کوهی است نزدیک هجر از سرزمین بحرین.

باب‌الابواب یا دربند از شروان (در اقصی بلاد ارمینیه) (حموی، ۱۳۶۲: ۸۲)

تقویم البلدان ابوالفداء، یکی دیگر از کتب تاریخی است که در آن به توصیف منطقه‌ی شروان، ارّان و آذربایجان و حدود و ثغور آن‌ها پرداخته شده است. نگارش و تألیف کتاب در اوایل قرن هشتم هجری حدود سال ۷۲۱ ه.ق به پایان رسیده است. و این مشخص می‌کند که تا قرن هشتم هم از ضبط «شیروان» به صورت عمده و فراگیردر مکتوبات تاریخی و جغرافیایی معمول نیست.

«(ذکر پاره‌ای از مسافت‌های ارّان: از بردعه تا وَرثان هفت فرسخ است و از ورثان تا بیلقان نیز هفت فرسخ، از شروان تا باب‌الابواب تقریباً هفت روز راه است و از بردعه تا تفلیس تقریباً شصت و دو فرسخ) (ابوالفداء، ۱۳۴۹: ۴۴۷)

... ابن سعید گوید: شروان قاعده‌ی بلاد خود است. مملکت شروان مضاف به آذربایجان است. دربند مشهور از شروان است. من می‌گویم که: آن دربند در زمان ما معروف است به دربند باب الحدید. ابن سعدی گوید: شروان از ارّان است. صاحب «اللباب» گوید: شروان شهری است به دربند خزران و آن را نوشروان بناکرده، جهت تخفیف نو را حذف کرده شروان گفته‌اند و از آن جماعتی از علما برخاسته‌اند. (ابوالفداء، ۱۳۴۹: ۴۵۷)

روضهٔ الصفا تألیف «محمد بن خاوند شاه» معروف به «میر خواند» (م. ۹۰۳ هجری قمری) یکی دیگر از منابع مهم و ارزشمند تاریخی است که روایتگر حوادث تاریخ جهان، از آغاز آفرینش تا روزگار خود مؤلف، یعنی دوران حکومت سلطان حسین بایقرا است. ضبط شروان در این کتاب مؤید این است که هنوز از ضبط شیروان در منابع و مآخذ خبری نیست.

«...» و قرا یوسف نخست زبان عتاب مخالفت برگشاد که:

مملکت شروان در جوار تبریز واقع‌شده، امیر شیخ ابراهیم با والی بغداد محبت و صداقت می‌ورزد و با حاکم تبریز و مقام مخالفت و عداوت است و این صورت باری در نظر عقل پسندیده نمی‌آید، اکنون ممالک آذربایجان مع مضافات و عراق عرب و دیار بکر در تحت تصرف «ماست...» (میر خواند، ۱۳۸۰: ۵۳۰۸)

تاریخ عالم‌آرای امینی به دست روزبهان خنجی اصفهانی به رشته نوشته درآمده است. جلد اول این کتاب در سال (۸۹۶ ه / ۱۴۹۰ م) پس از مرگ سلطان یعقوب پایان‌یافته است. در این کتاب هم از لفظ شروان استفاده‌شده و در روایات مختلف و داستان‌های مذکور در کتاب به این لفظ اشاره‌شده است. این کتاب روشن می‌کند که ضبط صورت «شروان» تا قرن نهم هم دچار تحریف‌نشده است.

«... ازجمله پیوسته آرزوی تسخیر ملوک شروان انیس جان و سمیر روح و روان او بود، بنابراین بعد از دریافت آن مقام جلیل، میل به رجوع به وطن اردبیل و ازآنجا با اندک‌مایه مردم از هر کس، به توریهٔ غزا چرکس، از آب کر عبور نموده به‌سوی طبرستان شتافت.» (خنجی اصفهانی، ۱۳۸۲: ۲۶۲)

«هرآینه بنا بر توافق حکم شرع و مروّت عزم پادشاهی به نصرت ملک شروان جزم‌تر شد، و نیز شیخ حیدر به‌واسطهٔ عهد میثاق که وقت توجه بلاد شروان در امر غارت کردن دمیان جالپرت از او صادر شده بود، سزاوار آن بود که به دست قهر و جلال او را گوشمال دادندی...» (خنجی اصفهانی، ۱۳۸۲: ۲۷۹)

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد نویسنده کتاب «پژوهش‌هایی در تاریخ قفقاز» توضیحاتی درباره شروان داده است و سپس به گفته ابن سعید استناد کرده است که مدعی است ضبط «شیروان» از قرن نهم هجری مصادف با قرن پانزدهم پس از میلاد به بعد در کتب و مآخذ راه‌یافته است:

«به گفته ابن سعید، شروان به ارّان تعلق داشت. در تمام مآخذ قدیم این نام «شروان» ضبط شده است. از قرن نهم ه/ پانزدهم م به بعد بود که آن را «شیروان» خواندند.» (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۱۳)

البته با توجه به آن چه گذشت و با استناد به کتاب‌های "حدود العالم " و«تاریخ عالم‌آرای امینی» و «روضه الصفا» که هر دو در قرن نهم نوشته‌شده‌اند وجهی فاقد اعتبار و نادرست به نظر می‌آید.

صاحب «پژوهش‌هایی در تاریخ قفقاز»، در اثر دیگر خود «تاریخ شروان و دربند» اطلاعات بیشتری درباره شروان و شیروان به دست می‌دهد آن جا که می‌نویسد:

« مناطق دیگری نیز به نام شیروان خوانده می‌شوند: در خراسان (شمال [غرب] قوچان)؛ جنوب دریاچهٔ وان (شمال سِعِرد)؛ و در ساحل راست بستر میانین کرخه. البته به نظر می‌رسد نام اولیهٔ آن سیروان بوده است. (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۳۰، ۳۱)

در دوره‌ی ساسانی شروان و لَیزان و دیگر امیرنشینان ساحل شمالی کُر از ارّان کاملاً جدا بودند ... شاهان ارّان تنها در امور داخلی اختیار داشتند که آن‌هم فقط به نواحی جنوبی رود کر منحصر می‌شد ... بنابراین شروان که در ساحل شمالی کر قرار دارد از حیطهٔ حکومتی ارّان خارج بود. (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۱۹)

«از جغرافی‌دانان اسلامی مقدسی است که سرزمین ارّان را به صورت جزیره‌ای توصیف کرده است که بین دو رود ارس و کُر و دریای خزر قرار دارد؛ اما در میان شهرهای آن تفلیس، باب و شروان را نام‌برده است. در دوره‌ی موردنظر (۳۴۰–۴۴۰ ه / ۹۵۰ – ۱۰۵۰ م) عملاً سه سرزمین بزرگ و کاملاً جدا از هم وجود داشته است؛ ارّان در جنوب کُر، شروان در شمال کُر و باب و توابع آن» (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۲۶)

ابن خرداد به در میان القابی که اردشیر ساسانی به حکام محلی اعطا کرده است به شیریان شاه یا شیران شاه اشاره می‌کند که احتمالاً عنوانی افتخارآمیز برای شروان شاه بوده است. (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۲۶)

وی در ادامه آن چه را در کتاب « پژوهش‌هایی در تاریخ قفقاز» از ابن سعید نقل کرده است نقض می‌کند و تاریخ ورود ضبط شیروان به کتاب و منابع تاریخی را حدود قرن ۱۶ میلادی عنوان می‌کند:

«در منابع اولیه‌ی اسلامی این نام عموماً شروان ضبط شده است (یاقوت حموی، ج ۳، ص ۲۸۲). ضمناً توجه شود به استعمال آن در شعر خاقانی به صورت‌های شرّ–وان (جایگاه شر) و شیروان (جایگاه شیر) منابع گرجی تلفظ شروان را تأیید می‌کند. تلفظ شیروان حدود ق ۱۶ م بود که عمومیت یافت اما گاه‌گاه در استعمال عام به‌صورت شیر هم رواج داشته است. (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۴۰)

اما شیروان کجاست؟

در کتاب «پژوهش در نام شهرهای ایران» به قلم ایرج افشار سیستانی آمده است:

« شهر شیروان مرکز شهرستان شیروان استان خراسان، با پهنه‌ای حدود ۱۵ کیلومترمربع در شمال خراسان... قرار دارد.

در مورد نام‌گذاری شهر شیروان نظریه‌هایی وجود دارد که سه نظریه مشهور [وجود دارد که دو نظریه‌ی] آن عبارتند از:

۱–شیروان به نقش شیری وابسته است که شکل آن در دامنهٔ شمالی کوه «اغز قاپوقلی» دیده می‌شود. کوه‌های قراول چنگه و اغز قاپوقلی در نزدیکی و جنوب شهر شیروان قرار دارد و روی‌هم‌رفته به شیرکوه سرشناس است. سنگ‌های تشکلی دهنده شکل تیر باد دیگر سنگ‌های کوه اغز قاپوقلی ازنظر جنس، گونه و رنگ تفاوت دارد و هر بیننده‌ای این وجه تمایز را شکل می‌بیند.

۲– نام شیروان وابسته به شیربانانی بوده است که در سده‌های گذشته در جنگ‌های ناحیه شیروان به شکار و نگهداری شیر اشتغال داشته‌اند. وجود درختان اُرُسی یا سرو کوهی در حال حاضر به‌صورت تک‌درخت در دامنه‌های کوه‌های شیروان این نظریه را تأیید می‌کند. چون واژه شیروان از دو پارهٔ شیر + وان است که وان برابر است با بان یعنی نگاهبان شیرها.

۳– ... (افشار سیستانی، ۱۳۷۸: ۴۴۷)

پژوهشگر شیروانی در کتاب «جغرافیایی تاریخی شیروان» درباره وجه‌تسمیه و پیشینه‌ی نام شیروان اطلاعات ارزشمندی به دست داده است و نوشته است:

« ... با توجه به آثار تاریخی و گورهای زردشتی که در این ناحیه وجود دارد، شیروان یکی از شهرهای کهن خراسان است و نام‌گذاری آن به شیروان با نقش شیر سنگی دامنهٔ کوه اغز قاپوقلی بیشتر وابستگی دارد و درست‌تر به نظر می‌رسد.

شهرت شیروان به‌عنوان محلی که امروز به‌عنوان یکی از شهرهای استان خراسان رضوی مشهور است مربوط است به دوره صفویه و افشاریه؛ که «طبق نوشته مورخان در زمان صفویه و افشاریه، شیروان به یکی از مراکز عمده تصمیم‌گیری در شمال خراسان تبدیل می‌شود و وسعت برج و باروها و خندق‌های اطراف و وقایع تاریخی جنگ‌ها و درگیری‌های آن دلیلی بر این مدعی است» (مقیمی، ۱۳۷۰: ۳۱).

این شهر در ۱۲ اردیبهشت سال ۱۳۰۸ شمسی براثر وقوع زلزله بکلی ویران می‌شود. پس از چند سال شهر جدیدی بر اساس قواعد شهرسازی در شرق و شمال و شرقی آن احداث می‌شود. (مقیمی، ۱۳۷۰: ۳۱)

آن جا که در زمان مهرداد اشکانی، کشور به هجده ایالت تقسیم می‌شد که نام یکی از آن‌ها آستابنه (آستاونه) بود که شامل سیملجان، بجنورد، شیروان و قوچان فعلی بود. (مقیمی، ۱۳۷۰: ۳۴)

به‌طورکلی تاریخ قبل از اسلام سرزمین و مردم شیروان به‌طور دقیق و واضح در تواریخ ذکر نشده است اما با توجه به قبور زردشتی و آثار و ابنیه تاریخی در اقصا نقاط شهرستان شیروان به‌ویژه شهر یا قصبه‌ای که به علت فرسایش کوه در هنامه شیروان از زیرخاک و سنگ قد برافراشته است و اشاره به آبادی‌های نسا، تفتازان و آستاونه که با حدود و موقعیت شیروان فعلی تطبیق دارد... می‌تواند بر وقایع تاریخی شیروان در روزگاران ماقبل تاریخ کمک شایان توجهی بکند. (مقیمی، ۱۳۷۰: ۳۵)

مسلم است که شیروان در زمان صفویه مرکز حکومت ایلخانی شمال خراسان بوده و یکی از مراکز مهم تصمیم‌گیری بین سال‌های ۹۹۶ تا ۱۱۳۵ قمری و حتی بعدازآن محسوب می‌شده است». (مقیمی، ۱۳۷۰: ۴۴)

دو کتاب تاریخ عالم‌آرای عباسی و تاریخ عالم‌آرای نادری که هردو از مصنفات قرن یازدهم هجری هستند به‌ظاهر جزو اولین منابعی هستند که ضبط شیروان را به‌جای شروان به‌کاربرده‌اند. مرحوم سجادی در مقدمه دیوان خاقانی و نیز مقدمه کتاب شاعر صبح به این موضوع اشاره می‌کند که نام شیروان به احتمال فراوان از قرن ۱۱ هجری قمری به بعد به‌عنوان پسوند نام خاقانی و با صورت شیروانی مطرح می‌شود و این تاریخ را مبدأ این اشتباه و خبط بزرگ می‌شمارد. به نظر می‌رسد ایشان با توجه به آن چه در این دو کتاب آمده قرن یازدهم هجری را مبدأ ورود این اشتباه در تاریخ ادب فارسی ذکر کرده است.

«تاریخ عالم‌آرای عباسی» دربردارنده‌ی تاریخ پادشاهان صفوی از زمان شاه اسماعیل یکم تا پایان پادشاهی شاه‌عباس اول است. نویسنده، خود بسیاری از وقایع زمان شاه اسماعیل دوم تا انتهای سلطنت شاه‌عباس اول را از نزدیک مشاهده کرده و حتی در برخی از رخدادها دخیل بوده است. وقایع زمان شاه‌عباس اول نیز به‌صورت مشروح و سال‌به‌سال در کتاب مرقوم شده است. این کتاب در کل مهم‌ترین سند تاریخی دوران شاه‌عباس اول و پنج سال ابتدای سلطنت شاه صفی محسوب می‌گردد.

عمدهٔ توصیفاتی که ازلحاظ جغرافیایی در تاریخ عالم‌آرای عباسی به دست داده می‌شود بیانگر این واقعیت است که شیروانِ مورداستفاده در این کتاب همان شهرِ شروان واقع در آذربایجانِ قرن‌های قبل و بعد از نگارش کتاب است؛ نمونه راست:

شاه جنت‌مکان از مرند عزیمت شیروان فرموده ساحت آن ولایت از پرتو آفتاب چتر فلک سای پادشاهی روشنی «یافت...» (اسکندر بیک منشی، ۱۳۷۷: ۱۳۲)

«دیگر از ممالک مفتوحه شاه جنت‌مکان ولایت شکّی است که دو طرف آن به شیروان پیوسته است و یک‌طرف آن به گرجستان و طرف دیگر آن داغستان و کوه البرز متصل است...» (اسکندر بیک منشی، ۱۳۷۷: ۱۳۴)

«چون ولایت شیروان و شکّی به گرجستانات اقرب است بعضی‌اوقات که ولات آنجا را استقلالی و اقتداری نبود، کفره‌ی گُرج لشکر به حواشی آن مسلک کشیده متعرض مسلمانان می‌شدند...» (اسکندر بیک منشی، ۱۳۷۷: ۱۳۷)

کلمه ارّان در جلد اول «تاریخ عالم‌آرای عباسی» ۱ بار در صفحه ۱۷ به‌کاررفته؛ اما در جلد دوم استفاده‌نشده است.

واژه‌ی خاقانی در جلد اول همان کتاب ۱ بار در صفحه ۱۳۰ آمده است.

تألیف تاریخ عالم‌آرای عباسی از سال ۱۰۲۵ که اسکندر بیک به ۴۸ سالگی رسیده بود آغازشده است و این زمان تقریباً ۲۴ سال پس از تاریخ ورود او به خدمت شاه است. آن چه مسلم است در تمام تاریخ عالم‌آرای عباسی از کلمه «شروان» مطلقاً استفاده‌نشده است و هر چه آمده شیروان است که گاه با پسوند و گاه در حال افراد بکار رفته است.

در تاریخ عالم‌آرای عباسی نام شیروان ۸۶ مرتبه ذکرشده است که بیانگر اهمیت آن می‌تواند بود. البته دلایل و شواهد ذکرشده به‌خوبی نشان می‌دهد که آن چه نگارنده کتاب «جغرافیای تاریخی شیروان» برای اثبات قدمت شهرستان شیروان در خراسان امروز به آن‌ها استناد کرده و به دست داده ازجمله تاریخ عالم‌آرای عباسی، روضه الصفا، مطلع الشمس، گنج دانش و تاریخ عالم‌آرای نادری درست نیست و وی دراین‌باره به خطا رفته است.

در حقیقت آن چه در تاریخ عالم‌آرای عباسی ذکرشده، به استناد شواهد و قرائن، همان شروان است که محل حکمرانی خاقان منوچهر بوده است و هیچ نسبتی با شهری که امروز در خراسان به شیروان مشهور است ندارد. یکی از این قرائن ذکر و یادکرد محلی به نام شماخی به‌عنوان تختگاه شیروان شاه است. اگر تختگاه را بشود در معنی مرکز و پایتخت گرفت این قول همان است که در کتاب خاقانی غفار کندلی به آن اشاره‌شده و شماخی را مرکز شروان می‌شمارد و افتخار خاقانی به انتساب وی به شماخی را ذکر می‌کند. نگاهی به این متن که برگرفته از تاریخ عالم‌آرای عباسی است راهگشا خواهد بود.

این قسمت از متن، به ذکر اتفاقات و وقایع پس از فوت سلطان خلیل در سال ۷۴۲ هجری پرداخته است:

« ... در این اثنا قلندر پسری دعوی نمود که من سلطان محمد بن شیخ شاه هم لشکر بسیار بر او جمع شده بر سالیان مستولی گشت و ازآن جا به شماخی آمد. اصحاب شاهرخ از بی ضبطی امراء و بی اتفاقی لشکر قدرت بر دفع او نیافته از شماخی فرار نموده به قلعهٔ «بیفرد» رفتند و قلندر پسر بر شماخی که تختگاه شیروان شاه است استیلا یافت؛ اما چون اصحاب قلندر نیز مردم بی‌سروپای پراکندهٔ هرجایی بودند و مرد عاقل کاردانی در میان آن گروه نبود از جهل و سوء تدبیر، شماخی را گذاشته و جانب سالیان مراجعت نمود...الخ» (اسکندر بیک منشی، ۱۳۷۷: ۱۳۰).

اوضاع درباره «تاریخ عالم‌آرای نادری» به قلم میرزا محمدکاظم مروی نیز از همان وجه «تاریخ عالم‌آرای عباسی» است. این کتاب درباره‌ی زندگانی نادرشاه افشار و تاریخ ایران از اواخر دوره‌ی صفوی تا مرگ نادر (۱۱۲۶ خورشیدی/۱۱۶۰ قمری) است. او از دیوانیان و محاسبان امور مالی دربار نادرشاه بوده است و بسیاری از رخدادهای آن زمان را دیده یا از افراد حاضر درصحنه شنیده است و ازاین‌جهت مطالب کتابش اهمیت خاصی دارد. این کتاب پس از مرگ نادرشاه نوشته‌شده و در سال (۱۱۳۲ خورشیدی/۱۱۶۶ قمری) تألیف آن پایان‌یافته است.

یکی از شواهد کاربرد ضبط کلمه شروان به‌صورت شیروان در جریان عزیمت نادرشاه به مراغه دیده می‌شود آن جا که او «به جهت دفع شر مفسدین مراغه» قدم درراه می‌نهد.

«... و در ثانی فیرات خان لزگی حاکم شیروان با منصور خان سوء مزاجی به هم رسانیده ارادهٔ قتل آن نمود...». (مروی، ۱۳۶۴: ۳۶۷)

منشأ خطا کجا بوده است؟

پس از بررسی و دقت نظر در آنچه ارائه شد به نظر می‌رسد می‌شود با اطمینان زیاد ادعا کرد کتابی که اولین بار مکررا ضبط «شیروان» را به‌جا و در معنی «شروان» به‌کاربرده است تاریخ الفی است و این کتاب مبدأ ورود این خطا به تاریخ ادب فارسی است.

کتاب ارزشمند تاریخ الفی روایت تاریخ هزارساله کشورهای اسلامی و شبه‌جزیره هند است و در سال ۹۹۳ ه –سال‌های پایانی ق ۱۰ هجری–و به‌فرمان جلال‌الدین محمداکبرشاه آغاز شد. این کتاب دربردارندهٔ حوادث عمومی هزارساله جهان اسلام است که مبدأ آن سال رحلت پیامبر (ص) است. البته کتاب حاضر که جناب آقای آل داود نسبت به تصحیح آن همت گماشته، بخش انتهایی کتاب تاریخ الفی یعنی حوادث سال‌های ۸۵۰ ق/ ۱۴۴۶ م تا آخر کتاب یعنی وقایع سال ۹۸۴ ق / ۱۵۷۶ م را که جمعاً تاریخ ۱۳۴ سال ایران، هند و سایر کشورهای اسلامی را شامل می‌شود.

در این کتاب هر دو لفظ شروان و شیروان در یک معنی [همان محل موردنظر ما در آذربایجان] به‌کاررفته است. نکته جالب این جاست که بعضاً این هر دو طریق استعمال با اختلاف یک یا دو سطر در یک صفحه آمده است و البته بررسی علت این امر خود بحثی دیگر است:

نمونه راست:

«و چند گاه حال بر این منوال بود تا آنکه امیر حسن بیک کس نزد شیروان شاه فرستاد که عاقبت لشکر جغتای معاودت خواهد نمود. آن‌وقت معلوم خواهد شد که دوستی ایشان نتیجه بیشتر داشته یا دشمن ما. شروان شاه چون احوال لشکر جغتای را پریشان دید از این تهدید ترسید یاغی شد...» (تتوی– قزوینی، ۱۳۷۸: ۱۸۰)

و در اوایل شهور ست و تسعمأئه (۹۶۰) بعد از تقدیم مشورت عازم شروان شدند. چون برکنار دریای ارس رسیدند، به‌واسطهٔ آن که کشتی نبود، بی کشتی عبور ممکن نی، لشکریان متحیر شدند... شروان شاه

چون از تفرقه لشکر مطلع شد به‌یک‌بار حمله آورد؛ و چون سواران شیروان جلو ریز شدند، پیاده‌های ایشان در میان دست و پای اسبان سراسیمه شدند، دیگر مجال تیراندازی نیافتند... و شاه اسماعیل به نفس خود حمله برد و شروانیان طاقت نیاورده پشت بر معرکه کردند ... و شاه اسماعیل بعد از فتح به شماخی «رفت...». (تتوی- قزوینی، ۱۳۷۸: ۳۱۹ - ۳۲۰)

«در این سال [۹۴۷] شاه‌طهماسب حاکم ایران، قلعه تفلیس گرجستان را مسخر ساخت و در تبریز قشلاق کرد و غازی خان تکلو از سلطان سلیمان خواندگار روم فرار نموده به درگاه شاه آمد؛ و اکثر ولایت شیروان به تیول او مقرر شد.» (تتوی- قزوینی، ۱۳۷۸: ۵۰۱)

و این دوگانگی در ضبط، در تألیفات پس‌ازاین هم رواج یافته است:

کتاب جغرافیای عالم اسلام، در سال ۱۳۰۹ ه.ق نگاشته شده و ازجمله آثاری است که به بررسی مسائل دینیه و دنیویه عالم اسلام پرداخته، ازاین‌جهت می‌تواند به‌عنوان مهم‌ترین منبع قابل‌دسترسی برای علاقه‌مندان به این‌گونه مطالعات جغرافیایی باشد. (عارف، ۱۳۶۹: ۵)

«خط حدود این عالم مقدس محال دوبریچهٔ رومانیاونیش صربیه و امارات بلغارستان و ولایات ممتازه روم ایلی شرقی و ولایات بوسنه و هرسک و قوصره و اِشتودره و سِلانیک و یانیه و مِناستر و ادرنه و اسلامبول و جزایر بحر سفید دولت عثمانی را، و کذلک شبه‌جزیره قدیم و مملکت ابازح و چچن و چرکس و بعضی از گرجستانات و تمامی طاغستان و شروانات و دشت قیچاق و ...» (عارف، ۱۳۶۹: ۱۸)

طاغستان: داغستان، جمهوری مستقل جزو اتحاد جماهیر شوروی واقع در ساحل بحر خزر.

شروانات: شیروانات: نام ایالتی قدیم از قفقاز، به‌جایی که امروز شیروان و لگزستان و داغستان واقع است. (عارف، ۱۳۶۹: ۲۵)

در کتاب جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، هر دو ضبط «شروان» و «شیروان» را در معنی محل موردبحث ما نحن فیه -زادگاه خاقانی- به‌کاربرده است. اول آن جا که دربارهٔ ارّان بحث می‌کند و می‌نویسد:

«ایالت‌های ارّان و شیروان و گرجستان و ارمنستان را که بیشتر در شمال رود ارس واقعند نمی‌توان جزو ممالک اسلامی به شمار آورد...» (لسترُنج، ۱۳۷۷: ۱۹۰)

و دوم آن جا که دربارهٔ خود شروان با عنوان «شروان» بحث می‌کند و حدود و ثغور آن را به دست می‌دهد:

«... آن‌طرف رود کُر در ساحل دریای خزر جایی که سلسله جبال قفقاز به دریا فرو می‌رود ایالت شروان واقع است. کرسی این ایالت شماخیه بوده که اکنون شماخی یا شماخا خوانده می‌شود ... فرمانروایانش که خاقان‌های آن ولایتند ملقب به شیروانشاه اند... در آخرین نقطه‌ی شمالی ایالت شروان شهر باب‌الابواب، یعنی همان دربند معروف‌ترین بنادر دریای خزر واقع است.» (لسترُنج، ۱۳۷۷: ۱۹۳)

در کتاب التدوین فی احوال جبال شروین (تاریخ سوادکوه مازندران)، که در قرن دوازدهم ه.ق نوشته‌شده است آمده:

«توضیح آن که قبل از عهد و زمان اسکندر مقدونی، جماعتی از تجار یونان از سمت قرادنگر به سواحل دریای مازندران آمدند، یعنی از طرف پوتی از رودخانه ریون که آن‌وقت فاز نامیده می‌شد به گرجستان و ارمن و شیروان حالیه رخت کشیده در اراضی و نواحی واقعه مابین رود کر که آن‌وقت معروف به کپروس بود و رود ارس که آراکس نام داشت قومی را از طایفهٔ تورانی ساکن دیدند که ایرانی‌ها و یونانی‌های قدیم آن قوم را ساک و اسکیث و سیت یا سگزی می‌گفتند» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۷۳: ۲۶)

میرزا زین‌العابدین شیروانی مؤلف کتاب ریاض السیاحهٔ، از عرفای نامی قرن ۱۲ و ۱۳ هجری است که در سال ۱۱۹۳ ه در شهر شماخی شروان به دنیا آمده و در حدود سال ۱۲۵۳ ه در سفر به حجاز چشم از جهان فروبسته است. این کتاب هم برابر شواهد در زمره‌ی آثار قرن ۱۳ هجری به شمار می‌آید.

«... بر ضمایر سیاحان بلاد اخبار و مساحان دیار آثار مخفی نماند که مملکت شیروان دیاری است معروف و به کثرت آب و طراوت هوا موصوف، محدود است از طرف شمال به جبال البرز و ملک داغستان و از جانب جنوب به رود کر و مغان و از سمت مشرق به دریای خزر و از سمت مغرب به گرجستان محتویست بر هفت مدینه مشهوره و ده قصبهٔ معموره و هشت قلعهٔ محکم و سه بندر متانب توأم ... چون انوشیروان عادل در عمارت آن دیار مساعی جمیله ظاهر گردانیده لهذا بنام آن پادشاه عدالت پناه اشتهار یافته به جهت سهولت استعمال انو را انداخته شیروان گفته‌اند.» (شیروانی، ۱۳۳۹: ۱۱۶)

آدام اولئاریوس، سفرنامه‌اش را در دو جلد و در سال ۱۶۴۷ میلادی پس از پایان سفر و مأموریتش در ایران و روسیه می‌نویسد و از این حیث که بر زبان‌های فارسی و ترکی تسلط داشته است کتابی درخور توجه و ارزشمند از خود به‌جای گذاشته است. کتاب حاضر از جهت بیان جزئیات نمونه قابل‌توجه ایست.

«شهر شماخی از طرف نویسندگان و جغرافی‌دانان مختلف به اسامی گوناگون نامیده شده است. عده‌ای آن را سوماشیا و جمعی ساماشیا و سیاحیان اسپانیولی کزاماشیا نامیده‌اند. در نقشه‌های جغرافیایی قدیم گاه آن را بالای دربند و گاهی پایین آن رسم کرده‌اند ولی ایرانی‌ها و اهل محل آن را شماخی گویند و در فاصله ۴۰ میلی یا شش روز راه از دربند قرار دارد ... این شهر مرکز ایالت و سرزمین بزرگی است که سابقاً در زمان مادها آتروپیا و اکنون شیروان نام دارد.» (اولئاریوس، ۱۳۶۹: ۴۷۱)

«شیروان که اروپایی‌ها آن را شروان یا سروان می‌نامند درگذشته مدیا نام داشته است و مرکز آن شهر شماخی است ... منطقهٔ دربند در شمال نیز جزو آن محسوب می‌شود ... از شهرهای مهم آن باکو واقع در ساحل دریای خزر است...» (اولئاریوس، ۱۳۶۹: ۵۹۰)

در کتاب نادر صاحبقران، نام شیروان در کنار نام‌های داغستان، قفقاز، گنجه و رود کر ضمن اینکه به‌روشنی نقشه‌ای از لشکرکشی‌های نادرشاه افشار را ترسیم می‌کند نشانگر این واقعیت است که «شیروان» همان «شروان» است.

«در جریان لشکرکشی نادر از اصفهان به‌سوی آذربایجان و قفقاز نادر به مراغه رفت».

در ادامه می‌خوانیم: «نادر در ۲۹ همین ماه [ربیع‌الاول] در کنار قلعه شماخی اردو زد و محمدقلی خان حاکم اردبیل را به حکومت آن مملکت منصوب نمود. نادر در حدود شیروان بود که تهماسب قلی خان و احمدخان کرد مروی نیز طبق فرمان به حضور رسیدند.» (توحیدی، ۱۳۸۸: ۶۲۱)

«نادر پس از تسخیر و تمشیت نواحی شیروان و داغستان و قفقاز در ۲۴ جمادی‌الاول ۱۱۴۷ هجری عازم گنجه شد و پس از بستن پلی محکم بر روی رودخانهٔ خروشان کر و عبور سپاهیان در روز شنبه ۶ جمادی‌الآخر ۱۱۴۷ هجری در کنار کلیسای گنجه اردو برافراشت.» (توحیدی، ۱۳۸۸: ۶۲۳)

نتیجه‌گیری

بر اساس این تحقیق و با شواهدی که ارائه شد ،قطعی است که نام زادگاه خاقانی "شروان " به فتح را صحیح است و او خود در دیوان اشعارش ۸۲ بار از شروان با همین تلفظ و نگارش (خاقانی ، ۱۳۷۵: ۱۳۸۶) – و نه شیروان — و۱۷ بار هم از شروان در تحفهٔ العراقین (خاقانی ، ۱۳۸۷: ۷۴۶) یاد کرده است و به نظر می‌رسد می‌شود با اطمینان قریب‌به‌یقین ادعا کرد کتابی که اولین بار ضبط شیروان را به جایِ و در معنی شروان در کاربردی گسترده و فراگیر به‌کاربرده است تاریخ الفی است و این کتاب مبدأ ورود این خطا به تاریخ ادب فارسی است. به دیگر سخن اواخر قرن دهم هجری زمانی است که به‌واسطه‌ی آن چه در تاریخ الفی به میان آمده، امر بر مصنفان و مؤلفان کتب تاریخی مشتبه شده است و از آن تاریخ به بعد کاربرد کلمه شیروان در معنی شروان رایج شده است و البته به عقیده نگارندگان این مقاله این استعمال دوگانه می‌تواند ریشه در تردید مؤلفان در انتخاب وجه صحیح این واژه و نیز نوع گویش مناطق مختلف ایران و مباحث مربوط به آن در زبان‌شناسی منطقه داشته باشد. امری که خود مستلزم تحقیق و بررسی زبان‌شناسی است و مجال دیگر و زمان بیشتری را می طلبدکه محققان دیگر و بویژه زبانشناس باید به آن بپردازند تا روشن شود گویش های مختلف ایرانی هم در کارکرد دو گانه ی این تلفظ شیروان و شروان ، نقشی داشته اند یا صرفا اشتباهات جغرافیایی و تردیدهای محققان این گونه کار را ، رقم زده است .

کتابنامه

- ابن حوقل، (۱۳۴۵) صورهٔ الارض، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن خرداد به ، (۱۳۷۱)مسالک و ممالک ،ترجمه‌ی سعید خاکرند ، تهران : موسسه‌ی مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل .
- ابوالفداء، عمادالدین اسماعیل (۱۳۴۹) تقویم البلدان، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

- استعلامی، محمد (1390) نقد و شرح قصائد خاقانی، ۲ ج، تهران: زوار.
- اسکندر بیک منشی (۱۳۷۷) تاریخ عالم‌آرای عباسی، تصحیح محمد اسماعیل رضوانی، تهران: دنیای کتاب.
- اصطخری ابو اسحاق ابراهیم ،(۱۳۶۸)مسالک و ممالک ، به اهتمام ایرج افشار ،تهران ، علمی و فرهنگی
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۳۷۳) التدوین فی احوال جبال شروین (تاریخ سوادکوه مازندران)، تصحیح مصطفی احمدزاده، تهران: فکر روز.
- افشار سیستانی، ایرج (۱۳۷۸) پژوهش در نام شهرهای ایران، تهران: روزنه.
- اولئاریوس، آدام (۱۳۶۹) سفرنامه‌ی اولئاریوس، ترجمهٔ حسین کرد بچه، ۲ ج، تهران: کتاب برای همه.
- تتوی قاضی احمد – قزوینی آصف خان ، (۱۳۷۸) تاریخ الفی، تصحیح سید علی آل داود، تهران: فکر روز.
- توحیدی کلیم‌الله (و کانیمال) (۱۳۸۸) نادر صاحبقران، مشهد: آوای رعنا.
- چکنگی ، علیرضا (۱۳۸۵) فرهنگ‌نامه‌ی تطبیقی نام های قدیم و جدید مکان‌های جغرافیایی ایران و نواحی مجاور ، مشهد : بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی
- حدود العالم من المشرق الی المغرب ، (۱۳۶۲)به تصحیح دکتر منوچهر ستوده ،تهران : طهوری
- حکیم، محمدتقی خان (۱۳۶۶) گنج دانش، جغرافیای تاریخی شهرهای ایران، تهران: زرین.
- حِموی، یاقوت (۱۳۶۲) برگزیده مشترک یاقوت حِموی، ترجمه محمد پروین گنابادی، تهران: امیرکبیر.
- خنجی اصفهانی، روزبهان (۱۳۸۲) تاریخ عالم‌آرای امینی، تصحیح محمد اکبر عشیق، تهران: میراث مکتوب.
- رازی، امین احمد (۱۳۷۸) تذکره هفت‌اقلیم، تصحیح سید محمدرضا طاهری، ۳ ج، تهران: سروش.
- رضا، عنایت‌الله (۱۳۷۵) «ارّان». در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. ج. ۷. تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، صص ۴۲۱–۴۲۴.
- رئیس نیا، رحیم (۱۳۷۹)، آذربایجان در سیر تاریخ ایران در دوره ظهور و توسعه اسلام، ۳ج، تهران: انتشارات مبنا.
- رئیس نیا، رحیم (۱۳۸۰) تاریخ عمومی منطقه شروان در عهد شروان شاهیان، تهران: مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی.
- شیروانی، جمال خلیل (۱۳۶۶) نزهة المجالس، تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: زوار.
- شیروانی، میرزا زین‌العابدین (۱۳۳۹) ریاض السیاحة، تصحیح اصغر حامد ربانی، تهران: سعدی.
- عارف، محمد (۱۳۶۹) جغرافیای عالم اسلام، تصحیح صدیقه سلطانی فر، تهران: جهاد دانشگاهی تهران.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۶) سخن و سخنوران، تهران: خوارزمی.

- قزوینی ، زکریا ابن محمد (۱۳۷۳) ، آثار البلاد و اخبار العباد (۲ جلدی) ترجمه‌ی محمد مراد ابن عبدالرحمان ، تصحیح دکتر سید محمد شاهمرادی ، دانشگاه تهران، تهران.
- کندلی هریسچی، غفار (۱۳۷۴) خاقانی شروانی، (حیات، زمان، محیط)، ترجمه میر هدایت حصاری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- لسترُنج، گای (۱۳۷۷) جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمهٔ محمود عرفان، تهران: علمی و فرهنگی.
- مروی، محمدکاظم (۱۳۶۴) تاریخ عالم‌آرای نادری، تصحیح محمدامین ریاحی، ۳ ج، تهران: زوار.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۷۸) تاریخ گزیده، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۷) دایرهٔالمعارف فارسی، چ ۵، ۳ ج، تهران: امیرکبیر.
- مقیمی، محمد اسماعیل (۱۳۷۰) جغرافیایی تاریخی شیروان، نوبت اول، مشهد: آستان قدس رضوی.
- میر خواند (۱۳۸۰) روضهٔ الصفا(۱۵ جلدی)، تصحیح جمشید کیان فر، تهران: اساطیر.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۷۵) پژوهش‌هایی در تاریخ قفقاز، ترجمهٔ محسن خادم، تهران: بنیاد دائرهٔالمعارف اسلامی.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۷۵) تاریخ شروان و دربند، ترجمهٔ محسن خادم، تهران: بنیاد دائرهٔالمعارف اسلامی.
- یعقوبی، احمد بن ابی یعقوب (۱۳۶۶) تاریخ یعقوبی، ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی، ۲ ج، تهران: علمی و فرهنگی.

نشانه‌شناسی علم در ادبیات تعلیمی با تکیه بر حکایاتی از مولوی و سعدی

دکتر مجید بهره ور[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج
عبدالله حکیم[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج

چکیده

علم نشانه‌شناسی در مفهوم امروزی، بررسی نشانه‌ای تمام پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی و نیز حوزهٔ فعالیت انسان از جمله ادبیات، آداب و رسوم، معماری و موسیقی است. ادبیات مبتنی بر زبان و به کاربردهای ویژهٔ زبان مربوط است، به عبارتی نظام ادبیات شامل رمزگان‌های برای انتقال پیام‌هایی طراحی شده‌اند که برای تحلیل آن باید از چارچوب متن فراتر رفت و آن را نسبت به بافت اجتماعی آن بررسی کرد.

پژوهش حاضر کاربرد علم را در چارچوب نشانه-معناشناختی در داستان «نحوی و کشتیبان» از مثنوی مولوی و حکایت «فقیهی کهن‌جامه‌ای تنگ دست» از بوستان سعدی تحلیل کرده، رمزگان نشانه‌شناختی علم را در ادبیات تعلیمی برجسته می‌سازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مولانا برای واژهٔ علم دو مفهوم کلی و متمایز از یکدیگر می‌شناسد: یکی علمی است که با هستی مادی و صوری مربوط است و از راه تحصیل به دست می‌آید، و دیگر، علمی که این جهانی نیست و از راه آموزش و پژوهشی تحصیل نمی‌شود. این علم، دریافتی از باطن و حقیقت هستی است که درک آن فراتر از دریافت حسی عوام است، آگاهی از جهان نادیدنی است که حقیقت و رویهٔ جاودان هستی همان است. سعدی نیز در بوستان و گلستان به ارزش علم و جایگاه و ویژگی‌های آن پرداخته است و معتقد است که در آموختن باید به دانش و آگاهی فرد توجه کرد. با توجه به دلالت‌های فرهنگی مندرج در حکایات مورد بحث، منظور مولوی و سعدی از علم فقه و خطاب بدان در سخن ایشان بیشتر فقه حنفی است، امّا در مفهوم و دلالت کلّی خود به مثابه گفتمانی عرفانی، به روش ظاهری مجادلات فقیهان و مباحثات محدثان در حلقه‌های درس نظر دارند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تعلیمی، نشانه‌شناسی، علم، حکایت، مولوی، سعدی

مقدمه

مولوی در متن تجربیات درونی و عرفانی یعنی آزموده کردن در فضای روح و جوهرهٔ شخصیت آدمی، به واکاوی موضوعات مختلف پرداخته است. متون عرفانی به دلیل درک عمیق از ژرفنای وجود آدمی و نیازهای ثابت و متغیر وی در عین خموشی و صامت بودن، گویاترین زبان‌ها برای همه انسان‌ها در همهٔ ادوار تاریخ خواهند بود. در بینش تعلیمی مولوی، جزئی‌نگری و توجه به امکانات محدود دنیوی نه تنها انسان را به سعادت نمی‌رسانند؛ بلکه مانع از رسیدن انسان به سرمنزل حقیقی است. مولوی علوم مختلف را دسته‌بندی کرده است و در بحث علوم به دو دستهٔ علوم ظاهری و باطنی می‌پردازد و به عبارتی علم ابدان و علم ارواح، دو موضوع محوری دراندیشهٔ مولوی است. کلام مولوی در بر دارندهٔ پیام‌های اخلاقی، اجتماعی، و انسانی

[1]. نویسنده مسئول. bahrevar.majid@gmail.com
[2]. hakimatu@gmail.com

بلند و متعالی است که هنوز هم پس از گذشت قرن‌ها، برای حل مشکلات فردی و جمعیِ بشر سخنی تازه دارد و راهگشاست.

در اندیشهٔ سعدی نیز پیام‌های واقع‌گرایانه و کارآمدی دربارهٔ سیرت انسان‌هاست. سخنان او دربارهٔ چالش‌ها و مسائل انسان و نیز حکایت‌ها و گفته‌های دلپذیرش، بسیار اثر بخش و سازنده و تعلیم‌دهنده است. سعدی اندیشه‌ها و نظرگاه‌های خود را بر مبنای تجربه‌های انسان‌شناسانه و با شگردهای جذاب و مخاطب-گرا، عرضه می‌کند. وی در پی ایجاد مکتبی تازه و جریانی نو بوده است که در عین حال که همهٔ ابعاد و وجوه زندگی را واقع بینانه را دربرگیرد، بر بنیاد اندیشه تعالی جویی، حقیقت گرایی، حق طلبی وخداپرستی استوار باشد. به همین دلیل زهد و نشاط وعبادت را همراه می‌کند تا واقعیت زندگی را نشان دهد. در دیدگاه سعدی، علمی مورد اهمیت است که همراه با عمل و مبتنی بر علوم دین باشد.

در پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه بر رهیافت نشانه شناختی، دیدگاه‌های سعدی و مولوی را نسبت به علم در دو حکایت «نحوی و کشتیبان» و «فقیهی کهن جامه‌ای تنگ دست» کاوش، تفسیر و تبیین خواهد نمود. به همین منظور پژوهش حاضر می‌کوشد به این مسئله پاسخ دهد که از نظر نشانه-معناشناسی چرا مولوی واژه‌های نحوی، کشتیبان، فضای دریا را انتخاب کرده است و در شعر سعدی نشانه-های مجلس قضا، فقیه تنگ دست عالم و موارد دیگر به چه منظور انتخاب شده است؟ و سعی می‌شود دیدگاه دو شاعر در این باره کشف، بررسی و تحلیل گردد.

اگرچه در خلال مقالات و آثاری که در زمینهٔ بررسی آثار سعدی و مولوی نوشته شده است، گه‌گاهی اشاره‌های به مبانی معرفتی و علم‌آموزی و اخلاق‌مداری شده است، به جز مقالهٔ امیری خراسانی(۱۳۸۰)؛ در زمینهٔ علم از دیدگاه مولانا که به بررسی کاربرد علم در اندیشهٔ مولوی و توجه مولوی به علوم مختلف است و مقالهٔ مجید بهره ور (۱۳۸۹) «چهره‌ی علم در آینه‌ی ادب عرفانی» که به تلقی عرفا از مفهوم علم پرداخته است، نشانه‌شناسی علم با تأکید متن‌پژوهانه بر این دو حکایت پژوهشی کاملاً نو است.

نشانه‌شناسی (Semiotics) به مطالعهٔ نشانه‌ها، به طور کلی اطلاق می‌شود که اصطلاح نخستین بار توسط چارلز پیرس (C. S. Peirce) مطرح شد. پیرس الگوی سه‌گانه برای نشانه مطرح کرد که بدین شرح است: «نمود: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد(که لزوما مادی نیست)، "تفسیر": که نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی‌است که توسط نشانه به وجود می‌آید و "موضوع": چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد» (چندلر،۱۳۸۷: ۶۰-۶۱). اما وقتی سخن از نشانه (Sign) به میان می‌آید، نام فردینان دوسوسور (Ferdinand de Saussure)، زبان‌شناس سوئیسی تداعی می‌شود که شالوده‌های زبان‌شناسی نوین را پی‌ریخته است.

سوسور مطالعهٔ زندگی نشانه‌ها در جامعه را «نشانه‌شناسی» نامید. منظور سوسور از نشانه، عبارت بود از رابطهٔ بین یک مفهوم یا مدلول (Signified) و یک صوت یا صورت نوشتاری، که نمایندهٔ آن مدلول است، و دال (Signifier) نامیده می‌شود. رابطهٔ بین دال و مدلول، کاملا اختیاری است. نشانه‌ها در نظام زبانی، به دو

روش با یکدیگر مرتبط‌اند که سوسور این دو روش را به صورت دو محور همنشینی (Syntagmatic) و جانشینی (Paradigmatic) نشان می‌دهد. بر روی محور همنشینی، واژه‌ها بر طبق قواعد دستوری با هم پیوند می‌یابند؛ اما بر روی محور جانشینی، نویسنده یا مؤلف تصمیم می‌گیرد که چه واژه‌هایی را برای پیوند با یکدیگر انتخاب کند. سوسور نشانه‌ها را در حد واژه درنظر داشت.

نشانه‌ها را می‌توان بر حسب رابطه‌ای که با عین خارجی‌شان دارند به سه دسته تقسیم کرد:

الف:نشانهٔ تصویری (Iconic Sign): نشانه‌ای است که صرفا به واسطهٔ ویژگی‌های خود، بر عین خارجی‌اش دلالت می‌کند. به عبارت دیگر، میان صورت و مفهوم آن، شباهتی عینی و تقلیدی هست. مثلا نقش مار که بر خود مار دلالت می‌کند. در این نشانه، به سبب شباهت ظاهری، می‌توان از اولی به دومی پی‌برد.

ب: نشانهٔ نمایه‌ای (Index Sign): نشانه‌ای است که دلالتش بر عین خارجی خود، به واسطهٔ این است که واقعا تحت تأثیر آن عین خارجی است: به عبارت دیگر، میان صورت و مفهوم آن، رابطهٔ همجواری وجود دارد. این مورد را نشانهٔ طبیعی (Natural Sign) نیز گفته‌اند. مثلا از رابطهٔ میان دود و آتش، و جای پا و رونده، می‌توان به وجود آتش و رونده، پی‌برد.

پ:نماد (Symbol): نشانه‌ای است که به واسطهٔ یک قانون، بر عین خارجی خود دلالت می‌کند؛ به عبارت دیگر، رابطهٔ بین آن و عین خارجی‌اش قراردادی است. برای مثال، وجود یک پرچم در ساحل، ممکن است دلالت کند بر اینکه شنا کردن خطر ندارد؛ اما نه شباهتی بین پرچم و حالت جزر و مد وجود دارد و نه اینکه رابطهٔ مستقیم علت و معمولی بین آنها موجود است. تنها چیزی که دلالت پرچم را بی‌خطر بودن شنا توجیه می‌کند، عمل عمومی استفاده از پرچم به شیوه است (ساغر وانیان، ۱۳۶۹: ۹-۴۶۵).

پیشینهٔ نشانه‌شناسی به رشد اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و هند باستان می‌رسد؛ اما در واقع با کارهای سوسور و پیرس، به‌طور رسمی در حکم علم جامع نشانه‌ها مطرح گردید(هاتفی،۱۳۸۸:۹۷).

هر چند نشانه شناسی را میراث سوسور می‌دانند؛ اما با افکار و نظریات پیرس، نشانه‌شناسی به رشته‌ای مستقل تبدیل شد و به مثابهٔ وجهی بین رشته‌ای برای بررسی پدیده‌ها تکوین یافت. در واقع «سوسور بر کاربرد اجتماعی نشانه و کارکرد منطقی آن تأکید می‌کند. این دو جنبه رابطهٔ دوسویه و تنگاتنگ با هم دارند، به طوری که امروزه اصطلاحات «Semiology» و «Semiotics» یک رشتهٔ واحد را نشان می‌دهند. (گیرو، ۱۳۸۰:۱۵).

منبع دیگر نشانه‌شناسی، منطق است و ریشه‌های آن را در منطق دوران باستان و میانه می‌توان جستجو کرد و این بدان دلیل است که بر خلاف حساب استدلالی (Calcual Ligique) مدرن، نشانه شناسی در پی آن نیست که یک زبان ساختگی به‌وجود بیاورد، بلکه می‌خواهد کارکرد منطقی زبان‌ها را تحلیل کند(همان:۱۴۵). قاعدهٔ مسلم این است که نشانه‌شناسی یک رویکرد میان رشته‌ای یا به قول برخی، یک زمینهٔ علمی فرارشته‌ای تلقی می‌شود که از گرایش‌ها و رویکردهای گوناگون و تعاریف فلسفی مختلف یک موضوع مشخص تأثیر پذیرفته است(دینه سن،۱۳۸۰:۸).

دربارهٔ گسترهٔ نشانه‌شناسی نظریه‌های مختلفی وجود دارد. آمبرتو اکو می‌گوید: ما دو نوع نشانه‌معنا شناسی داریم: یکی نشانه‌معناشناسی خاص این علم را به مثابهٔ یک روش در یک زمینهٔ خاص مثلاً ادبیات یا هنر و... که برای تحلیل متن به کار می‌برد و دیگری نشانه‌معنا شناسی عام که حوزهٔ نظریه پردازی در خصوص مباحث عمومی نشانه‌معناشناسی و جایگاه و روش‌های مختلف آن است. هم‌چنین وی در جای دیگر می‌گوید: نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سر و کار دارد(۱۳– eco،۱۹۷۶:۷). پیرس و سوسور نیز گسترهٔ این علم را بررسی نشانه‌ای تمام پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی می‌دانند و تمام حوزهٔ فعالیت انسان از جمله ادبیات، آداب و رسوم، معماری، موسیقی و ... را می‌توان در قالب نشانه‌شناسی بررسی کرد. و با این تفاسیر نشانه‌شناسی بیشتر رشته‌های علوم انسانی و اجتماعی را در بر می‌گیرد. پیرس، نشانه شناسی را دانش بررسی تمام پدیده‌های فرهنگی می‌دانست که به نظام‌های نشانه‌شناسیک تعلق داشته باشد. او و موریس که کوشید کار پیرس را در زمینهٔ نشانه‌ها، به‌ویژه در گسترهٔ رفتارگرایی، دنبال کند بر این باور بودند که دامنهٔ نشانه‌شناسی بسیار گسترده است، ارتباط به‌گونه‌ای کلی را دربرمی‌گیرد و هر چیزی که بر چیز دیگر دلالت کند در قلمرو آن جای خواهد داشت (احمدی،۱۳۸۵:۷).

دلالت نشانه‌شناختی که اولین بار توسط لویی یلمسلوف مطرح شد و با نظریات فیسک، هارتلی، سالیوان و بارت کامل گردید، دارای مراتب زیر است: مرتبهٔاول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول می‌باشد. دلالت ضمنی دومین مرتبهٔ دلالت است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آن‌ها الصاق می‌کند. بارت در تبعیت از الگوی یلمسلوف استدلال می‌کند که تریب بندی‌های دلالتی یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی را به وجود آورند که به عنوان عضو سوم دلالت معرفی شده است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۷–۲۱۲). دلالت مستقیم و ضمنی دو شکل اساسی و متضاد دلالت هستند، بر اساس اینکه کدام یک از آنها نقشی مسلط در پیام دارد، دو دسته پیام را می‌توان از هم متمایز کرد، علوم به آن دسته از پیام‌ها تعلّق دارند که در آنها دلالت‌های صریح، نقشی مسلط دارد و هنرها، به آن دسته از پیام‌ها متعلّق هستند که در آنها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند (فرهنگی،۱۳۸۹: ۱۴۳– ۱۶۶).

۲.کاربردهای نشانه شناسی در ادبیات

ریفاتر، در کتاب «نشانه‌شناسی شعر»، دو سطح برای متن شعری قائل می‌شود: سطح محاکاتی(متن به مثابهٔ بازنمود واقعیّت، زنجیره‌ای از واحدهای اطّلاعاتی متوالی) و سطح معنایی(متن به مثابهٔ واحد معنایی یکه‌ای که بر پایهٔ تفسیر ساخته می‌شود).خواننده باید برای فهم متن شعر در سطح نشانه‌ای — و ادبیت شعر– باید از سطح محاکاتی آن عبور کند و به سطح معنایی شعر برسد. در واقع خواننده برای گذر از این مرحله باید شبکهٔ معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت کنترل خود درآورد(مکاریک،۱۳۸۴: ۳۳۰–۳۳۱). «ادبیات، بی‌وقفه، هر چه را در حال مبدل شدن به رمزگان دقیق یا قواعد صریح تعبیر، است تضعیف می‌کند، یا به

نقیضه می‌کشاند و از میان می‌برد. ادبیات، تردید در مقولاتی است که ما در آن و بر حسب آن، خود و جهان را آن‌گونه که متداول است نظاره می‌کنیم. رمزگان‌های ادبی نقش مهمی را برعهده دارند؛ زیرا امکان فرایند تردید یا کندوکاو را فراهم می‌آورند. آثار ادبی هیچ‌گاه به طور کامل در قالب رمزگان‌های معرف خود قرار نمی‌گیرند و همین نکته است که مطالعهٔ نشانه‌شناختی ادبیات را به چنین قلمرو وسوسه‌انگیزی مبدّل می‌سازد(ر.ک.کالر،۱۳۷۹: ۱۱۸-۱۲۴). به نظر یوری لوتمان متن شعری نظامی پیچیده است که در آن، هر یک از اجزا، با هم در ارتباط هستند زیرا هر شعری شامل نظام‌های متعددی از جمله قافیه، وزن و عناصر واژگانی است و تأثیری که بر خواننده می‌گذارد ناشی از برخوردها و کشمکش‌های میان این نظام‌هاست(تادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۳).

۳. تحلیل عناصر نشانه شناختی در متون ادبی

۳-۱. تحلیل متن بر اساس روابط بینامتنی(رمزگان بینامتنی)

اساساً بینامتنی بودن، متضمن استفادهٔ آگاهانه(از طریق نقل قول) یا نا آگاهانه از مطالب سایر متون است(برگر،۱۳۸۵: ۱۰۸). اصطلاح بینامتنی (Intertextuality) را اولین بار ژولیا کریستوا به کار گرفت. او تحت تأثیر آراء فیلیپ سولرز دربارهٔ متن بود که متن را شیوه‌ای در تولید، و نگارش متن را محلّ کار، میان عمل نگارشی و نظریّهٔ آن می‌دانست. از نظر کریستوا ساختار ادبی در مجموعهٔ اجتماعی که به منزلهٔ مجموعه‌ای از متن‌هاست قرار دارد. او مجموعهٔ نظریات خود را دربارهٔ تحلیل نشانه‌ها در کتابی با عنوان« نشانه-شناسی،پژوهش‌هایی دربارهٔ تحلیل نشانه‌ها» طرح می‌کند. مفهوم بینامتنی در آرای او و سولرز از باختین وام گرفته شده است که معتقد بود هر متنی در محل تلاقی چندین متن سامان می‌یابد که خود هم خواندن دوباره و هم تأکید و فشردگی و هم جابه‌جایی و هم عمق آن است(تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۷-۲۶۱).

بنابر اعتقاد گروهی از نظریه پردازان، خوانش هر متنی در پرتو متن یا نوشتهٔ دیگری صورت می‌گیرد و میان متون، نوعی علاقه و قرابت وجود دارد. به نظر دریدا هر متنی خود مقدمه‌ای برای متن‌های بی‌شمار، و فضای هر متن تداعی کنندهٔ متون پیشین و درامدی به سوی متون دیگر است(ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۷۳-۱۷۵).

۳-۲. تحلیل بر اساس محور جانشینی و همنشینی

تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی، این پرسش را که«چرا یک دال خاص در متن به کار رفته و دالهای دیگر به جای آن به کار نرفته اند؟» از پرسشهایی است که مورد توجه نشانه شناسان است. تحلیل بر اساس محور جانشینی را می‌توان در هر سطحی از واژه‌ها تا آواها، تصاویر، سبک و نوع اثر به کار گرفت.

در بخش محور همنشینی یک متن مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و اجزای آن در ارتباط با یکدیگر شناسایی می‌شوند. در این نوع مطالعه، هستهٔ توجه، قراردادها یا قواعد حاکم بر ترکیب نشانه‌هاست.

۳-۳. توجه به دلالت‌های ضمنی

دلالت مستقیم و ضمنی دو شکل اساسی و متضاد دلالت هستند، بر اساس اینکه کدام یک از آنها نقشی مسلط در پیام دارد، دو دسته پیام را می‌توان از هم متمایز کرد، علوم به آن دسته از پیام‌ها تعلّق دارند که در

آنها دلالت‌های صریح، نقشی مسلط دارد و هنرها، به آن دسته از پیام‌ها متعلّق هستند که در آنها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند(فرهنگی،۱۳۸۹: ۱۴۳– ۱۶۶).

باید توجه داشت که دلالت ضمنی یا معنای التزامی، بیشتر به جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد.

۳–۴. رمزگان زیبایی شناسی کلام

توجه به عناصری که اثرگذاری و زیبایی متن به آنها وابسته است، از دیگر مواردی است که نشانه‌شناسان به آن می‌پردازند، مباحثی مانند استعاره، نماد، مجاز است.

پی‌یر گیرو، بحث از نسبی بودن مفهوم قراردادی در نشانه‌ها، از دو نوع نشانه‌های زیبایی‌شناختی سخن می‌گوید:۱– نشانه‌های بلاغی؛ ۲– نشانه‌های هنری. این نظام‌های زیبایی‌شناختی کارکردی دو گانه به خود می‌گیرد،برخی از آنها، بی آنکه در قلمرو منطق قرار گیرند، بازنمایندهٔ امر ناشناخته‌اند و برخی دیگر بیان کنندهٔ امیال ما هستند؛ نظام‌های نوع اوّل فنون معرفت و نظام‌های نوع دوم هنرهای تفریحی در معنای ریشه‌شناختی آن هستند(گیرو، ۱۳۸۰: ۹۷–۹۸).

۳–۵. رمزگان زمان و مکان

در تقسیم بندی پیرس از انواع نشانه‌ها نیز قیدهای زمان و مکان از انواع نمایه شمرده می‌شوند. رای بردویسل (R. Birdwhistell) ، یک مدل زبان‌شناختی برای نشانه‌های اطواری نشان داده است. در این مدل، نشانه‌های زمانی و مکانی در کنار نشانه‌های حرکتی مورد توجه قرار گرفته است(گیرو،۱۳۸۰: ۱۲۲)، از این رو، برخی از نویسندگان در تحلیل نشانه‌شناسانهٔ آثار هنری از جمله نقّاشی، شعر و داستان به نشانه‌های زمانی و مکانی نیز پرداخته‌اند(ر.ک سجودی، ۱۳۸۲: ۴۶–۶۴).

۴. گسترهٔ نشانه‌شناختی علم در دو حکایت از مولوی و سعدی با نظر به به علم فقه

علم، به کسر اول، واژه‌ای عربی که در لغت به معنای دانش، دانستن، دانایی، شناختن، آگاهی، دریافت، ادراک و معرفت، فضل و اتقان است»(دهخدا، ۱۳۷۲). در المفردات آمده است: «علم ادراک حقیقت چیزی است و بر دو گونه است: یکی ادراک ذات شیء و دیگری حکم کردن بر وجود چیزی با وجود چیز دیگر که برایش ثابت و موجود است یا نفی چیزی که از او دور و منفی است»(اصفهانی، ۱۳۹۲ق). در تعریف ماهیت علم به طور کلی که داخل کدام یک از مقولات نه گانه عریضه است؛ آیا از مقوله «کیف» است که یا «اضافه» یا «انفعال» یا آنکه اطلا صور ذهنی انعکاس صور خارجی نیست بلکه از باب انشا و خلاقیت نفس ناطقهٔ انسانی است ما بین فرق و طوایف و مسلک های مختلف حکما و متکلمان اختلافات و گفت وگو های بسیار رفته است (همایی،۱۳۷۶: ۶۹۸). فِقه در لغت به معنای فهمیدن، دانستن یا دریافتن چیزی آمده و در اصطلاح شرع، دانش دریافت چیزی که اکثر آن را بر علم دین استعمال می‌کنند بسبب شرف آن. (لغت نامه دهخدا) و به دو دسته از مسائل در فقه اصغر (فروع دین) و فقه اکبر (اصول دین) می‌پردازند.

از میان فرق حنفی، مالکی، شافعی و حنبلی، درگیری عرفا با روش و اصول فقه حنفی بیشتر بود. همچنین حنفیان در آثاری چون «کتاب المرتدّین» سخنان ایشان را مصداق الفاظ کفر می‌دانستند. ایشان در برابر علوم رایج که علم قال نام گرفته است و لبریز از عبارت‌پردازی‌های مجادله‌آمیز است، علم حال را با واسطهٔ اشارات و مکاشفات پیشنهاد کرده و منبع آن را نیز نه در عقل، بلکه در دل دانسته اند. (بهره ور، ۱۳۸۹: ۱۱۵) با نگاهی اجمالی از این منظر به سیر فکر صوفیانه در تاریخ روشن خواهد شد که چرا «صوفیه مدعی بودند فقها، محدثان و متشرعه که در واقع عالمان عصر خویشند، اهل ظاهر و قشری مسک اند. در برابر آنان نیز ایشان را تأویل‌گرا، اهل بدعت و مرتد می‌نامیدند.» (همان: ۱۰۹) این بحث و جدال دامنه‌دار حتی به گفتمانِ عرفانی معاصرین نیز کشیده شده است؛ چنان که در شعر « ندای آغاز» از سهراب سپهری می‌خوانیم:

باید امشب بروم./من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم/حرفی از جنس زمان نشنیدم/.../من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد/وقتی از پنجره می‌بینم حوری/- دختر بالغ همسایه -/پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین/فقه می‌خواند.

تعریف علم در مثنوی با تعاریف کتاب‌های لغت از علم، و کلمات دیگری مانند: دانش، دانایی، حکمت و علوم الهی یا معرفت، همانند است و همانند نیست. در نظر مولوی، علم مفهومی است که تعریف آن واژه‌های دیگر را نیز ممکن است در برگیرد؛ اما تمام مفهوم مورد نظر مولانا، در آن تعریف‌ها نمی‌گنجد. مولانا برای واژهٔ علم دو مفهوم کلی و متمایز از یکدیگر می‌شناسد: یکی علمی است که با هستی مادی و صوری مربوط است و از راه مدرسه به کمک تجهیزات آموزشی به دست می‌آید، و دیگر، علمی که این جهانی نیست، در مدرسه‌ها نمی آموزند، و از راه کتاب و آزمایشگاه و تجهیزات آموزشی و پژوهشی تحصیل نمی‌شود. این علم، دریافتی از باطن و حقیقت هستی است که درک آن فراتر از دریافت حسی عوام است، آگاهی از جهان نادیدنی است که حقیقت و رویهٔ جاودان هستی همان است.

در مثنوی حکایت‌ها و لطیفه‌هایی هست که مولانا به واسطهٔ آنها فرق این دو مفهوم علم را بیان می-کند، و شاید مشهورترین آنها حکایت «نحوی و کشتیبان» در دفتر اوّل مثنوی است که در آن یک نحوی مغرور به دانش خود، در کشتی می‌نشیند و از کشتیبان می پرسد که آیا او نیز علم نحو خواند است؟ و چون کشتیبان می‌گوید که از نحو چیزی نمی‌داند، نحوی می‌گوید:«نیم عمرتو شد در فنا»؛ کشتیبان جواب او را بی درنگ نمی‌دهد و خاموش می‌ماند تا باد کشتی را به گردابی می‌کشاند، آنگاه با صدای بلند از نحوی می‌پرسد: «هیچ دانی آشنا کردن؟»؛ نحوی می‌گوید که هرگز نمی‌تواند شنا کند، و کشتیبان می‌گوید:

کل عمرت ای نحوی! فناست زآن که کشتی غرق این گرداب‌هاست (مولوی،۱۳۷۷: ۱۲۸)

در پی این لطیفه مولانا سخن از راه دیگر و علم دیگری می‌گوید که در آن «خودی» و هستی صوری این جهانی باید «محو» و در حق فنا شود:

محو می‌باید نه نحو، اینجا بدان گر تو محوی بی خطر در آب ران (همان: ۱۲۸)

فرهیختگی در دانش‌های مدرسه‌ای، روزنی به عالم معنا نمی‌گشاید. آنچه برای دیدن آن جهان و برای درک هستی حقیقی ضرورت دارد، فقه و صرف و نحو نیست. ما نیاز به «فقه فقه و نحو نحو و صرف صرف» داریم، در کلام مولوی این سه تعبیر اشاره به ادراکی است که از عالم غیب حاصل می‌شود، و مولانا می‌گوید که آن را «در کم آمد یابی، ای یار شگرف»، یعنی در کاستن ارج و بهای خود و رها کردن آنچه ما را اسیر این جهان می‌کند.

تعبیر دیگر مولوی برای این ادراک عالم غیب، « دانشی از آن سر» است، یعنی علمی که از ریشهٔ غیبی و الهی می‌روید:

دانشی باید که اصلش زآن سر است　　زآن که هر فرعی به اصلش رهبر است(همان: ۳۹۱)

و همین ادراک و دانایی است که مولانا آن را در جای دیگری به «فتح باب از سینه» تعبیر می‌کند، یعنی روزنی از عالم غیب در دل مرد حق می‌گشاید:

هر که را باشد ز سینه فتح باب　　او ز هر شهری ببیند آفتاب

و برای یک مؤمن، این روزن را باید فقط پروردگار بگشاید، و در این گشایش، به نظر مولانا، هدایت یک پیر یا مرشد نیز ضرورت دارد، تا راه مریدان را هموار، و آنها را شایستهٔ عنایت حق سازد.

در این جا سعی می شود به بررسی نشانه‌ای جایگاه علم در تفکر شاعر و کیفیت استفاده از علم برای بیان اندیشه‌هایش پرداخته شود. مولوی جایگاه بسیار والایی در میان عارفان دارد و او نیز بنابر اندیشه‌های عرفانی‌اش به توضیح و تفصیل این بحث پرداخته است. از نظرگاه بینامتنی در داستان «نحوی و کشتیبان» در مثنوی، نیز نشانه‌های فراوانی از انعکاس عناصر دینی، و قرآنی مبتنی بر تعلیم و تربیت درخور مشاهده است.

رمزگان زمانی و مکانی در شعر مولوی، فضای مکانی در حکایت، دریا است، از نظرگاه اندیشه‌های تعلیمی، در نظر مولوی دریا نماد محو شدن و بریدن از تعلقات است و شاید به این دلیل در این حکایت شاعر این فضا را انتخاب کرده است. پیوند این حکایت با حکایت «اعرابی و خلیفه» نیز درخور توجه است. مولوی در هر دو حکایت دریا را مورد تأکید و توجه قرار داده است. شاید این موضوع به این دلیل است که مولانا دریا را نماد عالم معنا می‌داند. در حکایت «اعرابی و خلیفه» کوزهٔ آب اعرابی که برای خلیفه هدیه می-برد، نشانهٔ امکانات و فضای محدود این دنیایی است که در مقابل عالم بیکران ازلی قرار می‌گیرد. مهمترین مصداقی که مولوی برای این امر انتخاب کرده است در هر دو حکایت دریاست، که بیکران است.

حال سوال این است که چرا مولوی در بیان جایگاه علم از ابزاری چون دریا، کشتی، نحوی و کشتیبان بهره جسته است؟ همهٔ ما واقفیم که دریا از دید عرفان نماد دریای هستی است و مولوی با بهره‌گیری از این عنصر در شعر خود خواسته است که علم حقیقی مورد نظرش را بر ما عرضه کند. همانطور که بحث شد مقصود مولوی از علم معنایی فراتر از معنای مصطلح خود در کتب لغت دارد و بر اساس این اندیشه است که به استدلالیون می تازد:

پای استدلالیون چوبین بود　　پای چوبین سخت بی تمکین بود

در داستان معروف «نحوی و کشتیبان»، ماجرای شخصی نحوی، نقل می‌شود که با باری سنگین از غرور «علمی» بر کشتی سوار می شود. وی در اثنای سفر رو به ناخدای کشتی کرده و از او می پرسد که آیا از علم نحو چیزی می داند، و پاسخ منفی می گیرد و برای تحقیر ناخدا به وی می گوید که نیمی از عمر تو هدر رفته است! ناخدا به رغم رنجوری از نیش تحقیر مرد، چیزی نمی گوید و منتظر فرصت مناسب می‌ماند. طوفانی درمی گیرد و باد کشتی را به ورطهٔ گرداب هولناکی می‌افکند. در اینجا ناخدا رو به مرد نحوی کرده و از او می‌پرسد: آیا فن شنا کردن می‌دانی؟ و مرد نحوی که زندگی خود را صرف یادگیری نحو و فخر فروشی به این و آن کرده عاجزانه پاسخ منفی می‌دهد و به عنوان پاسخی دندان شکن و در ضمن متناسب با زخم زبانی که زده است از کشتیبان می‌شنود که: تمام عمرت به هدر رفته است!

آن یکی نحوی به کشتی در نشست　　رو به کشتیبان نهاد آن خودپرست

گفت: هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا!　　گفت: نیم عمر تو شد در فنا!

دل شکسته گشت کشتیبان ز تاب　　لیک آن دم کرد خامش از جواب

باد کشتی را به گردابی فکند　　گفت کشتیبان بدان نحوی بلند:

هیچ دانی آشنا کردن؟ بگو　　گفت: رو، از من تو سبّاحی مجو!

گفت:کل ّعمرت ای نحوی فناست　　زانک کشتی غرق این گردابهاست!(مولوی،۱۳۷۷: ۱۲۷–۱۲۸).

اصلِ حکایت در همین جا تمام شده است و بعد از آن مولانا به روش خود به نتیجه گیری و خلق مضامین جدید از طریق تداعی لفظ می پردازد.

در بیت:

گفت: هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا　　گفت: نیم عمر تو شد در فنا!(همان: ۱۲۷)

از نظر نشانه‌شناسی لفظ «لا» هم نشانهٔ نفی و نیستی است و هم حرفی که به دلیل شکل ظاهری شباهتی به «نهنگ» دارد! پس در این حکایت «لا» از یک سو برای زمینه سازی نیستی و گردابی که بر سر راه مرد نحوی قرار دارد مناسب است و از دیگر سو تناسبی دارد با دریا و کشتی و طوفان زیرا شبیه نهنگ است!

ظرافت دیگری که مولانا در انتخاب حرف «لا» به خرج داده، نحوی بودن یکی از شخصیت‌های حکایت است. در علم نحو انواع و اقسام «لا» وجود دارد: لای نفی، لای نفی جنس، لای شبیه به لیس و...

پس چنین پاسخی، مختصر و مفید و متناسب با معلوماتِ مرد نحوی است. ای بسا مرد نحوی با شنیدن «لا» در ذهن خود به تعیین نوع این «لا» از نظرگاه علم نحو هم پرداخته باشد؟!

همچنین در بیت:

هیچ دانی آشنا کردن؟ بگو　　گفت: رو، از من تو سباحی مجو!(همان: ۱۲۸).

مولانا می توانست به جای کلمهٔ عربی سباحی، معادل فارسی آن یعنی شنا کردن را بیاورد و بگوید: گفت: رو از من شنا کردن مجو!

اما ناگفته پیداست که «سبّاحی» با دهان مرد نحوی که سخت مغرور به عربی دانی خود است، بیشتر جفت و جور است تا «شنا کردن»، و این نکته برمی گردد به تناسب دیالوگ با شخصیت که در نقد ادبی معاصر به خصوص در عرصهٔ داستان و نمایشنامه سخت مورد توجه و تأکید است.

در بیت:

باد کشتی را به گردابی فکند　　گفت کشتیبان بدان نحوی بلند(همان: ۱۲۸)

قید «بلند» در بیت هم با خشم فروخوردهٔ ناخدا ـ که اینک فوران کرده ـ متناسب است و هم با موقعیت داستان که موقعیت طوفان و زوزهٔ باد و صدای برخورد امواج با کشتی و فریادِ استغاثهٔ کشتی نشستگانِ است، موقعیتی که در آن صدای کسی به گوش دیگری نمی رسد.(همان: ۱۲۸).

هیچ دانی آشنا کردن بگو　　گفت نی ای خوش‌جواب خوب‌رو
گفت کل عمرت ای نحوی فناست　　زانک کشتی غرق این گردابهاست
محو می‌باید نه نحو اینجا بدان　　گر تو محوی بی‌خطر در آب ران
آب دریا مرده را بر سر نهد　　ور بود زنده ز دریا کی رهد
چون بمردی تو ز اوصاف بشر　　بحر اسرارت نهد بر فرق سر(همان: ۱۲۸).

در این ابیات مولانا زندگی انسان را در گرو گذر از صفات بشری و محو شدن از صفات می‌داند. از نظرگاه نشانه شناسی در این ابیات تضاد واژگانی برجسته است و در یک تقابل بین نحوی و کشتیبان، زنجیره‌ای از نشانه‌ها قابل مشاهده است، به این نحو که هر کدام از این نشانه‌ها به یک جنبه از علم و تعلقات آن وابسته است. به عبارتی در تفکر مولوی با دوگونه علم روبرو هستیم، علم دنیوی که سراسر، جزئی نگری، استدلالی، سطحی، و زودگذر است و علم اخروی که نتیجهٔ تفکر و اندیشیدن در امور عالم هستی است و زمینه و لازمهٔ آن گذر از اوصاف بشری است. در جدول ذیل تقابل ویژگی‌ها و نشانه‌های علوم مورد بحث در حکایت نحوی و کشتیبان درخور مشاهده است.

علم نحوی	علم کشتیبان
علم ظاهری	علم درون و باطن
علم نحو	محو شدن
استدلال	مردن از اوصاف بشر
اوصاف بشری	کم آمد
تعلقات دنیوی	گذر از تعلقات و ظواهر

همانگونه در این جدول مشاهده می‌شود، مولوی آنگونه که اندیشهٔ عرفانی او برآن استوار است و در جای جای مثنوی(...) به این موضوع پرداخته است، در این حکایت از نظرگاه انتخاب رمزگا محور جانشینی و همنشینی، علوم ظاهری و استدلالی را به سخره گرفته و با آنها مقابله می‌کند و معتقد است اینها علوم ظاهری و این دنیوی و زودگذر است و اعتمادی بر آنها نیست و باید از این علوم و اوصاف ظاهری گذشت و ترک تعلقات کرد تا از این طریق به حقیقت رسید. در نظرگاه تعلیمی مولوی تکیه بر علوم ظاهری مهمترین موانع رسیدن به کمال می‌داند. در حکایت نحوی و کشتیبان، مهمترین موانع را در شخصیت نحوی این گونه نشان داده است:

۱- نحوی اهل علوم ظاهری و شهرت و نام و نشان است و همین مسأله مایهٔ غرور او می‌شود و کل عمرش بر فناست.

۲- نحوی به استدلالات عقلی تکیه کرده و با یک سونگری معتقد است ندانستن علم نحو مساوی با هدر دادن نصف عمر است، توقف او در این دلیل مایه ی حجاب مدلول می شود و از حقیقت بازمانده است. برای تمییز حق از باطل و تکامل عقل جزوی باید از اوصاف بشری دست بردارد، به عبارتی:

فقه فقه و نحو نحو و صرف صرف　　در کم آمد یابی ای یار شگرف

۳- نحوی غرق وهم و خیال است و در کار دنیا فرو رفته، گرفتار وهم و خیال است، توقف او در اسباب علت‌های ظاهری، مایهٔ گرفتاری اوست.

۴- جان کلام مولوی در این حکایت؛ تأکید بر دانش غیرشهودی است: حکمتی که زادهٔ خیال باشد از نور حق خالی است و باید آن را دور انداخت و این کار تنها با ریاضت و تکیه بر درون و گذر از اوصاف خود است.

مولوی پیش از تمثیل مورد نظر از نقش از تأثیر خوی خوش شاه در حشم و نقیبان می‌گوید که اعرابی را به دربار راه دادند و از آن سخن بدین سخن می‌کشد که هر استادی بر شاگردان خود اثری از آن لون دانشی که می‌آموزد، می‌گذارد:

پیش استاد اصولی هم اصول/خواند آن شاگرد چست با حصول
پیش استاد فقیه آن فقه‌خوان/فقه خواند نه اصول اندر بیان
پیش استادی که او نحوی بود/جان شاگردش ازو نحوی شود
باز استادی که او محو رهست/جان شاگردش ازو محو شهست
زین همه انواع دانش روز مرگ/دانش فقرست ساز راه و برگ

در واقع ماجرای نحوی و کشتیبان حکایتی تمثیلی در ضمن داستان «هدیه آوردن اعرابی نزد خلیفه» است تا بدین جا که او از علوم نحو و فقه می‌گوید و تمثیل برای بیان نسبت میان علم و صاحبان آن است. از این پس تمثیل هم به پایان رسیده، به سر حکایت ماجرای خلیف و اعرابی می‌رود. البته در ادامه‌ی حکایت نیز از

سبو و آب می‌گوید و این که بر ظاهرِ چون سبوی علم حمل کردن درست نیست؛ اگرچه باری تعالی بپذیرد و بهتر است که به آب زلال معنوی نظر کنیم؛ چنان که خود گفته:

چون در معنی زنی بازت کنند

پر فکرت زن که شهبازت کنند

افزون بر دیدگاه‌های فقهی مولوی در مثنوی او به رسالهٔ زیادات از محمد بن حسن شیبانی حنفی اشاره دارد:

درسشان آشوب چرخ و زلزله/نه زیادات و نه باب سلسله

همچنین از نزدیکان مولوی نقل شده که او در مدرسه حلاویهٔ حلب به تحصیل فقه حنفی را با علم تفسیر و اصول نزد کمال الدین ابن عدیم پرداخت. (سپهسالار، ۱۳۸۵: ۶۸) اما رویکرد تأویلگرانه و باطنی مولوی در همه مباحث فقهی او در مثنوی مشهود است. مثلا در جهاد، سماع، گناه و نیز عبادات و آداب چون طهارت و نماز ... . از این رو می‌گوید:

آن طرف که عشق می‌افزود درد/بوحنیفه و شافعی درسی نکرد

عشق را بوحنیفه شرح نکرد/شافعی را درو روایت نیست

حتی مصطلحات مجالس ایشان را نیز در غزلیات چنین به سخره ردیف کرده است:

هرچ گویی از بهانه لا نسلم لا نسلم/کار دارم من به خانه لا نسلم لا نسلم

... گوییم امروز زارم نیت حمام دارم/می نمایی سنگ و شانه لا نسلم لا نسلم

... دست از خشمم گزیدی گویی از عشقت گزیدم/مغلطه است این ای یگانه لا نسلم لا نسلم

شناخت مؤلفه‌های علم باوری و نشانه‌های آن در آثار سعدی، مستلزم مطالعهٔ اجمالی ماهیت علم، روند تحولات تاریخی آن در جهان، وضعیت علم و عقل مداری در ایران باستان و دورهٔ تمدن اسلامی و نحله‌های فکری و همچنین اوضاع مدارس نظامیه است، بی‌گمان بر اندیشهٔ شیخ شیراز تأثیر شگرف داشته، آثار سعدی در این مسیر به تفضیل مورد بررسی قرار گرفته است و درپی مفهوم علم باوری، سعدی به عنوان فرزانه‌ایی علم باور و خردگرا در اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و قدرت مداری ابوبکر سعدبن زنگی معرفی گردیده است. سعدی به صورت شخصی نیز مورد شناخت قرار گرفته، رهیافت‌ها، ریشه‌های بینش‌ها و نگرش‌ها و اندیشهٔ بنیادی او به عنوان علم باوری و اهمیت جوهری علم، برتری خردگرایی، برتری جلوه-های خرد، هنر و کیاست و فراست، ارزش علم به عمل، تأثیر خرد و علم در فرهنگ و تعالی آدمی(تأثیر علم پروری در اثبات خصال پسندیده، تأثیر آن در ذایل کردن خصال ناپسند، ظاهرگرایی و علم باوری)، عقل، معیار سنجش و داور ارزش‌های اجتماعی، جایگاه تعلیم و تربیت، با برخورداری از منابع فراوان، پژوهش‌های جدید نکات آموزنده‌ای را به خواننده‌گان عرضه داشته است.

سعدی مکرر در بوستان و گلستان به ارزش علم و جایگاه و ویژگی‌های آن پرداخته است. ایشان در گلستان و در بحث از علم و علما میگوید:

دو کس رنج بیهوده بردند و سعی بی‌فایده کردند: یکی آن که اندوخت و نخورد و دیگر آنکه آموخت و نکرد.

علم چندان که بیشتر خوانی　　چون عمل در تو نیست نادانی
نه محقق بود نه دانشمند　　چارپایی، بر او کتابی چند
آن تهی مغز را چه علم و چه خبر　　که بر او هیزم است یا دفتر(خزائلی،۱۳۶۳: ۶۴۰).

و در جای دیگر گوید: علم از بهر دین پروردن است، نه از بهر دنیا خوردن

هر که پرهیز و علم و زهد فروخت　　خرمنی گرد کرد و پاک بسوخت(همان: ۶۴۰)

و باز در خطاب به معشوق در ظاهری بودن علم نحو چون مولوی گوید:

ای دل عشاق به دام تو صید　　ما به تو مشغول و تو با عمرو و زید

او نیز در این حکایت که در پایان خود را به عنوان فقیه کهن جامه و جوان دانشمند معرفی می‌کند، در بیان ترجیح جنبهٔ باطنی علم دین بر فهم ظاهری در طعنه بر ظاهرپرستان می‌گوید:

فقیهان طریق جدل ساختند　　لم و لا اسلم درانداختند
گشادند بر هم در فتنه باز　　به لا و نعم کرده گردن دراز
تو گفتی خروسان شاطر به جنگ فتادند در هم به منقار و چنگ

یکی از راهکارهای مهم سعدی که می تواند برای چالش های امروزی، راهگشا باشد، دوری از غرورِ کاذب ناشی از کسب دانش است. با پیشرفتهای لحظه به لحظهٔ دانش در دنیای معاصر، گاه بشر دچار نخوت و خود بزرگ‌بینی شده، خود را عالم کل اسرار می‌داند. سعدی هوشمندانه تذکر می‌دهد که انسان‌ها به تنهایی نمی‌توانند جامع همهٔ علوم باشند لذا برای کسب آگاهی و نیز تکمیل دانش‌های پیشین راهی جز این ندارند که در محضر متخصصان و دانشمندان زانوی تلمذ بزنند؛ بنابراین برای افزایش دانش و بینش خویش باید با دیگران در تعامل و بحث باشند. سعدی در این باره، گفتهٔ امام محمد غزالی را مثال می‌آورد که خود بیش از اندازه به او ارادت درونی و علمی و اخلاقی داشت.

«امام، مرشد، محمدِ غزالی را پرسیدند: چگونه رسیدی بدین منزلت در علوم؟ گفت: بدان که هرچه ندانستم، از پرسیدن آن ننگ نداشتم.

بپرس هرچه ندانی که ذُلّ پرسیدن　　دلیل راه تو باشـــــد به عِـز دانایی» (خزائلی، ۱۳۶۳: ۶۶۱).

حکایت پهلوانی که سیصد و شصت فنِ کشتی می‌دانست و مغرور شده بود و می‌گفت که کشتی گرفتن را از استاد خود هم بهتر می‌داند. پادشاه از این سخن رنجیده شد و از استاد خواست تا با پهلوان کشتی بگیرد. استاد از طریق همان یک فنی که به او نیاموخته بود، او را شکست داد(همان: ۲۰۸–۲۰۹).

این نکته هم در روابط مملکتی و هم در روابط فردی کارآمد و مفید است.

اما سعدی نکته ای نابسوده را بیان می‌دارد که شاید هیچ شاعری در مقام او بدان توجه نداشته است . او آموختن و کسب آگاهی ، را اصالت می دهد و به فرمایش پیامبر تاسّی می‌کند که فرمود : علم را در نزد هرکس یافتید، فراگیرید. نظرسعدی بر آن است که در آموختن باید به دانش و آگاهی فرد توجه کرد و نه به عملکرد و تناسب سخن و عمل گوینده:

گفتِ عالِم به گوشِ جان بشنو ور نمانـــد به گفتنش کردار
باطل است آنچه مدعی گوید: خفته را خفته کی کند بیدار؟
مرد باید که گیرد اندر گوش ور نبشـــته‌است پند بر دیوار! (همان: ۳۳۸)

نکتهٔ بسیار مهم آن است که از نظر سعدی، هر سخن عالمانه و محققانه، می تواند انسان ساز باشد.

در باب چهارم بوستان در داستانی که چنین شروع می‌شود «فقیهی کهن جامه ای تنگدست» سعدی وصف مجلسی از فقها را می‌کند که فقیهی ناشناس بدانجا وارد شده و در بحث فقهی بر فقیهان غالب شده است ولی از پذیرفتن دستار قاضی چون آن را پای بند غرور می‌دانسته ابا کرده است. مکان وقوع این حادثه در ایوان قاضی است.

در حکایت فقیه تنگ‌دست در بوستان، نشانه‌های مکانی بارز و در عین حال نمادینی وجود دارد. در تحلیل نشانه‌شناسی مکانی این حکایت اساساً بر دو جنبه تأکید می‌شود یکی نشانه‌شناسی مکانی ضمنی و دیگری صریح. در این شعر سعدی، هنرنمایی شاعر در به تصویر کشیدن مجلسی است که در آن قاضی و دیگر مسئولین مملکتی حضور دارند :

فقیهی کهن جامه‌ای تنگدست در ایوان قاضی به صف در نشست(سعدی: ۲۴۳).

و همچنین نشانه‌های مکانی دیگری در این شعر وجود دارند:

ندانی که برتر مقام تو نیست فروتر نشین یا برو یا بایست
نه هر کس سزاوار باشد به صدر کرامت به جاهست و منزل به قدر(همان: ۲۴۳)

در تحلیل نشانه شناسی مکانی شعر باید گفت که سعدی مجلسی را به تصویر کشیده که در آن یک جلسهٔ رسمی به معنای امروزیست در این مجلس مانند مجلس پادشاهی دارای یک سیستم مشخصی است که هر کس در آن جای مشخصی بر اساس منصب و مقام خویش دارند. این مجلس دارای یک معرف است که جای هر کس را مشخص می‌کند:

نگه کرد قاضی در او تیز تیز معرف گرفت آستینش که خیز(همان: ۲۴۳)

و در جای دیگر اشاره‌ای به «سر» به عنوان مکان دستار دارد:

معرف به دلداری آمد که دستار قاضی نهد بر سرش(همان: برش ۲۴۵)

دلالت‌های سخن سعدی روشن، زلال و بدون تعقید و ابهام است و اگر ابهامی به چشم می‌خورد؛ یا از نوع ادبی و زیبایی‌شناختی آن است، یا ریشه در ضعف حافظه تاریخی و حکایت از عدم درک جامعه‌شناختی از روزگار وی دارد، و گرنه زبان سعدی، شفاف و سرشار از شورانگیزی و هیجان و امید به زندگی و حکمی است. از جنبهٔ نشانه‌های زیبایی شناسی کلام، سعدی در این شعر از شگردهای دیگری نیز بهره گرفته که در تحلیل متون ادبی نشانه‌های زیبایی شناسی به شمار می روند که از جمله آنها بهره‌گیری از استعاره، تشبیه، اغراق، کنایه و ... است. این گونه نشانه ها از انعطاف بیشتری نسبت به زبان علمی دارند و درجه مقبولیت آنها نسبت به زبان علمی بیشتر است.

واژه‌هایی همچون شیر، دل، معنی، زحل و... از مفهوم نمادین برخوردارند. قرار گرفتن واژهٔ درویش در این شعر در کنار واژهٔ بزرگان، قاضی و ایوان حکومتی تقابل بین ظالم و مظلوم را یادآور می‌کند:

فقیهی کهن جامه‌ای تنگدست در ایوان قاضی به صف در نشست (سعدی: ۲۴۳)

که سعدی در جای جای اشعارش این ویژگی هویداست و همچنین نتیجه‌گیری شاعر از این گونه شعرها که در آن این تضاد طبقاتی را مردود می‌شمرد و بر عدم شایسته سالاری افراد در مقام‌های خویش اشاره دارد از رهیافت‌های شاعر است. استفاده شاعر از واژهٔ تنزیل، تلمیحی ظریف به آیات قرآن دارد.

در مباحث مربوط به زیبایی شناسی روابط مفهومی بین واژگان و جملات نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند. بر این اساس شمول معنایی، هم‌معنایی، چند معنایی، تقابل معنایی، و جزء واژکی از شناخته ترین روابط مفهومی به شمار می‌روند(صفوی، ۱۳۸۳: ۹۹-۱۶۱). تضادهای زیبا و در عین حال بسیار ظریفی مانند: سمند سخن راندن در مقابل خر در وحل بازماندن و کبیر در تقابل حقیر و ظرف زرین با سفال و... که در این شعر دارد، مفهوم را به بهترین نحو به خواننده القا می‌کند.

رمزگان بینامتنی در حکایت سعدی به این شیوه است که شاعران کلاسیک فارسی در سرودن اشعار خود از متون اسلامی، علمی و عرفانی زمان خود نهایت بهره را برده‌اند سعدی شیرازی نیز یکی از آن‌هاست. سعدی نیز در آثار خود از آثار شاعران فارسی و عربی مقدم بر خود تأثیرات زیادی پذیرفته است. کاربرد واژهای قرآنی مانند تنزیل(بیت ۱۶)و ... در این شعر بیانگر ارتباط شاعر با قرآن مجید است که سرچشمهٔ فکری دیگر شاعران کهن ما نیز می‌باشد. و همچنین سبک سعدی در به کارگیری واژه‌های زبان عرفان مانند درویش در متون عرفانی ما به معنای کسی که نسبت به خدا فقیر و نسبت به خلق بی نیاز است به کار رفته و به این معنی در شعر سعدی نیز به‌کار رفته است.

و کهن جامه، نیز نشانه‌هایی برای گرایش عرفانی شاعر است. به کاربردن واژه‌های جدل، اصول، فقه، دستار و زحل نشانه‌هایی است که خواننده را به این سوی رهنمون می‌سازد که شاعر در زمان خود با علوم دینی و منطق و نجوم آشنایی کامل داشته و از آنها به بهترین نحو در شعر خود استفاده کرده است.

۵. نتیجه

با ورود عرفان به ادبیات در قرن پنجم، نگرش عرفا نسبت به علوم عقلی و استدلالی تغییر یافت. سعدی در نظامیه بغداد علوم دینی را فراگرفت. توجه به فقه در شعر سعدی از منظرهای مختلف قابل توجه است. در حکایت «فقیهی کهن جامه‌ای تنگ دست» سعدی از نظرگاه بافت جامعه‌شناسی به این موضوع توجه دارد که عالم بودن و آگاهی نسبت به علوم تنها به این نیست که ظاهری و مجلسی آراسته و استدلال‌های بی‌منطق و بی اساس در دست داشت، بلکه علمی که مبتنی بر دلایل دینی و معنوی باشد از اهمیت والایی برخوردار است. در ساختار روایی این حکایت نشانه‌های بارز و در عین حال نمادینی وجود دارد. در تحلیل نشانه-شناسی این حکایت سعدی مجلسی را به تصویر کشیده که در آن یک جلسهٔ رسمی به معنای امروزیست در این مجلس مانند مجلس پادشاهی دارای یک سیستم مشخصی است که هر کس در آن جای مشخصی بر اساس منصب و مقام خویش دارند. قرارگرفتن واژهٔ درویش در این شعر در کنار واژهٔ بزرگان، قاضی و ایوان حکومتی تقابل بین ظالم و مظلوم را یادآور می‌کند که سعدی در جای جای اشعارش این ویژگی هویداست و همچنین نتیجه‌گیری شاعر از این گونه شعرها که در آن این تضاد طبقاتی را مردود می‌شمرد و بر عدم شایسته سالاری افراد در مقام‌های خویش اشاره دارد از رهیافت های شاعر است.

در حکایت «نحوی و کشتیبان» نیز مولوی از نظرگاه انتخاب رمزگان محور جانشینی و همنشینی، علوم ظاهری و استدلالی را به سخره گرفته و با آنها مقابله می‌کند و معتقد است این علوم ظاهری، دنیوی و زودگذر است و اعتمادی بر آنها نیست و باید از این علوم و اوصاف ظاهری گذشت و ترک تعلقات کرد تا از این طریق به حقیقت رسید. مولوی تکیه بر علوم ظاهری را مهمترین موانع رسیدن به کمال می‌داند. در این حکایت مهمترین موانع را در شخصیت نحوی از این نظر که اهل علوم ظاهری و شهرت و نام و نشان است و همین مسأله مایه غرور او می‌شود و کل عمرش بر فناست و همچنین تکیه بر استدلالات عقلی و سونگری معتقد است ندانستن علم نحو مساوی با هدر دادن نصف عمر است، توقف او در این دلیل مایهٔ حجاب مدلول می شود و از حقیقت بازمانده است. برای تمییز حق از باطل و تکامل عقل جزوی باید از اوصاف بشری دست بردارد. نحوی غرق وهم و خیال است و در کار دنیا فرو رفته، گرفتار وهم و خیال شده است، توقف او در اسباب علت‌های ظاهری، مایهٔ گرفتاری اوست. جان کلام مولوی در این حکایت؛ تأکید بر دانش غیرشهودی است: حکمتی که زادهٔ خیال باشد از نور حق خالی است و باید آن را دور انداخت و این کار تنها با ریاضت و تکیه بر درون و گذر از اوصاف خود است.

باید توجه داشت که اختصاص دادن احکام و فتاوی مجتهدانه به چهار نفر مالک ، ابوحنیفه ، شافعی، احمد بن حنبل از قرن هفتم هجری و همزمان با حیات مولوی و سعدی ضرورت آن اعلام شد. از آن جا که مولوی و سعدی هر دو از آغاز به مذهب اهل تسنّن و بویژه تفکر اشعری گرایش داشتند، منظور ایشان از فقه و خطاب در سخن ایشان بیشتر فقه حنفی است، امّا در مفهوم و دلالت کلّی خود به مثابه گفتمانی عرفانی، به علم فقه و روش مجادلات فقیهان و مباحثات محدثان در حلقه‌های درس نیز نظر دارند. بحث اصلی بر بحث

بر سر شریعت و طریقت است. از این رو تقابل عناصر نشانه‌شناختی در حکایات بیشتر مبینِ دیدگاه‌هایی برآمده از گفتمان عرفانی- باطنی در برخورد با گفتمان فقهیِ علم است.

کتابنامه

- احمدی، بابک(۱۳۸۵)؛ از نشانه‌شناسی تصویری تا متن؛ تهران: نشر مرکز.
- اصفهانی ، راغب(۱۳۹۲ق)؛ المفردات فی غریب القرآن؛ قاهره: دارالکاتب العربی.
- برگر، آرتور آسا(۱۳۸۵)؛ نقد فرهنگی، ترجمه همیرا مشیر زاده؛ تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران(باز).
- بهره ور، مجید (۱۳۸۹) «چهره‌ی علم در آینه‌ی ادب عرفانی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، دوره دوم، شماره ۵، بهار، صص ۸۸-۱۱۳.
- تادیه، ژان ایو(۱۳۷۸)؛ نقد ادبی در قرن بیستم؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی؛ تهران: انتشارات نیلوفر.
- چندلر، دانیل(۱۳۸۷)؛ مبانی نشانه‌شناسی؛ ترجمه محمد پارسا؛ چ۴، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سورهٔ مهر.
- داد، سیما(۱۳۸۵)؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی(واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی)؛ چاپ دوم، تهران: مروارید.
-دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۲)؛ لغت نامه؛ زیر نظر معین و شهیدی؛ تهران: دانشگاه تهران.
- دینه سن، آنه ماری(۱۳۸۰)؛ درآمدی بر نشانه‌شناسی؛ ترجمهٔ مظفر قهرمان؛ آبادان: نشر پرسش.
- ساغر وانیان، سید جلیل(۱۳۶۹)؛ فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی؛ مشهد: نشر نما.
- سپسالار، فریدون بن احمد (۱۳۸۵) رسالهٔ سپهسالار، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمد افشین وفایی، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۲)؛ نشانه شناسی کاربردی؛ تهران: نشر قطره.
- سعدی شیرازی، مصلح الدین (۱۳۸۶) کلیات، به تصحیح محمد علی فروغی، چ ۱۴، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سراج طوسی، ابونصر (۱۹۴۱)؛ اللمع فی التصوف؛ تصحیح رینولد نیکلسن؛ لیدن : بریل.
- شمیسا، سیروس(۱۳۷۳)؛ انواع ادبی؛ تهران: نشر فردوس
- صفوی، کورش(۱۳۸۳)؛ درآمدی بر معنی‌شناسی؛ تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- ضمیران،محمد(۱۳۸۲)؛ درآمدی بر نشانه شناسی هنر؛ تهران: نشر قطره.
- فرهنگی، سهیلا و محمد کاظم یوسف پور(۱۳۸۹)؛ «نشانه شناسی شعر الفبای درد سرودهٔ قیصر امین پور»؛ فصلنامهٔ علمی پژوهشی کاوش نامه؛ سال یازدهم، شماره ۲۱.
- کالر، جاناتان(۱۳۷۹)؛ فردینان دوسوسور؛ ترجمهٔ کورش صفوی؛ تهران: انتشارات هرمس.
- گیرو،پی‌یر(۱۳۸۰)؛ نشانه شناسی؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ تهران: انتشارات آگاه.

– مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۴)؛ دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛تهران: انتشارات آگه.

– مولوی بلخی، جلال الدین محمد (۱۳۶۳) مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد نیکلسون، چ ۱، تهران: انتشارات امیرکبیر.

– هاتفی،محمد(۱۳۸۸)؛ بررسی و تحلیل نشانه–معناشناختی رابطهٔ متن کلامی و تصویر در متون ادبی؛ رسالهٔ دکتری رشته زبان و ابییات فارسی؛تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

– هجویری ، علی بن عثمان(۱۳۸۲)؛ کشف المحجوب؛ تصحیح محمود عابدی؛ تهران: سروش.

– همایی، جلال الدین(۱۳۷۶)؛ مولوی نامه؛ تهران: هما.

– Eco, Umberto)1976(A Theory of Semiotics; Bloomington: Indiana University Press.

بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد پیروزه هفت‌پیکر

مریم بهزادنژاد[۱]

دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

آرمینا سارگسیان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

توجه به مشابهت‌های اساطیر و داستان‌ها، پژوهشگران را به کشف ساختارهای اسطوره‌ای مشترک کشاند؛ الگوهایی که ادعا می‌شد با تنوعی نامحدود در آثار ادبی و هنری تکرار می‌شوند. یکی از این الگوها، نظریه سفر قهرمان نام دارد.

در این مقاله، گنبد پنجم هفت‌پیکر با نظریه سفر قهرمان کریستوفر ووگلر بررسی می‌شود. گرچه بیشتر مقاله‌هایی که با سفر قهرمان به تحلیل آثار پرداخته‌اند، از الگوی کمبل استفاده کرده‌اند، اما الگویی که ووگلر در کتاب سفر نویسنده ارائه داده‌است، جدیدتر و کاربردی‌تر بوده و مشکلات نظریه کمبل را ندارد.

دلیل انتخاب این داستان، شکست قهرمان آن در مراحل ششم(آزمون‌ها، متحدان و دشمنان) و هشتم(آزمایش بزرگ) الگو است. نتایج به‌دست‌آمده، شکلی از الگوی قهرمان شکست‌خورده و هم‌چنین تفاوت آن با قهرمانان پیروز را نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: نظریه سفر قهرمان، جوزف کمبل، کریستوفر ووگلر، سفر قهرمان در گنبد پنجم هفت‌پیکر

۱-درآمد

ووگلر(۱۹۴۹-)، نظریه‌پرداز اصلی سفر قهرمان نبود. او تنها الگوی جوزف کمبل(۱۹۰۴-۱۹۸۷) را اصلاح و آن را کاربردی‌تر کرد. «مهم ترین نظریه ای که کمبل در زمینه اسطوره مطرح کرد و بر اساس آن در اسطوره شناسی شهرت یافت، تک اسطوره است. وی در رساله ای به سال ۱۹۴۹با عنوان «قهرمان در هزار چهره» این نظریه را ارائه نمود.»(نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۰۱) « کمبل با مطالعه اسطوره‌های جهانی قهرمان، کشف کرد که همه آن‌ها در اساس داستان واحدی هستند که با تنوعی نامحدود تا ابد بازگو می‌شوند. وی دریافت که هر نوع داستان‌گویی، آگاهانه یا ناخودآگاه، از الگوهای کهن‌اسطوره پیروی می‌کند و این که تمام داستان‌ها را، از پیش پاافتاده‌ترین لطیفه‌ها تا بلندترین قله‌های ادبیات، می‌توان بر اساس سفر نویسنده درک کرد: تک-اسطوره‌ای که وی اصول آن را در کتابش تشریح می‌کند.» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۳۶) الگوی کمبل سه مرحله اصلی دارد که هرکدام به اجزای کوچک‌تری تقسیم

[۱] maryambehzadnezhad@gmail.com. نویسنده مسؤول.

می‌شوند: جدایی، تشرف، بازگشت. توجه به مشباهت‌های آثار مختلف و کشف ساختاری مشترک برای آنها، کمبل را به حوزه اسطوره و ساختار و از طرفی علاقه او به آرای روانشناسانی چون یونگ، او را به حوزه اسطوره و روانشناسی سوق داده است.۱

اما ووگلر در الگوی کمبل اصلاحاتی وارد و آن را به دوازده مرحله تقسیم کرد. اجزای این الگو و تفاوت آنها در جدول زیر آمده‌است:

سفر قهرمان [الگوی ووگلر]	قهرمان هزارچهره[الگوی کمبل]
پرده ی اول	عزیمت، جدایی
دنیای عادی	دنیای روزمره
دعوت به ماجرا	دعوت به ماجرا
رد دعوت	رد دعوت
ملاقات با استاد	کمک فوق طبیعی
عبور از نخستین آستانه	عبور از نخستین آستانه
	شکم نهنگ
پرده ی دوم	هبوط، تشرف، رخنه
آزمون ها، متحدان، دشمنان	جاده ی آزمون ها
راهیابی به ژرف ترین غار	
آزمایش	ملاقات با الهه
	زن افسونگر
	آشتی با پدر
	تقدس یافتن
پاداش	نهایت احسان
پرده ی سوم	بازگشت
مسیر بازگشت	امتناع از بازگشت
	پرواز جادویی
	رهایی از درون
	عبور از آستانه
	بازگشت
تجدید حیات	سرور دو عالم
بازگشت با اکسیر	آزادی برای زیستن

(ووگلر، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۸)

ووگلردر کتابش، سفر نویسنده، توضیح کامل‌تری از این مراحل ارائه داده است و نظریه او از الگوی ساده و جامع‌تری برخوردار است. برای مثال، در قسمت چهارمِ مرحله عزیمت از الگوی کمبل، قهرمانان با کمک فوق طبیعی یا امداد غیبی روبه‌رو می‌شوند: «آنان که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند با موجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شوند که معمولا در هیئت عجوزه‌ای زشت و یا یک پیرمرد ظاهر می‌شود و طلسمی به رهرو می-دهد که در برابر نیروهای هیولاوشی که در راه هستند از او حمایت می‌کند.»(کمبپل، ۱۳۸۹: ۷۵» اما همیشه قهرمانان بعد از پذیرش دعوت، با موجود حمایتگر مواجه نمی‌شوند. در گنبد چهارشنبه هفت پیکر، ماهان با دیوی روبه‌رو شد که قصد فریب او را داشت. مسئله دوم این است که همیشه کمک و امدادرسانان، غیبی و جادویی نیستند. ووگلر این مرحله را، ملاقات با استاد نامید که اسمی جامع‌تر است. از کارکردهای استاد، راهنمایی، کمک و هدایت قهرمان است. استاد هم می‌تواند غیبی باشد و هم نباشد. استاد می‌تواند مثبت و یا مثل دیو داستان ماهان، منفی باشد. قسمت ششمِ مرحله بازگشت از الگوی کمبل، سرور دو عالم یا ارباب دو جهان نام دارد. ووگلر اسم این مرحله را تجدیدحیات گذاشت. هرقهرمانی در قسمتی از داستان به تجدید حیات

می‌رسد. از نظر ووگلر حتی اگر قهرمان بمیرد باز در خاطر مخاطبان تجدیدحیات می‌یابد اما "ارباب‌دو-جهان‌شدن" برای بسیاری از قهرمانان صدق نمی‌کند. این موارد فقط به عنوان نمونه ذکر شد و نقد آرای کمبل از حوصله این مقاله خارج است.

۲-شیوه پژوهش

در این مقاله، گنبد پیروزه، بر پایه نظریه ووگلر بررسی می‌شود و ویژگی‌های هر مرحله از سفر قهرمان در نظریهٔ ووگلر، با مراحل سفر در داستان، تطبیق داده شده و کهن‌الگوهای موجود معرفی خواهند شد زیرا ووگلر بعد از معرفی دوازده مرحله سفر قهرمان، به هفت کهن‌الگویی اشاره می‌کند که بیشتر از کهن‌الگوهای دیگر در هر داستانی تکرار می‌شوند: «قهرمان، استاد، نگهبان آستانه، منادی، متلون، سایه، دغلباز» (همان: ۵۵-۵۶).

۳-بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد پیروزه

قبل از تحلیل گنبد پنجم توجه به چند نکته ضروری است:

۳-۱گنبد چهارشنبه سه چرخه سفر دارد. سفرهایی که دراین گنبد می‌بینیم عبارتنداز:

۳-۱-۱ بخشی از سفر درونی بهرام در گنبد پیروزه.

۳-۱-۲ فریب خوردن ماهان به دست غولی متلون و آغاز سفر گمراهی او در بیابان‌ها تا زمانی که دوباره به سرزمین خود باز می‌گردد.

۳-۱-۳ این سفر به خوانندگان گنبد چهارشنبه تعلق دارد که با خواندن داستان به دنیای ماهان سفر می-کنند.

۳-۱-۴ سفر درونی نظامی همراه با سرودن متن. بررسی سفر خوانندگان و سراینده گنبد پنجم از عهده این متن خارج است.

۳-۲در حالی‌که چرخه‌ی سفر ۳-۱-۱ به ذکر چند مرحله از سفر قهرمانش بسنده کرده‌است، داستان ماهان از مراحل کامل‌تری برخوردار است و به دلیل تاثیری که بر چرخه‌ی۳-۱-۱ می گذارد، اصلی‌ترین داستان گنبد چهارم به حساب می‌آید. بنابراین ابتدا داستان ماهان را بررسی می‌کنیم و بعد از آن به توضیح سفرهای دیگر می‌پردازیم.

۳-۱-۲ سفر قهرمان در داستان ماهان

مرحله اول: دنیای عادی

در ابتدای داستان خواننده با دنیای عادی ماهان آشنا می‌شود دنیایی که قبل از سفر خود در آن زندگی می کند. از کارکردهای مهم دنیای عادی معرفی قهرمان به مخاطب است. «چون بسیاری از داستان‌ها قهرمان و مخاطب را به دنیایی ویژه می‌برند، اغلب با معرفی یک دنیای عادی به عنوان مبنایی برای مقایسه آغاز می-کنند...دنیای عادی به یک معنا مکانی است که آخرین بار از آنجا آمده‌اید.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۱۵)

ماهان مرد زیبایی بود که در مصر زندگی می‌کرد. او در دنیای عادی خود مردی محبوب بود و دوستان فراوانی داشت که به خاطر علاقه به ماهان او را به خانه و باغ خود دعوت می کردند:

بود مردی به مصر ماهان نام — منظری خوبتر زماه تمام
یوسف مصریان به زیبایی — هندوی او هزار یغمایی
جمعی از دوستان و همزادان — گشته هر یک به روی او شادان
روزکی چند زیر چرخ کبود — دل نهادند بر سماع و سرود
هر یک از بهر آن خجسته چراغ — کرده مهمانیی به خانه و باغ

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۵-۲۳۶)

تضاد: نشان‌دادن دنیای عادی قهرمان باعث می‌شود که مخاطب به تضاد میان آن و دنیای ویژه(سرزمینی که بعدا به آن سفر خواهد کرد) پی‌ببرد. در دنیای عادی ماهان مورد محبت و لطف دوستان خود است اما با ورود به دنیای ویژه به سرزمین هولناکی قدم می‌گذارد که همه برای نابودی‌اش کمربسته‌اند.

مرحله دوم: دعوت به ماجرا

بعد از معرفی دنیای عادی قهرمان، «برای به حرکت درآوردن داستان، حادثه یا رخدادی مورد نیاز است. دعوت به ماجرا ممکن است توسط پیام یا قاصدی وارد شود.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۳۰) «دعوت به ماجرا غالبا توسط شخصیتی انجام می شود که معرف کهن‌الگوی منادی است. شخصیتی که کارکرد منادی را دارد ممکن

است مثبت، منفی یا خنثی باشد؛ اما کار او این است که با ارائه یک دعوت یا چالش به قهرمان برای روبه‌رو-شدن با ناشناخته داستان را به حرکت درآورد.»(همان: ۱۳۱)

در این مرحله، ماهان با دو نوع منادی روبه‌رو می‌شود. اولین منادی دوست ماهان است که او را به باغ خود دعوت می کند. اگرچه دوست ماهان منادیی خنثی است اما باغ او دروازه ورود ماهان به دنیای ویژه و هولناکی محسوب می‌شود.

روزی آزاده‌ای بزرگ نه خورد　　آمد او را به باغ مهمان برد
بوستانی لطیف و شیرین‌کار　　دوستان زو لطیف‌تر صدبار
تا شب آنجا نشاط می‌کردند　　گاه می گاه میوه می‌خوردند

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۶)

شب، وقتی مغز ماهان از شراب گرم شده بود، از باغ دور شد و به نخلستان رفت. در این‌هنگام او با دعوت به ماجرای دیگری روبه‌رو شد و منادی دوم را دید:

دید شخصی ز دور کامد پیش　　خبرش داد از آشنایی خویش
چونکه بشناختش همالش بود　　وز تجارت شریک مالش بود

(همان: ۲۳۶)

شب تنها در گنبد اول، گنبد پنجم و گنبد هفتم آمده است. در گنبد اول، شب زمانی برای ظاهر شدن ترکتاز و خدمتکاران او است. در گنبد پنجم، شب زمانی است که ماهان توسط دیوی که به شکل دوستش درآمده، فریب می‌خورد و به بیابان‌های مخوف کشیده می‌شود. در گنبد پیروزه یک بار دیگر شب زمان ظاهر شدن موجوداتی عجیب است اما نه مثل پریان گنبد اول، بلکه دیوهایی که نزدیک درختی که ماهان روی آن خوابیده بود ظاهر شدند تا او را آزمایش کنند. شب در گنبد هفتم برخلاف دو گنبد دیگر، محلی برای ظاهر شدن موجودات عجیب نیست. زمانی برای ارتکاب گناه قهرمان است و هنگامی که قهرمان به اشتباه خود پی می برد، شب کم کم محو و روشنایی آشکار می شود.

در نقدهای مربوط به حوزه روانشناسی، شب را نمود ناخودآگاه می‌دانند. «اما ورود به شب، یعنی بازگشت به بی تمایزی‌ها، جایی که کابوس‌ها و غول‌ها، افکار سیاه را به هم می‌زنند. شب تصویر ناخود آگاه است و در رویای شب ناخودآگاه آزاد می‌شود. مانند تمام نمادها، شب هم دارای دو جنبه است. جنبه تاریک، جایی که کون و فساد صورت می‌گیرد و جنبه آماده‌سازی برای روز، جایی که نور زندگی از آن بیرون می-جوشد.»(همان: ۳۰/۴)

مایکل بری در تفسیری که بر هفت پیکر نوشت، شب را با استفاده از متون ایرانی اسلامی توضیح داده است: «بنابر شارح گمنام ایرانی متون عربی سهروردی، نویسنده می خواهد بگوید که شب به لطف خواب می توان به دنیای برتر عروج کرد و چهره‌های معنوی ناب را اندیشه کرد. به این خاطر که در خواب، حس-های ما از کار افتاده‌اند و دیگر بر ما فرمان نمی‌رانند اما در روز به هنگام بیداری، به سبب خودکامگی حس

نمی توان از این فرصت بهره‌مند شد... در خواب به یاری از کار افتادن حس، می‌توان جهان ملکوتی را اندیشه کرد. » (بری، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

ماهان شریکش را دید که در تاریکی به او نزدیک می‌شد. او به ماهان گفت که سود زیادی با خود آورده و آن را در کاروانسرایی گذاشته است. مرد از ماهان دعوت کرد تا همراه او برود. منادی دوم، منادی‌ای منفی بود. او دیوی متلون بود که خود را به شکل دوست ماهان درآورد تا با ایجاد وسوسه‌ی ثروت، ماهان را فریب دهد و آواره بیابان‌ها کند.

همان‌طور که اشاره شد دیو نماد کهن‌الگوی منادی بود. اما او در عین حال نقاب کهن‌الگوی متلون را هم به چهره داشت. هر کدام از شخصیت‌ها می‌توانند هم‌زمان نماد چند کهن‌الگو باشند. «قهرمانان پیوسته به شخصیت‌هایی غالبا از جنس مخالف بر می‌خورند که ویژگی اصلیشان این است که از دید قهرمان ظاهرا در حال تغییر دائمند. غالبا محبوب قهرمان یا شریک عشقی وی کیفیات یک متلون را به نمایش می-گذارد.»(همان: ۹۳) اما ووگلر درباره جنس مخالف بودن متلون‌ها از کلمه غالبا استفاده کرده‌است. یکی از مهم‌ترین ویژگی متلون‌ها، تغییر آن‌ها است. تغییرات در ظاهر و یا رفتار شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد. «جادوگران، ساحره‌ها و غول‌ها از متلون‌های سنتی در دنیای قصه‌های پریان هستند.»(همان: ۹۳) دروغ گفتن، گمراه کردن و فریب دادن از ویژگی های این کهن‌الگوی است.

قهرمانان برای ترک دنیای خود به عاملی درونی یا بیرونی نیاز دارند. رسیدن به سودی که در کاروانسرا گذاشته شده بود(عامل بیرونی) و حرص و طمع ماهان(عامل درونی) باعث شد که ماهان دعوت منادی متلون را بپذیرد و دنیای عادی خود را ترک کند.

مرحله سوم: رد دعوت

ماهان بدون لحظه‌ای تردید و به طمع ثروت دعوت را پذیرفت. مرحله رد دعوت در این داستان حذف شده‌و لازم به یادآوری است که هر کدام از مرحله‌ها می‌توانند حذف یا جابه‌جا شوند.

دل ماهان ز شادمانی مال　　برگرفت آن شریک را دنبال
درگشادند باغ را ز نهفت　　چون کسی‌شان ندید هیچ نگفت

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۷)

«رد دعوت معمولا لحظه‌ای منفی در پیشرفت داستان به حساب می آید، لحظه ای خطرناک که در آن ماجرا ممکن است به بیراهه برود یا اصلا شروع نشود. اما در مواردی خاص رد دعوت اقدامی عاقلانه و مثبت از سوی قهرمان به حساب می‌آید. وقتی دعوت وسوسه‌ای شیطانی یا نوعی دعوت به فاجعه است نه گفتن قهرمان نشانه زیرکی و هشیاری اوست.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۴۱)

مرحله چهارم: ملاقات با استاد

در این مرحله قهرمان با استادی روبه‌رو می‌شود و از راهنمایی، پند و یا هدایای او برای سفر به دنیای ویژه استفاده می‌کند. «کهن‌الگویی که پیوسته در رویاها اسطوره‌ها و داستان‌ها یافت می‌شود کهن‌الگوی استاد است؛ شخصیتی معمولا مثبت که یاری‌دهنده یا مربی قهرمان است.»(همان: ۷۱) همان‌طور که مشاهده می‌شود ووگلر از عبارت معمولا مثبت برای استاد استفاده کرده‌است. بعضی از استادان به جای راهنمایی قهرمانان را گمراه می‌کنند.

زمانی‌که ماهان، دعوت مرد متلون را قبول کرد، دیو نقاب کهن‌الگوی استاد را به چهره زد. ماهان دیو را به عنوان استاد خود پذیرفت و به دنبال او رفت تا با راهنمایی‌اش به کاروانسرا برسد. با اینکه ماهان متوجه شد که به بیراهه می روند اما به خودش اعتماد نداشت. او فکر کرد چون مست است حتما اشتباه می‌کند. ماهان در شعر از دیو به عنوان رهبر خود نام برده است که به انتخاب دیو در نقش کهن الگوی استاد توسط ماهان اشاره دارد:

هردو در پویه گشته بادخرام — تا ز شب رفت یک دو پاس تمام
پیش می‌شد شریک راهنورد — او به دنبال می‌دوید چو گرد
راه چون از حساب خانه گذشت — تیر اندیشه از نشانه گذشت
گفت ماهان ز ما به فرضه نیل — دوری راه نیست جز یک میل
چارفرسنگ ره فزون رفتیم — از خط دایره برون رفتیم
بازگفتا مگر که من مستم؟ — بر نظر صورتی غلط بستم
او که در رهبری مرا یار است — راه دانست و نیز هشیار است

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۷-۲۳۸)

برای استادان تاریک و متلون که به قصد فریب شخصیت‌ها، وارد داستان می‌شوند می‌توان به ابلیس اشاره‌کرد که خود را به شکل مردی خیرخواه به ضحاک نشان‌داد و او را به پدرکشی دعوت‌کرد.

مرحله پنجم: عبور از نخستین آستانه

«عبور از نخستین آستانه عملی ارادی است که طی آن قهرمان با تمام وجود درگیر ماجرا می‌شود.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۶۱) در واقع نخستین آستانه نقطه‌ای است که دنیای عادی و دنیای ویژه را به هم پیوند می‌دهد و می‌توان از آن به عنوان مرز دو دنیا نام برد. با روشن شدن هوا ماهان خود را در مکان جدید و ناشناخته‌ای دید. او از نخستین آستانه گذر کرده‌بود. راهیابی ماهان به آستانه جدید، ترکیبی از اتفاقات بیرونی(فریب دیو) و درونی(طمع خود) بود. عبور از نخستین آستانه، ماهان را مایوس و گیج کرد. این چیزی نبود که ماهان برای دیدنش راهی شده بود.

چون پر افشاند مرغ صبحگهی — شد دماغ شب از خیال تهی
دیده مردم خیال پرست — از فریب خیال بازی رست
شد زماهان شریک ناپیدا — ماند ماهان زگمرهی شیدا

مستی و ماندگی دماغش سفت — مانده و مست بود، برجا خفت
اشک چون شمع نیمروز فشاند — خفته تا وقت نیمروز بماند
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

مرحله ششم: آزمون‌ها، متحدان، دشمنان

در این مرحله، قهرمان که به طور کامل وارد دنیای ویژه شده‌است، با قوانین و آزمون‌های آن روبه‌رو می-شود و متحدان و دشمنان خود را می‌یابد. «این مرحله به قهرمان اجازه می‌دهد برای کسب آمادگی برای مرحله بعد، راهیابی به ژرف‌ترین غار، قدرت و اطلاعات خود را افزایش دهد.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۷۵)

سفر ماهان در دنیای ویژه چهار روز به طول انجامید:

۱ــ از صبح روزی که ماهان خود را در دنیای دیگری دید و هایل بیابانی ناپدید شد. شب، ماهان با دیدن هیلا و غیلا، فریب خورد و به دنبال آنها روان شد.

۲-با فرارسیدن صبح روز دوم، هیلا و غیلا ناپدید شدند و ماهان تا شب سرگردان بود. با ظاهر شدن مرد سوار در شب، ماهان بر اسب یدک او نشست و سوار متلون او را به جایگاه دیوان برد.

۳- با روشن شدن هوا در روز سوم و محو دیوان، ماهان بیابان را طی کرد و شب هنگام به بیشه‌ای رسید. او درون چاهی رفت که به باغ پیرمردی راه داشت. ماهان با گفتن سرگذشت خود به پیرمرد او را به متحد خود تبدیل کرد. پیرمرد به ماهان گفت که شب روی درخت بخوابد و دوباره فریب دیوان را نخورد. اما ماهان با دیدن زنان زیبایی که گرد درخت حلقه زده بودند، فریب خورد و پایین آمد و فهمید که زنان زیبا، عفریت‌هایی متلون و زشت بوده اند.

۴-در صبح روز چهارم، وقتی باغ و دیوان محو شدند، ماهان توبه کرد و با کمک خضر به دنیای عادی خود بازگشت.

روز سوم و چهارم، در مراحل بعدی الگو مورد بررسی قرار می‌گیرد. ویژگی‌های مرحله ششم(آزمون‌ها، متحدان، دشمنان)عبارت اند از:

۱-تضاد

اولین موضوعی که بعد از ورود به دنیای ویژه جلب توجه می‌کند تضاد است؛ دنیای ویژه با دنیای عادی قهرمان بسیار متفاوت است. ماهان که در دنیای عادی بسیار محبوب بود از مهمانی در باغی سرسبز به بیاباتی هول‌انگیر با جانورانی گزنده (مار) و وحشی(پلنگ) و بدون غذا وارد می‌شود که دیوانی برای نابودی اش کمر بسته اند.

چون زگرمای آفتاب سرش — گرم‌تر گشت از آتش جگرش
دیده بگشاد بر نظاره راه — گرد بر گرد خویش کرد نگاه
باغ گل جست و گل به باغ ندید — جز دلی با هزار داغ ندید

غار بر غار دید منزل خویش　　مار هر غار از اژدهایی بیش
(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

روز چون عکس روشنایی داد　　خاک بر خون شب گوایی داد
گشت ماهان در آن گریوه تنگ　　کوه بر کوه دید جای پلنگ
طاقتش رفت از آنکه خورد نبود　　خورشی جز دریغ و درد نبود
بیخ و تخم گیا طلب می‌کرد　　اندک انک به جای نان می‌خورد

(همان: ۲۴۰-۲۴۱)

هر دنیای ویژه، نگهبانان آستانه مخصوص خود را دارد. گرما و جانوران گزنده و وحشی، نگهبانان این دنیای ویژه محسوب می‌شوند. « انرژی نگهبانان آستانه ممکن است در قالب یک شخصیت متجلی نشود، بلکه ممکن است به صورت یک شیئ، نوعی ویژگی ساختمانی، حیوان یا نیروی طبیعی ظاهر شود که سد راه قهرمان می‌شود و او را می‌آزماید.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۸۴)

۲- قوانین دنیای ویژه

هر دنیای ویژه، قوانین و ویژگی‌های مخصوص به خود را دارد. در این دنیا، روز بیابانی هول‌انگیز و گرم و شب، زمانی برای ظاهر شدن دیوانی متلون است که انسان را به گمراهی می‌کشند و با طلوع خورشید ناپدید می‌شوند.

۳- آزمایش

یکی از مهم‌ترین کارکردهای مرحله ششم، آزمایش قهرمانان است تا توانایی آنها برای رفتن به مراحل بالاتر سنجیده شود. در متون حماسی، آزمایش بیشتر جنبه فیزیکی دارد اما در متون عرفانی، قهرمانان عمدتا در ساحت معنویت و اخلاق مورد آزمایش قرار می‌گیرند. «از کارکردهای این مرحله، یافتن متحدان و دشمنان است. برای قهرمانانی که تازه به دنیای ویژه گام نهاده‌اند، طبیعی است که وقتی را صرف پیدا کردن افراد قابل اعتماد کنند. کسانی که می‌توان برای انجام خدمات ویژه روی آنها حساب کرد و نیز کسانی که قابل اعتماد نیستند. این نیز نوعی آزمون است و نشان می‌دهد که آیا قهرمان آدم‌شناس خوبی هست یا نه.»(همان: ۱۷۱) ماهان در آزمایش‌های این مرحله شکست خورد. او که توسط دیوی به نام هایل بیابانی فریب خورده و به دنیای ویژه کشیده شده‌بود، از اشتباهات خود درس نگرفت و قوانین دنیای ویژه را فراموش کرد. او دوباره به دیوهایی متلون(هیلا و غیلا) اعتماد کرد و از آن موجودات سایه‌گون کمک و راهنمایی خواست که نتیجه‌ای جز سرگردانی و رفتن به قلمرو هول‌انگیز دیگری نداشت.

ماهان بعد از این شکست در آزمایش، باز هم دعوت دیوی در لباس مردی سوار را پذیرفت و بر اسب یدک او نشست. او که نتوانسته بود از شکست‌های قبلی خود درس بگیرد این‌بار به جایی دیولاخ و مخوف‌تر از قبل کشیده شد:

چون قدرمایه راه بنوشتند | وز خطرگاه کوه بگذشتند
گشت پیدا ز کوهپایه پست | ساده‌دشتی، چگونه؟ چون کف دست
آمد از هر طرف نوازش رود | ناله بربط و نوای سرود
بانگ از آن سو که: سوی ما بخرام | نعره زین سو که نوش بادت جام
همه صحرا به جای سبزه و گل | غول در غول بود و غل در غل
کوه و صحرا زدیو گشته ستوه | کوه، صحرا گرفته، صحرا کوه
برنشسته هزار دیو به دیو | از در و دشت برکشیده غریو

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۲)

با بلندشدن های‌وهوی و رقص دیوان، اسبی که ماهان بر آن نشسته و نماد کهن‌الگوی منادی بود به شکل واقعی خود بازگشت و به اژدهایی تبدیل شد که ماهان را شکنجه می‌داد:

زیر خود محنت و بلایی دید | خویشتن را بر اژدهای دید
اژدهایی چهارپای و دو پر | وین عجب‌تر که هفت بودش سر
فلکی کو به گرد ما کمر است | چه عجب کژدهای هفت‌سر است
او بر آن اژدهای دوزخ‌وش | کرده بر گردنش دو پای به کش
وان ستمکاره دیو بازیگر | هرزمان بازیی نمود دگر
پای می‌کوفت با هزار شکن | پیچ در پیچ زتاب رسن
او چو خاشاک سایه‌پرودره | سیلش از کوه پیش‌درکرده
می‌دواندش ز راه سرمستی | می‌زدش بر بلندی و پستی
گه برانگیختش چو گوی از جای | گه به گردن در آوریدش پای
کرد بر وی هزارگونه فسوس | تا به هنگام صبح و بانگ خروس

(همان: ۲۴۴)

ماهان با انتخاب دشمنان خود به عنوان دوست و شکست در آزمایش، توانایی و قدرت ترک دنیای ویژه را به دست نیاورد. دیوهایی که ماهان آنها را به شکل انسان دید، در ابتدا نماد کهن‌الگوی متلون و پس از آن با دعوت از ماهان، نماد کهن‌الگوی منادی هستند که بعد از هدایت ماهان نقاب کهن‌الگوی استاد را به چهره می زنند. «دشمنان ممکن است کارکردهای کهن‌الگوی‌های دیگر مثل سایه، دغلباز، نگهبان‌آستانه وگاهی منادی را داشته‌باشند.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۰۰) و درواقع تمام دیوان این داستان نمونه‌هایی از کهن‌الگوی سایه به حساب می‌آیند. «انرژی چالش برانگیز کهن‌الگوی سایه را می‌توان در شخصیتی واحد بیان‌کرد اما در عین حال می‌تواند نقابی باشد که در زمان‌های مختلف هر یک از شخصیت‌ها به چهره می‌زنند»(همان: ۱۷۲)

مرحله هفتم: راهیابی به ژرف‌ترین غار

روز سوم، ماهان سرگردان، بیابان را پشت سر می‌گذارد و شب هنگام به بیشه‌ای می‌رسد که آب روانی دارد و خود را در آن شست و شو می‌دهد. تطهیر با آب، یکی از نشانه‌های تجدید حیات قهرمان است. ماهان که در آزمایش‌های مرحله قبل شکست خورده و صلاحیت ورود به مرحله بعد را ندارد باید تجدید حیات یابد تا به گونه‌ای نمادین از خطاهای گذشته پاک و آماده ورود به مرحله بعد و آزمایش مرحله هشتم شود. پس از آن، ماهان داخل چاهی می‌شود و از نور مهتاب که از روزنه‌ای به درون چاه می‌تابد به باغ زیرزمینی راه می‌یابد.

«آن‌ها [قهرمانان] در طی مسیر با نقطه رازآمیز دیگری برخورد می‌کنند که از نگهبانان آستانه، اهداف و آزمون‌های خاص خود برخوردار است. این مرحله راهیابی به ژرف ترین غار است. جایی که با بزرگ‌ترین شگفتی و ترس‌های خود روبه‌رو می‌شوند. اکنون زمان کسب آمادگی نهایی برای آزمایش مرکزی ماجرا است.» (ووگلر،۱۳۸۷: ۱۷۹)

در ماجرای هفت خوان، رستم واقعا به درون غاری پا می‌گذارد تا در مرحله هشتم سفرش(آزمایش بزرگ) دیو سپید را ازپا درآورد. در این داستان، ماهان با ورود به چاه، و وارد شدن به ژرفای تاریکی، به نقطه رازآمیز دیگری می‌رسد.

راهیابی

چگونگی راهیابی قهرمانان به مرحله هفتم(راهیابی به ژرف‌ترین غار) از اهمیت زیادی برخوردار است چراکه با بررسی آن می‌توان به تفاوت‌های قهرمانان آثار مختلف پی‌برد. اغلب قهرمانان آثار حماسی، مثل رستم با شجاعت و آگاهی به این مرحله قدم می‌گذارند.« برخی از قهرمانان با جسارت به پشت در قلعه می-روند و درخواست ورود می‌کنند. این راهیابی متعلق به قهرمانان مطمئن و متعهد است.»(همان: ۱۸۰) اما راهیابی ماهان و پادشاه سیاهپوشان(دو قهرمان شکست خورده در مرحله هشتم) از بی‌خبری و رهایی از وضع موجود خود بود.

دنیای ویژه دیگر

ماهان بعد از سرگردانی دربیابان‌های هولناک به منطقه‌ای متفاوت می‌رسد: باغی که از سرسبزی به بهشت تشبیه شده‌است.

دید باغی نه باغ، بلکه بهشت　　به ز باغ ارم به طبع و سرشت
روضه‌گاهی چو صد نگار در او　　سرو و شمشاد بیشمار در او

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۷)

در فرهنگ نمادها درباره باغ آمده‌است: «باغ نماد بهشت زمینی، مرکز کیهان، بهشت آسمانی و نشانه آن مرحله از مراحل معنوی است که با طبقات بهشت ارتباط دارد.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۲/ ۴۲)

از میان داستان‌های هفت‌پیکر، تنها قهرمانان دو گنبد(اول و پنجم) در مرحله آزمایش بزرگ شکست می-خورند. در هر دو داستان، قهرمان(ماهان و پادشاه سیاهپوشان) وارد باغی می‌شود که در زیبایی همانند

بهشت است. با این تفاوت که پادشاه به باغی در آسمان و ماهان در اعماق چاهی فرو می‌رود تا به چنین باغی وارد شود. توجه به این نکته ضروری است که هر دو قهرمان به خاطر شکست، از این باغ بیرون رانده می‌شوند.

ماهان با ورود به باغ، با نگهبان آستانه جدیدی برخورد می‌کند؛ پیرمرد صاحب باغ با چوبدستی راه را بر ماهان می‌بندد. «در هر یک از دروازه‌های ورود به دنیای تازه، نگهبانان قدرتمندی ایستاده‌اند که از ورود افراد فاقد صلاحیت جلوگیری می‌کنند. آنها چهره‌ای تهدیدکننده را به قهرمان نشان می‌دهند اما اگر به درستی درک شوند می‌توان بر ایشان غلبه کرد، دورشان زد یا حتی به متحدان خود تبدیلشان نمود.»(ووگلر،۱۳۸۷: ۸۱) «در داستان‌ها نگهبانان آستانه از تنوعی خارق‌العاده برخوردارند. آنها ممکن است نگهبانان مرزی، قراولان، نگهبانان شب، دیده بانان، محافظان، دربان‌ها، مراقبان یا کسان دیگری باشند که موقتا راه قهرمان را سد می-کنند و نیروهای او را می‌آزمایند.»(همان: ۸۴)

ماهان با تعریف سرگذشت خود توانست نگهبان آستانه را به متحد خود تبدیل کند.

پیر چون دید عذرسازی او　　کرد رغبت به دلنوازی او
چوبدستی نهاد زود ز دست　　فارغش کرد و پیش او بنشست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

ماهان با دیدن مهربانی پیرمرد، از سرزمین هول‌انگیزی که شب‌های گذشته را در آن سپری کرده‌بود، می پرسد. در اینجا پیرمرد تبدیل به کهن‌الگوی استاد می‌شود تا در این نقش، به ماهان آموزش دهد. استاد به ماهان می‌گوید که اگر نمی‌ترسیدی و دلت برجای بود هرگز فریب دیوان را نمی‌خوردی:

ساده دل شد در اصل گوهر تو　　کاین خیال اوفتاد در سر تو
اینچنین بازیی کریه و کلان　　ننمایند جز به ساده‌دلان
ترس تو بر تو ترکتازی کرد　　با خیالت خیال بازی کرد
آن همه بر تو اشتلم‌کردن　　بود تشویش راه گم‌کردن
گر دلت بودی آن زمان بر جای　　نشدی خاطرت خیال نمای

(همان: ۲۵۲)

پیرمرد به ماهان گفت که فرزندی ندارد اما با دیدن ماهان به او علاقه‌مند شده و مهر فرزندی بر دلش نشسته‌است. اگر ماهان فرزندخواندگی او را بپذیرد، باغ، انبار و خانه‌اش را به ماهان می‌دهد و او را به ازدواج زن دلخواهش درمی‌آورد. ماهان با شنیدن این حرف بسیار خوشحال شد و فرزندخواندگی پیرمرد را قبول کرد اما او در آستانه آزمایش دیگری قرارداشت. «آماده‌ایم تا به سوی قلب دنیای جدید پیش رویم جایی که بزرگ‌ترین گنج‌ها توسط بزرگ‌ترین ترس‌های ما مراقبت می‌شوند.»

پیرمرد(کهن الگوی استاد)، خوابگاهی را که روی درخت صندلی ساخته شده بود به ماهان نشان داد و او را برای رویارویی با آزمایش راهنمایی کرد:

تا نیایم صبور باش به جای　　هیچ از این خوابگه فرود میای
هرکه پرسد تو را بگردان گوش　　در جوابش سخن مگوی و خموش
به مدارای هیچکس مفریب　　از مراعات هرکسی بشکیب
گر من آیم زمن درستی خواه　　آنگهی ده مرا به پیشت راه
چون میان من و تو از سر عهد　　صحبتی تازه شد چو شیر و چو شهد
باغ باغ تو، خانه خانه توست　　آشیان من آشیانه توست

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

استاد دوباره هنگام رفتن به ماهان پند داد و گفت اگرچه حلوای دوستی ما امشب به تو رسید اما فردا نتیجه آن را خواهی دید همه چیز به عملکرد امشب تو بستگی دارد.

امشب از مار کن کمرسازی　　بامدادان به گنج کن بازی
گرچه حلوای ما شبانه رسید　　زعفرانش به روز باید دید
پیر گفت این و رفت سوی سرای　　تا بسازد ز بهر مهمان جای

(همان: ۲۵۶)

مرحله هشتم: آزمایش بزرگ

در این مرحله، «قهرمان در عمیق‌ترین اتاق ژرف‌ترین غار قرار دارد و با بزرگ‌ترین چالش و هولناک‌ترین حریف روبه‌رو است. این همان قلب واقعی مساله است که جوزف کمبل آن را آزمایش می‌نامد. این شاه فنر یا عامل اصلی در فرم قهرمانی و کلید رسیدن به قدرت جادویی است.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳)

«قهرمان با احتمال مرگ روبه‌رو می‌شود و در نبرد با نیروی مخاصم در معرض خطر قرار می‌گیرد... این لحظه در هر داستانی از اهمیت اساسی برخوردار است؛ آزمایش که در آن قهرمان باید بمیرد یا ظاهرا بمیرد تا بتواند دوباره متولد شود.»(همان: ۴۵)

آزمایش ماهان زمانی شروع می‌شود که او زنان زیبایی را می‌بیند که وارد باغ می شوند. ماهان با یاد حرف پیرمرد، از درخت پایین نیامد اما مهتر زیبا رویان، یکی از خدمتکاران خود را نزد ماهان فرستاد. زن خدمتکار، نماد کهن الگوی منادی است چراکه از ماهان دعوت می‌کند از درخت پایین بیاید و در جشن آنها شرکت کند. ماهان دوباره به دعوت منادی منفی پاسخ مثبت می دهد و از درخت پایین می آید:

زان جوانی که در سر افتادش　　نامد از پند پیر خود یادش
چون جوان جوش در نهاد آرد　　پند پیران کجا به یاد آرد
عشق چون برگرفت شرم از راه　　رفت ماهان به میهمانی ماه

(نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

اما سرانجام ماهان می‌فهمد زنانی که کنارشان نشسته‌است عفریت هایی متلون و کریه هستند.

شکست

آزمایش ماهان نبرد یا رویارویی فیزیکی نبود. بلکه آزمونی اخلاقی بود. او در آزمایش بزرگ خود شکست خورد. چون نتوانست صبر کند و نصیحت استاد خود را بشنود. او گرچه با عفریت هایی روبه رو شد که توان مقابله با آن ها را نداشت اما مهم ترین شکست او، شکستی بود که از خودش خورد. «تبهکار ممکن است شخصیتی بیرونی باشد اما به معنای عمیق‌تر، تمام این کلمات معادلی برای امکانات منفی خود قهرمان هستند. به بیان دیگر، بزرگ‌ترین حریف قهرمان سایه خود اوست.»(ووگلر، ۱۳۸۷: ۲۰۱)

مرگ و تولد دوباره

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این مرحله، مرگ و تولد دوباره است. «راز ساده آزمایش این است: قهرمانان باید بمیرند تا بتوانند دوباره متولد شوند.»(همان: ۱۹۳) ماهان هم مرگ را تجربه کرد اما مرگ او جسمانی نبود. «لازم نیست قهرمان حتما بمیرد تا لحظه مرگ، تاثیر خود را بگذارد.»(همان: ۲۰۰) مرگ ماهان، مرگی در اعماق روح بود. او که به صورت نمادین، در آب چشمه از اشتباهات گذشته اش تطهیر شده بود، دوباره قربانی شهوت خود شد تا به صورت شخصی فریب خورده و سرگردان متولد شود.

مرحله نهم: پاداش

قهرمانانی که آزمایش بزرگ را با موفقیت پشت سر گذاشته‌اند به پاداش خود می‌رسند. اما در مرحله نهم از کتاب ووگلر چیزی درباره شکست قهرمانان در بحران آزمایش، نوشته نشده‌است. به هرجهت ماهان که در مرحله هشتم شکست‌خورده، همان چرخه قهرمانان پیروز را طی می‌کند. یعنی: تجدید حیات، مسیر بازگشت و باز گشت با اکسیر. اما چه اتفاقی برای مرحله نهم(پاداش) می‌افتد؟

تصاحب

تصاحب از ویژگی‌های مرحله پاداش است. «یکی از جنبه‌های مهم مرحله نهم این است که قهرمان به آنچه در جست‌وجویش بوده دست پیدا می‌کند.»(همان:۲۱۸) ماهان که به دنبال آرامش و راه نجاتی در این دیوزار هولناک می‌گشت، نه تنها دوباره سرگردان شد بلکه موقعیت فرزندخواندگی پیرمرد را از دست داد و باغ محو و ناپدید گشت. «تنها قهرمانانی که جان خود را به خطر انداخته و یا زندگی خود را ایثار کرده‌اند، در مقابل چیزی دریافت می‌کنند.»(همان: ۲۱۸) ماهان که حاضر نشد یک شب از خواسته‌اش بگذرد و صبر کند، مستحق دریافت پاداش نیست. او نه تنها پاداشی دریافت نکرد بلکه چیزهایی که داشت، از دست داد. او نه تنها به آرامش و نجات نرسید بلکه از سروری آن بهشت محروم شد.

مرحله یازدهم: تجدیدحیات، مرحله دهم: بازگشت، مرحله دوازدهم: بازگشت با اکسیر

هریک از مراحل در سفرقهرمان می‌توانند حذف، اضافه و یا جابه‌جا شوند. در این قسمت ما شاهد یک جابه‌جایی هستیم. ماهان باید اول تجدید حیات پیدا کند(مرحله یازده) تا بتواند به دنیای عادی خود بازگردد.(مرحله دهم)

ماهان که سرنگون هوس و سایه خود شده‌بود باید می‌مرد تا بار دیگر چون فردی معصوم که درس‌های آزمایش بزرگ را به خاطر دارد، متولد شود. «قهرمانان باید قبل از ورود مجدد به دنیای عادی ، تطهیر و پالایش نهایی را از سر بگذرانند. یک بار دیگر باید تغییر کنند.» (همان: ۲۳۹)

از نشانه های تجدید حیات ماهان، توبه، تطهیر در آب چشمه و تغییر در نگرش و رفتار او(ماهان یاد گرفت که تنها از خداوند کمک بخواهد.)است. همچنین تغییر لباس ماهان و انتخاب رنگ کبود از دیگر نشانه‌های تجدید حیات او می‌باشد که در مرحله دوازدهم مشاهده می‌شود. چرا تغییر لباس نشانه‌ای برای تجدید حیات به حساب می‌آید؟ برای جواب این سوال به سراغ فرهنگ نمادها می‌رویم . «لباس یک نماد بیرونی از فعالیت روحانی و معنوی است. شکل مریی انسان درونی.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۴۱۱/۲)

«در سنت اسلامی، تعویض آیینی جامه، نشان عبور از جهانی به جهان دیگر است... اما برخی لباس‌ها تغییر و تحولی شدید را نشان می‌دهند؛ مانند خرقه یا عبا که وقتی به کسی اهدا می‌شود نشانه عبور از عالم غیرمذهبی به عالم مذهبی است...این تغییر و تعویض جامه نماد مرحله درونی است که بدان نایل شده. جامه روح است از برای پیشروی، قدم به قدم تا اشراقی ملکوتی.»(همان: ۴۱۹)

مایکل بری درباره رنگ آبی می‌نویسد:«سیاه و آبی نشانه سوگواری هستند. صوفیان به نشانه جان‌های سقوط کرده در این جهان خاکی، مانند دوستان ماهان در پایان افسانه شاهدخت گنبد پیروزه، جامه آبی به تن می‌کردند. »(بری، ۱۳۸۵: ۲۱۲)

«سیاه رنگ سوگواری است. سوگی نه در حد سفید. بلکه طاقت فرساتر از آن. سوگ سفید چیزی مسیحایی در خود دارد. نشانه غیبتی است که برای یک موجود کامل مقرر شده. یک مرخصی موقت است. سوگ سفید سوگ شاهان و خدایان بوده که دوباره به دنیا خواهند آمد... اما سوگ سیاه خسران قطعی است... آدم و حوای زرتشتیان[مشی و مشیانه] فریب اهریمن را خوردند و از بهشت رانده‌شدند و در این هنگام لباس سیاه بر تن داشتند... و از سویی دیگر نشانه ایمان در اسلام و مسیحیت است.» (شوالیه و گربران،۱۳۸۳: ۳/ ۶۸۶-۶۸۷)

بعد از تجدید حیات، استادی(خضر) به شکل ماهان ظاهر شد و مسیر بازگشت(مرحله دهم) را به او نشان داد. ماهان با آوردن اکسیری استعاری (ماجرای سفر و نگرش جدیدش به هستی) برای دوستانش که در مرگ او کبود پوشیده بودند آخرین مرحله از سفر قهرمان را پشت سرگذاشت.

۳-۱-۱ بخشی از سفر قهرمانی بهرام

کهن الگوها: قهرمان(بهرام)، استاد (بانوی گنبد پنجم).

بانوی گنبد چهارشنبه با گفتن این داستان به طور غیرمستقیم بهرام را پند می‌دهد. او استادی راغب و یکی از استادان چندگانه بهرام است. تمام زنان هفت گنبد با گفتن داستان، آموزش خاصی را به پادشاه می‌دهند و همه آن‌ها در تقسیم‌بندی استاد، جزو استادان چندگانه به حساب می‌آیند.

همان‌طور که می‌بینیم زنان هفت پیکر از احترام و مقام بسیاری برخوردارند. آن‌ها به جز عجوزه گنبد یکشنبه، نقش راهنما و استادی مردان را بر عهده‌دارند.

۴-نتیجه‌گیری

گنبد پیروزه چند چرخه سفر دارد. کامل‌ترین آن‌ها داستان ماهان است که بر چرخه‌های دیگر تاثیر فراوان دارد. ماهان تا مرحله ششم طبق الگوی قهرمانان دیگر پیش می‌رود اما در آزمایش‌های مرحله ششم شکست می‌خورد. او پس از تجدید حیات به مراحل بعدی راه می‌یابد اما در مرحله آزمایش بزرگ باز هم شکست می‌خورد. طبق جدول قوس شخصیت قهرمان، ماهان باید در آزمایش بزرگ برای تغییر تلاش می‌کرد. او قدرت لازم را برای تغییر نداشت و پیامدهای شکست و عدم تلاش برای تغییر را چشید. مرحله نهم مرحله پاداش نام دارد و تنها قهرمانان پیروز از آزمایش بزرگ، آنچه می‌خواهند را تصاحب می‌کنند. اما ماهان که حاضر نشد یک شب از خواسته‌اش بگذرد و صبر کند، مستحق دریافت پاداش نیست. او نه تنها پاداشی دریافت نکرد بلکه چیزهایی که داشت، از دست داد و از سروری آن بهشت و خوشی‌هایش محروم شد.

ماهان که در آزمایش بزرگ به دست هوس‌هایش سقوط کرده بود، باید می‌مرد تا بار دیگر چون فردی معصوم که درس‌های آزمایش بزرگ را فرا گرفته‌است، در شخصیت جدید خود متولد شود. (تجدید حیات) ماهان که در آزمایش بزرگ تغییر را نپذیرفت، در مرحله تجدید حیات تغییر کرد و چرخه سفرش از این مرحله با قهرمانان دیگر هماهنگ شد.

کتابنامه

ـ آرگایل، مایکل (۱۳۸۴). «یونگ و نمادپردازی دینی». ترجمه احمدرضا محمدپور. فصلنامه نقد و نظر. ش۳۷ و۳۸. صص ۲۰-۲۵.

ـ بری، مایکل(۱۳۸۵). تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر. ترجمه جلال علوی نیا. تهران: نی.

ـ بیرلین، ج. ف (۱۳۸۶). اسطوره های موازی و نقد آن. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.

ـ حسینی، مریم و شکیبی ممتاز، نسرین (۱۳۹۱). «سفر قهرمان در داستان حمام بادگرد براساس شیوه تحلیل کمپبل و یونگ». ادب‌پژوهی.ش ۲۲. صص۳۳- ۶۳.

ـ ستاری، جلال (۱۳۶۸). پژوهشی در هزار افسان. تهران: توس.

ـ سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹). اسطوره. ترجمه فریده فرنودفر. تهران: بصیرت.

ـ شکرکن، حسین (۱۳۸۵). مکتب‌های روانشناسی و نقد آن. تهران: سمت.

ـ شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

_ قربان صباغ، محمدرضا (۱۳۹۲). «بررسی ساختار در هفت خوان رستم: نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان».
جستارهای ادبی. ش ۱۸، صص ۲۷-۵۶.
_ کمپبل، جوزف (۱۳۸۹). قهرمان هزار چهره. ترجمه شادی خسرو پناه. مشهد: گل آفتاب.
_ کوپ، لارنس (۱۳۹۰). اسطوره. ترجمه موسسه خط ممتد اندیشه. تهران: نشانه.
_ گلبو، فریده (۱۳۹۰). هفت پیکر. تهران: ایرانشناسی.
_ محجوب، محمد جعفر (۱۳۵۵). هشت بهشت و هفت پیکر. تهران: هنر و مردم.
_ مختاریان، بهار (۱۳۸۹). درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه. تهران: آگه.
_معقولی، نادیا و شیخ‌مهدی، علی و قبادی، حسینعلی(۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی کهن الگوی سفرِقهرمان در محتوای ادبی و سینمایی. مطالعات تطبیقی هنر. ش سوم. صص۸۸-۹۸.
_ مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳). دانش نامه نظریه های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
_نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). درآمدی بر اسطوره‌شناسی. تهران: سخن.
_ نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۰). هفت پیکر. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
_ _____ (۱۳۸۴). کلیات نظامی گنجوی، تصحیح حسن وحیددستگردی. تهران: نگاه.
_ واحد دوست، مهوش (۱۳۸۱). رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی. تهران: سروش.
_ ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷). سفر نویسنده. ترجمه محمدگذرآبادی. تهران: مینوی‌خرد.
_ ویتیلا، استوارت (۱۳۹۰). اسطوره و سینما. ترجمه محمدگذرآبادی. تهران: هرمس.
_ هال، کالوین اس و نوربادی، ورنون جی (۱۳۸۱). مبانی روانشناسی یونگ. ترجمه محمدحسین مقبل. تهران: جهاد دانشگاهی تربیت معلم.
_یدالهی‌شاه‌راه، رویا (۱۳۹۲). «تکامل شخصیت وهاب در زمینه عشق در داستان خانه ادریسی‌ها بر مبنای الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل». فصلنامه نقد ادبی. س ۶. ش۲۴. صص۱۶۹-۱۹۸

شخصّیت‌شناسی کیخسرو در شاهنامه فردوسی
براساس نظریّهٔ «اریک اریکسون»

نجمه بهمدی‌مقدس[۱]
دانشجوی دکترای ادبیات فارسی واحد بین‌الملل دانشگاه فردوسی
مه‌دخت پورخالقی چترودی[۲]
استاد دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

کیخسرو شخصیت پهلوان ـ موبد و شاه نیمه اسطوره‌ای شاهنامه است که برای اولین بار در لغت موران و الواح عمادی از آثار شیخ شهاب‌الدین سهروردی نقش ایرانی ـ اسلامی و عارف و پیر کامل را پیدا کرده است.

در شاهنامه از او با القاب و صفات جهان‌جو، گوشیرفراز، جهاندارکی، فرّخ کلاه، شاه‌گزین، شاه کهترنواز، شاه کیان، شاه گندآوران، شاه گُرد، شاه ایران سپاه یاد شده است.

کیخسرو با همین اوصاف و جام جهان‌نمای خود در آثار شاعران عارفی چون سنایی، عطار، مولانا و حافظ وصف شده است. این ویژگی‌ها در پیشینهٔ مقاله در آثار دیگران مطرح شده است. شخصیت کیخسرو به لحاظ رشدیافتگی و سلامت شخصیّت، چهره‌ای پیامبرگونه یافته است.

در این جستار با استفاده از نظریّهٔ انسان‌گرایانهٔ اریک اریسکون به این نتیجه رسیده‌ایم که کیخسرو انسان کمال یافته‌ای است که با طیّ مراحل هشتگانهٔ رشد براساس نظریهٔ اریکسون و تأثیرپذیری از وراثت و محیط در تمام مراحل رشد، فردی خردمند و انسانی با شخصیتی خودشکوفا است.

کلیدواژه‌ها: کیخسرو، شاهنامه، اریک‌اریکسون، نظریهٔ شخصیّت

مقدمه

سهروردی شخصیت پادشاه عارفی را با القاب «الملک‌الصدیق» و «صاحب کیان خره» به او داده است و جام گیتی‌نمای او را به "جان" و "خویشتن انسان" تأویل می‌کند. در آثار سهروردی از چهار شاه یاد می‌شود. ناپدید شدن پایانی کیخسرو از چشم پهلوانان همراهش نوعی تجربهٔ اشراقی به بار می‌آورد.

در باب شخصیّت کیخسرو همین بس که در اوستا (۱۳۸۴) او مینوی خرد و تاریخ طبری (۱۳۵۲) او را مقدس و شجاع و دارای فرّه و می‌دانند و از میان پیامبران زندگی او را به زندگی مسیح بیش از دیگر انبیا می‌توان شباهت داد. (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۲۲)

۱. (نویسنده مسئول)N. behmadi. M @ gmail. com

2 .Dandritic 2001 @ yahoo.com

در این جستار بعد از معرفی اجمالی کیخسرو براساس متون دینی و تاریخی شباهت‌های زندگی و اوصاف او با نظریهٔ شخصیّت سالم اجتماعی اریک‌اریکسون، شخصیت سالم اجتماعی او نشان داده شده است.

از میان پیشینه پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ کیخسرو باید آثاری را که تحلیل عرفان‌گرایانه از این شخصیت دارند مطرح کرد؛ از این میان تحلیل معنی شناختی پورنامداریان در رمز و داستان‌های رمزی (۱۳۸۶) و بررسی نماد شناختی حسینعلی قبادی در آیین آینه (۱۳۸۴) و مقالهٔ تحلیلی ـ فلسفی را می‌توان نام برد. رزمجو نیز در کتاب «قلمروحماسه» اسطورهٔ کیخسرو و اتّصال عرفانی او به نیروی فرّه از دیدگاه تحلیلی ـ تأویلی توجّه کرده و آن را نشانه‌ای از «فیض روح‌القدس و توفیق و تأیید ربّانی» دانسته است؛ نیز در مقالهٔ «کیخسرو فرهمند به روایت فردوسی و سهروردی» درباره فرّه کیخسرو و روایت فردی سهروردی از اهمیت وی تحقیق کرده است. حمیدیان نیز چنین نگاهی به کیخسرو دارد و «مشی و معاملت عارفانهٔ او» را علت اصلی تبدیل شدن کیخسرو به نمونه‌ی کامل پادشاهی می‌داند (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۲۳). ثاقب‌فر نیز در مقاله‌ی «مرگ کیخسرو» پایان داستان کیخسرو را به عنوان گونه‌ای از مرگ اختیاری تحلیل کرده است. فرزاد قائمی نیز در مقالهٔ «تحلیل داستان شاهنامه براساس نقد اسطوره‌ای» (۱۳۸۹) به بررسی شخصیت کیخسرو به عنوان یکی از کهن الگوهای به نام «تحلیل داستان کیخسرو در شاهنامه براساس نقد اسطوره‌ای» به بررسی شخصیت کیخسرو به عنوان یکی از کهن الگوهای «قهرمان» که وجود نمادینگی عنصر آب و اسطوره‌ی تعمید، قدرت برکت بخشی و بازگرداندن باران و سبزی به طبیعت، در اختیار داشتن جام پیشگویی‌کننده، گذر از آزمون‌های تشرّف، نبرد با افراسیاب که تکراری از نمونه‌ی ازلی رویارویی خیر و شر است و محو شدن نمادین او که متضمن بازگشت ابدی و و از نمودهای کهن الگوی «مرگ و تولد دوباره» است، در اجزای ساختار اسطورهٔ کیخسرو قرار داده است. او معتقد است، کیخسرو «انسان کامل» حماسه‌ی ایرانی است که در پایان یک «روز بزرگ کیهانی» که از «نخستین انسان» (کیومرث) شروع شده است، تاریخ اساطیری ایران را به حقیقتی نظام‌مند و تکراری از چرخهٔ آفرینش کیهانی تبدیل می‌کند (همان: ۷۷).

در بخش‌هایی از آثار مهرداد بهار (۱۳۷۷) حماسه‌سرایی در ایران ذبیح‌الله صفا (۱۳۷۹) و مقالهٔ «اسطورهٔ کیخسرو در شاهنامه» از ابوالقاسم اسماعیل‌پور (۱۳۵۲)می‌توان مطالبی را در باب اسطورهٔ کیخسرو یافت، در نگاه تطبیقی به این شخصیّت به مقالاتی چون «سیاوش، مسیح و کیخسرو» (۱۳۸۸) از آیدنلو می‌توان اشاره کرد که بیست مشابهت بین کیخسرو و مسیح در آن برشمرده شده است. نویسنده با همین نگرش تطبیقی در گفتار «جام کیخسرو و جمشید» در کتاب «از اسطوره تا حماسه» به ویژگی‌های کیخسرو پرداخته است.

در مقالهٔ تطبیقی دیگری با عنوان «گرال جامی بسان جام کیخسرو» نیز شخصیت کیخسرو بررسی شده است (نقوی، ۱۳۸۵: ۱۹۰ـ۱۶۹). برخی مقالات نیز بدون رویکرد به تحلیل محتوای مفاهیم داستان پرداخته‌اند. مانند «سرگذشت کیخسرو» از مهردخت برومند، «برداشتی از پیوستن کیخسرو به سروش فردوسی» از علی اصغر مظاهری و «رستم، نمازگزار کشیش کیخسروی» از بهمن حمیدی و مقالهٔ «داستان کیخسرو در شاهنامه،

بیان یک پیروزی یا تمثیل یک فاجعه» از محمّدرضا راشد محصّل از دیدگاه ارتباط با تقدیرگرایی و مقاله «جنون فرزانگی، نگرشی به سیمای کیخسرو» (۱۳۸۹) از اورنگ خضرایی که بر سیر استحالهٔ درونی شخصیّت کیخسرو در بررسی مفهومی روایت او کوشیده است. در این جستار کوشیده‌ایم با رویکرد بین رشته‌ای «روان‌شناسی ـ ادبی» و یکی از نظریّه‌های مهم شخصیّت‌شناسی یعنی نظریّهٔ شخصیّت فردی ـ اجتماعی اریک‌اریکسون به تحلیل شخصیّت کیخسرو بپردازیم. توصیف الگویی او این جستار را از تحقیقات پیشین متمایز می‌کند. روش تحقیق در این جستار «توصیفی ـ تحلیلی» است؛ روشی که بر خوانش متن و تحلیل آن می‌پردازد؛ در آن منتقد می‌کوشد تمام عناصر فرهنگی ـ تمدّنی مربوط به یک شخصیت را که به آفرینش ادبی در مورد او می‌انجامد بررسی کند.

سؤال اصلی این‌جا است که که آیا با چنین نظریّه‌ای می‌توان شخصیت‌های حماسهٔ فردوسی را کالبدشکافی و تحلیل نمود؟

آیا چنین نظریّه‌ای بر عنوان ابزاری برای شناخت قهرمانان حماسه ملّی کارآمد می‌باشد؟ تاکنون طبق هیچ نظریه روان‌شناسانه‌ای به تحلیل «شخصیت کیسخرو» پرداخته نشده است. تحلیل داستان کیخسرو با این رویکرد، موضوع این جستار را تشکیل می‌دهد:

هـ) شخصیت‌شناسی کیخسرو براساس نظریهٔ انسان‌گرایانه اریک‌اریکسون[1]

لغت شخصیّت (personality) از کلمهٔ لاتین (persona) گرفته شده که به ماسک یا نقابی گفته می‌شود که بازیگران تئاتر در یونان قدیم به صورت خود می‌زدند و به مرور معنای آن گسترده‌تر شد و نقشی را که بازیگر ادا می‌کرد نیز در بر گرفت؛ لذا مفهوم اصلی شخصیّت تصویر صوری و اجتماعی است و براساس نقشی که فرد در جامعه بازی می‌کند، ترسیم می‌شود. شخصیّت را بر مبنای صفات بارز یا مسلّط فرد نیز تعریف کرده‌اند (کریمی، ۱۳۸۳: ۱۱).

«مجموعه‌ای سازمان یافته متشکل از خصوصیّات تا حدّی ثابت و مداوم که بر روی هم یک فرد را از فرد دیگر یا افراد دیگر متمایز می‌کند» (حجازی، ۱۳۸۷: ۱۲ـ۱۰). اگر بخواهیم به تعریف شخصیّت خود شکوفا به غیر از منظر اریکسون بپردازیم. برطبق نظریّات آبراهام مازلو باید بگوییم شخصیّت خودشکوفا ویژگی‌هایی دارد که کیخسرو نیز بدانها بسیار نزدیک است، بعضی از این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱ـ ادراکی بسیار کارآمد از واقعیّت‌ها دارند.

۲ـ ماهیّت خود و ضعف و قوّت‌های خود را بدون جعل و تحریف می‌پذیرند.

۳ـ احساس قدرشناسی مداوم نسبت به پدیده‌های جهان و اشخاص والا دارند و همواره جهان اطراف خود را با حرمت تجربه می‌کنند.

[1]. Erik-Erikson

۴ـ دارای لحظاتی از جذبه، حیرت و خوشی شدید هستند که بی‌شباهت به تجربه‌های عمیق مذهبی نیست.

۵ـ حسّ هم‌خوانی و درک دیگران و متمایل به کمک به نوع بشر را دارند که در واقع به دیگران خواهروار و برادروار می‌نگرند (کریمی، ۱۳۸۳: ۱۵۸ـ۱۵۷).

در نظریهٔ اریکسون رشد آدمی تمام طول عمر او را در برمی‌گیرد و به خصوص حوادث مهم زندگی تأثیرات بزرگی را بر رشد وی به جا می‌گذارد. در جریان این تحولات، تغییرات زیستی، رفتاری و اجتماعی در تعامل با مقتضیات فرهنگی و تاریخی به شکل‌گیری تجارب جدید منجر می‌شود. پدیده‌های روانی از همان آغاز کودکی تا دورهٔ پیری، در زندگی فرد تأثیر می‌گذارد (اریکسون، ۱۹۷۵: ۲۹).

به نظر اریکسون ژنتیک زمینهٔ رشد آدمی است نه عامل رشد آدمی. «اپی‌ژنتیک» به معنی «بستگی» است؛ یعنی رشد به عوامل وراثتی بستگی دارد، ولی عوامل محیطی و بیرونی تأثیر عمیق‌تری بر رشد فرد می‌گذارد.۱

اریکسون پیشنهاد کرد که رشد انسان شامل یک رشته تعارض است که باید با آنها کنار بیاییم. توانایی مواجهه با محیط‌مان، بحران۲ نامیده می‌شود. این بحران را به دو شیوه سازگارانه یا ناسازگارانه می‌توان پاسخ داد؛ در هر دورهٔ زندگی یک رشته تعارض یا بحران داریم که فرد با طیّ آن به مرحلهٔ بعدی رشد خواهد رسید (شولتز، ۱۳۸۵: ۸۶).

هشت مرحلهٔ اریکسون: اریکسون برای این هشت مرحلهٔ خود که فرصت پرورش است نام «نیرومندی‌های بنیادی» را گذاشت که فرد با نیرومندی‌های بنیادی خود وارد مرحلهٔ بعدی پرورش می‌شود.

جدول مراحل روانی اجتماعی رشد اریکسون

مرحله	سن تقریبی	شیوه‌های کنار آمدن سازگارانه در برابر ناسازگارانه	نیرومندی بنیادی
دهانی ـ حسی	از تولد تا ۱ سالگی	اعتماد در برابر بی‌اعتمادی	امید
عضلانی، مقعدی	۱ تا ۳ سالگی	خودمختاری در برابر تردید و شرم	اراده
جابجایی حرکتی ـ تناسلی	۳ تا ۵ سالگی	حسّ عدم گناه در برابر گناه	هدف
نهفتگی تا بلوغ	۶ تا ۱۱ سالگی	سخت‌کوشی در برابر حقارت	شایستگی
نوجوانی	۱۲ تا ۱۸ سالگی	وحدت هویّت در برابر سردرگمی نقش	وفاداری
اوان بزرگسالی	۳۵ تا ۵۵ سالگی	صمیمیّت در برابر انزوا	عشق
بزرگسالی	۳۵ تا ۵۵ سالگی	خلاقیّت در برابر رکود	نگرانی برای خود و دیگران
بالیدگی و پیری	۵۵ سالگی	انسجام من در برابر ناامیدی	خردمندی

[1] . epigenetic principle of maceration
[2] . crisis

در بررسی شخصیّت کیخسرو براساس نظریّهٔ اریکسون برشی از مقطع نوجوانی تا بزرگسالی و بالیدگی او را بررسی خواهیم کرد. فردوسی درتوصیف شب تولّد کیخسرو اینچنین می سراید:

که روزی نوآیین و جشنی نوست　　شب سورِ آزاده کیخسروست(خالقی مطلق،۱۳۸۸: ج۲، ۲۳۷۳)

اگر به دوران تولّد تا نوجوانی کیخسرو نگاهی بیندازیم براساس نظریّهٔ اریکسون که معتقد است مادر اگر توجّه کافی به نوزاد نکند او را مضطرب، ترسو و مظنون پرورش می‌دهد، می‌بینیم که مادر ـ فرنگیس ـ تمام وجود و توجّهش به خصوص پس از مرگ سیاوش به نوزاد خود معطوف است و یک لحظه او را از آغوش پرمحبت خود خارج نمی‌سازد تا اینکه افراسیاب ـ پدر فرنگیس ـ که خون سیاوش را در وجود نوهٔ خود می‌بیند، تاب رشد و دیدار او را نمی‌یابد و به «پیران» دستور می‌دهد که این دیوزاده را سر به نیست کند، ولی پیران ـ از سپهبدان توران ـ که مردی هوشمند بود، کار او را ناپسند شمرد و از افراسیاب خواست تا خسرو را با خود به کوهی برد تا به اینگونه نشانی از کیخسرو نیابد. پیران با محبّت تمام او را نزد چوپانی در کوه «قلو» می‌گذارد و از چوپان می‌خواهد دل و دیدهٔ خود را به او سپارد و چون غلامان او را پرستش کند و از جان بهتر بداند.

سرافراز کیخسروش نام کن　　به غم خوردن او را دلارام کن (همان: ۲۱۲۰)

می‌بینیم که در این برههٔ زندگی کیخسرو که مرحلهٔ اعتماد به محیط است، شخصیت او در کنار فرنگیس در نوزادی و با حمایت پیران و پرورش چوپان به خوبی شکل می‌گیرد. «زمانی‌که کودک اعتماد به محیط یافت از دیگران انتظار تداوم، ثبات و یکنواختی را دارد تا «هویت مِن» او شکل بگیرد. در کنار این اعتماد، امید شکل می‌گیرد که حسّ بادوام اعتماد است که ما به رغم موانع با بدبیاری‌ها زنده می‌مانیم و موفّق می‌شویم» (شولتز، ۱۳۸۵: ۲۴۵).

زگیتی برآید سراسر خروش　　زمانه کیخسرو آید به جوش (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲۱۳۷)

اریکسون معتقد است از تولّد تا ۱۱سالگی رشد اجتماعی ـ روانی ما به مقدار زیاد به نگرش‌های والدین و معلّمان وابسته است و ما انتخاب کمی بر آنها داریم. اریکسون چهارمرحلهٔ آخر رشد روانی ـ اجتماعی را به شدّت در کنترل فرد می‌داند؛ یعنی فرد با انتخاب آگاهانهٔ خود دوستان، همکاران، شغل و همسر را برمی‌گزیند (اریکسون، ۱۹۵۰: ۶۲). بعد از اینکه کیخسرو مراحل سخت‌کوشی را در طبیعت و کنار چوپان می‌گذراند به «مرحلهٔ هویت در برابر سردرگمی یا بحران هویت» می‌رسد که به نظر اریک‌اریکسون نوجوانی (۱۲ تا ۱۸ سالگی) مرحله‌ای است که باید نوجوانان بحران هویّت را حلّ کنند؛ یعنی زمانی‌که عقاید ما و خودانگاره‌های ما ساخته می‌شود و آنچه دیگران دربارهٔ ما فکر می‌کنند، در این دوره در نظر ما تثبیت می‌شود. نوجوانی باید ایدئولوژی‌های مختلف را آزمایش کند تا مناسب‌ترین آن‌ها را بیابد. اریکسون بین کودکی و بزرگسالی را وقفهٔ خوبی می‌داند که به فرد امکان و زمان می‌دهد که در نوجوان، نقش و تصوّر آن را در خود منسجم

سازد. اگر سردرگمی نقش ـ بحران هویت ـ رخ دهد او نمی‌داند کی و چه هست و به کجا تعلّق دارد و یا به کجا می‌خواهد برود؛ حتّی ممکن است دچار گوشه‌گیری از اجتماع گردد (همان: ۲۷۰).

نیرومندی بنیادین که به طور ایده‌آل در مدّت نوجوانی رشد می‌یابد «وفاداری» است که از هویت منِ منسجم به دست می‌آید؛ وفاداری، صداقت، اصالت و احساس وظیفه در روابطمان با افراد دیگر را در برمی‌گیرد (همان: ۱۳۸۵: ۲۴۹).

روزی شبان، پیران را فرا می‌خواند و نگرانی خود را از قدرت کیخسرو که در ده سالگی شیر و پلنگ شکار می‌کرده، مطرح می‌کند و می‌گوید که در این سنین قدرت کنترل او را ندارد.

[پیران] به نزدیک کیخسرو آوردمان به رخ ارغوان و به دل شادمان(خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ج۲، ۲۴۷۲)

و پیران او را با ترفندی به دربار باز می‌گرداند و از شجاعت و نِژاد پرهنرویل او شادمان است؛ بعد از ملاقات با افراسیاب، پیران به او خلعت‌ها و دینار و گوهر و کلاه و اسب پیشکش می‌کند و به همراه فرنگیس به سیاوشگرد ـ جایگاه یادمان پدر ـ می‌برد و آنجا را که بعد پدر بی‌حاصل شده بود آباد می‌کند.

همه پیش کیخسرو آورد زود به داد و دهش آفرین برفزود(همان: ۲۵۰۶)

این دوره، دوره‌ای است که به نظر اریکسون فرد نگرانی و وفاداری خود را بی‌پرده ابراز می‌کند و بدون توسّل به وسایل محافظت از خود و بی‌ترس از باختن «حسّ هویت» دارد؛ اریکسون نگرانی فرد را در این دوره نه صرفاً برای دیگران که حتّی برای تحقّق هویّت شخص طبیعی معرّفی می‌کند (اریکسون، ۱۹۵۹: ۲۰۰).

گودرز با دیدن خوابی به نزد پرسش ـ گیو ـ رفته و او را به دنبال کیخسرو می‌فرستد. گیو پسرش ـ بیژن ـ را به پدر می‌سپارد تا از او مراقبت کند و رزم و بزم را به او بیاموزاند و گیو هفت سال با لباسی که از چرم گور و خوراکش هم گور بود به دنبال کیخسرو گشت تا اینکه روزی در بیشهٔ «سیاو» جوانی را دید که چون سرو، جام می در دست و نشسته بر تخت عاج است.

در آن‌جا کیسخرو نشان سیاهی را که بر بازو داشت و نشان نژاد کیانی و ارث کیقبادی‌اش بود، نشان می‌دهد. کیخسرو به گیو اعلام می‌کند که در کنار پیران و دربار افراسیاب زندگی کرده و اکنون میل برگشت به وطن اصلی‌اش را دارد.

به نظر اریکسون در چنین فرایندی که افراد خود فرهنگ خود را در کنار فرهنگ‌های دیگر می‌پذیرند «به الگوی رشد هویّت اقلیّت، رسیده‌اند، چرا که آنها نسبت به هویّت قومی‌شان احساس ایمنی کافی می‌کنند» (اریکسون، ۱۹۸۶: ۹۲).

ـ زمانی‌که گیو و فرنگیس و کیخسرو با اسب سیاوش (بهزاد) با سختی‌ها و موانع به ایران می‌رسند، رستم و کیکاووس به استقبال آن‌ها آمده و کاووس اشک‌ریزان چشم و روی فرزند ـ نوهٔ خود ـ را می‌مالد.

کیخسرو اتفاقات از کودکی تا بزرگی‌اش را به کاووس می‌گوید و کاووس ضمن افتخار به او تخت‌شاهی را پیشنهاد می‌کند (زمانی، ۱۳۸۵: ۱۳۵ـ۱۳۴).

فرنگیس و کیخسرو آنجا رسید　　بسی مردم آمد زهرسو پدید(خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ج۲، ۲۵۸)

چو کیخسرو شاه برگاه شد　　زدادش جهان یکسر آگاه شد(همان: ج۳، ۱۴)

با توجه به تبیین اریکسون دربارهٔ شخصی که به عزّت نفس و غنای روحی رسیده، شخصیّت کیخسرو را در اینجا خود شکوفا و محکم می‌یابیم. می‌بینیم تا زمانی‌که فتوحات دژها را انجام نداد و خود را به کاووس به اثبات نرساند که از پذیرش شاهی سرباز می‌زند.

بسی آفرین کرد و نبشت شاد　　که گیتی به کیخسرو آباد باد

(همان: ۱۸۹)

در این مرحله که جشن و سروری برای ورود پسر سیاووش گرفته‌اند، طوس ـ فرمانده ایرانی ـ را نارحت می‌یابیم، چرا که او معتقد است کیخسرو از نژاد تورانی و تخم افراسیاب است و نباید ایران را بدو سپرد و البته موافقانی چون رستم و گودرز را هم داریم که او را از نژاد سیاوش می‌دیدند؛ اوّلین مخالف جدّی در ایران برابر کیخسرو «طوس» است که در جاهای دیگر نیز آسیب‌هایی از جانب او به دلیل عدم فرمانبری از کیخسرو را شاهدیم (زمانی، ۱۳۸۵: ۱۴۶).

در ادامه وقتی طوس و فریبرز از گرفتن دژ ناکام شدند و برگشتند، کیخسرو فوراً لباس رزم می‌پوشد و میان می‌بندد و با درفش کاویانی و چندین سوار رهسپار دژ بهمن می‌شود. او نامهٔ خسروی به بهمن می‌نویسد و پس از یاد کردگار، آمدنش به جنگ «جادوان دژ» را به فرمان الهی می‌داند و به گیو می‌گوید نامه را به درفش بزند و به در دژ بیاویزد. ناگهان هوا تیره و به دستور خسرو دژ تیرباران شده و دیوان هلاک و پس از آن روشنی دمیده می‌شود، در دژ باز و کیخسرو و گودرز وارد شده و در آن گنبدی عظیم بنا کرده که اطرافش طاق‌های بلندی داشته و پهلوانان یکسال را در آن شهر مانده و با پیروزی نزد شاه می‌آیند (همان: ۱۴۸).

کیخسرو به دلیل شخصیّتی که از کودکی داشته و دارای اعتماد به نفس و استغنای روحی بوده به تعریف هویّتی از خود رسیده و در برخورد با دیگران و بحران‌ها به خلاّقیت و مدیریت بر خویش رسیده است، در برخورد با طوس در مرحلهٔ اوّل با مدارا و سکوت وارد عمل می‌شود ولی آنجا که در ادامهٔ داستان طوس از مسیری که کیخسرو گفته بود به طرف دشمن نرفته بودند و باعث مرگ فرود ـ برادر کیخسرو ـ می‌شود، بر او می‌آشوبد و خشم می‌گیرد، از آن‌جا که نیروی ایمان و یاد پروردگار در او قوی است، برخشم خود چیره شده و او را می‌بخشاید. در جنگ‌های بعدی، طوس را فرماندهٔ لشکر قرار نمی‌دهد و به نوعی به مدیریت بحران می‌پردازد (همان: ۱۵۲)

نکتهٔ جالب دیگر در رفتارهای کیخسرو، تأثیر قوی و حضور بارز پروردگار در کارها و اعمال کیخسرو است. در روان‌شناسی به آن «هوش معنوی» می‌گویند، به گونه‌ای که فرد به چنان فراست و تعقّلی رسیده که

درمی‌یابد با نیروی قوی‌تری از این طبیعت باید پیوند یابد تا بتواند بر مشکلات غلبه پیدا کرد، چنانچه در ورود به دژ، به بهمن یادآور می‌شود که هدف من نابودی دیوان به فرمان الهی بوده و خود کیخسرو با انجام مراسم نیایش قبل و بعد از فتح از نیروی الهی مدد می‌گیرد (زمانی، ۱۳۸۵: ۹۵). (رک. پی‌نوشت ۱)

چیزی که «هوش معنوی» نامیده می‌شود باعث کمک به کیخسرو شد و هوا ناگهان تیره و پس از پیروزی کیخسرو، هوا رو به روشنی گذاشت؛ حتی گنبدی که کیخسرو دستور ساخت آن را داد به خاطر قدردانی از کسانی بود که او را حمایت کرده بودند. در اولویّت‌های شخص رشد یافته، ارتباط با کس یا کسانی است که احساس قدرشناسی و قدردانی را از آن‌ها باید به عمل آورد (شولتز، ۱۳۸۵: ۶۹).

نکتهٔ دیگری که در شخصیّت تکامل یافته و منسجم کیخسرو می‌بینیم عدم تعجیل و حرص و طمع او برای کسب تخت شاهی است و او پس از یک‌سال که به عمران دژ بهمن پرداخت، به نزد کاووس رفت و عنوان پادشاهی را رسماً به عنوان شاهی پر هنر و نژاده از کاووس گرفت و شصت سال نیز پادشاه ایران بود. پس از این مراسم باشکوه، کاووس و رستم و کیخسرو عهد بستند (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ج۴، ۳۸۶) که کین از افراسیاب گیرند و خسرو سوگند خورد که تا جان دارد به پیمان خود وفادار بماند و رویش را به آتش نزدیک کرد و پیمان بست و آن پیمان را با مشک و عنبر نوشتند و دیگر بزرگان نیز گواه آن شدند (کیانی، ۱۳۷۱: ۶۹). (رک. پیوست ۲)

در برش بعدی داستان پس از دو هفته خلوت و مشورت با موبدان در اواخر حکومت خود به هر پهلوانی نثارهایی داد و نام پهلوانان را در دفتری نوشت و از نِژاد کیکاووس و خاندانش، از طوس، از گودرز، از گستهم و از گرگین و از خویشان برزین و از تخم فریدون همه را ثبت کرد و آنها را آماده جنگ کرد و از لشکر باشکوه خود سان دید. وقتی از حمله به توران شکست می‌خورند و سپاهیان نزد کیخسرو برمی‌گردند، کیخسرو اعلام می‌کند که اگر از یزدان شرم نداشت دستور می‌داد تا هزار نفر از سپاه طوس بر دار کنند و البتّه تهمتن از کیخسرو می‌خواهد که از گناه طوس و لشکرش بگذرد و طوس نیز برای عذرخواهی نزد کیخسرو می‌آید و کیخسرو نیز به احترام رستم و بزرگواری خویش او را رها می‌کند.

چو کیخسرو آمد برستند از اوی جهانی برآسود از گفت‌وگوی

(همان، ج۷: ۲۳۰۲)

در این دوره که به لحاظ سنّی از نظر اریکسون شروع دورهٔ بالندگی است رفتارهای خردمندانه را از کیخسرو می‌بینیم. از نظر اریکسون این مرحله، زمان تأمل، بررسی کردن زندگی و ارزیابی نهایی است. اگر با احساس خرسندی و رضایت به عقب نگاه کنیم و معتقد باشیم که به طور شایسته با پیروزی‌ها و شکست‌های زندگی کنار آمده‌ایم، به ما می‌گویند که «من» منسجمی داریم؛ (اریکسون، ۱۹۸۷: ۴۶) به عبارت دیگر، اریکسون معتقد است انسجام «من» شامل پذیرفتن جایگاه شخص و گذشتهٔ او است (اریکسون، ۱۹۸۶: ۲۵). (رک. پی‌نوشت۳)

در جریانی که برای بیژن رخ داد، گیو نگران نزد کیخسرو آمد و در فروردین ماه خسرو در جام جهان‌بین جای چاه بیژن را یافت و دید که در کشور گرگساران است و دید دختری از نژاد شاهان خادم او است، کیخسرو جز رستم کسی را برای نجات بیژن ندید، نامه‌ای نوشت و به گیو داد تا به زابل نزد رستم برد و رستم نیز پذیرفت. (رک. پی‌نوشت ۴)

وقتی بیژن نجات یافت، کیخسرو بر جهان آفرین ستایش کرد و جشنی بزرگ برای سپاه گرفت، در این فرایند نیز خردمندی کامل را که از نظر اریکسون محصول دوران بالیدگی فرد است در مسؤولیت دادن این کار به رستم و مدیریت‌های بعدی او می‌بینیم.

خردمندی دیگر کیخسرو اینکه او در تقسیم کشور به فرماندهانش و اعزام نیرو برای شکست توران سیاست‌های هوشمندانه اتخاذ نمود؛ کیخسرو پهلوانانی از روم، هند و عرب آماده کرد و با نثار درهم و دینار به هزار شمشیرزن راه سیستان را به رستم داد، نامداری چون فرامرز را به مرز دیگر فرستاد و سپاهه دیگر را به گودرز سپرد تا به مرز توران رود و به آن‌ها دستور داد مانند طوس خشمگین نگردند و مطیع برنامه‌های لشکری باشند و به آن‌ها اعلام کرد با همه به عدل و داد رفتار کنند و اگر کسی قصد جنگ نکرد، بدو گزندی نرسانند. در این مدیریت بحران نیز انسجام فکری و روحی و عملی او را می‌یابیم و نیز سفارش فراوان به فرماندهان که عدالت و دادگری را رعایت نموده و به کسانی‌که آسیب‌رسان نیستند، آسیبی نرسانند.

در پی پیروزی بیژن بر تورانیان، هجیرخواهان لشکری تازه‌نفس است که اگر تورانیان حمله نمودند آماده باشند و کیخسرو سپاهی فرستاد که تاکنون در جهان کسی بدین آراستگی و آن همه سلاح و سیم و اسب و زرندیده بود (زمانی، ۱۳۸۵: ۲۱۵).

وقتی کشتگان توران را به نزد کیخسرو آوردند و او جسد «پیران» را دید، آب از دو دیده فرو ریخت و از آن کردار نیک در نبود پدر در توران یاد کرد و دستور داد تا تنش را با کافور و مشک بیا کنند و به دیبای رومی بپوشانند و بر بالای کوه سپهدار، او و دیگر بزرگان را در دخمه‌ای محترمانه به خاک سپارند. فردوسی در داستان‌های بعد بسیار از کیخسرو به نیکی یاد می‌کند.

کجا آن بزرگان خسرونژاد؟! جهاندار کیخسرو و کیقباد؟!

(خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ج۶، ۲۰۷۱)

کیخسرو چنانچه فردی است که سپاس‌دار محبّت‌های گذشتگان خویش است ولی از گناهی که فردی عامداً انجام داده و به ناحق خونی را ریخته نمی‌گذرد، دستور می‌دهد سر «گروی» زشت روی را که سر پدرش را بریده، ببرّند و بر آب افکنند. سپس برای آخرین جنگش با افراسیاب سپاهی از زابل، کرمان، اردبیل، بغداد، روم و بربرستان به سوی خویش خواند که نتیجه آن کشته شدن شیده ـ سرافرسیاب ـ بود و افراسیاب نیز ناامید به دژ پناه برد. و در آخر افراسیاب را می‌کشند و پیروزی خیر بر شر داستان کیخسرو به اوج می‌رسد. کیخسرو پادشاهی را به لهراسب می‌دهد:

به کاوسیان بود لهراسب شاد همیشه زکیخسروش بود یاد
(همان: ج۵، ۱۲۲)

کیخسرو در آخرین مراحل پادشاهی، پیام سروش را شنید و هر سرزمینی را به فرماندهی واگذار کرد و حکومت را به لهراسب که همی شرم و دین و نژاد ورادی و پیروزی داشت بخشید و این نیز از ویژگی‌های شخصیت تکامل یافته است که جایگزینی نیکو انتخاب نموده سپس با بزرگان لشکر به هامون و کوه آمد، سعی در برگشت آنها نمود که زال و رستم و گودرز پذیرفتند ولی طوس، گیو، فریبرز، بیژن و گستهم با کیخسرو ماندند و همان‌طور که کیخسرو گفته بود بادی سخت در گرفت و ابری سیاه بر بالای کوه آمد و برفی تند همه جا را گرفت و همه مهتران را در خود غرق نمود. برفی که با برف عمر کیخسرو همراه شد و او را غرق سپیدی و پاکی و طهارت کامل نمود. مرحله‌ای که کیخسرو دریافت، خردمندی کامل در این است که باید دل از دنیا برکند.

نتیجه‌گیری

تا کنون شخصیت کیخسرو در متون قبل اسلام و در نگاه اسطوره‌ای و عرفانی و در شعر و ادب فارسی تحلیل و تبیین شده است. در گزاره‌های روانشناسی نیز قابلیت بررسی با نظریه اریک اریکسون را دارد. اریکسون با شرح مراحل رشد و تشخیص تأثیر بیشتر «من» فرد، فرهنگ، جامعه و تاریخ نسبت به تأثیر وراثت و ژن، رشد شخصیّت را به هشت مرحله تقسیم نمود. در هر مرحله تعارض وجود دارد که طیّ آن شخص با شیوه‌های کنار آمدن سازگارانه و ناسازگارانه مواجه می‌شود. رشد تحت کنترل اصل ژنتیک هست، اما محیط به تعیین اینکه آیا این عوامل تحقّق خواهند یافت یا نه کمک می‌کند. مرحله (تولد تا ۱سالگی) موجب اعتمادیابی و بی‌اعتمادی می‌شود. مرحله (۱ تا ۳ سالگی) به ارادهٔ خود انگیخته یا تردید نسبت به خود منجر می‌شود. مرحله (۳ تا ۵ سالگی) حسّ عدم گناه یا گناه را پرورش می‌دهد. مرحله (۶ تا ۱۱ سالگی) موجب سخت‌کوشی یا حقارت می‌شود. سنّ (۱۲ تا ۱۸ سالگی) مرحله‌ای است که طی آن هویّت «من» شکل می‌گیرد و به وحدیت هویّت یا سردرگمی نقش می‌انجامد. در (۱۸ تا ۳۵) سالگی موجب صمیمیتی با میحط و افراد یا انزوا می‌شود. در بزرگسالی (۳۵ تا ۵۵) سالگی به خلاقیّت یا رکود منجر می‌شود و در مرحلهٔ آخر (بعد از ۵۵ سالگی) انسجام یا ناامیدی مطلق را نشان می‌دهد. هر مرحله ما را کمک می‌کند که به این نیرومندی‌های بنیادی برسیم: امید، اراده، هدف، شایستگی، وفاداری، عشق، نگرانی و خردمندی.

اریکسون تصویری خوش‌بینانه از ماهیّت انسان ارائه می‌دهد. او معتقد بود ما قربانیان نیروهای زیستی یا تجربیات کودکی نیستیم و بیشتر تحت‌تأثیر یادگیری و تعامل‌های اجتماعی قرار داریم تا وراثت. او معتقد بود که ما توانایی دستیابی به نیرومندی‌های اصیل، حلّ کردن هر تعارض به شیوه‌ای سازگارانه و هدایت کردن هوشیارانه رشدمان را داریم؛ چیزی که در کیخسرو شخصیت «عارف شاه» و «پهلوان موبد» را با جنبه‌ها و ابعاد مختلف این نقش‌ها به خوبی شاهدیم که هیچ تعارضی در این کنش‌های شخصیتی برای کیخسرو بحران‌ساز نگردید و مکمّل یکدیگر نیز گردیدند.کیخسرو در آخرین مرحله، زندگی خود را با خردمندی و

هوش معنوی درآمیخت و اسطورهٔ یکی از انسان‌های کامل در شاهنامه را پدید آورد. جا دارد در مورد کیخسرو با موضوع تخصصی «هوش معنوی در روان‌شناسی» به تحلیل شخصیّت او پرداخته شود. با این نگاه او فردی است که از هوش معنوی بالایی برخوردار است و خودش را به منبع تمام نشدنی و نامحدود متّصل و مرتبط ساخته است. شاهنامه مجموعهٔ کامل روان‌شناسی است و این توان را دارد که براساس نظریّه‌های شخصیّت و رویکردهای روان‌شناسی به بررسی تک‌تک شخصیّت‌ها بپردازد. شخصیّت‌ها در شاهنامه یا بخش‌های اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی آن مستعدّ پرداختِ روان‌شناسانه با نظریاتی چون نظریّات زیگموند فروید، کارل یونگ، آلفرد آدلر، کارن هورنای اریک‌فروم، هنری موری، اریک‌اریکسون، گوردون آلپورت، ریموند کتل، هانس آیزنک، آبراهام مازلو، کارل راجرز، جورج‌کلی، بی، اف. اسکینر، آلبرت بندورا، جولین‌راتر، دیوید مک‌کلند، ماروین زاکرمن مارتین‌ای. پی. سلیگمن هستند.

پی‌نوشت (۱)

در شاهنامه انواع نیایش‌ها آمده که در اینجا آداب و آیین‌هایی که آنچه کیخسرو بدان وسیله تقرب می‌جسته مطرح می‌شود:

الف) طهارت سروتن به وقت نیایش

۱ـ نیایش کیخسرو پس از پیمان بستن با نیا به کین‌خواهی سیاوش

۲ـ نیایش کیخسرو در داستان یاری خواستن از گودرز

۳ـ نیایش کیخسرو پس از فتح گنگ دژ

۴ـ نیایش کیخسرو پس از دست شستن از پادشاهی

ب) گریستن در وقت نیایش

۱ـ نیایش کیخسرو در داستان رزم کردن کیخسرو بار دیگر با افراسیاب

۲ـ نیایش کیخسرو بر پیروزی افراسیاب و شکست او

۳ـ نیایش خسرو در داستان لشکرکشی او سوی آذرآبادگان

ج) چهره بر خاک مالیدن

۱ـ دیدن گودرز، کیخسرو را به خواب و نیایش او

۲ـ نیایش کیخسرو پس از رهایی بیژن از چاه اسفندیار

۳ـ هزیمت شدن افراسیاب و نیایش کیخسرو

۴ـ نیایش کیخسرو پس از فتح گنگ دژ

۵ـ بازگشتن کیخسرو از گنگ دژ سوی سیاووش گرد و نیایش او

د) رکوع و سجود در برابر خداوند

۱ـ نیایش خسرو در زندان وقتی‌که رو به خدا کرد و گفت:

که برگیرد آن را که تو بفکنی که پیوندد آن را که تو بشکنی

هـ) نیایش در خلوت و اعتکاف

۱ـ پس از دست شستن از پادشاهی

۲ـ نیایش کیخسرو در داستان خواب دیدن سروش

۳ـ نیایش کیخسرو در هنگام دخمه کردن پیران و سران توران

و) جامه سپید پوشیدن

۱ـ اتحاد کاووس با کیخسرو پس از فتح گنگ دژ

برفتند با جامه‌های سپید پر از ترس دل یک به یک پرامید

۲ـ کیخسرو پس از دست کشیدن از پادشاهی

بپوشید پس جامه نو سپید نیایش کنان رفت دل پرامید

ز) پوشیدن روی قبا در وقت نیایش برای یافتن بیژن

بیامد بپوشید روی قبای بدان تابود پیش یزدان به پای

ح) صدقه دادن در وقت نامه قیصر در پاسخ کیخسرو

فراوان به درویش دینار داد همان خوردنی‌ها به خروار داد

صدقه دادن کیخسرو در برگشت از گنگ دژ و رفتن به سوی سیاووش گرد

ط) با زمزمه یاد خدا بودن (در فتح گنگ دژ)

به زاری ابا کردگار جهان به زمزم کنیم آفرین نهان

ی) کمربند افکندن در داستان لشکرکشی به سوی آذرآبادگان

گشاد از میان شاه زرین کمر بر آتش برافکند چندی گهر

ک)کلاه از سر برگرفتن در وقت دخمه کردن پیراهن

نیایش همی کرد بر پای شاه زسر برگرفت آن کیانی کلاه

ل) نیایش خسرو در داستان لشکرکشی خسرو سوی آذرآبادگان

گشاد از میان شاه زرین کمر برآتش برافکند چندی گهر

پی‌نوشت ۲

در سوگندهای پهلوانی سوگندهایی موافق دشت نبرد و ابزار جنگی و غرور ملی مطرح می‌شود به طور مثال در داستان پیمان کیخسرو با کاووس به کینی افراسیاب، او به «گرز ـ آلت جنگی» سوگند می‌خورد. و یا سوگند به پدیده‌های طبیعی مانند «هور، ماه و ستارگان» که این اعتقاد نیز به خاطر احترام آریائیان به طبیعت به خصوص در قبل از ظهور زرتشت بود. حتی ترکیباتی که با سوگند می‌آید در شاهنامه جالب است کیخسرو «سوگند گستاخ می‌خورد» و نیز «سوگند سخت می‌خورد» و کاووس نیز «سوگند می‌خواهد» (کیانی، ۱۳۷۱: ۱۲۱ـ۱۲۰).

پی‌نوشت ۳

برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ شخصیت و تحول روانی ـ اجتماعی اریک‌اریکسون مقاله‌ای در مجلهٔ دانشکده ادبیات فردوسی روانشناسی، سال بیستم، زمستان ۱۳۶۶: صص ۷۶۶ـ۷۲۵ از دکتر حسین لطف‌آبادی چاپ شده به نام «تئوری اریکسون دربارهٔ رشد روانی ـ اجتماعی» (لطف‌آبادی، ۱۳۷۴: ۱۴۳)

اریکسون تصویری خوشبینانه و دلنشین از ماهیت انسان ارائه داد. او معتقد بود که ما توانایی دستیابی به نیرومندی‌های بنیادی، حلّ کردن هر تعارض به شیوه‌های سازگارانه، و هدایت کردن هشیارانه رشدمان را داریم. ما قربانیان نیروهای زیستی یا تجربیّات کودکی نیستم و بیشتر تحت‌تأثیر تعاملات اجتماعی قرار داریم تا وراثت. جمله معروف او این است: «شخصیت به طور مداوم درگیر خطرات زندگی است، حتی زمانی‌که سوخت و ساز بدن در حال فروپاشی است» (شولتز، ۱۳۸۵: ص ۲۴۳ـ۲۴).

پی‌نوشت ۴

در داستان بیژن و منیژه، پس از گسیل شدن بیژن و گرگین برای دفع یورش گرازان به مرز ایران و ارمن، کیخسرو سرنوشت مبهم بیژن را با دانش خدایی مقدّر در جام روشنی می‌بخشد:

بخواهم من آن جام گیتی نمای — شوم پیش یزدان، بباشم به پای
کجاست هفت کشور بدو اندرا — ببینم بروبوم هر کشور را
بگویم تو را هرکجا بیژن است — به جام اندرون این مرا روشن است
(قائمی، ۱۳۸۹: ۸۵)

در نسخه‌های جلال خالقی مطلق (۱۳۸۶) این آدرس‌ها را از کیخسرو داریم: در جلد اول و هشتم نسخهٔ خالقی مطلق، داستانی از کیخسرو نداریم.

جلد دوم: ۲۱۳۷، ۲۱۲۰، ۲۱۵۰، ۲۳۷۳، ۲۳۸۲، ۲۴۳۹، ۲۴۷۲، ۲۴۸۲، ۲۵۰۶، ۲۵۰۸

جلد سوم: ۱۴، ۱۸۹، ۳۱۲، ۳۱۴

جلد چهارم: ۳۸۶

جلد پنجم: ۴۶، ۵۰، ۵۴، ۹۶، ۱۲۲، ۱۳۷، ۱۴۴، ۵۷۷

جلد ششم: ۴۹، ۲۰۷۱

جلد هفتم: ۲۳۰۲

کتابنامه

- آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۸). "مسیح، کیخسرو"، مجلّهٔ پژوهش‌های ادبی، ش ۶.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۶). "رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی"، نشر علمی، چاپ ششم.
- جعفری، محمّدرضا، (۱۳۸۷). "فرهنگ ادبیّات فارسی"، نشر نو، تهران.

- حجازی، بهجت‌السّادات (۱۳۸۷). "روان‌شناسی شخصیّت در تاریخ بیهقی"، فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه، شمارهٔ ۱۶، سال نهم.
- حمیدیان، مهدی، (۱۳۷۲). "درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی"، تهران، نشر مرکز، بهار ۱۳۸۹.
- زمانی، محبوبه، (۱۳۸۵). "شاهنامهٔ فردوسی به نثر"، چاپ سوم، نشر اقبال.
- زنجانی، برات، (۱۳۸۸). "صورخیال در خمسهٔ نظامی"، نشر امیرکبیر، چاپ اوّل، تهران.
- سهروردی، شهاب‌الدین، یحیی (۱۳۴۸). ت. حسین نصر، "مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق"، تهران، پژوهش‌های علمی ایران.
- شولتز، دوان و شولتز، (۱۳۸۵). سیدنی الن ترجمهٔ یحیی سیدمهدی، "نظریّه‌های شخصیّت"، چاپ نهم، نشر ویرایش.
- قائمی، فرزاد، (۱۳۸۹). "تحلیل داستان در شاهنامه براساس روش نقد اسطوره‌ای"، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، سال ۷، ش ۲۷.
- قائمی، فرزاد، (۱۳۸۹). "شاهنامه‌سرایی سنت‌های فرهنگی و ادبی"، نشر آهنگ قلم، چاپ اول.
- کریمی، یوسف، (۱۳۸۳). "روان‌شناسی شخصیّت"، تهران، چاپ نهم، نشر ویرایش.
- کیانی، حسین، (۱۳۷۱). "سوگند در زبان و ادب فارسی"، نشر دانشگاه تهران، چاپ اوّل.
- لطف‌آبادی، حسین، (۱۳۷۴). "سنجش و اندازه‌گیری"، نشر حکیم فردوسی، چاپ اول، مشهد.
- همدانی، امید، (۱۳۸۸). "حماسه، اسطوره و تجربه عرفانی"، سال ۳، شمارهٔ ۷، پاییز.
- فردوسی، (۱۳۸۸). "شاهنامه"، تصحیح خالقی مطلق، نشر دایرةالمعارف اسلامی، چاپ اول، تهران.
- یاحقی، جعفر، (۱۳۶۹). "فرهنگ اساطیر"، چاپ اول، تهران، نشر سروش.
- یوسف‌زاده، ناهید، (۱۳۸۸). "پرتو نیایش در شاهنامه"، چاپ اول، نشر پگاهان.
- بهار، مهرداد ، (۱۳۷۷). "از اسطوره تا تاریخ"، ویراستار: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، چشمه.
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۹). "حماسه‌سرایی در ایران"، چاپ ششم، امیرکبیر، تهران.
- (بی‌نا)، "مینوی‌خرد"، (۱۳۶۴). ترجمهٔ احمد تفضلی، توس.
- نقوی، نقیب، (۱۳۸۵). "گرال، جامی بسان جام کیخسرو"، مجلهٔ دانشکده ادبیات مشهد، ۱۵۵، ۱۶۹_۱۹۰.

- Eriksn, E.H. (1950) Childhood and society, New York, Norton.
- Erikson, E.H. (1959). Identity and the life cycle, scleced papers.
- Psychological Issues.
- Erikson, E.H. (1963). Childhood and society (2nded), Newyork, Norton.
- Eriksn, E.H. (1968). Identity, youth and crisis, New York, Norton.
- Erikson, E.H, (1975). Life history and the historical moment, New York, Nortnon.
- Erikson, E.H, (1986). Vital involvement in old age New York, New York, Nortnon.
- Erikson, E.H, (1978). The development of aggressive be haviorism.

تاثیرپذیری غزل یغمای جندقی از شعر حافظ

دکتر حجت‌الله بهمنی مطلق[1]

استادیار دانشگاه آزاد واحد تهران شرق

چکیده

در این مقاله تأثیر غزلیات حافظ بر غزلیات یغمای جندقی بررسی شده است. مطالعه‌ی غزلیات یغما نشان می‌دهد که او به شعر حافظ بسیار علاقه‌مند بوده و از آن فراوان تأثیر پذیرفته است و نمود این دلبستگی به شکل‌های استقبال از وزن و قافیه و ردیف ۱۲ مورد، تقلید از تصویرها ۶ مورد، مضمون‌ها ۱۰ مورد، ترکیبات و عبارات ۵ مورد، طنزها ۲۵ بیت و گاه تضمین یک مصراع در غزلیاتش مشاهده می‌شود.

یغما مانند حافظ شخصیت‌های ریاکار و متظاهری مانند شیخ، مفتی، امام شهر، واعظ، فقیه، اهل مدرسه و خانقاه و نیز مکان‌های مذهبی مانند مسجد، مدرسه، خانقاه و صومعه را که در زمانه‌اش جایگاه ریاکاران بوده به باد انتقاد می‌گیرد و به همان شیوه‌ی حافظ میکده و خرابات را بر آن‌ها ترجیح می‌دهد. این امر نشان می‌دهد که جامعه در زمانه‌ی یغما هم از نظر فضای فرهنگی مشابه جامعه‌ی عصر حافظ بوده است و او نمی‌خواهد صرفا از حافظ تقلید کند.

کلیدواژه‌ها: غزل یغما، شعر حافظ، طنز حافظ، استقبال.

میرزا رحیم یغما پسر حاجی ابراهیم قلی به سال ۱۱۹۶ ه. ق. در خور بیابانک از توابع جندق به دنیا آمد. بعدها نامش را به ابوالحسن تغییر داد و تخلص مجنون را برگزید. زمانی که حاجی عزیز سمنانی نایب الحکومه ولایت جندق، از روی حسد نامه هایی را از طرف وی علیه سردار ذوالفقار خان جعل کرد و سردار ذوالفقار خان هم او را تنبیه و شکنجه کرد، مجنون به حضرت عبدالعظیم پناه برد، غزلی مناسب حال خود گفت و تخلصش را از مجنون به یغما تغییر داد.یغما سر انجام در سن هشتاد سالگی در سال ۱۲۷۶ ه. ق. در زادگاهش وفات یافت.(آرین پور،۱۳۷۵،:۱،۱۰۹ –۱۱۲)

دیوان یغما شامل غزلیات، مثنویات، مراثی و نوحه‌ها، سرداریه و رباعیات است. بخش غزلیات که در این مقاله بررسی می‌شود شامل صد و پنجاه و سه غزل شیوا و دلپذیر به سبک قدما است و زبان و بیانش یادآور شعر رندانه‌ی حافظ است. مطالعه‌ی غزل‌ها نشان می‌دهد که یغما نه تنها در وزن و قافیه و ردیف بعضی غزل‌ها به استقبال حافظ رفته است بلکه بعضی از ترکیب‌ها و تصویرها را هم از حافظ گرفته و از همه مهمتر طعن و انتقاد اوست بر اهل محراب و منبر که جلوتشان خلاف خلوتشان است که در این زمینه هم همان شیوه‌ی رندانه‌ی حافظ را برگزیده، البته گاهی لحن یغما تندتر و حمله‌اش به دین‌فروشان جسورانه‌تر می‌شود و این تندی و صراحت قدری از ارزش هنری سخنش می‌کاهد . علاوه بر این فعالیت پژوهشی یغما

[1] . h.bahmanimotlagh@yahoo.com

که « به اتفاق قاآنی نسخه‌ای از دیوان حافظ را نیز تصحیح کرده‌است و برگزیده‌ای از آن فراهم آورده»(یغما جندقی،۱۳۸۴، ۱ : ۵۸) دلیل دیگری است بر دلبستگی و انس یغما با شعر حافظ.

در این مقاله مشابهت‌های غزل یغما را با غزل‌های حافظ در شش مورد : استقبال از وزن و قافیه و ردیف، تصویرها، مضمون‌ها، ترکیب‌ها و عبارات، طنزها و تضمین‌ها بررسی می‌کنیم تا از این طریق میزان تأثیرپذیری یغما از حافظ مشخص شود.

یادآوری می‌شود از میان پژوهش‌هایی که درباره‌ی شعر یغما صورت گرفته ، تنها ج.اسماعیل‌زاده از آذربایجان در مقاله‌ی « ویژگی های هنروری در شعریغما جندقی» به بررسی شیوه‌ی شاعری یغما پرداخته و به تاثیرپذیری یغما از ادبیات فولکلور – آن هم به صورت کلی و بدون ذکر نمونه – و یک مورد استقبال وی از غزلی از فضولی، شاعر آذری اشاره کرده است.(اسماعیل زاده،۱۳۵۴:۲۳۹ –۲۴۶)

طنز

درباره‌ی طنز دیدگاه‌ها و تعاریف مختلفی ارائه شده شفیعی کدکنی طنز را عبارت از«تصویرِ هنریِ اجتماعِ نقیضَیْن و ضِدّین»(۳۰۷:۱۳۸۰) می‌داند که محتوای آن تجاوز به یک تابو ست و معتقدند هرچه تجاوز به تابویِ بزرگ‌تری صورت گیرد ، آن طنز ماندگارتر است. همچنان که حافظ شخصیت‌های ریاکار و متظاهری چون شیخ ، مفتی، امام شهر، واعظ، فقیه ، اهل مدرسه و خانقاه ، و همچنین مکان‌های مذهبی‌ای که در زمانه‌ی او جایگاه این ریاکاران شده‌است ؛ مثل : مسجد ، مدرسه، خانقاه و صومعه را با طنزی رندانه و بسیار هنرمندانه به باد انتقاد می‌گیرد « و قلمرو طنزش را در سراسر دیوان بی‌هیچ استثنایی رفتار مذهبی ریاکاران عصر تشکیل می‌دهد»(شفیعی کدکنی،۳۰۷:۱۳۸۰) یغما هم با شیوه‌ای نزدیک به شیوه‌ی حافظ از این تابوها انتقاد می‌کند و همچون او میکده و خرابات را بر مسجد و خانقاه ترجیح می‌دهد.هرچند یغما در این انتقادها به شعر حافظ توجه دارد اما به این نکته هم باید توجه کرد که اوضاع اجتماعی زمانه‌ی او هم مانند روزگار حافظ بوده و گرفت وگیرهای محتسبانه برقرار بوده‌است ؛ مثلاً در ایام اقامتش در کاشان « رشوه و افترا کار خود را کرد و امام جمعه‌ی کاشان او را به شرب خمر و بی‌اعتنایی به قواعد شرع متهم کرد و در نماز جماعت بی‌دین مرتدش خواند . از طرف دیگر جمعی به حمایت او برخاستند و حاجی ملا احمد نراقی در این راه کوشش فراوان کرد و یغما بر حسب ظاهر به جهت رفع تهمت توبه کرد و لباس زهد زهد پوشید»(آرین‌پور،۱۳۷۵ ، ۱ : ۱۱۱) در غزلی به همین حادثه اشاره می‌کند و می‌گوید :

ز شیخ شهر جان بردم به تزویر مسلمانی مدارا گر بدین کافر نمی‌کردم چه می‌کردم(یغما/ ۱۶۰)

نمونه‌ی این طنزها همراه با نمونه‌ی مشابه از دیوان حافظ در زیر مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد :

۱–۱– دجله دور است و مرا وقت نه،ای شیخ مزن برگریبان می‌آلوده‌ی من دامن پاک (یغما/ ۱۵۷)

حافظ به خود نپوشید این خرقه‌ی می‌آلود ای شیخ پاک دامن معذور دار ما را(حافظ/۹۹)

یغما مانند حافظ شیخ را به طنز پاک دامن می‌خواند و نکته ظریف این که دامن پاک شیخ به گریبان می‌آلوده‌اش می‌خورد و او باید غسل کند و وقتش تنگ است. این نکته یاد آور بیت زیر از حافظ است که صومعه به خون دل حافظ آلوده شده اما باید حافظ را شستشو داد.

چنین که صومعه آلوده شد به خون دلم گرم به باده بشویید حق به دست شماست (حافظ/۱۰۸)

همچنین ترکیبات می‌آلود و دامن پاک و شخصیت مورد انتقاد یعنی«شیخ» توجه یغما به حافظ را در سرودن این بیت بیشتر آشکار می‌کند .

۱- ۲- یغما مردم مدرسه، شیخ و مفتی را نامسلمان و بی‌دین می‌خواند و فاصله‌ی خودش با مفتی را فاصله‌ی مسلمان و یهود می‌داند :

مردم مدرسه را نیک شناسم یغما کافرستم اگر این طایفه ایمان دارند (یغما/ ۱۳۷)

ز شیخ شهر جان بردم به تزویر مسلمانی مدارا گر بدین کافر نمی‌کردم چه می‌کردم(یغما/ ۱۶۰)

نشود صلح میان من و مفتی به خدای تا خلاف است در اطوار مسلمان و یهود(یغما/ ۱۳۱)

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود(حافظ/۲۱۶)

۱-۳- واعظ و مفتی اهل تزویر و سالوس‌اند : یغما هم مانند حافظ از میان واژه‌هایی که معنای دورنگی را می‌رسانند واژه‌های سالوس ، تزویر و ریا را برگزیده است

سرّ سالوس و ریا پرسیدن از یغما چه سود واعظ از وی خوب‌تر می‌داند این افسانه را(یغما/۱۰۳)

هوس شد درس سالوسم، بیارید ز تحقیقات مفتی دفتری چند (یغما/ ۱۲۸)

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند(حافظ/۲۰۲)

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود(حافظ/۲۱۶)

۱-۴- فقیه شراب‌خواره است: یغما به صراحت از شراب نام نبرده اما گفته است چیز ناپاک خورده که منظورش همان شراب است.

کرده مسواک فقیه از پی تطهیر دهان آنچه او خورده کجا پاک به مسواک آید (یغما/ ۱۴۴)

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد که می حرام ولی به ز مال اوقاف است(حافظ/۱۱۸)

۱- ۵- شیخ و اهل منبر شاهدباز ند:

گفتم ای شیخ چرا این همه شاهدبازی گفت در شرع بود مرد خدا شاهدباز(یغما/ ۱۵۵)

این تقوی‌ام تمام که با شاهدان شهر ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم (حافظ/۲۸۵)

یغما مستقیماً شیخ را شاهدباز می‌خواند امّا حافظ خود را به عنوان کسی که بر سر منبر با شاهدان ناز و کرشمه نمی‌کند ، مورد خطاب قرار می‌دهد و آن را دلیل تقوا و دین‌داری‌اش می‌داند .و منظورش این است که کسانی که بر سر منبر می‌نشینند با شاهدان ناز می‌کنند .

۱- ۶- شیخ و زاهد از عشق بی‌نصیب اند:

نمودم زاهدان را نکته‌ی عشق نهادم بار عیسی بر خری چند (یغما/ ۱۲۸)

پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت با طبیب نامحرم حال درد پنهانی (حافظ/۳۵۸)

یغما می‌گوید که زاهد عشق را نمی‌فهمد و حافظ زاهد را طبیبی می‌داند که محرم اسرار رندی و عاشقی نیست

شیخ و قاضی سر زدند از ملت اسلام عشق تا چه خواهد کرد با جهّال امت پیر ما (یغما/ ۹۲)

نشان اهل خدا عاشقی است با خود دار که در مشایخ شهر این نشان نمی بینم (حافظ/۲۸۹)

۱– ۷– زاهد را اهل بهشت نمی‌داند:

زاهد ار اهل بهشت است خدایا مفرستم جز به دوزخ چو منی ظلم بود یار چو اویی (یغما/ ۱۸۷)

زاهد ار اهل بهشتی تو بدین خلق و سرشت همچو دانم که خدا خلق نکرده است بهشت(یغما/ ۱۱۰)

نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو که مستحق کرامت گناهکارانند (حافظ/۱۹۹)

۱– ۸– به طنز زاهد را فرزانه و عاقل می‌خواند چرا که از عشق بی‌نصیب است:

در کف طفلان رها کردم دل دیوانه را قال و قیل نو مبارک زاهد فرزانه را (یغما/ ۱۰۲)

در خرمن صد زاهد عاقل زند آتش این داغ که ما بر دل دیوانه نهادیم (حافظ/۲۹۶)

علاوه بر مضمون بالا ترکیب «دل دیوانه» توجه یغما را به حافظ بیشتر آشکار می‌کند.

۱– ۹– تسبیح فقیه و شیخ وسیله‌ی گمراه کردن و دام راه است:

فقیه زد ره یغما به قید سبحه‌ی شید زهی عجب که مگس کرده صید شاهینی (یغما/ ۱۸۴)

حافظ هم تسبیح شیخ را وسیله‌ی گمراه کردن دیگران دانسته است:

ز رهم میفکن ای شیخ به دانه‌های تسبیح که چو مرغ زیرک افتد نفتد به هیچ دامی (حافظ/۳۵۴)

۱–۱۰– ترجیح گناه باده نوشی بر عبادت ریاکارانه:

ز خنده‌های تو ای باده بزم شد چو بهشتم ثواب گریه‌ی زاهد فدای چون تو گناهی (یغما/ ۱۷۸)

باده نوشی که در او روی و ریایی نبود بهتر از زهد فروشی که در او روی وریاست (حافظ/۱۰۶)

می خور که صد گناه ز اغیار در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند (حافظ/۱۹۹)

۱– ۱۱– خرقه که لباس زاهدان و پرهیزگاران بوده و نشان تقوا و دینداری، در شعر یغما مانند غزل حافظ نشان نفاق و دو رویی و ریاکاری است و یغما مانند حافظ در زیر آن شراب می‌نوشد، آن را به گرو باده می‌نهد، به می شستشو می‌دهد و مستوجب آتش می‌داند.

– در زیر خرقه شراب می‌نوشد:

یغما خوشم به خرقه که عمری در این لباس بودم شراب خواره و نشناخت کس مرا(یغما/ ۹۷)

ما باده زیر خرقه نه امروز می کشیم صد بار پیر میکده این ماجرا شنید (حافظ/۲۲۳)

– خرقه را در خرابات گرو باده می‌نهد:

دانیم خرقه‌ی پرهیز چه شد در خرابات به می مرهون است (یغما/ ۱۰۷)

در همه دیر مغان نیست چو من شیدایی خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی (حافظ / ۳۷۱)
خرقه‌ی زهد مرا آب خرابات ببرد خانه‌ی عقل مرا آتش میخانه بسوخت (حافظ/۱۰۵)

– خرقه را به می می‌شوید تا از آلایش زهد پاک شود :

چرا گویند در خم خرقه‌ی صوفی فروکردی به زهدآلوده بودم گر نمی‌کردم چه می‌کردم(یغما /۱۶۰)
بوی یک رنگی از این نقش نمی‌آید خیز دلق آلوده‌ی صوفی به می ناب بشوی (حافظ/۳۶۵)
خدای را به میَم شستشوی خرقه کنید که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع (حافظ/۲۵۰)

– خرقه ابزار شیادی و ریاکاری و شایسته‌ی سوختن است:

زاهد اندیشه ز دوزخ مکن این خرقه‌ی شید دولتی باشد اگر در خور احراق آید (یغما/۱۳۳)
منعم از خرقه و سجاده مکن باده بیار آن چه شید است که در زیر عبا نتوان کرد(یغما/۱۳۹)
نقد صوفی نه همه صافی بی غش باشد ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد (حافظ/۱۸۱)

– میخانه و خرابات را بر کعبه و صومعه و بیت الحرام ترجیح می‌دهد و مکان‌های ممنوع را مدح می‌کند:

میکده کردم بنا کو بانی بیت‌الحرام تا بپرسم بهتر آثار تو یا آثار من (یغما/۱۷۱)
شد مشتبه ز کعبه به بتخانه راه ما ای خوشتر از هزار یقین اشتباه ما (یغما/۱۰۱)
از صومعه زاهد به خرابات سفر کن طامات صفایی ندهد فکر دگر کن(یغما/۱۶۷)

حافظ هم به کرات میخانه و دیگر مکان‌های خلاف شرع را بر نهادهای شرعی ترجیح می‌دهد:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یاران طریقت بعد ازین تدبیر ما(حافظ/۱۰۱)
عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن(حافظ/۳۰۸)
گشود آنچه از حرم بایست از دیر مغان یغما رخ امید بر این در نمی کردم چه می‌کردم(یغما/۱۶۰)
یادباد آن که خرابات نشین بودم و مست وآنچه در مسجدم امروز کم است آنجا بود(حافظ/۲۰۳)
دلم ز صومعه بگرفت و خرقه ی سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا(حافظ/۹۷)

– دیر مغان و میکده را جای امن می داند:

من جهان دیده‌ام ای میکده در زیر فلک سایه‌ای امن‌تر از سایه‌ی دیوارت نیست(یغما/۱۱۴)
فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس برخیز تا به میخانه پناه از همه آفات بریم(حافظ/۲۹۷)

۱– ۱۲– پشیمانی از توبه و توبه‌شکنی:

همچنان که حافظ معمولاً از توبه با طعن و لعن یاد می‌کند یغما هم آن را دست مایه‌ی طنز قرار می‌دهد. از توبه از باده‌نوشی پشیمان می‌شود و می‌خواهد آن را به آسمان پس دهد . با آمدن بهار توبه‌ی دیرینه‌اش در برابر جام دوامی نمی‌آورد.

۱– ۱۲– ۱– توبه‌ی من ز می قبول آمده ور تو ساقیی بازدهم به آسمان دعوت مستجاب را(یغما/ ۹۵)
من همان ساعت که از می خواستم‌شد توبه‌کار گفتم این شاخ ار دهد باری پشیمانی بود(حافظ/۲۱۱)

۱- ۱۲- ۲- در خمار غمم از توبه کجایی ساقی تا فدای سر پیمانه کنم پیمان را(یغما/ ۹۱)
چون پیاله‌ی دلم از توبه که کردم بشکست همچو لاله جگرم بی می و پیمانه بسوخت(حافظ/۱۰۵)
۱- ۱۲- ۳- باغ را برگ طرب نو شده رفتم بپذیر عذر تقصیر من ای توبه‌ی دیرینه‌ی ما(یغما/ ۱۰۳)
به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم بهار توبه شکن می رسد چه چاره کنم(حافظ/۲۸۳)
به وقت گل شدم از توبه ی شراب خجل که کس مباد ز کردار ناصواب خجل (حافظ/۲۵۶)

- نمونه‌های دیگر از توبه شکنی‌های یغما:

ز سنگ حادثه تا ساغرم درست بماند به وجه خیر و تصدق هزار توبه شکستم (یغما/۱۵۹)
ز می تائب شد اما پاس عهد توبه کی دارد لب یغما که با پیمانه عمری بود پیمانش(یغما/ ۱۵۴)
صد رهم توبه ز می دادی و بشکستم باز دهیم توبه عجب پر نفسی عارت نیست(یغما/ ۱۱۳)

۲- ترکیبات و عبارات و ساختار جملات یکسان

یغما گاهی عین ترکیب یا عبارتی را که حافظ به کار برده ، استفاده کرده و گاهی هم با کمی تغییر آن را آورده است.از آن جمله به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

۲-۱- رشته‌ی تسبیح عمر زاهد ار یغما گسیخت نیست جای غم فدای تاری از زنار من(یغما/۱۷۱)
رشته‌ی تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود(حافظ/۲۰۵)

یغما « رشته‌ی تسبیح » و « گسستن » را از بیت حافظ گرفته است و جمله‌ی « نیست جای غم » معنایی نزدیک به معذورم بدار، دارد.همچنین یغما مانند حافظ بیت را با یک جمله‌ی شرطی شروع می‌کند .

۲-۲- گر از این دست دهد آن بت ترسابچه می ای بسا صوف سفید اطلس گلنار کند (یغما/ ۱۳۷)
ساقی ار باده از این دست به جام اندازد عارفان را همه در شرب مدام اندازد(حافظ/۱۷۵)

جمله‌ی شرطی مصراع اول دو بیت یکسان است. فاعل دو جمله « ساقی یا بت ترسابچه » و همچنین مفعولشان « باده و می » و نیز قید « از این دست » که تأکید جمله روی آن است یکسان است؛ فقط یغما به جای فعل « به جام اندازد » از « دهد » استفاده کرده است.

۲-۳- شراب از خم به جام آمد خوش آمد گه عیش مدام آمد خوش آمد (یغما/ ۱۴۱)
با محتسبم عیب مگویید که او نیز پیوسته چو ما در طلب عیش مدام است (حافظ/۱۱۹)

یغما ترکیب « عیش مدام » را مانند حافظ به گونه‌ای به کار برده که ایهام ایجاد کرده است.

۲- ۴- خون خم آنکه به فتوای خرد ریخت کجاست که مرا نیز دراین مسأله فتوایی هست(یغما/ ۱۱۱)
سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم (حافظ/۲۶۴)

اضافه‌ی استعاری « فتوای خرد » را یغما از حافظ گرفته است.

۲- ۵- دل که افتاده‌ی آن زلف سیه و آن ذقن است برنیاید اگر این چاه و اگر آن رسن است(یغما/۱۰۹)
کس نیست که افتاده‌ی آن زلف دوتا نیست در رهگذر کیست که دامی ز بلا نیست (حافظ/۱۲۹)

در ترکیب « افتاده‌ی آن زلف سیه » یغما به بیت حافظ نظر داشته است. با این تفاوت که یغما به جای صفت «دوتا» صفت «سیه» را به کار برده‌است .

۳- مضمون

یغما علاوه بر ترکیبات، مضمون‌هایی را هم از حافظ اخذ کرده‌است که گاهی با همان الفاظ حافظ بیان شده‌اند.از این مضمون‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۳- ۱- جایگاه دل عاشق «طرّه»ی معشوق است . البته این یک مضمون عام در غزل فارسی است اما این که یغما هم در بیت زیر از میان واژه‌های زلف ، مو،گیسو و... مانند حافظ« طرّه»را برمی‌گزیند و این که دل عاشق آن جا دیر می‌ماند و برنمی‌گردد، بی‌تاثیر از بیت حافظ نیست.

۳-۱-۱- احوال دل ز طرّه‌ی او پرس که ما را دیری است کز آن گمشده یک مو خبری نیست
(یغما/ ۱۰۶)

در چین طره‌ی تو دل بی‌حفاظ من هرگز نگفت مسکن مألوف یاد باد (حافظ/۱۴۷)

۳-۱-۲- در خم زلفش دل سرگشته‌ی یغما دیر ماند در شب تاریک ره گم کردگان را لنگ‌هاست
(یغما/ ۱۱۵)

گفتی که حافظا دل سرگشته‌ات کجاست در حلقه‌های آن خم گیسو نهاده‌ایم(حافظ/۲۹۳)

تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند (حافظ/۱۹۷)

در این بیت یغما مانند حافظ دل را با صفت«سرگشته» آورده که در خم و چین زلف یار دیر مانده است.

۳-۱-۳- مآشوب صبا طرّه‌ی جانانه‌ی ما را زنجیر مجنبان دل دیوانه‌ی ما را (یغما/۱۰۰)

به ادب نافه گشایی کن از آن زلف سیاه جای دل‌های عزیز است به هم برمزنش (حافظ/۲۴۲)

یغما هم مانند حافظ از صبا می‌خواهد که زلف معشوق را آشفته نکند چرا که دل عاشق در آن جای گرفته است .

۳-۲- با مژه خاک در میخانه را رُفتن:

در حریم حرم دیده از آن گشت مقیم مژه کز ساحت میخانه بروبد خاشاک (یغما/ ۱۵۷)

گر چنین جلوه کند مغ بچه‌ی باده فروش خاک‌روب در میخانه کنم مژگان را (حافظ/۱۰۱)

۳-۳- عشق یک نکته یا یک قصه است اما شرح آن بسیار و نامکرر است:

دفتر عشق ز یک نکته فزون نیست ولی هر کسی شرحی از او گفته به تفسیر دگر(یغما/ ۱۵۲)

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است (حافظ/۱۱۵)

۳-۴- جستن اکسیر از در میخانه :

خواهی ار زر کنی این قلب مس‌اندوده ، مجوی به جز از خاک در میکده اکسیر دگر(یغما/ ۱۵۲)

گدایی در میخانه طرفه اکسیری است گر این عمل بکنی خاک زر توانی کرد(حافظ/۱۷۱)

۳- ۵- پریشان شدن زلف یار باد را غالیه‌سا می‌کند

گر چنین طرّه‌پریشان گذری جانب بستان تا قیامت نفس باد صبا غالیه ساید (یغما/ ۱۴۹)

مگر تو شانه زدی زلف عنبر افشان را که باد غالیه‌سا گشت و خاک عنبربوست(حافظ/۱۲۴)

۳- ۶- گرفتاری در دام معشوق خود آزادی است:

هیچ کس را خبر از عالم آزادی نیست مگر آنان که به دام تو گرفتارانند(یغما/ ۱۳۷)

گفته‌ای نیست گرفتار مرا آزادی نه که هر کس که گرفتار تو شد آزاداست(یغما/ ۱۱۲)

حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی من از آن روز که در بند توام آزادم (حافظ/۲۶۳)

۳- ۷- مویی از سر دوست را به عالمی یا دو عالم نفروختن:

نفروشمت به دو عالم از آن جعد پیچ پیچ مویی نه ابلهم که دو عالم دهم به هیچ (یغما/ ۱۲۵)

اگرچه دوست به چیزی نمی‌خرد ما را به عالمی نفروشیم مویی از سر دوست (حافظ/۱۲۵)

۳- ۸- علم عشق در هیچ کتابی دفتری پیدا نمی‌شود:

حرفی ای عشق ندیدم ز تو در هیچ کتاب تا چه علمی که کسی راوی اخبارت نیست(یغما/ ۱۱۳)

بشوی اوراق اگر هم‌درس مایی که علم عشق در دفتر نباشد (حافظ/۱۸۲)

۳- ۹- آسودگان خفته بر دیبای سلطانی از حال بیچارگان خبر ندارند:

به ناز آسوده بر دیبای سلطانی چه غم دارد بود گر خار و خارا بستر و بالین گدایی را (یغما/ ۸۸)

خفته بر سنجاب شاهی نازنینی را چه غم گر ز خار و خاره سازد بستر و بالین غریب (حافظ/۱۰۳)

استفاده‌ی یغما از واژه‌های ناز، چه غم ،گر، خار، خارا ، بستر و بالین و نیز دیبای سلطانی کهمفهومی نزدیک به همان سنجاب شاهی حافظ دارد ، به این گمان که او به بیت حافظ توجه داشته قوّت بیشتری می‌بخشد.

۳- ۱۰- گناه پنهانی(باده نوشی) از طاعت آشکار و ریاکارانه بهتر است:

فقیه ما را ز می ملامت مکن خدا را برو سلامت که در حقیقت گناه پنهان ز طاعتی بِه که آشکارا (یغما/ ۸۷)

می خور که صد گناه ز اغیار در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند(حافظ/۱۹۹)

۴- تصویر

یکی دیگر از مقوله‌های تأثیرپذیری غزل یغما از شعر حافظ، تصویرهای شاعرانه است. یغما گاهی اجزا و عناصر تصویر را از حافظ گرفته است و گاهی هم عیناً یک تشبیه یا استعاره را در بافتی از تناسبات همچون حافظ به کار برده است. از این موارد می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

۴-۱- روان بر شط می شد کشتی جام جهان دارالسلام آمد خوش آمد(یغما/ ۱۴۲)

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز(حافظ۲۳۳)

تشبیه « شط می » و « شط شراب » در دو بیت از نظر معنی یکسان است با این تفاوت که استفاده از کلمه « شراب » به جای « می » در بیت حافظ با توجه به واج مشترک « ش » در شط و شراب بر موسیقی کلام افزوده و زیباتر است. « کشتی جام » در بیت یغما اضافه‌ی تشبیهی است اما «کشتی ما » در بیت حافظ دو وجه دارد؛ هم می‌توان آن را اضافه‌ی تشبیهی در نظر گرفت و هم اضافه‌ی اختصاصی و کشتی را به معنی نوعی صراحی به شکل کشتی در نظر گرفت.که در این صورت معنی‌اش آن است که صراحی ما را پر شراب کن .

۴-۲- اگر چین سر زلف تو را مشک ختن گفتم / پریشانم خطا شد درگذر از من خطایی را(یغما/ ۸۸)

از خطا گفتم شبی موی تو را مشک ختن می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم هنوز(حافظ/۲۳۴)

تشبیه زلف به مشک در شعر فارسی فراوان به کار رفته‌است مثلاً پیش از حافظ ابوالفرج رونی،شاعر قرن پنجم گفته است :

روی تو ز مشک زلف قارون گشته‌است زلف تو عکس روی میگون گشته‌است

(ابوالفرج رونی،۱۳۴۷:۱۶۱)

اما دلایلی که به نظر می‌رسد یغما به بیت حافظ نظر داشته عبارت است :۱- یغما هم مانند حافظ با استفاده از تشبیه مُضمَر و تفضیل زلف معشوق را به مشک ختن تشبیه کرده و به شیوه‌ی پوشیده بر آن ترجیح داده‌است.۲-در بیت یغما هم مانند بیت حافظ واژه‌ی«خطا» و نیز واژه‌ی «چین» با واژه‌ی «ختن»ایهام تناسب برقرار می‌کند. ۳- یغما هم مانند حافظ مقایسه‌ی زلف معشوق با مشک را «خطا»می‌داند.

۴-۳- ماه کنعان می و زندان خم ، من چون یعقوب / قاصد مصر، تو بویی به من آر ای ساقی(یغما/ ۱۸۳)

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد وقت آن است که بدرود کنی زندان را (حافظ/۱۰۱)

تصویر در هر دو بیت با واژه‌های ماه، کنعان، زندان ، مصر و بر اساس داستان زندگی یوسف پیامبر ساخته شده‌است. یغما با آن‌ها تشبیه ساخته و معنی شعر را محدود کرده‌است ولی حافظ آن‌ها را به صورت استعاره به کار برده و این امر باعث شده تا بیت حافظ تأویل‌های مختلفی را برتابد.

۴- ۴- پی آن گندم خال ار نفروشد یغما به دو جو روضه‌ی رضوان به پدر عاق آید(یغما/ ۱۳۴)

پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت ناخلف باشم اگر من به جوی نفروشم (حافظ/۲۷۷)

یغما همان اجزای بیت حافظ یعنی گندم، جو، دو، پدر، روضه‌ی رضوان و فروختن را در بیت به کار گرفته است و حتماً به بیت حافظ توجه داشته است.البته حافظ فقط به داستان آدم و خروجش از بهشت به سبب خوردن گندم اشاره می‌کند و می‌خواهد به او اقتدا کند و به بهشت بی‌توجه باشد ولی یغما می‌خواهد برای رسیدن به خال گندمگون چهره‌ی معشوق بهشت را رها کند .

۴- ۵- گفتی آن توبه‌ی چون سنگ تو چون شد که شکست
چه کنم ساغر می شیشه‌ی خارا شکن است(یغما/ ۱۰۹)

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود/ ببین که جام زجاجی چه طرفه اش بشکست(حافظ/۱۰۹)

عناصر تصویر یعنی توبه، سنگ، ساغر یا جام، شیشه و شکستن همان اجزای بیت حافظ است. یغما هم توبه را به سنگ تشبیه کرده که بر خلاف عادت، شیشه آن را شکسته است واین پارادوکس طنز زیبایی ایجاد کرده است.

۴- ۶- نگر بی‌پرده روی گل برافکن برقع ساقی/ ایاغ لاله بین بر کف صلا زن باده‌خواران را(یغما/ ۱۰۳)
به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد (حافظ/۱۵۵)

تشبیه « ایاغ لاله » در بیت یغما یادآور بیت حافظ است با این تفاوت که حافظ لاله را به ندیم شاه که به کف ایاغ دارد تشبیه کرده است یعنی مشبّهُبه مرکب ساخته است .دیگر این که یغما هم مانند حافظ با فعل« نگر» دعوت به تماشای گل می‌کند و نیز عبارت«برکف/ به کف»،این حدس و گمان را که یغما به بیت حافظ توجه داشته ، بیشتر می‌کند .

۵- استقبال

یغما دوازده غزل حافظ را استقبال کرده و بر همان وزن و قافیه و ردیف غزل گفته است؛ حتی در ردیف« ۵- ۴ » علاوه بر وزن و قافیه، کلمات قافیه‌ی غزل حافظ مانند: خرابات، سرشت، زشت، خشت، بهشت، کنشت و نوشت در غزل یغما هم آمده است. اینک مطلع غزل‌های یغما و حافظ آورده می‌شود:

۵- ۱- گر بسنجند به حشر اجر شب هجران را غالب آن است که شاهین شکند میزان را(یغما/ ۸۸)
گر دهم رخصت یک چشم زدن مژگان را خاک بر باد دهم واقعه‌ی طوفان را(یغما/ ۹۱)
رونق عهد شباب است دگر بستان را می‌رسد مژده گل بلبل خوش‌الحان را(حافظ/۱۰۱)

یغما در غزل دوم علاوه بر استقبال از وزن و قافیه،در بیت چهارم تلمیحی به واقعه‌ی طوفان نوح دارد که بی‌تاثیراز بیت ششم غزل حافظ نیست :

نوح اگرموجه‌ی اشکم نگرد در غم تو آب چشمی شمرد واقعه‌ی طوفان را
یار مردان خداباش که در کشتی نوح هست آبی که به بادی نخرد طوفان را

۵- ۲- دوست دشمن، مدعی داور، وفا تقصیر ما/چیست غیر از جان‌سپاری در رهش تدبیر ما(یغما/ ۹۲)
دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما / چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما(حافظ/۱۰۱)

۵- ۳- بازبنهاد به سر خسرو خم افسر خشت/عن‌قریب است که گیتی شود از وی چو بهشت(یغما/۱۱۰)
عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت(حافظ/ ۱۳۶)

یغما در این غزل علاوه بر وزن و قافیه، بعضی از واژه‌های قافیه‌ی غزل حافظ را هم به کار برده‌است مانند: بهشت،خشت،سرشت،نوشت،کنشت و نوشت،یعنی ۶ واژه از۸ واژه‌های قافیه‌ی غزل حافظ .

۵-۴- رابطه‌ی دل به غمزه راه ندارد کشور ما تاب این سپاه ندارد (یغما/ ۱۳۲)
روشنی طلعت تو ماه ندارد پیش تو گل رونق گیاه ندارد (حافظ/۱۶۱)

یغما در این غزل هم علاوه بر وزن و قافیه و ردیف از بعضی از واژه‌های قافیه‌ی غزل حافظ مانند: نگاه، ماه، گناه، آه و راه استفاده کرده است.

۵- ۵- من گرفتم که به عشاق وفا نتوان کرد آخر ای پادشه حسن جفا نتوان کرد(یغما/ ۱۳۸)
دست در حلقه‌ی آن زلف دوتا نتوان کرد تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد (حافظ/۱۶۵)
۵- ۶- تا کنم چاک به کوی تو گریبانی چند روزگاری زده ام دست به دامانی چند(یغما/ ۱۴۳)
حسب‌حالی ننوشتیم و شد ایامی چند محرمی کو که فرستم به تو پیغامی چند(حافظ/۱۹۲)
۵- ۷- چرا خورشید و ماهش بر نباشد اگر سرو از قدش کمتر نباشد (یغما/ ۱۵۱)
خوش آمد گل وزان خوشتر نباشد که در دستت به جز ساغر نباشد (حافظ/۱۸۲)
۵- ۸- شد دلم شیفته‌ی زلف گره‌گیر دگر باز دیوانه درافتاد به زنجیر دگر(یغما/۱۵۲)
گر بود عمر به میخانه رسم بار دگر بجز از خدمت رندان نکنم کار دگر(حافظ/۲۲۷)

البته در این مورد قافیه‌ی غزل یغما با قافیه‌ی غزل حافظ در ردف اصلی اختلاف دارد. در غزل یغما مصوت بلند «ی» و در غزل حافظ« آ» است.

۵- ۹- ساقی از جام طرب داد شرابی دوشم جذبه‌ی نشأ شوق آمد و برد از هوشم(یغما/۱۶۲)
گرچه از آتش دل چون خم می درجوشم مهر بر لب‌زده خون می‌خورم و خاموشم(حافظ/۲۷۷)
۵-۱۰- جدا ز لعل تو هر جام لعل‌گون که کشیدم
گذر نکرده ز لب خون شد وز دو دیده چکیدم(یغما/ ۱۶۵)
خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم به صورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم(حافظ/ ۲۶۶)
۵- ۱۱- شد فاش در آفاقم آوازه‌ی شیدایی معروف جهان گشتم از دولت رسوایی(یغما/ ۱۸۵)
ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی دل بی تو به‌جان آمد وقت است که بازآیی(حافظ/ ۳۷۱)

یغما در این غزل ترکیبات «غم تنهایی» و«ساغر مینایی»را که در جایگاه قافیه‌ی بیت‌های یکم و یازدهم غزل حافظ آمده عیناً در قافیه‌ی بیت‌های سوم و چهارم به کار برده است.

۶- تضمین

یغما فقط دربیت زیر مصراعی از حافظ را تضمین کرده است:

من از خطش شدم عاشق که می‌گفت « که علم عشق در دفتر نباشد» (یغما/ ۱۵۱)

مصراع دوم از بیت زیر از حافظ است :

بشوی اوراق اگر هم‌درس مایی که علم عشق در دفتر نباشد(حافظ/۱۸۲)

نتیجه

مشابهت ترکیبات، عبارات، مضمون‌ها، استقبال‌ها از وزن، ردیف و قافیه و انتقاد از دینداران ظاهری و ریاکار و نهادهای مذهبی نشان می‌دهد که یغما دیوان حافظ را فراوان مطالعه می‌کرده و به آن دلبسته بوده است؛ در شیوه‌ی غزل‌سرایی او را الگو و سرمشق خود قرار داده و به گونه‌ای ذهن و زبان و نگرشش حافظانه شده است. البته شعر یغما تقلید نیست چرا که او زبانی توانا دارد و مبتکر و خلاق است. علاوه بر این انتقادهای یغما از دینداران ظاهری و ریاکار بیانگر آن است که اوضاع اجتماعی زمانه‌ی او هم مانند عصر حافظ بوده و در روزگار او هم ریاکاران و دین فروشان، دین را حربه‌ای برای فریب مردم و ارتزاق خود کرده بودند. همچنین این مقاله نشان می‌دهد که شعر حافظ در جامعه‌ی عصر یغما مورد توجه و استقبال شاعران بوده است.

کتابنامه

- آرین پور، یحیی (۱۳۷۵). از صبا تا نیما. ۲ج. چاپ ششم. تهران: زوار.
- ابوالفرج رونی(۱۳۴۷) . دیوان . به اهتمام محمودمهدوی دامغانی . چاپ اول . مشهد :کتاب فروشی باستان .
- اسماعیل زاده،ج (۱۳۵۴).ویژگی های هنروری در شعر یغما جندقی.ترجمه ی حسین محمدزاده صدیق. یغما .تیر ماه ۱۳۵۴.شماره ۳۲۲.صص ۲۳۹-۲۴۶ .
- حافظ (۱۳۷۷). دیوان. به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی. به اهتمام ع. جربزه دار. چاپ ششم. تهران: اساطیر.
- شفیعی کدکنی،محمدرضا (۱۳۸۰) .طنز حافظ .آمده در تک درخت(مجموعه مقالات هدیه ی دوستان به محمدعلی اسلامی ندوشن). چاپ اول . تهران :آثار و یزدان .صص ۳۰۱- ۳۱۱
- صدیقیان،مهین دوخت(۱۳۶۶). فرهنگ واژه نمای حافظ .با همکاری دکترابوطالب میرعابدینی. چاپ اول.تهران: امیرکبیر .
- یغمای جندقی (۱۳۸۴). دیوان اشعار. ۲ج. به تصحیح و اهتمام علی آل داوود. چاپ سوم. تهران: توس.

بررسی ساختاری و مفهومی رباعیات ملک‌الشعرای بهار

محمد بهنام‌فر[1]

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

ابوالفضل شکیبا

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه زابل

چکیده

رباعی از قالب‌های اصیل زبان فارسی است که در خدمت مضامین مختلف از قبیل: گذرا بودن عمر، مضامین عشقی، موضوعات فلسفی و آموزه‌های تعلیمی قرار گرفته است. آن‌چه از تحقیقات به عمل آمده در مورد رباعیات نمایان است، بیانگر این می‌باشد که اغلب رباعیاتی ماندگارند که از لحاظ ساختاری سه سازهٔ توصیف، توصیه و تعلیل و از لحاظ مفهومی، مفاهیم فلسفی، اغتنام دم، تعلیمی و عشق را دارا باشند. این پژوهش که با هدف نمایاندن ارزش ساختاری و مفهومی رباعیات ملک‌الشعرای بهار انجام گرفته، به دنبال پاسخ به این پرسش است که: آیا رباعیات بهار مفاهیم فلسفی، عرفانی، تعلیمی، اغتنام دم و ساختار استوار مطابق با الگوی ارائه شدهٔ توصیف، توصیه و تعلیل را دارد یا نه؟ یافته‌های این پژوهش، حکایت از آن دارد که رباعیات ملک‌الشعرای بهار ساختاری محکم دارند اما از لحاظ مفهومی، مفاهیمی چون وصفِ معشوق، انتقاد از حکومت زمان، مرثیه، بیان حالات شخصی و مناسبت‌های خاص را در بر دارند که در گذر زمان از ارزش آن‌ها کاسته خواهد شد و این امر باعث می‌شود تمام رباعیات وی مانند رباعیات خیام ماندگار نباشند.

کلیدواژه‌ها: ملک‌الشعرای بهار، رباعیات، ساختار رباعی، مفهوم رباعی.

مقدمه

رباعی یکی از کوتاه‌ترین قالب‌های شعر فارسی است و بیشتر شاعران در این قالب طبع‌آزمایی کرده‌اند. رباعی از قالب‌های شعری ایرانی است که به باور برخی از پژوهشگران، پیش از اسلام – البتّه نه به صورت کمال‌یافتهٔ امروز – رواج داشته و از زبان کوچه و بازار به کلام آهنگین مشایخ صوفیه راه یافته است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱۱). رباعی بر یک وزن اصلی و یازده زحاف آن، در طول مدت حیات خود ثابت مانده است. «اگر همهٔ رباعیات زبان فارسی را تقطیع کنیم به دوازده وزن برخورد می‌کنیم که یکی از آن‌ها اصلی و بقیه وزن تقطیعی است؛ اوزان یازده‌گانه تقطیعی با استفاده از دو اختیار شاعری "تسکین" و "قلب" به وزن اصلی یعنی «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل» (هزج اخرب مکفوف مجبوب) تبدیل می‌شوند (شمیسا،۱۳۶۶: ۵۵). امروزه در سرودن رباعی شاعر خود را مقیّد به داشتن چهار قافیه نمی‌کند. «قدما در گفتن رباعی اغلب ملتزم بودند که

[1] . m_behnamfar@birjand.ac.ir

هر چهار مصراعش قافیه داشته باشد و در میان متأخران آن قید برخاسته و آن رسم مراعات نشده است» (همایی،۱۳۵۴: ۴۰۶).

رباعی اصیل‌ترین نوع شعر ایرانی است و اندیشه‌های ناب ایرانی را با بیانی ساده و دل‌نشین دربر دارد و از نظر محتوا، علی‌رغم فضای محدود خود بسیاری از مضامین از قبیل: فلسفه، عشق، اخلاق، سیاست، تعلیم، طنز، هجو و رثا را در خود داراست. معمولاً در قالب رباعی از صنایع لفظی و بدیعی کم‌تری نسبت به قالب‌های دیگر همچون قصیده و غزل استفاده می‌شود. ملک‌الشعرای بهار نیز همانند بسیاری از شاعران، در این قالب طبع‌آزمایی کرده و رباعیاتی سروده است که تاکنون کم‌تر مورد توجّه محققان قرار گرفته است. سادگی بیان در رباعیات بهار و خالی بودن آن‌ها از استعارات، تشبیهات و آرایه‌های ادبی دیگر می‌تواند از دلایل کم‌توجّهی محقّقان به رباعیات وی باشد. با توجّه به این‌که به رباعیات ملک‌الشّعرای بهار از دیدگاه ساختاری و مفهومی پرداخته نشده است، این جستار با هدف نمایاندن ارزش رباعیات بهار از نظر ساختاری و مفهومی انجام می‌گیرد. در این پژوهش از میان ویژگی‌های گوناگون قابل بررسی در قالب رباعی، رباعیات بهار از لحاظ ساختاری با توجه به کاربرد سه سازهٔ توصیف، توصیه، تعلیل و از جنبهٔ مفهومی با توجه به کاربرد مفاهیمی چون: وصفِ معشوق، ناله از هجران، اغتنام دم و بیان حالات شخصی مورد واکاوی قرار می‌گیرد تا پاسخ این سؤال به دست آید که: آیا رباعیات بهار دارای مفاهیم بلند عارفانه و عاشقانه و همچنین مضامین فلسفی و تعلیمی و ساختار محکم با استفاده از سه سازهٔ توصیف، توصیه، تعلیل می‌باشد یا نه؟ سعی بر این است تا با بررسی نمونه‌ها به روش توصیفی و تحلیلی، به پاسخ این پرسش دست یافته شود.

پیشینه تحقیق

تا کنون درمورد تحلیل رباعی در آثار شاعران فارسی زبان از نظر ساختار و مفهوم و مضامین مقالات زیادی نوشته شده است که نمونه‌های نزدیک و مرتبط به این پژوهش عبارتند از: مقالهٔ "بررسی ساخت کلان دوبیتی‌های باباطاهر همدانی" نوشتهٔ ناصر رشیدی و ایّوب انصاری (۱۳۹۰) که در آن نگارندگان از منظر گفتمانی به بررسی دوبیتی‌های بابا طاهر پرداخته‌اند و نمونهٔ مهم‌تر که الگوی کار بخش اول تحقیق حاضر نیز می‌باشد، مقالهٔ لطف الله یارمحمدی (۱۳۸۳) تحت عنوان "ساخت گفتمانی و متنی رباعیّات خیام و منظومهٔ انگلیسی فیتز جرالد" است. امّا تا کنون هیچ تحقیق مستقلّی در مورد بررسی ساختاری و مفهومی رباعیات ملک‌الشعرای بهار مشاهده نشده است.(۱)

مروری بر زندگی و آثار بهار

ملک الشّعرای بهار درسال ۱۳۰۴ به‌دنیا آمد. تولد او در دههٔ آخر حکومت ناصرالدین شاه قاجار ـ درست زمانی که ایران تحت نفوذ مستقیم روس و انگلیس، اسف بارترین روزهای تاریخ خویش را سپری می‌کرد، رخ داد (نیکو همت،۱۳۶۱: ۸). او از یک سو سیاستمدار ،روزنامه نگار و از سویی محقق، شاعر و ادیب بود (آژند، ۱۳۶۳: ۳۴۹) و با شروع مشروطیت دلبستگی خود را نسبت به سرنوشت و آینده کشور نشان داد. اشعار سیاسی او به طور کلی مربوط به وطن و آزادی است (یوسفی،۱۳۷۱ :۱۸). «دیوان بهار متنوع‌ترین

دیوان ادب پارسی درعصرمشروطه است»(حاکمی،۱۳۸۶: ۸۰). وطنیات، وصف طبیعت، مدح، طنز، مرثیه‌های مذهبی، مسائل سیاسی و... ازحوزه‌های شعری اوست. استاد فروزانفر نیز بهار را چنین می‌ستاید: «بهار شاعری است قریب، هفتصدسال مانند او در ایران پدید نیامده است» (حائری،۱۳۷۵ :۱۹۸/۲). دکتر زرین‌کوب پیرامون درونمایه‌های اصلی شعر بهار می‌گوید: «بهار در همان قالبهای شناخته شدهٔ شعرفارسی، مفاهیمی نو همچون وطن، آزادی، دموکراسی، مساوات، عدالت وحقوق زن را مطرح می‌سازد و در شعر فارسی فضایی نو با دیدگاهی جدید پدیدمی‌آورد که تا روزگار او مانندش دیده نشده بود» (زرین کوب،۱۳۵۵ :۳۱۵). او با سنت وتجدد تعاملی معتدل دارد و «از سه فضیلت بزرگِ گویندگی، نویسندگی و سخنوری به حداعلی و کافی بهره‌مند است»(همایی،۱۳۸۷ :۳۳۵).

مبحثی پیرامون رباعی

شفیعی کدکنی در مورد اختراع رباعی در کتاب خود می‌آورد: «صاحب المعجم، در خلال حکایتی، اختراع وزن رباعی را به رودکی منسوب کرده است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ۴۶۷). رستگارفسایی در مورد رباعی این نظر را دارد که: «کلمهٔ رباعی منسوب به رباع، مرادف اربعه و اربعه به معنی چهارتایی و چهارگانی می‌باشد. چون این شعر در وزن‌های عرب چهار بیت محسوب می‌شود و آن را در قدیم چهاربیتی نیز می‌گفته‌اند، همان کاربرد را در فارسی نیز معمول داشته، این قالب را رباعی گفته‌اند» (رستگارفسایی،۱۳۸۰: ۴۴۶). سرّامی در این باره می‌گوید: «وزن رباعی همان بت عیّاری است که هر لحظه به رنگی در می‌آید. یک وزن است با بیست و چهار جلوهٔ هماهنگ» (سرامی،۱۳۷۹: ۱۴۴).

کامگار پارسی دربارهٔ رباعی می‌نویسد: «رباعی نزد شعرا عبارت است از دوبیتی که متّفق باشند در قافیه و وزنی مختص و مصراع سوم آن را قافیه شرط نیست» (کامگارپارسی،۱۳۷۲: ۱۴۴). سرایندهٔ رباعی باید تابع اصولی باشد و شرایطی را در شعر خود در نظر داشته باشد تا رباعیش ماندگار شود. رباعی«تشکّل و وحدتی دارد، به طوری که غالباً نمی‌توان بیت دوم آن را یک بیت مستقل و مثلاً به عنوان شاهد مثال ذکر کرد؛ زیرا با بیت اول ارتباط معنایی و حتّی لفظی مستحکمی دارد» (شمیسا،۲۱۷:۱۳۷۴). این نکته‌ای است که حتّی از نگاه شاعران و منتقدان شعر نو نیز دور نمانده است. برای نمونه اخوان ثالث دربارهٔ ساختار رباعی می‌نویسد: «شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرع وظیفه‌ای خاص در مجموع هماهنگ شعر دارد. برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصراع آخر می‌آید» (اخوان،۲۷۲:۱۳۶۹).

سیروس شمیسا به نقل ازمایل هروی می‌گوید که: هروی در خصوص دلیل استواری ساختمان رباعی معتقد است: رباعی شکل یک قضیّهٔ منطقی را داراست؛ به گونه‌ای که سه مصراع اوّل آن به حیث صغری و کبری طرح شده و مصراع چهارم نتیجهٔ آن می‌شود و در واقع در مصراع چهارم از پختگی مصارع قبلی پرورش می‌یابد. همان‌گونه که از گفتار مایل هروی برمی‌آید، این مصراع چهارم است که بار معنایی سه مصراع قبل را به دوش می‌کشد. رباعی نجیب کاشانی نیز تأییدی است بر گفتار مایل هروی:

گفتی که از آن چهار کس بی تزویر بر خلق کدام یک به حقّند امیر
من شاعرم و جز این ندانم که به شعر مقصود رباعی است مصراع اخیر(شمیسا،۱۳۷۴:۲۱۷).

در رباعی اغلب رابطهٔ علّی و معلولی میان مصراع‌ها به وضوح دیده می‌شود. رباعی به دلیل داشتن ساختار منطقی و منسجم، قابلیت انعکاس جهان‌بینی سرایندهٔ خود را دارد. برای رباعی عمدتاً چند معنا را در نظر گرفته‌اند؛ معنای امروزی و مصطلح آن« شعری است که دارای چهار مصراع و به وزن مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل» (همان: ۱۷) و معنای دیگر آن اشعاری فولکولوریک بوده که «گویندگانش ناشناخته بوده‌اند و غالباً سرودهٔ مردم عاشق‌پیشهٔ کوچه و بازار بوده است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶:۴۷۷).

اگر به آثار شاعران، عارفان شاعر، صوفیان و طبیبان بنگریم، این مطلبی نمایان است که از قالب رباعی تقریباً تمام این قشرها استفاده کرده‌اند. «گفتن رباعی که مستلزم چهار مصراع و یک قافیه است، طبعاً آسان‌تر از پرداختن به قصیده و غزل است و بالنتیجه اشخاص زیادی(حتّی آن‌هایی که شاعری را حرفهٔ خود نساخته‌اند) در مقام تقلید و پیروی برآمده‌اند» (دشتی،۱۳۸۹:۱۹۲). چنان‌که «سنایی، عطّار، مولوی، شیخ نجم‌الدّین کبری و شیخ اوحدالدّین کرمانی و بسیاری دیگر هر کدام رباعیات زیبایی دارند. اگر به تاریخ و تاریخ ادبیات ایران بنگریم این نکته به وضوح مشخّص است که علاوه بر این‌که رباعی مورد علاقهٔ عارفان شاعر بوده، دانشمندان علوم دیگر چون ابن‌سینا، خیام نیز به رباعی علاقه نشان داده‌اند» (مشهدی و همکاران،۱۳۸۹: ۱۳۹). در قرون اخیر و حتّی امروزه می‌بینیم که رباعی مورد اقبال واقع شده است. از دیر باز عدّهٔ زیادی از اطبّا در شعر هم طبع‌آزمایی کرده‌اند که یکی از آن‌ها طبیب اصفهانی است و از معاصران نیز دکتر هوشنگ بدیعی از جملهٔ این افراد است. نمونه از بدیعی:

آنان که مرا به جهل خود سوخته‌اند بس نکته‌ام از زمانه آموخته‌اند
بسیار سخن که نغز بتوانم گفت افسوس مرا که لب به لب دوخته‌اند(ماهنامه حافظ. ش۱۰۲: ۳۸)

می‌توان گفت که رباعی بهترین قالب برای بیان اندیشه‌های شاعرانه در لحظه‌های زودگذر است. شعری که ادامه و امتداد ندارد برای بیان حالات در لحظات کوتاه به کار می‌رود. رباعی برای این‌که ماندگار شود حداقل باید چهار ویژگی ذیل را دارا باشد.(۲)

۱- ایجاز ذاتی: جزو ذاتی رباعی است. هرچه رباعی موجزتر باشد، هنری‌تر خواهد بود. گنجاندن دریا در جام کوچک. آن‌گونه که همایی می‌گوید: «رباعی خوب گفتن در واقع بحر را در کوزه جای دادن است، چرا که شاعر باید یک مطلبی مهم یا فکر بسیار عمیق و مضمون تازهٔ لطیف دل‌پسند را در دو بیت- آن هم مقیّد به وزنی خاص- بپروراند» (همایی،۱۳۵۴:۸۶).

۲- ترکیب سنجیده کلمات: واژه‌گزینی صحیح و چیدمان درست این واژه‌ها در کنار هم، باعث ایجاد فضایی روشن می‌شود. این دوعامل دلیل ماندگاری خیام در تاریخ ادبیات جهان است. خیامی که تعداد رباعیات او در مقایسه با دیگر شاعران بسیار ناچیز است.

۳- حفظ الگوی وزن رباعی: شاعر برای سرودن رباعی باید الگویی را رعایت کند تا شعرش ماندگار شود. الگوی رباعی مرکب است از توالی بیست واحد عروضی که در بعضی جاهای این توالی می‌توان هجاهای بلند را به جای هجای کوتاه جایگزین کرد. در نتیجه شمار واقعی هجاها در یک مصراع ممکن است بین ده تا سیزده تغییر کند. این تنوع وزن انعطاف‌پذیری خاصّی به رباعی بخشیده است که احتمالاً از دلایل رواج و محبوبیت بسیار آن بوده است (بروین ،۱۳۸۷: ۱۷-۱۸).

۴- فرازمند بودن مصراع چهارم: شعری که چهار مصراع بیشتر نیست باید به گونه‌ای پایان پذیرد که تأثیری جاویدان بر ذهن مخاطب بگذارد.

مصراع‌های اوّل و دوّم مقدّمه است بر فضای اندیشه که با مصراع سوّم وسعت می‌یابد تا حرف اصلی و لطافت سخن شاعر در مصراع چهارم بر ذهن حک شود. فرازمند بودن مصراع چهارم رباعی مورد توّجه بسیاری ازشاعران بوده است. ملک الشّعرای بهار نیز از قالب رباعی بهره برده است. او شاعری تواناست که برخی از رباعیات وی ماندگار و منطبق با اصول رباعی سروده است. در دیوان بهار ۷۲ رباعی موجود است که در ادامه به بررسی ساختاری و مفهومی این رباعیات پرداخته می‌شود.

الف) بررسی ساختاری رباعیات بهار

در این قسمت از میان ویژگی‌های گوناگون قابل بررسی در قالب رباعی، رباعیات بهار از لحاظ ساختاری باتوجه به کاربرد سه سازهٔ توصیف، توصیه و تعلیل بررسی می‌گردد:

۱. در توصیف شاعر معمولاً گوشه‌ای از طبیعت یا وقایع را توصیف می‌کند.

۲. در مبحث توصیه شاعر توصیه‌ای به مخاطب می‌کند و در ادامه طریقی ارائه می‌کند.

۳. در بحث تعلیل شاعر دلایلی در توجیه توصیه می‌آورد.

تعابیر مربوط به این سه عنصر در مثال‌های داده شده به ترتیب در داخل کروشه [ ] و پرانتز ( ) و دو خط مایل / / آورده می‌شود.(۳)

عنصر توصیف: عنصر توصیف در رباعیات بهار بیشترین آمار را به خود اختصاص داده است. وصف معشوق، وصف طبیعت، وصف عشق ، وصف دنیا و مردم زمانه و... از جمله مضامینی است که در رباعیات بهار وجود دارد.

[در زلف تو آشوبِ زَمَن می‌بینم بیگانه نبیند آن‌چه من می‌بینم
او پیچ و خم و تاب و گره می‌نگرد من بخت سیاه خویشتن می‌بینم] (بهار،۱۳۸۰: ۵۰۵/۶)

در این رباعی به وصف زلف معشوق و همینطور وصف حال خویشتن از گرفتاری در عشق او را بیان می‌کند.

نمونهٔ دیگر:

[من برگ گلم باغ شبستان من است وآن‌بلبل خوش‌لهجه غزل‌خوان من‌است

نوباوهٔ شب که شبنمش می‌خوانند هر صبح به نیم‌بوسه مهمان من است] (بهار،۱۳۸۰: ۵۰۹/۸)

نمونه‌های دیگری از کاربرد عنصرتوصیف در رباعیات۵۰۴/۲ ، ۵۰۵/۵ ، ۵۰۶/۱ ، ۵۰۷/۱ ، ۵۰۹/۲ ، ۵۱۱/۲ قابل مشاهده است.

عنصر توصیه:

در نه رباعی بهار این عنصر به شکل پررنگ به کار رفته و در بسیاری از رباعیات دیگر همراه با عناصر توصیف و تعلیل به کار رفته است.

قلبم به حدیثی که شنیدی مشکن عهدم به خطایی که ندیدی مشکن

تیغی که بدو فتح نمودی مفروش جامی که بدو باده کشیدی مشکن(همان: ۵۰۸/۲)

در مورد ستارخان می‌گوید:

ستّارِ غیور، ارجمندیت بجاست قانون‌طلبی و حق‌پسندیت بجاست

(از صدمت پا منال و کوتاهیِ گام خوشبخت نشین که سربلندیت بجاست)(همان: ۵۰۶/۵)

بهار در نمونهٔ فوق توصیهٔ خود را در مصراع آخر پررنگ نمایان کرده و می‌گوید خوشبخت نشین که شأن تو باقی است و جای نگرانی نیست. ملک‌الشعرا بهار در برخی از رباعیات خود که عنصر توصیه را به کار برده است توصیهٔ خود را به شکل مستور و در لفافه بیان می‌کند. نمونهٔ این نوع رباعیات این است:

ای زورآور که خون ما خورده پریر وی بسته فرو قِماط ما با زنجیر

امروز تو کاملی و ما رشدپذیر (فردا باشد که ما جوانیم و تو پیر) (بهار،۱۳۸۰: ۵۰۴/۴)

این رباعی که به کنایه به انگلیس گفته شده در مصرع چهارم به او هشدار می‌دهد که زمان قدرت‌مندی ما هم فرا خواهد رسید بهتر است مراقب اعمالت باشی.

عنصرتعلیل: نمود بارز عنصر تعلیل و کاربرد آن به شکل پررنگ فقط در چهار رباعی بهار قابل مشاهده است:

/گر زیر فلک فکر من آزاد نبود در حنجره‌ام این‌همه فریاد نبود

مسعود گر اندیشهٔ آزاد نداشت از قلعهٔ نای خلق را یاد نبود/ (همان: ۵۱۰/۸)

این عنصر در دیگر رباعیات به همراه عناصر توصیف و توصیه به کار رفته است.

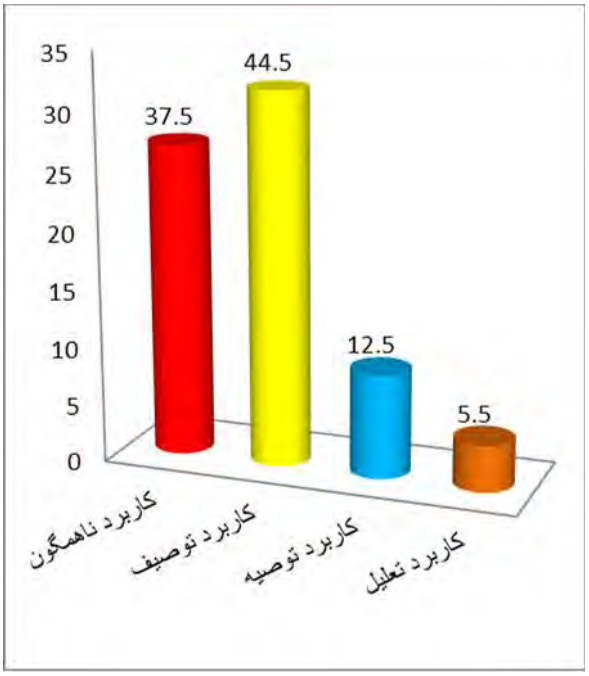
[این قلب که محزون‌تر از او پیدا نیست وین چشم که پرخون‌تر از او پیدا نیست]

/دانی ز چه آن شکسته وین خونین است؟ زان حسن که افزون‌تر از او پیدا نیست/(همان: ۵۰۴/۳)

در کلّ رباعیات بهار که تعداد آن ۷۲ رباعی است در ۳۲ رباعی(۴۴/۵) عنصر توصیف نمود بارز دارد، در ۲۷ رباعی(۳۷/۵) عناصر به شکل ناهمگون به کار رفته‌اند یعنی در هر رباعی از دو یا هرسه عنصر ساختاری

استفاده شده است. ۹رباعی (۱۲/۵) دارای کاربرد پررنگ عنصر توصیه و ۴ رباعی(۵/۵) دارای عنصر تعلیل می‌باشد.

جدول نمودار کاربرد درصدی عناصر ساختاری در رباعیات بهار



ب) بررسی مفهومی رباعیات ملک‌الشعرا بهار

پیش‌تر اشاره شد که دیوان بهار متنوّع‌ترین دیوان در عصر مشروطه است؛ رباعیات وی نیز از نظر مفهومی دارای موضوعات متنوعی است. از وصف معشوق- که از رایج‌ترین موضوعات در میان شعراست- تا وصف شهر تهران و یا در گذر عمر و بی‌وفایی دنیا و موضوعات سیاسی، آزادی و وطن - که با نام بهار عجین شده -و مدح و مرثیه و رباعیات خیام‌وار در رباعیات وی موجود است.

۱- وصف معشوق

این قلب که محزون‌تر از او پیدا نیست　　وین چشم که پرخون‌تر از او پیدا نیست

دانی ز چه آن شکسته وین خونین است؟　　زان حسن که افزون‌تر از او پیدا نیست(بهار،۱۳۸۰: ۵۰۴/۳)

نمونه‌های دیگر از این دست در صفحات ۵۰۴/۶، ۵۰۵/۶ ، ۵۰۹/۲، ۵۱۲/۴ ، ۵۱۳/۲ موجود است.

۲-رباعیات خیّام‌وار

خوش باش که گیتی نه برای من و توست　　وین کار برون ز ماجرای من و توست

در خلقت عالم نبود مقصودی　　قصدی هم اگر بود وَرای من و توست

(همان: ۵۰۷/۵)

نمونه‌های دیگری از این رباعیات را در صفحات ۵۰۳/۵ ،۵۰۵/۲ ، ۵۰۵/۳ می‌توان دید.

۳- در احوالات شخصی

بهار برخی از رباعیات را در احوالات شخصی خودش سروده است مانند زمانی‌که رابطه‌اش با وثوق‌الدوله – که نخست‌وزیر وقت بود- تیره شده بود. یا زمانی‌که به بجنورد تبعید شده بود و یا زمانی‌که در محبس نظمیه گرفتار آمده بود.

سرتیپ! شدم ذلیل در جنگ پشه　　بیمارم و زار و مانده در چنگ پشه
از زحمت روزگشته‌ام قدّ مگس　　وز خستگی شب شده‌ام رنگ پشه(همان: ۵۱۰/۵)

نمونه‌های دیگر از این دست در صفحات ۵۰۷/۴ ، ۵۰۸/۶ ، ۵۰۹/۱ ، ۵۰۹/۸ ، ۵۱۳/۱ موجود است.

۴- دربارهٔ آزادی و وطن

بنا به اذعان بزرگان عرصهٔ ادب وطن و آزادی دو واژه‌ای هستند که در اشعار بهار جایگاه مخصوصی دارند.«اگر دو نهنگ بزرگ شطّ شعر بهار را بخواهیم صید کنیم یکی مسألهٔ وطن است و دیگر آزادی.»(شفیعی کدکنی،۱۳۵۹ :۳۷)

ما بادهٔ عزّت و جلالت نوشیم　　در راه شرف از دل و از جان کوشیم
گر در صف رزم جامه از خون پوشیم　　آزادی را به بندگی نفروشیم (همان: ۵۰۹/۳)

نمونه‌های دیگر از این قبیل را در صفحات ۵۰۹/۵ ، ۵۰۹/۶ ، ۵۱۰/۱ ، ۵۱۰/۸ ، ۵۱۱/۳ می‌توان دید.

۵- مرثیه

از چهار مرثیهٔ موجود در رباعیات بهار سه مرثیه مربوط به مرگ مادرش است.

ای شمع شبستان من، ای مام گرام　　رفتی و سیه شد به من از غم، ایّام
بر قبر تو اوفتادم ای گمشده مام　　چون فانوسی که شمع آن گشته تمام(بهار،۱۳۸۰: ۵۰۶/۱)

نمونه‌های دیگر از این دست در صفحات ۵۰۴/۱ ،۵۰۶/۲ ، ۵۰۶/۳ موجود است.

۶- در مذمّت دنیا و اهلش

بهار در رباعیات مختلف انسانهای گوناگونی را نکوهش می‌کند؛گاهی از همهٔ انسانها گله‌مند است، گاهی از افراد بی‌دین و گاهی از افراد سفله.

مخلوق جهان به گرگ مانند درست　　با قادر عاجزند و بر عاجز چست
سستند به گیرودار چون باشیِ سخت　　سختند به کارزار چون باشیِ سست(همان: ۵۰۳/۱)

نمونه‌های دیگر از این دست در صفحات ۵۰۷/۳ ، ۵۰۷/۷ ، ۵۰۷/۸ ،۵۰۸/۵ ، ۵۰۹/۴ ، ۵۱۰/۳ ، ۵۱۰/۶ قابل مشاهده می‌باشد.

۷- انتقاد از حکومت زمان

ای شاه! وطن رفت و وطن‌خواه نماند سیم و زر و ساز و برگ و تن‌خواه نماند
ز آه دل ما شها حذر کن، هر چند در ملک زجور پدرت آه نماند(همان: ۵۱۳/۵)

برای دیدن نمونه‌های دیگری از این قبیل رباعیات به صفحات ۵۰۳/۵ ، ۵۱۰/۷ ، ۵۱۳/۶ دیوان بهار مراجعه شود.

۸-به مناسبت و اتفاقات خاص زمان خود

این رباعیات به تناسب اتفاقات دوران زندگی بهار سروده شده است و به مرور زمان کارآیی خود را از دست می‌دهد؛ اگرچه ممکن است در همان زمان بسیار هم مورد توجّه قرار گرفته باشد. به طور مثال زمانی که از تهران درخواست داشت او را از تبعید بجنورد به تهران بازگردانند و یا مانند رباعی زیر به نام تسلیم و رضا که دلیل سرایش این رباعی، در کیسه کردن و شلاق زدن و تبعید شخصی به نام عزیز کاشی به مکانی به نام "خوار" توسّط رضاخان است.

چون از در تسلیم نشد یار، عزیز در چنگ رضا گشت گرفتار، عزیز
خورد آن گل‌تازه چوب و شد نفی به‌خوار زین کار عزیز خوار شد خوار عزیز(بهار،۱۳۸۰: ۵۱۲/۱)

البتّه برخی اتّفاقات که در تاریخ ماندگار شده‌اند حتّی اگر یک رباعی هم در موردشان سروده شده، آن رباعی ماندگارتر است. مانند این نمونه که در شهادت سیّدحسن مدرس سروده شده است:

تا بُخل و حسادت به جهان راهبر است آزاده ذلیل و راستگو در خطر است
خون تو مدرّسا هدر گشت بلی خونی که شبی گذشت بر وی، هدر است(همان: ۵۱۱/۶)

۹- مدح

بهار یک رباعی در مدح ادوارد براون(رباعی۵۰۶/۴)، و رباعی دیگری در مدح ستّارخان (رباعی ۵۰۶/۵) دارد.

ادوارد براون فاضل ایران‌دوست کِش فکر نکو، قول نکو، فعل نکوست
از مردم انگلیس بر مردم پارس گر مرحمتی بود همین تنها اوست(همان: ۵۰۶/۴)

از ۷۲ رباعی که در دیوان بهار موجود است که ۱۳ رباعی موضوعی وصفی دارد و رباعیات خیام‌وار و مناسبتی هرکدام ۱۲ رباعی را به خود اختصاص داده‌اند و بقیهٔ رباعیات اختصاص یافته به هر موضوع در جدول زیر قابل مشاهده است.

جدول کاربرد درصدی عناصر مفهومی در رباعیات بهار

عنوان مفهوم	تعداد رباعی	درصد از کل رباعیات

وصف	۱۳	۱۸/۰۵
رباعیات خیّام‌وار	۱۲	۱۶/۰۶
دربارهٔ مناسبت‌ها و اتفاقات خاص	۱۲	۱۶/۰۶
در بیان احوالات شخصی	۱۱	۱۵/۲۷
در مذمت دنیا و اهلش	۷	۹/۷۲
در مورد آزادی و وطن	۶	۸/۳۳
انتقاد از حکام	۵	۶/۹۴
مرثیه	۴	۵/۵۵
مدح	۲	۲/۷۷

نتیجه

بر اساس تحقیق و بررسی انجام شده در این مقاله بر روی رباعیات ملک‌الشعرا بهار، سازهٔ توصیف کاربرد بیشتری دارد و بعد از توصیف در بیشتر رباعیات از سه سازهٔ توصیف، تعلیل و توصیه به شکل ناهمگون استفاده شده است. سازهٔ توصیه و تعلیل به تنهایی رباعیات کمتری را به خود اختصاص داده‌اند. از لحاظ مفهومی، موضوعات بسیار متنوعی در رباعیات به کار رفته است. برخی از این مفاهیم دربارهٔ موضوعاتی است که از گذشته در رباعی به کار می‌رفته است اما برخی از مفاهیم، مفاهیمی گذرا و مربوط به لحظه‌ای و اتفاقی از قبیل: مدح، مرثیه، آزادی، وطن‌دوستی، انتقاد از حکام، مذمّت دنیا و اهلش است که این رباعیات فقط در کتاب‌ها حفظ شده و نتوانسته شهرت چندانی مانند دیگر اشعار بهار پیدا کند. به طور کلّی می‌توان گفت فقط در حدود شانزده درصد (۱۶) از رباعیات بهار به طور کامل از لحاظ ساختاری و مفهومی همانند رباعیات ماندگاری چون رباعیات خیام محکم و استوارند و باقی رباعیات وی نمی‌تواند ماندگاری و پایندگی چندانی همانند قصاید یا دیگر اشعارش داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- نمونه‌های مرتبط با این تحقیق در ادامه آورده می‌شود. احمد خاتمی و منا علی‌مددی و عیسی امن-خانی(۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان "از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)" سعی نموده‌اند تا با استفاده از نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن نشان دهند که چگونه قالب رباعی از ساختاری منطقی برخوردار است. یعقوب زارع ندیکی(۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان "تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی" عناصر داستانی چون زاویهٔ دید ، طرح ، گفتگو

، شخصیت پردازی و فضا رادر رباعیات مولوی بررسی می‌کند. محمدامیر مشهدی و عبدالله واثق عباسی و محمدرضا مشهدی(۱۳۸۹) در مقاله‌ای تحت عنوان سبک شناسی فکری رباعیات مولانا به این نتیجه رسیدند که عشق پر دامنه ترین درون مایهٔ رباعیات مولوی است. غلامرضا داوودی‌پور و اصغر دادبه (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با نام "بررسی و تحلیل تمثیل‌های تعلیمی وحدت وجود و تجلّی در شرح رباعیات جامی" کاربرد تمثیلات تعلیمی را در رباعیات جامی بررسی کرده‌اند.۲- این مطلب برداشتی آزاد از مقالهٔ "رباعی، شگفت‌ترین قالب شعر فارسی" نوشتهٔ مسعود تاکی است که آدرس کامل آن در منابع ذکر شده است.

۲- این مطلب برداشتی آزاد از مقالهٔ "رباعی، شگفت‌ترین قالب شعر فارسی" نوشتهٔ مسعود تاکی است که آدرس کامل آن در منابع ذکر شده است.

۳- این الگو بر اساس کتاب گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی اثر لطف‌الله یار محمدی صفحهٔ ۳۵ می‌باشد.

منابع

- آژند، یعقوب.(۱۳۶۳).ادبیات نوین ایران، تهران: امیرکبیر.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج. چ۲. تهران: بزرگمهر.
- بروین یوهانس، توماس پیتر. (۱۳۷۸). شعر صوفیانه فارسی، ترجمه دکتر مجدالدین خوافی. چ۱. تهران: مرکز.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۰). دیوان ملک‌الشعرای بهار، به اهتمام چهرزاد بهار. تهران: توس.
- حاکمی،اسماعیل.(۱۳۸۶). «بهار،سنت،تجدد» مجموعه مقالات یادی دوباره از بهار. به کوشش دکتر سعید بزرگ بیگدلی. چاپ نخست. تهران:موسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.
- حائری، هادی.(۱۳۷۵). یکصدمین سالگرد میلاد بهار، تهران: نشر حدیث.
- خاتمی، احمد؛ علی‌مددی، منا؛ امن‌خانی، عیسی. (۱۳۸۹). «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی(نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)». فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره۱۶.صص ۱-۱۹.
- داوودی‌پور، غلامرضا؛ دادبه، اصغر.(۱۳۹۱). «بررسی و تحلیل تمثیل‌های تعلیمی وحدت وجود و تجلّی در شرح رباعیات جامی». فصل‌نامه تحقیقات تعلیمی وغنایی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر. شماره پیاپی ۱۴. صص ۶۵-۸۰ .
- دشتی، علی. (۱۳۸۹). دمی با خیّام. چ۳. تهران: اساطیر.
- رازی، نجم‌الدین. (۱۳۸۷). مرصادالعباد، به اهتمام محمدامین ریاحی. چ۱۳. تهران: علمی و فرهنگی.
- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). انواع شعر فارسی. چ۲. شیراز: نوید شیراز.
- رشیدی، ناصر؛ انصاری، ایوب. (۱۳۹۰). «بررسی ساخت کلان دوبیتی‌های باباطاهر همدانی». مجلّهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز. سال سوّم. شمارهٔ ۲. صص ۱۲۳-۱۴۳.

- زارع ندیکی، یعقوب. (۱۳۸۹). «تحلیل رباعیات مولوی از منظر داستانی». فصل‌نامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره۱۸. صص ۹۳-۱۱۱.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۵). با کاروان حله. تهران: علمی.
- سرّامی، قدمعلی. (۱۳۷۹). از خاک تا افلاک. تهران: ترفند.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). موسیقی شعر. چ۱۲. تهران: آگه.
- _____.(۱۳۵۹).ادوارشعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت.چاپ اول تهران: توس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۶). آشنایی با عروض و قافیه. چ۱. تهران: توس.
- _____. (۱۳۷۴). سیر رباعی در شعر فارسی. تهران: فردوس.
- _____. (۱۳۸۳). نقدادبی. چ۱. تهران: فردوس.
- کامگارپارسی، محمد. (۱۳۷۲). رباعی و رباعی سرایان از آغاز تا قرن هشتم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ماهنامه حافظ. (۱۳۹۲). یادداشت سر دبیر. شماره ۱۰۲ .
- مشهدی، محمد امیر؛ واثق عباسی، عبدالله؛ مشهدی، محمدرضا.(۱۳۸۹). «سبک شناسی فکری رباعیات مولانا». فصل‌نامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب).سال۳. شماره۳. صص ۱۳۷-۱۵۳.
- نیکو همت، احمد.(۱۳۶۱).زندگی و آثار بهار،چاپ دوم،تهران:گروه انتشاراتی آباد.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۵۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. دوجلد در یک مجلد. چ۱.
- _____.(۱۳۸۷)،«مقام بهار» به اهتمام میلاد عظیمی ، من زبان وطن خویشم(نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار ملک الشعراءبهار) چاپ نخست. تهران:سخن.
- یارمحمدی، لطف‌الله. (۱۳۸۳). گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی. تهران: هرمس.
- یوسفی، غلامحسین.(۱۳۷۱).یادگار بهار در بهار ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن،تهران:بی تا.

پیشرفت و ترقی ایران و ایرانی در آثار شوونیست متظاهر، میرزافتحعلی خان آخوندزاده

سامان بی باک[1]

مدرس دانشگاه جامع علمی-کاربردی مهاباد

ودود ملازاده

استاد مدعو دانشگاه پیام نور بناب

ناصر کاکه‌مم

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

کامران پارسا

دبیر آموزش و پرورش شهرستان مهاباد

چکیده

در جهان‌بینی مدرن انسان، منزلتی شگرف وجود دارد که مدیون خرد انسانی است و انسان به کمک خرد خویش قادر به شناسایی تمامی پدیده‌ها و کلیت محیط خویش و ساختن مسیر حرکت خود و پیشروی و ترقی است. اما اگر در خرد انسان، غرضی نهفته باشد که بخواهد به اهداف مورد نظرش دست یابد، نمی‌تواند جالب توجه باشد. میرزا فتحعلی آخوندزاده از این گونه انسان‌هایی است که با تاثیرپذیری از غربیان و فرهنگ آنان و افکار مدرنیستی، خود را به مانند یک شوونیست جلوه‌گر ساخته بود تا بتواند اهدافش را عملی نماید و بگوید که ایرانیان آن زمان، ملتی عقب مانده هستند که برای رسیدن به قله‌های پیشرفت و موفقیت لازم است که حتما از اروپاییان تقلید نمایند، اما آن‌گونه که پیداست او شوونیستی متظاهر بیش نبوده است، زیرا هدف اصلی او مخالفت با دین اسلام و روی‌گرداندن مسلمانان ایران از این دین بوده است. او در این زمینه افکار زیادی را در سر داشت که نتوانست هیچکدام را عملی نماید.

کلیدواژه‌ها: میرزا فتحعلی آخوندزاد، پیشرفت و ترقی، مدرنیسم.

اعتقاد به ترقی دربرگیرنده این فرض است که تاریخ بشر دارای نوعی الگوی دگرگونی قابل‌شناخت است. «این الگو متشکل از تغییراتی است که به‌طور اجتناب‌ناپذیر و تنها در یک جهت کلی صورت می‌پذیرد و این جهت به طرف مطلوب‌تر شدن اوضاع و احوال نسبت به وضعیت قبل است. سپس اندیشه ترقی انسانی فرضیه‌ای است که حاوی ترکیبی از گذشته و پیش‌بینی آینده است.» (پولاد،۱۳۵۴: ۹ـ۱۰) این عبارت نشان می‌دهد که انسان چگونه به کمک توانایی‌های عقلی خویش می‌تواند اوضاع و احوال فعلی را نسبت به وضعیت گذشته مطلوب‌تر کند. «فلاسفه ترقی و روشنفکری معتقد بودند که توانایی‌های عقل انسان محدود نیست و ما می‌توانیم بر اساس پتانسیل فزاینده عقل انسان، جامعه و تاریخ را بسازیم. بنابراین، نوعی فلسفه گرایش به عمل و ساختن اندیشه ترقی مشهود است» (کسرایی،۱۳۷۱: ۵۸ـ۵۹) اما اکنون باید دانست که این اندیشه‌ی پیشرفت و ترقی ایران و ایرانی و رسیدن به ایرانی مدرن که در ذهن آخوندزاده وجود داشت، چگونه است. پس لازم است که در ابتدا، مدرنیته را تعریف نماییم و سپس افکار مدرنیستی و ترقی خواهانه‌ی آخوندزاده را بررسی نماییم.

تعریف مدرنیته

[1]. saman.bibak1@gmail.com

در زبان فارسی، معادل واژه‌های «تجدد»و «نوگرایی» به کار می‌رود. در اصطلاح به «شیوه زندگی جدید و امروزی» می‌گویند. به طور خلاصه، مدرنیته یعنی: «مجموعه اوصاف و خصایص تمدن جدیدی که در طی چند قرن اخیر در اروپا و آمریکای شمالی به وجود آمده است.»(ملکیان، ۱۳۸۱: ۳۳) مدرنیته یا تجدد، شکل متمایز و واحد نوعی زندگی اجتماعی است که جوامع مدرن بدان شناخته می شوند. جوامع مدرن در اروپا از حدود قرن پانزدهم آشکار شدند؛ اما این عقیده‌ی مدرن به عنوان یک فرمول قطعی، در گفتمان عصر روشنگری در قرن هجدهم پیدا شد و در قرن نوزدهم، مدرنیته با صنعت گرایی هویت یافت و تحولات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی را در اتحاد با آن، تعریف کرد. به‌لحاظ تاریخی می‌توان گفت که مدرنیته فراروایت معاصری است که پس از فراروایت ماقبل مدرن حاکم شد و با فراروایت‌های پیش و پس از خود متفاوت است هرچند که عناصر خامِ گفتمانِ غالب خود را از گذشته‌های خود دارد و بی‌شک به فراروایت‌های پس از خود نیز وام می‌دهد. اما اندیشه تجدد و تجددطلبی در ایران، یکی از مهم‌ترین مفاهیم در حوزه اندیشه سیاسی و اجتماعی است که از همان آغاز با مخالفت گروه های مختلفی از جامعه سنتی ایران روبه رو شد. این مخالفت‌ها ابعاد مختلفی دارد که از مفاهیم و نهادهای جدید سیاسی چون دموکراسی، آزادی و برابری‌های دموکراتیک تا تجدد در حوزه‌هایی چون آموزش و پرورش، فرهنگ و اقتصاد را در بر می‌گیرد. اما یکی از مهم‌ترین دشمنان تجددطلبی در ایران را می‌توان و باید در داخل جبهه تجددطلبان جست وجو کرد. پاره‌ای افراطی‌گری برخی از تجددطلبان که به نام تجدد بر هرآنچه نام سنت را برخود دارد شوریده‌اند و پیامدهای سوءاین افراطی‌گری، یکی از مهم‌ترین عوامل و آسیب‌هایی است که فرآیند تجددطلبی را دچار بحران کرده است. در افراطی‌گری برخی از روشنفکران و تجددطلبان در مواجه با سنت-ها، به جای نقد سنت‌ها با نفی مطلق سنت‌ها روبرو هستیم. در این شیوه افراطی در برخورد با سنت‌ها که بر پایه نفی مطلق سنت‌ها قرار دارد، دستاوردهای مثبت سنت نادیده گرفته می‌شود و دچار انحراف به سوی انقطاع و گسست کامل از تاریخ، فرهنگ و تمدن ایرانی- اسلامی خواهیم شد. از سوی دیگر همین افراطی-گری و یکسونگری و مطلق اندیشی را در مواضع بسیاری از مخالفان تجدد می‌توان یافت. یعنی سنت گرایان افراطی به نام حفظ و دفاع از سنت‌ها برضد هرآنچه نام تجدد را دارد شوریده‌اند و لاجرم جامعه ایرانی را از امکان تعامل با دستاوردهای جدید فرهنگی و تمدن جوامع پیشرفته و استفاده از آن دستاوردها برای پاسخگویی به مقتضیات و نیازهای جدید جامعه ایرانی محروم و دور کرده‌اند. در رویارویی هر چه صحیح‌تر و کارآمدتر با سنت و تجدد، ما به شدت نیازمند واقع بینی هستیم. واقع بینی درباره سنت و تجدد یعنی توجه توامان به نقاط ضعف و مثبت سنت‌ها از یک سو و نقاط ضعف و مثبت تجدد از سوی دیگر. افراط و تفریط در دفاع از این و ستیز با آن، جامعه ایرانی را از یک شناخت و تصویر واقعی از سنت و تجدد و چگونگی نسبت میان آن دو دور می‌کند. بنابراین جامعه ایرانی در وهله نخست به بازخوانی انتقادی و تعریف مجدد و مدون از سنت و تجدد و چگونگی مناسبات این دو با یکدیگر نیازمند است. درغالب تعریف‌های موجود از سنت و تجدد، تاکید اصلی معطوف به تقابل‌هاست. این نگاه تقابل جویانه مانع از دستیابی به امکان تعامل

میان سنت و تجدد است. آشنایی و آگاهی‌های تدریجی و نسبی گروه‌هایی از جامعه ایرانی با برخی از مظاهر پیشرفت و ترقی و تجدد جوامع غربی از راه هایی چون سفرهای تجاری، ماموریت های دیپلماسی و پدیده مهاجرت به برخی کشورهای غربی و همسایه نیز یکی دیگر از مهم‌ترین زمینه‌ها و عواملی بود که به افزایش بیداری و شکل گیری تمایلات ترقی خواهانه و اصلاح طلبانه و تجددگرایی در میان گروه‌های مختلفی از جامعه ایرانی انجامید. «روشنفکران غرب‌گرا در تاریخ معاصر ایران، عموماً کسانی بودند که در دامن فرهنگی اروپا و آمریکا پرورش یافته، آبشخور اندیشه‌های آنان از لندن و پاریس تأمین می‌گردید. این افراد یا در ایران از طریق مجامع و مدارس وابسته به غرب مانند «جامع آدمیت»، مدرسه علوم سیاسی، و... با فرهنگ غرب آشنا شده و سپس مبلغ و مروج آن شده بودند یا مانند میرزا ملکم خان و طیف وسیع دیگری از این غرب باوران در اروپا ساکن بوده و مستقیماً با عناصر فرهنگی و فکری غرب ارتباط داشتند. در این میان میرزا فتحعلی آخوندزاده شاید یکی از استثنائات باشد؛ چرا که وی ارتباط نزدیکی با روسیه تزاری داشت و نه تنها مورد حمایت آنها بود که آشنایی‌اش با مفاهیم فکری اروپای غربی نیز در همین کشور شکل گرفت. نگاهی به زندگی وی به عنوان روشنفکری ضد دین که از روس‌ها تغذیه می‌شد و از قضا مورد حمایت بسیاری از روشنفکران کشور همچون میرزا ملکم خان ناظم الدوله بود، برای بررسی سیر وابستگی فکری در کشور سودمند خواهد بود.» (مکی، ۱۳۵۷: ۶۳) مدرنیته یا تجدد به مثابه یک پارادایم (انگاره) غالب، از دوره قاجاریه به این سو، تاریخ و حیات فکری ایرانیان را به‌شدت متأثر کرده است، به‌نحوی که برخی مدرنیته را در تقابل با سنت ایرانی، سرنوشت محتوم تاریخ ایران دانسته‌اند و برخی دیگر، به واکنش در مقابل آن دست زده‌اند. منازعه مدرنیته و سنت تاکنون در ایران به سرانجام نرسیده است و حتی عده‌ای وقوع تمامی تحولات مانند انقلاب مشروطه، ظهور رضاشاه، دوره پهلوی و حتی انقلاب اسلامی را به این نزاع نسبت داده‌اند. از لحاظ نظری نیز چالش‌های جدی وجود دارد: عده‌ای معتقدند که ایرانیان به درک درستی از مدرنیته نائل آمده‌اند ولی نبود شرایط تاریخی ـ اجتماعی ـ اقتصادی و سیاسی مناسب مانع از بروز زمینه‌های آن شده است و برعکس عده دیگری بر این باورند که اتفاقا ایرانیان هرگز نتوانسته‌اند به درک روشنی از مدرنیته دست یابند و همچنان در گِلِ شناخت مدرنیته و به‌ویژه مبانی فلسفی آن وامانده‌اند. چالش میان سنت و مدرنیته، به‌واقع در طول تاریخ معاصر ایران به چالش عمده فرهنگ ایرانی مبدل گشته و تاکنون نیز حل‌ناشده باقی‌مانده است. چرا که ایرانیان از ابتدای برخورد با رویکرد مدرن بنا به موانع تاریخی و فکری از اندیشیدن فلسفی به این رویکرد امتناع کرده‌اند. آخوندزاده از جمله متجددانی بود که ده‌ها سال پیش با فرهنگ مدرن رویارو شده و به این رویارویی اندیشیده است. از این رو لازم می‌نماید که اندیشه‌ی ترقی‌خواهانه و مدرن روشنفکری که نماینده جریان روشنفکری قشری از مردم جامعه است به درستی مورد بررسی قرار گیرد. «میرزا فتحعلی آخوندزاده» از کسانی است که بیشتر ایام عمر خود را مصروف همین جریان نمود و در راستای مساله ی

عقب ماندگی و چگونگی ترقی ایران، قلم فرسایی کرد. مقاله‌ی حاضر بر آن است تا از طریق بازخوانی اندیشه‌های میرزا فتحعلی‌خان آخوندزاده به کشف اصول اندیشه مدرن و ترقی‌خواهانه در آرای وی بپردازد.

بحث و بررسی

پس از بررسی مقدمه‌ای اکنون نوبت آن فرا رسیده است که به صورت کامل‌تر به موضوع بپردازیم و میزان درک آخوندزاده را از مدرنیته محک بزنیم. ولی پیش از آن ذکر این نکته ضروری است که بازیافت مستقیم اندیشه‌های انسان‌مدارانه آخوندزاده شاید به نتیجه چندان درخشانی منجر نشود؛ زیرا وی همچون سایر متفکران ایرانی هم‌دوره خود هرگز به‌صورت منطقی، روشن و صریح به تعریف موءلفه‌های عقاید خود نپرداخت و این یکی از نقایص عمده و انکار ناشدنی روش وی بود. این مسئله ناشی از آن است که اکثر این عقاید خودجوش و حاصل دیالکتیک درونی اندیشه‌ها یا شرایط خاص اجتماعی ـ سیاسی ـ اقتصادی داخلی نبوده بلکه از غرب وام گرفته شده و آشنایی ایرانیان با تمدن و تجدد غربی، از همان ابتدا همانند اغلب جوامع غیر اروپایی به‌صورت حضور در مسابقه‌ای ناخواسته بوده است.

۱.خرافات ستیزی

با گذشت زمان، انسان‌ها پاره‌ای از آداب و رسوم و معتقدات و خرافات را با دگرگونی‌ها و پیوندهای گوناگون باهمدیگر پذیرفته‌اند. در کمتر موردی می توان به زمان دقیق پیدایی، روایی، نابودی و فراموشی این فرهنگ جا افتاده در بین مردم دست یافت . قسمتی از این آداب و رسوم و معتقدات و خرافات گذشته هنوز هم در نزد قشرها و طبقاتی از مردم پابرجاست و به زندگی خود ادامه می‌دهد. خرافات « وحشت غیر منطقی یا ترس از یک چیز ناشناخته، مرموز و خیالی، یک عقیده، تردید یا عادت و امثال آن که ریشه در ترس یا جهل دارد. » (جاهودا ، ۱۳۷۱ : ۴) یا « هر نوع عقیده یه عمل نامعقول » (همان: ۴) است. خرافات، ریشه در اعتقادات سنتی و باورهای مردم جامعه دوانده است و با تکرار و تلقین ، این اعتقادات به صورت امری نهادینه در وجود انسان شکل گرفته است. اما آخوند زاده هر گونه اعتقادات دینی و مذهبی را از گونه ی این خرافات تلقی می کند. خرافات او در نمایشنامه هایش جنبه ی اصلاح دینی و واقع زدایی بیشتری دارد . او در این آثار چنان پیش می‌رود که نمایشنامه هایش استهزا آمیز و حاکی از بی تعصبی و عدم حب به اسلام و توهین به مسلمین است. بخصوص در نمایشنامه های موسیو ژوردان ، ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر و حکایت یوسف شاه وجهه نظر ضد خرافی مخالفت با کیمیا گری ، ضد جادوگری تنجیم و اعتقاد به سعد و نحس ستارگان و بطور کلی مخالفت با علوم غریبه (اعراب) آخوند زاده را کاملاً نشان می‌دهد. به هر صورت او در پی اصلاحات و گاه براندازی حوزه ی دینی و سیاست دینی است . او بطور عمده علیه خرافات و خرافه پرستی به پا خاسته است . از یک طرف شیادان و دغل کاری آنان را مورد آماج حمله قرار می دهد و از طرف دیگر ، ساده لوحی، طمعکاری و خرافه پرستی مردم را . آخوندزاده خرافه بودن مردم را در بیسوادی آنان که ناشی از مذهب گرایی حاکمان و سپس خود آنان جستجو می کند مثلاً در مجلس چهارم نمایشنامه ی موسیوژوردان ، کارهای عجیبی صورت می گیرد از جمله اعتقاد به جن مثلاً « جنی به بدن او مسلط کنم ،

خیال این سفر را از سر او در آورم » (آخوند زاده ، ۱۳۸۳ : ۵۸) یا سوء استفاده گریهای رمال و کیمیاگر از جهل و نادانی مردمی که غرق در خرافات هستند : « یک دفعه تند شده به اجنه و عفریتها حکم کردم خانه های همه ی محلات نخجوان و شرور را بر کنده، با خاک یکسان نمودند. از ضرب آن یک طرف کوه آغری نیز کنده و ریخته ، ده آکور را فرو برد. بیچاره ارمنی ها آنجا هم به سبب همسایگان بد ، نابود شدند . خلاصه به موراو بگویم از جا کنده شو ، کنده نمی‌شود ؟ به ارس بگویم جاری مشو ، جاری می تواند بشود ؟ » (همان: ۵۹) از دیدگاه آخوند زاده این عامل ناشی از پیروی نکردن از غریبان می باشد . وی این آدم را چنان ساده و ابله در آثارش نقش داده که با کوچکترین ترفندی فریب داده می شوند و براحتی می شود از آنان سوءاستفاده کرد مثلاً یکی از شخصیت ها بنام مستعلی شاه که آدم شیادی از خرافی و ساده بودن شهر بانو خانم برای چپاول و بدست آوردن پول از وی که زن ثروتمندی است ، نهایت سوء استفاده گری را می‌کند « مستعلی شاه : خیلی خوب ، خانم . من همین حالا در این جا پیش چشم شما هیکل پاریس را بر پا کرده و به هم می زنم و به دیوان و عفریتها حکم می کنم در همان دقیقه پاریس را بکوبند ، و تا ده روز خبرش را برای موسیوژوردان بیارند تا از فکر بردن شهباز بیفتد . یا اینکه خروس بزرگی پیش روی خود گرفته اسمش را موسیوژوردان گذارده در این ساعت گردنش را زده ، به ستاره ی مریخ حکم خواهم کرده که آن هم به همان طور تا ده روز دیگر گردن موسیوژردان را بلا تامل بزند شهباز بیگ از چنگ او خلاص شود . حال بفرمایید ببینم جناب شما خراب شدن پاریس را می خواهید یا گردن زدن موسیوژردان را؟

خان پری : هر دو را بابا درویش ، به فرنگی ها رحم خواهیم کرد ؟

شهربانو خانم : وای ! زنکه ، مگر دلت از سنگ است ؟ بیچاره پاریسی ها به ما چه کرده اند که خانه و عمارتشان را سرشان بریزم ، باعث قتل هزار هزار نفس بشویم .....» (همان: ۶۰)

افراط این مردم در مورد خرافات مشهود است و افراد فرصت طلب نیز با نیرنگ ها و عناوین مختلف به اهداف خود می رسیدند .

البته این محیط و جامعه است که این چنین اشخاص ساده لوحی را پرورده است به قول جاهودا گوستاو « جامعه های سنتی ، جو فکری غالب بر آنها ، به طور کلی جادوگر او اسطوره گر است . زبان و فرهنگ قومی (فولکلور) و مذهب ، همه دست به دست هم می دهند تا ذهن در حال رشد فرد را چنان شکل دهند که پذیرای تداوم چیزی باشد که آن را بطور کلی خرافات می نامیم.» (جاهودا ، ۱۳۷۱ : ۱۸۴) به عقیده آخوندزاده، این جامعه عقب مانده و سنتی ایران به رغم تغییرات سریع فرهنگی و اجتماعی فرنگیان عقیده های کهنه و خرافی ابا و اجدادی خود را حفظ کرده اند می تواند نشان دهنده ی میزان خرافه زدگی و خرافه پرستی این جامعه سنتی باشد؛ زیرا با وجود این شواهد تاثیر خرافات بر اجتماع خراف زده بر زندگی عادی مردم به خوبی نمایان است. میرزا فتحعلی آخوندزاده می بایست که این مساله را در نظر بگیرد که خرافات و اعتقادات در نتیجه ی آمیزش و تماس عادات اخلاق و آیین ها در ذهن مردم به وجود آمده است ، لیکن

نباید با نگاه کفر آمیز نسبت به این قضیه نگریسته شود که عامل این خرافات ریشه در مذهب و دین ما دارد . آدمیت از قول عبدالحسین زرین کوب در کتاب خود چنین می نویسد : « واقع آن است که آخوند زاده ، نمایشنامه را به مثابه ی اسلحه ای برای مبارزه با خرافت که موجب عقب افتادگی هاست ، به کار برده است ... . جنبه ضدیت با آخوند و آخوندبازی که روح تعلیم این نمایشنامه‌ها (تمثیلات) است از همان ابتدا چنان مشهود بود حتی مدتها بعد از مرگ آخوند زاده ، وقتی نمایشنامه ی کیمیاگر در نخجوان بر روی صحنه آمد آن گونه که جلیل محمد قلی زاده نقل می کند ، ملاها ناچار شدند توقیف آن را از حاکم نخجوان خواستار شوند . مخالفت آخوند زاده با ملاها به قدری بود که حتی گاه گاه می گفت علم بچه های مکتبی بیش از علم مجتهدینی است و به همین سبب بود که وی در آنچه خود آن را « پروتستانتیسم اسلامی » می‌خواند ، خواستار « تفکیک قدرت دینی از قدرت دنیوی » بود و قدرت دینی را مبنی بر نوعی سوپرستی سیون (خرافات) می خواند و مانع عمده ی ترقی و تجدد. البته این گونه افکار در نمایشنامه های وی جلوه بارز ندارد چرا که در نمایشنامه ها سرو کارش با عامه است و آنجا افشای این گونه مطالب ، دشوار است . با این همه در سراسر آن ، آثار نفرت از آخوند و آخوند بازی جلوه دارد و شاید همین نکته نیز تا حدی از اسباب شهرت این نمایشنامه ها می باشد. » (آدمیت ، ۱۳۴۹ : ۶۹-۶۸) ریشه این احساس تنفر و کینه توزی آخوند زاده نسبت به دین و مذهب و روحانیت را می توان در القای اندیشه ی میرزا شفیع به او جستجو کرد. آخوندزاده هر چه را با معیار عقل و علم سازگار بود می‌پذیرفت وگرنه در شمار اوهام می‌دانست و هیچ می‌شمرد (آدمیت،۱۳۵۷ :۱۷۴) و عقیده داشت که مردم باید «به جهت آسایش و سعادت خود قانون وضع کنند و برای خود برحسب تجویز فیلسوفانِ موافقِ عقل آیین تازه‌ای برگزینند.» (همان: ۱۹۷) هر چند از این آموزه نیز به‌نوعی بوی قیم‌مآبی به مشام می‌رسد، ولی التزام آخوندزاده را به مرکزیت عقل از یک‌سو و آفرینش «آیینی تازه» از سوی دیگر نشان می‌دهد. همان‌که کانت آن را خودآیینی می‌نامد؛ آیینی که در آن همه چیز از جمله اخلاقیات از نو و بر معیارهای شخصی بنا می‌شود. در اندیشه آخوندزاده، زمینی‌شدن زندگی به عرصه‌های دیگر از جمله اخلاق نیز سرایت می‌کند و از آن‌جا که وی از پیروان عقل است، اخلاق او نیز پایه عقلی می‌یابد. او معتقد است: «دانش و بینایی است که آدمی را به نیکی و راستی و پرهیز از بدی و کجروی رهنمون می‌نماید.» (همان: ۱۸۲) به عبارتی، تنها دانش است که «آیینه عقل آدمی را صیقل می‌دهد و او را به کمالات اخلاقی ارشاد می‌کند.» (همان: ۱۸۴) بنابراین اوج اعتماد به خرد انسانی را در اندیشه‌های وی می‌توان یافت. آخوندزاده، خرد را نه عنصری مستقل و بی‌واسطه، که وسیله‌ای برای کسب دانش و ابزار اولیه ترقی و پیشرفت می‌دانست. این بدان معناست که وی در کاربست خرد انسانی در پی قدرت و کسب منافع است. یعنی عقل و دانش را صرفا به خاطر توانایی و قدرتی که به انسان اعطا می‌کند، می‌ستاید. در دیدگاه آخوندزاده، صرف داشتن خرد موجب ظهور برکات آن نمی‌شود، بلکه باید آن را به‌کار انداخت و از جمله شرایط لازم برای کارکرد درست عقل، آزادی افکار است؛ زیرا این امر موجب تبادل آرا و افکار و انتخاب بهترین و درست‌ترین آن‌ها می‌شود. به نظر وی در محیطی آزاد که فشار و استبداد یا به قول خودش

«دیسپوت» وجود ندارد، «خیالات» می‌توانند به هرسوی جولان دهند و اندیشه و عقل تکامل می‌یابند. این روند کاملاً با معیارهای اندیشه مدرن هماهنگ است.زیرا در مدرنیته نیز افکار هرگونه تقید را کنار می‌زنند. جهان‌بینی مدرن مخالف محدودیت قائل‌شدن برای اندیشه‌ها و اذهان است. و اما شرط دوم که اساسی‌ترین شرط در کارکرد صحیح عقل است، آموزش و پرورش است. عقل آدمی زمانی از حالت «در خود» به حالت «برای خود» درمی‌آید که چگونگی فعال‌بودن را به کمک آموزش فرا گرفته و به مرور زمان پرورش یافته باشد. در غیر این‌صورت عنصری منفعل و بی‌خاصیت باقی خواهد ماند، چنان‌که قرون متمادی در میان ایرانیان این‌گونه بوده است.آخوندزاده چنین می‌اندیشید که آموزش و پرورش راهی است برای تربیت انسان‌هایی که به‌طور خودکار بتوانند به‌درستی بیندیشند و به جلو پیش بروند و کارها را سامان دهند. البته آخوندزاده در این مورد از اندیشه‌گران دوره روشنفکری تأثیر پذیرفته است. آموزش و پرورش انسان‌ها از مهم‌ترین مسائلی بود که متفکران اروپای مدرن به آن توجه نشان دادند و هدف آن چیزی نبود مگر بیدار کردن استقلال فکری در افراد و «ابداع انسان جدیدی که به‌تنهایی قادر به اندیشیدن باشد. از همین‌رو برای فیشته، فیلسوف یا دانشمند، معلم انسان‌هاست.» (جهانبگلو،۱۳۷۴: ۶) از قول آخوندزاده، «تحول فکری منحصرا از راه تربیت و نشر دانش در میان همه طبقات اجتماعی میسر است و اگر چنین شود ملت خود به پا خواهد خاست و آیین‌های کهنه را از میان برخواهد داشت» (بهنام،۱۳۷۵: ۷۹) برای کانت نیز راه و روش روشنگری همان آموزش و پرورش است. ژول میشله اعتقاد خود را چنین بیان می‌دارد: «اولین بخش سیاست چیست؟ آموزش و پرورش، دومین آن به آموزش و پرورش. سومین بخش به آموزش و پرورش.» (جهانبگلو،۱۳۷۴: ۴۹) آخوندزاده نیز «ترقی مشرق را در باسوادکردن و تربیت ملت‌های آن می‌دانست و اعتقاد داشت از این راه خورشید دانش به روی کشورهای مشرق برمی‌خیزد.» (آدمیت،۱۳۷۵: ۲۴) بنابراین وجه اشتراک اندیشه مدرن و اندیشه آخوندزاده در این است که هر دو خرد را در صورت پرورش‌یافتن و به ثمرنشستن، قابل‌ستایش می‌دانند. و از جمله ثمرات خرد، آزادی است. به این معنا که آموزش به آگاهی و آگاهی نیز به نفی سلطه و اقتدار خارجی منجر می‌شود. بنابراین آزادی هم مولد آگاهی و هم زاییده آن است. به پیروی از همین عقاید و اندیشه‌ها بود که آخوندزاده بیست‌سال از عمر خود را صرف اصلاح و سپس تغییر خط نمود. چرا که می‌اندیشید آن‌چه باعث کاهش علاقه ایرانیان به علم و دشواری آموزش علم به آنان شده است، نامناسب‌بودن خط است. وی در این زمینه از اقدامات پطر کبیر در زمینه تغییر خط روسی تأثیر پذیرفت، گرچه فعالیت‌های او به‌رغم پی‌گیری‌های فراوان سرانجام به نتیجه نرسید.

۲.اندیشه‌ی سیاسی

روشنفکران ایرانی عصر مشروطه به طور کلی در فکر درمان معضلات جامعه ی خود بودند، زیرا عصر مشروطه، عصر انقلاب فرهنگی در ایران بود. در این عصر، نویسندگان از حیث موضوعی، مباحث اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را مطرح می کردند و از حیث رویکردی منتقد بودند، امّا این کار آنان قابل تقدیر است،

زیرا فضای ملتهبی را که در آن زمان حاکم بود و فرصت اندیشمندان را برای همه سلب کرده بود، می‌شکنند. راهکارهای روشنفکران برای درمان این معضلات به چند شیوه صورت می گرفت، عده ای به دلیل در نظر گرفتن فضای حاکم و برای کسب پذیرش مردمی به تحلیل گرایی وضع موجود و حتی تحریف مشروطه دست زدند تا آن اندازه که حتی ارزش وجودی آن مفاهیم را از بین می برد. دسته دیگر از روشنفکران، کسانی بودند که اکثر در خارج از ایران می زیستند، آنان تلقی خود را از مشروطه و مفاهیم غربی بی هیچ تحریف و تقلیلی بیان می کردند که میرزا فتحعلی آخوندزاده از این دسته است. دوره نویسندگی و ترویج افکار وی با نمایشنامه نویسی و داستان پردازی انتقادی، آغاز می‌یابد؛ زیرا تاثیر پذیری از وضع حاکم در عصر مشروطه، وی را وادار به جوابگویی به سوال هایی می‌نمود که در آن فضای فکری وجود داشت. به همین جهت است که آثار آخوندزاده، به ویژه اثر سیاسی – فلسفی اش (مکتوبات) محکوم به مخفی ماندن شد. « محور تفکر سیاسی آخوندزاده بر انداختن "دیسپوتیسم" است و تاسیس "کنستیتوسیون" و تغییر دولت مطلقه استبدادی به حکومت مشروطه قانونی. در تحقق یافتن آن یا هیئت حاکم باید از روی بینش و دانایی خود مبتکر اصلاح و تجدد گردد ـ وگرنه ملت با قیام برخیزد و در هر دو حال تربیت و آمادگی ملی را شرط اساسی می‌شناسد. در هر صورت اصلاح نظام سیاسی مملکت ضرورت مطلق دارد.»(آدمیت،۱۳۴۹: ۱۵۰) آخوندزاده به عنوان یکی از معدود روشنفکران مشروطه بدین درک درست رسیده بود که مشروطه با رنگ و لعاب اسلامی و برای اینکه مقبول علما واقع گردد، برقرار شدنی نیست و مهمترین اصل آن که برابری حقوقی است با اصول شرعی که طبق آن نه حقوق زن و مرد برابر است و نه حقوق غیر مسلمانان با مسلمانان، در تناقضی آشکار قرار دارد. بهمین جهت او بدرستی جدایی دین از سیاست را پیش‌شرط برقراری مشروطه می‌دانست. فریاد وی مخفیانه به گوش مردم می رسید به علت تفکر عمیق و اصالت آن، تاثیر زیادی بر جامعه داشت و این در حالی بود که نظریات تقلیل گرایانه ی روشنفکران به دلیل عدم اصالت، بقای زیادی نداشت. با وجود اینکه وی مقلد مفاهیم غربی بود، از جهتی موسس یک نوع تفکر انتقادی – اجتماعی شد که بیشتر در ایران وجود نداشت. اهمیت مقام و بزرگی نام میرزا فتحعلی در این اندیشه ی سیاسی در این است که اندیشه ساز فلسفه ی ناسیونالیسم جدید است. اندیشه ناسیونالیسم در شرق استعمارزده، عکس العملی است در برابر تهاجم بورژوازی مهاجم و استعمار طلب. این تهاجم، دو رویکرد را در جوامع شرق ایجاد کرد، از یک سو جذبه یا رعب و تسلیم و از سویی مقاومت فکری و سیاسی. آخوندزاده از جمله اندیشمندان قرن نوزدهم و جزء اولین ترقی خواهانی بود که به ترویج ناسیونالیسم به معنای درست آن پرداخت. و در حقیقت می توان وی را نماینده ی اصیل ناسیونالیسم جدید دانست. نقطه آغاز این اندیشه انتقادی (رساله مکتوبات کمال الدوله) است که آن را در سال ۱۲۸۰ نوشت. جوهر این رساله، انتقاد بر سیاست و دیانت که از مهمترین بنیادهای اجتماعی محسوب می‌شوند، می‌باشد. هدف آخوندزاده از نوشتن آن، پرورش هشیاری تاریخی نسبت به گذشته، اصلاح و ترقی جامعه و ایجاد تفکر ملی در حال و آینده است به گونه ای که استبداد سیاسی تغییر پذیرد و حکومت قانون جایگزین آن گردد، ظلمت دین برافتد و

دین اصلاح شود. و همچنین سیاست و دین از هم جدا شوند و دین، تصرّفی در امور دنیایی نداشته باشد. و مردم دیدی واقع گرایانه نسبت به جامعه ی خود داشته باشند. میرزافتحعلی آخوندزاده با توجه به مصلحت زمانه و وضع حاکم (رساله کمال الدوله) را با فن و شیوه ی خاصی نوشته است که بیانگر این اهداف باشد. به طوری که آن را به صورت چهار مقاله ی مکتوب آورده است به این ترتیب که سه مکتوب دارد که شاهزاده هندی «کمال الدوله» به شاهزاده ایرانی «جلال الدوله» ساکن دیار مصر نگاشته و پاسخی که جلال الدوله برای وی فرستاده است. که در واقع مرحله ی تکامل کل اندیشه‌ی میرزا فتحعلی آخوندزاده و معانی عمیق در آن آمده است. همچنین اندیشه تجدد خواهی خود را از زبان کمال الدوله آورده و در عین حال نخواسته که گفتارش متعصبانه جلوه کند.سپس از زبان جلال الدوله انتقاد تندی به آن نگاشته که خواننده فرصت تفکر در آن را داشته و خود، رأی بدهد که بسیار ماهرانه و با تبحّر خاصی صورت گرفته است. به طور کلی انگیزه ی اصلی میرزافتحعلی آخوندزاده در پرداختن به انتقاد «وجود مسایل اجتماعی در خور انتقاد از قبیل بی عدالتی و جهل و خرافات در جامعه ی آن روز ایران و کلّ جوامع اسلامی بود. او نخستین گام برای حل این مسایل را شناخت و انتقاد از آن مسایل می دانست. در واقع نقد ادبی آخوندزاده مولود نقد اجتماعی اوست.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۰: ۵۰) از این رو تقریباً در تمامی آثار آخوندزاده نظرگاه اجتماعی این منتقد را می بینیم که تکیه گاه اصلی اوست.

۳.آزادی زنان

از افکار مترّقی میرزا فتحعلی آخوندزاده در ظاهر، آزادی زن، مخالفت با تعدّد زوجات تساوی حقوق زن و مرد در همه ی حقوق اجتماعی است که منشاء آن را حقوق طبیعی آدمی برمی‌شمارد و این مسأله در آثار او نمایان است. او حقوق زن را در نمایشنامه‌ای که (وزیرخان لنکران) اصول سیاست حکمرانان شرقی و دغل بازی آنان را به باد انتقاد می‌گیرد، از حقوق زن دفاع می‌نماید. در قلمرو خانی که ستم پیشه و ابله است و در شیوه ی حکمرانی اش از عقل و عدالت خبری نیست و همچنین صفت های دزدی و چاپلوسی را در خود جمع کرده است، زنان به عنوان موجودات پستی تصور می شوند که باید تحت اختیار مردان و ملعبه آنان برای هوسرانی خود باشند. یا در نمایشنامه وکلای مرافعه تبریز که وکلای دعاوی در مهره های منفی ، دروغگو و رشوه خوار ظاهر می شوند و حاکم شرع هم آدم خوش باور و ساده لوحی است و در اختیار خود نیست و گول اطرافیانش را می خورد، عنصر زن مقام ارجمندی دارد و در پی آزادی خود است. در اینجا که مسأله ارث زن عقدی و محرومیت زن صیغه‌ای از ارث مطرح است، زن صیغه‌ای حاجی غفور مرحوم از ارث محروم می شود و در پی گرفتن آن است. زن صیغه‌ای به اقسام حیل، از جمله ادّعای تشرّع و تحریک حاکم شرع متوسّل می شود این کارها از طریق وکیل حقه بازش انجام می گیرد تا ارث حاجی غفور را از خواهرش برباید. آخوندزاده، طالب رهایی زن از قید و بند دینی و خانواده ی سنّتی است. او از نظر روشن فکران در زمینه حضور زن در جامعه چه از نظر تمتّع و بهره مندی اقتصادی و چه از لحاظ فعال کردن زنان در جامعه

ی شهری تبعیت می کند. زنانی که تا این عصر ، مورد استثمار و ظلم و سوء استفاده بوده و مانند بسیاری از مردان از کمترین آزادی برخوردار بودند. وی می خواست که زنان از این ظلم و سوء استفاده رسته و به مقامات والای جامعه برسند؛ اما نتوانست. مثلاً در کتاب مقالات خود می نویسد که : « آیا شریعت خودش چشمه عدالت است یا نه. اگر شریعت چشمه عدالت است، باید اصل اول را از اصول کونستتسیون ، که مساوات در حقوق نیز درین اصل مقدر است، مع مساوات در محاکمات، مجری بدارد. مساوات در حقوق مگر مختص طایفه ی ذکور است؟ شریعت چه حق دارد که طایفه ی اناث را به واسطه ی آیه ی حجاب به حبس ابدی انداخته ، مادام العمر بدبخت می کند و از نعمت حیات محروم می‌سازد و به واسطه حکم حجاب، در حرمخانه‌ها خدمت طایفه ذکور با آلت رجولیت جایز نشده، هر کس از ارباب استطاعت برای خدمتگزاری در حرمخانه ها لابد و ناچار طالب خرید خواجه ها می‌باشد» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۹۷) او همچنین در ظاهر از حقوق زن دفاع می کند امّا غیرمستقیم به دین می ستیزد و نگاه کفرآمیز وی همچنان باقی است. مثلاً می‌گوید که زن از همان ابتدای صدر اسلام در اختیار خود نبوده است. با نگاهی پر از نفرت در مورد اسلام می نویسد: «اکثر زنان به اختیار خود، زن پیغمبر نشده بودند، برخی از ایشان جاریه بودند و بعضی زن کفّار که از دست شوهرشان گرفته بود. چنانکه زینب ، زن زید را از کنار شوهرش ربود. زید ناچار از زنش دست کشید و گرنه می دانست به او آن رسید که از داود پیغمبر جهود به اوریا رسید. باز در سیر النبی می خوانیم که زن زید پس از طلاق به مزاوجت حضرت تن در نمی داد. بعد که آیه ی « فلّما قضی زید منها وطراً و زوجناکها» از آسمان نازل شد، چاره ای جز تسلیم نداشت» (آخوندزاده، ۱۳۵۸: ۴۷۸)این نویسنده در نمایشنامه‌هایش نیز مسئله‌ی زن و ستم جنسیتی، محروم بودن زنان از حق تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت خود، بی حقوقی زن را در ایران و جوامع اسلامی بشدت نقد کرده است. او در مکتوباتش محرومیتهای زنان را ناشی از قوانین اسلامی می‌داند. او در اینجا به طور اخص دو مورد را یعنی "حجاب" و "تعدد زوجات" را مورد بررسی قرار می‌دهد. در مورد حجاب می‌گوید: «پیغمبر اسلام چه حق داشت که با نزول آیه حجاب نصف بنی‌بشر را که طایفه‌ی اناث است الی مرور دهور به حبس ابدی انداخت و آزادیت را که از اعظم حقوق بشریت است بالمره از ایشان سلب کرد...»(مومنی،۱۳۷۲: ۴۵۷) آخوندزاده همچنین تعدد زوجات را ظلم فاحش بر زنان می‌داند که در نتیجه‌ی آن مردان مالک و زنان مملوک می‌شوند. از نظر او تعدد زوجات غیر انسانی است. او امید دارد که در آینده با تحقق پروتستانیسم اسلامی این دو اصل و قوانین ضد زن باطل اعلام شود. آخوندزاده بر این باور است که زنان نیز می‌بایست از حق تحصیل و آموزش و از آزادی انتخاب همسر برخوردار باشند. آخوندزاده زنان را به اعتراض بر علیه ستمها و محرومیتهایی که بر آنها تحمیل می‌شود، فرا می‌خواند.در نظر او می بایست که زنان از ظلم و سوء استفاده رهایی یابند و به مقامات بالای جامعه برسند در نمایشنامه ی وزیرخان لنکران زن را به عنوان انسانی کامل و عقل کل معرفی می کند، مثلاً شعله خانم، زن دوم وزیر در مقابل زیبا خانم، زن اول وزیر چهره ی مثبتی دارد او برخلاف زیبا خانم، باهوش و زیرک است و در مکر و فریب، دارای عقل کامل است. او طالب احقاق حقوق زنان در جامعه است

امّا هدف و غرض اصلی وی از احقاق حقوق زنان این است که می خواهد بگوید که در جامعه ی دینی و در امّت مسلمان، زنان اسیر و زبون هستند زیرا از دین اسلام و نژاد عرب متنفّر است و نفرت خود را به نوعی می‌خواهد غیرمستقیم از این راه بیان کند. به بهانه های مختلفی همچون آزادی و رهایی از قیود نظام اجتماعی کهن و همچنین نشان دادن و مطرح کردن خود به عنوان سنت شکن و در پی استیفای حقوق زنان بودن ولی مطمئناً چنین نیست. از نظر او نظام اجتماعی بر خرافات و موهومات و فرهنگ انحطاط یافته و عرف جاهلی و مسخ شده در جامعه ی اسلامی مبتنی بر زنان است که در چنین نظامی اسیر افتاده اند و مردان بر آنان ستم روا می‌دارند .اما خرافات او مساوی با موافق و بودن با دین و مذهب و مسلمانی است. او با کفر عنوان می کند که حضرت علی (ع) در مورد عایشه به حضرت محمد (ص) می گوید: « رها کن این خبیثه را ، برود پی عشقبازی خود؛ برای تو زن های دیگر کم نیست» (همان: ۴۸۶) از دید او «زنان ملعبه ی انسان بزرگی همچون حضرت محمد(ص)می باشند و او در فکر عشق بازی خود است. و اینکه حضرت محمد (ص) آزادی زنان را که از اعظم حقوق بشریت است بالمره از ایشان سلب کرده است.» (همان: ۴۷۸) مفهوم این سخن چیست آیا می خواهد که از حقوق زنان دفاع نماید یا شخصیت دینی یا در کل دین اسلام را به زیر سؤال ببرد که جواب مشخص است. آخوندزاده در پی هدف دیگری است. او عقب ماندگی و ضایع شدن حقوق ملّت بخصوص قشر زن را در بیسوادی ناشی از مذهب گرایی و پیروی از دین اسلام می داند و آزادی زن را در غرب و فرنگستان می بیند که آنان در دمکراسی به سر می‌برند و ملّت خودش را در فقر، بیسوادی ، عقب افتادگی ، و فلاکت فرض می کند که مانند گردابی در آن دست و پنچه نرم می کنند.آنچه که بیان شد دید غیر مستقیم و نظری باطن آخوند زاده بود. اما در نمایشنامه هایش، زن و عشق از عناصر اصلی محسوب می شوند . زن در این آثار بسیار متفاوت است. زن ، دیگر موجودی زیبا و ضعیف نیست بلکه موجودی واقعی با عشقی واقعی است . انسانی می باشد که از عشق و همسر خود با سر سختی و جسارت و تعقل دفاع می نماید . در نمایشنامه ی وزیر خان لنکران عشق جاودانه ی نسا و تیمور محور اصلی داستان است . یا در موسیوژوردان، دختری به خاطر نگهداشتن عشقش دست به هر کاری می زند . در نمایشنامه های دیگر همه جا زن و عشقش نقش اساسی دارد . که از عشقش دفاع می کند اما همگی برای دفاع از آن ، راه مشابهی را انتخاب نمی کنند . و در این راه های متفاوت به تدریج تکامل می یابند مثلاً شرف نساء در نمایشنامه ی موسیوژوردان در ابتدا یک دختر ساده ی دهاتی است که برای حفظ عشق خود به جادو و جنبل متوسل می شود و در نهایت به دختری کامل و با فرهنگ تبدیل می شود و با زندگی می جنگد و سکینه در نمایشنامه ی وکلای مرافعه نیز اینگونه است . گویا که از جنس مرد ، انسان تر ، هوشمندتر ، جسورتر و با گذشت تر هستند و همچنین در تمامی آثار ، خانواده دوست و پاک دامن معرفی شده اند که حتی منفی ترین آنها نیز ، از این دست است . او از حق آنان در انتخاب شوهر و دفاع آنان از این حق حمایت می کند . و در نتیجه از

بی حقوقی و پایمال شدن حقوق آنان رنج می برد و در فکر چاره است. اما علت اصلی همه ی این موارد را در دین اسلام می یابد که این راه نیز برای آخوندزاده کارساز نیفتاد.

۴.حس ناسیونالیستی

برجسته‌ترین مظاهر اصالت شخصیت آخوندزاده در ناسیونالیسم او جلوگر است. در واقع او ترکیب عناصر جنسیت یا نژاد، زبان و سرزمین را به عنوان معیارهای ملیت می پذیرد، اما مذهب را که تا آن زمان یکی از مهمترین مشخصه های تعریف ملت بود، حذف می کند و تمرکز فکری اش بر حراست وطن از تسلط بیگانه و رهایی از اسیری و نبود آزادی و استقلال است. در حقیقت مخاطب او از بیگانگان غرب و همچنین اقوامی همچون ترک و مغول و اعراب بود. «او حمله‌ی اعراب به ایران را سبب سقوط تمدن ایرانی می‌داند و از نظر او علت بی‌بها شدن تعقل در فرهنگ ما همانا سلطه‌ی اسلام است. همین نگاه باعث شده که او دوران عظمت ایران را دوران ایران باستان بداند و کمتر مورد نقد قرار دهد. به باور آخوندزاده در اثر حمله‌ی اعراب فرایند انحطاط درکل ساختارهای فکری و فرهنگی ایرانیان آغاز شد. او حتی تا آنجا پیش می‌رود که تلفیق قومی اعراب با ایرانیان را عامل ایجاد ناهنجاری در ساخت بیولوژیکی ایرانیان می‌داند.»(حقدار، ۱۳۸۳: ۴۴)

به نظر او می‌بایست از فنون و علوم غربی ها اقتباس کرد، زیرا از نظر علمی از شرقیان پیشرفته‌تر هستند ولی نسبت به اعراب، دیدگاهی کاملاً افراطی دارد که این افراطی گری در اکثر آثار وی به چشم می‌خورد. مکتوبات وی اوج این افراطی گری است. این کتاب با مقایسه ی ایران باستان (خورشید) در مقابل تمدن اروپا (شمع) سپس حمله ی اعراب را از آغاز فلاکت های ایران به تصویر می کشد. شاهدی از این افراطی گری های او نسبت به اعراب، آوردن چند بیت به زبان فارسی در اثر مکتوباتش است که به نمونه‌ای از آن اشاره می کنیم:

«چو بخت عرب بر عجم چیره شد　　همی بخت ساسانیان تیره شد
همان زشت شد خوب، شد خوب زشت　　شده راه دوزخ پدید از بهشت»
(آخوندزاده، ۱۳۵۸: ۳۳)

یا این که در جایی دیگر می‌آورد که: این عرب ها ...

«بریزند خون از پی خواسته　　شود روزگار بد آراسته
زیان کسان از پی سود خویش　　بجویند و دین اندر آرند پیش
ز پیشی و بیشی ندارند هوش　　خورش نان کشکین و پشمینه پوش
چو بسیار از این داستان بگذرد　　کسی سوی آزادگان ننگرد.»(همان: ۳۴)

او عوامل داخلی را دلیل اصلی شکست ایرانیان از اعراب می‌داند. آخوندزاده با وجود تمجید از ایران باستان، بازگشت به آن دوران را ناممکن می‌داند، چرا که بر این باور است که از نظر تاریخی دوران سلطنت آریایی به سر رسیده است. همین دیدگاه آخوندزاده او را از برخی روشنفکران دیگری که نظرات مشابه او را

مطرح می‌کنند، متمایز می‌کند. تمایلات ضد عربی که گهگاه در نوشته‌های آخوندزاده بروز می‌کند، جزو نکات منفی و تناقض برانگیز در افکار آخوندزاده است. در تفکر ملی آخوندزاده، عشق به ایران باستان و بیزاری از تازی و تاختن به ترکان (عثمانی) و مغولان و در کل، بیگانگان، عنصری سخت قوی است. با این وجود، آخوندزاده مفهوم وطن پرستی جدید غرب و جنبه های سیاسی و اخلاقی آن را درست دریافته و از بیگانگان بیزار است و بیزاری وی در آن به اندازه‌ای است که با وجود اینکه با دولت استبدادی کاملاً مخالف است، به حدی از سلطه ی دولت خارجی متنفّر است که حکومت استبدادی را بر مستعمره شدن و فرمانروایی بیگانگان ترجیح می دهد. در این زمینه در کتاب مکتوبات خود می آورد: «پادشاه ما اگر دیسپوت هم باشد شکر خدا را که باز از خودمان است. شکر به خدا که ما ... در دست بیگانه گرفتار نشده ایم؛ به کل جهانیان معلوم است که انگلیس با اهالی هندوستان چگونه رفتار می کند.» (همان: ۲۱۶)شیفتگی و علاقه شدید آخوندزاده به ایران باستان و تعصب شدید نسبت به وطن و حسّ وطن پرستی، دیدگاه واقع بینی وی را روشن می سازد که با وجود تحقیر تازی ها، خود ایرانیان را مسئول شکست تاریخی خودشان می داند، و در حقیقت، هدف فکری او، بیدار کردن ایرانیان از خواب غفلت، به راه ترّقی افتادن و رستاخیز ملّی است. که این امر از با ارزش ترین جهات مثبت جوش و خروش ملی وی است.اگر به دقت به هدف آخوندزاده نگریسته شود، این نکته بیشتر برایمان نمایان می شود که در نظر وی، مقصرّ اصلی این جریان، آبا و اجداد ما هستند که از همان ابتدا منافق بودند و همین نفاق باعث شد که با یکدیگر متحدّ نشوند و در رفع هجوم بیگانگان عاجز گردند و وطن و دینشان را به آنان واگذار نمایند. چنانکه در نمایشنامه ی «موسیوژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی شاه» را نجات را در لزوم اخذ تمدن غرب می داند و در نظر خود، دنیای تاریک ومظلم شرق را با جهان روشن غرب مقایسه می‌کند و آن را در میل و رغبت آقازادگان آن زمان به فراگیری هنر و دانش دنیای نو منعکس می نماید. برای مثال گفتگوی دو تن از شخصیت‌های نمایشنامه (شهباز بیگ و حاتم خان آقا به استناد آورده می‌شود:

«حاتم خان آقا: راست است که می خواهی پاریس بروی؟

شهباز بیگ: بلی، عمو به اذن شما با موسیوژوردان می روم، پس از آن خودم برمی گردم می آیم.

حاتم خان آقا: برای چه ! بچّم؟

شهباز بیگ: برای آموختن زبان فرنگ عمو.

حاتم خان آقا: زبان فرنگی به چه درد تو می خورد عزیزم؟ برای شما زبان های عرب و فارسی و ترک و روسی لازم است. الحمد لله در مدرسه هایی که از شفقت دولت، علیه خودمان باز شده است همه را خوانده و آموخته ای.

شهباز بیگ: عمو، زبان فرنگ به من بسیار لازم است. پارسال که مرا به جهت اذن نهر کندن به تفلیس فرستادید به تاروردی بیگ پسر الله وردی بیگ برای اینکه در ورشو زبان فرنگ آموخته بود، در مجالس از من زیادتر احترامش می کردند.

حاتم خان آقا: فرزند! تو هنوز بچّه ای، اینها همه حرف مفت است. از برای انسان عقل لازم است. برای یک زبان زیادتر دانستن، عقل بیشتر نمی شود. آدم باید هر زبانی که دارد فی الجمله فهیم و از رسوم و عادات اهل زمانه مطلع باشد، کار خودش را پیش ببرد.

شهباز بیگ: یکی از اهل زمانه مردمان پاریس است، به حرف خود شما، رسوم آنها را نیز باید دانست.

حاتم خان آقا: چه عیب دارد، میل داری رسوم آنها را هم یاد بگیر.

شهباز بیگ: در این صورت اگر پاریس نروم رسوم آنها را چه طور یاد بگیرم؟

حاتم خان آقا: خیلی آسان است، چنانکه من خودم غیر از قراباغ، جایی نرفته ام، محض دیدن موسیوژوردان و شنیدن اختلاط های او، همه رسوم آنها را بلدم.

شهباز بیگ: قبول ندارم عمو. شما چطور از رسوم اهل پاریس خبر دارید؟

حاتم خان آقا: در یک ساعت من به شما حالی می کنم بچّم. برای من یقین حاصل شده هر رسمی که داریم رفتار اهل پاریس برخلاف آن است. مثلاً ما دستمان را حنا می بندیم، فرنگی ها نمی بندند. ما سرمان را می ترا شیم، آنها نمی تراشند. ما با کلاه می نشینیم، آنها سر برهنه می نشینند. ما کفش پا می کنیم، اینان چکمه. ما با دست غذا می خوریم، آنان با قاشق. اینجا آشکار پیشکش می گیریم، آنجا پنهان می گیرند. ماها به همه چیز باور می کنیم، آنها به همه چیز معتقد نمی شوند. زنان ما لباس بلند می پوشند، زنان آنها لباس کوتاه می پوشند. میان ما زن زیاد گرفتن عادت است، در پاریس شوهر زیاد کردن.» (آخوندزاده، ۱۳۸۳: ۴۵-۴۴)

یا موسیوژوردان: «حاتم خان آقا، قصد من این بود که شهباز بیگ را پاریس برده، اولاً خودم متوجه تربیت او شده، زبان و علوم فرنگ را به قدر مقدور به وی تعلیم کنم ...» (همان: ۴۶)

اینکه آخوندزاده سعادت ملت را در یادگیری رسوم و تقلید از آنان می داند و بدین کار می خواهد هموطنان خود را از بلایا و ظلمات برهاند و بگوید که کردار و آیین گذشتگان ما اشتباه بوده و از این طریق آن را جبران کرد. و می گوید که: «تکلیف خودمان را بفهمیم و بدانیم که ما ۱۲۸۰ سال در خطا بوده ایم» (آخوندزاده، ۱۳۵۸: ۱۶۶)

وی همچنین با توجه به عرق ملی که داشت به دولت نامه ای تحت عنوان «قریتکا» خطاب به منشی روزنامه ای ملت سینه ی ایران، برای وزیر علوم وقت فرستاد که علامت رسمی ایران را از آثار تاریخی ایران باستان برگزینند، و می نویسد: «شکل مسجد که تو در روزنامه ی خود علامت ملت ایران انگاشته ای، در نظر من نامناسب می نماید. به علت اینکه اگر از لفظ ملت مراد تو معنی اصطلاح آن است، یعنی اگر قوم ایران را مراد می کنی، مسجد انحصار به قوم ایران ندارد. بلکه جمیع فرق اسلام صاحب مسجدند. علامت قوم ایران

قبل از اسلام آثار قدیمه ی خرس است، از قبیل تخت جمشید و قلعه ی اصطخر و امثال آن ... پس بر تو لازم است که به جهت اشعار ملت ایران علامتی پیدا کنی که از یک طرف دلالت بر دور سلاطین قدیمه ی خرس داشته باشند و از طرف دیگر پادشاهان صفویه را به یاد آورد، چون تاج دوازده ترک قزل باشی از سقرلات سرخ.» (همان: ۱۳۳) منظور وی این است که ایرانیان می بایست نشانی ملی و پارسی داشته باشند تا اصلیتشان که باعث غرور است مشخص شود و چون غیرمستقیم عرب ها را می کوبد و غرض دیگر داشت، در این کار موفقیتی حاصل نکرد. بعدها خود اظهار کرد که این کار وی، توهین به آیین و مقدسات نیست بلکه منظورش: «رفع جهالت است و ارتفاع اعلام ترقی در علوم و فنون و سایر جهالت از قبیل عدالت و رفاهیت و ثروت و آزادیت برای ملت و معموریت وطن ...»و اینکه «من دشمن دین و دولت نیستم من جان نثار و دوستدار ملت و دوستم» (همان: ۱۷۸) او چنان به عربها و فرهنگ و زبان آنان حساس بود که می گفت چرا فاتحه به زبان عرب های بیگانه خوانده شود و ایراد می گیرد که: «قبرستان ها را هم در وسط شهر ساخته اند که عابرین هر روز در لسان عرب پنج شش کلمه به اسم فاتحه نثار استخوان پوسیده ی مردگان نمایند» (همان: ۳۷) نتیجه‌ای که از این عملکرد آخوندزاده می توان گرفت، این است که این اندیشه عکس العملی در برابر تهاجم بورژوازی مهاجم و استعمار طلب به شرق استعمارزده است. این تهاجم استعمار طلبان به جوامع شرقی، دو رویکرد را ایجاد کرد، از یک سو جذبه یا رعب و تسلیم و از سویی مقاومت فکری و سیاسی؛ که آخوندزاده از گروه دوم به حساب می آید که با مقاومت فکری و سیاسی خود به ترویج ناسیونالیسم پرداخت که با این کار خود دو هدف عمده داشت، یکی خواسته های غرب و دیگری مذهب اسلام یا همان تخت جمشید در برابر مساجد در واقع او ترکیب عناصر جنسیت یا نژاد، زبان و سرزمین را به عنوان معیارهای ملیّت می پذیرد، اما مذهب را حذف می کند. این اندیشه وی دو مخاطب مهاجم را در بر می گرفت که اولین مخاطب او غرب و دیگری اقوامی همچون ترک و مغول و درصدر آنها، اعراب بودند. البته رویکرد او نسبت به غرب با تساهل بیشتری همراه است، زیرا برای وی استعمار آنها هم حتی نعمت است و همچنین از لحاظ علم و فن مترقی و پیشرفته هستند و باعث ترقی و پیشرفت ملت ایران می شوند و به علاوه اقتباس علوم و معارف را از آنها ضروری می داند. اما رویکردش نسبت به اعراب و ترکان به شدت افراطی است که این افراطی گری در اکثر آثار وی نمایان است و کتاب مکتوباتش اوج این افراطی گری است. وی حمله ی اعراب به ایران را سبب سقوط ایران می داند و از نظر او علت بی بها شدن تعقل در فرهنگ ایرانی، همانا سلطه ی اسلام است. به باور آخوندزاده، در اثر حمله ی اعراب، فرایند انحطاط در کل ساختارهای فکری و فرهنگی ایرانیان آغاز شد. او حتی تا آنجا پیش می رود که «تلقین قومی اعراب با ایرانیان را عامل ایجاد ناهنجاری در ساخت بیولوژیکی ایرانیان می داند» (حقدار، ۱۳۸۳: ۴۴) این تمایلات ضد عربی که گهگاه در نوشته های آخوندزاده بروز می کند، جزو نکات منفی و تناقض برانگیز در افکار وی است. به نظر می رسد که او با مترادف شمردن عربیت و اسلامیت، دچار اشتباه روش شناسانه شده است که در بطن خود حامل

نوعی نگاه نژادپرستانه است. با این همه می‌توان گفت که آخوندزاده در تعبیر خود از ناسیونالیسم، دچار تناقض و دوگانگی است. میان آن ناسیونالیسم مثبتی که نتیجه ی میهن دوستی و خواست حفظ استقلال میهن و حفاظت از آن در برابر بیگانگان است با آن تعریف منفی از ناسیونالیسم که نتیجه ی افراطی گری وطن پرستانه و نفرت از دیگران است، می بایست فرق گذاشت، زیرا آنچنانکه در آثارش پیداست وی با هرگونه تعصب مخالف است و با وجود داشتن حس میهن دوستی که حاضر به هرگونه فداکاری برای حفظ استقلال کشور در مقابل مهاجمان است، در جاهایی دچار همان افراطی گری های آمیخته با نفرت می شود و برخوردش شدیداً احساسی می شود که از نقطه ضعف در نویسندگی وی به شمار می آید.

۵. دین ستیزی

با نگاه به سیر زندگی و گذشته میرزا فتعلی آخوندزاده می‌بینیم که در دوران کودکی، پدر و مادرش از همدیگر جدا می‌شوند و به همراه مادرش برای ادامه زندگی به نزد عموی مادرش (ملّا علی اصغر) می‌روند. ملّا علی اصغر نیز که شخصی روحانی بود میرزا فتعلی را به فرزند خواندگی قبول می کند – که لقب میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز از اینجا نشأت می گیرد- و سعی خود را در تربیت و آماده ساختن وی برای آموزه های دینی صرف می‌نماید. میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز برای یادگیری علاقه زیادی نشان می‌دهد و می خواهد که به حلقه ی روحانیان بپیوندد و در سلک آنان درآید. این روند ادامه می یابد تا زمانیکه ملا علی اصغر عازم زیارت بیت الله می شود و میرزا فتحعلی را برای ادامه ی تعلیم و تربیت به یکی از دوستان خود، آخوند ملا حسین می‌سپرد که صرف و نحو و منطق و فقه را به وی تعلیم دهد. مدّتی بدین منوال می گذرد تا اینکه برای تمرین خط و خوشنویسی به نزد حکیم و شاعری به نام میرزا شفیع می رود. میرزا فتحعلی پس از چند جلسه ملاقات با میرزا شفیع و در نتیجه ارشاد او، از اندیشه روحانیت که در سر داشت منصرف می-شود و به فکر ورود به خدمات دولتی و اخذ علوم جدید و همچنین نویسندگی می‌افتد. و در دبستان دولتی شهر نوخا ثبت نام می کند و به فراگیری زبان روس مشغول می شود. سپس بعد از مدتها به شهر تفلیس می رود و وی را به بارن روزن، فرمانروای کشور روسیه در گرجستان ، معرفی و به سمت مترجمی زبان های شرقی وارد خدمت دولت روس می شود. و در آنجا به درجه ی سرهنگی می‌رسد و به کشورهای زیادی از جانب دولت فرستاده می شود. و «در این اثنا به آثار ادبی غربیان علاقمند می شود و تألیفات نویسندگان قرن هیجدهم اروپا مانند: هلیاخ، دیورو، هلوسیوس، ولتر و ... را مطالعه می کند و با نویسندگان سرشناسی دیدار می نماید .او سپس با هنر تئاتر و نمایش آشنا می شود و در کنسرت های آن شرکت می کند و کم کم از این هنر الهام می گیرد که این روند تأثیر به سزایی در هنر نویسندگی او بر جای می گذارد و به فکر نوشتن نمایشنامه می افتد و می‌خواهد که اهدافی را که در سر دارد به معرض نمایش بگذارد و نظرات و انتقادات خود را در ذهن خوانندگان وارد کند.» (آرین پور، ۱۳۷۲: ۳۴۴– ۳۴۳) مبانی فکری او از فرهنگ روس مأب غرب اخذ می‌شود و مقلد نمایشنامه های فرنگ می شود. آخوندزاده با اتکا بر فلسفه‌ی مادی خود، وجود خدا را نفی می‌کند و بعد به خدای اسلام می‌پردازد که از نظر او قساوت و بی‌عدالتی او بیش از هر خصلت

دیگر بروز می‌کند. داستان‌های بهشت و جهنم را "جفنگیات" می‌خواند و می‌گوید «خالق در حیات دنیوی من چه نعمتهای وافره به من کرامت کرده بود که... در جهنم تن و اندامم پوسیده و ریخته، استخوان‌هایم کوفته و مثل سرمه ساییده بشود، باز از گریبان من دست بر ندارد و از نو به من گوشت و استخوان داده ابتدا به عذاب کردن نماید الی زمان نامتناهی... خدایی اینچنین از میر غضب و جلاد و قصاب و هر قسم ظلام بدتر است... مطلقا بویی از عدالت و رحمت نبرده بلکه "دیسپوتی" (مستبد) است که باید از او بر حذر بود.» وی آخوندزاده خطاب به مسلمانان می‌گوید: «خدای مسلمانها بر خلاف آنچه شایع است مطلقا فاقد عظمت و جبروت است. او منشاء الهام پیغمبر اسلام نیست بلکه بر عکس کاملا تابع شهوات و تمایلات اوست... گویا از نزدیک شدن پیغمبر با زنان به او حظ و لذت حاصل است... خدای ملتهای دیگر مشغول است به کارهای بزرگ، اما خدای شما آواره است به اینگونه لغویات...»(مومنی،۱۳۷۲: ۴۳۰) آخوندزاده، دینی را که با اطاعت کور کورانه همراه است و بدنبال دلایل عقلانی برای فهم جهان نیست، نمی‌پذیرد. او با تکیه بر این اصل که ترقیات بشر از علم سر چشمه می‌گیرد و علم از عقل و از آنجا که دین از مقوله‌ی اعتقاد است و با عقل مغایر، دین را عامل خوار شمردن عقل و در نتیجه نا آگاهی و نادانی می‌داند و در نظرش، در ذات خود ضد عقل و ضد علم است. علیرغم این نظریات، آخوندزاده می‌داند که اساس دین از بین نمی‌رود و مردم از آن دست نخواهند شست. او می‌داند که وجود دین، ریشه داراست و دلایل تاریخی و اجتماعی دارد به همین دلایل او خواهان ایجاد پروتستانیسم در دین است تا در نتیجه آن مذهب و دستگاه روحانیت از اداره حکومت و نظم جامعه جدا شود و راه برای ایجاد قوانین مدرن و نظام جدید اجتماعی باز شود. از نظر آخوندزاده فقه یا قانون باید پیوسته منطبق بر زمان تغییر و تکامل یابد، در حالی‌که در اسلام راه تفکر بسته شده است و تا زمانی که این قوانین تغییر و اصلاح نشوند، سیر انحطاط تداوم خواهد یافت.از نظر وی دین، تعبد را تبلیغ می‌کند و علم، لیبرالیسم و آزادیخواهی را و دین زمانی که در امر حکومت و سیاست دخالت کند، تقویت کننده‌ی استبداد است، اما علم و آگاهی تضعیف کننده‌ی استبداد است. او چند نمایشنامه و کتاب برای بیان انتقادات خود می نویسد اما مخالفت دینی او در کتاب تمثیلات که شامل چند نمایشنامه به نامهای ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، موسی ژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی جادوگر ایرانی مشهور، وزیرخان لنکران، خرس قولدورباسان (دزد افکن)، مرد خسیس ، وکلای مرافعه ی تبریز، یوسف شاه سراج یا ستارگان فریب خورده، نقش پر رنگ تری دارد .« اصل این نوشته ها به زبان ترکی آذربایجانی است که ابتدا در روزنامه ی قفقاز منتشر گردید و در تفلیس و مسکو و پطرزبورگ بر روی صحنه رفت و برخی از آنها به زبان های فرانسوی ، انگلیسی ، آلمانی و حتی نروژی انتشار یافت.» (مددپور، ۱۳۸۵: ۵۴-۵۳) و چون آخوندزاده علاقه زیادی داشت که این مجموعه به زبان فارسی ترجمه شود، به وسیله ی شخصی به نام میرزا محمد جعفر قراچه داغی ترجمه گردید سیر زندگی وی بدین گونه بوده است که در ابتدا اندیشه ی روحانیت در سر داشته و به دین و شریعت معتقد بوده است اما به ناگاه تفکر او کاملاً متحوّل شده و به

انسانی مبدّل می گردد که منتقد دین و اعتقادات دینی مردم در زمان خود می شود و بسیاری از اعتقادات مردم را که تعبّدانه و بدون هیچ دلیل عقلی به امور خاصی ایمان دارند، به نقد می‌کشد. و در نظرش دین با اعتقاد کورکورانه و تعبّدانه همراه است که نظر تعبدی را عاقلانه نمی‌داند. فرهنگ و تمدن غرب ایده آل و آرمانی محسوب می شود و علم و هنر دینی به باد عیب جویی و انتقاد گرفته می شود و هویت فرهنگی دین و سنّتی مردم باطل خوانده می شود. به طوری که در در کتاب الفبای جدید و مکتوبات خود می نویسد: « باید مردم به قبول خیالات یوروپائیان استعداد به هم رسانند باید خیالات یوروپاییان در عقول مردم ایران به تجارت و مصنوعات یوروپاییان سبقت و تقدم داشته باشد.» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۲۶۸) و با بی احترامی می گوید که : « مگر چاره ی این کار، آیات و احادیث است؟» (همان: ۲۶۸) از نظر وی، دین جلوی آزادی را می گیرد و نبایست که چنین باشد و مردم باید همانند اروپا که در دمکراسی به سر می برند بی‌حجاب و راحت زندگی کنند و اینکه دین و شریعت، اناث را به واسطه ی آیه ی حجاب به حبس ابدی انداخته ، مادام العمر بدبخت می کند و از نعمت حیات محروم می‌سازد» (آخوندزاده، ۱۳۵۱: ۹۷) توصیه ی او، رهایی از بردگی دینی و عبودیت الهی و پشت کردن به دانش دینی و عقلی و روی آوردن به آزادی به معنای لیبرالیستی و غربی آن و استفاده از علم تجربی است. در حقیقت گفتار وی دامنه دار است. از فن انتقاد علمی آغاز می کند و سپس به نقد ادیان و جوهر دیانت می پردازد، کم کم به اسلام می‌رسد و از پیغمبر و شریعت و فقه سخن می گوید و به دنبال انتقاد اجتماعی به پیام اصلاح دین می‌انجامد. و در نظرش تا زمانی که دین از احکام اجتماعی و سیاسی و دخالت در امور بشری به طور کامل پاک نشود، هرگز بازسازی آن نمی تواند در جهت وصول جامعه به تمدن غرب، کارساز و مفید باشد. و اینکه قوانین دینی و اسلامی با روح نظام قانونی و دموکراسی غربی منافات دارد. او در آغاز کار برای رسیدن به هدفش می خواست که از راه اصلاح دین وارد شود، زیرا می دانست که نابودی اساس دین به این آسانی و در کوتاه مدت تحقق نمی پذیرد و می خواهد آرام آرام به هدم اساس اعتقادات دینی که پرده ی بصیرت مردم و مانع ترقی آنها در امور دنیوی شده، برسد. بنابراین او به طور کامل با دین مخالفت داشت. و خطاب به مردم می گوید که : « با دین و مذهب و با اعتقاد و ایمان زندگی کرده ایم . یک چند نیز برای امتحان، بی‌دین و بی مذهب و بی اعتقاد و بی ایمان، با معرفت و فیلسوفیت تعیش بکنیم تا ببینیم که حالت ما بدتر می شود یا بهتر.اگر بدتر شد باز رجوع به عقاید سابقه تعذّر نخواهد داشت.» (آخوندزاده، ۱۳۵۸: ۱۶۲) که قصد او تنها عوض کردن دیدگاه مردم نسبت به دین است. و می‌خواهد چنین توجیه کند که « امروز خرابی کل دنیا حاصل ظهور دین آوران است از خطّه ی آسیا که مولّد ادیان است.» (همان: ۱۶۹) که نفرت مردم را نسبت به دین برانگیزد و ارشاد را اینگونه آغاز کند. در بعضی جاها با لحنی تند و کفرآمیز سخن می گوید مثلاً در نفی رسالت و نبوّت می آورد : « آیا بر پروردگار لازم است پیغمبری بفرستد و مخلوق خود را به هدایت دلالت بکند؟ ...هیچ لازم نیست» (همان: ۱۳۷) و آیا « جهنم راست است، خالق رحیم و عادل در نظرها، یک وجود نامحبوب ، یک وجود مکروه و ظالم مشاهده می شود و هر آینه دروغ است. پس ای عالمان دین چرا بیچاره عوام را از نعمات پروردگار عالم محروم می

سازید، چرا عیش او را تلخ می کنید و چرا نمی گذارید علوم و ضایح یاد بگیرد، دنیا محل اقتباس است.» (همان: ۸۴) چنین وانمود می کند، که فقط در فکر حق الناس است و به خاطر آینده ای روشن و پیشرفت کردن و همطراز فرنگیان شدن، دل می سوزاند ولی چنین نیست. او روحانیون و عالمان دینی را نیز هدف تیر ملامت خود قرار خود قرار می دهد که آنها به جای اینکه «مریضخانه بسازند، و مدارس عالیه به جهت علم طب و حکمت و شیمی و سایر علوم با منفعت بنا نموده، ملت را از ظلمت جهالت خلاص کرده به روشنایی علم و بصیرت داخل سازند، به اعمال بی فایده ی ناپسند ترغیبشان می‌کنند.» (همان: ۳۸) و می‌خواهد در اذهان عمومی آنان را منفور جلوه دهد. همچنین در مورد مراسمات، بخصوص تعزیه و عزاداری چنین نظر می‌دهد که : «مگر مصیبت و درد خود آدم کم است که با نقل گزارش هزار ساله، اوقات خود را دایماً تلخ بکند، و به جهت عمل بی فایده از کسب و کار باز بماند....از این تعزیه داری اصلاً نه برای تو فایده ای هست و نه به جهت امام. وقت خود را به کارهای عظیم صرف بکن، ببین خلق عالم چه ترقیات می کنند» (همان: ۱۶۸) به قول دکتر حسینعلی قبادی، تعزیه بر مبنای روایات مذهبی و از همه مهمتر وقایع غم انگیز کربلا پا گرفته است.» (قبادی ، ۱۳۸۳: ۱۲۲)پس این سخنان، بی احترامی به اعتقادات قدیمی و آیین و رسم مردم است که توهین محسوب می‌شود همچنین امامان و حضرات برای ما بسیار عزیز بوده و مبلغ دین اسلام و قرآن کریم و سخنان خداوند به شمار می آمدند که مایه ی رستگاری ما انسانها هستند ولی متأسفانه آخوندزاده خیلی راحت از آنها می‌گذرد و شدیداً به آنها می تازد و می نویسد: «حاصل محبت مردگان این قوم بیگانه نسبت به اهل ایران، به غیر از بدبختی، چه چیز است؟ بزرگان این قوم بیگانه مادام که در حال حیات بودند، خودشان ایران را ویران کردند. حالا که مرده اند و خاک شده اند، اهل ایران به واسطه ی ارادت به ایشان مبتلای انواع مصایبند.» (آخوندزاده، ۱۳۵۸: ۵۰۷) و در نظرش حضرات با پیام آوری و تعلیم و تلقین خود، کامرانی را از مردم گرفته اند و نمی‌گذارند که مردم آسوده زندگی کنند و نعمات الهی برخوردار شوند به گونه ای که : « نغمه پردازی مکن، حرام است؛ به نغمات گوش مده حرام است؛ نغمات یاد مگیر ؛ حرام است؛تیاتر یعنی تماشاخانه مساز، حرام است؛ به تیاتر مرو حرام است؛رقص مکن ، مکروه است ؛به رقص تماشا مکن ، مکروه است ؛ ساز مزن، حرام است ؛ به ساز سماع مکن ، حرام است ؛ شطرنج مباز، حرام است؛ نرد مباز، حرام است.» (همان: ۴۳) از دید وی منع این کارها، گرفتن حق آزادی از جامعه است و در عوض پرداختن به آنها لذت های دنیایی را به دنبال دارد و موجب ترقی می شود پس باید مردم عقلشان را به کار بندد مثلاً به اطراف خود نگاهی بیندازند و چشمانشان باز کنند، سیّدها و آخوندهایی را می‌بینند که « در معابر و کوچه ها گدایان بی حساب ، در هر طرف سادات با شال و عمامه ی سبز و آبی جلو مردم را گرفته، می‌گویند: «من به هیزم چینی نمی روم، آب نمی آورم، زمین نمی کارم، کشت نمی دروم، مفت می خورم، ول ول می گردم، من از اولاد آن اجداد هستم که تو را به این روز و به این ذلت انداخته اند. به پادشاه مالیات بده، به فقرا فطره و زکات بذل کن ... به حج رو عرب های گرسنه را سیر نما.» (همان: ۴۳) که نهایت

بی احترامی و هتّاکی به بزرگان دین ماست که آخوندزاده با چنین تصوری چطور می‌خواهد در رسیدن به اهداف و آرمان های خود موفق شود و فقط جز این است که برای خود دشمن تراشی خواهد کرد و هیچوقت با بی حرمتی به مرادش نخواهد رسید. کار اصلی وی برای اشاعه فرهنگ ضد دینی و مذهبی خود، در نمایشنامه های وی صورت می گیرد مثلاً در نمایشنامه ی ابراهیم خلیل کیمیاگر با مهارت خاص و بدون آنکه خواننده در ابتدا متوجه آن شود، نام شخصیت‌ها از بزرگان دین اسلام انتخاب شده است و نوعی دین ستیزی پنهانی را به جهت نامگذاری نمایش و شخصیت ها عرضه می دارد. برای شخصیت ابراهیم خلیل کیمیاگر از حضرت ابراهیم (ع) ، خلیل الله، الهام گرفته و با غرض شغل وی را کیمیاگر انتخاب کرده و درباره وی ملا ابراهیم می‌گوید: «من ملا ابراهیم خلیل را ندیده ام، اما به فراست می‌دانم دستگاه عوام فریبی باز کرده است» (آخوندزاده ، ۱۳۶۲: ۳۷۹) عنوان ملّا هم برای بی احترامی به روحانیون دینی است. او با استفاده از نام بزرگ خلیل الله نهانی تلاش می کند تا اعتقاد به وحی انبیا و تبعیت از دین اسلام را پوچ جلوه دهد و مردم مؤمن را به نادانی متّهم کند و انبیاء را ساحران عوام فریب معرفی نماید یا شخصیتی همچون حاجی نوری و منفی جلوه دادن وی که حج رفته است.علاوه بر این نام ها از نام "ملا صالح" که شباهت اسمی با صالح نبی (ع) دارد استفاده می نماید و در داستانش ، وی را شخصی شارلاتان روحانی نمای که به مبلّغ کار کیمیاگری ملا ابراهیم خلیل است، معرفی می نماید. تبلیغ دروغ او به گونه ای است که صحت کیمیاگری را با قسم خوردن دروغ به قرآن اثبات می‌کند: « بلی به قرآنی که خوانده ام به چشم خودم دیدم هر کس به ملا ابراهیم خلیل نقره ای سکه زده آورده و برابر نقره خالص بی سکه گرفت.» (همان: ۳۶۷)"ملا حمید" نیز یکی از این شخصیت های روحانی است که برای آنان بازار گرمی می‌کند. ملای دیگر صحنه نمایش، ملّا سلمان نیز شخصی متظاهر می‌باشد که حاجی نوری به وی می گوید : «ریخت تو لایق قاطرچی‌گری است ...، تو که به نوشتن اسم خود قادر نیستی چگونه می توانی ملّا بشوی» (همان: ۳۸۱) آخوندزاده در این نمایشنامه، روحانیان و حاجیان را که نمایندگان برتر اجتماعی جامعه قدیم اسلام به شمار می روند، مردمانی ابله، دروغگو و متقلب می خواند. پس احساس کینه و نفرت وی نسبت به علما و روحانیت به وضوح آشکار است و چنین می توان گفت که گزارشاتی دروغ از انحطاط و فساد مطلق رهبران فکری و اقتصادی جامعه اسلامی ارائه می‌دهد. در نمایشنامه بعدی خود (نمایشنامه موسیوژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی شاه جادوگر ایرانی مشهور) آخوند زاده معترض برخی اعتقادات راستین دینی مردم می شود مثلاً از قول مستعلی شاه یکی از شخصیت های نمایش می‌گوید: «مگر نشنیده ای چند تا شیاطین را امر کرده ام همیشه در قلعه شیشه ، میان ملاهای شیخی و اصولی ، فتنه و فساد انداخته ، هرگز آنان را آرام نگذارند؟ برای اینکه بالای منبر رفته ، آشکارا به مردم وعظ کرده بود ، به جادوگر و ساحر باور نکنید . » (همان: ۳۵۱) او ماهیت کار عالمان دین را دروغ می پندارند و ایران را سرچشمه فریب و نیرنگ و اعتقادات دینی کهنه معرفی می نماید که با رفتن به فرنگ و تاثیر پذیری از رسم و آیین آنان حل خواهد شد . در صحنه ی این نمایش ، شیادی و عوامفریبی دراویش و ملانمایان در سیمای موسیوژوردان و مستعلی شاه به تصویر کشیده می شود و جاهل و

نادان معرفی می‌شوند. باید توجه شود که علم فقه و شریعت راه و رسم زندگی را به ما می آموزد و صراط مستقیم را به ما نشان می دهد که اینگونه از منظر آقای آخوند زاده نمایان می شود . سروش در این باره می-فرماید: «لکن امروز مگر می توان انکار کرد که غوغای صنعت و تجارت و غبار روابط تیره ی سیاسی جهانی را فقه فرو نمی نشاند و غول عظیم مشکلات بشر امروز را فقه مهار نمی کند . آنچه در خود و در اختیار فقه است آن است که حصارهای واپسین و مرزهای نهایی میدان کوشش آدمیان را تعیین و تحدید کند که پا فراتر نگذارند و غیر از آن باید به دست علم سپرده شوند . » (سروش ، ۱۳۶۸ : ۳۸) آخوندزاده نیز می‌توانست این گونه و در کمال احترام صحبت کند مثلاً به قول سروش بگوید : « فقه بیش از این نمی‌گوید که مشکل ترافیک را چگونه حل کنید که فی المثل مالکیت مشروع کسی را لگد مال نکند و یا گره ی مهاجرت روستائیان را هرگونه می‌گشایید، چنان بگشایید که فی المثل موجب اضرار نگردد و هکذا. همین و بس . بیش از این در شان فقه و در حوزه ی فقیه نیست.» (همان: ۳۹) خوب مسلم است که تربیت انسان های پاک ، مخلص ، صبور ، شکور و صادق کار فقه است و فقیه هم کسی است که بیش از همه کس از خدا می ترسد ، ولی متاسفانه آخوندزاده در نهایت بی حرمتی قلم فرسایی کرده است . در نمایشنامه مرد خسیس نیز از شخصیت های مسلمان بهره گرفته است ، مثلاً حاجی قره که نقش این مرد خسیس را دارد که برای افزایش دارایی خود دست به قاچاق می زند ولی نقش مسلمان خسیسی را دارد که ظاهراً تعلقاتی به میراث اسلامی دارد . و همچنین به دروغ قسم می‌خورد، « بی مروت ، صد بار قرآن را قسم خورد پیغمبر یاد کرد که بسیار مال رواج است ، در بازار آغچه بدیع در عرض سه روز همه را می فروشی؛ سه روز، سه ماه شد » (آخوندزاده ، ۱۳۶۲: ۳۰۹) و همچنین قرآن خواندن برای مرده یکی از موضوعات حاشیه ای است که در این نمایشنامه مطرح می شود . همچنین شخصیتی بنام خداوردی که قاری قرآن است و با گرفتن پول به سر قبر مرده ها قرآن می خواند حاجی قره به قدری خسیس است که حتی پول قرآن خواندن خداوردی را هم نمی دهد و به او می گوید : « من به این کساد بازاری یک شاهی ندارم ، یک عباسی را از کجا بیارم به شما بدهم » (همان: ۳۱۱) "خداوردی" هم حاجی قره را چنین توصیف می‌کند که « حاجی استاد قسم دروغ است . او به خانه ی کعبه ، به بیت الهی که رفته است و به قرآن و به حق پیغمبر قسم می خورد تا اجناس بنجلش را آب کند. » (همان: ۳۱۱) آخوند زاده به عمد، قاچاق ، خسیس و دروغگو را با نام مسلمان در آمیخته است که چهره اسلام را خدشه دار کند موضع وی کاملاً ملحدانه ، ضد دینی و به ممالک اسلامی می نگرد و مخاطبان اصلی وی امت اسلام هستند. او بدون آنکه ارتباط عمیقی با مسلمانان داشته باشد ، از مواریث فرهنگی و عادات تاریخی اقوام مسلمان انتقاد می کند و همواره سطحی نگر است . او در این نمایشنامه پادشاه تزار روس را با خدا و پیغمبر یکی دانسته و سخنان پادشاه را نیز به سخنان خدا و پیغمبر یکی می داند ، به گونه‌ای که : « هر که از امر پادشاه بیرون برود ، برخلاف حکم او رفتار نماید ، مثل این است که خلاف امر خدا و حکم پیغمبر رفتار نموده فرمان پادشاه برای سلامتی ملت و حفظ ناموس و ترقی و معموریت

مملکت با هم توام است . هر که از امر خدا بیرون رود عذاب اخروی را گرفتار خواهد شد ، و هر که از اطاعت پادشاه خارج شود ، عقاب دنیوی را دچار خواهد شد ، .... هر که اطاعت خدا کرد، بهشت نصیب اوست و هر که فرمان پادشاه را برد ، شفقت و مرحمت نصیب اوست و هر که فرمان پادشاه را برد، به شفقت و عزت دنیا متجلی می‌گردد. » (آخوند زاده ، ۱۳۶۲ : ۲۴۲) که نگاه کفر آمیز او به دین مبین اسلام همچنان ادامه دارد. در نمایشنامه وکلای مرافعه تبریز نیز این روند را ادامه می دهد . آخوند زاده در این نمایشنامه وکلای آگاه به شریعت را حقه باز و شارلاتان معرفی می کند که چشم به دختر یتیمی دارند که ثروتمند است « پدر نامرد ، اسم شصت هزار تومان شنیده به خاطر او پی من بلند شده به خواستن من طالب می‌شود. » (همان: ۳۹۳) همچنین به ازدواج های موقت پنهانی شخصی بنام حاجی غفور اشاره می کند که از حاجیان این کار بعید است : « تو حامله بودی ، زاییده ای ، بچه را در بغل تو و حاجی غفور دیده اند . » (همان: ۴۱۷) و همچنین شهادت دروغ به نفع آقا مردان که شخصی مسلمان است و جریان رشوه دادن به داروغه که حاکم شرعی است « ده پاشو برو پیش داروغه ، بگو شاهدها را همراه خود بر دارد بیاورد. پانصد تومان به خودش وعده کن؛ پنجاه تومان نقد ، باقی نسیه ، شاهدها هم یکی سی تومان ، پانزده تومانش را نقد ، پانزده دیگرش باشد بعد از اتمام کار می دهیم » (همان: ۴۲۲) با تمام این تمهیدات، حاکم شرع در اطرافش با افراد شارلاتان و حقه بازی مواجه است که اختیارش است خودش نیست بلکه تنها در ظاهر ، این دارو صاف و صادق است . که این تصویر ، تصویری است که بیانگر فساد و حمق دستگاه محاکم شرع می باشد که آخوند زاده تجسم می کند. در نمایشنامه، حکایت یوسف شاه سراج یا ستارگان فریب خورده نیز شخصیت-های دین و علما مورد آماج حملات آخوندزاده هستند همانند نمایشنامه ملا ابراهیم که عملاً نامگذاری شده در این نمایشنامه نیز به عمد اسم یوسف که یادآور حضرت یوسف (ع) است بر شخصیت اصلی نهاده شده است. در این نمایش همچنین شخصی به نام ملا باشی حضور دارد که مردی ابله و احمق دروغ زن و موهوم پرست نشان داده شده است، آخوندزاده دوباره از پیشوند ملّا، استفاده کرده تا غیرمستقیم، دین اسلام را مورد تعرض قرار دهد. مثلاً موهومات خود را چنین بیان می کند: «اولاً به سبب مواعظه ی حسنه و ثانیاً به جهت تخویفات کثیره، همه سنّی‌ها را به راه راست مذهب اثنی عشریه هدایت کرده ام. اکنون از کرم خدا و کرامت من، در صفّه ی ایران پنج و شش نفر زیادتر سنی به هم نمی رسد. در این باب از اهل ایران هم کمال رضامندی را دارم که به مجرد تکلیف از مذهب های قدیمی آبا و اجدادشان دست برداشته ، هدایت یافتند.» (همان: ۴۱۸) در واقع این کار توهینی نسبت به مذاهب مختلف است که دست برداشتن از مذهب های قدیمی آبا و اجداد به این آسانی نمی تواند باشد. آنچنان که از ظاهر نمایشنامه های آخوندزاده هویداست به افشای فریبکارانه که از سادگی و نادانی مردم فقیر و بی سواد سوء استفاده می کنند می پردازد و در تلاش است که مردم را به کسب دانش های جدید از غرب وا دارد و مردم را به تبعیت از نظام سیاسی و فکری غرب دعوت می کند و چنان انتظار دارد که ملّت ، مواریث فرهنگی خود را به طور کامل موهوم پنداشته و به کناری بنهند که توقع کاملاً بی جایی است. با این آثار، چهره ی ضد دینی و لائیک وی کاملاً آشکار می شود

او می خواست به مردم بفهماند که در فکر اصلاح دین است و در باطن شدیداً به دین و شریعت و عالمان و شخصیت های مذهبی و روحانی می تازد. در فرهنگ دینی ما، حضرات، امامان ائمه ی سادات از جایگاه خاصی برخوردارند که مورد احترام مردم است. «آخوندزاده نخستین منتقد اجتماعی و فرهنگی ماست که با محدودیت امکانات زمانه‌اش به جد کوشید مشکلات ما را بشناساند و نخستین گامها را در راه رفع آن بردارد... هم ثبات فکر کلا وافع بین او را در اساس می‌توان شناخت و هم صداقت و جرات ذهنی او را در خودنگری نسبی فرهنگی‌اش.. مشکل نا آگاهانه‌ی آخوندزاده در زمینه‌ی انتقاد اجتماعی و اصلاح دینی یکی این است که از یکسو عرب را نگون‌بخت‌ترین قوم و دینش را موجب نگونبختی تاریخی شده‌ی آن اعلام می‌کند و از سوی دیگر همین اسلام را بر دیگر ادیان ترجیح می‌دهد، آنگاه همه‌ی ادیان را از اساس باطل می‌خواند و دیگر آنکه برای اصلاح دین اسلام یا باصطلاح خود او پروتستانیسم اسلامی، پیشینه‌ی این رفرم دینی مسیحی را در شاخه‌ای از تشیع کشف می‌نماید: در بینش و جنبش باطنی!... خلط امور اصولا شیوه عمومی فرهنگ ماست، به این سد سال اخیر و به او اختصاص ندارد... وظیفه‌ی روشنفکری او بعنوان منتقد فرهنگی و اجتماعی در واقع نمی‌بایست اصلاح دین بوده باشد... آیا می‌شود کسی به اصلاح چیزی بپردازد که از اساس آن را باطل می‌داند؟...» (دوستدار، ۱۳۷۷ : ۱۱۰ – ۱۳۶) با نگاه به دین اسلام در خواهیم یافت که دینی کامل و بدون نقص و رعایت آن مایه رستگاری ما انسان‌هاست و شخصیت‌های دینی و مذهبی مورد تأیید و احترام ما هستند. میرزا فتحعلی آخوندزاده بدون در نظر گرفتن این مسائل و نادیده گرفتن آن به ستیز با آنها بر می خیزد و ستیز با آنان یعنی ستیز با مردم و برانگیختگن خشم و غیظ آنان. استفاده به عمد از اسامی حضرات و روحانیان دینی مانند ملّا ، آخوند، حاجی و نام های مقدس ، نشان از نفرت او نسبت به دین اسلام و مسلمانی است. آخوندزاده برای رسیدن به اغراض خود دست به چنین کاری کفرآمیز زده است که دلایل قانع کننده ای برای آن ندارد و در این راه ناکام هم شد پس با این وجود می توان گفت که وی با این نگاه کفرآمیز دست کمی از سلمان رشدی نخواهد داشت و به جرأت می توان گفت که به مراتب از وی هم تندروتر است.

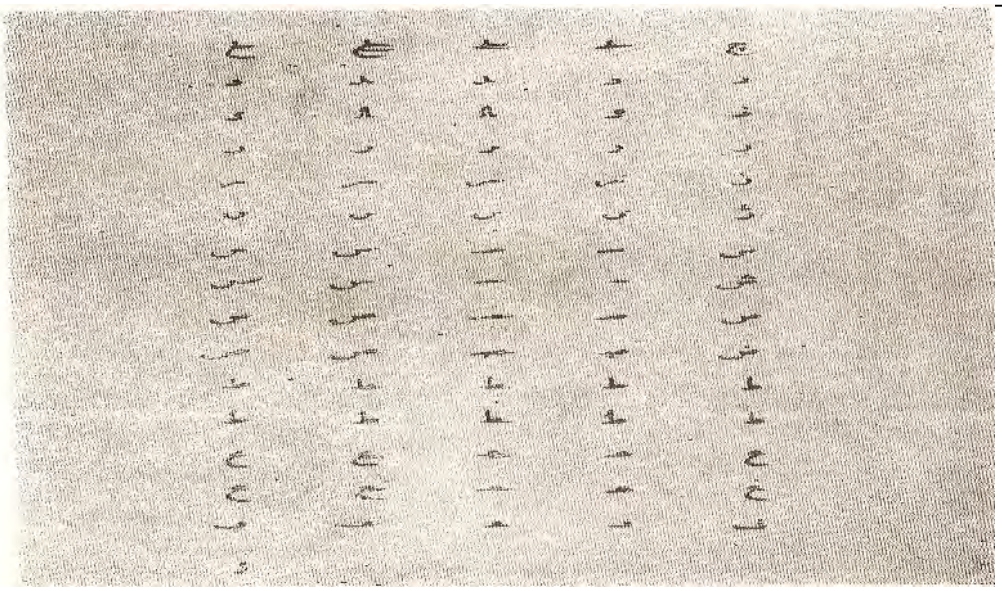
۶. اصلاح و تغییر الفبا

میرزا فتحعلی آخوندزاده پیشرو طراح اندیشه اصلاح و تغییر الفبا و سازنده خط جدید در ایران است. آن چنان‌که هویداست، به قول فریدون آدمیت، «دلایلی که میرزا فتحعلی یکصد[و چهل]سال پیش در لزوم اصلاح و یا تغییر خط آورد، جامع گفته‌های همه هواخواهان آن فکر از آن روز تا به امروز است.هرکس در ایران و عثمانی چیزی در تأیید آن نوشته، حاشیه مکرری است بر نوشته اصیل میرزافتحعلی.» (آدمیت،۱۳۴۹: ۷۰) آخوندزاده شدیداً مخالف بیگانگان و فرهنگ و حتی خط آنهاست و یک ناسیونالیست به تمام عیار است. وی نمایشنامه نویسی و رمان نویسی را مناسب ترین وسیله برای برانگیختن مردم و ترقی نظام اجتماعی و در کل، رسیدن به اهداف مدّ نظر خود می داند و فنّ نمایشنامه نویسی را به قصد آشنا کردن

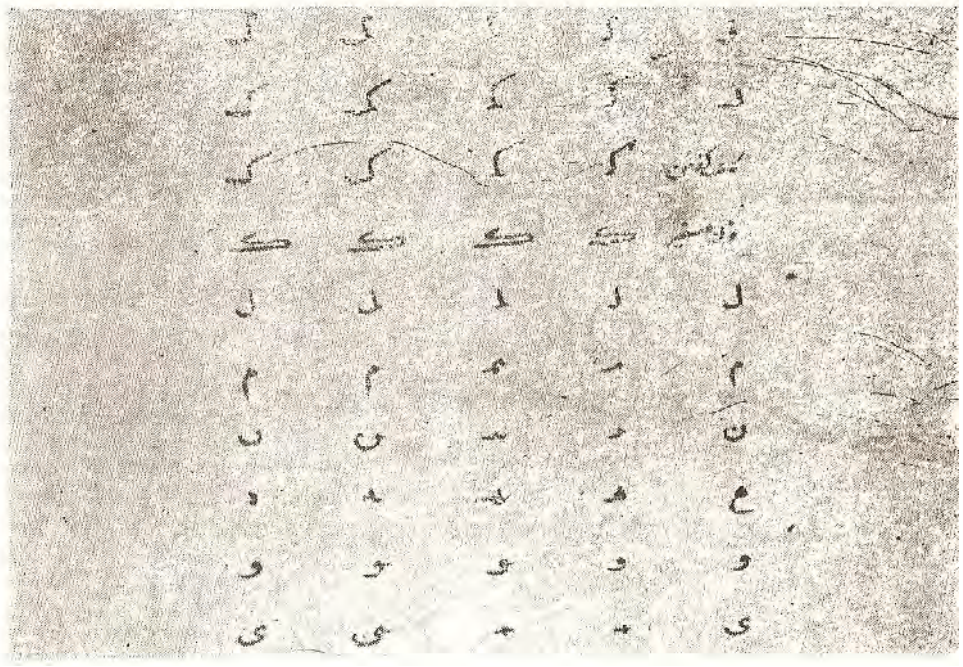
جوانان با این حرفه و آگاه کردن مردم نسبت به تاریخ سرزمینشان و دلایل عقب ماندگی شان آغاز کرده و می خواسته خود، تنها و اولین بانی این کار باشد. او پس از نوشتن شش نمایشنامه و یک رمان، به این نتیجه رسید که برای پیشبرد و رسیدن به اهداف خود می بایست قبل از هر چیز، مردم باسواد شوند و آموزش ببینند، امّا برای رسیدن به آرمان خود مانعی را بر سر راه خود می دید و آن خط عربی بود و بر این اساس به فکر تغییر الفبای عربی افتاد و این اندیشه را در شرق بنیان گذارد و از سال ۱۸۵۴ م.(۱۲۷۱ ه.ق.)در صدد تغییر الفبای ترکی و فارسی، که مأخود از الفبای عربی بود، برآمد و در این راه کوششهای فراوان کرد. او عنوان کرد: «خون تازه، عبارت از ایجاد الفبای جدید و تعلیم علوم فرنگستان است.» (آخوندزاده، ۱۳۷۸: ۶۹) در نظر او کلیه ی مسلمانان این توانایی را دارند که بیاموزند و از نظر علم و دانش و تمدن، هم طراز اروپاییان باشند. میرزا فتحعلی آخوندزاده، قریب بیست سال از عمر خود را در این فکر بود. (مددپور، ۱۳۸۵: ۱۴۸) که در این چند سال، تلاش های وی برای ترویج افکارش در دو مرحله صورت گرفت، اول اینکه او خواهان اصلاح الفبا از طریق حذف نقطه بود و مرحله ی دوم، تغییر کامل خط به گونه ای که الفبای لاتین، جایگزین عربی و فارسی گردد؛ از این رو به مکاتبه و مذاکره با دولتمردان ایران و عثمانی پرداخت. اگر چه پیشنهاد او در عثمانی با اندک استقبالی روبرو شد، اما در آن هنگام سودی نبخشید که تلاش وی در این زمینه تا زمانی که در قید حیات بود، ناموفق ماند؛ امّا سعی او در نشر این فکر، بی اثر نماند و می دانیم که در قرن بیستم در راستای اصلاحات و مدرن سازی آتاتورک، الفبای عربی در ترکیه با الفبای لاتین، جایگزین شد و این اندیشه ی آخوندزاده در ترکیه به واقعیت پیوست و توفیق یافت. او در نامه‌ای به ملکم نوشت: « از عثمانیها دیگر من امید بریدم و ایشان را مذمت هم نمی‌کنم. مطلب را خوب فهمیدند و دانستند که سلطنت دیسپوته (استبدادی) ایشان و دین ایشان بعد از اجرای الفبای جدید و بعد از ترقی علوم از میان بدر خواهد رفت. مگر شما منکر این معنی هستید؟ آشکار است که بعد از انتشار و ترقی علوم، دیسپوتیزم (استبداد) و فناتیزم (تعصب) و سپرستیسون (خرافات) نخواهد ماند. فایده‌ی اقدامات ما فقط بر ملت عاید است که در ضمن آن ملت نیکبخت و سعادتمند گردد...» (فشاهی، ۱۳۷۹: ۷۷) با این وجود، او تا پایان عمرش بر این اندیشه در ایران پافشاری کرد. در نگاه اول به نظر می رسد که این هدف وی، تنها راهی برای ریشه کن کردن بیسوادی و توسعه ی آموزش و پرورش باشد. دکتر فریدون آدمیّت در این زمینه می نویسد: «اندیشه ی اصلاح و تغییر الفبا، از آثار برخورد تمدن مشرق و مغرب و استیلای اروپاست.پیشرو آن فکر و سازنده ی خط جدید در جامعه های اسلامی، میرزا فتحعلی آخوندزاده است و از او به عثمانی سرایت کرد.» (آدمیت، ۱۳۴۹: ۶۹) "ماشاءالله آجودانی" نیز در نقد این اصرار غلوآمیز آخوندزاده که "تغییر الفبا را حتی از تاسیس راه آهن واجب‌تر" می‌دانسته و مبنای تحول فکر و اندیشه در ایران را تغییر الفبا قرار می‌داده، می‌نویسد: «... در این که با باسواد شدن مردم، راه برای پیشرفت اندیشه و تفکر و تحولات اساسی سیاسی و اجتماعی باز می‌شد تردیدی نیست، اما این گمان که با تغییر الفبا و خط، مشکل با سواد کردن مردم حل می‌شد، گمان خامی بود که برجسته‌ترین اندیشمند و منتقد اجتماعی این دوره، نزدیک به ۲۰ سال عمر بر سر آن نهاد و در

چند رساله و چندین نامه و یادداشت، صفحات بسیاری را در لزوم چنین کاری سیاه کرد...»(آجودانی،۱۳۸۲: ۲۲۰) از دید آخوندزاده، راه رستگاری مردم، فقط و فقط بوسیله تحصیل علم و دانش امکان پذیر است و تنها کاری که برای باسواد کردن عامه ی خلق باید انجام پذیرد، تسهیل وسیله ی آموزش، یعنی اصلاح و تغییر الفباست که در نظر خودش هدفی عالی در پیش گرفته و تمام کوشش هایش در راه آزادی و خوشبختی طبقات محروم جامعه است. با وجود آنکه کوشش های آخوندزاده برای کشورش و جامعه ی اسلامی، به نتیجه نرسید و تدابیر اصلاح طلبانه ی وی از طرف بدخواهان ومحافظه کاران خنثی گردید امّا با مجاهدتی خاص از دیدگاه خود در راه ترقی و آزادی، با هزاران حسرت و اندوره از دنیا رفت. البته بیزاری از اعراب و دین اسلام، باعث ناکامی و شکست طرح وی شد. او بیزاری خود را چنین عنوان می‌کند: «یکی از آثار شوم غلبه ی تازیان وحشی بر مرز و بوم ایران این است که خطی را به گردن ما بسته اند که به واسطه آن تحصیل سواد متعارف هم برای ما دشوارترین اعمال شده است. الان منتهای تلاش و آرزوی بنده این است که ملت خود را باری از دست این خط مردود و ناپاک که از آن قوم به یادگار مانده خلاص کنم، ملت خود را از ظلمت جهالت به نورانیت معرفت برسانم. اگر به این آرزو فیروز شوم، زهی نیکبخت خواهم شد و از دنیا کامیاب رحلت خواهم کرد.» (آخوندزاده، ۱۳۵۸: ۱۵۶) پس معلوم می‌شود نظرش براندازی کامل این خط است که حتی این کار را واجب تر از حصول حکومت قانونی می‌داند که با از بین بردن استبداد بوجود می آید و می نویسد: «وضع قوانین دولتیه واجب است؛ امّا تغییر الفبا واجب از آن است. از این کلمات، هویداست که من مخالف وضع قوانین دولتیه نیستم؛ نهایت، تغییر الفبا را از آن مقدم شمرده ایم. به علت اینکه بدون تربیت ملت قوانین فایده نخواهد بخشید.» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۲۳۸) این تفکر آخوندزاده به نوعی در سرزمین های اسلامی دیگر نیز وجود داشته است، به گونه‌ای که در کشور ترکیه (عثمانی) محمد منیف پاشا افندی نیز بر همین عقیده بود. این شخصیت، روزی در انجمن علمی عثمانی در ۱۲ مه سال ۱۸۶۲ م، نقایص الفبای عربی را در قبال نیازهای زبان ترکی عنوان کرد و بیسوادی مردم را ناشی از آن دانست (مددپور، ۱۳۴۹: ۱۵۹) این تفکر محمد منیف، ده سال قبل از طرح آخوندزاده در استانبول عنوان شده بود؛ امّا به علت ترس از حکومت وقت، به صورت مسکوت باقی مانده بود. آخوندزاده در کتاب الفبای جدید خود به صراحت به این نکته اشاره می کند: «در اسلامبول، ده سال قبل از این (۱۸۵۳ م) بدین مطلب ملتفت شده، مجلسی برپا کرده بودند، بعد ناتمام ماند.» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۷۷) وی می‌گوید که بنده قبل از ایشان به این نکته پی برده بودم و کتاب الفبای جدید خود را در بین سال های ۱۲۷۴ تا ۱۸۵۷ تالیف کردم و می نویسد که: « ... ما نیز چند سال قبل از این، قصور الفبای اسلام را دانسته و به تغییر حروف آن بر اسلوب اهل فرنگستان با حروف مقطعه اقدام کردیم و الفبایی درست نمودیم، نهایت جرأت نکردیم که آن را به دولت علیه معروض داشته باشیم.» (همان: ۷۷) راه حل نهایی آخوندزاده برای رفع این عیوب، پذیرفتن الفبای لاتین به جای الفبای عربی بود. در پی خیالات آخوندزاده، ملکم نیز به فکر اصلاح خط افتاد، اما او به جای پیشنها

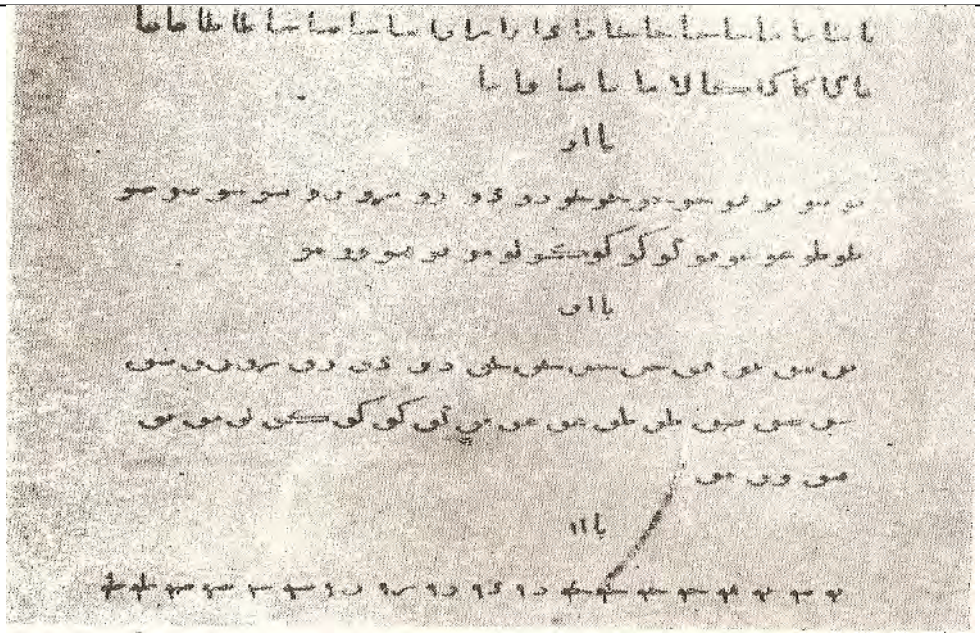
خط لاتین، خود از ترکیب حروف فارسی خط جدید و ساده‌تری ساخت و شرح آن را در رساله‌ای به نام«نمونه خط آدمیت»به ضمیمه کتاب روشنایی در لندن منتشر کرد.در مقدمه همین کتاب می‌نویسد: «وضع خطوط ملل اسلام زیاد از حد معیوبست و با چنان خو محال خواهد بود که ملل اسلام بتوانند به درجه حالیه فرنگستان ترقی نمایند...احیای ملل اسلام ممکن نخواهد بود مگر اینکه وضع الفبای خود را یعنی آلت تحصیل علم را، موافق این عهد سهل نمایند.»(آدمیت،۱۳۴۰: ۱۷۹–۱۷۸) در رساله«شیخ و وزیر»نیز مسأله اصلاح الفبا را پیش کشیده، و«تفوق عیسویها»را مرهون الفبای ساده آنان می‌داند: «در این باب یک مثل می‌آورم.فرض بفرمایید ده نفر شاگرد عثمانی و ده نفر شاگرد ایطالیایی همه به یک سن و با ستعداد مساوی در یک مدرسه با تفاق هم ابتداء بتحصیل زبان خود نمایند.بعد از بیست روز شاگردهای ایطالیائی جمیع کتب خود را بدون زحمت خواهند خواند و شاگردهای ما بعد از ده سال تحصیل باز نخواهند توانست که کتب ما را بیغلط بخوانند.این سهولت نه تنها در میان[ملت]ایطالیائی است، ملل عیسوی خواه روس خواه ارمنی خواه یونانی جمیعا صاحب این امتیاز هستند.» (کرمانی،۱۳۲۵: ۹۵) سپس بیست و چهار عیب برای الفبای فارسی برمی‌شمرد که اهم آنها عبارت است از«عدم اعراب»، «تغییر شکل حروف»، «وجود نقطه در حروف»، «حروف غیر ملفوظ در برخی کلمات»، «یک حرف بجای چند صدا»، «چند حرف به جای یک صدا»و«اتصال حروف». (همان: ۱۲۴–۸۷) در واقع پس از تلاش‌های آخوندزاه، جدی‌ترین کوشش‌ها برای تغییر خط فارسی به دست ملکم صورت گرفته است و گرچه تکاپوهای هیچ یک از این دو به جایی نرسید، اما به هر حال مسأله اصلاح خط به عنوان یکی از عوامل اصلی تجدد مطرح شد و ذهن اندیشه‌مندان دیگر را نیز به خود مشغول کرد.میرزا آقاخان کرمانی در این باره نوشت: «خطوط مسلمان بسیار معیوب و مغشوش‌اند.و خواندن آن صدمرتبه مشکل‌تر از خطوط اروپاییان است و کسی به خیال اصلاح معایب و تسهیل آن نیفتاده مگر میرزا ملکم خان ناظم الدوله که درصدد پاره‌ای اصلاحات برآمد، و بعد از او میرزا حسین خان مصباح السلطنه.» (آدمیت،۱۳۵۷:۲۷۷) و سرانجام طالبوف بود که الفبای فارسی را«بلای ظلمت و جهل»ایرانیان می‌پنداشت و مانند ملکم آن را بزرگترین مانع«تحصیل اطفال»و«ترقی ملت» می‌شمرد: «اطفال سایر ملل روی زمین حروفات زبان خودشان را به بازی یاد می‌گیرند، تا رفتن مکتب نوشتن و خواندن را در کمال سهولت تحصیل می‌نمایند برخلاف اطفال وطن ما که از صعوبات الفبای ما بعد از پنج سال نمی‌توانند کلمه[ای]را درست بخوانند. افسوس که بزرگان ما در اصلاح معایب این مسئله مهمه که روح ترقی ملتی و حصن حفظ حوضه[کذا!]مذهب اسلام است بقدر ذره[ای]اعتنا ندارد و قابل تذکر نمی‌دانند.» (تبریزی،۱۳۱۱: ۱۱) طرح الفبای جدید آخوندزاده از اینجا آغاز شده که در ابتدا سعی کرده الفبا را تصحیح کند، به گونه ای که در کتاب الفبای جدید و مکتوبات خود می آورد:



(آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۲)

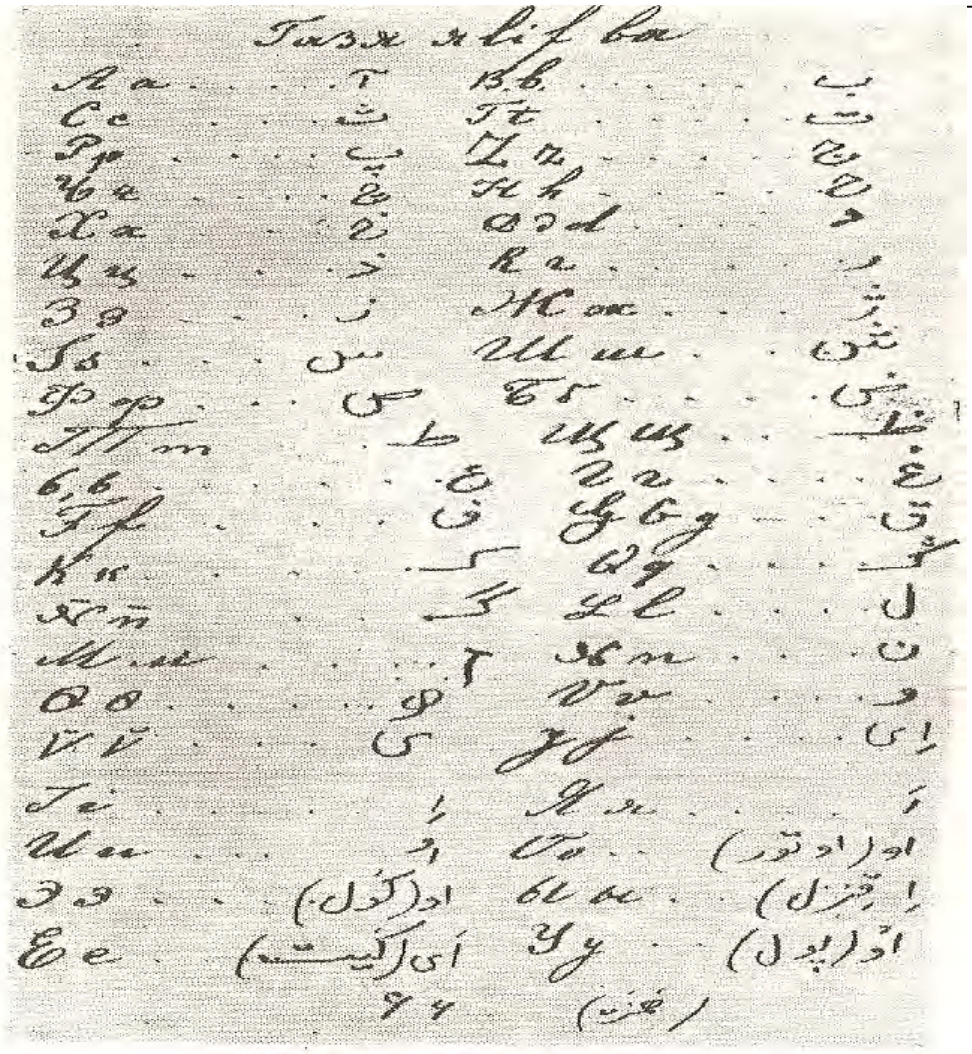


(آخوندزاده،۱۳۵۷: ۱۳)



(آخوندزاده،۱۳۵۷: ۱۵)

آنچنان که پیداست نقطه های آن برداشته شده و اندک تغییراتی کرده است. همانطوری که خود گفته که: «بنابر قصورات الفباء اسلام، به سیاقی که در دیباچه ی کتاب اوّل خودم تصریح کرده ام، من الفباء جدیدی بر وضع خط قدیم اختراع و نقطه ها را کلاً ساقط نمودم.» (تربیّت، ۱۳۱۸: ۳۱) سپس به مروز زمان درصدد آن بوده که کلّ الفبا را تغییر بدهد و الفبایی بدین گونه اختراع می کند:



(آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۵۳)

این تغییر کامل تقریباً شبیه حروف لاتین است.

همچنین علایم نگارش را نیز تغییر داده که کاملاً ابداعی است، مثلاً:

علامت سوال ←

علامت تعجّب ° ←

علامت بیان ← /

علامت نقل قول غیر مستقیم ← / ...

علامت ندا ← |

علامت تأسّف ← _

(همان: ۴۱-۴۰)

تغییرات حاصله بدین شیوه بوده است؛ امّا در اینجا سوالی به ذهن متبادرمی شود که آیا این کار و طرح آخوندزاده، تاثیری بر اوضاع خواهد گذاشت؟ و آیا این کار، درمان درد مردم است و آیا واقعاً ارتباطی در علل تنزّل تاریخی و درماندگی مادی و معنوی مشرق زمینیان و الفبای جدید وجود دارد که بخواهد با این کاررفع شود؟ و آیا اصلاح یا تغییر الفبا، می تواند کلید راه ترقی جدید و اخذ تفکر و دانش و صنایع و هنرهای اروپایی باشد؟ اگر در این باره اندکی تأمّل شود، می توان دریافت که هیچ گونه همبستگی بنیادی، میان الفبای دشوار عربی و عقب ماندگی جهان اسلام نسبت به تمدن غربی وجود ندارد.و از آغاز، الفبای عربی، متناسب با فرهنگ اسلامی بوجود آمده است که تفکر دینی و اسلامی از طریق آن بیان شود. اگر این خط برای مردم بی سواد، دشوار است، پس با این وجود می بایست که چینی ها و کره‌ای ها و ژاپنی ها با خط کاملاً سخت و دشوار خود، غرق در فلاکت می بودند و مردمی بی سواد و عقب مانده می داشتند؛ ولی می بینیم که چنین نیست.پس این نکته کاملاً هویداست که آخوندزاده فردی ناسیونالیست بوده و اهدافی متعصبانه داشته است. اگر چنین نبود، وی می توانست به نحوی دیگر نظر خود را ارائه دهد تا مورد قبول همگان واقع شود. مثلاً می‌توانست به جای حروف الفبای یکصدا مانند (ذ، ز، ض، ظ) و (س، ص، ث) و (ت، ط) بگوید که حروفی مشترک به جای آنها در نظر گرفته شود و یا راهی قانع کننده پیشنهاد می کرد.آخوندزاده، سطح بالای بیسوادی در کشورهای مسلمان را به نوع رسم الخط نسبت داده است که در واقع این قدرت و استعداد فکری علمی و روش تحقّقی است که در انتقال علم جدید اهمیت دارد و اصوات و کلمات و خط، فقط واسطه برای بیان آنها هستند و اگر مشکل داشته باشند با مختصر اصلاحی می توان از آنها به نحو احسن بهره گرفت. وی همچنین، طرح خود را تقدیم ترک ها نمود و با توضیح و برشمردن مزیّت های خط جدید خود، رضایت همه را حاصل کرد و مورد قبول افتاد و به تدریج اجرا شد. همانگونه که در مقالات خود می آورد که در این حین برای ترویج طرح اصلاح خود به کمک روس ها در سال ۱۸۶۳ به استانبول اعزام شده است. (آخوندزاده، ۱۳۷۳: ۱۳)امّا در ایران با شکست مواجه شد و این امر، خشم وی را برافروخت به گونه ای که: «طرح الفبای نو در مزاج وحشیان آفریقا و آمریکا نیز موثر می افتاد، امّا در طبیعت اولیای تهران اثر نمی بخشد و تا امروز جوابم نمی دهند، من بیچاره چه کنم؟!» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۱۴۳)که بعدها نیز با اندک اصلاحی مجدداً آن را به دولت ایران تقدیم می کند و این جواب را دریافت می‌نماید: «ما ملت ایران، به تغییر الفبای خودمان محتاج نیستیم به علت اینکه سه خط داریم، نستعلیق، شکسته و نسخ که در حسن و زیبایی بالاتر از خطوط جمیع ملل روی زمین است و ما هرگز این خطوط خودمان را متروک و خط جدید میرزا فتحعلی آخوندزاده را معمول نمی کنیم و نخواهیم کرد. آنچه که از بابت سهولت خط جدید اشاره شده است، هرگز دخل به ما ملت ایران ندارد، چونکه اطفال ما ایرانیان از لطف حضرت باری تعالی به طوری استعداد جبلی فوق العاده و ذکاوت فطری فوق العاده دارند که هیچ‌گونه صعوبت خطوط حالیه ی ما، ایشان را در تعلیم السنه ی شرقیه، مانع ترقی نمی تواند شد.» (همان: ۱۶۳)بدیهی است برای کسی که اصلاح خط را به منزله ی ریشه کنی دین در جهان اسلام می دید، چنین جوابی بشنود و در

رسیدن به اهدافش ناکام بماند. دکتر فریدون آدمیّت در این مورد چنین نظر می دهد که: «راستش را بخواهید، میرزا فتحعلی آخوندزاده نه دلش برای شرع شریف سوخته بود و نه اعتقادی به تکالیف شرعی داشت و می خواست با همان حربه ی تغییر الفبا و رواج فکر و دانش نو، بساط ملّایان را برچیند.» (آدمیّت، ۱۳۴۹: ۸۰-۷۹) که آخوندزاده بر روی تصمیم خود مصرّ است و به همگان گوشزد می کند که: «خط قدیم اسلام، سدّ راه علوم و مانع ترقی ملت است در هر موارد. اگر این خط تغییر نیابد، تا انقراض عالم، ملت اسلام در ظلمت جهالت خواهد ماند.» (آخوندزاده، ۱۳۵۷: ۲۳۲) وی در مورد فواید تغییر خط فارسی بیش از حد مبالغه می‌کرد و به زیانهای آن نیز چندان توجهی نداشت.او گمان می‌کرد که با تغییر خط همه مشکلات تعلیم و تربیت در ایران برطرف می‌شود و در نتیجه ایرانیان به سرعت در مسیر رشد و ترقی پیش خواهند رفت در حالی که این گونه نبود.این فکر اصلاحی آخوندزاده درباره دین و اصلاح خط، ریشه کن کردن اسلام است که به وضوح ریشه‌ی انگیزه عقیدتی آخوندزاده در اصلاح الفبا در مراحل پایانی حیات فکری اش آشکار است که با روحیه‌ای شکست خورده و تسلیم می گوید: «به هر حال باید سعی خود را بکنم، غایتش این است که مردم خواهند گفت میرزا فتحعلی آخوندزاده، سفیه است که می خواهد این ملت مرده را دوباره به زندگی درآورد.» (همان: ۲۵۵) غربزدگی و ظاهربینی آخوندزاده موجب می شد که هر اتفاقی که در پیش رو داشته باشد، باز او را در تصمیم خود مصرّ گرداند. جواهر لعل نهرو، نویسنده ی معروف درباره ی این عمل و انگیزه ی آخوندزاده و تغییری که می خواست بوجود آورد، می نویسد: «ادبیات ما نه فقط غنی و گرانبهاست، بلکه با تاریخ و طرز فکر ما پیوسته است و با زندگی توده های ملت ما پیوند و ارتباط بسیار نزدیک دارد. تحمل کردن یک چنین تغییری، صورت از هم دریدن بی رحمانه و قساوت آمیز موجود زنده را خواهد داشت و پیشرفت در راه آموزش و پرورش عمومی را به تاخیر خواهد انداخت.» (نهرو، ۱۳۶۱: ۸۴۳) تعبیری که نهرو به کار می‌برد، بسیار گویاست و نشان می دهد که هجوم افرادی همچون این ملت است. او می خواهد ارتباط و پیوند این ملت را با گذشته ی خود قطع کند و سدّی بین اسلام و نسل حاضر و آینده ی این مملکت بوجود آورد که غیر ممکن است.

نتیجه‌گیری

آنچنانکه در آثار آخوندزاده پیداست، وی با هرگونه تعصب مخالف است و با وجود داشتن حس میهن دوستی که حاضر به هرگونه فداکاری برای حفظ استقلال کشور در مقابل مهاجمان است، در جاهایی دچار همان افراطی گری های آمیخته با نفرت می شود و برخوردش شدیداً احساسی می شود که از نقطه ضعف در نویسندگی وی به شمار می‌آید.وی، غرب را ملل موفق و پیشرفته‌ای می‌دانست که از پله‌های ترقی گام به گام بالارفته و به پیشرفت رسیده‌اند. او می‌اندیشید که یوروپا سال‌هاست از خواب غفلت بیدار شده و مسیر مثبتی را طی کرده است. ولی ملل شرقیه عقب‌مانده‌اند و باید از خواب برخیزند و راه علم و دانش را پیش گیرند تا به ترقی برسند. به نظر آخوندزاده، خرد ایرانیان رو به سستی نهاده و اوهام و خرافه بر آن استیلا یافته و تنها

راه رهایی، استمداد از عقل انسانی به‌منزله معیار تشخیص صحیح از ناصحیح است. چشم‌انداز آخوندزاده از شرایط تاریخی ایران، چشم‌انداز شباهت آغاز تجدد و ترقی و دگرگونی اروپا است. غرب برای آخوندزاده مظهر پیشرفت، رفاه، آزادی و عقلانیت به‌شمار می‌رفت و آرزو می‌کرد که روزی ایران نیز به آن درجه برسد و به همین منظور می‌کوشید تا اصول تجدد را درک کند. بنابراین، نقطه مرکزی اندیشه‌های وی رسیدن به تکامل و پیشرفت به معنای غربی آن بود. او دست‌آوردهای شگفت‌آور «یوروپا» را می‌دید یا می‌شنید و در محیطی زندگی می‌کرد که در معرض وزش باد تمدن غربی قرار داشت. اندیشه‌های افراد مختلفی را که به تفلیس رفت و آمد داشتند می‌شنید. این اندیشه‌ها به تفلیس آورده می‌شدند نه آن‌که زاییده شوند. او امواج را می‌گرفت و با مختصری دست‌کاری دوباره آن‌ها را ساطع می‌کرد. اما او خود ساطع مستقل و اولیه یا به تعبیر دیگر، آفریننده اندیشه‌های خود نبود. گرچه آن‌چه دریافت می‌کرد نسبتا خوب می‌فهمید و شاید از این نظر از بسیاری از اندیشه‌گران همه دوره خود پیشروتر بود اما آفریننده آن نبود.

آخوندزاده، طالب رهایی زن از قید و بند دینی و خانواده ی سنّتی است. او از نظر روشن فکران در زمینه حضور زن در جامعه چه از نظر تمتّع و بهره مندی اقتصادی و چه از لحاظ فعال کردن زنان در جامعه ی شهری تبعیت می کند. زنانی که تا این عصر، مورد استثمار و ظلم و سوء استفاده بوده و مانند بسیاری از مردان از کمترین آزادی برخوردار بودند. وی می خواست که زنان از این ظلم و سوء استفاده رسته و به مقامات والای جامعه برسند؛ اما نتوانست.

میرزافتحعلی آخوندزاده بدون در نظر گرفتن هیچ موردی به ستیز با دین اسلام بر می‌خیزد که ستیز با آن، یعنی ستیز با مردم و برانگیختگن خشم و غیظ آنان. استفاده‌ی به عمد از اسامی حضرات و روحانیان دینی مانند ملّا، آخوند، حاجی و نام های مقدس در آثارش، نشان از نفرت او نسبت به دین اسلام و مسلمانی است. آخوندزاده برای رسیدن به اغراض خود دست به چنین کاری کفرآمیز زده است که دلایل قانع کننده ای برای آن ندارد و در این راه، ناکام هم شد؛ پس با این وجود می توان گفت که وی با این نگاه کفرآمیز دست کمی از سلمان رشدی نخواهد داشت و به جرأت می توان گفت که به مراتب از وی هم تندروتر است. آخوندزاده گمان می‌کرد که با تغییر خط، همه‌ی مشکلات تعلیم و تربیت ایران برطرف می‌شود و در نتیجه، ایرانیان به سرعت در مسیر رشد و ترقی پیش خواهند رفت، در حالی که این گونه نبود؛ این فکر اصلاحی او درباره دین و اصلاح خط، در اصل، ریشه کن کردن اسلام است که به وضوح، آشکار است. وی بدبختی ملت ایران وقت را در بیداد گری دولت و تعصب روحانیت می‌داند و این دو عامل را سبب ویرانی و ناتوانی کشور و انحطاط اخلاق ملت ذکر می کند و این دو عامل دست به دست هم داده و در روان بی خبر و ناآگاه اجتماع نفوذ پیدا کرده و خوی و منش ایرانی را به نهایت پستی رسانیده است و خوی حریّت و آزادگی را از ایرانیان گرفته تا آنکه به هر زبونی و خواری تن در دهند.

کتابنامه

- آخوندزاده، میرزا فتحعلی آخوندزاده؛ ۱۳۵۰، سرگذشت مرد خسیس، چاپ اول، تهران، موسسه مطبوعاتی عطایی
- ----------، ۱۳۴۰ اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده، خوارزمی، تهران،
- ----------، ۱۳۵۱، اندیشه ی ترقی و حکومت قانون، عصر سپهسالار، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ----------، بی تا، ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران، مجلس اول و بحران آزادی، تهران، نشر روشنفکران.
- ----------؛ ۱۳۴۹، تمثیلات (شش نمایشنامه و یک داستان)، ترجمه ی محمد جعفر قراجه داغی، چاپ دوم، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ----------؛ ۱۳۵۱، مقالات، چاپ اول، تهران.
- ----------؛ ۱۳۶۲، تمثیلات، ترجمه ی میرزا جعفر قراچه داغی، تهران، نشر اندیشه.
- ----------؛ ۱۳۷۳، مقالات فارسی به کوشش پرفسور حمید محمدزاده، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.
- ----------؛ ۱۳۷۳، مقالات، چاپ سوم، تهران، انتشارات آوا.
- ----------؛ ۱۳۷۵، مکتوبات و الفبای جدید، تبریز، نشر احیا.
- ----------؛ ۱۳۷۸، تاریخ تهاجم فرهنگی غرب نقش روشنفکران و ابسته، چاپ ششم، تهران، موسسه ی فرهنگی قدر ولایت.
- ----------؛ ۱۳۸۵، مکتوبات، تهران.
- ----------؛ تمثیلات تماشاخانه ۲ موسیوژوردان، ۱۳۸۳، ترجمه ی میرزا محمد باقر قراچه داغی، تهران، انتشارات نمایش.
- آجودانی، لطف اله، ۱۳۸۲، مقدمه ای بر ماهیت و مبانی فرایند مدرنیسم در ایران، تهران، انتشارات نگاه نو.
- آدمیّت، فریدون؛ ۱۳۴۹، اندیشه های میرزا فتحعلی آخوندزاده، چاپ اول، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ----------،۱۳۵۷ اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی، پیام، تهران، چاپ دوم.
- آرین پور، یحیی؛ ۱۳۷۲، از صبا تا نیما، چاپ پنجم، تهران، انتشارات زوّار.
- ایرج، پارسی نژاد، ۱۳۸۰، روشنگران ایرانی ونقد ادبی، چاپ اول، تهران، انتشارات مهارت.

- بهنام، جمشید، ۱۳۷۵، ایران و اندیشه ی تجدد، تهران، نشر پژوهش فروزان روز.
- تبریزی، طالبوف، ۱۳۱۱، ه.ق، سفینه طالبی یا کتاب احمد، مطبعه‌اسلامبول
- جاهودا، گوستاو؛ ۱۳۷۱، روانشناسی خرافات، ترجمه ی محمد نقی براهنی، چاپ سوم، تهران، نشر البرز.
- جهانبگلو، رامین. ۱۳۷۴، مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران، تهران: نشر مرکز.
- حقدار، علی‌اصغر ،۱۳۸۳، فریدون ادمیت و تاریخ مدرنیته در عصر مشروطیت، تهران
- سروش، عبدالکریم؛ ۱۳۶۸، جامه تهذیب بر تن احیاء فرهنگ، چاپ سوم.
- فشاهی. محمد رضا ،۱۳۷۹ ،از شهریاری آریایی به حکومت الهی سامی، استکهلم، نشر باران
- قبادی، حسینقلی؛ ۱۳۸۳، بنیادهای نثر معاصر فارسی، چاپ اول، تهران، انتشارات پژوهشکده ی علوم انسانی و اجتماعی.
- مددپور، محمد؛ ۱۳۸۵، سیر تفکر معاصر، چاپ اول، تهران، انتشارات سوره ی مهر.
- مکی، حسین، ۱۳۵۷، مختصری از زندگی سیاسی سلطان احمد شاه قاجار، به ضمیمه چند پرده از زندگان داخلی و خصوصی او، تهران، نشر امیر کبیر.
- ملکیان،مصطفی، ۱۳۸۱ ، رهیافتی بر تجددگرایی، سنت گرایی و پساتجددگرایی، مدرنیته، روشنفکری و دیانت، به کوشش مجید ظهیری، تهران: دانشگاه علوم اسلامی رضوی
- مومنی، باقر،۱۳۷۲ ،دین و دولت در عصر مشروطیت، استکهلم، نشر باران
- نهرو، جواهر لعل؛ ۱۳۶۱، زندگانی من، تهران، انتشارات امیر کبیر.

تئاتر دفاع مقدس، تئاتر مقاومت

نسرین بیرانوند[۱]
دانش آموخته ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
سارا الفتی[۲]
دانش آموخته ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
دکترناصر کاظم خانلو[۳]
استادیار دانشگاه پیام نور همدان

چکیده

هنر موهبتی است الهی که خداوند در فطرت و سرشت هنرمندان به ودیعت گذاشته است تا بشر با انوار پر فروغ آن و به مدد خلاقیت و آفرینش، خود را از تنگناها و کج راهه ها به سرچشمه ی فیاض نور و روشنایی و تکامل رهنمون سازد و تئاتر یکی از رشته های مهم هنری است که روش، مخاطب و جایگاه فنی هنری خاص خود را دارد. بی شک تئاتر هنری است اصیل که انسان از ابتدای خلقت با آن مأنوس بوده است این هنر ریشه در تفکر و اعتقادات و فرهنگ ادیان دارد.

بی گمان دفاع مقدس ملت ایران گنجی است بی پایان که گوهر های ذی قیمت آن دریایی از معرفت و هنر را به همه ی عصرها و نسل ها عرضه می دارد هنر والای تئاتر دفاع مقدس یکی از اهرم های موثری است که در دستان نمایش گران صدیق تجلی آفرینشی دوباره از فرهنگ ایثار و شهادت می یابد هنرمدانی که شور صحنه های نبرد و شیدایی رزمندگان را در صحنه ی نمایش باز آفرینی می کنند و زیباترین خاطره ها و با شکوه ترین حماسه های ۸ سال فداکاری و ایثار را حیاتی دوباره می بخشند.

تئاتر دفاع مقدس والاتریت تجربه ی ناب بشری است پاسدار معنویت است و پایگاه حقیقت.

این تحقیق بر آن است که ضمن پیشینه ی هنر تئاتر در ایران ،تئاتر دفاع مقدس و تاریخچه ی آنَ را بررسی کرده و فرق آن را با تئاتر سیاسی و تئاتر مقاومت را باز گوید و آسیب ها این نوع تئاتر را برشمرد.

کلیدواژه‌ها: تئاتر، دفاع مقدس، نمایش، اجرا، شهادت، جنگ

پیشینه ی تحقیق

جای شگفتی است که با گذر سالیان متمادی از ورود تئاتر غربی به ایران ۴ ضرورت اسناد و مدارک تئاتری و همچنین اهمیت نگارش فرهنگ ها، کتابها و مقالات تئاتری هیچ گاه برای پژوهش گران، هنرمندان، دست اندر کاران و مدیران فرهنگی و هنری تبین و آشکار نشده است. کتاب های که در مور.ود تئاتر موجود است بیشتر ترجمه و اقتباس از نویسندگان غیر ایرانی است.

[1] . Nasrin.biranvand@yahoo.com
[2] . olfatisara@yahoo.com
[3] . Pnu.khanloo@yahoo.com

[۴] از نگارش نخستین آثار توسط آخوند زاده(۱۲۲۴.ش) تا به امروز(۱۳۹۳)، ۱۶۹ سال و از گشایش نخستین تماشاخانه به شیوه ی غربی در دارالفنون، توسط علی اکبر خان مزین الدوله(۱۲۶۶.ش،۱۲۷ سال گذشته است)

این که ندانیم حتی در سال گذشته، چه نمایش نامه هایی روی صحنه رفته اند،چه نمایش نامه هایی نگارش شده اند، در کدام سالن ها اجرا داشته اند، کدام هنرمند یا کدام نهادها فعال بوده اند و....به وضعی طبیعی تبدیل شده است.

تئاتر دفاع مقدس، از لحاظ گستردگی ،سرمایه گذاری، برنامه ریزی و محتوا، مدون ترین و حمایت شده ترین جریان تئاتر کشور است که همپای انقلاب اسلامی ، ظهور می کند و بالنده می شود، در جهت ارتقاء سطح کیفی و کمی این بخش ، حرکت های پژوهشی مختلفی انجام شده اند لیکن تا کنون شاهد تحول چشمگیری که نشانه ی تأثیر گذاری جدی این پژوهش ها در زمینه تولید و عرضه تئاتر دفاع مقدس باشد نبوده ایم.

پژوهش های محدودو پراکنده ای، به ویژه در دانشگاه های کشور، در زمینه ی تئاتر دفاع مقدس اجرا شده است که هر یک به نوبه ی خود، از زوایای مختلف به نقد و تحلیل یا آسیب شناسی این گونه تئاتر پرداخته اند اما پژوهشی جامع و گسترده که بتواند آینه ای تمام نما از فعالیت های تئاتر دفاع مقدس در ایران باشد تا کنون جزء مجموعه ی ۴ جلدی فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس نوشته ی دکتر مهدی حامد سقایان کتاب دیگری منتشر نشده است. و نخستین فرهنگ جامع موضوعی تئاتر دفاع مقدس در کشور به حساب می آید.

مقدمه

جنگ پدیده ای است که فرد و گروه را به یک اندازه درگیر خود می کند شاید به جرأت بتوان گفت جنگ تنها پدیده ای است که همه ی آحاد مردم را به خود معطوف می سازد تنها تفاوت در کیفیت و منطقه‌ی درگیری است در حاشیه بودن یا در بطن و خط مقدم بودند، به هر ترتیب جنگ مشغله ی فکری همه ی آدم های دوران جنگ است و هر جنگی با پایانش خاتمه نمی پذیرد و با وجود خاموش شدن صدای شلیک و انفجار، تبعات اجتماعی و اقتصادی و فذهنگی و روانی آنها تا سال ها بعد ادامه می یابد. جنگ تحمیلی ۸ ساله ی عراق با ایران نیز از این قواعد کلی مستثنی نیست هنر تئاتر با وقوع انقلاب اسلامی تحولی چشمگیر یافت تئاتر از ظرفیت های بسیاری برای اشاعه ی ارزش های گرانقدر ۸ سال دفاع مقدس برخوردار است.

۸ سال دفاع مقدس به عنوان مقطعی ارزشمند و الهی در تاریخ حیات ایران زمین، آکنده از لحظات نابی است که هر یک به تنهایی توانایی لازم را برای ایجاد معرفت و شناخت در عرصه های مختلف زندگی دارد با گزینش صحیح و پرداخت قوی آنها می توان چراغ هدایت آینده را افروخته نگاه داشت.

تئاتر دفاع مقدس عبارت است از مجموعه ای از نمایش نامه های چاپ شده، نمایش نامه های رادیویی و تلویزیونی، همین طور نقدها و مقالات چاپ شده و پایان نامه ها و کارهای پژوهشی دانشگاهی و مراکز دولتی و نیز هر اثر اجرایی، اعم از نمایش های صحنه ای ، رادیویی، تلویزیونی، خیابانی ، عروسکی و..... که در نهادها و مراکز و سازمان های دولتی مانند: بنیاد حفظ آثارو نشر ارزش های دفاع مقدس، انجمن تئاتر

انقلاب و دفاع مقدس، مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ، صدا به طور کلی می توان گفت: هر نوع تئاتری که حول و حوش مارزه ی حق با باطل صورت گیرد می تواند در حوزه تئاتر مقاومت قرار گیرد.

و سیمای جمهوری اسلامی و بنیاد شهید انقلاب اسلامی و ..... با حمایت آنها به روی صحنه رفته است.

از آغاز جنگ تحمیلی و شکل گیری همزمان جریان تئاتر دفاع مقدس ،ادبیات نمایشی شروع به بازنمودن و انعکاس خاطرات،دلهره ها،تمایلات و ناگفته ها و در یک کلام جنبه های مختلف وقایع دفاع مقدس می نماید به طوری که از سال۱۳۵۹ تا ابتدای سال۱۳۸۸ نمایش نامه های بسیاری در این زمینه به چاپ رسیده است جنگ ۸ ساله ی ما، درست تر، دفاع جانانه ی ما نوعی زندگی بوده است و نوعی زندگی هست برای ما که از آن مایه ی رحیم، هنوز رحمت می گیریم.

در بطن این، کشاکش، جان باختن، جانبازی آزادگان، نمایش نویسان در جستجوی روح وامدار خود بودند تئاتر دفاع مقدس پلی میان صحنه و سنگر است. تئاتر دفاع مقدس اصل زلالی، زلال ترین روزهای شرحه شرحه را تفضیل می کند آن مردان مرد که « ارض» را واگذاشتند و زندگی را پلی ساختند میان دنیا و دین. تئاتر دفاع مقدس فقط در جبهه ها خلاصه نمی شود این را باید بدانیم که روابط انسانی و عارفانه ای که بین رزمندگان بود برای به تصویر کشیدن عالی تر است.

یکی از درون مایه های که بسیاری از آثار برجسته ی نمایشی حول محور آن شکل گرفته اند موضوع ایثار و شهادت و شهید است تأثیر شگرف فرهنگ پربار شهادت و ایثار و شهید در تئاتر دفاع مقدس از جلوه های ممتازی برخوردار است فرایند این تأثیر در حوزه ی تئاتر بسیار قابل مشاهده است دفاع مقدس بعنوان سند مقاومت و مظلومیت ایرانیان در خاطره تاریخ ثبت و ضبط است سخن گفتن و اجرای زنده در باب«دفاع مقدس و فرهنگ ایثار و شهادت و شهید» آسان نیست و از سوی دیگر نمی توان نیز از آن گذشت و به سکوت گذراند.

وقتی هنر نمایش با توجه به توانایی های ذاتی اش قادر است در اشاعه ی فرهنگ دفاع مقدس نقش بسزایی داشته باشد.

تعریف واژه ها و اصطلاحات

تئاتر: تئاتر یا نمایش شاخه ای از هنرهای نمایشی است که به باز نمودن داستان ها در برابر مخاطبان یاتماشاگران می پردازد به جز سبک معیار گفتار داستانی، تئاتر گونه های نیز دارد مانند:اپرا، باله، کابوکی، خیمه شب بازی و پانتومیم.تئاتر واژه ای است یونانی در لغت به معنای چیزی که به آن نگاه می کنند در فارسی به تئاتر«نمایش» می گویند.در اصل تعریف دقیق تئاتر یعنی بیات مشکلات مردم و مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه به زبان تئاتر و مهمترین فنی که باید در تئاتر استفاده شود بیان می شود.و

تاریخچه ی رشته پر طرفدار تئاتر مربوط به یونان باستان و روم در قبل از میلاد مسیح می باشد.(نور احمد،۱۳۸۱:۱۲)

زیر شاخه ها تئاتر:

نمایش

پانتومیم(بی کلام)

نمایش رو حوضی

تعزیه خوانی

نقالی

نمایش عروسکی

تئاتر خیابانی

نمایش: این کار توسط یک یا چند بازی گر در یک محیط باز به نام«سن» انجام گیرد که این کار توسط کارگردان هدایت می شود.

پانتومیم(بی کلام) : نمایشی است که فقط توسط یک بازیگر انجام می گیرد و در آن از هیچ کلامی استفاده نمی شود.

نمایش رو حوضی: به نمایشی گفته میشود که تماشاگرانی روی یک حوض که با الوار پوشانده شده و رویش را فرش کرده اند بازی می شود و داستان نمایش را اجرا می کنند . این نوع نمایش در زمان های قدیم انجام می شد

تعزیه خوانی:به نمایشی گفته می شود که در آن بیشتر مصائب کربلا و حوادث عاشورا را به تصویر می کشد و بازیگران در دو گروه اولیا(نقش مثبت)و اشقیا(نقش منفی)ایفای نقش می کنند.

نقالی :به نمایشی گفته می شود که تصاویری را که بر روی پرده نقاشی شده است یک راوی طبق این پرده به نقل کردن نمایش می پردازد. استفاد این نوع نمایش بیشتر در زمان های قدیم استفاده می شد و به نمایش قهوه خانه ای معروف است.

نمایش عروسکی : نمایش عروسکی به نمایشی گفته می شود که درآن از عروسک استفاده می شود و بازیگران صحنه عروسکان می باشند به افرادی که این عروسک ها را به حرکت در می آورند«عروسک گردان» گفته می شود و این نمایش هم دارای کارگردان است.(همان،۴۶)

تئاتر یکی از هنرهای هفت گانه است. کسانی که درباره ی بوجود آمدا تئاتر جستجو کرده اند می گویند سرچشمه ی آن از آیین هاست. آیین به مراسم مذهبی و اجتماعی می گویند مثل مراسم عروسی یا مراسم سینه زنی در ماه محرم در ایران و مراسم رقص های مخصوص در کشورهای دیگر. انسان همیشه دوست داشته است به اتفاقاتی که خارج از اراده و میل اوست تسلط داشته باشد و این ویژگی اصلی تئاتر است. تئاتر در مقایسه با هنرهای دیگر امکانات زیادی دارد برای اینگه از هنرهای دیگر مثل نقاشی،ادبیات، معماری،

موسیقی و..... در آن استفاده می شود.کلمه ی تئاترtheater در اصل از کلمه ی تأترونtheateron hاست که قسمت اول آن تیه thea تماشاگران و یا محله تماشا است.

نمایش نامه و پیشینه ی تئاتر در ایران

نگاه به تاریخ پیدایش نمایش در ایران روندی جالب و در عین حال توجه برانگیز است بخشی که بر خلاف دیگر کشورها نیاز به تأمل و ریز نگری بیشتری دارد زیرا این هنر درخشان می تواند الهام بخش قوی برای نوشتن و کمکی باشد برای نگاه ی فولکلور به داستان های این مرز و بوم. هنری که بستری قوی است برا ی خلق آثاری ارزشمند که معناهای عمیق انسانی را در قالب خود به نماش می گذارد برای بررسی مسیر پر پیچ و خمی که هنر نمایش در ایران طی کرده است، ضروری است ابتدا دو واژه ی نمایش و تئاتر را تعریف کنیم.

«نمایش» نمایش در یک تعریف ساده تمامی آن حرکات و اعمالی است که برای نشان دادن موضوعی انجام می شود پس نمایش در بطن خود و در شکل اولیه ا ش یک بازی است و می دانیم که بازی پدیده ای است غریزی بازی یک از غرایز طبیعی بشر است و در این راستا اغلب چیزی نمایش داده می شود که قبلاً اتفاق افتاده باشد به عبارت دیگر نمایش یعنی نشان دادن، بازنمودن و مترادف اصطلاح های تماشا، تقلید و بازی است. پس هر یک از شکل ها و شاخه های گوناگون این هنر جزیی از مفهوم نمایشی است.

«تئاتر» تئاتر هنر دراماتیک است و ۵ قرن قبل از میلاد مسیح در آتن و روم پدید آمد و سپس در آثار قرون وسطی، رنسانس و بعد در عصر جدید اروپا ادامه یافت هنری است که پیش از هر چیز به متن یا نمایش نامه و سپس به کارگردان نیاز دارد و شامل بازیگری ، صحنه آرایی، مجسمه آرایی، موسیقی؛ سخنوری، نور پردازی، نقاشی، معماری و .... می شود(نعمتی،۱۳۸۹:۱۵)

از آغاز پیدایش نخستین دستاورد های ادبی و هنری ،ادبیات نمایشی به عنوان یکی از گونه های ادبی مورد توجه قرار گرفت. خلاف سایر فنون ادبی، ادبیات نمایشی می تواند از زبان تصویر یعنی صحنه ی تئاتر هم برای بیان مفاهیم خود استفتده کند، به همین دلیل ادبیات نمایشی و هنر نمایش با هم ارتباطی تنگاتنگی دارد و به همین دلیل هر تحولی که در صحنه ی تئاتر رخ می دهد بازتابی از تحولات در متن نمایش است، یونانیان پیش از دیگر مردمان با هنر نمایش آشنا شدند و در مراسم و آیین های ویژه ای ، اسطوره هایی از خدایان در ساختار شعر درآوردند رفته رفته، ادبیات نمایشی در سیر فراز و نشیب های مکاتب ادبی و فلسفی چون مکتب کلاسیسم، رمانتیسم و سمبولیسم و.... قرار گرفت و وسیله ای برای گشترش و نقد افکار و اندیشه های نوپا شد.

نمایش نامه یا ژانر یا نوع ادبی خاص است که با داستان تفاوت دارد، عناصر و ابزارهای نمایش نامه نویسی فراتر از داستان به کار گرفته می شوند.آنچه در داستان«بیان» یا«توصیف» می شود، در نمایش نامه باید«دیده» و «تصویر» گردد. موضوع یا مضمون یک نمایش نامه از اهمیت فوق العاده ای برخوردار است

موضوعات پیش پا افتاده و مضامین دم دست نمی توانند جوهر اصلی یک متن نمایشی را به خود اختصاص دهند موضوع نمایش نامه باید یکی از مسائل مهم زندگی انسان و مشکلات اساسی سر راه رشد و کمال انسان را مد نظر قرار دهد تا از ماندگاری و تأثیر گذاری عمیق تربرخوردار باشد.(بیضایی،۱۳۷۹:۳۰)

تاریخ نمایش در ایران، مبحث جداگانه ای است که ماهیتی متفاوت دارد مهمترین جلوه های نمایش در انواع مراسم ملی و آئین های دینی و غالباً از دوره های پیش از اسلام، ریشه می گیرد، میتوان جستجو کرد. برای نمونه قطعی است که مراسمی که توسط مغ ها انجام میشد و طی آن سروده های اوستا خوانده می شد خصوصاً آوازهای متقابل ایشان، که در آن دو دسته خواننده آیه های مقدس را سوال و جواب می کردند،دارای ترتیب نمایشی است(همان،۳۴)

قدمت نمایش در ایران را اگر بخواهیم از دوران قبل از اسلام شروع کنیم باید بحث خود را از نمایش های آئینی که به تحقیق معلوم نیست از چه زمانی در ایران شروع شده ، با داستان «سوگ سیاوش و کین ایرج» معروف گردیده آغاز کنیم ظاهراً بنا بر آنچه در آثار برجای مانده از ادبیات کهن ایران و شاهنامه ی فردوسی هم به آن اشاره گردیده به سیاوش چهره ای یگانه و شخصیتی اسطوره ای بخشید. بدین صورت که شاهزاده ای جوان و پاکیزه خوی متهم به ناپاگی اخلاقی شد، گر چه گذشتن از آتش، مهری بر پاکی او زد ولی در نهایت ناچار و ناگزیر از دست پدر شوریده سر، پای در گریز نهاد و عازم توران زمین، سرزمین دشمن ایران زمین گردید، و در آنجا به دست افراسیاب کشته شد. قتل او که به مظلومیت وی همراه بود، جنبه ی آیینی یافت و مردم ایران سالروز قتل او را بزرگ داشتند و به سوگ نشستند.

ناصر الدین شاه اولین کسی بود که به پیدایی تئاتر ایران کمک کرد و در سال۱۲۹۰ هجری که وی سفری به فرنگستان کرد تئاتر اروپایی را اندکی دیده بود و چون به ایران بازگشت مسبب تحولی در اجرای تعزیه های دربار گردیده که شاید قبل از ورود به بحث تئاتر به آنها اشاره گردد دقیقاً مشخص نیست سابقه ی تئاتر در ایران به چه موقع باز می گردد ولی تئاتر های اولیه ایرانی پیوند عمیقی با واقعه ی کربلا و سایر وقایع و زندگی پیامبران دارد که عموماً تعزیه نامیده می شود. تئاتر جدید و مدرن اروپایی همچون بسیاری دیگر از مظاهر غربی در زمان ناصر الدین شاه به ایران آما تا قبل از سفرهای سه گانه ی شاه به اروپا تئاتر غیر تعزیه ای ایران تونها به یک سری نمایش های سبک کوچه و بازاری خلاصه می شد تقلید کاری نمونه ای از آن بود و اشخاصی چون شیخ شیپور، شیخ سورنا و یا کریم شیره ای تئاترهای فی البداهه اجرا می کردند و خاطر شاه منبسط می گردید.

ولی سفر شاه به اروپا و دیدن عظمت و شکوه اپراها و سالن های نمایش آنجا دل شاه را برد وی که شیفته ظاهر سازی بود و قبل از آن تکیه دولت را برای اجرای تعزیه تأسیس کرده بود برای اجرای تئاتر مدرن فرمان به تأسیس سالنی در تهران داد و مقارن این احوال بود که نخستین رشته از نمایش های غیر مذهبی به زبان فارسی نوشته و بازی شد همچنین به دستور شخص ناصر الدین شاه قاجار بود که در محل دارالفنون زیر نظر میرزا علی اکبر مزین الدوله نقاش، تئاتری دایر گردید با طلوع مشروطیت در ایران در سال۱۳۲۴

هجری قمری جوش و خروش عجیبی در زمینه ادبیات و فرهنگ به وجود آمد و تئاتر مانند هر شعبه دیگری از شعب ادبی و ذوقی ، از این تحول عظیم بهره مند گردید. جماعات هنر پیشگان و تئاترهای متعددی در این دوره پدید آمد . اولین اینها، تئاتر فرهنگ بود که در عمارت مسعودیه نمایش میداد یعنی بنایی بود که به اسم مسعود میرزا ظل السلطان معروف بود و بعدها وزارت فرهنگ شد. بعضی از اعضای تئاتر فرهنگ در رشته های دیگری شهرت پیدا کردند که از آن جمله بودند: محمد علی فروغی، عبدالله مستوفی، علی اکبر داورفر، فهیم الملک و سید علی نصر یعنی کسی که او را پدر تئاتر ایران نامیده اند.(نعمتی ،۱۳۸۹:۲۳)

تئاتر دفاع مقدس و تاریخچه ی آن

تئاتر پدیده ای کاملاً انسانی است و با در گیری و تقابل انسان با پیرامون خود شکل می گیرد. تئاتر به عنوان یکی از تجلیات عالم فهم(خرد) و ذوق بشری می تواند راهنمای بشر و راهگشای مسائل و معظلات آدمی باشد بی شک نمی توان تئاتر دفاع مقدس را از تئاتر انقلاب اسلامی، جزیی و منفک دانست بعد از پایان جنگ، پتانسیل ویژه ای وارد تئاتر شد.

تئاتر دفاع مقدس از دوران جنگ وجود داشت جنگی که به ما تحمیل شده بود، بعد از سال های دفاع مقدس این نوع تئاتر وارد فاز جدیدی شد جشنواره دفاع مقدس ،عاملی برای رشد این نوع تئاتر بود. تجربه ی تاریخی جنگ با عراق و دفاع از کشور با اتکا به اعتقادات و باورهای مذهبی و فرهنگی، همراه با ویرانی ها و خسارت های مالی و جانی و دلاوری ها و از خود گذشتگی های به یاد ماندنی و تبعات اجتماعی جنگ،نظیر خیل عظیم مهاجرین جنگی، معلولین، جانبازان و خانواده های بی شمار شهیدان و....موضوعاتی نیستند که مردم به سادگی آنها را از یاد ببرند.

با این همه، حافظه ی جمعی و تاریخی یک ملت برای تقویت شدن، نیاز به یادآوری مداوم واقعیت ها و تجارب گذشته دارد و نقش اهالی فرهنگ و هنر در احیای حافظه ی تاریخی انکار ناشدنی است، همان نقشی که هومر در تاریخ ادبیات یونان یا فردوسی در حفظ اسطوره ها و انتقال تجارب و مفاهیم تاریخی به نسل های بعد، به عهده گرفته اند(حامد سقایان،۱۳۹۰:۹۶۶ج۱)

تئاتر دفاع مقدس نه در اندازه و نه در اندیشه با هیچ گونه ی دیگر مقایسه نشدنی نیست این تئاتر از جنس حماسه است و ماندنی واین ماندن برا ی روایت حماسه ی عشق قهرمانانی گمنام و سرافراز است واقعه ی تاریخی جنگ در حافظه ی تاریخی مردم ایران و در حافظه ی جمعی مردم جهان ثبت شده است پس جامعه ی ما به تئاتر و سینما نیاز مند است و این نیاز برای قرار گرفتن پشتوانه ی تاریخی و هویت جمعی ملی ،بسیار ضروری است.

از زمان پیدایش گونه ی تئاتر دفاع مقدس براساس مضامین مرتبط با جنگ تحمیلی عراق بر ایران، بسیاری از مخاطبان این تئاتر و از جمله هنرمندان و صاحب نظران،تئاتر دفاع مقدس را در مجموعه ی

نمایش های مذهبی طبقه بندی کرده اند. این طبقه بندی هر چند عمومیت داشته و دارد چندان از مبنای علمی برخوردار نیست.

تئاتر دفاع مقدس یعنی گونه ای تئاتر که به وقایع و حوادث دفاع مردم ایران در مقابل تهاجم نظامیان عراقی مربوط است. این گونه تئاتر از همان آغاز پیدایش، در افکار عمومی و در نگاه هنرمندان در قلمرو« نمایش مذهبی» طبقه بندی شده است، به عبارت دیگر تصویر عمومی از تئاتر دفاع مقدس ، نوعی نمایش را در ذهنیت فرهنگی و اجتماعی، و سیاسی جامعه جای داده است که می تواند نمایش مذهبی را تداعی کند(حامد سقایان،۱۳۹۰:۶۲ج۲)

درازی زمان تئاتر دفاع از ۳۱ شهریور۱۳۵۹ آغاز شد.گستره ی مکانی آن نیز به وسعت دشت های تفتیده ی جنوب است که نخجیرگاه شیر شکاران عرصه ی عشق است در نخلستانهای سوخته. دامنه ی تئاتر ، سواحل گوهر خیز و سخاوتمند شمال با لاله های سرخش و کویر های ستاره باران شرق تا قله های باشکوه و شور انگیز غرب را در بر گرفته است.

تاریخچه ی تئاتر دفاع مقدس را می توان در دو بخش کلی اجراها و جشنواره ها بررسی کرد.

۱-اجراها:

اجراهای تئاتر دفاع مقدس را طبق بستر تاریخی آنها می توان در بخش های زیر بررسی کرد: ۱- تئاتر در زمان جنگ۲- تئاتر پس از جنگ

۱-تئاتر در زمان جنگ

۱-۱ تئاتر در جبهه

۱-۲ تئاتر در اسارت

۱-۳ تئاتر پس از جنگ

درباره ی نخستین اجراهای تئاتر با موضوع دفاع مقدس، اسناد و مدارک اندکی برجای مانده است و اثبات ادعا ها در این زمینه، دشوار می نماید.

به نظر می رسد اولین نمایش های جنگ در اهواز اجرا شده است: آذر ۱۳۵۹ محمد جمال پور و موسی فریدونی نمایش «شب شکست» را در سپاه اهواز اجرا کردند. عبدالرضا حیاتی نیز به طور همزمان، نمایش «به مادرم بگوید به جبهه می روم» را در همین شهر به صحنه برد. در زمستان ۱۳۹۵ محمد جمال پور نمایش نامه ی «پل» نوشته ی عباس فرح بخش را در سالن شهرداری اهواز اجرا کرد. اما در تهران شاید اولین اجرا متعلق به علاء الدین رحیمی باشد که نمایشی به نام«شلمچه در خون» را در اسفند۱۳۵۹در تالار مولوی اجرا کرد.

حماسه ی «ننه خضیره» کاری گروهی است که آذر ۱۳۶۰، در تالار وحدت به صحنه رفت. پس از آن گروه نمایش حمزه« می خواستن جنوبو دو روزه بگیرن» را با نمایش نامه ی احمد رضا درویش، در اسفند ۱۳۶۰ در تالار چهار سو در مجموعه ی تئاتر شهر اجرا کرد.«غروب خونین» اثر یوسف رضا رئیسی به کارگردانی حسین پرورش به طور همزمان با این نمایش در تالار مولوی به صحنه رفت.

تئاتر در زمان جنگ

۱- ۱ تئاتر در پشت جبهه: حدود ۲۶ اثر از زمان شروع جنگ تا پایان آن در تهران اجرا شده است

۱-۱-۲- تئاتر در جبهه: شمار تئاترهای اجرا شده در جبهه، بدون احتساب بداهه سازی هایی که غالباً بدون نام بودند و اجراهای تکراری در مناطق مختلف، به حدود ۴۰ نمایش می رسد. این نمایش ها بیشتر در جبهه های جنوب همچون جفیر، هویزه،طلائیه، بستان، آبادان، سوسنگرد، فاو و لشگر ۷ ولی عصر(عج) و جهاد سازندگی،پادگان های لشگر۵ نصر و ۲۱ امام رضا(ع)، شهید چراغچی، حمیدیه، مجنون، حسینیه ی لشگر۴۳ امام علی (ع)، قرارگاه نجف اشرف و قرارگاه رمضان و سوسنگرد و بستان، خرمشهر، ذزفول، پادگان چراغچی، برونسی، حمیدیه و .... اجرا شده اند.

۱-۱-۳-تئاتر در اسارت: بدون احتساب شمار فراوان بداهه سازی ها و پانتومیم های بدون عنوان، اجراهای تئاتر در اردوگاه های اسرا(به نقل از آزادگان سرافراز) به حدود ۶۲ نمایش می رسد. این آثار اغلب در اردو گاه ها یرمادیه و موصول۱ و ۲ و ۴ اجرا شده اند.

۲- تئاتر پس از جنگ

طبق گزارش ها و پژوهش های میدانی و کتاب خانه ای در تهران حدود ۱۳۷ عنوان نمایش در موضوع انقلاب و دفاع مقدس پس از اتمام جنگ اجرای عمومی شده است. بیشترین آمار اجرا در مجموعه ی تئاتر شهر(۵۵ اجرا)، تالار مولوی (۳۳ اجرا) و حوزه ی هنر ی(۱۶اجرا) بوده است . سایر اجراها در سالن های اسوه، سنگلج، هنر، تالار وحدت و همچنین فرهنگ سراهای مختلف بوده است(حامد سقایان،۱۳۹۰:۷۹ج۱)

جشنواره ها

در فاصله ی سال های ۱۳۶۱ تا ۱۳۸۷ حدود ۲۲ جشنواره در شهرهای مختلف کشور برگزار شده است اولین جشنواره را سپاه منطقه ۵ تدارک دید.« یادواره ی سراسری تئاتر۱۷شهریور» نخستین جشنواره مربوط به انقلاب و دفاع مقدس در کشور است. دومین نهادی که به برگزاری جشنواره در این زمینه اقدام کرد، مرکز هنرهای نمایشی است که «یادواره ی هفته ی جنگ» را در سال ۱۳۶۳ برنامه ریزی و اجرا کرد.

پس از جنگ تحمیلی تا کنون ۲۰جشنواره در زمینه ی تئاتر افاع مقدس برگزار شده است این جشنواره ها به همت بنیاد حفظ آثار ونشر ارزش های دفاع مقدس ، بنیاد شهید و امور ایثارگران، انجمن نمایش مرکز هنرهای نمایشی و ادارات فرهنگ و ارشاد اسلامی ، سپاه پاسداران انقلاب اسلامی ، وزارت دفاع و پشتیبانی نیرو های مسلح و مدیریت هنرهای نمایشی ارتش جمهوری اسلامی برگزار شده است، بعضی از این جشنواره ها بیش از ده دوره ادامه یافتند. از این میان یادواره ی تئاتر دفاع مقدس ، جشنواره ی فتح خرمشهر و جشنواره ی فتح و معراج دوام بیشتری داشتند . جشنواره هایی هم فقط یک دوره برگزار شدند و چراغشان خاموش شد.

جشنواره ی تئاتر حضور، جشنواره استانی تا بی کران، جشنواره ی استانی دفاع مقدس (استان فارس) و فستیوال شبانه ی سنگر از این دسته اند.عناوین ۲۲ جشنواره ی برگزار شده از سال ۱۳۶۱ تا پایان سال۱۳۸۷، به ترتیبی زمان برگزاری اولین دوره به قرار زیر است:

۱-یادواره ی سراسری تئاتر ۱۷ شهریور
۲-یادواره ی سراسری تئاتر کودکان و نوجوان(شهدای بسیج)
۳- یادواره ی هفته ی جنگ
۴- یادواره ی تئاتر سنگر
۵- جشنواره ی سراسری تئاتر فتح و معراج
۶- یادواره تئاتر دفاع مقدس
۷- جشنواره ی سراسری تئاتر بسیج
۸-جشنواره ی ملی تئاتر مقاومت و فتح خرمشهر
۹- جشنواره ی سراسری تئاتر ارتش میثاق
۱۰ مسابقه ی نمایش نامه نویسی تئاتر مقاومت(انتخاب نمایش نامه ی برتر مقاومت)
۱۱- جشنواره ی تئاتر یادواره ی سراسری شهید دفاع مقدس شهرستان دیر
۱۲-جشنواره ی تئاتر حضور
۱۳- نمایش نامه خوانی تئاتر مقاومت
۱۴- جشنواره ی تئاتر درمانی جانبازان
۱۵- جشنواره ی سراسری تئاتر ایثار و شهادت
۱۶- جشنواره ی استانب تئاتر ایثار و شهادت تا بی کران
۱۷-نخستین جشنواره ی تئاتر استانی دفاع مقدس
۱۸- اولین فستیوال شبانه ی سنگر
۱۹- جشنواره ی تئاتر دفاع مقدس استان بوشهر زهند
۲۰- جشنواره ی تئاتر استانی مرصاد
۲۱- نخستین جشنواره ی استانی تئاتر خیابانی شرهانی
۲۲- جشنواره ی تئاتر پایداری و دفاع مقدس (جوان، دانشجو) در خراسان جنوبی (همان،۸۱)

فرق تئاتر مقاومت و تئاتر دفاع مقدس

در ایام ۸ سال دفاع مقدس و بعد از آن امثال این تعابیر و بسیار دیده و شنیده ایم تعابیری که نشان دهنده ی چهان بینی دینی و اسلامی رزمندگان ما در جنگ بوده است و همین مسئله دفاع ما را مقدس کرده است دفاع از ارزش ها و باور های اعتقادی ،دینی و همچنین خاک و ناموس کشور بر پایه ی تفکر«هیات من

الذله» و نهضت حسینی ، دفاعی مقدس است می توان در خلق آثار نمایشی، جنگ ایران و عراق را تنها به عنوان یک جنگ، بهانه ای برای بیان موضوعات دیگر قرار داد و در واقع از آن تنها به عنوان یک موقعیت نمایشی استفاده کرد و از زوایای مختلف به آن نگریست که در آن فقط خود جنگ مسأله است ولی نمی توان وارد بحث محتوایی آن شد ، از ارزش ها و از خود گذشتگی های این نبرد نابرابر گفت و از منظر دفاع مقدس به آن نگریست از همین رو تئاتر جنگ مفهومی کل است که در سراسر جهان می توان نمونه هایی از آن را یافت.

مقاومت هایی که در طی دو سه دهه ی اخیر در افغانستان، لبنان، بوسنی، فلسطین، آلبانی ، مصر و..... صورت پذیرفته است و از دیدگاه فرهنگی دارای تفاوت های اندکی هستند که مجموعاً می توان آنها را در تئاتر مقاومت جای داد و از لحاظ موضوعی به آنها پرداخت. این درست است که در ۸ سال دفاع مقدس، در گیر نبردی حماسی و دینی بوده ایم که هنوز هم به طور کامل به آن نپرداخته ایم. ولی یقیناً همه ی صحنه های دفاعی ما ، اینجا ختم نمی شود (حامد سقایان،۱۳۹۰:۹۵۰ج۱)

ولی تئاتر دفاع مقدس که می تواند عضوی از تئاتر جنگ باشد نگرشی متفاوت به نبردی متفاوت است و مسلماً آثاری که با این نگرش خلق می شوند ویژگی های خاص خودشان را خواهند داشت در چنین فضایی که شاید برخی کمی از واژه ی دفاع مقدس خسته شده اند و به دنبال تنوع هستند به جای استفاده از واژه ی تئاتر دفاع مقدس از تئاتر مقاومت استفاده می کنند.

امروزه در ایران علاوه بر واژه ی تئاتر دفاع مقدس از واژه های تئاتر جنگ و تئاتر مقاومت هم استفاده می کنند و گاهی این واژگان را مترادف با تئاتر دفاع مقدس استفاده می کنند حال سوال این است آیا این جایگزینی واژگانی انتخاب درستی است و تئاتر دفاع مقدس همان تئاتر مقاومت است؟

همان طور که اشاره شد تئاتر جنگ مفهومی کلی است که می توان نمونه هایی متفاوت آن را در تاریخ نمایش جستجو کرد از نمایش نامه های یونان باستان گرفته تا نمایش نامه های معاصر.

تئاتر مقاومت در واقع زیر مجموعه ای از تئاتر جنگ است عنصر مقاومت و پایداری در آن مورد توجه است که نمونه های مختلفی در جهان خواهد داشت مانند نهضت مقاومت فرانسه در جنگ های جهانی و می توان آثار متأثر از این نگاه را تئاتر مقاومت دانست در واقع تئاتر مقاومت مفهومی کلی در دل تئاتر جنگ است که نقطه نظر مقاومت در مقابل تهاجم در شکلی جهان شمول سخن خواهد گفت از این منظر جنگ ایران و عراق نیز مقاومتی مردمی و ملی است در مقابل تهاجم عراق ولی در تئاتر مقاومت الزامی قطعی برای نگاه دینی و اعتقادی به دفاع و مقاومت وجود ندارد و شاید بتوان گفت وجه ملی،بومی و گاهی انسانی آن بیشتر از وجوه دیگر است پس می توان آثاری نمایشی تحت عنوان تئاتر مقاومت نیز از موضوع جنگ عراق و ایران نوشت و یا تولید کرد که خارج از حوزه دفاع مقدس باشد و بیشتر مفهوم مقاومت در آن اصل باشد.

مقاومت مفهومی ارزش مند، قابل احترام و در تمام دنیا ستودنی است در همه جا سربازانی که در راه حفظ امنیت و استقلال کشورشان جان باختند قابل احترام هستند و اصولاً مقاومت یک ارزش انسانی است ولی در دفاع مقدس این مفهوم انسانی با باورهای دینی و اعتقادی پیوند می خورد و در اینجاست که کار برای خدا معنی پیدا می کند و کشته شدن در این مسیر، شهادت در راه خدا تلقی می شود نگارنده معتقد است تئاتر مقاومت همان تئاتر دفاع مقدس نیست بلکه مقاومت مفهومی کلی تر از دفاع مقدس است.

به نظر می رسد بهتر است با علم به محتوای هر یک از واژگان(تئاتر جنگ، تئاتر مقاومت و تئاتر دفاع مقدس) دست به انتخاب بزنیم و بدانیم از هر یک از این عنواین چه انتظاری داریم واز استفاده سطحی واژگان بپرهیزیم.

اگر در جشنواره ای با عنوان تئاتر مقاومت آثاری اجرا شد که ارزش های دفاع مقدس در آن کمرنگ بود نباید خرده گرفت چرا که به زوایای پنهان و ارزش های والای این دفاع در آثار نمایشی پرداخته نمی شود چون خود برگزار کنندگان مفهومی کلی تر را انتخاب کردند.

همچنین به نظر می رسد بیشترین مشکل در جشنواره ی تئاتر دفاع مقدس از آنجا ناشی می شود که هنرمندان جای تمام آثار نمایشی با موضوع جنگ را در این جشنواره می دانند از همین رو رویکردی متفاوت به این مقوله دارند در صورتی که که مسولان به دنبال محقق شدن خواسته هایشان در قالب دفاع مقدس هستند از همین رو باید به تبین درست این تعاریف پرداخت و محدوده موضوعی و نگرشی هر یک را مشخص کرد.(روزنامه کیهان)

تئاتر مقاومت و نسبت آن با تئاتر سیاسی

مقاومت در تئاتر به عنوان یک ارزش تلقی می شود زمانی که جنگ رخ می دهد این مقاومت است که صورت می گیرد و نا خود آگاه به سیاست ارتباط پیدا می کند به همین جهت تئاتر مقاومت نوعی تئاتر سیاسی است.

موضوع تئاتر مقاومت، مبحث تازه ای نیست، هر چند بحث نظری درباره ی آن در ایران، کاملاً تازه می آید تئاتر مقاومت به حراست از جامعه برمی خیزد در تئاتر مقاومت دنیا بر وحدت ملی تکیه می شود زیرا صحبت ازتناقض درونی نیست بلکه بحث یک جنگ بیرونی است. تئاتر مقاومت همیشه از ماهیت جامعه، فرهنگ و نظامی سخن به میان می آورد که از بیرون به آن حمله شده است و توده های مردم و دستگاههای ذیربط دولتی و نظامی تلاش می کنند در برابر این تهاجم مقاومت کنند و نگذارند آنچه از نظر اقتصادی و فرهنگی و سیاسی و اخلاقی در طی قرنها ساخته اند نابود شود، بنابراین بزرگترین هدف تئاتر مقاومت با بسیج کردن هر چه بیشتر افراد و همسو کردن آنها با خود است.

نخستین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت نیز در راستای جشنواره ی تئاتر دفاع مقدس در اهواز برگزار شد این همایش که همراه با جلسات نقد و بررسی بود در بخش تئاتر مقاومت در ایران و تئاتر مقاومت در جهان اریه شد تئاتر سیاسی اتئاتر مقاومت متفاوت است تئاتر سیاسی رابطه ی فرد فرهیخته آگاه و معترض در

ارتباط با جامعه است چون دلایل انتقاد آمیزی نسبت به مسائل دارد در حالی که مقاومت ربطی به رابطه ی فرد معترض ندارد. تئاتر سیاسی در مورد تضاد جامعه است تئاتر سیاسی نوعی جنگ ایدئولوژی است و برای تقسیم عادلانه تر امکانات صورت می گیرد و مهمترین اهدافی که در تمام دوران ها در خصوص این موضوع مد نظر بوده رابطه ی فرد در کل ارزش های فرهنگی و اجتماعی با نظام و انگشت نهادن بر گروه های مختلف جامعه و انحرافات و مفاسد اجتماعی بوده است. ستایش آزادی و کرامت انسانی تمام ارزش های مستمر در یک تئاتر سیاسی است و تلاش سیاسی در تمام دوران ها برای پیشرفت و دستیابی به یک زندگی بهتر و برتر بوده است.

جدالی برای دیوان سالاری که بدین وسیله نیروهای کارآمد را منفع می کنند و رابطه انسان با جامعه و نظامی گه بر آن حکمفرمایی می کند از تئاتر سیاسی بر می خیزد ولی تئاتر مقاومت ربطی به این قضیه ندارد در حالی که ما در تئاتر سیاسی بر وجه اشتراق و جدایی تأکید می کنیم.

تئاتر مقاومت از ماهیت جامعه ای سخن می گوید که مورد هجوم واقع شده و تلاش براین است که هم از توده های مردم و هم از توده های نظامی، مقاومتی از نظر اقتصادی ، سیاسی و فرهنگی صورت گیرد و بزرگترین هدف تئاتر مقاومت همسو کردن آنهاست و تکیه اش بر نیروهای کار آمدی است کهدر کمترین زمان ممکن بیشترین کارایی راداشته باشد.

هدف از تئاتر مقاومت

هدف از تئاتر مقاومت به جای انتقاد به حراست از جامعه برمی خیزد در تمام تئاترهای مقاومت دنیا بر وحدت ملی تکیه می کنند. به طور کلی می توان گفت درون مایه های چندگانه تئاتر مقاومت به شرح زیر است:

۱-افشای جنگ: محتوای تئاتر مقاومت بیش از هر چیز مخالفت با جنگ و نشان داند کرامت آن است.

۲- مبارزه با استعمار: مبارزه علیه استعمار یکی دیگر از مفاهیمی است که در روزگار ما نمونه و کارکرد بسیار دارد و دست کم در قرن بیستم در تاریخ فرهنگی و تفکر بشری جایگاه ممتازی دارد از مهمترین فصل های درخشان تئاتر مقاومت آثاری است که در دفاع از استعمار شدگان، افراد خود آن ملت نوشته اند و به استعمارگران از زاویه فرهنگ و هنر و نمایش یورش آورده اند.

۳- آموزش توده ها: یکی از مهمترین مفاهیم مورد نظر این نوع تئاتر آموزش توده هاست، آموزش کسانی که نمی دانند به راستی در گذشته و در لحظه ی نبرد و بحران چه روی داده است. در همه ی مثال های پیشین، نمایش نامه نویس برای دست یابی به عنصر وحدت و روح جمعی ، بر هویت، تاریخ، فرهنگ و نژاد کشور ستمدیده برای مقابله کردن با دشمن بزرگ و بیگانه تکیه کرده است.(فصلنامه شاهد اندیشه)

تئاتر مقاومت از دو جزء تئاتر و مقاومت تشکیل شده است. مقاومت یعنی پایداری در مقابل هر نیرو و فشار و جبری که بر ما تحمیل می شود این پایداری یا آگاهانه و خود خواسته است یا ناخود آگاه و نا

خواسته. تئاتر مقاومت باید نمایش ویژه ای باشد از پایداری شخصی یا اشخاص یا ملتی در برابر محرکی که می خواهد آرامش آنها را بر هم بزند. اما صرف نشان دادن یا نمایش ایستادگی این فرد یا افراد کافی نیست و باید نوع مقاومت و هدف آنها مشخص باشد. بنابراین تئاتر مقاومت با توجه به اشکال مختلف، بنا به نیازی که جامعه از برهه ای از زمان دارد، می تواند شکل ضرورت تاریخی به خود گیرد و با محدودیت تم مقاومت در برابر هر مهاجمی، ایستادگی آن جامعه را به نمایش بگذارد، به گونه ای که برهم زننده ی آرامش مهاجمان باشد بنابر این مهم ترین هدف تئاتر مقاومت آگاه کردن عموم مردم و شناساندن راه هایی است که ممکن است دشمن از آنجا به جامعه تعرض کند(حامد سقایان،۱۳۹۰:۵۶ج۲)

تئاتر دفاع مقدس و مخاطب

نمایش و نمایش نامه مجموعه ای از پدیده هایی هستند که با تعامل و ارتباط متقابل بین تماشاگر و بازیگر، با تولید و انتقال معنی سرو کار دارند تئاتر هنری جمعی است و قراراست با عموم مخاطب نیز ارتباط برقرار کند. در چنین شرایطی چنانچه قرار باشد تمامی آدم های خاص دوران دفاع، انسان هایی درونی و جامعه گریز باشند کمتر می توانند با مخاطب امروز رابطه برقرار کنند بخصوص که در حال حاضر، قشر بزرگی از مخاطبان را نسل جوان تشکیل می دهد و این قشر عموماً شناخت درستی از شخصیت های دوران دفاع ندارند طبیعی است که این شکل از نمایش باعث می شود آنان به برداشتی نادرست و تک بعدی از قهرمانان پر رمز و راز دفاع مقدس برسند.

مخاطب در تئاتر دفاع مقدس همیشه یکی از ضعیف ترین عناصر به شمار آمده است در حالی که به عنوان یکی از چهار رکن اصلی، در کنار نویسنده و کارگردان و بازیگر در جامعه شناسی تئاتر و ادبیات قرار می گیرد.

از آنجا که تئاتر بدون حضور دیگران بی معنی است یک گروه نمایش برای ارائه اثر خود باید همواره مخاطب را مد نظر قرار داده و با شناخت کامل از او اقدام به خلق و آفرینش نماید.

شناخت مخاطب سبب می شود که فرایند شکل گیری نمایش یک سویه جریان نیابد و نیازهای عاطفی و ذهنی و روانی تماشاگران مورد توجه قرر گیرد. نوع و ژانر نمایش در جذب مخاطب بسار مهم است. تئاتر جنگ و مقاومت نمونه ای از این ژانرهاست که در سالهای اخیر به دلیل وقوع جنگ تحمیلی در کشورمان تحت عنوان تئاتر دفاع مقدس به مخاطب عرضه شده است.

تئاتر دفاع مقدس گونه ای از تئاتر مشتمل بر وقایع و حوادث دفاع مردم ایران در مقابل تهاجم نیروهای متخاصم عراقی است.

این وقایع گه در یک دسته بندی کلی به حوادث دوران جنگ و پیامد های پس از آن تقسم می شوند اساس و پالوده ی تئاتر دفاع مقدس را تشکیل می دهند. متأسفانه تئاتر دفاع مقدس به رغم تمامی تلاش ها به دلایلی نتوانسته است به جایگاهی درخور دست یابد. معیار توان فرهنگی هر ملت در میزان پرداختن آحاد مردم به هنر تئاتر است تئاتر قدرتمندترین و گویاترین زبان بشری در خلق زیبایی و ایجاد تفکر و اندیشه در

ذهن مخاطبان است این هنر می تواند به بهترین شیوه ،آمال و آرزوها و باید ها ونباید های اجتماعی و اخلاقی و فرهنگی انسان ها را بیان کند.

این همه می تواند به وسیله ی هنرمندان در صحنه ی تئاتر به اثبات برسد. تئاتر محل تبادل اندیشه ها و افکار والای بشری است این هنری که از دل آیین ها زاده شد با اساطیر پیوند خورد. از همان روزهای آغازین خود، آدمی و مسائل و دل مشغولی های او را به تصویر کشید و تماشاگران خویش را در لحظات سرنوشت سازی شریک کرد که بر قهرمانان آثار ش می گذشت.

ایجاد ارتباط موثر بین صحنه و تماشاگر از جمله وظایفی است که یک گروه باید در جریان اجرای یک نمایش آن را تحقق می بخشد. اما عدم شناخت صحیح از مخاطب تئاتر دفاع مقدس نه تنها این تأثیر گذاری را کم رنگ نموده بلکه یکی از دلایلی است که موجبات انزوای این گونه نمایشی را فراهم آورده است. خالق آثار تئاتر دفاع مقدس باید در شناخت مخاطب و فرهنگ او تلاش نماید و از خرده فرهنگ های رایج در جبهه های نبرد گرفته تا پیامدهای نامطلوب دوران پس از جنگ در تمامی عرصه ها اطلاع کافی داشته باشد هنرمندان جهت ارائه تصویر صحیح تر از جنگ و به تبع آن تأثیر گذاری بیشتر بر مخاطب باید با اصطلاحات، کدها،و نشانه های آدم های این عرصه آشنا بوده و گویش . زبان و عکس العمل های او در مواقع خاص را بشناسند.

این آشنایی باعث ارائه ی نشانه های مفهومی خاص می گردد به دلیل قرابت مخاطب این گونه نمایشی با آن به راحتی در درک آن توفیق می یابد استفاده از این نشانه ها و رمزها از طرف تئاتر دفاع مقدس باعث می شود تا روند درک مفاهیم و انتقال پیام به ذهن مخاطبان آسانتر صورت پذیرد. باید توجه داشت که اراده و در هم تنیدن ساختارهای گوناگون نشانه های درام تنها هنگامی تأثیر لازم را خواهد داشت که تماشاگران به معنای آن پی برده و با آن مأنوس باشند. تماشاگران در دوره های مختلف نیازهای عاطفی و فرهنگی متفاوتی دارند بنابراین نیازهای مخاطبان در گذر زمان در حال تغیر و تکوین است تئاتر دفاع مقدیس نیز از این قاعده مستثنی نبوده و ضروری است که در هر دوره خود را با نیازهای جدید مخاطبانش منطبق سازد پاسخگویی به ان نیازها مستلزم کنکاش و بررسی همیشگی هنرمندان این عرصه است. دریافت اطلاعات دقیق و تازه و پرداختن به آن در روی صحنه می تواند در جذب و پایداری مخاطب تأثیر شایانی داشته باشد در مقابل چنانچه این اطلاعات به صورت گزینشی و یا محدودیت و سانسور همراه باشد قطعاً گریز تماشاگر حقیقت جو را در پی خواهد داشت. بنابراین پیامی که از خلال اطلاعات و داده های جاری بر صحنه ی تئاتر دفاع مقدس برای مخاطب ارسال می گردد باید تا حد زیادی بر پایه واقعیات و مستندات استوار باشد به عبارت دیگر تئاتر دفاع مقدس برای باور پذیری مخاطبینش و انتقال پیام به آنان باید حقایق را مد نظر قرار دهد.(روزنامه کیهان)

تئاتر ایثار و شهادت

فرهنگ ایثار و شهادت بخشی از فرهنگ تئاتر است لذا برخورد انتزاعی با این فرهنگ و بررسی عوامل و موانع رشد و توسعه ی آن به صورت منتزع از فرهنگ تئاتر چندان کار آسانی نیست. بی تردید شهدا و نوع شهادتشان به طور خود آگاه و حتی نا خود آگاه در بسیاری از آثار فرهنگی – هنری هنرمندان و نویسندگان به سبب حضور در چنین فرهنگی تجلی می یابد. موضوع شهید و شهادت نیز در بسیاری از نمایش نامه های پس از انقلاب توسط نمایش نامه نویسان ظهور و بروز یافته اما اینکه این موضوع چگونه و به چه سان در این آثار تصویر شده یا در چه تعداد از آثار بوده و چه حجمی از این آثار ره به خود اختصاص داده یا کدام یک از نمایش نامه نویسان به این موضوع بیشتر در آثار نمایش نامه نویسی خویش توجه کرده و پرداخته طبعاً نیاز به بررسی و پژوهش دقیق و متمرکز دارد. به نظر می رسد جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس انگیزه مناسب و فرصت مغتنی برای نمایش نامه نویسانی باشد که دغدغه نوشتن در حیطه ی ایثار، فداکاری، جانبازی و سلحشوری رزمندگان و دست اندر کاران جنگ را دارند، اما جدا از آن هستند نمایش نامه نویسانی که بی حضور و شرکت در جشنواره های دفاع مقدس و نظیر آن، دست به نوشتن در باره ی جنگ یا دفاع مقدس و مسائلی که متأثر از جنگ بوده، زده اند یا می زنند و تلاش می کنند به نوعی جلوه های شهید، شهادت و شهدا را در نمایش نامه های خویش به تصویر درآورند. (امیری خراسانی،۱۳۸۷:۱۵۵)

آثار نمایش نامه نویسان ده دوره جشنواره ی تئاتر دفاع مقدس را مورد یررسی قرار دهیم ابتدا لازم است آن آثار را به دو دسته تقسیم کنیم

از نمایش نامه هایی که به صورت مستقیم شهید و شهادت ناشی از دوران دفاع مقدس را در خود منعکس کرده اند.

نمایش نامه هایی که موضوع شهادت و شهید در دوران دفاع مقدس را به طور غیر مستقیم یا مستتر در خود دارند از میان تعداد بسیاری از نمایش نامه نویسان تئاتر دفاع مقدس که انصافاً بعضی از آنها بسیار قابل توجه بوده و از نظر تکنیک و فنون نمایش نامه نویسی و نیز محتوا قوت های لازم را داشته و ارزش مند در این حیطه محسوب می شوند تنها چند اثر یا در واقع تعداد کمی از آثار این نمایش نامه نویسان موضوع شهید و شهادت را با قدرت و به درستی پرورش داده و به تصویر در آمده اند و در بقیه ی آثار نمایش نامه نویسان یا به سادگی از این موضوع گذر کرده اند یا این موضوع را در اثر خود آورده یا با شعار و تکرار و کلیشه درهم آمیخته اند یا توانسته اند این موضوع را به درستی و آن طور که باید در اثر خویش پرورش داده و آن را به کمال برسانند،از خیل بسیار نمایش نامه نویسان جنگ و دفاع مقدس ، حدود ۶۰ نمایش نامه نویس و فرهنگ شهید و شهادت را به صورت مستقیم و غیر مستقیم در نمایش نامه های خود تجلی داده و دستمایه کار خود قرار داده اند از میان آنها می توانیم به نمایش نامه نویسانی همچون: علیرضا نادری ،سعید تشکری، سید حسین فدایی، علیرضا حنیفی، جمشید خانیان، یعقوب صدیق جمالی ، فریبا چوپان نژاد، میلاد اکبر نژاد، شهرام نوشیر، چیترا نادری، حمیدرضا آذرنگ، مهرداد رایانی ، عاطفه حسینی، سید جواد هاشمی و فردوس حاجیان، حسین نوری، نادر برهانی مرند و تعداد دیگری از نمایش نامه نویسان اشاره کنیم که تنها با

نوشتن یک نمایش نامه به این موضوع پرداخته اند اما به لحاظ کیفی در حد و اندازه های استاندارد، قابل اعتنا و توجه هستند آثاری همچون«پچ پچه های پشت خط نبرد» نوشته علیرضا نادری ،«پائیز» نوشته نادر برهانی مرند،«این کدوم پنج شنبه است»، یا «یک خواب گمشده» نوشته حمیدرضا آذرنگ،«از خاطرات یک شهید» نوشته مهرداد رایانی ،«همراه» نوشته حسین نوری،«کودکان در حلبچه می میرند» نوشته ملیحه مرادی و«مهمان سرزمین خواب» نوشته چیستا یثربی از آن جمله اند و در این زمره به شمار می روند.

هر یک از این آثار با زبان، سبک و نگاه خاص نویسنده یا نمایش نامه نویس تصویری از شهید و شهادت را به طور مستقیم ارائه می دهند و نویسندگان آنها تلاش می کنند روایتی تأثیر گذار از موضوع شهادت و شهید را بیان کنند. و مخاطب آن را می پذیرد و باور می کند و تأثیرات لازم را بر او می گذارد. به نوعی نمایش نامه نویس با در هم آمیزی واقعیت و تخیل و دست مایه قرار دادن فرهنگ شهید و شهادت تلاش می کند یاد و خاطره شهیدان را زنده کرده و تلاش های بی حد و اندازه و صادقانه آنان را به طور غیر مستقیم بستاید و فراموش نکند.

در جشنواره سراسری تئاتر دفاع مقدس نمایش نامه «درون پیراهن یحیی» نوشته جمشید خانیان درون پیراهن یحیی قصه سربازی جنوبی به نام یحیی را باز می گوید که به منطقه خورابه می رود جایی که تمامی دوستانش در آنجا در دوران جنگ شهید شده بودند. او به دنبال این سفر و بر اثر حضور در آنجا متحول می شود، پس از عقد آسیه، به جبهه می رود اما در آنجا از شرکت در عملیات می ترسد و بدین سبب دوستش به جای او در عملیات شرکت می کند و به درجه ی رفیع شهادت نائل می شود اسماعیل پس از این اتفاق دچار عذاب وجدان می شود« این کدوم پنج شنبه است» نوشته ی حمید رضا آذرنگ که به اجرای عمومی در آمد، داستان روح ۴ شهید گمنام را در یک پنج شنبه در گورستان به تصویر در می آورد. آنان در این قبرستان شاهد اتفاقاتی بر روی قبرهای خود می شوند چند نکته برای پیشرفت نمایش نامه نویسی با موضوع شهید و شهادت شاهد تا جلوه های درس شهادت، شهید و شهدا باشیم.

- حمایت های مادی و معنوی از نمایش نامه و نمایش نامه نویسی
- تأسیس پژوهشکده نمایش نامه نویسی شهید و شهادت و فرهنگ ایثار
- تأسیس کتابخانه ی تخصصی
- انتشار نمایش نامه های با موضوع فرهنگ شهید و شهادت
- فراهم کردن زمینه ی اجرای نمایش نامه هایی با موضوع شهید و شهادت
- ایجاد زمینه های تحقیق و پژوهش بر روی این موضوع برای نمایش نامه نویسان
- برگزاری جلسات نقد و بررسی و تحلیل نمایش نامه هایی با موضوع شهید و شهادت
- نمایش نامه خوانی با موضوع شهید و شهادت(با حضور کارشناسان، مسئولان،دست اندر کاران بنیاد شهید و خانواده های شهدا و نمایش نامه نویسان و منتقدان)

آسیب ها و ضعف های تئاتر دفاع مقدس

تئاتر دفاع مقدس همزمان با آغاز جنگ تحمیلی در سال ۱۳۵۹ در پایگاه های نظامی و مردمی و مساجد و محلات شکل گرفت و هنرمندان علاقه مند،آن را در تالارها و سالن های نمایش در شهرهای کوچک و بزرگ به صحنه بردند. به تدریج حتی در جبهه های جنگ نیز این گونه تئاترها اجرا شدند و اهمیت شناخت جنگ به عنوان واقعیتی عینی، لازم و انکار ناپذیر است. اما ضعف ها و آسیب هایی از ابتدا این حرکت تئاتری را در کشور تهدید کرده است جدای از این آسیب ها ، تئاتر دفاع مقدس ظرفیت آن را دارد که در تمامی عرصه ها و گونه های نمایشی بهره برداری شود و مضامین متنوعی را در بر گیرد و علاوه بر حفاظت از میراث ارزشمند سالهای خون و شهادت، با تولید آثار فاخر نمایشی، در ارتقای تئاتر کشور تأثیر گذار باشد.

از سویی شناخت مشکلات و آسیب هایی که سال هاست هنرمندان و دست اندرکاران تئاتر دفاع مقدس را در گیر خود ساخته است و از سویی دیگر، حرکت به سوس رفع آنها تا حد امکان، می تواند این گونه تئاتر را به جایگاه واقعی خود برساند. در تئاتر دفاع مقدس چندین محور نقش تعیین کننده دارند و ضعف و نارسایی در هریک از آنها، تمام فرایند را، از تولید تا بازخورد مخاطب، با مشکل مواجه خواهد ساخت. این محورها را می توان چنین ترسیم کرد: سیاست گذاری، مدیریت اقتصاد و امکانات مادی، آموزش تحقیق و پژوهش، تولید و توزیع و اجرا و نیز تبلیغات و رسانه ها.

تئاتر دفاع مقدس به دلیل ماهیت جنگ ۸ ساله ی ایران و عراق، شکل مخصوصی به خود را دار د که ناشی از آموزه های فرهنگی و دینی رایج در میان مردم است اینکه کشور ما در جنگ با عراق، شروع کننده و متجاوز نبوده است و فقط به دفاع پرداخته است. با توجه به اسناد و مدارک بین المللی و تاریخی اثبات شده است این امر باعث شده است که در کشور ما به جای جنگ از کلمه ی دفاع مقدس برای این رویداد استفاده شود. این دفاع که واژه ی «مقدس» در کنار آن آمده، به نوعی انتقال فرهنگی خاص از نسلی به نسل دیگر است.

راه ها وابزارهای متفاوتی از جمله ادبیات و شعر، هنرهای نمایشی و تصویری، هنرهای تجسمی، موسیقی و ..... برای معرفی و بیان ارزش های فرهنگی و اجتماعی و دینی نهفته در این دفاع وجود دارد که استفاده از آنها می تواند در این انتقال فرهنگی مفید باشد.(افشاری اصل،۷:۱۳۸۸)

در این زمینه طی سالهای اخیر به خصوص با برپایی یادواره های سراسری ، تئاتر دفاع مقدس چه از نظر کمی و چه از نظر کیفی ، رشد محسوسی داشته است، البته این رسانه(تئاتر) در تبدیل شدن به رسانه ی تلویزیونی تا کنون نتوانسته است به سطح مقبولی برسد نا آشنایی هنرمند تئاتر و هنرمندان فعال در عرصه ی تصویر، باعث شده است که مقوله ی «نمایش تلویزیونی» پس از گذشت چند سال از بررسی و قضاوت در یادواره های سراسری تئاتر دفاع مقدس ،تا کنون هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی بشدت ضعیف بماند به همین دلیل مخاطبی نیز نتوانسته است جذب کند.

اگر هنر را تجلی روح کمال جو و جمال جوی انسان در قالب محسوس بدانیم، طبیعتاً تئاتر یکی از قالب هایی است که می تواند در مسیر درست، انسان را به سمت فضائلی کامل و حقایقی جمیل رهنمود کند. تئاتر دفاع مقدس بخشی جدانشدنی از پیکرخ ی تئاتر است. اگر کل تئاتر را به یک کالبد تشبیه کنیم، اگر تئاتر دفاع مقدس مغز این انداموارہ نباشد قطعاً بخشی از قالب آن است که نارسایی در آن به تمام کالبد و بدنه ی تئاتر سرایت خواهد کرد و بر عکس .

ضعف کالبد تئاتر دفاع مقدس را نیز به عنوان یکی از اعضاء، دچار نارسایی خواهد کرد(همان،۷)

بعضی از آسیب ها و ضعف های تئاتر دفاع مقدس به اجمال به این شرح است:

ضعف در طرح ایده و نمایش نامه

گسترده نبودن طیف موضوعات و مضامین در آثار دفاع مقدس

چاپ آثار نمایشی

نبود تعریف مشخص و علمی از تئاتر دفاع مقدس و برخوردهای شلیقه ای

کمرنگ بودن استقبال حرفه ای ها

نبود حمایت مناسب

نبود هدف گزاری

نبود نیاز سنجی و مخاطب شناسی

نهادینه نشدن دفاع مقدس

۱۰-نبود پیوستگی مناسب تئاتر دفاع مقدس با تئاتر کشور

نتیجه گیری

با مطالعه ی مداوم و مرور تحلیلی حضور حماسه ی دفاع مقدس بر صحنه ی تئاتر، هم این واقعه بزرگ از غبار تحریف و نسیان در امان می ماند و هم استمرار حیات فرهنگ و ارزش های برخاسته از آن ممکن می شود و هر اندازه تئاتر مردم از گستره ی وسیع و غنی برخوردار باشد نمایش نامه های زنده و انسانی تر دیگری هم وجود دارد تئاتر دفاع مقدس برای ایجادآن رابطه ی برادرانه ناشی از هیجانات مشترک در میان مردم است.

تئاتر چه در جبهه های نبرد و چه در حرکت های اجتماعی ، از گذشته تا به امروز تابع اصول و قواعدی است شناختن این اصول و قواعد راه را برای نوآوری های بعدی هموار می کند و سرانجام آنچه انجام دادنش شایسته و بایسته است، همانا ادامه ی حرکت پژوهشی و بسط آماری و افزایش توانایی های هنرمندان کشور است.

جبهه های نبرد ما جایگاه تحقق تاریخ آینده ی کره ی زمین است و آنچه این عهد را بررگرده ی ما استوار می دارد پیمانی ازلی است که پروردگار متعال از انسان گرفته است و الحق رزمندگان ما این راهیان

تاریخ، چه خوب از عهده ی ادای پیمان برآمده اند پس باید در جهت تبین این ارزش ها بکوشیم تا حاصل آن برای نسل های آینده حفظ شود.

کتابنامه

۱-افشاری اصل، ایرج،۱۳۸۸،ترکش هایی برتن زخمی تئاتر، پژوهشی درباره ی آسیب شناسی تئاتر دفاع مقدس،نشریه ی پلاک هشت شماره ی ۷

۲- امیری خراسانی ، احمد،۱۳۸۷، نامه ی پایداری،تهران انتشارات بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس ، چاپ اول

-۳بیضایی، بهرام،۱۳۷۹،نمایش در ایران،تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

۴- حامد سقایان،دکتر مهدی،۱۳۹۰،فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس ، جلد اول و دوم ، چاپ اول

۵-نور احمد، همایون،۱۳۸۱،فرهنگ اصطلاحات تئاتر،انتشارات نقطه، چاپ اول

۶-نعمتی، نعمت،۱۳۸۹، تاریخچه ی تئاتر در ایران، انتشارات سخن گستر، چاپ اول

۷- روزنامه کیهان

۸- فصلنامه ی شاهد اندیشه

taatriha.ir-۹

مروری تحلیلی – انتقادی بر نفثةالمصدور و بازخوانی چند واژه از آن

الهام بیضا

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

علی اکبر کمالی نهاد

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مدرس دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید باهنر مرکزی

دبیر اتحادیه انجمن های علمی – آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور

چکیده

نفثةالمصدور از شاهکارهای نثر فنی فارسی است که در سال ۶۳۲ ه.ق. توسط شهاب‌الدین محمد خرندزی نسوی، منشی سلطان جلال‌الدین محمد خوارزمشاه، (۶۲۸ – ۶۱۷ ه.ق.) نگارش یافته است. متأسفانه قدیمی‌ترین نسخه‌ای که از نفثةالمصدور موجود است، در سال ۱۲۷۴ ه.ق. به رشتهٔ تحریر درآمده و نسخه‌ای که نزدیک به زمان مؤلف باشد، یافت نشده است؛ از این رو تا امروز از این کتاب متنی اصیل و یک دست که مبتنی بر روش‌های علمی تصحیح شده باشد، ارائه نگردیده است. در این مقاله سعی شده است تا ضمن گزارشی از این کتاب و مؤلف آن، کنکاشی در جنبه‌های ادبی این متن تاریخی صورت گیرد و همچنین تصحیح چند واژه از این کتاب – که به گمان نگارندگان صحیح‌تر از ضبط مرحوم استاد یزدگردی است – ارائه گردد.

کلیدواژه‌ها: نفثةالمصدور، نثر فنی، زیدری نسوی، تصحیح

مقدمه

نفثةالمصدور اثر شهاب‌الدین زیدری نسوی محصول دورهٔ شکوفایی تاریخ‌نویسی ایران یعنی دوران مغول است، این کتاب را می‌توان از منابع موثق تاریخی در قرن هفتم و تاریخ مغول قلمداد کرد؛ چرا که مؤلف کتاب خود ناظر و شاهد بسیاری از حوادث آن روزگار بوده و با توجه به اینکه به مدت شش سال (۶۲۸ – ۶۲۲ ها.ق.) دبیر مخصوص سلطان جلال‌الدین بوده است، نفثةالمصدور و اثر دیگر او سیرت جلال‌الدین منکبرنی در زمرهٔ منابع دست اول و بی‌واسطه تاریخ مغول قرار می‌گیرد. در عین حال باید در نظر داشت که در مبحث تاریخ‌نگاری متونی را منابع تاریخ‌نگاری می‌دانند که دارای نگاه تاریخ‌نگارانه باشند؛ یعنی با دیدگاه تاریخی به شرح مطالب پرداخته باشند. از این رو این منابع دارای شکل و تنظیم خارجی هستند. ویژگی‌ای که در نفثةالمصدور اگر نگوییم فاقد آنیم، کمرنگ است؛ برخلاف سیرت جلال‌الدین که ویژگی‌های تاریخ‌نگارانه را داراست و این ناشی از آن است که اصولاً متونی به مانند نفثةالمصدور که مبتنی بر حدیث دل و احساسات و عواطف است، جنبه‌های ادبی آن بر جنبه‌های تاریخی پیشی می‌گیرد؛ از این رو جا دارد که این کتاب از بعد ادبی نیز مورد بررسی دقیق قرار گیرد.

متأسفانه تا امروز نسخهٔ قابل اعتمادی از این کتاب به دست نیامده است. مرحوم هدایت در مقدمه نفثةالمصدور که بعدها در سال ۱۳۰۷ به چاپ سنگی رسیده، عنوان می‌کند که مأخذ او نسخه‌ای بوده که پانصد سال قبل از زمان وی (یعنی قرن هشتم) کتابت شده است؛ اما هم‌اکنون از این نسخه اطلاعی نداریم. نسخه‌هایی که مرحوم یزدگردی در تصحیح نفثةالمصدور از آنها بهره برده است، همه متأخر هستند و قدیمی‌ترین آنها تاریخ ۱۲۹۵ ها.ق. را نشان می‌دهد و معلوم نیست که مرحوم یزدگردی از نسخهٔ شمارهٔ ۲۲۸ کتابخانه مرکزی که تاریخ کتابت ۱۲۷۴ هـ .ق. را داراست، استفاده کرده است یا نه. از این رو با وجود کوشش ارزشمند استاد دکتر یزدگردی – که روانش شاد باد – هنوز متنی قابل اعتماد از نفثةالمصدور تهیه نشده است و تا زمانی که نسخه‌ای جامع از این اثر گرانسنگ حاصل نگردد، می‌توان برای قرائت‌های متفاوت از ضبط مرحوم یزدگردی نیز جایگاهی قائل شد.

گفتنی است پیش از این مقاله نیز کسان دیگری در صدد ارائهٔ پیشنهادهایی در این زمینه برآمده‌اند که از جمله می‌توان به مقالهٔ «ملاحظاتی چند در باب تصحیح نفثةالمصدور» نوشتهٔ حسن قاضی طباطبایی در شمارهٔ ۸۶ نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز اشاره کرد، این مقاله را مرحوم یزدگردی، همراه با جوابی سخت، در پایان نفثةالمصدور چاپ کرده‌اند و دیگری مقالهٔ «مروری در کتاب نفثةالمصدور» نوشتهٔ محمد راستگو است که در مجلهٔ معارف شمارهٔ ۱۶ و ۱۷ به چاپ رسیده است. مقالاتی نیز در بررسی رمانتیسم در نفثةالمصدور و جنبه های بلاغی در آن نگارش یافته‌اند؛ اما در موضوع خاص این مقاله پژوهشی مشاهده نگردید.

نگارندگان این مقاله سعی کرده‌اند تا ضمن گذری بر این کتاب و حال و کار مؤلف و ذکر برخی جنبه های زیباشناختی و ادبی متن، پیشنهادات یا توضیحاتی دربارهٔ تصحیح یا تشریح چند واژه از این کتاب ارائه کنند.

شهاب‌الدین زیدری نسوی

رضا قلی‌خان هدایت در مقدمهٔ نفثةالمصدور نام مؤلف را «نورالدین زیدری» عنوان کرده است.(هدایت، ۱۳۰۸: ۲۰) علامه قزوینی نام او را آنگونه که در اثر دیگر مؤلف «سیرت جلال‌الدین» آمده، «محمد بن احمد بن علی بن محمد المنشی النسوی» نوشته است؛ ولی در عین حال لقب «نورالدین» را نیز که رضاقلی‌خان یادآور شده، از آنِ شهاب‌الدین، مؤلف نفثةالمصدور می‌داند،(ر.ک. خرندزی نسوی، ۱۳۸۱: پنجاه و شش و پنجاه و هفت) لیکن استاد مینوی بر اساس نسخه‌ای که از منشآت «نورالدین نسوی» به دست می‌آورد، اثبات می‌کند که نورالدین نسوی و شهاب‌الدین نسوی دو شخصیت مستقل هستند که از قضا هر دو منشی سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه بوده‌اند.

شهاب‌الدین نسوی از خاندان‌های اعیانی بوده است که در خراسان صاحب قلعه‌ای به نام «خرندز» بوده‌اند. (خرندزی نسوی، ۱۳۸۴: ۲۹۸ – ۲۸۹)

«از احوال اوائل زندگانی او و طرز تربیت و مراحل تحصیل و کارهای مختلف که داشته و اینکه سن او در موقع ورود به خدمت جلال‌الدین چه بوده، خبری قطعی نداریم، از دو کتابی که انشا کرده است، استنباط

می‌شود که اهل تحصیل و تعلّم بوده و شاید تا بیست و دو سالگی به آموختن مشغول بوده است، فارسی و عربی و مقدمات علوم اسلامی را فراگرفته بوده و با دواوین فارسی و عربی بسیار انس داشته است؛ حتی با شعر گویندگان معاصر خویش، مثل ابوالمظفر ابیوردی، ظهیر فاریابی، نظامی و افضل‌الدین کاشانی؛ کتب نثر ادبی مشهور و اساسی مثل تاریخ یمینی، منشآت بدیع‌الزمان، مقامات حریری، ترجمهٔ تاریخ یمینی و کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی را خوانده بوده و شاید برخی از آنها را از برکرده بوده است.» (همان: صص کب)

شهاب الدین نسوی ابتدا در خدمت حاکمان محلی نسا بوده است. در حدود سال ۶۲۱ ها.ق. به نمایندگی از آنان به همراه هزار دینار به دربار سلطان غیاث‌الدین، برادر سلطان جلال‌الدین که در آن اوان خراسان در حوزهٔ استیلای او بود، مأمور شد؛ در بین راه مطلع گردید که سلطان غیاث‌الدین در ری از برادرش جلال‌الدین شکست خورده است، مؤلف مصلحت را پیوستن به دربار جلال‌الدین می‌داند و در حوالی همدان به اردوی سلطان جلال‌الدین می‌پیوندد و از این تاریخ به بعد یعنی اواخر سال ۶۲۱ و اوایل ۶۲۲ ها.ق. در زمرهٔ خواص دربار سلطان جلال‌الدین قرار می‌گیرد. (همان: صص کو تا کح)

در این مدت شهاب‌الدین نسوی در اغلب سفرها و لشکرکشی‌ها و جنگ‌های سلطان حاضر بوده است تا اینکه در رمضان سال ۶۲۸ سلطان جلال‌الدین، مؤلف را از حدود اخلاط برای استمداد و کمک به نزد ملک مظفر شهاب‌الدین غازی، برادرزاده صلاح‌الدین ایوبی معروف، در میافارقین می‌فرستد؛ اما با جواب منفی ملک مظفر روبه‌رو می‌شود. به ناچار شهاب‌الدین به نزد سلطان برمی‌گردد، بعد از چند روز تاتار بر اردوی سلطان جلال‌الدین حمله می‌کنند و اغلب همراهان سلطان را از دم تیغ می‌گذرانند، سلطان به سویی و مؤلف به سویی دیگر فرار می‌کنند، این آخرین دیدار مؤلف با مخدومِ محبوب خویش است. پس از آن مؤلف مدتی را در آوارگی و حبس به سر می‌برده است که در نفثةالمصدور ماجرا را مفصل شرح کرده است و سپس در محرم سال ۶۲۹ با تحمل سختی‌های زیاد خود را به ملک مظفر غازی در میافارقین می‌رساند و در همین‌جاست که از قتل سلطان جلال‌الدین توسط کردها آگاهی می‌یابد و در همین میافارقین است که کتاب نفثةالمصدور را چهار سال پس از مرگ سلطان، در سال ۶۳۲ ها.ق. انشا می‌کند و هفت سال بعد در ۶۳۹ کتاب گرانسگ خود سیرت جلال‌الدین را می‌نگارد. از این به بعد اطلاع چندانی از مؤلف نفثةالمصدور نداریم، استاد مینوی در مقدمهٔ سیرت جلال‌الدین به نقل از مورخی متأخر می‌نویسد که «شهاب‌الدین نسوی پس از کشته‌شدن جلال‌الدین به ملک مظفر غازی پسر ملک عادل صاحب میافارقین پیوسته بود، سپس در خدمت برکه خان مقدم خوارزمیان درآمد و بعد از آنکه برکه کشته شد، نسوی نزد الناصر الاصغر یوسف بن العزیز الایوبی، صاحب حلب، مقامی بلند یافت و از جانب او به سمت سفارت به نزد تاتار رفت و بازگشت و در سال ۶۴۷ ها.ق. در حلب درگذشت.»(همان: ص قا)

انتخاب عنوان نفثةالمصدور

مشخص نیست که نام کتاب را شهاب‌الدین زیدری خود انتخاب کرده است یا بعدها بر اساس متن کتاب این نام را بر آن گذاشته‌اند؛ در نفثةالمصدور دوبار نام کتاب آمده است: یکی: «از نفثةالمصدور که مهجوری بدان راحتی تواند یافت، چاره نیست.»(خرندزی نسوی، ۱۳۸۱: ۷) و دوم: «بیا تا به سر نفثةالمصدور خویش باز شویم که این مصیبت نه از آن قبیل است که به بکاء و عویل در مدت طویل حق آن توان گذارد.»(همان: ۴۸) به هر روی، آنگونه که پژوهشگران نفثةالمصدور نیز گفته‌اند، با توجه به معنای شکایت از روزگار و درد دلی که از آن برداشت می‌شود، نفثةالمصدور نام بسیار مناسبی است که بر این کتاب نهاده شده است.

مؤلف، نفثةالمصدور را چهار سال پس از مرگ سلطان جلال‌الدین در سال ۶۳۲ هـ . ق. در میافارقین خطاب به یکی از اعیان خراسان به نام سعدالدین تحریر می‌کند.(همان: ۸) علامه قزوینی حدس زده‌اند که این سعدالدین پسر عموی مؤلف است.(همان: ۷۹) شهاب‌الدین زیدری در نفثةالمصدور خاطرات دردناک خود را از سال پایانی حکومت سلطان جلال‌الدین خوارزم‌شاه با زبانی بسیار شاعرانه و انشایی مصنوع بیان کرده است. مرثیه‌ای دردناک که روایتگر افول دولت خوارزمشاهی و بلکه «ایران» است.

نفثةالمصدور، تاریخ یا ادبیات؟

همانگونه که پیش از این آمد، نفثةالمصدور فاقد یک ساختار هنجارمند تاریخی است؛ هر چند خالی از روایت تاریخ نیست. در اینجا نمی‌خواهیم حکم قطعی صادر کنیم که نفثةالمصدور یک کتاب صرفاً تاریخی است یا یک کتاب صرفاً ادبی؛ چرا که یک متن تاریخی خود بخشی از ادبیات یک ملت است و در مقابل یک متن ادبی – ناخواسته – متعلق به برهه‌ای از تاریخ؛ پس تفکیک این دو مقوله کاری چندان صواب به نظر نمی‌آید.

معمولاً نگاه به نفثةالمصدور نگاهی تاریخی بوده است؛ اما با کمی تأمل در متن این کتاب، آشکار خواهد شد که ویژگی‌های ادبی این متن بر جنبه‌های تاریخی آن غلبه دارد، غرض از ویژگی‌های ادبی، صرفاً به کارگیری چند عبارت مسجع یا کاربرد صنایعی نظیر جناس و موازنه و تضاد و ایهام نیست؛ که اگر چنین بود، اغلب نثرهای فنی و مصنوع پیش یا پس از نفثةالمصدور سرشار از این صنایع‌اند؛ ولی حتی مرور آنها برای پژوهشگران عرصهٔ ادبیات هم ملال‌آور است.

قوّت جنبه‌های ادبی در نفثةالمصدور

با آنکه در تقسیم‌بندی سبک‌ها، نفثةالمصدور را در زمرهٔ نثرهای فنی و مصنوع قرار داده‌اند، اما در جای جای آن به مواردی برمی‌خوریم که چنان زیباست که خوانندهٔ امروزی می‌تواند آن را نه به عنوان نثری مصنوع از قرن هفتم که مرثیه‌ای استوار از شاعری معاصر بپذیرد:

سنگین دلا کوه!
که این خبر سهمگین بشنید و سر ننهاد
و سرد مهرا روز!
که این نَعْی جان سوز بدو رسید و فرو نایستاد

سحاب در این غم
اگر به جای آب خون بارد،
به جای خود است
دریا در این ماتم
اگر کف بر سر آرد،
رواست
آفتاب را
مهر چون شاید خواند؟!
که بعد از او برافروخت
شفق را
شفیق نشاید گفت
که دلش نسوخت. (همان: ۴۸)

مواردی از این قبیل در سرتاسر رسالهٔ کوچک نفثةالمصدور یافت می‌شود که بازتاب تأثیرپذیری آن از نثر مرسل و سادهٔ دورهٔ سامانی است.

نفثةالمصدور نثر شاعرانه‌ای است که تمامی صنایع بدیعی و بیانی در خدمت آفرینش تخیل شاعرانه‌اند؛ تخیل شاعرانه‌ای که سرشار از ظریف‌ترین احساسات و عواطف انسانی است. شاید اگر پس از هفتصد سال نفثةالمصدور به عنوان دفتری از مجموعهٔ شعر معاصر به چاپ برسد، بسیاری آن را شعری استوار و زیبا از شاعری معاصر قلمداد کنند. چندان بی‌راه نیست اگر در پژوهشی مستقل تأثیرپذیری شعر شاملو از نفثةالمصدور مورد بررسی قرار گیرد.

برای مثال می توان نمونه های بسیاری از این کتاب را ذکر کرد که از جنبه های قوی ادبی برخوردارند. از آن دسته است کاربرد استعاره های زیبا در این متن:

شفق به رسم اندوه‌زدگان،
رخساره به خون دل شسته است.
ستاره بر عادت مصیبت‌رسیدگان
بر خاکستر نشسته است.
صبح در این واقعهٔ هائل
اگر جامعه دریده است،
صادق است.
ماه در این حادثهٔ مشکل

اگر رخ به خون خراشیده،

به حق است.(همان: ۴۸)

یا تشبیهات ادیبانه و تصاویر خیال انگیزی که نثر کتاب را با حوزه ی شعر پیوند زده اند:

و از این دست سنان، چون راز

در دل هم‌آواز

جای گرفته

از آن روی تیر، چون نور حدقه در دیدهٔ

دوست پسندیده نشسته

بر طرفی پالهنگ چون زه گریبان

در گردن جمعی بیکسان و غریبان

و از جانبی شمشیر

چون بار گناه

بر گردن نیک خواه(همان: ۵۲)

آفتاب بود

که جهان تاریک را روشن کرد

پس به غروب شد

نی، سحاب بود

که خشکسال فتنه زمین را سیراب گردانید

پس بساط در نوردید.(همان: ۴۷)

تصحیح و تشریح چند واژه از نفثةالمصدور

تصحیح مرحوم استاد دکتر یزدگردی از نفثةالمصدور با همهٔ حسن‌های مکرری که دارد، عیب‌های کوچکی نیز در آن یافت می‌شود و شاید کثرت همان حسن‌هاست که انتظار خواننده را بالا می‌برد؛ وگرنه بسیاری دیگر از متونی که توسط استادان دیگر تصحیح شده‌اند، حتی از ارائه تعلیقاتی ساده در پایان کتاب دریغ کرده‌اند.

شاید از عمده‌ترین عیب‌های این تصحیح توضیحات بسیار زیاد پیرامون بعضی از اقوال و اشعار عربی است که گاهی چند صفحه کتاب را به خود اختصاص می‌دهد و عدم توضیح بعضی از واژگان و عبارت‌های فارسی و عربی است که به ویژگی جامع و مانع‌بودن این اثر خلل وارد کرده است. به هر روی در این بخش مقاله به تصحیح و توضیح چند واژه از این کتاب می‌پردازیم. در خور یادآوری است که با توجه به عدم دسترسی به نسخه‌ای جدید، چند واژهٔ تصحیح شده صرفاً جنبهٔ پیشنهادی دارند:

۵-۱- در عبارت: «بلارک آب خورده تا خونخوارشده، خون، خوارشده، سنان سرافراز به مثال زورآزمایان سرافراز گشته» (همان: ۲) به نظر می‌رسد با توجه به اینکه مؤلف سعی در ایجاد تقابل مابین وقایع قبل از حملهٔ مغول و بعد از آن را داشته است، در واژهٔ «سرافراز» تصحیفی صورت گرفته است. در سرافراز اول «سرافزار» صحیح‌تر می‌نماید، چرا که یکی از معانی‌ای که مرحوم علامه دهخدا برای سنان ذکر کرده است، «نوک و سر هر چیز است.» هر چند که جناس‌های تام و مرکبی که در عبارت‌های قبل و بعد از این عبارت آمده است، کمی این پیشنهاد را سست می‌کند، اما اگر ضبط مرحوم یزدگردی را برای رعایت جناس درست بدانیم، دیگر تقابلی که مدنظر مؤلف بوده است، رعایت نمی‌شود و در حقیقت اینگونه معنا می‌شود که سنانی که [قبل از حملهٔ مغول] افرازندهٔ سر بوده است، هم‌اکنون نیز به مانند زورآزمایان سربلند است. حال آنکه بر پایهٔ تصحیف سرافراز به سرافزار، معنای صحیح‌تری در همراهی عبارات دیگر شکل می‌گیرد: سنانی [که تا پیش از این] تنها به عنوان ابزاری بی‌ارزش برای نوک دیگر اشیا به کار می‌رفته است، هم‌اکنون سربلند گشته است.

۵-۲- در عبارت: «پیسه کلاغیست که حدیث فاوا برد، غراب البینی است که وقت مهاجرت کاغد.» (همان: ۳) مرحوم یزدگردی در پاورقی در توضیح کاغد آورده‌اند: «تصحیح قیاسی و از استاد فروزانفر است و نیز به حدس صائب ایشان محتمل است کاود باشد.»

به نظر می‌آید که «کاغد» اسم صوت باشد و به صدای کلاغ اطلاق می‌شده است. مسعود سعد سلمان گفته است:

آن زاغ ببین که در هوا می‌کاغد یک نیمه‌اش از مداد و نیمی کاغد(دیوان)

همانگونه که می‌دانیم، چند نسخه‌ای که از نفثةالمصدور برجا مانده است، همگی متأخراند و چه بسا همه کتابتی از یک نسخهٔ واحد باشند. اگر در احتمالی ضعیف – تأکید می‌کنیم ضعیف - در نگارش دو عبارت خلطی رخ داده باشد و عبارت اینگونه باشد که: «غراب البینی است که حدیث فاوا برد، پیسه کلاغیست که وقت مهاجرت کاغد» آن وقت با توجه به بیت مسعود سعد می‌توان عنوان کرد که «کاغیدن» اختصاصاً به صدای کلاغ پیسه اطلاق می‌شده است.

۵-۳- در عبارت: «و از ابکار و عون، ابکار و عون حرب را شناختی.» (خرندزی نسوی، ۱۳۸۱: ۱۹) مرحوم یزدگردی هر دو «ابکار» را به معنای بکر و دوشیزه دانسته است.(همان: ۳۵۶) در صورتی که به قرینهٔ عون و حرب، ابکار دوم به معنای شبگیررفتن و شبیخون‌زدن است.

۵-۴- در عبارت: «سحابی حشو آن عذاب، و میغی رشّ آن تیغ، و غیثی قطر آن عَیث، و غیمی رشح آن ضیم و ابری حمل آن کَبْر، بر قصد لشکر، بر حدود ارمن گذشتند.» (همان: ۳۲)

مرحوم یزدگردی کبر را (با فتح اول و سکون دوم و سوم) «خفتان» معنا کرده‌اند. تعلیقات فرهنگ لغات نثرهای فنی و مصنوع نیز برای واژهٔ کبر به معنای خفتان، همین عبارت نفثةالمصدور را شاهد

آورده‌اند.(مدبّری، ۱۳۷۶: ۳۹۳) صحیح آن است که این واژه (با فتح اول و دوم) به صورت کَبَر قرائت شود، که در این صورت به معنای گیاهی است با خارها و شاخه‌های نوک‌تیز. به نظر می‌آید خوانش این واژه به صورت کَبْر غلط است و معنای خفتان را عبارات قبل از آن تأیید نمی‌کنند، اگر دقت شود، می‌بینیم که این ابرها عذاب، تیغ، عیث (= تباهی)، ضیم (= بیداد) به همراه دارند که همگی معنای بلا و مصیبت را تبلیغ می‌کنند و مگر نه اینکه اگر معنای خفتان را برای کبر لحاظ کنیم، این ابر نه تنها حامل تباهی و مصیبت نیست که عین رحمت است. از نظر سجعی نیز اگر چه خوانش این واژه با فتح اول و دوم سجع آن را با واژه‌های پایانی عبارات پیشین (تیغ، عیث، ضیم) از بین می‌برد، اما مابین آن با واژهٔ پایانی عبارت بعد از آن یعنی «لشکر» سجع ایجاد می‌کند.

۵-۵- در عبارت: «عَمّا قریب طعمهٔ غراب و لقمهٔ عقاب خواهند بود و تا نه بس دیر لُهنهٔ کلاب و نجعهٔ ذئاب خواهند شد.» (خرندزی نسوی، ۱۳۸۱: ۳۴) مرحوم یزدگردی نجعه را، گیاه جستن و خواستن گیاه در جای آن معنا کرده‌اند.(همان: ۵۶۳) حال آنکه نجعه در اینجا به معنای طعام مطلوب و مطلق طعام است.

۵-۶- در عبارت: «آنکه تیغ در میغ نشاندی و به شمشیر در روی شیر برفتی، و به چنگ وقت جنگ بتاختی و از درق تیر هدفِ تیر ساختی، و به نیزه‌گاه با سماک برآویختی، و بهرام را وقت اصطیاد گور پنداشتی...» (همان: ۴۶) به نظر می‌آید که در عبارت «و به نیزه، گاه با سماک برآویختی.» گاه، گاو باشد. هر چند که «گاه» نیز غلط نمی‌نماید. پیشنهاد اخیر بار غلو عبارت را – که مدنظر مؤلف بوده است – افزایش می‌دهد و در عین حال نمونه‌هایی در تأیید آن در ادب فارسی یافت می‌شود؛ وحشی بافقی در قصیده‌ای در مدح پیامبر اسلام گفته است:

اشارهٔ تو اگر زور ساعدش بخشد، به نیزه گاو کمک از زمین کشد به سماک

(وحشی بافقی، ۱۳۸۸)

۵-۷- در عبارت: «و هر چند در خوی خصوصاً و در نواحی آذربایجان عموماً زمانهٔ دورنگ پیسه کلاغی نزاییده بود و هوای دو دم میان اعتدال و انحراف دمی برمی‌آورد...، لیکن در حوالی کوهستان ارمن که، «بها تضرب الامثالُ فی برودهٔ»، نصارای برد بر سنت حواریان گازری می‌کردند...» (خرندزی نسوی، ۱۳۸۱: ۱۰۱)

به نظر می‌آید که «نزاییده» در عبارت مذکور صحیح نیست و صحیح آن «زاییده» باشد. مؤلف خواسته است که هوای خوی و آذربایجان را با هوای کوهستان ارمن مقایسه کند که هوای خوی رو به اعتدال بوده است و در عوض هوای کوهستان ارمن بسیار سرد، در نتیجه با توجه به معنای پیسه کلاغ که استعاره‌ای است از زمین و دشتی که به واسطهٔ نزدیک‌شدن فصل بهار بخشی از برف آن آب شده است و سپید و سیاه می‌نماید، باید عبارت بدین گونه باشد که «زمانهٔ دو رنگ پیسه‌کلاغی زاییده بود.»

۵-۸- مرحوم یزدگردی در ذیل واژهٔ آب دهان می‌نویسند: «آنکس که به نگاهداری اسرار قادر نیست.» در عین حال در پاورقی ادامه می‌دهند که: این تعبیر در منابعی که در دسترسی نگارنده بود، یافته نشد؛ جز در

لغت‌نامهٔ مرحوم دهخدا که در آنجا نیز از روی همین عبارت «نفثةالمصدور» به معنی آن اشاره رفته است.»(همان: ۳۵۵)

سلمان ساوجی در قصیده‌ای که در مدح سلطان اویس گفته است، آب دهان را به همین معنا به کار برده است:

تا کرده ابر «آب دهان» را ز دل پسند، افتاد راز او همه بر کوی و برزن است

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۳)

نتیجه

نفثةالمصدور از منابع موثق تاریخی در قرن هفتم و تاریخ مغول و در زمرهٔ منابع دست اول و بی‌واسطهٔ تاریخ مغول قرار می‌گیرد و متأسفانه تا امروز نسخهٔ قابل اعتمادی از این کتاب به دست نیامده است. نسخه‌هایی که مرحوم یزدگردی در تصحیح نفثةالمصدور از آنها بهره برده است، همه متأخر هستند؛ از این رو با وجود کوشش ارزشمند ایشان، هنوز متنی قابل اعتماد از نفثةالمصدور تهیه نشده است و تا زمانی که نسخه‌ای جامع از این اثر گرانسنگ حاصل نگردد، می‌توان برای قرائت‌های متفاوت از ضبط مرحوم یزدگردی نیز جایگاهی قائل شد.

این مقاله ضمن گذری بر این کتاب و حال و کار مؤلف، به ذکر برخی جنبه های زیباشناختی و ادبی متن کتاب پرداخته و نشان داد که در جای جای نفثةالمصدور به مواردی برمی‌خوریم که چنان زیباست که خوانندهٔ امروزی می‌تواند آن را مرثیه‌ای استوار از شاعری معاصر بپذیرد. همچنین ضمن ارائهٔ پیشنهادات یا توضیحاتی دربارهٔ تصحیح یا تشریح چند واژه و اصطلاح از این کتاب، نکاتی را جهت تشریح و توضیه بهتر کتاب ارائه نموده است.

کتابنامه

۱- خرندزی نسوی، شهاب‌الدین محمد(۱۳۸۴) سیرت جلال‌الدین منکبرنی، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

۲- ---------- ، ---------- (۱۳۸۱) نفثةالمصدور، تصحیح امیرحسن یزدگردی، چاپ اول، تهران: توس.

۳- ---------- ، ---------- (۱۳۰۸) ---------- ، تصحیح رضاقلی‌خان هدایت، چاپ اول، تهران: شرکت محدود طبع کتاب.

۴- -------- ، ---------- (بی تا) -------- ، دستنویس خطی دانشگاه تهران، شماره ۸۲۲۸ .

۵- راستگو، سیدمحمود(بی تا) مروری در کتاب نفثةالمصدور، مجله معارف، شماره ۱۷ و ۱۸.

۶- سلمان ساوجی، جمال الدین(۱۳۸۳) کلیات، تصحیح عباسعلی وفایی، چاپ اول، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۷- مدبّری، محمود(۱۳۷۶) فرهنگ لغات نثرهای فنی و مصنوع، چاپ اول، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی.

۸- وحشی بافقی،کمال الدین (۱۳۸۸) دیوان، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.

سمبولیسم اجتماعی در شعر مهدی اخوان ثالث

محمود بیک‌زاده
مؤسسه آموزش عالی غیر دولتی تابران
غزاله خواجه نصیری
مدرس مؤسسه آموزش عالی غیر دولتی تابران

چکیده

در این مقاله پس از تعریف سمبولیسم اجتماعی و ظهور شعر سمبولیک فارسی به شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر سمبولیک فارسی با اروپایی و سپس شعر سمبولیک اخوان ثالث پرداخته شده است.

اخوان شاعری نمادگراست و بسیاری از نمادهای مورد استفاده خود را از بین گیاهان، حیوانات و یا اساطیر کهن ایران و ... انتخاب می‌کند تا بتواند مقصود سیاسی و اجتماعی خود را به خواننده القا کند.

اخوان با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه، نماد را برای بیان افکارش برمی‌گزیند و این توانایی را می‌یابد که آنها را نه به طور مستقیم و توصیف واقعیت بلکه با شیوه‌ی تشبیه آشکارِ آن افکار به تصویرهای عینی و ملموس در اختیار مخاطب قرار دهد. در این مقاله تلاش شده است برخی از نمادهای پربسامد شعر اخوان با بیان شاهد مثال از شعر او معرفی شود.

کلیدواژه‌ها: سمبولیسم یا نمادگرایی، سمبولیسم اجتماعی و اخوان ثالث، ظهور سمبولیک فارسی

«اصل کلمه سمبل symbole (نماد)، سوم بولون sumbolon یونانی است به معنی به هم چسباندن دو قطعه‌ی مجزا که از فعل‌سومبالو sumballo (می‌پیوندم) مشتق است و حاکی از چیزی است که به دو قسمت شده باشد.» (سید حسینی، ۱۳۸۷، ۵۳۸)

لغت سمبل به معنی وحدت و پیوستن است. خود سمبل symbole در آغاز به شیء دو نیمه از جنس فلز یا چوب اطلاق می‌شده که هر نیمه‌ی آن دست کسی بود، مثل دو دست یا دو نفر که مدتی از هم دور بودند. این دو نفر پس از مدتی دونیمه‌ی این شیء را کنار هم قرار می‌دادند و قول و قرار قبلی خود را تجدید می‌کردند. در عالم اندیشه و معنی نیز سمبل symbole یا رمز عامل وحدت دوباره است و اضداد را به هم می‌پیوندد و تعارضات را کاهش می‌دهد. پس رمز متضمن‌نوعی دوگانگی است که دو قطب آن مکمل یکدیگرند و به همین دلیل است که حداقل می‌توان آن را به دو شیوه‌ی متضاد تفسیر کرد.

«واژه‌ی «سمبولیسم» به عنوان یک اسم عام، همانند «رمانتیسیسم» و «کلاسیسیزم» مفهوم بغایت وسیعی دارد. این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوه‌ی بیانی به کار برد که به جای اشاره‌ی مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه‌ی موضوع دیگری بیان کند.» (چدویک، ۱۳۷۵، ۹)

«سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیله‌ی تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها، و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست.» (همان، ۱۱)

- تعریف سمبولیسم اجتماعی

سمبولیسم در معنای خاص و مکتبی رایج، یکی از مکاتب اروپایی است که در قرن ۱۹ بعد از مکاتبی ادبی مثل ناتورالیسم، رئالیسم و رمانتیسم در اروپا به وجود آمده و بر سیر تحولات ادبی کشورهای دیگر نیز تأثیراتی گذاشته‌است.

«سمبولیست‌ها پیش از منحطان کسب موفقیت کردند و قواعد محکم‌تر و مهم‌تری بیان داشتند، زیرا مطالعات‌شان بیشتر و هوس و آرزوهاشان کمتر از آنان بود. آنها تقریباً همان هدف‌هائی را که شاعران دوره‌ی انحطاط داشتند برای خوداختیار کردند و از شعر جدیدی که از زمان بودلر به بعد به میان آمده بود به دفاع پرداختند. به دنبال مقاله‌ها و مجلاتی‌که شاعران جوان از سال ۱۸۸۴ انتشار می‌دادند، عاقبت ژان موره آس (Moreas) شاعر یونانی‌نژاد بیانیه‌ی مکتب جدید را درشماره‌ی ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ضمیمه‌ی ادبی روزنامه‌ی «فیگارو» انتشار داد که سر و صدای زیادی در محافل ادبی بپاکرد. در این بیانیه بود که «موره آس» برای نخستین بار کلمه‌ی سمبولیسم را در مورد این مکتب به کار برد و از آن پس‌مکتب جدید به همین اسم نامیده شد.» (سید حسینی، ۱۳۸۷، ۵۴۱)

«از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفه‌ی ایدآلیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت و در حوالی سال ۱۸۸۰ در فرانسه باز رونق می‌یافت.» (همان، ۵۴۳)

این مکتب که در اروپا شکل گرفت کشورهای زیادی را تحت تأثیر خود قرار داد و سمبولیسم اجتماعی فارسی تحت‌تأثیر سمبولیسم اروپا شکل گرفت.

- ظهور شعر سمبولیک فارسی

در مورد دلیل ظهور شعر سمبولیک فارسی باید به زمینه تاریخی به وجود آمدن این مکتب ادبی در ایران توجه داشت.«پس از روی کار آمدن رضاخان و قدرت‌یابی او در دهه‌ی نخست این قرن، شاعران به رمزهای اجتماعی رو می‌آوردند.به نظر می‌رسد شعر در این ایام، به اعتبار برقراری فضای بسته‌ی سیاسی به این نوع گرایید.» (تسلیمی، ۱۳۸۳، ۸۳)

در هر دوره‌ای از تاریخ که محدودیتهای اجتماعی شدت گرفته است و فضای حاکم بر جامعه همراه با استبداد وخفقان بوده است، شاعران به ایهام و نمادگرایی روی آورده‌اند. در ایران از سالهای دور شاعرانی چون: ناصرخسرو،فردوسی، حافظ و ... و در عصر حاضر از دوره مشروطه به بعد شاعرانی مانند: لاهوتی، رفعت، بهار و ... و پس از آن‌نیما، شاملو، اخوان و ... به این مکتب روی آورده‌اند، و همانطوری که گفته شد

ترس و وحشت از تبعید و توقیف آثار به‌دلیل فضای دیکتاتوری حاکم بوده است. و بدیهی است شاعران متعهد و ملتزم به مردم و جامعه در هر دوره‌ای وجودداشته‌اند تا در برابر ظلم و جور و ستم به شیوه‌های گوناگون و زبانی مناسب با دوره خود ایستادگی و عکس‌العمل‌نشان دهند.

مهدی زرقانی درباره‌ی زمینه پیدایش شعر سمبولیسم اجتماعی می‌نویسد: «فضای اختناق‌آلود پس از کودتای ۲۸ مرداد، شرایط را برای ظهور این گرایش شعری کاملاً فراهم کرد. (زرقانی، ۱۳۸۷، ۵۳۳)

البته تولید شعر سمبولیسم اجتماعی در ایران سابقه‌ی طولانی‌تر دارد، اما در عصر حاضر و در دهه سی و چهل به اوج‌خود می‌رسد. برخی از تحولات از جمله تحول در ساختار حکومتی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، عقیدتی وفرهنگی و ... سبب ظهور مضامین و مفاهیم جدیدی در شعر معاصر شده است و شاعران از این گونه تغییرات در شعرخود بهره جسته‌اند، چنانچه کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ را مبنایی برای تغییرات در شعر قرار دهیم، شاهد آن هستیم که‌تغییرات شعری و اوج شعر سمبولیسم اجتماعی به دلیل تحول و تغییر در ساختار حکومتی، سیاسی، اجتماعی و ...بوده است.

«چهار برادر شعر معاصر عبارتند از: رمانتیسم فردی، رمانتیسم اجتماعی، سمبولیسم اجتماعی و رئالیسم اجتماعی‌سوسیالیستی.

رمانتیسم فردی، در این دوره از دیگر برادران یک سر و گردن بالاتر است. اما در دوره‌ی بعدی، سمبولیسم اجتماعی‌است که در جلو صف ایستاده و برادران دیگر را پشت سر نهاده است. بدین ترتیب، می‌توان گفت دوره مورد بحث،دوره رواج رمانتیسم فردی است و دوه بعدی، دوره رواج سمبولیسم اجتماعی و رمانتیسم اجتماعی است.» (همان،۳۵۴)

«نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر، با هر صبغه و زمینه‌ای (اجتماعی یا سیاسی، عرفانی، یا صرفاً شاعرانه)، اساساًپیچیده‌ترین فراورده‌ی تخیل شاعرانه است، یعنی بهره‌گیری از این وسیله‌ی بیانی کار هر شاعری که شم و نیز تجربه‌ی‌کافی در آن نداشته باشد نیست زیرا به سبب گستردگی مفاهیم و بارهای معنایی و دامنه‌ی فراخ تداعیهای موجود درهر نماد از سویی، و پیوند و ارتباط کمابیش پیچیده‌ی میان نمادهای درون هر شعرِ نمادین از سوی دیگر، نیاز به‌تخیلی در سطوح بالای فرهیختگی و پروردگی و اندیشه‌ی شاعرانه‌ای ژرف و فراخ دارد که قادر است دستگاهی ازن مادهای گوناگون را در هم بتند و در درون شعر جا بیندازد.» (حمیدیان، ۱۳۸۱، ۱۴۱)

محمدرضا شفیعی کدکنی دوره رواج شعر اجتماعی (سمبولیسم اجتماعی) را پس از شهریور ۱۳۲۰ می‌داند ومی‌نویسد: «... مترقی‌ترین صدا باز صدای نیماست که دیگر آن صبغه و جنبه‌ی رمانتیک را ندارد و کاملاً اجتماعی وسیاسی است و نوعی حرکت بیشتر به سمت سمبولیسم اجتماع‌گراست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۵۹)

نیما به عنوان مبتکر این نوع سبک شعری معتقد بود که شعر باید با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط داشته باشد. به گفته وی «حتماً شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد تمایلی به زندگی مردم نشان می‌دهد.» (یوشیج، ۱۳۵۱، ۱۰۸)

- تعریف شعر اجتماعی

هدف شعر سمبولیک اجتماعی این است که خواننده با حوادث عصر خود آشنا شود. دیگر جنبه‌ی فردی برای شاعرمطرح نیست و خود را در میان مردم و جامعه می‌بیند و به اجتماع می‌گراید و اینگونه شاعران به قول نیما باید غیرتی‌داشته باشند که به زندگی مردم تمایل داشته باشند، و نیز احساس و عاطفه. برخی محور اصلی تمام عواطف را اجتماع‌و مردمش می‌دانند، همانطوری که احمد شاملو نیز در این باره می‌گوید: «هیچ وقت تصور نمی‌توانم بکنم که شعر اثر مستقیم زندگی نباشد یا چیزی باشد جدا از ضربه‌های زندگی. من فکر می‌کنم این اصلاً صدای آن ضربه‌هاست. درین هیچ شکی نیست. منتها من نمی‌توانم چنین کوششی بکنم که این ضربه‌ها به یک نحوی به صورت شعری دربیاید و نوشته بشود. خود به خود اینکار می‌شود.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱، ۱۰۹)

«اگر شعر در انسان ایجاد عاطفه کند به فرض آنکه معنی روشنِ قابل تصدیقی هم نداشته باشد، شعر است.» (همان،۲۹)

«شعر اجتماعی، شعری است که با جان و جوهره‌ی جامعه‌گرا و انسان‌مدار بر پایه‌ی فلسفه تکامل تاریخ که بیانگرآرمانهای جمعی مردم است. در این قلمرو، شاعر با هدف بیدارگری و ارتقای بینش و ادراک توده‌های مردم، همگام و همپیوند با عواطف و اندیشه‌های آنان به میدان می‌آید و می‌کوشد تا بازتاب صادق زمانه‌ی خود باشد.» (روزبه،۱۳۸۳، ۱۰۹)

«شعر اجتماعی – سیاسی نیاز به بیانی کوبنده پرتپش و هیجان‌آفرین دارد تا سستی و رخوت را از ذهن و جان خواننده‌بزداید و شور و شعور ناب او را به اهتزاز درآورد. شاعر اجتماعی، مخاطب را به لمس خالص زندگی – با همه‌ی زیر وبم‌هایش – فرا می‌خواند.» (همان، ۱۱۰)

گونه‌ای از شعر اجتماعی، شعر نو حماسی است و «منظور از شعر نو حماسی، نوعی شعر نیمایی است با محتوایی‌اجتماعی و فلسفی و روشن‌بینانه. شعری که هدف آن بالا بردن ادراک و بینش هنری و اجتماعی است و غالباً پیامی اجتماعی و انسانی در آن بازگو می‌شود.

شعر نو حماسی برخلاف اشعار تغزّلی خواننده را در لذت‌جویی‌های فردی و یا اندوه‌های ساختگی خود شریک‌نمی‌سازد بلکه می‌خواهد خواننده را با روی‌دادهای عصر خود آشنا سازد و او را در سطحی بالاتر از آن قرار دهد.

در مورد شعر نو حماسی که گونه‌ای از شعر اجتماعی است گفته شد بیانی کوبنده و هیجان‌آفرین دارد مثلاً در مقایسه شعر فردوسی و سعدی و نیز در عصر حاضر، مقایسه شعر سپهری و اخوان به راحتی می‌توان

تشخیص داد که شعر فردوسی و اخوان از این ویژگی (حماسی بودن) برخوردار است، زیرا می‌خواهد رخوت و سستی را از ذهن خواننده‌بزداید و او را از خواب غفلت بیدار کند.

برجسته‌ترین ویژگیهای ادبیات اجتماعی پس از کودتا طی دهه‌های ۳۰ و ۴۰ عبارتند از:

– افول نسبی عواطف فردی و عاشقانه در برابر عواطف و اندیشه‌های اجتماعی – انسانی.

– ظهور موجی توانمند از اندیشه‌های یأس و حسرت و شکست، و پناه بردن به قلمرو رمز و سمبول و کنایه.

– رویکرد شاعران و نویسندگان به سرچشمه‌های فرهنگ بومی و اقلیمی (در واکنش به هجوم سیاسی و فرهنگی‌غرب).

– رواج تفکر لاییک (غیردینی) در قالب گرایشهای اومانیستی، مارکسیستی، نیهیلیستی و ...

– گسترش دید جهان وطنی و به تبع آن رویکرد شاعران و نویسندگان به مسائل و مضامینی چون: نبرد ویتنام، تبعیض نژادی، مبارزات ضد امپریالیستی در سراسر جهان.

– گسترش شعر منثور و به تبع آن ظهور جریانهایی‌چون: شعرسپید، موج نو، حجم، شعر چریکی و ...

– تأثیرپذیری از رهیافتهای مدرنیستی غرب و شرق در کلیه‌ی زمینه‌ها: هنر، فلسفه، جامعه‌شناسی، روانشناسی، وخصوصاً شعر، رمان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی، نقد و نظریه‌ی ادبی و ...»

همانطوری که قبلاً گفته شد، یکی از خاستگاههای شعر سمبولیسم اجتماعی، مکتب سمبولیسم اروپایی بوده است وبه همین جهت به شباهتها و تفاوتهای جریان شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی و مکتب سمبولیسم اروپایی اشاره می‌شود:

– شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر سمبولیک فارسی با اروپایی

شباهت‌ها	تفاوت‌ها
۱– برای بیان افکار و عواطف از زبان و بیان نمادین‌استفاده می‌شود. ۲– زبان شعر مبهم و پیچیده است. ۳– بسیاری از قواعد ادبی و عروض سنتی دستخوش‌تغییر شد. (شروع آن در ایران از دوره مشروطه شروع تااینکه نیما بنیان‌گذار شعر نو تحولی در شعر بوجودآورد.) ۴– از نظر توجه به آهنگ و موسیقی کلمات و استفاده ازآن در جهت القای بهتر افکار و عواطف.	۱– عمده‌ی تکیه و تأکید شاعران سمبولیست فارسی برعینیت و واقعیت موجود و این جهانی بود و شاعران مکتب سمبولیسم اروپایی گرایش به صور آرمانی وایده‌ی افلاطونی داشتند. ۲– جامعه‌گرایی از ویژگیهای محوری و مبنایی شاعران سمبولیست فارسی است و خود را متعهد به آن می‌دانند، اما شاعران سمبولیست اروپایی اعتقاد و التزامی به مسائل سیاسی و اجتماعی ندارند. ۳– شاعران نمادگرای فارسی معتقدند که شعر باید حاوی پیامی برای مخاطبان خود باشد؛ درحالی که شاعران

	سمبولیست اروپایی هیچ گونه جنبه‌ی تعلیمی وآموزندگی برای شعر قایل نبودند. ۴- شاعران مکتب سمبولیسم اروپایی برای درک حقیقت به تصور و تخیل بیش از تفکر ارزش می‌دهد، در حالی که شاعران سمبولیسم اجتماعی فارسی در کنارعنصر تخیل، به درک و دریافتهای فکری و فلسفی اهمیت بسیاری داده‌اند.

در حدود دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ دگرگونی در شعر بیش از قبل محسوس بود. و چهره‌ها بعضی از همان چهره‌های اواخردوره‌ی قبل هستند که در آن دوره خیلی جوان بودند و تازه کارشان را شروع کرده بودند. چهره‌های ادبی این دوره، درحقیقت، جوان‌های دوره قبل هستند. عده‌ای از آنها هم جوان‌های تازه‌تری هستند که بیشتر آثارشان بعد از ۲۸مرداد عرضه شده است. این چهره‌ها، بدون ترتیب خاصی از لحاظ اهمیت، عبارتند از: اخوان ثالث، شاملو، نادرپور، مشیری، هوشنگ ابتهاج (سایه)، سیاوش کسرایی - خود «نیما» هم هست که تا اواسط این دوره هنوز فعالیت ادبی‌دارد - محمد زُهری، حسن هنرمندی و فروغ فرخزاد که دوره‌ی نخستین شاعریش با آغاز همین دوره شروع می‌شود والبته دوره‌ی تجارب خام شاعری اوست.

یکی از صداهایی که در این دوره بیشتر شنیده می‌شود صدای سمبولیسم اجتماعی است که در شعر مهدی اخوان ثالث نمود دارد، مانند شعر «زمستان» او: سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت. سرها در گریبان است. این صداها صدای آنهایی است که درگیر مسائل اجتماعی هستند. چنان که بعداً خواهیم دید، درواقع، صدای «پادشاه فتح» تبدیل به صدای «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» می‌شود.

مسائل اصلی و درونمایه‌های تازه‌ای که در قلمرو شعر این دوره عرضه می‌شود، بیش و کم عبارتند از: مسأله مرگ،مسأله یأس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره حاکم است. غالباً شعرا به مرگ می‌اندیشند و اصولاً یکی ازدرونمایه‌های اصلی شعر این دوره مسأله اندیشیدن شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ و ناامیدی عجیب و غریبی‌است که شاید بهترین پیغامگزارش - به حق - اخوان ثالث باشد. روحیه‌ی م. امید در دوره‌ی شکفتگی‌اش با یأس‌مناسب درآمد:

ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می‌گریند.

درنتیجه همین حس و مضمون مرگ و یأس، در کنار آن، مضمون دیگری رشد کرد و آن پناه بردن به افیون و میخانه ومستی و گریز از هشیاری و ستیز و مبارزه است. این ویژگی بیشتر در نتیجه‌ی یأس و شکست بعد از ۲۸ مرداد برای‌روشنفکران به وجود آمده بود.

در این دوره، چهره‌ی معشوق آشکارتر و مشخص‌تر شد. شعرا از شکل موهوم معشوق گریزان شدند و به مسائل‌ملموس‌تری درباره‌ی عشق و روابط عاشقانه‌ی میان دو انسان روی آوردند. وقتی شعرهای عاشقانه‌ی

این دوره رامی‌خوانیم – چه به عنوان زنی که از معشوق مردش صحبت می‌کند (فروغ) و چه به عنوان مردی که از معشوق زنش‌می‌گوید (شاملو) – می‌بینیم که این معشوق دیگر آن معشوق خیلی عادی است و مربوط به زندگی روزمره‌ی بورژوایی‌است. معشوق دوره‌ی فئودالی از قلمرو شعر پارسی رخت برمی‌بندد و آن حالت کلیت و لا فردیتی که در باب معشوق شعر غنایی دوره‌های قبل مطرح بود، در این دوره نیست و شعر عاشقانه چهره‌ی زندگی روزمره را به دست می‌دهد:معشوق، معشوقی است که با عاشق در کافه می‌نشیند و قرار روز آینده را می‌گذارد:

هر روز سلام و پرسش و خنده

هر روز قرار روز آینده ... .

یکی از درونمایه‌ها و تم‌های حاکم بر شعر این دوره مسأله ستیز «امید» و «نومیدی» است. می‌شود بین شعرا یک خط فاصل قرار دارد و عده‌ی کثیری از آنها را شاعران ناامید و مأیوس نامید، که پرچمدارشان اخوان ثالث است.

بدیهی است شاعری که بیشتر از همه خود را در درون جامعه می‌بیند و با مردم اجتماع در یک بطن قرار گرفته و در ستیز بین خوبی و بدی و تلاش برای رسیدن به مدینه فاضله رنج فراوانی کشیده است و هنگامی که با مسأله‌ای اجتماعی مواجه گردد که تمام امیدهای او را بر باد دهد و منجر به شکست او و افراد جامعه گردد جز یأس و ناامیدی حاصلی نخواهد داشت. مگر نه اینست که اخوان شاعر محتواست و آیا محور این محتوا عواطف شاعر نیست؟ و مگرنه اینست که اخوان شاعری مردمی و از دل مردم و اجتماع برخاسته و برای رسیدن به آرمانهای گروهی از هیچ تلاشی‌دریغ ندارد. و آیا بعد از کودتا ۲۸ مرداد ۳۲ غیر از یأس و ناامیدی انتظار دیگری می‌رفت؟

اخوان در همان دوره حکومت استبدادی سخن از تغییر و تحول می‌زند:

«بی‌انقلاب مشکل ما حل نمی‌شود» (ارغنون، ۴۱)

اما پس از وقوع انقلاب نه آن که مشکلی از او حل نشد بلکه با (بازنشاندگی!) او مواجه هستیم و دوران انزوای شاعر، وآیا غیر از یأس و نامیدی انتظار دیگری می‌رفت؟

مسأله ستیز بین امید و ناامیدی در میان تئوریسین‌های شعر آن دوره و در بین نظریه‌پردازان ادبیات آن زمان هم بیش و کم، به چشم می‌خورد: نمونه‌ی تفکر نظریه پردازان یأس، حرف‌های اخوان ثالث است در مقدمه‌ی زمستان. به هر حال یک اکثریتی است ناامید و یک اقلیتی امیدوار.

این ستیز هم در بین شاعران دیده می‌شود و هم در بین نظریه‌پردازان ادبی.

شعر این دوره، درنتیجه‌ی تکامل عوامل بسیار پیچیده‌ی تکنیکی و اجتماعی، از لحاظ ثبت تجارب روحی وشخصی و فردی هنرمندان دارای کمال اهمیت است.

از لحاظ اجتماعی شعر این دوره (بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲) با توجه به اوضاع و احوال جامعه تحت تأثیرترجمه‌هایی که از برخی شاعران خارجی (اروپایی – آمریکایی) شده می‌باشد و آنجا که اخوان می‌گوید:

... «زند بر ساغر مک نیس یا نیما» (زمستان، ۱۵۵)

تحت تأثیر ترجمه‌ای از شعر مک نیس است.

در شعر اخوان صبغه اقلیمی دیده می‌شود و به راحتی می‌توان فهمید که او در کجا زندگی کرده است. در شعرش رنگ محلی وجود دارد و بعضی از واژگانی که به کار می‌برد مختص خراسان است، به عنوان مثال در شعر «میراث»می‌گوید:

«پوستینی کهنه دارم من،
یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود.
سالخوردی جاودان مانند
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگار آلوده.» (آخر شاهنامه، ۱۰)

«پوستین» نوعی پوشش (لباس) نمدین است که از پوست گوسفند تهیه می‌شود و در نواحی شمالی خراسان (چناران، قوچان، شیروان و ...) چوپانان در فصل زمستان برای جلوگیری از نفوذ سرما در کوه و بیابان می‌پوشیده‌اند واکنون نیز این کاربرد را دارد. به هر حال اگر چه رنگ اقلیمی در شعر بسیاری از شاعران وجود دارد اما در شعر اخوان‌این موضوع بسیار برجسته است، به شکلی که برخی شعر او را معجونی از شعر سنتی و نو دانسته‌اند و این به خاطر آگاهی اواز تاریخ گذشتگان و آداب و رسوم مردم گذشته خویش است و اینکه او سبک خراسانی را انتخاب می‌نماید.

در مجموع آنچه گفته شد و بیان برخی ویژگیهای جریان سمبولیسم اجتماعی فارسی، اینک به اختصار برخی ویژگیهای‌زبانی و محتوایی شعر سمبولیسم اجتماعی فارسی را نام می‌بریم.

– ویژگیهای زبانی و ادبی شعر سمبولیک فارسی

الف) استفاده از سمبل و بیان نمادین.
ب) تغییر در شیوه‌ی استفاده از قالب، وزن و قافیه.
ج) استفاده از واژگان رسمی و زبانهای محلی.
د) استفاده از بیان حماسی.

– ویژگیهای محتوایی شعر سمبولیک فارسی

الف) آگاهانه بودن اشعار شاعران.
ب) توجه به میراثهای ادبی ایران باستان.
ج) اعتقاد و تعهد به رسالت اجتماعی.
د) تغییر نگاه شاعران به جهان.

یکی از برجسته‌ترین ویژگیهای شعر سمبولیسم اجتماعی، همان گونه که از نامش پیداست، استفاده از سمبل و بیان نمادین است، به گونه‌ای که این اشعار دارای دو لایه ظاهری و باطنی هستند؛ یعنی ابتدا خواننده به لایه ظاهری آن‌توجه دارد، مثلاً: هوا سرد است. که اگر به ظاهر آن توجه داشته باشیم فقط سرد بودن هوا برداشت می‌شود. اما با کمی‌تفکر درمی‌یابیم که شعر دارای معنای باطنی نیز هست که مقصود شاعر بوده است و از سردی هوا، خفقان حاکم برجامعه برداشت می‌شود. و لازم است بدانیم که در این دوره نمادهای شاعران با هم فرق دارد و هر یک تحت تأثیرعناصر زبانی، و حوزه‌های محیطی قرار گرفته‌اند و این سبب شده است که نمادهای هر یک از شاعران بیش از آنکه‌عمومی و متحد باشند، شخصی و منفرد شده‌اند. با توضیحی که داده شد، حال به ویژگیهای شعر سمبولیک اخوان‌می‌پردازیم.

- شعر سمبولیک اخوان ثالث

«وجوه تمثیل در شعر اخوان را می‌توان نوعی سبک خاص شعر وی دانست. این تمثیل اولاً سیاسی است و ثانیاً سخت خودآگاه؛ یعنی سمبولی آگاهانه برای بیان مقاصد سیاسی انتخاب شده‌اند و از این رو گاهی چندان تأثیرگذارنیستند.» (شمیسا، ۱۳۸۳، ۴۷۱)

دلیل استفاده اخوان از زبان و بیان نمادین، بنا به شرایط و اوضاع جامعه (استبداد) است. و به همین جهت شاعرواژگان مختلفی را از بین گیاهان، حیوانات و یا اساطیر کهن ایران و ... انتخاب می‌کند تا بتواند مقصود سیاسی واجتماعی خود را به خواننده القا کند.

نمادهای شعر اخوان بیشتر از آیین زرتشت و ایران باستان انتخاب شده‌اند. به عنوان مثال:

«جهان از تو ارتنگ مانی سلام! هوا از تو مشک تتاری درود!»

(ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، ۲۴۳)

اشعار اخوان به دلیل گرایش او به وطن و ملی‌گرایی (اندیشه ناسیونالیستی) از سنتهای ملی و کهن سرشار است. شعر او از جلوه‌های مختلف ملی و طبیعی اعم از: نام اشخاص و اماکن، تلمیح به داستانهای فارسی، ضرب‌المثلهای فارسی‌و اعتقادات عامه آکنده است.

کوتاه سخن اینکه مهدی اخوان ثالث یکی از برجسته‌ترین شاعران جریان سمبولیسم اجتماعی در ایران است. استفاده‌او از نمادهای ایران باستان سبب تولد دوباره فرهنگ و تمدن از یاد رفته ایران در قرن حاضر گردیده است، و ازاین‌بابت زبان و ادب فارسی خود را مدیون او می‌داند.

هم اکنون به طور مختصر به برخی از نمادهایی که در شعر اخوان بسامد دارند اشاره می‌کنیم:

- نمادنامه

آتش: جسمی دارای روشنایی و گرما که از سوختن چوب و زغال و مانند آن پدید می‌آید و قدما آن را یکی از عناصر چهارگانه می‌پنداشتند. (فرهنگ معین) سمبول شخصِ آگاهی است که از درد و رنج

هموطنانش خبر دارد و با عشق به مبارزه با ظالمان پرداخته است و سرانجام با فداکردن خود نسل جوان را بیدار می‌کند:

... «که روزی روزگاران شب چراغ روزگاران بود
نشید همگنانش، آفرین را و نیایش را
سرود آتش و خورشید و باران بود ... .» (از این اوستا، ۲۳)
«خانه‌ام آتش گرفته است، آتش جانسوز
هر طرف می‌سوزد این آتش
پرده‌ها و فرشها را تارشان با پود ... .» (زمستان، ۸۴)

آدمک: آدم کوچک، پیکری که به شکل انسانی درست کنند (فرهنگ معین)

در شعر اخوان رمزی از محمدرضا پهلوی است که بازیچه دست و دُوَل استعمارگر غرب و امریکا شده بود:

«حال او لرزد بر استقبال
نقش بندد یادگار نفرت و خشمش :
نقش از یک آدمک، با پیکری سیّال ... .» (در حیاط کوچک پاییز در در زندان، ۸۰)

آفتاب: آف = آب + تاب: جرم روشن گرمابخش، خورشید یا نور خورشید سمبول رهایی و آزادی = آفتاب گاهی سمبول آگاهی و شعور و معرفت و انقلاب است .

... « و قندیل سپهر تنگ میدان مرده یا زنده
به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ اندود، پنهان است.» (زمستان، ۱۰۹)

ابر: واژه‌ای پهلوی به معنی مهی در جوّ که بیشتر به باران بدل می‌شود (لغتنامه دهخدا) به عبارت دیگر توده و اجتماع ذرات بخار آب مخلوط از ذرات و قطرات بسیار ریز معلق در جوّی گفته می‌شود که بیشتر به باران بدل می‌گردد. (فرهنگ معین)

«هوا سرد و است و برف آهسته بارد
زابری ساکت و خاکستری رنگ
زمین را بارش مثقال، مثقال
فرستد پوشش فرسنگ، فرسنگ.» (زمستان، ۷۳)

ابرسترون: دکتر پورنامداران ابرسترون را سمبول مصدّق می‌داند که فقط سر و صدا دارد و فضا را تیره می‌کند بی‌آنکه هرگز ببارد.

«گروه تشنگان در پچ پچ افتادند
دیگر این
همان ابری است که کاندر پس هزاران روشنی دارد

ولی پیر دروگر گفت با لبخندی افسرده:

فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد. » (زمستان، ۵۶)

اسکندر مقدونی: از واژه یونانی Alexondrose می‌باشد مرکب Alex به معنای « یاری کرد » و آندروس Andros به معنای « مرد » جمیعاً « یاری کننده » (لغت‌نامه دهخدا)

سمبول هر آنچه که باعث بدتر شدن وضع کنونی شود.

«باز می‌گویند فردای دگر

صبر کن تا دیگری پیدا شود

نادری پیدا نخواهد شد امید

کاشکی اسکندری پیدا شود» (آخر شاهنامه، ۶)

باد: هوایی است که به جهت معینی تغییر مکان می‌دهد، هوایی که به سرعت به جهتی حرکت کند. (فرهنگ معین)

«آی پرو انگک، روی به کجا؟ ...

آمد از پیله زار آوایی

... باد سرد خزان سینه کندت

چه جنوبی، چه فکر بی‌جایی! » (زمستان، ۳۸)

پاییز: یکی از فصول چهارگانه سال و آن فصل سوم سال است، میان تابستان و زمستان و مدت ماندن آفتاب است در بروج میزان و عقرب و قوس (فرهنگ معین)

سمبول و نماد اختناق حاکم بر جامعه و عدم وجود آزادی و رهایی در جامعه است:

« باغ بی برگی

خنده‌اش خونی است اشک آمیز

جاودان بر اسب یال افشان زردش می‌چمد در آن

پادشاه فصل‌ها پاییز .» (زمستان، ۱۶۷)

پاییز در این شعر اخوان رمزی است از رکود و عقب ماندگی و نبودن آزادی و زمینه‌های بالندگی و به همین دلیل باغ بی‌برگی دیگر چشم به راه آفتاب و شکوفایی و فرهنگ و تمدن نمی‌باشد.

پیر دخت زردگون گیسو: سمبول امپریالیسم و به ویژه انگلیس که به سبب دیرینگی و کهنسالی به پیردخت تشبیه شده است:

«بر پشت و بام خانه‌مان، روی گلیم تیره وتاری

با پیر دختی زردگون گیسو که بسیاری

شکل و شباهت با زنم می‌برد، غرق عرصه شطرنج بودم.» (از این اوستا، ۴۵)

توفان سیاه: سمبول و نماد کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که با وقوع آن تمام آرزوها و آمال ملت ایران بر باد رفت.

«او چنین می‌گفت و بودش یاد:
داشت کم کم شبکلاه و جبه من نو ترک می‌شد
کشتگاهم برگ و بر می‌داد
ناگهان طوفان خشمی با شکوه و سرخگون برخاست
من سپردم زورق خود را به آن توفان و گفتم هر چه بادا باد.» (آخر شاهنامه، ۱۲)

جغد: پرنده‌ای است از رده شکاریان شبانه که با داشتن یک زوج کاکل در بالای گوشها متمایز است. شب‌ها از لانه‌اش برای شکار خارج می‌شود و حشرات مضرّ و جانوران کوچک موذی مزارع و باغ‌ها را شکار می‌کند. (فرهنگ معین) مظهر شومی و نحوست است.

«در مزار آباد شهر بی‌تپش
وای جغدی هم نمی‌آید به گوش
دردمندان بی‌خروش و بی‌فغان
خشمناکان بی فغان و بی خروش.» (آخر شاهنامه، ۲)

خانه: محوطه‌ای را که شامل اتاق‌ها و حیاط و ... است گویند. آنچه که از متون قدیمی برمی‌آید این است که خانه و سرای با هم فرقی ندارد. خانه به معنی اتاق است و سرای به معنی حالیه و خانه و « دار » عربی (فرهنگ معین) نمادی است از ایران و وطن.

خانه همسایه: نمادی است از شوروی سابق که انقلاب اکتبر آن و موفقیت‌های حاصله از آن تاثیر فراوان بر ذهن و فکر روشنفکران ایرانی بر جای گذاشت:

«از بارها یک بار
شب بود و تاریکیش
یا روشنایی روز، یا کی، خوب یادم نیست
اما گمانم روشنی‌های فراوانی
در خانه همسایه می‌دیدم ... .» (از این اوستا، ۴۵)

خفتن: سمبول بی‌خبری و غفلت نسبت به اوضاع جامعه است:

«دیدم به پای کاخ رفیعی که قبه‌اش
راحت غنوده بود به دامان کهکشان
خوابیده مرده‌وار و فقیری که جبه‌اش
غربال بود و هادی غمهای بیکران.» (زمستان، ۳۴)
خفته‌اند این مهربان همسایگانم شاد در بستر

صبح از من مانده بر جا مشت خاکستر
وای آیا هیچ سر بر می‌کنند از خواب
مهربان همسایگانم از پی امداد؟
سوزدم این آتش بیدادگر بنیاد
می‌کنم، فریاد، ای فریاد! ای فریاد!» (زمستان، ۸۶)

دزدان دریایی: دزدی که با کشتی مخصوص به کشتیهای دیگر حمله برد و اموال مسافران را سرقت کند. (فرهنگ معین) در شعر اخوان سمبول دول استعمارگر و به ویژه انگلیس و غرب:

... « به جای آوردم او را هان
همان شهزاده بیچاره است او که شبی دزدان دریایی
به شهرش حمله آوردند.
بلی دزدان دریایی و قوم جاودان و خیل غوغایی
به شهرش حمله آوردند، ... .» (از این اوستا، ۲۱)

دقیانوس: در اصل محرف دقیوس و آن هم معرب (دسیوس decius است که نام امپراطور روم می‌باشد، در قرن سوم میلادی می‌زیسته و به آزار دادن مسیحیان مشهور است. درباب وی گفته‌اند که بسیار جابر و ستمکار بوده و بت می‌پرستید و نیز گفته‌اند که دعوی خدایی داشته است. (فرهنگ معین) رمزی است که از ظالمان زمانه که مظلومان از ستم آنان به ستوه آمده‌اند:

«گاهگه بیدار می‌خواهیم شد زین خواب جادویی
همچو خواب همگنان غار
چشم می‌مالیم و می‌گوییم، آنک، طرفه قصه زرنگار صبح شیرینکار
لیک بی‌مرگ است دقیانوس
وای، وای، افسوس. » (آخر شاهنامه، ۴۶)

زالو: جانوری است از شاخه کرم‌ها جزء رده کرمهای حلقوی از دسته ثیرودین‌ها که لوله گوارشی‌اش در طول بدن به ۱۱ قسمت تقسیم می‌شود و در قسمت سر و انتهای بدن دارای بادکش‌ها است که به وسیله آن‌ها خود را به اشیاء یا حیوانات می‌چسباند. (فرهنگ معین) رمزی است از خون آشامان جامعه .

«خود تن مده به ظلم که بی‌انقیاد و میل
زالو به خون هیچ کس انگل نمی‌شود» (ارغنون، ۴۱)

زمستان: چهارمین فصل از فصلهای سال که فصل سرماست مرکب از لفظ « زم » به معنی سردی و « ستان » که پسوند زمان و بیانگر کثرت و ظرفیت است. (لغت‌نامه دهخدا) رمزی است از زمهریرهای زمستانی

استبداد دوران . در اشعار نیما و به ویژه اخوان نماد و سمبول فضای استبدادی و ظلم و ستم و خفقان حاکم بر جامعه است.

«سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت
هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان
نفسها ابر، دلها خسته و غمگین
درختان اسکتهای بلور آجین
زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه
غبار آلوده مهر و ماه،
زمستان‌ست.» (زمستان، ۱۰۷)

سگ زرد: پستانداری از راسته گوشتخواران که سر دسته تیره خاصی به نام سگ سانان است. این جانور اهلی و دارای دندانهای آسیایی قوی است ولی بر خلاف گربه چنگالهایش کند و همیشه آشکار است (فرهنگ معین) در اشعار اخوان سمبول و نماد محمدرضا شاه پهلوی است.

... «او دید من نیز دیدم
دم لابه‌های سگی را – سگی زرد –
که جلد می‌رفت، می‌ایستاد و دوان بود
دنبال مردی که با یک بغل نان خوشبوی و تازه
چالاک، چابک روان بود ... .» (از این اوستا، ۱۰۷)

شغال: پستانداریست از تیره سگان که جزء راسته گوشتخواران است . این جانور به پرندگان اهلی نیز حمله می‌کند و آفت آنهاست. پوستش را جهت آستر لباس به کار می‌برند. اصل آن از آسیاست ولی در آفریقا و جنوب اروپا نیز فراوان است. (فرهنگ معین) در شعر اخوان « شغال » سمبول محمدرضا شاه پهلوی است:

«گفت راوی: روستا در خواب بود اما
روستایی با زنش بیدار
تو چه می‌دانی؟ زن! این بازیست
آن سگ زرد این شغال آخر
تو مگر نشنیده‌ای هر گرد گردو نیست؟ » (از این اوستا، ۳۷)

شهر سنگستان: سمبول وطن، ایران:

... «از این جا نام شد شهریار شهر سنگستان.» (از این اوستا، ۲۲)

طوطی زرد: پرنده‌ای است دارای پرهای سبز و زرد و قرمز بسیار زیبا و دارای نوک قوی و ضخیم و منقار بالایی بسیار خمیده و قرمز رنگ، دو انگشت در جلو و دو انگشت در عقب دارد. از پرندگان نواحی استوایی

است و در آفریقای غربی و هندوستان و هند و چین فراوان است (فرهنگ معین) در شعر اخوان نماد محمدرضا شاه پهلوی است:

«آنگاه اشارت کرد سوی طوطی زردی
کانسو ترک تکرار می‌کرد آنچه او می‌گفت
با لهجه‌ی بیگانه و سردی
ماتم نخواهی کرد، می‌دانم. » (از این اوستا، ۴۷)

کبوتر: پرنده‌ای است دارای بالهای دراز و پاهای کوچک و نازک، و منقار ضعیف و آن نژادهای متعدد دارد. (لغت‌نامه دهخدا)

کبوتران مبارزان دوره جنبش ملی هستند که پس از کودتای ۱۳۳۲ به جوخه اعدام بسته شدند.

«پنجره باز است
و آسمان پیداست
چون یکی برج بلند جادویی، دیوارش از اطلس
موج دار و روشن و آبی
پاره‌های ابر، همچون غرفه‌های برج
و آن کبوترهای پران در فضای برج
مثل چشمک زن چراغی چند، مهتابی.» (آخر شاهنامه، ۳۲)

کلاغ: پرنده‌ای است از راسته سبکبالان و از دسته توکان که قدی متوسط و پرهای سیاه دارد ولی در ناحیه پشت و شکم دارای پرهای خاکستری مایل به سفید است و منقار آن طویل و قوی است (فرهنگ معین) در شعر اخوان، رمزی است از شوروی و شرق در برابر آمریکا و غرب.

«در آن لحظه که من از پنجره بیرون نگاه کردم
کلاغی روی بام خانه‌ی همسایه ما بود ... .» (از این اوستا، ۶۵)

گرگ: پستانداری از راسته گوشتخواران و از تیره سگان می‌باشد که بسیار شرور، جنگجو و محیل است و آفتی بزرگ برای دامها می‌باشد (فرهنگ معین) در شعر اخوان، « گرگ » سمبول انسانهایی است که سرمای سرد زمستانی و گرسنگی و آوارگی را به بهای آزادگی برگزیده‌اند و از شکار شدن توسط صیادان ظالم باک ندارند.

«زمین سرد است و برف آلوده و تر
هوا تاریک و توفان خشمگین ست
کشد – مانند سگ‌ها – باد زوزه
زمین و آسمان با ما به کین است... .» (زمستان، ۷۴)

« گرگ » می‌تواند نماد دول استعمارگر و آمریکا هم باشد و یا نماد « رضا شاه ».

«گله شناسد هنوز دوست ز دشمن.

ما نشناسیم حیف، گرگ زچوپان... .» (ارغنون، ۱۱۴)

مرکب: برنشستن از ستور، آنچه بر آن سوار شدند از قسم مواشی (لغت‌نامه دهخدا) در شعر اخوان «مرکب » نماد برنامه‌های شاه برای پیشرفت کشور است.

«همچنان شب با سکوت خویش خلوت داشت

مانده از او نور باقی خسته اندی پاس

مرد و مرکب گرم رفتن لیک ،

ماندگی نپذیر

خستگی نشناس... .» (از این اوستا، ۳۲)

نادر: مقصود همان نادرشاه افشار، سرسلسله پادشاهان افشاریه ایران است. نادر قلی در سال ۱۱۳۹ شهر مشهد را تصرف کرد و پس از شکست عثمانیان و پس گرفتن ولایات شرقی و شمال شرقی ایران طی برگزاری مراسمی در دشت مغان به سلطنت برگزیده شد (فرهنگ معین) و مظهر قدرت و اقتدار است. اخوان در شعر خود بنا به علل ناسیونالیستی او را مظهر عدالت قرار داده است:

«باز می‌گویند فردای دگر

صبر کن تا دیگری پیدا شود

نادری پیدا نخواهد شد، امید

کاشکی اسکندری پیدا شود.» (آخرشاهنامه، ۶)

ننگ آشیانی نفرت آباد: نماد و سمبول ایران دوره ستمشاهی است.

... « که روزی روزگاری شب چراغ روزگاران بود

نشید همگنانش، آفرین را و نیایش را

سرود آتش و خورشید و باران بود

اگر تیر و اگر دی، هر کدام و کی

به فرِّ سور و آذینها، بهاران در بهاران بود

کندن ننگ آشیانی نفرت آباد است، سوگش سور ... .» (از این اوستا، ۲۳)

کتابنامه:

- اخوان ثالث، مهدی: ارغنون، انتشارات زمستان، تهران، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۵.
- ----------: از این اوستا، انتشارات زمستان، تهران، چاپ شانزدهم، ۱۳۸۷.
- ----------: آخر شاهنامه، بی‌نا، تهران، چاپ اول،۱۳۳۸.
- ----------: در حیاط کوچک پائیز، در زندان ... انتشارات توس، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۴.

– ----------: ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، انتشارات زمستان، تهران، چاپ هفتم، ۱۳۸۷.

– ----------: زمستان، انتشارات زمستان، تهران، چاپ بیست و چهارم، ۱۳۸۶.

– پورنامداریان، تقی: سفر در مه، انتشارات نگاه، تهران، ویراست جدید، ۱۳۸۱.

– تسلیمی، علی: گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)، انتشارات اختران، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۳.

– حمیدیان، سعید: داستان‌دگردیسی، انتشارات نیلوفر، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۱.

– دهخدا، علی اکبر: لغتنامه، زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی، انتشارات دانشگاه تهران مؤسسه لغتنامه دهخدا، تهران، ۱۳۷۷.

– روزبه، محمدرضا: شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی، انتشارات حروفیه، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۳.

– زرقانی، مهدی: چشم‌انداز شعر معاصر ایران، نشر ثالث، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۷.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا: ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشارات سخن، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، انتشارات آگاه، تهران، چاپ دهم، ۱۳۸۶.

– شمیسا، سیروس: راهنمای ادبیات معاصر (شرح و تحلیل گزیده شعر نو فارسی)، انتشارات میترا، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۳.

– معین، محمد: فرهنگ فارسی معین، انتشارات سی گل، تهران، چاپ هفدهم، ۱۳۸۲.

– نیما یوشیج: ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، انتشارات گوتنبرگ، تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۱.

زال، شخصیت گسیل دارنده

دکتر خلیل بیگ‌زاده[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

کامران ارژنگی[۲]

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

داستان‌های زال در طی قرن‌ها و گذشت روزگاران با دگرگونی‌های بسیاری به حماسه‌ها راه یافته است و چون گردآورندگان خدای‌نامه‌ها و حماسه‌ها در دوران تاریخی زندگی می‌کرده‌اند، طبیعی است که کوشیده‌اند؛ تا باورها و آیین‌های اساطیری را توجیه‌شدنی و واقعی جلوه دهند. بنابر این شاید هرگز نتوان به بازسازی تمام عیار یک اسطوره پرداخت. پهلوانان در شاهنامه شخصیت‌های اصلی و مؤثر حماسه‌اند و هدف آن‌ها حفظ ارزش‌های والای انسانی است که آرامش حقیقی را همواره با خردورزی، درنگ و تدبیر همیشگی به جامعهٔ خود هدیه می‌کنند و زال یکی از پهلوانانی است که می‌کوشد؛ تا مشکلات به وجود آمده را همواره با خرد و تدبیر حل‌کند. او برای تحقق این آرمان از نیروی جسمانی خود که همان رستم است،بهره‌می‌گیرد. در واقع زال نماد خرد آنسری و رستم نماد قدرت جسمانی است که به صورت دو شخصیت مجسم شده‌اند. زال(دستان) شاهنامه با کارکردی خردمدار، همواره در مشکلات پیش‌آمده گسیل‌دارندهٔ رستم برای حل مشکلات پیش روی است.

کلیدواژه‌ها: زال، رستم، گسیل‌دارنده، شاهنامه، اسطوره.

مقدمه

زال پایدارترین انسان حماسی است و زندگی او بخش عظیمی از حماسه ملّی را در بر گرفته است، به‌گونه‌ای‌که طول دوران زندگی او مساوی با دوران پهلوانی است. اوپس از پدر، جهان‌پهلوان، و علاوه بر آن، پدر پهلوانی و معنوی‌ترین پهلوان حماسه است. جست‌وجوی پاسخ در اقلیم پر رمز و راز جان و کنش آدمی، آفاق ذهنی تو در تویی را می‌گشاید که از تصویر رابطه انسان با انسان، به تبیین رابطه انسان با طبیعت و جامعه، تا تأویل رابطه انسان با کل جهان گسترش می‌یابد. قهرمانان افسانه، حماسه و اسطوره بنا بر انتظاری که از آنان می‌رود، شخصیتی چند تویه می‌یابند و هرچه دامنه این انتظار وسیع‌تر باشد، ابعاد وجودی و کارکردشان نیز افزونتر و گسترده‌تر می‌گردد. زال اسطوره‌ای‌ترین و مرکّب‌ترین چهره موجود در حماسه است؛ چنان‌که زندگی‌اش از آغاز با هویتی اسطوره‌ای شروع‌می‌شود و به حماسه می‌پیوندد. هستی او به اعتبار این که روایت یک «آفرینش» تازه در حماسه است، نیز یک هستی اسطوره‌ای است. سیر شناخت زال به دلیل هستی‌اش، از اسطوره آغاز می‌شود، در حماسه متبلور می‌گردد و در عمر حماسه به تضاد با واقعیت تاریخی

[1] . kbaygzade@yahoo.com
[2] . k.arzhangi@gmail.com

می‌انجامد و مدار حرکت، نگاه و ذهن ایرانی است. از میان خاندان‌های پهلوانی شاهنامه، خاندان سام از همه مهمتر است. با ورود این خانواده، به ویژه زال و رستم به عرصه حماسه، جذابیت و گیرایی آن چندین برابر شده است. شور و هیجان بیرون از وصف داستان‌های که رستم در آن حضور دارد، بیان‌گر دلبستگی فردوسی و وابستگی حقیقی حماسه به رستم و پهلوانی‌های اوست و بر این اساس فردوسی در شاهنامه به او و خاندانش توجه تام دارد؛ گویی‌که مسکن مألوف فردوسی زابلستان است. زال همواره یکی از بزرگ‌ترین رایزنان شاهان بوده و پهلوانان به دیده اعتنا و اعتبار به او می‌نگریسته‌اند و از او در شاهنامه از زمان پادشاهی منوچهر تا بهمن سخن رفته است. در وجود او نمادها و نشانه‌هایی وجود دارد که هم بر خردمندی و هم بر اسطوره‌ای بودن او دلالت دارند. نمادهایی که ترکیب خرد و اسطوره را در شخصیت زال نشان می‌دهند، کالبدی شگفت، فراعقلی و اسطوره‌ای، ولی معنایی خردپسند، معقول و پذیرفتنی دارند.

پردازش موضوع: بنابر فرضیه ساخت‌شناسی (Morphology) قصه ساختاری کهن دارد ولی در عین حال بعد از خواندن هر قصه‌ای به نظر می‌رسد، با داستانی نو و آشنا روبرو هستیم. مهم‌ترین بررسی در این زمینه، از «ولادیمیر پراپ دانشمند روسی است که تألیف عمده‌اش در سال ۱۹۲۸ به چاپ رسید. پراپ، صد قصه از مجموعه قصه‌های روسی را برگزید و آنها را بر اساس کنش‌ها و رویدادهایشان بررسی کرد. وی به این نتیجه رسید که افراد شخصیت‌های مختلف‌اند، ولی کارهایی که انجام می‌دهند از شمار معینی تجاوز نمی‌کند. آنگاه واحد سازنده روایت را «کارکرد» نامید. کارکرد، عمل یکی از شخصیت‌های قصه است، از نظر اهمیتی که در مسیر سایر کنش‌های قصه دارد.

پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان، در هر داستان هفت شخصیت را بر می‌شمرد که هرکدام کارکرد خود را دارند: شریر، بخشنده، یاریگر، شاهزاده خانم، گسیل دارنده، قهرمان، قهرمان دروغین. (پراپ، ۱۳۶۸: ۸۴)

پگاه خدیش در کتاب ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی می‌گوید: «شخصیت گسیل‌دارنده در داستان نقش مهمّی را ایفا نمی‌کند و به راحتی می‌توان او را حذف کرد. در بسیاری از افسانه‌های ایرانی چنین شخصیتی دیده نمی‌شود و خود قهرمان با درک نیازی یا با اطّلاع از شرارتی برای رفع آنها اقدام می‌کند، از سوی دیگر، این شخصیت نقش بسیار کم‌رنگی در شکل‌گیری حوادث و پدید آمدن کارکردها دارد و نبودنش هیچ مشکل خاصی به وجود نمی‌آورد.» (خدیش، ۱۳۹۱: ۱۱۶) این در حالی است که شخصیت زال در شاهنامه، بیشتر با عنوان شخصیتی گسیل دارنده مطرح می‌شود که در هنگام نیاز، رستم را برای رفع مشکل گسیل می‌دارد؛ زال به عنوان شخصیتی گسیل دارنده ، چند بار در شاهنامه ظاهر می‌شود و رستم را برای انجام دادن اموری مهم، گسیل می‌دارد.

نخستین بار زال رستم را به خونخواهی نریمان به سپندکوه گسیل می‌دارد؛ البته این داستان در اصل متن شاهنامه ذکر نشده و در نسخه مسکو، در قسمت ملحقات آمده است. در هر صورت این داستان نشان‌گر شخصیت گسیل دارنده زال است:

بفرمود تا رستم آمد برش ببوسید با دست یال و برش
بدو گفت کای بچهٔ نرّه شیر بر آورده چنگال و گشته دلیر
بدین کودکی نیست همتای تو بفرّ و بمردی و بالای تو
کنون پیشتر ز آنکه آواز تو برآید وزان بگسلد ساز تو
بخون نریمان میان را ببند برو تازیان تا به کوه سپند...
کنون ای پسر گاه آنست چون که سازم یکی چارهٔ پر فسون
روی شاد دل با یکی کاروان بران سان که نشناسدت دیدبان
تن خود به کوه سپند افکنی بن و بیخ آن بد رگان برکنی
که اکنون نداند کسی نام تو ز رفتن بر آید مگر کام تو

(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۶۶ و ۲۶۷)

در این داستان، رستم در لباس بازرگانان، با کاروانی به دژ و باروی دشمن راه می‌یابد و انتقام نیای خود را می‌گیرد:

چو بشنید رستم بر آراست کار چنانچون بود در خور کارزار
ببار نمک در نهان کرد گرز بر افراخته پهلوی یال و برز
ز خویشان تنی چند با خود ببرد کسانی که بودند هشیار و گرد
ببار شتر بر سلیح گوان نهان کرد آن نامور پهلوان
چو شب تیره شد رستم تیزچنگ بر آراست با نامداران جنگ...
چو خورشید از پرده بالا گرفت جهان از ثری تا ثریا گرفت
بدژ در یکی تن نبد زان گروه چه کشته چه از رزم گشته ستوه(همان: ۲۶۷ و ۲۶۸)

ظهور اساطیر تازه در هر جامعه به طریق اشاعه و تجزیه توجیه می‌شود؛ «آدمی در هر مرحله از سیر تکاملی خویش ناگزیر است که اساطیر نوینی بسازد و این آفرینش را به یاری صور نوعی و اسطوره‌های شایع کهن انجام دهد» (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۲۴) در این روند «صرفاً یک عنصر به عنصر تازه تبدیل نمی‌شده است، بلکه نیروهای تجزیه شده پیشین با عناصری مختلف در هم آمیخته‌اند و از شکل و هیأتی جدید سر بر می‌آورده‌اند. و از آنجا که اساطیر هم سنّت‌های اجدادی را در بر می‌گیرند و هم هنجارها را، پس شکل‌های جدید اسطوره هم حاوی سنّت‌های گذشته‌اند و هم هنجارهای پیشین را در بر دارند. (همان: ۱۲۴) باری « زال به ضرورتی که یاد شد و از طریق تجدید حیات اساطیر، با سام پیوسته است. امّا اگر جنبه‌های مقدس و معنوی گرشاسب در زال متبلور شده، جنبه های مادی و جسمانی او به رستم رسیده است و این خود همان

ترکیبی است که در حماسه به صورت زال و رستم ارائه شده است که هر یک نمادی از دو جنبه روحانی و مادی نیروی پهلوانی و مقدس ستایش شده در آئین مزد یسنایند.» (همان: ۱۲۴) به این ترتیب می‌توان عامل گسیل دارنده رستم را همان خِرد او دانست که در اسطوره به صورت شخصیت زال درآمده است. مختاری معتقد است که پهلوانی، دین و خرد، زال را مقبول جامعه می‌نماید. (همان: ۱۰۲)؛ امّا گویی فقط دین و خرد است که او را مقبول می‌نماید و چنان‌که پیشتر اشاره کردیم، پهلوانی زال خیلی چشمگیر نیست، بلکه خردورزی آنسری او بهتر و بیشتر به‌چشم‌می‌آیدکه این امر در خواب سام نیز آشکار است:

چنان دید در خواب کز کوه هند　　درفشی برافراشتندی بلند
جوانی پدید آمدی خوب روی　　سپاهی گران از پس پشت اوی
بدست چپش بر یکی موبدی　　سوی راستش نامور بخردی(فردوسی،۱۳۸۸، ج ۱: ۱۴۲)

موبد و بخردی را که در چپ و راست زال قرارگرفته‌اند، می‌توان نماد روحانیت(دین) و خرد دانست که در شخصیت زال وجود دارند؛ چنان‌که از سخنان فردوسی می‌توان چنین برداشت کرد که مردم از پهلوانیِ زال ناخشنودند:

سوی زابلستان نهادند روی　　جهان شد سراسر پر از گفت وگوی
بگفتند با زال چندی درشت　　که گیتی بس آسان گرفتی بمشت
پس از سام تا تو شدی پهلوان　　نبودیم یک روز روشن روان(همان، ج ۲: ۴۹)

نقش گسیل‌دارندگی زال برای بار دوم هنگامی است که رستم را برای آوردن کیقباد از البرز کوه گسیل می‌دارد:

برستم چنین گفت فرخنده زال　　که برگیر کوپال و بفراز یال
برو تازیان تا بالبرز کوه　　گزین کن یکی لشکر همگروه
ابر کیقباد آفرین کن یکی　　مکن پیش او بر درنگ اندکی
بدو هفته باید که ایدر بوی　　گه و بیگه از تاختن نغنوی(همان: ۵۶)

پیشتر اشاره شدکه خدیش معتقد است، شخصیت گسیل دارنده در داستان نقش مهمّی را ایفا نمی‌کند و به راحتی می‌توان او را حذف کرد؛ هم‌چنین در بسیاری از افسانه‌های ایرانی چنین شخصیتی دیده نمی‌شود و خود قهرمان با درک نیازی یا با اطّلاع از شرارتی برای رفع آنها اقدام می‌کند؛ امّا در این داستان « رستم در سفر به سوی البرز تنها اجرا کننده ارادهٔ زال و تابع خرد و راهنمائی اوست.» (مختاری، ۱۳۶۹: ۲۳۲) این داستان بسیار شبیه به داستان گودرز،گیو و کیخسرو است که در آن داستان گیو هم تابعی از گودرز است. مختاری معتقد است که فردوسی داستان آوردن کیقباد از کوه را از داستان آوردن کیخسرو از توران اقتباس کرده، زیرا ثعالبی ماجرای گودرز و گیو را نقل کرده و درباره کیقباد سخنی نیاورده است. (همان: ۲۳۲)

در داستان گیو و کیخسرو، گیو نیز تنها اجرا کننده فرمان گودرز و تابع خرد و راهنمایی اوست؛ در این داستان، گودرز است که خواب می‌بیند و به توصیه سروش، به فکر جُستن کیخسرو می‌افتد:

چنان دید گودرز یک شب بخواب — که ابـری بـرآمد ز ایران پـر آب
بـران ابـر بـاران خجسته سـروش — بگودرز گفتی که بگشای گـوش
چو خواهی که یابی ز تنگی رهـا — وزیـن نامـور تـرک نـرّ اژدهـا
بتـوران یـک نـامـداری نوست — کجـا نام آن شاه کیخسرو است
ز پشت سیـاوش یکـی شهریار — هـنرمـند و از گـوهر نامدار
ازیـن تخمه از گـوهـر کیقباد — ز مادر سـوی تـور دارد نـژاد
چـو آیـد بایـران پی فرّخش — ز چرخ آنچ پرسد دهد پاسخش
میـان را ببنـدد بکـین پـدر — کنـد کشـور تـور زیـر و زبـر

(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۳: ۱۹۸ و ۱۹۹)

گیوزمانی دست به جست‌وجو برای یافتن کیخسرو می‌زند که فرمان آن را گودرز می‌دهد:

پسر را بفرمود گودرز پیر — بتوران شدن کار را ناگزیر
بفرمان او گیو بسته میـان — بیامـد بکـردار شیر ژیان(همان: ۲۰۳)

ظهور یکی دیگر از نقش‌های گسیل‌دارندگی زال هنگامی است که زال رستم را برای نجات جان کاووس از دست پادشاه مازندران، به آن‌سرزمین گسیل می‌دارد:

برستم چنیـن گفت دستـان سام — که شمشیر کوتـه شد اندر نیام
نشاید کزین پس چمیم و چریم — وگر تخت را خویشتن پروریم
که شاه جهان در دم اژدهـاست — بایرانیان بر چـه مـایـه بلاست
کنون کرد باید ترا رخش زیـن — بخواهی بتیغ جهان بخش کین
همانا کـه از بهـر ایـن روزگار — تـرا پـرورانیـد پـروردگـار(همان، ج ۲: ۸۸ و ۸۹)

کویاجی معتقد است که: «دلایل فراوانی در دست است که نشان می‌دهد، زال نام یک دودمان بوده، نه نام یک تن از پهلوانان. نخست آن‌که در شاهنامه، پدر رستم علاوه بر زال، به نام «دستان نیز خوانده شده است. دوم آن‌که در شاهنامه، رویدادهای بزرگ و نبردهای مهمّی به زال نسبت داده نشده؛ حال آن‌که وی از عمر درازی برخوردار بوده و چنین عمری بیشتر مناسب یک دودمان است تا یک تن. بنابراین به گمان من، زال نام یکی از دودمان‌های سکایی بوده که رستم بدان انتساب داشته است... بدین‌گونه می‌توانیم بگوییم که «رستم زال» به معنی «رستم پسر زال« نبوده، بلکه به مفهوم «رستم از دودمان زال» بوده است» (کویاجی، ۱۳۶۲: ۱۶۷) در تاریخ بلعمی نیز همه جا از پدر رستم، تنها با نام «دستان» یاد شده است؛ از جمله: «وی را پسری آمد گرشاسب نام کرد، وی را پسری آمد نریمان نام کرد وی را پسری آمد سام نام کرد، وی را پسری آمد دستان نام کرد، وی را پسری آمد رستم نام کرد.» (بلعمی، ۱۳۸۸: ۹۰) همچنین: «... و هیچ ملک بر وی چیره نشد و

نشست‌گاه خویشتن همه ملک بلخ داشت و میان او و میان ترک حد جیحون بود و او را سپاه سالاری بود، نام او رستم بن دستان، این رستم بزرگ بود و جهان اندر ازو بزرگتر نبود و مردانه‌تر.» (همان: ۴۱۹) و: «لشکر کیکاوس را بشکست و او را اسیر کرد و اندر چاهی کرد. خبر بدان اسفهسلار بزرگ شد که رستم بن دستان [گفتندی] و مهتر سیستان بود» (همان: ۴۲۲) و: « (بهمن)لشکر کشید به سیستان و خون پدر خویش اسفندیار را از رستم پسر دستان طلب کرد. رستم با وی حرب کرد. رستم را بکشت و برادر رستم زواره را بکشت و پدر رستم، دستان هنوز زنده بود او را نیز بکشت.» (همان: ۴۸۲) در تاریخ سیستان نیز همه جا از پدر رستم با نام «دستان» یاد شده است: « به روزگار طهماسب جهان‌پهلوان سام بود و پسرش دستان عالم به مردی آباد داشت.» (تاریخ سیستان، ۱۳۸۸: ۵۳) و: «فرامرز بن رستم الاکبر بن دستان بن سام بن نریمان بن کورنگ بن گرشاسب» (همان: ۵۵) و: «بخت النصر نبیره رستم دستان بود از سوی دختر.» (همان: ۷۶) در شاهنامه‌ی ژول مول نیز سیمرغ خطاب به زال چنین می‌گوید:

نهـــادم تـــو را نـــام دستان زند　　که با تو پدر کرد دستان و بند
بدین نام چون بازگردی به جای　　بگو تات خواند یـــل رهنمای(شاهنامهٔ ژول مول، ج ۱: ۱۱۵)

بنابر این توضیحات می‌توان نتیجه گرفت که عامل گسیل‌دارنده رستم یعنی خِرد او، خِردی است برگرفته از منافع قومی و قبیله‌ای او؛ حتی می‌توان این برداشت را داشته باشیم که «عمر چند قرنه پهلوانانی چون زال و رستم نیز بیانگر جنبه کیفی زمان از جمله استمرار روح پهلوانی است، روحی که تا پایان عصر پهلوانی باید بی گسست وجود داشته باشد... به عبارت دیگر، درازی عمر رستم و پدرش(که اوّلی عمری در حدود جمشید و دومی حتی بیشتر دارد) می‌تواند بدین انگیزه باشد که عنصر پهلوانی در برابر عنصر پادشاهی کوچک نشان داده نشود.» (حمیدیان، ۱۳۸۷: ۲۹)

هنگامی‌که زال برای بار چهارم نقش گسیل‌دارندگی خود را ایفا می‌کند، وقتی است که رستم را برای کمک به ایرانیان گسیل می‌دارد:

غمی گشت پس نامور زال گفت　　که گشتیم با رنج بسیار جفت
برستـــم چنین گفت کز بخردان　　ستاره شناســان و هم موبدان
ز زابــل بخــوان و ز کابل بخواه　　بـدان تـا بیـاینـد بـــا ما براه(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۵: ۳۸۶)

از جمله داستان‌های مهمّی که البته در شاهنامه فردوسی نیامده است، داستان ببر بیان است که در این داستان باز هم زال به عنوان شخصیتی گسیل دارنده ظاهر می‌شود و رستم را برای کشتن ببر بیان گسیل می-دارد: «... روز دیگر پادشاه در خلوت با وزیر در دفع رستم مشورت کرد. وزیر گفت که رسنم می‌باید به جنگ ببر بیان فرستاد تا او را هلاک کند تا آسوده شویم. قرار به این دادند.

روز دیگر زال در مجلس بر تخت نشست و باده خوردن مشغول شدند که رستم مست شد. وزیر گفت ای پهلوان اگر رخصت باشد یک سخن بر خدمت شما عرض کنم. رستم گفت ای آصف بفرما. وزیر گفت

ای پهلوان پادشاه هند را یک دشمن دارد که در دریای هند است و یک جانور است سرش به مانند اژدها و شکل به مانند ببر است و هر روز یک مرتبه از دریا بیرون آید از ده فرسنگ هرچه بیند به دم در کشد و بسیار کس هلاک کرده است و ملک هند را خراب کرده است. حالا میل در کنار دریا ساخته‌ایم دیده‌بان قرار داده-ایم. وقت بیرون آمدن او که می‌شود دیده‌بان در سر میل آتش می‌کند و مردم این ولایت خبردار شوند و از این شهر به در شده و می‌گریزند اما دشمن پادشاه این است. رستم گفت منت دارم.

چون زال زر این را بشنید سراسیمه شد به زبان زابلی به رستم رسانید که قبول مکن که می‌خواهند دفع ترا بکنند. رستم گفت نمی‌شود قرار کرده‌ایم. اما زال دید که سخن او قبول نکند فرمود که نقاش تصویر ببر بیان کشند تماشا کنند. بعد از آن حدادان را طلب کردند و به ایشان تعلیم داد و بفرمود که خانه از آهن بسازید. حدادان چهار ماه کار کردند خانه از آهن در روی عرابه تمام کردند. چهار میل در چهار گوشهٔ آن عرابه قرار دادند و یکی از پیش وا کردند. چهار تن از برای طعمهٔ ببر بیان برای چهار میل بستند. چون آن خانه تمام شد مردم تماشا کردند آفرین به شعور زال کردند و بعد از آن رای شاه به یاران و رستم سوار شدند و به کنار دریا آمدند و در روی پشته‌ای خیمه زدند قرار گرفتند. دیده‌بان را طلب کردند پرسیدند که آن جانور از دریا کی آید؟ دیده‌بان گفت وقتی که ارادهٔ بیرون کردن می‌شود آب دریا موج می‌زند روی هوا از بخار نفس او گرفته شود. وقتی که او بیرون آید او برابر منار شود و می‌گریزم به پایین می‌آیم چون منار را علاج نمی‌تواند کرد دوباره به دریا می‌رود. چون این بشنیدند همه حیران شدند.

القصه چهارده روز در آنجا ماندند و روز پانزدهم علامت بیرون آمدن جانور از دریا ظاهر شد و روی هوا گرفته شد آن جانور پیدا شد. اما رستم فرمود اسلحهٔ آن در میان آن خانه گذاشتند و عرابه را بر کنار دریا بردند و بعد از آن رستم رفت در میان آن خانه نشست و درهای آن خانه را بربست و بویهای خوش بر آتش گذاشت و بوی آن خانه پیچید. القصه آن جانور از دریا بیرون آمد و آن کشته‌ها را دید در سر میلهای آن خانهٔ آهن، قلاب نفس انداخت و آن خانه [و] عرابه به دم در کشید و رفت که او را فرو برد. آن میل‌های آهن الماس داده بودند و از چهار طرف دهن او دوخته شد نفس او بیرون نیامد. رستم آن در دیگری را گشاد و کمان به دست گرفت چند تیر از درون خانه به هر طرف او انداخت. جانور از هول جان، خود را به سوی آب کشید و نتوانست رفت و چندان خون به درون خانه آمد که رستم تا زانو در میان خون ایستاده بود. بعد از آن نیزه را برداشت و چندان بر چپ و راست او زد که تمام روده‌های آن اژدها بیرون آمد. بعد از آن رستم دانست که او هلاک شد دگر حرکت نمی‌کند و بعد از آن در آن خانه گشاد باد به روی رستم زد بی‌تاب شد و کمند را به دندان ببر بیان بند کرد و دست بر کمند زد پایین آمد چند قدم برفت و بیفتاد و بی‌هوش شد.

اما دیده‌بان آن حال را بدید. از میل پایین آمد خبر مژده به زال زر داد و زال با یاران خود را به رستم رسانیدند. آن ببر را دیدند آفرین به رستم کردند. زال رستم را به هوش آورد و چشم گشود و شکر بار خدا کرد و گفت:

چنین اژدها را تو بی‌جان کنی بهانه برو پور دستان کنی

و بعد از آن زال فرمود پوست آن ببر را بکندند و حربه بر پوست او کار نکرد. به زال گفتند و زال در رو (دارو؟) ساخت بر او پاشید و گوشت و پوست او فرو ریخت. پوست او را به شهر آوردند. زال رستم را معالجه کرد، رستم از پوست بیرون آمد و پوست تازه و موی تازه بیرون آورد. القصه رستم به مدت یک سال تمام به خود آمد و درست شد و بعد از آن رای شاه، پری‌نوش را به رستم داد چهل روز عروسی کردند و شهر و بازار آیین بستند و شادی تمام پری‌نوش را به شبستان رستم آوردند. دست به گردن پری نوش انداخت و مراد از هم برداشتند و فرامرز متولد شد. (آیدنلو، ۱۳۹۱: ۴۲۹ و ۴۳۰ و ۴۳۱)

از دیرباز در ادبیات فارسی به گسیل دارنده و گسیل شونده توجه زیادی شده است؛ از جمله در کلیله و دمنه آمده است: « تَخَیَّر إذا ما کُنتَ فِی الأمرِ مُرسِلاً فَمَبلَغُ آراءِ الرِّجالِ رَسُولُها» (منشی، ۱۳۸۸: ۲۰۳) ترجمه: « نیکو بگزین آنگاه که در کاری رسول فرستنده (و نامزد کننده) باشی، که دلیلِ برمایه و مقدارِ آراء مردان فرستادگان ایشانند.»

گویی سعدی نیز زال را خردِ رستم یا در کل نماد خرد و گسیل‌دارنده او می‌داند، آنجا که می‌گوید:

دانی که چه گفت زال با رستم گرد دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد(سعدی، ۱۳۸۶: ۶۳)

چرا که زال این سخن را وقتی به رستم می‌گوید که رستم افراسیاب را در نبرد دست کم می‌گیرد و در مورد او ادعا می‌کند:

من امروز بند کمرگاه اوی بگیرم کشانش بیارم بروی(فردوسی، ۱۳۸۸، ج ۲: ۶۴)

و آنگاه است که زال می‌گوید:

بدو گفت زال ای پسر گـوش دار یک امروز با خویشتن هوش‌دار

که آن ترک در جنگ نر اژدهاست در آهنگ و در کینه ابر بلاست(همان: ۶۴)

در سیرالملوک خواجه نظام‌الملک، در باب گسیل‌کردن مشرف و خصوصیات او و هم‌چنین در اهمیّت شخص گسیل‌شونده، چنین آمده است: «کسی که بر وی اعتماد تمام است او را اِشراف فرمایند تا آنچه به درگاه رود او می‌داند و به وقتی که خواهند و حاجت افتد می‌نماید و این کس باید که از دستِ خویش به هر ناحیتی و شهری نایبی فرستد سدید و کوتاه‌دست تا اعمال و اموال را تیمار دارد و آنچه رود از اندک و بسیار به علم ایشان باشد، نه چنان که به سبب مشاهره و مزد ایشان باری بر رعیّت افتد و به تازگی رنجی به حاصل شود... ولیکن این کار نازک است و با غایله. باید که این کار بر دست و زبان و قلم کسانی باشد که بر ایشان هیچ گمان بد نبود و به غرض خویش مشغول نباشند که صلاح و فساد مملکت در ایشان بسته است و باید که ایشان از قِبَلِ پادشاه باشند و نه از قِبَلِ کسی دیگر. مزد و مشاهره ایشان باید که از خزانه مهیّا می‌رسد تا به فراغ دل احوال می‌نمایند و نباید که جز پادشاه کسی دیگر بداند که ایشان چه می‌نمایند؛ تا هر حادثه که تازه شود، پادشاه می‌داند و آنچه واجب کند می‌فرماید و هرچه در خوردِ آن کس باشد، ناگاه پاداش و مالِش و نواخت می‌رساند.» (نظام‌الملک، ۱۳۹۰: ۱۰۲– ۱۰۴)

در تاریخ بیهقی نیز به اهمیت نقش شخص گسیل‌شونده پرداخته شده است، بیهقی در داستان «خیشخانه هرات» شخصی که سلطان محمود برای آگاهی از ماجرا به سوی مسعود گسیل می‌کند را چنین توصیف می-کند: «فرمان چنان است که این خیلتاش را که بهرات به هشت روز رود. چون آنجا رسید یکسر تا سرایِ پسرم مسعود شود و از کس باک ندارد و شمشیر برکشد و هرکس که وی را از رفتن بازدارد، گردن وی بزند، و همچنان بسرای فرود رود و سوی پسرم ننگرد و از سرای عدنانی بباغ فرود رود، و بر دست راست باغ حوضی است و بر کران آن خانه‌یی بر چپ، درون آن خانه رود و دیوارهای آنرا نیکو نگاه کند تا بر چه جمله است و در آن خانه چه بیند و در وقت بازگردد، چنان‌که با کس سخن نگوید و بسوی غزنین بازگردد.» (بیهقی، ۱۳۸۸: ۱۷۴)

در آثار حماسی، شخص گسیل‌دارنده معمولاً پادشاه است؛ در گرشاسب‌نامه، ضحاک است که گرشاسب را به مأموریت‌های مختلف گسیل می‌کند. نخستین بار، ضحاک گرشاسب را برای کشتن اژدها گسیل می‌کند:

گرفت آفـرین هـرکـس از دل بـوی　　جهاندار چشمش ببوسید و روی
بـدو گفت زینسـان هـنر کـار تست　　تو دانی هم از اژدها کینه جست
گر این کار گردد به دست تو راست　　در ایـران جهان‌پهلوانی تراست(اسدی، ۱۳۸۹: ۷۴)

بار دوم، ضحاک گرشاسب را برای یاری رساندن به مهراج و نبرد با بهو گسیل می‌کند:

سـر هفـته گفـتا سوی هند زود　　به یاریّ مهراج برکش چو دود
سرندیب برگرد و کین ساز کن　　ز کین گوش کشور پرآواز کن
بهـو را ببـند و همـانـجا بـدار　　به درگـاه مهراج برکن به دار(همان: ۸۵)

زمانی هم که نوبت به پادشاهی فریدون می‌رسد، فریدون نقش گسیل‌دارنده را بازی می‌کند؛ او گرشاسب را به مأموریت‌های گوناگون از جمله به جنگ توران می‌فرستد:

یکـی شیـر پیـــکر درفش بنفش　　بدادش همه زرّ غلاف درفش
بفـرمـــود تـــا او بـــود پیشـرو　　سپهبدش خوانند و سـالار نو...
ز جیحون گذر کن میاسای هیچ　　سپه برکش و رزم توران پسیچ
برو تا بدان مرز از آن روی آب　　کز او بر درخشد نخست آفتاب
بـه لشکـر بپیمای تـوران زمین　　ستان باژ خاقـان و فغفور چین(همان: ۲۹۷ و ۲)

نتیجه‌گیری

شخصیت گسیل‌دارنده یکی از شخصیت‌های مهم داستان‌های حماسی است که نقش این شخصیت همواره بر عهده پادشاه است؛ امّا در شاهنامه فردوسی زال نیز دارای این ویژگی شخصیتی است که با بهره گیری از نیروی خرد و حمایت معنوی آنسری همواره در حل مشکلات مهم پیش رو نقش مهمی را ایفا می‌کند. در واقع زال نماد خرد آنسری و رستم نماد قدرت جسمانی است که به صورت دو شخصیت مجسم

شده‌اند و زال همواره با کارکردی خردمدار، در مشکلات پیش‌آمده گسیل‌دارنده رستم است؛ چنان‌که در رویداد مهم خونخواهی نریمان در سپندکوه، آوردن کیقباد از البرزکوه، رهانیدن کاووس از چنگال دیوان مازندران، یاری کردن ایرانیان در نبرد با نیروهای تورانی و نبرد با ببربیان، کشتن او و رهایی مردم از آسیب‌های هولناک اژدها، این زال است که با رویکردی خردمندانه، رستم را به این مأموریت‌های مهم گسیل می‌دارد. جنبه‌های مقدس و معنوی گرشاسب در زال متبلور شده و جنبه‌های مادی و جسمانی او به رستم رسیده و خود همان ترکیبی است که در حماسه به صورت زال و رستم ارائه شده است. شخصیت زال نمادی از خردآنسری و رستم نمادی از نیروی جسمانی است؛ بنابراین عامل گسیل دارنده رستم همان خِرد اوست که در اسطوره به صورت شخصیت زال درآمده است.

کتابنامه

۱. آیدنلو، سجاد؛ (به کوشش)، (۱۳۹۱)، مؤلف نا معلوم، طومار نقالی شاهنامه، تهران: به نگار، چاپ اول.

۲. بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین؛ (۱۳۸۸)، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: مهتاب، چاپ سیزدهم.

۳. پراپ، ولادیمیر؛ (۱۳۶۸) ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، تهران: توس، چاپ اول.

۴. حمیدیان، سعید؛ (۱۳۸۷) درآمدی بر هنر و اندیشه‌ی فردوسی، چاپ سوم، تهران: ناهید.

۵. خدیش، پگاه؛ (۱۳۹۱). ریخت شناسی افسانه های جادویی، تهران: علمی و فرهنگی.

۶. فردوسی، ابوالقاسم؛ (۱۳۸۸)، شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره، چاپ دهم.

۷. مختاری، محمد؛ (۱۳۶۹) اسطوره زال، تهران: آگه.

۸. منشی، نصرالله؛ (۱۳۸۸)، کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سی و سوم، تهران: امیر کبیر.

۹. نظام‌الملک، ک، ابوعلی حسن بن علی طوسی؛ (۱۳۹۰)، سِیَرالملوک (سیاست‌نامه)، بازشناسی، نقد و تحلیل از محمد استعلامی، تهران: نگاه، چاپ اول.

تکنیک‌های بیانی توصیف در شعر مهدی اخوان ثالث

شمسی پارسا

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سمنان

چکیده

مهدی اخوان ثالث یکی از برجسته ترین شاگردان نیماست. وی از نظریه توصیفی نیما، روایت و وصف را برگزید و آن را به طور چشم‌گیری در شعر خویش به کار برد. در این توصیفات اخوان از تکنیک‌های بیانی متنوعی بهره برده که نشان دهنده‌ی هنر و قدرت توصیفی وی است. این نوشتار با روشی توصیفی تحلیلی به بررسی تکنیک‌های بیانی در شعر اخوان پرداخته است. نخست توصیفات وی در موضوعات گوناگون جمع-آوری و طبقه‌بندی شدو سپس مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. نتایج نشان می‌دهد وی در اشعار خود از تکنیک‌های دستوری مانند صفت، مسند صفتی، قید و فعل تصویری بیش از تکنیک‌های شاعرانه‌ای همچون تشبیه، استعاره، تمثیل، نماد بهره برده است. از بین تکنیک‌های دستوری، صفت و از میان تکنیک‌های شاعرانه، تشبیه بالاترین بسامد را داراست. تکنیک‌های بدیعی مانند تضاد، تکرار و تتابع اضافات نیز در توصیف موضوعات مختلف به کار رفته‌اند. کاربرد برخی از این تکنیک‌ها همچون تتابع اضافات ناشی از لحن حماسی و فاخر بودن زبان ادبی اخوان است. اگرچه اخوان توصیف و روایت را از نظریهٔ نیما گرفته و آن را بهتر از خود وی در شعر اجرا کرده، اما از نظر دید و طرز نگاه، سنتی‌تر از نیماست.

کلیدواژه‌ها: توصیف، تکنیک‌های بیانی(دستوری، شاعرانه، بدیعی)، اخوان ثالث، آثار.

مقدمه

توصیف یکی از برجسته ترین عناصر در شعر معاصر و همچنین شعر مهدی اخوان ثالث است. وی توصیف و روایت را از نظریه شعری نیما اخذ کرده و آن را بسیار هنرمندانه در شعر خود به کار برده است. اخوان از تکنیک‌های بسیار متنوعی در توصیفات خویش بهره برده که در این نوشتار به بررسی و تبیین آن می‌پردازیم. این نوشتار قصد پاسخ به این سوالات را دارد: اخوان از چه تکنیک‌هایی در توصیفات خویش بهره برده است؟ از میان تکنیک‌های مختلف شاعرانه، بدیعی و دستوری کدام یک از بسامد بیشتری برخوردار است؟از بین هر یک از این تکنیک‌ها کدام یک بسامد بیشتری را داراست؟

درباره شعر اخوان تاکنون تحقیقات زیادی صورت گرفته و از منظرهای گوناگون به شعر وی نگریسته شده است. اما از منظر توصیف کار چندانی صورت نگرفته است. از این میان می توان به کتاب بوطیقای شعر نو از شاپور جورکش اشاره کرد که به بررسی عناصر اصلی نظریه شعری نیما پرداخته و توصیف و روایت را از عناصر اصلی آن دانسته،اما وی فقط به بیان نظری این مسائل پرداخته و به تحلیل شعری اشعار با این جزئیات نپرداخته است. این نوشتار از این اثردر جنبه تئوری بهره برده است. پایان نامه‌ای نیز با عنوان

توصیف در شعر معاصر به راهنمای دکتر پورنامداریان در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده که تنها به توصیف موضوعات شعری اخوان پرداخته و به بیان تکنیک‌های توصیفی نپرداخته است.

در این نوشتار نخست توصیفات اخوان در موضوعات گوناگون جمع آوری و سپس طبقه بندی شد و با روش توصیفی تحلیلی مورد تجزیه تحلیل قرار گرفت.

از آن جا که تکنیک‌های دستوریدر شعر اخوان، جایگاه برجسته‌تری نسبت به سایر تکنیک‌ها دارد، نخست به شرح آن می‌پردازیم:

۱.تکنیک‌های بیانی دستوری

تکنیک‌های بیانی دستوری در اشعار اخوان شامل انواع صفت، قید، مسند صفتی، جمله صله، بدل، صفت و ضمیر اشاره و فعل‌های تصویر دهنده است که از لحاظ آماری درصد بالایی از تکنیک‌های بیانی را به خود اختصاص داده‌اند. از این میان صفت بیشترین کاربرد را در توصیف موضوعات مختلف داراست.

۱-۱.تکنیک بیانی توصیف با صفت

در تعریف صفت گفته‌اند« کلمه‌ای است که به اسم افزوده می‌شود تا حالت یا چگونگی آن را بیان کند» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۶۵). بنابراین «کار صفت، توصیف اسم‌ها یعنی واقعیت‌هاست» (محمدی ، ۱۳۸۰: ۱۴۲).برخی از معاصران اهمیت صفت را درآفرینش تصویر بیشتر از تشبیه، مجاز و استعاره دانسته‌اند و معتقدند که « بهترین و شایسته‌ترین وسایل بیان تصویری آوردن اوصاف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۶). کاربرد انواع صفات را می‌توان در موضوعات مختلف شعری اخوان مشاهده کرد. مانند این نمونه‌ها:

– ما، برای فتح سوی پایتخت قرن میآییم./ تا که هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود بیغم را/ با چکاچاک مهیب تیغهامان، تیز/ غرش زهره‌دران کوسهامان، سهم/ پرش خار اشکاف تیرهامان، تند؛/ نیک بگشاییم. (آخر شاهنامه، ۱۳۴۴: ۸۲).

ویژگی بارز این سروده، کاربرد صفت با ساختار نیمایی آن است. کاربرد صفت به این شکل خاص ابتدا در کار نیما و تحت تأثیر گویش محلی وی به وجود آمد و سپس شاگردان او همچون اخوان به تقلید از استاد خویش، این شیوه را کار بستند. در این سروده عبارات «تیغهامان، تیز» ،«کوسهامان، سهم» و« تیرهامان، تند» به سبک نیمایی به کار رفته‌اند. نکته مهم دیگر دقت اخوان در انتخاب صفات است. وی تنها با انتخاب یک صفت توانسته مهم‌ترین ویژگی و خصوصیت واقعی و عینی پدیده مورد نظررا نشان دهد.

– پس از این کوه تشنه دره‌ای ژرف است،/ در او نزدیک غاری تار و تنها، چشمه‌ای روشن./ از اینجا تا کنار چشمه راهی نیست.(از این اوستا،۱۳۴۴: ۲۲).

در این سروده، زاویه دید شاعر از کل به طرف جزء حرکت کرده است. نخست کوه و دره را دیده، سپس غار و در پایان چشمه‌ای روشن را در نزدیک آن مشاهده کرده است. صفت ژرف، بیان‌گر مهم‌ترین ویژگی دره که شیب تند آن است، می‌باشد. ویژگی برجسته غار نیز تاریک بودن است که بیان شده است. چشمه

زلال و پاک نیز همیشه با صفت روشن توصیف می‌شود. اما صفت تشنه در توصیف کوه صفتی شاعرانه است و واقعیت خارجی و عینی کوه را نشان نمی‌دهد. شگرد توصیفی اخوان در این سروده، کاربرد پی در پی صفت در توصیف چند پدیده است.

– و ز دست من چشیدی و شستی هزار خون،/ خون کبود تیره، از آن گرگ سالخورد/ خون بنفش روشن، از آن یوزخردسال/ خون سیاه از آن کر و بیمار گورگر/ خون زلال و روشن از آن نرم تن غزال (شکار، ۱۳۴۵: ۱۳).

شاعر در توصیف خون جانوران شکار شده از صفاتی بهره گرفته که بیان‌گر مهم‌ترین ویژگی خون یعنی رنگ آن است. دقت اخوان در توصیف جزئیات موضوع در این سروده مشهود است. وی حتی حالت تیره و روشن بودن خون را نیز بیان کرده است. در توصیف این جانوران نیز صفتی را به کار برده که بیان‌گر سن و سال آنان است که این صفات با نوع رنگ خون جانور هماهنگی دارد. زیرا هر چه سن شکار بیشتر باشد، رنگ خون آن تیره‌تر و کدرتر است.

ویژگی دیگری که در رنگ خون جانور تأثیرگذار است، وضعیت جسمانی حیوان است؛ گوری که بیمار است خون سیاه و تیره‌ای دارد و غزالی که گوشتی نرم ولطیف دارد، خونش زلال و روشن است. هنر توصیفی اخوان در بیان جزئیات و هماهنگی منطق توصیف با منطق واقعیت در این سروده، به‌خوبی نمایان است.

– در دشت هول و درندشت بیرحم / تفتیده در دوزخ آفتاب امرداد/ آنگه که گمگشته مرد مسافر،/ آوارهٔ وادی بی‌سرانجامی و خوف، / از تشنگی خستگی برده از یاد. (در حیاط کوچک پاییز...، ۱۳۷۱ : ۴۹).

شاعر در توصیف دشت سه صفت «هول و درندشت و بیرحم» را به‌کار برده است. هول و بیرحم صفاتی ذهنی و نشان‌گر تأثر شاعر از پدیده مورد نظر هستند، اما درندشت واژه عامیانه‌ای است که وسعت و پهناوری دشت را نشان می‌دهد و در زبان روزمره کنایه از هر چیز گسترده و پهناور است. کاربرد این واژه عامیانه به همراه زبان فاخر ادبی سبب برجستگی توصیف شده است. تنوع ساختار عطف در این توصیف به چشم می‌خورد؛ دو صفت اول با واو و صفت سوم با کسره اضافه معطوف شده‌اند.

– شب خامش‌ست و خفته در انبان تنگ وی/ شهر پلید کودن دون، شهر روسپی،/ ناشسته دست و رو.(آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۵۵).

ویژگی برجسته این توصیف، استفاده متوالی از تکنیک تنسیق الصفات در توصیف یک پدیده است. نخست شهر را با صفات پلید،کودن و دون توصیف شده سپس شاعر آن را روسپی و ناشسته دست و رو خوانده است. در هر دو تنسیق الصفات، شهر با صفاتی شاعرانه و ذهنی توصیف شده است. این صفات بیان‌گر جنبه منفی و رویه زشت و نازیبای شهرند. به طورکلی شهر در نظر اغلب شاعران معاصر، منبع پلیدی و آلودگی و دون‌صفتی شناخته شده و در مقابل آن، روستا نمادی از پاکی و صدق و صفا به شمار آمده است.

از ویژگی‌های تکنیک تنسیق‌الصفات، تنوع در ساختار کاربرد آن است. اخوان صفات را گاه با واو عطف، گاه با کسره اضافه و در برخی موارد با ویرگول به یکدیگر معطوف می‌سازد. از شگردهای توصیفی وی استفاده از چند ساختار متنوع در یک تنسیق الصفات است. به این گونه که دو صفت را با یک ساختار و صفت سوم را با ساختاری دیگر معطوف می‌کند. وی این تکنیک را در توصیف موضوعات مختلف به کار برده است.

کاربرد صفت مقلوب در شعر شاعران پس از نیما تا حدودی به تقلید از وی صورت گرفته است. اگرچه شاعران قبل از نیما نیز این تکنیک را در اشعار خود به کار گرفته‌اند، اما کاربرد آن به صورتی خاص و سبکی ویژه از نیما آغاز شده است. در این جا به بررسی اشعار اخوان از این دیدگاه می‌پردازیم:

– بعزای عاجلت، ای بی نجابت باغ،/ بعد از آنکه رفته باشی جاودان بر باد،/ هرچه هر جا ابر خشم از اشک نفرت باد آبستن/ همچو ابر حسرت خاموشبارمن (از این اوستا، ۱۳۴۴: ۹۴).

صفت مقلوب «بی‌نجابت» سبب برجستگی توصیف باغ شده است. کاربرد تکنیک تشخیص توصیف باغ را جاندار و پویا کرده است. ویژگی برجسته در این توصیف، تنوع تکنیک‌های بیانی در توصیف پدیده مورد نظر است.

– سایه خیسانده درسواحل شب،/ کهنه برجی بلند و دود زده؛/ برج متروک، دیر سال، عبوس،/ با نقوش علیل و مسخ شده (زمستان، ۱۳۳۵: ۷).

اخوان برج را با صفات بلند، دودزده و صفت مقلوب کهنه توصیف کرده است. مهم‌ترین ویژگی برج، بلندی آن است که در این جا بیان شده است. صفات کهنه و دودزده نیز نشان‌دهنده حالت ظاهری برج هستند. بنابراین شاعر توانسته با به کار بردن این صفات، ابعاد پدیده موردنظر را به تصویر بکشد. اما صفات عبوس، علیل و مسخ شده توصیفی ذهنی از برج ارائه داده‌اند.

اخوان از تکنیک صفت مقلوب در توصیف موضوعات مختلف استفاده کرده است.

۱-۲.تکنیک بیانی توصیف با جمله صله

مقصود از آوردن صفت برای موصوف تنها آن نیست که صفتی را به صورت کلمه یا ترکیبی با کسره اضافه به موصوف نسبت دهند بلکه علاوه بر آن گاه عبارت، جمله یا جملاتی به کار می‌رود که قابل تأویل به صفت است. وی این تکنیک را به همراه سایر تکنیک‌های بیانی در توصیفات خود به کار برده که در این جا به بررسی آن می‌پردازیم:

– ز شفق که بحر عشق‌ست، و ز مه که خرمن مهر/ دو سه جرعه میگرفتم، دو سه خوشه میر بودم (ارغنون،۱۳۶۱: ۶۰).

دو جمله صله که در توصیف شفق و مه به کار رفته‌اند، کارکردی صفتی داشته و توصیفی شاعرانه و زیبا از پدیده‌های مورد نظرارائه داده‌اند. از نظر ساختار نیز هر دو، صله پایانی‌اند.

– دیدیم و با هم شنیدیم/ آن مست شوریده سر را که آواز می‌خواند/ و آن را که چون کودکان گریه می کرد(از این اوستا، ۱۳۴۴: ۱۰۲).

در این سروده جملهٔ صله کارکردی صفتی دارد و چگونگی کنش و عمل شخصیت مورد نظر را به طور عینی توصیف کرده است.

– بر دره عمیق، که پستوی جنگل است،/ لختی سکوت چیره شود، سرد و ترسناک (شکار، ۱۳۴۵: ۱۱).

شاعر ابتدا دره را با صفت عمیق، مهم‌ترین ویژگی عینی دره، توصیف کرده است. سپس جمله صله«که پستوی جنگل است» توضیحی به موضوع مورد نظر افزوده است. این صله به طور ضمنی دره را به پستو تشبیه کرده و توصیفی شاعرانه از آن ارائه داده است.

– درون دخمه‌ای کز سقف پیرش میتراود گاه و بیگه/ قطره‌هائی زرد،/ زنی با کودکش خوابیده در آرامش دلخواه. (زمستان، ۱۳۳۵: ۸۱).

جمله صله «کز سقف پیرش میتراود» صله درونی است که نقش توضیحی در توصیف دخمه دارد. شاعر چگونگی سقف دخمه را با این جمله صله توضیح داده است.

بسامد کاربرد جمله صله در اشعار اخوان نسبت به سایر تکنیک‌های دستوری، بسیار کم است. اخوان این تکنیک را در توصیف موضوعات مختلف به کار گرفته است. کارکرد این تکنیک، اغلب صفتی و یا توضیحی است. در برخی موارد، جمله صله در شاعرانه شدن توصیف نقش دارد.

۱–۳.تکنیک بیانی توصیف با مسند صفتی

پیشتر اشاره شد مسندهای صفتی، در توضیحات کارکرد صفتی دارند. از لحاظ ساختاری نیز مانند صفات به‌گونهٔ یک واژه‌ای، دوواژه‌ای و تنسیق الصفات به کار می‌روند. مانند این نمونه‌ها:

– سلامت را نمیخواهند پاسخ گفت./ هوا دلگیر، درها بسته، سرها درگریبان، دست‌ها پنهان،/ نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،/ درختان، اسکلت‌های بلورآجین،/ زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه/ غبارآلوده مهر و ماه/ زمستان است (زمستان، ۱۳۳۵: ۴۸).

ویژگی برجسته این سروده،کاربرد مسند صفتی به طور متوالی در توصیف پدیده‌های مختلف است. «دلگیر» در توصیف هوا صفتی شاعرانه و ذهنی،« بسته» در توصیف درها و «پنهان» در توصیف دست‌ها صفاتی عینی و «دلمرده» در توصیف زمین صفتی ذهنی به شمار می‌آید.

– بس کن خدا را، ای چگوری، بس/ ساز تو وحشتناک و غمگین است. (از این اوستا، ۱۳۴۴: ۵۶).

وحشتناک و غمگین در توصیف ساز دو صفت شاعرانه و ذهنی‌اند که بیانگر احساس راوی – شاعر نسبت به پدیده مورد نظر هستند. این صفات کیفیت واقعی وعینی ساز را نشان نمی‌دهند.

– منشین با من، با من منشین،/ تو چه دانی که چه افسونگر و بی پا و سرم. (زمستان، ۱۳۳۵: ۹۴).

«افسونگر و بی پا و سر» در توصیف شخصیت، نشان‌گر حالات درونی و خلقیات انسانی‌اند.

بسامد کاربرد مسند صفتی دوواژه‌ای نسبت به سایر مسندهای صفتی بیشتر است. ساختار کاربرد آن نیز در برخی توصیفات با واو عطف و در برخی دیگربا قرار گرفتن فعل بین دو مسند می‌باشد.

– « وه، دست من فسرد، چه سردست دست تو/ سرچشمه ات کجاست، اگر زمهریر نیست؟/ من گرچه پیر و پوده و کم طاقتم، ولی/ این سرد زهر دست ترا هم نظیر نیست (شکار، ۱۳۴۵: ۸).

اخوان در توصیف شخصیت صیاد، صفات پیر، پوده و کم طاقت را به کار برده است. پوده و کم طاقت پیامد پیری‌اند. شاعرنخست،صفت پیری سپس صفات کم طاقت و پوده را بیان کرده است. بنابراین یکسانی منطق توصیف با منطق واقعیت در این سروده مشهود است.

– بی‌شکوه و غریب و رهگذرند/ یادهای دگر، چو برق و چو باد./ یاد تو پر شکوه و جاوید است؛ (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۶۳).

شاعر در توصیف یاد دگران مسندهای صفتی بی‌شکوه، غریب و رهگذر را به کار برده که هر سه بیان‌گر ناپایداری یاد دیگران است.اما وی یاد معشوق را پرشکوه و جاوید می‌داند. تضاد موجود در مسندهای صفتی پرشکوه با بی‌شکوه و رهگذر با جاوید بر زیبایی و پویایی توصیف افزوده است.

۱-۴.تکنیک بیانی توصیف با قید

صفت‌ها در کارکرد قیدی نیز نقش عمده‌ای در توصیفات دارند. کارکرد آن‌ها مانند صفت، وصف اسم‌ها و واقعیت‌هاست. این تکنیک بیانی بیشتر درتوصیف شخصیت‌کاربرد دارد. مانند نمونه‌های زیر:

– و آن پرستو بین، پران و در دلش جوشان خونش/ همچو روینده کبوتر جوجگان را بال، نو(ارغنون، ۱۳۶۱: ۱۰).

«پران و جوشان» هر دو قید حالت‌اند که در توصیف پرستو به کار رفته‌اند. «پران» بیان‌گر مهم‌ترین ویژگی یک پرستو است و «جوشان» چگونگی جریان داشتن خون در دل پرنده را توصیف می‌کند. نکتهٔ قابل توجه در این توصیف، هماهنگی موسیقایی واژهٔ پرستو با قید پران است.

– بیا بنگر، چه غمگین وغریبانه ،/ در این ایوان سرپوشیده ، وین تالاب مالامال/ دلی خوش کرده‌ام با این پرستوها و ماهی‌ها(دوزخ اما سرد، ۱۳۵۷: ۵۷).

شاعر در توصیف حالات درونی خویش قیدهای غمگین و غریبانه را به کار برده است. واژه غمگین تداعی‌کننده واژه غریبانه است. این دو قید احساسات درونی شاعر و تأثیر آن بر ظاهر شخصیت وی را نشان می‌دهند.

– گرگ هاری شده‌ام./ هرزه پوی و دله دو/ شب درین دشت زمستانزدهٔ بی همه چیز،/ میدوم، برده ز هر باد گرو (زمستان، ۱۳۳۵: ۹۳).

ویژگی برجسته این توصیف، استفاده از کلمات محاوره‌ای مانند هرزه، دله و بی‌همه چیز است.کاربرد زبان محاوره در کنار زبان فاخر ادبی،کاری است که نیما آغازگر آن بود و پیروان وی نیز آن را دنبال کردند. در این

سروده، هرزه‌پو و دله‌دو قیدهای حالت هستند که چگونگی ظاهر شخصیت را نشان می‌دهند. این دو قید با زمینه توصیف و تشبیه شخصیت به گرگ از نظر معنایی هماهنگی دارند.

کاربرد قید به شیوه تنسیق‌الصفات، شیوه‌ای کارا و نسبتاً نو است که نخستین بار نیما آن را در توصیفات خود به کار برد. اخوان نیز از این تکنیک در توصیف شخصیت‌های شعری خویش بهره برده است. مانند این نمونه‌ها:

– در سکنجی، در کنار پنجره، نقال پارینه،/ سوت و کور و سرد و افسرده،/ منتشایش چون ستونی متکای دست، دستش زیر پیشانی،/ خشمگین و خاطر آزرده،/ روی تخت قهوه‌خانه، دور از آن جنجال،/ قوز کرده، سر به جیب پوستین خود فرو برده،/ زآن دروغین جلوه‌ها و آن وقاحتها./ خاطرش غمگین؛(در حیاط کوچک پائیز...، ۱۳۷۱: ۸۶).

شاعر شخصیت نقال را با قیدهای سوت و کور و سرد و افسرده توصیف کرده است. سوت و کور نشانه نهایت خاموشی و ساکت بودن است. افسردگی نیز پیامد این سوت و کوری و خاموشی است که در پایان عبارت آمده و بدین گونه برجسته شده است. شاعر شخصیت نقال را با عبارات قیدی دیگر نیز توصیف کرده که بیان‌گر حالت ظاهری و کیفیت درونی نقال است. کاربرد متوالی قید در توصیف شخصیت از شگردهای توصیفی اخوان به شمار می‌آید.

– باز فتادم به خراسان مرگبار/ غمزده ، خاموش، فرو خفته، خصمکام. (زمستان، ۱۳۳۵: ۳۱).

اخوان در این سروده، ابتدا فعل را بیان کرده سپس قیدهای حالت را به طور متوالی به کار برده است. استفاده از این ساختار موجب انعطاف بیشترجمله در پذیرش قیدها و صفت‌ها می‌شود.آمدن قیدها در پایان عبارت سبب برجستگی آنها شده است. قیدهای به کار رفته درتوصیف شخصیت راوی – شاعر همگی دلالت بر کیفیت حال درونی وی دارند. غمزده بودن، خاموشی و فروخفتگی را به دنبال دارد و پدیدار شدن این حالات در ظاهر شخصیت سبب دشمن کام شدن می‌شود.

تکنیک بیانی قید اغلب در توصیف شخصیت به کار رفته است. ساختار عطف قیدها نیز بیشتر با واو عطف و ویرگول صورت گرفته است. شاعر در برخی توصیفات، این تکنیک را به همراه عبارات قیدی متوالی به کار برده است. به طور کلی تکنیک بیانی قید پس از تکنیک صفت از آمار نسبتاً بالایی در اشعار اخوان برخوردار است. این امر نشان‌گر اهمیت صفت در کارکرد قیدی آن است.

۱–5.تکنیک بیانی توصیف با فعل

اگر چه فعل‌های تصویری کاربرد چندانی نسبت به سایر تکنیک‌های بیانیدر توصیف ندارند، اماگاه در توصیف پدیده‌ها تنها کاربرد یک فعل تصویری می‌تواند واقعیت عینی آن پدیده یا مهم‌ترین ویژگی آن را نشان دهد و در برخی موارد، موضوع موردنظر را در برابر چشم مجسم کند. مانند این نمونه‌ها:

– شکفت از پشت کهسار و درخشید/ چو خونین لاله‌ای رخسار خورشید (ارغنون، ۱۳۶۱: ۲۴۰).

درخشید و شکفت فعل‌های تصویری‌اندکه حالت درخشیدن و شکفتن را در خود نشان می‌دهند. ویژگی برجسته این توصیف مانند کردن خورشید به لاله‌ای خونین است که از پشت کهسار می‌شکفد و می‌درخشد.

– شرم شفق پرید ز رخساره سپهر/ هولی سیاه یافت بر آفاق چیرگی/ شب می‌خزید پیشتر و باز پیشتر/ جنگلی می‌آرمید در ابهام و تیرگی. (شکار، ۱۳۴۵: ۳۹).

حالت فراگیری و پوشانندگی شب در این سروده با فعل تصویری «می‌خزید» توصیف شده است. تکرار قید «پیشتر» این فراگیر بودن را وسعت بخشیده است. فعل خزیدن همچنین نشان‌گر حرکت تدریجی و آهسته پیش رفتن شب است.

– اکنون دگر پلنگ کناری لمیده سیر/ فارغ، چو مرغ در کنف آشیان خویش،/ لیسد، مکد، مزد، نه به چیزیش اعتنا/ دندان و کام یا لب و دور دهان خونیش. (شکار، ۱۳۴۵: ۳۹).

«لمیدن»، «لیسیدن» و «مکیدن» فعل‌هایی تصویردهنده‌اند که شاعر آن‌ها را در توصیف پلنگی که شکار خود را خورده و سیر شده و اکنون به استراحت مشغول است، به کار برده است. کاربرد متوالی فعل‌های تصویری، در این سروده، بیان‌گر شگرد توصیفی اخوان است.

۱-۶.تکنیک بیانی توصیف با بدل

میزان کاربرد این تکنیک در اشعار اخوان بسیار بالاست به‌گونه‌ای که باید آن را از شگردهای توصیفی وی به شمار آورد. او این تکنیک را در موضوعات مختلف به کار گرفته است. مانند این نمونه‌ها:

ـمنم من. میهمان هر شبت، لولی وش مغموم/ منم من، سنگ تیپاخورده‌ی رنجور،/ منم، دشنام پست آفرینش، نغمهٔ ناجور (زمستان، ۱۳۳۵: :۴۷).

شخصیت راوی– شاعر با بدل‌های متوالی توصیف شده است. این شیوه از شگردهای توصیفی اخوان به شمار می‌آید. در این سروده برخی از بدل‌ها مانند میهمان هر شب، لولی‌وش مغموم عینی‌اند. برخی دیگر چون دشنام پست آفرینش، سنگ تیپاخورده و نغمهٔ ناجور در شاعرانه شدن توصیف نقش دارند.

– اما سرودها و دعاهاتان: این شبکورها،/ که روز همه روز، و شب همه شب در این حوالی به طوافند،/ بسیار ناتون‌تر از آنند که صخره‌های سکوت را بشکافند؛/ و در ظلمتی که ما داریم پرواز کنند (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۹۸).

سرودها و دعاهایی که برای مردگان خوانده می‌شود با تکنیک بدل و صفت اشاره به شبکورهایی مانند شده‌اند که نمی‌توانند سکوت مردگان را بشکافند. از ویژگی‌های کاربرد این تکنیک در اشعار اخوان، همراه بودن اغلب آن با صفت یا ضمیر اشاره است. این امرسبب برجستگی موضوع شده، پدیدهٔ موردنظر را در برابر چشم مخاطب قرار می‌دهد.

– شاتقی!–زندانی دخترعموطاووس–/ باز آگاهم کن از آن‌ها که آگاهی/ از فریب، از زندگی، از عشق/ هر چه می‌خواهی بگو، از هر چه می‌خواهی (دوزخ اما سرد، ۱۳۵۷: ۱۰۳).

شاتقی، شخصیت موردنظر شاعر است. بدل «زندانی دختر عمو طاووس» شخصیت وی را برای مخاطب آشکارتر می‌سازد. این بدل توضیحی را به موضوع موردنظر افزوده است. بنابراین کارکرد آن در این سروده روشنگری است. این کاربرد را در توصیفاتی دیگر از اخوان نیز می‌توان دید.

کاربرد بدل در اشعار اخوان از شگردهای توصیفی وی به شمار می‌آید. او از این تکنیک در توصیف موضوعات گوناگون بهره گرفته است.

۱-۷.تکنیک بیانی توصیف با ضمیر و صفت اشاره

طرز بیان اشاره‌ای در ایجاد و القای مفاهیم شعر نقش مؤثری دارد. با استفاده از این تکنیک، پدیده مورد نظر در برابر چشم مخاطب مجسم می‌شود. کاربرد این تکنیک در شعر اخوان از شگردهای توصیفی وی محسوب می‌شود.اخوان این تکنیک را بیشتر همراه با بدل به کار گرفته است. مانند این نمونه‌ها:

-« ای جوی خشک! رهگذر چشمه قدیم!/ وقتی مه، این پرنده خوش رنگ آسمان؛/ گسترده است بر تو و بر بستر تو بال،/ آیا تو هیچ لب شکایت گشوده‌ای/ از گردش زمانه و نیرنگ آسمان. (زمستان، ۱۳۳۵: ۷۶).

مه با تکنیک بدل به پرنده خوش‌رنگ آسمان مانند شده است. شاعر با کاربرد صفت اشاره «این» توانسته است مفهوم موجود را بیشتر در ذهن خواننده القا کند.

- و راستی/ آن اشک‌های شور، زاده این گریه‌های تلخ،/ وین ضجه‌های جگر خراش و دردآلودتان،/ برای ما چه می‌توانند کرد؟ (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۱۰۰).

«آن» و«این» ضمایر اشاره هستند که کاربرد آن‌ها همراه با تکنیک تضاد، سبب پویایی توصیف شده است. تقابل دوگانهٔ "آن - این"،" شور - تلخ" توصیف را پویا ساخته است.

- نعش این شهید عزیز،/ روی دست ما مانده ست./ روی دست ما، دل ما،/ چون نگاه ناباوری بجا مانده ست./ این پیمبر، این سالار،/ این سپاه را سردار،/ با پیامهایش پاک،/ با نجابتش قدسی سرودها برای ما خوانده ست(از این اوستا، ۱۳۴۴: ۸۵).

صفت اشاره «این» در توصیف شهید به کار رفته است.کارکرد صفت مذکور، بیان عظمت و والایی شخصیت مورد نظر است. بنابراین اشاره به دور یا نزدیک برای در برابر چشم قرار دادن پدیده، تنها یکی از کارکردهای صفت یا ضمیر اشاره محسوب می‌شود.

- رخش، آن طاق عزیز، آن تای بی همتا،/ رخش رخشنده/ با هزاران یادهای روشن و زنده،/ آه ... (در حیاط کوچک پائیز...، ۱۳۷۱: ۸۰).

شاعر رخش را با بدل‌های پی درپی توصیف کرده است. به کار بردن ضمیر اشاره قبل از بدل در جهت تفخیم و بیان والایی آن است.

- ابرها، این بیشه‌های آب و زیبائی/خیمه‌ها خیس نور و سایه، اما با نهاد موج / آشیان بی‌قرار و روح شیدائی عاصی آزاد و ناآرام،/ بی چرا، زیبائی دیوانه را تا ناکجا همگام،/ در سماع و پرسه و رقص تماشائی (دوزخ اما سرد، ۱۳۵۷: ۴۴).

شاعر در توصیف ابر بدل« بیشه‌های آب و زیبائی» را با ضمیر اشاره «این» همراه کرده است. این بدل نقش تشبیهی در توصیف ابر دارد و سبب شاعرانه شدن آن شده است. کارکرد ضمیر اشاره در این‌جا، القای مفهوم تشبیهی بدل است.

تکنیک‌های بیانی دستوری در شعر اخوان از تنوع و کاربرد بسیار برخوردار است. از میان تکنیک‌های بیانی دستوری، صفت بالاترین بسامد را داراست. پس ازصفت، مسند صفتی و قید بالاترین بسامد را دارا هستند. میزان کاربرد جمله صله در شعر اخوان بسیار پایین است.

۲.تکنیک‌های بیانی شاعرانه

اگرچه تنوع تکنیک‌های بیانی شاعرانه در اشعار اخوان بسیار است، اما بسامد کاربرد آن‌ها در اشعار وی کمتر از تکنیک‌های بیانی دستوری است. این امر بیان‌گر حرکت شعر نو به سمت نثر و بیان طبیعی زبان است. نکته قابل توجه، نوع کاربرد تکنیک‌های شاعرانه و همچنین دید تازه شاعران معاصراست که سبب ارائه توصیفاتی بدیع و تازه با این تکنیک‌ها شده است. برای مثال تکنیک شاعرانه تشبیه را هر چند شاعران کلاسیک نیز به کار گرفته‌اند، اما نوع کاربرد آن در شعر معاصر تفاوت چشم‌گیری با شعر کلاسیک دارد. البته در کار اخوان که دیدی سنتی‌تردارد، این کاربرد تازه نمود چندانی ندارد. در این جا به بررسی این تکنیک‌ها در اشعاروی می‌پردازیم:

۲-۱.تکنیک بیانی توصیف با تشبیه

علمای بلاغت برای تشبیه اهمیت بسیار قائل بوده‌اند و درباره علل اهمیت و تأثیر آن سخن‌ها گفته‌اند. به عقیده آنان، تشبیه باعث مجسم کردن و ممثل ساختن چیزی است که خود غایب است و به طور عادی ظهور ندارد. یا این که تشبیه باید در وصفی خاص چیزی را از آنچه هست عظیم‌تر و بزرگتر یا زیباتر بنمایاند. مهم‌ترین بخش در تشبیه، جنبه تخیلی و تصویری آن است. از رهگذر تشبیه می‌توان بسیاری از امور متباین و متضاد را که در نظر حس و تجربه عقلی دور از یکدیگرند، در یک موضوع گرد آورد.از میان تکنیک‌های بیانی شاعرانه،تشبیه کاربرد بیشتری در توصیفات اخوان دارد. مانند این نمونه‌ها:

– بنگر آن بید فروتن را، بر او نورسته برگ/همچو اسبی سبزگون، روئیده اورا یال،نو(ارغنون، ۱۳۶۱: ۲۱).

شاعر سبز شدن برگ‌های بید را به روئیدن یال نو برای اسبی سبز رنگ تشبیه کرده است. وجه شبه در تشبیه شاخه‌های بید به یال اسبی سبزگون در آویخته بودن شاخه‌های درخت بید است. فروتن صفتی انسانی است که در توصیف بید به کار رفته و نسبت دادن آن به بید سبب شاعرانه شدن توصیف شده است. این صفت حالت افتادگی و رو به پایین شاخه‌های بید را تجسم می‌بخشد.

– من بسان بره‌گرگی شیر مست، آزاده و آزاد،/ می‌سپردم راه و در هر گام/ گرم میخواندم سرودی تر،/ میفرستادم درودی شاد،/ این نثار شاهوار آسمانی را،/ که بهر سو بود و بر هر سر (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۱۱).

تشبیه شخصیت راوی به بچه گرگ شیر مست شاداز دیدن برف، تشبیهی زیبا و بدیع است. ویژگی برجسته دیگر در این توصیف، کار برد صفات آزاده و آزاد در توصیف بچه‌گرگ است. زیرا در ادب فارسی، درنده خویی،خصوصیت برجسته گرگ است نه آزادگی.

– درین صبح اهورائی/ سپهر ژرف روشن، خاطری آسوده را ماند./ و شهر خیس خواب‌آلود،/ خمیده زیر آوار گناهان، چنبری فرسوده را ماند. « در حیاط کوچک پائیز...،۱۳۷۱: ۹۸».

تشبیه سپهر به خاطری آسوده و شهر خیس خواب‌آلود به چنبری فرسوده، از شگردهای توصیفی اخوان به شمار می‌آید. وی یک تکنیک بیانی را به طور متوالی در توصیف چند پدیده به کار می‌برد.

– عصر خشکی بود، از یک روز آبانی./ بی‌صدا و از نظر پنهان،/ لحظه‌ها ، مثل صف موران خواب آلود،/ با همیشه همعنان می‌رفت؛ و زهرگام،/سکه می‌زد «دیر شد» بر پولک هر«زود» (زندگی می‌گوید...، ۱۳۷۱: ۲).

لحظه‌ها امری انتزاعی‌اند. تشبیه آن به صف موران خواب‌آلود در جهت عینیت بخشی بدان عمل کرده است. وجه‌شبه در تشبیه لحظه‌ها به حرکت موران، در گذر مداوم و آرام آن‌هاست. نکته قابل توجه در این تشبیهات، مشبه‌به‌های به کار رفته در توصیف است. برخی از علمای بلاغت، تشبیهی را زیبا دانسته‌اند که شباهت طرفین تشبیه بیشتر از تفاوت آن باشد. اما برخی معتقدند تفاوت بیشتر نشان‌گر بلاغت تشبیه است. در شعر معاصر، تشبیهات بیشتراز نوع دوم است. گاهی کشف وجه‌شبه در طرفین تشبیه تلاش ذهنی زیادی می‌طلبد.

از میان تکنیک‌های بیانی شاعرانه، تشبیه بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده است. اگرچه تشبیه در توصیف موضوعاتی مانند زمان، مکان، امور انتزاعی و... نیز به کار رفته، اما کاربرد آن بیشتر در توصیف شخصیت قابل مشاهده است. تشبیهات کلیشه‌ای و با دید سنتی نیز در کار اخوان به همراه تشبیهات بدیع و با دید تازه دیده می‌شود.

۲-۲.تکنیک بیانی توصیف با استعاره

استعاره در توصیفات اخواناز تنوع چشم‌گیری برخوردار است. این امر بیان‌گر دید سنتی اخوان است. اخوان در توصیف موضوعات مختلف از این بهره برده است.

– نقش رخسار بامداد، هنوز/ بود پر سایه از سیاهی سرد./ داشت نقاش خسته از پستو/ کاسهٔ رنگ زرد می‌آورد (زمستان، ۱۳۳۵: ۲).

استعاره کاسه رنگ زرد از برای خورشید، استعاره‌ای مبتکرانه و زیباست. کاربرد تکنیک تشخیص در توصیف آسمان، این زیبایی را دوچندان کرده است. «نقاش خسته» را نیز می‌توان استعاره از آسمان گرفت. کاربرد تنوع تکنیک در این سروده نیز آشکار است.

– داشتم با ناهار/ یک دو پیمانه از آن تلخ، از آن مرگابه/ زهرمارم می‌کردم؛/ مزه‌ام لب‌گزهٔ تلخ و گس با همگان تنهائی. (در حیاط کوچک پائیز...، ۱۳۷۱: ۱۲۱).

تلخ و مرگابه هر دو استعاره از شراب‌اند. این دو استعاره علاوه بر شاعرانه کردن توصیف، در جهت عینیت بخشی به آن نیز به کار رفته‌اند. تلخ بیان‌گر مزه شراب است. مرگابه واژه‌ای شاعرانه است که پیامد نوشیدن شراب را در خود عینیت می‌بخشد. نکته مهم در این سروده، کاربرد استعاره در بیان محاوره‌ای است.

– مشرق چپق طلائی خود را/ برداشت، به لب گذاشت روشن کرد./ زرین دودی گرفت عالم را،/ آفاق ردای روز بر تن کرد. (دوزخ اما سرد، ۱۳۵۷: ۳۷).

استعاره چپق طلائی از خورشید، برگرفته از عناصر زندگی امروزه است. به کار رفتن تکنیک تشخیص به همراه استعاره، بر پویایی توصیف افزوده است.

تنوع کاربرد استعاره در اشعار اخوان قابل مشساهده است. وی این تکنیک را در توصیف موضوعات مختلف مانند شخصیت، طبیعت و عناصر آن و ... به کار برده است. اگرچه توصیف شخصیت با این تکنیک، بالاترین بسامد را داراست، اما استعارات کهنه و با دید سنتی در این موضوع، بیشتر از سایر موضوعات توصیفی به چشم می‌خورد. استعارات بدیع و تازه را در موضوعات توصیفی مانند طبیعت و عناصر آن می-توان مشاهده کرد.

۲-۳.تکنیک بیانی توصیف با تمثیل

این تکنیک بیشتر در اشعار سنتی و کلاسیک اخوان دیده می‌شود. در شعر نو کاربرد نماد بیشتر از تمثیل است. در شعر اخوان به سروده‌های بلند تمثیلی برمی‌خوریم که امکان دارد چندین نماد را دربر داشته باشند. در این جا به شرح نمونه‌هایی از تمثیل در شعر اخوان می‌پردازیم:

– ولی ز باده غمم کم نشد که ابر خزان/ خضارتی ندهد شاخهٔ خزان زده را (ارغنون، ۱۳۶۱: ۲۰).

شاعر در تصدیق گفته خویش و کم نشدن غم با باده نوشی، تمثیلی به کار برده تا ذهن مخاطب را اقناع کند. حال خود را به حال شاخه خزان زده‌ای تشبیه می‌کند که در فصل خزان به خواب رفته و هرچند باران پاییزی بر آن ببارد سرسبز نمی‌شود.

– و ای بسا شب که بر او میگذرد/ غرقه در لذت بیروح بهار/ او بمه مینگرد، ماه باو/ شب دراز است و قلندر بیکار (زمستان ، ۱۳۳۵: ۸۵).

دراز بودن شب و بیداری قلندر تمثیلی است که به صورت ضرب‌المثل درآمده است.

– ما در اینجا او از آنجا گفت/ آمد و آمد/ رفت و رفت و رفت/ گفت راوی: روستا در خواب بود اما/ روستائی با زنش بیدار:/ «تو چه میدانی، زن، این بازیست./ آن سگ زرد این شغال، آخر/ تو مگر نشنیده ای/ هر گرد گردو نیست؟» (از این اوستا، ۱۳۴۴: ۳۵).

شعر مرد و مرکب شعری بلند و تمثیلی است که پاره‌ای از آن در این‌جا ذکر شده است. دید مأیوسانه و ناامیدانه اخوان در این سروده نیز آشکار است.

کاربرد تمثیل نسبت به سایر تکنیک‌های شاعرانه در شعر اخوان بسیار کم است. کاربرد آن بیشتر در اشعار کلاسیک و سنتی اخوان قابل مشاهده است. هرچندکه اشعار بلند و تمثیلی نیز در کار اخوان دیده می‌شود.

۲-۴.تکنیک بیانی توصیف با نماد

کاربرد زبان رمزی و سمبلیکی در شعرنو از نیما آغاز شده است. استفاده از این تکنیک در آثار شاعران دیگر معاصر چند وجه دارد: ۱- آنان به پیروی از نیما به بیان نمادین روی آوردند۲- از مکتب‌های ادبی روز اروپا تأثیر گرفتند ۳- اوضاع سیاسی- اجتماعی ایران و خفقان جامعه ایجاب می‌کرد که به تصریح مسائل انسان و جامعه در شعر نپردازند. تمام این عوامل در گرایش آنان به نماد مؤثراست.

نمادها در اشعار اخوان بیشتر به نمادهای قراردادی تبدیل شده‌اند. زیرا تفسیر و تأویل‌های گوناگون، ابهام نمادهای آن را کم رنگ کرده است. در این‌جا به بررسی برخی از سروده‌های نمادین اخوان می‌پردازیم:

- کنون ننگ آشیانی نفرت آبادست، سوگش سور/ چنان چون آبخوستی روسپی، آغوش زی آفاق بگشوده، در او جاری هزاران جوی پر آب گل‌آلوده،/ و صیادان دریا بارهای دور/ و بردنها و بردنها و بردنها/ و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها/ و گزمه‌ها وگشتی‌ها...» (از این اوستا، ۱۳۴۴: ۲۱).

شهری که اخوان در این سروده توصیف کرده است نمادی از وطن او، ایران است. عبارت « آغوش زی آفاق بگشوده» را می‌توان نمادی از استثمار و استعمار ایران توسط قدرت‌های خارجی فرض کرد. عبارات بردنها و بردنها و کشتی‌ها و کشتی‌ها و کشتی‌ها اشاره به بردن و غارت نفت ایران توسط اجانب است.

- و من، در حیرتم، از اینکه در شهر شما بینم/ به هر گامی چراغی هست، با نورافکنی پر زور/ و شبها باز هم تاریک؟/ خدا را « یک ستاره از فساد خاک وارسته»/ چو قندیلی بیاویزید از سقف سیاه شهر/ بدرّد شاید این تاریکی نه تو و لختی روشنای زنده‌ای تابد به راه شهر .(در حیاط کوچک پائیز ...، ۱۳۷۱: ۳۲).

عبارت متناقض نمای« به هر گامی چراغی هست، با نورافکنی پر زور و شب ها باز هم تاریک »، نمادی از فضای پر از ظلم و ستم و اختناق و استبداد رضا شاهی است. اگرچه رضاشاه داعیه متمدن بودن را داشت و عناصر زندگی شهرنشینی در دوره حکومت او رونق یافت، اما با ستم و ظلمی که به مردم روا داشت، در واقع تسمه از گرده آنان کشید. اخوان در این سروده، به انتقاد از چنین وضعیتی پرداخته است.

۲-۵.تکنیک بیانی توصیف با تشخیص

اخوان از این تکنیک در توصیفات خویش بهره زیادی برده است. کاربرد آن را می‌توان در اغلب موضوعات توصیفی وی دید.مانند نمونه‌های زیر:

- بس سالها گذشته کز آن کوه سر بلند / پیک و پیام روشن و پاکی نیامده است./ وین جوی خشک، رهگذر چشمه‌ای که نیست،/ در انتظار سایه ابری و قطره‌ای،/ چشمش براه مانده، امیدش تبه شده است. (زمستان، ۱۳۳۵: ۷۵).

چشمه با استفاده از تکنیک جاندارانگاری (تشخیص) به انسانی مانند شده که چشم به راه ابر و قطره‌ای باران است. کاربرد این تکنیک سبب ذهنی و شاعرانه شدن توصیف شده است. به طورکلی کاربرد تشخیص در توصیف طبیعت و عناصر آن، سبب ذهنی شدن توصیف می‌گردد.

– این دبیر گیج و گول و کوردل؛ تاریخ،/ تا مذهّب دفترش را گاهگه میخواست/ با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید،/ رعشه می‌افتادش اندر دست./ در بنان درفشانش کلک شیرین‌سلک می‌لرزید،/ حبرش اندر محبر پر لیقه/ چون سنگ سیه می‌بست (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۳۴).

تاریخ به دبیری مانند شده که هنگام نوشتن سرگذشت نیاکان راوی– شاعر، لرزه در دستش می‌افتد و جوهر در دوات پر لیقه‌اش می‌بندد. استفاده از کلمات آرکائیک همچون بنان، کلک، حبر ،محبر، لیقه و مذهّب دفتر سبب برجستگی معنایی توصیف شده است. صفاتی که در توصیف دبیر به کار رفته است با یکدیگر هماهنگی موسیقایی دارند. این هماهنگی بر زیبایی توصیف افزوده است. به کار بردن کلمات کهن و توجه به آهنگ و موسیقی کلمات ازویژگی‌های زبانی شعر اخوان به شمار می‌آید.

– مرگ گوید: هوم! چه بیهوده!/ زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست،/ [باید زیست،/ باید زیست!.../] (زندگی می‌گوید اما...، ۱۳۷۱: ۲۳۴).

توصیف به صورت گفتگو بین مرگ و زندگی که هر دو امری انتزاعی‌اند، ارائه شده است. شیوهٔ بیانی در این توصیف روایی است و تنها تکرار جملهٔ «باید زیست» جنبهٔ ادبی به آن بخشیده است. کاربرد تکنیک تشخیص این توصیف را شاعرانه کرده است.

اخوان از تشخیص بیشتر در توصیف عناصر طبیعت بهره برده است.

۳. تکنیک‌های بیانی بدیعی

تنوع تکنیک‌های بدیع در شعر اخوان مشهود است. اغلب این تکنیک‌ها از دید قدما، از معایب کلام محسوب می‌شوند، اما در شعر اخوان به طرز زیبایی به کار گرفته شده‌اند و از شگردهای توصیفی وی به شمار می‌آیند. در این جا به بررسی این تکنیک‌ها در شعر اخوان می‌پردازیم:

۳–۱.تکنیک بیانی توصیف با اغراق

لحن اخوان در بیشتر سروده‌ها لحنی حماسی است. وجود این لحن، کاربرد اغراق را در توصیف ایجاب می‌کند. حتی در سروده‌هایی که بیان‌گر دید منفی و پوچ‌گرای اخوان است، کاربرد لحن حماسی و اغراق را می‌توان مشاهده کرد. مانند این نمونه‌ها:

– بیا بگشای در، بگشای دلتنگم/ حریفا! میزبانا! میهمان سال و ماهت پشت درچون موج میلرزد/ تگرگی نیست، مرگی نیست/ حدیثی گر شنیدی، قصهٔ سرما و دندان است. (زمستان، ۱۳۳۵: ۴۸).

راوی حالت لرزش خود از سرما را به موج تشبیه کرده است. وجه‌شبه دراین تشبیه، لرزش شدید و دائمی است. بنابراین توصیف شخصیت با اغراق صورت گرفته است.

– هزار همره گشت وگذار یکروزه،/ هزار مخلب و منقار دست شسته ز کار،/ هزار همسفر و همصدای تنگ جبین،/ هزار ژاغر پرگند و لاشه و مردار (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۵۸).

اخوان با به کار بردن لفظ «هزار» بیان را اغراق‌گونه کرده است. تضاد و تقابل «هزار» و «یک» در بند نخست سبب پویایی توصیف شده است.

کاربرد اغراق به همراه سایر تکنیک‌ها صورت گرفته است. در درون هر اغراق می‌توان یک تشبیه یا تشخیص را دید. این تکنیک بیشتر در توصیف شخصیت به کار رفته است.

۳-۲.تکنیک بیانی توصیف با تضاد

– چه کرد ای مهربان ترسای پیر میفروش امشب/ می گرم و سپیدت با دل سرد و سیاه من/ که چون آتش بمجمر سوزم و چون می بخم جوشم/ پرند از آشیان دل کبوترهای آه من (زمستان، ۱۳۳۵: ۲۲).

می گرم و سپید با دل سرد و سیاه در تضاد است. این تضاد توصیف را جاندار و پویا کرده است.

– در آن زمان که نه مهرست بر سپهر، نه ماه،/ در آن زمان، دیدم/ بر آسمان سپید،/ ستارگان سیاه./ ستارگان سیاه پرنده و پرگوی؛/ در آسمان سپید تپنده و کوتاه (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۵۹).

تکنیک تضاد گاه همراه با بیان متناقض نماست. عبارت«دیدم بر آسمان سپید، ستارگان سیاه» در عین برخوردار بودن از تکنیک تضاد،پارادوکس معنایی نیز دارد. صفت سیاه در توصیف ستاره که منبع نور و روشنایی است، پارادوکس است. کاربرد این تکنیک، توصیف را برجسته کرده است.

– گر جوان یا پیر، با تقصیر، بی تقصیر،/ یا سپید و سرخ، یا زردیم؛/ گر رواق و طاق، یا ایوان قصر خود،/ یا در و دیوار و پا گردیم./ باز هم در صبح و شام و ظهر و عصر خود،/ نیستی تنها تو، من تنها/ با همیم و با هم هستیم و همدردیم. (زندگی می گوید اما... ۱۳۷۱: ۲۰۴).

کاربرد عبارات متضاد به گونه متوالی از ویژگی‌های این سروده است. کاربرد متوالی یک تکنیک در توصیف موضوعی خاص، از شگردهای توصیفی اخوان محسوب می‌شود. تقابل‌های دوگانه پی در پی در این سروده، تحرک و پویایی خاصی به توصیف بخشیده است.

تضاد از آرایه‌های بدیع در علم بلاغت قدمایی محسوب می‌شود.اگرچه این تکنیک،کاربرد چندان برجسته‌ای در شعر معاصر ندارد، اما اخوان در توصیف موضوعات گوناگون از آن بهره گرفته است.

۳-۳.تکنیک بیانی توصیف با متناقض‌نما(پارادوکس)

– آمدم با هزار امید بزرگ؛/ و همین جام خرد و کوچک خویش./ آمدم تا ازین مصب عظیم،/ راه دریای تشنه گیرم پیش» (زمستان، ۱۳۳۵: ۹).

«دریای تشنه» عبارت متناقض‌نمایی است که توصیف دریا را برجسته کرده است. در این سروده تکنیک-های دیگری همچون اغراق و تضاد نیز به کار رفته‌اند. توصیف امید با صفت «هزار» موجب اغراق در کلام

شده است. همچنین عبارت امید بزرگ با جام خرد و کوچک در تضاد است. تنوع کاربرد تکنیک‌های بیانی در توصیف، بیان‌گر هنر و قدرت توصیفی اخوان است.

– از تهی سرشار،/ جویبار لحظه‌ها جاریست./ چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب، و اندر آب بیند سنگ،/ دوستان و دشمنان را میشناسم من. (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۳۱).

عبارت «ازتهی سرشار» بیان متناقض‌نمایی است که در توصیف لحظه‌ها به کار رفته است. شاعر همچنین لحظه‌ها را به جویبار تشبیه کرده است. وجه‌شبه در پیوسته روان بودن با حرکتی نامحسوس است. تنوع کاربرد تکنیک در این سروده نیز قابل مشاهده است.

– جمعی ز قبیله نیز می‌گفتند:/ «هنگام رسیده است؛ مرغ اما/ دیری‌ست نشسته خاموش و گویا/ رفته‌ست ز یاد ورد جادوئیش؛/ ناخوانده هنوز هفت باری بیش» (از این اوستا، ۱۳۴۸: ۸۳).

عبارت متناقض‌نمای «خاموش و گویا» تحرک و پویایی توصیف را سبب شده است. شاعرسپس در عبارات توصیفی این خاموشی و گویایی را باز هم با بیان متناقض‌نما شرح می‌دهد.

– ما جدا از هم، ولیکن سایه‌های چاشتگاهیمان/ درهم و با هم یکی گشته،/ قربتی با غربت آغشته،/ شاهد این وحدت و بیگانگی خورشید (دوزخ اما سرد، ۱۳۵۷: ۳۲).

بنای توصیف بر تکنیک متناقض‌نما گذاشته شده است. راوی – شاعر در توصیف شخصیت‌های شعری آن‌ها را جدا و سایه‌هاشان را با هم یکی دانسته است. قربتی که به غربت آغشته است و خورشید شاهد این وحدت و بیگانگی است. شیوه کاربرد متناقض‌نما در این سروده، شیوه‌ای نو و تازه است که سبب پویایی و تحرک آن شده است.

تکنیک متناقض‌نما بیشتر در توصیف شخصیت به کار رفته است. بسامد کاربرد آن چندان زیاد نیست. کارکرد توصیف با این تکنیک، اغلب نمادین است.

۳-۴.تکنیک بیانی توصیف با تتابع اضافات

کاربرد تتابع اضافات از شگردهای توصیفی اخوان محسوب می‌شود. لحن حماسی اخوان سبب شده که وی از این تکنیک بهره بیشتری ببرد:

– گویند که امید و چه نومید ندانند/ من مرثیه گویِ وطنِ مردهٔ خویشم (ارغنون،۱۳۶۱: ۷۰).

شاعر – راوی یأس و نومیدی و غم درونی خویش را توصیف کرده است. برای القای این مفاهیم باید لحن کلام سنگین باشد. وی برای ایجاد این لحن از تکنیک تتابع اضافات بهره گرفته است. در واقع کارکرد این تکنیک، القای بیشتر مفهوم مورد نظراست.

– ای تکیه‌گاه و پناهِ/ زیباترین لحظه‌هایِ/ پر عصمت و پرشکوه/ تنهائی و خلوتِ من!/ ای شطِ شیرینِ پر شوکتِ من! (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۷۳).

کاربرد تتابع اضافات در تمام این سروده مشهود است. کاربرد این تکنیک سبب القای بیشتر مفاهیم توصیف می‌شود.

– او همیشه چوبِ اندامِ درشتِ خویش را خورده‌ست/ بی که خواهد یا زند، حتی تلنگر هم/ بی‌جهت از هر کسی و هر سوی، مشت خویش را خورده ست. (زندگی می‌گوید اما...، ۱۳۷۱: ۱۵۸).

عبارت «چوب اندام درشت خویش را خورده ست» بیان‌گر هماهنگی معنایی و ساختاری توصیف است. کاربرد تتابع اضافات در این عبارت، مفهوم درشتی اندام شخصیت را به نوعی القا می‌کند. این امر نشان‌دهندهٔ هنر شاعر در گزینش واژگان، تکنیک بیانی و دیگر عناصر شعری در جهتی هماهنگ با مفاهیم است.

تتابع اضافات نوعی هماهنگی موسیقایی در شعر ایجاد می‌کند. اخوان از این تکنیک بیشتر در توصیف شخصیت بهره برده است. کاربرد این تکنیک در ایجاد لحن فاخر و حماسی کلام نقش بسزایی دارد.

۳–۵.تکنیک بیانی توصیف با تکرار

اگر چه تکرار در بلاغت سنتی از معایب کلام به شمار می‌آید، اما در شعر معاصر از عناصری است که علاوه بر ایجاد هماهنگی موسیقایی سبب القا و تأکید بیشتر معنای شعر نیز می‌شود. شاعران معاصر و از جمله اخوان، آن را به گونه‌ای زیبا در اشعار خویش به کار گرفته‌اند. کاربرد این تکنیک از شگردهای توصیفی اخوان محسوب می‌شود. این تکنیک در عناصر مختلف جمله مانند مسند، مسندالیه، فعل، حرف نفی و ... به کار رفته است:

– بنوش ای برف، گلگون شو، برافروز!/ که این خون خون ما بی‌خانمان‌هاست/ که این خون خون گرگان گرسنه است/ که این خون خون فرزندان صحراست (زمستان، ۱۳۳۵: ۵۶).

تکرار مسندالیه علاوه بر ایجاد هماهنگی موسیقایی در محور عمودی کلام، سبب تأکید و القای بیشتر مفهوم می‌شود.کاربرد صفت اشاره و تکرار آن به همراه مسندالیه، موضوع توصیف را در برابر چشم خواننده مجسم کرده است.

– آنقدر که زیبائی رنگارنگ ست، هیچ چیز نیست/ زیرا همه چیز زیباست، زیباست، زیباست؛/ و هیچ چیز همه چیز نیست./ و با همین دل، همین چشم/ چشم دید، دلم میگوید:/ آنقدر که زشتی گوناگون است ، هیچ چیز نیست./ زیرا همه چیز زشتست، زشتست، زشتست؛/ وهیچ چیز همه چیز نیست. (آخر شاهنامه، ۱۳۴۸: ۱۰۵).

در این سروده با تکرار مسند مواجهیم که به طور متوالی در توصیف به کار گرفته شده است. اخوان نهایت تکرار را که سه بار است، در تمام سروده‌ها رعایت کرده است. این امر یکی دیگر از ویژگی‌های بیانی وی به شمار می‌آید.

– جای پاها تازه بود اما،/ برف میبارید./ باز میگشتم. / برف میبارید./ جای پاها دیده میشد، لیک/ برف میبارید./ باز میگشتم،/ برف میبارید./ جای پاها باز هم گوئی/ دیده میشد، لیک/ برف میبارید./ باز می گشتم،/ برف میبارید./ برف میبارید میبارید..../جای پاهای مرا هم برف پوشانده ست.(آخر شاهنامه،۱۳۴۸: ۱۷).

کاربرد زیبای تکنیک تکرار را در این سروده می‌توان مشاهده کرد. به گونه‌ای که جمله به طور متناوب در عبارات توصیفی متوالی تکرار شده است. تکرار عبارت «برف می بارید» ریزش مداوم و پیوستهٔ آن را القا می‌کند. تکرار «جای پاها دیده می‌شد» نیز راه رفتن مداوم شخصیت در برف و جای پاهای او را به طور عینی تجسم می‌بخشد.

تکرار از شگردهای توصیفی اخوان است. این تکنیک در ارکان مختلف جمله مانند مسند، مسندالیه، فعل، حرف نفی و ... را به کار رفته است. در برخی از اشعار، گاه یک بند تکرار شده است. برای مثال، بند نخست در شعر زمستان دوباره در بند پایانی شعر تکرار شده است. این نوع تکرار سبب دایره‌ای شدن شکل ذهنی شعر می‌شود و وحدتی در عین کثرت را در شعر به وجود می‌آورد.

دریافت

کاربرد تکنیک‌های بیانی در اشعار توصیفی اخوان از تنوع چشم‌گیری برخوردار است. میزان کاربرد تکنیک‌های بیانی دستوری بیش از سایر تکنیک‌هاست. این امر بیان‌گر این است که وی همچون نیما در صدد نزدیک کردن شعر به بیان طبیعی خویش است. توصیفاتی که وی از موضوعات گوناگون شعری ارائه داده است، نشان می‌دهد که وی دقت در توصیف جزئیات و اهمیت توصیف عینی در شعر را در نظر داشته است.

تکنیک‌های بیانی دستوری در شعر اخوان شامل کاربرد صفت، قید، فعل، مسند صفتی، جمله صله، صفت و ضمیر اشاره و بدل است. بالاترین بسامد را صفت به خود اختصاص داده است.

تکنیک‌های بیانی شاعرانه شامل تشبیه، استعاره، تمثیل، تشخیص و نماد است که از این میان، تشبیه بالاترین بسامد را داراست. تنوع موضوعی استعاره در اشعار اخوان مشهود است. این مسأله بیان‌گر دیدکلاسیک اخوان در شعر و تفکر سنتی وی است.

تکنیک‌های بدیعی مانند تضاد، تکرار، تتابع اضافات و اغراق در توصیفات وی به کار رفته است. کاربرد برخی از این تکنیک‌ها همچون تتابع اضافات ناشی از لحن حماسی و فاخر بودن زبان اخوان است. اگرچه اخوان توصیف و روایت را از نظریه نیما گرفته و آن را بهتر از خود وی در شعر اجرا کرده، اما از نظر دید و طرز نگاه، سنتی‌تر از نیماست.

کتاب‌نامه

- احمدپور، علی، (۱۳۷۴)، رمز و رمزگرایی در اشعار مهدی اخوان ثالث، ترنج: تهران.
- اخوان ثالث، مهدی ، (چ سوم. ۱۳۴۸)، آخر شاهنامه، مروارید: تهران.
- ـــــــــــــــ ، (چ پنجم. ۱۳۶۱)، ارغنون، مروارید: تهران.
- ـــــــــــــــ ، (۱۳۴۴)، از این اوستا، مروارید: تهران.

- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۷۸)، باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)، به اهتمام مرتضی کاخی، زمستان: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (چ دوم. ۱۳۶۹)، بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج، بزرگمهر: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۵۵)، بهترین امید (برگزیده عقیده و نثر و شعر)، آگاه: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۶۸)، ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، مروارید: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۷۳)، حریم سایه‌های سبز، ج دوم، زمستان: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۷۱)، در حیاط کوچک پائیز در زندان، زندگی می‌گویدامّا ... ،بزرگمهر: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۵۷)، دوزخ امّا سرد، انتشارات توکا: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۳۵)، زمستان، بنگاه مطبوعاتی زمان: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۴۵)، شکار، مروارید: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۷۱)، صدای حیرت بیدار، با مقدّمه مرتضی کاخی، زمستان: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۴۹)، مجموعه مقالات، ج اوّل، انتشارات توس: مشهد.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۷۰)، ناگه غروب کدامین ستاره (یادنامه مهدی اخوانثالث)، بزرگمهر: تهران.
- جورکش، شاپور، (۱۳۸۳)، بوطیقای شعر نو، ققنوس: تهران.
- دستغیب، عبدالعلی ، (چ سوم. ۱۳۸۵)، پیام آور امید و آزادی، آمیتیس: تهران.
- سیّد حسینی، رضا، (چ چهارم. ۱۳۷۱)، مکتب‌های ادبی، ۲ جلد، نگاه: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (چ سوم. ۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی، آگاه: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (چ دوم. ۱۳۶۸)، موسیقی شعر، آگاه: تهران.
- شمس لنگرودی ، (چ سوم. ۱۳۷۸)، تاریخ تحلیلی شعر نو، ۳ جلد، نشر مرکز: تهران.
- صورتگر، لطف‌علی، (۱۳۴۷)، ادبیات توصیفی ایران، کتابخانه ابن سینا: تهران.
- علوی مقدّم، اشرف‌زاده، محمّد – رضا، (چ دوم۱۳۷۹)، معانی و بیان، سمت: تهران.
- فتوحی، محمود، (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، سخن: تهران.
- قرایی، یدالله، (۱۳۷۰)، چهل و چند سال با اخوان، بزرگمهر: تهران.
- قریب، عبدالعظیم و دیگران، (چ دوم. ۱۳۸۰)، دستور زبان فارسی، ناهید: تهران.
- محمّدی، عبّاسقلی، (۱۳۸۰)، رازهای خلق یک شاهکار ادبی، انتشارات دانشگاه فردوسی: مشهد.
- محمّدی آملی، محمّدرضا، (۱۳۷۷)، آواز چگور(زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث)، نشر ثالث: تهران.
- مختاری، محمّد، (چ سوم. ۱۳۸۳)، انسان در شعر معاصر، توس: تهران.
- ـــــــــــــــــ ، (۱۳۷۸)، چشم مرکّب، توس: تهران.
- ناتل خانلری، پرویز، (چ شانزدهم. ۱۳۷۷)، دستور زبان فارسی، توس: تهران.
- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، دوستان: تهران.

- ـــــــــــــــــــــ ، (چ هشتم . ۱۳۸۵)، دستور زبان فارسی، سمت: تهران.

جلوه‌های «مرکب نجابت» در کتب مذهبی و ادب منظوم و منثور فارسی

کامران پاشایی فخری[۱]
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز
رقیه محمودی وند بختیاری[۲]
مدرس دانشگاه جامع علمی – کاربردی صنایع کوچک آذربایجان‌شرقی

چکیده

به جرئت می‌توان گفت: نمادها زبان مشترک بین انسان‌ها به شمار می‌رود. این نمادها گاه رنگ به خصوصی است و گاهی از جنس حیوانات، حیواناتی نظیر گرگ نماد همیشگی درندگی هستند. گاهی جغد در میان قومی نماد شومی است و در میان مردم دیگری نماد دانایی مطلق به‌شمار می‌رود. گاهی نیز به مانند اسب، نماد حیوانی نجیب، راهوار، باهوش، مهربان، جنگاور، تکاور، شجاع، تیزتک و چالاک را به خود می‌گیرد. این خصوصیات، اسب را به چنان حیوان باارزشی تبدیل کرده‌است که در ادبیات ملل و حتی اساطیر ملل به همراه هر فرد استثنایی، اسبی ماورایی، هم‌گام با وی قدم برمی‌دارد.

این اسب‌ها و سوارکاران‌شان، نجات دهندگان قوم و قبیله و ملّتی بودند و از این رو به پاس‌داشت چنین قهرمانانی، پیکره‌ها و تندیس‌های آنان را در مهّم‌ترین نقاط برخی از مکان‌ها– در حالی‌که راکبان، باشکوه هرچه تمام‌تر سوار بر این اسب‌های تیزتک و قهرمان هستند– به اهتزار در آورده‌اند. اسب بدون شک در بین تمام اقوام و حتی در قرآن و نهج‌البلاغه حیوانی با چهره‌ی موجه ظاهر شده است. به جهت حضور پررنگ این حیوان در زندگی انسان، بر آن شدیم تا تاخت و تاز این موجود نجیب را در قرآن کریم نهج‌البلاغه و میدانگاه دیوان شاعران و کتب ادیبان به تماشا بنشینیم.

کلیدواژه‌ها: اسب در قرآن، اسب در نهج‌البلاغه، ادب منظوم فارسی، ادب منثور فارسی

من نمی‌دانم که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است ... (هشت کتاب، ۱۳۸۱: ۲۹۱) از زمانی که برای اولین بار این شعر را معلّم ادبیاتمان، در گوشمان زمزمه کرد. دیدگاهمان را نسبت به این موجود تیزپا تغییر داد. گویی معلّم چشمانمان را شُست تا دیگر به هیچ موجودی، از روی جهالت، به صورت حیوانی پیش پا افتاده ننگریم. نگاهمان را شست، تا جور دیگر، جولان این موجود نجیب را در میدانگاه ادبیات فارسی و تمام کتب ارزشمند به نظاره بنشینیم. در داستان‌های گذشتگان ما، هیچ پهلوان، مبارزی یا پادشاهی بدون اسب قابل تصوّر نیست. مبارزان بزرگ در میدان نبرد به همراه اسبان خود جنگاوری‌ها و شجاعت‌ها خلق می‌کردند. هر پهلوانی با از دست دادن اسب خود، می‌توانست مرگ خود را به چشم ببیند. این دو– سوارکار و مرکوب– جز جدانشدنی از هم بودند و در صورت کشته شدن یکی، دیگری نیز محکوم به مرگ بود. در گذشته، گاهی بعد از کشته شدن سوارکار، اسب وی را نیز به همراه او دفن می‌کردند!« بخشی از شعایر تدفین

[1] . pashayikamran@yahoo.com
[2] . Lotus3488@yahoo.com

پیر جنگاور، کشتن اجباری اسب جنگی بود تا بتواند به خداوندگار متوفایش در آن دنیا هم خدمت کند،» (دانشنامه‌ی اساطیر، ۱۳۸۶: ۱۵۹) در گذشته، شاعران و نویسندگان زیادی برای نشان دادن ارادات خود به پادشاهان و بزرگان، اشعار و نوشته‌های فصیح و بلیغی را عرضه‌ی حضرت شاهی می‌کردند و در قبال آن همیان‌های طلا و نقره نثار چنین ادیبانی می‌شد و گاه شاعران، خواستار اسبی از اسبان نژاده‌ی شاه می‌شدند، ایرج میرزا شاعر شهیر ایران(۱۲۹۱-۱۳۴۳ ه.ق) شعری با مطلع:

چشمم سفید شد به ره انتظار اسب پیدا نشد ز جانب سواران سوار اسب

دارد که از پیشگاه پادشاه وقت خواستار اسبی نجیب و راهوار می‌باشد. (دیوان ایرج میرزا، ۱۳۵۱: ۱۹) و گاه نیز نجیب‌زادگان، برای نشان دادن بزرگواری و ارادت خود به ساحت همایونی پادشاهی، اسبان نجیب و زیبا و ارزشمندی را پیشکش چنین شاهانی می‌کردند. در تمدن‌های باستانی نیز اسبان پیشکش‌ها و قربانی‌های ارزشمندی به حساب می‌آمدند. «ما در قربانی‌ها ارزشمندترین هدایا را بر می‌گزینیم و اسب، نماد قدرت اجتماعی در جوامع باستان، بهترین پیشکش افتخارآمیز بوده است.» (دانشنامه‌ی اساطیر، ۱۳۸۶: ۵۱۹) «در امپراطوری روم، اسب اکتبر۱ را به مارس پیشکش و قربانی می‌کردند. در برخی از این شعایر بربرگونه، اسب-ها را از بلندی‌ها به دریا پرت می‌کردند و نذر ایزدان دریا می‌نمودند.» (همان) در گذشته- درست به مانند امروز- داشتن اسب برای یک فرد عادی آرزوی دست نیافتنی بود، اما حتّی داشتن اسبی نه چندان نژاده و تنومند، برای صاحب اسب، هدیه‌ای با اررزش بود چراکه همان اسبی معمولی می‌توانست وسیله‌ی معاش وی به حساب رود. وجود اسب به جهت داشتن ویژگی‌هایی که شمردیم، کم‌کم وارد دنیای شعر و داستان، افسانه‌ها و اسطوره‌ها و در یک کلام ادبیات شد و به زودی در هر داستانی، در کنار هر شاهزاده، قهرمان داستان و یا حتّی ضد قهرمان، اسب موجودی همیشگی شد. اساس هر داستانی چنین می‌نماید که هم جنبه‌ی سرگرمی داشته باشد و هم نتیجه‌ی اخلاقی مفیدی، در پایان داستان عاید خواننده شود. گذشتگان ما برای این‌که افسانه‌های آن‌ها از چنین حُسنی برخوردار باشد، اسبان افسانه‌ها واسطوره‌های خود را موجوداتی با قدرت تکلّم، تفکّر، ماورایی، جادویی یا برعکس فراخور داستانی که در آن حضور دارند، شیطانی جلوه می-دادند. اسب، همیشه به جهت داشتن ویژگی‌های چالاکی، تنومندی، نجابت، استقامت، وفاداری، مورد توجه شاعران زبردست ادب فارسی قرار گرفته است. این ویژگی‌ها باعث خلق اسبانی استثنایی چون رخش، شبرنگ بهزاد، گلگون، شبدیز و .... در پهنه‌ی وسیع گلشن ادب فارسی شده داست. گاه نیز حضور اسبانی چون براق- مرکب پیامبر عظیم‌الشان در شب قدر- و یا به مانند ذوالجناح سپید- مرکب امام حسین علیه السّلام- با آن نکته‌های ملوّن به خون سیدالشهدا، که یاد محرم و عطش حقانیت را با خود به دوش می-کشد.- انعکاسی معنوی و مذهبی به چهره‌ی ادبیات فارسی بخشیده است. در این مقاله سعی شده است ابتدا از دریچه‌ی قرآن نگاهی به حضور اسب در این صحیفه‌ی آسمانی بیندازیم و سپس نهج‌البلاغه را تورقی کرده

1- Octobre Horse

و حرکت آن را به تماشا بنشینم و در نهایت تاخت و تاز مرکب نجابت را در جولانگاه ادب منظوم و منثور فارسی به نظاره بنشینیم و حقّا که این‌بار شاعران و نویسندگان را سوار بر این اسب خیال به خلق ترکیبات و کنایات زیبایی، پرداخته‌اند. با این تفحّص، بدین نتیجه رسیدیم که: هم در قرآن کریم و هم در نهج‌البلاغه و نیز در ادب فارسی چهره‌ی این مرکب، مثبت و موجّه ترسیم شده‌است. گام‌های استوار اسب را در دیوان‌ها، کتب داستان و افسانه‌های زیادی شنیدیم و بر آن شدیم تا آن را برابر دیدگان خوانندگان نهیم.

اسب در کلام الهی

کلام وحی، بی‌هیچ تردیدی پر از رازها و رمزها است، برای تدبّر و تفکّر بیش‌تر در نعمات الهی، هیچ کلام و واژه‌ای در تمام این صحیفه‌ی الهی بیهوده و عبث نیست و پیام الهی در بردارنده‌ی مفاهیم والایی است که بعد از گذشت قرن‌ها از نزول قرآن بر پیامبر، برخی از نکات هم‌چنان رمزآلود است و امروزه – نه به صورت کامل- توسط دانشمندان کشف می‌شود. به عنوان مثال دانشمندان هم اکنون به شفابخشی «عسل» پی برده‌اند. این در حالی‌است که پروردگار قرن‌ها پیش در «سوره‌ی نحل» آن را «فیه شفاءٌ» خوانده است.

در قرآن کریم کلمه‌ی «خیل» برای نامیدن اسب به کار برده‌شده است.

﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاء وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾ (آل‌عمران:۱۴)

(دوستی خواستنی‌ها(ی گوناگون) از زنان و پسران و اموال فراوان از زر و سیم و اسب‌های نشاندار و دام‌ها و کشتزار(ها) برای مردم آراسته شده (لیکن) این جمله مایه تمتع زندگی دنیاست و (حال آن‌که) فرجام نیکو نزد خداست)

در این آیه اسب، جز بی‌شمار نعماتی است که به انسان‌ها داده شده است و بهترین بندگان کسانی است که در زمان و به همراه تمام این نعمات زندگی کند اما به‌هیچ عنوان غرق در آن‌ها نشود و به تفکر در آلاء الله، نه غرق در نعمات، چرا که همین نعمت‌های زیبای الهی نیز می‌تواند رهزن بندگان قرار گیرد. در تفسیر این آیه آمده است: « درست است که بدون این وسایل، نمی‌توان زندگی کرد، و حتی پیمودن راه معنویت و سعادت نیز بدون وسایل مادی غیر ممکن به نظر می‌رسد، اما استفاده کردن از آن‌ها در این مسیر مطلبی است و دلبستگی فوق العاده و پرستش آن‌ها و هدف نهایی بودن این نعمات برای انسان‌ها، مطلب دیگر.» (تفسیر نمونه، ج ۲، ۱۳۸۸ : ۳۴۰-۳۴۱)

به نظر می‌رسد، مقصود پروردگار از ذکر اسب، ویژگی‌های ظاهری این حیوان نیست و از آن‌جایی که تمام فرمایش‌های الهی دارای مصداقی امروزی است، واژه‌ی اسب نیز از چنین ویژگی برخوردار است. اسب که نماد قدرت نظامی هر کشوری به شمار می‌رفت. در این آیه نمود قدرت نظامی پیشرفته‌ی امروزی است. بدیهی است که پروردگار در آن روزگارکه جاهیلت بیداد می‌کرد. نمی‌توانست واژه‌ی به کار ببرد که معنای آن برای اذهان مردم، بی‌مفهوم باشد و در عوض از مفهومی استفاده کرده است که در تمام زمان‌ها کاربرد داشته باشد و امکان این نیز وجود داشته باشد که بتوان آن واژه را به صورتی امروزی تعبیر کرد و واژه‌ای امروزی

را به جای آن گذاشت. و این است اعجاز قرآن که با نامیدن اسب، قدرت نظامی و تکنولوژی امروزی را فرایاد انسان‌های بینا و آگاه می‌رساند. در این آیه اسب و سایر نعماتی که از آن نام برده شده است (در آن زمان اسب و امروزه ماشین) یکی از سرمایه‌های دنیوی است که در خدمت بشر قرارگرفته است تا از این مسیر بندگان مورد آزمایش قرار گیرند:

(وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لاَ تُظْلَمُونَ (انفال: ۶۰)

(و هر چه در توان دارید از نیرو و اسب‌های آماده بسیج کنید تا با این (تدارکات) دشمن خدا و دشمن خودتان و (دشمنان) دیگری را جز ایشان که شما نمی‌شناسیدشان و خدا آنان را می‌شناسد، بترسانید و هر چیزی در راه خدا خرج کنید پاداشش به خود شما بازگردانیده می‌شود و بر شما ستم نخواهد رفت) ذکر این نکته ضروری است که دستورهای الهی در تمام قرون و اعصار دارای مصداق است و کاربردی عملی دارد، اسب در آیه‌ی ۶۰ سوره‌ی انفال نشانی از قدرت یک ملّت فرض شده است. در تفسیر این آیه آمده است: «ذکر اسب در این آیه به جهت تبین ۲ هدف عمده است:۱- تهیه سلاح و افزایش قدرت جنگی ۲- هدف منطقی و انسانی» (با تلخیص، همان، ج ۷: ۲۶۷-۲۷۸) یعنی هدف از داشتن اسب‌های ورزیده (در آن زمان و سلاح‌های پیشرفته در زمان کنونی) نابودی سرزمین‌ها و کشتن مردمان نیست، بلکه این قدرت، هدفی است که « با این وسائل، دشمن خدا و دشمن خود را بترسانید (ترهبون به عدوا الله و عدوکم» (همان) در واقع در این آیه اسب نمادی از قدرت جنگی یا سرمایه‌ی جنگی در اعصار گذشته و آموزش یک نوع استراتژی به انسان‌ها در زمان کنونی می‌باشد.

(وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ(نحل: ۸)

و اسبان و استران و خران را (آفرید) تا بر آن‌ها سوار شوید و (برای شما) تجملی (باشد) و آنچه را نمی‌دانید می‌آفریند.

اسب در آیه‌ی ۸ سوره‌ی نحل به منزله‌ی هزاران نعمتی است که پروردگار در اختیار بشر نهاده است، تا از راه تفکّر در آن از قدرت الهی به قرب الهی برسد.

اسب در نهج‌البلاغه

حضور اسب در کلام فصیح امیر شیعیان تداعی‌گر فرمایش الهی است. اسب در نهج‌البلاغه درست به مانند کلام وحی در مفهوم قدرت نظامی و دفاع از سرزمین تاکید می‌ورزد. «در نهج‌البلاغه چند مورد کلمه‌ی«الخیل» به کارگرفته شده که به فضای جنگ و کارزار اشاره دارد از جمله در خطبه‌ی ۱۲۴، که حضرت، مسلمانان را به احقاق حقّشان برمی‌انگیزد. در اواخر خطبه چنین تذکر می‌دهد که اگر از قبول حق سرباز زنند... حَتَّی تَدْعَقَ الخیولُ فی نَواحِرِ اَرْضُهُمْ وَ بِاَعْنانِ مِساربِهُمْ وَ مَسَارِحهم (... و اسبان سرزمین‌هایشان را که روی در روی یکدیگر است، زیر سم بسایند) و در خطبه‌ی۱۲۸، فتنه‌های بصره را چنین توصیف

می‌کند: ... وَ قَدْ سَارَ بِالْجَیْشِ الَّذی لایَکُونَ لَهُ غُبارٌ وَ لالَجَبٌ وَ لاقَعْقَعَهُ لُجُمٍ وَ لا حَمْحَمَهُ خَیْلٍ[۱] ...(با سپاهی می‌رود که آن نه را گردی است نه بانگ. نه آواز خاییدن لگام ها و نه شیهه‌ی اسبان...) و در ادامه‌ی همین خطبه می‌آورد: کَانی اَرَاهُمْ قوماً ... یَعْتَقِبُونَ الخَیْلَ العِتاق...[۲] گویی آنان را می‌بینم که گروهی‌اند... اسب‌های گزیده نگاه دارند... (فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب پارسی، ۱۳۸۱: ۵۸-۵۹)

اسب در ادب منظوم

در پهنه‌ی بی‌کران ادب منظوم، هر حیوانی بسته به ویژگی‌های ذاتی و ظاهری خود در کنار واژه‌هایی که بیانگر همان حس و حال هستند، قرار گرفته‌اند، ترکیباتی نو ساخته‌اند یا تبدیل به ضرب‌المثل‌هایی شده‌اند و شاعران و گاه نویسندگان برای نشان دادن همان حالات، از چنین ترکیباتی استمداد جسته‌اند. به عنوان مثال شخصی را که می‌تواند در نهایت شجاعت در میدان جنگ ظاهر شود، با ترکیب «اسب‌افکن» از وی یاد می‌شد، نیز برای ملموس کردن هجوم آز و طمع آن را به تکتازی اسب تشبیه کرده‌اند و هزاران ترکیب دیگر از این دست که هر یک دارای معنا و مفهومی گسترده می‌باشد در میان ادب منظوم، خودنمایی می‌کنند. ترکیباتی چون:

اسب آسگون: کنایه از آسمان.

میغ از تو بر اسب آسگون تاخت میدان فلک پلنگ‌وش ساخت

(تحفةالعراقین، خاقانی شروانی،۱۳۸۶ :۷۴)

اسب‌افکن: کنایه از دلاور و پهلوان.

چنان دان که الیاس شیراوژن است که اسب‌افکن و پیل رویین‌تن است

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۵،۷: ۱۸۶۱)

اسب بر سر دواندن: از اصطلاحات شطرنج و کنایه از حمله‌کردن.

گرت اسب بر سر دواند رواست بنه پیش او رخ که شاهی خوش است

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۸۴)

اسب بر فلک‌تاختن: کنایه از حمله‌کردن و غلبه‌یافتن.

بر فلک تاختی به تندی اسب با رُخت ماه را رخی بنهاد

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۲۴۸)

اسب جفا بر کسی دواندن: کنایه از ستم‌کردن، کینه‌جویی‌کردن.

بس این اسب جفا بر من دواندن گهم در خاک و گه در خون نشاندن

[۱] نهج‌البلاغه، خطبه ۱۷۰۰/۱۲۸

[۲] نهج‌البلاغه، خطبه ۱۷۰۷/۱۲۸

(خسرو شیرین نظامی گنجه‌ای، ۱۳۴۳: ۲۰۶)

اسب چوبین: چوبی که بچه‌ها مانند اسب بر آن سوار شوند و کنایه از تابوت.

یاد بتان تا کی کنم فرش هوس را طی کنم　　این اسب چوبین پی کنم چون مرد میدان نیستم

(دیوان خاقانی شروانی، ۱۳۷۶: ۵۵۷)

گشـــــتی تو سوار اسب چوبین　　از جهل به حمله می‌شـــــــتابی

(غزلیات شمس، ۱۳۸۱: ۹۹۱)

اسب‌دواندن: کنایه از حمله‌کردن.

او اسب می‌دواند و ما کشته می‌شویم　　لشکر هلاک می‌شود و میر می‌رود

(دیوان اشعار امیر خسرو دهلوی، ۱۳۸۷: ۳۹۹)

اسب سوارخوار ابلق: کنایه از روزگار، دنیا به اعتبار شب و روز.

هین خیز و ز عکس باده گلگون کن　　این اســـــب ســـــــوارخوار ابلق را

(دیوان اشعار سنایی غزنوی، ۱۳۸۸: ۲۸)

اسب فلک: یکی از صورت‌های شمالی فلک که «فرس اعظم» نامیده می‌شود. (التفهیم، ص ۹۲)

اســـب فلک جواد عنان تو شد چنانک　　ماه و مجره اسب تو را نعل و مِقوَد است

(دیوان اشعار انوری ابیوردی، ج۱، ۱۳۴۷: ۵۶)

اسب مراد تاختن: کنایه از بخت و اقبال‌داشتن، پیروز و کامروا بودن.

تا اســـب مراد، شه‌صفت می‌تازی　　با حـــال من پـــیاده کـــی پردازی

(دیوان اشعار سلمان ساوجی، ۱۳۳۶: ۵۵۶)

اسب و فرزین‌نهادن: کنایه از غلبه‌کردن، مات‌کردن، فریب‌دادن.

گدایی که بر شـــــیر نر زین نهد　　ابو زید را اســـــــب و فرزین نهد

(بوستان سعدی شیرازی، ۱۳۸۱: ۲۳۱)

دواسبه تاختن: کنایه از پر سریع حرکت کردن:

عشقی که ما دو اسبه ازو می‌گریختیم　　این اســـت کامدست و عنانگیر آمدســت

(دیوان اشعار وحشی بافقی، ۱۳۸۶: ۲۸)

اسب تاختن: کنایه از حمله کردن

اسب بر جسم و جهت خواهم تاخت　　بانگ بر کون و مکان خواهم زد

(دیوان اشعار عطار نیشابوری، ۱۳۸۸: ۲۲۵)

اسب گردون: کنایه از فلک.

اســـب گردون بماند از آورد　　مفرش شـــــرع او نگیرد گرد

(حدیقه الحقیقه و شریعه‌الطریقه سنایی غزنوی، ۱۳۸۳: ۲۲۳)

اسب توسن: در معنی اسب سرکش نقطه‌ی مقابل اسب رام می‌باشد:

چو گویی از دست ما بردند فرجام　　چه فرق ار اسب توسن بود یا رام

(دیوان اشعار پروین اعتصامی، ۱۳۷۲: ۴۷۴)

اسب آز: آز و طمع به اسبی ناگزیده تشبیه شده‌است:

بسیار کس، ز پای درآورد اسب آز　　آن را مگر نبود، لگام و دهان‌های

(همان: ۳۹۸)

اسب اندیشه: اندیشه و تدبیر در این بیت، به اسبی رام، آرام و متین و نژاده تشبیه شده است:

اسب اندیشه و تدبیر بهر سو راندم　　گرد سودا را القصه ز رخ افشاندم

(دیوان ادیب‌الممالک فراهانی، ۱۳۸۰: ۵۰۹)

اسب عمر: در این بیت، عمر به اسبی تیزگام و پرسرعت تشبیه شده است:

تو اسب عمر پی مال کرده تیز و بدان　　که مال در ده و گیر است و عمر در تگ و تاز

(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۲۷)

اسب هنر: هنر به اسبی شکوهمند و پرهیبت و نژاده تشبیه شده است:

پیش او رفتن پیاده حشمتی داند بزرگ　　هر هنرمندی که بر اسب هنر گردد سوار

(دیوان اشعار امیری معزّی، ۱۳۶۲: ۳۳۶)

اسب صبر: شاعر در این بیت صبر و شکیبایی را به اسبی راهوار و رام و تیزرو، تشبیه کرده است:

چه دَوَم که اسب صبرم نرسد به گرد وصلش　　چه کنم که شاخ بختم ز قضا به بر نیاید

(خاقانی شروانی، ۱۳۷۶: ۱۰۲)

براق عشق: براق[1] نام مرکوبی است که بنا بر روایات، حضرت رسول (ص) شب معراج بر پشت او آسمان‌ها را در نوردید. از قول خود پیامبر نقل شده است. شب معراج اسرافیل را دیدم با هفتاد هزار فرشته و براقی در میان، اشهب، بزرگتر از حمار و کوچکتر از استر، رویش چون روی آدمیان، سر او چون سر اسب، گردن چون شتر، پشت او چون گاو، پای‌ها چون پای گاو و دنبالش چون دنبال پیل، زینی بر پشت او از یک دانه مروارید، رکابش از یاقوت سرخ و لگامش از زبرجد. هرگز من مرکبی بدین نیکویی ندیده بودم. میکائیل رکاب او بگرفت و پیش من آورد. جبرئیل گفت: سوار شو، این مرکب را خدا از بهشت برای تو فرستاده است. صبح قیامت نیز چهار فرشته‌ی مقرب برخیزند و به سرگور محمد (ص) آیند. پیامبر بر براق نشیند و هر کدام جایی گیرند. اسرافیل بازو گیرد و محمّد(ص) به پیش عرش خدای رود. (فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی ،۱۳۸۶: ۱۱۱-۱۱۴)

[1] Heavently Horse

شاعران ترکیبات زیبایی از این مرکب تیزپای ساخته و از این روی رنگی مذهبی به ابیات خود بخشیده-اند.

بیـــار آن‌که قرین را سوی قرین کشدا　　فرشته را ز فلک جانب زمین کشـــدا
به هر شبی چو محمّد به جانب معراج　　براق عشق ابد را به زیر زین کشـــدا
(غزلیات شمس، ۱۳۸۱: ۸۶)

اسامی گوناگون اسب(اسم خاص)

بر اساس زین الاخبار، پیامبر صاحب نه اسب است که هر کدام نامی خاص داشته اند؛ به این ترتیب: سکب، ملاوح، مرتجز، لزاز، ظرب، یعسوب، ورد، اللخیف،سبحه.[۱] در قصص قرآن، جبرییل چند بار سوار بر اسب ظاهر می‌شود و دو بار بر اسبانی نشسته که هر کدام نام خاص دارند:

ودیق

...لشکر فرعون بدیدند که لشکر بنی‌اسراییل در دریا رفتند... فرعون خواست تا عنان باز کشد. جبرییل(ع)برمادیان«ودیق»نشسته بود، در پیش فرعون آمد..[۲]

حیزوم

(در جنگ بدر) جبرییل (ع) از هوا فرودآمد بر اسبی از اسبان بهشت، نام آن حیزوم و گرد بر وی نشسته... گفت: اینک مدد فریشتگان در راه است.[۳] (فرهنگ‌نامه‌ی جانوران، ۱۳۸۱ :۸۵)

اسم‌های عام اسب

به جز اسامی خاص اسب که ذکر خواهدشد، این جانور در ادبیات فارسی به نام‌های دیگری نیز خوانده می‌شود که عمومیّت دارد، این اسمی گاه به شکل ظاهر و به ویژه رنگ پوست اسب، مربوط می‌شود، گاه به بیان صفتی از صفات او؛ چنان‌که در «نوروزنامه» نام‌های متعددی برای اسب ذکر شده‌است. علاوه بر آن در دیوان‌های شعر نیز اسامی به وفور آمده‌است که در این‌جا برای رعایت اختصار در هر مورد به ذکر چند نمونه بسنده می‌کنیم: (همان: ۹۲) ابلق: ابلق در معنی دورنگ، رنگی سفید که با آن رنگ دیگر باشد. (فرهنگ فارسی،،ج۱،۱۳۸۵ :۱۲۷) در این جا به معنی اسب دورنگ، سیاه و سفید است.

چوبشـــــــنید بهرام لشکر براند　　جهانـدیـدگان را برخویش خواند
نشـــســـــت از برابلق مشـک دم　　خنیده ســـــرافراز رویینه ســـم
(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۴، مج۹، ۱۳۸۵: ۱۸)

باره: اسب، فرس (فرهنگ فارسی،ج۱،۱۳۸۵: ۴۵۱)

---

[۱] زین‌الاخبار،ص۱۲۴

[۲] قصص قرآن سورآبادی ، ص۱۰، س۱۰

[۳] قصص قرآن سورآبادی ، ص۱۰۰،س۹

فـــــرود آمد از باره جنگی پلنـــگ　　دو دست از پس پشت بستش چو سنگ

(شاهنامه فردوسی، ج ۲، مج۵، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

بالا: اسب جنیبت، اسب کوتل　　(فرهنگ فارسی،ج۱، ۱۳۸۵: ۴۶۵)

بفرمود کاســـــپ سیه زین　　به بالای او زیـن زریـن کنیـد کنید

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۳، مج ۶، ۱۳۸۵: ۲۴۵)

بور: سرخ و قرمز رنگ، اسب سرخ　(فرهنگ فارسی،ج ۱، ۱۳۸۵: ۶۰۱) این‌جا اسب سرخ‌رنگ.

یکی کره از پـــس به بالای او　　ســـرین و برش هم به پهنای او

ســـیه چشم و بورابرش و گاودم　　ســـیه خایه و تند و پولادســـم

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج ۱ ، مج ۲، ۱۳۸۵: ۵۳)

ادهم: سیاه، تیره گون. رنگی از رنگ های اسب، شتر یا اسب خاکسترگون که سیاهی آن بر سپیدی غالب باشد، اسب سیاه (فرهنگ فارسی، ،ج۱،۱۳۸۵: ۱۸۲) در این‌جا مطلق اسب سیاه‌رنگ می‌باشد:

تو روز و شب دو مرکب دان یکی اشهب یکی ادهم　　بر اشهب بر نمی‌شینم سر ادهم نمی‌دارم

(غزلیات شمس، ۱۳۷۸: ۵۰۳)

بر ادهم زین نهد رستم نهاد است　　به می خوردن نشیند کیقباد است

(نظامی گنجه‌ای، خسرو شیرین، ۱۳۴۳: ۵۱)

اشقر: سرخ موی، اسب سرخ بش و سرخ(یا سیاه) دنبال، اسبی که یال و دُم آن سرخ باشد.

(فرهنگ فارسی،،ج۱، ۱۳۸۵: ۲۸۴)

در این جا اسب سرخ رنگ مدنظر است:

اشقر گور سم به صحرا تاخت　　شور می‌کرد و گور می‌انداخت

(نظامی گنجه‌ای، هفت پیکر، ۱۳۸۹: ۷۶)

سمند: اسبی که رنگش مایل به زردی بود؛ زرده.　(فرهنگ فارسی،، ج۲، ۱۳۸۵ :۱۹۲۱)

ســـــمندش را به زرین نعل یابی　　ز ســـــــــر تا پا لباسش لعل یابی

(نظامی گنجه‌ای، خسرو شیرین، ۱۳۴۳، ۵۲)

پیش نعل ســـــــــمند او خار　　همچو در پیـــــش مه کتان باشد

(دیوان وحشی بافقی، ۱۳۹۰: ۱۶۳)

نجیب: نژاده، شتر و اسب گزیده:

یک سواری با سلاح و بس مهیب　　می‌شد اندر بیشه بر اسپی نجیب

(مثنوی معنوی،۲، ۱۳۸: ۲۹۱)

نجیب خویش را دیدم به یکسو　　چو دیوی دست و پا اندر سلاسل

(دیوان منوچهری دامغانی، ۱۳۸۵: ۶۶)

نوند: تیزرو، تندرو، مرکوب تندرو، (فرهنگ فارسی، ، ج۴، ۱۳۸۵: ۴۸۵۸) این‌جا اسب تندرو

نوندی برافگند نزدیک سام　　که برگشتم از شاه دل شادکام

(شاهنامه‌ی فردوسی،ج۱ ، مج ۱، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

فرس: مطلق اسب. (فرهنگ فارسی،ج ۲، ۱۳۸۵ : ۲۵۱۶،۱۳۸۵)

رنگ و بو غماز آمد چون جرس　　از فرس آگه کند بانگ فرس

(مثنوی معنوی، ۱، ۱۳۸۶: ۶۸)

چرمه: اسب(مطلق)، اسب سفید، (فرهنگ فارسی،، ج۱، ۱۳۸۵: ۱۲۸۲، ۱۳۸۵)

بپوشید سهراب خفتان جنگ　　نشست از بر چرمه‌ی سنگ رنگ

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۱ ، مج ۲، ۱۳۸۵: ۲۱۱)

خنگ: اسب سفید موی، اسب سفیدرنگ، اسب ابلق سیاه و سفید، براق رسول خدا (صلی الله علیه و آل و سلّم)، این‌جا اسب سفیدرنگ. (فرهنگ فارسی، ج ۱، ۱۳۸۵: ۱۴۴۴)

وز پی احیای دین خزان و بهاری　　بر سر خر زین ندیده خنگ تو زین را

(دیوان انوری، ۱۳۸۹: ۷۲)

یکی مادیان تیز بگذشـــــت خنگ　　برش چون بر شـــیر و کوتاه لنگ

(شاهنامه فردوسی،ج۱،مج۲،۱۳۸۵: ۵۲)

مادیان: اسب ماده. (فرهنگ فارسی،ج ۳،۱۳۸۵ : ۳۶۸۶)

یکی مادیان تیز بگذشـت خنگ　　برش چون بر شـــیر و کوتاه لنگ

(شاهنامه فردوسی،ج۱،مج۲، ۱۳۸۵: ۵۲)[1]

بوز: اسب تندرو، اسب جلد. (فرهنگ فارسی، ج ۱، ۱۳۸۵: ۶۰۲)

دوش می‌آمد سوار از دور و من نزدیک بود　　کز ســـر شـــادی ببوسم پای اسـب بوز را

(دیوان اشعار اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۷۶)

مرکب: آنچه که بر آن سوار شوند مانند اسب، شتر، خر، استر، کشتی و غیره...؛ در این جا مطلق اسب معنی می‌دهد.

(فرهنگ فارسی، معین، ج۳، ۱۳۸۵: ۴۰۳۷)

آفرین زین هنری مرکـــب فرّخ‌پی تو　　که به یک شب ز بلاساغون آید به طراز

شـــخ‌نوردی که چو آتش بود اندر حمله　　هم‌چنان برق مجال و به روش باد مجاز

(دیوان منوچهری دامغانی، ۱۳۸۵: ۵۱)

[1] ر.ک: (فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب فارسی، ۱۳۸۱: ۹۲،۹۶)

چهارپا: هر حیوانی که چهارپا دارد و غالباً به اسب و الاغ و قاطر و شتر اطلاق شود. (فرهنگ فارسی، ج ۱، ۱۳۸۵: ۱۳۲۲) این‌جا مطلق اسب مدنظر است:

چهار پایی کش پیکر از هنر هموار　　نگارگر ننـــگارد چو او به خامه نگار

(دیوان عنصری، ۱۳۴۱: ۱۱۵)

اسب در شاهنامه‌ی فردوسی

از دیرباز داشتن اسب نشانه‌ی توانمندی، ثروت و افتخار است، چنان‌که از زبان تیشتر می‌گوید:« به که باید من ثروتی از اسب‌ها و خیلی از اسب‌ها و کمال از برای روان بدم؟» و خطاب به مهر می‌گوید: «تویی دارنده‌ی اسب‌های زیبا و گردون‌های زیبا... »[۱] (فرهنگ نامه‌ی جانوران در ادب پارسی،۱۳۸۱: ۵۲).

امروزه برای آگاهی از توان رزمی یک سرباز، او را – بسته به نوع خدمت رسته‌ی خود– با ادوات جنگی مختلف امروزی وارد آزمون‌های سخت و طاقت‌فرسایی می‌کنند تا آمادگی، شایستگی و توانمندی‌های خود در دفاع از سرزمین و مردم نشان دهد. حال در روزگار دور همین فرآیند با استفاده از مرکبی به نام «اسب» و ادوات جنگی چون تیر و کمان، شمشیر، پتک، تبر، منجنیق و ... اجرا می‌شد. هر سربازی باید توانایی مبارزه با چنین ادواتی را داشت و کار زمانی سخت می‌شد که تمام این اعمال را سوار بر اسبی چموش و تیزگام و تنومندی به نمایش می‌گذاشت. از دست دادن اسب در میدان نبرد اتّفاقی شوم برای سوارکار به حساب می-آمد. زیرا نابودی اسب برابر با نابودی سوارکار به شمار می‌رفت نیز برعکس، کشته‌شدن سوارکار برابر با قربانی اسبان جنگی بود. در اساطیر ملل آمده است: « بخشی از شعایر تدفین پیر جنگاور، کشتن اجباری اسب جنگی بود تا بتواند به خداوندگار متوفایش در آن دنیا هم خدمت کند، رسمی که تا اواخر سده‌ی ۱۴ مسیحی ادامه یافت.»(دانشنامه‌ی اساطیر، ۱۳۸۶: ۵۱۸–۵۱۹) معمولاً در گذشته‌ی دور زمانی که می‌خواستند پهلوان، شاهزاده یا شوالیه‌ای را از لحاظ توان جنگی و شعور نظامی بیازمایند، وی را وارد آزمون‌هایی می‌کردند که باید سوار بر اسبی انجام دهد، سقوط از اسب نشان عدم صلاحیت فرد برای به دست آوردن مقام مشخص شده توسط فرماندهان و پادشاه وقت بود، در شاهنامه‌ی فردوسی زمانی که افراسیاب می‌خواهد قدرت بدنی سیاووش را امتحان کند، او را به بازی گوی و چوگان دعوت می‌کند، بدیهی‌است اجرای این ورزش بدون وجود اسب امکان ندارد. پهلوانی می‌تواند این بازی را خوب اجرا کند که: ۱– سوارکار قابلی باشد. ۲– قدرت‌بدنی بالایی داشته‌باشد؛ زیرا این سوارکار هم باید اسب را مهار کند و هم بازی‌گوی و چوگان را خوب اجرا کند. ۳– و از همه مهم‌تر این‌که اسبی کارآمد، چابک و هوشمندی داشته باشد.تا هماهنگ با سوارکار بازی را به انجام برساند.در این آزمون سیاووش با اسبش شبرنگ بهزاد چنان هنرنمایی می‌کنند که تما پهلوانان بر زور بازو و سوارکاری او درود می فرستند.

ســـیاووش برانگیخت اســپ نبرد　　چو گوی اندر آمد به پیشـــش به گرد

[۱] مهریشت، بند۷۶

بزد هم‌چنان چون به میدان رسـید　　برآن سان که از چشـم شـد ناپدید

(همان، ج۱ ، مج۳، ۱۳۸۵: ۸۷)

حتی زمانی که پادشاهی می‌خواست داماد آینده‌ی خود را بیاد، آزمون‌های بسیاری از فرد مورد نظر در حالی‌که سوار بر آن است، می‌گرفتند. حتی در زمان پادشاهی منوچهر زمانی که زال برای گرفتن اجازه‌ی ازدواج با رودابه به نزد پادشاه- منوچهر- رفت. منوچهر قبل از موافقت با این موضوع، زال را به صور مختلف آزمود و زمانی که پی برد او پهلوان قابلی است، اجازه‌ی ازدواج او را با رودابه صادر کرد. این آزمون‌ها عبارت بودند از : سوارکاری با اسب، تیراندازی و شکار حین سوارکاری.

درختی گشـــن بد به میدان شاه　　گذشـــته بر او سال بسیار و ماه

کمان را بمالید دسـتان سـام　　برانگیـخت اسـپ و برآورد نام

(همان، ج۱ ، مج۱، ۱۳۸۵: ۲۲۴)

شاهنامه‌ی فردوسی (۴ ه. ق) که میدانگاه پهلوانان نامی و جنگاورانی دلاور است، چنین مناسباتی به همراه اسبان مشهور خود در جریان است. در این کتاب بی‌نظیر اسب‌های استثنایی با ویژگی‌های بی‌نظیری جلوه‌گری می‌کنند. پهلوانان این نام نامه‌ی نامی اسبان مخصوص با نام‌های زیبا، توانمندی‌های به‌خصوص و حتّی رنگ‌های مختلفی داشتند. یکی از قدیمی‌ترین و مشهورترین اسب‌های شاهنامه اسب رستم معروف به «رخش» می‌باشد. در شاهنامه آمده است که رستم برای مبارزه- با تورانیان دشمنان همیشگی ایرانیان- نیاز به اسبی پیلتن داشت تا بتواند سنگینی رستم را تحمّل کند. و درعین حال چابک و باهوش و قدرتمند باشد. همه‌جا را در به دنبال چنین اسبی گشتند، اما اسبی که بتواند وزن رستم را تحمّل بکند، نیافتند، رستم بر هر اسبی که سوار می‌شد اسب کمر خم می‌کرد و شکمش بر زمین می‌ساییید:

هر اسپی که رستم کشیدیش پیش　　به پشتش بیفشاردی دست خویش

(شاهنامه‌ی فردوسی،ج۱، مج۲، ۱۳۸۵: ۵۲)

سرانجام رستم کره‌ی مادیانی پیلتن را که به رنگ سفید و سرخ بود را برگزید. گویا این اسب سه سال بود که رشد یافته بود تا اسب رستم شود! و از همان ابتدا که به دنیا آمده‌بود، او را رخش رستم می نامیدند.

همی رخش خوانیم بورابرش است　　به خو آتشی و به رنگ آتش اسـت

خداوند این را ندانیم کـــــس　　همی رخش رستمش خوانیم و بس

(همان:۵۳)

به هر حال رستم رخش را به کمندی کیانی گرفت و رام کرد و زین نهاد و سوارش شد. این اسب به حدی پیلتن، زیبا، باهوش و چابک بود که هر شب بر او اسپند دود می‌کردند. رخش همان اسبی است که در راه نجات کیکاووس از بند دیو سپید، رستم را همراهی کرد. و بارها جان وی را از خطر مرگ نجات داد. در این داستان - راه نجات کیکاووس از بند دیو سپید - که هفت‌خوان رستم می‌خوانندش، رخش نهایت

هوشمندی و دانایی خود را نشان داده است. حتّی چنین به نظر می‌رسد که این اسب، سخنان آدمی- رستم - را می‌فهمد. بعد از کشته شدن شیر، به دست رخش در خوان نخست، رستم، رخش را مورد سرزنش قرار داد که:

چنین گفت: با رخش کای هوشیار — که گفتت که با شـــیر کن کارزار
اگر تو شدی کشته در چنگ اوی — من این گرز و این مغفر جنگجوی
چگونه کشـــــیدی به مازندران — کمـــــند کیـــانی و گرز گران[۱]
(همان:۹۲)

در خوان دوم نیز رخش با هوشمندی هرچه تمام‌تر سعی می‌کرد رستم را از خواب بیدار کند تا توسط اژدها کشته نشود:

هم از بهر رســـــتم دلش نارمید — چو باد دمان نزد رســـــــتم دوید
خروشید و جوشـــید وبرکند خاک — ز نعلش زمین شد همه چاک‌چاک[۲]
(همان:۹۵)

این اسب سرانجام در کنار مخدوم خود - رستم- درون چاهی که شغاد برادر ناتنی رستم از روی دشمنی کنده بود، سقوط می‌کنند و هردو می‌میرند.[۳]

شبرنگ بهزاد نام اسب دیگری است که در مجلّد سوم شاهنامه هنرنمایی‌ها می‌کند: شبرنگ بهزاد، نام اسب سیاووش - پسر کیکاووس پادشاه ایران زمین - است. اسبی به رنگ سیاه، باهوش، قدرتمند و چابک و درست به مانند رخش زبان انسان‌ها را می‌فهمد، زمانی‌که افراسیاب به تحریک گرسیوز می‌خواست سیاووش را بکشد. سیاووش همه‌ی نزدیکانش را به جای دور دستی فرستاد تا از دست توطئه‌های افراسیاب و گرسیوز در امان بمانند. در این میان از اسب باوفای خود شبرنگ بهزاد خداحافظی کرد و زین و لگام زرین از رویش برداشت و به او گفت: «برو و در میان صحرا آزاد باش، خود را به کسی نشان نده، پسرم –کیخسرو- زمانی خواهدآمد، او پادشاه ایران خواهد شد و زمانی که آمد تو اسب وفادار وی باش، همراه او باش تا کین مرا از تورانیان و افراسیاب بگیرد.» اسب تمام گفته‌های سیاووش را می‌شنود و در یک آن از دیده‌ها ناپدید می‌شود:

بیاورد شـــــــبرنگ بهزاد را — که دریافـــــتی روز کین باد را
خروشان سرش را به بر درگرفت — لگام و فســـارش ز سر برگرفت
به گوش اندرش گفت رازی دراز — که بیدار دل باش و با کس مساز
چو کیخسرو آید به کین خواستن — عنانـــــــش تو را باید آراســـتن
ورا بارگـــی باش و گیتی بکوب — چنان‌چون ســـر مار افعی به چوب

---

[۱] (شاهنامه‌ی فردوسی، ج۱، مج۲،۱۳۸۵: ۹۲)
[۲] همان؛ص۹۵، بیت۳۶۸-۳۶۹
[۳] ر.ک (همان، ج۳، مج۶،۱۳۸۵: ۳۳۱-۳۳۴)

(همان: ۱۴۳)

از طرفی زمانی‌که گیو به توران برای بردن کیخسرو و فرنگیس به ایران می‌آید. تا کیخسرو در ایران پادشاه شود. فرنگیس به فرزند در مورد اسب پدرش –شبرنگ بهزاد– می‌گویدکه او در مرغزاری در همین حوالی است، منتهی خود را هرگز بنا به درخواست پدرت به کسی نشان نمی‌دهد. در این جا آبگیری‌است، که به هنگام غروب شبرنگ بهزاد –اسب پدرت– به این‌جا می‌آید تا آبی بنوشد. تو درآن لحظه آرام به او نزدیک شو. و زین و لگام پدرت را و نیز خودت را به به اسب نشان بده، اسب تو را خواهد شناخت، تو فقط با این اسب می‌توانی انتقام خون پدرت را از تورانیان بگیری.

نـــگه کرد بهزاد و کی را بدیـد　　یکی باد ســـرد از جگر برکشید
بدیدآن نشســـت سیاوش پلنگ　　رکیـــــب‌دراز و جناغ خـــدنگ
همی‌داشت در آبخور پای خویش　　از آن‌جا که بد دســت ننهاد پیش
چو کیخســـرو او را به‌آرام یافت　　بپویید و با زین ســوی او شتافت
بمالید بر چشم او دســت و روی　　بر و یال ببســـود و بشخود موی

(همان:۲۱۰)

شبدیز نام اسب خسرو پرویز– خسرو پسر هرمز– است خسرو بدان اسب سخت دلبسته بود.

در لغت‌نامه‌ی دهخدا آمده است :« و پرویز را اسبی بود شبدیز نام،چون رنگ آن سیاه بود آن را شبدیز نامند،چه دیز به معنی رنگ است. از همه‌ی اسبان جهان به چهاردست (وجب) افزون‌تر و بلندتر و از روم به دست وی افتاده‌بود و چون نعل بستدی بر دست و پای و هریکی به هشت میخ بستدی و هر طعام که خسرو خوردی شبدیز را همان دادی و چون آن اسب بِمُرد گفت: تا آن صورت بر سنگ نقش کردندی و پرویز را به هر وقتی که آرزوی دیدن شبدیز خواستی، آن نقش را بدیدی و همی بگریستی و امروز هم چنان به کرمانشاهان و پرویز را بر آن شبدیز نقش کرده اند.

در شاهنامه‌ی فردوسی در دوران پادشاهی هرمزد– پدر خسرو پرویز – از اسبی سیاه رنگ نیز سخن به میان می‌آید که از آن خسرو پرویز می‌باشد و چنین ویژگی‌هایی را داشته‌است. اسبی سیاه، راهوار، تیزپا، و نژاده روزی این اسب از آخور فرار کرد، اسب به کشتزاری رفت و خرابی به بارآورد. نگهبان به دنبال اسب شتافت. صاحب کشتزار، نگهبان اسب را دید و شکایت به وی برد که این اسب کیست؟ و باید به جهت خسارتی که به کشتزار من وارد کرده‌است؛ دم و گوش آن را برید! (یکی از قوانینی که هرمزد وضع کرده‌بود این بود که هر اسپی و یا حیوانی به کشتزاری و یا باغی برود – بی‌اجازه‌ی صاحب‌اش– و خرابی به بار بیاورد، گوش و دم آن حیوان را باید برید. و صاحبش باید خسارت باغ را بپردازد.) صاحب کشتزار به هرمز شکایت کرد که اسب پسرت چنین کاری کرده است. هرمز به پسرش دستور داد تا خسارت مرد باغبان را بپردازد. و دُم و گوش‌های اسبش را ببرد . سرانجام اسب می‌میرد اما این اسب شبدیز نیست!

چنان بُد که اسبی ز آخر بجست — که بُد شاه پرویز را برنشست
سوی کشتمند آمد اسب جوان — نگهبان اسب اندر آمد دوان
بیامد خداوند آن کشتزار — به پیش موکل بنالید زار
موکل بدو گفت: کین اسب کیست؟ — که بر دُمُ و گوشش ببباید گریست
خداوند گفت: اسب پرویزشاه — ندارد همی کهتران را نگاه
بیامد موکل بر شهریار — بگفت: آن‌چه بشنید از کشت‌زار
برآشفت از آن پس برو شهریار — به تندی بزد بانگ بر پیشکار
موکل شد از بیم هرمز دوان — بدان کشت نزدیک اسب جوان
به خنجر جدا کرد زو گوش و دُم — بر آن کشت زاری که آزرد سُم

(همان، ج۴، مج۸،۱۳۸۵: ۳۲۹-۳۳۰)

نظامی گنجه‌ای نیز به این مورد با مختصر تغییر در دومین گنجینه از پنج‌گنج خود یعنی خسرو و شیرین اشاره کرده است. در این داستان نیز نامی از خود اسب برده نشده است، حتی معلوم نیست این اسب چه رنگی‌است، و صرفاً با عباراتی چون «اسب توسن»، «اسب سمند» از آن نام برده شده است، (خسرو و شیرین، نظامی گنجه‌ای،۱۳۴۰: ۳۲-۳۳)

ملک‌زاده در آن ده خانه‌ای خواست — ز سرمستی در او مجلس بیاراست
مگر کز توسنانش بدلگامی — دهن بر کشته‌ایی زد صبح بامی
سمندش کشتزار سبز را خورد — غلامش غوره‌ی دهقان تبه کرد
ملک فرمود تا خنجر کشیدند — تکاور مرکبش را پی بریدند

بعد از این ماجرا است که خسرو پرویز، نیای خود انوشیروان دادگر را دید، در این خواب انوشیروان چند مژده به خسرو داد: اول این‌که به جهت تلخی و مشکلاتی که در ماجرای وارد شدن اسب خسرو به کشتزار، پیش آمده‌بود، به وی مژده‌ی وصال با دلارامی، که شیرین دوران است را داد، دوم این‌که به جهت آن‌که اسبش را پی کردند، اسبی به رنگ شب به نام شبدیز به دست خواهی‌آورد، سوم تخت شاهی پدرت به تو خواهد رسید و چهارم این‌که به جهت صبر و شکیبایی که در مقابل خشم و غضب پدرت از خود نشان داده‌ای، نواسازی به نام باربد به تو خواهند داد:

به شبرنگی رسی شبدیز نامش — که صرصر در نیابد گردگامش

(همان: ۳۵)

بعدها شاپور – ندیم خاص خسرو پرویز– در محضر خسرو از پادشاهی زن صحبت می‌کند که سپاهان و اقلیم اران تا به ارمنستان مقر فرمانروایی اوست؛ این زن شمیرا نام دارد که که او را مهین‌بانو خطاب می‌کنند، علاوه بر آن در کاخ پرشکوه این فرمانروای زن پری‌دختی زیبا و شیرین به نام شیرین –که

برادرزاده‌ی اوست- زندگی می‌کند، چنین زنی که دارای و املاک و ثروت فراوان دارد در آخور پادشاهی ره‌نوردی تیزپا به نام شبدیز:

برآخور بســـــته دارد ره‌نوردی کز او در تک نـــــیابد باد گردی
نهاده نام آن شـــبرنگ، شـبدیز بر او عاشـــق‌تر از مرغ شب‌آویز

(همان:۳۹)

بعد از نقل این ماجرا توسط شاپور، خسرو یک دل نه که صددل شیفته‌تمام و کمال معشوق ندیده‌شد، بنابراین شاپور را به آوردن شیرین به نزد خود فراخواند، شاپور رفت و تصویری از خسرو را کشی و طی سه بار به شیرین نشان داد و از طرفی شیرین نیز شیفته‌ی خسروپرویز شد، از آن جایی که شاپور در آمدن و آوردن شیرین و شبدیز تاخیر کرد، خسرو خود به دنبال عشق خود به بارگاه مهین بانو، به سوی ارمنستان راهی شد، از سوی دیگر شیرین نیز که دیگر نمی‌توانست دوری از خسرو را تحمل کند سوار بر شبدیز به سمت کاخ خسرو روانه‌شد این دو عاشق و معشوق در راه همدیگر را دیدند و اما چون یکدیگر را نشناختند از کنار هم گذشتند. مهین بانو به هنگام ملاقات خسرو، از نبود شیرین سخن گفت و این‌که او به سمت مداین مقرّ فرمانروایی پدرت، به جستجوی تو آمده است، خسرو یک آن به یاد دوشیزه‌ی زیبایی که در راه، او را ملاقات نموده افتاد که در چشم به هم زدنی از نزد وی گریخته‌بود؛ جریان را برای مهین بانو نقل کرد، مهین‌بانو پاسخ داد در صورتی‌که که شاهزاده-خسرو- نزد شیرین قاصدی بفرستد بایستی من از آن آگاه باشم، چراکه اسبی یارای دویدن هم‌پای شبدیز را ندارد و فقط اسبی به نام گلگون، که از همزادان شبدیز می‌باشد، یارای رسیدن به شبدیز را دارد:

اگر قاصد فرستد ســوی او شاه مرا باید ز قاصـــــد کردن آگاه
به حکم آن‌که گلگون سبک‌خیز بدو بخشــم ز همزادان شـــبدیز
که با شبدیز کس‌هم‌تگ نباشد جز این گلگون اگر بدرگ نباشـد
اگر شـــبدیز با ماه تمام اسـت به همراهیش گلگون تیزگام است
و گر شـــبدیز نبود مانده برجای به جز گلگون که دارد زیر او پای

(همان: ۴۰-۷۴)

با توجه به اصل داستان که مطالب آن عیناً از خسرو شیرین نظامی استخراج شده‌است، می‌بینیم که تمام گفته‌ها که در تعریف این اسب در لغت نامه‌ها آمده، کاملاً اشتباه است؛ این اسب از آن مهین‌بانو(عمه‌ی شیرین) بوده است که در جریان ارتباط خسرو و شیرین نصیب وی شده است. حتی همان‌طور که یاد شد، گلگون نیز از آن مهین‌بانو بوده است، که آن را نیز مهین بانو، خود به خسروپرویز داد تا (شاپور) به دنبال شیرین و شبدیز به سمت مداین برود. خالی از لطف نیست که بگوییم، «گلگون» نام اسب شیرین، معشوقه‌ی فرهاد بوده است. گویند گلگون و شبدیز دو اسب بودند زاده‌ی مادیان دشت ابگله و دشت دمکله هم به‌نظر

آمده‌است. و آن مادیان را جفت نبود و درآن دشت اسبی بود از جنس سنگ ساخته و هرگاه آن مادیان را ذوقی به‌هم می‌رسید خود را به آن اسب سنگی می‌کشید؛ به قدرت الهی آن مادیان بارگرفت. (لوح فشرده‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا)

برآخر بسـت گلگون را چو شبدیز به مشکو برد شـیرین را چو پرویز

(خسرو و شیرین، نظامی گنجه‌ای، ۱۳۴۳: ۲۲۹)

برخی از اسب‌ها به مانند اسب رستم، باعث نجات سوار خود از خطر می‌شود و برخی از اسب‌ها درست به مانند اسب یزدگردبزه‌گر باعث کشته شدنش می‌شود، در شاهنامه آمده‌است که روزی «یزدگرد» تمام ستاره‌شناسان را جمع کرد و از آن‌ها در مورد مرگ و کلاً زندگی خود پرسش کرد، آن‌ها به شاه گفتند که مرگ تو در «توس» در چشمهٔ «سو» خواهد بود. بعد از مدّتی، یک روز از بینی شاه – یزدگرد بزه‌کار– خون جاری شد، با این که پزشکان زیادی به درمان او پرداختند امّا، افاقه نکرد. موبدی به وی گفت: چون ناسپاسی می‌کنی و کارهای بد انجام می‌دهی، این بیماری جزای کارهای بد توست. چاره‌ای ندارد جز این که به «چشمهٔ سو» بروی و سر و تن در آن بشوری و استغفار کنی. یزدگرد، رفت تا به «چشمهٔ سو» رسید، در آن‌جا استغفار کرد و سر و تن به آب چشمه، شست. خون بینی او بند آمد، امّا، او از خوی بد دست برنداشت، ناگهان اسبی از دریا بیرون آمد. شاه دستور داد تا آن را بگیرند، چون کسی نتوانست این کار را بکند، خودش دست به کار شد، وقتی سوار اسب شد، اسب او را بر زمین کوبید و لگدی به او زد و به این ترتیب او کشته شد.

که من چشمه‌ی سو نبینم به چشم نه هنگام شـــادی نه هنگام خشم

ز بینیـــش بگشاد یک روز خون پزشـــک آمد از هر ســـوی رهنمون

شـــب و روز بودی به مهد اندرون ز بینیـــش گه‌گه همی‌رفت خون[1]

(شاهنامه‌ی فردوسی، ج۳، مج۷،۱۳۸۵: ۲۸۲)

اسب در ادب منثور

افسانه‌های ایرانی در مورد اسب

در افسانه‌های ایرانی اسب‌های زیادی به همراه مخدومان خود داستان‌های شگفت‌انگیزی را خلق می‌کنند. برخی در رزم‌ها جلوه‌گری می‌کنند و برخی در بزم‌ها. اما اسب علاوه بر متون منظوم در متون منثور نیز جایگاه موجهی به خود گرفته است. از دیرباز به همراه هر مبارز، شاهزاده و یا آزادی‌خواه اسبی اسطوره‌ای وجود دارد که سوار خود را در جایگاه‌های خطر همراهی می‌کند. هم‌چنین در فرهنگ‌ها و قصه‌های قوم‌های مختلف ایرانی اسب‌های قدرتمندی وجود دارند که هر یک داستان طولانی است از شجاعت‌ها و دلیری‌های

[1] شاهنامه فردوسی؛پادشاهی یزدگرد بزه‌گر ابیات ۳۲۸-۳۳۲

دلاورانه واقعی که رفته رفته در قالب افسانه‌ها و اسطوره‌ها فرو رفته‌اند. معمولاً در بطن تمام این قصه‌ها و افسانه‌ها اسبی زیبا و قوی به همراه جوانی(پسری یا دختری) زیبا تصویر شده است، این اسبان جادویی و اسطوره‌ای گاهی توان سخن گفتن با مخدومان خود دارد و مثابه‌ی راهبر و راهنمایی او را از افتادن در ورطه-ی افکار شیطانی ضد قهرمانان داستان نجات می‌دهند و گاه نیز به مانند اسب‌های افسانه‌ای بالدار، بال پرواز دارند و می‌توانند چون پرندگان در مواقع لزوم سوارکاران خود را از افتادن در پرتگاه نابودی نجات دهند. گاه قدرتی شیطانی و فرا انسانی دارند و می‌توانند اعمال جادویی انجام دهند حتی در برخی مواقع می‌توانند اعمال جادویی انجام دهند حتی در برخی مواقع می‌توانند تمام حیوانات، جن و پریان را به شکل انسانی زیر فرمان خود درآورد. افسانه‌های زیادی از این دست وجود دارند که همگی بن‌مایه‌ای واحد دارند و آن نیز این است که بر مخدوم اسب ظلمی می‌شود. این ظلم و جور گاه «حسادت» به مخدوم است و اسب در تلاش است تا سوار خود را آگاه کند و سرانجام راه‌حل را در آن می‌بیند تا از دست حسودان بگریزد. چون توقف و تامل بیشتر در آن باعث نابودی است. شاید افسانه سازان و گذشتگانمان می‌خواستند تا قدرت ویرانگری «حسد» را در قالب افسانه‌ها که هم جنبه‌ی سرگرمی دارد ملموس‌تر کند. سواران و اسبان آن‌ها در چنین افسانه‌هایی سرانجام نیکی دارند. سرنوشت هر کدام از این سواران با زندگی شاهانه پیوند خورده است. و این مسئله، تداعی‌گر آن است که پیوند با اسب به نوعی پیوند با خوشی‌ها و زیبایی‌ها و زندگی شاهانه است. از این روی وجود اسب در زندگی اشخاص از گذشته نمادی از افتخار، ثروت، بزرگی و نجابت مهربانی، عشق و شجاعت و در نهایت قدرت بوده است. درست است که رام کردن اسب‌ها اغلب کاری بس دشوار بود، اما سرانجام در صورتی که سواری می‌توانست اسبی را رام خود کند، آن اسب مادام‌العمر مرکبی راهوار و وفادار برای مخدوم خود می‌شد. گویا گذشتگان ما تمام دشواری‌های ریاضت اسب را در قصه‌های خود با مشکلات ابتدایی که در داستان‌ها نقل می‌کردند، پیوند می‌دادند و وفاداری و راهواری اسب‌ها را در سال‌های بعد از رام شدن اسب، همان گشایش و آرامش بعد از شدت نقش‌آفرینان داستان خود قرار می‌داند. از بین فراوان داستان در مورد اسب درون‌مایه‌ی داستان‌های «کره اسب»، «کره اسب اسب سیاه»، «کره اسب عجیب دریایی» و از همه جذاب‌تر و آموزنده‌تر است و هر کدام از این داستان‌ها با این‌که در شالوده‌ی اصلی داستان دارای اساسی یکسان می‌باشند. با این حال هر کدام ماجرایی تازه است از همراهی اسب‌ها و مخدومان خود که علاوه بر داشتن جنبه‌ی سرگرمی، جنبه‌ی اخلاقی زیادی در بطن خود دارند و از دیرباز هرگاه که شاعران یا نویسندگان می‌خواستند رذیلت‌ها و فضیلت‌های انسانی را به مردمان نشان دهند. دست به دامن دنیای نماد و اسطوره و افسانه‌ها می‌شدند و چه زیبا توانسته‌اند در قالب افسانه‌ها سرانجام خیر و شر را برابر دیدگان همگان بگذارند، بدون آن‌که دست به دامن تیغ تیز نقد شوند، خود انسان را قاضی رفتارهای زشت و زیبا می‌کنند تا خود تصمیم بگیرند که کدام را انتخاب کنند. اما در مورد داستان‌های«کره اسب»، «کره اسب اسب سیاه»، «کره اسب عجیب دریایی»، در تمام این داستان‌ها، پسر جوانی حضور دارد که به نحوی مورد حسادت

نامادری یا خواهران خود قرار می‌گیرند. در هر داستان، اسبی افسانه‌ای و جادویی شخصیت‌های اصلی داستان را همراهی می‌کند،که آن‌ها را از تیررس کمان حسادت حسودان، رهایی می‌بخشد. هر یک از این شخصیت-های اصلی داستان به جایی و مکانی دیگر پناه می‌برند و سرانجام خود را در آن محیط تازه به شکل شخصی فقیر و بی‌چیز یا باغبان، چوپانی جلوه می‌دهند و هر از گاهی تمام آن‌ها به شکل اصلی و شاهانه‌ای در می-آیند و شاهزاده‌ای را عاشق خود می‌کنند. و دوباره به حال اوّلیّه‌ی خود برمی‌گردند. این افراد همیشه در چشم طبقه‌ی اشراف افراد پستی هستند و وصلت با آن‌ها شرمانه و مساوی با طرد آن‌ها می‌باشد. آن‌ها مورد بی-مهری قرار می‌گیرند تا این‌که با اعمال جادویی اسب داستان و درایت و هوشمندی سوارکار آن، از لحاظ فضایل مادی و معنوی از طبقه‌ی اشراف برتر می‌شوند و ذات و اصالت خود را نشان می‌دهند. در واقع با چنین عملکردی به تبین این مسئله می‌پردازد که نباید ظاهر افراد عامل قضاوت آن‌ها در درستی و راستی افکار انسان‌ها قرار بگیرد. گذشتگان خوب می‌توانستند در قالب چنین افسانه‌ها و مثل‌ها عاقبت خیر و شر را بنمایانند.

افسانه‌ی کره اسب سیاه

پادشاه جوانی بود که همسرش را خیلی دوست داشت. همسرش در زایمان، پسر را به دنیا آورد و خودش موقع زایمان از دنیا رفت. پس از آن دختری زیبا را دید و عاشق‌اش شد و او را به همسری خود درآورد. این همسر جوان پس از مدتی عاشق تنها پسر پادشاه که نامش ملک محمد بود، شد. هر چه زن‌پدر به ملک‌محمد اظهار علاقه می‌کرد او بی‌اعتنایی می‌کرد. چندسال گذشت و همسر جوان شاه به مقصود خود نرسید. زن شاه که از رسیدن به وصال ملک محمد ناامید شد در صدد کشتن او برآمد. پسر، کره اسب سیاهی داشت که خیلی به او علاقه‌مند بود. کره‌اسب پری‌زاد بود و بسیار زیبا. ملک محمد در مواقع مختلف با او سرگرم بود و زبان یکدیگر را می‌فهمیدند. کره‌ی سیاه هر اتفاقی می‌افتاد به ملک محمد خبر می‌داد. زن به هر حیله‌ای متوسل شد تا ملک محمد را بکشد، اما کره‌ی سیاه باهوش قبل از این‌که اربابش در دام نامادری مکار بیفتاد نجات می‌داد، سرانجام زن فهمید که همه‌ی قضایا زیر سر کره‌ی سیاه است فکر کرد بهتر است اول این کره را از سر راه خود بردارد. همه‌ی اطبای معروف را جداگانه احضار کرد و به هر یک از آن‌ها پول فراوان داد و گفت: « من بیمار می‌شود، هر کدام مرا معاینه کردید بگویید علاج این بیماری خون کره‌اسب سیاه است.» از آن روز به بعد خودش را به مریضی زد و بستری شد. نان خشک را در دستمالی می‌کرد و به کمرش می‌بست و موقع غلتیدن نآن‌ها چِرِق چِرِق صدا می‌کرد و می‌گفت:« استخوان و دنده‌هایم سست شده.» هر طبیبی را به بالین‌اش آوردند، گفت:« دوایش خون کره اسب سیاه است.» عاقبت شاه را به کشتن کره اسب سیاه راضی کردند. کره اسب سیاه به ملک محمد تمام جریان را به ملک محمد گفت. روز موعد که می‌خواستند کره اسب را بکشند، ملک محمد با ترفندی از مکتب‌خانه فرار کرد.و از پدرش خ است تا اجازه بدهد چند دوری با اسبش بزند. پادشاه اجازه داد. ملک‌محمد کره‌ی اسب سیاه را به طویله برد، زین بر پشت او گذاشت، خورجین را ترک‌اش بست، سوار شد و هی کرد.کره‌ی سیاه مثل برق و باد به حرکت درآمد و در یک چشم

به هم زدن هیچ اثری از آثار آن‌ها پیدا نبود. در کنار چشمه‌ای فرود آمد. چوپانی دید، از او بره‌ی گرفت، آن را کشت و شکمبه‌اش وارونه را بر سر گذاشت و لباس‌های چوپان را در قبال پولی از وی گرفت و پوشید.رفت و رفت تا عاقبت به جای خوش آب و هوایی رسید. در کنار چشمه اتراق کرد و در آب چشمه آب تنی کرد و لباس اصلی خود را پوشید، و به گشت و گذار مشغول شد. از قضا دختران پادشاه آن شهر برای تفریح به آن اطراف آمده بودند. یکی از دختران که از همه کوچک‌تر بود از جای بلندی، دید که چگون ملک محمداز جلد شاهانه به صورت چوپانی کچل و فقیر درآمدو اسب زیبایش را هی کرد، کره‌ی سیاه در یک چشم به هم زدن از نظر ناپدید شد. شاهزاده یک دل نه که صد دل عاشق او شد. مدتی گذشت تا این‌که روزی دختران پادشاه قرار گذاشتند موضوع ازدواج را با پدرشان در میان گذارند، اما از این بابت خجالت می‌کشیدند. هر کدام از این‌ها از جالیز یک خربزه چیدند و در طبق‌های جداگانه برای پدر فرستادند. دختر بزرگ‌تر خربزه‌ای چید خیلی رسیده و در حال له‌شدن بود. دختر وسطی خربزه‌ی رسیده‌ای را چید که درست موقع چیدن‌اش بود و دختر کوچک خربزه‌ای چید که تازه در آن آب افتاده‌بود. راز خربزه‌ها وزیر به شاه گفت. شاه گفت:« بسیار خوب کوس و کرنا بزنید و همه‌ی مردم و جوانان شهر را جمع کنید.» همه جمع شدند و دختران پادشاه در حالی‌که هر کدام نارنجی در دست داشتند، جمعیت را ورانداز می‌کردند. دختر بزرگ‌تر و وسطی هر کدام پس وزیر یا وکیل یا ملک التجار شهر را در نظر داشتند و نارنج را به سینه‌ی او زدند. چشم دختر کوچک شاه، به چوپان کچل افتاد و نارنج را به سینه‌ی او زد. همه تعجب کردند. شاه گفت:«من تو را عاقل‌تر از این می‌دانستم، حالا که این مرد را انتخاب کرده‌ای لایق همین هستی. دختر کوچک را با چوپان کچل به کلبه‌ای نزدیک سر طویله‌ی شاهی جای دادند. یک روز دامادهای شاه قصد شکارکردند. هر کدام اسبی و تیر و کمان و وسایل شکار برداشتند و به کچل هم گفتند:« توهم بیا در رکاب ما باش و شکارها را بر یک قاطر لنگ بار کن و بیاور.» کچل گفت: «من با قاطر لنگ در گوشه‌ای می‌مانم، هر وقت شکارها را زدید، مرا خبر کنید تا آن‌ها را باز کنم.» ملک‌محمد در گوشه‌ای یال کره‌ی سیاه را آتش زد. وقتی کره اسب حاضر شد ملک‌محمد گفت:« می‌خواهم شیهه‌ای بکشی که همه‌ی شکارها از بز و گرفته تا میش و قوچ و آهو و گوزن، همه در این‌جا حاضر شوند.» کره اسب شیهه‌ای کشید و همه‌ی شکارها حاضر شدند. آن وقت خیمه‌ای برپاکرد و از کره اسب خواست شیهه‌ای بکشد تا عده‌ای در هیئت آدمی‌زاد و به عنوان سرباز و کنیز و غلام در اطراف خیمه و خرگاه حاضر شوند. کره‌ی سیاه همه‌ی چیزهایی را که ملک‌محمد خواسته بود، حاضر کرد. ملک محمد لباس‌های خود را عوض کرد و با لباس سلطنتی روی کرسی نشست و منتظر آن دو نفر شد. آن دو نفر در کوه و صحرا آن‌قدر به دنبال شکار کشتند تا بالاخره خسته شدند، از دور خیمه‌ی ملک محمد را دیدند و به امید یافتن شکاری به آن‌جا رفتند. ملک محمد از آن‌ها پذیرایی کرد. و خود را پادشاه مشرق نامید، ملک محمد و وقتی از بی‌شکار ماندن آن‌ها مطلع شد، گفت: «من شکارهای فراوان دارم و حاضرم چند تا از این‌ها را در ازای این‌که شما دو تا غلام من شوید به شما دهم!

سرانجام راضی شدند که چند شکار بگیرند و اجازه بدهند روی لُمبر[۱] هر کدام یک مُهر غلامی بزنند. مُهر که زده‌شد چند شکار انتخاب کردند و ملک محمد خودش این‌ها را سر برید. هنگام سر بریدن می‌گفت:« طعم و مزه‌اش به کله پاچه‌اش.» خلاصه شکارها را به این‌ها داد و روانه شدند. خود نیز فوراً به شکل اولیه برگشت و به محل قرار رفت. هرسه به درگاه شاهی برگشتند. هر کدام از دختران شاه مقداری از گوشت پخته‌ی شکارها را در ظرفی گذاشتند و برای شاه بردند. شاه از هر کدام که خورد دید بی‌مزه‌اند و این‌ها را کنار گذاشت. دختر کوچک هم کله‌پاچه‌ها را تمیز کرد و پخت و قدری از آن را برای شاه آورد. شاه راضی شد و مقداری خورد. به قدری خوشمزه بود که انگشت خود را با آن جوید. دختر شاه از آن اوضاع خسته شده بود علی الخصوص که حامله هم بود. بنابراین ملک محمد برای این‌که خود واقعی‌اش را به شاه بشناساند. راهی خارج شهر شد. و درست جایی که در دیدِ دیده بانان قصر شاه باشد؛ موی یال کره‌ی سیاه را در آتش گذاشت و کره‌ی سیاه حاضر شد. خورجین را برداشت و لباس‌ها را عوض کرد. بعد رو به کره‌ی سیاه کرد و گفت:« لشکری از جن پری حاضر کن.» کره‌ی سیاه شیهه‌ای کشید و لشکری انبوه، همه حاضر به یراق آماده شدند. خیمه و خرگاهی به پا کردند. موقع صبح دیده‌بان آن جمعیت را دید. سراسیمه به نزد پادشاه رفت و جریان را بیان کرد. شاه دستور داد هدایای نفیسی با خود به نزد فرمانده قشون ببرند و ببیند علت حضورش در آن سرزمین چیست؟ فرستادگان رفتند و وقتی نزد پادشاه آمدند گفتند:«او می‌خواهد دو غلام خودش را که در این پادشاهی است، به وی تحویل دهید.» شاه اجازه داد. ملک محمد همه را در صف دید و گفت: «این‌ها نیستند.» اما به غیر از درباریان کس دیگری باقی نمانده بود. ملک‌محمد گفت:«می‌خواهم آن‌ها را ببینم.» سرانجام کار به دامادهای شاه کشید و ملک‌محمد گفت:« این‌ها غلامان من هستند.» شاه و اطرافیان خشمگین شدند. ملک‌محمد گفت:« بروید در یک خیمه‌ی خلوت و نشان مُهر را روی لُمبرهای آن‌ها ببینید.» شاه چنان کرد و واقعیت بر ملاء شد. ملک‌محمد رو به شاه کرد و گفت:« داماد دیگرت را هم به حضور بیاور.» هر چه گشتند او را نیافتند. ملک محمد لباس‌های چوپانی و پوست شکمبه را حاضر کرد و روی لباس پوشید و گفت:« حالا چه می‌گویید، این داماد دیگر شما نیست؟ که مغضوب درگاهتان بود؟» در این هنگام همه به عقل و زیرکی دختر کوچک‌تر آفرین گفتند و داماد را با دختر کوچک‌تر با عزت و احترام در قصری زیبا جا دادند و از گذشته عذرخواهی کردند. ملک‌محمد و همسرش از آن پس به خوشی و شادمانی زندگی کردند.(فرهنگ افسانه های مردم ایران، ۱۳ : ۳۳۷-۳۴۶)

نتیجه

به راستی اسب چه ویژگی خاصی دارد که همه را مبهوت چالاکی و تاخت و تاز خود کرده است، ما انسان‌ها با یادکرد نام هر حیوانی، صفتی را، با توجه به عملکرد وی در طبیعت، به آن نسبت می‌دهیم. از همین روی گرگ به جهت صفت درّنده‌خویی نماد همیشگی «وحشی‌گری» قرار گرفته است. کلاغ را مظهر

[۱] قسمت زیر سرین از پشت؛ معین،۱۳۸۵، ج۳، ص۳۶۲۴،

شومی نامیده‌ایم، شاید به جهت این‌که حضور کلاغ را همیشه بر روی درختان خزان‌زده‌ی پاییز دیده‌ایم و پرنده‌ی بخت برگشته را نماد «شومی و نحوست» قرار داده‌ایم. اسب را به چه جهتی مظهر نجابت نامیده‌اند؟ در فرهنگ فارسی معین ذیل «نجابت» آمده‌است به هر کسی یا چیزی که پارسا، عفیف، گوهری، نژاده، شاهانه، یا بزرگ‌زاده و هر چیز ممتاز، «نجیب» گویند. این امور خاص می‌توانست جواهرات، شخص، بنای و یا مرکب خاص و ممتاز باشد. به نظر می‌رسد که در گذشته اسب را – به جهت وجود طبقات نجیب‌زادگان و رعیت- فقط در دربارهای پادشاهان بزرگ و ممتاز و نجیب می‌شد، دید. مسلماً حضور اسب و مرکب (درست به مانند امروز) در خانه‌های فقیران یافت نمی‌شد به همین جهت اسب را منسوب به دربار چنین نجیب‌زادگانی کرده‌اند و نام نجیب را از آن روی، بر اسب نهاده‌اند! اما نجابت اسب به همین جا ختم نمی-شود. نجابت اسب می‌تواند به رفتار خاص اسب نسبت به مخدوم خود باشد؛ اسب‌هایی چون رخش در هر زمانی، گوش به فرمان مخدومان خود داشته‌اند و این گوش به فرمان راکب شدن، خود نوعی احترام به انسان‌هاست، صفتی که از کمتر حیوانی در طبیعت برمی‌آید. رخش، شبدیز، گلگون، شبرگ‌بهزاد، مرکب‌هایی هستند که تمام مواقع خطر گوش به فرمان راکبان خود بوده‌اند. رخش، اسب زیبای رستم، در هر زمانی به فکر نجات مخدوم خود از ورطه‌ی بلاست. چرا که اسب تنها موجودی است که به شدت به حس تماس(بدون چشمداشت) برای برقراری ارتباط با انسان‌ها دارد. این نهایت نجابت اسباست، ویژگی که امکان دارد کمتر در انسان‌ها دیده شود! اسب نماد وفاداری نیز است، از این روی که تا آخرین لحظه و در کنار مخدوم خود به تاخت و تاز در میدان نبرد می‌پردازد. و نماد قدرت قدرت و شجاعت است زیرا از بین تمام جانوران اوست که به همراه انسان، در میدان نبرد به سلحشوری می‌پردازد. قدرت اسب، قدرت سوارکارش است. این دو جز جدانشدنی از یکدیگر هستند. شکست اسب، شکست سوارکارش است و بلعکس. این دو قدرت و نیرو از یکدیگر می‌گیرند و هم‌چنان تا سرحد مرگ می‌تازند. به جرئت می‌توان گفت: اگر سوارکاری، پهلوان یا شوالیه‌ای نامدار شده است، به جهت حضور چنین اسبان نامداری است و بلعکس. اسب در نظر گذشتگان ما چنان باارزش بود که جزئی از نام افراد شد و نام‌هایی چون «جاماسپ»، «ارجاسپ»، «گشتاسپ»، «لهراسپ» و ... بر فرزندانشان نهاده بودند. شاید با نهادن چنین اسامی، سعی داشتند صاحبان نام، از لحاظ قدرتِ نظامی، جنگاوری و شجاعت درست به مانند اسب، تربیت یابد، چیزی که دانشمندان امروزه به این مفهوم دست یافته‌اند که نام، ارتباط مستقیمی در به وجود آمدن شخصیت افراد دارد!

به جهت چنین شکوه و جلوه‌ی بی‌نظیر اسب در گذر تاریخ، بر آن شدیم تا گام‌های استوار چنین مرکبی را در کلام وحی(قرآنآن کریمآ// H هصب؟االلا>طی) ، نهج‌البلاغه و ادب منظوم و منثور فارسی به نظّاره بنشینیم و الحق چه جولانی در چنین میدان‌گاه‌های از خود بر جای گذاشته است.

حضور اسب در صحنه‌ی پرمعنای آیات الهی، همراه با توصیه‌های از سوی پروردگار، هنوز هم که هنوز است و با گذشت قرن‌های متمادی می‌توان آن را چون شبنم صبحگاهی با طراوت یافت. از آن‌جایی که پیام

پروردگار در هر لحظه و زمانی مصداقی برای خود دارد، این مورد درباره‌ی «مرکب نجیب» نیز صدق می‌کند. پروردگار، اسب را چون ستون و عمادی مرکز ثقل قدرت هر کشوری دانسته است. اسب را قدرت نظامی و اجتماعی هر کشور و ملتی می‌خواند که با حضور و تجهیز آن می‌توان، دشمن را فقط با ذکر نامش ترساند! آری این موجود تیزپا امروزه همان تکنولوژی برتر است. که پروردگار در روزگار گذشته، اسب را استعاره‌ای آشکار از تکنولوژی برتر قرار داده است. وجود اسب در قرآن کریم یادکردی از تمام نعمات الهی نیز، است. نعماتی که می‌تواند رهزن بندگان قرار گیرد، متاعی دنیاوی، امّا بنده‌ی واقعی همان است که در میان این نعمات، به سر منزل مقصود که همان رسیدن به حق است، رسد. به عبارتی دیگر از تفکّر در آلاء الهی به الله و الهی شدن برسد. این است مرتبه‌ی اسب در کلام الهی، گویا نجابت اسب در قرآن نیز مفهوم الهی شدن و آسمانی شدن را دارد.

در کلام فصیح مولای متّقیان، اسب یار و یاور مبارزان حق در جبهه‌های جهاد اسلامی است و گویا اسب در نهج‌البلاغه نیز صبغه‌ای به مانند کلام الهی دارد و درست به مانند قرآن نماد قدرت نظامی و اجتماعی است.

در دنیای ادب منظوم فارسی، هر موجودی با ویژگی‌های طبیعی خود، رنگی جدید به ابیات شیرین فارسی بخشیده است. شاعران در هر زمان برای ملموس کردن مفهومی که در اذهان خود دارند به دنبال واژه-هایی می‌گردند تا حالت موجود را به بهترین وجه برای خوانندگان تبیین کنند. به عنوان مثال هر کجا مفهومی از کینه‌جویی، پهلوانی، دلاوری، مات کردن، غلبه و سرعت والا، مدّ نظر شاعری باشد، نمی‌توان چنین ویژگی‌هایی را به هر حیوانی بخشید. این«اسب» است که می‌تواند به راحتی چنین مفاهیمی را تداعی کند از این روی، واژه‌ی اسب به همراه چنین ترکیباتی وارد پیکره‌ی ادب منظوم فارسی شد و به دنبال آن حضوری در کنایات، ضرب‌المثل‌ها و حکایات پیدا کرد. در صفحه‌ی ادب منظوم فارسی در کنار تمام شاهزادگان و پهلوانان نامی، اسبی تنومند در کنار سوار خود ماجراها خلق کرده است.

در نامه‌ی باستانی ما ایرانیان(شاهنامه)، که میدان تاخت و تاز زیبایی‌ها بر زشتی‌هاست، هر جا دیو پلیدی، پلشتی، سیاهی، آز و طمع به زیبایی‌ها یورش می‌آورد پهلوانان نامی ایرانی در مقابل تمام این زشتی‌ها پرچم دشمنی به دست گرفته و بر آن‌ها تاخته‌اند در میدان جنگی شاهنامه پهلوانانی چون رستم، سیاوش، کیخسرو، خسرو پرویز و دیگر پهلوانان پیاده تصوّر نشده‌اند و در کنار هرکدام اسبی نژاده، نجیب، راهوار و باهوش فرض شده است. این اسبان دلاور، قدرت تفکّر جنگی داشتند و گاه جان مخدومان خود را نجات داده‌اند و آن را در رسیدن به سرافرازی یاری کرده‌اند. نیز اسبانی پیدا می‌شوند که جان پلیدان را گرفته‌اند: یزدگرد بزه-گر، که سرآمد تمام زشتی‌ها و پلشتی‌ها بود توسط اسبی که از سرچشمه‌ی پاکی‌ها «چشمه‌ی سو» برمی‌خیزد به زندگی نکبت‌بار چنین پادشاهی که فرّه‌ی الهی را از دست داده است، پایان می‌بخشد. در یک کلام در صورت نبود چنین اسبانی نامدار، سرداران نامدار آن‌ها موفّق به از بین بردن سایه‌ی شوم سیاهی‌ها، ظلم و آز نمی‌شدند. نیز اسب و اسب‌سواری در چنین شاهکاری یکی از آزمون‌هاست که توان و قدرت نظامی پهلوانان

به وسیله‌ی آن سنجیده می‌شود. هر پهلوانی شایسته‌ی به دوش کشیدن لقب پهلوان نبود و برای اثبات عنوان خود، آزمون‌های سختی را باید، طی کند. تمام این آزمون‌ها زمانی از فرد مورد نظر مورد تایید بود که وی سوار بر اسب باشد و تحت هیچ شرایطی اسب خود را از دست ندهد. چراکه از دست دادن اسب موجب بدنامی پهلوان می‌شد و اصولاً هیچ پهلوانی بدون اسب، در میدان جنگ متصوّر نیست. شاهان حتی برای انتخاب داماد آینده و جانشینان خود، از آزمون‌های استمداد می‌جستند که توان رزمی وی را کاملاً بسنجند. تیراندازی، شمشیرزنی، پرتاب نیزه و بازی گوی چوگان که همگی با اسب‌سواری توأم بود، مورد قبول آزمون‌گیرندگان قرار می‌گرفت.

در داستان‌های منثور ادب فارسی، قهرمانان هر داستان، به همراه اسبان جادویی یا شیطانی خود در خلق عاقبت خیر و شر، داستان‌های شگفت‌انگیزی را رقم زده‌اند. که هدف خالق چنین داستان‌هایی، تبین دو عامل عمده بوده است: یکی جنبه‌ی سرگرمی هر نوشته و دیگری هدف اصلی و اخلاقی هر نویسنده. این هدف گاه نشان دادن چهره‌ی زشت حسادت و گاه پلیدی چهری آز و در نقطه‌ی مقابل این صفات زشت، نشان دادن برتری فرشته‌یِ زیبایِ اخلاق نیکو، قناعت، دوست‌داشتن، صبر و استقامت و مهربانی و تمام خصوصیات نیک انسانی است. مسلّم است که مخاطب مستقیم قرار دادن شخصی و ملامت وی، جهت ترک عادات زشت و ناپسندش، تاثیر چندانی در احوال وی ندارد و در مواقعی تاثیری سوء در پی دارد. گذشتگان ما با پی بردن به چنین موضوع مهم به جای تأدیب مستقیم از روش نقل داستان‌ها و سرگذشت افراد خطارکار و تحسین و تقبیح عملکرد هر یک از عوامل خیر وشر به راحتی بدون توهین، سرزنش و یا تمسخر شخصی، وی را به راه راست هدایت کرده‌اند. ادیبان گاه حیوانات را مورد تقبیح و یا تحسین قرار داده‌اند و «اسب» یکی از این حیوانات است که در کنار مخدوم از تیررس تیر حواث گریخته و سرانجام خیر و شر را به نمایش گذاشته‌اند. در تمام حکایات و داستان‌هایی که یکی از نقش‌های آن را اسب بر عهده گرفته است. اسب نماینده‌ی فردی راهنما، مشاور مؤتمن، متفکّر، باهوش، چابک و شجاع را داراست. او نماد فردی نجیب و شاهانه، نماد زیبایی‌ها، قدرت جنگی، ممتازی است.

کتابنامه

۱- قرآن کریم
۲- تحفه‌العراقین خاقانی،(ختم‌الغرایب)،(۱۳۸۶)، عالی عباس‌آباد، یوسف، سخن، تهران.
۳- تفسیر نمونه،(۱۳۸۸)، مکارم شیرازی، ناصر، دارالکتب الاسلامیه، تهران.
۳- حدیقه الحقیقه و شریعه‌الطریقه سنایی غزنوی، (۱۳۸۳)، مدرس رضوی، محمدتقی، دانشگاه تهران.
۴- خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای، (۱۳۶۳)، وحید دستگردی، حسن، علی اکبر علمی، تهران.
۵- دانشنامه‌ی‌اساطیر جهان،(۱۳۸۹)، وارنر، رکس، اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، اسطوره، تهران.
۶-دیوان ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری،(۱۳۴۱)، قریب، یحیی، کتابخانه‌ی ابن سینا، تهران.

۷- دیوان ادیب‌الممالک فراهانی،(۱۳۸۰)، برزآبادی فراهانی، مجتبی، فردوسی، تهران.
۸- دیوان امیرخسرو دهلوی،(۱۳۸۷)، روشن، محمد، نگاه، تهران.
۹- دیوان امیری معزی،(۱۳۶۲)، هیّری، ناصر، مرزبان، تهران.
۱۰- دیوان انوری،(۱۳۴۷)، مدرس رضوی، محمد تقی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
۱۱- دیوان اوحدی اصفهانی(معروف به مراغه‌ای)،(۱۳۴۰)، نفیسی، سعید،امیرکبیر،تهران.
۱۲- دیوان پروین اعتصامی،(۱۳۷۲)، رجب‌زاده، شهرام، قدیانی، تهران.
۱۳- دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی،(۱۳۸۸)، مدرس رضوی، محمدتقی، سنایی، تهران.
۱۴- دیوان خاقانی شروانی، (۱۳۷۵)، فروزانفر، بدیع الزمان، نگاه، تهران.
۱۵- دیوان خواجوی کرمانی،(۱۳۶۹)، سهیلی خوانساری، احمد، پاژنگ، تهران.
۱۶- دیوان سلمان ساوجی،(۱۳۳۶)، یاسمی، رشید، ناصح، محمدعلی، کتابفروشی زوّار، تهران.
۱۷- دیوان ظهیرفاریابی،(۱۳۸۱)، ا یزدگردی، امیرحسن، دادبه، اصغر، قطره، تهران.
۱۸- دیوان عطار نیشابوری، (شرح احوال عطار)،(۱۳۸۱)، بدیع‌الزمان فروزانفر، نگاه، تهران.
۱۹- دیوان منوچهری دامغانی، (۱۳۸۵)، دبیر سیاقی،، محمد، زوار، تهران.
۲۰- دیوان وحشی بافقی، (۱۳۹۰)، بابایی، پرویز، نگاه، تهران.
۲۱-شاهنامه‌فردوسی؛ (بر اساس چاپ مسکو)،(۱۳۸۵)، حمیدیان، سعید، قطره، تهران.
۲۲- غزلیات شمس مولانا جلال‌الدین بلخی رومی،(۱۳۸۱)،فروزانفر، بدیع الزمان، پیمان، تهران.
۲۳- فارسی عمومی کاربردی،(۱۳۹۲)، حدیدی، خلیل، عادل‌زاده، پروانه، پاشایی فخری، کامران، مولی-علی، تبریز.
۲۴- فرهنگ افسانه‌های مردم ایران،(۱۳۸۱)، اشرف درویشیان، علی، خندان(مهابادی)، رضا، تهران.
۲۵- فرهنگ معین(۱۳۸۵)، معین، محمد، امیرکبیر، تهران.
۲۶-فرهنگ‌نامه‌ی جانوران در ادب پارسی، (۱۳۸۱)، عبداللهی،منیژه، پژوهنده،تهران.
۲۷- کلیات سعدی(۱۳۸۱)، خرّمشاهی؛ بهاالدّین، دوستان، تهران.
۲۸- لوح فشرده‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا
۲۹- مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی،(۱۳۸۶)، خرّمشاهی؛ قوام‌الدّین، دوستان، تهران.
۳۰-نهج‌البلاغه، (۱۳۷۹) ، سید رضی، انصاریان، حسین، پیام آزادی، تهران.
۳۱- هفت پیکر نظامی‌گنجه‌ای؛(تصحیح و شرح از روی ۱۴ نسخه‌ی خطی)،(۱۳۸۹)، ثروتیان، بهروز، امیرکبیر، تهران.

کارکرد روان‌شناختی عنصر رنگ سیاه در دیوان خاقانی

محمد پاشایی
استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
کامران پاشایی فخری
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز
مسعود دهقانی[1]
دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز

چکیده

شاعران از دیرباز توجه خاصی به رنگ ها داشته‌اند و در کنار کارکرد هنری عنصر رنگ در خلق تصاویر شاعرانه و تشبیهات هنری، از ویژگی تأویل‌پذیری آنها نیز در انتقال عواطف ویژهٔ خود بهره برده و به وسیلهٔ آنها احساسات خود را نشان داده‌اند. خاقانی یکی از شاعران درجه اول شعر فارسی به حساب می آید که عنصر رنگ، کارکرد روان‌شناختی ویژه‌ای در دیوان او دارد. خاقانی با استفاده از رنگ واژه ها ترکیبات و مضامین شاعرانه‌ای را پدید آورده است که تأمل در بسامد و کارکرد آنها ابعادی جدید از شخصیت روانی او را برای محققان مشخص خواهد نمود. در پژوهش حاضر سعی می‌شود تا با استفاده از قواعد رنگ‌شناسی، کارکرد روان‌شناختی رنگ سیاه در دیوان خاقانی مورد بررسی قرار گیرد. رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در دیوان خاقانی است که در اغلب موارد با واژه سیه و سیاه و در بقیه با واژه هایی از قبیل نیل، قطران، آبنوس، کبود، دودرنگ، بنفشه فش، غالیه گون، عنبرینه، زنگی، زحل رنگ و ... بیان شده است. رنگ سیاه در دیوان خاقانی کارکردی دوگانه دارد و در معنای مثبت و منفی به کار رفته است.

کلیدواژه‌ها: روانشناسی رنگ، خاقانی، رنگ سیاه.

مقدمه

نور منبع رنگ‌ها است و بدون وجود نور آنها را نمی‌توان دید. رنگ ها از دیدگاه فیزیکی عبارتند از موج های نوری که چشم آنها را درک می کند و تنوع رنگ ها به طول موج های آن مربوط می شود.(ر.ک:بیوکی، ۱۳۷۰:۴۲۸)«نیوتن اولین کسی بود که دربارهٔ ویژگی و ماهیت نور تحقیقاتی کرد و ثابت کرد که هر کدام از رنگ‌های طیف، طول موج مخصوصی دارند و نور خود را در سطح انرژی متفاوتی ساطع می‌کنند.» (برند فلمار، ۱۳۷۶: ۱۴)

رنگ‌ها به عنوان یکی از عناصر دیداری برجسته طبیعت از دوران کهن توجه ذهن زیبایی‌شناس انسان را به خود جلب کرده‌اند. آنها در عواطف انسانی بسیار مؤثرند و سرچشمه و منبع اصلی برخی از عواطف و افکار انسان‌ها هستند. حتی از دیدگاه برخی از روان‌شناسان، تأثیر آنها بر انسان از تأثیر صدا بیشتر است. (همان: ۱۴) براساس قدرت و تأثیر رنگ‌ها، شاعران نیز از دیرباز توجه خاصی به آنها داشته‌اند و در کنار

[1] . masooddehgani@yahoo.com(نویسندهٔ مسئول)

کارکرد هنری آنها در خلق تصاویر شاعرانه و تشبیهات هنری، از ویژگی‌های تأویل‌پذیری آنها نیز در انتقال عواطف ویژهٔ خود بسیار بهره برده و به وسیلهٔ آنها احساسات خود را اعم از خشم و نفرت، خوشحالی، ترس و ... نشان داده‌اند.

از دیدگاه معناشناسی رنگ‌ها علاوه بر معنای ظاهری مفاهیم دیگری نیز دارند. آنها بیانگر انگیزه‌های درونی انسان‌ها هستند. البته همان طور که ضمیر ناخودآگاه جمعی باعث واکنش‌های متفاوت فرهنگ‌ها به یک پدیدهٔ واحد می‌شود، رنگ‌ها نیز در فرهنگ‌های مختلف دارای مفاهیم متفاوت و حتی متناقضی هستند و هر فرد متناسب با تجربیات اجتماعی و فرهنگی خود که از آن با عنوان «پشتوانهٔ فرهنگی» یاد می‌شود، از رنگ‌ها برداشت ویژهٔ خود را دارد. درواقع هر رنگ شخصیت روان‌شناختی کاملاً مستقلی دارد.(عطاری و فلاحی، ۱۳۸۲: ۶)

بنابراین بررسی رنگ‌ها در شناخت شخصیت افراد بسیار مؤثر است. امروزه بر اساس قواعد جدید علم روان‌شناسی، به رنگ‌ها در شناخت شخصیت انسان‌ها بسیار توجه می‌شود. پس از بررسی و تبیین ضمیرناخودآگاه انسان در روان‌شناسی جدید، در قرن بیستم یونگ۱ به مفاهیم نمادین رنگ‌ها نیز توجه کرد و با تشویق بیماران خود به استفاده از رنگ‌ها در نقاشی‌های خود بی هیچ فکری، میان ضمیر ناخودآگاه و بخش آگاه آنها ارتباط برقرار نمود.(سان، ۱۳۷۸: ۵۸)

ماکس لوشر۲، روان‌درمان‌گر و استاد روان‌شناسی که به خاطر ابداع «آزمایش رنگ لوشر» (آزمایشی برای سنجش حالت روان‌شناسی افراد بر پایهٔ رنگ‌ها) شخصیت مشهوری است، برای اولین بار در سال ۱۹۴۰ ثابت کرد که رنگ‌ها نه تنها پیام و احساسات و عواطف را انتقال می‌دهند و با شخصیت افراد ارتباط دارند، بلکه دارای انرژی درمانی نیز هستند. طبق تحقیق و آزمایش او افراد بر اساس وضعیت روحی و عواطف و افکار ویژهٔ خود از رنگ‌ها استفاده می‌کنند و رنگ‌ها نیز در شخصیت روانی آنها تأثیر مستقیم دارند. او پس از نتایج آزمایشات خود جدولی را برای مفاهیم روان‌شناختی رنگ‌ها تنظیم و ارائه نمود و در آن تفاسیر روانشناختی و فیزیولوژیکی خود را نسبت به آنها بیان کرد. بر این اساس بررسی انواع رنگ‌ها و تامل در بسامد و کارکرد آنها در اشعار شاعران ابعادی جدید از شخصیت روانی آنها را برای محققان مشخص خواهد نمود.

خاقانی یکی از مهم‌ترین ارکان شعر فارسی محسوب می شود که شخصیت هنری او ابعاد ویژه‌ای دارد. او براساس کوشش‌های خلّاقانهٔ خود در شاخه‌های مختلف هنری قدرت‌نمایی کرده است. یکی از ویژگی‌های اصلی شعر خاقانی گریز و اجتناب بسیار شدید از «ابتذال» است که این موضوع در هجوم هنری استعارات، تشبیهات و تصاویر شعر وی تجلی یافته است(علیزاده، ۱۳۸۷: ۲۳۸). درواقع خاقانی شاعری است که توانسته با استفاده از کلمات یکسان تصاویر و استعارات متعدد هنری و شاعرانه‌ای را خلق نماید. رنگ واژه ها نیز

1 . Carl Gustav Jung.
2 . Max Lüscher.

تاثیر بسزایی در آفرینش تصاویر هنری، استعارات و تشبیهات او دارند. با عنایت به این موضوع، در پژوهش حاضر سعی می‌شود تا با استفاده از قواعد رنگ‌شناسی، کارکرد روان‌شناختی رنگ سیاه در دیوان خاقانی مورد بررسی قرار گیرد و تأثیر روان‌شناختی آن در آفرینش تصاویر هنری، استعارات و تشبیهات خاقانی تبیین شود.

پیشینهٔ تحقیق

در ادبیات فارسی تعداد رنگ واژه هایی که به کار رفته، محدود است و بسیاری از رنگ های نزدیک به هم یکسان پنداشته شده اند. دکتر شفیعی‌کدکنی در این باره معتقد است: «در روزگار گذشته رنگ‌ها ثابت بوده‌اند یعنی چون رنگ تازه‌ای کمتر در زندگی و مواد موجود در زندگی ظاهر می‌شده است، اهل زبان نیازی به توسعهٔ دایرهٔ لغوی خود در مورد رنگ‌ها، احساس نمی‌کرده‌اند... از این روی مسألهٔ رنگ در ادب فارسی تحولات بسیاری ندیده و در دوره‌های مختلف دایرهٔ لغوی زبان شاعران در حوزهٔ رنگ‌ها دگرگونی بسیاری ندیده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۶۸) و برخی از محققان نیز با اشاره به دیدگاه گذشتگان نسبت به کبود و سبز بودن رنگ آسمان، آنها را دچار کوررنگی می‌دانند.(کزازی، ۱۳۸۶: ۳۰) اما با این وجود شاعران فارسی‌زبان توانسته‌اند با استفادهٔ مستقیم از عناصر رنگ و نیز با کمک اجسامی که نماد یک رنگ هستند، تصاویر شاعرانه و تشبیهات هنری فراوانی را خلق نمایند.

همان طور که پیشتر گذشت، هر رنگی براساس قابلیت تأویل‌پذیری و همچنین متناسب با پشتوانهٔ فرهنگی و محیط زندگی هر شاعر معانی مختلفی دارد و مفاهیم و تصاویر متفاوتی را در ذهن شاعر تداعی می‌کند. بنابراین بررسی کارکرد روان‌شناختی رنگ‌ها از شاعری به شاعری دیگر نتایج متفاوتی در پی خواهد داشت، از این رو تحقیقات متعددی در باب روان‌شناسی رنگ‌ها و کارکرد آنها در آفرینش تصاویر شاعرانه و حتی روان‌شناسی شخصیت شاعران کلاسیک و معاصر فارسی انجام یافته است. این موضوع هم از نظر قواعد زیبایی‌شناسی بسیار مهم است و نحوهٔ استفادهٔ شاعران از رنگ‌ها را در آفرینش تصاویر شاعرانه نشان می‌دهد و هم در شناخت شخصیت روانی و پشتوانهٔ فرهنگی آنها بسیار نقش دارد.

دربارهٔ کارکرد عنصر رنگ در اشعار خاقانی مقالهٔ مستقلی با عنوان «بررسی عنصر رنگ در دیوان خاقانی» در نشریه علمی- ترویجی «مطالعات زبانی بلاغی» چاپ شده است. این مقاله سعی داشته تا در سی صفحه کل دیوان خاقانی را از این منظر بررسی نماید و در نتیجه تحلیل آماری دقیقی در آن ارائه نشده و تنها در چند صفحه محدود به بررسی رنگ سیاه در دیوان خاقانی پرداخته شده است. (ر.ک: صفری و زارعی، ۱۳۸۹: ۸۵)

با توجه به این موارد، پژوهش حاضر قصد دارد تا با بررسی کارکرد عنصر رنگ سیاه در دیوان خاقانی، تحلیل روانشناختی علمی و دقیقی دربارهٔ نحوه و دلیل انتخاب این رنگ از سوی خاقانی ارائه دهد.

رنگ سیاه

رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در دیوان خاقانی است که در اغلب موارد با واژه سیه و سیاه و در بقیه با واژه هایی از قبیل نیل، قطران، آبنوس، کبود، دودرنگ، بنفشه فش، مشک، قیر، غالیه گون، نفط سیاه، عنبرینه، عنبر سارا، زنگی، زحل رنگ و ... بیان شده است. ابیات زیر به عنوان مثال بیان می گردد:

زان زلف مشک رنگ نسیمی به ما فرست　　یک موی سر به مهر به دست صبا فرست

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۵۹)

لب و کام وحش از دل و روی خصمان　　همه رنگ زرنیخ و قطران نماید

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۳۲)

صبح و شام آمده گلگونه فش و غالیه فام　　رو که مردان نه بدین رنگ زنان وابینند

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۶)

بسامد و کاربرد وسیع رنگ واژه سیاه و متعلقات آن در دیوان خاقانی قطعاً دلایل روان‌شناختی و جامعه-شناختی ویژه‌ای دارد که در بررسی بوطیقای خاقانی باید به آن توجه شود. معمولا افرادی که ناراحتی روانی دارند، شیفته این رنگ هستند. شاید خاقانی نیز مصداق این سخن باشد زیرا زندگی او سراسر رنج و آشفتگی است و در وجود او سرخوردگی و نارضایتی عمومی موج می زند.(صفری و زارعی، ۱۳۸۹: ۸۷) رنگ سیاه در دیوان خاقانی کارکرد وسیعی دارد که در زیر به مهم ترین و گسترده ترین آنها پرداخته می شود.

رنگ سیاه برای وصف بخت و اقبال

دیده دارد سپید بخت سیاه　　آن سپید آفت سیاه سر است

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۶۲)

در دهر سیه سپیدم افکند　　بخت سیه سپید کارم

با بخت سیه عتاب کردم　　کز بس سیهیت دل‌فگارم

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۰۱)

خاقانی در دیوان شعری خود در موارد بسیاری از روزگار شکایت می کند که« بیشتر جنبه عمومی دارد. او زود رنج است، روحی متموج دارد؛ به اندک مهری به هیجان آمده و از مختصر ناملایمتی برافروخته می شود.» (دشتی، ۱۳۶۴: ۱۵۰) او از شاعران زمانه و مردم روزگارخود نیز دل خوشی ندارد و رنجیده خاطر است.

خاقانی زمانی که زبان به شکوه و شکایت از روزگار و بخت و اقبال باز می کند آن را با واژه سیاه بیان می کند زیرا رنگ سیاه از منظر علم روانشناسی دلالت بر ناامیدی و یاس و اندوه دارد. از نظر لوشر «سیاه تیره‌ترین رنگ است و درواقع خود را نفی می‌کند. سیاه نمایانگر مرز مطلقی است که در فراسوی آن زندگی متوقف می‌گردد و لذا بیانگر فکر پوچی و نابودی است.»(لوشر،۱۳۷۴: ۹۷)همچنین رنگ سیاه رنگ شب،

ظلمت، غم و اندوه و مرگ است.« رنگ سیاه نشانه ناخودآگاهی است، رنگ عزا و ظلمات. در اروپا سیاه، رنگی منفی به حساب می آید و نباید ابتدا به ساکن به طور مثبت تعبیر شود. شخص سیاه پوش، خانه شوم و مار سیاه همه نشانه های تاریکی و بدون امیدی هستند.»(اپلی، ۱۳۷۱: ۲۸۴) همچنین شاعر برای بیان تالم خود از حبس و بند در قصیده ای با عنوان« در شکایت از حیس و بند» از رنگ سیاه و بار معنایی آن استفاده می کند.

در سیه خانه دل کبودی من　　از سپیدی پاسبان برخاست

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۶۱)

آنچه در نگاه اول به ابیاتی از این قبیل به ذهن خطور می کند، در کنار هم قرار گرفتن رنگ سیاه و سپید است. در تعریف رنگ سیاه از رنگ سفید استفاده می‌شود: «سیاه در مقابل سفید».(ر.ک: دهخدا، لغت‌نامه) در واقع بر اساس نظام تداعی معانی، اولین رنگی که با رنگ سیاه در ذهن حضور می‌یابد، رنگ سفید است. خاقانی در بیشتر ابیاتی که از رنگ سیاه و متعلقات آن بهره برده، از رنگ سپید نیز برای تصویر سازی استفاده کرده است. به نظر می رسد که تنها دلیل استفاده از رنگ سیاه در کنار رنگ سپید تشخص بخشیدن به رنگ سیاه و پررنگ جلوه دادن آن باشد.

برای وصف سیاهی خال

در آثار ادبی گذشته فارسی، معشوق خال سیاهی دارد که بر رخسار سفید او خودنمایی می‌کند و این خال به‌سان دامی برای صید عشاق است. خاقانی برای وصف خال همچون پیشینیان از رنگ سیاه بهره می برد. در مطاوی دیوان خاقانی و اغلب در قصایدش، بیشترین کاربرد رنگ سیاه برای خال مربوط به کعبه ستایی های او می شود. در تصاویر شعری خاقانی کعبه دیرینه عروسی است که زلف و خالی دارد. زلف پیرانه کعبه حلقه سپید در آن و خالش حجرالاسود است.

کعبه را بینند از حلقه در حلقه زلف　　نقطه خالش از آن صخره صما بینند

(همان: ۹۸)

کعبه دیرینه عروسی است عجب نی که بر او　　زلف پیرانه و خال رخ بینا بینند

گفتی آن حلقه زلف از چه سپیدست چو شیر　　که ز خالش سیهش عنبر سارا بینند(همان: ۹۸)

او همچنین به جای رنگ واژه سیاه از صفت «غالیه گون» و «زنگیانه» برای بیان رنگ حجرالاسود که به منزله خال برای کعبه در تصاویر شعری خاقانی است، استفاده می کند:

حلقه زلف کهن رنگ بگرداند لیک　　خال را رنگ همان غالیه گونا بینند(همان: ۹۸)

خاقانیست هندوی آن هندوانه زلف　　وآن زنگیانه خال سیاه مدورش(همان: ۲۱۹)

خاقانی زمانی که دست به دامن کعبه می شود و شیرمردان در کعبه او را طرد می کنند، به مغکده پناه می برد و خال بتان را جایگزین خال حجرالاسود می کند:

زین سپس خال بتان بس حجرالاسود من زمزم آنک خم و کعبه در خمار مرا (همان: ۴۰)

برای وصف حجرالاسود

حَجَرالأَسود، سنگی است سیاه‌رنگ که بر دیوار پایه کعبه از اماکن مقدس اسلامی در مکه نصب شده است. در اغلب موارد آوردن رنگ واژه سیاه برای این سنگ کارکرد هنری و ادبی ندارد:

از بسی سنگ سیه بوسه زدن وقت وداع چشمه خضر ز ظلمات مفاجا بینند(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۸)

همان طور که پیشتر گذشت رنگ سیاه تداعی گر بدی ها و زشتی ها و تاریکی و شب است و در کل معنای منفی ای دارد. این رنگ در برخی موارد کارکرد مثبتی پیدا می کند و نماد صلابت، زیبایی و نورانیت است. خاقانی هنگامی که رنگ واژه سیاه را درباره حجرالاسود به کار می برد، این رنگ بار معنایی مثبتی به خود می گیرد. خاقانی به مخاطبان شعری خود بیان می دارد که در سیاهی سنگ کعبه(حجرالاسود) نور و روشنایی ببینند، همان گونه که در سیاهی حروف قرآن نور معنا قابل رویت است:

در سیاهی سنگ کعبه روشنایی بین چنانک نور معنی در سیاهی حرف قران آمده(همان: ۳۷۰)

او معتقد است که معتکفان کعبه نور در جوهر آن سنگ سیاه دیده اند که بر آن بوسه می زنند:

خاک پاشان که بر آن سنگ سیه بوسه زنند نور در جوهر آن سنگ معبا بینند(همان: ۱۶۰)

خاقانی در بیت دیگر فریاد برمی آورد که حجرالاسود را سنگ سیاه مخوان:

سنگ سیه مخوان حجر کعبه را از آنک خوانند روشنان همه خورشید اسمرش(همان: ۲۱۹)

خاقانی در جای دیگر با استفاده هنری از رنگ سیاه ارتباطی بین سنگ محک (سنگی که با آن عیار طلا را می آزمایند) و حجرالاسود برقرار می کند. همان گونه که سنگ محک عیار طلا را می سنجد، سنگ کعبه عیار وجود انسان را می آزماید.

حجرالاسود نقد همگان را محک است کم عیارم من از آن کرد محک خوار مرا(همان: ۹۸)

برای بیان سوگواری و عزا

استفاده از رنگ سیاه با پیروی از دلالت های اجتماعی و محیط زندگی برای بیان سوگواری و ماتم و فنا در بین شاعران فارسی زبان به وفور دیده می شود. درباره علت سیه پوشی و دلایل آن مقالات و کتب فراوانی به رشته تحریر کشیده شده است که بحث پیرامون آن مجال و حوصله دیگری می طلبد. شاید پیوند سیاه پوشی و عزا به جنبه اهریمنی پنداشتن مرگ بازگردد زیرا که زندگی از آن اهورامزدا و مرگ از آن اهریمن است.(حسن لی و احمدیان، ۱۳۸۶: ۱۵۳) اما آنچه واضح است از نظر روانشناسان رنگ سیاه رنگ غم و اندوه و نشانه کدورت روحی است. رنگ سیاه در عزاداری بدان خاطر به کار می رود که به عنوان نمادی، غم را درون انسان حفظ می کند. از آنجا که خاقانی در طول زندگی خود مصایب بسیاری از قبیل مرگ فرزند(رشیدالدین)، مرگ دختر، مرگ همسر، مرگ عمویش کافی الدین، مرگ فقیهان و پیشوایان دینی شافعی(امام محمد یحیی و عمده‌الدین حفده) و ... را پشت سر گذاشته و درد و رنج بسیاری کشیده، فضای شعری او روی هم رفته تیره است. سیاه کردن خانه و سیه پوشی از نمودهای عزاداری در دیوان خاقانی به

شمار می آید. در بیت زیر به سبب ظلمت وجود گیتی سیاه خانه شده و در ماتم وفا گردون سیاه و کبود پوشیده است:

گیتی سیه خانه شد از ظلمت وجود　　گردون کبود جامه شد از ماتم وفا(همان: ۱۶)

خاقانی براساس هنجارهای فرهنگی و اعتقادی، از مرگ امام محمد یحیی و عمده‌الدین حفده سیاه‌پوش گشته و این موضوع در مراثی دیوان او تجلی یافته و عاطفهٔ ویژه‌ای را پدید آورده است. او خطاب به نفس خود می گوید که در اثر مرگ پسر سیه پوشیدی، پس برای عزای شاه شرع پیوسته لباس سیه بر تن بکن:

خاقانیا به سوگ پسر داشتی کبود　　بر سوگ شاه شرع سیه پوش بر دوام

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۳۰۲)

در دیوان خاقانی فرشتگان سبزپوش نیز در ماتم عمده‌الدین حفده، فقیه و پیشوای دینی شافعیان، جامه سیه بر تن کرده اند:

کارواح سبزپوش سیه‌جامه‌اند پاک　　بر مرگ زادهٔ حفده خواجهٔ امام

(همان: ۳۰۲)

در مراثی خاقانی خصوصاً مراثی مذهبی او برای مرگ امام محمد یحیی و عمده الدین حفده رنگ سیاه بسامد بالایی (۲۴ مورد) دارد. بسامد رنگ سیاه و کاربرد آن در مراثی خاقانی برای این دو فقیه شافعی موضوعی طبیعی است. خاقانی در زندگی شخصی خود به مذهب و احکام و احادیث و موضوعات دینی توجه خاصی داشته و این موضوع در اشعارش نیز نمود یافته است. از این رو ارتباط معنوی و عاطفی عمیقی میان خاقانی و این دو فقیه شافعی وجود داشته است و خاقانی پس از مرگ آنها دچار یأس و ناامیدی شده و ضمیر او برای توصیف مرگ این اشخاص و عمق احساس و شدت اندوهش نسبت به این موضوع از رنگ سیاه بهره جسته است.

این رنگ به صورت مستقیم در مراثی مورد بحث، به کار نرفته اما به اشکال و جلوه‌های مختلف در این اشعار نمود یافته است. یکی از این جلوه‌ها «روزگار و دهر سیاه» است. همان طور که خاقانی در «خراسانیات» اشاره می‌کند، یکی از دلایل اصلی شوق و اشتیاق پیوستن به خراسان که همیشه در ذهن و دل خاقانی وجود داشته، ارتباط و دیدار با فقیهان بزرگ خراسان بوده است.

محیی الدین که سلیمان صفت است و خدمش　　دیو و انس و ملک و جان به خراسان یابم

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۹۸)

در واقع با مرگ این اشخاص خاقانی احساس می‌کرده که حامیان اصلی خود را از دست داده است و درنتیجه امید و راه نجات خود را که حمایت فقیهان خراسان می‌دانست، از دست رفته می‌دید و دیدگاه منفی و ناامیدانه‌ای نسبت به جهان و زندگی پیدا کرده بود. از این نظر رنگ سیاه که از نظر روانشناختی بیانگر وضعیت روحی ناامیدی است، در ذهن خاقانی، با روزگار و بخت قرین می‌شود:

در دهر سیه سپیدم افکند　　بخت سیه سپید کارم
با بخت سیه عتاب کردم　　کز بس سیهیت دل‌فگارم

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۰۱)

در کنار این موضوع، ذهن متأثر خاقانی از مرگ این دو فقیه شافعی و یادکرد ارتباط عمیق عاطفی‌ای که بین آنها وجود داشته، دنیای خاقانی و فضای ذهنی او را تاریک کرده است. بنابراین شب اولین موضوعی است که ذهن خاقانی را به خود جلب می‌کند و پس از آنکه ضمیر ناخودآگاه خاقانی که از مرگ امام محمد یحیی و عمده‌الدین حفده دچار ناامیدی شدید شده است، رنگ سیاه را در ذهن خلاق خاقانی حاضر می‌کند، ذهن او، این موضوع را با ارائهٔ تصاویری از شب که یکی از اصلی‌ترین نمادهای رنگ سیاه است، ارائه می-کند. در ذهن خلاق خاقانی، طبیعت نیز از مرگ این دو فقیه شافعی متأثر است، آسمان به جهت این واقعه «ماتم‌سرای» است و شام و سحر «نامه‌بر تعزیت» و شب مویی است در دست ارغنون‌زن گردون:

بی‌دست ارغنون زن گردون به رنگ و شکل　　شب موی گشت و ماه کمانچهٔ رباب شد

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۵۶)

هر یک از مراثی مورد بحث خاقانی مانند دیگر مراثی مذهبی دارای بعد عاطفی طبیعی و صادقانه است و شاعر اندوه درونی خود را در این مراثی به تصویر کشیده است. در مرثیه‌ای که خاقانی برای مرگ امام محمد یحیی سروده (آن مصر مملکت که تو دیدی ...)، شعر با مقدمه‌ای در بی‌وفایی دنیا آغاز می‌شود. سپس به مرگ امام محمد یحیی پرداخته، نحوهٔ قتل او را به تصویر می‌کشد. تمامی این موارد همراه با ابعاد هنری، فضای عاطفی چشم‌گیری در شعر ایجاد کرده‌اند. رنگ سیاه در این مرثیه در کنار تشبیهات گوناگون مانند سرو سعادت، سیل اشک، طوفان واقعه، نقش عافیت و استعاراتی مانند تف خذلان، سست‌رأیی ایام، تیزپایی قضا، کندرو بودن شب و توصیفاتی که از خراسان و حملهٔ غز ارائه شده است، کارکردی ویژه در انتقال عاطفهٔ شعر دارد.

همچنین در مرثیه‌ای که برای مرگ عمده‌الدین حفده سروده (آن پیر ما که صبح‌لقائی است خضرنام ...) رنگ سیاه در کنار کلمات و مضامین که بر اساس محوریّت مذهبی شعر، بار مذهبی دارند قرار گرفته و بعد مذهبی این مراثی را شکل داده‌اند. حضور ترکیبات و تلمیحاتی چون مسجد اقصی، چهار فرشتهٔ مقرّب(اشاره به آیهٔ ۶ سورهٔ آل عمران) طوفان نوح(ع) بر اساس همین قاعده است. این موضوع در تمامی مراثی مذهبی و مراثی‌ای که شخص متوفی ارتباطی با مسائل دینی دارد (مثلاً عم خاقانی) کاملاً به چشم می‌خورد. درواقع خاقانی بر اساس نبوغ ویژهٔ خود تناسب مضامین و کلمات با شخص متوفی را به صورت کاملاً هنری رعایت نموده است. به عنوان مثال در بیت زیر برای توصیف مقام، شب چهره‌ای مذهبی یافته است:

جاهش ز دهر چون مه عید از صف نجوم　　ذاتش ز خلق چون شب قدر از مه صیام

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۳۰۳)

دود و خاک تیره از دیگر اشکالی هستند که رنگ سیاه به واسطهٔ آنها در اشعار مورد بحث خاقانی کارکرد یافته است:

ای مرد چیست خود فلک و طول و عرض او　　دودی است قبه بسته معلق ورای خاک
شهباز گوهری چه کنی قبه‌های دود　　سیمرغ پیکری چه کنی توده‌های خاک

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۳۸)

رنگ تیره و سیاه خاک علاوه بر کارکرد روان‌شناختی‌اش در ارائهٔ شدت اندوه و ناامیدی خاقانی، ارتباط مستقیمی با قتل امام محمد یحیی دارد و در مرثیهٔ خاقانی برای این شخص، «خاک» به عنوان ردیف اسمی، هم عمق فاجعه و خرابی و هم نحوهٔ به قتل رسیدن امام محمد یحیی را تداعی می‌کند.

از دیدگاه معناشناسی سیاه مفهومی منفی دارد و در ادبیات، اغلب برای توصیف انسان‌های بد و منفی از آن استفاده می‌شود. در فرهنگ ما نیز رنگ سیاه پیوندی با مرگ و نابودی دارد. مفهوم منفی رنگ سیاه و ارتباط آن با مرگ یکی دیگر از دلایلی است که ضمیر ناخودآگاه خاقانی برای توصیف احساسات عمیق خود نسبت به مرگ این دو فقیه شافعی از آن استفاده کرده است. خاقانی از مرگ این دو شخص چنان متأثر شده که دیگر به زندگی امیدی ندارد و یأس ذهن او را دربرگرفته است.

تصویر دیگری که ذهن خلاق و نبوغ ویژهٔ خاقانی در نشان دادن غم و اندوه ضمیرش نسبت به مرگ این دو فقیه شافعی از آن بهره برده، تیره شدن خورشید است. همان طور که بیان گردید در این سوگ سروده ها اجزای طبیعت نیز به خاطر عمق فاجعه و جایگاه برجستهٔ امام محمد یحیی و عمده‌الدین همراه با شاعر، عزادار برای مرگ این اشخاص هستند و خورشید به عنوان روشنی‌بخش طبیعت نیز در تصویری شاعرانه، به نشانهٔ عزاداری مرگ این اشخاص سیاه‌پوش و تیره است.

خاصه که بر دریغ خراسان سیاه گشت　　خورشید زیر سایهٔ ظلمت‌فزای خاک

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۳۸)

عیسی به حکم رنگرزی بر مصیبتش　　نزدیک آفتاب لباس سیاه برد

(همان : ۸۷۱)

برای وصف ابر

در تصویر زیر از خاقانی ابر عزاداری به حساب می آید که در ماتم وفا لباس سیه بر تن کرده است و بانگ رعد و برق صدای ناله و شیون اوست. خاقانی در این بیت حسن تعلیل زیبایی به کار برده و رنگ سیاه ابر را بر عزاداربودن و سوگواری او حمل کرده است:

بر سوگ آفتاب وفا زین پس ابروار پوشم سیاه و بانگ معزا برآورم(همان: ۲۶۵)

همچنین در بیت زیر ابر با رنگ سیاه وصف شده و در شکل و شمایل دایه ای آشکار شده است که بچگان بستان از پستان سرسیاه او شیر می خورند:

بحق آنکه دهد بچگان بستان را سپید شیر ز پستان سر سیاه سحاب

ز میغ ها که سیه تر ز تخم پرپهن اند چو تخم پرپهن آرد برون سپید لعاب (همان: ۵۰)

در برخی از ابیات نیز رنگ سیه تنها برای وصف ابر آمده است و کارکرد هنری ندارد:

تا زمین شد خایه و ابر سیه شد ماکیان آنک ارزن ریزه پیش ماکیان افشانده اند (همان: ۱۰۶)

به جز موارد مذکور رنگ سیاه به عنوان صفت برای بیان سیاهی بال زاغ، سیاهی اعراب، سیاهی بصر، سیاهی زلف، سیاهی مشک به کار رفته است:

چشم زاغ است بر سیاهی بال گر سپیدی به چشم زاغ در است(همان: ۶۳)

کعبه در دست سیاهان عرب دیده چنانک چشمه حیوان به تاریکی گروگان دیده اند(همان: ۹۵)

چون سیاهی عنب کاب دهد سرخ شما سرخی خون ز سیاهی بصر بگشایید(همان: ۱۵۸)

گوگرد سرخ و مشک سیه خاک و باد اوست باد بهشت زاده ز خاک مطهرش(همان: ۲۱۶)

شایان ذکر است که رنگ سیاه در دیوان خاقانی کارکردی دوگانه دارد و هر دو وجه مثبت و منفی این رنگ مد نظر شاعر است. زمانی که رنگ سیاه برای بیان سیاهی حجرالاسود، سیاهی زلف معشوق، سیاهی چشم، وصف شیر و اسب به کار می رود، بار معنایی مثبتی دارد.

خاقانی با استفاده از رنگ واژه سیاه ترکیبات کنایی بدیعی از قبیل «سیاه خانه» کنایه از خانه بی میمنت، «سیاه خانه وحشت» کنایه از دنیا، سیاه غلاف کنایه از جسم و تن و کالبد، سیاه کاسه کنایه از ممسک و بخیل، سیه قفا کنایه از مطرود و شوم و ... خلق کرده (ر.ک: سجادی، ج۱،۱۳۷۴: ۶- ۸۷۵)که اغلب حامل بار معنایی منفی هستند. از آن جمله اند:

چرخ سیه کاسه خوان ساخت شبروان را نان سپید او مه و نان ریزهاش اختر(همان: ۱۸۶)

شاهان عصر جز تو هستند ظلم پیشه اینجا سپید دستند آنجا سیه دفتر(همان: ۱۹۰)

آدم از او به برقع حرمت سپیدروی شیطان از او به سیلی حرمان سیه قفا(همان:۵)

نتیجه

رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در دیوان خاقانی است که در اغلب موارد با واژه سیه و سیاه و در بقیه با واژه هایی از قبیل نیل، قطران، آبنوس، کبود، دودرنگ، بنفشه فش، مشک رنگ، قیر، غالیه گون، نفط سیاه، عنبرینه، عنبر سارا، زنگی، زحل رنگ و ... بیان شده است. بسامد و کاربرد وسیع رنگ واژه سیاه و متعلقات آن در دیوان خاقانی دلایل روان‌شناختی و جامعه‌شناختی ویژه‌ای دارد. سیاه تیره‌ترین رنگ ها و رنگ شب،

ظلمت، غم و اندوه و مرگ است. معمولا افرادی که با مردم روزگار خود دل خوشی ندارند و از حوادث متعدد روزگار رنجیده خاطرند، شیفته این رنگ هستند. شاید خاقانی نیز مصداق این سخن باشد زیرا زندگی او سراسر فراز و نشیب است و در وجود او سرخوردگی و نارضایتی عمومی موج می زند. رنگ سیاه در دیوان خاقانی کارکرد وسیعی دارد که در اغلب موارد برای وصف سیاهی بخت و اقبال، سیاهی سنگ کعبه، سیاهی خال و برای بیان سوگواری به کار می رود. همچنین خاقانی با استفاده از رنگ واژه سیاه ترکیبات کنایی بدیعی از قبیل «سیاه خانه» کنایه از خانه بی میمنت، «سیاه خانه وحشت» کنایه از دنیا، سیاه غلاف کنایه از جسم و تن و کالبد، سیاه کاسه کنایه از ممسک و بخیل، سیه قفا کنایه از مطرود و شوم و ... خلق کرده که اغلب حامل بار معنایی منفی هستند. شایان ذکر است که رنگ سیاه در دیوان خاقانی کارکردی دوگانه دارد و هر دو وجه مثبت و منفی این رنگ مد نظر شاعر است. زمانی که رنگ سیاه برای بیان سیاهی حجرالاسود، سیاهی زلف معشوق، سیاهی چشم، وصف شیر و اسب به کار می رود، بار معنایی مثبتی دارد.

یادداشت‌ها

به عقیدهٔ فروید ساختار روان آدمی از سه بخش نهاد، خود و فراخود تشکیل شده است. بخش نهاد که نام دیگر آن «Id» است، از تولد انسان، به صورت وراثتی در ساختار ذهن او وجود دارد و شامل تمام غرایزی است که بنابر اصل کسب لذت و پرهیز از درد، در وجود انسان، فعالیت می‌کند. (پورافکاری، ۱۳۸۶، ج ۱: ۷۱۶) «فراخود» که به آن «superego» یا «فرامن» گفته می‌شود، امری است که بعدها آن را ناخودآگاه نامیدند. (بتولی، ۱۳۷۶: ۵۱) درواقع همان معیارهای روانی انسان است که از نظر فروید متشکل از دو بخش وجدان وآرمان (آرزو) است. وجدان، مسائلی را در برمی‌گیرد که کودک به سبب آن از سوی والدین یا مربیان، سرزنش و یا تنبیه می‌شود؛ و آرزو تمام آن چیزهایی است که کودک به خاطرآن تشویق می‌شود. «خود» که به القابی چون ego و من نیز مصطلح است، از یک سو به بررسی اوضاع دنیای بیرون برای ارضای خواسته‌های نهاد می‌پردازد و از سوی دیگر میان تمنیات نهاد و اندیشه‌های آرمانی فراخود تعادل ایجاد می‌کند. فرامن و نهاد هیچ کدام واقع‌گرا نیستند؛ اما خود به واقعیات توجه دارد و باتوجه به واقعیت، تصمیم می‌گیرد. بنابراین خود همان شعور، منطق و عقل انسان است. (همان: ۴۷۹)

دربارهٔ بررسی کاربرد روان‌شناختی عنصر رنگ در شاهنامه به (باباهادی، ۱۳۷۵ و ۱۳۷۶) و (ذبیح نیاعمران و محمدی، ۱۳۹۰) و (حسن‌لی و احمدیان، ۱۳۸۶) و در هفت پیکر نظامی به (واردی و مختارنامه، ۱۳۸۹) و (علی‌اکبری، حجازی، ۱۳۹۰) و در اشعار نیما به (سیفی و مرادی، ۱۳۹۱) و (پناهی، ۱۳۸۵)و در اشعار فروغ فرخزاد به (علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۹) مراجعه شود.

کتابنامه:

- اپلی، ارنست.(۱۳۷۱) رویا و تعبیر رویا، ترجمه دل آرا قهرمان، تهران: نشر فردوس
- ایتن، جوهانز. (۱۳۶۵). کتاب رنگ‌ها. ترجمهٔ محمدحسین حلیمی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی.

- بتولی، سید محمدعلی. (۱۳۷۶). با یونگ و سهروردی. تهران: اطلاعات.
- برند فلمار، کلاوس. (۱۳۷۶). رنگ‌ها و طبیعت شفابخش آنها. ترجمهٔ شهناز آذرنیوش. تهران: ققنوس.
- بیوکی، فردریک.(۱۳۷۰) فیزیک برای رشته های فنی. ترجمه محمد ابراهیم ابوکاظمی. تهران: مرکز نشر دانشگاه.
- پورافکاری، نصرت‌اله. (۱۳۸۶). فرهنگ جامع روان‌شناسی روان‌پزشکی. تهران: فرهنگ معاصر.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۸۲). دیوان. به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار، چاپ هفتم.
- دشتی، علی(۱۳۶۴) خاقانی شاعری دیرآشنا، اساطیر، چاپ چهارم.
- دهخدا، علی‌اکبر. لغت‌نامه. تهران: چاپخانهٔ مجلس و دانشگاه تهران، ۱۳۲۵ ـ ۶۲.
- سان، هوارد دوردتی. (۱۳۷۸). زندگی با رنگ. ترجمهٔ نغمه صفاریان، تهران: حکایت.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه، چاپ ششم.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۶). سوزن عیسی. تبریز: آیدین.
- عطاری، یوسفعلی؛ فلاحی، رضا. (۱۳۸۲). روانشناسی رنگ و تبلیغات. تهران: گلگشت.
- علیزاده، جمشید. (۱۳۷۸). ساغری در میان سنگستان. تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- علیزاده، جمشید. (۱۳۸۳). برگزیده و شرح اشعار خاقانی. تهران: فرزان روز.
- مؤتمن، زین‌العابدین.(۱۳۳۲). شعر وادب فارسی. تهران.
- معین، محمد. (۱۳۵۶). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.

مقاله

- اصیل. (۱۳۷۶). «مرثیه». دانشنامهٔ ادب فارسی(ج ۲). به سرپرستی حسن انوشه. تهران: سازمان چاپ و انتشارات. ص۱۲۴۴ ـ ۱۲۴۲.
- باباهادی، سهیلا. (۱۳۷۵)، زمستان و (۱۳۷۶)، بهار. «رنگ در شاهنامه (رستم و سهراب)». هنر، ش ۳۲: ۴۸۸ ـ ۴۹۵.
- پناهی، مهین. (۱۳۸۵)، تابستان و پاییز. «روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما (بر اساس روانشناسی رنگ ماکس لوشر). پژوهش‌های ادبی، ش ۱۲ و ۱۳: ۴۹ ـ ۸۲.
- حسن‌لی، کاووس؛ احمدیان، لیلا. (۱۳۸۶). «کارکرد رنگ در شاهنامه». ادب‌پژوهی، س ۱، ش ۲: ۱۴۳ ـ ۱۶۶.
- ذبیح نیاعمران، آسیه؛ محمدی، نگین. (۱۳۹۰)، بهار و تابستان. «روانشناسی رنگ‌ها در شاهنامه، نامهٔ پارسی، ش ۵۶ و ۵۷: ۱۲۹ ـ ۱۵۰.
- سیفی، طیبه؛ مرادی، کبری. (۱۳۹۱)، پاییز. «بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر سیاب». ادب عربی. س ۴، ش ۳: ۲۷۳ ـ ۳۰۵.

- صفری، جهانگیر؛ زارعی، فخری. (۱۳۸۹)، پاییز و زمستان. «بررسی عنصر رنگ در دیوان خاقانی»، مطالعات زبانی بلاغی، س ۱، ش ۲. ۸۱ ـ ۱۰۸.
- علوی مقدم، مهیار؛ پورشهرام، سوسن. (۱۳۸۹)، تابستان. «کاربرد نظریه روان‌شناسی رنگ ماکس لوشر در نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ش ۶: ۸۳ ـ ۹۴.
- علی‌اکبری، نسرین؛ حجازی، امیرمهرداد. (۱۳۹۰)، تابستان. «رنگ و تحلیل زمینه‌های تأویل رمزی آن در هفت پیکر». پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۰: ۹ ـ ۳۰.
- واردی، زرین‌تاج؛ مختارنامه، آزاده. (۱۳۸۶)، تابستان. «بررسی رنگ در حکایت‌های هفت‌پیکر نظامی». ادب‌پژوهی، ش ۲: ۱۶۷ ـ ۱۹۰.

جاودانگی در بستر زندگی (بُن مایه ی اساطیر و دستاورد ادبیات)

سعیده پژم
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

آنچه ما به نام زندگی می خوانیم روی بیرنگ زندگی ست، روی بی رنگ میرندگی در زندگی آدمی در آنسویش به جاودانگی می رسد. هرچه در کمال، همان است که درآغاز بوده، این آغازین های سِپند که در آدمی غوغا می کند، همیشه بُن مایه ای برای اندیشیدن و آرزویی برای خواستن بوده است و این بُن سرآغازهای سِپند و سزاوار در زندگی آدمی، نامیراییست. این سخن فرزانگان باستان که"من آنم، توآنی، همه آن است و جز آن نیست"، و آن آنی و هستی ای که جز آن نیست، به گمانم نامیراییست. اینکه ما در پی دستیابی به آنچه هستیم که پیشترها بوده ایم و این رویای جاودانگی که به درازای عمر آدمی است، به گونه ای مُرده ریگ نوستالژی بهشت آغازین (حسرت به آغاز) است. دستیابی به آغاز زمان ورود به بی زمانیست، کسی که آغاز را به یاد می آورد گویی با زادن جهان همزمان است، و اسطوره ها آن سرآغازهای سپند جهانند که با کارکرد آیینی خود ما را در راستای آن زمان سِپند سرمَدی به پیش می بَرند تا همچند بیکرانگی و جاودانگی شویم. آنگاه که موجودی از بیکرانگی کرانمند می شود، زمانش آغاز می شود، هستی انسان چون زماندار است، دَرد دار است و همه ی تکاپوی اسطوره ها چه در اسطوره های آغاز و چه فرجام، خارج کردن زمان از گردونه ی زندگیست. آدمی بی مرگ بود ولی به سبب اشتباهی نابخشودنی، جاودانگی خویش را از دست داد و از آن زمان تاکنون همیشه در پَستوهای اندیشه اش در پی راه گُریزی از این پایان ناگزیر است. آدمی که تاریخ زندگی او تلاش او در پی راهی برای این بیراه ی مرگ بود، سرانجام آرمان جاودانگی را برگزید.

کلیدواژه‌ها: اسطوره ها، باورها، آغازها، آیین ها وجاودانگی

این سخن که جهان را باید به گونه ای خواند که گویی برایمان پیام آور است، درپیشترها باوری همگیر بود که امروزه کمتر جایی برای آنگونه خوانش از جهانست (کمبل، ۱۳۸۴).

انسان گویی همکاری ناخوداگاهی خویش را با پدیده های گیتیانه از دست داده و در پی اش پدیده های گیتیانه نیز معنای نمادین خود را از دست داده اند، چرا که نیروی روانی ژرفی که در پی این برخوردها سبب بروز نمادها شده بوده اند همه از میان رفته اند؛ دیگر نه تُندر آوای خشماگین خداست و نه آذرخش تیر نشانه گیری او، دیگر نه رودخانه ها پناهگاه ارواح اند و نه درخت سرچشمه ی زندگی انسان، دیگر هیچ غاری پناهگاه آهِرمن نیست و دیگر سنگ ها ، گیاهان و حیوانات با انسان سخن نمی گویند، و انسان نیز با آنها سخنی نمی گوید، چرا که می پندارد که گفته هایش را نمی شنوند، آنان از سخن گفتن باز مانده اند، چرا که ما از گوش دادن درمانده ایم(یونگ،۱۳۸۴). در اندیشه ی رمزی جهان نَه تنها جاندار است، که گشوده نیز هست؛ یعنی یک چیز هرگز آنچه می نماید که هست، نیست، بلکه چیز دیگری هم هست که در بردارنده ی

واقعیتی برتر از آن است(کمبل،۱۳۸۴). و این نگرش آغازین، نگاهی اساطیری و سرانجامین آن دل آگاهی (عرفان) آخرین برآیند آن (عرفان نیز گونه ای نوستالژی بهشت) است. این از خود فراتر رفتن در دل آگاهی و روان آدمی همانند در پی جاودانگی رفتن در اسطوره هاست. اسطوره ها پُر از راهها، توان ها و سَرنخ های معنوی اند، آنان با مکاشفه های بی پایان همراهند(کمبل،۱۳۸۴)، و آمده اند که آدمی را تا ژرفایش به پیش برند و هر چیزی که به ژرفای خود باز گردد به سکوتی فراسوی آوا می رسد، و این سکوت۱ خداوند است؛ سکوتی که از دل همه ی همهمه ها بر می خیزد و همه چیز را هست گونه هستی می دهد. رولان بارت گفته است :خاموش شدن اساطیر، ساکت شدن صدای جهان است(روتون، ۱۳۸۵،ص ۱۱). بی گمان اساطیر سفیران صداهای معنادار جهانند، زیرا آنها باورهای مردمان نخستین به خود و جهان خود بوده اند، مردمانی که به گفته ی کلودلویی استروس:"هرگز بدوی نبودند، آنان به ناآگاهشان تا مرز خودآگاهی، آگاه بودند." هستی زمان می آفریند؛ آنگاه که موجودی از بیکرانگی کرانمند می شود، زمانش آغاز می شود، هستی انسان چون زماندار است، دَرددار است و همه ی تکاپوی اسطوره ها چه در اسطوره های آغاز و چه فرجام، خارج کردن زمان از گردونه ی زندگیست.

آن نقطه ی سکوت درونی، همان جاودانگی ست؛ چرا که کانون جهان آنجاست که سکون یعنی جاودانگی و حرکت یعنی زمان در کنار هَمند(کمبل،۱۳۸۴،ص ۱۴۳). همان گونه که دویدن زمان در درون ما سرآغاز این زند گیست ، ایستانیدن آن (زمان) سرآغاز بی کرانگیست. کرگ لینکر در کتاب خود بخشی (قطعه ای) از بِهاگاوات گیتا را بیان می کند: من با نام خِرد در درون همگان جای دارم، خوبی نیکم، من در تمام هستی به نام خدا، نام دارم، من نیروی نیرومندم، من زیبایی زیبایی ام، من در هوش مردم هوشیارم، من در جایی که سرزمین هستی و شناخت خداست، سکوت هستم(ایزد پناه،۱۳۸۱).

آنچه ما به نام زندگی می خوانیم به باور آندره برتون "روی بیرنگ زندگی ست"، روی بی رنگ میرندگی در زندگی آدمی در آنسویش به جاودانگی می رسد. هر چه در کمال، همان است که درآغاز بوده ، این آغازین ها ی سپند که در آدمی غوغا می کند همیشه بُن مایه ای برای اندیشیدن و آرزویی برای خواستن بوده است و این بُن سرآغازهای سِپند و سزاوار در زندگی آدمی، نامیراییست. این سخن فرزانگان باستان که " من آنم، تو آنی، همه آن است و جز آن نیست"، و آن آنی و هستی ای که جز آن نیست، به گمانم نامیراییست. اینکه ما درپی دستیابی به آنچه هستیم که پیشتر ها بوده ایم و این رویای جاودانگی که به درازای عمر آدمی است، به گونه ای مُرده ریگ نوستالژی بهشت آغازین (حسرت به آغاز) است.

جستجوی جاودانگی و جاودانه زیستن آرزو و احساس ژرفیست که در همه ی دوران ها با آدمی زیسته؛ آدمی بی مرگ بود ولی به سبب اشتباهی نابخشودنی، جاودانگی خویش را از دست داد و از آن زمان تاکنون همیشه در پَستوهای اندیشه اش در پی راه گریزی از این پایان ناگزیر است.

نیچه اندیشمند سِترگ آلمانی در کتاب اساس تراژدی می نویسد: تراژدی در سرشت زندگی جا دارد و جای گرفته و زندگانی همگان آبستن این رویدادهای تراژیک است، چرا که زندگی پدیده ای پُر از ناهمگونی ها و ناسازگاری هاست؛ آدمی تشنه ی بودن است و گویی برای ماندن زاده شده است، پس شگفت نیست که نیستی پیوسته به وجودش یورش می برد، بدان سان که گویا وجود آدمی آوردگاه هستی و نیستی است و در این هستی، پَرش از زندگی با پَرش مرگ در پیوندی تنگ است، و بی گمان از سپیده دم زیستگاه زندگی این چالش تراژیک و این سرنوشت ستیزی که در سِرشت تراژدیست، در سَرنوشت آدمی بوده و تا امروز نیز مانده، دلهره دربرابر نیستی پیوسته هستی ما را با مرگ به چالش می کشاند(ضمیران،۱۳۸۴).

آب زندگانی، هوم جاودانی[۱]، زمان نَمردنی، انسان پایان نیافتنی و همه ی تکاپوی آدمی در پی نپذیرفتن این تلخکامی بزرگ زندگیش بود. انسان که در جهان پی هر دَردی، در پی درمانی می گشت و پس هر دَر بسته ای، پی دَر دیگری، این بار باور به جاودانگی و ماندگاری روح او سبب آفرینش های سِترگ و شاهکارهای بزرگ در او شد. اسطوره های فَرجام، جاودانگی، هِزاره گرایی همه و همه بازتابی از کوشش آدمی در برابر میرایی و یافتن راه چاره ای برای بی مرگی و ماندنش پس از مرگ است. آدمی که تاریخ زندگی او تلاش او در پی راهی برای این بیراه ی مرگ بود، سرانجام آرمان جاودانگی را برگزید(هینلز،۱۳۸۳).

در این کارزار زندگی برگزاری آیین ها بیش از دیگر کُنش ها کارکردی اساطیری و رویکردی رو به سوی جاودانگی داشت آیین ها از اساطیر مایه می گیرند و اساطیر از نمونه های آغازین(الیاده،۱۳۸۶). به گفته ی جوزف کمبل: یک آیین برگزاری ، یک اسطوره است چرا که تکرار پاره ای از زمان آغازین اند و انسان آغازین از رهگذر هر کردار آیینی و کاروبار معنا داری به زمان اساطیری پیوند می خورد (الیاده، ۱۳۸۵،ص ۳۷۰). آیین ها همانند اساطیر بازتاب راستینی برای باورمندی ها و سپندینه گی هایند؛ چون هر باوری از دیدی فراسویی برخواسته و باورمندی و باورپذیری همیشه به دور از مرزهای زمان رخ می دهد وگویی زمان را به گونه ای از دَوران باز می ایستانند و این هر دو، آیین و اسطوره نیز آن سَری و آن سویی اند. آیین ها گزارش اساطیر به شکل کِردار و حَرکاتند(استروس و دیگران، ۱۳۸۱،ص ۱۹۹)، آنان بیشماران بار تکرار می شوند و هر بار آدمی را با زمان آغازین یکی می کنند و در پی سِپندی بخشیدن به کردارهای ما و جهان مایند(الیاده،۱۳۸۴). به باور مارسل موس"این کِردارها و مراسم آیینی همچنان در زمان سرمَدی اند، یعنی آن

[۱] . هوم جاودانی: این گیاه سپند در اوستا هئومه Haoma ، در سانسکریت سومه Soma، در پارسی هوم و در هندی سوم است؛ گیاهی ست پاک، مَستی بخش و مَرگ زُدای. هوم یشت (یشت بیستم)به نام اوست. در دین زرتشتی باوری راسخ به زندگی روان پس از مرگ و جاودانگی روح بوده، گیاهی که نامزد این کار سترگ است، هوم سپید است. در گفته های (روایات) پسین زرتشتی آمده که در دوران بازسازی جهان در آیین زرتشت سوشیانس آخرین رهاننده از بدی ها و پلیدی ها (سوشیانس نام آخرین منجی در دین زرتشت) پس از برانگیختن مُردگان در همان جایی که در گذشته اند و پس از رهسپار کردنشان به سوی داوری پَسین، او پس از انجام همه ی کارهای سرانجامین، سرانجام در نقش موبد، گاوی را قربانی می کند و از پیه ی آن و"هوم سپید" اِکسیر جاودانگی و بی مرگی را برای همگان و برای هستی بخشیدن به هستی دوباره ساخته و پرداخته می کند(رضایی، ۱۳۸۴).

زمانی که زمانی نیست یعنی در زمان اساطیری رخ می دهند"، و کارکرد این هر دو آفرینش سمبل هایی بوده که مَددرسان روح آدمی برای شناختِ خویشتنِ خویش و پیروز شدنش بر خیالات و اوهامی ست که همیشه سَدی پیش رویش به سوی فراترها بوده است(کمبل، ۱۳۸۵). آدمی با تکرار هر بار کِردار آیینی خواستار بَراندازی این زمانِ زمینی در این سَرای سِپنجی و بازگشت به آغازین ها که براستی برگشت به بی کرانگی و بی زمانیست، بوده و این رویای سترگ آدمی در همه ی روزگارانِ زمان خورده بوده و هست. کردار راستینِ آزمون های دینی، ایستادگی در برابر زمان کیهانی و یاری جُستن برای رَستن از چَنبر زمان و این چرخ گردون و گردش بی سرانجام آن است، که انسان کهن را به این یگانگی در زمان سرمَدی و بهشت آیینی می کشاند، و خواست او از انجام این کردارها، رهایی از کوتاهی زندگی از راه پیوستن به جایی برتر از زمان و سرانجام برتر از مرگ است (الیاده،۱۳۸۴).

هر بار که آیینی برگزار می شود آدمیان بوجود خویش بُن می بخشند و خویشتنِ خویش را از نو بنیان می نهند ، کارکرد آنان (آیین ها) بی زمان کردن آدمی هر چند برای دَمی است، آنها آمده اند تا زمان سِپنجی را به کناری زَنند و ما را با زمان مینوی همزمان کنند. گویی این از سَر گیری زندگی گونه ای بازآفرینی دنیای خود است(شایگان،۱۳۸۳).

آنان در این پیوندِ سِپند میان ما و جهان ما، ما را از تک افتادگی در این سَرای سِپنجی می رهانند. در دنیای کُهن هیچ جدایی میان کِردار گیتیانه و آیین سپند نبود؛ هر کُنشی مینوی بود و چیزی خارج از دایره ی سپند ینگی نبود(کرنیی و دیگران،۱۳۸۴،ص ۴۲). کردارهایی که پیشترها همه کاربردی نمادین و آیینی و تکراری از نمونه های آغازین بوده اند این روزها خالی از آن همه ژرفا شده اند، امروزه این کردارها گیتیانه اند و روزمرگی مایند و ما دیگر آنها را سِپند گون نمی بینیم.

کردارهایی همچون کشاورزی، شکار، زادن، نوشیدن، بوسیدن، به هم دل دادن، نخوابیدن (برای به بیداری رسیدن، این فراموشی است که ما را در بستر زندگی می خواباند و هر فراموشی گونه ای مرگ است و نامیرایی در پی خاموشی این فراموشی است.)، بالیدن، ازدواج کردن، مُردن، مبارزه های ورزشی و کردارهایی که از دید بازی به آنان می نگریم همچون شطرنج، کارت های تاروت، نقاب های کارنوالها که به افتخار زُحل یا ساتورن برگزار می شد(کرنیی و دیگران،۱۳۸۴)، شیفتگی به هنر، موسیقی[1] و همچنین درمان، در اندیشه و باور مردمان باستان درمان آغاز به از نو زیستن و این همزمانی با آغاز است که سبب بهبود و شفای بیمار می شود. چرا که بیماری تا زمانی ست که چِرایی آن دانستِه نباشد(الیاده،۱۳۸۶)، پس آنگاه بهبود آغاز می شود. درمان یعنی بازگشت به آغاز و پیگیری گام های برداشته شده، تا آن تکانه های روحی دوباره زیسته شود، آنگاه بهبودی شکل می گیرد(الیاده،۱۳۸۲).

[1] . به گفته ی کلودلوی استروس: موسیقی آوا را و اسطوره معنا را به پیش می برد.

پس هر درمانی راهکاری اساطیری داشت، چرا که اسطوره ها سَرآغازهایند و هر آغازی کرداری اساطیری است. آنان آن زمان شِگرف آغازین را دوباره باز می گردانند، آن زمانی که پُر از آگاهی ناب بود، بی گمان بیماری نیز تاب و آرام بیمار را می رُباید تا برای درمان، خود را به آغاز رساند. همه اینها آیینی اند و همه اسطوره ای. چرا که هر کرداری که در پی آن فرجامی باشد در چشم پیشینیان یک آیین است (الیاده،۱۳۸۴،ص۴۳). این باورمندی که در پی نگاه به هر آغاز و انجام سِپندی ست بی گمان نگرشی اساطیری ست، اینکه چون از آغازی سِپندی بر خواسته ایم، پس بسوی سَرانجامی سِپند نیز رهسپاریم، باز هم رویکردی اساطیری ست، آنها (اسطوره ها) آنقدر در زندگی هرروزینه ی ما زندگی می کنند، که ما از بودنشا ن بی خبریم. برای نمونه طلا در دیدگاه رمزی و دینی ارزشمند است، که بی گمان نخستین فلزی بود که شناخته شد (کشف شد) و بالیدگی و فرجام هر فلزی نیز هست؛ در کار کیمیاگری که نتیجه ی چیرگی بر زمان انسانی و کیهانی ست، طلا شدن هر فلزی رسیدن آن فلز به بی مر گی ست (الیاده،۱۳۸۱). هوم گیاهی گرانمایه است چرا که آغازین گیاهی بود که کشف شد و هر آغازی[1] در اوج بالیدگی و بی مرگیست و در سرانجام جهان نیز انوشدارویی (بی مرگی) همگانی ست. جاودانگی و بیمرگی بُن مایه ی اساطیر و دستاورد ادبیات است. شاهکارهای جاودانه ی ادبی در به سوی جاودانگی باز کرده اند و از این خوانش اساطیری داستانی خواستنی بر پایه ی بیمرگان جاوید سروده و نوشته اند و این نگرش، ادبیات را بیش از پیش در بستر زندگی جاودانه ساخته و می سازد.

در میان میرایان قهرمانان به خدایان نزدیک ترند، زیرا کِردارشان در زندگی مینوی است، آنان بَرکشیدگان سَرنوشتند و در زندگی گیتیانه نمود و نماد بَرترین هایند زیرا نگاه خدایان رو به سوی آنهاست. قهرمان تاریخ ندارد، هر بار از خود آغاز می شود و سرانجام در بی پایان که خود از آن برخواسته، ناپدید می شود. اندیشه ی اساطیری خدایان را به مخالفت با انسان ها وا نمی دارد که آدمی را خداگونه و خدا را انسان مآب می کند(کرنیی و دیگران،۱۳۸۴)، و این هر دو در جاودانگی بهم می مانند و در گستره ی گیتیانه، ما نیز در پی آفرینش نمادهای پیرامون بی مرگی ایم که تبار خداگون خود را دوباره باز بیابیم و به نامیرایمان برگردیم.

امروزه برخی پژوهشگران باور دارند که سر کوفتگی های روانی سبب پَس زدن دنیای بیرونی و رفتن به دنیای درون و شگفتی آفرینی هاست (لوفر، ۱۳۸۶). ترس از مرگ در آدمی اسطوره ها و داستان های نامیرایی و جاودانگی را جاودانه ساخته وقهرمانان شاید بیش از دیگران زخم خورده ی این گونه هراس هایند، ولی به هر روی در اسطوره ها که آرمان ها و باورها در سِتیغند، قهرمانان یگانه کسانی اند که این توان رَستگی از وابستگی و پیوستگی با نامیرایی را در خویش دیده اند، قهرمان پَس از پُشت سَر نهادن زندگی نازا و سِترون خویش از نو زاده می شوند تا بودنی نو را بیازمایند؛ برای جاودانه شدن باید کِردار زایش کیهان را از سر گرفت و قهرمان آنچه را که سرشتین نیست بدست مرگ می سپارد و اسطوره های جاودانگی جاودانه و تا همیشه در پی این نیاز آدمی به بودن و تا همیشه ماندن، به همه ی زوایای روح او سرکشی می کنند و ناگفته

[1] . نقطه ی آغاز نقطه ی اوج است؛ بودا به هنگام زادن فریاد زد، من در اوج جهانم.

ها را باز گو می کنند. در اسطوره ها همه پذیرای مرگند، همه بیدار مُرده اند، برای زندگی جاودانه یافتن و به جاودانگی رسیدن.

ما نمونه هایی چند از این نمونه های برجسته ی اسطوره های جاودانگی و بی مرگی را در میان تیره های گوناگون بازگو می کنیم.

بهشت گمشده اثر میلتون سراینده ی نابینای انگلیسی در قرن هفدهم، حماسه ی مسیحی است و قهرمان آن "حضرت آدم" در جستجوی بهشت گمشده و از دست داده شده (زندگی و نعمت های جاوید) دشواری های بسیار را از سَر می گذراند. سرود نیبلونگن از یک شاعر آلمانی زبان شناس در قرن دوازدهم میلادی است؛ قهرمان این حماسه "زیگفرید" رویین تن[1] است، این رویین تنی خود گونه ای عمر جاودان بوده؛ زیگفرید اژدهایی را می کُشد و در خونِ او می غلتد و بدنش را رویینه می کند، و تنها جایی بین دو شانه ی او، آنهم به سبب اُفتادن برگی بروی آنست که رویینه شدنش را از دست می دهد و هاگن با زدن ضربه به همان نقطه است که او را می کُشد.

مهابهاراتا و رامایانا سروده های صدها شاعر سده های پیش و پس از میلاد بود که پُر بود از پیروزی ها و مبارزه های مردان دینی همانند"کریشنا" برای جستجوی جاودانگی. قهرمان رویین تنی یونانیان" آشیل" است، او از تیتس زاده شده، مادرش از ایزد بانوان است، او(تیتس) فرزندش (آشیل) را در رودخانه ی اِستیکس که دور جهان مردگان را فراگرفته، فرو برده و شسته است، ولی به پاشنه اش آبی نمی رسد و به همان سبب است که از جاودانگی اش دست می شورد. در جنگ های تروا، پاریس تیر را بر همان پاشنه ی آشیل می زند و او را از پای در می آورد. در افسانه های کهن اسکاندیناوی،" بالدر" قهرمان افسانه ای و رویین تنی آنهاست، به جز گیاهی خُرد مایه به نام دبق، همه ی پدیده ها سوگند خورده اند که به او آسیبی نرسانند و سرانجام همین گیاه کوچک و کم مایه نمی گزارد که او به عمر جاودانه دست یابد. "اسفندیار" پهلوان ایرانی نیز اناری از دست زرتشت گرفته، خورده و رویین شده است و تنها چشم اوست که رویینه نیست، که او از همان جای جاودانگی اش را از دست می دهد و رستم به زندگی اش پایان می دهد. یکی از نشانه های جاودان بودن، عمر دراز قهرمانان حماسه است؛ هنگامی که رستم به جنگ با اسفندیار می رود پانصد سال از عمرش گذشته، او هم زادنش، هم پروراندنش و هم بالیدنش شِگرف بود. و یکی از پر آوازه ترین نمونه ها، "داستان اسکندر" برای رسیدن به چشمه ی آب زندگانی و در پی آن دستیابی به جاودانگی است. همچنین در انجیل و کُمدی الهی دانته به داستان هایی پیرامون قهرمانانی(خدایانی) که می میرند تا دوباره زنده شوند، بَر می خوریم. در حماسه های عرفانی نیز رهرو پس از سپری کردن مسیرهای دشوار و ناگوار سرانجام به جاودانگی می رسد. حماسه هایی همانند حماسه ی حلاّج در تذکره الاولیا، داستان سفر

[1]. رویین تن: داشتن بدنی نیرومند که جنگ افزار بر آن کارگر نباشد.در افسانه های جهان چندین تن با این ویژگی نامبُر دارند (یاحقی،۱۳۷۵،ص ۲۱۹).

مرغان در منطق الطیر عطّار، داستان حیّ بن یقظان و سلامان و ابسال از همین دست حماسه های عرفانی اند، که همه در جستجوی عمر جاوید و جاودانگی اند. در میان نوشته های بدست آمده بی گمان کُهن ترین تکاپوی آدمی برای رسیدن به بی مرگی اسطوره ی" گیل گمش " است؛ او که سرشت دوگانه ی خدایان نامیرا و آدمیان میرا را با هم داشت" نخستین نبرد برای دستیابی به جاودانگی بود. گیل گمش که از مرگ دوستش انکیدو غمگین و اندوه دار است به جستجو و یافتن بی مرگی و جاودانگی رهسپار می شود، ولی بخت با او یار نیست، سرنوشت از پیش نهاده شده، او عمر جاوید نخواهد یافت و همتا و همسنگ خدایان نخواهد شد(پورهمرنگ، ۱۳۹۳).

خیال و خاطره ی آن زمانی که انسان در گستره ی گسترده ی بی مرگی و شادمانانگی دیده شد، هیچگاه آدمی را در سراسر زندگی اش تنها نگذاشت و این حسرت بازگشت به آغاز که یادآور "نوستالژی بهشت" است، در همه ی روزگاران با آدمی زیسته، و اساطیر این زمان سِپند و سِترگ آغازین را که با بی کرانگی همچند است، دوباره باز می گردانند. به باور اِلیاده: دستیابی به آغاز زمان[1] ورود به بی زمانیست، کسی که آغاز را به یاد می آورد گویی با زادن جهان همزمان است(الیاده،۱۳۸۲).

این آغازین ها و این سَرانجامین های سِپند، که براستی این هر دو در بیکرانگی به هم می مانند، در سرانجام آرمان جاودانگی را پی می نهند، و اسطوره ها پُر از این پیام هایند.

در اوپانیشاد[2] آمده: هنگامی که در برابر زیبایی یک غروب یا یک کوه مَکث می کنید در الوهیت شرکت کرده اید.(کمبل،۱۳۸۴،ص ۳۰۳). آری...بی گمان در هر زمان که زمان را نَبینیم و به کناری نَهیم در بسوی بیکرانگی گشوده ایم و این راه تا جاودانگی باز است.

نگاه ادبیات رو بسوی همه ی زیبایی هاست و دستاورد آن همیشه در گستره ی بیکرانگی ست که کرانه می گیرد چرا که آنها آرمانهای های سِترگ همه ی انسانهایند، آنها رویاهای همگانند در همه ی زمانها، و سرزمین بی مرز آفرینش های ادبی همیشه ماندگار و بی پایان است ، در بسترِزندگی و رو بسوی جاودانگی.

کتابنامه

۱.استروس، کلودلوی و دیگران.(۱۳۸۱). جهان اسطوره شناسی. (برگردان جلال ستاری) . چ دوم،نشر: مرکز.

۲.الیاده، میرچا.(۱۳۸۵). رساله ای در تاریخ ادیان.(برگردان جلال ستاری) چ سوم، انتشارات: توس.

۳. الیاده، میرچا.(۱۳۸۲). اسطوره، رویا، راز.(برگردان رویا منجم).چ سوم، نشر: علمی.

۴. الیاده، میرچا.(۱۳۸۱). اسطوره و رمز.(برگردان جلال ستاری).چ یکم، نشر: مرکز.

[1] . آزل In illo tempore

[2] . اوپانیشاد: کهنترین متون مینوی آیین هندو که به دوره برهمایی باز می گردد. اوپانیشاد بازتاب شگرفی بر فلسفه و دین هندو داشته است. این متون اوج و پایان آموزه های ودایی (ودانته) است که نمایانگر گذار از چند خدایی و گرایش به تک خدایی و وحدت وجود است. ویکی پدیا (دانشنامه ی آزاد).

۵.الیاده،میرچا.(۱۳۸۴).اسطوره ی بازگشت جاودانه.(برگردان بهمن سرکاراتی).چ دوم،انتشارات:طهوری.

۶. ایزدپناه، مهرداد.(۱۳۸۱). آشنایی با ادیان هند.چ یکم، انتشارات: محور.

۷.رضایی،مهدی.(۱۳۸۴).،آفرینش و مرگ در اساطیر.چ دوم، انتشارات:اساطیر.

۸ . روتون، ک.ک.(۱۳۸۵). اسطوره.(برگردان ابولقاسم اسماعیل پور)، چ سوم.

۹. شایگان، داریوش.(۱۳۸۳).بُت های ذهنی و خاطره ی ازلی.چ چهارم،انتشارات:امیرکبیر.

۱۰. ضمیران، محمد.(۱۳۸۴).گذار از جهان اسطوره به فلسفه.چ دوم، انتشارات: هرمس.

۱۱. کرنیی، شارل و دیگران.(۱۳۸۴). جهان اسطوره شناسی.(برگردان جلال ستاری). چ دوم، نشر: مرکز.

۱۲. کمبل، جوزف. (۱۳۸۴). قدرت اسطوره.(برگردان عباس مخبر).چ یکم، نشر: مرکز.

۱۳.کمبل، جوزف.(۱۳۸۵).قهرمان هزار چهره.(شادی خسرو پناه).چ یکم، نشر:گل آفتاب.

۱۴. لوفر- دلاشو، مارگاریت.(۱۳۸۶). زبان رمزی اسطوره ها.(برگردان جلال ستاری).چ دوم، انتشارات: توس.

۱۵. ویکی پدیا (دانشنامه ی آزاد)

۱۶..هینلز، جان راسل.(۱۳۸۳). شناخت اساطیر ایران. (برگردان باجلان فرخی) .چ یکم، انتشارات:اساطیر.

۱۷.یاحقی،محمد جعفر.(۱۳۷۵).فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی.چ دوم، انتشارات: سروش.

۱۸. یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۸۴). انسان و سمبلهایش. (برگردان محمود سلطانیه).چ پنجم، نشر: جامی.

۱۹. پورهمرنگ، نسرین. (۱۳۹۳) .زمان، تجلی هستی
http://www.pourhamrang.org/Article/Articles/Hasti-tajali.htm

تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت شناسی بر مبنای نظریه‌ی زمان ژرار ژنت در داستان«زال و رودابه» از شاهنامه ی فردوسی

هدی پژهان[۱]

دانشجوی دکترای دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر عبدالله واثق عباسی[۲]

دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

روایت، جریانی است که پیوستگی رویدادها بدان پیکره‌ای داستانی می بخشد که این پیکره‌ی داستانی در توالی زمانی مفهوم میابد. روایت ها شیوه های اصلی سامان‌دهی به تجربیات ما در درون رخدادهای زمان مند معنادار هستند.

ژرار ژنت تأثیرگذارترین نظریه پرداز زمان متن در حوزه ی روایت است. او بین زمان متن و زمان روایت تفاوت قائل است. ژنت زمان متن را از منظر ترتیب زمانی و تداوم زمانی و بسامد مورد بررسی قرار می دهد. پژوهش پیش رو، به بررسی و مطالعه ی زمان روایت زال و رودابه از شاهنامه‌ی فردوسی بر مبنای نظریه‌ی ژنت از زمان مندی روایت، به عنوان شاخه ای از نقد ادبی می پردازد.

کلیدواژه‌ها: نظریه‌ی زمان، روایت شناسی، شاهنامه، ، زال و رودابه، ژرار ژنت

مقدمه

در این جستار از دیدگاه تحلیل زمان روایی بر مبنای نظریه ی ژنت، به بررسی داستان «زال و رودابه» از شاهکار حماسی ایران پرداخته شد. در باب پیشبنه ی مقاله می توان گفت که پزوهش هایی در حوزه ی رمان و شعر غنایی فارسی انجام شده است که البته جایگاه این جستار در قلمرو ادبیات حماسی فارسی با ویزگی های روایی خاص، خالی است.

زمان روایت و کارکرد عنصر زمان در گستره ی روایت داستانی همواره از دیدگاه های گوناگونی نمایانده شده است. ساده ترین و بنیادی ترین دیدگاه این است که: «روایت ممکن است در زمانی واقع شود که رخدادها در آن رخ می دهند: «حالا فلان چیز دارد رخ می دهد». تعریف رخدادها ممکن است بلافاصله بعد از وقوع آن صورت گیرد، یا آن که ممکن است پس از وقوع رخدادهای نهایی روایت، این رخدادها روایت شوند، یعنی راوی به پشت سر نگاه می کند و کل زنجیره ی رخدادها را روایت می کند و این متداول ترین شق است.»(کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۷–۱۱۸)

زمان، آن چیزی است که در آن، رویدادها(Ereignis) رخ می دهند. این موضوع را ارسطو در متن گونه ی بنیادین هستی که در پیوند با هستی طبیعی است، از پیش دیده و دریافته است: تغییر، تغییر مکان و حرکت.

[1].hoda.pezhhan@gmail.com
[2].vacegh@yahoo.com

زمان از آن جا که خود، نفس جنبش نیست، ناگزیر باید با حرکت، رابطه و پیوندی داشته باشد. زمان، در آغاز، در مورد موجود تغییر پذیر اتفاق می افتد؛ بنابراین تغییر در زمان است. اما زمان در جایگاه امر تغییرپذیر، به امری سنجش پذیر بدل می شود. دریافت متعین از زمان، منش سنجشگری دارد. سنجشگری در (چه مدت)، (کی) و (از کی تا کی) وجود دارد. ساعت (دستگاه ساعت) نظامی فیزیکی است، که بر صفحه ی آن، برآیند حالت همزمانی همیشه تکرار می شود. ساعت، مدت زمان تداوم یکسان و همواره مکرری است که می توان همیشه به آن رجعت کرد. تقسیم این مسیر زماانی به دلخواه ماست. ساعت، زمان را اندازه می گیرد، تا آن جا که طول تداوم یک رویداد را بتوان با نتیجه ی وضعیت های همسان ساعت شمار مقایسه و از آن جا مقدار آن را به یاری ارقام مشخص کرد.(هایدگر، ۱۳۸۹: ۴۵-۴۶)

در وهله ی نخست، زمان را می توان همچون زمان جهان(world time) دریافت، و این به معنای دقیق کلمه ی «روزینگی» است؛ زیرا، مانند مکانیت هر روزه، با طلوع و غروب خورشید برای ما تعریف می شود. (ری،۱۳۸۵: ۶۲)

هر روایت بازنمود و نقل تجربه ای از زندگی است. تجربه ها متضمن حادثه و کنش اند، اما آن چه یک روایت را می سازد، حادثه و کنش نیست بلکه سازمان دهی این کنش ها و در قالب یک پی رنگ براساس نظمی مبتنی بر رابطه ی علی و معلولی است.(ریکور،۱۳۸۳: ۶۶) این همان چیزی است که فورستر در تعریف داستان می گوید؛ یعنی نقل حوادث به ترتیب توالی زمانی.(فورستر،۱۳۶۹: ۳۳) آسابرگر هم معتقد است:« روایت ها در ساده ترین مفهوم، داستان هایی هستند که در زمان رخ می دهند.»(آسابرگرف ۱۳۸۰: ۲۰) بنابراین بین زمانمندی و علّیت در یک روایت، رابطه ی تنگاتنگی وجود دارد.(غفوری،۱۳۹۱: ۱۴۹)

مقاله ی پیش رو بر آنست تا رابطه ی زبان و روایت و چگونگی تبلور زمان را در روایت نشان دهد و چگونگی کارکرد نظریه ی زنت در باب زمان روایی در داستان «زال و رودابه» را به تصویر بکشد.

زمان مندی روایت

زمان، پیوستگی خنثای رویدادهای متوالی نیست.(مارتین،۱۳۸۲: ۶۰، کالر،۱۳۸۲: ۱۱۱) و صرفا به معنای در پی هم آمدن رویدادها نیست؛ زیرا در آن شکل، همچون زمان تقویم گاهشماری خواهد بود. زمان در روایت به شکل ابزاری در اختیار نویسنده قرار می گیرد تا به کمک آن و با دگرگونی هایی که در روند حرکت مستقیم و خطی آن می دهد، روایت خود را دلنشین تر کند. زمانمندی روایت، گزینش های متعدد در گستره ی زمان و کنش برای ایجاد پیرنگی مطابق با خواست نویسنده است نه مطابق با زمان تاریخی و تقویمی که بیرون از دنیای روایت جریان دارد.(غفوری،۱۳۹۱: ۱۴۹)

در روایت شناسی ساخت گرا سخن روایی یا برونه ی آن، دال روایت است و داستان یا محتوای درونی روایت، مدلول به حساب می آید. از این رو روایت شناسان ساخت گرا برای هر روایتی به دو نوع زمان قائل اند، یکی زمان دال روایت و دیگری زمان مدلول روایت. پیش از آن در میان فرمالیست های روسی، بوریس

توماشفسکی، به تمایز زمان داستان و زمان متن اشاره کرده است. او در رساله ی خود موسوم به "درون مایگان"، زمان داستان را مقدار زمانی دانسته است که به واسطه ی رخداد های روایت شده گرفته می شود؛ امّا زمان متن را زمانی می داند که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است.(قاسمی پور،۱۳۸۷: ۱۲۶)

دیدگاه ژنت

ژرار ژنت برجسته ترین نظریه پرداز زمان متن است که در خصوص زمان مندی متن روایی، جامع ترین بحث را در باب ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است؛ یعنی بین زمان متن و زمان روایت تفاوت قائل است و سه نوع رابطه ی زمانی میان این دو برشمرده است:« ۱- نظم و ترتیب زمانی؛ (پاسخ به پرسش «کی؟»)، ۲- تداوم یا طول زمانی؛ (پاسخ به پرسش «چه مدت؟») ۳- بسآمد یا تناوب زمانی؛ (پاسخ به پرسش «چند وقت یک بار؟»)

۲-۱- نظم(ترتیب زمانی)

«ترتیب» را «ترتیب زمانی رخ دادهای داستان نسبت به ارائه ی همین رخدادها در گفتمان روایی» دانسته اند.(لوته، ۱۳۸۶: ۷۲) اگر متن در روایت از ترتیب گاهشمارانه ی داستان دور شود آن گاه با نوعی اختلاف روبه رو هستیم که ژنت آن را زمان پریشی می خواند. ژنت عدم توازی های ترتیب را با اصطلاحات گذشته نگر و آینده نگر مطرح می کند. (درودگریان،۱۳۹۰: ۱۲۹) در نوع گذشته نگر، نوعی عقب گرد نسبت به زمان تقویمی صورت می گیرد و واقعه ای که قبلا رخ داده است، بعدا در متن بیان می شود. در نوع آینده نگر، نوعی پرش و پیش روی نسبت به زمان تقویمی صورت می گیرد و واقعه ای که هنوز رخ نداده، قبل از بیان رخدادهای اولیه ی آن، نقل می گردد. گویی روایت به آینده ی داستان نقل مکان می کند.(غفوری،۱۳۹۱: ۱۵۰)

ژنت می گوید: «بررسی نظم زمانمند روایت، مبتنی است بر مقایسه ی میان ترتیبی که رخداد ها یا بخش های زمان مند در سخن روایی انتظام می یابند، با ترتیب زنجیره ای که همین رخدادها یا بخش های زمان مند در داستان دارند؛ به گونه ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان، یا به واسطه ی خود روایت مورد اشارت قرار می گیرد و یا از این یا آن سر نخ فهمیده می شود»(قاسمی پور،۱۳۸۷: ۹۲)

راوی یا شخصیت می تواند رویدادهای گذشته (پس نگاه) یا آینده را شرح دهد. (در مورد رویدادهای آینده، شخصیت ها می توانند درباره ی آن ها حدس بزنند- که آن را پیش بینی یا آینده نگری می نامند؛ یا از آن ها آگاهی داشته باشند). رویدادهای پس نگاه یا پیش نگاه شاید چند لحظه یا چند سال از «اکنون» روایت فاصله داشته باشند. این رویدادها یا در چارچوب زمانی روایت اصلی جای دارند(پس نگاه یا پیش نگاه درونی) یا بیرون از آن(پس نگاه یا پیش نگاه بیرونی، مثلا هنگامی که راوی رویدادی را نقل می کند که پیش از آغاز داستان رخ داده است). این رویدادها یا جزو خط اصلی داستان هستند(همبافت)، یا نیستند(دگربافت)، و شاید رویدادی را در روایت وارد سازند که پیش تر کنار گذاشته شده است(پس نگاه مکمل).

گاه توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع و زمان، ناهمخوانی پیدا می کند. ژنت هرگونه بهم خوردن نظم

از نظر نظم و سامان زمان روایت که یا آینده نگر است، یا گذشته نگر و یا زمان روایت درونی(روانی) است -که ژنت به این نوع اشاره نکرده است- در این چند دسته تقسیم بندی کرده است: الف) آینده نگر(پیشواز زمانی): پیش گویی؛ برنامه ریزی برای کارهای آینده، ب:گذشته نگر(برگشت زمانی): یادآوری خاطرات، ج: همزمانی: بازگو کردن وقایع در زمان اتفاق افتادن؛ بخش های نمایشی که با گفتگو همراه است، د: زمان روانی یا درونی: در تقسیم بندی ژنت بدان اشاره نشده است- سخن گفتن با خویشتن و تک گویی درونی هنگام برخورد با اتفاقات و بن بست های ناگشودنی. (غفوری،۱۳۹۱: ۱۵۴-۱۵۵)

الف: نظم و ترتیب و زمان پریشی در در روایت زال و رودابه

خواب در شاهنامه بخشی از زمان پریشی و گذشته نگری است. خواب دو بار از بیت ۹۴-۱۱۶ در دو شب متوالی در این روایت رخ می دهد. بار اول زمانی است که راوی بعد از بیان بزرگ سالی زال و گذشتن روزگاری دراز به خواب سام منتقل می شود. سام خواب می بیند که:

شبی از شبان داغ دل خفته بود　　ز کار زمانه بر آشفته بود
چنان دید در خواب کز هندوان　　یکی مرد بر تازی اسب دوان
ورا مژده دادی به فرزند او　　بران برز شاخ برومند او (ب ۹۵-۹۷)

حضور موبدان در خواب اول تنها در حد نصیحت سرزنش گونه ای برای تعهد نکردن فرزند بوده است که به یادآوری گذشته و دور کردن فرزند از خود محدود می شود. خواب شب دوم هم به همین صورت است و مردی سپیدی موی زال و دور افکندن و پرورده شدنش توسط سیمرغ را به سام یادآور می شود.

که ای مرد بی باک ناپاک رای　　دل و دیده شسته ز شرم خدای
ترا دایه گر مرغ شاید همی　　پس این پهلوانی چه باید همی؟
گر آهوست بر مرد موی سپید　　ترا ریش و سر گشت چون خنگ بید
پس از آفریننده بیزار شو　　که در تنت هر روز رنگیست نو
پسر گر به نزدیک تو بود خوار　　کنون هست پرورده ی کردگار (ب ۱۰۹-۱۱۲)

در کل روایت، مرتب به زبان شخصیت های مختلف داستان فلاش بک زده می شود به زمان تولد زال. روایت در مجموع روندی گذشته نگر دارد. چه آن گاه که به داستان تولد زال باز می گردد به هر بهانه ای و هر بار به زبانی و بیانی گذشته را یادآور می شود و چه آن گاه که بعد از مدتی در زمان تولد رستم، سام پر سیمرغ را به یاد می آورد که هنگام جدا شدن برای کمک به وی داده بود و هر دو در زمره ی رویدادهای «هم بافت» اند.

همان پر سیمرغش آمد به یاد　　بخندید و سیندخت را مژده داد(ب۱۴۷)

یادآوری دلاوری ها و پهلوانی های سام در هنگامه های مختلف در نامه ای که به منوچهر نوشته بود از نمونه های رویدادهای گذشته نگر «دگربافت» در روایت پیش روست. داستان فریدون و ضحاک که از خاطر منوچهر می گذرد که مبادا پیوند این دو سبب پرورش نسل اهریمنی ضحاک شود از نمونه ی پس نگاه های مکمل است.

فریدون ز ضحاک گیتی بشست بترسم که آید از آن تخم رست(ب ۸۶۸)

در واقع در این روایت گذشته نگری در باب رویداد تولد زال است و اساس شکل گیری این زمان پریشی در ارتباط با خط سیر رابطه ی عاشقانه ی وی با رودابه است. برای مثال بارها مساله ی مرغ پرورد بودن وی و دور افکنده شدن وی توسط پدر که پس نگری و بازگشت به رویداد تولد را در بطن خود دارد از زبان شخصیت های مختلف داستان مثل سام، پرستندگان رودابه و خود زال تکرار شده است. سام پس از خواندن نامه ی زال که درباره ی عاشق شدنش بر رودابه نوشته بود دلیل این تصمیم نابخردانه را چنین می داند:

چو مرغ ژیان باشد آموزگار چنین کام دل جوید از روزگار(ب ۶۸۸)

آینده نگری و پیش گویی و روایت دیگرگوی، شق دیگری از این روایت است که ساختار داستان را پیش رونده نشان می دهد. نخستین آینده نگری در بیت ۲۰۹ تا ۲۱۴ اتفاق می افتد آن جا که منوچهر پس از دیدن زال، از موبدان و اخترشناسان می خواهد که اختر او را ببینند:

که او پهلوانی بود نامدارسرافراز و هشیار و گرد و سوار(ب ۲۱۴)

آینده نگری دوم که درواقع از نوع دانستن و مصلحت بینی است زمانی اتفاق می افتد که خردمندان از زال می خواهند که مسئولیت خواهش و درخواست از منوچهر را به سام واگذارد چرا که منوچهر درخواست سام را رد نخواهد کرد و در روایت همین اتفاق می افتد.

یکی نامه باید سوی پهلوان چنان چو تو دانی به روشن روان
مگر کو یکی نامه نزدیک شاه فرستد کند رای او را نگاه
منوچهر شه رای سام سوار نپردازد از ره بدین مایه کار(ب ۶۳۶-۶۳۸)

مشورت سام با موبدان بعد از خواندن نامه ی زال درباره ی ازدواج وی با رودابه نمونه ی دیگری از آینده نگری در روایت است که در ابیات بیت ۶۹۷ تا ۷۱۵ نوید به آمدن پیلی ژیان که همان رستم است می دهد.

چو برخاست از خواب با موبدان یکی انجمن کرد با بخردان
گشاد آن سخن بر ستاره شمر که فرجام این بر چه باشد گذر؟
دو گوهر چو آب و چو آتش بهم برآمیخته باشد از بن ستم
همانا که باشد به روز شمار فریدون و ضحاک را کارزار
از اختر بجویید و پاسخ دهید همه کار و کردار فرخ نهید
ستاره شناسان به روز دراز همی زاسمان بازجستند راز

بدیدند و با خنده پیش آمدند | که دو دشمن از بخت خویش آمدند
بسام نریمان ستاره شمر | چنین گفت کای گرد زرین کمر
ترا مژده از دخت مهراب و زال | که باشند هر دو به شادی همال
از این دو هنرمند پیلی ژیان | بباید ببندد به مردی میان
جهان زیر پای اندر آرد به تیغ | نهید تخت شاه از بر پیشت میغ
ببرد پی بد سگالان ز خاک | به روی زمین بر نماند مغاک
نه سگسار ماند نه مازندران | زمین را بشوید به گرز گران
به خواب اندر آرد سر دردمند | ببندد در جنگ و راه گزند
بدو باشد ایرانیان را امید | ازو پهلوان را خرام و نوید
پی باره ای کو چماند به جنگ | بمالد برو روی جنگی پلنگ
خنک پادشاهی که هنگام او | زمانه به شادی برد نام او
چو بشنید گفتار اختر شناس | بخندید و پذرفت از یشان سپاش(ب ۶۹۷-۷۱۵)

در نهایت در ابیات ۱۲۳۳ تا ۱۲۴۶ وقتی زال با نامه ی سام به نزد منوچهر می رود او از موبدان و ردان و ستاره شناسان و بخردان می خواهد که در کار سپهری پژوهش کنند و نتیجه ی آن نویدی است که به آمدن رستم می دهند.

بفرمود تا موبدان و ردان | ستاره شناسان و هم بخردان
کنند انمن پیش تخت بلند | بکار سپهری پژوهش کنند
برفتند و بردند رنج دراز | که تا با ستاره چه دارند راز
سه روز اندر آن کارشان شد درنگ | برفتند با زی رومی به چنگ
زبان بر گشادند بر شهریار | که کردیم بر چرخ گردان شمار
چنین آمد از داد اختر پپدید | که این آب روشن بخواهد دوید
از این دخت مهراب و از پور سام | گوی پرمنش زاید و نیک نام
بود زندگانیش بسیار مر | همش زور باشد هم آیین و فر
همش برز باشد همش شاخ و یال | برزم و به بزمش نباشد همال
کجا باره ی او کند موی تر | شود خشک هم رزم او را جگر
عقاب از بر ترگ او نگذرد | سران جهان را بکس نشمرد
یکی برز بالا بود فرمند | همه شیر گیرد به خم کمند
هوا به شمشیر گریان کند | بر آتش یکی گور بریان کند
کمر بسته ی شهریاران بود | بایران پناه سواران بود(ب ۱۲۳۳-۱۲۴۶)

۲-۲- تداوم (طول زمانی)

تعیین طول زمانی متن روایی غیر ممکن است؛ چون تنها میزان و معیار سنجش آن «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده به خواننده متفاوت است.(لوته،۱۳۸۶: ۷۶) تداوم به این پرسش پاسخ می دهد که چه اندازه از زمان سطح داستان در سطح متن نمود پیدا می کند؟ تداوم از دیدگاه ژنت نسبت بین زمان متن و حجم متن است. وی از این ویژگی زمانی در تعیین ضرباهنگ و شتاب داستان استفاده می کند؛ بدین صورت که اگر نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می رود. (غفوری،۱۳۹۱: ۱۵۰) ژنت، ثبات پویایی را به منزله ی معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می کند و مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است با در نظر گرفتن پویایی ثابت به منزله ی معیار، دو شتاب به وجود می آید: شتاب مثبت و شتاب منفی. اختصاص یک تکه ی کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه ی بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی است سرعت حداکثر «حذف» و سرعت حداقل «درنگ توصیفی» نام دارد. میان این دو بی نهایت نیز «خلاصه» و «صحنه ی نمایشی» قرار می گیرد. در حذف، پویایی صفر متن متناظر با برخی تدام های داستان است. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی تر از تداوم داستان است. در خلاصه تداوم متن کوتاهتر از تداوم داستان است. در صحنه ی نمایشی، تداوم داستان و متن تقریبا برابر است که برجسته ترین نمود آن دیالوگ است. توصیف های دقیق شاید زمان خواندن را طولانی تر از زمان رویداد سازد(گسترش) در چکیده امکان دارد که زمان خواندن بسی کوتاهتر از زمان گاهشماری باشد (مثلا «یک سال گذشت»). شاید برخی از دوره های زمانی کنار گذاشته شود(حذف)؛ در بخش های توصیفی یا تفسیری زمان انگار باز می ایستد. کلی گویی های راوی در زمان حال (مثلا «زندگی دشوار است») را زمان حال اخلاقی می نامند. طول زمانی هر بخش از روایت را اندازه یا دامنه ی آن می خوانند. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷)

حذف در روایت زال و رودابه

در روایت داستانی، گاه سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن افزایش می یابد؛ به دیگر سخن، مقادیری از زمان داستان در سطح متن حذف می شود. حذف دو نوع است: حذف صریح و حذف تلویحی. در حذف صریح مشخص می شود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی هیچ اشاره ی روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی شود. در واقع حذف رخدادهای میانی سرعت حذف حوادث اصلی را در سطح متن افزایش داده و خواننده موجزتر با حوادث داستان رویارو می شود. به دیگر سخن، حذف حوادث غیر ضروری در سطح متن خواننده را یکراست در بطن ماجرا قرار می دهد.(حری،۱۳۸۷: ۱۰۰)

در روایت مورد نظر از شاهنامه حذف صریح و تلویحی در رخداد داستانی تاثیر دارند و توضیحات زاید در برخی از قسمت های داستان حذف می شود. اول بار فاصله ی رها کردن زال تا بزرگ سالی وی است.

راوی خیلی سریع تنها در بیست بیت به بزرگ سالی وی می رسد و روایت در این بخش شتاب مثبتی دارد. راوی با بیان مدت زمانی "روزگاری دراز" آن را توصیف نمی کند و از تطویل و توصیف درمی گذرد.

نهادند بر کوه و گشتند باز　　برآمد بر این روزگاری دراز (ب ۷۱)
بدین گونه تا روزگاری دراز　　برآورد داننده بگشاد راز
چو آن کودک خرد پرمایه گشت　　بر آن کوه بر روزگاری گذشت(ب ۸۹- ۹۰)

شتاب مثبت با حذف در بخش های دیگر روایت هم مشهود است. همچون ابیاتی که درمورد آموزش و تربیت سام توسط دین آوران و ستاره شناسان و جنگاوران است تنها در هشت بیت یعنی ۲۸۰-۲۸۸ به اتمام می رسد و خیلی با شتاب راوی از آن عبور می کند.

ستاره شناسان و دین آوران　　سواران جنگی و دین آوران
شب و روز بودند با و بهم　　زدندی همی رای بر بیش و کم
چنان گشت زال از بس آموختن　　تو گفتی ستاره است از افروختن
برای و به دانش به جایی رسید　　که چون خویشتن در جهان کس ندید
بدین سان همی گشت گردان سپهر　　ابر سام و بر زال گسترده مهر(ب ۲۸۴-۲۸۸)

سه دیگر، بعد از ازدواج زال و رودابه وقتی قصد رفتن به نیم روز را دارند تنها در دو بیت این فاصله طی می شود.

سوی زبالستان نهادند روی　　نظاره بر او بر همه شهر و کوی
چو آمد به نزدیکی نیم روز　　خبر شد ز سالار گیتی فروز(ب ۲۳۳-۲۳۴)

مدت زمان ماندن در نیم روز هم با ذکر زمان مشخص همچون « ببودند یک هفته با می به دست»(ب ۱۴۴۸) و « سه هفته به شادی گرفتندساز» (ب ۱۴۴۹) با شتابی مثبت سپری شد.

صحنه نمایشی در روایت زال و رودابه

داستان از بیت ۷۲۹ که زنی که پیک زال است و نزد رودابه با هدیه می آید و ورود سیندخت به ماجرا شتاب ثابتی می گیرد و وارد یک دور گفتگو و مکالمه میان شخصیت های داستان می شود این شتاب ثابت تا پایان گفتگوی مهراب و سیندخت در بیت ۸۶۴ ادامه دارد.

درنگ توصیفی در روایت زال و رودابه

درنگ توصیفی در روایت زال و رودابه و اساسا روایتی که بن مایه ی حماسی دارد و بر مبنای نوعی غلو و اغراق پایه گذاری می شود کاربرد فراوان دارد. راوی اگرچه در بسیاری از نقاط داستان شتاب گرفته و از ذکر نکات نالازم در گذشته است اما با توجه به روح حماسه و تمایل به بزرگ نمایی، راوی در جاهای مختلف درنگ کرده و به توصیف پرداخته است. جالب اینجاست که تمام این موارد درنگ راوی است در بیان شکوه و شوکت و عظمت و یا وصف دقیق صحنه ای همراه با اغراق وبزرگ نمایی.

در شش بیت به وصف کوه و جایگاه سیمرغ می پردازد.

سر اندر ثریا یکی کوه دید که گفتی ستاره بخواهد کشید
نشیمی ازو بر کشیده بلند که ناید ز کیوان بر او بر گزند
فرو برده از شیز و صندل عمود یک اندر دگر ساخته چوب عود(ب ۱۱۸-۱۲۰)

لحظه های شادباش گفتن سپاه به سام بعد از یافتن فرزند در پای کوه از بیت ۱۵۴ تا ۱۶۱
گزارش دقیق در بیان بسیاری و عظمت هدیه های منوچهر به زال از بیت ۲۱۵ تا ۲۲۳
وصف زیبایی رودابه توسط یکی از نزدیکان زال از بیت۳۱۳ تا ۳۱۹
وصف رودابه توسط پرستندگان برای یکی ازپهلوانان زال ار بیت ۴۴۰ تا ۴۴۵
وصف رودابه توسط پرستندگان برای زال از بیت ۴۸۳ تا ۴۸۹
وصف زال توسط پرستندگان برای رودابه از بیت ۵۱۳ تا ۵۲۰
چهار بیت اول نامه ی زال به سام که تنها به وصف سام می پردازد از بیت ۶۴۵ تا ۶۴۹
درنگ توصیفی گزارش راوی از هدایا و تشریفات سیندخت برای رفتن نزد سام از بیت ۱۱۰۷تا ۱۱۱۸
موبدان و ردان در شش بیت به وصف دلاوری های رستم می پردازند از بیت بیت ۱۲۴۰تا ۱۲۴۶
در نامه ی سام به منوچهر، از بیت ۱۰۰۰ تا بیت ۱۰۷۵ سام به گفتگو با منوچهر می پردازد و در توصیف خدمات خودش در ایران درنگ می کند. بسیاری از این موارد از جنس گزارش راوی است.

۲-۳- تناوب زمانی(بسامد)

هر رویداد یا فقط یک بار نقل می شود(روایت واحد) یا چند بار(روایت تکراری). ظهور چندباره ی یک رویداد را می توان فقط یک بار نقل کرد(مکرر؛ مانند«مرد هر روز زن را میدید»). اگر رویدادهایی که در بنیان همانندند هر بار که رخ دهند توصیف شوند آن ها را عناصر این همانی یا عناصر چگالی می نامیم.(مارتین،۱۳۹۱: ۹۱)

بسامد جزء زمانی مهمی از داستان روایی است. از نظر ژنت بسامد عبارتست از رابطه ی بین این که یک رخداد چند بار در داستان تکرار می شود و تعداد روایت شدن آن در متن به تکرار ربط دارد که خود مفهوم مهمی در روایت است.(لوته،۱۳۸۶: ۸۰) بسامد مولفه ایست که قبل از ژنت مورد بررسی قرار نگرفته بود. بسامد به رابطه ی بین تعداد دفعات تکرار رخدادی در داستان و تعداد دفعات روایت آن رخداد در متن می پردازد و شامل تکرار است. این تکرار انواع مختلفی دارد: ۱- بسامد مفرد یا تک محور: یکبار گفتن آن چه یکبار در داستان اتفاق افتاده است متداول ترین نوع روایت است. ۲- روایت n مرتبه ی آن چه n مرتبه اتفاق افتاده است. ۳- بسامد مکرر: نقل n دفعه چیزی است که یکبار اتفاق افتاده است بسامد بازگو: نقل یکباره آن چه n بار اتفاق افتاد ه است.(ریمون کنان،۱۳۸۷: ۷۹- ۸۰)

۲-۳- بسامد در روایت شاهنامه

در داستان موضوعاتی از زبان شخصیت های مختلف تکرار می شود که قصد در القای مفاهیم ویزه ای دارد؛ مثل موی سپید زال و یا مرغ پرورده بودن وی و رها شدن وی در کودکی. این سه رخداد مهم که ساختار مفهومی روایت را شکل می دهد، از بسامد تکرار بالایی برخوردار است که گویا اهمیت نکاتی را یادآور می شود. تکرار در این روایت در دو ساختار به چشم می آید:

الف: تکرار بر اساس یک جمله ب: تکرار کل یک رویداد در گذشته

الف: تکرار بر اساس یک جمله (یا حتی یک کلمه)

این نوع تکرار بیش تر در مورد همان سه مضمون مکرر و مهم روایت شکل گرفته است و از بسامد بالایی برخوردار است. مثلا موضوع دور افکندن زال توسط پدرش سام هفت بار در داستان تکرار شده است که کل روایت حول همین محور شکل گرفته است. دو بار در خواب ها تکرار می شود:

تو پیمان نیکی دهش بشکنی چنان بی گنه بچه را بفگنی(ب ۱۰۲)

بیامد دمان سوی آن کوهسار که افگندگان را کند خواستار(ب ۱۱۷)

دو بار خود سام این موضوع را یاد آور می شود. یک بار برای منوچهر و بار دیگربرای بزرگان نیم روز، وقتی قصد ترک آن جا را به قصد گرگساران و مازندران دارد.

وز افگندن زال بگشاد راز که چون گشت با او سهر از فراز(ب ۱۹۰)

پسر داد یزدان بینداختم ز بی دانشی ارج نشناختم(ب ۲۵۱)

پرستندگان رودابه هنگام سرزنش وی درباره ی چنین عشقی چنین می گویند:

که آن را که اندازد از بر پدر تو خواهی که گیری مر او را به بر؟(ب ۳۹۲)

و دو بار دیگر از زبان خود زال بیان می شود و به پدر یادآور می شود:

جدا پیش تر زین کجا داشتی مدارم که آمد گه آشتی(ب ۲۶۲)

ز مادر بزادم بینداختی به کوه اندرم جایگه ساختی(ب ۹۸۱)

مرغ پرورده بودن زال، نخستین بار در بیت های ۸۵ و ۸۶ اتفاق می افتد اما پانزده بار در داستان از زبان شخصیت ها تکرار میشود. نخستین یادآوری در خواب دوم سام رخ می دهد، وقتی که مردی نزد سام می آید و او را سرزنش می کند:

ترا دایه گر مرغ شاید همی پس این پهلوانی چه باید همی (ب ۱۱۰)

پرستندگان رودابه وقتی معایب زال را بر می شمرند این نکته را هم از قلم نمی اندازند:

که پرورده ی مرغ باشد به کوه نشانی شده در میان گروه(ب ۳۹۳)

دو بار خود زال این جفای پدر را یادآور م شود، او دو بار پدر را سرزنش می کند یک بار در نامه و بار دیگر در حضور وی:

پدر بود در ناز و خز و پرند مرا برده سیمرغ بر کوه هند

نیازم بد آن کو شکار آورد　　ابا بچه ام د شمار آورد(ب۶۵۳-۶۵۲)
همی خواندندی مرا پور سام　　باورنگ بر سام و من در کنام
چو یزدان چنین راند اندر بوش　　بران بود چرخ روان را روش (ب ۶۵۶- ۶۵۵)

و

یکی مرغ پرورده ام خاک خورد　　به گیتی مرا نیست با کس نبرد(ب ۹۷۸)

عکس العمل سام بعد از دیدم نامه ی زال و دریافتن عشق او بر رودابه:

چو مرغ ژیان باشد آموزگار　　چنین کام دل جوید از روزگار(ب ۶۸۸)

زال این مطلب را چند بار دیگر هم تکرار می کند یک بار در خود گویی درونی خود این گونه می گوید:

از این مرغپرورده وان دیو زاد　　چگویی چگونه برآید نژاد؟(ب ۶۹۳)

نمونه های یک کلمه ای:

تو این بنده ی مرغ پرورده را　　به زاری و خواری برآورده را (ب ۲۰۱)
که پرورده ی مرغ باشد به کوه　　نشانی شده در میان گروه(ب ۳۹۳)
همان زال کو مرغ پرورده بود　　چنان یر سر بود و پژمرده بود(ب ۵۲۴)
از این مرغپرورده وان دیو زاد　　چگویی چگونه برآید نژاد(ب ۶۹۳)
یکی مرغ پرورده ام خاک خورد　　به گیتی مرا نیست با کس نبرد(ب ۹۷۸)
چو پرورده ی مرغ باشد به کوه　　نشانی شده در میان گروه(ب ۱۰۶۸)
که پرورده ی مرغ بیدل شده است　　از آب مژه پای در گل شده است(ب ۱۱۸۶)

در بعضی ابیات به شکل تلویحی ذکر می شود:

چه مرد است این پیر سر پورسام همی تخت یاد آیدش یا کنام(ب ۳۶۱)

موی سپید زال مفهوم مکرر دیگریست که نخست بار در بیت ۵۰ روایت گفته می شود که در آغاز نماد بدنشانی وی است. خود سام در گفتگوی درونی اش با خدا می گوید:

چو آیند و پرسند گردن کشان　　چه گویم ازین بچه ی بد نشان (ب ۶۶)

زال خود معترض است به این گنهکاری مادرزاد:

کسی کو ز مادر گنه کار زاد　　من آنم سزد گر بنالم ز داد(ب ۲۶۳)

در سرزنش کردن پرستندگان رودابه را، به نزاده نبودن تعبیر می شود.

کس از مادران پیر هرگز نزاد　　نه زانکس که زاید بباشد نژاد(ب ۳۹۴)

پانزده بار در روایت زال و رودابه به سپیدی موی زال اشاره می شود که شش بار با صفت پیر و ترکیب پیر سر پورسام یادآور شده است.

چه مرد است این پیر سر پورسام　　همی تخت یاد آیدش یا کنام(ب ۳۶۱)
چنین سرخ دو بسد شیر بوی　　شگفتی بود گر شود پیر جوی؟(ب ۳۹۵)

گرش پیر خوانی همی گر جوان　　مرا او به جای تن است و روان(ب ۴۰۴)
همان زال کو مرغ رورده بود　　چنان پیر سر بود و پژمرده بود(ب ۵۲۴)

یا به شکل تلویحی و پوشیده ای به این موضوع اشاره دارد یعنی حتی تنها ذکر رنگ سپید، رنگ موی زال را برای خواننده تداعی می کند. وقتی زال خبر لشگرکشی سام به کابل را شنید و به دیدار پدر می رود و تمام سختی ها و ناکامی ها را یادآور می شود در لفافه سپیدی مویش را که دلیل افگنده شدنش بود یادآور می شود.

ترا با جهان آفرین نیست جنگ　که از چه سیاه و سپیدست رنگ(ب ۹۸۳)

اما همین موی سپید به زبان شخصیت های روایت پس از دیدنش زیبنده است.

از زبان مهراب کابلی:

از آهو همان کش سپید است مو　　بگوید سخن مردم عیب جوی
سپیدی مویش بزیبد همی　　تو گویی که دل ها فریبد همی(ب ۳۷۱-۳۷۲)

و از زبان پرستندگان رودابه که وی را سرزنش می کردند:

سراسر سپید است مویش به رنگ　　از آهو همین است و این نیست ننگ
سر جعد آن پهلوان جهان　　چو سیمین زره بر گل ارغوان
که گویی همی خود چنان بایدی　　وگر نیستی مهر نفزایدی(ب ۵۱۸-۵۲۰)

ب: تکرار کل یک رویداد در گذشته

یادآوری یک رویداد در گذشته چند بار اتفاق می افتد. نخستین مورد عهدی است که سام با زال در پای کوه می بندد که دیگر او را تنها نگذارد و هر چه از کام دل بخواهد بدهد، از بیت ۱۵۰ تا ۱۵۴ بیان عهد سام است:

به من ای پسر گفت دل نرم کن　　گذشته مکن یاد و دل گرم کن
منم کم ترین بنده یزدان پرست　　از آن پس که آوردمت باز دست
پذیرفته ام از خدای بزرگ　　که دل بر تو هرگز ندارم سترگ
بجویم هوای تو از نیک و بد　　از آن پس چه خواهی تو چونان سزد(ب ۱۵۰-۱۵۴)

پس از این رویداد، سه بار این عهد یادآوری می شود. نخست بار در نامه ای که زال به سام می نویسد:

به پیمان چنین رفت پیش گروه　　چو بازآوریدم ز االبرز کوه
که هیچ آرزو بر دلت نگسلم　　کنون اندر این است بسته دلم(ب ۶۶۹-۶۷۰)

دگر بار در وقتی به دیدار پدر می رود که وی را از لشکرکشی به کابل بازدارد:

نشستم بکابل به فرمان تو　　نگه داشتم رای و پیمان تو
که گر کینه جویی نیازارمت　　درختی که کشتی به بار آرمت(ب ۹۸۶-۹۸۷)

سه دیگر، خود سام در نامه بر منوچهر یادآور می شود:

همانا که با زال پیمان من شنیده است شاه جهان بان من(ب ۱۰۶۴)

نمونه ی دیگر تکرار کل داستان در روایت زال و رودابه، پس از بازگرداندن زال از البرز کوه رخ می دهد. کل داستان را که یک بار از زبان راوی بیان شده است، سام برای منوچهر بازگو می کند؛ یعنی یک بار دیگر داستان از زبان سام، در ده بیت روایت می شود.

نتیجه گیری

در روایت «زال و ردابه» هر سه ویزگی زمان روایی، که زنت برشمرده است اعم از نظم، تداوم و بسامد به چشم می خورد. روایت را می توان از باب نظم به دو نیمه تقسیم کرد؛ در نیمه ی نخست گذشته نگر و در نیمه ی دیگر آنده نگر است. حتی بسامد تکرار مضامینی که مرتب رخداد تولد را برای خواننده یادآور می شود در همین بخش یاد است. زمان پریشی در نیمه ی آغازین داستان از نوع گذشته نگر است که البته در داستان غالب است. اگرچه در نیمه ی دیگر روایت ما با دو پیشگویی مواجه هستیم که تولد رستم و پهلوانیش را نوید می دهد اما باز هم کفه ی گذشته نگری داستان سنگین تر است. اما با همین پیش گویی داستان به سمت جلو حرکت می کند و از بازگشت های مکرر به رویداد تولد زال، خود را به رویداد تولد رستم می رساند.

درنگ توصیفی در این روایت که ویزگی های حماسی و اغراق را در خود دارد به ضرورت و لزوم رخ می دهد. این از زبان دانی سخن سرای طوس است که بسیار به جا و درست، شتاب داستان را تنظیم می کند و آن جا که قصد توصیف بزرگی و عظمت و شکوه و جلال صحنه یا واقعه ای را دارد و یا می خواهد دست به گزارش دقیق و یا اغراق در پهلوانی و زیبایی و ... بزند، درنگ می کند و شاهکار حماسی اش را خلق می کند. بنابر این درنگ توصیفی در روایت زال و رودابه به خاطر ذات حماسه در دو جا اتفاق می افتد:

در وصف های آمیخته با اغراق

در گزارش های دقیق راوی از صحنه ها

تکرار، بخش بنیادین روایت است که با گذشته نگری درآمیخته و در روایت در چند شکل نمایان شد:

تکرار بر اساس یک جمله

تکرار کل داستان

زیرساخت هر کدام از این موارد نوعی تضاد است که در صحنه های مختلف سبب تکرار می شود. رنگ موی سپید زال که غیر عادی است و در کنام پرورش یافتن او و یا خلاف عهد رفتار کردن پدر که همه ی این ها سبب می شود موضوعی مکررا تکرار شود. این روایت تنها واقعه ی دوران پادشاهی منوچهر است که بلافاصله پس از آن دوران پیری شاه در چند بیت شرح داده می شود و نوبت به نوذر می رسد.

ویزگی های زمان روایی یک داستان حماسی قطعا با غنایی و تعلیمی و دیگر انواع متفاوت خواهد بود. امید است پژوهش های بعدی آثار گسترده تر و جامع تری در مورد ویزگی های زمان روایی یک نوع ادبی باشد.

کتابنامه

- حری، ابوالفضل(۱۳۸۸)، درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمن ایینه های دردار هوشنگ گلشیری، نشریه علمی پژوهشی دانشگاه تبریز، ش ۲۰۸.
- ریمون کنان، شلومیت(۱۳۸۷)، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- قاسمی پور، قدرت(۱۳۸۷) زمان و روایت، فصلنامه نقد ادبی، ال اول، شماره دوم، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
- لوته، یاکوب(۱۳۸۶)، مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.

آرمانشهر ناصرخسرو

دکتر علی محمد پشت دار[1]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه پیام نور
محمدرضا عباسپور خرمالو
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد رودهن
و عضو باشگاه پژوهشگران جوان

چکیده

آرمانشهر یا مدینهٔ فاضله غایت کمال طلبی انسان ها بر اساس سرشت پاک نهفته در آنهاست که در اعصار مختلف تاریخ بشریت آرزو شده است.

شعر اخلاق گرا همیشه فضای مناسبی برای ظهور مدینهٔ فاضله بوده است. شعری که به دلیل چاشنی پند و اندرز، بایدها و نبایدهایی را در درون خود پرورش می دهد و آنجا که با مضامین اجتماعی می آمیزد؛ فضای اجتماع آرمانی را ترسیم می کند.

شعر ناصرخسرو با توجه به ویژگی های اخلاق گرا و مضمون های اجتماعی نمایانگر تصویری شفاف از مدینهٔ فاضله ای است که قوانین حاکم بر آن متأثر از مذهب او یعنی اسماعیلیه و شرایط سیاسی – اجتماعی حاکم بر عصر خویش است، از سوی دیگر شیوع مذهب تسنّن به دلیل حمایت از خلیفهٔ عباسی و همچنین آگاهی او از چنین شرایطی به دلیل حضور در دربار و اطلاعات مختلف راجع به ادیان و علوم مختلف است.

کلیدواژه‌ها: آرمانشهر، ناصرخسرو، اسماعیلیّه

مقدمه

از آن هنگام که آدمی پا به عرصه خاک نهاد تجربه زندگی اجتماعی را درک کرده است. او از عصر نخستینه‌ها با هم نوعان در حشر و نشر بوده است، تعامل و تبادل از الزامات زندگی اوست، از این روی انسان را مدنیٌ بالطبع می دانند. تعامل و تبادل و در سطح وسیع زندگی اجتماعی در جهت رسیدن به رفاه نسبی و آرامش مطلق است که از دغدغه و شائبه به دور باشد؛ یافتن چنین زندگی آرمانی از دیرباز در اندیشه انسان به صورت کهن الگویی جای داشته است. انگاره و ذهنیتی که گویی آن را در اعصار نخستین جاگذاشته است. شاید حقیقت بهشت هنوز زیر زبان نسل بشر مزه کرده که در اساطیر و روایت های حماسی هر قوم و نژادی کهن الگوی شهر جاودانه بی هیچ عیب و نقصان و اضطراب هجوم دشمنان و مرگ با جلوه ای باشکوه خودنمایی می کند. در جایی وجود خدایان در سطحی موجودات نیمه خدایی و در بخشی تصویر پادشاه نیک اندیش و خیرخواه که با هالـهٔ تقدس و پاک دامنی بر جهان حکم رانی می کند.

برای نمونه در ادبیات فارسی دورهٔ آرمانی و عصر طلایی جمشید به مثال اعلای مدینه فاضله تبدیل شده است، سرزمینی که پادشاه و رهبر مذهبیش یکی است. « در متن های کهن بازمانده از دوران باستان و در

[1] am.poshtdar@pnu.ac.ir

شاهنامه فردوسی روزگار فرمانروایی جمشید پیش از آنکه وی مرتکب گناه شود و تباه گردد، عصر زرین جامعه ایرانی معرفی شده است.» (اصیل، ۱۳۸۱: ۴۶) فردوسی در شاهنامه از کوشش های جمشید برای گسترش تمدن، آموزش فنون و هنرها یاد می کند و حکومت وی را چنین توصیف می کند:

چنین سال سیصد رفت کار ندیدند مرگ اندر آن روزگار
ز رنج و بدشان نبود آگهی میان بسته دیوان بسان رهی
به فرمان، مردم نهاده دو گوش ز رامش جهان پر ز آوای نوش
چنین تا برآمد بر این روزگار ندیدند جز خوبی از روزگار

(فردوسی،۱۳۸۰: ص ۹)

ویژگی اصلی این عصر بی مرگی و نبود رنج و دشواری است مردمانی که در سرزمین ورجمکرت سرزمین بهشتی مردم ایران زمین به رهبری جمشید گردآمده بودند و در چهار طبقه هریک وظیفه خویش را انجام می دادند.

اما نگرش به آینده هم حکایت از توجه به آرمان خواهی و اندیشه های متعالی انسانی دارد. در باورهای مذهبی به اعتقاد همهٔ مذاهب توحیدی مهدویّت و دورهٔ طلایی ظهور مصلح و منجی امری حتمی است. در حوزهٔ مطالعات جامعه شناسی معاصر نیز نظر بر این حقیقت محتوم سنّت الهی است. « تمدّن جدید تحقّق سناریوی کتاب دنیای قشنگ نو (Brave New World) نخواهد بود. در عوض نوعی آرمان شهر عملی که نه بهترین و نه بدترین دنیای ممکن است. بلکه دنیایی است هم تحقّق پذیر و هم بهتر از دنیایی که پشت سر گذاشته ایم. بر خلاف آرمانشهرها در کمال به حالت سکون باقی نمی ماند؛ چنین جامعه ای پست گرا نخواهد بود و سعی نخواهد کرد خود را بر اساس یک نمونـهٔ خیالی آرمانی متعلق به گذشته بسازد.» (تافلر، ۱۳۶۶: ۴۹۵-۴۹۴)

در حوزهٔ ادبیات نیز یک نگرش تعالی خواه و آرمانگرا تحت عنوان سورآلیسم در ربع اول قرن بیستم پدید آمد این مکتب چنانکه از نامش پیداست فراتر از واقعیت است و این آینده نگری ناشی از یک درک ایده آلیسم نسبت به آینده است. « رؤیا و واقعیت به ظاهر دو حالت متناقض هستند، در آینده به یک جور واقعیت مطلق به یک فرا واقعیت مبدّل خواهند شد» (بیگزبی، ۱۳۸۹: ۵۲)

اما قصد ما در اینجا بیان آرمانشهر جامعه شناسان و مکتب سورآلیسم نیست تحقق رؤیایی شاعرانه است که در اثر ادبی به ترسیم آرمانشهر با همهٔ افراد و شؤونش می پردازد.

۱- آرمانشهر یا مدینه فاضله

آرمانشهر یا مدینه فاضله مأخوذ از اتوپیاست. «اتوپیا (Utopia – Outopos): کلمه ای یونانی و به معنی هیچستان است» (داد، ۱۳۷۱: ۱۷) هیچستان را می توان ناکجا آباد یا شهر نیکان یا عشق آباد و یا هر عنوان دیگری نامید. اصل واژۀ اتوپیا از توپوس یونانی به معنی مکان گرفته شده و با افزودن حرف نفی (ou) که معنای منفی دارد از آن به هیچستان اراده می شود. « به جریان ادبی که آرمانشهر در حوزۀ آن قرار می گیرد ادبیات آرمانشهری (Outopian Literature) گویند که تصویری خیالی از دنیا در هر اثر داستانی، فلسفی، مذهبی یا سیاسی است که در قیاس با دنیای واقع جنبه ای آرمان خواهانه دارد. » (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۷)

در تعریف این مفهوم به فراخور گستردگی آن سخن بسیار رفته و نمی توان تعریف دقیقی از آن به دست داد. نکتۀ مهم پیرامون آرمانشهر این است که آیا دست یافتنی است یا نه؟

اینک نمونه ای از تعاریف این اصطلاح « آرمانشهر نوعی چارچوب و قالب اندیشیدن دربارۀ مسایل حل ناشده زندگی است و از آرمان ها و آماج هایی سخن می گوید که بشر برای دست یابی به آنها در تلاش است.» (اصیل، ۱۳۸۱: ۱۳) و یا « آرمانشهر تنها مدینه ای است که منطبق با نظامات طبیعی و نظام آفرینش انسان و جهانِ وجود است. بحث در صناعات و سعادات حقیقی کرده و افکار و آراء غیر فاضله را دربارۀ سعادت ها و آنچه که آنها سعادت می دانند بیان نموده است. » (فارابی، ۱۳۴۸: ۳۸) در نهایت می توان آن را کمال جویی و خیرخواهی برای نسل بشر دانست که شاعر و یا نویسنده در صدد رسیدن بدان است و صرفاً اندیشه های جهانی او که در حصار زمان و مکان نیست بدان اعتبار می بخشد.

طراحان آرمانشهر در ترسیم این شهر آرمانی به نقد اجتماع و اوضاع سیاسی خویش می پردازند و معایب و مسایل آن را به دیگران گوشزد می کنند « ایشان به معرفی و شناساندن نظامی آرمانی می پردازند که از سویی به عنوان نهایت کمال جویی انسان مطرح است و از طرفی به عنوان زیر سؤال بردن نظام سیاسی موجود است. اعتقادی وجود دارد که بیان می کند اغلب فسلفه های بزرگ بشری در ذیل تمدن ها و دوره های بحرانی شکل گرفته اند. بحرانی که نمایانگر سال های احتضار یک تمدن بزرگ است.» (کاپلاستون، ۱۳۶۸: ۲۱) طرح مدینه فاضله به عوامل مختلف، فرهنگی، اقتصادی، محیطی، مذهبی و تاریخی بازبسته است.

۲- آرمانشهر در ایران

آرمانشهر در ایران سابقۀ دیرین دارد و حتی این مفهوم پیش از کتاب اوستا دیده می شود. نخستین آرمانشهر اساطیری در البرز کوه نقش می بندد نشستگاه ایزدان که ریشه در اعتقاد هند و ایرانی پیش از زردشت دارد.

در آثار زردشتی نیز زندگی آرمانی در حکومت شهریاری متعادل آرزو شده است در آبان‌یشت آمده است: « ای اردوسوز آناهیتا! ای نیک! ای تواناترین! اینک خواستار این کامیابی ام که بسیار ارجمند باشم و به شهریاری بزرگ برسم که در آن خوراک بسیار آماده شود و بهرۀ بخش هرکس بسیار باشد .... انبارهایش از هرآنچه مردمان آرزو کنند، و زندگی خوش را به کار آید، پر باشد.» (رجبی، ۱۳۸۰: ۲۲۱)

پس از اسلام نیز آرمانشهرگرایان متعدد در عرصه های مختلف پدید آمدند مفسرانی چون طبری، ابوالفتوح رازی، میبدی و حکیمان و دانشمندانی چون ابوعلی سینا، خواجه نصیرالدین طوسی و فارابی به ترسیم آرمانی و آرزوی اتوپیا پرداخته اند.

اما در حوزهٔ ادبیات ترسیم آرمانشهر رنگ و بویی رؤیایی تر می گیرد، قوهٔ خیال که از ارکان هر اثر ادبی است مجال ایده آل گرایی را به شاعر می دهد و شخصیّت های آثار او را به هر کیفیّت و قابلیت الوهی که بخواهد ارتقا می بخشد. فردوسی، سنایی، عطار، نظامی، مولوی، سعدی، حافظ و جامی هریک به فراخور دید و نگرش خود شهری آرمانی را در آثارشان ترسیم کرده اند. در ادبیات معاصر نیز شهریار، اخوان ثالث، شاملو، فرخزاد، سپهری، هراتی، امین پور و ... با اعتقادات مخصوص خویش دنیای آرمانی برای مخاطبان به تصویر کشیده اند.

از میان شاعران فارسی گو ناصرخسرو قبادیانی پیرو اعتقادات خاص اسماعیلیه است که برای مبارزه با تبعیض حکومت به پشتوانه خلفای فاطمی مصر در میان مردم جا باز کرد و تودهٔ مردم او را به عنوان حجّت پذیرفتند. در بیانش به آفرینش و توصیف شهری می پرداخت که دو اصل عدالت و امنیّت بر پایهٔ حکمت بنیان گذاری می شد چیزی که برای عامّه بیشتر رنگ و بوی خواب شیرین داشت. شهری که اصول اعتقادی مذهب اسماعیلیه آن را تشکیل می داد. او علاوه بر وعدهٔ آرزوهای آنان تودهٔ مردم را علیه حکومت وقت می شوراند. مهم ترین ویژگی ناصرخسرو و آثارش، عقلانیّت بود. نزدیکی دین به فلسفه. تبین عقلانی شهر ایده آل و کیفیّت تحقق آن. برپایـهٔ این ویژگی بارز، به آرمانشهر در آثار ناصرخسرو می پردازیم.

۳- زندگی ناصرخسرو قبادیانی

حکیم ناصرخسرو ابن حارث قبادیانی البلخی المروزی مکنی به ابومعین و ملقّب به حجّت در ذی القعده سال ۳۹۴ هجری در قبادیان از نواحی بلخ متولّد شد و پس از ۸۷ سال در یمگان از توابع بدخشان پنهانی از دنیا رفت و در آنجا به خاک سپرده شد.

مدّت عمر او را می توان در چهار دوره خلاصه کرد: « ۱- سال های آغازین زندگی تا زمان گرایش به کیش اسماعیلی، حدود ۴۰ سالگی ۲- هفت سال سفر ۳- بازگشت به خراسان به عنوان رییس دعوت اسماعیلی ۴- تبعید در کوه های پامیر بدخشان.» (سی هانس برگر، ۱۳۸۰: ۱۷)

در جوانی بر همهٔ علوم عقلی و نقلی عهد خویش از جمله علوم، فنون، السنه، ادبیات، طب، موسیقی، حساب، نجوم، فلسفه، کلام و حکمت متعالیه تحصیل کرد و آن هنگام قرآن را در سینه داشت. در ذکر حال خویش می نویسد: « من مردی دبیر پیشه بودم و از جمله متصرفان در اموال و عمّال سلطانی و به کارهای دیوانی مشغول بودم و مدتی در آن شغل مباشرت نموده و در میان اقران شهرت یافته بودم.» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳/۲: ۱) سخنش نشان از جایگاه اجتماعی و تمکین در روزگار شباب است و « اگر در ایّام کهولت

مذهب غالب خراسان (حنفی و شافعی) بود و یا این قدر شیعه و اسماعیلی نبود، در بلخ از زمرهٔ اعیان و اشراف مانده و به امرا هم تقرب کامل می رسانید.» (ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۲۰)

در ۴۲ سالگی به دنبال دیدن خوابی در جوزجانان از خواب غفلت بیدار شد و سفر هفت ساله پیش گرفت که با بازگشت به بلخ در سال ۴۴۴ و دیدار برادرش ابوالفتح عبدالجلیل پایان یافت. سلوک او هم جنبهٔ آفاقی و هم جنبهٔ انفسی داشت. در این مدت ۴ بار حج به جا آورد. بخش های مختلف ایران، ارمنستان، آسیای صغیر، حلب، طرابلس، شام، سوریه، فلسطین، جزیرهٔ العرب، قیروان، نوبه، سودان را سفر کرد. اما عمده اقامت او در مصر بود که ۳ سال به طول انجامید و در پایتخت خلافت فاطمیان توسط یکی از دعات فاطمیان وارد طریقهٔ باطنیه شد. او چهار درجه از مراتب هفت گانه ایشان را پیمود. پس از مستجیب مأذون و داعی به درجهٔ حجّت رسید.

وقتی به بلخ بازگشت ۵۰ ساله بود و « زهد، ترک دنیا و عبادت اختیار کرده و به شوق و همت تمام مشغول نشر دعوت فاطمی در خفا بوده و داعیان و مأذونان به اطراف می فرستاد و به ترویج اسماعیلیه می پرداخت.» (همان: ۳۰)

تبلیغات مذهبی او با حیثیت علمی، حکمت و خُلق ویژه سبب شد تا مورد غضب علمای اهل سنّت و غوغای عامه گردد. امرای سلجوقی این نقار و اختلاف را وسیلهٔ تبعید او نمودند اما مدّتی در خفا به کار تبلیغ پرداخت که جز برخی خواص از اقامت گاه او آگاه نبودند و « عاقبت به مازندران پناه می برد. » (همان: ۲۵) پس از مازندران باز مجبور می شود جای دیگری اختیار کند و آنگاه به یمگان می رود چنانکه خود گوید: « ۱۵ سال برآمد که به یمگانم» (همان: ۳۴۸) سرانجام در بدخشان نیز به خاک سپرده شد.

۴- آثار ناصرخسرو

آثار ناصرخسرو به دو زبان فارسی و عربی به نظم و نثر نگاشته شده است. حوزهٔ اطلاعات او فراخ و کثیر التألیف است. از جمله آثارش:

دیوان اشعار، زاد المسافرین (حاوی اصول و عقاید حکیمانه و فلسفی در عقاید اساسی اسماعلیه)، جامع الحکمتین (تلخیص دو حکمت فلسفه و دین به ویژه فلسفهٔ یونانی و دین اسلام)، وجه دین (در تأویلات و باطن عبادات و احکام شریعت به طریقهٔ اسماعیلیان)، خان اخوان (تمام خواص و فضایل اخلاقی که باید رعایت شود و رذایل اخلاقی که باید طرد شود)، سفرنامه (اولین اثر منثور او و شرح سفر ۷ ساله)، روشنایی نامه (منظومهٔ ۷۵۰ بیتی در وعظ، پند و حکمت و نتیجهٔ مکاشفات یکی از شب های تبعید در یمگان)، سعادت نامه (که در وعظ، پند و حکمت است)، بستان العقول (در مباحث حکمت و ردّ اقوال فلاسفه مخالف بر طبق عقاید اسماعیلیه)، گشایش و رهایش (در پاسخ ۳۰ مسأله مختلف) و شش فصل (مختصری از اصول عقاید اسماعیلی فاطمی در باب آفرینش)

۵- جریان سیاسی و اقتصادی عصر ناصرخسرو

نیمهٔ قرن پنجم دوره ای است که ناصرخسرو فعالیت خود را به عنوان حجت در سرزمین خراسان (جزیرهٔ خراسان) آغاز کرد « دورهٔ پر اضطرابی که از برافتادن غزنویان در خراسان و حکومت های ایرانی در عراق و فارس و کرمان و گرگان و طبرستان آغاز می شود و تسلط های پیاپی قبایل و غلامان ترک بر ایران و تشکیل سلسله هایی از رؤسای قبایل بزرگ و کوچک زردپوست و غلامان و سرداران آنان در فلات ایران همراه است. این دوره را باید عصر حکومت های ترک در ایران دانست و حکومت ترکان است که ایرانیان را از اندیشه های بلند پیشین که دربارهٔ استقلال و ملیّت خود داشته اند دور و برای اطاعت از هر قوم چه وحشی و چه متمدّن آماده کرد.» (صفا، ۱۳۳۹: ۳)

خلفای عباسی که از نژاد عرب بودند تسلط مذهبی بر مردم ایران داشتند که با هم دستی ترکان عرصه را بر ایشان تنگ می کردند. « حمایت طغرل از خلافت عباسی گواهی زنده است به اینکه خوان و خلیفه همدستند و هرکه بر خلاف آنها برخیزد از میانش برمی دارند.» (دشتی، ۱۳۶۲: ۱۰۳) فشار سیاسی ترکان و اعراب محیطی فراهم آورد تا مردم به دنبال عقیده و جریانی مخالف با ایشان برای برون رفت از این وضع باشند.

خلیفهٔ هشتم فاطمی مصر المصتنصربالله (۴۸۷-۴۲۷ هـ . ق.) شرایط را نیک یافت و « فعالیّت های مربوط به دعوت فاطمی در ایران را حمایت کرد و کارشان روزبه روز بالا می گرفت.» (همایی، ۱۳۱۵: ۲۸) اما باز سلاجقه توانستند با طغرل اوضاع را به نفع خویش فیصله دهند.

سیستم خراج ستانی از طبقات اجتماع و پرداخت آن به خلیفه برای امرای ترک جنبهٔ سود جویانه داشت و « به طور دلخواه بر مبلغ خراج افزوده می شد و این امر معاش روستاییان را برهم می زد.» (برتلس، ۱۳۴۶: ۲۱) این امر به دو قطبی شدن سیستم اقتصادی منجر شد. منطقهٔ هسته ای که قشر محدود و غنی را شامل می شد و منطقهٔ پیرامونی که دستهٔ بزرگتر و فقرا بودند که در حکومت دستی نداشتند. این شیوه از دورهٔ سامانیان هرچه دورتر شویم پررنگ تر می شود.

در چنین جریان سیاسی و اقتصادی است که مقدمهٔ پیدایش فرقهٔ اسماعیلیه در ایران فراهم می شود مقدماتی که شامل عواملی چون: ۱- عصیان و الحاد خلفا ۲- مذهب عاملی نجات بخش ۳- دوری از مرکز خلافت خراسان را مکان مناسب می ساخت تا این فرقه در آنجا پرورش یابد ۴- حمایت همه جانبه فاطمیان مصر ۵- داعیان اسماعیلی نویددهندگان رهایی از اوضاع حاضر بودند.

۶- فرقه اسماعیلیه و گرایش ناصرخسرو بدان

باید جریان فکری و طریق اسماعیلیه را به آغاز قرن دوم تا قرن ششم محدود کرد. «دامنهٔ انتشار آن از ساحت دینی به سبقهٔ سیاسی حائز اهمیت است.» (طرزی، ۱۳۵۵: ۴۵)

اسماعیلیه را باطنیه نیز خوانند این از آنجا نشأت می گیرد که « گروهی گفتند آنچه در قرآن می خوانیم به این سادگی نیست که از ظاهر آن مفهوم می شود. اینان از ابتدا به صورت گروه ها و فرقه های پراکنده به

نشر عقاید خود پرداختند.» (مینوی، ۱۳۵۲: ۱۰۷) این طرز روش آنان مسألهٔ تأویل و بازگشت به اصل متن را دلالت می کند و لذا فرقهٔ اسماعیلیه تأویل گرا و متوجّه به بطن و مفهوم درونی الفاظ هستند.

اسماعیلیه دارای فرق مختلفی است که ناصرخسرو از دسته ای است که قائلند: «اسماعیل پیش از پدر نمرده و پدرش او را پس از خود به امامت برگزیده و اسماعیل قائم و مهدی منتظر است که برای نجات امّت خود باز خواهد گشت. اینان فرقهٔ اسماعیلیه هستند.» (الفاخوری، ۱۳۵۸: ۱۶۸) و «خبر درگذشت اسماعیل در زمان حیات امام جعفر صادق (ع) صرفاً برای محافظت از جان وی بوده است. این فرقه را اسماعیلیه واقفه یا خالصه گویند. » (شاکر، ۱۳۷۶: ۲۰۵)

آنچه که سبب گرایش ناصرخسرو به این جریان شد عبارت است از: ۱- شیوهٔ پسندیده تبلیغ ۲- پنهانی بودن اهداف واقعی ۳- محاسن امپراطوری فاطمیان و احترام گذاشتن ایشان به هنرمندان و دانشمندان ۴- رونق دستگاه خلافت اسماعیلیه ۵- آرمانگرایی ایشان ۶- عدم تحمّل وضعیت نامطلوب جامعه.

خصوصیّات اخلاقی، نوع برخورد با گروههای مختلف جامعه و اهداف تعیین شده برای تشکیل یک حکومت اسلامی آنچنان که آرزوی شیعیان بود ناصرخسرو را به سوی این جریان مذهبی و سیاسی متوجه ساخت. برای تغییر کیش و گرایش به سوی آنان نیاز به بهانه ای بود «او را رؤیایی حادث آمد که آنچنان زنده و قوی بود تا او را متنبّه شود و به تغییر روش تن در دهد.» (دشتی، ۱۳۶۲: ۱۶۰) لذا به مصر مقرّ حکومت مقتدر شیعی فاطمیان روانه شد تا آگاهانه آن مذهب را بپذیرد در طی سه سال با دقت و مطالعه چارچوب اعتقادی آن توانست به درجهٔ حجّت برسند او نخستین داعی بزرگ اسماعیلیه در خراسان و مازندران بود که « پس از اوج گیری فعالیت های او شعبه ای از اسماعیلیان با نام ناصریه تشکیل یافت.» (صفا، ۱۳۳۹: ۱۶۶)

۷- جنبه های تبلیغی ناصرخسرو

جنبهٔ تبلیغی ناصرخسرو به سه اصل عمدهٔ اعتقادی، اجتماعی و فکری بازمی گردد که اساس و شالودهٔ اندیشه های مذهب اسماعیلیه است.

۷- ۱- اصول اعتقادی

اصول اعتقادی که بر پنج محور توحید، معاد، نبوت، امامت و عدالت تکیه دارد.

الف. توحید- « به پیروی از معتزله و متأخر اعتقاد به نسبت پذیر نبودن ذات خدا است که همهٔ تناقضات در ذات الوهیت زدوده می شود و اضداد از او برمی خیزد» (اقبال لاهوری، ۱۳۵۴: ۵۴) در اصل توحید «اساس تعالیم از اصول کلی اعتقادی اسلامی و شیعی بود با پاره ای میراث عقلی و روحانی یونانیان و گنوسیان.» (فرمانیان، ۱۳۸۱: ۳۴) استفاده از اندیشه های مختلف سبب برجسته تر شدن اندیشه های توحیدی آنان نسبت به معتزله شد تا حدی که « تصویر آیین کهن اسماعیلی از خداوند و ارکان جهان روحانی و مادی به تعبیرات نوافلاطونیان نزدیک شد.» (مادلونگ، ۱۳۷۵: ۲۴۲)

ب. معاد- اعتقاد ایشان به معاد صبغهٔ فلسفی دارد و مفهوم نفس، اقسام آن و جایگاه هریک حائز اهمیت است. «خدای با عز و جلال همهٔ آفرینش را یکجا خلق کرده، مبدأ اول همان عقل اول است که منبع تمامی

هستی است. عقل ثانی منبعث از عقل اول است که نفس کلی نامند او به زمان محدود نیست و نقصان و تمامیت دو صفتش است که ذاتش از آنها مبرّاست بدان قلم گویند که منبع دانایی و تدبیر است نفس جزئی از شئون و جلوه های نفس کلی در جهان خارج است و دارای افراد مختلف است. مباحث معاد با نفس جزئی انسان در پیوند است و کمال این نفس به نفس کلی می رسد. » (دفتری، ۱۳۸۱: ۲۰۰-۱۹۵)

ناصرخسرو خود معاد را چنین تعریف می کند: « بازگشت نفس جزئی است به سوی نفس کلی.» (ناصرخسرو، ۹۶-۹۵: ۱۳۶۳/۲) آنان به معاد روحانی اعتقاد داشتند برای تأیید سخن خویش از تأویل آیات بهره می گرفتند « آنان علم و اعتقاد را غایت هستی و زندگانی بشر می دانستند و به بهشت و دوزخ جسمانی قایل نبودند. بعث و نشور و رستاخیز را به صورت جسمانی نمی پذیرفتند. » (حلبی، ۱۳۷۱: ۲۴۳) اعتقاد ناصرخسرو پیرامون بهشت و دوزخ چنان است که « بهشتی شدن افراد رسیدن به مرتبهٔ عقل و دوزخی شدنشان به منزلهٔ افتادن در ورطهٔ هولناک جهل است.» (دفتری، ۱۳۸۱: ۴۸۱)

آنان آخرت را عالم روحانی می‌یافتند و تن و جوارح را خدمتکاران تعالی روح و نفس انسان می دانستند. اما ابهام و تناقض در اصل معاد ایشان بسیار بود که محل مناقشه و افول اقتدارشان گشت .

ج. نبوت— در مذهب اسماعیلیه نبوت به دو قسم عامه و خاصه است « رسالت عامه عقل بشر است که زمینه ساز پذیرش رسالت خاصه است. رسالت خاصه به رسول برگزیده الهی گویند که حقیقت ربّانی است و مسؤولیت فراخواندن انسان ها به تأمین آخرتی شایسته را بر عهده دارد و با نور رسالت راه را مشخص کرده و انسان ها می توانند با استفاده از نور او به کمال رسیده و منافع اخروی خود را تأمین کنند.» (سالم عبیدات، ۱۹۹۸: ۱۷۶) ناصرخسرو در خوان اخوان گوید: « هرنفسی بالفطره می تواند پذیرای آثار نفس کلی که بر طبیعت تابیده است باشد. نفوسی که این صلاحیت را پیدا می کند، رسول نامیده می شود. رسالت به اصل پذیرش این آثار گفته می شود پس رسول به واسطهٔ پذیرش حکمت و شرافت از نفس کلی است که مستحق اتصاف به این نام می شود. » (ناصرخسرو، ۱۳۳۸: ۲۶۹) پس پیامبران هم نفس جزئی خود را به نفس کلی نزدیک کرده اند و هم واسط میان خلق و نفس کلی هستند. وسائط خود بی واسطه به علوم و حکمت دست می یابند و از کیفیّت و چگونگی مبادی عالیه آگاهند.

طرق شناخت پیامبران وحی معجزه است و در مورد دلایل لزوم نبوت باید گفت این دلایل که تا اندازه ای با اعتقادات شیعیان اثنی عشری هماهنگ است، شامل: کسب حکمت از جانب رسول، ضرورت ارتباط با عالم روحانی، ضرورت شکوفایی سرشت سعادت طلبان، ضرورت مهارکردن قوای نفسانی، خروج عقل بالقوه به فعلیّت و شکوفایی فطرت خداجویی و ضرورت تعالی بشر که غایت و آرمان در اعتقاد اسماعیلی است.

د. امامت— «مهم ترین اصل مذهب اسماعیلیه که محور مقاصد سیاسی ایشان بود، بحث امامت و تعالیم مرتبط با نقش دنیوی امت و اسماعیل است.» (برتلس، ۱۳۴۶: ۲۴۳) ارزش و اعتبار امام در این مذهب به

عنوان یک رهبر تا حدی بود که « دولت فاطمیان را مشروعیت می بخشید و قول یک امام اسماعیلی را منبع فقه خویش می دانستند.» (دفتری، ۱۳۸۱: ۲۰) لذا امام مرکز مدار تعالیم این مذهب بود. آنچنان که در تعریف امام گویند: «کسی که مرتبهٔ ولایت یافته و از معلم بی نیاز است.» (همدانی، ۱۳۳۸: ۱۰)

ایشان معتقدند که هر عصری نیاز به یک امام دارد. «در هر زمانی یک امام وجود دارد که دارای حجج و دعات است. » (متها، ۱۳۸۲: ۴۲) این حجج و دعات مبلغان و مروجان تعالیم فقهی او در سراسر جهان هستند او از کسانی است که با عالم علوی در ارتباط است و قطب عالم امکان در عصر خود است. لذا جز او کسی لایق اجرای احکام الهی و تأسیس سازمان سیاسی و اجتماعی نیست.

ناصرخسرو در تأیید لزوم امام گوید: « از خصم پرسیدم که آیا روا باشد که خدای همهٔ خلق را رسول فرستد تا ایشان را به سوی رضای خدا دلیل باشد، یا نه؟ ناچار گوید روا باشد. او را گوییم، آن رسول اندر روزگار خویش حاضران را که به زمانهٔ وی بودند راه نمود. اگر که جواب دهد که کتاب خدا دلیلی است، گوییمش کتاب بی گوینده، سخن نگوید. اگر بگوید کتاب بی بیان کننده بسنده باشد، قول خدا را رد کرده باشد که گفت: و انزلنا الیکَ الذّکرَ لتبین لِلناسِ ما انزل الیهم و لعلهم یتفکرون.» (ناصرخسرو، ۱۳۴۸: ۱۴)

گره کور این اصل در اعتقادات اسماعیلیه نبود سخن صریح امام صادق (ع) و پیامبر اکرم (ص) پیرامون آنکه پس از امام صادق (ع) اسماعیل جانشین و امام امت است و داعیان ایشان هرگز بدان اشاره نمی کردند.

ه. عدالت- این اصل دلیلی استوار برای تأیید اصل امامت بود و از سوی دیگر عامل ایجاد حکومت اسلامی و مبارزه با دستگاه حکومتی عباسیان است که مخالفان بسیار در بلاد اسلام داشت. اسماعیلیه برآن بودند که « خداوند متعال برای تأسیس و تشریع احکامش پیامبر دلسوز مبعوث گردانید تا بساط عدالت گستراند. به یقین برای باقی ماندن آن نیز امت را در سرگردانی رها نکرده است. » (نصیری، ۱۳۸۱: ۱۵۳)

۷-۲- اصول اجتماعی

اصول اجتماعی که در فعالیّت های مذهب اسماعیلیه جریان ساز بودند شامل « ۱- مساوات زن و مرد ۲- ابطال مالکیّت زمین و تقسیم به طور رایگان و عادلانه بین نیازمندان ۳- مبارزه با عصبیت نژادی و نشر افکار برادری میان همهٔ مردم» (الفاخوری، ۱۳۵۸: ۱۶۹) سه مورد فوق دقیقاً بر ضد حکومت عباسیان و امرای تحت حمایت خلیفه بود تا بدان طریق اسماعیلیه رسماً ادعای به دست گیری حکومت اسلامی و مبارزه آشکار با مخالفان خویش را بپرورانند. از آن سوی که افکار آنان آرزوی عامه مردم رنج کشیده بود موافقان بسیار در میان مردم جمع کردند.

۷-۳- اصول فکری

اسماعیلیه به دو امر اعتقاد داشتند اهمیت به تأویل و پیوند زدن فلسفه به دین؛ با مطالعه تاریخ دعوت این مذهب و بررسی آثار اندیشمندان و دُعات آنها می توان به این نکته رسید که: « اساس تفکر و رفتار و گفتار آنها در حوزهٔ مسایل فلسفی و قلمرو معارف دینی توجه به باطن بوده، باطنیه و اهل تأویل، سزاوارترین اصطلاحی است که خود یا دیگران برای پیروان این فرقه برگزیده اند .» (دفتری، ۱۳۸۱: ۲۵۳) تأویل از ظاهر

به باطن رفتن و به اصل و اول رسیدن است یعنی این مذهب تلاش دارد لبّ و مفهوم اصلی را از خلال ظواهر الفاظ بیرون بکشد؛ از این روی نیاز به عقلانیتی است که سبب پیوند فلسفه با دین می شود.

از رهگذر پیوند فلسفه و دین باید حجّت جزیره خراسان را حکیمی مسلمان دانست حکمت و ایمان در آثار او آشکار است برای تبلیغ کیش مطبوعش باید در میان مردم حاضر می شد، لذا پیرامون اجتماع و کیفیت معاش مردم هم صاحب نظر است آموزه های اجتماعی او در آثارش آمده. ناصرخسرو اغلب در دیوان و روشنایی نامه و سعادت نامه به آداب اجتماعی اشاره کرده اهم این اشارات به قرار زیر است:

الف. اجتماع: توجه به ارزش های اجتماعی

بنی آدم گروهی بس لطیفند حقیقت هم خسیس و هم شریفتند
همه هم محدث و هم قدیمند همه هم جاهل و هم حکیمند
(ناصرخسرو،۱۳۸۰، روشنایی نامه، ابیات ۳۳۰-۳۲۳)

دریشان هست مشتی ناکس و عام که عاقل دیوه مردم گویدش نام
(همان، بیت ۳۳۴)

بدان خود را میان انجمن جای مکش بیش از گلیم خویشتن پای
(همان، سعادت نامه، بیت ۱۳۲)

به بخشش کوش چون دستت دهد پر مکن بر کس به سیم و زر تفاخر
(همان، سعادت نامه، بیت ۸۱)

ب. عدالت: « نخستین دغدغهٔ ناصرخسرو عدل و امنیت است کیفیت بهره مندی مردم از آنها.» (محمّدی، ۱۳۸۰: ۱۸۳) آنچنان که گوید:

ز آغاز بودش به داد آفرید خدا این جهان را پدید از عدم
(همان، قصیده ۳، بیت ۲۴)

زبانت داد و دل و گوش و چشم هم چو امیر نشان عدل خدا ای پسر درین نعمت است
(همان، قصیده ۱۹۲، بیت ۱۱)

ج. حکمت آموزی: ناصرخسرو بر این باور است که عدل و امنیت در حکومت پایدار نمی شود مگر با حکمتی که نصیب عامه می گردد.

اگر حکمت بیاموزی تو تخمی چرخ گردان را تویی ظاهر تویی باطن تویی ساران تویی پایان
(همان، قصیده ۱۶، بیت ۱۳)

اگر حکمت به دست آری به آسانی روی زینجا وگر نیلفنجی برون شد بایدت به شتم
نباید با تو زین طارم برون جز طاعت و حکمت بچر وز بحر طاعت چر بچم وز بحر حکمت چم
(همان، قصیده ۳۸، ابیات ۳۶ و ۳۷)

۸- تعریف آرمانشهر در آثار ناصرخسرو

ناصرخسرو در تعریف آرمانشهر نخست از مقدماتی بهره می گیرد که به اثبات چرایی و چگونگی این شهر می پردازد تا مخاطب را در یافتن جواب این سؤالات با تعاریف او آشنا کند. مباحثی چون:

۱- نیازمندی انسان به پرورش ـ پس از طرح و اثبات فلسفهٔ آفرینش به انسان ها که اعضای اصلی این شهر هستند می پردازد. « ذات مردم پس از آفرینش نیازمند پرورش است و بعد برای این مهم به لزوم وجود پیامبران که رؤسای مردمند اشاره می کند. در پی فرستاده شدن پیامبران قوانینی وضع می شود.» (ناصرخسرو، ۱۳۴۱: ۸۹۷) در اصل اعتقادی نیز پس از توحید اصل نبوت است که نشان از اهمیّت این امر در میان مذاهب مختلف است.

در جامع الحکمتین گوید: « و گفتند چون مردم نفسش علم پذیر است و جودش بدین سبب کاین نفس شریف اندر اوست اندر پرورش بدین تکلف و تلطّف حاجت مند است، این حال خواست جسدیتش دلیل است بر آن که نفسش را همین تدریج و تکلّف به باید تا به علم پرورده شود ... » (ناصرخسرو، ۱۳۶۳/۱: ۲۰۸)

او معتقد است که اگر از واسطهٔ پیامبر فیض عقل کلی به عقول غریزی نرسد آنان ضایع و بازیچه می شوند. « و چون مردم را بدین صفات یافتیم، واجب آمد که از آن اصل که این مردم را نصیب از او پیوسته است به یک تن از مردم نصیب به تمام پیوسته شود که این عقل های غریزی از آن یک تن پذیرد، بدانچه ایشان را حاجت است و آنکس که این عنایت و نصیب تمام از عقل کل بدو پیوسته شد پیغمبر بود (ع). و اگر آن یک تن فایده دهنده نبودی، این عقل های پذیرای همه ضایع بودی و بازی نمودی.» (ناصر خسرو، ۱۳۴۸: ۱۴۷) اگر پیامبر نخواهد به خلق و عقول جزئی فایده رساند دیگر مقام پیغمبری بدو تعلق نمی گیرد.

۲- ایجاد شهر به عنوان الگویی منسجم – الگوی شهری در نزد او شهری است با حدّ و مرز معین که توسط ناطق، اساس و امام تعیین می شود او قرآن را طرحی منسجم برای چنین شهری می داند و عدم قدرت و دریافت مردم را مانع نیل به این حقیقت در عصر خویش می یابد. او برداشت طرح مدینهٔ فاضله را از آیات قرآن کریم امری عام و ساده نمی داند و اصل تأویل را برای آیات قرآن مقدر می داند امام وظیفه دارد باطن آن را به عموم مردم عرضه کند.

پس جای چون بود، چو بود زنده؟ بل بر مجاز گفته شود کانجا
بر گفتهٔ خدای ز کردارش چندین گواهیت بدهند آنا
در قـول ار بـه جـمله گوا یابی در امهّات ز آتش و در آبا
وانچ از قرآنش نیست گواه عالم رازی خدا یی است نهان ز اعدا
تأویلـش از خزانهٔ آن یابی کز خلق نیست هیچ کسش همتا

(همان، قصیده ۲۱۲، ابیات ۳۰ الی ۲۶)

۳- پیروی از گفتهٔ داعیان – داعیان که در سلسلهٔ مراتبند سخن امام را به گوش مردم می رسانند. حجت بزرگترین داعی هر یک از جزایر که نایب امام در آن سرزمین و پیشوای مردمان است پیروی از او یعنی پیروی از امام اسماعیلیه که واسطهٔ حق و خلق است.

شعر حجّت را بخوان و سوی دانش راه جوی گر همی خواهی که جان و دل به این مرهون کنی

(همان، قصیده ۱۲، بیت ۳۷)

حجت و برهان مجوی جز که ز حجّت تا بنمایدت راه موسی و هارون

نیست قوی زی تو قـول حجّت حجّت چون عدوی حجّتی و داعی مأذون

(همان، قصیده ۲۳۴، ابیات ۴۴-۴۳)

او زندگی بیرون از اطاعت حجّت را راه هلاکت و نابودی می یابد و مردم در شهر ترسیمی او پیرو دستورالعمل های حجّت اند.

۴- تأویل و باطن امور – تحقّق آموزه های دینی با تأویل و تفسیر ممکن است و باید به باطن شریعت پرداخته و ظواهر الفاظ رها شود. این ویژگی تأویل و تفسیر است که فهم قرآن را برای هرکس میسر نمی سازد و امکان تأسیس مدینهٔ فاضله به تأخیر می افتد.

ناصرخسرو بقای آرمان شهر را در گرو بقای عمل به قرآن می داند و می گوید: « گوییم به توفیق خدای تعالی که بقای آدم جسمانی اندر قرآن است و دلیل بر این قول به گواهی عقل آریم بدانچه گوییم: مردم، بازپسین همهٔ زایش هاست ... اگر مردم را بو هم از عالم برگیری لازم آید که عالم ناچیز شود ... و چون درست کردیم که بقای عالم اندر بقای مردم است گوییم بقای مردم بر قرآن است از بهر آنکه هرکس اندر عالم مالک به ملک خویش به قرآن است و به احکامی اندر اوست و اگر کتاب خدای اندر میان مردم نباشد مر یکدیگر را ملاک کنند و کس به علم آموختن و طلب فضل نرسد آنگاه مردم با ستوران برابر شوند. » (ناصرخسرو، ۱۳۴۸: ۵۳-۵۲)

چنانکه ملاحظه می شود الگوی اتوپیای ناصرخسرو مبتنی بر آفرینش خلق و پرورش او بر پایهٔ آموزه های الهی است و غیر آن میسر انحطاط و هلاکت او از این شهر چنین یاد می کند:

شهری که همه باغ پر از سرو و پر ازگل دیوار زمرّد همه و خاک مشجّر

صحراش منقّش همه مانند دیبا آبش عسل صافی مانند کوثر

شهری که درو نیست جز از فضل منالی باغی که در او نیست جز از عقل صنوبر

شهری که من آنجا برسیدم خردم گفت: «اینجا بطلب حاجت وزین منزل مگذر»

(همان، قصیده ۲۴۲، ۷۴-۷۰)

مدینه فاضله ناصرخسرو دارای دو ویژگی مهم است: ۱- حکومت این شهر بر پایهٔ دین اسلام و مردمانش مسلمان هستند ۲- مردم نسبت به سایرین سلسله مراتب دارند که هریک به فراخور شرایط خود جزئی از

کل شهر است و سر سلسلهٔ مراتب رهبر جامعه است که سخنانش بر پایهٔ گفتهٔ خدا و موازین شرع مقدس است که در قرآن آمده است؛ لذا پیروی از او در این شهر امری اجتناب ناپذیر است.

او از تأویل به عنوان کلیدی برای ورود به آرمانشهر استفاده می کند. سلسلهٔ مراتب شهر آرمانی او عبارت است از:

۱- فیض حق تعالی طی مراتبی به رییس مدینهٔ فاضله می رسد.

۲- رییس نیز طی مراتبی جانشینانی دارد که در غیاب او پیامش را به مراتب پایین تر می رسانند.

۳- این پیام به دست مراتب دیگر به عوام الناس که اکثر جمعیّت مدینه را شامل می شود می رسد.

۴- این دستورها که بر حسب موضوع با یکدیگر متفاوتند هریک قسمتی از جامعه را برای نیل به سعادت فراگیر می سازند؛ بخش هایی چون فرهنگ، اقتصاد، مذهب، اجتماع و حتی خود فرد که از الزامات زندگی اجتماعی است.

۸-۱- ویژگی های رییس شهر

به طور کلی ناصرخسرو پنج صفت بارز برای رییس مدینه فاضله برشمرده است:

۱- دین داری و حکمت: چنانچه پیشتر رفت در اندیشه های اسماعیلیه حکمت و دین یکی است و تبیین و تأویل اصول دین بر پایهٔ تعقّل است. از این رو فلسفه غرابت خاص با دین می یابد.

سخن حکمت ار بپذیری　　گر تو از طایفهٔ حیدر کراری

(همان، قصیده ۳۵، بیت ۴۸)

۲- خیرخواهی:

از هرچه گفته ام نه همـی جویم　　جز نیکی ای خداوند توانایی

(همان، قصیده ۳، بیت ۵۰)

۳- علم و تعقّل:

سخن های حجّت به عقل است و سفته　　مگردان ترازوی او را زبانه

(همان، قصیده ۲۰، بیت ۶)

شعر من بر علم مـن برهان بس است　　جان فزای و پاک چون آب زلال

(همان، قصیده ۳۴، بیت ۵۴)

۴- وعظ و پندآموزی:

سخن حجّت مرغی است که بر دانا　　پند بارد همه از پرّش و منقار

(همان، قصیده ۵۴، بیت ۴۹)

بر حجّت خراسان جز پند مشتهر نیست　　وین شعر من مرو را جز پند و زیب و فر نیست

در جامهٔ سخن هاش جز معنی آستر نیست　　چون پندهاش پندی جز در قرآن مگر نیست

(همان، قصیده ۷۰، ابیات ۲۵ و ۲۳)

۵- عدالت:

گر عادلی، از طاعت بگذار حق وقت　　بنگر به بصیرت که در اینجا بصرا اند

(همان، قصیده ۱۱۴، بیت ۳۳)

۸-۲- اوضاع اجتماعی آرمانشهر

ویژگی اصلی اجتماع در این شهر داد و ستد و تجارب و گردش دانسته ها و اندیشه های مردم در میان عامه است که از انسان آغاز و به جماعت انسانی مرتبط می شود. اوضاع اقتصادی، فرهنگی و مذهبی نیز باز بسته به این تعامل و تبادل است. او خیر مطلق را در عالم روحانی می داند و عالم جسمانی را معبر و راه تعالی می داند:

اصل نفع و زر و مایهٔ خوب و زشت و خیر و شر　　نیست سوی مرد دانا در دو عالم جز به شر

اصل شوراست این حشر که از بو البشر زاد و فساد　　جز فساد و شر هرگز کی بود کار حشر؟

خیر و شرّ آن جهان از بهر او شد ساخته　　زان کازو آید به ایمان و به عصیان خیر و شر

(همان، قصیده ۸۰، بیت ۱۰۵-۱۰۳)

ناصرخسرو برای آرمانشهر خویش ۴ طبقهٔ مردم را تعریف می کند:

سه قوم اندر جهان اشرف برین اند　　ز مردم آنچه خواصانند اینند

نخستین پایه برتر انبیا راست　　وزین پایه فرو مر اولیا راست

سِیُم پایه حکیمان جهانند　　که اسب دانش از گردون جهانند

دگر باشد عوام الناس مردم　　به زخم یکدگر چون مار و کژدم

(همان، سعادت نامه، ابیات ۲۳۴-۲۳۱)

در عصر ما انبیا حضور ندارند، پس از ختم رسل سلسلهٔ وسائط به اولیا (امامان) رسیده است. در هر عصری امامی واحد حضور دارد و حکیم واسطهٔ او با عوام است. حکیم رییس و حکمران مدینهٔ فاضلهٔ اوست که از فرامین ولی پیروی می کند.

۸-۳- روابط اجتماعی مردم در این شهر

آنچنان که در تعالیم اسلامی مسلمانان را همچو برادر معرفی کرده اند، درآرمانشهر ناصرخسرو نیز اصل برادری و دوستی متقابل حاکم است.

دوام شادمانی روی اخوان　که بی اخوان بود غمگین دل و جان(همان، روشنایی نامه، بیت ۶۷)

مشو برتر، نشین بر پایهٔ خویش　طلب کن جنس خود همسایهٔ خویش (همان، سعادت نامه، بیت ۱۳۳)

در این شهر اگر برتری هم هست صرفاً بر پایهٔ عقل و دانایی است. دیگر قوم و نژاد رنگی ندارد بر خلاف روزگار عباسی که عرب بر غیر عرب برتری و تفاخر نشان می داد.

عدوی عاقلت بهتر بسی زان که باشد مر تو را صد دوست نادان
تو را کز کودکی بار است و عاقل به از پیری بود نادان و جاهل
(همان، روشنایی نامه، ابیات ۹۷-۹۶)

مردم ز علم و فضل شرف یابد نه از سیم و زر و از خر طارونی (همان، قصیدهٔ ۱۸۲، بیت ۳۱)

خیرخواهی و انصاف دیگر صفت پسندیدهٔ مردمان این شهر است.

نکوخواهان خود را یاوری کن ز بدخواهان خود خود را بری کن (همان، روشنایی نامه، بیت ۳۹۰)
همیشه نیک خواه مردمان باش به نیکی کوش و آنگه در امان باش(همان، سعادت نامه، بیت ۲۳)
مردمی ورز و هگرز آزار آزاده مجوی مردم آن را دان کزو آزاده را آزار نیست
(همان، قصیده ۴۸، بیت ۳۳)

کمک رسانی به ویژه یاری زیر دستان از مشخصات مردمان این شهر است.

اگر احسان کنی، با مستحق کن نه از بهر ریا، از بهر حق کن (همان، روشنایی نامه، بیت ۱۰۶)
دلت را با مروّت منطبق کن وگر خیری کنی با مستحق کن (همان، سعادت نامه، بیت ۲۵)

اساس و شالودهٔ چنین جامعه ای دوستی و مهربانی و شفقّت به سایرین است:

مرنجان کس، مخواهش عذر از آن پس که بدکاری بود رنجاندن کس(همان، سعادت نامه، بیت ۶۷)
به خوش رویی و خوش خویی در ایّام همی رو تا شوی خوش دل سرانجام
(همان، روشنایی نامه، بیت ۵۲)

در اینجاست که مردم از طمع به مال دیگران بدورند.

دژم مباش ز کمّیِ درم به دنیا در اگر به طاعت و علمت بدین درون قدم است
(همان، قصیده ۱۹۲، بیت ۳۱)

مدار از کس طمع هردم به چیزی شود خار از توقّع هر عزیزی(همان، سعادت نامه، بیت ۷۲)

چنانکه در موارد فوق نمونه هایی آورده شد، ناصرخسرو با زبانی روان و بیانی شیوا خواهان دعوت مردم برای پیدایش شهری بی آفت است و آنها را از کارهای بد باز می دارد و به آنچه که صلاح جامعه است فرا می خواند.

۸-۴- اوضاع اقتصادی

هر مدنیتی نیاز به نظام اقتصادی دارد تا بر پایهٔ آن معیشت و رفاه مردم پی ریزی شود، در شهر آرمانی ناصرخسرو نیز نظام اقتصادی به سه طبقه تقسیم می شود که به ترتیب اهمیّت از قرار زیر است.

۱- وضع کنندهٔ قوانین: کسی که در رأس حکومت جامعه هم عالم و هم سرشناس ترین فرد مذهبی است بی شک باید امام اسماعیلیه باشد که بر طبق موازین شرعی حدود را معیّن می کند.

آنی که پدید آمد در باغ شریعت　　از عدل تو آزار و ز احسان تو نیسان
دین از تو مزیّن شد و دنیا به تو زیبا　　حکمت به تو تازه شد و بدعت به تو خلقان
(همان، قصیده ۲۳۲، ابیات ۷۹-۷۸)

۲- دهقانان و کشاورزان: دهقانان در نزد او از عوامند، اما مسؤولیت تأمین تغذیه و آذوقهٔ مردم را بر عهده دارند و از این روی اهمیت ویژه ای دارند:

به از صنّاع عالم دیهقان است　　که وحش و طیر را راحت رسان است
ز صانع رایگان نفعی نخیزد　　ز دهقان عاقبت چیزی بریزد
جهان را خرّمی از دیهقان است　　ازو گه زرع گاهی بوستان است
به راحت رازق هر مار و مورند　　همان گر آدمی و گر ستورند
اگر دهقان چنان باشد که باید　　سبک گوی از ملایک در رباید
به کار اندر همه مردان کارند　　عرق ریزند و قوت خلق کارند
به دنیا عاقلانه تخم کشتند　　به عقبی در، گل باغ بهشتند
(همان، سعادت نامه، بیت ۲۳۰-۲۲۱)

۳- صنعت وران و پیشه وران: ایشان مسؤول تهیه پوشاک، ابزار کشاورزی و هر نیاز ثانویه در شهر هستند که با احترام در حوزهٔ اقتصادی با آنان برخورد می شود هرچند در طبقهٔ پایین تر از کشاورزان قرار دارند.

به از صانع به گیتی مقبلی نیست　　ز کسب دست بهتر حاصلی نیست
به روز اندر پی سامان خویش است　　چو شب در خانه شد، سلطان خویش است
خورد بیش و کم آن مایه که خواهد　　به روز افزاید آنچه از وی بماند
به بازو حاصل آرد قوت فرزند　　خورد خوش با عیال و خویش و پیوند
رسد صد برکت از کسب حلالش　　بیفزاید خدا در کسب مالش
به طاعت تاز مستقبل به ماضی　　خدا راضی از او هم خلق راضی
(همان، روشنایی نامه، ابیات ۲۱۸-۲۱۱)

۸-۵- اوضاع فرهنگی

اصل در این شهر فرهنگ پذیری و انطباق مردم با الگوی عملی است که رییس و حاکم وضع می کند و شخص او اولین کسی است که عامل آنهاست. ویژگی فرهنگ در آرمانشهر پویایی و کمال طلبی است.

گزاره های فرهنگی در آرمان شهر ناصر خسرو به فراخور مذهب عقل گرای او حول خرد ورزی و علم گرایی شکل می گیرد.

خرد تواند جز تن ز کار چون و چرا　　که بی خرد، به مثل ما درخت بی باریم
(همان، قصیده ۳۳، بیت ۳۰)

علم را بنیاد او کن، مر عمل را بام او　　از برو پرهیز شاید گر مرو را در کنی
گر خرد را بر سَرِ هشیارِ خویش افسر کنی　　سخت زود از چرخ گردان ای پسر! سر بر کَنی
(همان، قصیده ۲۱۷، ابیات ۴ و ۱)

حکومت دانش نیز صورت های دیگر بیانی علم است که مورد توجه او در این شهر است. سخن و کیفیّت آن در نزد او جایگاه ویژه می یابد.

سخن را جای باید جست ازیرا　　به میدان در، رود خوش اسب رهوار
سخن پیش سخندان گو، ازیرا　　سرت باید نخست، آنگاه دستار
(همان، قصیده ۹، ابیات ۲۱-۲۰)

هنر نیز در نزد او قابل احترام و مهم است هنر در آثار او به معنی فضیلت است به هر کیفیّت و قابلیّتی که باشد از این رو هم شامل دانش و حکمت می شود و هم شامل هنرهای مستظرفه.

هنرت باید از آغاز، اگر نه بی هنر　　محال باشد جستن بهیّ و پیش گهی
(همان، قصیده ۱۵۱، بیت ۲)

فرزند هنرهای خویشتن شو　　تا هم چو تو کس را پسر نباشد
زان گه که هنر یافتی، بشاید　　گر جز هنرت خود پدر نباشد (همان، قصیده ۱۴، ابیات ۱۸ و ۱۷)

۸-۶- اوضاع مذهبی و اخلاقی

چنانکه پیش از این رفت تکیه ناصرخسرو بر قرآن و پیامبر (ص) است. برای رسیدن به معارف الهی باز نیازمند علم و حکمتی عقل گرا است که از طریق وسائط به سرچشمهٔ معارف دست می یابد.

شریعت کان دانش گشت و فرقان چشمهٔ حکمت　　یکی مر زرّ دین را کُه یکی مر آب دین را یم
مکان علم، فرقان است و جان جان تو علم است　　ازین جان دوم یک دم به جان اَولت بردم
(همان قصیده ۳۸ ، ابیات ۲۳-۲۲)

از آموزه های اخلاقی و مذهبی ساکنان این شهر غم نخوردن برای ظواهر دنیاست.

که دنیا را نه تیمار است و نه مهر　　ز بهر تن مباش از وی به تیمار(همان، قصیده ۹، بیت ۳۷)

دوری از دنیا اندیشه مرگ را در ذهن هر انسان زنده نگه می دارد.

ز یاد مرگ غافل چون نشینی　　چو با افتادگان آخر قرینی (همان، روشنایی نامه، بیت ۱۵۱)

در اندیشهٔ مرگ بودن و اعتقاد به معاد روحانی، آدمی را به حسابگری در اعمال خویش مشغول می دارد تا از کیفیّت رفتار خود مطلّع باشد

نیک بنگر به روزنامهٔ خویش　　در مپیمای خاک و خس به خراب
با تن خود حساب خویش بکن　　گر مقرّی به روز حشر و حساب (همان، قصیده ۱۳، بیت ۲۸-۲۷)
کارهای چپ و بلایه مکن　　که به دست چپت دهند کتاب(همان، قصیده ۱۳، بیت ۳۶)

حسابرسی اعمال فرد را گاه متنبّه کار خطای خویش می سازد و از این روی توبه که در هر مقام و جایگاهی برای انسان میسر است در شهر آرمانی ناصرخسرو نیز امری ضروری است، از این رو مردمان را بدان دعوت می کند.

توبه کن از هر بدی به ترتیب دین جانت چو پیراهنت و توبه چو صابون

(همان، قصیده ۴، بیت ۲۱)

از دیگر ویژگی های اخلاقی مردمان در این شهر راستی و راستگویی است.

جز راست مگوی گاه و بیگاه تا حاجت نیایدت به سوگند(همان، قصیده ۱۱، بیت ۱۱)

او مردم را به صبر و بردباری دعوت می کند

دهر با صابران ندارد پای مثلی زد لطیف آن سرهنگ (همان، قصیده ۱۷۹ ، بیت ۳۱)

از دیگر ویژگی های اخلاقی این مردمان شکرگذاری از خداست

کسی کز کردگار خویش ازین سان قیمتی یابد سزد گر در دو دیدهٔ خویش تخم شکر او کارد

از آن پس کت نکوئی ها فراوان دار بی طاعت گر او را تو بیازاری، تو را بی شک بیازارد

خردمندی که نعمت خورد شکر آنش باشد کرد ازیرا کز سبوی سرکه جز سرکه نیاغارد

(همان، قصیده ۹۳، ابیات ۲۰-۱۸)

نتیجه گیری

ناصرخسرو تجربهٔ حضور در دربار سلجوقیان را داشت؛ اوضاع و کیفیت معاش مردمان را نیز نیک دریافته بود تعامل طغرل و پیروانش با خلیفه، نحوهٔ خراج گیری و جور و ستم همه در حافظهٔ او نقش بسته بود آرزوی پیوستن به حکومت و سرزمینی عاری از پلیدی او را بر آن داشت تا به سرزمین مصر هجرت کند و در آنجا تصویر مدنیّتی توأم با فرهنگ و مذهب و اقتصاد پویا بیابد. هرچند این سرزمین مدینه فاضله نبود اما اوضاع بسیار نیکوتری از دنیای ناصرخسرو در خراسان بزرگ داشت. از این رو پس از تجربهٔ سه ساله و پذیرش اعتقادات ایشان در آفرینش آثار خویش بی دریغ و دروغ به تبیین عقاید خردگرایانهٔ اسماعیلیه پرداخت که تا حدّی در مصر و حکومت فاطمی اجرا می شد و رضایت مندی نسبی در نزد مردم داشت.

آرمانشهر او صورتی تعالی یافته از حکومت فاطمیان بود، اوضاع اجتماعی، نوع معاشرت مردم با یکدیگر، دستگاه اقتصادی و دستگاه مذهبی همه در گرو آرمان والا که عبارت است از کمال یافتگی عموم مردم شهر است که در آن هیچ آفت و گزندی راه ندارد و اگر هم خللی یا اشتباهی باشد با تکیه بر آگاهی و حکمت مبتنی بر قرآن و سنت پیامبر-ص- قابل بازگشت و استغفار است.

کتابنامه

- اصیل، حجت‌الله، ۱۳۸۱، آرمانشهر در اندیشهٔ ایرانی، چ۲، نشر نی، تهران

- اقبال لاهوری، محمد، ۱۳۵۴، سیر فلسفه در ایران، ترجمه عباس آریان پور، ج ۱، انتشارات بامداد، تهران.
- برتلس، اندری یوگنیویچ، ۱۳۴۶، ناصرخسرو و اسماعیلیان، ترجمهٔ یحیی آریان پور، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- بیگزبی، سی. و. آی، ۱۳۸۹، دادا و سورآلیسم، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز، چاپ ششم.
- تافلر، آلوین، ۱۳۶۶، موج سوم، ترجمهٔ شهین دخت خوارزمی، تهران، نشر نو، چاپ سوم.
- حلبی، علی اصغر، ۱۳۷۱، تاریخ فلسفه در ایران و جهان اسلام، چ۱، انتشارات اساطیر، تهران.
- داد، سیما، ۱۳۷۱، فرهنگ اصطلاحات ادبی، نشر مروارید، تهران
- دشتی، علی و ماحوزی، مهدی، ۱۳۶۲، تصویری از ناصرخسرو، چ۱، انتشارات جاویدان، تهران.
- دفتری فرهاد، ۱۳۷۶، تاریخ و عقاید اسماعیلیه، ترجمهٔ بدره ای، فریدون، چ۲، نشر پژوهش فرزان روز، تهران.
- ـــــــــــ، ۱۳۸۱، اسماعیلیه، مجموعه مقالات، مرکز مطالعات ادیان و مذاهب، تهران.
- رجبی، پرویز، ۱۳۸۰، هزاره های گمشده، جلد اول توس، تهران.
- سالم عبیدات، محمود، ۱۹۹۸، م تاریخ الفرق و عقایدها، دایرهٔ المکتبهٔ الوطنیهٔ.
- سی. هانس برگر، آلیس، ۱۳۸۰، ناصرخسرو و لعل بدخشان، ترجمه فریدون بدره ای، چ۱، نشر فرزان، تهران.
- شاکر، محمدکاظم، ۱۳۷۶، روش های تأویل قرآن، چ۱، انتشارات دفتر تبلیغات حوزهٔ علمیهٔ قم، قم.
- صفا، ذبیح الله، ۱۳۳۹، تاریخ ادبیات در ایران، چ ۲، انتشارات کتاب فروشی ابن سینا، تهران.
- طرزی، عبد الوهاب محمود، ۱۳۵۵، ناصر خسرو بلخی، انتشارات بیهقی، کابل.
- الفاخوری، حنا والجر، خلیل، ۱۳۵۸، تاریخ فلسفه در جهان اسلام، ج ۱، چ۲، انتشارات آموزش اسلامی، تهران.
- فارابی، ابومنصور محمدبن محمد، ۱۳۴۸، احصاء العلوم، ترجمهٔ حسین خدیوجم، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- فردوسی، حکیم ابو القاسم، ۱۳۸۰، شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، کارنامهٔ کتاب، تهران.
- کاپلاستون، فردریک چارلن، ۱۳۶۸، تاریخ فلسفه، ترجمهٔ سیّد جلال الدین مجتبوی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- مادلونگ، ویلفرد، ۱۳۷۵، مکتب ها و فرقه های اسلامی در سده های میانه، ترجمهٔ جواد قاسمی، انتشارات بنیاد پژوهش های اسلامی، مشهد.
- متها، فاروق و غزالی، محمّد بن محمد، ۱۳۸۲، فضائح الباطنیه، ترجمهٔ فریدون بدره ای، انتشارات فرزان روز، تهران.

- محمّدی، عباسقلی، ۱۳۸۰، رازهای خلق یک شاهکار ادبی، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.
- میرصادقی، جمال و میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت، ۱۳۷۷، واژه نامهٔ هنر داستان نویسی، انتشارات کتاب مهناز، تهران.
- مینوی، مجتبی، ۱۳۵۲، تاریخ و فرهنگ، چ۲، انتشارات خوارزمی، تهران.
- ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین، ۱۳۳۸، خوان اخوان، تصحیح علی اکبر قویم، نشر بارانی، تهران.
- ـــــــــ ، ـــــ ، ۱۳۴۱، زاد المسافرین، تصحیح محمدبذل الرحمن، انتشارات محمودی، تهران
- ـــــــــ ، ـــــ ، ۱۳۴۸، وجه دین، چ ۲، انتشارات طهوری، تهران
- ـــــــــ ، ـــــ ، ۱/ ۱۳۶۳، جامع الحکمتین، تصحیح هنری کربن و محمد معین، چ۲، انتشارات طهوری، تهران.
- ـــــــــ ، ـــــ ، ۱۳۶۳/۲، سفرنامه، تصحیح محمد دبیرسیاقی، چ ۲، کتابفروشی زوار، تهران.
- ـــــــــ ، ـــــ ، ۱۳۸۰، دیوان اشعار، تصحیح مجتبی مینوی، با مقدمهٔ حسن تقی زاده، چ ۲، انتشارات معین، تهران.
- همایی، جلال الدین،۱۳۱۵، غزالی نامه، طهران، چاپخانهٔ مجلس، تهران.
- همدانی، رشیدالدین، فضل الله، ۱۳۳۸، جامع التواریخ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

بررسی اندیشه عرفانی شبستری و لاهوری در گلشن راز و گلشن راز جدید

صادق پناهی[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی
شکرالله پورالخاص
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

عرفان، مکتبی فکری و فلسفی است که سالک را نه تنها از راه عقل و استدلال، بلکه از راه شناخت حقّ و حقیقت بر مبنای کشف و شهود عارفان به سر منزل مقصود می‌رساند. چرا که با این روش، عرفا مفاهیم قرآن و احادیث را به باطن انسان و جهان درون تطبیق داده و در نهایت، اندیشه‌های ناب عرضه کرده‌اند، این ویژگی بعینه درآثارشبستری و اقبال لاهوری آشکار است. شبستری، ازنمایندگان مکتب وحدت وجود، به تأثیرپذیری از عرفان ابن عربی در مهمترین اثر خود، گلشن راز که در جواب سوالات امیر حسین هروی سروده، به بیان اندیشه‌های عرفانی خود پرداخته است و اقبال لاهوری نیز از مجذوبان شیخ محمود شبستری ، یک کتاب منظوم خود را به رسم اعلام و اثبات ارادت ویژه به این عارف بلندنظر که کتابش را«گلشن راز جدید» نامگذاری نموده و ضمن طرح و سوال و جواب عرفانی در آن دربارهٔ شیخ محمود شبستری، ابیاتی سروده، که فلسفه و عشق زندگی خویش را به خواننده می شناسد. در این مقاله با تبین اشتراکات و افتراقات اندیشهٔ عرفانی اقبال و شبستری در دو اثر گلشن رازجدید و گلشن راز، پیرامون مباحثی همچون مسأله تفکر، علم و معرفت، وصال ممکن و واجب، قدیم و محدث، مفهوم «من» یا به تعبیر دیگر، «خودی» ، انسان کامل ، مفهوم اناالحق و... سخن به میان آمده است.

کلیدواژه‌ها: عرفان، شبستری، اقبال، گلشن راز، گلشن راز جدید

مقدمه

«عرفان، رایج‌ترین مکتب و روش فکری است که در بین همه‌ی ملت‌ها شناخته شده است که برای کشف حقایق جهان و پیوند انسان با حقیقت، فقط به عقل و استدلال بسنده نمی‌کند، بلکه به نیروی ذوق، اشراق، وصول و اتحاد تکیه دارد و برای نیل به این مراحل، اعمال و دستوراتی را به کار می‌گیرد. جای پای چنین تفکری را در میان اقوام مختلف و در گستره‌ی تاریخ، حتی در آثار کاملاً ساده و ابتدایی می‌توان یافت.» (فروهر، ۱۳۸۷: ۲۴).

«بزرگترین تحوّلی که در قرن هفتم درحوزهٔ عرفان و تصوف اتفاق افتاد، ظهور و گسترش افکار و اندیشه های ابن عربی(متوّفی ۶۳۸ ه ق) بود که عرفان و تصوف را به صورت علمی و فلسفی یا همان عرفان نظری در آورد و بین فلسفه و عرفان ارتباطی برقرارکرد یا به تعبیر دیگر، اصول و مبانی عرفانی را در قالب فلسفی

[1] . s.panahi8397@gmail.com

ارائه داد. این تحوّل و دگرگونی در جهان عرفان و تصوف، تاثیر شگرفی بر جای گذاشت. البته این دگرگونی به طور کلی، منجر به ترک سلوک و شیوهٔ متصوّفه‌ای که در چهارچوب عرفان عملی و اصطلاحاً سلسله‌ای طی طریق می‌کردند، نگردید. به هرحال، اندیشهٔ ابن عربی و سپس شاگردان او موجب گردید که دیدگاههای عرفانی، تغییرات اساسی پیداکند و در موازات عرفان عملی که بیشتر مربوط به فروع و معاملات عرفانی بود، پیش برد. این مکتب عرفان فلسفی یا به عبارت دیگر، طریقت مَدرَسی چنان گسترش یافت که آثار شیخ و شاگردان او در مدارس و حوزه های علمی و خانقاه‌ها تدریس می‌شد.» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۱۵). در کنار این تحول عرفانی، بزرگانی چون شبستری به تأثیرپذیری از آن، به شیوه‌ی قدمای صوفیه به سیر خود ادامه دادند و اقبال لاهوری، نیز با تأثیرپذیری از گلشن راز شبستری، گلشن راز جدید را به نگارش در آورد.

در سراسر ایران اسلامی که مهد علم و عرفان است همواره شاعران و عارفان مشهوری ظهور کرده‌اند و آثار گرانقدر با مضامین لطیف و پرمغزی را از خود به یادگار گذاشته‌اند. یکی از کتاب‌های معروف عرفانی که شروح بسیاری بر آن نوشته شده است، منظومه‌ی منسجم و گران‌سنگ گلشن راز است که توسط شیخ محمود شبستری به سبک نظم درآمد. شبستری متعلق به قرن هشتم هجری است که نوشته‌ها و سروده‌هایش شاهد صادقی بر مقام دانش و بینش، عمق اندیشه، ظرافت طبع و دقت نظر اوست. «شبستری این منظومه را در پاسخ سؤالات امیرحسین هروی سروده است. دراین اثر، شاعر غالباً تحت تأثیر حکمت «ابن عربی» وشیوهٔ شعر«عطّار» و«ومولانا» بوده و مسائل عرفانی را توأم با تمثیلات وحکایات مناسب بیان نموده است.» (لاهیجی، ۱۳۸۸: ۵). «در آن ضمن پاسخ به سوالات، درباره‌ی مسائل گوناگون عرفانی و فلسفی بحث می‌کند و با بیانی دقیق وشاعرانه نظریهٔ وحدت وجود و نتایج آن را توضیح می‌دهد.» (موحد،۱۳۷۶:۴۱). «وی در گلشن راز می‌کوشد تا معقول و منقول را به هم نزدیک کند و بحث عقلی را بر مبنای تجارب روحی، سیر معنوی و معارف ذوقی کشف استوار سازد.» (همان:۵۱_۵۰). «گلشن راز مهم ترین اثر منظوم شبستری که دربردارنده‌ی اندیشه‌ی عرفانی وی است که در آن بیان مفاهیم صوفیانه با شور و شوق همراه گردیده است. در واقع این منظومه بیان شاعرانه‌ای است از مذهب وحدت وجود.» (احمددار،۱۳۶۵: ۳۵۶). «گلشن راز که با زبانی نمادین سروده شده است و از واژگان چندین سده‌ی شعری و هنری فارسی بهره گرفته است، آراء رسمی صوفیه دربارهٔ موضوعات گوناگونی چون فکر، نفس، معرفت، کثرت و وحدت عوالم وجود، مراتب وجود، سیر و سلوک، قرب و بعد نسبت به خدا و تکامل نفس عرضه می‌کند.» (لویزن، ۱۳۸۸: ۲۷). از جانب دیگر در زمینه عرفان، یکی از کسانی که از شیخ محمود شبستری و به خصوص از گلشن راز او تأثیر پذیرفته، اقبال لاهوری است. «اقبال لاهوری از مجذوبان شیخ محمود شبستری شاعر عارف مشهور زیسته در قرن هفتم و هشتم هجری است، وی یک کتاب منظوم خود را به رسم اعلام و اثبات ارادت ویژه به این عارف بلندنظر که کتابش را«گلشن راز جدید» نامگذاری نموده و ضمن طرح و سوال و جواب عرفانی در آن دربارهٔ شیخ محمود شبستری ابیاتی سروده است.» (حقیقت‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱۳). «علامه اقبال از معدود کسانی

است که در کنار سیاست، اندیشه‌های دینی و عرفانی را در دل و جان خور پروریده تا جایی که گفته‌اند: بارزترین بعد زندگی اقبال همان بعد عرفانی اوست و همین صفت بارز او را از سایر شعرا ممتاز می‌کند و در کلام او سوز و تأثیر و حلاوتی دیگر است. او احیاگر سنت شاعران و عارفان بزرگی چون مولوی، سعدی و حافظ است. وی در شعر عرفانی به دنبال انسان حقیقی و عارف کامل است، تا از محضر او معارف الهی بیاموزد زیرا انسان کامل در نظر او مسلمان، با تمام ابعاد دینی‌اش شناخته می‌شود.» (حسنی ندوی،۱۳۷۷: ۴). «شعر اقبال تنها شعر نیست، حکمت و عرفان مجرد هم نیست بلکه جوش و خروش عارفانه است و عرفان او بر پایهٔ معرفت نفس و تهذیب و تربیت آن تکیه دارد.» (زرین‌کوب،۱۳۸۶: ۳۵۰).

پیشینهٔ پژوهش

در مورد گلشن رازلاهوری که تحت عنوان «گلشن راز جدید» در کلیات اقبال (۱۳۴۳) به چاپ رسیده است، تنها شرحی از بشیر احمددار، به زبان انگلیسی اقبال شناس پاکستانی وجود دارد که در آن ضمن شرح، بحث مختصری هم راجع به پاسخ‌های اقبال در قبال گلشن راز شبستری بیان شده است که اقبال در این سروده، فلسفهٔ زندگی و عشق زندگی خویش را به خواننده می شناسد. امّا در حوزهٔ مشرب و اندیشه‌های او کتاب و مقالات زیادی نوشته شده که «ماهتاب شام شرق» به گردآوری محمدحسین ساکت، «اندیشه‌های اقبال لاهوری» به نویسندگی غلامرضایی، «بازسازی اندیشه دینی در اسلام »،«شرارزندگی» به ترجمهٔ محمدبقائی و «بحث در احوال و افکار او» به قلم مجتبی مینوی از جملهٔ آن‌ها می باشد.برگلشن راز شبستری نیز شروح مختلفی نوشته اند که از جمله مهمترین آنها مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز ، نسایم گلشن، مثنوی گلشن رموزی و ازهار گلشن را می توان به یاد آورد. همچنین، کتاب هایی که در پیرامون اندیشهٔ عرفانی شبستری نوشته شده، «فراسوی ایمان و کفر » به نوشتهٔ لئونارد لویزن و«شیخ محمود شبستری» به نگارش صمد موحد را می توان نام برد. در این مقاله بر آن هستیم تا اندیشهٔ عرفانی این دو شاعر و عارف را در دو اثر «گلشن راز» و «گلشن رازجدید» و وجوه اشتراک و تفاوت در آن‌ها را در زمینه اندیشهٔ عرفانی مورد بررسی و پژوهش قرار دهیم.

تأثیرپذیری اقبال در گلشن راز جدید از تفکر عرفانی شبستری

شبستری از عارفان وحدت وجودی است که به دیدگاههای ابن عربی در آثار خود توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد و هستی را امری واحد می‌داند که در آن، میان وحدت و کثرت و قدیم و محدث تفاوتی نیست، چرا که آنها معتقدند صوفی با فنای فی الله، به بقای جاودان دست می یابد، اما اقبال که عقیده اش مبتنی بر کثرت گرائی است، در پاسخ به سئوالات مطرح شده از سوی امیر حسینی هروی، از دیدگاه اندیشه خود سخن گفته است. اما در بعضی موارد می توان دریافت که اقبال، بعضی از اندیشه‌های خود را از شبستری گرفته است ، عبارت از:۱- در مسأله تفکر، اقبال هم به پیروی از شبستری، اشراق و شهود را برفعالیت های عقلانی برتر می داند و اشراق رادر جهت رسیدن به حقیقت هستی لازم می داند، همچنین از دیدگاه اقبال برای بصیرت یافتن به خدا، انسان اوّل باید متوجه معنوی دل باشد. ۲ــ در مفهوم «اناالحق» نیز اقبال از شبستری

تأثیر پذیرفته است، بدین صورت که اقبال نیز کلام حلاج راکه برآمده ازتجربهٔ دینی است، بیان روشنی در جهت تکامل معنوی وی می داند، و شبستری نیز معتقد است صوفی به هنگام فنای فی الله و بقاباالله، به جاودانگی حق می رسد که نتیجه نهایی تکامل معنوی اوست، ۳- مسأله علم ومعرفت، در این مسأله نیز، اقبال با تأثیرپذیری از شبستری حیات و هستی را همچون دریایی روان می داند که شعور وآگاهی، ساحل آن است . اما با تمام این احوال، اقبال در مسائلی همچون قدیم و محدث، مفهوم «من» ، وصال ممکن و واجب و جزء وکل نظرات متفاوتی نسبت به شبستری ارائه کرده و در واقع به نوعی در منظومه گلشن راز جدید، پاسخ جدیدی به پاسخ‌های شبستری در گلشن راز داده است.

وجه اشتراک و افتراق اندیشهٔ شبستری و لاهوری

شبستری، ازنمایندگان مکتب وحدت وجود، به تأثیرپذیری از عرفان ابن عربی در مهم ترین اثر خود، گلشن راز، به بیان اندیشه‌های عرفانی خود پرداخته است. وی در این اثر که در پاسخ به سئوالات امیر حسینی هروی، دیدگاه‌های خود را درمورد مباحثی چون عقل و اشراق، وصال ممکن و واجب، محدث و قدیم، انسان کامل ، مفهوم «من» حقیقی و رمز اناالحق بیان کرده است.که«سرچشمهٔ اصلی اندیشه‌های او از منبعی همچون تصوف سنّتی اشعری گرایانه، تعلیمات خاصّ مکتب ابن عربی به ویژه در مباحث مربوط به وجود، نبوّت و ولایت، اعیان ثابته، انسان کامل، خلق جدید و عرفان عاشقانه و رندانه عطّار است.» (موحد، ۱۳۷۶: ۵۲). امّا ازطرف دیگر، لاهوری که از طرفداران خداشناسی فلسفه مبتنی بر کثرت است، در منظومهٔ گلشن راز جدید که به پیروی از شبستری سروده، عقاید خود را ایرادکرده است. لاهوری دیدگاه اندیشه‌های خودرا متفاوت با شبستری در مواردی چون مسأله جزء وکل، وصال ممکن و واجب، قدیم و محدث و ماهیت «من» و شناخت حقیقی «من» یا به تعبیری «در خود سفر کردن» بیان کرده، به جز در مباحثی چون عقل و اشراق ، انسان کامل ، معنای انا الحق و عارف راستین از شبستری تأثیرپذیرفته است. و از سوی دیگر، اقبال در مبارزه با هستی « بر خلاف شبستری، در برابرتقدیر و سرنوشت بی ترحم، به فلسفهٔ رضا و تسلیم تن نمی‌دهد، بلکه باطرح و دفاع از نظریهٔ «خودی» یعنی هستهٔ مرکزی ارادهٔ پر قدرت انسان که همه چیز در برابر آن کمر خم می کند؛ نه تنها از جهان ماده و محسوسات به زوایای تاریک روح نمی خزد، بلکه فعالانه در جریان زمان غوطه می‌خورد تا مسیر آن را به سوی نیازهای بشر بازگرداند.این همان فلسفهٔ عمل گرائی پویائی است که اقبال در مثنوی گلشن رازجدید ارائه می دهد.» (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۷).

اندیشهٔ عرفانی محمودشبستری و اقبال لاهوری

برای آشکار شدن مهمترین اندیشهٔ عرفانی شبستری در گلشن راز و لاهوری در گلشن راز جدید، از لحاظ تطابق و تفاوت‌های فکری و عرفانی، به بارزترین مباحث عرفانی و فلسفی پرداخته می‌شود.

مهم ترین تطابق‌های فکری و عرفانی شبستری و لاهوری

۱_ اشتراک در مقولهٔ تفکر

ناگفته نماند تفکر«سیر باطنی انسان از مبادی به مقاصد و دراصطلاح دانشمندان اهل نظر، نیز به همین معناست و هیچ کس از مرحله نقص به مرتبهٔ کمال نمی‌تواند برسد، مگر آن که سیری داشته باشد.»(کبیر، ۱۳۸۸: ۳۸۵). شبستری، تفکر را حرکت از باطل به سوی حق می‌داند به شرط اینکه نهایت آن، به مشاهده کلّ مطلق در وجود جزء منتهی شود و نهایت آن، به کمال معرفت بقاباالله برسد و معنایش این است که تفکرعرفانی، براساس سلوک و به منظور رسیدن به حقّ و دیدن کلّ مطلق در همه‌ی اجزای این عالم است. ازدیدگاه شبستری، تفکر عبارت از «رفتن از باطل به سوی حق » ودیدن«کل مطلق» در وجود «جزو»، این تعبیر در واقع بینش صوفیه است و تفاوت بین علم صوفی را که کشفی است با علم فیلسوف که استدلالی است بیان می‌کند.» (زرین کوب، ۱۳۶۸: ۳۱۴).

تفکر رفتن از باطل سوی حقّ به جزو اندر بدیدن کلّ مطلق (شبستری،۱۳۸۶:۴۶)

مهم ترین نکاتی که در بیت بالا می‌توان به آن اشاره کرد:« وی ماهیت تفکر را از منظرعرفان یک حرکت و سیر می‌داند که مبدأ آن «باطل» و مقصد آن «حقّ» است. نکته دیگر در این مصراع، جریان شناسی در عرفان، مبتنی بر روش و متد که براساس «سلوک» انجام می‌گیرد؛ که همان«سیر الی الله» است و سلوک به سوی حقّ باشد.و نکته دیگر، اینکه آدمی می‌تواند از درون کثرات این عالم، راهی به وحدت یابد و این توانایی را پیدا کند که هر یک از اجزای این جهان«کل مطلق» را مشاهده کند.» (حکمت،۱۳۸۹: ۳۵).

مفهوم تفکر در نزد شبستری، ماهیتاً با تعریف معمول آن به کلی تفاوت دارد. وی متعقد است مراد از تفکر«کشف است، یعنی درک شهودی مستقیم از حقیقت، در مقابل استدلال که عبارت از فرایندی فکری است که به کمک آن شخص سعی می‌کند براساس چیزی معلوم به چیزی نامعلوم برسد.»(لویزن، ۱۳۷۹: ۳۰۴). امّا به این نکته نیز اشاره می‌کند که تفکر، به تنهایی، از دایرهٔ محسوسات فراتر نمی رود و برای وصول به اصل حقیقت، تنها تفکر کافی نیست، بلکه بیرون آمدن از حوزهٔ حس وعقل، اشاره و تأییدی از جانب حق، ارشاد و متابعت کامل نیز لازم است تا راه، نمایان گردد:

دلی کــز معرفت نــور و صفــا دید زهــر چیزی که دید اول خدا دید
بود فکــر نکــو را شــرط تجریــد پس آنکــه لمعه ای از نور تأیید
هر آن کس را که ایــزد راه ننمــود زاستعمــال منطق هیچ نگشــود (شبستری،۱۳۸۶: ۴۶)

شبستری، پس از توضیح تفکر در فضای عرفانی، تفکر منطقی را بیان و آن را بررسی و نقد می-کند:«تفکرمنطقی، حرکت است امّا نه حرکت به سوی حقّ، بلکه حرکتی در میانه‌ی مجهول و معلوم. نشان می‌دهد که این گونه تفکر، مصون از خطا نیست.» (حکمت، ۱۳۸۹: ۳۶). از دیدگاه شبستری، اگر تأییدات الهی نباشد و درون انسان از کدورت‌های مادی دنیوی پاک نشود و«دل به انوار تجلیات منوّر نگردد، از ترکیب دلایل و ترتیب براهین، غیراز تقلید محض حاصل نخواهد شد.» (موحد،۱۳۸۲: ۷۰).

زترتیب تصوّرهای معلوم شود تصدیق نامفهوم مفهوم
ولی ترتیب مذکور از چه وچون بود محتاج استعمال قانون

دگر باره در او چون نیست تأیید هرآئینه که باشد محض تقلید (شبستری،۱۳۶۸: ۴۶)

ازطرف دیگر، از دیدگاه لاهوری، تفکر همچون نوری است که در نزد وی، غیبت و حضور یکسان می-نماید و هر لحظه از خود، جلوه‌ای بروز می‌دهد؛ وقتی که از طرف جبرئیل پدیدار می‌شود به شکل «نور» و زمانی که از برهان و دلیل به وقوع می‌پیوندد به شکل «نار » است:

درون سینـــه آدم چـــه نـــور است؟ چه نوراست این که غیب او حضور است؟

مـــــن او را ثابـت سیّـــار دیـــــدم مـــــن او را نـــــور دیدم نـــــار دیدم

گهـــی نارش ز بـرهان و دلیل گهی نورش ز جان جبرئیـل است (لاهوری، ۱۳۷۹: ۳۷)

البته «اقبال، به ضرورت حضور همزمان قلب و عقل در رسیدن به حقیقت تأکید دارد؛ با این تفاوت که نقش عقل را محدود می‌سازد. اما این مسأله سبب نمی‌گردد تا اقبال، منکر ارزش عقل شود، بلکه وی به سبب روحیه عارفانه، ساحت عرفان و اشراق را ساحتی بالاتر از علم و عقل می‌داند.» (شیخ الاسلامی ،۱۳۶۵: ص۲۷۸).

به عقیده او، تفکر و کشف و شهود هرگز در تقابل با یکدیگر نیستند، بلکه مکمّل هم هستند. با این حال، اقبال رابطهٔ پیوند این دو مقوله را این چنین بیان می‌کند، «هیچ دلیلی وجود ندارد تا تصور کنیم تفکر و کشف و شهود در نقطه‌ی مقابل هم قرار دارند بلکه به عکس، هر دو از یک ریشه سَر بر می‌کنند و مکمل یکدیگرند. آن یک، حقیقت را به تدریج در می‌یابد و این، یکباره. یکی چشم بر جاودانگی حقیقت می‌دوزد و دیگری نظر بر چهرهٔاین جهانی و ناپایدار آن دارد.» (لاهوری، ۱۳۷۹: ۳۳).

وی در گلشن راز جدید، نیز به این همراهی عقل و اشراق در وصول به حقیقت، تأکید می‌ورزد و متعقد است که «نخست باید به دنیای معنوی قلب توجه کرد؛ زیرا با این توجه است که انسان می تواند به خداوند بصیرت یابد. به بیان دیگر، اشراق وشهود بر فعالیت های عقلانی مقدم است وحرکت آدمی باید از درون به بیرون باشد.» (همان: ۵۰).

به چشمـــی خلـــوت خود را ببیند به چشمی جلوت خـــود را ببیند (لاهوری، ۱۳۷۹: ۳۸)

«ازنظر اقبال، برای دریافت حقیقت باید هردوی عقل واشراق را به کار گرفت، زیرا هیچ یک قادر به فهم و دستیابی حقیقت نیست و در این راه کنار نهادن هریک از این دو، گناه است:

اگر یک چشم بر بندد گناهی است اگر با هردو بیند شرط راهی است» (همان: ۳۸)

به طور کلّی، هر دوی آن‌ها در مورد تفکر در زمینه‌ای مشترک اعتقاد دارند«شبستری عقل را در حدّی می-بیند که می‌تواند ما را تنها در ادراک صفات و اعمال خداوندی یاری دهد؛ و شناخت ذات حقّ از طریق عقل بی‌ثمر است، از این رو باید به کشف وشهود روی آورد.

بود در ذات حق اندیشه باطل محال محض دان تحصیل حاصل (شبستری، ۱۳۸۶: ۴۸)

ازنظر شبستری، میان عقل و اشراق، مطلقاً پیوندی وجود ندارد. به عقیدهٔ او، آدمی برای رسیدن به اشراق، باید خود را از هر نوع ارتباط و وابستگی دور دارد. اقبال، نیز هر دوی این‌ها را ضروری می‌داند. از دیدگاه او اگر کسی خود را تنها در حوزهٔ عقل محصور کند عملش به همان میزان ناقص و نارسا است که کسی صرفاً بر کشف و شهود اتکاء کند؛ این دو منبع باید مکمل یکدیگر باشند.» (همان: ۴۷_۴۸).

۲_ علم ومعرفت در نزد شبستری ولاهوری

شبستری، هستی را که همان وجود است، همچون دریایی می‌داندکه دانش و نطق کنارهٔ اوست. علم و آگاهی به منزلهٔ صدفی است، که از این دریای هستی حاصل می‌شود. دراین دریا، که علم ، یعنی حالات مربوط به قلب، همچون گوهری است دردرون آن صدف که هدف غواص حقیقت است (لاهوری، ۱۳۷۹: ۶۱)

یکی دریاست هستی نطق ساحل　　صدف حرف و جواهر دانش دل (شبستری، ۱۳۸۶: ۷۰)

«به نظر وی، علوم ظاهری که همان علوم قال است،صورت علمی دارد، امّا معنی علم ندارد که علوم قال، انسان را متوجه تحصیل اسباب دنیوی می‌کند و مانع پیمودن مسیر درست زندگی می‌شود.درمقابل، علم حال که همان مکاشفه و علم به حقیقت است که انسان را از هر چه مانع راه حقّ است، بازمی‌دارد:

از اینجا باز دان احوال اعمال　　به نسبت با علوم قال با حال

نه علم است آنکه دارد میل دنیی　　که صورت دارد امّا نیست معنی» (شبستری، ۱۳۸۶: ۷۱)

علامه اقبال، نیز در این زمینه با تأثیرپذیری از شبستری، همین نظر را دارد. معتقد است حیات چون دریای روانی است که شعور وآگاهی، کرانهٔ آن است. وی در بحثی مربوط به این مسأله، این گونه مطرح می کند: «خوآگاهی را می‌توان همچون انکسار نوری پنداشت که از منبع نورانی حیات می‌تابد. وظیفه‌اش فراهم ساختن نقطهٔ روشن است به ترتیبی که معبر جریان شتاب آلود حیات را روشن کند. خود آگاهی کیفیتی از مجاهده و کوشش است، حالتی از جمعیت خاطر است که وسیلهٔ آن، حیات از عهدهٔ دور نگاه داشتن همهٔ خاطرات و اندیشه‌های یادآور که هیچ تأثیری برعمل کنونی ندارند، بر می‌آید. بنابرین خودآگاهی قسمی از اصل کاملاً معنوی حیات است که جوهر نیست، بلکه یک اصل نظم دهنده و حالت خاصی از رفتار است که اساساً با روش کار دستگاه یا ماشینی که به وسیلهٔ عامل خارجی به حرکت افتاده باشد، تفاوت دارد.» (لاهوری، ۱۳۷۹: ۷۴).

حیات پر نفس، بحر روانی　　شعور وآگهی او را کرانی (همان: ۵۴)

۳_ انسان کامل در نظر شبستری و لاهوری

انسان کامل، روح عالم است، همان طورکه روح قوام بدن است، انسان کامل نیز به وسیلهٔ اسماء الهی در عالم تصرف دارد و آن را اداره می‌کند. در عرفان اسلامی، مقامی که برای انسان کامل یاد می‌کنند این است که «هیچ موجودی را امکان هم وزن شدن با آن نیست و هیچ امری از کائنات در ردیف آن نمی‌باشد.» (کبیر، ۱۳۸۸: ۱۱۸). بنابرین کسی که از نفسانیّات خود دوری جوید و با دریافتن اصل حقیقت، در صدد دستیابی به

صفای باطنی برآید، از سوی شبستری، انسان کامل شناخته می‌شود. به بیانی دیگر «در توصیف شبستری، انسان کامل کسی است که راهی دوگانه را طی می‌کند، یک راه رو به پایین و در جهت دنیای واقعه ها و دیگری راهی رو به بالا و به سوی [عالم] نور و وحدت الهی، این اندیشه به عنوان نظریه محوری اکثر سلسله های تصوف به حیات خویش ادامه داد.»(شیمل،۱۳۸۴،ص۴۵۶) او با جدایی از نفس خود، بدی و نقص‌های خود را ترک می‌کند و به سوی عالم معنا، به سیر و سلوک ادامه دهد.

مسافر آن بـــود کـو بگـــذرد زود　　زخود صافی شود چون آتش از دود
سلوکـــش سیـر کشفی دان زامکان　　سوی واجب به ترک شین و نقصان
بـــه عکس سیـــر اول در منـــازل　　رود تا گـــــردد او انسان کامـــل(شبستری، ۱۳۸۶: ۵۷)

از دیدگاه شبستری، انسان کامل کسی است که روح الهی در او دمیده شده و همهٔ اسماء الهی را آموخته و ملائک به او سجده کرده وخلیفهٔ خداست که همهٔ مراتب هستی در او خلاصه گردیده است.

تو بودی عکس معبود ملایک　　از آن گشتی تو مسجود ملایک (همان: ۵۵)

انسان کامل، جهت فعلیت وصورت، تمامیت عالم وجود است و عالم نیز بدون انسان کامل، ناقص و بالقوه، بلکه معدوم صرف است، عالم وجود نسبت به مبدأ تحصیل که مقام کلی ولایت مطلق باشد، در حکم فرع انسان کامل است. به همین دلیل، عالم، خالی از حجت کامل و ولی تام الوجود نمی‌باشد. (کبیر، ۱۳۸۸: ۹۶). چنانچه شبستری می‌گوید:

شود او مقتدای هر دو عالم　　خلیفه گردد از اولاد آدم (شبستری، ۱۳۸۶: ۶۰)

«به نظر شبستری، کمال معنوی که در اولیاء مشهود است، به واسطهٔ صافی شدنشان از وجود عارض و گذر از این مرحله است که به یگانگی با ذات می‌انجامد. ولی انسان به راستی کامل، کسی است که، پس از تحقق این وحدت، از مرحلهٔ فنا فرود آید.آنکه در مقام عارف به این مرحله می‌رسد، غالباً یا احتمالاً آداب شریعت را نادیده می‌گیرد امّا وقتی از این مرحله فراتر می‌رود و به کمال معنوی نائل می‌شود، شریعت، که برای او (به منزله ی پوست است) به میزان طریقت (که مغز است) اهمیت می‌یابد. » (لاهوری، ۱۳۷۹ :۱۲۸).

از طرف دیگر اقبال ، انسان کامل را کسی می‌داند که در پی رسیدن به کمال مطلق باشد واز حالت متصف به اخلاق الله فراتر رود، «تا آن جا که به دیدار ذات الله برسد و راه رسیدن به ذات، رستن از قید وبند جهات است. انسان کامل در این مرحله است و چنان با حقّ خلوت گزیده، که حقّ او را می‌بیند و او فقط خدا را می‌شناسد؛ مرد تمام در جلوه‌گاه یار می‌سوزد ودر عیان، خود را و در نهان او را بر می‌افروزد و تأکید می‌کند که راه «انسان تمام» شدن به «خود» رسیدن است. این به خود رسیدن در سه وجهه مشخص باید دنبال شود تا به کمال مطلوب بتواند رسید. اوّل «آزادی فردی» دوم «جاودانی شخص» و سوم «مرد برتر». «من» از طریق آزادی و جاودانی هدایت شده و توسط مرد برتر به نیروهای درونی خویش نزدیک می‌شود وانسان کامل را به وجود می آورد.» (محبتی، ۱۳۷۹: ۱۵۳).

اگر چشمی گشایی بر دل خـــویش　　درون سینه بینی منزل خـــویش
سفـــر اندر حضـر کردن چنین است　　سفرازخود به خودکردن همین است
کمال زندگی دیدار ذات است　　طریقش رستن از بند جهات است
چنان با ذات حق خلوت گزینی　　تو او را بیند و او را تو بینی
چنان در جلوه گاه یار می‌سوز　　عیان خود را، نهان او را بر افروز (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۲۱–۱۲۲)

از دیدگاه لاهوری، «انسان کامل کسی است که همه‌ی مراحل مختلف حیات را در دو بعد روحی – ذهنی و عملی – عینی پیموده است وزندگی را از قلّه‌های معرفت می‌بیند که همه‌ی صفات خود را از خداوند کسب می کند و اصول و سلوک حیات و معیارهای خیرو شر را در پرتو ایمان خلل ناپذیرش به خدا می-شناسد او در اصل مرد عمل است. از نظر اقبال نخستین ویژگی بارز انسان کامل آن است که «خویش» را می-شناسد و با شناخت خویش، خود را باز می‌آفریند.» (محبتی، ۱۳۷۹: ۱۴۷).

اقبال، انسان کامل را شایسته کسب مدارج معنوی می‌داند، زیرا او با تلاشی معنوی خود را به خدا نزدیک کرده است.به عقیده‌ی وی، انسان کامل دارای شخصیت و فردیت است و به خدا نزدیک می شود.(سعیدی،۱۳۵۸،ص۲۷).از نظر اقبال، نیز کمال معنوی در فرا رفتن و گذر کردن از تمامی تجربه‌های شخصیت ناپایدار است، تا آنچه که به طور مطلق عینی است حاصل آید. (لاهوری، ۱۳۷۹ :۱۲۸).

۴- عارف راستین از دیدگاه شبستری و لاهوری

از نظر شبستری،آشنا به سرّ وحدت و عارف راستین کسی است که در هیچ یک از منازل دنیوی نایستد و سیر و سلوک خود را به سوی هستی مطلق ادامه دهد. از او، عارف باید همهٔ هستی و وجود مجازی خود را در برابر خدا، کاملاً در بازد و به این ترتیب دل خود را از همهٔ کدورت های دنیوی و مادی و خاروخاشاک غیریّت مصفّی گرداند. در این صورت است که می‌تواند به سرّ وحدت حقّ آگاهی یابد و مشاهده جمال حق نماید؛ و تنها اوست که به وحدت با پروردگار نائل می‌شود و حقیقت وحدت را در می‌یابد. لذا« اطلاق عارف بر کسی می‌نماید که داند به غیر از حقّ موجود حقیقی نیست؛ اعم از آنکه دانش وی به دلیل باشد یا به شهود.

کسی بر سرّ وحدت گشت واقف　　که او واقف نشد اندر مواقف
به جز هست حقیقی هست نشناخت　　و یا هستی که هست پاک در باخت
وجود تو همه خار است وخاشاک　　برون انداز از خود جمله را پاک
برو تو خانهٔ دل را فرو روب　　مهیّا کن مقام و جای محبوب
چو تو بیرون شدی او اندر آید　　به تو بی تو جمال خود نماید
ز هستی تا بود باقی برو شین　　نیابد علم عارف صورت عین» (شبستری، ۱۳۸۶: ۶۲)

«شبستری نیز مانند دیگر اندیشندگان اشراقی می‌گوید: شناسایی در آخرین و برترین مرتبهٔ خود، یگانگی شناسنده و شناختنی است. در این مرحله است که سالک از کثرات می‌گذرد و «فنای مدرِک و ادراک در

مدرَک آنچنان که هست ظاهر شود» و عارف، حقایق هستی را در حضوری بی واسطه مشاهده کند.در شناسایی حقیقی، شناسنده و شناسایی و شناختنی، هر سه یکی است.» (موحد، ۱۳۸۲: ۷۶-۷۷).

نماند در میانه هیچ تمییز شود معروف و عارف جمله یک چیز(شبستری، ۱۳۸۶: ۶۲)

شبستری، عارف کامل را کسی می‌داند که هرنمودی را جلوه‌ای می‌بیند که حقّ در آن پرستش می‌شود. دل عارف را عبادت گاهی می‌داند که در بردارنده‌ی عشق و تمام باورها درباره‌ی و خدا را آینه‌ای می‌داند که صورت های هستی حق درآن تابیده می‌شود. پس عارف در نگاه او کسی است که در کثرت به وحدت می-رسد وخود را در جایگاه خود پرستی می‌کند.

«از دیدگاه اقبال، عرفان راستین آن است که این جهان را گذران و در معرض فنا و زوال می‌بیند. ولی در میان این پدیدهٔ کلی مرگ، فقط «من» بشری است که از تلاش و فنا مبرا و فراتر از آن است. بر اساس نظر اقبال، «من» در مرحلهٔ نهائی در وجود مطلق، محو و زائل نمی‌شود بلکه جدا از او باقی می‌ماند و فردیت خود را نگاه می‌دارد:

جهان یکسر مقام آفلین است دراین غربت سرا عرفان همین است » (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۴۲)

۵- مفهوم «اناالحق» از دید شبستری ولاهوری

به طورکلی، عارفان وحدت وجودی این گفته‌ی حلاج را برای شعار در اندیشه شان استفاده کردند. اذا نخستین کسی که در فلسفهٔ خود از این عنوان بهره برد ابن عربی بود. و بعد از آن، عطار وشبستری، عراقی و دیگر عارفان،با استفاده از مفهوم «اناالحق» در آثار خود، به فلسفهٔ خود تحکیم بخشیدند. از نظر شبستری، «اناالحق»، کشف اسرار مطلق است که غیر از خدا، کسی نمی تواند آن را بر زبان بیاورد:

اناالحقّ کشف اسرار است مطلق بجز حقّ کیست تا گوید اناالحقّ(شبستری،۱۳۸۶: ۶۴)

او معتقد است که تمام ذرات عالم، مست حقند و در حالت مستی دعوی اناالحقّ سر می دهند و پیوسته دراین ذکرند، یعنی همان سخن "اناالحق." و تسبیح، تنزیه حق است از مشارکت غیر در ذات و صفات و تهلیل نیز بر زبان آوردن "لا اله الاّ الله" است که همان نفی غیر و اثبات خدا است:

همه ذرات عالم همچو منصور تو خواهی مست گیرو خواه مخمور

درین تسبیح و تهلیلند دائم بدین معنی همی باشند قائم (همان)

شبستری، اعتقاد دارد که هستی و وحدت وجود، واحد است و حق ثنویت پذیر نیست وهیچ تمیزی دروحدت هستی وجودندارد و همه چیز خداست. او در گلشن راز نیز به این نکته اشاره می کند که هر کس در دل خود، نسبت به خدا، شکی ندارد یقین بداند که وجود، یگانه و انانیت فقط سزاوار خدا است و انسان نیز زمانی که به مرتبهٔ وحدت می رسد، به فنای هستی خود نائل می شود وبه جاودانگی حق می رسد و فریاد "اناالحق" سرمی دهد:

هرآن کس را که اندردل شکی نیست یقین داند که هستی جزیکی نیست

انـــانیت بـــود حـــق را ســزاوار که هوغیب است وغایب وهم وپندار
جناب حضرت حــق را دویی نیست در آن حضرت من وما وتویی نیست
من و مـا و تـــو و او هست یک چیز که در وحـدت نباشد هیچ تمییز
هر آن کو خالی ازخود چون خلأ شد انا الحق اندر او صوت و صـدا شد
شـــود با وجـــه باقـــی غیـر هالک یکی گردد سلوک و سیر و سالک (همان)

در واقع شبستری، مست شدن و وصول به حقیق را لازمهٔ شرط جاودانگی می‌داند. او عقیده دارد که همه ذرات عالم، مست حقند و چون هستی مطلق به غیر از خدا نیست، پس انسان بر زبان آوردن «انا الحق» یا «هوالحق» آزاد و مختارهست، چرا که فاصله‌ای میان آن دو نیست و هر دو، ندای حق طلبی است:

جز از حق نیست دیگر هستی الحق هوالحق گـو تو خواهی خواه اناالحق (همان: ۶۵)

اقبال، در این مورد با تأثیرپذیری از شبستری، « اناالحق » را نشانه اشتیاق بنده به وصال با حق می‌داند. او در تأیید اناالحق حلاج می‌گوید: «بیان روشنی است که از ژرفای تجربه‌ی دینی برآمده که او توانست در تکا-مل معنوی خویش به آن دست یابد. او اشاره می‌کند که این مثال در مورد «اناالحق» حلاج در خصوص راه حیاتی و دستیابی بر عالم منحصر به فردی است که فرد از این طریق نه تنها «من غائی» را تجربه می‌کند بلکه می‌تواند مفهوم حقیقی رابطهٔ من خویش را با خداوند کشف کند که تمامی هستی «من»، پس از رسیدن به بالاترین نقطه، عمق می‌یابد، گویی که فرد در آزادی و خلاقیت «من نهایی» شریک شده است؛ ولی این به هیچ وجه به معنای از بین رفتن فردیت مجزا نیست، و مقصود حلاج نیز اتحاد وحدت وجودی نبوده است.» (بقائی،۱۳۷۹: ۱۲۷–۱۲۸).

من از رمز اناالحق بازگویم دگر با هند و ایران راز گویم
مغی در حلقهٔ دیر این سخن گفت حیات از خود فریبی خورد و «من» گفت
خدا خفت و وجود ما ز خوابش وجود ما نمود ما ز خوابش (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۳۱)

بنابراین، اقبال در مورد گفته‌ی حلاج می‌گوید:«تعبیر درست تجربه‌ی حلاج، این نیست که بگوییم او قطره‌ای است به دریا پیوسته، بلکه وی با آن تجربه و گفته‌ی همیشه ماندنی‌اش، واقعیت و جاودانی «من» بشری را در شخصیتی ژرفتر تحقق بخشید و با شجاعت به اثبات رساند.» (بقائی، ۱۳۷۹: ۱۷۴).

وجوه افتراق در اندیشهٔ عرفانی شبستری ولاهوری

۱- وصال ممکن و واجب ازدیدگاه شبستری و لاهوری

در فرهنگ ابن عربی، آن چه از کلمه ممکنات بر می‌آید، اشاره است به موجودات عینی دردنیا. زیرا که عینیات موجودات امور جزئی، ذاتاً ممکنند، یعنی از جانب خود، وجود اصیل ندارند. از سوی دیگر، آن‌ها

ممکن نبوده، بلکه واجبند، زیرا بالفعل در صورت‌های قطعاً تجدید یافته وجود دارند. (کبیر، ۱۳۸۸: ۳۰۴). به عقیدهٔ شبستری،«وصال به حقیقت، آن است که سالک را از تعیّن و هستی مجازی و پندار دویی که موسوم به خلق و خلقیّت است، جدایی حاصل شود و تعیّن وهمی سالک که سبب امتیاز خلق از حقّ می‌شد، مرتفع گردد و نیست شود.» (لاهیجی،۱۳۹۰: ۳۲۸). به عبارت دیگر، از نظر او، وصال هنگامی رخ می‌دهد که غیریت یا دیگر بودن از میان برود و انسان گرد وغبار امکان را کاملاً از وجود خود دور و محو سازد، غیر از واجب هیچ چیزی نماند و خود را به خدا، که واجب الوجود است، نزدیک گرداند و آن کسی که نسبت به نیستی خود، آگاهی ندارد، از هستی مطلق، دور است:

وصال حـــق ز خلقیّت جـدایی است　　زخود بیگانه گشتن آشنایی است
چـــو ممکن گرد امکـــان برفشـــاند　　به جـز واجب دگـــر چیزی نماند
عدم کی راه یابد اندر این باب　　چه نسبت خاک را با ربّ ارباب (شبستری، ۱۳۸۶: ۶۶)

چنین انسانی که به وصال حق پیوسته و اثر مخلوقیّت را از خود دور ساخته است، دیگر هیچ بهره‌ای از «خودی» نمی‌برد و با تمام وجود متوجه «حق» می‌گردد:

نه مخلوق است آن کو گشت واصـل　　نگوید این سخـــن را مرد کامـــل (همان)

هرآینه دراین میان، شبستری بر این عقیده است که در صورت تجلّی نوری از جانب خداست که سالک می تواند خود را از هستی مجازی رها و فانی سازد و بر این عقیده اصرار می‌ورزد که تمامی این حالات در صورتی رُخ می‌دهد که اشاره‌ای ازجانب پروردگار، برای تأیید، شامل حال سالک گردد:

اگر نـــوری زخـود در تـــو رسانـــد　　تـــو را از هستی خـــود وارهانـــد (همان)

براین اساس ، شبستری سرنوشت انسان را کاملاً از پیش تعیین شده می‌داند که هیچ اراده‌ای از جانب خود ندارد، بلکه اراده و عملش از جانب حقّ است. همان گونه که لاهیجی می‌گوید: «چون وجود ممکنات، تجلّی و ظهور حقّ است به صورت ایشان، و ممکن بالذّات معدوم است و هستی او وهم و خیال بیش نیست، پس نسبت اختیار به خود، جهل است و خود را در افعال مستقل دانستن، جهل بر جهل است.» (لاهیجی،۱۳۹۰: ۳۶۰).

کـــدامین اختیـارش ای مرد جـــاهل　　کسی را کو بـــود بالذات، بـــاطل
چو بـــودِ توست یکسر همچو نابـــود　　نگـــویی اختیارت از کجـــا بود؟
کسی کو را وجـود از خـــود نباشد　　به ذات خویـش نیک و بد نباشد (شبستری، ۱۳۸۶: ۶۸)

ولی تصوّر اقبال از اتحاد ممکن با واجب کاملاً با نظر شبستری متفاوت است. به نظر او، اتحاد یعنی قابلیت انسان در رسیدن به دیدگاه الهی است. به نظر اقبال، برای رسیدن به چنین دیدگاهی، سه راه وجود دارد.۱-طریق عرفان: که یکی از سودمندیهای آن، هدایت نیروی کلی ما در کشف ژرفای قلب است. این طریق فرد را قادر می سازد تا به رویت «مطلق» نایل آید.۲- طریق عقل: این روش در قالب ادراک جهان به

صورت نظام محکم و استوار علّت و معلول است و جهان را به قصد بهبود وضع بشر زیر نظر دارد. ولی آن چه اکنون بدیهی است ،این است که این روش در رسیدن به هدف خود شکست خورده است که نه تنها منجر به سعادت بشر نمی‌شود، بلکه به نابودی بشر می‌انجامد.۳- آخرین راه، راهی است که اقبال آن را راه حیاتی می‌خواند و بدین گونه شرح می دهد: راه حیاتی، پذیرش ضرورت بی چون و چرای حیات است که این راه حیاتی تصاحب عالم، همان است که قرآن آن را به « ایمان» تعبیر می‌کند. (لاهوری، ۱۳۷۹: ۸۲-۷۹).

اقبال، با استناد به آیه ۳۵ سوره نور: " الله نور السموات و الارض ..." بیان کرده که «درجهان تغییر، نور نزدیکترین وسیلهٔ تقرب به «مطلق» است. بنابرین، ازنظر دانش جدید، تشبیه خدا به نور، باید به معنای «مطلق بودن» خدا گرفته شود ونه به مفهوم «حضور مطلق او» در همه جا که تعبیر مکتب وجود از خداست.» (لاهوری، ۱۳۷۹ :۱۲۶). وحقیقت ابدی وهمیشگی است و فراسوی زمان و مکان و برتر از هر چیز دیگری قرارمی‌گیرد، می گوید :

مجـــو مطلق در این دیر مکافـــات که مطلق نیســت جز نور السماوات
حقیقـــت لازوال و لامکـــان اســت مگـو دیگر که عالم بی کران است(لاهوری، ۱۳۷۹: ۶۶-۶۵)

در واقع، اقبال بر ناتوانی عقل در معرفت حق آگاه است و برای حلّ این مسأله تلفیقی از عقل و قلب را پیشنهاد می کند. از نظراقبال، عقل ما توانایی درک و فهم مفاهیم ابدی را ندارد و با آن ناسازگار است؛ زیرا عقل انسان، محدود است ولی «ابد » زمان غیر نامتناهی است. به همین سبب، از درک حقیقت آن عاجز است و شاید تنها ظاهر را دریابد:

ابـــد را عقـل ما ناسازگـــار است یکی از گیـرو دار او هـــزار است
چو لنگ است او سکون را دوست دارد نبینـــد مغز و دل بر پـوست دارد (همان: ۶۶)

پس تنها به مدد تلاش و تکاپوی انسان در جهت فاصله گرفتن از ظواهر و توجه کردن به معانی است که احتمال رسیدن به درگاه الهی وجود خواهد داشت. اقبال برای رسیدن به چنین مقصودی، عرفان حقیقی که از شناخت آگاهانه حاصل شود ، طریق عقلی و ایمان واقعی را که از آن به راه حیاتی تعبیر می‌کند لازم و واجب می داند.(لاهوری،۱۳۶۸:۹۰-۸۸).

۲- قدیم و محدث از دیدگاه لاهوری وشبستری

شبستری، در پاسخ به چگونگی جدایی میان قدیم و محدث، بیان می‌کند که قدیم و محدث از هم جدا نیست و محدث جز اسمی بی مسمّا نیست و وجود، فقط هستی لایزال است.در اصل، قائل به جدایی میان قدیم و محدث نیست. « براساس نظر شبستری که مبتنی بر وحدت وجود است، تمایز میان ممکن و واحب معنا ندارد؛ زیرا پس از آخرین مرحلهٔ سلوک دیگر به هیچ روی فراقی در میان نیست. قدیم، حقیقت است وآنچه را محدث می‌نامیم قدیم است.»(لاهوری،۱۳۷۹: ۹۵).

او در ابیات زیر، با تکیه بر نظریهٔ وحدت وجود و اعتباری بیش نبودن عالم را این گونه بیان می‌کند که «حادث، چهره ظاهری قدیم است و قدیم، باطن و اساس همان ظاهر؛ به عبارت دیگر، قدیم همان حقیقت

هستی یا ذات وجود است که به نقش ممکنات جلوه‌گری کرده و حادث، ظهورات و تعیّنات گوناگون آن حقیقت است.»(موحد ،۱۳۷۶: ۱۵۱).

قدیم و محدث ازهم خود جدانیست که از هستی است باقی دائماً نیست
همه آن است و ایـن مانند عنقاست جزاو حق جمله اسم بی مسمّاست
عدم موجود گردد این محال است وجو از روی هستی لایزال است(شبستری،۱۳۸۶: ۷۷)

وی معتقد است کثرات و تعیّنات موجودات جهان که همان «محدث» است، وجود اعتباری، خیالی و وهمی بیش نیست و تنها وجود حقیقی که همان «قدیم» یا «خدا» است، وجود دارد.

جهان خود جمله امـر اعتباری است چو آن یک نقطه کاندرذُورساری است (همان)

از منظر شبستری، محدث و قدیم یکی است و تنها عاملی که باعث اختلاف و تفاوت میان محدث و قدیم

می شود، نقص عالم ممکنات و تعیّنات است.

ظهـور اختـلاف و کثـرت شأن شده پیـدا زِ بوقلمـون امکان (همان)

اقبال، برخلاف شبستری که معتقد به وحدت وجود است، طرفدارکثرت است که «جدایی قدیم و محدث را نه تنها واقعیتی مسلّم، بلکه سعادت و ضرورتی واقعی می‌داند که بدون این تمایز، نه واحد و نه کثیر، هیچ یک مفهوم و ارزشی نخواهد داشت. بر اساس نظر اقبال، وحدت میان انسان و خدا، از لحاظ وجودی ممکن نیست، مگر ثنویتی که پیروان وحدت وجود به غلط آن را انکار می‌کنند، گرچه ازنظر آنان، خداوند، از لحاظ معنوی برای هر آفریده‌ای، از جمله انسان کمال مطلوبی است که باید بالندگی و تکامل خود را در او بیابد.»(لاهوری، ۱۳۷۹: ۹۶).

خودی رازندگی ایجاد غیر است فراق عارف و معروف خیر است
قدیم ومحدث ما از شمار است شمار ما طلسم روزگار است
از خود را بریدن فطرت ماست تپیدن نارسیدن فطرت ماست(همان: ۸۷)

لاهوری، این جدایی را سعادت و ضرورت واقعی می‌داند که بدون این جدایی، تمایز واحد وکثرت مفهوم ندارد. البته اقبال این جدایی را سبب اشتیاق هرچه بیشتر انسان برای وصال می‌داند و معتقد است زندگی انسان، از سر شوق و علاقه ای است که برای وصال با خدا دارد:

جدایی خـاک را بخشـد نگـاهی دهد سرمایه کوهـی به کاهی
جـدایی عشـق را آئینـه دار است جدایـی عاشقان را سازگار است
اگر ما زنـده ایم از دردمنـدی است وگر پاینده ایم از دردمندی است (همان: ۸۸)

اقبال عقیده دارد که خدا نیز به وصال با انسان، که جانشین او بر روی زمین است، اشتیاق دارد و هم چنین از دیدگاه اقبال، فراق نیز نوعی وصال و موجب رسیدن به خداست:

نه مـــا را در فـــراق او عیـــــاری　　نه او را بـــی وصـــال ما قـــراری
نه او بی ما، نه مابی او، چه حال است　　فراق ما فراق اندر وصـــــال است (همان)

به همین سبب، اقبال همواره به جدایی محدث و قدیم معتقد است؛ زیرا به نظر وی ، وحدت وجود، نیروی انسانی را سلب می‌کند و پدیده‌های جهان هستی را نزد پیروان آن، موهوم و خیالی جلوه می-دهد.(احمدی ،۱۳۴۹: ۵۶).

اقبال در بیتی دیگر به این نکته اشاره دارد که هدف محدث از وصال با قدیم، فانی شدن در دریای بقای اونیست، زیرا با دستیابی و وصول به او، فنافی الله و در نهایت بقابالله که همان بقای همیشگی است، اتفاق می‌افتد:

به بحرش گم شـدن انجام ما نیست　　اگر او را تو درگیری فنـــا نیست (همان: ۹۰)

۳- مفهوم « من» یا فلسفه «خودی» در مشرب شبستری و لاهوری

در واقع، «من» عبارت از هستی مطلق، مقید به تعیّن شده باشد که شبستری، آن را به صورت تعیّن یافته-ای از هست مطلق یا حقیقت واحده تعبیر می‌کند و از نظر شبستری، بیانگر این است که« من، دامنهٔ گسترده-ای دارد و شامل همهٔ ممکنات است چرا که هر ممکن، نمودگاهی از هستی مطلق و «من» است.» (موحد، ۱۳۸۲: ۱۷۹).

چـــو هست مطلق آید در اشـــــارت　　به لفظ مـــن کنند از وی عبـارت
حقیقـــــت کـــــز تعیّن شد معیّـــــن　　تو او را در عبارت گفتـــــه ای من(شبستری، ۱۳۸۶: ۵۶)

«شبستری معتقد است که «خود» عرض محض یا صفت واجب الوجود است که نه وجود مستقلی دارد و نه دلالت بر روح بشر می‌کند. بلکه فقط مختص ذات مطلق است، یا به بیان دیگر، برزخ و پرده‌ای است میان امکان و واجب الوجود. از آن رو که«من» بذر کثرت است، باید با رسیدن به ذات واحد در او محو شود. تا زمانی که انانیت و منیت درمیانه حاکم است، امکان پس رفتن حجاب هستی وجود ندارد. امّا همین که آدمی درعمق اسرار خودی به تعمق و کاوش پرداخت و و خصیصهٔ عارضی و پدیداری بودن آن را دریافت، از قید و بند رها و به فنا می‌رسد.» (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۰۸).

من وتو عارض ذات وجودیم　　مشبّکهای مشکات وجودیم
همه یک نور دان اشباح و ارواح　　گه ازآیینه پیدا گه از مصباح(شبستری، ۱۳۸۶: ۵۶)
بود هستی بهشت امکان چو دوزخ　　من وتو در میان مانند برزخ
چو برخیزد تو را این پرده از پیش　　نماند نیز حکم مذهب و کیش(همان: ۵۷)

به این دلیل «من» با رسیدن به خدا محو و فانی می شود، امّا در خود سفر کردن، یعنی پرده از تو برداشتن، از هویت خود گذشتن و به هستی پیوستن است، زیرا تو جمع هستی که عین وحدت شده ای:

تو آن جمعی که عین وحدت آمد　　تو آن واحد که عین کثرت آمد(همان)

وی، چنین عقیده دارد که برای وصول به حقیقت، هیچ سالکی نباید از «من» بگوید و اگر چنین حالتی رخ داد، یعنی وقتی منیّت از میان رفت، هیچ رهرویی در میانه راه سلوک باقی نخواهد ماند و در آن هنگام است که سالک از مسیر سلوک، سربلند بیرون می آید:

نمـــــاند در میـــانه رهـــرو و راه　　چـو هـای هـو شود ملحق به الله

مـــنِ و تـــو چـــون نماند در میـــانـه　　چه کعبه چه کنشت چه دیرخانه (همان)

شبستری ، در بیتی دیگر در مورد «من» به این نکته اشاره می‌کند که تمام مخلوقات «من» است و غیر از «من» چیز دیگری نیست:

جز از من اندر این صحرا دگر کیست　　بگو با من که این صوت وصدا چیست (همان: ۶۵)

امّا مفهوم «من» یا «خودی» در فلسفهٔ اقبال، تفسیری فراوان را در پی دارد. در اندیشه اقبال، «سرّخودی مربوط است به دیدار حقّ، یعنی حق را به عنوان وجدان پذیرفتن و شناختن، ودر تصمیم خویش تجربه کردن و در عمق دل یافتن است وآنگاه در نهایت همچون لحظه‌ای که آفتاب به نصف النهار می‌رسد و از ستیغ بلند برفرق می‌تابد، به گونهٔ سایه‌ای در «ذات» حقیقت خزیدن، و در نفی خویشتن، به اثبات حقانیت خویش رسیدن و روح جهان در کالبد حیات مرگبار خویش دمیدن و در حق دم زدن و... بانک انا الحق بر داشتن است» (بقائی،۱۳۷۹: ۲۰۴).

خودی تعویذ حفظ کـــائنـات است　　نخستین پرتو ذاتش حیـات است

حیات از خـــواب خویش بیدار گردد　　درونـــش چون یکی بسیـار گردد

خودی را پیکر خاکی حجاب است　　طلوع او مثال آفتاب است(لاهوری، ۱۳۷۹: ۹۹–۱۰۰)

فلسفهٔ خودی از نظر لاهوری متفاوت با شبستری است. او خودی یا «من» را نیروی متمرکز حیات می‌داند که باعث مستقل شدن انسان می‌شود و تداوم حیات خودی را تنها در صورتی امکان پذیر می‌داند که با سوز درون و جست وخیز دائمی همراه باشد.اگر این جست وجو دوام نداشته باشد، سبب سستی می شود که برابر با مرگ معنوی است:

نهان از دیده‌ها در های و هوئی　　دمادم جستجوی رنگ وبوئی

ز سوز اندرون در جست و خیز است　　به آئینی که با خود در ستیز است (همان)

«فلسفهٔ اقبال را فلسفهٔ خودی و فلسفهٔ سخت کوشی می‌گویند که خودی همه چیز است و همان است که بعضی آن را به شخصیت تعبیر می‌کنند.خودی همان است که در السنه‌ی اروپایی به لفظ Ego خوانده می شود.» (رستگار، ۱۳۵۰: ۲۶۷).

وجود کوهسار و دشت و در هیچ　　جهان فانی، خودی باقی، دگر هیچ

به خود گم، بهرتحقیق خودی شو　　اناالحق گوی و صدیق خودی شو(لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۳۳)

نکته مهم آن است که از نگرش اقبال، «خودی» جلوه‌ای از خودی حیات الهی است که نهایت انسان، وصول به حقیقت است امّا وحدت وجودی نیست، بلکه انسان همچون صدفی، در دریای خودی غوطه ور است. به نظر او، فنا شدن دردریای خداوندی هدف ما نیست، چنانچه خود محدودِ به خودِ مطلق دست یابد و او را درخود بگیرد هرگز محو نمی‌شود:

به بحرش گم شدن انجام ما نیست　　اگر او را تو در گیری فنا نیست

خودی اندر خودی گنجد؟ محال است　　خودی را عین خود بودن کمال است(همان: ۹۰)

اقبال ، در بیت دیگری «خودی» را صیاد، و عالم را صید قلمداد کرده و می گوید: نیروی خودی به حدی است که مکان و لامکان را به دام خویش می‌کشد. از این رو همهٔ موجودات هستی در بند خودی بوده و به دنبال او در حرکتند:

خودی صیاد و نخجیرش مه و مهر　　اسیر بند تدبیرش مه و مهر

چو آتش خویش را اندر جهان زن　　شبیخون بر مکان و لامکان زن (همان: ۵۵)

در حقیقت، منظور اقبال از مسأله خودی ،« بازیافت خود است، بازیافت خود یعنی به نهایت استفاده کردن از استعدادهای هر کسی، یعنی هر کس بازگشت به خود بکند. »(اسلامی ندوشن،۱۳۸۵: ۲۹) به هر حال، خودی در فلسفه اقبال، نقش مهمی را بر عهده دارد که « عبارت از احساس شخصیت است، درک شخصیت، خودنگری، خوداندیشی، خودشناسی، درک خودی، مفهوم خودی اقبال است، منتهی این را در شکل یک بیان فلسفی و یک مفهوم فلسفی بیان می‌کند.»(خامنه ای،۱۳۸۵: ۱۵).

۴-مسأله «جزء» و«کل» در اندیشهٔ شبستری و لاهوری

از نظرشبستری، «جزء» وجود مطلق است، امّا«کل» وجود عارضی بر هستی مطلق است که هر لحظه در حال تغییر و نیست شدن است. او، در مسأله «جزء» و «کل»، جزء را وجودی می‌داند که از کل، برتر است و«کل» را موجود کثرتی می‌داند که غیر از وحدت هیچ نیست:

وجود آن جزو دان کز کل فزون است　　که موجوداست کل، وین باژگون است

بود موجود را کثرت برونی　　که از وحدت ندارد جز درونی(شبستری، ۱۳۸۶: ۷۴)

درحقیقت، شبستری در پاسخ به اینکه کدام جزو است که از کل فزون است، بیان می‌دارد که « آن جزو، وجود است، چرا که وجود در موجود است و موجود که واجد وجود است، کل است؛ اما جزو آن که وجود است، از خود آن شامل تر و افزون تر است و در حقیقت، وحدت که تعلق به وجود دارد، کثرت را که مربوط به موجود است در بر می‌گیرد و فرو می‌پوشاند؛ چنانکه واجب هم که جزء مفهوم وجود است، تمام عالم موجود را در زیر سیطره خود دارد.»(زرین کوب،۱۳۷۹،ص۳۱۶)

وجود کـل ز کثـــرت گشت ظـــاهر　　که او در وحـدت جزو است سایر

نـــــدارد کـــل وجـــودی در حقیقت　　که او چون عارضی شد بر حقیقت

وجـــود کـــل، کثیـــــر واحـــــد آید　　کثیـــــر از روی کثـرت می نماید

عرض شدهستی ای کان اجتماعی است عرض سوی عدم بالذات ساعی است
به هر جزوی ز کل کان نیست گردد کل اندر دم زامکان نیست ردد(شبستری، ۱۳۸۶: ۷۴)

شبستری، در نکاتی این مسأله را این گونه توضیح می‌دهد که ریشه در فلسفه‌ی ابن عربی و اشاعره دارد:«جهان هستی، کل است مرکّب از اَعراض؛ و چون اَعراض دائماً در تجدّد وتبدّل اند و به اقتضای ذات دو لحظه در یک حال نمی مانند، بنابراین کلّ عالم نیز که«هیأت اجتماعی» همین اَعراض است، وجود ثابتی ندارد و در هر لحظه همراه با معدوم شدن اَعراض به عدم می‌رود ودر همان لحظه به مدد فیض الهی عالمی دیگر به وجود می‌آید. » (موحد، ۱۳۷۶: ۱۲۵). بااین همه تغیّرات، تنها حقیقت واحد است که بدون تغیر به حال خود باقی است ودر مقابل، عالم همیشه درحال فانی و دستخوش تبدیل و دگرگونی است:

جهان کل است ودر هر طَرفةُ العین عدم گردد ولایَبقی زمانَین
دگر باره شود پیدا جهانی زنو گردد زمین وآسمانی تابع زمان
درو چیزی دو ساعت نمی پاید درآن لحظه که می میرد بزاید(شبستری، ۱۳۸۶: ۷۴)

ولی اقبال، در رابطه با این مسأله دیدگاهی متفاوت با شبستری را ارائه می دهد و مطرح می کندکه «جزء همان «خود» است و از هر « کلی » افزون و بزرگتر است که «کل» محصور تن و و مکان است و مجبور و از قوانینی تعبیّت می کند که مربوط به محیط مادی است، ولی «جزء» یا«خود» همان است که می تواند از حصار تن بالاتر رفته وخارج شود و به درون خود راه یابد در این صورت که می تواند آزاد و مختار شود:

خودی ز اندازه های ما فزون است خودی زان کل که تو بینی فزونست
جز او در زیر گردون خود نگر کیست؟ به بی بالی چنان پروازگر کیست؟
چه گویم از چه گون است وچه گون نیست برون مجبور و مختار اندرونش
چو از خود گرد مجبوری فشاند جهان خویش را چون ناقه راند » (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۱۱-۱۱۲)

«بنابراین، اقبال بر این حدیث پیامبر که ایمان در میان جبر و اختیار قرار دارد، صحه می گذارد. جنبهٔ آزاد خلاق «خود» این توانائی را به می‌دهد تا مکان و لامکان و نیروهای و نامرئی را به تساوی زیر فرمان و اختیار خود بگیرد:

تو هر مخلوق را مجبور گوئی اسیر بند نزد و دور گوئی
ولی جان از دم جان آفرین است به چندین جلو ه ها خلوت نشین اس ت
زجبر او حدیثی در میان نیست که جان بی فطرت آزاد، جان نیست » (همان: ۱۱۲)

اقبال، لازمهٔ رسیدن به هدف نهایی را، عبور کردن از منزل عقل به مرحلهٔ شهود واشراق، یا به تعبیر او همان«فغان صبحگاهی » می‌داند، زیرا عقل آدمی توانایی فهم و دریافت معنای ابدیت را ندارد:

شب و روزی که داری بر ابد زن فغان صبحگاهی بر خرد زن
خرد جزء را، فغان کل را بگیرد خرد میرد، فغان هرگز نمیرد

فغان عاشقان انجام کاری است نهان در یک دم او روزگاری است(همان: ۱۱۳)

اقبال بر این باور است که اگر زندگانی بدون آرمان و تلاش باشد، بقائی ندارد؛ در این صورت مرگ منجر به زوال و متلاشی شخصیت می‌شود. بنا به گفتهٔ لاهوری، «وقتی که «خودی» مراحل تعالی را درنوردید و به خلاقیت و پختگی نائل شد، دیگر از مرگ باکی ندارد. مرگ برای «خودی» که در مرتبه‌ی عارضی باقی می‌ماند می‌تواند در حکم نیستی باشد، ولی این امر برای انسانی که خود را با فعالیت‌های خلاق علیه زوال و تلاشی، چون فولاد می‌کند، چیزی گذر از دنیای مکان و زمان به عالم جاودانگی و ابدیت نیست.» (بقائی، ۱۳۷۹: ۳۷).

از آن مرگی که می آید چه باک است خودی چون پخته شد از مرگ پاک است
زمرگ دیگری لرزد دل من دل من، جان من، آب و گل من
به دست خود کفن بر خود بریدن به چشم خویش مر گ خویش دیدن
تو را این مرگ هردم در کمین است بترس از وی که مرگ ما همین است (لاهوری، ۱۳۷۹: ۱۱۴)

نتیجه

با بررسی این دو اثر، در می‌یابیم که شبستری در گلشن راز، از نظر عقاید عرفانی با تأثیرپذیری از اندیشه و مکتب ابن عربی، دیدگاه های عرفانی خود را ایراد کرده و معتقد به مسألهٔ وحدت وجود است. امّا از طرف دیگر، اقبال که از طرفداران خداشناسی فلسفه‌ی کثرت گرائی است، مسأله‌ی وحدت وجود را آن گونه که یاران ابن عربی قبول دارند، نمی‌پذیرد چرا که به نظر او، وحدت وجودی سبب نابودی انگیزه‌ی انسانی در راستای ترقی روح می‌شود. وی متفاوت با دیدگاه شبستری، اندیشه‌ی خودی را محور فکری خویش قرار داده و سخت به آن پای بند است. بنابراین، با توجه به متأثر شدن لاهوری در گلشن راز جدید از گلشن راز شبستری، در پیرامون مباحثی همچون عقل و اشراق، انسان کامل و مفهوم اناالحق اندیشه‌ی خود را در رابطه با این مباحث مطرح کرده و از سوی دیگر در زمینه ای همچون اتحاد ممکن و واجب، مسأله قدیم و محدث، مفهوم م«من» یا فلسفه ی «خودی » و مسأله جزء و کل، عقاید خود را متفاوت با دیدگاه شبستری بیان کرده است.

کتابنامه:

۱- احمدی بیرجندی، احمد(۱۳۴۹)، دانای راز، مشهد: انتشارات زوّار.

۲- احمددار، بشیر(۱۳۶۵)، «محمودشبستری، گیلانی و جامی»، ترجمه: علی اصغر حلبی، تهران: نشرمرکز دانشگاهی.

۳- اسلامی ندوشن، محمد علی(۱۳۸۵)، «خودی، محور فکری اقبال»، ماهتاب شام شرق، گردآورنده: محمد حسین ساکت، تهران: میراث مکتوب.

۴- بقائی، محمد (۱۳۷۹)، اقبال باچهارده روایت، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول.

۵- _____(۱۳۷۹)، شرار زندگی، مقدمه: یوسفی اشکوری، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول.

۶- بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۴)، تأملی در نظریهٔ وحدت شهود شیخ احمد سرهندی و نقد او بر وحدت وجود ابن عربی، فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی شیراز: شمارهٔ ۱۷.

۷- حسنی ندوی، ابوالحسن(۱۳۷۷)، شگفتی در اندیشه اقبال، ترجمه: عبدالقادر دهقان، انتشارات شیخ الاسلام.

۸- حقیقت پور، عبدالرفیع(۱۳۹۰)، ایران از دیدگاه علامه اقبال لاهوری، تهران: انتشارات کومش.

۹- حکمت، نصرالله(۱۳۸۹)، مباحثی در عرفان ابن عربی، تهران.

۱۰- خامنه ای، سیدعلی(۱۳۸۵)، «اقبال، ستاره بلند شرق» ، ماهتاب شام شرق، گردآورنده: محمد حسین ساکت، تهران: میراث مکتوب، چاپ اول.

۱۱- رستگار، منصور(۱۳۵۰)، مقالاتی درباره ی زندگی و شعر،شیراز: دانشگاه پهلوی.

۱۲- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۶)، با کاروان حله، تهران: انتشارات علمی.

۱۳-_____(۱۳۷۹)، جست وجو در تصوف ایران، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم.

۱۴-_____(۱۳۶۸)، نقش بر آب، تهران: انتشارات معین.

۱۵- شبستری، محمود(۱۳۸۶)، گلشن راز، مقدمه وتصحیح: کاظم محمدی، کرج: انتشارات نجم کبری، چاپ اول.

۱۶- شمیل، آن ماری(۱۳۸۴)، ابعاد عرفانی اسلام، ترجمه: عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشرفرهنگ اسلامی، چاپ پنجم.

۱۷- شیخ الاسلامی، علی(۱۳۶۵)، «بعد عرفانی شخصیت اقبال»،در شناخت اقبال.

۱۸- فاضلی، قادر(۱۳۸۷)، عرفان خودی در کلیات اقبال لاهوری، تهران: انتشارات.

۱۹- فروهر، نصرت الله(۱۳۸۷)، کارنامه تصوف، تهران: نشر افکار، چاپ اول.

۲۰- کبیر، یحیی(۱۳۸۸)، بنیاد عرفان برتر،قم: نشربوستان کتاب.

۲۱- لاهوری، اقبال(۱۳۷۹)، بازسازی اندیشه دینی در اسلام،ترجمه: محمد بقائی، تهران: انتشارات زوّار.

۲۲- _____(۱۳۷۹)، گلشن راز جدید، حواشی و ترجمه: محمد بقائی،تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول.

۲۳- لاهیجی، شمس الدین(۱۳۸۸)، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز،مقدمه، تصحیح وتعلیقات: محمد رضا برزگرخالقی، عفت کرباسی،تهران: انتشارات زوّار، چاپ هشتم.

۲۴- _____(۱۳۹۰)، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز،مقدمه، تصحیح وتعلیقات: محمد رضا برزگرخالقی، عفت کرباسی،تهران: انتشارات زوّار، چاپ نهم.

۲۵- لویزن، لئونارد(۱۳۷۹)، فراسوی کفر وایمان، ترجمه :مجدالدین کیوانی، تهران: نشر مرکز،چاپ سوم.

۲۶- محبتی، مهدی(۱۳۷۹)، صدای رویش خیال، تهران: انتشارات زهد.

۲۷- موحد، صمد(۱۳۷۶)، «محمود شبستری، سراینده ی گلشن راز»، تهران: انتشارات طرح نو، چاپ اول.

احجار کریمه در دیوان خاقانی

دکتر شکراله پورالخاص[۱]

عضو هیات علمی گروه اموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

نرگس مرادگنجه[۲]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

حسان العجم افضل الدین بدیل بن علی بن عثمان خاقانی حقایقی شروانی یکی از بزرگترین شاعران و از فحول بلغای ایرانی است. او در عصری زندگی می کرد که علوم مختلف گسترش و توسعه یافته و این معارف و اطلاعات راه خود را در متن ادبیات فارسی گشوده بود.در این بین خاقانی که به غالب علوم و اطلاعات مختلف عهد خود احاطه داشت، توانست مضامین علمی خاص در شعر ایجاد کندکه غالب انها بیش از او سابقه نداشته است. او در ترکیب الفاظ و خلق معانی و ابتکار مضامین جدید و پیش گرفتن راههای خاص در توصیف و تشبیه مشهور است.

در این میان ((کانی شناسی)) و شناخت خواص احجار کریمه از مقولاتی است که در شعر و نثر فارسی نیز راه گشوده و خاقانی گاه با در نظر گرفتن شکل و رنگ انها تشبیهات و استعارات گوناگونی اورده است و گاه به خواص مختلف انها پرداخته است.

در این نوشتار سعی کرده‌ایم تا نحوه نگرش خاقانی را به احجارکریمه و نحوه استفاده از انها در خلق تصاویر شاعرانه و خواص مختلف ان از منظر خاقانی مشخص کنیم و با کتب علمی عصر شاعر تطبیق دهیم.

کلیدواژه‌ها: خاقانی، طب قدیم، احجار کریمه، کانی شناسی، فلزات گران بها

مقدمه

چنانچه میدانیم در قرن ششم هجری در ادمه جریان گسترش علوم از اواخر قرن چهارم؛ علوم مختلف گسترش و توسعه یافت و دانشمندان بزرگی در این قرن علوم مختلفی چون، طب نجوم، پزشکی، ریاضیات، کانی شناسی و ... را پایه گذاری کردند و بسیاری از اصطلاحات و مضامین این علوم در عرصه ادبیات و اثار شاعران راه یافته و منبع مضامین شعرای این عصر شده است. (دانش گوهر شناسی و کانی شناسی از علوم اوائل است که حکماء پیشین و دانشمندان ایران و علماء اسلام بدان عنایت و توجه خاص داشته و رساله بسیار در ان فن تالیف کرده‌اند.) (تنسوخ نامه ایلخانی/ مقدمه).

(این اجسام از قدیم ترین ایام به علت دیریابی و کمیابی گرانبها و گرانقدر بوده است و انها را از بلاد دور دست به دشواری تمام استخراج وتهیه می کرده اند و با تحمل رنج سفرهای صعب به اقلیم و ممالک به

[1] pouralkhas@uma.ac.ir

[2] nmoradganjeh@yahoo.com

پیشکش و سوادگری می برده اند. قدما برای هر یک از گوهر ها خواص طبی مهم و متعدد قائل بوده اند،خصوصاً عزت و قیمتشان از ین لحاظ بوده است که انها را در علاج صاحبان امراض مختلف، شفای بیماری ها و حالات روحی، موثر می دانسته اند و همراه داشتن یا بر خود مالیدن یا بوییدن عده ای از انها را رافع مالیخولیا و دافع جنّ و شیطان و سبب باز امدن خواب ارام و قوت یافتن دل می شمرده اند.گوهر شناسی و عطاری از پیشه های ارجمند و عزیز به شمار می آمد و شناخت احجار کریمه همواره مورد نظر ملل مختلف و مخصوصاً محل اعتنا در درگاه سلاطین و ملوک بود و کتب و رسائل خاص این فن نگارش می یافت). ((مقدمهٔ کتاب عرایس الجواهر))

شاعران که غالبا خود حکیم و واقف به علوم مختلف بودند با توجه به اهمیت این سنگ ها در علم کانی شناسی؛ و به جهت دور شدن از تکرار و روی اوردن به ابداع مضامین نو و جذاب از علوم مکتسبه خود سود جستند و با توجه به شکل و رنگ و خواص دارویی سنگ ها به ابداع مضامین تازه و نو و تشبیهات و استعارات مختلف و خواص انها پرداختند.اشاره به خواص دارویی و درمانی سنگ ها در اشعار شاعران گاه با اسناد و کتب کانی شناسی عصر آنها تطبیق داشته و جنبه علمی دارد و بعضاً هم برخاسته از عقاید خرافی مردم بوده و پشتوانه علمی ندارند اما در هر حال استفاده و بکارگیری جنبه های ظاهری سنگ ها در رنگ و شکل، اندازه و تلالو انها به صفحات دیوان این شاعر رنگ و جلالی دیگر بخشیده و ضمن زیبایی افرینی خواننده را با گوشه هایی از علوم عصر خاقانی آشنا کرده است.

قبل از پرداختن به مبحث اصلی؛ ذکر تکوین و شکل گیری معادن؛ چگونگی تحجیر جواهر معدنی و علت رنگ جواهرات ضروری است.

الف) در علل معادن به طریق کلی

معدن از عدن گرفته اند، و عدن قرارگاه باشد و مرکز هر چیزی را از روی لغت ان چیز گویند و عادت چنان رفته است که هر جایگاه که جوهری در انجا تولد کند ان را معدن ان جوهر گویند... و بیشتر معادن در زمین هایی پدید اید که از اعتدال انحرافی یافته باشد و به طرف حرارت یا برودت بیرون شده و با این همه در ان زمین ها صلابتی تمام باشد و در تجاویف ان بخاراتی باشد محتقن... و علت وجود بیشتر معادن از روی کلی شعاع افتاب است و از روی جزوی کواکب... و علت تکوین اکثر معادن ان باشدکه در تجاویف زمین های مذکوربخاراتی باشد ترِ مائی یا بخاراتی خشک دخانی...و تکون معدنیات را اسباب مختلف بسیارست. بعضی به احتراق بود.چون انواع نمک ها و زاجات و بوره ها و انچه بدان ماند، و بعضی بیشتر چون انواع جواهر حجری بود، و دلیل برین ان است که هر چیزی را بسوزاند و بعد از ان بشوید و حل کند، پس عقد کند به قدر قوت ان چیز ملوحتی در ان پیدا می اید.

ب) در کیفیت تحجّر جواهر معدنی

...چنانچه افتاب مدتی مدید در خاکی یا در سنگی تابد تا به کثرت حرارت شعاع افتاب محترق شود.بعد از ان به مدتی دیگر اب بر ان جرم محترق می گذرد و مجاور ان می باشد تا منحل شود،یا بعضی از ان اب بیامیزد و سیلانی پذیرد، بعد از ان حرارتی معتدل در ان تاثیر می کند مدتی در ان، تا خشک شود پس برودتی در ان تاثیر کند تا منجمد شود و سنگ گردد.اکثر جواهر هم برین ترتیب متحجر گردند. و هر جوهر که شفاف باشد ماده او ابی باشد. با اختلاط ارضی لطیف اندک باران به هم امیخته، چون بلور و لعل و بعضی زمرد و یا یاقوت و غیر ان و بعضی از عقیق... و هر چیز غیر شفاف باشد ارضیت ماده ان بیشتر بوده باشد، چون پیروزه و جزع و دهنج و لاجورد و بُسد و فلزات سبعه و غیر ان.

ج) در علل الوان جواهر

جمله الوان را ابتدا بیاض بود و نهایت سواد، و کل الوان متوسط باشد میان بیاض و سواد از بیاض به تدریج ترقی می کند تا به درجه سواد رسدکه غایت اوست و از ازدواج بیاض و سواد رنگ های مختلف حاصل می شود که هر یک از ان جمله چون با یکدیگر بیامیزند لونی خاص حاصل شود.)) (جواهر نامه؛ص ۶۵-۶۹)

اینک بررسی جنبه های مختلف احجار کریمه و فلزات گرانبها در دیوان خاقانی:

۱- الماس

((از جمله جواهر حجرست و لون ان سپیدست شفاف که ان را تشبیه به رنگ ابگینه بغدادی توانند کرد...الماس را به زبان هند ((هیرا)) گویند و به زبان رومی ((اذمس)) و به زبان سریانی ((المیاس))... و از انواع الماس سپیدست و زرد و زیتی و صرخ و سبز و اکهب و سیاه، و در هر بلادی نوعی از این جمله پسند می‌کنند و اختیار ایشان از نوعی باشد(جواهر نامه ص ۱۳۷)

خواجه نصیر الدین طوسی در باب خواص ان می گوید: ((هر که الماس با خود دارد از صاعقه ایمن باشد و از علت عسرالبول اسوده و طبیعت او سرد و خشک است)). (تنسوخ نامه ص ۶۹) کاشانی می گوید: ((هر که الماس با خود دارد از مکر و مکیدت اعدا در امان و هیچ دشمن را برو ظفر نبود و جادویی بر ان کار نکند.(عرایس الجواهر ص ۸۲)

الف)سرب الماس را می شکند

خاقانی نیز همچون هم عصران خود معتقد بود بوسیله سرب می توان الماس را شکست و به همین دلیل هنگامی که در جدل با سفیهی مغلوب می شود خود را الماسی می داند که با سرب شکسته شده است:

خاقانی را اگر سفیهی هنگام جدل سخن فرو بست

این هم ز عجایب خواص است کالماس به زخم سرب بشکست(۸۱۶)

و در جایی دیگر می گوید:

در آن چه عیب که از سرب بشکند الماس هنر در آنکه ز الماس بشکند پولاد (۱۱۳۹)

اما ((جوهری نیشابوری)) در مورد این خاصیت الماس می گوید:

((و دیگر مشهور شده ست که الماس به اسرب شکسته شود و اسرب ان را نیست گرداند و این معنی از کمال شهرت به حدی رسیده است که بزرگان در کتب خویش اورده اند، و ذکر استحالت ان معنی نزدیک حکاکان اظهر من الشمس است.

و این خیال، آن جماعت را بدان سبب افتاده است که دیده باشند که حکاکان جاهل الماس شکسته باشند و پاره ای اسرب را به روی سندان نهاد . تا چون خایسک بر انجا زنند تا الماس بشکند در وقت ان که شکسته خواهد شد ان اجزای شکسته بنجهد و متلاشی نشود و ان پاره اسرب ان را نگاه دارد... و اگر به جای ان اسرب پاره ای کاغذ بود یا پاره ای شمع یا پاره ای پنبه همین فایده کند که ان نگذارد که ان اجزا شکسته، متلاشی شود.» (جواهر نامه ص ۱۳۹)

ب) بوسیله الماس سنگ های سخت،حتی پولاد را می‌شکنند:

در آن چه عیب که از سرب بشکند الماس هنر در آنکه ز الماس بشکند پولاد (۱۱۳۹)

((بزرگترین خاصیت الماس ان است که جمله جواهر حجری صلب را که البته سوهان قبول نکند بدو سوراخ کنند (جواهر نامه ص ۱۴۰)

همین مطلب در جای دیگری در دیوان خاقانی امده است:

ای سفته دُرّ وصل تو الماس ناکسان تا کی کنی قبول خسان را، چو کهربا (۷۷۴)

ج) الماس چون سمی مهلک است:

کان خوشترین نواله که از دست او خوری لوزینه ای است خرده الماس در میان (۴۳۲)

((و گفته اند الماس زهری است مهلک،چون ان را خرد بسایند و بدهند)) (جواهر نامه ص۱۴۱)

د) استعاره از برف

رسته چون یوسف ز چاه و دلو و پیشش ابر و صبح گوهر از الماس و مشک از پرنیان افشانده اند(۱۵۹)

ه) استعاره از اشک چشم

شد ناخن من سفته زبس کز سر مژگان انگشت مرا پیشه شد الماس ربایی (۱۰۷۷)

الماس و زهر بر سر مژگان چه داشتی این سوی دل روانه کن، ان زی جگر فِ ست(۸۰۶)

و) استعاده از وجود گران بهای ممدوح

نیست مرا آهنی بابت الماس او دیده خاقانی است، لاجرم الماس بار (۲۴۶)

۲- بیجاده

((بیجاده جوهری است ما بین جوهر لعل و یاقوت، و درو دخانی است و عزیزالوجود نیست و قیمت زیادت ندارد... و بهترین ان گفته اند که سرندیپی است و لون ان سرخ مشیع... گفته اند نوعی دیگرست که لون ان به زردی زند ان را ((تاربان)) گویند... طبیعت بیجاده از روی مزاجیت نزدیک است به طبیعت لعل و خاصیت او ان است که هر گاه که (مقداری) با خویشتن دارد از علت لقوه و جذام و برص و صرع و قولنج ایمن بود و اِدمان نظر در وی پیش شعاع افتاب نور بصر را زیادت دارد. و اگر بیجاده را به موی سر یا به اندام بمالند تا گرم شود و ان را در برابر کاه و پر مرغ دارند ان را به خویشتن کشد،چنان که مغناطیس اهن را.)) (جواهرنامه ص ۱۹۶-۲۰۰)

الف) خاصیت کهربایی بیجاده

اقلیم گشایی که ز جاسوسی عدلش بیجاده نیارد که کند کاهربایی (۷۶۷)

بیجاده اشار تا در تو رخساره چو کهربای کردم(۹۴۱)

۳- بُسّد(مرجان)

((مرجان را گویند و آن را حجر شجری نیز خوانند بعضی بیخ مرجان را گفته‌اند که اصل آن مرجان باشد و به این معنی به کسر اول هم امده است و گویند منبت ان قعر دریاست،ریسمانی بر ان بندند و بر کنند. چون باد بر ان وزد و افتاب بر ان تابد سخت و سرخ گردد و ان برزخ است میان نبات و جماد... گویند اگر بر گردن مصروع بندند نافع باشد و همچنین اگر بر گردن صاحب نقرس بندند.)) (برهان قاطع)

معدن بسد در زمین فرنگست به کنار دریا، در میان اب... بسد نواع دارد. اما بهترین انست که بغایت سرخ است و انکه برو درشتی نبود نرم باشد،و زود شکند. و در زمین هندوستان و خطای او را قوی عزیز دارند...خاصت بسد در مفرح و داروی چشم به کار دارند و خون که از گلو و سینه براید باز دارد. و سپرز بزرگ و ریش امعا و عسرالبول را سود دارد و دیدن بسد نور بصر را زیادت کند و روشنایی بیفزاید. (تنسوخ نامه ص ۱۲۸) و کاشانی در خواص ان می افزاید ((و اگر بر کودکان بندند رفع چشم زخم بکند و گفته اند که گرانی گوش را سود دارد و هر که قدری سوده بخورد درد گوشت بن دندان را نافع بود و اگر بر داء الثعلب طلی کنند سود دارد.)) (عرایس الجواهر ص ۱۴۵-۱۴۶)

الف- استعاره از لب

ای کشته مرا لعل تو مانند بسد وی کشته به دندان و بسد، عاشق صد (۱۲۸۹)

بر بسدت که ذره از او سایه پیش داشت سایه ز شیب و ذره ز بالا گریسته (۷۶۳)

ای نایب عیسی، از دو مرجان وی کرده ز اتش اب حیوان (۴۵۵)

ب- تشبیه می به بُسد

بهر د ستینه رباب ازجام وحی زر و بسد رایگان برخاسته(۶۳۷)

ج- مرجان در دریا جا دارد

بر سر عالم شو و همجنس جوی در بن دریا شو و مرجان طلب (۷۷۸)

د- مرجان را در ساحل دریا هم می توان یافت

دریاست استانش وز اشک داد خواهان بر هر کنار دریا، مرجان تازه بینی (۶۲۲)

ه- به عنوان زینت و زیور

نهاد تن پرستان را گل خندان گلخن دان درو نسو خبث و ناپاکی، برو نسو زر و مرجانش(۳۱۸)

۴- جزع

((سنگی است. گذشتِ یاقوت و الماس هیچ سنگ به صلابت او نیست و بیشتر ازو مصمت است و شفاف نیست و در یک پاره ازو بیشتر انواع لونها حاصل باشد چون سیاهی و سپیدی و زردی و صرخی و کبودی، و الوان مرکب چون ابگون و عودی و حلوانی و غیر ان... و نیکوترین جزع ان است که ان را از یمن ارند و ان لطیف تر باد... نوعی(از ان)که درو دو لون بیش نباشد یکی سیاه و یکی سپید از ان نگینها سازند چنان که خطی سپید با خطی سیاه راست بر کناره نگین افتد و ان را مناسب راست کنند چنان که شکل خطها موافق شکل نگین باشد... و هر که ان را با خویشتن دارد سودا بر وی غالب گردد و البته خوابهای هایل بیند و در خواب بترسد و بی سببی غمناک باشد و رعاف ارد و در سخن میان او و مردمان منازعت بسیار رود و خصومت بسیار کند و اگر بر کودکی بندند سیلان لعاب دهن او بسیار شود و هر که از انایی که از جزع کرده باشند طعامی یا شرابی خوردخوابش نبرد.)) (جواهر نامه ص ۲۰۵-۲۰۸)

خاقانی جزع را بارها در دیوان خود به عنوان استعاره برای چشم به کار برده است:

الف- استعاره از چشم

کار جزع و لعل توست ازردن و بنواختن هر که را این بشکند، ان مومیایی می کند (۶۸۲)

جزع تو به غمزه برده جانها لعل تو به بوسه داده تاوان (۴۵۷)

نه بس بود انکه جزعش دلشکن بود که دو یاقوت را پیمان شکن ساخت (۷۸۲)

۵- زر

((تکوّن زر در معادن چنان باشد که هرگاه که شعاعات افتاب در بعضی از زمین تاثیر کند(به سبب اثر حرارت ان در تجاویف زمین، بخاری و دخانی متولد شود، و میان ایشان ازدواجی و ترکیبی افتد و اجزاء ان متشابه بود.) و نضبحی کامل یابد. ان ماده در غایت رقت و صفا بود. قدرت ازلی صورت زری اعطا کند اورا. و حدوث جوهر زر از این وجه باشد.)) (تنسوخ نامه ص ۲۰۹)

الف- خاصیت مفرح بودن

غمناک بود بلبل گل می خورد که در گل مشک است و زر و مرجان وین هر سه هست
مانا که باد نیسان داند طبیبی!ایرا سازد مفرح از زر، مرجان و مشک اذفر

خواجه نصیرالدین طوسی می گوید : ((زر را در ساختن مفرح ها به کار می برند و از دیگر کاربرد های طبی ان دافع سوداست چنان که اگر زر را محوّل کنند و در مفرحات به کار دارند،سودا را دفع کند (تنسوخ نامه ص ۲۱۲)

ب- خالص کردن زر بواسطه اتش

میزان حق و باطل رای ملک است، زرّ دغل و خالص، از نار پدید اید (۶۷۰)
نیکان که تو را عیان گیرند بر دست بدانت برگرایند
زری که به اتشت شناسند مشکی که به سیرت ازمایند (۱۱۷۴)

همچنین ص ۱۹۷

جوهری نیشابوری در خصوص خالص کردن زر ناسره می گوید: ((چون خواهند که زری را که با ان جوهری دیگر امیخته بود، چون نقره یا مس یا اسرب یا قلعی یا اهن یا از مرکبات چون سپید روی و غیر ان، ان را خالص گردانند و ان جوهر را از زر جدا کنند. بگیرند یک جزو نمک خوش و دو جزو خشت پخته سرخ و چهار جزو گل سفید و یک یک را جداگانه خرد بسایند و باز بر هم امیزندچنان که جمله اجزا امیخته شود... تنوری ساخته باشند بر روی زمین چنان که موضع اتش در زیر ان باشد، و آن را دری که هیزم در وی می نهند و بالای اتش مثل رفی مدور کرده که این دیگ های سفال در ان جای می نهند و گرداگرد رف، چنان که اندر سینه ان دیگها در انجا توان نهاد و ان را سری ساخته مشبّک چون دیگها در انجا نهند ان سر بر او نهند تا دود اتش از ان مشبک برون می اید.)) (جواهر نامه ص ۳۰۸-۳۰۹)

خاقانی در جایی دیگر می گوید:

خاقانی اسیر یار زرگر نسب است دل کوره و تن شوشه زرین سلب است
در کوره اتش چه عجب شوشه زر در شوشه زر کوره اتش عجب است

ج- زر جعفری ، زر رکنی

زر جعفری، طلای خالص بود منسوب به جعفر نامی که کیمیا گر بوده استو بعضی گویند پیش از جعفر برمکی زر قلب سکه می کردند چون او وزیر شو حکم فرمود که طلا را خالص کردند و سکه زدند و به او منسوب شد. (برهان قاطع)

زر رکنی :سکه طلای منسوب به رکن الدوله دیلمی(فرهنگ معین).

یک خانه دارم از زر رکنی و جعفری زان کس که رکن خانه دین خواند جعفرش (۲۹۶)

د- زرده دهی

زر خالص سرۀ تمام عیار باشد(برهان قاطع)

ده دهی باشد زرّ سخنم، گرچه مرا چون نجیبان دگر جامه به زر معلم نیست (۱۱۲۶)

ه- زر زیف

زیف: زفت را گویند و ان صمغی باشد سیاه، و در عربی زر قلب ناسره باشد.

عیار دهر کم ارزاست، دیدم ز اتش همت زر زیف است و چون اتش به ارزانی است ارزانی (۶۱۵)

و- زر عیاردار

غربال بیختم به عمری که بافتیم زر عیار دار، به میزان صبحگاه (۵۰۸)

ح- زر زرد

از پی یک صره ای زسیم و زر زرد بر دو محک سپیدشان چه مصاف است (۱۱۲)

ط- زر سرخ

بهترین زر آن است کی سرخ باشد و نرم در پیچیدن و سخت نباشد(عرایس الجواهر ص ۲۱۴)

چون زر سرخ سپهر سوی ترازوی رسید راست ،برابر بداشت بله لیل و نهار (۲۵۳)

ی- تشبیه می به زر(به جهت رنگ)

می چون زر و جام او را چون کفه معیار از سرخی رنگ زر، معیار همی پوشد (۶۷۰) است

ک- مهره زر، استعاره از خورشید

ظل صنوبر مثال گشت، به مغرب نگون مهر، زمشرق نمود مهره زر اشکار (۲۵۱)

ل- غیبه زرین یا برگ های پاییزی

حلقه سیمین زره چون زشمر شد پدید غیبه زرین فشاند بر سر او شاخسار (۲۵۳)

خاقانی ترکیباتی از زر بکار برده است: بدرهٔ زر(۲۲۸)، تعویذ رز (۱۵۴)، صاع زر (۱۷۸)، تابوت زر(۶۱۰)، چمانه زر(۴۸).

۶- دُرّ (مروارید) ؛ صدف

مطلق مروارید را گویند و در لغت عرب دره بر وزن حره مروارید کلان را گویند(غیاث اللغات)

مروارید جوهری است معروف و مشهور، حجری حیوانی، تولد ان در حیوانی که نام او صدف است که در بعضی از فرضه های دریای محیط یابند.(جواهر نامه ص ۱۴۵)

- اسم در بر جمله لولو خرد و بزرگ اطلاق کنند... و بهترین لولو از دریای کیش و بحرین خیزد.(تنسوخ نامه ص ۸۴)

در دیوان خاقانی لفظ ((دُرّ)) به عنوان استعاره استفاده شده است:

الف- استعاره از اشک

گریست دیده خسرو، بریخت در کیانی فرو شد که روانش از این فرود برامد (۱۱۵۸)

پیش خاک در تو چشم از دُر صد طویله به رایگان بگسست (۶۶۰)

دُر بازمی در پای او،از دیده همپا لای او گر در جوار رای او دل صدر والا یافتی (۱۰۳۶)

دریای سینه موج زند ز اب اتشین تا پیش کعبه لولوی لالا براورم (۳۷۹)

ب- استعاره از اشعار و سخنان نغز

لولو افشان تویی، به مدحت شاه عقد پروین بهای لولو توست(۶۶۰)

بنده سخن تازه کرد و انچه کهن داشت شست کان همه خر مهره بود وین همه دُرّ ثمین (۴۹۲)

به شکر صدر زمان هر زمان به بحر سخن صدف مثال،دهان را به دُر بینارم(۳۷۲)

ج-استعاره از برف و باران

باز، از تف زرین صدف، شد اب دریا ریخته ابر نهنگ اسا ، زکف ، لولو لالا ریخته (۵۲۲)

د-استعاره از ممدوح

ای در گرانبهاتر از روح چون روح سبک نفات جویم (۴۰۶)

ه- عقد به دُر

نه نظم من به بیت کس مزور نه عقد من به دُر کس مزیّن (۴۹۴)

بگشا نقاب و که ز ره بر در ایمت بر بند عقد دُرّ که کنون در برایمت (۸۲۲)

بنا به گفته خواجه نصیرالدین طوسی هر عقدی که از مروارید درست می کردند دارای سی و شش دانه بود که شش دانه ان از صدف تراشیده که جهت ارایش در عقد می کشیدند و قیمتی نداشت و ده دانه را از جنس خوب، ده دانه را از مروارید میانه و ده دانه از بهترین ان انتخاب کنند.(تنسوخ نامه ص ۹۸) او همچنین اضافه می کند که وزن این سی و شش دانه را به گونه ای انتخاب می کردند که حاصل ان عقدی بود یک مثقالی، دو مثقالی و سه مثقالی.

و- دُرّ خوشاب، دُرّ ابدار

دُر خوشاب را لبت سخت خوش اب می دهد نرگس مست را خطت خوب سراب می دهد (۸۹۶)

گفت مدحی مرا که از هر حرف همه دُرّ خوشاب میچکدش (۱۱۹۵)

ای دُرّ ابدار چو ابی، زپیچ و خم دُر اب شد زشرم تو صد راه،زیر اب(۷۷۷)

((اول که از همه بهتر باشد ان بود که شفاف و صافی باشد بی هیچ رنگ غریب.مانندۀ قطره اب و ان نادر باشد و خوش اب ان را گویند و در مروارید سفید بهترین انواع باشد (تنسوخ نامه ص ۹۲). هر مروارید که سپید و ابدار و باطراوت باشدکه به ستاره ماند ان را شاهوار و نجم و عیون و خوشاب و مدحرج گویند و ان سپیدی باشد به رنگ شیرفام و این اسامی هر یک به طریق استعارتی است ،چنانکه شاهوار به جهت ان گویند که اوصاف کمال درو جمع باشد و مدحرج جهت انکه هر چند بر کف دست نهند، قرار نگیرد از غایب استدارت و ان را به لغت فرس غلطان گویند و نجم شبیه به ستاره و عیون مشبه به چشمه خورشید از غایت استنارت و خوشاب به سبب ابداری.(تنسوخ نامه ص۹۰)

ز- دُرّ شب افروز

دُرّی که شب افروز تر از اختر بود از گوهر افتاب روشن تر بود (۱۲۹۳)

خوش،عطسه روزاست می،ریحان نوروز است می دُر شب افروز است می،زان در شبستان تازه کن (۷۳۱)

خواجه نصیر الدین طوسی می گوید: حدیث دُر شب افروز که در افواه است سخنی است نامعلوم و حقیقتی ندارد مگر ان را تاویل کنند چنانکه گویند دُرّ شب افروز اتش است،این وجهی دارد.(تنسوخ نامه ص ۱۱۳)

ح- دُرّ یتیم

ای دُرّ یتیم و چون یتیمان افتاده بر استان مادر (۱۸۰)

و اینک ببین بحیره ارجیش قطره ای است از موج بحر در یتیم اور سخاش (۲۸۳)

خواجه نصیر طوسی در این زمینه حکایتی را نقل می کند: آورده اند که خواجه ای بود پارسی از معارف تجّار، که برای تجارت مروارید به شهر سیلاف از توابع کیش مسافرت می کرد و در انجا در خانه پیر زنی بیتوته می کرد و سرمایه اندکی از او می گرفت و به همان اندازه برای آن پیرزن مروارید می‌خرید و می فروخت و ماحصل ان را به پیر زن می داد تا اینکه روزی به خانه پیر زن امد و دید که پیر زن مرده است و تنها دختر او هم سرمایه ای نداشت که به تاجر برای داد و ستد بدهد و فقط گربه ای داشت تاجر با خود اندیشید که در کشتی موش ها مخرب و باعث ازار و اذیت هستند بنابراین گربه را با خود برد و پس از غواصی و تجارت به یاد دختر پیرزن افتاد از غواصی خواست که یکبار به زیر دریا برود و در عوض آنچه می آورد گربه را بستاند غواص فرو رفت و یک صدف اورد حاوی دانه مرواریدی به وزن سه مثقال. در ان زمان خلفاء مصر علاقه خاصی به مروارید داشتند و بنابراین تاجر ان را به خدمت عزیز مصر برد تا بفروشد. اما مقومان از تقویم آن عاجز شدند. تاجر داستان دختر یتیم ... را تعریف کرد و عزیز مصر از او خواست تا راهی بیابد تا ان مروارید در ملک و خزینه او باشد فردای ان روز تاجر پیشنهاد کرد که عزیز مصر ان دختر را به نکاح خود دراورد و به این طریق ان دختر همسر عزیز مصر شد و ان مروارید را به عزیز مصر سپرد... و دُرّ یتیم از ان است که ان دُرّ بی همتا بود و در زمان مثل و مانند نداشت و دیگر انکه نسبت یتیمی به ان طفل یتیم کردند. (تنسوخ نامه تلخیص صفحات ۱۱۰-۱۱۳)

ط: دُرّ عدن

بهترین مروارید ها را از خلیج فارس به دست می اورند،غیر از خلیج فارس از دو محل دیگر هم مروارید استخراج می‌شود: تحت الریح نزدیک خلیج بنگاله و دیگری از دهلک در بحر احمر در نزدیکی عدن (کانی شناسی ص ۱۳۳)

تیغ تو عذرای یمن،در حلّه چینیش تن چون خرده دُرّ عدن،بر تخت مینا ریخته (۵۲۵)

خاقانی ترکیبات دیگری هم از لفظ ((درّ)) ساخته است؛ مانند: دُرّ برگزیده (۱۱۰۸۴)، دُر ثنای شاه (۶۹۶)، دُرّ ثمین (۱۲۴۶)، میغ در افشان(۵۲۵)،ژاله دُر فام (۷۳۸)، در بهایی(۶۲۶)،دُر شهوار(۵۵۲)، دُرّ ناب(۱۱۹۵)،دُر دری (۴۹)، درهای بیضا(۵۲۱).

ی- مفرح بودن مروارید

ساغر از یاقوت و مروارید و زر صد مفرح در زمان امیخته (۶۴۲)

((مروارید به نظر اطباء معتدل است و مصوّل کرده در مفرحات و معجونها بکار دارند، دل را قوت دهد. مدد روح حیوانی کند و اندوه از دل ببرد.(تنسوخ نامه ص ۱۰۵)

از دیگر خواص دُرّ: خفقان ضعف دل، خوف و ترس که اساس ان سوداست را از بین می برد.روشنایی چشم را می افزاید، و برای رفع سر درد مفرط مفید است. همچنین برای رفع جای ابله روی پوست از معجون دُر، نی پوسیده ساییده و شیر زنان استفاده می کنند. (تنسوخ نامه ص ۱۰۵)

ک- صدف

صدف حیوانی است که بر ظاهر او دو دفّه باشد بر هم پیوسته بر پشت، که ان را مفصلی باشد که وقتی گشوده گردد و گاهی فراهم اید به اختیار او،و در میان ان دو دفّه گوشتی بور رنگ باشد... و مروارید در میان ان گوشت باشد...و در افواه مشهور است که ان وقت که باران نیسان می اید صدف به روی اب اید دهان باز گشاده و قطرات باران را می گیرد و به خاصیتی که در جوف صدف قدرت ازلی نهاده است مروارید متولد می شود و در جوف صدف تربیت می‌یابد. (تنسوخ نامه ص ۸۵)

وین پرده گرنه بحر محیط است پس چرا اصداف ملک را گهر اندر نهان اوست(۱۱۹)

غواص بحر عشقم بر ساحل تمنی چندین صدف گشادم هم گوهری ندارم(۳۶۳)

با این همه امید به بهود توان داشت کان قطره تلخ است که شد لولو و خوشاب (۸۵)

۷- زمرد

زمرد جوهری است نفیس شریف،حجری معدنی.لون او سبز شفاف است،و از روی اصطلاح لغت ان را ((زبرجد) خوانند... و ان دو نوع باشد: بی رنگ تر و دیگر تمام رنگ و در هر نوعی دو طرف افراط و تفریط از روی لون، چنانکه یک نوع که کم رنگ باشد ان را در خراسان((صابونی)) گویند و ان را قیمت زیادت نباشد و اخس جنس زمرد ان است و از ان نوع کم رنگ تر؛ چنانکه اول سپیدی باشد اندک مایه با سبزی زند و همچنین بعضی رنگین تر تا نزدیک گردد به نوع زمرد تمام رنگ. و ویگر نوع که شریف است و آن را رنگی به کمال باشد ان ((سیر)) گویند و زمرد نیز گویند.)) (جواهر ناه ص ۱۰۱)

الف- رنگ سبز زمرد

فلک افعی تن زمرد سلب است دفع این افعی پیچان چه کنم (۳۹۵)

شاخ طفلی بود، نو خط گشت و بالغ شد،کنون گرد زمرد بر عذارش زان عیان افشانده اند (۱۶۰)

ب- ترکاندن چشم افعی بوسیله زمرد

وگر فعل ارقام کند، من که چرخم زمرد جز از بهر ارقم ندارم (۳۶۲)

جوجوهری نیشابوری در مورد این خاصیت زمرد می نویسد: و مشهور شدست که چون زمرد خالص در برابر چشم افعی دارند چشم او بطرقد، استاد ابوریحان اورده است که چند نوع زمرد بر چند مار افعی تجربه کردم هیچ اثر نکرد. بعد از ان زمرد را مماس چشم ان افعی کردم و زمانی بسیار بداشتم هم هیچ اثر نکرد و بعد از ان قدری زمرد را بسودم و در چشم افعی کشیدم هیچ اثر نکرد و محقق شد ان خاصیت هر چند که مشهور شدست و به حد ضرب مثل رسیده اصلی ندارد.(جواهر نامه ص ۱۰۷)

۸- عقیق

الف- عقیق یمن

غژم عقیق یمن کرد برون از دهن گشت زر افشان چمن، چون کف صدر کبار (۲۵۴)

جوهری نیشابوری می گوید: و معدن عقیق بر دو موضع بیش نیست؛ در یمن در دوریه که آن را مقری و نعام گویند و در حوالی ان و در زمین سند. و انچه از معادن سند خیزد رنگ ان زردفام و با طراوت باشد و درو اندک مایه جزع رنگ باشد. انچه از معادن یمن خیزد با رنگ و با طراوت باشد... و در بعضی از عقیق یمنی صفرتی ذهبی است می درخشد و صافی و نیکو لون باشد و ان را ((مذهّب)) گویند و ان نوع عزیزتر است. (جواهر نامه ص ۲۰۰-۲۰۱)

خاقانی در جای دیگری هم همین مطلب را می آورد:

دروغ است ان کجا گویند کز سنگ فروغ خور عقیق اندر یمن ساخت (۷۸۲)

ب- استعاره از اشک

کیمیای جان نثار اورد بر درگاه شاه با عقیق اشک و زر چهره دُرّ ثنا (۳۹)

دل یاراست سنگین، پس چه معنی است که عشق او عقیق از چشم من ساخت (۷۸۲)

ج- استعاره از لب

من در غم تو، عقیق می گریم دانم که عقیق تو شکر خندد (۸۳۷)

چو به خنده بازیابم اثر دهان تنگش صدف گهر نماید شکر عقیق رنگش (۹۲۴)

د- تابش افتاب و سرخی رنگ عقیق

خواجه نصیرالدین طوسی می گوید: انچه سرخ باشد(عقیق) ازو زیورها می سازند و نوعی دیگر تیره رنگ هست، او را زیادت قیمتی نباشد.)) (تنسوخ نامه ص ۱۱۵)

تا چهره عقیق کند احمر از شعاع بر اوج گنبد فلک اخضر افتاب

سر سبز باش چون فلک و رویت از نشاط اقبال کرده، همچو عقیق، احمر افتاب(۹۰)

از جمله خواص ((عقیق))ان است که((هر که با خویشتن دارد بر خصمان مظفر بود و هیچ بلا و مکروهی به وی نرسد، و اگر عقیق را خرد بسایند و دندان را بدان بمالند زردی و سبزی ان را ببرد و دندان را سپید و روشن کند و بن دندان را سخت کندو سیلان خون را از بن دندان باز دارد،چشم را روشن گرداند و جلا دهد.))(جواهر نامه ص ۲۰۲)

۹- فیروزه (پیروزه)

((بدان که فیروزه جوهری است از جمله حجریات.طبع وی سرد و خشک است و همچنان که عرب عقیق را به فال می‌دارند عجم فیروزه را به فال میدارند. (جواهر نامه ص ۱۲۷)

الف- دگرگونی فیروزه

پیروزه وار، یک دم بر یک صفت نپایی تا چند خس پذیری اخر نه کهربایی (۱۰۷۵)

کاشانی می گوید: از خواص فیروزه ان است کی رنگ اوبه حسب صفا و کدورت هوا بگردد. هرگاه که هوا صافی و بی غبار بود رنگ فیروزه صافی تر و رنگین تر نماید و اگر هوا ابر ناک و با غبار باشد اندک مایه تیره نماید و در خواص احجار اورده اند که رنگ فیروزه به حسب ارتفاع و قرب و بعد افتاب زیادت می شود و به سبب انخفاض و انحطاط کمتر. (عرایس الجواهر ص ۷۳)

ب- خاتم فیروزه

در زیر نگین جودت اورده فلک هرچ امده زیر خاتم پیروزه (۱۳۲۷)

گویند کسی که با خود دارد بر خصم خویش فیروزی یابد و پادشاهان ان را پسندیده دارند و رسم پادشاهان قدیم چنان بوده است که چون افتاب به حمل شدی، و سر سال نو بودی جواهر قیمتی حاضر کردندی و در ان نگریستندی جهت فال نیکو را. (تنسوخ نامه ص ۷۹)

خاقانی بارها به رنگ فیروزه ای اسمان اشاره کرده است: پیروزه چرخ(۱۰۲۲)، کاسه پیروزه(۱۰۱۵)، دخمه پیروزه و طا(۶۲۴)، پیروزه گنبد(۷۸۹)، طارم پیروزه(۲۸۹)،هفت خیمه پیروزه(۲۸۵).

۱۰-لاجورد

جرم لاجورد سنگی است معدنی معروف و مشهور و معادن ان در حدود جرجر وارمینیه است و لاجورد را به زمان روحی ((ارمیناقون)) خوانند از بهر ان که نسبت کنند به ارمینیه. (جواهر نامه ص ۲۱۶)

و آن نوع است: بدخشانی و کرمانی و گرجی و دز ماری. اما بهترین انواع بدخشانی است و درو نقطه های زر بتوان دید، و از بدخشانی هر چه صافی تر و خوش رنگ تر و درو سنگ سفید کمتر، ان نوع بهتر.

طبیعت لاجورد سرد و خشک است در اسهال سودا هیچ دارو بهتر از لاجورد مغسول نیست و اصحاب مالیخولیا و بی خوابی را سود دارد و سبب همین باشد که چون بر برگ چشم طلی کنند موی مژه برویاند. (عرایس الجواهر ص ۱۳۷)

خاقانی نیز رنگ کبود و نیلی اسمان را به لاجورد تشبیه کرده است:

ای چرخ لاجورد! چنین بوالعجب چرایی کایینه خسان را، زنگار زدایی (۱۰۷۵)

گرچه طبع از ابنوس روز و شب زد خرگهم ور چه دهر از لاجورد اسمان کرد افسرم(۲۴۸)

۱۱- لعل

لعل جوهری است حجری سرخ صافی شفاف رخشنده و جوهر و صورت او به یاقوت سرخ نزدیک است و پارهای لعل باشند که از بعضی از انواع یاقوت سرخ رنگین تر و با طراوت تر و روشن تر بود لکن در صلابت با جرم یاقوت برابر نباشد...سبب ظهورش ان بوده است کی در اطرف مشرق در کوه های حدود بدخشان در موضع ورز قنج از قصبات بدخشان سه روزه راه زلزله عظیم شد و ان کوه های شامخ شکافته گشت و لعل از میان ان سنگ ها ظاهر گشت و انواع لعل پدید آمد. (عرایس الجواهر ص ۶۱)

الف- آمیختگی لعل و سنگ

نام و القاب ملک با لقب و نام ملوک لعل با سنگ وصفا با کدر امیخته اند (۱۵۴)

کاشانی می گوید: نشان انک به موضعی لعل خواهد بود ان است کی سنگی سفید رنگ مانند رگی در کوه پدید می اید و ان غلاف و وعای لعل است و چون ان وعا را بیابند بشکنند در اندرون ان مثل دانهای انار .(عرایس الجواهر ص ۶۲)

ب- لعل پیازی

دریای گندنا رنگ، از تیغ شاه گلگون لعل پیازی، از خون یک یک پشیزوالش (۳۰۹)

هر معرفی به یکی منسوب شد و بعضی (از ان معادن) به دیههایی که بدان موضع نزدیک بود نسبت کردند چون پیازکی که به دیه پیازک کی بر دامان ان است نزدیک است و جماعتی گمان برده اند ان را به لون پیاز سرخ نسبت می کنند و ان نسبتی و تشبیهی دورست.(عرایس الجواهر ص ۶۱)

د- لعل پیکانی

به خون ساده ماند اشک و خاک سوده دارد رخ مگر رخ نعل پیکان است و اشکم لعل پیکانی

صاحب کتاب عرایس الجواهر در توضیح انواع الماس می گوید: چه هر بلادی به نوعی از جواهر رغبت بیشتر کنند... و درین زمان بیشتر پیکانی وزیتی می افتد و پیکانی بهتر و تمام قیمت تر بود.(عرایس الجواهر ص ۸۳)

همچنین خواجه نصیر الدین طوسی در شرح انواع فیروزه می گوید: ... و پیش بعضی ممسوح بهتر است و پیش بعضی پیکانی که اندک طولانی باشد، بهتر می دارند. (تنسوخ نامه ص ۷۷)

ه- استعاره از اشک خونین

زبس که بر سر کوی تو اشک ریخته ام زلعل در بن هر سنگی دامنی است مرا (۷۷۲)

و- استعاره از لب

بیداد از ان جزع روانسوز نبینند فریاد از ان لعل جهانسوز نخواهند (۸۸۳)

ز- استعاره از شراب

لعل در جام تا خط ازرق شعله در چرخ اخضر اندازد (۱۳۲)

می احمر از جام تا خط ازرق ز پیروزه، لعل بدخشان نماید (۲۱۹)

همچنین ترکیباتی هم ازاین لفظ به کار رفته است: لعل رخشان(۵۱۲)، لعل تر(۱۴۸)، لعل نوشین(۷۷۰)، لعل می(۱۵۰).

۱۲- یاقوت

خداوند در قران کریم در توصیف فرشتگان می فرماید: ((کَاَنَّهُنَّ الیا قُوتُ و المرجانُ. گویا انها یاقوت و مرجانند در رنگ وصفا)) (الرحمن /۵۹)

به همین دلیل یاقوت را اشرف واعز احجار محسوب می کنند. خواجه نصیر الدین طوسی می گوید: یاقوت را به لغت فرس ((یاکند)) گفته اند و لفظ یاقوت عربیست.یاقوت به اعتبار رنگ بر چهار جنس است: سرخ و زرد و کبود و سفید ... و شریف ترین و عزیزترین اجناس یاقوت سرخ است بدان سبب که لون سرخی از عوارض صحت است و توابع فرح و علامت اشتعال حرارت عزیزی است و دیگر ان نوع عزیز الوجود است و بیش قیمت و خواص و فعل و اثر ان زیادت از جمله انواع یاقوت است... و اگر یاقوت را بکررات بآتش برند و چندان گرم کنند که رنگ اتش گیرد،هرگز تباه نشود.

الف- یاقوت رمانی

به معلولی تن اندرده؛ که یاقوت، از فروغ خور سفرجل رنگ بود اول که اخر گشت رمانی (۶۱۶)

((یعقوب اسحق کندی می گوید که شریف ترین الوان یاقوت صرخ لون رمانی است.(جواهر نامه ص ۸۴)

ب- یاقوت حمرا

پایش ز اب خضر و باد عیسی بهتر است　　قیمت حمرا بر نتابد بیش از این (۴۸۵)

شریف ترین و عزیز ترین اجناس یاقوت سرخ است بدان سبب که لون سرخی از عوارض صحت است و توابع فرح و علامت اشتغال عزیزی است و خواص و فعل و اثر ان زیادت از جمله انواع یاقوت است.(تنسوخ نامه ص ۳۰)

ج- استعاره از اشک

سم ان خر، به اشک چشم و چهره　　بگیرم در زر و یاقوت حمرا (۴۳)

د- استعاره از شراب

مرغ صراحی کنده پر، برداشته یک نیمه سر　　وز نیم منقار دگر، یاقوت حمرا ریخته (۵۲۰)

ه- مفرح بودن یاقوت

عاشقان از زر رخساه و یاقوت سرشک　　بس مفرح که به می ماحضر امیخته اند (۱۵۰)

بی مزاج می حمرا نبود سوداشان　　ان مفرح که ز یاقوت و زر امیخته اند (۱۵۰)

یاقوت مزرش مفرح امد　　جان داروی درد، غمبران را (۴۹)

برای رنج دل و عیش بد گوارم ساخت　　جوارشی ز تحیت، مفرحی ز ثنا

معانیش همه یاقوت بود وزر، یعنی　　مفرح از زر و یاقوت به برد سودا(۴۶)

((یاقوت سرخ مفرحی است و طبیعت و مزاج او گرم خشک است و در تفریح او را اثری عظیم است دل را قوت دهد و روح را تربیت کند و حرارت عزیزی را برافروزد و جمله قوتهای حیوانی را مدد کند)). (جواهر نامه ص ۸۶)

خواجه نصیرالدین طوسی علاوه بر یاقوت سرخ که به عنوان مفرح بکار میرود یاقوت زرد را نیز چون در ان تفریحی هست، مفرح می‌داند. (تنسوخ نامه ص ۳۷)

و- یاقوت دفع وبا می کند.

چرخ از سموم گرمگه، زاده و با هر جاشتگر　　دفع وبا را جام شه یاقوت کردار امده (۵۵۵)

جوهری نیشابوری می گوید: ((و هر که یاقوت سرخ را با خویش دارد از علت طاعون- عیاذاً بالله- ایمن شود و فساد هوا که ان را وبا خوانند در ان کس که با وی یاقوت صرخ باشد کار نکند)). (جواهر نامه ص ۸۶)

از خواص دیگر یاقوت: امور معیشت بر ان کس که یاقوت سرخ دارد با خویشتن سهل بود و نیاز و درویشی را به وی راه نبود و در چشم خلایق باهیبت باشد و اگر حاجتی به کسی بردارد ان حاجت به زودی روا شود. (جواهر نامه ص ۸۶)

ز- رفع ناراحتی های چشم

پیش، کان گوهر تابنده به تابوت کنند تاب دیده، به دو یاقوت و درر باز دهید.

((و جمله قوتهاء حیوانی را مدد کند و در داروی چشم روشنایی بیفزاید و صحت او نگه دارد.)) (تنسوخ نامه ص ۴۹)

نتیجه گیری

خاقانی از شاعرانی است که از اطلاعات علمی خود در تبیین معانی و مضامین بهره می برد. در جای جای دیوان او نشانی از علوم مختلف عصر خاقانی؛ مثل: طب، نجوم، ریاضیات، جغرافیا، گیاه شناسی، کانی شناسی و ... به چشم می خورد؛ تنوع مضامین و توجه به جنبه های متفاوت امور، اشعار او را از تکرار و کهنگی رها ساخته و هر لحظه افق تازه ای در برابر خواننده گشوده و خواننده را در علوم مختلف خود سهیم و همراه می کند.

احجار کریمه در دیوان خاقانی ضمن توجه به زمینه های زیبایی افرینی ان از لحاظ رنگ و حجم و درخشندگی، محل مناسبی برای مضمون افرینی شاعر و افزودن غنای شعری شاعرست.اصطلاحات، استعارات و تشبیهات ساخته شده با این سنگ های رنگارنگ که همواره جایگاه ویژه ای در زندگی مردمان داشته اند نیز متفاوت و رنگین است و در جایگاه ارزشمند خود قرار گرفته و محفوظ است. خواص دارویی و توان انها در درمان بیماریها نیز در اغلب موارد قابل انطباق با کتب طبی و کانی شناسی عصر اوست هر چند که در بعضی موارد عقاید خرافی در این زمینه نیز به چشم می خورد که حاصل مراوده شاعر با طبقات مختلف عصر خود و توجه به اقشار مختلف جامعه است.

کتابنامه

- برهان قاطع، ابن خلف تبریزی(برهان)،محمد حسین، با تصحیح محمد عباسی،انتشارات فریدون علمی.
- تنسوخ نامه ایلخانی، نصیرالدین طوسی، محمد، با مقدمه و تعلیقات محمد تقی مدرس رضوی، تهران بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸

- جواهر نامه نظامی،ابی البرکات جوهری نیشابوری،محمد،به کوشش ایرج افشار، با همکاری: محمد رسول دریا گشت. ناشر: میراث مکتوب،چاپ اول ۱۳۸۳.
- دیوان خاقانی ۲ جلد،خاقانی، بدیل بن علی، ویراسته میر جلال الدین کزازی، چاپ دوم ۱۳۸۷.
- کانی شناسی در ایران قدیم، زاوش،مهدی، ناشر: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،تهران ۱۳۷۵.
- عرایس الجواهر و نفایس الاطایب، کاشانی، ابوالقاسم عبدالله، به کوشش ایرج افشار، انتشارات المعی، چاپ اول ۱۳۸۶.
- قران کریم، به کوشش حوزه علمیه قم.
- المعجم المفهرس، عبدالباقی، محمد فواد، انتشارات اسلامی، چاپ دوم ۱۳۷۴.

داستان کوتاهِ کوتاه (مینی مالیسم) و کاربرد آن در ادبیّات نوین ایران

سیده معصومه پورسید
کارشناس ارشد زبان وادبیّات فارسی علوم وتحقیقات تهران- مدرس دانشگاه پیام نور
سیده مریم پورسید
کارشناس ارشد جغرافیا و برنامه ریزی توریسم

چکیده

این تحقیق درپی معرفی و بررسی داستان کوتاهِ کوتاه و چگونگی شکل‌گیری آن در ادبیّات نوین داستانی است.رویکرد ساده نویسی(minimalism) انتقال پیام نویسنده بر پایه ایجاز وفشردگی محتوا در زمانی بسیار اندک است. ودر پی یافتن مخاطبانی است که در عصر شتابزدگی وتکنولوژی گرفتار آمده‌اند و در جستجوی فرصتی برای خواندن موضوعات مورد علاقه‌ی خود می باشند.مینی مالیسم در واقع فرزند وزاده‌ی داستان کوتاه است و با تکیه بر مقدّماتی‌که ادبیّات‌داستانی برایش فراهم نمود توانست در عصر حاضر جایی برای خود بیابد.به گونه‌ای که شاهد داستان‌هایی هستیم که با حذف یا مختصر نمودن عناصر داستان در یک خط ویا یک پاراگراف شکل می‌گیرند. نمونه هایی از آن ضمن بررسی وتحلیل در این پژوهش آمده است.این نوشتارکوشیده است ضمن معرفی مینی‌مالیسم درآثار ادبی،ویژگی و عناصر تشکیل دهنده‌ی آن،تفاوت این نوع ادبی نوین را با ادبیّات داستانی کلاسیک وسرچشمه آن و نمونه هایی از آثار منظوم و منثور در ادبیّات ایران که با این ویژگی خلق گردیده‌اند اشاره نماید.روش پژوهش براساس تحقیقِ کتابخانه‌ای ،میدانی و باآموزشِ نگارشِ داستان مینی مالیسم در میان ۷۰نفر از دانش آموزان در دو مقطع دبیرستان وراهنمایی انجام گرفت تاکاربرد ومیزان علاقمندی وآشنایی آنان به اختصار نویسی سنجیده گردد. نتایجی حاصل گردید که نشان دهنده‌ی توجه و روی آوردن نسل حاضر،نویسندگان جوان به کوتاه‌گویی وکوتاه‌خوانی است.

کلیدواژه‌ها: داستانِ کوتاهِ کوتاه(مینی‌مالیسم)،داستانِ نوین،ادبیّات نوین داستانی، عناصر داستانی.

۱.مقدّمه

قوّه‌ی تخیل درهرآدمی به مناسبت آرزوهای اوشکل می‌گیرد ودرجهتی فراخوراستعدادهایش پیش می-رود.انسان‌ها درهردوره‌ای از رشد مستعدّ بروز وتقویت قوّه‌ی خیال خود هستند.وچه بسا آنان راترغیب نماید که ازقلم دردست گرفتن نهراسند و تخیّلات خودرا ثبت کنند.به دنبال آرزوها وخواسته‌ها، انسان درجستجوی زندگی تکامل یافته که به همه‌ی تمایلاتش پاسخ داده شود،زمانی را می‌گذراند که آبستن حوادث وتجربیاتی است که گاه در میان تمام یا اکثر انسان‌ها مشترک است.جهت ثبت وقایع وگاهی جهت کم کردن غلیانِ احساسات دست به نوشتن جریان زندگی خود ودیگر همنوعانش می‌زندکه این امر منجر به خلق شعر داستان وقصّه یا دیگر آثارهنری می‌گردد.

داستان از انواع ادبی است و شامل آثاری است که ازخیال و اندیشه نویسنده خلق می‌شود .این تراوش ذهنی می تواند واقعیّت، یعنی برشی از زندگی باشد ، یا برساخته‌ی ذهن وخیال او.نوع نگارش داستان هم ،در دوره‌های مختلف تحت تأثیر عوامل محیطی،اقتصادی ،سیاسی واجتماعی و روند رشد وگرایش ادبی

زمانه، متفاوت است.در دوره‌ای، رویکرد آثار ادبی ویژه‌ی اهل قلم وخواص است ودردوره‌ای دیگر در میان عامّه‌ی مردم شکل می‌گیرد .

در عصرحاضر نیز که عصرانفجار اطّلاعات وپیشرفت تکنولوژی وعصر شتابزدگی است نویسندگان وخوانندگان برآنند آثاری خلق و مطالعه نمایند که درکوتاهترین زمان ممکن و به نحوی جذّاب واستادانه مفاهیم و ارزش‌های انسانی را در قالب اثر هنری به نمایش بگذارد.یکی از این نوع نوشته‌ها داستان مینی‌مال است که امروزه در نشریات، روزنامه‌ها، گفتگوهای اینترنتی رایج گردیده .دراین نوشتار این مقوله مورد بحث وبررسی قرار می‌گیرد.

۲ . کلیات

۲ –۱. قصّه وداستان

قصّه(stor) در لغت «جمع قصص به معنای حکایت، داستان، قصّه آمده است و قاصّ و قصاص یعنی قصه‌گو و نقال» (معین، قصّه).

قصّه در لغت به معنای دنبال کردن چیزی است. «جمع قصّه قصص، در عربی به معنای حکایت و داستان است و قـاصّ و قصاص به قصه‌گـو و نقال گویند و افسانـه را قصّهٔ خـرافیه می‌نامند» (آذرنوش ، ۱۳۸۵:ص۱۶۳)

در المنجدالطلاب به معنی «روایت، حدیث، سرگذشت و داستان» (افرام البستانی۱۳۷۵:ص۴۴۶) آمده است. «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمان» (سعیدیان، بی‌تا،ص ۵۱۹).

واژه داستان در زبان فارسی به معنی قصّه،حکایت،افسانه وسرگذشت به کار می‌رود امّا در واقع تمایزاتی میان آنها است. هرچند هرکدام مقدّمه ظهور دیگری بوده‌اند وگاهی در موازی هم رشد نمودند.

«جمال میرصادقی در کتاب قصه،داستان کوتاه،رمان ضمن تمایز میان قصه وداستان ویژگی های هریک را برمی شمارد:به معنای خاص داستان نقل واقعه‌ای است که به نحوی تابع توالی زمان باشد.داستان حداقل باید از سه واقعه تشکیل شود و زمان وقوع این حوادث نیزبا یکدیگر متفاوت باشد.رابطهٔ وقایع داستان با یکدیگر از کیفیت علّت ومعلولی برخورداراست» (داد،۱۳۸۷:ص۲۱۲)«همین کیفیّت زمانی ورابطهٔ علّت ومعلولی میان این سه واقعه، بنیاد داستان را پی می ریزد.از این رو داستان با قصه‌های سنتی از حیث ساختار تفاوت دارد»(همان ص۲۱۳).

۲–۲ .منشأ داستان نویسی در روزگاران کهن

همه‌ی ما درکودکی قصّه‌هایی را از زبان مادربزرگ‌ها، پدربزرگ‌ها و یا پدر و مادر خود شنیده‌ایم که منشأ آن در روزگاران کهن می‌باشد.«اشتیاق ذاتی آدمی به شنیدن داستان و احترام برای داستانگوی با استعداد، پیشینه‌ای بسیار کهن دارد» (گلشیری ، ۱۳۸۴:ص۱۵) «در گذشته‌های بسیار دور، از آن زمان که بشر زندگی اجتماعی را شروع کرد با قصّه و افسانه سروکار داشت روایت‌های مصوّر روی دیوارهای کهن دراروپا، آسیا

و استرالیا، نشان می‌دهدکه بشرما قبل تاریخ خیلی پیش از آن که به زبان نوشتاری دست یابد، قصّه‌سرایی می-کرد» (زرین‌کوب،۱۳۵۱:ص۱۶)

این گرایش به قصّه‌گویی و قصّه شنیدن مختص مردم عادی نبوده است. پادشاهان کهن نیز مانند مردم روزگار خویش دل‌بسته‌ی ایـن داستان‌ها بودند. و قصّه‌های بسیاری برای آنها گردآوری شده بود. «رواج کتاب‌هایی مانند هزار انسان، بختیارنامه و کلیله‌ودمنه در دورهٔ ساسانیان گواه این مدعا است. مجموعه‌های زیادی از این افسانه‌ها رواج داشت که می‌توان جوامع‌الحکایات عوفی و سندبادنامه‌ی ظهیری و فرج بعدالشدهٔ تنوخی و طوطی‌نامهٔ ضیاءِ نخشبی و بختیارنامهٔ منسوب به دقایقی را که هنوز رایج است نام برد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۱: صص ۲۳۳ و ۲۳۲).

«داستان پردازی وقصّه‌گویی در ایران زمینه‌ای گسترده و سابقه‌ای طولانی دارد و همانطور که دکترسیروس شمیسا در کتاب انواع ادبی می نویسد همسنگ ادبیّات نمایشی در فرهنگ غرب در مغرب زمین بوده است:طبقه‌ای در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع کرده و برای آنان قصّه می گفتند(ص ۱۹۳).در مقدمه شاهنامه منصوری ازداستانگزاری به نام ماخ پیر خراسان یاد شده است ». (داد، ۱۳۸۷:ص۲۱۴)

«اگر چه از دوره ساسانیان و حتی بعد از اسلام داستان های منثوری به دست ما رسیده است،به طور کلیمی توان گفت داستان های بعد از اسلام منظوم بوده است از زمان صفویه داستان منثور رواج یافت اما پیش از این دوران نیز می‌توان داستان‌های منثوری نام برد چون داستان اسکندر (قرن پنجم)، بختیارنامه،نه منظر،ابومسلم نامه، دارابنامه،و حسن ودل و غیره».(همان ص:۲۱۴) در متون کهن ایران نیز روایت های داستانی همچون مخزن الاسرار، شاهنامه، هفت پیکر ، سیاست نامه، رساله‌ی قشیریه ، کشف المحجوب ، قابوس نامه ، تذکره الاولیاء ، اسرار التوحید ، جوامع الحکایت ، مقالات شمس ، فیه ما فیه ، گلستان ، بهارستان ، کلیله ودمنه شرح تعرف لمذهب التصوف ، بستان العارفین و آثار شیخ شهاب الدین سهروردی وجود داشتندکه نمونه‌ی بارزی از کوتاه نویسی در ایران هستند.

۲-۲-۳. سرچشمه داستان کوتاه فارسی در ایران

استواری وپابرجایی ادبیّات فارسی به دلیل ساختار محکم آن است و با وجود تنش‌های سیاسی، واجتماعی، هجوم بیگانگان ، مشکلات اقتصادی طی قرن‌های متوالی، آن را تا کنون پابرجا و زنده نگه‌داشته است.این سرمایه‌ی گرانقدر که حاصل زحمات و از خودگذشتگی بزرگان ونویسندگان زبان وادبیّات فارسی است در قالب نظم ونثر،بامحتوایِ تعلیمی،غنایی،حماسی واسطوره‌ای میراث ارزشمند وماندگار فارسی‌زبانان گردید. تامدّتها آفرینش اشعار ومتون ادبی توسط نویسندگان، به همان سبک و سیاق گذشتگان و به روش تقلیدِصرف ازآنان،صورت می‌گرفت.امّا در «آغاز قرن سیزدهم هجری ،یعنی درپایان قرن نوزدهم میلادی، ایرانیان درمعرض جریانی قرارگرفتند که درتاریخشان نظیر نداشته است.جریان فرهنگ غربی» (کریمی حکاک، ۱۳۸۷:ص۷)«تاسیس چاپخانه و پیدایش مدارسی به سبک اروپا در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به تحول عمیقی در ادبیات ایران منجر گردید و دو عامل در این امر تاثیر داشت گسترش دامنه‌ی نثر فارسی و پیدایش

ترجمه‌های بسیار.»(همان، ص ۱۲)انواع ادبی منثور که نسبت به شعر کمتر مورد توجه بودگسترش یافت.ابتدا رمان وسپس داستان کوتاه جان گرفت.

«پیش از انقلاب مشروطیت انواع گوناگون قصه یعنی اسطوره،حکایت اخلاقی،افسانه‌ی تمثیلی ،افسانه‌ی-پریان و سرگذشت رایج بود»(میرصادقی،۱۳۷۹:ص۱۱).ادبیات داستانی نوین فارسی تحت تاثیر ترجمه‌ی رمان و داستان کوتاه خارجی کمی پیش و بعد از انقلاب مشروطیت پاگرفت و چون با اوضاع و احوال و با زندگی طبقه‌ی متوسط که نقش مهمی در فراهم آوردن مقدمات انقلاب مشروطیت داشت هماهنگ و همراه بود پذیرشی روزافزون و مقبولیتی عام یافت

داستان کوتاه وسیله‌ای شد برای پرداختن به زندگی عامه‌ی مردم و چون تصویری عینی و موثر از زندگانی طبقات و گروه‌های مختلف مردم و اوضاع و احوال نابسامان اجتماعی و سیاسی به دست می داد و حامی ضعیفان و محرومان و افشاکننده‌ی ناروایی‌ها و بی عدالتی‌ها بود انواع گوناگونی یافت و بر خلاف اغلب کشورهای دنیا پایه‌ی ادبیات داستانی‌نوین‌فارسی را نویسندگان داستان کوتاه گذاشتند نویسندگانی مثل: محمدعلی جمال زاده، صادق هدایت و بزرگ علوی که با نوشتن داستان کوتاه آغاز کردند» (همان،ص۱۲)در واقع« داستان کوتاه با فارسی شکر است به قلم جمال زاده رایج شد»(شمیسا،۱۳۸۷:ص۲۵۳).بدین گونه داستان به روند خود ادامه تا این‌که به سرعت، علوم و فناوری وارد زندگی مردم گردید به گونه‌ای که بدون آن زندگی ممکن نیست.این شتاب مردم را وا می‌دارد که همه چیز را خلاصه و سریع بخواهند.و بدین ترتیب مهارت ایجازنویسی در داستان‌فارسی به عنوان مینی‌مال یا داستان کوتاه همپای با دیگرکشورها شکل گرفت.

۲-۲-۴. سرچشمه‌ی داستان کوتاه در غرب

داستان کوتاه نوعی ادبی است که از میانه‌ی قرن نوزدهم ظهور کرد. آغاز نوشتن داستان‌های کوتاه،« برای نخستین بار در فرانسه در سالهای ۳۱-۱۸۲۹ میلادی » (رید ، ۱۳۸۹ : ص ۳۳) بنا شد و پس ازسپری نمودن دوران تحوّل و تکوین«ادگارالن پو در سال ۱۸۴۲ اصول انتقادی و فنی خاصّی را ارائه داد که تفاوت میان شکل‌های کوتاه و بلند داستان‌نویسی را مشخص می‌کرد.گوگول[1]که همزمان با پو[2]، موپاسان[3]، مریمه[4]، و چخوف[5] از بزرگترین نویسندگان داستان کوتاه شمرده می‌شوند(دادور،بی تا:ص ۱)».آلن پو وگوگول را پدران داستان نویسی کوتاه می دانند.آلن پو با نوشتن داستان کوتاه «مرگ سرخ و آوارخانه‌آشر» وگوگول با داستان «شنل».

[1]Google, Nicolai Vassilievitch
[2]Poe Edgar Allan
[3]Moupassant,Guy de
[4]Merimée, Prosper
[5]Antoan chekhov

سرانجام با تلاش نویسندگانی از جمله: آنتوان چخوف (1860-1904) و ارنست همینگوی (1961 ۱ -1898) به طور رسمی در سال ۱۹۳۳ به عنوان یک نوع ادبی پایدار،وارد واژگان خوانندگان انگلیسی زبان شد و در شمار پُر خواننده‌ترین انواع ادبی مدرن قرار گرفت . (رید ، ۱۳۸۹ : ص۳) .

نویسندگان دیگری نیز چون هنریجیمز جویس[۲]، فالکنر[۳] نیز از پیشکسوتان این نوع داستان‌نویسی به شمار می‌آیند.

هنر مینی مالیسم از جنگ جهانی دوم در هنر غرب به وجود آمد و دراواخر دهه ۱۹۵۰ واوایل دهه ۱۹۶۰ در ایالات متحده آمریکا گسترش یافت.در قرن بیستم با پیشرفت صنعت زندگی ماشینی اوقات فراغت بیشتری را در اختیار مردم می‌گذاشت.وانسان مدرن که همه چیز را به سرعت به دست می آورد کمتر حوصله ای برای خواندن رمان و متن‌های طولانی داشت و می‌خواست سریع از آغاز و پایان هر چیزی سر درآورد و بدین گونه نهضت کوتاه نویسی آغاز شد و داستان‌های بسیاری به این فرم نگارش یافت.

۳. مینی مالیسم چیست؟

مینی مالیسم یک مکتب هنری است که اساس کار خودرا برپایه سادگی ،ایجاز وفشردگی می گذارد.این مکتب می کوشد به دور از پیچیدگی .اطناب به بیان موضوع بپردازد.این اصطلاح نخستین بار توسط ریچارد ویلیام فیلسوف هنر انگلیسی در سال(۱۹۶۵) به کار رفت.نظریه ویلیام بر به حداقل رساندن محتوای آثار هنری استواراست.این آثار هنری می‌تواند شامل: نقاشی،موسیقی،فیلم وسینما،عکاسی،ادبیّات، فلسفه ،معماری باشد.

۳-۱. مینی‌مال در فلسفه

مینیمالیسم در فلسفه معتقد است که انسان برای زندگی به امکانات معدودی نیازمند است و می‌تواند به دور از تجملات زندگی کند.پیروان این مکتب به سادگی زیستن خود خرسند و قانع‌اند واحساس خوشبختی می کنند.

۳-۲-.مینی‌مال در سینما وفیلم

در اوایه دهه ۶۰ مطرح شد.از رویکردهای آن می‌توان محدودیت در به کار بردن موقعیت‌های دوربین،به کار بردن بازیگران غیرحرفه‌ای،فی‌البداهه بازی نمودن و... را نام برد. به مینی مالست سینمای حاضر جیم جازموش ودر ایران عباس کیارستمی ومانی حقیقی می توان اشاره نمود.

[1]Ernest Hemingway
[2]Jims joys
[3]Falkner

۳-۳ .مینی مال در موسیقی

این عبارت در موسیقی اولین باردر سال ۱۹۶۸ توسط مایکل نیمن۱به کار برده شد.و به معنای به کارگیری تم کوتاهی است که چندبار تکرار می‌شود امّا به تدریج تغییر می‌کند.

۳- ۴ .مینی مال در ادبیّات

مینی‌مال درادبیّات نوین داستانی به داستانک،داستان ناگهان وداستان لحظه ترجمه شده است.رویکرد ساده نویسی(minimalism) انتقال پیام نویسنده بر پایه ایجاز وفشردگی محتوا در زمانی بسیار اندک است. .مینی مالیسم در واقع فرزند وزاده‌ی داستان کوتاه است و با تکیه بر مقدماتی که ادبیّات‌داستانی برایش فراهم نمود توانست در عصر حاضر جایی برای خود بیابد.به گونه‌ای که شاهد داستان‌هایی هستیم که با حذف یا مختصر نمودن عناصر داستان در یک خط ویا یک پاراگراف شکل می‌گیرند. ایجاز مهمترین عنصر در شکل گیری داستانک است.این نوع نوشته مقدّمه وشخصیت پردازی مفصّل انواع دیگر داستان را ندارد.آنچه مهم است چیدن درست ومناسب کلمات است.ونویسنده‌ای در رسیدن به آن موفق است که قدرت پردازش پیام را در نوشتاری کم‌حجم داشته باشد.

۳-۵. ویژگی داستان مینی‌مال

۳-۵-۱. داستان‌ها به دو دسته قابل تقسیم بندی می باشند:

الف: از نظرفرم:داستان‌کوتاه،داستان بلند،رمان،داستان کوتاه، داستانک یا داستانِ کوتاه کوتاه۲(minimal) که در واقع خلاصه شده‌ی داستانِ‌کوتاه است.

ب. .ازنظرموضوع:اجتماعی،تعلیمی،عارفانه،اسطوره‌ای،تخیلی،رزمی‌و بزمی،عاشقانه،تمثیلی فابل(داستانی از زبان حیوانات ،همچون کلیله ودمنه)۱ ... .

موضوع داستان‌های مینی‌مال اغلب دغدغه های کلی انسان است:مرگ،عشق،تنهایی وترس،جنگ وفقر... .اندیشه های سیاسی واقتصادی به دلیل نیاز به اطناب در حجم کم داستانک نمی گنجند .

۳-۵-۲ . عناصرداستان

این عناصرشامل : شخصیّت،پیرنگ۳، زاویه‌دید۴، زمان و مکان۵،صحنه وصحنه‌پردازی، درونمایه و مضون،لحن وسبک.

برخی براین باورند که با حذف عناصر داستان و شاخ‌وبرگ آن می توان داستانک نوشت.حال آنکه چنین نیست و نمی توان هر داستان کم حجم وکوتاهی را مینی‌مال دانست بلکه داستانک باید عناصر اصلی داستان

[1] Michael Nyman
[2] Short short story
[3] Plot
[4] Point of view
[5] Time and setting

را در عین اختصار داشته باشد.درمیان این عناصر،گفت‌گو، روایت و ایجاز سه عنصر اساسی محسوب می شوند.از دیگر ویژگی‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

طرح منظم ومشخص داشته باشد.

داشتن یک واقعه اصلی

ارتباط اجزا با کل

کوتاه‌تر وجمع وجورتر از داستان کوتاه

حداقل بین ۸کلمه تا ۴۰۰کلمه .

نوآوری در شیوه پرداخت

دارابودن فقط یک شخصیت اصلی(به ندرت اتفاق می افتد که دو شخصیت داشته باشد).ابراهیم یونسی در هنر داستان نویسی می گوید:«معمولا نویسنده خصوصیات وصفاتی را که در اشخاص مختلف دیده و اما شخص به خصوص الهام بخش آن بوده است را در یک فرد جمع می کند و شخص مورد نظر را می سازد»(یونسی،۱۳۴۱:ص۱۱۰)

پایانی تکان دهنده وغافلگیرکننده(مثل داستان های چخوف وا.هنری)

فرصت باری مقدمه وحاشیه وجود ندارد باید لب کلام گفته شود.

شخصیت ها عادی هستند.یک شاهزاده،قهرمانی که کارخارق‌العاده می‌کند یا یک فرشته نیست.

مقدمه ازعناصرساختاری آن است.

توصیفات ساده وابتدایی‌اند.

۴- نمونه آثار

۴-۱. ترجمه‌ها

تاکنون چندین مجموعه داستانک به فارسی ترجمه شده‌است.

۱۳۸۵ – داستان‌های برق‌آسا. ریموند کارور، جامیکا کینکید، ریچارد شلتون، رولان توپور. پژمان طهرنیان. مان کتاب.

۱۳۸۴ – مجموعه داستان‌های مینی‌مال. ژان کوکتو، تام هاوکینزز، لئاندرو اوروینا،.... اسدالله امرایی. نشر مشکی.

۱۳۸۳ – داستان‌های ۵۵ کلمه‌ای. گردآورنده: استیو ماس. ترجمه: گیتا گرکانی. انتشارات کاروان.

۴-۲. داستان‌ها

۴-۲-۱. مجموعه داستان های مینیمال شرق غمگین نوشته علی توکلی

۴-۲-۲. نمونه زیبا و موفق داستانک، در میان داستان های فارسی (ماهی و جفتش) نوشته ابراهیم گلستانه است، و (مادلن) هدایت و (عدل) چوبک نیز داستانک محسوب می شوند.

۴-۲-۳. شمعدانی های غمگین اثرولفگانگ بورشرت

۵. چند داستان از مجموعه داستان‌های مینی‌مال

۵-۱. شرق غمگین نوشته علی توکلی

استعدادیابی

برمن هم مثل همهٔ آدم‌ها، استعدادهای خاصی دارد. مثلاً از بچگی همیشه دوست داشت، دکمهٔ آیفن درِ آپارتمان را او فشار دهد. بعدتر، شاگرد اتوبوس شد و کارش این شد که کنار راننده بنشیند و هرگاه که به ایستگاه رسیدند، دکمه‌ایی را فشار دهد که منجر به باز شدن درهای اتوبوس شود. حالا هم که مدّتی است جنگ آغاز شده، به استخدام ارتش درآمده و دستیار خلبان شده. کارش تفاوت زیادی نکرده؛ کنار خلبان می نشیند و هر چند لحظه یک بار، دکمهٔ مخصوصی را فشار می دهد. با هر بار فشار دادن دکمه، درهای زیرین هواپیما باز شده و چند بمب ویرانگر بر سر شهرهای بیگانه فرود می‌آید. برایش مهم نیست. او فقط دکمه را فشار می‌دهد.

۵-۲. کفش بچه‌گانه تقریباً نو، برای فروش... .(۶ کلمه)

۵-۳. غنچه با همه‌ی دلتنگی، لبان خویش را برای بوسیدن آماده می‌کند و گل با همه‌ی پریشانی قهقهه سر می‌دهد. (۱۹ کلمه) از مجموعه‌ی سنگریزه‌ها نوشته‌ی دکتر قدمعلیسرامی

۵-۴. «ای پدر ما که در آسمانی». لئاندرو اوروینا. اسدالله امرایی. (در ۵۸ کلمه)

گروهبان که از خواهر و مادر بچه بازجویی می‌کرد، سروان دست بچه را گرفت و با خود به اتاق دیگر برد.

گفت: بابات کجاست؟

بچه زیرلب گفت: رفته آسمان.

سروان با تعجب پرسید: چی؟ مرده؟

بچه گفت: نه. هر شب از آسمان پایین می‌آید، با ما شام می‌خورد.

سروان چشم گرداند و درِ کوچکی را در سقف دید.

۵-۵. چندنمونه داستانک ، ازوبلاگ داستانک نویس های ایرانی

۵-۵-۱. «لحظه‌ی تحویل سال» زهرا احمدنژاد

شب وقتی رسید بالای سر مزار، سال تحویل شده بود.با عجله سنگ را برداشت وگلدان بنفشه را کنارش گذاشت.به اطراف نگاهی انداخت.سنگ مزارها به او خیره بودند.غمی بزرگ سینه‌اش را فشرد.روی آخرین سنگ که آب می‌پاشید و فاتحه می‌خواند آفتاب بالا آمد.(۴۹کلمه)

۵-۵-۲. «دماغ »زهرا احمدنژاد

انگشت کرد توی دماغ کوچکش وآهسته مالید گوشه‌ی فرش مادر دید،کتک مفصلی خورد و بعد از آن انگشت می‌کرد توی دماغ کوچکش و با دقت می‌مالید به لباس‌های مادر توی کمد! (۲۹کلمه)

۵-۵-۳. «حس پدر» مهدی

بعد از زلزله دلش شور عروسکش را می‌زد.خیلی دوستش داشت.پدر را که از زیر خاک درآوردند عروسک توی دستش بود.پدر خوابیده بود امّا عروسک بیدار بود.(۲۷کلمه)

۵-۵-۴. «تنهایی» مهدی

یک بار دیگر تمام شماره های موبایل رامرور کرد.۴۰۰ نفر. گاهی انسان در میان ۴۰۰نفر تنهاست.

۵-۶. چند نمونه از داستان‌های دانش آموزان پس از آموزش مینی مال نویسی:

در میان ۷۰ نفر از دانش آموزان در دومقطع و راهنمایی دبیرستان مسابقه‌ای با موضوع« عروسک»برگزار شد تا مهارت خلاصه‌نویسی ومیزان علاقمندی آنان به داستان نویسی سنجیده وتقویت شود.لازم به ذکراست که نگارش داستان‌های زیر خالی از اشکال نیست.وفقط به عنوان نتیجه تحقیق میدانی ذکر گردیده است.چرا که دانش آموزان اصلاً آشنا باسبک نگارش داستان به خصوص با این نوع نبودند.

۵-۶-۱. فاطمه محمدعلیپور

غروب که می‌شد دیگرعروسک با آن لباس‌های دودگرفته وقلب دلسوزتنها نبود زیراکودکی ازهمان لباس،او را آغوش می‌کشید و با هم برای سختی‌های دنیا اشک می ریختند..... .(۲۵کلمه)

۵-۶-۲. زهرا محمد علی پور

او همیشه همراهش بود و هیچوقت تنهایش نمی گذاشت دخترک دلی همچون مروارید درخشان داشت هر روز صبح که مظهر گرمی و مهربانی آسمان چشمانش را باز می کرد عروسک کوچکش را بیدار میکرد فکر میکرد او هم مثل خودش زندگی میکند نمی خواست حتی ان عروسک کوچک با ان پای شکسته اش از سفر زندگی عقب بماند.(۵۸کلمه)

۵-۶-۳. الهه اسدی

دختربچه ی کوچکی بودم عاشق بازی های کودکی شبی در اتاقم مشغول بازی با عروسک هایم بودم ناگهان چشمم به یکی از عروسکی افتاد که مدتها پیش سرش را از جا دراورده بودم ان را برداشتم و کمی به او نگاه کردم، ناگهان ازخواب بلندشدم و دیدم که در دنیایی دیگر مشغول بازی با عروسک هایی که سر ندارند هستم. (۶۰کلمه)

۵-۶-۴. زهرا مقدسی

هرروزغروب با اوبازی می‌کرد و به او وابسته بود،همیشه مانند یک‌گوش وگوشواره کنارهم بودند و زندگیشان را با هم شروع می‌کردند. دخترک عروسکش را بسیار دوست داشت وگاهی اوقات او را سرزنش می‌کرد امّا او کوچک بود و نمی‌دانست که عروسکش نمی‌داند او را بخاطر خودش و آینده‌اش سرزنش می-کند.(۴۹کلمه)

۶. نتایج

برخی براین باورند که داستان واگویی واقعیّت نیست.باز آفرینش رویدادهای به ظاهر واقعی است واز تخیّل نویسنده خلق می‌شود.امّا هرچه که باشد نویسنده با ابزار تخیّل آنچه را که درجهان واقعیت می‌بیند و یا آرزو می‌نماید را در لباس واژه‌ها به تصویر می کشد.حال این تصویرگری یا طولانی است یا بسیار کوتاه.امروزه نوع خلاصه‌تر آن بیشترمورد توجه و اقبال عام قرار می‌گیرد.این روش موافقان و مخالفانی دارد.گروهی زیبایی و اقتدار داستان را در توصیفات طولانی و پردازش مفصّل شخصیّت ها با دارا بودن بیشترین عناصرداستان می‌دانند . امری که در داستان مینی‌مالیسم اتّفاق نمی‌افتد.وگروهی درحداقل گویی.

هرچند پیدایش مینی‌مالیسم را به غربیان نسبت می‌دهند امّا با نگاهی دقیق به متون ادبی زبان وادبیات فارسی در می‌یابیم که گنجینه‌های گرانقدری از نمونه های داستانک در آن وجود دارد که بیشتر به موضوعات عرفانی،تمثیلی واسطوره‌ای‌و... آن پرداخته شده است و از منظر ساختاری داستان کاوشی صورت نگرفته.باتجزیه این داستان‌ها به ساختارهای داستانی، به نکات شگفت انگیزی برمی‌خوریم که ناب بودن آنها را بیشتر اثبات می‌نماید.

نادر ابراهیمی در خصوص قدمت بنای کوتاه نویسی در ایران می گوید : " زمانی که داستان نویسان بزرگ ما ، این مجموعه از داستان های عارفانه و صوفیانه را می نوشتند (حدود هزار سال پیش) هنوز انگلستان ، دارای ادبیات داستانی مکتوب نبود . در اینجا مقصودم داستان کوتاه یا حکایت منثور مکتوب است ، نه حماسه ی رزمی و پهلوانی شفاهی ، نه آواز و سرود با معنی ، اما کاملاً سطحی . تنها نسخه ی قدیمی که از داستان بیوولف (Beowulf)یعنی قدیمی ترین منظومه ی پهلوانی ادبیات دوره ی انگلوساکسن باقی مانده ، مربوط به قرن دهم میلادی است ." (ابراهیمی ، ۱۳۷۰ : ص ۷۷)

کتابنامه:

- ابراهیمی ، نادر ، ۱۳۷۰ ، صوفیانه ها و عارفانه ها ، تهران ، گستره.
- آذرنوش، آذر تاش. (۱۳۸۵). فرهنگ معاصر عربی- فارسی. چاپ هفتم. تهران: نشرنی.۳
- افوام البستانی، فؤاد. (۱۳۷۵). فرهنگ ادبی- فارسی(ترجمه منجد الطلّاب). ترجمه محمد بندرریگی. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات اسلامی.
- داد، سیما. (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ چهارم. تهران: مروارید.
- رید ، یان ، ۱۳۸۹ ، داستان کوتاه ، ترجمه ی فرزانه طاهری ، تهران ، مرکز .
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۱). یادداشت‌ها واندیشه‌ها، تهران: جاویدان علمی.
- سعیدیان، عبدالحسین. (بی تا). دایره المعارف ادبی. چاپ چهارم. تهران: علم و زندگی.
- شمسیا، سیروس. (۱۳۸۷). سبک شناسی نثر. تهران: میترا.
- کریمی حکاک،احمد.(۱۳۷۸).سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی.تهران:انتشارات معین-انجمن ایرانشناسی فرانسه.

- گلشیری، احمد. (۱۳۷۱). داستان و نقد داستان. تهران: نگاه.
- فرهنگ معین، محمد. (۱۳۷۶). فرهنگ فارسی.
- میرصادقی،جمال.(۱۳۷۹).جهان داستان ایران.تهران:نشراشاره.
- یونسی،ابراهیم هنر داستان نویسی امیر کبیر ۱۳۴۱

مقالات

۱- دادور. ایلمیرا. (بی تا). «ریخت‌شناسی داستان کوتاه». مجاله الکترونیکی جهاد دانشگاهی. http://www.sid.ir/>

نقد وبررسی کتابِ زبان فارسی سال اول دبیرستان

مهستی پورسید[۱]

دانشجوی کارشناسی ارشدزبان و ادبیات فارسی و دبیردبیرستان

سیده معصومه پورسید

کارشناس ارشد زبان وا دبیات فارسی

علوم و تحقیقات تهران و مدرس دانشگاه پیام نور

چکیده

زبان فارسی یکی از زبان‌های ارزشمندی است که با داشتن پیشینه‌ای دیرین و آثاری گرانقدر و پربار مورد توجه بوده است. و سروده‌ها و نوشته های بسیاری را از خود به یادگار گذاشته که در بردارنده‌ی ارزشهای انسانی است. زبان فارسی همچون سایرزبان‌ها قواعد خاص خود را دارد که آشنایی و آموختن آن، ما را قادر به درک متونی می‌کندکه به این زبان نوشته شده‌اند. همچنین، توانایی نوشتن را نیز در مخاطب خود ایجاد می‌نماید.

در این مقاله ابتدا بخش‌های مختلف کتاب معرفی می گردد. سپس به دسته بندی آن‌ها اشاره می‌شود. هر بخش با درنظرگرفتن محتوا ونوع نگارش مورد بررسی قرار می‌گیرد. به شکل نگارش هربخش از نظر دارا بودن جدول و نمودار و شیوه‌ی قرارگرفتن مفاهیم توجه شده است. در پایان با درنظرگرفتن نظرجمعی از دبیران و مدرّسین که طی تحقیق میدانی به دست آمده است. نتایجی حاصل گردید که به این سوالات پاسخ می‌دهد: آیا کتاب توانسته است به هدف‌های رفتاری وآموزشی مورد نظر خودبرسد؟ آیا دانش‌آموزان قادر به درک و به خاطرسپردن مطالب درسی می‌باشند؟ آیا می‌توانند بین مطالب آموخته شده امسال با دستور سال گذشته و آینده پیوند برقرارکنند؟ آیا مولفین توانستند درس را با ماهیّت مهارتی وکاربردی ارائه نمایند؟ آیابه تقویت مهارت نگارش منجر می‌گردد؟ درس‌ها عمدتاً به چه شیوه‌ای نگاشته شده است؟ شیوه‌ی ارزشیابی درپایان هردرس چگونه است؟و... .

کلیدواژه‌ها: نقد و بررسی زبان فارسی، محتوای کتاب، نوع نگارش، هدفهای آموزشی

۱. مقدمه

۱-۱ زبان چیست؟

زبان ابزاری است از یک سو ساده و از سویی دیگر بسیار پیچیده. ساده از جهت آنکه بدون آموختن، پس از تولّد بدان تکلم می‌کنیم. زبان مادری هر فردی گویای هویّت و ملیّت اوست. و از سویی پیچیده به نظر می آید چرا که هر زبان اصول و معیارها و قواعد خود را دارد که آموختن آن مستلزم آشنایی و یادگیری ملاک های همان زبان است.

[1] . m.porseyed21@gmail.com

زبان ابزاری جهت بیان مفاهیم، مقاصد و احساسات و ارتباط بین انسانهاست. «زبان نظامی از نشانه هاست که عقاید را بیان می کند» (احمدی، ۱۳۸۰، ص ۱۳).

۱-۲ زبان فارسی

زبان فارسی هم یکی از زبان‌های ارزشمندی است که با داشتن پیشینه‌ای دیرین و آثاری گرانقدر و پربار مورد توجه بوده است. «این زبان، قرن‌های متوالی، زبان رسمی و فرهنگی بخش وسیعی از جهان، از آسیای میانه تا آسیای صغیر و بین النّهرین و تمام شبه قارّه‌ی هندوستان بوده است» (حق شناس، ۱۳۸۴، مقدمه). زبان فارسی همچون سایر زبان‌ها قواعد خاص خود را دارد که آشنایی و آموختن آن ما را قادر به درک متونی می نماید که به این زبان نگاشته شده اند.

یادگیری زبان‌فارسی برای ما ایرانیان به عنوان زبان مادری و بنا به دلایل ملّی، مذهبی، فرهنگی از اهمیّت بسیاری برخوردار است. و نیاز به یادگیری همه‌جانبه و روشمند آن در دوران تحصیل دانش‌آموزان ضروری است. تاکنون گام‌های بسیار خوبی در جهت تألیف کتاب‌های آموزشی برداشته شده است. کتاب زبان فارسی با هدف توانمندکردن دانش‌آموزان در مهارت‌های زبانی –گفتاری، نوشتاری و اندیشیدن، در محتوای درسی آنها گنجانده شده است.

نقد حاضر، نقدی است با هدف تقویت متون و محتوای کتاب زبان فارسی سال اول دبیرستان که به بررسی کلی و اجمالی زبان و مطالب کتاب پرداخته است.

در این پژوهش سعی گردید ارزیابی، بدون دخالت احساسات و نظر شخصی و با در نظر گرفتن هدف آموزشی کتاب و عقاید همکاران و دانش‌آموزان صورت گیرد. چرا که «اولین قدم در نقد آثار ادبی، این است که منتقد احساسات و تأثرات شخصی خود را دقیقاً بشناسد هنگام نقد، بین این تأثرات و نظریات خود تمایز قائل شود» (شایستگان فر، ۱۳۸۰، ص ۱۷).

۲- بخش‌های کتاب و دسته بندی آن‌ها

کتاب مورد بررسی به ۲۸ درس تقسیم می گردد و در چهار حوزه‌ی زبان‌شناسی، دستور زبان فارسی، نگارش، املا تهیّه شده است.

مباحث دستور:
- جمله،
- جمله و اجزای آن
- ویژگی های فعل (۱)
- ویژگی های فعل (۲)
- گروه اسمی (۱)
- گروه اسمی (۲)
- گروه اسمی (۳)
- ضمیر

مروری بر نگارش دروه‌ی
راهنمایی

ویرایش

چرا املا می نویسیم ؟

نگارش علمی، نگارش ادبی

مقایسه

۲-۲مباحث نگارش:

زبان

شکل های زبان

زبان شناسی چیست؟ (۱) ت روزانه

۲-۳ مباحث زبان فارسی:

زبان شناسی چیست؟ (۲) لایی دارد؟

که در مجموع ۱۴ درس به زبان‌شناسی ۱۱ درس به دستور و ۱۳ درس به نگارش اختصاص یافته است. با توجه به چنین بخش‌بندی متوجه تأکید مؤلفین به بخش نگارش می گردیم چرا که بیشترین محتوا به نگارش سپس به دستور معطوف می‌گردد.

۳- نقد و بررسی

۳-۱- بررسی بخشهای زبان شناسی

درس اول کتاب به زبان‌شناسی پرداخته است. این بخش به تعریف زبان، فواید و تأثیر آن در زندگی می پردازد. زبان را از جنبه های راز آمیز وجود انسان می‌داند و آن را پدیده‌ای ناشناخته، پیچیده و گسترده تعریف می‌نماید. در توضیح پیچیدگی، محتوا جهت رساندن مقصود مبهم و غیر واضح است. این درس و دروس دیگر زبان‌شناسی در انتقال مفاهیم مورد نظر و هدف‌های آموزشی نتوانست آن‌گونه که باید موفق عمل کند. چرا که گویی مفاهیم و واژه‌ها و اصطلاحات و جمله‌بندی عیناً از مباحث تخصصی زبان‌شناسی بدون ساده‌سازی در درس گنجانده گردیده است. به گونه‌ای که در حدّ درک و دایره‌ی واژگان دانش‌آموزان نمی‌باشد. به عنوان مثال در تعریف زبان آمده است: «با توجه به اینکه انتقال پیام در ارتباط زبانی معمولاً در قالب جمله صورت می‌گیرد، می‌توان هر نمونه را نمونه‌ای کوچک از نظام بزرگِ زبان دانست، مثلاً «عیدِ شما مبارک باد!» در حدّ خود یک نظام است» (باطنی، ۱۳۹۰، ص ۵).

با توجه به این تعریف بهتر بود مثال‌های بیشتری عنوان می‌شد و متن ساده‌تر و با جمله بندی روانتر نوشته می‌شد. دشواری در درک مباحث زبان‌شناسی (با توجه به تحقیق میدانی) برای دبیران هم وجود دارد.

در درس دوم زبان‌شناسی، شکل‌های گوناگون زبان، ویژگی‌های زبان، تعریف لهجه و گویش و تفاوت آن دو مطرح می‌شود. توضیحات دو ساختی و تک ساختی، زایایی و نابجایی از بخش‌های دشوار این درس می‌باشد که استفاده از مثال‌های بیشتر یادگیری را آسانتر و ماندگارتر می‌نماید. تقسیم بندی گویش‌های زبانی به گویش‌های جغرافیایی، اجتماعی و تاریخی و ... از توضیح و مثال‌های واضحی برخوردار است. و دانش‌آموزان نسبت به گویش و لهجه‌ی خود آگاه می‌نماید.

درس سوم «زبان‌شناسی چیست؟» به تعریف از زبان‌شناسی و روش‌ها و انواع آن می‌پردازد و سپس از زبان‌شناسی سنتی و جدید سخن به میان می‌آید. به نظر می رسد مباحث زبان‌شناسی از مباحث دشوار و تازه‌ی کتاب از جهت محتوا و نوع نگارش است.

در درس چهارم: واج شناسی، تعریف دستور زبان و تقسیم آن به دو بخش صرف و نحو، کلمات مشتق و مرکّب و انواع جمله از نظر ساده و مرکب، شرطی و امری، جمله‌ی خبری محتوای درس را تشکیل می‌دهد. این درس نسبت به دروس دیگر دشوارتر نگارش یافته است. مفاهیم کلّی و شتاب زده در کنار هم قرار می‌گیرند و از انسجام قوی و پیوسته برخوردار نیست.

۳-۲- دستور:

درس اول به تعریف جمله ، تقسیم‌بندی آن به دو بخش نهاد و گزاره،و تعریف هر کدام و شناسه و فعل پرداخته است. مباحث دروس دیگر شامل: تعریف جمله و نهاد گزاره، شناسه، فعل مسند و متمم و شخص، زمان افعال، فعل‌های گذر و ناگذر، گروه اسمی، هسته، اسم، راههای شناخت آن، ویژگی‌های اسم از نظر معرفه، عام و خاص و ساخت و شمار، از نظر ساخت (ساده ـ مشتق ـ مرکّب) وابسته‌های پیشینِ اسم (صفت اشاره، صفت مبهم، صفت پرسشی، صفت تعجبی، صفت شمارشی، صفت عالی) وابسته‌های پسین (ساده، فاعلی، مفعول، لیاقت، نسبی) ضمیر ـ انواع ضمیر (غیر شخصی ـ مشترک ـ اشاره ـ پرسشی) گروه قیدی، اقسام قید (نشانه دار ـ بی نشانه) نقش نما (را ـ نقش نمای اضافه ـ حرف ربط ـ نشانه‌ی ندا).

نگارشِ مباحث دستوری واضح و در حدّ دایره‌ی لغات دانش‌آموزان است و رابطه‌ی مفاهیم با کلمات یک به یک است. درس‌های اول پیوندِ خوبی با آموخته‌های سال قبل دارد به گونه‌ای که دانش آموزان هنگام آموزش درس به راحتی مثالهای سال قبل را به خاطر می‌آورند و در کلاس مطرح می‌کنند به عنوان مثال در تعریف گزاره، «گزاره خبری است که درباره‌ی نهاد داده می‌شود» (باطنی، ۱۳۹۰، ص ۸) با خواندن این تعریف درکلاس درس مشاهده شد که آنان چند گزاره از آموخته‌های قبلی را به خاطر آوردند و مثال زدند.

جدول‌ها، کادربندی‌ها، پررنگ نمودن نکات اصلی، رنگی بودن صفحات، مطالب را از حالت یک نواختی در می‌آوردو به صورت انتزاعی و تصویری تبدیل می‌نماید. پس از آموزش مفاهیم نوبت به شیوه‌ی ارزشیابی از آموخته‌هاست. بدین منظور خودآزمایی‌ها در پایان هر درس گنجانده شده‌اند تا مهارت کاربردی آن‌ها

سنجیده شود. آنچه‌که این مهم را خدشه‌دار می‌کند تمرینات آسان و ابتدایی پایان درس‌ها است. اگر خود-آزمایی‌ها از ساده به آسان طراحی می‌گردید می توان گفت اصول یاددهی رعایت می‌شد. می‌بایست خودآزمایی‌ها توانایی تجزیه و تحلیل، تشخیص و کاربرد را در فراگیران تقویت نمایند. حال آنکه ساده بودن تمرینات کتاب از یک طرف و کتاب‌های کمک آموزشی که به وفور در بازار وجود دارند از طرف دیگر، یادگیری دانش آموزان را در حدّ« دانش» نگه می‌دارند و قدرت خلّاقیّت و تفکّر را از آنان سلب می‌نماید.

گاه خودآزمایی از درسی انتخاب می‌شود که دانش‌آموز آن را نخوانده است و تناقضی بین تعاریف کتاب و خودآزمایی به وجود می‌آید به طور مثال تمرین یکِ صفحه‌ی ۶۳ کتاب، «یک گلّه گوسفند» ،برای این درس مناسب نیست چرا که از یک طرف «گله» ممیز است یعنی مطلبی که دانش‌آموزان آن را نمی‌دانند و از طرف دیگر طبق تعریف کتاب ویژگی اسم را دارد و می تواند هسته باشد.

در مجموع مطالب دستور حساب شده، منسجم و روان، نگارش یافته‌اند شاید پیشینه‌ی دستور در گذشته نگارش آن را حساب شده و قوی نموده است چرا که گام‌های خوبی در زمینه‌ی تدوین و تألیف کتاب‌های دستور برداشته شده است. این بخش نسبت به نو بودن مباحث زبان‌شناسی در تقابل دو گانه است.

۳-۳- نگارش:

با توجه به این‌که بیشترین مطالب کتاب به بخش نگارش (یعنی ۱۳ درس) اختصاص یافته است بیانگر توجّه خاصِّ مؤلفین به بحث نگارش است. و این از نقاط قوّت کتاب است که به نوشتن در کنار خواندن توجه نموده است. چرا که ما از آغاز سال‌های مدرسه، خواندن و نوشتن را می‌آموزیم و این مهّم در دبیرستان نادیده گرفته می شود و بیشتر به خواندن و به خاطر سپردن معطوف می گردد. شاید به همین دلیل است که وقتی از فردی خواسته می‌شود نامه‌ای یا درخواستی یا دردِ دلی را بنویسد از آن اِبا دارد. این امر یعنی دل نگرانی و احساس ناتوانی در نوشتن، تا دانشگاه، حتا پس از آن نیز (در محل کار) به همراه او است.

در بخش نگارش کتاب که شامل: مروری برنگارش دوره‌ی راهنمایی، ویرایش، چرا املا می نویسیم، نگارش علمی/ نگارش ادبی، مقایسه، توصیف، ساده نویسی، خاطره نویسی/ یادداشت روزانه، چه کلمه‌ای اهمیّت املایی دارد؟، نامه نگاری (۱)، نامه نگاری (۲)، خلاصه نویسی است.

درس اول پیوندی است با آموخته های سال قبل. درس دوم توجه به ویرایش نگارشی و املایی است. «نوعی از ویرایش است که یک دستیِ سبک، عبارت‌پردازی‌های صحیح، جمله‌ها و واژه‌های دستورمند و زیبا را عهده‌دار است. (طریقه دار، ۱۳۸۵ ص ۳۱)

آموزشِ هنر« ویرایش» دانش‌آموزان را به اصول نویسندگی آشنا می‌نماید و آنان به گونه‌ای مسلّح و مسلّط به قواعد زبانی، اصولِ نگارش و تألیف خواهد نمود.

۴-نتیجه گیری

۴-۱ مباحث زبان‌شناسی نو،کلّی و مبهم گنجانده شده است. می بایست اصطلاحات با زبانی ساده تر مطرح می‌شد.

۴-۲ برخی دبیران و دانش‌آموزان ترتیب قرارگیری فصل‌ها را متنوّع می‌دانند اما برخی معتقدند بهتر بود مباحث زبان‌شناسی پشتِ سرِ هم، دستور پشتِ سرِ هم و نگارش هم به صورت پی در پی می آمد تا محتوا گسسته نمی‌گردید. به عنوان مثال بحثِ جمله و اجزای آن ،پشت هم قرار می‌گرفت. یا گروه اسمی (۱) در درس ۱۲ و گروه اسمی (۲) در درس ۱۶ آمده است که البته کتاب، هدف از چنین روشی را اهمیّت به کلی نگری می‌داند.

۴-۳ همه‌ی نقایص مربوط به بخش‌های خودآزمایی کتاب، دانش‌آموزان را در هدایت یادگیری و حل مسائل و به کارگیری مهارت‌های آموخته شده به چالش می‌کشاند. و آنان را در حیطه‌ی اول یادگیری یعنی« حیطه‌ی دانش» که همان «یادآوری و یا حفظ و بازشناسی امور جزئی» (اکبری شلدره ای، ۱۳۸۲، ص ۴) است نگه می‌دارد و مانعی است جهت هدایت آنان به حیطه‌های بالاتر یادگیری.

۴-۴ اشکال در جمله‌بندی و بیانِ مفاهیم، در برخی نوشته‌ها دانش‌آموزان را در درکِ درس با مشکل مواجه می‌سازد به طوری‌که با چند بار خواندن، خواستار توضیح و مثال‌های بیشتری هستند. به عنوان مثال در تعریف نهاد و گزاره که با کادری آبی رنگ به نتیجه گیری درس پرداخته است:

«هر جمله دارای دو بخش نهاد و گزاره است. هسته‌ی گزاره، فعل است و نشانه‌ی فعل شناسه و نشانه‌ی نهاد، مطابقت آن با شناسه است» (باطنی، ۱۳۹۰، ص ۱۰).

۴-۵ در برخی موارد توضیحات گذرا و کم است و قابل درک برای همه‌ی دانش آموزان نیست و آنان که در سطح پایین تری از یادگیری هستند نیاز به مثالها و نمونه های بیشتری دارند. به عنوان نمونه در مورد مطابقت شناسه‌ی فعل با نهاد تعریف کتاب گذرا به نظر می آید:

«شناسه‌ی فعل، معمولاً در شمار (مفرد و جمع) با نهاد مطابقت دارد، اسب می دود، اسبان می دوند» (باطنی، ۱۳۹۰، ص ۸)

۴-۶ ماهیّت مهارتی و کاربردی درس‌ها یعنی تکرار و تمرین ضعیف به نظر می رسد.بدین معنا که بادیدن تمریناتی خارج ازمثال‌ها وخودآزمایی‌های کتاب با تردید پاسخ می‌دهند ویا قادر به حلِّ آن نمی‌باشند.البتّه این امر با توجه به تفاوت سطح یادگیری در دانش آموزان متغیّر است.

۴-۷ مباحث بیاموزیم که با هدف بیان نکات نگارشی آمده است:ضمن مفید بودن این بخش در برخی دروس مطالب تکرار می‌شوند یا اشاره‌ای گذرا دارد و ادامه را به درس بعد موکول می‌نماید. به عنوان مثال نقش نمای اضافه در ص ۱۵ کتاب در درس سوم توضیح داده می‌شود و با جمله‌ی «دردرس‌های بعد با نقش نمای اضافه بیشتر آشنا می شویم» ادامه مطلب را در درس ۱۲ ص ۶۲ توضیح می دهد. شایسته است این دو مطلب در یک جا مطرح شود. این گسستگی مطالب مانع از آن خواهد شد که دانش‌آموزان بین مطالب

آموخته شده ارتباط برقرار نمایند. هرچه دید و بصیرت آنان نسبت به رابطه‌ی اجزا افزایش یابد مطالب آموخته شده بیشتر ملکه ذهنشان خواهد شد.

۴-۸ انشا اولین قربانی این درس است. نبود ساعت خاصی برای آن و حجم زیاد کتاب عملاً انشا را نابود کرده است. ناتوانی دانش‌آموزان در املا، خوانش و نوشتار به دلیل حذف این بخش کاملاً محرز است. لذا رویکردی جداگانه برای انشا بایسته به نظر می‌آید.

۴-۹ درس ویرایش و نامه نگاری و خلاصه نویسی جزء درسهایی است که نیاز به تمرین و ممارست بسیاری دارد. اگر در آغاز کتاب گنجانده شود فرصت بیشتری در طول سال فراهم خواهد شد تا دانش‌آموزان مهارت و تسلّط لازم این دروس را به دست آورند.

۴-۱۰ املا شیوه‌ی آموزشی مدوّن و ساعت مشخصی ندارد. لازم است در این خصوص توجه بیشتری گردد چرا که به دلیل فرو گذاشتن این مهم چه بسیارند کسانی که نوشته‌هایشان سرشار از غلط‌های فاحش املایی است.

۴-۱۱ مباحث دستور سیری منطقی، مناسب و متناسب را دارد. و بر مبنای نظریّه‌ی علمی ساخت گرا تألیف گردید و در عین حال به دستور سنتی نیز توجه داشته است.

۴-۱۲ بسیار منطقی و به‌جا است که مطالب کتاب با کیفیّت مطلوبتر و ساعات آموزشی بیشتر ارائه گردد. از جمله شکایت‌های همیشه‌ی معلّمان ساعاتِ کمِ آموزشی دروس ادبیات از جمله دستور زبان فارسی با توجه به لزوم تکرار و ممارست بیشتر است. تا فراگیر فرصت مطالعه و تکرار بیشتر در کلاس را داشته باشد.

۴-۱۳ کتاب حاضر از لحاظ ظاهری و طرح جلد به نظر دانش آموزان خوب است امّا تصویری بودن برخی مثال‌ها در درک و به خاطر سپردن ،کمک شایان توجهی خواهد نمود.

۴-۱۴ توجه به فعّالیّت‌های هر درس که در کادری کوچک قرار گرفته ضروری است و اگر در طرّاحی سئوالات مدّ نظر قرار گیرند توجه بیشتری هنگام یاددهی و یادگیری خواهد شد.

۴-۱۵ در برخی دروس مطالب تکراری دیده می شود. هدف از این مطالب آماده سازی مخاطب بود تا با مقدمه‌ای وارد بحث اصلی گردد امّا مقدمه و متن به یک صورت نگاشته شدند. به عنوان مثال در درس ۱۷ مبحث ساده نویسی بعد از ذکر دو نمونه ویژگی نوشته‌ی ساده را در صفحه ۸۴ یک به یک برشمرد و دوباره همان مطالب را با توضیح بیشتر در صفحات ۸۵ و ۸۶ مطرح نمود.

۴-۱۶ بعضی از دروس در سال‌های آینده تکرار می‌شوند .مثلاً مباحث مربوط به نهاد و گزاره، زمان افعال در سال اول توضیح داده می‌شود و دوباره در زبان سال دوم در درس هشتم به گروه فعلی و ویژگی های آن اشاره می‌گردد.با این تفاوت که در سال اول طرز ساخت افعال و در سال دوم به تعاریف اشاره می شود به عنوان مثال:

الف.سال اول:«ماضی ساده = بن ماضی + شناسه های ماضی: شناختم ـ شناختی و ...»

انواع ماضی.سال دوم :ماضی ساده «برای بیان کاری که درگذشته به طور کامل انجام گرفته است. مولانا جلال الدین چشمان پر نور خود را بر قونیه فرو بست» (حق شناس، ۱۳۸۴، ص ۴۲)

نمونه‌ی پرسشنامه جهت تحقیق میدانی از همکاران:

۱- نظر شما در موردتقسیم بندی فصل ها ی کتاب چیست؟به عنوان مثال بهتر بود مباحث زبانشناسی پشت هم می آمد؟

۲-آیا دانش‌آموزان قادر به درک و به خاطرسپردن مطالب درسی می‌باشند؟

۳-آیا می‌توانند بین مطالب آموخته شده امسال با دستور سال گذشته و آینده پیوند برقرارکنند؟(یادآور سال قبل ومقدمه سال آینده است؟)

۴-آیا مؤلفین توانستند درس را با ماهیّت مهارتی وکاربردی ارائه نمایند؟یعنی دانش آموزان را قادر به حل هرنوع تمرینی می نماید؟

۵-آیامباحث مربوط به نگارش به تقویت این مهارت منجر می‌گردد؟

۶-آیا جمله بندی وفهم مطالب گویا ورسا است؟

۷-شیوه‌ی ارزشیابی درپایان هردرس چگونه است؟(خودآزمایی ها)

۸-اگر نظر یا پیشنهاد دیگری دارید مطرح نمایید.

کتابنامه:

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.

اکبری شلدره‌ای، شیری، علی اکبری و دیگران (۱۳۸۲) زبان فارسی (۱) کتاب معلم راهنمای تدریس، تهران، شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

باطنی، محمد رضا و صادقی، علی اشرف (۱۳۹۰)، زبان فارسی (۱)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

حق شناس، محمد علی و سمیعی گیلانی، احمد و دیگران، (۱۳۸۴) زبان فارسی (۲)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

شایگان فر، حمید رضا (۱۳۸۰)، نقد ادبی، تهران، دستان.

طریقه دار، ابوالفضل (۱۳۸۵)، تهران، بوستان کتاب.

حاکمان در آیینه‌ی ادبیات تمثیلی (کلیله ودمنه)

جمشید پورعرب

کارشناس ارشد و مدرس آموزش و پرورش

چکیده

تردیدی نیست که کتاب کلیله و دمنه سرشار از پند واندرز اخلاقی و آراء سیاسی بوده است ، از سویی حاکمان را تدبیر و تلطیف می آموزد وازسویی خوانندگان را با درک داستان‌های تودرتویش التذاذ ادبی می بخشد .

در این نوشتار به تحلیل قالب تمثیل در نثر کلیله ودمنه پرداخته شده و سپس چهره ی حاکمان در آیینه ی ادب تمثیلی به ویژه دراین اثرارائه گردیده است .

حکایات، قصّه، افسانه و مثل از نمونه هایی هستند که درادب تمثیلی برای ارتباط با حاکمان و پادشاهان مورد استفاده قرارمی گیرند. این قالب ادبی درباب موضوعاتی چون کارآمدی و نا کارآمدی نظام حکومتی، مشکلات و معضلات جامعه ، مسائل مورد نیاز و توجّه مردم، صفات و خصایص مطلوب روانی، گفتاری و عملی حاکمان و کارگزاران و... است .

دراین پژوهش نشان داده‌شده‌است که آراء و اندیشه های سیاسی کتاب کلیله ودمنه فارغ از هندی، عربی یا ایرانی بودن، در زمینه های نفی ستم ، نفی حسادت، اهمیت رایزنی با خردمندان و پرهیز از ناصالحان، تدبیرهای مختلف در برابر دشمنان، ستایش عدالت و... چه جهت گیری هایی دارد. بطور کلی بحث حاکمان در آیینه ی ادبیات تمثیلی نثر کلیله ودمنه موضوع این پژوهش است .

کلیدواژه‌ها: ادبیات تمثیلی، حاکمان ، کلیله ودمنه

مقدمه:

یکی از نکات مهم در طول تاریخ بشری خصوصاً از زمان بوجود آمدن اجتماعات کوچک و بزرگ بحث « حاکمیت » بوده است . حاکمیت مساله‌ای است که در ارتباط و پیوند با مردم معنی پیدا می کند و می توان آن را هم در ساختارخانواده و هم درمجموعه های بزرگ تر مشاهده کرد .

نگاهی گذرا به گذشته نشان می دهد که فضای بسته و خفقان زده و فضای پرتب وتاب سیاسی که برذهن و روح نویسندگان سایه می اندازد وهمچنین سرگردانی آنها در میانه ادبیات و تعهد در بیان نظریات اجتماعی و سیاسی موجب شکل گیری بسیاری از تمثیل ها ، استعاره ها ، مجازها و کنایه ها و بطورکلی نوعی آفرینش ادبی شده است . بنابراین می توان داستان ها ، افسانه ها و تمثیل ها را زائیده ی روشنگری سیاسی ، اجتماعی آگاهان دربار دانست .

تمثیل ها روایت گر روح پریشان انسان هایی بوده که در جست وجوی دنیای آرمانی خویش تلاش کرده اند و بازتاب آن خلق و آفرینش آثاری چون کلیله ودمنه بوده است .

در کلیله و دمنه تداوم حکمت عملی ، سنت ها و آداب و رسوم ، بایدها و بایسته ها در بستر زبان شکل می گیرد . گفت وشنود و رفتار حاکمان در قالب زبانی زیبا و دلنشین بیان می گردد و ارتباط دو سویه ی حاکمان با مردم را ممکن می سازد .

هرحاکمی برای حاکمیت و موجودیت خود باید با مردم به عنوان یکی از عوامل اساسی تشکیل دهنده‌ی حاکمیتش در تعامل و ارتباط باشد .

نگـــارش آثار و کتاب هایی در حوزه مسائل حکومتی از جلوه های تبلور ارتباط مردم با حاکمان بوده است که ازجانب اندیشمندان وبزرگـان ادبی،فلسفی، اجتماعی، تاریخی، فقهی وکلامی صورت می‌پذیرفت . این افراد پیوسته به شکل عملی در مسائل حکومتی دخالت نداشتند امّا نسبت به مسائل حکومتی و وضع موجود و وضع مطلوب از آگاهی های لازم برخوردار‌بودند. این بزرگان گاه به صورت مستقیم و صریح و گاه به صورت غیر مستقیم و غیر شفاف ودر لفافه ، حرف و نظر خود را ارائه می‌کردند . بهره گیری از قالب ادبی نظم و نثر و شیوه های قصه ، حکایت ، تمثیل ، طنز ، ترانه و غیره از ویژگی های آثار این افراد است . آثار افرادی مانند فارابی ، فردوسی ، سعدی ، مولوی ، حافظ ، عبید زاکانی ، شیخ بهایی ، ملا صدرا و ... از جمله آنها می با شد . به طورمثال دیـــدگـــاه‌های فارابـــی در مـــورد مدینه‌ی فاضله ، ترسیـــم جامعه‌ی مطلوب از نظر ایشان است یا عبید زاکانی در کتاب موش و گربه دیدگاه‌هایش را در مورد حکومت و انتقادات تلخش را از وضع موجود به نمایش می گذارد .

دراین آثار اظهار نظر مردم درباره‌ی اعمال و گفتار حاکمان و کارگزاران از نظر ظالمانه و عـــادلانه بـودن و کارآیی و نا کارآیی آنها در قالب های ادبی متفاوت چون قصّه ، حکایت ، افسانه ، طنز ، تمثیل و ... بوده است . یعنی آنها با بهره گیری از روش ها و قالب های زبانی متفاوت که محتوای آنها گاه به گذشته های خیلی دور باز می گشت به ذکر آمال و آرزوها و دیدگاه های خـود در حوزه سیاست و مسائل حکومتی مرتبط با خود می پرداختند و آنها را به صورت شفاهی در کوی وبرزن و در ارتباط اجتماعی بیان می کردند که برخی از آنها شبیه ادبیات رسمی در برخی از منابع مانند کلیله ودمنه و مرزبان نامه محفوظ مانده و برخی دیگر به صورت سینه به سینه نقل شده وتا به امروز به یادگارمانده است .

این آثار حاوی اطلاعات و داده‌هایی است که هرچند انتظام و دسته بندی یا ساختار تشکیلاتی دقیق و همه جانبه ای ندارند امّا بیانگر خواست وزبان مردم و شرایط سیاسی و اجتماعی آنهاست . می توان این کتاب ها را را به عنوان منشوری زنده و گویای اصول و رموز کشورداری دانست که در خدمت پادشاهان قرارگرفته‌اند و پادشاهان از این اندیشه های سیاسی در مجموعه‌ای مدون و منظم بهره گرفته‌اند . مثلاً دمنه که شغالی مکار است در گفتار خود با شیر که سلطان است درباره ی شکوه و مهابت خاموشی برای پادشاهان این چنین می گوید : و هر سخن که از زندان دهان جست وهرتیر که از قبضه ی کمان پرید پوشانیدن آن سخن و باز آوردن آن تیر بیش دست ندهد و مهابت خاموشی ، ملوک را پیرایه ای نفیس است . (منشی ، ۱۳۸۶ : ۹۹)

دراین اثر که به نوعی از قالب تمثیل بهره گرفته شده است برای انتقاد از سیستم حکومتی و ارائه‌ی نظر از جانب مردم که معمولاً هم به صورت غیر مستقیم ودر لفافه وبه شکل کنایه ، استعاره و تمثیل ارائه شده ، به صورت شفاهی ودر قالب قصه ، حکایت و تمثیل در زبان مردم و ادبیات آنان نیز جریان و سریان می یابد .

دراین نوشتار به بحث در باب حاکمان و عملکرد حکومت که درحوزه ادبیات تمثیلی وجود دارد ، پرداخته می شود و نظریات و دیدگاه های مردم در مورد حکومت در قالب تمثیل ارائه می شود .

تمثیل که مبتنی برواقعه ای تاریخی یا افسانه ای است به منظور درک معنایی است که در آن عبارت نهفته است ، به عقیده ی زرین کوب تمثیل برای عوام وخلق از انواع حجّت است. بدین معنی که امر مورد اختلاف را نزد آنها محسوس می سازد و آنها می توانند صحت آن را تصدیق کنند ، تمثیل به آن ، آنها را اقناع می کند و نزد آنها دلیل محسوب می شود . کسانی که طریق برهان ، آنها را ملول می کند یا کشف وسایط و انتاج مطلوب در حجّت های برهانی برای آنها دشوار یا ناممکن است ، هیچ چیز بیش از تمثیل نمی تواند باعث اقناع و تفهیم آنها گردد. (زرین کوب ، ۱۳۶۹ : ۲۵۲)

ازقا لب هنـری تمثیل به دوشکل منظوم و منثور استفاده می شود امّا دراین نوشتار به بررسی خصلت ها و خوی های پسندیده و ناپسند حاکمان و کارگزاران با هدف فهم تاریخ ودرک و دریافت جایگاه ادبیات تمثیلی در حوزه ی نثر – کلیله ودمنه – در میان مردم پرداخته شده است.

تمثیـــل های ذکرشده در کلیله ودمنه که بیشتر جنبه ی سیاسی – اجتماعی دارد ، بیانگرصفاتی است که مورد نفرت مردم همه ی زمان هاست ، صفاتی چون کبر، بیگانگی با خلق ، ستمکاری ، تجاوز به حقوق مردم و... از جمله ی آنها هستند. البتّه باید یاد آوری کرد که گاهی صفات نیک حاکمان هم مورد توجّه بوده است. مثلاً در داستـــان خسـرو و مرد زشت روی ، خســـرو سخـــن مـــرد زشت روی را مـــی پذ یرد وازاو پـوزش می خواهد ویا درباره ی عدالت ودادگستری انوشیروان سخن ها رفته است.

رویکرد لزوم وجودپادشاه را درمتن بلار، وزیرعاقل پادشاه می بینیم که : « سه چیزخالی وبی برست : یکی شهـــری که پادشـاه ندارد ؛ دوم زنـــی که شـــوی ندارد و سوم مـــردی که جـای رازداری نـدارد. » (منشی : ۳۴۵)

درداستان « زاغان و بومان » از ضرورت وجود فرمانروا سخن می رود ؛ « وقتی چنان افتاد که مرغان به هـم آمـدنـد و گفتند که ما را از مهـــتری ناچار است و رعیت بی پادشاه همچـــون تنی بود بی سر ؛ بومی را پیش کشیدند که پادشاهی به وی دهند وبرآن اتفاق کردند. ... » (همان : ۲۰۱)

تأمّل در گفتار و رفتار حاکمان و رابطه ی آنان با مردم نشان می دهد که سخن پادشاهان سرآمد سخنان بوده است وبی جهت نیست که گفته اند « کلام الملوک ، ملوک الکلام » (کلیات سعدی ، ۱۳۷۰،ازکتاب نصیحهٔ الملوک : ۱۸) و از آنجا که شاه از تأیید و توفیق الهی برخوردار است پس رفتار و کردارش نیز به

نوعی نماد والگو خواهد بود چنان که رفتار انوشیروان در رابطه با والی آذربایجان و آویختن جرس از قصر موجب شد که انوشیروان نماد و مظهرعدالت ودادگستری بشود.

دبیران و منشیان برای ایجاد ارتباط با دستگاه حاکمه و انتقال مفاهیم چه در معنای ایجابی و چه در معنای سلبی آن از روش های متفاوتی استفاده می کردند که به دلیل شرایط نامناسب سیاسی ، قالب ادبیات تمثیلی رونق خاصی می گیرد وپند واندرزها به صورت ضمنی و کنایه بیان می شود تا به وسیله ی خواننده ی آگاه تفسیر و تحلیل شود. چرا که اگر تفسیر و تحلیل نشوند وبراساس روش های علمی فهم نشوند معنای واقعی آن‌ها معلوم نخواهد شد.

این پژوهش کوششی است تا نشان دهد که اندیشه های سیاسی و آراء حکومتی کتاب کلیله و دمنه فارغ از هندی ، عربی یا ایرانی بودن چگونه پی گرفته شده اند و چه زمینه هایی در این کتاب نقش پررنگ تری نسبت به کتاب های مشابه خود دارد ، برخی از زمینه های مطرح شده ، ازاین جمله اند : نفی ستم و برقراری عدالت ، نفی حسادت و سخن چینی اطرافیان ، اهمیت مشورت و رایزنی ، کنترل گوش و زبان و ... .

دراین جا با سیری در کتاب کلیله ودمنه ضمن توضیح تلقّی گذشتگان از حکومت و حاکمیت ، نمونه هایی از این کتاب ارائه می شود تا با نظر و تأمّل در آن ها ، قابلیت های فرهنگی – سیاسی اش در روزگار ما معلوم علاقه مندان گردد :

۱- رعایت عدالت

از آن جا که عدالت و بالطبع ظلم وستم در جامعه ی انسانی از اهمیت ویژه ای برخوردار است از این مقوله آغاز می کنیم .

ارسطو معلم اول براین باور است که « مفهوم دادگری نسبی است و نسبت به اشخاص فرق می کند و توزیع چیزها هنگامی دادگرانه است که ارزش همه چیز ، متناسب با ارزش کسی باشد که آن را دارا شده است.» (عنایت ، ۱۳۸۱ : ۱۷۵)

نصرالله منشی در مقدمه‌ی کتاب کلیله و دمنه عدل را ثمین‌تر حلیت و نفیس‌ترموهبتی می‌داند که پادشاهان ازآن برخوردارند . (منشی : ۶) وی در همین مقدمه چنین آورده است : « مُلک ، بی‌مرد مضبوط نماند و بی-مال قائم نگردد ومال بی عمارت به دست نیاید و عمارت بی عدل و سیاست ممکن نشود و برحسب این سخن می‌توان شناخت که آلت جهان‌گیری ما لست و کیمیای مال عدل وسیاست است و فایده در تخصیص عدل و سیاست و ترجیح آن بر دیگر اخلاق ملوک آن است که ابواب مکارم و انواع عواطف را بی شک نهایتی است و رسیدن آن به خاص وعام تعذر ظاهر داردو لکن منافع این دو خصلت کافّه‌ی مردمان را شامل گردد و دور و نزدیک جهان را ازآن نصیب باشد چه عمارت نواحی و مزید ارتفاعات و تواتر دخلها و احیای موات و ترفیه درویشان و تمهید اسباب معیشت و کسب ارباب حرفت و امثال و اخوات آن به عدل متعلق است و امن راه‌ها و قمع مفسدان و ضبط مسالک و حفظ ممالک و زجر متعدّیان به سیاست منوط و هیچ چیز بقای عالم را از این دوباب قوی‌تر نیست و نیز کدام نکوکاری رااین منزلت تواند بود که مصلحان آسوده

باشند و مفسدان مالیده ؟ وهرگاه که این دو طرف به واجبی رعایت کرده آید ، کمال کامگاری حاصل آید . » (همان : ۷)

درباب بوف وزاغ نیزعدالت و دادگستری ازموجبات بقای مُلک شمرده شده است.« بقای مُلک و استقامت دولت بی حـــزم کامل و عـــدل شامل و رای راست و شمشیـــر تیز ممکن نباشد . » (همان : ۲۳۶)

۲ – نفی ستم

کتاب کلیله ودمنه برای تأکیـــد برخصلت عدالت و رفع ستـــم سرنوشت ستمگـــران را درقالب داستان هایی از زندگی جانوران ارائه می کند تا حاکمان ستمگر خود را در آیینه ی آنان ببینند وعبرت بپذیرند. برای مثال باب تیرانداز و ماده شیر کتاب کلیله ودمنه درزمینه‌ی ستم و پیامدهای آن ناظر به همین ملاحظات است. خلاصه‌ی داستان چنین است :

آورده اند که شیری ماده با دوبچّه در بیشه ای وطن داشت. روزی به طلب صـید از بیشه بیرون رفت ، تیراندازی بیامد و هر دو بچّه ی او را بکشت و پوست بکشید. چون شیر باز آمد و بچّگان را از آن گونه برزمین افکنده دید ، فریاد و نفیر به آسمان رسانید و در همسایگی او شگالی پیر بود ، چون آواز او بشنود به نزدیک او رفت و گفت : موجب ضجرت چیست ؟ شیر صورت حال باز راند و بچّگان را بدو نمود. شگال گفت : بدان که هر ابتدایی را انتهایی است و هر گاه که مدّت عمر سپری شد وهنگام اجل فرا رسید لحظتی مهلت صورت نبندد و ... دیگر این که آن چه تیرانداز با تو کرده است ، اضعاف آن از جهت تو بردیگران رفته است و ایشان همین جزع در میان آورده اند و باز به ضرورت صبور گشته. بررنج دیگران صبر کن چنان که بررنج تو صبر کردند ؛ نشنوده ای هرچه کرده شود مکافات آن از نیکـــی و بـــدی بر اندازه ی کردار خویش چشم می باید داشت . چه هر که تخمـــی پراکند ، ریع آن بـــی شک بردارد. اخلاق خود را به رفق و کم آزاری آراسته گردان و خلق را مترسان تا ایمن توانی

زیست ... شیر با شنیدن سخنان شگال ، متنبّه شد و راه توبه در پیش گرفت و دست تعرّض ازایذای جانوران کوتاه کرد و به میوه ها قانع گشت. (همان : ۳۳۵-۳۳۷)

۳- نیاز به رایزنی و مشورت

حاکمان نیازمند رایزنان بزرگ ، دانا و خردمند هستند. زیرا در حکومت هایی که یک نفر به جای همه می اندیشد ، مجالی برای شکوفایی استعداد ها باقی نمی ماند.

در کتاب کلیله ودمنه همه جا سخن از حاکمـی است به نام « رای » که از رایزنـــی خردمندی به نام « برهمـن » بهره می گیرد. در باب نخست این کتاب شیر از رایزنی گاو ، شغال ها و مادر خویش سود می برد، در داستـــان بوم و زاغان نیز این رایـــزنی و مشورت پادشاه به خوبـــی به نمایـش گذاشته شده است.

در کتاب کلیله ودمنه در باب « بوف و زاغ » می خوانیم : « وچاره نیست ملوک را از مستشارمعتمد و گنجور امین که خزانه‌ی اسرار پیش وی بگشایند و گنج رازها به امانت و مناصحت وی سپارند و ازو در

امضای عزایم معونت طلبند که پادشاه اگرچه از دستور خویش در اصابت رای زیادت باشد و در همه ابواب بروی مزیت و رجحان دارد به اشارت او فواید بیند چنانکه نورچراغ به مادّت روغن و فروغ آتش به مدد هیزم و هر کرا متانت رای و مظاهرت کُفات جمع شد و ایزد تعالی که پیغامبر را علیه السلام مشاورت فرمود نه برای آن بود تا رای او را که به ا مداد الهام ایزدی و فیض الهی مؤید بود و تواتر وحی و اختلاف روح الأمین علیه السلام بدان مقرون ، مددی حاصل آید لکن این حکم برای بیان منافع و تقریر فواید مشورت نازل گشت تا عالمیان بدین خصلت پسندیده متحلی گردند وَ لهُ الحمدُ حمدَ الشّاکرینَ . » (همان : ۱۹۹)

در همین باب از زبان زاغ دربارهی مشورت در کارها آمده است ، هرکه بی اشارت ناصحان و مشاورت خردمندان در کارها شرع کند در زمره ی شریران معدود گردد وبه نادانی و جهالت منسوب شود. (همان : ۲۱۰)

۴ - نفی حسادت و سخن چینی اطرافیان

نکته ی در خور توجّه در اغلب داستان های کلیله و دمنه این است که فرمانروا آنگاه برکسی خشم می گیرد یا فرمان نابودی کسی را می دهد که اطرافیان و نزدیکان براثر حسادت به موقعیت آن شخص دسیسه چینی کرده اند و فرمانروا در پی سخن چینی آنان دست به اقدام کاری ناصواب می زند.

باب شیر و گاو در کتاب کلیله و دمنه بدین نکته توجهی ویژه دارد :

گاوی به دربار شیر راه می یابد ومورد اعتماد و محرم درگاه می شود و هرروز برارجمندی او افزوده می شود. یکی از نزدیکان شیر که شغالی بود به نام دمنه به گاو حسد می برد و تصمیم می گیرد به هر شیوه گاو را از چشم شاه بیندازد و او را از میان بر دارد. « چون دمنه نگاه کرد و آن قربت و نزدیکی شنزبه بدید ... آتش حسد در دل او بجوشید. » از این رو به سخن چینی دست می زند و به پادشاه می گوید که گاو با بزرگان لشکرخلوت کرده و آنان را با خود همدل گردانده است تا علیه او بشورند . از سویی دیگر به نزد گاو می رود و چنین می گوید که از معتمدی شنیده ام که شیر ، آهنگ جـــان تـــو کرده است تا از گوشت تـــو ، جانـــوران جنـــگل را سیـــر گـــرداند. فرجـــام حسادت ها و سخن چینی های او ، کشته شدن گاو بی گناه است . (همان : ۵۹)

شیرپس از مرگ گاو و آگاهی ازکار شغال سخن جالب و درخورتوجهای دارد : « کار نزدیکان ملوک ، حسد ومنازعت و بدسگالی و مناقشت است و روز وشب در پی یکدیگر باشند و گرد این معانی برآیند و هر که هنر بیش دارد در حق او قصد زیادت رود و او را بدخواه و حسود ، بیش یافته شود. » (همان : ۱۴۱)

در باب شیر و شغال پرهیزگار نیز آمده است که در زمین هند شگالی بود روی از دنیا بگردانیده ودر میان امثال خویش می بود امّا از خوردن گوشت و ریختن خون و ایذای جانوران تحرّز نمودی ... شیری او را با ابرام والحاح به وزارت برمی گزیند امّا دراثر حسادت و سخن چینی اطرافیان ، شیر به او خشم می گیرد و بفرمود تا شگال را موقوف کردند. (همان : ۳۰۴)

۵- مواظبت گوش و زبان

در کلیله ودمنه نیز دمنه می گوید :« هر سخن که از زندان دهان جست و هر تیر که از قبضه ی کمان پرید پوشانیدن آن سخن و باز آوردن آن تیربیش دست ندهد و مهابت خامشی ، ملوک را پیرایه ای نفیس است .» (همان : ۹۹)

۶ - پرهیز از جنگ

در باب شیر و گاو می خوانیم : « و نادان‌ترمردمان اوست که مخدوم را بی‌حاجت در کارزار افگند و خردمندان در حال قوت و استیلا و قدرت و استعلا از جنگ چون خرچنگ پس خزیده‌اند و از بیدار کردن فتنه و تعرض مخاطره تحرّز و تجنّب واجب دیده‌اند که وزیر چون پادشاه را برجنگ تحریض نماید در کاری که به صلح و رفق تدارک پذیرد برهان حمق و غباوت بنموده باشد و حجت ابلهی و خیانت سیرگواه کرده و پوشیده نماند که رای در رتبت برشجاعت مقدم است که کارهای شمشیر به رای بتوان گزارد و آنچه به رای دست دهد شمشیر دو اسپه در گرد آن نرسد . » (همان : ۱۱۵)

درداستان « بوف و زاغ » که بوم‌ها به زاغان شبیخون می‌زنند و زاغان می‌خواهند تجاوز آنها را پاسخ دهند ، ملک زاغان لشکر را جمع می‌کند و با پنج تن از زاغان که به فضیلت رای و مزیت عقل مذکور بودند به مشورت می‌پردازد . ملک وزیر پنجم را فرمود : « بیار چه داری ، جنگ أولی تر یا صلح یا جلا ؟ گفت : نزیبد ما را جنگ اختیار کنیم مادام که بیرون شد کار ایشان را طریق دیگر یابیم . زیرا که ایشان در جنگ از ما جره‌ترند و قوّت و شوکت زیادت دارند و عاقل دشمن را ضعیف نشمرد که درمقام غرور افتد و هرکه مغرور گشت هلاک شد و پیش از این واقعه از خوف ایشان می‌اندیشیدم و از این چه دیدم می‌ترسیدم اگرچه از تعرض ما معرض بودند که صاحب حزم در هیچ حال از دشمن ایمن نگردد در هنگام نزدیکی از مفاجا اندیشد و چون مسافت در میان افتد از معاودت وگرهزیمت شود از کمین و اگر تنها ماند از مکر و خردمندتر خلق آنست که از جنگ بپرهیزد چون ازآن مستغنی گردد و ضرورت نباشد که در جنگ نفقه و مؤونت ازنفس و جان باشد در دیگر کارها از مال و متاع و نشاید که ملک عزیمت برجنگ بوم مصمم گرداند که هرکه با پیل در آویزد زیر آید . » (همان : ۱۹۵-۱۹۶)

۷ - مقابله ی غیرمستقیم با دشمن

یکی از بهترین راه های مقابله با دشمن این است که نیروهای دیگران را بردشمن هدایت کرد و از مبارزه ی رودررو پرهیز کرد .

اینک داستانی از کلیله ودمنه :

« آورده اند که زاغی در کوه بربالای درختی خانه داشت ودرآن حوالی سوراخ ماری بود ، هرگاه که زاغ ، بچّه بیرون آوردی مار بخوردی . چون از حد بگذشت وزاغ درماند شکایت آن برشگالی که دوست وی بـود بکرد و گفت : می اندیشم که خود را از بلای این ظالم جان شکر بازرهانم ... شگال گفت : صواب آن می نماید که در اوج هوا پرواز کنی ودر بام ها و صحراها چشم می اندازی تا نظر برپیرایه ای گشاده افکنی که

ربودن آن میسر باشد. فرود آیی و آن را برداری و هموارتر می روی چنانکه از چشم مردمان غایب نگردی . چون به نزدیک ماررسی بر وی اندازی تا مردمان که در طلب پیرایه آمده باشند نخست ترا باز رهانند آنگاه پیرایه بردارند. زاغ روی به آبادانی نهاد ، زنی را دید پیرایه برگوشه ی بام نهاده و خود به طهارت مشغول گشته ؛ دررربود و بر آن ترتیب که شگال گفته بود برمارانداخت. مردمان که در پی زاغ بودند درحال سر مار بکوفتند و زاغ باز رست.» (همان : ۸۵)

۸- ایجاد اختلاف میان دشمنان

گاهی از طریق ایجاد اختلاف میان دشمنان ، می توان با دشمن مقابله کرد و موقعیت را به نفع خود تغییر داد.

در باب« بوف و زاغ » در کلیله ودمنـــه وزیـــر سوم راه پیروزی بر دشمن را اختلاف میان آنان می داند که : « عاقل ، ظفر شمرد دشمنان را از یک دیگر جدا کردن و به نوعی میان ایشان دو گروهی افکندن ، که اختلاف کلمه خصمان موجب فراغ دل و نظام کار باشد چنان که در خلاف دزد و دیو پارسامرد را بود. ملک پرسید که چگونه ؟ گفت :

زاهـدی را مریدی گاوی دوشا ستد و سوی خانه می برد . دزدی آن بدید درعقب او نشست تا گاوببرد. دیوی در صورت آدمی بااو هم راه شد . دزد ازو پرسید که توکیستی ؟ گفت : دیو ، براثر این زاهد می روم تا فرصتی یابـــم و او را بکشـــــم ، تو هم حال خود را بازگوی . گفت : من مردی عیار پیشه ام ، می اندیشم که گاو زاهد بدزدم . پس هردو بمرافقت یک دیگر درعقب زاهد به زاویه ی او رفتند. شبانگاهی آنجا رسیدند. زاهد در خانه رفت و گاو را ببست و تیمارعلف بداشت و به استراحتی پرداخت. دزد اندیشید که : اگر دیو پیش از بردن گاو دست به کشتن اوکند ، باشد که بیدار شود و آوازی دهد ، مردمان در آیند و گاو بردن ممکن نگردد و دیو گفت : اگر دزد گاو بیرون برد و درها باز شود زاهد از خواب در آید ، کشتن صورت نبندد . دزد را گفت : مهلتی ده تا من نخست مرد را بکشم و آنگاه تو گاو را ببر. دزد جواب داد که : توقف از جهت تو اولی تر تا من گاو بیرون برم ، پس اورا هلاک کنی ، این خلاف میان ایشان قایم گشت و دیو هم بانگ کرد که : دزد گاو می ببرد. زاهد بیدار شد ومردمـــان درآمدند و ایشان هردو بگریختند و نفس و مال زاهد به سبب خلاف دشمنان مسلـــم ماند. (همان : ۲۱۴- ۲۱۵)

۹ - نفوذ در سپاه دشمن

درداستان « بوم وزاغ » که از زبان برهمن وبه درخواست رای انجام می‌گیرد سخن از رایزنی ها و چاره اندیشی‌های رایزنان درباره‌ی غلبه بردشمن است . داستان اینگونه است :

« در کوهی بلند درختی بود بزرگ ... و درآن قریب هزار خانه‌ی زاغ بود ... شبی ملک بومان به سبب دشمنایگی که میان بوم وزاغ است بیرون آمد و به طریق شبیخون برزاغان زد و کام تمام براند و مظفر

ومنصور ومؤید و مسرور بازگشت ... » (همان : ۱۹۱) چون زاغان در نیرو از بوم‌ها کمتر بودند ، دست به مشاوره زدند و به مکر وحیله متوسل شدند . یکی اززاغان با مکر وبا اظهار کینه نسبت به زاغان در زمره‌ی مشاوران ونزدیکان پادشاه بوم‌ها درآمد و محرم اسرار می شود و پیشنهاد می کند چون بوم‌ها روزها در غاری جمع می‌شوند و بر در آن غار هیزم بسیار است ؛ باید هیزم‌ها را جمع کنیم و آتش بزنیم تا بوم‌ها هلاک شوند . چنین کردند « وتمامی بومان بدین حیلت بسوختند و زاغان را فتح بزرگ برآمد و همه شادمان و دوست‌کام بازگشتند . » (همان : ۲۲۷)

۱۰ – مقدم داشتن رعیت

در کلیله و دمنه در این باره حکایت کبوتر طوقدار نقل شده است که با یاران دردام افتادند ... مطوّقه گفت : جای مجادله نیست ، چنان باید که استخلاص یاران را مهم تر از تخلص خود شناسند و حالی صواب آن باشد که جمله بطریق تعاون قوتی کنید تا دام از جای برگیریم که رهایش ما در آن است. کبوتران فرمان وی بکردند ... شکارچی پس از دویدن بسیار و خستگی از تعقیب آنان باز ماند. آن گاه کبوتر طوقدار که سر ایشان بود ، یاران را نزد موشی زبرا نام برد که دوستش بود . موش زود در بریدن بندها ایستاد که مطوّقه بدان بسته بود. گفت : نخست ازآن یاران گشای . موش بدین سخن التفا ت ننمود و گفت : مگر ترا به نفس خویش حاجت نمی باشد . گفت : مرابدین ملامت نباید کرد که من ریاست این کبوتران تکفّل کرده ام وایشان رااز آن روی برمن حقی واجب شده است و چون ایشان حقوق مرا به طاعت و مناصحت بگزاردند و به معونت و مظاهرت ایشان از دست صیاد بجستم ، مرا نیز از عهده ی لوازم ریاست بیرون باید آمد و مواجب سیادت را بأدا رسانید. (همان : ۱۵۸– ۱۶۱)

۱۱– پرهیز از شتابزدگی

در باره ی خصلت حلم و بردباری پادشاهان و پرهیزازعجله و شتابزدگی فرمانروایان در دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه بارها سخن به میان آمده است و عواقب سوء شتابزدگی گوشزده شده است.

در باب نخست کلیله و دمنه در داستان شیر و گاو سخن از شتابزدگی فرمانروایی است که با شتاب امر به کاری می کند و سرانجام پشیمان می شود. شیر به سبب حسادت و سخن چینی دمنه ، گاو را که از نزدیکانش بود ، کشت و دیری نگذشت که از کرده ی خویش پشیمانی خورد و سر انگشت ندامت خایید. (همان : ۱۲۷)

در داستان « زاهد و راسو » نیز چنین می خوانیم : زاهدی صاحب فرزند شد. روزی مادر، نوزاد را به او سپرد و خود به حمام رفت. درهمین هنگام پادشاه پیغام داد و زاهد را به حضور طلبید. زاهد در خانه راسویی داشت که ازهر جهت به او اطمینان داشت. او را با فرزند گذاشت و خود رفت. ماری به طرف گهواره کودک حرکت کرد تا او را هلاک کند. راسو مار را کشت و کودک را نجات داد. چون زاهد آمد ، راسو را جلوی خانه با بدن خون آلود مشاهده کرد ، پنداشت که کودکش را کشته است . پیش از تتبّع و تحقیق راسو را

کشت و چون در خانه آمد، فرزندش را سلامت یافت ومار را کشته . از ریختن خون ناحق سخت پشیمان و نالان گشت. (همان : ۲۶۵)

درباب پادشاه و برهمنان حکایتی آورده شده است که جفتی کبوتر دانه فراهم آوردند تا خانه پرکنند برای زمستان . چون تابستان شد و گرمی درآن اثر کرد دانه خشک شد و آوند تهی نمود و کبوتر نر غایب بود چون باز رسید و دانه اندکتر دید کبوتر ماده را می زد که چرا خورده ای ؟ در زمستان که باران‌ها متواتر شد و دانه نم کشید و به قراراصل باز رفت . نر وقوف یافت که موجب نقصان چیست ، جـــزع و زاری بردست گرفت و مـــی نالید . دراین قسمت درباره‌ی پرهیزازشتابزدگـــی مـــی‌خوانیم : « وحکیم وعاقل باید که در نکایت تعجیل روا نبیند تا همچون کبوتر به سوز هجر مبتلا نگردد و فایده‌ی حذق و کیاست آنست که عواقب کارها دیده آید و در مصالح حال ومآل غفلت برزیده نشود چه اگر کسی همه‌ی ادوات بزرگـــی فراهم آرد چـــون استعمال به وقت و در محل دست ندهد ازمنافع آن بی بهره ماند . » (همان : ۳۷۸) در پایان همین باب بلار از پادشاه می‌خواهد که « پس از این در کارها تعجیل نفرماید تا عواقب آن از ندامت و حسرت مسلم ماند . » (همان : ۳۹۵)

۱۲ - ستایش حلم

« رای گفت برهمن را از خصلت های ، پادشاهان کدام یک ستوده تر است و به مصلحت ملک و ثبات دولت وتألیف اهواء واستمالت دل ها نزدیک تر ، حلم یا سخاوت یا شجاعت ؟ برهمن جواب داد که نیکوتر سیرتی و پسندیده تر طریقتی ملوک را که هم نفس ایشان مهیب و مکرم گردد و هم لشکر و رعیت ، خشنود و شاکر باشند و هم ملک و دولت ، ثابت و پایدار ، حلم است . قال الله تعالی : ولوکنت فظّاً غلیظ القلبِ لانفضّوا مِن حولِک ... ، زیرا به فواید سخاوت ، یک طایفه مخصوص توانند بود و به شجاعت در عمرها وقتی کار افتد ؛ اما به حلم ، خرد و بزرگ را حاجت است و منافع آن خاص وعام و لشکر و رعیت را شامل.» (همان : ۳۴۷)

بنا به آرای «کلیله ودمنه » شکیبایی پسندیده ترین ویژگی است به ویژه که برمبنای رایزنی با خردمندان استوار باشد. « اصل حلم ، مشاورت است با اهل خرد و حصافت و تجربت و مجالست حکیمی مخلص وعاقلی مشفق و تجنّب از خائن غافل وجاهل موذی . » (همان : ۳۴۸)

بنابراین پسندیده ترین خصلت برای فرمانروا حلم است که : « اگر پادشاه اخلاق خود را به حلم و دیانت آراسته نگرداند به یک درشت خویی ، جهان ، خراب شود و خلقی آزرده و نفور گردند و بسی جان ها و مال‌ها در معرض هلاک و تفرقه افتد. » (همان : ۳۴۸)

و در پایان داستان پادشاه و برهمنان نیز می خوانیم : « اینست داستان فضیلت حلم و ترجیح آن بر دیگر اخلاق ملوک و عادات پادشاهان ؛ برخردمندان پوشیده نماند که فایده‌ی بیان این امثال اعتبار خوانندگان و انتباه مستمعان است . » (همان : ۳۹۶)

۱۳ - عطا بخشی و خطا پوشی

در باب بازجست کاردمنه ، مادر شیر گفت : « سخن علما در فضیلت عفو و جمال احسان مشهور است لکن در جرم‌هایی که اثر آن در فساد عام و ضرر آن در عالم شایع نباشد . چه هرکجا مضرّت شامل دیده شد و وصمت آن ذات پادشاه را بیالود و موجب دلیری دیگر مفسدان گشت و حجّت متعدیان بدان قوت گرفت و هریک در بدکرداری و ناهمواری آن را دستور معتمد و نمودار معتبر ساختند عفو و اغماض و تجاوز و اغضا را مجال نماند و تدارک آن واجب بلکه فریضه گردد . » (همان : ۱۳۱)

در باب شیر و شغال در کلیله و دمنه برهمن می گوید : «اگر پادشاهان درعفو واغماض بسته گردانند و ازهرکه اندک خیانتی بینند ویا در باب وی بکراهیت مثال دهند بیش بروی اعتماد نفرمایند ، کارها مهمل شود و ایشان از لذت عفو و منت بی نصیب مانند.» (همان : ۳۰۴)

درهمیـــن باب مادرشیرکه فهمیـــد ، شیر دست خصمان را در کشتـــــن شگال مطلق گردانیـــده است . « نخست بدان جماعت که به کشتن او مثال یافته بودند ، پیغام داد که در کشتن او توقفی باید کرد پس به نزدیک شیر آمد و گفت : گناه شگال چه بوده‌است ؟ شیر صورت حال بازنمود . گفت : ای پسر، خویشتن در حیرت و حسرت متفکر مگردان و از فضیلت عفو و احسان بی نصیب مباش ، فانّ العفوَ لایزیدُ الرجلَ الا عزاً والتواضُعَ الا رفعَهٔ . » (همان :۳۱۹)

۱۴- گزینش و انتخاب کارگزاران شایسته (شایسته سالاری)

همواره گزینش کارگزاران حکومتی ، مسئله ای مهم وحساس بوده است ، به گونه ای که برخی معتقدند که نزدیکـان شاه باید از خاندان اصیل و جزو طبقه ی اشراف مملکت باشند و اما خردمـندا ن می دانـند که اصالت مرد بسته به دانش و خرد ، تقوا و پرهیزگاری او ست. چنانکه درکلیله و دمنه آمده‌است : « التفات رای پادشاهان آن نیکوتر که به محاسن ذات چاکران افتد ، نه به تجمّل و استظهار و تموّل بسیار ، چه تجمّل خدمتکار به نزدیک پادشاه ، عقل و کیاست است و استظهار ، علـــم و کفـــایت. » (همان : ۴۰۰)

« واز حقوق رعیت برملک آنست که هریک را برمقدار مروّت و یک دلی و نصیحت به درجه ای رساند و به هوا در مراتب تقدیم و تأخیر نفرماید و کسانی را که در کارها و از هنرها عاطل باشند بر کافیان هنرمند و داهیان خردمند ترجیح و تفضیل روا ندارد که دو کار ازعزایم پادشاهان غریب نماید : حلیت سر بر پای بستن و پیرایه‌ی پای بر سر آویختن و یاقوت و مروارید را در سُرب و ارزیر نشاندن درآن تحقیر جواهر نباشد لکن عقل فرماینده به نزدیک اهل خرد مطعون گردد و انبوهی یاران که دوربین و کاردان نباشند عین مضرّت است و نَفاذ کاربا اهل بصیرت و فهم تواند بود نه به انبوهی انصار و اعوان. » (همان : ۶۸- ۶۹)

در باب شیـــر وگـــاو آمـــده : « زینت و زیب ملـــوک خدمتگاران مهذب و چاکران کافی کاردانند. » (همان : ۱۱۶)

در باب بوف وزاغ نیز آمده : « وهرکه زمام مهمّات به وزیر ناصح سپارد هرگز دست ناکامی به دامن اقبال اونرسد و پای حوادث ساحت سعادت او نسپَرد . » (همان : ۲۳۴)

در شیر و شعهر در کلیله ودمنه ، شیر، شغال پرهیزگاری را پس از آزمودن های متعدد در زمره ی خواص در می آورد. البتّه باید به یادداشت که فرمانروا نباید کارگزاری را با اجبار و اکراه به کاری بگمارد. چنانکه در همین حکایت هنگامی که شیر، شگال پرهیزگار را امر می کند تا این مسئولیت را بپذیرد. شگال در پاسخ به فرمان شیر می گوید : « ملوک سزاوارند بدانچه برای کفایت مهمات ، انصار و اعوان شایسته گزینند و با این همه برایشان واجب است که هیچ کس را بر قبول عملی اکراه ننمایند که چون کاری به جبر در گردن کسی کرده شود ، اورا ضبط آن میسر نگردد و ازعهده ی لوازم مناصحت به واجبی بیرون نتواند آمد. » (همان : ۳۱۲)

درباب پادشاه وبرهمنان ، کارایدون حکیم به پادشاه می گوید : « باید که پادشاه نااهلان را محرم اسرار ندارد وتا خردمندی آزموده نباشد در مهمی با او مشورت نفرماید و از مجالست بی‌باک و بدگوهر براطلاق پرهیز کردن فرض شناسد . » (همان : ۳۷۱)

لازم است مناصب براساس لیاقت و شایستگی تقسیم شود و مسئولان و کارگزاران حکومت با کفایت ترین و خدمتگزارترین افراد باشند تا حکومت بتواند سریعتر به آرمان‌های خود دست یابد .

در داستان شیر وگاو در کتاب کلیله ودمنه از زبان شیر نقل می شود که از افراد ذیل باید بیمناک بود و آنان رابرای امور مهم نباید برگزید :

- آن که بی ارتکاب جرمی ، جفایی دیده باشد.
- آن که به دوام مضرت وتنگی معیشت گرفتار بوده است.
- کسی که به حرمت و شخصیت او توهین شده باشد.
- کسی که از منصب خود معزول گشته است.
- انسان حریص و فتنه جویی که به اعمال خیر، کم گرایش داشته باشد.
- صاحب جرمی که یاران و همتایان وی ، عفودیده اند ؛ اما او عقوبت چشیده با این که جرمشان یکسان بوده است امّا در حق او زیادتی رفته باشد.
- کسی که در میان همتایان ، خدمتی بسزا کرده باشد ؛ اما آنان در احسان و حاصل آن بروی ترجیح داده شده اند.
- آن کسی که دشمن وی در منزلتی پیشی گرفته وبدان رسیده است.
- کسی که به لحاظ دین داری و جوانمردی ، شایسته ی اعتماد و امانت نباشد.
- آن کس که سود خود را در زیان پادشاه بیند.
- کسی که به دشمن ، پناهنده شده باشد. (شریف پور ،۱۳۸۷ : ۶۷)

۱۵- ایجادامنیت

فرمانروایان و حاکمان باید مایه ی رحمت و امنیت برای مردمان باشند زیرا عدم امنیت و عدم اعتماد موجب می شود که با آرامش خاطر و اطمینان گام ها برداشته نشود و کارها بسامان نرسد. در چنین اوضاع و

احوالی که افراد احتمال خیانت و نا امنی می دهند به هیچ چیز اطمینان نخواهند کرد. چرا که « هر که به صحبت خیانتکاران گرفتار گردد و برایشان اعتماد کند ، آنش پیش آید که خرگوش را و کبک انجیری را پیش آمد که آن گربه را حاکم خویش کردند. داستان چنین است :

زاغ گفت: کبک انجیری با من همسایگی داشت ... اورا غیبتی افتاد و درازا کشید و پس از مدّت دراز خرگوش بیامد ودر مسکن او قرار گرفت. یک چندی بگذشت ، کبک انجیری باز رسید. چون خرگوش رادر خانه ی خویش دید رنجور شد و گفت : جای بپرداز که از آن من است . ... لابد حَکمی عدل باید که سخن هر دو جانب بشنود وبر مقتضی انصاف کار دعوی بآخر رساند . کبک انجیر گفت: دراین نزدیکـــی برلب آب گربه ایست متعبد ، روز روزه دارد و شب نمـــاز کند ، هرگز خونی نریزد و ... نزدیک او رویم تا کار ما فصل کند . هر دو بدان راضی گشتند ... گربه متعبد دمدمه و افسون بریشان می دمید تا با او الف گرفتند و آمن وفارغ پیشتر رفتند . به یک حمله هردو را بگرفت و بکشت . (منشی : ۲۰۶ – ۲۰۸)

داستان دیگر سرنوشت شعهر وزیر خردمند شیر است که به دسیسه‌ی اطرافیان تا یک قدمی مرگ پیش رفت و هنگامی که شیر دوباره او را به وزارت فرا می خواند اوازعدم امنیت اظهار ناراحتی می کند و می گوید : « این کرّت خلاص یافتم ، امّا جهان از حاسد و بدگوی پاک نتوان کرد و تا اقبال ملک برمن باقی است حسد یاران برقرار باشد و بدین استماع که ملک سخن ساعیان را فرمود ملک را سهل المأخذ شمـــردند وهرروز تضریبی تازه رسانند وهرساعت ریبـی نـــو درمیان آرند... » (همان : ۳۲۷)

نمونه دیگری از احساس ناامنی و دوراندیشی در این باب داستان کبوتر طوقدار و کبوتران زیر فرمانش است که در دام صیاد گرفتار می آیند ، دام را با خود به آسمان می برند تا نزد موشی روند که با سر ایشان ، کبوتر طوقدار دوستی دارد تا به مدد او بندهای این دام بریده شود. از این رو « روی بدان جایگاه نهادند ... و مطوّقه به مسکن موش رسید . کبوتران را فرمود که فرود آیید. فرمان او نگاه داشتند و جمله بنشستند و آن موش را زبرا نام بود ، با دهای تمام و خرد بسیار، گرم و سرد روزگـار دیده و خیر وشر احوال مشاهدت کرده ودر آن مواضع از جهت گریزگاه روزحادثه صد سوراخ ساخته و هـر یک را در دیگـری راه گشـاده و تـیمار آن فـــرا خـــور حکمـت وبـــرحســـب مصـلحت بداشـته. » (همان : ۱۶۰)

گاهی این حس ناامنی از سوی دشمن برجامعه ایی تحمیل می شود که نیروی کافی برای مقابله با آنان را ندارند ، بنابراین بنا به ضرورت در چنین مواقعی بایست با دشمن سازش و ائتلاف کرد ؛ آنگونه که موش و گربه با یکدیگر ائتلاف کردند و از دشمنان مشترک ایمنی یافتند. (همان : ۲۶۷)

۱۶- وقت شناسی

برای انجام کارها و رسیدن به کامیابی و موفقیت ، وقت شناسی درخوراهمیت است. یعنی باید میان دشواری ها و زمان برون رفت از آنها تناسبی وجود داشته باشد زیرا هر پاسخی در همه ی شرایط کارآمد

نیست پس باید وقت شناس بود. رفتار وزیر پادشاه زاغان در داستان « بوف وزاغ » نمونه خوبی از وقت شناسی است.

در کوهی بلند ، قریب هزار زاغ بر درختی بزرگ خانه داشتند . جغدان بر آنان شبیخون زدند و مظفر و مسرور باز گشتند. چون زاغان در قوّت کمتر از بوف ها بودند به مکر وحیله متوسل شدند تا تجاوز آنها را پاسخ دهند. یکی از زاغان با مکر به بوف ها پناه می برد و با اظهار کینه نسبت به زاغان در زمره ی ویژگان و مشاوران پادشاه بوف ها در می آید و محرم اسرار وی می شود. سپس رازهای آنها را بر زاغان آشکار می کند و پیشنهاد می کند که چون بوف ها روزها در غاری جمع می شوند وبر در آن غار ، هیزم بسیار است ؛ باید هیزم ها را جمع کنیم و آتش بزنیم تا جغدان هلاک شوند. ملک زاغان نیز ، چنین فرمان داد و تمامی بومان بدین حیلت بسوختند . (همان : ۱۹۱) این وقت شناسی موجب رهایی آنان شد.

۱۷- رعایت قاعده ی بیم و امید

برای این که رعیت همواره طریق نیکوخدمتی را طی کند ، فرمانروا باید که قاعده ی بیم وامید را رعایت کند.

« وحکما گفته‌اند که پادشاه باید که خدمتگاران را از عاطفت و کرامت خویش چنان محروم ندارد که یکبارگی نومید گردند و به دشمنان او میل کنند و چندان نعمت و غُنیت ندهد که به زودی توانگر شوند و هوس فضول به خاطر ایشان را جوید و اقتدا به آداب ایزدی کند و نص تنزیل عزیز را امام سازد : وَ اِن مِن شَیء الا عندنا خزائنهُ وَ ما ننزّلهُ الا بقدرٍ معلومٍ تا همیشه میان خوف و رجا روزگار می گذارند نه دلیری نومیدی بریشان راه یابد و نه طغیان استغنا بدیشان راه جوید . » (همان : ۹۳-۹۴)

« و پسندیده تر سیرتی ملوک را آن است که حکم خویش درحوادث عقل کل را سازند و در هیچ وقت اخلاق خود را از لطفی بی ضعف و عنفی بی ظلم خالی نگذارند تا کارها میان خوف و رجا روان باشد ، نه مخلصان نومید شوند و نه عاصیان دلیر گردند. » (همان : ۳۰۵)

۱۸- انتقاد پذیری قبل و بعد از فرمانروایی

در کلیله و دمنه چنین آمده است : « و هرکه سخن ناصحان اگرچه درشت و بی‌محابا گویند ، استماع ننماید عواقب کارهای او از پشیمانی خالی نماند چون بیماری که اشارت طبیب را سبک دارد و غـــذا و شربت برحسب آرزو و شهـــوت خورد ، هرلحظه ناتوانی مستولی تر و علت زمـن‌تر شود . » (همان : ۹۴)

در بسیاری از متون و کتاب ها چنین آمده است که رایزنان پادشاه نباید چیزی مخالف میل او بگویند؛ و به قول معروف « هر عیب که سلطان بپسندد هنر است » و قول و فعل خطای حاکم را درست می انگارند. امّا در کلیله ودمنه چنین نیست . در باب « بوم وزاغ » که زاغی برای مدّتی به دربار بوم ها راه می یابد و محرم اسرار آنان می گردد و باعث هلاک تمامی جغدان می شود ، سرانجام هنگامی که زاغ از خردمندی وزیر پادشاه بوم ها سخن می گوید و پادشاه از او می پرسد که کدام خصلت او درچشم توبهتر آمد و دلایل

عقل او بدان سبب برتو روشن شد ؟ زاغ می گوید : « اول ، رای کشتن من و دیگرآن که هیچ نصیحت از مخدوم نپوشاندی اگرچه دانستی که موافق نخواهد بود وبه سخط و کراهیت خواهد کشید. درآن آداب فرمانبرداری نگاه داشتی و عنفی و تهتکی جایز نشمردی و سخـــن ، نـــرم و حدیث به رسم می گفتـــی و جانب تعظیم مخـــدوم را هـــرچه بسزاتررعایت کـــردی .» (همان : ۲۳۶)

« وهرکه در خدمت پادشاه ناصح و یک دل باشد خطر او زیادت است برای آنکه او را دوستان و دشمنان پادشاه جمله خصم گردند : دوستان از روی حسد و منافست در جاه و منزلت و دشمنان از وجه اخلاص و نصیحت در مصالح مُلک و دولت . » (همان : ۱۳۲)

۱۹- وفاداربودن به عهد وپیمان

نمونه‌ی عهد شکنی پادشاهان بسیار است مانند پیمان شکنی شیر درمورد شنزبه ، زیر پا گذاشتن عهد وپیمان شیر در داستان « شیر و گرگ و شغال وزاغ وشتر » هنگامی که گرسنگی برگرگ و شغال وزاغ عرصه را تنگ مـی سازد ، زمینه سازی می کنند و شتـــر را که شیـــــر به وی امان داده بود ، می کشند و می خورند. (همان : ۱۰۶)

در حکایت بوف وزاغ از کلیله ودمنه آمده که : هیچ عیب ملوک را چون غدر و بی قولی نیست ، که ایشان سایه ی آفریدگارند عزّ اسمه در زمین و عالم بی آفتاب عدل ایشان نور ندهد و احکام ایشان در دماء و فروج و جان و مال رعایا نافذ باشد. (همان : ۲۰۵)

مثال دیگر سرگذشت شعهر در داستان« شیر و شغال پرهیزگار» است که بخاطر حسادت اطرافیان شیر و موضوعی ناچیز که تهمتی هم بیش نبود مورد غضب شاه قرار می گیرد ، که اگر پایمردی و وقت شناسی مادر شاه نبود شعهر جان باخته بود. (همان : ۳۰۴)

نمونه ی دیگر سرنوشت پسر « فنزه » مرغ دوست داشتنی و زیرک پادشاه نیز که به اندک لغزش به دست پسر شاه کشته می شود.« و چون فنزه بیامد و بچِه را کشته دید ، غمناک گشت و گفت : اف بر این پادشاهان بی قول وبی عهد و بی وفا که نه پـیمان ایشـان پیمان است ونه عهد ایـشان ، عهد اسـت ... » (همان : ۲۸۳)

۲۰ - اتحّاد و یکدلی

در کلیله ودمنه در این باره حکایت هایی نقل شده که یکی از آن ها ، حکایت کبوتر طوقدار است که با یاران در دام افتادند. هرکس با پریشانی به سویی بال می گشود و خود را خسته و مجروح تر می کرد و شکارچی نیز درحال نزدیک شدن بود. کبوتر طوقدار که سرایشان بود گفت که این تلاش ها بی‌هماهنگی و اتحاد مایه ی خستگی و مرارت بیشتر ما است. همه باید تلاش هایمان را یک سو کنیم ، بال بگشاییم و دام اززمین برداریم . کبوتران اندرز او را گوش سپردند. شکارچی پس ازخستگی فراوان از تعقیب آنان بازماند.

آنگاه کبوتر طوقدار یاران را نزد موشی برد که دوستش بود و او ریسمان های دام را جوید تا کبوتران به رهایی رسیدند. (همان : ۱۵۸)

۲۱- اهل تحقیق بودن

پادشاهان باید اهل تحقیق باشند وبا سهل‌انگاری و آسان‌گیری ، از مسایل نگذرند و بدون کسب اطلاعات کافی ، به قضاوت نپردازند وبا برخورد سطحی و براساس نخستین شنیده ها ، حکم صادر نکنند ودر کشف واقعیات براساس دلایل و براهین قطعی کنجکاو باشند . به عبارتی دیگر گرفتار حیله و مکر فریبکاران نشوند ودرمقابل تملق و چاپلوسی ، اراده‌ی خود را از دست ندهند .

در کلیله و دمنه شیر درپاسخ به دمنه که گاو را متهم به خیانت می کند ، می گوید « به مجرد گمان بی‌وضوح یقین نزدیکان خود را مهجورگردانیدن و درابطال ایشان سعی پیوستن خود را درعذاب داشتن است و تیشه برپای خویش زدن و پادشاه را درهمه‌ی معانی خاصه دراقامت حدود و درامضای ابواب سیاست ، تأمل و تثبّت واجب است.» (همان : ۹۹)

درهمین حکایت شیردرپاسخ به مادرش که دمنه را متهم به دروغ وفریب می نماید ، می گوید : « نمی خواهم که در کار اوشتابی رود که برای منفعت دیگران مضرت خویش طلبیده باشم وتا تفحص تمام نفرمایم خود را درکشتن او معذور نشناسم که اتباع نفس و طاعت هوا رای راست و تدبیردرست را بپوشاند . » (همان : ۱۴۱)

درباب شیر و شغال می خوانیم : « ونشاید که پادشاه تغیر مزاج خویش بی یقینی صادق با اهل ثقت و امانت روا دارد لکن باید که در مجال حلم و بسطت علم او همه چیز گنجان باشد و سوابق خدمتگاران نیکو پیش چشم دارد و مساعی و مآثر ایشان برصحیفه‌ی دل بنگارد و آن را ضایع و بی ثمرت نگرداند و اهمال جانب و توهین منزلت ایشان جایز نشمرد و هرگناه که ازعمد و قصد منزه باشد ذات هوا و اخلاص را مجروح نگرداند و درعقوبت آن مبالغت نشاید وسخن بی هنران ناآزموده دربدگفت هنرمندان کافی نشنود وعقل و رای خویش را درهمه ی معانی حکمی عدل و ممیزی بحق شناسد.» (همان : ۳۲۰)

۲۲- صدق گفتار و کردار

در گفت وگویی که کلیله با دمنه دارد به او می گوید : « پادشاه را هیچ خطر چون وزیری نیست که قول او بر فعل رجحان بود و گفتار بر کردارمزیت دارد ... وتو این مزاج داری و سخن تو برهنرتو راجح است و شیر به حدیث تو فریفته شد و گویند که درقول بی عمل و منظر بی مخبر و مال بی خرد و دوستی بی وفا و علم بی صلاح و صدقه بی نیت و زندگانی بی امن و صحت فایده ای بیشتر نتواند بود . » (همان : ۱۱۵ – ۱۱۶)

۲۳- خودکنترلی (تقوا محوری)

در حکایت شیر وشغال پرهیزگار وقتی مادر شیر ازدستور شیر مبنی برکشتن شغال مطلع شد به نزدیک شیرآمد و گفت : « گناه شگال چه بوده است ؟ ... و هیچ کس به تأمل و تثبّت ازملوک سزاوارتر نیست . » (همان : ۳۱۹)

۲۴- احترام به کارگزاران

درباب بازجست کاردمنه عزیز گردانیدن و احترام به خدمتگاران مرضی اثر از پسندیده ترین اخلاق ملوک شمرده شده است . (همان : ۱۳۳) ودرباب بوف وزاغ نیز خدمتگاران را درامور مهم محرم داشتن دلیل حزم وثبات و برهان خرد و وقار او دانسته شده است . (همان : ۱۹۸)

۲۵- پرهیز از خشم و هوا

درباب بازجست کاردمنه اطاعت از نفس و هوا را موجب از بین رفتن رای و نظر درست می داند . « تا تفحّص تمام نفرمایم خود را در کشتن او معذور نشناسم که اتّباع نفس و طاعت هوا رای راست وتدبیر درست را بپوشاند و اگر بظن خیانت اهل هنر و ارباب کفایت راباطل کنم حالی فورت خشم تسکینی یابد لکن غبن آن به من بازگردد.»(همان : ۱۴۱)

درباب شیر و شغال آمده : « واز تقریب هشت کس حذر واجب است : اوّل آنکه نعمت منعمان را سبک دارد و کفران آن سبک دست دهد و دوّم آنکه بی‌موجبی در خشم شود . سوم آنکه به عمر دراز مغرور باشد و خود را ازرعایت حقوق بی نیاز پندارد. چهارم آنکه راه قطیعت و غدرپیش او گشاده و سهل نماید وپنجم آنکه بنای کارهای خود بر عداوت نهد نه برراستی و دیانت و ششم آنکه در ابواب سهو رشته با خویشتن فراخ گیرد و قبله ی دل هوا را سازد و هفتم آنکه بی سببی در مردمان بدگمان گردد و بی دلیل روشن اهل ثقت را متهم گرداند. هشتم آنکه به قلّت حیا مذکور باشد و به شوخی و وقاحت مشهوروبرهشت کس اقبال فرمودن فرض است : ... پنجم آنکه در حال خشم برخویشتن قادر باشد ... » (همان : ۳۲۵- ۳۲۶)

۲۶- سوءاستفاده نکردن از قدرت

اهل قدرت باید مایه‌ی رحمت و امنیت برای مردمان باشند نه اینکه از قدرت خود سوءاستفاده کرده و موجبات خواری مردمان را فراهم سازند . درباب پادشاه و فنزه می خوانیم : « غافل تر ملوک آنست که بی گناهان ازو ترسان باشند ودرحفظ ممالک و اهتمام رعایا نکوشد و ویران تر شهرها آنست که درو امن کم اتّفاق افتد . » (همان : ۳۰۲)

۲۷- حزم و دوراندیشی (خردورزی)

سه ماهـــی در آبگیـــری امن زندگی می کردند. روزی دو صیاد از آن نواحی گذشتند وبا هم در گفت و گو بودند که برویم ودام بیاوریم چون در این جا صید فراوان است. ماهیان این سخنان را شنیدند. ماهی دوراندیش به تعجیل تمام خلاف جهت آب حرکت کرد و خود را به رودخانه رساند. دو صیاد رسیدند و دو طرف آبگیر را بستند. ماهی دیگری که از زیرکی خالی نبود به مکرمتوسّل شد و خود را به مردن زد. صیاد

اورا دید و به گمان اینکه مرده است ، گرفت و بیرون افکند. ماهی داخل جـــوی آب افتاد و زنـــده ماند. ماهـــی سوّم که غفلت کرد ، سرگردان و مدهوش ماند و چپ وراست می رفت تا گرفتار شد. (همان : ۹۱) دراین حکایت ماهی اوّل نماد شخصیت دوراندیش وماهی دوّم نماینده‌ی طبقـــه‌ی حیله‌گروماهی ســـوّم تصویـــری از افراد غافـــل و بی توّجه است و صیادان نمـــاد دشمن می‌باشند.

دراین حکات حزم به معنی دوراندیشی وهوشیاری شخص را قادرمی‌سازدعواقب سوء یا نیکوی هرعملی را بسنجد.

این حکایت از زبان دمنه خطاب به شیر (باب شیر و گاو) نقل شده است تا فایده ی تعجیل در کارها را برشمارد وزیان غفلت از عواقب امور را به او تذکّر دهد. با اینکه نقل این حکایت خالی از اغراض سوء نیست (از سوی دمنه) امّا به هر حال از لحاظ تعلیمی سخن او صواب است. دمنه این حکایت را آورده است تا شیر را وادار کند که در کارکشتن گاو سهل انگاری نکند و چنین تعجیلی را نشانه ی حزم و دوراندیشی می شمارد. مصداق سخن دمنه کا رماهی اوّل وسوّم است که اوّلی به سبب تعجیل در تدارک کار ، نجات یافت و ماهی سوّم که چنین نکرد و غافل ماند درنهایت سرگردان و دهشتناک در دام بلا وهلاک افتاد. ماهی دوّم هم خالی از حزم نبود؛ ازین رو توانست با تدبیر و مکر خود را نجات دهـد. دمنه شـیر را ترغیب می کند کـه با تعجیل در کار کشـتن گاو جزء گروه دوراندیش و حازم عاقبت اندیش باشد. (تقوی ، ۱۳۷۶: ۱۷۱ – ۱۷۲)

درباب بوف و زاغ می خوانیـــم که : « سرمایه‌ی ظفـر و نصرت و عمده‌ی اقبال و سعادت حزم است ، و أولُ الحزمِ المشورةُ وبدین استشارت که ملک فرمود و خدمتگاران را در این مهم محرم داشت دلیل حزم و ثبات و برهان خرد و وقار او هرچه ظاهرتر گشت .

هرکجا حزم تو فرود آید برکشد امن حصن های حصین » (منشی : ۱۹۸)

در باب شیر وشغال ، مادرشیر بعد ازاینکه جلوی کشته شدن شغال را می‌گیرد پسرش را به عقل ، عدل و حزم سفارش می‌کند : « و پوشیده نماند که حرمت زن به شوی متعلق است و عزّت فرزند به پدر و دانش شاگرد به استاد و قوّت سپاه به لشکر کشان قاهر و کرامت زاهدان بدَین و امن رعیت به پادشاه و نظام کار مملکت به تقوی و عقل و ثبات و عدل و عمده‌ی حزم شناختن أتباع است و هریک را درمحـل ومنـزلت اواصطناع فرمـــودن و برمقـــدارهنـروکفایت ایشـــان تربیت کـــردن . » (همان : ۳۱۹)

درباب «زاهد ومهمان او» نیزکه به حزم و احتیاط ملوک متعلق است در ضمن بیان داستان زاغ و کبک جاهل تر خلایق را کسـی می داند که خویشتن در کاری اندازد که ملایم پیشه و موافق نسب او نباشد . (همان ۳۴۵) ویا در« باب پادشاه و برهمنان » وزیر می گوید : « پادشاه موفـــق آنست که تأمّل او از خواتـــم کارها قاصرنیاید و نظربصیرت او به أواخـــراعمال محیط گـــردد و نهمت باختیـار کـم آزاری و ایثارنکـــوکـــاری مصروف دارد و سخـــن بنـدگان ناصح را استماع نماید . » (همان : ۳۷۹)

۲۸ – پرهیز از غفلت

« وعاجزترملوک آنست که از عواقب کارها غافل باشد و مهمّات ملک را خوار دارد و هرگاه که حادثه ایی بزرگ افتد و کاردشوارپیش آید موضع حزم واحتیاط را مهمل گذارد و چون فرصت فایت گشت و خصم استیلا یافت نزدیکان خود را متّهم گرداند وبه هریک حوالت کردن گیرد .» (همان : ۹۶)

در باب بوف و زاغ نیز آمده : « و حالی به صواب آن لایق‌ترکه در کارها غفلت کم رود و مهمّات را خوار شمرده نیاید که بقای مُلک واستقامت دولت بی‌حزم کامل و عدل شامل ورای راست وشمشیر تیز ممکن نباشد.» (همان : ۲۳۶)

۲۹ – پرهیز از عجزو ناتوانی

وزیری که درباب بوف وزاغ مورد مشورت قرار می گیرد ، اظهارعجزرا مقدمه‌ی هلاک نفس و ضایع شدن مُلک می داند . « و کریم زندگانی درازبرای تخلید ذکر و محاسن آثار را خواهد و اگر ناکامی دراین حیز افتد و عاری بروی خواهد رسید کوتاهی عمر را بران ترجیح نهد وتنگی گور را پناه منیع شمرد و صواب نمی بینم ملک را اظهارعجز که آن مقدمه‌ی هلاک و داعی ضیاع ملک و نفس است و هـــرکه تن بدان درداد درهای خیـــر بروی بسته گردد و در طریـــق حیلت او سدهای قوی پیدا آید . » (همان : ۱۹۸)

۳۰ – الگوبودن حاکم

درموردالگوبودن حاکم وپادشاه شاید بتوان ازباب کبوتر طوقداریادکردکه به زیبایی تمام بیان شده-است.(همان : ۱۵۷)

توصیه‌ها وپندها

۱- خطرنزدیکی به پادشاه

نزدیکی به دستگاه قدرت ونیروهای حاکم اگرچه به انگیزه وهدف‌های گوناگونی مانندجاه ومقام، نیازبه امنیت، هوی‌وهوس،بی‌نیازی اقتصادی و... انجام می‌گرفته‌است ولی نبایدفراموش‌کردکه خطرات خاصّی راهم بدنبال داشته‌است.

هنگامی که دمنه که به دنبال جاه ومقام است ، می خواهد به شیر نزدیک شود ، کلیله گفت : ... خواهم که بدانی که خدمت پادشاه کار کوچکی نیست و درنزدیکی ایشان خطرهای بزرگ است و خردمندان گفته اند که سه چیز ، آن است که بروی دلیری نکند ، مگر کسی که عاقبت نیاندیشد وازوی هرکسی به سلامت نجهد : صحبت پادشاهان ، راز گشادن با زنان و خوردن زهر از بهر آزمایش و علما پادشاه رابه کوه بلند تشبیه کنند که درو انواع ثمار و اصناف معادن باشد لکن مسکن شیر و مار ودیگر موذیات که بررفتن دروی دشوار است و مقام کردن میان آن طایفه مخوف . (همان : ۶۷)

دراین باب ازقلـــم شیوای نصرالله منشـــی می خوانیم :« علما گـویند که در قعـــردریا با بنـــد غوطه خوردن و درمستی لب مار دم بریده مکیدن خطر است و از آن هایل تر و مخوف تر خدمت و قربتِ سلاطین.

وما السلطانُ الّا البحرَ عظماً و قربُ البحر محذور العواقبِ

فرمانروا نیست مگر دریا از بزرگی و نزدیک شدن به دریا عاقبتی دارد که ترس از آن واجب است.» (همان : ۱۰۳)

در باب « شیر و گاو » شنزبه با اینکه جز خدمت صادقانه به سلطان کاری نکرده بود ، ولی خود می دانست که عاقبت سلطان چون ماری خفته یا شیری نهفته او را نابود می کند.« شنزبه بدانست که شیر قصد او دارد و با خود گفت : خدمتکار سلطان درخوف و حیرت ، همچون هم خانه ی مار وهم خوابه ی شیر است که اگرچه مار خفته و شیر نهفته باشد ، آخر این سربرآرد و آن دهان بگشاید. » (همان : ۱۱۴)

سخنان شعهر در خودداری از پذیرفتن وزارت شیر ، مخاطرات ورود در حوزه ی سیاست و سودمندی قناعت را نشان می دهد. « شعهر گفت : اگر پادشاه ، وقت من به نیکویی می خواهد ، آن لایق تر که بگذارد تا در این صحرا ایمن و بی غم می گردم واز نعیم دنیا به آب و گیاه قانع شوم و ازمعادات و محاسدت جملگی اهل عالم فارغ و مقرّر است که عمر اندک درامن و راحت و فراغ و دعت بهتر که بسیار در خوف و خشیت. » (همان : ۳۱۵)

۲- پیوند دین و سیاست

مترجم کلیله ودمنه درمقدمه‌ی خود بر این کتاب درباره‌ی پیوند دین وسیاست می نویسد : « ... تنفیذ شرایع دین واظهار شعایر حق بی سیاست ملوک دین‌دار برروی روزگارمخلد نماند ومدت آن مقرون به انتهـــای عمر عالم صورت نبندد و اشارت حضرت نبوت بدین وارد است که المک والدیـــن توأمـان . » (همان : ۴) یا « ... دین بی ملک ضایع است و ملک بی دین باطل ... » (همان : ۵) یا درباب پادشاه وبرهمنان ، بلار گفت : « ثقت خردمندان به چهارکس مستحکم نگردد : ماری آشفته ، ددی گرسنه ، پادشاهی بی رحمت و حاکمی بی دیانت . » (همان: ۳۸۵)

۳- توجه به آفت های ملک وحکومت

« گویند که آفت ملک شش چیز است : حرمان و فتنه و هوا و خلاف روزگار وتنگ خویی و نادانی . حرمان آنست که نیک خواهان را از خود محروم گرداند و اهل رای و تجربت را نومید فروگذارد و فتنه آنکه جنگ های نا پیوسان و کارهای نا اندیشیده حادث گردد و شمشیرهای مخالف از نیام برآید و هوا مولع بودن به زنان و شکار و سماع وشراب و امثال آن و خلاف روزگار وبا و قحط و غرق وحرق و آنچه بدین ماند و تنگ خویی افراط خشم و کراهیت و غلو در عقوبت وسیاست ونادانی تقدیم نمـودن ملاطفت در مواضع مخاصمت وبکار داشتن مناقشت بجای مجاملت . » (همان : ۸۰ -۸۱)

«یکی از سکرات مَلک آن‌است که همیشه خائنان رابه جمال رضا آراسته داردوناصحان را به وبال سخط مأخوذ.»(همان : ۱۰۳)

نتیجه:

اگر در کلیله ودمنه تأمّل شود نکات اجتماعی ، اخلاقی ، سیاسی و فرهنگی فراوانی یافت می شود که هریک در خور دقّت و اندیشیدن است. این اثر از نوع کتاب‌های حکمت عملی است و به خصوص به سیاست مدن یعنی آئین کشورداری و طرزتدبیرآن توجه دارد. تعلیمات آن درباره ی شیوه ی فرمانروایی گاهی به تصریح بیان شده است و گاهی به ضرورت در خلال داستان هایی که از زبان حیوانات است ، نقل شده است تا ذهن خواننده را به مقصود نزدیک کند.

ذوق لطیف آفریننده ی این اثر در تبیین مفاهیم و اندیشه های باریک و پیچیده ایی مانند مسائل اجتماعی و سیاسی که باید به حق آنها را حسن تدبیر شمرد از قصّه هایی کوتاه وبه ظاهر کودکانه سود جسته و به مدد آنها موضوع را محسوس و روشن ساخته است و آنگاه تصویری از جوامع بشری در گذشته همراه با جهان بینی خاصی عرضه داشته است. تصویری که مبتنی برخرد ، دور اندیشی ، تدبیر ، زیرکی ، دادپیشگی و شناخت روحیات مردم و... است.

باید گفت که اخلاق ، نیک کرداری ، خدمت به بشریت و میانه روی گوهراصلاح اجتماعی و کارآمدترین اندیشه ها در فرهنگ سیاسی است . دراین اثر بریکی از شاخص‌های مهم جلوگیری از استبداد و خودکامگی فرمانروایان که مشورت و رایزنی با مشاوران شایسته و خردمند است ، تأکید می‌شود ، برای مثال در داستان « بوف و زاغ » پنج زاغی که سمت مشاورپادشاه زاغان را دارند ، هنگامی که پادشاه برای چاره جویی در برابر حمله‌ی بومان از آن‌ها می‌پرسد : « تا رای این کار چیست و چاره‌ی این واقعه چگونه باید ساخت ؟ » (منشی : ۱۹۲) هریک پاسخی می‌دهند و راهکاری ارائه می‌دهند.

البتّه باید یادآورشد که اگرچه حاکم باید درهرکاربزرگ و مهمی ، رایزنی و مشورت کند ، نباید تحت تأثیر حسادت رایزنان قرار گیرد مانند داستان ملک و بلار که اگر فراست و زیرکی ایراندوخت و وزیر نبود تمام عزیزان و خیرخواهان ملک جان می‌باختند . (همان : ۳۴۹) ونیز تحت تأثیر سخن چینی آنان قرار نگیرد مانند داستان شیر و شعهر . (همان : ۳۰۴)

کتابنامه

- تقوی ، محمّد (۱۳۷۶) حکایت های حیوانات ، چاپ اول ، تهران : انتشارات روزنه.
- زرین کوب ، عبدالحسین (۱۳۶۹) بحر در کوزه ، تهران : انتشارات علمی و سخن .
- ـــــــــــــــــ (۱۳۶۲) یادداشت ها و اندیشه ها ، چاپ چهارم ، تهران : انتشارات جاویدان .
- سعدی شیرازی ، مصلح الدین (۱۳۶۳) بوستان ، تصحیح غلامحسین یوسفی ، تهران : انتشارات خوارزمی .
- ـــــــــــــــــ (۱۳۷۰) کلیات ، ازروی نسخه‌ی محمدعلی فروغی وعباس اقبال آشتیانی بامقدمه‌ی علی پناه ، چاپ پنجم ، تهران : انتشارات فروغی .

– شریف پور و محتشم محمّدی (۱۳۸۷) « اندیشه ی سیاسی در کلیله ودمنه » نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان ، شماره ۲۴ (پیاپی ۲۱) .

– عنایت ، حمید (۱۳۶۴) بنیاد فلسفه سیاسی در غرب ، چاپ سوم ، تهران : انتشارات دانشگاه تهران.

– منشی ، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۶) کلیله و دمنه توضیح مجتبی مینوی طهرانی ، چاپ سی ویکم ، تهران : انتشارات امیر کبیر.

بررسی رمان باغ بلور با رویکرد جامعه محور

منیژه پورنعمت رودسری[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس

ارینب مظفری[۲]

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات پایداری

چکیده

جنگ تحمیلی عراق علیه ایران یکی از مقاطع مهم تاریخ معاصر کشورما است که آثار و تبعات آن را در تمام جامعه به ویژه در زندگی جانبازان، خانواده های آن ها و نیز خانواده های شهدا می توان مشاهده نمود. بازتاب این رخداد عظیم در حوزه داستان و به صورت خاص در قالب رمان نشان دهنده اهمیت پرداختن به این مسئله است. یکی از نویسندگانی که به طور خاص به مسایل و مشکلات جنگ نظر داشته است، محسن مخملباف است که دررمان خود « باغ بلور» به افرادی می پردازد که هر کدام به نحوی درگیر مشکلات برآمده از جنگ هستند.

در این پژوهش ابتدا رمان باغ بلور به دقت مطالعه و بررسی شد، سپس افراد و گروه‌هایی که به ترتیب در معرض بیشترین آسیب ها و مشکلات بوده اند معرفی شده‌اند تا رویکرد جامعه محور نویسنده نشان داده شود. هدف از این پژوهش بررسی رویکرد جامعه محور مخملباف در رمان باغ بلور است. بررسی این رمان گویای این مطلب است که نویسنده با نگاهی دقیق و موشکافانه به رنج ها و مشکلات زندگی جانبازان و همسران آن ها و نیز مادران،همسران و فرزندان شهدا،رویکردی جامعه محور به داستان خود بخشیده است،هر چند مخملباف در این اثر هرگز اصل دفاع و مقاومت و مفهوم شهادت را انکار نکرده است.بنابراین داستان تا حدودی نیز می تواند رویکردی ارزش محور داشته باشد اما از آنجائی که حجم وسیعی از این رمان در بیان مصائب جنگ و تاثیر آن بر بازمانده های جنگ به خصوص زنان است، لذا این داستان در شمار داستان‌های برجسته رویکرد جامعه محور قرار می گیرد.

کلیدواژه‌ها: جنگ، تبعات جنگ، باغ بلور، رویکرد جامعه محور

مقدمه

جنگ هشت ساله عراق علیه ایران، بخشی مهم و قابل تامل از تاریخ کشور ما را به خود اختصاص داده است که مستقیم یا غیر مستقیم در زندگی چند نسل از مردمان این سرزمین اثر گذار بوده است. تاثیر این جنگ و تبعات ناشی از آن را شاید بتوان بیش از همه در میان جانبازان، خانواده های آن ها و نیز خانواده های شهدا مشاهده کرد. از آنجا که وقوع این جنگ تاثیری غیر قابل انکار بر ادبیات کشور ما داشته است،از این رو حجم قابل توجهی از موضوعات آثار ادبی را این مقوله به خود اختصاص داده است. یکی از

[1] . poornemat_m@yahoo.com
[2] . mozafari_lit@yahoo.com

بسترهای ثبت این واقعه مهم و پیامدهای آن حوزه داستان و به طور خاص رمان است که کوشیده است سهمی در ثبت و ضبط این بخش از تاریخ کشور ما داشته باشد .

نویسندگان این داستان ها از زاویه ها و منظرهای متفاوتی به جنگ نگریسته اند. با بررسی نوع نگاه به جنگ،درون مایه ها،شخصیت های اصلی و ... می توان چهار رویکرد عمده را در آن ها مشاهده کرد. رویکرد ارزش محور، جامعه محور، انتقاد محور و انسان محور. در رویکرد ارزش محور ستایش مقاومت و دفاع از میهن و اثر مثبت فرهنگی و اعتقادی دفاع در مرکز توجه داستان نویسان بوده است.هدف نویسندگان این آثار تهییج و تقویت روح سلحشوری و دفاع از ارزش های انقلابی و اسلامی است. در رویکرد جامعه محور به بازتاب مصائب جنگ و جنبه های منفی و تاثیر تخریب های آن بر زندگی مردم و جامعه پرداخته شده است و در آن اثر جنگ بر آن دسته از مردمان شهرها و روستاهایی که بنیاد خانواده و روابط اجتماعی شان دگرگون شده بررسی می شود، نویسندگان این جریان با جنگ سر سازگاری ندارند اما با اعتقاد دفاع از میهن، واقع گرایانه ازهمه تبعات جنگ می نویسند. در رویکرد انتقاد محور نویسندگان به رد یا تشکیک در جنگ و انتقاد از آن می پردازند. نوع نگاه نویسندگان این رویکرد به جنگ بدبینانه است برخی از این نویسندگان جنگ و رزمندگان را برای جامعه مضر دانسته اند و در نفی وطرد این دو موضوع نوشته اند و برخی نیز به همراه نگاه بدبینانه، همانند پدری دلسوز به فرزندان نادان خود نگریسته اند. در رویکرد انسان محور نیز توجه به ارزش های والای انسانی مطرح است و به انسان در جنگ و انسان برآمده از آن پرداخته است. در این آثار جنگ از روایت های کلیشه ای به در می آید و سخن از فضاها و ماجراهایی به میان می آید که پیش از این تابو بوده است. این تابوها شامل ترس، خشونت و از همه مهم تر تنهایی انسان است و سربازان و بازماندگان از جنگ را در موقعیتی روان شناختی قرار می دهد که در آن جای رویا پردازی و تکرار کلیشه های رایج نیست، از مضامین عمده این رویکرد اعتراض به سرنوشت انسان های شرکت کننده در جنگ است (سعیدی، ۱۳۸۵: ۳۶ـ۲۱).

یکی از نویسندگانی که در آثار داستانی خود به تبعات و مشکلات ناشی از جنگ نظر داشته است محسن مخملباف است، مخملباف در رمان باغ بلور که به زن مظلوم این دیار نیز تقدیم شده به طور خاص زنانی را محور کار خود قرار می دهد که یا همسران خود را در جنگ از دست داده اند و اینک در جامعه ای پر از آسیب و مشکلات بار تمام زندگی و مسئولیت فرزندان را به تنهایی به دوش می کشد و یا با همسری جانباز که در نتیجه با مشکلات جسمی و روانی عدیده ای مواجه است، روزگاری سخت می گذرانند. قابل ذکر است در این رمان کسانی که در جنگ کشته شده اند شهید تلقی شده و هرگز اصل دفاع در برابر متجاوز رد نمی شود، لذا این رمان تا حدودی رویه ای ارزش محور نیز دارد، اما این رویه برجستگی قابل توجهی ندارد و از طرفی به سایر ویژگی های داستان های ارزش محور مانند تهییج وتشویق رزمندگان و توصیف جلوه های مقاومت و ... نیز پرداخته نشده است . هدف نویسنده در این رمان بیان همان رنج ها و دردهای بازماندگان جنگ است که به این رمان رویکردی جامعه محور بخشیده است. برای بررسی این رویکرد، اقشار

و گروه هایی را که در این رمان به ترتیب بیش از دیگر افراد دردها و مشکلات ناشی از جنگ را لمس کرده اند مورد واکاوی و تحلیل قرار خواهند گرفت.

جنگ عراق و ایران که به گواهی اسناد ومدارک بین المللی طولانی ترین و پرهزینه ترین جنگ خاورمیانه لقب گرفت، حادثه ای هولناک و عظیم بود که افزون بر شهادت بسیاری از جوانان این دیار و به جا گذاشتن جانبازانی که با از دست دادن عضوی از بدن خود، خود و خانواده هایشان درگیر شرایط دشوار ناشی از وضیعت جسمی و روحی جدید شدند، به غیر نظامیان بسیاری به ویژه زنان و کودکان آسیب های جبران ناپذیری وارد ساخت. زنانی که می بایست به تنهایی مسئولیت زندگی و سرپرستی فرزندان یتیم خود را به دوش می کشیدند.

از زمان شروع جنگ تا به اکنون آثار ادبی بسیاری خلق شده اند که هر کدام از زاویه ای به این جنگ پرداخته اند. برخی از این آثار به جنبه های مثبت جنگ تحمیلی و برخی نیز مصائب و ویرانی های آن را پیش چشم داشته اند.آنچه این مقاله در پی آن است بررسی رویکرد جامعه محور در رمان باغ بلور از محسن مخملباف است. این نویسنده با این رویکرد به مشکلات بازماندگان جنگ از جمله مردان، کودکان و به ویژه زنان پرداخته است.

این پژوهش به صورت کتابخانه ای – تحلیلی انجام شده است، ابتدا کتاب باغ بلور به عنوان منبع اصلی مورد بررسی و مطالعه دقیق قرار گرفته است و پس از فیش برداری از آن، اقدام به بررسی آثار ومنابعی شده است که با توجه به موضوع این پژوهش قابل تامل و استناد می باشد.

بررسی ها نشان می دهد که در میان پژوهش های مربوط به رمان دفاع مقدس، بررسی رویکرد جامعه محور در رمان باغ بلور موضوع پژوهشی مستقل قرار نگرفته است اما بررسی پیشینه تحقیقات انجام گرفته حاکی از این است که در بعضی از مقالات علمی –پژوهشی و کتاب ها از زوایای دیگربه این رمان پرداخته شده است.

سعیدی در مقاله ی «رویکردهای عمده ادبیات داستانی جنگ (۱۳۸۴-۱۳۵۹)» چهار رویکرد عمده را (ارزش محور، جامعه محور، انتقاد محور، انسان محور) در داستان های جنگ از ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۴ با توجه به نوع نگاه به جنگ، درونمایه، شخصیت های اصلی و... شناسایی کرده است. و برای هر کدام از این رویکردها نمونه هایی از داستان هایی با موضوع جنگ و دفاع مقدس همراه با خلاصه ای از بعضی از داستان ها آورده است. (سعیدی،۱۳۸۵:۳۶-۲۱)

سلیمانی در فصل اول کتاب تفنگ و ترازو ادبیات دفاع مقدس را شرح داده و در فصل دوم ده رمان ادبیات جنگ را نقد و تحلیل کرده است .این نویسنده رمان باغ بلور را از منظرهای متفاوتی نقد کرده است.(سلیمانی، ۱۳۸۰)

محمد حنیف در کتاب جنگ از سه دیدگاه به نقد وبررسی بیست رمان و داستان بلند جنگ پرداخته و رویکرد داستان ها به جنگ را به سه نگاه مثبت، منفی و نگاه سومی به جنگ تقسیم کرده است. وی در این کتاب برای هر دیدگاه نمونه هایی را ذکر وپس از بیان خلاصه ای از آن ها،به نقد داستان ها پرداخته است.این نویسنده رمان باغ بلور را دارای نگاه سوم نسبت به جنگ می داند که این نگاه مرگ در جنگ را شهادت می داند اما معتقدند به حال بازماندگان جنگ باید تعمق بیش تری کرد.

میرعابدینی نیزدر کتاب صد سال داستان نویسی در بخش پنجم در قسمت ادبیات و جنگ درمورد این رمان به بحث می پردازد.

خلاصه ای از رمان باغ بلور

رمان با شرح تولد سومین فرزند لایه، همسر شهید آغاز می شود و سپس خانواده های دیگری را که در قسمت خدمتکاران یکی از خانواده های مصادره ای زندگی می کنند، معرفی می کند. این خانواده ها عبارتند از: حمید، جانباز قطع نخاعی با همسرش ملیحه، لایه، همسر شهید با دو فرزند دیگر و خورشید و شوهر تریاکی اش قربانعلی که سابقاً خدمتکار همان منزل بوده اند، سوری همسر شهید، با دو فرزند که با پدر و مادر و برادرشوهرش زندگی می کنند. رمان «باغ بلور» سپس با وقایع بعدی ازدواج سوری با برادر شوهر شهیدش و تولد فرزندی از برادرشوهر و شایعه ی زنده بودن شوهر اول، پیش می رود. سوری روانی می شود. مدتی پس از بهبود، با شنیدن خبر شهادت مشهدی و احمد، شوهر و پسر عالیه(مادر شوهر سوری)، عالیه نیز تعادل روانی خود را از دست می دهد و پس از مدتی حقیقت را می پذیرد و بهبود می یابد. ملیحه و حمید پس از گذراندن بحران های روحی، تصمیم می گیرند کودکی را به فرزند خواندگی بپذیرند. شوهر دوم لایه نیز پس از گرفتن وانتی از بنیاد شهید مخفی می شود. خورشید که در اوج جوانی صیغه روی می کرده،لایه را نیز به این راه می کشاند. سرانجام داستان با اوج استیصال عالیه از گریه نوزاد سوری که دوباره تعادل روحی خود را از دست داده و در بیمارستان یستری است و جوشش شیر از سینه های پیرزن به پایان می رسد(حنیف،۱۰۹:۱۳۸۶).

تحلیل گروه های آسیب دیده جنگ

مخملباف در این رمان بیشتر وضعیت زنان و مشکلات آنان را مدنظر قرار داده و در واقع به خانواده های رزمندگان پرداخته است،چنان چه« داستان باغ بلور درباره ی جنگ است و نه ازجنگ.مخملباف در این داستان به وضعیت خانواده های شهدا و جانبازان پرداخته است»(شیشه گران،۲۹:۱۳۸۶). زنان،جانبازان و کودکان در این رمان نقش حائز اهمیتی دارند که در ادامه به آن پرداخته می شود:

۱-دیدگاه جامعه نسبت به زنان

«اگرچه سرنوشت جنگ ها با حضور فیزیکی مردان در صحنه های نبرد تعیین می شود، اما کمتر کسی است که بر حضور پررنگ و در عین حال ناپیدای زنان و تایید آن بر جنگ ها و نبردها باور نداشته

باشد»(سلیمانی، ۶۳:۱۳۸۰). مخملباف در این رمان به دو گروه اززنان مرتبط با مسئله جنگ پرداخته است که به آن ها اشاره خواهد شد:

۱-۱همسران شهدا

در جنگ ها آسیب های اقتصادی، اجتماعی و روانی بسیاری متوجه انسان ها شده و آثار منفی آن، گاه تا نسل های بعد، دامن گیر جنگ زدگان می شود(بهره ور،نیک خواه،۱۱:۱۳۹۱). یکی از این طیف های آسیب دیده زنان شهدا هستند که با به شهادت رسیدن همسرانشان طعم تلخ بی سرپرستی را می چشند و به ناچار بار مضاعفی را که همان تربیت و سرپرستی فرزندان را به دوش می کشند وگاهی در زیر فشارهای زندگی قامت آن ها شکسته می شود.

مخملباف این مورد را در دو شخصیت «لایه» و «سوری» نشان می دهد. دو زنی که احساس،دردها و رنج های آن ها در نبودن مرد زندگی شان به صورت های زیرنشان داده می شود.

«با این همه لایه حس کرد که این بچه را نمی خواهد. بچه بی پدر را می خواهد چه کند؟»(مخملباف،۶:۱۳۶۵).

«لایه با این وضعی که داشت با این تنهایی، دل خودش هم برای خودش می سوخت؛ چه رسد به دیگران. پایش که می افتد می نشست ذکر مصیبت خودش را فکر می کرد و می گریست»(همان،۲۴).

در واقع در جامعه ای که مخملباف ترسیم می کند«مردم بی تفاوت یافت می شوند و زالوهایی نیز که سر راه زنان شهدا کمین کرده اند،نیز فراوانند»(حنیف،۱۴۸:۱۳۸۶).

«نقطه اشتراک زندگی همه این زنان،وابستگی به مردان است این وابستگی سبب شده است تا این زنان همه عمر خود را در ترس و اضطراب از دست دادن توجه،پشتیبانی و سرپرستی شوهر سپری کنند و زمانی هم که به ناچار با این مسئله روبرو می شوند آشفتگی و اضطراب آن ها را در بر می گیرد»(کمالی و دیگران،۱۱۵:۱۳۸۸).

هنگامی که کریم همسر دوم لایه او را رها می کند،احساسات لایه که در حقیقت پشتیبان زندگی اش می باشد،این گونه بیان می شود:

«لایه چه مرگش بود؟خود هم نمی دانست. ماه امشب دوباره گویی از چاه بالا می آمد. لایه به چاقو فلس از ماهی های کیلویی بر گرفت:دل، ای دل. دست خود را در بیهودگی برید.جراحت تازه. مرهمی برزخم پیشین..... از لای درز در، سرما موذیانه نفوذ می کرد..بچه ها در خواب،لشکر شکست خورده.... کو حوصله شام؟...سیر بود.سیر سیر،از هر چه.»(مخملباف،۴۵:۱۳۶۵).

لایه به امید پیدا شدن سرپرستی برای فرزندان یتیمش با مردی ازدواج می کند اما از زندگی با این مرد چیزی جز حقارت نصیبش نمی شود«...لایه چون سگ تیپا خورده ای در گوشه ای افتاده بود. کتک می خورد و دم بر نمی آورد. صورتش از کشیده مرد خود می سوخت و گزگز می کرد»(همان،۴۲).

لایه از رنج زندگی و دردی که با ازدواج با کریم مضاعف می شود در مقابل رفتار کودکانش این گونه عکس العمل نشان می دهد« خود را به زمین انداخت و سر به دیوار کوفت.جان را بگو از تن من بیرون رود:«خدا ببین به چه روز پیسی ای افتاده ام!»دوباره به سر کوفت. صورت به چنگی درید.لب به دستی جر داد و نداد: این روزگار سیاه من است. بدتر از عاقبت شمر،سیلی سیلی. مشت مشت. و از حال رفت.چشم ها سیاهی می رفت.»(همان،۴۳).

«با این همه ریشه همه مشکلات او[سوری] در بچه ها خلاصه می شد.تا او را پیر نمی کردند، جوان نمی شدند. به نظرش آمد که پسر کوچکش ده سال است که همین طور دو سال و نیم مانده و او بیهوده دل به رشد او داده است»(همان،۱۸).

«دوباره او[سوری] مانده بود و خانه ای درندشت و دلی خراب. خراب خراب. مرد که نباشد ستون خانه نیست و خانه بی ستون، چه چیزی جز خرابه ای؟ ... راستی را هم که وقتی در خانه اش مرد بود، این شیر حوض کی چکه می کرد؟ آن مهتابی اتاق، کجا به پت پت می افتاد. حصیر افتاده کی ماه ها همان طور کج و معوج می ماند؟!»(همان،۲۱).

سوری با دیدن صحنه نبش قبر اکبر(همسر شهیدش) و بعد از تولد فرزندش از برادر شوهرش احمد(که با او ازدواج کرده است) و هنگام تولد فرزندش به شهادت رسیده است ، سرانجام تعادل روانی خود را از دست می دهد«از شب آن روز،سوری حواس پرتی گرفت. دیگر کسی را نشناخت. می نشست خودش را به در و دیوار می زد و یارمبارک باد می خواند»(همان،۷۸).

لایه نیزعاقبت خوبی ندارد و با خورشید که در جوانی صیغه روی می کرده است می رود«اگه حالشو داری پاشو یه چند روز بریم مشهد مجاور بشیم. اون جا یه حال دیگه ای داره.من دنیا رو خیلی گشتم،تو نگشتی.پاشو جون خورشید!پاشو بریم دنیارو نشونت بدم.تو عاقبت این جا می پوسی. پاشو دختر چرا معطلی؟دلت کجاست پس؟یک هفته گذشت و از لایه و خورشید خبری نشد»(همان،۹۸).

نویسنده در این رمان از زبان بعضی از شخصیت ها به انتقاد از نابسامانی های اجتماعی-اقتصادی نیز می پردازد و از بی تفاوتی نسبت به آرمان های انقلاب ابراز نگرانی می کند(میرعابدینی،۱۳۷۷:۸۹۴).

مخلباف دیدگاه جامعه نسبت به زنان بیوه را این گونه بیان می کند:«لایه چه فکر می کرد؟آیا فراموش کرده بود که بیوه است؟ و بیوه را در سرزمین او جز مرد زن مرده ای،کچلی، کوری، چلاقی، آبله مرغان گرفته ای،پیری، کس دیگری آیا گرفته است؟»(مخملباف،۱۳۶۵:۲۸).

سوری با بیان گذشته پرشور خود در اوج تظاهرات موقع انقلاب و مقایسه آن با زندگی کنونی اش گویی به آن چه به دنبال آن بوده،نرسیده است«انقلاب شد و یک ماه بعدش پدرم مرد....پدرم که مرد،چند روزی مدرسه نرفتم.گفتم مدرک به چه دردم می خوره.دیگه انقلاب شده.هر کس لایق هرچه هست به همان می رسه.چه می دونستم؟ سال سوم تجربی بودم»(همان،۱۲). در واقع گویی«نسلی آرمان گرا،انقلابی و فعال،اکنون

به خود،اجتماع و آرمان هایش می اندیشید.باورهایش در برخورد با واقیعت واپس می نشیند،سرخورده و مایوس می شود و درهم می شکند»(شیشه گران،۱۳۸۶:۳۲).

بچه های سوری دوست دارند کارهایی مثل ظرف شستن را تجربه کنند ولی آن ها را می شکنند:«مشهدی می گفت:«حالا که همه در حال تجربه و تمریینند،چرا این ها نکنند.... من ده نفر رو خودم می شناسم که همه با همین ماشین های جهاد راننده شدند.بیچاره ماشین ها،هنوز عروس نشده بیوه شدند....اما من موندم که موتورهای خودشون چطور سالم می مونه؟»(همان،۳۶).

نویسده در عین نشان دادن رنج زنان و بعضی انتقادات، شرکت در جنگ را به عنوان وظیفه ای در برابردشمن مطرح می کند و مقام والای شهدا رانیز در صحنه نبش قبر اکبر توصیف می کند.

«چه دلی داشت شوهرش منصور!جنگ که شد مگر طاقت آورد.غصه همه ی دنیا را می خورد.می گفت:«انگاری که غیر خانه مرا گرفته است.انگاری ناموس من، لایه و ساره در خطرند.»و رفت»(همان،۸).

در زمان نبش قبر اکبر ابتدا به اشتباه قبر انسان عادی را که با پارتی بازی در قطعه شهدا دفن شده می شکافند،مرده این گونه توصیف می شود«استخوانی در لجن،لهیده،عفن،چندش آورترین بوی عالم،دندان هایی که بی لب و گوشت می خندیدند.هزاران کرم در هم می لولیدند»(همان،۷۶).اما جسد اکبر این گونه توصیف می شود«بوی عطر فضا را پر کرد....مرده ای که گویی زنده است.نصف سر متلاشی شده.غرق به خون تازه کفن کنار زد....بوی عطر.بوی عطر....ملکوت در همین چند متری او بود»(همان،۷۷).

۱-۲کنش های روحی و روانی مادران شهدا

«عمده کنش هایی که مادران شهدا در ادبیات جنگ ازخود بروز می دهند کنش های روانی و روحی است.در درجه ی اول این مسئله امری طبیعی است،چرا که هیچ مادری بنابر طبیعت خود خالی از عاطفه مادری نبوده و در غیبت و نبود فرزندهمواره در تب و تاب خاصی به سر می برد.مادران شهدا،گاه پس از شهادت فرزند خود دچار عدم آرامش روحی و روانی می شوند»(سلیمانی،۱۳۸۰:۶۴). مخملباف این مورد را در شخصیتی به نام عالیه به تصویر می کشد که پس از شهادت فرزند دوم و همسرش تعادل روحی خود را از دست می دهد.

«داغ های بزرگ را چه کسی باور کرده است که او بکند؟ درعزا هم گریه نکرده بود... بر تو لعنت ای خاک!برتو لعنت!همه جگرگوشه هایم را از من گرفتی.می خواهم صد سال سیاه وجود نداشته باشی»(مخملباف،۱۳۶۵:۹۰).

عالیه مرگ عزیزانش را باور نمی کند و منتظر برگشت آن هاست«ای خدا این مشهدی کجاست؟کدام گوری رفته که پیدایش نمی شه.جبهه رفته ای؟خب برو. مرد بی ملاحظه چرا مرخصی نمی آیی؟این پسره از باباش بدتر.برم ببینم این حمید ازشون خبر نداره.حمید آقا برادر جون مسجد می ری از این مشهدی و احمد من خبری نیست؟»(همان،۹۰).

عالیه بعد از شهادت همسر و فرزند دومش دچار عدم تعادل روحی می شود«می گفت:«مادر جون چرا منو بردین قاطی دیوونه ها؟بهشون گفتم من خودم دو تا پسر دارم مثل شاخ شمشاد.از شما هم بیشتر دکترند.اما کجا این قدر خودشونو واسه مردم می گیرن.ایکبیری ها برین گم شین از جلوی چشمام!مرده شور ریخت و قیافه تونو ببرن!»(همان،۹۱).

«خورشید خانم آب باطل السحر داری یه چیکه بخورم؟نعل اسبتو بده ببندم به سرم.سوری جون،مادرم،خانمم،ببین به سر من چی افتاده گزگز می کنه.وای وای سوزن سوزن می شه. ... این احمد نیومده منو ببره دکتر.خاک بر سرش کنند»(همان،۹۰).

در اینجا نیز نویسنده انتقاد خود رامتوجه کسانی می کند که «در لحظه ها و روزهای مبارزه و پایداری و شهادت، عافیت طلبان حادثه گریز به مدد توجیه و بهانه از صحنه و میدان کناره می گیرند و به «خود» و دنیای خود می پردازند»(سنگری،۷۹:۱۳۸۹) و حتی خانواده شهدا رانیز فراموش می کنند.

پس از شهادت احمد و مشهدی«همه فامیل دوباره پیدایشان شد.بسیاری را بچه ها از بس ندیده بودند نمی شناختند:خویشاوندان عزا و عروسی.فامیل لحظه های بزرگ.آقا کمال روضه خان که برخاست،همه فامیل لحظه های بزرگ برخاستند.حتی نماندند چایی بخورند.دست در گردن عالیه انداختند و به او سر سلامتی دادند:... «اجرت با زهرای پهلو شکسته.زینب دورانی تو.»...عالیه گفت:«رفتید؟همین؟اومدید وظیفه تون رو انجام بدین.قبول باشه.خوش آمدید.برین.بچه ها رو من یزرگ می کنم.زنش رو من نگه می دارم...میثم جان مادر ازشون قدردانی کن.دست یتیم نوازی به سرت می کشند»(مخملباف،۱۳۶۵: ۹۰-۸۹).

مخملباف انتقاد از اوضاع جامعه را این بار چنین بیان می کند:احمد به دلیل این که موتور بدون تصدیق سوار شده است او را حد زده اند.«عالیه گفت:...اگه راست می گن کارهی دیگه شونو درست کنند.... راست می گن شوهر خورشید رو ببرند که تریاک می کشه.شلاق به پشت کسی بزنند که گرون فروشه.جلوی این خونه بغلی روبگیرند که هر شب توش ساز و آوازبلنده.»(همان،۴۱).

۲-آسیب های جسمی و روانی جانبازان

«جانبازان افرادی بودند که بیش ترین آسیب بدنی را از جنگ دیدند،البته اگر بعد معنوی آن را نادیده بگیریم»(غفاری جاهد:۱۳۸۹) از این رو یکی از قابل تأمل ترین مسائل و تبعات جنگ، موضوع جانبازان آن است.به گونه ای که اگر هم بسیاری از مشکلات و آثار باقی مانده از جنگ،به مرور از میان برود و به فراموشی سپرده شود،نشانه ها و عواقب جسمی و روانی جانبازی، معمولاً باقی می ماند،و لااقل تا سالیانی دراز،غیر قابل از یاد بردن است(سرشار،۲۳۳:۱۳۸۱) و«آن چه که در میانه قابل ذکر است ایثار و از خود گذشتگی زنان صبور و فداکاری است که رنج تحمل زندگی با جانبازان را به جان خریده اند»(لشکری،۳۰۲:۱۳۸۹).باغ بلور نگاهی عمیق و کاونده به زندگی جانبازان قطع نخاعی دارد.مخملباف،در قالب شخصیت حمید،شرح روان شناسانه ای از روحیات جانبازان داده و رنج های آن ها را به تصویر می کشد(حنیف،۱۱۱:۱۳۸۶).

حمید اکنون که تمام روزش را بر روی صندلی چرخدار سپری می کرددیگر حال و حوصله گذشته را ندارد«دیگر نه او به سراغ کسی می رفت، نه دیگران به سراغ او می آمدند. آن که تند می رود تا کی می تواند ملاحظه آن کسی را که در راه رفتن کند است،بکند؟ این بود که دیگر رفقای کوه به سراغش نیامدند.»(مخملباف،۱۳۶۵:۶۳).

حمید حتی محبت های همسرش ملیحه را رفتاری ترحم آمیز نسبت به خود قلمداد می کند.«ملیحه آیا به راستی او را برگزیده بود؟ابر مرد زندگی خود را؟آیا آن طور که گفته بود،هنوز هم بهترین مرد کسی است که در راه مردانگی اش، نیمی از خود را داده است؟...این خرده ایثارهای ملیحه او را بیشتر بدگمان می کرد.لابد مرا نمی خواهد که هر چه بیشتر می کوشد تا آن را اثبات کند»(همان،۱۲).

«من مردم ملیحه.زن من باش.خواهری چرا؟پرستاری چرا؟فحشم بده.قهرکن. ناز کن.بگذار که من گمان کنم که به تو محتاجم.به مهر تو.این قدر چون فواره مهرت را بر من سرریز نکن.»(همان،۱۶).

در واقع می توان به این مطلب اشاره کرد که« یکی از نقش های موثر زنان درطول جنگ وظیفه ی برخی از این زنان صبور به عنوان پرستاران جانبازان است»(شریف پور ولشکری،۱۳۸۹:۱۸۵).اگر چه در این رمان علی رغم پرستاری ها ودلسوزی های ملیحه،همسر جانبازش آن را نمی پذیرد:

« این صلوات ها این دعاها برای توست ملیحه که حاضر شده ای از خوشبختی ات،از جوانیت،از سعادتت،بگذری و یک عمر خودت را چون گلیم مسجد وقف یک جوان از دست رفته بکنی.به پایش بایستی»(همان،۶۵).

«حمید گفت:«ملیحه یک چیزی می پرسم راستش رو بگو.تو دلت بچه می خواد.نه؟...«خیلی دلت می خواد بدونی؟»...خود ملیحه ادامه داد:«فرض کن که این طور.منظور؟»«خب دونستنش مهمه.آدم تکلیف خودشو می دونه.دیگرون رو اسیر خودش نمی کنه.»لرزه بر اندام ملیحه نشست.خون تا پشت چشم هایش دوید اما بیهوده کوشید ،بخندد.خندید.تلخ و مأ یوس»(همان،۱۶-۱۵).

ملیحه نیز از حرف هایی که همسایه ها در مورد حمید می زنند آزرده می شود اما از عشقش نسبت به حمید کم نمی شود و صبورانه مشکلات را تحمل می کند«خورشید به لایه گفته بود:«این پسره پاک خل است. در آن دنیا زندگی می کند....خوب است والله،آدم پایش را بدهد بعد هم این طوری خودش را گول بزند.... می گویند قطع نخاعی است که بچه اش نمی شود.پسره خودش به تنهایی نمی تواند به مستراح برود،آن وقت رفته زن گرفته.»(همان،۶۳).

حمید رفتار بعضی افراد در جامعه را نیز برنمی تابد«قسمتی از پیاده رو سربالایی بود.کسی جلو آمد تا:«بگذارید کمکتان کنم.»-«خیلی ممنون خودم...»-«چرا تعارف می کنید زحمتی نداره که.»و او را به یک فشار دست تا بالای سربالایی برد:«التماس دعا.»مزد چهار قدم هل دادنش را می خواست.-«اجرت با خدا برادر.همه بهشت مال تو»(همان،۶۴).

انتقاد نسبت به مسئولان بی دردی که بی خبر از دردهای جامعه در ماشین های دودی می نشینند ودر نتیجه واقیعات جامعه را نمی بینند:

«زنی روسریش تا فرق سر عقب نشسته بود.حمید سر به زیر انداخت ... بنز دودی ای که چیزی از توش معلوم نبود به سرعت عبور کرد.حمید اندیشید.چطور بی سرنشین به این سرعت راه می رود. با چه سرعتی از کنار این مسائل می گذرند»(همان،۹۵).

با پس گرفتن خانه ی مصادره ای فردی طاغوتی از خانواده شهدا که بنیاد شهید به آن ها داده بود نویسنده بازگشت سرمایه داری را به جامعه خبر می دهد:

ملیحه از یکی از ماموران پرسید:«مگه این جا مصادره نشده بود؟» صاحب ملک گفت:«اشتباه کرده بودن،معذرت هم خواستند.سئوال دیگه ای هست؟!...کسی از زن ها پرسید:«تکلیف ما چیه برادر؟» ازآن سو کسی که لابد خود را برادرتر از دیگران دانسته بود پاسخ داد:«نمی دونم.»(همان،۹۲).

در کنار انتقاد باز هم ردپای اندیشه ارزشی نویسنده تسبت به شهدا دیده می شود.

حمید در پایان داستان با دیدن صحنه نبش قبر اکبر متحول می شود،چرا که«در اعتقاد اسلامی چنین کسانی نه تنها مرده نیستند بلکه شاهد وناظر براعمال دیگرانند؛ پس با حضور معنوی خود می توانند بر دنیای پیرامونشان تاثیر بگذارند»(فدایی حسین ،۲۰۳:۱۳۸۷) و نویسنده به این طریق نگاه ارزشی خود را به شهیدان نشان می دهد.

«حمید عوض شده بود.از صبح همان شب.دیگر در رویاهایش چندان غرقه نشده بود که به آن دواها احتیاج باشد.... چند بار گذاشته بود ملیحه او را در خیابان هل بدهد و او چشمش را از مردم ندزدیده بود.حتی با یکی از دوستان جانبازش قرار گذاشت که از تابستان با هم به ورزشگاه بروند و ویلچررانی کنند»(مخملباف،۸۳:۱۳۶۵).

۳-آسیب پذیری کودکان

«نگاهی به صفحات تاریخ نشان می دهد که در حوادث خشونت باری چون جنگ، کودکان از دیگر اقشار جامعه، آسیب پذیرترند؛ چرا که به خاطر توان وتجربه اندک ونیز ازهم پاشیدگی احتمالی کانون خانواده، بی دفاع تر مانده اند»(بهره ور،۱۰:۱۳۹۱).مخملباف در این رمان از کودکان نیز غافل نبوده است و آسیب هایی را مطرح می کند که ممکن است در هر جنگی متوجه آن ها شود.

فرزندان شهدا که ممکن است خاطره ی کم رنگی از پدر خود داشته باشند و یا حتی مفهوم پدر برای آن ها تنها درقاب عکسی بر روی دیوار خلاصه گردد در فرزندان لایه نشان داده می شود.«آن چه از بابا در او[ساره]مانده بود،تصویر گمی بود از بالا و پایین انداختن او تا طاق اتاق. بالا و بالاتر و تصویر بره بره غلغلک دادن او تا سر حد ریسه رفتن.... هر چند هنوز این قدر بزرگ نشده بود که بفهمد سایه بابا بر سر خانواده، مهم تر از خود او در خانه است.... پسر کوچک لایه ،سلمان،که پدر را به یاد نمی آورد. اولین لب ها

را به خنده رو در روی مادر گشوده بود و اولین گریه ها را نیز در دامن مادر بود که سر داده بود. برای او بابا که پیش از نبودن هم نبود»(مخملباف،۱۳۶۵:۳۴).

«بچه دوم لایه اما،در این اتاق چیزی به اسم بابا ندیده بود تا جای خالی آن را به هر بهانه ای حس کند. شاید بابا آن که گاه به گاه از دهان ساره و لایه می گریخت،عکسی بود آویخته بر گل میخ.... بی آن که تکانی بخورد یا حتی چون بعضی از اشیا زیر دست و پا گم شود»(همان،۳۵).

لایه به امید پیدا شدن سرپناهی برای خود و فرزندانش با کریم ازدواج می کند اما فرزندانش در وجود او نشانه ای ازمهربانی پدر را نمی بینند. «شب ها گذشت و ساره چیزی از بابائیه بابای جدید ندید. این دیگر چه جور بابائیست که مثل زن ها سرش را در لاک لایه فرو کرده و فقط با او حرف می زند»(همان،۳۴).

«کودکان به هر چیزی که باعث شادی و لذت آن ها گردد،محبت می ورزند.در سنین پایین تر محبت های آن ها به صورت عملی مانند بوسیدن، در آغوش گرفتن و نوازش کردن نشان داده می شود»(سیف و دیگران،۱۳۸۵:۲۶۹). ساره که محبت های پدر شهیدش را به یاد دارد،از کریم، همسرمادرش نیز انتظار همین محبت ها را دارد،اما پاسخ مناسبی دریافت نمی کند:

«ساره اندیشید که:این بابا چه جور بابایی است که هیچ چیزش به بابای باقی مانده در ذهن او نرفته است.حتی یک بار او را سر دست بلند نکرده است تا به هوا پرتاب کند. حتی یک بار او را قلقلک نداده تا از خنده ریسه برود.... حتی وقتی ساره جلو می رفته تا دست بیندازد گردن بابای جدید،با خنده ای ساختگی و ماچی که تا نوک زبانش هم نمی رسیده، او را از سر وا می کرده است:«برو برو با بچه های سوری خانم بازی کن.»پس چنین بابایی همان بهتر که نباشد.همان بهتر که نیاید:«خوش به حال تو سمیره که بابا نداری. شب ها مجبور نیستی زود بخوابی.» »(همان،۵۷).

مادر سرچشمه تربیت در خانواده است،فطرت عاطفی مادران تاثیر بسیاری در تربیت فرزندان دارد در حقیقت او اولین معلم فرزند است(پناه،۱۳۸۹:۱۷۳) . چرا که مادران تاثیر مستقیمی بر نوع رفتار ونگرش فرزندان دارند و از آن جا که«شخصیت مادر در داستان های جنگ نماد رنج دیدگی،بردباری و آسیب پذیری است»(پویان،۱۳۸۹:۴۷)می توان به این نکته پی برد که زنان در نقش مادری خود همچنان که رنج دیده و بردبار هستند،آسیب پذیر نیز هستند.

در این رمان فرزندان لایه و سوری به رغم مراقبت مادرانشان به دلیل زندگی در محله ای نامناسب گاهی رفتاری نابه هنجار دارند،مادران آن ها خود نیز از رنج و ناراحتی روحی شکسته شده اند و در مقابل این گونه رفتارهای فرزندانشان گاهی آن ها را به شدت تنبیه می کنند.

«سوری از در، درآمد و دست ساره را که با خود به اتاق کشانده بود رها کرد:«چشمت روشن لایه.ببین دخترت چه دسته گلی به آب داده.از کوچه رد می شدم دیدم نشسته گدایی می کنه. سرش را کرده زیر چادر و دستش را گذاشته بیرون....بیا مشتش هم پر از پول خرده.» و لایه اورا به زیر مشت می گیرد «تا نگه غلط

کردم،ولش نمی کنم.»-«می گه می گه من ضامن. بگو غلط کردم تا نکشتت.خیلی خوب نفسش بالا نمی آد تا بگه.بذار حالا با من بیاد بعد معذرت می خواد.» و[سوری] لاشه خونین و بی حال ساره را از اتاق بیرون کشید.»(مخملباف،۱۳۶۵:۴۳).

«از دلایل مهم نابسامانی اخلاقی کودکان در این دوره،تاثیر رفتار گروه همسالان است؛ زیرا کودک در این دوره، به شدت به دنبال این است که رفتار خود را با رفتار اعضای گروه همسالان منطبق و هماهنگ کند و درنتیجه،گاهی خود را با رفتارهای گروه هماهنگ می کند»(سیف و دیگران،۱۳۸۵:۲۶۵).فرزندان سوری به دلیل دوستی با کودکانی که بیش تر وقتشان را در کوچه ها می گذرانند، در برخورد با بزرگسالان رفتاری نامناسب دارند.

«عالیه گفت:خوب حالا ببینیم میثم و سمیره برای مامانشون چی آوردند؟... میثم گفت:«چی آوردم...؟بگم چی آوردم مادربزرگ؟» عالیه گفت:«بگو سلامتی.» میثم گفت:«سلامتی که چیزی نیست. عجب خری هستی ها.» سوری گفت:«خدا مرگم بده. این حرف ها رو کی یادت داده؟بچه های ولگرد کوچه؟هان؟ لابد من نبودم دو تایی خاک کوچه رو به توبره کشیدین.»(همان،۷۸).

میثم و سمیره ازمادرشان اجازه بازی در کوچه را می خواهند مادر به شرط زود برگشتن به آن ها اجاز می دهد«سمیره پرسید:«مامان زود یعنی کی؟»...«آهان فهمیدم. قد ناهار خوردن بازی کنیم زوده مامان.نه؟ و میثم به شیطنت خندید و گفت:«قد جیش کردن.»... سوری به او چشم غره رفت. این حرف پسر بچه او هم نقل سر پا شادینش بود.از بچه ای که پدر نداشته باشد و تنها سرگرمیش بچه های بی تربیت کوچه باشند،چه توقعی می توان داشت»(همان،۱۷).

میثم و سمیره در حال چیدن گل های حیاط هستند،خورشید به آن ها تذکر می دهد«پا می شم پشت دست هر دوتون رو سوزن می زنم ها....میثم گفت:«حرص نخور شیرت خشک می شه!»(همان،۸۱).

نویسنده تضاد اقتصادی بین فرزندان شهدا و سرمایه داران طاغوتی را این چنین به تصویر می کشد:

«ولی خورشید چه می توانست با آن ها بکند؟چندبار دیگر برایشان از دو بچه ای حرف بزند که مثل آقاها و خانم ها در این حیاط بازی می کرده اند و دست هم به گل ها و گچ بری ها نمی زده اند... میثم گفت:«تو در آن اتاق اسباب بازی ها رو باز کن. ماشین اونارو بده ما سوار بشیم، تا دیگه سر وصدا نکنیم.»(همان،۸۱).

نتیجه

براساس بررسی های انجام شده چنین به نظر می رسد که مخملباف در رمان باغ بلورنسبت به جنگ رویکردی جامعه محور داشته است که در این مقاله با بررسی این رویکرد موارد متعددی نشان داده شده است که همگی به مسائل ومشکلات اجتماعی خانواده های درگیر جنگ پرداخته است.

در واقع مخملباف با نگاهی عمیق به جنگ وتبعات آن،مشکلات زنان، کودکان و جانبازان را در بستر جامعه مطرح می کند.مشکلاتی که به نظر می رسد بسیاری از خانواده های درگیر جنگ با آن دست و پنجه

نرم می کنند گرچه در بسیاری از آثار ارزش محور این مشکلات نمود نیافته است،از جمله این مشکلات می توان به بی سرپرستی و بدسرپرستی برخی زنان، نا به هنجاری های رفتاری برخی کودکان، عدم تعادل روحی و روانی برخی همسران و مادران شهدا اشاره کرد.از دیگر مشکلات اجتماعی مطرح شده در این رمان مسائل جانبازان و خانواده های آن هاست که به نحو واقع گرایانه ای به تصویر کشیده شده است.

اما با وجود طرح این مشکلات و رویکرد برجسته جامعه محور آن،برخی نگرش های ارزشی نیز در رمان دیده می شود،هر چند این نگرش ها بسیار اندک است و برجستگی چشم گیری در آن ندارد.

کتابنامه

۱-بهره ور، مجید و نیکخواه ، مریم. جنگ و کودکی درآثار قیصر امین پور. دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان،سال سوم، شماره ششم، بهار ۱۳۹۱

۲-پناه، زینب. زن در آینه شعر دفاع مقدس.تهران: بنیاد حفظ آثارو نشرارزش های دفاع مقدس،۱۳۸۹

۳- پویان،مجید.بررسی جایگاه زنان در داستان های کوتاه احمد محمود.نشریه مطالعات اجتماعی-روان شناختی زنان،سال ۸،شماره ۳،ویژه حقوق و ادبیات،زمستان۱۳۸۹.

۴- حنیف،محمد.جنگ از سه دیدگاه«نقد و بررسی ۲۰ رمان و داستان بلند جنگ».تهران :نشر صریر،۱۳۸۶.

۵- سرشار،محمد رضا. در مسیر تند باد.تهران :انتشارات پیام آزادی،۱۳۸۱.

۶- سعیدی،مهدی.رویکردهای عمده ادبیات داستانی جنگ،پژوهش زبان و ادبیات فارسی،شماره هفتم،پاییز و زمستان ۱۳۸۵

۷-سلیمانی، بلقیس. تفنگ و ترازو. تهران: روزگار،۱۳۸۰

۸-سنگری، محمد رضا. ادبیات دفاع مقدس. بنیاد حفظ آثارو نشر ارزش های دفاع مقدس.چاپ اول،۱۳۸۹.

۹- سیف، سوسن و دیگران.روان شناسی رشد(۱).تهران:سمت،۱۳۷۹.

۱۰-شریف پور،عنایت الله و لشکری،فاطمه.بررسی نقش زنان در چند داستان کوتاه دفاع مقدس.نشریه ادبیات پایداری،دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی،دانشگاه شهید باهنر کرمان،سال اول،شماره دوم،بهار ۱۳۸۹.

۱۱- شیشه گران،پرویز.چهل کتاب«معرفی توصیفی چهل داستان دفاع مقدس». تهران: گلگشت،۱۳۸۶.

۱۲- غفاری جاهد،مریم.زنان درادبیات دفاع مقدس.مجله رشد آموزش زبان وادبیات فارسی،دوره ی بیست وسوم،شماره۴،تابستان ۱۳۸۹.

۱۳- فدایی حسین،حسین. نسبت الگوهای داستانی در تئاتر جنگ و تئاتر دفاع مقدس. نت گمشده:مجموعه مقالات چهارمین همایش پژوهشی تئاتر مقاومت،به کوشش و ویرایش محسن بابایی،تهران:انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس،۱۳۸۷.

۱۴- کمالی،افسانه و دیگران.بازنمایی تجربه زنان از جهان اجتماعی در رمان.نشریه مطالعات اجتماعی-روان شناختی زنان،سال ۷،شماره۳،زمستان ۱۳۸۸.

۱۵-لشکری،فاطمه. بررسی نقش زنان در داستان های کوتاه دفاع مقدس در دو مجموعه ی داستانی یوسف۱و۲.مجموعه مقالات فرهنگ عاشورایی و ادبیات پایداری، یوسف حامدی کیا،قم:یاس نبی،۱۳۸۹.

۱۶-مخملباف،محسن.باغ بلور.تهران:انتشارات برگ،۱۳۶۵.(استفاده از کتاب الکترونیکی باغ بلور برگرفته از سایت www.98iA.com).

۱۷- میرعابدینی،حسن. صدسال داستان نویسی ایران. جلد سوم،تهران: چشمه،۱۳۷۷.

بررسی باورهای مربوط به زمین و افلاک در قصاید خاقانی شروانی

دکتر حمید پولادی

استادیار دانشگاه صنعتی شاهرود

دکتر حسین کیا

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سمنان

چکیده

در این مقاله به شرح باورهای گوناگون مربوط به افلاک و زمین در قصاید خاقانی پرداخته شده است. این باورها که هر یک پایه و اساسی برای مضمون پردازی‌ها و تصویرسازی‌های شاعرانهٔ شاعر شروان قرار گرفته است، شامل باورهایی از قبیل باورهای اساطیری، عامیانه، دینی، نجومی، طبی و غیره است که در جای‌جای دیوان اشعار او حضوری چشمگیر دارد. نگارندگان با شرح و توضیحی فراخور این باورها (با توجه به منابع موجود در این زمینه) و تنظیم و ذکر شواهد مربوط می‌کوشند تا هرچه بیشتر زمینهٔ آشنایی ادب‌دوستان و به‌ویژه خاقانی‌پژوهان را با مفاهیم و معانی اشعار این شاعر سترگ ادب فارسی فراهم نمایند.

کلیدواژه‌ها: خاقانی شروانی، قصاید، باورشناسی، زمین و افلاک، سبک آذربایجانی.

مقدمه

یکی از بزرگترین شاعران و قصیده‌سرایان زبان پارسی که بحق توانسته است با سرودن اشعاری مطنطن و پرطمطراق به جایگاه برجسته‌ای در میان شاعران نام‌آور و نامدار ادب پارسی برسد، بی‌تردید افضل‌الدین بدیل خاقانی شروانی است. اشعار او (در هر قالبی که سروده شده باشد، از قصیده گرفته تا رباعی) از زیباترین و شکوهمندترین اشعار زبان و ادب پارسی است. هرچند پیچیدگی‌های اشعارش، لغات و ترکیبات و استعارات و تشبیهات و کنایات دور از ذهن و دشوارش، در بسیاری از موارد خود باعث بیگانگی و عدم آشنایی بسیاری از آشنایان و دوستداران زبان و ادبیات پارسی با سروده‌های بلند و بی‌مانند او گشته است، با این حال برای اهل فن جاذبه‌ای فراوان دارد؛ چنانکه به گفتهٔ ش‌می‌سا: «دیوان خاقانی دیوانی است که کسی جز به اجبار (مثلاً فرمان استاد و بیم امتحان) به سراغ آن نمی‌رود، اما اگر کسی با آن مأنوس شد دیگر مزهٔ حلاوت آن را تا جان در بدن دارد فراموش نخواهد کرد». (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۵۴)

البته با صرف نظر از پیرایه‌های ادبی و آرایه‌های هنری و تناسب‌های لفظی و معنوی باید گفت یکی از دلایلی که به دیرآشنا بودن اشعار- و نیز نثرنوشته‌ها و یا منشآت- خاقانی دامن می‌زند و گاه درک معانی و مفاهیم واقعی و موردنظر شاعر را برای ما محدود و حتی گاهی ناممکن می‌سازد و به عبارت دیگر باعث می‌گردد که شعر و سخن او برای خواننده یا مخاطب دیریاب باشد، مربوط به بهره‌گیری فراوان شاعر شروان از باورها و علوم و فنون فرهنگ‌های گوناگون از قبیل علم نجوم، طب، فلسفه، تاریخ و غیره و نیز به‌کارگیری اصطلاحات و روایات و اخبار ادیان و ملل مختلف بخصوص آیین مسیحیت است؛ به طوری که

دیوان او از این نظر به دایره‌المعارفی مبدل شده است. شفیعی‌کدکنی در این باره می‌گوید: «مطالعه در شعر خاقانی نشان می‌دهد که وی از پشتوانهٔ فرهنگی بسیار سرشاری برخوردار است. فرهنگ اساطیری (ایرانی، اسلامی، مسیحی)، مذهبی، علمی و فلسفی روزگار خود را در عالی‌ترین مدارج آن داشته است». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳۵)

لذا برای درک درخور و شایسته و نیز برای لذت بردن هر چه بیشتر از زیبایی‌ها و تناسبات اشعار این سخن‌گستر سترگ و نیز دیگر شاعران هم‌سبک او مانند حکیم نظامی و برقراری ارتباط و رسیدن به حلاوتی که پیش از این از آن سخن به میان آمد، هر خوانندهٔ سخن‌دوستی خواسته یا ناخواسته، نیازمند یادگیری و یا آشنایی با این علوم و فنون مختلف می‌باشد؛ چرا که پس از خواندن و بررسی اشعار، این امر بخوبی آشکار می‌گردد که مبنای بسیاری از تصویرسازی‌ها و مضمون‌پردازی‌های شاعرانهٔ این شاعر برجستهٔ سبک آذربایجانی، بر باوری دیرینه و کهن استوار شده است.

ازین‌رو با توجه به اهمیت این موضوع، در این مقاله سعی شده است با بررسی این باورها در قصاید خاقانی و شرح و توضیح آنها براساس منابع مرتبط، زمینه‌ای را برای شناخت این شاعر سترگ هموار کنیم.

بررسی باورهای مربوط به افلاک

۱ ـ به اعتقاد قدما افلاک و همچنین سیارات، به هنگام گردش خود به دور زمین از خود موسیقی و آهنگ و آواهای گوناگون پخش می‌کنند. این نظریه برای اولین بار در سخنان فیثاغورث حکیم بزرگ یونانی به ثبت رسیده است و بعدها نیز توسط حکیمانی چون اقلیدس، بطلمیوس و افلاطون هم مطرح شده است. همچنین برخی از حکمای بزرگ ایرانی نیز بعدها به پیروی از نظرات حکمای یونانی، این نظریه را در نوشته‌ها و یا در اشعار خویش به‌گونه ای بیان نموده و باور به آن را اظهار کرده‌اند.

سهروردی در این باره در کتاب «قصه غربه الغربیه» چنین می‌گوید: «پس جرم‌های علوی را بدیدم، بدان‌ها پیوستم و نغمه‌ها و داستان‌های آن‌ها بشنودم و خواندن آن آهنگ‌ها بیاموختم و آواهای آنان چنان در گوشم اثر می‌کرد که گویی آوای زنجیری است که بر سنگ خارا کشند». (به نقل از: شمیسا، ۱۳۷۷)

همچنین با توجه به این باور کهن، این نکته شایان ذکر است که ایرانیان باستان نیز عرش را "گروثمان" می‌نامیدند که به معنی خانمان سرود است که بخوبی دلیل این نامگذاری در ارتباط با این باور دیرینه آشکار می‌گردد. ازسوی دیگر این باور در اندیشه‌ها و آیین‌های عارفانه جایگاهی سخت قابل توجه داشته است؛ چنانکه کزازی دربارهٔ این مطلب می‌گوید: «گروثمان جای سرود و موسیقی کیهانی است. در دبستان‌های نهان‌گرایی و آیین‌های درویشی از این موسیقی شگفت یاد می‌شود. این موسیقی رازآمیز و شورانگیزی که از گردش آسمان و اختران به گوش رازآشنایان پاکیزه‌جان می‌رسد، آن موسیقی تاب‌ربایی که جان‌های افسردهٔ پژمرده را شور و شکفتگی می‌بخشد و آنها را به سوی بهشت آسمانی درمی‌کشد و فرامی‌خواند، آن موسیقی که یادمان دیرینهٔ فروپوشیده را در جان‌های بیدار و آگاه برمی‌انگیزد و آنها را به یاد روزگاران نزدیکی و پیوند به خداوند می‌آورد... به باور نهان‌گرایان آن موسیقی که ما بندیان خاک و افسردگان تن می‌شنویم، بازتابی دور

و دگرگون‌شده از آن موسیقی کیهانی است... مگر نه اینست که فیثاغورث اندیشمند بزرگ گفته است: "من صدای اصطکاک افلاک را شنیدم و از آن علم موسیقی را نوشتم"». (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۱۳)

اشعار مولانا جلال‌الدین در مثنوی معنوی نیز در این رابطه سخت مشهور است:

نالهٔ سرنا و تهدید دهل　　چیزکی ماند بدان ناقور کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها　　از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق　　می‌سراینـدش بـه طنبـور و بـه چـرخ
مؤمنان گویند کاثار بهشت　　نغز گردانید هر آواز زشت. (مولوی، ۱۳۷۸، دفتر۴: ۳۴۲)

همچنین در ترجمهٔ رسایل اخوان‌الصفا دربارهٔ این باور آمده: «افلاک و کواکب را آوازهاست متناسب آواز سازها، لطیف‌تر و لذت وی بیشتر». (به نقل از: شمیسا، ۱۳۷۷)

با توجه به این باور است که خاقانی در اشعار خویش از صوت، طنین، نغمات و نالهٔ چرخ یاد می‌کند:

لطافت حرکات فلک به گاه سماع　　طراوت نغمات ملک به گاه ندا (ص۴۵)
مرا ز هاتف همّت رسد به گوش خطاب　　کزین رواق طنینی که می‌رود دریاب
زبان مرغان خواهی طنین چرخ شنو　　در سلیمان جویی به صدر خواجه شتاب
رواق چرخ همه پر صدای روحانی است　　در آن صدا همه صیت وزیر عرش جناب (ص۷۴)
چرخ چون چرخ‌زنان نالان است　　دل ز چرخ این همه نالان چه کنم (ص۳۹۵)
خلق تو از راه لطف جان برباید ز خصم　　چون حرکات فلک در نغمات حزین (ص۴۹۱)
ز مه جام و ز افلاک صوت است و دارم　　چو عیسی بر آن صوت و جام اطلاعی (ص۶۰۷)

حکیم نظامی نیز در اقبال‌نامه در داستان «اغانی ساختن افلاطون بر مالش ارسطو» بیان نموده که افلاطون اغانی را از آواز و آهنگ چرخ و انجم ساخت:

شب و روز از اندیشه چندان نخفت　　کاغانی برون آورید از نهفت
به خم در شد از خلق پی کرد گم　　نشان جست از آواز این هفت خم
کسی کو سماعی نه دلکش کند　　صدای خم آواز او خوش کند
مگر کان غنا ساز آواز رود　　دران خم بدین عذرگفت آن سرود
چو صاحب رصد جای در خم گرفت　　پی چرخ و دنبال انجم گرفت
بر آهنگ آن ناله کانجا شنید　　نموداری آورد اینجا پدید. (ص۸۶)

۲ ـ به اعتقاد قدما زمین مانند جزیره‌ای میان افلاک قرار گرفته است؛ چرا که قدما معتقد بودند جنس افلاک از آب است. لذا به افلاک و یا همان آبی که زمین را احاطه کرده است، آب معلّق یا فلک محیط می‌گفتند. با توجه به همین باور است که پیشینیان به خورشیدی که از این آب می‌تابد آفتاب (آبتاب)؛ یعنی

تابنده از آب می‌گفتند. در وندیداد نیز به این نکته اشاره شده است و در آن سخن از آب آسمانی و دریای آسمان رفته است: «در آیین زرتشت آبها بر سه گونه بخش شده‌اند:

۱ـ اردویسور: آب نخستین یا آب آسمانی که آبهای دیگر از آن برمی‌آیند؛

۲ ـ آب هوم یا پرا هوم که آب آیینی و سپند است؛

۳ـ آبی که بر زمین روان است». (کزازی، ۱۳۷۲: ۴۷۷)

طوسی همدانی در کتاب خویش عجایب‌نامه نیز در این باره گفته: «و بدان که آفریدگار آبها را از ابتدا از جوهری آفرید سپید که نظری به وی کرد به هیبت آن جوهر شکافته شد. نیمی بگداخت آب گشت و نیمی دیگر عرش را از آن آفرید و آن آب را اکنون بحرالعمیق و بحرالمحیط خوانند از آن سوی عالم و به رومی بحر طرطاووس خوانند». (طوسی، ۱۳۴۵: ۵۷)

همچنین در تاریخ بلعمی با استناد به آیهٔ قرآنی دربارهٔ این که افلاک از آبند و ستارگان در هر فلکی که قرار دارند در حال شنا کردن هستند، چنین گفته شده است: «... پس گفت این پنج ستاره همچون ماه و آفتاب از مشرق برآیند و به مغرب فرو شوند و هر یکی را گردونیست همچنانکه آفتاب و ماه را و آن گردون به میان آب اندر است و همی آشنا کنند چنانکه خدای، عزّ و جلّ، گفت: "و کل فی فلک یسبحون" و اگر به آب اندر نبود نگفتی که همی آشنا کنند». (طبری، ۱۳۷۷: ۵۶)

خاقانی با توجه به این باور کهن است که چنین سروده:

اندر جزیره‌ایّ و محیط است گرد تو　　زین سوت موج محنت و زان سو شط بلا
از رمز درگذر زمین چون جزیره‌ای است　　گردون به گرد او چون محیط است در هوا (ص۳۰)
آب محیط را ز کرامات کرده پل　　بگذشته زآتشین پل این طاق آب‌فام (ص۳۳۲)
پایه و مایه گرفت هم کف و هم جام او　　پایهٔ بحر محیط مایهٔ حوض جنان (ص۴۴۹)
بحر محیط از زمین بزاد و عجب نیست　　کان خوی ازین مرکب جمام برآمد (ص۱۴۴)
رخش همت برون جهان چو مسیح　　زین پل آبگون آتش بار (ص۲۶۰)
گرد فلک المحیط گویت　　کز دست تو صولجان ببینم (ص۴۰۲)

حکیم نظامی نیز در اقبال‌نامه در مورد آب بودن جنس افلاک با توجه به طلوع و غروب آفتاب می‌گوید:

به ما در فرو رفتن آفتاب　　اشارت به چشمه است و دریای آب
همان چشمه گرم کو راست جای　　به دریا حوالت کند رهنمای
چو آبی به یک جا مهیا شود　　شود حوضه و در به دریا شود
معیّب بود تا بود در مغاک　　معلّق بود چون بود گرد خاک
دران بحر کو را محیط است نام　　معلّق بود آب دریا مدام (ص ۱۷۲)

۳ـ فلک، نوسفری کهن‌آوازه است که جنبش او را ابتدا و انتهایی نیست. پیری است که اگر چه زمان زیادی از عمر او گذشته است، ولی با این حال جوان و پویاست. از این روست که قدما در اندیشه‌ها و عقاید

خویش افلاک را پاینده جاودانی می‌دانستند که دست فنا از ایشان دور است. البته باید گفت قدما ستارگان فلکی را نیز این‌گونه جاویدان می‌پنداشتند. قابل ذکر است که این اعتقاد قدمای ایرانی نیز مانند بسیاری دیگر از عقاید مربوط به افلاک و ستارگان، برگرفته از نظریات حکمای یونانی به‌ویژه افلاطون است.

در عجایب‌نامه در این باره چنین گفته شده است: «بدان که مذهب اهل سنّت آن است که قطب‌ها و افلاک و اجرام عالیه از بهر فنا آفرید و باقی جزء آفریدگار نیست و مذهب دهریان آن است که ملائکه و افلاک باقی‌اند و گویند که هیاکل عالیه و روحانیان حیات ذاتی دارند، به خلاف اهل زمین که همه مواتند و جواهر و اجسام این عالم فایت است و آن که زنده است حیات در وی عرض است و در آن داخل است و مرگ و فنا در آن جمله نافذ است». (طوسی، همان: ۱۷)

با توجه به این باور است که خاقانی در اشعار خویش از فلک با تعابیری چون: معمّر، دایهٔ سالخورده و نوح کهنسال یاد کرده و هیولی آن را از فنا تهی می‌داند:

ای چو هیولی فلک صدر تو از فنا تهی — وی چو طبیعت ملک ذات تو از خطا بری. (ص۵۹۲)

قدرتش باد تا طراز کمال — بر سپهر معمّر اندازد. (ص۱۳۵)

ملک تو کشتی است و چرخ نوح کهنسال — کش ز شب و روز حام و سام برآمد. (ص۱۴۳)

فلک دایهٔ سالخورده است و در بر — زمین را چو طفل زمن زآن نماید. (ص۲۱۸)

ناصرخسرو نیز در روشنایی‌نامه در بخش آفریده شدن افلاک و ستارگان دربارهٔ این صفت افلاک و ستارگان که بقای ابدی دارند و هرگز فناپذیر نیستند، می‌گوید:

گرفته هر یکی عقلی و جانی — به کار خویشتن هر یک جهانی

یکی در ملک یزدان نیک بنگر — که اینها ملک یزدانند یکسر

همه نیک و بد ما هست از ایشان — فنا را گشته کوته دست از ایشان. (ص۸)

۴ـ برطبق باوری کهن و اساطیری، افلاک از دود آفریده شده‌اند و به عبارت دیگر جنس آنها از دود است. البته به این باور دیرینه در قرآن نیز اشاره شده است؛ آنجا که می‌فرماید: «ثم استوی الی السماء و هی دخان» (قسمتی از آیهٔ ۱۱، سورهٔ فصلت)، که با توجه به این آیه ریشهٔ این باور را برآمده از قرآن دانسته‌اند. در کتاب تاریخ بلعمی در این باره چنین گفته شده است: «پس عالم همه یکسر از آب آفرید آنگاه به هیبت یک نظر به آب نگرید آن آب از هیبت خدای تعالی برجوشید و دودی از میان آب برآمد از آن دود آسمان‌ها بیافرید چنانکه گفت: "ثمَّ استَوی إلَی السَّماء وَ هِیَ الدُّخان فَقالَ لَها و للأرض ائتیا" و همچنانکه از اول این آسمان‌ها از دود آفرید، روز رستخیز چون ویران شود همه دود گرداند». (طبری، همان: ۳۹)

نیز در کتاب حبیب السیر دربارهٔ آفرینش افلاک چنین گفته شده است: «... در آن زمان غیر عرش اعظم و آب چیزی نبود. بعد از آن کرت دیگر آب را منظور نظر عزت ساخت. آب بر خود بجوشید و دخانی

و کفی از آن حاصل شد و اجزای کف در میان جهان جمع آمد، باری سبحانه و تعالی از آن کف، زمین را آفرید و از آن دخان آسمان را مخلوق گردانید.» (خواندمیر، ۱۳۵۳، ج۱: ۱۱)

خاقانی از این باور این‌گونه یاد کرده است:

آتش قدرش بر شد قدری دود فشاند　　عنصر هفت فلک زآن قدر آمیخته‌اند. (ص۱۵۴)

از اختر و فلک چه به کف داری ای حکیم　　گر مغ صفت نه‌ای چه کنی آتش و دخان. (ص۴۳۷)

گشت چو جنّت به نور قبّهٔ چرخ از نجوم　　شد چو جهنّم به وصف دخمهٔ چرخ از دخان. (ص۴۶۰)

حکیم نظامی در اقبال‌نامه در بخش «گفتار در آفرینش نخست» از زبان هرمس چنین می‌گوید:

بر آنم که این طاق دریاشکوه　　معلّق چو دودیست بر اوج کوه

به بالای دودی چنین هولناک　　فروزنده نوریست صافی و پاک

نقابیست این دود در پیش نور　　دریچه دریچه ز هم گشته دور

ز هر رخنه کز دود ره یافته است　　به اندازه نوری برون تافته است. (ص۱۲۹)

۵ ـ به اعتقاد قدما از زمان آدم و آفرینش او تا زمان ظهور پیامبر اسلام(ص) دور فلک، شش هزار سال را پشت سر گذاشته است و در دورهٔ هزارهٔ هفتم است که آخرین دور فلک می باشد؛ چرا که به اعتقاد آنان بعد از این هزار سال عمر جهان به سر خواهد رسید. فروزانفر در شرح بیتی از مثنوی مولوی در این باره می‌گوید: «برخی از متقدمان معتقد بودند که عمر جهان هفت هزار سال است و هر هزاره را یک دوره و هر دوری را به یکی از هفت ستاره سیّار شمرده و آغاز از ستارهٔ کیوان کرده و به ترتیب هر دوره را به نام یکی از ستارگان رونده می‌خوانده اند و ظهور پیغمبر(ص) در هزارهٔ هفتم که دورهٔ قمر است به وقوع پیوسته و ذکر دور قمر در این اشعار مبتنی بر این عقیده می‌باشد و اکنون که سال۱۳۶۰ قمری و ۱۳۲۰ خورشیدی است، سال‌های دراز می‌گذرد که دور قمر به نهایت رسیده و [دوباره] دورهٔ زحل آغاز شده است». (فروزانفر، ۱۳۴۷: ۲۳۹)

در عجایب‌نامه آمده: «و در خبر آید که عمر و بقای عالم بر هفت امد نهاد، آن روز که پیغامبر بزاد شش آمد گذشته بود و از وقت ظهور وی تا آخرالزمان یک آمد مانده است آن گه عالم را زوال بود». (طوسی، همان: ۲۳)

نیز در کتاب کشف‌الحقایق در این مورد آمده است: «... و چون نیمه روز آدینه که پانصد هزار سال باشد تمام شد، آدم از بهشت بیرون آمد و به این عالم آمد و هفت هزار سال دیگر فرزندان آدم در این عالم باشند آنگاه این عالم را درنوردند، پس تمامی آن عالم چهارده هزار سال شود هفت هزار سال مدت آفریدن و هفت هزار سال مدت درو بودن و این جمله که گفته شد در قرآن مجید مذکور است، چنانکه می‌فرماید: قُل إنکم لتکفرون بالذی خلق الارض فی یومین». (نسفی، ۱۳۵۹: ۲۲)

این باور که عمر جهان هفت هزار سال است و پیامبر(ص) در دور هفتم ظهور می‌کند را می‌توان در سخنان خود پیامبر(ص) نیز بازجست، چنان که فرموده: «عمر الدنیا سبعه آلاف و اتانی فی سبع الاخیر».

از این روست که نظامی‌گنجه‌ای در هفت‌پیکر در نعت پیامبر(ص) می‌گوید:

نقطهٔ خط اولین پرگار خاتم آخر آفرینش کار. (ص۶)

و آخرین دور کاسمان راند خطبهٔ خاتمت هم او خواند. (ص ۷)

حکم هفتصد هزار ساله شمار تابع حکم او به هفت هزار. (ص ۸)

خاقانی نیز از این باور چنین در اشعار خویش سود برده است:

پیش کعبه گشته چون باران زمین بوس از نیاز وآسمان را در طوافش هفت دوران دیده‌اند. (ص۱۷۴)

هیچ یگانه نزاد چرخ فلک همچو تو تا که همی ملک راند سال فلک شش هزار. (ص۲۵۵)

آسمان در دور هفتم بعد سال شش هزار زاده خورشیدی که تختش تاج سعدان آمده. (ص۵۶۴)

۶ـ به اعتقاد قدما افلاک محل و جایگاه نفوس و جان‌های پاک است و جان‌های پاک بعد از مفارقت از جسم بر افلاک می‌روند و در عالم وحدت مأوا می‌گزینند. در عجایب‌نامه آمده: «بعضی گویند جان شعاعی است از عالم علوی متصل است به دل و دل ینبوع روح است و گویند که جان اشقیا به حضرموت برند در چاهی که آن را برهوت گویند و کس قعر آن ندیده است... و بعضی گویند که محل ارواح میان فلک است استاده از وی مدد می‌رسد به زندگان و آنچه از زندگان فوت می‌شود به قرص ارواح می‌پیوندد». (طوسی، همان: ۷۶)

سنایی نیز در سیر العباد الی المعاد دربارهٔ بازگشت روان به سرچشمه، چنین روندی را برشمرده است: ۱ـ خاک، ۲ـ آب، ۳ـ باد، ۴ـ آتش، ۵ـ قمر، ۶ـ عطارد، ۷ـ زهره، ۸ـ آفتاب، ۹ـ مریخ، ۱۰ـ مشتری، ۱۱ـ زحل، ۱۲ـ فلک البروج، ۱۳ـ فلک الافلاک، ۱۴ـ عقل کل.

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

رخت از این گنبد برون بر گر حیاتی بایدت زانکه تا در گنبدی با مردگانی هم‌وطا

نفس عیسی جست خواهی رای کن سوی فلک نقش عیسی در نگارستان راهب کن رها. (ص۹)

کعبهٔ جان ز آنسوی نه شهر جوی و هفت ده کاین دو جا را نفس امیر و طبع دهقان دیده‌اند. (ص۱۶۶)

نشاط من همه زی آشیان فلک است اگر چه در قفس پنج حس گرفتارم. (ص۳۷۰)

چو از حبس این چار ارکان گذشتم طربگاه جز هفت طارم ندارم. (ص۳۶۲)

هر زمان زین سبز گلشن رخت بیرون می‌برم عالمی از عالم وحدت به کف می‌آورم. (ص۳۸۷)

این عالمی است جافی و از جیفه موج‌زن صحرای جان طلب که عفن شد هوای خاک. (ص۳۲۷)

مشاع آمد میان عیسی و من گلشن وحدت به جان آن نیمه بخریدم هم از عیسی به ارزانی. (ص۶۱۳)

به عبارت دیگر می‌توان گفت برطبق عقاید پیشینیان، بهشت در افلاک قرار دارد: «گروهی دیگر معتقد بوده‌اند که روان به فراسوی دریاها یا بر تیغهٔ کوه‌ها جای می‌گزینند یا به گمانی دیگر از جهان زمینی فراتر

می‌رود و بر فراز آسمان‌ها در ماه خورشید یا ستارگان زیست می‌کند ازین اندیشه است که بعدها مفهوم بهشت پدید می‌آید». (بهار، ۱۳۵۲: ۲۹)

گر آسمان حجاب بهشت است پیش خلق تو آسمانی و حرم شه بهشت‌وار. (ص۲۴۳)

۷- طبق روایات، خروسی سپید در زیر عرش و در فلک چهارم وجود دارد که خروسان روی زمین از بانگ او به سحرگاه برمی‌خیزند و بانگ برمی‌آورند. در ترجمهٔ تفسیر طبری زیر عنوان «حدیث الدیک الابیض» آمده است: «پیغامبر، صلی الله علیه و سلم، چنین گوید که در آسمان چهارم مرغی را دیدم سپیدتر از عاج، بر مثال خروهی و پای او بر هفتم طبقه زمین بود و سر او را دیدم زیر هفتم آسمان و یک پر او تا مشرق بود و دیگر پر او تا مغرب بود و من از جبرئیل پرسیدم که این چه مرغی است بدین عظیمی. جبرئیل ـ علیه السلام ـ گفت: این خروهی سپید است و خدای، عزّ و جلّ، او را بدین‌گونه آفریده است و هر شبی سحرگاه هر دو بال خویش باز کند و بانگ کند جملهٔ خروسان زمین آواز او بشنوند و همچنان ایشان نیز بانگ کنند و به تسبیح و تهلیل و از دد و دام و چرخنده و پرنده و جنبندگان که خدای، عزّ و جلّ، بیافریدست به جز آدمیان هیچ چیز نیست بر خدای، عزّ و جلّ، گرامی‌تر از این خروه و چون پیغامبر ـ علیه السلام ـ آن خروه را بدیده بود، چون به زمین آمد همواره خروه سپید داشتی و گفت هر آنجا که خروه سپید باشد بر اهل آن خانه جادوی کار نکند و دیوان از آنجا پرهیز کنند و از بهر این است که پیغامبر ـ علیه السلام ـ وصیت کرد، اندر حدیث خروه سپید گفت: دوست دارید خروه سپید را، که او دوست من است و من دوست اویم و دشمن او دشمن من است و دشمن من دشمن اوست و اگر مردمان بدانند که کرامت او بر خدای، عزّ و جلّ، چیست هر پری کزو بیفتادی به زر سرخ باز خریدند». (طبری، ۱۳۳۹، ج۱: ۱۹۱)

ما مرغ عرشییم که بر بانگ ما روند مرغان شب‌شناس نواخوان صبحگاه. (ص۵۱۰)

حکیم نظامی نیز از این خروس سپید در اقبال‌نامه یاد کرده است:

شنیدم که بالای این سبز فرش خروسی سپید است در زیر عرش
چو او برزند طبل خود را دوال خروسان دیگر بکوبند بال
همانا که آن مرغ عرشی منم که هر بامدادی نوایی زنم
به آواز من، جمله مرغان شهر بکوبند بال اینت گویای دهر. (ص۲۹)

۸ـ طبق عقیدهٔ قدما در آسمان چهارم مقابل کعبهٔ روی زمین، کعبهٔ دیگری است به نام «بیت‌المعمور» که زیارتگاه فرشتگان است. در غیاث‌اللغاث ذیل بیت‌المعمور آمده: «بیت‌المعمور مسجدی است بر آسمان چهارم از زمرد یا یاقوت، مقابل کعبه؛ به طوری که اگر از آنجا چیزی بیفتد، بر بام کعبه آید؛ و قبل از توفان، بر زمین کعبه بود، و معمور را ز آن نام شد که هر وقت، از زیارت ملایک آباد است».

حمدالله مستوفی نیز در نزهه‌القلوب می‌گوید: «چون آدم ـ علیه السلام ـ از بهشت به زمین سرندیب هبوط کرد، و بعد از صد سال که تضرع و زاری کرد، توبهٔ او قبول شد و او را بر فرقت بهشت، تأسف عظیم بود؛ حق ـ سبحانه تعالی ـ خیمه‌ای از بهشت بر او فرستاد. آن را به زمین کعبه فرود آوردند و آن را خانه‌ای

بود از یک پاره یاقوت با قنادیل زرین؛ و در دیگر کتب آمده که: آن خانه بیت‌المعمور بود؛ و آدم را ـ علیه السلام ـ بدان تسکین می‌بود؛ و به روایتی به وقت توفان و به روایتی به وقت وفات آدم ـ علیه السلام ـ آن خانه به آسمان بردند و بنی‌آدم، به فرمان شیث، جای آن خانه از سنگ و گل بساختند». (حمدالله مستوفی، ۱۳۶۲: ۲)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

کامروز حلقهٔ در کعبه است آسمان　　حلقه‌زنان خانهٔ معمور چاکرش. (ص۲۸۹)

ای در زمین ملت معمار کشور دین　　بادی چو بیت معمور اندر فلک معمر. (ص۲۷۹)

عیسیم از بیت معمور آمده وز خوان خلد　　خورده قوت و زله اخوان را ز خوان آورده‌ام. (ص۳۴۰)

پس چو رضوان در جنّات گشاید ملکان　　بانگ حلقه زدن کعبه علیا شنوند. (ص۲۱۲)

۹- به اعتقاد قدما افلاک نه طبقه‌اند که هفت طبقهٔ آن دارای هفت سیارهٔ معروف است و پس از آن نیز فلک ثوابت و فلک اطلس قرار دارد. هر یک از افلاک با سیارهٔ مربوط به آن به ترتیب از فلک اول تا فلک نهم چنین است:

۱ـ فلک اول (ماه یا قمر)؛ ۲ـ فلک دوم (تیر یا عطارد)؛ ۳ـ فلک سوم (زهره یا ناهید)؛ ۴ـ فلک چهارم (خورشید یا شمس)؛ ۵ـ فلک پنجم (بهرام یا مریخ)؛ ۶ـ فلک ششم (مشتری یا برجیس)؛ ۷ـ فلک هفتم (کیوان یا زحل)؛ ۸ـ فلک هشتم (ثوابت یا ستارگان ثابته)؛ ۹ـ فلک نهم (اطلس یا فلک‌الافلاک یا عرش).

«خاقانی به نه فلک و هفت اختر گردنده در عرصهٔ آسمان... توجهی خاص داشته و در این باره تعبیرات و تشبیهات جالب و زیبایی در اشعار خود آورده است». (معدن‌کن، ۱۳۸۵، ج۱: ۱۱۲)

با توجه به این باور می‌گوید:

کعبهٔ جان ز آنسوی نه شهر جوی و هفت ده　　کاین دو جا را نفس امیر و طبع دهقان دیده‌اند. (ص۱۶۶)

چو از حبس این چار ارکان گذشتم　　طربگاه جز هفت طارم ندارم. (ص۳۶۲)

آتش قدرش بر شد قدری دود فشاند　　عنصر هفت فلک زآن قدر آمیخته‌اند. (ص۱۵۴)

هفت کوکب ز نه سپهر به ده نوع　　هشت جنان را نثار ماحضر آورد. (ص۱۱۸)

هست نه شهر فلک زندانم　　عیش ده روز به زندان چه کنم؟ (ص۱۷۲)

در این هفت ده زیر نه شهر بالا　　ورای خرد ده کیایی نیابی. (ص۳۰۲)

بررسی باورهای مربوط به زمین

۱ـ قدما زمین را مرکز عالم می‌دانستند و از آن به‌عنوان ناف عالم یاد می‌کردند و معتقد بودند که افلاک هم به دور زمین می‌چرخد؛ یعنی زمین را ساکن و فلک را گردان می‌پنداشتند. در نفایس‌الفنون آمده: «بدان که مجموع عالم یک کره است و مرکز او مرکز زمین و یک سطح مستدیر بر آن مجموع محیط و از آن سطح تا

مرکز زمین هیچ جایی خالی نیست، بلکه اجرام افلاک و عناصر بعضی به بعضی محیط‌اند به مشابه توهای پیاز و همه کروی‌الشکل‌اند و زمین در وسط... ». (شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷، ج۳: ۳۶۷)

در عجایب‌نامهٔ همدانی آمده: «فلک و باد و آب و ماه و خورشید همه گرد زمین می‌گردند چون چاکران، و زمین چون پادشاه آرامیده بر جای». (طوسی، همان: ۶۱)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

تا که ز دور سپهر هست مدار و مدر تا که به گرد مدر هست فلک را مدار. (ص۲۵۶)

جرعه‌ای گر به آسمان بخشی شود از خفتگی زمین کردار. (ص۲۵۸)

گردون کمان گروهه بازیست کاندرو گل مهره‌ای است نقطهٔ ساکن‌نمای خاک. (۳۲۸)

وگر بوئی از جرعه بخشی فلک را فلک چون زمین خفته ارکان نماید. (ص۲۱۹)

همچون زمین زمن چه نشینی ز جای جنب هل تا شود خراب جهانی به یک زمان. (ص۴۳۹)

فلک به دایگی دین او در این مرکز زنی است بر سر گهواره‌ای بمانده دو تا. (ص۲۰)

گر او نشسته و من ایستاده‌ام شاید نشسته باد زمین و ستاده باد سما

ور او به راحت و من در مشقتم چه عجب که هم زمین بود آسوده و آسمان دروا. (ص ۲۲)

نظاره می‌کنم ویحک درین هنگامهٔ طفلان که مشکین مهره آسوده است و نیلی حقه گردانش. (ص۳۱۵)

۲ـ زمین به اعتقاد قدما دارای هفت طبقه یا هفت لایهٔ تودرتوی است. ازین هفت لایه، لایهٔ هفتم که به نام «ثری» است، معروف‌تر است. برپایهٔ همین باور، در اعتقاد گذشتگان هفت دوزخ، همان هفت لایه یا طبقهٔ زمین است که روح بدکاران بعد مرگ آن را می‌پیماید تا به لایهٔ هفتم برسد. در کتاب اساطیر ایران آمده: «مردمان بدوی دربارهٔ این که روان بعد از مرگ به کجا می‌رود اعتقادهای گونه‌گون داشته‌اند... بعضی گمان می‌کردند که روان پس از مرگ به زیر زمین می‌رود. همین اندیشه است که بعدها تکامل می‌یابد و مفهوم دوزخ از آن پدید می‌آید..». (بهار، همان: ۲۹)

در سراج‌القلوب آمده: «انس بن مالک گوید: زمین اول را نام اودیعاست و دوم نسبطا، سوم مصحا، چهارم عریبا، پنجم ماسکه است و ششم اولیاست و زمین هفتم را نام ثری است... زمین ششم جای دوزخیان است؛ پس هر که از دوزخیان در دنیا بمیرد جان‌های ایشان را آنجا ببرند آن را سجین گویند. زمین هفتم جایگاه ابلیس، علیه اللعنه، است». (قطان غزنوی، بی‌تا: ۳۴۵)

در فرهنگ اساطیر آشور و بابل نیز آمده: «منزلگاه دوزخی که انسان‌ها پس از مرگ بدان‌جا هبوط می‌کنند در زیر زمین فراسوی مغاک "اپسو" واقع است و سرزمین بی‌بازگشت نام دارد. یا خانه‌ای که هر که بدان وارد شود راه بازگشتی برای او نخواهد بود». (به نقل از: شمیسا، ۱۳۷۷)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

امروز کز ثناش مرا هست کوثری رخت از گو ثری به ثریا برآورم. (ص۳۸۰)
رای تو ورای هفت طارم خصم تو فرود هفت بنیان. (ص۴۶۰)
خاقان اکبر کز دمش عشری است جان عالمش نه چرخ زیر خاتمش، هر هفت غبرا داشته. (ص۵۴۲)
خود عالمی است حضرت کز عنصر کمالش برتر ز هفت بنیان، بنیان تازه بینی. (ص۶۲۰)
این هفت ده خاکی و نه شهر فلک را قحط است و تو بر آخور سنگیش نوایی. (ص۶۲۴)

۳ـ پیشینیان می‌پنداشتند که زمین بر روی شاخ گاوی است و آن گاو نیز بر پشت ماهی سوار است. در قصص الانبیاء آمده است: «... آنگاه آن آب را قرار داد. پس ماهی را بیافرید بر سر آب. پس هفتاد سال خاکی آفرید بر پشت ماهی، بالای آن خاک چهل عرش، و آن خاک ثری است. آنگاه از پس هفتاد سال گاوی عظیم بیافرید بر پشت این ماهی، پاهای وی زیر خاک اندر قرار گرفت و این زمین‌ها بر سروی بفرمود نهادن، و موین گاو را روزی همی رساند و می‌دارد آرامیده تا هرگز نجنبد تا آنگاه که زلزلهٔ قیامت برخیزد، و بر هر زمین خلقان آفرید چنانکه او خواست و او دانست. و این زمین را پاک‌تر و خوشبوی‌تر آفرید از دیگر زمین‌ها». (نیشابوری، ۱۳۴۰: ۴)

نیز در تاریخ بلعمی آمده: «... گفت از زمین آب برآرد و نیز گیاه بیرون آورد و این زمین‌ها بر روی آب بر پشت ماهی بنهاد و آن ماهی به آب اندرست و آن آب بر سنگی و آن سنگ بر کف فریشته برست به هوا اندر معلق و پای بر هیچ جای نانهاده تا آن ماهی نپندارد که زمین بر پشت ویست یا او همی دارد ولیکن زمین بر پشت وی آن کس همی دارد که پای فریشته را بر هوای بر نگاه می‌دارد پس چون آن ماهی بر خویشتن بجنبیدی این زمین بر پشت او بلرزیدی». (طبری، ۱۳۷۷: ۴۲)

خاقانی از این باور این‌گونه یاد کرده است:

کرکس و شیر فلک طعمه‌خوران در مصاف ماهی و گاو زمین لرزه‌کنان زیر بار. (ص۲۴۹)
خون قربان رفته در زیر زمین تا پشت گاو گاو بالای زمین از بهر قربان آمده. (ص۵۶۰)
شاه بود آگه که وقتی ماهی و گاو زمین کلی اجزای گیتی را کنند از هم جدا
پیش از آن کز هم برفتی هفت اندام زمین رفت و پیش گاو و ماهی ساخت سدی از قضا. (ص۳۷)
گوسفند فلک و گاو زمین را به منی حاضر آرند و دو قربان مهیا بینند. (ص۲۰۴)
از کشت‌زار چرخ و زمین کاین دو گاو راست یک جو نیافتم که به خرمن درآورم. (ص۳۸۲)
ترا از گوسفند چرخ دنیا می‌نهد دنبه تو بر گاو زمین برده اساس و قصر و بنیانش. (ص۳۲۱)
وز بن نیزه‌ش سر گاو زمین لرزد از آنک ذره بار کوه خارا برنتابد بیش ازین. (ص۴۸۴)
شیر فلک از نهیب گرزت چون گاو زمین جبان ببینم. (ص۴۰۳)

۴ـ به اعتقاد قدما زمین مادر است و در مقابل، آسمان پدر. این دو با یکدیگر ازدواج کرده و موجودات جهان ازین دو به وجود آمده‌اند. در اساطیر بسیاری از کشورها از جمله اساطیر یونان و روم نیز زمین را

مادر فرض کرده‌اند. در فرهنگ اساطیر یونان و روم آمده: «گایا یعنی زمین، عنصر اولیه‌ای است که سلالهٔ خدایان از آن به وجود آمدند. برطبق همین اساطیر زمین که مادر است با آسمان پیوند می‌گیرد و از این پیوند، خدایان و اساطیر دیگری به وجود می‌آیند. گایا، یعنی زمین، عنصر اولیه‌ای است که برطبق اساطیر یونانی‌تبار خدایان ازو در وجود آمده است، وی یک‌تنه کوه‌ها و امواج و آسمان را به وجود آورد و آنگاه با این آخری وصلت کرد. دیگر خدایان اساطیری و موجودات افسانه‌ای نتیجهٔ این وصلت و دیگر وصلت‌های اویند». (به نقل از: شمیسا، ۱۳۷۷)

این باور در میان ساکنان بین‌النهرین نیز دیده می‌شود: «کی» واژه‌ای سومری برای زمین بوده و گاهی به عنوان یک الهه و طرف مؤنث «ان» An (آسمان) به وی شخصیت داده می‌شده. در برخی گزارش‌های سومری «ان» An با «کی» جفت‌گیری می‌کند تا گیاهان متنوعی را تولید کنند. گمان می‌شد که خود «ان و کی» فرزندان الهه نمو Nammu (نشانگر آب‌های زیرزمینی) بوده‌اند». (بلک، ۱۳۸۵: ۱۸۷)

دکتر کزّازی در رخسار صبح می‌گوید: «مانندگی گیتی به زن ریشه در باورهای باستانی دارد. در بیشتر فرهنگ‌های کهن زمین زن یا مادینه پنداشته می‌شده است در برابر آسمان که آن را مرد یا نرینه می‌دانسته‌اند. این نرینگی و مادینگی از دیدی نشانه‌ای رازآمیز از کارایی آسمان و کارپذیری زمین نیز بوده است. "گائیا" در باورهای باستانی یونان بغبانوی زمین بوده است و مادر همگان گائیا با اورانوس، خدای آسمان پیوند می‌گیرد. از این پیوند خدایان و غولان می‌زایند. خدای مادینه زمین به نام‌هایی دیگر چون: تلوس، وستا و نیز سیبل خوانده می‌شده است». (کزازی، ۱۳۷۲: ۴۲۵)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

عجوز جهان در نکاح فلک شد — که جز عذر زادنش رایی نیابی. (ص۵۷۷)
جهان انباشت گوش من به سیماب — بدان تا نشنوم نیرنگ این زن. (۴۹۳)
این پیرزن هنوز عروس کرم نزاد — پس سر چرا به خطبهٔ این زن درآورم. (ص۳۸۵)
از عالم دو رنگ فراغت دهش چنانک — دیگر ندارد این زن رعناش در عنا. (ص۳۲)
از عالم زاده‌ای و پیشت — عالم تبع است چاکران را
هم رد مکنش که رادمردان — حرمت دارند مادران را. (ص۵۰)

۵ ـ به اعتقاد قدما چهار کرهٔ آتش و باد و آب و خاک دایره‌وار و مانند پوست پیاز زمین را چون نقطه‌ای در میان خود دربرگرفته‌اند. این چهار کره که همان عناصر اربعه‌اند، در تحت فلک ماه قرار دارند و به ترتیب از بالا به پایین عبارتند از :

۱ـ کرهٔ آتشی (اثیری)؛ ۲ـ کرهٔ بادی؛ ۳ــ کرهٔ آبی؛ ۴ــ کرهٔ خاکی.

در کتاب چهارمقالهٔ عروضی سمرقندی آمده: «باید دانست که این عالم را که در خلال فلک قمر است و در دایرهٔ این کرهٔ اول، او را عالم کون و فساد خوانند و چنان تصور باید کرد که در مقعر فلک قمر، آتش است و فلک قمر گرد او درآمده و در درون کرهٔ آتش هواست، آتش گرد او درآمده و در درون هوا آب

است، هوا گرد او درآمده و در درون آب خاک است، آب گرد او درآمده و در میان زمین نقطه‌ای است موهوم که هر خطی که از او به فلک قمر رود همه برابر یکدیگر باشند». (نظامی عروضی، ۱۳۶۶: ۸)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

رخش همت برون جهان چو مسیح　　زین پل آبگون آتشبار. (ص۲۶۰)

چون جهانی ز خندق اسب گلین　　کاتشین خندق است گرد حصار. (ص۲۶۰)

گمان برم که ز ارواح تیره زیر اثیر　　خلایقی دگر از نوعیان کند خلاق. (ص۳۲۴)

بحر بی‌پایاب دارم پیش و می‌دانم که باز　　در جزیره بازمانم ز آتشین پل نگذرم. (ص۳۸۹)

در بوتهٔ خاک‌سازی اکسیر　　آتش ز اثیر و ز آسمان دم. (ص۴۱۷)

بینم محیط شاید گر قطره‌ای نبینم　　دارم اثیر زیبد گر اخگری ندارم. (ص۳۶۸)

بر شوند از پل آتش که اثیرش خوانند　　تا به صحرای فلک جای تماشا بینند. (ص۲۰۳)

اندر چه اثیر اسیرند تا ابد　　زان جز شکسته پای و گسسته رسن نیند. (ص۲۱۵)

۶- پیشینیان در گذشته زمین را به چهار قسمت تقسیم کرده بودند که یکی از این چهار بخش را که آن را ربع مسکون می‌نامیدند، به هفت اقلیم تقسیم می‌کردند. در عجایب‌المخلوقات آمده: «و همچنین که زمین را به چهار قسم کنی هر قسم از او ربعی باشد دو جنوبی و دو شمالی، آن چنان بود که دایرهٔ معدل‌النهار را فاصل سازی، به دو نیم شود یکی جنوبی و دیگر شمالی، آن که دایرهٔ افق را فاصل سازی، هر قسم او را دیگر بار به دو قسم سازی، دو جنوبی و دو شمالی، سپس ربع شمالی که مکشوف است، او را ربع مسکون خوانند و این ربع مشتمل است بر بحار و جزایر و جبال و انهار و معادن و بلاد و قری و مزارع چنانکه در جانب شمال که غایت بعد باشد، از خط استوا هیچ عمارت نبود از غایت سرما و برف‌ها». (قزوینی، ۱۳۴۵: ۱۵۲)

نیز در نزهه القلوب آمده: «فارسیان گویند حکیم هرمس... زمین را به هفت بخش تقسیم کرده است بر سبیل هفت دایره یکی در میان و شش در حوالی، از طرف جنوب کشور هندوان است، دویم کشور تازیان و یمن و حبش، سیم کشور شام و مصر و مغرب ، چهارم که در وسط است کشور ایران زمین، پنجم کشور روم و فرنگ و صقلاب، ششم کشور ترک و خزر هفتم کشور چین و ما چین و ختای و ختن و تبت». (حمدالله مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۸)

در مورد چگونگی تقسیم این هفت اقلیم در بندهشن آمده: «در آغاز هزارهٔ هفتم پس از تازش اهریمن بر آسمان و زمین، ایزد تشتر با جام ابر از آب‌هایی که در آغاز آفریده شده بود آب برداشت، باد آن آب را به آسمان برد و بر زمین بارانید، در پی این باران بزرگ نیمهٔ زیرین زمین نمناک شد و به هفت پاره گشت، هر پاره را کشور (= اقلیم) خواندند. پارهٔ میانه را خونیرس نام دادند و آن به بزرگی شش کشور دیگر است در میان این کشورها خونیرس از همه بهتر و زیباتر است». (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۴۸)

و بالاخره ابوریحان بیرونی در التفهیم هفت اقلیم را به حسب تقسیم پارسیان چنین آورده:

۱- کشور هندوان؛ ۲ـ کشور عرب و حبشان؛ ۳ـ کشور مصر و شام؛ ۴ـ کشور ایران؛ ۵ـ کشور صقلاب و روم؛ ۶ـ کشور ترک و یأجوج؛ ۷ـکشور چین و ماچین». (ابوریحان بیرونی، ۱۳۶۸: ۱۹۶)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

. تا گشاده ششدر سی مهرهٔ ماه صیام غلغلی زین هفت رقعه باستان انگیخته. (ص۵۲۹)

مرا طالع ارتفاعی است دیدم کزین هفت ده نایدم ارتفاعی. (ص۶۰۸)

خسرو کشور پنجم که ز عدلش به سه وقت چار گوهر همه در یک مقر آمیخته‌اند. (ص۱۵۳)

مرکب عزمش بگذشت اثری گرد گذاشت طینت هفت زمین زان اثر آمیخته‌اند. (ص۱۵۴)

از جور هفت پردهٔ ازرق به اشک لعل طوفان به هفت رقعهٔ ادکن درآورم. (ص۳۸۲)

پیش از آن کز هم برفتی هفت اندام زمین رفت و پیش گاو و ماهی ساخت سدی از قضا. (ص۳۷)

دور نه چرخ بهر اقطاعش قرعه بر هفت کشور اندازد. (ص۱۳۴)

چه باید نشستن به آن شهری که آنجا به جز هفت ده روستایی نیابی. (ص۵۷۸)

کم زنم هفت ده خاکی را دخل یک هفتهٔ دهقان چه کنم. (ص۳۹۷)

شش جهت یأجوج بگرفت ای اسکندر الغیاث هفت کشور دیو بستد ای سلیمان الامان. (ص۴۴۱)

۷ـ پیشینیان کعبه را ناف زمین و عالم می‌دانستند. در غیاث اللغات در ذیل «ناف زمین» آمده: «ناف زمین کنایه از مکه معظمه است، شاید که وجهش چنین باشد؛ منقول است که از بام کعبه تا بیت‌المعمورکه بر فلک چهارم باشد، نوری مملوّ است که رابط است میان آسمان و زمین چنانکه جنین در رحم مادر غذا به واسطهٔ ناف می‌رسد، همچنین خیر و برکات سماوی از کعبه به اطراف و اکناف زمین می‌رسد. لهذا کعبه را ناف زمین گفتند. پس مجازاً اسم مکه شده و اگر مکه در وسط کرهٔ ارض بودی، بالضروره بر وسط حقیقی خط استوا بود و حال آنکه از خط استوا بیست درجه به طرف شمال واقع است». (غیاث‌الدین رامپوری، بی‌تا: ذیل «ناف زمین»)

خاقانی با توجه به این باور می‌گوید:

دهلیز سرات ناف فردوس چون ناف زمین میان کعبه. (ص۵۱۶)

به ناف قبلهٔ عالم، به صلب قائم کوه به پشت راکع چرخ و به سجدهٔ مهتاب. (ص۷۶)

آن کعبه ناف عالم و از طیب ساحتش آفاق وصف نافهٔ مشک تتار کرد. (ص۱۳۰)

ناف زمی است کعبه مگر ناف مشک شد کاندر سموم کرد اثر مشک اذفرش. (ص۲۹۰)

کعبه در ناف زمین بهتر سلاله است از شرف کاندر ارحام وجود از صلب فرمان آمده. (ص۵۶۰)

قدرت رحم گشاده و زاده جهان نو بر ناف خاک ناف زده ماده و نرش. (ص۲۹۳)

نتیجه‌گیری

با ذکر شواهد و توضیحات مربوط به باورها و اساطیری که در شعر خاقانی به کار رفته است، اهمیت شناخت و آشنایی بیشتر با باورهای گوناگون نجومی، طبی، عامیانه، دینی، اساطیری و غیره در بررسی و شرح و فهم اشعار خاقانی شروانی روشن می‌گردد.

شاعر شروان در بسیاری از تصویرسازی‌ها و مضمون‌پردازی‌های شاعرانهٔ خود از باورهای مختلف سود جسته است. این امر به گونه‌ای است که خواننده بدون آشنایی با این باورهای کهن به‌راحتی نمی‌تواند از عهدهٔ درک این اشعار برآید.

با بررسی نمونه‌های یادشده در این مقاله، بخوبی می‌توان این نکته را دریافت که گرایش شاعر به مضمون‌آفرینی با باورها و ثبت آن باورها و عقاید و فرهنگ عامه و نیز سنن و آداب عمومی و فرهنگ اساطیری بیشتر بوده است.

همچنین نمونه‌های فراوان ارائه شده در موضوع افلاک و زمین در اشعار خاقانی نشان‌دهندهٔ این امر نیز هست که خاقانی از انواع باورهای مردمی و اساطیری می‌توان به باورهای نجومی و یا باورهای مربوط به افلاک و ستارگان توجه بسیاری کرده است؛ به طوری که کتاب خاصی در این موضوع (شرح باورهای مربوط به نجوم در دیوان خاقانی: از ثری تا ثریا از دکتر عباس ماهیار) تألیف شده است.

در به کارگیری انواع باورهای کهن و اسطوره‌ای در شعر، کمابیش در فحوای دیوان‌های دیگر شاعران ادب فارسی هم نمونه‌هایی پیدا می‌شوند، ولی نکتهٔ اصلی در استفاده از این عناصر، نوع استفادهٔ شاعر از این عناصر در مضمون‌آفرینی و بسامد آن است که ویژگی سبکی شاعر شده است. این ویژگی مخصوص سبک آذربایجانی است که از معلومات و دانسته‌های علمی و فرهنگی و باورهای جامعه به طور گسترده و شاخصی استفاده می‌شود. نمونهٔ دیگر از این نوع بهره‌برداری شاعر فحل و توانمند در سبک آذربایجانی نظامی گنجه‌ای است که همدوره و هم‌سبک خاقانی است.

کوتاه سخن اینکه یکی از مهم‌ترین عوامل شناخت اشعار شاعر شروان در گرو دانستن و آشنایی با باورها و اعتقادات پیشینیان و گذشتگان است که این موضوع آشکارا از نمونه‌هایی که در این مقاله آورده شد، پیداست.

کتابنامه

- ابوریحان بیرونی، محمد بن احمد (۱۳۶۷) التفهیم لأوایل صناعه التنجیم، به تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: هما.
- بلک، جرمی (۱۳۸۵) فرهنگنامهٔ خدایان: دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان، ترجمهٔ پیمان متین، نشر امیرکبیر.
- بهار، مهرداد (۱۳۵۲) اساطیر ایران، تهران: انتشارات بنیاد و فرهنگ ایران، چاپ اول.

- حمدالله مستوفی، حمدالله بن ابی بکر (۱۳۶۲) نزهه‌القلوب، به اهتمام گای لسترنج، تهران: دنیای کتاب، افست.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی شروانی (۱۳۷۵) دیوان خاقانی، ویراستهٔ دکتر میر جلال‌الدین کزّازی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام الدین (۱۳۵۳) حبیب‌السیر، با مقدمهٔ جلال الدین همایی، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات کتاب‌فروشی خیام، چاپ دوم.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی، تهران: سخن.
- شمس‌الدین آملی، محمد بن محمود (۱۳۷۷) نفایس الفنون فی عرایس العیون، به تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۷) فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، تهران: نشر فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲) سبک‌شناسی شعر، تهران: نشر فردوس.
- طبری، محمد بن جریر (۱۳۳۹) ترجمهٔ تفسیر طبری، ترجمهٔ جمعی از علمای ماوراءالنهر، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۷) تاریخ بلعمی، ترجمهٔ ابوعلی محمد بن محمد بن بلعمی، به تصحیح محمد روشن، تهران: نشر سروش.
- طوسی، محمد بن محمود بن احمد همدانی (۱۳۴۵) عجایب‌نامه (عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات)، مصحح دکتر منوچهر ستوده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۴) اساطیر و فرهنگ ایرانی، تهران: انتشارات توس، چاپ اول.
- عوفی، محمد بن محمد (۱۳۳۵) لباب‌الالباب، با تصحیحات جدید و حواشی و تعلیقات کامل به کوشش سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ حاج علی علمی؛ کتابخانهٔ ابن سینا.
- غیاث‌اللغات (بی‌تا) غیاث الدین رامپوری، محمد بن جلال الدین، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کانون معرفت.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۴۷) شرح مثنوی شریف، تهران: دانشگاه تهران.
- قزوینی، زکریا بن محمد (۱۲۸۳هـ.ق.) عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات، چاپ سنگی، تهران.
- قطان غزنوی، ابونصر محمد (بی‌تا) سراج‌القلوب، تهران: شرکت کانون کتاب.
- کزّازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۲) رخسار صبح، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۸) از گونه‌ای دیگر، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷) فرهنگ اصطلاحات نجومی (همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی)، چاپ دوم، تبریز: انتشارات مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، ش ۳۱.

- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۶۳) کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات امیرکبیر، ده جلد، چاپ سوم.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۷۸) مثنوی معنوی، به کوشش و اهتمام رینولد الین نیکلسون، تهران: نشر معاصر.
- ناصرخسرو قبادیانی، حکیم ابومعین (۱۳۷۴) دیوان ناصر خسرو، مصحّح کرامت تفنگدار، چاپ اول، تهران: نشر چکامه.
- نسفی، عزیزالدین (۱۳۵۹) کشف الحقایق، به اهتمام احمد مهدوی دامغانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- نظامی عروضی، احمد بن عمر (۱۳۶۶) چهارمقاله، تصحیح و حواشی دکتر محمد معین، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم.
- نظامی، حکیم الیاس بن یوسف گنجه‌ای (۱۳۷۸) اقبال‌نامه، تصحیح و حواشی وحید دستگردی، چاپ چهارم، تهران: نشر قطره.
- نظامی، حکیم الیاس بن یوسف گنجه‌ای (۱۳۸۸) هفت‌پیکر، تصحیح و حواشی وحید دستگردی، چاپ هشتم، تهران: نشر قطره.
- نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور خلف (۱۳۴۰) قصص‌الانبیا، مصحح حبیب یغمایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

نقد نمادگرایانه هفت‌پیکر نظامی
با توجه به رویکرد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی در نقد نوین

نورالدین پیدا[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی تبریز
اعظم سروری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه

چکیده

منظومه هفت‌پیکر، خیال‌انگیزترین و پر نقش و نگارترین منظومه از پنج گنج حکیم نظامی گنجوی به شمار می آید که از نظر به‌کارگیری نماد و سمبل، می‌تواند در نوع خود بی‌نظیر باشد چرا که سرشار از نمادهای اسطوره‌ای و کاربردهای کهن‌الگویی است و جایگاه این کهن‌الگوها ضمیر ناخودآگاه آدمی است و مربوط است به لایه‌ی جمعی ضمیر ناخودآگاه.

نظامی با استفاده از نفوذ عدد هفت در میان اقوام و ملل مختلف، که قوی ترین نماد در بین اعداد نمادین می‌باشد، هفت سیّاره را سرمشق خود قرار داده و به ذکر عشق و یکی از مظاهر آن – زن – پرداخته است. وی در این راه پا از سمبل‌سازی فراتر گذاشته و به چیزی والاتر از آن یعنی کشف و شهود دست یافته است. او در هفت گنبد خود انسان را در معرض تجربه قرار داده تا خود مرز بین ظاهر و باطن راتشخیص دهد و به شهود عالم بالا دست یابد.

با توجه به این امر نگارنده بر آن است تا نقدی نمادگرایانه از هفت گنبد و هفت قصه‌ی مطرح شده در هر گنبد ارائه دهد و عناصر مطرح شده در این داستان‌واره‌ها رابا توجه به رویکرد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی، بامحوریت قرار دادن شخصیت بهرام رمزگشایی نماید.

کلیدواژه‌ها: هفت پیکر، نقد نمادگرایانه، اسطوره، کهن الگو.

مقدّمه :

شعر حقیقی و ناب آئینه روح و شخصیّت جامع شاعر است و صورت و معانی محتمل شعر، از حادثه‌ای تکوین می‌یابد کهاز اندوخته ها و تجربه های شاعر و تمامیت ضمیر او سرچشمه می گیرد و بازتاب تمامی استعدادها، تجربه‌ها، دانش‌ها و حسّاسیّت‌ها و ظرفیت‌های ذوقی و هنری و علمی اوست. برای بیان این همه، در بسیاری از اشعار،زبان رمزی و سمبلیک وجود دارد که فضائی مه‌آلود و وهم‌ناک ایجاد می کند.

به کار گرفتن سمبل و نماد در نثر و شکل عادی و عامیانه‌ی زبان، چندان مرسوم و متداول نیست اما در شعر بسامد بسیار زیادی دارد. در واقع شاعر با استفاده‌ی دقیق از کلمات و صرفه‌جویی‌های زبانی و با اشاره‌ها و نشانه‌های غیر زبانی متنوّع، فضائی برای تجربه خلق می‌کند و بدون آن که به وضوح، پیامی را

۱. (نویسندهٔ مسؤول) nooreddinpeyda@gmail.com

بیان کرده باشد خواننده را از طریق خواندن و تامّل کردن به کشف پیام‌های پنهان وآشکار خود رهنمون می گرداند.

درست در همین موقع؛ دیگر نمی‌توان معانی کلمات و عبارات را در حدّ معنی قاموسی کلمات در نظر آورد و جدا از شبکه‌ی ارتباط کلمات و تصویرها و زمینه‌ی عمومی کلّ شعر، معانی ثانونی آن را حدس زد و به تأویل رمز گونه‌های شعر پرداخت؛ زیرا در صورت عدم آشنایی نسبی با ذهنیّت و شخصیّت شاعر، فرایند تأویل به سوی مقصود، درست هدایت نخواهد شد.

شاعری که تجسّم زیبایی را در پدیده‌ی شب دریافته؛ در عین حال به سیاهی و تاریکی و سکوت و سکون و تمام صفات منفی غالبی که در این واژه پنهان است، پی برده است. امّا در حوزه‌ی رمزی زبان وی، شکل سمبلیک شب، مظهر خفقان و ظلم و شرایط سیاسی آزادی‌ستیز، درنظر گرفته شده است.

منظومه هفت‌پیکر نظامی، با آن هفت قصه‌ی شگفت انگیز و نفس‌گیر و پرماجرا که لعبتان هفت گنبد برای شاه نقل می‌کنند، خیال‌انگیزترین و پر نقش و نگارترین منظومه از پنج گنج وی به شمار می آید که از نظر به-کارگیری نماد و سمبل، می‌تواند در نوع خود بی‌نظیر باشد چرا که سرشار از نمادهای اسطوره‌ای و کاربردهای کهن‌الگویی است و جایگاه این کهن‌الگوها ضمیر ناخودآگاه آدمی است و مربوط است به لایه‌ی جمعی ضمیر ناخودآگاه، کارل گوستاو یونگ(c.g.jung, 1875-1961)، روانشناس نامی سوئیسی، برای تبیین همین کهن الگوها آن را با غریزه مقایسه می کند و معتقد است که غرایز،کششی جسمانی هستند که با حواس دریافت می‌شوند و در خیال‌پردازی‌ها بروز می‌کنند و اغلب در شکل نمایه‌های نمادین، حضور خود را آشکار می‌سازند. وی همین بروز غرایز را کهن الگو نامیده است(یونگ،۱۳۷۷: ۹۶).

نظامی با استفاده از نفوذ عدد هفت در میان اقوام و ملل مختلف، که قوی‌ترین نماد در بین اعداد نمادین و نشان دهنده‌ی وحدت سه و چهار و کامل شدن دایره و نظم مطلق می باشد،(گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۶۴) هفت سیّاره را سرمشق خود قرار داده وبه ذکر عشق ومظهر آن–زن– پرداخته است. وی در این راه پا از سمبل‌سازی فراتر گذاشته وبه چیزی والاتر از آن یعنی کشف و شهود دست یافته است.او در هفت گنبد خود انسان را در معرض تجربه قرار داده تا خود مرز بین ظاهر و باطن راتشخیص دهد و به شهود عالم بالا دست یابد.

بهرام قهرمان نمادین هفت پیکر :

بهرام قهرمان این منظومه، نمونه‌ی یک پادشاه تمام عیار ایران قبل از اسلام تلقّی می‌شود که در معامله با خلق، عدالت را با تدبیر توأم داشت اما عشق به زن و شکار و بیابان در وجود او رنگ حیات عربی دارد. او حتّی جنگ را نیز مانند شکار نوعی بازیچه و گونه‌ای کارِ آمیخته با تفریح تلقّی می کند.

جهانجوی شکارافکن، پس از بازگشت به خویشتن و فاصله گرفتن از روزهای خورنق،این هفت پیکر زیبا را که می‌تواند نمادی از دلبستگی‌های دنیوی انسان باشد، به دست فراموشی می‌سپارد. چرا که عشق

واقعی انحصارجو است و هفت دختر را باهم در اقلیم خود به فرمانروائی نمی‌پذیرد؛ لاجرم دلی که می‌تواند در زمان واحد به هفت دلدار زیبا عشق بورزد از عشق واقعی خالی است و جز هوس و لهوی که صیاد فرصت جوی را از تعقیب یک شکار به تعقیب شکار دیگر وا می‌دارد چیز دیگری نمی‌تواند باشد. اما در مورد بهرام، عشق و زندگی واقعی، ذوق شکار است .

«این هفت پیکر زیبا برای بهرام در واقع چیزی بیش از چند شکار انسانی نیستند و بیش از شکارهای در قید بسته نیز، روح و حیات ندارند.»(حمیدیان،۱۳۷۳: ۱۲۱). قصّه‌هایی هم که آنها در خلوت وصال شاهانه نقل می‌نمایند، شور و هیجان عشقی ندارد و در مورد شنونده و گوینده هر دو، حال کسی را به یاد می آورد که بعد از سال‌ها هجران به وصال محبوب رسیده باشد و در آن خلوت که «افتد و دانی» به جای آن که عشق بورزد فقط عشق نامه می‌خواند. بهرام هم در بدست آوردن این آهوان حرم هم چون حال صیّادی حرفه‌ای را دارد که یک یک آن‌ها را با چشم علاقه، امّا بدون شور و هیجان دنبال می کند، رم و پویه‌ی آن‌ها را به چشم تحسین می‌نگرد؛امّا در اینکه آن ها را قربانی یک هوس زودگذر سازد، تأمّل و تردیدی به خود راه نمی-دهد.اینکه هریک از آن ها–از این هفت پیکر زیبا– فقط یک شب، فرصت نقل کردن قصّه‌ی خویش را دارند،به طور رمزی نشان می‌دهد که آنچه بهرام را به صحبت آن‌ها می‌کشاند، عشق نیست؛ هوس زودگذر صیّادی حرفه‌ایست که جز به دیدن و دنبال کردن و به دام افکندن و احتمالاً کشتن شکار خویش نمی‌اندیشد و اگر لذّتی از این کار عایدش می‌شود، به‌جز خرسندی از افزودن چند قربانی دیگر برقربانیان خویش نیست.

بعد از سال‌ها وقتی میل به جستجوی این صورت‌ها را در دل خود باز می‌یابد،هیچ گونه شور و هیجان تب‌آلود عاشقانه در این جستجو ندارد؛نه جنگی نه عیّاری نه نوشت و خواند عاشقانه‌ای؛بلکه به شکلی کاملاً عادّی آن‌ها را به دام می‌اندازد و در درون گنبدهای رنگارنگ هفتگانه‌ی خویش که جز صدای پای زمان هیچ صدایی در آن‌جا نمی‌پیچد، به دام یک هوس کودکانه و زودگذر می‌اندازد.

امّا در صحبت این هفت‌پیکر دلربا، غیر از هوس و کام‌جویی عاری از عشق و درد، چیز دیگری که بهرام را مشغول می‌دارد، تجمّل‌پرستی و عشق به نمایش دادن جلال و شکوه ظاهریست که در واقع قصری که پادشاه برای این آهوان حرم می‌سازد، ذوق تجمّل‌نمایی وی را نشان می‌دهد. هفت گنبدی که درون این قصر رویایی بنا شده و طرحی که برای توافق بین رنگ‌های آن با لباس و اثاث هر گنبد به کار رفته، بیشتر جنبه‌ی نمایشی دارد و می تواند رمز قدرت نمایی باشد.

حتّی برنامه‌های میعاد با این هفت‌پیکر به گونه‌ای طرّاحی شده که شاه هر روز هفته در گنبدی که اختر آن روز رنگ آن گنبد را دارد، شب را به عیش و لهو می‌گذراند، بیش از اندازه ساختگی، هوس آمیز و ناشی از ذوق خودنمایی و نمایش جلال و تجمّل به نظر می‌رسد.

رنگ گنبدها و تناسب هرکدام از آن در رنگ با هفت اختر، گونه‌ای از تجمّل فروشی در دستگاه‌های شاهان باستانی را حکایت می‌کند.

قصه‌هایی هم که این نخجیرهای انسانی برای پادشاه شکارافکن نقل می‌کنند دردی و شـوری ندارد و این داستان‌واره‌ها، جز آنکه باعث برانگیخته شدن اعجاب و شگفتی در مخاطب می‌شود به چیز دیگر چندان توجه ندارد.

هفت شهدخت زیبا، هفت گنبد، هفت روز هفته هر روز یک قصه، آیا می‌تواند غیر از این باشد که انسان در این گنبد دوار گرفتار و دل‌بسته‌ی وجب‌به‌وجب دنیا می‌گردد گویی که قرار نیست از آن خارج شود و آیا مگر غیر از این است که قصه و افسانه‌ی قدرت، ثروت، مقام و برتری‌جویی، هر روز ما را به خواب غفلت فرو می‌برد.«هفت پیکر نظامی بیان هفت داستان مرموزدر برخورد با صنعت‌های انسان و تشکیلات سیاسیجامعه و تکامل بشر ازطریق مکتب عرفان است.»(معین، ۱۳۸۴: ۱۲۱).

هفت قصّه، هفت نماد:

داستان شب اول، شنبه شب، که در داخل گنبد سیاه نقل می‌شود به رنگ سیاه، متناسب با رنگ زحل است و لباس پریوشی که این قصه را می‌گوید سیاه است. قصه‌ای که در آن واقعیت در برابر رویا رنگ باخته است در همان اول قصه می‌بینیم که رنگ سیاه، نمادی از ظلماتی است که آب حیات در آن قرار دارد آیا غیر از این است که انسان روحی دارد چون آب حیات که درون کالبد ظلمانی و خاکی او اسیر است سوار سبد شدن و به آسمان رفتن، نمادی از سیر تکاملی وجودیت انسان است که باید صعودی باشد و سیر قهقهرایی نداشته باشد.ماندن او در آسمان و رسیدن پرنده‌ای بزرگ، نماداین است که انسان نمی تواند به تنهایی این مسیر ناشناخته و وهم ناک و حیرت‌انگیز را طی‌کند و پرنده نماد پیرو مرشد است که باید دست سالک تازه کار را بگیرد و او را به اوج ببرد و دست خالی برگشتن قهرمان داسـتان از در خانه ی گنـج، نمادی از سختی راه و دشواری وصال به یار حـقیقی می‌تواند باشد که به علت عدم شکیبائی از قاب قوسین رانده می‌شود و دست خالی برمی‌گردد و در ماتم چنین هجرانی که بدان گرفتار شده سیاه پوش می‌شود.زیرا که سیاه‌پوشی نماد عزا و مصیبت است. داستانی که به نظر خود نظامی که سرنوشت عرفانی بشر در هر دو جهان است، نه کسی گفته و نه کسی شنیده است و مدعی است که این داستان وافسانه ی حیات و ممات انسان و چکیده فلسفه‌ی بهشت و دوزخ را در سرنوشت انسان، خود او ساخته است از نظر نـظامی قهرمان داستان، انسانی است که گرفتار و اسـیر سبد مـعرفت شده و به سوی بهشت می رود؛ همان جایی کهدر واقع وطن اصلی اوست؛ امّااز آن مهجور مانده است.

چون اسیری ز بخت بد رنجور　　رسن از گردنم نمی شد دور
من شدم برخره به گردن خرد　　خر بختم شد ورسن را برد (دستگردی،۱۳۸۷: ۱۴۲).

قصّه‌یی که دختر پادشاه روم در یکشنبه شب در گنبد زرد روایت می‌کند؛ داستان پادشاه کنیزفروشی است که از توهّم بی‌وفائی زنان، خود را نمونه ی بی‌غیرتی و در حقیقت نمونه‌ی بی‌بهرگی از غرور و ناموس

شاهانه، ساخته است. هویّت این مرد، نمادی از یک انسان گرفتار «فرافکنی» می‌باشد که، دوست دارد برای مخفی نگهداشتن خود واقعی‌اش بهانه‌جویی کند.

افسانه‌یی که دختر پادشاه خوارزم دوشنبه شب در گنبد سبز نقل می‌کند؛ داستان بشر پارسا و پرهیزگار است. نمادی که در مفهوم این داستان جا خوش کرده،حاکی از این است که نیک‌اندیشی ضایع نمی‌ماند و بدسگالی به تباهی می‌انجامد. سفر اجباری بشر با ملیخا برای رهایی از اندیشه عشقی گناه آلود، گواه این ادّعاست که بشر نماد یک انسان آرمانی در نظام تربیت کلیسایی است.

آنچه دختر پادشاه روس، در گنبد سرخ، در سه شنبه شب، که به مرّیخ منسوب است، روایت می‌کند؛ نقل داستان دخـتری است که ده‌ها خواستگار خـود را که در پاسخ به سؤال‌های معمّاگونه‌اش درمانده‌اند، به دست هلاکت می‌سپارد و سرانجام خود را به اختیار کسی در می‌آورد کهبه معمّاهایش جواب قانع کننده می‌دهد. وی می‌تواند نمادی از دست نیافتنی بودن حقیقت برای آدمی و وجود مشکلات عدیده در راه رسیدن به آن باشد.

قصّه‌یی که چهارشنبه‌شب، دختر پادشاه مغرب در گنبد فیروزه، نقل می‌کند؛ داستان ماهان مصری است و ماجراهایی که برای او در سرزمین غولان روی می‌دهد. این داستان با منظره‌هایی زیبا، هولناک و جادویی، خواننده را تا پایان، در عالمی آکنده از حیرت و اعجاب و ترس و لذّت مستغرق می‌دارد؛ قصّه‌یی آکنده از اباطیل خیال، که در پایان هم مثل واقعیّت دروغینش در افق‌های خیال محو می‌شود.

افسانه‌یی که پنج‌شنبه شب، دختر پادشاه چین در گنبد صندل‌فام حکایت می‌نماید، چنانکه از حکمت و ظرافت اهل چین در سنّت‌های ادبی آن ایام انتظار می‌رود، هم اخلاقی و هم رمزی است و این مفاهیم ژرف رمزی، قدرت تخیّل نویسنده را به نحو بارزی نشان می‌دهد. قصّه‌یی که آخرش شرقی‌پسند است و با پیروزی خیر بر شر، ختم به خیر می‌شود؛ طوری که گویی در پندار قصّه‌پردازی آن، نظریّه‌ی ثنویّت مانوی در نظر گرفته شده است.

و بالاخره قصّه یی که دختر پادشاه ایران در گنبد سپید و آدینه‌شب نقل می‌کند؛ داستان عصمت و پارسایی مردی است که در باغ دور افتاده‌ی خویش، خود را با عدّه‌یی زن مواجه می‌بیند؛ زنانی که او را به عشق و کام می‌خوانند. در این میان دختری خوبروی دل از مرد پارسا می‌رباید واو را گرفتار عشقی سوزان می‌سازد؛ امّا او در طیّ چند خلوت که برایش حاصل می شود، از آلایش به گناه مصون می‌ماند. تمام این داستان، گویی حفظ ایزدی است که خواجه را از گناه باز می‌دارد و او سرانجام آن کس را که محبوب قلبی اوست خواستگاری می‌کند و از راه حلال در کنارش می‌آرد و از گناه دور می‌ماند.

کلّ این هفت داستان، سفر بهرام به عنوان یک انسان شیفته‌ی ظواهر و ره گم کرده، به دنیای درونش است که از گنبد سیاه آغاز می‌شود. در این گنبد دختر اقلیم هند، راز سیاه‌پوشی خود را برای بهرام بازگو نمی‌کند و او باید خود به دنبال راز آن باشد. در واقع یک آزمون خودشناسی که در آن قهرمان داستان از دنیای بیرون به تمرکز نیروهای روانی، به درون راه می‌گشاید و جوینده‌ی نرینه‌ی آگاهی، به دیدار هم‌راز مادینه‌ی خود می-

نشیند و با بازیهای زمینی او فریفته می‌شود و جالب این‌جاست، برای این عشق زمینی، قهرمان باید به اوج عروج کند؛ تا در این عروج او از ناآگاهی به آگاهی، استعاره ای زیبا آفریده شود.

هفت گنبد نمادی از هفت خوان بهرام:

در گنبد زرد هنوز راه سازگاری برای درون و بیرون بهرام بسته است. شاه سیاه پوش رانده شده، هنوز با حوّای درونش به توافق نرسیده و در حال کشمکش است و این ستیز شامل حال همه زنان شبستان او شده است. حوّای درون، هنوز راهی برای ایجاد وصل بین قلمرو خودآگاه و ناخودآگاه پیشنهاد نمی‌کند و از ستیزه گری دست برنمی دارد؛ که اگر چنین نمی‌بود قلمرو خودآگاهی در برابر وی قدّ علم می‌کرد و دگرگونی و نوزایی بوجود می‌آمد.

در گنبد سبز قهرمان گرفتار ملیخایی می‌شود کهّ جز به بیرون نمی‌نگرد و از سفر به دنیای درون و پرده برگرفتن از تاریکی‌های آن ناتوان است. هرگز این «گوی گرد روشن» را نمی‌بیند و ظلمات درونش، چراغان نمی‌شود و به چشمه‌ی جادویی جاودانگی و آگاهی دست نمی‌یابد؛ اما بهرام در این قصه، پرتوهایی از روشنایی آگاهی را در وجود قهرمان داستان «بشر» می یابد.

در گنبد سرخ رنگ، قصّه‌ای گفته می‌شود که قهرمان برای بدست‌آوردن حوّای درون خود که به خرد ملکوتی آراسته است و ناگزیر دور از دسترس می باشد، باید عروج کند. در این قصّه، چون قهرمان علاوه بر شیردلی و دلاوری از جهت خرد وآگاهی نیز آزموده می‌شود؛ از زیباترین قسمت‌های هفت‌پیکر محسوب می‌شود. قهرمان، حوّای سرکش درونش را بدست می آورد و رازهای این جهان را می‌گشاید و نیروهای آن را تحت فرمان خود در می‌آورد.

در گنبد فیروزه، قهرمان قصّه چندین بار با ابلیس‌هایی به پیکر نور، و راه‌دانانی گمراه کننده روبرو می‌شود؛ افرادی که جای به یکـدیگر می‌سپارند و درهم می‌آمیزند. اشباح و سایه‌های این گنبد ساکنان شب و یاران سیاهی‌اند.همان (جهان ناخودآگاهی)که روشنایی را تاب نمی‌آورد وبا دمیدن روز،(نور آگاهی) ناپدید می‌شود. پیردانا که همان ابلیس است، جامه‌ی خضر بر تن کرده و آگاهی‌های وارونه می‌دهد و ماهان نیز که غرق در تاریکی شب ناخودآگاهی است، به شتاب از پس او می‌دود و گمراه و سرگردان به‌جا می‌ماند.

بهرام در این گنبد برای یافتن آگاهی به آسمان عروج می‌کند. او در لباس ماهان با پیر دانای اصلی روبه-رو می‌شود که بازتاب و نـمادی از آگاهـی و دانایی خود اوست. ماهـان این بار با یک نگـاه، این «خـودبه-آگاهی‌رسیده» را می‌شناسد و آن را در آغوش می‌کشد.

در این گنبد بهرام با در آغوش کشیدن شاهزاده خانم، زندگی را با همه زشتی و زیبایی‌اش در آغوش می-گیرد و چشمانش را بر قسمت پنهان و رمزی آن می‌بندد و راهش کمی برای رسیدن به سازگاری هموارتر می‌شود.

در گنبد ششم که صندلی رنگ است، دنیای درون بهرام آوردگاه بین نیروهای خیر و شرّ است. شرّ یا همان نفس که از فرمان‌برداری قلمرو آگاهی سرپیچیده است و برای براندازی خیر از هیچ کاری فروگذار نمی‌کند. سرانجام نیروی دیدن این جهـان از او گـرفته می‌شود و چـــشم‌انداز دنیای درون را در برابرش می-گشاید و بهرام را روشن‌ضمیر به گنبد هفتم یا گنبد سپید می‌فرستد. او با گذر از این گنبد که هفتمین دایره‌ی سرنوشتش است، برای در آغوش کشیدن روشنایی و خلاصی از تاریکی گمراهی، آماده شده است.

سفر بهرام به دنیای درون که با دیدار سایه و سیاهی آغاز شده بود، با آمیزش نور و سپیدی به پایان می-رسد. او درون خود را می شناسد، نیروهای قلمرو ناخودآگاه روان خود را، به سوی قلمرو خودآگاه در فرمان می‌گیرد و به کمال دست می‌یابد و مرحله‌ی نخستین فرایند خودشناسی‌اش شکل می‌گیرد.

همان طور که اشاره شد، هفت‌پیکر نظامی چه از نظر زیرساخت؛ (دگرگونی های بازتافته در منش و نگرش بهرام و سیر او از خامی به پختگی و هم خوانی این سیرِ تحوّل، با فرایند خویشتن‌یابی وی) و چه از نظر رو ساخت؛ (آن چه از نظر بازتاب طرح‌هایی مثل شکل گنبد، رابطه سه و هفت و چهار، به هم آمیختن رنگ ها، عنصرها، تاثیر این عوامل برساختار روایی منظومه و سیر رویدادهای زندگی بهرام) برپایه ی عدد۷ (هفت) – که شکل ظاهری این عدد، حالت پرهای بازشده برای پرواز و عروج را به ذهن متبادر می‌کند– شکل دایره و آمیزه‌های سر برکشیده از آن می‌باشد.

فرایندسیر یک انسان به سوی کمال واقعی در این هفت داستان، در سه مرحله صورت گرفته است که عبارتند از:

۱– از چند پارگی روانی به تمامیّت فردی

۲– از تمامیّت فردی به پیوستگی با جهان

۳– از پیوستگی با جهان به یگانگی با نیروهای کیهانی.

در هفت‌پیکر، نیروهای تن و روان به نیروهای کیهانی پیوند می‌خوردو انسان وکیهان با هم یکی‌و یگانه می‌شوند.نظامی با گزینش نظم کیهانی و استوار کردن ساختار هفت پیکر برپایه‌ی این نظم؛ یعنی با آفریدن هفت گنبد و نامیدن هر گنبد به نام یک ستاره، آسمان را به زمین می‌آورد و حصاری می‌آفریند که چشم به دور آن راهی ندارد.

روساخت هفت پیکر همان‌گونه که می‌بینیم، بر پایه‌ی عدد هفت و شکل دایره استوار است، هم چنین زیر ساخت آن که، بر پایه‌ی پیوند این نمادها با ساختار روان و فراز و نشیب‌های روان و تن در سیر به سوی خود واقعی و کمال می‌باشد.

نظامی این همه را به زبان نمادین قصّه که در آن ویژگی‌های تن و روان در صورت‌های آغازین و غریزی اش جلوه می‌کنند، باز می‌گوید. پی داستان عدد هفت است که، در سرزمین‌های گوناگون با نمادهای شناخته شده تمامیّت وکمال، پیوندی همه جانبه دارد. هفت خود آمیزه ای از سه و چهار (سه گوشه و چهارگوشه) است. ساختار بیرونی هفت پیکر این آمیزه ها را نمایان می‌کند.

همان گونه که دستیابی به فردّیت روانی و روان‌شناسی یونک، بدون جوهر عشق ممکن نیست؛ در هفت پیکر نیز که گوشه و کنار آن از آرامش و آشتی و سازگاری سرشار است این معنا به روشنی تمام دریافت می شود. نقش زنان در هفت پیکر در کنار عشق و آمیزش جادویی، پیدا کردن قهرمان اصلی است؛ تا به سطوح تازه‌ای از آگاهی دست یابد که دستاورد آن یک انسان کامل و تمام و کمال است ؛ انسانی کهتوانسته با درون خود به سازگاری برسد.

هفت پیکر، داستان سلوک بهرام است برای یافتن خود. سرگذشت دیدار اوست با لایه‌های ژرف روان. قصّه‌ی سفر اوست به دنیای درون. حضور او در میهمانی رنگارنگ شب‌های درخشان روح، و دستیابی‌اش به آگاهی رهاننده‌ای که کیمیاگران آرزویش را می‌کردند.

از دیدگاه روان‌شناسی، رازی را که نباید به کسی گفت، دیواری است که دنیای درون را از جهان بیرون جدا می‌کند. بریدن از دنیای بیرون، به تمرکز نیروهای روانی به درون راه می‌گشاید که دستاورد آن رسیدن به سطوح بیشتری از آگاهی است. شاه گنبد سیاه را پرنده‌ای به اوج می‌رساند و دروازه‌های باغی را به رویش می‌گشایدکه در آن صورت نمادین آنیما(anima) با همه‌ی ویژگی‌هایغریزی و زیستی خود فرمان می راند. جالب این‌جاست که ناخودآگاهی مادینه، نه تنها نسبت به ساحت خودآگاهی فروتر نیست؛ بلکه بر فراز آن می‌زید و شاه را به آسمان‌ها می‌خواند، و این همان عروج انسان از ناخودآگاهی به آگاهی است(یاوری، ۱۳۷۴: ۱۴۰).

هر گنبدی نمادی از درون بهرام است و هر شهزاده، یک چهره از حوّای درون او. بهرام، خود از همان آغاز ورود به عرصه‌ی هفت گنبد، هر شب برای معاشقه با هر دلداری که به دیدارش می رود، یک رنگ است. شهزاده ها نیز به مثابه آیینه ای سخنگو هستند کهبهرام با گفتگو با آنان، در قالب قهرمان هر داستان به آیینه‌ی درون خود می‌نگرد و خود را همان‌طور که هست می‌بیند و سعی براین دارد کهنیروهای قلمرو ناخودآگاه روان خود را به سوی قلمرو آگاهی به حرکت درآورد. او در واقع با عبور از لایه‌های به‌هم-پیچیده‌ی این قصّه‌ها که فراز و نشیب‌های درون او را باز می‌نمایند، به جهت ناشناخته‌ی هستی خود حرکت می‌کند و آن را باز می‌شناسد و در پایان راهی دراز، با حوّای درونش می‌آمیزد و یگانه می‌شود و همه‌ی قصّه-ها به این یگانگی پایان می‌پذیرد.

می‌بینیم که در چهارچوب جامع قصّه، همیشه رنگ گنبد، رنگ خانه، رنگ لباس و رنگ ستاره‌یی که شب هفته منسوب به اوست، باهم توافق دارند. چهارچوب اصلی قصّه، غیر از تناسبی که بین رنگ گنبدها با هفت اختر در آن هست، از جهات دیگر هم با انواع هفت‌گانی‌ها ارتباط دارد؛ هفت پیکر، هفت دختر، هفت کشور، هفت گنبد، هفت رنگ و هفت قصّه.

قصّه‌هایی که در داخل قصّه‌ای جامع نقل می‌شود، فقط در هفت قصّه منحصر می‌ماند؛ زیرا دختران درون این گنبدها فقط یک‌بار در طیّ قصّه‌ای که نقل می‌کنند، ارتباط سرنوشت خود را با رنگ گنبد و رنگ اختر طالع خویش، تقریر می‌نمایند و بهرام هم چیزی بیش از این از آن‌ها نمی‌خواهد.

فرجام کار بهرام که سیری و دل زدگی از کام جویی‌ها و تجمّل پرستی‌هاست و خیزش چالاک و عیّارانه به ماوراء دنیای خور و خواب و خشم و شهوت می‌باشد، خواننده‌ی قصّه را مثل خود او بیدار می‌کند؛ تا بداند مایه‌ی رهایی از بیهودگی‌های زندگی فقط و فقط آشتی با خود واقعی و پرواز به سوی حقیقت و کنده شدن از اسارت مادّیّات است. هم این‌جاست که یک تحوّل ناگهانی در اندیشه و حیات بهرام برای یک سلوک روحانی از عالم صورت به عالم معنی جلوه می‌کند.

تنوّع این قصه هم در حقیقت، نمادی از تنوّع تقدیر آدمی است؛ تنوّعی که در آن هر زمان تبدّل احوال، انسان‌ها را گرفتار کشمکش‌هایی می‌کند و قصّه چیزی جز تصویر آن نیست.

قهرمان داستان، که چندی هوس‌های هفت گنبد اندیشه‌های حزن انگیز و زهدآمیز را از خاطرش برده، در اواخر حال، کام جویی‌ها و شادخواری‌های خود را موجب ویرانی کشور و غلبه ظالمان بر ضعیفان می‌یابد و با کشف این حقیقت که وزیرش سرمنشأ تمام خیانت‌هاست، دچار تحوّل دلخواه شاعر می شود.

او از سرصدق خداپرست می شود و هفت گنبد را که نمادی از این عالم خاکی است و عشـرت‌گاهی برای سال‌ها هرزه‌پویی و کام‌جویی و بیهوده‌کاری، رها می‌کند. او هفت گنبد زیبایش را به آتش‌گاهی بدل می‌سازد که خود نمادی از معرفت حقیقی است؛ طوری که به کمک همین شناخت از «هر آن چه فانی است» می‌گذرد تا به ابدیّت دست یابد. بهرام به بهانه‌ی شکار از قصر بیرون می‌آید و به دنبال شکاری که خود شکار آن شده است، در غاری ناپدید می‌شود. فرجام کار این پادشاه، بی‌شباهت به پایان احوال کیخسرو در شاهنامه فردوسی نیست.

تناسب بین گور به معنی قبر و آن چه نام نخجیر محبوب بهرام و منشاء شهرت او به نام بهرام گور تلقّی می‌شد، شاید عامل عمده‌ای در عبرت انگیز نمودن این داستان است. حتّی می تواند نمادی از شکوه‌ی حزن آلود خود شاعر هم باشد؛ البتّه چنین فرجام عبرت انگیز برای پادشاهی هوس‌باز، شاید مکافات عملش نیز محسوب شود؛ امّا هدف اصلی نظامی از تصویر چنین فرجامی، بیان اجتناب‌ناپذیر بودن مرگ و بیهودگی و پوچی حیات کسانی است که با تکاپوی دائم در جست‌وجوی لذّت‌های ناپایدار، خود را به شکار سایه مشغول داشته‌اند. هدف شاعر، برملا کردن پوچی و بیهودگی عمری است که در آن انسان از اسباب گوناگون نیل به کمال برخوردار است؛ امّا همه‌ی آن‌ها را در راه‌های باطل صرف می‌کند و مثل بهرام، هفت روز هفته مشغول هوس‌های ناپایدارش می‌شود.

اگر دقیق بنگریم، هفت گنبد دارای روح غنایی و تخیّل رمانتیکی است کهجمال زمین وآسمان را به هم پیوند می‌دهد. هفت گنبد ساخته شده بر روی زمین، هفت روز، هفت رنگ، هفت اقلیم و هفت عروس که

جملگی زمینی است و نظیر قراردادن این ها با «هفت» های آسمانی، هفت سیّاره، هفت فلک آن را نماد گنبدی ساخته است که چرخ زنان آهنگ عروج به گنبد دوّار را دارد.

بهرام قهرمان هفت پیکر، برای گذشتن از من و رسیدن به خود، درگیر تلاشی بی امان است و بالاخره در این گیر و دار در رویارویی با دنیای درون، به دنبال گوهری، وارد غاری می شود که هم دایره‌وار است و هم تاریک و رمزآمیز و نمادی است، شناخته شده از قلمرو ناخودآگاه و دنیای ناشناخته‌ی درون. برای رسیدن به درون این دنیای ناشناخته چاره‌ای جز درگیری با اژدهایی که ارزش‌های درونی‌اش را به بند کشیده ندارد و با شکست این مار، گویی بند ناف کودکی‌اش را می‌برد و از تاریکی‌ها می‌رهد و به استقلال واقعی می‌رسد.

نتیجه :

این منظومه نمونه‌ی هنر توأم با اخلاق است، نمونه‌ی یک هنر آموزنده و سازنده که در جوی صاف و آکنده از تخیّل و تصویر، خواننده را به طور نامحسوس به اقلیم وجدان و عدالت انسانی می‌کشاند و با این که لزوم حسن اخلاقی را القاء می‌کند، مانع تمتّع از مواهب حیات انسانی هم نیست.

دنیای هفت گنبد تجسّم دنیایی است که با وجود این که از بند آداب و رسوم کهن رسته نیست؛ امّا سستی و بی‌تحرّکی در دنیا را ردّ می‌کند. دنیایی است که انسان را به جنب و جوش وا می دارد. تکاپو در جنگ دائمی که رمزی از همین تحرک و جنب و جوش انسانی است. بهرام گور که عشرت و شکار جزء لا ینفک شخصیّت‌اش شده طراح چنین دنیایی است. حکمروایی او نمادی از یک کشتی تفریحی آکنده از شور و شادی است که یک طوفان یا حتّی یک موج می‌تواند غرقش کند؛ امّا برای اهل کشتی هیچ چیز بهتر از یک ساحل آرام، تضمین امنیّت نیست؛ لذا او به دنبال راه نجات از این دریای موّاج است؛ زیرا آرامش ماندگار را به هوس‌ها و خوشی‌های زودگذر و فناپذیر ترجیح می‌دهد و همین ترجیح او را بیشتر به تلاش وامی‌دارد.

ساحلی که شاعر برای او در نظر گرفته، تا او رااز طوفان حوادث و دل بستگی‌های دنیای هزار چهره در امان بدارد، اقلیمی است که در آن عقل حکومت می‌کند. نظامی برای رسیدن به این هدف، پا فراتر از سمبل-سازی گذاشته و به مرحله‌ی شهود و دریافت دست یافته و از ظاهر عبور کرده و به باطن می‌رسد و قهرمان قصّه‌اش را هم با خود به اعلی‌علّیین می‌رساند. او به کمک قهرمان داستان‌اش مرگ ارادی را تجربه می‌کند و از دنیاو هر چه در آن است دست می‌کشد.

نظامی به کمک نماد توانسته، راه را برای خوانندگانش هموار سازد؛ هم آن‌هایی که برای رسیدن به واقعیّت‌شان، هیچ اشاره و رمزی از دیدگان نکته بینشان دور نمی ماند.

کتابنامه

۱- پورنامداریان، ت، سفر در مه،۱۳۸۱ ،تهران، موسسه چاپ و انتشارات نگاه، چ دوم.
۲- رزمجو ، ح، انواع ادبی ،۱۳۷۰ ،مشهد، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی،چ اول.
۳- زرین کوب، ع، درجستجوی ناکجا آباد،۱۳۸۶،تهران، انتشارات سخن،چ هفتم،

۴ – شمسیا،س، انواع ادبی،۱۳۷۵،تهران، انتشارات فردوسی،چ چهارم.

۵– عبادیان،م، انواع ادبی،۱۳۷۹،تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری،چ دوم.

۶– کزازی، ج، زیبایی شناسی،۱۳۷۴،تهران، نشر مرکز،چ چهارم.

۷– گرین، ویلفرد، ارل‌لیبر، لی‌مورگان و جان ویلینگهم، مبانی نقدادبی،۱۳۸۵، تهران، ترجمه فرزانه طاهری، نیلوفر

۸– معین،م، تحلیل هفت پیکر نظامی،۱۳۸۴،تهران، نشر معین، چ اول.

۹– نظامی گنجوی، خمسه نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی،۱۳۷۸،تهران،نشر بهزاد،چ اول.

۱۰– یاحقی،م، فرهنگ اساطیر،۱۳۷۵،تهران، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،چ دوم.

۱۱– یاوری،ح، روانکاوی و ادبیات، ۱۳۸۷،تهران،انتشارات سخن، چ اول.

۱۲– یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، ۱۳۷۷، تهران،جامی

مقاله:

۱–عباسی، سکینه، نقد و بررسی قصه گنبد سفید، ۱۳۸۹، فصل‌نامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه، شماره ۲۰، صص ۲۰۳–۲۲۴

۲– دزفولیان، کاظم و ملک‌پایین، مصطفی، کارکرد نماد در هفت پیکر ، ۱۳۹۱، کهن نامه ادب پارسی، شماره اول، صص ۴۷–۶۶

مردسالاری در داستان های«زنی که مردش را گم کرد» و «بچه مردم» بر اساس نظریه ایدئولوژی آلتوسر

دکتر پروین تاج بخش[۱]
استادیار دانشگاه پیام نور مرکز رشت
سمیه قاسمی پور[۲]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

از نظر آلتوسر(Louis Altusser)(۱۹۹۰–۱۹۱۸) فیلسوف ساختگرای فرانسوی ، قدرت به دو شکل حفظ می شود. دستگاه های سرکوب گر دولت (Suppressive apparatuses) و دستگاه های ایدئولوژیک دولت (ideological apparatuses). دستگاه سرکوب گر شامل: پلیس، دادگاه ، زندان ... که در درجه نخست به وسیله قوه ی قهریه به سرکوب افراد می پردازند و دستگاه های ایدئولوژیک مانند: نظام آموزشی، خانواده، ادبیات و ...که به شکل نا محسوس با تکیه بر ایدئولوژی کار می کنند.

داستان «زنی که مردش را گم کرد»(۱۳۱۲) اثر صادق هدایت و داستان «بچه مردم»(۱۳۲۷) اثر جلال آل احمد به موضوع مشکلات زنان پرداخته است. با بررسی ایدئولوژی مردسالاری در این دو داستان ضمن به دست آوردن قرائت جدیدی از متن ، با توجه به ساختار آثار ادبی، وضعیت زنان و کودکان در آن دوره های تاریخی بررسی شده است.نتیجه این بررسی نشان می دهد زنان در دوره پهلوی نخست (رضاخان) به وسیله قوه قهریه سرکوب می شدند. این سرکوب گری در دوره ی پهلوی دوم(محمدرضا شاه)از طریق دستگاه های ایدئولوژیک انجام گرفت.این مطلب حکایت ازآن دارد که علی رغم پیشرفت پر شتاب ایران به سمت سرمایه داری و مدرنیزاسیون، وضعیت کشور از نظر دموکراسی و رعایت حقوق افراد (زنان و کودکان) عقب مانده بود.

کلیدواژه‌ها: بچه مردم، زنی که مردش را گم کرد، آلتوسر، ایدئولوژی، مردسالاری .

مقدمه

ادبیات داستانی به شکل نوین آن در مقایسه با هنرهای دیگر، در ایران بسیار جوان است؛ اما این هنر جوان دوره های پر فراز و نشیب سیاسی و اجتماعی را تجربه کرده است: حکومت قاجار و ادغام ایران در سرمایه داری جهانی، مشروطه و قانون، سلطنت رضاشاه و مدرنیزاسیون، محمد رضا شاه وآزادی های نسبی سیاسی و مطبوعاتی... همه وهمه تا کنون تحولات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را موجب شده که بازتاب آن را در آینه داستان های هر دوره می توان دید.

[1] . parvintajbakhsh@gmail.com
[2] . somaye.ghasemipour@yahoo

در سایه ی حکومت هر نظامی ایدئولوژی هایی بازتولید می گردد و گاه ایدئولوژی هایی جایگزین ایدئولوژی های دیگر می شود اما هر چه باشد به گفته ی مارکسیست ها به سود طبقه حاکم و نظام سرمایه داری پیش می رود.از جمله ی این ایدئولوژی ها، ایدئولوژی مردسالاری است که مهمترین شکل تجلی قدرت بر خانواده و به خصوص زنان و کودکان است.

با آنکه پس از امضای مشروطیت در سال ۱۲۸۵زنان فعالیت خود را تشدید کردند اما بعد از مشروطیت عملا هیچ حق منطقی، قانونی و اجتماعی به آنان داده نشد.(رک: کمالی،۵۷:۱۳۸۴) و در جامعه همچنان ایدئولوژی مردسالاری به وسیله همه ی افراد، حتی خود زنان بازتولید شد.این موضوع را با استفاده از نظرات جامعه شناسان ساخت گرا در داستان های هر دوره به وضوح می توان دریافت. چرا که « یک اثر داستانی یک ساخت کل است. این ساخت خود یک سلسله ساخت های اجتماعی، اقتصادی، تاریخی، روانی، فلسفی و جز آن را در پیش دارد که چهره ی این یا آن جامعه و چگونگی های این یا آن دوره را به ما نشان می دهد.» (م.ایرانیان،۶۶:۱۳۵۸)

لویی آلتوسر، مارکسیست ساخت گرای فرانسوی است که نظریه ی ایدئولوژی وی در بسیاری از حوزه ها از جمله ادبیات و نقد ادبی تأثیرگذار بوده است. تا آنجا که می توان گفت وی یکی از با نفوذترین نظریه پردازان اجتماعی است که در هر سنت فکری می تواند رخ نماید (استونز،۲۸۹:۱۳۹۰) در این مقاله ایدئولوژی مردسالاری در داستان های « زنی که مردش را گم کرد» اثر صادق هدایت و « بچه مردم» اثر جلال آل احمد براساس نظریه ی ایدئولوژی آلتوسر مورد بررسی قرار می گیرد.

صادق هدایت (۱۳۳۰–۱۲۸۱) اشراف زاده ای که در تهران به دنیا آمد، زندگی در فرنگ را تجربه کرد و به واسطه آشنایی با زبان فرانسه، آثار ادبی، فلسفی و روانشناسی بسیاری را مطالعه نمود. در عین حال با آموختن زبان پهلوی، از مطالعه در متون کهن غافل نماند.نتیجه ی این تفکر و تعمق شاهکاری چون بوف کور شد.اما طبع آزمایی هدایت به مدرنیسم و سورئالیسم محدود نشد. وی در سبک های رئالیسم، ناتورالیسم و... داستان نوشت. برخی از صاحب نظران چون محمد علی سپانلو، هدایت را بارآورنده ی رئالیسم در داستان نویسی ایران می دانند.(رک.سپانلو،۲۹:۱۳۸۱)

از جمله داستان های رئالیستی هدایت، داستان « زنی که مردش را گم کرد» است که در مجموعه ی سایه روشن در سال (۱۳۱۲) به چاپ رسید. در این داستان ،همچون هر اثررئالیستی دیگرمی توان عادات،علایق،گفتار،رفتار،اعتقادات،مسائل و مشکلات و شیوه برخورد افراد در مواجه با هر مسئله را دید.

جلال آل احمد (۱۳۴۸–۱۳۰۲) نویسنده ی روشنفکرمعاصر که در خانواده ای مذهبی و روحانی به دنیا آمد اما بر خلاف جریان فکری خانواده به سمت فعالیت های سیاسی و حزبی رفت و در دوره ای هم با افکار مذهبی به جدال بر خاست. آل احمد بسیاری از داستان هایش را هنگامی نوشت که به مارکسیسم و سوسیالیسم گرایش یافته بود و در حزب توده و نیروی سوم وجامعه سوسیالیست ها عضویت داشت.(شیخ رضایی، ۴۹:۱۳۸۲) مجموعه داستان سه تار (۱۳۲۷) نیز در همان دوران نوشته شده است؛ دورانی که آل

احمد هنوز سودای فعالیت های سیاسی در سر داشت. داستان «بچه مردم» از جمله داستان های این مجموعه است.

هدایت و آل احمد در داستان خود به موضوعی واحد پرداخته اند: مشکلات زنان. هر چند هدایت نویسنده ای درون گرا و آل احمد نویسنده ای ستیزنده و پر غوغاست، اما شکی نیست که هر دو نویسنده خواستار بهبود اوضاع جامعه به نفع طبقه محروم بودند. و نوشته هایشان به زعم آلتوسر هنری است که به مخاطب نگاهی انتقادی می دهد دقیقا نسبت به همان ایدئولوژی که این هنر محصول آن است. (فرتر،۱۳۸۷:۱۳۵)

۱-۱بیان مسئله

با بررسی ایدئولوژی مردسالاری در دو داستان مذکور بر اساس نظریه ی ایدئولوژی آلتوسر ضمن به دست آوردن قرائت جدیدی از داستان، به مسائل دیگری نیز خواهیم پرداخت از جمله اینکه: از دیدگاه آلتوسر تأثیر ایدئولوژی ها در زندگی افراد چگونه است؟ پیروی افراد از ایدئولوژی های حاکم بر آن ها در بازتولید جامعه چه نقشی دارد؟ و در نهایت با توجه به زمان آفرینش این داستان ها: « زنی که مردش را گم کرد» (۱۳۱۲) دوره سلطنت رضاشاه و «بچه مردم»(۱۳۲۷) دوره حکومت محمد رضا شاه، وضعیت زنان و کودکان چگونه بازنمایی شده است؟ آیا این داستان ها به عنوان یک متن، موجب بازتولید ایدئولوژی مردسالاری می شوند یا با پدیدار ساختن آسیب های ایدئولوژیکی، جریانی را به وجود می آورند که در آن ایدئولوژی به ضد خود بدل می شود؟ (زیما،۱۳۹۰:۱۳۱)

۱-۲. ضرورت و اهمیت تحقیق

نظریات ادبی خوانش متفاوتی از آثار به دست می دهند.در هر خوانشی می توان زاویه های مختلف هنری اثر را مشاهده کرد و به ناگفته های متن نزدیک شد. این مقاله با استفاده از نظریه ی ایدئولوژی آلتوسر در تحلیل داستان کوتاه به بیان این نکته می پردازد که با برقراری ارتباط بین متن و مقوله ی ایدئولوژی می توان به درک و تفسیر جدیدی از متون دست یافت.

۱-۳. پیشینه تحقیق

آثار صادق هدایت و جلال آل احمد ظرفیت بررسی در بسیاری از حوزه های گوناگون نظری از جمله روانشناسی، فلسفی، جامعه شناسی و... را داراست. در نتیجه طیف گسترده ای از پژوهش های محققین به مطالعه آثار این نویسندگان در کتاب ها، رساله ها ومقالات اختصاص یافته است. از جمله کتاب نقد و تفسیر آثار صادق هدایت از محمدرضا قربانی که شامل بررسی همه آثار هدایت است و کتاب نقد آثار آل احمد از عبدالعلی دستغیب که داستان های کوتاه آل احمد را مورد نقد قرار می دهد. همچنین در کتاب گفتمان نقد(مقالاتی در نقد ادبی) از حسین پاینده به هر دو داستان با عناوین ذیل پرداخته شده است: «اهمیت زاویه دید در داستان کوتاه با نگاهی به داستان بچه مردم» و « روانکاوی شخصیت روان رنجور در داستان زنی که

مردش را گم کرد».در عرصه نگارش مقاله ابراهیم سلوچی کوچی مقاله ای با عنوان«زیر ساخت های اجتماعی در بچه مردم آل احمد» ارائه داده اند که در مجله ی قلم، بهار و تابستان ۱۳۸۸ به چاپ رسید.اما تا کنون ایدئولوژی مردسالاری در داستان های «زنی که مردش را گم کرد» و«بچه مردم» براساس نظریه ی ایدئولوژی آلتوسر بررسی نشده است.

بحث نظری

۲-۱ . تاریخچه بحث نظری:

واژه ی ایدئولوژی را اولین بار دستو دو ترسی(Destutt de Tracy) فیلسوف فرانسوی در پایان قرن هجدهم (۱۷۹۶) به کار برد. وی با پیروی از نظریات تامس هابز و کاندیاک (Condillac) بر این باور بود که انسان واجد هیچ اندیشه ذاتی نیست، مگر از طریق ذهنیتی(idea) که ما از آن داریم. سرانجام آنکه موجودات خالق ذهنیت(idea) اند اما ذهنیتی که هر فرد از یک موجود دارد به هیچ وجه نمی تواند وافی به مقصود و نشان دهنده ی تمامیت و اصل آن موجود باشد. در نتیجه تنها راه اجتناب از این تفکر شکاکانه که «معرفت واقعی ممکن نیست» تجزیه و تحلیل روند تبدیل موجودات مادی به اشکال ذهنی(ideal forms) است که ترسی نام این علم را ایدئولوژی (ideologie)گذاست. (صادقی، ۸۷:۱۳۸۷)از زمان ترسی تا کنون صدها مقاله و کتاب درباره ایدئولوژی نوشته شده و مفهوم آن پیوسته متحول شده است و هنوز در شمار جنجالی ترین مفاهیم در علوم اجتماعی باقی مانده است.

یکی از رویکردهای اساسی به ایدئولوژی رویکرد انتقادی است. معتقدان این گروه نگاه تحقیرآمیزی به ایدئولوژی دارند. این دیدگاه که نخست بر زبان ناپلئون آمد و با نگاه فلسفی مارکس (Karl Marx) و انگلس (Fridrish Engels) بازخوانی و بازتعریف شد، ایدئولوژی را به منزله ی « آگاهی کاذب یا عقاید گمراه کننده » معرفی می کند.ازنظر انگلس، مفسر اندیشه های مارکس و بسیاری از رهبران مارکسیسم، ایدئولوژی ها شکل هایی از «آگاهی کاذب » و عقاید عامه پسند و گمراه کننده اند که طبقه حاکم آن ها را به منظور مشروعیت دادن به وضعیت فعلی و برای نهان ساختن وضعیت واقعی اجتماعی- اقتصادی به طبقه کارگر تلقین کرده است. به نظر مارکس ایدئولوژی با هدف توجیه جهان پدید می آید. لیکن جز بیان اراده ی طبقه مسلط به منظور باقی ماندن در مسند قدرت نیست. (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۴۷-۳۴۶)

آنتونیو گرامشی (Antonio Gamsci)(۱۹۳۷-۱۸۹۱) اندیشمند ایتالیایی به جای واژه ی ایدئولوژی از کلمه ی هژمونی (hegemony) استفاده می کند.هژمونی ترکیب مرسوم تری است از نیروهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که در کنار هم عمل می کنند تا در جامعه ای به اجماع برسند که نظام جاری روابط اجتماعی در آن طبیعی، اجتناب ناپذیر، یا واقع گرایانه ترین شکل ممکن است. گرامشی هژمونی را از «تحکم» تفکیک می کند، از اجبار و زور مستقیمی که طبقه حاکم یا متحدانش در زمان بحران به کار می گیرند تا موضع خود را حفظ کنند.(فرتر، ۱۸۸:۱۳۸۷)

لویی آلتوسر «نظریه ایدئولوژی» یعنی نظریه دارای قدرت تأثیر گذار و اصالت را، از ترکیب روان کاوی لکان و ویژگی های کار گرامشی می گیرد.(رک. ایگلتون،۲۱۲:۱۳۸۱) در واقع مارکس میان دولت و جامعه مدنی تفکیک قائل می شود؛ گرامشی میان دولت سیاسی و دولت اخلاقی یا فرهنگی تمایز می گذارد؛ آلتوسر در جهت تمایزگذاری میان دستگاه های دولتی سرکوب گر و دستگاه های دولتی ایدئولوژیک عمل می کند. (پین، ۷۱:۱۳۸۸)

از زمان ارائه نظریه آلتوسر در مقاله «ایدئولوژی و دستگاه های ایدئولوژیک دولت» (Ideology and Ideological State Apparatuses) که در کتاب لنین و فلسفه (lenin and pilosophy)(۱۹۷۱) درج شده است.(رک.ایگلتون،۲۳۵:۱۳۸۸) تا کنون منتقدان بسیاری در موافقت یا مخالفت با آلتوسر قلم زده اند. با این حال تقریبا هر شکلی از نقادی سیاسی، به واسطه ی تأثیرگذاری آلتوسر بر نقادی سیاسی دهه ۱۹۷۰، به نحوی وامدار اوست. تاریخی گری نوین، ماتریالیسم فرهنگی، نقد پسا استعماری و نژادی، فمینیسم، پسا ساختارگرایی و مطالعات فرهنگی، همگی گفتمان هایی هستند که در افقی فکری عمل می کنند که آثار آلتوسر بخشی اساسی از آن است به خصوص نظریه ی ایدئولوژی. (فرتر،۱۹۵:۱۳۸۷)

۲-۲ . بحث نظری

ایدئولوژی چطور می تواند واقعیت اصیل را ازما پنهان کند؟ نخستین نظری که آلتوسر در پاسخ به این پرسش می دهد آن است که: ایدئولوژی منعکس کننده رابطه خیالی بین افراد و شرایط واقعی وجودشان است.(برتنز،۱۳۸۸: ۱۱۵-۱۱۴)

از نظر آلتوسر به طور کلی رابطه فرد با جامعه شبیه رابطه کودک خردسال با تصویر آینه ای خود در نظریه ی لکان است.در نظریه ی او «کودک بین ۶ تا ۸ ماهگی، ...ابتدا با دیدن تصویر خود سعی می کند آن را لمس کند.او در پشت آینه به دنبال تصویر خود می گردد و در این مرحله قادر نیست میان خود و دیگری تمایز قائل شود. در مرحله ی دوم، کودک متوجه مفهوم تصویر شده ، و در می یابد که تصویر موجودی واقعی نیست. در مرحله سوم کودک قادر می شود که تصویر خود را از دیگری متمایز کند.مرحله آینه ای نخستین گام کودک در راه درک هویت خویش است که در تصویری از خودش تجلی می یابد.» (محسنی ،۱۳۸۶: ۹۷-۹۶)در هر دو مورد (رابطه فرد با جامعه و کودک با تصویر آینه ای)، فرد انسانی از رهگذر همانندسازی با یک شئ که تصویر او را در حلقه ای بسته و خود شیفته به او باز می گرداند، به تصویر یگانه و رضایت بخشی از خود می رسد و این تصویر متضمن شناختی نادرست است. (ایگلتون ، ۲۳۸:۱۳۸۸)

توجه به این نکته ضروری است که مقصود آلتوسر به هیچ وجه شناختن یا ناتوانی در شناختن واقعیت نیست. شناخت نادرست مورد بحث اساسا یک خودشناخت نادرست است که یکی از جلوه های بعد خیالی هستی انسان است.«خیالی» اینجا به معنی غیر واقعی نیست، بلکه به معنای متعلق به تصویر است. در قلمرو ایدئولوژیک فاعل یا سوژه انسانی از وضع راستین پراکندگی یا تمرکزگریزی خود فرا می گذرد و تصویری

منسجم و تسلی بخشی از خود می یابد که در «آینه» گفتمان ایدئولوژیک مسلط بازتاب پیدا می کند.آن گاه مسلط به این خود خیالی، که از لحاظ لکان مستلزم «بیگانگی» با ذهن است، قادر است به شیوه هایی عمل کند که ازلحاظ اجتماعی مناسب باشد. بدین گونه ایدئولوژی را می توان به عنوان « بازنمایی روابط خیالی افراد با شرایط واقعی هستی شان» خلاصه کرد.(همان،۱۳۸۱ :۲۲۰)

آلتوسر در نظریه دومش ایدئولوژی را به منابع اجتماعی مرتبط می کند.از دید آلتوسر، ایدئولوژی از طریق آن چه اصطلاحا «دستگاه های ایدئولوژیک دولت» نامیده می شود کار می کند، و هر چند هر یک از این دستگاه ها ممکن است ایدئولوژی های فرعی خود را داشته باشند، همه تحت ایدئولوژی حاکم عمل می کنند.(برتنز،۱۳۸۸:۱۱۵) در نظریه مارکسیستی به دولت بیش ازهرچیز به منزله«دستگاه دولت»(state apparatus) اندیشیده می شود . دستگاه دولت دومجموعه نهاد متمایز اما دارای فصول مشترک است:

۱. دستگاه سرکوب گر دولت مانند: پلیس ، دادگاه ، نیروی انتظامی وغیره. مفهوم سرکوب دراینجا دال براین امراست که «دستگاه دولت با قوه ی قهریه کار می کند» و یا دست کم درنهایت این گونه است ، زیرا فی المثل سرکوب گری اداری می تواند صورتهای غیرفیزیکی به خود بگیرد.(آلتوسر،۱۳۸۸:۳۷).

۲. دستگاه ایدئولوژیک دولت ازقبیل:رسانه ها، خانواده، نظام آموزشی ،احزاب سیاسی، دینی و... که «مشمول بعضی از واقعیات است که در نگاه ناظر مستقیماً به صورت نهادهای منفک و تخصیصی پدیدارمی شود.» (همان :۳۷)

دستگاه سرکوب گر دولت متحدا و در کل وجود داشته و به عرصه ی عمومی متعلق است. در دستگاه سرکوب گر دولت نیز ایدئولوژی حضور دارد اما کارکرد ایدئولوژی در آن، در درجه دوم اهمیت قرار دارد. در مقایسه دستگاه های ایدئولوژیک دولت متکثرند، مستقیما محسوس و مرئی نیستند و در درجه اول و در ابعادی گسترده با تکیه بر ایدئولوژی کار می کنند. در دستگاه های ایدئولوژیک دولت سرکوب گری در درجه ی دوم کارکرد آنها قرار دارد. هر چند این سرکوب گری تنها دست آخر به صورتی ملایم تر، نهایی و نمادین اجرا شود.(همان:۹–۳۸) به عبارت دیگر « کل ایدئولوژی ها از یک نظر سرکوب گر و کل دستگاه های دولتی از یک نظر ایدئولوژیک اند.»(پین،۱۳۸۸:۷۲)

به وسیله دستگاه سرکوب گر دولت– یعنی به وسیله اجبار و خشونت– حکومت قانون در آغاز محکم می شود اما دولت در سطح امور روزمره نیازمند جمعیتی است که برای ایفای نقش های متفاوت شان در نظام نمادین تعلیم دیده و شکل یافته باشند. از نظر آلتوسر این جاست که دستگاه های ایدئولوژیک دولت، آن نهادهایی که با آماده ساختن سرمایه داری برای سوژه هایی که مشتاق به انجام رساندن نقش خود در آن هستند، سرمایه داری را بازتولید می کنند.(مایزر،۱۳۹۱: ۱۰۶–۱۰۵)

«ایدئولوژی ما را بر آن می دارد که جهان را همچون چیزی بنگریم که تا حدودی طبعا با خود ما تطبیق دارد و به نحو خود انگیخته به فاعل "داده شده" است و بر عکس فاعل خود را جزء طبیعی آن واقعیت احساس می کند که مورد درخواست آن واقعیت است.آلتوسر می گوید که جا معه از طریق ایدئولوژی ما را

فرا می خواند یا "صدا می زند"» (ایگلتون،۱۳۸۱:۲۲۱) مفهوم «نام گذاری یا خطاب یا استیضاح» (interpellation) مبحث مهم دیگر در نظریه ی آلتوسر است.از نظر او هر فرد واجد ذهنیتی(idea) است که توسط نهادها و عملکرد آنها در ذهن وی شکل می گیرد. یعنی «کسب درک و شناختی از جانب فرد مبنی بر این که چه کسی است به همراه مجموعه تصوراتی از خویش در جامعه .»(استونز، ۱۳۹۰: ۳۰۴)

"قدرت" از دید فوکو(Michel Foucauht) با آنچه آلتوسر "ایدئولوژی" و گرامشی "هژمونی" نامیده است وجوه اشتراک بسیاری دارد زیرا قوتش را از این واقعیت می گیرد که ما عمیقا آنچه را به ما می گوید باور داریم. در واقع درست مانند ایدئولوژی به مفهوم آلتوسری آن، قدرت نیز نوعی حس تعلق در ما به وجود می آورد و گویی در خدمت بهروزی ماست.(برتنز،۱۳۸۸: ۱۹۹–۱۹۸)

به زعم اسلاوی ژیژک(Slavoj Zizak) «ما در دوران پسا ایدئولوژیک زندگی نمی کنیم؛ بلکه در دورانی زندگی می کنیم که تحت استیلای ایدئولوژی کلبی مسلکی است. ژیژک با پذیرفتن قاعده های مارکس و اسلوتردیک، هر دو، گرایش کلبی مسلکی را در این عبارت خلاصه می کند"آن ها می دانند که با کاری که می کنند، در حال پیروی از توهم اند، اما همچنان آن کار را می کنند". از این منظر، ایدئولوژی در آنچه می کنیم جای دارد نه در آن چه فکر می کنیم. از همین رو، باور ما به ایدئولوژی مقدم بر آگاهی ما از آن ایدئولوژی، در« ماشین های باور» ، ترتیب و نمایش می یابد، ماشین هایی همچون مفهوم آلتوسری دستگاه های ایدئولوژیک دولت.»(مایزر،۱۳۹۱:۱۱۸)دستگاه هایی که در آن ها جریان گفتمان ها، تصاویر و ایده ها، در تمام زمان ها ما را احاطه کرده اند، ما در درون آن ها متولد شده ایم، رشد کرده ایم و در آنها زندگی، فکر و عمل می کنیم. پیام آن تبلیغاتی که همه ما را احاطه کرده اند، مثلا تصاویر رابطه سالم خانوادگی، نقش مادر، سبک زندگی، نحوه اندیشیدن، نگاه کردن، خواستن و... همگی به معنای آلتوسری کلمه ایدئولوژی اند.ایدئولوژی در گام نخست در شکلی واضح نمود می یابد؛ عرف عام، عقیده مردم، همه همین طور فکر می کنند.(فرتر،۱۳۸۷:۱۰۷)

۳.خلاصه داستان ها

۱–۳. خلاصه داستان « زنی که مردش را گم کرد»

داستان «زنی که مردش را گم کرد» حکایت زندگی زرین کلاه است. زنی روستایی و اهل الویر شهریار که دو سال از ازدواجش می گذرد. شوهرش گل ببو، زرین کلاه و فرزند دو ساله اش را ترک کرده است. زن بعد از مدتی انتظار پی می برد که شوهر به زادگاهش(زرین آباد مازندران) رفته است و قصد برگشت ندارد. پس زن باید برای ادامه زندگی خویش تصمیم بگیرد. وی در خانه پدری جز تنبیه و تحقیر ازسوی مادر چیزی ندید و اصلا برای فرار از همان زندگی به خانه ی شوهر پناه برد. اما پس از مدت اندکی، از شوهر نیز جز آزار وشکنجه نصیبی نداشت. باز در نهایت ترجیح می دهد دنبال شوهر برود. زرین کلاه اصلا نمی خواهد به بازگشت پیش مادر فکر کند و دلتنگ خشونت حیوانی شوهراست.

«زرین کلاه میدانست که برعکس گل ببو او را تهدید خواهد کرد و بعد هم شلاق، همان شلاق کذائی که الاغها را با آن می زد به جان او می کشید. اما زرین کلاه برای همین می رفت، همین شلاق را آرزو میکرد و شاید اصلا میرفت که از دست گل ببو شلاق بخورد.»(هدایت، ۳۳:۲۵۳۶)

پس به دنبال شوهر می روداما وی را در حالی می یابد که همسر دیگری اختیار کرده است. مادر شوهر هم به زرین کلاه پناه نمی دهد و حتی بچه را به عنوان فرزند پسرش قبول ندارد. زرین کلاه که از زندگی با گل ببو ناامید می شود. فرزند را سر راه می گذارد. با مردی همراه می شود به امید اینکه آن جوان هم مردی باشد مانند گل ببو شکنجه گر و خشن.

۲-۳ . خلاصه داستان « بچه مردم »

داستان « بچه مردم » روایت زندگی زنی است با بچه ای سه ساله که ازدواج مجدد نموده است. اما شوهر نمی خواهد بچه مرد دیگری را سرسفره اش ببیند. زن که شوهر را محق می داند، تصمیم به حذف بچه از زندگی مشترک می گیرد. به دلیل ترس از بی آبرویی، بچه به دارالایتام برده نمی شود. راه حلی که زن می یابد، رها کردن بچه در میدان شهر است. با همه ی دشواری های انجام چنین عملی، در نهایت زن مأموریت حذف بچه را انجام می دهد و به زندگی مشترک زیر سایه شوهر دوم پناه می برد. عملی که به وسیله ی مادر زن و زنان همسایه هم تأیید می شود.

۴ . تحلیل داستان ها

«تربورن در "ایدئولوژی قدرت و قدرت ایدئولوژی" بیان می کند که بررسی یک متن یا گفتار در حکم ایدئولوژی تمرکز بر شیوه عملکرد آن (متن یا گفتار) در شکل دهی یا تغییر هویت انسانی است.»(صادقی، ۸۹:۱۳۸۷) بنابراین بررسی ایدئولوژی ها دردو داستان « زنی که مردش را گم کرد» و «بچه مردم» در واقع تحلیل شیوه شکل دهی شخصیت زنان (سوژه ها) در این داستان ها خواهد بود. در هر دو داستان شخصیت اصلی، زنان(سوژه ها)، مادرانی هستند که پس از شکست در زندگی اول، باید برای زندگی آینده ی خود تصمیم بگیرند.

آن گونه که از صحنه ها، لحن شخصیت ها، واژگان و نحو جملات بر می آید؛ سوژه ها(زنان) مادرانی عامی، بی سواد و از قشر فقیر جامعه هستند. در هیچ یک از داستان ها نشانه ای دال بر وجود نظام آموزشی و وسایل ارتباط جمعی نیست در نتیجه مهم ترین دستگاه ایدئولوژی حاکم بر سوژه ها نهاد خانواده است. خانواده هایی سنتی که از لحاظ مذهبی مسلمانند.

«آخوند ده سید معصوم را آوردند و زرین کلاه را برای گل ببو عقد کرد. بعد برای شگون رفت بالای منبر و دو سه دهن روضه خواند.»(هدایت۳۹:۲۵۳۶)

«چادر نمازم را به سرم انداختم دست بچه را گرفتم و پشت سر شوهرم از خانه بیرون رفتم.»(آل احمد، ۱۷:۱۳۹۰)

مذهب به عنوان یک دستگاه ایدئولوژی از جمله نهادهایی است که ما از طریق آن حیات اجتماعی خود را می یابیم. در ایران، همواره مذهب نقش مهمی درزندگی مردم داشته است. زنان در پرتو ارزش های دینی توانستند بر حقوق از دست رفته ی خویش آگاهی یابند وبرای کسب آن بکوشند ولی با گذشت زمان،اغلب مردان که تسلط خویش را بر زنان در خطر می دیدند به بهانه ی دین، آنان را تحت فشار و سلطه ی بیشتری قرار دادند و حقوق زنان را زیر پا گذاشتند. در واقع با سوء تعبیری که از احکام و قوانین مربوط به زن در دین اسلام توسط مردان انجام گرفت، کرامت انسانی زنان نادیده انگاشته شد .رواج عقاید خرافی به تدریج مسیر فکری زنان را عوض کرد. به گفته ی آل احمد در کتاب غرب زدگی: مردان با سوء تعبیری که از آیه «الرجال قوامون علی النساء»(۳۹/ نساء) نموده اند؛حق زنان را بیش از پیش پایمال کردند.(کمالی،۵۷:۱۳۸۴) پس تعجّب ندارد سوژه ها(زنان) هنگامی که شوهر ترکشان می کند یا طلاق شان می دهد، حقی برای خود قائل نباشند.

«خب من چه می توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچه نگه دارد. بچه که مال خودش نبود مال شوهر قبلی ام بود، که طلاقم داده بود و حاضر هم نشده بود بچه را بگیرد»(آل احمد، ۱۵:۱۳۹۰)

در داستان «زنی که مردش را گم کرد» نیز زرین کلاه از رفیق شوهرش می شنود:

«تو رو ول کرده، زن و بچه به هم زده، رفته دهش زین آباد، به من گفته به کسی سراغش رو ندم. » (هدایت،۴۲:۲۵۳۶)

درهردو داستان مرد فرزندش را نمی خواهد واین در حالی است که بنا بر شرع وعرف پدر باید حضانت کودک را بر عهده گیرد.به این ترتیب ایدئولوژی مرد سالاری در محیط سنتی، فقیر و بی سواد جامعه به بهترین وجه می تواند از مذهب به نفع خود استفاده کند و اعتقادات خرافی و غیر واقعی افراد را به عنوان امری مقدس و گریز ناپذیر بازتولید نماید.

اما از نهاد خانواده تنها حضور مادران را در صحنه های داستان می بینیم. پدر در هیچ یک از داستان ها نقشی ندارد. در داستان «زنی که مردش را گم کرد» ، پدر پیش از به دنیا آمدن سوژه (زن) مرده است. و در داستان « بچه مردم » نیز راوی(زن) هیچ سخنی درباره ی پدرش نمی گوید.

مادران که خود پرورش یافته گان جامعه ی مرد سالاری اند در هر دو داستان در نقش حامیان قدرت مردسالاری ظاهر می شوند. گویی نیازی به پدران نیست! زنان به تنهایی برای بازتولید ایدئولوژی مردسالاری و نظارت بر اجرای آن کافی اند. حتی اگر نیاز باشد مانند مردان با گفتمان خشن و تنبیه بدنی یکدیگر را سرکوب می کنند. مانند مادر زرین کلاه که از احساسات و محبت مادری در او خبری نیست! او دخترش را بد قدم می دانست چون پیش از تولد زرین کلاه پدرش مرده بود. شاید مادر با شکنجه ی زرین کلاه انتقام بی شوهرماندنش را از او می گرفت. روضه خوانی در روز عروسی جلوه ی دیگری از بی عاطفه بودن مادر

به زرین کلاه است . مادری که در نتیجه ی فشار قدرت ها خود دچار فقر فرهنگی و ازخود بیگانگی شده و هویت خشن و مردانه پذیرفته زمانی که پدر(صاحب قدرت) نیست باید نقش او را نیز انجام دهد.

«از همان وقت که بچه کوچک بود مادرش یک مشت به سر او می زد و یک تکه نان به دستش می داد و پشت در خانه شان می نشاند و او با بچه های کچل و چشم دردی بازی می کرد. هرگز یک روی خوش یا کمترین مهربانی از مادرش ندیده بود.» (هدایت،۳۷:۲۵۳۶)

در داستان هدا یت ،بهترین صحنه ای که بازتولید ایدئولوژی مردسالاری را به وسیله زنان به نمایش درآورده روز عروسی زرین کلاه است. زنان با شادی و پایکوبی برای عروس- تمام دختران- این گونه می خوانند:

خونه بابا نون و انجیل خونه شوور چوغ و زنجیل«ایشالا مبارکش بادا!»(همان:۴۳)

گویی این شعر بخشی از هویت ایدئولوژیک زنان آن دوره است که برای هم به شکل آیینی اجرا می کنند و در بهترین حالت یعنی در جشن عروسی و همراه با پایکوبی به بازتولیدش می پردازند.پس این یک امر منطقی است درست شبیه رابطه تخیلی مورد نظر آلتوسر.

«ایدئولوژی، مجموعه ای از باورها یا فرض هایی نیست که ما آگاهانه پذیرفته باشیم، بلکه ایدئولوژی آن چیزی است که باعث می شود ما زندگی مان را به سبک و سیاق خاصی تجربه کنیم و بعد فکر می کنیم که این شیوه ی طبیعی نگریستن به خود و جهان است.ایدئولوژی به این ترتیب واقعیت را تحریف می کند و آن چه را تصنعی و متناقض است در نظر ما طبیعی و هماهنگ جلوه می دهد.»(برتنز، ۱۱۴:۱۳۸۲) زنان نسل به نسل به دخترانشان می آموزند که در خانه ی شوهر، چوب و زنجیر یعنی تنبیه بدنی و شکنجه در انتظار آنهاست. ایدئولوژی، نظامی از باورهاست که در میان اعضای یک گروه اجتماعی، مشترک است. ایدئولوژی ها آرام و تدریجی آموخته می شوند و ممکن است در طول زندگی فرد، دستخوش دگرگونی هایی شوند اما با این همه دارای ثباتی نسبی اند. ساخت های زبانی در درون یک گفتمان یا ایدئولوژی مشخص، آن چنان رفتارها، باورها و عقاید گروه را طبیعی و عادی جلوه می دهند که در نگاه هیچ یک از اهل زبان آن عقاید باور نکردنی به نظر نمی رسد.(فتوحی،۳۴۵:۱۳۹۲) زنان آموخته اند و به یکدیگر می آموزند که گفتمان حیوانی و شکنجه گر مرد بخش اصلی زندگی مشترک است که به مبارکی آغاز می شود. آن گونه که زرین کلاه تجربه می کند.

« مثل یک وسواس و یا ناخوشی تا وارد خانه می شد شلاق را می کشید به جان زرین کلاه و او را خوب شلاقی می کرد. اول از او ایراد می گرفت.آن هم سر چیزهایی جزئی. مثلا می گفت: چرا گوشه چادر نمازت سوخته، یا سماور را دیر آتش کردی و یا پریشب آبگوشت را زیاد شور کرده بودی. آن وقت چشم های دریده و بی حالت او دور می زد و شلاق چرمی که سر آن دو گره داشت، همان شلاقی که به الاغ ها می زد دور سرش می گردانید و به بازو، به ران و کمر زرین کلاه می نواخت.»(هدایت،۲۵۳۶: ۴۱-۴۰)

حتی زمانی که مرد، با بیرحمی و سنگدلی زن را ترک می کند. زن(سوژه) با دیدن جای زخم ها مورد خطاب قرار می گیرد و نه تنها خود را مورد درخواست این ایدئولوژی ستمگر می داند بلکه آرزومند آن است.

«آرزو می کرد دوباره گل ببو را پیدا بکند تا با همان شلاقی که الاغ هایش را می زد او را شلاقی بکند و دوباره یا فقط یک بار دیگر... . جای داغ های کبود شلاق که روی بازویش بود، روی این داغ ها را می بوسید و به صورتش می مالید.»(همان:۴۳)

ایدئولوژی «ما را به عنوان سوژه خطاب می کند به معنایی که آلتوسر از سوژه در نظر دارد. به عنوان وجودی مقید، وجودی تسلیم شده به قدرتی برتر، و بنابراین، محروم شده از هر نوع آزادی، جز آزادی برای تأیید انقیاد خود.»(فرتر،۱۳۸۷:۱۲۶)

اما در داستان «بچه مردم» با وجود گفتمان خشن مرد(صاحب قدرت)، از تنبیه بدنی و شکنجه خبری نیست. در نهایت مرد با استفاده از لحنی تهدیدآمیز زن را سرکوب می کند.

«او باز هم راجع به بچه گفت و من گوش دادم. آخر سر گفتم"خب، می گی چه کنم؟". شوهرم چیزی نگفت. قدری فکر کرد و بعد گفت"من نمی دونم چه بکنی. هرجور خودت می دونی بکن. من نمی خوام پس افتاده یک نره خر دیگرو سر سفره خودم ببینم."راه و چاره ای هم جلوی پام نگذاشت. آن شب پهلوی من هم نیامد. مثلا با من قهر کرده بود. شب سوم زندگی ما با هم بود. ولی با من قهر کرده بود. خودم می دانستم که می خواهد مرا غضب کند تا کار بچه را زودتر یکسره کنم. صبح هم که از در خانه بیرون می رفت گفت"ظهر که میام نباس بچه رو ببینم، ها!"» (آل احمد،۱۳۹۰:۱۷)

در داستان «بچه مردم» نه فقط شوهر(صاحب قدرت) بلکه مادرزن هم درراستای اهداف ایدئولوژی مرد سالاری قدم بر می دارد. او برای حمایت از قدرت مردسالاری از سرکوبگری ایدئولوژیکی استفاده می کند آن هم با گفتمانی ملایم و دلسوزانه. در صحنه ای که زن(سوژه)، فرزند را در میدان رها کرده وعملش مورد تأیید و حمایت مادر قرار می گیرد این موضوع را می توان مشاهده کرد.

«باز هم مادرم به دادم رسید. خیلی دلداریم داد. خب راست هم می گفت، من که اول جوانی ام است چرا برای یک بچه این قدر غصّه بخورم؟ آن هم وقتی شوهرم مرا با بچه قبول نمی کند. » (همان:۱۶)

«آلتوسر بر آن است که همه ی تفکّر در چارچوب یک مسئله آفرین(problematic) ناخودآگاه انجام می شود که خاموشانه اساس تفکر را تشکیل می دهد. امر مسئله آفرین، تقریبا مانند ساختار معرفتی (episteme) میشل فوکو، سازمان ویژه ای از مقوله هاست که در هر لحظه تاریخی معینی حدود چیزی را تشکیل می دهد که ما قادریم ابراز و تصور کنیم.» (ایگلتون،۱۳۸۱:۲۱۲)

داستان «زنی که مردش را گم کرد» در سال ۱۳۱۲ منتشر شد. زمان اصلی داستان دوره ی پادشاهی مستبدانه رضاشاه بود. در واقع می توان گفت نظام سیاسی پهلوی نخست یک دیکتاتوری توسعه گرا

بود.رضاشاه تلاش می کرد ایران را به کشوری مدرن تبدیل کند و«سال۱۳۲۰-۱۳۰۰ را می توان دوره تثبیت قدرت و تحول ساختار جامعه بر اساس الگوی اروپایی دانست»(میر عابدینی،۳۲۳ :۱۳۹۲-۳۲۲) اما این دوره در حوزه دموکراسی به طور علنی ابتر و ناقص مانده بود.در نتیجه گفتمان خشن و حیوانی در داستان و به طور نمادین در جامعه خارج از داستان حاکم است و برای مهار افراد در جامعه از راه توسل به شیوه های خشن و قوه قهریه (Repressive Apparatus) به منظور حفظ قدرت استفاده می شود.

اما داستان «بچه مردم» در سال ۱۳۲۷ منتشر شده است. این نقیصه (دیکتاتوری) در دهه ی ۲۰ یعنی دوره فطرت سقوط پهلوی اول و روی کار آمدن پهلوی دوم کمرنگ شد در واقع بسیاری از مؤلفه های نظام سیاسی دموکراتیک و فضای باز سیاسی در دهه ی بیست دیده می شود.بنابراین نهادهای ایدئولوژیکی(Ideological State Apparatus) دردرجه ی نخست بر افراد اعمال قدرت می کنند. اما دموکراتیک شدن فرهنگ امری بسیار پیچیده تر از دموکراتیک شدن حکومت است و در آن دوره نیز تحقق کامل نداشت و ایران در هیچ یک از این دو دوره به یک فرهنگ دموکراتیک منسجم نرسید امری که مناسبات مرد و زن نیز ذیل آن قابل توضیح است.در داستان های یاد شده نیز مردسالاری از اعمال قوه قهریه بر افراد (زنان) به سرکوب گری ایدئولوژیک رسیده است. یعنی به شکلی پنهانی و آرام به حکومت خویش ادامه می دهد.

میشل فوکو در کتاب مراقبت و مجازات اظهار میکند که در شیوه های مراقبتی و کیفری ماقبل مدرن، روش های وحشیانه ای چون شکنجه و آزار بدنی به کار می رفت، اما رفته رفته در جهان مدرن، مجازات بدنی جای خود را به مجازات های روانی داد(ضیمران۳۱:۱۳۹۰) فوکو روش دوم(مجازات روانی) را خشن تر و هراس آورتر از روش نخست(مجازات بدنی) می داند ودر کل هر دو را نظارت و مراقبتی به نفع قدرت می شمارد. در این دو داستان زنان گویی به مرور در کار هویت پذیری تاریخی و فرهنگی آموخته اند چگونه مطابق خواست نظام مردسالاری به بازتولید و نظارت این ایدئولوژی بپردازند و با دست های خودشان، صدای خود را خفه کنند. دستگاه های ایدئولوژیک سوژه ها (زنان) را اینگونه به خود بازشناسانده اند که بدون شوهر موجودیتی برای خود قائل نباشند. حتی فرزندشان را ابزاری بیش نمی بینند؛ ابزاری که زن را به مرد نزدیک کند و زندگی مشترک را حفظ نماید.

«شنیده بود که بچه میخ میان قیچی است و حالا با این اسلحه که در دست داشت امیدوار بود. شاید بتواند این محبت از هم گسسته را به وسیله بچه اش دوباره جوش بدهد. » (هدایت،۴۴:۲۵۳۶)

اما زمانی که فرزند این کارکرد خود را از دست بدهد. تبدیل می شود به «یک بار سنگین و نان خور اضافی» (همان) وحتی برای زندگی مشترک جدید «پس افتاده یک نره خر دیگر» مضمون مکرری (motif) که در داستان «بچه مردم» چند بار تکرار می شود، سوژه (زن) مرد را محق می داند که چنین دیدگاهی داشته باشد. در عین حال این جملات از فقر اقتصادی و فرهنگی توأمان در جامعه حکایت می کند.

از دستگاه های دولت، شیر خوارگاه ودارالایتام در داستان «بچه مردم» و پلیس در هر دو داستان حضور دارد.شیرخوارگاه ودارالایتام با کارکرد ایدئولوژیک موجب سرکوب سوژه (زن) می شود.

«می دانستم می شود بچه را به شیرخوارگاه گذاشت یا به خراب شده دیگری سپرد. ولی از کجا معلوم که بچه مرا قبول می کردند؟ از کجا می توانستم حتم داشته باشم که معطلم نکنند و آبرویم را نبرند و هزار اسم روی خودم و بچه ام نگذارند؟ از کجا؟ نمی خواستم به این صورت ها تمام شود. »(آل احمد، ۱۳۹۰:۱۶)

پلیس هم تنها با کارکرد ایدئولوژیک در داستان ها دیده می شود.در آغاز داستان «زنی که مردش را گم کرد» وقتی آژان دلیل مسافرت زرین کلاه را می فهمد با لحن بی تفاوتی می گوید:

«عوض اینکه می خواهی بروی شوهرت را پیدا کنی، برو شهریار، حالا فصل انگور هم هست- برو پیش خویش و قوم هایت انگور بخور. بیخود می روی مازندران، آن جا غریب گور می شوی، آن هم با این حواس جمعی که داری!»(هدایت، ۳۲:۲۵۳۶)

گویی قصه ی تضییع حقوق زنان و کودکان آن قدرطبیعی، تکراری و بی اهمیت است که مرد آژان نه به عنوان یک انسان عکس العملی دارد نه در نقش مجری قانون. چرا که می داند مرد حق تجدید فراش دارد هرچند بی مسئولیتی اش دربرابرهمسرو فرزند قانونی نباشد ولی از لحاظ ایدئولوژیک چون این تضییع حقوق امری عادی و پذیرفته شده است؛ کسی مخالفتی نشان نمی دهدد.

عوامل و شرایط اجتماعی و فرهنگی موجب می شود که قدرت محیط افزایش یابد و سوژه ها ضعیف و ضعیف تر و در نهایت تسلیم محض شرایط باشند. در نتیجه زنان (سوژه ها) بین ایدئولوژی حفظ شوهر و ایدئولوژی حفظ فرزند، حفظ شوهر را انتخاب می کنند حتی اگر شوهری که زن او را می خواهد، در واقعیت زن را نخواهد، مانند زرین کلاه خود را مورد درخواست مرد دیگری می بیند و به سراغ دیگری می رود. کودکان نیز که مزاحم زندگی مشترک جدیدند از زندگی مادر به دست خود مادر حذف می شوند تا پرچم پیروزی در اوج قله مردسالاری در اهتزاز باشد.

از ویژگی های بازتولید ایدئولوژی به وسیله ی آثار داستانی، قانع کننده بودن اثر است. داستان های « زنی که مردش را گم کرد» و «بچه مردم » به گونه ای روایت شده است که قربانی شدن زنان و کودکان در اثر ایدئولوژی های حاکم بر جامعه، احساس مقابله با این ایدئولوژی ها را به وجود می آورد. به عبارت دیگر این متن ها با به نمایش درآوردن آسیب های مردسالاری ، زمینه تبدیل شدن ایدئولوژی به ضد خود را فراهم می کنند .

۵. نتیجه

هدایت وآل احمد کوشیده اند مصیبت ها وشور بختی های حاصل ازنظام مرد سالاری را در زندگی زنان روزگار خود تصویر کنند .در هر دو دوره ی تاریخی ،مردسالاری با سر کوبگری ایدئولوژیک آرام به حکومت خویش ادامه داد و جامعه ی ایران درهیچ یک از این دوره ها به فرهنگ دموکراتیک منسجم نرسید. بررسی ایدئولوژی مردسالاری در داستان های «زنی که مردش را گم کرد» و «بچه مردم» بر اساس نظریه ایدئولوژی آلتوسر ضمن ارائه ی قرائت جدیدی از داستان به چند مسئله پاسخ داده است.

سوژه ها(زنان) در نتیجه ی ایدئولوژی های حاکم برآنان به بازشناسی و هویت پذیری خود می پرداختند.

ایدئولوژی مردسالاری به وسیله دستگاه های سرکوب گر و دستگاه های ایدئولوژیک در جامعه با استفاده از قوه ی قهریه و سرکوب گری ایدئولوژیک باز تولید ونظارت می شد.

ایران با آنکه در دوره پهلوی اول وپهلوی دوم با شیب تندی به سمت مدرنیزه شدن می رفت اما در لایه های زیرین جامعه مردم در فقر اقتصادی و فرهنگی به سر می بردند و از دموکراسی و رعایت حقوق افراد خبری نبود.

اما نتیجه اساسی تری که می توان به آن اندیشید این است که با بررسی داستان هایی که امروزه به وسیله نویسندگان زن و مرد نوشته می شود ایدئولوژی مردسالاری چگونه به نمایش درآمده؟ آیا در جامعه امروز ما حقوق زنان و کودکان رعایت می شود یا مردسالاری به شکل موذیانه تری با مخفی شدن در ظاهری فریبنده به حکومت خود بر زنان و کودکان ادامه می دهد؟!

کتابنامه

- آل احمد، جلال ،(۱۳۹۰)، سه تار ، قم:انتشارات ژکان.
- آلتوسر ، لویی،(۱۳۸۸) ،ایدئولوژی وساز و برگ های ایدئولوژیک دولت ، روزبه صدرآرا، تهران :نشر چشمه.
- اتحاد، هوشنگ، (۱۳۸۲)،پژوهشگران معاصر ایران، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- استونز،راب ، (۱۳۹۰)،متفکران بزرگ جامعه شناسی ، مهرداد میردامادی ، چاپ هفتم ،، تهران :نشر مرکز.
- ایگلتون ، تری ، (۱۳۸۱)،درآمدی بر ایدئولوژی ، اکبر معصوم بیگی ، تهران: آگه.
- ..... ، (۱۳۸۸)،پیشدرآمدیبر نظریه ادبی ، عباس مخبر ، چاپ پنجم ، تهران :نشر مرکز.
- برتنز،یوهانس ویلم، (۱۳۸۸)،نظریه ادبی، فرزان سجودی، چاپ دوم، تهران: آهنگ دیگر.
- پین، مایکل،(۱۳۸۸)، بارت، فوکو، آلتوسر، پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران :نشر مرکز.
- زیما ، پیر و،(۱۳۹۰) ،جامعه شناسی رمان از دیدگاه یان وات،لوکاچ،ماشری،گلدمن، باختین . در درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات ، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده ،چاپ دوم، تهران : نقش جهان.
- سپانلو، محمد علی،(۱۳۸۱)، باز آفرینی واقعیت، چاپ نهم، تهران: انتشارات نگاه.
- شیخ رضایی، حسین، (۱۳۸۲)، نقد و تحلیل گزیده داستان های آل احمد ، چاپ دوم ، تهران: نشر روزگار. ،
- صادقی ، امیر حسین،(۱۳۸۷)، « پدر سالاری در بامداد خمار (با تکیه بر نظریات آلتوسر) ». مجله پژوهش زبان های خارجی ، شماره ۴۶، صص۱۰۰-۸۵ .
- ضیمران، محمد، (۱۳۹۰)، میشل فوکو: دانش و قدرت، چاپ ششم، تهران: انتشارات هرمس.

- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۹۲)، سبک شناسی نظریه ها، رویکردها و روش ها، چاپ دوم،تهران: انتشارات سخن.
- فرتر ، لوک،(۱۳۸۷)، لویی آلتوسر ، امیر احمدی آریان ، تهران: نشر مرکز.
- کمالی، محمد رضا؛ شاهپور شهولی،(۱۳۸۴)، « ردپای فمینیسم در آثار جلال آل احمد» ، مجله حافظ شماره ۱۳، صص ۶۲-۵۶.
- م. ایرانیان، جمشید،(۱۳۵۸)، واقعیت های اجتماعی و جهان داستان ، تهران: امیر کبیر.
- محسنی، محمد رضا،(۱۳۸۵) ، «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه»، پژوهش زبان های خارجی، شماره۳۸، صص۹۸-۸۵.
- مایزر ، تونی ،(۱۳۸۵) ،اسلاوی ژیژک ، احسان نوروزی ، تهران: نشر مرکز.
- میر عابدینی، حسن، (۱۳۹۲)، تاریخ ادبیات داستانی ایران، تهران : انتشارات سخن.
- هدایت، صادق،(۲۵۳۶)، سایه روشن، تهران : انتشارات جاویدان.

نگاهی به «جریان دهه‌ی هفتاد» در شعر معاصر فارسی

دکتر منوچهر تشکری[۱]

استادیار دانشگاه شهید چمران اهواز

علی یاری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

بهمن ساکی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

شاعران نوگرای فارسی از نیما تا امروز همواره در پی تجربه‌گری و جست‌وجوی راه‌های تازه‌ای در سرایش بوده‌اند. این تجربه‌گری به‌ویژه در دو دهه‌ی چهل و پنجاه نمود برجسته‌تری داشته است تا آنجا که در این دو دهه جریان‌ها و «موج»های گوناگونی در شعر فارسی سر برآوردند و هواداران و منتقدان بسیار یافتند. پس از انقلاب، در مقطع جنگ تحمیلی اندکی از شوق و شور این جریان‌آفرینی فروکاست؛ اما پس از پایان جنگ و نیز فروپاشی بلوک شرق و تغییر جهان دوقطبی، گروهی از شاعران نوگرا و جوان که در دهه‌ی هفتاد سر برآوردند، با الهام از تجربه‌ی شعر منثور «موج نو» و نیز ترجمه‌ی نظریه‌های فلسفی و انتقادی غرب، راه تازه‌ای در سرودن در پیش گرفتند. بهره‌گیری از توانمندی‌های زبان گفتار، نزدیکی هرچه بیشتر به طبیعت نثر، چندلحنی و چندصدایی، توجه به روایت و جزییات آن، بازی‌های زبانی و هنجارگریزی‌های نحوی، بیان سوررئالیستی و...، از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر این گروه بود که در این مقاله عنوان «جریان شعر دهه‌ی هفتاد» را برای آنان برگزیده‌ایم. توجه به سروده‌های این گروه در محافل ادبی و رسانه‌ها، چنان بود که برخی شاعران پا به سن گذاشته را نیز به سودای سبک‌آفرینی انداخت. برای نمونه کسانی هم‌چون براهنی و باباچاهی که شاعرانی نیمایی به شمار می‌آمدند نیز شیوه‌ی سرودن خویش را وانهادند و سبک شعر خویش را «شعر زبانی» و «شعر پسانیمایی» نام نهادند.

کلیدواژه‌ها: شعر دهه‌ی هفتاد، پست‌مدرنیسم، قرائت پسانیمایی، شعر زبانی، اجرائیّت زبان

درآمد

تحولات سیاسی اجتماعی، مهم‌ترین بسترهای تغییر و جهش‌های فکری جوامع به شمار می‌آیند. عموماً رویدادهای مهم و تعیین کننده در سرنوشت ملت‌ها، بزنگاه‌ها و نقاط برجسته‌ی حیات آن‌ها را رقم زده‌اند. ادبیات نیز، به مثابه نهادی منطقی و عقلایی، برآیند جهش یا جهت‌گیری‌های فکری جوامع و منبعث از آمادگی پذیرش و خواست همه‌جانبه‌ی تغییر در ساختار اجتماعی است. طبیعی است که شرایط خاص، الزامات خاص خود را طلب کند و در این میان ادبیات نیز در جریان نوشونده‌ی خود بازبسته‌ی الزامات

[1] . tashakori_m@yahoo.com (نویسنده مسئول)

خویش است و پدیدآورندگان، ابزارها، راهبردها و حتی محصول ادبی نیز تابعی از مجموع شرایط عصر خود هستند.

انقلاب اسلامی به سربرآوردن شاعرانِ تازه‌نفس و آرمان‌گرا و پدید آمدن شعری تازه و محتوامحور انجامید، امّا تأثیر چندانی بر شاعران برجسته‌ی دهه‌های پیش نگذاشت. احمد شاملو، مهدی اخوانِ ثالث، منوچهر آتشی، احمدرضا احمدی، هوشنگ ابتهاج، حمید مصدّق و... کم و بیش با همان ذهنیّت و زبانِ پرداخت شده و تثبیت شده‌ی خویش به کارِ سرودن سرگرم بودند و از نسل جوان‌تر، چند تن در پیِ رسیدن به راه‌های تازه‌تر، آزمون‌هایی را از سر گذراندند. شاعری هم‌چون سیّدعلی صالحی که از ناب‌سرایی بریده بود، با سرمشق قرار دادن توصیه‌ی نیما مبنی بر بهره‌گیری از زبان محاوره، آرام‌آرام به‌کارگیری لحن گفتاری فروغ را در سروده‌هایش آزمود. شمس لنگرودی و فرشته ساری نیز اندکی متفاوت‌تر با شاعران دهه‌های پیش، زبان و فضای تازه‌تری را در شعر خود به نمایش گذاشتند.

با وجود این تلاش‌هایِ جسته و گریخته، مسائلی هم‌چون جنگ و تأثیرات آن و نبودِ رسانه‌هایی که صدای شاعران نواندیش را بازتاب دهد، باعث شد این کوشش‌ها در دهه‌ی شصت چندان به چشم نیاید. با پایان یافتن جنگ، التهابِ فضای عمومی کشور اندکی فروکاست و طبقه‌ی شعرخوان، چشم‌اندازهای تازه‌ای را در شعر ایران جست‌وجو کردند. هم‌چنین بر شمار نشریّات مستقلّ افزوده شد و آرام‌آرام از چیرگی صدای شعرِ آرمان‌گرا و انقلابی، بر فضای ادبی کاسته شد.

هم‌زمان با پایان جنگ، فضای سیاسی- اجتماعی کشور اندکی باز شد. بازسازی، برنامه‌ی سازندگی و در پیش گرفتن طرح‌های توسعه‌ی کشور، با برخی رویدادهای جهانی همراه شد. فروپاشی اتّحاد جماهیر شوروی۱، تک‌قطبی شدن دنیا، نظم نوین جهانی، مباحث فلسفی - ادبی و توجّه بیش از پیش به دستاوردهای نقدِ مدرن، به پدید آمدن صداها و نگاه‌های دیگرگونی در فضای ادبی ایران انجامید.

بنابراین شعر ایران، پس از انقلاب با صداهای تازه‌ای روبه‌رو بود و تا پایان دهه‌ی شصت، به‌رغم فضای عمومی، شاعران بسیاری سرگرم سرودن بودند. برخی از منتقدان، از این دوره به عنوان دوره‌ای میانه که شعر دهه‌های چهل و پنجاه را با آزمودن راه‌های تازه، به شعر دهه‌ی هفتاد پیوند زد، نام می‌برند۲. دوره‌ای که تصویرگرایی، دست یازیدن به دیدگاهی سوررئالیستی و بهره‌گیری از زبانِ محاوره در شعر شاعرانی چون شمس لنگرودی و سیّدعلی صالحی رخ نمود.

گروهی بر این باورند که زمینه‌های شعر موسوم به دهه‌ی هفتاد، یعنی شکلِ زبان، فرم، لحن و حتی نگاه شاعرانه، از دستاوردهای شعری این دو تن تأثیر گرفته است (امینی، ۱۳۷۹: ۳-۱۵۲). سیّدعلی صالحی که او را یکی از حلقه‌های پیوند شعر دهه‌ی شصت به دوره‌ی بعد - دهه هفتاد- می‌دانند، در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت پیش‌بینی کرده بود که در دهه‌ی هفتاد، «دوره‌ی غربال فرا می‌رسد و رنسانس حقیقی شعر ایران» رخ خواهد داد (صالحی، ۱۳۷۸: ۹۸). وی گفته بود: «پیش‌بینی می‌کنم در دهه‌ی هفتاد ریز و درشت از هم سوا

خواهد شد. دهه‌ی شگفت‌انگیز هفتاد، سرنوشت‌سازترین دهه‌ی فرهنگی است، حتی سیاسی و اجتماعی و اقتصادی. ایران شصت میلیونی دهه‌ی هفتاد، شاهد ظهور قدرت خویش خواهد شد» (همان: ۳۵).

۱- درنگی بر تعریف جریان

از جمله ابهام‌هایی که در سبک‌شناسی شعر فارسیِ معاصر شایسته‌ی یادآوری است، روشن نبودن حدود و مصادیق برخی نام‌ها و اصطلاحات و کاربرد آسان‌گیرانه و شناورشدن بعضی از آن‌ها در حوزه‌ی شعر معاصر است. نزدیک به نیم قرن است که اصطلاح «موج» در حوزه‌ی پژوهش‌های ادبی معاصر، به‌ویژه در نوشته‌ها و گفته‌های مربوط به شعر معاصر به کار می‌رود. اصطلاح «جریان» نیز از آغاز دهه‌ی پنجاه خورشیدی در بازشناخت مباحث سبکی شعرِ فارسیِ معاصر تداول پیدا کرده است (حسین‌پور چافی: ص۴۴). با این همه هنوز مرز کاربرد این اصطلاح با موج در بررسی‌های ادبیات معاصر به روشنی مشخص نیست، چه آن که، گه‌گاه این دو عنوان با مسامحه یا از سر ناآگاهی به جای یکدیگر به کار رفته‌اند۳.

علی حسین‌پورچافی در کتاب جریان‌های شعری معاصر فارسی با یادآوری این کاستی، کوشیده است تا حدودی از ابهام این موضوع بکاهد. وی با پیش چشم گذاشتن دیدگاه بیش‌تر پژوهندگان شعر معاصر، همه‌ی شاخه‌ها و شعبه‌ها و گرایش‌های شعر برآمده از شیوه‌ی نیما را «جریان»هایی در شعر معاصر به شمار آورده-است. بر اساس این دیدگاه، جریان به شاخه‌ای از یک سبک کلّی‌تر گفته می‌شود که گروهی از شاعران با ویژگی‌های مشترک و مختلف محتوایی و زبانی و ادبی در آن شاعری کرده‌اند (همان: ص۴۱- ۴۶).

بنابراین سبک شعر معاصر چندین جریان را دربرمی‌گیرد. هر جریان ممکن است در دل خود خیزش‌هایی پدید آورد که می‌توان عنوان «موج» را برای چنین خیزش‌هایی به کار برد، همان‌طور که در دهه‌ی چهل خورشیدی به برخی از این خیزش‌ها، «موج» گفته شده است، از این روی، شعبه‌هایی هم‌چون «شعر حجم»، «شعر پلاستیک» و سرانجام «موج ناب» را باید از متفرعات جریان موج نو به شمار آورد.

بر این اساس، نگارندگان این مقاله، برای شعر گروهی از شاعران در دهه‌ی هفتاد خورشیدی، عنوان جریان را به مثابه حرکتی جمعی مبتنی بر جهان‌بینی مشترک و نظریه‌ی شعری در نظر گرفته‌اند. این جریان شعری خود می‌تواند از برخی وجوه، هم‌چون گرایش به زبان نثرگون و روزنامه‌ای، ادامه‌ی جریان «موج نو» در دهه‌ی چهل خورشیدی به شمار آید.

۲- دهه‌ی هفتاد؛ سرآغاز دگرگونی

ادامـه‌ی انتشار نشریّاتی مانند آدینه، دنیای سخن و... که از دهه‌ی شصت منتشر می‌شدند، در کنار مجلاتی چون فرهنگ توسعه، گردون، کلک، تکاپو و...، هم‌چنین چاپ آثار شاعران تازه‌نفس، نویدبخش صداهای تازه‌ای در شعر ایران بود. بدین ترتیب، فضایِ فرهنگی - ادبی در آغاز دهه‌ی هفتاد اندکی دگرگون شد. جوِ ایدئولوژی‌زده، سیاسی و یک‌سویه‌نگر دهـه‌های پیش کمتـر سنگینی می‌کرد. ذهنیّت روشن‌فکران — به‌ویژه وابستگان به اردوگاه چپ- دچار دگرگونی شد و نظریّات فلسفی و هنری گوناگونی به ناگهان در مجامع هنری و روشن‌فکری طرح گردید و آثار نظری زیادی به زبان فارسی بازگردانده شد۴.

سال ۱۳۶۹ مجموعه‌ی لبریخته‌ها سروده‌ی یدالله رویایی پس از چاپ در پاریس، در ایران نیز منتشر شد و گروهی از شاعران «فن‌گرایِ آرمان‌گریز» را متوجّه خود کرد. عطش لبریخته‌ها هرچند پس از مدّت کوتاهی فرونشست، ولی بحث درباره‌ی فرم و زبان سال‌های آغازین دهه‌ی هفتاد را پر کرده بود(لنگرودی، ۱۳۷۹: ۲۵). در این سال‌ها علی باباچاهی و رضا براهنی – شاعرانی که سرودن را از دهه‌ی چهل خورشیدی آغاز کرده بودند– نظریّه‌های تازه‌ای را با عنوان قرائت پسانیمایی و شعر زبان پیشنهاد کردنـد. در ادامه‌ی ایـن گفتار، چکیده‌وار، مهم‌ترین ویژگی‌های این نظریّه‌ها را از نظر می‌گذرانیم.

در همین سال‌ها، با چاپ شعر شاعرانی چون: مهراد فلاح، مسعود احمدی، حافظ موسوی۵، بهزاد زرّین-پور، بهزاد خواجات، رضا چایچی، ابوالفضل پاشا، علی عبدالرضایی، نازنین نظام‌شهیدی، گراناز موسوی، مهرداد قاسمفر، شهرام رفیع‌زاده و... «صدای پای دگرگونی در شعر امروز۶» به گوش می‌رسید. از میان این شاعران، بهزاد زرّین‌پور، شاعر خوزستانی، در گفت‌وگویی ادّعا کرده است شعر او، سرآغاز دگرگونیِ زبان و ساختار شعر ایران در دهه‌ی هفتاد است. وی گفته است: «به گواهی جریان شعر امروز در مطبوعات، این تحوّل [دگرگونی در زبان، لحن و زاویه‌ی دید شاعران دهه‌ی هفتاد] پس از چاپ شعرهای من آغاز شد. در واقع زیبایی‌شناسیِ جدید یا زیبایی‌شناسی شعر دهه‌ی هفتاد با شعرهای من آغاز شد و این بسیار مستدل و مشخّص است. قبل از آن هیچ تفاوت بارزی بین شعرهایی که دوستان می‌سرودند، با مثلاً دهه‌ی شصت یا پیش از آن وجود نداشت که بتوان از جریانی به نام شعر دهه‌ی هفتاد سخن گفت»(امینی، ۱۳۷۹: ۵۶).

۳- جنبشِ پست‌مدرنیسم و شعر دهه‌ی هفتاد

آغازِ دهه‌ی هفتاد، با برگردان متن‌ها و نوشته‌های تئوریک و فلسفی و نقد ادبی زیادی هم‌زمان بود و مباحثی چون ساخت‌شکنی، چندصدایی شدنِ متن، تأویل متن، نقد مدرنیته، معناگریزی، خردگریزی و... که از موضوعات مطرح در حوزه‌ی فلسفه‌ی پست‌مدرنیسم هستند، به گونه‌ای فراگیر در فضای ادبی شنیده می‌شد و زمینه‌ی مجادله‌های نوشتاری زیادی را فراهم آورد. انقلاب، جنگ، فروپاشی شوروی، فرو ریختن دیوار برلین، حذف آپارتاید، رنگ باختن دکترین نظم نوین جهانی و... به نوعی سرانجام تفکر مدرنیستی را فرایاد می‌آورد که به دوران موسوم به پست‌مدرنیسم انجامید(خواجات، ۱۳۸۲: ۹۸). در جنبش پست‌مدرن، مفاهیم مسلّمی چون خرد، حقیقت و تاریخ که بنیاد مدرنیسم بودند، اعتبار خود را از دست دادند و جای خود را به انکار واقعیّت و پرهیز از هر گونه مطلق‌اندیشی و مطلق‌انگاری دادند. هم‌چنین مجالی به دست آمد تا با پس زدنِ جریانِ غالبِ فرهنگی، کیفیّت‌ها و جلوه‌های تازه‌ای از فرهنگ‌های بومی خودنمایی کند.

از سوی دیگر برخی پست‌مدرن را محصول جوامع سرمایه‌داری می‌دانند که مبدعان آن می‌کوشند مبارزات بنیادگرایانه‌ی مخالفان خود را به چالش با متن و زبان سوق دهند و در واقع می‌توان گفت تفکر پست‌مدرنیستی، رادیکالیسم کلامی را جایگزین عمل رادیکالیستی می‌کند تا در حفظ وضعیت موجود، بیش از پیش سیطره‌ی خود را تداوم بخشد. از این رو، منتقدان غربی ضمن تردید به تفکر و هنر پست‌مدرنیستی

معتقدند این تفکر بیش از آن‌که در پی نوجویی و خلاقیت فلسفی و هنری باشد، به منزله‌ی ابزاری بوده است برای درهم شکستن مقاومت توده‌ها در برابر نظام سرمایه‌داری (طاهری، ۱۳۸۴ :۳۲).

شاخص‌ها و ویژگی‌هایی که در ادامه برای جنبش پست‌مدرن برمی‌شماریم، در جریان‌های شعری رایج در دهه‌ی هفتاد حضوری انکارناپذیر دارند. ممکن است شاعران هر جریان، با تفسیر خود، به وارد کردن این ویژگی‌ها در شعر رسیده باشند، امّا چنان‌که خواهیم دید، شعر پسانیمایی، شعر زبانی، یا شعر شاعرانی که خود را جریان شعرِ دهه‌ی هفتاد می‌نامند، یا حتّی شعر گفتار از این شاخص‌ها بهره گرفته است. یکی از محققان شاخص‌های گوناگونی را برای شعر در وضعیت پست‌مدرنیسم برشمرده است که برخی از آن‌ها از این قرارند: پای‌بند نبودن به فرمی خاصّ و خروج از بیانِ تغزلی و رمانتیک و عرفانی، ساختارشکنی و نحوگریزی، استفاده نکردن از صور خیال و ذوب آن‌ها در کلیّت شعر و سادگی صورت شعر، نزدیکی به زبان محاوره به منظور کشف توانمندی‌های زبانی، چندآوایی و چندصدایی بودن شعر (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴-۲۱).

قرار نگرفتن در زیر سلطه‌ی مفاهیم فکری، سیاسی و استفاده از امکانات هنر معاصر(داستانِ نو، تئاتر، سینما و...) معناناپذیری و ایجاد امکان تأویل متن، جست‌وجوی زوایا و فضاهای گم شده در شعر، بی-اعتنایی به آرایه‌های لفظی و معنوی، عدم توضیح و تفسیر شعر و واگذاری آن به اتّفاق و تصادف، بی‌زمانی و عدم تفکیک گذشته، حال و آینده و اسکیزوفرنیا نیز از دیگر ویژگی‌های جنبش پست‌مدرنیسم به شمار می-رود(همان‌جا).

در این دهه صداهای گوناگونی در شعر معاصر ایران شنیده شد. شعر گفتار علاقه‌مندان بسیاری یافته بود و با اقبال عمومی خوانندگان روبه‌رو بود. شاعران جوانی مانند: فریاد شیری، فرامرز سه‌دهی، علیرضا بابایی و... به این جریان پیوستند. علی باباچاهی، جریان شعر پسانیمایی یا قرائت چهارم را در شعر ایران پی‌ریزی کرد. رضا براهنی، در کارگاه شعر خود، جوانان پرشوری را تربیّت کرد و سرگرم توجّه به عنصر زبان در شعر شد. برخی نیز به سودای جریان‌آفرینی، در دهه‌ی هفتاد یا اندکی پیش از آن، اصطلاحاتی مانند موج سوّم یا شعر حرکت را پیشنهاد کردند که البتّه به جایی نرسید.

برخی پژوهشگران در ارزیابی جریان شعر دهه‌ی هفتاد با نادیده گرفتن بسیاری از ارزش‌های خلاقه‌ی این جریان به انکار دستاوردهای آن برخاسته‌اند و ابزاری نو برای شناخت این جریان که گروهی پرشمار از جوانان را با خود همراه نموده است، به کار نبرده‌اند و تلاش‌های برون‌رفتی شاعران از ورطه تکرار را «افکار یأس آلود، نومیدانه، معناستیز، معناگریز» خوانده‌اند(شفیقی و ظهیری ناو، ۱۳۸۹: ۹۹). در مقابل برخی از منتقدان نیز بر این باورند خطرِ پوچ‌گرایی (نیهیلیسم) به غلط مطرح شده است و این خطر نه از «هنجارشکنی و تصرف در نحو و دیگر سرپیچی‌ها از اصول و قواعد مسلط، بلکه از جانب شعرهایی سر برمی زند که به زمان خطی، روایت خطی، تک معنایی، تک صدایی و تک ساختاری چسبیده‌اند» (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۸۸-۶۷۳).

۴- شعر پسانیمایی یا قرائت چهارم در شعر ایران

علی باباچاهی، شاعر جنوبی که کارش را از میانه‌ی دهه چهل و با دفتر در بی تکیه‌گاهی آغاز کرده است، از جمله شاعران و منتقدان چند دهه‌ی گذشته در عرصه شعر معاصر ایران به شمار می‌رود. باباچاهی توانسته است همراه با دگرگونی‌های ادبی- هنری در حوزه‌ی شعر ایران، همواره، شعری بسراید که رنگ و بوی زمانه را با خود داشته باشد. از این رو، در دهه‌ی هفتاد و در کوران مجادله‌های شعری، به تبیین نوعی شعر پرداخت که خود آن را شعر پسانیمایی نامیده بود. باباچاهی شاخص‌ها و ویژگی‌های این شعر را به صورت مقاله‌هایی در پایان دو دفتر شعر: نم‌نم بارانم(۱۳۷۵) و عقل عذابم می‌دهد(۱۳۷۹) برشمرد. از نظر وی، تاریخ شعر فارسی را باید به چهار دوره یا قرائت تقسیم کرد: ۱- قرائت پیش‌نیمایی ۲- قرائت نیمایی ۳- قرائت غیر نیمایی ۴- قرائت پسانیمایی(باباچاهی، ۱۳۷۵: ۱۲۳).

منظور باباچاهی از قرائت این است: «که خواننده در حین خواندن، اِشراف هوشمندانه‌ای بر فرآیندهای ذهنی و زبانی شعر امروز، تمهیدات و ضد تمهیدات رایج کلامی، اشکال و ساختارها، جریان‌ها و مرحله‌های مختلف آن، پیچیدگی‌های ناگزیر و سادگی‌های غیرمنتظره‌ی یک اثر داشته باشد تا جایی که خواننده خود، تداعی‌ها، تصویرها، معناها، جمله‌های تعلیقی و بالاخره سطرها، و عبارت‌های شعر را در حین مطالعه تصحیح یا تکمیل کند و سرانجام به تایید یا تکذیب امضای شاعر بپردازد»(همان‌جا).

از نظر وی، شعر فارسی از آغاز تا انقلاب ادبی نیما، قرائتی پیش‌نیمایی دارد. شعری که گرچه متن‌های بزرگ و آبرومند دارد، امّا در طول سالیان، قالب‌ها و قراردادهای خاصّی پذیرفته، شیوه‌ی اجرایی ثابتی برای خواننده یافته است. قرائت نیمایی، ناظر به دگرگونی‌هایی است که نیما در شعر معاصر پدید آورد و ویژگی شعر او را دربر می‌گیرد. قرائت غیر نیمایی، فراروی از آموزه‌های نیماست. قرائتی که در آن، شاملو، فروغ و... با پیش چشم داشتن تجربه نیمای بزرگ، بهره‌گیری از توانمندی‌های نثر، حذف وزن و ایجاد نوعی ضرباهنگ، گفتارگرایی و ... را به شعر فارسی معاصر پیشنهاد کردند. قرائت چهارم در شعر فارسی، قرائت پسانیمایی نام دارد. شعری که از زیاده‌روی در استعاره‌گرایی، تشبیه، صفت‌های تصویرساز، نمادپردازی و... می‌پرهیزد و افزون بر توجّه به مسائل هنریِ متن، در پی نظم و نظامی تازه است(باباچاهی، ۱۳۷۵: ۸-۱۲۳).

۵- رضا براهنی و شعر زبان

رضا براهنی، شاعر، منتقد، رمان‌نویس، مترجم و استاد دانشگاه، نخستین مجموعه‌ی شعرش را با نام آهوان باغ منتشر کرد. براهنی از دهه‌ی چهل تا آغاز دهه‌ی هفتاد، شاعری بود که شعرش روی‌هم‌رفته، در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی شعر نیمایی ارزیابی می‌شد، امّا در دهه‌ی هفتاد به بازنگری در ذهن و زبان شعرش دست یازید و به شعری روی آورد که محورِ آن، توجّه به ارزش‌های بنیادین زبان و نقش آن در روایت بود.

وی نظریّاتش را درباره‌ی شعری که کانون توجّه‌اش زبان بود، در مقاله‌یِ پُرحجمِ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، در پایانِ دفترِ شعرِ خطاب به پروانه‌ها در سال ۱۳۷۴ منتشر کرد. این مقاله، توضیحاتی درباره‌ی ویژگی‌های شعر نیما و پس از آن، تشریح رویکرد تازه‌ی خودش به زبان و روشن کردن برخی از جنبه-

های شعرهای زبان‌مدار این مجموعه‌ی شعر را دربردارد. براهنی مدّت‌ها در خانه‌اش، کارگاه شعر برپا کرده بود و به تربیّت هواداران جسور و مریدان پرشوری پرداخت که در دهه‌ی هفتاد، راه استاد خود را در پیش گرفتند و به جریان شعر زبانی پیوستند.

توجّه به زبان در آثار هنری، به طور کلّی ریشه در مباحث فیلسوفان معاصر غرب دارد. کسانی چون: پل ریکور، میشل فوکو، رولان بارت، دریدا، هایدگر و... کم و بیش نقشی بنیادین و سازنده برای زبان قائلند. از جمله ریکور بر آن است: «هرگونه شناخت بنیانی در (وَ با) زبان ممکن است و هر گزاره‌ی زبانی، معناهای بسیار دارد که شماری از آن معانی در (وَ با) سخن یافتنی هستند»(احمدی، ۱۳۸۰: ۶۲۱). یا فوکو و دلوز بر توانایی‌های زبان در برابر قدرت نظام‌های حاکم تأکید می‌ورزند و برآنند که: «زبان توانایی بیان واقعیّت و بروز دادن آن را دارد و یا این که جهان از طریق زبان در دسترس ما قرار می‌گیرد، زیرا اشیای تشکیل دهنده‌ی آن از آیینه‌ی زبانی بازمی‌تابند که ما به کار می‌بریم... زبان نه بازتابگر، بلکه سازنده‌ی جهان است، ما از طریق زبان جهان را توصیف نمی‌کنیم، بلکه آن را می‌سازیم» (سعید، ۱۳۷۷: ۱۶).

بدین ترتیب، رضا براهنی با توجّه به آرای فیلسوفان غربی و مباحث نقد زبان‌شناختی۷، در پی آفریدن شعری بود که معنامندی اولویّت نخست آن نبود، بلکه زبان به عنوان عنصرِ زنده و تپنده، جان‌مایه‌ی سروده-های تازه‌ی او بود. بازی دال‌ها و مدلول‌ها در شعر او، به نوعی شالوده‌شکنی از معنای معهود و قراردادی در محور هم‌نشینی کلام می‌انجامید و سرانجامِ آن، پس راندن معنا و گریز از هنجارهای پذیرفته شده‌ی زبان فارسی بود.

«اجرائیّت زبان» آن چیزی است که از نظر براهنی هستی‌مندی هر شعر را گواهی می‌دهد. شعر از همین «اجرائیّت» سرچشمه می‌گیرد و زبان در خدمت هیچ عنصری از شعر جز خودش نیست: «جدّی گرفتن شعر، یعنی جدّی گرفتن ابزارها و تمهیدات شاعری... کسی که شعر را بیان مطلب بداند، نخواهد دانست شاعر چه می‌گوید... شعر خوب، شعری است که خود بیان شاعری را در هر نوبت اجرایی با اجرای خود بشکند و تعریف کند، تعریف کند و بشکند، و این تعریف کردن در ذات آن اجرائیّت ادبی است... بدین‌ترتیب، شعر، سلطان بلامنازع اجرای زبانی، در خدمت هیچ چیز، جز خودش نیست» (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۲۵).

«دفیدن»، «می‌آورانی‌اَم»، «می‌شُپند»، «می‌تَراوانَد»، «نمی‌خوابانَمَم»، «می‌روانی‌اَم» و... از جمله فعل‌هایی بود که براهنی با فراروی از هنجار زبان فارسی، ساخت و در شعر خود به کار برد:

دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر نور ماه در این نیمه شب، شب دفماها (همان: ۹)

از هر چه از، از هر چه با، از هر چه گرچه، تو می‌روانی‌اَم (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۰۲)

پیانو می‌شُپَند یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی‌شنویم (همان: ۱۱۱)

شعر زبانی براهنی از سوی شاگردانش به گرمی پذیرفته شد، امّا منتقدانی جدّی نیز یافت. از نظر این منتقدان، هم‌خوانی شعر با تئوری‌های فلسفی – هنری پست‌مدرنیست‌ها، به پدیدآمدن آثاری «مصنوع» می-انجامد و نقطه‌ی آسیب شعر زبان نیز در چنین نکته‌هایی نهفته است۸.

۶- جریان شعرِ دهه‌ی هفتاد

در کنار جریان‌های شعر گفتارِ سیّدعلی صالحی، شعر پسانیماییِ علی باباچاهی، شعر زبانیِ رضا براهنی و جریان شعر انقلاب، گروهی از شاعران جوان در این دهه سر برآوردند که بیشتر کارشان را از دهه‌ی شصت آغاز کرده بودند. شعر اینان نه به تمامی در حوزه‌ی معیارهایی که باباچاهی برای شعر پسانیمایی برشمرده بود، قرار می‌گرفت و نه دوری معنادارشان از آموزه‌های کارگاه شعر براهنی، کارشان را به سطح بازی‌های زبانی کاهش می‌داد. بهزاد زرّین‌پور، مهرداد فلاح، حافظ موسوی، ابوالفضل پاشا، بهزاد خواجات، کسری عنقایی، نازنین نظام‌شهیدی، گراناز موسوی، پگاه احمدی، مسعود جوزی، یزدان سلحشور، شهرام رفیع‌زاده و... از جمله‌ی این شاعران بودند. این‌ها در گفتارها و نوشتارهای خود، مدّعی پدیدآوردن جریانی در شعر معاصر شدند و آن را شعر دهه‌ی هفتاد نام گذاشتند.

عبدالعلی دستغیب، چشم‌انداز این دهه را چنین تصویر کرده است: «شرایط اجتماعی، بسیار سخت بود. تضادهای موجود، جوان‌ها را سخت در پنجه‌ی خود می‌فشرد. جوان پرشور و مبتکری که در چنان جامعه‌ای می‌زیست، نابسامانی و آشوب‌ها را مشاهده می‌کرد و می‌دید که ریشه‌دارتر از آن است که بتوان زیر و رویش کرد؛ ناگزیر در دنیای درون خود غرق می‌شد»(دستغیب، ۱۳۸۶: ۸۶۷). شاعران جوانی که در چنین اوضاع و احوالی به افق‌های آرمان‌گریزی رو داشتند، شعری ساده‌تر و نزدیک‌تر به هنجار گفتار می‌سرودند. نه سودای تغییر جهان داشتند، نه دلبسته‌ی انسانی رویایی و دست نیافتنی که در زندگی روزمرّه نشانی از آن یافت نشود. حسّ شخصی و رخدادهای زندگی روزانه، در شعرشان پررنگ‌تر بود و آن‌چه می‌سرودند، بازتابی بود از لحظه‌های تجربه شده در گذر زمان(همان: ۸۴۵).

علی باباچاهی، مباحثی مانند: شالوده‌شکنی، مرگ مؤلّف، تأویلِ متن، نسبی‌گرایی، چندصدایی شدنِ شعر، روان‌پارگی، تأویلِ پارانویایی، عدمِ قطعیّتِ معنا، بازی‌های زبانی، توجّه به اشکال دیگر معرفت(سخنِ جنون) و... را که برآمده از فلسفه‌ی پست‌مدرن‌اند، سویه‌های مثبت گفتارهایی می‌داند که توانمندی‌های بیانی تازه‌ای برای شعر امروز ایران به ارمغان آورد(باباچاهی، ۱۳۸۰: ۴۵).

۷- مهم‌ترین ویژگی‌های جریان شعر دهه‌ی هفتاد

یکی از شاعران این جریان، برخی ویژگی‌های شعر دهه‌ی هفتاد و تا اندازه‌ای شعر دهه‌ی شصت را در این موارد می‌داند: گریز از زبان فاخر و ادبی و گرایش به زبانی زنده، بهره‌مندی از توانمندی‌های روایی هنرهای دیگر(داستان، رمان مدرن، سینما)، حذف یا کاهش موضوع‌گرایی و پرهیز از پرداختن به مفاهیم عام، آزمودن فرم‌های تازه به‌ویژه در شعرهای بلند، دور شدن از وزن‌های نیمایی و موسیقی شعر شاملویی، آرمان‌گریزی، شرکت دادن خواننده‌ی متن در فرایند آفرینش(فلاح، ۱۳۷۹: ۳۹).

شاعر و منتقد دیگری، بهره‌گیری از زبان زنده‌ی مردمی، تأمّل در آشنایی‌زدایی‌های شاعران سبک هندی، تأکید بر تفرّد انسان و پدیده‌ها، گریز از وزن و قافیه و آرایش‌های لفظی و معنوی و تن‌زدن از مفهوم‌گرایی،

آزمودنِ شیوه‌های تازه‌ی روایت و... را از جمله ویژگی‌هایی می‌داند که به گشودن چشم‌اندازی نو در شعر این دهه انجامید(احمدی، ۱۳۷۷: ۳-۳۲). باباچاهی با تأکید بر نامیدن شعر این گروه از شاعران به عنوان شعر جوان، پرهیز از ژرف‌نمایی، زاویه‌های جدید برای نگریستن، برگزیدن لحنی گفتاری، روایت‌های عینی، گزارش‌های عاطفی - تصویری، نهادستیزی، استعاره‌گریزی و تأثّرنگاری و رنگ‌آمیزی‌های خیال را مهم‌ترین ویژگی شعر آن‌ها برشمرده است (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۸۸-۶۷۳).

بهزاد خواجات، یکی از شاعران مطرح این جریان، در گفت‌وگویی، ویژگی‌های شعر دهه‌ی هفتاد را چنین برشمرده است: خروج از زبان و بیان رمانتیک، حماسی و عرفانی و گزینش لحن و زبان شخصی، روی-گردانی از مفاهیم کلان‌نگر و پذیرفتنِ چند وجهی بودن حقایق موجود، چندصدایی شدن و تکثرگرایی در شعر، زوال بدوی‌ترین شکل تخیّل (تشبیه، استعاره، مجاز و...) و ذوب شدن آن در تمامیّت شعر، نزدیکی شگرف به زبان گفتار و پرهیز از زبان معمول، اجرای شعر با بهره‌گیری از امکانات هنر معاصر (داستان نو، تئاتر پیشتاز، سینمای نوین و...)، گریز از تزیین‌گرایی معنایی و صورت در شعر، سادگی خیره‌کننده‌ی شعر از نظر صورت، به کارگیری گونه‌ای طنز تلخ و عصبی (امینی، ۱۳۷۹: ۸-۳۷).

به هر روی جریان شعر دهه‌ی هفتاد با چنین پشتوانه و در وضعیتی گذارمانند در شعر معاصر ایران روی نمود و موجب تأثیرات بسیاری بر شعر شاعران یکی دو دهه‌ی گذشته شد. در این مجال برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر دهه‌ی هفتاد را از نظر می‌گذرانیم:

۷-۱) بهره‌گیری از توانمندی‌های گفتار در شعر

یکی از منتقدان در تبیین مؤلفه‌ها و مشخصه‌های شعر پسانیمایی با گریزی به شعر گفتاریِ غیر متعارف می‌نویسد: «شعر پسانیمایی با رویکرد به لحن محاوره‌ای از زبان هر روزه تغذیه می‌کند، گویا انشعاب شعریت یافته‌ی زبانِ روزمره است. رفتار خاص شاعران پسانیمایی با واژگان و عبارت‌ها گوشه‌هایی از زبان روزمره به جانب‌های ناآشنا می‌کشاند که لحنی منحصر به فرد و بیگانه پیدا می‌کند. رفتارهای زبانی این شاعران [و این شعر] با عبارت‌ها و ضرب‌المثل‌ها و تکیه کلام‌ها به گونه‌ای است که لحن گفتاری، خصلتی منحصر به فرد می‌یابد و وضعیتی دیگر در نگارش شعر گفتاری پدید می‌آورد» (باباچاهی، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۰۴۵).

توجه به توانمندی‌های گفتار روزمره و بهره‌گیری از ان در ساختمان شعر یکی از وجوه اصلی جریان شعر دهه‌ی هفتاد تا به امروز است:

راستی
چرا نه چتر برمی‌داری نه بارانی
و با این همه حرف که برداشته‌ای می‌خواهی چه کنی
مگر از کوچکی این خانه بی‌خبری یا از تنگی حوصله‌ی من؟ (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۷)
در خواب پرنده‌ای دیدم

پرنده‌ای با چشمانی خیس
پرسیدم این پرنده را تو هوایی کردی؟
در جوابم گفتی:
وَهم بیداری تو را صدا می‌زند، بیدار شو، بیدار شدم، به تلافی این همه سالِ
بی‌باران گریستم
بعد از آن کنار پنجره رفتم دقت کردم
پرنده‌ای با چشمانی خیس... (سه‌دهی، ۱۳۷۵: ۵۱)
مگر می‌شود؟
بگذارم این جماعت خدا نشناس
هی عقب عقب راه بیایند
و به من بخورند؟
اقبالم بسوزد که از این همه دنیا
نصیبم نامه‌ای است که نمی‌دانم از کجا آمده
و دشمن امضایش کرده یا دوست.(خواجات، ۱۳۷۸: ۱۱۶)

۷-۲) چندلحنی و چندصدایی شدنِ شعر

نیم‌نگاهی به تئوری‌های فلسفی غرب و برای گریز از یک نواخت شدن لحن و بخشیدن بُعدی تازه به شعر، هم چنین نزدیک‌تر کردن فضای شعر به طبیعت گفتار، به پدید آمدنِ شعرهایی انجامید که می‌توان در آن‌ها خودنماییِ لحن‌های متفاوت بر بستر روایت به چشم می‌آید. در کنار آزمودن چند لحنی در شعر و در ادامه‌ی توجه به آموزه‌های پست مدرنیسم، شاعران دهه‌ی هفتاد، با بهره‌گیری از امکانات هنرهایی مانند رمان و داستان کوتاه و ... شعرهایی نوشتند که دیگر شاعر یا راوی، همه‌ی نقش‌ها را بر عهده نداشت، بلکه این شخصیت‌های مختلف بودند که به تناسب روند شعر، در متن حاضر می‌شدند و هر کدام صدای ویژه‌ی خود را داشتند:

ای کاش می شد کرد شد با مرگ هم‌آورد شد ای کاش می‌مردم
مانند آدم کاش می‌شد سیب را کش رفت
دندان نزد اما از این جا طرد شد ای کاش می‌خوردم
ای کاش می‌شد عمر را کش داد کش رفت(عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۴۷)
فرض کن ما را خندیده باشند؛
قلم را چه کسی می‌گیرد از دست‌های این مردِ دو برابر
روی صندلی لطفاً

(می‌توانم عاشقتان باشم از نزدیک؟) (جلالی، ۱۳۸۰: ۶۲)

از تمام خیابان‌ها
تنها کهکشانی در دستم
با گیسوی زنانی که می‌آیند
سلامی در مه غلیظ بخندند
و در بوق‌های ترافیک
غرق شوند؛
(– می‌گم زیر پوستم یه قوچ دیوونه‌س که هَمش ماغ می‌کشه...
– شما چیزی گفتید؟ (مهبودی، ۱۳۸۱: ۹)

۷-۳) کاربرد طنز در شعر

طنز، در سراسرِ تاریخِ شعرِ فارسی، همواره یکی از بسترهای شعرآفرینی بوده است؛ بستری که شاعران از چشم‌اندازی انتقادی، به شرایطِ زیستِ اجتماعی – فرهنگی جامعه‌ی خود و آدم‌هایش نگریسته‌اند؛ کاستی‌ها و ناراستی‌ها را با بیانی طنزآگین گوشزد کرده‌اند و سرانجام، بهبود شرایط زندگی را چشم داشته‌اند. از شاعرانِ بزرگِ ایران، سنایی، سعدی، مولوی، حافظ و عبید زاکانی سرآمدانی هستند که با بهره‌گیری از سویه‌های هنری طنز، پلشتی‌های زمانه‌ی خویش را یادآور شده‌اند؛ تصویری واقع‌گرایانه از روزگار خود به دست داده‌اند و آرمان‌های خود را در پس پرده‌ای از وضعیت‌های خنده – گریه‌آور نمایان کرده‌اند.

کارکردِ طنز در شعر، همواره پیوندی ناگسستنی با بزنگاه‌های تاریخی داشته است. هرگاه شرایط زیستِ اجتماعیِ انسان، با بحران و رخدادهای ناگوار روبه‌رو بوده، پدیدار شدنِ لایه‌های طنز در آثار هنرمندان بزرگ، به روشنی نمود یافته است. در شعر معاصر که سنگ بنای آن را باید در دگرگونی‌های مشروطه‌خواهی ایرانیان جست‌وجو کرد؛ به نوعی با بازیابی اهمیت عنصر طنز در شعر نیز روبه‌رو هستیم. آن‌چه طنز را به یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پیش برنده‌ی شعر امروز بدل کرد، رویدادهای ریز و درشت و بحران‌های سیاسی–اجتماعی ناشی از آن در چند دهه‌ی گذشته بود.

در پایان دهه‌ی شصت که دامنه‌ی دگرگونی‌های ارزشی – فلسفی به حوزه‌ی آثار ادبی و از جمله شعر کشیده شد، تغییرِ دستگاهِ زیبا شناختی و منظرگزینیِ شاعران جوان را نیز به دنبال داشت. شاعرانی که با دیدگاهی نقادانه به تغییر چشم‌اندازها می‌نگریستند۹. این شاعران جوان گفتمانِ چیره‌یِ شعر جدی را به چالش کشیدند و با پیشنهاد گفتمان طنز در شعر، به آفریدن شعرهایی روی آوردند که طنز موجود در آن‌ها، برآیند نگاهی فلسفی به انسان و جهان بود. در طنز اینان، دیدی تاریخی انگارانه و فراواقعی رخ نمود که بر غنای سویه‌های تخیل و اندیشه در شعر تأکید داشت۱۰. این روی‌آوری به طنز، تا آن‌جا پیش رفت که شاید اغراق نباشد، اگر بگوییم محوری‌ترین عنصر شعر نسل تازه‌ی برآمده در دهه‌ی هفتاد، تا به امروز همین دیدگاه طنزآمیز به انسان و جهان است. شاعران خوزستانی نیز متأثر از فضای عمومی شعر ایران، به گونه‌ای

فراگیر، درباره‌ی به کارگیری عنصر طنز در شعر روی خوش نشان دادند. با هم پاره‌هایی از شعر این شاعران و رویکردشان به عنصر طنز را مرور کنیم:

مگر این اعدامی را نمی‌بینی
که هر روز قرصش را سر وقت می‌خورد
حتا اگر صدای کلیدها ول نکنند
و با این حساب، در سردخانه هم هیچ معنی ندارد
که از همراهان میّت
دو تن دل به هم بسپارند
و موقع رفتن پایی بکوبند به کله‌ی او از شوق. (خواجات، ۱۳۸۰: ۷۴)

حق با شماست
جناب مرده‌شور
این مرده‌ها آدم نمی‌شوند
نصف شب می‌آیند و
از آدم چراغ مطالعه می‌خواهند
هرچه بگویی آخر چرا؟ چطور؟
شما که خیلی وقت است مرده‌اید
بوف کور را نشانت می‌دهند (آموخته‌نژاد، ۱۳۷۹: ۶۸)

در خداحافظِ یارعلی
کفن
به میخ تابوت
گیر کرده بود و
نمی‌آمد
همه «الله اکبر» گفتند.
تابوت
به یارعلی گیر داده بود و نمی‌خواست
– الله و اکبر! (اسدی کیارس، ۱۳۸۲: ۱۹)

۷-۴) توجه به ظرفیت‌های زبان و تأثیرپذیری از شعرِ زبانی

شاعران دهه‌ی هفتاد نسبت شاعران پیشین توجه بیشتر و متفاوت‌تری به استفاده از ظرفیت‌های زبان به عنوان مهم‌ترین مولفه‌ی این جریان نشان دادند. مباحث زبانیِ ساختگرایان و فرمالیست‌ها در تبیین زایاییِ

نامحدود زبان و تمهیدات صوری آن جذابیت فوق‌العاده‌ای برای شاعران این جریان داشت. گاه توجه مفرط به کسب تجربه‌های جدید و آزمودن شیوه‌های بیان گریز، منجر به از هم گسیختگی و مهمل‌گونگی برخی سروده‌های شاعران این دوره گردید. با این حال سعی و خطای این شاعران رهیافت‌های نوینی را نیز به همراه داشت.

دشمن را در یک عکس جا می‌گذارم
نگاه کنید
یا دُمش روی کول
یا دست‌ها روی سر
نگاه کنید
به مسلسلی پر از اسم او (آزرم، ۱۳۷۷: ۵۷)

کو که رفته باشیم، کو که مانده باشیم، کو که نمانده باشیم؟
نه صدامان که پرنده‌ایم هنوز و نه ناصدامان که بوق
نه صبح داری که بیاییم و نه شام که خفته باشیم
هنوزِ ما، در تو برزخی شده بی پایان و به پایان رسیده در پیش
پیش، پیشِ مقدس که بی زمان
کو که رفته باشیم، کو که مانده باشیم، کو که نمانده باشیم؟
(حبیبی بدر آبادی، ۱۳۷۶: ۳۳)

از پرنده‌های ابری که سر می‌رسی
با باد می‌آید اسب که می‌کشم شیهه از سیاه
از برفِ نمی‌آید که می‌آید از می‌روی
با باد می‌رسد وقتش که رسید گل را گل را سر
از دست‌هایت شیهه از سیاه می‌زنم لبخند می‌زنم را
(باوی، ۱۳۷۸: شماره‌ی صفحه ندارد)

۷-۵) آشنایی‌زدایی از هنجارهای نحوی

تصرف در نحو و عدول از هنجارهای نحوی مختص به شعر دهه‌ی هفتاد نبوده و منحصر به این دوره نیز نخواهد ماند. فراروی از قواعد رایج نحوی در شعر کلاسیک فارسی از سابقه‌ی زیادی دارد که این فراروی منحصراً در به‌کارگیری متفاوت اجزای دستوری زبان فارسی است؛ اما در شعر معاصر به خصوص شعر دهه‌ی هفتاد اجرای نحو بر محور زبان و اقتضائات متن اتفاق می‌افتد:

مکث کن
مکث‌تر

از وقتش گذشته است گذشته‌تر
خوابش گرفته است خواب‌تر
به مادر گفتیم:
پایین بیا
که از من
فقط قرمزی
من از قرمزی سرخ بودم
و کلماتم به هیچ وجه جانب نداشت. (جمالی، ۱۳۷۷: ۱۹)
یادش افتاد
من از دندانِ هما که افتاده است
خنده‌های تو را می‌شناسم
یادم افتاد
تو از قرمزِ املاهای تک
نمره‌های کتک به خانه می‌خوری (پاشا، ۱۳۷۶: ۸۹)

۷-۶) پرهیز از روایت‌های کلان نگر، توجه به جزئیات زندگی و پرداختن به روایت‌های عینی

شعر دهه‌ی هفتاد از نظرگاه پست مدرنیستی، از روایت‌های کلان به سوی روایت‌های خُرد روی گردانده است. از منظر لیوتار، تمام جنبه‌های جوامع مدرن از قبیل علم کلی، به عنوان شکل اولیه‌ی دانش، به روایت های کلان وابسته‌اند و «روایت‌های کلان خواهان آنانند که بر تناقض‌ها و بی‌ثباتی‌ها نقاب بپوشانند» (کلاگز، ۱۳۸۴ : ۱۸۸). شعر دهه‌ی هفتاد از این منظر، توجّهی همه‌جانبه به سمت و سوی جزییات پدیده‌ها و جریان زندگی داشته است:

صندلی واژگون
اشاره‌ای پا در هواست
در بازمانده تکلیفش را نمی‌داند
و آینه‌ی خالی
پرسه‌ی بی‌مقصود نور را
بر خاموشی دیوار
باز می‌تابد
ساعت شماطه‌دار به لکنت افتاده
چیزی چون چکیدن سکوت

در حفره‌ای تهی
به گوش می‌رسد (فلاح، ۱۳۷۶: ۴۶)
پارک بر نیمکت‌های خلوت چُرت می‌زند
پسرم از سُرسُره کم‌کم می‌ریزد
گردانک چند عقربه می‌چرخد بر پاشنه سال‌ها پیش
و در گوشه‌ای از سکوت نیمکت
که پیرمرد را نیمه‌کاره می‌کرد، می‌ایستد... (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۱۱)

دیوار خانه‌ی تو اگر کوتاه‌تر بود
دزد می‌شدم
می‌آمدم پاورچین پاورچین
کفش‌هایت را تمیز می‌کردم
اتاقت را رفت و روب
لباس‌هایت را جابه‌جا
صبحانه‌ات را آماده... (م. روان‌شید، ۱۳۸۱: ۱۸)

شکلات‌های قهوه‌ای کوچک سه‌گوش را
او به ما آموخت
عظمت نیمرو را او به ما نمایاند
کلیمانجارو بخشی از اتاقش بود... (حسنی آبیز، ۱۳۷۷: ۲۰)

۷-۷) توجه به کاربرد بازی‌های زبانی

در تفکر فلسفی ویتگنشتاین، زبان نامحدود، گسترش‌پذیر و قابل بسط است. به عقیده‌ی او معنای یک کلمه کاربرد آن است. وی در کتاب پژوهش‌های فلسفی می‌گوید: «به یک جمله به عنوان یک ابزار نگاه کن و به معنای آن به عنوان کاربرد» (به نقل از: اکوان، ۱۳۸۵ :۱۰). ویتگنشتاین تنوع کاربردهای زبان را به بازی‌های زبانی تشبیه می‌کند و قصد او از این تشبیه آن است که هم کاربست واژه‌ها و هم شرکت در بازی‌ها هر دو فعالیت‌های انسانی‌اند و قواعد ویژه‌ای بر آن‌ها حاکم است و تابع نظم‌اند (همان: ۱۱). گرچه اصطلاح بازی‌های زبانی ابزاری برای برخی سهل انگاری‌های زبانی شد، اما شعر دهه‌ی هفتاد بسیاری از چشم‌اندازهای خود را مدیون بازی‌های زبانی می‌داند. با این حال درک واحدی از بازی‌های زبانی در نزد شاعران جوان‌تر و مقلّد که به خوبی از مبانی نظری و شگردهای آن نداشتند وجود نداشت. بازی‌های زبانی در آثار پیشروان این جریان وجه غالب به شمار می‌آید:

خیلی که خودم را کنار بزنم
بزنم خودم را که خیلی

تازه می‌شود سرخ
چراغی که نمی‌گذارد... بگذریم! (فلاح، ۱۳۸۰: ۴۱)
خیلی وقت پیش...
دو دستت که در دست‌های آسمان بود
کدامیک از دست‌هایت خطا نکرد؟
«خانم منشی ناقصم نکنی!»
عشق را با دست سوم برداشتن همین است دیگر
دست دوم شده‌ای پسر خوب! (آقاجانی، ۱۳۷۷: ۱۰)
دلتنگ می‌زنم می‌زنم چنگم خمیده به زخم زخمه‌های تو پاسخ
می‌گسترم به رنگ
کهکشان کنار تو آب می‌شود
ببین کنار تو پهن می‌شوم
چین می‌خورم (صدیقیم، ۱۳۷۷: ۳۳)

۷-۸) بازی با روایت‌های تاریخی؛ شکست خط زمان تقویمی

هایدن وایت، نظریه‌پرداز و مورخ آمریکایی در شرح به‌کارگیری تاریخ به عنوان متن، یا به عبارت دیگر بر حسب خصوصیاتی که تاریخ‌نویسی از ادبیات وام می‌گیرد، می‌گوید: «اتفاقات تاریخی به خودی خود معنی ندارند، بلکه معنی آن‌ها از طریق شیوه‌هایی که توصیف می‌شوند و کنار هم قرار می‌گیرند تا روایتی تاریخی بسازند، ایجاد می‌شود»(White, 1978: 91). او معتقد است در این شیوه، تاریخ‌ها شکل روایت به خود می‌گیرند، بنابراین روش‌هایی که در قالب آن‌ها اتفاقاتِ توصیف شده، تصویر، مرتبط و معنی‌دار می‌شوند، قابل بازبینی انتقادی هستند به نظر وایت این به معنایی از تکثرگرایی تاریخی می‌انجامد که در آن توضیحات متفاوت گروه‌ها و فرهنگ‌ها از رخدادی تاریخی را نمی‌توان به سادگی بر اساس ارتباط آن‌ها با اَبَرروایتی، درست یا غلط دانست، بلکه این کار انواع مختلف تحلیل را می‌طلبد تا اساس فلسفی، سیاسی و ادبی آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد. (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۳۸). بر این اساس در شاعران دهه هفتاد گسستگی زمان تقویمی و زمان روایت به فراوانی دیده می‌شود:

پس با تمام این این حرف‌ها باز هم بترسم
که در دعوت‌نامه‌هایم مرده‌ای را معرفی کنم
که با هزار زحمت از «واترلو» می‌آید تا محرمانه بگوید
که شعر بهزاد خواجات را خوانده است؟ (خواجات، ۱۳۸۰: ۶۳)
خبرنگاری که نفرین حافظ

او را در خیابان
به صورتی کُهنه درآورد
من بودم
که با شاخ نبات
چای خوردم و استکان‌ها به شکل گنجشک گریختند (محیط، ۱۳۸۰: ۷۲)
در شوش
این دانیال است آیا
که گویش باران را می‌فهمد؟
بخت‌النصر با دو پای تقلبی از گور برخاست
خودش را تکاند، و از کنار میز ما رد شد. (بختیاری‌اصل، ۱۳۸۰: ۸۳)

۷-۹) گریز از بیان‌های معمولی و توجه به بیان فراواقعی (سوررئالیستی)

نه معادلات را به حساب می‌آورم
نه این ریاضی ملعون را با تو معامله می‌کنم
اعداد ساده‌اند
مثل چشمانت/ هنگام که می‌خوانند. (سلحشور، ۱۳۸۰: ۹۰)
بسته نمی‌شوند هرگز دو چشمی که از تاریکی می‌ترسند
مگر در شرایط خاص
خصوصاً اگر درشت باشند، مگر در شرایط خاص
پس کلیدی هم هست که با آن جهان را قفل می‌کنند (آقاجانی، ۱۳۷۷: ۶)
یک روز دیدم دستی دراز شد قد یک شتر
ناخنکی زد وسط دریا
دو ماهی درآورد و یکی را بیرون نیامده خورد
از چپ و چیپ دهانش سه قورباغه پریدند بیرون
آنکه از همه عاشق‌تر بود روی زمین پهن شد
و مرد
و جوری بزرگ شد که زمین سبز سبز شد
من که آنجا نشسته بودم یاد چشم‌های تو افتادم
همیشه آن‌ها را در تمام دنیا جا می‌گذاری؟ (همان، ۱۳۷۷: ۷۳)

۸- نتیجه‌گیری

شعر فارسی معاصر، از روزگار نیما تا امروز دگرگونی‌های بسیاری را پشت سر گذاشته است. از دل پیشنهادهای نیما و تجربه‌ی شعر نیمایی شاخه‌ها و شعبه‌های زیاد سر برآورده‌اند. پس از انقلاب اسلامی و پس از پشت سر گذاشتن رخدادهای داخلی و خارجی هم‌چون جنگ تحمیلی و فروپاشی بلوک شرق، شعر نو فارسی پوست‌اندازی کرد و شاعران جوانی که در دهه‌ی هفتاد خورشیدی برآمدند، راهی تازه را در پیش گرفت که می‌توان ادعا کرد تا به امروز بیشتر شاعران نوگرا و فعال روزگار ما بر همان هنجار به سرودن شعر مشغولند.

روشن است که عموماً سبک شعر هر دوره برآیند و محصول تحولات و یا به عبارتی آنتی‌تز دوره‌ی پیش از خود است؛ اما شاید بتوان مدعی شد که شعر دهه‌ی هفتاد بیشتر داشته‌هایش را از درون خود برکشیده است. اگر در دوره‌های کلاسیک شعر فارسی تا پیش از نیما، حرکت کُند و بطئی زبان در بسترهای اجتماعی، پیش‌بینی ظهور و افول سبک‌ها را امکان‌پذیر کرده بود و شاعران در خلال آثار خود با دست و پاگیر دانستن برخی قیود و سامانه‌های ادبی رایج، «خردک شرری» برای پی‌آیندگان خود افروخته بودند، شعر دهه‌ی هفتاد با نیم‌نگاهی مختصر به شعر دهه‌ی شصت و پیش از آن، زمینه‌ی ظهور و بروز ناگهانی خود را یافت و بیشتر متکی بر تحولات سیاسی اجتماعی ایران و جهان بود تا فرایند تحویل و تحوّل سنتی شعر فارسی. مؤلفه‌هایی که در شعر دهه‌ی هفتاد به عنوان شاخصه‌هایی مشترک و البته از پیش توافق نشده، برجسته و سپس توسط شاعران همین دوره تبین شدند، انقطاع کلی و به نوعی اعلام شورش علیه سنت‌های فرمی و زبانی شعر معاصر بود که تا دهه شصت به دلیل شرایط خاص اجتماعی به تکرار و توقف رسیده بود.

پیشنهادهای جدید شعر دهه‌ی هفتاد از جمله تنوع لحن و چندصدایی و بهره‌گیری از روایت و دستاوردهای هنر نمایش و سینما و نیز نزدیکی هرچه بیشتر به طبیعت نثر که هم از سفارش‌های نیما بود و هم ریشه در ترجمه‌ی نظریه‌های غربی داشت، موافقان و مخالفان فراوان و البته سرسخت پیدا کرد تا آنجا که برخی شاعران موسپید کرده تا دهه شصت فارسی با تَر و تازه دیدن پیشنهاد شاعرانی که در دهه‌ی هفتاد خورشیدی سر برآوردند، دوان دوان خود را به جریان تازه‌ی شعر فارشی پیوست کردند.

یادداشت‌ها

۱- شمس لنگرودی در مقاله‌ی «وضعیت شعر در ایران بعد از انقلاب سال ۱۳۵۷» در این‌باره چنین نوشته است: «از هم‌پاشی شوروی، سوال بزرگ و غیر منتظره‌ای در برابر چندین نسل بود. پرسشی که در کنار دیگر پرسش‌ها و شکست‌ها و ناتوانی‌ها که زمینه‌ی تردید به آرمان‌های بزرگ، و بعد، در بخشی، آرمان‌گریزی را پیش آورد.» بنگرید به: ماه‌نامه‌ی کارنامه به شماره‌ی ۱۰، اردیبهشت ۱۳۷۹، ص۲۴.

۲- بنگرید به: بهزاد خواجات: «شاخص‌های تحول در شعر دهه‌ی هفتاد»، ماه‌نامه‌ی کارنامه، شماره‌ی ۳۵، تیر ۱۳۸۲، ص ۹۹.

۳- افزون بر مسامحه در کاربرد اصطلاحات «جریان» و «موج» و به دست ندادن تعریفی روشن از مرز میان این دو عنوان، دخالت دادن ذوق و سلیقه‌ی شخصی در نام‌گذاری برخی از گرایش‌های شعری معاصر، از جمله کاستی‌هایی است که در این باره به چشم می‌آید. برای نمونه بنگرید به دو مقاله از علی باباچاهی با عنوان‌های: «۵۷ سال شعر نو فارسی»، آدینه، شماره‌ی ۲۵، تیر ۱۳۶۷، صص ۳۸-۴۱ و «جریان‌های شعری معاصر از دهه‌ی چهل تا امروز»، آدینه، شماره‌ی ۲۶، تیر ۱۳۶۷، صص ۳۰- ۳۳.

۴- بنگرید به: مهرداد فلاح: «جای دوربین‌ها عوض شده است»، ماه‌نامه‌ی کارنامه، شماره‌ی ۲، آذر۱۳۷۹، ص ۳۶.

۵- حافظ موسوی، مسعود احمدی، مهرداد فلاح و در این گروه، اندکی مسن‌ترند و سرودن را پیش‌تر از شاعران موسوم به دهه‌ی هفتاد آغاز کرده بودند.

۶- عنوان مقاله‌ای است از شاعر و منتقد معاصر، کاظم کریمیان. بنگرید به: مجله‌ی تکاپو، شماره‌ی ۹، سال ۱۳۷۳.

۷- برای آشنایی بیشتر با آرای فلاسفه‌ی غربی درباره‌ی زبان و نقش آن بنگرید به: بابک احمدی: ساختار و تأویل متن. رولان بارت: نقد تفسیری، ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، چاپ دوم، انتشارات بزرگمهر، تهران ۱۳۶۸. بابک احمدی: مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی، چاپ دوم، مرکز، تهران: ۱۳۷۴.

۸- برای نمونه بنگرید به نقد علی باباچاهی بر شعر زبانی با عنوان «متفاوت‌نویسی و بخشی از شاعران جوان» در: گزاره‌های منفرد (مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز)، چاپ نخست (ج ۲-۲)، موسسه‌ی انتشاراتی سپنتا، تهران ۱۳۸۰، صص ۸۰-۱۲۱۹.

۹- بنگرید به: بهزاد خواجات: «حمله‌ی لشکر پروانه به برنامه‌ی دفع آفات... مروری بر پیشینه‌ی طنز و کارکردهای آن در شعر امروز»، عصر پنج‌شنبه، شماره‌ی ۶۹، آبان ۱۳۸۲، صص ۶۰- ۵۹.

۱۰- نگاه کنید به: رضا بختیاری‌اصل: «پیش‌درآمدی بر طنز در شعر امروز ایران»، پل، شماره‌ی سوم، اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۱۴.

کتابنامه

- آزرم، محمد، (۱۳۷۷). عکس‌های منتشر نشده. چاپ نخست، تهران: گلپونه.
- اسدی کیارس، داریوش، (۱۳۸۲). بیامرزی‌ها. چاپ نخست، تهران: آرویج.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- احمدی، مسعود، (۱۳۷۸). برای بنفشه باید صبر کنی. چاپ نخست، تهران: همراه.
- احمدی، مسعود، (۱۳۷۷). «ما؛ اکنون؛ فردا و فردای ادبیّات ما». فرهنگ توسعه، شماره‌ی ۳۳ و ۳۴، صص ۳۳-۲۳.
- آقاجانی، شمس، (۱۳۷۷). مخاطب اجباری. چاپ نخست، تهران: خیام.
- اکوان، محمد، (۱۳۸۵). ویتگنشتاین: ایمان‌گرایی و عقل‌گریزی. چاپ نخست، تهران: گام نو.

- آموخته نژاد، علی، (۱۳۷۹). یک پنج‌شنبه پیاده‌رو. چاپ نخست، تهران: معیار.
- امینی، مسعود(م. روان‌شید)، (۱۳۷۹). با شاعران امروز(گفت‌وگو با شاعران نسل نو). چاپ نخست، تهران: آرویج.
- ـــــــــــــــــــ ، (۱۳۸۱). بیا برای زندگی اسمی انتخاب کنیم. چاپ نخست، شیراز: نیم‌نگاه.
- باباچاهی، علی، (۱۳۷۸). گزاره‌های منفرد(بررسی انتقادی شعر امروز ایران). چاپ نخست، تهران: نارنج.
- باباچاهی، علی، (۱۳۸۰). گزاره‌های منفرد(مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز). ۲ جلد، چاپ نخست، تهران: موسّسه‌ی انتشاراتی سپنتا.
- ـــــــــــــ ، (۱۳۷۵). نم‌نم بارانم. چاپ نخست، تهران: دارینوش.
- باوی، شاهین، (۱۳۷۸). آینه جا مانده در صدات. چاپ نخست، تهران: خطّ سوّم.
- بختیاری‌اصل، رضا، (۱۳۸۰). حالا مثل خودم هستم؛ دلقک با شبکلاه شکلاتی. چاپ نخست، اهواز: لاجورد.
- ـــــــــــــــــــ ، (اردیبهشت ۱۳۸۴). «پیش‌درآمدی بر طنز در شعر امروز ایران»، پل، شماره‌ی سوم.
- براهنی، رضا، (۱۳۷۴). خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم. چاپ نخست، تهران: مرکز.
- پاشا، ابوالفضل، (۱۳۷۶). راه های در راه. چ نخست، تهران: نارنج.
- جلالی، بهروز، (۱۳۸۰). عرض نکرده بودم می‌آیم؟!. چاپ نخست، تهران: روزگار.
- جمالی، رزا، (۱۳۷۷). دهن کجی به تو. چ نخست، تهران: نقش هنر.
- حبیبی بدرآبادی، عباس، (۱۳۷۶). از کلید تا آخر. چ نخست، تهران: خیام.
- حسنی آبیز، علیرضا، (۱۳۷۷). نگه دار باید پیاده شویم. چاپ نخست، تهران: نارنج.
- حسین‌پورچافی، علی، (۱۳۸۴). جریان‌های شعری معاصر فارسی. چاپ نخست، تهران: امیرکبیر.
- خواجات، بهزاد، (آبان ۱۳۸۲). «حمله‌ی لشکر پروانه به برنامه‌ی دفع آفات... مروری بر پیشینه‌ی طنز و کارکردهای آن در شعر امروز». عصر پنج‌شنبه، شماره‌ی ۶۹، صص ۶۱-۵۷.
- ـــــــــــــ ، (۱۳۸۰). جمهور. چاپ نخست، شیراز: نیم نگاه.
- ـــــــــــــ ، (۱۳۷۸). چند پرنده مانده به مرگ؟. چاپ نخست، تهران: نشر نارنج.
- دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۸۶). از دریچه‌ی نقد(گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی). چاپ نخست، ج دوّم، تهران: مؤسّسه‌ی خانه کتاب.
- سعید، ادوارد، (۱۳۷۷). نقش روشنفکر. ترجمه‌ی حمید عضدانلو، چاپ نخست، تهران: انتشارات آموزش.
- سلحشور، یزدان، (۱۳۸۰). خداحافظ یزدان. چاپ نخست، تهران: آرویج.
- سه‌دهی، فرامرز، (۱۳۷۵). امسال هم نیامده رفتی. چاپ نخست، تهران: دارینوش.

- شفیقی، احسان و ظهیری ناو، بیژن، (۱۳۸۹). «نگاهی انتقادی به مؤلفه‌های شعر دهه‌ی هفتاد در تاریخ ادبیات معاصر». مجله تاریخ ادبیات، شماره ۶۲، صص ۹۹-۱۲۲.
- صالحی، سیدعلی، (۱۳۷۸). مهر گردون(مجموعه‌ی مقالات). چاپ نخست، تهران: نشر تهران.
- صدیقیم، فریبا، (۱۳۷۷). تعویق می اندازیم تا کی. چاپ نخست، تهران: سرواد.
- طاهری، قدرت‌اله، (تابستان ۱۳۸۴). «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران». پژوهش های ادبی، شماره-ی ۸، صص ۵۰-۲۹.
- عبدالرضایی، علی، (۱۳۷۶). پاریس در رنو. چ نخست، تهران: نارنج.
- فلاح، مهرداد، (۱۳۸۰). از خودم. چ نخست، تهران: نیم نگاه.
- ــــــــــ ، (آذر ۱۳۷۹). «جای دوربین‌ها عوض شده است (بررسی تحوّلات شعر فارسی در دو دهه‌ی اخیر)». کارنامه، شماره‌ی ۲، صص ۳۹-۳۴.
- ــــــــــ ، (۱۳۷۶). چهار دهان و یک نگاه. چ نخست، تهران: نارنج.
- قره‌باغی، علی‌اصغر، (۱۳۸۰). تبارشناسی پست‌مدرنیسم. چاپ نخست، تهران: انتشارات دفتر پژوهش-های فرهنگی.
- کلاگز، مارک، (۱۳۸۴). «گریز از روایت کلان و عظمت طلبی». ترجمه‌ی حمید یزدان‌پناه، بایا، دوره‌ی۴، شماره‌ی ۳و۴، صص ۱۹۲-۱۸۱.
- لنگرودی، شمس، (اردیبهشت ۱۳۷۹). «وضعیّت شعر در ایران بعد از انقلاب سال ۵۷». کارنامه، شماره‌ی ۱۰، صص ۲۵-۱۸.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸۸). پسامدرن. ترجمه‌ی بهرام بهین، چاپ نخست، تهران: ققنوس.
- محیط، هادی، (۱۳۸۰). من پسری ساده برای بهار هستم. چاپ نخست، تهران: نیم‌نگاه.
- مهبودی، داریوش، (۱۳۸۱). از فندکم چهره‌ی شما می‌پرد بیرون. چاپ نخست، تهران: نیم‌نگاه.
- White, Hayden (1978) Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism, Baltimore: John Hopkins University Press.

تحلیل کهن نمونه ای قصه ی رسالۀ الطیر بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه ی کمپبل

زینب توانگر[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر محمدعلی محمودی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

جوزف کمپبل در کتاب های خود مانند قهرمان هزار چهره و قدرت اسطوره به ترکیباتی اشاره می کند که با بررسی تطبیقی اسطوره ها در فرهنگ های مختلف به وجود آنها پی برده بود. نظریه «سفر قهرمان» او ساختاری کلی برای سفر ظاهری و باطنی متحول کننده قهرمانان در همه ادوار و اقوام مختلف -که به زعم کمپبل دارای وجوه یکسانی هستند،- فراهم می آورد. سفری که قهرمان در طی آن مراحل عزیمت، تشرف و بازگشت را می پیماید.در این نوشتار سعی بر آن است که به بررسی سفر یک قهرمان که مرغی است از گروه مرغان و در قصه ی رمزی ابن سینا به نام رسالۀ الطیر به روایت درآمده است با نگاهی به الگوی سفر قهرمان کمپبل پرداخته شود . ابتدا خلاصه ای از قصه ی رسالۀ الطیر ارائه می گردد و سپس به بررسی مراحل سفر قهرمان و هم چنین کهن الگوهای موجود در این قصه خواهیم پرداخت.

کلیدواژه‌ها: جوزف کمپبل، قهرمان، مرغ، کهن الگو

مقدمه

جوزف کمپبل که تحت تاثیر یونگ و نظریه ناخودآگاه جمعی او قرار گرفته بود با استفاده از دانش و آگاهی که با مطالعه اسطوره های ملل گوناگون و بررسی تطبیقی آنها کسب کرده بود، نظریه «تک اسطوره» خود را شکل داد. بر اساس نظریه تک اسطوره کمپبل، همه اسطوره ها از اشکال واحد کهن الگوهایی پیروی می کنند که در هر زمان و مکانی در قالبی خاص نمود می یابند. از دیدگاه او بن مایه اصلی اسطوره ها در طول تاریخ تا زمان معاصر همواره یکسان بوده است. تمام اسطوره های جهان در اصل، داستان واحدی را بیان می کنند و تعدد داستانها به علت ویرایشهای گوناگون از داستان است. نخستین و مهم‌ترین کتابی که الگوی سفر قهرمان را معرفی می‌کند ، کتاب قهرمان هزارچهره (کمپبل ، ۱۳۸۹) است که در آن مراحل مختلف این الگو توضیح داده شده و برای هر مرحله نمونه‌های زیادی ذکر شده‌است . دومین اثر ، کتاب

[1] Ztavangar7@gmail.com

سفر نویسنده : ساخ تار اسطورهای در خدمت نویسندگان (ووگلر، ۱۳۸۷) است که هدف آن تطبیق الگوی سفر قهرمان بر فیلم نامه های مختلف است . برای این منظور، نویسنده در الگوی کمپبل تغییراتی اعمال کرده تا برای ساختار فیلم نامه مناسب تر باشد . ووگلر در این کتاب ، نخست تغییراتی را که خود ایجاد کرده توضیح می دهد و سپس ساختار چند فیلم را براساس آن بررسی می کند . کتاب دیگری که براساس نظریهٔ کمپبل نوشته شده، اسطوره و سینما : کشف ساختار ا سطورهای در۵۰ فیلم بهیادماندنی (ویتیلا ، ۱۳۸۹) است که با تأثیرپذیری از کتاب سفر نویسنده و با استفاده از تغییرات ووگلر ، سعی دارد پنجاه فیلم را در ژانرهای مختلف بررسی کند. تحلیل های این کتاب ، به قدرت کتاب سفر نویسنده نیست و حتی چند فیلم مهم و مطرح آن در کتاب سفر نویسنده تحلیل شده است . همچنین باقری ۱۳۹۲ و لیلا عبدی و دکتر اکبر صیادکوه شمارهٔ ۲۴، تابستان ۱۳۹۲ نسامی در مقالهٔ «بررسی همانندی های قهرمانان اساطیری » (۱۳۸۹) براساس شیو ۀ کمپبل ، سفر هفت شخصیت اسطوره ای و غیراسطورهای رستم ، بتمن ، آرتورشاه ، هراکلس، لوک اسکای واکر ، گیلگمش و نیو ، ، را بررسی می کند . باقری نظریهٔ کمپبل را بدون تغییر، بر این چند شخصیت اعمال کردهاست . شخصیت های انتخاب شده ، بیشتر دارای سفرها و تحولات بیرونی اند و پنج شخصیت بتمن ، آرتورشاه ، هراکلس ، لوک اسکای واکر و گیلگمش در دو کتاب قهرمان هزار چهره و سفر نویسنده با روش کمپبل تطبیقدادهشده اند .

قهرمان یکی از قدیمیترین کهنالگوهایی است که همواره محور اصلی مباحث اسطورهای بوده است و سایر کهن الگوها نظیر استاد، منادی و ... در ارتباط با قهرمان معنای خود را به دست می آورند. « » Heroیا قهرمان واژهای یونانی از ریشهای به معنای محافظتکردن و خدمتکردن است. قهرمان یعنی کسی که آماده است نیازهای خود را فدای دیگران کند. بنابراین مفهوم قهرمان در ارتباط با مفهوم ایثار و فداکاری است. (ووگلر، ۱۳۸۷: ۵۹) ترتیب اعمال قهرمان الگوی ثابتی را دنبال میکند که در تمامی داستانهای جهان در دورههای مختلف قابل شناسایی است. می توان اینگونه پنداشت که یک قهرمان اسطورهای کهنالگویی وجود دارد که زندگی او در سرزمینهای گوناگون توسط اقشار مختلفی از مردم نسخهبرداری شده است. **(** کمپبل ، ۱۳۸۰: ۲۰۶**)** کمپبل سه مرحله برای سیر تحول و سفر تک اسطوره قهرمان در نظر میگیرد که عبارت اند از: جدایی (عزیمت)، تشرف و بازگشت؛ و آن را هسته اسطوره یگانه می نامد. و در شرح آن می نویسد: «یک قهرمان از زندگی روزمره دست می کشد و سفری مخاطره آمیز به حیطه شگفتی های ماوراء الطبیعه را آغاز می کند: با نیروهای شگفت در آن جا روبه رو می شود و به پیروزی قطعی دست می یابد. هنگام بازگشت از این سفر پررمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (کمپبل ، ۱۳۸۹ :۴۰) مرحله ی **جدایی** : قهرمان بر اساس ندایی که او را فرا می خواند از حد زندگی عادی و معمولی خود به محدوده ای فراتر گام می نهد . مرحله ی جدایی خود در بر گیرنده ی چرخه ی دعوت به آغاز سفر

، رد دعوت ، نمایان شدن امدادهای غیبی ، عبور از آستان نخستین ، شکم نهنگ یا عبور از قلمرو شب است . **تشرّف** یا آشنایی که در این مرحله قهرمان با نیروهای فراطبیعی رو به رو می شود و اقدامات قابل توجهی انجام می دهد . این مرحله نیز جاده ی آزمون ، ملاقات با خدابانو ، ظهور زن به عنوان وسوسه گر ، آشتی با پدر ، خدای گون شدن و برکت نهایی را شامل می شود . مرحله ای که سفر قهرمان به پایان می رسد و قهرمان برای مردمش برکتی عظیم و تحولی عمیق را به همراه دارد . **بازگشت** قهرمان و پذیرفته شدن وی در جامعه نیز شامل چرخه ی زیر است : امتناع از بازگشت ، فرار جادویی ، عبور از آستان بازگشت ، دست نجات از خارج ، ارباب دو جهان و آزاد و رها در زندگی . در این نوشتار سعی بر آن است که سفرِ مرغ قهرمان که یک شخصیت از قصه ی رمزی ابن سینا می باشد بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه ی کمپبل مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد . به این منظور ابتدا خلاصه ای از قصه ی رسالۀ الطیر ارائه می گردد و سپس به مقایسه روند سیر و تحول مرغ با الگوی «سفر قهرمان» کمپبل و هم چنین شناسایی کهن الگوهای موجود در این قصه می پردازیم.

خلاصه ای از قصه ی رساله الطیر

قصه ی رساله الطیر ابن سینا یکی از مجموعه رساله های رمزی وی است که اصل آن به عربی است و در سال ۴۱۲ هجری ، زمانی که ابن سینا در قلعه ی فرد جان محبوس بوده است نوشته شده وبعدها سهروردی آن را به فارسی ترجمه کرده است. در این داستان صیادان در صحرا دام می گسترند و دانه می پاشند و گروهی از مرغان به طمع دانه در دام صیادان اسیر می شوند. راوی این قصه ، خود پرنده ای از این گروه است که در دام گرفتار شده و بعد از رهایی در حالی که هنوز بقایای دام بر پای مرغان است سفر خود را ادامه داده و از کوه های نه گانه می گذرد و مرحله به مرحله با دیگر مرغان همراه است و در بطن ماجرا قرار دارد . قهرمان که از دام رهایی یافته به همراه مرغان دیگر از وادی های با آب و گیاه که در پیش روی آن ها می آید ، در می گذرند و هفت کوه را پشت سر می گذارند و در کو هشتم فرود می آیند و در آن جا انواع نعمت ها و صورت های دلکش را می بینند و نیز مرغان خوش آوازی را که با لطف و مهربانی میزبانی آن ها را بر عهده می گیرند . آن گاه به نزدیک والی آن ولایت باز می روند و ماجرهایی که برای آن ها اتفاق افتاده است را بیان می کنند و والی نیز آن ها را به نزد ملک که در شهری بر بالای کوه است ، می فرستد . مرغان که در آن جا فرود می آیند با کوشک و صحن فراخی روبه رو می شوند و بعد قدم در حجره ی ملک می گذارند و با دیدن نور جمال ملک دیدگانشان خیره می گردد و بی هوش می شوند . و ملک با دیدن آن ها با لطف و مهربانی عقل هایشان را باز می گرداند و آن ها شروع به سخن گفتن می نمایند . مرغان شرح حال خود را بیان می کنند و درخواست می کنند که بقیه ی دام و بندی که بر پاهایشان هست را باز کند ، امّا

ملک جواب می دهد که بند از پاهای شما کسی باز می کند که آن را بر پای شما بسته است و می گوید من رسولی با شما می فرستم تا ایشان (صیادان) را وادار کند تا باقی مانده ی دام را از پای شما بردارند .

تحلیل حکایت بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه (جدایی – تشرّف – بازگشت)

قصه ی رسالهٔ الطیر ابن سینا نیز مانند همه ی اسطورگان قهرمانی از همین چرخه پیروی می کند . **جدایی** : جمعی از مرغان که در طلب غذا و برای استراحت به صحرا قدم می گذارند و افسون صیادان پرندگان را به سمت دام می کشاند و آنها در دام گرفتار می شوند . **تشرّف** : زمانی که سعی و تلاش پرنده ی (راوی) گرفتار در دام اثری ندارد و موفق نمی شود که خود را از دام و بندی که بر پای دارد برهاند ، قهرمان خسته و درمانده جماعتی از یاران خویش را می بیند که سر و بال از دام ها بیرون آورده اند از آنها یاری می خواهد و به کمک آنها از دام رهایی می یابد و برای بازگشایی کامل بندها رهسپار کوه نهم می شوند . و در آخر بر اساس سومین قسمت الگوی اسطوره ی یگانه یعنی **بازگشت** : ملک کوه نهم به همراه آنان رسولی به صحرا می فرستد تا با وساطت او صیادان بندها را از پای مرغان برگیرند و مرغان دوباره به صحرا باز می گردند .

۱ – جدایی

۱ – ۱ – دعوت به آغاز سفر

قهرمان داستان که در نقش پرنده ای ظاهر شده ، « از زندگی روزمره اش دست می کشد و سفری مخاطره آمیز را به حیطه ی شگفتی های ماوراء الطبیعه آغاز می کند ، با نیروی شگفت روبه رو می شود و به پیروزی قطعی دست می یابد و هنگام بازگشت از سفر پر رمز و راز خود نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند » . (همان : ۴۰) در این داستان نیز مانند همه ی اسطورگان قهرمانی ، برای این که قهرمان بتواند از ورطه ی آگاهی و روزمرگی اش جدا شود و به قلمرو شگفت ناشناخته ها و ناآگاهی قدم بگذارد نیاز به یک ندای دعوت و منادی آغاز سفر دارد . دعوت به آغاز سفر با ندایی شروع می شود که « معمولاً ندا در شرایط خاص به گوش می رسد ، در یک جنگل تاریک ، زیر درختی بزرگ ، کنار چشمه ای جوشان و معمولاً پیام آورِ قدرتِ سرنوشت ، موجودی کریه است که خوار و ناچیز شمرده می شود » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۶۱) چنان که ملاحضه می شود داستان با عبارت « گروهی از شکارچیان به صحرا آمدند و در اندیشه ی شکار دام ها گستردند ، بندها نهادند و دانه ها پاشیدند ، خود سر در گریبان کشیده در علفزار نهان شدند . » (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۱) آغاز می شود . صحرا « نمادی از قلمرو ناآگاه روان انسان است . مناطق ناشناخته (صحرا ، جنگل ، دریا عمیق و قلمروهای بیگانه و ...) حوزه های آزادی هستند که محتویات **ناخودآگاهی** در آنها متجلی می شود . » (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۸۶)زیاده خواهی و حرص انسان کنجکاو را به حیطه ی ناشناخته می برد ، حیطه ای که پیک منادی آغاز سفر در کمین نشسته و انسان مستعد

را به سمت خود فرا می خواند . « پیک و منادی آغاز سفر ، اغلب تاریک ، کریه و ترسناک است ، موجودی که دنیا آن را نحس می داند ، ولی اگر کسی بتواند او را تعقیب کند راهی از میان دیوارهای روز به تاریکی باز می شود ، جایی که جواهرات می درخشند . » (همان : ۶۲) در رسالهٔ الطیر ، صیادن در صحرا دام گسترده اند و صفیر خوش می زنند و ندای دعوت سر می دهند . صحرا به باور شوالیه « دارای دو نوع نمادگرایی اساسی است : یکی نشانه ی بی تمایزی اولیه است و دیگری نشانه ی سطحی پهناور و بایر که در پشت آن حقیقت کشف شود . » (شوالیه و دیگران ، ۱۳۸۸ ، ج۴ : ۱۳۸) صفیر صیادان دعوت به آغاز سفری می باشد که در آن قرار است قهرمان به اتفاق پیر فرزانه ای به قلمرو ناشناخته ای برود و با برکت نهایی برای سر و سامان دادن جامعه ای که در آن زندگی می کند برگردد . دست سرنوشت ، قهرمان را به خود می خواند و در واقع قهرمان را به جهان و قلمرویی که برای او آشنا نسیت فرا می خواند . کمپبل معتقد است که دعوت به آغاز سفر ، قهرمان را به جاهایی از قبیل « سرزمینی دور ، هم چون یک جنگل ، هم چون قلمرویی در زیر زمین ، زیر امواج ، و یا فراسوی آسمان ها ، هم چون جزیره ای رمز آلود ، هم چون کوهستانی بلند و با شکوه و ... ولی در هر حال این مکان همیشه جایی است که موجوداتی سیال و متغیر ، شکنجه هایی غیر قابل تصور ، اعمالی فوق بشری و لذت هایی غیر ممکن را در خود جای داده است » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۶۶) می برد . در این حکایت مرغان برای یافتن غذا عازم صحرا می شوند و در آن جا با اشتباهی که مرتکب شده اند ؛ اسیر دام می شوند . « سفر ممکن است با یک اشتباه ساده آغاز شود » . (همان : ۶۶) به عبارتی شخص را از راه های معمولی که بشر طی می کند منحرف می سازد و با مرتکب شدن این اشتباه ، است که قهرمان به دور دست ها سفر می کند . اشتباهی که به ظاهر کوچک می باشد و برای پرندگان اتفاق می افتد جهانی ناشناخته را بر مرغان آشکار می سازد . فروید در مورد این اشتباهات معتقد است که « خیلی هم از سر اتفاق نیست ، آنها نتیجه ی تمایلات و تضادهای سرکوب شده اند ، آنها امواجی هستند که از دل چشمه های ناشناخته بر سطح زندگی ظاهر می شوند . » (همان : ۶۰) مرغان که خود را در جهانی می بینند که با دنیای **آگاهشان** متفاوت است . هر چند به مقاومت با این نیرو می پردازند ولی بند **ناآگاه** پایشان را بسته است . و روان ناآگاه همه ی قوای خود را به کار می گیرد تا قهرمان داستان را که در حجاب روزمرگی پنهان شده است به سفری دور و دراز ، سفری که به انواع آزمایش ها و ابتلائات آمیخته است فرا خواند . راوی گرفتار شدن در دام را این چنین بیان می کند «. من در خیل پرندگان بودم ، آنگاه که به دیده آمدم ، به سرودهای نیکو ما را می خواندند . پیش روی خوراکی انبوه بود و یارانی آشنا . نه تردید در دل خویش راه دادیم و نه هدفشان را ناروا انگاشتیم . شتابان سر در پی آواز آشنا و دانه گذاشتیم . حلقه های دام بر گردنمان حلقه شد و بند های تور بر بال هایمان بسته شد و رشته نخ های تله بر پاهایمان گره شد » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۱) قهرمان روایت که به صورت ناخواسته از دنیای آگاه و معمول خویش جدا شده و در ابتدای جهانی ورای آگاهی ، جهانی که همه چیز آن ناآشنا و غریب است قرار گرفته دچار اظطراب و

دلهره می شود بنابراین بدون هدف تلاش خود را می کند ، چرا که در دریای ژرف ناآگاهی در حال غرق شدن است . اما تلاش او بی اثر است. « در جنبش شتافتیم ، دست آوردی غیر از تنگی و ماندگی نیافتیم » . (همان : ۳۱) قهرمان تمام سعی خود را برای رد کردن این دعوت به جا می آورد « اما از این غافل است که رد دعوت سفر را بر عکس می کند و به حالت منفی بدل می سازد ، در این حالت فرد ... قدرت انجام عمل مثبت را از دست می دهد و بدل به یک قربانی می شود که نیاز به ناجی دارد . » (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۶۷)

۱ – ۲ – رد دعوت

اغلب در زندگی پیش می آید که دعوتی بی پاسخ می ماند . کمپبل معتقد است « اسطوره ها و قصه های مردمی تمامِ جهان ، به وضوح نشان می دهند که علت ردِ دعوت این است که فرد نمی خواهد از چیزهایی که به آن علاقه مند است ، دست بکشد . او به آینده به عنوانِ تکرارِ بی وقفه ی مرگ و زندگی نگاه نمی کند ، بلکه در نظرِ او ، آینده عبارت است از تثبیتِ نظامِ ایده آل ها ، ارزش ها ، اهداف و منافع کنونی که در وضعیت کاملاً امن قرار خواهند گرفت » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۶۸) طبق الگوی اسطوره ی یگانه گرفتار آمدن پرندگان در دام صیادان خود نشان از این دارد که قهرمان به همراه دیگر پرندگان در مقابل دعوت آغازین ، رد دعوت کرده اند . چون طبق گفته ی کمپبل « زمانی شهری پارسی ، به همراه شاه ، ملکه ، ساکنان و تمام جانداران آن تبدیل به سنگ شدند . چون که مردمانش به ندای الله جواب رد داده بودند » . (همان : ۷۱) و گرفتار آمدن پرندگان در دام ، طبق الگوی اسطوره ی یگانه توضیحی غیر از این نمی تواند داشته باشد . قهرمان روایت می کند به همراه یاران پس از کمی تلاش بی فایده « تن به نابودی سپردیم و ... به دام خو کردیم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۱) مرغان که خود را در جهانی می بینند که با دنیای آگاهشان متفاوت است به مقاومت در برابر این نیرو می پردازد امّا بند ناآگاه پایشان را بسته است چرا که مقاومت در برابر دعوت گاه باعث می شود که فرد گرفتار طلسم شود .امّا باید گفته شود که گاه قربانیانی که گرفتار می شوند نجاتی برای آن ها نخواهد بود . درست همان طور در قصه ی رسالهٔ الطیر بیان شده است که بعد از گرفتار شدن دسته جمعی پرندگان در دام تنها گروهی نجات می یابند و گروهی دیگر در دام می مانند . « بعضی از قربانیان تا ابد گرفتارِ طلسم می مانند ، ولی سرنوشت دیگران نجات و آزادی است » . (همان : ۷۱) و سرنوشت مرغ قهرمان به همراه گروهی دیگر از مرغان آزادی است و نجات پیدا می کنند و گویا گروهی دیگر در دام ها باقی می مانند و نجاتی برای آن ها نیست . اگر چه قهرمان قصه ی رسالهٔ الطیر برای مدتی در دام می ماند و این در دام ماندن بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه ، خود دلیلی بر ردِ دعوت بوده است و طلسمی که قهرمان بر آن گرفتار آمده است . ولی کمپبل معتقد است « در دلِ همین وضعیتِ نا مساعد ، فرد به کشف و شهودی سعادت بخش نایل می شود که قانونی ناشناخته و رهایی بخش را به او نشان می دهد » . (همان : ۷۱) و این قسمت از الگوی اسطوره در تحلیل قصه ی رسالهٔ الطیر زمانی قابل ذکر می شود که قهرمان قصه در زمان گرفتار بودن در دام این چنین بیان می کند که « هر یک سر کار خویش گرفتیم و دل از اندوه همدلی با یار تهی داشتیم و در راه آزادی خود دست به نیرنگی گذاشتیم . چندی بر آن حال بودیم به دام خو کردیم و در

قفس ها آرمیدیم . تا آن روز که از میان بندها دیده گشودم و بر فراز خویش گروهی از پرندگان را دیدم که سرها و بال ها از دام ها به در آورده بودند و تن از قفس ها رهانیده بودند و در پاهایشان باز مانده ی پاره بندی را داشتند ، که آنان را نه از پرواز باز می داشت و نه رهایشان می گذاشت تا زندگی به کامشان گوارا گردد . من با دیدن ایشان آن چه را فراموش کرده بودم به یاد آوردم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۱ – ۳۲) « روان رازهای بسیاری در نهان دارد و آن ها را نمی گشاید ، مگر که لازم باشد بنابراین اگر چه در پی جواب رد وضع بدی به وجود می آید ولی در همین وضعیت نا مساعد فرد به کشف و شهودی سعادت بخش نایل می شود که قانونی ناشناخته و رهایی بخش را به او نشان می دهد » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۷۱) قهرمان با وضعیتِ نا مساعدی که در آن گرفتار است با دیدن دیگر پرندگان و رهایی نسبی آن ها متوجه ی حقیقت و کشفی می شود که به نوعی باعث سعادت قهرمان می شود و او همه ی چیزهایی که روزی می دانست و همان رازهایی را که در نهان دارد و به گفته ی خودِ او فراموش کرده به یاد می آورد . کشف و شهودی که قهرمان به آن نایل شده او را از طلسمی که به آن گرفتار شده؛ نجات می دهد و رهایی می بخشد . و باعث می شود قهرمان به دعوتی که رد کرده بود ؛ به این گونه پاسخ مثبت دهد .

۱ – ۳ – امداد غیبی

کسانی که به ندای دعوت پاسخ مثبت می دهند براساس الگوی اسطوره ی یگانه با موجودی حمایت گر روبه رو می شوند . در قصه ی رسالهٔ الطیر این موجود حمایت گر که امداد غیبی محسوب می شود ؛ همان پرندگانی هستند که توانسته اند خود را از دام ها رهایی بخشند که قهرمان رسالهٔ الطیر از آن ها کمک و یاری می خواهد . « بر فراز خویش گروهی از پرندگان را دیدم که سرها و بال ها از دام بدر آورده بودند و تن از قفس ها رهانیده بودند » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) هر جا که قهرمان به دعوت پاسخ مثبت دهد « در اولین مرحله ی سفر با موجودی حمایت گر روبه رو می گردد که (او را) در برابر نیروهای هیولاوشی که درراه هستند محافظت می کند » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۷۵) قهرمان یاری خواستن خود از آن ها را این چنین بیان می کند « از ورای میله های قفس ایشان را خواندم ، که به نزدیک من در آیند و مرا چاره ای بنمایند ، شاید که رها گردم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) پرندگان که همان امداد غیبی هستند قهرمان را حمایت کردند. یونگ معتقد است که **پیر فرزانه** « در هیئت ساحر ، طبیب ، روحانی ، معلم ، استاد ، پدر بزرگ و یا به صورت جن یا حیوان ... ظاهر می شود . » (یونگ ، ۱۳۷۶ : ۱۱۳) در رسالهٔ الطیر پیر فرزانه همان مرغان رهایی یافته هستند که به صورت حیوان در این جا حضور دارند و در کنار قهرمان هستند . پرندگان که باعث نجات قهرمان شده اند بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه ی کمپبل « نشان گرِ قدرتِ محافظ و مهربان سرنوشت هستند . این خیال ، دوباره به دل ها اطمینان می دهد ، نوید این که آرامش بهشت ، که از آغاز ، در رحمِ مادر آن را شناخته ایم ، گم نشده ، بلکه حامی حال است و در آینده هم خواهد بود ...و اگر چه قدرت مطلق در گذر از آستان های مختلف و بیداریِ زندگی به ظاهر به خطر می افتد ، نیرویِ حمایت گر در حرمِ دل

همیشه حاضر است و درون یا پشتِ هیئت های ناشناسِ زندگی ، باقی و ماندگار ، پنهان شده است . فقط باید او را شناخت و اطمینان کرد » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۷۸) و مرغِ قهرمان به نیروی حمایت گر که پرندگان رها شده هستند اعتماد کرده و به همراه آن ها قدم در راهی می گذارد که شروع سفری دور و دراز خواهد بود . یونگ می گوید همواره **پیر فرزانه** قهرمان را مجبور به یادآوری ماجراهای زندگی خود می کند چنان که در این داستان قهرمان بیان می کند « از حالشان پرسیدم ، یادآوری کردند که چگونه ایشان (همه ی مرغان از جمله خود قهرمان) به بلا مبتلا گشتند و چه سان امید از دست دادند و با درد خو کردند » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) قهرمان که مددرسان غیبی بر او ظاهر می شود ، کسی است « که به ندای درون ، پاسخ مثبت داده است » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۸۲) قهرمان بیان می کند که ، زمانی که مرغان رها شده را می بیند ؛ می گوید « آن چه بدان خو گرفته بودم به رنج بدل شد ، چونان که جان در تن من به زاری افتاد » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) این سخنان قهرمان نشان می دهد که او پی به حقیقت برده است و با دیدار مرغان آزاد که نماد امداد غیبی هستند ، از خواب و بی خبری بیرون می آید . و به ندای درون خود پاسخ می دهد . بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه ، قهرمانی که « به ندای درون خود بلی گفته و هم زمان با آشکار شدنِ نتایج آن ، شجاعانه راه را ادامه می دهد ، تمامِ نیروهایِ ناخودآگاه را در کنار ، یار و همراه می یابد » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۷۸) قهرمان در ادامه نیز به یاری همین نیروی یاری رسان قدم در جاده ی آزمون می گذارد . پیر فرزانه به قهرمان از سختی های سفر در جاده های آزمون خبر می دهد و می گوید « ما را در پیش راه های دراز است و منزل های سهمناک و مخوف که از آن ایمن نتوان بود بلکه مثل این حالت دیگر بار از دست ما بشود و ما دیگر باره به آن حالت اول مبتلا شویم پس رنج تمام برباید داشت که یک باره از چاله های مخوف بیرون گریزیم و پس به راه راست افتیم » . (یونگ ، ۱۳۷۶ : ۵) و این موضوع در رسالهٔ الطیر از زبان مرغان که نقش پیر فرزانه را دارند ؛ به قهرمان گفته می شود و او را از راه و سفری که در پیش روی دارند و این که قرار است چه اتفاقی برای آن ها بیافتد ، با خبر می کنند و به قهرمان گفته می شود « در پیش رویمان منازلی است که در آن ها ایمن نخواهیم بود مگر از آنان بگذریم پس به دنبالمان روان شو تا تو را به راه راست هدایت کنیم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) و همان طور که یونگ گفت پیر از سختی راه در این قصه به قهرمان می گوید و و این که قرار است به راه راست هدایت شود .

۱– ۴ – عبور از نخستین آستان

قهرمان در این داستان در نقش پرنده ای ظاهر می شود و همان طور که کمپبل بیان می کند قهرمان « از زندگی روزمره اش دست می کشد و سفری مخاطره آمیز را به حیطه شگفتی ها آغاز می کند . با ظاهر شدن پیام آوران سرنوشت برای راهنمایی و کمک به قهرمان ، او قدم در جاد ه ی سفر می گذارد ، تا هنگامی که « مقابل درِ ورود به سرزمینِ قدرتِ اعلا ، با « نگهبان آستانه » مواجه شود . این سرایدارن ، ایستاده در محدوده ی افقِ زندگی و آسمان کنونیِ قهرمان ، به نگهبانی از چهار سوی و هم چنین بالا و پایین آن می پردازند و آن را محدود می کنند . آن سوی آن ها تاریکی ، ناشناخته و خطر در انتظار است » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۸۵)

در این داستان گذر از نخستین آستان گذر از نخستین قله ی کوه است ، نخستین آستان « در میان دو لبه کوه خداوند در دره ای خرم و بارور نه بلکه در دره ای سترون و برهوت » (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) می باشد . که مرغان برای گذشتن از نخستین آستانه باید از نیروی نگهبان آستانه بگذرند . حال که قهرمان و یاران او موفق به گذشتن از آستانه شده اند ولی هنوز ترس این نیز دارند که نگهبانان آستانه به دنبال آن ها بیایند و گروه مرغان را اسیر کنند و برای همین است که پیر فرزانه به قهرمان و یاران او می گوید « بشتابید و در این جایگاه فرود نیایید زیرا که مادامی که از آنان گذر نکرده ایم ایمن نخواهیم بود » . (همان : ۳۳) گویا در قله کوه جماعتی هستند که قصد مرغان را دارند . گذشتن از نخستین قله ی کوه گذشتن از نخستین آستانه می باشد مسلماً هر آستانه ای نیز نگهبانانی دارد . که این نگهبانان همان هایی هستند که مرغان از ترس آن ها در قله ی کوه زیاد نمی مانند و مجبورند آن جا را سریعتر ترک کنند . کمپبل معتقد است که « بهتر است انسان هیچ وقت ، نگهبانان مرزهای تعیین شده را به چالش نخواند . ولی از سوی دیگر فقط با خروج از این مرزها ... که می تواند زنده یا مرده وارد حیطه ی تجربه های نو شود » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۹۰) ولی قهرمان برای پا گذاشتن به حیطه ی مقدس کیهان باید از مرزهایی که همان قله ی کوه ها می باشد و از نگهبانان آستانه که نمی گذارند قهرمان وارد حیطه ی تجربه های نو شود ، بگذرد . « نگهبان ، سمبول « **خودآگاه** » است و یا در صورت تمایل می توان او را از تجمع تمامِ اخلاقیات و محدودیت های **خودآگاه** دانست » . (همان : ۹۰)« سفر همیشه و همه جا ، عبور از حجاب دانسته ها به سوی ناشناخته هاست . نیروهای نگهبانِ مرزها خطرناک اند و روبه رو شدن با آن ها مخاطره انگیز است ؛ ولی برای آن کس که شایستگی و شجاعت لازم را دارد ، خطری وجود نخواهد داشت » . (همان : ۹۰) و قهرمان رسالهٔ الطیر به عمق غربت خود پی برده است و شایستگی پرواز کردن را در خود می بیند و با وجود این که خطر نگهبانان آستانه را احساس می کند و می داند که آن ها برای او و یارانش خطرناک هستند و در پشت سر آن ها در تعقیب آن ها می آیند ولی با این حال قهرمان پا به سفر می گذارد و شایستگی و شجاعت لازم برای این سفر در او وجود دارد . و عبور از آستان به اعتقاد کمپبل « نخستین قدم برای ورود به حیطه ی مقدسِ منبع کیهان است » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۸۹) و این چنین قهرمان رسالهٔ الطیر که خود مرغی در میان گروه مرغان است از آستان عبور می کند و قدم به حیطه ی مقدس کیهان می گذارد . « عبور از آستانه به این معناست که قهرمان سرانجام خود را متعهد به سفر کرده است . او اکنون آماده عبور از درگاهی است که دنیای عادی را از دنیای ویژه جدا می کند . ممکن است عبور از آستانه به چیزی بیش از پذیرش ترس های خود ، یک نقشه ، یا اردنگی جانانه ای از طرف استاد نیاز داشته باشد . این احتمال هم وجود دارد که قهرمان به واسطه نیروهای درونی مجبور به قبول دنیای ویژه خود شود . » (ویتیلا ، ۱۳۹۰: ۱۲)

و امّا در مورد قصه ی رسالهٔ الطیر که قهرمان قصه به شکل پرنده ای در گروه مرغان ظاهر می شود و این که نویسنده پرنده را به عنوان قهرمان برای انجام این سفر خطیر و تجربه سترگ انتخاب می کند نه موجودی

دیگر و یا حتی انسان را ، این گونه قابل توجیه است که « پرنده مفهوم سبکی و رهایی از ثقل زمین را القا می کند .... و تصویر روح است که از جسم می گریزد . » (شوالیه و دیگران ، ۱۳۸۸ : ۱۹۶) در پرواز وزن حیوانی از میان می رود و این هستی روحانی است که جهش می یابد ، پرواز « بن مایه ای است با انتشار جهانی ، جزء جدایی ناپذیر دسته ای کامل از اسطوره های مربوط به سرچشمه ی کیهانی انسان و وضعیت بهشتی ... (فراسورفتن) و در عین حال (آزادی) هر دو از طریق پرواز به دست می آید . » (الیاده ، ۱۳۷۴ : ۱۰۶ – ۱۰۸) و پرنده در دیدی جامع « مراحل معنوی ، نماد فرشتگان ، نماد مرحله ی برتر و جود ... و در اسلام پرندگان به طور خاص نماد فرشتگان هستند . » (همان : ۱۹۸) و « مناسب ترین نماد تعالی همان پرنده است ، این نماد سرشت شگفت انگیز **شهودی فرد** را نشان می دهد که در حالت خلسه به کمک یک واسطه می تواند اطلاعاتی از حوادث و واقعیت هایی را که در آینده واقع خواهد شد دریابد . » (هندرسن ، ۱۳۸۹ : ۹۵) پرنده القا کننده ی بهتری برای **فرآیند فردیت و تمامیت و کمال** شخصی است . و الیاد معتقد است « وارد شدن به ماورا و رسیدن به حالتی برتر وجود مستلزم داشتن شرایط روح است . »(الیاده ، ۱۳۶۸ : ۱۳۳)

۲ – تشرّف

۲ – ۱ – جاده ی آزمون ها

زمانی که قهرمان از آستانه که همان گذشتن از کوه نخستین است گذر می کند « قدم به چشم اندازِ رویاییِ اشکالِ مبهم و سیال می گذارد » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۰۵) و وارد جایی می شود که باید یک سری آزمون ها را پشت سر بگذراند که بتواند وارد حیطه ی منبع کیهان شود . کمپبل معتقد است « همان امداد رسان غیبی که قبل از ورود به این حیطه ، با قهرمان ملاقات کرده بود ، اکنون با نصایحِ طلسم ها و ماموران مخفی ، به طور نهانی به او یاری می رساند . و یا ممکن است قهرمان ، اولین بار ، همین جا نیروی مهربانی را که در عبور از گذارهای فرا بشری حامی اوست ملاقات کند » . (همان : ۱۰۵) مرغانی که از بند و دام رهایی یافته اند ، حامیِ قهرمان گرفتار در دام می شوند و او را از طلسمی که به آن گرفتار شده نجات می دهند و ماموران مخفی که در این جا کمپبل از آن ها یاد می کند همان نیروهای آستانه می باشند که مرغان آن ها را در پشت سر خود احساس می کنند . قهرمان در دام گرفتار است و از مرغان آزاد شده کمک می خواهد که او را یاری کنند. ماموران آستانه ، مخفی شده اند و مرغان آزاد شده نگران این هستند که باز گرفتار طلسم شوند و از وجود آن ها که مخفی شده اند اطلاع دارند . « نیرنگ شکارچیان را به یاد آوردند و از من بیش از پیش گریختند . سوگندشان دادم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۲) کمپبل اعتقاد دارد که امدادرسان غیبی با وجود طلسم ها و ماموران مخفی به قهرمان یاری می رساند . قهرمان می گوید : مرغان رهایی یافته بر من گرد آمدند و « آن ها پس از آن مرا درمان کردند . یاریم دادند تا بند از گردنم برداشتم و دام از بال هایم گشودند » . (همان : ۳۲) و به قهرمان که از قفس رها شده است می گویند « رهایی خویش را گرامی دار » .

(همان : ۳۲) جوزف کمپبل در چرخه ی اسطوره ی یگانه بیان می کند که قهرمان بعد از قبول کردن دعوت و وارد شدن به قلمروی که برای او آشنا نیست در اولین مرحله با نیروی حمایت گر غیبی رو به رو خواهد شد که در سفر از او مواظبت خواهد کرد و تا آخر سفر همراه او خواهد بود و در قصه ی رسالۀ الطیر امداد رسانان غیبی تا آخر سفر در کنار قهرمان هستند و از او حفاظت می کنند « قهرمان با یک استاد ملاقات می کند تا برای غلبه بر ترس های اولیه خود که مانع از ورود قهرمان به دنیای ویژه هست به قوت قلب ، بصیرت ، اندرز ، آموزش یا مواهبی جادویی دست یابد . استاد ممکن است یک آدم واقعی باشد یا چیزی مثل یک نقشه یا دفتر یا رمز نوشته . » (ویتیلا ، ۱۳۹۰ : ۱۱) و قهرمان به همراه همین استاد ، پس از گذشتن از نُه مانع که همان نُه کوه صعب العبور و سر به آسمان کشیده است موفق به دریافت نزول آسمانی و برکت ماورایی می گردد . همان طور که شوالیه معتقد است « نُه نشانه ی تمامیت سه عالم است ، [آسمان ، زمین و زیر زمین] . » (شوالیه و دیگران ، ۱۳۸۸ : ۴۷۲) و در خیلی از اسطوره های جهان نُه وجود دارد « در نوشته های هومری [یونان] ... دمتر به جستجوی دخترش پرسفونه جهان را ظرف نُه روز در نوردید ، لتو [مادر آپولون و آرتمیس] نُه روز و نُه شب ، درد زایمان کشید ... نُه مقیاس آبستنی و جست و جوهای پر بار و نماد افتخار پس از اهتمام و فرجام یک آفرینش است . » (همان : ج ۴ : ۴۷۲)جاده ی آزمون در این حکایت از نُه مرحله (کوه) شکل گرفته است که به گفته ی ابن سینا « آن جا باغ هایی بود پوشیده از مرغزار ، باغچه هایی پر گل ، درختان میوه و جویبارهایی روان که زیباییش دیده را مبهوت می ساخت ، اشکال بی بدیلش خردها را می ربود و اذهان را شگفت زده می کرد » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۳) ولی قرار بر این نیست که قهرمان در این مرحله بماند در واقع هر مرحله ای به گونه ای ممکن است قهرمان را به خود جذب کند و او را ببلعد و کمپبل معتقد است « اگر کسی از هر جامعه ای که باشد ، عمداً یا بدون قصد قبلی ، سفری مخاطره آمیز به سرزمینِ ظلمات را برای خود آغاز کند و از کوچه پس کوچه های پر پیچ و خم و هزار توی روحِ اش پایین رود ، به زودی خود را در چشم اندازی سر شار از هیئت ها و اشکالِ سمبلیک خواهد یافت ، هیئت ها و اشکالی که هر کدام ممکن است او را ببلعند » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۰۸) و این مطلب در رسالۀ الطیر زمانی روشن تر می شود که پیر فرزانه پس از گذر از اولین مرحله ی آزمون (کوه) تاکید می کند که فرود آمدن در هر کوه شرط نیست و جای امنی برای آن ها نیست باید از این کوه ها بگذریم « بشتابید و در این جایگاه فرود نیایید زیرا که ما مادامی که از آنان گذر نکرده ایم ایمن نخواهیم بود » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۳) و پیر می داند که در هر کوهی جماعتی اند که قصد به دام انداختن آن ها را دارند و اگر به آن زیبایی ها و سرسبزی ها و نعمت های فراوانی که در قله ی هر کوه دیده می شود مشغول شوند به سر منزل نهایی که سرزمین اعلا و بارگاه حضرت تعالی است ، نخواهند رسید . کمپبل معتقد است « حرکت اول به سوی قلمرو آزمون فقط آغاز راهی طولانی و به راستی وهم انگیز است ، راهی سرشار از فتوحات اولیه و لحظات توهم انگیز . اکنون باید ... و بارها و بارها از موانع شگفت انگیز عبور کرد . » (

کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۱۵) در رسالهٔ الطیر قهرمان به همراه مرغان راهنما که نقش پیر را برای او دارند قله ی کوه های اول ، دوم تا ششم را پشت سر می گذراند و بدون این که توقفی داشته باشند از هر کدام می گذرد. هر چند نعمت های فراوانی را در هر قله به چشم خود می بیند و این همان پیروزی هایی است که قهرمان به دنبال آن است ولی این پیروزی اندک هدف اصلی او نیست ؛ قهرمان می خواهد به سر منزل نهایی که در آن جا این نعمت ها ابدی است برسد و تا ابد بدون هیچ ترسی از آن استفاده ببرد . در این باره کمپبل می گوید « در راه ، چندین پیروزیِ اولیه نصیبِ رهرو می شود ، چندین بار لحظاتِ فرّار خلسه واری را تجربه می کند ، و در لحظاتی خاص ، نیم نگاهی به جهانِ شگفتی ها می اندازد » . (همان : ۱۱۵) و قهرمان در رسالهٔ الطیر این نیم نگاهی که کمپبل به آن اشاره می کند را تا قله ی کوه هفتم دارد ، هر چند در حال پرواز حواسشان به کوه هایی که از آن می گذرند هست و تمام زیبایی ها و نعمت هایی که آن را فرا گرفته می باشد . ولی در کوه هفتم لحظاتِ فرّار خلسه وار را تجربه می کنند ، در کوه هفتم در واقع مرغان و قهرمان از خستگی راه و آزمون هایی را که پشت سر گذاشته اند به حالت خلسه در می آیند و از خستگی دراز می کشند و استراحت می کنند و در همین حالت خلسه ای که دارند حواسشان به دور و اطراف هست و شگفتی را می بینند . کمپبل بیان می کند که قهرمان در این مرحله « به حالت خلسه ، دراز کشیده است باید با دقت مورد مراقبت قرار گیرد که مبادا حتی مگسی بر او نشیند » . (همان : ۱۰۷) قهرمان به همراه دیگر مرغان این مراقبت را از خود دارند و می گویند « هیچ دامی مانند باور نیست و هیچ رهایی مانند احتیاط . هیچ دژی نمی تواند فرد را از گمان های بد مصون بدارد . اگر ماندن ما در این جا به درازا کشد و نتیجه در بی خبری دهد دشمنان ما از پشتمان در آیند و ما را بجویند. پس برخیزید و ترک منزل کنید که هر چند اقامت در این جا نیکو بماند نیکوتر از سلامت نیست » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۳) قهرمان از هفت کوه و هفت مرحله ی خطرناک می گذرد و برای رسیدن به سرچشمه ی امر مقدس و به کمال رسیدن خودش به آسمان پرواز می کند . الیاده معتقد است « عروج به آسمان یکی از کهن ترین ابزارهای ارتباط شخصی با خدایان است از این رو یکی از وسایل شرکت کامل در امر مقدس برای برتر ساختن وضعیت انسان است ، اعتقاد براین است که قدسیان ، ... و متصوفان (عرفا) که از مردان برترند در حالت جذبه یا عادی به سوی آسمان پرواز می کنند . » (الیاده ، ۱۳۶۸ : ۱۵۵) در آیین ها و مذاهب الهی بن مایه و کهن نمونه ی پرواز بسیار به کار رفته است و به معراج رفتن و صعود پیامبران و معصومین از همین کهن نمونه است .

در جای جای داستان سخن از کوه می باشد و آزمون هایی که در این داستان وجود دارد همه به صورت کوه نمادین شده است. « کوه مقدس محور جهان است و زمین و آسمان را به هم می پیوندد و فرازترین نقطه در جهان را مشخص می دارد ، مرزی که آن را احاطه می کند و آن چه جهان ما را تشکیل می دهد فرازترین سرزمین هاست ... آسمان را لمس می کند و از این رو فرازترین نقطه را در جهان مشخص می سازد . » (الیاده ، ۱۳۷۵ : ۳۲) و در این داستان این کوه ها که سر به آسمان کشیده اند تداعی کننده ی **ماندالا** یا **نقطه ی تلاقی جهان آگاه با جهان ناآگاه** است .

کمپبل معتقد است « صحرا ، جنگل ، دریاهای عمیق و قلمروهای بیگانه » (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۸۶) جاهایی هستند که **ناآگاه** بر انسان نمودار می شود . ه ناآگاه برای انسان ساحتی کاملاً ناشناخته است و پدیده های آن نظم شناخته شده ی دنیای آگاهی را ندارد ، بنابراین محتویات آن همیشه در جایی ناشناخته روی می دهد ؛ در رسالهٔ الطیر **ناآگاه** به صورت تمثیل کوه ، آب و جنگل نشان داده شده است . به اعتقاد یونگ « ضمیر ناخودآگاه غالباً به واسطه ی تمثیل جنگل و آب بیان می شود » . (یونگ ، ۱۳۷۶ : ۱۱۹) « آب ها اشکال را تجزیه می کنند و از میان می برند ؛ گناهان را می شویند . آب ها در عین حال پاک کننده و تجزیه کننده اند » . (الیاده ، ۱۳۷۵ : ۹۹) قهرمانان و یاران ابتدا باید از همه ی تعلقات دنیایی پاک شوند و در عمق **جهان ناآگاه** غرق شوند تا به ملاقات خدا نایل آیند . کوه را نزدیکترین مکان به آسمان (پدر) در مقابل زمین (مادر) می دانسته اند ، بنابراین **کوه ناف مادر (زمین)** را تداعی می کند .

۲ – ۲ – آشتی و هماهنگی با پدر

قهرمانی که موفق می شود همه ی مراحل را پشت سر بگذراند و به قله ی کوه هشتم برسد جایی که « سر از بلندی به آسمان می سایید و گرداگردش آشیان پرندگان بود که من هرگز نه زیباتر از آن شنیده بودم و نه نیکوتر از رنگ ها و بی مانندتر از اشکال آنان دیده بودم . و نه دل پذیرتر از هم نشینی آنان آزموده بودم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) و در این کوه و این مرحله است که قهرمان موفق شده بعد از پشت سر گذاشتن آزمون ها و با موفقیت به این جایگاه برسد ؛ و آشتی و هماهنگی با پدر زمانی رخ می دهد ؛ که قهرمان توانسته با یاری و توکل به نیروی امدادرسان غیب آزمون ها را پشت سر گذارد . کمپبل معتقد است « پدر فقط آن هایی را که تمام آزمون ها را پشت سر گذاشته به خانه ی خود راه می دهد » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۳۸) اما حال زمان آن رسیده که قهرمان با پدر به یگانگی برسد ؛ قهرمان به خانه ی پدر که در نزدیکی قله ی کوه هشتم می باشد وارد می شود و می گوید در آن جا « در نزدیکی پرندگان منزل کردیم ، با ما لطف ها کردند و میزبانی کردند ... چون والی آن ولایت از قصه ی ما آگاه شد ، رنجور شد » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) **والی** همان پدر است که قهرمان با او آشتی می کند و به یگانگی با او می رسد . کمپبل بیان می کند که « وقتی بچه به حدی بزرگ می شود که امنیت سینه ی مادر را پشت سر می گذارد و رو به سوی جهان بزرگسالان کند ، یعنی جایی که برای هر عملی باید تخصصی داشت ، از لحاظ روحی وارد حیطه ی پدر می شود » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۴۱) حال آن که قهرمان قصه وارد حیطه ی پدر می شود جایی که « راهنمای آیین (پدر یا جانشینان پدر) نشانه ها و سمبول های کاری و حرفه ای را فقط به پسری می سپارد که از تمام انرژی عاطفی کودکانه ی نابه جا ، پاک شده باشد » . (همان : ۱۴۱) پسر به دنیای بزرگ سالی رسیده است در کنار او حرکت کرده و یاور او می شود . والی به قهرمان می گوید « بر سر این کوه شهری است که حضرت ملک در آن جای گاه دارد . هر ستم دیده ای که بر او پناه برد و بر او توکل کند ، او بار آن سختی را با توانایی و پشتیبانی از پشت او بر می دارد » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) کمپبل معتقد است « مشکل قهرمانی

که به دیدار پدر می رود این است که بتواند ورای وحشت ها ، روح خود را بگشاید ، چنان که آماده ی درک این موضوع باشد که چطور تمام تراژدی دیوانه وار و بیمارگون این جهان بی رحم و پهناور ، همه ، به طور کامل از انوار با شکوهِ بودن ، اعتبار می گیرند ، قهرمان زندگی را با همین نقطه ی کور خاص ، تعالی می بخشد و برای لحظه ای بر می خیزد تا نگاهی به سرچشمه بیندازد . او صورت پدر را می بیند ، درک می کند و اکنون آن دو با هم هماهنگ اند » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۵۳) در واقع هماهنگی و آشتی با پدر در پایان **فرآیند تفرّد یا فردّیت یابی** قرار می گیرد و برکتی است که قهرمان بدان دست می یابد . همه ی مسیری که قهرمان طی می کند برای این است که به سرزمین خدایگان برسد . کمپبل معتقد است« خدایی که با رحمت به پایین نظر می کند ، می گویند چون به همه ی موجودات عالمِ احساس ، که از مصیبت هستی در رنج اند ، با هم دردی نظر می کند » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۵۵) والی از خدایی سخن می گوید که در قله ی کوه نهم قرار دارد و از ستمدیدگان دستگیری می کند و از قهرمان می خواهد که به نزد پادشاه آن دیار برود و قهرمان می گوید « ما بدان چه گفتند دل سپردیم و روی به شهر پادشاه آوردیم و چشم به راه اجازتش دوختیم . پس فرمان دخول تازه واردان رسید و ما در کاخش وارد شدیم . در برابر ما صحنی بود که وصفش در جایی نیامده است ... سپس به حجره ای وارد شدیم و در آن جا از دور نور جمال ملک پیدا آمد . در آن نور دیده ها متحیر شد و عقل ها رمیده گشت و بی هوش شدیم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) مرغ قهرمان به همراه گروه مرغان که راهنمای او هستند به سرزمین خدایگان راه می یابد ؛ در قصه قهرمان سرزمین اعلا را این چنین توصیف می کند « آمدیم تا بدین شهر به فضای ملک نزول کردیم . دیده بان ملک خبر داده بود و فرمان آمد که واردان را پیش حضرت آرید . کوشکی و صحنی دیدیم که فراخی آن در دیده ی ما نیامد . بعد از گذشتن از صحن اول و برداشتن حجاب به صحن روشن تر رسیدیم و سپس به حجره ای وارد شدیم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) و بعد با خدا روبه رو می شوند . آن ها با دیدن ملک (خدا) بی هوش می شوند و عقل از دست می دهند . کمپبل در این حالت قرار گرفتن قهرمانی که با خدا روبه رو شده است را این چنین توصیف می کند « روح اش از او جدا گشته و اکنون به دیدار کوهستان هایی مقدس و خدایانی که در آن سکنی دارند ، رفته است » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۰۷) و بعد از بی هوش شدن ، ملک « بر آن چه به ما رفته بود آگاهی یافت و به لطفش هوشیاری را به ما بازگرداند » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) بنابراین « تعالیم مذهبی از معالجه ی افراد ، برگردندان آن ها به سوی توهمات عمومی و همگانی نیست ، بلکه جدا کردن فرد از هر گونه توهم است » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۷۱) در این قصه شاهد آن هستیم که چگونه قهرمان از توهم در آمده و خداوند او را آگاه کرده و به گفتگوی با او می پردازد .

و چیزی که در مورد کوشک ها و قصرهایی که در رسالهٔ الطیر قهرمان به آن ها وارد می شود ، باید ذکر شود این است که کاخ ها و کوشک ها نیز به خاطر شکلی که دارند هم چون معابد و زیگورات ها به صورت چند طبقه و با سقف هایی گنبدی ساخته می شود . و بنابراین کوشک ها نیز نوعی نمادین کننده ی **ماندالا و ناف هستی** هستند و نشان از این دارد که قهرمان به **ناف هستی** دست یافته است .

۲ – ۳ - برکت نهایی

هدف از وارد شدن به این سرزمین تنها دیدن خدایگان نیست بلکه « برکت و رحمت آنان » (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۸۹) است .و خدایگان در زمانی که قهرمان با او روبه رو می شود نوری به او می تاباند که کمپبل معتقد است زمان تابیدن این نور به قهرمان « هنگام رسیدن به بیداری نهایی » . (همان : ۱۸۹) می باشد . و این برکت و نور در رسالهٔ الطیر در واقع زمانی به قهرمان می تابد که قهرمان به آگاهی رسیده است و قهرمان در تعریف نور این چنین می گوید « در آن نور دیده ها متحیر شد و عقل ها رمیده گشت » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) نور تنها به قهرمان و کسانی تابیده می شود که « به راستی همه ی آزمون ها را پشت سر گذاشته اند » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۱۸۹) در قصه ی رسالهٔ الطیر برکت نهایی همان حرف های آغازینی است که در ابتدای قصه به صورت مقدمه ی رسالهٔ الطیر توسط قهرمان به مردم جامعه ی خود زده می شود . و آن علمی است که قهرمان از آن آگاهی دارد . و قهرمان برای نجات و راهنمایی مردم جامعه ی خویش آن سخنان و ارشادها را با آن ها در میان می گذارد . وکمپبل در این باره می گوید قهرمان با گرفتن طلب خود و « با غنیمتِ خود که می تواند زندگی را متحول کند باید بازگردد . چرخه ی کاملِ اسطوره یِ یگانه هنگامی تمام می شود که قهرمان با سعی و تلاش ، جادوی سخنان حکیمانه و ... را به مُلک بشری بازگرداند ، یعنی جایی که این برکت می تواند به تجدید حیاتِ جامعه ، ملت ، کره ی زمین و یا ده هزار جهان کمک کند . » (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۲۰۳)

۳ - بازگشت

۳ – ۱ - امتناع از بازگشت

زمانی که قهرمان به سر چشمه ی هستی پا می گذارد و به برکت نهایی دست می یابد ، سفر قهرمان به آخر رسیده است و قهرمان باید به جامعه ی خویش برگردد . اما در رسالهٔ الطیر شاهد آن هستیم که قهرمان به همراه گروه مرغان خواهان آن هستند که در نزد ملک بمانند .کمپبل معتقد است بعضی از قهرمانان وقتی به برکت نهایی دست می یابند ، خواهان آن هستند که « برای همیشه در جزیره ی پر برکتِ خدابانوی همیشه جوانِ هستیِ نامیرا ، سکنی گزیده اند » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۲۰۳) همان طور که شاهد آن هستیم ؛ درقصه ی رسالهٔ الطیر قهرمان پس از دیدار با ملک کوه نهم و زمانی که به برکت نهایی دست یافته است ، می گوید از ملک کوه نهم درخواست کردیم « تا بقایای بند از پای ما بردارد تا در آن حضرت به خدمت بنشینیم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) اما ملک قبول نمی کند در واقع ملک خواهان آن است که قهرمان به جامعه ی خویش برگردد و درخواست قهرمان به همراه گروه مرغان امتناع از بازگشت را بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه به نمایش می گذارد.

۳ – ۲ - دست نجات از خارج

بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه « برای بازگرداندن قهرمان از سفر ماورایی اش ، نیاز به کمک از خارج می باشد ... چون ترکِ سعادتِ آن مسکن عمیق و ماورایی ، برای بازگشت به حالت بیداری که خویشتن (self) را آشفته می کند ، چندان ساده نیست » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۲۱۵) در این قصه چون این بندها حلقه ی اتصال قهرمان و یارانش با جامعه ی خویش است و باعث می شود که قهرمان ارتباط خود را با جامعه ی خویش از دست ندهد با جواب منفی ملک روبه رو می شوند که به آن ها می گوید : « بند از پای شما همان گشاید که بسته است و من رسولی با شما فرستم تا ایشان را الزام کند تا بند ها از پای شما بردارد » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) و در واقع این بندهایی که بر پای قهرمان است دست نجات از خارج را نمادین می کند که قهرمان را در راه به انجام رساندن رسالتش یاری و همراهی می کند .

۳ – ۳ - عبور از آستان بازگشت

از نگاه کمپبل عبور از بازگشت یعنی این که قهرمان قبول کند که به جامعه ی خویش برگردد و این تصمیم ساده ای نیست ؛ چرا که او جهانی را دیده و چیزهایی را شنیده است که به راحتی نمی تواند به مردم بفهماند. در واقع « چه طور می توان چیزی را دوباره آموزش داد که هزاران هزار بار به درستی آموزش داده شده و به غلط فرا گرفته شده است ؟ این وظیفه ی نهایی و مشکل قهرمان است . چه طور باید نظریات برآمده از سرزمین ظلمات را که به سخن نمی آیند به زبان جهان روشنایی ترجمه کرد ؟ چه طور می توان ... با مردمی ارتباط برقرار کرد ، که اصرار دارند ، پیامِ آن تهیِ هستی بخش را در محدوده ی تنگِ حس های شان دریافت کنند . شکست های بسیار ، بر مشکلاتِ عبور از این آستان شهادت می دهند ، آستانی که به زندگی بلی می گوید » . (کمپبل ، ۱۳۸۹ : ۲۲۵) قهرمان که از جهانی که ما می شناسیم به ماورای آن سفر کرده است الان با به دست آوردن برکت نهایی به سمت جامعه ی خود باز می گردد و با واقف بودن به اینکه مردم جامعه اش آن را نمی فهمند و درک نمی کنند . همان طور که یاران ابن سینا به او گفتند « تو را پری همی رنجه می دارد ، یا دیو در تو تصرف کرده است ، به خدای که تو نپریدی بلکه عقل تو پرید و تو را صید نکردند که خرد تو را صید کردند ... کجا آدمی پرواز کند و کجا مرغی سخن بگوید ... می بایست که دم کرده ی افتیمون بنوشی و به گرمابه روی و تن در آب گرم شیرین بشویی و ... » (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۵) برای قهرمان بسیار مشکل است که پس از سیراب کردن روح از مکاشفه ای سرشار و دست یافتن به برکتی مقدس ، خلاف فهم و دید جامعه ، دوباره به جهانی پر هیاهو و زندگی مبتذل که مردمش سرگرم مادیات و تن پروری و فربه کردن جهان احساس خود هستند ، قدم بگذارد ، جامعه ای که مردمانش قدرت دریافت چنین برکت اعلایی را ندارند بنابراین حسرتی عظیم تمام وجود قهرمان را فرا می گیرد . ولی قهرمان رسالۀ الطیر و دیگر قهرمانان با علم به همه ی این مسائل به سمت جامعه برمی گردند . قصه ی رسالۀ الطیر با این سخن که مبنی بر بازگشت قهرمان است « و صاحبان بانک برآوردند که باز باید گشت ، از پیش ملک بازگشتیم و اکنون در راهیم با رسول ملک می آییم » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۵) به پایان می رسد .

ملک به قهرمان و دیگر مرغان می گوید « تنها کسانی می توانند گره از پایتان بگشایند که خود آن بند را بدان بسته اند . من به سوی ایشان رسولی می فرستم تا ایشان را وادارد که خشنودی شما را جویند و رنج از شما بردارند » . (ابن سینا ، ۱۳۸۲ : ۳۴) و این نشان می دهد که رسول به قهرمان کمک می کند که بتواند از شکارچیا ن و صیادان امان بگیرد که از بندهای تعلقات دنیایی و مادیات و دیگر چیزهایی که باعث به اسارت در آمدن روح او شده است دوری گزیند و رهایی کامل یابد ؛ و همین طور قهرمان نیز نباید دوباره تحت تأثیر جهان قرار بگیرد و همواره باید چشم به رسولی بدوزد که قرار است در این بازگشت ، حامی او باشد .

نتیجه گیری

جوزف کمپبل با تحقیق و بررسی در اسطوره‌های سراسر جهان دریافت که ساختار واحدی در همه آنها یافت می شود ، الگویی ثابت که در فرهنگها و دوره‌های مختلف تنها تکرار می‌شود و بر این اساس، نظریهٔ تک‌اسطوره ی خود را مطرح کرد که بر مبنای آن، تمامی افسانه ها و اسطوره‌های جهان یک داستان را با جزئیات متفاوت بازگو می‌کنند. مهم‌ترین تک‌اسطوره از دیدگاه کمپبل تک‌اسطورهٔ قهرمان است ، که بخش عمده ای از آثار او را به خود اختصاص داده است . کمپبل معتقد بود که تمامی تمدنها و فرهنگها قهرمانان اسطوره‌ای مشابهی دارند که طی سفری نمادین سه مرحله عزیمت، تشرف و بازگشت را طی می کنند . در این نوشتار رساله ی رمزی رسالهٔ الطیر ابن سینا ، روند پیشروی داستان و قهرمان آن یعنی مرغ با توجه به مراحل الگوی سفر قهرمان کمپبل استخراج شده و مورد بررسی قرار گرفت و مشخص شد که مرغ در قصه ی رسالهٔ الطیر نیز می تواند در قالب این الگو قرار گیرد. هرچند که ممکن است موفق نشود تمامی مراحل سفر را با موفقیت پشت سر بگذارد . همچنین شخصیت های کهن الگویی موجود در این قصه که در جای جای آن نقاب های کهن الگویی خاصی را بر چهره می زنند مورد بررسی قرار گرفتند . بر اساس الگوی اسطوره ی یگانه مرغ قهرمان سه مرحله ی سفر را پشت سر گذاشت در مرحله ی جدایی ، دعوت به آغاز سفر شد و با رد دعوت گرفتار دامی شد که توسط امداد غیبی که همان مرغان رهایی شده از دام بودند نجات یافت و با عبور از نخستین آستان وارد مرحله ی تشرف شد که با پشت سر گذاشتن جاده ی آزمون ها به آشتی و هماهنگی با پدر رسید و این چنین به سرزمین خدایان راه یافت و با گرفتن برکت نهایی از دست خدایان این مرحله برای قهرمان به اتمام رسید و با امتناع از بازگشت ، مسیر بازگشت را در پی گرفت و دست نجات از خارج باعث برگشت او شد و با گذشتن از از آستان بازگشت به وطن خویش برگشت و سفر قهرمان با گذشتن از این سه مرحله به پایان رسید .

فهرست منابع :

۱ . ابن سینا ، حسین (۱۳۸۲) دو بال خرد ، ویرایش شکوفه تقی ، چاپ اول ، تهران : نشر مرکز

۲ . الیاده ، میرچا (۱۳۶۸) آیین ها ونمادهای آشناسازی ، رازهای زادن و دوباره زادن ، ترجمه ی نصرا... زنگوئی ، چاپ اول ، تهران : نشر آگه

۳ . پورنامداریان ، تقی (۱۳۸۳) رمز و داستاه های رمزی در ادب پارسی ، چاپ پنجم ، تهران : انتشارات علمی و فرهنگی

۴. شوالیه ، ژان و آلن گربران (۱۳۸۸) فرهنگ نمادها : اساطیر ، رؤیاها و آداب و رسوم ، ترجمه سودابه فضائلی ، چاپ اول ، تهرا ن : نشر جیحون

۵ . فوردهام ، فریدا (۱۳۷۴) مقدمه ای بر روان شناسی یونگ ، ترجمه ی دکتر حسین یعقوب پور ، چاپ اول ، تهران : نشر اوجا

۶ . کمپبل، جوزف (۱۳۸۰) قدرت اسطوره؛ گفتگو با بیل مویرز ، ترجمهٔ عباس مخبر ، تهران : نشر مرکز

۷._____ (۱۳۸۹) قهرمان هزار چهره ، برگردان شادی خسرو پناه ، چاپ چهارم ، مشهد : نشرگل آفتاب

۸ . مورنو ، آنتنیو (۱۳۷۶) یونگ ، خدایان و انسان مدرن ، ترجمه ی داریوش مهرجویی ، تهران : نشر مرکز

۹. ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷) سفر نویسنده ، ترجمهٔ محمد گذرآبادی ، تهران ، انتشارات مینوی خرد

۱۰ . ویتیلا، استوارت (۱۳۹۰) اسطوره و سینما ، ترجمه محمد گذرآبادی ، چاپ دوم ، تهران : هرمس

۱۱ .یاوری، حورا (۱۳۷۴) روانکاوی و ادبیات (دو متن ، دو انسان ، دو جهان) چاپ اول ، تهران : نشر تاریخ ایران

۱۲ . یونگ ، کارل گوستاو (۱۳۶۸) چهار صورت مثالی ؛ مادر ، ولادت مجدد ، روح ، مکار ، ترجمه ی پروین فرامرزی ، چاپ اول ، مشهد : انتشارات آستان قدس رضوی

۱۳. _____ (۱۳۷۰)روان شناسی دین ، ترجمه ی فؤاد روحانی ، تهران : شرکت سهامی کتاب های جیبی

۱۴. _____وهمکاران (۱۳۷۷) انسان و سمبول هایش ، ترجمه ی محمود سلطانیه ، چاپ چهارم ، تهران : نشر جامی

۱۵._____ (۱۳۸۶) رؤیاها ، ترجمه ی ابوالقاسم اسماعیل پو ، چاپ سوم ، تهران : نشر کاروان

هنجار گریزی معنایی در سبک هندی
(با تکیه بر اشعار بیدل دهلوی)

رجب توحیدیان

استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سلماس

چکیده

از جمله ی خصایص بارز سبکی شعرای نامی سبک هندی، که شعرشان را از اشعار سبک های دیگر متمایزتر جلوه می دهد، آشنایی زدایی و هنجار گریزی معنایی است. منظور از هنجار شکنی معنایی یا مخالف خوانی، در اشعار شعرای سبک هندی آن است که شعرای این سبک، به جهت دست یافتن به «معنی بیگانه» و به قول فرمالیست های روسی«بیگانه سازی و ویرانی سویه ی خود کار ادراک حسی» و پروراندن معانی و مضامین بکر شعری و متفاوت از آن چه در عرف و هنجار ادبی است، در مورد معانی و مضامین کلیشه ای و رایج در ادب فارسی و شخصیت ها و عناصر مشهور داستانی و قرآنی و اسطوره ای نظیر: آب حیات، خضر، اسکندر، جام جم، یوسف، ابراهیم، عیسی، سلیمان و... از زاویه ای غیر عرفی می نگرند و به خلاف آمدِ عادت در مورد آن به قضاوت می نشینند، یعنی به انتقاد و نگرش منفی نسبت به آن چیزی می پردازند که در عرف و هنجار و عادت دیرینه ی ادبی، به ستایش و نگرش مثبت پیرامون آن پدیده ی شعری پرداخته شده و یا به ستایش و نگرش مثبت نسبت به آن چیزی می پردازند که در عرف و هنجار ادبی، با انتقاد و نگرش منفی با آن برخورد شده است. این نوشتار به تفحص در این زمینه در شعر بیدل دهلوی، همراه با ذکر شواهدی از شعرای دیگر سبک هندی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، بیدل دهلوی، معنی بیگانه، هنجار شکنی معنایی، مخالف خوانی، نگرش مثبت و منفی و...

پیشینه ی تحقیق:

درباره ی سبک پر رمز و راز هندی و دیگر شاعران این سبک، کارهای تحقیقی بسیار جامع و ارزشمندی از سوی ادیبان و اهل فن، انجام شده است که هر کدام از آن تحقیقات به نوبه ی خود، روزنه ای جدید در جهت شناسایی زوایای پنهان سبک هندی و شاعران برجسته ی آن، بخصوص، صائب تبریزی و بیدل دهلوی پیش روی خواننده ی علاقه مند باز می کند، اما با وجود گستردگی و وسعت دامنه ی تحقیقات انجام شده در تمامی ابعاد سبک هندی، در زمینه ی هنجار گریزی و آشنایی زادیی معنایی(مخالف خوانی) و اقسام دیگر آن نظیر: هنجارگریزی واژگانی، نحوی، زمانی(باستان گرایی)، گویشی، نوشتاری و.. تا به حال در شعر بیدل، هیچ تحقیقی انجام نشده است. مقالات ارزشمندی در زمینه ی هنجارگریزی معنایی (مخالف خوانی)، تحت عناوین:« انحراف از نرم در شعر صائب تبریزی»و« هنجار شکنی در شعر صائب تبریزی» توسط دکتر محمد

حکیم آذر نوشته شده است که در شناساندن زوایا و جنبه های مبهم سبک هندی و هنجار شکنی معنایی در شعر صائب مؤثر است. (حکیم آذر،۱۳۸۴: ۶۵- ۴۳)و (حکیم آذر۱۳۸۵: ۵۵-۳۹).

مقدمه:

بیدل دهلوی[۱]، از چهره های شاخص سبک هندی در قرن دوازدهم هجری به شمار می آید. بیدل یگانه شاعری است که منعکس کننده ی اکثر اندیشه ها و عقاید و مضامین شعری مطرح شده در سبک هندی- چه شعرای ایرانی مقیم هند و چه شعرای بومی هند- است و به عبارت دیگر جامع جمیع تمامی شعرای این سبک به شمار می آید. بیدل، با تأسی از شعرای پیشرو سبک هندی، نظیر: کلیم و صائب، به جهت دست یافتن به معنی بیگانه و به اصطلاح فرمالیست های روسی« بیگانه سازی»، همچون دیگر شعرای سبک هندی، از طریق آشنایی زدایی و هنجار شکنی معنایی(مخالف خوانی)، یک عنصر و پدیده ی شعری را که بیشتر برگرفته از محیط اطراف و طبیعت پیرامون اوست، با کمک ذهن خلاق و فکر دقیق و اندیشه ی نکته سنج، موشکافانه و تیزبینانه، از جنبه ها و زوایای مختلف[۲] مورد مطالعه قرار داده و درباره ی آن به داوری می نشیند، یعنی به نکوهش و نگرش منفی نسبت به آن چیزی می پردازد که در هنجار و عادت دیرینه ی ادبی، به ستایش و نگرش مثبت پیرامون آن چیز پرداخته شده و یا به ستایش و نگرش مثبت نسبت به آن چیزی می پردازد که در هنجار ادبی، با نگرش منفی با آن برخورد شده است.

آشنایی زدایی و هنجار گریزی و تاریخچه ی پیدایش آن:

آشنایی زدایی(De-familiarization) از جمله ی مفاهیم و اصطلاحات برساخته ی صورتگرایان روس است. ویکتور شکلوفسکی نخستین بار در سال ۱۹۱۷ در رساله اش«هنر همچون شگرد» این مفهوم را مطرح کرد و پس از او، یاکوبسن و تینیانوف از آن به عنوان«بیگانه سازی» یاد کردند.(احمدی،۱۳۹۱: ۴۷). دکتر شفیعی کدکنی در خصوص تاریخچه ی پیدایش آشنایی زدایی، بر خلاف عقیده ی اکثریت- که صورتگرایان روس نظیر: ویکتور شکلوفسکی را اولین کسی می دانند که اصطلاح آشنایی زدایی و هنجار گریزی را مطرح کرده است- معتقد است که: «شبلی نعمانی(۱۹۱۴-۱۸۵۷) ادبیات شناس بزرگ هند، که یکی از بهترین تحلیل های شعر فارسی را از خود به یادگار نهاده است، قبل از صورتگرایان و فرمالیست های روس، متوجه این

---

[۱]. صاحب تذکره سفینه ی خوشگو در خصوص تخلص بیدل می نویسد:« ... از جناب مولانا کمال نامی صاحب کمال، افاده ی کسب شعر نموده، «رمزی» تخلص مقرر فرمود. تا مدت مدید به آن تخلص بود. روزی سیر دیباچه ی گلستان سعدی می نمود. چون به این مصرع رسید:« بیدل از بی نشان چه گوید باز» اهتزاز وقتش روی داد و از روح پر فتوح قبله ی شیراز استمداد جست. لفظ «بیدل» را تخلص مبارک قرار داد...»(خوشگو، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

[۲]. می توان از دیدگاههای مختلف به جهان نگریست. به این ترتیب ممکن است است یک چیز را به اشکال مختلف مشاهده کرد. به عنوان مثال، اگر با درختی رو به رو شویم و از سه زاویه ی مختلف به آن نگاه کنیم، بی شک با تصویری های مختلفی بر خورد خواهیم کرد، حال آنکه درخت یک شیئی ثابت بوده است. منظور از زاویه ی دید همین برداشت های مختلف از یک حقیت و ماهیت ثابت و متعارف است. اختلاف در زوایای دید، سبب اختلاف در صورت و معنای شعر ها می شود و در نتیجه منجر به ایجاد معنای تازه و نو(معنی بیگانه) خواهد شد. از آنجا که شعرای سبک هندی نظیر صائب به تصریح خود پیوسته به دنبال معنی بیگانه هستند، در شعر های آنان با زوایای دید متنوعی روبه رو هستیم.(محمدی،۱۳۷۴: ۱۳۴-۱۲۸).

نکته شده بود و در بحثی تحت عنوان «اسلوب بدیع» از همین مسأله ی آشنایی زدایی و هنجارگریزی سخن می گوید. نعمانی معتقد است که اسلوب بدیع آن است که خیال(= ایماژ) یا مضمونی را در یک «پیرایه ی جدید و حیرت انگیز» بیان کنند و این همان وصف یا شاهکاری است که بسیاری از ارباب ادب آن را شعر نام نهاده اند و باید دانست که زبان فارسی، در این قسمت، از بین تمام السنه ی ممتاز است.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۱۴-۱۱۳، به نقل از شعرالعجم، ج چهارم: ۱۸۶). به نظر شکلوفسکی هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می دهد و در این مسیر قاعده های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار و متعارف از حقیقت را دگرگون می کند. به عقیده ی وی، هنر عادت هایمان را تغییر می دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می کند. هنر میان ما و تمام چیزهایی که به آنها خو گرفته ایم، فاصله می اندازد؛ اشیاء را چنانکه «برای خود وجود دارند» به ما می نمایاند و همه چیز را از حاکمیت سویه ی خودکار که زاده ی ادراک حسی ماست می رهاند.(احمدی،۱۳۹۱: ۴۷). به عقیده ی شکلوفسکی، بخش عظیمی از زندگی ما بر پایه ی عادت است؛ یعنی عادت به موجودات اشیا و محیط اطرافمان ما را وادار می کند که آن ها را نبینیم، چون به آن ها خو گرفته ایم و این باعث مختل شدن درک حسّی ما از زندگی می شود.(شیری،۱۳۸۰: ۹). شکلوفسکی در بحث آشنایی زدایی، هنر را به معنای ویرانی سویه ی خودکار ادراک می داند، یعنی هر تصویر باید ادراکی تازه از موضوع به دست دهد نه اینکه معنایش را تکرار کند.(احمدی،۱۳۹۱: ۴۹). آشنایی زدایی، یعنی بیان متفاوتی از آنچه تا به حال بوده است؛ خیلی چیزها به سبب عادت، در نظر ما معمولی شده اند و شاعر به سبب توانایی در بر هم زدن عادتها، آن را به شکلی جلوه می دهد که برای مخاطب تازگی دارد. پدیده های مختلفی که در برابر ما قرار دارند، بعد از مدتی عادی می شوند و ادراک ما از آنها نیز دچار عادت می شود، به گونه ای که آنها را به خوبی درک نمی کنیم. بنابراین برای درک بهتر آنها باید در پدیده ها عادت زدایی و آشنایی زدایی کرد.(روحانی و عنایتی قادیکلایی،۱۳۸۸: ۶۴). عطار قبل از صورتگرایان روس، به مسأله ی عادت زدایی، پرداخته است. در منظومه ی مصیبت نامه در خصوص زدودن عادت از چهره ی حقیقت می گوید:

تویقین می دان که اندر راه او　　نیست «عادت» لایق درگاه او

هر چه از«عادت» رود در روزگار　　نیست آن را با «حقیقت» هیچ کار(عطار،۱۳۸۳: ۱۲۲).

حافظ در خصوص آشنایی زدایی و عادت زدایی گوید:

در خلاف آمدِ عادت بطلب کام که من　　کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم(دیوان، ۱۳۷۴: ۲۶۴)

صائب، در این خصوص می گوید:

می خوردن مدام مرا بی دماغ کرد　　عادت به هـر دوا که کنی بی اثر شود(دیوان،۱۳۷۵،ج۴ : ۲۰۵۰)

آشنایی زدایی و تمثیل:

صورتگرایان روس برای بیان آشنایی زدایی، از تمثیل« ساحل نشینان و امواج» مدد می گیرند. شکلوفسکی معتقد است که شهرهای ساحل دریا صدای امواج را نمی شنوند، چون به آن معتاد شده اند، اما کسی که برای اولین بار وارد چنین شهرهایی می شود تا مدتها این صدای امواج را می شنود، زیرا هنوز برای او امری معتاد نشده است.(احمدی،۱۳۹۱: ۴۸). دکتر شفیعی کدکنی برای تفهیم بهتر مسأله ی آشنایی زدایی، از مثال« شکستن و تَرَک برداشتن شیشه» استفاده می کند. به علت جذاب بودن تمثیل دکتر شفیعی، کلّ تمثیل وی آورده می شود. شفیعی می نویسد:« اگر قلوه سنگی را با نیروی تمام به طرف شیشه ی پنجره پرتاب کنیم، حادثه ای که از این کار حاصل می شود، این است که تمام یا بخش اعظم اجزای شیشه به روی زمین خواهد ریخت. در این موقع ما فعل«شکستن» را به کار می بریم. حال اگر یک سکّه ی پنجاه ریالی را به سوی پنجره پرتاب کنیم، نوع حادثه به گونه ای دیگر خواهد بود. اینجا ما از فعل« تَرَک برداشتن» استفاده می کنیم...شکستن حادثه ی مهم تری است نسبت به ترک برداشتن. پس، ترک برداشتن واقعه ی کم اهمیت تری است. حالا از چشم انداز دیگری به همین دو کاربرد« شکستن» و «ترک برداشتن» می نگریم. اگر بگوییم: وقتی خبر فوت پدر شما را شنیدم« دل شکسته» شدم یا وقتی آن حرف را به من زدید«دلم شکست» میزان تأثر شما بیشتر بوده است یا وقتی که در همین دو جمله جای کلمه ها را عوض کنیم و بگوییم: وقتی خبر فوت پدر شما را شنیدم «قلبم تَرَک برداشت» یا وقتی شما آن حرف را به من زدید «قلبم تَرَک برداشت»، میزان تأثر عاطفی شما، در برابر یک واقعه، در کدام«فعل» بیشتر جلوه می کند؟ بی گمان همه خواهیم گفت: در «قلبم ترک برداشت»، میزان اندوه و غم گوینده بسی بیشتر است، در صورتی که معنای قاموسیِ شکستن بسی نیرومندتر از ترک برداشتن است. چرا ما وقتی می گوییم« قلبم ترک برداشت» تأثر بیشتری را نشان می دهیم تا وقتی بگوییم« دل شکسته شدم»؟ چون بر طبق نظریه ی صورتگرایان روس، ما با تعبیر« دل شکسته شدن» اُنس و عادت داریم و از بس در زبان روز مرّه تکرار می شود، ما به آن مُعتاد شده ایم، توجه ما را به خود جلب نمی کند، اما تعبیر«ترک برداشتن قلب» چون بیان نا آشنایی است، بیشتر در ما اثر می گذارد، با اینکه مفهوم قاموسی «شکستن» بسی نیرومند تر از «ترک برداشتن » است.(شفیعی، ۱۳۹۱: ۹۴-۹۲)

از معنی بیگانه تا آشنایی زدایی:

یکی از اصطلاحات رایج در دیوان های شاعران سبک هندی، «معنی بیگانه» است؛ تعبیری که شاعران این سبک برای نشان دادن توان شاعری خویش بارها از آن استفاده کرده، شعر خود را به دلیل واجد بودن آن ستوده اند و بالطبع در مقابل نیز، شعر کسانی را که فاقد معنی بیگانه بوده، شعری فاقد زیبایی و بی بهره از«آنِ» شعری به شمار آورده اند. با این همه معنای دقیق و روشنی از این تعبیر، از سوی شاعران این سبک، ارائه نشده است. معنی رنگین، معنی برجسته، معنی پیچیده، معنی نازک، معنی روشن، معنی دورگرد و غیره، همه تعابیری است برای معنی بیگانه و تقریباً هم معنا با آن. »(غنی پور ملکشاه،۱۳۸۷: ۵۱). دکتر محمدی درباره ی «معنی بیگانه» می نویسد: «فرهنگ نویسان، تعریف جامع و مانعی از« معنی بیگانه» به دست نداده اند. در غیاث اللغات ذیل معنی بیگانه می نویسد: « معنی بهتر و لطیف و عمده که پیش از وی کسی نبسته

باشد.» آنچه از این تعریف مستفاد می شود، این است که« معنی بیگانه» معادل« معنی تازه و بکر و بدیع » است. معنی بیگانه در واقع یافتن نوعی رابطه ی جدید از طریق هنجار شکنی و آشنایی زدایی بین اشیاء و مظاهر این جهان است. یافتن این رابطه ی جدید نیاز به نگاهی جدید و تازه هم دارد. به طور کلی این « معنی بیگانه» از دو راه به دست می آید: ۱- طرح مطالبی که پیش از آن در شعر نبوده(دشوار گویی و مشکل پسندی) ۲- بازسازی مضامین قدیمی(فعّال کردن هنر سازه ها)

درباره ی مورد اول باید گفت که شاعران دوره های پیش، همانطور که نسبت به بعضی الفاظ بی اعتنا بودند؛ نسبت به بعضی معانی هم بی توجهی نشان می دادند. زیرا آن معانی را لایق مطرح شدن در ادبیات متعالی نمی دانستند. به طور مثال، پاره شدن کفش و بخیه نما شدن آن از مسائلی بود که هر چند شاعران سبک عراقی و خراسانی هم با آن روبرو بودند و در طی زندگی خود به آن بر می خوردند؛ اما پیوسته از مطرح کردن آن در شعر خود طفره می رفتند. زیرا، این مضمون را قابل مقایسه با مضمون هایی از قبیل« بلندی قامت یار» و « درازی شب هجران» و ... نمی دانستند. بنابراین، یکی از شگردهای ایجاد معانی بیگانه، استفاده از تمامی مضامین شعری موجود است. صائب گوید:

تنگ می سازد بیابان را به رهرو کفش تنگ تنگدستی از جهان بیـزار می سازد مرا(دیوان، ۱۳۷۵ج۱: ۶۵)

دومین مسأله اصلی در ایجاد معنی بیگانه، بازسازی مضمون های قدیمی است. اصولاً می دانیم که در طول تاریخ حیات شعر فارسی، مضامین آن ثابت بوده اند و این الفاظ هستند که پیوسته تغییر می کنند. همین نظر دقیقاً در تئوری های فرمالیست های روسی نیز مورد بحث واقع شده است. شکلوفسکی در مقاله ی پراهمیت خود« هنر همچون شگرد» در این باره می نویسد: «هر چه بیشتر با دورانی آشنا می شویم؛ اطمینان بیشتری می یابیم که انگاره ها و تصاویری که شاعری به کار برده است(و به گمان ما ابداع خود شاعر بودند) تقریباً بی هیچ دگرگونی از اشعار شاعر دیگری وام گرفته شده اند. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می کنند؛ بلکه در زبانی که به کار می گیرند یافتنی است. اشعار شاعران براساس شیوه ی بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژه ی زبان از یکدیگر متمایز می شوند. دگرگونی تصویرگری درتکامل شعر بی اهمیت است نکته ی مهم درشعر، دگرگونی در کاربرد زبان است.»(محمدی،۱۳۷۴: ۲۳۸-۲۳۵). « در شعر، بازسازی مضمون های قدیمی معمولاً با تغییر صورت آن انجام می گیرد. یکی از مضمون های مطرح در شعر ما، این است که« رحمت خداوند پایان ناپذیر است و اگر کسی را به ظاهر از نعمتی محروم کند، به گونه ای دیگر، نعمت های دیگری به او خواهد بخشید» قبل از صائب، سعدی [و مسعود سعد سلمان[۱]] به این مطلب اشاره

[۱]. مسعود سعد سلمان:

غمین نبـــــاشم ازیرا خـــدای عزّ و جلّ دری نبنـــدد تـــا دیگـــــری بنگشـــاید

(دیوان،۱۳۷۴: ۱۲۳)

کرده اند.» (محمدی،۱۳۷۴ :۲۴۱-۲۴۰) صائب با شگرد های خود، آن را دوباره این گونه باز سازی کرده است:

ده در شود گشاده، شود بسته چـــون دری انگشت، ترجمان زبان است لال را(دیوان، ج۱: ۳۴۷)

صائب در جای دیگر با تأسی از سعدی[۱] گوید:

در برومندی مکن با خاکساران سرکشی کز هجوم میوه گردد شاخ مایل بر زمین(دیوان،ج۶: ۳۰۰۰)

«...آشنایی زدایی، در نظر صورتگرایان روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت ها است و هر پدیده‌ی کهنه ای را در صورتی نو در آوردن؛ یعنی«هنرسازه» را از نو زنده و فعّال کردن. مثلاً یک تشبیه را که به علت تکرار، دستمالی شده و نمی‌تواند فعّال باشد، از طریقی فعّال کردن است.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۹۶).

وقتی با هر متن هنری و خلّاق روبه رو می شوید، از رباعیات خیام تا دیوان حافظ و سعدی و تمام آثار برجسته ی ادبیات بشری، خواهید دید که آن هنرمند، حرفی را که دیگران، حتی عامه ی مردم، به کرّات از آن سخن گفته اند و از فرط تکرار خسته کننده شده است، به گونه ای صورت نو بخشیده که ما با لذّت از آن استقبال می کنیم.(همان: ۹۸). در دوره ی سبک هندی، شاعران، فعّال کردن «هنرسازه» ها را «معنی بیگانه» می خوانده اند و در جوهر اندیشه ی ایشان هم چیزی از نوع آشنایی زدایی وجود داشته است که به صورت« معنی بیگانه» خود را نشان می داده است.(همان: ۹۸). صائب تبریزی در این خصوص می گوید:

از زبان خامه ی من لفظ های آشنا در لباس معنی بیگانه می آید برون(دیوان،۱۳۷۵، ج۶: ۲۹۸۶)

حافظ شیرازی قبل از صائب در این خصوص گفته است:

یک قصّه بیش نیست غم عشق وین عجب کز هر زبان که می شنوم، نا مکرّر است(دیوان، ۱۳۷۴: ۱۱۵)

بنا به عقیده دکتر شفیعی کدکنی:« این نامکرر بودن، حاصل همان آشنایی زدایی هایی است که شاعران و هنرمندان همیشه با آن سر و کار دارند و با فعّال کردنِ«هنر سازه» ها مانع از آن می شوند که تکراری و مبتذل جلوه کند.»(شفیعی،۱۳۹۱: ۱۰۳). در سراسر دیوان حافظ یک بیت هم نمی توان یافت که به اعتبارِ«معنی» و «صورت» بی سابقه ی مطلق باشد. بر فرضِ محال اگر چنین موردی پیدا شود، این ماییم که از منشأ آن بی خبریم و نمی دانیم که حافظ در این سخن به کدام شعر و کدام تجربه ی شعری قبل از خود نظر داشته است؛ بسیاری از آثار قدما و معاصرانِ حافظ امروز برای ما باقی نمانده است. بنابراین آن مورد استثنایی و خاص هم پیشینه ی خود را داشته است ولی در این روزگار در اختیار ما نیست، یعنی دیوانِ شاعری که حافظ از او بهره جُسته است یا از میان رفته یا ما از نسخه ی آن، هنوز، بی خبریم.(همان: ۱۰۳). حافظ هیچ حرف تازه ای ندارد. همه ی حرف های او در دیوان های قدما و معاصرانش سابقه دارد. او یک هنر دارد و آن عبارت است

---

[۱]. سعدی :

فروتـــن بـــود هـــوشمنـــد گـزیـــــن نهـــد شاخ پـــــــر میـــــــوه سر بـــر زمین

(بوستان،۱۳۷۵: ۱۳۴)

از«آشنایی زدایی»، یعنی حرف های تکراری و دستمالی شده و «هنرسازه» های دیگران را در ساخت و صورتی نو عرضه کردن و همان« معنی بیگانه» در تعبیر شاعران عصر صفوی است.(همان: ۱۰۴-۱۰۳).

اما بین نظریه ی آشنایی زدایی و «معنی بیگانه » مطرح در سبک هندی، ارتباط سخت نزدیکی وجود دارد؛ فرمالیست ها معتقدند که محتواها را نمی توان عوض کرد؛ بلکه این صورتها هستند که قابل تبدیل و تغییر می باشند و با دگرگونی صورتهاست که می توان محتواهای جدید ایجاد کرد. یکی از محور های سبک هندی در اشعار امثال: صائب تبریزی و بیدل دهلوی و... به جهت دست یافتن به معنی بیگانه نیز بر همین اساس استوار است و بیت معروف صائب ناظر به همین معناست:

یک عمر می توان سخن از زلف یار گفت در بند آن مباش که مضمون نمانده است(دیوان، ج۲: ۹۷۴)

زلف یار پدیده ای ثابت است که در طول تاریخ ، تغییر چندانی ندارد اما می توان سال های طولانی درباره ی آن شعر سرود. این کار چگونه ممکن است؟ تنها راه چنین کاری، آن است که لفظ ها را دگرگون سازیم تا به شکل های جدیدی دست پیدا کنیم.(محمدی،۱۳۷۴: ۲۴۴). هرگاه کسی به آفاق و انفس نگاه تازه ای داشته باشد، به ناچار برای انتقال صور نوین ذهنی خود- مافی الضمیر خود- باید از زبان جدیدی استفاده کند. اصطلاحات و نحو و ترکیب نوینی به کار برد. به ناچار اسم و اصطلاح وضع خواهد کرد، یا به لغات بار معنایی تازه ای می دهد.(شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵).

هنجار شکنی معنایی در سبک هندی و شعر بیدل دهلوی:

عنوان هنجار گریزی معنایی را جفری لیچ برای خیال انگیزی شعر و عواملی که این خیال انگیزی را به وجود می آورند، قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره، و ... در شعر می انجامد و تصویر های زیبای شعری را در کلیت آن به هم پیوند می دهد، همان عوامل خیال انگیزی است(خلیلی جهان تیغ،۱۳۸۰: ۹۹). بر خلاف فرمالیست ها و صورتگرایان روس، عده ای هنجار شکنی را در معنا می دانند. به عقیده ی جفری لیچ، آشنایی زدایی، بیشتر در حوزه ی معنا اتفاق می افتد. در هنجار گریزی معنایی، همنشینی واژه ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نیست؛ بلکه تابع قواعد خاص خود است. مطابق نظر صورتگرایان، معنا و معنا اندیشی تنها دغدغه ی شاعر در سرودن یک شعر به شمار نمی آید؛ بلکه در نظام شعر، معنا نیز یکی از اجزایی است که در کل شعر و درباره ی سایر اجزا بررسی می شود.(مدرسی و احمد وند،۱۳۸۴: ۱۱۴).در آشنایی زدایی معنایی، شاعر یا نویسنده، نظام معمول ساخت واژه یا جمله را بر هم نمی زند؛ بلکه با واژه ای معمول و جمله های دستوری، مطلبی را بیان می کند که مفهوم آن خلاف رسم و عادت معمول است... آشنایی زدایی و هنجار گریزی معنایی، به دو صورت متجلی می شود: یکی، در وجود آرایه ها(بدیع معنوی)، دیگر، بی پرده.(شیری، ۱۳۸۰: ۱۳).گویندگان هنرمند، در راه گسستن بند رسوم و عادات معمول، به عادت شکنی در زمینه ی معانی و مفاهیم قرار دادی واژه ها و جمله ها می پردازند و گاهی هم از

راه شکستن نُرم و هنجار عادی هم نشینی واژه ها شگفتی می آفرینند و به این وسیله، به ذهن مخاطب شبیخون می زنند.(همان: ۱۳). از مهم ترین عناصر ایجاد هنجار گریزی معنایی، تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حسامیزی و... هستند.(روحانی و عنایتی قادیکلایی،۱۳۸۸: ۷۷).

منظور نگارنده در این تحقیق، از آشنایی زدایی و هنجار گریزی معنایی، هیچ یک از موارد فوق، نظیر: تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حسامیزی و... نیست؛ بلکه هدف از هنجار گریزی معنایی در این نوشتار، آن است که شعرای سبک هندی از جمله بیدل، با تأسی از شعرای پیشین سبک هندی نظیر: کلیم و صائب، به جهت دستیابی به معنی بیگانه، در مورد معانی و مضامین رایج در ادب فارسی و شخصیت ها و عناصر مشهور داستانی و قرآنی و اسطوره ای ، از زاویه ای غیر عرفی می نگرد و به خلاف آمدِ عادت در مورد آن به قضاوت می کند.

«معمولاً شاعران را دستمایه هایی ثابت و پذیرفته شده است در مکتب اینان، لب، لعل را و گل، بلبل را تداعی می کند. سرو از اندام حکایت دارد و نی از دوری شکایت، و اینها نشأت گرفته از باور های اجتماعی، فرهنگی، مذهبی، سنّتی و گاه خرافی است و هر چه هست، قولی است که جملگی برانند. برخی امور در عرف و هنجار ادبی مقدس است و مطلوب و برخی ناپسند و منفور، حیوانی عزیز است و فرخنده پی و دیگری شوم است و نامبارک. اینکه ریشه این باور ها از کجا سیراب می شود، خارج از بحث ماست و اینکه چرا در ایران کبوتر پیک عشاق و مظهر مهر است و در نزد هندیان کلاغ را این رتبت است، قابل تأمل می نماید، اما اینکه شاعری با این باور ها از در خلاف درآید و نغمه ی مخالف را چنان خوش بخواند که به گوش جان ها بنشیند، خبر از نوعی تخیّل قوی و اندیشه ی ژرف می دهد و از قضا از جمله ی مشخصه های کلیم و صائب و بیدل یکی همین امر است. با اقرار دیگران را به دیده ی انکار نگریستن و در باور های استوار آنان رخنه ایجاد کردن. شاعران آب بقا را ستوده و دستیابی بدان را نشانه لطف حق دانسته و خضر را که بدان سرچشمه دست یافته به دیده ی رشک و غبطه نگریسته اند و اسکندر را با همه ی زور و زر شایسته نوشیدن آن ندیده و گفته اند:

سکندر را نمی بخشند آبی به زور و زر میّسر نیست این کار(حافظ،دیوان،۱۳۷۴: ۲۲۴)

اما صائب آب بقا را تلخ و خضر نوشنده ی آن را تلخ کام می شمرد:

خبر ز تلخی آب بقا کسی دارد که همچو خضر گرفتار عمر جاوید است»(سجادی،۱۳۸۹: هفده – شانزده)

بیدل با هنجار شکنی و عادت زدایی، در باب شخصیت حضرت ابراهیم (ع) می گوید:

سنگ هم بی انتقامی نیست در میزان عدل بت شکستی مستعد آتش نمرود باش(دیوان،۱۳۸۴ج۲: ۸۹۸)

در جای دیگر، بر خلاف هنجار و عادت دیرینه ی ادبی- که دنیا همچون عروس و پیرزن عجوزه ی شوی کُش و عشوه گر[1] دانسته شده است- و همنوا با شعرای هم سبک خویش نظیر جویای تبریزی[2] دنیا را همچون شوهری می داند:

با حریصان عجوز دنیا را زن مخوانید شوهر دگر است(همان،ج۱: ۴۴۸)

دکتر شیری، در خصوص سنت شکنی و هنجار گریزی شعرای سبک هندی و علل و عوامل آن می نویسند:« ... بی توجهی شاعران صفوی به میراث های ادبی پیش از خود و بریدن از سنت ها و سازندگان آنها، یکی از خصایص سبک هندی و شعر دوره ی صفوی است که آن نیز به نوعی یک واکنش طبیعی از جانب هنرمندانی است که رضایتی از روند حاکم بر جامعه ندارند. این نوع اتّکا به تعلیمات و تجربیات خود و تلاش تمام عیار برای تازگی و طراوت بخشیدن به تجربیات جدید و جدایی کامل از آموزه ها و تجربه های پیشینیان را وانمود کردن و کنار نهادن تقلید و اقتباس که بیشترین جلوه ی آن را در این دوره می توان مشاهده کرد، در حقیقت چیزی نیست جز رفتار متقابل و منفی در برابر جامعه ای که با گرایش تام و تمام به تبعیت و تقلید از گذشته پرداخته است و در این گذشته گرایی تا آنجا فرو رفته است که با تن دادن به تعطیل اجتهاد و تفکّر، خود را به مصرف کننده و مقلد محض تنزل داده است. این است که اندیشه ورزان ناراضی از وضعیت موجود که اغلب در حوزه ی هنر و ادبیات قرار گرفته اند که این بخش از فرهنگ را نیز بسیاری از متولیان بزرگ سیاسی و مذهبی چندان جدّی نمی گیرند، با یک اراده ی ناخودآگاه جمعی چنین عمل می کنند که چون حوزه ی هنر و ادبیات از دایره ی شمول و اجرای اجباری آن ممانعت ها و ممنوعیت ها بیرو

---

[1]. همام تبریزی:

دنیـــا زنی است زانیه ی شوی کش کزو کس را ز خـــوب و زشت به جان زینهار نیست

(دیوان، ۱۳۷۰: ۵۳)

خواجوی کرمانی:

دل دراین پیـــر زن عشوه گر دهر مبند کاین عروسی است که در عقد بسی داماد است

(نیاز کرمانی، سخن اهل دل، ج۱، ۱۳۶۷: ۱۹۹)

حافظ:

مجو درستی عهد ز جهـــان سست نهاد که این عجـــــــوزه عروس هزار داماد است

(دیوان،۱۳۷۴: ۱۱۴)

نسیمی:

زال دهر از زیب و زینت می فریبد مرد را دل منـــه بر شیوه ی آن پیر زالی کو غر است

هر نفس شویی کند، در هر دمی شویی کُشد یک کف او در نگار و دیگری در خنجر است

دل مده از دست، گر داری خبر، ای بی خبر کاین عروس بیحیـــــــا، دنبال قتل شوهر است

(دیوان، ۱۳۶۸: ۳۱۵)

[2]. جویای تبریزی بر خلاف عرف و عادت ادبی، دنیا را همچون شوهری تصور می کند:

زیر بار آرزو وابستـــــــه ی غمها مباش کـــــــی زن دنیـــــــای دون گردند، مردان خدا؟

(دیوان، ۱۳۷۸: ۳۱۱)

ن است، پس باید آنچه را که ناپسند تلقی می شود کنار نهاد و با محوریت بخشیدن به پویایی های فکری و نوگرایی در نگرش، در حرکتی کاملاً مخالف با رفتار حاکمیت به نفی گذشته پرداخت و همه چیز را در حال خلاصه کرد. یعنی در برابر آن نوع از افراط گرایی با روی آوردن به حرکت های متقابل و تفریطی، از خود واکنش نشان داد.»(شیری،۱۳۸۸: ۶۹-۶۸).

یکی از شگردهای خاص صائب و دیگر شعرای سبک هندی(نظیر بیدل) برای پرورش مضامین جدید در لباس معنی بیگانه، عدول از هنجار های ادبی در استفاده از شخصیت های داستانی و اسطوره ای مشهور مانند: خضر، اسکندر، سلیمان، یعقوب، یونس، یوسف و عیسی و ... است. بر اساس این شیوه، داستانی، موضوعی و یا مضمونی از زاویه ای غیر عرفی نگریسته می شود و به خلاف آمدِ عادت در مورد آن داوری صورت می گیرد. (حکیم آذر ،۱۳۸۴: ۴۳). صائب، در تلمیح پردازی توجه ویژه ای به شخصیت های قرآنی داشته است و در غزل او نام کسانی همچون: خضر (ع)، حضرت موسی(ع)، حضرت یوسف(ع)، و گروهی دیگر از پیامبران و شخصیت های معروف قرآنی به چشم می خورد. صائب، همنوا با دیگر شعرای هم سبک خویش، با داستان های این شخصیت ها مضامین متعددی ساخته و در این مضمون سازی دو شیوه عمده ی متضاد از هم را که تناقض گویی را در شعر وی باعث گردیده است، مورد توجه قرار داده است:

الف) توجه به تلمیحات، همانند متقدمان و پیروی از کلیشه های سنتی در تلمیح پردازی(موافق خوانی)

ب) انحراف از نُرم و هنجار ادبی(مخالف خوانی و آشنایی زدایی).(همان: ۴۵).

بنا به عقیده ی دکتر محمد حکیم آذر: « مخالف خوانی[آشنایی زدایی و هنجار گریزی معنایی] یعنی داستانی، موضوعی یا مضمونی را از زاویه ای غیر عرفی نگریستن است. موضوع مخالف خوانی، از سویی در ارتباط با آرایه تلمیح است و از سوی دیگر نگرش خاص صائب نسبت به شخصیت های قرآنی، نظیر:خضر، سلیمان، یعقوب، یوسف، یونس و...یا اشخاص اساطیر و افسانه ها مثل: اسکندر، رستم، جمشید و ... است.»(همان: ۴۶).

مبحث آشنایی زدایی یا هنجار گریزی معنایی(مخالف خوانی) در اشعار سبک هندی، بخصوص بیدل دهلوی ، به دو صورت مطرح گردیده است، یعنی این شعرا به تحسین و ستایش از آن چیزی می پردازند که در عرف و هنجار ادبی، به نکوهش آن چیز پرداخته شده و بر عکس به نکوهش آن چیزی می پردازند که در عرف و هنجار ادبی، آن چیز مورد ستایش واقع گردیده است.(توحیدیان و نصرتی،۱۳۹۱: ۶۰). در کتب بدیعی فارسی از آرایه ای به نام«تغایر» نام برده اند و منظور از صنعت و آرایه ی «تغایر یا مغایره»(تحسین ما یُستَقبَح)و(تقبیح ما یُستَحسَن)، آن است که متکلم بر وجه لطیفی مدح کند، آنچه را که نزد عموم نکوهیده است و قدح کند آنچه را که در نزد دیگران ستوده است.(شمس العلمای گرَکانی،۱۳۷۷: ۱۵۴). بیدل، در پرداختن به آشنایی زدایی و هنجار گریزی(مخالف خوانی)، پیرو اکثر شعرای سبک هندی ، بخصوص صائب تبریزی به شمار می آید. بیدل، به جهت خلق معانی و مضامین متضاد(تناقض گویی) و همچنین به علت قرار گرفتن در موقعیت ها و مواضع مختلف در زندگی و بر خلاف نظام حاکم زمانه ی خویش، به هنجار گریزی

و مخالف خوانی، دست زده است. تمامی معانی و مضامین شعری بیدل، همچون مضامین شعری صائب، در دو معنی و مفهوم متضاد از هم(موافق خوانی و مخالف خوانی) به کار گرفته شده است.

نگارنده به دلیل دوری از اطاله ی کلام، تنها به ذکر مواردی می پردازد که شاعر همنوا با شعرای هم سبک خویش نظیر صائب، از زاویه های دید متنوعی به عناصر و پدیده های شعری و ادبی محیط اطراف و طبیعت پیرامون خود و شخصیت های: اساطیری و داستانی و مذهبی و قرآنیِ اشعار خود نگریسته و به هنجار گریزی معنایی(مخالف خوانی) پرداخته و در خلاف آمدِ عادت کام جسته است.

از میان عناصری که بیدل، به جهت دست یافتن به معنی بیگانه و طرز تازه، از طریق آنها به آشنایی زادیی و هنجار گریزی معنایی دست زده است، می توان به این موارد اشاره نمود:

آب حیات و خضر:

«...نگاه شعرای سبک هندی، بخصوص صائب، نسبت به شخصیّت خضر(ع) و آب حیات او دوگانه است: یکی اینکه صائب در برخورد با داستان خضر(ع) و آب حیات، موافق سنّت ادبی فارسی بر خورد کرده و به تحسین و ستایش خضر و آب حیات می پردازد. دوم اینکه هنجارشکنی و مخالف خوانی کرده و برخلاف عرف و عادت شاعران گذشته، به انتقاد از مقام و شخصیت خضر می پردازد. تعداد ابیاتی که صائب در آنها از زاویه ی مخالف به خضر می نگرد، بحدّی است که می توان آن را یک ویژگی سبکی صائب در نظرگرفت. شعرای زیادی قبل از صائب نگرش انتقاد آمیزی به شخصیت خضر داشته اند؛ اما چون بسامد این موضوع در اشعار آنان زیاد نبوده است. نمی توان مخالف خوانی و هنجار شکنی را خصیصه ی سبکی آنان محسوب داشت...»(حکیم آذر،۱۳۸۴: ۴۷).«...اولین نمونه های هنجار شکنی در باب خضر با ملایمت و محافظه کاری از حدود قرن ششم به چشم می خورد. سعدی و حافظ این محافظه کاری را با کنایات آمیختند و خضر را مورد نقد ملیح قرار دادند؛ اما هیچ گاه، همچون صائب و دیگر شعرای سبک هندی نظیر: کلیم کاشانی، وحید قزوینی، دانش مشهدی، غنی کشمیری، بیدل و دیگران، کار را به ترک ادب شرعی نکشانیدند. عدول از هنجار در شعر صائب و دیگر شعرای سبک هندی در خصوص خضر و آب حیات را می توان به موضوعات زیر تقسیم کرد:

۱-تفضیل بر خضر یا عناصر داستانی او۲- نپذیرفتن منّت آب حیات ۳- بی حاصل بودن عمر جاودان خضر ۴- تنها خوری خضر ۵-ناتوانی خضر۶- شرمندگی خضر ۷- پرهیز از آب حیات۸- گرانجانی خضر ۹- حیرت از خضر ۱۰-خودخواهی خضر ۱۱- ننگ آب حیات۱۲- ملامت خضر(ای خضرا...) ۱۳- عمر جاودان ارزانی خضر۱۴- سیر شدن خضر از آب حیات ۱۵- گمراه کنندگی خضر ۱۶- پایان یافتن عمر ابد۱۷- پشیمانی خضر ۱۸- امساک خضر در خصوص ندادن آب حیات به اسکندر ۱۹- افسانه بودن ماجرای خضر...»(حکیم آذر،۱۳۸۵: ۴۵-۴۴).

نگرش بیدل همچون سایر مضامین شعریش به آب بقا متفاوت است؛ یعنی زمانی همنوا و موافق با شعرای گذشته و دیگر شعرای سبک هندی نظیر: صائب ، کلیم و... به تحسین از آب بقا می پردازد و زمانی نیز با هنجار شکنی و مخالف خوانی که از خصایص سبکی اکثر شعرای این سبک است، به انتقاد و نگرش منفی آن می پردازد. بیدل، بر خلاف هنجار و عادت دیرینه ادبی و حتی عموم مردم و همنوا با صائب و شعرای سبک هندی[1] در نگرش منفی به آب بقا می گوید:

تا نفس باقی است، باید با علایق ساختن خضر را هم الفت آب بقا زنجیر پاست(دیوان،۱۳۸۴،ج۱: ۳۱۹)

مقیم کوی امید از فنا چه غم دارد غبار رهگذر انتظار آب بقاست(همان:۴۴۶)

موج دریای تعیّن گر همین جوش من است آنچه خلق آب بقا دارد گمان جز شاش نیست(همان: ۴۳۲)

بر خلاف هنجار دیرینه ی ادبی و همنوا با شعرای سبک هندی[2]، در انتقاد از مقام خضر می گوید:

---

[1]. صائب در انتقاد از آب بقا و جشمه ی حیوان گوید:

نظر به چشمه ی حیوان نمی کنم صائب! مـــــرا ز راه بـــــرد جلوه ی سراب کجـــــا؟

(دیوان،۱۳۷۵، ج۱: ۲۸۱)

واعظ قزوینی:

نیک نامـــــان فارغند از منّت عمر دراز زنده ی جاوید را بـــــا چشمه ی حیوان چه کار

(دیوان، ۱۳۵۹: ۲۳۹)

راقم مشهدی در نکوهش و انتقاد از آب خضر گوید:

از جوی خضر رفتی، گاهی به جوی دیگر بـــــودی اگر روانـــــــــی، در آب زندگانـــی

(صیادان معنی، ۱۳۹۰: ۹۷۹)

قدسی مشهدی:

از چشمـــــه ی حیوان مطلب زندگی خضر کایـــــن فیض بجـــــز خنجـــــــر فولاد ندارد

(دیوان، ۱۳۷۵: ۴۳۵)

شانی تگلو(استاد صائب به عقیده صاحب تذکره خوشگو) در نگرش منفی به خضر و آب خضر گوید:

ای دل ثبات خضر و حیـــات جهان مخواه اندوه بـــــی زوال و غـــــــم بیکران مخواه

گر خـــــــود سکنری، پی آب خضر مرو عمـــــــر ابد برای غـــــــــم جاودان مخواه

(گلزار ادب، ۱۳۸۹: ۱۸۲)

طغرای مشهدی:

منّت آب خضـــــر نیست جوی بر سر ما طالـــــع خشک لبـــــــی مانده به اسکندر ما

(بر گزیده ی دیوان، ۱۳۸۴: ۱۰۰)

غزّالی مشهدی:

کسی کز لعل جانبخش بتان شد زنده ی باقی اگر انسان بود هرگـــــز نجوید آب حیوان را

[2]. کلیم کاشانی:

منّت ز خضر بـــــا همه کوری نمی کشم در کف ز استقامت طبعـــــــم عصا بس است

(دیوان،۱۳۷۶،ج۱: ۶۹)

صائب تبریزی:

جام آب زندگی تنها به کام خضر نیست　　در گداز آرزو هم جوش دریای بقاست(همان: ۳۴۱)
زیر فلک آنقدر خجلت مهلت مبر　　زندگی خضر هم یک دو نفس تهمتی است(همان: ۴۰۸)
سودای خضر راست نیاید به تیغ عشق　　ایثار نقد کیسه ی عمر دراز نیست(همان: ۴۱۵)

آسودگی و آسوده دلی:

بیدل، بر خلاف هنجار و عادت ادبی و عموم مردم، که آسودگی و آسوده دلی را می پسندند، عادت زدایی کرده و در نگرش منفی به آن گوید:

عاشقان را صندل آسودگی دردسر است　　تا به سر دردی نباشد، دردسر داریم ما(همان: ۱۱۸)
تنک سرمایه است آن دل که شد آسودگی سازش　به بی مغزی دلیلی نیست جز خوابیدن مینا(همان: ۱۹۶)
می کند اسباب راحت پایه ی غفلت قوی　　بر بساط سایه همچون کوه سنگین است خواب(همان: ۲۷۶)

آفتاب و خورشید:

بیدل، بر خلاف هنجار ادبی و همنوا با شعرای سبک هندی[1]، به جهت خلق معنی و مضمون جدید، در انتقاد از آفتاب گوید:

ذره ی ما به چه امید زند بال نشاط　　سر خورشید هم امروز به دیواری هست(همان: ۲۸۴)
یک روی گرم در همه عالم پدید نیست　　خورشید هم به کشور ما سایه پرور است(همان: ۳۸۳)

آگاهی:

نگرش بیدل به مضمون آگاهی نیز دوگانه است؛ زمانی همنوا و موافق با هنجار ادبی و عموم مردم، به تعریف و تمجید از آن می پردازد و زمانی نیز مخالف با هنجاردیرینه ی ادبی از آن انتقاد می کند:

به قدر آگهی آماده است اسباب تشویشت　　طبیعت باید اینجا اندکی غافل شود پیدا(همان: ۱۵۱)
بگذر از افسانه تحقیق، فهم این است و بس　　تا تو آگاهی، رموز هیچ چیزت فاش نیست(همان: ۴۳۲)

امید و ناامیدی:

نا امیدی از جمله ی مضامینی است که در شعر بیدل، از کاربرد بیشتری نسبت به سایر مضامین برخوردار است. در دیوان بیدل، شعری نمی توان یافت که این مضمون در آن مطرح نشده باشد. بیدل، به علت قرار

بیکسی را کعبـــــه ی مقصود می دانیم ما　　خضر را شمشیـــــر زهـــــرآلود می دانیم ما
(دیوان، ۱۳۷۵،ج۱: ۱۴۵)

دانش مشهدی:

ای خضر! خـــوش ز همسفران دور مانده ای　　جـــــز بیکسی نتیجـــه ی عمر دراز چیست؟
(قهرمان،۱۳۷۶: ۱۱۲)

[1]. غنی کشمیری

در جهان نتوان نشان از سیر چشمی یافتن　　چشمـــــــه ی خورشید هم محتاج آب شبنم است
(دیوان، ۱۳۶۲: ۳۸)

گرفتن در مواضع و موقعیت های مختلف در زندگی، مخالف با هنجار و عادت دیرینه ی ادبی و هچنین بر خلاف ایمان و عقیده ی خود، در نگرش منفی به امید و نگرش مثبت به ناامیدی گوید:

چند باید بود زحمت پرور ناز امید　　بیدل! از سامان نومیدی چه کم داریم ما(همان:۲۰۰)
دام تسخیر دو عالم نفس نومیدی است　　ای ندامت زده سررشته ی آهی درباب(ج۱: ۲۷۲)
هیچکس جز یأس، غمخوار من دیوانه نیست　　بر چراغ داغ غیر از سوختن پروانه نیست(همان: ۴۹۱)

بخت تیره یا تیره بختی:

بیدل، بر خلاف هنجار ادبی و هم اندیشه با شعرای هم سبک خویش۱، به جهت خلق مضمون جدید، در نگرش مثبت به بخت تیره خود گوید:

توان به بیکسی ایمن شد از مضرّت دهر　　سموم حادثه را بخت تیره تریاک است(همان: ۳۵۷)
ما دردسر، ز افسر دولت نمی کشیم　　بخت سیاه ما چه کم از سایه ی هماست؟(همان: ۴۳۹)
تیره بختی هرچه باشد امتحانگاه وفاست　　از محک غافل مباش ای بیخبر رنگم زری است(همان: ۴۴۷)

تأمل:

بیدل، بر خلاف عقیده ی خود و بر خلاف هنجار ادبی، به جهت خلق معنی بیگانه، در انتقاد از تأمل گوید:

جز تأمل نیست بیدل! مانع شوق طلب　　رشته ی این ره اگر دارد گره، استادن است(همان: ۳۷۱)
عالمی چون موج گوهر می رود غلتان ناز　　پیش پای ما تأمل گر نباشد چاه نیست(همان: ۴۶۷)

تغافل و غفلت:

از جمله‌ی مضامینی است که در شعر بیدل از بسامد بسیار بالایی نسبت به سایر مضامین شعری بر خوردار است و شعری نیست که این مضمون به نوعی در آن مطرح نشده باشد. نگاه بیدل به مضمون تغافل دوگانه(مثبت و منفی) است. زمانی بر خلاف عرف و هنجار ادبی ، در تحسین از آن می گوید:

خلقی آفت خرمن است اینجا به قدر احتیاط　　عافیت می خواهی از خود اندکی غافل برآ(ج۱: ۲۰۸)
مژه بر بند و فارغ شو ز مکروهات این محفل　　تغافل عالمی دارد که عیب آنجا هنر گردد(ج۲: ۸۱۱)
تا تغافل دارم از وضع جهان آسوده ام　　چشم پوشیدن بساط آرایی خواب من است(ج۱: ۳۱۳)
غنچه سان غفلت ما باعث جمعیت ماست　　ورنه بیداری گل، خواب پریشان گل است(همان: ۳۶۲)

جام جم:

---

۱. کلیم کاشانی:

بسان سرمه و چشم است عشق و بخت سیاه　　از او چه شکـــــــوه کنم؟ زیب روزگار من است
(دیوان، ۱۳۷۶،ج۱: ۸۳)

بیدل با تأسی از دیگر شعرای سبک هندی، نسبت به عناصر و شخصیت های: داستانی و مذهبی و اساطیری و تاریخی، به جهت دست یافتن به معنی و مضمون جدید، متضاد از هم است. بیدل بر خلاف عرف و هنجار دیرینه ی ادبی و هم اندیشه با شعرای سبک هندی[1] در انتقاد از جام جم می گوید:

گر یک نفس آیینه کنی نقش قدم را بر خاک نشانی هوس ساغر جم را(همان: ۲۲۲)

جسد و جسم:

بیدل، مخالف با عرف و هنجار ادبی، در نگرش مثبت به جسد و تن گوید:

آب حیات جوی جسد جوهر سخاست راه تراوشی چـو ظروف گلین گشا(همان: ۱۶۸)

جسم و جان:

مضمون جسم و جان در شعر بیدل، با تأسی از شعرای دیگر سبک هندی، در دو صورت متضاد از هم(مثبت و منفی) به کار رفته است. بیدل مخالف با هنجار ادبی بخصوص ادب عرفانی[2] اندیشیده و در نگرش مثبت به جسم در رابطه با جان ، می گوید:

گرانی کی کشد پای طلب در وادی شوقت که جسم اینجا سبکروحی کند تعلیم جانها را(همان: ۱۷۴)

جلوه:

جلوه از اصلاحات عرفانی است که در شکل گیری مفاهیم و اندیشه های عرفانی بیدل نظیر: وحدت وجود، نقش اساسی را ایفا کرده است. بیدل آن را نیز در دو مفهوم متضاد از هم(مثبت و منفی) به کار برده است. بر خلاف عقیده ی خود و اکثریت شعرا، بخصوص شعرای عرفانیِ طرفدارِ وحدت وجود، در نگرش منفی به جلوه می گوید:

ز هیچ جلوه به تحقیق چشم نگشودیم شهود آینه در عالم مثال گذشت(همان: ۳۲۱)

عاشق به چه امید زند فال تماشا؟ در عالم نیرنگ تو تا جلوه نقاب است(همان: ۳۷۳)

جمعیت دل:

از جمله ی مواردی است که خواننده و پژوهشگر سبک هندی را به عدم انسجام فکری و تناقض گویی و قرار گرفتن شاعر در موقعیت های مختلف در زندگی، رهنمون می گردد . بیدل، زمانی هم اندیشه با عرف و هنجار ادبی، بخصوص ادبیات عرفانی، به تحسین و تمجید از آن پرداخته و در جایی دیگر، بر خلاف هنجار ادبی و بخصوص ادب عرفانی، به نگرش منفی نسبت به آن می پردازد. بیدل، با استفاده از اسلوب معادله، به

---

[1]. کلیم کاشانی در انتقاد از جام جم یا جام جهان نما گوید:

مـــــیِ نشاط نه جـــــام جهـــان نما دارد کـــــه کیمیـــــای طـــــرب کاسه ی گدا دارد

(دیوان،۱۳۷۶،ج۱: ۱۹۷)

[2]. حافظ:

حجـــــاب چهره ی جان می شود غبار تنم خوشا دمـــــــی که از آن چهره پرده بر فکنم

(دیوان، ۱۲۷۴: ۲۷۸

جهت خلق معنی و مضمون جدید(ر.ک.حسن پور آلاشتی،۱۳۸۴: ۷۶-۷۵) ، بر خلاف هنجار ادبی، در انتقاد از جمعیت دل و نکوهش آن گوید:

زنهار به جمعیت دل غرّه مباشید　　آسودگی از بحر جدا کرد گهر را(همان: ۹۴)
جمع گشتن دل ما را به تسلی نرساند　　از گهر کیست برد شیوه ی غلتانی را(همان: ۲۵۱)
هیچ کس مغرور جمـعیت مباد　　قطره را گوهر شدن بیرون قلزم کـــرده است(همان: ۳۶۰)
هیچ کس افسرده ی زندان جمعیت مباد　قطره تا گوهرنمی گردد، به دریا واصل است(همان:۴۳۱)

خاکساری:

بیدل، با استفاده از اسلوب معادله، بر خلاف هنجار و عادت دیرینه ی ادبی و عموم مردم و همصدا با صائب[1] در نگرش منفی به خاکساری گوید:

کو دماغ جهد، تن در خاکساری داده را　　ناتوانی سخت افشرده است نبض جاده را(همان: ۲۲۶)
خاکساری نیز ما را مانع وارستگی است　　تا بود نقشی به جا از بوریا زنجیر پاست(همان: ۳۵۱)

خاموشی:

خاموشی نیز از مضامین پر بسامد سبک هندی است. از میان شعرای این سبک، صائب و بیدل بیشتر بدان پرداخته اند. بیدل با تأسی از صائب، خاموشی را در دو مفهوم متضاد از هم به کار می گیرد.(توحیدیان و خان چوبانی اهرنجانی، ۱۳۹۰: ۳۶-۳۵). بسامد ابیاتی که بیدل به تعریف و تمجید از خاموشی پرداخته است، بیش از نکوهش آن است. با تأسی از صائب۲ و مخالف با هنجار ادبی ، در انتقاد و نگرش منفی به خاموشی گوید:

برجسته نیست پلّه ی میزان خامشی　　یارب به سنگ سرمه نسنجی صدای ما(همان: ۸۹)
خموشی غیر افسردن چه گل ریزد به دامانت؟　　اگر آزاده ای با ناله کن پیوند اعضا را(همان: ۱۱۷)
به سخن کشف معمای عدم ممکن نیست　　خامشی نیز نفهمید کلام دل ما(همان: ۲۴۱)

زلف معشوق :

با تحقیق و تفحص در سبکهای شعری پیش از سبک هندی، بخصوص سبک عراقی و شعرای برجسته ی آن نظیر حافظ، به این نتیجه می رسیم که نگرش شعرای سبک عراقی نسبت به عناصر و پدیده های شعری، از جمله زلف معشوق، کلیشه ای و تک بعدی است؛ یعنی زلف، به عنوان مظهری از تجلیات جلالی معشوق

---

[1]. صائب در انتقاد ازخاکساری گوید:

عاشق ز خاکساری بی بهـــره است از وصل　　دیوار بوستـــــــــان را از گل نصیب خار است
(دیوان، ۱۳۷۵،ج۲: ۱۰۸۸)

[2]. صائب:

پشت شمشیر سؤال از دم بـــود خونریز تر　　خامُشی را بدتـــــر از ابـــــرام می دانیـــم ما
(دیوان، ۱۳۷۵،ج۱: ۱۴۷)

چه حرف است این که خاموشی فزاید زندگانی را؟　　نفس دزدیدن مـــــن بر چراغ عمر صَرصَر شد
(همان، ج۳: ۱۴۹۴)

ازلی قلمداد می گردد و همچون کمندی در نظر گرفته می شود که دل عاشق را به اسارت می گیرد . به همین جهت نگرش به زلف، در سبک عراقی جنبه ی منفی دارد؛ در حالی که در سبک هندی، سوای از این که موافق با عرف و هنجار ادبی، به جنبه ی منفی زلف توجه می شود، بر خلاف هنجار ادبی و به جهت دستیابی به معنی بیگانه، به نوعی دیگر به مضمون زلف پرداخته می شود.(توحیدیان و نصرتی،۱۳۹۱: ۶۱). بیدل، درخصوص زلف معشوق ، بر خلاف هنجار ادبی، بخصوص حافظ[۱] اندیشیده ، می گوید:

دل در خم کمند نَفَس ناله می کند ما را گمان که زلف بتان دام داشته است(دیوان،ج۱: ۳۴۲)

بیدل، در جای دیگر، مخالف با هنجار ادبی، بخصوص حافظ، که از زلف یار بر حذر می دارد، می گوید:

مترس از غم ناسور ای جراحت دل به زلف یار بزن دست و مشک ناب طلب(همان: ۲۶۸)

سراب:

بیدل بر خلاف هنجار ادبی۲ و همنوا با شاعران سبک هندی، در نگرش مثبت به سراب گوید:

به روی نسخه ی هستی که نیست جز تب و تاب نوشته اند خط عافیت به موج سراب(همان: ۲۵۹)

شکست آبله هر گام ساغری دارد سراغ آبی اگر خواهی از سراب طلب(همان: ۲۷۷)

سلیمان:

بیدل، همنوا با صائب۳ و بر خلاف هنجار ادبی، در نگرش منفی به سلیمان گوید:

تخت سلیمان جاه پایه ی قدرش هواست دود دماغ حباب آن همه پاینده نیست(ج۱: ۴۶۳)

شکوه از جور گردون:

بیدل برخلاف عقیده ی خود و بر خلاف اکثریت شعرا و همنوا با کلیم کاشانی[۴]، مدّعی است که از دست گردون شکوه ای ندارد:

دراین ستمکده دل شِکوه ای نکـرد بلند شکست چینی و مویی نخاست از تن ما(همان: ۱۲۱)

---

[۱]. مشو حافـــظ ! ز کیـــــــد زلفش ایمن که دل بـــــرد و کنـــــون در بنـــــد دین است
(دیوان، ۱۳۷۴: ۱۲۳)

در زلف چون کمندش، ای دل! مپیچ کانجا سرهـــــا بریـــــــــده بینی بی جرم بی جنایت
(همان: ۱۴۳)

[۲]. خاقانی:

از گشت روزگار سلامت مجوی از آنک هر گـــــز سراب پر نکنـــــد قِربـــــه ی سقا
(دیوان،۱۳۷۴: ۱۶)

[۳]. صائب گوید:

سر مایـــــــه ی تشویش بود ملک سلیمان وحدت ز پریخانـــــه ی اندیشه طلب کـــــن
(دیوان،۱۳۷۵،ج ۶: ۳۱۱۹)

[۴]. کلیم کااشانی:

شکوه ام از دهـــــر نیست، داد ز ابنای او در همه مُلک ایـــــــــن پدر بد پسر افتاده است
(دیوان، ۱۳۷۶،ج۱: ۹۸)

خاطر ما شکوه ای از جور گردون سر نکرد بارها بشکست و زین مینـا صدایی برنخاست(همان: ۴۰۸)

طلب:

بیدل بر خلاف هنجار ادبی، بخصوص ادب عرفانی، در نگرش منفی به آن گوید:

نیرنگ طلب ما را این دربـدری آموخت قمری به سر سرو است آواره ی کوکو ها(همان: ۹۸)

در قافله ی بی جرس مقصد تسلیم بی طاقتی نبض طلب هرزه درایی است(همان: ۳۱۰)

غرّه ی هرزه دویی های طلب نتوان بود سرما سجـده فروش کف پای لنگ است(همان: ۳۱۵)

عقل و عشق:

بیدل، بر خلاف عرف و هنجار ادبی، بخصوص ادبیات عرفانی و بر خلاف عقیده ی صائب(ر.ک. توحیدیان، ۱۳۸۷: ۱۲۶-۹۳)، در نگرش مثبت به عقل و نکوهش عشق گوید:

عقل کو تا جمع سازد خاطر از اجزای ما عشق مشت خاک ما را سر به صحرا داده است(همان: ۳۶۸)

عنقا(سیمرغ):

بر خلاف هنجار ادبی۱، و همنوا با شعرای هم سبک خویش۲ در نگرش منفی به عنقا گوید:

در ملک نیستی چه تصرف کند کسی؟ عنقا گم است در پی نام نگین ما(همان: ۱۱۴)

آزاد نیستی همه گر بی نشان شوی عنقا هم از زبان خلایق نرسته است(همان: ۳۰۸)

در جستجوی ما نکشی زحمت سراغ جایی رسیده ایم که عنقا نمی رسد(ج۲: ۸۰۵)

فلک و آسمان و گردون و چرخ:

بیدل بر خلاف اکثریت شعرا - از ابتدای شعر و ادب فارسی تا به حال- که به انتقاد و نکوهش از فلک پرداخته اند و همنوا و موافق با شعرای سبک هندی۳، در ستایش و تحسین فلک و گردون می گوید:

آسمان با آن کجی، شمع بساطش راستی است حلقه ی چشم کمان نظاره داند تیر را(ج۱: ۱۳۵)

گردون به فکر آفت ما کم فتاده است مانند خم، همیشه، سرما و خشت ماست(همان: ۳۵۲)

---

[۱]. حافظ:

ای مگس! حضرت سیمرغ نه جولانگه توست عِرض خـــــود می بری و زحمت ما می داری

(دیوان، ۱۳۷۴: ۳۴۱)

[۲]. کلیم کاشانی:

در کیش مـــــا تجـــــرّد عنقا تمام نیست در قیـــــد نام مانـــــد اگـــــر از نشان گذشت

(دیوان،۱۳۷۶،ج۱: ۱۶۴)

[۳]. ناصر علی سرهندی در تحسین فلک گوید:

اهل همـــــت را نباشد تکیه بر بازوی کس خیمـــــه ی افلاک، بی چوب و طناب افتاده است

(پارسی گویان هند و سند، ۲۴۳۵: ۱۳۳)

محسن تأثیر تبریزی بر خلاف هنجار دیرینه ی ادبی در تحسین و نگرش مثبت به فلک گوید:

تأثیـــر! فلک مرتبـــــه از طبـــــع بلندیم لایق نبـــــود جز زر انجـــــم، صله ی مـــا

(دیوان،۱۳۷۳: ۲۴۸)

بر بزرگان از طواف خاکساران ننگ نیست چرخ با آن سرکشی گرد زمین گردیده است(همان: ۴۸۳)

کمال و نقصان:

بیدل، با تأسی از صائب۱ - و بر خلاف هنجار ادبی- با استفاده از عنصر تمثیل و اسلوب معادله که از طُرُق رسیدن به معنی بیگانه است،(ر.ک. حسن پور آلاشتی،۱۳۸۴: ۷۶-۷۵)، در نگرش مثبت به نقصان می گوید:

گر ز اسرار آگهی، کم نیست نقصان از کمال چون خط پرگار خواندی، ابتدایت انتهاست(ج۱: ۴۷۰)

کوه طور:

بیدل بر خلاف هنجار ادبی، در نگرش منفی به کوه طور گوید:

در تجلّی سوختیم و چشم بینش وا نشد سخت پا برجاست جهل ما مگر طوریم ما(همان: ۱۰۶)

عشق چون گرم طلب سازد سر پر شور را شعله ی افسرده پندارد چراغ طور را(همان: ۲۰۲)

گرفتاری :

بیدل، به علت قرار گرفتن در مواضع و موقعیت های مختلف در زندگی، بر خلاف هنجار ادبی و عقیده ی خود، در نگرش مثبت به آن گوید:

داغ سودای گرفتاری بهشتی دیگر است عالمی در بال طاووسم به ذوق دام سوخت(همان: ۳۱۵)

بیدل! از کیفیت ذوق گرفتاری مپرس من سری ذردیده ام در هـر کجا زنجیر پاست(همان: ۳۱۹)

در گرفتاری رسا شد نشئه ی پرواز من بال آزادی چو سروم پای در گل بوده است(همان: ۴۲۵)

ما و من:

مضمون فوق در شعر بیدل از بسامد بالایی برخوردار است. نگرش بیدل به مضمون فوق، متضاد از هم است، یعنی زمانی موافق با هنجار ادبی، بخصوص ادب عرفانی به نکوهش آن می پردازد و زمانی نیز بر خلاف هنجار ادبی، بخصوص شعرای عرفانی، نظیر مولانا۲، به تحسین آن می پردازد، در تحسین آن گوید :

جوش محیط کبریا بر قطره زد آیینه ها ما را به ما کرد آشنا هنگامه ی ما و منت(ج۱: ۲۹۶)

ماو من هیچ کم از نعره ی منصوری نیست تا نفس هست حضور رسن و داری هست(همان: ۳۳۳)

ز ما ومن چه قدر بوی ناز می آید نفس به هر چه دمیدند،های و هوی تو داشت(همان: ۳۵۶)

---

[۱]. ناتمامی نیل چشم زخم باشد حُسن را مه چو کامل شد، به چشم شور خود را می خورد
(دیوان، ۱۳۷۵،ج۳: ۱۱۷۹)

[۲]. -مولانا در نگرش منفی به ما و من گوید:

...راستی کـــن، ای تو فخـــرِ راستان ای تـــو صَـــدر و من درت را آستـــان
آستـــان و صدر در معنـــی کجاست؟ مـــا و مـــن کو آن طرف کآن یار ماست؟
ای رَهیـــده جـــان تو از مـــا و من ای لطیفـــه ی روح انـــدر مرد و زن...
(مثنوی،۱۳۸۴، دفتر اول، ابیات ۱۷۸۶-۱۷۸۴)

مسیح:

بیدل بر خلاف هنجار ادبی[۱] و همنوا با دیگر شعرای سبک هندی[۲]، در نگرش منفی به حضرت مسیح گوید:

تهمت نام تجرّد به مسیحا ستم است　　میخلی در دل خـود سوزن گر خواهی داشت(ج۱: ۳۳۸)

تا به قصر کبریا چندین فلک طی کردن است　　نردبانی چند بیش آنجا مسیحا بر نخاست(همان: ۴۱۸)

نادانی و جهل:

بیدل، همچون شعرای دیگر سبک هندی، به علت قرار گرفتن در موقعیت های مختلف، بر خلاف ایمان و عقیده خود و بر خلاف عرف و هنجار ادبی، در نگرش مثبت به جهل و نادانی گوید:

جهل هم نیرنگ آگاهی است اما فهم کو؟　　ما سوا گر وارسی، اسمی است از الله ما(همان: ۱۰۴)

دعوی فضل و هنر خواریست در ابنای دهر　　آبرو می خواهی اینجا اندکی نادان برآ(همان: ۱۰۴)

بگذر از افسانه تحقیق، فهم این است و بس　　تا تو آگاهی، رموز هیچ چیزت فاش نیست(همان: ۴۳۲)

نسیم بهاری:

بیدل بر خلاف هنجار ادبی۳، نظری به فیض نسیم بهاری ندارد:

ما را نظر به فیض نسیم بهار نیست　　اشک است شبنـم گل رنگ خزان ما(همان: ۱۴۷)

وصل:

بیدل، بر خلاف عرف و هنجار ادبی، بخصوص ادبیات عرفانی، در نگرش منفی به وصل گوید:

وصل نتواند خمار حسرت دلها شکست　　کم نسازد می کشی خمیازه جام باده را(همان: ۲۲۶)

مقام وصل نایاب است و راه سعی ناپیدا　　چه می کردیم یارب! گرنبودی نارسیدنها(همان: ۲۱۱)

هما و سایه ی بال هما:

---

[۱]. خاقانی:

اکنون دوا طلب که مسیح تو بر زمی است　　کآنگـــه کـــه رفـــــت سوی فلک، فوت شد دوا

(دیوان،۱۳۷۴: ۱۵)

حافظ:

طبیـــــب راه نشین درد عشـــق نشنـــاسد　　برو بـــــه دست کـــــــــن ای زنده دل مسیح دمی

(دیوان،۱۳۷۴: ۳۵۶)

[۲]. کلیم کاشانی:

دم عیسی ز دلـــــم عقده ی خاطر نگشود　　چـــــون حباب این گرهی نیست که بر باد رود

(دیوان، ۱۳۷۶، ج۱: ۳۳۳)

[۳]. حافظ گوید:

ز کوی یار می آید نسیـــــــم باد نوروزی　　از این باد ار مدد خواهی، چراغ دل برافروزی

(دیوان،۱۳۷۴: ۳۴۴)

بر خلاف هنجار ادبی و هم اندیشه با شعرای سبک هندی نظیر: کلیم و صائب[1]، در نگرش منفی به آن گوید:

هشدار که در سایه ی دیوار قناعت　　خوابی است که در زیر پر و بال هما نیست(همان: ۴۴۹)
بر بساط پایه ی وهم آنقدر تمکین مچین　　سلطنت را سایه ی بـال هما زنجیر پاست(همان: ۳۵۱)
منت سایه ی اقبال ز آتش کم نیست　　گر هما بال گشاید به سر من تیغ است(همان: ۴۷۰)

هنر:

بیدل، بر خلاف هنجار دیرینه ی ادبی[2] و موافق با کلیم کاشانی[3]، به جهت خلق معنی و مضمون جدید، انتقاد از هنر و نکوهش آن گوید:

از هنر رنگ صفای دل ما پنهان ماند　　صفحه ی آینه ننگ از رقم جوهر داشت(همان: ۴۱۷)
مرد را کسب هنر دام ره آزادگی است　　موج جوهر آب جوی تیغ را زنجیر پاست(همان: ۳۵۰)

نتیجه:

بیدل یگانه شاعری است که منعکس کننده ی اکثر اندیشه ها و عقاید و مضامین شعری مطرح شده در سبک هندی- چه شعرای ایرانی مقیم هند و چه شعرای بومی هند- است و به عبارت دیگر جامع جمیع تمامی شعرای این سبک به شمار می آید. با تفحّص در سبک پر رمز و راز هندی و شعرای نامدار این سبک از جمله بیدل، می توان چنین نتیجه گیری کرد که بیدل و دیگر شعرای نامدار این سبک نظیر: صائب، کلیم و... با طرح مطالبی که پیش از آن در شعر نبوده و با باز سازی مضامین کهن و فعّال کردن هنر سازه ها و با

---

[1]. کلیم کاشانی:

دولتی بهتـــــر ز گمنامی نخواهی یافتن　　سر بـــــه جیب از سایه بال همـــــا باید کشید
(دیوان،۱۳۷۶،ج۱: ۴۰۳)

صائب:

مجـــــو در سایه بال هما امنیت خاطر　　که این گنج گهـــــر را سایه ی دیوار ها دارد
(دیوان، ۱۳۷۵، ج۳: ۱۴۱۵)

[2]. نظامی در منظومه هفت پیکر در دعوت به هنر مندی گوید:

هنـــــر آمـــــوز کـــــز هنرمنـــدی　　در گشـــــایی کنـــــی نـــــه در بنـــــدی
هـــــر کـــــه ز آموختـــن نـــــدارد　　دُرّ بـــــر آرد ز آب و لعـــل از سنـــــگ
(نظامی، ۱۳۷۴: ۷۱۱)

سعدی:

هنـــــر باید و فضـــــل و دیـن و کمال　　که گـــــاه آیـــد و گـــــه رود مال و جاه
(سعدی، ۱۳۷۵: ۱۵۱)

[3]. کلیم کاشانی:

هنـــر کـــــم ورز، گیتی باغبانی است　　کـــــه خواهـــــان نهـــال بی بـــــر افتاد
(دیوان، ۱۳۷۶، ج۱: ۱۸۴)

دادن بار معنایی کاملاً جدید به عناصر و واژگان شعری، به هنجار شکنی و آشنایی زدایی که تا آن زمان تا حدودی بی سابقه بود، پرداخته اند. بیدل، از جمله ی شعرای صاحب سبک و خیال بند و مضمون آفرین سبک هندی است که در راه دست یافتن به معنی بیگانه و به اصطلاح فرمالیست های روسی «بیگانه سازی » و هنجار گریزی معنایی(مخالف خوانی)، پیرو شعرای قبل از خود نظیر: صائب، کلیم و دیگران واقع گردیده است. وی با تعمق در جوهره و روح عناصر و پدیده ها و مظاهر طبیعت پیرامون خود، به آفرینش معانی و مضامینی متضاد از پیشینیان توفیق یافته که در آثار آنان، نشانه ای از این گونه مضامین به چشم نمی خورد. هنجار شکنی معنایی(مخالف خوانی)، در اشعار بیدل و دیگر شعرای این سبک به دو صورت مطرح گردیده است: یکی اینکه: این شعرا به جهت خلق «معنی بیگانه» و به علت مخالفت با نظام حاکم دوره صفوی که طرفدار سنت های پیشین است و به علت قرار گرفتن در موقعیت های مختلف در زندگی و نداشتن تعادل روحی و روانی و داشتن نگرش عاطفی و احساسی- بر خلاف شعرای سبک های پیشین که از جمله سبک عراقی که نگرششان نسبت به عناصر و پدیده ها بیشتر عقلانی است- به عناصر و پدیده های شعری و... به انتقاد و نگرش منفی نسبت به عناصر و پدیده های شعری و ادبی و شخصیت های: اساطیری، تاریخی، مذهبی، قرآنی و داستانی می پردازند که آن عناصر و پدیده های شعری و آن شخصیت ها، در عرف و هنجار و عادت دیرینه ی ادبی، مورد تحسین و ستایش همگان واقع گردیده اند. دوم اینکه: به جهت خلق معنی و مضمون جدید «معنی بیگانه» و علل و عوامل دیگر، به تحسین و ستایش از آن عناصر و پدیده های شعری و شخصیت هایی می پردازند، که در هنجار و عادت دیرینه ادبی، نگرش نسبت به آنها منفی است.

کتابنامه:

الف- کتاب ها:

۱-احمدی، بابک،(۱۳۹۱)، ساختار و تأویل متن، چ چهاردهم، تهران: نشر مرکز

۲- بندار ابن داس خوشگو،(۱۳۸۹)، سفینه ی خوشگو،دفتر دوم، تصحیح: دکتر سید کلیم اصغر، چ اول، کتابخانه ی موزه ومرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۳- تأثیر تبریزی، محسن،(۱۳۷۳)، دیوان، تصحیح: امین پاشا اجلالی، چ اوّل، تهران : مرکز نشر دانشگاهی

۴- جویای تبریزی،(۱۳۷۸)، دیوان، به اهتمام: پرویز عباسی داکانی، چ اول، تهران: انتشارات برگ

۵- حافظ، خواجه شمس الدین محمد،(۱۳۷۴)، دیوان، قزوینی- غنی، با مجموعه ی تعلیقات و حواشی: علامه محمد قزوینی، به اهتمام: عبدالکریم جربزه دار، چ پنجم، تهران: اساطیر

۶- خاقانی شروانی،(۱۳۷۴)، دیوان، به کوشش: دکتر ضیاء الدین سجادی، چ پنجم، تهران: زوّار

۷- خلیلی جهان تیغ، مریم.(۱۳۸۰). سیب باغ جان(جستاری در ترفند ها و تمهیدات هنری غزل مولانا)، چ اول، تهران: انتشارات سخن

۸- سجادی، سید علی محمد،(۱۳۸۹)، صائب تبریزی و شاعران معروف سبک هندی،چ اول، تهران: پیام نور

۹- سعدی،(۱۳۷۵)، بوستان(سعدی نامه)، تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی،چ پنجم. تهران: خوارزمی

۱۰- شفیعی کدکنی، محمد رضا،(۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات (درس گفتار هایی درباره ی نظریه ی ادبی صورتگرایانِ روس)، چ اول، تهران: انتشارات سخن

۱۱- شمس العلمای گرگانی، حاج محمد حسین،(۱۳۷۷)، ابدع البدایع(جامع ترین کتاب در علم بدیع فارسی)،چ اول، تبریز: احرار

۱۲- شمیسا، سیروس،(۱۳۷۴)، کلیات سبک شناسی،چ سوم، تهران: فردوس

۱۳- صائب تبریزی، محمدعلی،(۱۳۷۵)،دیوان(۶جلدی)،به اهتمام: دکتر محمد قهرمان، چ سوم، تهران: علمی و فرهنگی

۱۴- طغرای مشهدی،(۱۳۸۴)، برگزیده ی دیوان(ارغوان زار شفق)، به انتخاب: محمد قهرمان، چ اول،تهران: امیر کبیر

۱۵- عطار نیشابوری، فرید الدین،(۱۳۸۳)، مصیبت نامه، به اهتمام و تصحیح: نورانی وصال، چ ششم، تهران: انتشارات زوّار

۱۶- غالب دهلوی،(۱۳۷۶)، دیوان، به اهتمام: محسن کیانی، چ اوّل، تهران: روزنه

۱۷- غزّالی مشهدی،(۱۳۸۸)، دیوان، به تصحیح: حسین قربانپور آرانی، چ اول، تهران: علمی و فرهنگی

۱۸- غنی کشمیری،(۱۳۶۲)، دیوان ، به کوشش: احمد کرمی، چ اول، تهران: انتشارات ما

۱۹- قدسی مشهدی،حاجی محمد جان،(۱۳۷۵)، دیوان، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: دکتر محمد قهرمان،چ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد

۲۰- قهرمان ، محمد،(۱۳۷۶)، برگزیده ی اشعار صائب و دیگر شعرای سبک هندی، چ اول، تهران: سمت

۲۱- قهرمان، محمد،(۱۳۹۰)، صیّادان معنی(برگزیده ی اشعار سخن سرایان شیوه ی هندی)، چ دوم ،تهران: امیرکبیر

۲۲- کلیم کاشانی، ابو طالب،(۱۳۷۶)، کلیات، به تصحیح و مقدمه و تعلیقات: مهدی صدری، دوجلدی، چ اوّل، تهران: همراه

۲۳-محمدی، محمد حسین،(۱۳۷۴)، بیگانه مثل معنی(نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی)،چ اوّل ،تهران: میترا

۲۴- مکّی، حسین،(۱۳۸۹)، گلزار ادب، چ چهارم، تهران: امیرکبیر

۲۵- مولانا، جلال الدین محمد بلخی،(۱۳۸۴)، مثنوی معنوی، دفتر اول،از نسخه ی نیکلسون، فرهنگ لغات و اعراب از عزیزالله کاسب، چ پنجم، تهران: انتشارات گلی

۲۶-نسیمی، عماد الدین،(۱۳۶۸)، دیوان، به کوشش: سید علی صالحی، چ اول، تهران: انتشارات تهران

۲۷- نظامی گنجوی،(۱۳۷۴)، کلیات خمسه، مقدمه و شرح حال از: پروفسور شبلی نعمانی، به اهتمام: محمود علمی(درویش)، چ سوم، تهران: سازمان انتشارات جاویدان

۲۸- نیاز کرمانی، سعید،(۱۳۶۷۹، سخن اهل دل(شرح احوال و آثار گویندگان بزرگ فارسی زبان از آغاز تا امروز)،چ اول، تهران: انتشارات پاژنگ

۲۹- واعظ قزوینی، ملّا محمد رفیع،(۱۳۵۹)، دیوان، به کوشش: سید حسن سادات ناصری، بدون شماره ی چاپ، تهران: موسسه ی مطبوعاتی علی اکبر علمی

۳۰- هرومل سدارنگانی،(۲۴۳۵)، پارسی گویان هند و سند، چ اول، تهران : بنیاد فرهنگ ایران

۳۱- همام تبریزی،(۱۳۷۰)، دیوان، به تصحیح: رشید عیوضی، چ دوم، تهران: نشر صدوق

ب- مقالات:

۱-توحیدیان،رجب،(۱۳۸۷)، اوصاف عقل در تقابل با عشق و جنون در دیوان صائب تبریزی و دیگر عرفا، فصلنامه ی علمی- پژوهشی ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوی، شماره دوازدهم، صص: ۹۳-۱۲۶

۲----------، ---- ، خان چوبانی اهرنجانی، عزیزه،(۱۳۹۰)، صائب همدم دارالامان خاموشی، پژوهش نامه ی فرهنگ و ادب، نشریه دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، شماره دوازدهم، سال هفتم، صص: ۳۶-۳۵

۳- ----------، ---- ، نصرتی، عبدالله،(۱۳۹۱)، تضاد معانی و مضامین و تناقض گویی در شعر کلیم کاشانی، فصلنامه ی تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)، علمی – پژوهشی، سال پنجم، شماره ی چهارم، شماره پیاپی ۱۸، ص : ۶۱-۶۰

۴- حسن پور آلاشتی، حسین، معنی بیگانه در شعر صائب تبریزی، نشریه ی دانشکده ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال۴۸، پاییز۱۳۸۴، شماره ی مسلسل ۱۹۶ : ۷۷-۷۵

۵-حکیم آذر، محمد.(۱۳۸۴). انحراف از نُرم در شعر صائب تبریزی. فصلنامه ی زبان و ادبیات فارسی واحد اراک. سال اوّل. شماره ی دوم. صص: ۴۷-۴۳

۶- حکیم آذر، محمد.(۱۳۸۵). هنجار شکنی در شعر صائب تبریزی. مجله ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب. شماره ی دوم، صص: ۴۵-۴۴

۷- روحانی، مسعود، عنایتی قادیکلانی، محمد.(۱۳۸۸). بررسی هنجار گریزی در شعر شفیعی کدکنی(م.سرشک). نشریه ی علمی- پژوهشی پژوهشنامه ی زبان و ادب فارسی(گوهر گویا)، سال سوم، شماره سوم، پیاپی ۱۱،صص :۶۴ و ۷۷

۸- شیری، علی اکبر.(۱۳۸۰). نقش آشنایی زدایی در آفرینش زبان ادبی. مجله ی آموزش زبان و ادب فارسی(رشد)، شماره ی ۵۹، صص :۹و ۱۳

۹- شیری، قهرمان، ۱۳۸۸، سبک هندی مظهر مقاومت منفی، فصلنامه ی زبان و ادبیات پارسی دانشگاه علامه طباطبایی، شماره ی ۴۱ : صص: ۶۹-۶۸

۱۰- غنی پور ملکشاه، احمد.(۱۳۸۷). سبک هندی و مدعیان پیشوایی آن(بررسی میزان و چگونگی تأثیر گذاری شاعران پیشگام سبک هندی بر شکل گیری این سبک). فصلنامه ی علمی- پژوهشی انجمن زبان و ادبیات فارسی(پژوهش های ادبی). سال پنجم. شماره بیستم.ص: ۵۱

۱۱- مدرسی، فاطمه و احمد وند، حسن.(۱۳۸۴)، آشنایی زدایی و هنجار گریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث، مجله ی علّامه، شماره ۱۳، ص :۱۱۴

نگاه تحقیرآمیز صوفیان به «نفس» در تذکرةالاولیا و نفحات‌الانس و مقایسه آن با آیات قرآن و دیدگاه روان‌شناسان

حسن توفیقی[۱]
دانشجوی دکتریزبان و ادبیات فارسی
دکتر مهیار علوی مقدّم
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری
میلاد جعفرپور[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

تصوّف به عنوان یکی از جلوه‌های عرفان، گاه از مسیر اصلی خود منحرف شده و از انسان آرمانیِ مورد نظر عارفان فاصله گرفته است. یکی از کج‌اندیشی‌های صوفیان که در حکایت‌های مربوط به آنان بسیار بازتاب یافته، مجاهده با نفس با به کار گرفتن روش‌هایِ ناسازگار با عزّت نفس بوده است که به شرافت، کرامت و عزّت انسانی، و اصل خودشناسی، بسیار خدشه وارد ساخته است. این در حالی است که رعایت عزّت نفس از مهم‌ترین آموزه‌های قرآن است و امروزه در نظریّه‌های روان‌شناسی شخصیّت، جایگاه ویژه‌ای دارد. مقاله‌ی حاضر نقدی است بر روش برخی صوفیان در برخورد با مسئله‌ی نفس، با توجّه به آیات قرآن و دیدگاه روان‌شناسان، که بر اساس حکایت‌های دو کتاب تذکرةالاولیای عطّار و نفحات‌الانس جامی گردآوری شده است.

کلیدواژه‌ها: قرآن، عزّت نفس، مجاهده، صوفیان، روان‌شناسی شخصیّت، تذکرةالاولیا، نفحات‌الانس

۱.درآمد

از آن‌جا که رفتارها از باورها سرچشمه می‌گیرند، رفتار صوفیان در حکایت‌های صوفیانه، از منابع مهمّ در شناخت اندیشه‌های آنان هستند. بر خلاف آن‌چه تصوّر می‌شود و بر خلاف روش عارفان راستین، بعضی صوفیان در درک خود از مسائل مهمّی چون «خودشناسی»، «نفس» و «ارزش دادن به عزّت انسانی» و بسیاری موارد دیگر به بی‌راهه رفته‌اند و اندیشه‌های آنان برخلاف سخنانشان، همیشه سیمای روشنی از یک انسان آرمانی و کامل را به نمایش نگذاشته است؛ به بیان دیگر «ادب و فرهنگ صوفیّه از لحاظ فکر و بیان متضمّن ارزش انسانی و اخلاقی قابل ملاحظه‌ای است، امّا این بدان معنا نیست که هر چه در این فرهنگ و ادب آن‌ها هست در خور متابعت یا حتّی قابل دفاع است؛ چنان‌که، ارزش انسانی و اخلاقی فرهنگ صوفیّه، مستلزم این امر هم نیست که احوال صوفیّه نیز مثل اقوال آن‌ها باشد و به همان اندازه بتوان آن احوال را هم مثل اقوالشان متضمّن ارزش انسانی و اخلاقی یافت» (زرّین‌کوب، ۲۴:۱۳۶۶).

---

[۱] نویسنده‌ی مسؤول

[2].milad138720@gmail.com

وجود کجروی‌ها در رفتار صوفیان و دور شدن آن‌ها از تعالیم اسلامی، بسیاری را به انتقاد از آنان واداشته است؛ چنان‌که در طول تاریخ تصوّف پیوسته عَلَم‌های مخالفت با آنان از سوی متشرّعان برپا بوده است. به گفته‌ی علی دشتی در کتاب پرده‌ی پندار، روش پر پیچ و خمِ بعضی صوفیان در باب خداشناسی، در دوره‌ی معاصر نیز پژوهش‌گران را بر آن داشته است که تصوّف اسلامی را با آموزه‌های اسلام بیگانه بدانند؛ تا آن‌جا که روش آنان سخن آدام میتز آلمانیرا فرا یاد می‌آورد که: «عناصر بیگانه از هند و ایران و هم‌چنین عقاید گنوستیک‌های مسیحی و مانوی و افلاطونی نو، به شکل پیچیده‌ای در متفکّران قرن سوم و چهارم اثر گذاشته است (دشتی،۱۳۶۳:۱۰۴).

این درست است که بر خلاف نظر اسلام که: «در جهاد با نفس، روش ملامتی را اجازه نمی‌دهد» (مطهّری، ۱۳۷۲:۲۳۱)، بسیاری از صوفیاناز پیروان ملامتیان و قصّاریّه (پیروان حمدون قصّار متوفّی ۲۷۱ هجری) بوده‌اند که ترک سلامت،محاربه با نفس، قبول بلا و ملامت مردم را، راه تصفیه و پرورش روح می‌دانسته‌اند، امّا به گفته‌ی کتاب نقد صوفی این روش بعدها دچار توسّع و افراط شده است و با آمیخته شدن ملامتیان با قلندران و فتیان، به تدریج از زهد عاری از ریای ملامتیّه عاری شده است و انتقاد دیگران را بیش از پیش بر آنان وارد ساخته است (یوسف‌پور، ۱۳۸۰:۱۰۹).

یکی از مهم‌ترین کج‌اندیشی‌های صوفیان که در حکایت‌های تذکرةالاولیا و نفحات‌الانس بازتاب ویژه‌ای دارد، مجاهده با نفس، از راه خوار کردن آن است که از عزّت نفسِ انسانیِ – که بسیار مورد نظر اسلام است– کاسته است. از نظر اسلام نفسِ انسان، شایسته‌ی عزّت، کرامت و احترام است و این موضوع در قرآن و احادیث بسیار تأکید شده است. روان‌شناسان نیز بر این باورند که «عزّت نفس واقعاً بر همه‌ی سطوح زندگی اثر می‌گذارد... وچنان‌چه نیاز به عزّت نفس ارضا نشود، نیازهای گسترده‌تر نظیر نیاز به آفریدن، پیشرفت و یا درک استعداد بالقوّه محدود می‌ماند» (کِلمز و دیگران، ۱۳۸۰:۱۱). با توجّه به مقدّماتی که ذکر شد، محورهای این مقاله به ترتیب زیر ارائه می‌گردد.

۲. نفس

۲–۱. انواع نفس در قرآن

در قرآن کریم از سه نوع «نفس» سخن رفته است:

الف– نفس امّاره که منشأ شرّ و گناه است (وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ «یوسف/۵۳»). ب– نفس لوّامه که سرزنش کننده‌ی انسان پس از گناه است و در مرتبه‌ی برتری نسبت به نفس امّاره قرار دارد (وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ«قیامت/۲»).

ج– نفس مطمئنّه که بالاترین مرتبه‌ی نفس است و بنا به مرتبه‌ی معنوی خود مورد خطاب خداوند نیز قرار گرفته است: «يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً» (فجر/۲۷و۲۸).

در مورد سیر تکاملی نفس نیز باید گفت: «انسان از بدو تولّد تا مرحله‌ی کمال، از اطوار و مراتب گوناگونِ نفس عبور می‌کند و در هر مرحله حیات او وابسته به صفات همان مرتبه از نفس است... در مرتبه‌ی پست و نازل، روح حیوانی و در مرحله‌ی بالاتر – که با کمالات و معرفت همراه است – روح انسانی و بالاتر از آن روح ملکی نامیده می‌شود» (محمّدیان، ۱۱۴:۱۳۸۶).

۲-۲نفس نزد عارفان

در باور عارفان، انسان دارای دو «من» (خود) است: «منِ تجربی» (خودِ تجربی) و «منِ روحانی» (من برتر) یا «فرامن» (فراخود) (پورنامداریان، ۱۲۹:۱۳۸۰). گاه نیز به اوّلی «خود کاذب وجلوه‌های نفسانی» گفته می‌شود که وظیفه‌ی سالک مجاهده با آن است و از دومی تحت عنوان«خودِ صادق و نفسِ ناطقه‌ی آسمانی و پاک» یاد می‌شود که مولوی آن را «توِ زفتِ نهصد تو» نامیده است:

تو یکی تو نیستی ای خوش رفیـــق　　بلکه گـــردونیّ و دریـــای عمـــــیق
آن تـــوِ زفتت کـــه آن نهصد تو است　　قـــلزم است و غرقـــه‌گاه صد تو است

(مولوی، ۱۳۸۵: ۱۳۰۳/۳و۱۳۰۴).

طبق حدیث «مَن عَرَف نَفسَه فَقَد عَرَف رَبَّه» از پیامبر(ص) (فروزانفر، ۱۶۷:۱۳۶۱) این خود، شایسته‌ی شناخته شدن و اساس خداشناسی است و اصولاً هر گاه در عرفان، از «خودشناسی» سخن می‌رود، منظور، شناخت «خودِ روحانیِ» وجودِ انسان است، نه جلوه‌های نفسانی و خودِ کاذب یا آن چه روان‌شناسان از آن تحت عناوین «نهاد» و «خود» یاد می‌کنند.استاد مطهّری درباره‌ی رابطه‌ی تنگاتنگ «خودشناسی» و «خداشناسی» می‌نویسد: «شهودِ منِ خود (منِ روحانی) از شهود خدا هیچ وقت جدا نیست و این مطلب در قرآن است: وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ نَسُوا اللَّهَ فَأَنسَاهُمْ أَنفُسَهُمْ أُوْلَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ (حشر/۱۹)» (مطهّری، ۲۳۶:۱۳۷۲).

۲-۳. کامل شدن شخصیّت در روان‌شناسی و ارتباط آن با انواع نفس

طبق باور روان‌شناسان و به ویژه زیگموند فروید، شخصیّت (Personality) یا «منِ انسان»، از سه سطح آگاهی، به نام «نهاد» (Id)، «خود» (Ego) و «فراخود» (Super ego) تشکیل شده است که هر کدام وظیفه‌ی خاصّی دارند. «نهاد» بخشی از شخصیّت انسان است که با انسان زاده می‌شود، همه‌ی اعمال آن ناهشیارانه است و اساس ذاتی آن در برآوردن غرایز است. «خود»،برعکس نهاد، بر اساس اصل واقعیّت،در سه سطح هشیار، نیمه هشیار و ناهشیار عمل می‌کند که از وظایف آن، کسب تصوّر ذهنی از خویشتن (خودپنداری)، ایفای نقش‌های اجتماعی و گریز از تنبیه، بـدون هیـــچ ارزش‌گذاری است. در این موقع سومین ساختار شخصیّتی انسان یعنی «فراخود» شکل می‌گیرد که همانند «خود» در سه سطح هشیار، نیمه هشیار و ناهشیار عمل می‌کند و درحقیقت داور و قاضی رفتارهای انسان است (راس، ۷۶:۱۳۸۶– ۸۰). بنابراین«فراخود» است که تعیین می‌کند چه چیزی درست است و چه چیزی نادرست و بیش‌تر در پی تکامل است تا در پی لذّت.

در نظر فروید قسمتی از «فرامن»، شامل اخلاقیّات درونی و مجموعه دستورات آمرانه‌ای است که «وجدان» (Moral sense) یا «حسّ تشخیص خوب از بد» نامیده می‌شود و قسمت دیگر آن«خودآرمانی» (Ego ideal) یا «منِ آرمانی»است که شامل رفتارهای درستی است که شخص به خاطر انجامش تحسین می-شود(شولتز، ۱۳۷۵:۶۶).

با توجّه به مطالب بالا می‌توان گفت منظور از «نهاد»، تقریباً همان «نفس امّاره»ی مورد نظر قرآن و «منِ تجربی» مورد نظر عارفان است که همیشه در پی برآوردن لذّت‌ها و غرایز حیوانی است و «وجدان» ارتباطی تنگاتنگ با «نفس لوّامه» دارد؛ «خودآرمانی» نیز اگرچه کاملاً با «نفس مطمئنّه»ی قرآن و «فرامنِ» عارفان منطبق نیست، امّا نشان می‌دهد که در روان‌شناسی نیز، انسان موجودی کمال طلب است که تکمیل شخصیّت خود را در گرو رسیدن به مرحله‌ی «خودآرمانی» می‌داند.

۲-۴. مجاهده با نفس در قرآن و عرفان

در قرآنآیاتی از نوع«وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ»(یوسف/۵۳)، انسان را از پیروی نفس برحذر می‌دارند که چنان‌که گذشت منظور از این نفس، نفس حیوانی است. در روایات اسلامی از جهاد با نفس، به «جهاد اکبر» تعبیر شده است که از جهاد با کفّار نیز دشوارتر است.

به گفته‌ی هجویری در کشف‌المحجوب همه‌ی عارفان در این که نفس «منبع شرّست و قاعـده‌ی سوء که اظهار اخلاق دنیّ و افعال مذموم را سبب اوست»، اتّفاق نظر دارند(هجویری، ۱۳۸۹: ۲۴۶) و بر اساس همین باور، مجاهده با نفس، از وظایف اصلی سالک به شمار می‌رود.عارفان از میل و آرزوی نفس با عنوان هوا و هوس یاد می‌کنند که برای سالک، حتّی از وسواس شیطانی خطرناک‌تر است؛ زیرا بهگفته‌ی جنید بغدادی در تذکرةالاولیا، شیطان برخلاف نفس، اصراری بر گناه کردن انسان ندارد؛ و با اوّلین مخالفت انسان، دست از او می‌کشد، امّا نفس پی‌درپی انسان را به خـود می‌خواند (عطّار،۱۳۹۰:۳۸۲). بی‌جهت نیست که بسیاری از عارفان به دلیل دشواری این مجاهده، از آن با عنوان «موت احمر» یاد کرده‌اند و بعضی از فرقه‌های صوفیّه مانند سهلیّه (پیروان سهل بن عبدالله متوفّی ۲۸۳ هجری)، اساس فرقه‌ی خود را بر «مجاهده با نفس» بنا ساخته‌اند.

۳- عزّت نفس

۳-۱. اهمّیّت عزّت نفس در قرآن

خداوند متعال در قرآن کریم، گذشته از این‌که در جای‌جای قرآن خود را «عزیز» خوانده است، در آیات متعدّدی، عزّت را مخصوص خویشدانسته است: «إِنَّ الْعِزَّةَ لِلّهِ جَمِيعًا» (یونس/۶۵، فاطر/۱۰، نساء/۱۳۹). گاه نیز آن را متعلّق به پیامبر(ص) و مؤمنیندانسته است:«وَلِلَّهِ الْعِزَّةُ وَلِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤْمِنِينَ» (منافقون/۸) و جز این، گاهی آن را به مخلوقاتش عنایت فرموده است: «وَتُعِزُّ مَن تَشَاء » (آل عمران/۲۶). همه‌ی این موارد نشان می-دهد که عزّت از جایگاه ویژه‌ای در قرآن برخوردار است و انسان هرگز اجازه ندارد عزّت نفس خود را

خدشه‌دار کند. به گفته‌ی شهید مطهّری نیز، اگرچه نفس در درجه‌ی دانی خود، پایش را از گلیمش درازتر می‌کند، امّا نباید به آن پست گفت و تنها باید جلوی آن را گرفت (مطهّری، ۲۳۴:۱۳۷۲).

۳-۲ اهمّیّت عزّت نفس نزد روان‌شناسان انسان‌گرا

«عزّت نفس» یا «خودارزیابی» (Self-Steem) «عبارت است از احساس ارزشمند بودن» (کِلمز و دیگران، ۱۱:۱۳۸۰) و «ارزیابی مداومی که شخص نسبت به ارزشمندی خود دارد» (شاملو، ۱۴۴:۱۳۸۲). آن‌چه همه‌ی روان‌شناسان بر آن اتّفاق نظر دارند، لزوم ارضای این حس و جلوگیری از تحقیر نفس است که بر دیگر جنبه‌های زندگی انسان تأثیر ویژه‌ای می‌گذارد. در همین راستا، آبراهام مازلو، بنیان‌گذار روان‌شناسی انسان‌گرا، یکی از نیازهای مهمّ انسان را نیاز به عزّت نفس می‌داند و در علّت آن می‌گوید: «ارضای نیازِ عزت نفس به ما اجازه می‌دهد تا از نیرو، ارزش و کفایت خود احساس خاطرجمعی نماییم؛ پس از آن ممکن است در تمام جنبه‌های زندگی شایسته‌تر و پربارتر شویم. زمانی که عزّت نفس نداشته باشیم، حقارت، ناتوانی و ناامیدی همراه با اطمینان کمی به توانایی کنار آمدن با مشکلات زندگی را احساس خواهیم کرد» (شولتز و دیگران، ۳۱۷:۱۳۷۵).

به نظر روان‌شناسان،عزّت نفس تا حدّ زیادی بررفتار، روابط، آفرینندگی (خلّاقیّت) و میزان یادگیری فرد تأثیر می‌گذارد (کِلمز، ۱۳۸۰: ۲۶-۳۲) و این موضوع نیاز به تأمین آن را بیش‌تر مطرح می‌سازد. بدیهی است ارزیابی ضعیف از خود یا کمبود عزّت نفس باعث مشکلات عاطفی و ناهنجاری‌های رفتاری می‌گردد و به همین دلیل از دست دادن عزّت نفس، نه تنها در دانش روان‌شناسی توصیه نمی‌شود، بلکه به شدّت منع می‌گردد.

از یک نگاه روان‌شناسانه‌ی دیگر، هرچند در نظریّه‌ی شخصیّتی آلفرد آدلر، احساس حقارت در همه‌ی انسان‌ها از عوامل انگیزش رفتار است و چون در همه وجود دارد، نشانه‌ی ناهنجاری نیست (شولتز، ۱۳۵:۱۳۷۵)، امّا باید توجّه داشت که این حقارت‌ها نباید چندان زیاد باشند که به عقده‌ی حقارت بینجامند؛ زیرا به نظر آدلر منبع عقده هرچه که باشد، شخص امکان دارد سعی در جبرانِ افراطی نموده و عقده‌ی برتری‌جویی را پرورش دهد و در نهایت دچار لاف زدن و به خود بالیدن و تکبّر و غرور گردد (همان:۱۳۷). با توجّه به آن‌چه گفته شد روشن است که دیدگاه‌های جدید روان‌شناسی در مورد لزوم رعایت عزّت نفس، بسیار با آموزه‌های اسلام همسو است.

۳-۳لزوم رعایت عزّت نفس با توجّه به باورهای عارفان

آموزه‌های قرآن و اسلام، انسان را به رعایت کرامت و شرافت نفس شریف خود و مجاهده با نفس پلید سفارش کرده‌اند و از آن‌جا که اندیشه‌های عارفان اسلامی برگرفته از قرآن و اسلام است، می‌توان لزوم رعایت عزّت نفس را نیز از اصول اصلی عرفان اسلامی دانست. در نگاه عارفان، انسان به استناد آیه‌ی شریفه-ی «وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي» (حجر/۲۹)، موجودی الهی است؛ او «خلیفه‌ی خداوند در عوالم مختلف جبروت و ملکوت و ناسوت است» (محمّدیان، ۳۹:۱۳۸۶) و از آن‌جا که طبق آیه‌ی «إِنَّ الْعِزَّةَ لِلّهِ جَمِيعًا»، تمام عزّت‌ها

در خداوند جمع است، باید در وجود انسان نیز به ودیعه گذاشته شده باشد؛ چنان‌که آیه‌ی «وَلِلَّهِ الْعِزَّةُ وَلِرَسُولِهِ وَلِلْمُؤْمِنِينَ»، نیز این موضوع را تـــأیید می‌کند وانسان را از لکّه‌دار کردن نفس شریف و ملکی خود باز می‌دارد.

در باوری دیگر، هر یک از اسامی خداوند رهنمون صفتِ او می‌شوند و هر صفتی رهنمون ذات(محمّدیان، ۱۳۸۱: ۲۴۰)، بنابراین بنا به کاربرد اسمِ «عزیز» در قرآن، عزّت، صفت حق است و از آن‌جا که انسان تجلّی‌گاه حق و آینه‌ی تمام‌نمای اوست، انسان نیز باید عزیز باشد.

۴-نگاه تحقیرآمیز صوفیان نسبت به نفس درحکایت‌های تذکرةالاولیا و نفحات‌الانس

حکایت‌های دو کتابتذکرةالاولیا و نفحات‌الانس در موضوع «مجاهده با نفس»، گویای آن است که گذاشتن عنوان «ولی» و «شیخ» (به عنواناستاد، راهنما، مربّی و مکمّل نوع بشر) بر برخی صوفیانِ دو کتاب، با تسامح صورت گرفته است؛ زیرا آن‌جا که در باور اولیا، شناخت «خودِ روحانی» از چنان جایگاهی برخوردار است که زیر بنای اصل خـــداشناسی است، در نگـــاه این صوفیـــانِ کج‌اندیش، «خودِ روحانی» نیز مانند «خودِ نفسانی» به چیزی گرفته نمی‌شود و به گفته‌ی استاد مطهّری «آن‌جا که مسئله‌ی جهاد با نفس در کلمات آن‌ها مطرح است، ضمناً جهاد با آن نفس شریفه هم شده است؛ یعنی به این‌که چنین خودی در کار هست، کم‌تر توجّه شده است» (مطهّری، ۲۳۵:۱۳۷۲). بدیهی است که پیش گرفتن این روش بر «خودشناسی» تأثیرات منفی و جبران ناپذیری وارد می‌سازد؛ به بیان دیگر، انسانی که به سرکوب نفس شریف خود بپردازد، هرگز به گنج گران‌بهای وجود خود پـــی نمی‌برد تا به واسطه‌ی شناخت خود، به شناخت خدا برسد.

در شیوه‌های صوفیانِ این دو اثر، برای تهذیبِ نفس، گاه به مواردی ناخوشایند و ناسازگار با اصول انسانی برمی‌خوریم که هر چند به ذلّت کشاندننفسِ حیوانی، مهم‌ترین هدف آن‌ها بوده است، امّانفس ناطقه‌ی پاک نیز از همین رهگذر، ازعزّت به ذلّت کشیده شده است؛ زیرابنا به شیوه‌ی نادرست آن‌ها، شکستن مَـنیّت نفس حیوانی با نـوعی خود کمتربینی، احساس حقارت، بی‌ارزشی و از بین رفتن عزّت انسانی همراه شده است که نه در اسلام سفارش شده است و نه در روان‌شناسی امروز جایگاهی دارد.

این روش‌های بدعت‌آمیز و نادرست درچند مبحث زیر قابل تأمّل و بررسی است:

۴-۱. از بین رفتن عزّت نفس با دریوزگی

در تذکرةالاولیا آمده است که جنید بغدادی در نشان دادن راه معرفت به ابوبکر شبلی، وی را یک سال به کبریت فروشی و سال بعد به دریوزگی دستور داده است تا شبلی به بی‌ارزشیِ خود نزد خلق پی ببرد و احساس غرور نکند (عطّار، ۱۳۹۰: ۵۳۷).

عبدالرّحمان جامی نیز در نفحات‌الانسآورده است کهابومحمّد حدّاد به سفارش استادش، ابوحفص، آهنگری می‌کرده است و پول حاصل از آن را به درویشان می‌داده است و خود برای خوار کردن نفس ، گدایی می‌کرده است و چون مردم متوجّه علّت کار او شده‌اند، استادش، گدایی را بر وی حرام کرده و به رفع

نیازها از راه آهنگری سفارش کرده است (جامی، ۱۳۹۰: ۵۷)و این در حالی است که اسلام به هیچ روی گدایی را نمی‌پسندد و طبق نظر آدلر این اقدام صوفیان شاید زمینه‌ی خود برتربینی افراطی و غرور بیش‌تر را نیز فراهم ساخته باشد.

۴-۲. از بین رفتن عزّت نفس با تحمّل ضرب و شَتم دیگران

یکی از شیوه‌های رایج صوفیان برای تهذیب نفس، خوار کردن آن از راه سیلی خوردن از دیگران است. در این زمینه،درتذکرةالاولیا،حکایت بایزید بسطامی وتجویز دارویی معنوی! برای زاهدی که سی سال روزه‌دار بود، امّا از عرفان اثری در خود نمی‌دید،بسیار شنیدنی است و گویای نکات انتقادی بسیار: در گفت‌وگوی بایزید به این زاهد آمده است که: «اگر سیصد سال به روزه باشی و نماز کنی یک ذرّه بوی این حدیث نیابی... از بهر آن‌که تو محجوبی به نفس خویش... بر سر آن محلّت که تو را بهتر شناسند بنشین و توبره‌ای پر جوز کن و پیش خود بِنِه و کودکان جمع کن و بگو که هر که سیلیی مرا زند یک جوز بدهم و هرکه دو سیلی بزند دو جوزدهم و در شهر می‌گرد تا کودکان سیلی برگردنت می‌زنند که علاج تو این است» (عطّار، ۱۳۹۰: ۱۴۹-۱۵۰).

این روشِ تهذیب نفس مورد نظر ابراهیم اَدهم نیز بوده است؛ چنان‌کهوقتی پیران حرم به استـقبال او می-آیند و در بین راه او را نمی‌شناسند واز او نـــشانِ ابراهیـم اَدهم را می‌گیرند و وی می‌گوید: «چه می‌خواهید از آن پیرِ زندیق؟» و پیران، وی را به خاطر بی‌حرمتی به ابراهیم ادهم سیلی می‌زنند،ابراهیم خدا را شکر می-کند که نفس را به کام خود دیده است (عطّار، ۱۳۹۰: ۹۱).

گاهی نیز خوار شدن نفس از طریق چوب خوردن بوده است؛ چنان‌که، وقتی ابوتراب نخشبی را به اتّهام دزدی، دویست چوب می‌زنند و سپس از او عذر می‌خواهند، از لحظه‌ی چوب خوردنِ خود به عنوان خوش-ترین وقت یاد می‌کند که به آرزوی خود یعنی خواری نفس رسیده است: «...شیخ گفت: «ای برادران! به حقّ وفای اسلام که هرگز وقتی بر من گذر نکرد خوش‌تر از این وقت و سال‌ها بود تا می‌خواستم که این نفس را به کام خود ببینم، بدان آرزو اکنون رسیدم» (عطّار، ۱۳۹۰: ۳۱۱).

در ردّ این روش‌ها نیز می‌توان گفت: آن‌جا که در اسلام، حیوانات نیز از حقوق برخوردارند و آزار آن‌ها پسندیده نیست، هیچ توجیهی برای موارد بالا پیدا نمی‌شود. در نظریّه‌های روان‌شناسی امروز نیز - چنان‌که اشاره شد- خود کم‌تربینی عامل ایجاد عقده‌ی حقارت و اختلالات رفتاری است.

۴-۳ از بین رفتن عزّت نفس با تحمّل توهین و ناسزای دیگران

این شیوه نیز در حکایت‌هایتذکرةالاولیا بی‌نمونه نیست؛ در سرگذشت ابوعبدالله خفیف آمده است که وی برای شخصِ مُسهِلِ ناسپاسی که شبانه مهمان او شده است، طاس می‌نهاده است، امّا چون یک لحظه به خواب افتاده است و مسافر گفته است: «کجایی؟ که لعنت بر تو باد»، ابوعبدالله، این سخن او را «رحمت بر

تو باد» شنیده است: «... بامداد مریدان با شیخ گفتند: «آخر این چه مسافر است که لفظی چنین و چنین گفت؟ و ما را تحمّل و طاقت نماند، و تو تا این غایت صبر می‌کنی؟» شیخ گفت: «من چنین شنیدم که گفت: رحمت بر تو باد» (عطّار، ۱۳۹۰: ۵۰۳).

در راستای همین روش هنگامی‌که از ابراهیم اَدهم می‌پرسند: «تا در این‌راه آمدی هیچ شادی به تو رسیده است؟» وی در پاسخ، از چندین مورد خواریِ نفس خود از جمله مسخره شدن در کشتی و سیلی خوردن از شخصی مسخره، رانده شدن از مسجد و خونین شدن سر خود به واسطه‌ی برخورد با پلّه‌ها، بول کردن مسخره‌ای بر او، تف کردن شخصی براو در کنار دجله و سرانجام تشبیه شدن خود به غلامی هندو نام می‌برد که در هر بار از خواری نفس خود شاد گشته است (عطّار، ۱۳۹۰: ۱۰۰-۱۰۱).

درباره‌ی این روش‌ها نیز باید گفت: آموزه‌های اسلام بر اساس احترام به دیگران و پرهیز از ناسزا بنا شده است، نه مسخره کردن یا مسخره شدن و ناسزا گفتن و شنیدن. در نظریّه‌های روان‌شناسی شخصیّت نیز این موارد نه تنها به کمال شخصیّت انسان کمکی نمی‌کنند، بلکه رشد آن را کُند و چه بسا متوقّف می‌سازند.

۴-۴ از بین رفتن عزّت نفس باخوک‌بانی

در یکی از حکایت‌های نادر و مشترک در دو کتاب به این نکته اشاره شده است که گاه مریدانتاوانِ ترکِ ادب نسبت به پیران را با بهای سنگینِ از دست دادن عزّت نفس می‌پرداخته‌اند؛ چنان‌که احمدِ نصر به خاطر ترک ادب و سخن گفتن در حضور دویست و هشتاد پیر،به یک سالخوک‌بانی در روم گمارده شده است تا این پیران او را ببخشند (عطّار،۱۳۹۰:۶۶۱، جامی،۱۳۹۰: ۲۹۶).

در مورد این روش نیز باید گفت: اگرچه هدف این پیران تهذیب نفسِ احمد بوده است، امّا اشرف مخلوقات را شایسته‌ی مراقبت از پست‌ترین حیوانات دانستن، نه تنها باعث تهذیب نفـس نمی‌شود، بلکه به شدّت از عزّت نفس می‌کاهد که در اسلام و دانش روان‌شناسی ردّ است.

۴-۵. از بین رفتن عزّت نفس با پاک کردن دستشویی، جمع‌آوری زباله‌ها و رانده شدن

درتذکرةالاولیا و در سرگذشت ابوسعید ابوالخیر آمده است که وی با انگیزه‌ی خوار کردن نفسِ رئیس بچه‌ای که تازه به راه سلوک درآمده است، وی را پس از دستور دادن به روزه و ذکر مُدام، یک سال به پاک کردن مِبرز (دستشویی) و کلوخ آماده کردن برای آن و یک سال به گرم کردن حمام و سال دیگر به دریوزگی دستور داده است و حتّی به اصحاب خود سفارش کرده است که در صورت بازگشت رئیس بچه به خانقاه او را برانند و هیچش ندهند. ادامه‌ی رفتارِ خانقـاه نشینانِ شکم‌پرست با این سالکِ مبتدی نیز از قول خودِ عطّار شنیدنی‌تر است: «... شب چهارم در خانقاه سماع بود و طعام‌های لطیف! ساخته بودند... چون سفره بنهادند بر سر سفره جایش ندادند. او بر پای می‌بود و شیخ و اصحاب در وی ننگریستند. چون طعام بخوردند شیخ را چشم بر وی افتاد گفت: «ای ملعونِ مطرودِ بدبخت! چرا از پی کاری نروی» جوان را در آن ضعف و گرسنگی بزدند و بیرون کردند و درِ خانقاه دربستند (عطّار، ۱۳۹۰: ۷۰۱-۷۰۲).

این شیوه در نفحات‌الانس نیز نمونه‌ای دارد، آن‌جا که ابومزاحم شیرازی به دیدار ابوحفص حدّاد رفته است و ابوحفص به پاک کردن زباله‌ها (خلاها) مشغول بوده است و با این حال برای استقبال از ابومزاحم خود را نَشُسته است؛ زیرا ابومزاحم نیز روشی مانند وی داشته است: «... شخصی دررسید و ابوحفص را گفت: «خود را بشوی و جامه درپوش که شیخ ابومزاحم از فارس دررسید!» گفت: «اگر این آن ابومزاحم است که من می‌شناسم، می‌شاید که مرا چنین بیند» فی‌الحال ابومزاحم دررسید. چون آن حال بدید، سلام کرد وجامه به سر بیرون افکند و به کار درایستاد» (جامی، ۱۳۹۰: ۵۸).

از آن‌جا که یکی از انگیزه‌های حکایت‌پردازی صوفیان، تعلیم مریدان بوده است و در این راستا بعضی حکایت‌ها از اغراق خالی نیست، به نظر می‌رسد در ناسزا گفتن بوسعید به مرید، زیاده‌روی شده است، امّا در این‌که طرد مریدان، تمیز کردن دست‌شویی و دیگر شیوه‌های موجود در دو حکایت، از روش‌های معمول برای تهذیب نفس بوده است تقریباً هیچ شکّی وجود ندارد. با توجّه به مقدّمات مقاله، به‌کارگیری این روش-ها نیز هم در اسلام و هم در روان‌شناسی کاملاً مردود است.

۴-۶. از بین رفتن عزّت نفس با تشبیه کردن خود به حیواناتدر گفتار و عمل

از حکایتی ازتذکرةالاولیا چنین برمی‌آید کهگاه صوفیان برای تهذیب نفس، خود را همپایه‌ی سگ دانسته-اند که این اقدام آن‌ها به شدّت از عزّت نفسِانسانی می‌کاهد؛ چنان‌که ابوعثمان حیری چون دعوت منکری را اجابت می‌کند، امّا وقتی به خانه‌ی او می‌رسد،منکر او را باز می‌گرداند و می‌گوید «ای شکم خوار! چیزی نیست» و تا سی بار این دعوت و راندن را ادامه می‌دهد، ابوعثمان متغیّر نمی‌شود و چون منکر دلیل عدم تغیّر او را جویا می‌شود، می‌گوید: »... کار سگان همین باشد چون برانی بروند چون بخوانی بیایند و هیچ تغیّر در ایشان بازدید نیاید... کار مردان دیگر است» (عطّار، ۱۳۹۰: ۴۱۶).

در حکایتی دیگر نیز در همین کتاب، چون نفسِ سهل بن عبدالله نان و ماهی از او می‌خواهد، وی خود را به‌جای اَستر و با نصفِ مزد استر، در خراس می‌بندد و شب پس از گرفتن یک درهم، نان و ماهی می‌خرد و به نفس می‌گوید: «ای نفس! هرگاه که ازمن آرزو می‌خواهی با خود قرار ده که ازبامداد تا شبانگاه کار ستوران کنی» (عطّار، ۱۳۹۰: ۲۶۵-۲۶۶)؛ غافل از این‌که ارزش و کرامت انسانی خود را به یک درهم فروخته است و متضرّر واقعی خودِ راستین او بوده است.

اگر بخواهیم همه‌ی شیوه‌های بالا را از نظر شدّت و ضعف دسته‌بندی کنیم، شاید بتوان گفت روش اخیر ناپسندترین ونادرست‌ترین آن‌هاست که طبق نظر اسلام، الهی بودن انسان را و طبق باور عارفان مقام جانشینی خداوند را از او سلب کرده است و احساس حقارت و بی‌ارزشی را بیش از همه به انسان القا کرده است و از این رهگذر آسیب‌های روانی جبران ناپذیری را بر شخصیّت و عزّت نفس انسان وارد ساخته است.

برآیند نهایی

از حکایت‌های صوفیان چنین برمی‌آید که گاه آنان، در طول تاریخ تصوّف اسلامی، از مسیر اصلی عرفان منحرف شده‌اند. این انحراف گاه ناشی از درک نادرست آن‌ها از مسائل اساسی عرفان بوده است. یکی از این

مسائل مهم در عرفان، «مجاهده با نفس» است که اگرچه در آموزه‌های اسلام بسیار تأکید شده است، امّا باید توجّه داشت که منظور از این نفس، نفس حیوانی (پست‌ترین مرحله‌ی نفس) بوده است. این در حالی است که بعضی صوفیان، به منظور خوار کردن نفس حیوانی، نفس انسانیِ پاک و عزّت آن را نیز بسیار تحقیر کرده‌اند و با کج‌اندیشی‌های افراطی، تمایزی بین دو نوع «خود» (نفس) قایل نبوده‌اند.

امروزه رسیدن به عزّت نفس و تقویت آن، در نگاه روان‌شناسان و بـه ویژه روان‌شناسـان انسان‌گرا نیز، تا حدّ زیادی بر رفتار، روابط، آفرینندگی و میزان یادگیری فرد تأثیر می‌گذارد و احساس کفایت و رضایت از خود را به دنبال دارد. کمبود آن نیز باعث ایجاد عقده‌ی حقارت و به پیروی از آن، میل افراطی به برتری‌جویی و تقویت تکبّر و غرور می‌شود و اختلالات روانی جبران‌ناپذیری را به دنبال دارد.

با نگاهی به حکایت‌های نفحات‌الانس و تذکرةالاولیاو به ویژه درتذکرةالاولیا، درمی‌یابیم که دریوزگی، تحمّلضرب و شَتم، تحمّل توهین و ناسزای دیگران، تشبیه کردن خود به حیوانات از جمله سگ و استر، پاک کردن دستشویی و کلوخ آماده کردن برای آن، گرم کردن حمّام برای دیگر مریدان، جمع‌آوری زباله‌ها، طرد شدن از خانقاه، خوکبانی و... همه و همه از بدعت‌ها، رسوم ناخوشایند و شیوه‌های ناسازگار با شرافت و عزّتِ نفس هستند که از سوی سالکان یا پیرانِ آنان، برای خوار کردن نفسِ پلید و حیوانی به کار گرفته می‌شده‌اند و در این گـــیر و دار ضـربات جبـران‌ناپذیری بر نفسِ پاک و شایسته‌یِ احترامِ انسان، وارد ساخته‌اند.

کتاب‌نامه

- قرآن کریم(۱۳۶۷)، ترجمه‌ی عبدالمحمّد آیتی، چاپ اوّل، تهران: سروش.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، در سایه‌ی آفتاب، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- جامی، نورالدّین عبدالرّحمان (۱۳۹۰)، نفحات‌الانس من حضرات‌القدس، مقدّمه و تصحیح و تعلیقات از محمود عابدی، چاپ ششم، تهران: سخن.
- دشتی، علی (۱۳۶۳)، پرده‌ی پندار، چاپ چهارم، تهران: جاویدان.
- راس، آلن اُ (۱۳۸۶)، روان‌شناسی شخصیّت، ترجمه‌ی سیاوش جمال‌فر، چاپ پنجم، تهران: روان.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۶)، دنباله‌ی جستجو در تصوّف، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- شاملو، سعید (۱۳۸۲)، روان‌شناسی شخصیّت، تهران: رشد.
- شولتز، دوان و دیگران (۱۳۷۵)، نظریّه‌های شخصیّت، ترجمه‌ی یحیی سیّد محمّدی، چاپ اوّل، رودهن: دانشگاه آزاد اسلامی رودهن.
- عطّار، فریدالدّین محمّد بن ابراهیم (۱۳۹۰)، تذکرةالاولیا، بررسی و توضیح و فهارس از محمّد استعلامی، چاپ بیست و دوم، تهران: زوّار.
- فروزان‌فر، بدیع‌الزّمان (۱۳۶۱)،احادیث مثنوی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

- کِلِمز، هریس و دیگران (۱۳۸۰)، روش‌های تقویت عزّت نفس در نوجوانان، ترجمه‌ی پروین علی-پور، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- محمّدیان، عبّاس (۱۳۸۱)، حکیم عاشق: سیری در اندیشه‌های حکمی و عرفانی حکیمسبزواری، چاپ اوّل، سبزوار: دانشگاه تربیت معلّم سبزوار.
- محمّدیان، عبّاس (۱۳۸۶)، سیمای انسان در مثنوی مولوی، چاپ اوّل، سبزوار: دانشگاه تربیت معلّم سبزوار و مؤسّسه‌ی فرهنگی- هنری انتظار.
- مطهّری، مرتضی (۱۳۷۲)، انسان کامل، چاپ هشتم، تهران: صدرا.
- مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۸۵)، مثنوی معنوی، بر اساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی رینولد نیکلسون و به کوشش شمس‌الدّین خورشیدکلاه، چاپ اوّل، تهران: صدای معاصر.
- هجویری، ابوالحسن علیّ بن عثمان (۱۳۸۹)،کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی با مقدّمه‌ی قاسم انصاری، چاپ یازدهم، تهران: طهوری.
- یوسف‌پور، محمّدکاظم (۱۳۸۰)، نقد صوفی، چاپ اوّل، تهران: روزنه.
- Sufis’s dismissive approach at soul in Tadhkirat-ul-Awliyā
- Nafahatalons and compare it with Quran and psychologists viewpoint

بررسی مقایسه ای بین شیوه آموزشی دانش آموز محور و شیوه آموزشی کتاب محور رایج در پایه اول ابتدایی به منظور آموزش الفبا به کودکان غیر فارسی زبان ایرانی

عشرت ثقفی[۱]

کارشناس ارشد آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی " مقایسه ای بین شیوه آموزشی فراگیر محور و شیوه آموزشی کتاب محور رایج در پایه اول ابتدایی به منظور آموزش الفبا به کودکان غیر فارسی زبان ایرانی " می پردازد. هدف از انجام این تحقیق، یافتن شیوه های آموزشی مناسب، متفاوت و بهینه برای آموزش الفبای زبان فارسی به کودکان بلوچ ایران زمین است. بدین منظور نگارنده قصد دارد بین یک روش آموزشی فراگیر محور و روش کتاب محور سنتی رایج، به منظور آموزش الفبای زبان فارسی به کودکان هم وطن بلوچ مقایسه ای انجام دهد و نتایج حاصل از این بررسی را جهت تهیه و تدوین مطالب درسی بهتر برای آموزش الفبا به دیگر کودکان غیر فارسی زبان هم وطن ارائه نماید. در این پژوهش ابتدا بررسی کتابخانه ای در مورد روش پاسخ فیزیکی کامل به عنوان یک روش فراگیر محور انجام می شود، سپس نتایج این بررسی در تدوین ۳ درس برپایهٔ شیوهٔ پاسخ فیزیکی کامل جهت آموزش ۳ آوای مشترک بین زبان فارسی و زبان بلوچی که سهولت بیان آنها به صورت غیر مستقیم از میان گفته های کودکان محرز می شود به کار می رود تا از آنها برای آموزش گروه آزمایش استفاده شود. در پایان نتایج حاصل از این آموزش، در مقایسه با آموزش دروسی از کتاب درسی «بخوانیم» کلاس اول ابتدایی حاوی ۳ آوای مورد نظر به گروه کنترل، مورد بررسی و تحلیل آماری قرارمی گیرد. نتیجهٔ پژوهش نشان می دهد که آموزش الفبا به روش پاسخ فیزیکی کامل (شیوه فراگیر محور) نسبت به روش سنتی، موفقیت قابل توجهی در پیشرفت آموزشی کودکان بلوچ زبان ایرانی داشته است.

کلیدواژه‌ها: پاسخ فیزیکی کامل، واج، زبان مادری، زبان دوم، فراگیری زبان دوم، فراگیری هدایت شدهٔ زبان

مقدمه

آموزش زبان در قالب حرفه در قرن بیستم مطرح شد و این زمانی بود که زبان شناسان کاربردی، به همراه معلمینِ زبان در جستجوی چارچوب های نظری برای تهیه مطالب درسی و آموزش زبان بودند و در نتیجه از حوزه های رو به گسترشی همچون زبانشناسی و روانشناسی الهام می‌گرفتند. ابتکارات در زمینهٔ آموزش زبان در این دوره نشأت گرفته از نوعی نگرش خاص به فرایند زبان‌آموزی بود و دیدگاه غالب این بود که زبان آموزی به بهترین شیوه، زمانی انجام می شود که زبان‌آموزان با یکدیگر در تعامل باشند، کاری انجام دهند یا محتوای مطلبی را یاد بگیرند یا موضوعاتی را که به زندگی آن ها مربوط می شود مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند؛ یعنی شرایطی که توجه آن ها مستقیماً به سوی زبان هدایت نشود مگر زمانی که توجه

[1] . eshratsaghafi@yahoo.com

به شکل زبانی ضروری باشد. برای انتخاب از میان روش های موجود، معلم نیاز به سنجش همخوانی ارزش‌ها، اهداف، تجارب و نگرش های بنیادی خویش با روش های خاص مورد نظر و مناسب بودن شرایط روش ها برای زبان آموزان داشت.

"در دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در ایالات متحده امریکا، روش شنیداری- گفتاری۱ حاکمیت داشت. هنگامی که چامسکی۲ با این نظریه که زبان مجموعه‌ای از الگوهاست که از طریق شکل‌گیری عادت فراگرفته می شود مخالفت کرد، تأثیر این روش نیز رو به افول گذاشت. به دنبال سقوط آن، روش تدریس، وارد دوره ای از گوناگونی در دهۀ ۱۹۷۰ و اوایل دهۀ ۱۹۸۰ شد" (لارسن- فریمن۳، ۱۳۸۴: ۱۷۳). در این دوره، شماری از روش های ابداعی از قبیل روش صامت۴ (۱۹۷۲)، روش یادگیری جمعی زبان۵(۱۹۷۶)، روش پاسخ فیزیکی کامل۶ (۱۹۷۷)، روش یادگیری تلقینی۷ (۱۹۷۸) و رویکرد طبیعی۸ (۱۹۸۳) پدیدار شدند.

در پژوهش حاضر، بررسی مقایسه ای بین دو شیوه فراگیر محور و سنتی رایج در مدارس کشور، از طریق انجام آموزش عملی الفبای زبان فارسی به عنوان زبان دوم به کودکان بلوچ انجام می‌شود. با توجه به موارد فوق، روش پاسخ فیزیکی کامل به علت داشتن ویژگی هایی مناسب برای آموزش به زبان آموزان مبتدی، جهت آموزش الفبا۹ی زبان فارسی به کودکان غیرفارسی زبان ایرانی (بلوچ) مورد استفاده قرار خواهد خواهد گرفت.

۱-پرسش ها و فرضیه ها ی پژوهش

پژوهش حاضر سئوالهای ذیل را در بر می گیرد:

سؤال اول: استفاده از مهارت شنیداری و تمایز آوایی به‌عنوان پیش نیاز در آموزش الفبای زبان فارسی به غیر فارسی زبانان تا چه حد در ارتقاء سطح زبان آموزی مؤثر است؟

سئوال دوم: استفاده از مطالب درسی موجود در کتاب های آموزشی دوره ی ابتدایی، با توجه به غیر فارسی زبان بودن اکثر کودکان در استان های مختلف کشور ایران، تا چه حد در ارتقاء سطح زبان آموزی آنها مؤثر است ؟

پیرو پرسش های فوق، فرضیه های زیر مطرح می گردند.

---

[1]-Audiolingual Method
Chomsky, N -[2]
[3]-Larsen – Freeman, D
[4]-Silent way
[5]-community language learning
[6]-Total physical Response
[7]-Suggestopedia
[8]-Natural Approach
[9]- Alphabet

فرضیهٔ اول: استفاده از مهارت شنیداری و تمایز آوایی به عنوان پیش نیاز در آموزش الفبای زبان فارسی به غیر فارسی زبانان در ارتقاء سطح زبان آموزی مؤثر است.

فرضیهٔ دوم: – استفاده از مطالب درسی در کتاب های آموزشی دوره ی ابتدایی، با توجه به غیر فارسی زبان بودن اکثر کودکان در استان های مختلف کشور ایران، در ارتقاء سطح زبان آموزی آنها مؤثر است.

۲– پیشینه تحقیق

رویکرد آموزش فراگیر محور، اگرچه در بومی سازی آموزش برای کودکان کوشش می کند، اما چشمان خود را به تجربه های جهانی در گستره آموزش خلاق نبسته است و همواره در پی آن است که از تجربه های چند سده‌ای آموزشگران بزرگ بهره ببرد. این رویکرد از سوی برجسته ترین اندیشمندان و فیلسوفان جهان از قبیل: ژان ژاک روسو، رابرت اوئن، فردریش فروبل، هنریش پستالوزی، مونتسوری، جان دیوئی، رودلف اشتاینر، سیمونویچ ویگوتسکی، ژان پیاژه و بسیاری نامهای دیگر مورد توجه قرار گرفته و گنجینه ای بزرگ از تجربه ها و آموزه ها برای ما به ارمغان آورده است.

برای آنکه به وجود آمدن نظریه آموزش شاگردمحور۱ را به خوبی درک کنیم باید ابتدا آن را در بستر تاریخی خود بررسی کنیم. نیمه اول قرن بیستم، بدون شک متعلق به رفتارگرایی۲ بود. این نظریه روان شناختی که توسط نظریه پردازانی چون جان واتسون، بی اف اسکینر و دیگران حمایت می شد، دیدگاهی مکانیکی و ماشینی نسبت به آموزش انسان داشت. رفتارگرایان، رویکرد روان شناسانه خود را بر فلسفه جان لاک انگلیسی بنیان گذاشته بودند. در این رویکرد، ذهن انسان لوحه ای سفید در نظر گرفته می شد که فطرت نقشی در آن ندارد و زندگی اجتماعی خطوطی را بر آن لوحه نقش می زند و شخصیت و روش و منش انسانی را تعیین می کند. به این ترتیب رفتارگرایی، مدعی بود که می تواند افراد جامعه را تنها از طریق آموزش رفتارهای مناسب، به جامعه ای ایده آل و بدون کم و کاستی تبدیل کند زیرا اگر محیط زندگی انسان و عوامل بیرونی رفتار را بتوان کنترل کرد، پس می توان هر خروجی مورد نظری را هم انتظار داشت.

اوج گیری رفتار گرایی و اقبال شدید روان شناسان و متولیان آموزشی به چنین رویکرد مکانیکی به آموزش، منجر به کنار گذاشتن بسیاری از دیدگاه های گذشته در مورد اصالت دانش و نقش فطرت و ذهن انسان در یادگیری شد. چرا که در این دیدگاه، یادگیری چیزی جز توالی رابطه محرک و پاسخ و شرطی شدن ذهن توسط تکرار رابطه بین علت و معلول یا به عبارت صحیح تر محرک و پاسخ نبود. همان طور که مشخص است این دیدگاه تنها بر آنچه قابل مشاهده و اندازه گیری است مبتنی شده بود. بنابراین در این تئوری تنها رفتار یا برونداد قابل مشاهده و سنجش می توانست یادگیری را مورد ارزیابی قرار دهد. یا به قول رفتارگرایان :"یادگیری تغییر رفتار است".

[1] - student centered
[2] - behaiviorism

دیدگاه های کاهش گرایانه رفتارگرایان، رفته رفته موجب واکنش عده ای دیگر از روان شناسان شد که از نقطه نظر به شدت مادی گرا و مکانیکی رفتارگرایی وحشت زده شده بودند. ابتدا روان شناسان آلمانی با مطرح کردن روانشناسی گشتالت[1]، در برابر موج سهمگین رفتارگرایی ایستادند. گشتالتی ها روان شناسانی کل گرا بودند که به شدت با جزئی نگری رفتارگرایی مخالفت می کردند و معتقد به یادگیری از نوع بینش و درک کل بودند.

روان شناسان دیگری نیز به عنوان مدافعین روان شناسی شناختی، بار دیگر مفاهیم مطرود شده ای مثل ذهن، یادگیری، تفکر، دانستن، و آموختن را وارد مباحث آموزشی کردند. روان شناسان شناختی، بر فرایند های ذهنی و عقلی بیش از نمودهای بیرونی رفتار متمرکز بودند و عقیده داشتند ذهن انسان در مرکز جهان قرار دارد. این ساختارها و ارتباطات ذهنی است که به رفتار انسان معنا و مفهوم می بخشد و حتی اگر یادگیری نمادی بیرونی هم نداشته باشد، باید تغییر را در عمق ذهن، باور و تفکر انسان جستجو کرد.

به زودی در بین روان شناسان شناختی نیز رویکردی نوین به نام روان شناسی تحولی با نظریات ژان پیاژه[2] (۱۹۸۰-۱۸۹۹) آغاز شد. ژان پیاژه که بی شک یکی از بزرگترین و تاثیرگذارترین چهره های آموزشی و روانشناسی کودک در تاریخ است، به نقش رشد و تکامل انسان در یادگیری توجه کرد. او روند تکامل ذهن در انسان را به چهار دوره تقسیم کرد که از اندیشه عینی تا انتزاعی، هر کودک انسان، باید از این مراحل بگذرد تا قوای تحلیل و قضاوت ذهنی او به اعلا درجه برسد.

همزمان با پیاژه افراد دیگری هم در جای جای جهان با استناد به تحقیقات پیاژه، شروع به نظریه پردازی در حوزه آموزش بر اساس روانشناسی شناختی کردند یعنی رویکردی را وارد آموزش کردند که مبتنی بر پرورش ذهن انسان بود. یکی از این افراد پزشکی ایتالیایی به نام ماریا مونته سوری[3] (۱۹۵۲-۱۸۷۰) بود که نظریات پیشروی خود را در زمینه آموزش با تأسیس مدارسی برای کودکان فقیر در مناطق محروم مورد آزمایش عملی قرار می داد. ماریا مونته سوری نگاهی کل نگر به انسان داشت و معتقد بود آموزش و پرورش باید به صورت همه جانبه بر تربیت قوای انسانی در همه زمینه ها متمرکز باشد و البته با توجه به درجات تکامل و رشد کودک، برنامه های آموزشی خود را تنظیم و سازماندهی کند. بی شک مونته سوری یکی از پایه گذاران نظریه آموزش و پروش شاگرد محور بوده و هست.

۱-۲ - ماهیت فراگیر

نظریه آموزشی شاگرد محور، قائل به فردگرایی است چرا که انسان را در محور همه چیز قرار می دهد. یادگیرنده در مرکز نظام آموزشی قرار دارد و تمام برنامه ها، محتوای درسی، رویه های آموزشی و امکانات باید حول محور او بگردد. هر فردی به خودی خود دارای اهمیت و جایگاه منحصر به فردی است

1- Gestalt Psychology
2 - Jean Piaget
3 - Maria Montessori

که باید آموزشش را بر طبق نیازها و توانایی های منحصر به فرد خود تنظیم کند و اوست که تصمیم می گیرد چه و چقدر بیاموزد.

دیدگاه شناختی به خصوص در روانشناسی تحولی، بر نیک بودن سرشت انسان تاکید دارد. در این دیدگاه است که بار دیگر بازگشتی به نظریات ژان ژاک روسو۱ (1712-1778) در کتاب امیل۲ صورت می گیرد به این ترتیب یادگیرنده کسی است که به صورت فطری علاقه به یادگیری، پیشرفت، رشد و آموختن دارد و اگر محیطی غنی و پر از محرک های ذهنی برایش فراهم شود، به صورت ذاتی و بدون نیاز به دیگران می تواند راه خود را بیابد و بیاموزد. هر کودک انسان دارای جنبه عاطفی، ذهنی، اجتماعی، جسمی و اخلاقی است پس یک برنامه آموزشی غنی، برنامه ای است که به طور متعادل به همه این موارد رسیدگی کند.

نکته دیگر در تئوری شاگردمحور، نقش فعال او در پروسه یادگیری است. این دیدگاه برای نخستین بار در تاریخ آموزش، انسان را یادگیرنده ای فعال می داند که به خلق معنا می پردازد. سابقاً کودک موجودی، منفعل تعریف می شد که برای یاد گرفتن باید ساکت و بی حرکت می نشست و به سخنان معلم گوش می سپرد اما در این دیدگاه، دانش آموز به صورت فعال در آنچه می آموزد و آنچه می خواهد بیاموزد نقش ایفا می کند؛ به طور فعال به تحقیق و پژوهش و پرسش گری می پردازد و معنا را در ذهن خود می سازد. بنابراین در این دیدگاه، معنا، مفهومی فردی و منحصر به فرد پیدا می کند چرا که هر مفهومی در ساختار ذهن هر کس، معنا و ساختی متفاوت دارد که با دیگران فرق دارد. همین نکته، وجه تمایز این نظریه به سایر نظریات ماقبل خود است که یادگیرنده در مرکز فرایند آموزش قرار می گیرد و برنامه آموزشی هر کس باید مبتنی بر خصوصیات منحصر به فرد او تعریف شود.

آزادی، در این نظریه نقشی اساسی ایفا می کند. انسان آزاد، انسانی است که به خلق معنا می پردازد و بدون دستور گرفتن از مراجع قدرت (در اینجا معلم، یا کتاب درسی) به طور آزادانه به جستجوی حقیقت و خلق معنا تشویق می شود و آموزش نباید ابزاری برای به اسارت گرفتن و محدود کردن آزادی انسان شود. این میل و نیاز به آزادی از همان کودکی در آدمی وجود دارد و باید تا پایان عمر محترم شمرده شود.

۲-۲ - ماهیت دانش و روش های اکتساب آن

دانش در نظریه شاگرد محور، ماهیتی شخصی دارد. دانش چیزی نیست که وجودی مجرد داشته و از معلم به شاگرد انتقال پیدا کند. در این نظریه دانش نه اکتسابی بلکه ساختنی است. این ذهن انسان است که با توجه به خصوصیات منحصر به فرد خود و داستان زندگی هر کس، معنایی به واقعیت می بخشد و حقیقت را بر اساس ساختار های ذهنیش به طور شخصی می سازد. بنابراین ممکن است درک و برداشت هرفرد از پدیده ای واحد، متفاوت باشد و این مسئله تفاوت دیدگاه و تفاوت برداشت در انسان ها را از موضوعات واحد توضیح می دهد.

[1] - Jean-Jacques Rousseau
[2] - Émile François Zola

از همین روست که معلم در این نظریه، از جایگاه منبع علم و دانش بودن، پائین می آید و همراه و هم سطح با یاد گیرنده به محرک ذهنی او و تسهیل گر یادگیری تبدیل می شود. معلم دیگر مرجع دانش نیست بلکه راهنمای کسب دانش است. معلم کسی است که محیطی غنی را به فراخور نیاز دانشجو فراهم می کند. معلم تسهیلگر اکتساب و ساخت دانش فردی است. پس آموزش فرایندی دوطرفه است که هم معلم و هم شاگرد با درگیر شدن ذهنی و عاطفی با مسائل و موضوعات، به رشد و درک یکدیگر کمک می کنند.

۳- روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش، آزمایشی است و هدف آزمایش، استنتاج روابط علت و معلولی بین پدیده‌هایی است که مورد کنترل قرارگرفته اند. در پژوهش حاضر متغیر مستقل، روش آموزشی فراگیر محور در مقایسه با روش سنتی رایج در مدارس کشور، و متغیر وابسته، نتایج آزمون های پیشرفت تهیه شده به منظور سنجش چگونگی آموزش آواهای زبان فارسی به کودکان بلوچ می باشد.

ابتدا اطلاعات مربوط به روش پاسخ فیزیکی کامل و نظام آوایی و الفبایی به روش کتابخانه ای گردآوری شد و سپس به منظور تهیه و تدوین دروس و طرح درس های آموزشی برپایهٔ روش پاسخ فیزیکی کامل بکار گرفته شد. برای مشخص شدن میزان آموخته های قبلی آزمودنی ها، از آن ها آزمون تعیین سطح گرفته شد و آزمودنی ها به صورت تصادفی به دو گروه کنترل و آزمایش تقسیم شدند. به هر دو گروه، ۳ آوای [پ، ب، م] الفبای زبان فارسی آموزش داده شد، بدین ترتیب که به گروه کنترل با استفاده از کتاب بخوانیم کلاس اول ابتدایی و شیوه های رایج آموزش در مدارس ابتدایی و به گروه آزمایش، با استفاده از دروس تهیه شده بر پایه روش پاسخ فیزیکی کامل تدریس شد. پس از آموزش های پی‌درپی از آزمودنی ها آزمون پیشرفت تحصیلی گرفته شد و نتایج آزمون ها با یکدیگر مقایسه شدند تا رابطهٔ بین نوع روش تدریس و میزان پیشرفت تحصیلی زبان آموزان بررسی شود.

۴- تحلیل توصیفی داده ها

با توجه به این‌که طرح صورت گرفته از نوع طرح دو گروهی آزمایش - کنترل همراه با آزمون تعیین سطح می باشد باید برای آزمون تعیین سطح نیز کار های آماری را انجام داد و سپس داده های مربوط به پس‌آزمون را با توجه به آزمون تعیین سطح مورد ملاحظه قرار داد. نخست به تحلیل توصیفی داده های - آزمون تعیین سطح می پردازیم.

۱- ۴ : توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون تعیین سطح

ابتدا جدول مربوط به میانگین نمرات به دست آمده توسط کودکان در آزمون تعیین سطح را به تفکیک گروه ها و خرده مقیاس های جزئی رسم می نماییم.

۳- ۱: توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون تعیین سطح

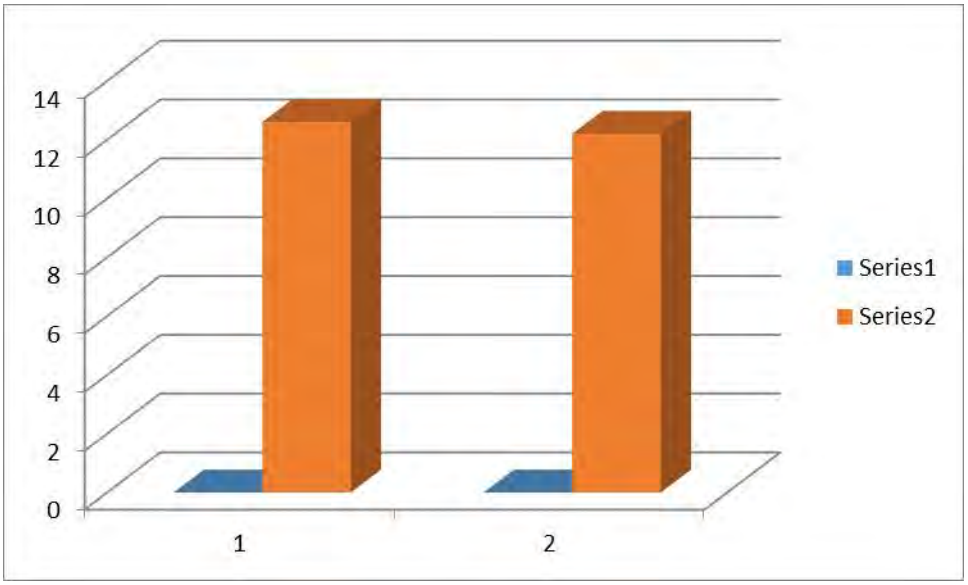
تحلیل	حجم	میانگین

گروهها		نمونه	
تمایز آوایی	ازمایش	۵	۰
	کنترل	۵	۰
ادراک قبل از تولید	آزمایش	۵	۱۲.۶
	کنترل	۵	۱۲.۲

میانگین نمرات به‌دست آمده از آزمون تمایز آوایی از ۵ نمره برای گروه آزمایش و کنترل هر دو ۰ است. این تساوی نشان می‌دهد که دو گروه در مهارت تمایز آوایی و تشخیص نشانه های دیداری، آموزشی ندیده-اند. همچنین میانگین مقیاس کلی ادراک قبل از تولید، از ۲۰ نمره برای گروه آزمایش ۱۲.۶ و برای گروه کنترل ۱۲.۲ است که تفاوت اندکی دارند. با توجه به جزئی بودن اختلاف محاسبه شده می توان نتیجه گرفت که دو گروه مورد نظر از لحاظ میزان آموخته های قبلیِ حروف الفبای زبان فارسی هم سطح هستند.

نمودار مقایسهٔ شاخص میانگین آزمون تعیین سطح در دو گروه آزمایش و کنترل به تفکیک خرده مقیاس های جزئی را برای داشتن درک شهودی از میانگین های بالا رسم می نماییم.

نمودار شماره ۴-۱ ترسیم مقایسه شاخص میانگین آزمون تعیین سطح در دو گروه آزمایش و کنترل



جداول و نمودارهای مربوط به پس آزمون ، بدون در نظر گرفتن پیش آزمون .

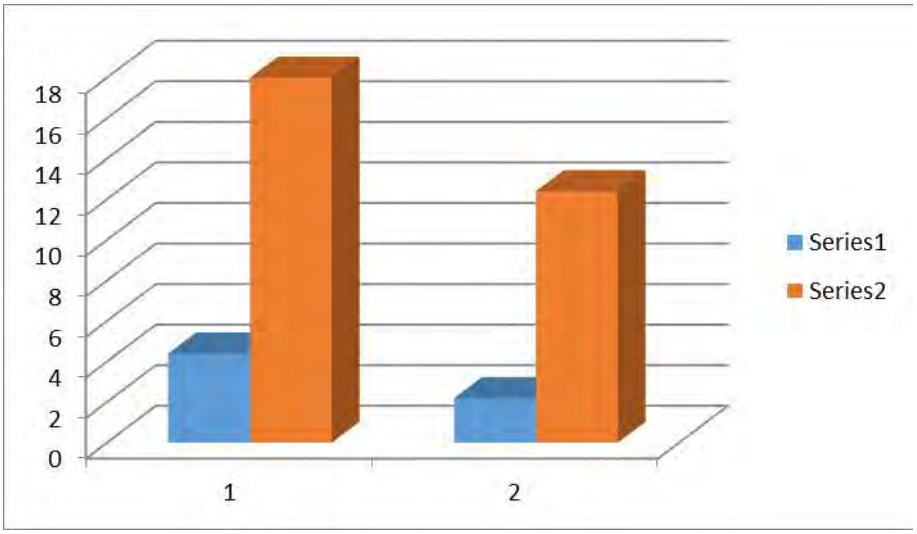
۴-۲ : توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون پیشرفت آوای [پ]

۴-۲: توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون پیشرفت آوای[پ]

تحلیل	حجم	میانگین

گروهها		نمونه	
تمایز آوایی	ازمایش	۵	۴.۴
	کنترل	۵	۲.۲
ادراک قبل از تولید	آزمایش	۵	۱۸
	کنترل	۵	۱۲.۴

در خرده مقیاس تمایز آوایی، میانگین گروه آزمایش ۴.۴ و میانگین گروه کنترل ۲.۲ است. نتیجهٔ میانگین های محاسبه شده در مقیاس کلی ادراک قبل از تولید از ۲۰ نمره، ۱۸ برای گروه آزمایش و ۱۲.۴ برای گروه کنترل است. این مطلب بیانگر تفاوت زیاد دو گروه در آزمون پیشرفت آوای [پ] می‌باشد.



۴-۳ : توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون پیشرفت آوای [ب]

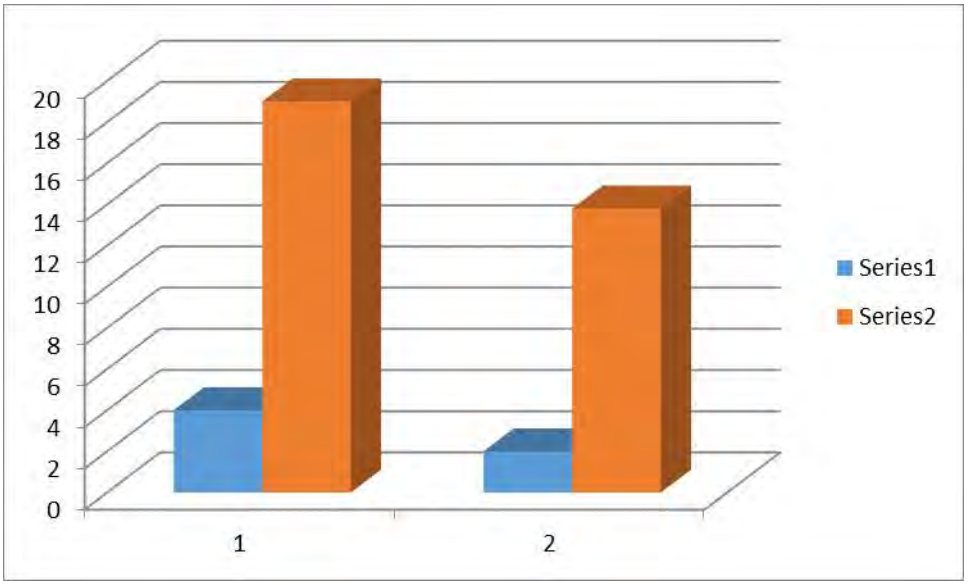
جدول شماره ۴ -۳ توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون پیشرفت آوای[ب]

تحلیل / گروهها		حجم نمونه	میانگین
تمایز آوایی	ازمایش	۵	۴
	کنترل	۵	۲
ادراک قبل از تولید	آزمایش	۵	۱۹
	کنترل	۵	۱۳.۸

در خرده مقیاس تمایز آوایی از ۵ نمره، میانگین گروه آزمایش ۴ و میانگین گروه کنترل ۲ است. نتیجهٔ میانگین های محاسبه شده در مقیاس کلی ادراک قبل از تولید از ۲۰ نمره، ۱۹ در گروه آزمایش و ۱۳.۸ در گروه کنترل می باشد که نشان دهندهٔ تفاوت زیاد بین دو گروه است.

نمودار مقایسهٔ شاخص میانگین آزمون پیشرفت آوای [ب] در دو گروه آزمایش و کنترل را به تفکیک خرده مقیاس های جزئی، برای داشتن درک شهودی از میانگین های بالا رسم می نماییم.

نمودار شماره ۴-۳ ترسیم مقایسه شاخص میانگین آزمون پیشرفت در دو گروه آزمایش و کنترل برای آوای [ب]



۴-۴ : توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون پیشرفت آوای [م]

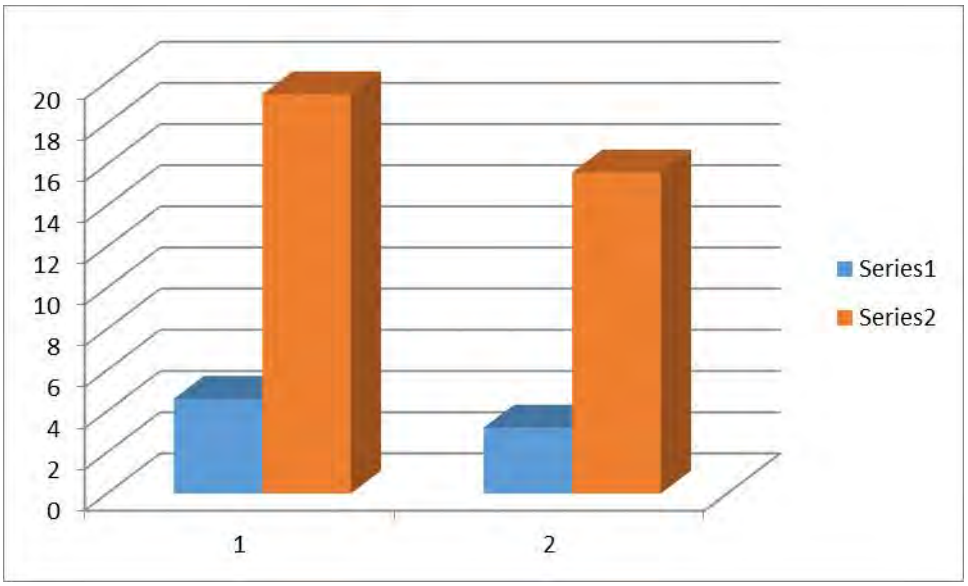
جدول شماره ۴-۴ توصیف شاخص توصیفی میانگین آزمون پیشرفت آوای[م]

تحلیل / گروهها		حجم نمونه	میانگین
تمایز آوایی	ازمایش	۵	۴.۶
	کنترل	۵	۳.۲
ادراک قبل از تولید	آزمایش	۵	۱۹.۴۰
	کنترل	۵	۱۵.۶۰

میانگین تمایز آوایی از ۵ نمره، برای گروه آزمایش ۴.۶ و برای گروه کنترل ۳.۲ می باشد. در بررسی انجام شده در مقیاس کلی ادراک قبل از تولید، میانگین از ۲۰ نمره برای گروه آزمایش ۱۹.۴۰ و برای گروه کنترل ۱۵.۶۰ می باشد که نمایانگر تفاوت زیاد بین دو گروه می باشد.

نمودار مقایسه شاخص میانگین آزمون پیشرفت آوای[م] در دو گروه آزمایش و کنترل به تفکیک خرده مقیاس های جزئی برای داشتن درک شهودی از میانگین های بالا ارائه می‌شود .

نمودار شماره ۴-۴ ترسیم مقایسه شاخص میانگین آزمون پیشرفت در دو گروه آزمایش و کنترل برای آوای[م]



۵- بحث و بررسی

دوزبانگی نه تنها واقعیتی جدی برای یک نظام تربیتی است بلکه ازآن مهم تر چالشی جدی برای دانش آموزان و والدین آنها نیزبه شمار می رود. کودکان دوزبانه اجباراً درسیستم آموزشی متفاوت با زبان مادری باید تحصیل کنند که احیاناً دارای کمتر تناسبی با تلفظ و ساختار زبان مادری آنها دارد. از دیگرسو امکانات کم و مهارت ناکافی معلمان این نوع دانش آموزان، باعث شده است تا چنانچه برنامه ای هم برای آموزش خاص این کودکان تدوین شود! نتواند در نهایت از اصول علمی برای یادگیری مهارت های زبانی و تحصیلی آنان پشتیبانی کند. زیرا آموزش کودکان دوزبانه، دارای قواعد و اصول خاصی است که اگر معلمان، مسلط به آن شیوه ها و مدل های یادگیری نباشند نمی توانند هدف های یادگیری را با وضوح و کیفیت به دانش آموزان انتقال دهند.

شاید یکی ازنگرانی های عمده دربحث دانش‌آموزان دوزبانه، به عملکرد تحصیلی آنان یعنی مسایلی چون ضعف درخواندن، نوشتن، یا املا کلمات مربوط شود. افت تحصیلی و عملکردی آنان بیش از آن که به دوزبانگی مربوط باشد، ممکن است از روش های ناقص یاددهی و یادگیری، عدم ارتباط موثرمیان معلم ودانش آموز، نا آگاهی ازسبک های مختلف ارائه محتوا به دانش آموزان دوزبانه ویاعدم آگاهی ازشیوه های اکتساب زبان ومهارت های زبانی نشات گرفته باشد.

مسلماً استفاده ازشیوه های آموزشی یکسان و مخصوص دانش آموزان تک زبانه، نوعی نا آگاهی از تفاوت ارائه تدریس به کودکان دوزبانه است. بنابراین یکی از علل ضعف عملکردی دانش آموزان دوزبانه درمقایسه با دانش آموزان تک زبانه شاید به همین علت برگردد. از طرف دیگر، بخش مهمی از انتقادات بر

نظریه شاگرد محور، مبتنی بر آموزش آزاد و برنامه درسی اختصاصی این نظریه است. همان طور که اشاره کردیم در این دیدگاه، هر فرد می تواند برنامه درسی مستقلی به فراخور نیاز و علاقه اش داشته باشد و نباید منعی از این بابت وجود داشته باشد، این مسئله در عمل هزینه گزافی را بر نظام آموزشی تحمیل می کند چرا که نیاز به افرادی دارد که مرتب برنامه های درسی را بر طبق نیازها و علایق دانش آموزان تنظیم کنند و برای هر مبحث امکانات آموزشی فراهم نماید. شاید بتوان گفت که این دیدگاه بیشتر برای محیط های آموزشی کم تعداد پاسخگو است تا محیط هایی با تعداد بالای شاگردان زیرا نمی توان چنین برنامه هایی را در ابعاد وسیع برای تعداد زیادی از دانش آموزان فراهم کرد. واضح است در مدارسی که بیش از ۴۰ نفر دانش آموز در یک کلاس هستند، حتی اگر معلم قائل به فردگرایی و علاقمند به شکوفایی فردی هر یک از دانش آموزان باشد، قطعا نه فرصت و نه امکان رسیدگی خاص و منحصر به فرد به هر یک از دانش آموزان را خواهد داشت.

اما با وجود تمام نقدها، نمی توان نقش مثبت این نظریه را در تغییر دیدگاه نسبت به ماهیت دانش و ماهیت یادگیرنده و روند اکتساب دانش انکار کرد به یمن ظهور این نظریه، مدارس امروز در جهان بیش از پیش مجهز به آزمایشگاه ها، وسایل کمک آموزشی، وسایل سمعی و بصری، محیط های آموزش فنی و حرفه ای و نیز توجه خاص مربی به شکوفایی فردی دانش آموزان شده است. صرف نظر از تمام انتقادها، رویکرد مثبت این نظریه نسبت به ماهیت انسان، و علاقه ذاتی او به یادگیری، دیدگاه سنتی "چوب معلم گل است" و تنبیه کردن برای آموزش بچه ها را منسوخ کرده و بالاخص آموزش پیش از دبستان و مقطع ابتدایی را به طور کلی متحول نموده است.

در چند دهه اخیر، نگرش جهانیان در مورد فرایندهای یاددهی- یادگیری به طور کامل تغییر کرده است. در سالهای نه چندان دور، بسیاری اعتقاد داشتند که ذهن دانش‌آموزان همانند ظرفهای خالی است که در انتظار پر شدن با دانش و معلومات است. این نگاه که حالا می توان آن را سنتی نامید سالهاست در کشورهای پیشرفته دنیا کنار گذاشته شده است.

سیستم آموزشی در ایران کتاب محور است و بر اساس همان نگرش پر کردن ذهن دانش آموزان با معلومات بنا نهاده شده است، علاوه بر این، رد پای این نوع نگاه را در شیوه ی تالیف کتابهای درسی هم می توان دید. به عنوان نمونه در مدارس (بخصوص در دوره ابتدایی) بسیاری از کشورهای پیشرفته و موفق در زمینه نظام آموزشی، دانش آموز چیزی به عنوان کتاب برای یادگیری ندارد. حال اینکه در ایران دانش آموز کلاس اول دبستان اگر ۵ کتاب اصلی(کتاب فارسی بخوانیم، کتاب فارسی بنویسیم، کتاب آموزش قرآن، کتاب ریاضی و کتاب علوم تجربی) در کیفش نباشد بعید است روی نیمکت مدرسه بنشیند. در ایران یادگیری و از بر کردن درس ها اصلی ترین شرط یادگیری و قبولی در مدرسه است در صورتی که در کشورهای پیشرفته، شیوه آموزشی بیش از هر چیز مبتنی بر انتخاب ابزارهای مورد نیاز، به کارگیری ابزارها، مشاهده و یادگیری مفاهیم است. حتی شیوه درس محور و کمتر تجربی آموزش در کشور ما، تفاوت‌های

عمده ای با دروس غربی ها دارد زیرا در کشورهای پیشرفته، سیستم های آموزشی دانش آموز محور اجرا می شود و تأکید آن بر کارِ گروهی، آزمایش و آزمودن با تکیه بر هنر و خلاقیت و طنز و کنفرانس دادن است.

مزایای نظام دانش آموز محور

در سیستم آموزشی دانش آموز محور بیشترین تمرکز روی نیازهای تک تک دانش آموزان است. در این مدل آموزشی معلم باید نخست زمینه آموزشی منحصر به فرد هر یک از دانش آموزان را درک کرده و پیشرفت دانش آموز را در جهت اهداف آموزشی خاص ارزیابی کند. هدف مدل آموزشی دانش آموز محور ایجاد محیطی انعطاف پذیر و فردی برای دانش آموزان است.

نقش آموزگار تغییر می کند: معلم دیگر آن شخصیتی نیست که در مقابل دانش آموزان بایستد و دانش را به آنها انتقال دهد. در این سیستم آموزشی معلم همانند یک معمار آموزشی عمل می کند که فرایند آموزش را تسهیل می کند.

دانش آموزان مسئول آموزش خویش می شوند: آموزگار و دانش آموز با هم همکاری می کنند و از گذر همین همکاری درباره فعالیت های ترم و مدل ارزیابی آن تصمیم می گیرند. وظیفه دانش آموز این است که به تصمیماتی که توسط خود او و آموزگارش گرفته شده است، پایبند باشد و آنها را تا مقصد نهایی دنبال کند.

کلاس درس دانش آموز محور به جای محتوا روی پروسه های یادگیری مرکزیت دارد: اینها مهارت های فرا شناختی هستند که دانش آموز می تواند آنها را در هر سناریوی آموزشی به کار بندد. دانش آموزان در محیط های آموزشی جدید احتمال یادگیری بالاتری را دارند.

دانش آموز دیگر ظرف منفعلی نیست که معلم آن را با دانش پر کند، بلکه بخش فعالی از فرایند آموزشی را تشکیل می دهد و ممکن است حتی در تدریس همکلاسی های خویش همکاری داشته باشد.

کلاس درس دانش آموز محور روی مهارت های فکری منظم تر تأکید دارد همچون توانایی قضاوت و یا ارزیابی. دانش آموزانی که این مهارت ها را به طور کامل فرا می گیرند اطلاعات جدید را بهتر و سریعتر دریافت کرده و در شرایط مختلف به کار می بندند.

علاوه بر ایجاد یک پایگاه اطلاعاتی قوی در خود، این گونه دانش آموزان مهارت های یادگیری و خودآگاهی خویش را نیز پرورش می دهند. از آنجایی که آنها باید در کنار معلمان خویش در تصمیم گیری شرکت کنند باید توجه زیادی داشته باشند که چگونه و از چه راهی بهتر یاد می گیرند، نقاط قوت و ضعف خود را ارزیابی کنند و براساس آن پیش روند.

دانش آمـــــوزان مهارت های حمایت از خود را یاد می گیرند. آنها باید نیازهای خود را به طور منظم بیان و اظهار کنند. این بدان معناست که آنها نه تنها در بیان خود پیشرفت می کنند بلکه یاد می گیرند که به صورت مناسب و موثر با طیف وسیعی از مردم ارتباط برقرار کنند، از قشر دانش آموز گرفته تا معلم.

دانش آموزان دلسرد و بی میل برای شرکت در آموزش خویش انگیزه بیشتری را دارند، زیرا سهم آنها در این فرایند کاملاً مشخص است. این گونه دانش آموزان می توانند در مسیر آموزشی قرار گیرند که برای آنها جالب و ثمربخش است و در نتیجه برای یادگیری مشتاق تر می شوند.

۱۰- کلاس های درس دانش آموز محور سیستم نهادینه ای دارند که به لطف آن می توانند سبک های مختلف یادگیری و چالش های خاص را با خود انطباق دهند. کلاس درس دانش آموز محور برنامه متناسب برای هر دانش آموز را ارائه می دهد لذا نیازهای خاص و یا ناتوانی های یادگیری خاص می توانند به صورت یکپارچه و موثر مورد توجه واقع شوند.

تک تک دانش آموزان در کلاس درس دانش آموز محور احساس می کنند که مهم هستند، زیرا عقاید و نقطه نظرهای آنها بخش جدایی ناپذیر تجربیات کلاس آنها است. این جنبه از محیط دانش محور برای نوجوانانی که مشکل داشته است.

نتیجه گیری

در این بخش به طور مستقیم فرضیه های پژوهش را مرور می کنیم و تأیید یا رد آنها را مورد بحث قرار می دهیم.

فرضیهٔ اول: استفاده از مهارت شنیداری و تمایز آوایی به عنوان پیش نیاز در آموزش الفبای زبان فارسی به غیر فارسی زبانان در ارتقاء سطح زبان آموزی مؤثر است.

نتایج حاصل از آزمون این فرضیه نشان می دهد که تفاوت معناداری بین میانگین تمایز آوایی آواهای [پ، ب وم] در دو گروه آزمایش و کنترل وجود دارد و با توجه به بزرگتر بودن میانگین تمایز آوایی برای گروه آزمایش، می توان چنین نتیجه گیری کرد که دانسته های کودکان گروه آزمایش نسبت به دانسته های گروه کنترل در استفاده از مهارت شنیداری و تمایز آوایی سه آوای مورد نظر بیشتر است. بدین ترتیب، فرضیهٔ اول پژوهش به تأیید می‌رسد. با استناد به تأیید فرضیهٔ فوق می توان چنین نتیجه گیری کرد که روش پاسخ فیزیکی کامل که یک روش فراگیر محور است از نظر آموزش استفاده از مهارت شنیداری و تمایز آوایی نسبت به روش سنتی اثر بخش تر است.

این بررسی گویای عدم وجود مهارت تمایز آوایی لازم در کودکان مورد نظر بلوچ در تشخیص و تمایز آواهای مورد نظر است هر چند که در زبان مادری آنها این آوا به کار می رود. طبیعی است که وقتی مهارت مورد نظر قبل از آموزش کتاب های درسی تقویت نشود، کودک در یادگیری مشکلات زیادی خواهد داشت. در نتیجه نیاز به یک برنامه آموزشی خاص و هدفمند قبل از شروع مطالب درسی کتابهای آموزشی مدارس، احساس می شود تا آموزش آواهای مورد نظر به صورت بهینه انجام شود.

فرضیهٔ دوم: – استفاده از مطالب درسی در کتاب های آموزشی دوره ی ابتدایی در استان های مختلف ایران با توجه به غیر فارسی زبان بودن اکثر کودکان این مناطق در ارتقاء سطح زبان آموزی مؤثر است.

نتایج حاصل از آزمون این فرضیه نشان می دهد که تفاوت معناداری در یادگیری و ادراک قبل از تولید آواهای [پ، ب و م] وجود دارد. نتیجهٔ این بررسی را می توان این گونه بیان کرد که روش پاسخ فیزیکی کامل از نظر میزان آموزش استفاده از مهارت ادراک قبل از تولید نسبت به روش سنتی بسیار مؤثر تر است.

بررسی مورد نظر گویای تأکید بر توجه به ادراک و سپس یادگیری مطالب درسی از سوی دانش آموزان است و تکرار مکرر مطالب درسی بدون فهم آنها کاری بی نتیجه خواهد بود و این مورد از طریق یافتن نقاط ضعف فراگیران و ارائه مطالب آموزشی هم سو با ادراک آنها هم از لحاظ کمی و هم از لحاظ کیفی برطرف خواهد شد.

همچنین می توان از مطالب درسی جالب تر ، همراه با تصاویر جذاب تر ، قصه ها و شعرهای آهنگین که حاوی آواهای مورد نظر باشند استفاده کرد تا خلاء مورد نظر پر شود.

یافته های این پژوهش را می توان به صورت فهرست زیر ارائه کرد:

۱– پژوهش حاضر، هم سو با پژوهش های پیشین، تأثیر کاربردی روش پاسخ فیزیکی کامل در آموزش زبان دوم/ خارجی را تأیید می‌کند.

۲– چنانچه آموزش زبان دوم ، همراه با به‌کارگیری روش هایی متنوع، نظام مند و در جهت ادراک دانش آموزان صورت پذیرد، بهره وری در آموزش بیشتر خواهد بود.

۳– استفاده از روش های آموزشی متناسب با مهارت شنیداری و تمایز آوایی دانش آموزان هر منطقه، باعث تهیه طرح درسی هدف مندتر و آموزشی مفید تر خواهد بود.

۴– پاسخ فیزیکی کامل یا بخشی از آن می تواند به عنوان یک تکنیک آموزشی در روش های آموزشی دیگر نیز استفاده شود.

۵– روش پاسخ فیزیکی کامل روند پیشرفت آموزشی خاصی دارد که به ترتیب شامل آموزش ادراک شنیداری و تمایز آوایی، پاسخ فیزیکی به جملات امری و پاسخ بیانی به جملات امری است و کل این مجموعه منتهی به ادراک قبل از تولید (سخن گفتن) می شود. کسب موفقیت زبان آموز در گرو ترتیب اجرای مراحل گفته شده می باشد.

۶– ادراک شنیداری و سکوت هدفمند باعث پیشرفت تشخیص و تمایز آواهای زبان هدف و دقت در یادگیری چگونگی تولید آواهای زبان هدف می شود.

۷ – در شیوه آموزشی کتاب محور، دانش آموزان روحیه ای ذهنی، درون گرا و فردی به خود می‌گیرند در صورتی که در شیوه آموزشی فراگیر محور، دانش آموزان روحیاتی تجربی، برون گرا و اجتماع محور دارند.

۸- رویکرد آموزش فراگیر محور، چیزی نیست، جز پیوستن به بزرگراه آموزشی که آزادی و خلاقیت، بخشی جدایی ناپذیر از آن است. رویکردی معناگرایانه برای شکوفایی توانایی های شناختی، شخصیتی و اجتماعی کودکان است.

کتابنامه

- چستن، کنت. (۱۳۷۸). گسترش مهارت های آموزش زبان دوم. ترجمهٔ محمود نور محمدی. تهران: رهنما.
- حاجیان، فردوس. ذوالفقاری، حسن. رحمان دوست، مصطفی. زاهدی، عباس. سنگری، محمدرضا. عمرانی، غلامرضا. فرهادی، گلزار. قاسم پورمقدم، حسین. کافیان، محمدرضا. مثقالی، فرشید. نعمت زاده، شهین. (۱۳۷۸). فارسی اول دبستان (بخوانیم). تهران: ادارهٔ کل چاپ و توزیع کتاب های درسی.
- دارابی، سیامک. (۱۳۸۳). چاپ دوم. آموزش فارسی برای خارجیان. لاهیجان: نشر نیک نگار.
- دلاور، علی. (۱۳۸۵). روشهای تحقیق در روانشناسی و علوم تربیتی. تهران: نشر دانشگاه پیام نور.
- دلاور، علی. (۱۳۶۹). روشهای آماری در روانشناسی و علوم تربیتی. تهران: نشر دانشگاه پیام نور
- ذوالفقلری، حسن. سنگری، محمدرضا. عبدالرحمن، معصومه. عمرانی، غلامرضا. فرهادی، گلزار. فعال، اعظم. قاسم پورمقدم، حسین. (۱۳۸۵). چاپ چهارم. کتاب معلم فارسی اول دبستان (بخوانیم – بنویسیم). تهران: ادارهٔ کل چاپ و توزیع کتاب های درسی.
- ریچاردز، جک سی. راجرز، تئودور اس. (۱۳۸۴). رویکردها و روش ها در آموزش زبان. ترجمه علی بهرامی. تهران: انتشارات رهنما.
- زندی، بهمن. (۱۳۸۵). چاپ هفتم. روش تدریس زبان فارسی در دورهٔ دبستان. تهران: سمت.
- سرمد، زهره. بازرگان، عباس. حجازی، الهه. (۱۳۸۸). چاپ شانزدهم. روشهای تحقیق در علوم رفتاری. تهران: نشر آگاه.
- سلس مورسیا، ماریان. (۱۳۷۷). آموزش زبان انگلیسی به عنوان زبان دوم یا زبان خارجی. تهران: رهنما.
- شهیدی، شکوفه. (۱۳۸۶). فارسی به فارسی (آموزش زبان فارسی دورهٔ مقدماتی). تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- ضرغامیان، مهدی.(۱۳۷۷). دورهٔ آموزش زبان فارسی: از مبتدی تا پیشرفته. ج: ۱. تهران: دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.
- ضیاء حسینی، محمد. (۱۳۸۵). روش تدریس زبان خارجی/ دوم. تهران : رهنما.
- فردوسی، سیما. (۱۳۸۶). چاپ سوم. کلیدهای تربیت کودکان: پاسخ به والدین. تهران: صابرین.

- لارسن فریمن، دایان. (۱۳۸۴). اصول و فنون آموزش زبان، ترجمه منصور فهیم و مستانه حقانی، تهران: رهنما.
- محمدی، محمد هادی. (۱۳۸۱). فارسی آموز ادبی. تهران: چیستا.

کتابنامه انگلیسی

- Afshari, H. (2001). Vocabulary learning and recall of Iranian elementary EFL learners
- in Audiolingual and Total Physical Response Methods.Unpoblished M. A. thesis . Tarbiat Modares University.
- Asher, J. J. (1977). Learning another language through actions: The Complete
- teacher's guide book. Los Gatos, CA: Sky Oaks Productions.
- _ (1981). The Fear of Foreign Languges. Psychology Today. 15 (8):52-59_____
- _____. (2002). Brainswitching: Learning on the right side of the brain. Los
- Gatos, CA: Sky Oaks Productions.
- Anderson, P. S. 1964. Language Skills In Elementry Education. Newyork: The
- Macmillan Company.
- Bialystok, E. (1991). Letters, sounds and symbols: changes in children's understanding
- of written languages. Applied Psycholinguistics, vol. 12, pp. 75-89.
- Cabello, F. (2004). TPR in First Year English. Los Gatos, CA: Sky Oaks
- Productions.
- Celce-Murcia, M. (2001). Teaching English as a Second or Foreign Language. London:
- Heinle & Heinle.
- Cetin, Y.. 2006.Turkish students acquiring English with TPR: A personal testimony,
- Tbilisi, Georgia
- Ellis, Rod. (1984). Classroom second language development. Oxford: pergamon press.
- Eisele, B. and others. (2004). Hip Hip Hooray. New york: Longman
- Garcia, R.. (2001). Instructor's Notebook: How to apply TPR for best results. (4th
- edition). Los Gatos, CA: Sky Oaks Productions.
- Gordon, T. and Shu, N.. (2002). Phonics for kids. Hong Kong: Longman Asia
- Klein, W. 1986. Second Language acquisition. Cambridge: Cambridge University
- Press.
- Krashen, S. D. 1982. Principles and Practice in Second Language Acquisition. Oxford: Pergamon.
- _____. (1981). Second Language Acquisition and Second Language Learning.
- London/ New York: Oxford University Press
- Krashen, S. D. and Terrel, T. D. 1983. The Natural Approach. Oxford: Pergamon.
- Nunan, D.1988. The Learner-Centered Curriculum. Newyork: Cambridge University
- Press.
- _____. 1999. Second Language Teaching and Learning. Boston: Heinle and
- Heinle Publishers.
- Palmer, H E. (1968). The Scientific Study and Teaching of Languages. London:
- oxford university press.
- Piaget, J. 1965. The Language and Thought Of the Child. New York: World Publishing
- Co.
- Richards, Jack C. 1994. Educating Second Language Children. Cambridge: Cambridge
- university press.
- _____. (2004). Educating Second Language Children. Cambridge: Cambridge
- university press.
- Richards, J. C. with Hull, Jonathan and Proctor, Susan (1997). New interchange.
- Cambridge: Cambridge University Press.

زبان فارسی و مشکلات آموزش آن در هند

نرگس جابری نسب

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

چکیده

از آنجا که گسترش و ترویج زبان فارسی نه تنها موجب گسترش روابط فرهنگی میان کشورها می شود، بلکه زمینه مبادله دانش علمی میان استادان و پژوهشگران را نیز فراهم می آورد، به همین سبب در دهه های اخیر یکی از دغدغه های مسئولین این حوزه، زبان فارسی و مشکلات آموزش آن بوده است.

در این راستا، در پژوهش حاضر تلاش شده است تا به بررسی زبان فارسی و مشکلات آموزش آن در هند پرداخته شود. با توجه به افزایش سطح علاقمندی جوانان به مطالعه و تحقیق در حوزه زبانها، بررسی مشکلات آموزش زبان فارسی در هند یقیناً به گسترش و ترویج زبان فارسی در این منطقه یاری خواهد رساند و در نهایت با اشاعه فرهنگ و تمدن ایرانی-اسلامی سبب ارتقای سطح روابط میان ایران و هند خواهد شد.

در گزارش پیش رو، ابتدا به معرفی اجمالی کشور هند پرداخته شده و برخی از ویژگی های سرزمینی این کشور برشمرده شده است. سپس به نظام آموزش عالی در هند و برخی از دانشگاه های معتبر این کشور که دارای بخش زبان فارسی بوده است، پرداخته شده است. پس از آن، به بررسی روابط فرهنگی میان ایرانیان و هندیان از سده های پیشین تاکنون پرداخته شده و جایگاه زبان و ادبیات فارسی در شبه قاره هند مورد بررسی قرار گرفته است و به برخی از مشکلات گسترش و ترویج زبان فارسی اشاره شده است.

کلیدواژه‌ها: زبان فارسی، ادبیات فارسی، هندوستان، آموزش زبان فارسی، مشکلات، راهکارها.

آشنایی اجمالی با ویژگی های سرزمینی کشور هندوستان

الف) جغرافیا

سرزمین پهناور هند در اقصی نقاط خود از شرق تا غرب و از شمال تا جنوب، از آثار تاریخی، طبیعی و زیبایی های خدادادی برخوردار بوده و به عنوان بخشی از گهواره تاریخ، تمدن و طبیعت شناخته شده و مهد زیبایی‌هایی است که پروردگار یکتا نقش آنها را آفریده است. کوه ها، دریاچه ها، رودخانه ها، آبشارها، جنگل ها، غارها و علاوه بر آن، هزاران اثر فاخر و تاریخی، تمدنی را به وجود آورده که در طول تاریخ همواره مورد توجه بسیاری بوده است.

هند از لحاظ وسعت، هفتمین کشور در جهان است. این کشور، بخش بزرگ جنوب آسیا و شبه قاره هند را به خود اختصاص داده است. هندوستان به صورت شبه جزیره ای مثلثی شکل است که قاعده آن به شمال کوه های هیمالیا، ضلع شرقی آن به خلیج بنگال و ضلع غربی آن به دریای عمان و رأس آن در جنوب، به اقیانوس هند منتهی می گردد. از شمال با چین، بوتان، نپال و تبت بام دنیا و به رشته کوه های هیمالیا ختم

می‌شود و از شمال غربی با پاکستان، و از شمال شرقی با برمه و بنگلادش همسایه است. (Dikshit and Shwartzberg, 2007, 1-29)

ب) آب و هوا

کشور هند، از آب و هوای متنوع و متغیری برخوردار است. شمال این کشور به علت مجاورت با سلسله جبال هیمالیا دارای آب و هوای سرد و کوهستانی است. آب و هوای مرکز هند و حوزه سند و گنگ معتدل بوده و فلات جنوب هند نیز از آب و هوای گرم و حاره ای برخوردار می باشد. در مجموع، این کشور از لحاظ آب و هوایی از چهار فصل (فصل سرد از آذرماه تا فروردین، فصل گرم از اردیبهشت تا تیر، فصل معتدل همراه با ریزش باران های موسمی از مرداد تا مهر و فصل معتدل و خشک از مهر تا پایان آبان) برخوردار است. (Ibid)

پ) جمعیت

هند با جمعیتی در حدود یک میلیارد و دویست میلیون نفر، دومین کشور پرجمعیت دنیا پس از چین است و نزدیک به یک ششم جمعیت جهان را در خود جای داده است. تنوع آب و هوا در این کشور، با تنوع فرهنگ های قومی و نیز ادیان مختلف همراه است. مردم کنونی هند از بازماندگان هشت نژاد گوناگون هستند: ماقبل دراویدی، دراویدی، هند و آریایی، آریایی و دراویدی سیت، ترک و ایرانی، مغول، و مغولی و ایرانی. (ارشاد، ۱۳۷۹، ۴۲) این نژادها براساس شرایط مکانی، فرهنگی و دینی[۱]، دارای تقسیمات خاص خود هستند.

تمدن شبه قاره یکی از قدیمی ترین تمدن ها در جهان محسوب می شود. هندوستان دارای تاریخ و فرهنگ بسیار کهن و پرباری است که به ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌رسد. اولین تمدن به معنای واقعی در این سرزمین، تمدن حوزه رود سند با قدمت نزدیک به سه هزار سال است که با تمدن شهر سوخته در ایران همزمان بوده و با آن مراودات نزدیک داشته است و تقریباً پس از ورود آریایی‌ها بین سال‌های ۲۰۰۰ تا ۱۸۰۰ پیش از میلاد، هر دو این تمدن ها از بین رفته‌اند.

جای پای تمدن و تاریخ باستان، در بازمانده های تاریخی این کشور از تپه ها و قبور باستانی گرفته تا شهرهای تاریخی، به خوبی مشهود است. این آثار به قدری فراوانند که انگار تاریخ و تمدن در این کشور سکونتی ابدی اختیار نموده و خود را از حالت تلاطم و جست و خیز به آرامش و استراحت و سکون در کنار کوه های بلند و دشت ها و در همسایگی رودخانه ها دعوت نموده است و آثار فراوانی از تپه های تاریخی و باستانی، پل ها، قلعه ها، سنگ نوشته ها، شهرهای تاریخی، قبور باستانی، پناهگاه ها و دژهای مستحکم نظامی به یادگار مانده است.

---

۱. هند معجونی از ادیان مختلف و فرقه‌های مذهبی گوناگون است که اغلب آنها از هندوئیسم، اسلام و بودیسم نشات گرفته‌اند.(برای اطلاعات بیشتر ر.ک. "India", Oxford English Dictionary, second edition, 2100a.d. Oxford University Press)

نگاهی به روابط فرهنگی ایران و هند

ایرانیان و هندیان دو شاخه مهم از درخت تنومند آریایی هستند. آنان روزگاری در یکجا گرد می‌آمدند و در اطراف یک آتش می‌نشستند و سرود واحدی را زمزمه می‌کردند. ولی زمانی فرا رسید که باید از یکدیگر جدا می‌شدند. پس گروهی راهی سرزمینی شدند که در دامنه‌های کوه‌های هیمالیا قرار داشت و هندی خوانده شدند و گروه دیگر به سوی جنوب آمدند و خود را ایرانی خواندند. (دهقان نژاد ۱۳۸۴:ص ۳۹)

از آن هنگام که نیاکان این دو قوم آریایی زادگاه خویش را ترک گفتند و در دو سرزمینی که امروزه جایگاه آنان است منزل گزیدند، آنان هیچ‌گاه از یکدیگر نگسسته، در دگرگونی‌های همانندی شریک بوده‌اند و ارزش ها و آثار فرهنگی بسیاری را باهم مبادله کرده‌اند. بحث و تحقیق در باره ایرانیان بدون توجه به برادران هندیشان تا حدی غیر ممکن است. این دو شاخه درخت آریایی چنان از آغاز بهم وابسته بوده‌اند و شیره گیاهی که در آنان جاری بود، چندان همانند بوده است که پژوهش در باب این یکی، مطالعه دیگری را اقتضا می‌کند.

حقیقت این است که هندیان و ایرانیان به یک نژاد تعلق دارند، در سرزمینی مشترک زیسته‌اند، به زبان واحد تکلم کرده‌اند، مذهبی یکسان را پیروی کرده خدایان همانندی را ستایش کرده‌اند و مناسک مشابهی را به جای آورده‌اند و روابط خویشاوندیشان و طبقه‌بندی اجتماعی آنان به یکدیگر شباهت تام داشته است. کوتاه سخن، این هر دو، قومی واحدند. (تاراچند، ۱۳۴۳: ص۴)

پیوند فرهنگی ایران و هند ریشه تاریخی بس دیرینه دارد. پیشینه این پیوستگی، به گواهیِ اسناد و پژوهش‌های کاوشگرانِ باستان‌شناس، به هزاره سوم پیش از میلاد می‌رسد. بدون تردید می‌توان گفت که در زمان هخامنشیان، ایران و هند با هم روابط فرهنگی و اقتصادی داشته‌اند و این مناسبات، سبب داد و ستدهای فرهنگیِ این دو کشورِ کهن‌سال گردیده است. تأثیر عناصر پارتی در نقاشیِ کوشانا و مکتبِ قندهاری و تأثیرِ معماری هخامنشی در ستون‌ها و سنگ‌نبشته‌های شهرِ تاکسیلا و دیگر بناها و حجاری‌های به جای مانده از روزگاران دیرین، در سرزمین هند مشهود است. (مدرسی، ۱۳۷۶:ص۱۱۳)

پیوند فرهنگیِ ایران و هند در دوره ساسانیان تداوم یافت. داستانِ رفتن برزویه طبیب به هند، برای آوردن پنچه تنتره (= پنج باب، بخشِ عمده کلیله و دمنه)، این پیوستگی را تأیید می‌کند. در آن عصر، مردم هندوستان نیز از علوم و فنون و هنر و حتی آداب سپاهیگریِ ایرانی به‌خوبی آگاهی داشته‌اند؛ چنان که، با مطالعه در کتاب آداب الحرب و الشجاعهٔ، که در سده ششم/ هفتم هجری نگاشته شده، می‌توان نفوذ سننِ ساسانی را در سازماندهیِ نظامیِ هند به‌روشنی مشاهده کرد.(خوانساری، ۱۳۴۶: ص۶۶)

در دوران گوپتاها، هندیان هنر و فرهنگ ایران را می‌شناختند. نشانه‌هایی از شیوه نقاشی و معماری ساسانی در نقاشی‌های متعلّق به عصر گوپتاها دیده شده است. (ارشاد، ۱۳۶۵: ص۲۷۵.) هم‌چنین نقاشی‌های

به جای مانده در غارهای اجنتا نمودار آشناییِ هنرمندان و صورتگران هند با نقاشی‌های ایرانی است. (رادفر،۱۳۴۶: ص۱۲۱)

این تأثیرپذیری دوسویه بوده است؛ چنان‌که، در کاوش‌های باستان‌شناسیِ سیَلکِ کاشان، شواهدی از پیوندهای ایران و هند در روزگاران باستان به دست آمده است. در خورِ ذکر است که فروپاشیِ امپراتوری ساسانی و اوضاع و احوال اجتماعیِ آن زمان، موجب مهاجرتِ عدّه‌ای از ایرانیان به هند و سبب آشناییِ بیشتر هندیان با سنّت و فرهنگ ایرانی و زبان فارسی شد.(مدرسی، ۱۳۷۶:ص۱۱۵) این گروه از ایرانیان زرتشتی که طی حدود پنج سده از سرزمین ایران به قلمرو هندوان مهاجرت کرده اند، امروزه بیشتر در مناطق گجرات و ماهاراشترا، به ویژه در شهر بمبئی، ساکن هستند و در سراسر هند به عنوان "پارسیان"[۱] شناخته می شوند و از احترام ویژه ای در بین سایر اقوام برخوردار می باشند.

در دوران اسلامی، ترکان غزنوی که سال ها در ایران می‌زیسته‌اند و در فرهنگ ایرانی مستحیل شده بودند، خود در لشکرکشی به هند عامل نشر فرهنگ و ادب فارسی در آن خطه بودند. از این رو اسلام نیز در هند به کلی رنگ ایرانی داشت. علاوه بر این، در لشکرکشی‌ها گروهی از اهل فرهنگ و ادب نیز همواره سلاطین غزنوی را همراهی می‌کردند. (سلطانیان،۱۳۸۳:ص ۱۰۱)

سلاطین غزنوی علاوه بر دربار غزنین، به گسترش فرهنگ و ادب فارسی در هند نیز توجه خاصی داشتند. در زمان سلطان محمود غزنوی بود که نخستین ترجمه اشعار سانسکریت به فارسی در هندوستان انجام شد. لاهور که مرکز حکومت غزنویان در هند محسوب می‌شد، نقش مهمی در گسترش فرهنگ ایرانی در آن سرزمین ایفا می‌کرد. «محفل درباری والیان هند، همانند محفل غزنویان در غزنه، کعبه شعرا و نویسندگان شده بود. به این ترتیب، از یک سو با حذف موانع سیاسی و بسترهای مناسب که غزنویان فراهم کرده بودند، و از سوی دیگر با حمایت هایی که از علما و شعرا می‌کردند، کانون‌های فرهنگی در ایران و شبه قاره هند شکل گرفتند.» (سلطانیان،۱۳۸۳:ص ۱۰۳)

با بسط قلمرو سیاسی اسلام در نواحی شمال غربی هند و حذف مرزها و موانع، زمینه‌های آمد و شد علما، شعرا، دانشمندان، جغرافی نویسان، جهانگردان و مسافران فراهم شد. این امر موجب گسترش و تحول فرهنگ در این نواحی گردید. رفت‌وآمد اهل ادب به ویژه در مراکزی چون پنجاب، لاهور، مولتان، دهلی، غزنه، بلخ و کابل–که از مراکز مهم فرهنگی ایران و هند محسوب می‌شدند–رونق و درخشندگی این کانون‌ها را در پی داشت. به این ترتیب، تأثیر و تأثرهای فکری–فرهنگی به دست آمده در این دوره را می‌توان به طور عمده به حوزه‌های علوم و ادبیات، اسلام و تصوف تقسیم کرد. دانشمندان و مسافران نیز سهم عمده‌ای در گسترش روابط فرهنگی داشتند.

[۱] پارسیان، از ثروتمندترین طبقات جامعه هندی بوده و با آنکه جمعیت آنان در حدود ۲۰۰ هزار نفر می باشد، صاحب بزرگترین کارخانه ها و شرکت های هندی می باشند و از سرمایه هنگفتی در این کشور برخوردارند.

از یک‌سو با مسافرت اندیشمندان و نخبگان به هند، ضمن معرفی آن سرزمین، علوم هندی از قبیل فلسفه، هیأت، نجوم، ریاضی و غیره در خراسان و ماوراء النهر انتشار یافت و اثر ابوریحان بیرونی با عنوان تحقیق مال الهند، خود یکی از بهترین نمونه‌های آن به شمار می‌رود. (بهار،۱۳۳۷:ج ۲، ص ۶۶) از سوی دیگر، تمدن ایرانی نیز نه تنها در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، بلکه در زمینه‌های هنر، معماری، صنایع ظریفه و تشکیلات اجتماعی، تأثیر چشمگیری بر فرهنگ هند مسلمان بر جای گذاشت.

جایگاه زبان فارسی در هند

زبان فارسی سابقه ای دور در شبه قاره هندوستان دارد. در دوره غزنویان بنیان زبان و ادبیات فارسی، به عنوان یکی از مهمترین حوزه‌های فرهنگ ایرانی، در شبه قاره هند نهاده شد. زبان فارسی از زمان سبکتکین وارد هند شد و برای نخستین بار در زمان سلطان محمود غزنوی به عنوان زبان رسمی و ادبی در نواحی شمال غربی هند رسمیت یافت. (نقوی، ۱۳۴۳:ص۵۴) همچنین در دوره غزنویان بود که طرز تفکر و اندیشه ایرانی در زمینه فلسفه و تصوف و به ویژه ادبیات فارسی، تحول عظیمی در هند مسلمان ایجاد کرد. در پی فتوحات غزنویان در هندوستان، زبان فارسی از طریق پنجاب، دهلی، گجرات، مالوا و دره گنگ بیش از پیش رواج یافت. (حکمت،۱۳۳۷: ص ۶۱-۶۰) با فتح پنجاب در سال ۱۰۲۱ میلادی به دست سلطان محمود، لاهور تبدیل به مرکز فعالیت ادبی-فرهنگی شد. از آن زمان به بعد، با تکامل تدریجی زبان فارسی، فرهنگ جدیدی موسوم به «هندی- ایرانی» در لاهور به ظهور رسید. از آن پس، لاهور به عنوان مهمترین مرکز سیاسی - فرهنگی، با دربار غزنه کوس برابری می‌زد و پس از لاهور، دهلی و مولتان به دژهای مستحکم فرهنگ و ادب فارسی تبدیل شدند. علاوه بر این، نثر فارسی نیز از دوره غزنویان در لاهور و سپس در عهد غوریان در دهلی رواج یافت. (سلطانیان،۱۳۸۳:ص ۱۰۶)

صوفیان نیز سهم عمده‌ای در تبلیغ اسلام و ترویج زبان فارسی در هندوستان داشتند، زیرا آنها از نزدیک با مردم آن دیار در تماس بودند و به تبلیغ دین می‌پرداختند. علاوه بر این، پیروان آنان نیز به شهرهای مختلف هند مسافرت کرده و با سخنان و تألیفات خود به زبان فارسی، پیام اسلام را به مردم می‌رساندند. (نقوی، ۱۳۴۳:ص ۵۵) و به این ترتیب به مرور تصوف در هندوستان پایگاهی مستحکم یافت.

بدین‌سان، می‌توان گفت که گسترش زبان فارسی و فرهنگ ایرانی در هند ثمره اسباب و عوامل متعددی بوده است. عواملی چون وجوه مشترک فرهنگی، روابط سیاسی، حوادث تاریخی، مهاجرت ایرانیان به‌ویژه عرفا و هنرمندان به هند، دلبستگیِ سلاطینِ هند به زبان فارسی و حمایت آنان از شاعران فارسی‌گوی. به گواهیِ اسناد و شواهد تاریخیِ هند، دربار شاهان آن کشور، در دوره های متعدد، مرکز و مأمن خوشایندی برای شاعران و هنرمندان ایرانی بوده است و این خود سبب نشر زبان فارسی و تأثیر آن در زبان‌های رایج شبه قاره گشته است. این تأثیر و تأثر دو سویه بود و سخنگویان دوران غزنوی و دوره‌های بعد، از تعبیرها و

واژه‌های هندی و حتی زبان پراکریت، که در استان‌های پنجاب و گجرات رایج بوده است، بهره جسته‌اند. (مدرسی، ۱۳۷۶:ص ۱۱۶)

رابطه فرهنگی و اجتماعی ایران و هند، در عصر اسلامی، بیش از پیش استوار گردید؛ زیرا دین و فرهنگ و معارف اسلامی، از طریق ایران و توسط ایرانیان و بیشتر به زبان فارسی در شبه قاره هند رسوخ یافته است.(سداررنگانی، 1355:ص۱۳۵) هم‌زمان با نفوذ مسلمانان و زبان فارسی درهندوستان، زبان‌های عربی و ترکی نیز به آنجا وارد شدند. واژه‌های دینی عموما عربی بودند، ولی البسه و اغذیه و کالاهایی که ترکان فارسی‌گو به هند برده بودند، نام فارسی یا ترکی خود را حفظ کردند. فارسی زبان نوشتاری، ادبی، رسمی و سیاسی بود و در کشمیر و دکن، به‌تدریج به صورت زبانِ نوشتاریِ عمومی در آمد.(ارشاد، ۱۳۷۹:ص۲۵۶)

سلسله غزنویان در ۵۸۲ هجری به دست معزالدین محمّد بن سام گوری منقرض شد و سراسر هند شمالی به‌زیر فرمان گورخانیان درآمد. پس از متزلزل شدن حکومت غزنویان و فتح غزنین به دست گورخانیان، بازماندگانِ دودمان غزنوی به لاهور و پنجاب مهاجرت کردند و در نشر زبان و ادب فارسی در آن صفحات مؤثر گشتند.(یکتایی،۱۳۵۳:ص۸)

پس از درگذشت معزالدین، قطب‌الدین ایبک، در سال ۶۰۳ به فرمان سلطان، غیاث‌الدین گوری، به حکومت هندوستان منصوب گردید. او نخستین سلطان مملوکیه دهلی (۶۰۳-۶۰۷ق) بود. پس از وی، سلطان شمس‌الدین ایلتتمش (۶۰۷-۶۰۳ق)، پس از آن‌که رقیب خود ناصرالدین قباچه، حاکم سند، را در ۶۲۵ هجری منهزم ساخت، به حکومت رسید. ناصرالدین قباچه از زمره کسانی بود که به زبان و ادب فارسی عشق می‌ورزیدند و همواره سعی در ترویج و ارتقای آن داشتند. وی به ارباب قلم و صاحبان فضل توجّه وافر داشت و فضلایی چون محمّد عوفی، مؤلف تذکره لباب الالباب و منهاج سراج و صاحب طبقات ناصری، در دربار او می‌زیستند. (مدرسی، ۱۳۷۶:ص۱۱۷)

غیاث‌الدین بَلْبَن و پسرش نیز از جمله نخستین پادشاهان مسلمان دهلی بودند که به زبان فارسی ارادت داشتند. مشهور است که فرزندِ غیاث‌الدین، سعدی شیرازی را به هند دعوت کرده و به او وعده داده بود که خانقاهی برایش بسازد؛ ولی سعدی، به دلیل پیری و فرسودگی، این دعوت را نپذیرفته بود. در روزگار سلاطین مملوکیه، بیشتر شهرها، مانند مولتان، اُچ، اجودهن، هانسی، سیام، و سیالکوت، کانون زبان و ادبیات فارسی شده بود.(رادفر،۱۳۴۶:ص۱۲۴)

سرانجام، جلال‌الدین فیروز شاه (۶۸۹-۶۹۵ق)، که پادشاهی ادب‌دوست و ادب‌پرور بود، به حکومت رسید و سلسله خلجیان را در هند پایه‌گذاری کرد. این پادشاه از ذوق هنری و قریحه شعری برخوردار بود و به زبان فارسی شعر می‌سرود. همه مصاحبان و ندیمان او از فضلا و ادبا بودند، چنان‌که امیر خسرو و حسن دهلوی، در دربار او، حرمت بسیار داشتند. علاءالدین، برادرزاده و داماد جلال‌الدین فیروز شاه، نیز به زبان فارسی دلبستگی بسیار داشت. در زمان وی، دهلی مرکز تجمع ادبا و علمای فارسی‌زبان گشت و زبان فارسی به نهایت درجه رشد و بالندگی خود در آن رسید. بدایونی نوشته است که «در تمامی عصر علایی، در

دارالملک دهلی، علمایی بودند که هر یک علاّمه وقت و در بخارا و سمرقند و بغداد و مصر و خوارزم و دمشق و تبریز و صفاهان و ری و روم و ربع مسکون نباشد و در هر علمی که فرض کنند، از منقولات و معقولات و تفسیر و فقه و اصول دین و نحو و لفظ و لغت و معانی و بیان و کلام و منطق، موی می‌شکافتند.» (رادفر،۱۳۴۶:ص۱۲۶) بنا به گفته بدایونی، زبان و ادب فارسی در دوران زمامداریِ خلجی‌ها بدان درجه و پایه رسیده بود که، در میان استادانِ زبان فارسی مقیم هند، چهل و پنج تن اهل خود آن کشور بودند.

تغلقیان بعد از خلجی‌ها به حکومت رسیدند. سرسلسله تغلقیان غیاث‌الدین تغلق (۷۲۱-۷۲۵ق) نام داشت. محمد تغلق و فیروز شاه از سلاطین دیگر این سلسله و از شیفتگان زبان فارسی بودند. عده زیادی از ایرانیان، در زمان محمد تغلق، در پی یورشِ بی‌رحمانه تیمور، که در طی آن صدها شاعر و نویسنده و هنرمند جان خود را از دست دادند، به هند آمدند. در آن هنگامه، جمعی از عرفا و ادبا راه سند و مولتان و دهلی در پیش گرفتند. ایرانیان، که پیش از این رویداد هم راه هند را خوب می‌شناختند، در این دورانِ پرآشوب، آن دیار را پناهگاه مناسبی یافتند. این عرفا و هنروران، پس از پناه بردن به هند و مقیم شدن در دربار محمّد تغلق، از تنعّم و رفاه برخوردار گردیدند. سرانجام، حملات تیمور لطمات بسیار شدیدی بر سلطنت تغلقیان وارد کرد و زمینه انقراض آن را فراهم ساخت. پس از آن، یک دوره هرج و مرج سی و شش‌ساله آغاز گردید که در طی آن، زمام اقتدار به دست شاهانِ سادات افتاد. لودیان آخرین شاه سلسله سادات، عالم شاه (847-894) را بر کنار کردند. (رادفر،۱۳۴۶:ص۱۲۷) بهلول لودی (۸۵۵-۸۹۴) سلسله لودی را بنیان نهاد و جانشین وی، اسکندر لودی، آگره را به جای دهلی، پایتخت قرار داد و در اعتلا و ارتقای زبان فارسی جهد وافر و سعی بلیغ نمود. مؤلفِ تاریخ فرشته نوشته است: «وی هندوان را ناچار به آموختن و نوشتنِ زبان فارسی کرد.»(نقوی،۱۳۴۳:ص۵۵-۵۶)

در دوره‌های یاد شده، صوفیه در راه تبلیغ اسلام و اشاعه زبان فارسی در هند گام‌های بلندی برداشتند. آنها، ضمن تبلیغ دین و فرهنگ اسلامی، به تألیف و تدوین کتاب‌هایی به زبان فارسی پرداختند. در این دوران، بیش از دویست خانقاه در هند وجود داشت و صوفیان بسیاری در آنجا پرورش یافتند.

منتهای رشد و تعالیِ زبان و ادب فارسی در هند در دوره حکومت بابریان بوده است. سلسله بابریان با ظهیرالدین بابر (۹۳۲-۹۳۷ق) بنیان یافت. ظهیرالدین شوق وافری به زبان فارسی داشت و به این زبان هم اشعاری سرود. پس از بابر شاه، پسر وی، ناصرالدین همایون (۹۳۷-۹۶۲) به پادشاهی رسید. ناصرالدین همایون دوستدارِ زبان فارسی بود و مانند پدر، به زبان فارسی شعر می‌گفت. از او نیز اشعاری در تذکره‌ها باقی مانده است. بعد از مرگ ناصرالدین همایون، جلال‌الدین محمد اکبرشاه (۹۶۲-۱۰۱۴) به جای وی، بر تخت سلطنت نشست. در زمان او، شعر و ادب فارسی در شبه قاره هندوستان اوج گرفت. در دوران امپراتوری او، به فرمانِ راجه تودَرْمَل در سال ۹۹۰ هجری ، زبان فارسی، در شبه قاره هند، جانشین زبان

هندی گشت و مقرر گردید که همه دفاتر محاسبات، به جای زبان هندی، به زبان فارسی نوشته شوند. (غروی، ۱۳۵۰: ۲۶-۳۲) شمار شاعران و نویسندگان عصر اکبرشاه به اندازه‌ای بود که در ایران و هند، در طول تاریخ، نظیر نداشته است. از تاریخ فرشته چنین برمی‌آید که، در آن دوره، بوستان سعدی در مکتب‌خانه‌های درباری تدریس می‌شده و گلستان را هر شخص باسوادی می‌خوانده است.

محمدتقی بهار درباره گسترش زبان فارسی در زمان اکبرشاه تیموری می‌نویسد: «پس از جلوس اکبرشاهِ تیموری به پادشاهی، کانون اشاعه ادبیات فارسی از اصفهان و هرات به دهلی منتقل گردید و چنین استنباط می‌شود که عواملِ رماننده یا دافع در ایران و نیروهای کشنده یا جاذب در دهلی معمولاً نقش مؤثری ایفا کرده‌اند. پادشاهان صفوی به ادبیات فارسی و شعرا چندان اعتنایی نداشتند. یکی از دلایل آن، رواجِ زبان ترکی در دربار و بین مقامات قدرتمندِ حکومتی بود. از سوی دیگر، اکبرشاه نه تنها شعرا و ادب‌دوستان را می‌نواخت، بلکه خود به فارسی نیز شعر می‌سرود و در منابع بر خوی آزاداندیشی او اشاره رفته و آمده است که محیطی امن توأم با آزادی عقیده و بیان را در هند گسترش داده بود.»(بهار، ۱۳۵۵: ص۲۵۷)

نورالدین محمد جهانگیر (۱۰۱۴-۱۰۳۷ق) مانند پدرش، اکبرشاه، در گسترش زبان و ادب فارسی تلاشی درخور داشته است. تراجم مفصّلِ شاعرانِ زمان وی، در هفت اقلیم و عرفات العاشقین و میخانه و تاریخ جهانگیری و مجمع الشعرای جهانگیری آمده است. اکثر شاعرانِ دوران زمامداریِ اکبرشاه و جهانگیر ایرانی بودند. حتی غزالیِ مشهدی، اولین ملک‌الشعرای دربار اکبری، و طالب آملی، ملک الشعرای دربار جهانگیری، از کسانی بودند که از ایران به هند مهاجرت کرده بودند. یگانه شاعر بزرگِ هندی الاصل این دوره، فیضی اکبر آبادی، دومین ملک الشعرای دربار اکبری است.

در زمان شهاب‌الدین محمدشاه‌جهان(۱۰۳۷-۱۰۶۹ق) پسر جهانگیرشاه، زبان فارسی هم‌چنان رونقِ دوره پیشین را داشته است. شعرای دربارِ شاه‌جهان هم بیشتر ایرانی بودند. باید توجه کرد که در زمانِ شاه‌جهان، شمار شاعران هندی‌الاصل که به فارسی شعر می‌سرودند بسیار زیاد بوده است. مشهورترینِ آنان منیر لاهوری و غنی کشمیری اند. اسامی شاعران عصرِ شاه جهان در طبقات شاه جهانی و شاه جهان نامه و خزینه گنج الهی و لطایف الخیال و کلمات الشعرا و مرآت الخیال مذکور است.

شاهان تیموری، علاقه وافری به زبان فارسی داشتند و آن را برای بیان مقاصد ادبی خود به کار می‌بردند و اسباب رشد و تعالی آن را فراهم می‌ساختند. «جهانگیرشاه، بر خلاف جدّ خود بابر، تزوک خود را به فارسی نوشت. حتی گلبدن بیگم، دختر بابر و عمه اکبرشاه، همایون‌نامه را، که از تواریخ معتبر است، به زبان فارسی نگاشت.» (رادفر،۱۳۴۶: ص۱۲۸) در دوره تیموریان نیز، بسیاری از سخنوران و شاعرانِ ایرانی راهیِ دیار هند شدند.

زبان فارسی در هند، تا پیش از تسلط انگلیسی‌ها بر این شبه قاره، زبان رسمی و ادبی بوده است. بعد از آن، هرچند از نفوذ زبان فارسی کاسته شد، اما باز شاعران فارسی گویی چون آرزو و غالب، به این زبان شعر سروده‌اند. اکنون آمیختگی زبان و ادب فارسی و هندی چنان است که در بین ۸۷۲ زبان و گویش هندی،

زبانی را نمی‌توان یافت که از واژه‌های فارسی تهی باشد. «حتی، در زبان تامیل، که کهن‌ترین و پرمایه‌ترین زبان های دراویدی – غیرآریایی – است، الفاظ سیاسی و قضایی بسیاری مأخوذ از فارسی وجود دارد.» (عنایت، ۱۳۳۷: ص۴۶۸) زبان تلگو (زبان محلی حیدرآبادی) نیز، که از شاخه‌های دراویدی است، تحت تأثیر زبان فارسی و عرفان ایرانی قرار گرفته است. زبان اردو، در میان زبان‌های موجود در هند، به زبان فارسی از همه نزدیک‌تر است.(رادفر،۱۳۴۶: ص۱۲۱) زبان هندی، پس از رواج و گسترش زبان فارسی در هند، با آن درآمیخت و زبان اردو، که صورتِ نوشتاریِ آن با خط فارسی معمول در ایران اندکی تفاوت دارد، ثمره این آمیختگی و پیوند معنوی است. نیمی از مسلمانانِ هند، اکنون، به این زبان سخن می‌گویند. تقریبا شصت درصد کلمات اردو، فارسی است و بسیاری از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های آن همان‌هایی است که در زبان فارسی و در ایران متداول است.

از سوی دیگر، هند نیز در نظر ایرانیان، تنها کشوری نزدیک به آن، و یا کشوری بیگانه نیست؛ بلکه مردم ایران پیوندی عاطفی با مردم این سرزمین دارند. در افسانه ها و فولکلور ایران، هند سرزمین زیبایی ها و شگفتی هاست. روند تاریخ از دوره باستان تاکنون نیز بر این پیوند افزوده و در دیرند تاریخ، انگیزه های این پیوند فراهم آمده است. در واقع یکی از بنیادی ترین راه های استوار کردن پیوستگی بین هند و ایران، گسترش زبان و ادب فارسی در هند بزرگ است که می تواند بر ستبری و استواری این پیوند بیفزاید.

با توجه به جایگاه ویژه زبان در انتقال فرهنگ، آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان یکی از راههای انتقال و گسترش فرهنگ و هویت ایران است که می تواند در دراز مدت منجر به حفظ و گسترش فرهنگ ایرانی در میان غیر فارسی زبانان گردد.(داوری اردکانی، ۱۳۹۲،۱۴۴) شبه قاره وسیع و آباد هند، از دیرباز دومین مهد زبان فارسی بوده است. گذشته از مؤسسات فرهنگی دولتی و کلاس های درسی دانشگاه‌ها، نه تنها در شهرهای معروف و پر جمعیت این سرزمین هواداران فرهنگ و ادب فارسی انجمن‌ها و نشست های مخصوص به خود را دارند و در ترویج زبان فارسی با نهایت علاقه اهتمام می ورزند، بلکه در بلاد دور دست و غیر معروف هم که نام آن نقاط کمتر به گوش‌ها آشناست، فارسی رایج است و بزرگان قوم و علاقه‌مندان، فارسی می‌دانند و می‌خوانند و به این زبان عشق می ورزند.

نگاهی به نظام آموزش عالی در هندوستان

پس از استقلال هندوستان، دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی، با سرعت خیره‌کننده‌ای شروع به رشد کرده‌اند و این شبکه آموزش عالی، یکی از بزرگترین سیستم‌های آموزش در دنیا می‌باشد. در اکثر قریب به اتفاق دانشگاه‌ها و کالج‌ها در این کشور، زبان انگلیسی، زبان رسمی و آکادمیک است. اکثر مردم این کشور نیز توانایی تکلم به زبان انگلیسی را دارند. مطبوعات، کتاب‌ها و رسانه‌های ارتباط جمعی نیز اغلب به زبان انگلیسی و یا هندی هستند. مطابق قانون اساسی هند، در این کشور غیر از زبان انگلیسی و هندی، ۱۶ زبان دیگر هم به رسمیت شناخته شده اند.

رشد علمی هند به گونه ای است که این کشور در حال حاضر در زمره قدرت های نخست در امر تحقیقات در جهان به شمار می آید. نظام آموزشی عالی کشور هند دارای ارزش و اعتبار بین المللی می باشد. مدارک تحصیلی هند مورد قبول دانشگاه ها و مراکز علمی جهان است. در حال حاضر، جمع کثیری از دانش آموختگان دانشگاه های هند در سرتاسر جهان در مؤسسات معتبر علمی و تحقیقاتی مشغول به فعالیت می باشند. همه ساله نیز تعداد زیادی از اساتید دانشگاه های هند به عنوان استاد میهمان جهت تدریس به دانشگاه های کشورهای مختلف جهان اعزام می گردند. کشور هند هم اکنون یکی از تولیدکنندگان عمده نرم افزارهای کامپیوتری در جهان است. هند دارای سیستم ماهواره ای در زمینه تحقیقات، کشاورزی، هواشناسی، مخابراتی و نظامی می باشد. همچنین در استفاده از شبکه اطلاع رسانی بین المللی (Internet) موفقیت چشمگیری داشته و در حال حاضر کلیه مراکز آموزش عالی این کشور مجهز به سیستم کامپیوتری می‌باشند. طی سال ۱۹۸۵ میلادی، به منظور متمرکز نمودن فعالیت های آموزشی، پرورشی و فرهنگی کشور، وزارتخانه ها، سازمان ها و مؤسسات موازی که به امر آموزش و فرهنگ اشتغال داشتند در یکدیگر ادغام شده و وزارتی تحت عنوان «وزارت توسعه منابع انسانی» با نام اختصاری "MHRD" تأسیس گردید. هدف غایی این وزارتخانه، توسعه استعدادهای انسانی در کلیه سطوح علمی، آموزشی و فرهنگی در چهارچوب برنامه های پنج ساله توسعه کشور می باشد. لازم به ذکر است که در حال حاضر بالاترین مرجع اداری نظام آموزشی کشور «وزارت توسعه منابع انسانی» می باشد.

نظام تحصیلی دانشگاه در هند به صورت سالانه- ترمی می باشد و پذیرش یک یا دو بار در سال صورت می گیرد. براساس کتاب پایه دانشگاه های هند، تحصیلات در هند به صورت زیر است:

۱- ۱۰ سال برای دیپلم که می تواند به زبان انگلیسی یا هندی و ... ارائه شود.

۲- دو سال برای پیش دانشگاهی[1] که معمولاً در کالج ها به زبان انگلیسی ارائه می گردد.

۳- دوره کارشناسی: که در رشته های مهندسی ۴ سال و غیر مهندسی ۳ سال است در موارد خاص و در رشته هایی مانند حقوق، لیسانس و فوق لیسانس ممتد می باشد.

۴- دوره های کارشناسی ارشد: ۴ ترم (دو سال)

۵- دوره پیش دکترا[2]: ۱ یا ۲ سال، در کلیه رشته های علوم پایه و انسانی و مهندسی و مدیریت و کامپیوتر و ... به جز رشته های پزشکی ارائه می گردد و شرط اخذ پذیرش در این دوره، داشتن مدرک فوق لیسانس می باشد.

۶- دوره دکترا: به طور معمول، سه سال می باشد که دانشجو ملزم به انجام پژوهش است و کلاس های آموزشی در این مقطع تشکیل نمی شوند. اکثر دانشگاه ها برای صدور پذیرش برای دوره دکترا، مدرک پیش دکترا را شرط ورودی اعلام می کنند.

[1] Pre university
[2] M. Phil

سیستم آموزش عالی هند از انعطاف پذیری بسیار بالایی برخوردار است و همواره برای دانشجویان مقاطع مختلف امکان ادامه تحصیل در گرایش های گوناگون وجود دارد. در این کشور هیچ دوره آموزشی دارای دکترای پیوسته نبوده و دانشجویان می بایست دوران کارشناسی و کارشناسی ارشد را یکی پس از دیگری گذرانده و سپس به انجام پژوهش در مقطع دکترا بپردازند.

رشته های غیر پزشکی دارای دو زیر مجموعه مهندسی و علوم انسانی هستند. رشته های مهندسی طی دوره های آموزشی ۴ ساله مقطع کارشناسی و دوره های۲ ساله مقطع کارشناسی ارشد به علاقمندان ارائه می گردد. رشته های علوم انسانی نیز در مقطع کارشناسی ۳ سال و در مقطع کارشناسی ارشد ۲ سال به درازا می انجامد.

مؤسسات آموزش عالی در هند

در هندوستان چهار نوع مؤسسه آموزش عالی دایر می باشد:

دانشگاه ها، انستیتوها و مراکز تحقیقاتی که توسط دولت مرکزی اداره می شوند.

دانشگاه ها، انیستیتوها و مراکز تحقیقاتی که توسط دولت های ایالتی اداره می شوند.

کالج هایی که وابسته به دانشگاه ها می باشند.

کالج هایی که کاملا خصوصی می باشند.

گفتنی است که ۱۵ تا ۲۰ درصد کالج های هند، دولتی و بقیه به صورت خصوصی اداره می گردند. کلیه کالج های خصوصی هند تحت نظارت یک دانشگاه دولتی فعالیت می نمایند.

مسوولیت اصلی اجرای سیاست آموزش عالی، فراهم آوری اعتبارات ویژه برای کمیسیون کمک هزینه های دانشگاهی (UGC) و ساخت دانشگاه های مرکزی در کشور، بر عهده دولت مرکزی است. دولت مرکزی همچنین عهده دار اعلان تغییر وضعیت مؤسسه های آموزشی به دانشگاه ها می باشد. لازم به ذکر است که برقراری ارتباط و همکاری های آموزشی میان مرکز و دولت های ایالتی، توسط انجمن مرکزی مشاوره آموزشی (CABE) صورت می گیرد.

علاوه بر این، اکثر دانشگاه ها، به ویژه در رشته های پزشکی و مهندسی به علت محدودیت های پذیرشی، شرط معدل قرار داده و دارندگان معدل های بالاتر را می پذیرند. در برخی موسسه های ممتاز مانند موسسه های فنی، علاوه بر لزوم برخورداری از نمرات بالای آموزشی، آزمون ورودی نیز وجود داشته و داوطلبان باید در آزمون ارزشیابی ۶۰ تا ۷۰ درصد نمرات را کسب نمایند. علاوه بر این، داوطلبان جهت پذیرش در رشته های فنی دانشگاه ها باید به احراز ۷۵ تا ۸۵ درصد نمرات نائل آیند. در این خصوص از داوطلبان در درس های فیزیک، شیمی، زیست شناسی، ریاضیات و زبان انگلیسی آزمون به عمل می آید. نظام تحصیلی در اکثر دانشگاه های هندوستان به صورت سالیانه و در تعداد معدودی از دانشگاه ها به

صورت ترمی است. دانشگاه های کشور هندوستان خودمختار بوده و در الگوبرداری از کشورهای دیگر آزادند.

معرفی برخی از دانشگاه های معروف هندوستان

کشور هندوستان شامل ۲۸ ایالت[۱] و ۷ ناحیه به هم‌پیوسته است. شهر بمبئی با جمعیتی نزدیک به ۱۴ میلیون نفر، پرجمعیت‌ترین شهر هند است. هند بیش از سی و پنج شهر بزرگ با جمعیت بالای یک میلیون نفر دارد.[۲]

هند در حال حاضر با داشتن بیش از ۲۷۰ دانشگاه معتبر، ۱۱۸۳۱ کالج و مرکز آموزش عالی و ۷۰۰ مرکز تحقیقات علمی، مقام نخست را در بین کشورهای در حال توسعه و مقام پنجم را در سطح جهان دارا می باشد.

برخی از دانشگاه های معروف هند عبارتند از:

دانشگاه های شهر دهلی:

دهلی دومین کلان شهر بزرگ هند است و دهلی نو، پایتخت هند، نیز بخشی از این کلان شهر است. دهلی قدمتی افزون بر ۵۰۰۰ سال دارد و به همراه دمشق و بنارس، از قدیمی‌ترین شهرهای جهان محسوب می‌شود. این شهر تاکنون ۱۱ بار ویران گشته و از نو ساخته شده است. شهر دهلی آمیزه‌ای است از جامعه سنتی و مدرن و نمودی است از اجتماع مذاهب، قومیت‌ها و فرهنگ‌های مختلف. این شهر اولین پایتخت حکومت مسلمانان از قرن ۱۲ تا ۱۸ میلادی بوده و طی قرون متمادی، جنگ ها و ویرانی های فراوانی را به خود دیده است که از مهمترین آنها، حمله تیمور و نادر شاه به این شهر را می‌توان نام برد.

اولین جنگ برای استقلال سرزمین هند، در سال ۱۸۵۷ در شهر دهلی به وقوع پیوست. انگلیسی‌ها در سال ۱۹۱۱ مرکز حکومت خود را از کلکته به این شهر انتقال دادند. دهلی نو[۳]، پس از استقلال این کشور در ۱۹۴۷، به‌عنوان پایتخت هند معرفی شد.

شهر دهلی، از شهرهای مهم دانشگاهی هند به شمار می‌رود. در سال تحصیلی ۲۰۰۹–۲۰۰۸ در دهلی ۱۶۵ کالج دایر بوده است که ۵ کالج پزشکی ۸ کالج مهندسی و ۹ دانشگاه مجازی از آن جمله بوده اند. شهر دهلی همچنین شش دانشگاه مهم دارد که عبارتند از:

دانشگاه جواهر لعل نهرو[۱]

---

[۱] ایالت‌های هندوستان عبارتند از: ۱ آندرا پرادش ۲ آروناچال پرادش ۳ آسام ۴ بیهار ۵ چتیسگر ۶ گوآ ۷ گجرات ۸ هاریانا ۹ هیماچال پرادش ۱۰ جامو و کشمیر ۱۱ چارکند ۱۲ کارناتاکا ۱۳ کرالا ۱۴ مادایا پرادش ۱۵ ماهاراشترا ۱۶ مانی‌پور ۱۷ مگالایا ۱۸ میزورام ۱۹ ناگالند ۲۰ اوریسا ۲۱ پنجاب ۲۲ راجستان ۲۳ سیکیم ۲۴ تامیل نادو ۲۵ تریپورا ۲۶ اوتار پرادش ۲۷ اوترانچاند ۲۸ بنگال غربی

[۲] بمبئی، دهلی، کلکته، مدرس، بنگلور، حیدرآباد، اگرا، میسور، جیپور، گوا، پونا، بوپال، تریواندروم، سورَت، کانپور، احمدآباد، جامو و سرینگر از شهرهای مهم هندوستان هستند.

[۳] پس از استقرار حکومت انگلیسی‌ها در شهر دهلی طراحی و احداث دهلی نو توسط «ادوین لوتینز» معمار برجسته انگلیسی، در جنوب دهلی انجام شد.

دانشگاه دهلی[۲]

دانشگاه جامعه ملی اسلامی[۳]

دانشگاه گورو گوبیند سینگ ایندراپراستا[۴]

دانشگاه ملی ایندیرا گاندی[۵]

دانشگاه جامعه همدرد[۶]

۲- دانشگاه حیدرآباد[۷]

حیدرآباد از شهرهای بزرگ هند و پایتخت ایالت آندرا پرادش است. این شهر با وسعت ۶۲۵ کیلومتر مربع، ششمین شهر بزرگ هند است و حدود ۶ تا ۷ میلیون نفر جمعیت دارد. ۳۵ درصد مردم حیدر آباد مسلمانان سنی مذهبند. حیدرآباد شهر معابد، مساجد و بازارها شناخته شده‌است و دارای طبیعت بسیار زیبایی می‌باشد.

این شهر به جهات مختلف سیاسی، فرهنگی، تاریخی، علمی و اقتصادی از شهرهای مهم هند و یکی از قطب‌های اقتصادی-سیاسی در جنوب این کشور می‌باشد. سابقه ۵۰۰ ساله حضور ایرانیان در این منطقه، عامل مهمی در ایجاد تحولات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در جنوب هند شده به طوری که امروزه هیچ مورخ و باستان شناسی نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن نقش ایرانیان و پادشاهان مسلمان و شیعه مذهب ایرانی در این منطقه، تصویر کامل و درستی از وضعیت گذشته و حال منطقه ارائه کند. مهمترین مرکز آموزشی در این شهر، دانشگاه عثمانیه است که با قدمتی دیرینه پذیرای دانشجویان هندی و خارجی می باشد.

۳- دانشگاه پونا[۸]

پونا واقع در شمال غربی هند و در نزدیکی بمبئی، شهری خوش آب و هوا و آرام است. پونا با در بر داشتن بیشترین تعداد دانشجویان خارجی در هند و نیز دارا بودن بیش از ۲۲۰ کالج و موسسه آموزشی، در سال های گذشته همواره محل توجه جمع کثیری از علاقه مندان به تحصیل در این کشور، به خصوص دانشجویان ایرانی بوده است.

۴- دانشگاه علیگر:

---

[1] Jawaharlal Nehru University سال تاسیس ۱۹۶۹

[2] Delhi University سال تاسیس ۱۹۲۱

[3] Jamia Millia Islamia سال تاسیس ۱۹۲۰

[4] Guru Gobind Singh Indraprastha University سال تاسیس ۱۹۹۸

[5] Indira Gandhi National Open University سال تاسیس ۱۹۸۵

[6] Jamia Hamdard University سال تاسیس ۱۹۸۹

[7] http://fa.wikipedia.org/wiki/

[8] http://study-india.ir/Universities.html

نام این دانشگاه در ابتدا آنگلو اورینتال کالج بوده است. دانشگاه علیگر با قدمتی بیش از ۱۲۰ سال، قدیمی‌ترین دانشگاه اسلامی در شبه قاره هند می باشد و بیش از ۲۷۰۰۰ دانشجو دارد که از سراسر هند و کشورهای خارجی همچون آفریقا و آسیای غربی و شرقی می باشند. این دانشگاه دوازده دانشکده دارد که هر کدام از این دانشکده ها چندین دپارتمان در رشته های مختلف دارند. تقریبا تمام رشته های تحصیلی شامل پزشکی، مهندسی، علوم پایه، علوم انسانی، هنرهای زیبا، الهیات، حقوق، فلسفه، ادبیات و کشاورزی از لیسانس تا دکترا در این دانشگاه وجود دارد.

۵- دانشگاه پنجاب:

دانشگاه پنجاب در سال ۱۸۸۲ در لاهور تأسیس شد. در سال ۱۹۴۷ بعد از تقسیم کشور هند به دو بخش و پیدایش کشور پاکستان، دانشگاه پنجاب به مدت ۱۰ سال بدون فضای آموزشی مستقل به کار خود ادامه داد و در حالیکه مرکز اداری دانشگاه در سولان مستقر بود، بخش های آموزشی دانشگاه در شهرهای هشیار پور، جالندر، دهلی و امریتسر مشغول به تدریس شدند. همچنین امروزه دانشگاه چندیگر، در مرکز ایالت پنجاب، با بیش از ۵۰ هزار دانشجو در رشته های مختلف، یکی از سرآمدترین دانشگاه ها به ویژه در حوزه مطالعات جامعه شناختی می باشد.

۶- دانشگاه های بمبئی:

بسیاری از دانشکده های حرفه ای در بمبئی وابسته به دانشگاه بمبئی، یکی از بزرگترین دانشگاه های جهان از لحاظ صدور مدرک تحصیلی می باشند. مرکز اصلی موسسه تکنولوژی هندوستان شاخه Indian Institute of Technology (IIT) یکی از معتبرترین مدارس مهندسی در هندوستان و جهان، در این شهر قرار دارد. همچنین دانشگاه زنان SNDT Women's University نیز در این شهر قرار دارد.

۷- دانشگاه های میسور:

مهمترین مرکز تحصیلی در میسور، «دانشگاه میسور» است. این دانشگاه در سال ۱۹۱۶ میلادی تاسیس شد و جزء دانشگاه های پنج ستاره هند است.

لازم به ذکر است که در حال حاضر در دانشگاههای فوق در دانشکده زبانها، دپارتمان زبان فارسی نیز وجود دارد و در اغلب این دانشگاهها زبان فارسی در مقاطع مختلف لیسانس، فوق لیسانس، پیش دکتری و دوره دکتری وجود دارد. در دپارتمان فارسی، زبان فارسی تدریس می شود و ادبیات ایران مورد بررسی قرار می‌گیرد. در طول سالها بخش فارسی این دپارتمانها همیشه مخاطبین خود را داشته است. دانشجویانی که از سر علاقه به ادامه تحصیل در رشته زبان فارسی می‌پردازند.

گسترش و توسعه زبان فارسی در سرزمین هند

با در نظر گرفتن مطالب گفته شده، می توان به این نتیجه رسید که با توجه به این که حدود هشتصد سال، زبان فارسی در کشور هند از زبان های رسمی بوده است، این زبان در سرزمین هند تنها یک زبان نیست، بلکه آکنده از بار عاطفی و بازتاب فرهنگ مشترک هند و ایران نیز است. پس زبان فارسی جزئی از فرهنگ

گذشته سرزمین هندوستان به شمار می آید و تأثیر مستقیمی در همه سویه های فرهنگ هند دارد، آن گونه که در ژرفای فرهنگ و زبان های هند بزرگ رسوخ کرده است.

از این رو فراگیران زبان فارسی، با انگیزه های گوناگون جذب یادگیری این زبان می شوند. برای نمونه یکی از انگیزه هایی که موجب جذب دانش آموزان و دانشجویان به زبان فارسی می شود، وجود خانقاه ها و مراکز عرفان و تصوفی است که در جای جای هند دایر هستند. از آنجا که بیشتر این خانقاه ها و مراکز عرفان و تصوف اسلامی، ریشه در سلسله های عرفان ایرانی ـ اسلامی دارند و نیز بیشتر آثار نوشته شده و باقیمانده این مراکز به زبان فارسی است، از این رو بسیاری از مردم علاقه مند به فراگیری زبان فارسی هستند.

یکی دیگر از انگیزه های جذب علاقمندان به فراگیری زبان فارسی، وجود نسل های مختلف ایرانیانی است که در دوره های تاریخی به علت های گوناگون، در سراسر سرزمین هند سکنا گزیده اند. در دوره کنونی فرزندان آنان با توجه به ریشه های عاطفیشان که در سرزمین ایران جایگیر است، علاقه مند به فراگیری زبان فارسی هستند.

از سوی دیگر، از آن زمان که ملل مغرب زمین به عناوین گوناگون به مشرق راه یافته‌اند و تمدن خود را به ارمغان آورده‌اند، بی هیچ شک، دلبستگی مردم این سوی جهان به مادیّات افزون شده است. این درست است که عشاق ادب و فرهنگ، مخصوصا آنها که در مشرق زمین پرورش یافته‌اند و خوی عرفانی را به میراث دارند، به معارف و علوم بیشتر از نظر معنی می‌نگرند و به نتایج مادّی کمتر توجه دارند، با این همه از لحاظ استفادت مادی هم که باشد، بسط و توسعه و ترویج زبان و فرهنگ فارسی در این سرزمین فوایدی مسلّم دارد و اگر باین امر توجه شود، این کالا نیز بازاری خواهد یافت که همواره به گرمی و رونق آن افزوده خواهد شد.

پیامدهای توسعه و گسترش زبان فارسی در سرزمین هند

توجه به توسعه و گسترش زبان فارسی در سرزمین هند، زمینه‌ساز ایجاد تعامل هرچه بیشتر فرهنگ و ادب ایرانی و دیگر فرهنگ‌ها به‌ویژه در شبه‌قاره هند خواهد شد و بدنبال آن زمینه گفت‌وگوی میان تمدن‌های کهن آسیایی را ایجاد خواهد کرد و موقعیت مناسبی برای تقویت مطالعات ایران‌شناسی در کشورهای آسیایی به وجود خواهد آورد. برخی از این پیامدها عبارتند از:

- گسترش زبان و ادبیات فارسی، آموزش اصولی و علمی زبان فارسی به دانشجویان غیر ایرانی این رشته و علاقه‌مندان به آن،
- ترغیب کودکان و نوجوانان ایرانی‌تبار مقیم سرزمین هند به تعلیم و تعلم دانش ایرانی،
- دانش‌افزایی درباره سرزمین و تاریخ و فرهنگ ایران،
- احیای فرهنگ و ادب مشترک ایران و شبه قاره،
- حفظ و نشر میراث گران‌سنگ تمدن اسلامی،

- افزایش ارتباطات فرهنگی و علمی ایران با سایر کشورهای آسیایی،
- حفظ هویت فرهنگی ایرانیان مقیم شبه قاره،
- تحکیم روابط فرهنگی ایران و هند،
- حفظ میراث مشترک فرهنگی در سرزمین هند،
- تأثیرگذاری در برنامه ریزی و تدوین متون درسی دانشگاه ها در حوزه زبان و ادبیات فارسی،

جهات مختلف توسعه و گسترش زبان فارسی

توسعه و گسترش زبان فارسی در سرزمین هند در بخشهای ذیل از اهمیت خاصی برخوردار است:

الف: آموزشی ب: پژوهشی پ: دانشجویی ت: نشست های علمی

الف: بخش آموزشی

- ایجاد دوره‌های تحصیلات تکمیلی به صورت مشترک
- مبادله استاد برای ارائه دروس
- ایجاد دوره‌های کوتاه مدت تخصصی برای استادان و دانشجویان دوره‌های عالی دعوت از استادان برای راهنمایی و هدایت پایان نامه‌های دوره‌های دکترا

ب: زمینه‌های همکاری پژوهشی

- ایجاد مراکز پژوهشی مشترک
- اجرای طرحهای پژوهشی مشترک
- مبادله کتب و نشریات واسناد علمی و استفاده از مراکز محاسباتی و کتابخانه‌ها و مراکز اطلاعات علمی طرفین

پ: زمینه‌های همکاری دانشجویی

اعزام دانشجویان دوره دکتری برای گذراندن برخی دروس خاص یا انجام قسمتی از تحقیقات مربوط به رساله خود

به علاوه، باید توجه داشت که توجه همزمان به عوامل سه گانه مدنیت، رشد کاربران و اراده و آگاهی نسبت به حفظ و گسترش زبان یک تمدن می‌تواند به حفظ و گسترش آن زبان و فرهنگ یاری رساند و غفلت از هر کدام از این عوامل، زمینه‌های پسرفت و یا عقب ماندگی زبانی و فرهنگی را فراهم می‌کند. اکثر زبانهایی که بتدریج از بین رفته اند، سطح تکامل آنها محدود به گویش بوده و برخی دیگر نیز که دارای زبان نوشتار بوده اند، بدلیل عدم هماهنگی بین بستر رشد زبان یعنی جامعه با سطح عمومی تکامل علم و دانش بتدریج عقب نشسته و کمتر بکار گرفته شده اند تا جایی که که دیگر توان پاسخ به نیازهای روز را نداشته و از دور خارج شده اند.

ولی زبان فارسی در آخرین هزاره عمر خود با تلاش بزرگان فرهنگ و ادب فارسی، از پیشرفت فوق العاده ای در گسترش برخوردار بوده است و به همین نسبت ظرفیتهای آن در برآورده کردن نیازهای

کاربرانش افزایش یافته؛ لذا حفظ و گسترش زبان فارسی نه تنها برای پاسداری از یک زبان کهن، که برای حفظ و گسترش شیوه نگرش به حیات انسانی و جلوه های بروز آن در حوزه فرهنگ، تمدن و علوم انسانی این سرزمین و انتقال دست آوردهای بی نظیر آن به نسلهای بعد باید مورد توجه قرار گیرد.

مجموعه متون آموزشی به غیر فارسی زبانان:

مجموعه متون آموزشی به غیر فارسی زبانان را می‌توان در چهار گروه اصلی قرار داد:

۱- کتاب‌هایی که به آموزش خود زبان می‌پردازند؛

۲- کتاب‌هایی که از طریق دستور زبان فارسی، فارسی را آموزش می‌دهند؛

۳- متون نظم و نثر ادبی؛

۴- فرهنگ‌های لغت دو زبانه؛

گروه اول، یعنی کتاب‌هایی که به قصد آموزش زبان از طریق مکالمه، متن‌خوانی و فراگیری قواعد در متن زبان تألیف شده است. طبعا این‌گونه کتابها حکم کتابهای مقدماتی را در فراگیری زبان دارند. گرچه در همین فهرست نیز کتاب‌هایی به چشم می‌خورند که حاوی هر چهار گروه از پیش گفته است، اما غلبه بر آموزش از نوع اوّل است.

با جستجو در فهرست‌ها و سایت‌ها، تعداد ۲۱۳ کتاب در این زمینه یافت شد. قدیمی‌ترین کتاب در این گروه، کتاب«تذکره قواعد فارسیه»به ترکی است که در سال ۱۲۵۴ قمری یعنی ۱۸۱ سال پیش نگاشته شده و آخرین آن کتاب«فارسی بیاموزیم» است که برای ایرانیان مقیم خارج از کشور تدوین گردیده است.

گروه دوم، کتاب‌های دستور هستند. به گواهی کتاب‌شناسی‌های موجود، اولین دستور به زبان عربی و متعلق به قرن هفتم و هشتم است(منطق الفرس فی لسان الفرس) و (حلیه الانسان فی حلبه اللسان)و شروع دستورنویسی در هند را نیز به قرن ۱۲(سال ۱۱۱۱)و کتابی به نام«اصول فارسی»نسبت می‌دهند.

کتاب‌ها و مقالات حاوی مباحث دستور زبان فارسی بالغ بر سه هزار کتاب و مقاله و نسخه خطی می‌شود که در کتاب‌شناسی‌های زیر نام و نشان آن‌ها آمده است:

۱-کتاب‌شناسی دستور زبان فارسی، به کوشش محمد مهیار؛نشر آثار.

۲-دستور زبان فارسی در شبه‌قاره هند، دکتر سید کمال حاج سید جوادی، نشر روزگار.

۳-دستورنویسی فارسی در شبه‌قاره هند و پاکستان، شفقت جهان خنک، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۶.

۴-سیری در دستور زبان فارسی، مهین بانو صنیع، کتاب‌سرا، تهران، ۱۳۷۱.

۵-کتاب‌شناسی زبان و خط، محمد گلبن، انتشارات مرکز اسناد فرهنگی آسیا، تهران، ۱۳۵۶.

۶-کتاب‌شناسی دستور زبان فارسی، ایرج افشار، فرهنگ ایران‌زمین، ج ۲، ۱۳۳۳، ص ۴۴-۱۹

و...(ر.ک: فهرست منابع کتاب‌شناسی دستور زبان فارسی به کوشش محمد مهیار)

گروه سوم، از متون آموزشی فارسی به خصوص در مراحل پیشرفته، برگزیده‌های نظم و نثر فارسی و یا کتاب‌های مشهور ادبی بوده است که این‌گونه کتاب‌ها نیز فهرستی جدا دارد.

گروه چهارم، از متون آموزشی را فرهنگ‌های دو زبانه تشکیل می‌دهد که در هر منطقه به فراخور واژگان پایه مورد نیاز، کتاب‌هایی تهیه شده است و البته تعداد این گروه نیز کم نیست.

این دو گروه اخیر را باید در ردیف منابع کمک آموزشی برای آموزش فارسی به غیر فارسی‌زبانان به شمار آورد. این تفکیک و تقسیم‌بندی اعتباری است و حدود مسأله را اندکی روشن‌تر می‌سازد والاّ برخی کتب آموزشی حاوی دو، سه یا چهار نوع هم هستند. با درنگ در این مجموعه به چند نکته می‌توان دست یافت:

۱.اولین کتاب‌های آموزش زبان در خارج از ایران تدوین شده‌اند؛

۲.اولین کتاب‌هایی که در منطقه شبه قاره هند تألیف شده‌اند به نسبت دیگر مناطق بیشتر است،

۳.اولین کتاب تألیف شده در زمینه آموزش زبان فارسی در ایران، کتاب فارسی برای انگلیسی‌زبانان (جلد ۲) نوشته دکتر منوچهر ستوده است که در سال ۱۳۴۴ و توسط مرکز تاریخ و فرهنگ ایران و خاورمیانه چاپ شده است.

۴.تألیف کتاب‌های فارسی‌آموز در ایران و خارج از ایران در دو دهه پیش تاکنون سیر شتابداری به خود گرفته است.چنانکه بالغ بر ۴۰ کتاب و مجموعه تنها در دو دهه اخیر چاپ شده است.ویژگی اصلی کتاب‌های چاپ شده در این دو دهه، بهره‌گیری از اصول و قواعد دو زبانگی و یافته‌های زبان‌شناسی کاربردی است. فهرست این مجموعه در بخش ضمیمه خواهد آمد.

استادان هندی آموزش زبان فارسی در هند

هم اکنون استادان هندی آموزش زبان فارسی در هند را می توان در دسته های زیر جای داد:

گروهی که از دانشگاه های ایران فارغ التحصیل شده اند و یا امکان مسافرت های پی در پی به ایران را داشته اند و این زبان را به طور کاربردی در ایران فرا گرفته اند و چندان مشکلی در آشنایی با نکته های ظریف این زبان ندارند و برای تدریس این زبان، دشواری چندانی ندارند.

گروهی که از رشته زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه های هند فارغ التحصیل شده اند و امکان مسافرت به ایران را یا به دست نیاورده اند، یا آن که موفقیتشان در این زمینه اندک بوده است. این گروه در تدریس، با مشکلات زیادی مواجه اند و بنابراین گاه برای تدریس زبان فارسی، در کلاس های درس، از زبان های اردو، هندی یا انگلیسی استفاده می کنند.

پاره ای از دانشگاه های بزرگ هند هنوز با وجود داشتن بخش فارسی در دانشگاه، اما از داشتن استاد زبان فارسی محروم اند و بخش های زبان فارسی آنها موقتاً تعطیل و یا حتی به کلی برچیده شده است. برای نمونه بخش زبان فارسی دانشگاه مَدرَس (چِنای) در جنوب هند، که یکی از دانشگاه های برجسته و بزرگ هند به شمار می آید، سال هاست که در تعطیلی به سر می برد.

پاره ای از مدرسان زبان فارسی هند، که فارسی را در هند به زبان اردو یا انگلیسی فرا گرفته اند، برای تکمیل تحصیلات خود و تسلط بر این زبان هنوز امکان آمدن به ایران را پیدا نکرده اند.

مشکلات موجود در زمینه گسترش آموزش زبان و ادبیات فارسی در هندوستان

برخی از مشکلات موجود بر سر راه گسترش آموزش زبان فارسی بین استادان و دانشجویان و علاقمندان به این زبان در کشور هند را می توان در موارد زیر برشمرد:

یکی از مشکلات مدرسان زبان فارسی در راه تدریس این زبان، کمبود کتاب های درسی و دیگر وسایل آموزشی این زبان و کتاب هایی است که به فراگیری این زبان کمک کنند. در واقع می توان گفت نبود امکان تحقیق و مطالعه برای زبان فارسی در هند، از دسترسی نداشتن به کتاب ها و منابع مورد نیاز سرچشمه می گیرد.

بی انگیزه بودن استادان و صاحب نظران زبان فارسی هند برای ترجمه و نشر آثار فارسی در هند، مشکل دیگر موجود در هند امروز می باشد. با توجه به این که استادان زبان فارسی هند به زبان های اردو و انگلیسی و دیگر زبان های رایج در هند نیز تسلط دارند و توانایی ترجمه آثار ایرانی ـ اسلامی و ایرانی ـ هندی به زبان انگلیسی و زبان های هندی را دارا هستند، بنابراین می توانند فرهنگ و ادب فارسی را به گونه ای بهتر باز شناسانند و در همین راستا، انگیزه مطالعات فرهنگ و ادب فارسی را در آنجا فراهم آورند. فراهم کردن پروژه های پژوهشی و تحقیق و ترجمه توسط نهاد و مراکزی علمی و دانشگاهی ایرانی، قطعا می تواند در این استادان انگیزه بیشتری برای انجام پژوهش و برگردادن متون فارسی به زبان های رایج در هند ایجاد کند.

روزآمد نشدن منابع موجود و در دسترس قرار ندادن تازه ترین کتاب هایی که در زمینه زبان و ادبیات فارسی (شعر، داستان، تاریخ، و ...) در ایران به چاپ رسیده است، یکی از غفلت های مهم مقامات فرهنگی ایران برای گسترش زبان و ادب فارسی در شبه قاره هند به شمار می رود.

فراهم نشدن زمینه مسافرت استادان زبان فارسی به ایران و عدم امکان بهره گیری آنان از فرصت های مطالعاتی برای حضور در دانشگاه ها و مراکز علمی ایران، از دیگر معضلات موجود در این بخش می باشد.

عدم تشکیل دوره های بازشناخت و بازآموزی زبان و ادبیات فارسی، با روشی مدرن بدون ایجاد خستگی و ملال، در ایران و هند برای استادان زبان فارسی هند را نیز می توان در فهرست مشکلات موجود گنجاند.

عدم ارتباط با دانشگاه های واجد شرایط در سراسر هند از لحاظ برقراری کرسی زبان و ادبیات فارسی و ایجاد امکانات برای آنها توسط نهادهای فرهنگی و سیاسی ایران، از دیگر مسائلی است که به کاهش آموزش زبان و ادبیات فارسی در هند در سال های اخیر دامن زده است.

کمبود مواد درسی و منابع قابل دسترسی آموزش زبان فارسی از دیگر مشکلات موجود در این زمینه است. کتاب هایی که در حال حاضر در سرزمین هند برای تدریس زبان فارسی به کار می روند، نه تنها کافی

نیستند، بلکه از لحاظ محتوا به سی چهل سال پیش تعلق دارند. مواد درسی ارائه شده به دانشجویان نیز جوابگوی نیازهای دانش آموزان و دانشجویان در دوره تحصیلی آنان و پس از فراغت از تحصیل نیست.

راهکارها و پیشنهادها

پیشنهاد می شود به منظور کمک به توسعه و ترویج زبان فارسی برنامه های ذیل را در کشور هند مطمح نظر قرار داد:

- تبادل دانشمندان، پژوهشگران، متخصصان و اندیشمندان ایرانی و هندی،
- فراهم آوردن زمینه مبادله اطلاعات و یافته های علمی میان مراکز گسترش زبان فارسی دو کشور و همکاری در زمینه تعیین خط مشی ها و استراتژی های تحقیق و توسعه در حوزه زبان فارسی،
- گسترش همکاری میان سازمان ها و موسسات پژوهشی زبان فارسی در ایران و هندوستان،
- فراهم آوردن زمینه برگزاری کارگاه ها و دوره های علمی – آموزشی مشترک در حوزه زبان فارسی،
- اعطای بورس های آموزشی و تحقیقاتی کوتاه مدت و بلند مدت برای محققین و پژوهشگران در زمینه های زبان فارسی، ایران شناسی و نظایر آن،
- مبادله هیأت های کارشناسی به منظور آشنایی بیشتر با نظام و امکانات آموزشی و تحقیقاتی هر یک از دو کشور در حوزه زبان فارسی،
- انجام طرح های تحقیقاتی مشترک و برگزاری نمایشگاه ها، سمینارها و کنفرانس های منطقه ای و بین المللی در حوزه زبان فارسی،
- مساعدت های لازم جهت تهیه ویزا و حمایت از دانشجویان و اعضای خانواده آنها در هر دو کشور،
- مبادله کتب، نشریات، مجلات، عکس، اسلاید، فیلم و میکروفیلم و همچنین کمک به تجهیز و راه اندازی کتابخانه های تخصصی، علمی، فرهنگی، هنری و مراکز اطلاع رسانی در هر یک از دو کشور،
- همکاری در زمینه آموزش از راه دور با استفاده از فن آوری پیشرفته و سامانه ماهواره ای،
- ایجاد مراکز علمی و آزمایشگاهی و تحقیقاتی مشترک و ساخت گروه های علمی متشکل از استادان ایرانی و هندی،
- پذیرش دانشجویان کشور هند در رشته های مختلف بویژه، زبان و ادبیات فارسی و مطالعات ایرانی و اسلامی،
- ایجاد دوره های تحصیلات تکمیلی مشترک در حوزه زبان فارسی،
- گسترش تعداد کرسی های زبان و ادبیات فارسی در موسسات آموزشی و مراکز دانشگاهی در هندوستان،

- گسترش همکاری های فرهنگی و هنری و تبادل تجارب و نیز مبادله هیات های فرهنگی و هنری،
- برگزاری دوره های کوتاه مدت آموزش عالی در ایران برای اعضای هیات علمی و محققان دانشگاه های هند در حوزه زبان فارسی،
- اعطای فرصت های مطالعاتی در ایران به استادان هندی،
- ارتقای روزآمد دانش و مهارت های دانشجویان و استادان،
- سفر دانشجویان زبان فارسی به ایران برای تکمیل و یادگیری کاربردی زبان فارسی.

نتیجه:

آن چه گفته شد، نشانه ی توجّه خاصّ درسال های اخیر به رشد و گسترش آموزش زبان فارسی است. امّا با این همه، هنوز درآغاز راه و درخم اوّلین کوچه ایم؛ هند در حال حاضر با داشتن بیش از ۲۷۰ دانشگاه معتبر، ۱۱۸۳۱ کالج و مرکز آموزش عالی و ۷۰۰ مرکز تحقیقات علمی، مقام نخست را در بین کشورهای در حال توسعه و مقام پنجم را در سطح جهان دارا می باشد.

در حال حاضر، جمع کثیری از دانش آموختگان دانشگاه های هند در سرتاسر جهان در مؤسسات معتبر علمی و تحقیقاتی مشغول به فعالیت می باشند. همه ساله نیز تعداد زیادی از استادان دانشگاه های هند به عنوان استاد میهمان جهت تدریس به دانشگاه های کشورهای مختلف جهان اعزام می گردند.

در هندوستان چهار نوع مؤسسه آموزش عالی دایر می باشد و در بسیاری از آنها در کالج زبان ها، دپارتمان زبان فارسی نیز وجود دارد و زبان فارسی تدریس می شود.

پیوند فرهنگی ایران و هند ریشه تاریخی بس دیرینه دارد. آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان یکی از راههای انتقال و گسترش فرهنگ و هویت ایران است که می تواند در دراز مدت منجر به حفظ و گسترش فرهنگ ایرانی در میان غیر فارسی زبانان گردد. شبه قاره وسیع و آباد هند، از دیرباز دومین مهد زبان فارسی بوده است. گذشته از مؤسسات فرهنگی دولتی و کلاس های درسی دانشگاه‌ها، نه تنها در شهرهای معروف و پر جمعیت این سرزمین هواداران فرهنگ و ادب فارسی انجمن‌ها و نشست های مخصوص به خود را دارند و در ترویج زبان فارسی با نهایت علاقه اهتمام می ورزند، بلکه در بلاد دور دست و غیر معروف هم که نام آن نقاط کمتر به گوش‌ها آشناست، فارسی رایج است و بزرگان قوم و علاقه‌مندان، فارسی می‌دانند و می‌خوانند و به این زبان عشق می ورزند.

زبان فارسی در هند، تا پیش از تسلط انگلیسی‌ها بر این شبه قاره، زبان رسمی و ادبی بوده است. بعد از آن، هرچند از نفوذ زبان فارسی کاسته شد، اما باز شاعران فارسی گویی چون آرزو و غالب، به این زبان شعر سروده‌اند. اکنون آمیختگی زبان و ادب فارسی و هندی چنان است که در بین ۸۷۲ زبان و گویش هندی، زبانی را نمی‌توان یافت که از واژه‌های فارسی تهی باشد.

مردم ایران نیز پیوندی عاطفی با مردم این سرزمین دارند. یکی از بنیادی ترین راه های استوار کردن پیوستگی بین هند و ایران، گسترش زبان و ادب فارسی در هند بزرگ است که می تواند بر ستبری و استواری این پیوند بیفزاید.

در این میان مشکلاتی بر سر راه گسترش آموزش زبان فارسی بین استادان و دانشجویان و علاقمندان به این زبان در کشور هند وجود دارد. با توجه به این که حدود هشتصد سال، زبان فارسی در کشور هند از زبان های رسمی بوده است، این زبان در سرزمین هند تنها یک زبان نیست، بلکه آکنده از بار عاطفی و بازتاب فرهنگ مشترک هند و ایران نیز است. پس زبان فارسی جزئی از فرهنگ گذشته سرزمین هندوستان به شمار می آید و تأثیر مستقیمی در همه سویه های فرهنگ هند دارد، آن گونه که در ژرفای فرهنگ و زبان های هند بزرگ رسوخ کرده است.

توجه به توسعه و گسترش زبان فارسی در سرزمین هند، زمینه‌ساز ایجاد تعامل هرچه بیشتر فرهنگ و ادب ایرانی و دیگر فرهنگ‌ها به‌ویژه در شبه‌قاره هند خواهد شد و بدنبال آن زمینه گفت‌وگوی میان تمدن‌های کهن آسیایی را ایجاد خواهد کرد و موقعیت مناسبی برای تقویت مطالعات ایران‌شناسی در کشورهای آسیایی به وجود خواهد آورد.

کتابنامه

– ارشاد، فرهنگ، ۱۳۷۹، مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– بهار، ملک الشعرا. ۱۳۳۷. سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی(سه جلدی)، ج ۲، تهران، انتشارات امیر کبیر.

– تارا چند، آبان ۱۳۴۳، پیوندهای تمدن و فرهنگ ایران و هند، مترجم، پرویز مهاجر، ماهنامه سخن، ش۱۶۷، صص ۳–۱۰.

– حکمت، علی اصغر. ۱۳۳۷، سرزمین هند، تهران، دانشگاه تهران.

– خوانساری، احمد، آداب و الحرب و الشجاعه، تهران ۱۳۴۶.

– داوری اردکانی، نگار و دیگران، بهار ۱۳۹۲، آموزش زبان فارسی، فرصتی مغتنم برای گسترش فرهنگ ایرانی، ش ۵۳ ، صص۱۴۳–۱۶۰.

– دهقان نژاد، مرتضی، نقش راهبردی قندهار در روابط ایران و هند در دوران صفویه، نامه انجمن، زمستان۱۳۸۴، شماره ۲۰. صص۳۷–۶۰.

– رادفر، ابوالقاسم، ۱۳۴۶، زبان فارسی در هند، دانشگاه انقلاب، ش ۱۰۸، ۱۳۴۶، ص۱۲۱. صص۱۲۱–۱۳۰.

– سلطانیان، ابوطالب، غزنویان و شالوده های فرهنگ ایران در شبه قاره هند، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، بهار و تابستان ۱۳۸۳، ش ۳۶و۳۷. صص۹۷–۱۱۰.

- عنایت، حمید، مرداد ۱۳۳۷، یادداشتی در باره مسئله زبان در هند، سخن، س۹، ش۵، صص۴۶۵-۴۶۸.
- غروی، مهدی، ۱۳۵۰، کتاب‌های فارسی چاپ هند و تاریخچه آن، هنر و مردم، ش۱۰۲ و ۱۰۳ توام. صص۲۶-۳۶.
- فرهنگ، ارشاد، ۱۳۶۵. مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی.
- مدرسی، فاطمه، پیوند زبان فارسی و هند در آیینه زمان، نامه فرهنگستان، ش ۹، س۱۳۷۶. صص۱۱۳-۱۲۳.
- نقوی، علیرضا.۱۳۴۳. تذکره نویسی فارسی در هند و پاکستان، تهران، انتشارات علمی.
- هرومل سداررنگانی، ۱۳۵۵. پارسی‌گویان هند و سند، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- یکتایی، مجید، ۱۳۵۳، نفوذ فرهنگ و تمدن ایران و اسلام در سرزمین هند و پاکستان، تهران.
- Dikshit, K.R.; Joseph E. Schwartzberg (2007) "India: The Land". Encyclopædia Britannica. pp. 1–29. http://www.britannica.com/EBchecked/topic/285248/India. Retrieved 29 September 2007.

نگاهی به ترجمهٔ مهدی الهی قمشه ای از قرآن کریم

محمدعلی جانی پور

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج

چکیده

مسلمانان پارسی زبان درطی اعصار گذشته تا امروز برای آگاهی از کلام وحی ترجمه های گوناگونی از قرآن کریم ارائه کرده اند. یکی از این ترجمه ها، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه ای است که با وجود روانی و سادگی، در ترجمه ی بعضی از آیات کم دقتی شده است به گونه ای که گاهی قسمتهایی ازبعضی آیات ترجمه نشده است و گاه ترجمه های ارائه شده از صحت ودقت لازم برخوردار نیست. در این مقاله تلاش شده است که با استفاده از تفاسیر و ترجمه های معتبر، به اِشکالهای این ترجمه پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: قرآن، ترجمه، الهی قمشه ای، صحت و سادگی .

مقدمه:

قرآن کریم کلام خدا و کتاب دینی ماست که در طی چهارده قرن تاریخ اسلام در حیات فردی و اجتماعی بشریت اعم از مسلمان و غیرمسلمان تأثیر عمیق و گسترده داشته است با توجه به اهمیت فوق العاده ی این کتاب مقدس، هر مسلمانی علاقه مند است که با این کتاب هدایتگر حیاتبخش پیوسته ارتباط داشته باشد و با نور هدایت او زنگار جهالت و گمراهی از آینه دل بزداید . بدین سبب چون بسیاری از مسلمانان غیرعرب زبان، باید از راه ترجمه با این کتاب مقدس آشنا شوند ، از قرنهای اولیه ی اسلام تاکنون، به وسیله دانشمندان پارسی زبان بارها ترجمه گردیده است. توجه به این ترجمه ها ، وسواس و دقت نظر مترجمان را برای ارائه ی ترجمه ای دقیق و منطبق با متن نشان می دهد . پایبندی به ترجمه ی لغت به لغت ، گر چه به رعایت امانت درترجمه نزدیکتر بوده است ، اما خواننده را درفهم معنا و مفهوم آیات شریفه دچار مشکل می کرده است . در روزگار اخیر مترجمان تلاش کرده اند که ترجمه های روان و ساده تری از قرآن کریم ارائه دهند که یکی از این ترجمه ها که مورد استفاده فراوان بوده است ، ترجمه « مهدی الهی قمشه ای» است که حدود نیم قرن از عمر آن می گذرد که هرچند از ترجمه های روان و قابل فهم است ولی دارای ایراد و اشکالهای واضحی است که نمی توان از آنها چشم پوشید. بهاء الدین خرمشاهی در سال ۱۳۷۳ در کتاب قرآن پژوهی به ۱۱۰ مورد از اشکالهای ترجمه ی الهی قمشه ای پرداخته است که نگارنده در این مقاله به هیچ کدام از آنها اشاره نکرده است . ترجمه مورد مطالعه چاپ سال ۱۳۷۶ از انتشارات هاد است .

شیوه کار دراین مقاله بدین گونه است که آیه مورد بحث همراه با ترجمه ی الهی قمشه ای طرح و سپس اشکال آن با استفاده از ترجمه های ارائه شده از تفاسیر و ترجمه های مجمع البیان ، سور آبادی ، روض الجنان ، کشف الاسرار ، طبری ، فولادوند ، فیض الاسلام ، نسفی و ... مورد بررسی قرار می گیرد .

دراین مقاله به آیاتی پرداخته شده که : الف ترجمه ی آنها اشکال دارد ب- قسمت هایی از آنها ترجمه نشده است .

آیاتی که ترجمه آنها اشکال درد :

« ... ثُمَّ اِلَیَّ مَرجِعُکُم فَاَحکُمُ بَینَکُم فیما کَنتُم فِیهِ تَختَلِفُونَ » (آل عمران / ۵۵): پس آنگاه بازگشت شما به سوی من خواهد بود که به حق حکم کند در آنچه که بر سر آن با یکدیگر به خلاف و نزاع برمی خاستند . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۷) چنانکه ملاحظه می شود « اَحکُمُ » فعل متکلم وحده است یعنی « حکم می کنم » ولی الهی قمشه ای ترجمه کرده است : « حکم کند » اینک ترجمه آیه از تفاسیر و ترجمه های دیگر: از تفسیر سوره آبادی: « پس با من است بازگشتن شما روزقیامت ، داوری کنم میان شما در آنچه بودید و در آن خلاف می کردید از دین و کتاب رسول . (۱۳۸۰، ج۱، ۲۸۸) و « ... میان شما داوری خواهم کرد .» (فولادوند، ۱۴۱۵، ۵۷) و «... پس میان شما حکم می کنم ...» (فیض السلام ، ج ۱، ۲۱۵) «... پس در آنچه اختلاف می کردید میان شما داوری خواهم کرد. »(مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۵۷) و« حکم کنم میان شما اندر آنچه هستید اندر آن اختلاف می کنید . (ترجمه طبری ، ۱۳۵۶، ج۱، ۲۱۳) و «... داوری برم میان شما در آنچه شما در آن مختلف گشتید . (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱،ج۲،۱۳۱) و «... به شما داوری کنم میان شما را در آنچه خلاف کردید.» (روض الجنان ، ۱۴۰۸ ، ج ۴، ۳۱۶)

وَ لَکُلٍّ موالیَ مِمّا تَرَکَ الوالدانِ وَ الأقرَبونَ وَ الَّذینَ عَقَدَت اَیمانُکُم فاتُوهُم نَصِیبَهُم اِنَّ اللهَ کانَ عَلی کَلِّ شَیءٍ شَهیداً (نساء / ۳۳): « ما برای هر یک از ارث برها از قبیل پدر ومادر و خویشان حقی قرار دادیم (و به ترتیب مقدم و موخر ارث و مقدار حق هر وارث را بیان کردیم به آن عمل کنید) و با هر که عهد و پیمان حقوقی بسته اید بهره آنان را بدهید (و نقض عهد مکنید) که خدا بر همه چیز و هر چه کنید گواه است . » (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۸۳)

چنانکه ملاحظه می شود در ترجمه ی ایه، « الوالِدانِ وَ الأقربونَ» یعنی پدر و مادر ونزدیکان ، جزو ارث بران محسوب شده اند در صورتی که اینها در آیه شریفه ارث گذارند .

در ترجمه‌ی تفسیرطبری آمده است :«و همه را کردیم میراث داران از آنچه بماند از پدر و مادر و خویشان ...» (۱۳۵۶،ج۱، ۲۹۵) و « برای هر کس از آنچه پدر و مادر و خویشان نزدیک به جا گذاشته اند وارثانی قرار دادیم ...» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۸۳) « و هر یک را کردیم اولی ترانی از آنچه بگذاشته باشند پدر و مادر و نزدیکان ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج ۵، ۳۳۱) و « برای هریک از زن و مرد ارث برندگانی قرار دادیم (که ارث برند) از آنچه پدر و مادر و نزدیکان باز گذاشته اند ...» (فیض السلام ج۱، ۱۷۱) و « از آنچه پدر و مادر وخویشاوندان وکسانی که شما با آنان پیمان بسته اید برجای گذاشته اند ، برای هر یک (از مردان و زنان) وارثانی قرار دادیم ... (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۸۳)

« ما قُلتُ لَهُم اِلاّ ما اَمَرتَنی بهِ اَنِ اعبُدُواللهَ رَبّی وَ رَبَّکُم وَ کُنتُ عَلَیهم شَهیداً ما دُمتُ فیهِم ...» (مائده /۱۱۷): من به آنها هرگز چنین نگفتم جز آنکه تو مرا بدان امر کردی که خدای یکتا را پرستید که پروردگار من و شماست و تو خود بر آن مردم گواه و ناظر اعمال بودی مادامی که من در میان آنها بودم...(الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۲۷) ملاحظه می شود که «کنتُ علیهم شهیداً » ترجمه شده است: تو خود برآن مردم گواه وناظر اعمال بودی .در حالی که فعل« کَنتُ » متکلم وحده است به معنی « بودم»

در تفسیر سور آبادی آمده است:«من نگفتم ایشان را مگر آنچه تو فرمودی مرا بدان که به یگانگی پرستید خدای را که خدای من است و خدای شما، بر ایشان گواه بودم تا درمیان ایشان بودم ... (ج۱، ص ۶۳۰) و «تا وقتی در میانشان بودم بر آنان گواه بودم ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۱۲۷) و « من تا آنگاه که میان اینان زیستم بر آنان گواه بودم ...» (فیض الاسلام ، ج۱، ۲۵۲) و « و بودم بر ایشان گواه هر چند بودم اندر ایشان ...» (طبری ، ۱۳۵۶، ج۲، ۴۲۹) و « ومن گواه بودم بر ایشان تا در میان ایشان بودم ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۳، ۲۷۵) و « و بودم گواه بر طاعت و عصیان ایشان ، تا بودم درمیان ایشان ...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۲۴۱) و « ... و بودم بر ایشان گواه تا بودم در ایشان ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۷، ۱۹۹)

وَلَواَنَّنا نَزَّلنا اِلَیهمُ المَلائِکهَ وَ کَلَّمَهُمُ المَوتَی وَ حَشَرنا عَلَیهم کُلَّ شَیءٍ قُبُلاً مّا کانُوا لِیُؤمِنوُا... (انعام /۱۱۱) چنان در کفر ثابتند که اگر فرشتگان را بر آنها فرستیم و مردگان را برآنها برانگیزیم بازایمان نخواهند آورد...(الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۴۲)

از «وَکَلَّمَهُمُ الموتَی وَ حَشَرنا عَلَیهم کُلَّ شَیءٍ » ترجمه ی ناقصی شده است ؛ در ترجمه ی فولادوند آمده است : «و اگر ما فرشتگان را به سوی آنان می فرستادیم و (اگر) مردگان با آنان به سخن می آمدند و هر چیز را دسته دسته در برابر آنان گرد می آوردیم ، باز هم ایمان نمی آوردند ... (۱۴۱۵ق، ۱۴۲) و « ... مردگان با آنان سخن گویند و از هر چیز دسته دسته براینان جمع کرده و گرد آوریم ... (فیض الاسلام ، ج۱، ۲۸۰) و « و مردگان با آنان به سخن می آمدند و هر چیز را رویارویشان فراهم می آوریم (مجتبوی ،۱۳۷۱، ۱۱۱) و « و سخن گفتندی (ایشان را) مردگان و برانگیختیمی بر ایشان همه چیزی معاینه ...(ترجمه طبری ، ۱۳۵۶،ج۲، ۴۵۵)

«...أتَقُولُونَ علی اللهِ ما لا تَعلَمُونَ » (اعراف /۲۸) جز آنکه آنچه را از جهل و نادانی شما خود و پدرانتان می کنید به خدا می بندید (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۵۳)

در ترجمه دو اشکال وجود دارد :۱- استفهام لحاظ نشده است . ۲- « لاتَعلَمُونَ» : نمی دانید « تَعمَلُونَ»: می کنید معنی شده است. در ترجمه ی روض الجنان آمده :«می گویی بر خدا آنچه ندانی » (۱۴۰۸، ج۸، ۱۶۲) و « یا چیزی را که نمی دانید به خدا نسبت می دهید؟» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۱۵۳) و « آیا به خدا دروغ بسته ، می گویید آنچه را که نمی دانید ؟ »(فیض الاسلام،ج۱، ۳۰۰) و «آیا بر خدا چیزی می گویید که نمی دانید ؟» (مجتبوی ،۱۳۷۱، ۱۵۳) و « چیزی می گویید برالله که ندانید ؟» (کشف الاسرار ،۱۳۷۱، ج۳، ۷۵۶)

وَ قِیلَ یا أرضُ ابلَعِی ماءَکِ وَ یا سَماءُ اَقلِعِی وَ غِیضَ الماءُ وَ قُضِیَ الأَمرُ وَ استَوَت عَلی الجُودِیِّ وَ قِیلَ بَعداً لِلقَومِ الظّالِمِینَ (هود /۴۴): و به زمین خطاب شد که فوراً آب را فرو بر و به آسمان امر شد که باران را قطع کن و آب به یک لحظه خشک شد و حکم (قهر الهی) انجام یافت وکشتی بر کوه جودی قرار گرفت و فرمان هلاک ستمکاران در رسید. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۲۶)

از « وَ قِیلَ بُعداً للقومِ الظّالِمینَ» معنی دقیقی ارائه نشده است . مصباح زاده ترجمه کرده است : « و گفته شد : دوری از رحمت باد گروه ستمکاران را » (۱۳۸۱، ۲۲۶) و « گفته شد : گروه ستمکاران را لعنت باد.» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۲۲۶) و« گفته شد : دوری رحمت باد هر گروه ستمکاران را . » و « والله گفت : دوری و لعنت باداین گروه ستمکاران را بر خویشتن .» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۴، ۳۸۱)

قالوُا یا ایُّهَا العَزیزُ اِنَّ لَهُ اَباً شَیخاً کبیراً فَخُذ اَحَدَنا مَکانَهُ اِنّا نَرَئک مِنَ المُحسِنِینَ (یوسف /۷۸) (برادران چون دیدند که اگر برادرشان به جرم دزدی به مصر بمانَد پدر از آنها باور نمی کند سخت نگران شده و به التماس) گفتند ای عزیز مصر تو به چشم دل ما از نیکان عالمی ما را پدر پیری است که به این برادر علاقه شدید دارد لطفی کن و یکی از ما را به جای او نگاه دار. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۴۴)

برای « اِنَّ لَهُ اباً شیخاً کبیراً » ترجمه ی دقیقی ارائه نشده است و نیز عبارت توضیحی (که به این برادر علاقه شدید دارد) که درترجمه آمده است باید در پرانتز قرار گیرد . طبری آیه شریفه راچنین ترجمه کرده است :« گفتند : ای عزیز بدان که او را پدری است پیر و بزرگ ، بگیر یکی را از ما به جای او که ما می بینیم ترا از نیکوکاران .» (۱۳۵۶، ج۳، ۷۵۳) و « گفتند ای عزیز این برادر را پدری است پیری سخت بزرگ ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۵، ۱۰۸) و « ... او را پدری است سالخورده ... » (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۲۴۴) و«... او پدری پیر سالخورده دارد ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۲۴۴)

« وَحَناناً مِن لَّدُنَّا وَ زکوةً وَکانَ تَقیّاً (مریم /۱۳) : و او به لطف خاص ما بدان مقام نبوت رسید و از این رو که طریق بندگی خدا و تقوی پیش گرفت.(الهی قمشه ای،۱۳۷۶، ۳۰۶)

ترجمه دقیق نیست بویژه اینکه معنی مناسبی از « زکوة » ارائه نشده است. تفسیر سورآبادی معنی کرده است : « ورحمتی بود از ما و پاکی و پرهیزگار بود.» (۱۳۸۰، ج۲، ۱۴۶۵) و رحمتی از نزدیک ما و پاکیزگی ، و بود پرهیزگار . » (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۱۳ ، ۵۴) و « و (نیز) از جانب خود مهربانی ، و پاکی (به او دادیم) و تقوا پیشه بود . » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۰۶)

و « و این بخششی و تزکیه ای بود از جانب ما ویحیی از پرهیزگاران بود.» (مخزن العرفان ، ۱۳۶۱، ج۸، ۹۳) و « و رحمتی بود از نزدیک ما و پاکیزگی ، وبوداز پرهیزگاری . (ترجمه طبری ، ۱۳۵۶، ج۴، ۹۵۸) و « از نزدیک خویش اورا نیکی دادیم و پاکی، و پرهیزکار بود . » (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۶، ۲)

مِنَ الَّذینَ فَرَّقوُا دِینَهُم وَ کانوُا شِیعاً کُلُّ حزبٍ بما لَدَیهِم فَرِحُونَ (روم / ۳۲) : از آن فرقه (هواپرست نادان نباشید) که دین فطرت خود را متفرق و پراکنده ساخت و از هوای نفس و خود پرستی فرقه فرقه شدند و گروهی به اوهام باطل و عقیده و خیالات فاسد خود دلشاد بودند. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۴۰۷)

«کُلُ حِزبٍ « گروهی معنی شده است ، یعنی یک گروه در حالی که منظور یک گروه نیست بلکه هرحزب و گروهی است که بدانچه نزدشان است (عقاید و خیالات خود) دلشادند. ترجمه از تفسیر سور آبادی :« هر گروه بدانچه نزدیک ایشان است از دین و اعتقاد شادانند که پندارند که بر راه حق همی ایشانند و بس .» (۱۳۸۰، ج ۳، ۱۸۹۱) و «... هر گروهی بدانچه نزدیک ایشان باشد شادان باشند» (روض الجنان ، ۱۴۰۸ ، ج ۱۵، ۲۵۷) و « ... هر حزبی بدانچه پیش آنهاست دلخوش شدند. » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ق، ۴۰۷)و « هر گروه و دسته ای به آنچه نزد ایشان است شادمانند .» (فیض الاسلام، ج ۲، ۸۰۴) و « ... هر گروهی بدانچه خود دارند ، دلخوشند .» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۴۰۷) و « هر گروهی بدانچه نزدیک ایشان است بشادی اند . (ترجمه تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۵، ۱۴۰۰)

جَزاءَ بما کانوُا یعمَلونَ (واقعه /۲۴) : این نعمتهای الهی پاداش آن بهشتیان است (الهی قمشه ای ۱۳۷۶، ۵۳۵)

از « کانوا یعملون » ترجمه ی دقیقی ارائه نشده است .

فولادوندترجمه کرده است : « (اینها) پاداشی است برای آنچه می کردند .» (۱۴۱۵ ، ۵۳۵) و « پاداش آن کردار که می کردند .» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۹، ۴۳۷) و « پاداش آنچه می کردند ایشان » (نفسی ، ۱۳۶۷، ج ۲، ۱۰۱۷) و« پاداش بدانچه بودند و می کردند. » (طبری، ۱۳۵۶، ج ۷، ۱۷۹۵) و « به پاداش آنچه می کردند . » (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۵۳۵)

قالَ رَبِّ اِنّی دَعَوتُ قَومِی لَیلاً وَ نهاراً (نوح /۵) : قوم نوح نگرویدند و بر کفر و طغیان بیفزودند او به درگاه خدا نالید و گفت بارالها من آنچه را شب و روز دعوت کردم . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۷۰)

کلمه ی « قومی» به اشتباه « آنچه را » ترجمه شده است .

ترجمه از کشف الاسرار:«(نوح) گفت خداوند من ، من قوم خویش را باز خواندم ، به شبها در خانه های ایشان و به روزهای در انجمنهای ایشان (۱۳۷۱، ج۱۰، ۲۳۴) و« گفت نوح علیه السلام که : ای خداوند من ، من بخواندم گروه خویش را در شب و روز .» (ترجمه ی تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج ۷، ۱۹۳۲) و « گفت : یارب من بخواندم قوم را شب و روز . » (روض الجنان ، ۱۴۰۸ ج ۱۹، ۴۲۰) و « گفت : پروردگارا ، همانا من قوم خود را شب و روز خواندم . » (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۵۷۰)

لِتُؤمِنوا بِاللهِ وَ رَسولهِ وَ تُعَزِّروُهُ و...(فتح /۹) تا توخود با صالحان امت به خدا ایمان آورده و(دین) اورا یاری کنید ... (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۱۱)

آن گونه که ترجمه شده گویی آیه خطاب به پیامبر گرامی است که همراه با صالحان امت به خدا ایمان آورد در صورتی که آیه خطاب به مردم است که به خدا و رسول ایمان آورند . تفسیر سوره آبادی آیهٔ شریفه

را چنین ترجمه کرده است : « تا شما که خلق اید بگروید به خدای و رسول او ویاری دهید و نصرت کنید او را و..» (۱۳۸۰، ج۴، ص ۲۳۴۹) و «تا بگروید شما که مومنان اید بالله و فرستاده او، و یاری دهید او را ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۹، ۲۰۳) و « تا بگروید به خدای و پیغامبر وی ، و یاری دهید او را ...» (طبری ، ۱۳۵۶، ج۶، ۱۷۱۱) و « تا به خدا و فرستاده اش ایمان آورید و بگروید ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۵۱۱)

فَسَلامٌ لَکَ مِن اَصحابِ الیَمینِ (واقعه / ۹۱): وی را بشارت دهید که ترا (از هر رنج و درد و الم) ایمنی و سلامت است . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۳۷)

واضح است که ترجمه ارائه شده ناقص است . روض الجنان ترجمه کرده است :« سلام تو را از اهل دست راست .» (۱۴۰۸ق، ج۱۸، ۲۹۴) و « از یاران دست راست بر تو سلام باد. » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۵۳۷) و« سلام باد تورا از خداوندان دست راست . » (ترجمه تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۷، ۱۸۰۰) و « گویند سلام تراست از اصحاب یمین .» (تفسیر سور آبادی ج۴، ص ۲۵۲۵)

سَخَّرَها عَلَیهِم سَبعَ لیالٍ وَ ثَمانیةَ اَیّامٍ حُسُوماً فَتَرَی القُومَ فیها صَرعَی کَاَنَّهُم اَعجازُ نَخلٍ خاوِیَةٍ (الحاقه /۷) : که آن باد تند را خدا هفت شب و روز پی درپی بر آنها مسلّط کرد که دیدی آن مردم گویی ساقه نخل خشکی بودند و به خاک در افتادند . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۶۶)

ترجمه ی صحیحِ « سَبعَ لیالٍ و ثمانیةَ ایّامٍ » هفت شب وهشت روز است .

فولادوند:« (که خدا) ان را هفت شب و هشت روز پیاپی بر آنان بگماشت .» (۱۴۱۵، ۵۶۶) و (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۵۶۶) و « فرمانبردار کرد برایشان هفت شب و هشت روز پیاپی ...» (روض الجنان، ۱۴۰۸، ج ۱۹، ۳۷۴) و « خدای تعالی آن باد را برایشان هفت شب و هشت روز پی در پی مسلط و چیره گردانید ...» (فیض الاسلام ، ج۳، ۱۱۳۲) و« برگماشت برایشان هفت شب و هشت روز ...» (کشف الاسرار،۱۳۷۱، ج۱۰، ۲۰۳)

ب- آیاتی که قسمتهایی از آنها ترجمه نشده است :

« وَ اتَقوُا یَوماً لاتَجزِی نَفسٌ عَن نَّفسٍ شَیئاً وَ لا یُقبَلُ مِنهَا شَفاعَةٌ وَ لا یُوخَذُ مِنهَا عَدلٌ وَ لا هُم یُنصَرُونَ » (بقره /۴۸) « و حذر کنید از روزی که در آن روز کسی به جای دیگری مجازات نبیند و هیچ شفاعت از کسی پذیرفته نشود و فِدا و عوض قبول نکنند .» (الهی قمشه ای، ۱۳۷۶، ۷)

« وَ لا هُم یُنصَرُونَ : و نه ایشان را یاری کنند . » ترجمه نشده است .

از تفسیر مجمع البیان :« و بترسید از آن روزی که هیچ کس به کار دیگری نیاید و از او شفاعتی پذیرفته نگردد و از او عوضی گرفته نشود و یاری نمی شود .» (۱۳۷۲، ج۱، ۱۶۲) و « ... نه یاری خواهند شد .» (فولادوند ، ۱۴۱۵ق، ۷) و« .. و نه کمکی به آنان خواهد رسید .» (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۷) و « ... و نه ایشان را یاری کنند .» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج ۱، ۲۶۷) و« ... ایشان را یاری دهنده نیست » (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۱، ۶۶۵)

وُ اِذ قُلناَ ادخُلوُا هذهِ القریَةَ فَکُلُوا مِنها حَیثُ شئتُم رَغَداً وَ ادخُلوُا البابَ سُجَّداً وَ قُولُوا حِطَّةٌ نَغفرِ لَکُم خَطایاکُم و سَنَزیدُ المُحسِنِینَ (بقره /۵۸) : و به یاد آرید وقتی که گفتیم وارد این قریه (بیت المقدس) شوید و از نعمت های آن تناول کنید و از آن در سجده کنان داخل گردید و بگوئید خدایا از گناه ما درگذر تا از خطای شما درگذریم و بر ثواب نیکوکاران شما بیفزائیم. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۴، ۹) « حَیثُ شِئتُم رَغدا: از هر کجای آن خواستید، فراوان بخورید. » ترجمه نشده است . فولادوند ترجمه کرده است :« و(نیز به یاد آورید) هنگامی را که گفتیم :« بدین شهر درآیید و از هر کجای آن خواستید فراوان بخورید. وسجده کنان از در (بزرگ) در آیید و بگویید: (خداوندا) گناهان ما را بریز تا خطاهای شما را ببخشاییم و (پاداش) نیکوکاران را خواهیم افزود .(۱۴۱۵ق، ۹) و « و از (خوردنیهای) آن هر که خواهید بسیار و بی رنج بخورید .» (فیض الاسلام، ج۱، ۱۳) و«... پس بخورید از آن هر جا که خواسته باشید فراوان ...» (مصباح زاده، ۱۳۸۰، ۹) و« ... بخورید از آن هر چه خواهید خوش ...» (ترجمه تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۱، ۶۴) و«... بخوری (بخورید) از آن هر کجا خواهی بسیار ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۱، ۳۰۱)

قُل اَؤُنَبِّئُکُم بِخَیرٍ مِن ذلِکُم لِلَّذِینَ اتَّقَوا عِندَ رَبِّهِم جَنّاتٌ تَجرِی مِن تَحتِهَا الاَنهارُ خالِدِینَ فِیهَا وَ اَزوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ وَ رِضوَانٌ مِنَ اللهِ و اللهُ بَصیرٌ بِالعِبَادِ(ال عمران /۱۵):

ای پیغمبر با امت بگو می خواهید شما را آگاه گردانم به بهتر از اینها که بر زیر درختان آن نهرها جاری است و در آن جاوید متنعّم هستند و زنان پاکیزه و آراسته ای و (از همه خوشتر) خشنودی خدا و خداوند به حال بندگان بیناست . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۱).

« للذینَ اتَقَوا عِندَ رَبِّهِم جَناتٌ » ترجمه نشده است. مجمع البیان ترجمه کرده است : برای افرادی که پرهیزگارند نزد خداوند بهشتایی است » (ج۳، ص ۲۶۲۰)

و« برای کسانی که تقوا پیشه کرده اند ، نزد پروردگارشان باغهایی است .» (فولادوند، ۱۴۱۵ق ،۵۱) و « ... برای پرهیزکاران ... نزد پروردگارشان باغهایی است ...» (فیض الاسلام ، ج۱، ۱۰۴) و « ... برای متقین و پرهیزگاران به نزدیک خدای ایشان جلّ جلاله و عمّ نواله بوستانها ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۴، ۱۹۳) و « ... و ایشان راست که بپرهیزند از شرک به نزدیک خداوند ایشان بهشت ها که می رود زیر آن جویهای روان ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۲، ۳۴) و « ... برای کسانی که پرهیزگاری پیشه کنند،نزد پروردگارشان بهشت هایی است ...» (کاویان پور، ۱۳۷۸، ۵۲)

لَتُبلَوُنَّ فی اَموالِکُم وَ اَنفُسِکُم وَ لَتَسمَعُنَّ مِنَ الَّذِینَ اُوتُوا الکِتابَ مِن قَبلِکُم وَ مِنَ الَّذِینَ اَشرَکُوا اَذیً کَثِیراً وَ اِن تَصبرُوا وتَتَّقوا فَاِنَّ ذَالِکَ مِن عَزمِ الأُمُورِ (آل عمران /۱۸۶) . محققاً شما را به مال و جان آزمایش خواهند کرد و برشما از زخم زبان آنها که پیش از شما کتاب آسمانی به آنها نازل شد آزار بسیار خواهد رسید و اگر صبر پیشه کرده و پرهیزکار شوید (البته ظفر یابید) که ثبات و تقوا سبب نیرومندی و قوّت اراده در کارهاست. (الهی قمسه ای ، ۱۳۷۶، ۷۴)

« مِنَ الَّذینَ اشرَکوُا » و همچنین از مشرکین (آزار بسیار خواهید دید) ترجمه نشده است . در تفسیر شریف لاهیجی آمده است :« ... و از آنان که شرک آوردند ...» (۱۳۷۳، ج۱، ۴۱۴) و « ... و (نیز) از کسانی که به شرک گراییده اند ...» (فولادوند ۱۴۱۵ق، ۷۴) و « ... و نیز از کسانی که مشرک هستند ...» (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۷۵) و «... واز آنان که شرک آوردند ...» (مصباح زاده، ۱۳۸۰، ۷۵)

اِنَّ الَّذِینَ یَکفُرُونَ بِاللهِ و رُسُلِهِ وَ یُرِیدُونَ اَن یُفَرِّقُوا بَینَ اللهِ وَ رُسُلِهِ وَ یَقُولُونَ نُؤمِنُ ببَعضٍ وَ نَکفُرُ بِبَعضٍ و یُرِیدُونَ اَن یَتَّخِذُوا بَینَ ذلِکَ سَبِیلاً (نساء /۱۵۰): آنانکه به خدا و رسولان او کافر شوند و خواهند که میان خدا و پیغمبرانش جدایی اندازند (یعنی گویند که اینان فرستاده خدا نیستند) وگویند که ما به برخی از گفتار انبیا ایمان نیاوریم و خواهند که میان کفر و ایمان راهی (از روی هوا و هوس) اختیار کنند (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۰۲)

« وَ یقُولُون نُؤمنُ ببَعضٍ و گویند: به بعضی ایمان داریم » (مجمع البیان ، ج۶، ص ۱۲۰) ترجمه نشده است . سورآبادی آورده است: « و گویند بگرویم به بعضی از رسولان و نگرویم به برخی ...» (۱۳۸۰، ج۱، ۴۹۶) و « ... و می گویند ما به بعضی ایمان داریم و بعضی را انکار می کنیم ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵ق، ۱۰۲) «... و می گویند به بعضی می گرویم و بعضی را منکر می شویم ...»(نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۱۹۵، «... و می گویند ما به بعضی ایمان داریم و بعضی را انکار می کنیم ... » (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۱۰۲)

... اِذ اَیَّدتُکَ بِرُوحِ القُدُسِ تُکَلِّمُ النَّاسَ فِی المَهدِ وَ کَهلاً وَ اِذعَلَّمتُکَ الکِتَابَ وَ الحِکمَةَ... (مائده /۱۱۰) ای پیغمبر مردم را متذکر (حکایت عیسی و معجزات و حالات او) گردان که خدا عیسی مریم را گفت به خاطر آر نعمتی را که به تو و مادرت عطا کردیم آنگاه که ترا به تایید روح قدسی توانا ساختیم که در گهواره با مردم سخن گفتی و آنگاه تو را تعلیم کتاب و حکمت آموختیم... (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۲۶) « وکَهلاً »: و در بزرگی (سالخوردگی) ترجمه نشده است . آیتی ترجمه کرده است :« ... تا تو چه در گهواره و چه در بزرگسالی سخن گویی ... » (۱۳۷۴، ۱۲۶) ، « ... که در گهواره (به اعجاز) و در میانسالی (به وحی) با مردم سخن گفتی ...» (فولادوند، ۱۴۱۵ق، ۱۲۶) و«... و توانستی در گهواره و نیز در بزرگی با مردم تکلم کنی ...» (المیزان ، ۱۳۶۳، ج۶، ۳۱۶) و «... که در گهواره و به هنگام بزرگی با مردم سخن می گفتی ...» (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۱۲۶) و «... سخن می گفتی با مردمان در گهواره و بعد سی سالگی رسانیدن رسالت ...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۲۳۸)

قالَ عِیسیَ بنُ مرَیمَ... تَکُونُ لَنا عِیداً لِاَوَّلِنا وَ ءَ اخِرِنَا وَ آیَةً مِنکَ وَ ارزُقنَا وَ اَنتَ خَیرُ الرَّازِقِینَ (مائده /۱۱۴) . عیسی مریم (از خدا درخواست کرد)گفت ... تا این روز برای ما و کسانی که پس از ما آیند روز عید مبارکی گردد و آیت و حجتی از جانب تو برای ما باشد که تو بر عالیمان بهترین روزی دهندگانی . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۲۷)

« وَ ارزُقنا : به ما روزی ده . » ترجمه نشده است . نسفی ترجمه کرده :« ... و روزی ده مان و تویی بهترین روزی دهندگان.» (۱۳۶۷، ج۱، ۲۴۰) و « ... ما را روزی ده که تو بهترین روزی دهندگانی . » (فولادوند ، ۱۴۱۵ق، ۱۲۷) و«... و برای ما روزی برسان که تو بهترین روزی رسانی . » (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۱۲۷) و «... و ما را روزی ده که تو بهترین روزی دهندگان هستی .» (آیتی ، ۱۳۷۴، ۱۲۷)

اِنما یَستَجِیبُ الَّذِینَ یَسمَعُونَ وَ المَوتَی یَبعَثُهُمُ اللهُ ثُمَّ اِلَیهِ یُرجَعُونَ (انعام /۳۶):

ای رسول دعوت ترا تنها زنده دلان عالم که گوش شنوا دارند اجابت کنند (و جزای عملشان را ببینند) (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۳۲)

از کلمه « وَ المَوتی ...» به بعد ترجمه نشده؛ المیزان ترجمه کرده است:« تنها کسانی دعوت تورا می پذیرند که دارای گوش شنوا باشند، و اما مردگان (همچنان مرده هستند تا آنکه) خدایشان محشور نموده وهمه به سوی او بازگشت کنند. (۱۳۶۳،ج۷، ۸۶) و «.. و اما مردگان را خداوند (در قیامت) بر خواهد انگیخت سپس به سوی او بازگردانیده می شوند .» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۱۳۲) و «... اما مردگان (ایمان نمی آورند و)خدا آنها را روز قیامت زنده می کند سپس به سوی او باز می گردند .» (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۱۳۲) و«... و مردگان را خدای تعالی زنده کند و باز به جزای وی باز گردند . » (نسفی ، ۱۳۶۷، ۲۵۰)

وَ بَینَهُما حِجابٌ وَ عَلَی الأعرَافِ رِجالٌ یَعرِفونَ کُلاً بِسِیمَاهُم وَ نَادَوا اَصحَابَ الجَنَّةِ اَن سَلَامٌ عَلَیکُم لَم یَدخُلُوهَا وَ هُم یَطمَعُونَ (اعراف /۴۶): ومیان این دو گروه (بهشتیان و دوزخیان) حجاب و پرده ای است (از سرشت نیک وبد که مانع دیدار یکدیگر است) وبر اعراف (یعنی جایگاهی میان دوزخ و بهشت) مردانی هستند که همه به سیمایشان شناخته می شوند . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۱۵۶)

از « وَنادَوا اصحابَ الجَنَّةِ ...» تا آخر ترجمه نشده است ؛

و نیز فعل « یَعرِفُونَ» فعل معلوم است یعنی:«همه را از چهره شان می شناسند » که به شکل مجهول ترجمه شده است . در ترجمه ی فولادوند آمده است :« میان آن دو (گروه) حایلی است و بر اعراف مردانی هستند که هر یک (از آن دو دسته) را از سیمایشان می شناسند و بهشتیان را که هنوز وارد آن نشده ولی بدان امید دارند آواز می دهند که : سلام بر شما.» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۱۵۱) و « میان بهشتیان و دوزخیان حایلی است و بر بالای آن مردمی هستند که همه خلایق را به سیما و رخسارشان می شناسند و اهل بهشت را ندا دهند که سلام برشما ، ایشان بر بهشت در نیامده اند اما طمع آن را دارند.» (المیزان ، ج۸، ۱۳۸۹) .« و میانشان حایلی است و بر اعراف مردانی هستند که همه را به نشانیشان می شناسند و اهل بهشت را آواز می دهند که سلام بر شما باد، اینان هر چند طمع بهشت دارند ولی هنوز بدان داخل نشده اند. (آیتی ، ۱۳۷۴، ۱۵۱)

قُل مَن یَرزُقُکُم مِنَ السَّماءِ وَ الارضِ أمَّن یَملِکُ السَّمعَ وَ الأبصَارَ وَمَن یُخرِجُ الحَیَّ مِنَ المَیِّتِ وُ یُخرِجُ المَیِّتَ مِنَ الحَیّ وَ مَن یُدَبِّرُ الأمرَ فَسَیَقُولُونَ اللهُ فَقُل اَفَلا تَتَّقُونَ) (یونس /۳۱) (ای رسول ما) مشرکان را بگو کیست از آسمان و زمین به شما روزی می دهد و کیست که فرمانش عالم آفرینش را منظم می دارد تا همه

مشرکان معترف شده و گویند قادر بر این امور تنها خدای یکتاست پس به آنها بگو چرا (از خدا رو به خلق کرده و خداشناس و) خداترس نمی شوید . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۱۲)

از « أمَن یَملِکُ السَّمعَ وَ ... تا مِنَ الحِیِّ » ترجمه نشده است ؛ یعنی : و یا چه کسی مالک چشم و گوشهاست ویا کیست که زنده را از مرده و مرده را از زنده بیرون می آورد ؟ (المیزان ، ج۱۰، ۶۹) و « ... یا کیست گوشها و چشمهای شما را در شنیدن شنیدنیها و دیدن دیدنیها گردانده و کیست زنده را از مرده ومرده را از زنده بیرون آرنده ...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۳۹۹) و « ... یا کیست که حاکم بر گوشها و دیدگان است ؟ وکیست که زنده را از مرده بیرون می آورد و مرده را از زنده خارج می سازد ؟ (فولادوند ، ۱۴۱۵ق، ۲۱۲) و « ... کیست که شنوایی و بینایی می بخشد ؟ زنده را از مرده پدید می آورد و مرده را از زنده ...» (آیتی ، ۱۳۷۴، ۲۱۲)

وَاتلُ عَلَیهِم نَبَأَ نوُحٍ... ثُمَّ لایَکُن اَمرُکُم عَلَیکُم غُمَّةً ثُمَّ اقضُوا اِلَیَّ وَ لاتُنظِرُون(یونس /۷۱) ای رسول حکایت نوح را براینان بازگو ... تا امر برشما پوشیده نباشد و درباره من هر مکر و اندیشه باطل دارید به کار برید (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۱۷)

آخر آیه «... وَلاتُنظِرونَ» ترجمه نشده است یعنی : و بدون اینکه به من مهلتی بدهید . (المیزان ، ج۱، ۱۴۸) و« ... و مهلتم ندهید .»(فولادوند ، ۱۴۱۵، ۲۱۷) و(کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۴، ۳۱۶) ، (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۲۱۷)، (فیض الاسلام) ، (آیتی ، ۱۳۷۴، ۲۱۷) همین معنی را ارائه داده اند .

وَ اِنَّ کُلاًّ لَّمَّا لَیُوَفِّیَنَّهُم رَبُّکَ اَعمَالَهُم اِنَّهُ بِما یَعمَلُونَ خَبیرٌ (هود /۱۱۱) و (تو آسوده خاطرباشد) محققاً خدای تو بر همه کردار خلق آگاه است. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۶، ۲۳۴)

« وَ اِنَ لَّمّا لَیُوَفِّیَنَّهُم رَبُّکَ اَعمالَهُم» ترجمه نشده است .

فولادوند ترجمه کرده است :«وقطعاً پروردگارت (نتیجه) اعمال هر یک را به تمام (و کمال) به آنان خواهد داد ....»(۱۴۱۵ق،۲۳۴) و «به طور حتم پرورگار تو سزای اعمالشان را تمام و کمال به آنان خواهد داد...» (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۲۳۴) و «و هر آینه پروردگار تو جزا و سزای اعمال و کردار همه ایشان را کامل و تمام خواهد داد...» (فیض الاسلام ، ج۲، ۴۴۸)و « و پروردگار تو پاداش اعمال همه را به تمامی خواهد داد ...» (آیتی ، ۱۳۷۴، ۲۳۴)

وَ هِیَ تَجری بِهِم فِی مَوجٍ کَالِجبَالِ وَ نادَی نُوحٌ ابنَهُ وَ کَانَ فِی مَعزِلٍ یَا بُنَیَّ ارکَب مَّعَنا وَلا تَکُن مَعَ الکَافِرِینَ (هود/ ۴۲): و آن کشتی به دریا با امواجی مانند کوه در گردش بود که در آن حال نوح از رَهِ شفقت فرزندش را ندا کرد که ای پسر تو هم بدین کشتی در آی (که نجات یابی) و با کافران همراه مباش که هلاک خواهی شد . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۲۶) « وَکانَ فِی مَعزِلٍ : و برکناری بود (که در گوشه ای قرار داشت).» ترجمه نشده است. در ترجمه ی فولادوند آمده است :«... و نوح پسرش را که در کناری بود بانگ در داد . ...» (۱۴۱۵، ۲۲۶) و «... نوع فرزند خود(کنعان) را که در گوشه ای دور از پدر بود فریاد زد ... » (

فیض الاسلام ، ج۲، ۴۳۵) و «... بانگ زد نوح پسرش را و به کرانه رفته بود آن فرزند ...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۴۲۵) و «... نوع پسرش را که در آن حوالی در آب بود ، صدا کرد ... » (کاویانپور ، ۱۳۷۸، ۲۲۶) و «... نوح پسرش را که در گوشه ای ایستاده بود ندا داد ... » (آیتی ، ۱۳۷۴، ۲۲۶)

وَ لَمّا فَتَحُوا مَتاعَهُم وَجَدُوا بَضاعَتَهُم رُدَّتَ اِلَینا ... ذلکَ کَیلٌ یَسِیرٌ : (یوسف /۶۵) چون برادران بارها را گشوده و متاعشان را به خود رد شده یافتند...» (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۴۳) « ذَلِکَ کَیلٌ یَسِیرٌ : ترجمه نشده است . فیض الاسلام ترجمه کرده است .: « ... که آن پیمانه (نزد عزیز مصر) اندک است (از آن مضایقه و سختگیری نخواهد نمود .) (ج۲، ۴۱۷) و «... این (پیمانه ی اضافی نزد عزیز) پیمانه ای ناچیز است .» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۲۴۳) و «... آن شترواررفزودن ما را (نیک است و برآن عزیز) آسان . » (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ۹۶) و «... که این باری اندک است (در نزد پادشاه آن سرزمین) (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۲۴۳)

قَالَ هَل عَلِمتُم مَّا فَعَلتُم بِیوُسُفَ وَ اَخِیهِ اِذااَنتُم جَاهِلوُنَ (یوسف /۸۹) در آن حال (که یوسف نیازمندی و دلشکستگی برادران را دید رحمتش آمد و پرده از روی کار برداشت و) گفت شما برادران یوسف در دوران جهل و نادانی فهمیدند که با یوسف چه کردید؟ (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۴۶)« و اخیه : و برادرش » ترجمه نشده است .

ترجمه ی آیه از کشف الاسرار : « یوسف گفت می دانید که چه کرده اید با یوسف و برادر او ...» (۱۳۷۱، ج۵، ۱۲۰) و « آیا دانستید ، وقتی که نادان بودید با یوسف و برادرش چه کردید ؟ » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۲۴۶) و « گفت دانید آنچه کردید با یوسف و برادر او که شما جاهلان و نادانانید ؟» (ترجمه تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۲، ۷۵۵) و « گفت : دانسته اید که با یوسف و برادر او چه کرده بیت آنگه که نادان بودیت . » (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۴۶۳) و » گفت آیا دانسته اید با یوسف و برادرش چه کردید ؟» (فیض الاسلام ، ج۲، ۴۷۴)

اَلَم یَأتِکُم نَبَؤُا الَّذِینَ مِن قَبلِکُم قَومِ نُوحٍ وَعادٍ وَ ثَمُودَ والَّذینَ مِن بَعدِهِم لایَعلَمُهُم اِلاَّ اللهُ جَاءَتهُم رُسُلُهُم بِالبَیِّنَاتِ فَرَدُّوا اَیدِیَهُم فِی اَفوَاهِهِم وَ قَالوُا اِنَّا کَفَرنا بِما اُرسِلتُم بِهِ وَ اِنَّا لَفِی شَکّ مِمّا تَدعُونَنا اِلَیهِ مُرِیبٍ (ابراهیم /۹)

آیا اخبار بسیاری از پیشینیان شما مانند قوم عاد و ثمود و قوم بعد از اینها که همه در گذشتند و جز خدا کسی بر احوالشان آگاه نیست به شما نرسیده که پیغمبرانشان آیات و معجزات روشن بر آنها آوردند و آنها (از تعجب وخشم) دست به دهان فرو برده و می گفتند که ما به هر چه شما پیغمبران مامور آن هستید به همه کافریم وهم به آنچه شما دعوت می کنید از خدا و قیامت و بهشت ودوزخ وسایر گفتارتان در همه شک و تردید داریم . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۵۶)

در ترجمه دو اشکال وجود دارد :

۱- « قوم نوح » در ترجمه نیامده

۲- عبارت « از خدا و قیامت و بهشت و دوزخ وسایر گفتارتان » تفسیر است نه ترجمه که باید در پرانتز قرار گیرد .

فولادوند ترجمه کرده است :« آیا خبر کسانی که پیش از شما بودند: قوم نوح و عاد و ثمود و آنان که بعد از شما بودند (و)کسی جز خدا از آنان آگاهی ندارد ، به شما نرسیده است ؟ فرستادگانشان دلایل آشکار برایشان آوردند ، ولی آنان دستهایشان را (به نشانه ی اعتراض) بر دهانهایشان نهادند و گفتند :« ما به آنچه شما بدان ماموریت دارید کافریم ، و از آنچه ما را بدان می خواهید سخت « در شکیم » (۱۴۱۵، ۲۵۶)

فیض الاسلام (ج۲، ۴۹۵) طبری (ج۳، ۸۱۷) نسفی (ج۱، ۴۸۳) المیزان (ج۱۲، ۲۶) همه قوم نوح » را در ترجمه هایشان ذکر کرده اند.

قالَ الَّذِینَ اَشرَکُوا لَو شاءَ اللهُ ما عَبَدنا مِن دُونهِ مِن شَیءٍ نَحنُ وَلا آبَاءُنَا وَلا حَرَّمنَا مِن دُونِهِ مِن شَی ءٍ کَذَالِکَ فَعَلَ الَّذِینَ مِن قَبلِهِم فَهَل عَلیَ الرُّسُلِ اِلَّا البَلَاغُ المُبِینُ (نحل /۳۵) : و مشرکان (چون خطا و کیفر اعمال زشت خود بینند آنجا جبری شوند و) گویند اگر خدا می خواست هرگز نه ما ونه پدرانمان چیزی جز آن خدای یکتا نمی پرستیدیم مشرکان پیش از اینان هم کردار و گفتارشان همین بود (که به در جبر و انکار عمل خویش می زدند) پس در این صورت برای رسولان ما جز تبلیغ رسالت و اتمام حجت تکلیفی نیست . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۷۱)

« وَ لَاحَرَّمنَا مِن دُونهِ مِن شَیءٍ : و بدون فرمان وی چیزی را حرام نمی کردیم » (المیزان، ج۱۳، ۳۳۲) ترجمه نشده است . نسفی در ترجمه ی خود آورده است :« و می گویند مشرکان که اگر خدای تعالی بخواستی ما و پدران ما جز وی را عبادت نیاوردیمی و بی فرمان وی چیزی را حرام نکردیمی ...» (۱۳۶۷، ج۱، ۵۱۰) و «... و نه ما هیچ چیز حرام کردیم (از بحیره و سائبه) وجزاز آن ...(کشف الاسرار ۱۳۷۱، ج۵، ۳۷۶)

و « ... و نه حرام کردیمی هیچ چیزی از فرود او ...» (ترجمه ی تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۴، ۸۶۸) و «... وبی (خواست و فرمان) او هیچ چیز را حرام نمی کردیم ...: (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۲۷۱) و «... و حرام نکردمانی از دون او از چیزی ...» (روض الجنان ، ج۱۲، ۲۲)

قُلِ اللهُ اَعلَمُ بِما لَبِثُوا لَهُ غَیبُ السَّمواتِ وَ الاَرضِ اَبصِر بِهِ وُ اَسمِع ما لَهُم مِن دُونِهِ مِن وَلِّیٍ وَلایُشرِکُ فِی حُکمِهِ اَحَداً (کهف /۲۶)

بگو خدا به زمان اقامت آنان در کوه داناتر است که او به همه اسرار غیب آسمانها وزمین محیط است و چقدر هم بینا و شنوا است و هیچ کس جز اونگهبان خلق نیست. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۲۹۶)

« وَ لایُشرِکُ فِی حُکمِهِ اَحَداً: و هیچ کس را در فرمانروایی خود شریک نمی گیرد » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۲۹۶) ترجمه نشده است. و« ... و ندهد در حکم خویش کسی را شریک .» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۱، ۵۵۷) و«...

در کاراندن خود از ایشان هیچ انباز نگیرد .» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۵، ۶۷۴) و «... و هیچ کس را در حکم و فرمان خویش انباز نسازد . » (مجتوبی ، ۱۳۷۱، ۲۹۶) و«... ونه هنباز کند اندر داوری خویش کسی را . » (ترجمه ی تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۴، ۹۲۴)

اِذ تَمشِی اُختُکَ فَتَقُولُ هَل اَدُلُّکُم عَلَی مَن یَکفُلُهُ فَرَجَعنَاکَ اِلیَ اُمِّکَ کَی تَقَرَّ عَینُهَا وَلاَتَحزَنَ وَ قَتَلتَ نَفساً فَنَجَّیناکَ مِنَ الغَمِّ وَ فَتَنَّاکَ فُتُوناً فَلَبِثتَ سِنِینَ فِی اهلِ مَدیَنَ ثَمَّ جِئتَ عَلیَ قَدَرٍ یَا مُوسَی (طه /۴۰) : آنگاه (که از مادر دورافتادی) خواهرت در جستجوی تو بود تا ترا نزد فرعونیان یافت و به زن فرعون گفت می خواهید یکی را که شیر و تربیت این طفل را تکفل کند به شما معرفی کنم و ما (بدینوسیله) ترا به مادرت برگردانیدیم تا به دیدار تو دیده اش روشن گردید و (باز منّت دیگر آنکه) یک نفر از فرعونیان را کشتی ما از غم آن نیز ترا نجات دادیم و دیگر بارت به امتحان و ابتلای سخت بیاموزدیم تا آنکه حال ای موسی به مقام (نبوّت) رسیدی. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۱۴)

دراین آیه (وَلاتَحزَنَ : و غم نخورید) و(فَلَبِثتَ سِنِینَ فیِ اَهلِ مَدیَنَ : و سالی چند در میان اهل مدین ماندی) ترجمه نشده است .

و عبارت « تا تورا نزد فرعونیان یافت و به زن فرعون» در متن آیه نیست و توضیحی است برای فهم بهتر موضوع ، باید در پرانتز قرار گیرد .

ترجمه ی آیه از کشف الاسرار:« می رفت خواهر تو . می گفت : خواهید شما را نشانی دهم بر کسی که او را به دایگی بدارد ، دادیم تورا با مادر تو تا روشن گردد چشم او . و اندوهگین مباد . و کسی را بکشی ، برهانیدیم تورا از اندوه و تو را بیازمودیم آزمودنی، سالها درنگ کردی و بودی در مدین. و آنگه آمدی ای موسی به هنگامی و اندازه ای. (۱۳۷۱، ج، ۶، ۱۱۶)

و « ... تا روشن گردد چشم او و تا اندوه ندارد ... پس درنگ کردی تو سالها در میان مردم شعیب ...« (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۴، ۹۸۹) و «... تا چشمش روشن شود و اندوه نخورد ... پس سالی چند درمیان مردم مدین درنگ کردی ... (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۱۴)

و «...تا دیده اش روشن شود و غم نخورید ... و سالی چند در میان اهل « مدین » ماندی ...»(فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۱۴)

وَ هُوَ الَّذِی اَحیَاکُم ثُمَّ یُمِیتُکُم ثُمَّ یُحِییکُم اِنَّ الاِنسَانَ لَکَفُورٌ (حج /۶۶) :« اوست خدایی که شما را اول بار زنده کرد و دیگر بار بمیراند (با وجود این آیت قدرت ونعمت بزرگ باز) انسان بسیار ناسپاس و کافر کیش است. » (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۴۰)

« ثُمَّ یُحِییکُم: باز زنده تان می کند » ترجمه نشده است .

روض الجنان ترجمه کرده است :« او آن خدای که زنده کند شما را ، پس بمیراند شما را ، پس زنده کند شما را که مردمان کافر نعمت اند . » (۱۴۰۸، ج۱۳، ۳۵۳)

و« ... و باز زندگی (نو) می دهد ...(فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۴۰) و « ... سپس (در روز قیامت برای حساب و رسیدگی به کارها)زنده تان می کند ... » (فیض الاسلام ، ج۲، ۶۷۸) و«... و پس از آن زنده کند ...» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۴۰)

و «... پس زنده گرداند شما را ...» (کشف اسرار ، ۱۳۷۱، ج۶، ۳۹۴) و « ... باز زنده گرداندتان ...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۶۴۰)

« وَ مَن یَدعُ مَعَ اللهِ اِلَهاً آخَرَ لابُرهَانَ لَهُ بِهِ فَاِنَّما حِسابُهُ عِندَ رَبِّهِ اِنَّهُ لا یُفلِحُ الکَافِرُونَ (مومنون /۱۱۷): هر کس غیر خدا کسی را به الاهیت خواند حساب کار (و کیفر کردار) اونزد خدای (دانای اسرار) است و البته کافران را (درروز کیفر) فلاح و رستگاری نیست. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۴۹)

« لابُرهَانَ لَهُ بِهِ : که برای او بدان دلیلی نباشد » ترجمه نشده است . طبری آیه را چنین ترجمه کرده است : « و هر کسی خواند با خدای ، خدای دیگر، نباشد هیچ حجت اورا بدان ، که شمار او نزدیک خداوند اوست که او نرهاند کافران را . » (۱۳۵۶، ج۵، ۱۰۸۵)

و «... که در آن (پرستش) او را نه عذر است و نه حجت ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۶، ۴۶۵)

و « که اورا بدان حجت نیست ...» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۴۹) و «... که برای آن برهانی نخواهد داشت ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۴۹) و «... حجت نباشد او را بدان ...» (روض الجنان ، ج۱۴، ۳۸)

اَلَّذِی لَهُ مُلکُ السَّمواتِ وَ الأَرضِ وَ لَم یَتَّخِذ وَلَداً وَ لَم یَکُن لَهُ شَرِیکٌ فِی المُلکِ وَ خَلَقَ کُلَّ شَیءٍ فَقَدَّرَهُ تَقدِیراً (فرقان /۲): آن خدایی که هرگز فرزندی نگرفته و شریکی در ملک هستی نداشته و همه موجودات را او خلق کرده است و به حکمت کامل و تقدیر ازلی خود حدّ و قدر هر چیز را معین فرموده است . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۵۹)

« اَلَّذی لَهُ مُلکُ السَّمواتِ و الارضِ:آنکه حکومت و مالکیت آسمانها و زمین از آن اوست. » ترجمه نشده است .

ترجمه‌ی آیه ی شریفه از ترجمه ی تفسیر طبری:« آنک او را است پادشاهی اسمانها و زمین ونه گرفت هیچ فرزندی و نه باشد اورا هیچ انبازی اندر پادشاهی و بیافرید هر چیزی را و اندازه کرد آن را اندازه کردنی .» (۱۳۵۶، ج۵، ۱۱۳۷)

و « و آن خداوندی که اوراست پادشاهی (هفت) آسمان و (هفت) زمین ..» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۷، ۱)

و«آنک مراوراست پادشاهی آسمان و زمین ...» (نسفی، ۱۳۶۷،ج۲، ۶۷۸ و« آنکه پادشاهی آسمانها و زمین او راست ...» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۵۹)

و «همان کس که فرمانروایی آسمانها وزمین از آن اوست ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۵۹)و « آن که اوراست پادشاهی آسمانها و زمین ...» (روض الجنان ، ج۱۴،۱۸۹)

وَاتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لا يَخلُقُونَ شَيئاً وَهُم يُخلَقُونَ ولا يَملِكوُنَ لِاَنفُسِهِم ضَرّاً وَلا نَفعَاً وَلا يَملِكُونَ مَوتاً وَلاَ حَياةً وَلاَ نُشُوراً (فرقان /۳) : و (مشرکان نادان خدا را که مبدأ کل و مرجع همه امور عالم است فرامش کرده و) غیراو (یعنی بتهای بی اثر) را به خدایی برگرفتند و حال آنکه بتان نه هیچ بر نفع و ضرر آنها قادرند ونه امر موت وحیات و بعث آنها به دست بتهاست.

«لا يَخلُقُونَ شَيئاً وَهُم يُخلَقُونَ : چیزی را نمی آفرینند بلکه خودشان مخلوقند » ترجمه نشده است. ترجمه از فولادوند :«و به جای او خدایانی برای خود گرفته اند که چیزی را خلق نمی کنند وخود خلق شده اند ..» (۱۴۱۵، ۳۱۰) و « بگرفتند از فرود او خدایانی که نیافرینند چیزی و ایشان را بیافرینند ... » (روح الجنان ، ج۱۴، ۱۹۰)

و (مشرکان) به جای او- خدای یکتا – خدایانی گرفتند که هیچ چیز نمی آفرینند و خود آفریده می شوند ...» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۱۰) و « و گرفتند گروهی مردمان از بیرون او خدایانی که نه آفرینند هیچ چیزی و ایشان را آفریده اند . ...» (ترجمه تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۵، ۱۱۳۷) و « و خدایان گرفتند فرود از او ، خدایانی که هیچ چیز نیافرینند و ایشان خود آفریدگانند ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۷، ۱) و« کافران به جز خدای تعالی معبود گرفتند ، بتانی را که نیافریدند چیزی را و ایشان آفریدگانند... » (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۶۷۸)

فَكَذَّ بُوهُ فَاَهلَكناهُم اِنَّ فِی ذلِکَ لَآيَةً وَ مَا كانَ اَكثَرُهُم مُؤمِنِينَ (شعراء / ۱۳۹): (الغرض) رسول حق را تکذیب کردند ما هم آنان را هلاک گرداندیم و بیشتر آنها ایمان به خدا نیاوردند. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۷۳)

« ان فی ذلِکَ لَآيَةً : همانا در این است آیتی » ترجمه نشده است .

نسفی ترجمه کرده است:« دروغگوی داشتندش و هلاک کردیم شان ، اندر این است آیت وحدانیت و نیند بیشترین ایشان گروندگان بدین آیت . » (۱۳۶۷، ج۲، ۷۰۴) و « دروغ داشتند اورا ، هلاک کردیم ایشان را ، در این که رفت آیتی است و نبودند بیشترینه ایشان گرونده . » (روض الجنان ، ج۱۴، ۳۲۶) و« پس تکذیبش کردند و هلاکشان کردیم . قطعاً دراین (ماجرا درس) عبرتی بود ، و(لی) بیشترشان ایمان آورنده نبودند . » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۷۳) و « پس او را دروغگو انگاشتند و آنها را نابود کردیم . همانا دراین نشانه و عبرتی است و بیشترشان مومن نبودند » (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۷۳)

وحُشِرَ لِسُلیمانَ جُنُودُهُ مِنَ الجِنِّ وَ الاِنسِ وَ الطَّیرِ فَهُم يُوزَعُونَ (نمل /۱۷) : و سپاهیان سلیمان از گروه جن وانس و مرغان هر سپاهی تحت فرمان رئیس خوددر رکابش حاضر آمدند . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۷۸)

«فَهُم يُوزَعون» ترجمه نشده است .یوزعون از « وَزَعَ»: « فُلاناً وَزعاً : بازداشت او را »، «وَزَعَ الجَیشَ : جمع آورد اول و اخر لشکر را » فَهُم يُوزَعُونَ ؛ در مورد سلیمان می فرماید: لشکریان او از جن انس و پرنده به نظم و تریب صف در صف جای داده شدند. (فرهنگ بزرگ جامع نوینسیاح ، ۱۳۷۱، ج۲، ۱۷۸۴)

فلادوند ترجمه کرده است :« و برای سلیمان سپاهیانش از جّن و انس و پرندگان جمع آوری شدند و (برای رژه) دسته دسته گردیدند .» (۱۴۱۵، ۳۷۸)

و« ... پس ایشان (هر یک در مرتبه و جای خود) باز داشته (جای داده) می شدند (تا سیر و گردش آنان به یک روش باشد و از هم پراکنده نگردند. (فیض الاسلام ، ج۲، ۷۵۴، و «... پس آنها (از پراکندگی و بی نظمی) بازداشته می شدند . » (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۳۷۸)

وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا أءِ ذا كُنّا تُراباً وَ أباؤُنا أئِنا لَمُخرَجُونَ (نمل /۶۷):

و کافران (با یکدیگر چنین) گفتند آیا هر گاه ما چون مردیم و یکسر خاک شدیم باز (در قیامت زنده شویم) وسر از خاک بیرون می آوریم. (الهی قمشه ای ۱۳۷۶، ۳۸۳)

« وَءَاباؤُنا : و پدرانمان » ترجمه نشده است .

فولادوند آورده :« و کسانی که کفر ورزیدند گفتند: «آیا وقتی ما وپدرانمان خاک شدیم ، آیا حتماً (زنده از گور) بیرون آورده می شویم .» (۱۴۱۵، ۳۸۳)

و «و گفتند آنان که کافرشدند چون ما باشیم خاک و پدران ما، ما را بیرون آرند ؟» (روض الجنان ، ۱۴۰۸ق، ج۱۵، ۵۶)

و «... آیا ما و پدرانمان هر گاه خاک شویم ، آیا از زمین بیرون شدگانیم ؟» (فیض الاسلام ، ج۲، ۷۶۲)

و (طبری ، ۱۳۵۶، ج۵، ۱۲۰۸)، (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۷۲۴)، (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۷، ۲۳۷) « پدران ما» ترجمه کرده اند.

وَجاءَ رَجُلٌ مِن اَقصَا المَدِينَةِ يَسعى قَالَ يا مُوسى اِنَّ المَلَأَ يَأتَمِرُون بِکَ لِيَقتُلُوکَ فَاخرُج اِنِىّ لَکَ مِنَ النَّاصِحِينَ (قصص /۲۰): و دراین حال مردی (مومن) از دورترین نقاط شهر مصر آمد و گفت ای موسی رجال دربار فرعون درکار تو شوری می کنند که ترا به قتل رسانند به زودی از شهر بیرون گریز و (بدان که) من درباره تو بسیار مشفق و مهربانم . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۳۸۷)

« يَسعى»: می دوید (با سرعت آمد) که حالت مرد مورد نظر را نشان می دهد . ترجمه نشده است. نسفی ترجمه کرده :« آمد مردی از کرانه دورتر شهر،دوان ...» (۱۳۶۷، ج۲، ۷۳۲) و « ... به شتاب می آمد ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۷، ۲۷۳)

و«... در حالی که درآمدن شتاب می کرد ...» (فیض الاسلام ، ج۲، ۷۷۲) و «... مردی دوان دوان آمد...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۳۸۷) و «...و آمد مردی از کناره شهر به شتاب ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۱۵، ۹۱)

لِيَكفُرُوا بِما ء اتيناهُم وَ لِيَتَمَتَّعُوا فَسَوفَ يَعلَمُون (عنکبوت /۶۶) : تا از جهل هر نعمتی را که ما به آنها عطا کردیم کفران کنند (و به جای سپاس حق خدایان باطل پرستند). (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۴۰۴)

« وَ لِيَتَمَتَّعُوا فَسَوفَ يَعلَمُون» ترجمه نشده است . روض الجنان ترجمه کرده است : « تا کافر شوند بدانچه داده باشیم ایشان را و تا برخورداری گیرند، پس زود بود که بدانند .» (۱۴۰۸، ج۱۵، ۲۱۷) و « ...

بگذار تا برخوردار شوند ، زود که بدانند .» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۴۰۴) و«... تا آنکه (از زندگی دنیا) بهره مند گردند ، پس زود باشد بدانند .» (فیض الاسلام، ج۲، ۷۹۵) و «... تا برخوردای کنند زود باشد که بدانند .» (طبری، ۱۳۵۶، ج۵، ۱۳۰۶) و «... وبرخورداری گیرند از دنیا، هر آینه بدانند چون به عذاب درمانند. » (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۷۶۱)

وَمِن ءایتِهِ اَن یُرسِلَ الرِّیاحَ مُبَشِّراتٍ وَ لِیُذیقَکُم مِن رَحمَتِهِ وَلِتَجرِیَ الفُلکُ بِاَمره وَ لِتَبتَغُوا مِن فَضلِهِ وَ لَعَلَّکُم تَشکُرُونَ (روم/۴۶) و از جمله آیات قدرت الهی آن است که خدا بادهای بشارت آور می فرستد که شما را به چیزی از رحمت بی انتهای خود بهره مند گرداند و تا از فضل و کرمش (انواع نعمتها) تحصیل کنید و باشد که شکر نعمتش به جای آرید. (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۴۰۹)

«و لِتَجرِیَ الفُلکُ بِاَمرِهِ» ترجمه نشده است. نسفی ترجمه کرده است:« ...تا روان شوند کشتی ها به وی به فرمان...»(۱۳۶۷، ج۲،۷۷۱)و «...وتا به آن باد کشتی رود به فرمان او...» (کشف الاسرار، ۱۳۷۱، ج۷،۴۶۰) و «...و تا برود کشتی به فرمان او...» (ترجمه ی تفسیر طبری، ج۵، ۱۴۰۲) و «...و تا به فرمان او کشتی ها(در دریاها)بروند...» (فیض الاسلام، ج۵ ،۸۰۳)و «...و تا کشتی به فرمانش روان گردد...» (فولادوند،۱۴۱۵، ۴۰۹) و«... و تا برود کشتی در دریا به فرمان او ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۱۵، ۲۵۹)

یا اَیُّها النَّبیُّ اِنّا اَحلَلنا لکَ اَزواجَکَ اَلّتِی ءاتَیتَ اَجُورَهُنَّ و مَا مَلَکَت یَمِینُکَ مِمّا اَفاءَ اللهُ عَلیکَ وَ بَناتِ عَمّکَ و بَناتِ عَمّاتِکَ و بَناتِ خالِکَ و...(احزاب /۵۰) ای پیامبر (گرامی) ما زنانی را که مهرشان ادا کردی بر تو حلال کردیم وکنیزانی که به غنیمت خدا تو را نصیب کرد و ملک تو شد و نیز دختران عمّه و دختران خالو ...(الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۴۲۴)

« بَناتِ عَمّکَ: دختران عمویت. »ترجمه نشده است. (فولادوند، ۱۴۱۵، ۴۲۴)،(فیض الاسلام،ج۳، ۸۳۸)، (روض الجنان ۱۴۰۸،ج۱۶، ۱)،(مجتبوی،۱۳۷۱، ۴۲۴)،(طبری،۱۳۵۶،ج۵، ۱۴۳۰)و(نسفی،۱۳۶۷ (ج۲، ۷۹۸) و دختران عمویت یا دختران عم تو، ترجمه کرده اند.

وَ ضَرَبَ لَنا مَثَلاً وَ نَسِیَ خَلقَهُ قالَ مَن یُحیِ العِظَامَ وَ هِیَ رَمِیمٌ (یس /۷۸) : « و برای ما مثلی (جاهلانه) زد که گفت این استخوانهای پوسیده را باز که زنده می کند. »(الهی قمشه ای،۱۳۷۶، ۴۴۵)

« وَ نسِیَ خَلقَهُ : وآفرینش خود را فراموش کرد . » ترجمه نشده است .

ترجمه تفسیر طبری:« و بزد ما را داستانی و فراموش کرد آفرینش او. گفت کی زنده کند استخانها وآن ریزیده شده است .»(۱۳۵۶، ج۶، ۱۵۰۲) و«... و فراموش می کند آفرینش خودرا به ابتدا...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۸۳۷) و «... و آفرینش خود را (که اول آفریدیم و خود نبود) فراموش کرد ...» (کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۸، ۲۳۷) و«... آفرینش خود را فراموش کرده ...»(مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۴۴۵) و «... وآفرینش خود را فراموش کرد ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵)

وَ تَرَکنَا عَلَیهِ فِی الأخِرِینَ *سَلامٌ علی إل یاسِینَ * اِنّا کَذالِکَ نَجرِی المُحسِنِینَ (صافات /۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱) این سه آیه چنین معنی شده :« وسلام بر الیاس (و آل یاسین) (۱۲۹) مانیکوکاران را (مانند الیاس)

نام نیکو در میان خلق آینده بگذاشتیم (۱۳۰) سلام بر الیاسین چنین پاداش نیکو می دهیم (۱۳۱) » (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۴۵۱)

چنانکه ملاحظه می شود ترجمه هر سه آیه مغشوش است . ترجمه ی آیات شریفه از فولادوند: «و برای او در(میان) آیندگان (آوازه ی نیک) به جای گذاشتیم (۱۲۹) درود بر پیروان الیاس (۱۳۰) مانیکوکاران را این گونه پاداش می دهیم» (۱۳۱) (۱۴۱۵، ۴۵۱) ، (روض الجنان، ۱۴۰۸، ج۱۶، ۱۹۷)، (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۴۵۱)،(کشف الاسرار ، ۱۳۷۱، ج۸، ۲۸۴) و (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۸۴۸)به همین شیوه معنی کرده اند.

سَیَقُولُ لَکَ المُخَلَّفُونَ مِنَ الأعرَابِ شَغَلَتنَا اَموَالُنا وَ اَهلُونَا فَاستَغفِرلَنا یَقُولُونَ بِاَلسِنَتِهِم ما لَیسَ فی قُلُوبِهِم...(فتح /۱۱) اعراب بادیه که از حضورت در جنگها و در سفر فتح مکه تخلف می ورزند برای عذر و تعلل خواهند گفت که ما را محافظت اهل بیت و اموالمان از آمدن در رکابت عقیده ندارند و به زبان می آورند ...(الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۱۲)

ترجمه نشدن دو کلمه ی« شَغَلَتنَا: سرگرم داشت ما را » و« فَاستَغفِرلَنا: پس آمرزش خواه برای ما » باعث ناقص شدن ترجمه شده است . ترجمه آیه شریفه از فولادوند : « بر جای ماندگان بادیه نشین به زودی به تو خواهند گفت :« اموال ما و کسانمان ما را گرفتار کردند ، برای ما آمرزش بخواه ...» (۱۴۱۵، ۵۱۲) و « گویند تورا بازپس گذاشتگان از اعراب : مشغول کرد ما را خواسته های ما واهل ما ، آمرزش خواهید برای ما...» (روض الجنان ، ۱۸۰۴، ج ۱۷، ۳۱۸) و «... داراییها و اهل و کسانمان ما را مشغول نمود و واداشت پس برای ما آمرزش بخواه ...) فیض الاسلام ، ج۳، ۱۰۱۰) و « ... مالها و زنان و فرزندانمان مارا سرگرم داشتند ، پس برای ما آمرزش بخواه ...» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۵۱۲)

یا اَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا لاتَرفَعُوا اَصوَاتَکُم فَوقَ صَوتِ النَّبِیِّ وَ لاتَجهَرُوا لَهُ بِالقَولِ کَجَهرِ بَعضِکُم لِبَعضٍ اَن تَحبَطَ اَعمَالُکُم وَ اَنتُم لا تَشعُرُونَ (حجرات /۲)

ای اهل ایمان (با رسول با ادب سخن گوئید و) فوق صوت پیغمبر صدا بلند مکنید (به « یا محمد » و« یا احمد » بر او فریاد مکشید)که اعمال نیکتان (در اثر بی ادبی) محو و باطل شود و شما فهم نکنید . (الهی قمشه ای ۱۳۷۶، ۵۱۵)

«وَ لا تَجهَرُوا لَهُ بِالقَول کَجَهرِ بَعضِکُم لِبَعضٍ » ترجمه نشده است . ترجمه آیه از کشف الاسرار : « ای گرویدگان برمدارید آوازهای خویش زبر آواز رسول وبا او بلند سخن مگویید ، چنانک با یکدیگر بلند گویید ، که کردار های شما همه تباه گردد و نیست ، و شما نمی دانید. » (۱۳۷۱،ج۹، ۲۴۲) و« ... و چنان خطاب مکنیت با وی چون خطاب شما با یکدیگر ...» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۹۷۳) و « ... و بلند مکنید او را به گفتار چون بلند خواندن برخی را ...» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج ۱۸، ۲) و « ... و هم چنان که برخی از شما با بعضی دیگر بلند سخن می گویید با او به صدای بلند سخن مگویید ...» (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۵۱۵)

یا مَعشَرَ الجِنِّ وَ الاِنسِ اِنِ استَطَعتُم اَن تنفُذُوا مِن اَقطارِ السَّمواتِ وَ الارضِ فَانفُذُوا لا تَنفَذُونَ اِلاّ بِسُلطَانٍ (الرحمن /۳۳): ای گروه جن و انس اگر می توانید در اطراف زمین و آسمانها بر شوید و (از قبضه قدرت الهی) بیرون روید (این خیال محالی است) هرگز خارج از ملک و سلطنت خدا نتوانید شد . (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۳۲)

« اِلّا بِسُلطانٍ : که مستثنی شده است ترجمه نشده است ، از ترجمه تفسیر طبری :« ای گروه پریان و آدمیان اگر توانید که بگذرید از کنارهای آسمان و زمین بگذرید و نه گذرید مگر به حجتی . » (۱۳۵۶، ج۷، ۱۷۸۶) و «... و بیرون نشید مگر به سلطانی و برهانی و حجتی » (کشف الاسرار ج۹، ۴۰۳) و « ... نتوانیت مگر به قدرتی که بدهدتان خدای جهان آفرین » (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۱۰۱۲)

و «... (ولی) جز با (به دست آوردن) تسلّطی رخنه نمی کنید » (فولادوند ، ۱۴۱۵، ۵۳۲)

وَ سُیِّرَتِ الجِبَالُ فَکانَت سَراباً (نبا/۲۰): و کوهها به مانند سراب گردد (وخود بینی ها نابود شود) (الهی قمشه ای ، ۱۳۷۶، ۵۸۲)

« سُیِّرَت» ترجمه نشده است . فولادوند ترجمه کرده است :« وکوهها را روان کنند و (چون) سرابی گردند.» (۱۴۱۵، ۵۸۲) و« و برانند کوه ها و باشد چون سرابی .» (ترجمه تفسیر طبری ، ۱۳۵۶، ج۷، ۱۹۷۷) و « و روان کرده شود کوهها و چون سراب نماید به هر دیه در.» (نسفی ، ۱۳۶۷، ج۲، ۱۱۳۰) و « برانند کوهها را باشد زمین آب زای .» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۲۰، ۱۰۹)

عَبَسَ وَ تَوَلّی(عبس/۱): (چرا)عبوس و ترشروگشت. (الهی قمشه ای، ۱۳۷۶، ۵۸۵)

« وَتَوَلّی » ترجمه نشده است و نیز بهتر است کلمه ی « چرا » ازابتدای ترجمه حذف شود.

ترجمه از کشف الاسرار:« روی ترش کرد و روی برگردانید .» (۱۳۷۱، ج۱۰،۳۷۸) و « روی ترش کرد و برگشت .» (طبری ، ۱۳۵۶، ج۷، ۱۹۸۵) و « روی درهم کشید و رخ برتافت .» (مجتبوی ، ۱۳۷۱، ۵۸۵) و « روی ترش کرد و برگردید .» (روض الجنان ، ۱۴۰۸، ج۲۰، ۱۴۴)و « چهره درهم کشید و روی گردانید .» (فولادوند، ۱۴۱۵، ۵۸۵)

قداست و اهمیّت قرآن کریم نزد مسلمانان موجب می شود که در ترجمه ی این کتاب مقدّس هم از نظر سادگی و روانی و هم از نظر انتقال معنی و مفهوم دقّت بسیار زیادی انجام شود تا کسی که می خواهد از راه ترجمه با کلام وحی آشنا شود، ترجمه ای داشته باشد که از صحّت و امانت و اتقان لازم بر خوردار باشد.

کتابنامه:

- قرآن ، ۱۳۷۴، ترجمه آیتی ، عبدالحمید ، سروش ، تهران ، چاپ چهارم .
- قرآن ، ۱۳۷۶، ترجمه الهی قمشه ای ، مهدی ، هاد ، تهران
- قرآن ، ۱۴۱۵ ق، ترجمه فولادوند ، محمد مهدی ، دارالقرآن الکریم ، تهران ، چاپ اول
-قرآن، ۱۳۷۸، ترجمه کاویانپور ، احمد ، سازمان چاپ وانتشارات اقبال ، تهران، چاپ سوم
- قرآن ۱۳۸۰، ترجمه مصباح زاده ، عباس ، سازمان انتشارات بدرقه جاویدان ، تهران ،چاپ اول

– قرآن ، ۱۳۷۱، ترجمه مجتبوی ، سید جلا الدین ، حکمت ، تهران ، چاپ اول

– ابوبکر عتیق نیشابوری ، ۱۳۸۰، تفسیر سورآبادی، تصحیح سیرجانی ، سعید ، فرهنگ نشر نو، تهران

– ابوالفتوح رازی، حسین بن علی، ۱۴۰۸ق، مصححین: یا حقی ،محمد جعفر و ناصح ، محمد مهدی، بنیاد پژوهشهای آستان قدس رضوی ، مشهد.

– رشیدالدین میبدی ، احمد بن ابی سعید، ۱۳۷۱، کشف الاسرار و عدۀ الابرار ، مصحح حکمت، علی اصغر، امیر کبیر، تهران .

– سیّاح ، احمد ، ۱۳۷۱، فرهنگ بزرگ جامع نوین (فرهنگ سیّاح) ، اسلام ، تهران ، چاپ پانزدهم.

– طباطبایی ، محمد حسین ، ۱۳۶۳، تفسیر المیزان ، ترجمه موسوی همدانی ، سید محمد باقر، اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم .

– طبرسی ، فضل بن حسن، مجمع البیان ، ترجمه نوری، حسین و مفتح ، محمد ، فراهانی .

– طبرسی ، فضل بن حسن ، ۱۳۷۲، مجمع البیان فی تفسیر القرآن ، ناصر خسرو ، تهران، چاپ سوم .

– طبری ، ۱۳۵۶، ترجه تفسیر طبری ، مترجمان ، توس ، تهران، چاپ دوم .

– نسفی ، ابوحفص نجم الدین محمد، ۱۳۶۷، مصحح جوینی ، عزیزالله ، سروش ، تهران ، چاپ سوم .

تحلیل آثار صمد بهرنگی با تکیه بر آموزه های مارکسیسم

هانیه جباریلر خسروشاهی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد بناب
زینب چراغی
دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دکتری دانشگاه ارومیه

چکیده
صمد بهرنگی نویسنده‌ای متعهّد، انسان‌دوست و مردم‌گرا بود. او ادبیات را نه ابزار نان خوردن، جایزه گرفتن و مطرح شدن که به عنوان ابزاری سیاسی – ایدئولوژی بکار می گرفت تا بدان وسیله با خرافات، فقر، تبعیض و استثمار به مبارزه برخیزد. کار بزرگی که صمد بهرنگی انجام داد، بکارگیری عناصر بومی و داستان های فولکلوریک برای تشریح تفکرات و آرمان های مارکسیستی و بسط و گسترش فرهنگ مبارزه در میان مردم عامی– به ویژه کودکان و نوجوانان– بود. او نویسنده ای بود که مارکسیسم را به زبانی عامیانه و در فرم و شکل داستانی به مردم یاد می داد و مخاطبان او به طور عمده، فقرا و پابرهنگان بودند که در سر اندیشه آزادی و برابری می پروراندند. جای جای آثار داستانی صمد بهرنگی مملوء از آموزه های عدالتخواهانه مارکسیستی است که در این مقاله تمامی آن‌ها را مورد بررسی و تحلیل قرار خواهیم داد.

کلیدواژه‌ها: جهان بینی، مارکسیسم، ادبیات داستانی، کودک و نوجوان و صمد بهرنگی

مقدمه:

مارکسیسم:

از زمان طرح آشکار اندیشه‌های مارکسیستی در ایران، بیش از هفتاد سال می‌گذرد. جریان تفکر مارکسیستی در ایران یکی از جریان‌های پرنفوذ، هم از نظر کمّی و هم از نظر کیفی، بوده است. این جریان به تدریج خود را در قالب دو حزب »کمونیست» و «توده» در ایران ظاهر ساخت. حزب توده به منزلهٔ ثمرهٔ نهایی مارکسیسم ایرانی، اهمیت و تأثیر آشکاری در تاریخ معاصر ایران داشته است. در یکی از پژوهش‌های معاصر که مربوط به تاریخ حزب توده است، در مورد جایگاه این حزب چنین نگاشته شده است:

در طول تاریخ مارکسیسم ایرانی، حزب توده ایران، مهم‌ترین، متشکل‌ترین و معتبرترین سخنگو و نمایندهٔ این جریان سیاسی ـ فرهنگی (جریان چپ مارکسیسم) محسوب شده است. حزب توده، که به عنوان وارث سوسیال دموکراسی عهد مشروطه و سپس »حزب کمونیست ایران»، در مهرماه سال ۱۳۲۰ پایه‌گذاری شده، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، که اتحاد شوروی در صحنهٔ بین‌المللی حضور خود را به عنوان یک «ابر قدرت» اعلام داشت، توانست به سرعت به عنوان یک حزب منسجم در صحنه سیاست و فرهنگ ایران حضور یابد و در کشمکش با جریان‌های وابسته به بریتانیا و امریکا تصویری پرآشوب از این دوران تاریخی را رقم زند.

حزب توده و به تبع آن تفکر مارکسیستی، همواره ـ حتی پس از خروج از صحنهٔ سیاسی ایران در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ـ به مثابه یک جریان فکری به موجودیت خود ادامه می‌داد و می‌توان گفت در تکوین فرهنگ و تفکر ایرانی در دهه‌های اخیر تأثیر داشته، و در فرهنگ ایرانی مؤثر بوده است.

«مارکسیسم در ایران از دو رویه و جنبهٔ سیاسی و فرهنگی بهره می‌جست. چهرهٔ سیاسی آن عهده‌دار تأثیر در هرم قدرت و هدایت قدرت و نهادهای سیاسی در جهت اهداف خاص خود بود؛ رویهٔ فرهنگی جریان چپ نیز به دنبال طرح و القای دیدگاه‌های نظری و فلسفی مارکسیسم در میان مردم بود.» (مسعود، ۱۳۸۹، ۴۸)

صمد بهرنگی

صمد در دوّم تیرماه ۱۳۱۸ در کوچهٔ اسکویی‌لر از محلهٔ چرنداب تبریز متولّد شد. چندی پس از تولّد، خانوادهٔ او به کوچه جمال‌آباد که در همان محله واقع است نقل مکان می‌کنند و پس از مدّتی سکونت در آنجا به محلهٔ لک‌لر می‌روند. صمد سه سال نخست دوران ابتدایی را در مدرسهٔ پانزده بهمن گذراند و پایه-های چهارم، پنجم و ششم را در مدرسهٔ جاوید مشغول به یادگیری شد. او در سال ۱۳۳۱ وارد دبیرستان تربیت شد. صمد در خرداد سال ۱۳۳۶ دورهٔ دو ساله‌ی دانشسرای مقدّماتی را به پایان رساند و در مهر ماه به عنوان آموزگار به سوی روستاهای آذرشهر، ممقان، قدجهان، گوگان و آخیرجان رفت. او به مدّت یازده سال یعنی تا روز مرگش در روستاها آموزگار بود. صمد در سال ۱۳۳۷ وارد دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تبریز می-شود و در رشتهٔ زبان و ادبیّات انگلیسی دورهٔ شبانه مشغول به تحصیل می‌شود.

مرگ زودرس صمد در سال ۱۳۴۷ در سنّ ۲۹ سالگی اتّفاق افتاد که به طور مرموزی در رودخانهٔ ارس در مرز ایران و روسیه غرق شد.[۱]

بهرنگی عمده آثار داستانی خود را برای کودکان نوشت که شامل بیست و سه داستان کوتاه می‌باشد و همچنین مجموعهٔ مقالات وکتاب‌هایی دربارهٔ مسائل تربیتی و فرهنگ عامه و ترجمه داستان‌هایی از ادبیّات داستانی ترکیه انتشار داد. «نثر صمد بهرنگی گفتاری و ابتدایی است، بی هیچ گونه آرایش لفظی و کلامی؛ زبانی که تنها به انتقال محتوای داستانی خود اکتفا می‌کند، بی آنکه هیچ ویژگی خاصی داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶،۲۹۱)

صمد تربیت یافته فضای روستایی است. در آنجا رشد کرده و بالیده است. طبیعی است که فضای بسیاری از قصه‌های او حال و هوای روستا را داشته باشد. تا آنجا که در رده نویسندگان ادبیات روستایی قرار می-گیرد. با تمامی نشانه ها و حال و هواهای سنتی خاص روستا.

«صمد معلّم آگاه روستا که بر نسلی از روشنفکران تأثیر گذاشت، خیلی جوان بود که به جمع‌آوری افسانه‌های آذربایجان و چاپ داستان‌ها و مقاله‌های خود در زمینهٔ دردشناسی آموزش و پرورش در ایران پرداخت.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ۵۴۵)

بهرنگی متناسب با موقعیّت مخاطب‌های خود- که کودکان و نوجوانان است- از ابتدایی‌ترین مثال‌ها برای نشان دادن تضادهای طبقاتی استفاده می‌کند. او تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید ثروتمندان حق ندارند قصّه-های مرا بخوانند.

بهرنگی را باید یکی از بنیان‌گذاران ادبیّات کودک و نوجوان دانست و تأثیر او بر نویسندگانی چون درویشیان را نمی‌توان نادیده گرفت.

نگرش صمد به طور اساسی رئالیستی، متوجّه لایه‌های پایینی جامعه و گریزان از اخلاقیّات انتزاعی و بی پرو پای طبقهٔ متوسّط شهری است. قهرمانی از قهرمانان قصّه‌های او افتخار می‌کند که پدرش ملقّب به عسگر قاچاقچی بوده است و در درگیری با امنیّه‌ها کشته شده است. (پسرک لبوفروش) دزدی فی‌النّفسه تقبیح نمی-شود دیدگاهی «سن فرانسیسی»[۲] نسبت به فقر ندارد، دشمن فقر است و هرگز به تقدیس آن برنمی‌خیزد.

«در صمد فقر مائوئیست[۳]، آزادگی عرفای ایرانی، رندی حافظ، طنز عبید، صداقت دست نخورده روستایی، انقلابی‌گری سوسیالیستی، زندگی بومی، روحیّهٔ تغییر امپرسیونیستی و نفی آنارشیسم در هم آمیخته است.» (سرکوهی، ۱۳۷۰، ۷۵)

کنش جمعی

صمد در داستان‌هایش ایجاد حکومت سوسیالیستی را طالب است. در قلمرو بروز بارقه‌هایی از این نوع جهان‌بینی، یکی از موضوعات اعتقاد به پیشبرد کارها بر اساس کنش جمعی است. در داستان کوراوغلی و کچل حمزه، اوّلدوزها، کچل کفترباز حتّی ماهی سیاه کوچولو، «اساس روایت بر پیوستن فردیّت‌ها به جمعیّت‌هاست. متّصل شدن جویبارهای منفرد و گرفتار آمده در موقعیّت‌های ناسازگار به رودخانه یا دریای جماعت و رسیدن به جامعهٔ آرمانی.» (شیری،۱۳۸۶، ۹۸)

صمد نویسنده‌ای متعهّد و انسان‌دوست و مردم‌گرا بود او «چهرهٔ حیرت‌انگیز تعهد بود. تعهّدی که به حق می‌باید با مضاف غول و هیولا توصیف شود.

غول تعهّد! هیولای تعهّد!

چرا که هیچ چیز در هیچ دور و زمانه‌ای همچون تعهد روشنفکران و هنرمندان جامعهٔ خوف‌انگیز و آسایش بر هم‌زن و خانه‌خراب‌کن کژی‌ها و کاستی‌ها نیست. چرا که تعهّد اژدهایی است که گران‌بهاترین گنج عالم را پاس می‌دارد: گنجی که نامش آزادی و حقّ حیات ملّت‌ها است.» (شاملو، ۱۳۵۷، ۲۳)

نگرش دو قطبی :

صمد نگرش دو قطبی به جهان دارد. او پدیده ها را نیک و فراتر یا پست و فروتر می‌داند و این دو قطب ناهمسان را در نبردی همیشگی می‌پندارد. دنیای قصه صمد دو رنگ بیشتر ندارد: سیاه و سفید و شخصیت-هایش یا خوب هستند و یا بد. حد وسطی در میان نیست. به گونه‌ای که در آثار او نمی‌توان شخصیت‌هایی را یافت که نیکی و بدی را با هم داشته باشند.

شخصیت‌های اصلی داستان‌های بهرنگی کودکان خانواده‌های فقیر هستند مثل یاشار، پسرک لبوفروش، قوچعلی، پولاد، صاحبعلی و لطیف. اگر هم بزرگسالانی به عنوان قهرمان یا شخصیت اصلی داستان هستند. مثل کوراوغلو و کچل‌حمزه و کچل کفترباز از خانواده‌های فقیر هستند.

همانگونه که ذکر شد قصه‌های صمد به یک جامعه طبقاتی تعلق دارد. بنابراین در مقابل این، شخصیت-هایی از طبقه حاکم قرار دارند و از قشر زحمتکش و فرودست بهره‌کشی می‌کنند. حاجی قلی فرشباف، حاج علی پارچه باف، زن بابا، ارباب ها، پاشاها و سرمایه داران و...

گاه او گوشه‌چشمی به ایجاد ارتباط با قطب مخالف دارد و شرط می‌گذارد که اگر آن‌ها توبه کنند و مرام و مسلک خود را رها کنند و مثل ما بیندیشند، برای ما قابل پذیرش‌اند. به عنوان نمونه در آغاز داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» عروسک سخنگو چنین می‌گوید:

«هیچ بچه عزیز و دردانه و خودپسندی حق ندارد قصه من و اولدوز را بخواند؛ بخصوص بچه‌های ثروتمندی که توی ماشین سواری‌شون می‌نشینند و پز می‌دهند و خودشان را یک سر و گردن از بچه‌های ولگرد و فقیر کنار خیابان‌ها بالاتر می‌بینند و به بچه‌های کارگر هم محل نمی‌گذارند. آقای بهرنگ خودش گفته که قصه‌هایش را بیشتر برای همان بچه‌های ولگرد و فقیر و کارگر می‌نویسد. البته بچه‌های بد و خودپسند هم می‌توانند پس از درست کردن فکر و رفتارشان قصه‌های آقای بهرنگ را بخوانند بهم قول داده.» (بهرنگی، ۱۳۷۸، ۱۴۱)

در داستان دو گربه روی دیوار، رنگ سیاه و سفید هر یک از گربه‌ها، دلیل بر تخیل دوگانه راوی است در پایان داستان از آنجا هیچ یک از گربه‌ها راضی نمی‌شود راه را برای دیگری باز کند و کسی از پای دیوار روی آنها آب می‌ریزد و دو گربه به ناچار پا به فرار می‌گذارند، درمی‌یابیم که از نظرگاه سیاسی هر مملکتی که احزاب و گروه هایش ...

یکی از درون‌مایه های داستان‌های صمد توجه به توده است.آگاهی اجتماعی: صمد داستان‌هایش را برای آگاهی دادن به مردم عامی و توده می‌نویسد همچنان که خود معتقد است باید دنیای رنگین و خیالی کودکان را به واقعیت‌های سرسخت اجتماعی پیوند بزند و مخاطبانش را آگاه سازد.

مبارزه مسلحانه:

در نظام‌های طبقاتی، قربانی شدن طبقه فرودست و زحمتکش برای موجودیت طبقه حاکم امری طبیعی و بدیهی به شمار می‌رود. گروهی با وجود کار کردن و تلاش زیاد پولی در دست ندارند و گروه مقابل آن‌ها تنها می‌خورند و می‌خوابند و سرمایه جمع می‌کنند. صمد که از این امر آگاه است مردم را به مبارزه و درگیری تشویق می‌کند.

اندیشه بکارگیری سلاح در داستان‌های بهرنگی در داستان اولدوز و کلاغ‌ها سربرمی‌آورد و در داستان بیست و چهار ساعت خواب و بیداری رشد می‌کند و در ماهی سیاه کوچولو با تمام قوت خود را نمایان می‌سازد. همچنین در داستان‌های افسانه محبت، کوراوغلو و کچل حمزه مبارزه مسلحانه خود را نشان می‌دهد.

در داستان اولدوز و کلاغ‌ها مبارزه مسلحانه یک جریان طولانی مدت است و شخصیت‌های داستانی به طور مداوم و با جدیت تمام به مبارزه ادامه می‌دهند. با یک شکست دلسرد و مایوس نمی‌شوند و مبارزه را متوقف نمی‌کنند. برای آنان شکست شروع دوباره مبارزه و درگیری با طبقه حاکم است.

در داستان بیست و چهار ساعت خواب و بیداری بکارگیری سلاح گرم و مبارزه مسلحانه پیشنهاد می‌شود: «دست‌هایم از ماشین کنده شد و به رو افتادم روی آسفالت خیابان. سرم را بلند کردم پاهایم را بر زمین زدم و هق هق گریه کردم. دلم می‌خواست مسلسل پشت شیشه مال من باشد.» (۳۰۹-۳۰۸)

نوع مبارزات:

مبارزه ای که صمد برای آن در داستان‌هایش نظریه‌پردازی می‌کند از نوع مبارزات تلفیقی است یعنی او از هر دو نوع مبارزه آشکار و مبارزه پنهان استفاده می‌کند.

در داستان اولدوز و کلاغ‌ها از زبان ننه‌کلاغه می‌خوانیم: «مبادا کس دیگر بو ببرد که دارید پنهانی کار می‌کنید! چشم و گوشتان باز باشد. یاشار و اولدوز پاسخ می‌دهند: دلت قرص باشد، ننه بزرگ. درست است که سن ما کم است اما عقلمان زیاد است این قدرها هم می‌فهمیم که آدم نباید هر کاری را آشکارا بکند بعضی کارها را آشکار کند، بعضی را پنهانی. (۶۴- ۶۳)

او در مقاله عاشیق شعری که در مهرماه سال ۱۳۴۶ در مجله خوشه چاپ شده به تاریخچه اسطوره کوراوغلو می پردازد او در این مقاله به بررسی شورش‌های دهقانی عصر صفوی بر علیه حاکمان محلی، خان‌ها و نیروهای حکومتی می‌پردازد و کوراوغلو را اسطوره‌ای بر آمده از این گونه مبارزات می‌داند. اسطوره‌ای که از سویی شباهت بسیاری به قیام بابک در زمان هجوم اعراب داشت و از سویی یادآور قیام جلالی‌لر است. (بهرنگی، ۱۳۸۴، ۲۹۱)

مبارزه کوراوغلو و یارانش بر علیه فئودالیسم و شیوه ارباب رعیتی از نوع مبارزه آشکار می‌باشد. با توجه به مطلب فوق می‌توان گفت زنده کردن اسطوره‌هایی که روحیه مبارزه با ظلم و ستم را می‌تواند در میان مردم برانگیزد و تقویت کند از جمله کارهایی است که صمد بهرنگی در داستان سرایی خود دنبال می نمود.

اعتقاد به آرمان‌شهر:

معتقد بودن به آرمان شهر یکی از دغدغه‌های ذهنی صمد است. او با وضع موجود جامعه‌اش مخالف است و برای براندازی آن تلاش می‌کند. او در ذهنش یک جامعه آرمانی ترسیم می‌کند و برای دستیابی به آن تلاش می‌کند. در بیشتر داستان‌های او این اعتقاد دیده می‌شود.

کوراوغلو و یارانش در چنلی بئل گرد هم جمع شده‌اند تا خان‌ها و پاشاها را نابود کنند و تمام منطقه را همچون چنلی بئل کنند. آنها آرمان شهر خود را چنین توصیف می‌کنند: «آن کس که کار می کند حق زندگی

دارد و آن کس که حاصل کار و زحمت دیگران را تصاحب می کند و به عیش و عشرت می پردازد، باید نابود گردد. اگر نان هست، همه باید بخورند و اگر نیست همه باید گرسنه بمانند و همه باید بکوشند تا نان به دست آید، اگر آسایش و خوشبختی هست، برای همه باید باشد و اگر نیست برای هیچ کس نمی‌تواند باشد.» (بهرنگی، ۱۳۸۷، ۳۰۴)

بی‌رغبتی به مسائل فکاهی و غنایی

یکی از مباحث مهم مکتب مارکسیسم مبحث واقعیت است. در رئالیسم سوسیالیستی ادبیات، واقعیت را منعکس می‌کند. آنان بر این عقیده‌اند اگر هنر عین واقعیت نباشد دیگر هنر به حساب نمی‌آید. مارکسیست-های شوروی عمدتاً ادبیات واقعگرای قرن نوزدهم را می‌ستودند و از دیگر مکتب‌ها بخصوص مدرنیسم متنفر بودند. (شمیسا، ۱۳۷۸، ۲۵۲)

صمد بهرنگی نیز که یکی از سرسپردگان مکتب مارکسیسم بود از این اندیشه پیروی می‌کرد و واقعیت-های جامعه خود را به شکل داستان برای کودکان می‌نوشت. او کتاب خوب را کتابی می‌داند که واقعیت‌های موجود جامعه را به خواننده منتقل کند تا خواننده با مطالعه کتاب نسبت به جامعه آگاهی به دست بیاورد و در تغییر وضع موجود آن بکوشد.

صمد دراین باره چنین می‌گوید: « کتاب‌هایی که ما را فقط سرگرم می‌کنند و فریب می‌دهند به درد پاره خوردن و سوختن می‌خورند. بچه‌ها قصه و داستان را با میل می‌خوانند. قصه‌های با ارزش می‌توانند شما را با مردم و اجتماع و زندگی آشنا کنند و علت‌ها را شرح دهند. قصه خواندن تنها برای سرگرمی نیست. بدین جهت من هم میل ندارم که بچه‌های فهمیده قصه‌های مرا تنها برای سرگرمی بخوانند.» (بهرنگی، ۱۳۸۷، ۲۶۹-۲۷۰)

او بیشتر به رئالیسم گرایش دارد. برخی از قصه های وی مانند « ۲۴ ساعت در خواب و بیداری »، و« پوست نارنج », تماما رئال و واقعگرا هستند. صمد می خواهد زشت و زیبا را در کنار هم به مخاطبش نشان دهد. چرا که قصد دارد آنها را از خوش بینی و بد بینی مطلق باز دارد. و با زندگی واقعی آشنا سازد البته که او ایده آل های نیز دارد، و برای رسیدن به آن ایده آل ها از جان و دل می کوشد. و این کوششها به قدری وسیع و گسترده هستند که اگر او را یک « ایده آلیست » بخوانیم ، خطا نکرده ایم

با توجه به این نکته که داستان‌های صمد هر کدام به گونه‌ای در خود یک پیام اخلاقی را درج کرده‌اند و خواننده در پایان خوانش آن با یک نتیجه‌گیری روبرو می‌شود می‌توان چنین گفت که داستان‌های صمد بیشتر جنبه تعلیمی دارند.

داستان برای صمد ابزاری سیاسی – ایدئولوژیک بود. البته این مورد تنها به وی اختصاص نداشت و در دوره ای که او در آن می زیست، قریب به اتفاق داستان‌سرایان ایرانی، ادبیات و داستان را به عنوان ابزاری

جهت فعالیتهای تبلیغی و عقیدتی خود به کار می گرفتند. ولی در مورد صمد وجه ایدولوژیک داستان نمایان تر از دیگران بود و خواننده- کودک یا نوجوان- برای درک پیام‌های داستان‌های او دچار مشکل نمی شد.

صمد معتقد بود که می تواند در قالب داستانهایش به بومی کردن آموزه های مارکسیتی بپردازد و داستان را به دلیل نوع ارتباطی که مردم با آن برقرار می نمودند قادر به ایفای نقشی تاریخی در بسط آگاهی های طبقاتی در میان آنان می دانست.

در نگره ی او چه بسا داستانی کوتاه قادر باشد برای نوجوانان و مردم کم سواد همان کاری را بکند که کتاب سترگ کاپیتال برای قشر تحصیل کرده و روشنفکر انجام می نمود.

خرافات‌ستیزی

به سخره گرفتن خرافات یکی دیگر از درون‌مایه‌های داستان‌های صمد است. صمد معتقد است کودک نباید وارث اندیشه‌های خرافی و متعصب‌گونه والدین خود باشد. او کودکان را بر علیه اعتقادات خرافی و مقدس مآبانه والدینشان می‌شوراند و عادات زشتی همچون متوسل شدن به دعانویس و جن‌گیر و نذر و نیاز را مورد طعن و سرزنش قرار می‌دهد. او همه این اعتقادات مذهبی آمیخته به خرافات را ارمغان جهل و نادانی می‌داند. صمد مردم جامعه‌ای را که هیچ‌گونه سوادی ندارند و از علم بی‌بهره هستند به خوبی به تصویر می-کشد. او علت افسانه‌سرایی و خرافات گرایی مردم را در فقدان علم و آگاهی می‌داند

درواقع در هیچ داستانی از صمد بهرنگی، انسانِ مذهبی، مثبت معرفی نشده است. ضمن آنکه درواقع هیچ‌یک از شخصیت‌های مذهبی نوشته‌های او نیز از آخوند گرفته تا دیگران آدم‌های آگاه و روشنی نیستند؛ و به عکس، اغلبِ آنان، افرادی خرافاتی معرفی شده‌اند:

در داستان اولدوز و عروسک سخن‌گو آمده است: «یک نفر رفت دنبال سید قلی جن‌گیر. یک نفر رفت دنبال سید میرزا ولی دعانویس. پیرزنی دوید از خانه‌اش یک بسم‌الله آورد که جن‌ها را فراری بدهد.» (بهرنگی، ۱۳۸۷، ۷۴)

و جن‌گیر چنین وصف می‌شود: «جن‌گیر تشتی را وارونه جلوش گذاشت، حرف‌های عجیب و غریبی می‌گفت، آینه خواست، صداهای عجیب و غریبی از خودش و از زیر تشت درآورد و آخرش گفت: ای از ما بهتران شما را قسم می‌دهم به پادشاه از ما بهتران، از خانه این مرد مسلمان دور شوید و او را اذیت نکنید... .» (همان، ۷۵)

صمد به نذر و نیاز و حتی توسل به بزرگان دین نیز هیچ اعتقادی ندارد: « آخر سر زن بابا زایید. بچه زنده بود. جادو و جنبل کردند، نذر و نیاز کردند، دعا و طلسم گرفتند، نظر قربانی گرفتند، شمع و روضه علی‌اصغر و چه و چه نذر کردند، برای چه؟ برای این که بچه نمیرد. اما سر هفته بچه پای مرگ رفت. زن‌بابا از محنت و غصه سخت مریض شد. شب و روز می‌گفت: بچه‌ام را از ما بهتران خفه کردند، یکی هم چشم حسود کور حسودی کردند و بچه‌ام را کشتند.

دکتر آوردند گفت: توی شکم مادر خوب رشد نکرده، به سختی می‌تواند زنده بماند....» (همان، ۷۸)

زمانی که یاشار همراه اولدوز و عروسک سخنگو، برای شرکت در جشن عروسک‌ها شبانه به جنگل می‌رود و آنجا عروسک‌ها با کمک حیوان‌های مهربان، روی زخم کهنهٔ یاشار مرهم می‌گذارند و آن را می‌بندند و زخم به طور معجزه‌آسایی بهبود می‌یابد و صبح روز بعد، مادر یاشار متوجه خوب شدن زخم می‌شود، ببینید یاشار چطور با دروغ گفتن خود، همه چیز را به تمسخر می‌گیرد، و مادرِ مذهبیِ او، چقدر احمق جلوه داده می‌شود .یاشار گفت: خواب دیدم یک مرد نورانی آمد نشست پهلویم و به من گفت :پسرم، می‌خواهی زخمت را خوب کنم؟ من گفتم: چرا نمی‌خواهم، آقا. آن مرد نورانی مرهمی از جیبش درآورد و زخم را دوباره بست و گفت: تا تو بیدار شوی زخمت هم خوب خواهد شد یاشار لحظه‌ای ساکت شد و باز گفت: مرد مهربانی بود. صورتش این‌قدر نورانی بود که نگو. وقتی زخمم را بست، به من گفت: نگاه کن ببین آن چیست ایستاده پشت سرت. من عقب برگشتم و دیدم چیزی نیست. اما وقتی به جلو نگاه کردم باز دیدم چیزی نیست. مرد رفته بود. ننه‌اش گفت: گفتی صورتش هم نورانی‌بود؟

یاشار گفت :آره، ننه. عین همان که آن روز می‌گفتی یک وقتی به خواب ننه‌بزرگ آمده بود و پای چلاقش را خوب کرده بود. ببین زخم من هم دیگر درد نمی‌کند. ننهٔ یاشار گریه‌اش گرفت. از شوق و شادی گریه می‌کرد. پسرش را در آغوش کشید و سر و رویش را بوسید و گفت: تو نظرکردهٔ امام‌ها شده‌ای. از تو خوششان آمده، اگر دده‌ات بداند ...کلثوم ننهٔ یاشار داشت توی اتاق دعا می‌خواند، شکر می‌گزارد.» (همان؛ ۱۱۵– ۱۱۶) و جالب‌تر از همه اینکه، نویسنده، خود، به طنز، عنوان این فصل را «یاشار نظرکردهٔ امام‌ها شده بود» قرار داده است.

در همین داستان «اولدوز و عروسک سخنگو»، یاشار که خود یکی از دو چهرهٔ محبوب داستان، و به‌شدت تحت‌تأثیر آموزگار غیرمذهبی اگر نگوییم ضدمذهبی و چپ خود است، با بهرام، که بچه‌ای نازپرورده و لوس و مرفّه است، گفت‌وگویی دارد: یاشار گفت: این را بش می‌گویند راه مکه . بهرام گفت :حاجی‌ها از همین راه به مکه می‌روند؟ یاشار خندید و گفت: نه بابا. مردم بی‌سواد بش می‌گویند راه مکه.

بهرام گفت: پس چرا مردم بش می‌گویند راه مکه .یاشار گفت: معلوم است دیگر. آدم‌های قدیمی که از علم خبری نداشتند، برای هرچه که خودشان بلد نبودند افسانه درست می‌کردند. این هم یکی از آن افسانه‌هاست.» (همان، ۱۲۶)

« از نظر مارکس، اخلاق و دستورهای اخلاقی محصول کار و تصرف انسان در جامعه برحسب نیازهای او و تحت تأثیر شرایط مادی جامعه است. مراد مارکس از شرایط مادی، وضعیت و شرایط اقتصادی و به طور دقیق مربوط به شیوه، مناسبات و ابزار تولید است. اخلاق لوح سفیدی نیست که بتوانیم بر آن هر حکمی را که برای ما بهترین به نظر می‌رسد، بنویسیم. اخلاق مانند هر مصنوع دیگر تاریخ انسانی، ساختهٔ مردمی تحت شرایط و پیش‌انگاره‌های معین است. اخلاق ماهیتی طبقاتی، ایدئولوژیکی و توجیه‌گرانه دارد؛ اخلاق عامل پنهان سازندهٔ مبادی واقعی هنجارهای خود، مانند منافع طبقاتی و مخفی کنندهٔ نیروهای اساسی تاریخ و

جامعه، مانند پایه بودن اقتصاد وسلطه بورژوازی، و عامل «ازخودبیگانگی» است. اخلاق در جامعهٔ طبقاتی متضمن آگاهی کاذب است و غالباً مردم را ملزم می‌سازد تا برخلاف منافع طبقاتی واقعی‌شان عمل کنند.» (مسعود، ۱۳۸۹، ۵۰)

در جهان‌بینی صمد که متأثر از آموزه‌های مارکسیسم است، اخلاقیات از اموری نیستند که ثبات دائمی داشته باشند. از دیدگاه صمد آن چیزی که یک سال پیش خوب بود ممکن است دو سال بعد بد تلقی شود و برعکس آنچه امروز ضداخلاقی است فردا امری خوشایند تلقی شود. لذا صمد با نوشتن داستان‌هایش درصدد تزریق این اصل به کودکان بود. او اعتقاد داشت بایست به کودکان «معیار و مقیاسی داد که بتوانند مسایل گوناگون اخلاقی و اجتماعی را ارزیابی کند.» (بهرنگی، ۱۳۸۷، ۹) از این‌رو صمد تحلیل‌های تازه‌ای از دزدی ، دروغ و قتل به کودکان می‌دهد.

قتل:

او ضد اخلاقیات را در شرایط جامعه آن روز ایران عین اخلاق می‌دانست و قتل ثروتمندان و افراد بدی را که در خدمت سرمایه‌داران هستند واجب می‌شمرد. همچنین او دروغ و دزدی را نیز در شرایطی کاملا کمی-دانست.

یاشار یکهو گفت: بیا سگه رو بکشیم.

اولدوز یکه خورد، گفت: بکشیم؟

یاشار گفت: آره اگر بکشیم برای همیشه از دستش خلاص می‌شویم.

اولدوز گفت: گناه نیست؟

یاشار گفت: گناه؟ نمی‌دانم. من نمی‌دانم گناه چیست ما که به کسی بدی نمی‌کنیم گناه باشد. (بهرنگی، ۱۳۸۷، ۷۹)

دزدی:

در داستان کچل کفتر باز «پیرزن گفت: قسم بخور دست به مال نخواهی زد، کلاه را بدهم. کچل گفت: قسم می‌خورم که دست به چیزهایی نزنم که برای من حرامند.» (همان، ۲۷۶)

کچل به خانه حاج‌علی پارچه باف می‌رود و مال مردم را که در دست او بود می‌گیرد و به صاحبان اصلی-اش می‌دهد.

پادشاه و حاجی‌علی کارخانه‌دار و دیگر پولداران نشسته بودند صحبت می‌کردند و معطل مانده بودند که کدام دزد زبردست است که در یک شب به این همه خانه دستبرد زده و این قدر مال و ثروت با خود برده.» (همان، ۲۷۹)

اولدوز گفت: ننه کلاغه دزدی چرا؟ گناه دارد.

ننه کلاغه گفت: بچه نشو جانم گناه چیست؟ این گناه است که دزدی نکنم، خودم و بچه‌هام از گرسنگی بمیرند... این را هم تو بدان که با این نصیحت‌های خشک و خالی نمی‌شود جلوی دزدی را گرفت. تا وقتی که هر کس برای خودش کار کند دزدی هم خواهد بود. (همان، ۱۷-۱۶)

استثمار طبقه فرودست

«کارگران در نظام سرمایه داری مجبورند کار خود را –یعنی چیزی را که مارکس جوهر وجود آدمی می-داند– به سرمایه‌دار بفروشند، سرمایه‌دار کار آن‌ها را به خدمت انباشت بیشتر سرمایه می‌گیرد– در نتیجه تسلط سرمایه‌دارها بر کارگران بیشتر می‌شود. سرمایه‌دارها ثروتمند می‌شوند، در صورتی که دستمزدها به حداقل لازم برای زنده نگه داشتن کارگران کاهش پیدا می‌کند. اما سرمایه‌داری با به فلاکت کشاندن طبقه عظیمی از مردم، نیروی مادی لازم برای سرنگونی خودش را فراهم می‌کند.» (سینگر، ۱۳۷۹، ۹۰)

هرگونه ارتباطی بین دو قطب داستان‌های صمد منوط به نفی طبقه حاکمه هست. خیرخواهی طبقه حاکم چیزی جز طرح و توطئه نیست و به هر اقدامی از سوی آنان باید به دیده شک و تردید نگریست. اگر طبقه سرمایه‌دار کاری برای افراد طبقه فرودست انجام دهد بی‌شک در این امر منافع خود را در نظر می‌گیرد.

به عنوان نمونه:

زن بابام را هم دوس ندارم. از وقتی به خانه ما آمده بابام را هم از من گرفته ... گاوم را هم دیروز کشته... حالا خودش و خواهرش نشسته‌اند تو آشپزخانه و منتظرند گوشت بپزه و بخورند... بیچاره گاو مهربان من! (بهرنگی، ۱۳۷۸، ۸۴)

اگر زن‌بابا برای اولدوز پستانک می‌خرد از این اقدام خود نقشه‌ای در سر دارد و آن این است:

«ننه بزرگ دنبال حرفش را گرفت: اما این پستانک را دور می‌اندازم. برای این که آن را زن‌بابا برای اولدوز خریده بود که همیشه آن را بمکد و مجال نداشته باشد که حرف بزند و درددلش را به کسی نگوید.» (بهرنگی، ۱۳۸۷، ۹۹)

در داستان «پسرک لبوفروش» «حاج‌قلی فرشباف» بی‌شرف، چندین کارگاه قالیبافی دارد که توسط آن‌ها بچه‌های فقیر روستایی را استثمار کرده، صاحب چندین زن صیغه‌ای است؛ و حالا هم به سولماز، خواهر یتیم و کم‌سن و سال تاروردی نظر دارد، و می‌خواهد او را هم صیغهٔ خودش کند. پس هنگامی که حاج قلی فرشباف به سولماز چند ریال بیشتر حقوق می‌دهد دلیل کارش ترحم و دلسوزی نیست بل او قصد سوءاستفاده از خانواده آن‌ها را دارد و می‌خواهد سولماز را صیغه خود کند.

«ننه‌ام به کدخدا گفت: من اگر صد تا هم دختر داشته باشم یکی را به آن پیر کفتار نمی‌دهم. ما دیگر هر چه دیدیم بسمان است. کدخدا، تو خودت که می‌دانی این جور آدم‌ها نمی‌آیند با ما دهاتی‌ها قوم و خویش راست راستی شوند.» (همان، ۱۸۰)

نتیجه‌گیری:

مارکسیست‌های ایرانی تحت شرایط جدید دوران خود با حفظ چارچوب و تفسیر کلی مارکس، به بازنگاری، تنظیم و روایت دقیق‌تر و کامل‌تر این اندیشه‌ها پرداختند. صمد در داستان‌هایش نوجوانان کشور را به نوعی بیداری یا بیدارباش انقلابی برای مبارزه با ظلم و ستم فرا می‌خواند. او در داستان‌هایش خشم و کینه خود را از طبقه حاکم، حکومت وقت، اشرافیت و سرمایه‌داری نشان می‌دهد. بهرنگی اهل نظریه‌پردازی، فلسفه و جدل نیست او در داستان‌هایش بذرهای انقلابی قهرآمیز و فوری را می‌کارد و سرسختانه هرگونه تأمل و درنگ را به عنوان سازش محکوم می‌کند.

پی‌نوشت:

۱. جلال آل‌احمد دربارهٔ مرگ مشکوک صمد چنین می‌گوید: «آخر نکند سر به نیستش کرده‌اند؟ نکند خودکشی کرده؟ آخر آدمی که شنا بلد نیست، چرا باید به رودخانه زده باشد؟ و مگر ارس در ۱۶ تا ۱۹ شهریور، چقدر آب دارد که بتواند کسی را بغلتاند؟ بسترش را خود من در پارس‌آباد دیده‌ام. جوری نیست که بی‌مزاحمت‌های مأمورهای مرزی دو طرف بشود تن به آبش زد و ... .» (آل‌احمد، ۱۳۴۷، ۵)

۲-دیدگاه سن‌فرانسیسی به زندگی مرفّه و پر زرق و برق شهری متمایل است.

۳-مائو رهبر کمونیست چین بود و مائویستی یعنی کمونیسم به گونهٔ چینی‌اش.

منابع و مآخذ

- بهرنگی، صمد، قصّه‌های بهرنگی، تهران، آرمان خرد،۱۳۸۴.
- سینگر، پیتر، مارکس، ترجمه محمد اسکندری، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۹.
- درویشیان، علی‌اشرف، یادمان صمد بهرنگی، تهران، کتاب و فرهنگ،۱۳۷۹.
- سرکوهی، فرج، مهرماه روزهای باران در تبریز، مجلّهٔ آدینه،۱۳۷۰، شماره ۶۳ و ۶۲، ص۷۵
- شاملو، احمد، ای کاش این هیولا هزار سر داشت (صمد با موج‌های ارس به دریا پیوست) انتشارات آبان چاپ دوّم، ص۲۳، ۱۳۵۷.
- شیری، قهرمان، در سرزمین عزاداران بیل، همایش ملی داستان‌پژوهی،۱۳۹۱.
- قانعی، علی، ملّائی، عسگر، از اندرسن ایران تا هانس کریستین اندرسن، مجموعه مقالات همایش ملی، دانشگاه آزاد واحد بناب ،جلد دوّم، ۱۳۹۰،. صص ۹۳۳- ۹۱۰.
- آل احمد، جلال، صمد و افسانهٔ عوام، مجلّهٔ آرش، دورهٔ دوّم، شماره سوّم (هیجدهم) آذرماه ۱۳۴۷، ص۵.
- میرصادقی، جمال، ادبیّات داستانی، تهران، ماهور، چاپ دوّم، ۱۳۷۶.
- میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی،چهار جلدی، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷.
- طبری، احسان، قهرمان منفرد یا مجاهد خلق، کتاب مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان، نقد ماهی سیاه کوچولو.

- فاری، لورانس، (معلّم فرانسوی)، چنین بود صمد کتاب جمعه، سال اوّل، شهریور۱۳۵۸، شماره ۶، ص۳.
- تحلیل محتوای آثار صمد بهرنگی، تالیف سلمان صفریان، تهران، نشر اندیشه نو، ۱۳۹۱.
- محمد جواد جزینی کتاب ماه کودک و نوجوان مهر ۷۷ شماره ۱۲، صص ۸-۷
- مسعود، امید، فلسفهٔ اخلاق مارکسیسم ایرانی و ملاحظاتی انتقادی درباره آن، سال اول، شماره چهارم، پاییز ۱۳۸۹، صفحه ۴۷ ـ ۷۴
- شمیسا، سیروس، نقد ادبی، تهران، فردوس، ۱۳۷۸.

پویایی؛ دستاوردِ پنهانِ تکرار

سوسن جبری[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

چکیده

تکرار از زمرهٔ شگردهای دیرین ویژهٔ زبان پارسی است که تا کنون بسیار به آن پرداخته شده است. هر شکلی ازتکرار چون: تکرار واج، تکرار واژه، تکرار گروه اسمی، تکرار عبارت، تکرار جمله، تکرار ساختار نحوی، تکرار مضمون، تکرار معنا و تکرار یک اندیشه کارکردهای ویژه خود را دارند که در علم معانی و بدیع به آنها پرداخته شده است. اماتا کنون به موضوع دستاورد تکرار درآفرینش بافت سخن،بسط کلام وساماندهی ساختار معنایی متن پرداخته نشده است. برای بررسی این بُعد از تکرار، متن نثر شعری تفسیر عرفانی کشف الاسرار ابوالفضل رشیدالدین میبدی را برگزیدیم. یافته‌ها نشان می‌دهند که: برخی توانمندی-های پوشیده و ناگفتهٔ تکراردر ساختار معنایی متن عبارتند از: نمایش یک پدیده از ابعاد مختلف،ارائه نگرش چند سویه به یک پدیده، بیان مراتب مختلفی از یک مفهوم یا پدیده به ترتیب از ساده تا پیچیده، امکان گذر و تغییریک جنبه از موضوع و پرداختن به ابعاد دیگری از همان موضوع، امکان تغییر موضوع، پرداختن به یک موضوع از زوایای متفاوت، تداعی معانی پیشیندر تکرار و افزودن لایه به لایه بر عمق و گسترهٔ معنا، بیان تقابل‌ها، بیان تفاوت‌ها و بیان شباهت‌ها. پرسش پژوهش آن است که: « ساماندهی ساختار معنایی متن باکاربرد اشکال گوناگون تکرار، چه دستاورد زیبایی‌آفرینی دارد؟» پاسخ این است که: یکی از دستاوردهای پنهان کاربرد تکرار درساماندهی ساختار معنایی متن زدودن ایستایی و خلق حس پویایی در متن است.

کلیدواژه‌ها: تکرار، زیبایی آفرینی، پویایی، نثر عرفانی، ابوالفضل رشیدالدین میبدی.

درآمد

«تُو را که داند که تُو را تو دانی، توُ را نَدانَد کس، تُو را تو دانی، بس» (میبدی، ۱۳۸۲: ج۳۰/۱).

یکی از کهن ترین ویژگی زبان پارسی تکرار در اشکال گوناگون است. محمد تقی بهار در این باره می-گوید: « این قاعده یعنی تکرار در نثر قدیم فارسی از عهد «اوستا» تا عهد ساسانیان و نثر ادبیات پهلوی به خوبی مشهود است و نویسندگان دری به سنت قدیم عمل می‌کرده‌اند» (بهار، ۱۳۷۳: ج۵۵/۲). این نکته بسیار مهم است که تکرار از شگردهای زبانی پارسی است، چنان که در ردیف های شعری نیز دیده می‌شود.

اهمیت نقش‌های مختلف تکرار در زبان پارسی جای تأمل بسیار دارد. از جمله نقش موسیقی‌آفرینی تکرار تا بدان جاست که موزونی سخن بر سیر تاریخ و فرهنگ ما نقش شگرفی داشته است: «تردیدی ندارم که اگر واج آرایی کلمات زبان فارسی و یا عربی به‌گونه‌ای بود، جز آنکه امروز هست و در نتیجه نظام آوایی، جادوی مجاورت، تظاهرات دیگری می‌داشت، بخشی از اندیشه‌های ما، امروز به گونه‌ای دیگر خود را نشان می‌داد و چه بسیار چیزها که امروز برای ما محترم و قدسی است در آن صورت چنین نبود و چه بسا که

[1] . sousan_jabri@yahoo.com

خیلی از چیزها که در نظر ما امروز حرمتی ندارد، در نتیجه آن نوع دیگر از اشکال جادوی مجاورت تبدیل به امور محترم و قدسی می‌شد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷، ۲۱)

تکرار واج، کلمات، عبارات و جملات در یک متن معمولاً اولین نکته‌ای است که ذهن را درگیر می‌کند. بنابراین عجیب نیست که نخستین انتقاد از یک متن متوجه تکرار باشد. از نگاه روانشناسی نیز تکرار، اهمیت پدیدهٔ تکرار شونده را بیشتر می‌کند و از حیث زبان شناسی نیز تکرار برجسته‌ساز و زیبایی‌آفرین است.

در متون فارسی از تکرار بهره‌های گوناگون برده شده؛ چه در جهت شکل‌گیری ساختار معنایی، چه در جهت تأثیرگذاری سخن، چه در جهت سود جستن از نغمه آواها در خلق انواع گوناگون موسیقی. علاوه بر این تکرار در آفرینش بافت سخن، بسط کلام و ساماندهی ساختار معنایی متن جایگاه درخوری دارد و توان آن را دارد که حسی از پویایی نیز بیافریند.

۲-پیشینهٔ پژوهش

در بارهٔ تکرار به ویژه به عنوان شگردی بلاغی در علم معانی و علم بدیع بسیار سخن گفته اند. تکرار یا به صورتی که در مکتب بلاغی بدان پرداخته شده « تکریر» از مواردی است که می‌تواند از جهات مختلف و در مباحث گوناگون مورد توجه قرار گیرد. یعنی از یک سو می‌توان از ارزش صوتی و نغمه کلمات سخن به میان آورد و به ارزش‌های بلاغی آن از قبیل تأکید، ایجاد لذّت و برجسته نمودن کلمه، برجستگی تصویر یا مضمون و جان بخشیدن به آن‌ها پرداخت و از دیگر سو آن را از جمله زیبایی سخن شمرد» (ر. ک: متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۳).

کاربرد تکرار در شکل آرایه‌های ادبی با اغراض گوناگون در متون قابل ملاحظه است. دامنه تکرار بسیار وسیع است و «به صورت‌های گوناگون کاربرد پیدا کرده است» (ر. ک: صفایی راد، ۱۳۸۹: ۱). از جمله در: افزایش توان تأثیرگذاری بر مخاطب، ایجاد لذّت، بیان شدت عواطف، خلق موسیقی درونی و بیرونی، خلق موسیقی معنایی، انسجام ساختاری، انسجام معنایی، اقناع مخاطب، حفظ تداوم توجه مخاطب، بیان تأکید، تنبیه، تحسّر، تألم، تشویق، روشنگری معنا، بزرگ نمایی، کوچک نمایی، بیان حصر، بیان قصر، بیان توجه، بیان اهمیت پدیده‌ای کارآیی دارد.

بحث این مقاله بحث در باره پویایی به عنوان یکی از پیامدهای پنهان تکرار در متن است که تا کنون بدان پرداخته نشده است. برای ارئه شاهدی از این کارکرد پنهان تکرار، نثر شعری تفسیر عرفانی کشف الاسرار ابوالفضل رشیدالدین میبدی را برگزیدیم. زیرا بهره‌گیری از تکرار در نثر زیبای آهنگین عرفانی سرشار از عاطفه کشف الاسرار جلوهٔ صدچندان دارد. مانند:

*« آفریدگار بی علت منم؛ کردگار بی آلت منم؛ قهّار بی حلیت منم؛ غفّار بی مهلت منم؛ ستّار هر زلّت منم» (میبدی، ۱۳۸۲: ج۲۶۴/۸)

در نثر عرفانی میبدی همه اشکال و امکانات تکرار چون: تکرار واج، تکرار واژه، تکرار گروه اسمی، تکرار عبارت، تکرار جمله، تکرار ساختار نحوی، تکرار مضمون، تکرار معنا، تکرار یک اندیشه دیده می‌شود. به یقین یکی از ویژگی‌های سبکی نثر میبدی تکرار در اشکال مختلف لفظی و معنایی است. مانند:

*« یا موسی به علم ترا نزدیکم و ز همت دور. ای موسی بهره محبّان خودم و بهره رسان مزدور. یاد من عیش است و مهر من سور. شناخت من مُلک است و یافت من سرور. صحبت من روحِ روح است و قرب من نور. دوستان را به جای جانم و عارفان را رستاخیز بی صور» (میبدی، ۱۳۸۲: ج۵۰۸/۱).

میبدی خطیب و زبان شناس است و نقش و کارکردهای زبانی تکرار را می‌شناسد زیرا در زبان این مفسر مأنوس با قرآن به روشنی نقش مؤثر تکرار دیده می‌شود که در کنار نگرش صوفیانه یا به عبارت دیگر برخوردی عاطفی و هنری او با جهان هستی تأثیر شگرفی بر زبان میبدی دارد.

۳-پرسش پژوهش

از میان ابعاد و جنبه‌های گوناگون تکرار در این پژوهش به نقش تکرار واژه، عبارت، جمله و ساختارهای نحوی در بافت سخن و شیوهٔ بیان مطلب یا به عبارت دیگر؛ ساماندهی ساختار معنایی با به کارگیری تکرار واژه، عبارت، جمله و ساختارهای نحوی در متن پرداختیم. پرسش آن است که؛ « ساماندهی ساختار معنایی متن با کاربرد اشکال گوناگون تکرار، چه دستاوردی زیبایی آفرینی دارد؟»

۴- تکرار و ساماندهی ساختار معنایی متن

بخش عرفانی کشف الاسرار بیش از سه هزار متن کوچک و مستقل دارد. تکرار لفظ و معنا در این متون بسامد بسیار چشمگیر و قابل توجه دارد و از هزاران متن کوچک و یزرگ مستقل در کنار هم یک متن دارای انسجام لفظی و معنایی ساخته است. مانند:

*« و الهکم اله واحد ... این صفت خداوند یگانه، بار خدا و پادشاه یگانه، در بزرگواری و کاررانی یگانه، در بردباری و نیکوکاری یگانه، در کریمی و بی‌همتایی یگانه، در مهربانی و بنده نوازی یگانه، هر چه کبریاست رداء جلال اوست و به آن یگانه، هر چه عظمت و جبروت است اِزار ربوبیت اوست و به آن یگانه، در ذات یگانه، در صفات یگانه، در کِرد و نشان یگانه، در وفا و پیمان یگانه، در لطف و نواخت یگانه، در مهرو دوستی یگانه، روز قسمت که بود جزا و یگانه، پیش از روز قسمت که بود؟ همان یگانه، پس از روز قسمت که سپارد آن قسمت؟ یگانه، نماینده کیست؟ همان یگانه، آراینده کیست؟ همان یگانه، پیداتر از هر چه در عالم پیدایی است و در آن پیدایی یگانه، پنهان تر از هر چه در عالم نهانی است و بدان نهانی یگانه» (میبدی، ۱۳۸۲: ج۱/ ۴۳۹).

چنان که در این نمونه علاوه بر تمام شگردهای زیبایی آفرینی بلاغی؛ بسط کلام، تغییر و گسترش معنا و پرداختن به معانی و موضوعات گوناگون، خلق بافت و ساماندهی ساختار معنایی متن با کاربرد تکرار دیده می‌شود.

نقش تکرار در ساماندهی ساختار معنایی متن بدین گونه است: نمایش یک پدیده از ابعاد مختلف، ارائه نگرش چند سویه به یک پدیده، بیان مراتب مختلفی از یک مفهوم یا پدیده از کل به جزء و از جزء به کل، امکان گذر و تغییر یک جنبه از موضوع و پرداختن به ابعاد دیگری از همان موضوع، امکان تغییر موضوع، پرداختن به یک موضوع از زوایای متفاوت، تداعی معانی پیشین در تکرار و افزودن لایه‌به‌لایه بر عمق و گسترهٔ معنا، بیان تقابل‌ها، بیان تفاوت‌ها و بیان شباهت‌ها. همهٔ این شیوه‌ها دستاوردی نهانی دارند که آن حس حضور حرکت و جنبش و پویایی پدیده‌ها در متن است.

۵-تکرار و پویایی

ماهیت زبان فارسی به گونه‌ای است که تکرار در بعد لفظی و معنایی خود به شکلی پیچیده از تأثیر لفظ بر معنا و معنا بر لفظ در متن پدیدار می‌شود. جدا کردن این ابعاد از یکدیگر حتی برای بیان و توصیف نقش و کارکرد تکرار کاری بس دشوار است. ما نیز چون اهل بلاغت و زبان‌شناسان به تجربه دریافته‌ایم که تکرار یک واژه، عبارت یا جمله، حتی در دوبار، بارمعنایی متفاوتی ایجاد می‌کند، به گونه‌ای که در تکرار بار دوم این واژه، به نوعی معنای جدیدی ناشی از بافت و ساختار سخن بر آن افزوده خواهد شد. پس باید سخن کوتاه کرد و گفت: تکرار در زبان فارسی نقش‌های بسیاری بر عهده دارد. اما هیچ گاه خود تکرار در معنای تکرار وجود ندارد.

نکته قابل توجه ویژگی تکرار در نثر میبدی، زدودن ایستایی است. این در حالی است که تکرار در نگاه اول باید ایستایی را موجب شود. در باره تکرار در زبان‌های غربی یا هندواروپایی گفته شده است: « استفاده از تکرار با اندک تغییر در نثر مجازی آثار اولیه این تأثیر را دارد که پویا را به ایستا و خطی را به حجمی تبدیل کند» (لاج، ۱۳۸۱: ۶۵). حال باید گفت عملکرد تکرار در تغییر ایستایی به پویایی در زبان فارسی نیز چنین نقشی دارد. مانند القای حسی از اوج و فرودهای زبان و معنا در لنگرگاه تکرار «بینی» که در این نمونه دیده می‌شود:

*« بیافرینم تا قدرت بینی. دوزخ بنمایم تا عقوبت بینی. بر صراط نگه دارم تا عنایت بینی. گناهت بیامرزم تا فضل و رحمت بینی. به جنت رسانم تا کرامت بینی. بر تخت نشانم تا عزت بینی. شراب دهم تا لذت بینی. سلام کنم تا تحیّت بینی. جلال جلال بردارم تا لقا و رویت بینی» (میبدی، ۱۳۸۲: ج۲۴۵/۸).

۵-۱- پویایی و تکرار واژه و عبارت

از میان انواع تکرار، تکرار واژه و گروه اسمی بیشترین بسامد تکرار را در نثر عرفانی میبدی به خود اختصاص می‌دهد. این بسامد در ساختار نحوی جمله‌های متن، به شکل تکرار ارکان جمله دیده می‌شود. از جمله: تکرار فاعل، تکرار مسندالیه، تکرار مسند، تکرار متمم، تکرار مفعول، تکرار صفت، تکرار قید و تکرار فعل هیچ محدودیتی وجود ندارد. گاه نیز چند رکن با هم تکرار می‌شوند. میبدی از این تکرارها علاوه برخلق

موسیقی برای افزایش معنایی حاصل از تکرار واژگان به خوبی بهره می‌برد. طبیعی‌ترین کارکرد بلاغی افزایش معنایی تکرار تاکید، بیان توجه و علاقه، ایجاد لذّت، بیان اهمیت و عظمت است. مانند این نمونه:

*«در دریای هلاک پنج کشتی روان ست : یکی حرص، دیگر ریا، سه دیگر اصرار بر معاصی، چهارم غفلت، پنجم قنوط.. هر که در کشتی حرص نشیند به ساحل حبّ دنیا رسد، هر که در کشتی ریا نشیند به ساحل نفاق رسد، هر که در کشتی اصرار بر معاصی نشیند به ساحل شقاوت رسد، هر که در کشتی غفلت نشیند به ساحل حسرت رسد، هر که در کشتی قنوط نشیند به ساحل کفر رسد. اما دریای نجات در وی پنج کشتی روان ست. یکی خوف، دیگری رجا، سه دیگر زهد، دیگر معرفت، پنجم توحید. هر که در کشتی خوف نشیند به ساحل امن رسد، هر که در کشتی رجا نشیند به ساحل عطا رسد، هر که در کشتی زهد نشیند به ساحل قربت رسد، هر که در کشتی معرفت نشیند به ساحل انس رسد، هر که در کشتی توحید نشیند به ساحل مشاهدت رسد» (همان، ج۸ / ۱۷۸).

تکرار در جملاتی که دارای فعل غیر اسنادی هستند، به سبب دلالت این افعال بر کنش، تداعی پویایی و حرکت بر شدت پویایی در متن می‌افزایند. قیدها، افعال پیشوندی و واژگان دلالت کننده برحرکت و تغییر نیز در جایگاه خود اهمیت دارند که فعلاً مورد بحث نیست.

شگفت این است که تکرار ساخت‌های اسنادی و ایستا را بیشتر تحت تاثیر قرار می‌دهد. در واقع وسعت و عمق توان خلق پویایی تکرار را در جملات اسنادی باید دید. چنان که ایستایی ذاتی اسناد و توصیف ایستا به پویایی استن، بودن، شدن، گشتن و گردیدن بدل می‌شود. پویایی در این تکرارها ناشی از بیان گوناگونی، ابعاد و مراتب و اجزای پدیده‌ها است. مانند:

*« دل بندهٔ مومن خزینه بازار ماست، منزلگاه اطلاع ماست، محراب وصال ماست، خیمه اشتیاق ماست، مستقر کلام ماست، گنج خانه اسرار ماست، معدن دیدار ماست» (همان، ج۳۷/۴).

*« تا بدانی بر آن درگاه حجاب نیست و بند نیست و منع نیست و دستوری مناجات بردوام است» (همان، ج۶۶۴/۲).

*«آنان اهل نعمت اند و اینان سزای محبت. آنان اسیران بهشت اند و اینان امیران بهشت. آنان اصحاب جود اند و اینان ارباب وجود» (همان، ج۸۸/۳).

آیا آوردن واژگان مترادف را هم می‌توان نوعی از تکرار واژه دانست؟ موضوع مهم این است که در نزد معناشناسان درمورد وجود دو واژهٔ مترادف تردید وجود دارد. ما نیز به تجربه دریافته‌ایم که تکرار یک واژه حتی در دوبار، بارمعنایی متفاوتی ایجاد می‌کند، به گونه ای که در تکرار بار دوم این واژه به نوعی معنای جدیدی ناشی از بافت و ساختار سخن بر آن افزوده می‌شود. حال چه رسد به کاربرد دو واژه متفاوت که مترادف خوانده می‌شوند و ادعای هم‌معنایی آن‌ها. از سوی دیگر طبیعت زبان به گونه‌ای است که دو واژه هم‌معنای مطلق را در یک بافت را نمی‌پذیرد. « هم معنایی مطلق در هیچ یک از زبان های طبیعی دنیا وجود ندارد به عبارت دیگر هیچ دو واژه‌ای را نمی‌توان یافت که هم مفهوم و هم مصداق‌شان یکسان باشد. در واقع

هم‌معنایی مطلق باعث بروز حشو و زوائد در زبان می‌شود. اگر دو واژه کاملاً هم‌معنا باشند، وجود یکی از آن‌ها زاید خواهد بود» (چپمن، ۱۳۸۴: ۷۷). از این روی بحث واژگان مترادف از دایره بحث تکرار واژه جدا می‌شود.

۵-۲- پویایی و تکرار جمله

این نوع تکرار نیز موجب تاکید و تأیید معنا، تغییر قلمرو معنایی، برای بیان تقابل ها و تشابهات پدیده‌ها و مفاهیم می شود، همچنین برای حفظ تداوم توجه مخاطب، انسجام، تقسیم بندی ساختار لفظی و معنایی متن، عمل می‌کند. همچنین در بیان یک معنا در ابعاد مختلف، شدت تأکید، بیان اهمیت معنا و همچنین ساماندهی موضوعی و معنایی متن را در فضایی دیگر مطرح می کند، به طوری که در یک لحظه دو موج معنایی در ذهن پدید می‌آید. همچنین با تکرار جمله قلمرو معنایی را تغییر می‌دهد و به معنایی دیگر می-پردازد. از این طریق ابعاد مختلف یک پدیده یا مفهوم را بیان می‌کند. مانند این نمونه:

*«درویشی در پیش بویزید بسطامی شد ازین درد زده‌یی، شوریده رنگی، سروپای گم کرده‌یی، به سان مسافران درآمد، از سر وجد خویش گفت: یا بایزید چه بودی اگر این خاک بی باک خود نبودی، بویزید از دست خود رها شد بانگ بر درویش زد که اگرخاک نبودی. این سوز سینه ها نبودی. ورخاک نبودی شادی و اندوه دین نبودی ورخاک نبودی آتش عشق نیفروختی. ورخاک نبودی بوی مهر ازل که شنیدی؟ ورخاک نبودی آشنای لم یزل که بودی؟ ای درویش ! لعنت ابلیس از آثار کمال جلال خاکست، صور اسرافیل تعبیه اشتیاق خاکست، سؤال منکر ونکیر نایب عشق سینه خاکست، رضوان با همه غلمان و ولدان خاک قدم خاکست، اقبال ازلی تحفه و خلعت خاکست، تقاضای غیبی معدّ به نام خاکست، صفات ربانی مشاطّه جمال خاکست، محبت الهی غذای اسرار خاکست، صفات قدم زاد توشه خاکست، ذات پاک منزه مشهود دل های خاکست» (همان، ۱۳۸۲: ج۸ /۳۷۴).

در این بافت سخن هیچ گاه پدیده‌ای ایستا نمی‌نماید و به همان شکل که در واقعیت بیرونی ایستایی هیچ پدیده‌ای معنا ندارد، همسوی با واقعیت بیرونی بر زبان و معنای جهان متن نیز دگرگونی و تغییر و پویایی حاکم است.

۵-۳- پویایی و تکرار ساختارهای نحوی

این نوع تکرار با تقویت موسیقی کلام و تکرار الگوی یا ساختار بیان یک معنا، توان و ظرفیت افزایش معنایی حاصل از تکرار را به بالاترین حد خود می‌رساند. در بیشتر موارد تکرار واژه و تکرار ساختار نحوی در کنار هم مورد استفاده قرار گرفته است. مانند:

*« قول سدید کلمه توحید است و توحید مایه دین است و اسلام را رکن مهین است. سَر همهٔعلوم توحید است. مایهٔ همه معارف توحید است. حاجز میان دشمن و دوست توحید است. ثبات هفت آسمان و هفت زمین به توحید است. نور کونین و عالمین از نور توحید است. اول باران از ابر عنایت توحید است. اول

نفس از صبح کرامت توحید است. اول جوهر از صدف معرفت توحید است. اول نشان از وجود حقیقت توحید است» (همان، ج ۱۰۰/۸).

تاثیرات تکرار ساختار نحوی بر معنا عبارت است از: تأمل بر معنای مورد نظر، تاکید، بیان مراتب مختلف از یک معنا و مفهوم از ساده تا پیچیده، اقناع مخاطب، بیان مؤثر تقابل‌ها، بیان مؤثر شباهت‌ها، بیان شدت عواطف، خلق بافت و ساختار، ایجاد انسجام، برجسته‌سازی، زیبایی لفظی، تداعی معانی پیشین در ذهن خواننده، افزودن بر عمق و گسترهٔ معنا و بسیاری موارد دیگر که نیاز به بررسی‌های عمیق‌تر و گسترده‌تری دارد. مانند:

*« سه دیگر گروه عارفانند . . . در پرده‌های نفس هجرت کنند تا به دل رسند و آن گه در پرده‌های دل هجرت کنند تا به جان رسند و آن گه در پرده‌های جان هجرت کنند تا به وصال جانان رسند » (همان، ج۶۶۲/۲).

نمونهٔ دیگری از این ویژگی: « این آن رحمت است که سؤال در وی گم گشت. این آن لطف است که اندیشه در وی نیست گشت. این آن کرم است که وهم در او متحیر گشت. این آن فضل است که حد آن از اندازه غایت در گذشت» (همان، ج۳۱۴/۸).

ویژگی برجسته دیگر این تکرارها، آن است که وقتی یک گروه اسمی خاص در جملات متفاوت یک متن در جای ارکان متفاوت قرار می‌گیرد یا عبارت و جمله ای در نثر عرفانی میبدی تکرار می شود، حسی از ناظر بودن بر پویایی و حرکت و تغییر یک پدیده، در یک چرخه و درون یک نظام را القاء می‌کند. در مجموع می‌تواند به خواننده نگرشی چند سویه به یک پدیده از زوایای مختلف در درون یک ساختار ارائه کند. گوییا متن چونان تنگ بلورینی ماهی پدیده را به نمایش می‌گذارد. چنین عملکردی در ساماندهی ساختار معنایی متن است که حس پویایی را در ذهن خواننده خلق می‌کند. مانند تکرار « و ما تلک بیمینک یا موسی » در این نمونه:

* « و ما تلک بیمینک یا موسی» چون خطاب «انی انا ربک» به سمع موسی رسید، سلطان هیبت بر او تاختن آورد، در حیرت و دهشت افتاد، از صولت آن هیبت آرام را جای نماند، نه تن صبر برتافت، نه دل با عقل پرداخت تا رب العالمین به نداء لطف تدارک دل وی کرد، حدیث عصا در میان آورد. گفت: « و ما تلک بیمینک یا موسی». چیست این که در دست داری ای موسی؟ گفت «هی عصای». عصای منست. فرمان آمد که « القها یا موسی» بیفکن این عصا که می‌گویی عصای منست. موسی بیفکند. آن عصا مار گشت. موسی چون آهنگ مار دید که قصد وی کرد بترسید و به هزیمت شد. نداء آمد که «خذها و لا تخف» ای موسی برگیر و مترس . این همان عصاست که تو گفتی و دعوی کردی که عصای منست. ای موسی ترا با دعوی چه کار بود. مردان راه دعوی نکنند وهیچ چیز به خود اضافت نکنند. آن صفت هستی و آثار دعوی موسی بود که در آن حضرت روی به وی آورد که از دعوت بشریت اندکی با فطرت او شوبی مانده بود، آن شوب به این دعوی پدید آمد که «عصای» گفتند ای موسی هنوز ازین انّیت چیزی با تو مانده است. رحمتی بود از حق

جل جلاله به موسی عمران که گفت: « و ما تلک بیمینک» تا آن همه دعوی از نهاد موسی سربرزد و موسی (ع) را بر آن اطلاع دادند تا از آن دعوی برخاست و دامن عصمت خویش از آن گرد بیفشاند ...» (همان، ج۱۱۳/۶).

در این نمونه افزایش تکرار در توان تأثیرگذاری بر مخاطب، ایجاد لذّت، بیان شدت عواطف، خلق موسیقی درونی و بیرونی، خلق موسیقی معنایی، انسجام ساختاری، انسجام معنایی، اقناع مخاطب، حفظ تداوم توجه مخاطب، بیان تأکید، تنبیه، تحسّر، تألم، تشویق، روشنگری معنا، بزرگ نمایی، کوچک نمایی، بیان حصر، بیان قصر، بیان توجه، بیان اهمیت نقش بنیادی دارد.

فراتر از این نقش‌ها؛ نقش تکرار در ساماندهی ساختار معنایی متن بدین گونه است که: نمایش موقعیت موسی در سفر درونی از من تا فنای منیت، نمایش سلوک موسی از ابعاد مختلف، ارائه نگرش موسی در جایگاه سالک، ارائهٔ نگرش میبدی عارف در جایگاه راهنما و پیر غایب، بیان مراتب مختلفی از مفهوم هستی سالک از ساده تا پیچیده، امکان گذر و تغییر موضوع از گفتگوی موسی و خداوند به موضوع سلوک موسی، پرداختن به توصیف ابعاد گوناگون هستی سالک، تداعی معانی پیشین در هر تکرار و افزودن بر عمق و گسترهٔ معنایی جملات، بیان تقابل خداوند و موسی، تغییر خطاب از موسی به مخاطب و از خداوند به مخاطب ، همگی موجب آفرینش حسی از پویایی هستند.

پویایی تکرار موجب تغییر پدیدهٔ خطی چینش واژگان و به عبارتی زبان به پدیدهٔ چند بعدی و حجمی از خیال، عاطفه و اندیشه در فهم مخاطب متن می‌گردد. مانند:

*« چنانستی که الله گفت: بندهٔ من؛ نقش ایمان در دلت من نبشتم. عطر دوستی من سرشتم. فردوس از بهر تو من نگاشتم. دلت به نور معرفت من آراستم. شمع وصل من افروختم. مُهر مهر بر آن دل من نهادم. رقم عشق در ضمیرت من زدم؛ کتب فی قلوبهم الایمان. لوح نبشتم لکن همه وصف تو نبشتم. دلت نبشتم همه وصف خود نبشتم. وصف تو که در لوح نبشتم به جبرییل ننمودم. وصف خود که در دلت نبشتم به دشمن کی نمایم. در لوح نبشتم جفا و وفاءِ تو. در دلت نبشتم ثنا و معرفت. نبشتهٔ تو از آنچه نبشتم، بنگشت. نبشتهٔ خود از آنچه نبشتم، کی بگردد. موسی تخته از کوه کند، چون بر وی توریه نبشتم، زبرجد گشت. دل عارف از سنگ جفوت بود، چون بر وی نام خود نبشتم، دفتر عزّت گشت» (همان، ج۱/ ۵۴).

پویایی در همه هنرها از اصول بنیادی زیبایی‌آفرینی شگردهای هنری است. از این روی؛ هر شگردی که توان آفریدن پویایی در زبان را دارد، به یقین زیبایی‌آفرین است. بنابراین باید گفت: دستاوردهای تکرار پرشمار است. یکی از این دستاوردهای پنهان و ناپژوهیدهٔ و زیبایی‌آفرین تکرار به هنگام ساماندهی ساختار معنایی؛ خلق پویایی در متن است.

۶-نتیجه گیری:

تکرار که در بلاغت کهن شکل گرفته بر بنیاد زبان عربی عیب شمرده می‌شده، دارای توانمندی‌های بسیاری است که ناشی از ماهیت زبان فارسی در جایگاه زبانی ترکیبی است. این توانمندی‌ها تا کنون کمتر

شناخته شده است. به راستی وسعت توان تأثیرگذاری تکرار در زبان فارسی بیش از آن چیزی است که تا کنون در بارهٔ آن سخن گفته شده است. در میان متون کهن پارسی جلوه‌های گوناگون و وسعت توان تأثیرگذاری تکرار را به روشنی می‌توان مشاهده کرد. نوبت الثالثه کشف الاسرار وعدهٔ الابرار ابوالفضل رشیدالدین نمونه‌ای از این متون است که بیان همهٔ کارکردهای تکرار در آن مجال فراخی می طلبد. هدف این پژوهش آن بود که توجه پژوهشگران به موضوع دستاوردهای پنهان تکرار در زبان فارسی جلب شود.

در این فرصت اندک تنها چندین مورد از توانمندی ساماندهی ساختار معنایی تکرار در متن که به شکل پوشیده خالق پویایی است، مورد بررسی قرارگرفت. پویایی در واقع دستاورد پنهان به کارگیری تکرار برای؛ نمایش یک پدیده از ابعاد مختلف، ارائه نگرش چند سویه به یک پدیده، بیان مراتب مختلفی از یک مفهوم یا پدیده به ترتیب از ساده تا پیچیده، امکان گذر و تغییر قلمرو معنایی موضوع، پرداختن به ابعاد گوناگون یک موضوع، امکان تغییر موضوع با پرداختن به یک موضوع از زوایای متفاوت، تداعی معانی پیشین در تکرار و افزودن لایه به لایه بر عمق و گسترهٔ معنا، بیان تقابل‌ها، بیان تفاوت‌ها و بیان شباهت‌ها است. چنان که گذشت تکرار معنای خطی ایستا را به حجمی از معانی در پیوند، زایا و هم افزای پویا دگرگون می‌کند. بنابراین از آن روی که کاربرد تکرار در متن موجب آفرینش حسی از پویایی می‌شود، باید گفت: یکی از دستاوردهای پرشمار ناپژوهیدهٔ تکرار؛ زدودن ایستایی و خلق پویایی در متن است.

کتابنامه

۱.بهار، محمد تقی، (۱۳۷۳)، سبک شناسی، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.

۲.چپمن، شیوان، (۱۳۸۴۹)، از فلسفه به زبان شناسی، ترجمه حسین صافی، چاپ اول، تهران گام نو.

۳. صفایی راد، غلامرضا، (۱۳۸۹)، کارکردهای بدیعی تکرار در غزلیات شمس، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: عبدالله رادمرد، استاد مشاور: تقی وحیدیان کامیار، رشته تحصیلی: زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.

۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا، « جادوی مجاورت»، ماهنامه بخارا شماره ۲، مهروآبان ۱۳۷۷، صص۱۷–۲۷.

۵. لاج، دیوید، (۱۳۸۱)، «زبان ادبیات داستانی نوگرا»، ترجمه مریم خوزان، مجموعه مقالات نقد ادبی، راجر فالر و دیگران، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، تهران، نشر نی، صص۴۷–۷۱.

۶. متحدین، ژاله، (۱۳۵۴)، « تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره سوم، سال یازدهم، صص ۴۸۳ –۵۳۰.

۷. میبدی، رشیدالدین ابوالفضل، (۱۳۸۲)، کشف الاسرار وعدهٔ الابرار، به اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ هفتم، امیرکبیر.

سعدی قشقایی
(مقایسه ی تطبیقی شعر سعدی و مأذون قشقایی)

ابوالفضل جعفری[۱]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

علیرضا خادم الفقرا

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس پیام نوردهاقان

چکیده

از قرن هفتم تاکنون کلام سعدی، همواره ورد زبان ایرانیان و یکی از منابع الهام گویندگان و نویسندگان بوده است. یکی از شاعرانی که کوشیده فصاحت و بلاغت سخن سعدی را همراه مضامین تعلیمی وعاشقانه آن در زبان فارسی و ترکی به کار گرفته و به شهرتی شایسته دست یابد؛ شاعرقشقایی عصرقاجار،میرزا مأذون، است ،تا آنجا که در ایل به لقب سعدی قشقایی، نامبردار گشته است. کوشیده ایم در ادامه به اختصار، تأثیرگذاری زبان و مضمون کلام سعدی را برذهن و زبان مأذون در سروده های ترکی و فارسی او درحوزه آرایه های ادبی، درون مایه، اشتراکات وتفاوت ها در حیطه های ساختاری، معنایی، مضامین و ... بر اساس تحلیل محتوا ارائه نماییم.

کلیدواژه‌ها: مأذون، سعدی ، شعر ترکی قشقایی، همانندی های لفظی، همانندی های معنوی

مقدمه

سید محمد ابراهیم فرزند سید علیرضا متخلص به مأذون (۱۳۱۳ – ۱۲۴۶ هـ . ق) بزرگترین و معروف ترین شاعر و سخن سرای ایل قشقایی است . او منشی و مکتب دار دستگاه ایلخانان قشقایی در عصر قاجار و یکی از شاگردان توانای شعرای بزرگ زبان فارسی به ویژه شیخ شیراز، سعدی،است؛ به همین سبب در میان ایل به سعدی قشقایی شهرت یافته است .

اجداد او از سادات کهگیلویی از روستای شیخ هابیل ناحیه نوئی بهبهان بودند (فسایی ، ۱۳۶۰ ، ج ۲ ، ۱۴۸۹) که پس از مهاجرت ، در میان ایلات و بلوکات فارس و چهارمحال بختیاری ساکن می شوند.مأذون از محضر استادان طایفه ی خود به ویژه پدرش که از فضلای ایل بود علوم مختلف را فرا می گیرد و در دقایقصرف و نحو عربی و فارسی و فنون شعر و شاعری به مقام استادی نایل می گردد وبه شاعری ذولسانین تبدیل می گردد .

مأذون بعدها در دستگاه ظل السلطان، حاکم اصفهان ، حضور می یابد و تخلص مأذون را از این حاکم قاجار می گیرد . علی رغم گرفتن صله از حاکم اصفهان دستگاه وی را ترک می گوید و عازم شیراز می شود. سرانجام درسال ۱۳۱۳ هـ . ق همزمان با قتل ناصرالدین شاه در شیراز وفات می یابد و همان جا مدفون می

[۱] نویسنده مسئول adabi1737@yahoo.com

گردد . آرامگاه وی پس از چندین سال مدفون بودن در دل خاک در بقعه شاهزاده منصور شیراز شناسایی می گردد .

وی که مانند اغلب شعرای قاجار پیرو سبک بازگشت ادبی است به دو زبان ترکی ، فارسی و گویش لری، طبع آزمایی می کند . او اشعار ترکی خود را با استفاده از وزن هجایی در قالب های گرایلی (۸ هجایی) ،قوشما (۱۱ هجایی) و شاه ختایی (۱۵ هجایی) (یوسفی ، ۱۳۹۰ : ۲۴) و اشعار فارسی را در اوزان عروضی می سراید .

آن چه درباره ی وزن شعر ترک زبانان قابل ذکر است، این است که زبان ترکی جزء زبان های التصاقی (پیوندی) است . نقش رابط کلمات در این زبان بر عهده پسوندهاست.افزودن پسوند به کلمه نقش های دستوری خاصی را پدید می آورد و کلمه را طولانی تر می نماید؛ از این رو سرودن شعر عروضی به زبان ترکی، دشوار است. و شاعر این زبان وزن هجایی را برای بیان افکار و اندیشه های خویش به کار می گیرد که برای ترک زبانان به عنوان یک وزن ملی به شمار می رود . (رحمانی خیاوی ، ۱۳۷۹ : ۱۹)

سراسر شعر مأذون موسیقی خاصی دارد که با وزن هجایی ، قافیه و ردیف ایجاد می گردد ولی او خود را اسیر وزن و قافیه نمی کند. وزن و قافیه شعر او از روی ذوق، و قریحه و سازگار با ویژگی طبیعی زبان اوست. در کنار آن ها به صورت غیر مستقیم به آرایه های ادبی توجه دارد . گاه در اشعاری که مضمون تغزلی دارند جنبه حماسی کاملاً مشهود است .

قالب های شعری او درزبان ترکی متنوع نیست؛ زیرا او خود را اسیر شکل و ظاهر نمی کند . جنبه شنیداری واژگان شعر او، همانند ادب عامیانه ، بر جنبه دیداری آن برتری دارد . از این روی بیشتر در حافظه و یاد و دل های مردم باقی مانده است تا روی سنگ ، کاغذ ، کتاب و ... .

مأذون که همواره به عنوان فرمانروای بی چون و چرا در تاریخ و ادب قشقایی و در عرصه ی قلوب مردم ایل حضور دارد بیشتر عمر خود را در طبیعت و محیط روستایی و عشایری گذرانده از این رو طبیعت و محیط طبیعی در شعر او بسامد بالایی دارد. و با توجه به این که مضامین عمده ی شعر وی را عرفان ، تعلیم ، اخلاق ، هجو ، حماسه و ... تشکیل می دهد و نمی خواهد در برابر ظلم و ستم حاکمان و خوانین خاموشی گزیند و بر حقایق چشم بندد ، گاه در شعر خود به مسائل سیاسی ، اجتماعی ایل می پردازد . این فریاد اعتراض در اشعار ترکی او، بیشتر روحیه ی سرکش و طغیان گری دارد. لطف و گیرایی طبیعی ، صداقت در بیان احساسات، سادگی تشبیهات و طراوت شاعرانه او، ملهم از افکار شاعران بلند پایه زبان فارسی به ویژه شیخ شیراز سعدی است.

بحث:

سعدی از قرن ها پیش نزد خواص و عوام شهرت فوق العاده ای داشته است . کتاب گلستان داغ دل هر گوینده و بوستانش از شاهکارهای بی نظیر است . فصاحت ، سلاست ، روانی و شیرینی غزل های سعدی چنان است که هیچ گوینده به پای آن نمی رسد . (زرین کوب، ۱۳۶۹ :۶۵۳)یکی از اسرار جاویدان ماندن و

کهنه نشدن آثار بزرگانی چون شیخ اجل، سعدی این است که آثار ایشان با زندگی روزانه مردم کوچه و بازار، تماس نزدیک و پیوند ناگسستنی دارد (ذوالفقاری، ۱۳۸۲ : ۲۰۸)

میرزا مأذون بزرگ ترین شاگرد مکتب سعدی در ایل قشقایی است. این شاعر ایل با توجه به مکتب داری و تدریس کتب سعدی درمکتب خانه، بهره های فراوانی در اشعار خود از آثار سعدی شیرازی برده است.

کوشش نویسندگان مقاله بر آن بوده است که به اختصار تأثیر پذیری زبان و مضمون مأذون کلام از سعدی را ،هم ترکی و هم فارسی، با توجه به آثار آنان برشمارند. آن چه دراین مختصر قابل یادآوری است این است که تمام اشعار ترکی مأذون برگرفته از دیوان «قشقایی شعری» به تصحیح مرحوم شهباز شهبازی و با همان رسم الخط است که به صورت نشانه ی (م) برای ابیات مأذون و (س) برای ابیات سعدی در کنار شماره ی صفحات آورده شده و ترجمه های اشعار ترکی عمدتاً تحت اللفظی است.

مأذون هم در آرایش سخنان خود، قطعاً از کتاب های گلستان و بوستان و غزلیات سعدی سود جسته است. مخصوصاً از کتاب گلستان وی ، که جزو کتب درسی مکاتب قدیم است و درس خواندگان مکاتب قدیم کاملاً مطالب و اشعار فارسی و عربی آن را از بردارند نیز بهره ها برده است.

مأذون در دیوان خود نامی از سعدی نبرده ولی استفاده زیادی از کلام سعدی نموده است تا آن جا که به سبب فصاحت، بلاغت و به کارگیری کلام شیخ اجل در بین قشقائیان به سعدی قشقایی نیز معروف شده است. از ایراداتی که به مأذون گرفته اند این است که از گفته ها و سروده های سعدی بسیار استفاده کرده است.

استفاده مأذون از سخن سعدی به صورت های مختلف در دیوان وی مشهود است. و این تأثیرپذیری بیشتر محتوایی است و از نظر صوری و ساختاری اثرپذیری کمتری دارد. اکنون به برخی از این موارد اشاره می شود:

۱– همانندی وزن و قافیه و ردیفکه مأذون از قوافی سعدی مانند تمنا، عذرا، جا و فردا استفاده کرده است.

۵۲۱ س هر شب اندیشه ی دیگر کنم و رای دگر که من از دست تو فردا بروم جای دگر

۱۶۲ م ای که جز وصل توام نیست تمنّای دگر بزن از وصل صلایی و مزن رای دگر

به نظر می رسد که غزل سعدی با مطلع :

۴ س آن ماه دو هفتــه در نقــاب است یا حوری دست در خضاب است

۳۰

وان وسمــه بــر ابــروان دلبنــد یــا قــوس و قـزح بر آفتاب است

الهام بخش مأذون در سرودن قالب های شعر ترکی باشد. برای نمونه به بند اول یکی از اشعار مأذون اشاره می گرددکه قوافی بندهای بعد مانند قافیه های اشعار سعدی است:

۴ م بیز عقلی عشقنن ایله دیگ سودا هرکیم بیر متاعونگ خریداری در

۴

عمله باخوبـان اتـــدیـک تمنـــا قریمچه قدری چه همت واری در

ما عقل را در برابر عشق سودا نمودیم و هر کس خریدار متاعی است، عمل را دیدیم و تمنا نمودیم؛ مور به اندازه توانایی همت دارد.

۲- همانندی های لفظی و معنوی که به دو صورت در اشعار مأذون دیده می شود:

الف) همانندی هایی که از طریق ترجمه غزل های سعدی به ترکی قشقایی صورت گرفته است؛در این موارد آثار ترجمه ها تقریباً آشکار است. مانند :

۵۷۷ س برخیز که می رود زمستان بگشای در سرای بستان

۴۲۷ س بوی گل و بانگ مرغ هنگام نشاط و روز صحراست برخاست

۶۸۶ س باد بهاری وزید از طرف مرغزار باز به گردون رسید ناله ی هر مرغ زار

۱۲ م اسدی باد صبا عیدنگ صباحی سبز و خرّم اولدی دشت و کوهستان

سحرگاه عید باد صبا وزید و دشت و کوهستان، سبز و خرم شد.

ب- همانندی های لفظی و معنوی غیرترجمه ای که در سرتاسر دیوان مأذون مشهود است.در ادامه به نمونه هایی از آن اشاره می شود:

۱- آرایه های ادبی

الف) تلمیح :

۷ س دوست نزدیک تر از من به من است وینت مشکل که من از وی دورم ۶

۶ م اُ مّـنـــه مـــنـــدن یـخـیـــن تـــر من آنگـلامـــام هـانسی یـانـدا ۰

او از من به من نزدیک تر است، ولی من نمی دانم او کجاست.

۲ س چو عزمش برآهیخت شمشیر بیم به معجـز میـان قمر زد دونیم ۰۴

۱ م بیر معجـزی شقّ القـمـر آیتـیـن چگدی بورماقونی، آیه محمّد

یکی از معجزات او آیت شق القمر است که محمد(ص) انگشت خود را به ماه کشید [ماه دو نیمه شد.]

۲ س نه از لات و عزی برآورد گـرد که تورات و انجیل منسوخ کرد
۰۴
۱ م منسوخ اتدی توراتونان انجیلی عـرشه چخدی پایه ،پایه محمّد

پیامبر(ص) ، تورات و انجیل را منسوخ کرد و بر پایه پایه های عرش درآمد.

۴ س فرهاد را چو بر رخ شیرین نظر افتاد دودش به سر درآمد و از پای در اُفتاد
۶۸
۳ م چـخـمـزدی فـرهـاد تـوتـونی سَـومـزدی عشـقـنـگ اوتـونـی
۲
م اُ قـازمـازدی بـیـستـونـی شـیـریـن اوّل اولمـاسـایـدی

دودی از فرهاد به سر نمی آمد و خواهان آتش عشق نبود، او بیستون را نمی کند اگر شیرین در آغاز این کار وجود نداشت.

۵۴۶ س پیش از آب و گل من در دل من مهر تو بود با خود آوردم از آن جا نه به خود بر بستم
۶ م الست ربّـکـم طبـلـن چـالان دا دوست و دشمن امتـحـانی قـیـلنـده
م دوست سـؤال ادنـده جـواب آلان دا بیـان اتـدم عشق آدونـی داهـی هچ

هنگامی که طبل الست ربکم کوبیده می شود و دوست و دشمن مورد امتحان قرار می گیرند، زمانی که دوست سؤال می کند و جواب می گیرد، من فقط نامی از عشق را بیان نمودم و دیگر هیچ.

۷۰۷ س جهان برآب نهادست و عاقلان دانند که روی آب نه جای قـرار و بنیـادست
۷۱۲ س مسمار کوهسار به نطع زمین بدوخت تا فرش خاک بر سر آب استـوار کرد
۱۴۷ م برپاست تا سرادق این نیلگون حبـاب برجاست تا سریر زمیـن بـر فـراز آب

۷۱۲ س دنیا که جسر آخرتش خواند مصطفی جای نشست نیست بباید گذار کرد
۳۷ م دنـیـا گـذرگـاه در هـر گلـن گچـر عمـرنگ کـاروان در دمادم گچـر

دنیا گذرگاه است، هر آینده ای می گذرد، عمرت کاروانی است که دمادم می گذرد.

ب) مثل :

۴۴ س نـکـنـد جـور پیـشـه سلـطـانی که نـیـایـد زگـرگ چـوپـانـی
۱۷۶ م شبـانـی نـیـایـد زدرنـده گـرگ اگـر چنـد بـاشـد دلیـر و سترگ
۶۸ س کیـمـیـاگـر به غصـه مـرده و رنـج ابلـه انـدر خـرابـه یـافتـه گنـج
۳۳ م کیمیـاگـر گـورگ چـکـه دردسـر ابـلـه تـاپـار بـی مـرارت گنـج زر

کیمیاگر باید دردسر بکشد [ولی] ابله ، بی مرارت، گنج زر پیدا می کند.

۱۵۱ س طـــرب نـوجـــوان زپـیـــر مجـــوی که دگـــر نـایـد آب رفتـــه به جوی
۱۵ م داهی دونمز سـرچشمـــه دن آخـــان سو تـــدبـــیـــر ایـــشه گلمـز تقدیر آپاردی

آب سرچشمه دیگر برنمی گردد؛ تدبیر چاره ساز نیست ؛ تقدیر بوده است.

۱۸۳ س اندک اندک بـه هـم شـــود بـــسیـــار دانه دانـــه است غلـــه در انـــبـــار
۱۸۱ م پدر دانه دانـــه کشد همـچـــو مـــور که انبـــار انبـــار مـــانـــد بـه پـــور
۲۷۷ س چه نیکو زده است این مثـــل پیر ده ستـــور لگـــدزن گـــران بـــار به
۱۷۱ م همانا چـه خـــوش گفت دانـــای مه ستور لگـــدزن گـــران بـــار بـــه
۴۲۷ س جمـــال در نظر و شـــوق همچنان باقی گدا اگر همه عالم بدو دهند گداست
۱۷۸ م شـه بـــیـــنـــوا طبـــع او پـــادشـــاست گـــدا گـــر جهـــانی بگیـرد گداست
۵۳۵ س کنون به سختی و آسانیش بباید ساخت که در طبیعت زنبور نوش باشد و نیش
۲۳ م بیلمدینگ نیـــش اولـــور نـــوش عسلده اشـــدمـــدیـــنـــگ مکـــافات وار عملده

نمی دانستی که نوش عسل همراه نیش است، نشنیده ای که هر عمل، مکافاتی دارد.

۵۳۹ س به نـــالـــه کـــار میـــسر نمی شود سعـدی ولیک ناله بیچارگـان خـــوش است بنـــال
۱۳ م مأذون شفـــا ایستـــر عنـــاب دوداغـــدان نـــالا چکـــمـگـنـــن یـــارا ســـاق اولمـــاز

مأذون از لب عنّاب گونه شفا می خواهد؛ با ناله کشیدن زخم بهبود نمی یابد.

۷۰۹ س نگاه دار زبان تـــا به دوزخت نـــبـرد که از زبان بتر اندر جهان زیانی نیست
۲۷ م قویموشام یول اوسته باشوم کس سلر بـــاشـــومـــا بـــلایوخ دیلیمنـن آیـــری

سر در این راه نهاده ام اگر ببُرند؛ زبانم بلای سرم گردیده است.

پ) اغراق:

۱۴۱ س مگر ملائکه بـــر آسمـان وگـــرنـــه بـــشر به حسن صورت او در زمی نخواهد بود
۶۴۲ س نگویم آب و گل است آن وجود روحـانی بدین کمـال نـــبـــاشد جمـــال انـسانی
۶۲ م بـــلـــه حسن جـــمـــال اولـــمـــاز آدام دا بلکه گلدینگ آسمـان دان قـــزه سن

دختر! انسان دارای چنین حسن و جمالی نیست بلکه تو از آسمان آمده ای.

۴۲۵ س جهان از فتنه و آشوب یک چندی بر آسودی اگر نه روی شهر آشوب و چشم فتنه انگیزت
۴۶۳ س فـتـــنـــه در پـــارس بـــر نمـــی خـــیـــزد مـــگـــر از چـشـم هـــــای فـــتـــانـــت
۱۴۷ م شد وقت آنکـــه فتـنـــه نبینی بـــه روزگـــار جـز چشم مست عشـــوه فـــروشـان دلستان

۳۲۴ س زمین آسمـــان شـــد زگـرد کبود چو انجم درو برق و شمشیر و خود
۱۱۳ م مارتین لر اژدها، آتـــلاری نهنـگ تیر شهـــاب کیـمن آتیـلار فشنـگ
م تو خانور بیر بیره دنیا اولـــور تنگ اله سان یـــر اوزی آسمـــان اولـــدی

تفنگ های مارتین چون اژدها و اسبان چون نهنگ بودند و تیرهایی چون شهاب می انداختند و درهم فرو می رفتند و دنیا تنگ می شد، پنداری که روی زمین ،آسمان گردیده است.

۵۲۸ س خواب از آن چشم، چشم نتوان داشت که زسر برگذشت سیلابش
۱۶۴ م خواب در چشمان من از گریه نتوان آرمید زآن که با خاشاک نتوان راه بر سیلاب بست

۵۶۱ س میرم و همچنان رود نام تو بر زبان من ریزم و هم چنان بود، مهر تو در مفاصلم
۶۸۳ س هنوز بوی محبت زخاکم آید اگر جدا شود به لحد بندبندم از ترکیب
۶ م سوکسه لر جسدم باشدان ایاغا بند به بندم عشق اوی در داهی هیچ

اگر سرتا پای جسد مرا از هم جدا کنند، بند بند اعضای بدن من، خانه عشق است و دگر هیچ.

۵۶۳ س گر تیغ برکشد که محبّان همی زنم اول کسی که لاف محبت زند منم
۱۵۴ م یکی زعاشقان او منم که لاف می زنم زخمره محبتش شراب صاف می زنم

۶۱۳ س ای برق اگر به گوشه آن بام بگذری آن جا که باد زهره ندارد خبر بری
۱۲۲ م یل اسه بیلمزدی اوی قی ایندن ایندی اولموش اردو بازار الخانی

[قبل از مرگ ایلخانی] باد جرأت عبور کردن از کنار خانه او را نداشت ولی الان[بعد از مرگ] اردو بازار شده است.

ت) تشبیه:

۴۴۰ س دام دل صاحبنظرانت خم گیسوست وآن خال بناگوش مگر دانه دام است
۶۴ م اُ سبزه رنگ شوخ و شیرین دل آرام اُ شوخ و شنگ خالی دانا زلفی دام

آن دلارام شوخ و شیرین و سبزه رنگ و شنگ که خال او دانه و زلف او دام است.

۴۸۳ س چه‌خوش‌استمرغ وحشی،که‌جفای کس نبیند من و مرغ خانگی را،بکشند و پر نباشد
۱۵۳ م گر از صحرانشینانم چو مجنون بنی عامر نه مرغ خانگی، شهبازکوه و دشت و صحرایم
۷۱۲ س دنیا که جسر آخرتش خواند مصطفی جای نشست نیست بباید گذار کرد
۳۷ م دنیا گذرگاه در هر گلن گچر عمرنگ کاروان در دمادم گچر

دنیا گذرگاه است، هر آینده ای می گذرد، عمرت کاروانی است که دمادم می گذرد.

۷۳۲ س ویا برف گدازان بر سر کوه کزو هر لحظه جزوی می شود کم
۱۵ م قارلی داغونگ سینه سیندن چخن سو سیلاب کیمن نخل عمروم ایخن سو

آبی که از برف سینه ی کوهسار جاری است همانند سیلاب، نخل عمرم را می شکند.

ث) تشبیه مضمر:

۴۸۲ س خلایق در تو حیرانند و جای حیرت است الحق که مه را بر زمین بینند و مه برآسمان باشد
۴۸۵ س گرگویمت که سروی ، سرو این چنین نباشد ورگویمت که ماهی، مه بر زمین نباشد
۱۷ م یمه میش نعمتنگ مأذون شکری نه؟ ممکن اولماز یردَ بولانگ ماهی سن

مأذون! برای نعمت نخورده شکری واجب نیست، ممکن نیست که ماه را در زمین پیدا کنی.

ج) تناسب:

۲۸۲ س به دریا نخواهد شدن بط غریق سمندر چه داند عذاب حریق
۳۵ م هنوز بلبل گل عشقندن ناصبور هنوز سمندرنگ یری در تنور

هنوز بلبل از عشق گل ناصبور و جایگاه سمندر، تنور است.

۵۲۱ س وامقی بود که دیوانه عذرایی بود منم امروز و تویی وامق و عذرای دگر
۱۶۲ م غرض از حسن تو و عشق من این بود که چرخ وامقی خواست زنو آرد و عذرای دگر
۵۳۳ س گر فلاطون به حکیمی مرض عشق بپوشد عاقبت پرده برافتد زسر راز نهانش
۱۳ م اجل گلب پیمانه اسی دولانونگ افلاطون اترسه عبث ساق اولماز

اگر اجل فرا رسد و پیمانه عمر پر شده باشد افلاطون هم فرا رسد، اصلاً بهبود نمی یابد.

۵۷۸ س که می داند دوای درد سعدی؟ که رنجورند ازین علت طبیبان
۱۰ م هچ طبیب بیلمدی دردم دواسی نه بیر دوغری علاج نه درمان اولدی

هیچ طبیبی دوای درد ما را تشخیص نداد و علاج و درمان واقعی صورت نپذیرفت.

۶۳۴ س سعدی به لب دریا، دردانه کجا یابی؟ در کام نهنگان رو ، گر می‌طلبی کامی
۹ م مأذون بیر بی پیمان دریاها دوشدو یا تاپار گوهری یا اوتار نهنگ

مأذون به دریای بی پایان (وسیعی) افتاده یا گوهر را پیدا می کند یا نهنگ او را می بلعد.

چ) تضاد :

۴۱۱ س از در صلح آمده ای یا خلاف با قدم خوف روم یا رجا؟
۱۹۶ م زترکان برای چه کار آمدی ؟ پی صلح یا کارزار آمدی؟
۴۹۹ س می کند با خویش خود بیگانگی با غریبان آشنایی می کند
۱۶۴ م ماهرو در روی دشمن ریخت ما را آبروی رای براغیار داد و روی بر احباب بست
۶۰۸ س دوستان دشمن گرفتن هرگزت عادت نبود جز درین نوبت که دشمن دوست می پنداشتی
۴۳ م هچ رقیبدن آیری دوشمنگ دشمنه دوست دوستا دشمن

هرگز از رقیب جدا نمی گردی، دشمنِ دوست و دوستِ دشمن هستی.

ح) ملمع:

۷۸۵ س چشم همت نه به دنیا که به عقبی نبود عارف عاشق شوریده ی سرگردان را

۱۰۹ م عاشق عـــارفـــم رنـــد و تـــنـــدمـــزاج گـــوهـــرم وار خـــریـــدارا گلمیـــشم

عاشق عارف رند و تند مزاج هستم، گوهری دارم، برای پیدا کردن خریدار آمده ام.

۲- مضامین مشترک :

۲-۱ توصیف طبیعت :

۳۲ س بـــرگـــل ســـرخ از نـــم اوفـــتـــاده لآلی همچـــو عـــرق بـر عذار شاهد غضبان

۶۲۲ س عرقت بر ورق روی نگارین به چه ماند؟ همچو بر خرمن گل قطره باران بهاری

۹۳ م ددم: شبنم دوشوب گـــل لار ســـریـــنـــه دد: بـــنـــگـــزر لاله لـــریـــنـــگ تـــرینه

گفتم : شبنم (عرق) روی گل ها (چهره) می نشیند، گفت: شبیه لاله های با طراوت است.

۴۸۸ س سرمست زکاشانه بـــه گـــلـــزار بـــرآمـــد غلغـــل زگـــل و لالـــه به یک بـــار برآمد

۱۸۵ م گلستاندا بـــیـــر شـــور و غلغـل گـــلـــیـــر مـــگـــر عـــاشق خسته بـــلـبـــل گـــلـیـــر

در گلستان شور و غوغا برپاست مگر بلبل، آن عاشق خسته، فرا می رسد؟

۴۹۳ س درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند

۱۸۴ م میـی کهنـــه دن تـــازه جـــان اد منـــی جـــوان الـــــدی دنـــیـــا جـــوان اد مـــنـــی

با می کهنه مرا جانی تازه بده ، دنیا جوان شد، مرا نیز جوان گردان.

۵۷۷ س بـــرخـــیـــز کـــه بـــاد صبح نوروز در باغچـــه می کنـــد گـــل افشـــان

۱۲ م اسدی بـــاد صبـــا عیـــدنـگ صبـــاحی سبز و خرّم اولدی دشت و کوهستان

سحرگاه عید باد صبا، وزید و دشت و کوهستان سبز و خرم شد.

۲-۲ ناپایداریروزگار و بی وفایی آن :

۶۱ س چه سال های فراوان و عمرهای دراز که خلق بر سرما بر زمین بخواهد رفت

۲۴۶ س غـــم از گـــردش روزگـــاران مـــدار کـــه بـــی مـــا بـگـــردد بسی روزگـــار

۷۱۰ س بسی برآید و بی ما فرو رود خورشید بهارگاه و خـــزان بـــاشد و دی و مرداد

۱۲ م بـــیـزلـریـــوخـاگ بـو جـهـاندا همیشه یـــاز وفـــایـــوز گـلـــر قیش و تـــابستـــان

ما همیشه در این جهان نیستیم که بهار و پاییز و زمستان و تابستان می آید و می گذرد.

۲۳۶ س جهـــان ای پسر مـلـک جـــاویـــد نـیـست زدنـــیـــــا وفـــاداری امـیـــد نـــیـــست

۵۰ م دنـــیـــا بی وفـــا در یـــوخـــدر دوامـــی دم بـــه دم اتـــرر مـــرگـنـــگ پـــیـــامـــی

دنیا بی وفاست و دوامی ندارد؛ هر لحظه پیام مرگ فرا می رسد.

۵۱۲ س ساقی بده و بستان، داد طـــرب از دنـیا کاین عمر نمی ماند، وین عهد نمی پاید

۲۶ م گل ای ساقی دولدور جام مستانی گدر می ایچن لر میخانا قالور

بیا ساقی! جام مستان را پرکن؛ می نوشان می روند و میخانه می ماند.

۶۵۳ س گویند بکوش تا بیابی می کوشم و بخت یاورم نیست

۲۷ م تمنّام زیاد در بختم یار دگل بو درده چاره یوخ اولومنن آیری

تمنای من زیاد و بختم یار نیست، چاره این درد فقط مرگ است.

۷۳۲ س ویا برف گدازان بر سر کوه کزو هر لحظه جزوی می شود کم

۱۵ م قارلی داغونگ سینه سیندن چخن سو سیلاب کیمن نخل عمروم ایخن سو

آبی که از برف سینه ی کوهسار جاری است همانند سیلاب، نخل عمرم را می شکند.

۷۵۳ س دنیا زنی است عشوه ده و دلستان ولیک با کس به سر همی نبرد عهد شوهری

۷۶۱ س عروس ملک نکو روی دختری است ولیک وفا نمی کند این سست مهر با داماد

۱۴ م شوم گلیننگ همسر اولمانگ هچ اره حذر اد آهومنان شوخ مسخره

ای فلک! عروس شومی هستی که همسرهیچ شوهری نمی گردی؛ ای شوخ مسخره! از آه من بپرهیز.

۷۶۱ س وجود خلق بدل می شود و گرنه زمین همان ولایت کیخسرو است و تور و قباد

۳۷ م دنیا اُ دنیا در یوخدور اُ کسلر گلب گردش ادر لیل و نهاری

دنیا همان دنیاست. گذشتگان نیستند، شب و روز می آید و می گذرد.

۳-۲ تعلیم ، اخلاق و حماسه :

۱۱۷ س مورچگان را چو بود اتفاق شیر ژیان را بدرانند پوست

۲۲۷ س نبینی که چون با هم آیند مور زشیران جنگی برآرند شور

۱۹۴ م چو گرد آید از هر طرف خیل مور بدرّند شیر ژیان را به زور

۲۴۸ س تو هم جنگ را باش چون کینه خواست که با کینه ور مهربانی خطاست

۱۷۱ م به ناقابلان مهربانی خطاست ستم پیشگان را ستم ها رواست

۲۴۹ س نواحی ملک از کف بدسگال به لشکر نگهدار و لشکر به مال

۵۰ م لشکر اُلان سرا ایستر سر ایستر رعیت سلوک ایستر نوکر زر ایستر

کسی که جزو لشکریان است خواهان سرا و سری(بزرگی) است؛ رعیت خواهان سلوک و نوکر خواهان زر است.

۴۶۵ س بیا و گر همه بد کرده ای که نیکت باد دعای نیکان از چشم بد نگهبانت

۷۲ م محض بو که یامان گوز اغرامایا صدق دلدن دعا ثنا گوندرم

به خاطر این که چشم زخمی به او نرسد، از روی صدق دل دعا و ثنا می کنم.

۴۷۰ س زهره مردان نداری، چون زنان در خانه باش ور به میدان می روی از تیرباران برنگرد

۲۰۰ م چـــو مـــردان بـــرو گـــوی مردی بزن و یـــا در پـس چـــرخه بنشین چو زن
۴۸۳ س چه خوش است مرغ وحشی، که جفای کس نبیند من و مرغ خانگی را،بکشنـد و پر نبـاشـد
۱۵۳ م گر از صحرانشینانم چـو مجنـون بنـی عـامر نه مرغ خانگی، شهبازکوه و دشت و صحرایم
۷۲۵ س با بدان بد باش و بـا نیـکـان نکـو جای گل گل باش و جای خار خار
۴۷ م خوبا خوب ال گلا گل اُل، خاراخا اولمایانگ مخنّث آغزی بز اغلـوم

پسرم! با خوب، خوب و با گل، گل و با خار، خارباش، مبادا مخنث و سرد دهن (دهن بین؟) باشی.

۷۴۳ س بسی نماند کـه در عهـد رأی و رأفت او به یک مقـام نشینـنـد صعـوه و شـاهیـن
۱۴۶ م شد وقت آنکه صعوه و شاهین و میش و گرگ با هم شوند هم خور و هم خواب و هم زمان

۲-۴ اغتنام فرصت:

۴۸ س ما را به جهان خوشتر ازین یک دم نیست کز نیک و بد اندیشه و ازکس غم نیست
۶۵ م ساقی بهمـن، قـره چـالان، خان ایچـن مـأذون دیـر خـوش دمـمـز بـودم در

بهمن، ساقی ، قره،مطرب و خان می نوش است مأذون گوید: خوش دم ما همین دم است.

۵۳۷ س ســاقــی بــده آن شـراب گـلـرنـگ مطـرب بـزن آن نـوای بـرچنـگ
۱۵۷ م مطربکا حدیث از آن غنچه لبان دلم می خواد ساقیکا شرابکی چون ارغوان دلم می خواد

۲-۵ توجه ویژه به عشق ، عاشق و معشوق:

۴۱۳ س گر مخیّر بکنندم به قیامت که چه خواهی دوست، ما را و همه نعمت فردوس شما را
۶۶ م بـیـر سـن واروم اولـسـانـگ بـسّـم دنـیـا چـارگـوشـا اولـمـاسـون

اگر تنها تو را داشته باشم کافی است، احتیاجی به چهارگوشه دنیا ندارم.

۴۱۴ س سعدی چو جورش می بری، نزدیک او دیگر مرو ای بی بصر من می روم؟ او می کشد قلاب را
۵۲۸ س نـه بـه خـود مـی رود گـرفتـه ی عشق دیـگـری مـی بـرد بـه قـلابـش
۱۱۴ م اُ ســالـوب زلـفـی بـنـدیـنـه چـکـر قـلّـابـی قـلّـابـی

او مرا اسیر زلف های خود می کند و قلاب را همچنان می کشد

۴۲۳ س بـرفـت رونـق بازار آفتـاب وقـمـر از آن که ره به دکان تو مشتری آموخت
۵۷۵ س جهان روشن بـه مـاه و آفتـابست جـهـان مـا بـه دیـدار تـو روشن
۸ م روشن اوزی شمع شبستـانـوم در گـونـه د:چـالمـاسون قمـر اولماسون

چهره ی روشن او شمع شبستان من است به خورشید گو : نتابد و قمر نباشد.

۴۴۰ س دام دل صاحبنظرانت خـم گیسوست وآن خال بناگوش مگر دانه دام است
۶۴ م اُ سبزه رنگ شوخ و شیـرین دل آرام اُ شوخ و شنگ خالی دانـا زلفـی دام

آن دلارام شوخ و شیرین و سبزه رنگ و شنگ که خال او دانه و زلف او دام است.

۴۴۶ س چند نصیحت کنند، بی خبرانم بـه صبـر درد مرا ای حکیم، صبر نه درمان اوست
۱۶۵ م دردمندان غمت را صبر درمان گفتـه اند آه از آن درد کثیر و وای ازین صبر قلیل
۴۶ س به نماز آمده محراب دو ابروی تـو دیـد دلش از دست بـبـردند و به زنّار برفت
۱۶۴ م می کشان را جای کی در مسجد و محراب بود طاق ابرویش دل من برد و در محراب بست
۴۶۶ س دانی چـرا نخفتم؟ تـو پـادشـاه حسنی خفتـن حـرام بـاشد، برچشم پاسبـانت
۵۲۹ س تو که پادشاه حسنی، نظری به بندگان کن حذر از دعای درویش و کف نیازمندش
۸۴ م حسن ایچنده سن شاهسنگ، پس نـه در؟ بلـور تخت اوستـونـده در ممه لرینگ

در عالم حسن تو شاه هستی ، به این خاطر است که سینه چون دُر تو روی تخت بلورین قرار گرفته است.

۴۸۰ س عاشقـان کشتـگـان معشوقـنـد هرکـه زنـده ست در خطر باشد
۱۱۴ م عـاشـقـی دلـبـر اولـدورر جـان ازر جـگـر اولـدورر

دلبر، عاشق را می کشد و جان و جگرش را فرو می پاشد.

۵۰۲ س دهان غنچـه بـدرّد نسیـم بـاد صبـا لبـان لعـل تـو وقتـی که ابتسام کنـند
۶۳ م سن خندان اولانـدا غنچـه لر گولر بهشت اولـور اُ چـمـن کـه گـزه سن

وقتی تو خندان باشی غنچه ها می خندند؛ چمنی که تو در آن قدم زنی بهشت می گردد.

۵۷۸ س خـامـوشـی بـلبـلان مشتـاق در مـوسم گـل نـدارد امکـان
۲۱ م بلبل شوقی گل باغوندان توکنمز عشقنگ شوری دماغوندان توکنمز

شوق بلبل از باغ گل و شور عشق، از دماغ وی دائمی است.

۵۷۷ س پـروانـه بکشت خـویـشـتـن را بـرشمـع چـه لازم است تـاوان؟
۹۵ م سوروشماز احـوالـوم شـوخ و دل ربـا پـروانـا یـانمـاقی شمعه نه پروا؟

شوخ و دلربا احوالی از ما نمی پرسد، شمع از سوختن پروانه، پروایی ندارد.

۶-۲ توحید و یکتاپرستی:

۴۱۶ س گبر و ترسا و مسلمان هر کسی در دین خویش قبله ای دارند و ما زیبا نگار خویش را
۱۷ م هـرکیـم ادر بش وقت کعبـه یـه سجـود دم به دم عـاشقـنـگ قبـله گـاهی سن

هر کسی پنج نوبت [در شبانه روز] کعبه را سجده می کند و قبله گاه همیشگی عاشقان تویی.

۷-۲ تقدیرگرایی و باور عوامانه:

۴۴۵ س چرا و چون نـرسد بنـدگـان مخلص را رواست گر همه بد می کنی بکن که نکوست
۷۰۱ س گر جمله را عـذاب کنی یـا عطا دهـی کس را مجال آن نه که آن چون و این چـرا
۲۰۳ م بـیـنـدیـش مـأذون از ایـن مـاجـرا چـه دانـی ؟ مـزن دم ز چـون و چـرا
۴۶۰ س لیکن چه توان کرد که قوت نتوان کرد بـا گـردش ایـام به بـازوی شجـاعت

۲۴ م از قـــرا بـختـــمنـــن شکـــوه یـــری در گـــوجـــوم چـــادمـــاز فلگنن ادم جنگ

از بخت سیاه خودم جای گله است، قدرت جنگیدن با فلک را ندارم.

۲-۸ مفاخره :

۲۷۴ س سخن هـــای سعـــدی مثال است و پند به کـــار آیـــدت گـــر شـــوی کـار بند

۷۰۹ س پند بردار زشعرم نه عبارت کـــه مـــرا غرض از شاعری اظهار سخندانی نیست

۵۰ م هامی پندیـات در مـأذون کلامـــی آنگلایوب مطلبی قـانـــدوران گـــورگ

همه کلام مأذون پند است باید مطلب را فهمید و به دیگران فهماند.

۴۸۳ س عجبست پیش بعضی که ترست شعر سعـدی ورق درخت طوبی است چگونه تـر نـبـاشـد؟

۱۶۶ م مأذون گر ازین روضه نمـی یافت طـــراوات کی شعر ترش رونـــق هـــر انجمـنی بود؟

۵۰۰ س حسن تـــو نـادرست درین عهد و شعر من من چشم بر تو و همگان گوش بـر منـند

۱۰۶ م نه سن گوزل لیگده تایـونگ بولـــونـــدی پنه من شاعرلیگدَ بـولـــدوم بـــابـــومـــی

برای زیبارویی تو و شاعری من نظیری پیدا نشد.

۵۱۰ س غیرتم گـوید نگویم با حریفان راز خویش بـاز می بینـم که در آفـاق دفتـر می شود

۸۵ م قونشودان قونشویا وارمـایان سوزوم دفتر اولوب الدن اله دوشوب در

شعر من که از همسایه به همسایه نمی رسید به صورت دفتری شده و از ایلی به ایل دیگر می رود.

۵۲۱ س وامقی بـــود که دیـــوانه عـــذرایـــی بود منم امروز و تویی وامق و عذرای دگر

۱۶۲ م غرض از حسن تو و عشق من این بود که چرخ وامقی خواست زنو آرد و عذرای دگر

۲-۹ نابسامانی های اجتماعی:

۲۴۶ س کسـان شهـــد نوشنـد و مرغ و بره مـــرا روی نـــان می نبـینـــد تـره

۱۲۹ م بیریسی توخلوقـدان پـلو ات یمـــز بیریسی آجلوقدان اوتار توله باخ

ببین که یکی از سیری، چلو گوشت نمی خورد، یکی هم از گرسنگی توله (گیاه خوراکی گرمسیری) می بلعد.

۲-۱۰ تقابل عقل و عشق :

۵۳۷ س سعدیا در کوی عشق از پارسایی دم مزن هر متاعی را خریداریست در بازار خویش

۳۴ م بیز عقلی عشقنـــن ایلـــه دیـــگ ســـودا هـــر کیـــم بیـــر متـاعونگ خریداری در

ما عشق را در مقابل عقل خریدیم؛ هر کسی خریدار متاعی است.

۲-۱۱ تفاوت در مضمون :

۷۵۳ س بـــاز سپیـــد روضـــه ی انسی چه فایـده؟ کـــانـــدر طـلب چـو بال بـریده کبوتری

۱۴۲ م باز سفید روضـــه ی انـــسم در ایـــن قفـس یک چند جا به ساعد شاهـــانم آرزوست

نتیجه گیری:

با توجه به بررسی وتحلیل های انجام شده آن چه می توان بیان کرد این است که مأذون ، بزرگ ترین شاعر ایل قشقایی،با توجه به شغل منشی گری ومکتب داری ایلخانان وتدریس کلام سعدی درمکتبخانه ها،در سروده های خود همانند دیگر گویندگان و نویسندگان تحت تأثیر استاد بزرگ سخن، سعدی شیرازی، بوده است. بزرگ ترین هنر مأذون در این است که شادترین و گوش نوازترین مضامین شعری سعدی را به زبان خاص خود چه در زبان ترکی و چه در زبان فارسی پرورانده و با بن مایه های عشق، پند و اندرز به کار گرفته است.

کتابنامه

- ذوالفقاری، حسن، ۱۳۸۲ ، ادبیات عامیانه ایران، تهران، چشمه
- رحمانی خیاوی ، صمد، ۱۳۷۹، مقایسه عروض فارسی و آذربایجانی، تبریز، شایسته
- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۹ ، نقد ادبی، ج ۲ ، چ ۴ ، تهران، امیرکبیر
- سعدی ، مصلح الدین ، ۱۳۶۹ ، کلیات سعدی ، تصحیح محمدعلی فروغی، چ ۸ ، تهران، امیرکبیر
- شهبازی، شهباز ، ۱۳۶۷ ، قشقایی شعری، شیراز،مصطفوی
- فسایی، میرزاحسن، ۱۳۶۰ ، فارسنامه ی ناصری، تصحیح منصور رستگار فسایی، ج ۲ ، تهران،امیرکبیر
- نادری دره شویی، محمد، ۱۳۷۹، گزیده اشعار مأذون، شیراز ، رهگشا
- یوسفی، امرالله و ... ، ۱۳۹۰ ، قوم قشقایی، شیراز،قشقایی

نشریات:

- جعفری، ابوالفضل و ... ، تأثیرپذیری مأذون قشقایی از نظامی ، ۱۳۹۲ ، مجموعه مقالات هشتمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه زنجان
- نامه ی نور ، ویژه نامه هنر و ادبیات ایل قشقایی، بهمن ۱۳۵۸،ش ۷ و ۸
- بررسی جلوه های شهید و شهادت .../ عالمه جعفریان- جهانگیر صفری

بررسی جلوه های شهید و شهادت در آثار داستانی ضدجنگ

عالمه جعفریان[۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات مقاومت دانشگاه شهرکرد

جهانگیر صفری

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

چکیده

در فرهنگ ایرانی – اسلامی و تحت تأثیر آموزه های واقعه عظیم عاشورا شهید و شهادت از اهمیت و منزلت خاصی برخوردار است. در طول تاریخ اسلام، کسب رضای خدا و دستیابی به بهترین نوع مرگ و بواسطه آن رسیدن به قرب الهی مشتاقان بسیاری داشته است. در جریان هشت سال جنگ تحمیلی نیز بخش زیادی از رزمندگان با این باور پا به جبهه ها گذاشتند و هنرمندان بسیاری در آثار ادبی و هنری خود تصویرگر و ارائه دهنده انگیزه ها و شور و شوق آنها برای شهادت بودند. اما علاوه بر آثار مختلفی که با موضوع جنگ و دفاع مقدس و در شاخه های گوناگون ادبی و هنری توانستند چهره ای قابل تقدیر از شهدا و هدف مقدس آنان ارائه دهند؛ در آثار داستانی با عنوان ضدجنگ که به بیان و تشریح ویژگی های منفی و کمتر پرداخته شده ی جنگ می پردازند، تصویری متفاوت از شهید و انگیزه های آنان را نشان می دهند. خانواده شهید، گذشته وی، انگیزه ها و دلایل شهید برای حضور در جبهه موضوعاتی هستند که در قالب داستان ضدجنگ ارائه می شوند. این مقاله با بررسی داستان ها و رمان های ضدجنگ سعی دارد نحوه و اشکال بروز موضوع شهید و شهادت را در این آثار بررسی نماید.

کلیدواژه‌ها: جنگ و دفاع مقدس، شهید، شهادت، داستان ضدجنگ

مقدمه

شهید در اصطلاح به کسی گفته می شود که در راه خدا، و توسط دشمن کشته شود. شهدا در نزد خداوند مقام و مرتبه ی بالای دارند و براساس آیات قرآن کریم «عند ربهم یرزقون»۲ اند و جایگاه خاص و متفاوتی در بهشت دارند. شهید در روز قیامت جایگاهی برتر در نزد پیامبران دارد و مانند آنان می تواند گواه باشد و شفاعت کند. همین مسأله عاملی است برای اینکه انسان های خداجو و پرهیزکار برای رسیدن به چنین درجه ای تلاش کنند و آرزومند آن باشند. البته برای شهادت و شهید محسوب شدن افراد شروطی لازم است و «هر مرگی نمی تواند شهادت باشد. اولاً باید این مرگ با کشته شدن باشد و ثانیاً این کشته شدن هم دو شرط اساسی دارد تا شهادت بر آن اطلاق گردد: ۱-آگاهانه باشد ۲- فی سبیل الله باشد. آگاهانه بودن به این معنا

---

[۱]. نویسنده مسئول jafarianalemeh@yahoo.com

(این مقاله برگرفته شده از پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان « تحلیل و بررسی داستان های ضد جنگ در ادبیات دفاع مقدس» است.)

۲ وَلا تَحسبّن الذّین قُتِلوا فی سبیل الله اَمواتاً بَل احیاءُ عندَ ربِّهم یُرزَقون. «البته نپندارید که شهیدان راه خدا مردند بلکه زنده به حیات ابدی شدند و در نزد خدا متنعم خواهند بود.» (آل عمران: ۱۶۹)

است که انسان خود با بصیرت، انتخاب گر این نوع مرگ باشد. و شرط آگاهانه بودن آن است که شهید حق و باطل زمان خود را بشناسد و در زیر لواء حق، در رکاب «امام زمان» خود، علیه باطل بجنگد. قید «فی سبیل الله» اشاره به جهت و هدف شهید، در جنگ علیه کفار و مشرکین دارد. و بیانگر این معناست که جنگی دارای ارزش که، هیچ هدفی جز (الله) در آن نباشد.» (مردانی، ۱۳۸۹: ۴۴) در طول تاریخ اسلام افراد بسیاری برای رسیدن به اهداف و آرمان هایشان مانند دفاع از حقوق مظلومین و ستم دیدگان و دفاع از وطن در مقابل عوامل جور و ظلم ایستادگی کردند و به مقام شهادت نیز رسیدند و مستندات تاریخی، نقاشی ها و اشعاری که از دوره های مختلف باقی مانده نیز ارائه دهنده نقش شهید در تمام طول تاریخ است. در واقع خون شهید و مقامی که شهید در میان نسل های مختلف دارد مایه بقای اسلام و گسترش آن شده است. «شهادت در مکتب قرآن و تشیع دارای هفت رکن است: داشتن ایمان به خدا، پیامبر و ائمه راستین معصوم اسلام؛ گزینش آگاهانه؛ به فرمان خدا و رسول خدا(ص) بودن، (پیروی از سنت و عترت) انگیزه را خدا قرار دادن؛ ایثارگری برای خشنودی خدا و رسیدن به رضوان و قرب او؛ برای اعلاء کلمه حق و ریشه کن نمودن باطل؛ در معیت خدا و اولیاء خدا بودن.» (رضوانی، ۱۳۶۲: ۱۱۷–۱۱۸) در جنگ تحمیلی ارکان شهادت در اسلام به انگیزه ای والا و مقدس برای ایرانیان تبدیل شد و آنان را برای دفاع در برابر دشمنان تهییج، تجهیز و تشویق کرد.

در طول تاریخ ایران و در کوران حوادث مختلف نیز، ایرانیان به پیروی از فرامین اسلام درباره دفاع در برابر ظلم و مقابله با ظالم و متجاوز و با الهام از شهدای صدر اسلام و شهدای واقعه عظیم عاشورا؛ به مبارزه با ظلم و جور اقدام کرده اند. از جمله وقایع مهمی که در تاریخ ایران سرنوشت ساز و زمینه ساز تغییرات وسیع و گسترده ای شد، وقایع پیروزی انقلاب اسلامی بود. پیروزی انقلاب با رشادت و شجاعت بخش وسیعی از مردم ایران صورت گرفت که خیل کثیری از آنان (قریب به چهار هزار نفر) به شهادت رسیدند و خون همین شهدا بود که زمینه ی ایثار و از جان گذشتگی بیشتری را در وقایع پس از انقلاب فراهم کرد. مردم ایران در حوادث مختلف پس از انقلاب برای ارج گذاری و احترام به خون ریخته شده شهدا و برای حفظ نهال انقلابی که با خون آنان آبیاری شده بود از هیچ کوششی فروگذار نکردند و حفظ و حراست از آرمان ها و اهداف آنان را سرلوحه ی عمل خود قرار دادند. مهم ترین واقعه ای که پس از مدت کوتاهی بعد از پیروزی انقلاب صورت گرفت و به مدت هشت سال مردم و همه بخش های جامعه را درگیر کرد، آغاز حمله متجاوزانه عراق به ایران بود. با آغاز جنگ همه اقشار جامعه خود را موظف به دفاع از وطن دانستند و با هر توان و قدرتی که داشتند در مقابل دشمن ایستادگی کردند. آنچه در طول هشت سال جنگ تحمیلی سبب افزایش روحیه مقاومت و ایثارگری در رزمندگان شد و ترس از میدان نبرد و مرگ را در آنان از بین برد و شوق شهادت را جایگزین آن کرد؛ آموزه های دین اسلام و فرهنگ عاشورا بود. رزمندگان با الگو قرار دادن شهدای کربلا از زندگی خود گذشته و با شور و شوقی وصف ناشدنی برای دست یابی به مقام شهادت کوشیدند. در واقع جنگ برای رزمندگان جهاد در راه خدا و مرگ، شهادت و رسیدن به مرتبه والا و اجر

عظیم۱ بود، تا آنجا تأثیر پذیری از فرهنگ عاشورا در آثار ادبی و هنری بروز پیدا کرد. در واقع شهید و شهادت در آثار جنگ و دفاع مقدس در قالب تأثیرپذیری از واقعه ی عاشورا بروز پیدا کرد و امام حسین (ع) به عنوان سرور آزادگان و ظلم ستیزان جهان الگو و سرمشق رزمندگان در جهاد و دفاع و سایر شهدای کربلا الگوی آنان برای سبقت گرفتن در شهادت بودند. در آثار ادبی این دوره شاعران و نویسندگان با الهام گرفتن از حوادث کربلا و فرهنگ عاشورا در خلق آثاری تأثیرگذار بر روند فعالیت رزمندگان در جبهه ها کوشیدند. واقعه کربلا یکی از مهم ترین و پرکاربردترین تلمیحات دینی در شعر دفاع مقدس است و از آنجایی که شاعران این دوره با عشقی وصف ناشدنی به حفظ مرزهای وطن می اندیشند و درباره ی آن می سرایند، جبهه ایران را با کربلا برابر می دانند. شاعران با مقایسه رزمندگان ایران با یاران امام حسین (ع) و ایران با کربلا، و نیروهای عراقی با دشمنان امام حسین(ع)؛ جبهه ایران را کربلای دیگر توصیف و جنگیدن در جبهه را برابر با جنگیدن در صحرای نینوا و مبارزه با دشمن را مبارزه با یزیدیان عنوان می کنند:

«زکربلای وطن راه کربلا گیریم سراغ طرفه شهیدان دشت لا گیریم» (خامه خونین عشق، حمید سبزواری:۲۱۰)

و از این طریق در تشویق رزمندگان و تهییج روحیه آنان و افزایش شوق شهادت می کوشیدند. علاوه براین، شاعران این دوره در توصیف و تشبیهات ادبی، تصویر پردازی و حس آمیزی، نماد و . . . در اشعار خود از موضوع شهادت بهره می گیرند. شهادت در این دوره موضوعی محوری در ادبیات جنگ می باشد و سبب می شود که تشبیهات و نمادهای خاصی در ادبیات خلق شوند که تا همیشه یادآور شهید و شهادت باشند مانند لاله، شقایق، و تشبیهاتی مانند خورشید، غنچه و ستاره و همچنین رنگ سرخ که به عنوان نمادی برای شهید و شهادت در شعر شاعران به کار گرفته می شد. (رک، سعادت، ۱۳۹۱: ۵۷)

به طور کلی چه در شعر و چه در داستان دفاع مقدس شهید و شهادت به موضوعی مهم و تأثیرگذار تبدیل شده که در شاخه های گوناگون قابل ارائه و بررسی است. این موضوع در موضوعات جزئی تر مانند دلجویی از خانواده ی شهدا، توصیف لحظه شهادت و تذکر به مردم نسبت به فراموش کردن شهدا ارائه می شود (رک به شیرشاهی، ۱۳۹۰: ۲۰۰-۲۰۵). در حوزه داستان نویسی نویسندگان در آغاز آثاری تهییجی می نویسند و تلاش می کنند که مردم را نسبت به حضور در جبهه و مقابله با دشمن متجاوز تشویق کنند. موضوع شهادت در این داستان ها در سه شاخه ی «چگونگی شهادت»، «خبر شهادت» و «تأثیر شهادت» بیان می شود. چگونگی شهادت «در اکثر داستان هایی که درونمایه ی آن ها را شهادت تشکیل می دهد وجود دارد. در این داستان ها، معمولاً راوی «شاهد» از چگونگی شهادت رزمنده ای سخن می گوید که نحوه ی

---

۱ فَلیُقاتِل فی سبیل اللهِ الذینَ یَشروُنَ الحیوةَ الدّنیَا بِالأخرةِ و مَن یُقاتل فی سبیل الله فَیُقتل او یغلِب فسوف نؤتیه اجراً عظیماً. «مؤمنان باید در راه خدا با آنان که حیات مادی دنیا را بر آخرت برگزیدند جهاد کنند و هر کس در جهاد راه خدا کشته شد یا فاتح گردید زود باشد که او را (در بهشت ابدی) اجری عظیم دهیم.» (نساء: ۷۴)

شهادت او با دیگران توفیر داشته است. . . . یا چگونگی شهادت از زبان راوی، خطاب به کسی نقل می شود تا شگفتی و شگرفی شخصیت شهید که در پس لایه های تاریکی مدفون است، آشکار شود. یا اینکه گاه شهادت سرفصل زندگی شخصیت است که با انتخاب آن گذشته ی خود را به خاک می سپارد. در بسیاری از داستان های کوتاه جنگ، شخصیتی که گذشته ای غیراخلاقی و ضدارزش را با خود یدک می کشد، با انتخاب شهادت چهره ای انسانی و حماسی از خود به جای می گذارد.» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۱۹) در موضوع «خبر شهادت» راوی خبر شهادت را که کاری سخت و ناراحت کننده است به خانواده اش ابلاغ می کند و عکس العمل های آنان را روایت می کند. «در همین مورد، گاه حوادثی اتفاق می افتد که غیرعادی بوده و کنش داستانی فراوانی ایجاد می کند. مثلاً در حالی که خبر شهادت شهید به خانواده اش ابلاغ می شود که رزمنده زنده است و زنده بودن خود را اعلام می کند.» (همان: ۲۰) و در ادامه این موضوع باخبر شدن خانواده از شهادت رزمنده از طریق خواب بسامد بالایی دارد؛ به این صورت که پدر و مادر، همسر و یا فرزند رزمنده که مدت ها از او بی خبرند در خواب از شهادت او (و مکانی که پیکر او قرار دارد) آگاه می شوند و به آرامش می رسند. «تأثیر شهادت» به میزان تأثیری که شهادت شخصیت بر دیگران می گذارد توجه دارد؛ در واقع شخصیت شهید و نحوه شهادت او برای افزایش میزان تأثیر بر دیگران و تحول اعتقادات و رفتارهای دیگران توصیف و روایت می شود.

اما در کنار نگاه مثبت و ستایشگرانه ای که از شهید و شهادت در آثار داستانی جنگ و دفاع مقدس ارائه شده، در آثاری داستانی با عنوان ضدجنگ چهره ای متفاوت از شهید و آرمان هایش تصویر شده است. در این آثار شهادت حادثه ای دردناک و غیرقابل تحمل است که باعث نابودی و هلاکت جوانان می شود و فرصت های ناب زندگی را از آنان سلب می کند. داستان های ضدجنگ که به جنگ و تبعات آن نگاهی متفاوت و منفی دارند و بسیاری از ناگفته های جنگ و مسایلی را که در آثار مختلف کمتر مورد توجه بوده بیان می کنند، شهید و شهادت را نیز از زاویه ای دیگر می نگرند و بیان می کنند. در این آثار شور و شوقی برای حضور در جبهه و شهادت وجود ندارد و برخلاف داستان های جنگ که رزمندگان با الهام از شهدای صدر اسلام و کربلا و با اعتقادی قوی نسبت به دفاع از وطن و جهاد در راه خدا داوطلبانه به جبهه می روند، شخصیت ها از جنگ و مرگ می ترسند و تا آنجا که بتوانند از آن دوری می کنند. داستان های ضد جنگ، داستان هایی هستند که «به ماهیت جنگ، یعنی به نفس جنگ اعتراض دارند و نویسنده تمام هم و غمش را برای نشان دادن و ارائه تأثیرات عمیق جنگ در جامعه و زندگی مردم قرار می دهد.» (حنیف، ۱۳۸۸: ۱۰۸) در داستان های ضدجنگ شخصیتی به عنوان رزمنده (در معنایی که در سایر آثار داستانی دفاع مقدس دیده می شود و کسی که ایرانیان به عنوان رزمنده می شناشند) وجود ندارد و کمتر شخصیتی با عنوان و ویژگی های رزمنده وجود دارد و چنانچه شخصی به شهادت برسد دلایل حضورش در میدان نبرد با دلایل سایر رزمندگان بسیار متفاوت است؛ به عنوان مثال برای سفری سیاحتی و تحقیقاتی به جنوب رفته و کشته شده اند. داستان های ضدجنگ به موضوع بیشتر جنگ شهرها می پردازند و آثار و خسارات ناشی از حمله ارتش

دشمن به مناطق مسکونی را از زبان شخصیت های روشنفکر و تحصیلکرده که خود را به دور از حوادث جنگ قرار داده اند، بیان می کنند. به همین جهت بیشترین بسامد موضوعی در این آثار به موضوعاتی مانند شخصیت پردازی، ترس، ویرانی شهر ها، از هم گسیختگی خانواده ها و . . . اختصاص دارد، اما توجه و بررسی نگاه این نویسندگان به موضوع شهید و شهادت – هر چند که بسامد کمی دارد– ضروری به نظر می رسد.

جلوه های شهید و شهادت در داستان های ضدجنگ

موضوعات خانواده شهید، نحوه شهادت، انگیزه حضور در جبهه، نحوه برخورد با اجساد شهدا، اصطلاحات به کار رفته درباره شهید، افسوس خوردن برای شهادت عزیزان و گذشته شهید موضوعاتی هستند که ذیل عنوان شهید و شهادت در این آثار قابل بررسی است. معمولاً در آثار پژوهشی در حوزه ادبیات جنگ و دفاع مقدس آثار زیر به عنوان آثار داستانی ضد جنگ معرفی می شوند: آداب زیارت(تقی مدرسی)، ثریا در اغما و زمستان۶۲(اسماعیل فصیح)، شب ملخ(جواد مجابی)، ناگهان سیلاب(مهدی سحابی)، محاق(منصور کوشان)، بالاتر از عشق(پری منصوری)؛ و می توان به این مجموعه آثار زیر را افزود: سوران سرد(جواد افهمی)، دل فولاد(منیرو روانی پور)، زخمه(داود غفارزادگان)، آفتاب در سیاهی جنگ گم می شود(اصغر عبداللهی) و مجموعه داستان من قاتل پسرتان هستم(احمد دهقان). در ادامه نمونه هایی از متن آثار ضدجنگ که بیان کننده موضوع مورد نظر هستند، ارائه می شوند.

نحوه شهادت

در داستان های ضدجنگ به نحوه ای از شهادت رزمندگان توجه می شود که با شکل معمول آن–کشته شدن توسط دشمن– متفاوت است و در واقع به نوعی توسط نیروهای خودی صورت می گیرد. در این داستان ها برخی از رزمندگان، به اشتباه و به دلیل توجیه نشدن و ناکافی بودن اطلاعات توسط سایر رزمندگان کشته می شوند. از جمله در رمان «ثریا در اغما» که برادری به خاطر سن کم و عدم توجیه شدن توسط فرمانده، برادر دیگرش را می کشد. که البته جوانی و بی تجربگی رزمندگان و هیجان زدگی آنان در شرایط دشوار در وقوع چنین اتفاقاتی بی تأثیر نیست:

«. . . دو سه دقیقه مانده بود به دوازده نیمه شب که مرتضی هنوز خواب است، نجف سایه هایی را می بیند که در تاریکی حرکت می کنند . . . نجف با آرنج به شانه ی مرتضی شبستانی می زند. «بلندشو، اومدند» در یک ثانیه، گیج و هراسناک، مرتضی از خواب می پرد. «اومدند؟» «آره، نترس، پشت سرن، پای شمشادا.» و مرتضی برمی گردد آتش می گشاید. هر سه پاسدار با رگبار «ژ۳» به شهادت می رسند– اول از همه برادر خودش– عباس. . . (مرتضی) سعی کرده با چاقو گلوی خودش را ببرد. پسربچه است، حتی شانزده سال هم کمتر نشان می دهد، . . . یکی از برادران جهاد، مرتضی را دلداری می دهد . . . برادرش به خواست خداوند به فیض شهادت رسیده.» (فصیح، ۱۳۶۷: ۳۱–۳۲)

علاوه بر مورد بالا در داستان «زخمه» ایوب که به همراه دوستش جلیل به عنوان امدادگر به جبهه آمده اند، موجب مرگ او می شود. پس از چند روز که جلیل در سنگر و خط مقدم مشغول به فعالیت بوده، ایوب به همراه راننده آمبولانس برای آوردن جلیل و مجروحان به منطقه می روند. اما از آنجا که منطقه هنوز کاملاً پاکسازی نشده، پس از اینکه جلیل و زخمی ها –نزدیک به ده تا دوازده نفر– سوار آمبولانس می شوند و به آرامی حرکت می کنند، از پشت صخره ای، دشمن آنها را به رگبار می بندد و راننده کشته می شود. ایوب به جای راننده می نشیند اما به دلیل اینکه دچار اضطراب شده، به اشتباه به جاده ی عراقی ها می پیچد و سبب مرگ جلیل می شود:

«آنقدر هول بودم که نفهمیدم کی پیچیده ام به جاده ای که در دست عراقی هاست. وقتی متوجه شدم که جلیل فریاد می زد و به شیشه می کوبید و رگبار دوشکا بالا سرمان بود. هر طوری بود دور زدم و یک لحظه جلیل را دیدم که صورتش را چسبانده به شیشه و خون از شیشه راه کشیده پایین؛ . . . از جاده عراقی ها خارج شدم و آمدم به جاده ای که درست می خورد به اورژانس . . . وقتی دوباره برگشتم به طرف جلیل، دیدم هیچ کس روی رکاب نیست و خون شتک زده روی شیشه. کوبیدم روی ترمز و جیغ و داد مجروح ها را از پشت سر شنیدم. پریدم پایین و در طول جاده دویدم و جلیل را دیدم که افتاده وسط راه و پاهاش روی زمین کشیده می شود. وقتی بالای سرش رسیدم، دیگر تکان نمی خورد و در زیر سرش، چاله ای از خون درست شده بود.» (غفارزادگان، ۱۳۷۵: ۶۸–۶۹)

اما در طول جنگ تعداد زیادی از رزمندگان توسط نیروهایی از ایران کشته شدند که در احزاب مختلفی مانند کومله فعالیت می کردند و برای رسیدن به اهدافشان دست به «برادرکشی» می زنند. در بین آثار ضدجنگ تنها رمان «سوران سرد» است که به شکل گسترده ای به این موضوع پرداخته و مرگ سربازان و رزمندگان را توسط نیروهای حزبی روایت کرده است. در بخشی از رمان در گفتگویی میان «اسمال» و «سهراب» نحوه کشتار سربازان توسط حزبی ها مورد توجه قرار گرفته و قساوت آنها به قصابی تشبیه شده که به راحتی گوسفندان را سر می برد:

«اسمال به سهراب رو کرد. . . . می گم سهراب، تو شب درگیری دله در رو یادت هست؟ به سربازهایی که نزدیک تر آمده بودند رو کرد. پرسید: "شماها چی؟ شرط می بندم یادتون رفته. ولی من یادم نرفته. لحظه لحظه اش رو به خاطر دارم." دوباره به سهراب رو کرد. گفت: "سهراب، تو قبلاً گفته بودی که بسیجی بودی و جبهه رفتی. ولی حاضرم قسم بخورم ندیدی چه جوری سرِ رفیق هم سنگرت رو با کارد می بُرن." سرش را بالا گرفت و با صدای بلند داد زد: "هیچ کدومتون ندیدین. اما من دیدم. مصیب هم دیده." . . . دستش را زیر گلویش گذاشت و از چپ به راست حرکت داد. گفت: "گوش تا گوش! بدمنظره ای بود سهراب. خون فواره می زد و شتک می زد تو صورت اون حزبیه. انگار گوسفند سر می برید." » (افهمی، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

در این رمان، به موضوع جاسوسی سربازان برای نیروهای حزبی نیز پرداخته شده، در پایگاه سوران، سربازان نسبت به هم مشکوک شده اند تا اینکه محمدرضا را به عنوان جاسوس در قسمتی از پایگاه زندانی

می کنند. در درگیری میان نیروهای حزبی و سربازان پایگاه «دله در»، تنها محمدرضا جان به در برده و زنده مانده و به همین دلیل سایرین او را به عنوان جاسوس می شناسند. نیروهای اطلاعاتی برای بازجویی از محمدرضا به سوران آمده اند و او نحوه کشته شدن سربازان توسط حزبی ها را بیان می کند:

«(محمدرضا) کسی که ترسیده و وا داده تاوانشم می ده. بیست تا شهید، نه حتی یه زخمی. این خیلی بده؛ خیلی بد سهراب! تو که نبودی. شماها که نبودین. اونا رو جلوی چشم شما که سر نبریدن. . . . همه رو سر بریدن! حسین کاظمی زنده بود؛ بی سر داشت دست و پا می زد. من می دیدمش. . . . خیلی بودن! مثل شبح از رو الوار رد شده بودن. موقع تعویض پست بود. من یه لحظه ترک پست کرده بودم و رفته بودم نگهبان رو خبر کنم. اونا از همه چی خبر داشتن. یکی شون ایستاد رو خاکریز و یه آر پی جی زد به مخزن سوخت . . . پایگاه شد عین روز؛ روشن روشن. تازه اون موقع بود که سر بریدنا شروع شد . . . کاری از دست کسی ساخته نبود. خیلی بودن، خیلی! صد نفر . . . صد و پنجاه نفر . . . نمی دونم. . . . تو محوطه مث روز روشن بود؛ روشن و گرم، تو اون کولاک و سرمای کشنده! بچه ها رو به صف کردن؛ ممد حصاری، حسین کاظمی، علی مرادی خواه، جعفر یونسی و آخرش من. اونا رو می خوابوندن وسط پایگاه کنار سینی خمپاره ی شصت. خون فواره می زد. سینی خمپاره پر شده بود از خون. . . . چشمام رو بستم که نبینم. یکی با مشت زد تو صورتم. گفت خوب نیگا کن که باید گزارش بدی. چشمات رو نبند! . . . بچه ها رو یکی یکی سر بریدن؛ زنده زنده. چاقوهاشون رو با سنگ های لبه ی سنگر تیز می کردن. من بی حال روی زمین افتادم. دو نفر زیر بغلم رو گرفتن و سرم رو به طرف جلاداشون برگردوندن. هی داد می زدن: "نیگا کن! خوب نیگا کن تا بعد واسه دوستات تعریف کنی! واسه فرمانده تون." صورتاشون پر خون بود.» (همان: ۲۴۸–۲۵۰)

علاوه بر نمونه های بالا اسماعیل فصیح در رمان «زمستان ۶۲» به نحوه کشته شدن پسر «ننه بوشهری» که برای بردن وسایلش به شهر آمده بوده می پردازد:

«(ننه بوشهری) برن گم شن. جز جیگر بزنن. یه بچه مو کشتن، یه بچه مم اسیر اون صدام پدرسگ کردن. . . . اون بچه م ممد، آره. اون تو جبهه شهید شد. اما بچه م جاسم نه. اون اول جنگ رفته بود خرمشهر موتور سیکلت وضبط صوتشو بیاره. موتورش نوی نوی بود، ضبطشم هنوز وا نکرده بود. اون کاری به این کارا نداشت. تو راه گرفتندش آتش به جون گرفته ها. الهی از آتش جهنم خلاصی نداشته باشن. . . .» (فصیح، ۱۳۶۶: ۹۲)

گذشته شهید

تغییر و تحول بخش جدایی ناپذیر زندگی انسان هاست و در هر دوره ای امکان این اتفاق وجود دارد اما در داستان های ضدجنگ به گذشته شخصیت ها و به خصوص رزمندگان توجه شده و به رزمندگانی که گذشته ای خاص و نامرتبط با فعالیت های امروزه شان دارند به صورت غیرمستقیم تأکید می شود. در داستان های ضد جنگ رزمندگان، شهدا و عناصر انقلابی، افرادی هستند که نه خودشان و نه حتی یکی از اعضای

خانواده شان نقش و حضور فعال در انقلاب نداشته اند و بی توجه به جنگ و عوارض آن، در کمال آسایش و آرامش روزگار می گذرانند. در خصوص شهدا ؛ نویسندگان ضدجنگ شخصیت هایی را خلق می کنند که گذشته شان ارتباطی با فعالیت امروزه شان ندارد و بنا به دلایلی مانند دیدار از مناطق جنوب به عنوان موضوع پژوهش و یا هیجان زدگی دوران جوانی به جبهه آمده اند:

«وقتی مهرداد راه می رفت، هادی بشارت صدای کفشهایشان را نمی شنید. فقط صدای پول خرده ها می شنید که توی جیب هایش جرینگ جرینگ صدا می کرد. مهرداد کت و پالتو را به جای پوشیدن به روی شانه ها می انداخت. دائم لباس های سرمه ای فرد اعلا و کفش های مشکی و برقی از فروشگاه«بَرَک» می خرید. اما این اواخر، که می خواست به جبهه برود، دیگر فقط کاپشن نظامی می پوشید و یا جین سرمه ای به پا می کرد. پیش از انقلاب، اغلب دم غروب به کتابفروشی «شاهین» می رفت. بعد توی بار «ترمه» می نشست و ودکا و کوکاکولا برایش روی میز می گذاشتند. آخر شب، توی کوچه تلو تلو می خورد و به سمت خانه ی خودشان می رفت.» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۲۲-۲۳)

خانواده شهید

ایران و ایرانیان تحت تأثیر آموزه های دین اسلام قرار دارند و از آنجایی در اسلام شهید و شهادت اهمیت و جایگاه و منزلتی خاص دارد، خانواده های شهیدان در میان مردم ایران سمبل مقاومت و پشتیبان اصلی رزمندگان هستند و انتظار می رود که بردبارانه با مسأله مرگ فرزندشان برخورد کنند و در این زمینه هیچ موضوع دیگری آنها را تحت تأثیر خود قرار ندهد. در این میان مادر شهید جایگاه ویژه ای دارد. مادر شهید سمبل صبر و بردباری است. در جریان هشت سال جنگ تحمیلی نیز یکی از مهم ترین و تأثیرگذارترین مشوق رزمندگان مادرانشان بوده اند. مادران نه تنها باشنیدن خبر شهادت فرزندشان دلگیر نمی شدند بلکه مقاومت می کردند و سایر فرزندان و جوانان را به قدم نهادن در راه دفاع از وطن تشویق و ترغیب می کردند و این تصویری است که با یادآوری روزهای جنگ از مادران به ذهن می آید.

در داستان های ضد جنگ به خانوده شهدا به عنوان خاستگاه افرادی که حضور فعال و سرنوشت ساز در امورِ کشوری در حال جنگ دارند، تأکید می شود. و برخلاف آنچه انتظار می رود، خانواده های معتقد و مذهبی که پشتیبان و حامی اصلی رزمنده در رسیدن او به هدف شان باشد، وجود ندارد. این خانواده با انقلاب و جنگ و اهداف آن ها نه تنها همراه نیستند بلکه در اکثر موارد مخالف هستند و با دید منفی به آن می نگرند. در این زمینه نقش پدر و مادر رزمنده و شهید پر رنگ تر می باشد.

در این داستان ها مادر مخالف رفتن فرزندش به جبهه است و با شنیدن خبر شهادتش خوشحال نمی شود و مادر شهید بودن هیچ افتخاری برای او نیست:

«خانم رازی هوا را با پشت دست پس زد. «هرّی! معطل چی هستین؟ همه تون دورمو گرفته ین و دائم به من تبریک میگین. توقع هم دارین که خوشحال باشم، براتون بشکن بزنم و قر و قنبیله بیام. نخیر، بنده با یه تیپا می زنم و همه تونو از این خونه بیرون میندازم؟» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۰۲)

حتی ممکن است مادر شهید «مهرداد رازی» برای خرج سفرش به خارج از کشور به فکر فروش لباس های فرزند شهیدش بیفتد:

«(بشارت)متوجه شد که خانم رازی از گوشه ای یک بقچهٔ بزرگ را با خودش هن و هن می کشد. . . . دو زانو را به زمین گذاشت و بقچه را برای هادی بشارت باز کرد. تو بقچه لباس های جور به جور بود. کت فلانل را جلو هادی بشارت نگه داشت و گفت، «نگاه کنین. میگین پسر بی فکر بنده چقدر بالای این کت داده؟» هادی بشارت لبهٔ کت را بین شست و انگشتش مالش داد. «اِه، نه بابا، جنسش بد نیست. مثل اینکه دوحت خارجیه.» «یادتونه که تنش می کرد و مثل شازده چکش میرزا تو کوچه راه می رفت که دخترها بیان و نگاهش بکنن؟» . . . از حق نگذریم، سلیقه ش در انتخاب لباس خوب بود . . . توی تمام دنیا بگردین، دیگه یک گره از این جور پارچه ها گیرتون نمیاد. با شما که رودرواسی ندارم. حاضرم این لباس ها رو نصف قیمت براتون حساب کنم بفرستینشون برای خسرو جون خودتون به آمریکا» . . .هادی بشارت نمی توانست حرف هایی را که می شنید باور کند. فقط زل رد و نگاهش را به خانم رازی دوخت. «اگه احتیاج به پول نداشتم که این کارو نمی کردم. با دست خالی که نمی تونم پیش نورداد برم.» . . . «مقصود اصلی من این لباس هاست. همشونو روی هم ده هزار تومن براتون حساب بکنم؟» » (همان: ۹۸-۱۰۰)

در بخشی از رمان«شب ملخ» نویسنده به موضوع جا به جا شدن اجساد شهدا می پردازد، در این ماجرا پیکر شهید جنوبی به شمال کشور فرستاده و دفن شده است. خانواده شهید جنوبی به دنبال پیکر فرزند خود آمده اند اما خانواده ی شمالی حاضر به تعویض اجساد نیستند:

«. . . -تقصیر ما که نبوده.

-خوب تقصیر ما هم نیست.

-بالأخره اتفاق افتاده باید فکری کرد.

. . . باباجان چرا نمی خواهید بفهمید، ما اینجا تشییع جنازه کرده ایم، قبر خریده ایم، خرج داده ایم، سه ، پنج، هفت، چهل، حالا بیاییم بگوییم همه اینها کشک بوده، مگر مردم را مسخره کرده ایم.

-نه مسخره که نکرده اید، تا حالا فکر می کرده اید آن پلاستیکی که تحویل شما داده اند شماره ی ۴۰۰الف پسر شما بوده، خوب کارهایی هم کرده اید اما حالا می دانید که این۴۰۰الف بیچاره پسر شما نیست، پسر شما۸۲۰الف است، الان هم در سردخانه ی سوسنگرد است.

-آن مأمورها هم از اهواز آمدند کیسه ی نایلونی را با یک مشت گوشت لهیده خشک شده دادند دست ما گفتند این ۴۰۰الف سرباز شماست، پسر، قربانعلی، ما هم.

-حالا برای شما چه فرقی می کند، ۴۰۰الف را می بریم، شما بیایید۸۲۰الف خودتان را بیاورید توی قبرستان خودتان چال کنید.

-چطور با این همه خرج و مخارج و برو و بیا، راضی بشوم جلوی چشم همه قبر پسرم را باز کنند، نبش قبر حرام است، معصیت دارد . . .» (مجابی، ۱۳۶۹: ۲۳۲-۲۳۳)

براساس این نمونه آنچه که برای خانواده این دو شهید اهمیت دارد و مسأله قداست شهید و شهادت و منزلت شهید را تحت شعاع قرار داده ، آبروی خانوادگی و حفظ آبرو در برابر اقوام، رعایت کامل آداب و رسوم طایفه ای (درخصوص خانواده جنوبی)، و مخارج مراسم های برگزار شده، است و کمترین چیزی که اهمیت دارد آرامش شهدا ست به عنوان کسانی که برای آرامش سایرین جان خود را فدا کردند.

همچنین در رمان «زمستان ۶۲» پدر و مادری معرفی می شوند که از شهید شدن فرزندشان خرسند نیستند. ننه بوشهری دائماً صدام را نفرین می کند و از مرگ فرزندش ناراحت است و مانند بسیاری از مادران شهید که معتقدند اگر گریه و زاری کنند دشمن خوشحال می شود، نیست:

(ننه بوشهری) «برن گم شن. جز جیگر بزنن همه شون. یه بچه مو کشتن، یه بچه مم اسیر اون صدام پدرسگ کردن. . . » (فصیح، ۱۳۶۶: ۹۲)

همسر ننه بوشهری- عبدالزهرا- پیرمردی دائم الخمر و بی توجه به مسایل پیرامونش است. مرگ فرزندانش نه او را خوشحال و نه ناراحت کرده است:

(گفتگوی مریم جزایری و جلال آریان) «(مریم) اون عبدالزهرا امروز غروب باز اومده بود. مست و پاتیل. باز نمیدونم کی بهش زهرمار داده بود. . . . (جلال) «عرب پیرها بیشترشون میخورن، مثل ارمنی پیرها. هیچ کس کاریشون نداره. یه پسر شهیدم داده، یه پسرش موج انفجاری و دیوونه س، یه پسرشم که اسیر عراقیهاس . . .» «خوب شهید و مجروح و اسیر داده باید انتحار بکنه نه انتحار.» «به یاد عاشقان به تماشاگه راز میره.» » (همان: ۱۸۸)

انگیزه حضور در جبهه

در آثار ضدجنگ نویسندگان دلایل حضور رزمندگان را در جبهه چیزی به جز هدف مقدس دفاع از وطن و جهاد در راه خدا عنوان می کنند. در داستان های ضدجنگ ممکن است رزمندگان برای همراهی بادوست دیرینه و یا برادری که برای آنان مانند قهرمان اسطوره ای است، به جبهه بیایند. و یا اینکه برای اسطوره شدن و مهم جلوه کردن در نظر دیگران به جبهه می آیند. مانند ایوب و جلیل که برای اینکه ثابت کنند بزرگ شده اند به همرا چند نفر از دوستانشان داوطلبانه به جبهه می آیند؛ ایوب مجروح می شود و جلیل –نحوه شهادت وی قبلاً ذکر شده است- به شهادت می رسد. در این آثار به رزمندگانی اشاره می شود که برای استفاده از تسهیلات ویژه رزمندگان یا از بیکاری و یا برای فرار از روزمرگی های زندگی و ایجاد تنوع راهی جبهه ها می شوند. در داستان های ضدجنگ افرادی که به شهادت می رسند به دلایلی مانند دیدار از مناطق باستانی جنوب و ارضا حس ماجراجویی و کنجکاوی فرد در جهت آگاهی یافتن نسبت به آثار تاریخی و . . . عازم جبهه شده اند. مانند «مهرداد رازی» که برای دیدن خرابه های بابل در جنوب به مناطق جنگی می آید و تحت تأثیر فضای آنجا قرار می گیرد و با هیجان زدگی خود را در تیرس دشمن قرار می دهد و کشته می شود:

«اون طفلک خیلی جوون بود دیگه. گرمای میدون جنگ به سرش می زنه. هرچی بهش اصرار می کنن، بازهم به خرجش نمی ره. یا امام زمان، یا امام زمان گویان، خودشو میزنه به میون رگبار مسلسل عراقی ها.» (مدرسی،۱۳۶۸: ۷۷)

همچنین از آنجایی که رزمندگان در این آثار صرفاً اهدافی ملی و مذهبی برای رفتن به جبهه نداشته اند پس شهادتشان مایه افتخار نیست. مادر مهرداد دلیل حضور فرزندش در جنوب و جبهه را این گونه معرفی می کند:

« . . . شما که اون طفلکو می شناختین. اهل شهید شدن بود؟ باباجون، می خواست به جبهه بره. نقشه کشیده بود که قاچاقی خودشو از راه ترکیه برسونه به آمریکا، بره پیش برادرش، نورداد»(همان:۹۶)

«هادی بشارت راست روی صندلی نشست و ادامه داد، «از من سؤال کرد، «پرفسور بشارت، از چه علامتی میشه خرابه های بابل رو شناخت؟» . . . خیال داشت خودشو به خرابه های بابل برسونه و چاه هاروت و ماروت رو کشف بکنه. می گفت افسانه ی هاروت و ماروت واقعیت تاریخی داره. جوونهای این دوره به جبهه میرن که بالاخره خودشونو به بهشت و چشمه کوثر برسونن. اما هم و غم اون طفلک فقط تحقیقات تاریخی بود. . . .»(همان: ۹۹)

در رمان «زمستان ۶۲» منصور فرجام برای اینکه فرشاد و لاله جهانشاهی بتوانند با هم از ایران خارج شوند، با نام و مشخصات فرشاد – که تا حدودی به منصور شبیه است– عازم جبهه شود و در عملیات شرکت کند. در واقع انگیزه ی اصلی او را می توان کمک به لاله جهانشاهی – که شباهت هایی به نامزدش که به تازگی فوت کرده، دارد– دانست که پس از مرگ مادرش تنها دلخوشی اش به فرشاد است (فرشاد سرباز وظیفه است و همه از اینکه او در جنگ کشته شود واهمه دارند)، البته ذکر این نکته ضروری است که منصور در طول مدتی که همراه جلال در پی یافتن ادریس بودند، تا حدودی تحت تأثیر فضای جبهه قرار گرفته بود. منصور در نامه ای تصمیم خود را برای جلال آریان نوشته است که پس از شهادتش خوانده می شود. جلال که نمی تواند رفتار منصور را درک کند دچار بهت و پریشانی شده است:

«اگر امشب یک نفر در بیمارستان جندی شاپور موضوع را متوجه شد چی؟ سرباز جبهه های ایران از اهواز فرار کرده در فرودگاه مهرآباد با پاسپورت عوضی و ویزای آمریکا دستگیر شده. همراهانش لاله جهانشاهی و مریم آریان و آذر شایان با یک اتومبیل دربست او را از اهواز به تهران آوردند، چقدر طول می کشد تا «واقعیت» معلوم شود؟ وقتی واقعیت معلوم شد، چه قضاوتی برای آنها خواهند کرد؟ چه قضاوتی برای منصور فرجام خواهند کرد؟ مردی که به انتخاب قلب و ایمان خودش وارد جبهه های جنگ ایران و عراق می شود و شهید می شود؟ قضاوت آخر چیست؟ چه قضاوتی برای من خواهند کرد که این نامه را در دست دارم؟» (فصیح، ۱۳۶۶: ۳۶۳)

در واقع با توجه به این نمونه ها، می توان به این نتیجه رسید که نویسندگان ضدجنگ معتقدند در طول سال های دفاع مقدس، همه کسانی که در جبهه ها بودند برای آرمان و اهدافی مقدس ترک خانه و کاشانه نکرده بودند بلکه گروهی اندکی از آنان برای دست یافتن به اهدافی دیگر که بیشتر جنبه ی شخصی و فردی داشتند به جبهه ها می آمدند.

نحوه برخورد با اجساد شهدا

در آثار داستانی ضدجنگ نحوه برخورد با اجساد شهدا به عنوان کسانی که برای رفاه و آسایش هموطنانشان جان خود را هدیه کردند، مورد انتقاد قرار می گیرد و به اجسادی اشاره می شود که به دلیل بی توجهی دچار فساد شده اند و یا توسط حیوانات و جوندگان دریده شده اند. در رمان «شب ملخ» راوی به دنبال جسد همسایه اش می گردد و وقتی که او را می یابد با چنین صحنه ای روبرو می شود:

«جیپی که ما را به سرعت به مقصد نزدیک می کرد عصر روز دوم به منطقه ی موعود رسید. تک تک با هم، در صحرا افتاده بودند، هنوز جمع نکرده بودنشان. . . . بین مردگان گشتم، مرده به مرده، تکه به تکه، گریه به گریه . . . سرباز راننده ای که همراه کرده بودند از ترس و اشمئزاز به بالا نگاه می کرد، به ابرهایی که به طرف مغرب می رفتند. . . . خم شده روی جسدی و باز خم شده بر جسدی دیگر دیگر جلو می رفتیم. . . . بدنش را گرگی، سگی، نمی دانم چه جانوری خورده بود. پارچه ی زرد رنگ کهنه کثیف تنش، جویده جویده شده بود، فرنچش خونین و ژنده در باد مغربی . تکه هایی از استخوانن های دنده پیدا بود. سه روزه شده بود، یک مرده صد روزه. یک مشت استخوان و گوشت لهیده، مورچه ها و حشرات لای استخوان هایش می لولیدند. . . . کیسۀ پلاستیک سیاهی را از درون جیپ آورد، کمک کرد، بقایای همشهری را توی کیسه چپاندیم، وقتی تکان دادیمش، از زیرش مارمولک ها، ملخ ها، مورچه های اسبی فرار کردند. در پلاستیک را بستیم، پشت ماشین انداختیم، راه افتادیم» (مجابی،۱۳۶۹: ۱۸۳-۱۸۶)

و یا در نمونه زیر از مجموعه «من قاتل پسرتان هستم» نویسنده در داستان «بلدرچین» نحوه برخورد با پیکر «الله قلی» جوان روستایی را که به عنوان تک تیرانداز ه جبهه آمده روایت می کند. الله قلی در روز حمله کشته می شود و به علت آتش زیادی که بر روی جبهه ایران بوده، رزمندگان قادر به برگرداندن جنازه او نیستند و جنازه او تا اعلام آتش بس در بیابان می ماند و در زمان صلح جسدش به سنگر بازگردانده می شود:

«حالا که جنگ تمام شده آن ها (دشمن) مانع نیستند. صبح باز تلفن قورباغه ای زنگ زد. فرمانده مان بود. گفت با فرمانده هان آن ها مذاکره کرده و قرار شده برویم جنازه هامان را برگردانیم. پرچم های سفید را برداشتیم و رفتیم. جنازه ی او (الله قلی) همان جا بود. می دانستیم کجا. . . . صورت الله قلی از بین رفته بود. کنارش پر بود از بلدرچین هایی که از لای پاهایمان می گریختند. با دستمال صورتش را پوشاندیم، جنازه اش را روی برانکارد گذاشتیم و برگرداندیم . . . جنگ تمام شد و گرنه جنازه ی او همان جا پایین خاکریز آن ها افتاده بود . . . چه غروبی است این غروب. لعنت به این جنگ که زود تمام شد.» (دهقان، ۱۳۸۳: ۲۰-۲۱)

نوع دیگری از بی توجهی به اجساد شهدا در نمونه ی زیر دیده می شود؛ که آنقدر پیکر مهرداد رازی در بیابان و زیر آفتاب شدید مانده که به راحتی قابل شناسایی نیست:

«(هادی بشارت) گفت، «اگه اون طفلک نمرده باشه چی؟ کسی که از جبهه نیامده. کسی که شاهد مردنش نبوده. تلفات جنگی زیاده و مأمورین ممکنه اشتباه کرده باشن.» (فرنگو) «نخیر. مهندس قریب عکسی از جنازهٔ اون طفلک گرفته که توی حجله اش گذاشتن.» «هیچ شباهتی به خودش داره؟» «نعشی که سه روز زیر اون آفتاب بی پیر برهوت خوزستان مونده باشه، بهتر از این درنمیاد. باد میکنه و قیافه اش عوض میشه.»(مدرسی، ۱۳۶۸: ۵۰)

باید توجه داشت که با چنین توصیفاتی، دیگر تقدسی برای شهید و جنازه او باقی نمی ماند.

اصطلاحات به کار رفته درباره شهدا

انتظار می رود مردم در خصوص افرادی که بی هیچ چشمداشتی جان خود را در راه دفاع از وطن هدیه کردند، از اصطلاحات و کلماتی زیبا و احترام آمیز و مناسب استفاده شود. هرچند که در داستان های ضدجنگ به گونه ی دیگری است و این موضوع در مرور خاطرات شخصیت ها و یاد کردن از شهید جلوه می کند. در این آثار به جای اسم شهید از کلماتی مانند «طفلک، طفلی و بیچاره» استفاده می شود:

«اون طفلک خیلی جوون بود دیگه. گرمای میدون جنگ به سرش می زنه. هرچی بهش اصرار می کنن، بازهم به خرجش نمی ره. یا امام زمان، یا امام زمان گویان، خودشو میزنه به میون رگبار مسلسل عراقی ها.» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۷۷) در این عبارت رفتار هیجانی و بدون تدبیر شخصیت داستانی نیز مورد توجه بوده است.

همچنین از نظر شخصیت های داستان های ضدجنگ شهید شدن، «ورپریدن» و «نفله شدن» است:

«هادی بشارت می خواست در برخوردش روشن و منطقی باشد. ولی شهادت یک جوان بیست و پنج ساله که در بحبوحه ی جوانی به جبهه ی جنگ برود و ناغافل با یک گلوله نفله بشود شوخی نبود.» (همان: ۲۵)

«حیف شد، جوان به آن نازنینی چه آسان ورپرید.»(همان:۲۲)

در رمان «زمستان ۶۲» نیز، نویسنده اصطلاحاتی از این دست را در گفتگوی میان جلال آریان و منصور فرجام در خصوص یافتن ادریس پسر مطرود به کار می گیرد:

«(منصور فرجام) "بچه مطرود چی؟" (جلال آریان) "دنبالش می گردم. اما اگر پیداش نکردم، خودکشی نمی کنم. یا اگر پیداش کردم و خیلی دلش می خواست بمونه شهید مهید بشه، میذارم شهید مهید بشه . . ." » (فصیح، ۱۳۶۶: ۱۴۸)

افسوس خوردن برای شهادت عزیزان

در اسلام مرگ در راه خدا و شهادت بهترین و پسندیده ترین نوع مرگ است و مایه افتخار، سربلندی شهید و اطرافیانش می باشد. مرگ در راه خدا و رسیدن به مقام قرب الهی آرزوی بسیاری از رزمندگانی بود

که در طول هشت سال دفاع مقدس در مقابل دشمن ایستادگی کردند. اما از آنجا که در داستان های ضدجنگ موضوعاتی مورد توجه قرار می گیرد که کمتر توسط نویسندگان به آنها اشاره شده است؛ در رابطه با «شهادت» نیز نویسندگان به نارضایتی سایر شخصیت ها درباره شهادت عزیزانشان می پردازند. البته این نارضایتی و افسوس خوردن نیز ناشی از آن است که چه شهیدان در این آثار و چه خانواده های آنان اعتقاد و باور قلبی شدیدی نسبت به این موضوع ندارند و کسانی هم که شهید می شوند، اتفاقی و بدون انگیزه و هدفی مشخص به قافله شهدا پیوسته اند. در رمان «زمستان ۶۲» جلال پس از خاکسپاری منصور فرجام، به یاد او و تمام کسانی که خبر شهادتشان را شنیده می افتد و نسبت به اینکه آنان نیستند و اگر بودند حضورشان چه فوایدی داشت حسرت می خورد:

«کاش حالا اینجا بود (منصور فرجام) و آخر برنامه را برایم داده پردازی می کرد. اوضاع می تواند با بچه های مردم برنامه ریزی کند. یکی که می توانست یک واحد عملیات کامپیوتری را رهبری کند در جاده ی شلمچه توی لباس سربازی با موج انفجار تکه تکه می کند. محمد بچه ننه بوشهری را که می توانست برای شیلات جنوب از بندرعباس تریلی ببرد، در جبهه ی موسیان با ترکش از وسط نصف می کند. اصغر بنده خدایی را که می توانست در مزارع پیشاب چغندر بکارد در جزیره مینو منفجر می کند. احمد، داداش کوچک حاج آقا لواسانی را که می توانست معلم ریاضی مدرسه ی قم باشد در جبهه ی سومار از ناحیه ی سر و صورت متلاشی می کند. . . . همه توی قبرستان کنار منصور فرجام خوابیده اند.» (همان: ۳۹۴)

نتیجه

شهادت یکی از موضوعات محوری آثار ادبی و هنری جنگ و دفاع مقدس است و حجم زیادی از آثار این دوره ارائه دهنده این موضوع هستند. در این آثار شهادت تحت تأثیر آموزه های دین اسلام و الگوبرداری از شهدای صدراسلام و واقعه عاشورا تصویری قابل ستایش از شهید ارائه می شود. البته باید توجه داشت که این تصویر تنها ساخته ذهن خالقان این آثار نیست بلکه رزمندگان نیز در طول هشت سال جنگ تحمیلی با شوقی وصف ناشدنی برای پیوستن به جمع شهدای اسلام داوطلبانه به جبهه ها می آمدند و ترسی از مرگ به خود راه نمی دادند. شهادت در نظر آنان اوج تعالی و سعادتی بود که هر انسان آزاده ای می توانست به آن دست یابد. در آثار داستانی که با موضوع جنگ و دفاع مقدس نوشته می شد نیز نویسندگان تلاش می کردند با نشان دادن شور و شوقی که در رزمندگان برای شهادت وجود داشت؛ ضمن تقویت روحیه آنان، سایر مردم را نسبت به حضور شجاعانه در جبهه و مقابله با دشمن تهییج کنند. موضوع شهید و شهادت در آثار دفاع مقدس در حوزه شعر به صورت تشبیه، استعاره، نماد و . . . و در موضوعاتی همچون دلجویی از خانواده ی شهدا، توصیف لحظه شهادت و تذکر به مردم نسبت به فراموش کردن شهدا و در حوزه داستان به صورت موضوعاتی مانند چگونگی شهادت، خبر شهادت، تأثیر شهادت، خانواده شهید و . . . ارائه می شود.

اما در کنار آثاری که به شکلی ستایش آمیز از شهدا و موضوع شهادت یاد می کنند، در ادبیات جنگ شاخه ای به عنوان ادبیات داستانی ضدجنگ وجود دارد که به جنگ و تبعات و آثار آن با نگاهی منتقدانه می

نگرد و ویژگی های منفی و کمتر یاد شده ی آن را بیان می کند. نویسندگان این آثار در خصوص موضوع شهید و شهادت نیز نگاه خاصی دارند. البته موضوع شهید و شهادت در این آثار بسامد کمی دارند و تنها در برخی از داستان ها نمونه هایی وجود داشت، که ذکر شد. از جمله اینکه از نظر شخصیت های این آثار، شهادت مسأله ای افتخارآمیز که موجب مباهات و خشنودی افراد باشد نیست؛ بلکه شهادت تنها موجب از دست دادن فرصت های بی بازگشت زندگی می شود و مرگ افرادی را که می توانند در بخش های مختلف جامعه مفید واقع شوند در پی دارد. در این آثار افرادی که به شهادت می رسند به دلایلی متفاوت با آنچه مدنظر سایر رزمندگان است به جبهه آمده اند مانند دیدن مناطق باستانی، مهم و ارزشمند جلوه کردن در نظر دیگران و . . . و یا اینکه مرگ آنان به دست دشمن صورت نگرفته و آنان بر اثر اشتباهات رزمندگان ایرانی و بی اطلاعی شان درباره جزئیات عملیات و . . . به دست نیروهای خودی کشته شده اند. البته باید پذیرفت در میان خیل عظیم رزمندگان ممکن است افرادی نیز با انگیزه های غیر الهی و از روی هیجانات جوانی و سوء استفاده از موقعیت ها و امثال آن در جبهه حضور یافته باشند اما تکیه روی این موارد و توجه نکردن به اکثر افراد که با خلوص نیت در جنگ حاضر شده اند شاید چندان مقبول نباشد و شاید عیب و کاستی مهم این آثار نیز همین مسأله باشد.

منابع

-قرآن کریم، ترجمه حکیم الهی قمشه ای.

-افهمی، جواد (۱۳۸۸)، سوران سرد، تهران: انتشارات سوره مهر.

-حنیف، محمد (۱۳۸۸)، کند و کاوی پیرامون ادبیات داستانی جنگ و دفاع مقدس، پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدس، تهران: صریر.

-خامه خونین عشق(۱۳۶۸)، گزیده ای از اشعار سروده شده در زمینه دفاع مقدس، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ستاد امور جنگ، چاپ اول.

-دهقان، احمد (۱۳۸۳)، من قاتل پسرتان هستم، تهران: افق.

-رضوانی، علی اکبر (۱۳۶۲)، فلسفه شهادت، بی جا: هجرت.

-روانی پور، منیرو (۱۳۷۹)، دل فولاد، تهران: نشر قصه.

-سحابی، مهدی (۱۳۶۸)، ناگهان سیلاب، تهران: نشر الفبا.

-سعادت، مهدی (۱۳۹۱)، بررسی نماد و نمادگونه ها در شعر دفاع مقدس، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد.

ـ سلیمانی، بلقیس(۱۳۸۰)، تفنگ و ترازو: نقد و تحلیل رمان های جنگ، تهران، نشر روزگار.

- سنگری، محمدرضا.(۱۳۹۰)، ادبیات دفاع مقدس(مباحث نظری و شناخت اجمالی گونه های ادبی). تهران، صریر.

-شیرشاهی، افسانه(۱۳۹۰)، شعر مقاومت و دفاع مقدس، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

- صنعتی، محمد حسین.(۱۳۸۹)،. آشنایی با ادبیات دفاع مقدس. تهران، صریر.

-عبداللهی، اصغر (۱۳۶۰)، آفتاب در سیاهی جنگ گم می شود، بی جا: کار و هنر.

-غفارزادگان، داود (۱۳۷۵)، زخمه، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.

- فصیح، اسماعیل (۱۳۶۶)، زمستان ۶۲، تهران: نشر نو.

-فصیح، اسماعیل (۱۳۶۷)، ثریا در اغما، تهران: نشرنو.

-کوشان، منصور (۱۳۶۹)، محاق، شیراز: نشر شیوا.

-مجابی، جواد (۱۳۶۹)، شب ملخ، تهران: اسپرک.

-مدرسی، تقی (۱۳۶۸)، آداب زیارت، تهران: نیلوفر.

-مردانی نوکنده، محمدحسین (۱۳۸۹)، «تأثیر شهادت بر ادبیات مقاومت»، مجموعه مقالات فرهنگ عاشورایی و ادبیات پایداری، با مشارکت اداره کل جفظ آثار و ارزش های دفاع مقدس استان قم با همکاری سازمان آموزش و پرورش استان قم، قم: یاس نبی، زمستان ۱۳۸۹، صص ۳۴-۵۷.

تحلیل مؤلفه‌های شعر موج ناب
(با تکیه بر عناصر بومی در شعر هرمز علی‌پور)

دکترصادق جقتایی[۱]

استادیار دانشگاه ولایت

سیما منصوری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

دهۀ چهل از درخشان‌ترین مقاطع شعر معاصر فارسی محسوب می‌شود، زیرا در این دهه مکتب‌هایی همچون موج نو، شعر دیگر، شعر تجسمی، شعر حجم و... از درون شعر نیمایی سربرآوردند. در دهۀ پنجاه نیز شاعرانی چون آریا آریاپور، سیدعلی صالحی، سیروس رادمنش و هرمز علی‌پور، با حمایت کسانی چون منوچهر آتشی و اسماعیل نوری‌علاء و نیز تأثیرپذیری از دست‌مایه‌های بومی شعر هوشنگ چالنگی موج ناب را پدید آوردند. در این جستار ضمن اشاره به تاریخچه و بستر بالندگی شعر موج ناب، با کندوکاوی در مهم-ترین مجموعه شعر نرگس فردا که مانیفست این شعر به شمار می‌رود، بویژه شعر «اسمی»، به مؤلفه‌های اصلی آن یعنی ایجاز، ابهام، اسطوره، مرگ‌اندیشی، عاشقانه‌سرایی پرداخته‌ایم. سپس نقش عناصر بومی را در پیوند این مؤلفه‌ها بررسی کرده‌ایم.

دستاوردهای تحقیق نشانگر بی‌اعتنایی موج نابی‌ها به مسایل روز، ارتباط ابهام و ایجاز این شعر با گویش بختیاری، زمینی بودن اسطوره‌ها و پیوند مؤلفه‌های شعر موج ناب با فرهنگ بومی قوم بختیاری است.

کلیدواژه‌ها: موج ناب، عناصر بومی، اسطوره، پرنده، ستاره.

مقدمه

قرن چهاردهم شمسی در ایران به تبع ساختارشکنی‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی بعد از مشروطه، عصر زایش و نوشدگی در شعر بود. در حوزۀ شعر، این ساختارشکنی‌ها در سال ۱۲۹۹ شمسی در روزنامۀ آزادیستان با چاپ شعرهای تجددگرایانۀ شمس کسمایی، ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت و جعفر خامنه‌ای آغاز شد و با ظهور اندیشمندانۀ نیما به بار نشست. نسل‌های پس از نیما، این نوشدگی را نیازمند زایش و نوشدنی دیگر دانستند. دیگرانی که پس از نیما آمدند، شعر را با توجه به موسیقی درونی واژگان از وزن عروضی خارج کردند. در دهه‌های میانی قرن، شعر به نثر نزدیک‌تر شد و جریان‌هایی چون «شعر موج - نو»، «شعر تجسمی»، «شعر حجم»، «شعر دیگر» و «موج ناب» ظاهر شدند که هر کدام در طول جریان پیش از خود به حرکت درآمدند.

[۱]. joghatay.4551@gmail.com

نخستین بار منوچهر آتشی عنوان «موج ناب»را بر این جریان شعری نهاد و در سال ۱۳۵۵ در مجلهٔ تماشا، با چاپ شعری از آریا آریاپور، پیشگام موج نابی‌ها، این جریان را به جامعهٔ ادب معرفی کرد؛ او چنین نوشت: «سخن بر سر شعر بی‌وزن یا با وزن نیست ـ که حدیثی است کهنه ـ اینک و اینجا، سخن از شعر ناب است، در بیانی فشرده، که حشو را به غیبت می‌نشینند. شعری از حس‌ها و چگونگی گره خوردن‌شان با نشانه‌ها که عناصر طبیعت باشد. اما در اینجا، عناصر طبیعت نیز چنان با خیال و روح می‌آمیزند که بازشناخت‌شان از کلام دشوار است» (آتشی، ۱۳۵۵: ۱۲). برخی از تأثیر شعر هوشنگ چالنگی، شاعر موج نو، بر شعر موج ناب سخن می‌گویند و برخی پیوستن هرمز علی‌پور را در دههٔ پنجاه به جمع شاعران موج ناب در قوّت یافتن آن مؤثر می‌دانند. به هر حال شعر موج ناب، در نیمهٔ دوم دههٔ پنجاه و بنا به گفتهٔ هرمز علی‌پور (در گفتگویی با نگارندگان در آبان ۱۳۹۱) میان سال‌های ۵۷ ـ۵۳ بالید.

خاستگاه اصلی شعر موج ناب مسجدسلیمان است؛ شهری کوهستانی با آثار باستانی مربوط به دورهٔ ساسانی و بافت عشایری، با کوه‌های پر از گل‌های رنگارنگ و درختان بلوط و بادام و مزارع گندم و جو که شهر را در میان گرفته‌اند، با بوی غلیظ و آزاردهندهٔ نفت و گاز. خانه‌های مسجدسلیمان، شهر ماسوله را به یاد انسان می‌آورد؛ سقف هر خانه‌ای حیاط خانهٔ دیگری است، با معماری کاملاً سنتی. در شهر همه چیز درجه بندی شده است. «خانه‌های مدرن انگلیسی۲۰ فوتی، دو اتاقه، چهار اتاقه، بنگله، حتی بنگله‌ها هم درجه‌بندی بوده است. وسایل نقلیه نیز درجه‌بندی کارگری، تریلری، اتوبوس و تاکسی و...داشتند» (اسدپور، ۱۳۸۸: ۶). با نظر به این که موج نابی‌ها هر کدام به نوعی با زندگی چوپانی مرتبط بودند، این فضاها در شعر گروه موج ناب بازتاب نسبتاًگسترده‌ای یافته است.

در موج ناب واژگان، تعبیرها و تصویرهای بومی سبب انسجام این شعر شده است. بیشتر مؤلفه‌های شعر موج ناب نیز ریشه در عناصر بومی داشته یا با آن در ارتباط هستند. از آنجا که عناصر بومی تا حدودی با مشخصهٔ اصلی شعر شبانی یعنی واژگانِ هم‌پیوند با زندگی روستایی وشبانی، گره خورده‌اند و نیز در شعر موج نابی‌ها روحیه و رویکرد سیاست گریزی، پرهیز از پرداختن به مسایل اجتماعی و مرگ اندیشی به عنوان مؤلفه‌های اصلی پارناسین‌ها، فراوان دیده می‌شود. پیش ازپرداختن به مؤلفه‌های شعر موج ناب بایسته است باختصار به ارتباط این جریان ادبی با شعر شبانی و مکتب پارناس اشاره شود.

شعر شبانی و موج ناب

تری گیفورد شعر در مورد درختان شهر را نیز ادبیات شبانی می‌نامد چون در قیاس با چارچوب شهری بر طبیعت تمرکز دارد (گیفورد،۱۳۹۰: ۱۰). در زبان یونانی Idyll به معنی تابلو و تصویر کوچک است و در اصطلاح ادبیات فرنگی، شعر شاد و سادهٔ روستایی و شبانی را گویند. این نوع شعر کیفیتی غنایی دارد و گوینده در آن راجع به احساسات و تألمات خود سخن می‌گوید. از این رو اطلاق غزل به لحاظ جنبهٔ غنایی آن بر این قسم شعر بلامانع به نظر می‌رسد. درونمایه غزل روستایی بر محور توصیف مناظر روستا و زندگی بی‌آلایش شبانان و گریز از آن‌چه به نحوی به تمدن مربوط می‌شود، دور می‌زند (داد، ۱۳۸۵: ۳۵۳).

از جمله نشانه‌های اصلی در شعر شبانی، عناصر بومی مربوط به نوع زندگی روستاییان و چوپانان و همچنین شکل ظاهری حاکم بر این شعر (رعایت قافیه و موسیقی) است. البته در ادبیات ایران، نباید شعرهایی مانند سروده‌های بابا طاهر و فایز دشتستانی را با شعر روستایی و شبانی یکسان شمرد زیرا در این گروه از شعرها هیچ اثری از عناصر بومی مشاهده نمی‌گردد، به سخن دیگر توصیف، شرح و یا اشاره به طبیعت روستا و زندگانی روستایی و شبانی که در شعر شبانی هست، در شعر بابا طاهر و فایز دشتستانی یافت نمی‌شود و تنها استفاده از لهجه است که مخاطب را به تردید می‌افکند، در حالی که شعر شبانی شعر لهجه نیست. شعر پاستورال (شبانی یا روستایی) را در شعر نیما یا بهتر است گفته شود در نگاه نیمایوشیج و نزدیک‌تر به زمان خودمان، در شعر یدالله رویایی می‌توان مشاهده کرد. «رویایی شبان واژه‌هایش است، واژه‌هایی که چون گوسفند در مرتع محصوری می‌چرند، مرتع محصور یک شعر، مرتعی که به هیچ غریبه‌ای راه نمی‌دهد. شعری که از مرتع بیرون نمی‌آید.... شعر رویایی دعوت یک شبان به آب است. دعوت به خواندن است. این شعر پر از مغز و معنا و علف است. انگار به انتهای زبان رسیده است. اما ما تشنه برمی‌گردیم» (رؤیایی و الهوردی، بی‌تا: ۷-۶). گفتنی است که رویایی جریان شعر حجم را سکان‌داری می‌کند ومانیفست آن را در دو کتاب سکوی سرخ و هلاک عقل به وقت اندیشیدن نوشته است.

نشانه‌های شعر شبانی عبارتنداز: تغزل، غم و اندوه، عناصر بومی موجود در نوع زیست روستایی و شبانی، نگاه طبیعت‌گرایانهٔ ناتورالیستی به مفاهیم و واژگان زندگی چوپانی و روستایی، پرداختن به چوپان و غم و شادی زندگی چوپانی، البته با محوریت توصیف مناظر روستا و زندگی بی‌آلایش آنان. این مؤلفه‌ها کم و بیش در شعر شاعران موج ناب نیز دیده می‌شوند، شاعرانی با طبع چوپانی و علاقه‌مند و وابسته به نوع زندگی چوپانی و روایت‌گر آن. ازجمله تفاوت‌های شعر موج ناب با شعر شبانی، زبان اعتراض گونهٔ شاعر شبانی است و حال آن که این اعتراض برغم انقلابی بودن شاعران موج ناب و حضور در اجتماعات سیاسی، در شعرآنها نمود آشکاری ندارد؛ حتی در زادگاه و زیستگاه خود، مسجدسلیمان، نسبت به جلوه‌های زندگی مرفه ومدرن انگلیسی‌ها، نه تنها معترض نبوده بلکه شیفتهٔ آن نیز بوده‌اند:

– نشد چنان که می‌خواستم
این دشت به دیده بفشرم
نشد که برج ارغوان بویم (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۷).

– و در خموشی کامل
گویی نخستین پرنده‌ام
که مرده است بر خاک (همان، ۱۴۵).

پارناسین‌ها و موج ناب

«پارناس» نام کوهی است که بنا به اسطوره‌های قدیم یونان، آپولن خداوند شعر و نُه خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا بودند، در آن زندگی می‌کردند. وجه تسمیهٔ آن علاقه و گرایشی است که شعرای پارناسین به شعر به مفهوم قائم به ذات آن که هیچ هدفی جز کمال زیبایی خود ندارد، قائل بودند. این مکتب ادبی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم در فرانسه مقابل رمانتیسم ویکتور هوگو و لامارتین و بر ضد درونگرایی و جامعه‌دوستی هِنری پدید آمد(داد، ۱۳۸۵: ۸۸). مکتب پارناس شعر را از حالت ذهنی و انتزاعی خود دور کرده، آن را چون مجسمه‌ای خوش تراش به نمایش می‌گذارد. تی اس الیوت شاعر انگلیسی تبار، این رویکرد را چنین تعریف می‌کند: «تعالی هنرمند عبارت از جریان مداوم قربانی کردن خود و محو شدگی همیشگی منیت اوست. شعار «هنر برای هنر» یکی از اصول مهم این مکتب به شمار می‌آید» (همان، ۸۹).

«لکنت دولیل، سردستهٔ پارناسین‌ها، شاعر ناامیدی است که زندگی را یأس مطلق و علاج ناپذیر می‌داند. به عقیدهٔ او همه چیز عبارت از وهم و خیال وجریان بی‌پایان حوادث است. هیچ چیزی را نمی‌توان متوقف ساخت. هیچ چیزی وجود ندارد حتی خدا. فقط مرگ وجود دارد. خطابه‌هایی دربارهٔ مرگ و صدای توهم آمیزی که در اشعار او نسبت به زندگان بلند است، روح زخم خوردهٔ شاعر را به ما می‌شناساند» (سید حسینی، ۱۳۷۱: ۴۸۳).

کمال شکل، به لحاظ بیانی و نوع کلمات، نامتناهی بودن احساسات و عدم توجه به آرمان و هدف و در نتیجه گرایش شدید به غیرشخصی بودنِ شعر، زیبایی قافیه و وابستگی به آیین «هنر برای هنر»، از ویژگی‌های بارز مکتب پارناسین است. این ویژگی‌ها را در شعرشاعران موج نابی هم می‌توان دید. در شعر موج ناب هیچ رویکرد اجتماعی و سیاسی دیده نمی‌شود و شاعر این شعر تنها به خود و به زندگی خود می‌پردازد؛ زندگی-ای شخصی که در پیوند با زندگی روستایی وسرشار از فرهنگ و واژگان بومی مربوط به همان اقلیم است. شاعر موج ناب با نگاهی حسرت بار وستایش‌گر به زندگی مرفه و مدرن همسایگان خود، شعر می‌سراید. اگرچه زندگی مشقت‌بار بومی‌های شهر را در برابر نوع زیست انگلیسی‌های ساکن در مسجدسلیمان بی‌عدالتیِ آشکار می‌داند اما با این بی‌عدالتی مدارا می‌کند. شعر ناب در کمال ایجاز و تراش خوردگی سروده شده است.

مرگ باوری پارناسین‌ها را در محتوای شعرهای موج نابی هرمز علی‌پور می‌توان دید، با این تفاوت که خداوند به عنوان خالق مطلق در شعر هرمز علی‌پور و دیگر شاعران موج ناب حضوردارد؛ و از این رو امید به زندگی بعد از مرگ نیز دیده می‌شود:

– و معلوم نیست
کیست
بی اسب و خاکستر
این همه گیسو را
به تحفه می‌برد (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۳۴).

اشاره به گیسو در بند اول شعر و بعد از آن، سفیدی‌های کاغذ نقش واژگان شعر را بر عهده می‌گیرند؛ این سفیدی‌ها روشنایی عروج انسان را به نمایش می‌گذارند و بلافاصله پس از این سپیدی می‌گوید:

– بر آستان این غروب

که جز به خود نمی‌ماند (همان).

«غروب» نشان کوتاهی عمر انسان است که به مرگ می‌انجامد و شعر زندگی آدمی به پایان می‌رسد.

با وجود فضاسازی‌های مربوط به زندگی شاعر موج نابی که البته بیشتر زندگی مدرن فردگراست، و پیروی از شعار پارناسین‌ها (هنر برای هنر) و پرهیز از مسائل سیاسی – اجتماعی روز، شاعر موج ناب شاید حتی شخصی انقلابی (سیاسی) نیز باشد، اما شعرش را در اختیار سیاست نمی‌گذارد، و به عبارتی آن را به دست مسائل روز قتل عام نمی‌کند.

مؤلفه‌های شعر موج ناب

با وجود این که جریان «موج ناب» پی آمد «شعر حجم»، «موج نو» و «شعر دیگر» می‌باشد و در واقع زاییدهٔ جریان‌های شعری پیش از خود به شمار می‌آید و در دو بُعد زبانی و معنایی با آنها شباهت‌هایی دارد. با وجود این شباهت‌ها، ناهمانندی‌های ظریفی نیز میان آنها دیده می‌شود که از مشخصه‌های شعر شاعران این موج به شمار می‌آید که مایهٔ استقلال این جریان شعری است. باباچاهی در کتاب گزاره‌های منفرد در این خصوص می‌گوید: «از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر موج ناب می‌توان به رویکرد اجتماعی در شعر، فردگرایی، توجه به عناصر و واژگان بومی، خطه‌سرایی، ایجاز، لحن عاطفی، تصویرگرایی، کشف روابط جدید و تجریدی میان اشیا و ایجاد تصویر سوررئالیستی، گریز از وزن و گرایش به زبان نثر و تأکید بر تقطیع ویژه، دوری جستن از کلمات عادی و روزمره و فاصله گرفتن از مسائل روز اشاره کرد» (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۹۱۴).

امّا از آنجا که شعر موج ناب شعری است غیر متعهد و هم سمت و سو با پارناسین‌ها، بنابراین نمی‌توان رویکرد اجتماعی را از مؤلفه‌های این جریان شعری قلمداد کرد. همچنین گریز از وزن از جمله ویژگی‌هایی است که در شعر شاملو و شاعران بعد از او نیز دیده شده است و تنها اختصاص به جریان موج ناب ندارد.

نکتهٔ دیگر این که ویژگی‌های موج ناب همچون ایجازگویی، اسطوره‌پردازی و خطه سرایی، جدا از تعاریف معمول خود، در این مکتب به گونه‌ای متفاوت تعریف می‌شوند. اسطوره‌ها نیز اسطوره‌های زمینی و برگرفته از طبیعت پیرامون زیستگاه شاعر موج نابی است. دربارهٔ خطه‌سرایی نیز گفتنی است که در این نوع اشعار شاعر تنها به زادبوم اولیهٔ خویش، مسجدسلیمان، نمی‌پردازد، بلکه شاعر این جریان در هر محیطی، نگاه شاعر و تبع آن زبان او از آن محیط الهام می‌گیرد به عنوان مثال آریا آیاپور وقتی به تهران می‌رود، فضای شعرهایش آن چیزی می‌شود که در محیط زیست اوست:

– با یک بغل آواز می‌آیم

که فرشته در کوچه‌های شهر

با چراغ و آینه و انبوهی از گل سرخ
تو را می‌جوید (آریاپور، ۱۳۵۹: ۵۱).

در این شعر واژه‌های کوچه، چراغ وآینه برگرفته از فضای جدیدی است که شاعر متأثر از آن است. این واژه‌ها در شعرهای پیشین آریاپور و در شعرهای مسجدسلیمانی سایر شاعران ناب دیده نمی‌شود.

بازآفرینی حماسه و اسطوره، تغزل و طبیعت‌گرایی باعث رشد زبانی پدیدآورندگان این موج شده است. زیبایی و سلیس بودن زبان، روانی معنا، فخامت و استحکام کلام نیز از دیگر ویژگی‌های شعر موج ناب است و به نظر می‌رسد در این خصوص وامدار بزرگان هنر و ادب کلاسیک می‌باشد. اما شاخصه‌های بارز موج ناب که بیشتر معرّف این جریان شعری است، عبارتند از: عناصر بومی، ابهام، ایجاز، اسطوره، مرگ‌اندیشی، فاصلهٔ یک سطری بین پاره‌های شعر، عاشقانه سرایی و باستان‌گرایی(نحوی و واژگانی).

عناصر بومی

جنوب ایران به دلیل ارتباط با دریای آزاد از دیرباز در معرض فرهنگ‌های دور و نزدیک، اروپا، افریقا، هند، اعراب حاشیه خلیج فارس و دستاوردهای ممالک غربی بوده است. فضای استعماری جنوب، آمیختگی سنت و مدرنیته، رشد و گسترش صنعت نفت، ویژگی‌های فرهنگی خاصی را در این منطقه ایجاد کرده است، از جمله: ایجاد شهرهایی با مناطق مشخص کارگری و کارمندی و استفادهٔ بسیار از واژه‌های انگلیسی در گویش محلی.

موج نابی‌ها گرچه در شهر سکونت داشتند، اما به سبب ترس از نابودی فرهنگ اصیل ایلیاتی، روایت‌گر نوعی شعر روستایی بودند. نشانه‌های این نوع شعر همان واژگان بدوی و روستایی است که در سروده‌های موج نابی‌ها بیشترین حجم را به خود اختصاص داده است.

بنا به گفتهٔ آتشی «شعر موج ناب شعری از حس‌ها [است] و چگونگی گره‌خوردن‌شان با نشانه‌ها – که عناصر طبیعت باشد. اما در این جا، عناصر طبیعت نیز چنان با خیال و حس می‌آمیزند که بازشناخت‌شان از کلام دشوار است» (← شمس لنگرودی، ۱۳۸۴: ۴۲۸).

– آخر اگر چه شعر گاهی ستاره‌یی‌ست میان دستانم/ اما گاه نیز آن روستایی‌ام که حیرتش/ پر می‌کند/ تمام دنیا را» (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۸۶).

– صداقت چوب‌دستی کوچکی ست/ که سال‌ها/ با هی‌هی چوپانی دل/ گرگ را آشفته می‌نمود» (آریاپور، ۱۳۵۹: ۴۹).

ابهام

در شعر موج ناب واژگان بومی با رویکردی نمادین مورد استفاده قرار می‌گیرند. «نماد پدیده‌ای است که از پاره‌ای کلمات، اشکال، احجام، اشیاء، اعمال، علائم و احساسات تشکیل می‌شود. این عناصر تجسمی یا معنایی از مفهوم، پیام و یا رمزی سخن می‌گویند که مخاطب لازم است با معانی و مفاهیم آن آشنایی داشته باشد» (مددی، ۱۳۸۶: ۲۲). نماد سرشار از رمز است و استفاده از آن، در شعر ابهام ایجاد می‌کند.

– من اما مرده‌یی بودم/ بی‌آن که گوری را/ به تنگ آرم (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۴۶).

نیمایوشیج بر آن است که: «چیز عمیق، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست، وسعت است. این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه‌تر می‌کند. در عروق او، در نقطهٔ پرعمقی، آن چاشنی تلخ و شیرین زندگی را که او به خود و نا به خود به هوای آن می‌رود، می‌چشاند... شما بارها به آثاری برخورده‌اید که همین ابهام، آن‌ها را زیباتر ساخته و به آن‌ها قوهٔ نفوذ عمیق داده است... انسان نسبت به آثار هنری، یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل متفاوت باشد» (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۴۵).

«اسمی»
در این دیار که دیدگان
سرشار کرده است
از نام خویش و گیاهانی
که سایه‌سار مهتاب است
به گونهٔ مرغی به چهرهٔ خورشید
آگه به جان هر رازی است
چون آن پرنده نیز می‌خندد
از هر چه آسوده ست
جز پهنه‌های کیهانی
و آن هزار و یک گل که
بر فرق هزار و یک اختر
به خواب رفته ست
درین دیار اسمی ست نه چون اسم‌ها (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۴۶).

هرمز علی‌پور، شاعری است که با شعرهایش زندگی می‌کند یعنی شعر و وجود او با هم گره خورده‌اند. در شعر فوق تنها خود شاعر است که هستی دارد و تمام واژگان، خود شاعر هستند که نام‌های متفاوت به خود می‌گیرند و بر هم تأثیر می‌گذارند. سرانجام، شاعر به این نتیجه می‌رسد که نامی و واژه‌ای نیست که هستی شاعر [انسان] را بیان کند؛ پس به سفیدی‌های کاغذ پناه می‌برد. بنابراین در شعرش نوعی ابهام وجود دارد ولی این ابهام برابر با نفهمیدن شعر نیست بلکه کلیدهایی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و او را به فکر کردن وادار می‌کند. شاعر شخصیت مدرن فردگرایی است که تبدیل به گیاه و ماه می‌شود، همان گیاهی که نطفه‌اش را از ماه می‌گیرد و مانند ماه می‌شود تا نطفهٔ گیاه را در خود بپرورد و تبدیل به شعر کند. در سرودن شعر واژه‌ها به یاری او می‌آیند اما واژه‌ها نیز آن چیزی نیستند که در اصل مد نظر شاعر بوده‌اند. در

بند دوم پرندهٔ رازدان، به تعبیری خورشید یا گل خورشید یا خود شاعر است که راز آفرینش را می‌داند و قصد افشاگری دارد اما هیچ واژه‌ای توان یاری او را ندارد بدین جهت شعرهای بسیار می‌گوید یعنی هزار و یک گل می‌شود و بر فرق هزار و یک خورشید می‌خوابد به عبارتی انسان ـ شاعر دچار زایش شعر می‌شود. با وجود هزار و یک شعری که سروده هیچ کدام شبیه دیگری نیست؛ در حالی که همگی یک اسم یا واژه را می‌خواهند بسرایند و نمی‌شود، تا این که ناچار در پایان می‌گوید:

«درین دیار اسمی‌ست نه چون اسم‌ها».

واژه‌هایی که درک آن‌ها می‌تواند ابهام شعر را رفع کند و خواننده را از دنیای پر رمز و راز خود عبور داده، به روشنای معنی بکشاند، در بند نخست «گیاه» و «سایه‌سار مهتاب» است که اشاره‌ای به آفرینش دارد، در بند دوم که با سکوت شروع می‌شود، خورشید، راز و پرنده است و در سطر پایانی تفاوت پرنده را با فعل خندیدن نشان می‌دهد. این واژه‌ها، کلیدهایی است که می‌تواند در رفع ابهام و درک شعر به خواننده کمک کند.

ایجاز

«ولتر در جایی می‌گوید، راز ملال‌انگیزی کلام عبارت است از این که گوینده بخواهد همه چیز را خودش بگوید در واقع بلاغت واقعی- که بین اطناب ممل است و ایجاز مخل- در این دقیقه است که گوینده نه فقط بداند که چه باید بگوید مخصوصاً توجه داشته باشد به این‌که جز آنچه ضرورت قطعی دارد نگوید و چیزی را هم برای خواننده باقی بگذارد تا فهم و ادراک او نادیده گرفته نشود. در حقیقت کسانی که از این نکته غافل می‌مانند خواننده را وامی‌دارند که از روی تظاهر احیاناً به آثاری بیشتر ابراز علاقه کند که بیشتر، عقل و هوش او را به چالش می‌طلبند. زیرا فقط در چنین حالی است که خوانده می‌تواند حس کند فهم او هم به حساب می‌آید و حتی گویی در ایجاد حالتی که قصد شاعر القاء و تلقین آن است او نیز با خود شاعر همکار است و شریک» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۶۶).

در شعر ناب، بحث بر روی کوتاه و بلندی سطرها و ستون‌ها نیست؛ بلکه حرف اصلی تراش‌خوردگی شعرهای این موج است. در کمترین تعداد کلمه بیشترین حرف را گفته و هر کدام از شاعران شعرناب با توجه به توان و استعداد شعری خود رعایت ایجاز نموده‌اند. اما خیلی نمی‌توان تعریف ایجاز در شعر ناب را مطابق تعاریف ولتر و دیگران دانست. ایجازی که به شکل ننوشتن یا کوتاه نویسی تعریف می‌شود، فقط در شعرهای اولیهٔ علی‌پور است؛ در کتاب‌های بعدی علی‌پور طول سطرها بلند می‌شود ولی مخاطب احساس اطناب نمی‌کند.

- برق می‌زند لاک ناخن صبح
و من نباید این قدر به خورشید نزدیک می‌شدم. می‌فهمم
و البته می‌دانیم که می‌دانند ما می‌دانیم (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۴۵).

ایجاز در شعر موج ناب زاییدهٔ گویش بختیاری است. بیشترین حجم ادبیات در این گویش از آن تک-بیت‌های کهن است. شعرهای گویش بختیاری در هر موضوعی (طنز، شاد، مدح و مرثیه) غالباً تک‌بیتی هستند. حتی در ساخت صرفی و نحوی جمله در گویش بختیاری، کم‌گویی و گزیده‌گویی- برگرفته از نوع معیشت مردم بختیاری- مشاهده می‌شود. این نوع از ایجاز را می‌توان در شعرهای دههٔ پنجاه موج نابی‌ها مشاهده کرد از جمله در مجموعهٔ شعر نرگس فردا از هرمز علی‌پور، دل چه پیر شود، چه بمیرد از آریا آریاپور، بر سینه سنگ‌ها، بر سنگ‌ها نام‌ها از یارمحمد اسدپور، شعرهای سیروس رادمنش، رستم اله‌مرادی و عزت‌اله قاسمی دید.

- در ماه و در کلام/ این گریه مانده ست/ و مرده ست مدام/ جانی که عاشق درخت/ یا کشتهٔ زمین«(همان، ۳۱).

- از او/ تنها یک پلک کوچکی است/ که می‌سوزد در من/ پرنده‌ای که/ بر رف باد/ رخ به رخ ماه دارد» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۲۲).

اتفاق زبانی در شعر علی‌پور این است که تعریف دیگری از ایجاز به دست می‌دهد؛ چون معمولاً ایجاز را در اختصار واژگانی تعریف می‌کنند؛ اما می‌بینیم که سطرهای شعرهای علی‌پور روز به روز طولانی‌تر می‌شود و هیچ احساس اطنابی به ما دست نمی‌دهد و تعریف ایجاز را که از مؤلفه‌های شعر موج ناب است، به چالش می‌کشاند. علی‌پور بی آن که گسستی در جهان معرفتی شعر ناب ایجاد کند، در کتاب سپیدی جهان و اوراق لاژورد سطرهایش طولانی‌تر می‌شوند؛ شاعر درک شهود را در جزئیات زندگی می‌بیند و به همین دلیل وقتی می‌خواهد وارد آنها شود، باید از خیلی چیزها حرف بزند. وقتی شاعر به این سطرهای طولانی می‌رسد، لحن شخصی هرمز علی‌پور متولد می‌شود (← کرم‌پور، ۱۳۸۹: ۴).

اسطوره

از دیگر ویژگی‌های شعر موج ناب استفاده از اسطوره است، اسطوره‌هایی که نه مربوط به آغاز جهانند و نه مربوط به پایان آن، نه از موجودات مافوق طبیعی در آنها سخنی به میان می‌آید، و نه از رفتارهای خارق العاده، بلکه اسطوره‌هایی از جنس طبیعت، واقعی و زمینی. از جمله موضوعات چشمگیر و پرکاربرد در سروده‌های ناب سرایان، مسألهٔ مرگ و زندگی است که با نگاهی اسطوره‌ای و ابزاری طبیعی - بومی به تبیین و تحلیل آن پرداخته شده است.

در شعر «اسمی» واژه‌هایی مانند پرنده، خورشید، ماه، گیاه، عناصر طبیعی بومی هستد و شاعر از این عناصر استفادهٔ اسطوره‌ای نموده است. حتی می‌توانند ریشه در مهرپرستی داشته باشند چرا که در مهرپرستی پرنده نشان مرحلهٔ اول سلوک است (باقری، ۱۳۸۹: ۱۷۳).

در ابتدا گیاهی که نطفه‌اش در ماه قرار دارد با عمل گردافشانی در فضا به پرواز درمی‌آید، تبدیل به گل می‌شود، به سخن دیگرتبدیل به گل خورشید می‌شود، در واقع نطفهٔ گیاه مانند پرنده‌ای است که به اوج

آسمان‌ها رفته و شبیه گل روی خورشید می‌شود و تاریکی‌ها را از بین می‌برد و آنچه پنهان است را آشکار می‌کند و رها از هر چه در جهان و کیهان است، به مرگ می‌رسد یعنی خوابیدن گل خورشید بر فرق خویش (خورشید). در شعر فوق عناصر بومی، خود شاعرند مانند دست و پا و چشم و اندام‌های دیگر که درکنار هم وجود او را می‌سازند. گیاه، پرنده، خورشید، گل خورشید و ستاره که همان خورشید یا همان گل خورشید است، تخم آن در ماه وجود شاعر پرورده می‌شود. شاعر در ابتدای شعر «اسمی» نطفهٔ گیاهی در مهتاب بوده است که در فضا می‌چرخد و در بند دوم تبدیل به پرنده‌ای می‌شود که شاعر با زیرکی تمام، چهره‌اش را به خورشید یا گل خورشید تشبیه می‌کند که «آگه به جان هر رازی ست» و تاریکی‌ها را از بین برده و هر چه پنهان است را آشکار می‌کند و در سطر بعد می‌گوید این پرنده همان پرنده‌ای است که می‌خندد یعنی زبان خاص دارد و متفاوت از سایر پرندگان است. در این بند، شاعر از پرنده استفادهٔ اسطوره‌ای کرده است. پرنده «در هنر آفریقا، در میان بامباراها، تصویری است که به شکل نزاع پرنده و مار دیده می‌شود و نشانهٔ نبرد زندگی و مرگ است. پرندگانی چون کبوتر چاهی و اردک تصعید روح را نشان می‌دهند؛ کلاغ و قو نقش یک راهنما و پیک را بر عهده دارند» (شوالیه، ۱۳۷۹: ۲۰۶). «در زبان یونانی، کلمهٔ پرنده مترادف با علامت یا پیک آسمان بوده است. در آئین دائو جاودانگان به شکل پرنده تصور می‌شوند، و حتی به طور جامع‌تر پرندگان نماد مراحل معنوی و نماد فرشتگان و مرحلهٔ برتر وجود می‌باشند (همان، ۱۹۷).

– به گونهٔ مرغی به چهرهٔ خورشید
آگه به جان هر رازی ست
چون آن پرنده نیز می‌خندد

وقتی می‌گوید چون آن پرنده نیز می‌خندد، باوری اساطیری است مبنی بر این که پرندگان زبان خاص دارند و تمامی کلیدهایی که نام برده شد: گیاه، مار، پرنده و خورشید واژه‌هایی بومی هستند که همگی چون حلقه‌های زنجیر باعث همبستگی سطرها می‌شوند.

– از هر چه آسوده ست
جز پهنه‌های کیهانی
و آن هزار و یک گل که
بر فرق هزار و یک اختر
به خواب رفته ست

در بند سوم نیز از گل و ستاره می‌گوید که دو عنصر بومی‌اند. پرنده خود را از عرصه‌های کیهانی رها می‌یابد، متکثر شده تبدیل به هزار و یک گل و ستاره می‌شود و گل‌ها سر بر فرق ستاره می‌گذارند و می-خوابند. در این خواب که می‌توان آن را تعبیر به مرگ و عروج از عالم خاکی و رسیدن به جهان ملکوت کرد، پرنده تصویر روح است که از جسم می‌گریزد.

مرگ‌اندیشی

ایمان به تولد دوبارهٔ انسان و التفات به مرگ، در اندیشهٔ دینی شاعران موج نابی با بسامد بالایی مشاهده می‌شود. این اندیشه در واقع نگاه دیگری به شعر شبانی است.

– انار کودکی اینجاست/ کنار رودی سبز/ باغی با نام خسروانی‌اش/ و کودکان/ مرغابیان کوچک رودند (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۶).

– و در خموشی کامل/ گویی نخستین پرنده‌ام/ که مرده است بر خاک (همان، ۱۴۵).

– از گورها و سنگ‌ها
از خواب‌ها
که قدم‌گاه مرگند
بگذریم
از گل‌ها بیاموزیم
که می‌خندند در فصلی که می‌میرند
از بلوط‌های پیر
که در جوانه‌های‌شان دوباره زیسته‌اند
و ندیده‌ایم مرگشان را هرگز (قاسمی، ۱۳۸۰: ۶۷).

شاعر در همان حال که به مرگ می‌اندیشد، به جاودانی خود امیدوار است. در واقع نوعی امید به زندگی دیگر، به تولد پس از مرگ و رفتن از دنیای گل و بلوط‌ها، دنیایی که بلوط‌های آن عمر طولانی‌تری نسبت به انسان دارند و شاید در نظر شاعر جاودانه باشد زیرا پس از گذشتن از قدم‌گاه مرگ که همان گور و سنگ گور است، به بهار می‌رسد؛ یعنی تولد طبیعت، و شاعر آن را با خندهٔ گل نشان می‌دهد. تا زمانی که می‌خندد، زنده است؛ بعد از پایان خنده، دیگر عمرش به پایان می‌رسد. در سطر بعد به بلوط پیری می‌رسد که جوانه‌هایش شاعر را به یاد تولد پس از مرگ می‌اندازد. گور، سنگ نوشته، قدم‌گاه، گل، بلوط پیر همه از عناصر بومی‌اند. درخت بلوط دارای میوه‌ای با پوست بسیار سخت است و در سنگلاخ‌ها و گاه میان سنگی سخت ریشه می‌زند و رشد می‌کند که نشانه‌ای از سختی زندگی عشایر بختیاری است.

– و در خموشی‌ی کامل/ گویی نخستین پرنده‌ام/ که مرده است بر خاک»(علی‌پور، ۱۳۷۱: ۱۴۵).

– و معلوم نیست/ کیست/ بی اسب و خاکستر/ این همه گیسو را/ به تحفه می‌برد»(همان، ۳۴).

فاصلهٔ یک خطی بین بندهای شعر

«شعر تنها نوشته‌ای است که سپیدی‌های بین کلماتش، یا بیشتر از سیاهی خود کلمات مفهوم دارد و یا حداقل به اندازهٔ خود کلمات دارای معنا و مفهوم است»(براهنی، ۱۳۴۹: ۵۱۱). در شعر «اسمی» که پیش از این نقل شد، بند ابتدایی شعر اشاره به آفرینش می‌کند. آفرینش در شعر حاضر با واژگان بومی منطقه مورد بحث نمود پیدا کرده است. در این بند، رابطهٔ اساطیری گیاه و ماه مشاهده می‌شود که نطفهٔ گیاهان بر طبق

قصه‌های اساطیری در ماه است. پس از آن فضای خالی را مشاهده می‌کنیم که در این شعر کمک شایانی به انسجام شعر می‌کند. هر جا شاعر نیاز به حرف زدن احساس نمی‌کند، ذهن تحلیل‌گر مخاطب را به سطر سفید می‌سپارد و تا حدودی وظیفهٔ ایجاز را ایفا می‌کند.

در بند دوم تبدیل به پرنده‌ای می‌شود که شاعر با زیرکی تمام، چهره‌اش را به خورشید یا گل خورشید تشبیه می‌کند و «آگه به جان هر رازی ست»؛ تاریکی‌ها را از بین برده و هر چه را پنهان است، آشکار می‌کند. در سطر بعد می‌گوید این پرنده همان پرنده‌ای است که می‌خندد، یعنی زبان خاص دارد و متفاوت از سایر پرندگان است و باز هم به سطر سکوت، یعنی به سفیدی‌های کاغذ می‌رسد و جملهٔ بعد را با سکوت در برابر ویژه بودن پرنده و آفرینش انسان ـ شاعر، می‌سراید، در اصل واژگان از بیان آن چیزی که در ذهن و ضمیر شاعر حرکت می‌کند، قاصر هستند. در بند سوم شعر «اسمی»، پس از خواب یا مرگ شاعر که در ابتدا گیاه و ماه، بعد تبدیل به پرنده‌ای شده که چهره‌اش همچون گل خورشید است و رمزگشایی می‌کند، پرنده از نوعی خاص است که می‌خندد. در این سطر شاعر عناصر بومی را در تصویری سوررئالیستی ارائه می‌دهد و از جهان محسوسات جدا شده و در سرزمین سفید، روشن و ناشناختهٔ شعر پا می‌گذارد؛ به عبارتی، شاعر تن به سکوت می‌دهد، درست جایی که سطر سفید رساتر از واژگان به ساخت و درک مفهوم شعر کمک می‌کند. پرنده که رخساره‌اش شبیه خورشید است، آسوده از وجود کیهان‌ها، باز هم گلی است، گل روی خورشید است که بر فرق ستارگان خوابیده است یا به تعبیری مرده است؛ پس از مرگ، به سطر سکوت می‌رسد و شرط ایجاز و ابهام را به جا می‌آورد. سفیدی‌های کاغذ در بند پایانی به یاری سطرهای شعر می‌آیند. سفیدی‌های کاغذ هم نشان تفاوت انسان ـ شاعر با انسان‌های دیگر است و هم آرامش و سکوت پس از سرودن شعر است که این آرامش را با هیچ واژه‌ای نمی‌شود نام‌گذاری کرد و شبیه هیچ احساس راحتی نیست بلکه بسیار برتر از آن است و نیز به آرامش پس از مرگ نظر دارد.

پس از بند سوم، سطر را به سفیدی‌های کاغذ می‌سپارد که این سفیدی در اینجا معنای تفاوت خورشید با ستارگان دیگر و تفاوت پرنده مورد نظر را با پرندگان دیگر و در اصل تفاوت انسان ـ شاعر را با دیگر انسان‌هایی که هستند، نشان می‌دهد. سطر «درین دیار اسمی ست نه چون اسم‌ها» بصراحت این موضوع را بیان می‌کند، هم به واسطه‌ی واژگان که نام شاعر (شاعر در معنای کل) را چون سایر نام‌ها نمی‌داند و هم با نوع چینش واژگان و هم با سفیدی‌های میان سطرها که نشان تفاوت است و جای اندیشیدن را به مخاطب می‌دهد و ذهن او را به چالش می‌کشاند.

عاشقانه‌سرایی و لحن عاطفی

از جمله مؤلفه‌های شعر موج ناب روح غنایی و عاشقانه در متن شعر است. این مؤلفه به شکل جمله‌های احساسی و عاطفی بیان می‌گردد. محتوای شعرهای آریا آریاپور عاشقانه‌تر و عاطفی‌تر از دیگران است.

– آنجا که دل است/ خنجر به سینهٔ ماه می‌نشیند/ و چشم در آب‌های ناشناخته می‌میرد (آریاپور، ۱۳۵۹: ۵).

شعرهای یارمحمد اسدپور عاطفه‌ای غمگین اما امیدوار دارند:

– این گل/ که به نام عشق/ بر سینه‌ام می‌گذاری/ بر مزار دل نمی‌روید/ وقتی که سپری می‌شوم/ در یاد»(اسدپور، ۱۳۶۰: ۱۴).

– من عشق را نادان آمدم/ من آرامشم را در چشمان زنی یافتم/ که به زیبایی/ سهمناک بود» (همان، ۲۵).

شعر هرمز علی‌پور با وجود آن که سرشار از روحی عاطفی است اما نمی‌توان آن را شعر عاشقانه نامید؛ آنها محتوای عاشقانه ندارند بلکه تنها از لحن عاطفی برخوردارند:

– مرغ کهن که نوبت او بود/ به شعله در منقار می‌گفت/ که بر شکوفه‌های اقلیمی/ باید که دل سپرد (علی پور، ۱۳۷۱: ۲۷).

باستان‌گرایی

باستان‌گرایی یا هنجارگریزی زمانی آن است که شاعر از گونهٔ زمانی زبان هنجار می‌گریزد و صورت‌های صرفی یا نحوی را با مقاصدی معین به کار می‌بندد که پیشتر در زبان متداول بوده‌اند و امروزه این نوع کارکردها از گردونهٔ زبان خارج شده‌اند. استفاده از شکل قدیمی و مهجور کلمات، جابجایی ارکان جمله، کاربرد انواع جمله یا صفت‌ها و ضمایر به جای یکدیگر، از نمونه‌های باستان گرایی صرفی و نحوی است. در شعر شاعران موج ناب هر دو گونهٔ باستان‌گرایی با بسامدی نسبتاً بالا مشاهده می‌شود. شاید بتوان گفت تأثیر پذیری از زبان فاخر شاعران حجم گرا، شهرگریزی (با وجود داشتن زندگی مدرن در منطقه‌ای باستانی) و به تبع آن گریز از زبان معیار، از جمله عوامل رویکرد به چنین شیوهٔ بیانی است. در میان شاعران موج ناب، شعر سیروس رادمنش، آکنده از جلوه‌های آرکائیکی زبانی است. «سیروس رادمنش لحن شعر بیژن الهی را داشت که به نوعی مدرن است و تمایل شدیدی به واژگان آرکائیک دارد و در آن هم‌نشینی عناصر نامتجانس خیلی برجسته است...؛ [وی] از بنیانگذاران حقیقی شعر [موج] ناب بود... شعر او یک شعر زبان بود. کمتر کسی را دیدم که مثل او به موسیقی کلاسیک علاقه داشته است» (قاسمی،۱۳۸۷: ۵).

اینک چند نمونه از باستان‌گرایی در شعر موج ناب:

– که از دروازه‌های عشق/ جز پی گشت باد و،/ ارابه‌های باژگون (شمس لنگرودی، ۱۳۸۴: ۴۴۸)

کاربرد شکل باستانی کلمهٔ«باژگون»به جای«واژگون» در شعر سیروس رادمنش.

– و دیدگان مرگ/ مرا نمی‌بیند/ که جان اختران دارم/ از آسمان که می‌آیم (علی‌پور، ۱۳۷۱: ۷۰).

کاربرد واژهٔ باستانی«اختران» در عوض«ستارگان».

– تازه نیامدم این‌جا/ چون جوجکان که می‌چرخند (همان، ۶۷).

– چون نقش آهوان/ یا رخسار سادگان/ مادام که ماه به سایه‌پردازی ست (همان، ۳۳).

در دو نمونهٔ فوق دو کلمهٔ «جوجکان و سادگان» که امروزه با نشانهٔ «ها» جمع بسته می‌شوند، به شکل باستانی به کار رفته‌اند.

در شعر معاصر از جمله سروده‌های موج نابی‌ها، نمونه‌های دیگر باستان‌گرایی نحوی همچون جابجایی ارکان جمله و آوردن جمله‌های کوتاه پشت سر هم، با تأثیر پذیری از نثرهایی چون تاریخ بیهقی، فراوان دیده می‌شود:

– و بی‌صدا/ افسانه می‌شود زمین/ در گریهٔ انار (همان، ۷۱).

– و دیدگان مرگ/ مرا نمی‌بیند/ که جان اختران دارم/ از آسمان که می‌آیم (همان، ۷۰).

نتیجه

شعر موج ناب در دههٔ پنجاه پدید آمد. از بزرگان این جریان شعری می‌توان به کسانی چون آریا آریاپور، سیدعلی صالحی، سیروس رادمنش و هرمز علی‌پور اشاره کرد. مشخصه‌های بارز این جریان شعری عبارتند از: ایجاز، ابهام، اسطوره، عاشقانه‌سرایی، پرداختن به طبیعت، فاصلهٔ یک خطی میان پاره‌های شعر، مرگ‌اندیشی، همسویی و یا تأثیر پذیری از مکتب هنر برای هنر و شعر شبانی. علاوه بر این شعر موج ناب به مسائل روز اعتنایی ندارد و به همان زندگی روستایی و کارگری بسنده می‌کند؛ در واقع شعر را تنها برای شعر بودنش می‌سراید.

ایجاز شعر ناب را باید در موجزگویی گویش بختیاری جستجو کرد. ایجازی که حاصل کوتاه و بلندی مصراع‌ها نیست بلکه زاییدهٔ تراش خوردگی واژه‌ها در گویش اقلیمی بختیاری است. حجم عمدهٔ ادبیات شفاهی بختیاری را تک‌بیت‌ها و مثل‌های کوتاه تشکیل می‌دهد. ابهام موجود در شعر موج ناب نیز ریشه در نشانه‌هایی دارد که در میان بختیاری‌ها رایج است اما اغلب این نشانه‌ها را نمی‌توان با آوانویسی به نگارش درآورد. همهٔ مؤلفه‌های شعر موج ناب از شبانی بودن شعر گرفته تا پارناسین‌گرایی و ایجاز و ابهام حاصل از گویش بختیاری، ریشه در زبان و فرهنگ بومی دارد.

نگاه شاعران موج نابی به اسطوره‌ها و نمادهای اسطوره‌ای نگاهی اقلیمی و بومی است؛ مؤلفه‌های مرگ‌اندیشی و عاشقانه‌سرایی هم به واسطهٔ همان واژگان بومی بیان می‌شوند.

کتابنامه

- آتشی، منوچهر (۱۳۵۵). «اشاره»، مجلهٔ تماشا، سال ششم، ش۳۰۳.
- ـــــــــــ (۱۳۵۷). «شعرهایی از سیروس رادمنش»، مجله تماشا، ش۳۸۴.
- آریاپور، آریا (۱۳۵۹). دل چه پیر شود، چه بمیرد، بی‌نا، تهران.
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). از نیما تا روزگار ما، چاپ چهارم، جلد سوم، نشر زوار.
- اسدپور، یارمحمد (۱۳۶۰)، دل چه پیر شود، چه بمیرد، بی‌نا، تهران.
- ـــــــــــ (دی۱۳۸۸)، ماه‌نامهٔ ادبی ویژه شعر ناب، ش۱، ص۶ .
- باباچاهی، علی (۱۳۸۰). گزاره‌های منفرد ، چاپ اول، نشر سپنتا.
- باقری، مهری (۱۳۸۹). دین‌های ایران باستان، چاپ چهارم، نشر قطره، تهران.
- براهنی، رضا (۱۳۴۹). جنون نوشتن، چاپ اول، نشر رسام، تهران.

- داد، سیما (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، مروارید، تهران.
- رؤیایی، یدالله و آرش اله‌وردی (بی‌تا). «شبان گوسفندهای اخته»، مجلهٔ ادبی– انتقادی دستور، ش ۳.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳). شعر بی دروغ شعر بی نقاب، چاپ چهارم، نشر جاویدان.
- سید حسینی، رضا (۱۳۷۱). مکتبهای ادبی، جلد اول، چ دهم، تهران: نشر نگاه.
- شمس لنگرودی، محمّد (۱۳۸۴). تاریخ تحلیلی شعرنو، جلد چهارم، چاپ اول، نشرمرکز، تهران.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها (اساطیر، رویاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد)، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ج۲، نشر جیحون، تهران.
- علی‌پور، هرمز (۱۳۷۱). نرگس فردا، نوید، شیراز.
- قاسمی، عزت‌اله (۱۳۸۰). پشت پنجره یک دارکوب است، اکنون، تهران.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷). «رادمنش سرآمد شعر ناب بود» آنزان، سال دوم، شماره ۵۲، اهواز
- کرم‌پور، کورش (۱۳۸۹). «کارنامهٔ شعری هرمز علی‌پور»، آنزان، شماره ۱۳۷، اهواز.
- گیفورد، تری (۱۳۹۰)، ادبیات شبانی، عباس ارض‌پیما، چاپ اول، تهران: نشانه.
- مددی، حسین (۱۳۸۶). نماد در فرهنگ بختیاری، چاپ اول، مهزیار، اهواز.
- موسوی، سید هابیل (۱۳۸۷). «ما پنج نفر به شعر مدرن زمان خویش رسیدیم (گفتگو با یارمحمد اسدپور)»، نشریهٔ ندای بهبهان.

کاربرد فعل"شدن" در اشعار مختص به کودکان

مریم جلالی[۱]
استادیار دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

بخشی از اعتبار یک متن ادبی در ادبیات کودک بسته به داشتن تکنیک های ادبی و ساختار دستوری مناسب است؛ به این معنا که کاربرد صحیح و حفظ تعادل میان دانش زبانی و دانش ادبی، ستون های اولیه ی نثر و شعر کودک و نوجوان را تشکیل می دهد و هر چه اثر مخلوق برای این گروه از این عناصر بهره مندتر باشد، ارزشمندتر می شود. با توجه به متنوع بودن مباحث دستور زبان فارسی، ملاک های متفاوتی در تعیین سطح ساختمان دستوری شعر کودک وجود دارد. مبحث کاربرد افعال، یکی از این موارد است که به شکل جزیی و کلی قابل طرح و بحث است. از آن جا که فعل «شدن» کاربردهای گوناگونی در ساخت زبان فارسی دارد و به دایره ی شعر کودک به شکل وسیع راه یافته است و با توجه به این که اغلب به بهانه ی ساده پنداشتن جملات کودکانه در متن، گمان می کنند «شدن» در اشعار کودک به عنوان فعل ربطی به کار می رود، تلاش کردیم با بررسی جزیی این ساخت دستوری، جایگاه و بسامد کاربرد آن را در میان اشعار خردسال و کودک معین سازیم. در این میان پنج کاربرد برای فعل «شدن» تعریف شده است که از این مجموع، کاربرد فعل ربطی، ساخت مجهولی و همکرد فعل مرکب به ترتیب پر بسامدترین کاربردهای «شدن» در اشعار کودکان و خردسالان است.

کلیدواژه‌ها: شعر کودک، دستورزبان، کاربرد فعل «شدن».

۱- مقدمه

ادبیّات کودک دستاورد کشف مفهوم کودکی در جهان مدرن است و پدیده ای نوشتاری یا گفتاری است که می تواند با چشاندن طعم احساس و عاطفه به کمک الفاظ جذاب، پاسخگوی نیازهای کودکان باشد. در این میان زبان، نخستین پل ارتباطی ادبیات کودک با کودک است.

زبان از منظر ساختار در درجه‌ی نخست مجموعه‌ای از کلمات و ترکیبات و نشانه‌هاست که بر پایه‌ی قواعدی رایج و مأنوس در جمله‌ها برای رساندن معانی مورد نظر گوینده یا نویسنده به‌کار می‌رود (یوسفی، ۱۳۶۵: ۱۹۰). «واژه‌ها در حقیقت مصالح زبانی برای برقراری ارتباط هستند و اگر میان مجموعه‌ی آن‌ها میانگینی انتخاب شود که همه‌ی کودکان و نوجوانان یک گروه سنّی آن‌را بفهمند و استفاده کنند، واژگان پایه‌ی این گروه به‌دست می‌آید» (نعمت زاده، ۱۳۷۹: مقدّمه).

۱. Jalali_1388@yahoo.com

در دنیایی که بازی‌های متنوّع کامپیوتری، گسترده شدن حوزه‌ی تعامل اجتماعی کودکان و بالا رفتن سطح آگاهی عمومی کودکان، کاربرد زبان را در سنین مختلف، لحظه‌به‌لحظه وسیع‌تر می‌سازد تعیین محدوده‌ی زبان رسمی کودکان و ثبت تغییرات آن، هدفی عالی است که می‌تواند به ادبیّات کودک کمک کند.

آشناکردن کودک با ادبیات معیار و به نوعی زبان آموزی غیر مستقیم (کمپل،۲۰۰۳) می تواند یکی از اهداف تلویحی خالقان اثر در حیطه ی ادبیات کودک و نوجوان باشد. در این رابطه مک‌کارتی در انتخاب واژگان دقت در دو معیار را تاکید می کند: یکی دامنه ی کاربردی واژه و دیگری قابلیت یادگیری آن است (مک‌کارتی، ۱۹۹۰: ۸۹-۸۸).

ساختمان شعر کودک تلفیقی از واژگان، ترکیبات و آهنگ است؛ با این ترتیب در ساختمان شعر کودک، ستون و چارچوب اصلی شعر زبان و شمول واژگان درخورو مناسب ذهن کودک است. الیوت معتقد است زیبایی واژه در شعر نتیجه ی حسن انتخاب واژه و چینش ان ها در کنار یکدیگر است. بنابراین، واژه در شعرهم تنهایی قابل بررسی است و هم در ارتباط با واژگان دیگر. معیارهای زبانی غالبا در دانش زبانی می گنجند و از بررسی کوچکترین واحدهای زبانی که همان آواها هستند، شروع می شوند و به بزرگترین واحدهای زبانی یعنی جمله ختم می شوند.

ترکیبات شعری ساخته شده از واژه ها و اجزای متنوعی است. پرین معتقد است در شعر اجزا دست به دست هم می دهند تا مجموعه ی کامل ارائه دهند(پرین،۱۳۷۳: ۲۴). بنابراین در مجموع، انواع واژه های به کار رفته در شعرکودکان مهم است و دانستن اطلاعات در این زمینه کمک می کند تا بتوان محدوده ی استفاده از دایره ی واژگانی کودکان را تعیین کرد یا معیاری برای تمیز شعر مناسب فراهم آورد.

فعل « شدن» از افعال پرکاربرد در زبان فارسی است که نقش های متفاوتی را بر عهده دارد. تفکیک این نقش ها از یکدیگر با کمک معیارهای صحیح دستوری، توانش استفاده ی بهینه از این واژه را برای خلاقان و محققان ایجاد می کند. در این پژوهش برآنیم نمودهای «شدن» در اشعار کودکان را بازیابی کنیم. تاکید ما در نمونه برداری براشعارخردسالان وکودکان است.

۲- کاربردهای «شدن» در اشعار کودک

عنصر فعلی «شدن» کاربردهای متفاوتی در اشعار کودکان دارد. «شدن» در اشعار کودک گاه به صورت مستقل آمده و گاه با وند یا با اسم و صفت همراه شده است. به منظور بررسی دقیق تر، انواع کاربرد «شدن» را در ساختارهای ربطی، کمکی، فعل اصلی، همکرد فعل مرکب، ساخت مجهولی و ساخت عددی بررسی کرده ایم.

۲-۱- فعل ربطی یا اسنادی

فعل«شدن» می تواند با توجه به وابسته پذیری و ایجاد رابطه بین اجزای جمله، ربطی باشد. این فعل به تنهایی معنایی ندارد و فقط بین نهاد و مسند، اسناد و رابطه ایجاد می کند. در اشعار خردسالان این نوع فعل بسیار پرکاربرد است. به نمونه هایی اشاره می کنیم:

سرد بود /گرم شد /فصل زمستان گذشت /شد بهار /جلوه گر /بر همه جا کوه و دشت(رحماندوست، ۱۳۷۶: ۵).

یک هشت و یک هفت /یک هفت و یک هشت /شد رشته کوه /پایین آن دشت (همان،۱۳۸۸: ۱).

قدقدا جون مامان شده/ قد قد قد/ ببین چه مهربان شده/ قدقد قد... /هی بالاشو باز می کنه/ جوجه هاشو ناز می کنه(شعبانی، ۱۳۹۱: ۸۴).

نسیم شو نسیم شو/ برو میان دره ها/ برقص توی دره با/ صدای سبز بره ها(شعبان نژاد.۱۳۷۰ : ۱۱).

باران! سلام/ من آمدم/ از توی خاک/ بیرون زدم/ چک چک بیا/با قطره‌هات/تا گل شوم/ در زیر پات(کشاورز، ۱۳۸۶: ۲۵).

پدر آماده شد از من پرسید/ دوست داری که تو را هم ببرم/ گفتم آری ولی آنجا چه کنم/ مادرم گفت زیارت پسرم(محقق، ۱۳۸۶: ۱۰).

در میان بیست مجموعه شعر بررسی شده اغلب «شدن»ها فعل ربطی بودند.

۲-۲- فعل کمکی

افعال کمکی به همراه فعل تام می آیند تا زمان یا وجوه مختلف فعل را تکمیل کنند. «شدن» به معنای «امکان داشتن» یک فعل کمکی است. این نوع را فعل کمکی وجه ساز نیز می نامند. به همراه این فعل گاه، مصدر مرخم و گاه فعل با شناسه به کار می رود؛ مانند: این کتاب را می شود خواند. می شود بروم؟ به مثالی در اشعار خردسال و کودک اشاره می کنیم:

لباس عید گنجشک /حباب روی آب بود /گفت :حالا من چه کار کنم؟ /باید که فکر کار کنم /با داد و قال نمی شود /کارم به پیش نمی رود /چاره کار محبت است/ خنده و مهر و رحمت است(رحماندوست، ۱۳۸۹: ۱۵).

کاربرد فعل کمکی «شد» در اشعار کودکان بسیار اندک و نادر بود.

۲-۳ - فعل اصلی

هرگاه «شدن» در معنای رفت و آمد باشد، فعل اصلی به شمار می آید. با این تعبیر این نوع فعل در اشعار کودکان با توجه به زبان نرم، هیچ کاربردی ندارد.

معتقدم اگر معانی دیگری را با توجه به کاربرد «شد» در جمله برای آن در نظر آوریم، می توانیم برای این قسم، نمونه هایی داشته باشیم. دردستورزبان فارسی تحت عنوان جملات اسنادی ناقص، جمله هایی معرفی می شوند که گفته می شود فاعل یا مسند آن ها در اثر بدیهی بودن یا کثرت استعمال حذف شده است، مانند:«گرم شد، آفتاب شد، جنگ شد» که معتقدند در اصل «هوا گرم شد، آفتاب پیدا شد، جنگ برقرار شد»

است؛ این «شد»ها در دستور اسنادی شمرده می شوند؛ اما اگر کمی تامل کنیم «شدن» هایی که پیش از آن صفت قرار گرفته، می تواند اسناد ناقص باشد و آن ها که از اسم و «شدن» تشکیل شده است، اغلب می تواند معنای تام داشته باشد. برای مثال در"جنگ شد" «شد» به معنای «درگرفت»؛ آفتاب شد به معنای «فرارسید درآمد»؛ شب شد به معنای «فرارسید». به طبع اگر اسم در معنای استعاری به کار رود حکم صفت را می گیرد و «شد» در چنین شرایطی فعل ربطی محسوب می شود. مثلا: با دیدن زیبایی کسی بگوییم: «ماه شد». به معنای «زیبا شد». پس ماه درمعنای صفت است و در این جا شدن فعل ربطی و اسنادی است.

نمونه هایی از این کاربرد در شعر کودکان وجود دارد که به آن اشاره می کنیم:

اولی گفت: بهار شده/ دومی گفت :عید آمده/ سومی گفت: سفره هفت سین بیارین/ چهارمی گفت: گل بکارین(رحماندوست، ۱۳۸۸: ۱).

که در شعر بالا «شدن» به معنای «آمدن» است. یعنی بهار آمده است.

روزی بود، روزگاری بود /هر که به فکر کاری بود /یواش یواش بهار می شد /دوباره فصل کار می شد(همان، ۱۳۸۹: ۳).

«فصل کار می شد» به معنای «فصل کار فرا می رسید» است.

با این که شب سیاهه /خیلی قشنگه ماه /شب که می شه /هر کی می ره به خونه/(رحماندوست،۱۳۹۰ : ۵)

در شعر بالا نیز «می شه» به معنای «فرا می رسد» و می تواند فعل اصلی باشد.

اگر با این دید به فعل «شدن» نگاه کنیم، مصداق های فراوان اما تکراری در شعر کودک برای آن وجود دارد که غالبا مربوط به موتیف های طبیعت می شود. جاندارانگاری نقش مهمی در تکمیل تام سازی«شد»دارد.

۲-۴ همکرد فعل مرکب

در فعل مرکب دو واژه ی مستقل وجود دارد. غالبا واژه ی اول اسم یا صفت یا قید و واژه ی دوم فعل است. یعنی ترکیب یک جزء غیرفعلی با یک جزء فعلی مانند « پا شدن» برخاستن؛«بلند شدن» برخاستن؛ «روشن شدن» به کار افتادن، جزء اول فعل‌یار و جزء دوم همکرد نامیده می شود که از مجموع فعل‌یار و همکرد معنی واحدی دریافته می شود. وجه مشخص همکرد «شدن» این است که همچون عنصری صرفی به ترکیب فعلی هویت می دهد.

نمونه هایی از این کاربرد را در اشعار کودک ذکر می کنیم:

علی کوچولو تو کوچه/ قاطی بچه ها شد/کوچه پر از صدا شد (شعبانی.۱۳۷۷: ۲).

موتورش روشن شد/ نعره اش راه افتاد/توی جنگل پیچید/ بوی دود و فولاد(کشاورز،۱۳۷۷: ۳۰)

یه روز که پا شد از جاش/ درد پیچید توی پاش/ رفت برای مداوا/ پیش حکیم روستا(میرزایی، ۱۳۸۹: ۳-۴).

ماه نیست/ پس چه شد؟/مثل رنگ/خرد شد/تکه تکه شد/هر ستاره ای تکه ای/کو کجاست؟/ماه نیست/پس چه شد؟/ مثل برف/ آب شد/ چکه چکه چکه شد/ هر ستاره چکه ای (علا.۱۳۷۳ :۶).

آب شدن به معنای کوچک شدن است.

خدای من !کمک کن /حسابی بادش کنم /سوار بشم دور بزنم /بخنده، شادش کنم (رحماندوست، ۱۳۹۰: ۶)

در مجموعه ها ی بررسی شده، کاربرد «شدن» به صورت همکرد فعل مرکب در اشعار کودک بعد از افعال اسنادی قرار دارد.

۲-۵- مجهولی

مبحث معلوم و مجهول در ساخت زبان فارسی برخاسته از بررسی چگونگی رابطه ی فعل وفاعل است. اولین مولفه ی فعل برای مجهول واقع شدن این است که عامل به خودی خودی توانش انجام، نداشته باشد. در این رابطه مولفه های دیگری نیز وجود دارد. خانلری فعل مجهول را فعلی می داند که به مفعول نسبت داده می شود و مفعول در جایگاه نهاد قرار می گیرد(ناتل خانلری، ۱۳۸۴: ۸۵).

فرشیدورد اسناد فعل متعدی به فاعل و مفعول را یک جهت به شمار آورده و معتقد است که فعل متعدی مجهول، فعلیست که فاعلش مجهول باشد و فعل به مفعول صریح نسبت داده شود. او فعل مجهول را به دو شکل با صفت مفعولی و بدون صفت مغعولی معرفی کرده است(فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۴۳۱-۴۳۳). نوبهارمعتقد است برای مجهول بودن اثرگذار نیازی نیست که فعل ساخت ویژه ی مجهولی داشته باشد(نوبهار، ۱۳۷۲: ۳۲) بنابراین از آن جا که اثر گذار حذف می شود، از نظر بسیاری از زبانشناسان و گروه معدودی از دستورنویسان(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۱؛ جباری، ۱۳۸۲: ۸۲)، جمله در ساخت مجهول قرار می گیرد. فرشیدورد معتقد است گاه این افعال« به جای فعل مجهول» (فرشیدورد،۱۳۸۴: ۴۳۶)

به نمونه هایی از ساخت مجهولی با شدن در اشعار کودک اشاره می کنیم:

صفت مفعولی+ شدن

کودک زیبا و درخشان چو ماه/ زاده شد و مثل گل آمد ز راه(هاشمی، ۱۳۸۵: ۱۹).

اما چه فایده، شانس من /مثل در بسته شده /اوستا که کارش زیاد است /خسته شده، خسته شده(رحماندوست، ۱۳۸۹: ۱۶).

کفر زمانه خم شد /در پیش پیکر تو /بت ها شکسته شد از /الله اکبر تو (همان، ۱۳۷۶: ۳۱)

غنچه خوب و نازنین/ چرا چنین نشسته‌ای/ بسته شده لبان تو/ ساکت و دل‌شکسته-ای(رحماندوست،۱۳۷۹: ۴)

فعل مجهول بدون صفت مفعولی:

مورچه ریزه نمیره /با این که خیلی ریزه/ خداجونم، خوب میدونم /برای مادر پدرش عزیزه /میگن به قربون چشات /قربون شیش تا دست و پات /یواش یواش را میره و کار میکنه /دونه رو انبار میکنه /نکنه یه بار زیر پاهام له بشه(رحماندوست ، ۱۳۹۰: ۴۰).

وقتی منو می بینه/ من چشامو می بندم/ خواب می زنم خودم رو /باز تو دلم می خندم/ مامان منو می بوسه/ یهو چشام وامی شه/ روی لب مامانی/ یه غنچه پیدا می شه(شعبانی، ۱۳۹۱: ۸۲).

در تشخیص «شدن» مجهولی از اسنادی، گروهی نیز معتقدند در زنجیره های اسم/ صفت+ شدن(بودن) هرگاه بتوان (بودن) را جایگزین (شدن) کرد، فعل، مجهول شمرده نمی شود و اسنادی است(طبیب زاده، ۱۱۵- ۱۱۹). برای مثال:

الف) هوا گرم شد.

ب)هوا گرم بود.

جمله ساخت مجهولی ندارد و جمله ی الف، مجهول نیست و می توان در فعل اسنادی جای «شد» را با «بود» عوض کرد. به علاوه فعل زمانی مجهول به شمار می آید که عامل به خودی خودی توانش انجام نداشته باشد؛ اما در مثال زیر چنین امکانی وجود ندارد: جوانان در جنگ کشته شدند.

در تکمیل سخنان فوق، دبیرمقدم معتقد است که فعل «شدن» دارای دو ساخت متفاوت مجهول و ناگذراست؛ این ساخت اگر در افعال ارادی باشد و جایگزین فاعل در انجام دادن آن اختیار داشته باشد می تواند مجهول به شمار آید(دبیرمقدم، ۱۳۶۴: ۴۳). برای مثال «گل ها توسط گرمای شدید پژمرده شد» یک جمله ی مجهول است. اما وقتی، اثر گذار و اثر پذیر در یک مرتبه قرار می گیرند، برای مثال:

الف) برگ درخت جدا شد.

ب) باد برگ درخت را جدا کرد.

در مورد الف برگ می تواند به خودی خود از درخت جدا شود یا باد می تواند برگ را از درخت جدا کند. بنابراین نگاه، در مثال الف «شدن» هم نشان مجهولی می تواند باشد و هم ناگذرا بودن یک فعل باشد.

تنها مشکلی که در ادبیات کودک و نوجوان و اشعار در این زمینه ایجاد می شود، بحث جان بخشی به موتیف ها یا برخی عناصراست. در چنین شرایطی نمی توان گفت که جانشین فاعل به خودی خود توانش انجام کاری را دارد یا خیر. زیرا در جانبخشی این فرض وجود دارد که چنین توانشی وجود دارد. برای نمونه در:

نور می شود نهان /پشت توده های ابر /سرد می شود زمین /زیر سایه های ابر/(رحماندوست، ۱۳۷۶: ۲۱).

گویی نور، مانند موجودی که جان دارد، خود توان پنهان شدن را دارد.

کاربرد این ساختار در اشعار، پس از کابرد همکرد فعل مرکب است.

۲-۶- ساخت با عدد

در این ساخت، «شدن» با عدد، همراه می شود(گلفام و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۵۵). در جمله ی «من نوزده شدم» عدد را نمی توان به فاعل نسبت داد زیرا در صورت نسبت دادن، باید بتوانیم جای «شد» را با «بود» و« است » بدون تخریب معنا عوض کنیم و با انجام این کار جمله های زیر تولید می شود: «من نوزده هستم»؛

«من نوزده بودم» که معنا نمی دهد. با توجه به مجموعه اشعاری که در منابع ذکر شده است، کاربرد این نوع از «شدن» در اشعار خردسالان وکودکان دیده نشد اما امکان استفاده از این ساخت وجود دارد.

۳- نتیجه

ساختمان شعر کودکان تلفیقی از واژگان، ترکیبات و آهنگ است؛ با این ترتیب در ساختمان شعر کودک، ستون و چارچوب اصلی شعر، زبان و شمول واژگان درخور و مناسب ذهن کودک است. با بررسی کاربرد «شدن» در اشعار کودک، انواع، چگونگی کاربرد و بسامد تقریبی آن، نمایان می شود. فعل« شدن» از افعال پرکاربرد در زبان فارسی است که نقش های بسیار متفاوتی بر عهده دارد. «شدن» به صورت های مختلف در شعرفارسی کودک ظاهر شده‌است. این پدیده ی دستوری در تقسیم بندی های ساختاری فعل ربطی، کمکی، اصلی، همکرد فعل مرکب، ساخت مجهولی و ساخت عددی قرار می گیرد با توجه به بحث جان بخشی به موتیف ها در شعر کودک، می توان برخی از «شدن»ها را در اشعار کودک به عنوان فعل اصلی به شمار آورد. به علاوه افعال مجهول که با «شدن» همراه هستند، می توانند با صفت مفعولی و بدون آن همراه باشند که برای تشخیص فعل مجهول«شدن» بدون نشانه ی صفت مفعولی از افعال ربطی یا مرکب، می توان از جابه جایی فعل «شد» به «بود» و «است» استفاده کرد. در میان کاربردهای «شدن» در ابتدا کاربرد فعل ربطی و پس از آن ساخت مجهولی سپس همکرد فعل مرکب به ترتیب در اشعار کودک رایج بوده است.

کتابنامه

- پرین، لارنس. (۱۳۷۳). درباره شعر. ترجمه فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات.
- جباری، محمد جعفر.(۱۳۸۲). « تفاوت مجهول در زبانهای فارسی و انگلیسی»، مجله زبانشناسی، شماره 35 صص 78– ۹۴.
- دبیر مقدم، محمد. (۱۳۶۴). «مجهول در زبان فارسی». مجله زبانشناسی. شماره ۱. صص ۳۱– ۴۷.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۸۷). بابا آمد، نان آورد. تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوان.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۸۸). پنج تا انگشت بودند که...غذاها.تهران: انتشارات پیدایش.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۹۰). ترانه های نیایش.تهران: انتشارات افق.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۷۶). چشمه نور.تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان.
- رحماندوست، مصطفی(۱۳۷۹). فصل بهار بنویس. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۸۹). لباس عید گنجشک.تهران: انتشارات حوا.
- شعبانی، اسدالله. (۱۳۹۱). خرمن شعر خردسالان. تهران: توکا.
- شعبان نژاد،افسانه.(۱۳۷۲). یک کاسه شبنم.تهران :مدرسه.
- شعبانی، اسدلله. (۱۳۷۷). علی کوچولو کلاغ شد. تهران:قدیانی.

- طبیب زاده، امید. (۱۳۸۵). ظرفیت فعل و ساختهای بنیادین جمله در فارسی امروز؛ پژوهشی بر اساس نظریه دستور وابستگی. تهران: نشر مرکز.
- علا، افشین. (۱۳۷۳). یک عالم پروانه.تهران:رویش.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۴). دستور مفصل امروز بر پایه زبانشناسی جدید. تهران: سخن.
- کشاورز، ناصر. (۱۳۸۶). آسمان دریا شد. تهران: قدیانی.
- کشاورز، ناصر. (۱۳۷۷). میوه هایشان سلام، سایه هایشان نسیم. تهران: قدیانی.
- گلفام، ارسلان، سحر بهرامی خورشید؛ آری ورهاگن. (۱۳۹۰). فضای معنایی فعل «شدن» در زبان فارسی؛ نگرشی شناختی. پژوهش های زبانی و ادبیات تطبیقی. ش ۴. صص ۱۴۵– ۱۶۷.
- محقق جواد.(۱۳۸۱). در خانه ی ما. تهران: سوره مهر.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸۴). دستورزبان فارسی. تهران: انتشارات توس.
- نعمت‌زاده، شهین.(۱۳۷۹). طرح پژوهشی شناسایی واژگان پایه دانش آموزان دوره‌ی ابتدایی. تهران: سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش.
- نوبهار، مهرانگیز. (۱۳۷۲). دستورکاربردی زبان فارسی. تهران:راهنما.
- هاشمی، سید سعید.(۱۳۸۵). بهار در بادیه. تهران: کانون پرورش فکری.
- یوسفی، غلام.(۱۳۶۵). «افراط و تفریط و اعتدال در نگارش فارسی». مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی، زبان علم. مرکز نشر دانشگاهی. صص ۱۸۲–۱۹۰.
- Campbell.P.S&scott-kassner,C.(2003.music in childhood :from preschool thorough the elementary grades .New York: sdhirmer books.summery.
- McCarthy, M. (1990).vocabulary. Oxford: oxford university press.

زیبایی‌شناختی ایثار و شهادت
در «چهار قطعه شعر» محمّدحسین شهریار تبریزی

مریم جلالی کندلجی[۱]
دانشجوی دکتری علوم و تحقیقات خراسان رضوی
فهیمه مشایخ کندسکلا
هیئت علمی دانشگاه آزاد واحد چالوس
مریم کیانی پور
دانشجوی دکتری علوم و تحقیقات خراسان رضوی

چکیده

این تحقیق برآنست تا زیبایی‌شناختی ایثار و شهادت را در شعر شهریار بررسی نماید.شهریار شاعر غزل-سرای معاصر نسبت به شاعران هم‌عصر خویش به موضوع انقلاب و شهید و شهادت در سطح وسیعی پرداخته‌است. زیبایی و نمود این اشعار بیشتر از لحاظ موسیقی کناری و استفاده از ردیف شعری در سطح بالا، به کاربردن آرایه‌های لفظی در حدّ وفور و قابل تأمّل، به کارگیری وزن عروضی متناسب با محتوای اشعار، پیوند محکم‌تر صورت و معنا و غنای فراوان اشعار در بعضی بیت‌ها است. عاطفه و تخیّل و تصاویر عینی و ملموس و جاندار و تصاویر تشبیهی از عوامل دیگر زیبایی شعر ایثار و شهادت شهریار است.

کلیدواژه‌ها: ایثار و شهادت، شعر شهریار، زیبایی شناختی، موسیقی، تصویرسازی.

مقدّمه

زیبایی واژه‌ای است که افراد متناسب با معیارهایی که خود در نظر دارند برای آنچه مایه‌ای از لذّت را برای آنان فراهم می‌کند؛به کار می‌برند و این معیارها نزد صاحب‌نظران درهر عصر و دوره‌ای متفاوت بوده-است.«زیبایی‌شناسی بر چیزی محکم استوار نیست کاخی است پا در هوا» (ولک،۱۳۷۷:۴۲:ج۴). زیبایی‌شناختی یکی از رشته‌های فلسفه و قابلیّتی است برای درک بهتر اجسام و باعث تغییر در نگرش انسان می‌گردد.در بین انواع هنر، شعر هنری کلامی است و به واسطهٔ نقش ارتباطی زبان، خیلی بیشتر و بهتر از هنرهای دیگر می‌تواند با مخاطب پیوند برقرار بکند و با انواع زیبایی‌ها عجین شود.در این میان بیان زیبایی-شناختی شعر ایثار و شهادت نیاز به قلم فرسایی‌های آزگار دارد چرا که شهدا از خود عبور می‌کنند و جان خویش، عزیزترین و شیرین‌ترین سرمایهٔ خود را در راه وطن و مردم کشور خویش تقدیم خدای خویش می‌کنند؛ حال اگر شاعری از این همه ایثار و فداکاری تأثیر بپذیرد و ترانه سرایی خود را به این عرصه بکشاند خود را به این قطار پربار و سراسر جانفشانی رسانده‌است.

[۱] mjalali482@yahoo.com.

شهریار یکی از شاعرانی است که احساسات پاک و پرمهر و محبّت و تخیّل و ذوق خویش را برای نغمه-سرایی در این عرصه از روی صفا و اعتقاد قلبی به کار مـی‌گیرد.او از شاعـران متعهّدی است کـه غم وطن را همگام با غم‌های دیگرش بر دوش حمل می‌کند و نسبت به روزگار و جامعه‌ای که در آن زیست می‌کند؛ بی تفاوت نیست.او در دیوان خویش«سی‌وهفت»قطعه شعر دربارهٔ انقلاب اسلامی، جهاد، شهید و شهادت دارد که بعضی از این قطعه‌ها ارزش ادبی والا و کم‌نظیری دارند همچون: سلام ، پرواز شهیدان ، شکوفه های شهیدان ، شهید زنده ، جام شهادت و... . و در همهٔ این‌ها اعتقاد قلبی و نیّت صادقانهٔ شاعر را آشکارا می‌بینیم.

شهریار غزل‌سرای معاصری است که شهرت او در میان خاص و عام بیشتر از جهت غزل‌ها و«منظومهٔ حیدربابایه سلام»او است؛ امّا به جهت مصادف شدن روزگار شاعر با حوادث مهمّ کشور و احساس مسئولیّت او نسبت به اتّفاقات جامعه می‌بینیم که او دِین خـود را نسبت به ایـران و مردمانش به خوبی ادا می‌کند. از احساس هر شاعر مـی‌توان به نظام فکری او پـی‌برد. وقتی مخاطب اندیشه و نگـرش خو را با افکار و انـدیشه‌های شاعـر در یک جهت ببیند در همان فضای عاطفی قرار می‌گیرد که شاعر در آن سیر می‌کند و آن وقت شعر شاعر را از آنِ خود می‌داند و با آن زندگی مـی‌کند.او در دوران انقلاب و جنگ تحمیلی ساکت نمی‌نشیند و از آن اتاق ساده و صمیمـی‌اش به گسترهٔ وسیعی می‌اندیشد و مسائل گوناگونی را که مردم و جامعه درگیر آن هستند؛ لمس می‌کند و زمانی از پرداختن به آنها فروگذاری نمی‌کند .

واژه‌ها، ترکیب‌ها و تصویرهای هر اثر ادبی، اجزا و عناصر آن اثر ادبی را تشکیل می‌دهند. هرچه پیوند و ترکیب این عناصر با هم بیشتر و قوی تر باشد، استواری آن اثر بیشتر خواهدبـود .

در تصویرهای هنری نیز چنین است هر چه تناسب تصویر با جایگاه قرار گرفتنش بیشتر باشد و هر چه عناصر تشکیل دهندهٔ آن تصویر، بهتر بتوانند آن صحنه را مجسّم‌تر جلوه دهند؛ پیوند هنری اثر، افزایش یافته و در نتیجه آن اثر از نظر ساختاری پیوند محکم‌تری خواهدداشت.آواها، واژه‌ها، ترکیبات، موسیقی شعر و صور خیال، عاطفه و احساسات شاعر از موارد دیگر برای زیباسازی شعر محسوب می‌شوند. همهٔ موارد یاد شده همواره از ویژگی‌های سروده‌های موفّق شاعران نامدار ایرانی است که با توجّه به دوره‌های گوناگون شعر شهریار می‌توان رگه‌های عوامل زیبایی‌ساز را در شعر او جست و آن‌ها را تحلیل نمود .

حال به بیان برخی از این پیوندهای هنری میان واژگان و ترکیبات و تصویرها و واژگان و ترکیبات زیبا و موسیقی شعر او در بخش«انقلاب اسلامی و شهریار»می پردازیم:

زیبایی شناخت ایثار و شهادت در شعر شهریار

قطعهٔ سلام

شاعر در شعر«سـلام»که آن را به سبک اشعار حماسی می‌سراید؛از اوّل تا پایان آن، عقیده و نیّت قلبی خویش را نسبت بـه همهٔ ایثارگران اعم از جنگجویان و رزمندگان جبهه و جنگ، زنان و مردان و کودکان پشت جبهه ابراز مـی کند و به بعضی از منطقه‌های جنگی چون بستان و هویزه سر می‌زند و از شهیدان

بزرگی چون رجایی، باهنر، چمران، شریعتی، مفتّح و فلّاحی نام می‌برد و شکوه و عظمت هر کدام از آن ها را ذکر می‌کند.این محبّت قلبی شاعر نسبت به شهیدان و رزمندگان و تشویق آنها به جهاد با دشمن که بیان‌کنندهٔ جهت اندیشهٔ او و نشان غلیان درونی اوست؛ آن چنان با شدّت همراه است که برای بیان اوج احساسات خود در چهار بیت اوّل اصلاً فعلی نمی‌آورد و در بیت های بعدی نیز تقریباً نصف ابیات قصیده بی فعل‌اند؛ خصوصاً در بیت‌هایی که با واژهٔ«سلام»آغاز می‌شوند هیچ فعلی نیاورده است و این،اغراق را در وصف تصویر بیشتر می‌کند و لحن حماسی بیت‌ها را در ذهن خواننده بیشتر و بهتر القا می‌کند :

سلام ای جنگجویان دلاور　　نهنگانی به خاک و خون شناور
سلام ای صخره های صف کشیده　　به پیش تانک های کوه پیکر
صف جنگ و جهاد صدر اسلام　　صف عمّار یاسر ، مالک اشتر
به قرآن وصف او بنیان مرصوص　　صف مولاعلی ، سردار صفدر

(دیوان ، ب۴-۱،ص۱۱۳۲)

به کارگیری وزن عروضی متناسب(مفاعلن مفاعلن فعولن)با محتوای شعر یکی دیگر از زیبایی‌ها و هنرهای به کار رفته در این شعر است و تصویرهای ساخته شده در بیت‌ها را مقاوم تر و باشکوه‌تر نشان می-دهد؛ که عرب نیز بیشتر سرودها و آوازهای خود را در این بحر سروده است .

سلام ای صخره های صف کشیده　　به پیش تانک های کوه پیکر

(دیوان ،ب۲،ص۱۱۳۲)

پی‌درپی‌آمدن هجاهای بلند(U---U---U--)صلابت و سنگینی جنگجویان را که چون صخره‌هایی پیش تانک‌های کوه‌پیکر صف کشیده‌اند؛ بهتر نشان می‌دهد و طول صف جنگجویان را به صورت به‌هم پیوسته و تسلسل وار به تصویر می‌کشد.شاعر در بیت بالا فضای واحدی را به تصویر می‌کشد و واژه‌های بیت با صحنهٔ مورد وصف تناسب دارند و در کنار یکدیگر در این بیت خوش نشسته‌اند.نیاوردن فعل در این بیت و کاربرد«صخره‌ها»به استعاره از«رزمندگان» زبان شعر را تعالی بخشیده‌است و اغراق را افزایش داده است و این ویژگی در چند بیت دیگر این قصیده نیز دیده می‌شود که شاهبازان شکاری، حماسه آفرینان،سرچشمهٔ نور، فاتح، به خون آغشته و...را در معنای مجازی آورده است.

چینش کلمات«صخره، صف کشیده، تانک های کوه پیکر»در کنار هم علاوه بر پیوند واژگانی، صحنه و میدان ملموسی را به وجود می‌آورند که ذهن و تخیّل انسان را با خود به تماشا می‌برد و هر کدام از رزمندگان را چونان صخره‌ای در مقابل هجوم تانک‌های دشمن نشان می‌دهد که شکست ناپذیرند.

تکرار واج های/ص و ک/در این واژه‌ها علاوه بر ایجاد زیبایی هنری و موسیقی درونی در بیت، ارتباط عناصر بیت را محکم‌تر و استوارتر کرده است.

گاهی شاعر احساسی را که می‌خواهد به مخاطب منتقل کند از ساده‌ترین شکل هم نشینی واژه ها یعنی ترتیب معمولی آن‌ها کمک می‌گیرد که نوعی زیبایی هنری محسوب می‌شود مانند دو بیت زیر :

شـهـادت بـرتـريـن معـراج عشـق اسـت گـهـش پـروازی از جـبـريـل بـرتـر
ولـيّ الله اعـظـم بـا شمـاهـاسـت مـلائـک در رکـابـش يـار و يـاور
(همان، ب١١-١٠،ص١١٣٢)

زیبایی واژه معمولاً در بافت شعر خود را نشان می‌دهد و زمانی که با سایر ارکان شعر و عواطف و تخیّل شاعر هماهنگ باشد؛ حُسن گزینش شاعر بر خواننده بیشتر آشکار می‌شود مثلاً در بیت زیر کلماتی که مطلع هم آوا دارند «دود و درآویزد و دل و دادار داور» خود نوعی موسیقی است:

صـفـی کـانـجـا میـان آتـش و دود در آویـزد دل از دادار داور
(دیوان،ب۶،ص١١٣٢)

در بیت بالا واژه‌های«آتش و دود»با هم تناسب کارکردی دارند و از سوی دیگر با توجّه به مفهوم بیت چون رزمندگان همیشه به خداوند توسّل دارند؛ شاعر نیز به نوعی هنری و زیبا«دادار داور»را در انتهای بیت قرار داده‌است که بالاترین نقطهٔ بیت است و خواسته‌است تا مبدأ و مقصد بودن خداوند را در همهٔ امور با این شیوه نیز به تصویر بکشد و هم چنین استحکام صوری و محتوایی بیت را کمال بخشد .

پی در پی آمدن واج/ د /در آغاز پنج کلمهٔ«دود، درآویزد، دل، دادار، داور»،واج‌آرایی زیبا و گوش‌نوازی ایجاد کرده‌است و شاعر به نوعی هنرمندانه این موسیقی درونی حاصل از تکرار واج را به هجای اوّل واژه ها کشانده‌است تا بر تناسب و اعتدال کلمات بیت بیفزاید.

گاهی کلمات متضاد نوعی تناظر و تقارن در بیت‌ها ایجاد می‌کنند که منبع زیبایی بیت هستند :

بـه چشـم دشمنـان شهبـاز و شـاهیـن بـه کـار دوستـان کبـک و کـبـوتـر
(همان،ب١٧،ص١١٣٣)

شاعر در این بیت از چند جنبه زیبایی و توازن به وجود آورده‌است. تکرار واج/ ش/در مصراع اوّل در چهار کلمهٔ پشت سر هم و واج/ک/در سه کلمهٔ مصراع دوم موسیقی درونی بیت را سبب شده‌است و روساخت بیت را زیباتر کرده است.وجود واج‌های مشترک در واژه‌های هر مصراع استواری هر لخت را سبب شده‌است چرا که واژه های هر مصراع در پیوند مثبت با یکدیگرند .

از زاویه‌ای دیگر واژه‌های دو مصراع را در تقابل با هم می‌بینیم.«دشمنان و دوستان، شهباز و کبک، شاهین و کبوتر»و جالب این که شاعر از این دو گروه متضاد برای وصف جنگجویان ایرانی کمک می‌گیرد.وجود واژه‌های متضاد در بیت،عمق توصیفات شاعر از دشمنان و دوستان ایران را بهتر نشان می‌دهد. وجود آرایهٔ موازنه در بیت نشان این است که از نظر صوری و ظاهری نیز واژه های متقابل، متناسب و با نکته سنجی انتخاب شده‌اند .

به کار بردن«شهباز، شاهین، کبک، کبوتر»که نزد عموم شناخته شده‌اند؛ نشان می‌دهد که شاعر عینیت گراست و موضوع نزد شاعر محسوس و ملموس است.

زیبایی دیگر این بیت آن است که شاعر با آوردن چندین بارهٔ حرف«ک»در مصراع دوم که هنگام نوشتن حوزهٔ وسیعی را اشغال می‌کند گستردگی مفاهیم مثبت را بیشتر نمودار ساخته‌است و بر عکس با آوردن حرف«ش»به صورت مکرّر پیچیدگی کار دشمنان را عمق می‌بخشد .

پرواز شهیدان

شاعر در این شعر که آن را در بحر رجز و وزن مستفعلن مستفعلن مستفعلن(–U– –U– –U– –U–)می-سراید به شیوهٔ عرب که معمولاً از این بحر برای شـرح مفاخر پیشینیان خود و برای بیان مردانگـی‌های قوم عرب استفاده مـی کرد؛ به بیان شکوه شهیدان و تأثیر یک نفخهٔ عشق این میدان می‌پردازد .

در این شعر موسیقی کناری یعنی آوردن قافیه و ردیف در بالاترین حد به چشم می‌خورد. قافیه موسیقی حاصل از وزن شعر را کامل می‌کند و به آن استحکام می‌بخشد و ردیف نیز به موسیقی حاصل از قافیه غنا می‌بخشد.اهمّیّت قافیه در شعر فارسی بیشتر از سایر زبان‌هاست.«به خصوص که ردیف اصلاً در هیچ زبانی جز فارسی وجود ندارد تنها عربها و ترکها و اردوزبانها از فارسی تقلید کرده‌اند،ولی به پای فارسی نرسیده اند»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ۱۱۶).

آوردن واج های/ ا و ل /به عنوان حروف مشترک قافیه در این شعر با توجّه به برکشیدگی این حروف یک نوع صلابت و استواری را القا می‌کنند خصوصاً با آوردن ردیف«ما»که حرف ایستاده و برکشیده دارد؛ استحکام قالب شعر و محتوای آن به حدّ اعلی می‌رسد و موسیقی شعر تکمیل می‌شود و این ویژگی تصاویری ثابت در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند .

غنی بودن شعر از نظر حروف مشترک قافیه و ردیف موجب برجستگی محتوای بیت ها می‌شود و احساسات و افکار شاعر را به صورت منظّم و مرتّب به نمایش می‌گذارد؛ آن چنان که خواننده همراه با دریافت آهنگ بسیار موزون و متناسب بیت‌ها،روی مفهوم آن‌ها بیشتر تمرکز می‌کند. گاهی شاعر به سبب افکار بلند عرفانی‌اش به وادی عرفان نیز وارد می‌شود و از دید عرفانی به مناظر جبهه و شهید و شهادت می-نگرد.او چون شاعران عارف دیگر عقل ظاهر بین را رها می‌کند و پرواز شهیدان را با عشق ممکن می‌داند :

ازعقل و قالش در گذ،روکن به عشق و حال ما بی‌عشق نگشاید دری از عقل و قیل قال ما

(همان،ب۱،ص۱۱۵۶)

با تکرار واژه های«عقل، عشق و قال»هر کدام برای دو بار در این بیت، مفهوم«درگذشتن از عقل و قال»و« روکردن بـه عشق و حال»را با حالت هشداری و به صورت تأکید بیان مـی‌کند. آوردن واژه‌های«عقل و قال»در تقابل معنایی با«عشق و حال»و جناس مزدوج«قیل و قال»و واج‌آرایی در تکرار واج های/ع، ل، ق/در هم تنیدگی و انسجام عناصر و اجزای بیت را افزایش می‌دهد و پیوند هنری بیت را به زیبایی آشکار می-کند.تلفیق این گونهٔ واژه ها و ترکیب‌ها، اندیشهٔ عرفانی شاعر را بهتر و رساتر نشان می‌دهد و جناس مزدوج و تکرار واج ها موسیقی لفظی بیت را افزایش می‌دهد. شاعر در بیت بعدی نیز با عقل درمی‌افتد و اعتقاد دارد که شهدا با عشق و حال معنوی صعود خود را شروع و به آن تداوم می‌بخشند:

اغلب چراغ رهزن است این عقل،کوباما دلیل با عقل اگر سودا کنی، دل می شود دلّال ما
(همان، ب۲،ص۱۱۵۶)

گاهی تصویرسازی شاعر با آرایه های معنوی چون تفریق و تقسیم است. مثلاً در بیت زیر :

ما عیش و غم با کافران انگار قسمت کرده‌ایم گفتیم از دنیا و دین،آن مال تو این مال ما
(همان ، ب۱۱، ص۱۱۵۶)

ابتدا عیش و غم را به صورت تفریق مابین دو گروه پخش می‌کند و سپس در تقسیمی عادلانه عیش را به کافران می‌دهد که بی‌دردانند و غم را سهم«ما»،که لازمه‌اش دردمندی است.تقابل«عیش و غم» و«ما و کافران»و«دنیا و دین» و«آن و این»پیوند هنری زیبایی را در بیت سبب شده و به استحکام بیت در محور افقی غنا بخشیده‌است .

بیت از لحاظ معنایی نیز در سطح عالی است،انگار شاعر به اختیار خود بوده‌است که عیش را به بی‌دردان بدهد و غم واندوه را بهرهٔ دردمندان کند و این مفهوم‌ها را با فعل ماضی«گفتیم»به طور قطع و یقین بیان کرده‌است و پرتأثیر.

تکرار واج‌های/م و ا/موجب افزایش موسیقی لفظی بیت در کنار موسیقی کناری می‌شود و زیبایی بیت را سبب می‌شود. وجود شاعر در این شعر آن چنان از احساس و عاطفه و غلیان درونی سرشار است که با کلمات و ترکیبات گوناگون به بیان احوال شهیدان می‌پردازد و بر عکس بر کوردلان و کافران مقام آن ها می-تازد.

شکوفه های شهیدان

یکی از قطعه‌های زیبای شهریار در این بخش از دیوانش این شعر است.وزن شعر متناسب با محتوای شعر است.وزن شعر مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن(U–U– UU –U–U –– UU –U–U)–(––)است که بیشتر بودن تعداد هجاهای کوتاه و پی در پی آمدن آن‌ها در رکن‌های دوم و چهارم، باعث ایجاد وزن خیزشی و پرتحرّک شده‌است و این با بیان شاعر در رستن جوانه‌های شهیدان در فصل بهار،زودتر از گل‌های دیگر تناسب زیبایی دارد بیت زیر نمودار این وصف است:

جوانه های شهیدان شکوفه زارانند به این خزانزدگی ، سر گل بهارانند
(همان،ب۱،ص۱۱۶۰)

زیبایی دیگر این شعر آوردن کلمات قافیه با حروف مشترک فراوان است یعنی«ارانند». آوردن حروف«ا ، ر»به عنوان حروف اصلی قافیه که انگار شاعر با ظرافت و نازکی«ا»را چون جوانهٔ روییده‌ای از بذر شهید می‌داند و حرف «ر»را ریشهٔ آن بذر؛ امّا این ریشه کم عمق نیست و حروف«انند»این ریشه را عمق می‌بخشند

و ریشه را برای همیشه ماندگار نگه می‌دارند که به گفتهٔ نیما« شعر بی قافیه آدم بی استخوان است(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۸۲).

از طرفی تکرار این حروف مشترک فراوان که مؤیّد رعایت قافیه را در سطح کامل‌تری است در هر بیت موسیقی کناری شعر را در سطح دلپذیر و خوشایندی قرار می‌دهد و استحکام و استواری شعر را بیشتر می‌کند و آهنگ برخاسته از بیت‌ها را دامنه دار می‌کند و پرطمطراق .

شاعر در این بیت نیز مانند اکثر بیت‌ها تصاویر ملموس و حسّی به کار برده‌است که برای هر خواننده-ای قابل لمس و عینی است. مثلاً با ایجاد تناسب و پیوند معنایی میان واژگان«جوانه، شکوفه‌زار، شهیدان، خزان و بهار»که همگی برای خواننده ملموس و عینی هستند ذهن را میان بهار و خزان به رفت و آمد وامی-دارد و خیلی سریع تصویری با رنگ‌های سبز و زرد ساخته می‌شود و تحوّل طبیعت سبز بهار به طبیعت زرد خزان چون فیلمی به نمایش درمی‌آید و از رنگ‌ها تابلو رنگی زیبایی می‌آفریند. تصویر دیگر این بیت، تصویر تشبیهی است که ابتدا تن شهیدان را به گلی مانند می‌کند که آن گل پر از جوانه است و از این لحاظ بـه شکوفه‌زاری می‌ماند و سپس بـا تشریح ظاهر خزان‌زدهٔ ایـن جوانه‌ها در تشبیه ترجیحی، گل شهیدان را به سر گلِ گل‌های بهار همانند می‌کند و این تصویرهای تودرتو پیوند هنری و انسجام خاصّی در بیت به وجود آورده‌است .

«شکوفه زار»بودن جوانه‌های شهیدان آشنایی‌زدایی شاعر در این بیت محسوب می‌شود . گاهی شاعر کار شهیدان را چونان کار طبیعت رشد و نمو و ثمردهی می‌داند :

به نو نهالـی اگر شاخ و برگ هاست ، لطیف ستـبـر سـاقـه و از ریـشـه استوارانـنـد

(همان،ب۲،ص ۱۱۶۰)

با آوردن واژه‌های مربوط به رشد و نمو در بیت برای کار شهیدان و اهداف متعالی آنان چرخه‌ای چون چرخهٔ طبیعت به تصویر می‌کشد. واژه های« شاخ و برگ، نونهال، ساقه و ریشه»با هم تناسب معنایی و کاربردی دارند و در طبیعت جاری هستند امّا در معنای کنایی خصوصیات شهیدان را می‌نمایانند .

کاربرد فراوان مصوّت«آ»در واژه‌های بیت بالا، انگار نهال‌های تازه‌روییده‌ای را مجسّم می‌کند که به مرور زمان این نهال‌ها ستبر و استـوار مـی‌شوند و این استواری با واژه‌های مصراع دوم قابل دریافت است و با آمـدن چند بارهٔ واج/س/که یک نوع سنگینی و حجیمی و سایش ایجاد کرده است؛ مفهوم مورد نظر شاعر را بهتر القا می‌کند .

اسـاس تصویرسازی در این شعر بر موسیقی کناری و تشبیه استواراست. شاعر در بیت‌های مختلف یک مشبّـه یعنی«شهیدان»را به مشبّه‌به‌های گوناگون چون جوانه‌ها، سرگل بهاران، نهال، شاخسار برومند، ستاره، خشمگینه عقاب، ستبرساقه و شاخص مانند کرده‌است وتشبیه جمع ساخته‌است. وجود یک مشبّه با مشبّه‌به-های گوناگون ذهن را در مکان‌ها و فضاهای گوناگون می‌گرداند و این، پیوند هنری چندسویه‌ای را در بیت-ها به وجود آورده‌است :

جـوانـــه های شـهیـدان شکـوفـــه زارانـنـد　　بـه ایـن خـزانـزدگـی ، سر گل بهـارانـنـد
(همان،ب۱،ص۱۱۶۰)

بـه نو نهالی اگر شاخ و برگ هاست ، لطیف　　ستـبـر سـاقـــه و از ریـشـه استـوارانـنـد
(همان ،ب۲،ص۱۱۶۰)

بـه بـاغـبـانـــی اینـان سـری فـرود آریـد　　کـــه شـاخـصند و بُـرومنـد شاخسارانـنـد
(همان،ب۳،ص۱۱۶۰)

ستـاره انـد و مـدارس مـدارشـان وانـگـاه　　معلّمیـن کـه مـه و مـهـر این مدارانـنـد
(همان،ب۴،ص۱۱۶۰)

جهـاد نیز بـه امـر ولـی نـه از سـر خـود　　چو خشمگینه عقابان کـه جانشکارانـنـد
(همان،ب۷،ص۱۱۶۰)

نکتهٔ جالب در این شعر،آن است که شاعر با زیبایی تمام در مصراع‌های اوّل گاهی با حرف اضافهٔ «به» و گاه بی واسطهٔ حـرف تأکیدی،نه بـه اختیار بلکه به اجبار ذهن عموم را متوجّـه کار شهیدان و وظیفهٔ دیگـران در مـورد جان‌نثاری‌های آنان می‌کند و سپس در مصراع‌های دوم بـا حرف تعلیل«کـه»، که در بعضی از مصراع‌ها آن حرف را بـه طـور ضمنی مـی‌توان دید؛ دلایل خود را برای پرداخت بی‌چون و چرا به شهدا اعلام می‌کند. مثلاً زیرا که شهیدان یادگار تاریخ، سدّ راه فرنگان، جهادگران بردبار، شاخص و برومند شاخسارانند :

بـــه اسـتـشـاره مـزایـا حلال اینـان کـن　　کـه سـدّ راه فرنـگـان و مستشـارانـنـد
بـه سرپرستی اینان نثار کـن سر و جـان　　کـــه داغدیده یتیمان جـــان نثـارانـنـد
بـه سـرشـمـاری اینـان توجّهـی کاینـان　　سـرنـــد و از شهدا نیز سـرشـمـارانـنـد
بـه نـام این شهدا کـن بنـای مدرسه هـا　　کـه بـر صحیفـهٔ تـاریخ یـــادگـارانـنـد
(همان،ب۱۱-۸،ص۱۱۶۰)

جام شهادت

یکی دیگر از شعرهای زیبای شهریار در بیان ایثار شهیـدان«جام شهادت»است کـه شاعر با وارد شـدن از زاویه‌های گوناگون و پرداختن به سرخوشان این جام با توصیف‌ها و ترکیب‌های مختلف،تلاش کرده است بر حُسن و دل‌انگیزی این شعر بیفزاید و تصاویری زیبا در فضاهایی بزرگ به وجود بیاورد.وزن شعر(فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لن)متناسب با محتوا و موضوع شعر است که با پشت سر هم آمدن هجاهای کوتاه(-u-- uu-- --uu --)، در میانهٔ مصراع‌ها جنبش و تحرّک بالا می‌گیرد و در آخر مصراع‌ها فراوانی هجاهای بلند، صلابت و عظمت شهدا را با سنگینی خاصّی ادا می کند تا بزرگی و شکوه آن‌ها را برای مدّت های طولانی در ذهن خواننده پایدار نگه دارد .

موسیقی کناری بهترین و بیشترین هماهنگی را در درجهٔ اوّل در این شعر ایجاد کرده‌است. وجود ردیف که اساس شعر را استحکام می‌بخشد؛ با فعل دعائی«باد»که از فعل‌های کهن فارسی است و نوعی باستان‌گرایی به شمار می‌رود و مفهوم مثبتی را القا می‌کند؛ علاوه بر ایجاد موسیقی و آهنگ در شعر، زبان را نیز امتیاز می‌بخشد. تکرار ردیف در هر بیت قطعیّت سخن شاعر را دربارهٔ عظمت شهیدان بهتر نمایان ساخته‌است.وجود کلمات قافیه با حروف مشترک(وش+ َ ش)موسیقی جذّاب و جانداری را در شعر ایجاد کرده‌است. روی هم رفته تکرار واج‌های فراوان مشترک در کلمات قافیه و ردیف و سایر واژه‌ها موسیقی درونی وکناری شعر را سبب می‌شود. شاعر به تبع این هم‌حروفی، خواسته در پنج بیت آخر با واج/ش/نقشی نو بزند و مکرّر از این واج بهره می‌گیرد و به این وسیله شور و اشتیاق وصف ناپذیر خود را برای بیان عظمت و ایثار و شور و شعف و سرزندگی جنگجویان اسلام به کار می‌گیرد :

چشم بربند اگر خبط و خطا می بینی　　چشم خفّاش تو خورشید خطاپوشش باد
گرچه صبح از دل این شام سیه گوشه گرفت　　شرم از آن کوکبهٔ زلف و بناگوشش باد
آنکه شیر تو و شمشیر شرر بارتو بود　　علم فتح و ظفر شیفتهٔ دوشش باد
ساقیم دوشو پرندوش کفی داشت کریم　　بازم امشب کرم دوش و پرندوشش باد
شهریارا،حرم خواجه سرش پوشیده است　　سرّی از شاهد غیبی است که سر پوشش باد
(همان ،ب۱۱-۷،ص۱۱۸۵)

شاعر در این شعر واژه‌ها و ابزار حماسی چون نوشدارو، شیر و شمشیر، علم و ظفر را با لحن حماسی آمیخته است. مثلاً در بیت زیر :

نوشداروی تو با هر که رسد نوشش باد　　نیش هر فتنه به نوش تو فراموشش باد
(همان،ب۱،ص۱۱۸۴)

شاعر با آوردن« نوشدارو» زمان حال را به زمان‌های کهن ایرانیان پیوند می‌دهد و ماجرای مرگ سهراب را زنده می‌کند و ضمن بیان نقش حیاتی نوشدارو، بعد حماسی شهید و شهادت را مطرح می‌کند. شاعر شهادت را نوشدارویی می‌داند که می‌تواند نصیب هرکس بشود که با آن، سراسر نوش و شیرینی خواهد بود؛ نه مانند شاه کاووس که آن را از سهراب دریغ می‌کند و رستم، پهلوان ایرانی را در مرگ فرزندش به عزا می‌نشاند .

واژه‌های«نوشدارو، نوش و نیش»در تقابل هم و در عین حال در تناسب با هم هستند پیوند هنری و افقی بیت را انسجام می‌بخشند. تکرار واج/ش/ بر زیبایی بیت صدچندان افزوده است. به طوری که شاعر کلمات متقابل را نیز با این واج آراسته‌است:«نوش و نیش، نوشش باد و فراموشش باد»و این سبب بلاغت و استحکام بیت و در نتیجه زیبایی و استواری تمام شعر می‌شود .

آن که شیر تو و شمشیر شرر بار تو بود　　علم فتح و ظفر شیفتهٔ دوشش باد
(همان،ب۹،ص۱۱۸۵)

تناسب معنایی میان واژه‌های«شیر، شمشیر، علم، فتح و ظفر و دوش»تصویری ملموس در گستره‌ای وسیع به وجـود آورده‌است کـه این تصویر در ذهن خواننده و شنونده پـر از تحرّک و پویایی است و صحنه-های حماسـی را مجسّم می‌کند و با تکرار واج/ ش/ به تعداد هفت بار جنب و جوش حوادث حماسی جبهه ها اوج می‌گیرد. حال اگر به این توصیفات، تلمیحی بیفزاییم که واژه‌های«شیر و شمشیر و علم»پرچم سه رنگ ایران زمین را در سال‌های قبل از سال ۱۳۵۷ به ذهن می‌آورد؛ درهم تنیدگی و پیوند هنری واژگان در این بیت چند برابر خواهد شد و نشان می‌دهد که روح حماسی و دفاع از مرزهای ایران در میان ایرانیان،ایـن مردمان آزاده، همواره مـوج می‌زند و اینان همیشه علم فتح و پیروزی را بر دوش داشته و دارنـد. شاعر در جای جای این شعر، روح حماسی را بـــه طنین مـی‌اندازد. مثلاً در بیت:

آن که تـرکـانـه به جان عجم انـداخت عـرب ذمّه مشغول همان خـون سیـاوشش بـاد

(همان،ب۴،ص۱۱۸۴)

شهریار که در غزل‌هایش بیشتر از همهٔ شاعران کهن ایران، به استقبال خواجهٔ شیراز می‌رود؛ این غزل را نیز به وزن و قافیهٔ غزل شمارهٔ ۱۰۵ دیوان حافظ به تصویر می‌کشد. شاعر بیت ذکر شده در بالا را از نظر محتوا و معنی و صورت با بیت زیر از حافظ مطابقت داده است:

شـاه تـرکـان سخن مدّعیان مـی شنـود شرمـی از مظلمهٔ خـون سیـاووشش بـاد

(دیوان حافظ،غزل ۱۰۵)

هر دو شاعـر روح حماسـی و ملّی را وارد غزل کرده، به ماجرای مرگ مظلومانهٔ سیاوش در سرزمین تـوران مـی‌پردازند؛ امّا شهریار دو داستان را در هم داخل کرده و به ماجرای جنگ تحمیلی عراق علیه ایران نیز می پردازد و اعراب دخیل در این جنگ را چونان تورانیان می‌داند که دشمن اصلی ایرانیان در عصر کهن بوده‌اند و همهٔ شهیدان را به کردار سیاوش، پهلوان ملّی ایرانیان، پاک و مظلوم و راست پیمان می‌نامد که بی-گناه کشته شده‌اند.

شاعر در این غزل وصف و توصیف از شهدا را به سر حدّ کمال می‌رساند. او به سان فردوسی حکیم که در شاهنامه جانب پهلوانان ایرانی را نگه‌می‌دارد و از بیان جان‌نثاری‌ها و دلاوری‌های آنان ذرّه‌ای فروگذاری نمی‌کند-در عین حال از بیان خطاهای آنان غافل نیست-و در روایت داستان‌ها از هر زاویه‌ای وارد می‌شود تا اوج شکوه وعظمت‌شان را در دفاع از سرزمین پاکان به وجهی عالی به تصویر بکشد؛ رندانه می‌کوشد تا ایثار، غیرت و رشادت های شهیدان را به بهترین وجه و با زیباترین واژه ها بیان کند؛ نوشدارو، صوت جبریل، خون سیاوش، نرگس مدهوش، خورشید خطاپوش، کوکبهٔ زلف و بنا گوش، ساقی دوش و پرندوش، سرّ و شاهد غیبی و... بهترین واژه هایی هستند که شاعر برای نشان دادن شکوه واقعی شهدا مـی‌توانست بـه کار بگیرد. در واقع در این شعر صورت و معنا پا به پای هم پیش می‌رود تا اندیشهٔ ذهنی شاعـر را روشن و بی لکّه برای خواننده بنمایاند .

چـه شهیدی کـه گـل و لالـه و نسرین یکجـا بـه خـزان خفتهٔ آن نرگس مدهوشش بـاد

(همان،ب۶،ص۱۱۸۴)

شاعر این بیت را با صفت تعجّبی«چه» آغاز می‌کند و به این وسیله حیرت خود را از برتری گل شهید بر دیگر گل ها ابراز می‌کند. با آمدن«گل سرخ و لاله و نسرین»و ایجاد تناسب، ترکیب هنری و زیبایی بیت افزایش می‌یابد . برجستگی کار شاعر در این است که همهٔ این گل‌ها را با آن همه لطافت و زیبایی، در مقابل گل شهید حریفانی ضعیف می‌داند که همگی در مقابل نرگس مدهوش او خزان یافته‌اند .

زیبایی دیگر این بیت، در این است که طبق شیوهٔ معمول در ادبیّات فارسی که گل لاله را نماد شهید می-دانند امّا در اینجا به نظر می‌آید که شاعر به این قانع نمی‌شود و معتقد است که این گل هم نمی‌تواند سرخی خون شهید را نمودار سازد و به همین جهت لاله را نیز هم ردیف گل سرخ و نسرین قلمداد می‌کند و شکوفه‌های روییده بر تن او را سرخ‌تر و شاداب‌تر از گل‌های طبیعت مادّی می‌داند .

با بررسی اشعار شهریار در موضوع ایثار و شهادت از چشم انداز زیبایی شناختی به دست می‌آید که زیبایی بیت ها بیشتر از طریق آواها و واژگان و ترکیب‌های زیبا حاصل شده‌است و واژه‌ها ساده و طبیعی و ملموس و گاهی تازه و بدیع‌اند.در بعضی از شعرها موسیقی کناری در سطح عالی است که معمولاً با غنی شدن موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی حاصل از اوزان خیزشی نیز با آن‌ها همراه شده است و شعر را در سطح عالی استحکام بخشیده‌است. عاطفه و تخیّل شاعر نیز از عناصر اصلی به وجودآورندهٔ زیبایی معنوی شعرهاست که به خاطر بسامد بالای این عنصر در توضیح بیت‌ها از تکرار پی درپی آن خودداری شده است. می‌توان به جد گفت که همهٔ تصاویر شعرها عینی و محسوس است و قابل لمس برای خواننده.از میان تصاویر مربوط به بیان، بیشتر تشبیه و کنایه(کنایه از موصوف) به کار رفته است.

کتابنامه

۱- ثروتیان ، بهروز.(۱۳۸۵).شهریارملک سخن.چاپ اوّل، دستان،تهران.

۲- حافظ،شمس الدّین محمّد.(۱۳۷۶).دیوان غزلیّات، به کوشش خلیل خطیب رهبر،چاپ بیستم،صفی علیشاه،تهران.

۳- سربازی ، مظفّر.(۱۳۸۶).زندگی شهریار.چاپ چهارم، شرکت توسعه ی کتابخانه های ایران،تهران.

۴- شفیعی کدکنی ، محمّدرضا.(۱۳۸۹). موسیقی شعر ، چاپ دوازدهم ، آگاه ، تهران .

۵- ---------- .(۱۳۵۰).صور خیال در شعر فارسی ،انتشارات نیل ، چاپخانه ی فاروس،تهران .

۶- ---------- .(۱۳۵۰). صور خیال در شعر فارسی، انتشارات نیل ، چاپخانه‌ی فاروس.

۷- شهریار ، محمّدحسین.(۱۳۸۹).دیوان دو جلدی.چاپ سی وهشتم، زرّین، تهران.

۸- علیزاده ، جمشید.(۱۳۷۹).گفتگو باشهریار.چاپ اوّل، نگاه ،تهران.

۹- فتوحی ، محمود.(۱۳۸۶). بلاغت تصور، انتشارات سخن ، چاپ گلرنگ یکتا ، چاپ اوّل،تهران.
۱۰- ناتل خانلری، پرویز.(۱۳۴۵). وزن شعر فارسی ، چاپ اوّل، انتشارات بنیاد و فرهنگ ایران،تهران.
۱۱- ولک،رنه ،(۱۳۷۷)،تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب شیرابی،ج۴،بخش۱،نیلوفر ،چ اوّل: تهران .

آسیب شناسی کاربرد فعل در زبان بینابینی
فارسی آموزان در کشورهای عربی(در سه سطح مختلف زبان آموزی)

مریم جلائی[۱]
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

چکیده

بررسی خطاهای قانونمند زبان آموزان از دیرباز ابزاری کارآمد جهت کشف ماهیت روند یادگیری و یاددهی زبان های خارجی در زبان شناسی کاربردی به شمار می رفته است. بنابراین، پژوهش حاضر به بررسی و آسیب شناسی کاربرد فعل های فارسی در زبان بینابینی فارسی آموزانِ گویشور عربی آموزش دیده در کشورهای عربی در سطح‌های مختلف زبان آموزی بر اساس نظریه تحلیل تقابلی وتحلیل خطا پرداخته است.

جامعه آماری مقاله، دربرگیرنده مدرّسان زبان فارسی و همچنین دانشجویان مشغول به تحصیل این رشته در کشورهای عربی (محیط غیر بومی) در سال تحصیلی ۲۰۱۳ـ۲۰۱۲ میلادی می باشد، که از بین آنها نمونه ای به حجم ۲۵ استاد و دانشجو از کشورهای مصر، سوریه، عراق، عربستان سعودی، و لبنان مد نظر بوده است.

عمده ترین یافته های پژوهش بیانگر این حقیقت است که تداخل میان زبانی یا انتقال منفی از زبان عربی (زبان مادری فارسی آموزان) به زبان فارسی، و همچنین تداخل درون زبانی فارسی از برجسته ترین عوامل ضعف کاربرد فعل فارسی توسط این طیف از فارسی آموزان است.

کلیدواژه‌ها: آموزش زبان فارسی به عربی زبانان، فارسی آموزی در کشورهای عربی، زبان بینابینی، خطاهای فعلی، تحلیل مقابله ای، تحلیل خطا.

۱. مقدمه

به دلیل تفاوت های موجود میان ساختار زبان بومی و زبان هدف ، بروز خطاها و نادرستی های زبانی در همه مراحل یادگیری زبان های خارجی به ویژه مراحل اوّلیه پدیده ای بدیهی و اجتناب ناپذیر است. این نادرستی ها یا خطاهای زبانی در واقع تجسّم عملکرد ذهن در دست یابی به زبان مقصد و راهبردهایی است که زبان آموز از آن استفاده می کند تا به هدف مطلوب خود که یادگیری زبان است، دست یابد. بنابراین ، بررسی این خطاها با کشف ماهیت راهبردها و فرضیه های یادگیری ، دست اندرکاران آموزش زبان را در تألیف متون آموزشی و انتخاب روش های تدریس کارآمدتر رهنمون می سازد.

بر اساس روان شناسی رفتارگرا در روند یادگیری، همواره مهارت پیشین در یادگیری مهارت پسین تأثیر می گذارد و این تأثیر همان چیزی است که انتقال[۲] نامیده می شود (رجوع شود: خرما وحجاج، ۱۹۷۸، ص

[1].maryamjalaei@gmail.com
[2] - transfer

۸۴–۸۵). یادگیری زبان خارجی نیز از سایر مهارت های انسانی مستثنی نیست. لذا ، در ابتدای زبان آموزی که هنوز ساختارهای زبان خارجی در زبان آموز نهادینه و درونی نشده ، مبادرت به استفاده از الگوهای زبان بومی در تولید زبان خارجی / دوم امری طبیعی و حتی اجتناب ناپذیر است؛ چون زبان آموزان دانشی جز زبان مادری ندارند. از این رو ، اساسی ترین تأثیری که زبان مادری بر زبان دوم / خارجی می‌گذارد، این است که زبان آموز دستورهای از پیش آموخته زبان مادری خود را که آگاهانه یا نا آگاهانه در مدرسه یا در سن پیش از آن فرا گرفته است را در یادگیری زبان دیگری هم به کار می برد؛ به عنوان مثال زبان آموز ایرانی هنگام سخن به زبان عربی می‌گوید:

ـ یوجد أنواع مختلفة من الرحالة التی یکتبونه أدباء.

با تأمل در این جمله در می یابیم که دقیقاً ترجمه تحت اللفظی عبارت فارسی زیر است:

سفرنامه های مختلفی وجود دارد که ادیبان آنها را می نویسند.

چنانچه مشاهده می شود زبان آموز فعل "یکتبون " را به صورت جمع آورده است، در صورتی که در دستور زبان عربی، فعل چنانچه قبل از فاعل ذکر شود، به صورت مفرد می آید. علت این خطا انتقال الگوهای زبان فارسی در این مقوله به زبان عربی است؛ زیرا در فارسی برای نهاد جمع ، فعل جمع به کار می رود. (جلائی، ۱۳۸۷، ص ۶۴) این پدیده تداخل دستوری[1] نام دارد. البته علاوه بر مقوله دستور، تداخل در عناصر آوایی، ساختواژی، واژگانی ـ معنایی، و سبکی نیز رخ می دهد. (رجوع شود به کشاورز[2]، ۱۹۹۴).

مشاهده چنین کژتابی هایی که معمولاً بین زبان آموزان یک ملیت مشترک پدیدار می شود و از بسامد بالایی نیز برخوردار است، باعث شد در دهه پنجاه نظریه تحلیل مقابله ای[3] توسط روبرت لادو[4] با چاپ کتاب " Linguistics Across Cultures " مطرح شود. این نظریه، زبان مادری را علت اساسی خطاهای زبانی تلقی می کند. لذا، زبان شناسان مقابله ای معتقدند با بررسی اشتراکات و اختلافات زبان بومی زبان آموز و زبان خارجی مورد آموزش می توان از بروز هر گونه خطا ممانعت نمود.

با گسترش مطالعات خطاشناسی، زبان شناسان دریافتند بر خلاف ادعای زبان شناسی مقابله ای، زبان مادری تنها علت بروز خطا نیست. تداخل درون زبانی که به علت تعمیم نادرست قواعد دستوری زبان هدف اتفاق می افتد و نیز راهبردهای یادگیری زبان آموز ، شیو های غلط آموزشی و عوامل بسیار دیگری در بروز این خطاها سهیم هستند. از این رو، نظریه تحلیل خطا[5] به عنوان گامی در تکمیل و تصحیح نظریه تحلیل مقابله ای ظهور کرد. (برای مطالعه بیشتر در زمینه تقسیم بندی خطاها رجوع شود به: ضیاء حسینی، ۱۹۹۹، ص ۱۷)

[1]- Transfer of Grammatical Elements
[2] -Keshavarz
[3] - Contrastive Analysis
[4] - Robert Lado
[5] -Error Analysis

در تکمیل پژوهش های حوزه خطاشناسی، تحقیق حاضر نیز در پی پاسخ به دو سؤال است:

۱ـ فارسی آموزانِ عرب آموزش دیده در کشورهای عربی (در سطح های مختلف زبانی) چه نوع خطاهایی را در کاربرد فعل های فارسی مرتکب می شوند؟

۲ـ علت بروز خطاهای فعلی شایع این گروه از فارسی آموزان چیست؟

و این فرضیه را مورد آزمون قرار می دهد که بیشتر خطاهای فعلی گویشوران عربی خارج از کشور در نگارش فارسی، در مقوله حذف فعل های اسنادی، وجه فعل، و... و این خطاها متأثر از تداخل زبان مادری وتداخل درون زبانی یا تعمیم دادن افراطی قواعد زبان فارسی است. در راستای پاسخ به این سؤال ها ، ابتدا خطاهای فعلی در نوشتار نمونه تحقیق ، شناسایی ، سپس طبقه بندی و نهایتاً ریشه یابی شد.

۲ـ پیشینه تحقیق

در حیطه خطاشناسی مطالعات نسبتاً گسترده ای در زبان های مختلف صورت گرفته که در این نوشتار مختصر، مجال بیان آن نیست. در بررسی خطاهای فارسی آموزان غیر گویشور نیز پژوهش هایی انجام شده؛ از برجسته ترین آن ها بر اساس سال انتشار می توان به موارد ذیل اشاره نمود؛

ـ بررسی مشکلات نگارش فارسی دانش آموزان عرب زبان جنوب ایران. محمد فرهاد، ۱۳۷۹ .

ـ کاربرد ضمیر در زبان میان گروهی از فارسی آموزان انگلیسی زبان. میرعربشاهی ؛ ضیاء حسینی، ۱۳۸۰.

ـ بررسی خطاهای زبانی در نوشتار فارسی آموزان مازندرانی زبان. محمود میراسماعیلی، ۱۳۸۰.

ـ بررسی خطاهای نوشتاری زبان آموزان مازندرانی زبان (پایه چهارم و پنجم شهرستان بهشهر). جعفر اکبرپور، ۱۳۸۲.

ـ بررسی خطاهای نوشتاری دانش آموزان سطح متوسط ترک زبان در یادگیری زبان فارسی. حسن پروانه پریخانی، ۱۳۸۲.

ـ بررسی خطاهای زبانی در نوشتار دانش آموزان فارسی آموز کرد زبان. فهیمه معرفت ، احمد احمدیان ، ۱۳۸۴.

ـ بررسی خطاهای زبانی در نوشتار دانش آموزان فارسی آموز کرد زبان (لهجه مهاباد) در سطح متوسط زبان آموزی. احمد احمدیان، ۱۳۸۶.

ـ تجزیه و تحلیل خطاهای نوشتاری فارسی آموزان آلمانی زبان در سطح مقدماتی. احمد احمدوند، ۱۳۸۹.

ـ تجزیه و تحلیل خطاهای فارسی آموزان عرب زبان و بررسی موانع یادگیری آنان، اعظم السادات نوابی قمصری، ۱۳۹۰. (لازم به ذکر است نمونه آماری تحقیق مذکور ۵۰ نفر از فارسی آموزان عربی زبان مرکز بین المللی آموزش زبان فارسی تشکیل می دهند که در ایران مورد آموزش بوده اند، در صورتی که در پژوهش حاضر گویشوران عرب خارج از کشور مد نظر بوده است.)

ـ بررسی منشأ خطاهای واجی اردو زبانان در نوشتار زبان فارسی در سه سطح زبان آموزی. زهرا قادری حسب، ۱۳۹۱.

ـ بررسی خطاهای فارسی آموزان غیر فارسی زبان در جملات دارای عناصر قطب منفی. ویدا شقاقی، ۱۳۹۱.

ـ تحلیل خطاهای دستوری فارسی آموزان لک زبان. فروغ کاظمی، ۱۳۹۳.

ـ تعامل تلفظ و نگارش ارتباط بین مشکلات تلفظی و خطاهای نگارشی فارسی آموزان غیر فارسی زبان. زهرا ابوالحسنی چیمه، ۱۳۹۳.

تا آن جایی که نگارنده اطلاع دارد تا کنون مطالعه ای در خطاشناسی فارسی آموزان عرب خارج از کشور صورت نگرفته است. شاید بتوان دلیل آن را عدم وجود ارتباط دست اندرکاران آموزش زبان فارسی ایرانی با این طیف از فارسی آموزان دانست. بنابراین، نویسنده که خود گویشور فارسی و دانش آموخته زبان عربی است و با هردو زبان نسبتاً آشنایی کامل دارد، با بهره گیری از اینترنت و ایجاد ارتباط فرامرزی با تدوین این پژوهش به برطرف نمودن این خلأ همت گمارده است.

۳ـ ادبیات تحقیق

در آغاز بحث لازم است توضیحی اجمالی درباره اصطلاحات مورد استفاده در تحقیق ارائه شود:

۳ـ۱ خطای زبانی[1]

"خطا، عبارتست از انحراف بارز از قواعد دستور زبان بزرگسالان که منعکس کننده توانش زبان بینابینی محصل می‌باشد" (براون، ۱۳۶۳، ص ۲۰۶) که به لحاظ اهمیت آن، با استفاده از فرضیه تحلیل مقابله ای و تحلیل خطا به بررسی آن می‌پردازند.

۳ـ ۲ زبان بینابینی[2]:

زبان بینابینی بدین معناست که زبان دوم هر فرد منحصر و خاص او و قواعد این زبان تنها مخصوص خود اوست، بدین معنا که محصل زبان دوم، نظام زبانی مستقلی خاص خود می‌سازد و این نه نظام زبان بومی است و نه نظام زبان مقصود، بلکه بینابین آن دو واقع می‌شود. (همان، ص ۲۰۳)

این اصطلاح اولین بار توسط سیلنکر[3] در سال ۱۹۶۹ به کار برده شد. (کشاورز[4]، ۲۰۰۲، ص ۱۷)

۳ـ۳ تداخل یا تزاحم زبانی[5]

به طورکلی "چنانچه یادگیری اوّل بر یادگیری دوّم تأثیر داشته باشد، در روان‌شناسی کاربسته آن را تداخل می‌نامند" (ژیرار و گالیسون، ۱۳۶۶، ص۷۶)، و یادگیری زبان نیز از این قاعده کلی مستثنی نیست.

---

[1] - Error
[2] - Interlanguage
[3] - Selinker
[4] -keshavarz
[5] - Interference

تداخل زبانی یا انتقال میان زبانی، نوعی انتقال خودکار و غیرارادی از ساختمان زبان اول بر سطح ساختاری زبان خارجی، به علت تداخل در عادتهاست و هنگامی می‌توانیم به وجود تداخل زبان اول با زبان خارجی پی‌ببریم که بتوانیم مسیر خطاهای زبان آموزان را تا رسیدن به ساختارهای مسبب این خطاها که در زبان اول وجود دارد، تعقیب کنیم. (قناعت پیشه ، ۱۳۸۵، صص ۱۳ـ۱۴به نقل از J، Dooughti،Williams &.C، 1998)

۳ـ ۴ تداخل درون زبانی

دومین علت اساسی بروز خطاهای زبانی، تداخل یا انتقال در واحدهای زبان هدف است. به عبارت دیگر، یک واحد زبان مقصد بر واحد دیگر تأثیر می گذارد و زبان آموز را به خطا می کشاند. تداخل درون زبانی به زیر مجموعه های تقسیم می شود؛ از جمله: تعمیم افراطی، ناآگاهی از محدودیت قاعده، تصحیح افراطی و... که در این پژوهش مختصر مجال بحث آن نیست.

۴ـ تجزیه و تحلیل داده های تحقیق

۴ـ۱ـ جامعه آماری و نمونه پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی (غیر آزمایشی) است. در جامعه آماری ، گویشوران عربی فارسی آموز خارج از کشور مد نظر بوده که از این مجموعه، یک نمونه ۲۵ نفری از استادان و دانشجویان (سطح مبتدی تا پیشرفته) کشورهای مصر، سوریه، عراق، عربستان سعودی، و لبنان انتخاب شد.

۴-۲- ابزار پژوهش

ابزار مورد استفاده در این پژوهش، نوشته های نمونه مورد بررسی در پایگاه های اینترنتی مرتبط با آموزش زبان فارسی در کشورهای عربی و نیز گفت و گوهای اینترنتی ایشان با پژوهشگر است .

قابل ذکر است از آن جایی که آزمونی صورت نگرفته، نوشتار نمونه پژوهش، طبیعی و واقعی است.

۴-۳- داده‌های پژوهش و تحلیل آنها

پس از بررسی فعل های به کار رفته در نوشته های نمونه تحقیق، توانستیم خطاهای فعلی آنان را به صورت ذیل دسته بندی کنیم:

وجه فعل

مثال ۱ـ خدا را شکر می گوییم و باید خوشحال بشوم.

بازسازی: خدا را شکر می گویم و باید خوشحال باشم.

ترجمه عربی: أشکر الله ویجب أن أکون سعیداً.

مثال ۲ ـ اومیدوارم طهران واقعا می بینم.

بازسازی: امیدوارم تهران را واقعاً ببینم.

ترجمه عربی: اتمنی أن أزور طهران فعلاً.

مثال ۳ ـ باید در آن تاریخ چاپ و نام نویسنده و محل چاپ میدارد.

بازسازی: باید در آن تاریخ چاپ و نام نویسنده و محل چاپ داشته باشد.

ترجمه عربی: یجب أن یذکر فیه تاریخ النشر واسم الکاتب ومکان الطبع.

مثال ۴ ـ دنبال دیگر را باید می گردیم.

بازسازی: باید دنبال دیگری بگردیم.

ترجمه عربی: یجب أن نبحث عن آخر.

مثال ۵ ـ ولی می خواهم که بعضی مان در ترجمه اخبار ومقالات وروایات ودوستان های یاری می کنیم.

بازسازی: ولی من می خواهم که یکدیگر را در ترجمه اخبار، مقالات، و رمان کمک کنیم.

ترجمه عربی: ولکن أنا ارید أن نساعد بعضنا البعض فی ترجمۀ الأخبار والمقالات والروایات والقصص.

مثال ۶ ـ کاش بالهای عشق دارم.

بازسازی: کاش بالهایی از عشق داشتم.

ترجمه عربی: یا لیتنی امتلک أجنحۀ من الحب.

مثال ۷ ـ امیدوارم از شما کمک کردن برای درس خواندن زبان فارسی.

بازسازی: امیدوارم مرا در یادگیری زبان فارسی کمک کنید.

ترجمه عربی: أرجو منکم المساعدۀ فی تعلّم الفارسیۀ. / آمل أن تساعدونی بتعلم اللغۀ الفارسیۀ.

تحلیل خطاها: در خطاهای ۵-۱ زبان آموز وجه اخباری را به جای وجه مضارع التزامی به کار برده؛ به عبارت دیگر، وجه اخباری را به وجه التزامی تعمیم داده است. چنانچه تأملی در ترجمه عربی فعل های مورد بحث داشته باشیم درمی یابیم که در همه موارد ، زبان آموز ترکیب " أن + فعل مضارع" را فعل اخباری ترجمه کرده است. در صورتی که این ترکیب عربی با فعل مضارع التزامی در فارسی برابر است. پس علت این خطا، دشواری دستور زبان فارسی برای این طیف از زبان آموزان و تداخل درونی الگوهای زبان هدف است.

در جمله ششم نیز زبان آموز از وجه اخباری به جای وجه التزامی استفاده کرده است؛ لیکن در این مورد چنانچه در ترجمه عربی جمله قابل مشاهده است علت آن است که وی فعل مضارع "امتلک" را به "دارم" ترجمه کرده است و این نکته را در نظر نگرفته که با وجود "لیتنی" که افاده امید و آرزو می کند باید وجه التزامی فعل به کار برد.

در جمله هفتم زبان آموز از مصدر (کمک کردن) به جای فعل (کمک کنید) استفاده کرده که بدون شک دلیل آن تداخل الگوهای زبان عربی بر زبان فارسی است؛ در زبان عربی برای بیان چنین جملاتی از دو الگو می توان استفاده کرد؛ یکی استفاده از مصدر (المساعدۀ) و دیگر استفاده از "أن " مصدریه و"فعل" (أن تساعدونی) است که می تواند جایگزین مصدر شود. از این رو زبان آموز عرب از دستور زبان مادری خود کمک گرفته والگوهای آن را به زبان فارسی تعمیم داده و دچار چنین خطائی شده است.

حذف فعل

مثال ۱ـ خوب اندیشه.

بازسازی: فکر خوبی است.

ترجمه عربی: فکرة رائعة.

مثال ۲ ـ این تقویم برای سال گذشته.

بازسازی: این تقویم سال گذشته (پارسال) است.

ترجمه عربی: هذه روزنامة العام الماضی.

مثال ۳ـ ان شالا خوب برای تو.

بازسازی: ان شاء الله برای تو خوب باشد.

ترجمه عربی: إن شاء الله ذلک مفید لک / اتمنی أن یفیدک.

مثال ۴ـ بزرگی به عقل نه به سال.

بازسازی: بزرگی به عقل است نه سن وسال.

ترجمه عربی: الکبر علی العقل لیس علی العمر. / الحکمة بالعقل ولیس بالکبر أو الصغر.

مثال ۵ـ "امل دنقل" از بهترین شاعران عرب.

بازسازی: "امل دنقل" از بهترین شاعران عرب است.

ترجمه عربی: أمل دنقل من أفضل الشعراء العرب.

مثال ۶ـ یعنی حالا شما در سال ۱۳۹۲؟

بازسازی: یعنی حالا شما در سال ۱۳۹۲ هستید؟

ترجمه عربی: یعنی أنکم الآن فی سنة ۱۳۹۲؟ / یعنی الآن أنتم فی سنة ۱۳۹۲؟

مثال ۷ـ با شما برادرتان هادی از مصر.

بازسازی: برادر شما هادی هستم از مصر.

ترجمه عربی: معکم اخوکم هادی من مصر.

تحلیل خطاها: چنانچه مشهود است، حذف فعل های اسنادی از جمله خطاهای شایع فارسی آموزان عرب است. علت این خطا بدون تردید تداخل میان زبانی است؛ زیرا که در عربی از فعل های اسنادی (Verb to be) که در فارسی و نیز انگلیسی وجود دارد، استفاده نمی شود. با تأمل در مثال زیر علت خطا روشن می شود؛

My name is Mohammad

اسم من محمّد است.

اسمی محمّد.

بنابراین، حذف فعل اسنادی نه تنها در فارسی بلکه در انگلیسی نیز یکی از خطاهای شایع گویشوران عربی است. (جلائی، ۱۳۸۷، ص ۲۶) که به علت انتقال منفی از عربی رخ می دهد.

پر واضح است عکس این مسأله یعنی استفاده مکرّر از فعل " کان" و مشتقات آن نیز در بین دانشجویان ایرانی رشته زبان عربی رایج است؛ به عنوان نمونه عربی آموز ایرانی در مراحل اولیه یادگیری می‌گوید: "علیٌ یکون غنیاً " در صورتی که در زبان عربی گفته می شود: "علی غنیٌ" (همان)

کاربرد فعل نامناسب

مثال ۱ـ آرزو دارم که مورد استفاده و قبول تون قرار بگیره.

بازسازی: امیدوارم مورد استفاده و پسند شما قرار بگیرد.

ترجمه عربی: اتمنی أن یقع فی موضع إعجاب وقبولکم./ اتمنی أن ینال من استحسانکم.

مثال ۲ـ و من به شما بهبودی وسلامت وآسودگی خاطر تمنی می کنم.

بازسازی: و من برای شما تندرستی، سلامتی و آسودگی خاطر آرزو می کنم.

ترجمه عربی: واتمنی لکم الصحه والسلامه وراحه البال.

مثال ۳ـ متأسفانه این فیلم با من نیست.

بازسازی: متأسفانه من این فیلم را ندارم.

ترجمه عربی: للأسف، لیس معی هذا الفلم.

مثال ۴ـ به همین علت بر آن ترکیز می کنم.

بازسازی: به همین علت بر آن تمرکز می کنم.

ترجمه عربی: ولهذا السبب أنا أرکز علیه.

مثال ۵ـ فقط یه چیزی خبرت بدم، همیشه در قلب منی.

بازسازی: فقط یک چیز را باید به تو بگویم: همیشه در قلب منی.

ترجمه عربی: بقی أن أخبرک شیئاً: أنت دائماً فی قلبی.

مثال ۶ـ ودر پایان من به شما قشنگترین درودهای برادران من پیشرفته می کنم.

بازسازی: و در پایان برادران گرامی ام زیباترین درود را به شما تقدیم می کنم.

ترجمه عربی: وفی النهایه أقدم لکم أجمل التحیات إلیکم إخوتی الکرام.

مثال ۷ـ اما می دونید من حالا خوب فارسی رو نبلدم.

بازسازی: اما می دانید من فعلا فارسی را خوب بلد نیستم.

ترجمه عربی: ولکنکم تعرفون أننی لاأعرف الفارسیهٔ جیداً.

تحلیل خطاها:

در مثال ۱ زبان آموز از فعل "آرزو دارم" به جای "امیدوارم" استفاده کرده است؛ در صورتی که در این موارد فارسی زبانان از فعل "امیدوارم" استفاده می کنند که نسبت به "آرزو دارم" محقق الوقوع تر است. این تفاوت در عربی نیز میان "آمل" و "اتمنی" وجود دارد؛ بنابراین ، علت خطا تداخل میان زبانی و یا درون زبانی نیست بلکه به سایر علت های وقوع خطا باز می گردد.

در مثال های ۲-۵ با توجه به ترجمه عربی جملات، تأثیر زبان عربی در بروز خطاها واضح و مشهود است. در واقع زبان آموز به علت عدم دسترسی به فعل مدنظر در زبان فارسی و آگاهی از وجود تعداد قابل توجه واژگان عربی در فارسی برای جبران کمبود به زبان مادری خود رجوع کرده و از فعل عربی استفاده نموده است.

در مثال ۶ نیز علت بروز خطا بر عکس خطاهای ۲-۵ ، مبالغه در تصحیح توسط زبان آموز است؛ به عبارت دیگر مصدر "تقدیم" چه در عربی و چه فارسی برای پیشکش نمودن درود و سلام به مخاطب به کار می رود؛ لیکن زبان آموز برای جلوگیری از ارتکاب خطاهایی از قبیل مثال های قبل و اجتناب از کاربرد معادل عربی از کلمه "پیشرفته" استفاده کرده است. لازم به ذکر است "تقدّم" در عربی معادل "پیشرفت" می باشد که به علت همسانی ریشه "تقدّم" و "تقدیم" این خطا رخ داده است.

در مثال ۷ علت خطای موجود را می توان هم تداخل میان زبانی و هم تداخل درون زبانی دانست؛ تداخل میان زبانی است از آن جهت که زبان آموز با توجه به فعل منفی "لاأعرف" در زبان مادری خود و بدون در نظر داشتن نحوه ساخت فعل منفی مضارع در فارسی سعی کرده با آوردن حرف نفی فارسی یعنی " نـ" بر سر فعل "بلدم" به این فعل صورت منفی بدهد، و از جهتی می توان آن را تداخل درونی زبان فارسی دانست که مشکلاتی را برای زبان آموزان غیر گویشور فارسی ایجاد می کند. برخی از فعل ها در فارسی تنها با افزودن پیشوند "نـ" منفی می شود؛ مانند: ندارم، نمی خورم، نمی نویسم و... از این جهت زبان آموز به تعمیم افراطی قواعد زبان فارسی در ساختن فعل مضارع منفی مبادرت نموده و در نتیجه چنین خطائی را مرتکب شده است.

زمان فعل

از جمله خطاهای آزمودنی ها در این زمینه است:

مثال ۱ـ اگه ایمیل شما فرستادی دیوان اشعار امل[۱] برایت فرستادم.

بازسازی: اگر ایمیلت را بفرستی، دیوان امل را برایت خواهم فرستاد.

ترجمه عربی: إن أرسلتَ لی بریدک الإلکترونی، أرسلتُ لک دیوان "أمل". / إذا بعثت الإیمیل الخاص بک عندها سأرسل لک دیوان "أمل".

مثال ۲ـ وقتی که ندیدمت، کجائی؟!

بازسازی: مدت زمانی است تو را ندیده ام، کجائی؟!

[۱]ـ منظور "امل دنقل" شاعر مصری است.

ترجمه عربی: مرّ وقت ولم أرک.

مثال ۳ـ ما معمولاً تا ساعت ۱۲ شب منتظر می مونیم تا که سال تحویل شد.

ـ بازسازی: ما معمولا تا ساعت ۱۲ شب منتظر می مونیم تا سال تحویل شود.

ترجمه عربی: نحن عادۀ ننتظر للساعۀ الثانیۀ عشر لیلاً حتی یحلّ علینا العام الجدید.

مثال ۴ـ می خوام به اندازه تو فارسی رو بلدم.

بازسازی: می خواهم به اندازه تو فارسی بلد شوم.

ترجمه عربی: أرید أن اتعلم الفارسیۀ مثلک.

تحلیل خطاها: در خصوص خطاهای موجود در جمله های ۱ و۲ ، با توجه به ترجمه عربی فعل ها و زمان آن ها، تداخل و تأثیر زبان عربی در فارسی آشکار و واضح است. به عبارت دیگر ، همچنانکه در جمله های عربی فعل های "أرسلت" و "مرّ" ماضی به کار رفته ، در فارسی نیز از صیغه گذشته (فرستادی، فرستادم، ندیدمت) استفاده کرده است.

خطای جمله ۳ را نه می توان به تداخل میان زبانی و نه تداخل درون زبانی نسبت داد؛ زیرا در ترجمه عربی چنانچه ملاحظه می شود برای بیان چنین جمله ای از فعل مضارع (به عنوان مثال یحلّ) استفاده می شود؛ بنابراین استفاده از فعل ماضی از این جهت توجیه نمی شود. علت خطا تداخل درونی زبان فارسی هم نیست؛ زیرا در چنین جملاتی با توجه به جزء اول جمله، باید در جزء دوم از فعل مضارع استفاده نمود. بنابراین علت خطا را می توان به روش های آموزشی ، متون درسی ، و یا راهبردهای یادگیری زبان آموز و ...نسبت داد.

اما در جمله ۴؛ "بلد شدن" یک فعل مرکب[1] است و معمولاً فارسی آموزان غیر گویشور در یادگیری این نوع فعل مشکلات بسیاری دارند. (رجوع شود به احمدیان، ۱۳۸۶، ص ۲۲۷ و نیز کاظمی، ۱۳۹۳، ص ۲۱۶) زبان آموز عرب نیز در این زمینه بسیار مرتکب خطا می شود؛ شاید علت اساسی را بتوان عدم وجود این نوع فعل در زبان عربی دانست، لذا زبان آموز با تأثیر پذیری از الگوی فعل در زبان بومی خویش فعل "بلدم" را انتخاب کرده و مرتکب خطا شده است.

نتیجه‌گیری:

نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که خطا در وجه فعل، حذف فعل، کاربرد فعل نامناسب و زمان فعل بارزترین خطاهای فعلی فارسی آموزانِ عرب آموزش دیده در کشورهای عربی است. لازم به توضیح است در نوشته های بررسی شده در شخص و شمار فعل به هیچ خطائی برنخوردیم؛ شاید علت آن باشد که در زبان عربی، شخص و شمار فعل از جزئیات بیشتری نسبت به زبان فارسی برخوردار است، لذا این طیف از فارسی آموزان به ندرت در این مسائل دچار خطا می شوند.

[1] ـ منظور از فعل مرکب در اینجا فعلی است از دو جزء مستقل ترکیب شده است.

تداخل زبان مادری بر یادگیری زبان خارجی ، که بنا به دلایلی از جمله داد و ستد گسترده واژگان و تشابه حروف و وجوه اشتراک دیگر، در ارتباط با زبان عربی و فارسی پر رنگ تر می‌نماید، عاملی مؤثر در بروز سهم قابل توجهی از خطاهای فعلی دانشجویان فارسی آموز عرب است؛ و نیز بخشی از خطاها را می توان به تعمیم مفرط قواعد زبان فارسی در ساخت فعل یا همان تداخل درون زبانی نسبت داد. لذا، بیان نقاط اشتراک و افتراق زبان عربی و فارسی در زمینه فعل می تواند تا حدودی از بسامد این نوع خطاها بکاهد. در عین حال که باید دانشجویان را از ترجمه افکارشان از عربی به فارسی برحذر داشت و آن ها را به کنارگذاشتن برابری ترجمه ای تشویق نمود تا ساختارهای دستوری زبان عربی از موارد مشابه آن در زبان فارسی مجزا شود و در نتیجه توانایی فکر کردن به زبان فارسی را به دست آورند.

کتابنامه

- ابوالحسنی چیمه، زهرا. (۱۳۹۳). تعامل تلفظ و نگارش ارتباط بین مشکلات تلفظی و خطاهای نگارشی فارسی آموزان غیر فارسی زبان. فصلنامه جستارهای زبانی، د ۵، ش ۲ (پیاپی ۱۸)، صص ۱- ۳۰.
- احمدوند، احمد. (۱۳۸۹). تجزیه و تحلیل خطاهای نوشتاری فارسی آموزان آلمانی زبان در سطح مقدماتی. دانشگاه شهید بهشتی. پایان نامه کارشناسی ارشد.
- احمدیان، احمد. (۱۳۸۶). بررسی خطاهای زبانی در نوشتار دانش آموزان فارسی آموز کرد زبان (لهجه مهاباد) در سطح متوسط زبان آموزی. فصلنامه زریبار ، سال یازدهم، شماره ۶۳. ص ۲۱۷_ ۲۳۹.
- اکبرپور، جعفر. (۱۳۸۲). بررسی خطاهای نوشتاری زبان اموزان مازندرانی زبان (پایه چهارم و پنجم شهرستان بهشهر). رساله کارشناسی ارشد اموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان. دانشگاه علامه طباطبایی.
- براون، اچ. داگلاس.(۱۳۶۳). اصول یادگیری و تدریس زبان. ترجمه مجد الدین کیوانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پروانه پریخانی، حسن.(۱۳۸۲). بررسی خطاهای نوشتاری دانش آموزان سطح متوسط ترک زبان در یادگیری زبان فارسی. رساله کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان. دانشگاه علامه طباطبایی.
- ژیرار، دنی.(۱۳۶۵). زبانشناسی کاربردی وعلم آموزش زبان. ترجمه گیتی دیهیم. مرکز نشر دانشگاهی.
- شقاقی، ویدا. (۱۳۹۱). بررسی خطاهای فارسی آموزان غیر فارسی زبان در جملات دارای عناصر قطب منفی. پژوهش نامه آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان. سال اول، شماره دوم. صص ۱۰۹-۱۳۴.
- فرهاد، محمد.(۱۳۷۹). بررسی مشکلات نگارش فارسی دانش آموزان عرب زبان جنوب ایران. رساله کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان. دانشگاه شیراز.
- قادری حسب، زهرا. (۱۳۹۱). بررسی منشأ خطاهای واجی اردوزبانان در نوشتار زبان فارسی در سه سطح زبان آموزی. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان.

- قناعت پیشه، عترت الزهرا.(۱۳۸۵). بررسی میزان تداخل زبان فارسی در یادگیری زبان انگلیسی زبان آموزان دوره ی متوسطه. مجله رشد آموزش زبان، دوره ی بیستم، شماره ۳.
- کاظمی، فروغ (۱۳۹۳). تحلیل خطاهای دستوری فارسی آموزان لک زبان. فصلنامه جستارهای زبانی، د ۵، ش ۲ (پیاپی ۱۸)، صص ۲۰۷-۲۳۵.
- گنجی، نرگس، مریم جلائی.(۱۳۸۷). «تداخل» و تاثیر آن در نگارش عربی دانشجویانِ فارسی زبان. مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، علمی ـ پژوهشی، شماره ۱۰. صص۷۹-۱۰۱
- معرفت، فهیمه و احمد احمدیان.(۱۳۸۴) . بررسی خطاهای زبانی در نوشتار دانش آموزان فارسی آموز کرد زبان. فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۲۶. صص ۱۰-۳۶.
- میراسماعیلی، محمود.(۱۳۸۰). بررسی خطاهای زبانی در نوشتار فارسی آموزان مازندرانی زبان. رساله کارشناسی ارشد اموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان. دانشگاه علامه طباطبایی.
- میرعربشاهی؛ ضیاء حسینی، سید محمد. (۱۳۸۰). کاربرد ضمیر در زبان میان گروهی از فارسی آموزان انگلیسی زبان. دو فصلنامه آموزش زبان و ادبیات، شماره ۸، ص ۲۵.
- نوابی قمصری، اعظم السادات. (۱۳۹۰). تجزیه و تحلیل خطاهای فارسی آموزان عرب زبان و بررسی موانع یادگیری آنان. نخستین همایش بین المللی گسترش زبان و ادبیات فارسی.

منابع عربی

- جلائی، مریم. (۱۳۸۷). دراسة الأخطاء التعبیریة التحریریة عند طلاب اللغة العربیة وآدابها فی مرحلة اللیسانس بجامعتی أصفهان وکاشان. أطروحة ماجستیر. جامعة أصفهان، کلیة اللغات الأجنبیة.
- خرما، نایف؛ وعلی حجاج. (۱۹۸۸). اللغات الأجنبیة تعلیمها وتعلّمها. الکویت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ۱۲۶.

منابع انگلیسی

- Keshavarz, Mohammad Hossein. (2006). Error Analysis .Tehran: samt.
- _____.(1994). Contrastive Analysis and Error Analysis, From Theory of Practice. Tehran Rahnama Publication.
- Yarmohammadi, Lotfolah. (2002). A Contrastive Analysis of Persian and English (grammar,Vocabulary and Phonology). Payame noor University Press.
- Ziahosseiny, S. M.(1999). A Contrastive Analysis of Persian and English and Error Analysis. Vira Publication.

بازتاب اندیشه‌های دینی در دیوان ابن‌حسام خوسفی

یونس جلوداری[1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام
دکتر حسن سلطانی کوهبنانی
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام
دکتر محمّدرضا شیرخانی
استادیار گروه زبان و ادبیّات عرب دانشگاه ایلام

چکیده

دین اسلام منبعی فیّاض و پایان ناپذیر برای شاعران و نویسندگان مسلمان بوده و هست. و همگان بیش و کم و مستقیم و غیر مستقیم از آن برخوردار شده‌اند. یکی از شعرای متعهّد شیعی مذهب و پارسی‌گوی قرن نهم هجری که از این منبع فیّاض برخوردار شده و مفاهیم و مبانی دینی فراوانی را در اشعار خویش آورده، محمّد بن حسام خوسفی است. وی در دیوان به سبب ارادت عمیقش به اسلام و خاندان پیامبر (ص) به ویژه حضرت علی (ع)، افکار و مضامین دینی بسیاری از جمله توحید باری تعالی، ستایش پیامبر (ص)، منقبت ائمّه‌ی معصومین (علیهم السّلام) به ویژه حضرت علی (ع)، معارف قرآنی و حدیثی، حوادث و وقایع تاریخی اسلام و ... را بیان کرده است. در این مقاله، پس از اشاره‌ای به اوضاع دینی قرن نهم و به دنبال آن معرّفی احوال و شخصیّت شاعر، به بازتاب اندیشه‌ها، عناصر و اشارات دینی در دیوان وی با ذکر بسامد و ارائه‌ی نمودار پرداخته شده است. بررسی پژوهش نشان می‌دهد که میان اشعار ابن‌حسام و مبانی اسلام پیوند بسیار عمیقی وجود دارد و بهره وری فراوان شاعر از قرآن و حدیث نشانگر علاقه‌ی وی به دین اسلام است. ابن-حسام با فروغ معنوی اندیشه‌های والای خود هم توانسته بر غنای فرهنگ و ادبیّات ایران زمین بیفزاید و هم به نوبه‌ی خود نقش مهمّی در رواج آیین تشیّع ایفا کند.

کلیدواژه‌ها: قرن نهم، ابن‌حسام، دیوان اشعار، اندیشه‌های دینی، عناصر و اشارات دینی

مقدّمه

بخش بزرگی از سروده‌های شاعران زبان فارسی، تحت تأثیر اندیشه‌ها و مفاهیم دینی است؛ «با اطمینان می‌توان گفت که اندیشه‌های مبتنی بر دین در شعر همه‌ی شاعران زبان فارسی به نوعی بازتاب داشته است و شاعران بنابر نوع تربیت، اخلاق فردی، گرایش‌های فکری و زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و ... به صورت-های مختلفی از دین الهام گرفته‌اند و حتّی گروهی از شعرا، در واقع مروّجان دین و یا مدافعان اندیشه‌ی دینی فرقه‌ی خویش بوده‌اند، امّا جا دارد که از این حیث، شعر گروهی از شعراء، مورد بررسی دقیق علمی قرار گیرد و میزان تأثیرپذیری و پایبندی آنان شناسایی شود (کرمی، ۱۳۸۰: ۹۷-۹۸). در این میان، مطالعه و بررسی

[1]. Younes.jelodari@yahoo.com (نویسنده مسئول)

شعر شاعران سده‌ی نهم هجری به ویژه اشعار ابن‌حسام، بیش از دیگران جلب توجّه می‌کند، چرا که حجم قابل ملاحظه‌ای از اشعارش در بر دارنده‌ی اندیشه‌ی دینی است. از دلایل عمده‌ی این امر یکی عصر و محیطی است که شاعر در آن زندگی می‌کرده است و دیگر تربیت شدن در خانواده‌ای که اهل فضل و دانش و ارشاد بوده‌اند.

۱. نگاهی کوتاه به اوضاع دینی و مذهبی قرن نهم

در دوره‌ی تیموریان به جز اسلام و مذاهب آن، تقریباً از ادیان و کیش‌های دیگر خبر و اثری نبود، بر عکس همه جا سخن از تعالیم اسلام و موازین قرآن در میان بود، و آیین‌های دیگر فعّالیّت و تبلیغ کمی می‌کردند. متأسّفانه همراه با اظهار تدیّن تیموریان و گسترش اسلام، بعضی از خرافات و موهومات نیز افزایش یافت و مردم ایران را از اسلام ناب دور کرد. تیمور سر سلسله‌ی این دودمان خود را یکی از مجدّدانِ دین اسلام می‌دانست و به همین مناسبت به جنگ با گروه‌های مخالف خود می‌پرداخت و نام این کار را غَزو می‌نهاد. حتّی ادّعا می‌کرد که برای اشاعه‌ی دین مبین اسلام دست به کشورگشایی و خون‌ریزی می‌زند. او برای هر شهر قاضی و مفتی و محتسب معلوم کرده بود و مسجدها و خانقاه‌ها را در هر شهر تعمیر کرد و کاروان‌سراهای متعدّد کنار راه‌ها ساخت و پل‌ها بنا کرد و در هر شهر چندین عالم و مدرّس گماشت که مسائل اعتقادی و مذهبی را به مردم بیاموزند. این اسلام‌خواهی و تظاهر به دین‌داری تیمور اگرچه راستین نبود و بیشتر بیانگر میل سلطه‌جویی و کشورگشایی او بود، امّا چون فراگیر و پی‌گیر بود، صِبغه‌ای مذهبی در سراسر ایران پدید آورد. حتّی در اعمال و رفتار اَعقاب او به ویژه شاهرخ و بابر مؤثّر افتاد. اینان نیز کوشیدند عبادات و آداب و رسوم اسلام را پیاده کنند و به علما و زهّاد و مشایخ صوفیّه احترام بگذارند و آن‌ها را مورد حمایت خود قرار دهند. قرن نهم شاهد قدرت و نفوذ روزافزون شیعه بود. نکته‌ی قابل توجّهی که به پیشرفت شیعیان در حکومت تیموریان کمک کرد این است که اکثر فرمانروایان آنان با این‌که خود مذهب اهل سنّت داشتند، به اعتقادات شیعیان اهمّیّت می‌دادند و نسبت به سادات و علمای شیعه احترام فوق العاده می‌گذاشتند. در احوال شاهرخ و فرمانروایانِ پس از او می‌خوانیم که مرتّب به زیارت مرقد مطهّر امام هشتم شیعیان می‌رفتند و به سادات و آل پیامبر ارج فراوان می‌نهادند. این‌ها از عوامل مهمّ نیرومند شدن و افزونی یافتن شیعیان بود. شاعران و مناقب خوانان هم کم‌کم جرأت یافتند به ذکر مناقب ائمّه‌ی شیعه بپردازند. حتّی برخی از شاعران سنّی از قبیل عبدالرّحمان جامی نیز گاهی در شعر خود فضایل عترت پیامبر را بر دیگران ترجیح می‌دادند و اعتقادات شیعه را می‌ستودند (صفا، ۱۳۷۸: ج ۴، ۴۳–۶۰). ابن‌حسام نیز هم‌چون سایر شاعران قرن نهم با سرودن اشعاری در ذکر مناقب و مصائب ائمّه‌ی اطهار به ویژه حضرت علی (ع) و بیان اعتقادات شیعه و انتشار آن در بین مردم، در گسترش آیین تشیّع نقش مهمّی را بر عهده داشته است. به گونه‌ای که می‌توان دیوان وی را، به علّت وفور بیان اعتقادات شیعی، یکی از مهم‌ترین تجلّی‌گاه‌های منظوم اعتقادی شیعه در ادب فارسی به حساب آورد (خوشحال دستجردی، ۱۳۸۰: ۵۸).

۲. شخصیّت شاعر

محمّد بن حُسام الدّین حسن بن شمس الدّین محمّد، متخلّص به ابنِ‌حُسام۱ در سال ۷۸۲ یا ۷۸۳ هجری در روستای خوسْف۲ در منطقه‌ی قُهستان (=کُهستان) به دنیا آمد. خاندان او تا نُه پشت اهل فضل و علم و ارشاد بوده‌اند۳(خوسفی، ۱۳۶۶: مقدّمه، یازده و دوازده). و جدّش، شمس الدّین زاهد، به زهد و عبادت معروف بوده است (آیتی، ۱۳۷۱: ۲۳۷). از دوران کودکی و چگونگی تحصیلاتش اطّلاعی دقیق در دست نیست. خود او گفته است که از تربیت پدر بهره داشته،۴ و احتمالاً از محضر سیّد محمّد شیرازی۵ نیز کسب فیض کرده است. او خود نیز اهل زهد و پارسایی بوده و بر خلاف سنّت شاعران ثناگوی، از رفتن به دربارها پرهیز می‌کرده است۶(صفا، ۱۳۷۸: ج۴، ۳۱۶). وی به گفته‌ی دولتشاه سمرقندی «...از دهقنت نان حلال حاصل کردی و گاو بستی و صباح که به صحرا رفتی تا شام اشعار خود را بر دسته‌ی بیل نوشتی» (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۴۳۸). ابن‌حسام در سال ۸۷۵ هجری وفات یافت (صفا، ۱۳۳۹: ج ۲، ۳۷۷). و «قبر او در روستای خوسف، در قاین در کنار رودی و در میان دشت باصفائی معروفست» (نفیسی، ۱۳۶۳: ج۱، ۳۰۲). در خصوص اعتقادات و اندیشه‌های شاعر باید گفت که وی به دلیل تربیت خاصّ مذهبی و علاقه‌ای که به مبانی دینی و رهبران روحانی آن دارد، همه‌ی همّت و تلاش خود را وقف تبلیغ و تأیید اعتقادات دینی، نشر تعالیم مذهبی و تبیین مسائل شرعی نموده است.۷ اندیشه‌های دینی و مذهبی که در شعرش به کار رفته، نشان دهنده‌ی تفکّر اجتماعی او نسبت به دین است. تا آن‌جا که اشعار دینی قرن نهم به وسیله‌ی وی تکمیل شد (صفا، ۱۳۳۹: ج۱، مقدّمه، ۸۹–۹۰). از آثار عمده‌ی وی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– دیوان اشعار: در حمد و ستایش باری تعالی، نعت پیامبر (ص) و منقبت علی بن ابی طالب (ع) و اولاد اوست.

– خاوران نامه: در شرح غزوات حضرت علی بن ابی طالب (ع) و دلاوری‌های ایشان و یارانش است و از بهترین منظومه‌های حماسه‌ی دینی به حساب می‌آید.

– نثراللّآلی: ترجمه‌ی منظوم شماری از کلمات قصار حضرت علی (ع) است. ۸

– دلایل النبوّة و نسب‌نامه: ذکر دلایل نبوّت پیامبر اکرم (ص) و نسب‌نامه‌ی آن حضرت تا حضرت آدم (ع) به صورت منظوم است (رزم‌آرای رودی، ۱۳۸۰: ۹۶). همگی این آثار حکایت از کمال اعتقاد شاعر نسبت به پیشوایان و ائمّه‌ی شیعه‌ی اثنی‌عشری و حسن عقیدت و صفای باطن و صمیمیت قاطع او در این اعتقاد می‌نماید. در زمینه‌ی اشعارش باید گفت که وی به طور کلّی شاعری قصیده سراست، آن هم قصاید مدحی در نعت رسول اکرم (ص) و منقبت امیر مؤمنان علی (ع) و سایر پیشوایان مذهبی. کسانی که درباره‌ی وی قضاوت کرده و اشعار او را به محک نقد آزموده‌اند، او را از معدود شاعران استاد قرن نهم هجری می‌دانند که بر علوم زمان و مبانی ادبی و اسلامی عصر خود تسلّط کافی داشته و از سنّت‌های ادبی شعر و زیر و بم‌های سخن و فنون سخنوری آگاه بوده است (صفا، ۱۳۷۸: ج۴، ۱۶۹– ۱۷۰).

۳. بازتاب اندیشه‌های دینی

اشعار دینی شامل سروده‌هایی است که محتوای آن‌ها را موضوعات دینی نظیر توحید باری تعالی یا سرگذشت پیشوایان مذهب و مناقب و مصائب آن‌ها که به صورت مدایح و مراثی به رشته‌ی نظم کشیده شده است، تشکیل می‌دهد. از نگاهی دیگر منظور از اندیشه‌های اسلامی و قرآنی «مجموعه‌ی دانش‌ها و تفکّراتی است که از طریق قرآن کریم، سخنان پیامبر اکرم (ص)، ائمه‌ی دین (ع) و رفتار و اعمال ایشان (سیره‌ی عملی آن‌ها) در میان مسلمانان مورد توجّه واقع شده است (کرمی، ۱۳۸۰: ۹۸-۹۹). از نگاه ابن‌حسام کسی که در برابر دین مبین اسلام تسلیم باطنی نباشد، نامسلمان است:

وآنکه با اسلام خود نبود دلش تسلیم او آن مسلمـــان خویشتن را نامسلمـــان یافته

۹(۳۵۲۱/۲۰۴)

ابن‌حسام اندیشه‌ها و اندرزهای دینی را در نهایت فصاحت و بلاغت به زبان شعر گفته و در زیباترین و شیواترین شکل بیان کرده است. حمد و توحید باری تعالی، نعت رسول اکرم (ص)، منقبت و مرثیه‌ی اهل بیت (علیهم السّلام) و هم‌چنین پرداختن به عناصر و اشارات دینی نظیر آیات و احادیث و اشاره به وقایع و حوادث تاریخ اسلام از جمله اندیشه‌های دینی شاعر است که در این مقاله بدان خواهیم پرداخت:

۳-۱. توحید

ابن‌حسام به پیروی از یک سنّت ادبی در دیباچه‌ی دیوان خود و در قالب قصیده، ابیاتی را به حمد و ستایش حق تعالی اختصاص داده که حدود ۱۶ درصد است (ر.ک: نمودار شماره‌ی ۱). وی در توحیدِ خداوند، زبانی ساده و دور از تعقید و صنعت‌آفرینی دارد و از سر صدق گفتار و خلوص نیّت سخن می‌گوید. شاعر در توحیدیّه‌های خویش، پس از آغاز کار با نام خدا (۲۰-۲۷۳/۲۱-۲۷۴)، به اثبات ذات حق تعالی پرداخته (۹۷/۸) و در آن‌ها به مسائلی چون خداشناسی (۵۳/۵-۵۵)، بیان آثار صنع (۱۷۵/۱۴-۱۷۷)، تسبیح-گویی همه‌ی موجودات (۷-۹۴/۸-۹۷)، نیایش (۷۳/۶-۷۸) و انذار (۲۰۱/۱۶-۲۰۵) پرداخته است (بهمنی، ۱۳۸۰: ۳۱-۳۶). امّا به طور کلّی این موضوع به دو صورت در شعر وی حضور یافته است: گاه به توصیف ذات، صفات و اسمای خداوند پرداخته و از علم و حکمت خداوند و مسائل مربوط به آفرینش سخن گفته است:

ای بسزا لایـــق حمـــد و ثنـــا ذات تـــو پـاک از صفتِ ناسزا
آنچـــه تو شایستـــهٔ آنـــی به حق زَهـــرهٔ اوصـــاف تو گفتن کِرا
عالم وحدت چـــه عجب عالمیست مبـــدأ او را نبـــود انتهـــا
منتهـــی انـــدر ره توحیـــد بیـن بـــی‌خبـــر از سابقـــهٔ ابتدا
ای به تو این وهـــم خیـــال‌آفرین یافتـــه در عـرصهٔ تـوحید جا

(۵ -۱/۳)

و گاه در قالب مناجات به وصف خداوند پرداخته است (۴۲۱/۳۰-۴۳۳). به هر حال وصف خداوند به صورت اوّل، یعنی در قالب ذکر صفات از گستردگی بیشتری در شعر او برخوردار است و این موضوع علاوه بر قصیده در قالب‌های ترجیع‌بند، مثنوی، قطعه و رباعی نیز یافت می‌شود.

۳-۲. نعت رسول اکرم (ص)

نعت در لغت به معنی وصف و مدح و ستایش و در اصطلاح ادبی، شعر یا نثری است که در ستایش، مدح و ثنای حضرت محمّد (ص) باشد (انوشه، ۱۳۸۱: ج۲، ذیل واژه‌ی «نعت»). ابن‌حسام هم‌چون سایر شاعران پیشین و هم‌عصر خود، ستایش پیامبر (ص) را زکوهٔ طبع و قریحه‌ی خود به شمار آورده و از گزاردن آن به عنوان یک وظیفه‌ی محتوم دینی غفلت نداشته است. وی بلافاصله پس از حمد پروردگار، به نعت پیامبر (ص) و بیان خصوصیّات مقام نبوّت پرداخته است. ابن‌حسام حدود ۱۵ درصد دیوان خود به ویژه قصاید را به نعت رسول اکرم (ص) اختصاص داده است (ر.ک: نمودار شماره‌ی ۱). قصایدی که وی در نعت پیامبر (ص) سروده، هم دارای جنبه‌ی تبلیغی است و هم حماسی۱۰؛ امّا جنبه‌های حماسی در آن غلبه‌ی بیشتری دارد. شاعر در سروده‌های تبلیغی خود، سعی کرده است با آوردن آیات، احادیث و روایات صفات و خصوصیّات پیامبر (ص) را بیان کند. مانند نمونه‌ی زیر که در آن رخسار درخشان و اندیشه‌ی تابان پیامبر گرامی (ص) را وصف کرده است:

صدر منشور اَلَم نَشْرح که صدر سینـــــه‌اش — مهبـــط انوار مشکـــــات جـــلال کبـــریاست
عکس واللّیل آیتی از گیسوی مشکین اوست — سوره‌ای از صورت خورشید رویش والضحاست
نقش یـــرلیغ کمـــالش رحمهٔ للعالمیـــــن — حرف توقیع جـــلالش یا و سین و طا و هاســت
نرگس خوش خواب او را کحل مازاغ البصر — سنبل خوشبـــوی او را عکس گیســوی مساست

(۴۲/ ۶۰۶- ۶۰۹)

نیز، ر.ک: (۶۵۹/۴۷-۶۶۰)، (۶۹۴/۵۰-۶۹۶) و (۵۴-۷۸۳/۵۵-۸۰۴).

در خصوص قصاید حماسی که شاعر در نعت پیامبر (ص) سروده، باید گفت که وی با خلق چنین اشعاری به نام پیامبر (ص) سعی کرده فریاد در گلو خفته‌ی مردم عصر خود را بازگو کند، مردمی که غرور ملّی و ارزش‌های دینی خود را لگدکوب دشمنان خون‌خوار و متجاوز می‌دیدند. ابن‌حسام در تمامی این قصاید، با تکیه بر واژگان خاصّ ادبیّات حماسی، به گونه‌ای تازه و دلنشین، رشادت‌ها، شجاعت‌ها، قهرمانی‌ها و دلاوری‌های پیامبر (ص) را در جنگ با کفّار و غلبه بر ملوک و سلاطین توصیف کرده که همگی بیانگر وقایع تاریخی جهان اسلام است. برای مشاهده‌ی شواهد در این زمینه، ر.ک: (۱۰۰۲/۶۶-۱۰۱۰)، (۵۸۹/۴۱-۵۹۲)، (۸۰۹/۵۶-۸۱۳) و (۶۴۰/۴۶-۶۴۹).

یکی از مسائلِ قابل بررسی در این اشعار، هیبت پیامبر در اجرای احکام شریعت است؛ هیبتی که دیگر هیچ‌کس نمی‌تواند کارهایی برخلاف آیین وی انجام دهد، به گونه‌ای که زُهره دیگر زَهره برپایی مجالس با آلات لهو و لعب را ندارد و نرگس نیز باید خواب و خیال شراب‌خواری را از سر خود به در کند:

بـــا اثـــر سطـــوت ضابطـــهٔ شـــرع تو زُهره ورا زَهره نیست چنـگ زدن در رباب
هیبت شـــرع تو برد بـــاد به طرف چمن از سر نرگس برفت خـــواب و خیال شراب
غرغره اندر گلو شیشه و خون در جـــگر ماند چـــو نهـی تو کرد امر ســوی احتساب
(۵۸۸-۵۸۶/۴۱)

ابن‌حسام برای بیان این موضوع علاوه بر قصیده از قالب‌های ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمّط، مثنوی، قطعه و رباعی نیز استفاده کرده است.

۳-۳. منقبت

منقبت،گونه‌ای دیگر از مدح است. «به روال معمول زمانی‌که شاعر به مدح و وصف ائمّه‌ی دین از حضرت علی تا آخرین فرزند او (ع) می‌پردازد، به این‌گونه مدیحه‌سرایی، منقبت می‌گویند» (ریاحی‌زمین، ۱۳۸۴: ۳۹). منقبت در شعر فارسی سابقه‌ای دیرینه دارد؛ امّا در شعر شاعران قرن نهم و دهم، از دامنه و ویژگی بسیار گسترده و برجسته‌ای برخوردار است. «در قرن نهم، عواملی هم‌چون توجّه بیش از حدّ تیمور به تجدید مسائل مذهبی و آزاد گذاشتن مسلمانان، ضعف روزافزون اهل تسنّن و گسترش دو فرقه‌ی متصوّف شیعه به نام «بکتاشیه» که از پیروان محمّد رضوی نیشابوری بودند و «نوربخشیه» که از تابعان سیّد محمّد نوربخش قاینی به شمار می‌رفتند زمینه را برای رشد تشیّع فراهم کرد و پیامد آن سرودن شعر برای ائمّه رواج روزافزونی گرفت ... در این عهد، کمتر شاعری است که صفحاتی از دیوان او به این موضوع اختصاص نیافته باشد. با نگرشی به تاریخ زندگی شعرای قرن نهم در می‌یابیم که بیشتر آن‌ها شیعه مذهب بوده‌اند؛ بنابراین انگیزه‌ی آن‌ها برای سرودن این نوع شعر پیامد گرایش‌های مذهبی آن‌هاست و بعید به نظر می‌رسد که آن‌ها، به سبب تابعیّت از جوّ شعری حاکم، به سرودن این‌گونه شعرها مبادرت کرده باشند» (واردی، ۱۳۸۴: ۹۳). اشعار منقبتی ابن‌حسام از نظر محتوا و ساختار به حقّ شایسته‌ی توجّه است. وی به دلیل گرایش‌های شیعی و ارادت خاصّی که به خاندان نبوّت و ولایت داشته، حجم قابل ملاحظه‌ای از اشعارش را به موضوع منقبت اختصاص داده که حدود ۳۳ درصد است (ر.ک: نمودار شماره‌ی ۱). ابن‌حسام از این طریق توانست نقش مهمّی در رواج مذهب شیعی در قرن نهم و حتّی پس از آن ایفا کند. نکته‌ای که در اشعار منقبتی وی چشمگیر است، روانی کلام و صداقتی است که در بیان احساسات و عواطف شاعر مشاهده می‌شود و این ویژگی ما را به خلوص انگیزه‌ی وی در سرودن این‌گونه مناقب رهنمون می‌سازد. ابن‌حسام برای بیان این موضوع از اکثر قالب‌ها به ویژه قصیده استفاده کرده است. به طور کلّی، قصایدی که وی در منقبت ائمّه‌ی اطهار (ع) سروده است، می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

۱. قصایدی که دارای تمام ویژگی‌ها و مختصّات آثار حماسی است. این قصاید در بحر متقارب که وزن شاهنامه‌ی فردوسی و دیگر منظومه‌های حماسی است، سروده شده و موضوع اصلی آن‌ها جنگ و درگیری و توصیف دلاوری‌ها و قهرمانی‌های آن حضرت است. شاعر با آوردن تشبیهات و استعارات حماسی و استفاده

کردن از لغات و واژه‌های مربوط به آلات و ابزار جنگ، فضایی کاملاً حماسی و جنگی در قصیده خلق کرده است. نمونه‌ای از این قصاید که می‌توان آن‌ها را قصاید ناب حماسی نامید، قصیده‌ای است که در مدح حضرت علی (ع) سروده و این چنین آغاز می‌شود:

چو شمشیر در دست حیدر بلرزد دل انـــدر درون غضنفـر بلرزد
سنـــان را چـو سر برفرازد به بالا چو از باد صرصر صنوبر بلرزد
دلاور شجاعـی که از تاب تیغش درون شجـاعـان کشـور بلرزد (۲۸۲۸/۱۷۲-۲۸۳۰)

۲. قصایدی که هم دارای جنبه‌ی حماسی و هم تبلیغی است؛ امّا جنبه‌های حماسی در آن غلبه‌ی بیشتری دارد. یعنی شجاعت و قدرت جنگاوری و غلبه بر دشمنان و شکست‌ناپذیری آنان بیشتر مطرح شده است. این قصاید درباره‌ی حضرت علی (ع) و حضرت مهدی (عج) است. مانند نمونه‌ی زیر که در منقبت حضرت علی (ع) سروده شده و از جنبه‌ی حماسی نیز برخوردار است:

شامی تاریک روز چون صف صفّین کشید قلب خوارج بـه شمشیر دو پیکر شکست۱۱
راکب دلـــــدل رکاب در صف جنگاوران روی به هر سو که کرد پشت دلاور شکست
بس که به چوگان تیغ گوی سر از تن ربود گـــــردن گردنکشـــان در سـم استر شکست
(۱۴۳۰-۱۴۲۸/۹۳)

۳. قصایدی که بیشتر جنبه‌ی روشنگری و تبلیغ اعتقادات شیعه را دارد. این قصاید درباره‌ی امام حسن (۲۲۲-۲۲۳/۳۷۹۴-۳۸۲۹)، امام حسین (۲۲۳-۲۲۵/۳۸۳۰-۳۸۶۸)، امام زین‌العابدین (۲۲۷-۲۳۰/۳۹۱۴-۳۹۷۲)، امام رضا (علیهم السّلام) (۲۳۹-۲۴۲/۴۱۶۵-۴۲۲۳) و حضرت زهرا (س) (۲۱۱-۲۱۴/۳۶۴۷-۳۷۰۷) سروده شده است (خوشحال دستجردی، ۱۳۸۰: ۵۸-۵۹). ابن‌حسام علاوه بر قصیده در قالب‌های غزل، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مسمّط، مثنوی و رباعی نیز به منقبت اهل بیت (ع) پرداخته است.

۳-۴. مرثیه

مرثیه در لغت به معنی «مرده‌ستایی و گریه کردن بر مرده و ذکر نیکی‌های او، هم‌چنین شعر گفتن در بابِ مرده با اظهار تأسّف است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه‌ی «مرثیه»). این موضوع در همه‌ی اعصار حیات شعر فارسی، مورد توجّه شعرا و ادبا قرار گرفته است و در قرن نهم نیز از مقولاتی است که شاعران بدان پرداخته‌اند. با این تفاوت که مرثیه‌های این عصر، بیشتر در رثای ائمّه‌ی دین است. مرثیه در دیوان ابن‌حسام نیز از نمود بارز و چشمگیری برخوردار است، به گونه‌ای که حدود ۱۶ درصد اشعارش به این موضوع اختصاص دارد (ر.ک: نمودار شماره‌ی ۱). بخشی از مراثی موجود در دیوان ابن‌حسام در سوگ پیغمبر (ص)، ائمّه‌ی اطهار (ع) و پیشوایان دینی است که همگی نشأت گرفته از اعتقادات پاک و بی‌شائبه‌ی دینی و مذهبی شاعر است. مراثی ابن‌حسام در این زمینه بیشتر در رثای حضرت سیّدالشهدا (ع) و دیگر شهدای کربلا است. ر.ک: (۲۹۳۱/۱۷۷-۲۹۵۳)، (۲۳۲-۲۳۴/۴۰۱۴- ۴۰۴۶) و (۲۲۵-۲۲۷/۳۸۶۹-۳۹۱۳). ابن‌حسام عمده‌ی مراثی خود را در قالب‌های قصیده، رباعی و به ویژه ترکیب‌بند سروده است.

۳-۵. مدح شاهان و درباریان

در پایان این بخش باید گفت که اندیشه‌های دینی در سروده‌های مدحی شاهان و فرمانروایان نیز بازتاب دارد. ابن‌حسام علی‌رغم این‌که مدّاح رسول اکرم (ص) و اولاد طاهرینش (ع) بوده و بدین معنی بارها اشاره و افتخار کرده است، ولی با وجود این مدایحی در دیوانش دیده می‌شود که در آن‌ها اُمرا و شاهزادگان تیموری و فرمانروایان محلّی را به اقتضای حال و زمان وصف کرده که حدود ۲۰ درصد است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۱). با توجّه به متن قصاید، روشن می‌شود که این شاعر وارسته، تنها برای دفع ظلم و بیداد بیدادگران زمان و رفع عسرت معیشت خود و مردم دیارش قصاید مزبور را در مدح و رثای آنان سروده است؛ چراکه خود از این کار اکراه داشته و در جای جای دیوان بدان اشارت و اظهار ندامت می‌کند. ر.ک: (۲۸۲/ ۵۰۳۳-۵۰۳۴) و (۲۲۰۷/۱۳۷-۲۲۱۰). از طرف دیگر، ابن‌حسام پادشاهانی را مدح و ثنا کرده که از اعتقادات دینی و مذهبی برخوردار بوده‌اند، چنان‌که در چندین جا از دیوان به همین نکته اشاره کرده است. ر.ک: (۴۸۷۳/۲۷۵-۴۸۷۶) و (۴۹۸۱/۲۷۹-۴۹۸۲). وی در این مدیحه‌ها-که بیشتر در قالب قصیده می‌باشد-، سعی کرده با بهره-گیری از عناصر و اشارات دینی از جمله آیات قرآنی، داستان‌ها و قصص قرآنی، احادیث و وقایع تاریخی اسلام به ممدوحان خود صبغه‌ی دینی و رنگ اسلامی ببخشد. مانند بیت زیر که به آیه‌ی قرآنی «وَإِنَّکَ لَعَلی خُلُقٍ عَظِیمٍ» (قلم(۶۸)/۴) اشاره دارد:

کمـــال خُلق تـو شاها به غایتی برسید که شد عظیم چو خلق محمّد مختار (۵۲۱۶/۲۹۱)

نیز، ر.ک:(۵۱۱۲/۲۸۷-۵۱۱۳)، (همان/۵۱۳۰)، (۴۷۳۶/۲۶۹) و (۴۸۱۵/۲۷۲-۴۸۱۶).

به نظر می‌رسد خو گرفتن اندیشه‌ی شاعر با مفاهیم دینی، نیز اوضاع مساعد دینی و مذهبی روزگار شاعر در بیان چنین مدیحه‌هایی با چنین مضامینی مؤثّر بوده باشد. وی علاوه بر قصیده، این موضوع را در قالب‌های قطعه، غزل، ترکیب‌بند، مثنوی و رباعی نیز سروده است.

۴. عناصر و اشارات دینی

اکثر شعرا در سراسر اشعار خود به گونه‌ی تلمیح و تضمین به بسیاری از داستان‌های ملّی و دینی اشارت کرده‌اند و از آدم تا خاتم، قصص انبیا را به شعر خود آمیخته‌اند و از هابیل و قابیل و هاروت و ماروت تا بوجهل و بولهب سخن گفته‌اند. ذهن وقّاد ابن‌حسام و آگاهی و احاطه‌ی او بر مفاهیم قرآنی و علوم دینی باعث شده است تا وی نیز همچون سایر شعرا در دیوان برای خلق تصاویر زیبا، ابداع معانی و مضامین جدید و القای اندیشه‌های متعالی خود، به آیات قرآنی و احادیث و روایات و هم‌چنین وقایع و حوادث تاریخی اسلام اشاراتی مستقیم یا غیر مستقیم داشته باشد:

۴-۱. قرآن و حدیث

بدون تردید قرآن کریم و احادیث منابع الهام بخش برای شاعران و نویسندگان عرب و ایرانی بوده است و در واقع باید منشاء اصلی ادبیّات اسلامی را، قرآن کریم و علوم برگرفته از آن دانست (کرمی، ۱۳۸۰: ۹۹).

ابن‌حسام نیز به دلیل اعتقاد راستین به اسلام و اُنس و الفت با قرآن کریم و کتابت آن و تسلّط بسیار بر احادیث و اخبار به مناسبت‌های مختلف در اشعار خود به ویژه در قصاید به این منابع معرفتی توجّه داشته و به شیوه‌های مختلف از آن‌ها بهره گرفته است. از جمله‌ی این شیوه‌ها می‌توان به تلمیح، تصویر، اقتباس، ترجمه، تأویل و حَلّ اشاره کرد:

۱. تلمیح

تلمیح یعنی «به گوشه‌ی چشم اشاره کردن؛ و در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۲۸)، ولی عین آن را نیاورده باشد (مؤذّنی، ۱۳۷۵: ۳۰). بیشترین استفاده‌ی ابن‌حسام از آیات و احادیث از نوع تلمیح بوده که حدود ۷۰ درصد است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۲). او در شعر خویش به آیاتی چون «وَ لَقَد زَیَّنَّا السَّماءَ الدُّنیا بِمَصابیحَ وَ جَعَلناها رُجوماً لِلشَّیاطینِ» (ملک(۶۷)/۵)، «وَ عِندَهُم قاصِراتُ الطَّرفِ عینٌ» (صافات(۳۷)/۴۸)، «وَ سَقاهُم رَبُّهُم شَراباً طَهوراً» (انسان(۷۶)/۲۱)، «نَصرٌ مِنَ اللهِ وَ فَتحٌ قَریبٌ» (صف(۶۱)/۱۳)، «فیهِنَّ خَیراتٌ حِسانٌ» (رحمن(۵۵)/۷۰) و احادیثی مانند «مَثَلُ اَهْلِ بَیْتی مَثَلُ سَفینَةِ نُوحٍ مَنْ رَکِبَهَا نَجَا...» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۳۵۴)، «خَمَّرْتُ طِینَةَ آدَمَ بِیَدَیَّ أَرْبَعِینَ صَبَاحاً» (همان: ۵۴۵) و «حُبُّ الْوَطَنِ مِنَ الْاِیمَانِ» (همان: ۳۸۸) بسیار اشاره کرده است. به عنوان نمونه:

من از عفونت ماء العنب بپرهیزم　　کجاست ساقی بزم طرب، شراب طهور
(۴۱۱۱/۲۳۷)

یا: چون مرجع و معاد نخستش به روضه بود　　از اضطراب حب وطن از وطن برفت
(۷۱۲۳/۳۹۴)

۲. تصویر

گاه شاعر تصاویر شعری خود را از قرآن و حدیث به وام می‌گیرد. منظور از تصاویر شعری همان صورخیال (= ایماژ) است (راستگو، ۱۳۸۳: ۶۱). آن‌گونه که حافظ در بیتِ:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت　　شیوه جنّات تجری تحتهاالانهار داشت
(حافظ، ۱۳۶۲: ج۱، ۱۷۵)

چشمان اشکبار خود را زیر بام قصر یار، به «جَنّاتٍ تَجری تَحتَهَاالأنهارُ» (توبه(۹)/۱۰۰) مانند کرده است. ابن‌حسام نیز حدود۱۰ درصد تصاویر شعری خویش از جمله تشبیه و انواع آن (تشبیه اضافی، تشبیه مرکّب، تشبیه مضمر و تفضیل، تشبیه ملفوف)، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل و...را با توجّه به آیات قرآن و احادیث آفریده است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۲). بیشترین نمود این توجّه نیز مربوط به تشبیه به ویژه تشبیه مضمر و تفضیل و استعاره به خصوص استعاره‌ی مصرّحه است:

نسبت چشمت به چشم آهوان عین خطاست　　خود ندارد کحل مازاغ البصر چشم غزال (۶۶۹/۴۸)

بیت در نعت پیامبر (ص) سروده شده است. شاعر از یک سو، پوشیده و پنهان چشم پیامبر (ص) را به چشم آهوان تشبیه کرده و از دیگر سو چشم وی را بر چشم آهوان ترجیح داده است؛ چرا که چشم غزال کحل و سرمه‌ی «ما زاغَ البَصَرُ وَ ما طَغی» (نجم(۵۳)/۱۷) را ندارد.

تـــا ببـــاشـــد درّهٔ التـــاج ســـر دارای روم بر لب دریای سبز این درّ مکنون می‌رسد
(۲۵۹۶/۱۶۱)

بیت اشاره به فرا رسیدن روز و طلوع خورشید دارد و دُرّ مکنون که استعاره‌ی مصرّحه از خورشید است، برگرفته از ترکیب قرآنی «اللُّؤلُؤ المَکنونِ» (واقعه(۵۶)/۲۳) است.

۳. اقتباس

استفاده‌ی ابن‌حسام از آیات قرآن و احادیث گاه از نوع اقتباس بوده که حدود ۹ درصد است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۲). در این شیوه، گوینده بخشی از آیه یا حدیث را بی‌هیچ‌گونه تغییر و دگرگونی یا با اندک تغییری در شعر یا نثر خود می‌آورد (جعفری تبار، ۱۳۸۸: ۳۷). چنان‌که ابن‌حسام در بیتِ:

بر طریـــق لَیْسَ لِلانســـانِ اِلاّ مـــا سَعی جز درین معنی نکوشد خـــاطر دانای من
(۱۶۸۱/۱۰۸)

آیه‌ی «وَ اَن لَیْسَ لِلاِنسانِ اِلّا ما سَعی» (نجم(۵۳)/۳۹) را با اندکی دگرگونی، زیور سخن خویش ساخته است.

یا در بیتِ:

مقصـــــود تـــویـــی ز آفـــــرینش لـــولاک لَمـــا خلقـــتُ الافـــلاک
(۱۰۳۱۱/۵۶۰)

حدیث «لَوْلاکَ لَمَا خَلَقْتُ الْاَفْلاکَ» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۴۸۴) را بی‌هیچ گونه تغییری اقتباس کرده است.

۴. ترجمه

یکی از شیوه‌های تأثیرپذیری شاعران از قرآن و حدیث، ترجمه است. «اگر برگردانِ فارسیِ آیه یا حدیث را در متن بیاورند، صنعت ترجمه به کار رفته است. در ترجمه باید عینِ عبارتِ عربی را به فارسی ترجمه کنند» (جعفری تبار، ۱۳۸۸: ۴۴). ابن‌حسام نیز کم و بیش در استفاده از قرآن و حدیث از شیوه‌ی ترجمه بهره گرفته که حدود ۶ درصد است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۲). به عنوان نمونه در بیت زیر که مصرعِ نخست آن ترجمه‌ی آیه‌ی «اِنَّ اللهَ لایُضیعُ اَجرَ المُحسِنینَ» (توبه(۹)/۱۲۰) است:

اجر کار محسنین ضایع نگرداند خدای مزد امروز مرا فردا دهند اجـــرای من (۱۶۷۰/۱۰۷)

یا بیتِ زیر که ترجمه‌ای از حدیث «اَلشَّیْخُ فِی قَوْمِه کَالنَّبیِّ فِی اُمَّتِهِ» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۸۴) است:

مـــرید پیر مغـــانم کـــه شیخ هر قومی میان قوم چو اندر میان فرقه نبی است (۵۶۰۸/۳۱۳)

ترجمه‌های ابن‌حسام بر دو نوع است: ترجمه‌ی بسته و ترجمه‌ی باز که میزان استفاده‌ی وی از ترجمه‌ی بسته بیش از ترجمه‌ی باز می‌باشد. ترجمه‌ی بسته آن است که برگردان فارسی هم در معنی و

مضمون و هم در ساختار بیانی با اصل عربی برابر و همخوانی داشته باشد (راستگو، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۹). شاهد مثال‌های پیشین از این نوع است. هم‌چنین ابن‌حسام رساله‌ای دارد با نام نثرالّلآلی که در آن تعدادی از کلمات قصار امام علی (ع) را ترجمه و به شعر فارسی در آورده است که ترجمه‌های او همه از نوع بسته است. مانند بیتِ زیر که مصراع اوّل آن ترجمه‌ای بسته از حدیث «بَطْنُ الْمَرْءِ عَدُوُّهُ» (تمیمی آمدی، ۱۳۷۳: ج۳، ۲۶۰) است:

شکم مرد دشمن مرد است هرکه پهلو کند۱۲ ازو مرد است (۸۶۱۱/۴۸۱)

یا بیتِ: دو صبـــاح‌اند مایـهٔ برکات شنبـــه و پنـــج شنبه از درجات (همان/۸۶۱۲)

که ترجمه‌ی حدیث «بَکْرُ السَّبْتِ وَ الْخَمیسِ بَرَکَهٌ» (تمیمی آمدی، ۱۳۷۳: ج۳، ۲۵۹) است.۱۳

امّا ترجمه‌ی باز عکسِ ترجمه‌ی بسته است، بدین معنی که هم در معنی و مضمون و هم در ساختار بیانیِ ترجمه کم و بیشی و دگرگونی‌هایی راه می‌یابد (راستگو، ۱۳۸۳: ۳۹). این نوع ترجمه در شعر ابن‌حسام حضور چشمگیری ندارد، امّا می‌توان نمونه‌ی زیر را ذکر کرد:

چو خواننده هم از تنزیل برخوانـد که در قرآن خدا عم را پدر خـــواند

چو مر یعقوب را نزدیک شد موت به وقت آنکه می‌شد زین جهان فوت

همه اسباط خود را جمـع فرمـــود نصیحت کردشان بسیـــار و بستـود

که وقت رفتن یعقـــــوب پیرست بگویم آنچـــه از وی ناگزیـــرست

که چون سجّـــادهٔ من درنوردیـــد ز آییـــــن نیاکـــان بر مگردیـــد

به هنگـــــام پرستـــش با ستایش کـــرا داریـــد بعـــد از من نیایش

همـــــه گفتند بر فرمان پاکـــان به آییـــن تو و رسـم نیاکـــــان

پرستیـــم آنکه را از راه تمییـــز پرستیدی تـــــو و آبـــای تو نیـــز

چو ابراهیم و اسماعیـــل و اسحاق رســـــولان خـــدا پاکـــان آفـــاق

چو اسماعیـــل کو بُد عمّ یعقـوب دریـــن آیـــه به آبـا گشت منسـوب

(۹۷۱۱-۹۷۰۲/۵۳۰-۵۲۹)

این ابیات ترجمه‌ی آزادی از آیه‌ی «اَم کُنتُم شُهَداءَ اِذ حَضَرَ یَعقوبَ المَوتُ اِذ قالَ لِبَنیهِ ما تَعبُدونَ مِن بَعدی قالوا نَعبُدُ اِلهَکَ وَ اِلهَ ابائِکَ اِبراهیمَ وَ اِسماعیلَ وَ اِسحاقَ اِلهاً واحِداً وَ نَحنُ لَه مُسلِمونَ» (بقره(۲)/۱۳۳) است.

۵. تأویل

چنان‌که از متن اشعار شاعر خوسف بر می‌آید، وی در تفسیر و تأویل آیات نیز دستی داشته است، به گونه‌ای که حدود ۳ درصد استفاده وی از آیات و احادیث از این شیوه است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۲). در این شیوه، «شاعر تأویل آیه یا حدیثی را دست‌مایه‌ی سروده‌ی خویش می‌سازد، یعنی با ذوق‌ورزی و نکته-یابی، و با پنهان پژوهی و موی شکافی از لایه‌های برونی و دریافت‌های همگانی و پیام‌های پیدای سخن در

می‌گذرد، و به لایه‌های درونی آن راه می‌یابد و پیام‌هایی پنهانی باز می‌آورد، و به این گونه، از آیه و حدیث، طرح و تفسیری نوبر، و پیک و پیغامی دیگر رهاورد خواننده می‌سازد» (راستگو، ۱۳۸۳: ۵۵). گفتنی است که شاعر بیشتر در ضمن منقبت حضرت علی (ع) به این کار پرداخته است. به عنوان نمونه وی در ترجیع‌بندی که در منقبت علی (ع) سروده، آیه‌ی قرآنی «وَ یَقولُ الَّذینَ کَفَروا لَولا اُنزِلَ عَلَیهِ ءایَةٌ مِن رَبِّه اِنَّما اَنتَ مُنذِرٌ وَ لِکُلِّ قَومٍ هادٍ» (رعد(۱۳)/۷) را نخست گزارش و سپس تأویل کرده است:

آن خدایی که او به نور رسل از جهان ظلمت اضم برداشت
گر نبی را به بیم کردن خلق امر فرمود و محترم برداشت
مرتضی را به نصّ این آیت به هدایت ستود و هم برداشت
إنَّما اَنْتَ مُنذِرٌ لِعباد و عَلیٌّ لِکُلِّ قَوْمٍ هاد...
گر به تهدید مصطفی یزدان هیبت اندر دل بشر افکند
بر علی از پی هدایت خلق جلّ سلطانه نظر افکند
هر دو را بین که اندر این آیت مترتّب به یکدگر افکند
إنَّما اَنْتَ مُنذِرٌ لِعباد و عَلیٌّ لِکُلِّ قَوْمٍ هاد...
مصطفی از خدای عزّ و جل گر به انذار خلق مأمور است
مرتضی هم به نصّ این آیت هادی آمد بدانچه مقدور است
این سخن من به خود نمی‌گویم زآنکه چون آفتاب مشهور است
إنَّما اَنْتَ مُنذِرٌ لِعباد و عَلیٌّ لِکُلِّ قَوْمٍ هاد (۴۱۹-۷۵۷۲/۴۲۱-۷۶۲۰)

شاعر ناظر به همین مطلب جای دیگر نیز گفته است:

حکم هدایت تو و انذار مصطفی در نصّ قاطع آمده با یکدیگر مشاع (۲۱۸۷/۱۳۶)

چنان‌که دیده می‌شود ابن‌حسام با تأویل، «هاد: هدایت کننده» را حضرت علی (ع) دانسته است. ضمن این‌که بیتِ ترجیع به حدیثی از رسول الله (ص) که فرمودند: «أنَا الْمُنْذِرُ وَ علی الهَادِی مِنْ بَعدِی...» (طبرسی، ۱۳۸۰: ج۷، ۲۰۳) نیز اشارت دارد. هم‌چنین در بیتِ زیر:

در قسم با مصطفی ایزد برابر داشتش این کرامت بین که از والتین به زیتون می‌رسد (۲۶۱۰/۱۶۱)

که به آیه‌ی شریفه‌ی «وَالتّینِ وَ الزَّیتونِ» (تین(۹۵)/۱) اشاره دارد و خداوند متعال به دو میوه‌ی سودمند و شفابخش انجیر و زیتون سوگند خورده است. ابن‌حسام هم‌چون برخی مفسّران از جمله فیض‌کاشانی (فیض-کاشانی، ۱۴۱۹ه/۱۳۷۷ش: ۷ /۵۱۲) «تین» را به رسول الله (ص) و «زیتون» را به حضرت علی (ع) تفسیر و تأویل کرده است.

۶. حَلّ

«حَلّ» در مبحثِ اثر قرآن و حدیث بر ادب فارسی، آن است که گوینده آیه یا حدیثی را در شعر و نثر خود بیاورد بدان شرط که عبارتِ آن را از وزن یا صورت اصلیش به طور کامل یا ناقص خارج سازد (حلبی، ۱۳۷۲: ۵۳). کمترین استفاده‌ی ابن‌حسام از آیات و احادیث به صورت حلّ است، به گونه‌ای که تنها حدود ۲ درصد استفاده‌ی وی از این نوع است (ر.ک: نمودار شماره‌ی۲). مانند بیتِ زیر که دگرگون شده‌ی بخشی از آیه‌ی قرآنی «وَسِعَ کُرسِیُّهُ السَّماواتِ وَ الأَرضَ» (بقره(۲)/۲۵۵) است:

یا رب به حقّ وسعت کرسی که بر فلک تعظیم وُسعِهِ وَسِعَ الارضُ و السَّما (۳۱۲/۲۴)

یا بیتِ: به هوش تا نکنی نفس را رهین گناه و کان کُلُّ فَعیل بکَسْبِه مَرهُون (۴۴۳۳/۲۵۲)

که گزارشی دگرگون از گزاره‌ی قرآنی «کُلُّ نَفسٍ بِما کَسَبَت رَهینَةٌ» (مدثّر(۷۴)/۳۸) است.

گفتنی است که این شیوه‌ها ناسازگار و به اصطلاح «مانعهٔ الجمع» نیستند، و چه بسا پاره‌ای از آن‌ها را می‌توان با یکدیگر در یک نمونه جمع کرد. مثلاً بیتِ زیر:

ز برق رمح تو همچون شهاب صاعقه ریز وجود خصم تو آتش زده چو دیو رجیم (۵۰۵۸/۲۸۳)

که افزون بر اثرپذیری تصویری (تشبیه رمح یا نیزه‌ی ممدوح به شهاب در مصراع اوّل و خصم به دیو رجیم در مصراع دوّم) اثرپذیری تلمیحی نیز دارد که برگرفته از آیاتِ «وَ لَقَد جَعَلنا فِی السَّماءِ بُروجاً وَ زَیَّنّاها لِلنّاظِرینَ* وَ حَفِظناها مِن کُلِّ شَیطانٍ رَجیمٍ* اِلّا مَنِ استَرَقَ السَّمعَ فَاَتبَعَه شِهابٌ مُبینٌ» (حجر(۱۵)/۱۶-۱۸) است. یا بیتِ:

مرجع اصلی او بر منتهای سدره بود از ره حبّ الوطن حالی به مأوی وا رسید (۷۰۸۲/۳۹۲)

که شاعر به دو شیوه‌ی حلّ (منتهای سدره: دگرگون شده‌ی آیه‌ی «عِندَ سِدرَةِ المُنتَهی» (نجم(۵۳)/۱۴)) و تلمیح (حبُّ الوطن: اشاره به حدیث «حُبُّ الْوَطَنِ مِنَ الْاِیمَانِ» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۳۸۸)) از آیه و حدیث سود جسته است.

۴-۲. حوادث و وقایع تاریخ اسلام

ابن‌حسام به مناسبت‌های مختلف در جای جای اشعار دینی خود، به حوادث و وقایعی که به تاریخ اسلام مربوط می‌شود، اشاره کرده است که از جمله‌ی این وقایع می‌توان به حوادث بدر (۲۳۴۳/۱۴۵)، اُحد (۲۱۱۳/۱۳۲)، خندق (۲۳۳۵/۱۴۴)، خوارج (۳۲۳۱/۱۹۰)، صفّین (۱۴۲۸/۹۳)، فدک (۸۰۲۵/۴۴۹)، فرو ریختن ایوان یا طاق کسری هنگام تولّد رسول اکرم (ص) (۶۶- ۱۰۰۸/۶۷-۱۰۱۳)، شکستن دندان مبارک پیامبر (ص) (۶۷۸/۴۹-۶۷۹)، شهادت مظلومانه‌ی امام حسن (ع) (۶۷۹۸/۳۷۸)، شهادت حضرت حمزه (۳۷۲۸/۲۱۶-۳۷۲۹)، بستن آب فرات، تشنگی و شهادت مظلومانه‌ی امام حسین و واقعه‌ی کربلا (۶۷۴/۴۸-۶۷۶)، اموالی که خدیجه در راه اسلام خرج کرد (۳۸۱/۲۸) و خلافت عبّاسیان (۴۱۸۶/۲۴۰- ۴۱۸۷) اشاره کرد. ابن‌حسام بنا به معتقدات مذهبی خویش، در ضمن ستایش مکرّر حضرت علی (ع)۱۴ به انعکاس برخی از حوادث زندگانی ایشان، از جمله ولادتش در کعبه (۲۱۰۹/۱۳۲)، ازدواج وی با حضرت زهرا (س)

(۲۳۲۵/۱۴۳)، غزا، جنگ و جهادهای وی (۲۱۵۵/۱۳۴)، کندن در قلعه‌ی خیبر (۷۵۹۷/۴۲۰)، خفتن وی در بستر پیامبر اکرم (ص) یا لیلهٔ المبیت (۳۴۲۹/۱۹۹)، شکستن بت‌های لات و عزّی در بیت‌الحرام (۱۴۳۸/۹۴)، ضربت و شهادت امام علی و بی‌وفایی اهل کوفه (۴۵- ۴۶/ ۶۴۲-۶۴۶) و به ویژه غدیر خم و ولایت ایشان (۱۷۳۳/۱۱۱) پرداخته است:

کیست مخصـــوص ثنـــای لافتـــی الّا علی
یا که بُد منصـــوص نصّ هل اتـــی الّا علی
جان که کرد اندر شب هجرت فـــدا الّا علی
یا که سر بخشـــید و زر روز عطـــا الّا علی
حق و باطل را که کـــرد از هم جـدا الّا علی
بر در خیبـــر که بُد صـــاحب لـــوا الّا علی
خود ببین تا کیست بعد از مصطفـی الّا علی
نایب مطلـــق امـــام حـــق امیرالمـــؤمنین (۷۹۲۹/۴۴۲-۷۹۳۲)

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان می‌دهد که ابن‌حسام شاعری متعهّد است و اشعارش با اصول و مبانی دین گره خورده است. ظهور و پیدایش چنین اندیشه و مضامینی را می‌توان معلول اوضاع مساعد دینی و مذهبی قرن نهم و نیز نتیجه‌ی تربیت خانوادگی، علاقه‌ی شخصی، ذهنیّت مذهبی و نیز پشتوانه‌ی فرهنگی که در وجود او ریشه دوانیده و درخت اندیشه‌اش را بارور ساخته، دانست. توحید و خداشناسی، ستایش رسول اکرم (ص)، منقبت امامان معصوم (علیهم السّلام) علی الخصوص امام علی (ع) و مرثیه‌ی اهل بیت بالاخص حضرت سیّدالشهداء (ع) از جمله اندیشه‌ها و مفاهیم دینی هستند که در شعر شاعر بازتاب چشمگیری دارد. شاعر در ضمن این مفاهیم، عناصر و اشارات دینی متعدّدی چون آیات و احادیث و حوادث و وقایع تاریخی اسلام را نیز دست-مایه‌ی سروده‌های خویش قرار داده است. در سراسر دیوان، رنگ دینی آن‌چنان بر اندیشه‌ی شاعر سایه انداخته که حتّی وقتی می‌خواهد ممدوح خویش را مدح کند، با مفاهیم و تعابیر دینی و اسلامی تصویرگری می‌نماید. ابن‌حسام با فروغ معنوی اندیشه‌های والای خود هم توانسته بر غنای فرهنگ و ادبیّات ایران زمین بیفزاید و هم به نوبه‌ی خود در گسترش آیین تشیّع نقش مهمّی ایفا کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در تاریخ ادبیّات ایران جز ابن‌حسام خوسفی، چند تن به ابن‌حسام شهره‌اند: جمال الدّین محمّد بن حسام هروی معروف به ابن‌حسام خوافی، جلال الدّین بن حسام معروف به ابن‌حسام سرخسی از شعرای قرن هفتم، ابن‌حسام هروی از علمای قرن نهم، نواده‌ی جمال الدّین بن حسام مذکور و کمال الدّین فرزند

جمال الدّین بن حسام خوافی معروف به ابن‌حسام. برای اطّلاع بیشتر درباره‌ی شاعران مذکور، ر.ک: نفیسی، ۱۳۶۳: ج ۱، ۲۰۶ و ۲۷۵ نیز، ر.ک: رزم‌آرای رودی،۱۳۸۰: ۸۷– ۸۸.

۲. خوسف در ۳۵ کیلومتری جنوب غربی بیرجند واقع شده است. خوسف در منابع تاریخی و جغرافیایی به نام‌های مختلف خوسف، خُسف، خُسب، جُسب، جوسف و خوصف آمده و قدما آن را خوسف رود نامیده‌اند. برای اطّلاع بیشتر درباره‌ی خوسف، ر.ک: موسوی، ۱۳۷۸: ۱۵– ۱۶؛ و نیز «حدود العالم من المشرق الی المغرب»، ۱۳۶۱: ۹۱؛ هم‌چنین مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۴۲.

۳. ابن‌حسام در دیوان، به عالم بودن اجداد خویش اشاره کرده است:

پدرم گفت قرب سیصد سال رفت و از رفتگان مرا یاد است
تا به نه پشتِ ما که اجدادند همه را فضل و علم و ارشاد است
قرن‌ها رفت و عمرها بگذشت کاین عطیّه به ما خداداد است
پسران هم ز دست مگذارید آنچه میراث باب و اجداد است (۱۰۵۶۵/۵۷۷– ۱۰۵۶۸)

۴. بیت زیر از شاعر مؤیّد این نکته است:

تربیت‌های پدر خاک مرا خوشبوی کرد خاک خوش بر خوابگاه تربت بابای من (۱۶۴۹/۱۰۵)

۵. سیّد محمّد شیرازی از علما، محدّثان و واعظان برجسته‌ی آن عهد بوده است. «اعلم العلماء و اسوۀ المحدّثین قدوۀ الواعظین السیّد الاجل امیر سیّد محمّد شیرازی واعظی ملیح و محَدّثی فصیح بود و به نشر احادیث و درس تفاسیر و مواعظ و ترویج شرع، اوقات می‌گذرانید و مولانا شمس الدّین الموسوی و مولانا محمّد بن حسام بر جنابش تلمّذ کرده و رخصت حدیث یافته‌اند» (آیتی، ۱۳۷۱: ۲۲۰).

۶. ابیات زیر مؤیّد این معناست:

در مدح شاه رفته‌ام اما نرفته‌ام بر درگه امیر و سلاطین به هیچ باب
نگشاده‌ام به جود کسی دست اطّماع ننهاده‌ام به پیش کسی دست اطّلاب (۵۰۳۳/۲۸۲– ۵۰۳۴)

۷. از این میان، ابن‌حسام بیشتر ذوق و هنر خود را وقف مناقب خاندان رسالت و امامت به ویژه امام علی (ع) کرده است:

اشعار من ستایش داماد مصطفی است زین آب بوده طینت ما را مخمّری (۱۰۲)
ما فی الضّمیر من همه مهر و محبّتش ما فی اللسان من همه مدح و ثنای اوست (۱۷۹)

نیز، ر.ک: (۲۳، ۱۰۶، ۱۲۷– ۱۲۸، ۲۰۲).

۸. از میان انبوه کسانی‌که به گردآوری، ترجمه و منظوم ساختن مجموعه‌ای از سخنان بزرگان دین و به ویژه کلمات قصار امیر مؤمنان (ع) پرداخته‌اند، می‌توان به عمرو بن بحر جاحظ، امین الاسلام شیخ طبرسی، شریف رضی، سیّد حسن غزنوی، رشید وطواط، ابوالفضل مستوفی، ابوالمحاسن محمّد بن سعد نخجوانی معروف به ابن السّاوجی، درویش اشرف مراغی، جامی، مکتبی شیرازی، سیّد محمّد بن ابی طالب حسینی

موسوی استرآبادی متخلّص به حزینی و...اشاره کرد. ابن‌حسام در سرودن این رساله به رساله‌ی «مطلوب کل طالبِ» رشید وطواط نظر داشته است (صفا، ۱۳۷۸: ج۲، ۶۳۲).

۹. ابیات شاهد مثال برگرفته شده از دیوان محمّد بن حسام خوسفی به اهتمام احمد احمدی بیرجندی و محمّد تقّی سالک است، عدد سمت راست بیانگر شماره‌ی صفحه یا صفحات و عدد سمت چپ بیانگر شماره‌ی بیت یا ابیات می‌باشد.

۱۰. ابن‌حسام شاعری است که همانند فردوسی در مقابل حوادث و رویدادهای منفی سیاسی و اجتماعی عصر خود ناسازگار است و با آن سر ستیز دارد. همین روحیه‌ی درگیری و ستیز با سلطه‌ی غارتگران بیگانه و اوضاع ناگوار حاکم بر جامعه موجب شده است که او به طرف حماسه و سرودن شعر حماسی گرایش پیدا کند. اوّلین قصایدی را که دارای ویژگی‌های کامل یک اثر حماسی است می‌توان در دیوان وی یافت (خوشحال دستجردی، ۱۳۸۰: ۵۸-۵۹). ذهن او اسطوره‌ای و حماسی است، به همین دلیل بیشترین واژگان حماسی همراه با تلمیحات گوناگون مربوط به فرهنگ ایران باستان در آثارش دیده می‌شود. این واژه‌ها نه تنها در خاوران نامه، بلکه در دیوان او هم به خوبی دیده می‌شود (خائفی، ۱۳۸۰: ۵۴).

۱۱. برای رعایت وزن باید واژه‌ی «شمشیر» به صورت «شم ـ شیر» تلفّظ شود.

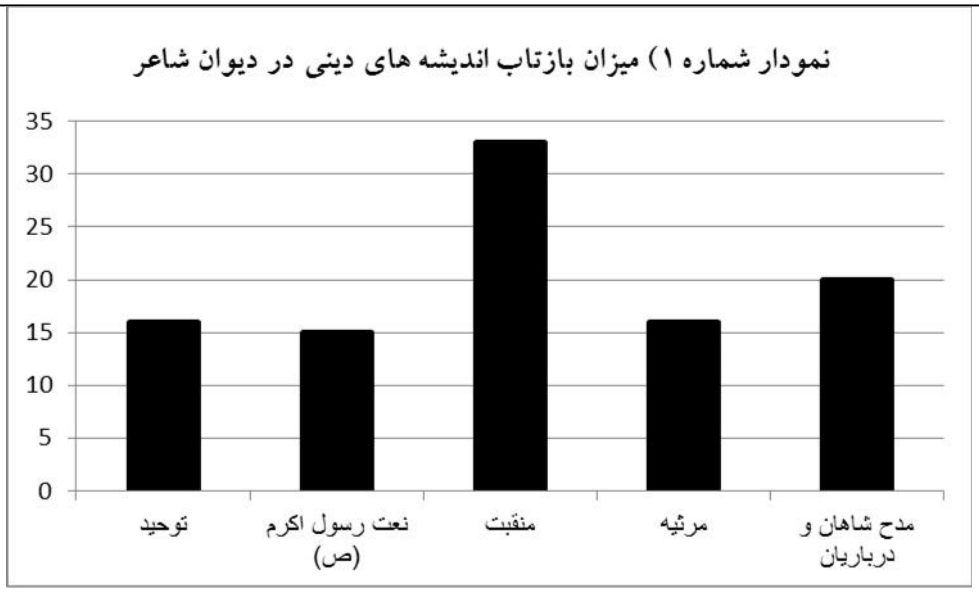
۱۲. پهلو کردن، کنایه از دوری کردن، کناره گرفتن و احتراز جستن است (میرزانیا، ۱۳۸۲: ذیل واژه‌ی «پهلو کردن»).

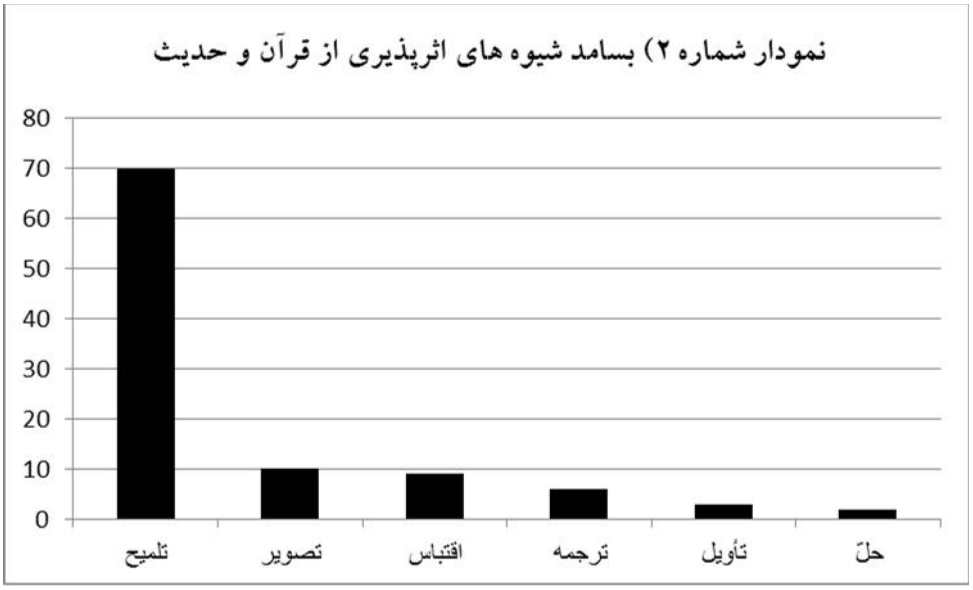
۱۳. برای مشاهده‌ی شواهد بیشتر، ر.ک: دیوان: (۸۵۹۷/۴۷۹-۸۵۹۸)، (۸۶۰۶/۴۸۰)، (۸۶۱۴/۴۸۱، ۸۶۱۷ و ۸۶۱۹)، (۸۶۲۱/۴۸۲)، (۸۶۳۶/۴۸۳)، (۸۶۳۸/۴۸۴ و ۸۶۴۲).

۱۴. ابن‌حسام در دیوانش به غیر از اسم علی (ع)، وی را با اسماء، کنیه‌ها و القاب دیگری از جمله ابوتراب (۲۶۵۱/۱۶۳)، ابوالحسن (۳۵۸۷/۲۰۸)، امیرالمؤمنین (۱۸۷۹/۱۱۸)، حیدر (۱۳۷۹/۹۱)، وصیّ (۱۵۹۶/۱۰۱)، ولیّ (۱۹۱۸/۱۲۲)، مرتضی (۲۹۶۰/۱۷۸) و شیر یزدان (۷۶۴۳/۴۲۲) نام برده است:

از تولای ولی‌الله چون مستظهرم　　هیچ مستظهر ندارد وسع استکفای من (۱۶۷۲/۱۰۷)

نمودارها





کتابنامه

- قرآن کریم.

- انوشه، حسن؛ فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی (گزیده‌ی اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۷ج، چاپ دوّم، ۱۳۸۱.

- آیتی، محمّد حسین؛ بهارستان در تاریخ و تراجم رجال قاینات و قهستان، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ دوّم،۱۳۷۱.

– بهمنی، غلامرضا؛ «جلوه‌های اعتقاد در قصاید ابن‌حسام خوسفی»، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی بیرجند، سال اوّل، شماره‌ی اوّل، بهار۱۳۸۰، صص ۲۹–۵۰.

– تمیمی‌آمدی، عبدالواحد بن محمّد؛ شرح محقّق بارع جمال الدّین محمّد خوانساری بر غُررُالحکم و دُررالکلم، با مقدّمه و تصحیح و تعلیق میر جلال الدّین حسینی ارموی محدث، تهران: دانشگاه تهران، ۶ج، چاپ چهارم،۱۳۷۳.

– جعفری تبار، حسن؛ در دلو آفتاب (گفتاری در تأثیر قرآن و حدیث بر ادب فارسی)، تهران: دادگستر، چاپ دوّم، ۱۳۸۸.

– حافظ، خواجه شمس الدّین محمّد؛ دیوان، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی، ۲ج، چاپ دوّم، ۱۳۶۲.

– حلبی، علی اصغر؛ تأثیر قرآن و حدیث در ادبیّات فارسی، تهران: اساطیر، چاپ دوّم،۱۳۷۲.

– خائفی، عبّاس؛ «واقعیت و اسطوره در شعر ابن‌حسام خوسفی»، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی بیرجند، سال اوّل، شماره‌ی اوّل، بهار ۱۳۸۰، صص ۵۱–۵۶.

– خوسفی، محمّد بن حسام؛ دیوان، به اهتمام احمد احمدی بیرجندی و محمّد تقّی سالک، مشهد: ادارهٔ کلّ حج و اوقاف و امور خیریّه استان خراسان، چاپ اوّل، ۱۳۶۶.

– خوشحال دستجردی، طاهره؛ «بازتاب حماسی انتظار در دیوان ابن‌حسام خوسفی»، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی بیرجند، سال اوّل، شماره‌ی اوّل، بهار ۱۳۸۰، صص ۵۷–۷۲.

– دهخدا، علی اکبر؛ لغتنامه، زیر نظر محمّد معین و سیّد جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ دوّم، ۱۳۷۷.

– راستگو، سیّد محمّد؛ تجلّی قرآن و حدیث در شعر فارسی، تهران: سمت، چاپ سوّم، ۱۳۸۳.

– رزم‌آرای رودی، خیرالله؛ «نگاهی به زندگانی ابن‌حسام خوسفی»، مجلّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی بیرجند، سال اوّل، شماره‌ی اوّل، ۱۳۸۰، صص ۸۷–۹۸.

– ریاحی زمین، زهرا؛ «انواع ادبی در شعر شیراز عصر تیموری»، مجلّه‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره‌ی بیست و دوّم، شماره‌ی اوّل، ۱۳۸۴، صص ۳۳–۵۰.

– سمرقندی، دولتشاه؛ تذکرهٔ الشعراء، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر، چاپ اوّل، ۱۳۸۲.

– صفا، ذبیح الله؛ تاریخ ادبیّات در ایران، تهران: فردوس، ۵ج، چاپ دهم، ۱۳۷۸.

– ــــــــــــ ؛ گنج سخن، تهران: دانشگاه تهران، ۳ج، چاپ اوّل، ۱۳۳۹.

– طبرسی، فضل بن حسن؛ مجمع البیان فی تفسیر القرآن، ترجمه‌ی آیات، تحقیق و نگارش علی کرمی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۷ج، چاپ اوّل،۱۳۸۰.

– فروزانفر، بدیع الزّمان؛ احادیث و قصص مثنوی، ترجمه‌ی حسین داودی، تهران: امیرکبیر، چاپ اوّل، ۱۳۷۶.

– فیض‌کاشانی، ملّا محسن؛ الصافی فی تفسیر القرآن، تحقیق سیّد محسن حسینی امینی، تهران: دارالکتب الاسلامیّة، ۷ج، چاپ اوّل، ۱۴۱۹ه/۱۳۷۷ش.

– کرمی، محمّد حسین؛ «بازتاب هنری اندیشه‌ی دینی در هفت چکامه‌ی نخست دیوان خاقانی»، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، دوره دوّم، شماره سوّم، بهار ۱۳۸۰، صص ۹۵-۱۲۰.

– مجهول المؤلّف؛ حُدود العالم مِنَ المشرقِ الی المغرب، به کوشش منوچهر ستوده، تهران: طهوری، چاپ اوّل، ۱۳۶۱.

– مستوفی، حمدالله؛ نزهة القلوب، به اهتمام گای لسترانج، تهران: دنیای کتاب، چاپ اوّل، ۱۳۶۲.

– موسوی، حمید؛ «خوسف (موقعیّت جغرافیایی و یادکرد تاریخی)»، فصلنامه‌ی خراسان پژوهی، سال دوّم، شماره‌ی چهارم، ۱۳۷۸، صص ۱۵-۲۰.

– مؤذّنی، علی محمّد؛ در قلمرو آفتاب (مقدّمه‌ای بر تأثیر قرآن و حدیث در ادب پارسی)، تهران: قدیانی، چاپ دوّم، ۱۳۷۵.

– میرزانیا، منصور؛ فرهنگنامه‌ی کنایه، تهران: امیرکبیر، چاپ دوّم، ۱۳۸۲.

– نفیسی، سعید؛ تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، تهران: فروغی، ۲ج، چاپ دوّم، ۱۳۶۳.

– واردی، زرّین؛ «مضامین رایج در شعر برخی از شاعران قرن نهم»، مجلّه‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره‌ی بیست و دوّم، شماره‌ی اوّل، ۱۳۸۴، صص ۹۱-۱۱۰.

– همایی، جلال الدّین؛ فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما، چاپ پانزدهم، ۱۳۷۷.

خیام و شعر (پیرامون فلسفه و ادبیات)

مازیار جمال خانی لوندویل[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد جغرافیا و برنامه ریزی روستایی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا

چکیده

قرنهای پنجم و ششم در ایران از دوره های پر تنش و جنجالی نحله های کلامی بوده است. تأسیس و تأثیر نظامیه بغداد و تألیف کتاب ***تُهافت الفلاسفه*** شاهد این مدّعاست که رسالتشان رساندن پیام کلام اشعری به جهان اسلام بوده است.حکیم عمر بن خیام نیشابوری در این دوره عمرش را سپری کرده است. وی فیلسوفِ شاعر، ریاضیدان، منجّم و طبیب بوده است. حکیم نیشابور دریای پر تلاطم وجودش را به صورت رباعیات در ساحل وجود خود ظاهر ساخته است. قالب شعری که بوی ایرانیّتِ آن برای مشام آریایی آشناست. خیام رساله های کم حجم و پر محتوای فلسفی هم دارد که اگر مورد مداقه قرار گیرند چون مشعلی رباعیات منسوب و منحول به حکیم نیشابور را روشن خواهند ساخت. بر کسانی که متد در تحلیل شخصیت را نیک می شناسند، پوشیده نیست که شناخت شخصیت همواره از طریق آثار شخصیت امکان پذیر است نه یک اثر. البته مکانیسم روایی هم بی تأثیر نخواهد بود.

کسانی که با سطوح مختلف و متفاوت زبان و لایه های تو در توی آن نا آشناند، در شناخت خیام دچار کج فهمی خواهند شد. خیام در رباعیات خویش، که گنجینه ای از معارف عقلی می باشند، آگاه است که هرچه به اندیشه متعلق است ناپایدار است ولی خود اندیشه ماناست. از این روی حرف حساب حکیم نیشابور تفکّر است. مشعل تفکر و فلسفه در بسیار سرزمینها به خاموشی گراییده است ولی در ایران زمین به واسطه ی داشتن فرهنگ تفکر از دورانی بس کهن تا کنون همواره نور افشان بوده است هرچند برای اندیشمندانش تکفیر و تبعید ارمغان آورده است.

کلیدواژه‌ها:رباعیات خیام، مِتُد، ادبیات، فلسفه، مکانیسم روایی.

هر نقش عجب که زیر و بالاست　　برهان وجود حق تعالی است
هر مرغِ سخن که در ترانه است　　توحید سَرایِ آن یگانه است

مقدمه

زندگی نوعی ملاقات است و گفتگو مرزی است که ما در آن ملاقات می کنیم(یانکلوویچ ،۱۳۸۱ : ۳۶).

سخن از منبعی بیکران سرازیر می شود که در متافیزیکی بودن آن تردید نمی توان روا داشت. راه یافتن به اعماق سخن نیاز به اندیشه ای دارد که نمی توان وجهه ی فلسفی آنها را انکار کرد. سخن، هویّت ذات انسان است. و نمی توان آن را از انسان جدا کرد و چون مخزنی در وجود انسانها نهاده شده است که گرانبهاترین حقیقت در آن یافت می شود و سخن به حکم داشتن مصداق، دارای مفهوم نیز هست. و چون مفهوم به حسب رتبه بر مصداق تقدّم دارد. بنابراین نخستین چیزی که در باب سخن شایسته ی اندیشیدن

[1].damoonas@gmail.com

است، مفهوم سخن است. و مفهوم سخن ویژه ترین صیدهای درون است که تنها در گفتگو امکان بیرون خزیدن می یابد و خود را تسلیم دیدگان تیزبین و نکته یاب می کند. از همین روست که در منطق ارسطو فصل ممیّز انسان با سایر موجودات را نطق دانسته اند و به قول سعدی:

به نطق آدمی برتر است از دواب دواب از تو به گر نگویی صواب(سعدی،۱۳۸۴: ۱۴۵)

هر اندیشمندی سخنی دارد و هر سخنی جهانی از اندیشه هاست. و هر که اندیشه ای دارد پس جهانی دارد:

هر آن کاو ز دانش برد توشه ای جهانی است بنشسته در گوشه ای(فریومدی،۱۳۶۳: ۴۲۴)

ظهور اشخاص در سخنهایشان پیداست و دَمهای گرم و سرد از طریق سخنان قلبی و قالبی قابل تمیز است. موجز آنکه سخن، ترجمانِ جان است. سخن به گفتگو می انجامد و به واسطه ی نوشتار، مکتوب می گردد تا برجریده ی عالم دوام آورد:

بماند سالها این نظم و ترتیب ز ما هر ذرّه خاک افتاده جایی
قرض نقشی است کز ما باز ماند که هستی را نمی بینم بقایی
مگر صاحبدلی روزی ز رحمت کند در کار درویشان دعایی(سعدی،۱۳۸۴: دیباجه)

در سخن، اندیشه دارای سیالیّتی است که میزان و مقدار آن در نوشتن، اگر دارای قدرت و قوّت باشد. به لحاظ جریان کمّی وکیفی تنازلی آشکار دارد. و بازسازی فضای سخن مکتوب شده مرهون تقلّب و در خود دیدن خواهد بود.

شناخت مِتُد

هر علمی دارای روش و متدی متناسب با موضوعش می باشد. البته این مقال در مقام پاسخ به این پرسش نپرداخته است که اختلاف علوم در متد است یا موضوع آن، ولی قدر مسلّم آنکه هر علمی دارای روش و متدی متناسب با موضوعش می باشد ؛یعنی متدهای علوم متفاوت است ولی متد هر علمی یکی بیشتر نیست. در شناخت شخصیتها نیز باید قایل به متدی بود. متدی که در شناسایی اشخاص پیش باید گرفت شامل ملاحظه ی آثار، شرح زندگی، نوع زندگی، معاشرتها، استادان و معاصرین اوست. در ملاحظه ی آثار یک شخصیت، ما با متن واقعی و اصلی اندیشمند مواجهیم و در بقیّه موارد نیازمند به مکانیسم روایی و مواریث سرگردان هستیم. اگر منابع موجود هم در موضوع مورد مطالعه اندک باشد در تحریف متد تأثیری ندارد ولی می توان به نقض و کمال متد قائل شد. بنابراین متد یک امر ثابت است. برای شناخت شخصیتها نخست باید از آثارشان اقدام کرد. یعنی اصل، گفته ها و نوشته های خود شخصیت می باشد ولی گزاره ها هم می توانند قرینه و مفسّر باشند.

کسانی که فارغ از چشم اندازه های کلّی، صرفاً به یک اثر از اندیشمندی نظر دارند راه پژوهش را یک چشم پیموده اند. به عنوان مثال اگر کسی کتاب روضَه التَلسیم خواجه نصیر الدّین طوسی را مطالعه کند به این نتیجه خواهد رسید که وی یک اسماعیلی تمام عیار و حتّی یکی از دُعاه است. ولی اگر شرایط زندگی

خواجه و چرایی پناه بردن او به قلعه های حصار الموت دانسته شود هرگز وی را اسماعیلی نخواهیم دانست. این تعارض از طریق دیگر اثر خواجه به نام شرح تجرید مشهود می شود. البته شرایط تاریخی هم در این تفسیر مددگر خواهند بود گرچه هیچ تاریخی به ذاته حجّت نیست(ابراهیمی دینانی،۱۳۸۵:۳۱۹).

مواریث سرگردان و مکانیسم روایی را به طور مطلق نمی شود نپذیرفت؛ زیرا اگر چنین اتفاقی روی دهد. دیگر چه فرقی میان توارث، انجیل و شعر شاملو باقی خواهد ماند؟

یا در مورد قرآن کریم هم اگر تاریخ اسلام را نادیده انگاریم دست کم جنبه ی وحیاتی آن بر ما مجهول باقی خواهد ماند. این سخن در مورد حکیم نیشابور نیز صادق است و شرابِ نیشابوری حکیم عمر خیام، میِ انگوری نیست که اگر بود مولای بلخ از قول خیام آوازه ی "اشربوا" در ایّام نمی افکند:

هزار جان گرامی فدای آن یاری که به مجلس ما امر اشرابوا دارد

چگونه میِ انگوری از عهده ی حلِّ اسرار عالم بر خواهد آمد؟

ابوالعَلایِ مَعَرّی یک فیلسوف است که قصایدی هم سروده است و محتوای برخی از قصاید در «چرا به این عالم آمده ایم؟» خلاصه می شود امّا قصاید توحیدی هم در آثارش مشهود است با این حال در اندیشه ی کسانی پیشانیِ ابوالعلاء ممهور به مُهر نیهیلیسم است. البته منظور این مقال دفاع از وی نیست! کسانی سعدی را صرفاً اشعری پنداشته اند، هر چند وی در مدرسه نظامیه ی بغداد تحصیل کرده است و تلقین و تکرار هم داشته و در برخی قصایدش اراده ی حق برجسته می نماید و یا در دیباچه گلستان نسبت به بندگانِ گبر و ترسایی کمی بدسگالی روا داشته است امّا نگرش جامع الاطراف نسبت به نوشته های منظوم و منثور وی آنان را به این نکته رهنمون خواهد شد که سعدی از اشعریت عبور کرده است. کسانی از این هم فراتر پیموده اند و عرفان را با اشعریّت یکی انگاشته اند و برخی عرفا را در زمره ی متکلمان به شمار آورده اند، تنها به این حُکم که شخصیتهایی این چنینی در خانواده ای اشعری تربیت یافته اند و یا در محیطی اشعری تأدیب گشته اند. یا در آثارشان صورتهای برخی مسائل، اشعری نموده است. در مقام انتقاد از اندیشه های چنین کسانی باید این پاسخ یادآوری شود که در قاموسِ عرفانی، عقل هر چند مکتب ساز است و فلسفه ساز ولی از هر دو فراتر می رود. تفکر عرفانی، وهمیّات و قطعیّات نیست. شاهد مثال برای این ادّعا تذکره ی خود نوشت حجه الاسلام امام محمد غزالی به نام المُنقِذ مِنَ الضّلال مکفی می نماید.

کسانی که سلوک عقلی دارند در یک مرتبه توقف نخواهند داشت. این خاصیت ذاتی عقل است که چون بنّایی، می سازد و پیش می رود و در چارچوبی که خود ساخته است محبوس نمی ماند. کسانی چون خیام، عطار، سعدی و از این دست سالکان که همواره به «منِ مطلق» نظر داشته اند، در «منِ انضمامی» خلاصه نخواهند شد؛ زیرا منِ انضمامی «من ها» است به قول مولای بلخ:

زین دو هزاران من و ما ای عجبا من چه منم؟ عربده را گوش بده دست منه بر دهنم

(مولوی،۱۳۸۹: ۲۲۵)

خیام ، آثار و زمانه

حکیم عمر خیام، فیلسوف، ریاضی دان، منجّم، طبیب ، نویسنده و شاعر بزرگ ایران زمین در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری قمری می باشد. ولادتش در نیشابور اتفاق افتاده است. روزگاری طبیب دربار ملکشاه سلجوقی بوده است. در ریاضیات چندین اثر دارد. که از همه مشهورتر کتابش در جبر و مقابله است. در سال ۶۴۷ هجری مأمور اصلاح تقویم ایرانی شده است که با وجود غلبه ی اسلام همچنان در میان ایرانیان معمول بود و نوروز را که در نیمه برج حوت قرار داشت به اوّل حَمَل آورده است وتقویم جلالی از این راه شکل گرفته است که مورد اشاره شیخ اجل در دیباچه ی گلستان هم واقع شده است:

اول اردیبهشت ماه جلالی بلبلِ گوینده بر منابر قُضبان

برگل سرخ از نم افتاده لآلی همچو عرق بر عِذار شاهدِ غَضبان

کتابی در نثر پارسی به نام نوروزنامه به وی نسبت داده شده است که با انشایی ساده و شیوا در بیان اسباب پیدایش جشن نوروز و کشف حقیقت آن نگاشته شده است.

چند اثر فلسفی هم از حکیم عمر خیام برجای مانده است که کم حجم و پرمحتوا می باشند:

۱. رساله فی الکون و التکلیف؛

۲. ضروره التضاد فی العالم و الجبر و البقاء؛

۳. رساله الضیاء العقلی فی الموضوع العلم الکلّی؛

۴. رساله در علم کلیات وجود؛

۵. رساله فی الوجود؛

۶. رساله الجواب عن ثلاث المسائل؛

شهرت خیام در ایّام زندگی و دوران قریب به آن بیشتر در حکمت، طب، نجوم و ریاضیات بوده است لیکن در جهان امروز وی را به واسطه ی رباعیات فلسفی و لطیفش می شناسند، رباعیاتی بسیار ساده و بی آرایش و دور از تصنّع و تکلّف ولی مقرون به کمالِ فصاحت و بلاغت و معانی عالی و جزیل می باشند. اگر درون مایه و محتوای رباعیات وی را بفشاریم در سه وجه خلاصه می شوند: مسئله ی اغتنام وقت، حسرت و تأسّف به گذشتِ عمر (به طور کلّی زمان)، و دوران انتها که مرگ است (صفا،۲۸۲:۱۳۵۷).

روزگار خیام دوره ای است که معرّف حمله های تند به فکر و فلسفه است و مؤثرترین کتابها در رد فلسفه و تفکر به رشته ی تحریر در آمده است. از آن میان یکی تُهافَت الفَلاسفه اثر حجه الاسلام امام محمد غزالی می باشد. وی تربیت شده ی مدرسه نظامیه بغداد بوده است که رسالت سردمداران آن مدرسه جز دشمنیِ آشتی ناپذیر با اندیشه های فلسفی و نشر اندیشه های اشعری چیز دیگری نبوده است. این موجب تأسیس آن مدرسه بود که پیام نحله ی کلامی اشاعره را به سراسر جهان اسلام برساند. این دوره ی پر آشوبِ فکری، محیط پرورش خیام بوده است .کسانی رباعیات حکیم خیام را یک واکنش در برابر تاریخ

ایران دانسته اند. عصر سلجوقی که بعد از غزنویان آمدند و ترکها برکشور حاکم شدند، ایران دو فرهنگی شد . برخورد فرهنگ بومی ایران با فرهنگ ترک و با فرهنگ عربِ عبّاسی و دوباره اتّحاد میان عباسیانِ بغداد با حکومت ترکها در واقع وضعی ایجاد کرد که یک بحران روانی در پی داشته است. خواه ناخواه فرد روشن بین و هوشمندی چون خیام را در مقابل سوألهایی قرار داد که این چه زندگی است؟ به کجا خواهد رسید؟ موجز آنکه رباعیات خیام به نوعی، دیکته ی زمان هم هست (اسلامی ندوشن،۱۳۸۳:۵۱)

راحه الصُدور راوندی نیز که تاریخ زمان است، شرح جریانات را همین گونه گزارش داده است. حکیم ناصر خسرو قبادیانی هم که از زمان خیام چندان دور نبوده از این دست شکایات دارد:

چاکر نان پاره گشت فضل و ادب علم به مکر و به زرق معجون شد
زهد و عدالت سفال گشت و حجر جهل و سفه زرّ و درّ مکنون شد
فعل هم جور گشت و مکر و جفا قول همه زرق و وعده افسون شد(ناصر خسرو،۱۳۸۶: ۶۹۸)

ادبیات و فلسفه

غوغای خیام در جهان مرهون "فیتز جِرالد Fitz Gerald" شاعر و نویسنده نامی انگلیس در قرن نوزدهم میلادی است. جرالد با ترجمه ی رباعیات خیام به زبان انگلیسی از خیام چهره ای جهانی ساخته است. البته در کنار این خدمت یک ناخدمتی هم روا داشته است که بدان پرداخته خواهد شد. بازتاب شهرت جهانی خیام در ایران دو چندان شد و نظرها به جانب وی معطوف گشت و بررسی احوال وی از زوایای گوناگون مورد مداقه قرار گرفت.

کسانی در شاعر بودن حکیم خیام تردید روا داشته اند و مدّعای آنان کتاب چهار مقاله عروضی است که در آن نظامی عروضی، مؤلف کتاب، اشاره می کند که در آخر عمر، خیام را دیده است و در بلخ با او ملاقاتی داشته است، گویا صریحاً اشاره هم دارد که با وی در یک مجلس عشرت هم نشسته است ولی هیچ اشاره ای به شاعر بودن حکیم نیشابور نکرده است (نظامی عروضی،۱۳۸۵:۸).

از این روی رباعیات خیامی را به شخص دیگری، هم نام با حکیم نیشابور نسبت داده اند. برخی منتقدان هم ابراز داشته اند که شاید اصرار نظامی عروضی ایجاب کرده است که خیام را طبیب، ریاضی دان و منجّم نگه دارد تا لقب حجه الحق و کسی که با حکومت نسبتاً متعصّب دینی مآب سلجوقی ارتباط داشته مورد بازخواست قرار نگیرد (اسلامی ندوشن،۱۳۸۳:۵۳).

کسانی درست نقطه ی مقابل آنانی قرار گرفته اند که خیام را شاعر ندانسته اند، اینان خیام را شاعر می دانند ولی می خواره و خوشگذران و اپیکور مسلک، مدّعای آنان هم کتاب مرصاد العباد نجم الدین رازی است که مؤلف در حدود هشتاد سال پس از خیام زیسته است و در کتاب خود از جمله های تند نسبت به خیام دریغ نکرده است. خیام را مادّی مآب و دارای انحراف فکری معرفی کرده است. دو رباعی هم به عنوان

شاهد ادّعا در کتاب خویش آورده است. شاید این سبک اظهار نظر اولین قضاوت صریح در مورد خیام باشد. یکی از آن دو رباعی به قرار زیر است:

دارنده چو ترکیب طبایع آراست　　از بهر چه او فکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد، فکندن از بهر چه بود　　ور نیک نیامد این صور عیب که راست؟

برخی پژوهشگران نیز بر این باورند که رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری با رباعیات خیامی دو چیزند ولی در طی زمان، اختلاط صورت پذیرفته است. مدّعای اینان آن است که اذعان می دارند حکیم نیشابور در تصنیف و نشر اشعار رباعی خویش اقدامی نکرده است بلکه شاید گهگاه در مجالس آنها را در شئون مختلف سخن اظهار داشته است و کسانی یادداشت برداشته اند، از این جهت در آثار دیگران با رباعیات حکیم نیشابور مواجه می شویم. نیز این دسته از پژوهشگران باور دارند که رباعیات خیامی که افشره ی مضمون آن در اغتنام وقت، معنی زندگی و مرگ می باشد، نه تنها پیش از خیام نیشابوری هم در آثار کسانی مطرح شده بود بلکه بسی دورتر در فرهنگ میان رودان، سومر و ایران باستان هم طرح این گونه مسایل صورت پذیرفته بود. از دورترین دوره ها به کیش زروانی اشاره می کنند که برجستگی اهمیت زمان از نامِ آئین پیداست و از نزدیکترین دوره های پیش از حکیم نیشابور به نمونه هایی از این دست اشاره دارند:

شهید بلخی:

اگر غم را چو آتش دود بودی　　جهان تاریک بودی جاودانه
در این گیتی سراسر گر بگردی　　خردمندی نیابی شادمانه

رودکی:

ای آنکه غمگینی و سزاواری　　و اندر نهان سرشک همی باری

فردوسی:

جهانا مپرور چو خواهی درود　　چو می بدروی پروریدن چه سود؟
بر آری یکی را به چرخ بلند　　سپاریش ناگه به خاک نَژَند؟

نیز اشاره دارند که باید در احصای رباعیات خیام، سره از ناسره تمیز داده شوند. این نکته همان است که این مقال در بخش شناخت متد راه وصول به آن را در نگاهی جامع الاطراف به آثار هر شخصیت و مکانیسم روایی درباره ی شخصیت خلاصه کرده است. در این منازعات، رباعیات احصا شده ی منسوب خیام به تعداد هزار و پانصد رباعی گزارش شده است. در حالی که شاید نتوان گفت که بیش از هفتاد رباعی اصولاً به شیوه ی حکیم نیشابور نزدیک است. برخی هم موشکافانه تر این احصاء را تا پانزده رباعی فرو کاسته اند (ابراهیمی دینانی،۱۳۸۸:۱۸۷).

به هر روی رباعیات خیام یک دست نیست و قطعاً الحاقاتی در مجموع آنها صورت گرفته است و تمییز رباعیات منسوب و منحول نیاز به یک تحقیق تاریخی دقیق دارد. پس مستند سخن گفتن در این باب دشوار است تا آنجا که نگارنده ی این مقال اطلاع دارد یک نسخه از رباعیات خیام به کوشش حسین دانشفر به طبع

رسیده است که از دیگر صور منتشر شده معتبرتر ارزیابی شده است. این نسخه دارای یک مقدمه به قلم مرحوم استاد مجتبی مینوی می باشد که استادِ فقید این نسخه را تأئید کرده و ستوده است. دکتر شفیعی کدکنی نیز در اعتبار این نسخه نسبت به نسخه های دیگر هم رای موافقان بوده است.

از آنجا که قالب رباعی از قوالب شعر فارسی است و شعر فارسی در زمره ی ادبیات فارسی محسوب می شود. این مقال قصد دارد زلف سخن را هر چند به اختصار در مورد ادبیات، به قلم شانه زند. در تعریف ادبیات نقل کرده اند که شامل کلیه متون منظوم و منثوری است، مقید به زمان و مکان خاص و فرهنگی خاص، که چون میراثی از گذشتگان برجای مانده است.

یا کسانی در فقه اللغه ریشه ی آن را √dīp به معنی «نوشتن» دانسته اند و واژگان دبیر، دبستان و دیوان را باز مانده ی آن گزلرش داده اند.

با این احوال با توجه به آنچه در دیباچه ی این مقال رفت، ادبیات می تواند نوعی نگرش به هستی باشد و تنها سرهم کردن الفاظ یا چیدن قوافی نباشد. چنانکه ملک الشعرا بهار با قطعه شعری در این باب، نیک دادِ سخن داده است:

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل شاعر، آن افسونگری کاین طرفه مروارید سُفت

نگرش، صرفِ نگاه نیست بل اندیشه است. یک ادیب اگر اندیشه ای ندارد چه چیزی برای گفتن خواهد داشت؟

تمام ادبیاتهای مهمِّ جهان دارای پشتوانه ی فلسفی هستند و به همین جهت ادبیات فارسی در اوج است. اگر خیام از معنی و غایت زندگی سخن می گوید مگرنه آن است که درکِ معنای زندگی در گرو شناخت ماهیّت زندگی می باشد و شناخت ماهیّت در حوزه ی فلسفه قابل طرح است؟ تعاریف مصطلح از فلسفه، یکی اندیشیدنِ اندیشه ها است، یکی هستی شناسی است و یکی تمرین مردن است و ...

هنگامی که خیام با خویشتن محاوره دارد اهل فضل دانند که حدیث نفس، تفکر است . تفکر هم چیزی جز سیلان در پرسش و پاسخ نیست و این همان تمرین مرگ است.

از یکی اندیشه کاید در درون صد جهان گردد و به یک دم سرنگون

اندیشه های تازه حل مشکلات تازه را راهگشاست.به قول مولوی:

هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود درگذر از حدّ و جهان بی حد و اندازه شود

ذوق، جانِ ادبیات است و تعقل، جانِ فلسفه. شاید کسانی در رابطه ی ذوق و عقل تردید روا دارند و برای ادّعای خود نزاع ادبی بین عقل و ذوق را مطرح کنند. در مقام پاسخ به تردید اینان باید گفت: ذوق یا خود عقل است و یا از آثار عقل است. به قول اهل فلسفه دو چیز که در وجود متحدند به معنی یک چیز بودنشان نیست بلکه ماهیتاً دو چیزند. به قول همشهری خیام، عطار نیشابوری در مصیبت نامه: ذوق، عقلِ مست است(ابراهیمی دینانی،۱۲۶:۱۳۸۳).

شیوه ای کز شوق آن شد عقل مست　　جز مرا هرگز که را دادست دست؟

عقل و ذوق در یک سطح از هم جدا هستند و دوتا می شوند و دو ظهور دارند اما سرمنشاء آنها واحد است و در سرمنشاء به یک وحدت می رسند و آن انسان است. چون هم ذوق انسانی است و هم عقل انسانی است. این مکتوب قصد پرداختن به تقدم عقل یا ذوق را ندارد بلکه تنها به این بسنده می کند که کسانی چون باباطاهر عریان در کلماتِ قصار خود به تفصیل در تقدم معرفت و محبت توضیح داده اند و شارح وارسته و روشن ضمیر، ادام الله طریقه، صاحب تفسیر بیان السعاده فی مقامات العباده و رساله ی ایضاح به عربی و رساله ی توضیح به فارسی در مورد تقدم معرفت و محبت و رابطه ی آنها با یکدیگر الحق کلمات را در این مقال تمام کرده است.

با توجه به آنچه در بخش شناختِ متد از تحلیل یک شخصیت سخن رفت یک شیوه، بررسی آثار یک شخصیت است نه صرفاً یک اثر. بررسی آثار حکیم نیشابور بیانگر نوعی محاوره ی دردمندانه است که با خویشتنِ خویش داشته است. اگر با مطالعه ی رسایل فلسفی خیام به ویژه رساله ی الکون و التکلیف به سراغ شعر او برویم، پر واضح خواهد بود که منظور خیام غیر از آنچه اهل ظاهر می فهمند بوده است. به قول میرفندرسکی، فیلسوفِ شاعر:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی　　صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت　　بر رود بالا همان با اصل خود یکتاستی
در نیابد این سخن، هیچ فهم ظاهری　　گر ابونصر استی و گر بوعلی سیناستی

تأکید خیام در رساله ی فلسفی الکون والتکلیف بر روی مسئولیت انسان است وکسی که برای انسان مسئولیت و تکلیف قائل می شود، برای انسان و جهانی که انسان در او زندگی می کند غایت قائل خواهد بود. این مقاله در مقام تشریح مسایل فلسفی مطرح شده در این رساله ی کم حجم و پرمحتوا نیست. بنابراین در حدِّ یک معرّف از کنار آن در می گذرد.

شیخ الرئیس ابن سینا نام دو کتاب فلسفی خود را شفا و نجات نامیده است و کتاب پزشکی خود را قانون. و حکیم نیشابور دریای متلاطم و خروشان وجودش را به موج رباعیات در ساحل وجودش ظاهر ساخته است. بر اهل ادب پوشیده نیست که رباعی، قالبی است که استعداد طرح مسائل فلسفی در آن مهیّا است و فشرده ترین قالب برای یک حرف حساب می باشد. افزون بر این بوی ایرانیّت هم می دهد چنانکه شمس قیس رازی در کتاب خود اوزان دیگر را به شاعران عرب منسوب می کند ولی این قالب بدون شک ویژه ی ایرانیان است. شاید سبب انتخاب خیام هم از این جهت بیهوده نبوده باشد.

سرودن شعر در قالب رباعی برای خیام تفنن و تفریح یا بازی با الفاظ نیست، او استاد گزیده گویی است. شاید از این جهت قابل مقایسه با سقراط باشد. چنانکه سقراط هم چنین جمله های گزیده بیان داشته است. جمله معروفش در معبد دلفی، ممدوح اکابر آفاق است: «خودت را بشناس». هر دو اندیشمند فضیلتِ راه علم و معرفت را در تعقل دانسته اند(ابراهیمی دینانی،۱۳۸۳:۱۲۰).

انسان به هر چیزی که بیاندیشد آن چیز برای او در حکم شیء است ولی اندیشنده، شیء نیست. انسانی که اهل تأمل است به غربت خویش پی خواهد برد چون به واسطه ی اندیشه می تواند از خود فاصله بگیرد و از بیرون به خود نگاه کند. این توانایی خاص انسان است که می تواند با خودِ خود ، به خود و عالم بنگرد. همان چیزی که به آن «علمِ ثانی» گویند و غیر از «علمِ بسیط» می باشد. این مطلب هم جالب می نماید که کسی چون خیام که در ادبیات کلاسیک فارسی کمتر از همه شعر گفته است در جهان معروفترین شاعر است. اکنون رباعیات وی به اکثر زبانهای دنیا ترجمه شده است. اگر حدیثِ خوش سعدی تا سازمان ملل رفته، نام خیام هم در ناسا نگاشته شده است و در کتابهای تاریخ علم، معادلاتی ریاضی به نام وی به ثبت رسیده است.

شاید این گمان به جا باشد که با مطالعه ی آثار فلسفی هم حق اندیشه های حکیم نیشابور نیک ادا نشود دلیل امر آن است که «تحقیق» به معنی خواندن و حفظ و تکرار آثار شخصیتها نیست. تحقیق به معنی حق را از حق خواستن است و تحقّقِ حق در خویشتن دیدنِ خویش میسر گردد. کسانی تذکره الاولیای عطار را اثری مجزا از منطق الطیر انگاشته اند و دلیل نگاشته شدن آن را سادگی مردم زمانه ی عطار دانسته اند. این پرسش به جا می نماید اگر از آنان پرسیده شود عطار که دارای یک منظومه ی فکری است چگونه ممکن است اثری به عظمت منطق الطیر و مصیبت نامه خلق کند و همان منظومه فکری، اثری ساده و غیر واقعی بیافریند؟(ابراهیمی دینانی،۱۳۸۳:۱۰۰).

«تفکر» در قلب دیدن است نه از مغز تکرار کردن. تفکر قلبی، قابل ترجمه نیست نوعی تجربه ی زیسته است. فضای بلاغت و فصاحت، فضایی است که خاص زبان خالق اثر است و قابل انتقال و ترجمه نیست. رباعیِ «کوزه گرِ دَهر» از خیام حاوی واژگانی است که شاید در لسان و افواهِ عوام روزمرّگی داشته باشد. ولی خیام آنها را در فضای منظوم ذهنی خود چنان طرح می کند که هم زبان تازه است و هم فکر تازه و بدیع می نماید. کسانی که از خواندن این رباعی قائل به دهری بودن وی می شوند کسانی هستند که لایه های مختلف و تو در توی زبان وی را نشناخته اند:

جامی است که عقل، آفرین می زندش　　صد بوسه ز مهر بر جبین می زندش
این گوزه گرِ دَهر چنین جامِ لطیف　　می سازد و باز بر زمین می زندش؟

فیتز جرالد انگلیسی که شاعر با ذوقی هم بوده است وقتی به خیام رسیده از شراب سخن او مست شده و دریغش آمد صاحبدلان دیار خویش را از این شراب بی نصیب گذارد. امّا چون جامِ سخن خیام را برای مردم دیار و روزگار خویش که در فضای فرهنگی دیگری پرورش یافته بودند مناسب نمی دید آن شرابِ نیشابور را در یکصد و یک جام پرشکوه و مرصّع که با ذوق و فرهنگ عهد ویکتوریا هماهنگ و به نقوش سنّتهای دیرینِ ادبی مغرب زمین منقّش بود ریخت و به بازار ادب آورد (الهی قمشه ای،۱۳۸۲:۴۱۶).

آن باده همان است اگر جام بَدَل شد　　بنگر که چه خوش بر سرخمّار بر آمد

امّا از رباعیات خیام ترجمه ای به دست داده است که یک قیافه نامشخص و آشفته ای به خیام بخشیده است. و این همان ناخدمتی است که این مقاله پیشتر از آن سخن رانده است.

شاید واژگانی چون بو، آشنایی، خوش، سلام، با بسامدی بالا هر صبح و مساء به سمع شنیده شوند ولی حافظ در مصراع (سلامی چو بویِ خوشِ آشنایی) با حرف و ، حرف الف و ی حرف ش آهنگی سروده و فضایی ترتیب داده است که محال است ترجمه ی واژه به واژه ی این مصراع به هر زبانی غیر از زبان اصلی، این فضا و ریتم را باز سازی کند.

البته این مقال، قصد بی اعتنایی به هنرِ ترجمه را ندارد. بلکه منظور نظر این مقاله آن است که وقتی اندیشه ای بر زبان جاری می شود و از جنس سخن می شود و جامه ی گفتار می پوشد، اندکی از بارِ خود را از دست می دهد. باز آن سخن جامه ی مکتوب می پوشد و باری دیگر از دوش خود پیاده می کند، حال تو خود از این مختصر حدیث ترجمه ی سخنِ مکتوب، آن هم از زبان شعر را مفصّلتر بخوان! شعری که از جنس وحی است.

حکیم خیام دارای سیلان فکری است. در تفکرش چنان سریع و قوی است که معلوم نیست بتوانیم به سرعت او برسیم. ما فقط می توانیم میزان سرعت اندیشه مان را با خیام تنظیم کنیم. خیام پیوسته طرح پرسش می کند. هر چند مستقیم کلمه ی (مسئله) را به کار نمی برد ولی هر رباعی حاوی نوعی پرسش است و شاید نه پرسش بلکه ابداع یک شک باشد و پاسخهای او پایه ای است برای پرسشی دیگر؛ یعنی مرتّب در حرکت است و این معنیِ اندیشیدن است. یعنی پرسش و پاسخِ مدام. به قولی همچنان می رو به پایانش مَرَس. گمان می رود این همان حرف حساب خیام در رباعیات خویش باشد. البته هر صورت پرسش یا هر پرسشی، پرسش محسوب نمی شود. پرسشهای مشمئز کننده کجا و پرسشهای عمیق و دقیق کجا!

عمیق ترین پرسشهای انسانی به زبان خیام طرح شده است و دردمندی خیام همین پرسش و پاسخهاست(ابراهیمی دینانی،۱۳۸۸:۱۶۰).

در نسخه ی دانشفر، نخستین رباعی خیام به عنوان شاهد به قرار زیر آورده می شود:

دوری که در او آمدن و رفتن ماست او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می نزند دمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست؟

در این رباعی وقتی خیام به غیر معلوم بودن آغاز و انجام جهان اشاره می کند اشاره اش به سخن متکلمان است که شما برای تاریخ پیدایش عالم چگونه اندیشیده اید؟ خیام بدایت و نهایت را در آن مفهومی که متکلمان دریافته اند نمی پسندد.

شاید کسانی بر این مسئله ایراد کنند که اگر مسئله ی زندگی و معنای آن به فیلسوف بودن خیام مربوط است پس چرا آن را به صورت شعر مطرح کرده است و در مقام یک شاعر در این باب سخن گفته است؟

در مقام پاسخ باید یادآوری کرد که: فلسفه بیش از آنکه با هر علم و دانش دیگری ارتباط داشته باشد به شعر و ادب نزدیک است. چنانکه شعر و ادب نیز به فلسفه وابستگی دارد و پیوسته میان آنها داد و ستد

برقرار است. شعری که درباره ی جهان هستی سروده می شود به فلسفه ای که روح را با ماده پیوسته می بیند نزدیک است(ابراهیمی دینانی،۱۳۸۸:۱۹۱).

خیام به عنوان یک فیلسوف از تمام نحله های زمان خود خبر داشته و آنها را مطالعه کرده است ولی با این همه در هیچ کدام از این نحله های خاص محبوس نمانده است و برای اندیشیدن در چارچوبی توقّف نکرده و همواره در اندیشیدن شجاعت داشته است. این رباعی از خیام شاهد این مدّعاست که زیور پوسترِ همایش پیش روی هم بوده است:

اجرام که ساکنان این ایوانند　　اسباب تردّد خردمندانند
هان تا سر رشته ی خرد گم نکنی　　کانان که مدبّرند سرگردانند

توگویی حضرت لسان الغیب، در بیت زیر نظرش به همین رباعی خیام بوده است:

عاقلان نقطه ی پرگار وجودند　　عشق داند که در این دایره سرگردانند

تأکید هر دو اندیشمند بر عقل است، خیام اسباب تدبیر را در سَر، گرداندن به مدار کائنات و هستی دانسته است و حافظ، نقطه ی ترسیم دایره ی وجود را عقل دانسته است. ولی فضای لفظیِ اشعار بالعکس می نماید. وقتی پرگارِ وجودِ لسان الغیب دایره ی هستی را ترسیم می کند، این پرسش به جاست که طرح شود آیا عشق درون دایره ی هستی است یا برون آن جای گرفته است؟ پاسخ به این پرسش، پاسخِ عقلی خواننده خواهد بود.

شاید برخی این پرسش را مطرح کنند که اکر فلسفه به ادبیات قرابت دارد و یا دو گونه برداشت از یک حقیقت اند پس چرا شخصی مثل افلاطون شاعران را از آکادمی اخراج کرده است؟ در مقام پاسخ باید یادآوری کرد که افلاطون ضد شعر نبوده و می توان گفت خود وی نیز از شاعری بهره داشت. او با شاعرانی که صرفاً لفظی بودند و الفاظی بی معنا مجموع کار آنها را تشکیل می داد مناسبت نداشته است.

شاید برخی دیگر پرسش قبل را وارونه مورد سئوال قرار دهند که چرا برخی شعرا از جمله عطار در کتاب الهی نامه، مصیبت نامه و ... فلسفه را مورد انتقاد قرار داده است و آنها را در شناختِ راه، یک چشم خوانده است؟

کافِ کفر ای جان به حق المعرفه　　خوشترم آید ز فاء فلسفه
چونکه این علمِ لزج چون ره زند　　بیشتر بر مردم آگه زند

یا

ماورای عقل ما را بارگاهی است　　و لیکن فلسفی یک چشم راهی است

یا

شرع، فرمان پیمبر کردن است　　فلسفی را خاک بر سرکردن است
علم را بهر حیات خود بدان　　وز شفا خواندن نجات خود مدان

در مقام پاسخ به کسانی که طرح چنین پرسشهایی در ذهن کرده اند باید یادآوری کرد که منظور نظرِ شاعرانی چون عطار، عناد با فلسفه نبوده است بلکه سرعناد با فلاسفه ای داشتند که علّی و معلولیِ محض بوده اند و اغلب با فلسفه ی یونان آشنا بودند و در همان چارچوب تفکر می کردند. ابن رشد یکی از آنان است که از ارسطو بالاتر نخواسته است که بیاندیشد چنانکه تندیس تفکر ابن رشد، ارسطو بوده است. در حالی که فلسفه، فلسفه ی یک مکتب نیست، فلسفه به معنی اندیشیدن با آزادی و بدون پیش فرض است. حال این پرسش به جاست که از چنین کسانی پرسش شود که چرا در دیگر قسمتهای آثار عطار نیشابوری، سقراط ستوده شده است؟ بقراط غارنشین مظهر قناعت شمرده شده و افلاطون به نظر تحسین نگریسته شده است؟

گفت چون سقراط در نزع افتاد بود شاگردیش، گفت ای اوستاد
چون کفن سازیم، تن پاکت کنیم در کدامین جای در خاکت کنیم؟
گفت اگر تو باز یابیم ای غلام دفن کن هر جا که خواهی و السلام
من چو خود را زنده در عمری دراز پی نبردم، مرده کی یابی تو باز؟

عقل، فلسفه ساز است و فلسفه سوز، مکتب ساز است و مکتب سوز. عقل، فلسفه ها و مکتبها می سازد ولی از آنها برتر می ایستد. مراد این مقال از فلسفه و عقل، چنین فلسفه و چنین تفکری است نه عقلِ یک فیلسوف یا مکتبِ فیلسوفی خاص.

نتیجه گیری به اختصار

۱. در جایی اندیشه وجود دارد که در آنجا استعداد قابلی موجود باشد، ایرانیان به واسطه ی داشتن فرهنگ اندیشیدن و تَفَلسُف، در فهم معارف عقلی ومنبع وحی ممتاز بوده اند چنانکه اولین صرف و نحو عربی را ایرانیان برای اعراب تنظیم نموده اند. دُرهای مکنون را به شیوه های عقلی و زبانی بدیع از قرآن کریم استخراج کرده اند که در هیچ یک از ممالک اسلامی نظیر ندارد. اگر هم نظیری داشته (چون درخشش ابن عربی در اندلس) به واسطه ی اطّلاع از متون ایرانی – اسلامی بوده است ایران زمین از دیرباز دارای فلسفه بوده است. از نمونه هایی چون گاثه ها(کهنترین بخش اَوِستا)، وندیداد(بخش فقهی آوِستا، به معنی قانون ضد دیو) گرفته تا شکَند گمانیک وِزار(گزارشِ گمان شکن)، پُس دانش کامَک(پسرِ آرزومند دانش) و مینوی خِرَد. در دوران اسلامی نیز چراغ فلسفه همچنان تابان و نورفشان در ایران زمین باقی مانده است. در مقابل سرزمینهایی چون مدینه که در دانشگاه آن نه فلسفه می خوانند و نه کلام بلکه علم العقیده می خوانند. به هر روی توحید اساساً ایرانی است و اوج آن در اسلام است. مثال ایران و اسلام، چون نور سی شمعی و صد شمعی است. نور صد شمعی بر نور سی شمعی یورش نمی آورد بلکه نور سی شمعی در صد شمعی مُندک و فانی می شود.

۲. معانی در لفظ ظاهر می شوند ولی از لفظ ژرفترند و این رابطه ظرف و مظروفی بس شگفت است به قول انوری:

در جهانی و از جهانی بیشی همچو معنی که در بیان باشد

ادبیات و فلسفه ملازم یکدیگرند، فیلسوفی که ادیب نباشد و ادبیات را نشناسد و بیان خوبی نداشته باشد. قدرت بیان افکارش را نخواهد داشت و شاید فکر خوبی هم نداشته باشد و اگر کسی ادیب باشد و فلسفه نداند در واقع ادیب نخواهد بود. ادبیات و فلسفه به موازات هم در خیام حضور دارند. حکیم نیشابوری به همان اندازه که یک فیلسوف بزرگ است یک شاعر توانا نیز محسوب می شود و چنانکه اندیشه های خود را در هر دو حوزه بیان کرده است در شعرش صفت شاعرانه به خرج نداده است و با تخیُلات شاعرانه خود را سرگرم نساخته است. رباعیات خیام گنجینه ای از معارف عقلی است که به زیباترین شکل به زیور سخن آراسته شده است. کسانی که سطوح مختلف و متفاوت زبان را نمی شناسند و از لایه های تو در توی آن آگاهی ندارند در سطح ظاهری زبان درنگ می کنند و به کج فهمی مبتلا خواهند شد. چنانکه در تاریخ فلسفه کمتر اندیشمندی را می توان یافت که از طعن طاعنان و حمله های تند آنان در امان مانده باشد دغدغه ی خیام، هستی است. وی می داند که معمای حیات قابل حل نخواهد بود مگر آنکه ابدیّت در برابر آن باشد و ابدیّت را آنگونه که متکلمان تفسیر کرده اند نپذیرفته است. پس کسی که برای حیات، ابدیت قایل است، مسئولیت و تکلیف را از انسان سلب نخواهد کرد. عقول انسانها را سرگردان نمی داند بل سر، گردان می داند

هان تا سر رشته ی خِرَد گم نکنی کانان که مدبّرند سَر، گردانند

۳. حکیم عمر خیام نیشابوری نه ملحد است و نه منکر نبوّت بلکه یک موحّد دینی است. تردید وی عین توحید است زیرا شکّ وی دردمندی است و همواره با آن در حرکت است. به روایت داماد خویش، امام محمّد بغدادی، خیام تا دم آخر حیات کتاب شفای ابن سینا را پیش روی مطالعه می کرده است و در حالی که خلال دندان به دست داشت، به عظیمترین مسئله(واحد و کثیر) می اندیشید.

۴. نکته جالب اینجاست که اندیشمندان هر اقلیمی بر علیه تفکّر قشریِ زمانشان، دست از قلم نکشیده اند و با طرح پرسشهای منطقی و فلسفی قشریون را به میدان مباحثه و تفلسف کشانده اند. نیچه در غرب با نوشتن کتاب خدا مرده است، خدای پاپهای ظالم و ستمگر کل تاریخ و آن خدای خاخامهای ضدّ بشری و دکّانداران تزویر را با نیشِ قلم خود به انتقاد کشانده است. حکیم نیشابور نیز با سرودن رباعیاتِ اندیشه سوز و اندیشه ساز، همان نیّت را در مقابل متکلمان اشعری به منصه ی عمل رسانده است.

۵. هر اثر مطبوع، بیانگر یک منظومه ی فکری است. و هر منظومه فکری دارای دو سطح بیرون و درون می باشد. همان که به زبان ادب به آن فرم و محتوا خطاب شده است. تمام آثار، در سطح بیرونی شان به اندازه ی همان سطح، ظاهر گشته اند امّا اربابان معرفت که دریچه ی قلبشان به روی معانی باز است از همان سطح عبور کرده و دُرهای مکنون را که در اعماق ظواهر مستترند، صیدِ ادراک گردانند.

حُسن ختام نوشته آنکه بوالعجبی است خاک نیشابور که دُرد نوشانِ باده معرفتش را چنان از خمخانه ی شراب نیشابوری مست کرده است که سر از پای نشناخته، غرقِ دریایِ توحید گشته اند. عامان را خبری به گوش رسانده و خاصان را آتشی بر دل افروخته اند.

کتابنامه

۱. ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۳) دفتر عقل آیت عشق. تهران: طرح نو.
۲. ---------(۱۳۸۵) خواجه نصیر، فیلسوف گفتگو، چ سوم. تهران: هِرمس.
۳. ---------(۱۳۸۷) نیایشِ فیلسوف. تهران: نشر علم.
۴. ---------(۱۳۸۸) هستی و مستی، چ سوم. تهران: نشر اطّلاعات.
۵. اسلامی ندوشن، محمّد علی (۱۳۸۳) "فصلنامه هستی" ، ش بهار، متنِ سخنرانی در دانشگاه دهلی.
۶. الهی قمشه ای، حسین (۱۳۸۲) "مجموعه مقالات"، چ دهم. تهران: روزنه.
۷. پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷) رمز و داستانهای رمزی، چ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.
۸. جامی، عبد الرحمن (۱۳۷۸) مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح اعلاخان افصح زاد. تهران: میراث مکتوب.
۹. دانشفر، حسین (۱۳۴۶) رباعیات عمر خیام، با مقدمه مجتبی مینوی، نشر اسکندری.
۱۰. سعدی، مصلح الدین (۱۳۸۴) گلستان، از روی نسخه قزوینی. تهران: الهام.
۱۱. شمس قیس رازی (۱۳۱۴) المعجم فی معاییر الاشعار العجم، به تصحیح مدرّس رضوی. تهران.
۱۲. فریومدی، ابن یمین (۱۳۶۳) دیوان اشعار ابن یمین ، به تصحیح حسینعلی باستانی راد. تهران.
۱۳. مولوی، جلال الدین (۱۳۸۹) شرح گزیده غزلیات شمس تبریزی، محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۱۴. ناصرخسرو، ابو معین(۱۳۸۶) شرح بزرگ دیوان ناصرخسرو، به کوشش مهدی محقق. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۱۵. یانکلوویچ، دانیل (۱۳۸۱) اعجاز گفتگو، ترجمه ی نبی سنبلی. نشر وزارت امور خارجه.

بررسی ویژگی های سبکی شعر منوچهر آتشی

صفیه جمالی[1]

دانشجوی دکترای دانشگاه بیرجند

چکیده

تحلیل ساختار و محتوای شعر شاعران با عنایت به رویکردهای نقد و سبک شناسی از جایگاه و اهمیت خاصی برخوردار است و می تواند مخاطب را به لایه های درونی و بیرونی اثر، اندیشه ها، روحیات و عواطف شاعر رهنمون شود، و وجوه تشخص شاعران صاحب سبک را مشخص سازد. منوچهر آتشی(۱۳۸۴-۱۳۱۲) از اولین دفتر شعری اش متمایز و صاحب سبک ظاهر شد و تحسین شاعران مطرح زمان را برانگیخت. روحیه خلاق او مانع از آن شد که او در شعر به تکرار خود بپردازد از این رو در سبک شعری او نوعی صیروریت مشاهده می شود که رو به تکامل و نو شدن دارد. نوشتار حاضر به شاخصه های سبکی شعر آتشی در حوزه لغوی، نحوی ،فکری و ادبی می پردازد.

کلیدواژه‌ها: منوچهر آتشی، مختصه سبکی،شعر معاصر، شعر اقلیمی.

مقدمه

شعر پس از کودتا، عمدتا شعر ناامیدی، یأس ودلمردگی است. روشنفکران این دوره به ویژه شاعران به دنبال آمال و پناهی دیگر(عمدتا مسائل اروتیک) بودند. البته خط باریکی از شعر احساساتی سیاسی جامعه گرا از دوره گذشته، در این دوره به حیات خود ادامه می داد که رودر روی شعر مسلط روزگار قرار می‌گرفت. در نظر این شاعران (که‌نمایندگان آن سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج، محمدکلانتری، ...بودند) شعر، سلاح مبارزه تبلیغاتی خلق است نه گل گلخانه فلان. با این حال، شعر این شاعران، به رغم مخالفتشان با شعر سیاه رمانتیک، به سبب وضعیت ویژه جامعه در آن سال ها، خود از رمانتیسم شدیدی برخوردار بود.

در این دوره، وضعیت دوگانه حکومت استبدادی برای بسیاری از روشنفکران به سختی قابل درک بود. بنابراین به مرور در سطوح بالای روشنفکری، جامعه گرایی ساده و احساساتی جایش را به تشکیک و تردید عمیق و پیچیده داد. و اینان نیز در برخورد با حکومت پر رمز و راز، با رمز و راز و کنایه سخن می گفتند. شعر نمادین و لحن حماسی اندوهبار اخوان در کتاب زمستان –سال۱۳۳۵-که از اعماق شکست ها سخن می گفت، زبان حال قشر عمیق‌تر روشنفکران این دوره است.

در این دوره رمانتیسم بر زندگی و تفکر و شعر سلطه کامل دارد و عموم شاعران، هر یک بسته به استعداد، تجربه و دانش خود در نقطه ای از این رمانتیسم جای می گیرند. و همین استعداد و قریحه و دانش و تجربه شکل یابنده بر بستر رمانتیسم است که انواع شعر، از رمانتیسم ساده عاشقانه و اجتماعی و انقلابی

[1]. safiejamali@yahoo.com

گرفته (چون اشعار فریدون مشیری، فریدون کار،سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج،...)تا سمبولیسم اخوان و شاملو، و شعر سیاه و کوچه بازاری نصرت رحمانی را به وجود می آورد. (لنگرودی،۱۳۷۰،ج۲: ۲۴-۳)

در چنین فضایی، شاعری به جامعه ادبی معرفی شد که مسیری متفاوت از جریان های شعری آن روز ، در پیش گرفته بود. «آهنگ دیگر» به عنوان اولین مجموعه منتشر شده از آثار آتشی، چنان نام او را برسر زبان ها انداخت که فروغ هم در تحسین سبک خاص او گفت:«آتشی با دیوان اولش مرا به کلی طرفدار خودش کرد و خصوصیات شعرش به کلی با مال دیگران فرق داشت، مال خودش و مال آب و خاک خودش بود، وقتی کتاب اول او را با مال خودم مقایسه می کنم شرمنده می شوم.»(فرخزاد،۱۳۳۰: ۱۰۳)

اقلیمی بودن زبان و تصاویر، غیر رمانتیک و غیر سیاسی بودن مضامین، ابتکاری بودن زبان و دایره زبانی و نگاه طبیعی، تجربی و به دور از تقلید به زندگی از ویژگی هایی است، که «آهنگ دیگر» را در مرکز توجه بسیاری از شعر خوانان قرار داد. علاوه بر این لنگرودی معتقد است، توجه به شعر نیمایی و سورئایستی خام که در این دفتر مشهود است توجه نیماییون و موج نویی هایی را که در راه بودند به خود جلب کرد (لنگرودی، ۱۳۷۰،ج۲ : ۴۲)

منوچهر آتشی در دوم مهر ماه ۱۳۱۰خورشیدی درروستای دهرود دشتستان، از توابع بوشهر، چشم به جهان گشود. تحصیلات ابتدایی(دبستان گلستان) و متوسطه (دبیرستان سعادت) را در بوشهر گذراند و برای طی دوره دانشسرای عالی به شیراز رفت. درسال ۱۳۳۳ آموزگاری را در بوشهر آغاز کرد و درسال۱۳۳۶ وارد دانشسرای عالی تهران شد و در رشته زبان انگلیسی لیسانس گرفت. درکنار تدریس در بوشهر، قزوین و تهران به فعالیت های فرهنگی دیگر- سرودن شعر، ترجمه و روزنامه نگاری -نیز اشتغال داشت. از جمله ، در پایان سال های دبیری خود مسئولیت ویراستاری را درانتشارات سازمان رادیو و تلویزیون ایران به عهده داشت. در سال 1359 از خدمات دولتی بازنشسته شد و در یکی از شرکت های خصوصی به کار پرداخت. (آتشی، ۱۳۶۵ :۳۱)

آتشی از آخرین بازماندگان گروهی بود که شاگردان بدون واسطه نیما محسوب می شدند. جدای از شاعران بزرگی چون مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، با نیما حشر و نشر بسیار داشت و از او به شدت تأثیر گرفت و در گسترش اوزان نیمایی وافزودن ابزارهای شعرنو نقش قابل توجهی ایفاکرد. «من نیما را عمیقا درک کردم ... عظمت کار انقلابی نیما را با پوست و گوشت و خونم درک کردم... او شاعری پارسی گوی بوده که کوشیده خود را و ادبیات دیار خود را با جهان پیشرفته هماهنگ کند. او سنت نشکسته تا با گذشته دشمنی کند، بلکه سنت شکسته تا سنتی نو پی بریزد؛ سنتی که همیشه آبستن سنت تازه تری باشد. نیما ظرفیت های تازه و تازه تر زبان شعر پارسی را پیش روی ما گذاشته است.»(همان، ۳۷) درک صحیح نظریه نیما و تلاش بی وقفه برای بهره گرفتن از ظرفیت های استفاده نشده زبان فارسی، از ویژگی هایی است که آتشی را در زمره شاعرانی قرار می دهد که همواره در پی نو شدن هستند.

آهنگ دیگر(۱۳۳۹)، آوازخاک (۱۳۴۶) دیدار در فلق(۱۳۴۸)، وصف گل سوری(۱۳۶۷)، گندم و گیلاس(۱۳۶۸)، زیباتراز شکل قدیم جهان(۱۳۷۶)، چه تلخ است این سیب(۱۳۷۸)،حادثه در بامداد(۱۳۸۰)، اتفاق آخر(۱۳۸۰) خلیج و خزر(۱۳۸۱) از جمله دفترهای شعری این شاعر جنوبی است.

آتشی نه از شاعرانی محسوب می شود که همواره در حال تکرار خودند و نه شاعری است(مثلا چون فروغ)که ناگهان در آثارش شاهد تولدی دیگر باشیم. زندگی شعری ای او، نمایانگر تکاملی تدریجی است. گرچه در روند این تکامل، «دیدار در فلق» دوره فطرت شعر او محسوب می شود و پس از این دفتر، آتشی شروع می کند به عوض کردن مسالح زبان ، خیال و جهانی تر کردن مضامین و اندیشه شعری اش و در این مسیر تا جایی پیش می رود که در دفترهای آخرش، در بسیاری موارد با شعری مدرن در مضمون و البته زبان مواجهیم.

تشخص «آهنگ دیگر» و «آواز خاک» در صبغه اقلیمی و لحن حماسی آن هاست، شاعر در این دو دفتر با بهره بردن از تکنیک ذاتی و آموخته های تجربی اش آثاری متفاوت را خلق می کند، اما از آنجا که نمی خواهد به تکرار خود بپردازد به تجربه هایی تازه دست می برد و از گندم و گیلاس به بعد، شرو ع می کند به بیان مضامینی جهانی تر و نوعی تر با لحنی غنایی و زبانی نو که به قالب شعر سپید گرایش دارد. مختاری به این اعتبار، گندم و گیلاس را آغاز دوره دوم شاعری آتشی می داند.(مختاری،۱۳۷۸: ۴۱)در این دوره نیز شاعر تلاشش را متوقف نمی کند و در مسیر نوگرایی در برخی از دفترهای شعری متاخرش در هیئت شاعری کاملا مدرن ظاهر می شود که جدای از ایران با اساطیر، باورها و تاریخ و تمدن کشورهای دیگر نیز آشناست و در اشعارش از آن ها الهام می گیرد.

بحث

سطح لغوی و نحوی

نوآوری آتشی در حوزه زبان چشمگیر است، چه در دوره اول که واژگان مرتبط با اقلیم جنوب را به وفور در شعرش به کار می برد و چه آنجا که از واژگان متعلق به زندگی شهری و مدرن بهره می برد. در واقع او در این زمینه از نیما پیروی می کند. نیما درباره کاربرد واژگان اقلیمی و بومی می گوید: «جست و جو در کلمات دهاتی ها، اسم چیزها (درخت ها، گیاه ها، حیوان ها) هر کدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن ها. خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور این قواعد را به وجود آورده است...»(نیما،۱۳۶۸: ۱۰۹)

– هی هو! شبانعلی / زانوی اشتران اجدادت را محکم ببند/ که بنه های گندم امسال کدخدا / از پارسال سنگین تر است/ هی های شبانعلی عاشق/ آیا تا شیرمزد شاتی را/ آن ناقه‌ی سفید دو کوهان،خواهی داد؟/شهزاده شترزاد. (آتشی،۱۳۸۶: ۲۴۰)

– درخت به درخت فاخته های نخلستان/ یکی شلیل می کشد از ژرفا:/ کوکو؟ (آتشی،۱۳۸۶ :۱۱۳۶)

-نه بیشه عاج و نه نعل بدخش/ خلنگ زاران دندان ببران است و رخنه زخم. (همان:۱۱۸۹)

آتشی از همان آغاز شاعری اش از زبانی غنی برخوردار بود، زبان او در آهنگ دیگر و آواز خاک در هاله ای از خشونت حماسی نشسته است و البته تردیدی نیست که امکان نداشت که محیط اصیل آتشی با زبانی بی اصالت گفته شود. شاعر از کلمات زبان وحشت نمی کند، فقط به کلمات ادبی اکتفا نمی کند بلکه زبان زنده محیط خودش را به راحتی تبدیل به شعر می کند.(براهنی، ۱۳۷۰ :۱۱۶۳)

واژگانی که در آثار اولیه آتشی، بیشترین بسامد را دارند ؛ بدین قرارند:

اسب، وحشی، آخور، قصیل، نعل، کفل، شیهه، سم، سمند، سوار، شلاق، رکاب، ترکش، خفتان، افسار، حصار، بقعه، قلعه، بیابان، تیغ، خنجر، شمشیر، آفتاب، گردباد، صخره، سنگ، سفر، اجاق، کوچ، راه، جاده، نخل، نخلستان، گردنه، تنگه، تپه، برج، بارو، گرداب، خار، شتر، استر، گرگ، پلنگ، ملخ، کبک، مار، جغد، روباه، شاهین، آهو، سگ، گوسفند،کبوتر، گوزن، آبشخور...

البته به کارگیری این گونه واژگان، در آثار بعدی او نیز به نحوی معتدل ادامه دارد:

-کندن نام غریب خود را بر تنه تلخ "گتگ" (همان:۱۴۸۱)

-و نا گهان در عصیانی کیهانی / گرمشت می زند بر آرواره شب (همان:۷۹۵)

-وگرنه چیستند و روغن از کجا می دارند/ این کوره های سرخ "تشچاله‌ی"زرد(همان:۸۳۷)

آتشی علاوه بر به کارگیری واژگانی که صبغه محلی و بومی دارند، در به کارگیری کلماتی که متعلق به زندگی و فناوری روز است هم موفق عمل کرده است؛ به عنوان مثال:

- هلو! ها؟صدا نمی رسد؟ گفتی هنوز دوستت دا...هلو؟ بی فایده است /صدا نمی رسد/ شاید که سیم ها هم سرما خورده اند/ شاید که موریانه های نو/ احشای کامپیوترها را جویده اند. (همان:۱۲۶۹)

-و هوا، ها، فهمیدم/ کسی تلفن زده است اینجا / و زنگ/ آن قدر/ لرزانده است هوا را که شانه های سکوت از نفرت لرزیده است (همان:۱۱۹۶)

- هرگز/ من به دیاری نخواهم آمد که در آن/گاوهای هندی و سگ های بانوان انگلیسی/ از آدم ها آزادترند/ نه به دیاری که در آن/ کامپیوترها به جای آدم ها حرف می زنند/ و عشق/ روی نوار اینترنت، جهان را/ هی دور می‌زند/ و تپش دل ها را/ شاسی های مونیتورها تنظیم می‌کنند/ و زنی که رو به روی مونیتورها نشسته/ نام عاشقش را در هزار توی ترانزیستورها گم کرده است(همان:۱۳۶۷)

برخی ترکیبات خودساخته آتشی که در پی تلاش او برای مهاجرت از زبان اقلیمی و حماسی به زبان شهری و غنایی ساخته شده اند نیز بدین قرارند:

سخن گنگ پیاده رو، سخن گنگ خیابان، نت های قدم های مشوش،نسیم حامل موسیقی،تعصاب درختان متشنج،اتاق میهن،مربع پلاستیک...

آتشی در پی بهره گیری از واژگان حوزه های مختلف زبانی، از برخی واژگان آرکائیک هم استفاده می کند. وجود این ظرفیت در شعر او و به کارگیری صحیح آن بی تردید نتیجه اشرافی است که او به ادب و

فرهنگ فارسی و باورهای باستانی دارد. او در به کار بردن این واژگان به توصیه نیما عمل می کند که گفته است: «از مطالعه دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید. در اشعار بجویید و یک فرهنگ دم دستی برای خودتان بردارید...کم کم کلمات از بین رفته، ذهنی شما شده، یک وقت می بینید چه قوتی یافته اید برای نوشتن اشعار...»(یوشیج، ۱۳۵۷ :۷۲)

– همین که به عشق می گراید مهر/ "خفتان " می گشاییم و تیغ "فرو می هلیم"(آتشی، ۱۳۸۶ :۶۴۹)

– ببری است در "کنام" من/ کز هیچ روبه آخور و اصطبل دل نمی بندد(همان:۴۵۹)

– با هر دو سوی جاده/ با اسب و "هودج"، افتاده...(همان:۴۰۷)

علاوه بر استفاده از ظرفیت های گوناگون حوزه های مختلف زبانی گاه آتشی مانند بسیاری از شاعران بزرگ دست به واژه سازی می زند ، این آفرینش اغلب از رهگذر هنجارگریزی های فعلی انجام می گیرد:

– بیایید و نیم روز را در خواب سنگی تان/ نشخوار کنان بلمید در سایه اش...(همان:۱۵۲۷)

–که می مزی شراب خوابت را/ با پلک .(همان:۷۲۱)

– وقتی کنار کپرها/ هی می شوند/ با گوش خویش می شنوی شیون زنی که از میان توفان می زارد.(همان:۱۴۰۱)

–زخم برای چاکاندن/ از روزها اجازه نمی گیرد–نه برای درمان شدن.(همان:۱۱۳۴)

–شیر خوارگی خود را بیاغازد برای پیامبر شدنی مشکوک(همان:۱۳۵۰)

آتشی گاه علاوه بر نحوشکنی های معمول در شعر معاصر، مانند پیش و پس کردن عبارات و کلمات، برای تجربه کردن زبانی نو به نحو شکنی های می پردازد که زبان او را در معرض بی معنا شدن قرار می دهد، همین اشعار است که برای او در بین موج نویی ها طرفدارانی پدید می آورد؛ برای نمونه:

–پاهای در مه که «به کجا می روند» و «از کجا می آیند» را/دست های در تاریکی(«که چه می دهند» و«چه می گیرند» را/ و قلب ها(که به راه خود می روند و درسراشیبی تند عشق یا سربالایی نفس بر شقاون(همان،۱۱۶۲)

آتشی در موسیقی شعر نیز دست به تجربه های گوناگونی زده است ؛ از چهار پاره های نو قدمایی تا اشعار نیمایی و شعر سپید و گاه ترکیبی از این ها را می توان در دفترهای شعری او سراغ گرفت. تلاش های مکرر او به ویژه در آخرین دفترهای شعری اش نشان می دهد که او ترجیح می دهد برای آهنگین کردن کلامش ظرفیت های تازه ای از زبان را به کار گیرد. آتشی در بسیاری از اشعار بازپسینش «با وزن نیمایی دیگر سرو کاری ندارد و شعرش را چنان می سراید که گمان می بری آوازی می شنوی که تا کنون آن را نشنیده بودی»(بهبهانی،۱۳۸۸:۱۷)

مثل دریای بزرگ بوشهر/که پر از زورق آزاد پریشان گرد است/ مثل ساحل که پر از آواز است(آتشی،بی تا:۲۸)

اگرچه طول پاره ها با یکدیگر برابر نیست و از این منظر به شعر نو شباهت دارد، وزن آن فاعلاتن فعلاتن(رمل مسدس مخبون)است. این پاره ها بازمانده وزن و آهنگ سنتی شعر هستند.

آتشی از مجموعه"وصف گل سوری " به بعد نشان می دهد که در پی گذر از شعر نیمایی است – هر چند در این مجموعه نیز تا حدی متأثر از عروض نیمایی است – و بنا به ضرورتی که احساس می کند، به سوی شعر سپید یا بی وزن گرایش می یابد. شعر زیر صرفا از طریق جابه جایی اجزای جمله و چینش خاص واژه ها آهنگین شده است:

نه در پرنده است/ نه در پروانه/ نه در گل است و نه در آتش/ شرابی است نیرومند/ که در قلب زاییده می شود/ به هیئت چشمه ای / و به شقیقه ها و چشم می رود./.../شرابی است شکوهمند /که از قلب برمی خیزد/ گردش منظومه ای خود را / در اندام ها تکرار می کند/ و بازیافته می شود/در قلب(همان:۵۲۹)

«کوتاه و بلند کردن منظم سطرها به طوری که انتظامی در آن ها پدید آید، استفاده از جادوی مجاورت کلمات وترکیبات، به کار گرفتن جملات پی در پی و بدون فعل که اغلب پایان همگونی دارند، آوردن جملات معترضه در دل جملات اصلی که دارای بار موسیقی هم هستند، استفاده از الگوهایی از جملات که باید آن ها را یک نفس تا آخر سطر خواند و وادار کردن خواننده به توقف کردن در جایی که موسیقی متن را حس کند و بهره گیری از اوزان نیمایی» از شگردهایی است که آتشی در حادثه در بامداد برای آهنگین کردن کلامش از آن بهره می برد. (زرقانی، ۱۳۸۳ :۶۱۱)

مردگان/چنان وانمانده اند پشت سرم/تا نشنوم به پوست،سوگسرد تبارم را/.../هنوز/در آشیان شروه به سر می برم/آنک!/درخت به درخت فاخته های نخلستان/یکی شلیل می کشد از ژرفا:/کوکو؟/و دیگری /پژواک می دهد صدای اورا /–از ژرفای دیگر– / کوکو؟کوکو؟(آتشی،۱۳۸۶ :۱۱۳۶)

در واقع آتشی هم گام با مدرن سازی تفکرات و اندیشه هایش می خواهد موسیقی شعرش را نیز از کلیشه های تکراری و سنتی آزاد سازد، تا ذهن را از پوسته عادت نجات دهد.

سطح ادبی

صورت های گوناگون خیال را "تصویر"(image) می نامند که به شاعر کمک می کند تا قدرت کلامش را به عنوان یک تجربه ویژه روحی افزایش دهد و امکان انتقال عواطف را به دیگران از طریق "زبان" فراهم آورد.(پورنامداریان،۱۳۷۴: ۱۶۶و۱۵۸) صورت های گوناگون خیال در شعر آتشی در دوره اول شعری اش بر پایه تجربه های دیداری او از جنوب بنا شده است. او در این زمینه چنان موفق عمل می کند که تصاویر اقلیمی و بومی جزو ویژگی های سبکی برجسته این دوره شعری وی، محسوب می شود. ترکیب های اضافی، تشبیهی، استعاری، صفت و موصوف، یا عبارت های وصفی، اسمی، فعلی و ... «عناصر نخستین یا واژگان شعر را به سمت اندام های ترکیبی تصویر هدایت می کنند، و وجه تازه و متفاوتی به نامیدن اشیاء در فضا و اقلیم زبان می بخشند. وجهی که نمایانگر رفتار و پندار ویژه آدم ها و اشیاء و پدیده ها در اقلیم و خیال شاعر است»(مختاری، ۱۳۷۸: ۴۷).از این قبیل‌اند، ترکیب هایی چون:

اسب وسوسه، اسب پیر خاطره، دمیدن اسب باد، چون گرد باد اسب سیاهم، قلعه خورشید سوخته، خنجر خونین چشم، گرگ غرور گرسنه، خنجر موسوم نیشخند، پیکان سکه ها، سنگر زین های آهنین،بیشه زار چشم، قلعه مهتاب سوخته، باغ شعله، آهنگ سم ستور، شانه ستبر مردهای کینه، اجاق خاموش ریشه، سرود مرغ آهن، آواز گرم قمری قلیان، دختران پیکرشان ماده آهوان، سینه مفلوک دشت، سر آگندن با بخور گند هوس، شال زرد پیچیدن مهتاب بر گردن اسب، بیدار شدن کهسار از هلهله سم اسب...

و تصویر هایی مانند:

چشمان گرگ گرسنه ای بود/ بر من اگر فروغی تابید/ فریاد برگ سوخته ای بود/ در من اگر سرودی پیچد(همان:۳۳)

شب شیر گوسفند سفیدش را/ دیگر به دیگ کوه نمی دوشد(همان:۳۸)

بشکنید ای نعل ها بغض هزاران سنگ را بر ساحل این راه/ جاده تا هیچ آبادی/ بلکه نخل دودی از انسان/بشکفد بی انتهایش را.(همان:۷۶)

خمیده یاغی اسبان فلق–از تشنگی دست ها–بر جدول دریا/ غبار جاده مهتابشان آبشخور آلوده است.(همان:۶۲)

تصویر در اشعار مدرن آتشی اغلب با استفاده از زبان و بیان تصویری و فاصله گیری از تصویرسازی که بیشتر مبتنی بر استعاره و تشبیه است، ساخته می شود. و شاعر از طریق بیان به فضا سازی شاعرانه دست می یابد و جهان شاعرانه مورد نظرش را به تصویر می کشد. تصویر در شعر آتشی بیانگر دید تازه شاعر نسبت به اشیاء و کشف دنیاهای تازه ای است که از تجربه های شخصی شاعر نشأت می گیرد. تصاویر بکر و بدیعی که نتیجه تأملات درونی آتشی است:

–اگر این پرده کهنه گلدار را پس بزنم / هر آنچه ببینم بیزارم خواهد کرد/ اگر کنارش بزنم/–نمی دانم چرا، اما می دانم/ که کوه فرو خواهد ریخت روی رویاهایم/ و آب ، ترانه هایم را در حنجره‌اش خاموش خواهد کرد(همان:۱۱۵۶)

–نشنیده‌ای که آفتاب/ وقتی دلش برای انسان می گیرد/ پا پهن می کند در شمعدانی کنار ایوان/ و به حرف های انسان ها گوش می کند؟ (همان:۱۷۰۲)

خوب است در اینجا به برخی تصاویر مدرن شعر آتشی اشاره کنیم که بر مبنای توصیف و روایت شکل گرفته و فرمی سینمایی دارد؛ برای نمونه:

دارم از تو عکس می گیرم/نه!/ فیگور لازم نیست/ با خودت باش/–در خودت نه!/می بینی که دوربینی در کار نیست و من/از روزن همین خودکار مشکی تو را می بینم/.../آهان!/همین گونه نگاه کن/خندانی آمیخته به شرم/.../چه خنده ای چه شرمی/این دیگر از رنگ گل سرخ ها نیست/ از باغ نامرئی مادون قرمز است/آرام تر!/خواهش!/خودکار و عکس هر دو سوختند/و/سینه چپ من نیز(همان:۱۶۰۸)

شعر آتشی گاه به واسطه ایجاز هنری تشخص می یابد؛ برای نمونه:

-خانه ات سرد است/ به حریقش خواهم کشاند/ حریقی/ که چخماق واژه های تو/ در جهنم جانم افکنده است/ ای دختر تابستانی/هنوز آیا به راستی سردت است؟/و ستاره کوچک را آیا/به آسمانم روانه خواهی کرد؟/بسیار تاریکم.(همان:۵۲۸)

اجزای تصاویر در این شعر، گویی دانه های پیوسته یک زنجیرند و همدیگر را حمایت می کنند و بار احساس شاعر را دوش به دوش تا پایان شعر منتقل می کنند؛ احساس شاعر غم و اندوه است. او می خواهد معشوق با عشق، تاریکی غم و اندوه را بزداید. در جهنم جانم «مشبه به» آن حالت سوزندگی و حرارت عشق را می رساند که شاعر دچار آن شده است.(فتوحی،۱۳۸۵: ۱۵۰-۱۴۶۵)

تکرار در سطح واج، واژه ،عبارت و جمله از مهم ترین و شاخص ترین ویژگی های شعری آتشی است که در تمام دفترهای شعری او فراوان به چشم می آید، یکی از اولین شعرهای او که در آن ترفند تکرار به نحو موثری به کار رفته است «خنجرها، بوسه ها و پیمان هاست، در این شعر تکرار«اسب سفید وحشی!» در هر بند، لحن نوستالژیک و ساختار روایی و اپیزودیک شعر را تقویت می کند:

اسب سفید وحشی!/ در بیشه زار چشمم جویای چیستی؟/ آنجا غبار نیست گلی رسته در سراب/ آنجا پلنگ نیست زنی خفته در سرشک/آنجا حصار نیست غمی بسته راه خواب/اسب سفید وحشی!/آن تیغ های میوه هاشان قلب های گرم/ دیگر نرست خواهد از آستین من/ آن دختران پیکرشان ماده آهوان/ دیگر ندید خواهی بر ترک زین من/ اسب سفید وحشی(آتشی،۱۳۸۶: ۲۹)

و همچنین است در این شعر اتفاق آخر:

بیایی و خانه بوی تو بردارد / بیایی و خانه روی تو بردارد/بیایی و نمانی و بماند بو/بیایی و نمانی و بماند رو/بیایی و نمانی و من آبیار درختی ناپیدا شوم به گلدان نانی/هر روز/کاسه غزلی بریزم پاش/ هر عصر قیچی بیتی بردارم و هرس بکنم حواشی آفتابی اش را.(همان:۱۳۰۱)

و این شعر که نوعی تشابه الاطراف نیز در آن دیده می شود:

برکنده تمام درختان جنگلی/ نام تو را به ناخن برکندم/ اکنون ترا تمام درختان/ با نام می شناسند/نام تورا به گرده گور و گوزن /با ناخن پلنگان بنوشتم/اکنون ترا تمام پلنگان کوه ها/ اکنون ترا تمام گوزنان زردموی/ با نام می شناسند(همان:۲۸۷)

گرچه صناعات گوناگون در شعر آتشی کاربرد گسترده ای دارند، اما حس آمیزی بیشترین تأثیر را در هنجار گریزی معنایی شعر او دارد:

-شعرم از جنس گیاه و آتش است/ سرو است/ که صدای سبز مغرور دارد.(همان:۶۱۲)

-و در کنار پنجره بازی گوشت / در شعرها دخالت آبی خواهم کرد. (همان:۴۶۸)

-در بادهای تلخ تب و زار...(همان:۴۶۹)

-مسافری آمده/ که نامی تلخ و/ خردی شیرین دارد.(همان:۵۸۶)

-چه مژه های تلخ بلندی دارد/ این آفتاب(همان:۵۴۶)

با این که آتشی شاعر چندان اسطوره گرایی نیست؛ علاقه او به اساطیر یونانی به ویژه دوره هلنیسم و همچنین گرایش او به اسطوره پردازی جای تأمل دارد:

هلنای تهرانی من! روایت همیشه تازه است/-یک چای گرم بریز- تروا در غرب تهران رفته بالا دوباره/(کسی می خواهد تو را بدزدد)(همان:۱۸۱۳)

هلن(Helena) در اسطوره های یونانی دختر زئوس و نمزیس، زن منلاس است. وی زیباترین زن جهان است. پاریس، شاهزاده تروا به یونان می رود و هلن را فریب داده، با خود به تروا می برد و جنگ ده ساله تروا به این سبب اتفاق می افتد(فاطمی،۱۰۲:۱۳۷۵)

زلزله مصیبت بار بم روح حساس آتشی را سخت می آزارد و از آنجا که در دنیای واقعی چاره ای برای التیام این همه از دست رفتگی نمی یابد، به دنیای اساطیر و افسانه ها پناه می برد و از اهورا و ایزدان می خواهد که دوباره بم را احیا و نیرنگ اژدهای زلزله را که با کرداری اهریمنی سبب این همه ویرانی شده است خنثی کنند:

بم رفت/ -مانند آخرین کاروانی که رفته بود ازآن/ دو هزار سال پیش از این-/ و سایه دراز بارو،/ بی بارو/ ماند/.../ از سایه های بی بارو و بی در و بی بام/ صدها هزار آدم، بی سایه بر می خیزند/ و مثل دریا/ بر ماسه زار کویر می ریزند/ و مثل دریا/ دعا می خواند نیای نیای زرتشت-:/«اینک فراخکرت!/ناهید بانو!/ ای آب بانوی نالان در ابرها/هنگام شد —دوباره-بپاش/آن بذر را که به دامن گرفتی/ از اهورا/ ما را به کام اژدها در مگذار/ تاریخ را دوباره احیا کن/ بعد از زوال...» (آتشی،۱۳۸۶: ۱۸۸۴)

در جغرافیای اساطیری و در کیش مزدیسنا، دریای فراخکرت در دامنه البرز قرار دارد. چون ایزد تیشتر بر زمین باران آورد، باد آن را تا سه روز به جای جای زمین راند و در سوی نیمروز دریای فراخکرد را در کنار البرز پدید آوردکه یک سوم این زمین را در بردارد.(بهار،۱۳۷۸، ۱۴۱)ناهید ایزد آب ها و باروری است.نام این ایزد در اوستا به صورت «اردویسوراناهیتا» آمده است. (باقری،۱۳۷۶: ۵۱)

گرچه آتشی علاقه ای به نماد های مرسوم و کلیشه ای نشان نمی دهد، اما با آفرینش نمادهای تازه و شخصی، قدرت ابتکار و خلاقیت اش را به نمایش می‌گذارد. اسب و پری از عناصری هستند که به کرات در شعر او به عنوان نماد به کار می روند در شعر زیر«پری» نماد پاکی و انسانیت است که به افسانه بدل شده و از بین رفته است:

پری رفت!
پری از جنگل افسانه ها هم رفت
پری رم کرد
پری مرد!

پری پندار پاکی را هم از این دیولاخ قحبه پرور برد (همان،۳۸۷)

در پاره های انتهایی این شعرمعنای نهفته مورد نظر شاعر بیان می شود:

سقوط من/ شکست و ناتوانی غرور من/دریغ و درد من از انهدام نیکی و پاکی/دروغ من/و درد زخم چرکین حقارت های من را می برد از یاد/ چرا که در غریو انفجار و دود و تاریکی/درخشان تر چراغ کاذب اوهام، حتی آفتاب/پرتوان گم می شود چون سوزنی نازک

سطح فکری

از نظر آتشی «وجه اندیشگی» از مهم ترین وجوه شعر است.(آتشی،۱۳۶۵: ۲۷) انسان، جهان، زندگی، طبیعت، عشق و مرگ از مهم ترین موضوعات مورد توجه او است و البته نگاه او به این مسائل در طول زمان شامل تغییراتی می شود مثلا در دوره اول توجه چندانی به موضوع مرگ و پیری ندارد، اما در شعرهای دهه هفتاد این موضوع مورد توجه ویژه او قرار می گیرد. نگاه او به طبیعت نیز با چنین تغییراتی مواجه است. دغدغه های غالب او همان آمال و آلام بشر است بدون اینک وابسته تمام عیار ایدوئولوژی باشد. مضمون دفترهای اول آتشی،از دست رفتگی، حسرت و "تراژدی زوال زندگی طبیعی و طبیعت از دست رفته" است و در واقع اندیشه محدود محلی در این دفترها جریان دارد.(رک؛خنجرها،بوسه ها و پیمان ها) اما به مرور مسائل مختلف دنیای معاصر موضوع شعر آتشی قرار می گیرد. وی به تمام عناصر جهان پیرامون خود، شاعرانه می نگرد و از مصایب زندگی یک انسان محلی و بومی تا دغدغه انسان مدرنی را که در دنیای کامپیوترها ، فناوری های جدید و ارتباطات بیم تنها شدن دارد، شامل می شود؛برای نمونه:

.../های!...وست وود!/گذرگاه پاهای مردد عصر، در عصرهای محقق جادو/ وست وود نئون ها و کامپیوتر/ وست وود واژه های مهاجر/در ریشخند لیزر/که عشق کول به کول نفرت/ و دل در کنار فلز/ در طول تو شتابانند /(و چه شتابی!که مثل شتاب ریگ است پیش سیلاب)...(همان:۱۱۷۸)

پشتوانه فرهنگی شعر آتشی فرهنگ و ادب ایرانی است و از غنای خوبی برخوردار است جز این که در آثار بازپسینش از فرهنگ مغرب زمین نیز بهره می برد؛ برای نمونه در شعری باعنوان انگلیسی؛!stop! It is red ،می گوید: .../در گوشه ای از آن بوستان جنگلی سوخته/کسی دارد می رقصد/ و دیگی دارد می خواند به آهنگی که هنوز هیچ بتهوونی/ الف بایش را ننوشته/ -آهنگی که پس از مردن همه پیتنوها متولد شده/ ونیلبکی از دو رگه بریده آن را می نوازد/ تا گوسفندهای یخ زده را/ در آن زمین گلف متروک/ به چرا برانگیزد...(همان:۱۳۶۵)

نگرش آتشی به طبیعت در اشعار اولیه‌اش، متأثر از نوع حضور انسان در ذهن او است. انسان یاغی بومی، طبیعت را هم در دنیای بدوی خویش خلاصه می کند. به جای این که طبیعت از صافی ذهن او بگذرد، او از صافی حضور وحشی و بدوی و گاه حیوانی طبیعت می گذرد. این ناهماهنگی یکی از دو سوی رابطه را مخدوش یا محدود می کند. همچنان که خود رابطه را هم دستخوش موانع و ویرانگری می کند. همین امر سبب شده است که آتشی در دفترهای اول شعرش در مواجهه با طبیعت دچار تناقض باشد. هم آن را

دوست داشته، و هم از آن گریزان باشد.(مختاری، ۱۳۷۸ :۶۲)بر خلاف بینش نخست آتشی به طبیعت که مبتنی بر سنت فرهنگی-اقلیمی است و همه چیز را به دو گانه گرایی تقابلی و بدوی می‌کشاند، بینش دوم او به رابطه ای می گراید که چشم اندازش یگانگی و این همانی است؛ یعنی هم انسان به شیوه ای انسانی به طبیعت می نگرد، و هم طبیعت به شیوه ای انسانی به انسان مربوط می شود:

نیش خیس ستاره در چشمم/ طعم خیس ستاره در دهانم/ در خونم/ ژرفای تاریکی خیس را/ شب را/که آن،دور، آن بالا/ چلچله می کند/ و می چکد از خیس خویش/ حس می کنم/ نیش ستاره را/ در چشمم/ طعم ستاره را/ در دهانم/ و طعم یک کهکشان تنهایی را/ در جانم».(آتشی،۱۳۸۶: ۸۱۲)

محور اساسی شعر، ذهنیت و فردیت شاعر است که در پیوند با عناصر هستی، خود را نشان می دهد. شاعر با تمام وجود، نیش و طعم ستاره و عمق تاریکی خیس شب و تنهایی ستاره را احساس می کند و این اتفاق صرفا از طریق پیوند عمیق ذهن شاعر با ستاره و تاریکی محقق می شود.

شعرهای عاشقانه آتشی در دفترهای نخست او ازتشخص برخوردار نیست، اما در مجموعه های اخیر از درونمایه ای فراگیر بهره می برند که ناشی از تمامیت ذهن او است.«زندگی، هستی، انسان، من، شعر،عشق، همه در این قطعات در هم می تنند.عشق اکنون تجسم و معنای رابطه ای است ذهنی که مقصود از حضور شاعر را در هستی می نمایاند.»(مختاری، ۱۳۷۸ :۱۳۴)

...چگونه بگویم آری/ که بی تو نبوده ام هرگز/ که بی تو من هرگز/نچرخیده ام/به کردار سنگ پاره ای همراه زمین/گرد هیچ آفتابی/ و نروییده ام/چنان گیاهی/ کنارسنگی/ تا نه انتظار نزول انگشتانت به چیدنم/تقدیری بوده باشد منتظر/ در ریشه/چگونه بگویم آه.../که معنی نمی دهم بی تو/چنان که معنی نمی دهد جهان/بی ما.(آتشی،۱۳۸۶: ۳۱۳)

آتشی در مجموعه های اخیرش در بسیاری موارد به زندگی مدرن توجه دارد و زبان، تصاویر و دغدغه ها و اندیشه اش برگرفته از دنیای مدرن است، با این حال نمی تواند از گذشته و مظاهر آن یک سره دل بکند اعتراض نسبت به جهان مدرن و یا دغدغه پیوند میان سنت و مدرنیته یکی دیگر از دل مشغولی های آتشی است که در شعرش بازتاب بسیار وسیعی دارد. چنان که در شعر"گلگون سوار،" این تضاد زندگی بدوی و وحشی و بکر طبیعت را با زندگی ماشینی به نمایش می گذارد:

«باز، آن غریب مغرور/ در این غروب پر غوغا/ با اسب در خیابان های پر های هوی شهر پیدا شد/ در چار راه،/ باز،/ از چراغ قرمز،/ بگذشت/ و اسبش/ از سوت پاسبان/ و بوق پر دوام ماشین ها،/ رم کرد/ او/مغرور،/ در رکاب/ پای افشرد/.../آن سوی تر/ در جنب و جوش میدان/ اسبش و هیاهویش،/ از خوف ناشناسی/ مبهوت ماند...»(همان:۱۷۹)

در این شعر،تندیس اسب در میدان شهر، ترس ناشناسی را در اسب و سوار مغرور آن ایجاد می نماید و به ظاهر تضاد زندگی مدرن و گذشته را در ذهن تداعی می کند.

آتشی در پاسخ به انتقادی فرضی مبنی بر این که شورش علیه تندیس، مفهوم بازگشت به گذشته را القا می کند، پاسخ می دهد که زیبایی آینده باید در استمرار زیبایی گذشته به وجود بیاید، نه این که زیبایی گذشته را از بین برده باشیم و ادامه می دهد که ما گذشته خود را ادامه نداده ایم و امروز ما بر اساس گذشته ما استوار نیست.(تمیمی، ۱۳۸۰ :۲۳۱)

نتیجه

منوچهر آتشی از همان اولین دفتر شعری اش در هیئت شاعری صاحب سبک پدیدار شد. ادراکات حسی تجربی او از محیط اطراف رنگ اقلیم جنوب را به اشعار اولیه او بخشیده است. با تغییر نوع و محیط زندگی، به مرور فضای شعری او نیز تغییر می کند، به گونه ای که در بسیاری از اشعار مجموعه های بازپسینش با شاعری مدرن در حوزه اندیشه، زبان و زیبایی شناسی مواجهیم. تغییر و نوآوری در شعر او تدریجی، سنجیده وآگاهانه بوده و به تکامل و پختگی آن یاری رسانده است. استفاده از حوزه های مختلف زبانی و لغوی چون؛ محلی، مدرن، کلاسیک ، تسلط او به زبان و ادبیات فارسی ، آشنایی او با تاریخ فرهنگ و اساطیر مغرب زمین و به روز بودن باعث شده، او امکانات مناسبی برای خوب شعر گفتن در اختیار داشته باشد. او علاوه بر موفقیت در تصویرسازی های اقلیمی و تصویرهای مدرن، در تلفیق این دو نیز بسیار زیبا عمل کرده است. آتشی در کنار مدرن کردن تصاویر، تفکر و زبان ، برای مدرن کردن موسیقی شعرش نیز تلاش می کند، چنان که در بسیاری از اشعار بازپسینش اشعار خوش آهنگی دارد که بدون استفاده از وزن عروضی و با بهره گیری از امکانات زبان سروده شده اند. تکرار، حس آمیزی، آفرینش نمادهای تازه شخصی، توجه به طبیعت و اساطیر مغرب زمین و وجوه زندگی مدرن و برجسته بودن وجه اندیشگی از مختصه های بارز شعر آتشی است.

کتابنامه

-آتشی،منوچهر.(بی تا).برائت های آغاز.تهران:دنیای کتاب.
---------.(۱۳۶۵).گزینه اشعار منوچهر آتشی .تهران:مروارید.
-آتشی،منوچهر.(۱۳۸۶).مجموعه اشعار منوچهر آتشی.۲جلد.تهران: موسسه انتشارات نگاه.
-باقری،مهری.(۱۳۷۶).دین های ایرانی پیش از اسلام.تبریز:دانشگاه تبریز.
-براهنی،رضا.(۱۳۷۱).طلا در مس(در شعر و شاعری)ج۲.تهران:نویسنده.
-بهار،مهرداد.(۱۳۷۸).پژوهشی در اساطیر ایران.تهران:آگه.
- بهبهانی، سیمین.(۱۳۸۸). یاد بعضی نفرات.تهران: نگاه.
-پورنامداریان،تقی.(۱۳۷۴) سفر در مه تقی پورنامداریان. تهران: زمستان.
-تمیمی،فرخ.(۱۳۸۰).پلنگ دره دیزاشکن.تهران: ثالث.
-زرقانی،مهدی.(۱۳۸۳).چشم انداز شعر معاصر ایران .تهران:نشر ثالث با همکاری انتشارات دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

-شمیسا،سیروس.(۱۳۸۶).سبک شناسی شعر.تهران: میترا.

----------.(۱۳۸۴).کلیات سبک شناسی.تهران: میترا

- فتوحی،محمود.(۱۳۸۵).بلاغت تصویر.تهران:سخن.

-فاطمی،سعید.(۱۳۷۵).اساطیریونان و رم.تهران:دانشگاه تهران.

-فرخزاد،فروغ.(۱۳۳۵).«گفت و شنود فروغ فرخزاد با م. آزاد». گردآوری سیروس طاهباز. دفترهای زمانه (آرش ۱۳)، دفتر اول (شعر).

-محمد، مختاری.(۱۳۷۸). منوچهر آتشی .تهران: انتشارات توس.

-یوشیج،نیما.(۱۳۶۸). «درباره شعر و شاعری».گردآوری سیروس طاهباز.دفترهای زمانه.

- -------،(۱۳۵۷).حرف های همسایه.تهران:دنیا.

بررسی و تحلیل کارکرد « امر و نهی » در غزلیات شمس مولانا

دکتر فاطمه جمالی[1]

عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور اصفهان

رقیه السادات رضوی

دانشجوی کارشناسی ارشد پیام نور

چکیده

یکی از مباحث مهم و اساسی علم معانی، اغراض ثانوی جملات است. روش معانی، جملات را به دو دسته خبری و انشایی تقسیم می کندکه امر و نهی در حوزه انشا قابل بررسی است. پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل نقش کارکرد بلاغی جملات امر و نهی در غزلیات شمس می پردازد. باتوجه به این که امر و نهی در بیان اغراض ثانوی جملات، از بین انواع انشای طلبی، کارکرد تعلیمی بیشتری دارند، در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته اند.

هدف از پژوهش حاضر آن است که با وجود این که غزلیات شمس اثری عاشقانه- عارفانه است، آیا می توان به عنوان اثر تعلیمی نیز به آن نگریست، تا جایگاه متکلم و مخاطب بهتر نموده شود. بر این اساس، نویسنده برای انجام این پژوهش، ابتدا تمام غزلیات شمس را مطالعه و جملات امر و نهی را استخراج کرده و با دقت دسته بندی نموده و ابتدا به ویژگی های ساختاری و سپس محتوایی (اغراض ثانوی) این جملات پرداخته است. نتیجه ای که از این مقاله به دست آمده آن است که مولانا در این اثر با دو گروه از مخاطب روبروست (خاص و عام). در برخورد با مخاطب خاص (معشوق) از شیوه مستقیم سخن به طرز زیرکانه بهره جسته است و در برخورد با مخاطب عام به طور غیرمستقیم و با هدف ارشاد و تعلیم به بیان اندیشه خود پرداخته است. به طورکلی در جمله های امر و نهی حضور مخاطب زنده و پویا است. بر این اساس نویسنده جدول و آمارهایی که بیانگر میزان کاربرد جملات امر و نهی است لحاظ کرده تا شیوه و قصد مولانا از سرودن مضامین متعدد روشن شود.

کلیدواژه‌ها: زبان عرفان، غزلیات شمس؛ علم معانی، امر و نهی، اغراض ثانوی.

طرح موضوع پژوهش

کاربرد جمله های انشایی و اغراض ثانوی آن از ابزارهای بلاغی کارآمد در علم معانی است: علم معانی، علم به اصول و قواعدی است که به کمک آن کیفیّت مطابقه کلام با مقتضای حال و مقام مخاطب شناخته می شود؛ موضوع آن جمله هایی است که بیانگر مقصود و غرض نهایی گوینده و فایده آن، آگاهی بر زوایای پنهان بلاغی و ظرایف زیبا شناسانه در آثار منظوم و منثور است. مباحث این علم در منابع مختلف بلاغت فارسی، دسته بندی های گوناگونی دارد، اما مطابق با ساختار غالب دسته بندی ابزارهای بلاغی علم معانی،

[1]. F.jamali.pnu@gmail.com

هفت مبحث؛ « اسناد خبری، احوال مسندالیه، احوال مسند، قصر و حصر، فصل و وصل، ایجاز و اطناب و انشا و مقاصد ثانوی آن است ».

موضوع این پژوهش، بررسی و تحلیل غزلیات شمس مولانا براساس یکی از مباحث مهم علم معانی، کارکرد جمله های انشایی امر و نهی و مقاصد ثانوی آن است. از دلایل امتیاز « معانی ثانوی جمله » در تحلیل متون منظوم و منثور باید به کاربرد و تأثیر آن در قرآن مجید و پیام رسانی کلام الهی اشاره کرد. در نتیجه متون ادبی با تأثیرپذیری ساختاری و محتوایی از کلام وحی، دارای ممتازترین جمله های بلاغی و ظریف ترین کاربردهای خبر و انشاست که از طریق تبیین دقایق معانی، الگویی در جهت شناخت ذهن و زبان صاحبان آثار ادبی ارائه می دهد.

از آنجا که مولانا در زمره عارفان و دیوان غزلیات وی از آثار ممتاز عرفانی به شمار می آید و با توجه به این که جملات امر و نهی و اغراض ثانوی آن ها در این اثر، از بسامد بالایی برخوردار هستند و هدف این پژوهش، بررسی کارکرد جمله های امر و نهی به کمک معانی ثانوی آن ها از دیدگاه رویکرد تعلیمی به این اثر است، ضرورت انجام این پژوهش آشکار می شود. نکته درخور توجه در این گونه آثار عرفانی این است که برای بیان کردن رویکرد تعلیمی آن ها، نمی توان با ملاک های ساده و معمولی پژوهش و بررسی کرد، بلکه باید با استفاده از قابلیّت های علم معانی که در ارتباط مستقیم با ظرفیت ها و ظرافت های خاص کلام گوینده، و نیز ارتباط عمیقی با مفاهیم و معارف ژرف متون عرفانی دارند، مورد بررسی و پژوهش قرار گیرند. زیرا از درون به واکاوی اندیشه و پیام باطنی گوینده می پردازند. مولانا نیز شاعری است که به کمک ابزارهای بلاغی زبان در این اثر به بیان اندیشه و احساسات درونی خود پرداخته است.

خواننده در نگاه نخست به غزلیات شمس، در می یابد که جملات امر و نهی این اثر، نسبت به سایر جمله های دیگر از کثرت قابل توجهی برخوردار است. ممکن است با توجه به این کثرت چنین تصور شود که این جملات در معنای اصلی و حقیقی خود به کار رفته است، و قصد عمده شاعر امر یا نهی بوده است، اما با استفاده از اغراض ثانوی جملات امر و نهی روشن می شود که این اثر از افعال امر و نهی در معنای غیر حقیقی خود با هدف ارشاد و تعلیم، از بسامد بسیار بالایی برخوردار است. لازم است روشن شود که مولانا در ابیاتی که به امر و نهی پرداخته به چه صورت عمل کرده است؟ آیا به بیان اخبار و روایت های مشهور بسنده کرده یا احساسات خود را متجلی ساخته است؟ از چه جمله هایی برای بیان امر و نهی در قالب پند و موعظه استفاده کرده است؟ آیا به روش عادی و معمولی به امر و نهی پرداخته یا برای تأثیر بیشترکلام خود به صورت غیر مستقیم؟

مولانا در این اثر اگر چه شاعری توانمند است اما می توان به عنوان متفکری دانا آن را شناخت که با به کارگیری ابزارسخن، مخاطب را محور پیام خود قرار داده است و حضور مخاطب در بیشتر ابیات امر و نهی او نمایان است. همان طور که در چکیده اشاره شد، براساس پژوهش حاضر مخاطب را به دو دسته کلی،

خاص وعام تقسیم کرده است که با هر گروه به طرز خاصی صحبت کرده است. با هوشمندی و زیرکانه و به روش مستقیم مخاطب خاص را مورد خطاب قرار داده و مخاطب عام را با هدف ارشاد و تعلیم با استفاده از جمله های امر و نهی و اغراض ثانوی آن ها مورد خطاب قرار داده است. او به عنوان یک روانشناس، تمامی دردها و مصائب و مشکلات مخاطب را می شناسد و راه حل ها و دلایلی مشخص در حوزه فردی و اجتماعی ادبیات خود ارائه می دهد. به طوری که بیش از نیمی از جملات امر و نهی این اثر، همراه با استدلال بیان شده است. همچنین موسیقی خاص این اثر باعث شده است که گاهی مخاطب درهنگام دریافت معنای ثانوی این اثر با اغراض متعددی روبرو گردد.

به طور کلی استفاده از جمله های انشایی در یک اثر، آن را از متنی بی جان به متنی پویا تبدیل می کند. انواع انشایی جمله بر یک ارتباط دو سویه دلالت می کند. بنابراین وجود جمله های امر و نهی در بیان موعظه و اندرز، شکل رایج این اثر است که نشان می دهد مولانا با استفاده از علم معانی و کاربرد به جا و به موقع این جملات علاوه بر آن که توانایی خود را در تمام این فنون به نمایش می گذارد، مخاطب را به زیبایی آگاه می کند و طریق درست و نادرست را به او نشان می دهد. او تجربیات باطنی و دریافت های عرفانی خود را مطابق با مقتضای حال مخاطب، در قالب جملات گنجانده و به رسالت تعلیمی اش در ضمن جملات امر و نهی می پردازد.

جایگاه امر و نهی در علم معانی

جمله به عنوان کوچکترین واحد معنی دار زبان، در حوزه علم معانی به دو دسته « خبری » و « انشایی » تقسیم می شود. جمله های انشایی دارای انواع چند گانه ای است که هر یک، قابلیت های ویژه ای را در خود نهفته دارد و استفاده از آن گستردگی خاصّی به زبان می بخشد. به طور کلی انواع انشا ابزاری است که با تقویت حضور مخاطب و بیان احساس متکلم، گوینده را در تبیین و تفهیم اندیشه ها و انتقال پیام خود یاری می دهد.

انشا در تعریف علمای بلاغت، کلامی که به دلیل نداشتن نسبتی با خارج (رجایی، ۱۳۴۰: ۲۱) یا به تعبیر دیگر، عدم تحقق در عالم واقع، قابل تصدیق و کذب نیست. (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ص ۵۸) یعنی نمی توان آن را دروغ یا راست پنداشت. برخی بیان احساسات و عواطف درونی از طریق انشا را، نشانه محتمل صدق و کذب نبودن آن می دانند. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۶۵). انشا به دو گونه طلبی و غیر طلبی تقسیم می شود؛ مهمترین انواع انشای طلبی که در کتاب های معانی از منظر مقاصد ثانوی مورد بررسی قرار گرفته، عبارت است از: « امر، نهی، پرسش، ندا و تمنا » آنچه در پژوهش حاضر مورد نظر است: جمله های امر و نهی، از انواع انشای طلبی در زبان فارسی است.

امر؛ به معنی « طلب حصول فعل، بر سبیل استعلاء » (رجایی، ۱۳۴۰: ۱۴۸) معنای اصلی امر، فرمان به تحقق امری یا انجام کاری است، به طریق ایجاب (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۵۸) و نهی به معنی باز داشتن از کاری است. (همایی، ۱۳۷۴: ۱۰۴). در حقیقت امری است منفی که در انجام ندادن کاری طلب

می شود. (علوی، ۱۳۸۱: ۶۱). اما گاه فعل نهی و فعل امر در معنا و مقصود دیگری به کار می رود که جنبه ادبی و بلاغی یافته، تحت عنوان « مقاصد یا اغراض ثانوی امر یا نهی » مطرح می شود. به همین دلیل بررسی وجوه اشتراک و تمایز این دو ابزار دستوری بلاغی زبان می تواند ظرائف و دقائق زبان و اندیشه گوینده را بر مخاطب آشکار کند.

کارکرد امر و نهی در غزلیات شمس مولانا

هدف نهایی یک متن تعلیمی، عاشقانه – عارفانه ای در هر قالب و ساختاری که باشد، راهنمایی و ارشاد مخاطب است و شاعران یا نویسندگان این متون به ضرورت، از جملات و عبارات آمرانه و یا نهی کننده بسیار بهره می برند، چرا که مقصود اصلی، آگاه ساختن خواننده اثر و هدایت وی به سوی مدینه فاضله صاحب اثر است. « شعرتعلیمی– عرفانی بخش عظیمی از میراث ادب عرفانی ماست، که قصد نخستین شاعر در آنها تعلیم همراه با لذت است ». (زرقانی،۹۶:۱۳۸۸) « ادب تعلیمی با حضور عرفان در شعر فارسی گسترش فراوان یافت؛ به گونه ای که کمتر منظومه عرفانی است که فاقد مضامین ادب تعلیمی باشد ». (تمیم داری،۲۴۰:۱۳۷۹) غزلیات شمس، اثری عاشقانه – عارفانه و تعلیمی از مولانا ست که در حقیقت زاییده شادمانی و آرامش او در حضور شمس و ناله و زاری هایش در غیاب پیر خود است، او با کسی سخن نمی گوید، بلکه شور و سوز درون دل اوست که موجب تراوش غزل های زیبا و دلنشین او شده است. غزل های مولانا تبرکی از حلقه های سماع اند که در اوقات سرمستی و بیخودی بر زبان ها جاری ساخته شده اند. به همین دلیل، سبب دشواری هایی در دریافت اغراض ثانوی آن ها شده است. اما با وجود این مولانا مخاطب را مد نظر داشته است. و در جایگاه عارفی و اصل، کلمات، عبارات و جمله ها و در یک کلام ابزار زبان را، هنرمندانه برای رسیدن به اهداف عرفانی و تعلیمی خود به کار برده است. مولانا در ابیاتی که به طور مستقیم با مخاطب سخن می گوید، در کنار جمله های خبری از جمله های انشایی نیز برای بیان اندیشه هایش استفاده می کند. به خصوص در جاهایی که بیشتر از افعال امر برای ارشاد و تشویق استفاده کرده است.

در این منظومه، افعال امر و نهی بیشتر، برای هدایت، راهنمایی، بر حذر داشتن، هشدار و ترغیب و تشویق مخاطب استفاده شده است. اما بررسی نسبت فعل های امر به افعال نهی در این اثر نشان می دهد این عارف بیش از تحذیر و انذار به تبشیر و ارشاد معتقد است.

مولانا در مقام عارفی آگاه و معلمی دلسوز پیش از آن که با لحنی آمرانه مخاطب را از کاری نهی کند، او را بر حذر دارد و انجام دادن عملی را ممنوع نماید با جمله های امری خود، راه می نماید و ارشاد و هدایت می کند. به همین سبب در غزلیات شمس فعل های امر از بسامد بیشتری برخوردار است.

البته از جهت کیفی و محتوایی نیز در بررسی مقاصد ثانوی و اغراض بلاغی این دو نوع انشایی جمله، بسامد غالب تشویق و ترغیب پدیدار است که در جای خود به تفصیل بیان خواهد شد.

نکته در خود توجه دیگر در این اثر عرفانی، فراوانی بیشتر افعال امر نسبت به افعال نهی است. به طوری که امر با نمودی بیش از چهار برابر کاربرد غالبی را به خود اختصاص داده است.

جدول زیر شمایی کلی از کاربرد این دو نوع انشایی جمله در ابیات غزلیات شمس است:

کاربرد ابیات امر و نهی در غزلیات شمس مولانا

تعداد ابیاتی که در آن فعل یا افعال امر به کار رفته است	۴۶۵
تعداد ابیاتی که در آن فعل نهی به کار رفته است	۸۳
تعداد ابیاتی که در آن فعل امر و نهی به کار رفته است	۱۰۶
تعداد کل ابیات در غزلیات شمس مولانا	۳۹۸۵

این اختلاف معنی دار در کاربرد دو نوع انشایی جمله، بیانگر آن است که مولانا نه تنها بیش از تحذیر به تشویق معتقد است بلکه در نگاهی کلی تر، بیشتر از آنکه مخاطب خود را از انجام کارها منع کند به آن فرا می خواند. به بیان دیگر پیش از آنکه مانع و سلب کننده باشد عامل و ایجاد کننده است.

رویکرد دوگانه (حقیقی و بلاغی) امر و نهی در غزلیات شمس

جمله ها در متون ادب فارسی، دو کارکرد حقیقی و بلاغی دارند. به تعبیر دیگر هر جمله خبری و انشایی، هم در معنای حقیقی خود یعنی اخبار و یا نوعی از طلب و هم در مقصود ثانوی و بلاغی به بیان اندیشه و انتقال پیام گوینده می پردازد. آنچه در متون ادبی و عرفانی کاربرد بیشتری دارد، رویکرد بلاغی جمله های امر و نهی است. بسامد اندک امر و نهی حقیقی در متون عرفانی، به علت رویکرد ادبی و تقریباً غیر علمی این آثار است. مهمترین کارکرد معنی حقیقی امر و نهی در قالب گفتگو و بیان موضوع علمی و عقلی به کار می رود و گوینده مقصودی غیر از مفهوم اولیه در جمله امری و نهیی ندارد. برای نمونه در قالب گفتگو:

« سینه خود باز کردم، زخم ها بنمودمش گفتمش: از من خبر ده دلبر خونخواره را »
(غزلیات شمس، ۲۲۵:۶۶)

« تیغی به دست خونی، آمد مرا که چونی گفتم بیا که خیر است گفتا« نه شر به رقص آ »»
(غزلیات شمس، ۲۳۸:۷۸)

یا در قالب موضوع علمی و عقلی:

« پرده اندیشه جز اندیشه نیست ترک کن اندیشه که مستور نیست »
(غزلیات شمس، ۳۲۹:۱۶۱)

« هم آب و هم آتش برادر بدند ببین اصل هر دو به جز سنگ نیست »
(غزلیات شمس، ۳۲۳:۱۵۶)

جملاتی که در بردارنده معانی حقیقی امر است نسبت به جملاتی که امر را در معنای ثانوی خود بازتاب می دهند، نمود کمتری دارد. این بسامد بالای امر و نهی بلاغی نکته در خور توجهی است که دلیل آن را باید در صبغه ادبی و زبان شعری مولانا که آمیخته با موسیقی است جستجو کرد.

مولانا در سراسر این اثر عرفانی – ادبی به خلق تصاویر بلاغی و تعالیم شاعرانه پرداخته است. اهمیت این قالب بیان وقتی پدیدار می شود که مخاطب می داند با یک متن تعلیمی و اندیشه ساز روبروست که گوینده درصدد تبیین و ابلاغ معارف باطنی و مقاصد عارفانه خود بوده و در این راه از بلاغی ترین زبان و ادبی ترین بیان استفاده می کند.

بررسی شیوه مولانا، نشان می دهد، غرض ثانوی وی در این نوع امر و نهی، نسبت به امر و نهی مستقیم، تأکید و تأثیر بیشتری دارد. دلیل این امر آن است که در امر و نهی غیر مستقیم ذهن مخاطب مکلّف و مجبور به انجام کاری نمی شود و بدون آن که احساس کند در شرایطی نظیر امر صریح و یا نهی مستقیم، مورد ارشاد و وعظ قرار گرفته است، پذیرش امر را انتخاب می کند. با این وصف، استفاده از امر و نهی در مفهوم بلاغی خود، به عارف کمک می کند پیامش را بدون تکلم، بلکه آمیخته با لطف و مهربانی بیان دارد. مولانا با گزینش جملات امری و نهی در معنای ثانویه خود، نظرات تعلیمی و عارفانه خود را به زیبایی و لطافت خاصی مطرح می کند و از سوی دیگر با این شیوه، نه تنها مخاطب را مجبور و مأمور به انجام مقصود خود نمی کند بلکه او را تشویق و ترغیب می کند. به طور مثال:

« رو چشم جان را برگشا، در بیدلان اندرنگر قومی چو دل زیر و زبر قومی چو جا بی پا و سر »
(غزلیات شمس، ۵۸۱:۳۸۱)

در این بیت مولانا مخاطب را ارشاد و راهنمایی می کند که با دیده باز به جهان نگاه کند.

بررسی و تحلیل کارکرد امر و نهی در غزلیات شمس

همان طور که پیشتر بیان شد، « امر » و « نهی »، از انوای انشای طلبی در زبان فارسی است که علاوه بر شباهت در شکل ظاهری و صبغه دستوری و اغراض ثانوی که در کتاب های معانی برای هر دو برشمرده اند، وجوه مشترک فراوانی دارد.

جدول زیر شمایی کلی از کاربرد این دو نوع انشایی جمله در این اثر است:

شمای کلی کاربرد امر و نهی در غزلیات شمس مولانا

تعداد ابیات جملات انشایی غزلیات شمس (جلد ۱)	۱۸۸۱
تعداد کل ابیات جملات امر و نهی	۶۵۴
درصد کاربرد جملات امر در هر بیت	۲/۴۷
درصد کاربرد جملات نهی در هر بیت	۰/۰۴

تعداد فعل های امر به کار برده شده در غزلیات شمس ۴۶۵ فعل و شماره افعال نهی ۸۳ است. بررسی نسبت فعل های امر به افعال نهی در این اثر نشان می دهد این عارف بیش از تحذیر و انذار به تبشیر و ارشاد معتقد است. مولانا در مقام عارفی آگاه و دلسوز پیش از آنکه با لحنی آمرانه مخاطبش را از کاری نهی کند، او را بر حذر دارد و انجام دادن عملی را ممنوع نماید با جمله های امری خود راه می نماید و

ارشاد و هدایت می کند. به همین سبب در غزلیات شمس مولانا، فعل های امر از کمیتی به مراتب بیشتر از افعال نهی برخوردار است.

۱. ویژگی های ساختاری امر و نهی در غزلیات شمس

با توجه به لزوم انجام تحقیقی روشمند و براساس آن که جمله های امر و نهی در دو وجه ساختار و محتوا دارای ابعاد قابل بررسی و تحلیل است، در این بخش از پژوهش، هر یک از دو نوع انشایی جمله به تفصیل مورد بررسی و تحلیل قرار می گیرد. برای این منظور ابتدا پرکاربرد ترین افعال امر و نهی در غزلیات شمس معرفی می گردد:

(۱-۱) پرکاربردترین فعل های امر و نهی

از آنجا که افعال امری نظیر « کن »، « بدان »، « شو »، « برو »، « بنگر » در متون عرفانی تعلیمی متعلق به سده های پنجم تا هفتم هجری بسامد بسیار بالایی دارد، مولانا نیز در این اثر خویش از این قاعده کلی پیروی کرده است. فعل امر – « کن » – بدون در نظر گرفتن جزوهای ترکیبی و مسند جمله — در این اثر بسیار تکرار شده و در ترکیب با جزو نخستین خود، پر بسامدترین فعل امر مرکب غزلیات شمس می باشد:

« به جان جمله جان ها که هر کش آن جان نیست همه تن اند، نگه کن فروتنان چه تنند »
(غزلیات شمس، ۵۳۵:۳۳۹)

« بس کن که تلخ گردد دنیا بر اهل دنیا گر بشنوند ناگه این گفت و گوی ما را »
(غزلیات شمس، ۵۳۵:۳۳۹)

همچنین فعل امر « خموش » یا « خاموش » که ابتدا ذهن مخاطب را به تخلص خود مولانا رهنمون می سازد، از پر بسامدترین فعل امر غزلیات شمس است که مولانا بیشتر برای ارشاد و تشویق و تنبه به کار برده است.

« خموش باش که این کودنان پست سخن حشیشی اند و همین لحظه ژاژ خات کنند »
(غزلیات شمس، ۵۳۳:۳۳۸)

« خامش! که گر بگویم من نکته های او را از خویشتن برآیی نی در بود نه بامت »
(غزلیات شمس، ۲۴۹:۳۱)

همچنین فعل های امر « بنگر، نگر، ببین » که در واقع دعوت مولانا به تفکر و تأمل در خویش و مبدأ عالم هستی است، از جمله افعال امر پر بسامد در غزلیات شمس است.

« بنگر که آسمان و زمین رهن هستی اند اندر عدم گریز از این کور و زان کبود »
(غزلیات شمس، ۵۱۳:۳۲۱)

« امروز مرده بین که چه سان زنده می شود آزاد سرو بین که چه سان بنده می شود »
(غزلیات شمس، ۵۱۶:۳۲۴)

پاره ای از فعل های امر که در جملات انشایی این اثر چندین بار تکرار شده اند عبارتند از : بنگر، بین، بیا، برو، گیر، کن، شو و برخی از افعال متنوع و مختلف امر: بربند، نما، بساز، می دار، پرس، شمر. مطابق آنچه در افعال امر دیده شد، فعل نهی « مکن » به تنهایی یا به صورت فعل مرکب، پرکاربردترین فعل نهی در این منظومه است:

« کسی کاو یار صبر آمد، سوار ماه و ابر آمد مکن باور که ابر تر، گدای ناودان باشد »
(غزلیات شمس، ۳۶۷:۱۹۵)

« باده ات از کوه سکونت برد عیب مکن زان که وقاریم نیست »
(غزلیات شمس، ۳۳۰:۱۶۲)

همچنین افعال « مگوی »، « مپرس » نیز از جمله پربسامدترین فعل های نهی در این اثر به شمار می آیند:

« هر طرفی کاو رود، بخت از آن سو رود هیچ مگو، هر طرف خواهد تا می رود »
(غزلیات شمس، ۵۲۴:۳۳۰)

« حال صورت این چنین و حال معنی خود مپرس روح مست و عقل مست و وهم مست، اسرا مست »
(غزلیات شمس، ۲۷۹:۱۱۶)

به طور کلی در این اثر کمتر فعل نهیی دیده می شود که تنها یک بار به کار برده شده باشد. از فعل های نهیی که یک بار استفاده شده است می توان به « میاسا » و « مکش » و « مخور » و « منال » اشاره کرد. مولانا افعال امر و نهی محدودی را انتخاب نموده و در ابیات مختلف، مناسب با سخن، آنها را تکرار کرده است. این فعل ها از تنوع زیادی برخوردار نیستند، اما کاربرد گزینشی و دقیقشان سبب شده از سویی به زیبایی و شیوایی سخن کمک کنند و از سویی دیگر مقصود گوینده را تمام و کمال بیان دارند.

۱-۲. پراکندگی امر و نهی در غزلیات شمس

در این منظومه مولانا، بیشتر فعل های امر و نهی در ابتدا و انتهای مصرع ها آورده شده است. در بیشتر ابیاتی که مولانا امر یا نهی را آورده است، بعد از آن افعال، دلیل امر یا نهی را نیز بعد یا قبل از افعال ذکر کرده است. در بیشتر افعال امر خود، مولانا مخاطب را ارشاد و راهنمایی می کند و بلافاصله دلیل خود را بیان می نماید و او را به توجه و تفکر در جان کلام امر می کند و به او هشدار می دهد. در واقع گوینده، مخاطب را به دریافت پیام خود ترغیب می کند. مولانا در بیشتر افعال خود دلیل را با « ک تعلیل » به معنای زیرا که، نشان می دهد.

به عنوان مثال:

– فعل امر را در ابتدای مصرع ها آورده و بلافاصله به وسیله « که » دلیل را بیان کرده است:

« ستیزه کن که ز خوبان ستیزه شیرین است بهانه کن که بتان را بهانه آیین است »
(غزلیات شمس، ۳۱۸:۱۵۱)

« بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست »
(غزلیات شمس، ۲۹۷:۱۳۴)

همچنین دلیل را در مصرع اول آورده و بعد فعل امر را در مصرع دوم آورده است:

« تا که از کفر و ز ایمان بنماید اثری این قدح را ز می شرع به کفار دهید »
(غزلیات شمس، ۲۹۷:۱۳۴)

و یا فعل امر را در مصراع اول آورده، و دلیل کامل امر را در مصراع بعد آورده است.

« مردمی کن، برو از خدمتشان مردم شو زان که این مردم، همه مردم خوارند »
(غزلیات شمس، ۴۶۸:۲۸۴)

در افعال نهی نیز از چنین قاعده ای پیروی کرده است. یعنی افعال نهی را همراه با دلیل بیان کرده است. به عنوان نمونه:

فعل نهی را در مصراع اول آورده و دلیل نهی را در مصراع دوم بیان کرده است:

« تو مادر مرده را شیون میاموز که استاد است عشق آموز ما را »
(غزلیات شمس، ۴۶۸:۲۸۴)

و دلیل نهی را در مصراع اول آورده و فعل نهی را در مصراع دوم:

« چون پدر و مادر عاشق هم عشق اوست بیش مگو از پدر، بیش ز مادر مپرس »
(غزلیات شمس، ۶۳۷:۴۳۰)

به طور کلی نقشه ای منظم از پراکندگی امر و نهی در غزلیات شمس می توان ترسیم کرد: مولانا در بیشتر افعال امر و نهی، زمانی که برای اغراض ثانویه ارشاد و تشویق به کار می برد، دلیل را نیز بیان می کند و البته مولانا افعال امر را در ابتدای مصرع ها برای تأکید بیشتر می آورد.

پراکندگی افعال امر و نهی در غزلیات شمس از منظر دیگری هم قابل بررسی است، این افعال گاه در آغاز و گاهی در پایان ابیات آمده است، و کاربرد آن در میانه سخن نمود اندکی دارد.

ـ کاربرد جملات امر و نهی در آغاز بیت:

« بدرّان پرده ها را، زان که عاشق ز بی شرمی غم و عاری ندارد »
(غزلیات شمس، ۴۲۲:۲۴۵)

« ملرز بر خود تا بر تو دیگران لرزند به جان تو که تو را دشمنی ورای تو نیست »
(غزلیات شمس، ۳۱۹:۱۵۲)

ـ کاربرد امر و نهی در پایان سخن:

« چون عاشق را هزار جان است بی صرفه و ترس جان سپارید »
(غزلیات شمس، ۴۴۳:۲۶۳)

« شنیده ای که در این راه بیم جان و سر است چو یار آب حیات است از این پیام مترس »

(غزلیات شمس، ۴۴۳:۲۶۳)

مولانا برای اهمیت موضوع و توجه بیشتر مخاطب، فعل امر و نهی را در ابتدا یا آخر مصراع ها آورده است مانند مثال هایی که زده شد.

ـ کاربرد فعل امر در ابتدای مصراع و بلافاصله فعل امر دیگر که به واسطه واو معیت به هم مرتبط شده اند.

« بگیر و پاره کن این شعر را چو شعر کهن که فارغ است معانی ز حرف و باد هوا »
(غزلیات شمس، ۲۴۵:۸۴)

« چشم گشا و رو نگر، جرم بیار و خو نگر خوی چو آب جو نگر، جمله طراوت و صفا »
(غزلیات شمس، ۱۸۳:۲۹)

ـ کاربرد افعال امر عربی در ابیات:

« ز اندازه بیرون خورده ام کاندازه را گم کرده ام شُدّوا یّدی شُدّوا فمی هذا حفاظٌ ذی السّکر »
(غزلیات شمس، ۵۸۰:۳۸۰)

– کاربرد افعال نهی عربی در ابیات:

« الحّذر از عشق حذر! هر که نشانی بودش گر بستیزد برود عشق تو هم بر زندش »
(غزلیات شمس، ۶۴۱:۴۳۳)

ـ تکرار افعال امر در پایان مصرع ها:

در پاره ای از موارد، برای مؤکد ساختن جملات، فعل امر را در یک بیت تکرار کرده است. این تکرار ها، اکثر موارد در پایان مصرع ها آورده شده و بدین ترتیب فعل امر به عنوان کلمه ردیف به کار گرفته شده است. در بررسی کلی ابیات غزلیات شمس به نظر می رسد استفاده از افعال امر در حکم کلمات ردیف، بسیار مورد توجه مولانا بوده است:

« به یارکان صفا جز می صفا مدهید چو می دهید بدیشان، جدا جدا مدهید »
(غزلیات شمس، ۵۳۹:۳۴۲)

« حال ما بی آن مه زیبا مپرس آنچه رفت از عشق او بر ما مپرس »
(غزلیات شمس، ۶۳۶:۴۲۹)

ـ گاهی فعل امر به عنوان ردیف ضرورتاً در مصراع دوم جای ندارد بلکه در سراسر اجزای مصرع حضور پیدا می کند:

« غم را لطف لقب کن، ز غم و درد طرب کن هم از این خوب طلب کن، فرح و امن و امان را »
(غزلیات شمس، ۲۳۰:۷۱)

« کاشانه را ویرانه کن، فرزانه را دیوانه کن وان باده را پیمانه کن، تا هر دو گردد بی خطر »

(غزلیات شمس، ۵۸۲:۳۸۲)

ـ گاهی دو فعل امر متفاوت با یکدیگر کلمه قافیه را تشکیل می دهند:

« جان بدان عشق سپارید و همه روح شوید وز پی صدقه، ازآن رنگ به گلزار دهید »
(غزلیات شمس، ۴۸۲:۲۹۴)

« آخر گهر وفا بیارید آخر سر عاشقان بخارید » (غزلیات شمس، ۴۴۳:۲۶۳)

ـ فعل را مقید می کند به صفتی و تشویق و ارشاد می کند و دلیل دو گانه برای تأکید دارد. استفاده از این نوع افعال از کاربرد خاص مولانا ست:

« ترکانه بتاز، وقت تنگ است کان ترک خطا به خرگه آمد » (غزلیات شمس، ۴۴۴:۲۶۴)

ـ فعل امر را همراه با ترکیب مفعولی به کار می برد:

« در وهم نبود این سعادت اقبال نگر که ناگه آمد » (غزلیات شمس، ۴۴۴:۲۶۴)

ـ آوردن افعال امر مرتبط با هم در اول و آخر مصراع و دلیل را بیان می کند برای آگاه ساختن مخاطب:

« رو دردی ناز را بپالا زیرا طرب از رواق خیزد » (غزلیات شمس، ۴۳۶:۲۵۷)

ـ به کار بردن افعال امر متضاد در یک مصرع:

«ما بیابان عدم گیریم هم در بادیه در وجود این جمله بند و در عدم چندین گشاد »
(غزلیات شمس، ۴۵۰:۲۶۹)

« عقل بفروش و جمله حیرت خر که تو را سود از این خرید آمد » (غزلیات شمس، ۵۷۳:۳۷۳)

ـ به کار بردن چند فعل امر پیشوندی در یک بیت:

« پیش آر نوشانوش را، از بیخ برکن هوش را آن عیش بی روپوش را، از بند هستی برگشا »
(غزلیات شمس، ۱۷۰:۱۸)

ـ کاربرد ضمیر اشاره قبل از فعل امر:

مولانا قبل از فعل امر از ضمیر اشاره استفاده کرده است. شاید بیانگر این است که مولانا شخص خاصی را در نظر گرفته است.

« آن دام آدم را بگو، وان جان عالم را بگو وان یار و همدم را بگو: مستان سلامت می کنند«
(غزلیات شمس، ۳۴۹:۱۷۸)

ـ کاربرد دو فعل امر و نهی متشابه:

مولانا برای تأکید بشیر بر امر خود، گاه فعل امر یا نهی را به صورت مشابه در ابیات خود می آورد. این کاربرد، در افعال امر بسامد بیشتری دارد.

« بتازید بتازید، که چالاک سوارید بنازید بنازید، که خوبان جهانید »
(غزلیات شمس، ۴۰۶:۲۳۱)

« چو عشق را تو ندانی بپرس از شب ها بپرس از رخ زرد و ز خشکی لب ها »
(غزلیات شمس، ۲۴۶:۸۵)

۱-۳. تعدد و توالی امر و نهی در غزلیات شمس

در غزلیات شمس در اکثر موارد جمله های امری و نهی به صورت جملاتی کوتاه و پی در پی و در بعضی موارد به صورت پراکنده آمده است.

« چشم گشا و رو نگر، جرم بیار و خو نگر خوی چو آب جو نگر، جمله طراوت و صفا »
(غزلیات شمس، ۱۸۳:۲۹)

« لطف گل بین و جرم خار مبین جعد بگشا و مشک و عنبر گیر »
(غزلیات شمس، ۶۲۰:۴۱۵)

البته با توجه به این که جمله های پی در پی، هر یک مفهوم جداگانه ای از فعل امر و نهی را تداعی می کند، تعدد و پی در پی آمدن آن، علاوه بر حفظ آهنگ کلام، اغراض دیگری هم دارد که عبارت است از:

الف) استفاده متنوع از اغراض ثانوی امر در یک مفهوم عرفانی واحد

ب) تأکید و تثبیت مفاهیم عرفانی مورد نظر عارف

ج) تفسیر و تبیین مفاهیم.

در بیشتر ابیات، بیش از یک فعل امر یا نهی به کار رفته است. گاهی این افعال در بیت تکرار می شوند و گاهی با یکدیگر تفاوت دارد. در ۴۶۵ بیت فعل یا افعال امر به تنهایی به کار رفته است و در مرتبه بعدی بیت هایی قرار دارد که فقط فعل یا افعال نهی را در خود جای داده است و به ۸۳ بیت می رسد و در ۱۰۶ بیت جملات امر و نهی با هم مورد استفاده قرار گرفته اند.

۱-۴. قالب و نوع استفاده از امر و نهی

در این بخش، قالب و ساختار استفاده مولانا از جمله های امری مورد بررسی قرار می گیرد. کاربرد جمله های امری در کنار خبر و انواع دیگر انشا:

ـ یکی از نمونه های این کاربرد آوردن جمله امر یا نهی بعد از یک جمله پرسشی است.

چنین به نظر می رسد که مولانا، با طرح پرسش توجه مخاطب را به خود جلب کرده، زمینه ذهنی بیان امر را ایجاد می کند و از این طریق مقصود خود را در قالب غرض ثانوی جمله امری القاء می دهد. معمولاً غرض ثانوی این نوع امر، تشویق و ترغیب است:

« تو عشق را چون دیده ای؟ از عاشقان نشنیده ای خاموش کن، افسون مخوان نی جادوی نی شعبده »
(غزلیات شمس، ۲۵۳:۹۲۹)

« چند پرسی شمس تبریزی که بود؟ چشم جیحون بین و از دریا مپرس »
(غزلیات شمس، ۶۳۶:۴۲۹)

ـ همراهی امر و نهی با یکدیگر:

یکی از قالب های استفاده از امر و نهی در غزلیات شمس، استفاده همزمان آنها در ابیات است. از ۴۶۵ بیت فعل امر و ۱۰۶ بیت فعل نهی، در ۸۳ بیت همراهی فعل امر و نهی مشاهده می شود. و این تعداد در مقایسه با افعال امر بسامد کمتری دارد.

« چو کردی نیت نیکو مگردان از آن گلشن گلی بر چاکر انداز »
(غزلیات شمس، ۶۲۶:۴۲۰)

« گوهر اشکم نگر از رشک عشق وز صفا و موج آن دریا مپرس »
(غزلیات شمس، ۶۳۶:۴۲۹)

ـ همراهی امر و نهی با ندا

به طور کلی ۲۲۹ بیت همراهی امر و ندا و در ۲۲ بیت همراهی نهی و ندا مشاهده می شود. مولانا در این ابیات مخاطب را ارشاد و راهنمایی می کند، حتی در افعال نهی و در این افعال نیز دلیل ارشاد و راهنمایی خود را با « که » تعلیل و یا بدون ادات پرسش بیان می دارد.

« نومید مشو ای جان در ظلمت این زندان کان شاه که یوسف را از حبس خرید آمد »
(غزلیات شمس، ۴۰۱:۲۲۷)

۲. ویژگی های محتوایی امر و نهی در غزلیات شمس

مبحث مقاصد ثانوی خبر و انشا در علم معانی، بیانگر این حقیقت است که گاهی میان ساختار دستوری جمله های امری و نهیی و مفهوم آن رابطه ای مستقیم دیده نمی شود. این سخن بدان معناست که، مفهوم امر و نهی، مطابق با رسالت اصلی آن یعنی « درخواست کردن و بازداشتن » نیست. نمونه های فراوانی در متون ادبی و عرفانی و حتی در زبان روزمره دیده می شود که امر و نهی دارای معانی بلاغی یا « مقصد ثانوی » هستند. تنوع مقاصد ثانوی امر و نهی نشان می دهد که گوینده، از این طریق بهتر و بیشتر می تواند پیام خود را ابلاغ، و اندیشه های خود را القاء نماید. این برجستگی از دو منظر مطرح می شود، که یکی قابلیت های ویژه و گسترده اسلوب امر و نهی در کلیه زبان ها و دیگری، اغراض ثانوی متنوع و متعدد این دو نوع انشایی جمله است.

۲-۱. مقاصد ثانوی امر و نهی در غزلیات شمس

از وجوه برتر رفتارهای عارف با زبان در سیر انتقال تجربه های روحانی خود، استفاده از قابلیت های بلاغی زبان و خروج از هنجارهای عادی آن به اقتضای حال و مقام است که به جهت تأثیر در مخاطب، مبالغه در معنا، استفاده از قابلیت زبان در زمینه ابهام زدایی زبان عرفان و اهداف بلاغی دیگر صورت می گیرد. اغراض ثانوی خبر و انشا یکی از این وجوه است که بر شکوه زبان عرفان افزوده و مایه رسایی و

اثر گذاری آن می گردد. براین اساس بدیهی است که عارف برای بیان شیواتر و رساتر تجربه های بیان ناپذیر خود، از معانی ثانوی و مجازی کلام استفاده کند.

در حقیقت اهمیت کار گوینده عارف این است که مفاهیم روحانی و فرا زبانی را به شکل قابل فهم و محسوس در ذهن و ضمیر مخاطب متمکن سازد. براین اساس ابهام و دیریابی زبان عرفان از یک سو و تلاش مولانا در جهت مفهوم و محسوس نمودن کلام و تبیین معارف شهودی خود از سویی دیگر، استفاده از ابزارهای درونی و تأویل گر زبان را در این غزل تعلیمی ضرورت می بخشد. یکی از طرح های موفقی که می تواند ما را در شناخت زبان عرفان و فهم متون عرفانی یاری کند، بررسی و تحلیل این آثار از منظر بررسی مقاصد ثانوی جملات است. به ویژه آنکه تأویل و دریافت معنای حقیقی، در پس هر لفظ، همواره از دغدغه های جدی عارف بوده است.

بررسی و تحلیل اغراض ثانوی امر و نهی در غزلیات شمس

ـ ارشاد و راهنمایی:

در میان مقاصد ثانوی امر و نهی در غزلیات شمس، غرض ثانوی ارشاد بسامد کاملا غالبی دارد و جز چند نمونه معدود، همه جملات امری تداعی کننده مفهوم ارشاد و اندرز است. این مقصود ثانوی، به دلیل نقش متکلم که چون معلمی به تعلیم و تبیین معارف و مفاهیم ارزشمند عرفانی، اخلاقی و معنوی می پردازد، جایگاه ویژه ای در متون فارسی اعم از عرفانی، ادبی و تعلیمی دارد. علاوه بر جملات امری، در جملات نهیی نیز غرض ثانویه ارشاد و راهنمایی نسبت به مقاصد بلاغی دیگر کاربردی به مراتب بیشتر دارند. به کارگیری افعال امر و نهی برای ارشاد، مقام مولانا را به عنوان عارفی که به اندرز و راهنمایی بیش از تحذیر و تهدید توجه دارد به خوبی نشان می دهد.

چنانکه ذکر شد، مهم ترین و پر بسامدترین غرض ثانوی در غزلیات شمس « غرض ثانوی ارشاد و اندرز » است. در اینجا ابعاد مختلف اهمیت این غرض بلاغی در این اثر مورد بررسی قرار می گیرد:

الف) همراهی غرض ثانوی « ارشاد » با اغراض دیگر:

غرض ثانوی ارشاد و اندرز در غزلیات شمس و به طور کلی در متون تعلیمی – عرفانی، بیشتر با اغراض ثانوی دیگر همراه است. با این توضیح که گوینده معمولاً با اغراض توبیخ، تحذیر، تشویق، تهدید، تعجیز، تحقیر، تخییر، شفقت و مهربانی در صدد ارشاد و راهنمایی مخاطب است. بنابراین غرض ثانوی ارشاد از سویی در ارتباط با دیگر مقاصد گوینده و از سوی دیگر مستقل از آن به تبیین و انتقال مفاهیم و اندیشه ها می پردازد. به طور مثال در این سخن مولانا اگر چه غرض ثانوی تشویق و ترغیب مخاطب است اما در اصل مقصود مؤلف، ارشاد و اندرز است:

« گر عیان خواهی ز خاک پای ایشان سرمه ساز زان که ایشان کور مادر زاد را ره بین کنند »

(غزلیات شمس، ۲۶۶:۴۷۷)

بیشتر جمله های امر و نهی مولانا که مفهوم ارشاد و راهنمایی را به ذهن متبادر می کند، به نوعی درصدد تشویق و ترغیب مخاطب به انجام تعالیم مولانا و انتخاب مسیر عرفانی و بر حذر داشتن او از آن کار همراه با دلیل است:

« لب بگشا هیکل عیسی بخوان کز دم دجّال جفا مرده اند »
(غزلیات شمس، ۵۷۴:۳۷۴)

« خامش کن و جاه گفت کم جوی کاین چاه مزاج تنگ دارد »
(غزلیات شمس، ۴۳۲:۲۵۳)

« تو اعتماد مکن بر کمال و دانش خویش که کوه قاف شوی، زود، در هوات کنند »
(غزلیات شمس، ۵۳۳:۳۳۸)

در این میان سهم جملات امری که راه را به مخاطب با تشویق و ترغیب، نشان می دهد از جملات نهیی که با تحذیر و ترساندن قصد ارشاد دارند بسیار بیشتر است. بنابراین می توان نتیجه گرفت، شیوه تعلیمی مولانا، استفاده از روش تشویق و ترغیب است نه تحذیر و تهدید.

ب) ارشاد و صبغه تعلیمی مولانا

نکته دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد جایگاه غرض ثانوی در متون تعلیمی است. در آثاری که با هدف تعلیم تألیف شده است و یا آثاری مانند اثر عرفانی مورد پژوهش که صبغه ادبی و ساختار تعلیمی دارد، هدف نهایی و انگیزه اصلی گوینده تعلیم و ارشاد است. بدیهی است در این حالت کاربرد تمام ابزارهای بلاغی زبان، برای دستیابی به این هدف است. به ویژه در مواردی که مؤلف متن مورد نظر یا متکلم صاحب اثر در مقام پیر و مراد بوده و مخاطبان حاضر یا مفروض وی نقش مریدان تحت تعلیم را دارند. با این وصف « ارشاد و راهنمایی » یکی از وجوه کلی اغراض بلاغی غزلیات شمس محسوب می گردد.

ـ استرحام و برانگیختن رحم و شفقت مخاطب

« رحمتی کن تو بر آن مرغ که در دام افتاد که ندارد چو تو شاهنشه بی چون دگر »
(غزلیات شمس، ۶۰۲:۴۰۰)

– التماس و خواهش

« خلاصم ده خلاصم ده، خلاصی که سخت افتاده ام در دام دیگر »
(غزلیات شمس، ۵۹۲:۳۹۰)

–گاه نیز مولانا ضمیر اول شخص «من» را قبل از فعل امر آورده که در واقع برای جلب توجه بیشتر مخاطب به سوی خود با غرض التماس وخواهش است:

« به من نگر که مر او را به صد چنین ارزد نترسم و نگریزم ز کشتن دلدار »
(غزلیات شمس، ۶۱۸:۴۱۳)

-تشویق و ترغیب:

پس از مقصود ثانوی ارشاد، این غرض بلاغی بیشترین کاربرد را در جمله های امر و نهی غزلیات شمس دارد. که گاه با کلمه هایی که در ابتدای مصرع می آید مانند: « همین »، « هلا »، « خمش » که در اول مصرع ها می آید، غرض ثانوی خود را بیان می کند.

« هین سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود وارهد از حد جهان، بی حد و اندازه شود »
(غزلیات شمس، ۳۵۷:۱۸۶)

« هلا بس کن هلابس کن، که این عشقی که بگزیدی نشاطی می دهد بی غم، قبولی می کند بی رحم»
(غزلیات شمس، ۳۷۷:۲۰۵)

« خاموش و تفرج جهان کن کامروز نیابت دو دیده ست »
(غزلیات شمس، ۲۷۵:۱۱۲)

ـ تعجب و شگفتی:

« گر اجزای زمینی و گر روح امینی کز آن خال ببینی بگو جلّ جلاله »
(غزلیات شمس، ۲۰۶:۴۹)

ـ استهزاء و ریشخند:

« رو رو طبیبان را بگو کانجا شما را کار نیست کانجا نباشد علتی وانجا نبیند کس خلل »
(غزلیات شمس، ۶۹۰:۴۷۷)

ـ تحذیر:

« گوهر آیینه کل است، با او دم مزن کاو از این دم بشکند، چون بشکند تاوان کند »
(غزلیات شمس، ۴۴۵:۲۶۵)

براساس آنچه گذشت و با بررسی جدول اغراض بلاغی نهی وامر، نتایج زیر حاصل می شود:

ـ در مقابل کاربرد فراوان غرض ثانوی « ارشاد » اغراض دیگر نمود بسیار محدودی دارد.

ـ پس از ارشاد و اندرز، مقصود ثانوی « تشویق و ترغیب » که به نوعی شیوه تعلیمی مولانا در جهت ارشاد محسوب می شود، بسامد بیشتری دارد.

ـ غرض ثانوی « تحذیر » از دیگر ابزارهای کارآمد در متون تعلیمی به شمار می آید. به بیان دیگر، سخنور بلیغ در اثر خود از تحذیر و تشویق برای القای اندیشه های تعلیمی بهره می برد. اما در غزلیات شمس کاربرد ثانوی تحذیر در مقایسه با تشویق نمود بسیار محدودی دارد و مولانا بیشتر در افعال نهی خود از آن استفاده می کند. این نکته، نشان دهنده آن است که مولانا در تعلیمات عرفانی خود، همچون عطار، بیش از آن که اهل انذار باشد به شیوه تبشیر گرایش دارد.

اغراض ثانوی التماس و خواهش، تعجب و شگفتی، طلب استرحام و شفقت در جملات امر کاربرد بیشتری دارد.

جدول زیر بیانگر میزان کاربرد اغراض ثانویامرونهی در غزلیات شمس است.

ارشاد و اندرز	تشویق	تحذیر	التماس و خواهش	استرحام	تعجب و شگفتی
۲۲۰	۱۰۹	۴۴	۲۲	۱۸	۱۴

نتایج حاصل از بررسی اغراض بلاغی امر و نهی:

۱. غرض ثانویه ارشاد و راهنمایی، در بالاترین جایگاه بعد از تشویق قرار دارد. این مسئله نشان می دهد که مولانا حتی در جملات نهی نیز بیشتر هدف راهنمایی و ترغیب مخاطب را دنبال می کند.

۲. پس از ارشاد و تشویق، غرض تحذیر و در آخر تعجب و شگفتی قرار دارد. بررسی اغراض ثانوی امر و نهی غزلیات شمس بیانگر آن است که، در این متن ادبی – عرفانی با وجود غلبه وجه ادبی بر صبغه تعلیمی، اغراض مفید معنی ارشاد و تعلیم، بسامد بالایی داشته و محوریت مخاطب کاملاً آشکار است.

۲-۲. جایگاه مخاطب و متکلم براساس اغراض ثانوی امر و نهی

ـ تاکید بر حضور مخاطب:

کاربرد فراوان جمله های امری و در مرتبه بعدی جملات نهی با مفهوم ارشاد و اندرز، در اصل تأکیدی بر حضور مخاطب در سراسر متن غزلیات شمس و جلب توجه او در جریان تعلیم معارف عرفانی است. در واقع این بیان که سبب تقویت حضور مخاطب شده، تداعی کننده حالتی است که در آن عارف بلخی در برابر مخاطبی با حضور فرضی به ارشاد و راهنمایی پرداخته و از این طریق به پویایی و اثر بخشی متن خود کمک می کند. انتخاب این شیوه بیان در اصل، دغدغه مولانا در رعایت مقضای احوال مخاطب غایبی است که همواره حضور او در جریان متن غزلیات شمس یادآوری می کنند.

براساس آنچه بیان شد اغراض ثانوی در جمله های امری و نهی مولانا، غزلیات شمس را از متنی بی روح و تعلیمی صرف به متنی پویا تبدیل کرده که به حضور ملموس مخاطب مفروض، زنده است.

از دیگر دلایل توجه خاص مؤلف به مخاطب، کاربرد جمله های خبری با مقصود ثانوی امر است:

« همچو کتابی است جهان، جامع احکام نهان جان تو سر دفتر آن، فهم کن این مسئله را »

(غزلیات شمس، ۴۴۵:۲۶۵)

ـ تأکید بر حضور متکلم:

همان طور که بیشتر اشاره شد، یکی دیگر از عوامل پویایی و تأثیر گذار بودن یک متن، نشانه های شاخص حضور مؤلف است در غزلیات شمس، بیان احساسات فردی و تأثیرات شخصی مولانا، در اغراض بلاغی ای نظیر (تشویق، التماس و خواهش، استرحام، تعجب و شگفتی و ...) پدیدار است. البته با توجه به غلبه بسامد « غرض ثانوی ارشاد » و حضور غالب مخاطب نمونه های اندکی از این اغراض دیده می شود و

این وجه از پویایی متن نمود چندانی ندارد. در واقع مولانا پیش از آن که به بیان حسب حال خود بپردازد، در تلاش برای حفظ پیوند مخاطب با اثر خود و رعایت اقتضای حال وی بوده است. بررسی اغراض ثانوی امر و نهی در غزلیات شمس بیانگر آن است که، در این متن ادبی – عرفانی با وجود غلبه وجه ادبی بر صبغه تعلیمی، اغراض مفید معنی ارشاد و تعلیم، بسامد بالایی داشته و محوریّت مخاطب کاملا آشکار است.

نتیجه گیری:

در نگاه نخست غزلیات شمس، منظومه ای عارفانه – عاشقانه ای از پیر فرزانه مولانا است که انعکاس لحظه های دور افتادگی از شمس و زاری در طلب او در آن آشکار است. مولانا این اشعار را در حالت مستی و شوریدگی در میان مریدان و لحظه های سماع سروده است. خواننده مبتدی آن را غزلی عاشقانه و عارفانه تلقی می کند اما با نگاهی ژرف آمیز متوجه می شویم که علاوه بر آن، غزلی تعلیمی نیز است که مولانا آن را برای ارشاد و اندرز مریدان و مخاطبان خود بیان کرده است و در این راه از ابزارهای بلاغی سخن بسیار سود می جوید.

غزلیات شمس، به عنوان اثری عرفانی و تعلیمی، همچون دیگر منظومه ها و متون عرفانی زبان فارسی، از جملات انشایی و به خصوص امر و نهی برای مقصود و هدف اصلی گوینده خود استفاده می کند. همان طور که اشاره شد این اثر ۳۹۸۵ بیت دارد که ۶۵۴ بیت از این ابیات جملات امری و نهی را در خود جای داده اند. در ۴۶۵ بیت تنها فعل یا افعال امر و ۸۳ بیت فعل یا افعال نهی به کار رفته است. و در ۱۰۶ بیت فعل های امر و نهی با هم به کار برده شده اند.

همچنین اغراض ثانویه در جملات امر و نهی بیش از همه، راهنمایی و ارشاد است که در اکثر موارد با تشویق و ترغیب همراه می باشد. بررسی این ارقام و مقاصد بلاغی جمله های امر و نهی، فلسفه تعلیمی مولانا را در غزلیات شمس، نمایان می سازد. این عارف شاعر در مسئله تعلیم و تربیت بسیار پیش از آن که بخواهد با تحذیر و تهدید و تنذیر راهنمایی کند با تشویق، ترغیب راه را به مخاطبانش نشان می دهد. پر بسامدترین افعال امر و نهی « کن » و « مکن » در ترکیب با متمم های فعلی است. جملات امری و نهیی که در معنای حقیقی و ثانوی خود استفاده شده اند، در اکثر موارد همراه با دلیل بیان شده است. در بیشتر موارد، فعل های امر و نهی در ابتدا و انتهای مصرع ها آورده شده و بلافاصله با « که » تعلیل و یا حذف ادات تعلیل علت را بیان کرده است تا مخاطب با دید بهتری ارشاد و راهنمایی شود افعال نهیی که به کار برده است در بیشتر موارد جنبه تشویق و ارشاد دارد و در اندک مواردی تحذیر را نشان می دهد. در بعضی موارد که اغراض ثانوی تعجب و شگفتی است، از افعالی مانند « بنگر » و « ببین» استفاده کرده است، در بعضی مواردی که اغراض ثانوی التماس و خواهش است، غرض تشویق و ترغیب نیز به همراه دارد.

از دیدگاه وزن و آهنگ ابیات، مولانا توجه خاصی در انتخاب افعال امر و نهی داشته است. قرار دادن این افعال در جایگاه ردیف و قافیه از مختصات سبکی او در به کار بردن این نوع افعال است. همچنین با تکرار و

توالی این افعال گاهی به ابیات ضرب آهنگ تند و لحنی قاطع بخشیده که سعی در اقناع مخاطب و همراه ساختن او دارد.

کتابنامه

- آق اولی، حسام العلما (۱۳۴۶)، درر الادب در فن معانی بیان و بدیع، شیراز: معرفت
- آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰)، معانی و بیان، تهران: بنیاد قرآن
- ارسطو (۱۳۷۱)، ریطوریقا (فن خطابه)، ترجمه پرخیده ملکی، چاپ اول، نشر اقبال.
- امین شیرازی، احمد (۱۳۷۳)، آیین بلاغت (شرح فارسی مختصر المعانی)، بی جا، بی نا
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۱) رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی
- تجلیل، جلیل (۱۳۷۰)، معانی و بیان، چاپ پنجم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
- تفتازانی، سعدالدین (۱۴۰۹)، شرح السعد معروف به مختصر المعانی، چاپ اول، قم، انتشارات سیدالشهدا
- تقوی، نصیرالله (۱۳۶۳)، هنجار گفتار، چاپ دوم، اصفهان، فرهگسرای اصفهان
- رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۲)، ترجمان البلاغه، به تصحیح احمد آتش، انتشارات اساطیر
- رجایی، محمد خلیل (۱۳۴۰)، معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، انتشارات دانشگاه شیراز
- رضانژاد (نوشین)، غلامحسین (۱۳۶۷)، اصول بلاغت در زبان فارسی، تهران، انتشارات الزهراء
- زاهدی، زین الدین (جعفر) (۱۳۴۶)، روش گفتار، مشهد، چاپخانه دانشگاه
- شوقی، ضیف (۱۳۸۴)، تاریخ علم بلاغت، ترجمه محمدرضا ترکی، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت
- صادقیان، محمدعلی (۱۳۸۲)، طراز سخن در معانی و بیان، یزد: ریحانه الرسول
- طاهری، حمید (۱۳۸۲)، نقد و بررسی بلاغت و فن خطابه، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۶۵ و ۶۶
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، چاپ اول، تهران، سخن
- کزازی، میر جلال الدین (۱۳۷۴)، زیباشناسی سخن پارسی (۱): معانی، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز
- عرفان، حسن (۱۳۸۳)، کرانه ها (شرح و ترجمه فارسی مختصرالمعانی)، چاپ چهارم، قم: هجرت
- عطار، فریدالدین (۱۳۸۴)، منطق الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، ویرایش دوم، تهران: سخن
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۰)، دستور مفصل امروز، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن
- فولادی، علیرضا (۱۳۸۷)، زبان عرفان، چاپ اول، قم، فراگفت

- نوپا، پل (۱۳۷۳)، تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
- هاشمی، احمد (۱۳۷۴)، معانی و بیان چاپ سوم، تهران، نشر هما
- یثربی، یحیی (۱۳۷۴)، عرفان نظری، قم: دفتر تبلیغات اسلامی
- یول، جرج (۱۳۸۳)، کاربرد شناسی زبان، ترجمه: محمد عموزاده مهدیرجی، منوچهر توانگر، تهران: سمت
- محمدبلخی، مولانا (۱۳۸۷)، غزلیات شمس، تفسیرمحمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ پنجم، تهران: سخن
- علوی مقدم–اشرف زاده، (۱۳۷۶) معانی و بیان، چاپ اول، تهران، مرکز تحقیق و علوم انسانی

بررسی ویژگی زبانی در مصیبت نامه عطار

محمّد تقی جهانی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ایلام

سمیه حاتمی کهره

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیان فارسی، دانشگاه ایلام

چکیده

برای تجزیه و تحلیل یک اثر باید متن را از سه دیدگاه زبانی، ادبی و فکر مورد بررسی قرار داد. سطح زبانی یکی از مولفه های مهمی است که خود به سه سطح کوچکتر آوایی، لغوی و نحوی تقسیم می‌شود. در سطح لغوی انواع جناس، سجع، تکرار، تخفیف مشدد و تشدید مخفف، و در سطح لغوی درصد واژه‌ها و ترکیبات فارسی و عربی، معانی متنوع حروف و افعال و در سطح نحوبی اقسام فعل امر، ساده، مرکب، پیشوندی و... بررسی می‌شود. یکی از آثار قابل توجه و برجسته عطار مصیبت نامه است که در قالب مثنوی و در بحر رمل مسدس مقصور در ۷۵۳۹ بیت سروده شده است، که قهرمان اصلی آن سالک معرفت است که برای واصل شدن به حقیقت قصه درد و طلب خود را نزد جماد و نبات و ملائکه و پیامبران می‌برد. و در آخر تنها کسی که او را به حق واصل می‌کند پیامبر است. این پژوهش برآن است که به بررسی ویژگی‌های زبانی تشکیل دهنده این اثر بپردازد. زبان شعری شاعر از جنبه موسیقایی غنی می‌باشد به این دلیل که وی توجهی ویژه به کاربرد انواع جناس، سجع و تکراروتخفیف مشدد و تشدید مخفف و... داشته است. وی در استعمال ردیف از اسم ، فعل، حرف و ضمیر بهره برده است، ولیکن بیشتر تمایل او به استعمال ردیف‌های فعلی بوده، طوری‌که بیشترین درصد ردیف شعری او را افعال تشکیل می‌دهند. با توجه به اینکه زبان شعر او نرم و لطیف است از استعمال واژه‌های مهجور خودداری کرده و فقط در چند مورد واژه‌های خوی و لخت را به کار برده است. بیشتر واژگانی که شاعر استفاده کرده است ساده و روان و قابل فهم همچون عناصر طبیعت برای مثال دریا، آب، کوه و خاک و اعضای بدن چون دل، جگر، چشم و سر می‌باشد. به همین دلیل درصد لغات عربی در مصیبت نامه کمتر از لغات فارسی است.

کلیدواژه‌ها: سبک شناسی، عطار نیشابوری، مصیبت نامه، ویژگی‌های زبانی

مقدمه

فریدالدین عطار نیشابوری یکی از شاعران و عارفان نام آور ایران در قرن ششم و آغاز قرن هفتم است. با مطالعه کتب گذشتگان و معاصرینی که در مورد زندگی وی تحقیقاتی انجام داده اند ((نامش محمد، کنیه اش ابوحامد، لقبش فریدالدین و تخلصش عطار بوده و این را هم از آثارش و هم از سخنان عوفی در لباب الالباب می‌توان دریافت)) (زرین کوب، ۱۳۷۶، ۲۶۹-۲۹۸). در مورد تاریخ تولد و وفات وی جای شک و تردید است. برخی سال تولد وی را ۵۴۰ (ه.ق) و برخی ۵۱۳ و ۵۵۳ می‌دانند ((اما در مورد سال شهادت یا

[1] . mtjahani@gmail.com

مرگ او در سال ۶۱۸ (ه.ق) و در حمله مغول به نیشابور اتفاق نظر بیشتری است)) (عوفی، ۱۳۶۱، ۳۳۷). برخی عقیده دارند که سال تولد و مرگ وی ۵۵۳ و ۶۲۷ می‌باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱).

منتقدین او را شیخ الاولیا خواندند و متاخرین عرفا وی را سلیمان ثانی می‌دانند(آذر بیگدلی، ۱۳۷۷: ۱۲۸). تذکره نویسانی چون رضا قلی خان هدایت و دولتشاه درباره ی تعداد آثار عطار مبالغه نموده اند. هدایت تعداد آثار او را (۱۹۰) و دولتشاه (۴۰) کتاب عنوان کرده است. برخی از آن‌ها عبارتند از: ((منطق الطیر، اسرارنامه، الهی نامه، پندنامه، اخوان الصفا، گل و هرمز، تذکرۀ الاولیا، مصیبت نامه و وصیت نامه و...)) (مدرس تبریزی، ۱۳۷۴: ۱۴۸–۱۴۷).

مصیبت نامه منظومه ای است مشتمل بر۷۵۳۹ بیت به وزن رمل مسدس مقصود که شیخ آن را در بیان سیر آفاقی و سفر من الخلق الی الحق گفته است ((مثنوی مصیبت نامه که افسانه و امثال زیاد دارد آنرا ((نزهتنامه و عقد المسافات)) هم نامیده اند، زیرا مسافر مومن را در معراج روحانی خود از چهل مقام می-گذراند و راهنمایی می‌کند)) (اته، ۱۳۵۱: ۱۵۷). در این کتاب سخن از مقامات است و بحث از عارف واصل است، که قصه درد و طلب خود را با بیانی سوزناک نزد جبرئیل و ملائکه و قلم و بهشت و دوزخ و باد و کوه و خاک و وحوش و ابلیس می‌برد و راز خود را درمیان می‌نهد و هریک با زبانی سالک را بار می‌گردانند و خود را برای درمان درد او عاجز می‌دانند و گره ای از کار او نمی‌گشایند و سالک ناامید نزد پیر خود باز می‌گردد و پیر ویژگی‌های هرکدام از آن‌ها را برای سالک می‌گوید. بعد از مقاله بیست و نهم سالک مشکل خود را نزد پیامبران می‌برد و هیچ کدام از پیامبران مشکل او را حل نکرده و حل مشکل او را بسته به عنایت پیامبر می‌دانند. عطار در این منظومه بسیاری از حقایق عرفان و توحید و اسرار معرفت و اسرار فقر را به سالک معرفت آموزش می‌دهد و او را به طی کردن پنج وادی که عبارتند از حس و خیال و عقل و دل و جان راهنمایی می‌کند. که هرگاه سالک آن‌ها را طی کند به حق واصل می‌گردد.

مثنوی مصیبت نامه علاوه براینکه از لحاظ پختگی فکر و تنوع اندیشه حائز اهمیت است، دارای ویژگی-های زبانی و ادبی ویژه ای می‌باشد. که می‌تواند نمایانندهی سبک دورهی شاعر باشد. برای بیان ویژگی‌های سبکی یک اثر باید متن را از سه وجه زبانی، ادبی و فکری مورد بررسی قرار داد. یکی از مولفه‌های مهم سبک شناسی ویژگی‌های زبانی است ((سطح زبانی مقوله گسترده ای است، از اینرو آن را به سه سطح کوچکتر ((آوایی))، ((لغوی)) و ((نحوی)) تقسیم می‌کنیم)) (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۳).

آثار زیادی در زمینه سبک شناسی نگاشته شده است. از جمله سبک شناسی شعر فارسی از دکتر سیروس شمیسا که بیشتر به سبک ادوار شعر فارسی پرداخته است. و کتاب سبک شناسی زبان و شعر فارسی از محمد تقی بهار به دسته بندی شعر فارسی از جنبه تاریخی پرداخته است. آقای حسنلی در سبک شناسی نشانه‌ها در پنج حکایت از مصیبت نام عطار یکی از روش‌های کشف سبک ویژه شاعر بررسی نشانه‌هایی همچون گفتگوی داستانی که در متن اثرش به کار می‌برد می‌داند. تاکنون اثری مستقل درباره سبک شناسی زبانی

مصیبت نامه عطار نگاشته نشده است و این پژوهش برآن است تا ویژگی‌های زبانی را در سه سطح آوایی، لغوی و نحوی بررسی کند.

۱- سطح آوایی: ((به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقایی متن نیز گفت، زیرا در این مرحله متن را به لحاظ ابزار موسیقی آفرین بررسی می‌کنیم. موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف معلوم می‌شود)) (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۳).

موسیقی درونی متن به وسیله بدیع لفظی از جمله انواع سجع (متوازی، متوازن، ترصیع) و انواع جناس و تکرار و هم حروف و هم صدایی و ... بررسی می‌شود.

۱-۱- موسیقی بیرونی یا وزن: وزن شعر فارسی براساس تساوی خاصی که دراصوات شعر ((هجاها)) این نظم و تناسب اصوات به انواع گوناگون نزد ملل مختلف مبین نوعی آهنگ و موسیقی است (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۲). هجاهای کوتاه و بلند در یک مصرع، و تکرار و آهنگین بودن و موسیقایی بودن آن را آشکار می‌کند. مثنوی مصیبت‌نامه بر وزن(فاعِلاتُن فاعِلاتُن فاعِلُن، رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) که یکی از پراستعمال‌ترین اوزان شعر فارسی است.

۱-۲- قافیه و ردیف: قافیه و ردیف از مهم‌ترین عوامل موسیقی آفرین شعر هستند به طوری‌که ۷۴/۹۲٪ واژه‌های ردیف را تشکیل می‌دهد. اما استفاده از ردیف‌های اسم و حرف و قید هم در مثنوی مصیبت‌نامه مشهود است. افعالی که بیشتر به کاربرده است عبارتند از : است، بود، آمدی و اوفتاد. در مثنوی عطار قافیه-های معیوب به چشم می‌خورد و شایع‌ترین آن‌ها اقوا می‌باشد. ((هرگاه در هجای قافیه هم سانی مصوت توجیه بر خلاف قاعده رعایت نشود قافیه دارای عیب خواهد بود))(شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰۷).

روشنایی از جهان در پرده شد کان چراغ هست جنت مرده شد(۵۶۷/۱۴۲).

فراق و عراق(۹۷/۱۲۳)، شب و تعب(۱۵۳۳/۱۸۷)، گناه و سیاه(۵۱۹/۱۴۰).

و عیوب دیگر چون ایطای خطا مانند: پیشان و گردان(۱۶۰۰/۱۹۰) و ایطای جلا چون مردمان و زمان(۲۱۹۲/۲۱۸).

قافیه معموله: ((قافیه معموله قافیه ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف روی باشد))(شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۱۵).

سالک آمد پیش پیر دردناک شرح دادش حال خود از جان پاک(۲۱۲۰/۲۱۵)

۱-۳- موسیقی درونی(صنایع بدیع لفظی): موسیقی درونی همچون موسیقی بیرونی از عوامل موسیقی آفرین است. شاعر در این سطح انواع جناس و سجع و تکرار را به کار برده است.

۱-۴- سجع متوازی: ((سجع متوازی آنست که کلمات در وزن و حرف روی هردو مطابق باشند)) (همایی، ۱۳۷۷: ۴۲).

حمد پاک از جان پاک آن پاک را کو خافت دارد مشتی خاک را(۱/۱۱۹)

۱-۴-۱ ترصیع: ((ترصیع در لغت به معنای جواهر در نشاندن است، اما در اصطلاح بدیع آنست که در قرینه های نظم یا نثر، هر لفظی با قرینه خود در وزن و حرف روی مطابق باشند و این صنعت در حقیقت نوعی از سجع متوازی است)) (همایی، ۱۳۷۷: ۴۵).

قابلی آیات پراسرار را حاملی الفاظ معنی‌دار را(۲۱۰۰/۲۱۴)

۱-۵- سجع متوازن: در سجع متوازن کلمات از نظرهجا، عدداً و کماً(کوتاهی و بلندی) مساوی هستند اما در واک روی مشترک نیستند(شمیسا/۱۳۷۴: ۲۶).

دل ز اصبح، جان ز نفخ خاص خاست کی کند ظاهر چو باطن کار راست(۶۷۱۲/۴۳۰)

۱-۵-۱- موازنه: ((نوعی از سجع متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌ها نباشد و آن چنان است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هرکدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند)) (همایی، ۱۳۷۷: ۴۴).

او دهد سنگی و کرمی در میانش او نهد کرمی و برگی در دهانش(۲۹/۱۲۰).

۱-۶- سجع مطرف: ((سجع مطرف آنست که الفاظ در حرف روی یکی و در وزن مختلف باشند)) (همایی، ۱۳۷۷: ۴۲).

چون بگفت این راز خود خوش، جان بداد جان گران نخریده بود ارزان بداد(۵۵۹۰/۳۷۸)

۱-۷- جناس: در مثنوی مصیبت‌نامه انواع جناس به‌کار گرفته شده است.

۱-۷-۱ جناس تام: ((به لحاظ سبک شناسی باید توجه داشت که تکرار لغت به سبک خراسانی مستحسن است اما در سبک عراقی جایز نیست مگر به صورت جناس تام))(شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۴).

گفت ای جوینده زیبا سرشت من بهشتم آنچه دیدم از بهشت (۲۳۸۰/۲۲۷).

بهشت اول در نقش فعل به معنی رها کردم و بهشت دوم اسم است.

فرقت و فرقت(۴۶۳۲/۳۳۳) فرقت اول به معنی تفاوت و دومی به معنی سر است.

۱-۷-۲ جناس مرکب: ((آنست که یکی از دو رکن جناس بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکب باشد)) (همایی، ۱۳۸۶: ۵۳).

گر دهی قصه که هستم قصّه‌گوی غصّه‌خور چون برده‌ام در قصه‌گوی(۷۱۰۸/۴۴۷)

۱-۷-۳ جناس قلب : ((در فن بدیع آوردن الفاظی است که حروف آن‌ها مغلوب یکدیگر باشد)) (همایی، ۱۳۷۷: ۶۵).

این سخن را گر محل آید پدید از سر علم و عمل آید پدید(۲/۳۱۶-۴۲۸۱).

۱-۷-۴ جناس خط: ((گاهی جناس را اطلاق کنند مجازاً بر تشابه دو کلمه درکتابت، یعنی دو کلمه آورند که قطع نظر از نقطه در نوشتن به یک شکل بوده و در تلفظ مختلف باشند و این را جناس خط یا جناس تصحیف و مضارعه گویند))(رجایی،۱۳۶۰: ۴۰۵)

بنده‌ای را منصب شاهی دهد از چنان چاهی چنان جاهی دهد(۱۶/۱۲۰)

۱-۷-۵ جناس اشتقاق یا اقتضاب:

الف) ((کلمات متجانس از حیث مصوت بلند با یکدیگر فرق دارند. این نوع موسیقایی ترین نوع جناس اشتقاق است)) (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۱).

حسن و حسین(۹۶/۱۲۳)، کسری و کسرای(۵۶۰/۱۴۰)، صدیق و صادق(۵۲۶/۱۴۱).

کلبه روح‌القدس قلبی کند قالبش چون دحیهٔ الکلبی کند(۶/۱۱۹)

ب) شبه اشتقاق

نیش را در نوش شمع او می‌نهد ماه را با مهر جمع او می‌نهد(۳۳/۱۱۹)

۱-۷-۶- جناس ناقص: ((اختلاف در مصوت کوتاه دو کلمه هم هجا و هم واک)) (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۰). در بیت زیر دو کلمه از لحاظ ظاهری یکی هستند و تنها اختلاف آن‌ها در مصوت کوتاه است.

گر به انگُشتی کنم زانجا گذر همچو انگِشتم بسوزد بال و پر(۱۱۱۵/۱۶۸)

کنجدی در عشق، اگر در گنجدی عاشق این‌جا سِنجدی کم سَنجدی(۱۱۸۶/۱۷۱)

۱-۷-۷- جناس لاحق: ((اگر تمام حروف دو کلمه همگون یکی بود، جز یک حرف بعیدالمخرج در اول یا وسط، آن را جناس لاحق گویند))(فشارکی، ۱۳۷۹: ۳۲). در بیت زیر صامت آغازین (ک و ب) مخرج حروف آن‌ها از هم دور هستند.

این همه ملک و ضیاع و کار و بار کاین زمانت جمع شد، ای شهریار(۲۹۲۴/۲۵۳)

۱-۷-۸ جناس مضارع: ((آنست که در سجع متوازی اختلاف صامت های آغازین بسیار کم باشد، یعنی صامت ها قریب المخرج باشند)) (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۸). آهنگ تلفظ (ک و گ) به هم نزدیک است.

از گلیمی آمدی بیرون کلیم در شبانی پادشا گشتی، مقیم(۵۵۲۶/۳۷۵)

۱-۷-۹- جناس زائد: ((آنست که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد)) (همایی، ۱۳۷۷: ۵۱). رادویانی در ترجه البلاغه گوید یکی از اقسام بلاغت آن که دبیر و شاعر دو لفظ به یک معنی بیاراند و آخر لفظ آخرین یک حرف زیادت کند(رادویانی، ۱۳۸۰: ۱۳۰). که شامل سه نوع است:

الف) جناس مطرف یا مزید: یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک یا دو هجا در آغاز بیشتر داشته باشد(شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۶).

پس به فاروقم مباهات است خاص نیست از اخلاص کس را این خلاص(۵۷۱/۱۴۳)

سان و آسان(۵۵۵۵/۱۴۲)، نبود و بود(۶۰۴۱/۳۹۸)، دم و قدم(۱۱۷۵/۱۷۰)، کار و بیکار(۲۱۰۵/۲۱۴).

ب)جناس وسط : یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری یک مجموعه(صامت + مصوت کوتاه یا بلند) در وسط اضافه دارد(شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۸).

گفت شیخ کرّکانی شمع شرع می‌شد اندر شارعی با جمع شرع(۵۲۰۸/۳۶۰)

پ)جناس مذیل: ((یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری واک یا واک هایی در آخر اضافه دارد))(شمیسا،۱۳۸۳: ۶۹).

جان بگیر و زنده‌دل‌گردان مرا زانکه بی‌جانان نباید جان مرا(۱۵۳۰/۱۸۷)

۱-۸- تکرار: در بدیع لفظی یکی از روش‌هایی که موسیقی کلام را افزون می‌کند تکرار است که شامل تکرار صامت و مصوت واژه می‌باشد.

۱-۸-۱- تکرار صامت و مصوت بلند

حمد پاک از جان پاک آن پاک را کو خلافت داد مشتی خاک را (مصوت الف،صامت پ) (۱/۱۱۹).

۱-۸-۲-تکرار مصوت کوتاه

آن دو نورش چون دو چشمِ جان او بل دو قطبِ عالمِ عرفانِ او(۵۷۸/۱۴۳)

۱-۸-۳- ردالعجز الی‌الصدر: رادویانی در ترجمان البلاغه این صفت را مطابقه نامیده است((معنی مطابق آن است که دوچیز به هم آرند، چون شاعر لفظی را به اول بیت یاد کند و باز همان لفظ را به آخر قافیه گرداند، آن را پارسی گویان مطابقه خوانند. فاما دبیران آن را ردالصدر الی العجز خوانند یعنی پس و پیش))(رادویانی، ۱۳۸۶: ۲۷).

عشق قرآن چون رگی با جانش داشت هم رگ و هم تن همه قرآنش داشت(۵۸۸/۱۴۳)، (۲۰/۱۲۰)

۱-۸-۴- ردالصدر الی‌العجز: ((چون کلمه ای که در آخرت بیت آمده است در اول بیت بعد تکرار شده باشد آن را ردالصدر الی العجز می‌گویند)) (همایی، ۱۳۸۶: ۷۰).

چون پیمبر آمد از معراج باز عایشه گفتش که ای دریای راز

راز بشنودی بگویش جان زحق با دل من درمیان نِه یک سبق(۴۹۹/۱۳۹-۴۹۸).

۱-۹- تلفظ‌های قدیم(ابدال):

مرغ مستش حربِ پیل آغاز کرد درمیان کعبه سنگ انداز کرد(۵۶/۱۲۱)

درصدف تیغ زفان بر کار کرد تا کُله بنهاد هر ک انکار کرد(۹۸/۱۲۳)

و همچنین شاعر مواردی همچون تغییر مصوت کوتاه مثل سَخن (سخن)(۷۰۹۳/۴۴۷) و خَفت (خفت)(۱۵۷۲/۱۸۹) و تلفظ‌قدیم افعال مثل نبشت (نوشت)(۲۱۱۲/۲۱۴) و شنود (شنید)(۵۲۱۴/۵۶۰) و حذف الف از آغاز کلمه مثل می‌فشانم (می افشانم)(۳۴۳۲/۲۷۶) و الف اطلاق که بیشتر در فعل گفتا استعمال کرده است مثل گفتا(۵۳۳/۱۴۱) و سالکا (۲۳۹۲/۲۲۷) را استعمال کرده است.

۱-۱۰- حذف مصوت بلند از کلمه: حذف از کلمه که در مثنوی مصیبت‌نامه بسامد بالایی دارد شامل:

۱-۱۰-۱ تبدیل مصوت بلند به کوتاه

گشت با شاه جهان هم پیرهن ذرّه‌ای نشناخت حدّ خویشتن (۵۱۱۱/۳۵۵)

۱-۱۱- تشدید مخفف: به نظر می‌رسد که بیشتر کلمات دوحرفی را مشدد می‌کردند، مخصوصا اگر کلمه ای مختوم به(ر) بود آن را مشدد می‌کردند

صد هزاران پرّ طاوسی تُراست　　در مقام قدس، قدوّسی تِراست(۱۱۱۸/۱۶۷).

۱-۱۲- تخفیف مشدد

اولش حسّ و دوم از وی خیال　　پس سیوم عقل است، جای قیل و قال(۶۰۳۲/۳۹۸).

۱-۱۳- ممال: ((میل الف به ی را ممال می‌گویند که یکی از سیستم‌های دفاعی زبان فارسی در برابر زبان عربی بوده است. درواقع کلمات الف‌دار عربی را به ی مجهول تلفظ می‌کردند))(شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۰۰).

حامل قرآن و توریت و زبور　　صد کتاب آورده از حق، جمله نور(۱۱۰۶/۱۶۷)

۱-۱۴-اسکان ضمیر: ((مراد از اسکان ضمیر این است که مصوت آغاز ضمیر که همواره قبل از آن همزه است حذف شده یعنی همزه و مصوت حذف می‌شود و صامت ضمیر به کلمه قبل می‌چسبد و بسامد بالایی دارد)) (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹۹).

او دهد سنگی وکرمی در میا°نش　　او نهد کرمی و برگی در دها°نش(۲۹/۱۲۰)

۲- مختصات لغوی

۲-۱- استعمال لغات پهلوی: نزدیک به‌معنی نزد: ((نزدیک از نزد + یک ((علامت نسبت)) نیز پهلوی نزدیست، مخفف نزدک به معنی نزد))(دهخدا، مدخل نزدیک). اندر به معنی در و خوب به معنی زیبا.

مرد را گفتا چه کردی کار را؟　　گفت اندر سلّه کردم مار را(۱۱۴۹/۱۶۹)

یوسفی کز نوح یعقوبیش بود　　بیش از اندازه بسی خوبیش بود(۵۵۹۶/۳۷۸)، (۲۹۰۵/۲۵۲)

مشک چون پر کرد و پیش آورد راه　　همچنان می‌رفت تا نزدیک شاه(۷۳۷۷/۴۶۰)

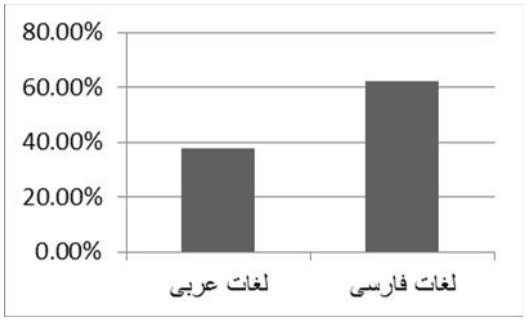
زمی به‌معنی زمین: ((مخفف زمین است که به عربی ارض خوانند، مأخوذ از زم به معنی سرد است و جوهر ارض سرد است))(دهخدا، مدخل زمی).

گفت بیچاره چه سازد آدمی!　　یا دلی‌ست او یا گِلی او، از زمی

۲-۲- لغات عربی و فارسی

درصد استفاده از واژه‌های فارسی نسبت به لغات عربی در مثنوی مصیبت نامه بیشتر است. از بررسی ۲۰ ٪ از ابیات، یعنی ۱۵۰۷ بیت، ۷۷۸۱ اسم به کار رفته است. که تعداد لغات فارسی ۴۸۳۹ و تعداد لغات عربی ۲۹۴۲ می‌باشد. که به ترتیب نزدیک به ۶۲/۱۸ و ۳۷/۸۱ درصد را شامل می‌شوند. برخی واژگان عربی به کار رفته در مصیبت نامه عطار عبارتند از سالک، قهر، خوف، عزا، خبر، عالم، ظلم، تلویح، وصل، طلب، مشغول و.... دایره واژگانی در مصیبت نامه عطار بسیار می‌باشد. با توجه به اینکه مصیبت نامه اثری است که زیرمجموعه متون عرفانی قرار دارد و موضوع آن سیروسلوک عارفانه یک سالک برای رسیدن به معرفت خدا می‌باشد، لذا فهم این موضوع باعث شده که دایره واژگانی درمصیبت نامه عطار بسیار بالا باشد و شاعر وازگانی را بیشتر به گیرد که با میزان فهم و درک مردم عادی مطابقت داشته باشد. به همین دلیل بیشتر

واژگانی که در این اثر با ارزش دخیل هستند با مسائل قابل درک و محسوس برای همه پیوند دارند. طبیعت غنی‌ترین دستمایه را برای این امر در اختیار شاعر قرار داده است. از عناصر طبیعی همچون خاک و باد و آب و آتش گرفته تا اعضای بدن چون چشم، دل، جگر، سر و گردن، خون، پا و مژه برای بیان مقاصد خویش بهره برده است.



۲-۳- استعمال برخی از کلمات عربی به‌جای فارسی معمول

هرچه رفت و می‌رود در هر دو کون　　یک‌به‌یک، پیداست بر تو، لون‌لون

۲-۴- استعمال لغات فارسی قدیم(غیر مهجور) به‌جای لغات فارسی که مرسوم است

گفت آخر، بی خرد آنجا روی؟　　با چنین ژنده نمد آنجا روی؟(۶۰۷۹/۴۰۰)

۲-۵- استعمال لغات مهجور

گر به انگُشتی کنم آنجا گذر　　همچو انگِشتم بسوزد بال و پر

انگِشت {زغال}، شَست {دام ماهیگیری} (۲۱۵۷/۲۱۶)، (۷۱۰۲/۴۴۷)

۲-۶- استعمال مصادر عربی به‌صورت صحیح عربی: سلامت {سلامتی}

جبرئیلش گفت راه خویش گیر　　در سلامت رو صلاحی پیش گیر(۱۱۱۲/۱۶۷)

۲-۷- ساختن مصدر با(یاء) مصدری از کلمات عربی

صوفئی {تصوف}

صوفئی نتوان به کسب آموختن　　در ازل آن خرقه باید دوختن(۱۱۹۴/۱۷۱)

۲-۸- لغات در معنای خاص: سپاهان و عراق: نام دو دستگاه موسیقی(۹۷/۱۲۳)،

عاقبت سوز فراق آمد پدید　　از سپاهان و عراق آمد پدید

(۶۰۰۹/۳۹۷)، سویه: به‌طرف(۱۵۸۱/۱۸۹)، مگر: شاید(۲۱۳۰/۲۱۵)، بس: کافی(۲۱۳۲/۲۱۵)، گر: یا(۲۴۱۵/۲۲۸)

گر کنم شادی و گر خندم رواست　　گر گشایم لب وگر بندم رواست

جلوه می‌کردی به پیش روی او　　ننگرستی هیچ یوسف سوی او

راه خارکش: نام نوا و پرده موسیقی ایران کهن(۲۸۷۹/۲۵۱)،

بلبل شوریده می‌گردید خوش　　پیش گل می‌گفت راه خارکش

شوخ: گستاخ، نمکین(۵۵۷۷/۳۷۷)، یکی: یکی در لهجه عطار به‌معنی کسی است(۷۹/۱۸۹و۱۵۷۴)

از درت گر هیچ درماند یکی　　هیچ در دیگر نماند بی‌شکی

سوی عاشق رفت و گفت ای شوخ مرد　　این چرا کردی هرگز این که کرد؟

صعلوک: به معنی چالاکی که ظاهراً از فارسی به عربی رفته و چالاک/صعلوک شده است و معانی آن عیاری، راهزنی و دلیری است(۶۱۰۰/۴۰۱) (شفیعی کدکدنی، ۱۳۸۶: ۷۲۴)، مگر: به معنی شاید(۲۸۵۷/۲۵۰)

۲-۹- معانی متنوع حروف

که به معنی کسی

هرکه گوهر دزد این دریا شود　　زودتر از دامنی رسوا شود(۷۱۱۶/۴۴۷)

از به معنی با، به وسیله

از عصایی سنگ را زمزم کند　　گندمی تخم عصی آدم کند(۱۷/۱۲۰)

از به معنی در

از پلیدی ننگ عالم می شود　　نامش از عالم به یک دم می شود(۳۴۳۸/۲۷۶)

از به معنی به

جمع، الحق، در تعجب آمدند　　در دعا گوییش از حق آمدند(۵۱۵۷/۳۵۷)

(ب) که اسم را صفت می کند

بی چنین تیغی که دانستی بهش　　شور و تیز و تلخ و شیرین و ترش(۹۹/۱۲۳)

به، به معنی به اندازه

گر به انگشتی کنم زانجا گذر　　همچو انگشتم بسوزد بال و پر(۱۱۱۵/۱۶۸)، (۵۵۶۸/۳۷۷)

با به معنی به

چون زلیخا شد ز یوسف بی قرار　　با میان آورد عشقش از کنار(۲۴۱۹/۲۲۹)

۲-۱۰- انواع جمع

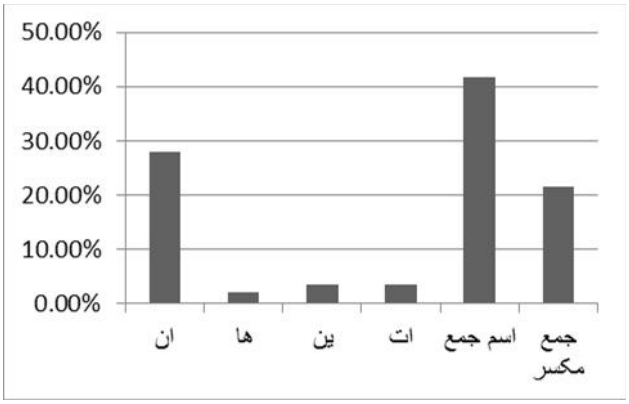
((در زبان فارسی دو نشانه جمع اصیل وجود دارد. یکی ((ها)) و دیگری ((ان)).

ها: اکنون در زبان فارسی اغلب کلمات را می‌توان با این علامت جمع بست. در زمان قدیم غالبا جانداران و بعضی از کلمات دیگر را با ((ها)) جمع نمی‌بستند و آن را دور از فصاحت می‌دانستند.

ان: بعضی از کلمات را می‌توان با این نشانه جمع بست ((شریعت، ۱۳۶۶: ۱۹۸).

با بررسی مصیبت نامه عطار ۵ نشانه جمع (ها، ان، ات، ین، ون) یک نشانه اخیر هیچ کاربردی نداشته است و نشانه ((ین)) در ۷ مورد به کاربرده شده است. عالمین(۵۹۳/۱۴۴). نشانه ((ات)) ۷ بار به کار برده است همچون مشکلات. و به طور کلی شاعر ۶۱ واژه را با نشانه ((ها)) و ((ان)) جمع بسته است که از میان این‌ها ۴ واژه جمع با ((ها)) و ۵۷ واژه با ((ان)) جمع بسته است و بیشتر تمایل به استفاده از ((ان)) جمع در مقابل ((ها)) داشته است. در خصوص کاربرد اسم جمع و جمع‌های مکسر باید گفت که اسم‌های جمع ۸۲

مورد می‌باشند که عبارتند از خلق ۱۲بار، جمله ۴۲ بار، اهل ۵ بار، سپاه ۵ بار، خیل ۲ بار، مردم ۷ بار، امت۵ بار، ملت ۲ بار، لشکر، کاروان، قافله و رمه ۲ بار. جمع‌های مکسر عبارتند از حور ۲ بار، ارکان ۲ بار، آفاق ۵ بار، انعام ۲ بار، اسرار ۱۰ بار، ارواح ۲ بار، اشباح، آیات ۵ بار، اطفال ۲ بار، اصحاب ۲ بار، انوار، وحوش ۲ بار، رجال، اصباح، اکابر، اسباب، املاک، قصص، انفس

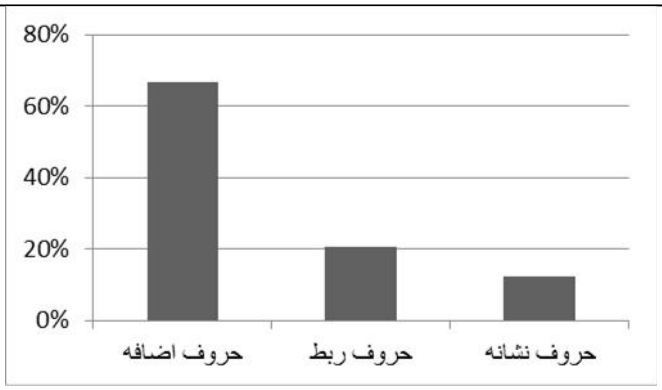


۲-۱۱- انواع حروف: ((حروف، واژک‌ها یا واژه‌ها گروه‌هایی هستند که معنی مستقلی ندارند و فقط برای پیوند دادن گروه‌ها یا کلمه‌ها یا جمله‌ها به یکدیگر یا نسبت دادن کلمه ای به کلمه ای یا کلمه ای به جمله ای یا نمودن نقش کلمه ای در جمله به کار می‌روند. حرف‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند: حرف‌های ربط، حرف‌های اضافه و حرف‌های نشانه)) (انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۲۴۶).

الف) حرف ربط: ((کلمه هایی هستند که دوکلمه یا دوجمله به هم ربط می‌دهند و آن‌ها را هم نقش یا هم پایه یکدیگر می‌سازند))(انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۱۷۰).

ب) حرف اضافه: ((کلماتی هستند که معنی مستقلی ندارند، اما کلمه یا عبارتی را به یکی از اجزا جمله می‌پیوندد و عبارت یا اسم یا ضمیر را متمم اسم یا صفت یا فعل قرار می‌دهند و بیشتر برای ساختن متمم فعل به کارمی‌رود))(خانلری، ۱۳۸۶: ۷۵).

ج) حروف نشانه: ((حروفی هستند که برای تعیین مقام کلمه در جمله می آیند و نقش آن را مشخص می‌سازند که عبارتند از ((را، ای، ا، یا و کسره))))(انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۲۶۹). مجموعه‌ی حروفی که شاعر به کار برده است ۲۴۳۷ حرف هستند که حروف اضافه ۱۶۲۹، حروف نشانه۳۰۷ و حروف ربط۵۰۱ کلمه را تشکیل می‌دهند. بر این اساس حروف اضافه ۶۶/۸۴٪، حروف ربط ۲۰/۵۵٪ و حروف نشانه ۱۲/۶٪ را شامل می‌شوند. با توجه به بسامد بالای حروف اضافه می‌توان نتیجه گرفت که شاعر بیشتر تمایل در به کارگیری حروف اضافه بسیط داشته است و فقط ۱۰ مورد آن حروف اضافه مرکب می‌باشند که عبارتند از: از بهر، از برای، به جز، برمثال، از پی می‌باشد و فقط در ۹ مورد حرف اضافه ((اندر)) را به کار برده است.



۳- مختصات نحوی

۳-۱- آوردن واو عطف در آغاز کلام: در مثنوی مصیب نامه بسامد بالایی دارد.

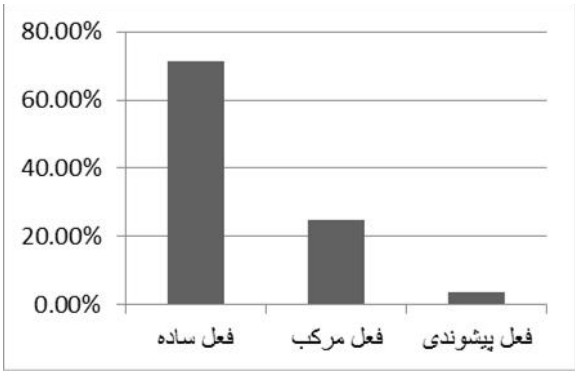
آب موج آرنده را پل سازد او وآتش سوزنده را گل سازد او(۱۴/۱۱۹)

۳-۲- فعل ساده، مرکب و پیشوندی: ((فعل ساده فعلی است که مصدر آن بیش از یک کلمه نباشد، یعنی تنها از بن ماضی و ـَن که نشانه مصدر است ساخته شده باشد)) (انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۱۶).

((فعل مرکب: در زمان فارسی دری به جای ساختن فعل جعلی از اسم و صفت، آن را با بعضی فعل‌ها به کار برده اند. برای مثال سفید شدن که فعل مرکب نامیده می‌شود به جای سفیدیدن ساخته شده است)) (شریعت، ۱۳۶۴: ۲۱۶).

((فعل پیشوندی آن است که از یک پیشوند و یک فعل ساده ساخته شود)) (انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۱۶).

مجموعه افعال به کار گرفته در ۲۰٪ از مصیبت نامه ۳۲۸۵ فعل است. که از این تعداد ۲۳۳۹ فعل، ساده و ۸۲۱ فعل، مرکب و ۱۲۵فعل پیشوندی هستند. که فراوانی آن‌ها در نمودار زیر نشان داده شده است.



۳-۳- ساخت ماضی استمراری: در مثنوی مصیبت نامه فعل ماضی استمراری به چند شکل به کار برده شده است از جمله همی+ فعل ساده چون همی بودیش(۱۱۷۸/۱۷۱) و ماضی ساده+ ی که بساید بالایی دارد همچون کردی(۵۵۳/۱۴۲) و می+ فعل.

۳-۴- استعمال فعل مضارع بدون (می) و (ب): ((با توجه به بسامد بالای افعال مضارع بدون می و ب نشان می‌دهد که فعل مضارع به اخباری و التزامی تقسیم نشده است و اگر بر سر فعل می و ب آورده شود دلیل بر التزامی و اخباری بودن فعل نبوده است)) (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۴۷).

الف: استعمال مضارع اخباری بدون ((می))

می‌روم چون گور او پرآتش است گرم گردم، زانکه سرما ناخوش است(۱۵۹۷/۱۹۰).

ب: استعمال مضارع التزامی بدون ((ب))

کرد مشرف حفظ چابک کار را تا نگهبانی کند اسرار را(۷۹/۱۲۲).

۳-۵-کاربرد مضارع اخباری(همی+ مضارع ساده)

تو ز ننگ خویش نندیشی‌دمی بر تهوّر نام او گویی همی(۱۱۳۳/۱۶۸)

۳-۶- مضارع منفی: شاعر فعل مضارع منفی را به چند شیوه به کاربرده است.الف) مقدم داشتن می بر نون نفی، ب: آوردن باء تاکید بر سر فعل منفی مانند بنتوان گفت (۵۱۹۰/۳۵۹)، ج) منفی کردن با نه، د) منفی کردن با نا.

می نگویم کز کسی بیشم شمر از شمار امت خویشم شمر(۵۰۳/۱۴۰)

هیچ بیکاری نه بیند روی او کار کن تا ره دهندت سوی او(۵۱۳۰/۳۵۶)

۳-۷- صرف ماضی نقلی با صیغه‌های(استن): ماضی نقلی با صیغه‌های استن در مثنوی مصیبت‌نامه بسامد بالایی ندارد و فقط در چند نمونه دیده شده است.

خویش را از جهل می‌خوانی دلیر زانکه بر گرمابه دیدستی تو شیر(۳۴۹۶/۲۷۹)

۳-۸- فعل امر: امروزه فعل امر معمولا همراه پیش جز ((ب)) می‌آید، مگر فعل‌های پیشوندی و مرکب که به صورت ساده نیز دیده می‌شوند. ولی در متون کهن و آثار کهنه گرایان به صورت‌های گوناگون دیده می-شوند: ۱. همراه ((ب)) ۲. بدون ((ب)) ۳. همراه ((می)) یا ((همی)) ۴. همراه ((می)) به اضافه ((همی)) ۵. همراه ((می)) به اضافه ((ب)). ((انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۳۳۴).

عطار در مصیبت نامه سه مورد اول را به کار برده است و علاوه بر این فعل امر پیشوندی را هم به کار برده است. تعداد افعال امر در ۲۰٪ از ابیات به کار گرفته جمعا ۱۴۳ فعل می‌باشد. ۹۲ فعل بدون علامت ((ب))، ۳۰ فعل با علامت ((ب)) و با علامت ((می)) ۵ فعل هستند و ۱۶ فعل امری شده اند که به شرح زیر می‌باشند.

۳-۹- فعل نهی یا ((م)) به جای ((ن)): ((فعل نهی امروز با افزودن پیش جز ((نَ)) به جای ((ب)) بر سر صیغه امر ساخته می‌شود، اما در فعل‌های کهن معمولا به جای ((نَ)) پیش جز ((مَ)) می افزودند)) (انوری و گیوی، ۱۳۸۴: ۳۳۷). عطار در این اثر۱۷ فعل نهی به کار برده است.

حور جنت گفت ازان دیگر مگوی این فرستادی و بس دیگر مجوی(۵۱۷۲/۳۵۸)

۳-۱۰- فعل دعایی: از افعال دعایی امروزه فقط باد مخفف(بواد) باقی مانده است.

هرکرا این لحظه آید یاد ازو دل دریده سر بریده باد از او(۱۱۴/۱۶۹)

۳-۱۱- کثرت استعمال وجه مصدری: ((هرگاه یکی از افعال خواستن، توانستن، یارستن، شایستن را به همراه مصدری به معنی فعل به کار بریم وجه مصدری ایجاد می‌شود))(معینیان، ۱۳۷۲: ۱۴۲).

عشق از فانی توان آموختن　　فانی آنجا کی تواند سوختن(۱۱۹۰/۱۷۱)

۳-۱۲- پسوندهای شباهت: در این اثر پسوندهایی مانند آسا، وار، سان کاربرد دارد.

آسا: از صدف((لا)) را نهنگ آسا نمود　　تا دهن بگشاد((الا اللّه)) بود(۸۶/۱۲۲)

۳-۱۳- قید

الف) استعمال قیودی مانند صعب، سخت، عظیم، قوی، نیک، به جای، بسیار، فراوان و خیلی که امروزه مرسوم است

در در آن صوفی شوریده حال　　آتشی بس سخت افکند آن جمال(۴۶۷۱/۳۳۵)

ب) قوی به معنی بسیار

شور عشق تو قوی زور افتاد　　جان شیرینت همه شور افتاد(۷۰۹۳/۴۴۷)

پ) نه در نقش قید منفی

عارفی در امر معروف آمده　　واقفی اما نه موقوف آمده(۵۵۰/۱۴۲)

۳-۱۴- کاربرد انواع (ی): عطاردر اثر خود انواع (ی) ازجمله یاء تمنی و ترجی چون کاشکی افشانمی(۵۵۸۴/۳۷۷) و یاء شرطی همچون گرنبودی (۵۴۶/۱۴۱) و یاء استمراری مثل دانستی (۹۹/۱۲۳) و یاءشرح خواب استعمال کرده است.

۳-۱۴-۱- یاء شرح خواب: ((در نقل امور و حوادثی که در عالم خواب جریان داشته است و فعل جمله ای که نقل خواب است با پسوند ((ی)) به کار می‌رود گاه با صیغه مضارع و گاه با صیغه ماضی))(خانلری، ۱۳۶۶: ۳۴۴).

کو به راهی می شدی روشن چو ماه　　یک فرشته آمدی پیشش به راه(۶۰۶۹/۳۹۹)

۳-۱۵- افعال در معنای خاص یا افعالی که امروزه مرسوم نیستند

الف) شدن به معنی رفتن

با توجه به بررسی مصیبت نامه شدن ۲۶ مرتبه در معنی رفتن به کار رفته است. شاعران دیگری چون ناصرخسرو به کاربردی این نوع فعل توجه داشته اند.

تا کی از آرزوی جاه و خطر　　به در شاه و زی امیر شوی(ناصرخسرو، ۱۳۷۸: ۵۳۸).

الف) ماندن به معنی باقی گذاشتن

از رخت کتان خویش می‌رفتم و پردختم　　چون گرد، بماندستم تنها من و این باهو

(رودکی،۱۳۷۳: ۱۴۵).

ب) کردن به معنی عمل کردن، اجرا کردن

شب همه شب انتظار صبح رویی می رود کان صباحت نیست این صبح جهان افروز را
(سعدی، ۱۳۷۴: ۲۰)

پ) فرمودن به معنی دستور دادن(۲۴۲۵/۲۲۹)

میر چون هفت بیت من خوانده است ده شتر بارگیر فرموده است(خاقانی،۱۳۷۵: ۶۴۱).

۳-۱۶- افعال غریب و مهجور: افعال مهجور در ۲۰٪ از مصیبت نامه تنها یک مورد دیده شده است.

می سکیزند به معنی جفتک می زنند، خصومت و لجاجت می کنند

می سکیزند و نمی دانند حال می برافروزند سر از جاه و مال(۳۴۲۹/۲۷۶)

۳-۱۷- فراوانی افعال پیشوندی: تعداد افعال پیشوندی ۶۷ فعل می‌باشد که بسامد بالایی دارد.

جعفر طیّار را پر برنهند شهر دین را از علی در برنهند(۲۶/۱۲۰)

۳-۱۸- لازم و متعدی: که شاعر آن را به دو شیوه به کار برده است الف) انیدن، ب) متعدی کردن افعالی که امروزه لازم است.

پس نمود آن ریگ مروارید باز بعد از آنش ریگ گردانید باز(۳۴۶۶/۲۷۸)

ماندن: گر نبوی صدق و رای آن امام از مسلمانی نمانیدی بیش نام(۵۴۶/۱۴۱)

۳-۱۹- مقدم آوردن معدود بر عدد

برگرفت آنگاه سنگی ده به دست وآن همه شیشه به یک ساعت شکست(۲۱۵۹/۲۱۷)

۳-۲۰- ضمیر: شاعر در اشعار خود از کاربرد انواه سال بهره برده است ازجمله ارجاع ضمیر ((او)) به غیر جاندار، بسامد بالای ضمیر متصل فاعلی در سوم شخص مفرد فعل ماضی و بسامد بالای ضمیر متصل مفعولی و در برخی اشعار ضمایر را جابجا کرده است.

هر زمانی در تماشای نظر بر طبق می ریختش نقد دگر(۷۵/۱۲۲)

طفل را در مهد پیغامبر کند وز همه پیرانش بالغ تر کند(۱۰/۱۱۹)

گوشه او جای مشتی عور بود آب اون گه تلخ و گاهی شور بود(مرجع ضمیر او شورستان)، (۷۳۶۷/۴۶۰)

۳-۲۰-۱- جابجایی ضمیر

الف) ضمیر به جای اینکه در نقش اضافی در آخر اسم بیاید، به آخر فعل افزوده شده است.

داد آخر وعده وصلیش یار گفت خواهد بودت امشب روز بار(۶۷۳۰/۴۳۱).

ب) به جای اینکه همراه ((را)) در نقش مفعول بیاید بعد از فعل به صورت ضمیر متصل می آید.

مردمی در آب شور و گوشه ای کز جهان پیه آبه بودش توشه ای(۶۴/۱۲۱).

پ) به جای اینکه در نقش مفعول بیاید بعد از اسم در نقش مضاف الیه آمده است.

همچو ماه چرخ بر طاقش نشاند خلق را در عهد و میثاقش نشاند(۶۷/۱۲۲).

ت) به جای اینکه بعد از حرف اضافه در نقش متمم بیاید بعد از اسم میاید، که مضاف الیه به نظر می-رسد.

زر قیامت بهترت آید به کار　　پس برو بگذار و از وی کن کنار(۴۲۴۴/۳۱۴). (۴۶۷۰/۳۳۵)

۳-۲۱- صفت تفضیلی: که به دو شیوه در مثنوی مصیبت نامه به کار برده شده:

الف) صفت تفضیلی به معنی صفت عالی

طفل را در مهد پیغامبر کند　　وز همه پیرانش بالغ تر کند(۱۰/۱۱۹)

ب) به در معنی بهتر

نیم جانی بود از عالم مرا　　از هزاران جان به است این دم مرا(۵۵۸۷/۳۷۷)

۳-۲۲- انواع را: ((حرف را علاوه بر آنکه گاهی حرف اضافه است((به))، ((از)) و ((برای)) و... می آید، سه حالت دیگر نیز دارد: ۱. علامت مفعول صریح. ۲. علامت مضاف الیه. ۳. گاهی نیز حرف را جزو حروف زائد است)) (شریعت،۱۳۶۶: ۳۲۴).

الف) را نشانه مفعول

ز ابروان کژ دو حاجب راست کرد　　هر دو را در پیوستگی در خواست کرد(۷۰/۱۲۲).

ب) رای حرف اضافه:

۱. را به معنی برای

نیست گر بر خویشتن رحمت مرا　　رحمتت بس ای ولی نعمت مرا(۵۱۲/۱۴۰). (۲۴۵۸/۲۳۰).

۲.را به معنی به

بیدلی را گفت آن پیر کهن　　حق بود ظالم روا هست این سخن(۶۰۱/۱۹۰). (۶۶/۱۲۰).

پ) رای مضاف الیه

گر شوی چون وحش در ره پایمال　　تا ابد جان را به دست آری کمال(۴۲۳۷/۳۱۴). (۲۸۷۳/۲۵۱).

ت) رای زائد

بنده ای را تا ادب نبود نخست　　بندگی از وی کجا آید درست(۵۱۱۶/۳۵۵). (۵۱۸۸/۳۵۹).

۳-۲۳- جمله بندی

الف) مقدم بودن فعل بر فاعل

گاه مال و گاه جان می‌باخت او　　با رسول و با خدا می‌ساخت او(۵۳۲/۱۴۱). (۷۸/۱۲۲)

ب) مقدم بودن فعل بر مفعول

مرد عاشق چون شنید آواز او　　پس بدید آن نیکویی و ناز او(۵۵۷۸/۳۷۷)

پ) مقدم بودن فعل بر قید

بندگی را ترک جنت گفت پاک　　عاشق آسا از بهشت آمد به خاک(۵۱۰۴/۳۵۵).

ت) مقدم بودن فعل بر متمم

گاه از مرغی کند خنیاگری گاه از نحلی کند حلواگری(۲۸/۱۱۹)

ث) مقدم بودم فعل بر مفعول و فاعل

کرد مشرف حفظ چابک کار را تا نگهبانی کند اسرار را(۷۹/۱۲۲).

ج) مقدم داشتن فعل بر فاعل و متمم

در مصیبت ساختم هنگامه من نام این کردم مصیب نامه من(۷۱۲۲/۴۴۸). (۷۳۹۰/۴۶۰).

چ) مقدم بودن فعل بر مفعول و متمم

گو مبر خود را به غفلت روزگار زانکه خواهد زو حیدر ذوالفقار(۷۱۳۵/۴۴۸). (۵۵۸۴/۳۷۷)

ح) مقدم بودن فعل بر فاعل، مفعول و متمم

ّاین زمان کن شاخ را پیوسته تو زانکه چون مردی بمانی بسته تو(۲۱۷۷/۲۱۷).

نتیجه گیری

سبک شناسی از جمله علوم ادبی است که اهمیت ویژه ای دارد و یکی از شیوه‌های مهم برای پی بردن به ویژگی‌ها یک اثر است، وبه دست آوردن معیاری ازروش هنری یک هنرمند می‌باشد. فریدالدین-عطارنیشابوری سالک جاده حقیقت ویکی ازشاعران بلندآوازه‌ی قرن ششم وهفتم می‌باشد. یکی از آثار مهم وی بعد از منطق الطیر مصیبت‌نامه است که قهرمان اصلی آن سالک معرفت است که هدف اصلی او رسیدن به حقیقت می‌باشد. تحقیقات انجام شده ۲۰٪ازکتاب مصیبت‌نامه در سه سطح، آوایی و لغوی و نحوی نشانگر این است که شاعر در سطح آوایی توجه ویژه ای به حوزه علم بدیع داشته است. و در آن انواع جناس، سجع، تکرار، واج آرایی، تشدید مخفف، تخفیف مشدد، ممال، اسکان ضمیر و قریب به ۷۴/۹۲٪ از ردیف‌های فعلی استعمال کرده است. که این موارد بیانگر اهمیت وی به عواملی است که موسیقی کلام را به وجود می آورد. در سطح لغوی باید گفت که شاعر فقط در چند مورد لغات پهلوی استعمال کرده است. بیشترین درصد لغات شعر او را لغات ساده تشکیل می‌دهد و از استعمال لغات مهجور خودداری کرده و فقط در چند مورد همچون خوی و لخت به کار برده است. درصد استعمال واژه‌های فارسی نسبت به عربی در مصیبت نامه بسامد بالاتری دارد و از بررسی ۲۰٪ از ابیات یعنی ۱۵۰۷ بیت، ۷۷۸۱ واژه به کار رفته است که درصد واژگان فارسی۶۲/۱۸٪، لغات عربی ۳۷/۸۱٪ را شامل می‌شود که نشان می‌دهد استعمال لغات عربی در دوره عراقی بیش از پیش است. در سطح نحوی استعمال انواع فعل از جمله انواع امر و ماضی و مضارع و مقدم بودن می بر ((نون نفی)) و فعل غریب و مهجور را فقط در یک مورد استفاده کرده است. وی در این اثر از انواع ضمیر بهره برده است به ویژه ضمیر متصل فاعلی و ضمیر متصل مفعولی در این مثنوی بسامد بالایی دارد. که از این میان۷۱/۲٪ فعل ساده، ۲۴/۹۲٪ فعل مرکب و ۳/۸٪ افعال پیشوندی را تشکیل می‌دهد. این نشان می‌دهد که شاعر تمایل به استعمال افعال ساده برای بیان مقاصد خود داشته است. از دیگر ویژگی-های این اثر برای ساده و قابل فهم کردن مفاهیم عرفانی استعمال بالای واژگانی است که مرتبط با عناصر

طبیعی همچون کوه، باد، آب و دریا و نیز اعضای بدن چون خون، سر، گوش، دل، جگر که تکرار آن‌ها به صورت یک نماد درآمده است. و به این دلیل است که شاعر درصد واژگان عربی را کمتر از واژگان فارسی به کار گرفته است.

کتابنامه

- اته، هرمان، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه با حواشی، رضازاده، شفق، تهران، نشر کتاب، ۱۳۵۱.
- انوری، حسن، احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی۱، تهران، فاطمی، ۱۳۸۴.
- آذربیگدلی، لطفعلی بیگ، تذکره آتشکده، انتشارات روزنه، چاپ اول، ۱۳۷۷.
- پورنامداریان، تقی، دیدار با سیمرغ (شعر، عرفان و اندیشه‌های عطار)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۶.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، روزنه، ۱۳۷۲.
- رادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاغه، تصحیح احمد آتش، استانبول، ۱۳۸۶.
- رجایی، محمدخلیل، معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، شیراز، انتشاران دانشگاه شیراز، چاپ چهارم، ۱۳۶۰.
- رادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاغه، به اهتمام و تصحیح و حواشی و توضیحات پروفسور احمد آتش، همراه ترجمه، مقدمه وتوضیحات به کوشش توفیق ه. سبحانی- اسماعیل حاکمی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- رودکی سمرقندی، دیوان رودکی سمرقندی، نسخه سعید نفیسی، نوبهار، چاپ اول، ۱۳۷۳.
- زرین کوب، عبدالحسین، جستجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۹/۷۶.
- سعدی، غزلیات سعدی، به کوشش خلیل خطی رهبر، تهران، چاپ هشتم، ۱۳۷۴.
- شریعت، محمد جواد، دستور زبان فارسی، تهران، اساطیر، ۱۳۶۶-۱۳۶۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، مصیبت نامه عطار(فریدالدین محمدبن عمر ابراهیم نیشابوری) مقدمه و تصحیح و تعلیقات، تهران، سخن، ۱۳۸۶.
- شمیسا، سیروس، کلیات سبک شناسی، تهران، فردوس، ۱۳۷۸.
- شمیسا، سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، تهران، فردوس، ۱۳۷۴.
- شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، تهران، فردوس، ۱۳۷۴.
- شمیسا، سیروس، نگاهی تازه به بدیع، تهران، میترا، ۱۳۸۳.
- فروزانفر، بدیع الزمان، دیوان خاقانی شروانی، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران، نگاه، ۱۳۷۵.
- فشارکی، محمد، نقد بدیع، تهران، سمت، ۱۳۷۹.
- عوفی، محمد، لباب الالباب، به سعی و اهتمام ادوارد براون، ترجمه محمد عباسی، تهران، نشر کتابفروشی فخر رازی، چاپ اول، ۱۳۶۱.

- مدرس تبریزی، علامه محمدعلی، ریحانه الادب، تهران، انتشارات خیام، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.
- معینیان، مهدی، دستور زبان فارسی، تهران، انتشارات معینیان، ۱۳۷۲.
- ناتل خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۶.
- ناصرخسرو، دیوان ناصرخسرو حکیم ناصر بن خسرو بن حارث القبادیانی البلخی مروزی، تهران، نگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۸.
- ناتل خانلری، دستور زبان فارسی، تهران، نشر توس، چاپ ششم، ۱۳۸۶.
- همایی، علامه جلال الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، نشر هما، چاپ پانزدهم، ۱۳۷۷ و ۱۳۸۶.

معرفی و نسخه شناسی دیوان اشعار مانی شیرازی

دکتر مرتضی چرمگی عمرانی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
معصومه وفایی نیا
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نورگناباد

چکیده

مانی شیرازی متخلّص به مانی از شاعران قرن دهم هجری است. سال تولّد و محلّ تولدش مشخّص نیست، امّا وفات او را (۹۱۳-۹۱۴) گفته‌اند. وی ابتدا به برزگری روزگار می‌گذرانید در خوشنویسی و نقّاشی نیز ید طولایی داشت. در سخن‌سازی و نکته پردازی و اکثر علوم و فنون یگانه دوران خود بود. از مانی فقط یک دیوان شعر باقی مانده و قسمت عمده ای از دیوان وی را غزلیات تشکیل میدهد، که به سبک عراقی سروده است..تصحیح دیوان مانی یک تصحیح انتقادی، توصیفی است که با اتکّا به شش نسخه خطّی که در کتابخانه‌های مجلس شورای اسلامی، دانشگاه تهران، ملّی، سلطنتی و مرعشی نجفی نگهداری می‌شوند، ارائه شده است و نسخه مجلس شورای اسلامی که با علامت (مج۱) در متن از آن یاد شده است به عنوان نسخه اساس انتخاب شد. شناساندن چهره مانی و شعر او به آیندگان و هم چنین لزوم ارائه صورت صحیح شعر وی با توجّه به نسخه‌های خطّی موجود، تصحیح دیوان شعر وی را ایجاب می‌کند.

کلیدواژه‌ها: مانی شیرازی، شرح احوال، تصحیح شعر قرن ده، نسخه شناسی

مقدمه:

مانی شیرازی متخلّص به «مانی» از شاعران قرن دهم هجری است. سال تولد و محلّ تولدش مشخّص نیست وی ابتدا به برزگری روزگار می‌گذرانید و در اواخر به واسطه شهرت شاعری و لطف طبع، نزد شاه مراتب عالی یافت. او در خوشنویسی و نقّاشی نیز ید طولایی داشت و نام او جزء شاگردان سلطان علی مشهدی آورده‌اند که احتمال دارد با «صاحی» یکی باشد وی در نقّاشی و مصوّری بر بهزاد پیشی داشت و در سخن‌سازی و نکته پردازی و اکثر علوم و فنون یگانه دوران خود بود. (صبا، ۱۳۴۳: ۷۰۳-۷۰۴). مانی در ایّام شاهزادگی شاه اسماعیل ماضی، با او سر و سرّی داشت. زمانی که شاه سریرآرای سلطنت گردید، روزی او را در خلوت طلبید و سبب علاقه‌اش را نسبت به خود پرسید و بر طبق التماسش اجازه پای بوسی داد.

از قضا او هنگام قدمبوس بی‌ادبانه دست به ساق برد. نمّامان حسد پیشه او را به بی‌ادبی دست درازی متهّم ساختند و خاطر نازک شاه را به غیض و غضب انداختند، سرانجام به سعایت نجم الدّینِ برزگر مورد غضب شاه قرار گرفت شاه فرمود: «اگر عاشق صادقی سینه را وا کن تا تیری زنم» مانی با ذوق تمام بند قبا وا کرده سینه را هدف ناوک عشق نموده و شاه حکم قتل او را صادر کرد.

[1] momraniyasin@yahoo.com.

به قول میرآزاد «حضور شاه میر نجم الّدین زرگر وکیل‌السلطنه جواز قتلش گشتند و وی قورچی را بدان مأمور نمود». دوستان مانی به صرف زری وافر به امید نجاتش تا سه روز از این سفاکی باز داشتند.

روز چهارمی که قورچی بی باک بناوک سینه‌گداز کارش تمام کرد، حکم شاهی به عفو قصورش شرف صدور یافت و تدبیر احباب سپر تیر قضا نگردید. قبرش در گورستان سرخاب تبریز است. مانی به تقدیر داشتن غزلی که می‌آید جان به حق تسلیم کرد:

مرا بظلم بکشتی طریق داد این بود — ز پادشاهی حسن توام مراد این بود
به روز حشر کنم داد و دامنت گیرم — که آنکه داد غمش خاک من بباد این بود
سری جدا شده از تن به خاک راه افتاد — سمند ناز تو هر جا که پا نهاد این بود
شنیده ای سخن غیر در حق (مانی) — مرا کجا به تو ای دوست اعتماد این بود

(صبا، ۱۳۴۳: ۷۰۴-۷۰۳)

روش تصحیح:

دیوان مانی شیرازی براساس نسخه خطی مجلس شورای اسلامی تصحیح شده است باتوجّه به اینکه نسخه اساس درکتابخانه مجلس شورای اسلامی موجود می‌باشد وصحیح‌ترین واقدم نسخ این دیوان است دراین تصحیح ازروش انتقادی برمبنای اقدم واصحّ نسخ استفاده شده است.

درتصحیح دیوان ومقابله نسخه‌هابطورکلّی زتوسّل به حدس وگمان پرهیزشده وبیشتربه ضبط نسخه‌هاتوجّه شده است.درهنگام مقابله نسخه بدلهابانسخه اساس، دربرخی موارد، ضبط نسخه بدلهاصحیح‌ترمی‌نمودکه هیچ تغییری درنسخه اساس داده نشده، مگردرمواردی که درنسخه اساس اشتباهی واضح و آشکاربوده است.

دراینگونه مواردنمونه نسخه بدل باتوجه به اهمیّت آن درمتن آورده شده ونسخه اساس عینادرنسخه بدل نوشته شده است تا برای خوانندگان وپژوهندگان امکان داوری فراهم آید.درمواردی که نسخه اساس یک یا چند بیت را ندارد درصورت تناسب آنهاباسبک وزبان شاعروارتباط معنایی بادیگرابیات درمیان دوقلاّب درمتن آورده شده است. درمواردی که ضبط نسخه کاملاًناخواناونامفهوم بوده جای مواردناخوانابدین صورت[....بیاض...]خالی گذاشته شده است ودرشرح نسخه بدلهاصورت ظاهری یااحتمالی عبارت یاکلمه ذکرشده است تابدین صورت همواره انگیزه جستجودر یافتن ضبط صحیح عبارت باقی بماند.بدیهی است درتصحیح این اشعارمعتبرترین نسخه بدلهااساس کارتصحیح قرارگرفته وآنگاه باسایرنسخه بدل‌هامقابله شده است.اشعارمانی به ترتیب الفبایی براساس حرف آخرقافیه‌هامرتّب شده است.این تصحیح بر اساس نسخه های زیر صورت گرفته است:

۱-نسخه متعلّق به کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شماره(۱۳۸۴/۷)با نشانه(مج۱).

۲-نسخه متعلّق به کتابخانه مجلس شورای اسلامی به شماره(۴۳۷/۳)با نشانه(مج۲).

۳-نسخه متعلّق به کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران به شماره(۱۰۳۲/۶)با نشانه(دا).

۴-نسخه متعلّق به کتابخانه سلطنتی به شماره(۵۲۷/۶)با نشانه(سل).

۵-نسخه متعلّق به کتابخانه ملّی به شماره(۲۹۰/۴)با نشانه(مل).

۶-نسخه متعلّق به کتابخانه آیۀالله مرعشی به شماره(۱۰۸۹۸)با نشانه(مر).

مانی از نگاه مورّخان و تذکره نویسان:

«یک رباعی او را که با هزار دیوان شعر خوب برابری می‌کند راقم حروف تا شش ماه ورد خود کرده بود به حّدی که در خواب هم می خواندم و هر کس که نزدیک من خوابیده بود می‌شنید و از خواب بیدار می‌شد. الحق این رباعی از آن جمله اشعار است که مثل حکیم خاقانی شاعری را در مّدت عمر یک بار به حسب اتفاق شاید به خاطر برسد و صدق این مقال بر سخندانی روشن خواهد بود که به مزمار سلیقه راست چنگ فصاحت و قانون 250a بلاغت را نواخته باشد»(داغستانی، ۱۳۸۴: ۲۰۳۰).امین احمد رازی در هفت اقلیم می گوید: «مولانا مانی در سلک ناظمان مناظم سخنرانی انتظام داشته و مستجمع بسیاری از صفات نیکو بوده است. محمود هدایت در گلزار جاویدان:وی نیز به زرگر بودن مانی اشاره می کند و می‌گوید: «در نقّاشی کم نظیر بوده شهرت شاعری او را بهدربار شاه اسماعیل اوّل کشید و مّدتی از مقرّبین درگاهش بود اما سعایت امیر نجم ثانی سبب شد کهزرگر هدف تیر غضب سلطان صفوی گشته، سراز دست بدهد. (هدایت، ۱۳۵۳: ۸۵) انصاری کازرونی:به طوری که در تذکره آتشکده۱ و تحفۀ سامی۲ مسطور است «مانی در آغاز حال زرگر بوده ولی بعداً به شغل سپاهگیری پرداخته است. (سام میرزا، ۱۳۱۴: ۱۱۴) رحم علی خان ایمان در تذکره منتخب الطایف می آورد:«مانی شیرازی سخنور بلند فکر و مردی عاشق پیشه بوده است. (رحم علیخان، ۱۳۴۹: ۳۶۲-۳۶۱).

شعرمانی:

از مانی فقط یک دیوان شعر باقی مانده که آن هم تا کنون، تقریبا ناشناخته مانده است، و همان طور که خود مانی در اشعارش ذکر کرده کمتر در محافل ادبی از او یاد می شود. در مورد ارزش ادبی دیوان مانی می توان گفت حدود ۱۲۹۸ بیت دارد.

مانی در قالب های مختلف غزل، رباعیّات، مقطّعات، مستزاد و چند تک بیتی شعر سروده است. اگر چه سبک غالب قرن دهم قالب های شعری چون قصیده، مثنوی، ترجیع بند بود لیکن در این مورد جای قصیده را غزل گرفته است. فخامت و صلابت زبان که به خصوص در قصاید به کار گرفته می شد، لطافت غزلی بر کلام مستولی شده و شعر بر ذکر عواطف و احساسات وقف گردیده است. غزلی که در قرن ششم با شاعرانی چون سنایی، انوری، ظهیر، خاقانی و امثال آنان، در میان قالب های شعر فارسی تشخّص پیدا کرد در قرن هفتم و هشتم در شمار یکی از قالب های مهم شعر فارسی درآمد، آن چنان که برای بیان موضوعاتی متنوع غیر از موضوع اصلی خود که عشق بود نیز به کار رفت و مضامینی چون عرفان، وعظ، مدح و مرثیه را نیز

شاعران در قالب شعری بیان کردند. (بهار، ۱۳۷۷: ۲۳۹). با توجّه به مطالب گفته شده، در این این بخش مختصری به درون مایه شعر مانی اشاره می‌شود:قالب غزل بیشترین حجم اشعار مانی را در بر می گیرد به نحوی که می توان او را شاعری غزل سرا نامید. او غزلیّات خود را به سبک عراقی سروده است. غرل های او بیان واقعیّات عشق است. زبانی ساده دارد و در عشق سخن گفتن با معشوق صریح و صمیمی و خودمانی است. نو آوری در غزلیّات او دیده نمی شود و و در همان محور شعری سبک عراقی باقی می ماند. او در اشعارش تجربهٔ تازه ای از خود نشان نداده است و واژگان متفاوتی را به شعر وارد نمی کند. شعر مانی از اندیشه های عارفانه و حکیمانه و فلسفی چیزی را در برندارد که توجّه مخاطب را به خود جلب کند. موسیقی در اشعارش بر اساس قافیه است و مفهوم های شعرش تکراری می باشد.

صنایع بدیعی در شعر مانی:

در اشعار مانی پاره ای از صنایع بدیعی به چشم می خورد از جمله:

۱. تشبیه:از بیشترین صنایعی که در شعر مانی به چشم می خورد تشبیه است:

جهان چون یافت باز از باد نوروزی تماشا کن که همچو عیسی مریم دم جان پرورست او را

(نسخه مجلس، برگ ۸۳، س ۱۵)

۲.استعاره:از دیگر صنایع در شعر مانی استعاره است:

سرو روان استعاره

از معشوق

زچشمم هر طرف جویی روان گردید بی‌حاصل چو هرگز بر کنارش جا نشد سرو روانی را

(نسخه کتابخانه مرعشی، برگ ۷، س ۷)

۳. تقابل و مراعات النظیر: از دیگر صنایعی که در شعر مانی دیده می شود مراعات النّظیر است:

ببزم یار اگر دل کباب شد چه عجب جهان بسوزد از این آتشی که هست آنجا

(نسخه اساس، برگ ۲۳۱، س ۲۰)

۴. کنایه:

طالع یاری کجا زان ماه رو باشد مرا از که دارم در جهان طالع کزآن باشد مرا

(نسخه دانشگاه تهران، برگ ۳۸۴، س ۱۳)

۵. تکرار:

ای شوخ بلاوه چه بلا خوش بلایی کز عشق تو دل خون شده صد شوخ بلا را

(نسخه کتابخانه سلطنتی، برگ ۷۵۷۶، س ۲)

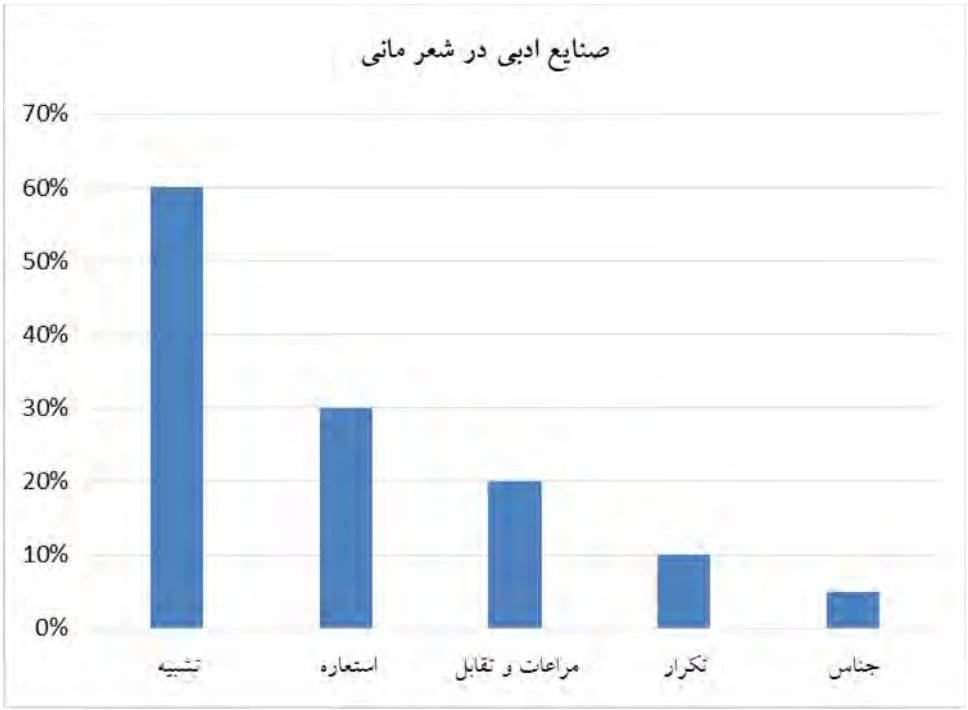
۶. جناس: (جناس ناقص اختلافی)

زان بیوفا خوشست بجور و جفا مرا من عاشقم چه کار به مهر و وفا مرا

(نسخه ملی، برگ ۲۱۴، س ۱۰)

از میان صنایع ادبی در اشعار مانی تشبیه و سپس استعاره بالاترین بسامد را دارد.

رسم نمودار صنایع ادبی در شعر مانی



معرفی نسخه های دیوان مانی شیرازی

۱- نسخه کتابخانه مجلس شورای اسلامی:

این نسخه که به شماره[Sena– ۱۳۸۴/۷] در صفحات ۲۴۱ فهرست این کتابخانه ثبت شده است. تعداد برگهای نسخه [۴۴]، تعداد ابیات ۱۲۸۴ بیت و [۸۷] صفحه می باشد. «کتابت این نسخه توسط پیر محمد کاتب شیرازی در سال۹۳۴است» موضوعات کتاب: ادبیات، عرفان، اخلاق است.

سایر اطّلاعات نسخه شناسی این نسخه که در فهرست آن کتابخانه ثبت شده است عبارتند از: خط نستعلیق، عنوان سفیداب و زر، جدول و ستون بندی زر و لاجورد و شنگرف، با هفت سر لوح زرّین که صفحات آنها در میان سطرهایش دندان موشی زر و رنگین است، با فهرست دست‌نویسی در ۴۰۸ گ، ۱۶س اندازه ۱۷ کاغذ سفید، جلد تیماج مشکی ضربی و مقوّایی با ترنج.

قالب شعری که مولانا مانی در این نسخه طبع آزمایی کرده غزلیّات، قطعه، رباعی و چند تک بیتی می‌باشد که ترتیب الفبایی ندارند.

این نسخه اقدم نسخ موجود است و به عنوان نسخه اساس مورد استفاده قرار گرفته است. توضیح این که چون اقدم نسخ اصح نسخ نیست، با مقابله کردن این نسخه با نسخه‌های دیگر، به عنوان نسخه اساس انتخاب شد و با نشانه [مج۱] در متن از آن استفاده شده است که نشانگر مجلس است.این نسخه با این بیت آغاز می‌شود:

زهی ز بود تو پیدا نشان همه　　خدایی ز تو بود بندگی ازآن همه

این نسخه با این بیت پایان می یابد:

ای سرو به قد یار من میمانی　　ای گل به رخ نگار من میمانی

برخی ویژگی های رسم الخط نسخه اساس:

۱) حرف ((س)) برای عدم اشتباه با حرف ((ش)) با گذاشتن سه نقطه در زیر آن نوشته شده است.

مانند: مستغنی ← مپتغنی

۲) حرف (گ) در اغلب موارد با یک سرکش مانند (ک) نوشته شده است.

به عنوان نمونه: گمان ← کمان

۳) گاه بعضی از حروف بدون نقطه نوشته شده است:

مانند: نا گفته ← نـــا گفته، بی من ← بی من

۴) حروف مخصوص زبان فارسی ((پ، چ، ژ)) در بسیاری موارد با یک نقطه و در مواردی بیشتر از حد معمول یا سه نقطه نوشته شده است.

مانند: بیا ← بپا، چه گویم ← جگویم

۵) وصل و فصل کلمات درین نسخه در بعضی موارد به قرار زیر است:

– حرف اضافه ((ب)) عموما به کلمه بعد از خود چسبیده است.

به آواز ← بآواز، به روی ← بروی، به ناتوانی ← بناتوانی

– لفظ ((بی)) در بیشتر موارد به کلمه بعد از خود متصل شده است:

مانند: بی کینه ← بیکینه، بی رخ ← بیرخ

۶) آوردن اغلاط فاحش املایی که به نظر میرسد جز اغلاط نگارشی باشد تا شیوه رسم الخط. ما نیز در متن غلطهای نگارشی را تصحیح کرده، به شیوه امروزی نوشته ایم.

به چند نمونه اشاره می شود:

زنّارت ← زنارت [که بدون تشدید آمده است]، خویش ← خوش

۲- نسخه کتابخانه مجلس شورای اسلامی:

میکرو فیلم این نسخه به شماره ۴۳۷/۳ در این کتابخانه ذکر شده است. تعداد برگ های نسخه [۵۱]، تعداد ادبیات ۱۲۸۴ بیت و [۱۰۰] صفحه می باشد. این نسخه از صفحه [۸۰] تا [۱۳۰] را شامل می‌شود. تاریخ تحریر و کاتب آن مشخّص نیست. در اوّلین صفحه از این نسخه، مطالبی به صورت پراکنده نگاشته شده است که خوانا نمی باشد. غزلیّاتی در این نسخه افزونتر از نسخه اساس دیده می‌شود که در متن آورده شده، نیز مصراعهایی را که نسخه اساس فاقد آن است در خلال ابیات در متن ذکر شده است. نسخه مزبور مانند نسخه اساس با غزلیّات آغاز می شود و با دو رباعی، سه قطعه و یک تک بیتی پایان می‌پذیرد و نیز اشعار به ترتیب قوافی منظّم و مرتّب نشده است. افتادگی‌های این نسخه، بخشی از بیت یا مصراعی حذف شده و یا در نسخه نیامده است. نسخه حاضر با این بیت آغاز می‌شود:

زهی ز بود تو پیدا نشان همه　　خدایی از تو بود بندگی از آن همه

و با این بیت پایان می یابد:

هر کس سوار پیل تنانش جنیبها　　من خود پیاده در جلو خویش میروم

۳- نسخه کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران:

این نسخه به شماره ۱۰۳۲/۶ در این کتابخانه ثبت شده است. این نسخه در ۴۷ برگ، ۹۲ صفحه و ۱۰۶۸ بیت می باشد. از این نسخه با نشانه [دا] یاد شده است.

این نسخه با غزلیّات آغاز شده و در ادامه قالب های شعری دیگری از جمله مستزاد، قطعه، تک بیتی و غزلواره آورده است. و نیز رباعیّات که تعداد آن بیش از دیگر قالب های ذکر شده می‌باشد. بعضی از اشعار این نسخه به علت پخش شدن جوهر روی صفحه بویژه در صفحه [۳۸۱] ناخوانا است.این نسخه از صفحه [۴۲۸ – ۳۷۷] در فهرست این نسخه ذکر شده است. تاریخ کتابت این نسخه نیز جمادی الاول ۹۴۴ میباشد.

نسخه حاضر با این بیت آغاز می‌شود:

زهی ز بود تو پیدا نشان همه　　خدایی از تو بود بندگی از آن همه

و با این بیت پایان می یابد:

غبار غم به تو ای سرو نوجوان مرساد　　بهر حسن ترا آفت خزان مرساد

۴- نسخه کتابخانه سلطنتی:

مجموعه دواوین شعرا میباشد که به شماره اموالی ۵۲۷/۶ در این کتابخانه موجود است. نسخه مزبور در حقیقت مجموعه ای است که در برگیرنده برگزیده دیوان شش جلد شعرای سلف، که به قرار تفضیل در یک جلد نوشته شده است از جمله:دیوان اهلی، دیوان شاهی، دیوان هلالی، دیوان آصفی، دیوان بنایی و دیوان مانی. مجموع برگهای این نسخه [۴۳] برگ که اشعار مانی شیرازی در صفحه [۷۵۷۵] فهرست این نسخه ذکر شده است تعداد صفحه [۸۶] تعداد ابیات ۹۶۵ بیت که شامل:غزلیّات و مقطّعات است که بیشترین مقطّعات در این نسخه موجود است.این نسخه دارای یک جلد شش سرلوح دار به رنگ تیماج مشکی روغنی ترنج و گوشه منگنه مطلائی کاغذ، دولت آبادی، مجدول، نوع خط: نستعلیق خوش قدیم و قطع آن رقعی است. سر آغاز دیوان مانی یک سر لوح گنبدی شکل مذهب مرصّع بین السطور دو صفحه اول طلا اندازی دندان موشی با تحریر مشکی و گلهای ریز الوان تزئین شده است. کاتب محمّد عزمی، تاریخ کتابت (۹۵۳) است. از این نسخه با نشانه (سل)یاد شده است.

نسخه حاضر با این بیت آغاز می شود:

زهی زبود توپیدا شده نشان همه　　خدایی از تو بود و تبّدل از آن همه

و با این بیت پایان می یابد:

ای غم اندر سینه تنگم بیا هر سو ببین　　کانچه باشد غیر درد عشق آتش در زنش

۵- نسخه کتابخانه آیۀ لله مرعشی:

نام کتاب دیوان مانی شیرازی، موضوع: شعر فارسی شماره مسلسل ۱۰۸۹۸، تاریخ عکسبرداری ۷۸/۰۶/۱۶، توضیحات ۱۲/۵×۲۱ اپراتور: واحدی (۱۱)ج (۲۷)قرن ۱۰ کاتب:عبدا... بن مولانا ویسی، تاریخ کتابت:سده سیزدهمموضوعات شعر: برای خالد بیک مهدی الیه، پیرامون هفتصد بیت غزل به ترتیب حروف قوافی با پنج رباعی، قطعه و چند تک بیتی پایان می پذیرد. این یادداشت بر فراز صفحه اوّل به خط کاتب نسخه دیده می شود: «مانی طوسی است، در اوایل حال شغل موروثی کاسه گری داشته در آخر به سبب موزونی طبع منادمت محمّد حسن میرزا ولد سلطان حسین میرزا یافته است». تعداد برگهای این نسخه [۷۰] برگ، [۶۹] صفحه و دارای ۱۴۲۳ بیت می‌باشد. جلد تیماج قرمز، ۱۳ س، در صفحه آخر مهر بیضوی «کعبه وفا اسماعیل و عبده خالد و عبد الراجی کریم» دیده می‌شود. از این نسخه با نشانه [مر] یاد شده است.

این نسخه با این دو بیت شروع می شود:

الهی از کرمت که بار گناه　　بسوخت از تف خود مغز استخوان همه

چنان ز تاب گنه حلقه شد قد مانی　　که همچون میم سیه روست در میان همه

و با این سه بیت پایان می پذیرد:

آن فصیح جهان ظریف زمان — که درج سخن گهر افشاند
خود و ابیات را دو بار دو بار — غزل خود به سمع هر که رساند
شعر او را چنانکه میدانی — هیچ کس غیر او دو بار نخواند

۶- نسخه کتابخانه ملّی:

این نسخه به شماره کتاب شناسی ملّی (۲۹۰/۴ ف)در صفحات (۲۸۱) تا (۲۸۷) این کتابخانه ذکر شده است. «سرشناسه» مانی شیرازی، قرن ۱۰ ق عنوان و نام پدیدآور: دیوان مولانا مانی شیرازی [نسخه خطی] تاریخ کتابت: ۹۷۹ ق٠سایر اطّلاعات نسخه شناسی این نسخه که در فهرست آن کتاب ثبت شده است عبارتند از: جلد نسخهساغری سبز، ترنج و نیم ترنج، منگنه، ضربی، مقوائی. تزئینات متن: حاوی سرلوحه های متعّدد، دارای دو جلد: جدول دور سطور زر و آبی و سیاه و سبز میان مصراع‌ها دو جدول زرو سیاه.

در صفحه اوّل میان جدول و شعر لاجورد، صفحه (۲)و قسمتی از صفحه (۳) در نعت ائمه اطهار است که ما قبل آن افتاده است و شاید از آن امیر شاهی باشد. [۹۷۹ ق]. نوع کاغذ: دولت آبادی شکری. نوع و درجه خط: نستعلیق میباشد. تعداد برگهای این نسخه [۴۵۸ برگ] ۱۶ سطر کامل، اندازه سطور: ۷۵ ×۱۴۰؛ قطع: ۱۵۰×۲۵.

آغاز، انجام، انجامه

آغاز:

زهی ز بود تو پیدا بودنشان همه — خدائی از تو بود بندگی از آن همه

انجام:

با چنین عقل و رأی و دانش و هوش — آخر الامر خاک ره گردد

انجامه:

«تمام شد دیوان مولانا مانی فی ۲۲ شهر ربیع الاول سنه ۹۷۹» این دیوان نیز به مانند دیگر نسخ با غزلیّات آغاز می شود و با چند قطعه و رباعی پایان می پذیرد. غزلیّات به ترتیب حروف الفبایی مرتّب نشده است از این نسخه با نشانه [مل] در متن استفاده شده است. از صفحه (۲۰۹) تا (۲۸۲) اصل مجموعه با سر لوحه‌ای از زروبنفش و قرمز است که در بین آن با مرکب سفید نوشته شده: دیوان مولانا مانی.

فهرست دیگر شماره‌هایی از نسخه مانی شیرازی در سایر کتابخانه‌ها به شرح زیر است:

۱- تهران- ملی ش: عکسی بدون شماره/ حیدربن ابراهیم حسینی/ ۹۶۱/ [نشریه: ۳-۱۰۲].

۲- تهران- دانشگاه ش: ۶۰-۱۷۵۹-ع / حیدربن ابراهیم حسینی/ نستعلیق/ رجب/ [فیلم هاف: ۱-۹۷].

۳- تهران- دانشگاه ش: ۱۷۵۹- عکس/ بی تا/ [فیلم هاف: ۳-۲۲۳].

۴- تهران- سلطلنتی ش: ۵۲۶/۳/ یک قصیده و غزلیات به ترتیب حروف تهجی/ محمد عزمی/ نستعلیق متوسط/ بی تا/ [ف: ۴-۱۱۳۶].

در مورد ارزیابی نسخه ها می توان به موارد زیر اشاره کرد:

ارزیابی نسخه ها از نظر تاریخ کتابت:

نسخه اساس با نشانه اختصاری [مج۱] متعلّق به سال ۹۳۴ است و به دلیل این تقدّم زمانی به عنوان نسخه اساس انتخاب شده است. نسخه کتابخانه مجلس شورای اسلامی با نشانه [مج۲] تاریخ تحریر آن مشخّص نیست. تاریخ کتابت نسخه دانشگاه تهران با نشانه [دا] در جمادی الاول ۹۴۴ می باشد. نسخه کتابخانه سلطنتی با نشانه [سل] در سال ۹۵۳ است تاریخ کتابت نسخه کتابخانه آیۀ الله مرعشی با نشانه [مر] سده سیزدهم است. نسخه کتابخانه ملی با نشانه [مل] در سنه ۹۷۹ می باشد.

ارزیابی نسخه ها از نظر مؤلف و کاتب:

نام کاتب نسخه اساس با نشانه اختصاری [مج۱] پیر محمد کاتب شیرازی است که در ترقیمه این نسخه آمده است. کاتب نسخه کتابخانه سلطنتی با نشانه [سل] محمد عزمی است. نسخه کتابخانه آیه‌الله مرعشی مؤلف دارد و مؤلف آن عبدالله بن مولانا ویسی است. نسخه های دیگر کاتب یا مؤلف ندارند.

- ارزیابی نسخه ها از نظر افتادگی و نقص ها و آفات و آسیب ها:

در نسخه اساس با نشانه اختصاری [مج۱] در برخی از صفحات آثار لک و جوهر پاشیدگی وجود دارد و در صفحات ۲۳۴ و ۲۴۹ مشهود است.کتابخانه مجلس با نشانه اختصاری [مج۲] نیز متأسفانه افتادگی هایی دیده می شود که بخشی از بیت یا مصراعی حذف شده و یا در نسخه نیامده است.اشعار به ترتیب قوافی منظّم و مرتّب نشده است. در نسخه دانشگاه تهران با نشانه اختصاری [دا] آثار لک و پاشیدگی جوهر در بعضی صفحات دیده می شود و در پاره ای از مواد مصراع ها افتادگی هایی دارد. نسخه کتابخانه آیۀ الله مرعشی با نشانه اختصاری [مر] نیز در اغلب صفحات اشعار با جوهر مخدوش شده است. در نسخه کتابخانه ملّی با نشانه [مل] غزلیّات به ترتیب حروف الفبایی مرتّب نشده است.

- ارزیابی نسخه ها از نظر قالب اشعار مانی و اختلافات و شباهت نسخه ها:

نسخه اساس با نشانه [مج۱] شامل غزلیّات، قطعه، رباعی و چند تک بیتی است که ترتیب الفبایی ندارد و در برخی موارد با غزلیّات نسخه های [مج۲]، [دا] همانندی دارد.اشعار مانی در نسخه کتابخانه مجلس با نشانه [مج۲] شامل غزل، دورباعی، سه قطعه، ویک تک بیتی است به ترتیب قوافی منظّم و مرتّب نشده است

و در بسیاری از موارد با نسخ [مل]، [سل]، [دا] همانندیهایی آشکار دارد. نسخه کتابخانه دانشگاه تهران با نشانه [دا] مجموعه ای است از غزلیّات مانی، مستزاد، قطعه، تک بیتی، چند غزلواره و نیز رباعیّات که تعداد آن بیش از دیگر قالب های ذکر شده است. این نسخه با نسخ اساس، [مج۲]، [مل] در بخش غزلیّات تطابق دارد.نسخه کتابخانه سلطنتی با نشانه [سل] در قالب غزلیّات و مقطّعات است که بیشترین مقطّعات در این نسخه موجود است که حتّی در تذکره ها هم نشانی از آن نیافتم. قافیه شعرها از (الف) تا حرف (ت) مرتب و منظّم است. نکته دیگر این است که نسخه مزبور در حقیقت مجموعه ای است که در بر گیرنده برگزیده دیوان شش جلد شعرای سلف ، که به قرار تفضیل در یک جلد نوشته شده است از جمله: دیوان اهلی، دیوان شاهی، دیوان هلالی، دیوان آصفی، دیوان بنایی و دیوان مانی که اشعار او در صفحه [۷۵۷۵] این نسخه ذکر شده است.

نسخه کتابخانه آیۀ الله مرعشی با نشانه [مر] دارای ۱۴۲۳ بیت می باشد که برای خالد بیک مهدی الیه سروده شده است. شامل هفتصد بیت غزل، پنج رباعی، قطعه و چند تک بیتی است. به ترتیب حروف قوانی است. این نسخه با نسخه اساس در داشتن برخی اشعار با یکدیگر مشابه اند و گاه در مواردی کامل کننده برخی ابیات و مصراع های آن نسخه با نشانه [مج۱] می باشد. در این نسخه یادداشت های بر فراز صفحه اوّل و نیز اشعاری به خط کاتب نسخه دیده می شود.نسخه کتابخانه ملّی با نشانه [مل] به مانند دیگر نسخ با غزلیّات آغاز می شود و با چند قطعه و رباعی پایان می پذیرد. غزلیّات به ترتیب حروف الفبایی نیست. نکته دیگر این است که در صفحه اول میان جدول و صفحه (۲) و قسمتی از صفحه (۳) اشعار درنعت ائمه اطهار است که ما قبل آن از قلم کاتب افتاده است و شاید از آن امیر شاهی باشد.

ارزیابی نسخه ها از نظر ترقیمه و رکابه:

نسخه اساس با نشانه اختصاری [مج۱] ترقیمه ندارد و در هر برگ رکابه دیده می شود.نسخه کتابخانه مجلس با نشانه اختصاری [مج۲] ترقیمه ندارد و در هر برگ رکابه دیده می شود.نسخه دانشگاه تهران با نشانه اختصاری [دا] دارای ترقیمه است و در ترقیمه این نسخه آمده است: [تم الکتاب بعونالملک الوهاب فی تاریخ شهر جمادی الاول سنه... ؟] رکابه ندارد.نسخه کتابخانه سلطنتی با نشانه اختصاری [سل] دارای ترقیمه است رکابه ندارد و متن ترقیمه این نسخه بدین گونه آمده است: [تمت الکتاب بعون الله الملک الوهاب تحریر فی جمادی الثانی سنه ۹۵۳].

نسخه کتابخانه آیۀ الله مرعشی با نشانه [مر] دارای ترقیمه است و به جز در دو مورد اندک بقیه صفحات رکابه دارد و در ترقیمه این نسخه آمده است: [تمت الکتاب علی ید الحقیر عبدالله ابن مولانا ویسی لااجلی. خالد بک جلد مبارکباد] نسخه کتابخانه ملّی با نشانه اختصاری [مل] دارای ترقیمه است: [تمام شد دیوان مولانا مانی فی ۲۲ شهر ربیع الاول سنه ۹۷۹] و به جز چند مورد در اواسط نسخه بقیه برگ ها رکابه دارد.

ارزیابی نسخه ها از نظر نوع خط و نقوش و تزئینات و روکش جلدها و انواع کاغذ و اندازه اوراق وسطور و تعداد ابیات:

نسخه اساس با نشانه اختصاری [مج۱] در ۴۴ برگ، ۸۷ صفحه و ۱۲۸۴ بیت است. نوع خط آن نستعلیق، ۱۶ سطری اندازه ۱۷ کاغذ سفید، عنوان سفیداب وزر جدول و ستون بندی زر و لاجورد و شنگرف با هفت سرلوح زرّین که صفحات آن ها در میان سطرهایش دندان موشی زر و رنگین است. جلد تیما ج مشکی ضربی و مقوایی با ترنج.

نسخه کتابخانه مجلس با نشانه [مج۲] در ۵۱ برگ، ۱۰۰ صفحه که از صفحه [۸۰ تا ۱۳۰] مربوط به مانی است و دارای ۱۲۸۴ بیت است و نوع خط آن نستعلیق است.نسخه کتابخانه دانشگاه تهران با نشانه [دا] در ۴۷ برگ، ۹۲ صفحه و ۱۰۶۸ بیت است. این نسخه از صفحه [۳۷۷ تا ۴۲۸] مربوط به مانی شیرازی است و نوع خط آن نستعلیق می باشد.نسخه کتابخانه سلطنتی با نشانه [سل] مجموعه دوا وین شعرای سلف می باشد که اشعار مربوط به مانی در صفحه [۷۵۷۵] آمده است. در ۴۳ برگ، ۸۶ صفحه و ۹۶۵ بیت است این نسخه دارای یک جلد شش سرلوح دار به رنگ تیماج مشکی روغنی ترنج و گوشه منگنه مطلائی کاغذ، دولت آبادی، مجدول و نوع خط آن نستعلیق خوش قدیم و قطع آن رقعی استسرآغاز دیوان مانی یک سرلوح گنبدی شکل مذهب مرصّع بین السطور دوصفحه اول طلا اندازی، دندان موشی با تحریر مشکی و گلهای ریز الوان تزئین شده است. نسخه کتابخانه آیۀ الله مرعشی با نشانه [مر] در ۷۰ برگ، ۶۹ صفحه و دارای ۱۴۲۳ بیت است. جلد تیماج قرمز، ۱۳ سطری است نوع خط آن نستعلیق است. اطّلاعات دیگر این نسخه از این قرار است: در صفحه آخر مهر بیضوی «کعبه وفا اسماعیل و عبده خالد و عبدالراجی کریم» دیده می شود.نسخه کتابخانه ملّی با نشانه اختصاری [مل] در ۴۵۸ برگ، ۱۶ سطر کامل که اندازه سطور آن ۷۵×۱۴۰و قطع آن ۱۵۰×۲۵۰است. نوع و درجه خط آن نستعلیق خوش است و نوع کاغذ آن دولت آبادی شکری است و تزئینات جلد آن از این قرار است: جلد نسخه ساغری سبز، ترنج و نیم ترنج، منگنه، ضربی، مقوائی و تزئینات متن آن حاوی سرلوحه های متعدد دارای دو جلد: جدول دور سطور زر و آبی و سیاه و سبز میان مصراع ها دو جدول زر و سیاه است. در این نسخه از صفحه [۲۰۹ تا ۲۸۲] اصل مجموعه با سرلوحه ای از زر و بنفش و قرمز است که در بین آن با مرکب سفید نوشته شده است: دیوان مولانا مانی.نسخه حاضر به این دلیل انجام گرفته تا علاوه برمعرفی و شناساندن چهره این شاعر، تا حدّ امکان نسخه بهتر و کامل تری از اشعار او که در نسخه های کتابخانه ها مهجور مانده و ارائه نسخه یکدست و در واقع منظّمی از دیوان اشعار او برای دوستداران ادب فارسی فراهم گردد تصحیح حاضر شامل (۱۸۱۹) بیتدارد، ۲۶۵ غزل، ۲۵ رباعی، ۹ قطعه، ۹ غزلواره، یک مستزاد، ۱۲ تک بیتی و نیز ابیاتی منسوب به مانی در تذکره ها و کتب تاریخ ادبیات که حدود ۲۷ مورد می باشد آمده است که به ترتیب حروف الفبایی است. این ابیات بارعایت امانت در این کتاب آمده است. همچنین تصحیح حاضر اختلافات میان این چند نسخه را نیز در بر می گیرد.

نتیجه گیری:

مانی شیرازی از شعرای قرن دهم هجری است. تنها اثر مانی شیرازی دیوان اشعار اوست. در مورد ارزش ادبی دیوان مانی می توان گفت حدود ۱۲۹۸ بیت دارد. مانی در قالب های مختلف غزل، رباعی، قطعه، مستزاد، دو بیتی، غزلواره و چند تک بیتی شعر سروده است.از درون مایه های شعر او عشق، فراق، وصال و وحدت وجود می باشد. در شعر مانی برخی از صنایع ادبی مانند استعاره، کنایه، جناس، تشبیه و مراعات النظیر استفاده کرده است، که از میان آنها تشبیه بالاترین بسامد را دارد.در تصحیح دیوان حاضر از شش نسخه خطی استفاده شده است. از میان این نسخ خطی، نسخه متعلّق به کتابخانه مجلس شورای اسلامی با نشانه اختصاری [مج۱] به دلیل تقدّم زمانی به عنوان نسخه اساس در نظر گرفته شد.

کتابنامه

۱- انصاری کازرونی، شیخ ابوالقاسم بن ابی حامدبن نصرالبیان، مرقوم پنجم کتاب سلم السموات، به احتمام وتصحیح دکتریحیی قریب جلد اول، چاپخانه محمدعلی علمی– (۱۳۴۰).

۲-ایمان، رحم علیخان، تذکره منتخب الطایف بامقدمه دکترتاراچند، به اهتمام سیدمحمدرضاجلالی نائینی ودکترسیدامیرحسین عابدی، چاپ تابان، ۱۳۴۹

۳- آتابادی، بدری، کتابخانه سلطنتی کاخ موزه گلستان، ج ۲.

۴- بیگدلی شاملو، لطفعلی بیگ. (۱۳۳۸). آتشکده آذر، ج ۲، تصحیح و تحشیه حسن سادات ناصری، تهران: امیرکبیر.

۵- دانش پژوه، محمدتقی. (۱۳۴۸)، فهرست میکروفیلم های کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۶- دانش پژوه، محمدتقی و بهاء الدین علمی انوار. (۱۳۵۹). فهرست کتب خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی، ش ۲. تهران: انتشارات کتابخانه مجلس شورای اسلامی.

۷- رازی، امین احمد، تذکر هفت اقلیم، باتصحیح، تعلیقات وحواشی سیدمحمدرضاطاهری ((حسرت))، جلداول، تهران سروش ۱۳۷۸

۸- رجبی دوانی، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، ج ۲، تهران، ۱۲۸۷.

۹- شبلی نعمانی، شعرالعجم یاتاریخ شعراوادبیات ایران، ترجمه سیدمرتضی فخرداعی گیلانی، جلدسوم، ناشر: دنیای کتاب، تاریخ نشر ۱۳۶۸

۱۰- سام میرزا صفوی، (۱۳۱۴)، تحفه سامی (مشتمل بر اسامی و آثار قریب به هفتصد شاعر از شعرانی نامدار و گمنام). تصحیح و مقابله وحید دستگردی، تهران: کتابفروشی فروغی.

۱۱-صبا، مولوی محمدمظفرحسین، تذکره روزروشن، به تصحیح وتحشیه محمدحسین رکن زاده آدمیت، انتشارات کتابخانه رازی، چاپ اسلامیه، تهران، ۱۳۴۳

۱۲- صلاحی، اسحاق، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، ج ۱، تهران، ۱۳۱۶.

۱۳- فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی، تذکره میخانه، باتصحیح وتنقیح وتکمیل تراجم به اهتمام احمدگلچین معانی، ۱۰۲۸ هجری.

۱۴- فهرستواره دست نوشته های ایران (دنا)، مصطفی درایتی، ج ۱۱.

۱۵- فهیم نیا، فاطمه، کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۲۹.

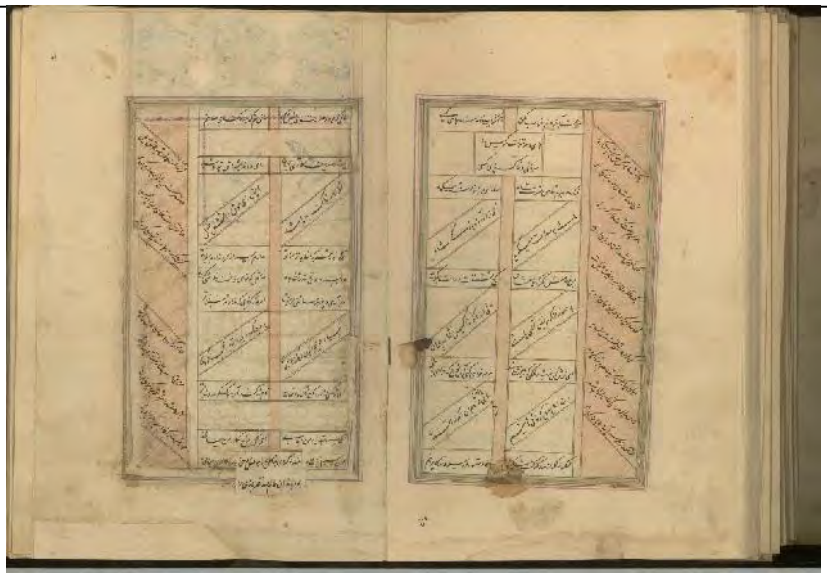
۱۶-واله داغستانی، ریاض الشعرا، باتصحیح سیدمحسن ناجی نصرآبادی، انتشارات اساطیر، جلد چهارم

۱۷- هدایت، محمود، گلزارجاویدان، ۳ ج، جلد سوم– چاپخانه زیب۱۳۵۳

صفحه اول از نسخه اساس (مجلس)

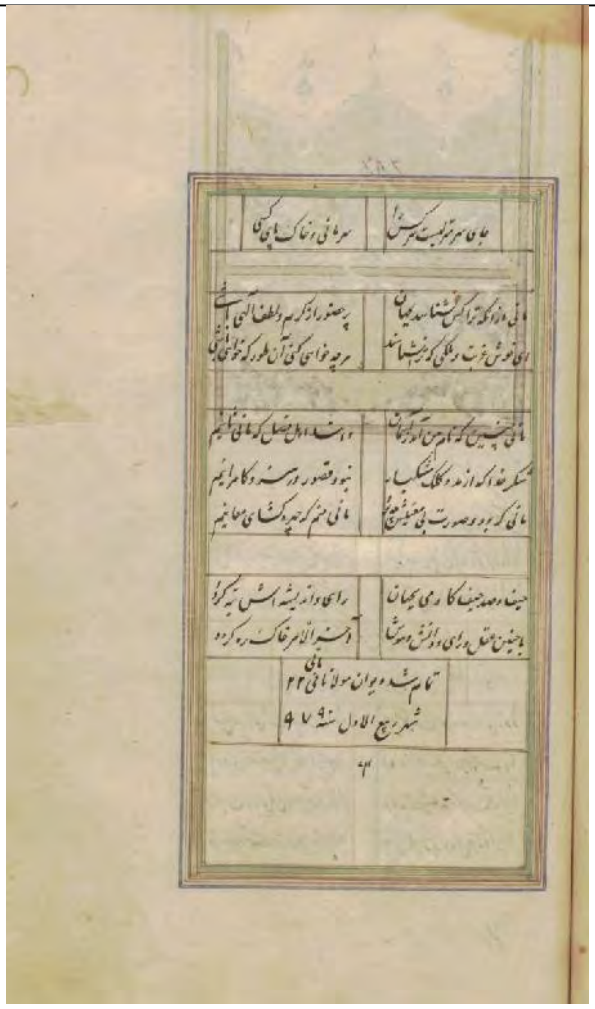
صفحه آخر از نسخه اساس (مجلس)

صفحه اول از نسخه مجلس شورای اسلامی (مج۱)

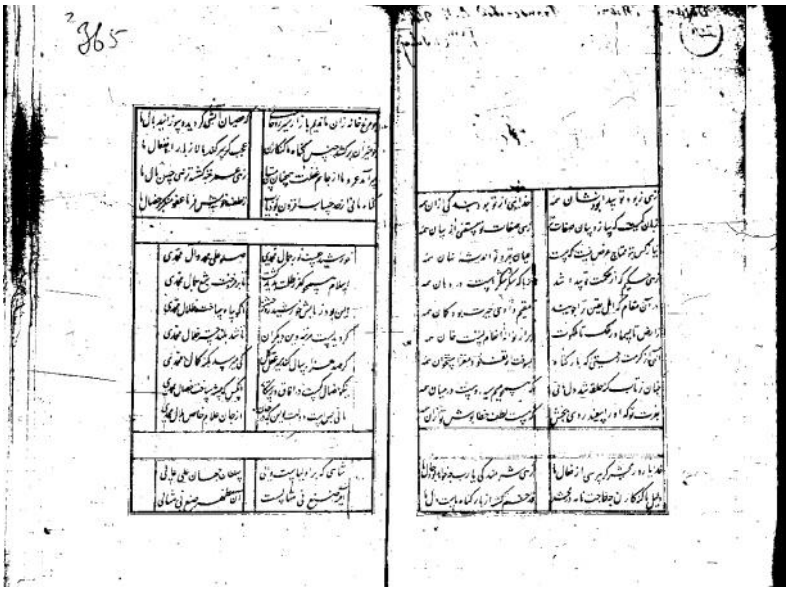


صفحه آخر از نسخه مجلس شورای اسلامی (مج۱)

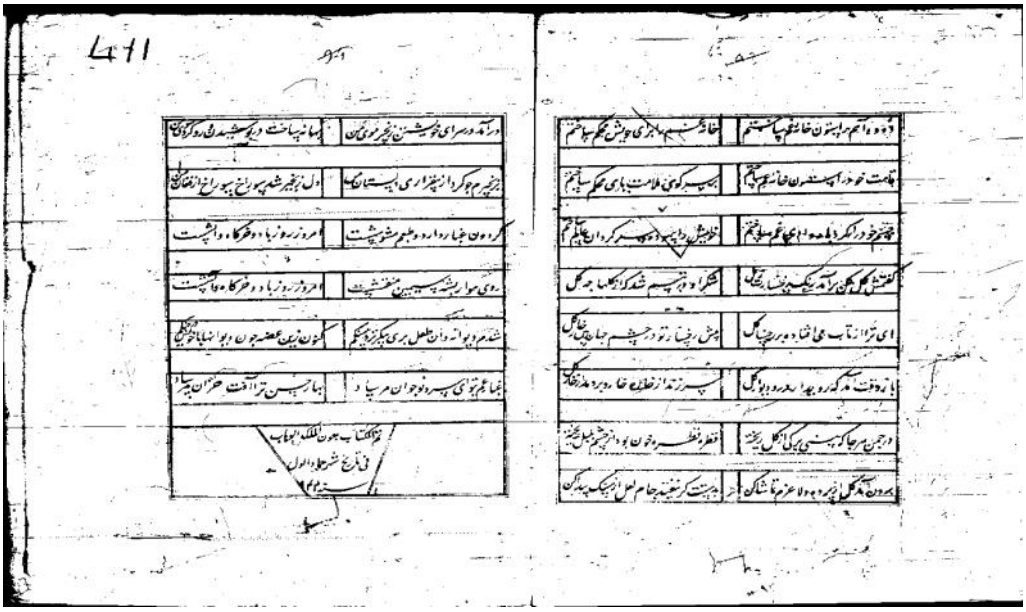
صفحه اول از نسخهٔ کتابخانه ملّی (مل)



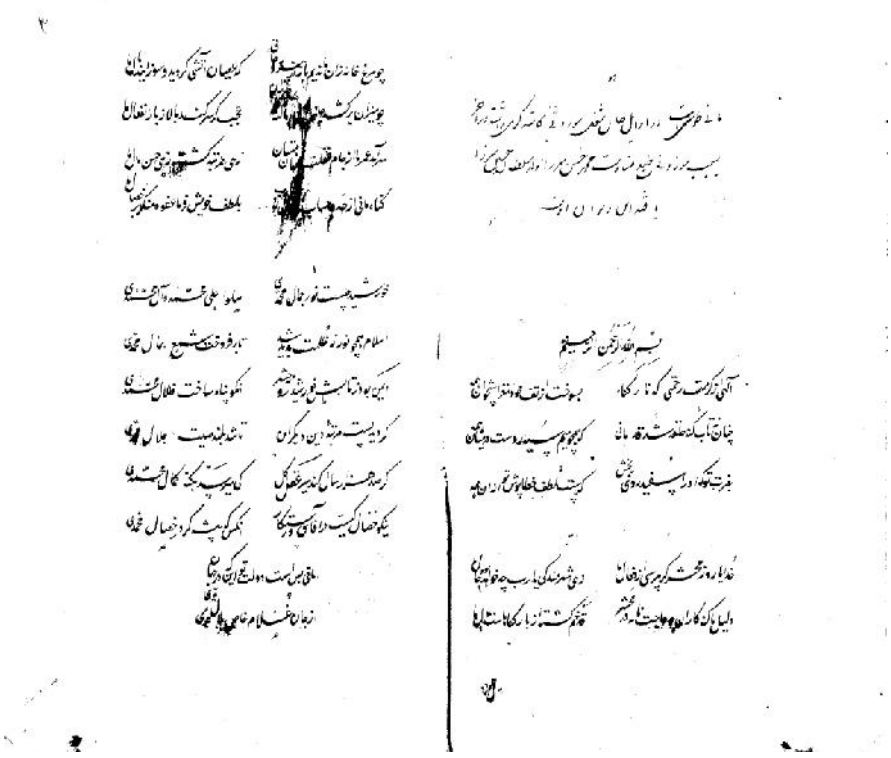
صفحه آخر از نسخهٔ کتابخانه ملّی (مل)



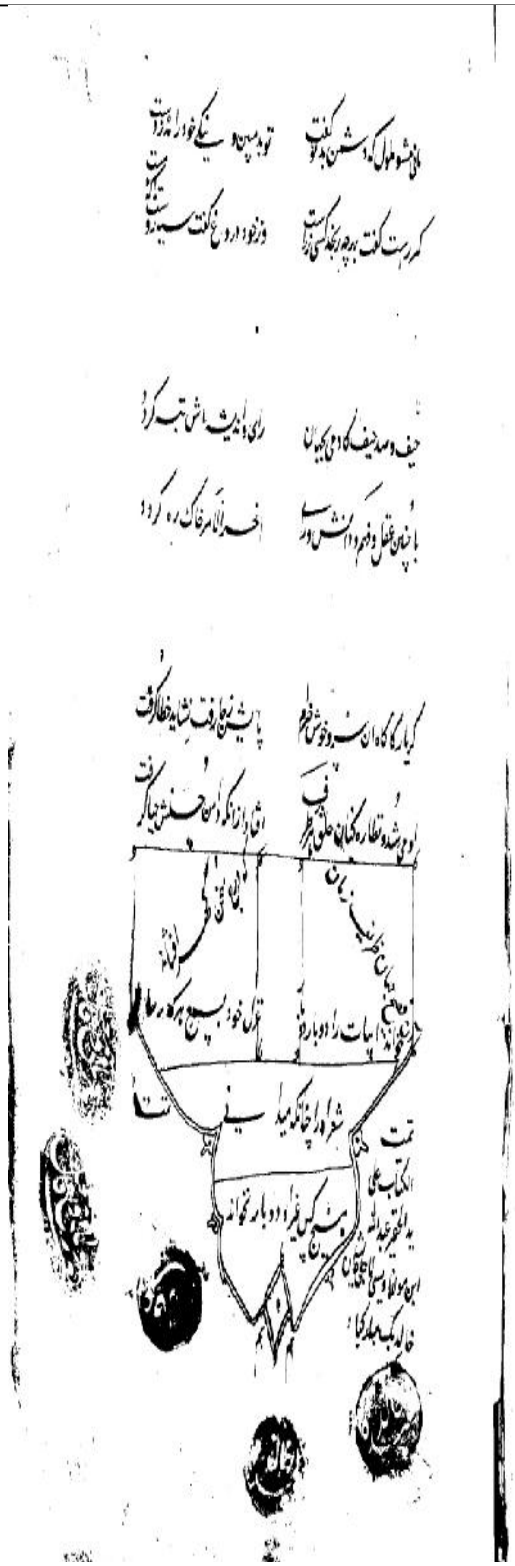
صفحه اول از نسخهٔ دانشگاه تهران (دا)



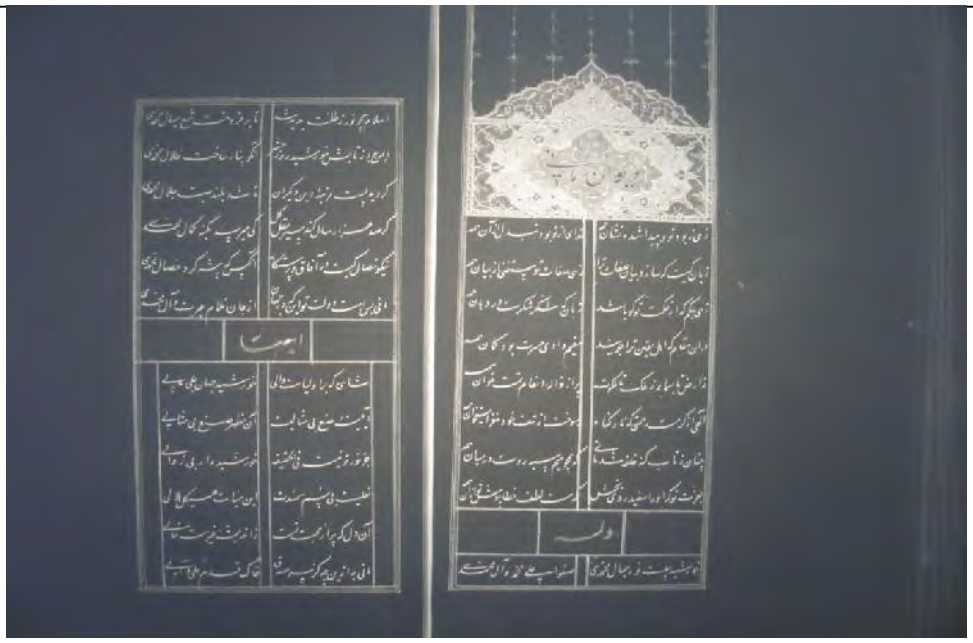
صفحه آخر از نسخهٔ دانشگاه تهران (دا)



صفحه اول از نسخهٔ کتابخانه مرعشی نجفی (مر)



صفحه آخر از نسخهٔ کتابخانه مرعشی نجفی (مر)



صفحه اول از نسخهٔ کتابخانه سلطنتی (سل)

صفحه آخر از نسخهٔ کتابخانه سلطنتی (سل)

عیار نقد (نگاهی انتقادی به کتاب فارسی عمومی دانشگاه پیام نور)

دکتر حافظ حاتمی*

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده :

نقد، بررسی وتحلیل آثار ادبی و منابع آموزشی از جهات گوناگون، از عوامل مهّم تأثیرگذار در جهت ایجاد انگیزه برای علاقه مندان و مخاطبان است. این کار هم چنین موجب دقّت نظر خالق اثر و در نتیجه خلق آثار ارزنده‌تر ومفیدتر خواهد شد.تأمّل ودّقت نظر بیشتر به این نتیجه می رسیم که نقد و بررسی آثاری که مخاطب بیشتری دارند، از این منظر بیشتر مورد توجّه است. نقد درست و منصفانه، ضمن نشان دادن نقاط قوّت و ارزش‌های موجود در متن، نواقص و ایرادات آن را نیز با دقّت و حسّاسیّت مورد توجّه قرار می دهد.

کتاب فارسی عمومی دانشگاه پیام نور، گرد آوری گروه مولّفان از جمله‌یکتاب‌هایی است که در نوع خود بی رقیب است و سال‌های متمادی هم چنان منبع اصلی این آموزه است. بنابراین باید با نگاهی انتقادی وبا حسّاسیّت و وسواس بیشتر به نقد و بررسی آن پرداخت. این مقاله در صدد است تا کاستی‌ها، ایرادات ومشکلات ابهام زای این کتاب را بررسی نمایدو راه‌کارهایی برای تغییر اساسی در آن نشان دهد.

کلید واژه :

نقد، اثر، نگاه انتقادی، مخاطب، اشکال وایراد

*استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور hatami.hafez@pnu.ac.ir

۱. مقدّمه

کتاب فارسی عمومی دانشگاه پیام نور، گرد آوری گروه مولّفان برای نخستین بار دی ماه سال یکهزار وسیصد و هفتادو هفت چاپ و از آن هنگام تا کنون بارها در شمارگان بسیار بالا چاپ وتوزیع گردیده است ومخاطب آن هم همه‌ی دانشجویان رشته‌های گوناگون به جز زبان وادبیّات فارسی است. به حکم تقدّم فضل و فضل تقدم، ما ابتدا و پیش از هرگونه داوری، مراتب کُرنش خود را در برابر استادان بزرگ گرد آورنده به جا می آوریم و قدردان همه‌ی تلاش، مجاهدت، حوصله، سلیقه و دقّت نظرایشان در انتخاب نمونه‌ها، شرح و توضیح، تمرین و خودآزمایی هستیم.

از آن هنگام که این کتاب روانه‌ی بازار دانش شده‌است، بیش از یکصد عنوان شرح و توضیح، راهنما و گردآوری پرسش و پاسخ در کنارآن آماده و در دست رس مخاطبان قرار گرفت و هرگز کسی با دید انتقادی به آن نگاه نکرد. تنها نقدی یک صفحه‌ای در روزنامه‌ی همشهری و در خردادماه یکهزار و سیصد و هشتاد ویک با عنوان: *تیراژ زیاد ایراد زیاد* پیرامون آن نگاشته شدکه آن هم راه گشا نبود.

سعی ما بر این است که با نگاهی انتقادی ودقیق و بدون هر گونه شائبه- به جز اصل موضوع نقد منصفانه – به کاستی‌ها، نارسائی‌ها، اشکالات وابهامات گوناگون آن بپردازیم. این که چرا پس از این همه سال و انتشار مجدّد، حالا به فکر نقد این کتاب شدیم وچقدر از معیارهای نقد را به کار برده‌ایم و نقد ما چه تأثیری بر چاپ مجّددکتاب خواهد داشت، پرسش‌هایی‌اند که پاسخ آن‌ها در ادامه خواهد آمد.

نگارنده پس از چندین سال تدریس کتاب مذکور وآشنایی کامل با داشته‌ها ودانسته‌های دانشجویان-که مر بوط به مقطع متوسّطه است– اقدام به این کار نمود. همان گونه که اشاره خواهد شد، این کتاب نه‌تنها چندان تناسبی با آموخته‌های دانشجویان ندارد، بلکه در جاهای مختلف موجب اشکال وابهام است و درجاهایی هم مطالب متفاوت و متناقض دارد که روی هم رفته ویرایش جدیدی از کتاب را می طلبد.

۲. کلّیّات

همان گونه که اشاره گردید، کتاب فارسی عمومی دانشگاه پیام نور، دارای ایرادات، اشکالات و خطاها و نارسایی‌هایی است که می توان موارد را در چند دسته‌ی کلّی زیر قرار داد و به ذکر شواهد، مصادیق و راه حل برای رفع اشکال پرداخت.

۲.۱. ایرادات و اشکالات شکلی وصوری

۲.۲. ایرادات و اشکالات املایی وچاپی

۲.۳. ایرادات و اشکالات نگارشی وویرایشی

۲.۴. ایرادات و اشکالات محتوایی

۲.۱.ایرادات و اشکالات شکلی وصوری

نخستین مشکلی که در این کتاب و با یک نگاه ساده دریافت می شود، عدم رعایت ترتیب وتوالی در اختصاص بخش‌های گوناگون به موضوعات متفاوت است. به نظر می رسد:اگر این کتاب به شکلی بهتر فصل بندی می شد، از هر حیث بهتر و ارزنده‌تر می بود. برای نمونه می توانست ابتدا از متون نظم و نثر قدیم ومتأخّر یا معاصر تشکیل شود و فصولی هم به مباحث دستوری، نگارشی، مکاتب ادبی جهان و... اختصاص داده شود.

این کتاب، – مانند دیگر آثار ادب فارسی– با تحمیدیّه‌ای از استاد توس، حکیم فردوسی، آغاز شده است و بعد از آن هم ابیاتی از داستان رستم وسهرابِ این حماسه سُتُرگ انتخاب شده است. پس از آن بی درنگ به شرح زندگی، آثار و قصیده‌ای از ملک الشعرای بهار پرداخته شده است. بعد هم به شرح حال و آثار اخوان ثالث و شعر زمستان او گریزی زده شده است و دوباره مطالبی در مورد صائب تبریزی و نمونه‌هایی از مفردات وی انتخاب گردیده‌است. پس از شرح حال کوتاه و نمونه‌های شعر صائب، به شرح حال جامی، عنصر المعالی کیکاووس، عرفان از دیدگاه شهید مطهری و... به این ترتیب و در این پریشانی لجام گسیخته و بدون هیچ گونه توجیه و دلیل، نمونه‌هایی چون: مطالبی از ترجمه تفسیر طبری؛ یعنی نخستین آثار نثر فارسی و یا آثارعبید زاکانی، شاعر، نویسنده و طنزپرداز قرن هشتم، بخشی از کتاب سیاست نامه‌ی خواجه نظام الملک قرن پنجم و مانند آن درپایان کتاب و پس از معرّفی مکتب‌های ادبی غرب قرار گرفته‌اند و از طرف دیگر، نمونه‌هایی از شعر نیما یوشیج، سپهری و دیگر آثار معاصر، در میانه‌ی کتاب گنجانده شده‌است که این عدم توالی درست مُخل یادگیری و مصداق بارز بد سلیقگی است.

پیشنهاد می شود:این کتاب در **فصل اوّل)** به نظم فارسی از آغاز تا دوره‌ی مشروطه بپردازد وضمن آن، نمونه‌هایی از قدیمی‌ترین آثار سبک‌های خراسانی، عراقی، اصفهانی، بازگشت ادبی وجریانات بین– بین مثل شعر دوره‌ی سلجوقی و مکتب آذربایجان، مکتب وقوع، و اسواخت و... مانند آورده شود.

فصل دوم)نثر فارسی از دوره‌ی سامانی وادوار بعد تا دوره‌ی تجدّد و میانه‌های کار حکومت قاجار باشد. در این میان می توان انوع نظم و نثر را نیز مورد توجّه قرار داد. برای مثال: نثر ساده یا مرسل، نثر مسجّع یا آهنگین، نثر فنّی و منشیانه و نثر متکلّف و مصنوع. هم چنین شعر حماسی، شعر عرفانی، شعر تعلیمی و... قبل از هر درس از هر فصل می توان کلیّات مربوط به تاریخ ادبیّات، سبک ادبی، آثار برجسته‌ی مربوط به شاعر و یا نویسنده را جاداد و آن چه در مورد زندگی و نمونه‌های آثار نثر استادانی چون مجتبی مینوی، پرویز ناتل خانلری، محمّد پروین گنابادی، عبدالحسین زرین کوب و دیگران آمده است، به فصل نثر معاصر و آن هم با تقسیم بندی خاص؛ مثل نثر تحقیقی، مطبوعاتی، ادبی انتقال داده شود.

فصل سوم)به شعر معاصر و معرّفی جریانات شعری بعداز مشروطه با معرّفی سرایندگان بنام، آثار وسبک شعری ایشان و البتّه همراه با تحلیل آثاراختصاص داده شود.

فصل چهارم)نثر معاصر و معرّفی جریانات ونمونه‌های موفّق نثر متفاوت با گذشته از قائم مقام فراهانی، عبدالله مستوفی، میرزا حبیب اصفهانی، میرزا عبدالرحیم طالبوف، حاجی زین العابدین مراغه‌ای و بعد نثر داستانی عصر پهلوی اوّل و رُمان‌های تاریخی واجتماعی و بعد هم داستان کوتاه، نثر تحقیقی، نثر مطبوعاتی ودیگر نمونه را در برداشته باشد. جای تأسّف است که جای نمونه‌هایی از انواع ادبیّات داستانی،به ویژه داستان معاصر در این کتاب خالی است.مضاف برآن، نمونه‌هایی چون:داستان رستم وسهراب در دو درس و بهترین آفریدگان از اسرار التوحید ودر فضیلت خاموشی بوستان سعدی، ذکر بر دار کردن امیر حسنک وزیر و چند مورد دیگر، تکراری است و همین فراگیران آن‌ها را دوره‌ی دبیرستان و پیش دانشگاهی خوانده‌اند و ضمن آن که تازگی و جذّابیّت خود را ازدست داده‌اند، چیزی هم به دانسته‌های آنان نمی افزاید. درانتخاب نمونه‌ها هم متأسفانه دقّت نشده است. چنان که گردآورندگان محترم می توانستند نمونه‌های بهتری از ناصرخسرو، سعدی، پروین اعتصامی، مولانا و...گزینش نمایند.

فصل پنجم)دستور زبان فارسی، آن هم بار رویکرد جدید مورد بررسی قرار گیرد. چرا که فراگیران مخاطب این کتاب، همان کسانی هستند که تازه از دبیرستان به دانشگاه قدم گذاشته‌اند و دستور زبان جدید تقی وحیدیان کامیار، حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، محمّد رضا باطنی، محمّد علی کشاوز و امثال آن را خوانده‌اند و ناگهان با دستور سنتی پنج استاد، دستورخیامپور،گیوی و انوری روبرو می شوند که با مطالب فراگرفته‌ی قبلی، تفاوت‌های اساسی ومحسوس دارد. در ادامه ودر مبحث دستور و اشکالات محتوایی به چند نمونه اشاره می شود.

فصل ششم)بهتر است به آیین نگارش، روش تحقیق و مرجع شناسی و ویرایش اختصاص داده شود. در این فصل به نمونه‌های نگارشی، ایرادات نگارشی، کاربرد درست علایم نگارشی، غلط املایی، نامه نگاری اجزای تشکیل دهنده‌ی مقاله، پایان نامه، شیوه‌ی تنظیم پایان نامه، انوع ارجاع و پاورقی، نقل قول، تعریف ویرایش، کار ویراستار، انواع ویرایش، نمونه‌های کاربردی ویرایش و مانند آن پرداخته شود.

فصل هفتم)این فصل به صُوَر خیالی یا آرایه های ادبی و موضوعات مربوط به زیبایی شناسی آثار ادبی تعلّق گیرد. لازم به ذکر است، این فصل و هنر و ظرافت در تدوین آن، می تواند در ایجاد انگیزه و علاقه‌ی دانشجویان به کتاب فارسی عمومی مؤثّر باشد. در ضمن می توان پایان هردرس هم آرایه یا آرایه های مخصوص آن درس را توضیح داد و نمونه ها را ذکر کرد که در آن صورت به فصلی مستقل نیاز نیست.

فصل هشتم)مکاتب ادبی جهان و ظهور انواع مکتب‌ها بعداز رنسانس واومانیسم، چهره‌های شاخص هر مکتب و جریان ادبی، آثار معروف و از همه مهم‌تر ویژگی‌ها و اصول حاکم بر هر کدام از مکاتب بزرگ ادبی غرب لازم است. علاوه بر آن تاریخچه‌ی کوتاهی از ادبیّات عرب و ترک با ذکر آثار و نمونه‌ها ضروری به نظر می رسد.

۲.۲. ایرادات و اشکالات املایی وچاپی

جدای از این که کتاب حاضر ازشیوه‌ی املا یا همان دستور خطّ فارسی و سفارش‌های متصدّیانی چون فرهنگستان زبان وادب فارسی کمترین بهره را نگرفته است، در مواردی دانسته یا نادانسته مشکلاتی نیز در جهت درک درست مطلب به وجود آورده است که به نمونه های اشاره می شود.

– در مصراعی از درس اوّل و از شاه نامه: «پرستند باشی و جویند راه (ص ۱) به جای: «پرستنده باشی وجوینده راه» ضبط شده است که مدّتی ذهن دانشجو را به خود معطوف می کند. زیرا نخست اثر منفی آن؛ یعنی عدم آهنگ یا ریتم حاصل از به هم خوردن تساوی هجاها و وزن شعر و در نتیجه لذّت از زیبایی ادبی و موسیقی آن تحت تأثیر همین بی دقّتی قرار می گیرد.

–کاربرد نادرست (ء)همزه به جای (یای)میانجی– اندیشهٔ انسان به جای اندیشه‌ی انسان، آفرینندهٔ جان وخرد به جای آفریننده‌ی...(ص ۱)این مشکل املایی از آغاز تا انجام این کتاب وجود دارد. یکی از کارهای مهمّی که در سال‌های اخیر و در کتب دستوری و زبان شناسی و به تبع آن در فرهنگستان زبان و ارائه‌ی یک دستور خطّ واحد انجام گرفته است، شناساندن تفاوت حرف همزه (ء) با نقش نمای اضافه و یای میانجی (ی) است. همان گونه که می دانیم، (ء) از حروف الفبای عربی است و در کلمات مهموز عربی دخیل در زبان فارسی با کرسی خود نیز وجود دارد و کاربرد آن به عنوان پیوندی بین اسم و صفت و مضاف و

مضافٌ الیه نادرست است. پس بهتر است برای یکسان سازی و هماهنگی و این که مرز حرف همزه و یای میانجی روشن باشد، از املای نادرست آن پرهیز شود. برای مثال چگونه می توان فرق همزه و یای میانجی را در ترکیباتی چون: ارائهٔ مطلب،اسائهٔ ادب یا ملائکهٔ آسمان(ص۵۶) نشان داد؟

– عدم توجّه به استقلال املایی کلمات و مخدوش شدن بحث اتّصال و انفصال املایی کلمات.این نکته در همان طرح روی جلد و صفحه‌ی پیش گفتار، درکلماتی مانند: درسنامه و پیشگفتار به جای درس نامه و پیش گفتار دیده می شود و در در ادامه ودر جای جای این کتاب به محسوس است که تنها به بیان چند نمونه برای تقریب ذهن بسنده می شود: دوستداران(ص۳۴) گیلانشاه (ص ۴۹) همچنان و هیچگاه(ص۲۳)آنجا(ص۹۹)میخانه(ص۱۵۲) غمخوار(ص۲۷۱)

– بی توجّهی به شکل ثابتی در املای کلمات، مخصوصاً در اتّصال نشانه‌ی جمع به کلمه یا انفصال آن، مثلاً در دو سطر پشت سر هم (ص ۵۴) ... آداب مخصوص در معاشرتها و لباس پوشیدن‌ها...سکونت در خانقاه‌ها و غیره به آن‌ها به عنوان... و یا در یک صفحه و با فاصله‌ی یک سطر، املای واژه‌ی پرسش‌ها و پرسشها(ص۲۹۹) هر دو شکل دیده می‌شود. به هر حال یکی از این دو شکل درست است و در غیر این صورت بدآموزی دارد. در مورد نشانه‌ی صفت تفضیلی وعالی و دیگر نشانه‌ها مانند نشانه‌های فعلی(می یا نمی) نشانه‌های حرفی(را، به و...) هم باید استقلال املایی حفظ شود ویک رویه ثابت لازم است. مثلاً املای واژه‌ی: کهن‌ترین(صص۶۸ و۷۰) را با شکل نادرست واژه‌های بزرگترین(ص۱۶۰)و نزدیکترین(ص۲۹۷) مقایسه کنید.

موارد فراوانی در این کتاب وجود دارد که می توان گفت نتیجه‌ی عدم دقّت در بحث تایپ و عدم دقّت در بازبینی متن و ویرایش و یا تساهل و مانند آن است که تنها چند نمونه در این پژوهش قید می گردد:

– تو پسر رستم نامور تین : به جای نامورترین(ص ۹).جدای از این که نامورترین پهلوان... بدل است و بدل هم از نظر نگارشی باید بین دو علامت درنگ یا مکث قرار بگیرد. حتّی جایی که در مورد بدل توضیح داده شده است (ص ۱۵۵) برای مثالِ بدل هم این نکته رعایت نشده است.

یا در مصراع: «گرچه گنه بود، غذابش نبود) درست واژه، عذابش است (ص ۱۵۶).

در ادامه‌ی همان موارد بی دقّتی یا کم دقّتی، در بیت زیر(ص ۱۲)شماره‌ی ۵۸ خورده شده است در حالی که شماره‌ی درست بیت ۵۷ است:

«نباید که بینند رنجی به راه مکن جز به نیکی بدیشان نگاه»

در خود آزمایی شماره‌ی ۷(ص ۴۳) املای چنگل درست است ونه چنگال.

رعایت یا عدم رعایت و یا جای درست تشدید هم از اشکالات این کتاب است. برای مثال در یک سطر (ص ۵۹) برای کلمه‌ی مفسّرین تشدید رعایت شده است و برای کلمه‌ی متکلّمین تشدید وجود ندارد. یا در مورد تشدید پایانی در مقابل تشدید میانی- که همیشه الزامی است- دقّت نشده است. سطر ۱۷۵(ص ۵۹) ... که غرض خاص داشته‌اند...یا...هم مکتب و مشرب خاص دارد.(ص۵۲)کلمه‌ی خاص از همان کلماتی است که تشدید پایانی دارد؛ یعنی در صورت اضافه شدن نیاز به تشدید دارد. در این دو جا اضافه نشده‌است و به طور طبیعی نیاز به تشدید ندارد.کلمه‌ی مشتق(ص۱۵۴) نیز تابع همین قاعده است و به تشدید نیاز ندارد. در عین حال تشدید کلماتی مانند : حتّی(ص ۹۵) مشخّصه(ص۹۸) تأثّر(ص۱۵۲)و... همه جا لازم است که رعایت نشده است.

نقش نمای اضافه(ـــِ) در پایان ترکیب: (خودتِ) در مصراع:« خودت آمختیم مهر و خودتِ سوختیم) اضافه و مخلّ معنی است.(ص۷۳) املای کلماتی مانند جست وجو (ص ۴۵) به صورت جدای از هم درست است و بایدجدا از هم وبا قید (واو)نوشته شوند.

نگارنده در کتاب آموزش زبان فارسی با رویکردی به نظام جدید آموزشی اشکالاتی را در مورد املای نادرست و در نتیجه، اسقاط معنی کلماتی چون: گفتگو وجستجو، خواروبار و مرزوبوم و مانند آن قید کرده است و درست آن‌ها را: گفت وگو، جست وجو، خواربار و مرزبوم گوشزد نموده است.

دو بیت از سعدی (ص۱۷۲) نقل شده است که ردیف آن‌ها واژه‌ی(است) می‌باشد و قافیه هم به ترتیب: معذرت و مغفرت است. اشکال این است که چرا املای قافیه و ردیف بیت اوّل به صورت: معذرت است ضبط گردیده است و قافیه و ردیف بیت دوم به صورت: مغفرتست؟ از آن جایی که موضوع وزن و قافیه بیشتر سماعی است، نباید املای کلمات را ناقص کرد. پس املای صحیح آن: مغفرت است ولی تلفّظ به صورت: مغفرتست می باشد.

در املای عبارات عربی ،مخصوصاً آیات و احدیث، به دقّت مضاعف نیاز است. چنان چه می توان گفت: در املای همه‌ی عبارات(ص۱۷۳) اشکال وجود دارد. نّ ءلابرر لفی نعیم به جای إنّ الابرار لفی نعیم. و ءنّ لفجّار لفی جحیم به جای إنّ الفجّار لفی جحیم. ذ وقعت لوقعه به جای إذا وقعت الواقعه. تنوین **کاذبةً** نیز رعایت نشده است. یا در مورد حدیث:«الدّنیا **مزرعة** الآخره». همین ایراد وجود دارد.

۲.۳. ایرادات و اشکالات نگارشی و ویرایشی

تسامحات و اشکالات جدّی حوزه‌ی نگارش و ویرایش کتاب فارسی عمومی بسیار است و شاید بتوان گفت: قابل احصا نیست. در عین حال چند نمونه به صورت مستقل و چند نمونه هم در ضمن بررسی دیگر اشکالات این کتاب در جاهای دیگر آمده است.

– کاربرد چند فعل وصفی پشت سر هم نادرست است:«آیت اللّه شهید مطهری در ۱۳ بهمن۱۲۹۸شمسی در فریمان در۷۵ کیلومتری مشهد چشم به جهان گشوده است.در مشهد...*پرداخته*، درسال۱۳۱۶به حوزه‌ی...*رفته*، طیّ پانزده سال از... بهره مند *شده* و به همین ترتیب ضمن این که ایشان به شهادت رسیده‌اند و کاربرد فعل ماضی نقلی نادرست است و سال‌ها باید درون کمانک قرار گیرند و دیگر اعداد به شکل حروفی نوشته شوند، چند فعل وصفی پشت سر هم آمده‌است.(ص۵۳) یا مورد دیگر: «مجتبی مینوی؛ پژوهشگر بزرگ در سال... به دنیا *آمده*، تحصیلات ابتدایی...*گذرانیده*.» در حالی که کاربرد فعل وصفی نادرست وتنها به ضرورت و یک بار در عبارت می توان از آن استفاده کرد و بعد از آن هم نیاز به نشانه‌ی نگارشی درنگ (،) است.

– بهتراست سال ولادت یا مرگ افراد در کمانک یا همان پرانتز قرار گیرد و هجری وشمسی آن هم با علایم اختصاری نشان داده شود. در سال (۱۲۸۴ ه. ش.) (ص ۳ و تمام صفحات تاریخ ادبیّات)

– ساختار مجهول برای جمله‌ای که فاعل آن معلوم است به تقلید از گرامر انگلیسی است و امری مذموم است. «بزرگان و شاهان قدیم ایران در شاهنامه ستوده شده بودند. (ص ۸) درست جمله این است: فردوسی بزرگان و شاهان قدیم ایران را در شاه نامه ستوده بود.

– کاربرد نادرست گیومه یا دو ابرو: در (ص ۱۱)و پایان ابیات ۳۳ و ۳۶ گیومه بسته شده است. این در حالی است که هیچ جا گیومه باز نشده است.

رعایت نشانه‌های نگارشی مانند نقطه (.)در شعر لازم نیست. امّا در شعر زمستان اخوان ثالث (صص ۲۴–۲۵) پایان سطرها (مصراع‌ها) نشانه‌گذاری شده‌است. بهتر است اجزای شعر نو با خطّ مورب ازهم جداشوند: سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت / سر ها در گریبان است/

فعل جمله‌ی اوّل شرح زندگی جامی در (ص ۴۳) بهتر است به صورت ماضی مطلق یا ساده باشد؛ یعنی نور الدّین، عبد الرّحمن جامی، در سال (۸۱۷ ه. ق)در خرجرد جام به دنیا آمد. ادامه‌ی عبارت نیز بهتر است به صورت : یکی به سبب تولّد یا ولادت در جام و دیگری به حکم ارادتی که... تخلّص می کرد. موارد قید شده برای نمونه و تقریب ذهن است و در صفحات بعد، اشکالات مختلف به صورت مختلط و بنابر صفحات کتاب با هم آمده است.

موضوع رعایت نشانه‌های نگارشی در این کتاب بسیار محلّ تأمّل است چرا که در کمتر جایی از آن، علایم نگارشی درست به کار رفته‌اند. بی توجّهی به این نکته، در بیشتر مواقع مخل دریافت مقصود خواهد بود.

رحمت اللّه علیه؛ جمله‌ی معترضه‌ی دعایی است و باید در میان دو خطّ فاصله قرار بگیرد:«سلطان سنجر ماضی- رحمت اللّه علیه- حکیم عمر خیّام را با خود بر تخت نشاند» (ص۲۹۳)

۲.۴. ایرادات واشکالات محتوایی

نتایج بدآموزی و تأثیرات نادرست این بخش از ایرادات و اشکالات بسیار مهم و تااندازه‌ی زیادی جدّی‌تر از حوزه‌های دیگر است. چرا که دانشجو ممکن است متوجّه آن نشود و یا بنابر اعتماد،آن را در هر صورت بپذیرد. در عین حال به نظر می رسد گردآورندگان محترم در شرح و گزارش مطالب کمتر به منابع و مآخذ مستند و بااصالت مراجعه کرده‌اند و بیشتر به دانش خویش تکیّه کرده‌اند.

نمونه‌هایی از اشکالات محتوایی هم دوباره به موضوع تایپ و ویراستاری مطالب برمی‌گردد و نمی توان مشکل را متوجّه گردآورندگان کتاب دانست. برای مثال جاهایی که عدد گزینه‌ی درست و یا نادرست اشکال داردو یا جاهایی که در سؤال مطرح شده، فعل می بایست منفی یا مثبت باشد، امّا دقّت کافی نشده‌است. نمونه‌هایی آن در این نقد آمده‌است.امّا با این وجود، ضمن اشاره به نمونه‌ها، به نظر نگارنده، دقّت مضاعف می‌توانست از حجم اشکالات بکاهد.

در همان درس اوّل کتاب و در قسمت توضیحات(ص ۱۴) و نمونه‌های دیگر در همین درس و جاهای دیگر، اشاره شده است:کوژ پشت؛ یعنی خمیده، کنایه از سپهر و فلک است. امّا این که این واژه، از دیدگاه دستور زبان فارسی، صفتِ جانشینِ موصوف و از منظر صُوَرخیال کنایه‌ی موصوف است، سخنی به میان نیامده است. در ضمن چند مورد ترکیب وصفی مقلوب در همین درس وجود دارد که هیچ اشاره‌ای به آن‌ها نشده است: برشده گوهر (ص ۱) سرافراز سهراب وجنگی پلنگ(ص ۱۰) یا نکته‌ی دستوری مهم دیگر در همین درس که اتّفاقاً از مختصّات زبانی سبک خراسانی به ویژه سبک فردوسی است ؛ یعنی همان متمّم

بین دو حرف اضافه که گردآورندگان محترم به سادگی از کنار آن گذشته‌اند: به سر بر، بر زمین بر و به ابراندر (ص ۱۰)

– در توضیحات (ص ۱۶) و به دنبال آن در پاسخ خودآزمایی(ص ۱۸) نقش دستوری کلمه‌ی جنگ‌جوی، قید و در معنی جنگ جویانه دانسته شده‌است. امّا به نظر می‌رسد که این کلمه صفتی برای سهراب باشد ونه قید. «که ایشان ز بهرمرا جنگ جوی» یعنی ایشان برای من جنگ جوی یا برای مبارزه با من جنگ جوی، ناگهان به ایران روی نهادند.

– یکی از عناصر زیبایی بخش سخن ادبی، تتابع اضافات است که آن هم از مصادیق واج آرایی یا نغمه‌ی حروف است. یعنی هنگامی که نقش نمای اضافه(ـــِـــ) تکرار می شود. دانشجویان پیش از این در منابع درسی دوره‌ی متوسّطه نمونه‌های خوبی را چون: «داستان از میوه‌های سربه گردون سای اینک خفته در تابوت پست خاک می‌گوید...» (اخوان ثالث) ویا : «خواب نوشین بامداد رحیل» (سعدی) به یاد دارند و خوب است به موارد زیبای این کتاب هم مثل: «داد دل فیلسوف نالان را» و یا «هنجار خطیر تلخ کامی را » از ملک شعرای بهار (ص ۱۹) اشاره شود.

– درگزینه‌ی شماره‌ی ۴ (ص۲۳) و در مورد بیت زیر:

« هنجار خطیر تلخ کامی را بر عادت خویش بی خطر گیرم»

سؤال شده‌است که در بیت چه آرایه‌ی بدیعی دیده می‌شود؟ وپاسخ جناس بین خطیر وخطر در نظر گرفته شده‌است. در حالی که تضاد هم بین خطیر وبی خطر وجود دارد و بی خطر نیز ایهام دارد. شاید چه آرایه‌ای دیده نمی شود، مورد نظر طراح بوده‌است. چون سه گزینه‌ی درست در آن وجود دارد.

مهم‌ترین مباحث دارای اشکال در این کتاب، تعاریف ومصداق‌های دستوری است. در تعریف جمله (ص ۲۷)گفته شده است که:«جمله مفهوم کاملی است که به وسیله‌ی چند کلمه بیان می شود یا مجموعه‌ای از کلمات است که... بی درنگ، تبصره آمده است وگفته شده است :گاهی ممکن است که جمله یک کلمه باشد. در این صورت آن کلمه اغلب فعل است ... بهتر نیست گفته شود:«جمله آن است که فعل داشته باشد.» بقیه‌ی موارد، شبه جمله‌اند یا جملات استثنائی بدون فعل که فعل آن‌ها به قرینه‌ی معنوی حذف شده است. شبه جمله‌ها مانند :منادا، اصوات، کلمات تحسین وتشویق، کلمات تنبه وتحذیر. جملات استثنائی هم به صورت یک جزئی، دوجزئی وسه جزئی بدون فعل مانند: سلام. عیدتان مبارک. زندگی؛یعنی عشق وعلاقه. همه‌ی این جزئیات را قبلاً و در مقطع متوسّطه بررسی کرده‌اند.

کاربرد فعل ماضی نقلی در جمله‌ی:«دکتر پرویز ناتل خانلری در اسفندماه سال (۱۲۹۲ ه. ش) در تهران به دنیا آمده است، نادرست است.چون از نظر معنا و کاربرد،اثر فعل ماضی نقلی تا زمان حال باقی است. در حالی که پرویز ناتل خانلری در سال (۱۳۶۹ ه. ش)از دنیا رفت. هم چنین، جای درس: نامه ای به پسرم (ص ۲۸) در قسمت آئین نگارش ونامه نگاری است.

در سؤال ۶(ص ۳۳) و در مورد بیت :

زآن پیش که دست وپا فرو بندد مرگ آخر کم از آن که دست وپایی بزنیم

توصیه به تلاش است ونه تهاجم؛ یعنی گزینه‌ی ج صحیح است نه گزینه‌ی د. و این بیت مطابق با ابیاتی از مثنوی معنوی است:

دوست دارد یار این آشفتگی کوشش بیهوده به از خفتگی

آب دریا را اگر نتوان کشید هم به قدر تشتگی باید چشید

(مثنوی معنوی، دفتر اوّل،ص ۵۷۱، ب:۱۸۱۹و دفترپنجم،ب:۱۹)

در(صص ۳۷-۳۴)برخی از عناصر زیبایی بخش سخن مثل:کنایه، مجاز، مَثَل، تشبیه واستعاره به شیوه‌ای سنتی و مخصوص نظام چند دهه‌ی آموزشی پیش تعریف شده‌است ونمونه‌ها و شواهدی برای آن‌ها قید گردیده‌است. همان طور که گذشت، بهتر است این تعاریف و مصداق‌ها تازگی و منطبق بر موضوعات علمی و مستند باشند و جدای از آن در یک فصل مستقل و یا درپایان هر درس،آرایه‌ها و صُوَر خیالی آن را توضیح داد و برای آن‌ها مثال آورد.

از اشکالات ماهوی تعریف صناعات ادبی آن است که مثلاً در تعریف استعاره گفته شده است:«از ارکان چهارگانه‌ی تشبیه فقط مشبهٌ به ذکر می شود.»حال آن که این استعاره از نوع مصرّحه یا آشکار است. ولی – همان طور که واضح است-نوع دیگری استعاره؛ یعنی استعاره‌ی مکنیه (با لکنایه یا پوشیده) وجود دارد که ذکر مشبه ویکی از اندام‌ها، کارها، صفات یا به طور کلّی ملائم مشبهٌ به است وبه این نکته اشاره نشده است.

در(صص ۴۱-۳۹)به شرح حال وذکر مفرداتی از صائب تبریزی پرداخته شده‌است. از آن جایی که صائب به خاطر سرودن غزل در شعر فارسی مشهوراست، بهتراست یک غزل کامل از صائب در این جا گنجانده شود و بعد از آن مفرداتی ویا گزینش‌هایی از غزلیات وی آورده شود.

در توضیحات همین درس آمده است که :«بار خویش، مفعول مستقیم، بار نمی کنیم، درمصراع اوّل است.» در حالی که اجزای جمله به این شرحند: ما (فاعل محذوف) بار خویش را، مفعول، به دل، متمّم، بسته ایم، فعل. چون سرو، از نوع متمّم قیدی وقابل حذف است. (ص ۴۱)

پاسخ درست خود آزمایی شماره۶ (ص ۴۳) گزینه‌ی (ج)است که به اشتباه گزینه‌ی (د) در نظر گرفته شده است. در ضمن عبارت پایین (ص ۴۳) هشت جمله دارد که درآغاز همه‌ی جملات، کلمه‌ی جامی آمده است و این مسأله مصداق تکرار ملالت آور است. پس بهتر است به صورتِ این شاعر، وی و امثال آن از جامی یاد شود.

به نظر گردآورندگان محترم، چه دلیلی برای بیان معنی کلمه‌ی کعبه و نمونه‌های دیگر از این دست وجود دارد؟ در حالی که به سادگی از کنار معنی و مفهوم بسیا ری از واژگان، ترکیبات، اصطلاحات و رموز این کتاب گذشته اند؟

در (ص۴۶) بار دیگر همان اشتباه همیشگی؛یعنی آوردن افعال وصفی پشت سر هم و فعل ماضی نقلی برای کاری که در یک وقت معیّن تمام شده است بدون این که اثر آن باقی مانده باشد، تکرار شده‌است: «نصرالله فلسفی»به سال ... به دنیا آمده، تحصیلات متوسّطه را به پایان رسانده ودر ... مشغول به کار شده است. مفهوم عبارت زیر، به دلیل وجود جمله‌ی معترضه، قدری از سادگی و روانی دور شده‌است:«خوارج:جمع خارجی، گروهی که در زمان علی (ع)به سبب آن که آن حضرت در جنگ صفین به حکمیت رضا داد، خروج کردند.» (ص ۴۸)

در معرّفی صاحب قابوس نامه، بیان شده است که در دو قرن چهارم وپنجم این کتاب را نوشته است تاآن جا که مستندات نشان می‌دهد، سال آغاز تألیف کتاب قابوس نامه(۴۷۵ ه. ق)است و تا پایان قرن پنجم بیست و پنج سال طول کشیده‌است و این مدّت برای تألیف کتاب قابوس نامه بسیار طولانی است. تازه اگر نخواهیم قول ابن اسفندیار را در تاریخ طبرستان بپذیریم که سال مرگ عنصرالمعالی را (۴۶۲ه.ق.) ثبت کرده‌اند.(ر.ک.صفا۱۳۸۴،ج اوّل: ۳۴۰)

در حالی که دو کلمه‌ی: کان و مکان از یک ریشه‌اند و با هم جناس اشتقاق دارند، جناس بین این دو واژه، جناس مطرّف ضبط شده‌است. (ص۸۹) بهتر است عنوان مطرّف در بحث سجع به کار گرفته شود.

توضیحات مصراع: «تو خواهی آستین افشان و خواهی روی در هم کش» صحیح به نظر نمی رسد. با این که آستین افشاندن در معنی نفرت داشتن و طرد کردن هم آمده است، امّا با توجّه به آوردن حرف یا که بیان انتخاب بین دو امر متضاد است و با توجّه به سبک سعدی و کاربرد مشابه در جاهای مختلف، بهتر است معانی دیگر آستین افشاندن مانند:«دست و به تبع آن آستین را به نشانه‌ی محبّت، خلوص، عفو، تحسین، بخشش و احسان به حرکت درآوردن، رقص کردن و پایکوبی و...» (فرهنگ معین) که در تضاد با روی درهم کشیدن است. گوشزد شود و چه بسا منظور سعدی همین است.(ص ۱۶۳)

سخن گفت و دامان گوهر فشاند به نطقی که شاه آستین بر فشاند زمانی سرش در گریبان بماند پس آن گه به عفو آستین برفشاند

(بوستان:صص۴۶ و ۶۹ ب:۳۲۳ و ۸۹۷)

درتعریف فعل ساده، گفته شده است:«فعلی است که از یک کلمه ساخته شده است. مثل : رفت، دید.» آیا واژگانی چون: از، در، علی؛ میز، کتاب هم که هر کدام یک کلمه اند، فعل ساده‌اند؟ از طرف دیگر، فعل جمله‌ی: نامه داشت نوشته می شد، سه کلمه است: (داشت +نوشته +می شد)بر اساس این تعریف آیا

فعل ساده نیست؟ آیا القای این گونه مفاهیم به مخاطب، ابهام برانگیز نیست؟ در ادامه ودر تعریف فعل پیشوندی بهتر است بگوییم: بن مضارع آن ازیک پیشوند و یک تک واژ یا یک جزء ساخته شده‌است .

مورد سوم؛ یعنی تعریف فعل مرکّب نیز نادرست است. آیا هرجا که یک اسم ویک صفت(که آن هم خود اسم است؟!) درکنار فعل قرار بگیرد، فعل مرکّب است ویا این که : فعل مرکّب از یک جزء صرفی (فعل)با یک جزءغیر صرفی(اسم) ساخته می شود، در صورتی که : الف)اسم(جزءغیر صرفی) برای فعل نقش دستوری نداشته باشد. ب) اسم(جزءغیر صرفی) گسترش پذیرنباشد. به عبارت دیگر،وابسته نگیرد. در ضمن فعل مرکّب درجمله و نه خارج از آن قابل بررسی است. برای نمونه؛ درجمله‌ی: در باز شد.(شد = فعل ساده است ولی در جمله‌ی: اوّل مهر دانشگاه باز شد. (باز شد – فعل مرکّب است. یا مثلاً در جمله‌ی: دوستان لطفاً گوش کنید. گوش کنید فعل مرکّب است و در جمله‌ی: – چراغ را خاموش کنید. کنید، فعل ساده است.

بهتر است به جای معرّفی سه فعل: (گشت، بود و شد) برای افعال ربطی یا اسنادی، مصدررائه دهیم؛یعنی سه مصدر:(بودن، شدن،گشتن) در حالت و معانی خاصّی ربطی‌اند.درضمن درآمدن وبرنشستن مصدرند و نه فعل که به عنوان مثال فعلی آورده شده اند.(ص ۵۳-۵۲)

در بخش دستوری (ص ۵۱) سخن از زمان اصلی فعل آمده است و زمان فعل به صورت گذشته، حال وآینده قید شده‌است.بی درنگ پس از آن انواع فعل های ماضی برای گذشته، مضارع اخباری برای حال وگاهی آینده (مستقبل)ومضارع التزامی برای آینده به کار رفته‌است. پرسش نخست این است که گذشته با ماضی چه فرقی دارد؟ پرسش دوم این است که مضارع التزامی برای حال یا مضارع به کار می رود نه برای مستقبل یاآینده.

در(ص۶۳) شمس الدّین محمّدبن علی بن ملک داد تبریزی درست است که یک واسطه(علی) افتاده است. به لحاظ تقدّم زمانی هم بهتر است ابتدا درمورد خواجه عبدالله انصاری، رشید الدّین میبد ی و بعد شمس تبریزی مطلب آورده شود تا ترتیب وتوالی رعایت گردد. در(ص۶۶) پرسشی مطرح است که:(نفحات الانس[جامی] چه ارتباطی با خواجه عبدالله انصاری دارد؟) درپاسخ گزینه‌ی(ج)؛یعنی خواجه عبدالله طبقات صوفیه‌ی سُلّمی را به زبان هروی املا کرده است، انتخاب شده است! درست مطلب این است که: خواجه عبداللّه انصاری، کتاب طبقات صوفیه‌ی عبدالرّحمن سلّمی نیشابوری را به هروی برگردانده‌است و جامی آن را به فارسی و با عنوان: نفحات الانس من حضرات القدس برگردانده است و البتّه جامی، مانند عطّار در تذکره الاولیا، مطالب زیادی را به آن افزوده است.

مطلبی از کتاب کشف المحجوب هجویری در(صص ۶۸ و ۶۹) انتخاب شده‌است که تکراری است و این مطلب در دوره‌ی پیش دانشگاهی نیز آمده است. بهتر است از جاهای دیگر این کتاب ویا آثاری چون مرصادالعباد، کشف الاسرار و مانند آن انتخاب گردد.

در(ص ۸۵) پرسش شماره‌ی۱۳ حذف شده است. منظور این که بعداز پرسش۱۲، پرسش ۱۴آمده است. این در حالی است که در قسمت پاسخ نامه،پاسخی برای پرسش ۱۳ مطرح شده است. از آن جایی که یک حرف نمی تواند همزمان شرط و جواب شرط باشد، پس پرسش شماره‌ی۱۴ خود آزمایی همان صفحه و پاسخ آن؛ یعنی همه‌ی موارد نادرست است.

خودآزمایی ۱ در(ص ۹۲) دو پاسخ صحیح دارد: هم مراعات النظیر دارد و هم جناس. باز در معنی: باز شکاری وباز پیشوند فعل.

تا آن جا که معلوم است، مرحوم جلال آل احمد، دوره‌ی دکتری ادبیّات فارسی را به پایان نبردند و روی همان واحدهای زبان اوستایی مرحوم پورداوود ماندند و دکتری را رها کردند. بهتر است توضیحات(ص۹۳) اصلاح شود.

بسیاری از مبا حث دستوری ونگا رشی این کتاب با اندوخته‌های فرا گیران در دوره‌ی دبیرستان وپیش دانشگاهی تفاوت دارد. یکی از این موارد مبحث قید در(ص۱۰۴)است.

برای سؤال شماره‌ی ۱ (ص ۱۱۹) دو پاسخ درست وجود دارد. پاسخ صحیح سؤال ۳ در همان صفحه، گزینه‌ی(ج) است که به اشتباه، گزینه‌ی (الف) در نظر گرفته شده است. پاسخ سؤال ۴ هم دارای ابهام است.

از نظر رعایت شکل وفرم ظاهر، بهتراست (آغاز قطعه‌ی: داستانی، نه تازه) اوّل صفحه‌ی ۱۲۴ باشد ونه این که نخستین سطر آن، آخرین سطر صفحه‌ی ۱۲۳ باشد. این مطلب به صفحه آرایی کتاب ارتباط دارد. تلاش شود: (صص ۱۲۷،۱۲۸ و ۱۲۹) هم به این شکل مرتّب گردد.

پاسخ درست سؤا ل شماره‌ی ۶(ص۱۳۹) گزینه‌ی (ج) است که آن هم به اشتباه (الف) در نظر گرفته شده است. بهتر است بعداز کلمه‌ی غزل درنخستین سطر توضیحات(ص ۱۴۶) علامت درنگ قرار بگیرد. (دراین غزل، حافظ داستان ...)

تعریف ومصادیقی که برای اسم معرّفه ونکره(شناس و ناشناس) در(ص۱۵۴) آمده است، با دانسته‌های فرا گیران به کلّی متفاوت است وبهتر است به نشانه‌های این دو اسم ومثال در جمله و نه خارج از آن پرداخته شود. هم چنین دراین بخش از اسم های مشتق ومشتق- مرکّب حرفی به میان نیامده‌است. درضمن (-َ ک)درکلمه ی مردک برای تحقیر است ونه تصغیر. همان طور که می دانیم: وند(-َ ک) برای تصغیر(مرغک) تشبیه(پشمک) تقلیل(ضیعتک) تحبیب(طفلک) تکریم(حسنک) تحقیر(مردک)و ... همه کاربرد دارد.

در(ص ۱۵۵) آمده است:«اگر اسم بعداز یکی از حروف اضافه قرار گیرد، متمّم فعل نامیده می شود.»در این جا بهتر است درمورد دو نوع متمّم اختیاری(متمّم قیدی)و متمّم اجباری بحث شود تاتضادّی با دانسته‌های گذشته‌ی پیدا نشود.

درمبحث انواع اضافه، نیز برخی ازاضافات مثل اضافه بُنُوت یا پدر(مادر) فرزندی(رستم زال)اضافه‌ی ترجیحی(قهرمان قهرمانان) اضافه‌ی همراهی یا ملازمت(عبوثِ زهد) اضافه‌ی نمادین یا سمبلیک(یوسف حسن) و نمونه‌های دیگر نیامده است. در همین صفحه‌ی مبحث مربوط به نقش اسم، بهتراست بین نقش، نقش نما ونقش تَبَعی یا وابسته مطالبی آورده شود. مثلاً مسند، مفعول، متمّم و فعل نقش اند. حروف اضافه یا حروف ندا نقش نمایند وبدل، معطوف و تکرار نقش تبعی دارند. قید –چون قابل حذف است– نقش اصلی ندارد.

توضیحات(ص۱۵۹)درموردسعدی، به بالای(ص۱۶۰) منتقل شود. قسمتی ازبوستان که با عنوان: (فضیلت خاموشی)گزینش شده‌است، تکراری است.

در توضیح مربوط به واژه‌ی امام زاده درمورد بوسهل زوزنی، فرزند یا نواده‌ی یکی از امامان ضبط شده است. در حالی که درجاهای دیگر، معنی آن: محتشم وبزرگ وباشکوه آمده است.«امام به بزرگان علم و پیشوایان دینی گفته می شد... بیهقی در جای دیگر نیز دارد که[بونصر]امام روزگار بود در دبیری.»(ر.ک. مصطفوی۱۳۸۵:۸۳)و به نظر می رسد که درست می‌نماید در دربار غزنویان کرّامی و متعصّب، کدام فرزند ویا نوه‌ی امام می‌توانست باشد. ازامامان اهل سنت نیز فرزند ویا نوه‌ای در دربار امیر سلطان محمود ومسعود نبوده است. (ص ۱۸۴)

عنوان ناصر خسرو قبل از مطالبی است که از سفر نامه‌ی او در(صص ۲۰۲ و ۲۰۳) آمده است ونیازی به تکرارآن در(ص ۲۰۵) نیست. چون در مورد بقیه‌ی شعرا و نویسندگان تقریبا"این سنت رعایت شده است. درمورد انواع ادبی،کمترین توضیحی درکتاب نیامده است. به عنوان مثال در(صص ۲۱۰ و ۲۱۱) انتظار می رفت که درمورد نوع ادبی مناظره و قالب قطعه توضیحات مناسبی گنجانده می شد.

مباحث دستوری نوع صفت و تقسیم بندی آن– مثل مبحث اسم– آشفته، مبهم و در بیشتر مواقع نادرست است. و در این جا هم سخنی از صفت مشتق ومشتق – مرکّب به میان نیامده است واین در شناخت صفت و انواع آن ضعف بزرگی است. همان گونه که واضح است ، هیچ واژه‌ای به خودی خود، صفت نیست و صفت زمانی وجود دارد که موصوفی وجود داشته باشد. پس همه‌ی این کلمات که به عنوان صفت ارائه می شود، اسم مشترک با صفت‌اند.گاهی نیز با مقوله‌ی قید ارتباط برقرار می کنند: دانش جوی خوب درسش را می خواند. دانشجو درسش را خوب می خواند.البتّه تفاوت صفت با ضمیر هم لازم است دراین مبحث گنجانده شود. چرا که همان واژگان مثل: این وآن، کدام، چند، همه و... اگر جمع بسته شوند، قبل از فعل و حرف قرار گیرند و یا بین آن‌ها و اسمشان درنگ وجود داشته باشد، ضمیرند و نه صفت.

درمورد حذف به قرینه، لازم است قرینه‌ی حضوری یا ذهنی هم علاوه بر حذف به قرینه‌ی لفظی و قرینه‌ی قرینه‌ی معنوی افزوده شود.

در بخش معرّفی مکتب‌های ادبی جهان ضرورت دارد که خصوصیات یا ویژگی‌های هر مکتب ادبی بیان شود تا این مکاتب از هم باز شناخته شوند. برای نمونه نخستین مکتب؛ کلاسی سیسم است که

دارای ویژگی‌هایی چون :تقلید از طبیعت، تقلید از آثار برجسته‌ی یونان و روم باستان، اصل خرد گرایی، آموزندگی و... است. تعریفی که برای نوع ادبی یا ژانر فابل fable(fabula) آورده شده است، درست نیست و به تبع آن، مثال‌ها هم نادرستند. بهتر است تعریف درست آن و هم چنین نمونه‌هایی مانند ترانه‌های ایزوپ،آثار لافونتن، داستان های بیدپای، کلیله و دمنه، قلعه‌ی حیوانات جورج اورول از نوع فابل آورده شود و به رابطه‌ی آن با پارابل و نمونه‌هایی از نوع پارابل parable هم توضیح داده شود.جای ادبیّات عرب وترک هم در این بخش خالی است ولازم است درمورد تاریخ ادبیّات عرب وترک هم مطالبی در این بخش گنجانده گردد.

به نظر می رسد اگر طنز ولطیفه هم در بخش تعریف دیگر انواع ادبی باشد، مفید خواهد بود. مشخّص کردن حدّ ومرز انواع ادبی طنز و لطیفه با انواع دیگر چون: هجو و هزل واشاره به دیگر طنز پردازان وهجووهزل‌گویان موفّق ادوار گوناگون تاریخ زبان و ادب فارسی نیز بسیارضروری است. (ص ۲۴۶)

ازآن جایی‌که تعریف زبان وکارکردها ونقش‌ها،ویژگی‌های زبان، رابطه‌ی زبان با فکر، انواع زبان و زبان شناسی اموری مهم و برجسته‌اند، این بخش از کتاب؛یعنی صص ۲۸۸-۲۸۲ می بایست در همان ابتدای کتاب گنجانده شود. آن چه هم در پایان برای پایان نامه نویسی، گزارش، مقاله ومانند آن آمده است، مربوط به چند دهه گذشته و با رویکردی کاملاً سنتی است. امروزه انواع مقاله، بخش‌های مختلف مقاله مانند:چکیده،کلیدواژه، مقدّمه، متن، نتیجه گیری، منابع ومآخذ و... انواع ارجاعات، فیش برداری از نوع قلم واندازه گرفته تا محتوا ومضمون دارای ویژگی‌های خاص وظریفند که مطالب این کتاب نمی تواند پاسخ گوی آن باشد. مضاف برآن، آموزشِ نامه و نامه نگاری (نامه‌ی اداری و رسمی) انوع دیگر نوشته چون :سفرنامه، مقایسه، خلاصه نویسی، انشا و... ضروری به نظر می‌رسد.

۳. نتیجه گیری و پیشنهاد

با تأمّل و مدّاقه در جای جای کتاب فارسی عمومی دانشگاه پیام نور،کم کم کاستی‌ها و نابه سامانی‌های آن یکی پس از دیگر خود را نشان می داد که هرکدام از یک منظر خاص قابل بررسی و دقّت نظر بیشتر است. این اشکالات در دسته‌های گوناگون تنظیم و ارائه گردید. باتوجّه به حجم بالای ایرادات و اشکالات همه‌ی آن‌ها در این مقاله گنجانده نشد.

نگارنده پیشنهاد می‌نماید که برنامه ریزان این دانشگاه حسّاسّیت و دقّت نظر بیشتری در مورد این گونه منابع- که اتّفاقاً فراگیران بیشتر و مخاطبان گسترده‌ای دارند- نشان دهند و از این مهم‌تر توّجّه به روحیات، اندوخته‌ها و دانسته‌های مخاطب، موضوع مهم وجدّی دیگر در تألیف و گردآوری مطالب برای وی است که بدون شناخت این موارد، کار با موفّقیّت همراه نخواهد بود. این موضوع بسیار جدّی دلیلی است که همّت دست اندرکاران را به ویرایش تازه‌ای از این کتاب ضروری و حیاتی می‌نماید.

منابع و مآخذ

- قرآن کریم

- حقوقی، محمّد(۱۳۸۹) شعر مهدی اخوان ثالث از...، انتشاران نگاه، تهران.

- سعدی شیرازی، شیخ مشرف الدّین مصلح(۱۳۸۷) کلّیّات سعدی، تصحیح محمّد علی فروغی، ناشر تلاش، تهران.

- صفا، ذبیح اللّه(۱۳۸۴)تاریخ ادبیّات ایران، ج اوّل، چاپ بیست وچهارم، ققنوس، تهران.

-گروه مؤلّفان، فارسی عمومی، نشر دانشگاه پیام نور، چاپ(۱۳۸۷) تهران.

- مصطفوی، رضا(۱۳۸۵) تاریخ بیهقی(رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی)انتشارات دانشگاه پیام نور، تهران.

- معین، محمّد(۱۳۸۸)فرهنگ فارسی، مؤسسّه‌ی انتشارات امیر کبیر، تهران.

- مولوی، جلال الدّین محمّد بلخی(۱۳۸۹) مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، به اهتمام بدیع الزّمان فروزانفر، نشر ثالث، تهران.

The assay of criticizing (the critical approach or pondering ,analysis and criticism of general Persian book for students of Payam-e-noor university) Dr. Hafez Hatami, an assistant professor of language and Persian literature department of payam-e- noor university.

abstract

Criticism, literary analysis, and educational resources in various ways, the most important factors influencing the motivation is for fans and viewers. The criticism and analysis of literary works is one of the important factors of creating motivation for the readers and addressees from different aspects and causes the creator of the work to be more careful and consequently creating more valuable and effective works with more deliberation and careful attention, we understand that criticizing and studying the works which have more addressees and readers more worth attention. The book of general Persian for students of payam-e-noor university compiled by the group of compilers, is of those books which should be considered with a critical and sensitive and more scruple approach. This article is to study the shortages, objections, and creating ambiguous problems of the book.

تحلیل گفتمانی مفهوم «سهر» در متون منظوم عرفانی

سمیه‌حاجتی[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

ریاضت از مباحث مهم عرفانی است که سالک برای تزکیهٔ درون و طی سیر استمکالی خود انواع و مراتب آن را تجربه می‌کند. «سهر» (بیداری و ترک خواب) از انواع ریاضت است و در کنار روزه، خاموشی، عزلت و گوشه‌نشینی قرار می‌گیرد. مفهوم «سهر» با بیان روایی، ساختار و قالب‌های تمثیلیِ گوناگون در متون منظوم عرفانی بازتاب یافته است. معنای نشانه‌ها و واژگان هم‌کارکردِ «سهر» در قالب گفتمان با هم پیوند می‌یابند و وجوه معنایی خاصی را برجسته می‌کنند. برجسته‌سازی در ساخت‌های گفتمانی، معانی ویژه‌ای را بازنمایی می‌کند که گفتمان‌ها را نسبت به هم در تقابل یا تکامل قرار می‌دهد.

در این مقاله با روش تحلیل محتوا ـ ضمن پرداختن به موارد فوق ـ مفهوم «سهر» در فرایند گفتمانیِ مطرح در متون منظوم عرفانی (آثار منظوم سنایی، عطار و مثنوی مولوی) ردیابی و معنای قاموسی «سهر» و انعکاس آن در آیات و احادیث، مؤلفه‌هایی مانند اهداف و انگیزه‌ها، مراتب و درجات «سهر»، در نظام‌های گفتمانی و جایگاه آن در متون منظوم عرفانی با تمرکز و تأکید بر مثنوی شناسایی و معرفی می‌شود.

نتایج بررسی نشان می‌دهد که «سهر» به‌طور کلی در دو گفتمانِ عارفانه و زاهدانه برجسته‌سازی شده است. در گفتمان زاهدانه بیشتر به جنبهٔ ظاهریِ شب‌زنده‌داری و کمیّت عبادت با هدف رسیدن به پایگاه برتر اُخروی و در گفتمانِ عارفانه، کیفیت طاعت، کسب قرب، اسرار و معانی مورد توجه است. در شبکهٔ گفتمان عارفانه شمول معنایی «سهر» افزایش یافته، ضمن دوری از معنای متعارف و قاموسیِ آن، معنای تأویلی می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: گفتمان، عرفان، سهر، مولوی، ریاضت

۱ـ مقدمه

۱ـ۱ـ درآمد

مفاهیم اصطلاحات زبانی نمی‌توانند خود به خود و به تنهایی دارای بار معنایی ویژه‌ای باشند بلکه همیشه در مجموعهٔ اصطلاحات، به عنوان نمایندهٔ گفتمان خاص ظاهر می‌شوند و با کاربرد در متون، گسترهٔ مفهومی و معانی آنها از طریق گفتمان‌ها تعیین می‌گردد؛ در واقع گفتمان‌ها مجموعه‌ای منسجم و سازمان‌یافته‌ای هستند که مفاهیم و ارزش‌های نظام‌ها و نهادها با توجه به موضوعات مطرح در آنها تعریف، توصیف و تحدید می‌شود(نک: آقاگل‌زاده،۱۳۸۵: ۱۴۷). در مطالعات تحلیل گفتمان دو دیدگاه عمده مطرح است. نخست دیدگاهی است که تحلیل گفتمان، به بررسی واحدهای بزرگتر از جمله اختصاص دارد و در آن بیشتر

[1] Hajati64@yahoo.com

صورت‌بندی مقوله‌ها و واحدهای زبانی بررسی می‌شود. در دیدگاه دیگر، چرایی و تبیین پدیده‌ها در ساختار گفتمانی با توجه و تأکید بر عنصر بافت مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد (نک: تاجیک ۱۳۷۹: ۲۴ـ۲۳). بنابراین در الگوی ترکیبی این دو دسته از رویکرد تحلیل گفتمانی، معناداری کلام و اصطلاحات در پیوند با حوزه و چارچوب ویژه‌ای که در آن انسجام یافته‌اند سنجش و تحلیل می‌شود.

عرفان طریقه‌ای است در جهت کشف حقیقت که بر ذوق، اشراق و اتحاد با حقیقت عالم تکیه دارد. مؤلفه‌های گسترده و پیچیده‌ای چون وحدت وجود، فنا و بقا، ریاضت و مجاهده، حقیقت محمدیه و... از مباحث مطرح در حوزهٔ عرفان است که دریافت مفهوم و معنای این مقوله‌ها و اصطلاحات عرفانی به‌آسانی امکان‌پذیر نیست. تجربی و شناختی بودن حوزه‌های عرفان نظام‌های مفهومی گوناگونی را شکل می‌دهد و این نشانه‌ها و گزاره‌ها در تناسبی خاص در نظام گفتمانی پیوند می‌یابند. از راه‌های پی‌بردن به مفاهیم عرفان و معارف نهفته در متون، توجه به گفتمانی است که اصطلاحات و تعابیر در آن مطرح شده‌اند همچنین درک متن و تفسیر آن بدون توجه به زمینهٔ حاکم بر کلام دشوار است. کشف و بررسی عناصر تکرار شونده و نشانه‌های زبانی در ساختار کلام از روش‌های کانونی درک متون است، به این معنی که از کنار هم قرار گرفتن واژه‌ها در یک ساختار، معانیِ خاصی تکوین می‌یابد (نک: نصری، ۱۳۸۹: ۵۷).

ریاضت از برترین برنامه‌های تعلیمی و تهذیبی عرفان است و اهل ریاضت۱ در تهذیب و تزکیهٔ روح، شیوه‌ها و روش‌های متفاوتی دارند از جمله: سکوت، گرسنگی، عزلت و کم‌خوابی. در راه نیل به تعالی روحی باید از خواب، خوراک، پرورش و رفاه تن کاست و در مقابل بر میزان مراقبه و اعمال معنوی افزود. کسب کمالات حقیقی محصول دست کشیدن از حیات معتاد و طی مراحل و منازل تربیتی است. عرفان اسلامی درک حقیقت را منوط به عنایت حق به بنده می‌داند که در پرتو آن بیداری دل، مدارج معرفتی و وصول به سرمنزل مقصود امکان‌پذیر است. اما مجاهده و تحمل مشقات طریق اگر فقط بر عمل به آداب و آیین شریعت محدود گردد و تلاشی در جهت تذهیب باطنی و پیوند با مبدأ هستی و دریافت جذبهٔ الهی نباشد بیداری چشم سر تداوم می‌یابد و بیداری چشم سِر حاصل نمی‌شود.

«سهر» بیدار ماندن در شب (نک: معین،۱۳۸۳ج۲: ۱۹۶۱ و بستانی،۱۳۷۹: ۲۶۱) و مترادف با تهجّد، زادهٔ ریاضت و از هسته‌های مرکزی آن است که با شب ارتباط دارد. خلوت شب برای بندگان از بهترین زمان‌ها ست و این فرصت را به انسان می‌دهد که فارغ از هر پدیدهٔ مادی، به اعمال درونی و نفسانی خویش بپردازد.

مفهوم «سهر» در نظام‌های گفتمانی مختلف در متون ادب فارسی مختلف انعکاس یافته است. در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم۲:

۱ـ عشق: ـ ور تـو هسـتی مـرد عاشـق شرم دار خواب را با دیدهٔ عاشـق چه کار؟

چون تو در عشق از سر جهل آمـدی خواب خوش بادت که نا اهل آمدی (عطار،۱۳۸۴: ۳۹۴).

ـ علم خورد و خواب در بازار عقل است و حواس در جهان عاشقی هم خواب و هم تعبیر نیست (سنایی،۱۳۸۸: ۹۳).

ـ از عشق آن دو نرجس وز مهر آن دو لاله بی‌خواب و بی‌قرارم چون برگلت کلاله (همان: ۱۰۱۱).

ـ روز از طلبت پردهٔ بیکاری ماست شب‌ها ز غمت حجرهٔ بیداری ماست
هجران تو پیرایهٔ غمخواری ماست سودای تو سرمایهٔ هوشیاری ماست (همان: ۱۱۱۴).

۲ـ نگهبانی: ـ پاسبانی بود عاشق گشت زار روز و شب بی‌خواب بود و بی‌قرار
همدمی با عاشق بی‌خواب گفت کاخر ای بی‌خواب یک‌دم شب بخفت!
گفت «شد با پاسبانی عشق یار خواب کی آید کسی را زین دو کار؟
پاسبان را خواب کی لایق بود خاصه مرد پاسبان عاشق بود (عطار،۱۳۸۴: ۳۵۵۹ـ ۳۵۵۵)

سنایی نیز در غزلی به کم‌خوابی پاسبانان اشاره دارد:

ـ گر خود نخسبی یکزمان ای کافر نامهربان افتاد کار من به جان ای بی‌وفا ای پاسبان...
ای سنگدل ای پاسبان کمتر کن این بانگ و فغان تا خواب مانم یکزمان ای سنگدل ای پاسبان
(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۶۱ـ ۹۶۰)

ـ سگ به خواب اندرون عوان باشد لیک بیدار پاسبان باشد (همو،۱۳۷۷: ۷۴).

۳ـ بیماری: ـ هست شادی دل ستمکاران خوش و اندک چو خواب بیماران (همان:۳۹۳)
مستی از صحبتم بپرهیزد همچو خواب از دو چشم بیماران (همو ،۱۳۸۸: ۱۰۸۶)

۴ـ تحصیل علم:

ـ یادگاری ده ز بیداری شب خود را مگر وقت رفتن نام بهروزیت ماند یادگار
افسر و فرق ای پسر بی‌رنج کی گردد قرین سیری و خواب ای فتی با علم کی گیرد قرار
حفظ خواهی مرحلهٔ علم از مژهٔ چشمت سپر فضل جوئی راه شب بر بحر بیداری سپار (همو ،۱۳۸۸: ۲۱۷)

۵ـ سفر: ـ اسب را بازکشیدی در زین راه را کردی بر خانه گزین
راه بیداری آوردی پیش دل من کردی گمراه و حزین (همان: ۹۹۲)

۶ـ ریاضت: مفهوم «سهر» در متون کهن ادب فارسی بیشتر در ذیل ریاضت قرار می‌گیرد. در این مقاله نیز مفهوم «سهر» از این جنبه بررسی می‌شود.

گستردگی معنایی در متون عرفانی ادب فارسی، مجال ظهور نظام‌های گفتمانی گوناگونی را فراهم می‌آورد. تحلیل گفتمان، ضمن آشکار کردن گفتمان‌های شکل‌گرفته در متن، بستری مناسب و روشمندی برای کشف و شناخت انگاره‌های عرفانی ایجاد می‌کند همچنین دست‌یابی به افق‌های اندیشه‌گانیِ انعکاس

یافته در آنها را تا حدود زیادی امکان‌پذیر می‌کند و نشان می‌دهد که گفتمان‌ها بر ساخته‌ای از روابط فعال و معنی‌دار ساختار و بافت متن‌اند. پژوهش در حیطهٔ مفاهیم عرفان و تصوّف بر پایهٔ رویکرد تحلیل گفتمانی، از جهت اینکه درک و دریافت بهتر و درست‌تری نسبت به مبانی، اصول و اعتقادات معرفتی عرفان فراهم می‌آورد حائز اهمیّت است. در این مقاله تلاش شده است با گفتمان‌کاوی مفهوم «سهر» افق‌های معنایی آن در اشعار سنایی، عطار و مولوی معرفی و برپایهٔ آن، کارکردهای تقابلی یا تکاملی آنها نسبت به همدیگر مشخص گردد.

۱ـ ۲ـ روش پژوهش

روش‌گردآوریِ اطلاعات این پژوهش کتابخانه‌ای و الکترونیکی است. اطلاعات جمع‌آوری شده با هدف تحلیل محتوا و رمزگشایی به روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد گفتمانی و با استفاده از الگوی ترکیبی از نظریات تحلیل گفتمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. مبنای اصلیِ پژوهشِ حاضر به تحلیل محتوایی گفتمان‌های مطرح و شناسایی مفهوم «سهر» در آنها اختصاص دارد.

۲ـ پیشینهٔ پژوهش

کمتر شاعری در ادبیات فارسی به خصوص ادبیات کهن می‌توان یافت که به مفهوم سهر، سحرخیزی و حالات روحی و معنوی حاصل از آن توجه و تأکید نداشته باشد. در آثار بزرگ‌ترین شاعران ادب کهن فارسی: سنایی، عطار، مولوی، سعدی و حافظ، مفهوم «سهر» در ساحت‌ها و شبکه‌های گوناگون معنایی انعکاس یافته است.

دربارهٔ مفاهیم و اصطلاحات عرفانی تحقیقاتی صورت گرفته است از جمله: مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل یقین در متون منظوم عرفانی» (پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال دوم، شمارهٔ۶، تابستان۱۳۸۹) توسط علی اصغر میرباقری‌فرد و احسان رئیسی انجام شده است. «رؤیا و نقش آن در متون عرفانی» (زبان و ادبیات فارسی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، سال۵۲، پاییز و زمستان۱۳۸۸) عنوان مقاله‌ای است از منصور ثروت. در مقالهٔ «سفر در متون نثر عرفانی» (فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۴، پاییز ۱۳۸۸)، هوشنگ محمدی افشار ابعاد و انگیزه‌های سفرهای عرفانی را بررسی کرده است. پایان‌نامه‌ای هم با عنوان «خواب و رؤیا در مثنوی» (۱۳۸۳) در مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه گیلان دفاع شده است و در آن نگارنده بیشتر به خواب، انواع آن و ارتباط آن با الهامات سالکان پرداخته است. امّا مفهوم «سهر» از بعد گفتمان‌کاوی و تمایز گفتمانی کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است.

۳ـ سهر در آیات و احادیث

شب وقت ملاقات بندگان خاص خدا با اوست. هنگامی که همگان خفته‌اند و همه‌جا آرام است و همه‌چیز در پردهٔ تاریکی مستور، حضور قلب و انقطاع از غیر، که لازمهٔ توجه به معبود و محبوب است، بیشتر حاصل می‌شود. سهر و شب‌زنده‌داری سکّویی است که بزرگان دین و عرفای حقیقی از طریق آن تا بی‌نهایت‌ها رفته‌اند. در قرآن و احادیث نیز بر اهمیّت و فضیلت بیداری در شب تأکید فراوان شده است.

شب‌زنده‌داری در قرآن کریم ـ که بیشتر ملازم با نماز شب آمده است ـ به طور کلی در دو بخش مورد اشاره قرار گرفته است. در اینجا به اختصار نمونه‌هایی از آن‌ها ذکر می‌شود ۱ـ بخشی از آیات مخصوص شخص پیامبر(ص) است که خداوند در آنها نماز شب را بر ایشان واجب کرده است: «یَا اَیُّها المُزَّمِّل* قُمِ اللَّیلَ إلا قَلیلاً...»(مزمل/۸ ـ ۱) یا در سورهٔ اسراء اشاره شده است: «وَ مِنَ اللَّیلِ فَتَهَجَّد بِهِ نافِلـهً لَکَ عَسی أن یَبعَثَکَ رَبُّکَ مَقاماً مَحموداً» (اسراء/۷۹)، در سورهٔ دهر نیز آمده «و شبانگاه برای او سجده کن و مقداری طولانی از شب او را تسبیح گوی» (دهر/ ۲۶). ۲ـ بخش دوم آیاتی است، که فضیلت شب‌زنده‌داری را برای عموم بیان کرده است. «پهلوهایشان از بستر در دل شب دور می‌شود و پروردگار خود را با بیم و امید می‌خوانند و...» (سجده/۱۶ـ ۱۷)، «به یقین پرهیزگاران در باغ‌های بهشت و در میان چشمه‌ها قرار دارند... آنها کمی از شب را می‌خوابیدند و در سحرگاهان استغفار می‌کردند» (ذاریات/ ۱۸ـ ۱۷و ۱۵)، «...و کسی که در ساعات شب به عبادت مشغول است و در حال سجده و قیام از عذاب آخرت می‌ترسد و به رحمت پروردگار امیدوار است...» (زمر/۹) (نک: خرّمی،۱۳۸۵: ۲۳ـ۲۱). ۳

در کلام رسول اکرم (ص) نیز به شب‌بیداری و برپایی نماز و پرداختن به ذکر و عبادت در شب توجه و تأکید بسیاری شده است که ترجمهٔ چند مورد از آنها ذکر می‌شود. «بهترین شما کسانی هستند که خوش‌گفتارند،... و در شب آن هنگام که مردم در خواب‌اند نماز می‌خوانند. اشراف و بزرگان امت من حاملان قرآن و شب‌زنده‌داران هستند. آنقدر جبرئیل دربارهٔ نماز شب به من سفارش کرد که گمان بردم نیکان امت من هرگز نخواهندخوابید» (نک: خرّمی،۱۳۸۵: ۲۳ـ ۲۶ و نک: عباس‌نژاد و دیگران،۱۳۹۰: ۳۵۸).

۴ـ گفتمان زاهدانه

«زهد» در لغت، به معنی روی گردانیدن از چیزی است و زاهد کسی است که در عین کار و تلاش، به دنیا بی‌اعتنا باشد (نک: قرشی،۱۳۷۸: ۱۸۳). زهد در اصطلاح، ضد رغبت و میل به دنیا است؛ یعنی روی‌گردانی از خوشی‌ها و متاع دنیا، اموال، منصب‌ها و چیزهایی که با مرگ زائل می‌شود (نک: مجتبوی، ۱۳۶۶: ۷۸).

در ساختار گفتمان زاهدانه گزاره‌ها و نشانه‌های زهد بیشتر به طمعِ نجات و دریافت ثواب در آخرت انجام می‌شود و غرض و هدف زاهد نوعی سوداگری و داد و ستد است. در گفتمان زهدمحور سالکان عملی را انجام می‌دهند یا از لذایذی دست می‌کشند تا در مقابل به منافع بیشتر و اجر و پاداشی به مراتب برتر از کاری که انجام داده‌اند نائل آیند؛ این ترک دنیا بیشتر به دلیل خوف از عذاب دوزخ است که با اندیشهٔ زهد در قرن اوّل و دوم هجری همسانی دارد (نک: صدری‌نیا و پوردرگاهی، ۱۳۸۸: ۷۷). در چارچوب این گفتمان، زاهد خرده عبادت خود را در ترازوی اجر و ثواب اخروی نقد می‌کند و در حقیقت حق را به سجود و رسولش را به درود می‌فریبد.

گفتمان زاهدانه در حکایات با بیان روایی و تمثیلی دارای نشانه‌هایی است که می‌توان آنها را این‌گونه تقسیم کرد:

۱) اهداف و انگیزه‌ها ← دور شدن از: عقوبت و عذاب، دوزخ، تشویش و نگرانی
← رسیدن به: اجر و پاداش، بهشت، نعمت، خلد و آرامش

۲) اعمال: طاعت و عبادت، دعا و زاری، استغفار، نماز و...

مقالهٔ هفدهم اسرارنامهٔ عطار در ستایش بیداری و ترغیب به بیداری شب و سحرگاه سروده شده است. دعوت به راز و نیاز با کردگار، در شب‌زنده‌داری‌ها و اینکه، تنها چیزی که از انسان باقی می‌ماند همین غنیمت دانستن تهجّدها و عبادت‌هاست؛ این نشانه‌ها ساختار گفتمانی زاهدانه را شکل داده است. عطار هشدار می‌دهد که فرصت خواب بسیار است؛ و در بیان ضرورت بیداری، تمثیل آفتاب را می‌آورد که یک لحظه چشم به خوابی گرم نمی‌کند؛ همچنین ستایشی لطیف از بیداری در سحرگاه دارد. در آن هنگام که به تعبیر او همهٔ ذرات خاک در جوش می‌آیند اگر انسان را آهی از دل برآید از دنیا و آنچه در دنیا است خوش‌تر است (نک: عطار، ۱۳۸۸: ۵۸). عطار در همین مقاله حکایت پیری را می‌آورد که روز و شب بیدار بود و در جواب کسی که از او دلیل بیداری‌اش را می‌پرسد، دغدغهٔ نامشخص بودن جایگاهش بین بهشت و دوزخ را مطرح می‌کند. عطار شخصیت پیر را با صفات دانا و کامل معرفی کرده است؛ نشانگر این است که این بُعدِ تهجّد برای چنین فردی ارزشمند است و این‌گونه از شب‌زنده‌داریش رمزگشایی می‌کند:

شنودم من که پیری بود کامل — نه چون پیران دیگر مانده غافل
نه شب خفتی و نه روز آرمیدی — به روز و شب کسش خفته ندیدی
کسی پرسید کای پیرِ دل‌افروز — چرا هرگز نه شب خفتی و نه روز؟
بدو گفتا نخسبد مرد دانا — بهشت و دوزخش در شیب و بالا
میانِ خلد و دوزخ در زمانه — چگونه خوابم آید در میانه؟
نیاوردست کس خطّی به نامم — که تا من زین دو جا اهل کدامم؟
دلی پُرتفت و جانی پُر تب و تاب — چگونه یابد آخر چشم من خواب (عطار،۱۳۸۸: ۲۱۷).

در ادامه هم ستایش بیداری و ذکر مفاهیمی مانند فدا شدن جان نامداران بر خلوت بیداردارن، تأکید بر بیدار ماندن در پس زانوی خلوت، بی‌ارزش و بی حاصل بودن خواب، کوتاهی عمر و غنیمت دانستن آن ذکر شده است.

حکایت مرد نمازی و مسجد و سگ در مقالهٔ پنجم، به بیان احوال زاهدان ریاکار که به دنبال کسب وجهٔ دنیوی و اخروی‌اند اختصاص دارد. گزاره‌هایِ عزم بیدار ماندن تا صبح برای عبادت، ناله و زاری کردن، دعا کردن، توبه و استغفار کردن ظاهری، گفتمان زاهدانه را در این حکایت برجسته و منسجم کرده است و دیدگاه انتقادی عطار را نسبت به آرزوها و امیال آدمی منعکس می‌کند.

عزیمت کرد آن مرد دلسوز — که نبود جز نمازش کار تا روز...
همه شب تا به روزش بود طاعت — نیاسود از عبادت هیچ ساعت
دعا و زاریِ بسیار کرد او — گهی توبه گه استغفار کرد او

بـجـــای آورد آداب و سـنن را نـکو بنمود الحق خویشـتن را (عطار،۱۳۸۷ الف: ۱۷۹)

عطار در حکایت گبری که پل ساخت گریزی به ثبات قدم مسلمانان در دین می‌زند و بر اندوختن ره‌توشهٔ آخرت تأکید می‌کند:

قیـامـت را قـوی نـقـدی بـبـایـد کـه آن معـیار نـاقـد را بـشـایـد
اگـر پـای کـسی را خـــفـتـن آیـد از او کـی سـوی مـنبر رفـتن آیـد
چـو نتـوان شـد به مـنبر پای خـفته بـه حق نرسـد دلـی بر جای خفته
اگـر یـــک دم کـسی بـیـدار بـاشـد چـه گـر یـک دَم بود بسـیار باشـد
هـمه عمـرت به غـفـلت آرمـیـدی زمـانـی روی بـیـداری نـدیـــدی
کـرا خـوابی چـنین پربـرگ بـاشد که چـون بـیدار گـردد مرگ بـاشد (همان:۱۸۵)

عطار در جایی دیگر با ذکر اینکه: باید کام و ناکام جهان را در هم شکست تا در جهان دیگر، کامرانی یافت انگیزهٔ بیدار ماندن در شب را رسیدن به پاداش، راحتی و آسایشی در جهان برین می‌داند که از آن چهره ارغوانی می‌شود؛ و با صراحت به برتری نظام گفتمان زاهدانه در اندیشه‌اش اذعان دارد.

روی خود را زعفرانی کن به بیداریِ شب تا به روز حشر رویِ ارغوانی باشدت (عطار، ۱۳۸۷ب: ۱۲).

۵ـ گفتمان عارفانه

«عارف کسی است که عبادت خود را از آن جهت انجام می‌دهد که او را مستحق عبادت می‌داند نه از جهت امید ثواب و خوف عقاب. در مقابل اهل معامله که عبادات حق را جهت ثواب اخروی انجام می‌دهند» (سجادی،۱۳۸۳: ۵۶۶). عارف در بیداری‌های شبانهٔ خود همچون زاهد در پی معاملهٔ ریاکارانه و تجارت گونه با خدا نیست. حقیقتی که عارف در بیداری‌های شبانهٔ خود می‌جوید فراتر از بهشت است او در جستجوی انس و لقای حق است. آنچه عارف کسب می‌کند به‌طور کلی در دو دستهٔ ۱ـ اسرار و معانی ۲ـ قرب جانان، صورت‌بندی می‌شود. اما عبادت عارف در حالت توجه به حق تنزه و دامن کشیدن از ماسوی الحق است. هدف او نیز برگزیدن و برتری نهادن بر آن مقصود و هدف والا بر هر مقصود و هدف دیگری است. همان‌طور که بین عارف و زاهد تفاوت وجود دارد؛ در گفتمان عارفانهٔ اشعار و حکایات نیز این تفاوت آشکار است و نشانه‌های زاهدانه به حاشیه‌رانده می‌شوند. گزاره‌هایی برجسته می‌شوند که از سطح ریاضت صرف و راز و نیاز با خالق در ازای دریافت پایگاه اخروی فراتر می‌روند و افق‌های ماورایی را در برابر عارف می‌گشایند.

۱ـ ۵ـ اسرار و معانی:

دریافت اسرار روحانی با گزاره‌هایآب حیوان، نیکی، روز (در مثنوی)، جان تازه، دولت، خلعت جاوید، انسان، رحمان، دمیدن صبح و... به عنوان هم‌کارکردهای اسرار و معانی در گفتمان عارفانه صورت‌بندی

شده‌اند. عطار در پایان حکایت سلطان ملکشاه با پاسبان از الهی‌نامه از بیداری پاسبان در درگاه پادشاه که عمارت خراسان را نصیبش می‌کند به بیداری در بارگاه یار می‌پردازد و بیداران و وفاداران الهی را شایستهٔ دیدهٔ حقیقت‌بین می‌داند که با آن به کنه و حقیقت پدیده‌ها واقف می‌شوند.

چو سلطان یک شب از مردی نشان یافت ازو آن مرد نام جاودان یافت
اگر تو هم شبی بر درگه یار به روز آری زهی دولت زهی کار
اگر یک شب به بیداری رسی تو به سرحدّ وفاداری رسی تو
ز فقرت خلعتی بخشند جاوید که یک یک ذره بینی چو خورشید
گر آن دیده به دست‌آری زمانی اگر کوری، شوی صاحب‌قرانی (عطار، ۱۳۸۷الف: ۲۶۳).

در مقالهٔ بیست و یک الهی‌نامه پسر از پدر می‌خواهد «بیان کیمیا کن تا بدانم/ که بی‌آن دست می‌ندهد جهانم» پدر در پاسخ به درخواست پسرش، حکایت تأویلیِ افلاطون و اسکندر را بازگو می‌کند و در بخش پایانیِ حکایت، تازه جان که حاصل بیداری‌های شبانه است به عنوان کیمیای حقیقی ـ ایجادکنندهٔ تغییر و دگرگونیِ ذاتی و سرشتی ـ معرفی می‌شود.

ـ سکندر گفت ای مرد جهان تو بخفت آسایشی کن یک زمان تو...
چو هر دم می‌دهندم تازه جانی روا نبود اگر خفتم زمانی (همان: ۳۸۹).

عطار در آغاز مقالهٔ هشت اسرارنامه نگرش تأویلی بر خواب و بیداری دارد و کسانی را که از خواب (دنیا، غفلت، خواب شبانه و...) بیدار می‌شوند به شادی‌های بسیار بشارت می‌دهد. در پایان همین بخش خواب را عامل بازماندن از اسرار و معانی می‌داند:

ـ چو وقت خواب می‌آید فرازت چرا می‌دارد از اسرار بازت؟
به وقت خواب بیخود می‌بمانی چگونه همرهت گردد معانی؟
چو راه پنج حس در خواب بستت چرا ذوقی ندارد جان مستت؟...
چرا وقت ریاضت جان هشیار ترا در ذوق می‌آرد به یک‌بار؟
غرض این است ای جویندهٔ راز که تو خفته نیابی خویش را باز؟(عطار،۱۳۸۸: ۱۵۱).

در جای دیگر بیداری بیداردلان را تنبه می‌داند و در حکایت مالک دینار آن را در گفتمان عارفانه مفصل‌بندی کرده است.

ـ مالک دینار مرد کار بود از ریاضت روز و شب بیدار بود
گفت او را دختر وی ای پدر خود ز بی‌خوابی بود دردت مگر
گفت مالک کی به رحمت همنشین من به خواب خود همی‌باشم حزین
زآنکه خواب غفلت از شیطان بود خود به بیداری همه رحمان بود
دیگر آنکه چون بیاید دولتی خفته باشم من به خواب غفلتی
چونکه در غفلت بیابد خفته را بگذرد آن خفتهٔ بنهفته را

پیش شب‌بیدار، گیرد او قرار　　من بمانم دور از او محروم و زار...
هر که در خوابست او را دیده نیست　　ذره‌ای در جان او توحید نیست
هر که در خوابست در غفلت بود　　هر که بیدار است در دولت بود (عطار،۱۳۴۵: ۲۴۶_ ۲۴۵)

در این حکایت «سهر» با بیان روایی به عنوان راهی برای دریافت دولت و سعادت الهی بیان شده است و در ادامهٔ ابیات نیز پُر نور شدن، دل‌زنده بودن و حیات واقعی در گرو بیداری‌های شبانه قرار گرفته و توصیهٔ نهایی این است: «خواب کم کن ختم شد بر این سخن» (همان)

در بخش اظهار حقایق عارفان نیز خواب مورد نکوهش قرار گرفته است:

ـ در چنین خوابی تو ویران می‌شوی　　کی تو اندر خواب انسان می‌شوی
رو تو بیداری گزین از خواب زود　　تا شوی آگاه از سرّ ودود
هر که او بیدار گردد همچو صبح　　با دمیدن یار گردد همچو صبح...
خواب غفلت در درون چشم تست　　لیک بیرون کردن آن قسم تست
خواب و چشمت چون به هم در ساختند　　صبح و بیداریت را درباختند
منصب و جاهت زیاده خورد و خواب　　عاقبت بینی تو از وی صد عذاب... (همان: ۲۰۵_ ۲۰۴)

۲ـ۵ـ قرب

قرب در مفهوم عرفانی استغراق وجود بنده در حق به غیبت از جمیع صفات خود است. قرب حق به دل بنده به اندازهٔ قرب دل بنده بدوست با درجات و مراتب متفاوت (نک: سجادی،۱۳۸۳: ۶۳۷). عطار در شعری با مقایسهٔ جایگاه حضرت موسی و پیامبر اکرم (ص) مراتب انبیاء در تقرب به حق را با ذکر این تقابل‌ها بیان کرده است یک‌شب (شب معراج) ≠ چهل شب (چله‌نشینی موسی: «وَ واعَدنا مُوسی ثَلاثینَ لَیلهَ و اَتمَمناهَا بِعَشرٍ فَتَمَّ میقاتُ رَبّه اَربَعینَ لَیلهً» (اعراف/ ۱۴۲). پای برهنه≠ مرکب براق، کوه طور≠ عرش و ایوان کبریا، و بر برتری شب معراج رسول اکرم(ص) و جایگاه برتر رسول خدا و جنبهٔ عرفانی و کیفیت قرب آن نسبت به عبادت و شب‌زنده‌داری‌ها و مقام قرب حضرت موسی بعد از چهل شب اشاره کرده است:

حالی وشاق چاوش عزّت بدو دوید　　کای نعل خود گرفته ز نعلین شو جدا
چل شب درین حریم به خلوت چله نشین　　تا محرم حریم شوی در صف صفا...
آن را خدای گفت ز نعلین دور شو　　واین را براق بین که فرستاد از کجا
آن را ز بعد چهل شب پیوسته بار داد　　وین را شبی ببرد به خلوتگه دنا
آن را ز طور کرده سرای حرم پدید　　وین را ز عرش ساخته ایوان کبریا (عطار، ۱۳۸۷ الف: ۴۵۵).

در غزلیات عرفانی عطار همه جا درد و سوز و سازِ وصال به معشوق ازلی با زبانی ساده، فهم‌پذیر و زیبا نمایان است؛ که در آثار شاعران پس از وی به‌ویژه مولانا ـ بسیار تأثیرگذار بوده است. عطار در غزلی با بافت عرفانی، تجربهٔ رهایی و گسستن از مرز تعینات و زخارف دنیوی را با حال بی‌خویشی و بی‌خودی به‌صراحت بازگو می‌کند:

هـر شبی وقت سحر در کوی جانان می‌روم　　چون ز خود نامحرمم از خویش پنـهام می‌روم...
همچو لیلی مستمندم در فراقش روز و شب　　همچو مجنون گرد عالم دوست‌جویان می‌روم
هـر سـحر عـنبر فـشـاند زلـف عـنبربار او　　من بدان آمـوختم وقـت سـحر زان مـی‌روم

(همان:۳۱۶).

۶ـ بازتاب سهر در مثنوی

«لفظ ریاضت کمتر از بیست مورد در مثنوی آمده است امّا مفهوم ریاضت در مثنوی فراوان ذکر شده است بی‌آنکه به عنوان ریاضت از آن یاد شود. مولانا همچون مرتاضان و صوفیان سخت‌گیر، به اعمال شاق و ریاضت‌های افراطی اعتقادی نداشته است بل ریاضت در مکتب عرفانیِ او به تعادل در آوردن نفس و پرورش استعدادهای خفتهٔ انسانی است» (زمانی،۱۳۸۴: ۵۱۱).

پیام مثنوی فریادی است برای بیداری و خروج از حصار نقش‌ها، بازگشت به «بحر جان» و به هستی فراسوی مجازها، تعلقات و پندارهای مادی. اندیشه‌های دنیوی حتی در عبادت‌ها هم رخنه کرده است و به قول خود مولانا «جمله خلقان سُخرهٔ اندیشه‌اند　　زین سبب خسته‌دل و غم پیشه‌اند» (دفتر۲/۳۵۷۴)

کوشش، مجاهدت و ریاضت در رسیدن سالک به مقصود سهم و اهمیّت اساسی دارد؛ نخستین تجربه‌های عرفانی عارفان منوط و متکی به مجاهداتشان بوده است (نک:روحانی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۴۲) این در اندیشهٔ مولانا نیز نمود دارد امّا مولانا از طاعت‌های اسیر و محکوم اندیشهٔ مادی که با رنج و ملالت همراه است گریزان است و در حکایت‌ها و خلال آنها اندیشه‌های اختصاصیِ خویش را آشکار می‌کند. مولوی در پرداختن به مفهوم «سهر» از تقابل‌ها می‌گذرد و رهیافتی نو را ارائه می‌دهد.

مفاهیم اصلی‌ای که دربارهٔ «سهر» و انواع بیداری با بیان تأویلی در مثنوی بازتاب یافته است به ترتیب شاملِ کسب ارمغان روز حشر، تعطیلیِ حواس، رهایی و گسستن از تقیدات دنیوی، تهی شدن از خود و از حق سرشار گشتن، کسب اسرار غیب و بصیرت قلبی، وصال و قرب جانان است. مفهوم «سهر» در گسترهٔ اندیشهٔ مولانا توسع معنایی می‌یابد و در شب‌بیداری صرف محدود نمی‌شود. مراتب سهر و بیداری در مثنوی در نمودار شمارهٔ ۱ به ترتیب ارزشمندی از بالا به پایین نشان داده شده است.

نمودار شمارهٔ۱: مراتب سهر و بیداری در مثنوی به ترتیب ارزشمندی از بالا به پایین

۶ـ ۱ـ بیداری نسبت به دنیا:

مولوی در داستان قصهٔ دیدن خلیفه لیلی را از هشیاری و بیداری دو گونه تعبیر به دست می‌دهد: یکی بیداری که در آن توجه به دنیا و زندگی جسمی و مادی است؛ این نوع بیداری در بینش او از خواب بدتر است زیرا تمام حواس و تمرکز فرد معطوف به تعینات دنیوی است و همین اشتغال به دنیا انسان را از شعور و آگاهی نسبت به حق بازمی‌دارد. نوع دوم، بیداری است که در آن دوری از حجاب‌های مادی، راه وصول به حق را روشن می‌کند و معرفت و آگاهی نسبت به ذات الهی حاصل می‌شود.

ـ هر که بیدار است او در خواب‌تر هست بیداری او از خوابش بتر
چون به حق بیدار نبود جان ما هست بیداری چو دربندان ما (دفتر۱ /۴۱۳ ـ۴۱۲)

(این نوع بیداری در اشعار سنایی نیز آمده است:

این چه قرنست اینکه در خوابند بیداران همه وین چه دور است اینکه سرمستند هوشیاران همه
طوق منّت یابم اندر حلق حق‌گویان دین خواب غفلت بینم اندر چشم بیداران همه
(سنایی،۱۳۸۸: ۵۹۶).)

۶ـ ۲ـ سهر و شب‌زنده‌داری

مولوی به جنبهٔ بیداری شبانه نیز توجه دارد و از پیام‌های مهّم او خواب اندک داشتن است. در راه نیل به تعالی روحی باید از خواب، خوراک و به طور کلی پرورش و رفاه تن کم کرد و در مقابل بر عبادات افزود.

ـ در شب بد رنگ بس نیکی بود آب حیوان جفت تاریکی بود
در شب تاریک جوی آن روز را پیش کن آن عقل ظلمت سوز را (واعظ کاشفی، ۱۳۸۶: ۳۱۲).

مولانا گاه «سهر» را در نظام زاهدانه آورده است ولی به طور ضمنی بر مراقبت و متوجه حق بودن برای درک و دریافت رموز تأکید دارد.

ـ کی‌فرستادی دمی بر آسمان نیکی‌ای کز پی نیامد مثل آن؟

گـر مراقب بـاشی و بیـدار تو　　بینـی هـر دم پـاسـخ کـردار تو...
آن که رمزی را بداند او صحیح　　حاجتش ناید که گویندش صریح
ایـن بـلا از کـودنـی آید تـو را　　که نـکردی فـهم نـکته و رمـزها (دفتر۱۲۲/۴ص)

مولوی در بخشی از دفتر اوّل از جنبهٔ دیگر به شب‌زنده‌داری پرداخته است. بازگشت به سوی خداوند را مانند یک مهمانی می‌داند و افرادی، اجازهٔ ورود به این مهمانی را دارند که توشه و اندوخته‌ای از عبادات را به عنوان هدیه به همراه داشته باشند. راهکاری که او برای کسب ارمغان روز حشر و ورود به عرصهٔ معنوی در عالم غیب پیشنهاد می‌کند صرفه‌کردن در خواب و خور است.

ـ حق تعالی خلق را گوید به حشر　　ارمـغـان کو از بـرای روز نـشـر
جِـئتُـمـونـا و فُـرادی بـی‌نـوا　　هم بدان سـان کـه خَلَقنـاکُم کـذا
هیـن چـه آوردیـد دسـت‌آویز را　　ارمـغـانـی روز رسـتـاخـیـز را
یـا امـیـد بـازگـشـتـنـتان نبـود　　وعـدهٔ امـروز بـاطـلـتـان نـمـود
مـنکری مهـمانـی‌اش را از خـری　　پس به مطبخ خاک و خاکستر بری
ورنـه‌ای منکر چـنین دست تـهی　　دَر دَرِ آن دوسـت پـا مـی‌نـهـی؟
اندکی صرفه بکن از خواب و خور　　ارمـغـانی بـهـر مـلاقـاتـش ببـر
شـو قَـلیلَ النّومِ مِـمّـا یَهـجَـعـونَ　　باش در اسـحار از یَـسـتَغفِـروُن (دفتر۱/ ۳۱۹۲ ـ ۳۱۸۵)

مولوی با توجه به آیات اوّل سورهٔ مزمل که خداوند پیامبر را به عنوان نمونهٔ اعلای افراد دارای عقل معرفت‌یاب مورد خطاب قرار می‌دهد به بیداری و سهر اشاره می‌کند و این‌گونه بر اهمیّت این رفتار تأکید دارد:

هین قُم اللیّلَ که شمعی ای هُمام　　شمع اندر شب بود اندر قیام (دفتر ۴/ ۱۴۵۷)

نشانه‌های ارمغان، روزنشر و رستاخیز، دست تهی و بی‌نوا که در ابیات فوق مشخص شده بر اندیشهٔ زاهدانه در این اشعار اشاره دارد. بیداری‌های شبانه که مولوی بیان می‌کند اگرچه در این ابیات نشانه‌ای از شب‌زنده‌داری برای دریافت رموز معرفت یا رسیدن به قرب حق نیست و هدف از بیداری‌های شبانه به اندوختن زاد و توشهٔ روز حشر محدود شده است؛ اما انگیزهٔ آن با اهدافی که در گفتمان زاهدانه بیان شد متفاوت است. مولانا فرد را به بیدار ماندن در شب تشویق می‌کند ولی اشاره‌ای به دریافت پاداش، کسب جایگاه و پایگاه آن جهانی و... ندارد بلکه از عبادات شبانه به ارمغانی تعبیر می‌کند که در مهمانی پروردگار، بنده با خود به همراه دارد. انگیزهٔ اصلیِ از بند خواب رَستن فرد، این است که در هنگام حضور در بارگاه الهی پیشکشی به همراه داشته باشد و جنبهٔ معامله و داد و ستد در آن مطرح نیست.

۶ـ ۳ـ بیداردلی در عین خواب

مولانا خواب عارفان را از نوع خواب خواص می‌داند و آن را در تقابل با خواب عوام قرار می‌دهد. خواب عارف بی‌خویشی و فنای خود و گذار از دنیا و مادیات است این خواب، خوش است و با بیداری دل، هوش و جان همراه است. چنین خوابی مطلوب مولاناست که در آن فرد به چشمه‌های معانی متصل می‌گردد و از حواس و تعلقات آن آزاد می‌شود و با دستان فرشتهٔ خواب به سوی مرغزار روحانی رهسپار می‌گردد مولانا در غزلی به این امر اشاره کرده است:

ـ نماز شام چو خورشید در غروب آید ببندد و این ره حس، راه غیب بگشاید
به پیش در کند ارواح را فرشتهٔ خواب به شیوهٔ گله‌بانی که گله را پاید
به لامکان به سوی مرغزار روحانی چه شهرها و چه روضاتشان که بنماید!
هزار صورت و شخص عجب ببیند روح چو خواب نقش جهان را ازو فروساید
هماره گویی جان خود مقیم آنجا بود نه یاد این کند و نی ملالش افزاید
ز بار و لخت که اینجا بر آن همی‌لرزد دلش چنان برهد که غمیش نگزاید (نک: امیری، ۱۳۸۳: ۲۱۶).

جویندگان حق در خواب هم به عوالم غیب راه دارند و با پروردگار در ارتباط‌اند همان‌طور که خود مولانا می‌گوید «خفتهٔ بیدار باید پیشِ ما/ تا به بیداری ببیند خواب‌ها» (دفتر۳/۱۱۱۴). در عالم خواب نیز به آن سوی زندگی مادی می‌روند امّا از هیچ دری عبور نمی‌کنند و رفتن آنان جنبهٔ محسوس ندارد. مولوی برای این دسته که در خواب به بیداری حقیقی و عالم گستردهٔ معنا متصل شده‌اند تمثیل اصحاب کهف را می‌آورد:

ـ اولیا را خواب ملک است ای فلان! همچو آن اصحاب کهف، اندر جهان
خواب می‌بینند و آنجا خواب نه در عدم در می‌روند و باب نه (دفتر۳/ ۳۵۵۶ ـ ۳۵۵۵)

عارفان وارسته در خواب با عالم ملکوت در پیونداند و خواب آنان عین بیداری است.

ـ همچو آن اصحاب کهف از باغ جود می‌چرم، ایقاظ نی، بَل هُم رقود
خفته باشم بر یمین یا بر یسار برنگردم، جز چو گو بی‌اختیار
هم به تقلیب تو تا ذات الیمین یا سوی ذات الشمال ای رب دین!...
می‌رهم زین چار میخ چار شاخ یادگارم هست در خواب ارتحال
شیر آن ایام ماضی‌های خود می‌چشم از دایهٔ خواب ای صمد! (دفتر۶/۲۱۹ـ ۲۲۵)

مولانا در این مورد نیز دیدگاه متفاوتی دارد؛ خواب را دایه‌ای می‌داند که وظیفه‌اش بردن انسان به عالم فراخنای غیب و معنویت حق است و از این رو چنین خوابی توأم با غفلت نیست بلکه بی‌خویشی و بی‌اختیاری که در آن است همراه با معرفت و کسب تجارب روحانی است و اگر چه فرد به ظاهر خواب است اما در هندوستان دل و معیت حق سیر می‌کند.۴

۶ـ ۴ـ بیداری دیده و بیداری دل

عارف در اندیشهٔ مولانا در شب‌زنده‌داری‌های خود در تلاش برای رهایی از تعینات و رسیدن به عالم معناست و در پیکار با تعینات و زخارف دنیوی به مرحله‌ای می‌رسد که تعطیلی حواس ظاهری او بدون خوابیدن حاصل می‌شود. مفهوم «سهر» در گفتمان مثنوی سطوح و مدارج فوق را طی می‌کند و به این مرحله می‌رسد که بیداری چشم سَر با بیداری و آزادی دل و جان همراه می‌گردد.

ـ حس را بی‌خواب خواب اندر کند تا که غیبی‌ها ز جان سربر زند
هم به بیداری ببینی خواب‌ها هم زگردون برگشاید باب‌ها (دفتر۳/۱۸۳۶ـ ۱۸۳۵).
ـ خفتهٔ بیدار باید پیشِ ما تا به بیداری ببیند خواب‌ها (همان/۱۱۱۴).

مولوی در سیر تکاملی که از بیداری ارائه می‌کند بیدار دلی را ارزشمندتر می‌داند و شرح بیداری دل و توصیف احوال بیداران را در ظرفیّت هزاران مثنوی نمی‌داند. در داستان موسی و فرعون دو ساحر جوان که از پدر خود راز کار موسی را می‌پرسند و پدر آنان را به نزد موسی می‌فرستد و آن دو موسی را خفته در زیر درختی می‌یابند. چنین خوابی به قول حضرت علی (ع) خواب زیرکان است (حَبّذا نومٌ الأکیاس) مولانا در توصیف نوع خواب موسی می‌آورد:

ـ چون بیامد دید در خرمابُنان خفته‌ای کو بود بیدار جهان
بهر نازش بسته او دو چشم سر عرش و فرشش جمله در زیر نظر
ای بسا بیدار چشم خفته دل خود چه بیند دید اهل آب و گل
آنکه دل بیدار دارد چشم سر گر بخسبد برگشاید صد بصر
گر تو اهل دل نه‌ای بیدار باش طالب دل باش و در پیکار باش
ور دلت بیدار شد می‌خسب خوش نیست غایب ناظرت از هفت و شش
گفت پیغمبر که خسبد چشم من لیک کی خسبد دلم اندر وسن؟
شاه بیدارست حارس خفته گیر جان فدای خفتگان دل بصیر
وصف بیداریِ دل ای معنوی در نگنجد در هزاران مثنوی (دفتر۳/ ۱۲۲۱ ـ ۱۲۲۹)

در دفتر دوم مثنوی احوال شیخی بازگو می‌شود و در آن به بیداردلی شیخ در عین خوابیدن چشم سر اشاره شده است:

حالت من خواب را ماند گهی خواب پندارد مر آن را گمرهی
چشم من خفته، دلم بیدار دان شکل بیکار مرا بر کار دان
گفت پیغمبر که: «عَیناىَ تَنام لایَنامُ قَلبی عَن ربِّ الأنام»
چشم تو بیدار و دل خفته به خواب چشم من خفته، دلم در فتحِ باب (دفتر۲/۳۵۶۲ـ ۳۵۶۵).

مولانا خوابی که با بیداری دل باشد را مانند خواب اصحاب کهف ارزشمند می‌داند اگر اصحاب کهف بیدار می‌ماندند گرفتار فساد و تباهی حکومت دقیانوس می‌شدند در حقیقت خواب آنان باعث رستگاریشان

شد. در اندیشهٔ مولوی خوابی که همراه با دانش و معرفت نسبت به اسرار غیب باشد ارزشمند است (نَومٌ عَلی عِلمٍ خَیرٌ مِن صَلاهٔ عَلَی الجَهلِ یا نومٌ عالِم عبادهٔ). و در بیت «نام «کالانعام» کرد آن قوم را/ زآن که نسبت کو به یقظه نَوم را؟» به خوبی تفاوت جوهری بین خواب و بیداردلی را بیان کرده است (دفتر۴/۱۵۲۳).

ـ پس بخسبم، باشم از اصحاب کهف　　به ز دقیانوس، آن محبوسِ لهف
یَقظه‌شان مصروفِ دقیانوس بود　　خوابشان سرمایهٔ ناموس بود
خواب بیداری است چون با دانش است　　وایِ بیداری که که با نادان نشست (همان/۳۷ ـ۳۹).

توجه به این مؤلفه‌ها و انعکاس آنها در اشعار مولوی نشان می‌دهد که سهر و بیداری در گفتمان شعری مولانا در جهت گفتمان عارفانه و بینش تأویلی برجسته‌سازی شده است. الویت‌گذاریِ مولانا بر گریز از ریا و ظاهرگرایی و پرداختن به باطن و تعالیِ روحی است القای این مفاهیم و پیام‌ها در مثنوی مولوی اهمیّت نگرش تأویلی به مفاهیم عرفانی در نزد او را مشخص می‌کند.

دیدگاه مولانا در زمینهٔ سهر و بیداری اگر چه در ادامهٔ آثار شاعران بزرگی چون سنایی و عطار است ولی نوع نگرش او به خواستهٔ قلبیِ عارف در مسیر رسیدن به لامکان غیب و پیوستن به دنیای اسرار و معانی و معیت حق از لونی دیگر است و این امر به درستی مشخص می‌کند که واژه‌ها، تعابیر و گزاره‌ها معنای خود را بر اساس اندیشهٔ گویندگان و گفتمان ویژهٔ آنان کسب می‌کند و نظام معانیِ ویژه‌ای را مفصل‌بندی می‌کند (نک: تاجیک، ۱۳۷۹: ۶۸).

پی‌نوشت

۱ـ ریاضت در لغت به معنی تمرین و تعلیم اسب است و سپس در مورد ورزش‌های بدنی انسان به‌کار رفته است و در اصطلاح عرفا بازداشتن انسان از هواهای نفسانی و وادار کردن آن بر اطاعت امر پروردگار و رام کردن نفس سرکش تا به سمت بهیمیت و سبعیت سوق پیدا نکند و با ترویض و تربیت آن نفس امّاره از امّارهٔ بالسّوء بودن و تمرد رها شود (نک: یثربی، ۱۳۷۴: ۲۶۹ـ ۲۶۸).

۲ـ در باب فی ذکر ائمتهم من اتباعِ التابعین در ذکر احوال عبداله مبارک المروزی آمده است: «شبی از میان مستان برخاست... و اندر زیر دیوار معشوق بیستاد، و وی برآمد بر بام، تا بامداد هر دو در مشاهدهٔ یکدیگر بیستادند. عبداله چون بانک نماز بشنید پنداشت که نماز خفتن است. چون روز روشن شد، دانست که همه شب مستغرق جمال معشوق بوده است» (هجویری،۱۳۸۷: ۱۴۷).

۳ـ در این آیات نیز به موضوع سهر و شب‌زنده‌داری اشاره شده است: (۴۰/۵۰)، (۴۹/۵۲ـ ۴۹)، (۱۸/۵۱ـ ۱۸)، (۷/۳۷ـ ۱)، (۲۰/۷۳)، (۲۶/۷۶) (نک: خاتمی،۱۳۸۶: ۲۱۳۳ـ ۲۱۳۱).

۴ـ(سنایی نیز به‌طور گذرا به این اندیشه اشاره کرده است:

چو ز دقیانوس خود رستند هست اندر رقیم　　به ز بیداری شما خواب جوانمردان غار (سنایی،۱۳۸۸: ۱۸۹).)

نتیجه‌گیری

با بررسی اشعار سنایی، عطار و مولوی پیرامون سهر و بیداری دو گفتمان زاهدانه و عارفانه قابل شناسایی است. در اشعار هر سه شاعر این مفهوم انعکاس یافته است. به‌طور کلی نتایج حاصل از بررسی مفهوم «سهر» در اشعار سنایی، عطار و مولوی در جدول شمارهٔ۱ نشان داده شده است.

جدول شمارهٔ ۱: نتایج بررسی مفهوم « سهر» در اشعار سنایی، عطار و مثنوی مولوی

بررسی مفهوم سهر	اشعارسنایی	اشعار عطار	مثنوی مولوی
نوع بازتاب	ـ بازتابِ بیشتر در ساختار تک‌بیت	بازتابِ بیشتر در ساختار روایی حکایت‌ها	ـ بازتاب در تک‌بیت و ساختار روایی
معنای قاموسی و تأویلی	ـ معنای قاموسی و انعکاس کم‌رنگ در معنای تأویلی	ـ معنای قاموسی و معنای تأویلی	ـ توسع معنایی مفهوم سهر از معنای قاموسی به معانی تأویلی
کارکرد	ـ کارکرد تقابلی گفتمان‌ها	ـ کارکرد تقابلی گفتمان‌ها	ـ کارکرد تکاملی گفتمان‌ها نسبت به هم و صورت‌بندی گفتمان خاص مولوی در مثنوی
گفتمان	ـ گفتمان عارفانه و زاهدانه ـ ارائهٔ مجزای دو گفتمان	ـ گفتمان عارفانه و زاهدانه ـ ارائهٔ مجزای دو گفتمان	ـ گفتمان عارفانه و زاهدانه ـ تلفیق دو گفتمان

در اشعار سنایی رگه‌هایی از این دو گفتمان ارائه شده است. «سهر» در آثار منظوم عطار نیز در نظام روایی و حکایت‌ها بازتاب یافته است و تفاوت ماهوی و کیفی بین دو نظام گفتمانیِ زاهدانه و عارفانه از هم قابل تفکیک و مشاهده است و این نظام‌های مفهومی نبست به هم کارد تقابلی دارند. در گفتمان زاهدانه کمال فطری مترتب انسان کسب توشه آخرت و کمیت طاعت با اندیشهٔ سود و زیان برجسته‌سازی شده است. در گفتمان عارفانه این کمال در رسیدن به معرفت حق معنا می‌یابد و ریاضت عارف ریاضتی عمودی است.

در مثنوی اگرچه مولوی وام‌دار اندیشه‌های شاعران گذشته است امّا روش مولوی، بیان دقیق و ساختار و معارف صرف گذشتگان را برنمی‌تابد. در بینش عرفانی مولانا شب‌زنده‌داری از مقدمات تزکیهٔ باطنی است و سالک در طی مجاهدات شبانه آگاهی و بصیرتی کسب می‌کند که با وجود خواب بودن چشم سَر در عالم

معنا سیر می‌کند و سپس به مرتبه‌ای می‌رسد که بیداری سِر و سَر را همراه با هم دارد. در واقع نظام مفهومی عارفانه و زاهدانه در مثنوی تلفیق می‌شوند و کارکرد تکاملی می‌یابند. مولانا دستاوردی نو از این مفهوم را در مثنوی ارائه کرده است و همین صورت‌بندی خاص مولوی از «بیداری» مثنوی را در جایگاه برتری نشانده است.

کتابنامه

- قرآن کریم
- آقا گل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵)، تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ اوّل.
- امیری، ماهرخ (۱۳۸۳) «خواب و رؤیا در مثنوی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه گیلان
- بستانی، فؤاد افرام (۱۳۷۹) فرهنگ جدید عربی به فارسی ترجمهٔ منجدالطلاب، ترجمهٔ محمد بندرریگی، تهران: اسلامی، چاپ دوم.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹) گفتمان و تحلیل گفتمانی، تهران: فرهنگ گفتمانی.
- خاتمی، احمد (۱۳۸۶) فرهنگ موضوعی قرآن کریم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ چهارم.
- خرّمی، جواد (۱۳۸۵) «تهجد و شب‌زنده‌داری در سیرهٔ پیامبراکرم (ص)» مبلغان، شمارهٔ۷۷، صص ۲۰ـ ۲۸.
- روحانی‌نژاد، حسین (۱۳۸۸) مواجید عرفانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی، چاپ دوم.
- زمانی، کریم (۱۳۸۴) میناگرعشق: شرح موضوعیِ مثنوی معنوی، تهران: نشر نی، چاپ سوم.
- سجادی، جعفر(۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری، چاپ هفتم.
- سنایی، مجدودبن آدم(۱۳۸۸) دیوان سنایی غزنوی، به اهتمام مدرس رضوی، تهران: سنایی، چاپ هفتم.
- ـــــــــــ (۱۳۷۷) حدیقـهٔ الحقیقـهٔ و شریعـهٔ الطریقـهٔ، تصحیح محمد روشن، تهران: نگاه.
- صدری‌نیا، باقر و پوردرگاهی، ابراهیم، «زاهد، صوفی، عارف ، ولی»، زبان و ادب فارسی نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، ۲۰۹، سال ۵۲، بهار و تابستان ۱۳۸۸، صص۹۷ـ ۷۳.
- عباس‌نژاد، محسن و دیگران(۱۳۹۰) روان‌شناسی و علوم تربیتی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های قرآنی حوزه و دانشگاه، ج۱، چاپ دوم.
- عطار، فریدالدین(۱۳۸۸) اسرارنامه، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن، چاپ پنجم.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷ الف) الهی‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن، چاپ سوم.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷ ب) دیوان عطار، تهران: گلسار.
- ـــــــــــ (۱۳۴۵) مظهرالعجایب، تصحیح احمد خوشنویس، تهران: سنایی.

- ـــــــــــــــ (۱۳۸۴) منطق‌الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ دوم.
- قرشی، سید علی اکبر(۱۳۷۸) قاموس قرآن، ، تهران: دارالکتب الاسلامیه، ج ۳، چاپ هشتم.
- مجتبوی، سید جلال (۱۳۶۶) علم اخلاق اسلامی، ترجمهٔ جامع السعادات، حکمت، ج ۲، چاپ دوم.
- معین، محمد (۱۳۸۳) فرهنگ فارسی، تهران: امیرکبیر، چاپ بیست و یکم.
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۹) مثنوی، توضیحات محمد استعلامی، تهران: سخن، ۶ج، چاپ ششم.
- نصری، عبداله (۱۳۸۹) راز متن، تهران: سروش.
- واعظ کاشفی، ملاحسین(۱۳۸۶) لب لباب معنوی، مقدمه و تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: صراط.
- هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان (۱۳۸۷) کشف‌المحجوب، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش، چاپ چهارم.
- یثربی، یحیی(۱۳۷۴) فلسفهٔ عرفان، قم: دفتر تبلیغات اسلامی، چاپ سوم.

مجلس گویان عارف و بیان معارف (معرفت نفس ، روح ، دل و سرّ)

محمد حاجی آبادی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد آزادشهر

چکیده

کتاب های نثری که بزرگان تصوف در شرح مبادی و اصول عرفان و بیان احوال و مقامات سالکان طریقت به فارسی به رشته تحریر کشیده اند، از جمله ی مهم ترین آثار نثر فارسی به شمار می آید که از جذبه و حال خاصی برخوردار است. باید اشاره داشت که بخش عمده ای از نثرهای صوفیانه نثر های تعلیمی است که شامل تذکره ها، مکاتیب، مقالات، مجالس و غیر آن میشده است. از این میان، برپایی مجلس وعظ و به تعبیری "مجلس گویی" یکی از رسم‌های کهن و راهی برای فهم و تعلیم و تبلیغ اعتقادات دینی و عرفانی بوده است. درمجالس، گوینده سعی داشته عالی ترین اندیشه ها را به وسیله ساده ترین اشکال منطقی القاء کند. در این گونه آثار هدف اصلی گوینده یا نویسنده بیان اصول و مبانی عرفان، تعلیم اندیشه و آداب صوفیانه، بحث درباره ی احوال قلبی، نفس، روح و دل و خاطر و هواحس نفسانی،تجربه های روحانی، مشاهدات قلبی، حالات برخاسته از عشق و محبت نسبت به خداوند می باشد. از سویی دیگر عرفان، معرفتی مبتنی بر کشف و شهود و اشراق و درون بینی است. در مقاله ی پیش رو، نگارنده بر آن است که باب معارف را در چهار موضوع (معرفت نفس، روح، دل و سرّ) در نمونه هایی از مجالس وعظ و خطابه ی واعظان و مجلس گویان عارف موردبررسی قرار دهد و نگرش آنان را نسبت به این موضوعات تحلیل نماید .

کلیدواژه‌ها: مجلس گویی، وعظ، معرفت نفس، روح، دل، سرّ

مقدمه

در بیان مفاهیم دینی و عرفانی به این نکته باید اشاره کرد که نثر فارسی بر شعر تقدّم دارد هرچند که در شعر فارسی به طور پراکنده ابیاتی به چشم می خورد که نشان از تاثیر این گونه مفاهیم دارد، لیکن اولین شاعری که به طور جدی اندیشه های والای عرفانی را در شعر بکار گرفت، سنایی غزنوی است. بنابراین نثر فارسی چند دهه پیش از شعر در خدمت مفاهیم عرفانی بوده است. با توجه به این که آثار صوفیان متقدم از میان رفته است به طور قطع نمی توان داوری کرد که پیدایش اولین نثر های صوفیانه از چه روزگاری بوده است. اما کوشش های ابوسعید ابی الخیر در عمومی شدن تصوف در خراسان و تاکید او بر زبان فارسی در عرضه ی تعلیمات خویش، ذهن پژوهشگر را بر آن می دارد تا در مقوله ی نثرهای عرفانی او را پیشگام بداند، بویژه بر اساس اشاراتی که در کتاب احوال و سخنان ابو سعید ابی الخیر و اسرار التوحید شده است. (غلامرضایی،۱۳۸۸: ۶۰) کتاب های نثری که صوفیان در شرح مبادی و اصول تصوف و عرفان و بیان احوال و مقامات سالکان طریقت به فارسی به رشته تحریر کشیده اند، از جمله ی مهمترین آثار نثر فارسی به حساب می آید که از جذبه و حال و رونق و جلای خاصی برخوردار است. صوفیه بر اثر آمیزش و مصاحبت

با مردم و علاقه به ارشاد آنان، در مجالسی که ترتیب می دادند ویا در آثار منثور خود به فارسی روان و ساده سخن می گفتند و مطالب خود را همراه با حکایت ها، مثل ها و شاهد هایی ارائه می دادند تا بهتر بتوانند در خوانندگان وشنوندگان تاثیر بگذارند. نثر صوفیانه دارای سادگی و تازگی خاصی است که دارای بازتاب و گیرایی خاصی می باشد.کتاب های تعلیمی صوفیه، دارای نمونه های ممتازی به نثر فارسی است که علاوه بر جنبه های تعلیمی از لطایف تعبیرات ادبی نیز برخوردارند و لطف و جاذبه ای خاص دارند که حتی در مواردی ذوق و آهنگی شاعرانه پیدا می کنند. (رستگار فسایی، ۲۵۰:۱۳۸۰)باید گفت بخش عمده ای از نثر های صوفیانه، نثر های تعلیمی است که شامل تذکره ها، مقالات، مجالس، مکاتیب و... می شده است. آنان برای طرح و توضیح و تبیین مطالب و آرای خویش به شیوه هایی توسل و تمسک جسته اند که از آن میان، یکی شیوه ی مجلس گویی و مجالس نویسی بوده است.

مجلس گویی ومجلس گویان

مجلس به معنی محل نشستن است و مجالس به مکانی که محل مؤعظه و درس باشد. زمانی نیز مجلس را با کلمه " مقامه " مترادف دانسته اند و سپس همین عنوان، به خطبه و موعظه ای که در محلی ایراد می شد، اطلاق گشت، مانند " مقامات خطبا " و " مجالس قصاص " و نیز جماعتی را هم که در مجلس گرد هم می آمدند، " مقامه "می گفتند چنان که " مجلس " نیز می گفتند. (خطیبی، ۱۳۶۶: ۵۴۴) مجلس گویی کنایه از وعظ گفتن و وعظ کردن در مسجد و جز آن که بیشتر بر منبر بوده است. بنابراین مجلس را می توان نوعی سخنرانی مکتوب دانست که لحن گفتاری و خطابی توام با شعر و تمثیل و موعظه و پند، آن را از انواع دیگر نثر جدا می سازد. (رستگارفسایی،۱۳۸۰: ۲۵۰) بر پایی مجالس وعظ و به تعبیری " مجلس گویی " در ایران پس از اسلام یکی از رسم های کهن و راهی برای فهم و تعلیم و تبلیغ اعتقادات دینی و عرفانی بویژه برای عوام مردم متوسط شمرده می شده است. در جامعه ی قدیم ایران فرقه های اسلامی متعددی بوده اند و معمولا هر یک، مسجد و مدرسه های خاص خویش داشته اند و مجالس هر فرقه در مراکز مخصوص به آن فرقه تشکیل می شده است. متصوفه از روزگار عمومیت یافتن تصوف، در خانقاه های خود به مجالس وعظ و بحث می پرداختند. بنابراین مجالس وعظ در ادبیات دینی هر قوم مقامی ممتاز داشته است. در این مجالس گوینده سعی داشته عالی ترین اندیشه ها را به وسیله ساده ترین اشکال منطقی القاء کند و هر چه الهامات قلبی عالی تر و قیاسات خطابی ساده تر باشد. این سخنان بیشتر در دل می نشیند تا جایی که پاره ای از آن ها قرن ها باقی می ماند ودر جرگه ی آثار خالد ادبی قرار می گیرد. (زرین کوب، ۱۰۹:۱۳۶۴) علاوه واعظان و سخنوران مجالس می بایست از علوم شرعی زمانه خویش اطلاع کافی و تبحر وافی داشته باشند ودر کنار آن از زبان و بیانی شیوا و نیکو بر خوردار، تا بتوانند به نیکی مطلب مجلس خویش را در خور فهم مستمع و به مقتضای حال بیان کنند تا انبساط خاطر شنوندگان را فراهم سازند. در این جا بود واعظان و مجلس گویانی که در کار خویش مهارت فراوان می یافته و به شهرتی عظیم می رسیده اند، علاوه بر اقبال عموم مردم، صاحبان مکنت و قدرت نیز به آنان توجه می کرده اند. همین موضوع سبب می آمده است که از

میان طالبان علوم مدارس دینی، بسیاری به شغل وعظ گویی روی خوش نشان دهند. (غلامرضایی، ۳۱۲:۱۳۸۸) جالب این است که بسیاری از واعظان و مجلس گویان از عالمان و عارفان زمانه خویش بوده اند و از آنان تالیفات و تقریرات در خور و شایسته ای باقی مانده است که اکنون به اختصار به چند نمونه از آنان اشاره می شود: ابو سعید ابی الخیر یکی از مجلس گویان ماهر و زبر دست در ادب عرفانی فارسی است آن گونه که از اسرار التوحید بر می آید، مجالس ابو سعید را در زمان حیات او به همان گونه که در خانقاه یا در جمع القا می کرده است. عده ای می نوشته اند .شخصیت دیگر در عرصه مجلس گویی، پیر هرات، خواجه عبدالله انصاری است که می توان گفت: قلمرو آثار وی از وعظ و خطابه و تذکیر و تفسیر و حدیث و کلام تا اخلاق و عرفان و معارف الهی و بیان اسرار و تعالیم طریقت و ترجمه احوال و نقد اقوال مشایخ بسیار گسترده است. «در هر میدان از این میدان ها او را سواری توانا بر سمند سخن و آشنا با فنون ادب و قواعد بلاغت می یابیم که آگاهانه درتغییر و تحول شیوه های نثر می کوشد تا راه های نو فراروی آیندگان بگشاید»(مولایی،مقدمه رسایل،۳۳:۱۳۷۷) عبدالکریم شهرستانی نیز، آن سه سالی که در بغداد مقیم بوده در نظامیه وعظ می گفته است ودر این باره نزد عوام قبول بسیار یافته بود و یکی از کهن ترین نمونه های مجالس از آن اوست. در وعظ و تذکیر شهرت و توفیق او کم نظیر بود، او نه تنها واعظ مدرسه نظامیه بوده، بلکه در خراسان و خوارزم نیز مجلس می گفته است. اما درباره مجلس فارسی شهرستانی باید گفت که « بر خلاف مجالس سعدی و مولوی که غالبا متضمن معانی زهد و عرفان و سلوک است. مجلس شهرستانی بیشتر جنبه تحقیق دارد. » (زرین کوب، ۱۱۷:۱۳۸۳) احمد غزالی از واعظان چربدست زمان بوده است. او داستان سرایی لطیف و واعظی سخن آور بود. علاوه بر آن واعظی بود که به هنگام تحذیرش سنگ خارا می شکافت ودر مجالس تذکیرش لرزه بر اندام حاضران می افتاد. (همایی، ۲۹۸:۱۳۴۲) معروف ترین اثر غزالی به زبان عربی کتاب " مجالس " اوست. این کتاب تالیف غزالی نمی باشد بلکه تقریرات اوست در منبر خطابت یا مجالس درسش در بغداد که تعلیقه نویسان آن ها را یادداشت می کرده اند یا پرسش هایی که از او می شده است و او بطور شفاهی بیان داشته است. پدر مولوی، سلطان العلماء بهاء الدین محمد بن حسین خطیبی معروف به بهاء ولد از مشایخ صوفیه در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم کتابی بنام « معارف » دارد که مجموعه ای است از مجالس و مواعظ او که خود آن ها را نظم و ترتیب داده و بصورت کتاب در آورده است ودر آن حقایق عرفان و دین و تفاسیر و تاویلاتی از قرآن مجید با بیانی شیوا و دل انگیز مورد بحث قرار داده است. خداوندگار عرفان، مولوی، قبل از آشنایی با شمس تبریزی در مقام یک فقیه وواعظ بوده است. وعظ و بلاغت منبری از دیر باز در خانواده ی مولانا سنتی تربیتی و فکری محسوب می شده است. او در قونیه فقیه و مدرس و واعظی بلند آوازه بود. مجالس وعظ او نیز طالبان بسیار داشت و ازدحام مریدان مشتاق ، جلوه و شکوه خاصی بدان مجلس می داد. از مجالس وعظ او تنها نشانه ای که باقی است، " مجالس سبعه " اوست. علاوه بر آن، شیخ اجل، سعدی نیز پنج مجلس بسیار لطیف و دلپذیر دارد. مجالس پنجگانه او در توحید و

زهد و تحقیق است. از امثال و اشعار لطیف خالی نیست و حکایت عرفا و زهاد و سخنان مشایخ و اولیا این مجالس را زینت می بخشد. سعدی نیز خود در حکایاتی از کتاب " گلستان" به وعظ و مجلس گویی خویش اشارت دارد. جز واعظان و مجلس گویان اشاره شده، شخصیت هایی دیگری را مانند روزبهان بقلی شیرازی، ابوالقاسم قشیری، ابواسحاق کازرونی، رشید الدین میبدی،نجم الدین رازی، علاءالدوله سمنانی، عتیقی تبریزی و کسان دیگر را می توان بر شمرد.

مجالس نویسی

بخشی از آثار تعلیمی متصوفه را مقالات و مجالس آنان تشکیل داده است. از دیر باز میان مشایخ بزرگان تصوف مرسوم بوده است که در حلقه خواص، در پاسخ به مریدان یا دیگر پرسندگان و یا به مناسبت های مختلف، سخنانی ایراد می کرده و معمولا فردی یا افرادی آن هارا تحریر می کرده اند. مجموعه ای از این گونه سخنان باقی مانده است که معمولا به نام های معارف و مقالات و ملفوظات و مجالس معروف است .نمونه هایی از مجالس و معارف صوفیانه را شاگردان و مریدان آنان جمع آوری می کرده اند. از جمله ی آنان مجالس احمد غزالی در بغداد بوده است به زبان عربی که صاعد بن فارس اللبانی آن را جمع آوری کرده وبه رؤیت احمد غزالی در بغداد نیز رسانیده بود و آن مشتمل بر هشتاد و سه مجلس بوده است (غلامرضایی،۱۳۸۸: ۷۹) نیز به زبان فارسی مجالس ابوسعید ابی الخیر را می توان نام برد به همانگونه که شیخ آن را تقریر می کرده، عده ای می نوشته اند. دقت ناقلان این آثار و ضبط ثبت کنندگان این مجالس سبب شده است که در کتاب هایی چون اسرار التوحید، حتی عین عبارات و سخنان شیخ و حتی گفتگو ها و مباحث او با دیگران به همان نحو که در اصل بوده است، حفظ شود و ماثورات صوفیه و ارزش دقیق ادبی و هنری آن ها محفوظ بماند . (رستگار فسایی، ۲۵۱:۱۳۸۰) هم چنین مطالبی از مجالس وعظ شیخ ابواسحاق کازرونی در کتاب " فردوس المرشدیه " نقل شده است. یا چهل مجلس که گفتار های پراکنده علاء الدوله سمنانی است با بعضی از مریدانش که اقبال بن سابق السجستانی آن را جمع آوری کرده است. اما نمونه کامل مجالس، یکی مجالس سبعه مولاناست که احتمالا این مجالس را شخصیت هایی چون سلطان ولد فرزند مولوی و حسام الدین چلبی نوشته و سپس بازخوانی کرده اند و شاید آن ها را از نظر مولانا هم گذرانیده باشند. دیگر مجالس پنجگانه سعدی است، این مجالس را سعدی برای خود و شاگردانش نوشته که از آن مجالس تذکیر کنند و مجلس گویند (زرین کوب، ۱۰۹:۱۳۸۳) پس ملاحظه می شود که بعضی از این مجالس بوسیله ی مریدان و ارادتمندان مشایخ تصوف به رشته تحریر در آمده است و پاره ای دیگر خود مشایخ به تالیف آن همت گمارده اند. باید گفت که از انواع بازمانده نثر فارسی کتاب هایی است که در اصطلاح به آن " امالی " گویند که در این گونه آثار استاد مطالبی را تقریر می کند و شاگردان آن را می نویسند. استادان قدیم در محل درس، جلوس می کردند و شاگردان در اطراف آن ها با قلم و کاغذ می نشستند و آنچه را استادان می گفتند، می نوشتند. این نوع آثار هم در عربی و هم در زبان فارسی سابقه دارد. در ادب عربی امالی ابن درید، امالی ابن حاجب، امالی سید مرتضی ،امالی ابن حجر و امالی ابن الشجری از مشهورترین آن

هاست و در ادب پارسی آثاری چون معارف بهاء ولد، فیه ما فیه مولوی و طبقات الصوفیه خواجه عبدالله انصاری از همین راه فراهم آمده اند. (رستگار فسایی، ۲۶۴:۱۳۸۰) اینک باشناختی که از مجلس ومجلس گویی به دست داده شد،بحث«معارف»را درآثار موردمطالعه بانگاهی به موضوع معرفت بررسی می نماییم،

معرفت

بالاترین مقصد و مقصود صوفی معرفت حق و شناخت اوست تا از طریق ریاضت و مجاهدت و تهذیب و تزکیه نفس یا از راه صحبت و همنشینی با کاملان و بکار بستن مراتب ارشاد آنان، این معرفت و شناخت را بدست آورد. سالک معتقد است که تنها وسیله رسیدن به این هدف همین راه عرفان و طی درجات و مراحل طریقت است. هر طریق دیگری سد و حجاب و مانع است. باید گفت که: «همه مشایخ تصوّف در این موضوع متّفق اند که معرفت امری است عطایی و موهبتی که در صورت درست بودن مقدّمات سلوک به سالک روی می نماید و آن مقدّمات، متابعت عقل است به دلالت هدایت به معرفت. و این معرفت اوّل از معرفت نفس که همان خودشناسی است شروع می شود و سرانجام به معرفت حق یا خداشناسی منتهی می گردد و سعادت آدمی در همین معرفت دوّم یعنی خداشناسی است و بس و آن شناختن افعال و صفات خدای تعالی است. این معرفت در ابتدا به صورت علم الیقین است که به مرور به عین الیقین تبدیل می شود و ثمره آن محبّت است». (گوهرین، ۱۳۸۸،ج۹: ۳۱۴)

خواجه عبدالله معرفت را احاطه به عین چیز آن چنانکه آن است، تعریف کرده است. بر اساس این تعریف آن را به سه درجه تقسیم می کند. معرفت عامّه، معرفت عالم و معرفت خاصه. معرفت عامّه معرفت فطری است. معرفت رسمی را خواجه عبدالله معرفتی می داند که کافر و بیگانه هم در آن با دیگران انبازند. امّا معرفت حقیقتی یا معرفت خاصه معرفتی است از افق حقیقت و کمترین نتیجه ی این معرفت احوال و ولایات است که خداوند به دارنده آن عطا می کند. این معرفت عیان است نه معرفت بیان و شرط آن داشتن یقین درست و توکّل بر خداوند است. (مولایی، مقدّمه طبقات الصوفیه: نود ـ نودویک)علاوه بر آن، پیر هرات در صد میدان معرفت را بر سه درجه می داند: شناخت هستی و یکتایی، شناخت توانایی و دانایی و مهربانی و شناخت نیکوکاری و دوستداری و نیکویی. نیز عقیده دارد که معرفت «اوّل بنای اسلام است و دوّم بنای ایمان و سوّم بنای اخلاص». (خواجه عبدالله، رسایل،۱۳۷۷: ۳۱۴–۳۱۵)

در اندیشه ابوسعید ابوالخیرعارف کسی است که در صدد مبارزه با نفس امّاره اش برآمده و در جهت زدودن هواجس نفسانی گام برداشته است. از او دربارهٔ معرفت می پرسند. می گوید: «آنک کودکان ما می گویند، بینی پاک کن، پس حدیث ما کن!» (محمّدبن منوّر،۱۳۶۶: ۳۰۷) ابوسعید در این تفسیر خاص به یک مثل رایج اشارت دارد که می گوید: «بینی پاک کن» یعنی کودکانه نیندیش، زیرا در عالم عرفان، مردانگی در تهذیب نفس است.

استاد امام ابوالقاسم قشیری با نقلی حدیثی از حضرت رسول أکرم (ص) معرفت و شناخت حق را ستون دین برمی شمارد و رابطه بین عالم و عارف را این گونه تحلیل می نماید: معرفت علم است و از دیگر سو علم خود نوعی معرفت است. عالم،عارف است و عارف عالم. معرفت ویژگی کسانی است که به شناخت حق نایل شده‌اند. باید گفت که هر کسی براندازه استعداد و درک خویشتن به تعبیر و تفسیر معرفت می پردازد. (قشیری،۱۳۷۹: ۵۴۰-۵۴۱) و در جایی دیگر اشارت دارد که بی نیازی و فقر از نشانه های هوشیاری و صحو است در حالی که عارف از همه چیز محو است. (همان: ۵۴۳) روزبهان بقلی شیرازی، عشق و خوف را لازمه عرفان برمی شمارد و می گوید: «هر که عاشقتر عارفتر و هر که عارفتر خائف تر.» (روزبهان بقلی،۱۳۶۶: ۱۱۰) و در جایی دیگر گوید که نهایت عشق بدایت معرفت است به بیان دیگر، معرفت، عشق کمال یافته است. (همان: ۱۴۵)

بهاء ولد را نظر بر آن است که قوّه سمع و بصر انسانی از برای آن است که انسان به کمک آن دو به قوّه تشخیص و معرفت برسد تا کافر را از مؤمن باز شناسد. کار انسان به قوّه تشخیص گوش و دیده است که قدر و قیمت پیدا می کند و ارزش انسان به معرفت و محبّت و حضور اخلاص و تمییز است. (بهاء ولد،۱۳۸۲: ۱۰۶) عاشق صحّت و شهوت هرگز به معرفت نائل نمی آید ومرغ معرفت با پروبال عبادت و عشق است که می تواند به پرواز درآید. (همان: ۲۲۵)آه عارف ناشی از رؤیت جمال زیبایی الهی است. آه او فارغ از چونی و چگونگی واشک او نیز از بی چونی است. (همان: ۲۶)

نجم الدین رازی معرفت را به سه نوع معرفت عقلی، نظری و شهودی تقسیم می کند و هر یک از این سه نوع را ویژه انسانهایی برمی شمارد. او معتقد است که معرفت عقلی آن است که تمام انسانها در این نوع معرفت با هم شریکند و عامّه مردم را شامل می شود و در این شناخت کفر و دین هر دو پویان می باشند. (نجم رازی،۱۳۸۰: ۱۱۴)و معرفت نظری، خاص مردمانی است که طبق قوانین دستورات شرع قدم در طریقت معرفت نهاده اند و قصد زمینه‌سازی عالم حقیقت و معرفت شهودی را دارند.(همان: ۱۱۵-۱۱۶) و نوع سوّم ، معرفت شهودی است که راز آفرینش است و خلقت بر پایه آن استوار گشته است که: «و ما خلقتُ الجنّ و الاِنس الا لیَعبُدون» (همان: ۱۲۰)

در اندیشه مولانا نیل به مکارم اخلاقی و منوّر شدن چشم دل به انوار معرفت الهی مستلزم خالی شدن از خودی و رهایی یافتن از هواهای نفسانی است. امّا مجاهده با نفس که در عین حال مبارزه با طبیعت بشری و یا عادات ناشی از آن است البتّه دشواری بسیار دارد، چرا که سالک طریق می خواهد با خروج از منزلگاه نفس، خود را به قلّه شامخ کمال انسانی برساند و راهی را در پیش دارد که هم لغزشگاه های پرخطر در آن است و هم طی کردنش همّتی والا می طلبد.و اشارت مولانادر مجالس:

«گر پرده هستیت بسوزی به ریاضت　　بیرون شوی زین ورطه که این خلق در آن است
پنهان شوی از خویش و ز کونین بیکبار　　بردیده تو این سرّ آنگه بعیان است
این عالم نفی است، در اثبات توان دید　　سرگشته در این واقعه این خلق از آن است»

(مولوی،۱۳۷۲: ۷۸)

سعدی در بحث معرفت، به حدیث «من عرف نفسه فقد عرف ربّه» استناد می جوید و بر آن است که خودشناسی زمینه خداشناسی است. علاوه خویشتن شناسی نردبان بام معرفت الهی است. (سعدی،۱۳۸۱: ۹۷۱) مردان حق از آن جایی که شراب عشق الهی را نوشیده و پیوسته دلشان به آتش عشق حق گداخته اند، در زمره آشنایان درگاه حقند و بین آنان و حق هیچ بیگانگی نیست و هر چه هست یگانگی و آشنایی است. (همان: ۹۷۴) منزل عارفان دایره حیرت است. عارف در حال طواف به دور خود است برخلاف زاهدان که از منزلی به منزل دیگر طی طریق می کنند و با پشت سرگذاشتن منزلی، وارد منزل دیگر می گردند .به تعبیری سیر عارف، سیر انفسی است. (همان: ۹۸۳)

عارف را ابن الوقت خوانده اند، این وقت در واقع برای سالک حکم حیات را دارد و صوفی بدان و سرخوشی حاصل از آن،زنده و سرشار است. چون در آن وضع نه اندوه گذشته دارد و نه غم آینده و چنان به اوراد دل خویش مشغول است که همه غمها و همها را فراموش نموده است. ابواسحاق کازرونی در این باره گوید: «العارف ابن وقته، یعنی عارف فرزند وقت خویش باشد و از گرد وقت خود بدر نرود. عارفی را گفتند سخنی از این معنی بگوی. جواب داد که تا کسی بیابم. او را گفتند که می خواهی که باوی سخن گویی؟ گفت آن کسی که می خواهم که همّت وی ماضی و مستقبل نباشد بلکه همّت وی وقت وی باشد. آن وقتی که وی در آن ناپروا بود الصوفی لا ماضی له و لا مستقبل». (محمودبن عثمان،۱۳۳۳: ۶۵)

عتیقی تبریزی پیامبر أکرم(ص) را خواجه شهرستان علم و معرفت و مولا علی (ع) را صاحب ولایت شهرستان معرفت می خواندکه معرفت این خاصان در سایه دل کندن از دنیای مکّار و غدّار بوده است. (عتیقی، ۱۳۸۶: ۱۶۲)درفرجام این بحث ،رکن معرفت درچهار زیر شاخه ی معرفت نفس،روح،دل وسرّمورد تحلیل قرار می گیرد،

۱. معرفت نفس

موضوع نفس در تصوّف یکی از مسائل بسیار مهم است که سالک طریقت از شناختن آن و کیفیّت مبارزه با آن ناگزیر است و بیشتر وقت او در طریقت و سیر و سلوک صرف مبارزه با این دشمن پنهان ستیز می شود و اصولاً سلوک اساسش بر این مبارزه نهاده شده است. امّا همه صوفیان اعتقادشان بر این است که نفس منشأ صفات ذمیمه و معدن اخلاق سیئه است. دشمنی است دوست روی و حیلت و مکر او را نهایت نیست و دفع شر او کردن و او را مقهور گردانیدن مهمّترین کارهاست زیرا که او دشمن ترین دشمنان است و دشمنی او از شیاطین و دنیا و کفّار بیشتر است و از این جهت است که اوّلین فرمانی که در طریقت سالکان مبتدی داده می شود مبارزه با این دشمن نهانی است که در خود آدمی است و لشکر او روح حیوانی و بشریّت و طبیعت و شهوت و هوی است.

پیر هرات خواجه عبدالله چونان دیگر مشایخ تصوّف مبارزه با نفس را «جهاد اکبر» یا «غزای مهین» برمی شمارد و آن را بر جهاد اصغر که مبارزه با کفّار و مشرکان است، مقدّم می دارد. و می گوید: «کافر کش بسیار یابی امّا خویشتن کش اندک یابی، به تیغ نامرادی سر هوای نفس امّاره برداشتن غزای مهین است. نخست آن را که بر تو حق است بگذار آنگاه به کار دیگر می پرداز...» (خواجه عبدالله ، رسایل: ۱۶۳) علاوه، غالب شدن نفس و آرزوهای نفسانی باعث غبن انسان در دنیا و آخرت می گردد و او را نیز از طلب و جستجوی حق که مطلوب واقعی اوست، باز می دارد. «ای طالب گوش دار که مراد و هوای نفس بر تو غالب نگردد، دست مرادش بسته می دار و سر فضولش کوفته می دار، آلتش مده که دشمن است ترا ازین دولت طلبکاری بیندازد که مغبون دنیا و آخرت گرداند. » (همان:۱۰۲)

ابوسعیدابی الخیر بشدت در صدد مبارزه با نفس و آرزوهای نفسانی بوده است و در مجالس و اندرزهایش مخاطبانش را از صفت مذموم، میل به هوای نفسانی، برحذر می داشته است. در حقیقت می توان گفت که اساس تعلیمات پیر میهنه بر نفس کشی و تهذیب باطن استوار بوده است. او نفس را چون دشمن قهّاری معرّفی می کند که چنانچه انسان با مجاهده اش بر او غالب نشود، او انسان را مقهور خواهد ساخت و اینجاست که می گوید: « همه وحشت ها از نفس است، اگر تو او را نکشی او ترا بکشد و اگر تو او را قهر نکنی او تو را قهر کند و مغلوب خود کند». (محمّدبن منوّر:۲۸۹)

امام ابوالقاسم قشیری را اعتقاد بر این است، همین که سالک قدم در جادّه سیرو سلوک و طریقت نهاد از همان ابتدا باید عزم را جزم کرده باشد که به مجاهده ی نفس بپردازد. باید دانست که اصل مجاهده آن است که انسان نفس امّاره خویشتن را از آن چه آرزوی اوست، بازدارد . نفس امّاره را دو صفت بارز است. یکی شتافتن او به سوی شهوات و امیال نفسانی و دیگری سرپیچی او از عبادت و بندگی خداوندی است. «و بدانک اصل مجاهده خو بازکردن نفس است از آنچه دوست دارد...» (قشیری: ۱۴۸) و در جایی دیگر: «و بدانک هر که اندر بدایت صاحب مجاهده نباشد از این طریقت هیچ بوی نیاید (همان:۱۴۶) رمز واقعی اسلام در مخالفت با نفس امّاره است. مخالفت نفس همانگونه که اشارت رفت دست بداشتن از شهوتهای حرام است. زشتی و پلیدی خوی نفس است و حسادت یکی از آن زشتی هاست. «بدانک مخالفت نفس سر همه عبادتهاست. از پیری پرسیدند از اسلام گفت: نفس را بشمشیر مخالف بکش و بدانک چون جویندگان نفس پدیدار آیند روشنایی انس فرو شود.» (همان: ۲۲۵-۲۲۶)

روزبهان بقلی شیرازی، پستی و رذالت آدمیان را ناشی از تسلّط نفس امّاره بر دل و جان آنان می بیند و در عوض بر این باور است آنچه آنان را از آتش نفس امّاره می رهاند محبّت محبوب، الفت با وی و توسّل و تمسّک به شریعت محمّدی (ص) است. «امّا بهیمی، رذال خلق را باشد، اهل خمر و فساد و زهر و فسق و ارتکاب معاصی جز بتاثیر هوی نیست و از میان نفس امّاره باشد که بدان فتد... ». (روزبهان: ۱۵-۱۶) و در جایی دیگر اشارت دارد که دل به آتش عشق است که از خطرات نفسانی و شیطانی نجات می یابد و با قهر عشق است که نفس از مرتبه امّارگی خویش قدم در مرتبه مطمئنّگی می گذارد. «اعلم یا اخی، که چون جان

بعشق انسانی تربیت یافت و در سرّ عشق راسخ شد و دل به آتش عشق از خطرات نفسانی و شیطانی تهذیب یافت، نفس امّاره در تحت لگد قهر عشق مطمئنه گشت، عقل از منازل عشق آموختند، روح را مقام عشق را پیدا شد نفس حسّی و حیوانی رنگ معنی گرفت...» (همان:۹۹)

باور بهاءولد برآن است تا انسان به رشد نرسد و بالغ نشود بسیاری از تکالیف از او ساقط است، اما همین که به مرحله بلوغ رسید مکلّف و مأمور به انجام وظایفی می‌شود، از جمله وظایف مهمّی که بر دوش انسان بالغ نهاده شده است، جهاد با نفس است و در سایه چنین مجاهده ای است که انسان می تواند مزه و لذّت آخرت را درک نماید. در این باره دوستی و محبّت الله برگزیند تا تمام حالات و سکنات او پسندیده و الهی گردد. سلطان العلماء در این باره گوید: «آخر تو را وقت بلوغ جنگ و جدال نفرمودند و تکلیف نکردند تا مزه ها برداشتی و نان از مزه آخرت یافتی اکنون که بالغ شدی تکلیف که عین جنگ است و جهاد است با طبع و نفس ترا فرمودند تا بمزهٔ آخرت هم برسی تو همه مردوستی الله را باش تا همه حرکات تو پسندیده شود (بهاءولد: ۱۰۴-۱۰۵) در بهشت تن، مار نفس با خط و خال زیبایش با آدمی اظهار دوستی و همنشینی می کند و با وسوسه هایش قصد آن دارد که او را گمراه نماید. (همان:۸۰) عقل و نفس دو ناسازند و پیوسته بین آن دو تنازع و کشمکش است. عقل فرشته خواست و نفس شیطان صفت، عقل متواضع و نفس سرکش و متکبّر، سرای عقل بهشت وسرای نفس دوزخ است. (همان: ۸۱) دیو نفس که قاتل دل و جان است، قتلش به شمشیر جهاد، ریاضت و صبر میسّر و ممکن است. « با خود اندیشیدم که داروی این دیو نفس که دشمن جان من است در قتل اوست به تیغ جهاد و جوع و در آن صبر کردن است تا از دست وی رهیدن نه در هنر ورزیدن و خاطر تیز کردن و یکی جای خفتن و تنبل کردن است. » (همان: ۲۰۳)

نجم دایه علاوه بر دو نفس امّاره و مطمئنّه به دو نفس ملهمه و لوّامه نیز قایل است. ارزش و مقام نفس ملهمه در آن می داند که حضرت خداوندی بدان قسم یاد کرده و او به این تشریف الهی مشرّف گشته است « ونفس ما سوّیها فالهما فجورها و تقویها » (نجم رازی: ۳۵۹) علاوه قوه تشخیص و تمیز انسان به نفس ملهمه است که بدان سره از ناسره و حق را از باطل ممتاز می سازد (همان: ۳۶۴) همچنین نفس ملهمه باعث تابش نور الهی بر دل مومن می شود واز آن پس به نور خدا همه چیز وهمه کس را می بیند ودیده اش حق بین می گردد. «ونهایت مقام مهلمگی آن است که نور حق در دل متمکّن شود تا بهرچه نگرد بنور حق نگرد که (المؤمن ینظر بنورالله) (همان: ۳۶۶-۳۶۷)و ارزش نفس لوّامه به آن است که حضرت حق نیز بدان قسم یاد کرده است. «اینجا نفس لوّامه محل قسم حضرت خداوندی گردد که (لا اقسم بیوم القیامه و لا اقسم بالنفس اللوّامه).» (همان: ۳۵۸) باری «کمال سعادت آدمی در تزکیت نفس است و کمال شقاوت او در فرو گذاشت نفس است بر مقتضای طبع» (همان: ۱۷۳)

در اندیشه مولانا نیز مجاهده با نفس شرط اصلی نیل به کمال و اوّلین قدم سلوک در راه حق محسوب می شودو بی شک انسان مادامی که با التزام ریاضت به تزکیه نفس و جلوگیری از کید و مکر آن توفیق نیاید،

در مرحله حیات حیوانی باقی می ماند. جلال الدّین رومی در مجلس دوّم ماجرای نامه سلیمان را به بلقیس نقل می کند و از رسالت هدهد سخن می گوید و در نهایت به روشنی پرده از روی تمثیل برمی دارد و در تاویلش می گوید که: سلیمان خداست و بلقیس نفس امّاره و هدهد عقل که هر لحظه از سوی خدا بر سینه بلقیس (نفس امّاره) منقار می کوبد تا یاد خدا را در آن زنده گرداند. «ای دوستان من مراد من از سیلمان حضرت حق است و مراد از بلقیس نفس امّاره و مراد از هدهد عقل است که در گوشه سرای بلقیس نفس هر لحظه منقار اندیشه ای در سینه بلقیس می زند و این بلقیس نفس را از خواب بیدار می کند و نامه بر او عرض می کند.» (مولوی: ۷۳) در هر حال ،تنها نام مبارک خداست که می تواند رهاننده کسانی چون بلقیس که در چنگال نفس امّاره خویشتن گرفتار آمده‌اند از فریب و تلبیس ابلیس نفس باشد «هدهد را پیک ساخت به رسولی از حضرت خویش به ولایت آن گمراهان فرستاد تا آن منقطعان بادیه تهمت را به نور مشعله هدایت از ظلمت ضلالت برهاند و بلقیس را از دست تلبیس ابلیس به صحرای تحقیق و تقدیس آرد. » (همان:۷۲)

در اندیشه سعدی مجاهده نفس در ترک خودبینی است. «ندا آمد که بایزید هنوز تویی تو همراه تست اگر خواهی که بما رسی دع نفسک و تعال. خود را بر در بگذار و در آی.» (سعدی: ۹۷۵)

شیخ ابواسحاق کازرونی، اطاعت از اوامر حق و مخالفت با هوای نفس مایه نجات و رهایی انسان از رسوایی در برابر حق و خلق می داند و مایه رستگاری و جاودانی. (محمودبن عثمان: ۱۳۴–۱۳۵)در سایه مجاهده نفس و مخالفت با آن است که می توان پادشاه نفس را از تخت سلطنت به زیر کشید و به جای آن پادشاه روح را بر تخت فرماندهی نشاند تا نفس را مطیع خویش سازد. «این خود واقعه مبتدیان سلوک باشد. چون سالکان به سلوک مشغول شوند و به خلاف نفس قدم زدن آغاز کنند. سلطان هوا که بر کرسی خلیفه روح نشسته است دعوی خدایی آغاز کرده که: (افرایت من اتخذ آلهه هواه) عبارتی از آنست بترسد و در وقت غلبه روح بر هوا سالک بیند که سلطان هوا از کرسی خلافت که به غلبه نفس به ظلم وتعدی از روح گرفته است فرود آید و روح را بر جای خود بنشاند...» (امیر اقبال سیستانی،۱۳۷۹: ۱۴۵–۱۴۶)

۲. معرفت روح

دربارهٔ روح تعاریف مختلفی ارائه شده است که هر یک از آنها جامع و مانع نیست از جمله: روح عبارت بود از اعیانی لطیف که مودع است در کالبد کثیف. یا روح آن قوّه ناطقه است که سخن گفتن و تمیز میان اشیاء و تذکّر و تفکّر و تدبّر ومانند آن از صفات آن است. یا روح لطیفه ای است ربّانی دارای هفت صفت: نورانیت و محبّت و علم و حلم و انس و بقاء و حیات و صفات دیگر ، و دربارهٔ کیفیّت آن آورده اند که روح آن زندگی است که تن بدان زنده است. یا روح نوری است از انوار الهی یا حیاتی است از حیات خدای تعالی. برای روح انواعی برشمرده اند: روح اضافی، روح اعظم، روح اللقاء، روح القدس، روح انسانی، روح حیوانی، روح قدسی، روح معدنی یا جمادی، روح نباتی، روح قدیم، روح ناطقه و روح نفسانی. (گوهرین، ج ۶: ۱۱۷–۱۱۸) در اندیشه ابوسعیدابی الخیر چون بشریّت آینه ربوبیّت است. نظر حق به آدمی ویژه است،

آفرینش همه عالم را امری بسنده بوده است ولی نوبت به آدم که رسید از امر درگذشت و فرمود (خلقت بیدی ۷۵/سی و هشت) و روح را نفخه خویش خوانده است. گفت «و نفخت فیه من روحی ۲۹/پانزده). (محمّدبن منوّر: ۳۱۳) این مطلب از جهتی به ارزش روح و از جهتی دیگر به مقام و منزلت انسان اشارت دارد.

استاد ابوالقاسم قشیری، انسان را مرکّب از روح و جسم می داند که خداوند این دو را به تسخیر یکدیگر در آورده است که ثواب و عقاب و حشر بینند، از سویی دیگر روح آفریده حق است و قدیم نیست. علاوه قشیری سرّ و روح را لطیفه ای الهی برمی شمارد. او روح را محل محبّت و دل را جای معرفت و در این میان روح را شریف تر از دل قلمداد می کند. (قشیری: ۱۳۴)

مؤلّف «عبهرالعاشقین» بر این باور است که حق تعالی ارواح و اشباح و اخلاق متفاوتی را خلق کرده است که هر یک از آنها اطواری دارد و می تواند منشأ فعل خاصّی باشد. او ارواح را به ارواح قدسی، جلالی، جمالی و ربّانی، روحانی و هوایی تقسیم می کند که ارواح روحانی و ملکوتی منشأ افعال مطهّر و ارواح هوایی و نفسانی محل صدور اخلاق ذمیمه است. (روزبهان: ۹۴) علاوه روزبهان برای روح دو حالت برمی شمارد: یکی حالت حرکت که در این حالت به تعظیم پروردگار، خشیت الله و عشق و محبّت الهی می پردازد. دیگر حالت سکون است که در این مقام روح از دل سالک نفی دل مشغولی ها و تعلّقات و وابستگی های دنیایی می کند. «اکنون خود را گفتیم که روح تو دو حالت دارد یکی حرکت و یکی سکون چون در حرکت آید حرکت وی را در تعظیم الله و یا در خشیت الله و یا در عشق و محبّت الله عمل دهد و چون مانده شود ساکنش دار یعنی مشغولیها از وی نفی می کن هر بار که خواهد متعلّق شود بچیزی یا چیزی بوی آن علقه را نفی می کن تا عجب بینی و استراحت یابی. » (همان:۲۳۴) و در جایی دیگر حالات روح را به گونه ای دیگر برمی شمارد که تا حدودی همان مفاهیم را در بر دارد، روحی که گرایش به باطل دارد، ملازمش بدی و ناخوشی است و روحی که معتقد به نیکویی است که با خوشی هم منزل است. (همان:۳۳۰) در نگاه او روح اوّل، کوهسار عقول ربّانی در جهان روحانی است، پیشرویش نور غیب است و می تواند مربّی دل باشد و او را صاحب اخلاق و مقام و احوال گرداند. (همان:۹۰)علاوه روح به واسطه شراب ربّانی صاحب معارف و مدارج می شود. (همان:۸۱)

در اندیشه بهاء ولد روح را حالاتی است و به واسطه تضاد و دو گانگی که بین ارواح وجود دارد تمام این حالات در یکی از آنها جمع نگردد. جایی روح مورد احترام و حرمت قرارمی گیرد و جایی دیگر بر روح رحم آورده می شود. زمانی با روح در می آمیزند و گاهی بر روح عطا می شود. (بهاء ولد: ۳۵۷)گرایش آدمی به تاریکی و ظلمت امری فطری است. امّا همنشینی و مصاحبت با حق و مردان حق بیشتر با روح و دل است. «امّا آدمی تاریکی طلب است هر کجا که تاریکی و شکالی است بنزد آن می رود و با آن صحبت می دارد چنانک صحبت من بیشتر با دلست و با روحست.» (همان:۸۲) باری تمام ارواح متعلّق به روح پاک الهی

است. همه از اوست و به سوی اوست و تمام بی قراری و سکون آنان از روح پاک است. «و میدیدم که همه روحها همین جزو لایتجزی بیش نیستند و همه پرّان شده‌اند و بر الله می نشیند و از الله میخزند و از الله می پرند...» (همان:۴)

باید اشاره داشت که خلق و آفرینش روح قبل از اجسام و اجساد بوده است . منشأ و مبدأ کل مخلوقات روح و از این میان روح پاک محمّدی (ص) منشأ ارواح انسانی است. نجم رازی در این باره می نویسد: «بدانک که مبدأ مخلوقات و موجودات ارواح انسانی بود و مبدأ ارواح انسانی روح پاک محمّدی بود. علیه الصلوه و السّلام چنانک فرمود (اوّل ما خلق الله تعالی روحی) و در روایتی دیگر (نوری). چون خواجه علیه الصلوه و السّلام زبده و خلاصه موجودات و ثمره شجره کائنات بود که (لولاک لما خلقت الا فلاک). مبدأ موجودات هم او آمد و جز چنین نباید که باشد زیرا که آفرینش بر مثال شجره ای است و خواجه علیه الصلوه والسّلام ثمره آن شجره و شجره به حقیقت از تخم ثمره باشد پس حق تعالی چون موجودات خواست آفرید اوّل نور روح محمّدی را از پرتو نور احدیّت پدیدآورد.چنانک خواجه علیه الصلوه والسّلام خبرمی دهد(انا من الله والمومنون مِنّی).»(نجم رازی:۳۷-۳۸)

در اندیشه مولانا، زندگی و حیات واقعی بعد از مرگ است که روح مجرّد در نزد پروردگارش گواراترین شراب روحانی را نوش می کند و شادی و مستی او در آن سرای است. «روح را، میان ارواح در آن مجلس که ارواح مجرّد شده، راح ارتیاح می نوشند، بی دست قدح می گیرند و بی لب و دهان در می آشامند، بی سر، سراندازی می کنند وبی پای، پای می کوبند که: (و لا تحسبن الذین قتلوا فی سبیل الله امواتاً بل احیاءٌ عندَ ربّهِم) شرح حال ارواح می فرماید که آن روحانیان در چه راحتند: (یرزقون فرحین) یعنی می خورند و می آشامند، بی تن و بی معده و بی لب و بی دهان...» (مولوی: ۳۹)

سعدی، روح را عنایتی می داند از جانب پروردگار که شامل حال انسان گشته است و همین عنایت رساننده او به مبدأ هستی اش می باشد و بی دلیل نگفته اند که فاصله انسان تا خدایش یک گام بیش نیست. «عنایت او ترا بخود رسانیده است زیرا که درون تو گوهری تعبیه است که از آن عبارت اینست و نفخت فیه من روحی. مثال این آنست که مرغی را تیری زدند. مرغ باز پس نگریست و با زبان حال با تیر گفت تو بمن چون رسیدی گفت از تو چیزی در ما تعبیه کرده اند که آن ما را در تو رساند. هم تویی که ما را بخود رسانیدی که این تعبیه در نهاد ما نهادی عرفت ربّی بربّی و لولا ربّی لَما عَرفتُ رَبّی.» (سعدی: ۹۸۳) آفرینش ارواح سالها پیش از خلقت اشباح بوده است و پروردگار با علم قدیمش می داند که هر روح به کدام قالب می پیوندد و هر روحی قبل از پیوستن به بدنها به صورتها و بندگان خاصّی بر بندگان حق تمثّل می یابند و از آنان بلاها را دفع می نمایند. «نمی بینی که جبرئیل علیه السّلام به شکل مردی تمثّل کرد و به نزدیک مریم درآمد چنانکه نص قرانست (فتمثّل لها بشراً سویا) و گاه بصورت دحیه کلبی تمثّل کردی و به نزد رسول خدا صلی علی و آله و سلم آمدی...» (امیراقبال سیستانی: ۱۲۱) و اشارت عتیقی تبریزی در این باره: «خواجه روح بود و بلال شب قدر. احوال روح از شب قدر باید پرسیدن. خواجه ماه بود و ما همچو ستارگان که (اصحابی

کالنجوم بایّهم اقتدیتم، اهتدیتم)و بلال شب بود، احوال ماه از شب باید پرسیدن. خواجه روح عالم بود که (لولاک لما خلقت الافلاک) و بلال سویدای دل بود». (عتیقی، ۱۳۸۶:۱۶۱)

۳. معرفت دل

در« مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه» دربارۀ دل چنین آمده است: « اکنون بدان که مراد از دل به زبان اشارت آن نقطه است که دایره وجود از او در حرکت آمده و بدو کمال یافت و سرّ ازل و ابد در او به هم پیوست و مبتدای نظر در وی به منتهای بصر رسید و جمال وجلال وجه باقی بر او متجلّی شد... وجود او به عشق قائم است و وجود عشق بدو. و دل در وجود انسان بر مثال عرش رحمان است. عرش قلب اکبر است در عالم کبیر و قلب عرش اصغر است در عالم صغیر.... و رسول علیه الصلوه والسّلام گفته است دل چهار است: اوّل دلی پاک روشن که در وی چراغی افروخته بود و آن دل مؤمن است. دوّم دلی سیاه سرنگون و آن دل کافراست. سوّم دلی معلّق متردّد میان کفر و ایمان و آن دل منافق است. چهارم دلی مصفّح ذووجیهن که وجهی از او محل ایمان بود و دیگر محل نفاق.» (عزالدین کاشانی، ۱۳۸۹: ۲۴۰-۲۴۱)

باید گفت که: «دل انسانی مظهر حضرت الوهیّت است و بحسب قابلیّت و استعدادی که دارد آینه شئونات غیر متناهیه الهیّه گشته، فرمود که:

بدان خردی که آمد حبّه دل خداوند دو عالم راست منزل»(لاهیجی، ۱۰۳:۱۳۸۸)

پس دل و قلب رکن اعظم و اساس و پایه تصوّف است و تنها وسیله معرفت و شناخت به شمار می رود. در نگاه پیر هرات، دل تماشاگاه قدسیان ملاء اعلی و تجلّی گاه حضرت حق است. جایگاه غرس و کشت شجره طیّبه ای بنام «لا اله الا الله» است که در کنارش درختانی چون صدق و محبّت و اخلاص در حال رویش هستند. چنین درختانی که خلق زمین و آسمان به آرامی در سایه آن می آسایند و باران برکت و رحمت الهی بر آنان می بارد و به یقین باران رزق و روزی به برکت دلهای مطهر و مهذّب است. (خواجه عبدالله ،رسایل: ۱۴) تنها انسان نباید به پرورش جسم و فربهی آن بیندیشد بلکه باید دل را نیز بپروراند و آن را از خار و خسک غفلت برهاند. تا با نیکان در دارالقرار محشور گردد و در اعمال نیک نیزنباید اهمال وسستی روا داشت.(همان: ۴۵) در نظر پیر میهنه، دل دلیل و راهنمای انسان است البتّه دلی که مملو از اسرار الهی باشد، نه دلی که اشغال دنیوی و نفسانی بر روی آن پرده ای ازغفلت کشیده باشد. عارف حقیقی دلش را از تمام کدورات و مشغله های نفسانی پاک و آن را جلوه گاه حضرت حق ساخته است. چنین شخصی در همه‌جا پرتو جمال الهی را نظاره گر است و از رهگذر قلبی پاک پیوسته فضل و عنایت الهی را در می یابد. «قیمهٔ کل امرءٍ قَلبه و عاقبه کل امرءٍ قلبه والقلب ناظرٌ بالفضل والرحمه.» (محمّدبن منوّر: ۳۰۹) و در جایی دیگر نام دانشمند و خردمند را برکسی می نهد که مصلحت امور را بر اساس قضاوت دل می سنجد. (همان: ۲۴۶) و باید گفت هر چه آینه دل انسان مصفّاتر باشد، تجلّی حق بر آن مهیاتر خواهد بود. به همین منظور از

شیخ سؤال کردند که ای شیخ در نماز دست بر کجا بنهیم؟ شیخ ما گفت: «دست بر دل و دل بر حق جلّ‌جلاله.» (همان:۲۸۷)

قشیری، دل را جایگاه خشوع می داند و بر آن است که خشوع دل، خشوع دیگر اعضاء و جوارح انسانی را به دنبال خواهد داشت و می گوید: « و اتفّاق کرده اند که محل خشوع دلست و کسی را دیدند خویشتن را فراهم کشیده و شکسته و سر زانوها از سر برگذاشته. او را گفتند یا فلان خشوع اندر دل بود نه اندر سر زانو. و پیامبر صلی الله علیه و سلم یکی را دید که اندر نماز با موی و روی بازی همی کرد گفت اگر دل تو خاشع بودی اندامهای تو نیز خاشع بودی.» (قشیری:۲۱۷–۲۱۸)

روزبهان بقلی شیرازی بر این باور است همین که آیینه دل از تیرگیهای معاصی و کدورات پاک شد، جمال حسن الهی در آیینه دل آشکار خواهد گشت. چنین دلی نور خویشتن را از منبع لایزال نور الهی کسب خواهد کرد. (روزبهان: ۴۸) دل محل شوق ربّانی است اگر به خوشی و لذّت طبیعت و عالم مادّی دل خوش کند، درِ دوزخ شهوت بر رویش گشاده و در آتش غیرت الهی سوخته خواهد شد. (همان:۹۷–۹۸)مراقبه دل و بریدن از اثقال و اشغال دنیوی، طیران در فضای عالم قدس را برای انسان به ارمغان خواهد آورد و مرغ عشق با مرغ انس هم قفس خواهد شد. (همان: ۱۰۶–۱۰۷) علاوه درک و دریافت هر کس به پاکی و صافی دل اوست. بندگان خاص حق از محبّتی خاص برخوردارند و به دنبال این محبّت خاص، مشاهده جمال الهی است و در اینجاست که می توان قدم در منازل الهی نهاد و در هر منزلی از محبّتی خاص برخوردار گشت. محبّت هم ناشی از مشاهده جمال و زیبایی یار است. (همان:۱۳۳)

بهاء ولد دل را کرسی و تخت پروردگار به شمار می آورد و از سویی دیگر آن را فرمانده دیگر اعضاء و جوارح انسانی معرّفی می نماید و در این باره می نویسد: «سریر و کرسی الله دلست، سریر تخت باشد از آنک فرمانها از تخت دل بجوارح می رسد...» (بهاء ولد: ۲۵۹) طاعت و عبادت سبب رقّت دل و آرامش آن می گردد و پروردگار با استغفارش معاصی را از دلها می زداید و دلهای سیاه را با لطفش سپید می گرداند. (همان:۴۲۰) پروردگار با لطف و عنایت خویش از درون کالبد خاکی و پوسیده انسان، دلی لطیف و سپید برون آورد که همه کارها به اوست. مغز همه اعضاء دل است. جسم را باید به مجاهده واداشت که خداوند خریدار دل و جان است. (همان: ۳۹–۴۰) دلی که به مرحله یقین رسیده و به خداوند ایمان آورده است. هرگز نباید به چیز و کسی دیگر جز درگاه الهی متمایل شود. او باید تمام حاجات خویش را از درگاه پروردگار بخواهد و به سبب برگشت از خدا، پیوسته از او آمرزش بطلبد. (همان: ۸۷)

دل زمینه انس و الفت عاشق نسبت به معشوق است. از سویی دل حلقه اتّصال عاشق و معشوق و از جانب دیگر زمینه‌ساز عشق و معرفت می باشد. «ولیکن جان دل را در مقام صفا از نور محبّت دلی دیگر هست که دل هر آدمی را نیست چنانک فرمود: (انّ فی ذلک ذکری لمن کان له قلبٌ) یعنی آن کس را که دل باشد او را با خدای انس باشد. هرکس را دل اثبات نفرمود، دل حقیقی می خواهد که ما آن را دل و جان می خوانیم، چنانک گفته‌اند، بیت:

سرنشتر عشق بر رگ روح زدند یک قطره فرو چکید و نامش دل شد (نجم رازی:۱۹۲)

علاوه نجم رازی برای دل اطواری بر می شمارد، طور اوّل دل ،صدر است که معدن اسلام است. طور دوّم، قلب که معدن ایمان و ایقان است. طور سوّم دل، شغاف که جایگاه عشق و محبّت و انس است. طور چهارم، فواد که محل مشاهده حضرت حق است. طور پنجم دل، حبّه القلب که جایگاه محبّت حضرت خداوندی و ویژه مقرّبان است. طور ششم، سویداء که معدن مکاشفات غیبی و مخزن اسرار الهی است و بالأخره طور هفتم دل، مهجه القلب خوانده شده است که محل تجلّی صفات الوهیّت است. (همان:۱۹۵-۱۹۷) باری دل آیینه تمام نمای حضرت حق است و جملگی صفات حق بر آن تجلّی می یابد و دنیا و آخرت در حکم پوششی برای آینه دل می باشد و باید دانست که در سایه دل است که انسان می تواند سیری آفاقی و انفسی داشته باشد.

«مقصود وجود انس و جان آیینه است منظور نظر در دو جهان آیینه است

دل آیینه جمال شاهنشاهی است وین هر دو جهان غلاف آن آیینه است»(همان:۳)

مولانا بر این نظر است که هوی و شهوت حجابی است که مانع از تجلّی یار بر آینه دل می شود و به یقین هر چه آینه دل پاکتر باشد. چنین دلی برای پذیرش حضرت حق مهیاتر خواهد بود. «چون تو به حکم هوی وشهوت در پوست اندر می روی، او نیز در حجاب می رود. می گویی: عروس معنی، ای مطلوب عالم، ای صورت عینی، ای کمال بی عیبی! جمال نمودی، باز چرا در حجاب رفتی؟ اوجواب می گوید: زیرا که تو درحجاب هوی و شهوت رفتی.»(مولوی: ۲۷)همچنین مولوی در مجلس پنجم با آوردن حدیث « العلم حیوه القلوب و العمل کفّاره الذنوب» به تحلیل و تفسیر علم می پردازد او علم را مایه حیات و عمل صالح را باعث پاکی اعمال بد برمی شمارد. امّا علم واقعی که ورای ظن و وهم اهل ظاهرست و عارفان با پروبال آن به اوج مراتب یقین پرواز می کنند، وقتی حاصل می آید که انسان خود را از اوصاف جسمانی خالی و صافی کند و در ریاضت و مجاهده آینه بی زنگ شود. این همان علمی است که انبیاء از طریق وحی با اسرار اسماء و حقایق اشیاء مربوط می دارد. علم و دانش توأم با معرفت به انسان زندگانی جاودان می بخشد و بهترین سرمایه زندگانی اوست و به تبع آن دل را از افسردگی و غفلت می رهاند. «زیرا علم آگاهی دل است، آگاهی زندگی است، بی آگاهی مردگی است. چون دست تو بی خبر شود از سرما و گرما خبر ندارد و از زخم خبر ندارد، گویی که: دستم مرده است.» (همان:۱۰۰) سرکشی و تمرّد از فرمان الهی، ظلمت و تاریکی آیینه دل را به دنبال دارد و فرمانبرداری او، اخلاص و صفا را به ارمغان آرد و سعدی می گوید: « این نتیجه فرمانبرداریست تا قیمت اوقات عزیزبدانی و بخیره ضایع نگردانی که ترک فرمان تاریکی آرد و در آیینه تاریک چیزی توان دید.

سعدی حجاب نیست تو آیینه پاک دار زنگار خورده چون بنماید جمال دوست»(سعدی: ۹۷۱-۹۷۲)

فراموشی و رسوایی نتیجه بریدن دل از خداست. «ای یاری که هرگز یار خود را یاد نیاری این فراموشی تا کی؟ ای که با هر کس بر ساخته ای این رسوایی تا کی؟ » (همان: ۹۷۴)

در اندیشه علاء الدوله سمنانی، بنده مؤمن به سبب اعتقاد و ایمان راسخی که نسبت به حق دارد. دلش همیشه مشغول خداست و هیچ حجاب و مانعی او را از یاد و ذکر حق غافل نمی سازد. (امیراقبال سیستانی ۱۴۷:)

در نگاه عتیقی ارزش و اعتبار انسان به دل است و پشتیبان دل انسان، قدرت و تأیید الهی است.وگذشته ازآن نیّت مؤمن به دل است و عملش متعلّق به أرکان و جوارح اوست. آنچه به دل تعلّق دارد، فعل حق است و این رازی است که فقط حق از آن آگاهست. «اکنون مقوّی او اصابع خدای تعالی است که (قلب المؤمن بین اصبعین من اصابع الرحمان) پس بنابراین است که چیزی را که سماوات و ارض و جبال تحمّل نتوانستند کردن، او تحمّل کرد پس نیّت مؤمن بهتر باشد از عمل او... » (عتیقی، ۱۷۷:۱۳۸۵)

۴. معرفت سرّ

سرّ در اصطلاح لطیفه ای است که در دل به ودیعه نهاده شده است مثل روح در بدن. بزرگان گفته اند هرگاه روح از کدورت نفسانی خلاص شود و صفا و زدودگی یابد و به مقام قرب رسد آن صفا و زدودگی را سرّ نامند و دل هم که تابع روح است به پیروی از روح دارای این صفا وصفت آن می گردد که آن صفت را سرّ گویند. گروهی در تعریف سرّ آورده اند که : عبارت است از حالت مناجات دل با نظر الهی و به وسیلهٔ نور معرفت. و در نظر شان سرّ محل مشاهده است و دل محل معرفت و روح محل محبّت. (گوهرین،ج ۶: ۲۳۳) به این نکته باید اشاره کرد آنچه از طریق کشف و شهود قلبی بر دل عارف فرود می آید، از نوع محسوسات نیست، چون انسان، وجودی حسّی دارد، در بیان آن ها، بناچار از محسوسات یاری می گیرد و از آنجا که ألفاظ از نوع محسوسات است، گنجانیدن این گونه معانی و تجربیّات روحانی در قالب ألفاظ عبارات کاری است بس دشوار. به همین علّت است که عارفان پیوسته از تنگنای حروف و کلمات گله می کنند. بنابراین زبان عارفان، زبانی است با مفاهیمی خاص و واژه ها و تعبیراتی خاص که آنان خود آن را «زبان اشارت» نامیده اند. مفاهیم خاصّی که از ذهن عارف می تراود مفاهیمی است که یا در خواب وی را دست می دهد یا در حالتی میان خواب و بیداری و یا در بیداری و به عبارت دیگر راه های القای معنی به دل یا رویاست یا واقعه یا الهام غیبی و کشف. (غلامرضایی،۲۳۵:۱۳۸۸) در این راستا خواجه عبدالله انصاری در آثار خویش به اسرار و رموزی اشارت دارد که اهل ظاهر از دید و درک آن عاجزند او این گونه رموز و اسرار را به شیوه عرفا کشف و تأویل و بیان می کند. او در رساله چهل و دو فصل به بیان اسرار و رموز احادیث و سیرت مقام نبوّت می پردازدو در همه حال احادیث را بر شیوه صوفیه دارای دلالت های ظاهری و باطنی می داند که البتّه دریافت و رموز و اشارات باطنی بر همگان میسّر نیست و عمل به آن نیز چون دریافت اسرار احادیث نبوی به گروهی خاص که اهل سلوک و عرفانند، اختصاص دارد و نقل احوال و کردار مشایخ در این رساله برای نشان دادن عملی پایبندی و قیام این طایفه به مفاد باطنی همان اشارات نبوی

است. (مولایی، مقدّمه رسایل: هشتاد و پنج) پیر هرات، میدان هشتاد و سوّم از میادین صدگانه اش را به سرّ اختصاص می دهد و می گوید سرّ آن خلاصه مرد است که با حق دارد در نهان که هرگز از آن عبارت نتواند کرد و مرد آن را از خود حکایت نتواند کرد و سه نوع است: یکی از آدمیان نهان و یکی از فرشتگان و یکی از خود نهان. آنچه از آدمی نهان است «خلوت» است و آنچه از فرشتگان «مکاشفت حقیقت» و آنچه از خود نهان «استغراق مواصلت» است. (خواجه عبدالله ، رسایل:۳۲۱)

ابوسعیدابی الخیر اخلاص را سرّی از اسرار حق و سرّ را لطیفه ای از الطاف الهی بر می شمارد که به جهد و جد نیست بلکه به فضل و عنایت پروردگار است. یکی گفت: « یا شیخ! اخلاص چیست؟ شیخ گفت:رسول صلی الله علیه و سلم گفته است:اخلاص سرّی است از اسرار حق در سرّ و جان بنده که نظر پاک او بدان سرّ است و مدد آن سرّ از نظر پاک سبحان است و آن مدد، رقیب آن سرّ است و موحّد که موحّد است بدان سرّ است.» کسی گفت: «ای شیخ آن سرّ چیست؟ » شیخ گفت: «لطیفه ای است از الطاف حق چنانک گفت (الله لطیفٌ بعباده ۱۹/چهل و دو) و آن لطیفه به فضل و رحمت حق تعالی پیدا گردد نه به کسب وفعل بنده. ابتدا نیازی و اراداتی و حزنی دردلش پدید آرد آنگاه بدان نیاز و حُزن نظر کند به فضل و رحمت، لطیفه ای در آن دل بنهد که لایطلع علیه ملکٌ مقرّبٌ و لا نبی مرسل و آن لطیفه را سرّ الله گویند و آن اخلاص است...» (محمّدبن منوّر:۲۹۲-۲۹۳)

استاد امام قشیری نیز با ابوسعید همدل است و سرّ را لطیفه ای الهی می خواند که محل مشاهده است و سرّ را لطیف تر از روح بر می شمارد و می گوید: « سرّ چیزی بود لطیف اندر قالب همچون روح و اصل های ایشان واجب کند که آن محل مشاهده است، چنانک روح محل محبّت است و دلها جای معرفت بود. و گفته اند ترا سرّ اشراف نبود و سرّ سرّ بروی اطّلاع نبود جز حق را سبحانه و تعالی و نزدیک گروهی بر حکم اصول ایشان سرّ لطیف تر از روح است و روح لطیف تر از دلست.» (قشیری: ۱۳۴) قشیری نیز از سرّ میان بنده و خدای تعالی به اخلاص تعبیر می کند. (همان:۱۵۱)

نجم الدین رازی یکی از مدرکات پنجگانه که انسان بدان انوار تجلّی صفات الوهیّت را درک می کند، در کنار عقل و دل و روح و خفی، به سرّ اشاره می کندو آن را همچون مصباحی در دل که گنجینه خانه اسرار غیب است ،به شمار می آورد.او چنین اشارت دارد: « پس حکمت بی نهایت و قدرت بی غایت آن اقتضاء کرد، که در وقت تخمیر طینت آدم بید قدرت در باطن آدم که گنجینه خانه غیب بود، دلی زجاجه صفت بسازد کثیفی در غایت صفا و آن را در مشکاه جسد کثیف کدر نهد و در میان زجاجه دل مصباحی سازد که (المصباح فی زجاجه) و آن سرّ گویند و فتیله خفی در آن مصباح نهد.» (رازی:۱۲۱)

مولانا، پیامبر را رحمت عالمیان و مشکل گشای آسمانیان و زمینیان می داند و او را مرد حقیقت و ترجمان رموز و اسرار الهی می خواند و می گوید: « ای رحمه للعالمین، مشکل ما را حل فرما که مشکل گشای مشکلات اهل آسمان و زمین امروز تویی، شعر:

اگر مرد حقیقت را در این عالم نشانستی همه رمز الهی را زخاطر ترجمانستی»(مولوی:۲۴)

سعدی روشنایی دل بندگان را نتیجه طاعت و بندگی و سرنهادن بر خط فرمان الهی می بیند و با این روشنایی است که درِ اسرار و مکاشفات غیبی و مشاهدات روحانی بر روی بنده گشوده می شود. (سعدی: ۹۷۱)

ابواسحاق کازرونی دو ویژگی بارز که برای عارف برمی شمارد این است که او جز اسرار الهی چیزی را نشنود و اشارت نکند و می گوید: «بعضی از اهل تصوّف گفته اند که حرام است بر دل عارف که دوست دارد جز خدای خویش و حرام است بر گوش او که بشنود جز راز خدای خویش و حرام است بر چشم او که نظر کند الاّ بخدای خویش و حرام است بر زبان او آنکه عبارت کندالاّ از اسرار و اذکار خدای خویش.» (محمود بن عثمان: ۲۰۳)

دراندیشه علاء الدوله سمنانی پیشوا و مقتدای عارفان حضرت علی(ع) ،جامع علوم و اسرار الهی است .تنها محرمی که شایستگی آن داشت که حضرت پاره ای از اسرار و مکنونات قلبی خویش را با او درمیان نهد، کمیل بن زیاد بوده است. شیخ اشارت کرد : «روزی امیر المؤمنین علی بّن ابی طالب بر اشتر نشسته بود و کمیل زیاد را که صاحب سرا بود بر پس پشت خود بر نشاند و او را رسمی بود که چون علوم و اسرار در باطن او موج زدی و خواستی که ازو خبری را براندازد آنجا رفتی و کمیل را پیش خود بنشاند و آغاز اسرار گفتن کردی... بعد از آن فرمود که یا کمیل به صدر خود اشارت کرد که در اینجا حق تعالی علمهای بسیاری نهاده است امّا اهل دلی نمی یابم که با او بگویم.» (امیراقبال سیستانی:۲۰۶-۲۰۷)

عتیقی تبریزی بر این باور است که آنچه به دل بنده تعلّق دارد، کار حق است و این از جمله اسراری است که فقط حق به آن اگاهست. «از حضرت عزّت خطاب آید که ای ملائکه، (ان الله لاینظر الی صُوَرکم و لا الی اعمالکم بل ینظر الی قلوبکم ونیّاتکم) شما را با دل تعلّق نیست، آنچه با دل تعلّق دارد، کار من است.

از این راز جان تو آگاه نیست بدین پرده اندر تو را راه نیست» (عتیقی، ۱۳۸۵: ۱۷۸)

نتیجه

بر پایی مجالس وعظ و به تعبیری" مجلس گویی " در ایران پس از اسلام یکی از رسم های کهن و راهی برای فهم و تعلیم و تبلیغ اعتقادات دینی و عرفانی بویژه برای عوام مردم متوسط شمرده می شده است. متصوّفه از روزگار عمومیت یافتن تصوف، در خانقاه های خود به مجالس وعظ و بحث می پرداختند. بنابراین مجالس وعظ در ادبیات دینی هر قوم مقامی ممتاز داشته است. در این مجالس گوینده سعی داشته عالی ترین اندیشه ها را به وسیله ساده ترین اشکال منطقی القاء کند و هر چه الهامات قلبی عالی تر و قیاسات خطابی ساده تر باشد. این سخنان بیشتر در دل می نشیند تا جایی که پاره ای از آن ها قرن ها باقی می ماند. جالب این است که بسیاری از واعظان و مجلس گویان از عالمان و عارفان زمانه خویش بوده اند و از آنان تالیفات و تقریرات در خور و شایسته ای باقی مانده است. مطالعه و بررسی مجالس مارا هر چه بیشتر در شناخت نثر نویسی متصوفه بویژه از نظر طرح و تنظیم و ترکیب مطالب و عناصر تشکیل دهنده و شیوه

بیان آنان یاری می رساند. باید گفت که عرفان بر پایه دین پدید می آید و معرفتی است مبتنی بر کشف و شهود و اشراق و درون بینی و چون عرفان، نگرش هنری به دین است و این نگرش در عارفان نسبی است. در آثار متصوفه به موضوعات و مسایلی بر می خوریم که برخاسته از این نگرش است و این طرز نگرش در دیگر متون دینی به شیوه ای که متصوّفه آن ها را طرح می کنند، کمتر می توان یافت. تجربه های روحانی و قلبی، مشاهدات قلبی، واقعه ها، حالات برخاسته از عشق و محبت به خداوند و اموری از این دست، نمونه ی آن هاست. در مجموع می توان مطالب این دسته از این آثار صوفیه را به اختصار عبارت دانست از: سیر و سلوک و پیمودن مقامات، احوال قلبی، بحث درباره ی نفس و روح و دل و خواطر و هواجس نفسانی و توجه به نوعی روان شناسی خاص که حاصل تامّل آنان در نفس و احوال نفسانی است.

کتابنامه:

ـ بقلی شیرازی، روزبهان، (۱۳۶۶)، عبهر العاشقین، تصحیح هنری کربن و محمد معین، تهران: منوچهری.

ـ بهاء ولد، سلطان العلما بهاء الدین، (۱۳۸۲)، معارف (دو جلد)، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، چ سوم، تهران: طهوری.

ـ حسنلو، حیدر، (۱۳۸۵ / ۱۳۸۶)، مجالس صوفیانه جلال الدین عتیقی تبریزی در سفینه تبریز (مقاله)، قسمت نخست و دوم، مجله تخصصی عرفان، شماره دهم و یازدهم، زنجان: دانشگاه آزاد اسلامی.

ـ خطیبی، حسین، (۱۳۶۶)، فن نثر در ادب فارسی، چ اول، تهران: زوار.

ـ خواجه عبدالله انصاری ، (۱۳۷۷)، مجموعه رسایل فارسی، به تصحیح و مقابله محمد سرور مولایی، چ دوم،تهران: توس.

ـ رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۰)، انواع نثر فارسی، چ اول، تهران: سمت.

ـ زرین کوب، عبدالحسین ، (۱۳۸۳)، یادداشت ها و اندیشه ها، چ ششم، تهران: سخن.

ـ _____، (۱۳۶۴)، از چیزهای دیگر، تهران: جاویدان.

ـ سعدی، مصلح الدین عبدالله، (۱۳۸۱)، کلیات سعدی، تصحیح محمد علی فروغی، چ چهارم، تهران: پیمان.

ـ سیستانی، امیر اقبال، (۱۳۷۹)، چهل مجلس علاء الدوله سمنانی، تصحیح عبدالرفیع حقیقت، چ اول، تهران: اساطیر.

ـ عتیقی تبریزی، جلال الدین، (۱۳۸۸)، دیوان عتیقی، به کوشش نصرالله پورجوادی و سعید کریمی، چ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـ غلامرضایی، محمد، (۱۳۸۸)، سبک شناسی نثر های صوفیانه، چ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

ـ قشیری، عبدالکریم بن هوازن، (۱۳۷۹)، رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ کاشانی، عزالدین، (۱۳۸۹)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح جلال الدین همایی، چ اول، تهران: زوّار.

ـ گوهرین، سیّد صادق، (۱۳۸۸)، شرح اصطلاحات تصوف، ده جلد، چ اول، تهران: زوّار.

ـ لاهیجی، محمد بن یحیی، (۱۳۸۸)، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، مقدمه و تصحیح محمدرضا برزگر و عفّت کرباسی، چ هشتم، تهران: زوّار.

ـ محمد بن منور، (۱۳۶۶)، اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، مقدمه و تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ اول، تهران: آگاه.

ـ محمود بن عثمان، (۱۳۳۳)، فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه، به کوشش ایرج افشار، چ دوم، تهران: انجمن آثار ملی.

ـ مولوی، جلال الدین محمد ، (۱۳۷۲)، مجالس سبعه، تصحیح دکتر توفیق.ه. سبحانی، چ دوم، تهران: کیهان.

ـ نجم الدین رازی ، (۱۳۸۰)، مرصاد العباد من المبداء الی المعاد،به اهتمام محمد امین ریاحی، چ نهم، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ همایی، جلال الدین، (۱۳۴۲)، غزالی نامه، تهران: فروغی.

کارکرد راوی، زاویه دید، شخصیت و شخصیت پردازی ها در خلق داستان «چراغ ها را من خاموش می‌کنم» نوشته زویا پیرزاد

علی حاجی‌پور

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

بدون شک عوامل بسیاری در خلق یک داستان دخالت دارند و عوامل بیشتری تا آن داستان مورد پسند همگان شود و در جایگاه قبول خاص و عام قرار گیرد. داستان بلند «چراغ ها را من خاموش می‌کنم» از آن دسته آثاری است که جای خود را از سال ها پیش پیدا کرده است. درسال (۱۳۸۰) منتشر و به عنوان بهترین رمان شناخته شده است. این پژوهش سعی دارد برخی عوامل موثر در موفقیت این رمان را واکاود. با این هدف نگاهی دوباره به شیوه های هنری زویا پیرزاد در استفاده از برخی عناصر داستان انداخته است. از این میان شخصیت و شخصیت پردازی و همچنین نوع راوی و زاویه دید را مورد بررسی قرار داده است. نتیجه ای که حاصل شده است حکایت از ان دارد که چگونگی کاربرد این عناصر در موفقیت داستان نقش کلیدی داشته است.

کلیدواژه‌ها: عناصر داستانی، شخصیت، شخصی پردازی، گفتگو، زاویه دید، راوی.

مقدمه

زویا پیرزاد با اولین مجموعه داستانی خود به نام «مثل همه عصرها » (۱۳۷۰) وارد عرصه داستان نویسی شد. بعد دو مجموعه دیگر به نام های «طعم گس خرمالو» (۱۳۷۶) و یک روز مانده به عید پاک (۱۳۷۷) به داستان های مجموعه اول اضافه شد و با عنوان سه کتاب (۱۳۸۱) به چاپ رساند. اولین رمان پیرزاد« چراغ ها را من خاموش می کنم» درسال (۱۳۸۰) منتشر و به عنوان بهترین رمان شناخته شد و دومین رمان او نیز بنام «عادت می کنیم »در سال (۱۳۸۲) منتشر شد.

هدف این پژوهش بررسی و تحلیل شخصیت، شخصیت پردازی، راوی و زاویه دید در رمان چراغ ها را من خاموش می کنم است؛

قهرمان رمان های پیرزاد زنان هستند در رمان چراغ ها را من خاموش می کنم «کلاریس» و در رمان عادت می کنیم «آرزو». دراین رمان ها انواع شخصیت های،ایستا،پویا،جامع، ساده، نوعی، همراز وتصادفی به چشم می خورد.مردان داستان های او درمجموعه اول ازروشنفکران اجتماعی و مبارزان سیاسی هستند، آدم هایی ساده که فاقد پیچیدگی های خاص می باشند، افرادی مثبت که پایبند به عقاید وهویت فرهنگی خود هستند.

پیرزاد در آثارش در تجزیه و تحلیل اعمال و رفتار افراد داستانش حوصله بسیار به خرج داده و با موشکافی علل رفتارها و کنش های آنان را بیان می کند.

اوج هنرنمایی پیرزاد درگفتگو وتوصیفات اوست،گفتگوهایی که باصفات اجتماعی افراد داستان نمودار شده است،دربسیاری ازقسمت های داستان هایش وظیفه اصلی بردوش گفتگوهاست. از قدرت نمایی های پیرزاد در گفتگوها، تطابق شخصیت اجتماعی داستان و طرز گفتار آن هاست.

پیرزاد درساختن گفتارهای زنانه، مهارت فراوان از خود نشان داده است گویی سال ها ارتباط نزدیک وصمیمانه ای با زنانی که از آن ها سخن می گوید دارد، به ظرافت گفتار وکنایه های متداول بین زنان طبقه خاصی از اجتماع آگاهی کامل دارد و باموسیقی خاصی که در کلام شخصیت ها می گذارد ویژگی های نهفته شخصیت آن ها را بازگو می کند.

تراکم فعل،کوتاهی جملات، سادگی وتکرار ازبارزترین ویژگی های گفت وگو دررمان های پیرزاد است.

درشخصیت پردازی و تجزیه و تحلیل شخصیت های داستان و کشف حقیقت درون و برون آن ها ازشیوه های مستقیم وغیرمستقیم استفاده شده است.پیرزاد درارائه مستقیم بطورصریح در موردشخصیت هایش اعلام نظرمی کند وتمامی ابعاد شخصیت داستانش رابدون کم وکاست معرفی می کند. درتوصیف ظاهر افراد، اخلاق و افکار آنها قلمی توانا دارد و می توان در این شیوه او را دنباله رو جلال آل احمد دانست. هنر پیرزاد بخصوص در رمان چراغ ها را من خاموش می کنم، ارائه صریح شخصیت ها با یاری گرفتن از شرح و توصیف مستقیم توسط شخصیت اول داستان می باشد.

پیرزاد به کنش و رفتار توجه خاصی دارد ورفتار افراد را درجهت ارائه شخصیت آن ها انجام می دهد.مردان و زنان داستانش رفتاری مطابق باشخصیت هایشان ازخود نشان می دهند. همراهی فضا ومحیط داستان باکنش و رفتار شخصیت ها به صحنه های داستان زیبایی خاصی بخشیده است. ظرافت های رفتارمردان درداستان های او دربرخورد با همسرانشان ومشکلات زندگی نشان داده شده است. مردانی که اهل فعالیت و سیاست بود و رفتارهای آنها متناسب به روحیات آن ها بوده وهمه آنها در آخر اصلاح می شوند.

در قسمت انتخاب نام ها و شخصیت هایش هرچند که کاری سلیقه ای است اما موفق عمل کرده و نام هایی که انتخاب کرده دارای محبوبیت و جذابیت می باشند

عنوان داستان هایش گیرا وجذاب می باشد، پیش پا افتاده، کهنه، قالبی و تکراری نیست. عنوان داستان با محتوا و درون مایه آن سازگاری دارد و بعد از مطالعه داستان پی می بریم که عنوان «چراغ ها را من خاموش می کنم » با محتوا ارتباط زیبا و معناداری پیدا می کند.

توصیف محیط داستان و همسویی با حالات روحی و روانی افراد داستان از دیگر هنرنمایی ها پیرزاد است. دریک جمله می توان گفت پیرزاد نویسنده حالات و احساسات روحی وروانی بخصوص در مورد زنان است. دربحران های داستان را با جان بخشی با افکار همسو می کند،ترس ها، دلهره ها،

اضطراب ها، دغدغه ها،نفرت وعشق ها بامهارت بسیار تشریح می کند،گاه حالات روحی و روانی را به طورمستقیم شرح می دهد وگاه فضا و لحن را با آن همراه می کند. این گونه توصیف وتطابق آن بامحیط را

می توان ناشی ازدیدگاه رئالیسی پیرزاد دانست،این گونه حالات توصیف،وقتی که شخصیت های اصلی داستان زن باشد به اوج می رسد؛زیرا برداشت وادراک صحنه های زنانه و توصیف آن را می توان هنر پیرزاد دانست.

گفتارها،رفتارها، خصلت های اخلاقی وحتی توصیف قیافه ظاهر و همراه با توصیف محیط به دلیل سبک رئالیسی نویسنده با واقعیت منطقی سازگاری دارد.

داستان های پیرزاد آغاز وپایانی زیبا دارد،خواننده درانتظار وبلاتکلیفی نمی ماند؛توالی منطقی حوادث و وقایع، تناسب کامل شخصیت ها و بحران داستان به رمان های او زیبایی خاصی بخشیده است.وسواس ودغدغه های فکری زنان داستان او پذیرفتنی است، درکنار درون مایه اصلی داستان ها به مسائلی مانند انسانیت، کمک به همنوع و وفاداری هم سخن می گوید

خلاصه رمان: این رمان، زندگی خانوادگی زنی ارمنی (کلاریس) سی و هشت ساله در آبادان دهه چهل را به تصویر می کشد، راوی و قهرمان داستان کلاریس است، او مادر سه فرزند، دو دختر دوقلو به نام های آرمینه وآرسینه ویک پسر جوان به نام آرمن است. همسر او،آرتوش،کارمندشرکت نفت است. کلاریس زنی است زحمتکش که تمام وقت خودرا صرف خانواده ودیگران می کند. با آمدن همسایه جدید زندگی و تفکرات او دگرگون می شود و با دوستی امیلی دختر خانواده سیمونیان با فرزندان کلاریس، رابطه همسایگی آن ها آغاز می شود. مادرامیلی فوت کرده و پدرش به اتفاق مادربزرگش با هم زندگی می کنند؛دختر خانواده امیلی بادوستی آرمینه وآرسینه توجه آرمن راجلب می کند. امیل پدر امیلی که همکار آرتوش درشرکت نفت است با نزدیک شدن به خانواده کلاریس نگاه دوستانه خود را به کشمکشی عاطفی وعاشقانه تبدیل می کند واحساسات کلاریس را برمی انگیزد. درخواست های نامتعارف امیل از کلاریس و تقاضا از او برای ملاقات در خلوت دو احساس متضاد را دراو برمی انگیزد. از یک سو میل مشکوک برای محبوب شدن و از سوی دیگر، وحشت زده از آنکه به عشقی ناخواسته دچار شود. این کشمکش تا قسمت های سی و هشت داستان با اوست. تا اینکه کلاریس متوجه می شود که امیل تصمیم به ازدواج با زنی به نام ویولت دارد. خانواده امیل ناگهان آبادان را ترک می کنند وهیچ کس نمی داند به کجا رفته اند. این واقعه باعث می شود کلاریس به خود بیاید و به علاقه بین خود و همسرش پی ببرد و همه چیز را زیبا و آرام ببیند:« گفته بود: پروانه ها هم مهاجرت می کنند.به آسمان نگاه کردم. آبی بود. بی حتی یک لکه ابر.»

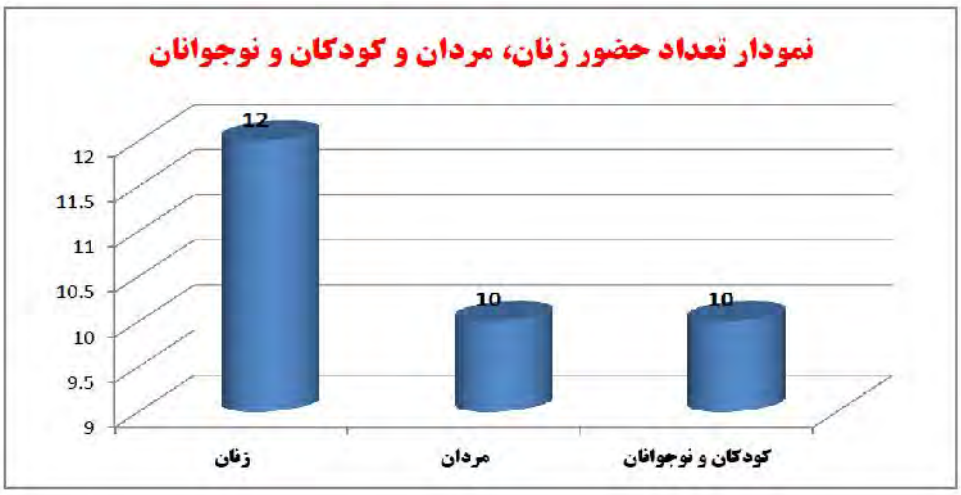
۲- نمای کلی شخصیت ها

در رمان « چراغ ها را من خاموش می کنم» سی و دو شخصیت نقش ایفا می کنند، دوازده زن ده مرد و ده نوجوان که شخصیت اصلی « کلاریس» و سه کودک « آرمن ،آرمینه و آرسینه » و یک مرد می باشد. ازلحاظ طبقه ی اجتماعی همه شخصیت های داستان دریک سطح می باشند زنان نقش بیشتری درداستان دارند وداستان حول محور اتفاقات خانوادگی می چرخد. کودکان نیز شخصیت های اصلی می باشند که در

همه جای داستان به چشم می آیند، شخصیت های فرعی؛ مانند یوپ هانسن و خانم نوراللهی، در روندکلی داستان نقش بسزایی دارند.

نمودار حضور شخصیت ها در صحنه های رمان:

۲-۱-زنان:



-کلاریس:

شخصیت اول داستان، ایستا وساده است ودرتمام طول داستان تغییر نمی کند زنی است کدبانو آشنا به وظایف زندگی:

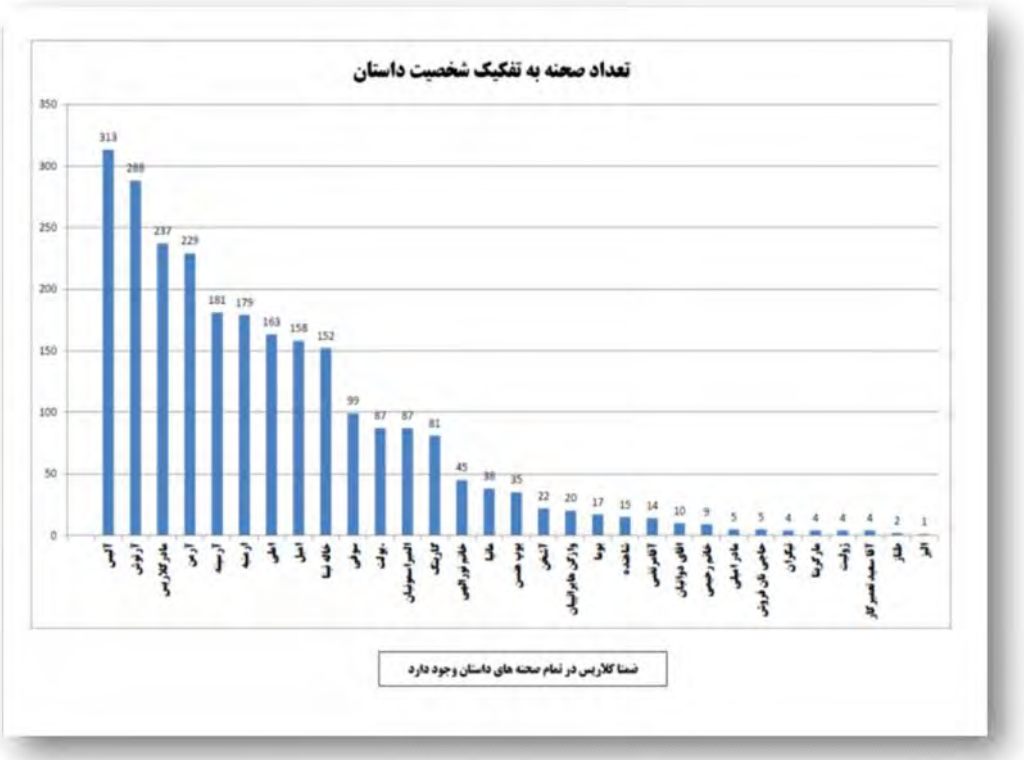
« درخانه که باز شد دست کشیدم به پیشبندم و داد زدم «روپوش در آوردن،دست و رو شستن. کیف پرت نمی کنیم وسط راهرو. » (پیرزاد، ۱۳۹۱: ۹)

او همیشه با افکارش درگیر است و این کشمکش همه جا با اوست: « ور ایرادگیر حی و حاضر گفت «اولاً مربوط به کارش است. ثانیاً از اول می دانستی.»(پیرزاد، ۲۰)

ور بهانه گیر ذهنم بارها پرسیده بود «درقفل کردن چه ربطی به تنها بودن دارد؟ هربار جواب داده بود نمی دانم .» (پیرزاد، ۶۶)

او همیشه تنهاست و اهل سیگار:« زیاد سیگار نمی کشیدم، فقط گاهی که خانه خلوت بود دوست داشتم بنشینم توی راحتی چرم سبز، تکیه بدهم به پشتی، سیگار بکشم و فکر کنم. »(پیرزاد، ۶۴)

حاضر جواب نیست و اهل سکوت است و از بدقولی خوشش نمی آید:« یکی ازعیب هایم این بود که نمی توانستم در جا جواب آدم ها رابدهم.حرف بی ربط که می شنیدم ساکت می ماندم.» (پیرزاد، ۸۲)



بزرگترین آرزویش ازدواج خواهرش آلیس است.(پیرزاد، ۹۶)او حساس است و مردد، اهل شعر و داستان: « شروع کردم به ریز ریز کردن کلنکس و فکر کردم چرا همیشه در بدحالی یا خوشحالی یاد پدرم می افتم. » (همان، ۱۶۸)

« آمدم به صفحه اول و یک بار دیگر جمله امیل را خواندم. ورق زدم، رسیدم به فصل اول و شروع کردم به خواندن. به ساعتم نگاه کردم و باورم نشد. آخرین بار که این قدرطولانی، یک نفس و بی وقفه کتاب خوانده بودم کی بود؟» (پیرزاد، ۱۶۸)

تنهایی، کم توجهی آرتوش باعث می شود که نگاه دوستانه وصمیمی امیل او را دچار کشمکشی عاشقانه کند و او را شیفته امیل نماید:« کاش می شد به جای همه این کارها که دوست نداشتم بکنم و باید می کردم، لم می دادم توی راحتی سبز و می فهمیدم مرد قصه ساردو بین عشق وتعهد کدام را انتخاب می کند.» (پیرزاد، ۱۷۸)

و این توهم باعث می شود او خود را گم کند:«راه رفتم و فکر کردم مدام درخانه ماندن ومعاشرت با آدم های محدود وکلنجار رفتن با مسائل تکراری کلافه ام کرد. باید کاری کنم برای دل خودم.» (پیرزاد، ۱۹۹)

سوار اتوبوس خط بوارده شدیم.تمام راه حرف زدیم و نمی دانم چند بارگفتیم «چه جالب، من هم همین طور» دم در خانه بسته ها را داد دستم و گفت « باور کن تعارف نمی کنم. با هیچ کس این همه حرف برای گفتن ندارم.» (پیرزاد، ۲۰۰)

و دائماً با خود کلنجار می رود:

« چرا مو شانه می کنی؟ چرا با این همه وسواس به دست هایت کرم می مالی؟ شانه را گذاشتم روی میز آرایش. چه می خواهد بگوید؟ اگر گفت چه بگویم؟ چه باید بگویم؟» (پیرزاد، ۲۳۴)

این کشمکش درقسمت سی و هشت داستان و دیدار باامیل در خلوت وهجوم ملخ ها به اوج خود می رسد: « جرعه ای آب خوردم یا نخوردم؟ بلند شدم رفتم طرف پنجره. روی هره پر ازملخ بود. مرده و نیمه جان. آسمان تاریک بود و صدایی می آمد که تا آن وقت شبیه اش را نشنیده بودم امیل از پشت سر گفت « صدای بال ملخ هاست.» (پیرزاد، ۲۳۵)

داشتم عرق می کردم.چند لحظه فقط سکوت بود و بوی خاک.نگاهم کرد.«ببین کلاریس، می دانم تجربه اش را نداشتی، ولی ــــــــ»

توی دلم گفتم « زودتر بگو»

توی دلم گفتم « نگو»

و در آخر می داند که تنهایی او باعث شده است اشتباه فکر کند:« بعد دستش را از روی دستگیره برداشت و برگشت. « ولی باید بگویم. تو تنها دوست منی. تو حتماً می فهمی. تصمیم گرفته ام با ویولت ازدواج کنم.»و خودش را سرزنش می کند:« مهم نبود مرد قصه بالاخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب می کند. از مرد قصه متنفر بودم که این قدر احمق است. از زن قصه هم متنفر بودم که نمی فهمد مرد قصه چقدر احمق است. بلند شدم رفتم به آشپزخانه و به خودم گفتم « از همه احمق تر خودتی.» (پیرزاد، ۲۵۰)

« رفتم به اتاق خواب، روی تخت دراز کشیدم و خیره به پنکه سقف با خودم حرف زدم. چرا فقط حماقت بقیه را می بینی؟ چرا به حرف هایی که آدم ها می زنند درست گوش نمی کنی؟ چرا به آلیس ایراد می گیری؟ خودت که بدتری.» (پیرزاد، ۲۵۶)

-مادر کلاریس: (آرشالوش وسکانیان)

از شخصیت های اصلی داستان، ایستا،ساده ونوعی است. نشان دهنده طبقه ای از مادران دلسوز وسواس که درطول داستان شخصیتی ثابت دارد.

سال ها بعد از مرگ شوهر هنوز سیاه می پوشد و مو رنگ نمی کند. (پیرزاد، ۲۴)

زیاد اهل معاشرت نیست و از همسایه جدید خوشش نمی آید :« از پدرش کم ارث برده بود ثروت شوهر هم اضافه شد. توی جلفا معروف بود به المیرا سرخور...بی دلیل که نیست مادرش سرزا رفت. چند سال بعد پرستارش خود را از پنجره پرت کرد توی باغ.» (پیرزاد، ۲۷)

او تا حدودی از خودراضی است. حساس به کارهای خانه و نظافت:«اگر می خواستم مثل زن های شتره شلخته مدام کیف وکفش بخرم نه تولیسانس می گرفتی، نه آلیس»« توی راهرو مادر انگشت کشید روی میز تلفن. « گردگیری نکردی؟» (پیرزاد، ۲۹)معتقد است که باید حد معاشرت را نگه داشت. (پیرزاد، ۴۰)از نظر او زن فقط باید خانه دار خوب باشد:« مادر گفت: مانیا لنگه ندارد. با این همه گرفتاری باید خانه اش را ببینی. همیشه جمع و جور و مرتب. عین دسته گل. به این می گویند زن.» (پیرزاد، ۸۱)« نینا خانه را نشان می داد و مادرم زیر گوشم غر می زد.« نگاه کن. چه ریخت و پاشی. انگار دیروز اسباب کشی کرده.» (پیرزاد، ۱۱۷)

او همیشه نگران کلاریس و آلیس است و هراسان در کارهایش:« از دیدن قیافه هراسان و نگرانش خنده ام گرفت. مادرم از هراتفاقی هراسان و بابت هر چیز نگران می شد. از این که آلیس تا آن وقت ازدواج نکرده بود مدام نگران بود و وقتی هم مردی در زندگی خواهرم پیدا می شد ترس برش می داشت.» (پیرزاد، ۱۴۸)« مادر معمولاً تند کار می کرد اما وقت هایی که عصبانی بود حرکاتش شبیه فیلم های قدیمی می شد، سریع و منقطع.» (پیرزاد، ۱۶۰)

« نمونه زن تسلیم کهن سال دراین رمان، مادرکلاریس است که زنی سنتی است و او نهایت آرزویش ازدواج دخترش آلیس است طوری که برای او نذر ونیاز هم کرده است، درضمن آن قدر پای بند سنت است که بعدازسال ها مرگ همسرش هنوزلباس سیاه بر تن دارد و مو رنگ نمی کند و ملاک خوبی و بدی زنان در نظر او تمیزی ومرتب بودن خانه آن هاست. نینا را به خاطر شلختگی دوست ندارد اما مانیا معلم مدرسه بچه ها را دوست دارد و می گوید: «مانیا لنگه ندارد. با این همه گرفتاری باید خانه اش را ببینی. همیشه جمع وجور ومرتب. عین دسته گل.به این می گویند زن». مادر کلاریس تمیزی و نظافت را خیلی دوست دارد، درعین حال غرغرو وخرافاتی است و با دامادش هم مرتب درحال کشمکش است.که البته بعد از ازدواج آلیس، دامادش از او می خواهد که با آن ها زندگی کند و او همین دعوت را می پذیرد و خیال کلاریس از این جهت راحت می شود.» (حیدری، ۱۳۹۱: ۱۳۶)

-آلیس:

خواهر کلاریس و از شخصیت های پویا و جامع است او پرستار بیمارستان است و با ورود یوپ هانسن به داستان و ازدواج با او شخصیتش به کلی تغییر می کند خودپسند است و هر ازدواجی را توهین مستقیم به خودش می داند. (پیرزاد، ۳۲)

« من چه عیبی دارم که انگشتر برلیان نداشته باشم؟ ازخانواده حسابی نیستیم که هستم. تحصیلات ندارم که دارم.»

«ارزش من خیلی بیشتر از اینهاست. اصلاً تو از بچگی به من حسودی می کردی.» (پیرزاد، ۳۴)

اهل پرخوری است و شوخی و با مسخره بازی سروته قضیه را هم می آورد (پیرزاد، ۳۶)

پُز می دهد و تخصص اصلی او تعریف کردن از خود است.

جمعه ها رفتن به قنادی نگرو و خریدن نان خامه یی تازه برای آلیس ازکلیسا رفتن روزهای یکشنبه واجب تر بود. (پیرزاد، ۶۷)هر کجا که برود اولین کارش پیدا کردن آینه است تا مطمئن شود که موهایش به هم نریخته یا ماتیکش پاک نشده است. (پیرزاد، ۷۵)در آخر داستان و بعد از ازدواج با یوپ او شخصیت دیگری پیدا می کند:« آلیس بانخ دور بسته گاتا ور می رفت.«بیخود به مردم تهمت نزن. ما که نمی دانیم چی شده؟ به هر حال به ما مربوط نیست، به آلیس نگاه کردم. انگار بار اول بود می دیدمش. از وقتی خواهرم را می شناختم مثل آب خوردن به مردم تهمت می زد و درمورد کوچک ترین جزئیات زندگی همه اظهارنظر می کرد وحکم می کرد وحالا...«به مردم تهمت نزن؟» «به ما مربوط نیست.» و « طفلک ویولت؟» حس کردم یوپ را خیلی دوست دارم. (پیرزاد، ۲۸۷)

« آلیس زن سلطه جوی رمان، الگوی زنان سطحی نگر و یک بعدی است که شرایط را برای خود می سازد هرچند بین سنت و تجدد در نوسان است. او کارمند بیمارستان شرکت نفت آبادان است و مدرک لیسانس اتاق عمل را از انگلستان گرفته است تمام هم وغم او مساله ازدواج است و هدفی جز ازدواج ندارد واگر هم تحصیلاتی درانگلیس کرده صرف این بوده که شوهرانگلیسی پیدا کند. آلیس وقتی می بیندکسی ازاطرافیان ازدواج کرده و اوهنوزموفق به ازدواج نشده حالش بد می شود،توقعات او خیلی بالاست و ارزش خود را خیلی بالا می داند وآن قدرخودخواه است که بگوید«آرتوش اول می خواست با من ازدواج کند، بعدکلاریس مثل قاشق نشسته خودش را انداخت وسط» و هنگامی که متوجه می شود امیل مرد مجردی است و به همسایگی کلاریس آمده از او می خواهد مهمانی صورت بدهدتا اوبتواند باامیل آشنا شودوبا او ازدواج کندکه البته خوش آمدکلاریس نیست ودرنهایت هم با مرد هلندی آشنا می شود وکار به ازدواج می کشد و به آرزوی دیرینه خودش می رسد و همین ازدواج باعث متعالی شدن آلیس می شود که دیگر نمی خواهد به مردم تهمت بزند و یا این که در مورد کوچک ترین جزئیات زندگی همه اظهارنظرکند وحکم صادرکند.»(حیدری،۱۳۹۱: ۱۳۵)

-المیرا سیمونیان:

مادر امیل و مادربزرگ امیلی است. شخصیتش پویا، جامع و از شخصیت های واسطه می باشد، کلاریس در اولین برخورد او را اینگونه توصیف می کند:

« در ارتفاعی که منتظر بودم کسی را ببینم هیچ کس را ندیدم. سرم را خیلی پایین بردم تا دیدمش. قدش کوتاه بود. خیلی کوتاه. تقریباً تا آرنجم. لباس روپوش مانند گلداری پوشیده بود و شال بافتنی سیاهی بسته بود دور کمر گردنبند مروارید سه رجی به گردن داشت.

زنی با اخلاق تند:« چشم ها را باز کرد، سر بالا گرفت و انگار تازه متوجه ام شده باشد زل زد به صورتم. بعد تند دست کشید به موهاکه پشت سرجمع بود.« ببخشید بچه احمق حواسم را پرت کرد.»موها یکدست سفید بود. بی توجه به من روبه امیلی غرید «راه بیفت!»ودخترک مثل خرگوشی که دنبالش کرده باشند از آشپزخانه بیرون دوید. (پیرزاد، ۱۴ و ۱۵)

منظم و وقت شناس ودارای رفتارهای ضد و نقیض:« خانم سیمونیان قاشق چنگال را توی بشقاب جفت کردودستمال سفره را ازروی زانو برداشت. « مدرسه رفتن یا نرفتن دلیل دیر و زود خوابیدن نیست. بچه باید به برنامه مشخصی عادت کند. امیلی سر ساعت نه می خوابد. امیل هم که بچه بود به پرستارش دستورداده بودم ـــــــ»(پیرزاد، ۵۲)« چند لحظه سکوت کرد. بعد لحنش عوض شد. «پس لطفا یادتان نرود و ـــــــ یک شیشه چاتنی برایتان کنار گذاشته ام.»

زبانم بند آمد.از رفتارضد ونقیضش سردرنمی آوردم.گفتم باآشخن صحبت می کنم، برای چاتنی تشکر کردم وگوشی را گذاشتم.توی این فکر بودم که باید اول به آشخن بگویم با چه اعجوبه ای طرف است. (پیرزاد، ۸۴)

«خانم سیمونیان کم از دکتر جکیل و مسترهاید ندارد.تا می آیی فکر کنی چه موجود خودخواه و وحشتناکی، کاری می کند ازش خوشت بیاید و البته برعکس.» (پیرزاد، ۹۱)

« جرعه ای قهوه خورد و سر بلند کرد. چشم هایش شبیه دو تیله سیاه بود. تک سرفه ای کرد. نمی دانم آن شب چرا حرف زدم. عادت به درد دل ندارم . هیچ وقت با هیچ کس از خودم حرف نزده بودم. شاید چون فکر می کردم کسی نمی فهمد. چرا فکرکردم تو می فهمی، نمی دانم.» (همان، ۲۳۰)

-خانم نور اللهی:

از شخصیت های فرعی، ایستا و واسطه است مسلمان بوده و با ارمنیان رابطه خوبی دارد، منشی آرتوش، همسرکلاریس است.

زنی است لایق، یک کم زیادی حرف می زند و بعضی وقت ها بیخودی هیجان زده می شود، هدفش بدست آوردن حق رای برای زنان ایرانی است. (پیرزاد، ۷۶، ۷۷) درکار خانه و فعالیت های اجتماعی بسیارموفق است، درمراسمات ارامنه که در بزرگداشت ۲۴ آوریل برگزار می شود شرکت فعال دارد، هدفش نزدیک کردن و اتحاد زنان ایرانی و شرکت آنان در فعالیت های سیاسی و اجتماعی است.

خانم نوراللهی از زنان فعال وسلطه جویی است که تسلیم نشدن ومبارزه کردن را ازکانون خانوادگی پدری آغاز می کند،پدر ومادرش که به قول خودش تازه متجدد وتحصیل کرده هم بودند «پا توی یک کفش

کرده بودند که باید با پسر عمویم ازدواج کنم،می دانم توی ارمنی ها رسم نیست ولی بین ما ازدواج فامیلی بدکه نیست هیچ، به قول قدیمی ها ثواب هم دارد، حتماً عقد دختر عمو و پسر عمو توی آسمان را شنیدید؟» (پیرزاد، ۱۹۵)

البته او تن به این ازدواج نمی دهد و به کمک پسرعمویش با پسری به نام پیمان که دوستش دارد ازدواج می کند.

«خانم نوراللهی با وجود سه فرزند، فعالیت اجتماعی هم می کند. مسایلی از قبیل حق رای زنان، قوانین ازدواج و طلاق ارامنه، حق نگه داری فرزند بعداز طلاق، حقوق زن در تاریخ ارمنیان و درصد با سوادی زنان برای او اهمیت فراوان دارد و می خواهد در این زمینه ها اطلاعاتی کسب کند. او به مرزی از خودآگاهی و بلوغ فکری رسیده است که نه تنها خود در مسایل اجتماعی، سیاسی شرکت می کند، بلکه سایر زنان را نیز به بیداری و مبارزه برای احقاق حقوقشان دعوت می کند. اوحتی برای جوان ها وفرزندان این مرز و بوم هم سر ستیز دارد وحتی به مسایل تاریخی، سیاسی مسلمانان و غیرمسلمانان مثل مراسم ۲۴ آوریل اهمیت می دهد و برایش مهم است دراین باب اطلاعاتی داشته باشد چون معتقد است که فاجعه است، مسلمان و ارمنی ندارد.»(حیدری، ۱۳۹۱: ۱۳۴)

۲-۲-شخصیت های واسطه و تصادفی:

نینا، یوما، خانم رحیمی، آشخن، ژولیت، ویولت، مانیا،شخصیت های تصادفی داستان هستند، نقششان در داستان جزیی است اما وجودشان ضروری می باشد.

زنان دراین رمان بیشترین نقش را درصحنه های داستان دارند، قهرمان و راوی داستان زن است. دکتر حیدری در مقاله زنان سلطه و تسلیم شخصیت های زن را در این رمان به چند گروه تقسیم می کند:

۱- گروهی که آگاهانه سلطه جویی می کنند وبه دنبال هدفی هستندمانند: کلاریس وخانم نوراللهی

۲- گروهی که ناآگاهانه سلطه جویی می کنند و اغلب شخصیت های سطحی نگر هستند مانند: آلیس

۳- گروهی که شخصیت های سلطه جویی کهن سال هستندمانند: المیرا سیمونیان (حیدری، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

او از نظر مدرن و سنتی بودن نیز زنان سلطه جو را از یکدیگر متمایز می کند:

۱- زنان مدرن مانند: کلاریس، آلیس، خانم نوراللهی.

۲- زنان سنتی مانند: المیرا سیمونیان. (همان، ۱۴۱)

اهمیت زنان دراین داستان بیش از مردان است، پیرزاد به شناخت شخصیت های خود از طریق قهرمان داستان (کلاریس) اهمیت زیادی می دهد. درحقیقت زن شخصیت اصلی داستان و راوی است و در محور داستان است. و شخصیت آنها تحت سیطره و نفوذ مردان نیست.

دنیای پیرزاد دراین رمان دنیای زنان است، زنانی تحصیل کرده که نه فقط نقش ثانوی را بر عهده دارد؛ بلکه محور بوده و توضیحات، گفتگوها و فضای داستان را در اختیار گرفته اند.

-کودکان: آرمینه، آرسینه، آرمن

آرمینه وآرسینه دختران کوچک ودوقلوی کلاریس وآرمن پسر نوجوان و پانزده ساله او هستند که دارای شخصیت اصلی، ایستا وساده بوده و دراکثر صحنه های داستان حضور دارند:

آرمینه وآرسینه: دختران شلوغ، بازیگوش، تقریباً همه کارهایشان شبیه هم حتی لباس پوشیدن و غذا خوردن؛ کارهای همدیگر را چه خوب و چه بد تایید می کنند، زیاد حرف می زنند به سینما علاقه زیادی دارند.

برادرآن ها،آرمن،ازشخصیت اصلی،ایستاوساده داستان می باشد ازدو قلوها بزرگتراست اهل شیطنت و بازیگوشی است، با امیلی دختر همسایه و دوست دوقلوها رابطه خوبی دارد وحاضر است بخاطر او هر کاری بکند.

او در نامه ای به امیلی عشق و علاقه خود را اینگونه ابراز می کند:

« امیلی عزیزم که از همه زیباتری ـــــــ تا آخرین روز زندگی فراموشت نخواهم کرد. با دستور تو حاضرم تا آن سر دنیا با تو بیایم و از دست مادربزرگ با استبداد و پدر بدون رحم نجاتت بدهم. من هم از دست خواهرهای احمق و مادرم که فقت بلد است ایراد بگیرد وغذا بپزد وگل بکارد و غور بزند وپدرم که فقت دوست دارد شترنج بازی کند و روزنامه بخواند نجات می یابم. مرگ بر همه پدرها و مادرها و مادربزرگ ها. » (پیرزاد، ۱۹۰)

۲-۳- مردان:

-آرتوش:

شوهرکلاریس از شخصیت های اصلی داستان است که شخصیتی ایستا، ساده و نوعی دارد و در طول داستان تغییری نمی کند.

روزنامه می خواند، تقریباً از هیچ کس خوشش نمی آید، اهل سیاست و بحث های سیاسی است به همسرش زیاد توجهی ندارد، حوصله همسایه بازی ومعاشرت اجباری ندارد. با مقصر شمردن هر کسی که اتفاقی برایش می افتد محبتش رانشان می دهد، عاشق شطرنج است واهل غرولند وخودخواه گاهی خونسرد و فراموش کار.

« از جا بلند شدم خوراک لوبیا را هم زدم. «مسأله اعتقاد نیست. مسأله خودخواهی ست. ما زن ها از صبح تا شب باید جان بکنیم که همه چیز برای شما مردها آماده باشد که به خیال خودتان دنیای بهتری بسازید. نه به فکر ما هستید، نه به فکر بچه ها.» (پیرزاد، ۲۶۲)

-امیل سیمونیان:

همسایه کلاریس از شخصیت های واسطه و مقابل می باشد که حضورش باعث بروز کشمکش در قهرمان داستان می شود:

«امیل سیمونیان با کت شلوار سرمه یی، کراوات خاکستری و چشم های سبز لبخند زد. دستم را بردم جلو دستش را آورد جلو. ولی به جای دست دادن خم شد دستم را بوسید.» (پیرزاد، ۴۵)

حرکاتش نرم است و بی عجله، قد بلند و خوش پوش و خوش قیافه. اهل شعر است و داستان و شطرنج. ازمادرش حساب می برد.«حتی حرف مادرش که می شد لحن حرف زدنش تغییرمی کرد.» (پیرزاد، ۱۲)

در صفحه اول کتاب داستانی که به کلاریس می دهد دوستی خود را به او اینگونه ابراز می کند:« برای کلاریس، که می توانم روزها و روزها به حرف هایش گوش بسپارم.»و یا « باور کن تعارف نمی کنم. با هیچ کس این همه حرف برای گفتن ندارم.» (پیرزاد، ۲۰۰)

-یوپ هانسن:

شخصیتی ساده و ایستا دارد واز شخصیت های واسطه در داستان می باشد که زندگی و شخصیت آلیس را متحول می کند.

مردان داستان پیرزاد از روشنفکران اجتماعی ومبارزان سیاسی هستندکه اهل ورزش وشطرنج می باشند،آدم هایی ساده که پیچیدگی های خاص می باشند.ازرفاه نسبی برخوردارند به سنت ها وگذشته وهویت فرهنگی خود اهمیت می دهند، افرادی مثبت ومطلوب که برای اصلاح زندگی خود تلاش می کنند، در پویایی شخصیت های مقابل خود نقش بسزایی دارند.

قهرمانان مردکه نقش منفی درداستان داشته باشند وجود ندارد.خصلت های پلید نیز درمردان دیده نمی شود، مردان، آدم هایی عادی اند که منافعشان وبرنامه های زندگی شان با هم تفاوتی ندارد،اگرچه مردان داستان پیرزاد کمتر نقش اصلی را برعهده دارند، اما درجاهایی که حضور دارند،حضورشان تعیین کننده و قاطع می باشد. پیرزاد به برتری مردان اعتقاد ندارد اما نقش آنان را در کارهای اجتماعی انکار نمی کند، آنان درداستان تصمیم گیرنده نهایی اند وحضور آنان درداستان ملموس و پررنگ می باشد.

۳-شیوه های شخصیت پردازی:

پیرزاد درشخصیت پردازی از شیوه های مستقیم و غیرمستقیم شخصیت پردازی استفاده می کند اودر توصیف ظاهر افراد، اخلاق وافکار آنها قلمی توانا دارد. می توان دراین کار یعنی توصیف ظاهراو را دنباله رو آل احمد دانست، توصیف محیط وتیپ های اجتماعی نیزدراکثر قسمت های داستان به چشم می خورد.اما هنرپیرزاد ارائه صریح شخصیت ها بایاری گرفتن ازشرح و توصیف مستقیم توسط شخصیت اول داستان می باشد.

«در رمان چراغ ها را من خاموشمی کنم، آدم ها که نقش پیشبرد روایت ها را بر عهده دارند، ازطریق ذهن راوی (کلاریس) روایت می شوند وموقعیت هایی که درآن ها قرارمی گیرندو واکنش های آنان،دربازگویی ذهنی کلاریس درک می شود.شخصیت محوری(کلاریس) زندگی را درآینه ذهن خود جست وجو می کندودراین جست وجو سخت نیازمند نگرش دقیقی برچهره خود است. کنش های روزمره وتک گویی های

ذهنی اش چهره واقعی او رابرای خواننده روشن می کند.دراین رمان چندین زن حضوردارند؛همگی باشخصیت های متفاوت که به طرزی ناهمگون با هم می اندیشند و هرکدام ازآنان نمادی برای کلیشه های متعارف زنان در جامعه شرقی اند. »(نیکوبخت و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۴۰)

قیافه ظاهری:

توصیف امیلی:

« ازدوقلوها بلند قدتر بود و وسط دو صورت سرخ وسفید وگوشتالو، رنگ پریده ولاغر به نظر می رسید.» (پیرزاد، ۲)

« امیلی به من نگاه کرد. چشم های درشتش مثل دو تیله سیاه و براق بود.» (پیرزاد، ۱۲)

توصیف المیرا سیمونیان:

« بلوز سفید بقه بسته به تن داشت با دامن سیاه. گردنبند مروارید دیروزی را انداخته بود روی بلوز. جوراب نایلون پوشیدن بود که ازدیدنش گرمم شد. کفش های ورنی مشکی و پاشنه بلند را که دیدم فکر کردم شماره کفشش باید سی باشد، اندازه پای دوقلوها.» (پیرزاد، ۳۸)

توصیف مادر و خواهرش:

«خواهرم با لباس زرد گشاد،وسط درخت ها و شمشادها و زیرنور تند خورشید، شبیه گل آفتابگردان بزرگی بود و مادر لاغر وتکیده با لباس سیاه، شبیه تکه چوبی خشک.» (پیرزاد، ۶۷)

توصیف یوپ:

«مرد هلندی بلند قد بود. با موهای صاف خیلی کوتاه رنگ کاه. صورت کک مکی اش به قرمزی می زد.» (پیرزاد، ۱۲۴)

توصیف دوقلوها:

« دوقلوها زل زدند به من، موهای مجعد از زیر تل های همرنگ زده بودند بیرون، گونه های گوشتالو گل انداخته بود و نگران، منتظر واکنش من بودند.» (پیرزاد، ۱۳۹)

توصیف یوما و فرزندانش:

«صبح به این زودی یومابود.چهارپسربچه باصورت های گردآفتاب سوخته وکله ای ازته تراشیده ردیف پشت سرش ایستاده بودند. هرپنج تا،گونی وکیسه وکارتن مقوایی دستشان بودوگوش تا گوش لبخند می زدند. پسربچه ها را تا آن روز ندیده بودم و لبخند یوما را اولین بار بود، می دیدم. چهار تا از دندان هایش طلا بود وروسری قرمزبزرگش تاکمر می رسدگل های درشت سبز داشت.» (پیرزاد، ۲۴۱)

پیرزاد سعی کرده است طبقه اجتماعی، شرایط محیطی، سن وثروت را نیز درقیافه ظاهرنشان دهد:

توصیف یک زن کلفت که از این راه امرار معاش می کند:

«یاد آشخن افتادم که هفته ای دو بار برای کمک درکارهای خانه می آمد پیش ما و هفته ای یک بار می رفت خانه مادر وآلیس. شوهرش بعد از عمل کمر فلج شده بود و بازنشستگی مختصری از شرکت نفت می گرفت. پسرش تازه از سربازی برگشته بود و بیکار بود و به قول آشخن « صب تا شب بازار کویتی ها وکنار شط گز کردن و روزی دو پاکت سیگار دود کردن و تخمه شکستن، شده کار و زندگیش.» (پیرزاد، ۵۴)

توصیف آقا سعید تعمیرکار:

« صاحب تعمیرگاهی نزدیک سینما خورشید بود. هربار آرتوش و شورلت را می دید می خندید، دست های سیاه شده رامی گذاشت روی موهای وزوزی سیاه ترش و می گفت:«باز شوی جان خراب شد.» (پیرزاد، ۱۶۷)

توصیف قیافه ظاهر دراین رمان زیاد به چشم می خورد و پیرازد قیافه ها را با تفصیل بیشتری بیان می کند اوسعی می کند طبقه اجتماعی،شرایط محیطی،سن و ثروت را درقیافه ها نشان دهد، او در این کار از تشبیه نیزغافل نمانده است و درتوصیف ظاهر به چیزهایی را که پسند خواننده عام باشد نیز تکیه دارد. اهمیت دادن به موها، حالت چشمان، ظاهر چهره، از خصوصیاتی است که خواننده را به داستان علاقمند می کند.پیرزاد ظاهرشخصیت های داستانش را دراکثر موارد باتفصیل و یک جا شرح می دهد. بادقت و شیوه خاص ظاهر قهرمانان خودش را معرفی می کند. درتوصیف ظاهر شخصیت های اصلی و فرعی برای او تفاوتی ندارد.او دراین توصیفات نهایت دقت وظرافت را به کاربرده است.دربیان توصیف ظاهر شخصیت های داستان می توان اورادنباله رو داستان نویسانی مانند دولت آبادی،چوبک و دانشور دانست.

۴-گفتگو:

گفتگو دربیشتر قسمت های رمان دیده می شود وگفتارها با افراد و طبقات اجتماعی و سن آنها متناسب است. درگفتارنشانه هایی از ویژگی های روحی واخلاقی افراد داستان به چشم می خورد:

آرمینه و آرسینه طبق معمول یکی در میان حرف می زدند.

«امیلی با مادربزرگ و پدرش آماده آبادان.»

«کاش موهای ما هم مثل موهای امیلی صاف بود.»

«امیلی از ما سه سال بزرگتر است.»

«امیلی قبلاً ها مسجد سلیمان مدرسه می رفته.»

«لندن هم مدرسه رفته.»

«ککلته هم مدرسه رفته.»

آرمن زد زیر خنده. «ککلته نه، خنگ خدا، کلکته.» (پیرزاد، ۱۲)

در قسمت سی و هشت داستان وظیفه اصلی داستان بر دوش گفتارهاست:

پرسید « بهتر شدی؟» سرتکان دادم که «آره» زیرلب گفتم «به خاک حساسیت دارم.» صندلی ام راکمی عقب کشیدم ونشستم...نگاهم کرد.«ببین کلاریس، می دانم تجربه اش را نداشتی، ولی ــــــــ»

توی دلم گفتم «زودتر بگو.»

توی دلم گفتم «نگو»

نفس بلندی کشید. « منظره توی حیاط جالب نیست. می دانم ازملخ خوشت نمی آید، ولیـــــــــ» (پیرزاد، ۲۳۶)

از قدرت نمایی های پیرزاد در گفتار، تطابق شخصیت اجتماعی داستانش و طرز گفتار آنهاست:

« یوپ هانسن برای اینکه با ویولت دست بدهد، تقریباً روی زمین زانو زد. « بسیار بسیار قشنگ هست خرگوش.» (پیرزاد، ۱۲۴)

زن انگلیسی که معلم پیانو بچه هاست:

« قبل از شروع کلاس بچه ها پرسید « نمره تلفن شما به هانومِ... هانومِ... اسمش چی هست؟ همسایه شما.» گفتم« سیمونیان» دست گذاشت روی پیشانی کک مکی اش. «اوه سیمونیان. امروز تلفن کرد. هیلی هانومِ غریبی هست.»

شیوه سخن گفتن یک تعمیرکار:

تقریباً هربار که آقا سعید می آمد بالای سر شورلت، دور از گوش آرتوش به من می گفت «خانم مهندس،اگه شمام- ببخشین ها!-مث خانومای دیگه یه کم غر بزنین به جونِ شوهرتون،آقا مهندس حتماً یه ماشین مدل بالا می خره.» (پیرزاد، ۱۶۷)

یا راننده خط واحد:

بچه ها یک به یک گفتند«پاس»و ازجلو راننده گذشتند. آقا عبدی خندیدوگفت«پریروز مسافر تهرونی داشتم. شنید مسافرهای شرکت نفتی یه چیزی میگن وپول بلیط نمی دن، به جای «پاس» گفت «ماس»

خندیدیم وآقای عبدی دکمه بستن در را زد و روکرد به من. «شکر خدا بچه خیلی بهتره، آوردیمش خونه. خانم خواهرتون خیلی محبت کردن تشکر.» نینا ازپشت سقلمه زد. «دِ برو دِ.» (پیرزاد، ۱۷۳)

گفتار شخصیت ها به خوبی نشان دهنده روحیات و خصوصیات اخلاقی آنهاست:

مادرگفت: «زود روی لک نمک بپاشید.»گارنیک گفت: «مهم نیست بابا. لک ترشی آب بزنی رفته.» آلیس گفت:« قضا بلا بود» یوپ گفت :«گازا چی؟» وآلیس شروع کرد به توضیح دادن. امیل به امیلی گفت: « تو که ترشی دوست نداری، چرا کاسه را برداشتی؟» سرزنش نمی کرد، فقط داشت می پرسید امیلی بغض کرده بود. نینا گفت: «دستش خورد. از قصد که نکرد.»

برگشتیم سرمیز. امیل ازجا بلند شد وتا ویولت ننشست، ننشست. بعد به امیلی که کنارش ایستاده بود گفت: « معذرت بخواه.» امیلی با صدای بلند گفت: « خیلی ببخشید که لباس قشنگتان را لک کردم.» (پیرزاد، ۲۱۰).

به نظر می رسد اوج هنرنمایی پیرزاد در رمان چراغ ها را من خاموش می کنم در گفتگوهاست که در همه قسمت های داستان به چشم می خورد، او ازظرافت های لهجه ای نیز غافل نمانده است وبیشتر اوقات با موسیقی خاصی که درکلام افراد می گذارد،ویژگی های نهفته ای از شخصیت آن ها را بازگو می کند. ساختار جملات و افعال متناسب وگویای حس زنانه ای است که درصحنه های داستان دیده می شود.درگفتارها بافت فرهنگی واجتماعی شخصیت ها که ازطبقه متوسط اجتماع واز کارمندان شرکت نفت می باشند به چشم می خورد.

به دلیل نزدیکی اعتقادی ومذهبی نویسنده با راوی داستان، دقت وظرافت های خاص درکاربرد کلمات، ساختار جملات و توجه به حالت های روحی گوینده به چشم می آید. پیرزاد در این رمان به سن، فرهنگ ،جنس، محیط و شخصیت درگفتارها توجه خاصی دارد.

یکی از ویژگی های ساختاری جمله ها درآثار پیرزاد، استفاده از خط فاصله (ــ) در پایان بعضی گفتگو هاست.این نویسنده باکاربرد این نشانه، جملات را ناتمام رها می کند ودرپایان آن ها سکوت می کند:

«... اصلاً بیخود آمدیم. اصلاً تقصیر کلاریس بود که ـــــــ» از جا پریدم. «به نینا کمک کنم میز بچیند.» توی آشپزخانه نینا پرسید «تنهایی؟» به در نگاه کرد و از نبودن مادر و آلیس که مطمئن شد پقی زد زیرخنده و یواش گفت «راستش، ویولت را با خودم آوردم آبادان چون که ـــــــ» .(پیرزاد، ۱۳۶۱: ۱۲۲)

«از نظر نشانه شناسی، این ویژگی از فرهنگ و اجتماع سرچشمه می گیرد که زنان را از اول از حرف زدن منع می کردند. کاربرد این نشانه (ــ) که نشانه فرا زبانی است در این رمان شاید در نقد این تفکر باشد.» (حق شناس و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۹)

۵-کنش و رفتار:

پیرزاد در رمان«چراغ ها رامن خاموش می کنم» به رفتار توجه خاصی دارد و رفتار وکنش افراد رادرجهت ارائه شخصیت آن ها انجام می دهد.مردان وزنان داستانش کنشی مطابق با شخصیت هایشان از خود نشان می دهند.

نظم وانضباط مادرکلاریس،خودخواهی آلیس، بازیگوشی بچه ها،فراموشی وعدم توجه به خانواده همه و همه در رفتار و کنش های این شخصیت ها به خوبی به چشم می خورد.

« توی راهرو مادر انگشت کشید روی میز تلفن. «گردگیری نکردی؟»

« نفس بلندی کشید، دستگیره را ول کرد وشروع کرد به مرتب کردن جین های پشت دری «مادر صندلی را با سروصدا پس زد و ایساد. «به نظرمن هم باید حد معاشرت رانگه داری.» زر ورق را برداشت برد انداخت توی سطل زباله. (پیرزاد، ۴۱)

« آرسینه دوید توی آشپزخانه. «لباس قرمز راپونزل نیست.» روکرد به مادر. «همان لباس چین داری که تو دوخته بودی.» پا زمین کوبید. «پیدا نشود، راپونزل مهمانی نمی آید. راپونزل نباید من و آرمینه هم نمی آییم.» دست زد به کمر و زل زد به من.»

« مادر روزی دوبارکف آشپزخانه را می شست و پشت سرزن هایی که خربزه وهندوانه را نشسته می گذارند توی یخچال بد می گفت.» (پیرزاد، ۶۶)

« لازم نبود بپرسم کجا. هر جا می رفتیم اولین کارآلیس پیدا کردن آینه بود و مطمئن شدن از این که موهایش به هم نریخته یا ماتیکش پاک نشده؟ لازم هم نبود بپرسم من چرا بیایم؟ آلیس محال بود تنها برود دستشویی. » (پیرزاد، ۷۶)

حالت رفتاری قهرمان داستان به هنگام کشمکش و عدم تمرکز به زیبایی توصیف شده است:

«پشت میز آشپزخانه نشستم ودستم رفت طرف سرم. مو دورانگشت پیچیدم وبازکردم، پیچیدم و باز کردم.»

« مو دور انگشت پیچیدم و به نقاشی بالای تلوزیون نگاه کردم.

شروع کردم به ریز ریز کردن کلینکس وفکر کردم چرا همیشه دربد حالی یاخوشحالی یاد پدرم می افتم؟ خانم نوراللهی تانشست پرسید:«حالتان خوب نیست؟» هول شدم. یعنی این قدر مشخص بود که حالم خوب نیست؟

دستپاچه توضیح دادم که این روزها سرم شلوغ است و مدام مهمان دارم و درگیر بچه ها هستم و هوا گرم است و شرجی کلافه ام می کند و بچه ها بزرگ که می شوند مسایلشان هم بزرگ می شود و سعی در فهمیدن وحل مسایل آدم را خسته می کند وگاهی حس می کنم مادرخوبی نیستم و اطرافیان هم عوض کمک باربیشتری می گذارند روی دوشم و خسته ام و ـــ داشتم گریه می کردم.

گفتم و گفتم و گفتم. آرتوش شنید وشنید و شنید. بعد جا شکری را از روی میز برداشت. هنوز داشتم فریاد می زدم «بی فکری، خودخواهی.» آرتوش داشت با درجاشکری ور می رفت. (پیرزاد، ۲۵۸)

هماهنگی محیط باکنش ورفتار شخصیت ها اوج کار پیرزاد دراین داستان است، دراکثر صحنه ها قبل از آنکه اتفاقی رخ دهد محیط نیز با رفتار شخصیت ها همسو می شود وخود را آماده رخ دادن اتفاق می کند:

«این بار مجبور شدم با هردو دست گونه ها را فشار بدهم که مطمئن شوم خواب نیستم. منظره توی حیاط؟ از ملخ خوشم نمی آید؟ از جا بلند شد. از جا بلند شدم و رفتیم به راهرو.

چمن و درخت و شمشاد و راه باریکه، همه چیز و همه جا یکدست خاکی بود. رنگ خاکی ملخ. چندلحظه گذشت تابفهمم فقط رنگ نیست، که خودملخ است، که همه جا پراز ملخ است.» (پیرزاد، ۲۳۷)

تا درخانه همراهش رفتم. دم در برگشت دست گذاشت روی بازویم و لبخند بی رمقی زد.

«امیل زود می بندد.»شال راکشید تا زیرچانه. «کمکش کن. تصمیم درستی نیست. نصیحتش کن.» در امتداد راه باریکه راه افتاد. باد شال را روی شانه هایش تاب می داد. راه باریکه پر بود از گل کاغذی های سرخابی. درخت بید مثل زنی که از غصه گیس بکند آشفته بود و کلافه. قطره های باران به زمین نرسیده بخار می شدند و آسمان سرخ سرخ بود.» (پیرزاد، ۲۳۲)

پیرزاد به اندازه دیگر موارد شخصیت پردازی، به رفتار نیز توجه می کند. کنش و رفتار افراد در جهت و همسو با شخصیت ارائه شده آن ها انجام می شود و نویسنده تسلط خاصی برعادات و رفتار شخصیت هایش دارد، رفتار دوقلوها، برخوردهای مادر با دختر، مادر با نوه، حالت ها و کنش های کلاریس دربرخورد با امیل، کنش های متقابل آرمن وامیلی و...نشان ازقدرت نویسنده درنشان دادن ظرافت های رفتاربازیگران است. اوسعی می کند ظرافت های رفتارمردان را دربرخوردبا همسرانشان و بامشکلات زندگی نشان دهد.مردان پیرزاد دراین داستان مردانی اجتماعی واهل سیاست وفعالیت هستند، رفتارهای آن ها متناسب با روحیات آنهاست، مردانی که در آخراصلاح می شوند.

۶ -نام:

نام ها و عنوان کتاب درحقیقت همانند ویترینی است که خواننده را به داستان ترغیب می کند. پیرزاد در آغاز رمان در خصوص انتخاب شخصیت ها و اتفاق ها می گوید:

« این داستان واقعی نیست. آدم ها واتفاق ها کاملاً خیالی اند، هرچند زمان کم وبیش مشخص است، برخی از مکان ها دستکاری شده اند.»

هر چند انتخاب نام شخصیت ها کاری سلیقه ای است، پیرزاد در انتخاب نام شخصیت ها موفق بوده است و نام هایی را که در فرهنگ ارامنه دارای محبوبیت و جذابیت می باشد انتخاب کرده است. عنوان داستان، عنوانی گیرا و جذاب است و برانگیزاننده فکر می باشد و پیش پا افتاده کهنه و قالبی نیست. این عنوان در سیزده جای کتاب استفاده شده است و در حقیقت نام کتاب برگرفته از جملات کتاب است و با محتوا و درون مایه داستان سازگاری دارد «کم ترین کار دریک خانه خاموش کردن چراغ است که این کار هم به عهده کلاریس می باشد:

«دستم را از توی جیب پیشبند در آوردم و کتاب را گذاشتم توی قفسه. خسته بودم و حوصله خواندن نداشتم.آرتوش روزنامه را انداخت روی میز وایستاد.کش وقوس آمد وخمیازه کشید. «چراغ ها را تو خاموش می کنی یامن؟»روزنامه افتاد زمین.نگاهش کردم.ازهفده سال پیش بیست کیلویی وزن اضافه کرده بود و موهای قبلاً پرپشت و مجعدش حالا کم پشت بود و صاف. فکرکردم چقدر عوض شده. داشتم فکر می کردم حتماً من هم عوض شده ام که گفت «پرسیدم چراغ ها را تو خاموش می کنی یا ـــــ» با عجله گفتم «من.»

روزنامه را از روی میز برداشتم و ایستادم. پیشبندم را باز کردم. رفتم طرف در و چراغ نشیمن را خاموش کردم.» (پیرزاد، ۲۴)

در انتخاب عنوان باید به دونکته توجه کرد ابتدا عنوان کتاب و بعد انتخاب نام شخصیت و اکثر نویسندگان سعی می کنند که از یک اسم دوبار درداستان هایشان استفاده نکنند وحتی سعی می کنند برای شخصیت های دسته چندم خود هم نامی تازه بیاورند، نام هایی چون کلاریس، آرتوش، آلیس، آرمن، آرمینه، آرسینه، امیل، امیلی، نینا، ویولت، المیرا و... از نام های پرکاربرد در فرهنگ ارامنه می باشد. اشخاص فرعی داستان نیز نام هایی ساده و یکنواخت دارند مانند، یوما، شاهنده، آقای دواتیان، آقا سعید تعمیرکار و...

-توصیف حالات و ویژگی های روانی و همسویی با محیط داستان

محیط ومکان در رمان چراغ ها را من خاموش می کنم پا به پای شخصیت ها و حوادث توصیف به زیبایی توصیف شده اند، اوج کار و هنرنمایی پیرزاد همگامی محیط با فکر شخصیت و اتفاقاتی است که قرار است رخ دهد:

۷- محیط و آرامش درونی

« گل کاغذی سرخابی توی دستم مچاله شده بود. قورباغه چاقی از باغچه بیرون پریده نشست درست روبرو و زل زد توی چشم هایم. بلند شدم رفتم تو.» (پیرزاد، ۳۵)

- تطابق محیط با آشفتگی رفتار شخصیت داستان:

«چند دقیقه کسی حرف نزد. از حیاط صدای قورباغه ها و جیرجیرک ها می آمد. نور اتاق کم جان بود. خانم سیمونیان ساکت غذا می خورد. فکر کردم باید حرفی پیش بکشم... امیل سیمونیان نگاهش هنوز پایین بود و من حرفی برای گفتن پیدا نکردم.» (پیرزاد، ۵۱)

- تطابق محیط و افکار کلاریس

«شاید این یکی ـــــــ» این بار کوچک ترین تردیدی نداشتم که این یکی اصلاً و ابداً به درد آلیس نمی خورد. از جوی خیابان بوی لجن به دماغم خورد.» (پیرزاد، ۷۲)

توصیف حالت پریشانی کلاریس:

عصبانی و بی حوصله و غرزنان رفتم تا رسیدم به میدان. آفتاب رفته بود اما هنوز هوا گرم بود. از نهر پهن بوی لجن می آمد.روی یکی از نیمکت های دور میدان نشستم. پشت سرم ردیف درخت های بیعار بود وبوته های خرزهره باگل های سفید وصورتی. زیر منبع آب وسط میدان،گربه لاغری چیزی دنبال کرده بود. قورباغه یا مارمولک...فکرکردم از وقتی که به آبادان آمده ام، زندگیم جنگ دایمی بوده با انواع حشره و خزنده که از بچگی متنفر بودم و هنوز هم هستم. حال تهوع مدام بوده از انواع بوها.» (پیرزاد، ۱۷۸)

- توصیف حالت اضطراب:

« از خواب پریدم. قلبم تند می زد و خیس عرق بودم. آرتوش خواب بود. ملافه را پس زدم. ژاکت نازکی روی لباس خواب پوشیدم، دم پایی پا کردم و رفتم حیاط. هوا گرگ و میش بود. بوی گل شبدر می آمد و بوته گل سرخ غنچه های تازه داده بود.» (پیرزاد، ۲۱۶)

« در امتداد راه باریکه راه افتاد. باد شال را روی شانه هایش تاب می داد. راه باریکه پربود از گل کاغذی های سرخابی. درخت بید مثل زنی که از غصه گیس بکند آشفته بود و کلافه. قطره های باران به زمین نرسیده بخار می شدند و آسمان سرخ و سرخ بود.» (پیرزاد، ۲۳۲)

« جرعه ای آب خوردم یا نخوردم؟ بلند شدم رفتم طرف پنجره. روی هره پر از ملخ بود. مرده و نیمه جان. فکر کردم کاش گلدان را از زیر پنجره برداشته بودم. آسمان تاریک بود وصدایی می آمد که تا آن وقت شبیهش را نشنیده بودم. امیل از پشت سرگفت: «صدای بال ملخ هاست.» (پیرزاد، ۲۳۵)

همسویی محیط وآرامشی که بعد ازکشمکش های عاطفی طولانی درپایان داستان کلاریس قهرمان داستان به آن دست پیدا می کند:

« باد ملایمی آمد که برای آن وقت سال در آبادان عجیب بود. پا زدم و تاب تکان خورد. داشتم فکر می کردم برای سفر به تهران چه لباس هایی بردارم و سوغاتی چی بخرم که پروانه ای از جلو صورتم گذشت. سفید بود با بال های قهوه یی. تا فکر کنم «چه پروانه قشنگی» یکی دیگر دیدم و بعد یکی دیگر و ـــــــ هر هفت هشت تا رفتند نشستند روی بوته گل سرخ.

گفته بود «پروانه ها هم مهاجرت می کنند» به آسمان نگاه کردم. آبی بود. بی حتی یک لکه ابر.» (پیرزاد، ۲۹۳).

توصیف فضا و پشیمانی کلاریس:

از جایی که علامت گذاشته بودم دو خطی خواندم و کتاب را بستم. مهم نبود مرد قصه بالاخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب می کند. ازمرد قصه متنفر بودم که این قدر احمق است. از زن قصه هم متنفر بودم که نمی فهمد مرد قصه چقدر احمق است. بلند شدم رفتم به آشپزخانه و به خودم گفتم «از همه احمق تر خودتی.» (پیرزاد، ۲۵۰)

توصیف پشیمانی و آرامش کلاریس تا آخر داستان ادامه پیدا می کند:

– خیابان خلوت بود و هوا داغ. حتی قورباغه ها هم ساکت بودند. در خانه جی ۴ بسته بود.

– فکر کردم نمی خواهم بدانم مرد داستان ساردو چه تصمیمی می گیرد. فکر کردم از داستان های ساردو خوشم نمی آید.

تکیه دادم به میز تلفن و فکرکردم ناگهان آمدند و ناگهان رفتند. مثل باران آبادان که تا می آمدی فکر کنی می بارد، دیگر نمی بارید .

به درختچه ارغوان یا ون یا زبان گاوی سوم نگاه کردم که چند وقت بود اسم نداشت. بعد از حمله ملخ ها و دوباره جوانه زدن، حسابی جان گرفته بود...

می توان گفت پیرزاد نویسنده حالات و احساسات روانی بخصوص در مورد زنان است.

دربحران های داستان با مهارت احساسات شخصیت های داستان را تشریح می کند وفضای داستان را گاه با جان بخشی به اشیاء بی جان با افکار همسو می کند، ترس ها و دلهره ها، اضطراب ها، دغدغه ها، نفرت ها و عشق ها با مهارت بسیار تشریح می کند گاه حالات روحی و روانی و افکار و اندیشه ها را به طورمستقیم شرح می دهد و گاه فضا و لحن شخصیت ها را با آن همراه می کند. در دغدغه ها و پریشانی های عاشقانه کلاریس، صحنه ها، رفتارها و گفتارها همه در خدمت انتقال این احساس به مخاطب به کار گرفته می شود و

همان طور که مشاهده شد ازتوصیف محیط هم در آغاز و هم در پایان داستان به گونه ای هنرمندانه استفاده شده است.

احساسات زنانه در این رمان مهم ترین جایگاه را دارند ومسائل روحی آنها را از طریق اعمال و رفتارها نشان داده می شود و همه فضا و محیط داستان در خدمت انتقال این حالات ورفتارهای شخصیت های داستان به مخاطب است.

۸-راوی و زاویه دید:

همان طورکه گفته شد زاویه دید یا زاویه روایت دریچه ای است که نویسنده به روی مخاطب می گشاید تا خواننده ازتمام زوایا، حوادث و صحنه های داستان آگاه شود. این زاویه دید برتمامی عناصر داستان به خصوص شخصیت و شخصیت پردازی تأثیر دارد.

زاویه دید درحقیقت نگرش هنری نویسنده داستان است که از طریق راوی بیان می شود، در حقیقت راه ارتباطی ما بین نویسنده داستان و خواننده است.

زاویه دید رمان «چراغ ها را من خاموش می کنم »درونی است. راوی داستان شخصیت اصلی وقهرمان داستان «کلاریس»می باشد،راوی خودآگاه که همانند دوربین فیلم برداری درهمه صحنه ها حضوردارد وتجربیات و احساسات هیجان انگیز خود را ازصمیم قلب بیان می کند.راوی و قهرمان داستان نه فقط از عقاید خود صحبت می کند بلکه درمورد خصوصیات اخلاقی دیگران نیز داوری می کند، کشمکش عاطفی واخلاقی در همه جای داستان با راوی همراه است:

« بیرون که رفتند ور بدبین ذهنم مثل همیشه پیله کرد. دخترک با آن دقت به چی نگاه می کرد؟ مبادا جایی کثیف باشد؟نکند آشپزخانه به چشمش زشت یاعجیب آمده؟ورخوش بین به دادم رسید. آشپزخانه ات شاید زیادی شلوغ باشد اما هیچ وقت کثیف نیست، درضمن نظر یک دختر بچه نباید برای آدم مهم باشد.» (پیرزاد، ۱۰)

یکی از ویژگی های سبکی آثار پیرزاد، کاربرد جمله های پرسش در قالب حدیث نفس است که اغلب با بسامد قیدها وتعدد جمله های پیرو و وابسته است. به نظر می رسد این ویژگی ناشی از دل مشغولی ها و وسوسه های زنانه است:

بیرون که رفتند وربدبین ذهنم مثل همیشه پیله کرد. دخترک با آن دقت به چی نگاه می کرد؟ مبادا جایی کثیف باشد؟ نکند آشپزخانه به چشمش زشت یا عجیب آمده؟ (پیرزاد، ۱۰)

«زبان شناسان معتقدند زنان به دلیل گفتمان دیالکتیک ومکالمه گری،درپایان جملاتشان پرسش هایی مطرح می کنند تا نظر مخاطب را هم بفهمند و این حاکی از جنبه تایید طلبی زنان است. »(نیکوبخت و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳۶)

این نوع کشمکش ها که درحقیقت نوعی تک گویی درونی است گاه درهم و آشفته می شود:

« قرن نوزده. زنی آمریکایی بامردی انگلیسی ازدواج می کند که وارث عنوان لُردی است. ترجمه وازگن روان بود و ساده. خانم سیمونیان می داند پسرش می آید خانه ما؟ چرا نداند؟ لُرد بزرگ از اینکه پسرش با دختری آمریکایی ازدواج کرده است دل چرکین است وپسر را ازعنوان وارث محروم می کند. دوقلوها حتماً از قصه خوششان می آید. من که هیچ وقت توی خانه ماتیک نمی زنم. جمله خیلی طولانی است، دوجمله اش کنیم. مدادم کو؟ چه چیزی مهم تر از بچه ها؟ پسر لردمی میرد. پدر بزرگ عجب آدم خودخواهی است. طفلک زن آمریکایی. آرتوش خودخواه است.» (پیرزاد، ۱۵۱)

گاه نیز نوعی حدیث نفس:

« ور ایرادگیر پوزخند زد. «برای این به آقا مرتضی فکر می کنی که نپرسم چراداری ماتیک می زنی؟ چرا مو شانه می کنی؟ چرا با این همه وسواس به دست هایت کرم می مالی؟»شانه را گذاشتم روی میز آرایش. چه می خواهد بگوید؟ اگر گفت چه بگویم؟ چه باید بگویم؟ مادرش گفته بود « تصمیم درستی نیست» دامنم را صاف کردم. ور مهربان راهنمایی کرد. « بگو دوست هستیم. دوست های خوب. » (پیرزاد، ۲۳۴)

از جایی که علامت گذاشته بودم دو خطی خواندم و کتاب را بستم. مهم نبود مرد قصه بالاخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب می کند. از مرد قصه متنفر بودم که این قدراحمق است. از زن قصه هم متنفر بودم که نمی فهمد مرد قصه چقدراحمق است. بلند شدم رفتم به آشپزخانه و به خودم گفتم «از همه احمق تر خودتی.» (پیرزاد، ۲۵۰)

« تا اولین دلمه را پیچیدم و گذاشتم توی دیگ، دو ورذهنم کشمکش را شروع کردند.

«خیلی احمقی»

« چرا کجای این که دو نفر علاقه های مشترک داشته باشند اشکال دارد؟»

« هیچ اشکالی ندارد، ولی ــــــــ»

«حالا چون یکی زن است و یکی مرد نباید با هم حرف بزنند؟»

راوی داستان علاوه بر کشمکشی که در درون دچار آن است به اطراف خود نیز به دیده تردید می نگرد، ذهن شکاک و بدبینی دارد؟ همگان را از دید خود به قضاوت می گذارد و گاه گاهی به خصوصیات خود اشاره می کند.

همانطورکه گفته شدانتخاب زاویه دیداول شخص مفرد(من- راوی) بیشترمورد استفاده نویسندگان تواناست و بهترین داستان های جهان درهمین شیوه نگارش یافته است. پیرزاد در این شیوه با مهارت خاص وزیبایی کلام توانسته است انگیزه ها اعمال و آرزوهای اشخاص داستان را به نمایش درآورد. راوی داستان باوجود اینکه زنی خانه دار است که دائماً درکشمکش وکلنجار با خود غوطه می خورد اما از توصیف کوچکترین صحنه ای نمی گذرد؛ دنیای اطراف او زیبا و جاندار بوده حتی قورباغه های حیاطش نیز در این ماجرای عاشقی و عاطفی با او هم صدا هستند.

۹-نتیجه گیری:

پیرزاد این رمان را در سبکی رئالیسی نوشته است، شخصیت اصلی داستان زن بوده و از اقلیت های مذهبی ایران(ارامنه) می باشد،داستان درآبادان ودردهه چهل اتفاق افتاده است حس مشترک زنانه،بین پیرزادوشخصیت اصلی، اشتراک های مذهبی ویکی بودن محل زندگی درطرح و توصیفات این رمان بی تأثیر نیست.

پیرزاد دراین رمان زندگی را زیبا می داند،به فضایل اخلاقی اهمیت می دهد ازخودخواهی، دروغ، پرحرفی متنفر و خدمت به هم نوع، مردم دوستی، عشق مادرانه و دوستی را می ستاید.

او با موشکافی شخصیت های داستانش را به خواننده می شناساند. شخصیت های داستان طبیعی بوده وتیپ های مختلف اجتماعی،کارمند،راننده خط واحد،حاجی نان فروش،کلفت های خانه، درداستانش خودنمایی می کنند.کارهایی که شخصیت های داستانش انجام می دهند وچیزهایی که می دانند درحد توانایی همان آدم هاست، گفتگو و توصیف در همه قسمت های داستان وجود دارد.

جملات درگفت وگوها ساده وکوتاه می باشد،الفاظ کهنه وپوسیده نیست،گفتگوها طبیعی است و خصوصیات فردی و اجتماعی اشخاص در آن نمایان است.

چگونگی پرداخت واتمام داستان بسیار زیبا ومتناسب با محتویات و موضوع رمان می باشد:

شروع: صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژ در فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه باریکه وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهار و ربع بعد از ظهر بود. در خانه که باز شد دست کشیدم به پیشبندم و داد زدم «روپوش درآوردن، دست و رو شستن.» جعبه دستمال کاغذی را شراندم وسط میز و چرخیدم طرف یخچال....

پایان: باد ملایمی آمد که برای آن وقت سال در آبادان عجیب بود. پا زدم و تاب تکان خورد. داشتم فکر می کردم برای سفر به تهران چه لباس هایی بردارم و سوغاتی چی بخرم که پروانه ای از جلو صورتم گذشت. سفید بود با بال های قهوه ای.

گفته بود «پروانه ها هم مهاجرت می کنند» به آسمان نگاه کردم. آبی بود. بی حتی یک لکه ابر.

شروع داستان با قیژ در فلزی حیاط، صدای دویدن و کارهای یک زن خانه دار آغاز می شود. در پایان نیز باد ملایم می شود پروانه ها جای ملخ را می گیرند، پروانه هایی که آنها نیز خواهند رفت، آسمان نیز آبی و صاف و بدون ابر می شود.

زنان پیرزاد، زنانی تحصیلکرده بوده که درفعالیت های اجتماعی نیز نقش بسزایی دارند. زنان و شخصیت های منفی درداستان وجود ندارند، مشکلات زندگی را می پذیرند وبا حساسیت در مقابل آن واکنش نشان می دهند.

دررمان پیرزاد، شخصیت های واسطه وتصادفی نیز به زیبایی توصیف شده و ازخصوصیات اخلاقی آنها چشم پوشی نکرده است.

شخصیت های واسطه داستان در پویا شدن شخصیت های اصلی نقش دارند، پیرزاد بامهارت تمام احساسات شخصیت های اصلی را باشخصیت های واسطه «یوپ هانسن- امیل سیمونیان»گره می زند و زیباترین توصیفات وکشمکش ها رابه خصوص درمورد «کلاریس و امیل»می آفریند.او برای توصیف کشمکش های عاطفی وآشفتگی درونی قهرمان داستان ازفضا و محیط بیرون به خوبی کمک می گیرد. درختان- گل ها- باد وحتی قورباغه ها و ملخ ها نیز در انتقال احساس و اضطراب به خواننده کمک می کنند:

« در امتداد راه باریکه راه افتاد. باد شال را روی شانه هایش تاب می داد. راه باریکه پر بود از گل کاغذی های سرخابی.درخت بید؛مثل زنی که ازغصه گیس بکند آشفته بود وکلافه. قطره های باران به زمین نرسیده بخار می شدند و آسمان سرخ و سرخ بود.» (پیرزاد، ۲۳۲)

« پاکت به دست برگشتم خانه. خیابان خلوت بود و هوا داغ. حتی قورباغه ها هم ساکت بودند. در خانه جی ۴ بسته بود.» (پیرزاد، ۲۵۲)

گفتگو وتوصیف ازمهم ترین عناصری است که درآن صفات و ویژگی های اشخاص داستان نمایانده می شود.

« چراغ ها را من خاموش می کنم» محصول یک تلقی کلاسیک از مفهوم رمان و یک نقطه شروع درخشان دیگر برای نویسنده ای است که درحوزه داستان کوتاه امتحان خودش را پس داد. وقابلیت های خودش را به اثبات رسانیده است. پیرزاد ازجهان درون انسان ها نمی نویسد وسیل اندیشه و خیال را در بستر تک گویی درونی به تصویر نمی کشد.

«پیرزاد از ناگفتنی ها، تابوها و آرزوها و افکار آشکار و پنهان شخصیت هایش نمی نویسد. شخصیت های پیرزاد، قدمی از ارزش های جا افتاده اجتماعی-فرهنگی ایران فراترنمی نهند وچنانچه شخصیت زن رمان « چراغ ها را من خاموش می کنم» ناغافل به مردی دل ببازد، پس از رفتن معشوق، آرامش گذشته اش را بازمی یابد. ازآن جا که دررمان چراغ ها رامن خاموش می کنم، شخصیت اصلی داستان، زنی خانه دار است، پرداخت بیش از اندازه به جزئیات خانه داری و کارهای سنتی زنان در داستان، هرچند که هم چون کارخانه خسته کننده است، اما می تواند قابل قبول باشد و بیگانه به نظر نمی رسد .»(گودرزی نژاد، ۱۳۸۸: ۱۷۱)

« دراین رمان به دنبال متحول شدن کلاریس همسرش آرتوش نیز متحول می شود وعنایت بیشتری به او وحتی کلاریس دارد، البته تحول آرتوش در حد همان توجه عاطفی اوست ولی این که درمقابل نیازها و حقوق کلاریس وظایف تحمیلی بر او سرتسلیم فرودآور نیست،اگراینگونه بود بایستی آرتوش برای کارکردن کلاریس درمنزل حقی قایل می شدوخود رادرانجام این کارها شریک می دانست آرتوش باید می فهمید که کارکلاریس درخانه، کارغیرمولد و بیرون ازعرصه عمومی نیست که آن را بی ارزش به حساب آورد. آرتوش نه تنها کار کلاریس درخانه را نادیده می گیرد او را نیز ترغیب می کند که کارترجمه انجام دهد که ازبیکاری

به درآید. به هرحال دراین آثار همت راوی بر این اندیشه جزم شده تا علیه اندیشه ای که درجامعه مردسالاری واز طریق زبان، تفکر وکنش های مردانه جامعه در زنان رفته و می رود، مبارزه کند راوی می خواهد راه رهایی را بگشاید.» (حیدری، ۱۳۹۱: ۱۴۴)

زاویه دید دررمان«چراغ ها رامن خاموش می کنم» درونی است، روای داستان، شخصیت اصلی و قهرمان داستان می باشد، روای خود آگاه که همانند دوربین فیلم برداری درهمه صحنه ها حضور دارد و تجربیات و احساسات هیجان انگیز و زنانه خودرا ازصمیم قلب بیان می کند. راوی این زمان نه فقط ازعقاید خود صحبت می کند بلکه درباره خصوصیات اخلاقی دیگر شخصیت های رمان داوری می کند.

کشمکش عاطفی و اخلاقی در همه جای داستان با راوی همراه است، حدیث نفس و تک گویی درونی که بخاطر دغدغه های عاطفی وعاشقانه راوی و قهرمان داستان همیشه با او همراه است، راوی علاوه بر کشمکش درونی به اطراف خودنیز به دیده تردید می نگرد، ذهن شکاک و بدبینی دارد همگان را از دید خود به قضاوت می گذارد و گاه گاهی به خصوصیات خود نیز اشاره می کند.شخصیت،شخصیت پردازی و زاویه دید درآثارپیرزاد به زنان اختصاص دارد ومردان بیشتر قسمت خاکستری داستان هستند.ساختار قوی گفتگوها و فضا سازی مناسب، توصیف محیط و تطابق با کنش های زنانه این اثر را به اثری فمینیستی نزدیک می کند.

کتابنامه

کتاب ها:

۱-اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: نشرفردا .

۲- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۷). عناصر داستان. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

۳- ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). داستان، تعریف، ابزارها وعناصر. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

۴- براهنی ،رضا. (۱۳۶۲). قصه نویسی. تهران: نشرنو.

۵- بیات، حسین. (۱۳۷۸). داستان نویسی جریان سیال ذهن.چاپ اول. تهران:انتشارات علمی و فرهنگی.

۶- بیشاب،لئونارد.(۱۳۷۴).درس هایی درباره ی داستان نویسی.ترجمه محسن سلیمانی. تهران: نشر زلال.

۷-پیرزاد، زویا. (۱۳۸۳). چراغ ها را من خاموش می کنم. تهران: نشرنو.

۸-پیرزاد، زویا. (۱۳۸۳). عادت می کنیم. تهران: نشرنو.

۹-پیرزاد، زویا. (۱۳۸۱). سه کتاب. تهران: نشرنو.

۱۰-حداد، حسین. (۱۳۷۸). داستان معاصر،داستان نویسان معاصر. تهران: انتشارات مدرسه.

۱۱-حنیف، محمد. (۱۳۷۹). راز و رمزهای داستان نویسی. چاپ اول. تهران: انتشارات مدرسه.

۱۲- داد، سیما. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.

۱۳-رحیمیان، هرمز. (۱۳۸۵). ادوارنثر فارسی از تا انقلاب اسلامی. چاپ چهارم. تهران: سمت.

۱۴–رضایی، عربعلی.(۱۳۸۳). واژگان توصیفی ادبیات،(انگلیسی، فارسی).تهران:فرهنگ معاصر.
۱۵–سپانلو، محمدعلی. (۱۳۷۴). نویسندگان پیشرو ایران. چاپ پنجم. تهران: انتشارت نگاه.
۱۶–سی آرتور کلارک ودیگران.(۱۳۷۸).هزار توی داستان.ترجمه نسرین مهاجرانی.تهران: نشرچشمه.
۱۷–شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). انواع ادبی. تهران : انتشارات فردوس.
۱۸–عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱).شخصیت وشخصیت پردازی در داستان معاصر.چاپ اول. تهران: انتشارات آن.
۱۹–فلکی، محمود. (۱۳۸۲). روایت داستان (تئوری های پایه ای داستان نویسی).تهران: بازتاب نگار.
۲۰–گلشیری، احمد. (۱۳۷۹). داستان و نقد داستان. چاپ دوم. تهران: انتشارات نگاه.
۲۱– مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی ازافلاطون تاعصرحاضر.تهران: انتشارات فکر روز.
۲۲–مندنی پور،شهریار. (۱۳۸۴). کتاب ارواح شهرزاد. چاپ دوم. تهران: انتشارات ققنوس.
۲۳–موام، سامرست. (۱۳۶۴). درباره ی رمان وداستان کوتاه. ترجمه کاوه دهقان. چاپ ششم. تهران: سازمان انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی.
۲۴–مورگان فوستر، ادوارد. (۱۳۶۹). جنبه های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات نگاه.
۲۵–میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). عناصرداستان. چاپ سوم. تهران: انشارات سخن.
۲۶–میرصادقی،جمال ومیرصادقی، میمنت.(۱۳۷۷). واژنامه هنرداستان نویسی،تهران:کتاب مهناز.
۲۷–میر عابدینی، حسن. (۱۳۷۸). صدسال داستان نویسی. تهران: نشرچشمه.
۲۸–وستلد، پیتر.(۱۳۶۸). شیوه های داستان نویسی.ترجمه محمد حسین عباسپورتمیجانی. تهران: نشر مینا.
۲۹–یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). هنرداستان نویسی. تهران: انتشارات نگاه.

مقاله ها:

۱–پهلوان نژاد،محمد رضاو وزیر نژاد، فائزه.(۱۳۸۸).«بررسی سبکی رمان جراغ هارامن خاموش می کنم با رویکرد فرانقش میان فردی نظریه نقش گرایی». فصلنامه ادب پژوهشی. شماره هفتم و هشتم. بهار و تابستان ۸۸.

۲– حسن لی،کاووس و قلاوندی، زیبا. (۱۳۸۸). « بررسی تکنیک های روایی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری». مجله ادب پژوهشی. شماره هفتم و هشتم.

۳–حیدری، فاطمه وبهرامیان،سهیلا. (۱۳۸۹).«زنان سلطه وتسلیم درآثارزویا پیرزاد». فصلنامه اندیشه ادبی.شماره ۶.

۴– دسپ، سیدعلی؛ نیکو بخت، ناصر؛ بزرگ بیگدلی، سعید؛منشی زاده، مجتبی. (۱۳۸۳). «روند تکوین سبک زنانه درآثار زویا پیرزاد تحلیلی بر پایه سبک شناسی فمنیستی». فصلنامه نقدادبی. شماره۱۸.

۵–گودرزی نژاد، آسیه. (۱۳۸۸). « شخصیت پردازی در رمان چراغ ها را من خاموش می کنم، اثر زویا پیرزاد». مجله بهارستان سخن. شماره ۵. پاییز و زمستان ۱۳۸۸.

۶-لزگی،سیدحبیب الله و سجادی صدر،احمد علی. (۱۳۸۴).«بررسی امکانات روایی زاویه دید سوم شخص محدودودانای کل درخلق ترس وتعلیق».مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی مشهد. شماره ۱۵۱.

بررسی تطبیقی عشق به وطن دراشعارفرخی یزدی ومحمود سامی البارودی

مهین حاجی زاده

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

هاشم ضیاء

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

وطن دوستی یا همان حس ناسیونالیستی،یکی از موضوعات اصلی ودرواقع یکی از دغدغه‌های اصلی بسیاری از شاعران،چه درمیان شاعران ایرانی وچه در میان شاعران عرب،بویژه در دوره ی معاصر بوده است؛شاعران در دوره‌ی معاصراین موضوع را همچنین برای پرداختن به مسائلی دیگر مانند به چالش کشیدن حکومت‌های دوران خود،با انتقاد وطعنه زدن واظهار مشکلات جامعه از طریق زبان شعر وادبیات وارتباط با مردم، مورد استفاده قرار می‌دادند ؛ پژوهش حاضر با تکیه بر روشتوصیفی – تحلیلیدر صدداست که با پرداختن به موضوعات مختلف مربوط به حس وطن دوستی شاعرانی چون فرخی یزدی وسامی البارودی در آثارشان،بویژه مسائل سیاسی،فرهنگی واجتماعی آن دوران،مضامین مشترک وطن دوستی دوشاعررا دردومحیط متفاوت ولی با برخی شرایط یکسان واحیانا تأثیرپذیری آنها ازهمدیگر، مورد بررسی قرار دهد. دستاورد کلی پژوهشآن است که وطن پرستی دوشاعر بیشتر در اثر شرایط ناگوار سیاسی واجتماعی دورانشان بوده،هرچند که در مواردی نیز این گرایش به صورت خودجوش از عواطف واحساسات شاعران ناشی شده است؛البته این ملی‌گرایی ومسائلی چون آزادی،استبدادودخالت بیگانگان درشعر فرخی یزدی بیشتراز بارودی نمود دارد وبه دلیل درغربت ماندن زیاد بارودی،گرایش وطن دوستی وشکایت ازتنهایی وغربت،در شعر وی ، نمود بیشتری پیدا کرده است.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، فرخی یزدی،سامی البارودی،وطن دوستی.

۱- مقدمه

حوزه ادبیات تطبیقی،در واقع یک پل ارتباطی قوی وتأثیر گذار روابط ملتها درزمینه های گوناگون است؛ این تأثیر وتأثر از ادبیات همدیگردر آثار ادیبان وشاعران زیادی نمود یافته ودرادبیات تطبیقی این مؤلفه بسیارخودش را نشان داده است.(سیدی،۱۳۹۰: ۴) شاید اوج این تأثیر وتأثر را بتوان در تعریف "گویارد" یافت :ادبیات تطبیقی تاریخ روابط ادبی بین المللی است،پژوهشگر حوزه ادبیات تطبیقی مانند کسی است که در سر حد قلمرو زبان ملی به کمین می نشیند تاتمام داد وستدهای فکری وفرهنگی میان دو یا چند ملت را مورد بررسی قرار دهد(همان:۴) اگربیشتر دقت کنیم با بررسی بیشتراین حوزه در می‌یابیم که شاعران وادیبان

در طول تاریخ با تأثیر وتأثر از همدیگر سهم بسزایی را در غنی کردن ادبیات همدیگر داشته ودر پیشبرد وجهت دهی بسیاری ازوقایع اجتماعی روزگار خود موثر بوده‌اند؛ تاجاییکه این ویژگی اساس ودرنمایه اصلی این علم درمیان بنیانگذاران اصلی آن یعنی فرانسویان بوده است .(همان: ۷)شاید به همین دلیل است که حاکمان در هر عصری از شاعران چون سکویی وتکیه گاهی برای اهداف خود سود جسته اند وشاعران نیز به تبع با نزدیکی به حاکمان وامراء سعی در پیشبرد اهداف خود داشته اند که در بسیاری از موارد هر دو گروه به اهداف خود رسیده ولی در بسیاری از موارد نیز شاعران وادیبان گرفتار گشته اند.دراین دوره ی پر فرازو نشیب معاصر نیزبسیاری از شاعران که از شرایط نابسامان سرزمین خود به ستوه آمده اند از این مقام ومنزلت خود خوب استفاده کرده وبا رخنه کردن در قلب جوامع خود،برضد استبداد وظلم حاکمان خود شوریده اند واین شرایط مشابه هر چند در جوامع مختلف وحتی دور از هم باشد ،بازباعث ایجاد یک طیفی ازشعرا وادیبانی گشته بامضامینی مشترک در آثارشان که رهایی وطن خود را تنها درقرار دادن عشق به وطن خود در آثارشان جسته اند؛این حس وشور وطن دوستی وناسیونالیستی را بویژه در دوران معاصر ادبیات عرب یا ایران درآثار شاعران زیادی بوضوح می‌یابیم.

وطن پرستی ازمهمترین درونمایه های بسیاری از شاعران متعهد وظلم ستیز در طول تاریخ بوده است؛این شاعران از هنر شاعری وسخن وری خود در راستای بهبود شرایط اجتماعی دوران خود استفاده کرده اند وبا خلق آثاری ورخنه کردن در دل افراد ملت خود در بسیاری ازوقایع تغییر دهنده ی جوامع دوران خود بسوی آزادی وبرابری وعدالت،تأثیر گذار ودر مواردی راهبر بوده اند. در مورد این وطن دوستی، شفیعی کدکنیمی‌گوید:" ریشه‌ی این این عشق به وطن را شاید در اعتقاد اسلام به حس انتر ناسیونالیم جست ولی دراسلام به معنای اعتقاد به یک کشور مستقل مطرح نبوده است بلکه این فکریعنی اعتقاد به یک وطن مستقل زاییده‌ی قرون جدید است"(توکلی ،۱۳۹۰ :۳)پس این مضمون یک مضمون جدید است که بیشتر در شعر شاعران معاصربویژه پس ازدو جنگ جهانی وفروپاشی امپراتورهای جهان شمولی چون روم وعثمانی بوجود آمد.

ادبیات تطبیقی ریشه در گذشته‌ای دور دارد ولی بصورت علمی ومنطقی بیشتر توسط اندیشمندان فرانسوی به شکل امروزی آن درآمده است.طه ندا از نویسندگان معاصر عرب می گوید:" ادبیات تطبیقی بررسی تاریخ تأثیر وتأثر ملل از همدیگر می باشد " (همان: ۲)

این ادبیات با حوزه های مختلف ووسیع آن در حال حاضر ،یکی از روشهای مهم در حوزه تحقیقات نظری است وتحقیقات مربوط به آن در هر زبان وادبیاتی نام ویژه ای دارد که با توجه به حوزه پرداخت این مقاله درزبان عربی"الأدب المقارن" ودر زبان فارسی"ادبیات تطبیقی" نام دارد.

مقاله حاضر در نظر دارد که به تطبیق حس وطن دوستی یا عشق به وطن در آثار دو شاعردر دو ادبیات ومحیط متفاوت بپردازد؛یک شاعروطن پرست ایرانی معاصر ویک شاعر معاصر مصری،دوشاعری که تحقیق

درصدداست که مظاهر مختلف این وطن دوستی وبرخی زوایای ناروشن ارتباط این حس وعلاقه را به منصه‌ی بحث وبررسی بگذارد؛ تا بلکه مخاطب از تشابه شرایط اجتماعی دوران دو شاعر،به مضامین ومظاهر مشترک ادبیات ملتهای آنان در این موردبیشتر ودقیقترآگاه شود وبداند که دو شاعر چقدر با پرداختن به این عشق در هوشیاری وآگاهی وبهبود شرایط ناگوارمردمان روزگار خود سهیم بوده‌اند. در این راستا پژوهش حاضر به سوالات زیر پاسخ خواهد داد:

۱- عوامل اصلی سوق دادن دوشاعر به گرایش وطن دوستی چه بوده است؟

۲-وطن دوستی شاعران مذکور تا چه حد به بهبود شرایط ناگوار جامعه آنها کمک کرده است؟

۲- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران فرانسوی نخستین کسانی هستندکه این شیوه جدید را در تحقیقات ادبی رواج دادند. درسال ۱۸۲۸ ویلمنیکی از استادان سوربن در درس تاریخ ادبیات فرانسه گاه از تاثیر ادبیات انگلیسی و ایتالیایی بر ادبیات فرانسه سخن می‌گفت و دانشجویان را به سنجش ادبیات این ملت‌ها برمی‌انگیخت. جلد چهارم مجموعه سخنرانی‌های او در سال ۱۹۸۳ منتشر شد و در این مجلد بود که ویلمن اصطلاح ادبیات تطبیقی را برای نخستین بار به کار برد. از میان نمایندگان مکتبت وانمند فرانسوی ادبیات تطبیقی می‌توان به ماریو سفرانسواگویار، ژانماره کاره ،رنه اتی امبلوپلون‌تیگم اشاره کرد. براساس این مکتب، وظیفه پژوهشگر ادبیات تطبیقی مطالعه روابط ومبادلات ادبی بین ملت‌هاست.(رنجبر،۱۳۹۲: ۲)

شاید تا الآن به صورت تطبیقی آثار این دوشاعر بخصوص در رابطه با عشق به وطن مورد بررسی قرار نگرفته باشد ؛ولی هر یک از این دو شاعر بصورت تطبیقی، آثارشان در حوزه های مختلفی با شاعران دیگر، مورد بحث وبررسی قرار گرفته است؛مانند مقاله‌ی" بررسی تطبیقی تجلی عشق به وطن در اشعار فرخی یزدی ومعروف الرصافی" شاعر معاصر ووطن دوست عراقی توسط محمود رضا توکلی(۱۳۹۰) ویا مقاله "بررسی تطبیقی استعمار ستیزی در خاورمیانه با تکیه بر اشعارشاعرانی چون فرخی یزدی والرصافی" از همین نویسندهویا مقاله مضامین برجسته بین فرخی وعارف قزوینی از ید اله بهمنی (۱۳۹۱) ویا میان شاعران دیگر ازسنخ استعمار ستیزی ووطن دوستی مانند مقاله "دغدغه های اجتماعی در اشعار اخوان ثالث و البیاتی" از فرهاد رجبی(۱۳۹۰) ویادرمقالاتی به صورت مختصر قسمتی ازگرایشات سیاسی ووطن دوستانه‌ی سامی البارودی مورد بحث وبررسی قرار گرفته است؛ماننده‌مقاله" چشم اندازهای شعر غربت وتبعید در شعر البارودی" توسط نرگس گنجی(۱۳۹۰) ویا مقاله"نوگرایی در شعر البارودی"توسط ابویسانی. اما پژوهش مستقلی در خصوص موضوع حاضر بین دو شاعر مذکور مشاهده نشد.

۳- نگاهی به زندگی فرخی یزدی

محمدفرخییزدی،درسال ۱۲۶۸هجری شمسی مقارن با سال ۱۸۸۹ میلادیدریکخانوادهزحمتکشیزدیبهدنیاآمد. بااینهمه،تحصیلاتمقدماتیرادرمدرسهمسیونرهایانگلیسییزدبانام

«مدرسهمرسلین»بهپایانآورد. استعدادشاعریفرخیاززماننوجوانیآشکارگردید. پانزدهسالهبودکهبهمناسبتاشعاریکهعلیهمدیرمدرسهسرودهبود،ازمدرسهاخراجشدوچندیبهکارگریرویآوردتادراوا ن «جنبشمشروطه»،بهگروهآزادیخواهانپیوست فرخیدر۲۳سالگی،درمراسمعیدنوروز،برخلافشاعرانمداح،شعریعلیهحاکمیزدسرودوبهاولقب «ضحاک»داد. حاکموقتیزد،دستوردادتالبهایفرخیرابانخوسوزندوختندواورابهزندانافکندند. فرخییزدیازاینزمانبهعنوان «شاعرلبدوخته»شهرتیافت. فرخیبعدازرهاییاززندان،به «تهران»رفتودرسال ۱۳۰۰ه.ش، «روزنامهطوفان»راانتشاردادومقالاتتندیعلیه «سردارسپه»نوشتوبهدخالتانگلیسیهادرنظامحکومتی «ایران»اعتراضکرد. فرخیدراوایل «جنگبینالمللیاول»ازتهرانرهسپار «عراق»شد. چندیدرآنجابود. آنگاهبهایرانبازگشتوهنگامهقرارداد «وثوقالدوله»،شعریعلیهاینقراردادسرودکهبراثرآن،زندانیشددر «دورههفتمقانونگذاری»،فرخیازیزدبهعنواننمایندهمجلسانتخابشد. اما،اودرمجلسدر «گروهاقلیت»قرارداشتوسرانجام،بهسببتهدیدهایجانیایکهمیشد،به «آلمان»رفتوبهجمعآزادیخواهانایرانیپیوست. ویبهدلیلتنگدستیوفشارهایدولت،بهایرانبازگشتوبهوسیله «پلیسمخفیشهربانیتهران»دستگیرشدودرمهرماه۱۳۱۸ه.ش،مقارن با ۱۹۳۹ میلادیاورادرزندانباآمپولهواکشتند.(مکی،۱۳۵۷: ۱۲)

فرخییزدی،روزنامهنویسوشاعرتوانایملیوسیاسیایراناست. اوخودراعاشقآزادی-ینامدودرتماماشعارشازاینعشقمقدسخوددفاعوحمایتمیکند.

مجموعهاشعارفرخی،سرودآزادیوبرابری،پیکاربابیگانهپرستیونادرستی،واعتراضشدیدبهآنگونهسازمان-هایسیاسیواجتماعیاباستکهسیاستهایاستعماریامپریالیسمرابردوشملتهاتحمیلکردهاند.

فرخیکهخودازطبقاتپایینااجتماعبرخاسته،ازتهیدستانوستمدیدگانحمایتمیکندوجهانآرمانیخودرادنیاییبرکنارازظلموبیعدالتیمیداندوخویشتنراچنینمعرفیمیکند:

ماخیلگدایانکهزروسیمنداریم
چونسیمنداریم،زکسبیمنداریم
هرمشکلیآسانشوداز پرتوتصمیم
اشکالدراینااستکهتصمیمنداریم
درراهتو،دل،خونشدوجانمبهلبآمد
چیزدگریلایقتقدیمنداریم
پابندجنون،دستخوشپندنگردد
ماحاجتپندوسرتسلیمنداریم (یزدی،۱۳۸۲: ۱۷۰)

۴- نگاهی به زندگی محمودسامی البارودی

محمودسامیالبارودی درسال ۱۸۳۸میلادی مقارن با سال۱۲۱۷ هجری شمسیدرقاهرهمتولدشد . محمودهفتسالهبودکهپدرشرااز دستداد. یکیازخویشاوندانبهتعلیماوهمتگماشت . بهمدرسهنظامرفتوچونفارغالتحصیلشدافسریآشنابهفنونجنگیبودهمچنینبهادبومطالعهآثارادبیمشتاقبود . دیوان-هایشعررامی خواندوباادبایمعاصرخودآمیزشداشتدراینزمانبودکهطبعششکفتهشدوزبانشاستقامتگرفت . درحدودبیستسالگیبهنظمشعرپرداخت

.بارودیپسازآنبهیکرشتهمسافرتهادستزدوبهآستانهرفتودرآنجازبانترکیوفارسیرا نیکوفراگرفت . دراینسفربهخدیویاسماعیلپیوستاوبهمصرشبازگردانیدوبهخدمتسپاهشواداشت.

بارودیسپسبهفرانسهوانگلستانسفرکردتادرفنوننظامیآنهامطالعهکندودرجنگیکهمیانعثمانیوبالکاندرگرفتهبودشرکتجست . خدماتاوموجبشدکهدرکارهاینظامیودولتیبهمناسبعالیبرسد .

چونانقلابعرابیپاشادرگرفتمحمودسامیازکسانیبودکهدرآنشرکتجستوسپساانقلابیوندیگربهجزیرهسیلانتبعیدشد . هفدهسالدرتبعیدگاهگذرانیدودرضمنآنبهآموختنزبانانگلیسیومکاتبهبابرخیازادباپرداخت.

دراینسالهاخاطراتغمانگیزخودرادرقالبشعرهاییزیباریختتابرایخودشتسلیباشدوبرایزمانشراهنمابهنهضتیدرجهانشعر .(انثی،۱۳۸۹: ۱)

خدیو،عباسدوماوراجازتدادتابهمصربازگردد . درمصر،پنجسالباقیمانده ازعمرشرابهنظمشعروجمعآوریآثارخودومطالعهپرداختتادرسال ۱۹۰۴ در سن ۶۶ سالگی بدرودحیاتگفت.

درمصربارودینخستینکسیبودکهشعرشچونآرزوئیدرقرایحادبادرخشیدورکودادبیرابهحرکتبدلکردوازادبیاتبرانگیزندهنمونهکاملیدربرابرچشممردمقرارداد .ازاوبهعنوانشاعرنهضتسخنمی گویند . بارودیبهشعرزندگیدوبارهبخشید . برایبارودیاینفضیلتبساستکهافکاررابیدارکردهوآنهارابهآنحیاتپرطپشیکهدرزیرخرابههایزبانعربیهمچنانپنهانماندهبود سوقداد.(همان)

۵- عوامل وانگیزه‌های تطبیق دو شاعر

با توجه به فاصله‌ی زمانی کم بین دو شاعرکه حدودا پنجاه سال می باشد،به نظر می‌رسد که دو شاعر در شرایط بسیار مساوی روزگارخود، تأثیروتأثراتی را براسلوب ومکاتب همدیگر داشته اند؛ البته چون فرخی یزدی در اواخر زندگی سامی البارودی در اوج شاعری خود قرار داشته است تأثیر پذیری وی از آن شرایط طبیعتا بیشتر بوده است هر چند که با خفقان سیاسی ودوران بد اجتماعی آن دوران نیز نمی‌توان گفت که سامی البارودی نیز الهامی ازآن شرایط بد جامعه‌ی ایرانی نگرفته باشد که این موضوع با ارتباط تاریخی بین دوفرهنگ نه تنها بعید به نظر نمی‌رسد بلکه در مواردی واضح وروشن است،لذا در این بخش شرایط وانگیزه هاوعوامل مشترک درونی وبیرونی دوشاعر که موجب سوق دادن آنها به گرایش وطن دوستی ووطن پرستی شده است، به طور اجمالی ومفید بررسی می‌گردد:

الف) هردو شاعربا توجه به پست ومقامات عالی که در دولتهای دوران خودداشتند از این طریق به اسالیب گوناگون استعمار واستبداد که بر تن جوامعشان چون لباسی پوشانده شده بود واقف بودند وهرگز این درجات بالا دردولت ودرمیان مردم باعث غفلت آنان ازدرماندگی مردم وجامعه‌ی روزگار خود نشد .

ب) هر دوشاعر درطول مبارزات خود وبروز دادن آن در آثارشان مسیر مشابه ونزدیک به هم را پیموده اند مسیری آکنده از رنج وزحمت وگرفتاری ،که در بسیاری از موارد باعث کشاندن آنها به سرحد مرگ بوده است.

ج) شاعران در هردو محیط عربی وایرانی تقریبا با یک سری مشکلات مشابهی مانند فقروفلاکت جوامع خود ،استبداد وازهمه مهمتر دشمن مشترک که در آن روزگاردولت انگلیس با دخالتهای آشکارش در همه‌ی زمینه‌ها بود،مواجه بودند.شاید این مورد نزدیک‌ترین مصداق عشق به وطنشان برای رهایی آن ازچنگال استعمار بوده است.

د) هردو شاعردر کشوری با پیشینه‌ی تاریخی وفرهنگی بسیار بالا چون ایران ومصر می زیستند که هر عقل سلیمی در آن روزگار پرخفقان واختناق برای رهایی ملت خود باید راهی جز این نمی رفت.شاعران که میراث ارزشمند تاریخی وادبی خود را برباد رفته می‌دیدند برای نجات آن ازذوق ادبی سرشارشان کمک جسته وبا رخنه در دل مردمان به ستوه آمده‌ی دوران خود روزنه‌های امید را در دل مردم ایجاد کرده وچراغ امید وظلم ستیزی ونجات جامعه ی خود را برای نسل‌های بعدی روشن ساختند.

و) هردو شاعر در دوران خود آغازگر مضمونی جدید در شعر وادبیات بوده اند،یکی پرچمدار آزادی بوده وبا میهن پرستی خود شاعر آزادی لقب گرفته ودیگری شاعر تجدید ونوگرای سنتی بوده که بر ضد رکود وضعف، در عرصه ی سیاسی برحاکمان و در عرصه ی فرهنگی نیز بر قلم بدستانی که دارای جمود فکری بودند،شوریده است..

ی)وعامل بسیار مهم دیگر، مسؤلیت تحسین برانگیز ،تاریخی وفراموش نشدنی این دو فرهیخته است که بارسیدن به اوج محبوبیت وکمال درعرصه‌های مختلف سیاسی وادبی،هرگز عشق به مام وطن را فراموش نکردند؛همین مسأله یکی از رازهای ماندگاری فکرواندیشه این شاعران در عرصه های مختلف جوامع خودشان است.

۶- سخن بزرگان درباره دو شاعر

هردوشاعر دردوران خود آغازگرطرحی نودر ادبیات خودشان بوده اند لذا ازاین نظر نیز ادیبان وروشنفکران زیادی را بسوی خود جلب کرده ودر واقع هردو مسبب خلق مکاتبی ویژه هستند،فرخی یزدی با مکتب وطن پرستی وآزادی روشنگر نسلهای بعد ازخود شد طوری گفته می شود از این نظر تاریخ ادبیات معاصر ایرا ن در طول صد سال مانند وی را به خود ندیده است؛از طرفی دیگر درآن سوی مرزها ودر مملکتی دیگر شاعری که هم سده ی وی وکمی پیش از وی بوده با ایجاد یک نوگرایی سنت گرایانه ونئو

کلاسیسم واحیای مکاتب گذشته ی ادبیات خود با افتخار به گذشتگان وآثارشان ،با پوشاندن طرحی نودرادبیات معاصر عرب وی نیزمانند فرخی دراین دوره ی پر التهاب آغازگر ودر واقع روشنگر نسلهای بعدی خود شد؛ لذا دراواخر بحث لازم به نظر رسید که دو روشنگر تاریخ ادبیات معاصر دوتمدن جهان ساز ایران ومصر را از نظر بزرگان دیگر این عرصه مورد توجه قرار داده شود:

بیشتر منتقدین جدید بویژه آنها که شعر عربی قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم میلادی را مطاله کرده اند، محمود سامی البارودی (۱۸۳۸-۱۹۰۴) را آغازگر " نهضت" وشاعر آن می‌دانند.

الف:مصطفی صادق الرافعی درباره او می‌گوید : " اما اسلوب بارودی در سرودن شعر اسلوب مخصوص خودش است زبان و اندیشه دیگران ازآوردن چنین اسلوبی ناتوان است .ساختار شعری بارودی چنان استوار است که با روح و جان انسان بازی می کند وچنان روان و بی پیرایه است که بر دل می نشیند."(ورزی،بی تا: ۶)

ب: خلیل مطران نیز او را یگانه عصر خویش می‌داند که بر پیشینیان و آیندگان برتری جست او در استفاده از واژگان استوار چنان همت می‌گمارد که گهگاه معنای شعر را تحت تاثیر قرار می دهد. با این وجود از ارزش شعراش کاسته نمی شود.(همان:۷)

ج : محمد حسن هیکل :" شیوه نوینی که در شعر بارودی ،اذهان را به طرف خود جلب کرده وآنان را به حیرت واداشته است، تصویر گرایی واقع گرایانه در شعر وی است که با وجود سادگی دارای قوت است وبر پایه ی ارایه های لفظی مانند جناس وطباق وتوریه قرار ندارد (بارودی،۱۹۴۲ :۱۴) ."

د : محمود عقاد درباره ی وی چنین می گوید:"اوویژگی دارد که در تاریخ ادبیات جدید مصر،همتایی ندارد؛وآن اینست که به یکباره با وجود این همه ضعف وسستی در ادبیات وشعر عربی،به آن یک نوع استحکام وتازگی داد ."(شکیب انصاری،۱۳۷۶: ۹۰)

فرخی نیز از جمله شاعران آزادیخواهی بوده است که در سوگ وفراق وی نیز شعرهای بسیاری سروده اند ووی را یگانه مرد روشنگر وشهید راه آزادی دانسته اند:

ادیب برومند؛ شاعر معاصر درباره ی وی چنین می‌سراید:

آفرین بر رادمردی کآفت بیداد بود　　پادشاهان را زقید بندگی آزاد بود
داد مردی داد ،در پیکار با ارباب جور　　زانکه بر دوشش لوای اعتلای دادبود
گرچه یکسر بود با غم گرم آویز وستیز　　چون همی جنگید با خودکامگان،دلشاد بود
ای دریغا زین شهید راه آزادی که گشت　　غرقه در دریای خون،هرچند طوفان زاد(یزدی،۱۳۸۲ :۵)

محقق ونویسنده‌ی معاصر حسین مکی درباره‌ی وی می گوید:"فرخی کسی است که برخلاف تمام کسانی که مدعی آزادی ومیهن دوستی بودند، تنها مردی است که دست از تمام علایق مادی وهمه‌ی تجملات زندگانی شسته وچون طوفانی سهمگین به اصل زور وبنای استبداد حمله برده وسالیان متمادی با عناصر استبداد زمان خود جنگیده واز هیچ شکنجه وآزاری نهراسیده است"(مکی،۱۳۸۹: ۱۱و۱۲)

۷- مضامین مشترک آثار وطنی دوشاعر

مضمون اشعار وطنی ووطن دوستی دو شاعر خطاب به مردمانشان است که در واقع با دستاویز قرار دادن مام وطن گریزی بسیار ماهرانه به ذکر مصیبتها وگرفتاریهای مردمان روزگار خودشان می‌کنند واز این طریق وبا ذکر مواردی مانند بدبختی اقشار رنجبر وکارگروافراد مظلوم وفقیر،آزادی،جهل وخرافات مردم،دخالت بیگانگان،ناکارآمدی دولت‌های دست نشانده‌ی غرب وبسیاری دیگر ازمسائل ومشکلات اجتماعی مردم وهمچنین برخی مبادی واصول دینی واعتقادی وسنتهای اصیل مردمان خود درتغییرات محسوس وبهبود شرایط بد جوامع خود وبه انگیزه واداشتن مردم وهوشیارکردن آنان سهم بسزایی وبلکه فراموش نشدنی در تاریخ جوامع خود داشته اند که در این بحث به ذکر مضامین مشترک ویا مشابه دو شاعر در اشعارشان پرداخته می شود،البته لازم به ذکر است که از مضامین وطن پرستی اشعار دو شاعر برخی به صورت ضمنی در آثار شاعران آمده وبرخی نیز نسبت به هم کم رنگتر هستند مثلا مضامینی چون آزادی وفقرومظلومیت در شعر بارودی کمرنگ ودر ضمن مفاهیم دیگر دال بر وطن پرستی آمده است ویا مضمون شعر غربت در شعر فرخی کمرنگتر از بارودی آمده است ولی به طور کلی عشق به وطن وحس ناسیونالیستی با همه‌ی مضامین ومفاهیم آن به طور مستقیم ویا غیر مستقیم در آثار دو شاعرنمود بسیار بارزی دارد که به گونه‌های مختلف در اشعار هر دو شاعر تجلی می‌یابند:

۷-۱- ظلم ستیزی ومبارزه با خیانت بیگانگان در کشورشان

سامی البارودی با فساد استبداد و خیانت بیگانگان به ستیز برخاست، روحیه وطن پرستی قابل ستایشی داشت بیش از چهل سال از عمر خود را در امید به سازندگی، پیشرفت، بلند پروازی و آرمان گرایی سپری کرد. وصف جنگ افتخار به اجداد و نسب و بالیدن به مصر و فرهنگ آن در اشعارش مشهود است. همچنین برای دفاع از وطن حضور فعالی در جنگها داشت.او نسبت به وطن بسیار حساس است و از جایگاه یک انسان قهرمان و از موضع استقامت و ایستادگی و عزت و بزرگواری برای وطن شعر می‌سراید.(ورزی،بی تا:۸)

بارودی به نکوهش حاکمان ظالم پرداخته وازنظر وی استبدادوخودکامکی ووابستگی آنان به غرب،باعث از بین رفتن مجد وبزرگی وعزت آنان گشته است؛ودرضمن حاکمان را شیفته‌ی مقام وملکی می‌داند که از نظر وی ازبین رفتنی است وعدل وعقوبت ظالمان را به خدا وهمچنین آینده موکول کرده است:

یا أیها الظالم فی ملکه أغرّک الملک الذی ینفد

إصنع بنا ما شئت من قسوۀ فالله عدل،والتّلاقی غد(البارودی،۱۹۴۲: ۲۵۳/۱)

در قصیده ای دیگر دیده می شود که بارودی بی محابا وبه طور آشکار حامیان وقت را مورد مذمت وهجو قرار می دهدو آنان را افرادی ضعیف العقل وسست رأی می‌داند ومرگ را بهتر از زندگی همراه با ذلت خواری می داند:

دع الذّل فی الدّنیا لمن خاف حتفه فللموت خیرمن حیاۀ علی الأذی (همان،۲۵۸)

ألم یأن للأیام أن تبصر الهدی فتخفض مأنوفا،وترفع جهبذا

إذا لم یکن بالدهر خبل لما غدا یسیر بنا فی ظلمۀ الجور هکذا (همان،۲۶۰)

فرخی نیز در اشعارش عوامل دست نشانده‌ی غرب را به راهزنان ودزدان درلباس مبدل تشبیه کرده ومردم را علیه آنان به مبارزه وتغییر شرایط روزگار بد خویش دعوت می‌کند:

بدبختی ما تنها ازخارجه چون نبود هر شکوه که ما داریم از داخله بایدکرد

با جامه مستحفظ در قافله دزداند این راهزنان راطرد، ازقافله باید کرد

اهریمن استبداد آزادی مارا کشت نه صبروسکون جایز، نه حوصله باید کرد(یزدی،۱۳۸۲: ۱۱۹)

ودر جایی دیگرمردم را به بره هایی که قربانی دولت دست نشانده ی انگلیس است تشبیه کرده وحاکمان را یک مشت عیاش وجانی می نامد:

پافشاری پی حق خود اگر ملت داشت مال اوغارت یک دسته عیاش نبود (همان:۱۳۵)

این ستمکاران که می خواهند سلطانی کنند عالمی را کشته تا یک دم هوسرانی کنند

جشن وماتم پیش ما باشد یکی چون بره را روزگار جشن وماتم هردورا قربانی کنند (همان:۱۱۸)

در واقع مبارزه ودعوت به مقابله با بیگانگان بویژه دولت دخالتگر انگلیس،از درونمایه‌های مشترک اشعار دو شاعر است که در بسیاری از موارد دولتهای خود را به باد انتقاد واستهزا می‌گیرند که دولت‌هایی جز دست نشاندگان بریتانیا نیستند مانند این اشعار فرخی:

جز جفاکاری وبی رحمی ومظلوم کشی شیوه وعادت دربار بریتانی نیست

فتنه در پنجه یک سلسله لرد است ومدام کار آن سلسله جز سلسله جنبانی نیست (همان:۱۱۰)

بارودی نیزبا انتقاد صریح ازدولت‌های دست نشانده‌ی زمان خود باعث شد که نگذارند به مملکت خویش باز گردد ومدت زیادی را دور ازوطن در آوارگی وسرگردانی باشد.

۷-۲- غربت ودرد دوری ازوطن

هردو شاعر مدتی را بخاطر ظلم جور حاکمان وقت خود در غربت سپری کرده اند هرچند که سامی البارودی بیشتر از فرخی درد هجرت ودوری کشیده است ولی فرخی نیز در همین دوران کم غربت ودوری ازوطن به عشق وطن ودیار خود اشعاری سروده است،فرخی در اوایل جنگ جهانی دوم به بین النهرین مهاجرت کرد واز آنجا به عراق وسپس عازم کوفه شد، عشق به وطن ووطن پرستی در وی به حدی بوده که می‌گویند از کوفه تا ایران را پای پیاده وحتی برهنه به ایران مراجعت کرده است طوری که وی در غربت نیز خواب وطن خود را می بیندودر اشعارش به زیبایی به تصویرمی‌کشد:

خواروزار وبی کس وبی خانمان ودربدر با وجود اینهمه غم شاد وخرسندیم ما
ارتقاء مامیسر می شود با سوختن بر فراز مجمر گیتی چواسفندیم ما
جای ما در گوشه صحرا بود مانند کوه گوشه گیر وسربلند وسخت پیوندیم ما(همان: ۸۰)

غربت ودوری در شعر بارودی، نمود بارزتری دارد. درواقع این تبعید ودوری از وطن یکی مضامین اصلی وگرایش وطن دوستی وی بوده است،در طی مدت زیادی که در غربت بوده مسائلی چون مرگ اقوام دوستان وخانواده وی،تاثیر زیادی را دراشعار وطنی وی داشته وحتی درتکوین شخصیت اصلی شاعری وی تأثیر فراوانی داشته است. دراین اشعار شاعر از درد دوری وطن هم صحبت مناظر طبیعی ،مانند آسمان وستارگان وماه می‌شود، گویی که همدمی جز آنان در غربت ندارد:

كأنّ النجم الثريّا وهو مضطرب دون الهلال سراج لاح فی طاق
يا "روضةَ النيل"لأمسّتک بائقةٌ ولاعدتک سماء ذات أغداق(البارودی،۱۹۴۲: ۳۲۳/۲)

شاعر ازاین درد دوری به تنگ آمده وگویی که شبهای وی پایانی برایش نیست و رسیدن به وطنش را مانند یک عاشق،رسیدن به وصال ومعشوق خود می‌داند که این نهایت عشق وعلاقه شاعر به وطن وبیزاری وی از دوری وغربت است.

ما أطول الليل على الساهر أما لهذا الليل من آخر
فهل الى الوصلةٌ من شافع أم هل عليا الصبوةٌ من ناصر(همان: ۱۰۵و۱۰۶)
كأنما الصبح خاف الليل حين رأى ظلماءه ذات أسداد فلم يلج (همان،۱۰۲/۱))

او نسبت به وطن بسیار حساس است و از جایگاه یک انسان قهرمان و از موضع استقامت و ایستادگی و عزت و بزرگواری برای وطن شعر می‌سراید.

عامل استعمار وغربزدگی جوامع دو شاعر از عوامل مشترک در تبعید وآوارگی شاعران دوره‌ی استبداد بوده است،این دوری وغربت تا حدی در دوره معاصر ادبیات عرب زیاد بوده که با توجه به خیل فراوان شاعران نفی وغربت حتی می‌توان آنرا یک دوره‌ی مستقل با مضامینی مستقل از شعر وادبیات عرب نامید که ویژگی‌های منحصر به فرد خود را دارد.

۷-۳- مضمون سیاسی در اشعار دوشاعر

اشعارفرخی را به طور کلی می‌توان غزل‌های نیمه سیاسی ودر بسیاری موارد تمام سیاسی خواند،شعر وی ساده کردن ومردم فهم ساختن مباحثی است برای ایجاد شور واشتیاق اقلاب وظلم ستیزی.با انقلاب مشروطیت این نوع شعر بسیار نمود یافت ولی فرخی آنرا به حد اعلا رساند ،غزل‌های وی چراغ لاله ی است که با خون می‌سوزد خونی که وهمناک ولرزه آوراست ولی روشنایی را با رنگ خود خیال انگیز ومؤثر می‌سازد.این غزل همچون قالی ریز بافتی است که که نقش‌های متقارن ورنگهای ملایم وهماهنگ در زمینه‌ی خود دارد که شاعر آنرا با روشی هنرمندانه با لکه‌های خون به نظم در آورده است.(بابایی،۱۳۸۴: ۲۲)

ای که پرسی تا به کی دربند دربندیم ما تا که آزادی بود دربند دربندیم ما (یزدی،۱۳۸۲: ۸۰)

گر خدا خواهد بجوشد بحر بی پایان خون می شوند این ناخدایان غرق درطوفان خون

با سرفرازی نهم پادرطریق انقلاب انقلابی چون شوم،دست من ودامان خون (همان:۱۷۳)

ودر جایی دیگر با انتقاد شدید ازحکومت وبا وجود مصیبت وگرفتاری که از گفتن اشعار سیاسی برسرش آمده باز در اوج امید وخود باوری به درونمایه های سیاسی در اشعار خود ادامه می دهد:

وای بر شهری که درآن مزد مردان درست از حکومت غیر حبس وکشتن و تبعید نیست

صحبت عفو عمومی راست باشد یا دروغ هرچه باشد از حوادث فرخی نومید نیست(همان:۱۰۶)

بارودی نیز به این مضمون جامه‌ای نو پوشید ودر واقع موضوعات سیاسی نیز از موضوعاتی بوده که در آن نوتجدد ونوگرایی ایجاد کرد همان کاری که وی را درزمره‌ی پیشگامان نئو کلاسیسم قرار می‌دهد. اواین غرض را برای بیان نفس پروقار وسرکش خود در مقابل ظلم وظغیان جامعه‌ی دوران خود قرار داد وهمین پرداختن خوب ونوگرا به شعر سیاسی وی را چون رهبری در میان مردم خود قرار داد وبه همین خاطر گرفتار بند وزندان وتبعید گشت .(غیبی ،۱۳۸۷: ۷) این مضامین سیاسی ودر واقع ظلم ستیزی در این اشعار وی به خوبی نمایان است،این ویژگی اشعار معاصر مصری است که درآن دوره نمود بارزی در اشعار بسیاری از شاعران دارد شاعرانی که چون محمود سامی البارودی طعم تلخ دوری وهجران وطن را چشیده وشاهد برباد رفتن میراث ارزشمند ملت خود که در طول هزاران سال بدست آورده اند، بودند لذا با این اشعار هرچند دور ازدیار خود بوده اند ولی با وجود نفوذی که چون راهبرانی در میان ملت خود داشتند به بسیاری از وقایع ومصیبتهای ملل خود در خلال این اشعار به زیبایی تمام پرداخته اند:

لا عیب فی سوی حریۀ ملکت أعتنی عن قبول الظلم بالمال

تبعت خطۀ ابا ثوی فسرت بها علی و تیرۀ آداب و آسال (البارودی،۱۹۴۲: ۴۴۷/۳)

بارودی در اشعار سیاسی خود یک نقد کننده‌ی اجتماعی است که علیه ظلم حاکم جامعه‌ی خود می شورد واهمال وسستی وسهل‌انگاری مردمان خود را به باد انتقاد می گیرد که چگونه با وجود این همه خواری وذلت آنان دست به اقدامی نمی زنند :

وکیفترونالذلدارإقـــامـۀ وذلکفضلاللهفیالأرضواسـعُ

أریرؤوساًقدأینعتلحصادهـــا فأینولاأینالسیفالقواطعُ؟

فکونواحصیداخامدیناًوافزعـوا إلیالحربحتییدفعالضیمدافـع

أهبتفعادالصوتلمیقضحاجـۀ ألیّولبّانیالصدیوهوطائـــعُ

فلمادرِأناللهصورقبلکـــــم تماثیل لم یخلقلهن مسامـــــعُ (همان: ۲۱۱/۲ و۲۱۲)

۷-۴- دلسوزی زیاد نسبت به وطن

حنین ودلسوزی نسبت به وطن مضمون وویژگی مشترک وبارز اشعار وطنی دو شاعر بوده است همان حس وشوری که بانی وانگیزه پرداختن دو شاعر به بیشتر مصیبتها ومشکلاتی است که استعمارواستبداد

حکومت‌های خودکامه ومستبد زمانشان بر سر آنان ومردمانشان آورده است واین ویژگی در اشعار فرخی بسیاربیشتر از اشعار سامی بارودی است واز طرفی هم شعر آوارگی وغربت هم در اشعار بارودی بسیار بیشتر از فرخی یزدی است وآن هم به سبب بیشتر ماندن وی در آوارگی وغربت است.

وطندوستیدراندیشۀاین دوشاعربهنحوچشمگیریخودرانشانمی‌دهد.

فرخیخرسنداستکهملتنجیبایراناوراوطنپرستمی‌داند:

ملتنجیبایرانخواندهبایقینوایمان　　شاعرسخنشناسم،شاعروطنپرستم(یزدی،۱۳۸۲: ۱۶۷)

آخراییبیشورمردمعرقایرانیکجاست　　شدوطنازدستآیینمسلمانیکجاست

حشمتهرمزچهشدشاپورساسانیکجاست　　سنجرسلجوقکومنصورسامانیکجاست(همان:۱۸۷)

ایوطن پرورایرانیاسلامپرست　　همتیزآنکهوطنرفتچواسلامزدست(همان:۱۸۶)

بیرقایرانازخصمجفاجوشدهپست　　دلپیغمبرراظلمستمکارانخست (همان:۱۹۱)

وبارودی نیز بسیار از مصرودوستانش می‌گوید ونغمه های اندوهگین وی در باره میهن وسرزمینی که به ان عشق می ورزد هرگزخاموشی نمی پذیرد:

فیا (مصر) مدّاللهظلکوآرتوی　　ثراکبسلسالمنالنیلدافــقِ

ولابرحتتمتارمنکیدالصــبا　　أریجایداویعرفهکلناشــقِ

فانتحمیقومیومشعبأسرتی　　وملعبأترابی،ومجریسوابقی

بلادبهاحلالشباب تمائمـــی　　وناطنجادالمشرفیّبعاتقـــی(بارودی،۱۹۴۲: ۳۶۲/۲)

ویا هنگام بازگشت وی به مصر احساس وشور وحال وی را به مام وطن این چنین بیان می کند:

أبابلَرأیالعینأمهذهمصـر　　فإنیأریفیهاعیوناًهیالسحرُ

نواعسَأیقظنالهویبلواحـظِتدینلهابالفتْکۀالبیضُوالسمرُ

فلیسلعقلِدونسلطانهاحـمیً‌ولالفؤادِ دونَ غشْیَانِهاسترُ

فإنیکُموسیأبطلالسحرَمرۀًفذلکعصرالمعجزاتوذاعصر(همان:۱۳۰)

ودر جایی دیگر در شوق بازگشت به وطن،احساس می کند که یک ندای غیبی که قلبش از آن آگاهی دارد وی را فرا می خواند،هرچند که این ندا را گوش نمی شنود ولی وی با قلبش آنرا احساس می کند ودرواقع وی نیز لبیک گفته و سرزمین وآنچه از آب وخاک ونسیم وبو گلهایش است،را می ستاید:

لبیک یا داعی الأشواق من داعی　　أسمعت قلبی وإن أخطأت أسماعی(همان:۲۵۶)

یا حبذا جرعۀ من ماء محنیۀ　　وضجعۀ فوق برد الرمل بالقاع

ونسمۀ کشمیم الخلد قد حلمت　　ریّا الأهیر من میث وأجراع (همان:۲۵۸)

۷- ۵- ذکر آزادی وستایش آن

آزادی نیز از نمودهای بارز اشعار وطن پرست در طول تاریخ بوده است ولی به معنای وطن پرستی که مورد توجه آزادیخواهان بوده است یک نماد تازه وسمبلیک است که بویژه در دوره‌ی معاصر تاریخ ادبیات ایران از مشروطه به بعد به طور گسترده وارد عرصه‌ی ادبیات آزادیخواهان وعدالت پیشگان ووطن پرستان قرار گرفت،بویژه در اشعار فرخی یزدی بسیار واضحتر ازالبارودی دیده می‌شود:

آن زمان که بنهادم سر به پای آزادی　　دست خود زجان شستم ازبرای آزادی
تامگر بدست آرم دامن وصالش را　　می دوم به پای سر درقفای آزادی
با عوامل تکفیر صنف ارتجاعی باز　　حمله می کند دایم بربنای آزادی
درمحیط طوفان زای ماهرانه درجنگ است　　ناخدای استبداد با خدای آزادی
شیخ از آن کند اصراربر خرابی احرار　　چون بقای خود بیند در فنای آزادی
دامن محبت را گر کنی زخون رنگین　　می توان ترا گفتن پیشوای آزادی
(یزدی،۱۳۸۲: ۱۷۷)

ودر جایی دیگر آن قدر این مفهوم ازنظر وی مقدس است که حتی به آن سوگند می خورد:

قسم به عزت وقدر ومقام آزادی　　که روح بخش جهان است نام آزادی
به پیش اهل جهان محترم بود آنکس　که داشت از دل وجان احترام آزادی
اگرخدای به من فرصتی دهد یک روز　　کشم زمرتجعین انتقام آزادی (همان:۱۸۱)

آزادی در اشعار بارودی نیز به معنایی دیگر به چشم می‌خورد والبته نه به آن معنای عام که در شعر فرخی دیدیم، که این نوع بیشتر در ادبیات سیاسی قرون اخیر دیده می شود؛بلکه با توجه به اینکه بارودی بیشتر در غربت بوده ،نوعی رهایی وآزادی ازقید وبند غربت وبازگشت به مام وطن را در اشعارش می‌بینیم.به طوری که رها شدن از وضعیت خود را به شتری که از نعمت آب محروم گشته ودرعطش رسیدن به آن بسر می برد،تشبیه کرده است.به ویژه در بیت دوم که برخورداری مردم از نعمت آزادی ورفاه را به برخورداری آنان از بارانی که آنها را دربرگرفته تشبیه کرده است وخود را در بند وبی نصیب می‌بیند.

متی تردّ الهیم الخوامسُ منهلا　　تبلّ به الأکباد وهی عطاش
أری الغیث عمّ الأرض من کل جانب　　وموضع رحلی لم یصبه رشاش (بارودی،۱۹۴۲: ۱۶۵/۲)
دیار یعیش المرء فیها منعما　　وأطیب أرض الله حیث یعاش
فیا ربِّ رشنی کی أعیش مسددا　　فقد یستقیم السهم حین یراش(همان:۱۶۶)
طال شوقی الی الدیار،ولکن　　أین من مصر من أقام بکندی
حبّذا النیل حین یجری فیبدی　　رونق السّیف وإهتزاز الفرند (همان: ۲۱۷/۱)

۷-۶- افتخار به گذشته ومجد وعزت آنان

در بسیاری از موارد دو شاعراز اوضاع نابسامانی که روزگارشان ووطنشان بدان مبتلا گشته اظهار نفرت ودرد می‌کنند ودر عین حال با مقایسه زمان حال جوامع خود با گذشته ی پر افتخاروپر ازمجد وبزرگی خود

بیشتر در صدد ایجاد نفرت وبیزاری مردم نسبت به حکومت‌های دوران خود بودند واز این راه می خواستند مردم را آگاه کنند که قبلا چگونه بوده اند والآن به چه مصیبتی گرفتار شده اند،بارودی در ابیاتی اینچنین مجد گذشتگانش را یادآوری می‌کند:

فما لکم لا تعاف الضیم انفسکم ولاتزول غواشیکم من الکسل

وتک مصر التی أفنی الجلاد بها لفیف أسلافکم فی الأعصر الأول (البارودی،۱۹۴۲: ج۳)

ودر جایی دیگر با یادآوری اهرام مشهور مصر وبانیان آنها سعی درگوشزد کردن مردمانش دارد که گذشتگان چه میراث گران‌بهایی برایشان به یادگار گذاشته اند که حتی حوادث روزگار نیز نمی تواند آنها را ازبین ببرد واز این طریق به گذشتگان ومیراث ارزشمندشان افتخار می کند که چه ملتهایی که با گذشت روزگار مفاخر وآثارشان ازبین رفته ولی میراث ارزشمند ما با گذشت روزگار زنده وپا بر جاست:

سل الجیزۀ الفیحاء عن هرمی مصر لعلک تدری غیب ما لم تکن تدری

أقاما علی رغم الخطوب لیشهدا لبانیها بین البریۀ بالفخر

فکم امم فی الدهر بادت وأعصر خلت وهما اعجوبۀ العین والفکر(همان:۴۷/۲)

فرخی نیز اشعار زیادی را به افتخارگذشتکان مرز وبوم خویش سروده واوضاع واحوال فلاکت بار زمان خود را با گذشته اش به باد انتقاد می گیرد وبزرگی ومجد ایران رادرزمانهای گذشته به رخ مستبدان وحاکمان زمانه ی خود می کشد،که چگونه با وجود مردان بزرگی چون داریوش ،کوروش،رستم و... چگونه مزدوران دست نشانده‌ی دولتهای استعمارگر روس وبریتانیا،جای آنها را گرفته اند.

این همان ایران که منزلگاه کیکاوس بود خوابگاه داریوش ومأمن سیروس بود

جای زال ورستم وگودرزو گیو وطوس بود نی چنین پامال جور انگلیس وروس بود

این وطن رزم آوری مانند قارون دیده است وقعه ی گرشاسب وجنگ تهمتن دیده است

هوشمندی همچوجاماس وپشوتن دیده است شوکت گشتاس ودارائی بهمن دیده است

(فرخی،۱۳۸۲:

۱۸۶و۱۸۷)

۷-۷- دفاع از مظلومان وفقیران

فرخیدر۲۴غزلبهاینموضوعپرداختهاست .

اودرچهاردهغزلازکارگر،دریازدهغزلازدهقان،پنجغزلازفقیر،یکغزلازززحمتکش،ویکغزلازرنجبرحمایتکرده است. اینکتهنشانمیدهدکهفرخیچوندهقانزادهاستومدتیازعمرشرابه کارگریسپریکرده،درشعرشحمایتازطبقۀکارگر،دهقان،وزحمتکشجامعه بسیاردیدهمیشود.(بهمنی،۱۳۹۱: ۱۴)فرخی در اشعار خود بویژه ازکارگر حمایت کرده واین نشان دهنده‌ی اوج توجه وی به اقشار ضعیف جامعه بوده ودرواقع اشاره‌ای واضح به فاصله‌ی طبقاتی حاکم آن روزگاروپیامدهای بد آن بوده است حال

آنکه بارودی چون از طبقه ی مرفه بوده و مقامات بسیار عالی وزارت وحتی نخست وزیری داشته این ویژگی پرداختن به قشر طبقه ی پایین جامعه که نمودی ازمردمان وطن شاعر است ودر وطن پرستی بسیاری از شاعران معاصر دیده می شود ،بصورت مستقیم در اشعار سامی البارودی دیده نمی شود:

شوریده دل به سینه بعنوان کارگر شورید وگفت جان من وجان کارگر
شاه وگدا فقیر وغنی کیست آنکه نیستم محتاج زرع زارع ومهمان کارگر
سرمایه دار ازسر خوان راندش زجور با آنکه هست ریزه خورخوان کارگر (فرخی، ۱۳۸۲: ۱۴۹)

ودر جایی دیگر به فاصله ی میان فقیر وثروتمند اشاره می کند وبه پروردگارش شکایت می کندوهمچنین به این مسأله اشاره می‌کند که جانفدایی جوانان برای آزادی وطنشان در دوره مشروطه،به فراموشی سپرده شده وارزشی نداردوبا مقایسه وضعیت معیشتی کشور خود با برخی دیگر از کشورهای خاورمیانه مانند مصر،فرمانروایان مملکت خود را به حاکمان ظالم گذشته آن کشور یعنی فراعنه تشبیه می‌کند:

یارب زچیست برسرفقر وغنا هنوز گیتی به خون خویش زند دست وپا هنوز
دردا که خون پاک شهیدان راه عشق یک جو در این دیار ندارد بها هنوز
با آنکه گشت قبطی گیتی غریق نیل درمصر ما فراعنه فرمانروا هنوز
ای شیخ ازحصیر فریبم مده به رزق کاید زبوریای تو بوی ریا هنوز(همان: ۱۵۰)

۷-۸- توجه به اسلام ومبادی دینی

توجه به اینکه دو شاعر وطن پرست بوده اند ودر جاهایی تا حد افراط هم رفته اند طوری که برخیها اتهاماتی چون شووینیستی یا همان وطن پرستی بی حد ومرز(روحانی،۱۳۸۶ :۱۵۶۹/۲) را هم به آنان زده اند ،با وجود این در آثارشان اشاره هایی به اسلام ومبادی آن دیده می شود واین گواه این مسأله است که آنان در افتخار کردن به مجد وعزت خود وگذشتکان خود اسلام واصول آنرا نیز فراموش نکرده ودر بسیاری از اشعار دو شاعر این مورد را به وضوح می بینیم:

فرخی یزدی هر چند تحصیلات آکادمیک عالی نداشت ولی در اشعار وی اسلام گرایی ومیل به باورهای دینی بوضوح دیده می شود،به طوری که در اشعارش اسلام وایران چون لازم وملزوم هم فرض کرده،ومردم را خطاب قرار می دهد که اگر اسلام را از دست دهند گویی که وطنشان را از دست داده اند:

نخست آفرین برخدایی اوست که ذاتش منزه زچون وچراست (یزدی،۱۳۸۲ :۲۶۶)
جز ایزد پاک حاکم عادل نیست جز موجد خاک،قاضی قابل نیست
عالم همه عابدند ومعبود یکی است دنیا همه ساجدند ومسجود یکی است (یزدی،۱۳۸۲ :۲۱۶)
ای وطن پرست ایرانی اسلام پرست همتی زآنکه وطن رفت چو اسلام زدست(همان:۱۹۱)

ودر جای دیگر جلوه ها ومفاهیم قرآنی ودینی وپیامبران دیده می‌شود و اشاره می‌کند که این استبداد ووضعیت ناگوار مردمان روزگارش، نتیجه‌ی خائنان اسلام فروش است وراه چاره را در اتحاد ویکرنگی مردم در سایه‌ی اسلام می داند.واز طرفی هشدار می‌دهد که مبادا عقاید اسلامی ودینی آنان تحت تأثیر عقاید

مسیحیت قرار گیرد واین نشان دهنده‌ی اسلام گرایی ونگرانی وی از تهدیدهای دیگر ادیان بوده که در اثر تهاجم ودخالت بیگانگان دچارش گشته است.وی همچنین اظهار تأسف کرده که اسلامی که روزی سروری چون پیامبر داشته واکنون اینچنین ،غریب ومهجور مانده است. ازاین اشعارش می‌توان فهمید که وی نه تنها در وطن پرستی بی‌حد ومرز نبوده،بلکه با اعتقاد به اسلام ودفاع از آن،وطن پرستی واسلام خواهی را با هم داشته است.

خوب وبد را از عمل ای گوهری بشناس قیمت کز نبی بشناختند آزادگان قدر نبی را(همان:۸۲):

خلفا را همه دل غرقه به خون است حال حیدر نتوان گفت که چون است زکفر (همان:۱۹۱)

غیرت توده اسلام در آید در جوش همگی متحد ومتفق ودوش بدوش

حفظ قرآن را بر دفع اجانب تازند یا موفق شده یا جان گرامی بازند

مسجد ارباید امروز کلیسا نشود یا وطن فردا منزلگه کلیسا نشود

بود اسلام ستمدیده چو اسلام غریب وین دو معدوم زجور وستم اهل صلیب

حبذا روزی کاسلام طرفداری داشت چو رسول مدنی سید وسالاری د اشت (همان:۱۹۲)

بارودی نیز با وجود اینکه سالهای زیادی را در غربت بوده است،همین امر یک فرصت برای اندیشیدن بیشتروایجاد یک جهانبینی فلسفی ودینی در نزد وی بوده،که دربرخی از اشعار گرایشات وی را به زهد وحکمت ودین دیده می شود وازخدایش عاجزانه درخواست می‌کند که وی را به غیر از خود واگذارنکرده،چون نیازهای درونی وی فقط با وی برطرف می شود.

دینی الحنیف وربی الله وشهادتی أن لیس ألا هو(البارودی،۱۹۴۲: ج ۳)

یاربّ هب لی من الکرامۀ ما یسرّ نفسی،فإنّها وجره

ولا تکلنی لمن یعذبنی فإنّ نفسی إلیک مفتقرۀ (همان:۹۵/۲)

در جایی دیگراعتقادات وی به حوادث ووقایع اجتناب ناپذیر روزگار وباور دینی وی به قضا وقدر دیده می شود؛وهمچنین شاعر معتقد است که خوشی های روزگار دوام نداردواگر امروز با راحتی سپری گردد درواقع بدلیل وقایع غیر منتظره ویا گذشته،به طریقی نا خوشایند به نظر می رسد.

وکیف یعیش الدهر خلوا من الأسی سقیم یغادی بالهموم ویطرق

لعمر أبی إنّ الحیاۀ وإن صفت مسافۀیوم فهو صفو مرنّق(همان:۳۵۲/۲)

وما الدهر إلا مستنعد لوثبه فحذرک منه فهو غضبان مطرق (همان:۳۵۳)

کل حی سیموت لیس فی الدنیا ثبوت

حرکات سوف تفنی ثم یتلوها خفوت (همان : ۹۶/۱)

بارودی جدا از ابیات پراکنده ای که درباره موضوعات مختلف دینی دارد بطور مستقل قصیده ای طولانی نیز در مدح پیامبراکرم با عنوان"کشف الغمۀ فی مدح سید الأمۀ" دارد که قصیده ای بسیار زیباست که آنرا به سبک وروش قصیده ی مشهور بوصیری یعنی"البردۀ" سروده است.(گنجی،۱۳۹۰: ۱۴)

۸- نتیجه‌گیری

با بررسی که در دیوان شاعران ومقالات نوشته شده درباره‌ی آنها وکنارهم قرار دادن نظرات ودیدگاه-های بسیاری از ادیبان وروشنفکران معاصروتحلیل ونظرخود محقق صورت گرفت،برداشت ونتیجه‌گیری بحث بدین شرح است که دو شاعر، در یک سده وبا فاصله‌ی کمی از هم می زیسته‌اند و پیشینه‌ی تاریخی ونزدیک به هم تمدن مصروایران،در ایجاد برخی ازافکارنزدیک به هم واحیانا مشترک در آنها بی‌تأثیر نبوده است.هر دو شاعربا یکه تازی که در یکی ازمیدان‌های شعر وادبیات داشته‌اند هرکدام در ایجاد یک شیوه‌ی نو در ادبیاتشان سهیم بوده ودین خود را به فرزندان بعد از خود ادا کرده‌اند.

روشنگری وپرورش یک نسل آزادیخواهی که فرخی یزدی با اشعار وطن پرستانه خود با ذکر همه‌ی مصیبت‌های دچار شده جامعه‌ی ایرا ن زمان خود،بوجود آورد گواه این حقیقت است که ادبیات ایران زمین در دوره‌ی طلایی مشروطیت در واقع یکی از بال‌های پرواز ایران بوده به سوی رهایی از یوغ استعمارواستبداد وظلم.ودر حقیقت ادبیات با این درون‌مایه‌های آزادگی ووطن دوستی درروزگار شاعرانی چون فرخی، بهار، قزوینی، عشقی و... دچار تغییر وتحول اساسی گشت ومضامین ومکاتب جدیدی چون ادبیات سیاسی وروزنامه‌نگاری را به رشته‌های سنتی ادبیات اضافه کرد.

ادبیات معاصر عرب نیز با ظهور شاعرانی چون بارودی،باعث تغییر وتحولاتی در بسیاری ازنواحی ادبیات آنها گشت،درآن دوره نیز شاعران با تشکیل دادن جماعات جدیدی چون"ابولو" ویا "دیوان"وبا پرداختن به موضوعاتی جدید چون تجدید ویا نئوکلاسیسم وبسیاری از مکاتب دیگروآوردن مضامینی جدید با تکیه بر گذشتگان، می‌خواستند از یک نوع قهقهرایی ورکودی که بعد از دوره ی عباسی به ادبیات عرب وارد شده بود،نجات یابند در کنار این فعالیت‌ها نیز شاعران از حربه‌های مختلف برای نفوذ در مردم وکشاندن آنها به عرصه‌ی آباد کردن مملکت خود در همه‌ی زمینه‌ها از جمله ادبیات وشعر،به مضامینی چون وطن پرستی وآزادی وافتخار به مجد اقوامشان ودوره‌های درخشان ادبیاتشان در گذشته، روی آوردند که بعدها فعالیت این مکاتب جدید نیز مانند دوره‌ی معاصرومشروطه در ایران، باعث ایجاد مضامینی جدید چون واقع گرایی،طبیعت‌گرایی ،آرمانگرایی وادبیات مهجر وغربت و... گردید.

منابع ومآخذ

۱- ابراهیمی،جعفر،(۱۳۶۹).*هزار سال شعر فارسی*.نشر:مازگرافیک.

۲- انثی،احساس،(۱۳۹۲). «*محمود سامی البارودی*»، مجله رجیم،شماره ۱۲۵صص ۱-۱۰.

۳- بابایی،داودعلی،(۱۳۸۴).*اشعارسه شاعرانقلابی*، نشر:امید فردا.

۴- بارودی،محمودسامی،(۱۹۴۲م).*دیوان بارودی*.جلد۲،۱و۳،انتشارات:دارالمعارف.

۵- بهمنی،یداله،(۱۳۹۱)،«*مقایسه مضامین برجسته فرخی یزدی وعارف قزوینی*»،ادبیات پارسی معاصر،شماره دوم،صص۱۹-۳۶.

۶- توکلی محمدی،محمودرضا،(۱۳۹۰)،«*بررسی تجلی عشق دراشعارفرخی ورصافی*»،ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات دانشگاه شهید باهنر،*دوره جدید،سال سوم،ش:۵.*

۷- حیدریان،(۱۳۹۲)،«*زندگی نامه فرخی یزدی*»www.baktash-ha.com

۸- رنجبر،محمود،(۱۳۸۸)،«*درآمدی بر ادبیات تطبیقی*»www.movj66.com

۹- روحانی،ماجد مردوخ(۱۳۸۶).فرهنگ فارسی –کردی.جلد۲،انتشارات:دانشگاه کردستان.

۱۰-سیدجوادی،حسن،(۱۳۸۲).*ادبیات معاصر ایران*، انتشارات:گروه پژوهشگران ایرانی

۱۱-سیدی،سیدحسین،(۱۳۹۲)،«*درآمدی توصیفی-تحلیلی برادبیات تطبیقی"،فصلنامه نقد وادبیات تطبیقی،سال اول، ،شماره ۳،صص ۱-۲۱.*

۱۲-شکیب انصاری،محمود،(۱۳۷۶).*تطور الأدب العربی المعاصر*، نشر:دانشگاه اهواز

۱۳-طغیانی،اسحاق"مفهوم آزادی درادبیات فارسی"،پژوهشنامه زبان وادبیات فارسی،شماره۱.

۱۴-غیبی،عبدالأحد،(۱۳۸۷)،«*تجددونوگرایی درشعر شاعران نئوکلاسیک مصر*»، مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه تهران،شماره:۱۸۶.

۱۵-گنجی،نرگس،(۱۳۹۰)،«*شعر المنفی والمغترب لدی سامی البارودی*»،مجلة الجمعیة الأدبیة للغة العربیة وآدابها،ش:۲۱،صص۲۱-۴۰.

۱۶-ورزی،محمدجعفر،(بی تا). «*بارودی ونوسنت گرایی*» ،گروه عربی استان اصفهان با همکاری روح الله نصیری دانشجوی دکترای دانشگاه تربیت مدرس.

۱۷-یزدی،فرخی،(۱۳۸۲).دیوان فرخی یزدی، چاپسیزدهم،انتشارات امیرکبیر.

سیمای هشت پیامبر الهی در اشعار عطار نیشابوری

دکتر مرتضی حاجی مزدارانی
استادیار دانشگاه پیام نور
مرجان باقرزاده مقدم
کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

چکیده

حضور پیامبران مایهٔ روشنی چشم دلِ فرهیختگان عارف و زاهد و زینت بخش اشعار عطّار می باشد. قصص دینی و روایات مذهبی همواره از جایگاه والا و ویژه‌ای در آثار عطّار برخوردار می باشد و شیخ هرجا که بایسته و شایسته است از احوال آن بزرگان مدد جسته، بیان معنا می نماید. در این پژوهش جلوه هایی از زندگی هشت تن ازپیامبران الهی که نام آن‌ها در آثار عطّار نیشابوری آمده است، مورد بررسی قرار گرفته است که در حقیقت راه گشای دستیابی به اندیشه‌های سترگ و عمیق عطّار نسبت به مسائل فکری و اندیشه‌های عرفانی آن روزگار می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: عطّار، شرح حال پیامبران،منطق الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه، دیوان

مقدّمه

«در مثنوی‌های عرفانی، داستان پیامبران، وسیله ای برای بیان و تعلیم اندیشه‌های عرفانی و انتقال آن به دیگران است. این منظور، با تکیه بر معنی ظاهری داستان از راه تفسیر و با تکیه بر معنی باطنی آن از راه تأویل و تبدیل عناصر و اجزای اصلی به مفاهیم انتزاعی برآورده می‌شود».(پورنامداریان، تقی، ۱۳۸۵: ۴۰)

در مثنوی‌های عطّار– که شیوهٔ اصلی بیان و روش تعلیم، نقل داستان و حکایات مستقل و نتیجه گیری عرفانی از آن‌هاست- مثال‌های متعددی می‌توان یافت.

عطّار هم در مصیبت‌نامه، الهی‌نامه و منطق‌الطّیر، که حکایات کوتاه مندرج در داستان اصلی و جامع کتاب است، از داستان پیامبران نیز در کنار حکایات و تمثیل‌های دیگر بسیار استفاده کرده است. چنان که مثلاً در مصیبت نامه بیش از بیست و هشت حکایت به داستان پیامبران مربوط می‌گردد. در مثنوی عطّار ضمن حمد و ستایش خداوند و نعت پیامبر اکرم (ص)، به داستان پیامبران اشاره شده است.اشعار عطّار، اصل، ذکر حکایت‌های کوتاه و گرفتن نتایج تعلیمی عرفانی از آن هاست، امّا گاهی به ندرت، در ضمن تمثیل ها به معنی مجازی و باطنی بعضی عناصر داستانی و مقایسهٔ آن با احوال نفسانی انسان نیز اشاره می‌شود، که در این جا به شواهدی از آن می‌پردازیم:

چون همی شد غرقه فرعون آن زمان　　از لُژن پر کرد جبریلش دهان

نیمهٔ قول شهادت گفته بود　　در دگر نیمه ز عالم رفته بود

از کرم گفتی که « ای روح الأمین ! گر تمام این قول گفتی آن لعین
چارصد سالش گناه کافری کردمی محو، از کمالِ قادری»

عطّار، پس از نقل این ماجرا، به فرعون نفس خویش اشاره می‌کند و این که اگر بر حسب عادت هم بوده است، پیش از مرگ شهادت بر زبان جاری کرده است و بر شهادت خواسته است و خفته است و از خداوند می‌خواهد که اگر از ازل گلیم دل از گناه سیاه آمده است، توفیقش دهد که آن را سپید کند، چون کار متوقّف بر توفیق اوست:

خالقا گر ز اهل عادت بوده ام باری آخر در شهادت بوده ام
پس مرا فرعونِ نفسی هست نیز کو ندارد جز شهادت هیچ چیز
پیش از مرگ این شهادت گفته است بر شهادت خاسته ست و خفته است
محو گردان کبر فرعونّی او باز خر جان را ز صد لونّی او...
کو ندارد جز شهادت هیچ چیز پس مرا فرعونِ نفسی هست نیز
تو توانی کرد مویی را چو قیر نه به بوی علّتی هم رنگِ شیر
گر سیاه آمد مرا رنگ گلیم تو سپیدش کن، چو مویم، ای کریم (مصـ . ۲۶۲-۲۷۵)

در حقیقت با آن که مثنوی ها و غزلیّات عطّار ترکیبات اضافی تشبیهی یا استعاری، اندک محدود است، امّا نمونه هایی از کاربرد عناصر داستانی را به صورت رمز و استعاره، یعنی بدون مقایسهٔ صریح با مفاهیم باطنی آن ها، در مثنوی وی می‌بینیم.

بی تردید عطّار، همواره بر آن بود که تا سخن عارفانه و عرفان عاشقانهٔ خویش را با ترازوی بی‌خطای عرفان انبیا و اولیا و معصومین توزین نماید و با محک معرفت آن پاکان از چاه لغزش و گناه بسنجد تا خطایی در آن آگاهی ها راه نیابد.چنان چه در آثارش به شناسایی صورت و سیرت آن بزرگوران پرداخته و

اشعارش را با ذکر نام مبارک انبیا و اولیاء حضرت حق نموده است، چرا که پیامبران راهنمای بشریت بودند و عارفان ما که هدایت گران جامعه بودند، از پیامبران و روش آن ها بدون شک تأثیر گرفتند.

مواردی که در این پژوهش به آنها می پردازیم، بیان اشعاری است که در حقیقت جلوه ای از پیامبرانی چون ادریس، جرجیس، زکریا، شعیب، صالح، ایّوب، یحیی، یونس را از دید عطّار بیان می کنند و توضیحی در مورد شخص پیامبران و حوادث مهم زندگی ایشان.

حضرت ادریس(ع)

«ادریس به نقل بسیاری از مفسّران پیامبری است که پس از آدم، و پیش از نوح می‌زیسته و نام او در تورات(اخنوخ) و در عربی(ادریس) است. او جَد پدر نوح است و فرزند یاردبن مَهائیل بن قینان بن انوش بن شیث بن آدم(ع) است». (مولوی نیا، محمّدجواد، ۱۳۸۸: ۴۹) «محل ولادت آن حضرت را با اختلاف، سرزمین بابل یا شهر منف، پایتخت قدیم مصر دانسته اند. نسبت ادریس(ع) با چهار واسطه به شیث(ع) می‌رسد و می‌گویند ۳۶۸ سال از عمر ادریس(ع) گذشته بود که آدم(ع) از دنیا رفت». (جاد المولی، محمّد احمد، ۱۳۸۷: ۶۱) «ادریس در نزدیک کوفه در مکان فعلی مسجد سهله می‌زیست... . «او خیاط بود و تا قبل از ایشان مردم برای پوشش بدن خود از پوست حیوانات استفاده می‌کردند، او نخستین کسی بود که خیاطی کرد و طرز دوختن لباس را به انسان آموخت و از آن پس مردم به تدریج از لباس‌های دوخته شده استفاده می‌کردند». (آزرمی، معصومه بیگم، ۱۳۸۷: ۴۶) «عمر ادریس را تا قبل از صعودش به آسمان، بین ۳۰۰ تا ۳۶۵ سال گفته اند. در مورد سن دقیق ایشان اختلاف نظر وجود دارد».(جادالمولی، محمّداحمد، ۱۳۸۷: ۶۵)

✸ وجه تسمیه ادریس

«بدین جهت او را ادریس خوانده‌اند که معارف الهی و حکمت‌های آموزنده را تدریس می‌کرده و پیش از هر چیز به درس دادن اشتغال داشته است. در برخی تواریخ آمده: ادریس نخستین کسی بود که با قلم، خط نوشت او علاوه بر مقام نبوّت به علم نجوم و حساب و هیأت نیز احاطه داشت و هم‌چنین به علم کیمیا نیز آشنا بود».(مولولی نیا، محمّدجواد، ۱۳۸۸: ۴۹)

«بسیاری از علما علّت نامیدن آن حضرت را به این نام به خاطر کثرت دراست کتاب توسط ایشان دانسته‌اند. چنان‌که علّامه طباطبائی هم فرموده‌اند: اگر آن حضرت به ادریس معروف شد بدین جهت بوده که بسیار مشغول به درس دادن بوده است». (طباطبایی، محمّد حسین، ۱۳۶۳: ۸۴/۱۴)

✸ ادریس در قرآن

در قرآن مجید فقط دو بار از ادریس نام برده شده است:

«وَاذْکُرْ فی الکِتَابِ اِدْرِیسَ اِنَّهُ کَانَ صِدّیقاً نَبِیّاً * وَ رَفَعْنَاهُ مَکَاناً عَلِیّاً؛ در این کتاب، نیز از ادریس یادکن، او بسیار راستگو و پیامبر بزرگی بود. و ما او را به مقام بلندی رسانیدیم». (مریم، ۱۹/۵۶،۵۷)

«وَ اِسْمعیلَ وَ اِدریسَ وَ ذَالکِفْلِ کُلٌّ مِنَ الصّبرینَ* وَ اَدْخَلْنهُمْ فی رَحمَتِنا اِنَّهُمْ مِنَ الصّالِحینَ؛ و اسماعیل(ع) و ادریس(ع) و ذوالکفل(ع) را (به یادآور) که همه از صابران بودند و ما آنان را در رحمت خود وارد ساختیم، زیرا که آن‌ها از صالحان بودند». (انبیاء ۲۱/۸۵،۸۶)

«در سورهٔ انبیاء فقط نام آن حضرت برده شده، ولی در سورهٔ مریم اوصافی نیز برای او بیان شده: "صدّیق"، "نبی"، "صاحب مکان بالا" و در این که منظور از مکان بالا چیست، اختلاف است». (مولوی نیا، محمّدجواد، ۱۳۸۸: ۵۰)

علاّمه طباطبایی فرموده اند: «ممکن است مراد از "مکان عَلیّاً" که خدا وی را بدان مکان رفعت داده یکی از درجات قرب باشد زیرا به نظر ایشان رفعت مکانی و صعود دادن به جایی بلند هر چند که بالاترین مکان‌های متصوّر باشد مزّیتی به شمار نمی‌رود و در ادامه ایشان فرموده‌اند: بعضی هم گفته‌اند که مراد از این آیه این است که خداوند ایشان را به بعضی طبقات آسمانی بالا برده و همان جا قبض روحشان کرده که اگر منظور این باشد آن گاه مقصود، نشان دادن یکی از آیات بالغه قدرت الهی است و همین خود مزّیت قابل توجّهی است». (موسوی همدانی، محمّدباقر، ۸۵/۱۴، ۸۴)

✸ حضرت ادریس(ع) در آثار عطّار

عطّار در اشعار خود ۴ بار نام ادریس پیامبر را آورده است:۱ بار در دیوان، ۲ بار در الهی نامه و ۱ بار در مصیبت نامه و جالب توجّه آن که عطّار، در منطق‌الطّیر نامی از ادریس(ع) ذکر نکرده است.

پیش از اجل بمرد و بدان زندگی رسید ادریس وقت گشت که ان چشم باز کرد (غ. ۲۰۶)

دو پر در سایهٔ سیمرغ کن باز بر ادریس بنشین کیمیا ساز (الـ ۴۴۴)

زهی رحمت که گر یک ذرّه ابلیس بیابد گوی بر باید ز ادریس (الـ ۱۸)

بعد از آن در صدر شد تدریس را درس "ما اَوحی" بگفت ادریس را (مصـ ۴۱۹)

تدریس رسول برای انبیاء و از جمله ادریس نکته‌ای است که در وقایع شب معراج بدان اشاره شده است.

حضرت ایّوب(ع)

«مشهور میان ارباب تفسیر و تاریخ آن است که حضرت ایّوب(ع) پسر "اموص" پسر"رازخ" پسر "عیص" پسر اسحاق پسر ابراهیم(ع) است، و مادرش از فرزندان لوط(ع) بود». (مجلسی، محمّدباقر، ۱۳۸۷:۴۲۳)

نام حضرت ایّوب به عنوان یکی از پیامبران نمونه الهی در صبر و شکیبائی و شکر گزاری در چهار سورهٔ قرآن آمده است: نساء: ۱۶۳، انعام:۸۴، انبیاء:۸۳ و ص:۴۲ .«خدای تعالی ایّوب(ع) را به بلا مبتلا ساخت تا

صبر او را بیازماید. ابتدا او را تنگدست گردانید و سپس فرزندان او را بمیرانید و نیز او را سخت بیمار ساخت، امّا ایّوب بر این همه طاقت آورد و ننالید. از این نظر محنت ایّوب و خاصّه صبر او معروف است». (شمیسا، سیروس، ۱۳۷۱: ۱۴۷)

خداوند در سوره ص۳۸، آیهٔ۴۴ می‌فرماید: «اِنّا وَجَدْناهُ صابِراً؛ همانا ما یافتیم او را شکیبا».

در بدن ایّوب(ع) کرم افتاد چون ایّوب بر این بلا طاقت آورد و صبر کرد خداوند او را بخشود و در زیر پایش چشمه یی روان ساخت. ایّوب(ع) خود را با آب آن شست و از بیماری رهایی یافت. این چشمه به عین ایّوبی مشهور است. خداوند در سورهٔ ص۳۸، آیهٔ ۴۲ می‌فرماید: «اُرْکُضْ بِرِجْلِکَ هذا مُغتَسَلٌ بارِدٌ وَ شَرابٌ؛ پای به زمین زن در این آب سرد شتشو کن و از آن بیاشام».

«مفسّرین می‌گویند که: از کوب پای ایّوب یک چشمه جوشان شد و بعضی گفته‌اند: از پای راست بر زمین کوفت یک چشمه گرم بر روئید تن شوی را و پای چپ بر زمین نواخت چشمه‌یی خنک برجوشید که سزای نوشیدن بود». (فروزانفر، بدیع الزّمان، ۱۳۸۰: ۸۵۴/۳، ۸۵۵)

«خداوند پاداش صبر ایّوب(ع) را داد. ثروت او را برگرداند و فرزندانی بیش از اولاد اوّلش به او عنایت کرد، چرا که ایّوب(ع) نمونه کاملی از یک بندهٔ مؤمن، صابر و شکور بود». (جادالمولی، محمّد احمد، ۱۳۸۷: ۴۴۳، ۴۴۴)

✸ حضرت ایّوب(ع) در آثار عطّار

عطّار، در دیوان که نامی از حضرت ایّوب ذکر نکرده، امّا در بقیه آثار خود ۴ بار نام ایّوب(ع) را آورده است: در الهی نامه دو حکایت را ذکر می‌کند یکی در باب آن که: هیچ‌کس از تقدیر خود خبر ندارد و کارها بر طبق روال همیشگی در جریان است از روایت ایّوب استفاده می‌کند و در حکایت دیگر نیز از روایت ایّوب استفاده می‌کند تا بگوید: فقط لطف ازل است که انسان را به سامان می‌رساند و اگر لطف حق نباشد، کوشش سالک به جایی نمی‌رسد. او یک بار هم در منطق‌الطّیر و یک بار هم در مصیبت‌نامه، به نام این پیامبر اشاره کرده است.

روایت رنج و اندوه بی حد و هم چنین بیماری او که منجر به کرم گذاشتن بدنش شده و نیز صبر ایّوب در شعر عطّار آمده است، بدون شک روایات مربوط به این پیامبر از طریق قصص قرآن و روایات انبیاء به دست عطّار رسیده است، امّا هم‌چنان که اکثر روایات و اساطیر، در شعر عطّار به گونه‌ای است که او با توجّه به آن روایات یا اساطیر، مطالب عرفانی و اخلاقی خویش را بیان می‌دارد، روایت مربوط به ایّوب نیز چنین است. پس عطّار، روایت ایّوب را برای تبیین افکار عرفانی و بیان عقاید خویش به کار برده‌است:

✸ حکایت ایّوب، در الهی‌نامه

چنین نقل است کایّوب پیمبر — که عمری در بلایی بود مضطر
هم از گرگان دنیا رنج دیده — هم از کرمان بسی سختی کشیده...

(الـ ۲۰۶۰–۲۰۶۶)

روزی جبرئیل با ایّوب که عمری گرفتار بلایا و مصایب بود، گفت: چرا ناله و شکوه نمی‌کنی؟ اگر تو در هر نفس به پای مرگ بروی خدا را از آن باکی نیست و اگر هم عمری شکیبایی کنی باز هم سودی ندارد.

عطّار، برای این که نشان دهد که استغنای خداوند آن قدر است که به شکر انسان، کاری صورت نمی‌گیرد و خداوند احتیاجی به این عبادت ندارد، جبرئیل را در مقابل ایّوب مضطر به گفتگو وا می‌دارد. بنابراین خداوند غنی است و کسی از چند و چون تقدیر گردان با خبر نیست، ولی کارها بر طبق روال همیشگی در جریان است.

در جایی دیگر عطّار می گوید:

بزرگی گفت ایّوب پیمبر — که چندین سال گشت از کرم مضطر
ز چندان رنج آهی بود مقصود — چو کرد آهی نجاتش داد معبود
زَکَریا ارّه‌ای بر سر به زاری — بدو گفتا «اگر آهی برآری
کنم از انبیا بسترده نامت — مزن دم تا کند ارّه تمامت
عجایب بین کزین یک آه می‌خواست — وزین یک خامشی را راه می‌خواست
نه آهی می‌توان کرد از بر خویش — نه خامش می‌توان بود، این بیندیش...
مگر از پیش برخیزد حجابی — ز لطف حق بتابد آفتابی
که چون آن لطف از پیشان نباشد — جهانی درد را درمان نباشد
(الـ ۶۵۰۵-۶۵۱۷)

برای بیان و تأکید این که:«آه صاحب درد را باشد اثر». عطّار، بیماری سخت ایّوب را پیش می‌کشد، که چون به کلّی از همه چیز مأیوس شد، جز از خداوند، آهی کرد که آن آه کارگر افتاد. در نتیجه از آن رنج و اندوه خلاصی یافت، پس از آن همه رنج، تنها همین آه مرا بوده است، امّا از پیامبری دیگر-زکریّا- که بدنش را با ارّه دو نیم کردند، توقع داشت که دم هم برنیارد و آه نکشد. این از عجایب است که انسان را سرگردان می‌کند و در کار خدا حیران، که نه می‌توان از پیش خویش آه کرد، نه می‌توان خاموشی گزید، پس هرچه «او» بخواهد همان است. تنها لطف ازل، کار انسان را به سامان می‌رساند. پس اگر خدایمان راه ننماید و لطف او از پیش نخواهد که کسی را راهبری کند، کوشش سالک در این راه به جایی نخواهد رسید.

در این جا شخص«ایّوب» مورد نظر عطّار نیست، بلکه با سنجش و سبک و سنگین کردن روایت مربوط به او نتیجه‌ای مطابق عقاید خویش می‌گیرد، چنان که حتّی در این روایات از صبر ایّوب جز به ایهام نقل نشده است، امّا ایّوب به عنوان پیامبری که رنج کشیده است و به جهت او این همه بلا دیده، خالی از لطف نیست.

باز ایّوب ستم کش را نگر — مانده در کرمان و گرگان پیش در (مصـ ۲۰۶)

اشاره است به آیهٔ شریفه (ص ، ۴۲ /۳۸).

از سایر روایات مربوط به ایّوب اثری نیست، ولی در مقدمهٔ کتب خویش در ستایش خداوند، آن جا که روایات مربوط به پیامبران را اشاره وار ذکر می‌کند، نامی هم از ایّوب می‌برد که

تنها اشاره‌ای به روایت زندگی اوست که در ذیل بدان اشاره می‌شود:

کرد ایّوب نبی را نو محل مُلک کرمان با بهشتش زد بدل (مصـ ۴۲۸)

حضرت جرجیس(ع)

نام جرجیس در قرآن نیامده است، امّا در تفاسیر و در قصص اسلامی به نام و داستان وی اشارت رفته است.«جرجیس از پیامبران بنی اسرائیل بود، که پس از حضرت عیسی(ع) می‌زیسته است. وی مرد صالح بود و در سرزمین فلسطین زندگی می‌کرد و یارانی شایسته داشته و همگی به دین عیسی(ع) بوده‌اند و بعضی از حواریّون را درک کرده بودند و دین صحیح را از آن‌ها گرفته بودند. و چون مردم فلسطین از دین اصلی مسیح منحرف شده و به دین انحرافی گرائیده بودند، آنان مذهب خود را از آن‌ها مخفی می‌داشتند».(مولوی نیا، محمّد جواد، ۱۳۸۸: ۳۳۳)

«جرجیس(ع) را سه بار یا چهار بار کشتند و باز زنده شد. از این رو عذاب او مشهور است. علّت کشته شدن مکّرر او این بود که ملک وقت را از پرستیدن بت منع می‌کرد و سرانجام نیز توفیق یافت تا مردم را خدا پرست کند».(شمیسا، سیروس، ۱۳۷۱: ۲۰۸، ۲۰۹)

«جرجیس از نظر بلاکشی در راه حق، شباهت بسیار با ایّوب دارد و از همین نظر مانند ایّوب، مظهر تحمّل و صبر و بلا و استقامت در راه حق و ایثار در هوا خواهی محبوب است. چندین بار کشته شدن و هر بار، بار شکنجه‌های صعب را به جان خریدن اگر چه، چنان که از ظاهر داستان برمی آید، کشته شدن جسمانی است جرجیس را می‌تواند با هر صوفی جانباز و پاکبازی قابل مقایسه کند که در راه عشق محبوب هر بلایی را با روی باز استقبال می‌کند و پیش از مرگ طبیعی به مرگ ارادی و اختیاری می‌میرد و هر لحظه آمادهٔ جان باختن در راه معشوق است».(پورنامداریان، تقی، ۲۶۷:۱۳۸۵)

✷ جرجیس(ع) در آثار عطّار

عطّار، ۲ بار نام جرجیس را به کار برده و جالب آن است که فقط در الهی نامه از آن حضرت نامی ذکر کرده است. او در مصیبت نامه و منطق الطّیر و دیوان نامی از جرجیس(ع) ذکر نکرده است و از حوادث روزگار جرجیس فقط به کشته شدن آن حضرت(که سه بار او را کشتند) اشارت کرده است:

سه بار آن کافر اندر آتش و خون بگردانید بر جرجیس گردون

تنش شد ذّره ذّره چون غباری زخاک او برآمد لاله زاری

میان این همه رنج و عذابش رسید از هاتف عّزت خطابش

که«هر کز دوستی ما زند لاف نخواهد خورد بی دُردی میِ صاف

سزای دوستان این است مادام که گردونشان رود بر هفت اندام»

بدو گفتند کهای جرجیس غمناک ترا هیچ آرزویی هست در خاک؟

مرا گفت، «آرزو این است اکنون که یک بار دگر در زیر گردون

کنندم پاره پاره در عذابی که تا آید دگر بارم خطابی

که چندین رنج در جانم رقم زد که او در دوستی ما قدم زد»
(الـ ۵۵۹۴-۵۶۰۲)

حضرت زکریّا(ع)

«زکریّا در عبری"زاخاری" نامیده می‌شود و معنی این نام آن است که "خدا او را یاد می‌کند". آیهٔ دوم از
«زکریّا در عبری"زاخاری" نامیده می‌شود و معنی این نام آن است که "خدا او را یاد می‌کند". آیهٔ دوم از
سورهٔ مریم "ذِکْرُ رَحْمَتِ رَبِّکَ عَبدَهُ زَکرِیّا" به این وجه تسمیه اشاره یی دارد. نام زکریا در قرآن مجید ذکر شده است. قرآن مجید از زکریّا تحت دو عنوان یاد کرده است:

یکی کفالت مریم و دیگر تولّد حضرت یحیی. زکریّا از فرزندان سلیمان بن داوود و مجاور بیت المقدس بود و کفالت مریم را نیز به عهده داشت». (سید، فاطمه کلثوم، ۱۳۸۲=۱۴۲۴ق:۱۰۷، ۱۰۶)

«هر گاه زکریّا به محراب نزد مریم می‌رفت نزد او رزق و روزی می‌یافت، بدو می‌گفت: ای مریم این روزی تو از کجا آمده؟ می‌گفت: از پیش خدا است که خداوند هر که را بخواهد بی حساب روزی می‌دهد، در این‌جا بود که زکریّا پروردگار خویش را خواند و گفت: پروردگارا به من از جانب خود فرزندی پاکیزه ببخش که تو شنوای دعا هستی، فرشتگان او را در وقتی که در محراب به نماز ایستاده بود ندا دادند که خدا تو را به یحیی بشارت می‌دهد و او تصدیق کنندهٔ کلمهٔ خدا (یعنی عیسی) است و آقا و پارسا و پیغمبری از شایستگان است». (رسولی محلّاتی،سیّد هاشم، بی‌تا: ۲۷۲/۲)

«زکریّا گفت: خدایا، چگونه مرا فرزندی خواهد بود با این‌که خود به سن پیری رسیده‌ام و زوجه‌ام نیز نازای است. فرشتگان گفتند: آیا از این که بر خلاف اصول طبیعی خداوند به تو فرزندی دهد تعجب می‌کنی؟ مگر نه آن بود که خدای تو را از عدم به وجود آورد؟ زکریّا گفت: بار خدایا، برای من آیت و نشانی معین کن. خداوند فرمود: نشان واقع شدن این کار برای تو آن خواهد بود که تا سه روز با اشاره با مردم سخن خواهی گفت». (خزائلی، محمّد، ۱۳۸۶: ۳۵۰)

«روزها یکی پس از دیگری گذشت و آثار حمل در همسر زکریّا آشکار شد و پس از پایان دوران حمل، خداوند پسری زیبا، پاک و خردمند به او عطا فرمود. پسری که در کودکی علم و حکمت به او داده شد و بعد هم به مقام شامخ نبوّت مفتخر گردید». (صحفی، محمّد، ۱۳۶۱: ۱۷۷)

✸ کشته شدن زکریّا(ع)

«جناب زکریّا پس از کشته شدن فرزندش یحیی به دستور پادشاه آن زمان از ترس از شهر خارج شد و در یکی از باغ‌های اطراف شهر بیت‌المقدّس پنهان شد. مأمورین شاه به تعقیب او وارد باغ شدند. درختی در آن جا بود، و زکریّا میان آن درخت رفته و پنهان گردید. مأمورین به راهنمائی شیطان که به صورت انسانی درآمده بود، به کنار درخت آمدند و با ارّه درخت را به دو نیم کردند». (مولوی نیا، محمّد جواد، ۱۳۸۸: ۲۸۱) از عالم غیب ندای «لا رَیْبی» رسید که ای زکریّا مبادا که آهی کشی و ناله کنی که نامت از جریدهٔ صابران محو کنیم و چون اثر ارّه بر سر زکریّا رسید، گفت: خدایا هزار شکر که خون مرا بر سر کوه محبّت تو می‌ریزند، آنگه صبر کرد تا به دو نیمش کردند». (موسوی، سیّد محمّد مهدی، ۸۹:۱۳۷۹)

«در بعضی از تواریخ، علّت خارج شدن زکریّا از شهر بیت المقدّس را اتهام وی به زنای با مریم می‌دانند، چون شخص دیگری جز او نزد مریم رفت و آمد نمی‌کرد و مریم نیز بدون داشتن شوهر حامله شده بود. یهود گفتند: این حمل از زکریّاست، و شیطان نیز به این شایعه کمک می‌کرد. و یهود را علیه زکریّا تحریک کردند و آن حضرت به ناچار شهر را ترک کرد و به آن باغ پناه برد، ولی یهودیان او را تعقیب کردند و در آن باغ میان آن درخت او را شهید کردند». (مولوی نیا، محمّد جواد، ۱۳۸۸: ۲۸۱)

✸ حضرت زکریّا(ع) در آثار عطّار

عطّار، در آثار خود دو بار نام زکریّا را ذکر کرده است: ۱ بار در منطق‌الطّیر و ۱ بار هم در الهی نامه و در مثنوی مصیبت نامه و دیوان نامی از زکریّا(ع) ذکر نشده است. نکتهٔ جالب آن که عطّار در آثار خود فقط به کشته شدن زکریّا اشاره کرده است که در ذیل بدان اشاره می‌شود:

باز زکّریا که دل پر جوش شد　　ارّه بر سر دم نزد خاموش شد　　(منـ ۲۱۱)

عاشق آتش بر همه خرمن زند　　ارّه بر فرقش نهند او تن زند　　(منـ ۱۱۷۷)

زَکَریا ارّه‌ای بر سر به زاری　　بدو گفتا اگر آهی برآری　　(الـ ۶۵۰۷)

کنم از انبیاء بسترده نامت　　مزن دم تا کند ارّه تمامت　　(الـ ۶۵۰۸)

حضرت شعیب (ع)

نام شعیب(ع) ده بار در قرآن مجید ضمن سوره‌های اعراف و هود و شعراء و عنکبوت یاد شده است. در سورهٔ قصص از آیهٔ ۲۲ تا ۲۸ راجع به قصّهٔ تزویج حضرت موسی(ع) با دختر شعیب(ع) سخن به میان آمده و این قصّه در تورات هم مسطور است.«شعیب از فرزندان صالح پیغامبر بود، و از صالح تا او هزار و سیصد و بیست و پنج سال بود و مادرش دختر زادهٔ لوط بود». (نیشابوری، ابواسحق، ۱۳۸۶: ۲۴۲)

«مفسّرین شعیب(ع) را "خطیب الانبیاء" می‌نامند، زیرا وی در رهبری قوم خود، زبانی نرم و بیانی ملایم و سخنانی دلنشین به کار برد و در استدلال و اقامهٔ برهان به بهترین روش، آنان را به عبادت خدا، و ترک ظلم دعوت کرد». (صحفی، محمّد، ۱۳۶۱: ۱۰۸)

«شعیب(ع) از پیغمبران بنی اسرائیل که قوم به او نگرویدند و به سخنان او در مورد یکتاپرستی و درستکاری در ترازو و پیمانه وقعی ننهادند تا خداوند برایشان گرما فرستاد. مردم به صحرا رفتند و در سایهٔ ابری پناه گرفتند، لیکن از ابر آتش نازل شد و کافران را بسوخت. شعیب(ع) به سبب نابودی قوم خود چندان گریست تا کور شد. در سورهٔ شعرا، آیات ۱۷۶و۱۷۷ اسم قوم شعیب "اصحابُ الأیکه" و در سوره‌های دیگر(از جمله هود) نام شهر او "مدین" است». (شمیسا، سیروس، ۱۳۷۱: ۳۶۲)

در مدّت عمر حضرت شعیب(ع) اختلاف مشاهده می‌شود. از ابن عباس نقل شده است که: «شعیب(ع) ۲۴۲ سال عمر کرد و در بعضی از نقل‌ها عمر آن حضرت بیش از این مقدار هم آمده است». (مولوی نیا، محمّد جواد، ۱۳۸۸: ۲۰۱)

✸ حضرت شعیب(ع) در آثار عطّار

عطّار ، در آثار خود چهار بار نام شعیب(ع) را ذکر کرده است: ۲ بار در الهی نامه و ۲ بار در دیوان. نکتهٔ جالب آن که در مصیبت نامه و منطق‌الطّیر از آن حضرت ذکری نشده است. عطّار هم‌چنین در الهی‌نامه ۱ بار آن حضرت را به صورت دانندهٔ راز نام برده‌است.

✸ حکایت شعیب علیه السّلام، در الهی نامه

شعیب از شوق حق ده سال بگریست　　از ان پس چشم پوشیده همی زیست

خدا بیناش کرد از بعد آن باز　　که شد ده سال دیگر خون فشان باز

دگر ره تیره شد دو چشمِ گریانْش　　دگر ره چشم روزی کرد بِهْ زانش

دگر ده سال دیگر زار بگریست　　دگر ره نیز نتوانست نگریست...

عزیزا گر نه این دیدار داری　　بسی بگْری که غم بسیار داری

که چندانی که در دل رشک بیش است　　به چشم عاشقان در، اشک بیش است

(الـ ۵۶۵۵-۵۶۷۱)

شعیب از شوق و محبّت خدا آن قدر گریست که نابینا شد. آن گاه خداوند بینایی اش را باز گرداند. باز آن قدر گریست که نابینا شد و بینایی اش را باز گردانید تا سه مرتبه و مرتبه چهارم خداوند به او وحی فرستاد ای شعیب اگر از ترس جهنم گریه می‌کنی تو را امان دادم و اگر از شوق بهشت گریه می‌کنی آن را به تو بخشیدم. شعیب(ع) گفت: ای خداوند من، گریهٔ من از ترس جهنم و شوق بهشت نیست، بلکه از شوق لقای تو و محبّت تو که در دلم قرار گرفته است گریه می‌کنم.

نکته‌ای که بیشترین تأکید عطّار از ذکر شعیب است، آن است که عطّار می‌خواهد به شوق که اصل و اساس حرکت سالک است اشاره کند. آن‌چه که عارف را از زهد جدا می‌کند، فهم این نکته است که زاهد به خاطر ترس از جهنم و میل به بهشت خدا را عبادت می‌کند، امّا عارف گریه اش به خاطر شوق دیدار دوست است. این مطلب قابل مقایسه است با سخنی از مولا علی(ع) که فرمود: «بندگان خاص، خدا را به خاطر آن که شایسته عبادت است، عبادت می‌کنند، نه به شوق بهشت و نه به ترس از دوزخ». هر چند این سخنان عارفان دلنشین است، امّا معاندانی هم داشته است. فهم این سخن نیاز به حصول و وصول مراتب دارد که دشوار است.

ایا موسی سخن گستاخ تا چند　　نه آنی که شعیبم را شبانی

من آنم که شعیبت را شبانم　　تو آنی که شبانی را بخوانی

(غ. ۸۲۴)

حضرت صالح (ع)

صالح از پیامبران عظیم الشأن (ع)، نام مبارکش در کلام الله مجید نه بارآمده است.« از حیث زمان بعد از نوح و قبل از ابراهیم است. این رسول گرامی بر قوم ثمود مبعوث شد که قومی بت‌پرست بودند».(قرشی، علی‌اکبر، ۱۳۶۱: ۱۴۴/۱)

«برای هدایت و ارشاد قوم ثمود، صالح نبی را به رسالت فرستادیم و او به قوم خود گفت: خدایی را پرستش کنید که جز او خدایی نیست و اوست که شما را از خاک بیافرید و برای عمران و آبادی زمین برگماشت پس از خداوند طلب مغفرت و آمرزش نموده و به سوی او بازگشت و توبه کنید، چون که خدای من به همه خلایق نزدیک بوده و دعای همه را می‌شنود و اجابت می‌فرماید. به صالح گفتند: تو پیش از این که مدعی رسالت شوی نزد ما مورد اعتماد و مایه امیدواری بودی. اینک ما را از پرستش آن‌چه پدرانمان می‌پرستیدند منع می‌کنی و ما به آن‌چه می‌گوئی بدگمان شده و سلب اعتماد ما از خود کرده‌ای». (هود، ۶۲-۱۱/۶۴)

✸حضرت صالح(ع) در آثار عطّار

عطّار، در آثار خود ۱ بار نام حضرت صالح را در مصیبت‌نامه ذکر کرده است و در باب شتر صالح آن را به صورت «ناقه» و «ناقه الله» و «اشتر» به کار برده است که نکتهٔ جالب آن است که نام«ناقه» را، ۹ بار ذکر کرده که ۲ بار آن به صورت «ناقه‌الله» ذکر شده است، و ۳ بار نیز نام اشتر را ذکر کرده است.عطّار، در مورد ناقه اشعاری سروده که در ذیل بدان اشاره می‌شود:

کوه خود درهم گداز از فاقه‌ای　　تا برون آید ز کوهت ناقه‌ای

چون مسلّم ناقه‌ای یابی جوان　　جوی شیر و انگبین بینی روان

ناقه می‌ران گر مصالح آیدت　　خود به استقبال صالح آیدت

(منـ ۶۳۴- ۶۳۶)

عطّار در این‌جا از روایت مربوط به معجزهٔ صالح و بیرون آمدن ناقه استفاده کرده و به گروهی از مردم که به عللی به خویش گرفتارند، اندرز می‌دهد که: با فقر، کوه وجود خویشتن را بشکافند، یعنی نفس خویش را سرکوب کنند تا به سرچشمه‌ای از حقیقت دست یابند، وقتی که چنین کردند آن گاه به مرحله‌ای از تکامل روحی و تقرّب خواهند رسید که صالح پیامبر به پیشباز آن‌ها خواهد آمد.«در این جا کوه، مظهر و رمز نفس سخت جان است که با قهر آن و ریاضت آن، می‌توان آن را به نفس مطمئنّه بدل کرد و در آن صورت نه تنها این مرکب سرکش، رام خواهد شد، بلکه از آن(ناقهٔ صالح)-روح پاک و مجرد- ساخته می شود که اوّلین نفع آن، مورد پذیرش حق واقع شدن است. و در نتیجه مردان خدایی چون صالح پیامبر، تو را مورد نظر قرار خواهند داد و در این راه تو را یاری خواهند کرد». (اشرف‌زاده، رضا، ۱۳۷۳: ۳۹۳)

«ناقَهُ الله» بود در سنگ ای عجب　　سنگ شق شد، ناقه آمد در طلب

چون علی«فُزْتُ وَ رَبّ الکعبه» گفت　　«ناقه الله» شیر حق را برگرُفت

گر به حق می‌گویی الحق بود خوش　　اشتر حق ، شیر حق را بارکش
(مصـ ۶۱۰-۶۱۲)

اشاره است به«وَ اِلی ثَمُودَ اَخاهُمْ صلِحاً قالَ یا قَوْمِ اعْبُدُواللهَ ما لَکُمْ مِنْ اِلهٍ غَیْرُه قَدْ جاءَتْکُمْ بَیِّنَهٌ مِنْ رَبِّکُمْ هذِهِ ناقَهُ اللهِ لَکُمْ اَیَهً فَذَروُها تاْکُلْ فِی الأَرْضِ اللهِ وَ لاتَمَسُّوها بِسُوءٍ فَیَاْخُذَکُمْ عَذابٌ اَلیمٌ؛ و بر قوم ثمود، برادرشان صالح را به رسالت فرستادیم. گفت: ای قوم خدای را پرستید که جز او شما را خدایی نیست. اکنون معجزی واضح و آشکار از طرف خدا آمد، این ناقهٔ خداست که شما را آیت و معجزیست بزرگ او را واگذارید تا در زمین خدا چرا کند و قصد سویی دربارهٔ او مکنید که به عذابی دردناک گرفتار خواهید شد». (اعراف، ۷/۷۳)

گه شما را نیز ظاهر یک خلف　　«ناقه الله» بس بود در پیش صف (مصـ ۴۴۹۴)

اشتر حق، کشته«اَشقی الأوّلین»　　شیر حق را کشته «اَشْقَی الأخرین» (مصـ ۶۱۵)

در قبیله اوفتاده فاقه‌ای　　هیچ کس را نه بُزی نه ناقه‌ای (مصـ ۷۳۸۷)

ناقه از سنگی پدیدار آورد　　گاو زر در نالهٔ زار آورد (منـ ۳۵)

ز سنگ خاره اشتر او نماید　　ز آبی دانهٔ درّ او نماید (الـ ملحق۴: ۳۷۴)

حضرت یحیی(ع)

«یحیی را در زبان‌های اروپائی"Jean" ژان یا "John" جان می‌نامند و یوحنا نیز، به همین نام مسمی است و به ظن قوی میان لفظ "یحیی" و "یحنا" رابطه‌ایست و یکی مصحف دیگری می‌باشد».(خزائلی،محمّد، ۱۳۸۶، ۶۶۷) نام یحیی پنج بار در قرآن کریم ذکر شده و در عداد انبیاء به شمار رفته است.

یحیی فرزند زکریّاست که خداوند در سن پیری از زنی عاقر به او عطا کرد. و «این روایت نظیر روایت اسحق است و تولّد او از سارای، زن ابراهیم». (اشرف‌زاده، رضا، ۱۳۷۳ :۳۸۶) «یحیی بن زکریّا از پیامبران بنی اسرائیل است که از کودکی به وی علم و حکمت داده شد. او در سی‌سالگی به نبوّت مبعوث شد. یحیی زمانی که عیسی به پیامبری مبعوث شد، یحیی او را تصدیق کرد و به اشاعهٔ آیین او پرداخت. یحیی(ع) تعمید دهندهٔ مسیح بود و پس از صعود او به آسمان کشته شد». (شمیسا، سیروس، ۱۳۷۱: ۶۱۷)

✸ شهادت یحیی(ع)

نه تنها تولّد یحیی شگفت انگیز بود، مرگ او هم از پاره‌ای جهات عجیب بود، غالب مورّخان مسلمان و هم‌چنین منابع معروف مسیحی جریان این شهادت را چنین نقل کرده اند: «یحیی قربانی روابط نامشروع یکی از طاغوت‌های زمان خود با یکی از مهارم خویش شد به این ترتیب که "هرودیس" پادشاه هوس‌باز فلسطین، عاشق "هیرودیا" دختر برادر خود شد و زیبائی وی دل او را در گرو عشق آتشین قرار داده، لذا تصمیم به ازدواج با او گرفت. این خبر به پیامبر بزرگ خدا یحیی رسید، او صریحاً اعلام کرد که این ازدواج نامشروع است و مخالف دستورات تورات می‌باشد و من به مبارزهٔ با چنین کاری قیام خواهم کرد. سرو صدای این مسأله در شهر پیچید و به گوش آن دختر "هیرودیا" رسید. او که یحیی را بزرگ‌ترین مانع راه خویش می‌دید تصمیم گرفت در یک فرصت مناسب از وی انتقام گیرد و این مانع از سر راه هوس‌های خویش بردارد. ارتباط خود را با عمویش بیشتر کرد و زیبائی خود را دامی برای او قرارداد و آن‌چنان در وی نفوذ کرد که روزی «هیرودیس» به اوگفت: هر آرزوئی داری از من بخواه که منظورت مسلماً انجام خواهد یافت. "هیرودیا" گفت: من هیچ چیز جز سر یحیی را نمی‌خواهم، زیرا او نام من و تو را بر سر زبان‌ها انداخته، و همهٔ مردم به عیب جوئی ما نشسته اند، اگر می‌خواهی دل من آرام شود و خاطرم شاد گردد، باید این عمل را انجام دهی. "هیرودیس" که دیوانه‌وار به آن زن عشق می‌ورزید بی‌توجّه به عاقبت این کار تسلیم شد و چیزی نگذشت که سر یحیی را نزد آن زن بدکار حاضر ساختند، امّا عواقب دردناک این عمل، سرانجام دامان او را گرفت». (مکارم شیرازی، ناصر، ۱۳۶۸ :۲۹/۱۳)

✸ حضرت یحیی در آثار عطّار

عطّار، در آثار خود ۷ بار به نام یحیی اشاره کرده است و جالب توجّه آن است که نام یحیی را ۳ بار در مصیبت نامه ، ۳ بار در دیوان و ۱ بار در منطق‌الطّیر آورده است، ولی در الهی نامه ذکری از آن حضرت نشده است. عطّار در آثار خود به داستان سر بریدهٔ یحیی اشاره کرده و در یک بیت نیز به زهد یحیی اشاره کرده است.

داستان سربریدهٔ یحیی در طشت زرّین، از جمله روایاتی است که در ادب پارسی زیاد به کار رفته است. عطّار نیز ازین روایت مربوط به یحیی استفاده کرده است و در اشعار خود ذکر کرده است:

آنها که پای در ره تقوی نهاده اند گام نخست بر در دنیی نهاده اند...

زاد ره و ذخیرهٔ وادی مهیب در طشت سر بریده چو یحیی نهاده‌اند (غ. ۲۹۵)

عطّار در جایی که می‌خواهد نهایت درجهٔ توکّل و زهد و ترک دنیای اصحاب سلوک را برساند، از این حکایت بهره گرفته است. راه سلوک راهی پر خطر است، پس توشهٔ این راه، جز از خود گذشتن نیست،

همچو یحیی که سر بریدهٔ خویش، درین راه، در طشت اخلاص نهاد. بدیهی است که در این جا یحیی رمزی برای نهایت زهد و تقوی و از خود گذشتگی معرفی شده است که به عنوان تمثیل این مورد به کار می‌رود.

تا سر یحیی ست غارت می‌کند پس به حی ماندن اشارت می‌کند (مصـ. ۳۵)

عطّار با استفاده از لفظ یحیی و توجّه به روایت مربوط به قتل یحیی(ع) این بیت زیبا را دارد که نیز در مقدمه و در نعت خداست. که می‌توان به آن اصل عرفانی توجّه داشت که زندگی ابد، در سایهٔ مردن پیش از مرگ است، مردن از هوی و هوس ها، و ترک تعلّقات که مایهٔ حیات ابد است.

«یحیی، مظهر کسانی است که این دنیا را زندانی ترسناک می دانند و شرط رهایی از این زندان را واصل شدن و پیوستن به معبود خویش می دانند». (مطهری، مرتضی، ۱۳۸۱ :۱۶۰)

باز یحیی را نگر در پیش جمع زار، سر بُریده در طشتی چو شمع (مصـ ۲۱۲)

چون سر بریدهٔ یحیی بدید با حسین خویش در سلکش کشید (منـ ۴۳۱)

بخون حمزه و عثمان و مرتضی و عمر بخون یحیی و سبطین و جملهٔ شهدا (ق. ۵)

چوبار آمد سر یحیی، سرش بر تیر، کی ماند درین سر باختن این سرّ بدان گر مرد اسراری (غ. ۷۹۲)

درسر بریدن یحیی، که خواست خداوند است نه چیزی ظاهری، اسراری است که مرد صاحب سّر تنها از آن باخبر است.

حضرت یونس(ع)

«یونس لفظ یونانی به معنی کبوتر است. وی را یهودیان مانند ما مسلمانان یکی از انبیاء می‌دانند و او را در عداد انبیاء درجهٔ دوم به شمار می‌آورند. به موجب تورات یونس فرزند امتای

بوده و امتای لفظی است عبری به معنی فانی و میرنده».(خزائلی، محمّد، ۱۳۸۶: ۶۸۷)

«(یونس بن متی) از پیامبران بنی‌اسرائیل بود، که پس از سلیمان بر اهل نینوی (موصل) مبعوث گشت، و او را (ذوالنون) و یا (صاحب‌الحوت) هم لقب داده‌اند که به معنای خدوند ماهی و همدم ماهی می‌باشد». (مولوی نیا، محمّد جواد، ۱۳۸۸: ۲۷۱)

داستان این پیامبر بزرگ در قرآن بطور اجمال آمده است.در قرآن سوره‌ای به نام آن جناب آمده و در آن سوره تنها در ضمن یک آیه اشاره به توبه و ایمان قوم یونس شده، و مجموعاً در شش سوره نام یونس ذکر شده، که در دو سوره، یعنی (نساء و انعام) فقط نام او همراه با نام جمعی از پیامبران آمده، در چهار سورهٔ

دیگر، با تفصیل بیشتری که مربوط به قوم آن حضرت یا با قسمتی از حالات آن پیامبر می‌باشد، نامش ذکر گردیده و آن چهار سوره عبارتند از: یونس: آیهٔ ۲۸۹، انبیاء: آیهٔ ۸۸، صافات: آیهٔ ۱۳۹، نون: آیهٔ ۴۱ تا ۵۱.

«یونس(ع) مدّت سی سال قومش را دعوت کرد، جز دو نفر ایمان نیاوردند و آن‌ها یکی روبیل مردی دانشمند و حکیم و آزموده و از خاندان نبوّت و صاحب احشام و اغنام بود و دیگری به نام تنوخا مردی بود هیزم‌کن که به وسیلهٔ هیزم کندن ارتزاق می‌کرد و مشغول زهد و عبادت بود. هنگامی که یونس مشاهده کرد قوم به او ایمان نمی‌آورند تضرع و زاری کرد، به خداوند متعال و برای آنان درخواست عذاب کرد». (آزرمی، معصومه بیگم، ۱۳۸۷: ۲۲۴)

«یونس از میان قوم خود بیرون رفت تا او را نیابند و به او التجا نکنند. مردم به درگاه خداوند توبه کردند و توبهٔ ایشان پذیرفته شد و عذاب الهی بازگشت. خداوند بر یونس خشم گرفت که چرا از میان قوم خود بیرون رفته است. در این زمان یونس سوار بر کشتی بود. کشتی در غرقاب افتاد. مردم قرعه زدند تا کسی را در آب اندازند تا کشتی سبک شود. هر سه بار قرعه به نام یونس اصابت کرد. یونس را به آب انداختند و ماهیی او را بلعید. یونس هفت یا چهل روز در شکم ماهی بود و از این رو به او ذوالنّون یا ذوالحوت و یا صاحب حوت گویند». (شمیسا، سیروس، ۱۳۷۱: ۶۳۱،۶۳۲) «پس ندا کرد یونس در تاریکی‌های دریا و شکم ماهی در شب‌ها و گفت: نیست پروردگاری مستحق عبادت مگر تو و تنزیه می‌کنم تو را به درستی که من بودم از ستمکاران بر نفس خود».(انبیاء، ۲۱/۸۷)

خدا توبهٔ یونس را پذیرفت. «فَاسْتَجَبْنا لَهُ وَ نَجَّیْنَهُ مِنَ الغَمِّ وَ کَذلِکَ نُنْجِیَ الْمُؤْمِنِینَ».(انبیاء، ۲۱/۸۸)

«آن‌گاه به ماهی دستور داد یونس را به ساحل برد چرا که او در این مدّت کیفر شده و مجازاتش به پایان رسیده بود. ماهی، یونس(ع) را کنار ساحل انداخت. یونس که لاغر و ضعیف شده بود، خداوند لطفی در حق او کرد و بوتهٔ کدویی بالای سر یونس(ع) رویاند، یونس از این کدو خورد و استراحت کرد و نیروی خود را به دست آورد. سپس خداوند به او امر کرد که به شهر خود بازگردد و به جمع قومش بپیوندد». (جادالمولی، محمّد احمد، ۱۳۸۷: ۴۴۲) و برای هدایت صد هزار تن یا بیشتر مبعوث گردید.

«داستان یونس و گریختنش از قوم خود و در کشتی نشستن، و بعد در شکم ماهی و تاریکی آن افتادن و بعد بیرون آمدن و به سوی قوم بازگشتن، داستان دل (روح مجرد قدسی) است که از اصل خود جدا شده و به عالم هیولی و صور می‌آید و در ظلمت بدن و عالم جسمانی فرو می‌رود و مدّتی به لذایذ مادی و جسمانی مشغول می‌شود و سپس به یاد وطن اصلی خود می‌افتد و به یاد خدا مشغول می‌گردد و سرانجام نجات پیدا می‌کند و به سوی ارواح پاک و آزاد آسمانی، یعنی قوم و اصل خود، باز می‌گردد». (پورنامداریان، تقی، ۱۳۶۴: ۱۸۱)

✸ حضرت یونس(ع) در آثار عطّار

عطّار ۳ بار نام یونس(ع) را در مثنوی‌های خود ذکر کرده است: ۲بار در مصیبت‌نامه و۱ بار در منطق‌الطّیر. و نیز۲ بار نام ذوالنّون را: ۱ بار در مصیبت‌نامه و۱ بار در منطق‌الطّیر ذکر کرده‌است و در دیوان و الهی‌نامه از یونس(ع) ذکر نشده‌است. عطّار، در شعر خویش از روایت یونس، تنها به موضوع در شکم ماهی رفتن او توجّه دارد و ماهی و شکم او را، نفس و زندان تاریک آن می‌داند. و بدین‌گونه به روایت خود جنبه عارفانه و عاشقانه می‌دهد.

خه خه ای قمری دمساز آمده　　شاد رفته تنگدل باز آمده

تنگدل زانی که در خون مانده ای　　در مضیق حبس ذوالنون مانده ای　　(منـ ۶۶۱-۶۶۲)

اشاره است به «فَاصْبِرْ لِحُکْمِ رَبِّکَ وَ لاتَکُنْ کَصاحِبِ الحُوتِ اِذْ نادی وَ هُوَ مَکْظُوم؛ برای حکم خدای خود صبر کن و مانند یونس که ازخشم در عذاب امّت تعجیل کرد، مباش که در ظلمت بطن و زندان شکم ماهی افتاد و به حال غم و اندوه خدا را خواند». (القلم، ۶۸/۴۸) و نیز (الانبیاء، ۲۱/۸۷)

ای شده سرگشتهٔ ماهیّ نفس　　چند خواهی دید بدخواهیّ نفس

سر بکَن این ماهی بدخواه را　　تا توانی سود فرق ماه را

گر بُوَد از ماهی نفست خلاص　　مونس یونس شوی در صدر خاص　　(منـ ۶۶۳-۶۶۵)

در این جا ماهی، کنایه از نفس است که روح آدمی را در ظلمت خویش به زندان می‌کشد و آن را چون«یونس» در تنگی زندان خویش می‌گیرد. اگر خیال رهایی داری، باید این ماهی را نابود کنی، تا از شرّ آن خلاص شوی در این صورت است که شایسته همنشینی (یونس) خواهی بود. وگرنه تا ابد در تنگی زندان این نفس خواهی ماند، و در نهایت پستی جان خواهی داد.

ذاتِ ذالنّون را چو سر در حوت داد　　در درون بطن حوتش قوت داد　　(مصـ ۳۹)

یونس در دهان ماهی شدن: «کنایه از رفتن روز و آمدن از شب است».(آنندراج، ذیل یونس)

رهبر یونس شد از ماهی به ماه　　کردش از مه تا به ماهی پادشاه　　(مصـ ۴۲۹)

از مه به ماهی، «کنایه است از فرود آمدن از اوج اعتبار (مه) به سرنوشتی که زندانی شکم نهنگ (ماهی) باشد».(شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۸: ۴۷۷)

وز شما یک ماهی پاکیزه جای　　یونسی را می‌شود خلوت سرای　　(مصـ ۴۴۹۷)

اشاره است به «فَالتَقَمَهُ الحُوتُ وَ هُوَ مَلیمٌ؛ ماهی دریا او را به کام فرو برد و مردمان هم ملامتش می‌کردند». (صافّات، ۳۷/۱۴۲)

نتیجه گیری

اگر بخواهیم دیدگاه و طریقهٔ شعر سرایی عطّار نیشابوری را درخصوص اشاره به جلوه‌هایی از زندگانی پیامبران، ملاک عمل قرار دهیم باید اذغان نماییم که عطّار جلوه‌های زندگانی پیامبران را مثل عدّه‌ای از شعرا که حوادث زندگی این راهنمایان واقعی بشر را به صورت داستان بیان می‌کنند، بیان نکرده است..

در اشعار عطّار به نام پیامبرانی بر می‌خوریم که نام آن ها کم‌تر در اشعار دیگر شاعران رخ نشان می‌دهد، مثل: شعیب، جرجیس، زکریا و ادریس پیامبر.

عطّار در دیوان خود اشاراتی به جلوه‌هایی از زندگی پیامبران دارد که به صورت تمثیل و تلمیح آورده است و نیز در مثنوی هایش آن وقایع و حکایات را به صورت مفصّل و کامل بیان نموده است.

توجّه خاص مسلمانان به جلوه‌هایی از زندگی پیامبران از دیرباز، چه بسا از همان عصر نزول وحی تاکنون پیوند تنگاتنگی با معارف دینی پیدا کرده است که شمار فراوان کتاب‌های مرتبط با قصص قرآن و داستان‌هایی از زندگی پیامبران چه به صورت نثر و نظم حاکی از همین امر است و از یاد نباید برد که هرچه با داستان بیان شود در هر زمینه‌ای که باشد آسان‌تر با شنونده ارتباط برقرار می‌نماید و در ذهن فرو می‌رود و چه بسا که اگر عطّار نیشابوری نیز جلوه‌های زندگانی پیامبران را به صورت داستان همان گونه که مولوی در بعضی قسمت‌های مثنوی انجام داده است انجام می‌داد افراد رغبت بشری نسبت به مطالعهٔ اشعار نغز می‌نمودند.

بررسی و کنکاش در این پژوهش این نتیجه را به دست می‌دهد که هرکدام از پیامبران در وجهی از شخصیّت فردی و هویّت اجتماعی درخشان‌تر و به تعبیری پر رنگ‌تر ظاهر شده اند، چنان چه حضرت ایّوب (ع) در صبر و بردباری و حضرت یحیی (ع) در زهد و عبادت و پرهیزگاری ممتاز شده اند.

کتابنامه

۱-قرآن کریم.

۲-آزرمی، معصومه بیگم (۱۳۸۷) قصّه های قرآن (از خلقت آدم تا رحلت خاتم). قم: تهذیب.

۳-اشرف زاده، رضا (۱۳۷۳) تجلّی رمز و روایت در شعر عطّار نیشابور. تهران: انتشارات اساطیر.

۴-پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴) رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی (تحلیلی از داستان های عرفانی فلسفی ابن سینا و سهروردی). تهران: شرکت علمی و فرهنگی.

۵-پورنامداریان، تقی (۱۳۸۵) داستان پیامبران در کلیات شمس، شرح و تفسیر عرفانی داستان ها در غزل های مولوی. تهران: موسسه مطالعاتی و تحقیقات فرهنگی.

۶-جادالمولی، محمّداحمد (۱۳۸۷) قصه های قرآن، ترجمه محمّد آفتابی، ویراستار: مهدی صباغی، قم: امیرالعلم.

۷-حافظ، شمس الدّین محمّد (۱۳۷۷) دیوان حافظ ؛ به تصحیح علّامه محمّد قزوینی و دکتر قاسم غنی ، به کوشش عبدالکریم جربزه دار. تهران: اساطیر.

۸-خزائلی، محمّد (۱۳۸۶) اعلام قرآن. تهران: امیرکبیر.

۹-رسولی محلاّتی، سیّدهاشم (بی تا) قصص قرآن یا تاریخ انبیاء (از آدم تا خاتم النّبیین. [بی جا]: انتشارات علمیه اسلامیه.

۱۰-سید ، کلثوم فاطمه (۱۳۸۲= ۱۴۲۴ ق = م ۲۰۰۳) الهی نامه شیخ فریدالدّین عطّار نیشابوری. اسلام آباد: مرکز تحقیقات ایران و پاکستان.

۱۱-شمیسا، سیروس (۱۳۷۱) فرهنگ تلمیحات، تهران: فردوس.

۱۲-صحفی، سیّد محمّد (۱۳۶۱) قصص قرآن. قم: انتشارات اهلبیت.

۱۳-طباطبایی، محمّد حسین (۱۳۶۳) ترجمه تفسیر المیزان، مترجم: سید محمّد باقر موسوی همدانی. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

۱۴-عطّار نیشابوری، محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۶) مصیبت نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۵-عطّار نیشابوری، محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۷) الهی نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۶-عطّار نیشابوری، محمّد بن ابراهیم (۱۳۸۸) منطق الطّیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۷-فروزانفر، بدیع الزّمان (۱۳۸۰) شرح مثنوی شریف. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۸-فرهنگ آنتدارج.

۱۹-قرشی، علی اکبر (۱۳۶۱) قاموس قرآن. تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۲۰-مجلسی، محمّد باقر بن محمّد تقی (۱۳۸۷) تاریخ انبیاء علیهم السّلام «حیوه القلوب». تهران: آدینه سبز.

۲۱-مطهری، مرتضی (۱۳۸۱) عرفان حافظ. [بی جا]: انتشارات صدرا.

۲۲-مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۶۸) تفسیر نمونه. قم: دارالکتب الاسلامیه.

۲۳-موسوی، محمّد مهدی (۱۳۷۹) خلاصه الاخبار شامل تاریخ انبیاء از آدم تا خاتم و زندگانی و معجزات چهارده معصوم (علیهم السلام) و آداب و سنین اسلامی و دستورات شرع مطهر نبوی؛ تصحیح و ویرایش رضا مرندی. تهران: جمهوری.

۲۴-مولوی نیا، محمّدجواد (۱۳۸۸) تاریخ انبیاء (از خلقت آدم (ع) تا رحلت خاتم (ص). ناشر: موسسه انتشارات امام عصر (عج).

۲۵-نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم بن منصور (۱۳۸۶) قصص الانبیاء (داستان های پیامبران) به اهتمام حبیب یغمائی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

بررسی بازتاب مسائل اجتماعی، سیاسی دوران مشروطه در داستان کوتاه «رجل سیاسی» محمد علی جمال زاده در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی

زهرا حامدی شیروان[1]

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر شهلا شریفی

دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در این پژوهش به بررسی و تحلیل داستان « رجل سیاسی » از کتاب «یکی بود یکی نبود » محمد علی جمال زاده در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی پرداخته شده است . راهبردها و ابزارهای زبانی و تحلیلی ارائه شده در تحلیل گفتمان انتقادی برای کشف و آشکار ساختن لایه های زیرین انواع متون و گفتمان ها و پی بردن به حقیقت نگرش، ایدئولوژی و طرز تفکر نویسندگان آنها(که متأثر از شرایط اجتماعی، سیاسی و فکری زمانشان می باشد) بسیار مناسب‌اند. در این پژوهش از برخی از مؤلفه های گفتمان‌مدار ارائه شده در چارچوب فرکلاف شامل واژگان و معانی آنها ، گزاره پردازی، نام گذاری و ارجاع ، کنایه ، مجاز و همچنین مؤلفه موضوعات یا کلان ساختارهای معنایی ارائه شده توسط ون دایک بهره گرفته شده و چگونگی بازتاب مسائل و واقعیات اجتماعی و سیاسی دوره مشروطه در داستان «رجل سیاسی » نشان داده شده است . در این داستان، نویسنده از این مؤلفه ها برای نشان دادن حقایق و اوضاع اجتماعی سیاسی جامعه استفاده کرده است و به صورت غیرمستقیم انتقاد و اعتراض خود اعلام کرده است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، کنایه، مجاز، گزاره پردازی، کلان ساختارهای معنایی

۱ ـ مقدمه:

می توان گفت ادبیات داستانی در ایران از دوره ی مشروطه آغاز می گردد؛ در این دوره تحولات اجتماعی وسیاسی بسیاری رخ داد و تجددخواهی و نوگرایی اجتماعی ، سیاسی و فرهنگی در تمام عرصه های داخلی طنین انداز شد. سهم ادبیات داستانی دراین دوره به خصوص داستان های کوتاه چشم گیر و قابل توجه است. در دروه مشروطه کتب داستانی و نشریات و روزنامه ها نقش مهمی در ساختار زبانی جامعه داشته اند. نویسندگان در این عصر با داستان های کوتاه خود هم بر گونه های زبانی جامعه و هم بر ایدئولوژی و افکار حاکم بر جامعه تاثیرگذار بوده اند و پی بردن به لایه های زیرین زبانی آن ها می تواند نحوه شکل گیری تحولات سیاسی و اجتماعی جامعه را باز بشناساند. می توان گفت ک ادبیات داستانی از زبان، برای بیان دیدگاههای سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه بهره ی بسیار گرفته است. تشکیل انجمن های

[1] .hamedishirvan@gmail.com

ادبی نویسندگان و شاعران خود گواه این مطلب است که آنان با تبیین عقاید و افکار خود, خط مشی ایدئولوژیکی مشخصی را بر جامعه تزریق می کرده اند. کمترین تاثیر نویسندگان معاصر این بوده است که زبان نوشتاری را چه از حیث ساخت آوایی و چه از حیث نحوی و گزینش اصطلاحات, به گفتار عامیانه نزدیک کرده اند و محمد علی جمال زاده به عنوان شاخص ترین و بنیان گذار این سبک، نویسنده ای است که شیوه او در نوشتن، گونه ای روایت یا داستان گفتاری است که مورد تقلید بسیاری از نویسندگان قرار گرفت. او در مجموعه داستان « یکی بود یکی نبود» طی شش داستان گوشه ای از زندگی طبقات مختلف مردم ایران در عهد مشروطه و چشم انداز جامع و کاملی از اوضاع اجتماعی سیاسی روزگار با زبانی ساده و شیرین و با کاربرد اصطلاحات و تعابیر عامیانه به تصویر کشیده است . در این پژوهش به بررسی و تحلیل داستان « رجل سیاسی » از همین کتاب در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی پرداخته شده است .

تحلیل گفتمان که امروزه به گرایشی میان رشته ای در علوم اجتماعی تبدیل شده است از اواسط دهه ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ۱۹۷۰ ریشه در جنبش انتقادی ادبیات ،زبان شناسی، هرمنوتیک و تبار شناسی و دیرینه شناسی میشل فوکو دارد .این اصطلاح (تحلیل گفتمان) را نخستین بار زبان شناس معروف انگلیسی زلیک هریس به کار گرفته است. در تحلیل گفتمان معمولاً سعی می شود به تحلیل ناگفته های یک متن پرداخته شود. برای مثال آنچه را که نویسنده نمی خواهد یا نمی تواند بگوید ، بیشتر مد نظر است. این ناگفته ها از طرق مختلفی مانند بررسی واژگان یک متن و معانی آنها ، دلالتهای ضمنی واژگان و عبارات ، بررسی مؤلفه هایی چون استعاره ، کنایه ، مجاز، حسن تعبیر و سوء تعبیر و ساختار جملات و مؤلفه های نحوی مختلف می توانند آشکار شوند. متون نتایج و عواقب متعددی دارند ؛ آنها میتوانند نگرش ، عقاید یا کردار و رفتار افراد را تغییر دهند . داستان ها و متون داستانی نیز می توانند نقش مهم و مؤثری در تغییر یا تثبیت نگرشها ، عقاید و رفتار و کردار افراد جامعه داشته باشند . می توان گفت هر نویسنده ای با کاربرد گفتمان یا گفتمان های خاصی ، علاوه بر اینکه دیدگاهها و نظریات خود را ارائه می دهد ، در شکل دهی ایدئولوژی ها و طرز فکر مخاطبان خود نیز نقش بسزایی دارد. در دوران مشروطه نیز به دلیل خفقان و استبداد سیاسی و اجتماعی نویسندگان قادر به بیان مستقیم پیام ها و اعتراضات خود نبوده و آنها را در گونه های مختلف ادبی چون شعر ، رمان ، داستان کوتاه و ... به صورت غیرمستقیم می گنجاندند و ادبیات تأثیر بسزایی در افکار و عقاید و بیداری مردم و حوادث سیاسی و اجتماعی دوران ایفا می کرد. در این نوشتار به بررسی همین پیام های پنهانی در داستان کوتاه «رجل سیاسی» جمالزاده با بهره گیری از ابزارهای زبانی ارائه شده در تحلیل گفتمان پرداخته می شود.

۲ ـ مفاهیم نظری پژوهش

۲ ـ ۱ ـ گفتمان ، تحلیل گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی

از آنجا که مفهوم گفتمان در تعاریف تحلیل گفتمان و تحلیل انتقادی گفتمان ، یک مفهوم کلیدی و مهم میباشد ،در ابتدا توضیح مختصری در مورد این مفهوم ارائه میشود.

در میان تعاریف فراوان ومختلف وگاه گاه متضادی که در مورد گفتمان توسط صاحب نظران حوزه های مختلف بیان شده ، باربارا جانستون ۱(۲۰۰۸) یک تقسیم بندی دوگانه در مورد معنای واژه گفتمان ارائه داده است که با مفهوم گفتمان مد نظر در این پژوهش نیز سازگاری دارد. او می گوید میتوان گفتمان را یک اسم غیر قابل شمارش ۲ و یا یک اسم قابل شمارش۳ در نظر گرفت. در این صورت گفتمان به عنوان یک اسم غیر قابل شمارش به معنی " نمودهای عینی و واقعی کنش ارتباطی با به کارگیری ابزار زبان ۴" است ؛ اگر گفتمان به صورت یک اسم قابلِ شمارش به کار برود (که در این صورت میتوان آن را به صورت جمع هم به کار برد) در این صورت به معنای" روشهای خاص سخن گفتن که منعکس کننده طرز فکرهای خاص هستند و همچنین خود نیز آن طرز فکرها را شکل می دهند" می باشد ؛ این روشهای به هم پیوسته طرز تفکر و سخن گفتن ایدئولوژی ها را می سازند و کارشان این است که قدرت را در جامعه به جریان در آورند.برخی از تحلیل گران این دو معنای گفتمان را در نوشتار به صورتی مجزا از هم نشان میدهند ؛ بدین صورت که گفتمان در کاربرد اول را (غیر قابل شمارش) با حرف بزرگ(Discourse) آغاز می کنند و گفتمان در کاربرد دوم را (قابل شمارش) با حرف کوچک (discourse). (جانستون،۲۰۰۸:۲)

در منابع مختلف در مورد خاستگاه و منشا تحلیل گفتمان ، نظرات مختلفی ارائه شده است. برخی آن را به به زلیگ هریس و دهه ۵۰ میلادی نسبت می دهند ، عده ای دیگر به اوایل دهه ۶۰ و حتی برخی به گذشته های دورتر و دوران ارسطو ؛ اما در مجموع می توان گفت تقریبا نقطه اشتراک و توافق اکثر نظریات و دیدگاهها در مورد منشأ تحلیل گفتمان این است که تحلیل گفتمان در نیمه دوم قرن بیستم آغاز شده است.

تحلیل گفتمان را می توان واکنشی در برابر شکل سنتی تر زبانشناسی (زبانشناسی صوری ، ساختاری) دانست که بر واحدهای متشکله و ساختار جمله تمرکز می کند و سرو کاری با تحلیل زبان کاربردی ندارد. مسئله تحلیل گفتمان بر خلاف زبانشناسی صوری عبارتست از انتقال مفهوم ساختار از سطح جمله- یعنی روابط دستوری چون فاعل، فعل ، مفعول- به سطح متن بزرگتر.(میلز ، ۱۳۸۲: ۱۷۱) . می توان گفت شالوده ها و بنیان های اکثر تعاریف و نظریاتی که در مورد تحلیل گفتمان وجود دارد ، ریشه در دوگرایش مهم در زبانشناسی یعنی ساختگرایی و نقشگرایی دارند.آنهایی که تحلیل گفتمان را به مثابه"تحلیل زبان فراتر از سطح جمله"در نظر می گیرند ، ساختگرایند و آنهایی که گفتمان را به مثابه " زبان به هنگام کاربرد" میدانند ، نقشگرا می باشند.

[1] Barbara Johnstone
[2] A mass noun
[3] A countable noun
[4] In the medium of language

تحلیل گفتمان در زبانشناسی متوقف نماند. در مدت نسبتا کوتاهی (نزدیک به دو دهه) این گرایش از زبانشناسی اجتماعی و زبانشناسی انتقادی ، به حکمت متفکرانی چون میشل فوکو، ژاک دریدا۱ ، میشل پشو۲ و دیگر متفکران برجسته مغرب زمین وارد مطالعات فرهنگی ، اجتماعی و سیاسی شد و شکل انتقادی به خود گرفت.

دهه هفتاد میلادی شاهد صورتی از تحلیل گفتمان و متن بود که به نقش زبان در سازماندهی روابط قدرت در جامعه توجه داشته و به آن آگاه بود.در آن دوران اکثر پژوهشهای زبانشناختی بر جنبه هایی صوری از زبان متمرکز بودند که توانش زبانی سخنگویان را تشکیل می داد و می توان آن را از جنبه های خاص کاربرد زبان مجزا کرد . در جایی که رابطه بین زبان و بافت مد نظر بود (مثلاً در مورد توانش کاربردی زبان) هنوز جمله و سازه های تشکیل دهنده آن به عنوان واحدهای پایه زبانی در نظر گرفته می شدند. هدف اکثر پژوهشهای جامعه شناختی زبان در آن دوران ، توصیف و توضیح تنوع زبانی، تغییر زبان و ساختار تعاملات ارتباطی بود و توجه کمی به موضوعاتی مثل سلسله مراتب اجتماعی و قدرت پرداخته میشد. در چنین فضایی توجه به متون ، تولید و تفسیر آنها و رابطه آنها با ساختارها و حرکتهای اجتماعی ، نشانگر یک نوع علاقه کاملاً متفاوت بود. برخی از فرضیات پایه در زبانشناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی که در مراحل اولیه هم بسیار مهم بودند عبارتند از:

۱ـ زبان یک پدیده اجتماعی است.

۲ـ نه تنها افراد بلکه گروهها و نهادهای اجتماعی هم معانی و ارزشهای خاصی دارند که در زبان به روشهای نظام مندی بیان می شوند.

۳ـ واحدهای زبانی مد نظر در ارتباط ، متون هستند.

۴ـ خوانندگان/ شنوندگان در رابطه با متون به عنوان شرکت کنندگانی غیر فعال نیستند.

۵ـ بین زبان علم و زبان نهادها و غیره ، شباهتهایی وجود دارد.(وداک،۲۰۰۱:۵)

جانستون (۲۰۰۸)معتقد است : ایده نظری کنترل کننده در پس تحلیل انتقادی گفتمان این است که متون از مهمترین راههایی هستند که ایدئولوژی توسط آنها جریان می یابد و باز تولید میشود که خود این متون برای تولید ، گردش و دریافت خود، درون یکسری ساز و کارهای گفتمانی قرار دارند واین ساز و کارهای گفتمانی هم باز درون یکسری ساز و کارهای اجتماعی قرار دارند. هدف تحلیل گفتمان انتقادی این است که کشف کند گفتمان و ایدئولوژی چگونه به هم مربوطند و در هم تنیده شده اند.

روشهای سخن گفتن طرز تفکر را تولید و باز تولید می کنند و طرز تفکر را می توان با گزینش های دستوری ، سبکی ، واژگانی و هر جنبه دیگری از گفتمان ، کنترل کرد . هر گزینش زبانی ـ نه تنها هر گزینشی در مورد چگونگی تولید زبان ، بلکه هر گزینشی در مورد چگونگی تفسیر آن نیز ـ نوعی انتخاب

[1] Derrida, J
[2] Pecheux

است در مورد چگونگی مفصل بندی و توصیف جهان. هر انتخابی استراتژیک است به این معنا که هر گزاره ای ، روشی است برای برای مشاهده دنیا به دلخواه آن انتخاب و نه انتخاب های دیگر.(جانستون ، ۲۰۰۸ : ۵۳)

۲ـ۲ـ رویکرد نورمن فرکلاف

تحلیل گفتمان انتقادی برای فرکلاف عبارتست از : تحلیل رابطه میان کاربرد عینی زبان و ساختارهای گسترده تر فرهنگی اجتماعی . او برای هر رویداد گفتمانی سه جنبه در نظر میگیرد که عبارتند از: ۱ـ متن: متون ممکن است شنیداری ۱ یا نوشتاری باشند و متون شنیداری میتوانند فقط سمعی باشند(رادیو)، یا سمعی بصری باشند(تلویزیون) ، ۲ ـ سازو کارهای گفتمانی۲ و ۳ ـ ساز و کارهای اجتماعی۳.

تحلیل متنی عبارتست از شیوه سازماندهی گزاره ها و اینکه چگونه این گزاره ها به یکدیگر مربوط شده و به طور متوالی در کنار یکدیگر قرار میگیرند. در واقع تحلیل متن شامل صورتهای سنتی تحلیل زبانی ، یعنی تحلیل واژگانی ، معنایی و دستوری جملات و واحدهای کوچکتر از آن و تحلیل نظام آوایی و نوشتاری میباشد. و همچنین شامل تحلیل نظام متنی فراتر از سطح جمله نیز میشود که دربرگیرنده روشهایی میشود که از آن طریق جملات به هم مربوط میشوند و مسائلی مانند سازماندهیِ نوبت گیری در مکالمه یا ساختار کلی یک مقاله در یک روزنامه را نیز در بر میگیرد. تحلیل متن هم شامل صورتِ متن میشود و هم محتوای معنایی آن.

جنبه ساز و کار گفتمانیِ یک رویداد ارتباطی شامل فرآیندهای مختلف تولید و مصرف متن میشود ، در این مرحله است که تحلیل ما یک تحلیل گفتمانی میشود نه صرفا تحلیل متنی.تحلیل گفتمان یعنی تحلیل متون هنگامی که آنها در شرایط اجتماعیِ تولید و مصرف قرار گرفته و به آن مربوط میشوند.

فرکلاف همچنین میگوید یک تحلیل انتقادی گفتمانِ تمام عیار باید تحلیل ساز و کار فرهنگی اجتماعی متن یا جریانات فرهنگی و اجتماعی که رویداد اجتماعی بخشی از آن است را نیز در بر بگیرد که این یعنی سازو کار اجتماعی یک رویداد ارتباطی.

فرکلاف در تحلیل خود از مؤلفه های مختلفی چون انتخاب واژگان ، نامگذاری و ارجاع ، استعاره، کنایه ، مجاز ، مؤلفه های نحوی،عوامل انسجامی و غیره برای تحلیل متون بهره می گیرد که در این پژوهش چهار مؤلفه واژگان و معانی آنها ، نامگذاری و ارجاع ،کنایه ، مجاز برای تحلیل متون انتخاب شده اند.

۳ ـ روش تحقیق، مؤلفه های مورد استفاده

۱ـ انتخاب واژگان و معانی آنها : تحلیل واژگان خاصی که در یک متن به کار رفته اند تقریبا همیشه اولین مرحله هر تحلیل گفتمانی یا متنی میباشد . واژگان نشان دهنده تأثیر جامعه و قضاوت های شخصی می

[1] oral
[2] Discursive practices
[3] Social practices

باشند؛ یعنی علاوه بر معانی صریح تحت اللفظی ، معانی ضمنی را نیز منتقل میکنند. تمام انواع واژگان و بخصوص اسامی، افعال، صفات و قیود علاوه بر معانی صریح خود شامل معنی ضمنی نیز میباشند.

۲ـ نامگذاری و ارجاع[1] : طریقی که افراد در متن وگفتمان نامگذاری میشوند میتواند تاثیر مهمی بر طرز نگرش به آنها داشته باشد. همگی ما به طور همزمان دارای مجموعه ای از هویت ها ، نقشها و خصوصیات هستیم که میتوانند برای توصیف دقیق ما به کار روند ، در حالی که معانی متفاوتی دارند. طریقی که کارگزاران اجتماعی نامگذاری میشوند ، نه تنها گروههایی را که افراد در آنها عضو هستند را مشخص میسازد (حداقل گروههایی که نویسنده / گوینده عمدا میخواهد که عضو آنها باشند) ، بلکه رابطه بین فرد نام گذارنده و فرد نامگذاری شده را نیز مشخص میکند.(ریچاردسون ،۲۰۰۷: ۴۹)

نویسندگان باید برای افراد موجود در داستان ها و متون خود نامی ارائه دهند و این نامگذاری همیشه مشتمل بر انتخاب است و مسلماً با ترجیح یک مقوله اجتماعی بر مقوله ای دیگر ، آنها افراد را در یک گروه قرار داده و از گروههای دیگر خارج میکنند یا میخواهند یک گروه اجتماعی را در میان دیگر گروههای یکسان قابل جایگزینی ، در مرکز توجه قرار دهند. رزیگل و وداک(۲۰۰۱) ۲ این انتخابهای نامگذاری را "استراتژی ها یا راهکارهای ارجاعی متن " ۳ نامیده اند و گفته اند که انتخاب اینکه یک شخص یا گروه را با عبارت خاصی توصیف کنیم ، میتواند اهداف سیاسی، اجتماعی و روانشناختی متفاوتی را دنبال کند.

راهکارهای ارجاعی انتخاب شده ، نقش مهمی را در متن ایفا میکنند. آنها نه تنها معنا و ارزشهایی اجتماعی خاصی را به مرجوع [4] نسبت میدهند ، بلکه همچنین نوعی انسجام بین روش توصیف یک کارگزار اجتماعی و طریقی که دیگر کارگزاران اجتماعی توصیف شده اند و مورد ارجاع قرار گرفته اند را به وجود می آورند .

۳ ـ گزاره پردازی[5] : از دیگر موارد مربوط به تحلیل متن، انتخاب کلماتی است که برای باز نمود مستقیم تر ارزشها و خصوصیات کارگزاران اجتماعی به کار میروند ؛ این توصیفات راهبردهای گزاره پردازی متن[6] نامیده می شوند ؛ یعنی فرآیند نسبت دادن صفات و ویژگیهایی به اشخاص ، حیوانات ، اشیا ، رویدادها ، اعمال و پدیده های اجتماعی از نظر زبانی. از طریق راهبردهای گزاره پردازی است که اشخاص وغیره بر اساس کمیت ، کیفیت، مکان ، زمان و غیره ، مشخص شده و توصیف میشوند ؛ استراتژی های گزاره پردازی اصولاً توسط صورتهای خاصی از ارجاع ، اسنادی ها[7] (شامل صفات ، بدل ها [8] گروههای حرف اضافه ای، ای، گروههای ربطی ، گروههای صفتی ،وابسته ها ، گروههای حرف ربط ، ...)، مسند ها یا اسامی ، صفات و

[1] Naming and reference
[2] Reisigl and wodak
[3] Text's referential strategies
[4] Referent
[5] Predication
[6] Text's predicational strategies
[7] Attributes
[8] Appositions

ضمایر اسنادی ،با هم آیی ها [1] قیاس ها ، تشبیهات ، استعاره ها و دیگر صنایع بدیعی [2]، همچنین اشارات[3] ، ، تجسم ها[4] ، پیش فرضها و معانی ضمنی محقق میشوند. از گزاره پردازی یا اسناد همچنین میتوان برای انتقاد انتقاد ، بدنام کردن و متزلزل ساختن شخصیت برخی کارگزاران اجتماعی هم استفاده کرد.

۴ ـ کنایه [5] : دستورهای سنتی کنایه را اینچنین تعریف می کنند: گفتن چیزی در حالی که منظور مورد نظر چیزی دیگر است. ولی چنین تعریفی کارآیی لازم را ندارد ؛ چرا که یک نکته مهم را از قلم انداخته است ؛ اینکه یک عبارت کنایه آمیز ، غالباً انعکاسی از سخن و گفته شخص دیگری است. برای مثال فرض کنید کسی به دوستش بگوید: « امروز چه روز خوبی برای گردش و تفریح است » ، سپس آنها به گردش رفته ، ولی ناگهان باران شروع به باریدن میکند، سپس نفر دوم میگوید: « امروز چه روز خوبی برای گردش و تفریح است» ، یعنی گفته دوستش را عیناً تکرار میکند.ولی بین معنا و منظور مورد نظر او و دوستش کاملا تفاوت وجود دارد . نقش اصلی گفته او این است که نوعی دیدگاه و نگرش منفی نسبت به گفته دوستش یا خود او ـ مثل خشم ، نیش و کنایه و طعنه یا هر چیز دیگری ـ ابراز کند.(فرکلاف، ۱۹۹۲: ۱۲۳)

۵ ـ مجاز [6] : نوعی جایگزینی است که در آن یکی از اجزای درون چیزی ، به جای آن قرار داده میشود. در واقع نوعی جانشینی که در آن چیزی که به X مربوط و جزئی از آن است ، جایگزین خود X شود. در واقع در فرآیند مجاز یک کلمه ، عبارت یا شیء جایگزین کلمه ، عبارت یا شیء دیگری از یک حوزه معنایی مربوط به آن شود.مجاز از استعاره متفاوت است ، به این دلیل که استعاره با خصوصیات مشابه سروکار دارد ، ولی مجاز با رابطه ای مستقیم ترعمل میکند.

از جنبه تحلیل گفتمانی اهمیت مجاز نه در حضور آن در یک متن ، بلکه در روشی که به کار برده میشود ، نهفته است.اغلب مجازها ها به این دلیل به کار میروند که عاملان مسئول ، ناشناخته اند. به عبارت دیگر مجاز گوینده یا نویسنده را قادر میسازد تا عاملان مسئول ، متاثر یا شرکت کننده را ناپدید کرده یا آنها را در پشت پرده نگه دارد.(ریچاردسون ،۲۰۰۷ : ۶۸ـ ۶۷)

۴ ـ تجزیه و تحلیل متن داستان بر اساس مؤلفه های ذکرشده

۴ـ۱ ـ خلاصه داستان رجل سیاسی

داستان درباره شخصی است به نام شیخ جعفر که به شغل پنبه زنی و حلّاجی مشغول است و بر حسب اتفاق از ازدحام و شلوغی مردم در مقابل مجلس استفاده کرده خود را سیاسی و طرفدار ملت و دموکراسی جا می زند و همین امر باعث می شود فوت و فن رفتارها و اصطلاحات سیاسی را بیاموزد و از این طریق به نان و نوایی برسد و از جریان های مخالف سیاسی به نفع خود استفاده کند و با تظاهر به حق خواهی و

[1] Collocations
[2] Rhetorical figures
[3] allusion
[4] Evocations
[5] Irony
[6] Metonym

عدالت خواهی برای ملت به وکالت مجلس برسد اما چون از کار سیاسی و از ترس جان در بیم و عذاب است خود را از مرکز حکومت دور کرده به شهر نایین اکتفا می کند و با همان وجهه ی ظاهری و نفوذ سیاسی پسرش را نیز به ریاست معارف فارس می رساند و از این طریق از زندگی سخت و دشوار حلاجی و پنبه زنی و شماتت زن خلاصی می یابد و به نان و نوایی بی حدّ و حساب می رسد.

اما این فقط لایه بیرونی و ظاهری داستان است؛ در ادامه به تحلیل های افکار ، عقاید ، اعتراضات ، حقایق و پیام های نهفته در داستان با استفاده از برخی از مؤلفه های مطرح شده در تحلیل گفتمان پرداخته می شود. به علت فراوانی نمونه ها در هر مورد به آوردن تعدادی از آنها اکتفا شده است.

۴ـ۲ـ بررسی واژگان و اصطلاحات و گزاره پردازی

در سطح واژگان اولین نکته قابل توجه کاربرد فراوان لغات و اصطلاحات عامیانه و گفتاری(بخصوص مورد استفاده طبقات پایین تر جامعه) در داستان است . اصطلاحاتی که پیش از این به ندرت در ادبیات و متون نوشتاری یافت می شدند. جمال زاده این کار را در راستای همگانی کردن ادبیات و نفی انحصار ادبی به دست عده محدودی انجام داده است. در ادامه نمونه هایی از این اصطلاحات آورده شده است:

از قضا بختمان هم زد، ما هم مثل خر وامانده که معطل هش است،مثل شتر مست، ککش هم نمی گزد، قلچماق، شوخی موخی، فکلیها(در اشاره به وکلای مجلس)، کج و معوج، کشک و ماست و زهرمارهای دیگر، به عقل جن، یک چیزهای آب نکشیده ای، عرو عوری، سگ دو، قاز سیاه، بقال و چقال، لیچار، بامبولها و دوز و کلکها، چاروادار، شعر بند تنبانی،پرروی چاخان آپاردی، پاچه ورمالیده،تازه مازه، ... : همانطور که مشاهده می شود واژگان و اصطلاحاتی از این قبیل در محاوره و گفتار کاربرد دارند تا در نوشتار و ادبیات

نکته قابل ذکر دیگر اینکه نویسنده مکرراً از واژگان، صفات و عبارات وصفی دارای بار معنایی منفی برای توصیف حاج علی و شیخ جعفر و... بهره برده است که این صفات در واقع به افراد صاحب قدرت و مقام در آن دوران بر می گردند.

حاج علی که یکسال پیش آه نداشت با ناله سودا کند ؛ حاج علی بی سروپا و یکتا قبا

...حرفهای کلفتی میزدم که بعدها خودم را به تعجب در آورد... : بیان تمسخر

... یک دفعه خودم را در محضر وکلا دیدم و از دست پاچگی یک لنگه کفشم از پا در آمد و یک پا کفش را یک پا برهنه وارد شدم..: در همه این موارد نویسنده با کاربرد عبارات منفی و تمسخر آمیز می خواهد این واقعیت را بیان کند که افرادی به مقام های بالا رسیده ان که کفایت و صلاحیت لازم را ندارند.

... بعد از آن چند نفر دیگر هم حرفهای پیچیده و کج و معوج می زدند...

... دموکراتها و اعتدالیها و کشک و ماست و زهرمارهای دیگر... : باز هم واژگان منفی برای توصیف سیاسیون

... وچشم ندارند ببینند حریف تازه ای قدم در معرکه انها بگذارد... : در توصیف وکلا و سیاسیون

... ولی حاج علی را می دانستم که گرگ باران خورده و بامبول باز ... است ....

۴ـ۳ـ بررسی مجاز و نامگذاری و ارجاع

نویسنده به جای اشاره مستقیم به نام افراد یا گروههایی که به انتقاد از آنها پرداخته است، از اسامی خاص عامیانه استفاده می کند. شخصیتهایی چون «شیخ جعفر» و «حاج علی» که در تمام طول داستان نیز مکرراً به آنها اشاره شده است در واقع مجاز از سیاستمداران و افراد صاحب جاه و مقامی می باشد که بدون داشتن کفایت لازم و دانش و آگاهی در مقامی نشسته اند که صلاحیت آن را ندارند. همچنین القابی چون خاقان السلطنه، فغفور الدوله ، فلان السلطنه نیز مجاز از اشراف و شاهزادگان می باشند.

...در صورتیکه همسایمان حاج علی که یکسال پیش آه نداشت با ناله سودا کند کم کم داخل آدم شده و برو وبیایی پیدا کرده و زنش میگوید که همین روزها هم وکیل مجلس میشود ...

... حاج علی بی سروپا و یکتا قبا از بس سگ دوی کرده و شرو ور بافته بود کم کم برای خود آدمی شده بود، اسمش را توی روزنامه ها می نوشتند ...

... کم کم بیکارها و کورو کچلها هم دور و ور ما افتادند و ما خودمان را صاحب حشم و سپاهی دیدیم ...

در این جمله و جملات مشابه دیکر عباراتی چون «بیکارها و کورو کچلها» مجاز از طرفداران و اطرافیان سیاسیون می باشند. نویسنده می خواهد بگوید افراد فاقد کفایت و صلاحیت در جایگاههای مهم نشسته و در اداره کشور دست دارند ؛ اما چون نمی تواند این اعتراض و انتقاد خود را مستقیم بیان کند از مجاز و بیان غیر مستقیم بهره گرفته است.

...یکی را نمی دانم فلان السلطنه بزور از خانه اش بیرون کرده بود...

در این جمله فلان السلطنه مجاز از اشراف و شاهزادگان می باشد. همچنین یکی از مرسومات رایج در عصر مشروطه دادن القاب به اشراف و شاهزادگان و صاحبان مقام از سوی پادشاه بوده است ؛ که نویسنده با کاربرد واژه فلان در واقع به این واقعیت اشاره داردو به آن اعتراض می کند. ضمن اینکه در طول داستان مشاهده می شود که شخصیت اصلی داستان ـ شیخ جعفر ـ به محض ورود به مجلس و در واقع سری بین سرها در آوردن به صورت « جناب آقا شیخ جعفر» ،« جناب حاج شیخ جعفر» و « آقا شیخ جعفر» خطاب می شود. در واقع نویسنده با این کار می خواهد بگوید که آدمها همان آدم های قبلی اند و فقط القابی به آنها اضافه شده است .

۴ـ۴ـ بررسی کنایه

همانطور که اشاره شد کنایه یعنی گفتن چیزی در حالی که منظور مورد نظر چیزی دیگر است و اینکه یک عبارت کنایه آمیز ، غالباً انعکاسی از سخن و گفته شخص دیگری است. حال در این قسمت موادری از کنایه را بررسی می کنیم. در همه این موارد نویسنده چیزی گفته درحالی که منظورش چیز دیگری است.

...ولی این حرفها تو گوش شیخ جعفر نمی رفت و درد وطن کار را از اینها گذرانده ... نویسنده کاملاً کنایه آمیز سخن گفته و منظور او این است که همه چیز جز درد وطن در اعمال سیاستمداران دخیل است.

... این بود که رو به جمعیت کرده و گفتم : مردم احترام قانون لازم است !

... ولی دیدم مردم به کلی متفرق شده اند و معلوم شد ملت با غیرت و نجیب بیش از این پافشاری را در راه حقوق خود جایز ندانسته ....

... بادی در آسنین انداخته و گفتم بله آخر مملکت هم صاحبی دارد ! آمال ملت باید به عمل آید....

... ولی این حرفها تو گوش شیخ جعفر نمیرفت و درد وطن کاررا از اینها گذرانده...

...ای ایرانیان ! ای با غیرت ایرانی! وطن از دست رفت تا کی خاک تو سری؟ اتحاد ! اتفاق!برادری!...

در این جملات لحن نویسنده در عباراتی چون ملت با غیرت و نجیب،درد وطن وآمال ملت کاملاً کنایه آمیز است و به سخنان و عملکرد وکلای مجلس اشاره دارد که فقط حرفهای قلمبه زده و شعار می دهند، به ظاهر طرفدار ملت و حقوق ملت هستند ،اما در عمل کاری از پیش نمی برند. در جملات زیر نیز لحن کنایی و تمسخر آمیز نویسنده مشهود است . در همه این موارد نویسنده از کنایه برای بیان غیر مستقیم اوضاع نابسامان کشور و اعتراض به عملکرد سیاسیون و صاحبان قدرت بهره برده است.

... امروز روزی است که وکلای ملت شجاع و نجیب ایران باید تکلیف خود را دا کنند و الا ملت حاضر است جان خود را فدا کند و من مسئول نمی شوم که جلوی ملت را بتوانم بگیرم... باز هم لحن کنایه آمیز و اشاره به اینکه سیاسیون فقط شعار می دهند.

... پیش از آنکه خودم به خانه رسیده باشم شرح شجاعتم بآنجا رسیده بود ...

در این جمله منظور نویسنده دقیقاً بر عکس است، چرا که شیخ جعفر کاری نکرده که شجاعت باشد.

... و گویا به کلی فراموش کرده که چند دقیقه پیش واسطه مستقیم بیت هیئت دولت و ملت نجیب و غیور ایران بوده است...

... هر دو فرزند رشید ایران و مدافع استقلال و آزادی انند! : نویسنده منظورش این است که به تنها چیزی که نمی اندیشند استقلال و آزادی کشور است. باز هم کنایه و گفتن چیزی و منظور دیگری داشتن.نویسنده تمامی این حرفها را با لحن کنایی از جانب شیخ جعفر یا درباره او بیان کرده که تا چندی پیش نه چنین چیزهایی به گوشش خورده بود و نه اینگونه سخنانی بر زبان رانده بود و می خواهد بگوید که هم اکنون نیز خودش از حرفهایی که میزند چیزی دستگیرش نمی شود.

... پیشوای حقیقی ملت، پدر وطن و وطن پرستان، افلاطون زمان، ارسطوی دوران... : اینها نیز القابی هستند که روزنامه ها برای شیخ جعفر به کار برده اند و نویسنده با تمسخر و کنایه بدانها اشاره می کند.

۴ـ ۵ ـ بررسی کلان ساختارهای معنایی

ون دایک که از صاحب نظران تحلیل گفتمان می باشد، در تحلیل های خود مؤلفه ای تحت عنوان موضوعات[1] یا کلان ساختارهای معنایی[2] مطرح می کند. یعنی موضوعات غالب ؛موضوعاتی که در متون بیشتر بدانها اشاره شده است . در داستان رجل سیاسی در خلال موضوع اصای داستان که به تصویر کشیدن اوضاع و شرایط اجتماعی سیاسی در دوران مشروطه میباشد ، موضوعات دیگری نیز مطرح شده اند که در این قسمت به آنها اشاره می شود.

۱ـ انتقاد از وکلای مجلس و به طور کلی سیاسیون و اعتراض به اعمال و عملکرد آنها

... در صورتی که همسایه مان حاج علی که یک سال پیش آه نداشت با ناله سودا کند کم کم داخل آدم شده و برو بیایی پیدا کرده و زنش می گوید که همین روزها هم وکیل مجلس می شود. با ماهی صدتومان دو هزاری چرخی و هزار احترام!..

... حاج علی بی سروپا و یکتا قبا از بس سک دوزی کرده و شرو ور بافته بود کم کم برای خود آدمی شده بود، اسمش را توی روزنامه ها می نوشتند و می گفتند دموکرات شده و بدون برو بیا وکیل هم می شد و با شاه و وزیر نشست و برخاست هم می کرد...

... حرفهای کلفتی می زدم که بعدها خودم را هم به تعجب در آورد...

... و ما هم بادی در آستین انداخته و با بادو بروت هر چه تمامتر داخل شدیم . ولی پیش خود فکر می کردیم که مرد حسابی اگر حالا از تو بپرسند حرفت چیست و مقصودت کدام است چه جوابی می دهی....

...چند نفر دیگر هم خیلی حرفهای پیچیده و کج و معوج زدند ومن چیزی که دستگیرم شد این بود که فکلی موسفید اولی رئیس الوزراء بود و باقی دیگر هم سر گنده های دموکراتها و اعتدالیها و کشک و ماست و زهرمارهای دیگر...

...دیروز هیچ کس پهِن هم بارت نمی کرد امروز بر ضد شاه و صدر اعظم علم بلند می نمایی, با فوج فوج سرباز و سیلاخوری طرف می شوی, مثل بلبل نطق می کنی...

... بادی در آسنین انداخته و گفتم بله آخر مملکت هم صاحبی دارد ! آمال ملت باید به عمل آید....

... برادر اگرچه دیروز یکدفعه راه صد ساله رفتی و الآن در کوچه و بازار اسمت بر سر همه زبانهاست...

... و من هم هی قول و وعده بود که مثل ریگ خرج می کردم...

... و من هم مثل اینکه سر سیم مخصوص وزارتخانه های ایران و خارجه با صندوقخانه اتاقم وصل باشد جوابهای مختصر و معما مانند ... می دادم ...

۲ـ انتقاد از روزنامه ها و روزنامه نگاران

...فردا صبح روزنامه های پایتخت هرکدام با شرح و تفصیل گزارشات دیروز را نوشتند و حدت و حرارت مرا حمل به بیداری « حسیات ملت» کردند ..

[1] Topics
[2] Semantic Macrostructures

... حتی یک نفر آمده بود می گفت اسمش مخبر است و می گفت می خواهد مرا« عن ترویو» بکند و یک چیزهای آب نکشیده ای از من پرسید که بعقل جن نمی رسید...

... از همان فردا هی روزنامه بود که پشت روزنامه مثل ملخی که به خرمن بیفتد بخانه ما باریدن گرفت و دیگر لقبی نبود که به ما ندهند...

۳ـ انتقاد از عملکرد اشراف و شاهزادگان

...یکی را نمی دانم فلان السلطنه بزور از خانه اش بیرون کرده بود و ملکش را تصاحب نموده بود....

... و دستگیرم شد که از چه قرار است ؛ خاقان السلطنه پا تو کفش فغفورالدوله کرده و اسم مارا هم شنیده و میخواهد اسبابچینی برای انداختن او بکند...

۴ـ اشاره به رواج ریا و تملق و رشوه و ... در جامعه و در بین صاحبان مقام و قدرت و استفاده از مقام و قدرت در جهت منافع شخصی و مالی

... ولی همین که پاشنه ات محکم شد آنوقت دیگر خودت هم جزو گزمه و قراول چهارسو می شوی دیگر گزمه و قراول که اذن شب لازم ندارند ولی بازهم معلوم است ، اگر بتوانی شیوه ای بزنی که کسی نفهمد رشوه می گیری و حتی بزن و بچه ات هم متشبه کنی آنوقت دیگز از آن سرگنده های سیاسیها می شوی ....

... باید دست و پایی کرد و دوز و کلکی چید...

... ولی چندماهی که وکالت کردم دیدم کار خطرناکی است، اگرچه نان آدم توی روغن است ....

... و گفت امروز پای نطق شما بودم، قیامت کردید .... راستی استادی به خرج دادید. افلاطون زمان خود هستید. مجسمه شمارا حتماً از طلا خواهند ریخت....

... انگار در قالب تعارف و تملق ریخته شده بود : دهنش می گفت : خانه زادم، چشمش می گفت کمترین شما هستم، گردنش خم می شد و راست می شد و می گفت خادم آستان شمایم ، خلاصه مثل دجال گوئیا هر موی تنش زبانی داشت و از همین تعارف های هزار تا یک غاز قالب میزد ...

۵ ـ اشاره به فقر و وضع بد معیشتی مردم

... جیبم از آیینه نوعروسان پاکتر بود و در هیچ جا یک غاز سیاه سراغ نداشتم...

...از همه بدتر ماهیانه مدرسه حسنی بود ....

۵ ـ بحث و نتیجه گیری

همانطور که ملاحظه شد در این داستان نویسنده از شیوه روایی و داستانی و حکایتی برای بیان حقایق و مسائل و مشکلات جامعه زمان خود بهره گرفته است. واژه ها و اصطلاحات عامیانه و محاوره ای به خصوص واژگان و اصطلاحاتی که بیشتر در بین طبقات پایین تر جامعه به کار میروند، در راستای همگانی کردن ادبیات در بین عامه مردم و نفی انحصار ادبی در بین خواص و اقلیت به کار رفته اند. همچنین برای

بیان اعتراض و انتقاد نسبت به اوضاع سیاسی اجتماعی کشور و عملکرد صاحبان قدرت از صفات و اژگان منفی استفاده شده است. دو مؤلفه مجاز و کنایه نیز به بیان غیر مستقیم این اعتراضات کمک کرده اند. در کنار بازنمود وضعیت سیاسی و اجتماعی کشور، برخی دیگر از کلان ساختارهای معنایی بیان شده در داستان نیز عبارت بودند از : انتقاد از وکلای مجلس و به طور کلی سیاسیون و اعتراض به اعمال و عملکرد آنها، انتقاد از روزنامه ها و روزنامه نگاران، انتقاد از عملکرد اشراف و شاهزادگان، اشاره به رواج ریا و تملق و رشوه در جامعه و در بین صاحبان مقام و قدرت و استفاده از مقام و قدرت در جهت منافع شخصی و مالی و اشاره به فقر و وضع بد معیشتی مردم.

سخن آخر اینکه ادبیات و گونه های مختلف ادبی در عصر مشروطه ابزاری بوده است برای رساندن پیام های سیاسی و اجتماعی ؛ و همانطور که ملاحظه شد جمال زاده در داستان کوتاه « رجل سیاسی» برای رساندن پیام های خود از ابزارهای زبانی مختلفی چون مجاز، کنایه ، انتخاب واژگان و گزاره پردازی بهره بسیار برده است.

کتابنامه

- آقا گل زاده،فردوس(۱۳۸۵)، تحلیل گفتمان انتقادی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- تاجیک ، محمدرضا (۱۳۷۹)، گفتمان و تحلیل گفتمانی ، تهران، انتشارات فرهنگ گفتمان
- سلطانی , علی اصغر (۱۳۸۴) ، قدرت ،گفتمان و زبان ، ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران ، نشرنی
- فرکلاف ، نورمن (۱۳۷۹) ، تحلیل انتقادی گفتمان ، ترجمه گروه مترجمان ،تهران، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها
- لطفی پور ساعدی(۱۳۷۱)، « درآمدی به سخن کاوی » ، مجله زبانشناسی، سال نهم ، شماره اول :۹-۳۹
- مک دانل ، دایان (۱۳۸۰)، مقدمه ای بر نظریه گفتمان، ترجمه حسین علی نوذری، انتشارات فرهنگ گفتمان :تهران
- میلز ، سارا (۱۳۸۲) ، گفتمان، ترجمه فتاح محمدی ، تهران ،انتشارات هزاره سوم
- ون دایک ، تئون اِی (۱۳۸۲) ، مطالعاتی در تحلیل گفتمان : از دستور متن تا سخن کاوی انتقادی ، ترجمه گروه مترجمان ، تهران، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها
- ون دایک ، تئون اِی (۱۳۸۲) ، « اصول گفتمان کاوی انتقادی » در ون دایک ، تئون اِی ، مطالعاتی در تحلیل گفتمان : از دستور متن تا سخن کاوی انتقادی، ترجمه گروه مترجمان ،تهران ،انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها
- یارمحمدی ، لطف ا...(۱۳۸۵) ، ارتباطات از منظر گفتمان شناسی انتقادی ، تهران، انتشارات هرمس
- یارمحمدی ، لطف ا...(۱۳۸۳) ، گفتمان شناسی رایج و انتقادی ،تهران، انتشارات هرمس

- Blommaert, Jan (2005), Discourse: a Critical Introduction, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Gillian, Yule, George (1983), Discourse Analysis, Cambridge: Cambridge University Pres.
- Fairclough, Norman (1992), Discourse and Social change, London: Polity.
- Fairclough, Norman (1995), Media Discourse, London: Hodder Arnold Publishing
- Fairclough, Norman (1995), Critical Discourse Analysis, London: Longman
- Fairclough, Norman (2001),″ Critical Discourse Analysis as a Method in Social Scientific Research ″ in Wodak, Ruth, Mayer, Michael, Methods of Critical Discourse Analysis, London: SAGE Publications Ltd: 121 - 139
- Fairclough, Norman (2003), Analyzing Discourse: Textual Analysis for social research, London: Routledge Publishing
- Johnstone, Barbara (2008), Discourse Analysis, Blackwell publishing
- Jorgenson, Marianne, Philips, Louise J (2002), Discourse Analysis as Theory and Method, London: SAGE Publications Ltd
- Levinson, Stephen C (1983), pragmatics, Cambridge University Press: Cambridge
- Paltridge, Brian (2006), Discourse Analysis: An Introduction, Britain: MPG Books LTD
- Paul Gee, James (1999), an Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method, London: Routledge Publishing
- Philips, Nelson, Hardy, Cynthia (2002), Discourse Analysis: Investigating process of Social Construction
- Richardson, John E (2007), Analyzing Newspapers: An Approach from Critical Discourse Analysis, Palgrave Publishing: New York
- Stubbs, Michael (1983), Discourse Analysis, Britain: Basil Blackwell Ltd
- Van Dijk, Teun A (2001), ″ Multidisciplinary CDA: a plea for diversity ″ in Wodak, Ruth, Mayer, Michael, Methods of Critical Discourse Analysis, SAGE Publications Ltd: London: 95 – 121
- Van Dijk, Teun A (2001), “Critical Discourse Analysis” in Tannen, D and others, Handbook of Discourse Analysis, Oxford: Blackwell Publishing: 325 – 371
- Wodak, Ruth, Mayer, Michael (2001), Methods of Critical Discourse Analysis, London: SAGE Publications Ltd:
- Wodak, Ruth (2001),″ the Discourse – Historical Approach ″ in Wodak. R, Mayer.M, Methods of Critical Discourse Analysis, London: SAGE Publications Ltd: 63 – 95

اعداد اساطیری در شعر معاصر
(با نگاهی به شعر ۶ تن از شاعران این دوره)

حمیده حجازی[۱]
پژوهشگر موسّسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران – دانشگاه مک گیل
دکتر صغری سلمانی نژاد مهرآبادی[۲]
استادیار دانشگاه صنعتی خواجه نصیرالدین طوسی

چکیده

اعداد در اولین ظهورشان در زندگی بشر، نقشی اساطیری داشته‌اند و همواره فراتر از عدد در سطح امروزی عمل می‌کردند. از آغاز و در خاطرات جمعی بشری، اعداد اغلب نماد مفاهیم خاصی بوده‌اند. عدد دو بیشتر در مفهوم شر و بدی است. سه نماد تمامیت، چهار،عدد فصل‌ها، آخشیج، نماد مذکر و در کنار سه، تمام کننده است. عدد پنج به ویژه در اسلام دارای اهمیت خاص و والایی است و عدد هفت، بیانگر ماندالا و کمال است. این عدد نشانگر مراحل سیر و سلوک است و در هفت خوان‌ها نقش اساطیری خود را به خوبی نشان داده است. با اینکه امروزه از نقش اساطیری اعداد کاسته شده است، در شعر معاصر می‌بینیم که ناخودآگاه جمعی شاعران گاه آنان را به استفاده از مفاهیم نمادین اعداد واداشته است که با معانی فراتر از آنچه در ظاهر می‌بینیم به ایفای نقش پرداخته‌اند. در این مقاله نقش اسطوره‌ای اعداد یا مفاهیم کهن‌الگویی این عناصر در شعر معاصر بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: اسطوره, کهن‌الگو، اعداد، شعر معاصر

۱– مقدمه

اعداد و ارقام همواره سرشار از مفاهیم متعدد بوده‌اند. کنار گذاشتن اعداد از زندگی روزمره ممکن نیست. پلی(Pli) در کتاب رؤیا و تعبیر رویا، شگفت انگیزترین اختراع بشر را عدد می‌شمارد(رک.پلی، ۱۳۷۱: ۲۷۵). عدد نیز مانند فضا و مکان، که دو اصل اسطوره‌ها هستند، مفهومی کاملاً اسطوره‌ای دارد. کاسیرر معتقد است مفهوم عدد «زیر بنای همه هیأت‌ها و تصویرهای اسطوره‌ای می‌شود که در مرحله پیشرفته‌تری شکل می‌گیرند. زمانی دراز پیش از آنکه عدد، واحد محض برای اندازه‌گیری شود، به منزله «عدد مقدس» پرستیده می‌شد. حتی در اوایل پیدایش ریاضیات علمی، هنوز هم رایحه این پرستش به مشام می‌رسید» (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۲۱). وی تقدس اعداد را نتیجه این

[۱] hamidehhejazy@yahoo.com
[۲] salmaninejads@yahoo.com

امر می‌شمارد که عدد همچون پیوند جادویی عمل کرده و قبل از ارتباط دادن دو امر، آنها را در درون روح، همساز و همسان می‌سازد.

البته تمام اعداد در مفهوم اسطوره‌ای کاربرد ندارند و در حوزه کهن‌الگوها قرار نمی‌گیرند. پلی اعداد یک تا دوازده را بیانگر صورت خاصی از شخصیت می‌شمارد. گرین نیز در توضیح تصاویر کهن‌الگویی تنها به اعداد سه، چهار، و هفت اشاره می‌کند که اهمیت فوق‌العاده این اعداد را نشان می‌دهد(رک.گرین، ۱۳۷۶: ۱۶۳). البته سایر اعداد هم ممکن است در نظر ادیان و مذاهب مختلف دارای اهمیت خاص باشد. در اینجا به اساطیر مربوط به مفهوم کهن‌الگوی اعداد پرداخته و سپس طرز استفاده شاعران معاصر از هر عدد را بررسی می‌کنیم. به این منظور شعر شش تن از شاعران معاصر(نیما، اخوان ثالث، سهراب سپهری، شفیعی کدکنی، طاهره صفارزاده و موسوی گرمارودی) مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و نحوه پرداختن آنها به هر یک از اعداد، بررسی شده است.

۲- کیفیت ظهور کهن‌الگوی اعداد در شعر شاعران معاصر

۲-۱ عدد دو

عدد یک به ویژه در ادیان الهی عددی مقدس به شمار رفته؛ رمز الوهیت و یگانگی محسوب می‌گردد. دو در مقابل یک قرار می‌گیرد و از این رو می‌تواند مظهر تضاد و نوعی درهم ریختگی باشد. شمیسا به نقل از فرهنگ سمبل‌ها آورده است: «دو، رمز تعارض یا آرامش موقت نیروهاست و نیز نشانه گذشت زمان است. در تمام آیین‌های سرّی، عدد دو شوم قلمداد شده است. این عدد دلالت بر سایه دارد و نیز نشانگر جنسی بودن، اتصال بین مرگ و بی‌مرگی و تغییر و ثبات است. دو، با مادر عظمی Magna Mater نیز مربوط است و هم چنین می‌تواند رمز انشقاق و ثنویت باشد. سیرن‌ها (Siren) یعنی زنان افسونگری که نیمی پرنده و نیمی انسان یا نیمی ماهی و نیمی انسان بودند، در برخی تصاویر دو دم دارند»(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۳). در این عدد، مفاهیم منفی بیشتر از مفاهیم مثبت است. دو نشان از نوعی ثنویت و تضاد است. شب و روز، روشنی و تاریکی، آبادی و ویرانی، خوبی و بدی، تندرستی و بیماری و....نوعی ثنویت را نشان می‌دهند؛ بنابراین دو عددی منفی محسوب می‌شود.

جالب آن است که در شعر شاعران معاصر نیز، استفاده از این عدد بسیار اندک و در برخی موارد در حد صفر است. مثلاً در شعر نیما در اغلب مواردی که به کار رفته است، نتوانسته هیچ بار معنایی خاصی را به خواننده القا کند؛ زیرا در همه موارد در کنار چشم آمده و منظور از آن جز

شمارش چیز دیگری نبوده‌است: « نگویند تا شیر خوابیده است/ دو چشم وی امشب نتابیده است»(نیما، مجموعه شعر : ۲۵۳). همچنین در این بیت: « برد دل طاهر از دو دیده فتان/ شیفته کردش بدان لبان شکر خند »(همان : ۲۶۶)در این بیت نیز باز هدف شاعر از به کار گرفتن عدد دو اشاره به تعداد است: « زیر بام شکسته بر رخ شب/ بام دیگر شکسته است کنون/ لیک آن استخوان شمار طمع/ می‌درد چشمها دو کاسه خون» (همان: ۲۰۶).

بنابراین عدد دو، در این ابیات از نیما، ظاهراً در هیچ یک از این موارد، مفهوم کهن‌الگویی خاصی ندارد و تنها هدف از آن شمارش است؛ با این حال مفاهیم منفی را در کنار همین شمارش عادی هم در می‌یابیم. نتابیدن دو چشم و شکستگی بام شب و دریده شدن استخوان طمع با همین دو کاسه خون (چشم) همراه می‌شود و ناخودآگاه مفهوم شر نهفته در این عدد را نشان می‌دهد. در شعر محبس(نیما، مجموعه شعر :۲۵۳) تعداد فرزندان کَرَم دو تاست، و روزگار او بسیار سخت می‌گذرد. در این شعر دو همان نماد شر و تضاد است و به نوعی برای قهرمان داستان، شوم شده است.

شفیعیِ کدکنی نیز به طور ناخودآگاه و با توجه به معتقدات مردم عامی، عدد دو را نشانه شر گرفته است؛ بدین صورت که در شعر «کلاغ» هم به عدد سه و هم به عدد دو اشاره نموده و گفته است: « فال‌ها گرفته‌اند مردمان/ از صدای غار غار او/ زیر این کبود آسمان/ این یکی سه غار از او شنیده، گفته: «خیر»!/ وان دگر دو غار و گفته/ «شرا» (خطی زدلتنگی: ۱۰۲).

در شعردیگر شاعران معاصر عدد دو، کمتر مفهوم اساطیری به خود گرفته و حتی در مواردی هم که مفهوم غیر کهن‌الگویی دارد، نمودش بسیار اندک است.

۲-۲ عدد سه

عدد سه بیانگر نور و روحانیت همراه با نوعی وحدانیت است. در مسیحیت سخن از تثلیث مقدس پدر، پسر و روح‌القدس دیده می‌شود. به عقیده کاسیرر این سه مورد در عدد سه به یک واحد مبدل می‌شوند. «سه پایه طبیعی پدر، مادر و فرزند هنوز هم به آسانی در بطن سه گانه انگارشی خدا، پسر، روح القدس قابل تشخیص است»(کاسیرر،۱۳۷۸: ۴۱). اوزنر تقدس عدد سه را ناشی از عصر فرهنگ ابتدایی می‌داند که این عدد پایان رشته اعداد بوده و از این رو بیانگر کمال و کلیت مطلق شده است(همان:۲۴۰). در تجلی «ویشنو» به صورت کوتوله می‌بینیم که او برای کنار گذاشتن بالی، از او می‌خواهد اجازه دهد در جایی سه گام بردارد و سپس زمین و آسمان و جو را از آن خود می‌سازد. هندوها تفاسیر متعددی از سه گام ویشنو کرده، گاه طلوع و غروب و اوج خورشید را مفسّر این سه گام دانسته و گاه آن را سه جلوه آگنی اعم از تجلی آتش قربانی در زمین، رعد و برق در آسمان و درخشش خورشید در جو دانسته‌اند(رک.ذکرگو،۱۳۷۷: ۷۲). در هر حال سه گام ویشنو و تفاسیر

مربوط به آن به نوعی، تقدس عدد سه را در نزد هندوها سبب شده است. در اسطوره‌های ایرانی نیز سه اهمیّت فوق‌العاده‌ای دارد. اهورامزدا، آناهیتا و میثره(مهر) تثلیث نیرومندی می‌سازند که حافظ سلطنت و آثار آن هستند(بهار،۱۳۸۶: ۳۹۵).

فریزر در اهمیت عدد سه می‌گوید: «در اثر ویرژیل دختر دلباخته می‌کوشد با طلسم و با سه گره به هر یک از سه رشته نخ به رنگ‌های مختلف، دافنیس را از شهر به سوی خود جلب کند. ...در خطه تور [برای جلوگیری از حمله گرگ‌ها] قفلی را سه بار دور گله اسبی که در بهار به گشت و چرا می‌رود، می‌گردانند و در این حین، قفل را باز می‌کنند و می‌بندند و می‌گویند: با این قفل فولادی، دهان گرگ‌های خاکستری را در برابر گله می‌بندم»(فریزر،۱۳۸۴: ۲۶). این عمل ناشی از قدرت جادویی عدد سه است. یونگ معتقد است عدد سه از چهار مشتق می‌شود به این صورت که «اگر چهارگانه به عنوان نماد تمامیت به دو نیمه مساوی تقسیم شود، دو سه گانه به وجود می‌آورد؛ پس سه از چهار مشتق می‌شود» (یونگ،۱۳۶۸: ۱۳۱). همچنین سه، در برابر چهار که تداعی کننده اصل مادینه است، بر اصل نرینه دلالت دارد. همچنین جونز معتقد است «سه خواهر، خواهرانی هستند که در اساطیر یونانی و رومی، تجسم رمزی تقدیرند»(جونز،۱۳۶۶: ۸۲). هنریتامک‌کال نویسنده اساطیر بین‌النهرینی، عدد سه را عدد خواب و رؤیاها قلمداد می‌کند. بررسی این عدد در شعر شاعران، نکات پوشیده‌ای را راجع به کهن‌الگوها آشکار می‌کند.

نیما عدد سه را در وصف پسرکی به کار می‌برد که نیازمند مادر است. او این گونه گفته است: « می‌زند دور نگاه پسرک/ می‌کند حرفش از حرف دگر/ نگذرانیده سه پاییز هنوز/ خواهش لقمه نانی کرده / دلکش خون و همه خون به جگر»(نیما یوشیج،مجموعه شعر: ۱۴۵). عدد سه در این بیت، می‌تواند مفهومی کهن‌الگویی داشته باشد. سخن از یک پسر است، امّا هنوز سه ساله نشده است. با توجه به اینکه عدد سه نماد مذکر است، سه سالگی در این بیت، نشان از پسری است که نوعی ضعف و ناتوانی را هم تداعی می‌کند. شاعر می‌خواهد نیازمندی کودک را نیز به مادر خاطر نشان سازد؛ این است که از عدد سه استفاده می‌کند.

سهراب نیز این‌گونه از عدد سه استفاده کرده که به نظر می‌رسد مفهوم کهن‌الگویی از آن برداشت می‌شود: «دیریست مانده یک جسد سرد/ در خلوت کبود اتاقم/ ...برچهره اشک حیرت ماسیده روی آن/ سه حفره کبود که خالیست/ از تابش زمان»(سپهری، هشت کتاب: ۴۹). سهراب خود را جسد سردی می‌داند که سه حفره صورتش کبود و خالیست. سه، نماد روحانیت و آگاهی است و اینجا صورت شاعر تنها سه حفره خالی دارد. به نظر می‌رسد وی در طلب دست‌یابی به پاسخی برای سؤالات مربوط به جهان است؛ امّا هنوز آن‌ها را درنیافته است.

اخوان نیز در یکی از اشعارش از سه بار زائیدن مادیان سرخ‌یال خویش سخن می‌گوید: « هان کجایی، ای عموی مهربان! بنویس/ ماه نو را دوش ما با چاکران در نیمه شب دیدیم/ مادیان سرخ یال ما سه کرّت تا سحر زاییـد/ در کـدامین عهد بوده‌ست این چنین یا آنچنان بنویس»(اخوان، آخر شاهنامه: ۸۵). شاعر از نوعی خوشی و سر زندگی سرشـار اسـت. دل و جانش به نوعی آگاهی و نور نیز رسیده است. عدد سه در این ابیات بر جنس مذکر نیـز دلالـت دارد. راوی مردی است از اهالی خراسان و این ابیات شرح حال خود و توضیح احوال درونی اوست. وی ماه نو را دیده است و این دیدن ماه می‌تواند رسیدن به آگاهی تازه‌ای را نشان دهد؛ زیـرا مـاه در تصاویر کهن‌الگویی نماد آنیما و یا نیمه پنهان مرد است(رک. یونگ، ۱۳۷۷: ۲۸۴).

عدد سه در این ابیات نیز آمده و حس، نطق و نما را سه اصل مهـم در وجـود مـادر قلمـداد کرده است:« وز آن سه روح مادر، آیا حس/ یا نطق یا نماست که می‌ماند؟»(اخوان، در حیاط ...: ۱۱۳) اهمیت اصول سه‌گانـه در اساطیر کهن ایرانی و آیین مسیحیت، ناخودآگاه ذهن شاعر را به این اصل متوجه کرده است:« من ایـن را نیز دانم/ که اینان هر سه، دود و شعله و رقص/ از آتش ریشه می‌گیرند، آتش! » (اخوان، دوزخ امّـا ...: ۳۰۳). شاعر آتش را بنیان سـه اصل دیگر، یعنی دود و شعله و رقص دانسته است. آتش خود نماد انرژی، حرکت و حتی در برخـی موارد نماد آنیما است. گویا شاعر اصل مادینه و نرینه را می‌خواهد به گونه‌ای به یکدیگر متصل سازد. آتش را که اصل مادینه است به سه بخش تقسیم کرده تا مفهوم مذکر از آن اسـتخراج شـود. البتـه در این مورد ناخودآگاه جمعی شاعر به اساطیر سه‌گانه ایران نیز بـی‌توجـه نبـوده اسـت کـه اهـورامزدا، آناهیتا و میثره (مهر) سه اصل عمده حفظ سلطنت و آثار آن هستند(رک. بهار،۱۳۸۶: ۳۹۵).

شفیعی نیز در شعری تحت عنوان «سه نهان ازلی» خدا، هنر و زندگی را در کنار هم قرار داده و می‌گوید: « چیست خدا و هنر و زندگی؟/ پرده‌ای از آن سوی دانندگی/ روزی اگر زین سه یکی شد عیان/ آن دگران محو شوند از میان/ لیک چو هستی و چو دیدار نور/ این سه نهانند ز فرط ظهور/ عمر بشر صرف در این راه شد/ لیک از این راز که آگاه شد؟/ تا که جهان اسـت و نظام جهان/ این سه نهان اند و نهان و نهان »(شفیعی کدکنی، ستاره دنباله دار: ۳۹۹)

صفارزاده هم در این زمینه بیتی دارد که می‌تـوان سـه را در آن مفسـر نـور، آگـاهی، روحانیـت و وحدت مسیحیت و اساطیر سه گانه ایرانی دانست: « بیهوده ایستاده‌ام/ و بلوچ را/ خیره مانده‌ام/ که محض تفنن/ سـه بـار در روز/ علف می‌چرد/ سه وعده نماز می‌خواند»(صفارزاده، سفر پنجم: ۷۵). مفهوم نور و آگاهی به ویژه در سه وعده نمـاز خواندن قابل مشاهده است؛ امّا در مورد عبارت« سه بار در روز/ علف می‌چرد» مـی‌توانـد اشـاره بـه خاصیت جادویی این عدد داشته باشد که آن شخص را به خود مشغول کرده است و جونز نیز بـه آن اشاره نموده است(رک.جونز، ۱۳۶۶: ۸۲).

عدد سه نماد مذکر نیز است و نوعی قداست در خود دارد: « و قلبم را همراه با شب‌نامـه‌یـی/ بـه جـوانی دوچرخه سوار تقدیم کردم/ ارتعاش انگشتانم/ تا سه کوچه دورتر/ در جیب های ارمکم ادامه داشت»(صفارزاده، طنـین در دلتـا: ۱۰). شـاعر زن، و جوان دوچرخه سوار، مرد است. شاید همین امر سبب شده است شاعر ناخودآگـاه از ارتعـاش

انگشتان خود تا سه کوچه دورتر سخن بگوید، تا دلالت این عدد را بر نماد مذکّر و نیمه مردانهٔ وجود خویش(آنیموس)نشان دهد.

صفارزاده در «سفر اول» وقتی از عالم و هرچه در آن است دلگیر شده از زبان دوستانش سخنانی ارائه می‌دهد تا اینکه می‌گوید:« آلفردو می‌گفت: در یک سال فقط سه شهر را سیاحت کردیم»(صفارزاده، طنین در دلتا: ۲۳). این نکته نشان می‌دهد که این سیاحت با اندکی بینش و آگاهی همراه بوده است؛ چون عدد سه بر خرد و آگاهی هم دلالت دارد. عدد سه در این ابیات هم تکرار شده است: « یک روز دوشنبه، سه بیکار را در پارک دیدیم که کنار هم ایستاده بودند/ سه دختر در سه پیرهن گلدار/ با سه بینی بزرگ در یک امتداد/ ادی گفت: خواهرند/ سیندولف گفت: یهودی‌اند/ هر سه روی شانه چپشان برگشته بودند»(صفارزاده، طنین در دلتا: ۲۵).

جونز از سه خواهر در اساطیر یونانی، به عنوان رمز تجسم و تقدیر نام برده است. در این ابیات نیز سه خواهر می‌توانند رمز تقدیر باشند؛ امّا به نظر می‌رسد صفارزاده نظری نیز به اصل مساله درگیری فلسطین و اسرائیل داشته است. همچنین برگشت آنها روی شانه چپ می‌تواند نمادی از شر و ناراحتی باشد(رک. جونز،۱۳۶۶: ۸۲).

یونگ سه را مشتق از چهار می‌داند و از این رو آن را حاوی مفهوم کمال نیز می‌شمارد. برهمین اساس شفیعی کامل‌ترین موسیقی را آهنگ سه تاری حزین می‌داند که از آن سوی جنون به گوش می‌رسد: « گوش کن!/ کیست آن که زخم می‌زند، در آن سوی جنون/ بر سه تاری این چنین حزین»(شفیعی، خطی زدلتنگی: ۱۱۲). از آنجا که عدد سه نماد مذکر قلمداد می‌شود این نوازنده مجهول نیز باید مردی ناشناس باشد که آهنگ حزین زندگی را می‌نوازد.

در شعر گرمارودی هم عدد ۳ تنها دو بار در ترکیب «سه تار» نمود یافته است: « خوشا دوباره کنار تو وکتابی باز/ یکی دو پنجه سه تار و سه چار ناله‌ی نی/ دو چشم بر هم و بر سینه تو خوابی باز »(گرمارودی، سرود رگبار: ۸۷) سه، اصل نرینه و چهار اصل مادینه است و شاعر برای هماهنگی با آنیما این دو را در کنار هم می‌طلبد تا به یگانگی و وحدت با آنیما دست یابد. در جای دیگر نیز می‌گوید: « باغچه عاشق و سه تار و اتاق/ کوچه باغ ده و تنور و اجاق »(گرمارودی، باغ سنگ: ۳۱۳).

به نظر می‌رسد گرمارودی و شفیعی، «سه تار» را بر سایر آلات موسیقی ترجیح دادند و دلیل این امر، مردانه نگریستن آنها به دنیای بیرون است. سه نماد مردانگی است و در «سه‌تار» مستتر می‌باشد.

۲-۳ عدد چهار

چهار متداول‌ترین عدد در بین تصاویر کهن‌الگویی به شمار می‌رود. چهار فصل سال با این نماد به تصویر کشیده می‌شود. گرین عدد چهار را «متداعی با دایره، چرخه زندگی، چهار فصل، اصل مادینه، زمین، طبیعت و چهار عنصر (خاک وهوا و آب و آتش) می‌داند» (گرین، ۱۳۷۶: ۱۶۲) این عدد به نحو عجیبی با سه در ارتباط است. چهار نماد کمال و تمامیت است و در مسیحیت نیز ارزش والایی دارد. یونگ معتقد است تثلیث مسیحیت باید با یک پایه دیگر که مریم مقدس است، کامل شود. در جای دیگر نیز در کنار سه عامل نیکی پدر، پسر و روح القدس جنبه منفی یعنی دجال را برای تکامل لازم می‌شمارد. شکل ظاهری صلیب که تداعی‌کننده یک چهار گوش است و نیز چهار انجیل همراه با مبشر آنها، همچنین توجه به چهار جهت اصلی با این عدد نمایش داده می-شود(رک.یونگ،۱۳۷۰: ۸۳). به نظر می‌رسد چهار، کهن‌ترین عدد در بین اعداد کهن‌الگویی باشد. «رمز رقم چهار از حیث قدمت به دورترین زمان‌ها و شاید به دوران قبل از تاریخ برمی‌گردد و همیشه با تصویر خدای خالق جهان توأم بوده است. رمز تربیع، تجسم کمابیش مستقیم خداوند است و در رویاهای اشخاص حاکی از چیزی شبیه به خدای باطنی است»(دلاشو،۱۳۶۶: ۱۷۸). غنای این عدد از سایر موارد آشکارتر است. چهار راه منشعب از ماندالا و چهار باد کیهانی نیز می‌توانند اشکال دیگری از این عدد باشد. همچنین «در بسیاری از ادیان نام خداوند از چهار حرف تشکیل شده است: دیوا، الهه، یهوه، دی یو، گات(Gott)، در زبان آلمانی و تئوس(Thos)در یونانی»(ترقی، ۱۳۸۶: ۸۶). کاسیرر مهم‌ترین عامل تقدس عدد چهار را ارتباط آن با فضای کیهانی دانسته و معتقد است چهار ارتباط مقدسی با مناطقی از فضا دارد و در هر چهارگاه این شکل کلی چهارگانه جهان آشکار است. در قرون وسطی، چهار انتهای صلیب را معادل چهار منطقه بهشت اعم از شمال، جنوب، شرق و غرب می‌پنداشتند(رک.کاسیرر،۱۳۷۸:۲۳۶). این عدد به خاطر ارتباط با صلیب در بین مسیحیان نماد برکت و فراوانی و جهانگیری نیز به شمار می‌رود و از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. حتی اسقف‌های مسیحی در مجلس دعای اختصاصی خود چهار شمع روشن می‌کنند(رک.یونگ،۱۳۷۰: ۸۱)؛ همچنین ظاهر و باطن در این عدد مستتر است، از این رو کامل است. در کتاب **ودا** نیز عددی مقدس محسوب می‌شود؛ زیرا این کتاب به چهار بخش منقسم است. قرآن نیز از چهار نوع تقسیم بندی برخوردار است که شامل جزء، حزب، سوره و آیه می‌باشد.

بهار از استاد خود هنینگ نقل می‌کند که حتی ایرانیان در آغاز، تنها به چهار آسمان معتقد بوده‌اند و اعتقاد آنان به هفت آسمان به سبب نفوذ عمیق نجوم بابلی بر ایرانی است(رک. بهار، ۱۳۷۶: ۶۶). در مصر هم چهار نقطه اصلی رسمیت داشت و در تعداد خدایان و فرزندان آنها عدد چهار به نحو عجیبی تکرار می‌شود که این تکرار به هیچ وجه تصادفی نیست. «در اسطورهٔ هلیوپلیس‌ها

«نوت» دارای چهار فرزند می‌شود و اندرونه‌ای که در جریان مومیایی کردن جسد بیرون کشیده می‌شود، توسط چهار پسر هوروس حمایت می‌شود. آنها نیز به نوبه خود توسط چهار الهه حمایت می‌گردند»(هارت،۱۳۷۴: ۲۰). هارت تعداد خدایان مذکر و مؤنث در اسطوره هرموپلیس را نیز ناشی از اهمیت عدد چهار می‌داند که شکلی از توازن و کلیت را نشان می‌دهد.

در فرهنگ نمادها آمده است که طبق سفر پیدایش، از بهشت عدن رودی بیرون می‌آید که به چهار شعبه تقسیم می‌شود. زمان با چهار واحد اندازه‌گیری شده و مدت عمر انسان از چهار بخش کودکی، جوانی، میانسالی و پیری تشکیل شده است(رک.شوالیه،۱۳۷۸: ۵۵۴). در بین متصوفه و عارفان ایرانی نیز چهار از ارزش والایی برخوردار است. آنان مراحل سیر و سلوک را چهارگانه شمرده و آن را معادل چهار عنصر قرار می‌دهند. در اول شریعت را به خاک مربوط می‌دانند. طریقت را در ارتباط با باد دانسته و معرفت را در عنصر آب می‌جویند. آخرین مرحله که همان چهارمین درجه و نهایت عرفان است، حقیقت است و معادل آن آتش قرار دارد (رک.همان: ۵۵۸ تا ۵۶۱).

بدین ترتیب عدد چهار کامل‌ترین عدد است و نماد کمال الهی به شمار می‌رود. دانشمندان و فلاسفه طبیعی در قرن‌ها پیش بین دایره و عدد چهار ارتباط مستقیم قائل بوده و دایره را به معنی خدا می‌دانستند. یونگ بر آن است که تصاویر الوهیت نهفته در بطن ماده در علم کیمیا، سرزمین بهشت، تخم مرغ اولیه که جهان از آن اراده شد، یا همان ماهی گرد در دریا که منشأ آفرینش بود، همه و همه با عدد چهار و دایره در ارتباط هستند. وی همچنین چهار مرحله اکسیر اعظم را که شامل سیاهی، سفیدی، سرخی و زردی است، یادآور می‌شود که هم اهمیت معجزه آسای چهار رنگ را نشان داده و هم عدد چهار را تبیین می‌کند(رک.یونگ،۱۳۷۰: ۸۱به بعد). عدد چهار در کلیه ادیان و مذاهب مختلف، مورد توجه و اهمیت واقع شده که این امر خود موجب شگفتی بسیار است. ما نیز در شعر شاعران جنبه‌های مختلف استفاده از این عدد را بررسی خواهیم کرد.

نیما در شعر محبس از چهار سرباز برای بردن چهار زندانی سخن می‌گوید(نیمایوشیج، مجموعه اشعار، ۱۳۸۴: ۱۰۰-۱۱۲)که در این شعر، چهار، نماد تمامیت است. گویا تمام جهان برای به بند انداختن تمام بیچارگان همراه شده‌اند و هیچ راه فراری باقی نگذاشته‌اند.

این عدد، ۷ مرتبه در آثار اخوان مورد استفاده قرار گرفته است. چهار عدد عناصر طبیعت و فصول مختلف است. اخوان به این مفاهیم اشاره داشته است:« آن که نامش چون هماوردی طلب می‌کرد/ در به چار ارکان میدان‌های عالم لرزه می‌افکند »(اخوان، در حیاط ...: ۲۰۰) این ابیات بخشی از شعر «خوان هشتم» است که دایره طبیعت را به چهار رکن تقسیم کرده و منظور از آن اصل و تمام جهان بوده است. چهار رکن در این

ابیات نیز یادآوری شده است: « هان کجاست؟/ پایتخت این دژ آیین قرن پر آشوب/ .../ کاندران با فضله موهوم مرغ دور پروازی/ چار رکنی هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی‌آشوبند/ هرچه هستی، هرچه پستی، هرچه بالایی/ سخت می‌کوبند/ پاک می‌روبند»(اخوان، آخر شاهنامه: ۱۰۶).

اخوان از جامعه وحشت‌زده‌ای سخن می‌گوید، که در آن هرگونه اصل موهوم نیز مورد توجه واقع شده و اعمالی چون جادو و ... اهمیت یافته‌اند. او می‌خواهد کل جهان را آشفته وصف کند. این است که از چار رکن سخن می‌گوید. عناصر چهارگانه (آب، باد، خاک و آتش) نیز در این ابیات مورد توجه واقع شده است:« چار اسقطس و شش جهت و نه بام/ زیشان امان کراست که می‌ماند» (در حیاط ...: ۱۱۳). کل حیات و زندگی نیز تحت عنوان چار فصل، مورد توجه شاعر قرار گرفته است:« چار فصلت بی کدورت، چون حباب آبی روشن» (اخوان، دوزخ امّا ...: ۳۱۰).

اهمیت عدد چهار در اصطلاح «چهار تکبیر» نیز خود را نشان می‌دهد. چهار تکبیر مجازاً بر مفهوم وفات و مرگ دلالت دارد. به نظر می‌رسد، این اصطلاح علاوه بر اشاره به تعداد تکبیر در مذهب تشیع در هنگام خواندن نماز میت بر تمامیت و کمال نیز دلالت می‌کند. کامل شدن دور حیات و پر شدن پیمانه عمر نیز با این اصطلاح بیان شده است. مفهوم تمامیت در ذهن اخوان، او را بر آن داشته تا عبارت «چار موج» را نیز بیافریند: « کشتی، طوفان زده، در چار موج غارت و دریای وحشت‌ها/ و گرفتار مصیبت‌ها »(اخوان،زندگی...: ۲۱۲). اخوان می‌خواهد تمام زندگی را در هجوم مشکلات تصویر کند. این است که آن را در امتداد چار موج غارت خوانده است.

در اشعار صفارزاده نیز، عدد ۴ بسامد بالایی دارد: « دارم به فصل‌ها برمی‌گردم/ هنوز همان چهار تا هستند/ علف‌ها هنوز از سبزینه‌شان می‌خواند »(صفارزاده، حرکت و دیروز: ۴۴). عدد چهار، نشان فصل‌هاست و این بیت هم مستقیم برای همین مفهوم استفاده شده است. مصراع سوم، از باروری زمین سخن می‌گوید که همان اصل مادینه است و با چهار مرتبط است. در این بیت نیز چهار فصل مورد توجه شاعر است:« بانگ حراج از همه سوی آید/ در چار فصل این مغازه حراج است»(صفارزاده، سفر پنجم: ۸۰).

علاوه بر این، عدد چهار در این ابیات، بیانگر چرخه زندگی و زمین و طبیعت است: « شبی در خواب دیدم سوار بر چهار اشتر شده بودم/ چهار اشتر به هم پیوسته و چهار اشتربان/ مرا هلهله می‌کردند »(صفارزاده، حرکت و دیروز: ۷۹) به نظر می‌رسد صفارزاده از نوعی اشراف و تسلط خویش بر تمام زندگی سخن می‌گوید. این چهار می‌تواند مراحل چهارگانه سلوک عرفانی را نیز تداعی کند.

در اشعار صفارزاده عدد چهار با حروف و کلمات دیگر همراه شده و ترکیباتی ساخته است که مفهوم کلیت و تمامیت را در خود دارند؛ مثلاً وقتی می‌خواهد از همه جا سخن بگوید، عبارت چهارگوشه، چارسو و ... را به کار می‌برد: « او دوربینی داشت/ دریچه‌های شهر را/ همه چهار گوش/ همه ممهور عکس می-گرفت» (صفارزاده، سد و بازوان: ۵۵). شاعر می‌خواهد بگوید کامل عکس می‌گرفت؛ بنابراین می‌گوید چهارگوش

عکس می‌گرفت. این کمال و تمامیت در ابیات دیگر نیز دیده می‌شود(رک.صفارزاده، دیدار صبح: ۱۳، ۱۳۲ و ۱۶۷). عدد چهار در ترکیب «چار بالش» نیز مورد استفاده صفارزاده قرار گرفته است: « آغاز سال/ ... آغاز عاشقانه بیداری‌ست/ این بالشی که زیر سرماست/ از چار بالش است»(همان: ۱۷۶).

صفارزاده حدود ۱۰ مرتبه از عدد چهار استفاده کرده و فصل‌ها، اصل مادینه و باروری و کمال و تمامیت را از آن اراده کرده است. البته چهل نیز یکی از ضرایب عدد چهار است و به همین دلیل اهمیت والایی دارد. این عدد به ویژه در عرفان اسلامی بسیار مورد توجه است. صفارزاده در این ابیات نیز ۳ مرتبه از عدد چهل صحبت می‌کند: « ما ایستاده بودیم/ معصوم و خواب زده/ خواب آلود/ در هر نگاه/ روح ملول جبار/ ... از آستان چهل بستر برمی‌خاست/ کسری چرا چهل بستر؟/ کسری چرا چهل حاجب؟»(صفارزاده، سفر پنجم: ۱۸)

به نظر می‌رسد شاعر از عدد چهل مفهوم بسیار والا و مقدسی در نظر داشته است. به همین جهت کسری و عدد چهل را در کنار هم مورد سؤال قرار می‌دهد. کمال و کلیت در عدد چهل در اساطیر مختلف نیز نمود یافته است. مثلاً موسی(ع) سی شبانه روز به مناجات با خدا پرداخت و با ده شبانه روز دیگر آن را کامل کرد. بنابراین کلیت و تمامیت این عدد، شاعر را بر آن داشته تا با شک و تردید به خسرو پرویز و عدد چهل نگاه کند. چهل بستر نشان از خواب عمیق و غفلت شدید پادشاه است؛ امّا ناگهان شاعر متوجه قداست و الوهیت موجود در این عدد شده و برایش سؤال پیش می‌آید.

گرمارودی نیز در استفاده از عدد چهار گفته است: «حتی در این آخرین/ که درنگی چهار ساله شد/ و غبنی بزرگ نهاد/ که چار سال عشاق/ چهار هزار سال است»(گرمارودی، سرود رگبار: ۴۱). وی، عدد چهار را عددی بزرگ قلمداد می‌کند که معادل با عمری طولانی است. جالب این که مدت عمر انسان نیز به چهار مرحله کودکی، جوانی، میان سالی و پیری تقسیم می‌شود. چهار در اینجا نماد یک دورهٔ کامل است؛ دایره‌ای که به ۴ بخش تقسیم شده است. همچنین درنگ چهار ساله می‌تواند اشاره‌ای به چهار عنصر داشته باشد و به ویژه با عبارت «غبنی بزرگ نهاد » کاملاً متناسب است؛ زیرا نوعی پیوستگی با ماده را نشان می‌دهد. هر چند به نحوی نیز می‌تواند تداعی‌گر چهار مرحله سیر و سلوک باشد.

از ضرایب چهار، چهل اهمیت بسیار والایی دارد. گرمارودی خطاب به امام حسین(ع) می‌سراید: « و تو نخستین کسی/ که ایام حج را/ به چهل روز کشاندی»(گرمارودی، باغ سنگ: ۵۱). این چهل روزه شدن، نماد کمال و تمامیت است. شاعر می‌خواهد بگوید، حج امام حسین(ع) مقبول و کامل بوده و علاوه بر اینکه به ظاهر امر اشاره کرده، مفهوم مستتر در عدد چهل نیز ناخودآگاه بر وی عرضه شده است.

۲-۴ عدد پنج

پنج، شماره انگشتان دست و پای آدمی است، و تعداد حواس را بیان می‌کند. «علامت وصلت است و فیثاغورثیان آن را عدد نکاح خوانده‌اند. در ضمن پنج عدد مرکز، هماهنگی و توازن است. » (شوالیه، ۱۳۷۸ :۲۴)

این عدد در بین بسیاری از ممالک اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. چین، ژاپن، ایرلند، آمریکای-لاتین، مراکش و هند از این جمله‌اند. چینی‌ها کلیه قوانین بشری را پنج‌گانه درمی‌یابند که پنج رنگ و طعم و لحن و سیاره نمونه‌ای از آن هستند. در هند، پنج عدد شیواست و اصل زندگی را نشان می-دهد. در اسلام نیز عدد پنج بسیار مقدس است و اشاره به پنج نور آفریده شده پیش از نخستین آدم دارد. «فرهنگ نمادها» ستاره پنج پر، پنج نماز، خمس اموال، پنج تکبیر، پنج کلید قرآن مجید در راز عرفان و پنج انگشت دست حضرت فاطمه را نشان از تقدس این عدد در اسلام می-داند(رک.همان:۲۵۲). عدد پنج در بین برخی از فلاسفه نیز از اهمیت بالایی برخوردار است، به طوری که معتقد به « قدمای خمسه» هستند و پنج اصل خدا، نفس، هیولی و زمان و مکان را قدیم می‌دانند. البته اسماعیلیان اگرچه به تقدس عدد پنج معتقدند و بر این پنج مورد تأکید دارند؛ امّا قدیم بودن آنها به ویژه قدمت زمان و مکان را رد کرده‌اند.

در اشعار نیما عدد پنج چند بار مورد استفاده قرار گرفته است. نیما برای استفاده از این عدد بیت زیر را سروده است: «خسته وامانده به ره خارکنی / شکوه‌ها داشت به هر پنج قدم »(نیما،مجموعه کامل اشعار: ۲۸۰) شاعر ناخودآگاه این عدد را نماد اصل و اساس زندگی دانسته و شکایت خارکن از کل زندگی را با کمک این عدد بیان کرده است. علاوه بر این وی در شعر محبس نیز از پنج، چند بار استفاده کرده است. در آغاز شعر از پنج کرّت بر طبل کوبیدن سخن می‌گوید و سپس قاضی را توصیف می‌کند. پنج، عددی مقدس به ویژه در بین شیعیان است. نیما در این شعر با دیدی انتقادی می‌گوید با نام دین و عقاید به ظلم و ستم می‌پردازند و جای هیچ گله و شکایتی نمی‌گذارند.

شفیعی کدکنی در شعری تحت عنوان «فصل پنجم» می‌گوید: « وقتی که فصل پنجم این سال/ با آذرخش و تندر و توفان/ و انفجار صاعقه/ ـ سیلاب سرفراز–/ آغاز شد/ باران استوایی بی‌رحم/ شست از تمام کوچه و بازار/ رنگ درنگ کهنگی و خواب و/ خاک را»(شفیعی، در کوچه باغ‌های ...: ۲۴۷). در این شعر، شاعر از زمان بی‌مرگی سخن می‌گوید، از جاری حیات، از آزادی اسیران: « وقتی که فصل پنجم این سال/ آغاز شد/ و روح سرخ بیشه/ از آب رودخانه گذر کرد/ فصلی که در فضایش/ هزار ارغوان شگفت/ نخواهد پژمرد/ ... دیوارهای واهمه خواهد ریخت/ و کوچه باغ‌های نشابور/ سرشار از ترنم مجنون خواهد شد/ مجنون بی‌قلاده و زنجیر » (همان: ۲۴۹).

چهار فصل سال سرشار از سختی‌ها و مشکلات خاص خویش است؛ امّا با توجه به قداست و اهمیت پنج در قاموس شیعه، فصل پنجم فصل کمال و زیبایی‌ها خواهد بود؛ فصل درخشش. شاعر،

هرچند فصل پنجم را فصلی ماورایی قلمداد می‌کند و آن را معادل اقلیم هشتم می‌داند که در ورای افق ذهن و زمین موجود است؛ امّا در حقیقت ناخودآگاه به اهمیت عدد پنج توجه داشته است.

اخوان نیز یک‌بار عدد ۵ را ذکر کرده که به نظر می‌رسد معنایی فراتر از ظاهر عددی خود داشته باشد. شاعر در ضمن بیان خاطره‌ای از شخصی والا می‌گوید: « روز رحلت، پوستینش را به ما بخشید/ ما پس از او پنج تن بودیم/ من بسان کاروان سالارشان بودم »(اخوان، آخر شاهنامه: ۸۷).

به نظر می‌رسد عدد ۵ در اینجا به طور ناخودآگاه تحت تأثیر قداست این عدد به ویژه در بین شیعیان باشد که به ۵ تن و ۵ نور آغازین خلقت معتقدند و پیامبر(ص)، دختر بزرگوار ایشان، امام علی(ع)، امام حسن(ع) و امام حسین(ع) را مورد احترام و دارای جایگاهی برتر می‌دانند. شاعر نیز جاماندگان بعد از آن بزرگ را پنج تن می‌شمارد، تا به گونه‌ای ضمنی به پاکی بازماندگان و قداست آن سفر کرده اشارتی داشته باشد.

۲-۵ عدد هفت

هفت عددی بسیار آشناست و ما روزانه راجع به این عدد شاهد مصادیق بسیاری هستیم. هفت روز هفته، هفت طبقه آسمان، هفت خوان رستم و سهراب، هفت بار طواف در اطراف خانه کعبه و... نمونه‌های اندکی هستند که در زندگی روزانه خود آنها را می‌بینیم یا می‌شنویم. تقدس عدد هفت در تمام ادیان و ملل بدون شک و شبهه دیده می‌شود. این اهمیت بیش از همه در اساطیر بین-النهرین خود را نشان می‌دهد. وقتی مردوک جهت کسب مقام برترین خدا، به مبارزه به تیه مت برمی-خیزد، پس از محاصره او، هفت باد را برمی‌انگیزد تا پشت او روانه شده و سبب آشفتگی درونی تیه مت گردند. در هنگام توصیف توفان نیز در اسطوره گیلگمش آمده است: «شش روز و هفت شب / باد می‌وزید / .....وقتی هفتمین روز رسید، توفان / .... فرونشست» (مک‌کال،۱۳۷۳ : ۷۷). حتی گیلگمش برای آزمون و کسب عمر جاودان، موظف می‌شود که هنگام ورود به جزیره نیای اسطوره‌ای خود هفت شبانه‌روز نخوابد که معادل همان مدت امتداد توفان است. در اسطوره اَدَپه نیز مبارزه با باد جنوب مانع از وزش این باد تا مدت هفت روز به سمت زمین می‌گردد. ایشتر وقتی قصد فرود به جهان زیرین نزد خواهرش ارشکیگل را دارد، باید از هفت دروازه عبور کند، «پس صحنه‌ای آیینی و تکراری در هفت دروازه اتفاق می‌افتد.» (همان: ۹۶) اسطوره نرگل و ارشککیل نیز این هفت دروازه را دارد و نرگل روز هفتم باز می‌گردد. مک‌کال معتقد است هفت، عدد سلاح‌ها و بادها به شمار می-رود.

در کتاب زراتشت نامه که راجع به زرتشت نوشته شده است، به او هفت معجزه نسبت می-دهند که شش معجزه آن قبل از پیامبری اوست و هفتمین آنها همان پیامبرشدن وی است. همچنین زرتشت تا هفت سالگی در نزد برزین کروس زندگی می‌کند و هیچ گزندی به وی نمی-رسد(رک.آموزگار،۱۳۷۰ :۱۷۳-۱۷۷). در این آیین سخن از هفت امشاسپند نیز می‌شود که از جاودانگان هستند. آسمان نیز در اسطوره‌های زرتشتی دارای هفت پایه است. در زند بهمن یسن نیز از درخت هفت شاخه یک ریشه‌ای صحبت می‌شود که نماد زندگی است. همچنین « در نزد مصریان، رقم هفت نماد زندگی جاودان و ابدی بود» (دلاشو،۱۳۶۴: ۱۷۸).

در اساطیر پایان جهان بین هند و اروپاییان نیز این اعتقاد وجود دارد که جهان در آتش خواهد سوخت و این امر مساوی با پایان جهان است. بر این اساس«افق در شعله‌ای منفجر خواهد شد، هفت یا دوازده خورشید در آسمان ظاهر خواهد گردید و دریاها را خشک خواهد کرد و زمین را خواهد سوزاند» (الیاده،۱۳۷۶: ۵۶). علاوه بر این وجود هفت سیاره در آسمان، نقشه هفت بخشی جهان در کتاب بقراطی، سازماندهی کل جهان در هفت سازمان طبق اندیشه‌های هند و بابل و ایران، تماماً نشانه اهمیت این عدد است. کاسیرر معتقد است تقدسی که برای اعداد یک تا چهار در نظر گرفته می‌شود، با درجه بسیار عالی‌تر به عدد هفت تعلق می‌گیرد. وی اهمیت هفت را بیشتر در جاهایی می داندکه تحت تأثیر فرهنگ بابلی– آشوری بین‌النهرینی‌ها واقع شده باشند (رک.کاسیرر،۱۳۷۸: ۲۲۲).

آیین میترا که در اساطیر یونان و روم نیز ریشه دوانده است، بر پایه هفت مرحله واقع شده است. این مراحل ظاهراً از هفت سیاره گرفته شده است. مراحل هفت‌گانه میترائیسم عبارتند از: ۱- کلاغ که نماد عنصر هواست. ۲- همسر که عنصر آب را نمایان می‌کند. ۳- سرباز که معرف عنصر خاک است. ۴- شیر که نماد آتش است و اشاره به پایان جهان با سوختن در آتش دارد. ۵- پارسی که ایزد قیم او ماه است. ۶- پیک خورشید که علائم مشخص آن تازیانه، هاله و مشعل است. ۷- پیر که عالی‌ترین درجه در این آیین است(رک. ورمارزن، ۱۳۸۰: ۱۶۷تا ۱۸۵).

آنان روز هفتم هفته را مقدس شمرده و مورد توجه قرار می‌دادند. نام هفتمین ماه سال را مهر نهاده‌اند که علاوه بر دوستی، مفهوم پیمان و خورشید را دارد و بر آیین میترائیسم نیز اطلاق می‌شود. «در یونان نیز هفتمین روز ماه را به آپولون (خدای خورشید) اختصاص داده‌اند و او چنگی می‌نواخت که هفت سیم داشت و مصریان هفت ایزد روشنایی و هفت ایزد تاریکی داشتند»(شاهین،۱۳۸۳: ۱۰۴).کاسیرر بیان می‌کند که در فلسفه یونانی عدد هفت به آتنه باکره که از مادری زاده نشده تعلق دارد و هفت عدد خداست. در قرون وسطی نیز هفت را عددی کامل می‌شناختند. البته «از همان زمان‌های

قدیم عدد نُه با هفت رقابت داشته است. در اساطیر وکیش‌های یونانیان و در اعتقادات اقـوام آلمـانی نیز فواصل نه گانه شبیه به دوره‌های هفت‌گانه را داشته انـد»(کاسـیرر،۱۳۷۸: ۲۳۳). فریـزر در شـاخه زرین راجع به عدد هفت و نُه و تقدس آنها، اساطیری را نقل می‌کند کـه در ضـمن آنهـا جـادوگران قبیله یا پزشکان با بستن نخ به بدن بیمار و زدن هفت یا نه گره که در هر روز یکی از آنهـا بـاز مـی-شود، به درمان درد و تب بیمار می‌پردازند(رک. فریزر،۱۳۸۴: ۲۶۸).

هندوان نیز به اهمیت عدد هفت واقفند و در توصیف بودا برای گزینش راه میانه برآننـد کـه بودا هفت شبانه‌روز در پای درخت انجیر با پای چلیپا نشست تا درونش منور شد و حقیقت عـالم را دریافت(رک.ذکرگو،۱۳۷۷: ۱۳۲). در سنت یهود از شمعدانی هفت شاخه که نماد زنـدگی اسـت و از آسمان به زمین می‌آید، سخن می‌گویند.

در فرهنگ سمبل‌ها (ص۳۶۴) آمده است که برای پیـامبران اولـوالعزم هفـت رنـگ مجسـم کرده‌اند و عدد هفت نیز هفتصد بار در انجیل ذکر شده است. آدم را با رنگ سیاه یا مات آورده و نوح به رنگ آبی، ابراهیم سرخ و موسی سفید است. داوود زرد و عیسی سیاه براق و محمد(ص) سبز می-باشد(رک.شاهین،۱۳۸۳: ۱۰۴).در اسلام نیز هفت عددی مقدس است. اشاره به آفرینش هفت آسـمان و هفت زمین در سوره‌های فصلت/۱۲، طلاق/۱۲، الملک/۳ و نوح/۱۵ آمده است. در آغاز نماز، هفت تکبیر سنت شده است. طواف دور کعبه هفت مرتبه اسـت. هفتمـین روز هفتـه مقـدس اسـت و روز ظهور منجی قلمداد می‌شود.

دوبوکور معتقد است که گل‌های تمثیلی و عرفانی اغلب از هفت گلبرگ تشکیل شـده انـد و اهمیت این عدد را می‌رسانند(رک.دوبوکور،۱۳۷۶: ۱۰۱). همچنین «در روایات مربوط به کتاب مقدس آمده است که دو تن نمرده‌اند. خنوخ و الیاس (ایلیا) و خنوخ هفتم فرزنـد از آدم بـود.»(فـرای،۱۳۷۹: ۲۱۷) وی همچنین عامل برطرف شدن قحطی در زمان داود نبی را قربانی کـردن هفـت پسـر شـاوُل می‌داند(همان:۲۲۳). اسماعیلیان نیز شیعه هفت امامی هستند و به مراتب هفت‌گانـه تربیـت معتقدنـد. مستجیب، مأذون، داعی، حجت، امام، اساس و ناطق هفت مرتبه از مراحل تربیت نزد آنـان بـه شـمار می‌روند.

هفت، مجموع سه و چهار است و از این رو می‌تواند نماد جمع مؤنث و مـذکر باشـد. سـه، مذکر و چهار، مؤنث است.« به علاوه رقم هفت رمز باروری و زاینـدگی و جمـع ضـدین و نقـض و نسخ دوگانگی و ثنویت و در نتیجه نماد وحدت انسان و نمود انسان کامل بی‌نقص و اتحاد زن و مرد و درون و بیرون است؛ زیرا از جمع عدد چهار (زمین) که نماد مادینگی است و رقم سه (آسمان)کـه

رمز نرینگی است حاصل آمده است» (ستاری،۱۳۷۶: ۵۵). یونگ نیز به اجتماع سه و چهار در راستای ساختن عدد هفت توجه خاصی دارد. «سه در روانشناسی یونگ عددی است ناکامل، نرینه و نماینده قلمرو خودآگاه روان و در کنار آن عدد چهار، مادینه و کامل است و نماینده ساحت تاریک و ناخودآگاه روان... از یک کاسه کردن سه و چهار به هفت، به عدد تمامیت و کمال می‌رسیم» (یاوری،۱۳۷۴: ۱۱۶). بدین ترتیب هفت یکی از مهم‌ترین اعداد و کامل‌ترین آنها محسوب می‌شود؛ از این رو حتماً در کلام شاعران هم نمود بیشتری می‌یابد.

عدد هفت دو بار در شعر نیما مورد استفاده قرار گرفته است یک بار در واژه « هفت پیکر » که نام کتاب نظامی است و یک بار نیز با رنگ همراه شده است. نیما در این ابیات از مفهوم کامل بودن این عدد بهره برده است: « دشت از گل شده هفت رنگه»(نیما، مجموعه شعر: ۲۹۲) زیبایی دشت از نظر شاعر در حد کمال است. این است که آن را هفت رنگ می‌بیند. در این بیت نیز گفته است: « نجلا روی حصیرش در اتاقش تنها/ هفت پیکر می‌خواند» (همان: ۲۴۹).

به نظر می‌رسد نیما علاوه بر این که اشاره به نامی خاص داشته است، به نحوی نمادین می-خواهد نجلا را در حال یافتن نیمه پنهان خود بشمارد. سه، نماد تانیث و چهار، نماد تذکیر است و جمع این دو که هفت است، نماد یافتن نیمه پنهانی هر شخص می‌باشد. نجلا در حال خواندن کتابی است که او را در ناخودآگاه با نیمه دیگرش پیوند می‌دهد.

در اشعار سهراب عدد هفت نمودی نداشته است؛ اما اخوان پانزده مرتبه از عدد هفت در جاهای مختلف استفاده کرده است. در اندیشه‌های هند و بابل و ایران، جهان به هفت بخش تقسیم می‌شد و حتی تعداد دریاهای موجود در جهان نیز هفت عدد بود(رک.یاحقی،۱۳۷۵: ۴۴۷). اخوان نیز به این هفت اقلیم چندین بار اشاره کرده است: « و ما دانیم/ -دروغ و راست-/ که او هرگز به هفت اقلیم جدّ، در هیچ منزل بار نگشاید»(اخوان، در حیاط ...: ۶۹). منظور از هفت اقلیم در حقیقت کل جهان است. دقیقاً این مفهوم در ابیات دیگری نیز آمده است(رک.اخوان،آخر شاهنامه: ۱۰۶ و دوزخ ...: ۲۷۲). اخوان به عقیده کهن هفت دریا نیز اشاره داشته است: « یادگار از گنج بادآور، برایم سکه‌ای مانده‌ست/ -هفت دریا را نشانی، چکه‌ای مانده‌ست- » (همان: ۲۶۲).

مراد از هفت دریا یعنی تمام دریاهای جهان که از نظر شاعر خشکیده و تنها قطره‌ای از آن بر جای مانده است. در قرآن نیز از طبقات هفتگانه آسمان صحبت شده است. در آیین نجوم ایرانی- بابلی گاه به طبقات هفت‌گانه و گاه نُه‌گانه آسمان اشاره کرده‌اند. اخوان در این ابیات از نُه گنبد و هفت اختر سخن گفته است: « چو عیسی لاجرم- تجرید را- در ترک آسایش/ به نُه گنبد رسید و هفت اختر چار تکبیرم » (اخوان، در حیاط ...: ۶۹)

البته اخوان از عدد «نُه» نیز به ویژه برای شمارش چندین مرتبه دیگر استفاده کرده است که عباراتی چون «نُه خم گردون»، «نُه بام»، «تاریکی نُه تو» و ... نمونه‌هایی از آن هستند و همان اختلاف راجع به طبقات آسمان را می‌رسانند. اهمیت عدد هفت در آیین زردشت به ویژه در تعداد امشاسپندان که هفت تن از جاودانگان می‌باشند، نمودار شده است. اخوان نیز ذهنی اسطوره‌گرا دارد و در بسیاری از اشعارش اساطیر کهن را مورد توجه قرار داده و به ویژه یاد هفت امشاسپند را مایه حیات ابدی خوانده است: « از اینجا تا کنار چشمه راهی نیست/ چنین باید که شهزاده در آن چشمه بشوید تن/ .../ پس از آن هفت ریگ از ریگ‌های چشمه بردارد/ در آن نزدیک‌ها چاهی‌ست/ کنارش آذری افروزد و او را نمازی گرم بگذارد/ پس آنگه هفت ریگش را/ به نام و یاد هفت امشاسپندان در دهان چاه اندازد/ از او جوشید خواهد آب/ و خواهد گشت شیرین چشمه‌ای جوشان»(اخوان، از این اوستا: ۱۴۱-۱۴۲).

این هفت امشاسپند، نماد نیکی هستند و در مقابل هفت عامل شر قرار می‌گیرند. شاعر راه یافتن چشمه آب حیات را با کمک هفت ریگ و هفت امشاسپند به شهزاده می‌آموزد. این هفت تن جاوید بی‌مرگ در جایی دیگر نیز توسط اخوان یادآوری شده‌اند: « مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟/ مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟ » (همان: ۱۴۳) قداست هفت امشاسپند، سبب به وجود آمدن هفت آتشکده مقدس شده است. اخوان منتظر است تا این هفت جاویدِ بی‌مرگ از خواب برخیزند و جهان را پر از پاکی و خوبی کنند. این هفت امشاسپند در این جا نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند: « نه جوید زال زر را تا بسوزاند پر سیمرغ و پرسد چاره و ترفند/ نه دارد انتظار هفت تن جاوید ورجاوند»(اخوان، آخر شاهنامه: ۱۴۰).

اهمیت عدد هفت در حماسه‌ها نیز خود را حفظ کرد و به ویژه در عبارت «هفت خوان» نمودار شد. قهرمانان و پهلوانان برتر برای اثبات قدرت و برتری خود و چیرگی بر سیاهی و تباهی باید از هفت مرحله دشوار عبور می‌کردند، که این هفت مرحله را هفت خوان می‌نامیدند. رستم و اسفندیار هر دو بزرگ‌ترین پهلوانان شاهنامه‌اند که از هفت‌خوان گذر کرده‌اند: « هفت خوان را زاد سرو/ .../ یا به قولی ماخ سالار، آن گرامی مرد/ آن هریوه خوب و پاک آیین- روایت کرد/ خوان هشتم را، من روایت می‌کنم اکنون »(اخوان، در حیاط ...: ۱۹۶).

اخوان در شعر زیبای «خوان هشتم» صحنه خیانت شغاد به رستم را به تصویر می‌کشد و بسیار زیبا از پس این کار بر می‌آید. او مرگ رستم را در حقیقت گذر از خوان هشتم می‌داند که رستم می‌تواند خود را نجات دهد، امّا آنقدر از این خیانت سیاه آزرده است که به خود اجازه نمی‌دهد تا از چاه فریب شغاد بیرون بیاید. « پهلوان هفت خوان، اکنون/ طعمه دام و دهان خوان هشتم بود » (همان: ۲۰۱) و در همان خوان هشتم جان سپرد.

شاعر علاوه بر اینکه یک مفهوم حماسی را آورده ناخودآگاه به دلیل قداست عدد هفت، مرگ پهلوان را به خوان هشتم مربوط کرده است تا بار دیگر ارزش کامل‌ترین عدد یادآوری شود.

جالب اینجاست که اخوان متوجه نگاه‌های خرافی مردم ساده دل نیز به این عدد بوده است. قداست عدد هفت سبب به وجود آمدن فرقه‌هایی چون هفت امامیه شده است، امّا گاه نیز با چاشنی خرافات داستان‌های دیگری نیز ساخته و پرداخته می‌شود. اخوان در شعری تحت عنوان «این دعا را مادرم آورده از قزوین» به این مفهوم اشاره کرده و با زهرخندی این خرافات را رد می‌کند. داستان از فرد ساده لوحی سخن می‌گوید که دعایی را آورده و به یکی از زندانیان که روحانی است نشان می‌دهد و معتقد است مادرش گفته چنان‌چه این دعا را هفت صبح جمعه بخواند، از زندان آزاد می‌شود. روحانی این‌گونه به او پاسخ می‌دهد: « هفت صبح جمعه باید خواند/ راست گفته مادرت اما/ یک روایت هفت می‌گوید/ یک روایت هم چهل هفته/ از روایت‌ها یکی هفتاد هم گفته/ تو شروع از هفت کن، بعد از چهل هفتاد/ بعد هم تا هفتصد، نومید شیطان است ... »(اخوان، زندگی می گوید ...: ۱۹۵). تقدس عدد هفت همراه با ضرایب آن چون هفتاد و هفتصد در این ابیات ذکر شده است.

اخوان نیم نگاهی نیز به هفت خط جام داشته است. جالب است که جام شراب نیز به هفت بخش تقسیم می‌شد و شرابخوار کامل کسی بود که بتواند هفت خط را لبالب پر کرده و بنوشد(رک. همان: ۱۳۹). مفهوم هفت خط به عنوان انسان مکار و حیله گر نیز مورد استفاده این شاعر قرار گرفته است:« یک وکیل کاردانِ خوب، یعنی هفت خط هر دو سو چاپ منافق خوی »(همان: ۲۲۹)

این جا نیز هفت، عددی کامل محسوب شده و قوی‌ترین عدد است. وکیل هفت خط یعنی کسی که کاملاً همه را اغفال کرده و از هر جانب سود خود را بطلبد. می‌بینیم که در این ترکیب نیز مفهوم کمال و تمامیت به عدد هفت داده شده است. بدین ترتیب اخوان با نگاهی نافذ بیشترین سهم را در بین اعداد مقدس به عدد هفت داده است.

شفیعی نیز ۱۸ مرتبه از عدد هفت و ضرایب آن استفاده کرده است که گاه از عدد هفت و گاه نیز از هفتاد و هفتصد به عنوان ضرایب این عدد بهره‌مند شده است. اعتقاد به تقسیمات هفت‌گانه جهان در اشعار شفیعی نیز دیده می‌شود. ساده‌ترین و عادی‌ترین این موارد اشاره به هفت آسمان است: « نور سیاه ابلیس/ می‌تافت آنچنان که فروغ فرشتگان/ بی رنگ می‌شد آنجا، در هفت آسمان »(شفیعی، از بودن و ...: ۳۹۹)

اشاره به وجود هفت آسمان، هم در قرآن آمده است و هم مطابق با علم نجوم بابلی است که به ایران نیز سرایت کرده است: « مرا آتشی باید و بوریایی/ که این کفر در زیر هفت آسمان هم نگنجد»(شفیعی، بوی جوی ...: ۴۸۷). در این ابیات، همین مفهوم باز تکرار شده است: « روزگاری بود و می‌گفتم/ کاین زمین، بی‌آسمان، آیا چه خواهد بود؟/ وین زمان در زیر این هفت آسمان، پرسم/ که زمین و آسمان، بی‌آرمان، آیا چه خواهد بود؟»(شفیعی، در ستایش ...: ۳۲۹).

گاه نیز به جای هفت آسمان، از هفت ستاره یا هفت کوکب استفاده می‌کردند که دقیقاً به همان تقسیمات طبقات آسمان اشاره داشت و شفیعی به این مفهوم نیز توجه کرده است. « که تا پرسم

از این سو/ ...در آن روزگاران که چون تو/ یکی بود در زیر این هفت کوکب/ چه آهنگ می‌داشت/ سرودی که بودیش همواره برلب»(همان: ۳۲۴). این تقسیم‌بندی علاوه بر آسمان، شامل خشکی‌ها و دریاها هم می‌شد. بقراط در کتاب خود نقشه‌ای از جهان ارائه داده است که به هفت بخش تقسیم شده بود. این سازماندهی هفت‌گانه که میراث فرهنگ بین‌النهرین است و به ایران رسیده، در این ابیات نیز نمودار شده است: « شفا دهنده بیمارهای مصنوعی/ میان خیمه نور دروغ زندانی/ و هفت کشور/ از معجزات او لبریز»(شفیعی، در کوچه باغ‌های ...: ۲۸۸). این هفت کشور، اشاره به کل خلقت و تمام زمین دارد. دریاها نیز هفت مورد هستند: « گفت اگر در سوگ‌شان/ ابر می‌خواهد گریست/ هفت دریای جهان/ یک قطره باران بایدش»(همان: ۳۰۶).

اشاره به هفت دریا برخاسته از جامعه بین‌النهرین است که پس از اسلام به ایران نیز وارد شده است. البته هندوان نیز –که تا حدود بسیاری مشترکات فرهنگی با ایران دارند– معتقد به هفت دریا بودند. به همین جهت است که ترکیبات هفت بحر و هفت آب نیز مورد توجه شاعران و نویسندگان قرار گرفته است.(رک. شفیعی، مرثیه های ...: ۴۴ و ۷۳) اهمیت عدد هفت، سبب شده است تا ترکیبات بسیاری با این عدد ساخته شود که در همه آنها به نحوی مفهوم کمال و تمامیت نهفته است. شفیعی در یکی از اشعارش اشاره‌ای به «هفت بند» دارد: « هیچ در آیینه حیرت نگاهان اسیر دژ، نیست جز پرهیب دیوان و/ نهیب خیل جادو زاد/ زینهار از این طلسم هفت بند آب و آیینه/ و درخت جادوی بنیاد »(شفیعی، شبخوانی: ۱۱۹) منظور از طلسم «هفت بند» همان طلسم کامل و قوی است که هیچ چیز چاره‌گر آن نیست. این ابیات بخشی از شعر «هفتخوانی دیگر» است که ذهن شاعر را ناخودآگاه به مفهوم همان هفت مرحله، هفت منزل و هفت وادی کشانده است. قدرت عدد هفت در عبارت «هفت جوش» نیز خود را نشان می‌دهد: « جادوی بابلسا/ بر رغم کام و آرزوی ما/ دروازه‌های هفت جوش هر هزاران شهر دشمن را/ بگشوده و دیگر طلسمی بسته باقی نیست »(شفیعی، خطی زدلتنگی: ۱۴۵).

شفیعی وقتی می‌خواهد از نهایت استحکام دروازه‌ها سخن بگوید آن را «هفت جوش» می‌نامد؛ امّا قدرتی فوق‌العاده این طلسم کامل را باطل نموده است. اهمیت عدد هفت در قاموس ایرانی، جایگاه هفت سین را در سفره عید آن‌ها فراهم نموده است. این هفت سین که عبارت است از هفت شیء که با حرف سین شروع می‌شود و شامل «سیر، سماق، سرکه، سیب، سبزه، سکه و سنجد» می‌شود، هنگام تحویل سال نو در سفره هر ایرانی دیده می‌شود. گفته شده است هفت شاخه از هفت گیاه نیز در کنار سفره عید قرار می‌گیرد (رک.یاحقی،۱۳۷۵: ۴۴۸). شاعر در این ابیات به طور ضمنی هفت سین نوروز را مد نظر داشته است: « کنار سبو سبزه عید و سین‌های دیگر/ چه می‌شد گرت بود سین سرودی/ که هفتاد سین گر تو را هست و آن نه/ همان هیمه خشک پاری که بودی»(شفیعی، ستاره دنباله دار: ۴۱۲). شفیعی مهم‌ترین سین در سفره سال جدید را سین سرور و شادی می‌داند و جز آن را مهم نمی‌شمارد.

«هفت سالگی» نیز عنوان شعری است که شفیعی در دفتر خطی زدلتنگی آورده است. عدد هفت حاصل جمع ۳ و ۴ است و از این رو کامل‌ترین و قوی‌ترین اعداد محسوب می‌شود. شاعر در آغاز این شعر ناخودآگاه چند شکل از کهن‌الگوی تمامیت و ماندالا را نیز مطرح می‌کند. تصاویر میدان، ساعت و گل خطمی که همه دایره‌وار و نماد کمالند با عنوان شعر که از عدد هفت سخن می‌گوید با هم متناسبند. امّا شاعر در این شعر از نقص‌ها هم سخن می‌گوید و جالب آن است که تمامیت نقص‌ها را نیز با کمک عدد هفت بیان می‌نماید: « شهر پر از مزبله، زباله و ناله/ خاشه به چشمان و استخوان به گلوگاه/ کور و کبود است عمر کوچه و کودک/ با قدم هفت سالگیش بر این راه»(شفیعی، خطی زدلتنگی: ۱۶۷).

هفت سالگی سن کاملی است؛ چون در اسلام نیز سن، به سه ۷ سال تقسیم شده است. هفت سال اول زندگی، کودک رئیس و سرور است. در هفت سال دوم، فرمانبردار و در هفت سال سوم مشاور و وزیر محسوب می‌شود. شفیعی در یکی از اشعارش که تلمیحی به داستان حضرت ایوب دارد و باران ملخ‌های زرین را یادآوری می‌کند به عدد هفت توجه خاصی نشان داده است: « این بار هم، ناگاه/ زرین ملخ بارید/ آری/ امّا نه بر ایوب/ امّا نه بر ایوب/ بر مشت کرمی، در کنار راه/ زیرا که بعد از/ هفت سال و/ هفت ماه و/ هفته و/ ساعت/ چندان که هفت اندام خود را جست/ دید ای دریغا! هیچ پیدا نیست:/ یعنی/ انبوهی از کرم است و ایوبی در آنجا نیست »(شفیعی، در ستایش ...: ۳۶۹).

«هفت اندام» ترکیب دیگری است که در ابیات مورد توجه قرار گرفته است. دکتر معین هفت اندام، هفت خلیفه، هفت عضو و هفت طور دل را تحت عنوان «هفت خلیفه» توضیح داده است و آن را کنایه از (دل، شش، جگر، زهره، گرده، سپرز و معده) دانسته است. یک‌بار نیز آن را مجموع پنج حواس و روح حیوانی و عقل برمی‌شمرد. هفت عضو را شامل هفت قسمت بدن که در وقت سجود روی زمین قرار می‌گیرد (پیشانی، دو کف دست، دو سر زانو، دو سر انگشت شست پا) نیز می‌دانند(رک. معین، ۱۲۰۳:۱۳۸۲). شاعر در ابیات بالا علاوه‌بر هفت سال و ماه و هفته و ساعت، به هفت اندام نیز اشاره کرده که همه دلیل بر اهمیت این عدد در ناخودآگاه ذهن بشری است.

توجه به عدد هفت و ضرایب آن در قرآن نیز مشاهده شده است. آیهٔ ۲۶۱ سورهٔ بقره در پاداش اعمال نیک و میزان بازخورد آن آورده است: « مَثَلُ الَّذینَ یُنْفِقُونَ أَمْوالَهُمْ فی سَبیلِ اللَّهِ کَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنابِلَ فی کُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ ...: کسانی که اموال خود را در راه خدا انفاق می‌کنند، همانند بذری هستند که هفت خوشه برویاند که در هر خوشه، یکصد دانه باشد... . شفیعی با الهام از این آیهٔ قرآن و استفاده از هفت و ضرایب آن آورده است: « سال پار/ دانه‌ای درون ظلمت زمین، در انتظار/ و لیک این زمان:/ هفت سنبله/ به روی بوته زیر آفتاب/ هفت چهره صبور/ سال دیگرش ببین/ هفتصد هزار و بی‌شمار »(شفیعی، بوی جوی ...: ۴۸۹).

این هفت چهره صبور ما را به یاد ترکیب «هفت اخیار» نیز می‌اندازد که عبارتند از هفت تن از جمله سیصد و پنجاه و شش مردان غیب (رجال الغیوب) (رک. معین، ۱۲۰۱:۱۳۸۲) هفت تن که از

سایر مقربان برتر و برگزیده‌تر هستند. شفیعی در راستای توجه به عدد هفت ترکیب «هفت کوی» را نیز در این بیت مورد توجه قرار داده است: « آنجا که او خروش برآرد به هفت کوی/ دیو و دروج راه نیابد به مسکنش »(شفیعی، ستاره دنباله دار: ۴۴۸).

هفت‌کوی می‌تواند کنایه از هفت آسمان و زمین، و یا به عبارت دیگر کل جهان هستی باشد. شفیعی، حتی معتقد است ستاره‌های دنباله‌دار و ظهورشان در آسمان با عدد هفت مرتبط است: « جاروب ذوذنب را/ هفتاد سال یکبار/ دستی که نیست پیدا/ می‌آورد که شاید/ از دود آه انسان/ بزداید آسمان را/ نزدوده باز گردد/ تا باز بار دیگر/ هفتاد سال زان پس/ جاروب دیگر آرد/ تکرار این گمان را»(همان: ۴۱۹)

هفتاد از ضرایب هفت است و به همین دلیل دارای ارزش است. شاعر ظهور ستاره دنباله دار در هر هفت سال را به این جهت می‌داند تا آسمان را از دود آه مردم پاک کند. این حسن تعلیل با تکامل و تمامیت عدد هفت همراه شده و بر زیبایی مفهوم مورد نظر می‌افزاید. در کل، شفیعی علاقه بسیاری به عدد هفت دارد و این امر در بررسی اشعارش به اثبات می‌رسد. او دوستدار تکامل و فردانیت است و به همین دلیل است که به کامل‌ترین عدد توجه ویژه‌ای داشته است.

این عدد و ضرایبش حدود دوازده مرتبه توسط صفارزاده، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. عدد هفت عدد سلاح‌ها و بادهاست. عدد اساطیر مختلف، عدد سیارات در آسمان، تعداد دریاها در خشکی و روزهای هفته را می‌رساند. عددی که تقدس در اصل وجودش نهادینه شده است. این اصل در بین سایر موارد از قدرت بیشتر و محکم‌تری برخوردار است. صفارزاده نیز که به اصل قداست این عدد معتقد است، می‌گوید: « وقتی که جان جوانم را/ جاسوس‌های متحد شب/ به جرم حق طلبی/ به سوی دار شقاوت‌ها می‌بردند/ امید من/ به اتحاد "هفت مبین" بود »(صفارزاده، دیدار صبح: ۱۱۲).

این «هفت مبین» و محکم بیش از همه اهمیت عدد هفت را می‌رساند. در اساطیر هفت گره و یا نه گره سبب درمان بیماری‌ها می‌شود(فریزر،۱۳۸۴: ۲۶۸). اینجا نیز «هفت محکم» جلوی شقاوت و گمراهی را می‌گیرند. صفارزاده در چند مورد، وقتی می‌خواهد از چیزی تمام و کمال سخن بگوید، از این عدد کمک می‌گیرد؛ مثلاً « دنبال این طلیعه خوشحالان/ سپاهیان/ دلخستگان/ ستم شدگان/ هر هفت تن/ بسته به زنجیر زور »(صفارزاده، سفر پنجم: ۳۹). صفارزاده در نظر دارد با این عدد، تمام گروه‌ها را ذکر کند؛ این است که می-گوید: «هر هفت تن». همچنین وقتی می‌خواهد تمام شهر مدائن را هوشیار توصیف کند می‌گوید: « شب رفته است/ و هفت شهر مدائن به خویش آمده است/ به صبح و هشیاری/ به روز و بیداری»(همان: ۴۴). تاریخ، حقیقت را روشن کرده است و شهر مدائن، نماد این حقیقت است. شاعر تمام و کمال بودن این وضوح و روشنی حقیقت را با عدد هفت بیان کرده است.

عدد هفت در آداب کهن ایرانی نیز مورد توجه بوده و دارای اهمیتی والاست. به عنوان مثال در آغازین لحظات شروع سال نو هفت شیء مختلف که با حرف سین شروع می‌شود، زینت بخش سفره‌های ایرانی است. صفارزاده از این مورد هم غافل نبوده و با این ابیات، ناخودآگاه اهمیت این عدد را یادآوری کرده است:« امروز/ در بامداد خرّم نوروز/ به سفره مجلل سال/ آن هفت سین مبارک/ نزول فرمودند/ سلام/ سلام/ سلام»(صفارزاده، گزینه اشعار: ۷). وی خستگی از کارهای اداری را نیز، به صورت تمام و کمال با کمک عدد هفت بیان می‌کند: « دلتنگی مردی بود که در شیلی هفت پست اداری داشت »(صفارزاده، دیروز و حرکت: ۶۹). صفارزاده وقتی می‌خواهد تمام کودکی خود را از دست رفته قلمداد کند به مرگ دوست هفت ساله خود اشاره می‌کند: « بهترین همبازی من دختر همسایه مان بود که در هفت سالگی مرد » (صفارزاده، طنین در دلتا: ۱۲).

هفت، عدد روزهای هفته نیز هست و این امر، اهمیت دوباره این عدد را نشان می‌دهد. صفارزاده به این مسأله هم اشاره دارد: « یهوه مشرق را به رودخانه داد/ و شنبه را به بیکاران/ هر هفت روز هفته حراج است/ حتی به شنبه شکر فراغت نداده‌اند»(صفارزاده، سفر پنجم: ۱۸۰). در تکمیل اهمیت این عدد در ناخودآگاه ذهن شاعر کرمانی می‌توان به این ابیات نیز اشاره داشت: « بلند می‌خوانم/ بانوی ما/ آن قبر هفتگانه/ آن گور رو نهفته/ زدیدار اشقیا/ در قلب ماست/ این هفتگانه صورت قبر/ .../ معنای کامل درد است/ دردی به سهمگینی درد امام/ امام هفتم/ در انقیاد دائمی زنجیر»(صفارزاده، دیدار صبح: ۱۱۲).

با نگاهی به این ابیات متوجه مفاهیم دیگری نیز می‌شویم. به عنوان مثال در بین شیعیان امام هفتم به عنوان باب الحوائج مطرح شده است. این عقیده علاوه بر آزموده بودن این امر، می‌تواند ناشی از جایگاه این امام بزرگوار نیز باشد. همچنین شاعر، قبر ناشناخته بانوی بزرگ اسلام و مادر تمام امامان را قبری هفتگانه و رو نهفته می‌شمارد. این امر علاوه بر واقعیت خاص تاریخی خود، به اهمیت عدد هفت در بین مسلمانان نیز اشاره دارد. چنان که پیش از این نیز بیان شد، اهمیت برخی اعداد سبب شده است تا ضرایب این رقم‌ها نیز مورد توجه خاص قرار گیرند. بر همین اساس صفارزاده وقتی می‌خواهد به تکثیر و افزایش تعداد بیداران اشاره کند، از ضرایب عدد هفت استفاده کرده است: « تکثیر می‌شود و می‌ماند/ هر تن/ هزار تن/ هفتاد هزار تن »(صفارزاده، بیعت با بیداری: ۳۰). بدین ترتیب اعداد هفتاد و هفتاد هزار نیز، از تقدس موجود در عدد هفت برخوردار بوده و مورد توجه قرار گرفته‌اند.

در بین شاعران معاصر باید گفت که گرمارودی چندان توجه زیادی به این عدد ندارد و تنها در آثار بررسی شده یک‌بار به این عدد اشاره کرده است. او در توصیف باغ معنا می‌گوید: « و از هر سنبله/ هفت پروانه/ برداشتم»(گرمارودی، گزینه شعر: ۹۶).

این هفت پروانه می‌تواند یادآور هفت شاخه درخت زندگی باشد. هفت امشاسپند همیشه جاویدان، هفت مرحله سیر و سلوک در وادی عرفان، هفت شهر عشق و هفت گلبرگ گل‌های

عرفانی نیز می‌تواند مورد توجه باشد و شاید شاعر در این بیت می‌خواهد دست‌یابی خود به نوعی شهود عرفانی را بیان نماید.

۳–نتیجه گیری

اعداد، دارای مفاهیم پر رمز و رازی هستند که در دنیای نمادها و کهن‌الگوها، بارهای معنایی فراوانی را حمل می‌کنند. علمی شدن جهان امروز، سبب شده است تا این کهن‌الگو، کمتر خود را نشان دهد و شاعران و نویسندگان از مفاهیم ماورایی این اعداد و ارقام غافل باشند. همچنین علم ریاضی و نحوه نگاه آن به اعداد چنان بر حواس و اذهان سیطره یافته که در ناخودآگاه نیز کمتر مجال بروز مفاهیمی برتر را در قالب این کهن‌الگوها فراهم می‌آورد. با این حال، کهن‌الگوها به هر شکل ممکن، خود را نشان می‌دهند. اعداد نیز در شعر معاصر مورد توجه هستند و ذهن هر شاعر به نحوی خاص با آنها درگیر شده است.

در بین اعداد اساطیری، کمترین توجه به مفهوم کهن‌الگویی عدد دو است و بیشترین اقبال متوجه عدد هفت است. از مهم‌ترین دلایل کم توجهی به عدد دو تعلق مفاهیم کهن‌الگویی به این عدد در اساطیری دور و فراموش شده است. تنها مفهوم ثنویت و دوگانگی را می‌توان با وضوح بیشتر در این عدد یافت؛ امّا سایر مفاهیم اعم از شر و بدی، شوم بودن این عدد و گذشت زمان بسیار دیریاب هستند و ذهنی کاملاً غلتان در عالم اساطیری و ماورایی نیاز است تا این مفاهیم را دریابد. سهراب دو بار و نیما سه بار به مفهوم کهن‌الگویی این عدد اشاره داشته‌اند و شفیعی فقط یک بار آن را ذکر کرده است. سایرین نیز اشعارشان خالی از آن است. در مورد سهراب باید گفت نگاه اشراقی او این امکان را برایش فراهم آورده است. نیما نیز در سمبل‌گرایی جامعه بحران زده خود، به دنبال مفاهیم شر و بدی است و ناخودآگاه به این عدد به صورت نمادی منفی نگریسته است. شفیعی نیز احیاناً در آموزه-های خود به آن رسیده بوده و یک‌بار آن را ناخودآگاه از دالان‌های پیچ در پیچ ذهن خویش برآورده است.

عدد سه در شعر تمام شاعران مورد توجه بوده است؛ امّا صفارزاده بیش از دیگران به این مفهوم اشاره داشته است. او هفت بار از این عدد سخن گفته و آن را نماد تقدیر دانسته است. این عدد سراسر رمز و راز است و به نوعی منشق از عدد چهار به شمار می‌رود. به نظر می‌رسد مفهوم مذکر بودن این عدد در برابر چهار که بر مؤنث بودن دلالت دارد، سبب توجه بیشتر صفارزاده به عنوان یک شاعر زن به این عدد شده است و در حقیقت قانون جذب ناهمگون‌ها به این امر منتهی

گردیده است. البته صفارزاده در کل بیشتر از سایرین از کهن‌الگوی اعداد بهره جسته است که مهم‌ترین دلیل آن را می‌توان ناشی از نگاه دینی وی دانست که به نوعی ذهن او را اساطیری کرده و با مفاهیم رمزآلود پیوند داده است. عدد چهار نیز ارتباطی ماورائی در فضایی مقدس را تداعی می‌کند و باز بیشترین نمود را در اشعار صفارزاده دارد.

سهراب در کل به اعداد چندان علاقه‌مند نیست و شفیعی نیز عدد هفت را کامل‌تر از چهار می‌داند. بنابراین با تمام توان از عدد مقدس و رمزآلود هفت سخن می‌گوید. این عدد، در اغلب اساطیر و ادیان قابل توجه است. مراحل بسیاری از سیر و سلوک‌ها در آیین‌های مختلف، با این عدد مرتبط هستند و اسلام نیز توجه خاصی به آن نشان داده است. آشنایی شفیعی با اساطیر مختلف و نیز آگاهی از توجه عارفان بزرگ به این عدد، همچنین کمال‌گرایی مثبت در وجود وی، او را به استفاده از این کهن‌الگو واداشته است. اخوان و صفارزاده هم به این عدد توجه زیادی دارند. قداست هفت در اسلام سبب انگیزه صفارزاده و اساطیری بودن این عدد به ویژه در شاهنامه موجب توجه اخوان به آن شده است.

البته این موارد همراه با شواهد و برداشت‌هایی است که از کتاب‌های مختلف برآمده و ما هرگز نمی‌توانیم با قطعیت این تفاسیر را بیان کنیم. رمز آلود بودن کهن‌الگوها و ارتباط آنها با اساطیر، امر پیچیده و پرتنشی است که هر کس را به گونه‌ای به خود مشغول می‌سازد. مطمئناً در هر گوشه از مطالب ارائه شده می‌تواند جای بحث‌های بسیاری باشد و مطالعه بیشتر و دقت بالاتر، امکان اظهارنظرهای دقیق‌تر را فراهم خواهد آورد.

منابع

- آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد، **اسطوره زندگی زردشت**، بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۷۰
- اخوان ثالث، مهدی، **در حیاط کوچک پاییز در زندان،زندگی می‌گوید....، دوزخ اما سرد**، چاپ سوم، تهران، نشربزرگمهر، ۱۳۷۰
- .....، **آخر شاهنامه**، چاپ دوازدهم، تهران، مروارید، ۱۳۷۳
- .....، **آن گاه پس از تندر**، چاپ دوازدهم(مجموعه هشت دفتر شعر)، تهران، سخن، ۱۳۷۸
- الیاده،میرچا، **افسانه و واقعیت**، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران، پاپیروس،۱۳۶۷
- بهار، مهرداد، **پژوهشی در اساطیر ایران**، چاپ دوم، تهران، آگه، ۱۳۷۶
- .....،**از اسطوره تا تاریخ**، چاپ دوم، تهران، آگه، ۱۳۷۶
- پلی.ا ، **رویا و تعبیر رویا**، ترجمه قهرمان دلارا ، چاپ اول، تهران، فردوس، ۱۳۷۱
- ترقی، گلی، **بزرگ بانوی هستی(اسطوره، نماد، صورت ازلی)**،چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۸۶
- دلاشو، لوفلر، **زبان رمزی افسانه‌ها**، ترجمه جلال ستاری، توس، ۱۳۶۴

– دوبوکور، مونیک، **رمزهای زنده جان**، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، مرکز، ۱۳۷۶
– ذکرگو، امیرحسین، **اسرار اساطیر هند**، چاپ اول، تهران، فکر روز، ۱۳۷۷
– سپهری، سهراب، **هشت کتاب**، چاپ سیزدهم، تهران، طهوری، ۱۳۷۴
– ستاری، جلال، **رمز و مثل در روانکاوی**، چاپ اول، تهران، توس، ۱۳۷۶
– شاهین، شهناز، **دوگانگی شخصیت در اسطوره های نور و روشنایی**، به نقل از اسطوره و ادبیات(،مجموعه مقالات) سمت، چ اول، ۱۳۸۳
– شفیعی کدکنی، محمدرضا، **آیینه ای برای صداها(هفت دفتر شعر)**، تهران، سخن، ۱۳۷۶
– .....، **هزاره دوم آهوی کوهی**، (مجموعه پنج دفترشعر)، چاپ دوم، تهران ، سخن، ۱۳۷۸
– شمیسا،سیروس، **داستان یک روح**، چاپ ششم، تهران، فردوسی، ۱۳۸۳
–شوالیه، ژان، آلن گربزان، **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضائلی، جلد اول، تهران، جیحون، ۱۳۷۸
– صفارزاده، طاهره، **حرکت و دیروز**، چاپ اول، تهران، رواق ، ۱۳۵۷
– .....، **دیدار صبح**، چاپ اول، شیراز ، نوید، ۱۳۶۶
– .....، **رهگذر مهتاب**، چاپ دوم، شیراز، نوید، ۱۳۶۵
– .....، **سد و بازوان**، چاپ دوم، شیراز، نوید، ۱۳۶۵
– .....، **طنین در دلتا**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۹
– .....، **گزیده ادبیات معاصر(مجموعه شعر)**، چاپ اول، تهران، نیستان، ۱۳۷۸
– .....، **مردان منحنی**، چاپ اول، شیراز، نوید، ۱۳۶۶
– فرای، نورتروپ، **رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات**، ترجمه صالح حسینی، چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۹
– فریزر، جیمز ادوارد، **شاخه زرین**، ترجمه محمد کاظم فیروزمند، چاپ اول، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۸۳
- کاسیرر، ارنست، **زبان و اسطوره**، محسن ثلاثی، چاپ اول، نشر نقره، ۱۳۸۷
– گورین، ویلفرد ال و ...،**راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران، اطلاعات، ۱۳۷۰
–گرین ، ویلفرد ال و ...، **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۶
– مک کال، هنریتا، **اسطوره‌های بین النهرین**، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز، ۱۳۷۳
– موسوی گرمارودی، علی، **سرود رگبار**، چاپ اول، تهران، رواق، ۱۳۵۷
– .....، **باغ سنگ(گزیده اشعار)**، چاپ اول، تهران، نشر تکا، ۱۳۸۶
– .....، **خط خون**، چاپ اول، تهران، زوار، ۱۳۶۳
–نیما یوشیج، **مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج فارسی و طبری**، تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج، تهران، نشر نگاه، چ سوم، ۱۳۸۴
–ورمارزن، مارتین، **آیین میترا**، ترجمه بزرگ نادرزاد، تهران، نشر چشمه، چ سوم، ۱۳۸۰
– هارت ،جرج، **اسطوره‌های مصری**، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴
– یاحقی، محمد جعفر، **فرهنگ اساطیرو اشارات داستانی در ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، سروش، ۱۳۷۵

- یاوری، حورا، **روانکاوی و ادبیات(دو متن، دو انسان، دو جهان)**، **چاپ** اول، تهران، نشر تاریخ ایران، ۴

- یونگ، کارل گوستاو، **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، مشهد، آستان قدس رضوی،۱۳۶۸

-.....، **روانشناسی و دین**، ترجمه دکتر محمد حسین سروری، چاپ اول، تهران، سخن، ۱۳۷۰

آسیب‌شناسی شعر دیداری

لیلا حر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

به هر پدیده‌ای می‌توان از زوایای مختلف نگریست ، مجموعه این نوع نگاه کردن‌هاست که مقام و جایگاه آن را مشخص می‌سازد ؛ در این میان شعر دیداری از انواع قالب‌های شعری و ادبی محسوب می‌شود که با استفاده از هنر گرافیک و بازی با کلمات و حروف به نمایش طرحی برای مخاطبان می‌پردازد و تلاشی است هنرمندانه جهت به نقش درآوردن احساس و مفاهیم و پیام شعر.

آنچه در این پژوهش به دنبال آنیم، آسیب‌شناسی شعر دیداری است ، که طی آن توانمندی‌ها و محدودیت‌های این قالب شعری بررسی می‌شود .

این مقاله با روش توصیفی و با رویکردی کارکردگرایانه ، به چهار سؤال اصلی مطرح شده ، پاسخ می-دهد. ۱–محدودیت‌ها و ضعف‌های این نوع شعر کدامند؟ ۲– تأثیر غرب در پیدایش و فرم این اشعار به چه میزان بوده است؟ ۳– توانمندی‌های شعر دیداری در کدام بخش برجسته‌تر است؟ و به طور کلی این پدیده به چه کار می‌آید و جایگاه آن در مجموعه شعر معاصر کجاست؟

کلیدواژه‌ها: شعر دیداری، آسیب‌شناسی، محدودیت‌ها، توانمندی‌ها .

مقدمه

تحول جامعه بشری همواره نوآوری‌هایی را در پی دارد ، و مانند هر نوآوری اگرچه در آغاز کار ، نامأنوس است ولی در صورتی که با سمت و سوی حرکت و روحیات بخشی از جامعه همخوانی داشته باشد، جای خود را در آن میان باز می‌کند. به عبارت بهتر در هیچ کجای دنیا، آثار هنری و احساسات نهفته در آن، عوض نشده‌اند مگر در دنباله عوض شدن شکل زندگی اجتماعی .(شمس لنگرودی ،۱۳۸۴ : ۱۰۹)

در آسیب‌شناسی شعر و بطور کلی هنر و ادبیات به عنوان یک مطالعه بینارشته‌ای در ایران نیز باید گفت که همواره بیم و هراس اهالی هنر و منتقدان را از تأثیر مخرب عوامل سیاسی و جریان‌های جدید فکری و زیبایی‌شناختی بر یک صدای مورد پسند به همراه داشته و اینچنین شد که جامعه ادبی و هنری ما چند صدایی را برنمی‌تابند، چرا که یک صدای بر حق (سنت) در ذهن تک تک افراد در سطوح مختلف نهادینه شده است ؛ این تفکر بنیادین و زیربنای فکری که نزد تمامی افراد پذیرفته شده و به طور مثال تنها شعر حافظ و سعدی و بطور عام سنت را می‌پسندند و یا بسته به نوع و حال کنونی جامعه علاقه به شعر شاملو و فروغ و ..نشان می‌دهند ، بازخوردی از جهان‌بینی جامعه ایرانی و تفکری است که در تمام سطح جامعه رواج دارد . جامعه امروز ما در عین اینکه به نقد قدرت و تک صدایی می‌پردازد، عملاً هریک از افرادش تنها به یک صدا قائل هستند و هرگونه صدای دیگری را مخرب تلقی می‌کند که در تمامی حیطه‌ها باید پس زده شود .

مثل اینکه صدای ادبیات زبانی باید خاموش شود ، صدای ادبیات دیجیتالی ، تلفیقی یا هنر آوانگارد، صدایی مطلوب نیست؛ درحالی‌که با نگاهی گذرا به جریان فکری غرب شاهدیم که طرفداران هرنوع جریان فکری بدیع و هنر پسامدرن برای خود مجله و کتاب‌های بسیاری دارند که صدای آنان را منعکس می‌کند، بی‌آنکه صدایی ناموجه قلمداد شوند . (صادقی ، ۱۳۹۲)

امروزه ضمن تلاش شاعران، شعر دیداری با وجود مخالفت‌های بی‌شمار از هرگروه و جناح مخالف، هنوز به عنوان یک جریان شعری نابهنجار قلمداد می‌شود که به بدنه اصلی و حاکم مطلق عرصه شعر آسیب می‌رساند. این عملکرد حاصل و دال بر ذهن تک ساحتی و تمامیت‌خواهی افرادی دارد که تنها یک هنجار و عرف مسلم را می‌پذیرند .

این در حالی‌است که با پیشرفت روزافزون و شتابنده جامعه در صنعت ، فرهنگ ، اجتماع ، سیاست و ... شعر نیز پیشرفت متناسبی را می‌طلبد . شعر معاصر با وجود حاشیه‌ها و جریان‌سازی‌هایی که پس از مشروطه و انقلاب اسلامی رخ داد ، نتوانسته چندان در جذب مخاطب موفق عمل کند ، به قولی " تمام این مصیبت-نامه ادبیات معاصر ما آن هم در این اواخر ناشی از برداشت‌های غلط شاعر از نیازهای مخاطب در بحث زیبایی‌شناختی و تجربه حالات روانی به روزمرگی رسیده از یک سو و نیز زورآزمایی شاعر در باز تعریف فضایی جدید و به دور از قید و بندهای فخامت ، صلابت و پرمایگی در شعر از نظر محتوا و قالب و ورود کلماتی با درجه فخامت بسیار پایین صرفاً با شعار اینکه ، این شاعر است که به کلمات شخصیت می‌بخشد و عدول از قیدهای اخلاقی و برهم زدن دستور زبان و .... است ." (عباسی ،۱۳۸۸)

از زمانی که قالب‌های شعری توسط نیما شکسته شد دیگر حساسیت چندانی در خلق قوالب شعری و تجربه‌های نوین در این زمینه مشاهده نمی‌شود ، همچنین تعریف قدیم از شعر نیز در مقابل نیازهای شاعر و مخاطب دیگر جوابگو نیست، از طرفی با تغییر رویکرد ادبیات معاصر ما به سمت رئالیسم ، فضا برای ساده-گویی بیشتر، آماده گردید، درنتیجه این اشعار با به چالش کشاندن و شکستن ساختار و یا به عبارت بهتر با نمایش گذاشتن آشنایی‌زدایی ، جلوه بهتری پیدا کردند .

نکته قابل توجه این است که در تاریخ شعر فارسی معمولاً جریان غالب همیشه با رویکردی بوده که در آن تجربه انسانی‌ای فقط اجازه ورود به شعر می‌یافت که دارای قابلیت استعلایی بود ، به عبارتی منِ شاعر نه در موقعیت یک کاراکتر ، بلکه در جایگاه یک انسانِ عام قرار می‌گرفت و موقعیت‌های خاص و فردی ، در این نوع شعر ، هیچ جایگاهی نداشت. ولی این " من" در شعر امروز و نمونه‌های برجسته شعر سال‌های دهه هفتاد ، دیگر آن منِ عام نیست . شاعران نسل پنجم نشان داده‌اند که می‌شود از تجربه‌های خاص یا حتی خصوصی شعر ساخت .(محیط ، ۱۳۹۲)

در همین راستا لازم به یادآوری است که رواج هنرهای تجسمی ، گرافیک ، فیلم ، سینما و ... و شرایط خاص روانی و اجتماعی و حتی سیاسی جامعه و آنچه با عنوان ایدئولوژیک از آن یاد می‌شود و جبهه ایدئولوژی ستیز برخی از شاعران این دوره همراه با توسعه نگاه پست مدرنیستی ، سبب شد تا افراد زیادی به

سمت رویکردهای جدید و نو سوق یابند و با خلق و آفرینش اشکال و تصاویر ملموس و دیداری که از واژگان شعری برمی‌ساخت توجه مخاطب را جلب نمایند .(احمدیان ،۱۳۸۹ : ۵۸)

از طرفی با به نمایش گذاشتن بُعد دیگری از خوانش شعر به روی مخاطب یا خواننده که باعث خروج ذهن از حالت تک ساحتی گردید ، مخالفان زیادی در قالب سردمداران شعر، بحران هویت و خطر بزرگ را برای شعر اصیل و ریشه‌دار فارسی فریاد زدند. در حالی‌که باید پذیرفت این نوع شعر هم بخشی از پیکره شعر فارسی است و حتی می‌توان گفت بخش پنهان‌مانده و کارکردگرایانه آن .چراکه شکل دادن به ساختار بیرونی شعر در جهت نشان دادن و آشکار ساختن مضمون و درون‌مایه در شکل و قالب آن از جمله کارهاییست که شاعران امروز ما گامی نیماوار برداشتند .

روش ، ضرورت و اهداف تحقیق

این پژوهش به صورت توصیفی و با رویکردی کارکردگرایانه به بررسی آسیب‌شناسانه شعر دیداری می‌پردازد ، در باب ضرورت این تحقیق باید گفت، از آنجا که در بحث از آسیب‌شناسی، معمولاً به نفی و طرد موضوع مورد بررسی رو می‌کنند و بیشتر نگاه و توجه آنان به نقد است تا آسیب‌شناسی؛ در نتیجه ، با این رویکرد، سعی خواهیم داشت تا محدودیت‌ها و ضعف‌ها و در عین حال توانمندی‌های شعر دیداری را با این نوع نگاه مورد بررسی و توصیف قرار دهیم .

پیشینه پژوهش

شعر دیداری ادامه شعر حجم و موج نو در ایران است که در واقع، با سنت‌شکنی نیما، دیگر شاعران با قوت قلب و اعتماد به نفس بیشتری توانستند در این راه گام بردارند، آنچه امروز با عنوان شعر دیداری شاهد آن هستیم از همین موضوع حکایت می‌کند. نقطه آغاز و شروع جریان شعر نو از نگاه نوگرایانه هوشنگ گلشیری نشأت گرفته بود که با بها دادن به شاعران جوان و اختصاص یکی دو صفحه از مجله مفید به شعرهایشان بانی حرکت عظیم شعر نو درایران به حساب می‌آمد. این نظری است که رضا چایچی در باره شعر بعد از انقلاب ابراز کرده است.(روانشید،۱۳۷۹: ۱۳) پیش ازین شعر بسیار ایدئولوژی زده بود ، اما پس از آن هریک از شاعران به نحوی سعی داشتند تا دنیای فردی خودشان را در شعر شکل دهند و به دنیال بیان قطعیت در شعر نبودند ، آنگونه که هرکس با دیدگاه خودش بتواند در آن فضا جولان دهد و تعبیرهای خاص خود را داشته باشد. با سپری کردن این دوران کم‌کم شعر شکل و ساختاری تصویری به خود گرفت ، پژوهش‌های صورت گرفته نیز در این زمینه، در ابتدای امر در حد گفتگو و نقدهای روزنامه‌ای و صفحات مجازی اینترنتی بود تا اینکه به مرور زمان به مجلات علمی پژوهشی و تحقیقات استادان و دانشجویان راه یافت. این پژوهش‌ها، بیشتر حوزه زبانی آن را دربر می‌گیرد. پژوهشگران و استادان ادبیات فارسی با تأکید بر شعر دیداری در ایران کمتر به مقایسه و تقابل این گونه با مشابه غربی آن پرداختند. درحالی که با بررسی اینچنینی می‌توان به شناخت بهتر و روشن‌تری از شعر در ایران دست یافت.

یکی از این نمونه‌ها، شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر ایران از دکتر رضی است که گویا فتح بابی در این تحقیقات به شمار می‌آید، معنا در تعامل متن و تصویر از دکتر شعیری نیز ضمن توضیحات مفصلی که دراین باره عرضه داشتند چون بیشتر حوزه‌ی زبان‌شناسی را دربرمی‌گیرد، چندان به نوع کاربردی این نوع شعر کمکی نکرد. مقاله خانم دکتر لیلا صادقی با عنوان ادغام نوشتار و تصویر در متون ادبی براساس نظریه ادغام مفهومی ضمن راهگشا بودن برای پژوهش حاضر، دید و افق روشنی نسبت به نظریات غربی برای خواننده می‌گشاید که مفید است. ولی تأکید مقاله ایشان بر تحلیل شناختی تصویر برای پاسخگویی به معناهای متکثر است، که ضمن ارتباط و پیوند تصویر و نوشتار در این مقاله، راه دیگری پیش روی قرار می‌دهد.

مرحوم دکتر غلامرضا رحمدل نیز در مقاله موسیقی دیداری در شعر شاملو ضمن توضیحات مفصل و ارزنده ، بر موسیقی این نوع اشعار تکیه و تأکید داشتند.

علیرضا جعفری در " ای واژه‌ها دور شوید" تحلیلی که از نظریه لورا رایدینگ جکسون ارائه می‌دهند به شناخت ما از نظریه ایشان و شباهت با نظریات و شعرهای دیداری زمان ما افزودند.

فروغ صهبا نیز در " برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر" بر مقوله برجسته‌سازی با تأکید بر دیداری کردن تصاویر در مصراع‌های شعر پرداختند.ضمن اینکه خانم نصیبی پایان‌نامه‌ای با عنوان تأملی در اشعار دیداری خانم صفارزاده ، آقایان منشی زاده و ایرانی و علی‌رضا پنجه‌ای به رشته تحریر درآوردند که دراین زمینه مفید بوده است .

همچنین دکتر کاووس حسن‌لی در کتاب گونه‌های نوآوری در شعر معاصر و دکتر بیرانوند در کتاب شرح حاشیه نیز تا حدودی به جریان شعر نو امروز با عنوان اصطلاحی جریان حاشیه‌ای شعر معاصر تحلیل‌هایی ارائه دادند که قابل استفاده است.

۱ـ چارچوب مفهومی

۱-۱- شعر دیداری و روند پیدایش آن

شعر دیداری یا concrete verse گونه‌ای ادبی از ادبیات معاصر ماست که سبقه آن را می‌توان در آثار کلاسیک ایران و جهان به نحوی مشاهده کرد، شاعر در این نوع شعر با استفاده از هنر گرافیک و به هم ریختن اسلوب شعری و تلاقی اشکال و ظاهر حروف و کلمات دست به آفرینش سبکی نوین می‌زند . در این نوع شعر واژگان و سطرها و مصراع‌ها به گونه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند که کلیت اثر به صورت طرح و شکل خاصی که به نوعی بیانگر حالت و ذهنیت شاعر یا درون‌مایه و موضوع اثر باشد ، نشان داده شود . در واقع می‌توان گفت شاعر با این رویکرد و عملکرد و با استفاده از روش هنجارگریزی به نگارش یا نوشتن نقاشانه شعر می‌پردازد (صفوی ، ۱۳۸۰ : ۳۴) و به آن حالت نوشتاری – دیداری می‌دهد ، طوری‌که برای تأثیرگذاری بر مخاطب نمی‌توان آن را با صدای بلند خواند ، بلکه برای درک مفهوم ولذت بردن ، فقط باید به آن نگریست و با دیدن ساختار شعر پی به معنای آن برد . (انوشه ، ۱۳۷۶ : ۸۹۶)

به‌طور کلی به هر نوع شعری که صرفاً از حالت سماعی خارج شده و مخاطب جهت درک بهتر و لذت بیشتر نیازمند مشاهده گردد، اطلاق می‌شود ، به تعبیری در شعرهای دیداری ، شاهد نزدیکی و همنشینی کلمه و تصویر در کنار یکدیگر هستیم.

شعر دیداری مانند هر پدیده دیگری دارای ریشه و اصالت بوده و نباید آن را امری دفعی و بی‌ریشه دانست که به یکباره در این زمان بوجود آمده، هرچند که در این دوره بیشتر و جدی‌تر در معرض نمایش قرار گرفته است ، چرا که پیش ازین ذهنیت شاعر بیشتر سماعی بوده تا دیداری، زیرا با پیدایش و افزایش فناوری روز و سینما و فیلم و ... خواه ناخواه ذهنیت تصویرپرداز شاعر نیز با آن همگام و همسو خواهد شد . در واقع وقتی شاعر دنیای معاصر در مواجهه با مظاهر گوناگون تکنولوژی و تغییر رفتارهای تبلیغاتی و بصری اجتماع قرار می‌گیرد، ناگزیر تحت تأثیر این عوامل ، به بهره‌وری از مظاهر موصوف در شعرش به بهترین صورت می‌پردازد. این نکته را باید در نظر گرفت که گاهی تنها با گفتن نمی‌توان به ترسیم چیزی پرداخت و لذتی که در دیدن است در شنیدن کمتر اتفاق می‌افتد. در تاریخچه شعر دیداری نیز، پژوهشگران بر این باورند که " برخی از شاعران یونانی در آغاز قرن ۳ ق.م متن شعر را به شکل موضوعی که شعر آن را توصیف یا القا می‌کرد ، می‌نگاشتند . " (Abrams. 1993:34) این درحالی‌است که کادن برخلاف نظر آبرامز معتقد است " این شیوه را شاعران ایرانی قرن ۵میلادی به کار برده‌اند . " (cuddon . 1984: 32) و این نوع شعر را پدیده‌ای شرقی معرفی می‌کند ؛ همانطور که گروهی دیگر ، سال‌ها تلاش آپولینر در بررسی و تحلیل نسخه‌های خطی آثار شرقی در کتابخانه پاریس را زمینه‌ساز و آغازگر این نوع شعر در غرب می‌دانند . (هنرمندی ، ۱۳۵۰ : ۵۱۴)

صفارزاده در برابر این موضع‌گیری پژوهشگران می‌نویسد: " اگر چند کالیگرام آپولینر را مبنای شعر دیداری بدانیم، خطاطان و دعانویسان ما زودتر چنین کوشش‌های بی‌هدفی انجام داده‌اند . " (صفارزاده ، ۱۳۶۵ : ۱۶۱)

با این‌حال آنچه مسلم است این که شاعران پارسی‌گوی ما از همان آغاز شعر دری در پی عینی کردن و نشان دادن تصویرهای تخیلی خود به مخاطب بوده‌اند . همان‌طور که برخی شاعران از طریق نوشتن متن شعر به صورت مشجر ، مطیر و یا اشکال هندسی (مربع ، مدور و ...) یا تصویرسازی و القاء مطلب با استفاده از قابلیت صوتی کلمات و حروف یا ترکیب نوشتار با نقاشی و .. راه را برای آشتی نوشتار با تصویر همراه کردند .

دیداری کردن زبان شعری از قدیمی‌ترین ایام تاکنون همانند خون در رگ شعر فارسی جریان داشت، تا اینکه پس از سنت شکنی نیما ، به تدریج در شعر موج نو و حجم و دیگر جریان‌های شعری خود را نشان داد. در واقع باید گفت که شعر دیداری در دوره معاصر بویژه در دهه‌های۵۰ و ۶۰ رواج یافته و در ادامه شعر نیمایی ، آزاد ، سپید ، موج نو ، حجم‌گرا و پسانیمایی رونده راهی بود که بصورت شاخه‌های گوناگونی

درآمد که اکثر قریب به اتفاق آن‌ها متأثر از مکتب‌های غربی و رواج مدرنیست و نگاه‌های پست مدرنیستی بود ؛ چرا که در پست مدرنیسم تلاش براین است که روابط درونی هم ، علاوه بر ظاهر و ساختار شعر ، از هم گسیخته شوند و حتی کلماتی که باید کنار هم قرار گیرند ، چنان «ناغافل» باشند که گویی در ارتباط با هم نیستند ؛ (تسلیمی ، ۱۳۸۳ : ۲۰۸) به عبارت بهتر می‌توان گفت که شعر دیداری «اغلب تحت تأثیر شعر غربی است که با ظهور ایماژیسم و کشیده شدن دامنهٔ کوبیسم به عرصه ادبیات رونق گرفت و در ایران نیز جریان موج نو بر رواج آن تأثیر گذاشت.» (رضی، ۲۰۰۹).

در توضیح این مطلب باید افزود که در سیر رابطه میان شعر و هنرهای تجسمی ، شعر دیداری معاصر ما غالباً تحت‌الشعاع شعر غرب بوده ، در پیدایش ایماژیسم ، اصرار بر اینست که آفرینش تصویر جزء تزئینی شعر نیست ، بلکه شالوده آن است ، پس از آن ، نیز کوبیسم پدید می‌آید و به ادبیات راه می‌یابد ؛ در هر حال باید این جریانات و نیز دادائیسم و سوررئالیسم را نیز در پیدایش شعر حجم و موج نو مؤثر دانست و اذعان کرد که نقش مهمی در توسعه شعر دیداری ایفا کرده است .(حسن‌زاده ،۱۳۹۱ : ۹)

شاعران این گونه اشعار برای ایجاد تصاویر و شکل های مورد نظر از شیوه‌های گوناگونی بهره گرفته‌اند که مهمترین آن‌ها عبارتند از : «تجزیه و جدا نویسی واحدهای شعری؛ گونه‌گون نویسی مصراع‌ها؛ کم و زیاد کردن تعداد هجاهای هر مصراع برای دستیابی به اشکال مورد نظر؛ بهره‌گیری از هنر خوشنویسی و فن صفحه‌آرایی ؛ بهره‌گیری از نقّاشی در کنار نوشتار ؛ تکرار و...» (رضی: ۲۰۰۹)

۱-۲ ـ تفاوت شعر دیداری و شعر تصویری

نکته بسیار مهم و قابل یادآوری ، نگاه یکسانی است که برخی نسبت به شعر دیداری و تصویری اظهار داشته‌اند ، درست است که هر دو نوع این اشعار ، گونه‌ای از ادبیات معاصر ما را شکل می‌دهند و در هر دو هم هنر گرافیک نقش دارد ، اما آنچه این دو را از هم متفاوت می‌سازد ، این است که شعر تصویری شنیداری ـ دیداری است ولی شعر دیداری نوشتاری ـ دیداری می‌باشد . در مورد اول ، شعر از جهت نگارشی به گونه‌ای نوشته می‌شود که ساختمان ظاهری آن به شکل چیزی باشد ، شکل با مضمون آن مناسبت دارد و معنی و احساسی را به خواننده منتقل می‌کند ؛ در اینگونه شعر ، نحوه چینش اجزای آوایی و واژگانی شعر و چگونگی قرار گرفتن مصراع‌ها تصویری را به نمایش می‌گذارد که با صور خیال آن در ارتباط است . اما شعر دیداری صورت تکامل‌یافته‌تر آن است و فهم پیام شاعر لزوماً با نگاه کردن به ظاهر گرافیکی شعر امکانپذیر می‌گردد مانند شعر میزگرد مروت از خانم صفارزاده . این شعر برای تأثیرگذاری بر مخاطب ناگزیر است که دیده شود . به عبارت بهتر ، در شعر دیداری این زمینه دیداری ، افراطی است و کلیت و اساس آن بر صفحه کاغذ قرار دارد نه در واژه‌ها .(انوشه، ۱۳۷۶ : ۸۹۷)

۱-۳- گونه‌های مختلف شعر دیداری

در۵۰ سال اخیر و یا حتی پیشتر از این ، کارهایی انجام شده که یک سر آن ادبیات بوده و سر دیگرش هنر گرافیک و نقاشی ؛ در واقع این بینارشته‌ای بودن ادبیات و ارتباط با تصویر و گرافیک پس از پیشرفت-

هایی که در این چند دهه شاهد آن بودیم ، شعرهایی از نوع دیداری را پدید آورد که هریک به گونه‌ای این جریان ادبی را به پیش بردند ، از جمله این اشعار عبارتند از : کانکریت ، توگراف ، عکاشی ، خواندیدنی و دیجیتالی ، که در ادامه به تعریف و پیدایش هریک از آنها خواهبم پرداخت.

الف) کانکریت

در معرفی شعر کانکریت باید گفت : توشیح یا شعر کانکریت ، شیوه ای از نگارش شعر را در بر می‌گیرد که کلمات در قالب یک شکل قابل تشخیص یا انتزاعی به خواننده عرضه شود. به زبان دیگر با بهره‌مندی از امکانات صوری حروف و کلمات،شاعر اثری تولید می‌کند که حاصل کار هم شعر است هم گرافیک . قابلیت‌های متافیزیک تصاویر و اشکال گرافیک نیز دست شاعر را برای کاربرد آن‌ها در جهت خلق استعاره یا تشدید نیروی متافیزیک اشعار باز می‌گذارد. شعر کانکریت که در فارسی عنوان"شعر نگاره" را می‌توان برای آن به کار برد در ادبیات کهن و کلاسیک شرق و غرب از دیرباز رواج داشته است و در مقایسه با تنوع گرافیکی این اشعار کانکریت باید افزود که صُوری که در شکل بخشیدن به توشیح مورد استفاده قرار می-گرفته بسیار معدود بوده است. (صفاری ، ۱۳۸۵ : ۴۰۸) از نمونه‌های شعر کانکریت در ایران می‌توان از اشعار هوشنگ ایرانی در مجموعه خاکستری(۱۳۳۰) به نام uni mystica نام برد که علاوه بر شکل شنیداری بر صورت دیداری آن نیز تکیه دارد و همچنین از مجموعه "با من طلوع کن" مشرف آزاد که پرواز پرنده را با عدد۷ نشان داده، یا"میزگرد مروت"خانم صفارزاده یاد کرد.(تسلیمی ،۱۳۸۳ : ۱۵۸-

۱۵۶) . (صفارزاده ، ۱۳۸۶ : ۳۶)

ب) شعر توگراف

شعرتوگراف شعری است که از ظرفیت‌های دیداری کلمات بهره می‌جوید یا به تعبیری دیگر شکل گرافیکی کلمات را به نمایش می‌گذارد. در شعر توگراف واژگان، ساختارِ شعر و ...، اثرِ تعیین‌کننده‌ای در خوانده شدن و چگونه دیده شدن می‌گذارند. مبدع این شعر علی‌رضا پنجه‌ای است که از دهه ۷۰ شروع به سرودن شعری با واسطه تصویر گرافیکی کرد ؛ وی خود معتقد است که شعر توگراف را برای تغییر ذائقه خواننده ایجاد نموده که ریشه در ادبیات گذشته ما و در شعر فرانسه دارد ؛ "شعرتوگراف" در واقع تعرفه

ایجاد بهره‌وری از قابلیت شعری نهفته در ماهیت گراف است، به زبانی دیگر می‌توان گراف را نزدیک‌ترین همنشین شعر دانست . (سپاهی یونسی ، ۱۳۹۲)

کارکرد هر تصویر نیز بر اساس ضرورت موقعیت خود متن پدید می‌آید از این رو بی‌گمان درک پیام مستلزم برداشتی توافقی از معنا و قرارداد (نشانه) است. برای مثال جمله " من ایران را دوست دارم" در بطن خود دارای ظرفیتی است که می‌توان از دو کلمه "ایران" و "دوست دارم" بهترین استفاده گرافیکی را برد ، یعنی به جای کلمه " ایران " شکل گرافیکی نقشه ایران و یا به جای" دوست دارم " شکل گرافیکی قلب قابل استفاده است . در این فرآیند از دو نشانه بهره برده می‌شود که برای بسیاری از مخاطبان آشناست و البته باید پذیرفت وقتی مخاطب با چنین جمله‌ای مواجه می‌شود ابتدا ذهن او این کلمات را مجسم می‌کند و بعد از طریق این تجسم است که به فهم دوست داشتن ایران می‌رسد.

البته باید این نکته را نیز در نظر گرفت که گرافِ قلب در یک کتاب علمی ، ممکن است دیگر مفهوم دوست داشتن را ندهد .

آسیب شناسی استفاده از زبان تصویر هم، این است که شاعر "شعرتوگراف" تنها می‌تواند از فیزیک کلماتی بهره جوید که عینِ آن در پیرامون ما یافت می‌شود یا مخاطب با این کلمات پیش از این در پیرامون خود ارتباط تصویری برقرار کرده است . البته مشکل این کار آنجاست که شاعر با کلماتی که در عین وجود داشتن و احساس کردن از سوی مخاطب نمی‌تواند از ظرفیت‌های فیزیکی یا دیداری آن‌ها بهره ببرد، مواجه می‌شود.

به عنوان مثال کلماتی چون: شرف، انسانیت، کلام و ... را نمی‌توانیم نشان دهیم مگر آن که برای نشان دادن و به تصویر کشیدن آن ها نیز دست به خلق تصاویر دیگری بزنیم که به زعم نگارنده تصویر ارائه شده دیگر تصویر فیزیکی یا رفتار فیزیکی خود آن کلمه نخواهد بود بلکه توصیف یا حالتی از آن کلمه است که شاعر برای بیان و ارتباط با مخاطب متوسل شده است. به تعبیری دیگر در این نوع کارها شاعر تنها می‌تواند از نشانه‌هایی عینی بهره گیرد که گاه بدل به سمبل می‌شود، نشانه‌هایی که نیازمندند خود را به هیأت نمادهایی قراردادی نیز تثبیت کنند.

پ)عکاشی

امروزه تکنولوژی، بسیاری از مفاهیم را دگرگون کرده و شناخت سنتی ما را از هنر زیر سئوال برده است. در دنیای تکنولوژیکی امروز ، بسیاری از مرزبندی‌ها و فاصله‌گذاری‌ها میان شکل‌های پذیرفته شده هنر از میان رفته و ابعاد جدیدی در آن مطرح شده است دیگر شعر را هم نمی‌توان و نباید در قفس کلمه زندانی کرد.دیگر گرافیک محدود به آن نوع از تولیدات بصری که به منظور تکثیر چاپی ساخته می‌شد نیست.دیگر عکس،تصویری نیست که در اتاقک تاریکی به نام دوربین روی فیلم و کاغذ ثبت می‌شد.تداخل هنرهای مختلف با هم ظرفیت‌های بیانی تازه و قابلیت‌های جدیدی برای بیان هنری بوجود آورده است.

عکاشی که برآمده از همین دگرگونی‌ها و نوآوری‌هاست ، در واقع واژه ای است که از تلفیق شعر و عکس به وجود آمده است. شاعر با نشاندن تصویر در کنار کلمه، از تمهیدی استفاده می‌کند که موجب برقراری ارتباطی سریع‌تر و بی‌واسطه‌تر با خواننده می‌گردد. زمان، زمان سرعت است و مفاهیم باید در کوتاه-ترین زمان ممکن انتقال یابند.شعر دیداری (عکاشی) محملی است برای انتقال مفاهیم در کوتاهترین زمان ممکن.

افشین شاهرودی از جمله چهره‌هایی است که در کنار کلمه از عکس به عنوان یک ضرورت تکنیکی و معنایی جهت ایجاد التذاذ بیشتر بهره می‌برد. در واقع تلفیق صنعت عکاسی به عنوان یک (دال) و نثر شاعرانه به عنوان یک (مدلول) برای خلق یک اثرِ مؤلف و إشاعه فرهنگ ضد روایت در بستری که به فصلِ مرگِ ایدئولوژی می‌انجامد خود می‌تواند فرمی دیگرگون بیافریند . فرمی که در ذات خودش می‌تواند شاعرانه باشد و به یک حرکت نظام‌مند در بطن خود و کالبد خود اشاره کند. (نیکنام،1388)

ج) خواندیدنی

نام خواندیدنی تلفیق دو کلمه خواندن و دیدن است. این عنوان با نام مهرداد فلاح گره خورده است. خواندیدنی که به تعبیر منتقدان، شباهت بسیاری به شعرهای کانکریت دارد در واقع گونه‌ای از شعر است که شاعر سعی دارد به وسیله ی چینش کلمات گاه به یک تصویر عینی مثل خیابان ولیعصر و گاه به تصاویر ذهنی که برگرفته از تخیل اوست دست یابد.

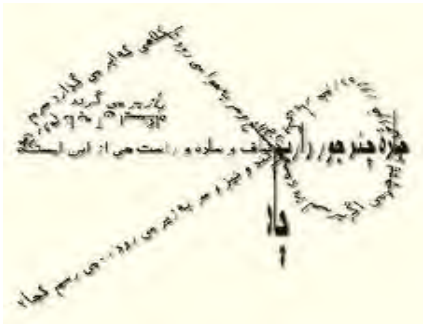
در خواندیدنی‌ها، موتیف‌های کلامی، کارکرد دیداری یافته‌اند و موتیف‌های گرافیکی کارکردهای کلامی؛ این شعر می‌کوشد ضمن اینکه نشانه‌های کلامی‌اش نقش آشنا و زبانی‌شان را ایفا می‌کنند ، کارکرد بصری و دیداری هم از خود به جا بگذارند و برعکس ؛ در واقع این آشتی بین شعر و گرافیک چیزی است که به خواندیدنی هستی بخشیده است .

فلاح ، بعد از مجموعه بریم هواخوری ، شعر را از حالت نوشتار عادی یا سطری خارج کرده و ویژگی-های گرفیکی بدان بخشید . به عبارت دیگر ،وی با این کار ، ظاهر شعر را عوض نموده و آن را دچار نوعی دگردیسیِ زیبا و شگفت زده کرد ؛ خواندیدنی " صفحه" را به " صحنه" فرا برده و اینجا جایی است که کلمه با فیزیک و متافیزیکش ، هردو ، نقش ایفا می‌کند . (فلاح ، ۱۳۹۰)

در نظر شاعر خواندیدنی‌ها ، برای نخستین بار است که نقش مخاطب در شعرآفرینی تا سطح خودِ شاعر بالا رفته و کنش و حضور مخاطب در خواندیدنی و دامنه خلاقیتش در خوابینش اثر ، بسیار گسترده‌تر از شعر سطری شده است . (همان)

در تفاوت این نوع شعر با شعرهای کانکریت باید گفت که در شعر کانکریت از تکرار یک کلمه مثلا قفل ، شکل تصویری قفل را می‌سازند. اما در خواندیدنی لزوما این امر محقق نمی‌شود مضاف بر آن‌که در این گونه شعر شاعر از ظرفیت نرم افزارهای رایانه‌ای در جهت نمایش بهتر اثر چه به لحاظ بهره مندی از رنگ و

... استفاده می‌کند . هر چند که گاه به نظر می‌رسد شاعر درک و شناخت مناسبی از همنشینی رنگ‌ها ندارد و یا به روانشناسی رنگ‌ها توجهی نمی‌کند و البته گاهی نیز به نظر می‌رسد به عمد ساختارهای رنگ‌شناسی را به هم می‌زند.



(سایت ماهنامه شمیم، ۱۳۹۲)

از آسیب شناسی شعرهای خواندیدنی آن است که این نوع شعرها به شدت وابسته به عرصه مجازی سایت‌ها و اینترنت است ، هرچند که فلاح اخیراً چند نمونه از این خواندیدنی‌ها را در مانیفست اسب به چاپ رسانده است .

د) شعر دیجیتالی

شعر دیجیتالی نیز گونه‌ای از شعر است که شاعر در کنار کلمه از تصویر و امکانات پویانمایی و صوتی و تصویری بهره می‌برد مثلاً هنگامی که از فیلمی در شعر نام برده می‌شود شاعر می‌تواند به کمک نرم افزارهای رایانه‌ای و الکترونیکی آن قطعه مورد نظر را به نمایش بگذارد .این شعر کاملاً برگرفته از غرب بوده که البته بخاطر ورود دیرهنگام و یا کند فناوری‌های نوین ، خیلی گسترده بدان پرداخته نشده و یا در صورت اجرای این شعر در صفحات مجازی همانند نوع غربی خود چندان میدان عمل و بروز نیافته اس ، با اینحال در همین حد هم قابل ستایش است ولی باز هم مثل دیگر اشعار دیداری از بحران مخاطب رنج می‌برد ، ناگفته نماند که هریک از این اشعار مخاطبان خاص خود را بسته به سلایق و علایق ویژه خود ، دارا هستند.

در پیدایش شعر دیجیتال باید گفت که e poetry و شعرهای اینترنتی در ادامه گسترش هنر دیجیتال از یک سو و نظریه‌های فیلسوفان عصر دهکده جهانی و ارائه دیدگاه‌های تازه درباره تقابل نوشتار و گفتار در آراء ژاک دریدا و محدودیت‌های رو به رشد کتاب در محدود نمودن نویسنده شکل گرفت و تئوریسین‌های معروفی نظیر تد نلسون، مایکل جویس یلولیس داگلاس و دیوید باتلر با ارائه نظریاتی در باب هایپرتکست نوشتن در فضای مجازی و ایجاد حلقه‌های تو در توی مجازی هر کدام به گسترش این دیدگاه کمک نمودند .در e poetry هیچ گاه خروجی مشخصی شکل نگرفته است که البته این طبیعی است چرا که در وضعیت پسامدرن هیچگاه شاهد پایان قطعی نیستیم و به فرض هیچ شعری نمی‌تواند دیگری را انکار نماید بلکه در یک فضای متکثر هر کس کار خود را ارائه می‌دهد که البته این امر در صورتی امکان‌پذیر است

که شاعر و مخاطب بر دیدگاه پسامدرن تسلط داشته و قاعده بازی در وضعیت پسامدرن را پذیرفته باشند و دیگر به دنبال هدف مدرنیستی نباشند و به دنبال معنای مشخص از یک شعر نباشند.(میرکریمی ، ۱۳۸۵)

علی ابدالی نیز از اولین‌هایی است که در ایران به این نوع شعر روی آورده است ؛ هرچند که در قیاس با نوع غربی آن نتوانسته بطور گسترده از این تکنیک بهره ببرد ولی می‌توان افق روشنی برای شعر دیجیتال همراه با پیشرفت‌های روزافزون فناوری‌های نوین ، در نظر گرفت .

۲- آسیب‌شناسی اشعار دیداری

اما آنچه از آسیب‌شناسی در ایران تیتر می‌خورد با نوع غربی آن در آن سوی مرزها کاملاً متفاوت است ، بستر اصلی این اصطلاح یا معادل آن pathology در رشته پزشکی است که در تلفیق با دیگر رشته‌ها ، شکلی بینارشته‌ای به خود می‌گیرد ، غرض از بیان اصالت این اصطلاح اینست که وقتی با ادبیات درمی‌آمیزد ، یعنی ادبیات قادر است بیماری‌ها را خاموش کند و از آن به عنوان درمانگر خشونت و افسردگی بکار گرفته شود، ولی آنچه از آسیب‌شناسی شعر معاصر در کشور ما فهمیده شده ، بدین‌صورت بود که باید از حضور یک جریان شعری نابهنجار جلوگیری به عمل آید ، با این دید که به جریان حاکم و اصلی شعر آسیب می-رساند ؛ و از آنجا که سال‌هاست مخاطبان شعر با نوع کلاسیک و بعضاً نیمایی آرام گرفته‌اند ، شعر دیداری در حکم سونامی برای آن اشعار محسوب می‌شود ؛ درحالی‌که باید به این درک رسید که طرد هرگونه جریان شعری جدید بی‌آنکه آگاهی و شناخت و جستجویی از توانمندی‌های آن متناسب با زمانه‌اش در نظر گرفته شود ، دال بر تک ساحتی بودن مخاطبانش دارد ، چراکه آن‌ها تنها یک هنجار و عرف را می‌پذیرند ؛ این نوع برخورد ، دیگر آسیب‌شناسی از نوع اصل این اصطلاح نیست ، بلکه باید در پسِ محدودیت‌ها و احیاناً نواقصش قادر باشیم ضرورت‌های روزگار خود را دریابیم ؛ باید هردو دید مثبت و منفی را با رویکرد کارکردگرایانه‌اش بکار گیریم .

البته ناگفته نماند که پرداختن به ضعف‌ها و کاستی‌های موجود در یک اثر هنری و ادبی به منزله نفی ارزش‌ها و زیبایی‌های آن نیست ؛ چرا که در هر عصری یکسری شاخصه‌های هنری و تلقی‌های زیباشناسانه وجود دارد که حتی ممکن است ضعف‌های آن را مطابق با اصل زمانی‌اش ، به نقطه قوتی تبدیل کند و با این وجود دامنه معنایی و کارکردش در آن عصر با دوره دیگر متفاوت گردد .

۲-۲- محدودیت‌ها و کاستی‌ها

پیشتر نیز گفته شد که در ایران وقتی امر نوی ، پا به عرصه می‌گذارد ، پیش از اینکه به درک و هم آن برسند بلافاصله چون با سنت آنان سازگار نیست ، در برابر آن جبهه و موضع می‌گیرند ، درحالی‌که باید پذیرفت که هرچیزی در عین داشتن یکسری معایب و نواقص دارای توانمندی‌هایی در عرصه‌های دیگر است .

شاید یکی از عواملی که سبب شد شعر دیداری چندان مخاطب نداشته باشد و مورد قبول همگان قرار نگیرد ، کاستی‌هایی است که در مقایسه با شعر کلاسیک و یا شعر پیش از خود دارد ،؛ درست است که قالب و ساختار آن از حالت نیمایی هم فراتر رفته ولی چنانچه در راستای فرهنگ ایرانی یا منطقه‌ای بازتابی داشت، این احتمال که بیشتر مورد توجه همگان قرار گیرد ، زیاد بود .

در واقع یکی از محدودیت‌هایی که از شعر دیداری یاد می‌کنند ، بحران مخاطب است که این مطلب خود به چند شاخه تقسیم می‌شود ؛ آنگونه که شاعران این اشعار می‌گویند ، به دلیل عدم توجه ناشرین و مسئولین نشریات بخصوص صفحات شعر مجلات و برخورد مستبدانه با این نوع شعرها و بی‌توجهی و عدم دقت در گزینش اشعار خوب، مخاطبین در سطح عموم کمتر به سراغ آن‌ها می‌روند. از طرفی انتشار الکترونیکی کتاب‌ها و اشعار شاعران از محدودیت‌های آنان می‌شود چون جامعه امروز این شعرها را به صورت چاپ کاغذی بطور کامل نپذیرفته و در صورت چاپ هم با هزینه‌های سنگینی روبرو هستند .

در نظر نگرفتن حقوق مؤلف ، ثبت ملی نشدن آثار ، در مطبوعات و رسانه‌ها دیده نشدن و رایگان بودن و امکان سرقت آثار هم از جمله موارد دغدغه‌های ذهنی شاعران امروز ما در رابطه با نشر الکترونیکی آثارشان است .

در همین راستا ، در بحث مخاطبان ، گروهی به خاطر مأنوس شدن اذهان با شعر کلاسیک کمتر به سراغ شعر معاصر می‌روند و به نوعی هرگونه تغییر و جریان‌سازی را پس می‌زنند ، دسته‌ای دیگر هم مخاطبان شعر معاصرند که با شعرهای امثال نیما،شاملو ،اخوان ، فروغ و سهراب و ... انس گرفته‌اند ، درنتیجه برایشان دشوار است که علاقه خود را به اینگونه اشعار سوق دهند .این نکته را هم باید در نظر گرفت که وقتی در محیط دانشگاهی ، به ویژه دانشکده‌های ادبیات ، آن توجهی که به سمت و سوی اشعار کلاسیک است ، در شعر نو دیده نمی‌شود ، در نتیجه مخاطب عامه که جای خود دارند ، شاعران برای شاعران شعر می‌گویند و کتاب چاپ می‌کنند و بهم هدیه می‌دهند و خود را نقد می‌کنند .

درواقع حقیقت اینست که همیشه جریانات تازه هنری، دارای این محدودیت‌ها بوده و در آغاز کار، با بحران مخاطب و پذیرش از جانب جامعه روبرو هستند ؛ در کنار علاقه و انس خوانندگان به شعر کلاسیک ، باید افزود که شاعران ما نیز در جلب و جذب مخاطب ناموفق عمل کرده‌اند و در این امر مهم دخیلند و اینکه نشان از عدم شناخت آن‌ها از مردم و واقعیت‌های روز جامعه دارد ، به گونه‌ای که گویا فراموش کرده‌اند شعر می‌تواند در اشکال گوناگون ظاهر شود، فقدان جهان‌بینی و ایدئولوژی شفاف و عمیق ، بسیاری از شاعران را گرفتار دور و تسلسلی نفس‌گیر کرده و شعر آن‌ها را فاقد اندیشه و تفکری مانا و ژرف . در واقع آنان با مفاهیمی که دنیای مدرن بدیشان داده، بطور جدی برخورد نکرده و تنها به صورت یک مصرف‌کننده با آن روبرو شده‌اند. و این خود می‌تواند یک بحران برای جلب مخاطب باشد. (عباسی ، ۱۳۸۸)

از دیگر مشکلات آن‌ها شاید این مطلب باشد که به شعر و شاعری با دیدی طایفه‌ای نگریسته می‌شود و هرکدام بسته به نوع جریان شعری‌شان ، در دایره‌المعارف گروه دیگر نمی‌گنجند ، این امر با مشاهده نقدهایی که از هرکدام از این گروه‌ها منتشر شده ، به خوبی فهمیده می‌شود .

مثل اینکه « برخی از شاعران امروز ، کسرا عنقایی را شاعر به شمار نمی‌آورند ، چرا که به بیانیه آن‌ها بی-اعتناست ؛ یا علی باباچاهی را از زمانی شاعر می‌دانند که شعر فرا مدرن و حرکت می‌گوید ، آن‌هم با این مدعا که باباچاهی متأثر است نه تأثیرگذار . شعر زرین‌پور از شعرهای محکومی است که در دادگاه خصوصی « شعر حرکت » تأیید نشد . خود زرین‌چور نسبت به کارهای سید علی صالحی انصاف به خرج نداد غ بهزاد خواجات ، کفن ریش‌سفیدان و ریش نیمه سفیدان را اگرچه محترمانه‌تر ولی می‌بافد و ...»(تسلیمی ، ۱۳۸۳ : ۲۱۶) این مطالب برای جریان‌های شعری‌ای است که از دهه ۷۰ به این سو بوجود امده و رشد کرده است و تنها شعر دیداری را دربر نمی‌گیرد ، هرچند که این اشعار هم مورد انتقاد دیگران واقع شده است و هر یک به طرد و پس زدن دیگری می‌پردازد .

یکی از مواردی که در بحث از فقدان مخاطب برای شعر دیداری نام بردیم که درواقع حکایت از کاستی و نقطه ضعف این نوع شعر داشت ، بحث فرهنگ‌سازی و بازتاب فرهنگی آن بوده ،که در توضیح این مطلب باید گفت آنچه دغدغه شاعران ما را شکل داده ، بیشتر نوآوری و پیشی‌گرفتن از هم‌عصران و رقیبان بوده است ، طوری‌که در برخی موارد ، هدف نزد آنان رنگ باخته و نادیده گرفته می‌شود ، مسائل اجتماعی هم مانند مسائل فرهنگی جزء عناصر مغفول در اشعار دیداری است که البته شاید هدف شاعران از این نوع برخورد شعری ، انتظارشان از مخاطبان برای کشف مضامین مسکوت مانده در اشعارشان باشد . چراکه دیگر، شاعران در قالب یک مصلح اجتماعی در شعرشان حضور ندارند بلکه بیشترین رسالتشان مقابله و کنار زدن زبان و معنای رسانه‌ای واژه‌هاست و به نوعی کسب فردیت شعری ؛ بنابراین می‌توان گفت که تنها روشِ بیان تغییر کرده است .

از آسیب‌شناسی شعرهای دیداری از جمله خواندیدنی باید گفت که این نوع شعرها به شدت وابسته به عرصه ی مجازی سایت‌ها و اینترنت است ، هرچند که فلاح چند نمونه از این خواندیدنی‌ها را در مانیفست اسب به چاپ رسانده است .

۲-۳- توانمندی‌ها

از آنجا که شعر دیداری متناسب با مضمون می‌تواند شکل و قالب بگیرد و در بسیاری اوقات ، شکل نوشتاری شعر رابطه‌ای مستقیم با محتوای آن دارد و صورت در خدمت القای محتوا قرار می‌گیرد و به عبارت بهتر به نقاشی نزدیک می‌شود ، به قولی « نقاشی ، شعر بی زبان است و شعر در حکم نقاشی زبان‌دار » (زرین‌کوب ، ۱۳۴۶ : ۴۳) در واقع با این افق دید ، ما استحاله مضامین را در قالب تصاویر خواهیم داشت ؛

پس با داشتن نگاهی میان رشته‌ای به شعر دیداری می‌توان از این هنر زبانی در راستای برخی صنایع از جمله پوستر و جلد کتاب‌ها استفاده کرد .

نکته مهم و اصلی و در عین حال برجسته این توانمندی‌ها، نگاه و برداشت کارکردگرایانه این شعرهاست، چراکه بخش کاربردی ادبیات ما متأسفانه مغفول مانده است و کاربردی کردن ادبیات در راستای ماندگاری بهتر آن خواهد بود .

در واقع اعتقاد به این مهم هم، که هر اثر هنری مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که فراتر از فرد و در گستره باورها و فرهنگ جامعه مطرح می‌شود، این نکته را بر ما روشن و راه را هموار می‌سازد که عناصر تصویری قادرند به تحلیل و کشف زوایای ناشناخته باورها و اعتقادات و جهان‌بینی مستتر در جامعه و افراد بپردازد . با این نوع نگرش قادر خواهیم بود بین این اشعار و فرهنگ جامعه ایرانی پیوند بزنیم . این عمل با مقایسه اشعار دیداری ایران و غرب بهتر معلوم خواهد شد . { با مروری بر مقالات و کتب غربیان این نتیجه به دست امد که آن‌ها با صراحت بیشتری محتوا و موضوع و عنوان کارشان را در قالب و شکل دیداری نشان می‌دهند .}

یکی دیگر از زیر شاخه‌های این توانمندی‌ها بومی سازی آن است ، در واقع با این عمل ، به توسعه فرهنگی منطقه‌ای و ملی کمک خواهیم کرد ، و از آنجا که تصور تصویر می‌سازد نقش فرهنگ منطقه‌ای بهتر برجسته می‌شود ، چرا که با تصویرسازی ، انتزاعی‌ترین احساسات در قالب تصاویر محسوس و ملموس مقابل دیدگان مخاطب به نمایش درآورده می‌شود .

نتیجه‌گیری

به طور کلی باید بپذیریم که نوع زندگی انسان‌ها در دنیای امروز کاملاً فرق کرده با آنچه در گذشته شاهد آن بودیم و در عین حال خیلی از مسائل گذشته هم می‌تواند به موازات این تغییرات دچار تفاوت‌هایی شود .یکی از آن‌ها ، همین توجه به اشعار دیداری است که برخی عملاً اعتراف نمودند که کاملاً برگرفته از غرب است که در مدل ایرانی آن ، تغییراتی داده شده است ، با اینحال وقتی امر تازه‌ای در هر یک از هنرها از جمله شعر ایجاد می‌شود نباید بلافاصله به مقابله با آن پرداخت چه کاملاً نو و بدون پیش زمینه باشد چه برگرفته از غرب . مهم طرز استفاده و عملکرد آن است ، هر چیزی وقتی به صورت راکد و بی‌تغییر بماند ، خواه ناخواه و بزودی مخاطبانش را از دست می‌دهد ، البته این مطلب به این معنی نیست که کاملاً باید شعر کلاسیک را کنار گذاشت و یا شعر نیمایی را به بایگانی اذهان سپرد ، بلکه مقصود اینست که بهتر است با تکنولوژی و فناوری روز پیش رویم و طرز استفاده از این فضای مجازی را در راستای هرچه بهتر شدن هنر و ادبیات خود بکار گیریم ، نشر الکترونیکی آثار ضمن برخی کاستی‌ها و دغدغه‌هایی که برای شاعر و مؤلف به همراه دارد راهی است که می‌توان از آن در آینده به شکل و منطق اصولی‌تری بهره برد (در سطح گسترده آن و بی بیم از سرقت آثار ادبی و ... ، وگرنه چه بسا که برخی از آثار اینگونه نشر می‌یابند) ؛ چرا که حضور فضای مجازی

باعث شده گونه‌های ترکیبی هنرها رواج بیشتری بگیرد ، همانطور که شعر عکس ، خواندیدنی ، کانکریت و ... محصول همین فضاها هستند که در گذشته کمتر دیده می‌شدند .

کتابنامه:

احمدیان، موسی (۱۳۸۹) ، بررسی تطبیقی شعر تصویری در شعر معاصر فارسی و انگلیسی ؛ در مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه (نقد وتحلیل شعر معاصر ایران از نیما تا امروز)،به کوشش علی اکبر کمالی‌فرد ، تهران : فرتاب

انوشه ، حسن (۱۳۷۶) ، فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی ج۲) ، تهران : سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی .

تسلیمی ، علی (۱۳۸۳)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر) ، تهران : اختران .

حسن‌زاده ، علی (۱۳۹۱) ، گفتگو با علی‌رضا پنجه‌ای درباره رابطه میان شعر و هنرهای تجسمی(شعر مصور) ، روزنامه آرمان .

رضی ، احمد (۲۰۰۹) ، شعرهای تصویری و دیداری در ادبیات معاصر ایران، مجله الدراسات الادبیه – جامعه لبنان – شماره ۵۳ .

روانشید،م (۱۳۷۹) ، باشاعران امروز (گفتگو با شاعران نسل نو)،ج۱، تهران : آرویج

زرین‌کوب ، عبدالحسین (۱۳۴۶) ، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب ، تهران : سازمان چاپ و انتشارات علمی

سپاهی یونسی، عباسعلی (۱۳۸۷) ، شعر خوب هم نیاز به تبلیغ دارد (گفتگو با علی‌رضا پنجه-ای).روزنامه قدس ، کد A111935

شمس لنگرودی ، محمد (۱۳۸۴)، تاریخ تحلیلی شعر نو ، تهران : مرکز .

صادقی ، لیلا (1392) ، آسیب‌شناسی و شعر دیجیتال ، http://leilasadeghi.com/naghd/note/668-digital-poetry.html

صفارزاده ، طاهره (۱۳۶۵) ، حرکت و دیروز ، شیراز : نوید .

صفاری ، عباس(۱۳۸۵) ، از پرنده توشیح تا پرواز کانکریت ،گوهران، شماره ۱۱و۱۲ ، صفحات ۴۱۱-۴۰۸

صفوی، کوروش (۱۳۸۰) ، از زبان‌شناسی به ادبیات ، ج۱، تهران : سوره مهر .

عباسی ، داوود (۱۳۸۸) ، آسیب‌شناسی شعر معاصر http://www.foroghestan.blogfa.com/post-aspx45

فلاح ، مهرداد (۱۳۹۰) ، می‌آفرینم پس هستم ، سایت تخصصی شعر ایران و جهان (شعرانه) http://sherane.com/index.php/2012-08-16-15-32-39/1220-2012-11-11-07-54-58.html

محیط، هادی (۱۳۹۲) ، بخشی از گفتگو با مهرداد فلاح ، مجله شعر در هنر نویسش، http://www.poetrymag.ws/revue/fallah-entretien.html#haut

میرکریمی، سید حسن (۱۳۸۵) ، گفتگو با علی ابدالی نخستین شاعر و تئوریسین شعر دیجیتال زبان فارسی ، گاهنامه ادبی ، هنری هشتاد
http://www.hashtaad.com/naghd/116/-ali-abdali.html
نیکنام ، لادن (۱۳۸۸) ، روزنامه اعتماد ،
http://leilasadeghi.com/naghd/note/554-visual-poem-mazdak.html
هنرمندی، حسن (۱۳۵۰) ، بنیاد شعر نو فرانسه ،تهران : زوار .
سایت ماهنامه شمیم شمال . ۲۰ آبان ۹۲. چند خواندیدنی از مهرداد فلاح http://shamimshomal.ir/
چند خواندیدنی از مهرداد فلاح ،۱۹۸۰/07/blog-post_11html http://www.asar.name
Abrams . m.h.(1993) . ,A Glossary of literary terms ,by Holt Rinehart &Winston,inc . florida .
Cudden , J.A (1984) . A Dictionary of Literary terms , 6th edition , Penguin books, newyork

جلوه‌های عشق در شعر مهدی اخوان ثالث

سعید حسام‌پور[۱]

دانشیار دانشگاه شیراز، گروه زبان و ادبیات فارسی

گردآفرین محمدی[۲]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه شیراز، گرایش ادب غنایی

چکیده

عشق در هر شکل و نوعی، لطیفه‌ای آن‌سری است که گویی راه‌جویان را به گستره‌ای امیدبخش اما سرشار از رنج و خطر فرا می‌خواند. جلوه‌های عشق تحت تأثیر رخدادهای فرهنگی و اجتماعی و شرایط روانی و فکری فرد و اجتماع در زمان‌ها و مکان‌های مختلف متفاوت است و در گستره شعر و هنر شعری هر شاعری جلوه‌ای ویژه دارد. اخوان اگرچه در سرودن شعر عاشقانه مشهور نیست، برخی عاشقانه‌های او از شهرت ویژه‌ای برخوردارند. دستاورد این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی نشان‌داده‌است؛ اخوان مرد شکست-خورده‌ای است که داستان شکستش گاهی در سخنش خودنمایی می‌کند و در اوج دلزدگی به عشق پناه می-برد؛ تا معشوق لحظه‌های ناب هستی را برایش خلق کند. البته اوج شهرت اخوان در سروده‌هایی است که تحت تأثیر دغدغه‌های اجتماعیش سروده است، و بهترین عاشقانه‌های او مخاطب‌دار و در وصف هجران و فراق یار است. ایران‌دوستی و عشق به مظاهر ایرانی ویژگی اصلی عشق در شعر اخوان است که شعله‌های گرم و گیرایی دارد. او دشوارترین مفاهیم اجتماعی، سیاسی و عاشقانه را به زبان جد و طنز در قالب کهنه و نو می‌سراید؛چنان‌که حس اجتماعی شاعر، واکنش نارضایتی عمیق او را از آنچه هست، در بر می‌گیرد و حس عاشقانه‌اش واکنش رضایت او از امکان عشق ورزیدن در پس نفی هستی آلوده است.

کلیدواژه‌ها: مهدی اخوان ثالث، آثار اخوان ، ادبیات معاصر، شعر معاصر، عشق.

مقدمه

عشق در زبان عرفان معنایی دارد و در زبان شاعران غیر عارف و داستان سرایان و افسانه پردازان معنا و مفهومی دیگر. در زبان عارفان حقیقی، عشق آن حالت ملکوتی است که انسان را به معشوق حقیقی خویش یعنی«الله» متوجه می سازد، ولی در زبان فرد غیرعارف و مردم عامی، عشق یک معنای مجازی و غیر حقیقی دارد. عشق مجازی در طول تاریخ مفهومی بسیار گسترده تر یافته و بسیاری مواقع با جمال پرستی و زیبایی پرستی همراه شده‌است و بسیاری از صوفیه و عرفا نیز به آن گرایش نشان داده، عشق مجازی را واسطه و ارتباطی برای رسیدن به عشق عرفانی دانسته‌اند.

[1] . shessampour@yahoo.com
[2] . Mohammadi_9002@yahoo.com

سنایی غزنوی نخستین شاعری است که توانست در قالب غزل علاوه بر مفاهیم عشقی و تغزلی متداول پیش از خود، مضامین جدیدی از قبیل عرفان، زهد، رندی، قلندری و حتی مبارزه با ستم حاکمان عصر را نیز بیفزاید که با عطار این مفاهیم طی طریق کرد و با جلال الدین مولوی به کمال رسید

شعر معاصر عاشقانه ایران رویکردی جدید به غزل داد؛ چنان‌که هم در فرم و هم در مضمون متحول شد. به جهت مضمون مهم‌ترین ویژگی این اشعار که نخست با غزل واژه‌هایی آغاز می‌شود. تلقی وحدت‌گرایانه از هستی است. مفاهیم جدیدی در شعر مطرح می‌شود و شعر با واقعیت‌هایی فراتر از گذشته برخورد می‌کند. گفت وگویی دو سویه میان عاشق و معشوق به وجود آمده و بالاخره تحول ادراک زیبایی شناختی را در شعر فارسی ایجاد کرده است.

پس از مشروطیت رفته رفته چهره معشوق از آن کلیت خود در شعر سنتی فاصله گرفته و به چهره ای ملموس و حسی نزدیک می شود.«اندک اندک، کلیت معشوق در شعرهای غنایی ـ که یکی از خصوصیات شعر کلاسیک بود ـ خیلی کمتر می شود. در این دوره چهره معشوق آشکارتر و مشخص تر می‌شود و شعرا از شکل موهوم معشوق گریزان می شوند و به مسائل ملموس تری درباره عشق و روابط عاشقانه میان دو انسان روی می آورند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۲: ۶۲ و ۶۳) حضور این تجارب ملموس در اشعار غنایی امروز در صورتی است که در شعر سنتی، بعد از دوره سامانیان و غزنویان، چنین تجارب سازنده‌ای از حیطه اشعار عاشقانه رخت بر بسته بود.

جلوه معشوق در شعر معاصرکه در شعر کلاسیک بی سابقه است، پیوند تنگاتنگی با دیدگاه انسان معاصر دارد؛ همان دیدگاهی که اساساً موجب پیدایش قالب و محتوای شعر نو شد. اگر توصیفات شعر عاشقانه امروز حسی‌تر و مادی‌تر از شعر گذشته است، ناظر به تفکر این جهانی شاعر امروز است، حال آن‌که انسان دیروز برای معنویت، ارزشی متعالی تر قائل بود و به همین جهت در اشعار عاشقانه گذشته، چندان توجهی به معشوق زمینی به چشم نمی خورد.

گرایش عاشقانه نو با گرایش‌های دیرینه متفاوت بود. بدین گونه که در نگرش دیرینه وجود آدمی به اجزایی مجزا و مغایر تقسیم می شدند که یک بخش جسم و بخش دیگر روح بود، طبعاً عشق نیز از این تجزیه متاثر بود که «در شعر عاشقانه معاصر در فاصله گیری از سنت غنایی کهن، هم نظریه متفاوتی از خود می پردازد، و هم ساخت خود را بر بنیادی دیگرگون بنا می نهد. با این گرایش رابطه‌ای آغاز می شود که اوجش یگانگی و اتحاد دو فردیت آزاد و مستقل است. این یگانگی، در هماهنگی درونی دو سوی رابطه، به هماهنگی انسان و جهان می گراید.» (مختاری،۱۳۷۸: ۹۱) در شعر معاصر، روح و جسم هر دو اصالت دارند و سخن از وحدت میان عاشق و معشوق است. جای عاشق و معشوق پیوسته با یکدیگر جا به جا می شود، هر دو هم عاشقند و هم معشوق و طالب نتایج کوشش‌های خود هستند.

شعری که برخواسته از ذهنیت غنایی باشد، حقیقتی فراگیرتر از«عاشقانه» به معنای معمول و مرسوم دارد؛ چرا که از یک طرف موقعیت غنایی ذهن یک شاعر عاشق را نمایان می سازد و از طرف دیگر موقعیت غنایی ذهن یک ملت را که در هماهنگی با ذهنیت جهانیست، نمایانگر است.

در ذهنیت غنایی، هیچ فرقی میان موضوع ها نیست. هرچه در نهاد آدمی وجود دارد، می تواند موضوع شعر عاشقانه نیز باشد.

بیان احساسات شخصی، از بیان احساسات عمومی تفکیک ناپذیر است. عشق و شعر عاشقانه در اینجا یک مفهوم انسانی، ملی و جهانی است. هر چه به این مفهوم مربوط باشد به عشق و شعر عاشقانه نیز مربوط است. از این جهت است که گاه شاعری در اشعار غنایی خویش از آزادی، میهن، عدالت، خوشبختی، انسان، شعر، خدا، طبیعت و ... چنان عاشقانه سخن می گوید که از بسیاری شعرهای عاشقانه معمول، عاشقانه تر است.(مختاری،۱۳۷۸: ۱۸۴– ۱۹۳) ذهنیت غنایی شعر عاشقانه به طور عام، سرگذشت شعر و عشق است که هر دوی آنها در هر عرصه ای شاهد یکدیگرند.

فردیت و احساسات شخصی شاعران در دوران معاصر نمود بیشتری یافته است و شعر اخوان از این جنبه در انرژی عاشقانه، جدای از انرژی‌های سیاسی و اجتماعی قرارمی‌گیرد.

پژواک عشق در شعر اخوان

اخوان شاعری است‌که به سرودن شعرعاشقانه مشهورنیست، اگرچه بعضی ازعاشقانه‌های اوشهرت بسیاریافته است؛ زیرا شعر او بیشتر بیانگر یأس‌های حاکم براذهان عموم و فریادی از سردرد و ناامیدی است. او مرد شکست خورده‌ای است که نمی‌تواند داستان شکست خود را در سخنش پنهان نماید؛ اما وقتی از همه دل زده و نومید می گردد به «عشق» پناه می آورد تا عشق و معشوق«لحظه های ناب هستی» را برایش خلق کنند.

عشق هم‌چون نسیمی خاطره‌انگیز در شادترین و آزادترین لحظه‌های عاشقی او می‌وزد؛ لحظه‌های خاطره درباغ‌های یاد، آنگاه که درآرزوی دیوانگی با او، او رابه نام صدا می‌زند، آن نازنین‌تر مخاطب را، هم او که مریم‌تر از مریم، روح روییدن، سحر جوانه، خوش‌ترین خنده سرنوشت و زیباترین گوشه‌های بهشتش می باشد، انسانی زمینی است:« ای تو، ای بهترین، ای گرامی/ ای نازنین تر مخاطب،/ اما تو بی شک عجیبی،/ مریم‌تر از مریم، آن زن که زایید طفلِ خدا را، پاکی تو، پاک و بزرگ و نجیبی/ تو روح روییدنی، سحر سبز جوانه ... / تو خوش ترین خنده سرنوشتی،/ای باور، وعده های خداوند. نه آیه و نشانی از آسمان دارد و نه پرتوی و رنگی از عرفان، معشوق راست و راستین پاکی است که شاعر تنها از زبان اوست که «آزادی» را باور می کند. او می‌گوید: آزادم و عهدم این است/ کاول قدم راه میخانه پویم/ و اولین جام می بر سرِدست، / نام تو، نام تو، نام تو گویم... (حقوقی، ۱۳۸۹: ۵۷)

عشق و معشوق برای اخوان ابدیتی از خوشی و خشنودی است که او را از زمان می‌رهاند و بی‌نیاز می-کند. عشق برای او آفتابِ بی‌غروب و بی زوال گرما بخش است که حضورش نافیِ زشتی ها و بدهی هاست، انکار شکست‌ها و سرخوردگی‌ها و ناکامی‌ها:« و اما بی خبر بودیم، با شور شباب و روشنای عشق،/ که این چندم شب است از ماه؟/ و پیش از نیم شب، یا بعد از آن، خواهید دمید از کوه؟/ و خواهد بود/ طلوعش با غروب زهره، یا ظهر زحل همراه؟/چرا که در دل ما آفتاب بی‌زوالی روز و شب می‌تافت...» (همان: ۲۹) عشق برای اخوان جذبه‌ای از جذبه‌های زندگی است که دیگر جذبه‌ها را اوج و جلوه می بخشد؛ حتی اگر عاشق گرفتارِ حضیضِ محض باشد. عشق به باور او و براساسِ دریافتِ او حتی به سکون و رخوتِ سنگ های ساحلی، تلاش و خیزش موج را می بخشد، جذبه ای تعالی یافته که آگاهی و شعور در برابر آن فرود است. (بهفر، ۱۳۸۱: ۱۲۳– ۱۲۶) او می‌گوید: «جذبه‌ای از جاذبه‌ها، اما/ جذبه‌ای که زندگی را اوج می‌بخشد؛/ گرچه ناشی در حضیضی محض/ و سکون سنگِ ساحل را تقلا و تلاشِ موج می‌بخشد/ چیست این؟– می‌پرسد از خود آدمی – این چیست؟/ کیست این مجذوبِ آن جذبه؟ منم آیا؟/ خویشتن را بیند و پرسدزخود:این کیست؟/ گرشعوری مانده باشد به وجودِخویشتن او را/ گرچه کمتر ممکن است آن اوج عالی را/ در حضیضی چون شعور افتد/ ورنه از آن اوج دور افتد...» (اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۱۶۵)

عشق، آن جذبه خاص دیرینه است که همه آفاتِ جاری و ظلمانی زندگی را چراغان و نور افشان می‌کند. لحظه‌ای عطرآگین و افسانه‌گون که شاعر لذتِ آن لحظه را مانند قصری شاد، همچنان تا زنده باشد، زنده خواهد داشت و هیچ‌گاه آن را به تاراج فراموشی نخواهد داد: یاد عطرآگین آن افسانه گون لحظه/ نور باران و گل باران!/ چون رواق حسرتی، از کاخ رویایی.../ لذت آن لحظه را مانند قصری شاد/ هم‌چنان تا زنده باشم، زنده خواهم داشت/ هیچ‌گاه آن را به تاراج فراموشی نخواهم داد...(همان: ۲۸۳– ۲۸۶) اوج شهرت اخوان ثالث با شعرهایی از قبیل«زمستان»،«شهر سنگستان» و «کتیبه» ما را بر آن می دارد که او را شاعری اجتماعی قلمداد کنیم؛ هرچند در میان دفترهای شعر او اشعاری چون «غزل۳» از مجموعه «آخر شاهنامه» نیز یافت می شود؛ اما ذهنیت غنایی در شعرهای اخوان تحت شعاع دغدغه های اجتماعی او قرار می گیرد.

شاید به سبب همین دید اجتماعی باشد که عشق از نظر او مفهومی کلی است و همه چیز را در عشق می بیند. «نقش عشق؟ تمامت نقش به عهده عشق است، تا عشق نباشد هیچ کار هنری، هیچ شعری به وجود نمی آید. اما عشق به چی و کی، حرف دیگری است من از عشق مفهوم دیگری برای خود دارم. همین الآن هم عشق مرا وادار به نوشتن کرده است. عشق به همین لحظه و البته در هنگام تغنی و سرایش، این عشق به مرحله «بی تابی» می رسد. بی عشق زندگی مفهوم ندارد، اصلاً ممکن نیست، یا اگر باشد پوچ است و هیچ و سرد و یخ زده، مثل هسته زردآلو که از لای یخ درآوری، بشکنی و ببینی پوک است. عشق در طبیعت زندگی است هسته پر و پیمان زندگی است یا حتی باید گفت عشق خود زندگی است. تعبیر و لفظ دیگری است برای مفهوم و معنی زندگی. » (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱۵۹)

عاشقانه‌های اخوان به لحاظ فرم به دوگروه عمده تقسیم می‌شوند:یکی عاشقانه‌هایی در قالب غزل که در مجموعه«ارغنون» و «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» نمونه‌های زیادی از آن یافت می شود. دوم عاشقانه هایی که در قالب شعر آزاد یا نیمایی است که در مجموعه اشعار«زمستان»،«آخر شاهنامه»،«از این اوستا»،«در حیاط کوچک پاییز،در زندان»،«زندگی می گوید:اما باز باید زیست...»،«دوزخ،اما سرد» می باشد.

این عاشقانه‌ها که البته بخش کوچک‌تر اشعار او نیز هست درطول زمان دچار دگرگونی‌ها و تحولاتی در اندیشه شاعر شده است؛ اما این دگرگونی های اندیشه به نسبت تحولات تأملات شاعر در مسایل سیاسی – اجتماعی بسیار اندک است. باید دانست که اخوان در هنگامه ای که از عشق سخن می گوید، به فضایی انتزاعی و مجرد از جامعه گام می نهد. گویی اجتماع و هستی ای که شاعر چنان تلخ از آن ها سخن می گوید در حضور عشق، کم رنگ و به یکسو نهاده می شوند در اجتماعی که: سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت،/ سرها در گریبانست،/ کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را/ نگه جز پیش پا را دید، نتواند،/ که ره تاریک و لغزان است/ و گر دستِ محبت سوی کس یازی،/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزانست...(اخوان ثالث،۱۳۷۶: ۹۷)

شاعر تلخ و مأیوسانه از جامعه سخن می گوید؛ اما در همین اجتماع هنگامی که شاعر از عشق سخن می گوید و رویکردی کاملاً متفاوت می یابد گویی عشق را جدای از هستی بررسی می کند. در هنگامی که از اجتماعی چنین محزون از باغ بی برگی، از خانه آتش گرفته اش و از دشمنانش که مودبانه خنده های فحشا بر لب است می گوید، عاشقانه های «لحظه ی دیدار» و یا «غزل۳» و ... را می سراید. اخوان معتقد است« اگر در زبان فارسی با آن که قسم غزل به نسبتِ بیش از همه اقسام گفته شده و گفته می شود؛ با این همه غزلی که حقیقتاً غزل باشد – نه هر قولک بچه پسند– چنگی به دل همگان بزند، لحظه‌ای جمیل از هستی در آن متجلی باشد و زبان همه ضمیرها و همه دل‌ها باشد، بسیار نادر است، برای این است که اغلب غزل‌گویان ما در اغلب موارد نتوانسته‌اند و نمی توانند بر آن مرز مشترک عواطف بشری دست یابند و به آن مرحله بلند عروج کنند. این است که کارشان اغلب شخصی و بی رمق است. جان و جمال واقعی ندارد. همه جا در این گونه غزل ها یک«من» کاملاً محدود شخصی، بی ارتباط روحی و معنوی با دیگران مطرح است. غالباً یک گزارش احوال خصوصی است: من عاشقم، من غمگینم، عشق و غم پدرم را درآورده، پرم را آتش زده، یار بی وفایی کرده، از هجرش رنج می برم و از این حرفها، آن هم با تعبیرات و تشبیهات و استعاراتی مکرر و مبتذل محدود به سنت های هزارساله...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

همان گونه که عاشقانه‌های اخوان در میان اشعارش بسامد کمتری دارند، اشعار اروتیک او نیز در بین عاشقانه هایش کمتر است. در این دسته از اشعار تمنیات مردانه را کاملاً بی پروا با خواننده‌اش در میان می گذارد. ذهنیت عاشقانه‌اش در این مواقع سراسر وصل جسمانی و لذت شهوانی است، بی آن که رویکردی تازه به مقوله عشق داشته باشد. هم از این رو شعر عاشقانه اش در بسیاری از موارد به شعر اروتیک یا شعر

شهوانی نزدیک می شود:« ای لب گرم من؛ از تفِ عطش خشک،/ باش که سیرت کنم ز بوسه شاداب/ از لب و دندان و چهره ای، که بر آنها/ رشک برد لاله و ستاره و مهتاب/ اخترکان شب بخیر! خسته شدم باز،/ بسترم از انتظار خسته تر از من/ خسته ام، اما خوشم که روح خدایان/ شاد شود شاد،تا شب دگر از من/ مستِ شعف می‌روم به بسترم امشب/ بر دولبم خنده، تا که خند کند روز/ باز ببینم سعادتِ تو چقدر است،/بسترِخوشبختم ای...بسترپیروز! »(اخوان ثالث،۱۳۸۴: ۲۰ و ۲۱)

در چنین عاشقانه‌هایی نهایت آرمان برای شاعر کام جویی است. این جا دغدغه مرز مشترکِ عواطف بشری و رابطه بی واسطه در عشق با نگاه انسانی تازه مطرح نیست. شاعر تنها به دنبال لذت جسمی و جنسی می رود. شاید هدف شاعر از سرودن چنین شعری پناه بردن به دامن فراموشی باشد که می‌خواهد تمام پرسش‌های پاسخ نیافته خویش رابه این طریق آرام کند. عشقی سحطی میان دو فرد، بدون این که نگران جامعه پردرد و رنج باشد. در واقع چنین عشقی پناهگاهی برای شاعر شکست خورده است:« امشب به یاد مخمل زلف نجیب تو/شب را چو گریه‌ای که بخوابد به دامنم/ من ناز می‌کنم/ چون مشتری درخشان، چون زهره آشنا/ امشب گر به نام صدا می زنم ترا/ نام ترا به هر که رسد می دهم نشان/«آنجا نگاه کن»/ نام ترا به شادی آواز می کنم/ امشب به سوی قدس اهورایی/ پرواز می کنم»(اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۶۳ و ۶۴)

برای آشنایی با وضعیت عاشقانه‌های اخوان نمونه‌هایی از اشعار او را بیان می‌کنیم. شعر «لحظه»ازمجموعه«زمستان»همان‌طور که از اسمش پیداست. بیانگر لحظه‌ای عاشقانه است. این شعر کوتاه در قالبی نو گفته شده؛ اما بیانگر مضمونی سنّتی است. اخوان در این شعر معشوق را برای خود می خواهد و رقیب را بر نمی تابد: همه گویند که :« تو عاشق اویی/ گرچه دانم همه‌کس عاشق اویند/ لیک می‌ترسم، یارب!/ نکند راست بگویند»(همان، ۱۳۷۶: ۱۰۶) «لحظه دیدار»یکی از زیباترین عاشقانه‌های اخوان ثالث است.هرچند شاعردر این شعر چون شاعران کلاسیک از شوق دیدار معشوق،«دیوانه، مست و گویی در جهانی دیگر» است؛ زبان نرم و غزل واره او در کنار عاطفه وعشق پرشورش موجبات ماندگاری این شعر را فراهم آورده است. مخاطب قراردادن«تیغ»،«دست»و«دل»و منع آن‌ها از ارتکاب «خراش صورت»توسط تیغ و«پریشان کردن صفای زلفک توسط دست»، به‌همراه صفت «نخورده مست» برای «دل»، نه فقط این غزل را امروزی تر کرده، بلکه لطافت و تب و تاب های مقتضی لحظات دیدار عاشقانه را برای این شعر به ارمغان آورده است: «لحظه دیدار نزدیک است/باز من دیوانه‌ام ، مستم /باز می لرزد ، دلم ، دستم/باز گویی در جهان دیگری هستم/های ! نخراشی به غفلت گونه ام را ، تیغ /های ، نپریشی صفای زلفکم را، دست / و آبرویم را نریزی ، دل!/ ای نخورده مست / لحظه دیدار نزدیک است.» (اخوان ثالث،۱۳۸۴: ۵۴)

«غزل۳» از مجموعه «آخر شاهنامه» را می توان گل سر سبد عاشقانه های اخوان به شمار آورد. خلوص و زبان نرم این شعر، برخلاف شعرهای اجتماعی اخوان که توأم با لحن و ترکیبات حماسی است، آن را در نوع خود برجسته کرده است. شاعر در این شعر به مرز مشترک عواطف بشری دست یافته‌است. انعکاسی از زیباترین احساسات شاعر در برخورد با عشق و معشوق است: «ای تکیه گاه و پناه/ زیباترین لحظه های/

پرعصمت و پر شکوه/ تنهایی و خلوت من!/ در کوچه باغ گل ساکت نازهایت/ در کوچه باغ گل سرخ شرمم/ در کوچه های نوازش/ در کوچه های چه شبهای بسیار/ تا ساحل سیمگون سحرگاه رفتن/ در کوچه های مه آلود بس گفت و گوها/ بی هیچ از لذت خواب گفتن...»(اخوان ثالث،۱۳۸۹: ۶۶ و ۶۷) دقت در توصیف لحظه ها و آنات عاشقانه که شاعر با معشوق خود داشته است فضای این شعر را به درجه ای از واقعیت نزدیک کرده است که گویی خواننده نیز در نهان‌گاه آن کوچه ها، شاهد سر و سر عاشق و معشوق است. (معین، ۱۳۸۷: ۱۸۷)

در شعر«دریچه ها» نیز گرچه ما با جدایی عاشق و معشوق مواجه می شویم؛ اما ژرفای بیان شاعر به شعر، هستی و حقیقتی چند سویه داده است. دغدغهٔ شاعر، گستگی از یگانگی است. با آن که در این شعر سخن از هجر و فراق است؛ اما خواننده با بیانی فراخ و گستره‌ای از عشق و عشق ورزی مواجه است: «ما چون دو دریچه ، رو به روی هم /آگاه ز هر بگو مگوی هم /هر روز سلام و پرسش و خنده/ هر روز قرار روز اینده/ عمر آینه بهشت ، اما ... آه / بیش از شب و روز تیره و دی کوتاه/ اکنون دل من شکسته و خسته ست/ زیرا یکی از دریچه‌ها بسته‌ست/ نه مهرفسون، نه ماه جادو کرد/ نفرین به سفر ، که هر چه کرد او کرد» (اخوان ثالث، ۱۳۸۹: ۴۸ و ۴۹)

نکته گفتنی درمورد تغزلات درخشان اخوان این است که او در این شعرها کاملاً از دغدغه‌های اجتماعی – سیاسی که در دیگر شعرهای او محور اصلی تخیل و عاطفه هستند جداست. آن چنان که خواننده حس می‌کند گوینده «غزل۳» همان گوینده به عنوان مثال «زمستان» نیست. عشق وتغزل در شعر اخوان، چون شاملو و فروغ، زمینه‌ای برای پرسش ها و درگیری هایی غیر از خود عشق نمی تواند باشد.

زیباترین عاشقانه‌های شاملو و فروغ آنهایی هستند که در وصال معشوق سروده شده اند؛ اما بهترین عاشقانه های اخوان اغلب در هجران و دوری از یار سروده شده است و این خود با روحیه ناامید«امید» هم‌خوانی دارد و هم این‌که می توان گفت با غزل های گذشته ایران که بیشتر در فراق یارند تا در وصال او نزدیک است. (معین،۱۳۸۷: ۱۸۸)

اما این حقیقت را نمی‌توان نادیده انگاشت که اشعار عاشقانه نه تنها وجه غالب سروده‌های اخوان نیستند، بلکه رگه‌های بسیار باریکی از شعر او را اشغال کرده اند. درغزلیاتی که به سبک قدما گفته است لحظه های عشق‌ورزی خیالی خویش را که بدون درک حضور معشوق صورت گرفته، در فضایی انتزاعی به تصویر می کشد. غیبت معشوق در شعر و بی وفایی و بدعهدی او و نصیحت به دم غنیمت دانستن و ... همه مضامینی کهنه و قدیمی است که بدون ابتکار خاصی، توسط شاعر تنها تکرار شده است و در آنها نه نگرش تازه ای به هستی مشاهده می شود و نه خواست جدیدی براساس نیازهای جدید مطرح شده است. او در این اشعار می کوشد با همان زبان کهن و البته فاخر و ریشه دار و پر طنین و با اندوهی تصنعی که خاص عاشقان است، به سرودن عاشقانه ها بپردازد:

«ترا دانم که هیچ از ما خبر نیست/ وگرنه بی وفاییت این قدر نیست/ بپرس از ماه و اختر تا بدانی / شبی نبود که ما را چشم ترنیست/ دگر با ما وفا کن، ای فرشته/ که بیش از این تحمل در بشر نیست/ بیا جانا، وفای حسن از عشق/ اگر کمتر نباشد، بیشتر نیست/ ببین کز رفتگان دردست تاریخ/ ز رسم دهر خطی جز خبر نیست/ الا دریاب فرصت، را که زود است/ درین آفاق, کز ما هم اثر نیست...»(اخوان ثالث،۱۳۸۸: ۲۷)

عشق میهن

ایران دوستی یکی از ویژگی‌های شعر اخوان است. شعله های این احساس عاشقانه در شعرهای او گرم و گیر است: ولی در «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم» از صراحت بیشتری برخوردار است و در حقیقت، نشانه و نمونه ای کامل از پایبندی او به ایران است:« ز پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم/ ترا، ای کهن بوم و بر دوست دارم /ترا، ای گرانمایه، دیرینه ایران/تراای‌گرامی گهر دوست دارم/ترا،ای کهن زاد بوم بزرگان/ بزرگ‌آفرین نامور دوست دارم/هنروار اندیشه‌ات رخشدومن/هم اندیشه‌ات، هم هنردوست دارم/ کویرت چو دریا و کوهت چو جنگل/همه بوم وبر،خشک‌وتردوست‌دارم/شهیدان آزاد و فرزانه‌ات را/ که بودندفخربشردوست دارم»(اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۱۵۷ و ۱۵۸)

اخوان درشعر خود به زبانی دست یافته‌است که نرم واستادانه، مشکل‌ترین مفاهیم اجتماعی، سیاسی و عاشقانه را به جد یا طنز، در ژانرهای کهن و نو می‌گنجانید؛ اما خمیر مایه تمام اندیشه‌های او، عشق به ایران است. او شاعری است که موقعیت تاریخی و حساس خویشتن را در طول حیات می‌شناخت و علی‌رغم تسلط بر ادب فارسی و تازی و آشنایی با ادب غرب، ایرانی می‌اندیشید و شعرش را در خدمت ذوق و مصلحت مردم سرزمین خود قرار داده بود: «گرچه بس‌بیگانه امروزت‌نماید خویش و خواهان/ بیشِ من خویشی ندارد دوستت، بیگانه‌ای هم/ عمر و جان کردم نثارت، عاشقم دیوانه‌وارت/ عاشقی دیوانه چون من نیستت، فرزانه‌ای هم/ عشق و ایمانم به ایران، در دو گیتی هم نگنجد/ نیست رطلی در انیران سنجد این، پیمانه ای هم ...»(همان: ۸۵)

شعر اخوان، همانند شعر فردوسی سرشار از عشق به فرهنگ و تمدن خویش است و سروده‌های این دو شاعر، دوست داشتن این کهن بوم و بر است. بنابراین اخوان ستایشگر فردوسی است.(کاخی، ۱۳۷۰: ۲۶۱) چنان‌که می‌گوید: «نگویم که فردوسی پاک‌جفت/ سخنهای شیعی، شعوبی نگفت/ ولی بی‌گمانم، که آن بی نظیر/ به یک آدمی جامه، صد بیشه شیر/ چو مردان افسانه بود و شگرف/ یکی بی‌کران پاک دریای ژرف/ همانا ز هر دین و ملت مه داشت/ همه هر چه زد نقش، زیبا نگاشت/ اگر خاک، یا آب و آتش ستود/ چو باد بهاری، همه خوش ستود.../گر از آب گوید، روان است و پاک/ ور آتش، فروزنده و تابناک/ اگر گفت از ابریشم و پرنیان و گر گرز پولاد و ببربیان/ و گر بایدش گفت آرام و نرم/ به آهستگی و به آزرم و شرم/ همه گر حریرین و هموار گفت/ به آیین و زیبا و ستوار گفت.../ من از شهر اویم، شناساش نیز/ هم آوا و هم درد و همتاش نیز!/ بر ایران پرستی، شعوبی گری/ انیران گدازی و گُندآوری/ سلحشوری و شعر و شور و منش/ دلیری و گردی و کار و کنش...»(اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۳۰۷)

عشق اخوان به وطن عشقی پاک و دور از اغراض سودجویانه‌است و با آن که هم‌وطنان او آن‌گونه که باید خاطر او را پاس نداشته‌اند و حتی در آخر عمر کمر به آزار او بستند؛ اما او بهترین آرزوها را برای وطن دارد: «هیچ شب شمعی نسوزد هیچ شب پروانه‌ی هم/ نیست بی‌سامان‌تر ازمن عاقلی،دیوانه‌ای هم/ بازهم مست ازمیِ پیرمغانم، گرچه دیدم/ درجهان هر نو خراباتی،کهن میخانه‌ای هم/ ای وطن آباد مانی، سربلند، آزاد مانی/ گرچه بهرِ من نداری کلبه ای، کاشانه‌ای هم...» (اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۸۵)

معشوق اخوان

«معشوق» برای اخوان تکیه‌گاه و پناه زیباترین لحظه‌های تنهایی وخلوت اوست. اوتکیه‌گاه غمگین‌ترین لحظه‌های عاشقی بوده است که اکنون در دوری از او حسرت نگاه هایش را می خورد:« ای تکیه‌گاه و پناه/ غمگین‌ترین لحظه‌های کنون بی‌نگاهت تهی مانده از نور/ در کوچه‌باغ گل تیره و تلخ اندوه/ در کوچه‌های چه شبها که کنون همه کور/ آنجا بگو تا کدامین ستاره است/ که شب‌فروز تو خورشید پاره است؟»(اخوان ثالث،۱۳۸۹: ۶۸) او در جوانی عاشق دختری به نام«توران» از اهالی گیلان می شود؛ اما در این عشق ورزی ناکام می ماند. بسیاری از شعرهای عاشقانه ارغنون و برخی از شعرهای دفتر زمستان به این عشق نافرجام اشاره دارد: «ولی ما را دلی آشفته بود، آن هم که در گیلان/ به زلفی با هزاران آرزو دادیم پیوندش/ کنون در گوشه غربت به وصلش آرزومندم/ به وصل آن گل اندامی که خواراست آرزومندش...»(همان،۱۳۸۸: ۴۷)

او ماجراهای تلخ عشق خود را با زبانی ساده بیان می کند. یکی از این ماجراها داستان سفر اخوان ثالث در اسفندماه۱۳۲۸ به رشت برای دیدار معشوق است. او به امید آن که در سال نو معشوق خویش را ببیند، راه دراز سفر را از پشت ورامین تا دشت‌های پرگل رشت بر خود هموار می کند. (محمدی آملی،۱۳۸۰: ۲۸۳ و ۲۸۴)؛ اما با بی مهری معشوق مواجه می شود که این امر باعث شکست عاطفی و عشقی در او می گردد. شعر «داستان عشق ما...» بازتاب زیبای این شکست عاشقانه می‌گردد و همین شکست در عشق باعث سرودن اشعار غمگنانه در دوری و فراق یار و گله و شکایت از او می‌گردد(شریفیان، ۱۳۸۵: ۵۸): «باز دیشب حالت من حالتی جانکاه بود/ تا سحرسودای دل با ناله بود و آه بود/ چشم، شوق گریه در سر داشت، من نگذاشتم/ ور نه از طوفان روح من خدا آگاه بود/ صحبت از ما بود و من در پرده کردم شکوه ها/شرم، رهزن شد والاّ اشک من در راه بود/ آری ای دیر آشنای سنگدل،توران من/ گفت و گو بود از تو، اما مبهم و کوتاه بود/ کاشکی سر بشکند، پا بشکند، دل نشکند/ سرگذشت دل شکستن بود و بس جانکاه بود.../ آمدم تا سال را بر روی توران نو کنم/ ورنه زی رشت آمدن، اسفند مه بیگاه بود/ آمدم، اما ندیدم مهری از آن ماهروی/ یاد از آن عهدی که مهری در دل این ماه بود.../ عید نوروزم عزا شد، این هم از اقبال من/ ابرهم می‌گرید، آری گریه دارد حال من.../ کاش این نوروز هم اینجا نمی‌آمد«امید»/ تا چنین گریان شود با خنده سال جدید...»(اخوان ثالث، ۱۳۸۸: ۲۳۷– ۲۳۹)

نوع نگرشی که در تمام دوران شعری اخوان به خوبی مشهود است، نگرش جدا کردن عشق از دنیایی است که برای او مملو از رنج و زحمت و آلودگی است.«این نوع نگرش در تمام دوران شعری او باقی است. بر یک روال و یک نهج، با یک تأویل، در یک چشم انداز و یک فرجام. میان دو حس درونی او فراقی هست. این یک نیمه است و آن یک نیمه دیگر که جز دو یا چند مورد گذرا با هم یگانه نیستند؛ اگر هم تناقضی در این گرایش هست. ازهمین دوگانگی درون است.

حس اجتماعی شاعر، واکنش نارضایتی عمیق او را از آن چه هست دربردارد و حس عاشقانه او واکنش رضایت اوست از امکان عشق ورزیدن، در پس «نفی» آن هستی آلوده ، و در نتیجه بیرون آن...» (مختاری، بی‌تا: ۵۱۸ و ۵۱۹)

رمانتیسم عاشقانه اخوان، خالی از اندیشه مبارزه و شکست است. عشق بدون این‌که دردهای اجتماعی بر آن سایه افکنده باشد. از درد دوری و جدایی مایه گرفته است. «جز چند شعر که گاه از تلخی و دردانديشگی او مایه ای دارد، بقیه عاشقانه ها، در یک زلالی غریزی رخ می دهد که چه از بابت نفی و چه از بابت اثبات، از ذهن اجتماعی و اعتراضی او مایه نگرفته است... » (همان: ۵۲۱)بنابر این معشوق در بیشتر اشعار اخوان ثالث، مفهوم اجتماعی، خیالی، وهمی و عرفانی ندارد، جز این که معشوق و یک عشق زنده است: «امشب دلم آرزوی تو دارد / دل آرزوی تو ، و آنگاه/ این بسترِ تهمت آغشته چشم در راه/ بوی تو ، بوی تو ، بوی تو دارد!/ بوی تو در لحظه های نه پروا ، نه آزرمی از هیچ/ تن زنده، دل زنده، جان جمله‌خواهش،/ هولی نه،شرمی نه ازهیچ،/ آن بو که گویدتو هستی/ دراوج شور هوس،اوج مستی/ جبران خشمی که ازخلوتِ دوش دارم...»(اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۴۷) «بارزترین مشخصه این لحظه های بی خویشی عشق، فقدان درد در آنهاست. وقتی دنیا را سراسر درد گرفته است، اگر بشود لحظه ای از آن دور ماند، مطلوب آدمی فراهم آمده است... »(مختاری، بی‌تا: ۵۲۱) اگر در زندان فقدان معشوق را حس می‌کند، به دلیل ادراک عاشقانه خاصی نیست که در رهگذر ذهنیت عاشقانه بدان دست یافته باشد، بلکه تنها به این دلیل است که در زندان از معشوق خود دور مانده و هوای عیش درسرش افتاده است.

در آن دوران هول و وحشت، درمیان آتش و خون، در آن «وادی بی سرانجامی و خوف» چه کسی بهتر از «معشوق» می تواند خاطری آسوده برای او بیافریند. برای همین است که نمی خواهد او را وارد فضای اجتماعی عصر خود کند. تمایل او این است که حداقل در این عرصه آلوده پاک و نجیب بماند تا در وجودش همه پاکی ها و خوشی‌ها را ببیند: «در دشت هول و درندشت بی‌رحم،/ تفتیده در دوزخ آفتاب امرداد؛/ آنگه که گمگشته مرد مسافر،/ آواره وادی بی‌سرانجامی و خوف،/ از تشنگی خستگی برده از یاد؛/ وز خستگی تشنگی را فراموش کرده؛/ در خاک و خون می کشد تن،/ حالی، نه زنده، نه مرده.../ با آرزوی تو،ای آرزوی همیشه،/ گویی درین گوشه ی غم،/ امشب من آزادم، آزاد.../ اد تو شیرین‌ترین عهد و عادت/ ای آشنای غم و شادی من/ عشق تو زیباترین راستیها،/ زندان و آزادی من ...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۵۱– ۵۴)

شاعر با معشوق اهورایی و نجیب خود تمامی صحراهای خداوند را درمی‌نوردد و حتی از عرش بالاتر می رود؛ تا آن سوی خدا، از سرزمین الهی او نیز می گذرد و به «تجرد و رها»یی می‌رسد:« با تو دیشب تا کجا رفتم/ تا خدا و آنسوی صحرای خدا رفتم/ با تو نیک ای عطر سبز سایه پرورده/ ای پری که باد می‌بردت/ از چمنزار حریرپرگل پرده،/ تاحریم سایه‌های سبز/ تا بهار سبزه‌های عطر/ تا دیاری که غریبی‌هاش می‌آمد به چشم آشنا، رفتم.../ پا به پای تو تا تجرد ، تا رها رفتم ...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۷۶ و ۷۷)

معشوق در این اشعار برخلاف مجموعه‌های نخست رشد انسانیِ چشم‌گیری یافته و از موجودی در مرزِ انسان بودن و نبودن و با جاذبه‌های بی نظیر جنسی و به مثابه ابزار اطفایِ جنسی مرد فراتر رفته و ضمنِ حفظ آن جاذبه ها، آن اندازه از نظر شخصیتی تعالی یافته که در غمگین ترین لحظه هایی که اکنون بی‌نگاهش از نور تهی مانده است، نمادی از«نور» و «غرفه در نور» و «سازهای غم آلود این عمر بی‌نور»، «پرشورترین پرده عاشقانه» را برای او می نوازد: «ای غرقه نور دراین شبِ تلخِ دیجور/ این بستر امشب – شگفتا ، چه حالی ست –/ بوی تو، بوی تو دارد/ بوی شبستانِ موی تو دارد/ بوی شبانی که خوشبخت بودیم/ در بستری تا سحر می غنودیم/ بوی نترسیدن ما...» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۴۷ و ۴۸)

پیوستگی ویگانگی، شاعر و معشوق را به فرا اوجی از بی‌نیازی و برخورداری از کار مایه هستی می‌رساند که قطب و مدار هستی می‌شوند و ستارگان و کهکشان‌ها بر اطراف آنان می‌گردند و کعبه عشق آنان را طواف می‌کنند و برای آنان روشن‌ترین ستارگان نور می افشانند: «و در ما بود و گرد ما/ طواف کهکشان ها و مدارِ اختران روشنِ هر شب/ و ازما و برای ما/ طلوع طلعت روشن‌ترین کوکب...»(اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۲۹)

شاعر، عاشق وصل و لذتِ لحظه‌ای از معشوق است و می گوید: «دم غنیمت دان و با پرهیز و پروا قهر» و آن بو که چون عشوه های تو گوید : عزیزا!/دریاب کاین دم نپاید/دریاب و دریاب ، شاید/ دیگر به چنگت نیاید/ امشب شبی دان و عمری ، میدیش/ آن شکوه و خشم دوشین رها کن/ مسپار دل را به تشویش...»(همان:۴۷)

اخوان و معشوق زن

معمولاً تا قبل از مشروطه، زن درادبیات ایران چهره مثبتی ندارد.در واقع به جز تعداد انگشت‌شماری از شخصیت‌های تاریخی واساطیری نظیر: گردآفرید، آناهیتا، شیرین، فرنگیس و رابعه شخصیت زن به نیرنگ، خواری، بی‌وفایی وصفات ناشایست دیگرتوصیف می‌شود؛ اما در نتیجه تغییر و تحولات جنبش مشروطه و ارتباط با ملل پیشرفته شیوه نگرش به زن در جامعه ایرانی تغییر می یابد. شعر اخوان در مورد زنان متأثر از نگاه نو بعد از عصر بیداری است؛ اما با این حال زن در شعر او چهره ای دو گانه دارد. چهره یک زن در شعر او زنی اثیری اهورایی، مریم‌سرشت، آسمانی و آرمانیست که اخوان دوست دارد: «تو، آنچه در خواب بینند،/ پوشیده در پرده‌های خیال آفرینند/ تو، آنچه در قصه خوانند/ تو، آنچه بی اختیارند پیشش/ و آنچه خواهند نامش ندانند .../ تو نوشِ آسایشی، نازِ لذت/ تو رازِ آن، آنِ جان و جمالی/ ای خوب ، ای خوبی ، ای

خواب/ تو ژرفی و صفوتِ برکه‌های زلالی/ ک لحظه ساده و بی ملالی/ ای آبی روشن ، ای آب»... (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۴۶- ۴۹) و چهره دیگر مادینه‌ای است که نطفه قهرمان – مرد را در زهدان می پرورد: «تو زنی مردانه‌ای، سالاری و از مرد هم پیشی/ جامه جنست زن است، اما/ درد و غیرت در تو دارد ریشه‌ای دیرین./ کم مبین خود را، که از بسیار هم بیشی/ گوهر غیرت گرامی دار، ای غمگین/ مرد، یا سالار زن، باید بدانی این ،/ کاندرین روزان صدره تیره تر از شب،/ اهل غیرت روزیش درد است/ خواه در هر جامه، وز هر جنس،/ درد قوت غالب مرد است...»(اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۲۳۱)

اخوان با آوردن مرد یا سالار زن یعنی برابر نهادنِ مرد با سالار زن، نشان می دهد که تا چه اندازه مفهوم سالاری و سروری مرد در اندیشه‌های او نهادینه شده‌است. یا زمانی که همانند فردوسی نمی خواهد قهرمانانش فقط مردان باشند، زن لطیف مهربان را در هیأتی مردانه تر از مردان تجسم می کند:« با توام من، آی دخترجان !/ شیردختر، ای شکوفه‌ی میوه دار ایل !/ تیهوی شاهین شکار کردا!/ که به تاری ازکمند گیسویت‌گیری/ صد چنان سهراب یل را،آن که نتوانست/ نازنین گردآفرید گرد...»(همان: ۲۳۴) در برابر این تندیس آرمانی از زن، تصویری دیگر قرار دارد. اخوان در شعر«اژدها عفریته ای منحوس» شخصیت زن را برابر با اژدها قرار می‌دهد. زنی به نام طاووس که مَثَل «ماری خوش خط و خال یا روبهی مکار و محتال است» مردش«شاتقی» مرد« ساده دل و صادق و با صفایی» که عمری به پایش جان فشانی‌ها کرده و از شیر مرغ تا جان آدمیزاد را از پشت«کوه قاف» برایش فراهم کرده بود، گرفتار زندان می‌کند. اخوان بعد از این‌که علت زندانی شدن«شاتقی» به دست دختر عمو طاووس را بیان می کند، در پایان ماجرا این گونه نتیجه می گیرد: ماجرا چندان مفصل نیست، اصلا ماجرایی نیست/ راست می گوید که می گوید:«یک فریب ساده ی کوچک».../ وز نخستین داستان ها، ماجرای شاتقی را با زنش طاووس/ «هرچه این بیچاره خوب و صادق و ساده‌ست؛/در عوض آن ناکسِ بی معرفتِ معکوس»/ «مثل ماری خوش خط و خال است./ بلکه باید گفت/ اژدها عفریته ای، منحوس،/ روبهی مکارومُحتال است»/ «شاتقی ده یازده سال است باتزویرِ آن پتیاره زندانیست./ و نمی‌داند چه وقت آزاد خواهند شد.»/ گیر کارش چیست؟/ هیچ کاری؟هیچ اقدامی؟».../ وز صفا و از گذشت و پاکی این مرد،/ هر دلی با حزن و حیرت، سخت می لرزید/ و بر آن نفرین و براین آفرین می‌کرد...(اخوان ثالث،۱۳۸۷: ۲۴۱- ۲۴۳)

«این برداشت و نگاه غیرانسانی و محدود نسبت به زن، طیف هستی و تنوع انسانیش را انکارمی‌کند. این اصرار درکاهش دامنه گسترده ویژگی‌ها و کردار انسانی زن و تقلیل او به دو چهره رویاروی و متضاد بازتابِ حس و ذهن درتضاد و مردِ سامانه مرد سالار نسبت به زن است. تصویر یک بعدی، مسطح و محدود زن لکاته یا اژدهای عفریته منحوس- در کنار مرد بیچاره خوب و صادق و ساده – بازتاب هراسِ مرد است از نیروی طغیان و سرکش زن تحت سیطره سامانه مردسالار و واهمه از شورش اوست برنظامی که برحسب مقتضیات خود، هستی زن را نظم بخشیده، بودن او را تعریف و حدود انسانیش را تبیین کرده است» (بهفر، ۱۳۸۱: ۱۲۹ و ۱۳۰)

اخوان نتوانست به عشقی دگرسان که نیما نیز از آن سخن گفت دست یابد. عشقی که انسان در آن عامل اصلی تحقق عشق باشد و یا پیامی از عشقی انسانی داشته باشد. وجه غالب عشقی که اخوان از آن سخن می گوید، عشق طبیعی است که دارای مناظر گوناگون و گسترده‌ای هم نیست. عشق طبیعی که در آن حداکثر آرمان، وصال جسمانی و حلاوت حاصل از آن است. تنها گاهی اخوان لحظه‌های اهورایی پاکی را تجربه می-کند که در آن تجربه های عمیق تر و پاک تری را نمایش می دهد و عاشق و معشوق به سوی یک رابطه بی واسطه پیش می روند. اما این وجه در اشعار اخوان بسیار اندک است. اخوان در اغلب اشعارش درد و دغدغه اجتماع دارد و در این رهگذر معشوق را با خود هم سو و همگام نمی بیند. معشوق درشکست و پیروزی مبارزه شاعرسهیم نیست؛ زیرا ازدرد و دغدغه شاعر آگاهی ندارد و یا شاعر چنین قدرتی را در او نمی‌بیند. او فقط یک چهره زمینی را داراست که لحظه های عیش و عشرت شاعر را کفیل است.

نتیجه‌گیری

نمود عشق در ادبیات معاصر با آنچه در ادبیات سنتی آمده است، متفاوت به نظر می‌رسد؛ چنان‌که شعر عاشقانه معاصر در فاصله‌گیری از سنت غنایی کهن نظریه‌های متفاوتی از خود می‌پردازد و نیز ساختار خود را بر بنیادی دیگرگون بنا می‌نهد. فردیت و احساسات شخصی شاعران در شعر معاصر نمود بیشتری دارد. اخوان اگرچه به سرودن شعر عاشقانه مشهور نیست، ولی برخی عاشقانه‌های او شهرت ویژه دارند. او مرد شکست-خورده‌ای است که نمی‌تواند داستان شکست خویش را در سخنش پنهان کند، بلکه در اوج دل‌زدگی و نا امیدی به عشق پناه می‌برد و معشوق، لحظه‌های ناب هستی را برایش خلق‌می‌کند. چون ذهنیت غنایی در شعر اخوان تحت تأثیر دغدغه‌های اجتماعی اوست، عاشقانه‌های اخوان در بسامد سروده‌هایش چندان به چشم نمی‌آید و سروده‌های اروتیک او نیز در میان عاشقانه‌هایش به چشم نمی‌آید، اگرچه تمنیات مردانه را بی‌پروا با مخاطب مطرح می‌کند. بهترین عاشقانه‌های مخاطب‌دار اخوان در وصف هجران و دوری از یار سروده شده‌اند. ایران‌دوستی و عشق به مظاهر ایرانی ویژگی اصلی عشق در شعر اخوان است که گرما و گیرایی ویژه‌ای دارد؛ چنان‌که دشوارترین مفاهیم عاشقانه، اجتماعی و سیاسی را به زبان جد و طنز در قالب کهنه و نو می‌سراید. اخوان نتوانسته است به عشقی که انسان عامل اصلی تحقق آن است و یا پیامی از عشقی انسانی داشته باشد، دست یابد، بلکه وجه غالب عشق او طبیعی و بدون مناظر گوناگون است. عشق طبیعی که وصال جسمانی و حلاوت حاصل از آن حداکثر آرمان آن است. اخوان گاهی لحظه‌های اهورایی و پاکی را تجربه می‌کند و عاشق و معشوق- هرچند در سروده‌هایی اندک- به سوی یک وصال بی‌واسطه پیش می‌روند. معشوق اخوان در دغدغه‌های اجتماعی، شکست‌ها و دلزدگی‌های او سهیم نیست و یک چهره صرفاً زمینی دارد.

کتابنامه

۱- اخوان ثالث، مهدی،(۱۳۸۹)، آخر شاهنامه،تهران، انتشارات زمستان.

۲- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۸۸) ارغنون، تهران، انتشارات زمستان.

۳- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۸۷)، از این اوستا، تهران، انتشارات زمستان.

۴- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۸۷) ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم، تهران، انتشارات زمستان.

۵- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۶)، زمستان، تهران، انتشارات مروارید.

۶- اخوان ثالث، مهدی،(۱۳۸۷)، سه کتاب:درحیاط پاییز، در زندان. زندگی می گوید:اما باز باید زیست...، دوزخ اما سرد، تهران، انتشارات زمستان.

۷- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۸۴)، عاشقانه ها و کبود، تهران، انتشارات زمستان.

۸- بهفر،مهری،(۱۳۸۱)، عشق درگذرگاه‌های شب‌زده(نقدی بر عاشقانه های معاصر)، چاپ اول، تهران، انتشارات هیرمند.

۹- شریفیان، مهدی،(۱۳۸۵)، بررسی فرایند نوستالوژی شعر فارسی، کاوش نامه سال هفتم، شماره

۱۰- شفیعی کدکنی، محمدرضا،(۱۳۸۲)،ادبیات فارسی ازعصر جامی تا روزگار ما،ترجمه حجت الله اصیل،تهران، نشر نی.

۱۱- کاخی، مرتضی،(۱۳۷۰)، باغ بی‌برگی(یادنامه‌ی مهدی اخوان ثالث)، تهران، نشر ناشران.

۱۲- محمدی آملی، محمدرضا،(۱۳۸۰)،آواز چگور(زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث)تهران،ثالث.

۱۳-مختاری، محمد، (۱۳۷۸)، هفتادسال عاشقانه (تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر)، تهران، تیراژه.

۱۴- معین،مهدخت،(۱۳۸۷)، تغزل در شعر نو، محلات زبان و ادبیات.

عیاری و عیاران در داراب‌نامهٔ بیغمی

دکتر محمود حسن‌آبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

زهرا خزاعی‌پور[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

داستان‌ها را از لحاظ محتوایی می‌توان به داستان‌های جنگی، عشقی، دینی، داستان‌های عیاری، و... تقسیم کرد. داراب نامهٔ بیغمی داستانی عامیانه و شفاهی است که در طی قرن‌ها سینه به سینه توسط قصه‌گویان منتقل، و در قرن نهم هجری توسط بیغمی روایت شد و محمود دفتر خوان هر آن‌چه را بیغمی روایت می-کرد، به رشته‌ی تحریر در آورده است.موضوع آن جنگ وجنگاوری بر سر عشق، جوان‌مردی و عیاری می-باشد. آیین عیاری از آیین‌های کهن ایرانی است، در مورد پیشینه و کارکردهای عیاران نظرات مختلفی ارائه شده است اما بیشتر این نظریات به ایرانی بودن و قدمتِ آن اشاره دارند. نقش عیاران در داراب‌نامه، اصول، وظایف و شیرین‌کاری‌های آنان چشم‌گیر و مهم است. این پژوهش قصد بررسی جایگاه عیاران را در داراب نامه دارد و ضمن بیان ویژگی‌ها، اصول و کارکردهای عیاران، پیشینه‌ای از عیاری و تغییر نقش و جایگاه آنها ارائه داده است. نتایج تحقیق نشان از اهمیت نقش عیاران در قالب پهلوان، شطار، شب‌رو، جاسوس و ...در داستان داراب نامه است. آنها در بیشتر صحنه‌های مهم داستان حضوری تعیین کننده دارند و با کارهای شگفت و شیرین خود، گره‌های بسیار دشوار و کور را می‌گشایند ومورد اعتماد شاه و بزرگان هستند.

کلیدواژه‌ها: عیاری، داراب نامه، بیغمی، کارکردها، اصول

مقدمه

آیین عیاری، ریشه و پیشینهٔ آن

بیشتر صاحب نظران برآنند که، خاستگاه اولیهٔ عیاران سرزمین ایران و مشرقِ آن از جمله سیستان و خراسان بوده است.«از تاریخ عیاری در دوران پیش از اسلام اطلاع چندانی در دست نیست با این حال می-دانیم که بسیاری از آنچه در فتوت‌نامه‌های دوران اسلامی آمده است، در اندرزنامه‌های دوره‌ی ساسانی وجود داشته است» (برنجیان، ۱۳۸۳: ۷۷۸). ملک‌الشعرای بهار ضمن حواشی جامعی که بر منتخب جوامع‌الحکایات نوشته درباره‌ی واژه‌ی عیّار می‌نویسد: «عیار در لغت عرب ریشه و اصلی به معنی خود ندارد و در لغت عربی هم معنی درستی برای این لغت نشده و گویند عیارکسی است که بسیار بیاید و برود و صاحب ذکاوت نیز باشد و نیز گویند کسی که بسیار گردش کند و چالاک باشد. . . و از نبودن این معانی و نبودن اصل و ریشه‌ی حقیقی ازاین لغت در زبان عربی چنین به نظر می‌رسد که این لفظ معرّب و از فارسی ماخوذ باشد و اصل آن

[1] .khazai_zahra@yahoo.com

کلمه‌ایّار پهلوی باشد به معنی یار که عربی آن رفیق است و اصل این لغت در پهلوی قدیم ادی‌وار بوده است و بعدها ایی وار و ایّار و در زبان دری یار شده است... و گویا رشته‌ی اتصال عیاران به دوره‌های ساسانی و شاید پیشتر از آن عهد می‌کشیده است و آنان یکدیگر را یار می‌خوانده‌اند»(← حاکمی، ۱۳۸۲: ۳۴). پس بنیاد این آیین و مسلک، در ایرانِ پیش از اسلام گذاشته شده و از ایران به سرزمین‌های دیگر از جمله سرزمین‌های عربی اسلامی و اروپایی رفته است.«در قرون وسطی در بیشتر کشورهای اسلامی مشرق زمین و به‌ویژه در ایران جمعیت فتیان به وجود آمد که دسته‌ی فتوت نامیده می‌شد» (حاکمی، ۱۳۸۲: ۱۸)؛ آیین فتوت از دل عیاری به ظهور رسیده بود. آن‌گونه که از کلام صاحب نظران دریافت می‌شود، عیاران از دوران پیش از اسلام و در شرق ایران بوده‌اند. «گرچه رشد و گسترش آیین عیاری و اقبال عام به آن در دوره‌ی اسلامی صورت گرفته و در این دوران کتاب‌هایی در باب آن نوشته شده اما سرچشمه‌ای عیاری را در تاریخ ایران پیش از اسلام باید جست. ماسینیون حدس می‌زند که عیاری از تشکیلات صنفی شهر مداین پایتخت ساسانیان آغاز شده است» (رک: حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۵۹).

عیاران بزرگ و مشهور مانند یعقوب لیث صفاری نیز از همین خطه برخاسته‌اند.در تاریخ سیستان نیز در چند موردی که نام عیاران آمده، به سیستانی بودنشان اشاره شده است، از جمله «و ابوالعریان با او بیامد و این ابوالعریان مردی عیار بود از سیستان و سرهنگ شماران بود و غوغا یار او بودند»(تاریخ سیستان، ۱۳۸۳: ۱۸۶)؛نیز «لیث بن فضل هرچه به سیستان به دست کردی طعام ساختی و عیاران سیستان را مهمان، کردی و خلعت دادی» (همان: ۱۹۸)؛ و«باز مردی دیگر از بست برخاست احمد قولی گفتند و عیاران و مردان مرد بر او جمع شدند چه از بست و چه از سیستان و حرب کردند... و یعقوب لیث و عیاران سیستان او را قوت کردند»(همان: ۲۱۲).

حمدالله مستوفی بارها در نزهه القلوب می‌گوید: «بنا بر روایات ملی، سیستان را جهان پهلوانگرشاسب بنیاد نهاد» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۴۲). می‌توان دریافت که یکی از دلایل اهمیت این منطقه و به خصوص سیستان از لحاظ عیاری، شاید وجود خاندان گرشاسب بوده است. زیرا عیاران در ابتدا همیشه همراه با پادشاهان و پهلوانان بوده‌اند، و«اساس فلسفه‌ی عیاری مبارزه با ظلم و ستم بوده که حضوری پیوسته و دائمی در ایران داشته است»(حسن‌آبادی، شاهنامه کهن‌ترین متن عیاری).

«آیین عیاری همان، حال و هوای جنبش‌های ایرانیان در برابر سخت‌گیری‌های خداوندان زور را دارد. هدف عمده‌ی عیاران مبارزه با اشراف و زمین‌داران بزرگ و گرفتن داد ستم‌دیدگان و بینوایان بود» (همان). اساساً عیاران سازمانی در مخالفت و اعتراض به خلافت به شمار می‌رفتند، اما در داراب نامه این‌گونه سازمان و تاسیساتی وجود نداشته، و عیاران به صورت مستقل از دولت و شخص پادشاه و یا قهرمان اصلی عمل نمی‌کردند بلکه هر آن‌چه انجام می‌دادند از شب‌روی، طراری، دزدی و... به دستور و تحت نظارت شاه و شاه‌زاده بوده است. عیاران که از دوران پیش از اسلام وجود داشته‌اند، در ابتدایِ حضورشان در خدمت پادشاه و حکومت بودند و پیمان وفاداری با شاه داشتند اما کم‌کم در دوران اسلامی و پس از حضور اعراب و

مغولان در ایران و ایجاد فاصله‌ی طبقاتی، فساد، ظلم و جور در جامعه، از حکومت جدا شدند و به صورت مستقل برای خود گروه‌های تشکیل دادند و رئیس و سردار برای خود تعیین کردند که یعقوب لیث یکی از این سرداران بود.

دلیل انتخاب این موضوع برای تحقیق، اهمّیّت و جایگاه عیاران به عنوان طبقه و گروهی تاثیرگذار و مهم در داراب‌نامه و اهداف و کارکردهایشان بود.

روش انجام تحقیق توصیفی-تحلیلی، ضمن مراجعه به کتابخانه و سایت‌های مختلف و استفاده از مقالات و کتب مربوط می‌باشد.

تعریف عیّاری

برای واژه‌ی عیار معانی متفاوتی بیان شده است یکی از آن معانی، جوان‌مردی می‌باشد، که یکی از ویژگی‌های عیاران در داراب نامه است، همچنین «جوان‌مردی یکی از مهم‌ترین وجوه اشتراک داستان-هاست»(محجوب، ۱۳۸۲: ۱۱۸).

در باب واژه‌ی عیار گفته‌اند: «این واژه در متون فارسی بیشتر معنای جوان‌مردی و مردانگی دارد، امّا معناهایی مانند شب‌روی، هوشمندی، حیله‌گری، چالاکی، سرکشی، از جان گذشتگی، شجاعت، زیبایی، ملاحت، دزدی و. . . در آن هست و می‌توان گفت معنای عیاری همه‌ی این واژه‌هاست و هیچ‌کدام به تنهایی معنای واقعی آن را به ذهن تداعی نمی‌کند» (حسام‌پور، ۱۳۸۴ : ۵۷).

نیز در تعریف عیاری آمده است: «عیاران که در هر خطه و هر روزگار به نام و لقبی خوانده می‌شدند و اعراب آنان را «فتیان» می‌نامیدند و در قسمتی از ایران ایشان را «جوانمردان» می‌خوانند، فرقه‌ای بودند که آداب و رسوم و تشکیلات و مقرراتی ویژه‌ی خویش داشتند». آنها برای کسب و حفظ نام از جان خویش مایه می‌گذاشتند. عیاران پهلوان، جوان‌مرد و شب‌رو بوده‌اند (محجوب، ۱۳۸۲: ۵۹۴).

ویژگی و اصول عیاران

محجوب در مورد ویژگی و اصول عیاران که عیاران داراب نامه را نیز شامل می‌شود، چنین می‌گوید: این مردمان دلیر و بردبار و زیرک و چالاک و شجاع و پرتحمل و خنجرگذار بوده‌اند. غالباً–بلکه همیشه- پیاده راه می‌پیموده‌اند. لباس آنان نیز با دیگر صنف‌های سپاهیان تفاوت داشته است. به چالاکی به اردوی دشمن می‌روند و پهلوانان و سرداران دشمن را بی‌هوش می‌کنند و در "شال و دست‌مال" پیچیده به دوش می‌کشند و دوان دوان او را به اردوی خویش می‌آورند. همه زبانی را می‌دانند، از پیشه‌های گوناگون، حتی مطربی و آوازه خوانی سررشته دارند و هر دم در لباسی دیگر جلوه می‌کنند و هرگاه کار بر آنها دشوار شود، چندین نفر را شکم می‌درند و از معرکه به در می‌روند و گاه از چند فرسنگی اردوی دشمن به یاری خنجر خویش نقب می‌زنند و از زیر خیمه‌ی سرداری که باید دزدیده یا کشته شود سر بیرون می‌کنند... پهلوانان از طلوع تا

غروب آفتاب در میدان نبرد می‌کنند و عیاران برای پیش برد کار خویش تاریکی شب را مورد استفاده قرار می‌دهند (محجوب، ۱۳۸۲: ۲۹۳-۲۹۱)

سوگند خوردن و وفای به سوگند از اصول عیّاران می‌باشد.در داراب نامه سوگند خوردن مخصوصاً در نزد ایرانیان نقش و جایگاه مهمی دارد و زمانی که سوگندی می‌خورند، پای آن سوگند می‌ماندند. عیارانی که از سپاه دشمن به دست ایرانیان گرفتار می‌شدند، با قسم خوردن به هم‌کاری با ایرانیان خود را از مهلکه نجات می‌دادند و اعتماد ایرانیان را که به قسم خوردن بسیار معتقد و حساس بودند جلب می‌کردند. از این‌گونه سوگند خوردن‌ها در داراب نامه فراوان است.

طرم‌تاش جلدک را برای جاسوسی به سپاه ایران فرستاد اما او اسیر دست عیاران ایران شد و سوگند خورد که با آنها یکی شود و به جان امانش دهند. پس به سوی سپاهش رفت و گفت ایرانیان بسیار غافلند؛ بر آنها شبیخونی زنید.در آن شبیخون شکست سختی بر سپاه طرم‌تاش وارد شد(رک: بیغمی، ۱۳۸۱ج۲: ۱۳۹-۱۳۵).

طارق عیار خدمات فراوانی برای سپاه یمنیان کرد و قصد داشت شبانه به سپاه ایرانیان برود و سر فرخ‌زاد و بهزاد را بیاورد. اما بهزاد با زیرکی، خود را به خواب زد و او را دست‌گیر کرد، طارق ناچاراً برای حفظ جان سوگند خورد که با ایرانیان یکی شود (رک، همان: ۵۹۳-۵۹۰).

وفای به عهد نیز در داراب‌نامه جزو اصول عیّاران می‌باشد، از آن‌جایی که سوگند در داراب نامه جایگاه مهمی دارد، هرگاه عهدی می‌بستند و برآن سوگند می‌خوردند، در وفای به آن پایدار بودند.

آشوب عیار همراه مظفرشاه به دنبال توران دخت (معشوقه‌ی مظفرشاه) که توسط جنیان ربوده شده بود، رفت، وشاید بیشترین و پررنگ‌ترین صحنه‌ی حضور او در همین فصل که به نام او و مظفرشاه است باشد (آشوب عیار در خدمت مظفرشاه و توران دخت) واین نشان دهنده‌ی وفاداری او به مخدومش مظفرشاه است (رک: بیغمی، ۱۳۸۱ ج۲: ۱۶۴).

بادرفتار توسط عیاران ایرانی شناسایی و دستگیر شد و ناچار شد با ایرانیان یکی شود. پس از آن به سپاه خود بازگشت و برای همکاری با ایرانیان به دروغ به آنها گفت طارق در سپاه ایران بود (رک: همان، ج ۱: ۶۶۱- ۶۵۸).

مینو فرنگ جاسوس ملک ارغوش فرنگ پادشاه قبروس که برای جاسوسی آمده بود اما گرفتارِ بند ایرانیان شد، برای حفظ جان با ایرانیان همکاری کرد، و توانست با ترتیب دادن شبیخونی، هفت هزار مرد از خاصان ملک ارغوش را به کام مرگ بکشاند. و در عهد خود نسبت به ایرانیان وفادار باشد(رک: همان: ۷۹۶-۷۹۵).

علاوه بر این، در داراب‌نامه به ویژگی‌های ظاهری عیّاران، طرز لباس پوشیدن، دوندگی و روندگی آنها و ... اشاره شده است. لباس عیاران بیشتر به رنگ سیاه است، و شاید این امر به دلیل شرایط شغلی آنها که بیشتر شبانه به انجام امور مهم می‌پرداختند، باشد؛ مثلاً شبانه حمله می‌کردند یا به جاسوسی می‌رفتند که در این صورت با پوشیدن لباس سیاه در تاریکی شب از دیدِ دشمنان مخفی می‌ماندند. «گفت ما را عیاری رونده-

ای می‌باید که از عقب این لشکر برود و از نیک و بد هرچه واقع شود، زود ما را خبر کند. طیفور وزیر گفت: ای شاه، ما را عیاری هست به غایت خردمند و عاقل و کاردان و رونده و خنجرزن که در شب تاریک کارهای بزرگ کند. او را طلب کردند، درآمد. عیاری طراری خنجرگذاری، که در شب تاریک خال از رخ زنگی ببردی، قبا نمدی سیاه پوشیده، و کمندی گرد کمر در آورده، و از دو طرف خنجری آبدار در آویخته؛ از این سیاهی، گردن باریکی، دست درازی، حیله بازی که ابلیس با همه تلبیس از آن کبیس کاسه لیس تلبیس آموختی، در آمد و خدمت کرد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۷۰).

«پیل‌زور فرمود تا شبرنگ عیار را طلب کردند.شخصی درآمد سیاه چرده، قبایی از نمد سرخ پوشیده، و کلاهی نمد سرخ برسر، و دو خنجر از دو طرف بر میان بسته، و کمندی در آویخته؛ زمین خدمت ببوسید. ملک داراب فرمود تا هزار دینار زر سرخ به جهت خرجی راه بدو دادند» (همان: ۲۵۶). زر سرخ را بیشتر به جهت هم‌دستان کردن بقیه با خود در راه می‌بردند.

آشوب عیار، عیار دربار مظفرشاه، چست و چهنده و رونده و دونده ودانا و زیرک بود. مظفرشاه سیاوش عیار را که ازسوی داراب شاه پیغام آورده بود، به او سپرد و با پهلوان بهزاد برای کار راستی جنگ مشورت کرد (همان: ۵۱۲).

سلاح عیّاران

خنجر و کمند بیشترین و اصلی‌ترین سلاحی بود که عیاران در داراب‌نامه استفاده می‌کردند. عیاران همیشه کمندی برکمر و خنجری بر میان داشتند زیرا این دو ابزار جزو اصلی‌ترین سلاح‌ها برای‌شان بوده است. عیاران کارهای خود را بیشتر به صورت فردی، بدون جنگ، و شبانه انجام می‌دادند در نتیجه به جای شمشیر، خنجر برای آنها بسیار مناسب‌تر بود تا به صورت آرام و بی‌صدا با آن دشمنان را سر ببرند و احتیاجی به شمشیر و شمشیرکشی نداشتند. همچنین با استفاده از کمند، قلعه‌های بلند و ناگشودنی را بدون نیاز به لشکرکشی فتح می‌کردند و قلعه‌بانان را به زیر می‌کشیدند. «بهروز عیار خنجر آب‌دار برکشید و بر سرین آن خفتگان آمد و هر ده سرهنگ را سر از تن جدا کرد» (بیغمی، ۱۳۸۱ج۲: ۶۵). «و دو خنجر از دو طرف بر میان بسته، و کمندی در آویخته» (همان: ۲۵۶).

«عیاران پهلوان، جوان‌مرد و شب‌رو بوده‌اند، و سلاح آنها کارد، کمند، انبر، سوهان و دشنه بود» (محجوب، ۱۳۸۲: ۵۹۴). خنجر، کارد، شمشیر، کمند و. . . از جمله ابزار کار و سلاح‌شان بود که به‌گونه‌ای متفاوت و برای اهداف و مقاصدی گوناگون به کار می‌بردند از جمله از خنجر برای نقب زدن، دفاعِ شخصی، آزادی بندیان و. . . استفاده می‌کردند.

«سیاوش معلوم کرد که عین‌الحیات در باغ به عیش مشغول است. صبر کرد تا شب درآمد. در نیمه شب برخاست و آلت عیاری از کمند و خنجر برخود راست کرد و از وثاق بیرون آمد تا به پای برج و بارو رسید.

به خم کمند بالا رفت و از آن طرف از خندق بگذشت و رو به باغ نشاط آباد کرد...» (بیغمی، ۱۳۸۱ج۱: ۴۱-۴۰).

یکی دیگر از ابزار کار عیاران که از آن فراوان استفاده می‌کردند و همیشه همراهشان بود، داروی بیهوشانه بودکه آن را به صورت‌های مختلف مثلا در میان حلوا، نان، شراب و. . . به خوردِ دشمن می‌دادند. بیهوشانه در این داستان فقط مخصوص عیاران است زیرا همان‌طور که گفتیم آنها کارهای خود را به صورت آرام و بدون نیاز به لشکرکشی انجام می‌دادند در نتیجه بیهوشانه برای آنها کاربردی و مهم بود. «هلال عیار چون علامات بیهوشانه را بدید بدانست که این عیاری است و به طریق عیاری با ایشان کار کرد» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۴۱۹).

طارق عیار مظفرشاه را شبانه هنگامی که در خواب بود با کمک داروی بیهوشانه زنده به سپاه خود برد (همان: ۵۳۰).

واژه‌ی عیار، چنان که گذشت، کلمه‌ای است فارسی و صورت تغییر یافته‌ی ایار- یار می‌باشد به معنی دوست و رفیق صمیمی و جوان‌مرد (دهخدا، ۱۳۴۵: ۴۴۸). اما آن‌چنان که در قابوس نامه نیز آمده برخی از صفات و ویژگی‌های جوان‌مردان متفاوت از عیاران می‌باشد. «. . . هرگز به انتقام گذشته مشغول نباشی و بر وی خیانت نه اندیشی که خیانت کردن در شرط جوان‌مردی نیست. . . و اگر جوان‌مردی طمع از چیز خلق ببر...»(عنصرالمعالی، ۱۳۸۱: ۳۲۶).«بدان که جوانمردی عیاری آن بود که او را از آن چندگونه هنر بود: یکی آن‌که دلیر و مردانه وشکیبا بود به هر کاری و صادق الوعد و پاک عورت و پاک دل بود و زیان کسی به سود خویش نکند و زبان خود از دوستان روا دارد و ... بر آن سفره که نان خورد بد نکند و. . .» (همان: ۳۰۷).

پس با توجه به آن‌چه در داراب نامه آمده ودیگران گفته‌اند گاهی عیار و جوانمرد را یکی و گاهی و در برخی اصول از هم جدا و متفاوت می‌دانند، به عبارتی دیگر جوانمردی از دل عیاری بیرون آمده است اما در برخی اصول با آن متفاوت می‌باشد.

در داراب نامه از این‌گونه جوانمردی‌ها وجان فدا کردن‌ها فراوان است مثلاً هنگامی که فیروزشاه همراه قادرشاه در کشتی خواجه الیاس به آن بلا گرفتار شدند فیروزشاه فوراً برای حفظ جان بقیه‌ی مسافران بدون آن‌که به مراد برسد حاضر شد جان خود را فدا کند که قادرشاه اجازه نداد و خود این‌مسوولیت را به گردن گرفت.

علاوه بر جوانمردی سایر صفات عیاران به همین صورت، ممکن است با بقیه‌ی گروه‌ها مشترک باشد مانند پهلوانی. در داراب نامه و دیگر داستان‌هایی که متعلق به دوران پیش از اسلام می‌باشند عیاران و پهلوانان با هم، در بعضی مواقع یکی بودند و ما چندین مورد در داراب‌نامه شاهدِ آمدن نام عیاری با واژه‌ی پهلوان می‌باشیم. به‌گونه‌ای که گویا هم پهلوان عیار بوده و هم عیار اعمال پهلوانی انجام می‌داده است.

در داراب نامه عیار به معنی دزد و طرار نیست زیرا بدون هیچ چشم‌داشتی خدمت می‌کنند و در پی دزدیدن از کاروان‌یان نمی‌باشد. ابزار کار آنها مشخص و متفاوت از بقیه است.در شاهنامه کلمه‌ی عیار یک بار

آن‌هم به معنی منفی آن (آدم حیله‌گر و مزخرف) آمده است اما کارهایشان زیاد در شاهنامه آمده است هنگامی که رستم لباس مبدل بازرگانان می‌پوشد تا به چاه بیژن برود و او را بیرون بیاورد چیزی جز عیاری نیست. در داراب نامه برخلاف شاهنامه بسیار فراوان این کلمه آمده است و به کارها و تدبیر و زرنگی و ابزار کارشان هم توجه شده است (رک محجوب، ۱۳۸۲: ۱۹۰).

در این داستان گاهی پهلوانان عیاری می‌کنند و در مواقع لازم عیاران مانند پهلوانان در صحنه‌ی نبرد حاضر می‌شوند و می‌جنگند، به صورتی که عیار کارکردها و مسوولیت‌های متفاوتی ممکن است بردوشش باشد اما در نهایت عیار با پهلوان فرق می‌کند و دو شخصیت مجزا با خصوصیات منحصر به فردِ خود هستند و هر یک اصول و کارکردهای ویژه‌ای دارند.

کارکردها و وظایف عیاران در داراب‌نامهٔ بیغمی

۱- پیغام‌رسانی و شطاری: اولین و بیشترین صحنه‌ی حضور عیاران در داراب نامه صحنه‌ی نامه‌رسانی آنهاست.

شبرنگ عیار، که ملک داراب نامه‌ای به او داد و او را به عنوان پیغام رسانی نزد شاه فیدوس ملک بربر فرستاد تا پیغام به دنیا آمدن فیروز را به آنها بدهد اولین عیاری است که نام او در داراب نامه آمده است (بیغمی، ۱۳۸۱: ۹).

همیشه عیاران را به این سو و آن‌سو برای فرستادن پیغام روانه می‌کردند، به این دلیل که بسیار رونده و زیرک بودند «شبرنگ عیار و سیاوش را طلب کردند و ایشان را خلعت و نعمت فرمود و نوازش کرد و شبرنگ را به سوی کرمان‌شاه به ملک فارس روانه کرد و سیاوش را به هیرمند و آذربایجان پیش شاه مظفر شاه فرستاد» (همان: ۵۰۹).

۲-تدبیرگری: از دیگر ویژگی‌های عیاران تدبیر و دادنِ راه حل است که با این صفت به کمک سپاه خود می‌شتافتند و در مواقع حساس که کاری از کسی بر نمیامد آنها با تدبر و حیله‌گری خود سپاه را نجات می-دادند.

در راه بازگشت باز در جزیره‌ی لوطیه فیروزشاه و فرخ زاد گرفتار شدند که با تدبیر و زرنگی بهروز رهایی یافتند (رک: بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۴۰-۲۳۳).

هلال با شبرنگ به سوی سپاه یمن رفتند تا خبری بیاورند، هلال فرصت را غنیمت شمرد و نقشه‌ی خود را با یمنیان در میان گذاشت و گفت کنیزکی را به عنوان عین‌الحیات در کجاوه نهید و از شهر بیرون برید تا فیروزشاه و فرخ‌زاد را به همین بهانه در این‌جا به دام اندازیم. در آن شب هلال عیار با تدبیرِ خود دو سردار بزرگ(فرخ‌زاد و خورشید شاه) و شبرنگ را دام انداخت.(رک: همان: ۶۷۲-۶۶۴).

۳- دادن مشاوره در امور مهم: عیاران نقش مشاور در سپاه را نیز داشتند، و بیشتر موارد مشاوره و حضور آنها در جنگ‌ها و جاسوسی بین سپاه دشمن و راه حل دادن به سپاهیان خود بوده‌است. حرفی را که عیار می-

زد حتماً عملی می‌کردند. خیلی مواقع حرف آنها از حرف و نظر شاه مهم‌تر بود و پادشاه نیز از آنها کمک می‌گرفت. پس تقریباً عیاران از مهم‌ترین شخصیت‌ها بوده‌اند و حتی پادشاه شخص اوّل مملکت، از آنها بی-نیاز نبود. از آن جمله هلال، که از عیاران سپاه شاه سرور یمنی بود و تقریباً یکی از مهم‌ترین و زیرک‌ترین عیاران بود، و کارهای بسیاری به دست او صورت گرفت، در کارهای مهم همیشه از او کمک و مشاوره می-گرفتند. «خورشیدشاه گفت چه باید کردن؟ شبرنگ گفت: بی تعلل حمله کنید»(همان: ۲۸۷). «شبرنگ گفت مصلحت در آن است که هم امروز که آفتاب طلوع کند کوس حربی فرو کوبید و عزم جنگ ایشان کنید، تا ایشان را نیز ناچار شود حربی عظیم پیش گیرند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۹۱).

۴-پهلوانی: عیاران علاوه برعیار بودن، پهلوان نیز به شمار می‌رفتند و چشم امید سپاه در مواقع سختی و بحرانی به آنها بود و بیشتر کارهای خود را به صورت شب‌روی‌های شبانه انجام می‌دادند. «فیروزشاه گفت: شما عیاران سپاه ایرانید، و پهلوانان لشکر ما باشید، عیاری با ما هم‌چین حرکت کند؟ و دو سردار ما را بدین طریق بگیرد و یک عیار را مقید گرداند، شما این معنی را تحمل کنید؟ بهروز گفت: ای خداوند، شما را معلوم است که کار عیاری بیشتر به شب پیش می‌رود، حالیا تا شب درآید ما نیز کمر خدمت بر میان بندیم، و جان کمروار در میان بندیم، باشد که کار خود پیش توانیم برد» (همان: ۴۷۴).

۵-شب‌روی و روندگی: یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین ویژگی‌ها و مهارت‌های عیاران توانایی شب‌روی آنهاست. «بهروز گفت: ای خداوند، شما را معلوم است که کار عیاری بیشتر به شب پیش می‌رود، حالیا تا شب درآید ما نیز کمر خدمت بر میان بندیم، و جان کمروار در میان بندیم، باشد که کار خود پیش توانیم برد» (همان: ۴۷۴). هنگامی که مقنطره‌ی جادو همه‌ی پهلوانان ایران را توسط جادوگریِ خود از میدان جنگ به‌در کرد، داراب همه‌ی عیاران سپاهش را جمع کرد (بهروز، آشوب، شبرنگ، سیاوش، طارق) و گفت چه کسی به سپاه دشمن می‌رود تا از پهلوانان ما خبری بیاورد؟ طارق صورت خود را مبدل کرد و با نام "نوش باد سقا" شبانه به میان یمنیان رفت و ... (رک: بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۶۱-۶۵۷).

بعد از آن طارق عیار صبر کرد تا از شب دو پاس بگذشت دوباره به سپاه ایران بازگشت و هلال عیار و شاه شجاع و ملک نصر یمنی را نجات داد. شاه سرور و شاه ولید به خاطر این کار بزرگ به او خلعت و انعام بسیار دادند (همان: ۵۸۸-۵۸۷).

عیاران در روندگی نیز بسیار توانا بودند به‌گونه‌ای که در هیچ قسمت از متن شاهد آن نیستیم که برای رفت‌وآمدِ خود از مرکب استفاده کنند و همیشه پای پیاده مسافت‌های طولانی را طی می‌کردند.

«بهروز بزرگ شده است و رونده‌ای عظیم گشته است چنان‌چه در شبانه روز شصت فرسنگ می‌رود...» (همان: ۱۹۲).

«شاه سرور او را خلعت داد و انعام فرمود و گفت: ای برق‌آسای، تا مصر به چند وقت توانی رفتن و آمدن؟ برق‌آسای گفت به دولت شاه یمن به ده روز بروم و به ده روز بیایم. شاه سرور شاد شد و نامه به او داد و او را روانه کرد» (همان: ۴۴۰-۴۳۹) شاید به دلیل همین روندگیش او را برق‌آسا می‌گفتند.

«جهانسوز را خدمتکاری بود که او را شیرک عیار نام بود، مرد عیار و طراری بود و در قسم شب‌روی دستی داشت» (همان، ج۲: ۶۴۶).

۶-جاسوسی: عیاران همیشه زودتر به عنوان پیشرو و برای جاسوسی فرستاده می‌شدند. در این داستان جاسوسی که بیشتر به صورت شبانه صورت می‌گرفت، از دیگر وظایف عیاران بوده که تقریباً در همه‌ی موارد جز چندین مورد که به دستِ سپاهیان و عیارانِ ایرانی به دام افتاده‌اند، موفق بودند و با جاسوسی خود کمک-های قابل توجهی به سپاه می‌کردند. «شاه‌زاده فیروزشاه با جمعی از مبارزان در کمین بودند. طارق عیار را پیشتر فرستاده بودند تا جاسوسی کند» (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۶۰).

«شاه ولید برق‌آسای جاسوس را فرمود تا حاضر کردند و خلعت فاخر پوشانیدند و بسیار نعمت بخشیدند و نامه را جواب نوشتند و به دست برق‌آسا فرستادند و لشکر را با یراق تمام روانه گردانیدند» (همان: ۴۴۶)

هم‌چنین اولین صحنه‌ی حضور هلال عیار در داراب نامه جایی است که پادشاه یمن شاه اسد را به سوی مکه و هلال را از پس او برای جاسوسی فرستاد (همان: ۲۷۰).

وظیفه و نقش جاسوسی به قدری در عیاران مهم و پررنگ است که حتی گاهی نام عیار را با عنوان جاسوس می‌آوردند «در سپاه مصر به جز طارق، عیاری بود که او را تارک جاسوس می‌گفتند» (همان: ۵۷۰).

۷-فریب دادن: حیله‌گری و فریب دادن از ویژگی‌های مهم عیاران است و در این کار مهارت بسیاری داشتند به گونه‌ای که گاهی حتی هم‌دیگر را فریب می‌دادند و متوجه نمی‌شدند و یا قادر به فریب جادوگران نیز بودند، و این ویژگی وجه تمایز عیار با پهلوان و جوان‌مرد است. زیرا فقط عیاران از ترفندِ فریب سود می-جویند.

بهروز عیار از علاقه‌ی زرده‌ی جادو نسبت به خود استفاده کرد و فیروزشاه و فرخ‌زاد را که در چنگ زرده در بند بودند، نجات داد و به کمک فیروزشاه زرده را کشت (رک: بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۳۲-۲۲۶).

هلال عیار وقتی به دست عیاران ایرانی گرفتار شد و او را در بند کردند، با ایشان یکی شد، اما فقط به زبان و نه با دل. پس منتظر فرصتی بود تا خدمتی به یمنیان بکند (همان: ۴۲۳). مکر عیاران بسیار بوده است هم به جهت زیرکی‌شان هم از آن جهت که حاکمان به عیاران خود اطمینان داشتند و هرآن‌چه آنها می‌گفتند انجام می‌دادند، پس هر وقت عیاران با دشمنان‌شان یکی می‌شدند ضربه و شکست سختی بر سپاه‌شان وارد می‌شد.

۸-سخن‌وری: سخن‌وری و قدرت بیان و فصاحت بالای عیاران آنها را در رسیدن به اهداف‌شان کمک می‌کرد.

یکی از ویژگی‌های خاص و برجسته‌ی بهروز فصاحت و سخن‌وری او بود که در چند جا از داراب نامه به آن اشاره شده است، مثلاً جایی که با زرده‌ی جادو روبه‌رو شد و یا هنگامی که فیروزشاه او را به عنوان

قاصد به دربار شاه سرور فرستاد «شاه سروربا جمله‌ی امرا و ارکان دولت در فصاحت و بلاغت او متعجب ماندند» (همان: ۳۶۴).

بهروز و آشوب و بادرفتار عیار برای نجات پهلوانان ایرانی به سوی مقنطره‌ی جادو رفتند و با زیرکی و فصاحت و سخن‌وری بهروز توانستند پهلوانان را نجات دهند و مقنطره را دست بسته به سپاه آوردند و روز بعد او را در میان میدان بر دار کشیدند (رک: بیغمی، ۱۳۸۱: ۶۸۵-۶۷۵). سخن‌وری از جمله صفات و ویژگی‌هایی است که برای نقش عیاران ضروری بود.

۹-انجام دادن کارهای خطرناک و عجیب و غریب: کارهای مهم و خطرناک مثل ربودن بندیان از زندان‌ها، کشتنِ جادوگران، باطل کردن طلسم‌ها و. . . مخصوص عیاران بود که هیچ‌گاه از انجام دادن آن طفره نمی-رفتند و آن را وظیفه‌ی خود می‌دانستند. هرچند در قبال انجامِ آن پول و زری دریافت نمی‌کردند، اما چون به هدف کسب نام این کارها را انجام می‌دادند و به هدفشان که نام بود، می‌رسیدند دیگر هیچ سختی‌ای مانع‌شان نمی‌شد«امشب شاه سیف‌الدوله و نیک اختر وزیر و شموط را از زندان برده‌اند و آن ده کس را که بر ایشان موکل بوده‌اند، ایشان را سر بریده‌اند... این کار عیاران است که این فتنه را برانگیخته‌اند» (همان، ج۲: ۷۰).

بهروز به کمک سایر عیاران توانست دژ لولو را که قلعه‌ای نفوذ ناپذیر بود، بگیرد (همان، ج۲: ۴۷۹).

آشوب عیار به کمک روحانه‌ی جادو برای نجات توران‌دخت به کوه قار رفت و توانست اورا از چنگ جندله‌ی جادو رهایی بخشد (همان، ج۱: ۴۰۴).

«هلال گفت: عیاری من به بدان نوعی استکه موضعی را که دیو در آن‌جا مدخل نمی‌تواند کردن، من بروم خالد ولید را از آن‌جا بیرون آرم» (همان، ج۱: ۷۷۹).

وظایف عیاران در دوران بعد: وظایف عیاران در داراب‌نامه و تاریخ پیش از اسلام به صورتی بوده که شرحش گذشت، امادر دوران متأخروظایف‌شان تغییر کرد و به صورت ریزتری تفکیک شد.بعد از ظهور اسلام و به‌ویژه از قرن دوم به بعد آیین عیاری از جهت نوع رسالتی که عیاران برای خود تعریف می‌کردند تحول یافت. گرفتن حق بینوایان و نان رسانی به آنان به قیام سیاسی علیه اشغال‌گران و مهاجمان بدل شد و از این جهت با دیگر نهضت‌های ایرانیان بر ضد تسلط اعراب (اموی و عباسی) و دیگر بیگانگان همراهی نمود و نقش مهمی در تحولات سیاسی و اجتماعی جهان اسلام مخصوصاً ایران ایفا کردند(رک: حسن‌آبادی، سمک عیار: افسانه یا حماسه). تا هنگام حمله‌ی مغول، عیاران تقریباً با فراز و فرودی زیاددر تمام ادوار حضوری موثر و قدرتمند در جامعه داشتند و قیام‌های بسیاری علیه حاکمان مختلف انجام دادند؛ از بعد از مغول عیاران دچار انحراف و انحطاط شدند. و بیشتر در نقش اوباش و باجگیران ظاهر شدند، این انحطاط روز به روز شدت گرفت و سرانجام در دوران قاجار به اوج خود رسید، تصویر منفی که از آنان به عنوان لوطیان و اوباش و چاقوکشان در کتب ثبت شده ناشی از همین انحطاط و انحراف است. تا بدان حد که لوطیانِ مسخرهٔ عهد قاجار در خدمت سرگرم ساختن مردم و گاه نیز وسیله‌ای برای غارت و چپاول جان و مال و ناموس مردم بی‌پناه گردیدند (رک: حسن‌آبادی، ۱۳۹۳: ۹۰ به جلو)

زنان عیّار

«در میان اوصاف پسندیده و اخلاق حمیده، صفتی که دقت آدمی را جلب می‌کند، دلیری است. سراسر تاریخ ما پر است از پهلوانی و مردانگی و زورآزمایی و اسب دوانی و تیراندازی.در این‌جا باید گفت که زنان ایرانی نیز در شجاعت و دلاوری همتای مردان بوده و در مواردی در جنگ‌ها شرکت می‌کردند» (علوی، ۱۳۷۷: ۱۶).

در داراب نامه نیز، بیشتر موارد نگاه‌شان به زن مثبت بوده است، در نتیجه اکثراً زنان داراب نامه شجاع، دلیر، کارآزموده، و پهلوان بار آمده‌اند زنان نیز مانند مردان علاوه بر جنگ‌جویی و مبارزه گاهی شب‌روی و عیاری می‌کنند، در چندین مورد عیاری زنان را در داراب نامه می‌بینیم.

۱-جهان‌افروز: دختر عسطور شاه، دومین و مهم‌ترین زنی است که در داراب‌نامه کارهایی انجام می‌دهد در شآن عیاران او که از کودکی تنها در قلعه‌ی می‌زیسته طبیعتی مردانه، شجاع و جنگ‌جو پیدا کرده است. او توانست عین‌الحیات را از میان میدان جنگ به در برد وتا آمدن فیروز در قلعه‌ی خود نگه‌دارد (رک: بیغمی، ۱۳۸۱ج۲: ۲۷۵-۲۴۳).

جهان‌افروز برای آزادی پهلوانان ایرانی با شجاعت تمام به زندان رفت و توانست کلید را از طورِ زندان‌بان بگیرد و آنها را نجات دهد (همان: ۳۳۶-۳۳۴).

«دفع جهان‌افرور کردن خیلی کار است، که جهان‌افروز خیلی مبارز است و چند سردار عظیم مثل طرم-تاش و خرطوس و قرنوس و میراق و قنطروس به دست او به قتل آمده‌اند» (همان: ۵۹۶).

۲-زرین تاج: خواهر زرین تیغ و محبوبه‌ی طرم‌تاش را نیز به دلیل کارهایش می‌توان جزء عیاران به حساب آورد. او برادر و معشوق خود را از بند ایرانیان رهانید و جمله زنان و دختران سپاه ایران را که در خیمه خواب بودند یا سر برید و یا شبانه به طریق طراری آنها را همراه خود به قیصریه برد(شفاءالملک دختر شاه نعمان. گل‌نوش دختر شاه سلیم. گل‌اندام دختر اسکندرشاه) (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۰۳-۲۰۲).

البته به جز این دو، عین‌الحیات و شریفه نیز آن‌جایی که بر بام قصر می‌روند تا فیروزشاه و فرخ‌زاد را ببینند اما گرفتار نگهبانانِ شاه سرور می‌شوند، از خود شجاعت و دلاوریِ بسیاری نشان می‌دهند و مانند عیاران کمند و خنجر همراه خود دارند.

نتیجه

عیاری از آیین‌های کهنی بود که متعلق به پیش از اسلام می‌باشد. اما بعد از اسلام با رواج ظلم و ستم و ایجاد شکاف طبقاتی در جامعه رواج بیشتری پیدا کرد. عیاران گروهی از جوان‌مردان بودند که برای خود اصول ویژه‌ای داشتند و هدف اصلی آنها در ابتدا ایستادگی در برابر دشمن، دفاع از میهن، و خدمت به شخص شاه بود و برای رسیدن به این اهداف از هیچ کار و تلاشی(حتی بخشیدن جان) چشم‌پوشی نمی-کردند.

داراب‌نامۀ بیغمی یکی از متون کهنی است که جایگاه عیاران در آن مهم و چشم‌گیر می‌باشد و در آن انواع کارکردها و وظایف‌شان ذکر شده است. با بررسی آن می‌توان نقش، وظایف، و کارکردهای عیاران در داراب-نامه را مشخص، و قدمت و دیرینگی آن، هم‌چنین ایرانی بودن عیاری را اثبات کرد.

در متون ابتدایی و باز مانده از ایران باستان نظیر شاهنامه، داراب‌نامه و. . . عیاران در نقش عیاری، وظایف مختلفی نظیر پهلوانی، جاسوسی، مشاوره و. . . را هم زمان بر عهده می‌گرفتند. . به‌گونه‌ای که در داراب‌نامه عیار هم می‌تواند زن باشد، هم شاهزاده، هم پهلوان و شجاع و ...، اما در دوران بعدی این وظایف و کارکردها از هم تفکیک شدند. پهلوان، عیار، جاسوس، و. . .از هم‌دیگر جدا و شامل گروه‌هایی خاص و مستقل شدند.

کتابنامه

– برنجیان، شاپور (۱۳۸۳)، «مفهوم و ویژگی‌های جوانمردی»، چیستا، تیر ۱۳۸۳، ش ۲۱۰، صص ۸۳–۷۷۶.

– بیغمی، محمدبن‌احمد (۱۳۸۱)، داراب‌نامه، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات ذبیح الله صفا، تهران: علمی و فرهنگی.

– تاریخ سیستان (۱۳۸۳)، مؤلف نامعلوم، تصحیح ملک الشعرای بهار، تهران: زوار.

– حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۲)، آیین فتوت و جوانمردی، تهران: اساطیر.

– حسام پور، سعید (۱۳۸۴)، «نقش عیاری در فرهنگ و تمدن ایرانیان»، مطالعات ایرانی، پاییز ۱۳۸۴، ش ۸، صص ۷۴–۵۳.

– حسن‌آبادی، محمود (۱۳۹۳)، شاهنامه کهن‌ترین متن عیاری، مجموعه مقاله‌های همایش شاهنامهٔ فردوسی و مطالعات هنری، مشهد: نشر زروند، صص ۱۱۰–۸۹.

–همان، (۱۳۸۶)، سمک عیار: افسانه یا حماسه؟، مجلهٔدانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، پاییز۱۳۸۶، ش۱۵۸، صص ۵۶–۳۷.

– دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۵)، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین، تهران: انتشارات دانشگاه.

– علوی، هدایت الله (۱۳۷۷)، زن در ایران باستان، تهران: هیرمند.

– عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر(۱۳۸۱)، قابوس‌نامه، به کوشش غلامحسین یوسفی، چ نهم، تهران: امیرکبیر.

– محجوب، جعفر (۱۳۸۲)، ادبیات عامیانهٔ ایران (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.

– مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲)، نزهةالقلوب، تهران: دنیای کتاب.

تحلیل ریخت شناسانهٔ داستان " لغت موران " بر مبنای شیوهٔ پراپ

حسین حسن پورآلاشتی

دانشیار گروه ادبیات دانشگاه مازندران

مهدیه جوادی

دانشجوی دکترای ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

هدف از پژوهش های ریخت‌شناسانه بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ، معمولا رده‌بندی حکایت‌ها به روشی علمی و ساختاری از طریق تجزیهٔ آن‌ها به اجزای سازندهٔ آن‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با هم است. در تحلیل "پراپ" عملکردها و شخصیت‌ها ،اجزای سازندهٔ داستان پریان به شمار می روند . او نخستین بار این شیوه را درباره قصه های پریان روسی آزمود. قصهٔ پریان داستانی است که در جهانی غیرواقعی رخ می دهد، مکان و شخصیت های حقیقی ندارد و سرشار از رخدادهای شگفت و باورنکردنی است.

این مقاله، به بررسی ریخت شناسانهٔ داستان" لغت موران" از شهاب الدین سهروردی می پردازد. این اثر یکی از آثار مستقل شیخ اشراق و به زبان فارسی است که در قالب ده حکایت در یک اثر بیان شده است. ویژگی خاص این حکایات از یک سو جنبه روایی و نمایشی آن و از سوی دیگر تمثیلی بودن آنهاست و بنابراین آن را به داستان های پریان پراپ نزدیک می سازد. مقصود در این مقاله نه تحمیل نظریه بر متن ، بلکه نوعی تطبیق و یافتن شباهت ها و نشانه هاست . به این اعتبار مقاله حاضر کوششی است در گسترهٔ نقد ادبی معاصر و در پرتو رویکرد ریخت شناسی ولادیمیر پراپ تا از این طریق بتوان به خوانشی نو و برداشتی نو از یکی از آثار شهاب الدین سهروردی دست یافت.

کلیدواژه‌ها: لغت موران ، داستان پریان ، ریخت شناسی ، پراپ

بیان مساله

به نظر می رسد" شهاب الدین سهروردی " نخستین کسی بود که برای اولین بار عناصر روایت و کنش های داستانی خاصی را که حوادث آن در یک یا چند خط سیر مشخص زمانی و مکانی حادث می شوند وارد ساختار حکایت کرد.

بیان مراحل سلوک و بازگرداندن آن به زمان ها و مکان های «مثالی» و « خیالی» ، آوردن اسامی اشخاص، جایگاه ها و نمادهای خاص و راهگشا در داستان های دیگران نمودی نداشته و معمولاً آن داستان ها یا داستان واره ها، فاقد خویشکاری های اصلی یک داستان منسجم بوده‌اند؛ دیگر نمونه‌های داستان‌های عرفانی و فلسفی ظاهراً تنها بر مبنای سنت فکری عرفان و تصوف و فلسفه اسلامی به رشته نگارش درآمده اند. چون بحث ما در زبان پارسی ست از داستان – های فلسفی عربی اشخاصی چون "ابن سینا" که متأخر شیخ اشراق بوده و اتفاقاً چند داستان هم بدین شیوه دارند، صرف نظر می‌شود.

متن مورد بررسی این مقاله، داستان لغت موران است . این داستان مجموعه ای از ده حکایت کوتاه است . اثر لغت موران یکی از آثار مستقل شیخ اشراق و به زبان فارسی بوده و ویژگی منحصر بفرد آن این‌است که چکیدهٔ نظریات شیخ اشراق در داستان های فارسی‌اش را در یک اثر به‌صورت موجز بیان کرده است . در این داستان و حکایت های درونی آن، عناصر داستانی رعایت شده اند و به نظر می رسد تأکید سهروردی به این عناصر معنادار است، و از آنجا که پاره ای از عناصر عیناً یا بسیار مشابه در همه یا اکثر این داستان ها تکرار می شوند، دسته بندی و استخراج بسامد آنها به شناخت هرچه بیشتر زیرساخت های فکری نویسنده کمک می کند.

ولادیمیر پراپ (۱۸۹۵–۱۹۷۰) ، با بررسی صد قصّهٔ پریان متوجه وجود ساختاری یکسان در آن ها و وجود سی و یک عنصر ثابت شد که بر اساس نظمی خاص در پی هم می آیند. عناصری که وی آن ها را «خویشکاری» نامید . در حقیقت خویشکاری عملکرد شخصیتهای قصه از نظر اهمیتی است که در مسیر سایر واکنش های داستان دارد. وی پس از تعیین کارکردها و استخراج مصادیق آنها، به راههای محتمل ترکیب و حرکت های موجود در قصه ها پرداخت.

هدف ما نیز از این نوع بررسی که به تسامح ریخت شناسی نامیده شده است نشان دادن ساختارهای مشابهی است که روابطشان به متن معنا و انسجام می بخشد و همچنین توجه به این مساله که با بررسی ساختاری می توان به تفاوت های موجود میان آثار به ظاهر یکسان پی برد.

آنچه در این مقاله به‌عنوان ریخت شناسی در نظر گرفته شده است در حقیقت ترکیبی است از بررسی ساخت های روایتی ، بررسی شخصیت های روایت ساز و بررسی خویشکاری ها به شیوه ای که به بررسی ولادیمیر پراپ نزدیک است .

اهداف و پرسش های پژوهش

الف . اهداف پژوهش

نوعی تطبیق و کشف واحد های یکسان در این نوع آثار و نشان دادن این موضوع که اگرچه برخی خویشکاری های آثار داستانی – تمثیلی فارسی ، بنا به زمینه تمثیلی و عرفانی و نیز حاکم بودن روحیهٔ ایرانی خود بگونه‌ای منحصر به فرد هستند ، اما در شیوه ساختاری و نمایشی با افسانه های پریان یا داستان های جادویی شباهت های بسیاری دارند و می توان به وضوح این آثار را با توجه به شخصیت ها و کارکردهایشان تقسیم بندی کرد و بنابراین می توان این نوع بررسی را نه فقط در حکایت های منثور که در حکایت های منظوم نیز به کار برد .

ب . پرسش های پژوهش

با این فرض که ظاهر بیان داستانی – تمثیلی داستان های شیخ اشراق و به طور خاص حکایت های مورد بررسی ما از داستان لغت موران شبیه داستان های جادویی یا قصه های پریان است ، پرسش های این پژوهش بر این موضوع متمرکز است که چه شباهت ها و تفاوت هایی می توان میان ساختار داستان های از

نوع پریان با داستان های تمثیلی شیخ اشراق قائل بود ؟ مخصوصا به لحاظ شیوه بیان و اهداف قصه گویی ، و چه میزان نوع خویشکاری های معرفی شده توسط پراپ بر حکایت های این داستان منطبق می شود ؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های گذشتگان در حوزهٔ داستان ، ابتدا معطوف به چند مؤلفه بود . قصه‌ها معمولا یا بر اساس محتوا و مضمون و یا بر اساس مشابهت‌های ظاهری طبقه‌بندی می شدند . پژوهش‌های برادران گریم، بولته و پولیفکا ، افاناسیف، آدرین بولون ، آرنه و تومپسون و پروفسور اُلریش مارزلف از این دسته هستند. بر اثر دستاوردهای زبان‌شناسی نوین و تعمیم آن به حوزه‌های دیگر از جمله ادبیات و هنر، نخستین بار فرمالیست-های روسی به روشی علمی به تجزیه و تحلیل قصه پرداختند. «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (۱۹۲۸) مشهورترین پژوهشی بود که ولادیمیر پراپ روسی به تأثیر از دستاوردهای جدید زبان‌شناسی، در این زمینه انجام داد. تحقیقات بعدی، در زمینه روایت شناسی، غالباً در جهت تکمیل نظریهٔ پراپ صورت گرفته است.

در ایران، پژوهش‌هایی را که در زمینه‌ی ریخت‌شناسی قصه، بر اساس الگوی ولادیمیر پراپ انجام شده، می‌توان به چند رویکرد تقسیم کرد:

یکی از این رویکردها در صدد آزمون الگوی پراپ بر روی قصه‌های متون قدیمی ، مانند کلیله و دمنه است. پژوهش «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی»، (۱۳۸۷) پروینی و ناظمیان از این نوع است که در آن با هدف ارزیابی قابلیت الگوی پراپ، به تحلیل و بررسی حکایت‌های کلیله و دمنه پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که الگوی پراپ، قابلیت تحلیل ریخت‌شناسانه‌ی «فابل» را دارد. دسته‌ی دوم، پژوهش‌هایی هستند که بدون توجه به نوع خاصی از قصه‌ها، یک اثر داستانی را به صورت کامل، بر اساس الگوی پراپ، بررسی کرده‌اند؛ «ریخت شناسی هزارویک‌شب» (۱۳۸۳) محبوبه خراسانی، «ریخت‌شناسی داستان‌های کوتاه صادق هدایت» (۱۳۸۷) علی فرهادی. و دسته‌ی دیگر آثاری هستند که بخشی از یک داستان بلند معمولا منظوم را به شیوه پراپ بررسی کرده اند، مانند « تحلیل ساختاری داستان شاه سیاه پوشان »(۱۳۹۱) نقابی و قربانی .

در مورد داستان های تمثیلی یا عرفانی از بعد ارتباط یا شباهت آن با داستان های پریان یا افسانه های جادویی و بررسی به آن شیوه پراپ ، کارهای انجام شده معمولا بررسی یک داستان منظوم خاص از میان مجموعه ای از داستان های فراوان یک اثر است از آن جمله است « ریخت شناسی قصهٔ قلعهٔ ذات الصور » (۱۳۸۹) روحانی و اسفندیار که از میان حکایات تمثیلی فراوان مثنوی مولانا یک حکایت مورد بررسی قرار گرفته است و یا « شکل شناسی دو قصه از مثنوی مولوی بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ » (۱۳۹۰) ساکی وشیرویه . اما در مورد داستان های منثور عرفانی و تمثیلی ، بخصوص آثار شیخ اشراق که جنبه ای فلسفی نیز دارند تقریبا هیچ پژوهشی از دید ادبی و ساختاری صورت نگرفته و اغلب توجهات به این آثار از جنبه معنا شناختی ، فلسفی و عرفانی آن است و نه شیوه‌ی ادبی و ساختاری آن .

روش پژوهش

روش به کاربرده شده در نگارش این مقاله شیوهٔ تحلیل محتواست و شکل تحقیق بصورت کتابخانه‌ای. این مقاله با تکیه بر روش پراپ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»، تجزیه و تحلیل شده است. همچنین مقاله «ریخت‌شناسی قصه های هزار و یکشب»، ازمحبوبه خراسانی به دلیل آگاهی رسانی از اشکال تحلیل شخصیت ها در این نوع داستان ها بسیار مفید واقع شد . جامعه‌ی آماری این پژوهش، «کتاب قصه های شیخ اشراق» ، ویرایش جعفر مدرس صادقی است که داستان مورد بررسی ما یعنی « لغت موران» از این کتاب انتخاب شده است .

در این مقاله پس از ارائه دادن خلاصه ای از حکایت مورد بحث ،شخصیت ها ، راوی و مخاطب حکایت بررسی شده –اند و سپس ساختار داستان از نظر نقطه تعادل آغازین ، اوج داستان یا برهم خوردن تعادل و بازگشت یا عدم بازگشت به تعادل اولیه مورد تحلیل قرار گرفته است و در بررسی نهایی این حکایت ها ، با یاری گرفتن از جدول خویشکاری های پراپ ، شکل ریخت شناسی شده داستان را به خواننده نشان می دهد .

تمثیل بعنوان نوع ادبی :

بررسی و مقایسه‌ی آثاری از چند سرزمین متفاوت، نیازمند ورود به حیطه‌ی ادبیات تطبیقی (Comparative literature)و مناسبات بینامتنی (Inter textuality relationship) است .

تمثیل پیوند استواری با روایت داستانی دارد. به همین جهت بسیاری از محقّقین تمثیل رمزی را با اسطوره آمیخته و نخستین روایت های اسطوره ای را تمثیل روایی خوانده اند . در این شیوه نام اشخاص و اشیا رمزی از یک مفهوم مجرّد است (فتوحی رود معجنی، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

از آن جا که تمثیل های عرفانی سهروردی از نوع رمزی هستند در همهٔ موارد نمی توان تناظری یک به یک بین لایهٔ ظاهری و لایهٔ باطنی تمثیل برقرار کرد و این ناشی از ویژگی رمز است که یک معنایی را بر نمی تابد. (تقوی، ۱۳۷۶ :۵۸)

داستان های رمزی همچون دیگر داستان های تمثیلی از چیز مشخّص و قابل قبولی حکایت نمی کنند. به همین جهت کشف و تأویل معنی رمز نیز مانند ظهور آن با شعور و استعداد ضمیر و اقتضای روحی کاشف و تأویل کننده ارتباط دارد . (پورنامداریان، ۱۳۶۴ : ۲۲۷)

تمثیل های رمزی سهروردی از روایت داستانی و نماد و استعاره شکل گرفته است . روایت داستانی تعین معنایی دارد ، ولی نماد به دلیل ویژگی هایی که دارد نامتعین است . در تمثیل های سهروردی اغلب نماد شخصی نیست، بلکه برداشت از نمادها شخصی است .سهروردی حتّی از نمادهای اساطیری برداشتی شخصی و عرفانی کرده است .

تمثیل و داستان پریان :

چنان‌که در تعریف تمثیل داستانی (Allegory) آمده است، این نوع داستان‌ها عناصری دارند که آن‌ها را به داستان پریان (Fairy tale) مانند کرده است. داستان پریان به ادبیات قومی تعلق دارند و بخشی از روایات شفاهی هستند. نخستین بار "برادران گریم " در مجموعه‌ی مشهور خود، «قصه‌های خانگی » (۱۸۱۲–۱۸۱۵– ۱۸۲۲ م) آن‌ها را جمع‌آوری کردند و به آن‌ها جلوه‌ای علمی دادند.(جعفری : ۱۳۸۰، ۳۳۳)

داستان پریان، روایتی به نثر است، که دربارهٔ خوشبختی و شوربختی‌های قهرمانی است که ماجراهایی کمابیش فوق طبیعی را تجربه می‌کند و سرانجام به نیک‌بختی دست می‌یابد. وجود جادو، طلسم، حضور موجودات مرکب و وهم‌آور، از ویژگی‌های این‌گونه داستان‌هاست. منشاء قصه‌های پریان معلوم نیست. برخی منشاء آن‌ها را «داستان هزار و یک شب» می‌دانند. «داستان هزار و یک شب» و قصه‌های گریم در مجموعه‌ی کلاسیک از داستان‌های ماوراء طبیعی هستند. در قصهٔ پریان، هر واژه، هر تصویر ذهنی و هر وضعیت دارای دو یا حتی سه معنی است: یک معنای دنیوی، یک معنای قدسی و یک معنای راز آموزانه.

در آثار مورد بررسی ما نیز عنصرهایی از داستان پریان دیده می‌شود، آب حیات و گیاهان شفابخش، موجوداتی که هویت دقیق انسانی‌شان مشخص نیست. موجوداتی با چهره‌ای غیر واقعی، تغییر ماهیت‌های ناگهانی و ... از عناصری هستند که به‌نوعی در تمام این آثار وجود دارد. در این داستان‌ها موجودات، تغییر شکل یافته‌اند و آمیغی از چند موجود مختلف‌اند. در توصیف موجودات یا عناصر مینوی زیبایی به اغراق کشیده می‌شود، چون سخن از مفاهیمی فرا واقع است و آوردن این‌گونه مفاهیم در زبان عادی مشکل است، نویسنده با آمیختن چند چیز محسوس بار احساسی را گسترش داده و موجود جدیدی خلق می‌کند که برای مخاطب قابل تجسم است. بیشتر موجودات مینوی زیبایی شگرف دارند و دارای قدرت سخن‌گویی یا شعور یا به‌شکلی منتقل کننده مفاهیمند. در توصیف موجودات دنیوی نیز خالق آثار با آمیختن چند موجود آزار رسان، افزودن عناصر ملالت و دلتنگی تغییر دادن اندازه‌های آنان و بزرگ‌تر و انبوه‌تر نشان دادن آنان، وهم یا دلتنگی بیشتری می‌آفریند.

نویسنده با این کار هم فرا واقع‌تر بودن فضای داستان را بهتر می نمایاند و هم با شریک کردن تخیل مخاطب در تجسم موجودات و فضای داستان باور بیشتری را به مخاطب القا می‌کند. خواننده با آزاد بودن در تصور موجودات خیالی و پیوند زدن آن‌ها با زیباترین یا هولناک‌ترین تجربه‌های ذهنی خود مخلوقاتی را می‌آفریند که بسیار زیباتر یا هراسناک‌ترند. استفاده از تخیل خواننده در خلق اثر روشی است که امروزه نیز در ادبیات جادویی که به نوعی نوادهٔ داستان پریان است، ادامه یافته است.گیاهان و موجودات مینوی گاه توان سخن گفتن دارند، گاهی پرواز می‌کنند و گاه تغییر ماهیت می‌دهند و به شکل پیر یا راز آموز درمی‌آیند. آنان زندگی جاوید دارند و حتی پس از تغییر ماهیت به شکل نخستین باز می –گردند.

موجودات خلق‌الساعه، پرندگان و جهان سرشار از زندگی جاودانه و شادی،تعابیری ست که شکوه عالم مینو، منزلگاه و ماوای اصلی ما را نشان می دهد ، سالک پس از کسب فیض نهایی تمام آن‌چه را که در ابتدا دیده، به‌شکلی دگرگون می‌بیند. و به‌همراه راهنمایش به مرکز عشق سرمدی که تجلی‌گاه حقیقت است، ره می‌برد.

روایت شناسی و پراپ :

روایت شناسی علمی است متأثر از دستاوردهای زبانشناسی، با تجزیه و تحلیل روایت ها به واحدهای کوچک معنایی که در صدد کشف ساختاری واحد و جهانی است و قبل از هرچیز مبنای علمی دارد. با نگاه به تعاریف ارائه شده از سوی صاحب نظران می‌توان گفت که روایت به هرگونه داستان منظوم یا منثور گفته می شود که دربرگیرندۀ مجموعه ای از وقایع، شخصیت های داستانی، گفتار و رفتار آن ها باشد (ابرمز، ۱۳۸۴: ۲۱۴).

همچنین روایت شناسی رشتۀ جدیدی است که به بررسی نظریه و شیوۀ کلی روایت در همه‌ی گونه های ادبی می –پردازد. این نظریه مخصوصاً به شناخت عناصر روایتی ای می پردازد که پیوسته در آثار مختلف تکرار می شوند و به تحلیل گفتمان هایی می پردازد که روایت از طریق آن ها بیان می شود (همان).

روایت شناسی که از دل ساختارگرایی بیرون آمده است مبانی و اصول بنیادین خود را از زبان شناسی ساختارگرا وام گرفته است «در حقیقت، روایت شناسان علاوه بر موضوع و روش بررسی داستان، هدف نهایی روایت شناسی را نیز از زبان شناسی ساختارگرا وام گرفتند» (صافی پیرلوجه و سادات فیاضی، ۱۳۸۸: ۱۶۱). اگرچه اصطلاح روایت شناسی را نخستین بار تزوتان تودوروف در کتاب "دستورزبان دکامرون" به کار برد اما نخستین گام را در این حوزه ولادیمیر پراپ برداشت. صرف نظر از مطالعات قدیمی متون و اشکال روایت، می توان گفت که روایت شناسی جدید با «ریخت شناسی قصه های پریان»، اثر پراپ، آغاز شد .(Baldik, 2004: 166).

ریخت‌شناسی قصه‌های پریان را می‌توان مشهورترین اثری دانست که در حوزۀ پژوهش‌های روایت-شناسی، با تکیه بر روشی ساختاری و نظام‌مند، به تجزیه و تحلیل روایت به صورت عینی، علمی و قابل اعتماد می‌پردازد. یاکوبسن ضمن تأکید بر اهمیت روش‌شناسیکِ کار پراپ، معتقد بود که روایت‌شناسی به معنی دقیق واژه با کتاب پراپ آغاز شده است . (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۴۷). پراپ که در اساس به دنبال کشف روشی ساختاری و علمی برای رده‌بندی قصه‌ها بر مبنای آن بود، ژانر قصه‌های پریان را به عنوان فرضیه برای تحلیل و کاوش‌های خود برگزید. او نظریۀ روایتی خود را با اقتباس نخستین تقسیم‌بندی نحوی جمله به نهاد و گزاره تدوین کرد و متوجه شد که در محور جانشینی جمله‌های روایتی، می‌توان نهاد و گزاره را تغییر داد بدون آن‌که ساخت آن دچار مشکل شود (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۸: ۱۴۱). پراپ در بررسی افسانه های جادویی روسی به این نتیجه رسید که شخصیت‌های قصه ها مختلف اند، ولی کارهایی که انجام می – دهند، از شمار معینی تجاوز نمی کند. آنگاه واحد سازنده روایت را خویشکاری (Function) نامید. خویشکاری به

معنای عمل یکی از شخصیتهای قصه از نظر اهمیتی است که در تعیین مسیر سایر واکنش های داستان دارد. وی پس از تعیین کارکردها و استخراج مصادیق آنها، به راههای محتمل ترکیب و حرکت های موجود در قصه ها پرداخت .

پراپ در روش‌شناسی خود از سرمشق علوم طبیعی پیروی می‌کند و متن را به یکاهای بنیادی فرو می‌شکند تا قواعد باز فراهم آوردن آن‌ها را کشف کند. کامیابی او در کاربرد قواعد خود در مورد شواهد پرشمار، چشم‌انداز یک قدرت پیش‌بینی‌کننده را بر مدل علوم طبیعی می‌گشاید . این قدرت پیش‌بینی چیزی بود که برای نقد ادبی آن روزگار یکسره تازگی داشت .

لغت موران و ریخت شناسی به شیوه پراپ

داستان لغت موران مجموعه ای از ده حکایت کوتاه است، که در اصل تمامی آنها حول محور اصل لاهوتی انسان و محرومیت کوردلان ، از ادراک حقیقت می گردد، همچنین یادآوری می نماید که انسان ها اصل الهی خود را فراموش کرده اند، و ریاضت ها لازم است تا دوباره به عالم بالا بازگردند .

در این حکایت ها، بیش از همه پرندگان نقش برعهده دارند، این پرندگان یا پرندگانی نمادین اند که در داستان های پیشینیان و کتب مقدس از آنها نام برده شده است، چون هدهد و طاووس، یا صفت مشخصی دارند مثل خفاش که از نورگریزان است، یا جغد که در روز کور است .

این داستان ها حاصل مناظره و گفتگوی غالباً حیوانات با یکدیگر است با راوی دانای کل ثابت که در هر داستان شخصیت ها عوض می شوند: آفتاب پرستان، پرندگان، لاک پشت و دیگر حیوانات با هم سخن می گویند. در داستان سوم، سلیمان با عندلیب سخن می گوید، و در داستان نهم، ادریس با ماه؛ همه و همه گویی زبان یکدیگر را درک می –نمایند. در نهایت باز هم تأکید بر جنبه های روح آدمی است، بر دریچه های روشن یا تاریک ذهن و روح، که یا آدمی را به پرواز تشویق می کند و یا او را از پرواز باز می دارد .

حکایت ۱ (حکایت موران و قطره شبنم)

فصل اول حکایت چند مور است که برای تدارک قوت خود به صحرا رفته اند، در حالیکه صبح است و قطرات ژاله بر برگ گیاهان نشسته ، درباره اینکه اصل ژاله از کجاست، بین موران مناظره ای در می گیرد، لکن سرانجام موری متصرف آنها را به صبر می خواند تا که ببینند میلش به کدام سوست .بر اثر گرمای آفتاب، شبنم از نبات آهنگ بالا می کند و معلوم می شود که "از هوا بود و هوا رفت".

شخصیت ها :

کنش‌گر : مور متصرف

کنش پذیر : سایر موران

راوی : شهاب‌الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از یاران و عزیزان (مخاطب)

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : حرکت موران رو به صحرا ، دیدن ژاله بر نبات

بر هم خوردن تعادل: نزاع بر سر چیستی ژاله

تعادل مجدد : حضور مور متصرف ، دعوت به صبر ، بخار شدن ژاله

نماد ها

۱ –α :وضعیت اولیه	۲ – e : وضعیت حرکت و دور شدن
۳ – E : سوال و جواب	۴ – ❋ : حضور یاریگر
۵ – En پایان و نتیجه داستان	

حکایت ۲ (داستان سنگ پشتان و حاکم)

فصل دوم گفت و گوی چند سنگ پشت است که در ساحل دریا تفرج می کنند و مرغی منقش را بر روی آب شناور می بینند. یکی می پرسد: مرغ آبی است یا هوایی؟ مناظره بالا می گیرد، قاضی حاکم آنها را به صبر فرا می خواند، ناگاه بادی سخت برآمده، مرغ به اوج هوا پرواز می کند و معلوم می شود که مرغ منقش آبی نیست. لاک پشتان از قاضی توضیح می خواهند و چون توضیح قاضی در حد فهمشان نیست، بانگ برآورده و هیاهو می‌کنند .سپس حاکم را معزول کرده بر او خاک می پاشند. تمثیل یاد شده در موضوع و ساختار با فصل اول هماهنگی دارد .لکن افزون بر آنها دارای صحنهٔ دیگری هم هست: سنگ پشتان سخن قاضی را نمی پذیرند، او را عزل میکنند و بر او خاک می پاشند.

شخصیت ها :

کنش‌گر : سلحفات (سنگ پشتان)

کنش پذیر : حاکم

راوی : شهاب‌الدین سهروردی

روایت شنو : مخاطب (یاران و دوستان)

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : حضور سنگ پشتان در ساحل ، تماشای ساحل توسط آنها ، پیدا شدن مرغی منقش بر روی آب

بر هم خوردن تعادل : نزاع سنگ پشتان بر سر چیستی آن ، حضور قاضی حاکم ، جدال با حاکم ، عزل حاکم و خاک پاشیدن بر او

تعادل مجدد : بازگشت سلحفات به نشستنگاه

نمادها :

۱- α : وضعیت اولیه	۲ — E : خبرگیری یا سوال و جواب
۳ — D : حضور بخشنده	۴ — X- شر (نزاع)
۵ - x_1 : شر (عزل حاکم)	

حکایت ۳ (بلبل و سلیمان)

فصل سوم داستان مرغان است و "حضرت سلیمان (ع)"، خلاصه تمثیل چنین است: همهٔ مرغان در پیشگاه سلیمان حاضر بودند، جز عندلیب، " سلیمان" به عندلیب پیغام می فرستد تا نزد او برود ، عندلیب که هرگز از آشیان به در نیامده بود، به یاران خود رو کرد و گفت: فرمان" سلیمان " چنین است و طریق آن است، که ما ترک آشیانه گوییم و نزدیک او شویم و گرنه ملاقات میسر نشود.

شخصیت ها :

کنش گر : سلیمان ، مرغ سالخورده

کنش پذیر : عندلیب

راوی : شهاب‌الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از دوستان و یاران

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : حضور مرغان در نزد سلیمان

بر هم خوردن تعادل : عدم حضورعندلیب ، پیغام فرستادن سلیمان ، طلب کردن عندلیب

تعادل مجدد : حرکت مرغان به سوی سلیمان

نمادها :

۱ —α: وضعیت اولیه	۲ — β : غیبت یکی از افراد
۳- * : پیدا شدن یاری‌گر	۴ : D عمل بخشنده
۵: E_{n-r} پایان داستان	

حکایت ۴ (جام گیتی نمای کیخسرو)

فصل چهارم ، سخن از جام گیتی نمای " کیخسرو " می گوید، جامی که به واسطهٔ آن هرچه می خواست می دید و از جزئیات عالم آگاهی می یافت. سهروردی می گوید: «جام پوششی از چرم دارد و ده

بند از آن خورده است» . (سهروردی : ۱۳۵۶ ، ۲۹۹) جام، دل است و پوست چرمیش جسم است و ده بند آن، حواس ظاهر و باطن.

شخصیت ها :

کنش گر : کیخسرو

کنش پذیر : جام جهان بین

راوی : شهاب الدین سهروردی

مخاطب : یکی از دوستان و یاران

ساختار حکایت

تعادل اولیه : کیخسرو پادشاه ایران است

بر هم خوردن تعادل : مالکیت جام گیتی نما (شئ جادویی) ، اطلاع حاصل کردن از غیب و کائنات بوسیله آن ،

تعادل مجدد : ناپدید شدن جام پس از مفقود شدن کیخسرو

نمادها :

۱ – α :وضعیت اولیه	۲ – F: دریافت شئ جادویی
۳ ∑: خبرگیری	

حکایت ۵ (موانست شخصی با یکی از ملوک جن)

فصل پنجم در بیان شیوهٔ سلوک عرفانی است. چکیدهٔ حکایت این است که کسی که با یکی از ملوک جن مأنوس می –شود، زمان وداع از او می پرسد: «پس از این کی می توانم تو را ببینم؟ » و جن می گوید: « اگر خواهی مرا ببینی مقداری از کندر بر آتش نه و در خانه هرچه آهن پاره، و از اجساد سبعه هرچه صریر و صدا دارد، بینداز. پس از دریچه به بیرون نگر. چون کندر سوخته را بینی ...» (مدرس صادقی : ۱۳۸۷ ، ۴۳).

شخصیت ها:

کنش‌گر : یکی از ملوک جن

کنش پذیر : یک انسان

راوی : شهاب‌الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از دوستان و یاران

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : موانست با یکی از ملوک جن

ادامه تعادل : رهنمود جن برای مشاهده‌ی خود

این داستان بسیار کوتاه است ، و حادثه یا تعلیق ندارد، خط سیر نیز جابجا نمی‌شود .

نمادها :

۱ – L : موانست	۲ –∑ : جستجو (سؤال و جواب)
۳– E_n پایان داستان	

حکایت ۶ (خصومت چند خفاش با حربا)

فصل ششم معارضهٔ مشتاقان حقیقت و کوردلان گریزان از آن را باز می گوید. حربایی با چند خفاش در می افتد؛ آنها شبانه حربا را گرفته، اسیر می کنند و در کاشانهٔ ادبار خویش محبوس می گردانند. بامدادان دربارهٔ چگونگی تعذیب او تدبیر می کنند و رأیشان بر این قرارمی گیرد که هیچ عذابی بدتر از مشاهده آفتاب نیست. بر حال خویش قیاس کرده ، او را به دیدن آفتاب تهدید می کنند. آفتاب بر می آید و خفاشان حکم را اجرا می کنند ، غافل از اینکه حربا آرزوی دیدن آفتاب را دارد .

شخصیت ها:

کنش گر : چند خفاش

کنش‌پذیر : حربا (آفتاب پرست)

راوی : شهاب الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از دوستان و یاران

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : وجود ندارد و داستان از خط تعلیق آغاز می شود .

تعادل بر هم خورده یا تعلیق : مشاجره ، ادامه مشاجره ، ربودن حربا ، تصمیم به شکنجه و قتل او

تعادل بازگشته : رسیدن حربا به آرزوی خود ، مشاهده حربا آفتاب را

نمادها :

۱ – X : شر (خصومت)	۲ – x_1 : شر (ادامه و سخت شدن مشاجره و دشمنی)
۳ – A: ربودن	۴ – A^2 : زندانی کردن
۵ – A^3 : تصمیم برکشتن گرفتن	۶ – S : نجات پیدا کردن قهرمان

حکایت ۷ (هدهد و بومان)

در این حکایت سخن از هدهدی است که همنشین بومان شده است، هدهدی که به حدت بینش مشهور است با بومان روزکور شبی را گذراند و بامداد که قصد رفتن می کند، بومان با تعجب می پرسند: این چه بدعت است که می خواهی به روز حرکت کنی؟ هد هد می گوید: حجاب و تاریکی برطرف شده، چرا راه نپیمایم؟ بومان به خاطر این بدعت فریادی از خشم برآورده، منقار وچنگال به چشم هدهد فرو می برند و ناسزا می گویند. هدهد ، برای گریز از کشته شدن، مثل آنها خود را کور نشان می دهد. بدین طریق از اذیت و آزار آنها نجات می یابد.

شخصیت ها :

کنش گر : بومان

کنش پذیر : هد هد

راوی : شهاب‌الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از یاران و دوستان

ساختارحکایت:

تعادل اولیه : هد هد به سرزمین بومان رسید ، هدهد شب در نزد آنها ماند ، هد هد روز قصد سفر کرد .

برهم خوردن تعادل : بحث بومان با هد هد ، مبتدع خواندن هدهد، قصد کور کردن و کشتن هد هد توسط بومان ، تظاهر هدهد به کوری

تعادل مجدد : نجات یافتن هدهد

نمادها :

۱ – X : شر(افتادن هد هد در میان بومان)	۲ – $\sum$: جستجو (سئوال و جواب)
۳ – mot x : انگیزه شر	۴ـ x_1 : شر (حمله به هد هد)
۵ – A : تصمیم به کشتن	۶ ـ i : فریفتن
۷ – S : نجات قهرمان	۸ ـ Neg : نتیجه منفی از خوبی

حکایت ۸ (پادشاه و طاووس)

فصل هشتم حکایت دورافتادن آدمی است از اصل خود. پادشاهی باغی دارد، پر از ریاحین و ازهار و پرندگانی با نغمه های خوش. طاووسی چند، به غایت زیبا و خود آرا، در آن منزل دارند. پادشاه دستور می

دهد که یکی از طاووس ها را در چرمی بدوزند چنان که از نقوش زیبایش هیچ ظاهر نماند و نتواند جمال خویش بیند ، همچنین فرمان می دهد او را زیر سله جای دهند و فقط منفذی برای ریختن ارزن باز گذارند . آن طاووس خود را، ملک را، باغ را و دیگر طاووس ها را فراموش می کند؛ به مسکن تاریک وظلمانی خویش دل می بندد و می –پندارد هرچه هست همان است و اگر کسی ورای آن را ادا کند او را کافر مطلق می داند و جاهل؛ اما هرگاه بادی خوش وزیدن می گیرد و بوی شکوفه و ریاحین بدو می رسد، نشاط واضطرابی در خود می یابد و تأمل و تفکر می کند. روزگاری در این حیرت می ماند تا پادشاه می فرماید، مرغ را از سله و چرم خلاص دهند ، طاووس چون از آن حجاب بیرون می آید، خویشتن را در میان باغ می بیند و با دیدن آن زیبایی ها و شنیدن آن اصوات و الحان خوش، حیرت زده می شود و حسرت ها می خورد.

شخصیت ها :

کنش گر : پادشاه

کنش‌پذیر : طاووس

راوی : شهاب‌الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از یاران و دوستان

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : زندگی طاووس در باغی خوش وخرم

بر هم خوردن تعادل : گرفتار شدن طاووس ، دوختن چشمانش ، گرفتن خوراک و روزی محقر ،خو کردن به زندان ، احساس هیجان و اضطراب از تنفس بوی

تعادل مجدد : آزاد شدن طاووس ، حیرت و تأسف بر روزگار

خیر به صورت اولیه باز نمی گردد .

نمادها :

۱ –α: وضعیت اولیه	۲ – x – شر: (گرفتن طاووس)
۳ – A : زندانی کردن	۴ – for : فراموشی
۵ – rec : یاد آوری	۶ – S : نجات

حکایت ۹ (سخن گفتن ماه و ستارگان با ادریس)

ادریس که پیامبر خداوند است می تواند به امر خداوند با ماه و ستارگان صحبت کند و آن ها رازهای خلقت را بر او آشکار می نمایند .

شخصیت ها :

کنش گر : ادریس

کنش پذیر : ماه و ستارگان

راوی : شهاب الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از دوستان و یاران

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : ادریس پیامبر خداست

بر هم خوردن تعادل : سخن گفتن ماه و ستارگان با ادریس (امر جادویی)

تعادل مجدد : وجود ندارد و امر جادویی برای ادریس باقی می ماند .

نمادها :

۱ –α: وضعیت اولیه	۲ – F : امر جادویی (سخن گفتن ماه و ستارگان)
۳ – ∑ : جستجو (سوال و جواب)	

حکایت ۱۰ (حکایت ابله و چراغ و آفتاب)

فصل دهم سخن از ابلهی می گوید که چراغی پیش آفتاب داشت و آفتاب نور چراغ او را ناپدید کرد. مادرش گفت: اگر چراغ را از خانه به نزد آفتاب برند، خاموش و بی نور شود. در این تمثیل کوتاه، آفتاب خداوند است و چراغ غیر حق است که در مقابل آن نور نیز نوری ندارد.

شخصیت ها :

کنش گر : فرد ابله ، چراغ

کنش پذیر : مادر ، آفتاب

راوی : شهاب الدین سهروردی

روایت شنو : یکی از دوستان و یاران

ساختار حکایت :

تعادل اولیه : چراغ در مقابل آفتاب قرار می گیرد .

بر هم خوردن تعادل : ناپدید شدن نور چراغ

تعادل مجدد : وجود ندارد .

نمادها :

۱ –α: وضعیت اولیه	۲ – T : تغییر وضعیت

۳ – ∑ : جستجو (سوال و جواب)	۴ – EX: نتیجه گیری

نتیجه گیری :

بر اساس بررسی و تحلیل ریخت‌شناسیِ داستان لغت موران می‌توان نتیجه گرفت که اگرچه خویشکاری-ها از عناصر ثابتِ این ده حکایت هستند ، اما بر خلاف داستان های پریان شمار آن ها در هر حکایت بسیار محدود است و توالی آن ها نیز یکسان نیست ، همچنین هر حکایت ترکیب متفاوتی با دیگر حکایات دارد . برخی از آن ها کاملا با فرهنگ شرقی و ایرانی و مطابق سنت عرفانی تنظیم شده اند و خویشکاری های منحصر بفرد دارند و مذهب که جزو پایه های اعتقادی ایرانیان است و در تمام شئون زندگی این قوم نفوذ دارد درحکایات یا قصه های تمثیلی این تاثیر را به خوبی نشان داده است .

برخی از خویشکاری ها مانند حضور شر یا خبر گیری یا جستجو در اکثریت قریب به اتفاق حکایت های لغت موران تکرار شده اند و تعدادی از آنها نیز فقط در یک داستان حضور دارند همچنین برخی از این خویشکاری ها با جداول خویشکاری های "پراپ" در قصه های پریان یکسان هستند .

عناصرمتغیر داستان ساز چون مکان، زمان، زاویه دید و شخصیت ها، درحکایت ها کم و بیش حضور دارند و به نظر می رسد که در زیر لایه های این عناصر متغیر، عناصری نیز به شکل ثابت وجود دارند که در همه این داستان ها، علی –رغم تفاوت سطحی و ظاهریشان، تکرار می شوند . استفاده از گفتگو در این داستان ها پر رنگ ترین نقش را دارد و به عنوان ابزاری برای فضا سازی و شخصیت پردازی در نظر گرفته می شود. بر خلاف داستان های بررسی شده توسط پراپ که همگی روایت خطی دارند و آغاز و پایان قصه به ترتیب وقوع حوادث است ، در برخی حکایت های لغت موران ، داستان از نقطه تعلیق آغاز می شود و ساختار روایی دارند و نه اطلاع رسانی صرف . در این داستان ها غالبا طرح داستان ، نظمی است که نویسنده به میل خود به داستان می دهد و پس و پیش کردن عناصر داستان معمولا به دلیل هدفی است که در پس بیان داستان ها نهفته است وبنابراین تاویل ها و نتیجه گیری های گوناگون از آن محتمل است ، اما داستان های پریان پراپ اغلب فقط در پی قصه گویی است و همیشه پایان خوش دارد .

کتابنامه

۱. آبرامز، ام. اچ ،۱۳۸۴، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران، رهنما.
۲ . احمدی، بابک ، ۱۳۸۶، ساختار و تأویل متن، ، تهران، مرکز.
۳ .پراپ، ولادیمیر، ۱۳۶۸، ریخت شناسی قصه، ترجمه مدیا کاشی گر، تهران، روز.
۴ . پراپ، ولادیمیر ،۱۳۸۶، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره ای، تهران، توس.
۵. پور نامداریان رمز و داستانهای رمزی در ادبیات فارسی ،۱۳۶۴ ، تهران ، علمی و فرهنگی.

۶. تقوی، محمد ،۱۳۷۶، حکایت های حیوانات در ادب فارسی، تهران: روزنه.

۷. جعفری جزه، مسعود، ۱۳۸۰، سیر رمانتیسم، تهران، مرکز.

۸ . خراسانی، محبوبه (۱۳۸۳)، «ریخت شناسی هزار و یک شب»، فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی، شمارهٔ ۶.

۹. سجادی، سید جعفر، ۱۳۷۶، شرح رسائل فارسی سهروردی، تهران، حوزه هنری.

۱۰ . سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر ، ۱۳۸۸، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.

۱۱ . سهروردی ، شهاب الدین ، ۱۳۵۶، مجموعه مصنفات / ج ۱ و ۲، تصحیح هانری کربن، تهران، انجمن فلسفه ایران.

۱۲ . سهروردی ، شهاب الدین ، ۱۳۸۶، لغت موران، تصحیح و مقدمه نصرا... پورجوادی، تهران، مؤسسه پژوهش حکمت و فلسفه ایران.

۱۳ .سهروردی ، شهاب الدین ،۱۳۸۷، قصه های شیخ اشراق، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران، مرکز.

۱۴ . صافی پیرلوجه، حسین و سادات فیاضی، مریم ، ۱۳۸۸، «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه های روایت»، مجلهٔ نقد ادبی، شمارهٔ ۲

۱۵ . فتوحی رودمعجنی ، محمود،۱۳۸۷ ، « ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چند لایگی معنا » ، مجلّهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم ، دورهٔ ۶۲ ، شمارهٔ ۸.

۱۶ . هارلند، ریچارد، ۱۳۸۸، درآمدی تاریخی بر نظریه های ادبی از افلاتون تا بارت، ترجمه شاپور جورکش، تهران، چشمه.

17 - Baldick, Chris(2004), The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, second edition, Oxford: Oxford university press.

نحوه بروز ساختارهای سیاسی– اجتماعی، وقایع و شخصیت های تاریخی دورهٔ اشکانی و ساسانی در ویس و رامین، خسرو وشیرین و دیگر داستان های عاشقانه

حسین حسن رضایی

دانش آموختهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده

ادبیات هرچند گزارش حوادث تاریخی- اجتماعی و بیان جزئیات احوال اشخاص نیست، با این حال میان تاریخ و ساختارهای اجتماعی با ادبیات رابطه نزدیکی وجود دارد و ساختار سیاسی- اجتماعی یک عصر را مستقیم یا غیر مستقیم در آثار ادبی آن دوره و رفتار شخصیت های آن می توان مشاهده کرد. این مقاله در پی آن است تا نمونه هایی از این ارتباط و نحوه بروز ساختار سیاسی – اجتماعی و وقایع تاریخی را مخصوصا در دو منظومه غنایی فارسی، ویس و رامین و خسرو و شیرین، نشان دهد. برای این منظور ابتدا با ذکر روایت فردوسی و نظامی از ماجراهای خسرو وشیرین تفاوت روایت دو شیوه ادبی و تاریخی به اختصار بیان شده است. در ادامه برای تایید نظر مقاله، چند مورداز وقایع و شخصیت های تاریخی و ساختارهای اجتماعی در منظومه های غنایی فارسی مثال آورده شده و در پایان،مقاله نشان می دهد که شاعر و نویسنده تنها تاثیر پذیر صرف جامعه و حوادث آن نیست، بلکه گاه ممکن است در اثر خود بر باورها و سنت های جامعه خود نقد و اعتراض داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: عشق، حوادث تاریخی، قابلیت مکرّر خواندن، ویس و رامین، خسرو و شیرین.

مقدمه

با نزدیک شدن به دنیای تاریخ و واقعیت کم کم می توان سواد جوامع انسانی را از فاصلهٔ دور مشاهده کرد. این سواد اگرچه آن قدر واضح نیست تا بتوان در مورد آن نظر قطعی داد، امّا وجود آن مانند راهنمایی است که خوانندهٔ را از گمراه شدن در وادی بی‌خبری می‌رهاند و چارچوب کلّی‌ای را در مورد آن دورهٔ تاریخی و شخصیت های آن در اختیار وی می‌نهد.از سوی دیگر حوادث تاریخی و اجتماعی را که در حکم مادهٔ خامی برای نویسنده و شاعر میباشند، یک دوبار بیشتر نمی توان خواند؛ به عبارتی اینها «آزمایش مکرر»را برنمی تابند، اما قوهٔ ذوق و خیال شاعرو نویسنده این حوادث و حکایات را که در حکم گلی خام و بی نقش و نگار می باشند، به چنان کوزهٔ پر نقش و نگاری تبدیل میسازد که غیر از او و مردمان همعصرش، آیندگان نیز بتوانند بارها و بارها از آب لطف آن بچشند و باز طالب آن باشند.از این رو یکی از مهمترین معیارهای تفاوت ادبیات با اثر غیر ادبی آن است که اثر ادبی،بر خلاف گزارش یا اثر صرفا تاریخی قابلیت و ظرفیت «خواندن مکرر» را دارد، یا به گفتهٔ رسالهٔ لونگینیوس «آزمایش مکرر» را بر می تابد و از نظر عاطفی تأثیری در انسان ایجاد می کند که «مقاومت در برابر آن نه تنها دشوار بلکه غیر ممکن» است و در «ذهن انسان نقش پایدار» باقی می گذارد.(لونگینیوس،۱۳۷۹: ۲۵) به همین سبب غزلی از حافظ یا «ماجرای حسنک وزیر» از

تاریخ بیهقی را میتوان بارها و بارها خواند و لذتی مجدد و گاه مضاعف برد، اما خواندن وقایع یا گزارش ها و اسناد تاریخی مربوط به یک کشور بیشتر برای مردمان همان کشور دارای اهمیت و ارزش است و خواندن آنها هم معمولا همان بار اول جالب است و شاید بتوان گفت«عمر آن به همان مدت شنیده شدن در همان بار اول محدود»است. (لونگینیوس،۱۳۷۹: ۲۵)

در مورد علل فاصله گرفتن یک شخصیت یا ماجرای تاریخی از شکل واقعی و اولیه خود و تبدیل شدن آن به امری ادبی و آرمانی می توان علل گوناگونی ذکر کرد. اولین و مهمترین عامل قوهٔ تخیل شاعر و نویسنده است. شاعر با قوه تخیل خود به اصل ماجرا و واقعه تاریخی که کوتاه و مختصر است، شاخ و برگ می دهد و کم را بیش و بیش را کم می سازد تا از نظر عاطفی بیشتر بر خوانندگان تاثیر بگذارد. «شاه یا شاهزاده بودن»عشاق هم عامل دیگری است که موجب می‌شود یک شخصیت یا ماجرای تاریخی ازواقعیت و شکل اولیه خود دور شود و لباس افسانه بر تن کند. اصولاً عشّاق در افسانه ها و ادوارِ کهن اغلب از شاهان یا شاهزادگان هستند. به تعبیر دیگر عشق در ادبیات کلاسیک ایران همانند عشق در یونان باستان «عشقی نخبه‌گرا» است.(۱) مرتبه‌ایست که همه شایستگی و شرایط رسیدن بدان را ندارند.گویا«سازندگان قصه‌ها برای آنکه حسّ اعجاب عامّه را برانگیزند و بنوازند عمداً رویدادهای مربوط به قهرمانان خود را با دستگاه پادشاهان و شاهزادگان پیوند می‌داده‌اند» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۲۸۴). شاهزاده بودن عشّاق، سبب شده است تا مردم در طول زمان، به ماجراهای عشقی آنان شاخ و برگ بیشتری بدهند و آن را از اصل اوّلیه خود، که به دنیای زمینی و واقعیت زندگی انسان نزدیک بوده دور گردانند و به افسانه نزدیک سازند.. برخی هم مانند صادق هدایت «موضوع گستاخانهٔ» اثری را عامل خیالین و غیر واقعی جلوه کردن آن می دانند. هدایت احتمال می‌دهد داستان عاشقانه ویس و رامین ریشهٔ تاریخی داشته باشد یا قابل انطباق با برخی اشخاص تاریخی باشد، امّا «چون موضوع ویس و رامین بسیار گستاخانه انتخاب شده» است، پهلوانان و شخصیت های آن خیالی می‌نماید و با تاریخ وفق ندارد.(هدایت، ۱۳۸۹: ۳۸۱).

به هر حال هرچند بدون اطلاع از وقایع تاریخی و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی یا این امر که اثری ریشهٔ تاریخی دارد یا ذهنی و تخیلی است، می‌توان منظومهٔ یا اثر عاشقانه ای را خواند و از آن لذت برد، امّا آگاهی از تاریخ و ساختارهای اجتماعی می‌تواند ما را در شناساندن آبشخور و ریشهٔ منظومه‌های عاشقانه، تحوّل تدریجی آنها و...یاری برساند.آگاهی از زمینه های تاریخی و ویژگی ها یا روحیات اخلاقی و اجتماعی ملت های گوناگون حتی می تواند خواننده را در علت یابی رفتار برخی از شخصیت های منظومه ها عاشقانه و آثار غنایی یاری برساند. به کمک چنین رویکردی می توان صفات نامناسبی که مریم «رومی»(= غربی) به شیرین«شرقی» می دهد پی برد: شیرین در شاهنامهٔ فردوسی، چهره و تصویر خوبی ندارد. به همین سبب بزرگان و موبدان با ازدواج خسرو با شیرین مخالفند، زیرا وی را زنی از خانواده‌ای کم آوازه و حتّی سبکسر و بدنام می‌دانند. از سوی دیگر مریم، زن خسروپرویز هم با حضور شیرین در دربار موافق نیست. از این رو بعید نیست برخی از صفات مخصوصاً «سبک سر بودن» که در شاهنامه به شیرین نسبت داده شده است، به

وسیله زنان دیگر خسروپرویز، از جمله مریم و بخاطر حسادت زنانه آنان باشد. مریم از آنجا که زن رسمی پادشاه است و شاهزاده هم است، توانایی آن را دارد حتّی صفات خوب شیرین مانند دلبری و طنازی را نشان «سبکسری» او بداند و به دیگران نیز چنین القا نماید. علاوه بر حسادت زنانه، مریم اهل روم است و «زندگانی مردم روم تا اندازه‌ای خشک و خشن بود و کمتر با تخیلات شاعرانه سروکار داشت. به همین جهت زن‌های روم نمی‌توانستند مانند زنان کشورهای دیگر عواطف مردان را برانگیخته و دلشان را به دست بیاورند و از راه رشک و حسد رفتار «کلیو پاتره» که با دلارایی، قیصر روم و اُکتاویوس را دلباختهٔ خود کرده بود به بداخلاقی [و سبک سری] تعبیر می‌کردند. این سوء تعبیر منحصر به کلیو پاتره نبود، بلکه زنان رُم ظرافت طبع و دلبرائی زنان شرق را عموماً حمل بر بدسیرتی آنها نموده و می‌گفتند زنهای شرق جز تمتع و شهوت‌رانی منظور دیگری ندارند» (مارسل فرانسوی، بی‌تا: ۳۹-۳۸).

این مقاله می کوشد تا ارتباط وقایع و شخصیت های تاریخی و ساختار های سیاسی- اجتماعی یک دوره یا یک سرزمین را در آثار ادبی آن دوره نشان دهد.چون شاعر یا نویسنده در جامعه زندگی میکند، اثر وی هم، حتی هر اندازه هم که آرمانی و تخیلی باشد، باز هم با جامعه، وقایع و ساختارهای اجتماعی دوران خود ارتباط دارد، این ارتباط گاه آشکار و مستقیم است و گاه ناآشکار و غیر مستقیم.. بررسی و تحلیل همهٔ شخصیت ها و وقایع تاریخی یا ساختار سیاسی- اجتماعی یک عصر و تطبیق آن با عشّاق و حوادث داستان های عاشقانه، امری است که نیاز به تألیف کتابی مستقل دارد. از این رو ما در این مقاله تنها به بررسی نمونه وار ساختار اجتماعی- سیاسی دوره اشکانی و ساسانی و برخی حوادث و شخصیت های تاریخی این دو دوره و رابطهٔ آنها با بعضی عشّاق و حوادث داستان های عاشقانه همچون خسرو و شیرین و ویس و رامین می‌پردازیم.

نمونه‌ای از تفاوت روایت تاریخی با روایت ادبی با نگاهی به روایت فردوسی و نظامی از داستان خسرو و شیرین

تفاوت روایت فردوسی با روایت نظامی از شخصیتِ خسرو و شیرین و حوادثی که برای آنان اتفاق می‌افتد،نمونه بارز تفاوت میان شیوهٔ بیان تاریخی با ادبی است. فردوسی تنها به گزارش واقعی آنچه در مورد شیرین یا خسرو شنیده است اکتفا کرده، امّا نظامی برای آنکه این ماجراها از شکل خبر و گزارش تاریخی بیرون آیند و با ساختار داستان عاشقانه متناسب و هماهنگ گردند، دست کاری‌ها یا به تعبیری دقیق‌تر «هنرنمایی‌هایی» در اصل ماجرا نموده است. روایت فردوسی، گزارش صِرف است و در پی تأثیر عاطفی بر خواننده نیست. فردوسی تاریخ را شنیده و بیان نموده، امّا نظامی تاریخ را به ادبیات و هنر بدل کرده است. فردوسی در شاهنامه از ۴۰۸۰ بیتِ مربوط به دوران پادشاهیِ ۳۸ ساله خسرو پرویز، تنها در ۱۲۲ بیت به داستان عاشقانه خسرو با شیرین پرداخته، در حالیکه نظامی کلّ منظومهٔ خسرو و شیرین را (در ۶۵۰۰ بیت) به این موضوع اختصاص داده است. شیرین در روایت فردوسی دختری است ارمنی و از خانواده‌ای معمولی، امّا

در روایت نظامی شاهزاده و ولیعهد ارمنستان است؛ شاهزاده بودن شیرین با ساختار داستان عاشقانه که در آن عاشق فروتن و خاکسارست و معشوق برتر و والاتر تناسب دارد. در روایت فردوسی، خسروپرویز در دوره‌ای از زندگی خود، همزمان مریم، شیرین و گردویه (خواهر بهرام گور) را به زنی دارد، در حالیکه در روایت نظامی تا مریم زنده بود خسرو زنی دیگر را به همبستری خود برنگزید.(متینی،۱۳۷۱/۱۹۹۲: ۵۱۳-۵۱۲) این روایت هم به ساختار داستان های عاشقانه نزدیک تر است. در عشق کامل، عاشق تنها متوجّه معشوق است و لاغیر، امّا داستان فردوسی به حقیقت تاریخی زندگی خسرو پرویز نزدیک است، زیرا پادشاهان معمولاً افرادی هوسران بوده و همزمان در حرمخانهٔ خود چندین زن می داشته‌اند. فردوسی در شاهنامه نگاه واقعی خسرو پرویز را نسبت به شیرین بیان کرده است: خسرو، شیرین را تنها به خاطر لذت‌جویی می‌خواهد. در خسرو و شیرین نظامی هم اگرچه خسرو در ابتدا شاهزاده‌ای هوسران و دارای حرمخانه است، با مریم، دختر قیصر عقد نکاح بسته است و با شیرین برخوردی چون زنان حرم خانه و کنیزان دارد، امّا سیاست دلبری و آگاهی شیرین، این پادشاه هوس پیشه را بر سر عقل می‌آورد و عشق را در وجود او بیدار می‌سازد. نظامی به مانند فردوسی بیان کننده صرف واقعیت نیست، بلکه او واقعیت را بیش و کم می‌سازد تا تأثیر و لذت بخشی آن افزون گردد. اگر شیرین در شاهنامه زنی است معمولی و کم آوازه و حتّی بدنام که «پیش از ازدواج با خسرو آوازهٔ خوبی» ندارد (خالقی مطلق، ۱۳۷۵: ۲۸). در منظومه غنایی نظامی شیرین زنیست آگاه و در اوج ایستاده، زنی که دست نجات به سوی مرد گرفتار در چاه هوسرانی دراز کرده است تا او را از اسارت در چنین چاهی نجات دهد و چشمان وی را به دنیای عشق و انسانیت باز کند.

نحوه بروز ساختارهای سیاسی- اجتماعی، وقایع و شخصیت های تاریخی دورهٔ اشکانی و ساسانی در ویس و رامین، خسرو وشیرین و دیگر داستان های عاشقانه

شکل هنری و ادبی بخشیدن به وقایع یا شخصیت های تاریخی و واقعی و بدین طریق جاودان نمودن آن ها امری است که در ادبیات و فرهنگ اکثر ملت‌ها دیده می شود. به عنوان مثال در ادبیات عرب دو اصطلاح به نام‌های «تشبیب» و «نسیب» وجود دارد. تشبیب «شعری بود گستاخانه و حاکی از ماجراهای روزمرهٔ زندگی»، اما نسیب شعری بود «آرمانی و عشّاقش دست نیافتنی‌تر».(کلود واده، ۱۳۷۲: ۱۵۹).به عبارت دیگر تفاوت نسیب و تشبیب در حقیقت همان تفاوت بیان تاریخ با ادبیات است.در ادبیات فارسی نیز می توان با مطالعهٔ تاریخ وساختارهای سیاسی- اجتماعی و فرهنگی یک دوره خاص و تطبیق آنها با آثار ادبی آن دورهٔ به رابطهٔ مسلّم میان آنها پی برد. نمونه بارز چنین امری داستان ویس و رامین و خسرو و شیرین است. داستان عاشقانهٔ ویس و رامین اثری است متعلق به دوره اشکانیان. زمینه ها و ریشه های تاریخی در این داستان چنان آشکار است که تا آنجا که «کار داستان‌نویسی مقدور و ممکن باشد قابل تطبیق با واقعیت است» (محجوب، ۱۳۷۱: ۴۷۹).این در حالیست که محقّقان تا چند سال اخیر اعتقاد داشتند ویس و رامین داستانی است غیرواقعی و افسانه ای که به صورت شفاهی، نسل به نسل روایت گشته و به دست ما رسیده است، امّا تحقیقات اخیر در مورد تاریخ و نظام سیاسی- اجتماعی و اقتصادی دورهٔ اشکانی نشان میدهد که ویس و

رامین و برخی از شخصیت های آن ریشه تاریخی دارد و قابل تطبیق با برخی از شخصیت ها یا حوادث دورهٔ اشکانی است. در دورهٔ اشکانیان سرزمین وسیع ایران به صورت فئودالی اداره می‌شد. یک نفر به عنوان پادشاه در رأس حکومت قرار داشت و به دلیل وسعت زیاد کشور، پادشاه ادارهٔ هر سرزمینی را به یکی از فئودال های خویش واگذار می‌کرد. این فئودال ها از نظر سیاسی زیر نظر حکومت مرکزی یا پادشاه بودند. درنتیجه بایست به پادشاه باج و خراج می پرداختند و در مواقع ضروری مانند جنگ با گسیل داشتن سرباز و تدارکات، حکومت مرکزی را تقویت و از آن در برابر دشمنان محافظت می‌نمودند. اگرچه این فئودال ها از نظر سیاسی زیر نظر پادشاه بودند، امّا در مورد مسائل اجتماعی، اقتصادی، آداب و رسوم و فرهنگ از آزادی نسبی برخوردار بودند و هر فئودالی می‌توانست در منطقه خود آداب و رسوم خاص خود را داشته باشد. سران این فئودال ها معمولاً سالیانه یکی دوبار در پایتخت جمع می‌شدند تا علاوه بر اظهار ارادت و انقیاد به پادشاه و تبادل نظر در مورد مسائل کشوری و سیاسی، به عیش و نوش هم بپردازند. (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۲۸۴)با نظری به داستان ویس و رامین نشانه‌ها و رگه‌های ساختار اجتماعی و فئودالی حکومت را در طرح و ساختار این منظومه می‌توان مشاهده کرد. در این داستان شاه موبد پادشاه و حاکم اصلی کشور است. زیردست او حاکمان جزء یا فئودال هایی قرار دارند که از نظر سیاسی تابع او هستند. مانند حاکم شهر ری، همدان، اصفهان، گیلان و...امّا از این آزادی نیز برخوردارند که در مسائل اجتماعی و فرهنگی مطابق میل خود رفتار نمایند. همان طوری که جامعه اشکانی از نظر سیاسی، جامعهٔ تک صدایی نیست، در ساختار داستان ویس و رامین هم این چند صدایی را می‌توان مشاهده کرد. برخلاف داستان خسرو و شیرین، که تک صدایی است، یکی دو قهرمان اصلی بیشتر ندارد و خواننده از وضعیت دیگر شخصیت های داستان چندان خبری نمی‌یابد، در منظومهٔ عاشقانهٔ اسعد گرگانی غیر از ویس و رامین چندین شخصیت اصلی و محوری حضور دارند و خواننده علاوه بر شاه موبد(=پادشاه سرزمین بزرگ ایران)با اعمال و روحیات دیگر شخصیت های داستان مانند ویرو، شهرو، دایه، رامین، ویس، بهروز و...هم آشنا می‌شود. تنها رامین و ویس یا شاه موبد نیستند که حوادث داستان را پیش می‌برند، بلکه دیگران هم در این امر نقش دارند، به طوریکه نبود یکی از آنان به ساختار داستان لطمه می‌زند و در آن ابهام ایجاد می‌کند.(خالقی مطلق،همان: ۲۸۴).

داستان خسرو و شیرین نظامی بیش از داستان عاشقانهٔ ویس و رامین با وقایع و شخصیت های تاریخی ارتباط دارد، از این رو بیشتر قابل تطبیق با واقعیتست. به نظر می رسد این امر ناشی از «عاشق پیشه بودن» اکثر شاهان سلسلهٔ ساسانی است.(۲) گویا چنین ماجراهای عاشقانه ای برای خسرو پرویز بیش از دیگر شاهان ساسانی اتفاق افتاده، یا چون خسروپرویز از نظر زمانی به دورهٔ تاریخی نزدیک تر است مردم ماجراهای عاشقانه و حکایات مربوط به او را بیشتر در یاد داشته‌اند. از سوی دیگر همانند داستان ویس و رامین، نشانه هایی از ساختار سیاسی – اجتماعی دورهٔ ساسانیان را در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی هم می توان مشاهده کرد. در زمان ساسانیان، دیگر نظام فودالی حاکم نبود، بلکه شاه در راس کار قرار داشت و

حاکمان نواحی دیگر، آن استقلال دوره اشکانیان را در برگزاری آداب و رسوم فرهنگی و اجتماعی خود نداشتند، زیرا حکومت مرکزی این امر را در تضاد با استقلال خود فرض میکرد. از این رو در داستان خسرو و شیرین نسبت به داستان ویس و رامین از شخصیت های فرعی کمتر سخن می رود و حوادث داستان بیشتر مربوط به یک نفر یا همان خسرو پرویز است. حتی در مواضعی از داستان – آنجا که خسرو با مریم است– از شیرین که از شخصیت های مهم و اصلی داستان است خبری نیست. از سوی دیگر همانگونه که بر اساس اسناد واقعی و تاریخی بهرام گور بعد از مرگ هرمز، پدر خسرو، مدعی و رقیب تاج و تخت میشود و در غیاب خسرو بر تخت شاهی تکیه میزند، در داستان خسر و شیرین نیز گویا نظامی با وارد کردن فرهاد در داستان می خواهد این تزلزل موقتی پایگاه سیاسی خسرو را در منظومۀ خویش هم نشان دهد. نظامی هوسران بودن خسرو پرویز را هم علاوه بر ذکری از حرمسرای او، با شرح عشق بازی خسرو با زنی آنکاره از اصفهان به نام «شکر» نشان می دهد.

نمونه های دیگری از ساختارهای اجتماعی و طبقاتی دورۀ اشکانی و ساسانی را در منظومه های ویس و رامین و خسرو وشیرین می توان مشاهده کرد. هرچند مستقیم یا آشکارا از نام آن طبقۀ یا افراد خاص در این آثار یاد نشده و فقط اعمال آنان ذکر شده باشد. نمونه چنین امری اسواران یا شوالیه ها هستند: در داستان خسرو و شیرین و ویس و رامین از خسرو یا رامین به عنوان شوالیه نام برده نشده اما توصیفاتی که از دوران جوانی و اعمال آنها میشود، آنان را به طبقه اجتماعی جوانان عیاش و شوالیه ها یا اسواران دوران اشکانی و ساسانی بسیار شبیه می سازد.مثلاً در داستان ویس و رامین، رامین بیشتر دوستدار روی خوش، سرود و موسیقی است و از جنگ و نبرد گریزان است. به همین سبب چندین بار به بهانه‌های مختلف از جنگ می‌گریزد و به نزد ویس برمی گردد. این خصوصیات رفتاری رامین، او را به اَسواران (aswaran) یا شوالیه‌های عیّاش دورۀ اشکانی شبیه می‌سازد. کسانی که «وظیفۀ ماهانه خود را در همان روزهای اول ماه به پای زن و شراب و کباب خرج می‌کردند و دار و ندار آنها همیشه در گرو بود» (خالقی مطلق،۱۳۶۹: ۲۷۶).(۳) این توصیفات از رامین یا اسواران و شوالیه‌های عیاش دورۀ اشکانی با اعمال خسرو پرویز پادشاه هوسران ساسانی نیز قابل تطبیق است. بهرام چوبین بعد از مرگ هرمز، پدر خسروپرویز، بر تخت سلطنت می‌نشیند. او خسروپرویز را با صفاتی نظیر «دوستدار رود و سرود، گرم عشقبازی » یاد می‌کند که شایستگی ادارۀ کشور را ندارد:

کزین کودک جهان داری نیاید — پدر کش پادشاهی را نشاید...
ببخشد کشوری بر بانگ رودی — ز ملکی دوست تر دارد سرودی
هنوز از عشقبازی گرم داغ است — هنوزش شور شیرین در دماغ است

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

علاقه و تمایلی که در رامین و خسرو به شنیدن آواز رود و سرود وجود دارد، هم نشان از وجود زمینه ها و ریشه های تاریخی عشق و موسیقی دوستی ایرانیان و یکی از معیارهای اصلی انتخاب پادشاه توسط آنان

بوده است. در ایران باستان داشتن استعداد عاشقی از شرایط پادشاهی بوده است. به عبارت دیگر توانایی شناخت عشق و عشق‌ورزی در ایران، تنها یک ویژگی مخصوص طبقهٔ اشراف یا ممتاز جامعه نیست، بلکه ویژگی‌ای است که در انتخاب پادشاه هم مؤثّر است. در فرهنگ عامّه ایرانی [قبل از اسلام] «اغلب اوقات از شهریارانی سخن می‌رود که شایستهٔ فرمانروایی نبوده‌اند، زیرا از هنر دوست داشتن و از عشق... چیزی نمی‌دانسته‌اند» (کلود واده، ۱۳۷۲: ۱۲۰). حکایتی که در ربیع‌الابرار در مورد انتخاب جانشین یکی از شاهان ایرانی آمده است، توجّه ایرانیان به استعداد پادشاه در زمینهٔ عشق ورزی و علاقه به موسیقی را تأیید می‌کند: «یکی از شاهان ایرانی درگذشت و کودکی خردسال بر جای گذاشت، ولی وزیری دانشمند داشت که برای سنجش میزان هوش و استعداد کودک چند مغنّی احضار کرد تا نغمه سر دهند. کودک به حرکت درآمد و پای بر زمین کوبیدن گرفت آنگاه وزیر او را به جای پدرش به شاهی برگزید» (همان). نگاهی به داستان های عاشقانه ایرانی مانند ویس و رامین، خسرو و شیرین نظرات فوق را تأیید می‌کند. خسرو پرویز، جوانی است عیاش و دوستدار رود و سرود و رامین هم علاوه بر این که دوستدار رود و سرود است، در مجالس بزم سرود می‌خواند و رود می‌نوازد.

علاوه بر نمود یافتن ساختار سیاسی و اجتماعی یک عصر در آثار ادبی آن دوره، می توانننمونه های جزئی تری را هم از نشانه های حضور وقایع تاریخی و آداب و رسوم اجتماعی در آثار ادبی دوره ای خاص نشان داد.از آنجا که از دورهٔ ساسانیان و احوال پادشاهان آن، نسبت به دوره های قبل اطلاعات زیادی وجود دارد، در ادامه به ذکر چند حادثه که برای برخی از شاهان ساسانی اتفاق افتاده و نمود یافتن این حوادث در داستان خسرو و شیرین و دیگر منظومه های متأخر ادبیات فارسی می پردازیم. وقتی منظومه ها و آثارعاشقانهٔ ادبیات فارسی را می خوانیم این حوادث در اغلب آنها دیده می شود: در خواب دیدن عشاق یکدیگر را، سفر کردن یا فرار عاشق از کشور خود به سرزمین معشوق، مواجهه با خطرها گوناگون در طول مسیر سفر، عشق‌بازی موقّت و چند روزه در میان راه با دختری بیگانه و معمولاً روستایی، بازرگان معرفی کردن عاشق خود را به پدر معشوق یا حاکم سرزمین بیگانه، موافقت معشوق با خواسته عاشق و مخالفت پدر و مادر او با این خواسته، وجود رقیب چه برای عاشق چه برای معشوق، آزمودن معشوق عاشقان مختلف و انتخاب شایسته‌ترین عاشق را و سرانجام ازدواج کردن و عقد نکاح بستن عشّاق. (ستاری، ۱۳۸۸)از میان این حوادث، به عنوان نمونه «سفر کردن عشّاق به سرزمین معشوق» با رویداد تاریخی سفر شاپور دوم به سوی روم یا قباد به سوی هیتال مطابقت دارد.(۴) در داستان ویس و رامین نیز، آنگاه که رامین با ویس به ری فرار می‌کند و در خانهٔ بهروز، یکی از دوستان صمیمی رامین، اقامت می‌کنند شاه موبد در جستجوی ویس به سفری پر رنج و مشقت، امّا بی‌حاصل، در کوه و بیابان می‌رود:

مرا دیوانه پندارند و بی هال — که دیوانه چو من باشد به هر حال
هم از شادی هم از شاهی بریده — چنین با گور و آهو آرمیده

(اسعد گرگانی، ۱۳۸۹: ۱۵۹)

بازرگان معرفی کردن عاشق از دیگر نمونه های تاثیر حوادث تاریخی در منظومه های عاشقانه، است. این عمل با عمل تاریخی شاپور دوم که خود را در جامهٔ بازرگان به قیصر روم معرفی کرد قابل انطباق است.(۵) در داستان امیرارسلان نامدار هم امیر اسلان در بدو ورود به فرنگ خود را جهانگرد معرفی می‌کند.(نقیب الممالک،۱۳۷۸ :۶۰-۷۰) در شاهنامه هم، رستم برای رهایی بیژن از چاه افراسیاب، در هیات و شکل بازرگانان، به توران می‌رود و بیژن را نجات می‌دهد. (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۲۷۴)

دایگان و دلالگان عشق هم، «دایه»مخصوصا در داستان ویس و رامین نقش مهمی ایفا می کند، وجودی کمابیش تاریخی و واقعی داشته‌اند. این دلالگان عشق تنها دایه‌ها یا ندیمه‌هایی که فرزندان بزرگان را پرورش و تربیت می‌کردند، نبودند، بلکه «زنانی هم بودند که به ظاهر برای فروش برخی چیزها به خانه‌های اشراف رفت و آمد داشتند، ولی کار اصلی آنها، رساندن همه گونه اخبار از جمله و به ویژه پیام دلدادگان به یکدیگر بود. با نمونه‌هایی از این زنان، در داستان زال و رودابه، آشنا می‌شویم. این زنان تا همین اواخر هم در ایران بودند و شاید هنوز هم باشند و کارشان این بود که در ضمن فروش سفیداب اصل و کیسه حمام مرغوب، نشانی جوانان سر به راه و دختران خانه‌دار را هم رد و بدل می‌کردند» (خالقی مطلق،همان: ۲۸۵).

نکته ای که دراینجا باید بدان اشاره کرد این است که بعضی حوادث تاریخی به دلیل گذر زمان تغییر شکل داده اند. این حوادث وقتی از منظومه های غنایی یا قالب قصیده به قالب غزل منتقل شده اند تغییراتی یافته اند. به عنوان نمونه سفر کردن از مضامین رایج در منظومه های عاشقانه فارسی است و ریشه تاریخی نیز دارد. در منظومه های عاشقانه نیز به دلیل اینکه قالب مثنوی ظرفیت تطویل مطالب را دارد به تفصیل از این موضوع سخن رفته است. اما بعد از قرن ششم که غزل به جای قصیده و مثنوی جایگزین و محمل عشق می شود، موضوع سفر کردن عشاق نیز تغییراتی می کند. چون حجم و ساختار غزل نسبت به منظومه‌های عاشقانه کوتاه و مختصر است، شاعر با محدودیت توصیف‌های طولانی و بیان مفصّل جزئیات مواجه بوده، به همین سبب با انتخاب سفر به بتکده یا میخانه توانسته است با یک تیر دو نشان بزند: هم عنصر قدیمی سفر کردن را که در منظومه‌های عاشقانه به نوعی محک و معیار صداقت عاشق به حساب می آید، در غزل حفظ کند و هم اینکه با انتخاب سفرِکوتاه مدت عشاق به بتخانه یا میکده، به ساختار غزل لطمه وارد نکند. به عبارتی شاعر آزمون را نگه می دارد، اما مواد آن را تغییر می دهد. بدین صورت که بجای سفر های طولانی که نیاز به شرح و تفصیل دارد، رفتن به میکده و بتخانه را پیش روی عاشق می نهد تا هم با قالب غزل سازگار باشد و هم میزان عشق عشاق را بسنجد. بدین سان رفتن به میخانه و بتکده جایگزین سفر به کوه و بیابان می‌شود و چون در میخانه و بتخانه دیگر خطرهایی مانند گرسنگی، گرما و سرما، شیر، گرگ و...وجود ندارد، شاعر مواد آزمون و محک عشق را تغییر می‌دهد و بجای موانع فوق، شراب «تلخِ مردافکنِ هفت منی» را در میخانه به عنوان محک عشق قرار می‌دهد و تنها کسانی را شایسته ورود به میخانه و بارگاه عشق می‌داند که توانایی نوشیدن چنین شرابی را داشته باشند. (۶) از این رو سخن از رفتن به میکده، میخانه و بتخانه و...

در غزل فارسی همان شکل تغییر یافتهٔ سفر های طولانی در منظومه های عاشقانه است و به اعتقاد کلود واده «شکّی نیست که رفتن به میخانه و دِیر (که بعدها در شعر فارسی بتخانه نامیده شد) جلوهٔ دیگری از سفر به دیار غربت است «بی‌گمان از آن رو که جهاد و زیارت و حجّ هر دو شکلی است از عزیمت به سوی مقصدی غیر مطمئن که خود یکی از ویژگی‌های عشق و عاشقی است. در واقع همه مفاهیم کهن عرب با مفهوم عزیمت درمی‌آمیزد» (کلود واده، همان:۲۹۱). هرچند نظر کلود واده در مورد شعر عرب است، امّا همانطوری که خود وی اشاره کرده، نظریّهٔ فوق در مورد شعر فارسی هم می‌تواند صادق باشد. در غزل فارسی، چه عرفانی چه عاشقانه، ابیات فراوانی هست که در آن از سفر عاشق به کعبه، بتخانه، دِیر و...یاد می شود:

گر بود عمر به میخانه رسم بار دگر　　بجز از خدمت رندان نکنم کار دگر

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۲۱)

زآتشکده و کعبه غرض سوز و نیاز است　　آنجا که نیاز است چه حاجت به نماز است

(خواجوی کرمانی، ۱۳۳۶: ۶۴۹)

ارتباطی متفاوت میان تاریخ و اجتماع با ادبیات

شاعر یا نویسنده همیشه تاثیر پذیر صرف جامعهٔ خود و سنت های آن نیست، بلکه گاه ممکن است برخی از سنت ها و باور های جامعهٔ خود را نادرست بداند و در اثر خود به انتقاد از آنها بپردازد. هرچند این انتقاد غیر مستقیم و ناآشکار باشد. به عنوان مثال داستان ویس و رامین علاوه بر آنکه دارای ریشه‌ها یا شخصیت های تاریخی و واقعی است، نقد کنندهٔ برخی آداب و رسوم نادرست دوران خود هم می‌باشد، آداب و رسومی که حضوری چشمگیر در جامعه دارد و گویی زندگی عشّاق و اعمال آنان اعتراض غیر مستقیمی بر آن است. در داستان ویس و رامین، ازدواجِ ویس نه ساله با شاه موبد پیر و فرتوت به تلویح نقدی است بر وجود چنین آداب و رسومی. عاملی که اعمال ویس و عشق‌بازی‌های او را با رامین توجیه می‌کند و او را بیشتر قربانی میبیند تا گناهکار. داستان خسرو و شیرین هم علاوه بر آنکه از ماجراها و شخصیت های تاریخی تأثیر پذیرفته، به فرهنگ دوران و سرزمین خود نیز انتقادی غیر مستقیم دارد. این که در این داستان خسرو عاشق زنی از سرزمینی بیگانه می‌شود، می‌تواند ناخودآگاه و غیر مستقیم اعتراضی باشد بر «ازدواج‌های فامیلی و مصلحتی» که در ایران، مخصوصاً در بین خانواده‌های حکومتی و بزرگان، رایج بوده است.(۷) همچنین امتناع شیرین در برابر خواسته‌های کامجویانه و مکرّر خسرو گویی انتقاد و اعتراض زن ایرانی است بر نگاه هوس‌آلود، تحقیرآمیز و صرفاً جنسی یا کالایی برخی مردان به او. برای نظامی بیان مسقیم اینکه خسرو زن باز و هوس ران است ممکن نبوده، اما خواننده با خواندن احوال و اعمالی که نظامی به خسرو نسبت می دهد، خواه ناخواه خسرو را مردی هوسران و زن باره می بیند که سرانجام به نیروی نور عشق، بر تاریکی ستبر هوس فایق می آید.

نتیجه گیری

ارتباط داشتن داستان های عاشقانه با ساختارهای سیاسی- اجتماعی و ماجراهاو شخصیت های تاریخی امری مسلّم است. این ارتباط به خودی خود نه امتیازی برای داستان های عاشقانه است و نه عیب یا قصوری، اماآگاهی از این ارتباط، خواننده را در درک و فهم برخی رفتار های شخصیت ها و و رویدادهای منظومه های عاشقانه یاری میکند. رویداد تاریخی مانند مادّه‌ای خام است که شاعر یا نویسندهٔ خلاق آن را مطابق فرهنگ و روح زمانهٔ خود به اثری زیبا و جاودانیتبدیل می کند تا قابلیت « مکرر خوانده شدن» پیدا کند. در این تبدیل شکل، شاعر معمولا حوادث و شخصیت ها را کم و بیش یا بزرگ و کوچک می سازد تا تاثیر عاطفی بیشتری بر خواننده بگذارد. بدین ترتیب، ادبیات و هنرتافتهٔ جدا بافته از جامعه و مردم نیست، بلکه آیینهٔ دوران و مردم خوداست.

پی نوشت ها

۱) عشق نخبه‌گرا، برآمده از فرهنگ یونان باستان و خصوصاً فلسفهٔ افلاطونی است. بنابر این دیدگاه، تنها عدّه خاصی مانند شاهان، آگاهان، صاحبان تجربه، اهل فلسفه، شعر یا موسیقی ممکن است دربارهٔ ماهیت عشق به بصیرت‌هایی برسند و آن را درک کنند. این دیدگاه معتقد است که عشق متعلق به مردمان با فرهنگ و اشراف است و آنگاه که از وقت فراغت، ثروت و امور «شیک و پیک» خبری نباشد، از احساس عاشقانه هم خبری نخواهد بود. این نظریه در شکلی افراطی‌تر معتقد است: «دهاتی ها جفت‌گیری می‌کنند [امّا] اشراف عاشق می‌شوند» (گری و توفکسیس، بهار ۱۳۷۴: ۱۱۶-۱۱۵).

۲) حتّی تأسیس این سلسله با چاشنی عشق و عشق‌ورزی همراه بوده است: اردشیر بابکان، نزد اردوان اشکانی تبعید یا گروگان است. اردوان کنیزی زیبا به نام «گلنار» دارد. گلنار با دیدن اردشیر به او دل می‌بندد و موجبات فرار او را فراهم می‌کند و با اردشیر به سوی فارس روان می‌گردند. چون اردوان از ماجرای فرار آنان مطلع می‌شود به پارس لشکر می‌کشد و در نبرد با اردشیر شکست می‌خورد و بدین گونه سلسله ساسانی به وجود می‌آید. (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۱۷ تیرماه). علاوه بر شاهان مذکور ساسانی، برای قباد و بهرام گور هم چنین ماجراهای عاشقانه ای نقل کرده‌اند. .(نک: اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۱۷ تیرماه)

۳) توصیفاتی که خالقی مطلق در مورد اسواران یا شهسواران می‌دهد، شباهت بیشتری میان شخصیت تاریخی اسواران با شخصیت رامین و خسرو و حتی زال آشکار می‌کند: «جوانانی که با زنان و دختران اشراف پنهانی رابطه داشتند اسواران یا شهسوارانی بودند که مانند سرباز فراری روی جبهه جنگ کمتر به خود دیده بودند، در گوی زدن و باز پراندن بیشتر مهارت داشتند تا در شمشیر زدن و نیزه انداختن. شب از دیوار کاخ دلبر چابک‌تر بالا می‌رفتند تا روز از دیوار دژ دشمن... از سازها و آوازها و شراب‌ها و کباب‌ها و مزه‌ها و بزه‌ها اطلاع کافی داشتند .جامه و رزم افزارشان غالباً در گرو می فروشان بود و دلشان در دام دلبران» (خالقی مطلق،۱۳۶۹: ۲۸۵).

۴) اسطورهٔ سفر علاوه بر اینکه وجود تاریخی و واقعی دارد، می‌تواند نماد پیروزی بر هوای درون و رسیدن به مرتبه عشق کامل هم تلقی گردد. در اکثر منظومه‌های عاشقانه، عاشق در حین سفر به سرزمین

معشوق در میانه راه با خطرهای گوناگونی مانند اژدها، دیو، گرگ، شیر، گرسنگی، تندباد، گرماو سرما و...مواجه می‌شود. این موانع از آنجا که در اکثر داستان ها عاشقانه و حتّی غزل فارسی تکرار شده، می‌توان آنها را امری دلالتمند دانست. می‌توان گفت عاشق قبل از وصال معشوق باید از فکر خود و خودخواهی، تعلّقات دنیایی، نفس ،شهوت و...خالی شده یا بر آنها پیروز گشته باشد. در این صورت است که او لیاقت وصال معشوق را خواهد داشت. پس سفر کردن در منظومه‌های عاشقانه «آزمون صداقت عشق عاشق» است.

۵) اسلامی ندوشن علت سفر یا فرار عشّاق در کسوت بازرگانان به سرزمین دشمن را اجازه نداشتن مردم عادی برای ورود به دربار می‌داند، حال آنکه بازرگانان به دلیل تمکّن مالی و جایگاه اجتماعی می‌توانسته‌اند به دربار رفت و آمد داشته باشند. (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۱۷ تیرماه)

۶) اشاره به اشعار ذیل از حافظ:

نوش کن جام شراب هفت منی تا بدان بیخ غم از دل برکنی (حافظ،۱۳۸۷: ۳۵۷)

۷) ازدواج چندین تن از شاهان ساسانی مانند اردشیر بابکان، شاپور دوم، قباد، خسرو پرویز و... با دختری از سرزمین دیگر یا با کنیزان را می‌توان اعتراض غیر مستقیم و ناخودآگاه اینان به ازدواج های مصلحتی یا «تنظیم یافته» دانست. این ازدواج های معمولاً به دلیل مصالح سیاسی انجام می‌شده و «گاه موجب اقتدار پادشاهی میگردیده [و] در بسیاری از موارد در دفع کدورتها و دشمنی‌ها نیز موثر بوده است» (آزاد، ۱۳۵۷: ۴۷-۴۶). نمونه‌های این نوع ازدواج از دوران باستان تا دورهٔ معاصر قابل مشاهده است. بعد از مصالحه لیدی و ماد، آستیاک پسر کیاسکار با دختر آلیات، پادشاه لیدی ازدواج می‌کند. (همان) یا سلطان مسعود برای در امان ماندن از خطر حمله همسایه شمال شرقی خود، قدرخان، دختر قدرخان را برای خود و دختر بغراتگین، پسر قدرخان را برای پسر و ولیعهد خویش، مودود، یکجا خواستگاری می‌کند (همان: ۱۶۵-۱۶۴) به ندرت پیش می‌آمده که چنین پیوندهایی، با عشق و علاقه قلبی طرفین همراه باشد. اگر هم نمونه‌ای از آن را در تاریخ بتوان یافت در حکم «النادر کالمعدوم» خواهد بود. اکثر این ازدواج‌ها در بهترین حالت رابطهٔ «احترام بدون عشق» بوده‌اند. (مزلو، ۱۳۶۹: ۲۷۷-۲۶۶) به تعبیر سنایی می‌توان گفت این عشّاق «عاشقان مجبور» بوده‌اند:

بگذر از گفتار ما و من که لهوست و مجاز عاشق مجبور را زیبا نباشد ما و من (سنایی، ۱۳۶۲: ۵۲۹)

کتابنامه:

- آزاد، حسن.(۱۳۵۷)، پشت پرده های حرمسرا، چاپ اول، ارومیه: انتشارات انزلی.
- اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۸۹)، ویس و رامین، چاپ چهارم، با مقدّمه، تصیح و تحشیه محمد روشن، تهران: صدای معاصر.
- اسلامی ندوشن، محمد علی.(۱۳۸۸)، «سلسلهٔ ساسانی و عشق»، روزنامهٔ اطلاعات، شماره ۲۴۵۱۲، ۱۷ تیر ماه ۱۳۸۸.

- بنانی، امین.(۱۳۷۰)، «از ویس و رامین تا خسرو و شیرین »، فصلنامه ایرانشناسی، سال سوم، شماره چهارم(پیاپی ۱۲)، زمستان، صص ۷۰۸-۷۱۳.
- حافظ(شمس الدین محمد شیرازی). (۱۳۸۷)، دیوان حافظ، چاپ پنجم،(بر اساس نسخه تصحیح شده غنی – قزوینی)، به کوشش رضا کاکائی دهکردی، تهران: ققنوس.
- خواجوی کرمانی.(۱۳۳۶)، دیوان اشعار خواجوی کرمانی، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابفروشی بارانی و محمودی.
- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۶۹)، « بیژن و منیژه و ویس و رامین »، فصلنامه ایرانشناسی، سال دوم، شماره دوم(پیاپی ۶)، تابستان، صص ۲۷۳-۲۹۸.
- ــــــــــــ . (۱۳۷۲)، «تو را که دست بلرزدگوهر چه دانی سفت»، فصلنامه ایراشناسی، سال پنجم، شمارهٔ اول(پیاپی ۱۷)، بهار، صص۸۹-۹۵.
- ــــــــــــ . (۱۳۷۵)، «تن کامه سرایی در ادب فارسی »، فصلنامه ایرانشناسی، سال هشتم، شماره اول(پیاپی ۲۹)، بهار، صص ۱۵-۵۴.
- راشد محصل، محمد تقی. (۱۳۷۱)، « شیرین: آمیزه ای از عقل و عشق»، مجله فرهنگ، [کتاب]شماره دهم، پاییز، صص ۱۴۹-۱۶۶.
- زرین کوب، عبدالحسین.(۱۳۷۱)، از چیزهای دیگر، چاپ سوم(اول اساطیر)، تهران:اساطیر.
- ستاری، جلال. (۱۳۸۸)، اسطوره عشق و عاشقی در چند عشقنامه فارسی، چاپ نخست، تهران: نشر میترا.
- ــــــــــــ . (۱۳۷۹)، پیوند عشق میان شرق و غرب، چاپ دوم(چاپ اول نشر فردا) اصفهان: نشر فردا.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود ابن آدم. (۱۳۶۲)، دیوان حکیم سنایی غزنوی، چاپ سوم، به اهتمام مدرس رضوی، تهران: کتابخانه سنایی.
- قیصری، علی. (۲۰۰۰/۱۳۷۹)، « بازتاب تجدد خواهی و ناسیونالیسم در ادبیات آغاز دوران پهلوی»، فصلنامه ایران نامه،سال هجدهم،شماره ۳(پیاپی ۷۱)، تابستان،صص ۱۸۱-۲۱۲.
- کلود واده، ژان. (۱۳۷۲) ، حدیث عشق درشرق، چاپ اول، ترجمه جواد حدیدی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- گری، پل و آناستازیا توفکسیس. (۱۳۷۴)، «باز هم از عشق بگوییم »، ترجمه قدرت الله مهتدی، فصلنامه هستی، سال سوم، شماره ۱، بهار، صص ۱۱۲-۱۲۴.
- لونگینوس. (۱۳۷۹)رسالهٔ لونگینوس در باب شکوه سخن، ترجمه رضا سید حسینی، چاپ اول، تهران: نگاه.
- مارسل فرانسوی. (بی تا)، تاریخ عشق، ترجمه اسدالله اشتری، بی جا، ناشر: ح.دانشسار.

- متینی، جلال.(۱۳۷۱/۱۹۹۲)، « خسرو و شیرین»، فصلنامه ایرانشناسی، سال چهارم، شماره سوم(پیاپی ۱۵)، پاییز، صص ۵۱۲-۵۲۷.
- محجوب، محمد جعفر.(۱۹۹۲/ ۱۳۷۱)، « نظری به سیر عشق در داستان ویس و رامین»، فصلنامه ایرانشناسی، سال چهارم، شماره سوم (پیاپی ۱۵)، پاییز، صص ۴۶۹-۵۱۱.
- مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۳) ، دایره المعارف فارسی، چاپ چهارم، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی(وابسته به موسسه انتشارات امیر کبیر).
- مزلو، آبراهام اچ.(۱۳۶۹)، انگیزش و شخصیت ، چاپ دوم، ترجمه احمد رضوانی، مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- مولوی(مولانا جلال الدین محمد). (۲۵۳۵)، دیوان کبیر(کلیات شمس)، چاپ دوم، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، ۱۰ج(در ۵ مجلّد). تهران: امیر کبیر.
- نظامی گنجوی(جمال الدین الیاس بن یوسف). (۱۳۸۹) خسرو وشیرین، چاپ یازدهم، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- نقیب الممالک. (۱۳۷۸)، امیر ارسلان نامدار، چاپ اول (ویراست جدید)، تهران: موسسه فرهنگی، هنری و سینمایی الست فردا.

نسخه‌شناسی و تصحیح منشآت جلال‌الدین فریدون عکاشه

فاطمه حسن زاده اصفهانی[۱]

مدرس دانشگاه فنی و حرفه ای.دانشکده فنی و حرفه ای دختران قم

اکرم صالح زاده

محبوبه حسن‌زاده

چکیده

مسئله نسخه‌شناسی و تصحیح متن از مسایل مهم و حیاتی فرهنگ ماست. بدان سبب که معارف و فرهنگ گذشتگان اساس و پشتوانه‌ی فرهنگ امروزی است. نخستین گامی که در راه استواری پایه و اساس علوم ادبی و گسترش ادبیات ایرانی باید برداشت،احیای بارنامه‌های ملی و نسخه‌های خطی است. با در نظر گرفتن چنین هدفی، نگارنده تلاش نموده‌است؛ مجموعه منشآت جلال‌الدین فریدون عکاشه را با روش قیاسی-انتقادی تصحیح نماید. در ایران از عصر ساسانیان، منشآت‌نویسی به عنوان یکی از فنون نویسندگی در گستره‌ی فرهنگ و ادب فارسی جایگاه ویژه‌ای داشته‌است. مجموعه منشآت عکاشه، نسخه‌ی منحصر به فردی است که تنها نسخه‌ی آن در کتابخانه‌ی مجلس است. عکاشه از مترسلان و شاعران قرن هشتم و منشی دستگاه حکومت آل‌اینجو و هم‌عصر حافظ بزرگ است. این منشی زبردست در شعر و نثر فارسی و عربی بسیار توانا بوده‌است. حضور چشمگیر اصطلاحات علوم و دانش‌های زمان در اشعار او نشان می‌دهد که عکاشه بهره کافی و وافی از همه علوم زمان داشته‌است. موضوع منشآت او بیشتر در مدح و ستایش، فتحنامه، تهنیت، تعزیت و دعوت است که به نام یا خطاب به شخصیت‌های سیاسی، علمی، ادبی، عرفانی و مذهبی نوشته شده‌است. عکاشه در تمامی این مکتوبات، از آرایه‌های لفظی و معنوی در حد کمال بهره برده و زبانی کاملاً متکلف و فنی را اختیار نموده‌است.

کلیدواژه‌ها: منشآت، جلال‌الدین عکاشه، تصحیح، نسخه خطی.

مقدمه

مسئله‌ی نسخه شناسی و تصحیح متن از مسایل مهم و حیاتی فرهنگ ماست؛ بدان سبب که معارف و فرهنگ گذشتگان اساس و پشتوانه‌ی فرهنگ امروزی است. جلال الدین همایی در مقدمه مصباح الهدایه بزرگترین خدمت به ملت ایران و فرهنگ ایرانی را احیای آثار مهم گذشتگان دانسته است.(ص۹)

هدف اصلی از این پژوهش نیز احیای یک متن ارزشمند است و به دست دادن متنی هر چه دقیق‌تر و نزدیک‌تر به متن اصلی است. متنی که حاصل تراوشات قلم توانای شاعر و نویسنده‌ی زبردست قرن هشتم است.

مجموعه منشآت فریدون عکاشه نسخه‌ی منحصر به فردی است که تنها در کتابخانه‌ی مجلس موجود است و عکس یا میکروفیلمی از آن در جای دیگر نیست. با آن‌که اثر جزء آثار ادبی درجه‌ی یک می باشد اما

[1] f.hasanzade@tvu.ac.ir

تاکنون اقدامی برای شناساندن این نویسنده و منشی توانای قرن هشتم نشده‌است. این امر ممکن است دلایل مختلف داشته باشد؛ از جمله بودن شاعران و نویسندگان بسیار بزرگ در قرن هشتم که تمامی توجه محققین و پژوهشگران را به خود جلب کرده‌اند و یا شاید به خاطر نثر فنّی و گاه مصنوع آن باشد که تاکنون کسی سعی بر زدودن غبار مهجور بودن از چهرهٔ آن نکرده است.

دکتر قاسم غنی در کتاب گرانقدر خود، تاریخ عصر حافظ، از نسخه خطی این منشآت به عنوان یکی از منابع اصلی در معرفی آل اینجو استفاده کرده و جای جای به این اثر گران سنگ استناد نموده‌است. او حتی در پاورقی اثر جاویدان خود، رساله‌ی مهم ربیعیه عکاشه را به طور کامل آورده‌است. علاوه بر آن رساله‌ی فتح نامه‌ی جلال الدین مسعود شاه و نامه‌ی تغریت امین الدین کازرونی به مسعود شاه را به عنوان دو سند معتبر در معرفی دوران آل اینجو در متن کتابش به طور کامل آورده است که این خود بیانگر اهمیت و اصالت نسخه می‌باشد.

از جلال الدین فریدون عکاشه در اکثر مجموعه‌ها و جنگ‌هایی که در قرن هشتم پدید آمده‌اند، رساله‌ایی ضبط گردیده است. از آن جمله مجموعه‌ی بسیار ارزشمند بیاض تاج الدین احمد وزیر می‌باشد. که چندین رساله ازعکاشه (حدود ۸ رساله) در آن است .این مجموعه را دکتر زمانی علویجه تصحیح نموده است که حجم زیاد و سنگین متن، ایشان را از پرداخت دقیق رسایل عکاشه بازداشته است. بنابراین می‌توان گفت تا کنون پژوهشی در زمینه‌ی منشآت فریدون عکاشه صورت نگرفته است.

روش این پژوهش بر مبنای موضوع تاریخی-ادبی است و شیوه‌ی آن به صورت کتابخانه‌ای می‌باشد. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری، بانک‌های اطلاعاتی و استفاده از نرم‌افزارهای نبأ و سلیم در زمینه‌ی قرآن، درج ۳ و الموسوعه الشعریه و دهخدا و فرزانگان (۱ و ۲) در زمینه‌ی جستجوی مرجع اشعار فارسی و عربی است.

منشآت (mon. sa.at)

منشآت جمع منشاء – صیغه‌ی اسم مفعول از انشاء- به معنی «انشاءکرده شده»، مکاتیب، رسایل، نامه‌ها، نویسندگی و سخن‌پردازی است(دهخدا،۱۳۷۳، ۲۸۶۶).در اصطلاح ادبی، مجموعه‌ای از نامه‌های دیوانی یا دوستانه است که منشی دیوانی یا نویسنده غیر دیوانی نوشته باشد و هم‌چنین آن چه منشیان در قالب پیش-نویس در دستور کارها می‌نگاشتند(انوشه،۱۳۷۶،۸۲۲). این گونه‌ی مهم و کهن نثر فارسی، از روزگار ساسانیان و در موضوع‌های متنوع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی رواج داشته است. مکاتیب عصر ساسانی دارای نثری آراسته و اسلوب رسمی بوده‌اند. پس از اسلام نیز ترسل و مکاتیب به حیات خود با شدت بیشتری ادامه داده است. این نامه‌های بازمانده نثر کهن فارسی به انواع مختلف سلطانیات، اخوانیات، منشور، توقیع، فتحنامه، شکست‌نامه، عهدنامه و سوگندنامه قابل تقسیم است که منشیان دیوانی برای نوشتن هر یک از این گونه‌ها، می‌بایستی اصول و ضوابط ویژه‌ای را رعایت کنند.(خطیبی،۱۳،۳۶۶۷۵) گفتنی است که

چیره‌دستی در نگارش نوشته‌های منشیانه و مترسلانه که در عین حال فصیح، بلیغ و موزون باشد وسیله‌ای مؤثر در ترقی منشیان در دستگاه دیوانی و نیز از راهکارهای نفوذ در بزرگان مملکتی بوده‌است.

پس از تدوین آیین‌نامه‌های ترسل و انشا، انواع صنایع و آرایه‌های کلامی و الفاظ دشوار در این نوع مکتوبات راه پیدا کرد و همگی رسایل به خصوص اخوانیات صحنه معارضات ادبی و علمی مترسلان و میدان رقابت آنان شد. این قبیل تصنعات و تکلفات مبالغه آمیز از اواخر قرن ششم آغاز شد و تا عصر بازگشت ادبی در قرن دوازدهم ادامه داشت. چنانکه معتقد بودند:«منشی را بر لغات عرب و اشعار، امثال و انحای تراکیب بلغا به قدر وقوفی باشد چه زینت عبارات بی‌تمثیل و استعارات صورت نبندد .(بهار،1373،۳۶۲)

آن‌چه مسلم است علاوه بر جنبه‌ی ادبی، همگی این مکاتیب آیینه‌ی روشن و تمام نمای اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و ادبی عصر نگارش خود است. از آن جا که اغلب منشیان همواره در سفر و حضر ملازم رکاب سلاطین و حکام بوده‌اند، از نزدیک در جریان حوادث و اتفاقات مختلف قرار می‌گرفته-اند؛ بنابراین بسیاری از رسایل ایشان حاوی اطلاعات مهم تاریخی و سیاسی است که با مد نظر قرار دادن آن-ها می‌توان به بسیاری از حقایق تاریخی که تاریخ نویسان پیشین سهوی یا به عمد از آن‌ها گذشته‌اند، دست یافت.

ازآن‌جا که بسیاری از این ترسلات در نهایت تکلف و تصنع است و پژوهشگران علوم مختلف به دلیل گره‌ها و دشواری‌های ادبی آن ها نمی‌توانند به خوبی از اطلاعات ارزشمند این مکاتیب استفاده نمایند، لازم است در جهت معرفی،تصحیح و رفع مشکلات آن‌ها گام‌هایی برداشته شود. در این مقاله سعی برآن است که به معرفی یکی از این مجموعه‌های ارزشمند نثر فارسی بپردازیم.

منشآت جلال الدین فریدن عکاشه

جلال الدین فریدون عکاشه از مترسلان و شاعران قرن هشتم هجری و منشی دستگاه حکومت آل اینجو و هم‌عصر حافظ بزرگ است. با آن که از منشیان و شاعران نامی و زبردست عصر خود بوده، اما کاملاً ناشناخته مانده‌است. علی‌رغم جستجوی زیاد در اغلب کتاب‌های تذکره و تاریخ ادبیات، تاریخ، اعلام و انساب نمی‌توان نکته‌ای را در مورد او یافت. سعید نفیسی در کتاب تاریخ نظم و نثر در ایران و زبان فارسی(ج۱،ص۲۱۴و ج۲،ص۷۶۵) و دکتر ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات ایران (ج۳/۲، ص۱۰۹۱)، هر کدام در حد یک پاراگراف کوتاه و با بیان مطالبی کاملاً مشابه، به معرفی بسیار مجمل و مختصری از او پرداخته‌اند. جز این دو منبع و معرفی یک سطری فهرست نسخه‌های خطی فارسی احمد منزوی (ج۵، ص ۳۵۷۳)، در هیچ منبع دیگری، سخنی از زندگی این شخصیت ادبی نیست. دکتر قاسم غنی، نمونه‌هایی از نثر و نظم او را در کتاب بحث در آثار و افکار و احوال حافظ آورده‌است. (صص ۱۰، ۳۵، ۴۱، ۵۱). شاید بتوان گفت اوج شهرت و وسعت نفوذ کلام حافظ، موجب گمنامی عکاشه و احیانا دیگر هم عصران او که نامی از آنها نیست، شده است.

آن چنان که از نامه‌ها و اشعار او بر می‌آید، فریدون عکاشه، منشی دربار آل اینجو بوده‌است و سه تن از پسران شاه محمود اینجو؛ یعنی جلال‌الدین مسعود شاه(۷۴۳.ق) و برادرانش جمال الدین ابواسحاق اینجو (۷۵۸.ق) و شاه غیاث الدین کیخسرو (۷۳۹.ق) را مدح کرده‌است و از جانب آن‌ها نامه‌هایی را به افراد مختلف نوشته است.

از تاریخ دقیق تولد و وفات او اطلاعی در دست نیست. از روی برخی از منشآت او که به شخصیت‌های تاریخی نوشته شده، می‌توان حدس زد که حداقل تا سال ۷۵۰ قمری در قید حیات بوده است.

حضور چشمگیر اصطلاحات علوم و دانش‌های زمان چون ریاضیات، نجوم، موسیقی، طب، حکمت و فلسفه در اشعار او نشان می‌دهد که عکاشه بهره کافی و وافی از همه علوم زمان داشته است و با کتاب‌های مشهوری که در زمینه ی این علوم نوشته شده، به طور کامل آشنا بوده است. به این عبارت ها بنگریم: «قوت القلوبی که قانون کلی شفا و نجات است.»(عکاشه، رساله رحیقیه، ص۵۲) ؛ «تنبیهات و اشارات که از صدرصفه مقامات العارفین وارد گشته بوده نصب العین خاطر و خیال و دستور اقوال و افعال خواهد بود.».(ص ۷۵)؛ «این کمینه بنده معتقد را در زوایای ضمیر انوار که مخزن الاسرار الهی و مهبط انوار نامتناهی است جای دهند.»(ص ۷۶)

خود او به بهره‌مندی‌اش از علوم مختلف در قصیده‌ای که در مدح ابواسحاق اینجو سروده، چنین اشاره می‌کند: « شهریارا شهر بخشا بنده ی درگاه تو / صرف خواهد کرد در اوصاف تو جان و جهان

امتحان فرما عیار طبع اورا در علوم / گرچه مستغنی است زر آفتاب از امتحان»(ص۶۰)

جلال الدین فریدون عکاشه در شعر و نثر فارسی و عربی بسیار توانا بوده و در شعر عکاشه تخلص می‌کرده است. قصاید او گاه ملمع و اغلب مصنوع است و از این حیث به قصاید خاقانی می‌ماند. نمونه‌ای از ملمعات او چنین است:

«بده ساقیا باده ارغوانی / فقد هزّ عِطفی غناءُ الغوانی

وبادر الی الروض نشرّب و نطرّب/ بسجع القِماری و رَجع القیانی

ایا لعل تو چشمه زندگانی / و یا وصل تو مایه کامرانی...»(ص۱۹)

این قصیده تا انتها به این صورت ملمع ادامه می‌یابد.این آمیختگی شدید عربی و فارسی در نثر ترسلات عکاشه نیز دیده می‌شود. در یکی ازمکتوبات او می‌خوانیم: «وان دعاء الملخصین مجاب» هر چند علی تمادی الایام و تطاول الشهورو الاعوام آن جناب معلّی، لطف تفقدی ارزانی نفرمودند، چون قوافل حجاج خراسان ـ سلمهم الله تعالی ـ متوجه آن کعبه آمال بودند «وَ قد رجعوا من مشعر الحرام الی مشعر الکرام و من قبلهٔ الصّلات الی قبلهٔ الصِلات و من موقف المروه و الصفا الی موقف المروه و الصفا و من مِنی الخَیف الی مِنی الضیف» به رفع این کلمات تجدید عهد اخلاص واجب نمود.»(ص ۱۹)

موضوع رسالات و منشآت عکاشه بیشتر در مدح و ستایش، فتحنامه، تهنیت، تعزیت، دعوت و امثال آن است که به نام یا خطاب به شخصیت‌های سیاسی، علمی، ادبی، عرفانی و مذهبی نوشته شده است. از جمله رساله‌ها و قصاید مدحیه او خطاب به برادران اینجو؛ نامه‌ی او که از طرف مسعود اینجو خطاب به شیخ امین-الدین بلیانی کازرونی عارف معروف سده هشتم نوشته است؛ فتح‌نامه حادثه سال (۷۴۰ ق) در مورد فرار امیر پیرحسین چوپانی از شیراز و ورود امیر جلال الدین مسعودشاه به شیراز و نامه او که از طرف شیخ ابو اسحاق اینجو خطاب به ملک معز الدین حسین کَرت (متوفی ۷۷۱ ق) در هرات نگاشته، قابل ذکر است.

عکاشه در تمامی این مکتوبات، از آرایه‌های لفظی و معنوی در حد کمال بهره برده است و زبانی کاملاً متکلف و فنی را اختیار کرده است. آن چه بیش از همه در آثار او دیده می‌شود، کاربرد فراوان لغات عربی، سجع و موازنه، انواع جناس، ترادف و تکرار و اطناب، تمثیل و ارسال المثل، استشهاد به آیات، احادیث، امثال و اشعار فارسی و عربی است. علاوه بر ابیاتی که از خود در ضمن مکتوباتش آورده، از شعرایی چون فردوسی، انوری، عنصری، خاقانی، نظامی، ظهیر فاریابی، سعدی، متنبی، صاحب ابن عباد، بدیع الزمان همدانی، الثعالبی و دیگر شعرای فارسی و عربی نیز به مقتضای مقام بیت‌هایی را ذکر کرده‌است. نثر و نظم فریدون عکاشه سرشار از تشبیه و استعاره است: « با چهره گشایان هوای ربیعی و نقش بندان قوای طبیعی لعبتان بهار و نو رسیدگان ازهار را چون بتان خُلَج و قندهار در حله حسن حال و حلیه کمال جمال و اعتدال، بر منصه آفرینش در نظر ارباب دانش و بینش به خوب‌تر وجهی جلوه می‌دهند ـ فتبارک الله احسن الخالقین ـ و دست اصطناع واهب الصور که عقل فعال و مدبر عالم عناصر است....(۵۴)و « همواره بر خشک رود فراق با صدمه سیلاب افتراق، کشتی صدق مودت را لنگر ثبات اخلاص فرو گذاشته و بادبان مدحت و ثنا بر ذروه سهیل سها فراشته....(۲۶)

نکته بسیار جالب توجه و تا حدودی ابتکاری در مورد فریدون عکاشه این است که او برای پاره‌ای از منشآت و قصاید خود نام‌های ویژه‌ای را برگزیده‌است. نام گذاری منشآت و مکتوبات در میان منشیان و نویسندگان، تقریبا بی سابقه است.

فریدون عکاشه دو رساله و دو قصیده خود را که در مدح جلال الدین مسعود شاه و غیاث الدین کیخسرو، برادر او، سروده ربیعیه نامیده است. رساله ربیعیه او در ستایش جلال الدین مسعود شاه با عبارت «الحمد لله العلی الاسماء محیی نبات الارض بماء السماء و...» آغاز می‌شود(ص۱) و قصیده ربیعیه او در ستایش همین ممدوح با بیت « بده ساقیا باده ارغوانی / فقد هز عطفی غناء الغوانی» آغاز گردیده است.(ص ۱۹)

رساله ربیعیه او در ستایش غیاث الدین کیخسرو با بیت:

«باز این چه جوانی و جمالست جهان را / وین حال که نو گشت زمین را و زمان را»(ص۲۷)

آغاز می‌شود و دنبال آن دومین قصیده ربیعیه شاعر با مطلع:

« لاله را از ژاله درّ و گوهر کرده‌اند / حلقه ی یاقوت گل بر خرده ی زر کرده‌اند»(ص۱۸)

دو رساله و دو قصیده نیز با عنوان رحیقیه دارد که در ستایش جلال الدین مسعود شاه و شیخ ابواسحاق اینجو نوشته و سروده است. رحیقیه‌های او در مدح ممدوح اخیر با بیت:

«چیست صافی جوهری همچون خرد روشن روان / آتش سیال کابی منعقد باشد روان»(ص۵۱)

آغاز می‌شود و به دنبال نثر آن، قصیده مدحیه با مطلع زیر می‌آید:

« مخزن لعل بدخشان زو دهان می‌پرست / مطلع خورشید رخشان در کف ساغر نشان»(ص ۵۶)

شاعر در این قصیده نهایت مبالغه را در مدح ابواسحاق به کار برده است:

« زبده ی عالم جمال دین و دنیا کز شرف ۱/ هر زمان بر هم زند سرمایه دریا و کان

بی هوای او نیاید روح‌ها در کالبد / بی نوال او نبندد مغزها در استخوان

خسته نعل سمندش طوق و تاج اردشیر / بسته‌ی بند کمندش ملک و جاه اردوان

عهد عدلش را اگر نوشیران دریافتی / بی‌تکلف بهر او کردی فدا نوشین روان

پایه قدرش چه دانند از ثریا تا ثری / فرق دان از مرکز آن تا مدار فرقدان» (ص ۵۸)

علاوه بر رسالات و قصاید ربیعیه و رحیقیه، رساله حدیدیه، رساله میمیه، رساله نحلیه و فتحنامه از جمله رسالات نام گذاری شده ی فریدون عکاشه است. او خود در مورد نظم و نثرش می‌گوید:

« نظم و نثرم در صفاتت هم به معنی هم به لفظ / طعنه بر باد شمال و آب کوثر کرده‌اند

نازنینان ضمیرم کز برای چشم بد / روی نیکو را نقاب از عنبرِتر کرده‌اند

گرچه بکرند از دم انفاس قدسی جمله را / مریم آسا حامل روح مطهر کرده‌اند »(ص۳۷)

مقایسه آثار عکاشه با سایر نامداران نثرهای منشیانه، نشان می‌دهد که نثر این دبیر گمنام دربار آل‌اینجو می‌تواند با آثار بزرگان صناعت دبیری هم‌ترازی کند.

معرفی نسخه‌های موجود

- نسخه‌ی اساس (منشآت: ۲۲۶۳)

نسخه‌ی منحصر به فردی است که در کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود. و تنها نسخه‌ایی است که از مجموعه منشآت فریدون عکاشه موجود است. این نسخه در همان زمان مؤلف در سال (۷۸۶.ق) فراهم شده است. در ۲۲۶ صفحه‌ی ۸×۱۳ سانتی متر و هر صفحه ۸ سطر به خط رقاع ممتاز.

آغاز: الحمدللّه العلی الاسماء محیی نبات الارض بماء السّماء و...

پایان: قد فرغ من تنمیقه صباح یوم الاربعاء فی شهر شعبان المعظم سنه ست و ثمانین و سبعمائة، کتبه حاجی محمد الحافظ.

[1] در سایر نسخه ها این مصرع چنین آمده است: شیخ ابو اسحق دریا دل که دست جود او

در فهرست نسخ خطی کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی(ج ششم، ص۲۱۹) چنین عنوان شده است که بین، صفحه‌های ۲۴ ـ ۲۳ و ۹۶ ـ ۹۵ نسخه افتادگی دارد. در صورتی که صفحات مذکور چند صفحه جابه‌جا شده و با کمی دقت می‌توان این به هم ریختگی را مرتب کرد.

ـ جُنگ (۲۹۱۴) گوناگون و فارسی

نستعلیق حاجی اسماعیل اسفرجانی قمشه‌یی، در آدینه‌ی رجب ۱۲۳۴ ق. عنوان‌ها شنگرف. مالک: اعتضاد السلطنه در ۱۲۸۷ق. وقف سپهسالار در۱۲۹۷ ق. ۴۱۶ برگ (۱۲× ۳۱/۵) و ۲۵ سطر ۱۳×۲۱. این مجموعه دارای بخش‌های مختلف می‌باشد که رساله ۱۱ و ۱۲آن رحیقیه و ربیعیه عکاشه است.

ـ مجموعه (۴۵۵۹) عربی ـ فارسی

شامل پانزده رساله، خط نسخ، کاتب عبدالحی، تاریخ آغاز سده‌ی نهم، ۳۵۸ برگ، اندازه جلد ۱۶/۵×۲۵/۵ تملک عبداللّه‌بن السید محمدرضا الشبرو سید عبدالکریم بن عبید کاتب دمشقی بدارالسلطنه با مهر (الهی عبدالکریم یرجی حسن بختام ۱۱۹) و مهر (الواثق باللّه الغنی عبده عبداللّه الحسینی).

رساله‌ی یازدهم: منشآت فریدون الشهیر به عکاشه؛ نامه‌ها و شعرهای تعزیت و تهنیت که عربی و فارسی می‌باشد. (۲۱۹ ر). به این مجموعه در فهرست‌های نسخ خطی هیچ اشاره‌ایی نشده است اما در فهرست کتابخانه‌ی مجلس (ج ۱۲/ص۲۴۱) این نسخه معرفی شده است.

ـ مجموعه

ف۷۱. موزه بریتانیا or5321، نسخ. در ۲۱۴ برگ ۲۵ سطری، دارای ۴۱ رساله که در صفحه عنوان فهرستی از آنها هست. رساله هفتم این مجموعه از فریدون عکاشه است. از ویژگی‌های این رساله آن است که کاملاً بدون نقطه می‌باشد و در سایر مجموعه‌ها نیز یافت نشد.

ـ جنگ: ف ۲۴۲۵

شهرداری اصفهان ش ۳/۲۱۰. این بیاض را تاج‌الدین احمد وزیر فارس– مقارن با سلطنت شاه شجاع مظفری (۷۸۶ ـ ۷۶۰) و به احتمال قوی یکی از وزیران شاه شجاع بوده است– در سال(۷۸۲ ق) گردآورده است. چندین دانشمند که شماره‌ی آنها نزدیک به هفتاد و هفت تن می‌رسد به دستور او در آن به نظم و نثر حدیث و عرفان و ادب به عربی و فارسی چیزی نوشته‌اند. این نسخه آشفته و پس و پیش شده است و مطالب آن منظم نیست روی هم ۴۷۷ برگ و۹۵۴صفحه دارد. رساله‌ی دوم این جنگ مماشحه الخواجه جلال الدین نعمان، در شعبان (۷۸۲ق) است. این رساله از رسایل جلال‌الدین فریدون عکاشه می‌باشد که تنها صفحه‌ی اوّل آن ـ چند سطر ـ متعلق به او نیست، ظاهرا از موارد پس و پیش بودن صفحه‌ها یکی همین مورد است. در فهرست نسخ خطی دانش‌پژوه نیز نامی از عکاشه نیامده است در حالی که علاوه بر این متن، رساله‌ایی نیز با نام جلال الدین فریدون عکاشه در مجموعه می‌باشد، هم چنین صفحات پراکنده‌ای از رسایل او (ص ۶۴۸ ـ ص ۸۹۲) و اشعار او نیز در مجموعه یافت شد. در اهمیت نسخه همین بس که در سال

(۱۳۵۳.ش) به یاد بود پنجمین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی عکسی از اصل نسخه ـ بدون هیچ گونه تصحیح و بازخوانی ـ توسط دانشگاه اصفهان به چاپ رسید.

ـ جنگ: ف ۲۶۷

کتابخانه‌ی پرفسور مکرمین بن خلیل بن الابستانی، نسخ، در ۱۶۵ برگ که دارای سه بخش است. در بخش نخست شعرهای فارسی و عربی بیش از ۳۳ تن از شاعران بلندآوازه آمده است. در بخش منشآت به نثر؛ هفت رساله‌ی ارزشمند جمع آوری شده‌است که رساله چهارم متعلق به جلال الدین فریدون عکاشه است(۴۸ ـ۶۲). بعضی از رساله‌هایی که در این جنگ از عکاشه آمده در سایر جنگ‌ها و در نسخه‌ی اساس هم نیست.

ـ جنگ: ف ۵۰۸

سلیمانیه چلبی عبداللّه (ش۲۸۰)، نسخ، در ۱۲۱ برگ، به نظم و نثر عربی و فارسی از سده‌ی هشتم است. نوشته مسعود بن منصور بن احمد متطب در شعبان(۷۶۳ق). در این جنگ شعرها و منشآت عکاشه در کنار بسیاری از آثاری که هر یک در حدّ خود اساس و پشتوانه ی فرهنگ امروزی ماست گردآوری شده است.

– جنگ: ف ۱۶۱۲

نسخه(ش۲۱۶)کتابخانه‌ی تقوی که اکنون در کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی است. از این مجموعه در کتاب بحث در آثار و افکار و احوال حافظ یاد شده است و یادداشتی نیز از دکتر غنی درآغاز نسخه است. دارای ۷۲۰ برگ در اندازه‌ی۱۶/۵×۲۵/۵ می‌باشد که توسط عبدالحی درسال (۸۱۴.ق)گردآوری شده‌است. در مجموع ۱۱۹عنوان در این جنگ وجود دارد که عنوان ۶۳ آن انشای مرحوم جلال الدین فریدون عکاشه به فارسی است.

سبک نگارش و رسم الخط نسخه‌ی اساس

رسم الخط نسخه منشآت بر اساس شیوه‌ی مرسوم زمان نگارش است. نگارنده در تصحیح متن، آن را به شیوه‌ی امروزی (مطابق دستور خط فارسی، مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی) بازنویسی کرده‌است.

«چ» فارسی مطابق رسم الخط قدیم با یک نقطه به شکل جیم نوشته شده است: جهره = چهره(ص۲۰۱)، جمن = چمن(ص۳۴)، جندین = چندین(ص۲)، جکاوک = چکاوک(ص۶)، جاک = چاک(ص۲۴)، سراجه = سراچه(ص۳۲) و نمونه‌های بسیار زیاد دیگر.

«گ» فارسی را همه جا با یک سرکش نوشته است: کوهر = گوهر(ص۲)، مکر = مگر(ص۲)، نرکس = نرگس(ص۵)، خدایکان = خدایگان(ص۷)، کردانید = ص ۹ (و صدها نمونه دیگر).

آوردن «پ» با یک نقطه به صورت «ب»: برتو = پرتو(ص ۱۰۰) ، برده = پرده(ص۴۳)و... .

حذف «های بیان حرکت» هنگام اتصال به «ها» جمع : خانها = خانه‌ها(ص۱۸۲)، کلها = کله‌ها(ص۲۲)، خیمها = خیمه‌ها(ص۱۸۲)، زخمها = زخمه‌ها(ص۱۰۱)، دریچها = دریچه‌ها(ص۱۰۳)، پردها = پرده‌ها(ص ۳۳)، لالها = لاله‌ها(ص ۳۴).

اتصال «که» و «چه» موصوله گاهی به صورت: بدانک (ص ۴۰)، آنک(ص ۶۵)، هرآنچ (ص۲۲)، زانک (ص ۱۸)، چنانک (ص ۸۸ و ۷۹) و موارد بسیار دیگر.

حذف همزه بعد از حرف اضافه: درین (ص ۱۵)، بدین (ص۷۱)، بران (ص ۱۲۹)و... .

نوشتن ذ به جای د: نموذ(ص۲)، دارذ(ص۳)، بذان(ص۱۵)، نسیم باذ (ص۲۹)، ایستاذه(ص۳۲)، و.... .

نوشتن «ۀ» به جای «ت» موافق رسم الخط عربی: حضرۀ = حضرت(ص۱۳)، حیوۀ = حیات(ص۱۴۰)، قوۀ = قوت (ص ۸۵)، نجاۀ = نجات (ص۸۷)و... .

حذف «الف» در فعل اسنادی در اغلب موارد: متداولست(ص۷۱)، حیوانیست(ص۸۵)، سخنست(ص۱۴)، منوطست (ص۱۵)و... .

«به» حرف اضافه یا «را» مفعولی معمولاً متصل به کلمه نوشته شده‌است: مشتاقانرا (ص۱۰۵)، مترصدانرا (ص۱۰۳)، بنوعی(ص ۲) ، بصحرا (ص ۴).

بعضی از کلمات به تقلید عربی به صورت سلیمن، رحمن، ثلثه و...نوشته‌شده‌است. (صص۱۰،۱۸۳ و۹۲)....

جدا نوشتن کلماتی که امروز متصل نوشته می‌شوند و بر عکس، خانه‌دان = خاندان(ص۲۲)، تنگ نای = تنگنای(ص۱۳۸)، سخن دان = سخندان(ص۱۳).

کلمات با«های» غیر ملفوظ هنگام گرفتن «ی» گاهی همزه کوچکی بر روی آن گذاشته شده‌است: وسمۀ کبک (ص۱۸)، طرۀ بنفشه(ص۳۲).

نوشتن خورمی به جای خرمی؛ باغ را در نوبهار از بس خوش و خورمی(ص۳۵).

همزه وسط در کلمات فارسی؛ صائب = صایب (ص ۷۸)، ائمه = ایمه (ص)۹۳.

نوشتن گزاردن به جای گذاردن: قدمی چند گزارد = گذارد(ص۱۰۱)، قبضه خنجر گزار=گذار(ص۹۷).

در اضافه یا وصف کلمات مختوم به الف، معمولاً کسره‌ی اضافه گذاشته نشده است.صحرا جنت = صحرای جنت(ص ۹) ، اولیا دولت، اولیای دولت(ص۱۳).

گذاشتن دو نقطه زیر«ی» پایان کلمه النسی و امری (ص۲۴).

گذاشتن ∴در جایی که نیاز به درنگ می‌باشد، به حکم آنکه در ین نوروز∴ و موسوم فرخنده فیروز که طراز دیباچه جشن شاهان عجم و عنوان طرب نامه افریدون و جم است(ص۱۵). زبده ملوک عالم∴ملاذ بنی آدم ∴قانون جهانبانی∴ سپهر معالی∴ جهان معانی (ص۱۷).

همانند اغلب رسم‌الخط قدیم گاهی کلمات بی‌نقطه نوشته شده است:–البته امکان بی‌نقطه تایپ کردن کلمات نیست– در وصف اعتدالی که هوای دین و دولت و رونق و طراوانی که.. (ص۱۶)اکر حسم عدلست

در وی لو نوری و کرحسم ملکست در وی لوحانی الا نا نرید هوای بهاری و ران کریه حندد کل بوسیایی (ص۲۶).

نتیجه گیری

مسئله‌ی تصحیح متن از مسایل مهم و حیاتی فرهنگ ماست؛ بدان سبب که معارف و فرهنگ گذشتگان اساس و پشتوانه‌ی فرهنگ امروزی است. نخستین گامی که در راه گسترش ادبیات ایرانی باید برداشت این است که پایه و اساس علوم ادبی را استوار و «بارنامه‌های ملی» خود را احیا کنیم؛ یعنی کمر سعی و کوشش ببندیم تا آثار معتبر نظم و نثر قدیم، با تصحیح کامل و دقیق در دسترس همگان قرار گیرد.

یکی از گونه‌های مهم و کهن نثر فارسی که به صورت نسخ خطی باقی مانده است؛ منشآت است. این نوع نثر از روزگاران گذشته و در موضوع های متعدد و متنوع و با زبانی آراسته و ادیبانه رواج داشته است. منشآت دارای مضامینی چون عزل و نصب، مدح و رثا، پیروزی و شکست در جنگ، عهد و پیمان، مناشیر و فرامین، فتح‌نامه، شکست‌نامه، عهدنامه، امان نامه، سلطانیات واخوانیات است که اغلب با بیانی مصنوع و متکلف نوشته شده‌است.

از جنبه کلامی و اهمیت صرف ادبی این نوع آثار که بگذریم، آن چه مسلم است همگی این مکاتیب آیینه‌ی روشن و تمام نمای اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و ادبی عصر نگارش خود است. به خصوص در شناخت بیشتر دوره‌ی تاریخی خود، مورخان را یاری می‌رساند. جریان های مهم و نکاتی ارزنده از زندگی و باورهای مردان بزرگ تاریخ ، ادب و هنر، در خلال این مکاتیب آشکار می‌گردد. آداب و رسوم و قواعد حاکم بر اجتماعات و زندگی مردم روشن می شود به گونه ای که با دقت و بررسی آن ها می توان دورنمایی کلی از زندگی هر عصر ترسیم نمود.

همگی این امور توجه بیشتر به این قبیل آثار ادبی و فرهنگی باقی مانده از گذشته را لازم می‌نماید. و باتوجه به این‌که بسیاری از این ترسلات در نهایت تکلف و تصنع است و پژوهشگران علوم مختلف به دلیل گره‌ها و دشواری‌های ادبی آن‌ها نمی‌توانند به خوبی از اطلاعات ارزشمند این مکاتیب استفاده نمایند، لازم است در جهت معرفی، تصحیح ، شرح و رفع مشکلات آن‌ها گام‌هایی برداشته شود.

کتاب نامه

- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی(۲). چ اوّل. تهران. سازمان چاپ و انتشارات.
- بهار، محمد تقی. (۱۳۷۳). سبک‌شناسی. ج۳. چ هفتم، تهران. انتشارات امیر کبیر.
- جهانبخش، جویا. (۱۳۸۴). راهنمای تصحیح متون. ج دوم. تهران. میراث مکتوب.
- خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). فن نثر در ادب پارسی. چ دوم. تهران. انتشارات زوار.
- دانش‌پژوه، محمد تقی.(۱۳۴۸).فهرست میکروفیلم‌های کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران،انتشارات بنیاد فرهنگ.

- دهخدا، علی اکبر.(۱۳۷۳). لغت نامه- مدخل منشآت- تهران. انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- زمانی علویجه، علی-تصحیح -(۱۳۸۱). بیاض تاج الدین احمد وزیر. ج ۱. چ اول. قم. مجمع ذخایر اسلامی.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات در ایران. چ دهم. تهران. انتشارات فردوس.
- -------- . (۱۳۵۳). گنجینه سخن. چ سوم. تهران. انتشارات امیرکبیر.
- عکاشه، جلال الدین فریدون.(۷۸۶). مجموعه منشآت(نسخه خطی).
- غنی، قاسم. (۱۳۷۴). بحث در آثار و افکار و احوال حافظ. ج۱. چ ششم. تهران. انتشارات زوار.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۶۹). نقد و تصحیح متون. مشهد. بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی.
- منزوی، احمد. (۱۳۴۹). فهرست نسخه های خطی فارسی، موسسه فرهنگی منطقه ای، تهران.
- نفیسی، سعید. (۱۳۶۳). تاریخ نظم و نثر در ایران و زبان فارسی. انتشارات فروغی. چ دوم. تهران.

بررسی تقدس، زایی، دادگری و پالایندگی در کوه‌های شاهنامه

عبدالله حسن زاده میرعلی

عضو هیأت علمی دانشگاه سمنان

محمد درزی

دانشجوی دکتری دانشگاه سمنان

چکیده

کوه‌ها همواره در باور بشر مکان‌هایی پراهمیت بوده‌اند. این موضوع در اساطیر ایرانی نیز کاملاً آشکار است. مهمترین ویژگی‌هایی که در اسطوره‌های ما برای کوه‌ها ذکر شده است؛ تقدس، زایایی، دادگری و پالایندگی است. شاهنامه‌ی فردوسی یکی از مهم‌ترین متون حاوی اسطوره‌های ایرانی است. در این اثر کوه‌ها نقشی بسیار حیاتی دارند و نقش‌های چهارگانه‌ی مذکور به انحاء مختلف در آن‌ها نمایان هستند. کوه‌ها از این نظر که جایگاه هبوط و عروج انسان، کشف آتش، محل زندگی کاتوزیان و دین‌مردان و محل اجرای عدالت هستند، جنبه تقدس می‌یابند. آن‌ها بواسطه‌ی نقششان در ظهور و نشو و نمای شاهان و پهلوان، ویژگی حیات و زایایی را آشکار می‌نمایند. اجرای افعال دادگرانه و بر پا شدن عدالت بر فراز این کوه‌ها، نقش دادگرانه‌ی آن‌ها را هویدا می‌سازد و در نهایت ویژگی آن‌ها در پالایش پهلوانان و به طور خاص زال- پدر حماسه- یکی دیگر از نقش‌های مهم آن‌ها است.

کلیدواژه‌ها: کوه، زایایی، تقدس، دادگری، پالایندگی و شاهنامه فردوسی.

مقدمه

کوه‌ها از دیرباز در زندگی انسان‌ها حائز اهمیت بودند، زیرا از سویی غارها- نخستین مسکن انسان‌ها- در دل کوه‌ها جای داشتند و بدین شکل آن‌ها فراهم‌کننده‌ی یکی از مهم‌ترین نیازهای اساسی انسان محسوب می‌شدند، از سوی دیگر ابزارهای ابتدایی بشر سنگی بودند که خود جزئی از کوه‌ها به شمار می‌آمدند و هم-چنین در دوره‌های بعد از عصر حجر، یعنی در ایام مفرغ و آهن نیز فلزات مذکور از دل کوه‌ها استخراج می-شدند. پس کوه‌ها افزون بر نقش مهم‌شان در تأمین نیاز مسکن بشر، نخستین مکان‌های ابزارآفرین برای او به شمار می‌آمدند. در باب اهمیت ابزار همین بس که مهم‌ترین عامل تفاوت انسان و حیوان از دیدگاه کارل مارکس- فیلسوف بزرگ قرن ۱۹م- همین ابزار است و به‌واسطه‌ی آن است که بشر بسیاری از عناصر فرهنگی و تمدنی را تولید کرده‌است. بنابراین کوه در شکل‌گیری دو نیاز و خواسته‌ی حیاتی بشر نقش اصلی داشته است و پر بی‌راه نیست که از این اهمیت شگفت در میان آدمیان در ادوار مختلف برخوردار باشد.

در اساطیر و ادیان اکثر ملل کوه‌ها مهم و محترم بوده‌اند. در یونان، خدایان بر فراز کوه‌ها می‌زیستند؛ آپولون بلندترین کوه یونان زیارتگاه زئوس- خدای خدایان یونان- بوده است، زیارتگاه آتنا در کوهی مشرف به شهر آتن بوده است و خاک آدم توسط پرومته در شمال شرقی کوه دلفی سرشته شده است. در میان مردم

مدیترانه هم کوه از همین تقدس برخوردار بوده است. کوه طور سینا، جلوه‌گاه یهوه بر موسی بوده است و در همین کوه است که موسی به رسالت الهی برانگیخته می‌گردد. طور زیتا یا کوه زیتون در کنار بیت المقدس محل عروج عیسی به آسمان بوده است (حمدالله مستوفی، ۱۳۸۱: ۱۹۳) و در نهایت ساخت زیگورات‌ها، اهرام و گنبدها نیز نوعی تشبه به کوه‌ها به سبب اهمیت و خجستگی آنها بوده است. همه‌ی این موارد و موارد بسیار دیگر، می‌تواند بر قداست کوه در میان ملل مختلف صحه بگذارد.

در ایران کوه‌ها از دیرباز اهمیتی خاص داشته‌اند. نقش کوه بر مهرها نشانه‌ی نعمت و فراوانی بوده است. این نقش از دورترین زمان‌ها بر سفالینه‌ها و مهرهای ایرانی قابل رؤیت بوده است؛ مثلاً یک لیوان سفالی مکشوف در شوش از اواسط هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد خطوطی زیگزاگ دارد که نماد کوهستان است. (قرشی، ۱۳۸۹: ۸۲)

در ایران از کوه‌های مختلفی سخن رفته است و مبسوط‌ترین منبعی که پیرامون کوه‌ها بحث کرده است زامیادیشت می‌باشد. در هشت فقره آغازین این یشت به پنجاه و سه کوه اشاره شده است. البرز به عنوان نخستین کوه عالم معرفی می‌گردد. پس از البرز به دومین کوه جهان یعنی «زِرِذَز» اشاره شده است و به همین شکل کوه‌های دیگر معرفی شده است و در نهایت تعداد کوه‌های عالم به دوهزار و دویست و چهل و چهار کوه رسیده است. (اوستا، ۱۳۸۹: ۴۸۵)

بندهش کوه البرز را محیط بر عالم معرفی می‌کند و کوه تیرگ را که یکی از قله‌های آن است مرکز نقطه‌ای که محور عالم از آن می‌گذرد بیان می‌دارد. (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۷۱) در همین کتاب اشاره شده است که سری از پل چینود به البرز پیوسته است و تیغه‌ای از چگاد دائیتی بر کوه البرز قرار دارد. (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۱۲۹)

کوه‌ها در میان ایرانیان ویژگی‌های خاصی داشته است. یکی از این ویژگی‌ها تقدس بوده است. در زامیادیشت پس از آنکه در هشت فقره پیرامون کوه سخن گفته می‌شود، هشتاد و هفت فقره باقی مانده آن به فرّ اختصاص دارد که این خود مؤید جنبه آسمانی، شکوه و جلال کوه‌هاست.

از نشانه‌های قداست کوه‌ها در ایران مبعوث شدن زردشت به پیامبری بر فراز آن است. وی بنا بر روایات و سنن دینی در کوهی به نام «اوشیدا» یا «اوشیدن» در نزدیکی دریاچه کیانسه به پیامبری برگزیده می‌گردد. در وندیداد فرگرد ۲۲ فقره‌ی ۱۹ به گفتگوی اورمزد با زرتشت بر فراز کوه اشاره شده است: «با شتاب او رفت، بدون درنگ فراز رسید با کوشایی، ایرمن آرزو شده(پسندیده) به کوه پرسش مقدس در بیشه ابر جایی که پرسش مقدس(میان اورمزد و زرتشت جریان داشت)». (رضی، ۱۳۸۵: ۱۳۷)

و نکته‌ی دیگری که مبین تقدس کوه‌هاست، ساختن معابد و آتشکده‌ها بر فراز آن‌هاست. «معابد المثناهای کوه‌های کیهانی هستند و از این رو پیوند برجسته‌ی زمین و آسمان را تشکیل می‌دهند. زیگورات بابلی‌ها بی‌اغراق کوه کیهانی بوده است که هفت طبقه‌ی برج هفت آسمان نجومی را ارائه می‌دهد و فرد روحانی با صعود از آن‌ها به قله‌ی عالم می‌رسید». (الیاده، ۱۳۷۵: ۳۳)

یکی دیگر از ویژگی‌های کوه در اساطیر ایران زنده و زایا بودن آن است. در نظر ایرانیان باستان همه‌ی عناصر طبیعت به نوعی زنده هستند. آب از آسمان زاییده و روان می‌گردد و زمین هم از آب رشد و نمو می‌یابد و کوه هم از زمین زاده می‌گردد. برای مثال کوه البرز مهمترین کوه اساطیری ایران زایش، رشد و نموش هشتصد سال طول می‌کشد؛ دویست سال تا ستاره پایه، دویست سال تا ماه پایه، دویست سال تا خورشید پایه و در نهایت دویست سال تا آسمان برین. (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۷۱)

در بندهش درباره‌ی کوه چنین آمده است: «پیش از آمدن اهریمن به [کار] آفرینش [بد]، به مدت یک‌هزار سال گوهر کوه از زمین آفریده شده بود ... مانند درخت که شاخه‌ها فراروياند و ریشه در زمین [بدواند]. ریشه‌ی کوه‌ها در زیر زمین به یکدیگر پیوستند و گذر آب [زیر زمینی] از پایین به بالا آفریده شد و آب چنان در کوه تاخت که خون در رگ‌ها». (بهار، ۱۳۹۱: ۸۶) این مطلب بندهش نشان دهنده‌ی این است که کوه مانند درختی است که روییده، ریشه دوانده و آب از زیر و زبر آن روان است.

در زامیادیشت هرجا از کوهی یاد شده است با فعل‌های «از زمین سر برآورده»، روییده و نظایر آن آمده است. مثلاً «ارزیشه» یازدهمین کوهی است که از زمین سر برآورده یا «رئودیتا» هشتمین کوهی است که از زمین سر بر آورده است. (اوستا، ۱۳۸۹: ۴۶۵-۴۶۷) طرفه این‌که خود این کوه اخیر به معنای روییده و رسته است. نه تنها کوه‌ها بلکه دژهایی که بر کوه‌ها قرار دارند نیز با صفاتی که مؤید حیات و زایایی آنهاست خوانده شده‌اند؛ مثلاً گنگ دژ با صفاتی چون قوی، استوار، زنده و همیشه بهار خوانده شده است. جالب‌تر اینکه کوه‌ها در اساطیر هندی بال داشتند و پرواز می‌کردند و این «ایندره» بود که با سلاحش صاعقه پرهای آنها را چید و یکجانشین‌شان کرد. (قرشی، ۱۳۸۹: ۱۵۶)

در نهایت دو ویژگی دیگر کوه دادگری و پالایندگی آن است. دادگری یکی از صفات پسندیده در میان ملل مختلف بوده است. ایرانیان هم برای این موضوع اهمیت ویژه‌ای قائل بودند، به‌گونه‌ای که می‌گفتند؛ اگر پادشاهی از طریق داد و دهش خارج شود، فره ایزدی را از دست می‌دهد و خود و سرزمینش در سراشیبی انحطاط جای می‌گیرند. از آن‌جایی‌که کوه‌ها همواره مکان‌های مهمی برای بشر محسوب می‌شدند، جایگاهی بسیار مناسب برای این صفت مهم به شمار می‌آمدند. بنابراین بسیاری از رویدادهای مهم که در آن نیروهای خیر بر شروران فائق آمده‌اند، در کوه‌ها رخ داده است. در کنار دادگری کوه‌ها نقش پالاینده را نیز برعهده دارند. آن‌ها می‌توانند هر شری را در خود محو نمایند و از نیکی به بهترین شکل ممکن پاسداری کنند.

بررسی تقدس، زایایی، دادگری و پالایندگی در کوه‌های شاهنامه

شاهنامه فردوسی بزرگ‌ترین اثر حماسی فارسی‌زبانان است. شاهنامه دربردارنده‌ی بخش وسیعی از اسطوره‌ها و حماسه‌های ایران باستان است که با کنار زدن غبار ظاهر آن می‌توان به بسیاری از سنتها، آداب، اندیشه‌ها، عقاید، توتم‌ها و... قوم ایرانی دست یافت. شاهنامه از ژرف‌ساختی اسطوره‌ای برخوردار است که تنها با دقت در داستان‌های آن می‌توان به این موضوع پی برد. یکی از مکان‌هایی که نقش حیاتی در شاهنامه

ایفا می‌کنند، کوه‌ها هستند که با واکاوی رویدادهای که بر فراز آن‌ها روی می‌دهد، می‌توان از سویی به اهمیت این مکان‌ها در حماسه‌ها و اسطوره‌های ایرانی پی برد و از سوی دیگر در دریافت اساطیر ایرانی و رمزگشایی آن‌ها اقبال یافت. با این مقدمات چهار عنصر تقدس، زایایی، دادگری و پالایندگی در کوه‌های شاهنامه بررسی می‌شود.

۱- تقدس

کوه‌های شاهنامه مانند کوه‌های اساطیری ملل مختلف، امکنه‌ای کاملاً مقدس هستند که بسیاری از رویدادهای باارزش و مهم بر فراز آن‌ها روی می‌دهند. در شاهنامه به هیچ روی صراحتاً کوه مکانی مقدس نامیده نشده است، بلکه برای تبیین قداست آن به ساخت و پرداخت رویدادهای مهم و اهورایی بر فراز آن اقدام گردیده است و به این شکل بر قداست این مکان‌ها صحه گذاشته شده است. این قداست به پنج شکل در شاهنامه نمود یافته است:

الف- جایگاه هبوط و عروج انسان:

نخستین شهریار در شاهنامه گیومرث است. اوست که برای نخستین بار آیین تخت و کلاه برای جهان به ارمغان می‌آورد. اما گیومرث در متون دینی زردشتی نه نخستین شهریار یا انسان بلکه سرنوع(ارکی تایپ) انسان است که در یورش اهریمن به زمین نخست به آز، نیاز، درد، بیماری، گرسنگی و... دچار می‌شود و در نهایت به قتل می‌رسد. (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۸۰-۸۳) یکی از وجوه قداست کوه‌ها در شاهنامه همین هبوط و زیست نخستین انسان و شهریار در آن‌هاست.

کیومرث شد بر جهان کـــدخدای نخستین به کوه اندرون ساخت جای

(فردوسی، ۱۳۸۵: ج۱/۱۳)

طرفه این‌که لقب گیومرث در شاهنامه گرشاه است؛ به معنی شاهِ کوه که این نیز خود می‌تواند ارتباط وی با کوه را مورد تأکید قرار دهد.

افزون بر این‌که کوه با هبوط انسان مرتبط است، عروج یکی از مهم‌ترین شاهان حماسه نیز بر فراز آن رخ می‌دهد و قطعاً کوه باید از قداست زیادی برخوردار باشد که چنین رویداد مهمی بر بالای آن واقع می‌شود. کی‌خسرو پس از آن‌که پدر بزرگ خود افراسیاب را می‌کشد، به قدرتی برابر با جمشید می‌رسد و فرمان-روایی‌ای به‌سان پادشاهی او پدید می‌آورد. این موضوع باعث می‌شود، وی از ترس ابتلا به گناه جمشیدی تصمیم به ترک قدرت بگیرد. پس از این تصمیم، کیخسرو به همراه تنی چند از پهلوانان ایران بر فراز کوه می‌رود.

بدان مهتران گفت زین کوهسار همه بازگردید بی‌شهریار
که راهی دراز است و بی آب و سخت نخستین به کوه اندرون ساخت جای

(فردوسی، ۱۳۸۵: ج ۱۱۰۱/۱)

وی در همین‌جاست که با سروش دیدار می‌کند و در میان برف و سرمای شدید ناپدید می‌شود و به آسمان عروج می‌نماید.

مرا روزگار جدایی بود — مگر با سروش آشنایی بود
از این رای گر تاب گیرد دلم — دل تیره گشته ز تن بگسلم
چو بهری ز تیره شب اندر چمید — کی نامور پیش چشمه رسید
چنین گفت با نامور بخردان — که باشید پدرود تا جاودان
کنون چون برآرد سنان آفتاب — مبینید دیگر مرا جز به خواب
شما بازگردید زین ریگ خشک — مباشید اگر بارد از ابر مشک
ز کوه اندر آید یکی باد سخت — کجا بشکند شاخ و برگ درخت
ببارد بسی برف ز ابر سیاه — شما سوی ایران نیابید راه

(فردوسی، ۱۳۸۵: ج۱/۱۱۰۲)

مشاهده می‌شود که هبوط و عروج انسان هر دو با کوه عجین هستند و این موضوع می‌تواند اوج اهمیت و قداست این مکان را آشکار نماید.

ب- جایگاه پیدایش آتش:

آتش در فرهنگ ایرانی همیشه ارزشی آیینی داشته است و ارجمند شمرده می‌شده. افزون بر ایران سایر ملل هند و اروپایی نیز آتش را گرامی و محترم می‌شمرده‌اند. آتش کانون مناسک دینی ایرانیان باستان بوده است. آتش چنان ارزشی برای زردشتیان داشته است که آن را پسر اهوره‌مزدا می‌دانستند و از چنان قداستی برای‌شان برخوردار بوده که باید از هر آلاینده‌ای دورش می‌داشته‌اند.

آفرین خوانم بر یزش و نیایش، نثار خوب،
نثار آرزو کردنی و نثار ستایش‌آمیز که بر تو، ای آتش،
پسر اهوره‌مزدا، (نثار می‌شود)
تو شایسته‌ی ستایش هستی، شایسته‌ی دعا هستی،
باشد که تو شایسته‌ی ستایش باشی، شایسته‌ی دعا باشی،
در خانه‌های مردمان.
نیکی باد مردی را
که تو را به راستی بپرستد. (هینلز، ۱۳۸۶: ۴۸)

آتشی که از چنین ارزش و قداستی برخوردار بوده است، باید در مکانی مقدس جای می‌گرفت. کوه‌ها مکان‌های مقدسی بودند که آتش‌ها بر فراز آن‌ها جای می‌گرفتند. مهم‌ترین آتشکده‌های زردشتی- فرنبغ،

گشنسب و برزین مهر- بر فراز کوه‌ها جای داشتند؛ آتش فرنبغ در روشن کوه به سرزمین کاریان، آتش گشنسب بر فراز کوه اسنوند و آتش برزین مهر بر کوه ریوند. (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۹۱) بنابراین پر بیراه نیست اگر بخشی از اساطیر ما که در اختیار فردوسی قرار گرفته است، کوه را جایگاه پیدایش آتش قرار دهد.

در شاهنامه هوشنگ کسی است که آتش را به شکلی تصادفی کشف می‌کند. وی روزی از مسیر کوهستانی می‌گذرد که ناگهان ماری سیاه در برابر او آشکار می‌شود. سنگی می‌اندازد، اما سنگ به جای برخورد به مار به سنگ کوچکی برخورد می‌کند که موجب خورد شدن آن سنگ و پدید آمدن جرقه‌ای از آن می‌شود و بدین شکل آتش پدید می‌آید.

یکی روز شه جهان سوی کوه — گذر کرد با چند کس هم‌گروه
پدید امد از دور چیزی دراز — سیه رنگ و تیره تن و تیزتاز
دو چشم از بر سر چو دو چشمه خون — ز دود دهانش جهان تیره‌گون
نگه کرد هوشنگ با هوش و سنگ — گرفتش یکی سنگ و شد تیزچنگ
به زور کیانی رهانید دست — جهان‌سوز مار از جهان‌جوی جست
برآمد به سنگ گران سنگ خرد — همان و همین سنگگ بشکست خرد
فروغی پدید آمد از هر دوسنگ — دل سنگ گشت از فرغ آذرنگ
نشد مار کشته ولیکن ز راز — از این طبع سنگ آتش آمد فراز

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۱/۱۷-۱۸)

همین پیدایش آتش در کوه و شکل‌گیری جشن مهم سده، خود یکی دیگر از وجوه قداست کوه‌هاست، چه آتش یقیناً مهمترین عنصر از عناصر چهارگانه در فرهنگ ایران پیش از اسلام بوده است و به یقین باید پاک‌ترین مکان جایگاه آن گردد، مکانی که خود قداست و اهمیت آتش را داشته باشد.

نکته دیگری هم که در این بخش از داستان قابل توجه است تشبیه آتش به کوه است.

شب آمد برافرخت آتش چو کوه — همان شاه در گرد او با گروه

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۱/۱۸)

شاعر در این تشبیه از سویی با مانندگی آتش به کوه، می‌خواهد عظمت آتش را بنمایاند و از سوی دیگر در پی کنار هم نهادن این دو عنصر اهورایی و آشکارسازی اهمیت و قداست آن‌هاست. لازم به ذکر است که در شاهنامه بعضاً کوه‌ها به عنوان مشبه‌به برای نشان دادن عظمت، اهمیت و در مواردی قداست مشبه خود، مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

که آمد سپاهی چو کوه گران　　همه رزم‌جویان کندآوران

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۱/ ۵۱۵)

این موضوع می‌تواند نشانه‌ی دیگری از اهمیت و تقدس کوه‌ها در حماسه‌ی ملی ایرانیان باشد.

پ- جایگاه کاتوزیان(آتوربانان):

قدیمی‌ترین آثار گردونه در میان هند و اروپاییان مربوط به هزاره‌ی پیش از مسیح است و قبل از آن چیزی نمی‌بینیم. این تاریخ زمان تقسیم طبقاتی جوامع هند و ایرانی است. در این زمان این جوامع به سه طبقه «واستریوشان» که وظیفه دامداری و کشاورزی با آنها بود، «ارتشتاران» که وظایفی نظامی داشتند و «آثروان» که به رتق و فتق امور دینی می‌پرداختند. رئیس قبیله مظهر این سه نیرو بود. (بهار، ۱۳۸۸: ۴۷)

تقریباً همین تقسیم‌بندی در شاهنامه نیز قابل رؤیت است. تقسیم جامعه به طبقات اجتماعی در شاهنامه به جمشید منسوب شده است. وی مردمان را به چهار طبقه تقسیم می‌کند: طبقه نخست کاتوزیان(آتوربانان)، گروه دوم نیساریان، گروه سوم بسودیان و گروه چهارم اهتوخشیان. کاتوزیان در میان این طبقات از اهمیت بیشتری برخوردار هستند و مسؤولیت مذهبی کشور با آنهاست، لذا مقدس‌ترین نقطه جهان باید جایگاه آن‌ها گردد تا با رسالت اهورایی‌شان همخوانی داشته باشد.

گروهی که کاتوزیان خوانی‌اش　　به رسم پرستندگان دانی‌اش

جدا کردشان از میان گروه　　پرستنده را جایگه کرد کوه

بدان تا پرستش بود کارشان　　نوان پیش روشن جهاندارشان

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۲۴/۱)

ت- کوه جایگاه دین‌مردان و پارسایان:

کوه‌ها در گذشته‌های دور محل زیست خدایان بوده است، به مرور زمان و با پیشرفت دانش نجوم و رشد آن در بین‌النهرین، بسیاری از خدایان این نواحی به آسمان منتقل شدند و از آن پس جای خود را به قهرمانان ایزدی، دین‌مردان و پارسایان دادند که پس از خدایان مهم‌ترین و مقدس‌ترین موجودات محسوب می‌شدند. در طول تاریخ هم، کوه‌ها به خاطر آرامش، سکوت، بلندی و عظمت‌شان بهترین مکان برای عبادت و حضور پارسایان بوده است. با این مقدمات می‌توان به سادگی حضور دین مردان و پارسایان را بر فراز کوه‌ها توجیه کرد و دریافت که قرار گرفتن آنان در این مکان‌ها نباید بی ارتباط با قداست آن‌ها باشد.

در شاهنامه چند مورد از حضور دین‌مردان و پارسایان در کوه‌ها قابل رؤیت است. اما نکته قابل توجه درباره‌ی این پارسایان این است که آن‌ها به زهد صرف نمی‌پردازند، بلکه در حماسه صاحب نقشی محوری و سرنوشت‌ساز هستند. هوم کسی است که افزون بر کوه‌نشینی و پارسایی با شناختن افراسیاب -بزرگترین دشمن ایرانیان- او را به بند می‌کشد و اگر جوانمردی و عطوفتش نمی‌بود، هرگز افراسیاب نمی‌توانست از

دست او رهایی یابد و در ادامه‌ی داستان هم این پای‌مردی هوم است که موجب اسیر شدن افراسیاب و کشته شدنش به دست کی‌خسرو می‌گردد.

در داستان فریدون نیز، وقتی فرانک برای حفاظت فرزند از بیداد ضحاک او را به کوه می‌برد، کودک را به دین‌مردی می‌سپارد. مرد دینی فرزند را می‌پذیرد و با مهربانی از او نگهداری می‌کند باشد که بدین وسیله دوباره نژاد ایرانی و تخت کیانی سر به ثریا ساید.

شوم ناپدید از میان گروه — برم خوبرخ را به البرز کوه
بیاورد فرزند را چون نوند — چو مرغان بر آن تیغ کوه بلند
یکی مرد دینی بر آن کوه بود — که از کار دینی بی اندوه بود
فرانک بدو گفت کای پاک‌دین — من سوگواری ز ایران زمین
بدان کاین گران‌مایه فرزند من — همی بود خواهد سر انجمن
تو را بود باید نگهبان او — پدروار لرزنده بر جان او

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۱/ ۳۸)

در هر دو داستانی که نقل شد، نقش پر رنگ اجتماعی و میهنی دین‌مردان و عارفان در شاهنامه آشکار است. اصلاً این ویژگی عرفان شاهنامه است. عرفان شاهنامه عرفانی همراه با گوشه‌گیری صرف و مردم گریزی نیست. عرفان شاهنامه عرفانی پویا، معتدل و اجتماعی است که زهد و پارسایی را در ترک کامل دنیا و بی‌اعتنایی به آن نمی‌داند، بلکه همواره در پی آبادانی کشور بواسیله‌ی خدمت به شاه، مردم و وطن است. هوم یا دین‌مردان البرز به طور مستقیم یا غیر مستقیم عامل نابودی ضحاک و افراسیاب مهم‌ترین پتیارگان شاهنامه می‌گردند و نقش عمده‌ی خود را در راه میهن ادا می‌کنند. در حقیقت آنها نه تنها پهلوانان عالم علوی هستند، بلکه در عالم سفلی نیز چون قهرمانانی نقش‌آفرینی می‌کنند.

ث- کوه جایگاه نبردهای بزرگ:

کوه‌ها یکی از جایگاه‌هایی هستند که نبردهای مهمی در آن‌ها روی می‌دهد. مهم‌ترین نبردی که در شاهنامه بر فراز کوه روی می‌دهد، یک جنگ دینی است؛ نبردی مقدس میان گشتاسب و ارجاسب تورانی. گشتاسب پادشاه ایران پس از پذیرش دیانت زردشتی، توسط ارجاسب تورانی مورد سرزنش و تهدید قرار می‌گیرد. وی گشتاسپ را به بازگشتن به آیین آبا و اجدادی فرا می‌خواند و پذیرفتن دین جدید را بدعتی نابخشودنی عنوان می‌کند. گشتاسب که حاضر به تغییر دیانت خود نیست، به نبرد با شاه خیونان همت می-گمارد. وجه اهمیت این جنگ از این جهت است که تنها نبرد مذهبی بخش غیرتاریخی شاهنامه است و طرفه اینکه این نبرد مهم بر فراز کوه رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد رابطه‌ی مستقیمی بین قداست کوه و این نبرد مقدس وجود داشته باشد. گویی کوه‌ها می‌خواهند قداست این نبرد را پررنگ‌تر سازند و آن را آشکارتر نمایند.

افزون بر این مورد، نبردهای مهم دیگری هم در کوه‌ها رخ می‌دهد. در تک تک این نبردها نیروهای خیر موجودات اهریمنی را از پای درمی‌آورند تا به شکلی بر قداست و اهمیت این مکان‌ها صحه بگذارند. موارد ذیل از جمله‌ی آن‌هاست:

نخستین رزم جدی رستم در شاهنامه، با اهالی دژ سپند اتفاق می‌افتد. آن‌ها نیای‌اش را در نبردی سخت کشته‌اند. دژ آنها بر فراز کوهی قرار دارد که هیچ منفذی برای ورود به آن وجود ندارد و تنها خدعه است که راهگشای ورود بدان است. رستم به شکل بازرگانی به آن دژ وارد می‌شود و یکی از مقدس‌ترین اهداف شاهنامه یعنی کین‌کشی را بر فراز آن کوه به انجام می‌رساند.

مورد دیگر سفر کاووس به مازندران است. وی در آن‌جا گرفتار دیوان می‌شود. آن‌ها او را در «کوه اسپروز» اسیر می‌کنند. رستم برای نجات وی از راهی دشوار و با گذر از هفت خان رهسپار مازندران می‌گردد و پس از نبرد با دیوان آن سرزمین کاووس را نجات می‌دهد. مهمترین نبرد رستم با دیوان مازندران در خان هفتم در کوهی رخ می‌دهد. در این خان دیو سفید در بن غاری جای دارد که وی با کشتن او شاه و ایرانیان را نجات می‌دهد و بینایی‌شان را به آن‌ها باز می‌گرداند.

وزان جایگه تنگ بسته کمر — بیامد پر از کینه و جنگ سر
چو رخش اندر آمد به آن هفت کوه — بر آن نره دیوان گشته گروه
به نزدیکی غار بی بن رسید — به گرد اندرون لشکر دیو دید

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۱/ ۲۶۹)

این جنگ که یکی از مهم‌ترین نبردهای شاهنامه است، در کوه رخ می‌دهد و دلیلی دیگر بر قداست و شاید ارتباط کوه با عدالت‌گستری باشد. در این باره در ادامه بحث خواهد شد.

نمونه‌ی دیگری که می‌توان در آن به حضور پتیارگان بر فراز کوه و نابودی آن‌ها در این مکان اشاره کرد، ماجرای اژدهای کوه سقیلاست. اژدهایی که بر ستیغ کوه ساکن است و مردم «روم» از دست او در عذابند.

یکی برز کوه است از ایدر نه دور — همه جای خوردن گه کام و سور
یکی اژدها بر سر تیغ کوه — شده مردم روم از او در ستوه
همی ز آسمان کرکس اندر کشد — ز دریا نهنگ دژم برکشد

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۱/۱۱۳۱)

اهرن کسی است که برای تصاحب دختر قیصر کشتن این اژدها به او محول می‌شود، اما او که از عهده‌ی این کار بر نمی‌آید، انجام این مهم را از گشتاسب می‌طلبد و این دلاور جلای وطن کرده، اژدها را از پای در می‌آورد. داستان گشتاسب و اژدهای کوه سقیلا شباهت عجیبی به داستان زیگفرید دارد، با این تفاوت که در اینجا شستن تن با خون اژدها، قهرمان را رویین‌تن نمی‌کند، بلکه ویژگی رویین تنی به فرزند او منسوب می‌گردد. در این داستان هم یک نیروی اهریمنی دیگر بر فراز کوه توسط یکی از شاه- پهلوانان شاهنامه کشته

می‌شود تا به نوعی پاکسازی کوه‌ها از هر عنصر نامبارک نشان داده شود. شاید هم این موضوعات ریشه در تفکر دوآلیستی زردشتی داشته باشد. در این اندیشه نیروی خیر در نهایت بر نیروی شر پیروز می‌شود، هرچند که موجود شر نیرومند و در دوره‌ای کامروا باشد. کوه‌ها همان وجود اهورایی هستند که در نهایت موجودات اهریمنی را در دل‌شان نابود می‌کنند.

۲- حیات و زایایی

حماسه مادر اسطوره است؛ یعنی حماسه‌ها از دل اسطوره‌ها خارج می‌شوند. «اسطوره تاریخی است که مینوی و برین شده است و از خودآگاهی به ناخودآگاهی رسیده است؛ با حماسه کمابیش ارزش‌ها و بنیادهای اسطوره‌ای دیگربار از پایگاه برین فرومی‌افتند؛ و از مینو به گیتی بازمی‌آیند. از این روی، با آن‌که حماسه زاده-ی اسطوره است و از درون آن برمی‌شکفد و برمی‌آید، در سرشت بیش از اسطوره به تاریخ نزدیک است و با آن در می‌پیوندد.»(کزازی، ۱۳۹۰: ۱۸۶)در حقیقت در حماسه‌ها اسطوره‌ها گیتیگ می‌شوند و روندی زمینی‌تر می‌یابند. اگر در بخش اسطوره‌ای شاهنامه دشمنان آدمیان، دیوان هستند، در بخش پهلوانی این دشمنان به انسان‌هایی از جنس خود مردمان آن کشور بدل می‌گردند. یکی از ویژگی‌هایی که برای کوه‌ها در اسطوره‌ها ذکر شده است، زنده و زایا بودن است. در این باره در مقدمه توضیحات لازم داده شده‌است، اما نکته‌ی حائز اهمیت در این‌جا انتقال این ویژگی از کوه‌ها به اَشَون‌هایی است که بر فراز کوه‌ها جای دارند؛ افرادی که در این مکان‌ها نشو و نما می‌نمایند و بر فراز آن‌ها می‌زیند و در داستان‌ها مصدر بسیاری از خیرات و نتایج پراهمیت می‌گردند. در حقیقت اسطوره حیات و نشو نمای کوه‌ها در مسیر تبدیل به حماسه، به ساکنان کوه‌ها منتقل می‌گرد. فریدون از جمله‌ی این اشون‌هاست که بر فراز کوه پرورش می‌یابد و در همان‌جا مردمان گردش جمع می‌آیند. کیخسرو شخص دیگری است که او را برای رهایی از خشم افراسیاب به کوه می‌برند و از همان‌جا به پای‌مردی گیو به ایران‌زمین می‌گریزد تا انتقام پدر را از پدربزرگ بستاند. یکی دیگر از شاهان شاهنامه که در کوه می‌زید کیقباد است. زال پس از مشاهده ناتوانی گرشاسب در اداره‌ی کشور و به تعاقب آن یورش افراسیاب به ایران، رستم را برای یافتن و نشاندن وی بر تخت شاهی به سوی البرز کوه روانه می‌سازد.

به رستم چنین گفت فرخنده زال — که برگیر کوپال و بفراز یال
برو تازیان تا به البرز کوه — گزین کن یکی لشکر همگروه
ابر کیقباد آفرین کن یکی — مکن پیش او بر درنگ اندکی
به دو هفته باید که ایدر بوی — گه و بیگه از تاختن نغنوی
بگویی که لشکر تو را خواستند — همی تخت شاهی بیاراستند
که درخورد تاج کیان جز تو کس — نبینیم شاها تو فریاد رس

(فردوسی، ۱۳۸۹: ج۲۲۶/۱)

همان‌طور که رؤیت می‌شود کیقباد با آن‌که نژاد از شاهان دارد تا پیش از تکیه زدن بر تخت شاهی در کوه زندگی می‌کند. در شاهنامه شاهان متعددی به شاهی می‌رسند که البته برخی از آن‌ها افراد ناتوان و بعضاً کم-