نیز همین وظیفه را در مورد حوادث داستان ایفا می‌کند و مثل شاخه‌های درخت که باعث اسنجام برگ‌ها است، باعث اتصال وقایع پراکنده و مجزا می‌شود.

۱–حادثه،۲–گره افکنی ۳–کشمکش ۴–هول وولا۵–بحران ۶–نقطه اوج ۷– گره گشایی اصلی ترین عناصرساختاری پیرنگ به شمار می‌روند.

هر دو داستان از تعدادی حادثه اصلی و فرعی تشکیل شده اند که به صورت منطقی و بر اساس روابط علت ومعلولی به هم پیوند خورده اند. در نمودار زیر ،به تعدادی از این حوادث اشاره می کنیم:

داستان خسرو و شیرین	داستان معشوق بنارس
۱–دیدارخسرو وشیرین در مرغزار و دل بستن به یکدیگر	۱–دیدارخورشیدشاه‌بادخترشاه‌بنارس‌ودل‌بستن‌به یکدیگر
۲–تسخیر تخت پادشاهی توسط بهرام چوبین وپناهندگی خسرو به قیصر روم وازدواج با مریم دختر قیصر روم	۲–تفاوت مذهبی
۳–مخالفت های مریم و بی مهری های شیرین در برابر خسرو	۳–مخالفت های شاه بنارس
۴–آمدن شیرین به مداین و فرستادن شاپور به نزدش	۴–اعتکاف خورشید شاه در نیزار
۵–حسادت شیرویه نسبت به پدرش خسرو و تصاحب تخت پادشاهی	۵–استفاده از خدعه و نیرنگ و پخش شایعه مرگ دختر
۶–کشته شدن خسرو توسط مزدور شیرویه در زندان	۶–خودکشی و غرق شدن خورشیدشاه در رود بنارس
۷–خودکشی شیرین در دخمه خسرو و مرگ هر دو در آغوش هم	۷–خود را به آب سپردن دختر و مرگ هر دو در آغوش هم

دو داستان در حادثه ، نقطه اوج و گره گشایی با هم مشابه اند و علاوه بر این دربرخی از بخش های فرعی داستان اشتراکاتی می توان یافت . دلیل اصلی این شباهت تأثر شوشتری از اثر نظامی خسرو و شیرین است . برخی از قسمت های داستان معشوق بنارس را نیز می توان با لیلی و مجنون مشابه دانست گرچه بیشتر به خسرو و شیرین شباهت دارد.ناکامی در وصال ، اعتکاف خورشید شاه در نیزار و زندانی شدن دختر توسط پدرش داستان لیلی و مجنون را در ذهن تداعی می کند.

۳–۶–روایت و زاویه دید

زاویه دید نمایش دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده به وسیله‌ی آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه‌ی نویسنده را با داستان نشان می‌دهد.زاویه‌ی دید ممکن است درونی باشد یا بیرونی .در زاویه‌ی دید درونی،گوینده داستان یکی از شخصیت‌های (شخصیت اصلی یا شخصیت

فرعی)داستان است و داستان از زاویه‌ی دید اول شخص گفته می‌شود .در زاویه دید بیرونی افکار و اعمال و ویژگی‌های شخصیت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود ،یعنی فردی که در داستان هیچ‌گونه نقشی ندارد ،در واقع نویسنده ، راوی داستان است و داستان از زاویه‌ی دیدسوم شخص نقل می‌شود.(میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۴۰)هر داستان به طریقی روایت می شود و حتی ممکن است در یک داستان واحد ،از انحاء مختلف روایت استفاده شود .معمول ترین شیوه های روایت ، استفاده از اول شخص (من) و سوم شخص (او) است. در روایت اول شخص ،خود نویسنده یکی از افراد داستان است و گاهی خود قهرمان اصلی است. اما در روایت سوم شخص ،نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال قهرمانان را گزارش می دهد. در روش روایی سوم شخص ، راوی ممکن است عالم و دانای کل باشد. یکی از انواع این گونه راوی فضول است که نه تنها در همه ی صحنه های داستان آزادانه رفت و آمد دارد و بر اعمال و افکار قهرمانان ناظر است بلکه افکار و احساسات و اعمال آنان را محک می زند و ارزش گذاری می کند. (شمیسا،۱۳۸۳ :۱۷۸)انتخاب زاویه دید مناسب در داستان نویسی اهمیت فراوانی دارد زیرا از جهتی احساس و رویکرد نویسنده را به موضوع اثر نشان می‌دهد و از جهتی دیگر سایر عناصر داستانی همچون شخصیت، صحنه، گفت‌وگو را تحت تأثیر قرار می‌دهد.(محمدی،۱۳۷۸: ۱۶) اگر چه وجود راوی ویژگی مشترک تمام متون روایی است هویت و چیستی راوی و نیز شیوه‌ها و شگردهایی که وی برای روایت متن انتخاب می‌کند یکی از مهم‌ترین عوامل تمایز متون روایی است.(مدبری و سروری، ۱۳۷۸: ۴)

اهمیت زاویه دید این است که ما می توانیم دید گاه و نگرش نویسنده را نسبت به اثرش ببینیم و این می تواند نگرش ما را به اثر باز تر کند.

زاویه دید ، در هر دو داستان دانای کل است و این موضوع را می توان در جای جای داستان ها به خوبی مشاهده کرد. این ویژگی به آنان این امکان را می‌دهد که شخصیت‌ها را از همه زاوایا ببیند و ویژگی‌های ظاهری، خلق و خو، عقاید و عواطف آن‌ها را توصیف و تفسیر کند. تقریباً نیمی از داستان صورت نقل قول دارد و شاعر مانند تماشاگری بی‌طرف با استفاده از دیدگاه بیرونی و ذکر افعال به صورت سوم شخص فعل ماضی به بیان داستان می‌پردازد و راوی در نقش دانای کل عمل می‌کند زیرا از بیرون داستان درباره‌ی حوادث بیرونی و عوامل درونی شخصیت‌های داستان صحبت می‌کند. گویا بر تمام حوادث آن اشراف دارد و تمام اتفاقات داستان را از قبل می‌داند و شخصیت‌ها را در سوم شخص مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد و این نکته نشانگر آن است که زاویه‌ی دید سوم شخص به شاعر این امکان را می‌دهد تا ضمن تجزیه و تحلیل شخصیت‌های داستان و مداخله در صحنه سازی‌ها و توصیف اشخاص و توصیه‌های اخلاقی که ناشی از اعتقادات خود اوست با گوینده‌ی داستان نیز فاصله‌اش را حفظ کند.

در داستان خسرو و شیرین

شنیدستم که دولت پیشه‌ای بود که با یوسف رخیش اندیشه‌ای بود

(نظامی،ص۲۹،ب ۳)

چنین گفت‌آن‌سخنگوی‌کُهن‌زاد — که بودش داستان‌های کهن یاد
(نظامی،ص ۴۰،ب۱)

چنین گوید جهاندیده سخنگوی — که چون‌می‌شددرآن‌صحرا جهان جوی
(نظامی،ص۱۱۵،ب۲)

چو من نقش قلم را در کشم رنگ — کشد مانی قلم در نقش ارژنگ
تو خوش‌دل باش و جز شادی میندیش — که من یکدل گرفتم کاردر پیش
نگیرم در شدن یک لحظه آرام — زگوران تک زمرغان پر کنم وام
نخسبم تا نخسبانم سرت را — نیابم تا نیارم دلبرت را
گهی با گل گهی با خار سازم — ببینم کار و پس با کار سازم
اگر دولت بود کارم به دستش — چو دولت خود کنم خسرو پرستش
سخن چون گفته شد، گوینده برخاست — بسیچ راه کرد از هر دری راست
(نظامی،ص۵۰،ب۵-۱۱)

در داستان معشوق بنارس

سخن پیرای این سوز جگر تاب — ز آتش می‌دهد این بیشه را آب
که هندویی به عدل و دادخواهی — به سامان بنارس داشت شاهی
(شوشتری،ص ۷۲،ب۲۱۲-۲۱۳)

نتیجه گیری

در عرصه ادبیات همان‌گونه که هیچ‌کدام از مقلدان اثر جاودان و بزرگی همچون «گلستان» نتوانستند به اندازه خود سعدی موفق باشند، مقلدان نظامی و از جمله شوشتری نیز نتوانسته است منظومه ای در حد نظامی پدید آورد. دو داستان خسرو و شیرین و معشوق بنارس از جنبه‌های مختلفی چون محتوا و رویدادها،«شخصیت پردازی» ،«موضوع»،«مضمون»،«پیرنگ» و «روایت و زاویه دید» که مورد بررسی قرار گرفت نزدیک به هم هستند. شیرین و دختر شاه بنارس ،خسرو و خورشید شاه ،شیرویه و شاه بنارس و بسیاری از شخصیت‌های فرعی در دو داستان از لحاظ رفتار و کنش‌های فکری و عملی نشان داده شده در هر دو داستان ، بسیار مشابه اند.نحوه‌ی آغاز داستان، درگیری‌ها کنش‌های طول داستان و بخش پایانی داستان گواه این مدعاست که شوشتری اثر نظامی را پیش چشم داشته است.از لحاظ محتوا و ساختار این تشابه می توان اثر پذیری شوشتری از نظامی را برای ما آشکار کند. وقوع حوادث ،قالب های شخصیتی ، بستر و صحنه آرایی و توصیفات مشترک اثبات کننده این ادعاست. توصیف دختر شاه بنارس در اوایل در داستان معشوق بنارس یاد آور توصیف شیرین از زبان شاپور برای خسرواست.

هر دو شاعر با توصیف داستانی که دارای ریشه تاریخی است و با شاخه برگ دادن به آنها اثری جاودان خلق نموده‌اند،ولی به واسطه اینکه نظامی پیشگام و دارای سابقه‌ی در زمینه عاشقانه‌سرایی بوده ، می‌توان گفت که شوشتری به اثر نظامی توجه داشته است.

تأثر شوشتری منحصر به داستان خسرو و شیرین نظامی نیست ، بلکه می توان بین معشوق بنارس و لیلی و مجنون نیز شباهت هایی یافت. ناکامی در وصال ،اعتکاف خورشید شاه در نیزار ومنع و زندانی شدن معشوق توسط پادشاه و برخی صحنه های فرعی دیگرداستان لیلی و مجنون را در ذهن تداعی می کند.توصیفات و تصویرهای دقیق از صحنه های مختلف و انسجام و یکپارچکی در دو داستان نشان دهنده ذهن خلاق وقوی دو نویسنده است. گرچه این زیبایی و انسجام در اثر نظامی بسیار مشهود تر ، واضح تر و بکراست و تقلیدی بودن معشوق بنارس باعث ضعف اثر شده است ، ولی نمی توان زیبایی اثر شوشتری را نادیده گرفت.توصیف عشق یک طبقه اجتماعی (درباری) که در همه داستان های‌سنتی‌معمول‌بوده،درهردو-داستان‌آشکاروواضحاست .هر دو نویسنده کوشیده اند عشقی پاک را به تصویر بکشند و می توان گفت هر دو در کارشان موفق شده اند.

کتابنامه

۱-پرین، لارنس.(۱۳۸۶). تاملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: حوزه هنری.

۲-حمیدیان، سعید.(۱۳۷۲). درآمدی بر هنر و اندیشه فردوسی، تهران: نشر مرکز.

۳-داد، سیما.(۱۳۸۷).فرهنگ اصطلاحات ادبی.تهران: انتشارات مروارید.

۴-ذوالفقاری،حسن.(۱۳۸۶).«ملک خورشید و معشوق بنارس».پژوهش نامه علوم انسانی.شماره ۵۴.تابستان. صص ۲۷۸ -۲۵۵.

۵-شمیسا،سیروس.(۱۳۸۳).نقد ادبی. تهران: فردوس.

۶-شوشتری، ملا محمد.(۱۳۸۸).داستان معشوق بنارس. تصحیح حسن ذوالفقاری،پرویز ارسطو. تهران: نشر قطره.

۷-عابدی، امیرحسین(۱۳۷۲) نظامی و هند. مجموعه مقالات کنگره بین المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی. ویراستار و گردآورنده :منصور ثروت. جلد سوم. تبریز دانشگاه تبریز. صص۴۹۰-۴۸۰.

۸-فولادی تالاری،خیام.(۱۳۷۷).عناصر داستان‌های علمی و تخیلی .تهران:نشر نی.

۹-کفافی، محمد عبدالسلام. (۱۳۸۲).ادبیات تطبیقی. ترجمه سید حسین سیدی.مشهد: آستان قدس رضوی

۱۰-محمدی، محمد هادی(۱۳۷۸). روش شناسی نقد ادبیات کودکان. تهران: سروش.

۱۱-مدبری، محمود و نجمه حسینی سروری(۱۳۸۷). از تاریخ روایی تا روایت داستانی. گوهر گویا. سال دوم. شماره ۶. صص۲۸-۱.

۱۲- میر صادقی ،جمال و میرصادقی ،میمنت(۱۳۷۷)،واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی،تهران:کتاب مهناز.

۱۳-میر صادقی ،جمال .(۱۳۶۷).عناصر داستان.تهران:انتشارات صفا

۱۴-نصر اصفهانی ،محمد رضا- حقی،مریم (۱۳۸۹).بررسی تطبیقی خسرو وشیرین نظامی و پالاما ساموئل ریچارد سون.پژوهشنامه‌ی ادب غنایی—بهار وتابستان ۸۹..

۱۵-نظامی گنجوی،الیاس بن یوسف.(۱۳۷۸).خسرو و شیرین.به‌تصحیح حسن دستگردی‌به کوشش سعید حمیدیان.تهران : قطره.

۱۶-نور محمد خان، مهر (۱۳۷۲) جستاری در نفوذ نظامی در شبه قاره. ویراستار و گردآورنده: منصور ثروت. ج۳. تبریز. دانشگاه تبریز.صص۳۷۳-۳۶۹.

۱۷-یونسی، ابراهیم.(۱۳۷۹). هنر داستان نویسی.تهران: نگاه.

بررسی ویژگی‌های خط فارسی در ابزارهای دیجیتالی

محسن رحیمی[۱]
عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

پردازش و بازیابی محتوا در ابزارهای دیجیتال بر پایه زبان شکل می‌گیرد و ویژگی هر نوع محتوا در بسترهای الکترونیک موجب بروز چالش‌هایی می‌گردد؛ این امر برای خط و زبان فارسی به مراتب مشهودتر است. پردازش و بازیابی اطلاعات ،ترجمه متن، تحلیل محتوا و خلاصه سازی متون و تبدیل متن به گفتار و برعکس، از مواردی هستند که به دلیل محدودیت‌های خاص خط فارسی، استفاده از آنها با مشکلات فراوانی همراه است.

این مقاله به تبیین مشکلات موجود فارسی‌نویسی در بسترهای الکترونیک و درحقیقت درست‌نویسی به زبان فارسی پرداخته و با تشریح عوامل بروز این مشکلات در دو رسته خط و دستور مترتب بر آن، به تحلیل علل بروز مشکلات در ابزارهای مورد نظر می‌پردازد. نظر سنجی انجام شده به بهانه این تحقیق نیز نشان می‌دهد تمایل به استفاده از صورتهای فینگلیش به دلیل سهولت کاربرد و بروز مشکلات خط فارسی در این بسترها رایج تر است.نتایج پایانی نشان می دهد که لزوم اعمال تغییرات در یکسان سازی استانداردها برای حرکت پرشتاب تولید محتوای فارسی در بسترهای الکترونیک اجتناب ناپذیر است.

کلیدواژه‌ها: مدیریت محتوا، فارسی‌نویسی، بسترهای الکترونیک، خط فارسی

پیشرفت‌های سریع علوم و فنون، توسعه ابزارهای پردازشی و محاسباتی و ایجاد فضاهای مجازی، چالش-های واردشدن به محیط دیجیتالی در مسئله زبان و به کارگیری آن را به اشکال جدید مطرح می‌سازد. سرعت تحولات جهانی و پیدایش و به کارگیری مفاهیم جدید، به صورت روزمره کار را به جایی رسانده است که تعداد واژگانی که به زبان فارسی ساخته می‌شود نرخ رشدی بسیارکمتر از نرخ ایجاد مفاهیم و واژه‌های جدید در دنیا داشته و بنابراین زبان فارسی به سرعت توانائی خود را برای بیان مفاهیم نوین-بیشتر در حوزه مباحث علمی- ازدست می‌دهد. روش‌های واژه گزینی تحمیلی و تجویزی هم این بحران را تشدید می‌کند. در آینده ای نه چندان دور که بخش عمده خدمات عمومی به صورت مجازی و از طریق شبکه‌های اطلاعاتی عرضه می‌گردد و ارتباطات و تعامل‌ها بدون واسطه انسانی و تنها به وسیله ماشین قابل فهم می‌شود، توسعه ابزارها، راهکارها و رویکردهای مناسب برای استفاده از زبان فارسی و به کارگیری وسیع این نوع ابزارها نباید مورد غفلت واقع شده و در غیر این صورت این ضرورت به وسیله سایر زبان‌ها پوشش داده خواهد شد.

دنیای مجازی، هم برای گونه استاندارد زبان فارسی و هم برای گویش‌ها و گونه‌های مختلف مردم ایران و گویش‌های به خطر افتاده وخرده فرهنگ‌های متناظر با آن زبان‌ها و گویش‌ها ، فرصت‌های جدید و تهدیدهای نو خواهد داشت. در صورت استفاده از فرصت‌ها می‌توان از ثروت و سرمایه‌های پنهان در این

[1].M_rahimi@pnu.ac.ir

زبان‌ها و فرهنگ‌ها در سطح جهانی استفاده نمود ولی در صورت غفلت، این سرمایه‌ها با خطر نابودی روبرو خواهند بود.

با توجه به اهمیت زبان فارسی به عنوان زبان ملی ورسمی کشور و لزوم شناخت جایگاه آن در میان زبانهای دیگر، ضرورت پرداختن به گسترش آن امری بسیار ضروری به نظر می‌رسد. شناسایی منابع آموزش زبان فارسی، بررسی مشکلات آموزش زبان، کمبودها و نیز نقاط قوت موجود در توسعه آموزش زبان فارسی و ارائه راهکارهای گسترش امکانات و خصوصاً ابزارهای آموزش زبان فارسی در محیط رایانه‌ای به میزان قابل توجهی می‌تواند به گسترش زبان فارسی و غنای آن کمک کند. بخشی از این توجه از طریق متولیان دولتی هدایت می شود که در برخی موارد از کاستی‌هایی نیز برخوردار است.

در زمان حاضر بجز گویشوران زبان فارسی که به صورت کلی در کشورهای ایران، افغانستان،تاجیکستان و برخی کشورهای حوزه خلیج فارس به زبان فارسی سخن می‌گویند،به دلیل غنای فرهنگی و ادبی زبان فارسی هر روز بر خیل علاقمندان این زبان در جهان افزوده می شود.

در مقدمه کتاب زبان فارسی در جهان آمده است: "چنین می نماید که جمهوری اسلامی ایران نباید نسبت به نیاز و علاقه شیفتگان و دلباختگان زبان و ادب فارسی در سراسر جهان بی اعتنا بماند و آتش شوق و اشتیاق فارسی دانان و ادب دوستان غیر ایرانی را نادیده بگیرد." (ابوالقاسمی،۱۳۷۸ :۳۴) این موضوع بیانگر رسالت متولیان اصلی گسترش زبان فارسی در جهان بوده و بار مسولیت آنها را نمایانتر می سازد.

برای گسترش مرزهای زبانی علاوه بر موضوع گفتار به صورت ملفوظ یا نوشتار نیز به یک اندازه باید توجه شود. این مهم به دلیل ساختار خط فارسی و دستور ناظر بر شیوه نگارش این خط در بسترهای الکترونیک و دیجیتال با چالشهایی روبروست. فرضیه مطرح شده در این پژوهش بر پایه ناکارآمدی شکل حاضر در شیوه نگارش خط فارسی در بسترهای دیجیتالی بنا شده و بر این باور است که می توان بر دشواریهای استفاده بهینه از این خط فائق آمد؛ اما در این مسیر پرسش اساسی آن است که درست‌نویسی در نسخه دیجیتالی نوشتار فارسی در گرو توجه به چه جنبه هایی از خط فارسی است و برای چه موضوعاتی در استفاده از خط فارسی در محیط دیجیتالی باید چاره‌ای اندیشیده شود؟

تحقیقاتی تا کنون در زمینه خط فارسی در بسترهای دیجیتالی صورت گرفته است. بیشتر تحقیقاتی که به زبان فارسی منتشر شده از نگاه علوم رایانه و با هدف بررسی چالشهای انفورماتیک در بکارگیری زبان فارسی به اصل آن پرداخته اند. اما در تحقیقاتی که بیشتر در مراکز علمی خارج از کشور و به زبان انگلیسی تهیه و منتشر شده به مواردی از چالشهای گرافیکی خط فارسی اشاره شده که از آن‌جمله می توان به مقاله مشترک محمد صادق رسولی به همراه احمد الخولی و نظر حبش از دانشگاه کلمبیا با عنوان:

Orthographic and Morphological Processing for Persian-to-English Statistical Machine Translation

اشاره کرد. اثر بهمن بلوچ از دانشگاه میدلسکس با عنوان :

Persian Orthography and Its Relation to Literacy نیز به برخی از موارد پرداخته است.در مطالعات داخل کشور نیز طرح جامع محیط رایانه‌ای زبان فارسی با پیشنهاد علیرضا پورممتاز (۱۳۸۳) در جلسه شورای فنی کارگروه گسترش خط و زبان فارسی بجز نمودهای گفتاری و آوایی و نمودهای گرافیکی ، در زمینه متن و معنا، سوابق کارهای انجام شده و ضرورتهای بررسی علمی موضوع را تبیین کرده است.بیشتر تلاشهایی از این دست در قالب گزارشات عملکرد کارگروه‌های خط و زبان فارسی دبیرخانه شورای عالی اطلاع رسانی(۱۳۸۵) منتشر شده که در آن به عملکرد گروه های فونت یا قلم‌های فارسی در محیط دیجیتال و نرم افزارهای استخراج متن از تصویر (OCR) و ترجمه ماشینی، آموزش زبان فارسی و غیره پرداخته شده است و در هرکدام از گروه ها چالش‌هایی در باب استفاده از زبان فارسی در محیط دیجیتال و بر پایه استانداردهای علوم رایانه مطرح شده اما از جهت دستور خط فارسی به صورت ویژه به این مباحث پرداخته نشده است.برخی رسالتهای تعریف شده برای این کارگروه شامل توسعه پیکره خط فارسی برای رسیدن به سطحی از امکانات و استانداردها در زبان فارسی است که ذخیره‌سازی متون فارسی را به دقت امکان‌پذیر سازد. همچنین ابزارسازی برای اطلاعات متنی و تنظیم و تدوین یافته‌های آن،میسر ساختن کاربری زبان فارسی در محیط رایانه‌ای از طریق ابزارسازی در محیط رایانه‌ای به زبان فارسی، توسعه الفباء نشانه‌ها و نمادهای فارسی و درج آنها در استاندارد از سایر اهداف این کارگروه شمرده شده است که به برخی از آنها تا کنون دست نیافته ایم.در گزارشی طرح مطالعه و امکان سنجی ایجاد و تهیه شرح خدمات آزمایشگاه رایانه‌ای خط و زبان فارسی دانشگاه تهران که توسط دکتر محمود بی‌جن خان(۱۳۸۴) تهیه شده توجه اندکی به موضوع خط فارسی صورت گرفته و جنبه های تحلیل و پردازش گفتار مورد عنایت بیشتر قرار گرفته است. تحقیق مرتبط دیگر با عنوان بازشناسی حروف برخط فارسی با استفاده از مدل مخفی مارکوف (۱۳۹۱) بر اساس کار گروهی وحید قدس و احسان الله کبیر منتشر شده است.همچنین مقاله هم نگاره های خط فارسی ، دکتر محمود بی‌جن خان(۱۳۸۳) و مقاله بررسی کاربردی خط فارسی از ایران باستان تا به امروز از کامران تیمورنژاد(۱۳۸۳) رایانه و استانداردسازی در زبان از دکتر مصطفی عاصی(۱۳۷۶) و بررسی مسائل جساجوی موضوعی در فهرست های رایانه ای با نگاهی به مشکلات رسم الخط زبان فارسی از علیرضا موذن(۱۳۸۷) به برخی مسائل در این حوزه اشارتی داشته‌اند.

پیدایش خط و نوشتن را در اسطوره های ایرانی به تهمورث نسبت می دهند.تهمورث در تاریخ اساطیری ایران پس از گیومرث و هوشنگ به پادشاهی می رسد و بسیاری از اختراعات را از او دانسته اند.لقب او در شاهنامه دیوبند است، چرا که او با افسون و جادو بر اهریمن پیروز می شود و او را مرکب خود می کند. سپس به نبرد دیوان می رود و آنان را به بند می کشد(چنگلوایی و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۲) در ادامه داستان و در برابر امان خواستن، دیوان مغلوب به او خط را می آموزند:

که مارا مکش تا یکی نوهنر　　بیاموزی از ما کت آید به بر
کی نامور دادشان زینـــــهار　　بدان تا نهـــانی کنند آشکار

چـــو آزاد گشتـند از بند او بجستند ناچـــار پیـــوند او
نبشتن به خسرو بیاموختند دلش را به دانش برافروختند (حمیدیان،۱۳۷۶:)

اما به استناد تاریخ سرزمین کهن ایران از دوره باستان یعنی قدیمیترین دوره ای که از زبانهای ایرانی مدارکی به دست آمده، ایرانیان دارای خطی مشخص برای نوشتن بر روی الواح و کتیبه ها بوده اند مه همان خط میخی است.در تاریخ تحول و تکوین خط، خط میخی فارسی باستان که از خطوط سامی رایج در بین النهرین اقتباس شده است از زمره خطوط هجانگار محسوب می شود. زیرا ارزش صوتی هر علامت برابر یک صامت و یک مصوت است.(باقری،۱۳۸۴: ۴۷) خط اوستایی که به دلیل اختلاف زمانی پیدایش زبان و خط آن — در دوره ساسانی- جزء خطوط متعلق به دوره میانه ارزیابی می‌شود، با وجود محدود بودن میزان منابع موجود در آن، یکی از برجسته ترین دوره های پیدایش و تکامل خط فارسی را به خود اختصاص می-دهد. اما اصلی ترین خط در سیر تکامل خط فارسی تا رسیدن به نقطه حاضر مربوط به خط پهلوی متعلق به دوره ساسانی است. در این دوره خطوط متفاوتی در ایران برای کاربردهای متفاوت استفاده می‌شده و بجای خط از واژه دبیره برای شناخت آنها استفاده می‌شده است.

بر اساس روایت الفهرست خط هام دبیره (یکی از هفت خط اصلی ایرانی پس از خط اوستایی) همگانی تر بوده و برای نوشتن کتب و رسائل نیز از آن استفاده می‌شده و دارای ۳۳ علامت بوده و همانگونه که بر زبان می‌گذشته، نوشته می‌شده است.این خط با خط کتابی ساسانی مطابقت می کند که به خط پهلوی ساسانی یا پهلوی جنوبی مشهور شده است.(عبدی زاده،۱۳۸۱ :۴۸) خط پهلوی از جهت اصول شبیه خط فارسی جدید است. این شباهت و همسانیهای موجود میان دوخط فارسی میانه و جدید امری اتفاقی و تصادفی نیست.بلکه بدان دلیل است که هردوی آنها از یک آبشخور سرچشمه گرفته اند.خطوط ایرانی میانه از خط آرامی که خود ریشه سامی دارداقتباس شده بودندو خط فارسی جدید نیز همان خط کوفی عربی است که با تغییرات جزئی و ظاهری به صورت کنونی درآمده است. خط عربی خود از زمره خطوط سامی می-باشد.(باقری،۱۳۸۴ :۸۹)

تا این مرحله از تاریخ پیدایش خط فارسی، هرکدام از خطوط دارای ویژگی های مثبت و منفی بوده که در مقام بررسی آن نیستیم. اما چالشهای امروز فارسی نویسی و در پی آن درست نویسی فارسی تابع درک صحیح تعریف نوشتار می باشد.نوشتار کاربرد زبان به وسیله خط است. در نوشتار خط جایگزین آوا می شودو امکان نمایش زبان فراهم می آید و به منظور کارایی بیشتر و بهتر نوشتار در نقش ارتباطی امکان هایی فراهم آمده که آنها را آیین نوشتار می نامند.(بابک،۱۳۸۳ :۷۷)

در تمامی خطوط که در زبان فارسی مورد استفاده قرار گرفته اند اختلافات بسیاری ناشی از تند نویسی یا محدودیت های فضا –مثلا در نگارش بر روی کتیبه ها– و یا سعی در زیبا نویسی پدید آمده است. اما در هیچ زمانی چون حال حاضر، خط فارسی دچار مشکلاتی مربوط به خارج از قواعد خود نبوده است.برای

روشن تر شدن این موضوع، بررسی مثال ذیل خالی از لطف نیست. یک سامانه رایانه ای یا یک فرد غیر فارسی زبان را در نظر گرفته و تصور نمایید بدون در نظر گرفتن قوانین ناظر بر خط و زبان فارسی در برابر این سه عبارت کدام یک را به عنوان عبارتی از زبان فارسی تشخیص خواهد داد:

دێم و لە بن هەر یادێکت پێ کەنین ێکت ێەدۆزمەوە

ارض غیر مسجله علی خارطه الجغرافیا

توانا بود هرکه دانا بود به دانش دل پیر برنا بود

بدون شک ندانستن قواعد ناظر بر شکل حروف و نویسه ها و عدم درک معنای واژگان که آنهم مترتب بر خطوط است، مانع تشخیص جملات کردی، عربی ، اردو و فارسی از یکدیگر خواهد بود.اما ویژگی های خط فارسی به نسبت سایر خطوط مشابه چیست؟

نشانه های حروف در خط فارسی در جدول بعد نمایش داده شده است:

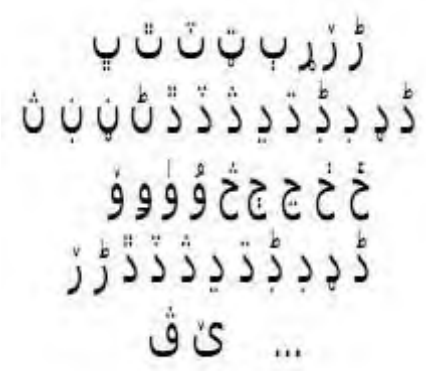
نام	نشانه در IPA	اشکال متنی				نام	نشانه در IPA	اشکال متنی			
		پایان	میان	آغاز	پایان			پایان	میان	آغاز	پایان
ʾalef	[ɒ], [ʔ]	ـا	ـا	آ / ا	ا		ṣād	[s]	ـص	ـصـ	ص
be	[b]	ـب	ـبـ	بـ	ب	ẕād	[z]	ـض	ـضـ	ضـ	ض
pe	[p]	ـپ	ـپـ	پـ	پ	ṭā	[t]	ـط	ـطـ	طـ	ط
te	[t]	ـت	ـتـ	تـ	ت	ẓā	[z]	ـظ	ـظـ	ظـ	ظ
se	[s]	ـث	ـثـ	ثـ	ث	ʿeyn	[ʔ]	ـع	ـعـ	عـ	ع
jim	[ʤ]	ج	ـجـ	جـ	ج	ġeyn	[ɣ] / [ɢ]	ـغ	ـغـ	غـ	غ
che	[ʧ]	چ	ـچـ	چـ	چ	fe	[f]	ـف	ـفـ	فـ	ف
ḥe(jimi)	[h]	ح	ـحـ	حـ	ح	qāf	[ɢ] /[]/ [q]	ـق	ـقـ	قـ	ق
khe	[x]	خ	ـخـ	خـ	خ	kāf	[k]	ـک	ـکـ	کـ	ک
dāl	[d]	ـد	ـد	د	د	gāf	[g]	ـگ	ـگـ	گـ	گ
ẕāl	[z]	ـذ	ـذ	ذ	ذ	lām	[l]	ـل	ـلـ	لـ	ل
re	[ɾ]	ـر	ـر	ر	ر	mim	[m]	ـم	ـمـ	مـ	م

نام	نشانه در IPA	اشکال متنی				نام	نشانه در IPA	اشکال متنی			
		پایان	میان	آغاز	پایان			پایان	میان	آغاز	پایان
ze	[z]	ـز	ـز	ز	ز	nun	[n]	ـن	ـنـ	نـ	ن
že	[ʒ]	ـژ	ـژ	ژ	ژ	vāv	[v] / [uː] / [o] /[ow] / [oː]	ـو	ـو	و	و
sin	[s]	ـس	ـسـ	سـ	س	he	[h]	ـه	ـهـ	هـ	ه
šin	[ʃ]	ـش	ـشـ	شـ	ش	ye	[j]/[i]/[ɒː]	ی	ـیـ	یـ	ی

در یک تقسیم بندی کلی حروف فارسی از نظر قرار گرفتن در این جدول به دو دسته چهار وجهی و دو وجهی تقسیم بندی می شوند. منظور از دو وجهی بودن حروف نشانه هایی است که شکل تنها، آغازین،میانی و پایانی آنها تنها شامل دو صورت می شود. مانند: الف،د،ذ،ر،ز،ژ،و. در حالی که سایر صورتها در شیوه نگارش دارای چهار حالت مختلف نمایش هستند مانند: گـ ، ـگـ ، ـگ ، گ. به اشکالی که قابلیت اتصال آغازین و میانی و پایانی را با حروف دیگر دارند پیوندپذیر گفته می‌شود.اما سایر ویژگی‌های خط فارسی به شرح زیر است:

زبان فارسی دارای ۳۲ صامت است و مصوتها در رسم الخط آن به نمایش در نمی آیند.

این خط با خطوط پشتو،اردو،کردی،عربی همگی از ریشه مشترک آرامی (از مشتقات خطوط سامی) آمده شده است.واژگانی دارای جنسیت مونث که با (ۀ) مشخص می شوند فارسی نیستند مانند کبیرۀ نشانه های همزه به صورت بنیادین وابسته به حروف فارسی نیستند اما در کلمات فارسی شده و دخیل استفاده می‌شوند. حروف خط فارسی دارای بیش از ۳ نقطه در بالا یا پایین نیستند(در برخی زبانها ۴ نقطه بر روی حروف نیز وجود دارد)

نشانه مد مشترک بین عربی و فارسی است.

نشانه های مانند هفت کوچک (کردی و اردو) حلقه یا طای کوچک بر روی حروف متعلق به خط فارسی نیستند.

نشانه هایی مشترک با خط و زبان عربی در برخی واژگان فارسی شده عربی یا وارد شده از این زبان نمایش داده می‌شوند.

حروف در این زبان از سمت راست و اعداد از سمت چپ نمایش داده می شوند.

این ویژگی‌ها در زمان خود دارای اهمیت ویژه ای برای تشخیص نویسه هایی حروف در سامانه های بازیابی اطلاعات و یا نویسه خوان های نوری[1] خواهند بود که در این مقاله با عنوان OCR از آن یاد خواهدشد.

اما استاندارد رایج جهت تبدیل این حروف به کاراکترهای رایانه ای از الگوی رمزگذاری[2] خط عربی پیروی می کند.در این خط به دلیل دامنه وسیع کاربران از همان ابتدای پیدایش قلمهای رایانه‌ای، حروف عربی نیز صاحب استاندارد ویژه ای شدند. نسخه نخست این استاندارد با عنوان ASMO708 و سپس نسخه DOS و بعد از آن به ترتیب کد پیج ویندوز با عنوان CP1256 و Unicode طراحی شدند. هرکدام از این استانداردها دارای مشکلات و مزایایی بود. نسخه فارسی کد پیج ویندوز ۱۲۵۶ نیز در زمان پیدایش نسخه عربی، طراحی و به بازار عرضه شد. ولی استاندارد یونیکد به عنوان جامع ترین استاندارد شناخته شده و فراگیر و در حال حاضر پرطرفدارترین استاندارد شناخت حروف است. همچنین استانداردهای ISO8859 و Western Arabic نیز در گذشته پدید آمدند که چندان مورد استقبال قرار نگرفتند. اما اهمیت استاندارد برای چیست؟ استانداردها معادل نویسه ها را در ماشین به منظور شناسایی مجدد تعیین می کنند . معادل هر نویسه در خط یک زبان اعم از عدد یا نشانه یا حرف و یا صدا که در برخی موارد در زبان فارسی نیز کاربرد می یابد، یک نشانه در هر استاندارد قرار می گیرد. زبان نشانه های رایانه ای از چپ به راست و خط فارسی از

[1] Optical character recognition
[2] Encoding

راست به چپ است. بنابراین جهت تبدیل کاراکترهای به هم ریخته و نامشخص، فرایندی صورت می گیرد که در عین حال متوجه سمت نگارش اعداد احتمالی در یک متن نیز باشد.

حال اگر استاندارد اطلاعات ثبت شده در یک پایگاه داده با استاندارد کاربری که در سمت سرویس گیرنده در جستجوی اطلاعات است یکسان نباشد چه اتفاقی خواهد افتاد. بدون شک بخش عمده مشکلات ناشی از عدم کارآمدی خط فارسی در بسترهای الکترونیک ناشی از همین بعد ظریف اما اساسی در تولید محتواست.

از آنجا که زبان علم را زبانی ارتباطی و اطلاعاتی، روشن و عاری از ابهام تعریف می‌کنند با توجه به مشکلات خط فارسی می‌توان گفت زبان و خط فارسی در حیطه علم در نقش ارتباطی و اطلاعاتی خود با شکل کنونی چندان موفق عمل نمی‌کند.

پایگاه‌های اطلاعاتی که با استفاده از این زبان و شیوه خط کنونی به ذخیره و بازیابی اطلاعات می‌پردازند، نمی‌توانند کارایی مطلوب داشته باشند و عواملی سبب کندی مراحل ذخیره و بازیابی اطلاعات می‌شوند و بازیابی صحیح اطلاعات را کاهش می‌دهند. از طرف دیگر به دلیل وجود اشکالات خط فارسی همواره برای استفاده از OCR به منظور وارد کردن متن از روی تصویر توسط پویشگرها[1] به رایانه و استفاده از واژه پردازها و ابزارهای مورد استفاده در آن‌ها مانند غلط یاب‌ها و واژه‌نامه‌ها و گنجواژه‌ها محدودیت وجود دارد.

پردازش متن، خلاصه کردن متن، بازیابی اطلاعات محتوایی از متن، تحلیل متن و استفاده از نرم‌افزارهای تبدیل متن به گفتار و برعکس، از مواردی هستند که به دلیل محدودیت‌های خاص خط فارسی استفاده از آنها به صورت کامل انجام نمی‌پذیرد.

از سوی دیگر برخی از این حوزه ها با دستور زبانها و از جمله فارسی سرو کار دارند.دستور زبان توصیف نظام‌مند دانش زبانی اهالی آن زبان است. این دانش زبانی که چامسکی از آن با نام توانش زبانی یاد می‌کند، مجموعه‌ای از قواعد آوایی ، واژگانی، نحوی و معنایی است که در ذهن سخن‌گویان هر زبان نقش بسته است. ازاین منظر، گستره دستور زبان فراتر از توصیف قواعدی است که واژه‌ها را برای ساختن جمله به‌هم پیوند می‌دهند.

توانش زبانی یا همان دانش ناخودآگاه اهل زبان، انتزاعی از واقعیت است ؛ در برابر آن، اصطلاح کنش زبانی قرار دارد که در واقع تبلور یا بازتابی از توانش زبانی سخن‌گویان یک زبان است و به صورت گفتار، نوشتار یا صورت‌های دیگر آشکار می‌شود. به سخن دیگر، توانش به دانش زبانی بالقوه اشاره دارد و کنش صورت بالفعل آن دانش است که چه‌بسا متأثر از عوامل روان‌شناختی، عصبی، ذهنی، اجتماعی، فرهنگی و جز این‌ها باشد.

[1] Scanner

چامسکی وظیفه زبان‌شناس را مطالعه و توصیف توانش، یعنی بررسی دانش ذهنی اهل زبان و هدف زبان‌شناسی نظری را دستیابی به ویژگی‌های‌این دانش ذاتی می‌داند. از آن‌جا که زبان پدیده‌ای ذهنی است، نزد وی، نظریه زبانی اهداف روان‌شناختی را نیز دنبال می‌کند. بر پایه چنین نگرشی، مطالعه زبان دریچه‌ای به سوی شناخت ذهن آدمی‌می‌گشاید. در دستور زبانی که چامسکی از آن یاد می‌کند، نحو زایاترین بخش زبان تلقی می‌شود و در کانون مطالعات نظری و توصیفی قرار می‌گیرد.(دبیرمقدم،۱۳۸۴ : ۳۵)

تاکید بر نحو به عنوان بخش اصلی درک جملات هنگام انتقال از یک زبان به زبان دیگر مطرح می‌گردد. در برخی موارد این امر به صورت انسانی و در برخی دیگر از طریق ماشین انجام می‌شود. اما این حوزه در زبان فارسی باعث نیز به دلیل شیوه قرار گرفتن واژگان و حروف آنها باعث بروز چالش‌هایی به دلیل ماهیت خط فارسی می شود.

برخی از صاحب‌نظران بر این باورند که در نوشتن واژه ها و عبارتها و جمله ها به خط فارسی ۳ اصل تطابق ملفوظ و مکتوب و استقلال واژه ها در جمله و سهولت در خوانش متن ، ضامن صحت انتقال معنی و یکسان سازی روش نگارش به خط فارسی است.(رضازاده ملک،۱۳۸۰ :۴۲)

خط فارسی در زمان استفاده سنتی و نگارش معمول خود و فارغ از موضوع بسترهای الکترونیک دارای ویژگی‌هایی است که می تواند به عنوان نقاط ضعف آن در برابر خطوطی همچون لاتین یا یونانی قلمداد شود. این ضعف در برخی موارد ناشی از شکل حروف و در برخی موارد ناشی از دستور نگارش آن است. به عنوان مثال چهار حرف ذ،ض،ظ،ز دارای آوای یکسانی در زبان فارسی هستند و بالعکس آن برخی حروف الفبا، آواهای زبان را به صورت دقیق نشان نمی‌دهند، به گونه‌ای که گاهی از یک نشانه برای چند صدا استفاده می‌شود مانند (و) همچنین حروف فارسی مرز یکسانی از نظر بالا و پایین قرار گرفتن بر روی خط کرسی ندارند.۳ مصوت کوتاه اصلی زبان فارسی فاقد نشانه هستند. به این ترتیب وقتی شما مثلا با کلمه «ملک» روبه رو می‌شوید نمی‌دانید که باید حرف «م» را با چه حرکتی بخوانید.

چاره‌اندیشی برای یافتن راهی برای سهولت در آموزش زبان و خواندن درست متون و یک‌دست کردن رسم‌الخط پیشینه درازی دارد. قدیمی ترین نوشته های مصری متعلق به ۳۱۰۰ ق.م، مکتوبات دره سند متعلق به ۲۵۰۰ ق.م. نوشته های جزیره کرت مربوط به ۱۹۰۰ ق.م. مکتوبات چینی متعلق به ۱۲۰۰ ق.م. هستند. بر این اساس منطقی به نظر می رسد که استفاده از نوشتار، البته نه به کارگیری نمادهای خاص در یک نوشته، به تدریج از فرهنگی به فرهنگهای دور دست منتقل شده باشد. (بی یرویش ، ۱۳۶۳ :۳۶)

به همان سان که باغ به باغبان و توجه دائمی او نیاز دارد شیوه های خط نیز همواره به اصلاح هایی نیاز خواهد داشت. اگر به فرض ما امروز موفق می شویم پاره ای از آشفتگیهای زاید را در خط فارسی ازمیان برداریم، دانسته نیست که آیندگان کاملا در این زمینه آسوده باشند، نه، آنان نیز ناگزیر خواهند شد بسیاری از رسمها و آیین های امروز ما را دگرگون سازند و بدعتهای نوین گذارند (ادیب سلطانی ، ۱۳۵۴: ۲۲۲) تلاش‌های گذشته به دلایل گوناگون چنان که باید به ثمر نرسید اما اکنون که کار با کامپیوتر هر روز گسترش

بیش‌تری می‌یابد و به‌تدریج نوشتن با کامپیوتر جای نوشتن با قلم را می‌گیرد، برای بهره‌گیری از امکانات تکنولوژی‌ی جدید، آموزش بهتر زبان و... اصلاح رسم‌الخط ضرورتی ناگزیر است.

درمورد اصلاح ساختار خط فارسی و در پی آن نظریاتی که معتقد به تغییر خط فارسی برای تطبیق با استانداردهای روز مطرح شده اند ، همیشه دارای موافقان و مخالفانی بوده است، برخی نظرها بدون داوری درمورد تغییر خط می تواند به اصلاح خط فارسی کمک قابل توجهی نماید وجود صامتهایی که بشتر از خط عربی وارد خط فارسی شده است یکی از مواردی است که می تواند درچرخه اصلاح خط فارسی مورد بررسی قرار گیرد. اما ترس مخالفان یکسان سازی حروف هم صدا به یک صورت واحد درای ریشه واحدی است که ناشی از نگرانی اختلاف معنایی واژه ها در شناخت کلمات یکسان به وجود خواهد آورد.

برای مثال حروف ز،ظ،ذوض در زبان فارسی که دارای آوای یکسانی هستند (هر چند در زبان عربی دارای اختلافات بسیار متفاوتی باشند) در خوانش لغات عربی به زبان فارسی معمولا این کلمات به یک شکل تلفظ می شوند. به عنوان مثال کلمات غذا (به معنی خوراک) و قضا (به معنی سرنوشت) و غزا (به معنی جنگ) دارای تلفظ یکسانی هستند. نظر مخالفان یکسان کردن حروف و کم کردن شکل واژگانی در زبان فارسی آن است که در صورتی که هر سه واژه به یک صورت نوشته شوند مثلا "غزا" خواننده در شناخت معنی آن دچار مشکل خواهد شد. این در حالی است که بساری از واژگان فارسی در حال حاضر نیز به یک شکل واحد نوشته شده و برحسب کاربرد در جمله دارای بار معنایی مختلفی می شوند. به عنوان مثال شیر به معنای مایع لبنی خوردنی و یا به معنی وسیله کنترل مخزن مایعات و یا حیوانی درنده در بشه زار هر سه به یک شکل نوشته می شوند اما به یک صورت خوانده نمی شوند.

ابراهیم گرانفر در کتاب لزوم قطعی تغییر خط نیز به همین موضوع اشاره کرده است: ترس و نگرانی درمورد حذف حروف مشابه از نظر اختلال در معانی کلمات به کلی بی مور است. زیرا همانطور که گفته شد، سروکار ما با کلمه تنها نیست که تا در صورت داشتن چند معنی انتخاب معنی خاص و منظور مواجه با اشکال گردد. ما با جمله و مقال سروکار داریم کلماتی که یک جمله را تشکیل می دهند به یکدیگر وابسته بوده و در ابلاغ معنا، معین و مشار یکدیگرند. (گرانفر ، ۱۳۳۶ :۱۲۴) نویسنده در ادامه با ذکر مثالی درمورد غذا بیان می کند که اگر گوینده ای جمله غذا سرد شد را بیان کند شنونده هیچگاه به تصور سرد شدن سرنوشت یا جنگ و نبرد معنارا استنباط نمی کند و این امر کاملا منطبق بر واقعیت است. در ترجمه ماشینی نیز یکی از دلایلی که هنگام تبدیل نویسه های مشابه مانند شیر در عبارت معنای اصلی را به ما نمایش می دهد توجه به ماقبل و مابعد واژه درمیان عبارت است. براین اساس معنای عبارت شیر به دهکده حمله کرد معادل معنای:

The lion attacked to village به زبان مقصد و به صورت The milk attacked to village معنا نخواهد شد. چون بر اساس معادل یابی واژگان همچون حمله کردن را مکان تشخیص شیر درنده از شیر خوردنی و از طریق بر چسب کلمات میسر خواهد شد.

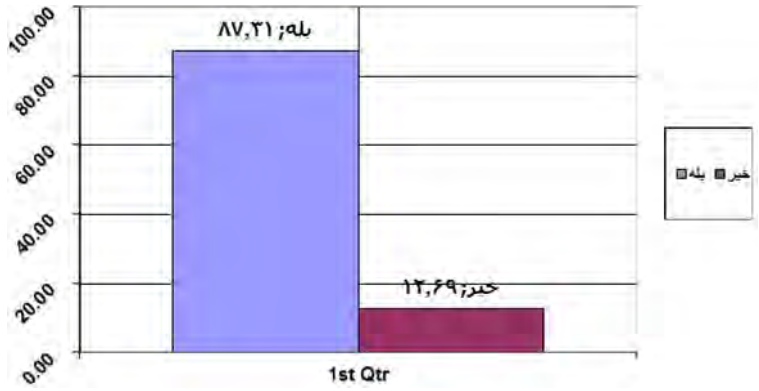
طرح ضرورت اصلاح خط فارسی همچنین در سالهای گذشته در دو مقاله‌ی ایرج کابلی و دکتر محمد صنعتی در نشریه آدینه شماره ۷۲ با استقبال زبان‌شناسان، ادیبان، شاعران و نویسندگان و متخصصان روبه‌رو شد. مجله آدینه برای پی‌گیری و اداره و تنظیم این بحث از گروهی از متفکران علاقه‌مند و متخصص در این زمینه درخواست کرد تا نخستین نشست این جمع با حضور آقایان کریم امامی، محمدرضا باطنی، ایرج کابلی، علی‌محمد حق‌شناس، احمد شاملو، کاظم کردوانی برگزار شد.

اصلاح رسم‌الخط به نحوی که منطق زبان فارسی و ارتباط با گذشته کاملاً حفظ شود هدف اصلی جمع مذکور بود و برآیند اینگونه نشست‌ها، یافتن راه‌هایی برای بهره‌گیریی از کارآیی‌ها و امکانات کامپیوتر با حفظ و اصالت منطق خط و زبان فارسی اعلام شد.

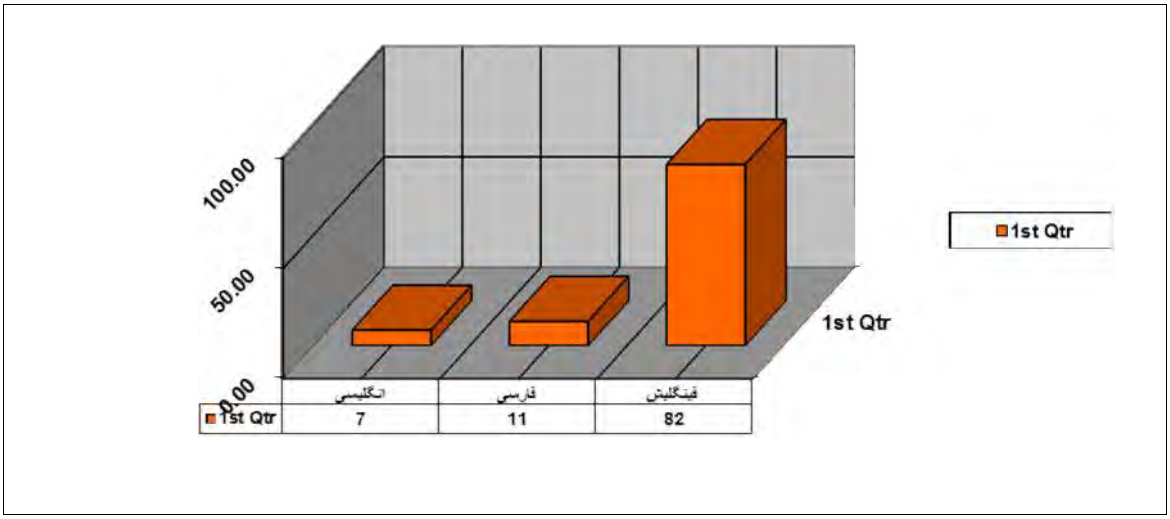
در مباحث مرتبط با چالش‌های پیش روی گسترش زبان فارسی در ابزارهای دیجیتالی مباحث مختلفی مطرح گردیده است. این مباحث افقهای جدیدی جهت ایجاد کارگروههای تخصصی در زمینه بررسی‌های فنی‌تر مقوله خط و زبان در محیط دیجیتالی فراهم نموده است. در صورتی که متولیان امر درصدد اصلاح ساختاری برای حضور موثر خط فارسی در بسترهای دیجیتالی نباشند، صدمات جبران ناپذیری بر ماهیت حضور این زبان دربسترهای الکترونیک وارد خواهد آمد.نتایج مطالعات میدانی در زمینه استفاده بهینه از خط فارسی در اینگونه بسترها حاوی داده های نگران کننده ای است.

به بهانه این تحقیق پرسشنامه الکترونیکی در بین چند انجمن اینترنتی پرتردد فارسی‌زبانان در معرض دید بازدیدکنندگان قرار گرفت. این پرسشنامه حاوی نکات متعددی در زمینه کاربرد روزمره فناوری و ابزارهای دیجیتالی در زندگی روزمره افراد بوده و نتایج آن با هدف کسب اطلاع از وضعیت استقبال از خط فارسی در بسترهای الکترونیکی تدوین گردیده است. لازم به ذکر است بر اساس فرمول استاندارد تحقیقات علمی معروف به کوکران،این جامعه آماری تا مرز ۱۶۰۰ پرسش شونده قابل تعمیم بوده و نتایج حاصله برآیند فکری نزدیک به جامعه اصلی پرسشگری را نمایش می‌دهد.بررسی‌های انجام شده از ۴۱۲ پرسش شونده نتایج ارائه شده را به همراه داشت.

سوال ۱: آیا تاکنون در ابزارهای دیجیتالی به مشکل عدم پشتیبانی از خط فارسی برخورد کرده‌اید:



سوال ۲: اولویت شما برای مبادله پیام در بسترهای الکترونیک به چه زبانی است؟



این نظر سنجی و موارد مشابه آن اهمیت موضوع خط و قلم فارسی در بسترهای الکترونیک را روشن می‌کند. رویکرد کاربران سایتهای اینترنتی منجر به پدید آمدن اصطلاح فینگلیسی در میان اهل فن گردیده که دارای دو بار معنایی است. در برخی موارد به کاربرانی که از خط انگلیسی و کلمات فارسی استفاده می‌کنند

ماشینی، بازیابی اطلاعات محتوایی از متن، تحلیل متن و استفاده از نرم‌افزارهای تبدیل متن به گفتار و و در برخی موارد به نوع ترجمه ای که از زبان انگلیسی با ذهنیت یک فارسی زبان بیان می شود نیز فینگلیش یا فینگلیسی گفته می شود. این امر بر اساس تجارب مدرسین زبان انگلیسی نیز قابل توصیف است که معتقدند اغلب زبان آموزان ما به فارسی فکر می کنند و از قالب گرامر انگلیسی برای بیان افکار و نیات خود استفاده می کنند که صد البته معمولا این ترتیبها با هم جور در نمی آیند. در نتیجه حاصل جمله های این زبان آموزان چیزی می شود که آن را جمله های فینگلیش یا فینگلیسی می‌نامیم. (قلاجوری، ۱۳۹۰ :۱۰)

حال با توجه به ضرورت چاره اندیشی برای حضور موثر خط فارسی در بسترهای الکترونیک مباحثی که باعث پدیدار شدن مشکلات در این حوزه می شود، بر اساس ابزارهایی نوین رایانه ای تقسیم بندی شده اند. این ابزارها شامل پردازشگرهای متن (تبدیل تصویر به متن و ...)، ابزارهای خلاصه سازی متن، ترجمه برعکس می باشد.

در زبان فارسی در برخی موارد یک نشانه برای دلالت بر چند حرف مختلف استفاده میشود، مانند «و» که دارای پنج کاربرد است:

برای بیان ضمه در کلمات «خوش» و «تو».

بیان مصوت ممدود یا «واو ماقبل مضموم» مانند «شور» و «او».

بیان حرف صامت «واو» در کلماتی چون «آواز» و «والی» و «عفو».

بیان حرف مصوت مرکبی که در کلمات "نو" و "جوشن" و مانند آنهاست.

«واو معدوله» در کلمات «خواهر» و «خواستن».حرفی که در زبان کنونی خوانده نمی‌شود

اینگونه موارد در هنگام تبدیل محتوای متنی به صوت که از کارکردهای موثر برای حوزه زبانشناسی رایانه ای و خوانش متن است، مشکلات خود را نمایش می دهد. شاید به همین دلیل تاکنون الگوریتم مشخصی برای خوانش بدون مشکل انواع مختلف متن فارسی با یک ابزار به وجود نیامده و معمولا از قالبهای استاندارد برای خوانش جملات پرکاربرد استفاده می شود.

بسیاری از حروف خط فارسی یک، دو و حتی سه نقطه دارند.همچنین از نظر گرافیکی این خط دارای دندانه، سرکش و مواردی از این دست است که مشابهت آن‌ها مشکل ساز شده و موجب بروز اشتباه درخوانش کلمات می‌شود. اهمیت بیش از حد نقطه درخط فارسی هنگام تشخیص نوری کاراکترها اشکال اساسی تولید می‌کند. به عنوان مثال، کلمات زیر را در نظر بگیرید که با یک یا چند نقطه عوض می‌شوند (بُر، بَر، پُر، پَر، تَر، پُز، پَز، بُز، تِز).کوچک بودن نقطه ها بخصوص در متون چاپی و هنگام تبدیل و پردازش آنها به متون قابل ویرایش باعث بروز خطاهای بسیاری خواهد شد.

مصوت‌های کوتاه a , e ,o دراین خط نمایش داده نمی‌شوند. این باعث می‌شود به جای اینکه از خط و نوشتار پی به معنا ببریم، از معنای کلمه و جایگاه آن در جمله، آن را درست بخوانیم و معنا کنیم؛ مانند کلمات (کَرَم، کَرَم، کِرِم، کُرم، کِرْم) و (مَلَک، مَلِک، مُلک، مِلک) و یا سه کلمه (حَکَم، حُکم، حِکَم). بنابر این هنگام ترجمه متن و یا تحلیل محتوایی و خلاصه سازی متون و از همه مهمتر در هنگام تبدیل متن به صوت و بالعکس، عدم دستیابی به معنای واقعی کلمات کلیدی باعث پیدایش خطاهایی ناگزیر خواهد شد.

راست نویس بودن خط فارسی یکی دیگر از مشکلاتی است که برنامه نویسان، طراحان وب و احتمالا کسانی که با ریاضی سر و کار دارند با آن مواجهند. در زبان رایانه که معمولاً لاتین است، عبارات از چپ نوشته می‌شوند. تایپ متن‌های های حاوی کلمات لاتین و فرمول‌های ریاضی و عدم ثبات موقعیت آنها در

جملات فارسی و لاتین یا فارسی همراه با فرمول باعث پیدایش مشکلات بسیاری در زمینه بازیابی اطلاعات یا تحلیل متن می شود.

حروف لاتین از نظر اندازه و جایگاه قرار گرفتن بر کرسی خط، دارای تناسب یکسانی هستند. اما حروف خط فارسی در بالا و پایین خط کرسی قرار می‌گیرند ، گاه به یکدیگر می‌چسبند و گاه نمی‌چسبند . این موضوع به همراه شیوه نامه متناقض رسم الخط فارسی باعث پدید آمد نمشکلات بسیاری هنگام بازیابی متن از پایگاه های داده و یا تحلیل محتوا و ترجمه ماشینی گردد.

در خط فارسی حروفی وجود دارد که در بعضی از کلمات هنگام نوشتن حذف می‌شود؛ مانند «الف» در کلمات «اسحق» و "اسمعیل" و "الله".در عین حال حذف این حروف دائمی نیست و بیشتر به سلیقه نگارشی افراد بستگی دارد؛ مانند اسماعیل یا اسحاق.از اینرو برای تشخیص درست این واژگان حداقل باید هر دو نوع آنرا در نظر داشت.

سی و دو حرف الفبای فارسی همراه با چهار علامت مد، همزه، تنوین، تشدید به ۱۳۰ شکل مختلف ظاهر می‌شوند و تفاوت این اشکال در اتوماسیون خط فارسی تولید اشکال می‌کند. «تنوع و تعدد نویسگان یادگیری زبان و خط فارسی را برای آموزگار و آموزنده دشوار و برای نوآموز توانفرسا می‌سازد.همچنین تعداد زیاد نویسگان در رابطه با خودکارسازی زبان توسط رایانه مشکلاتی در خصوص تعداد و ترتیب قرار گرفتن نویسگان ایجاد می‌کند.

به کار بردن همزه درصورتهای مختلف مانند (مسأله، مسئله)؛ (مسئول، مسوول). کلمه‌های عربی در شکلهای گوناگون که در زبان فارسی نوشته می‌شوند. مانند (مبدا، مبداء)؛ (ابتدا، ابتداء)؛ (نسبتاً، نسبته، نسبتا) و همچنین کلمات تنوین دار زبان عربی نیز از جمله دشواریهای رعایت اصل همخوانی نوشتاری و گفتاری هستند که در بسیاری از سامانه های تبدیل و بازیابی اطلاعات به زبان فارسی مشکلاتی را به همراه خواهند داشت.

برخی شیوه های بکاربردن کلمات ناشی از بی دقتی و عدم احساس ضرورت از سوی کاربران است. مانند استفاده از « ا» و « آ » به جای یکدیگر مانند (فرایند و فرآیند). و برخی دیگر نیز ناشی از تنوع شیوه ها آموزشی عدم یکپارچگی دستورهای مورد استفاده در هنگام آموزش نسل های مختلف در زبا فارسی . مانند استفاده یا استفاده نکردن از «ی» در کلمات مختوم به «الف» مانند (موسی و موسا). یا استفاده کردن از «ء» برای کلمات مختوم به های بیان حرکت در حالت مضاف مانند (خانه مسکونی و خانهء مسکونی و یا خانه‌ی مسکونی).

هنگام استفاده از خط فارسی در ابزارهای دیجیتالی، برخی موارد قابل ذکر در زمینه دستور زبان فارسی که تاثیر آن در خط نمود می یابد نیز باعث ایجاد چالشهایی در مسیر حصول کامل نتایج می گردد.

به طور کلی هنوز شیوه ثابتی برای جدانویسی یا سرهم نویسی توسط کاربران و نویسندگان مورد استفاده قرار نمی گیرد. هرچند فرهنگستان نسبت به اصلاح رسم الخط و دستور نویسی تلاشهایی انجام داده اما هنوز شیوه‌های مختلف نگارش افراد به صورت‌های متفاوت ظاهر می‌شود.بنابر این در بازیابی اطلاعات و ترجمه ماشینی این امر باعث کسب نتایج نادرست ناشی از عدم شناخت فاصله زائد و لازم در بین کلماتی می گردد که باید پیوسته یا جدا نوشته شوند. مشکل با فاصله یا بی فاصله نویسی هنگامی ظاهر می‌شود که یک کلمه مرکب را به صورت جدا از هم می‌نویسیم و فاصله بین این دو کلمه باعث بروز مشکل می‌شود، چرا که رایانه کلمه مرکب را به صورت دو کلمه مجزا در نظر می‌گیرد و هنگام جستجو در پایگاه‌های اطلاعاتی مشکلات زیادی به وجود می‌آید.فعل‌ها و اسم‌های مرکب که‌گاهی جدا و گاهی سرهم نوشته می‌شوند. «می» صرف فعل و «ها» ی جمع همه از مصادیق همین مسأله هستندکه در موضوع دستور بدان اشاره بیشتری خواهد شد.

تعدد علایم جمع (ها ، ان، ات، ین، ون) و وجود جمع‌های عربی در زبان فارسی مشکل دیگری هنگام بازیابی اطلاعات و جست‌وجو در پایگاه‌ها به وجود می‌آورد.مشکل چسباندن نشانه های مذکور و یا نیم فاصله جدا کردن آن ها و حتی جدانویسی بدون شک منتج به نتایج یکسان در بازیابی اطلاعات از پایگاه های داده نخواهد شد.

صورت‌های مختلف نوشتاری: همزه، الف مقصوره، تشدید و دوگانگی شکل نوشتاری واژه‌ها و اسامی و همچنین ناهماهنگی در برگرداندن اسامی خاص و اسامی علمی از زبان‌های دیگر باعث ناهماهنگی در ورود داده‌ها و پراکندگی اطلاعات پردازش شده می‌شود.

پیوسته‌نویسی و جدانویسی کلمات مرکب که در اکثر موارد به صورت سلیقه‌ای اعمال می‌شود مانند تنوع استفاده از به کار بردن هم، هیچ، که، ضمایر شخصی متصل مان، تان، شان، نشانه را، چه، چون، تر، ترین، بی (پیشوند نفی)، به، ای (نشانه ندا)، آن و این ، همچنان و همچنین ،هیچکس و امثال آن باعث پیدایش مشکلات بسیاری در بازیابی اطلاعات می شود. برخی از کلمات در دو شکل متصل‌نویسی و منفصل‌نویسی به دو شکل مختلف ظاهر می‌شوند. مانند «علاقمند و علاقه‌مند؛ اندیشمند و اندیشه‌مند». مصدرها و فعلهای مرکب و اسمهای مشتق از آنها نیز به دو صورت متصل و منفصل نوشته می‌شوند؛ مانند «نگه‌داشتن و نگهداشتن». در اغلب اوقات یک فاصله اضافی بین دو واژه غیر مرتبط نیز معنای متفاوتی ایجاد می کند (مثل مادر ، ما در). این موضوع به خصوص در جستجو و یازیابی اطلاعات تولید اشکال می‌کند، چنانکه جستجوی «هیچ‌کس» نتایج متفاوتی را با جستجوی «هیچکس» می‌آورد و یا جستجوی «کتاب‌شناسی» و «کتابشناسی» در موتور جستجوی گوگل نتایج متفاوتی را ارائه می‌کند.

تنوع املایی یا تنوع در رسم‌الخط بعضی از کلمات که همه شکلهای آن نیز درست است مانند «اتاق و اطاق» و یا «امپراتور و امپراطور». و کلماتی که فقط یک شکل آنها صحیح است، ولی شکل ناصحیح آن نیز زیاد استفاده می‌شود، مانند «ذغال و زغال؛ خوشنود و خشنود». البته این جدا از تنوع در مفهوم کلمات است

که در دیگر زبانها نیز وجود دارد، یعنی برای بعضی از مفاهیم ممکن است کلمات متنوعی استفاده شود؛ مانند «کامپیوتر و رایانه».

بدون شک رفع تمامی مشکلات مربوط به خط که این مقاله سعی در تشریح آنها نموده و – بسیاری از موارد در آن ناگفته باقی مانده است – امری بسیار دشوار و محال می نماید . اما در جمع بندی نکات می‌توان اذعان داشت که برای دراختیار داشتن محتوای مناسب که بتواند بدون تغییری در آینده به عنوان نسخه دیجیتالی از میراث زبان فارسی به آن توجه شود، ابتدا باید شیوه های نگارش خط فارسی اصلاح گردد.

به عنوان یک نیاز اساسی اصلاح پیکره های زبانی که در بسترهای الکترونیک به عنوان مرجعی برای بازیابی و تحلیل اطلاعات مورد استفاده قرار می گیرند امری ضروری است.پیکره هایی جامع‌تر و توانمندتر ، تضمین کننده سلامت و اصلاح نتایجی خواهد شد که به عنوان سندی از هر بانک اطلاعات به زبان فارسی استخراج می گردد.

همچنین در برخی موارد جایگزین نمودن واژگان اصیل فارسی با موارد غیر فارسی از جمله واژگان دخیل عربی و در حقیقت پالایش زبان فارسی ، چالشهای حوزه خط را نیز کمتر می کند. همچنین رعایت استانداردهای یکسان در ساختارهای فنی پایگاه های اطلاعات که خدمات خود را به زبان فارسی ارائه می دهند می تواند به کسب نتایج بهتر در زمانی بازیابی اطلاعات از آنها منتج شود. این مهم با اصلاح ساختارهایی در زمینه خط فارسی و یکپارچه سازی‌های مربوط به دستور زبان فارسی و تحقیق بر روی پژوهش‌های مرتبط با تولید نرم افزارهای نوین در این زمینه به دست خواهد آمد. این امر با مشارکت محققان علوم رایانه و زبانشناسان در کشور قابل تحقق خواهد بود.

کتابنامه

- ابوالقاسمی محسن ، تاریخ مختصر زبان فارسی،چاپ دوم، تهران ، انتشارات طهوری،۱۳۷۸
- ادیب سلطانی میرشمس الدین، درآمدی برچگونگی شیوه خط فارسی،تهران، انتشارات امیرکبیر،۱۳۵۴
- بابک علی، زبان قلم،چاپ اول ، مشهد ، نشر سخن گستر، ۱۳۸۳
- باقری مهدی،تاریخ زبان فارسی، چاپ دهم ، تهران ، نشر قطره، ۱۳۸۴
- بی‌یرویش مانفرد،زبانشناسی جدید، ترجمه محمدرضا باطنی،چاپ دوم ، تهران ، انتشارت آگاه،۱۳۶۳
- چنگلوایی شهرزاد و دیگران، دبیره الف، تهران ، نشر موسسه فرهنگی نظر، ۱۳۸۸
- حمیدیان سعید، شاهنامه فردوسی، چاپ چهارم، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۶
- دبیر مقدم محمد،زبان نشاسی نظری، پیدایش و تکوین دستور زایشی، تهران، انتشارات سمت،۱۳۸۴
- رضازاده ملک رحیم، تبیین و تدوین قواعد املای فارسی،چاپ اول ، تهران، نشر گلاب، ۱۳۸۰
- عبدی زاده التفات، خط پهلوی، اردبیل، نشر نیک آموز ،۱۳۸۱
- گرانفر ابراهیم، لزوم قطعی تغییر خط، تهران ، نشر اقبال، ۱۳۳۶

ویژگی های ادبیات روستایی در آثار غلام حسین ساعدی و امین فقیری نمونه:(عزاداران بَیَل و دهکده پر مَلال)

لیلی رحیمی تشی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

داستان نویسان ایرانی از دیرباز به روستا نویسی و بازتاب زندگی قشر روستا نشین جامعه توجه داشته اند. نویسندگانی چون : غلام حسین ساعدی و امین فقیری که به بازگویی و انعکاس ویژگی های روستایی و اقلیمی در داستان هایشان پرداخته اند. ویژگی های روستایی در آثار این دو نویسنده (عزاداران بَیَل ساعدی و دهکده پُرملال فقیری) به صورت های مختلف چون: توصیف طبیعت و مناظر روستایی، معماری، پوشش، ویژگی های زبانی، آداب و رسوم، باورها و اعتقادات و ... تجلی یافته است .نویسندگان این دو اثر، تصویری واقعی و فرا واقعی از زندگی روستایی را ارائه کرده اند که با انگیزه های متفاوتی نوشته اند. در این مقاله سعی شده است تا حد امکان به بررسی ویژگی‌های روستایی در این دو اثر و تفاوت ها و شباهت های آن پرداخته شود. و همچنین زمینه ای برای پرداختن نویسندگان جوان به داستان های روستایی و انعکاس ویژگی ها و فرهنگ و آداب و رسوم روستایی به خوانندگان باشد .

کلیدواژه‌ها: ادبیات روستایی، ادبیات اقلیمی، غلام حسین ساعدی، امین فقیری، عزاداران بیل، دهکده پر ملال

مقدمه

نویسندگان حوزه ی ادبیات داستانی در تعریف نوعی از ادبیات که خصوصیات ناحیه ای خاص را در خود بگنجاند ، کمتر اصطلاح ادبیات اقلیمی و روستایی را به کار برده اند. این نوع از ادبیات را بیشتر ادبیات بومی ، ناحیه ای و محلی خوانده اند. بخش عظیمی از ادبیات داستانی ایران در حوزه ی ادبیات اقلیمی و روستایی می گنجد . نویسندگان ایرانی از دیر باز توجه خاصی به روستا نویسی و بازتاب زندگی قشر روستا نشین جامعه داشته اند .داستان های اقلیمی و روستایی بیان کننده ی ویژگی ها و شاخص های اجتماعی ، جغرافیایی ،فرهنگی ، اقتصادی ، یک اقلیم یا یک ناحیه و یا یک روستا هستند. در این نوع از ادبیات رنگ محلی با پرداختن به فولکلور ،آداب و رسوم ، اعتقادات ، باورها و ویژگی های طبیعی خاص هر ناحیه مایه می گیرد.در تعرف ادبیات اقلیمی آمده است : « ادبیات اقلیمی گونه ای از ادبیات است که زائیده شرایط اقلیمی و جغرافیایی است.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۳۸)« بخش عظیمی از ادبیات اقلیمی ادبیات روستایی تشکیل می دهد . شروع جدی ادبیات روستایی با تک نگاری های جلال آل احمد بود، اما پیشرو واقعی ادبیات روستایی در ایران غلام حسین ساعدی است. بیشتر داستان‌های ساعدی مایه ی روستایی دارند. « عزاداران بَیَل، توپ ، ترس و لرز . (میر عابدینی ، ۱۳۸۶ : ۵۱۱)

مهمترین اثر غلامحسین ساعدی ، عزاداران بَیَل است. مجموع هشت داستان که وقایع آن از نظر جغرفیایی در یک ده (بَیَل) می گذرد و سرگذشت و سرنوشت مردمان آن ده است . بَیَل دهی ست عجیب، به هیچ یک از دهاتی که در ادبیات معاصر ما تصویر شده شباهت ندارد. نه به حد افراط سبزینگی و زراعت و نم باران دارد، نه کوه و دشت و تفنگ، نه ارباب و نه رعیت ، نه خشکی مفرط ، نه طراوت و تازگی ، نه جنگل و حتّی رمه گاو و گوسفند ، این ده نه در آذربایجان است نه در مازندران و نه در خوزستان.(جمشیدی، ۱۳۸۱: ۴۰۳-۴۰۲) روستای بیل ساخته و پرداخته ی ذهن ساعدی است که ماجراهایش با خیال و واقعیت و ترس و وحشت درهم آمیخته است . با این وجود کاملاً بازگو کننده فضا و محیطی روستایی است با آدم هایی که سادگی و صمیمیت آنها مشخصه ی بارز یک روستایی است. «ساعدی به مسائل ساده زندگی روستایی می پردازد، از قحطی و بیماری ، از دزدی های شبانه، از کشت و کار و از عشق هایی که جز ناکامی نتیجه ای ندارند.(میرعابدینی ، ۱۳۸۶ : ۵۱۰)

درخشش ادبیات اقلیمی و روستایی را می توان اواسط دهه چهل و پنجاه معرفی کرد. ادبیات روستایی این دوران بیش از هر چیز مدیون تحصیلکرده هایی شد که دوران خدمت (سربازی) خود را می گذراندند. آنها به عنوان معلم روانه روستاها می شدند و مشاهدات خود را به عنوان گزارشی از وضعیت مناطق روستایی می نوشتند ، و هنگامی که باز می گشتند دستمایه هایی برای آفرینش داستان داشتند. در میان روشنفکران شهری که روانه‌ی روستاها می شوند برداشت های « امین فقیری » ستایش انگیزتر از دیگران است برای او روستا محل جستجوی بدویت حسرت انگیز یا جمع آوری فولکلوری نیست بلکه مکان بخشی از مهمترین رویدادهای زمانه است». (میرعابدینی ، ۱۳۶۵ : ۱۴۰-۱۳۹) « بهترین و شایسته ترین کار امین فقیری همان دهکده ی پر ملال است که صمیمیت و تأثیری بیشتری را در خود نشان داده است. موضوع داستان های فقیری تصویر زندگی پر ملال روستاییان و محرومان حاشیه نشین است و تقابل آن با زندگی بی دردانه‌ی اربابها و پیشکارها و نزول خوارها که بر روی هم تصویری از جامعه ستم کشیده و در خود فرو مانده به دست می دهد.» (یاحقی ، ۱۳۸۵ ؛ ۲۸۵)

چگونگی شکل گیری ادبیات روستایی در ایران

در دهه ۱۳۵۰-۱۳۴۰ محمد رضا شاه پهلوی اصلاحات ارضی را اجرا کرد و ظاهراً زمین داری پوسیده را آماج حملات خود قرار داد . به دنبال این اصلاحات ، دستگاه اداری و دیوان سالاری، بورکراسی و سرمایه داری دولتی توسعه یافت، ارتش مدرنیزه شد و زندگی طبقه ی متوسط شهری نمایی جدید به خود گرفت، مدارس و دانشگاه ها و مراکز مختلف شهری توسعه یافت و نهایتاً وظایف نوینی فرا راه روشنفکران و هنرمندان میهن خواه و وطن پرست کشیده شده، متوجه ملّیت ، مذهب و فرهنگ ملی شدند. در این دهه بود که آل احمد« غرب زدگی » را نوشت و آ ن شیفتگی که نسبت به فرهنگ و تمدن غرب در نویسندگان و روشنکفران دهه های قبل بود کم کم رنگ باخت و ادبیات پر بار این دهه و دهه‌های بعد جلوه‌ی آشکار ضد

استعماری و ضدّ سلطنتی گرفت. (مهرور، ۱۳۸۰ : ۱۰۴-۱۰۳) . داستان های روستایی و اقلیمی در واقع تحت تأثیر تغییر و تحولات سیاسی به وجود آمد . همان طور که ذکر شد ، « اصلاحات ارضی» از جمله آن تحولات است .این برنامه به جای آنکه به رفاه و بهبود زندگی روستاییان و کشاورزان بینجامد ،به فشار و ظلم و تعدی بیشتر آنان انجامید و فقر و فلاکت آنان را دامن زد. همین مسأله و جنجال هایی که در پی آن به وجود آمد ، سبب شد تا روشنفکران و نویسندگان به زندگی آنان توجه بیشتری نشان داده و مسائل و مصائبشان را در آثار خود منعکس کنند ، پس گرایش ادبی تازه ای به نام ادبیات روستایی به وجود آمد .

پیشینه‌ی پژوهش

تحقیق در ادبیات روستایی و اقلیمی ،پیشینه ی زیادی ندارد. در این حیطه می توان به دو کتاب اشاره کرد که منبع اصلی و اساسی این مقاله به شمار می رود:

۱- روستا نویسان از میکائیل رسول زاده که به معرفی تعدادی از نویسندگان مشهور در عرصه ادبیات روستایی پرداخته است. ابتدا زندگی نامه آنها را بیان کرده است و بعد به تحلیل یکی از آثار روستایی این نویسندگان پرداخته است. نویسندگانی چون : غلام حسین ساعدی ،بهرام صادقی،صمد بهرنگی ، جلال آل احمد و... و در پایان نگاهی به زندگی نامه شهریار و منظومه حیدر بابای او که یک اثر در حوزه ی ادبیات روستایی به شمار می رود داشته است. این کتاب در سال ۱۳۸۸توسط انتشارات پینار در تهران به چاپ رسیده است .

۲- صد سال داستان نویسی از حسن میرعابدینی ، وی در این کتاب کوشیده است به شیوه ای منظم ادبیات معاصر را مطالعه کند و تا حد امکان ، تصویری جامع و بیطرفانه از گرایش ها و دگرگونی های داستان نویسی ایران در سده ی گذشته ترسیم کند .چاپ اول جلد یک این کتاب در سال ۱۳۶۶ و جلد دو در سال ۱۳۶۸توسط نشر تندر به چاپ رسیده است .چاپ جدید جلد اول و دوم این کتاب که شامل چهار بخش می باشد توسط نشر چشمه در سال ۱۳۸۶ به چاپ رسیده است.

همچنین در زمینه ی ادبیات اقلیمی به غیر از صدسال داستان نویسی از حسن میرعابدینی که به ادبیات اقلیمی – روستایی پرداخته است می توان به چند پایان نامه و مقالات مختلف اشاره کرد:

پایان نامه ها :

۱-ادبیات اقلیمی و تجلی آن در آثار محمود دولت آبادی از ربابه حبیبی ،پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه زنجان ، ۱۳۸۴

۲-زمینه های ادبیات اقلیمی در آثار داستان نویسان جنوب در دهه ی چهل از عنایت اله محمودی،پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اراک ، ۱۳۸۳

مقالات :

۱-در قلمرو ادبیات اقلیمی نوشته : محمد جعفری قنواتی ، چاپ شده در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۲-درباره ی ادبیات بومی نوشته : عبدالعلی دستغیب ، چاپ شده در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۳-ویژگی های اقلیمی در داستان نویسی شمال ایران نوشته: دکتر رحمان مشتاق مهر و دکتر رضا صادقی شهپر. چاپ شده در مجله علمی پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)

و چند مقاله دیگر که در منابع ذکر شده است

پیشرو ادبیات روستایی :

غلام حسین ساعدی با نام آشنای « گوهر مراد » ، در دی ماه ۱۳۱۴ در تبریز به دنیا آمد. پس از سپری کردن دوران ابتدایی و متوسطه در سال ۱۳۳۴ وارد دانشکده پزشکی تبریز شد و در سال ۱۳۴۱ برای سربازی به تهران آمد و همانجا به تحصیل خود در رشته ی روان پزشکی ادامه داد. فعالیت‌های ادبی ساعدی خیلی زود آغاز شد. در نوجوانی با نشریات « فریاد» ، «صعود» و «جوانان آذربایجان» همکاری داشت. هر چندعمده فعالیت های ادبی ساعدی در حوزه نمایشنامه نویسی است و می توان او را به همراه بهرام بیضایی و اکبر رادی طلیعه دار نمایشنامه نویسی ایران دانست، اما، نمی‌توان و نباید نقش به سزای او را در پیش برد سیر ادبیات داستانی ایران نادیده گرفت. (رسول زاده ،۴۴:۱۳۸۸) غلام حسین ساعدی از پیشگامان ادبیات اقلیمی و روستایی ایران است .ساعدی با آنکه متولد شمال غرب کشور است و داستان هایی از این خطه می نویسد ، به اقلیم جنوب نیز می پردازد . او با سفر به دور افتاده ترین و عقب مانده ترین مناطق جنوب ، فرهنگ فراموش شده ی آنجا را در داستان هایش زنده می کند. ساعدی در داستان هایش به خرافات و باورهای غلط ، جهل ، روابط آدم ها با یکدیگر ، فقر فرهنگی و اقتصادی و ...، می پردازد .

ساعدی در دوم آذر ۱۳۶۴ به علت خونریزی دستگاه گوارش در فرانسه در گذشت و درگورستان «پرلاشز» در کنار صادق هدایت به خاک سپرده شد.(رسول زاده ، ۱۳۸۸ : ۴۵)

برخی اثار ساعدی : خانه های شهر ری ، شب نشینی با شکوه (مجموعه دوازده داستان) ، عزاداران بیل (مجموعه هشت داستان پیوسته) ، دندیل (مجموعه چهار داستان) ، واهمه های بی نام و نشان (چهار داستان) ترس و لرز (شش داستان به هم پیوسته) ،گور و گهواره (سه داستان) و...

رمان ها : توپ ، تاتار خندان ، غریبه در شهر ،و... (مجابی ،۱۳۷۸ : ۶۰۳-۵۹۹)

«عزاداران بیل » (مضمون و محتوا)

« عزاداران بیل» غلام حسین ساعدی از هشت داستان به هم پیوسته تشکیل شده است ، که ماجراهای آن در یک مکان (روستای بیل) اتفاق می افتد و شخصیت های اصلی در همه هشت داستان حضور دارند و آن را پیش می برند . زمینه قصه ها زندگی عادی مردم روستایی است به نام بَیَل . مردمان این روستا با اتفاقات ناگواری که برایشان اتفاق می افتد به نوعی دچار دگرگونی روحی و روانی می شوند . بیل روستایی غریب و ناشناخته ، با آدم هایی ساده اما متفاوت که ساخته ذهن و تخیل ساعدی و یر گرفته از واقعیت های

جامعه زمانش است .« بیل روستایی است مثل صدها روستای ناشناس دیگر، با پنجاه یا شصت یا کمتر زن و بچه . قوت غالبشان شله گندم و نان و پیاز است، تنها پناهگاه و تسلی دهنده شان زیارتگاه « نبی آقا» است. خانه ها در ندارند، هر اتاق یک پنجره مانندی دارد که به کوچه باز می شود و مردم از آنجا رفت و آمد می کنند. یک سوراخ هم پشت بام خانه هاست که محل روشنایی است و گاهی هم رفت و آمد دزدکی. مغز متفکر ده«اسلام» است. او صاحب تنها گاری و تنها وسیله نقلیه روستاست . اسلام از مال دنیا و قوم و خویش یک گاری و سازی و بزی دارد، حتی کدخدا روی حرف او حرفی نمی گوید. او مغز متفکر بیل است . به نظر می رسد تنها یک کلنگ توی ده است که آن هم مال کدخداست، هر کس لازمش شد می رود از دیوار کدخدا می پرد توی حیاط و آن را بر می دارد و می آورد . (مهدی پور عمرانی، ۱۳۸۵ : ۱۰۵-۱۰۴) شخصیت های این مجموعه داستان : اسلام ، کدخدا ، عباس ، موسرخه ،ننه فاطمه،مشدی ریحان ، اسماعیل ، مشدی صفر ، مشدی بابا ، عبدالله، مشدی حسن ، ننه خانوم ، حسنی ، مشدی جبار ، آقا سید ، و...، هستند ؛ که هر کدام با گفتگو در داستان ، هویت خود را به خواننده نشان می دهند. در واقع رفتارهایی که شخص در داستان از خود نشان می دهد ، به او هویت می بخشد . شخص با گفتگو ، رفتار و کنش هایی که در درگیر شدن با حوادث داستان از خود نشان می دهد ، شخصیت او شکل می گیرد . ساعدی در داستان های عزاداران بیل از حضور حیوانات نیز سود جسته است . از جمله : پاپاخ سگ اربابی ، بز اسلام ، گاو مشدی حسن و ... .

ویژگی های ادبیات روستایی در «عزادارن بیل»

حال به ارائه شواهد متنی مجموعه داستان عزاداران بیل می پردازیم که نشان دهنده چگونگی بازتاب برخی عناصر و ویژگی های روستایی در آن ها هستند .این عناصر و ویژگی ها عبارتند از :معماری ، طبیعت و محیط بومی ، اعتقادات ،مراسم محلی،ضرب المثل ،پوشش، زبان و گویش ، قحطی و گرسنگی و...

۱- معماری روستا:

معماری روستایی ایران مجموعه متنوعی از ابنیه و سکونتگاه ها را در بر می گیرد .در سرزمین ایران با تنوع جغرافیایی و اقلیمی گوناگون فرهنگی، در هر مکان، روستاها شکل ویژه ای را دارند .در بعضی روستا ها، خانه ها پراکنده و جدای از یکدیگر ودر بعضی جاها چسپیده به یکدیگر و شکل پلکانی دارند .بام های خانه ها در جایی تیر پوش و شیب دار ودر بعضی مناطق، گنبدی شکل و منحنی استیکی از ویژگی هایی که در داستان های روستایی و به ویژه «عزاداران بیل» غلام حسین ساعدی به چشم می خورد ، شکل معماری خانه های روستایی است که بسیار زیبا در متن داستان توصیف شده است .خانه هایی با یک اتاق و پنجره که به کوچه باز می شود و یا خانه هایی با اتاق های کوچک که روی هم ساخته شده است، تاریک و بدون پنجره با سوراخ سمبه های فراوان. ساعدی دالان هایی را توصیف کرده است که دراز و پر پیچ و خم است.در سقف خانه ها یک سوراخ وجود دارد که بیلی ها وقت و بی وقت سرهایشان را از آن بیرون می آورند و مردم و آسمان را تماشا می کنند و گاهی نیز محل رفت و آمد دزدکی است .وسطاتاق تنور قرار دارد

و در گوشه ای از اتاق هیزم ها را نگهداری می کنند.همین یک اتاق محل خوابیدن است البته در پشت بام آن باز جایی برای خوابیدن وجود دارد .

« شاه تقی در کوتاهی را باز کرد و رفت تو و با دست به اسلام اشاره کرد . دوتایی پله ها را بالا رفتن و رسیدند به دریچه ای که در سقف کار گذاشته بودند. دریچه را باز کردند ، اول شاه تقی خودش را کشید بالا و بعد اسلام، رسیدند به اتاق بزرگی که پنجره های چهارگوش کوچکی داشت. اسلام نگاه کرد، جلو پنجره دیوار بلندی بود و در دل دیوار میخ بزرگی کوبیده بودند و طناب کوتاهی را بسته بودند به میخ . شاه تقی رفت بالای اتاق و در کوتاه دیگری را باز کرد، اول خودش و بعد اسلام، رسیدند به اتاق بزرگی که پنجره های چهارگوش کوچکی داشت . اسلام نگاه کرد، جلوپنجره دیوار بلندی بود و در دل دیوار میخ بزرگی کوبیده بودندو طناب کوتاهی را بسته بودند به میخ. شاه تقی رفت بالای اتاق و در کوتاه دیگری را باز کرد، اول خودش و بعد اسلام رفتند تو . اتاق چارگوشی بود که پنجره نداشت، از سوراخ وسط سقف روشنایی غروب می آمد تو .» (ساعدی ، ۱۳۷۹ : ۱۹۴)

رفت و آمد از پنجره

« سرش را برد تو و فانوس را روشن کرد و کلاهش را گذاشت سرش و از پنجره آمد بیرون.» (همان)

سوراخ سقف خانه ها

« پیرمرد ها که نمی توانستند از خانه خارج شوند کله هاشان را از سوراخ پشت بام بیرون آوردند.» (همان)

معمولاً در خانه های بیل تنور داخل خانه و در وسط اتاق قرار دارد و به عنوان اجاق و پخت نان مورد استفاده قرار می گیرد .

« مشدی ریحان مرغ را تکه تکه کرد و همه را ریخت توی بادیه مسی و آویزان کرد توی تنور . کاسه ای شله خورد و بعد برای مشدی جبار،جلوهیزم ها جا پهن کرد.» (ساعدی ،۱۳۷۹: ۷۶)

۲–اعتقادات:

در بیل اعتقادات و باورهای محلی و تا حدودی خرافی کم و بیش وجود دارد . بیلی ها که انواع بلا و مصیبت را دیده و کشیده اند برای دور کردن این رنج ها ، اعتقادات خاص خود را دارند ، و به دعا ، تعویذ ، آب تربت ، خاک امام زاده و.. پناه می برند . از جمله :

دور کردن بلا و مصیبت از ده

برای دور کردن بلا از ده، همه ی ده را به وسیله جارو ،آب تربت می پاشند و عزاداری می کنند.

« مشدی ریحان دم در خانه ی حسنی که رسید، ننه فاطمه و ننه خانوم را دید که با کاسه‌ی آب تربت آمدند. مشدی ریحان خود را کنار کشید . ننه فاطمه و ننه خانوم آمدند توی کوچه . ننه فاطمه جاروی کوچکی راه که دستش بود می زد به آب تربت و می پاشید به در و دیوار خانه ها و دعا می خواند.» (همان)

آوردن خاک امام زاده برای شفای بیماران

« مردها که رفتند،ننه خانوم و ننه فاطمه پیداشان شد که از کوچه ی اول رد شدند و از بیل آمدند بیرون و راه افتادند طرف نبی آقا. شب جمع بود. پیرزن ها می رفتند از نبی آقا برای شفای بیماران خاک بیاورند.» (همان)

و باورها و اعتقادات دیگری چون :اعتقاد به چشم شوری ،خوراندن آب تربت به بیماران ،آتش زدن کهنه پارچه جهت بهبودی از حال رفتگی و...

۳-مراسم محلی

یکی از راه های اعتلای کیفیت فرهنگ و ارتباط نزدیک بین افراد جامعه ، آداب و رسوم است.آداب و رسوم محلی در هر منطقه چه شهر باشد و یا روستا، در بر دارنده ی عادت ها ، رسم ها ، خصوصیات اخلاقی و ... است .مراسم محلی از جمله عناصر بومی است که در داستان های اقلیمی و روستایی معاصر ایران باز تابی گسترده دارد .در این میان بعضی از رسم های محلی خاص همان منطقه و یا اقلیم است و با مناطق دیگر تفاوت دارد . در روستای بیل که ساعدی در ذهن خود آن را ساخته است ، رسم هایی که در عروسی و عزاداری برگزار می شود خاص هستند .

عروسی در بیل

یکی از آیین های محلی در بیل رسمی است که در عروسی ها انجام می شود. معمول است که در عروسی ها وقتی عروس را می خواهند به خانه ی داماد ببرند، داماد کمی جلوتر به خانه می رود و باچراغ زنبوری به پیشواز عروس می آید:

« از خانه ی مشدی رقیه که عروس را آوردند بیرون، شلوغی بیشتر شد. زن ها جلو و مردها عقب تر راه می آمدند. عروس وسط چند تا پیرزن راه می آمد و چند بچه پیشاپیش زن ها با فانوس راه را روشن می کردند. وسط زن ها دو تا مرد پیدا بود، مشدی شفیع با لباس دامادی و اسلام که تلوتلو خوران ساز می زد و آواز می خواند، وسط جماعت زن ها دیده می شدند. بین مشدی شفیع و اسلام ، مشدی رقیه راه می رفت. مردها با قدم های آهسته پشت سر زن ها پیش آمدند.

آخرین کسی که از خانه‌ی مشدی رقیه آمد بیرون ، پیرزن همسایه در را بست و قفل زد . خانه که خاموش شد، روشنایی چراغ طویله هم بیشتر شد. موش های توی مطبخ دم در جمع شدند و سرک کشیدند . همهمه ی جماعت که دور شد، ریختند، بیرون و هجوم بردند طرف پله ها .

سرپیچ کوچه پیرزنی آمد و مشدی شفیع را کشید کنار و گفت : « تو بیا برو خانه. کی به تو گفته بیای بیرون؟»

مشدی شفیع گفت : « همه آمدن و من هم آمدم.»

پیرزن گفت: « تو باید با چراغ بیای پیشواز عروس .»

پیرزن و مشدی شفیع از بین جماعت گذشتند و دوان دوان رفتند پایین .» (ساعدی،۱۳۷۹:۱۹۸-۱۹۶)

عزاداری در بیل

بیلی ها ، روستائیان رنج دیده ای هستند که به خاطر مصیبت های وارد شده بر آنها و قحطی و گرسنگی به عزاداری می نشینند .

« ...به ده که رسیدند ، بیلی ها سینه زنان ، با علم های بزرگ بیرون آمدند .همگی نوحه می خواندند و گریه می کردند. جلوتر از همه ننه فاطمه و ننه خانوم بودند که با قد خمیده ، زنجیر به گردن ،نفری دو تا علم بزرگ به دوش کشیده بودند. ننه فاطمه روضه می خواند :«سر شهید کربلا ،تن شهید کربلا.»و جمعیت گرسنه فریاد می زدند :«سر شهید تشنه لب ، تن شهید تشنه لب.»(همان)

۴- مناظر و توصیف طبیعت

در داستان های عزاداران بیل مناظر و جلوه های طبیعی مثل توصیف، کوه ، دشت، رود و ... به ندرت وجود دارد و خیلی کم به توصیف این مناظر پرداخته شده است.

«کدخدا و مشدی بابا که کارشان در قبرستان تمام شد، برگشتند توی ده ، اسلام و عباس را دیدند که نشسته اند کنار استخر و چپق می کشند. آفتاب روی درخت ها پهن شده بود، ماهی ها آمده بودندروی آب و کف می خوردند. » (همان)

« عباس با ستار و مشدی رحیم و میرحمزه که خداحافظی کرد و از خاتون آباد آمد بیرون. از ظهر زیاد گذشته بود. آفتاب پهن شده بود روی گندم ها و عباس که می خواست آفتاب چشمش را نزند، جلوی پایش را نگاه می کرد و سلانه سلانه می رفت طرف بیل .» (ساعدی ،۱۳۷۹: ۱۲۲)

۵- ضرب المثل :

آوردن ضرب المثل در مجموعه « عزاداران بیل » کم به چشم می خورد .

«مشدی جبار گفت :«عجب روزگاریه . آقا نصیر هنوز دهنش بو شیر میده .» (همان)

«حسنی گفت :« گاری را می بینی؟»

مشدی جبار گفت :«آره»

حسنی گفت :«چرا صاحب نداره ؟»

مشدی جبار گفت :«باشه .شب از این چیزها زیاد دیده می شه » اما شتر دیدی ندیدی .»(همان)

۶- پوشش:

معمولا در روستا ها آنچه بیشتر به چشم می آید وضعیت پوشش در بین روستائیان به ویژه پوشش زنان است.در بیل ، زنان بیشتر چادر و شلیته می پوشند .

« مشدی بابا توی اتاق دراز کشیده بود و با ریش حنا بسته اش بازی می کرد و از سوراخ سقف شلیته قرمز دخترش را نگاه می کرد .»(همان)

« ننه خانوم هم نشست و پاهایش را جمع کرد زیر چادرش تا باد سرد ،کهنه ها را دور ساق های لاغرش

نپیچد.»(همان)

۷- زبان و گویش محلی

باتوجه به ترکیب نژادی و تنوع اقوام در ایران ،زبان و گویش های بسیاری درکشور رایج است . زبان و گویش یکی از مهم ترین ابزار انتقال پیام برای برقراری ارتباط متقابل بین انسان ها محسوب می شود و هدف از آن ایجاد حس هم زبانی و هم دلی میان افراد یک جامعه است . یکی از شاخه ها و شکل های زبان گویش است . مانند گویش های : یزدی ،کاشانی ،همدانی ، شیرازی و مانند آن ها.در بعضی از داستان های روستایی واژگان و اصطلاحات بومی و محلی به کار برده شده است که نویسندگان در بین قصه و ضمن توصیف و حالات اشخاص داستانی از گویش محلی استفاده می کنند.نویسنده یک مکان جغرافیایی را با اسم و مشخصات واقعی آن توصیف می کند که در آن شخصیت های داستان با واژگان و اصطلاحات بومی خاص آن منطقه گفتگو می کنند ودر عین حال به مراسم و آیینی استناد می کند که متضمن فرهنگ و فولکلور آن منطقه باشد .

در داستان های عزاداران بیل با توجه به این که روستایی که ساعدی آن را توصیف می کند و از مسائل و مشکلات آن می گوید وجود خارجی ندارد و به هیچ منطقه ای تعلق ندارد، گویش محلی خاصی در بیل وجود ندارد . بیلی ها به زبان سلیس و روان فارسی صحبت می کنند.آرش شفاعی به نقل از هادی نودهی می گوید : «در «عزاداران بیل » ساعدی با وجود آن که با داستانی روستایی روبه رو هستیم ، همه شخصیت های داستان به لهجه ی تهرانی حرف می زنند.»(شفاعی ،۱۳۸۷:به نقل از هادی نودهی)چند نمونه :

« کدخدا گفت :« دیشب که من رفتم ، دیدم تو خونه ی خاله عجیب جا خوش کرده .»(ساعدی،۱۳۷۹: ۳۲)

«پسر مشدی صفر با صدای بلند گفت :«هر کارم که بکنی و هر خاکی هم به سر بریزی ، اگه مرده که تا قیامقیامت نمی شه زنده اش کرد .»(همان)

« یه لگد محکم بزن به کله اش و کلکشو بکن .» (همان)

۸- قحطی و گرسنگی در بیل

دراین ده (بیل) و روستاهای اطراف آن قحطی و گرسنگی و در کنار آن دزدی بیداد می کند.:

« از سید آباد، هه زه وان، حسن آباد، ملک زاده، ینگیجه ،جامشیان ، میشو، ردیف گاری ها به طرف خاتون آباد راه افتاده بودندو از هر گوشه ی بیابان، صدها اسب خسته ، گاری ها و مردان گرسنه را له له زنان به طرف خاتون آباد می بردند.» (همان)

« .... مشدی بابا گفت : آخه تو سید آباد مرض اومده و مردم ریختن خونه ی گدا خانوم، روزی سه چهار مرده می برن بیرون .» (همان)

۹- مرگ در بیل :

سایه ی مرگ تقریباً در تمام قصه های بیل وجود دارد. در واقع بیل با مرگ آغاز می شود:

مرگ در قصه ی اول : مرگ ننه رمضان، زن کدخدا که با شنیدن صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می شد: «کدخدا که از خانه آمد بیرون، پاپاخ ، سگ اربابی از روی دیوار باغ شروع کرد به وق وق و پرید توی کوچه. سگ های دیگر که روی بام های کوتاه بیل خوابیده بودند سرشان را بلند کردند وخرناسه کشیدند و کدخدا را دیدند که با هیکل دراز توی مهتاب راه می رود؛ سرهاشان را گذاشتند روی پاهاشان و دوباره خوابیدند. کدخدا ایستاد و گوش داد؛ صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می شود صدای خفه و مضطربی که دور

می شد و نزدیک می شد و دور ده چرخ می زد..... اتاق که خلوت شد ، دکتر یقه ی پیرزن را باز کرد. بدن سبز پیرزن سرد می شد .دکتر گوشی را روی سینه ی مریض گذاشت . قلب از حرکت افتاده بود.... .(همان)

امین فقیری (آموزگار روستا)

« معلم آشنای سال های دهه‌ی چهل و پنجاه ، شاید هیچگاه تصور نمی کرد که رفت و آمدهای مکررش به روستاهای کرمان و فارس او را به روایتگر دردها و غم های آن خطّه تبدیل کند. معلمی که البته در همان ابتدای جوانی در ۲۳ سالگی با انتشار مجموعه داستان « دهکده‌ی پر ملال » پا به عرصه ی ادبی آن سال ها گذاشت. این معلم سال های دور ، حالا شصت سالگی اش راهم پشت سر گذاشته و هنوز دارد « بر حاشیه رانده شده» را روایت می کند. امین فقیری در سی آذر ۱۳۲۳ در شیراز به دنیا آمد. او از ۱۸ سالگی نوشتن را شروع کرد و به مدت ۳۰ سال به کار معلمی مشغول بود که ۱۲ سال آن در روستاها گذشت. از او تاکنون ۱۹ کتاب در زمینه رمان، مجموعه رمان و نمایشنامه وداستان نوجوانان به چاپ رسیده است. او در حال حاضر در روزنامه عصر مردم شیراز مشغول به کار است. » (رسول زاده،۱۳۸۸ :۱۰۶)

برخی از آثار فقیری : دهکده ی پر ملال (۱۳۴۶)مجموعه داستان ، کوچه باغ های اضطراب (۱۳۴۸)، کوفیان (۱۳۵۰) نمایشنامه، شب ، غم های کوچک (۱۳۵۲) و...

دهکده ی پر ملال :

« در داستان های دهکده‌ی پر ملال که مشاهدات صمیمانه یک معلم روستا از زندگی کشاورزان کرمان و فارس است . نویسنده در اغلب آنها حضور دارد و ماجراهای ده نشینان را با غم غربت و ملال روحی خویش در می آمیزد. روشنفکر شهری نا آشنا با مناطق دور افتاده ی میهن ، با اعجاب به محیط جدید می نگرد و برای در هم شکستن نظریات نویسندگان رمانتیکی که صدای بازگشت به ده را سر داده بودند، می کوشد خشونت زندگی مردمی را وصف کند که به طرق گوناگون استمثار می شوند، اما تنبلی و جهل دیرینه ، آنها را به شرایط غیر انسانی خوگر می کند. انسان های کوچکی که زندگی را با مشقت می گذرانند و در فقر و فلاکت از دست می روند.» (میرعابدینی،۱۳۶۵ :۱۴۰) فقیری با توصیفات واقعگرایانه و رئالیستی خود فضای جامعه ی روستایی را به خوبی تصویر می کند .فقر ، جهل ، بی سوادی ،نبود بهداشت و بیکاری ، مقوله هایی هستند که فقیری در داستان های خود به آن پرداخته است . « فقیری در مورد نمایش آدم ها در

زمینه‌ی اجتماعی، به تبلور خاصی رسیده است. ما هرگز شخصیت های روستایی فقیری را به طور مطلق و جدا از دیگران و زمین و آب و کشت و زن نمی بینم . این ژرف بینی تحسین انگیز اوست که وابستگی ها و تعلقات ناگسستنی و گاهی تا حد مرگباری سنگین را در هر لحظه و موقعیت فراموش نمی کند . اقتصاد روستائی ، مذهب اجتماعی یا اجتماع مذهبی ده، محدودیت ها ، رسوم و سنن و خرافات – و روابط خصوصی و خانوادگی ، همیشه مصالح اولیه داستان های فقیری هستند. و آدم ها در این محدوده به طرزی بسیار معقول و منطقی شکل پیدا می کنند و جان می گیرند . فقیری خیلی خوب ریشه هایی که دهاتی در زمین و آب و زن و خانه و مذهب – و شاید تاریخ – دارد، شناخته و با مهارت آنها را به کار گرفته است»(فقیری ،۱۳۵۳ : ۲۴۶ –۲۴۵–پیوست)

در مجموعه‌ی«دهکده ی پرملال» شانزده داستان کوتاه با این عناوین درج شده است. آبی و عشقش، آقای صابری، از ته چاه، با باران ببار، چاره ناچار، دهکده پر ملال، ره آورد، شاهگل، عاشورا، کنیز ، کوچ ، گرگ، گنو ، مادر ، آب ، حمام ، ترس .

ویژگی های ادبیات روستایی در دهکده ی پر ملال

۱- معماری روستا

فقیری در داستان های دهکده پر ملال به توصیف اندکی از شکل معماری روستا پرداخته است. از جمله : سقف خانه ها ،وصل بودن بام ها به یکدیگر ، معماری داخلی و ... .

« تیرهای سقف را نگاه کردم . بی تفاوت، بعدآهسته این پهلو و آن پهلو شدم.» (فقیری،۱۳۵۳: ۳۱)

« همه سر بام ها بودند – بام ها بهم وصل بود – شلوغی بود و فساد ، شاگردی در مدرسه نبود فرار کرده بودند! » (همان)

۲- اعتقادات

بحث اعتقادات و باور های محلی ، از عناصر و ویژگی های مهم است که در داستان های روستایی منعکس شده است.در دهکده پر ملال با موارد زیادی از باورهای محلی رو به رو هستیم که خرافی و غلط می باشند. از جمله:

اعتقاد به رفتن شیطان در جلد انسان

«.. بعداً ملا داد الله دعا نویس ده تو مردم پخش کرد که دیدار شیطان بوده که در جلد آدمی رفته و مردم ده کم کم باورشان شده بود و از دیدار به عنوان یک شیطان یاد می کردند.» (همان)

اعتقاد به دور شدن چشم زخم از نوزاد ، با رد کردن نوزاد از زیر شکم اسب شمر(مراسم تعزیه) در عزاداری « آنقدر که شمر مورد علاقه بود علی اکبر مظلوم نبود! بعد سه چهار زن ازش خواهش کردند که با اسب به خانه ی آنها برود. این زن ها تازه زا بودند، بابا حسین با اسب تو حیاطشان می رفت و زنها بچه ی شیرخواره را از زیر شکم اسب و پای شمر رد می کردند. شاید فکر می کردند در زندگی گرفتار شمر صفتی نخواهد شد

و آسوده زندگی خواهد کرد!!» (همان) نویسنده در پاورقی این صفحه در مورد این باور روستائیان نوشته است:

از هر کس این جریان را پرسیدم جواب متناقض شنیدم – می گفتند دوری از چشم زخم- فقط یکی از آنها این جواب را داد که دیدم به عقل جور می آید که والله اعلم .

۳- مراسم های محلی

فرهنگ و آداب و رسوم عامه متعلق به مردم عامه است از این رو ، با واقعیت های زندگی عادی مردم پیوند دارد و می توان گفت، بازتاب زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم است. آداب رسوم محلی بسیاری و روستایی در داستان های دهکده ی پر ملال بازتاب یافته است .از جمله :

رسم « آبادو » خواندن و بذر دادن در عروسی

« آبادو ، ترانه و سرود که در عروسی می خوانند .« هیزم زیاد ریخته بودند وسط میدان و آتش کرده بودند. دورش چوب بازی می کردند. چند دوری زن ها دستمال بازی کردند و بعد در پلاسی ها که نزدیک بود رفتند و شروع کردن به «آبادو» خواندن.» (فقیری، ۱۳۵۳: ۱۸۶)

« بذر دادن : پولی که در عروسی می دهند.« بعد از ظهر همه را جمع کرد برای « بذر » دادن، مردم گرد نشسته بودند، الله قلی می نوشت و کدخدا پول جمع می کرد. اول علیجان گفت: من یک میش.» (همان)

رسم دستمال بازی و رقصیدن زن ها گرد آتش در عروسی

« بعد رفتند دیدن دستمال بازی زنها، میدان روشن بود. وسط میدان بازی، هیزم آتش کرده بودندکه هر لحظه زیادترش میکردند و به دیوار قلعه چراغ زنبوری را آویزان کرده بودند که ظلمت شب را کشته بود. زنها به صورت دائره وار گرد آتش می رقصیدند. لباس های نو، صورت های خندان ، شلیته های رنگارنگ ، موها درست کرده و پیشانی زیراشرفی، دستمال بازی می کردند . صدای جلنگ جلنگ اشرفیها خودش به تنهائی نغمه شاد و آرامی بود.» (همان)

و رسم های دیگری چون:پلاس نشینی یا کوچ کردن به منطقه ی سردسیر ،عزاداری در شب ، پاکار ، و...

۴- مناظر و توصیف طبیعت :

طبیعت بومی در داستان های دهکده ی پرملال، کارکردی پویا دارد و حرکت دهنده و پیش برنده ماجراها و کاملا هماهنگ با فضای داستان ، حوادث و درون شخصیت هاست . و به خوبی نمایش داده شده است. رودخانه را می بینم با تمام عظمتش ، دره های سبز و مه گرفته ، آسمان پر از ابر، برف سنگین، نسترن های وحشی، درمون ها و کدوک های پر آتش ، پلاس ها که زمین را نقطه چین کرده اند، گوسفند ، اسب ، بوی دود، بوی خاک باران خورده و ...

« تنگ محل با صفائی بود. دره ای بود به طول دو کیلومتر. پائین آب می گذشت بی حلل. صاف و زلال و تا دامنه ی کوه درخت بلوط بود. میوه‌های جنگلی بود.» (همان)

«بوی گل ، بوی گیاه و سبزی ، آمد و رفت گله رونقی دیگر به ده می دهد خوشحالی می آفریند. گندم ها بلند شده بودندو سبز می زدند. موج می زدند وزن ها صبح و عصر می رفتند برای علف.» (همان)

۵- ضرب المثل

کاربرد ضرب المثل در داستان های دهکده پر ملال کم و به ندرت به چشم می خورد.

« ما شپش تو جیبامون قاب میریزه » (همان)

« کدخدا را ببین ده را بچاپ »(همان)

۶- پوشش

یکی از ویژگی های مهم فرهنگی در داستان های روستایی ، طرز لباس پوشیدن ساکنانش می باشد . در داستان های دهکده ی پر ملال آنچه به پوشش ها مربوط می شود بیشتر درباره ی زنان برجسته تر است اگرچه چندان متنوّع نیست.

« زن ها تنبان زیر شلیته پا کرده بودند و گاله می زدند.» (فقیری،۱۳۵۳: ۲۰)

۷- زبان و گویش محلّی

این ویژگی به صورت واژه های محلی و لهجه بومی و ابیات عامیانه در داستان های دهکده ی پر ملال بازتاب یافته است و از آنجا که جذابیت بیشتری به تمام شانزده داستان کتاب داده است ؛ خواننده را بیشتر متوجه گویش محلی خطه ای که نویسنده داستان را از آنجا بیان می کند ، می سازد.در واقع نویسنده یک مکان جغرافیایی را با اسم و مشخصات واقعی آن توصیف می کند که در آن شخصیت های داستان با واژگان و اصطلاحات بومی خاص آن منطقه صحبت می کنند .

«هدف از اصطلاحات بومی که نویسندگان در آثار خود به کار می برند ، اصالت بخشیدن به فضای داستان ها و هویت شخصیت های داستانی بوده است .»(جعفری قنواتی ،۱۳۸۰ : ۱۴۵)

واژه های محلی :

در مجموعه داستان های دهکده پرملال فقیری ، بکار گیری واژه های محلی ، داستان را واقعی تر و به زندگی عادی مردم نزدیک تر می کند . و بسیاری از واژه های لهجه ی شیرازی و روستا های اطراف شیراز و کرمان را در آثار خود وارد کرده است .

«چلتوک که پایین تو «چم» می کارند آب از رودخانه می گیرند.» (فقیری،۱۳۵۳: ۱۶)

چم: بر وزن خم – قسمتی از کنار رودخانه است که در آن زراعت می کنند

« شش پرها را بیرون آوردند با « کیفار » آمدند بلندی تل ایستادند.» (همان)

کیفار : قلماسنگ

لهجه محلی :

راست کردن : کاشته بودند ، بعضی اوقات هم می گویند ما بچه ها را از مدرسه راست می کنیم یعنی بیرون می آوریم:

«ده قاسم آباد هفتصد هکتار زمین داشت که بیشتر آن را « راست کرده بودند.» (همان)

تا کردن : رد شدن : گذشتن :

« چهار ده به اتکای نیروی زیاد خود از رودخانه « تا » کرد.» (همان)

ابیات عامیانه

ابیات عامیه که به صورت ترانه در عروسی ها می خواندند و یا به صورت نوحه در عزاداری ها می خواندند:

« قربون قدت برم کوتاه کرویکت دیر و دایر بنگم نزن ایام نزدیکت » (فقیری،۱۳۵۳: ۱۷۵)

معنی : قربون قدت برم که کوتاهی و فربه ، دور را دور صدایم نزن می آیم نزدیکت .

« نوحه خوان: حسین که لشکرش نه بید جنگ کردنش از سی چه بید

عزاداران : پس تو چنی پس ما چنیم » (همان)

نه بید : نبود ، از سی : برای ، چنی : که هستی یا چه هستی

نتیجه گیری

آنچه در پایان این مقاله می توان به عنوان نتیجه گیری بیان کرد ، این است که :ویژگی های روستایی در دو مجموعه « عزاداران بیل » و « دهکده پر ملال » به صورت های مختلف چون : توصیف طبیعت و مناظر روستایی ، معماری ، پوشش ، ویژگی های زبانی ، آداب و رسوم ، اعتقادات و ...تجلی یافته است .در نگارش داستان های روستایی به ویژه «عزاداران بیل » و «دهکده ی پر ملال » ، انگیزه ها متفاوت است . ساعدی در عزاداران بیل علاوه بر اینکه مشکلات روستاییان را بیان می کند و باورها ، فرهنگ و آداب و رسوم محلی روستا را به خواننده می شناساند به شکلی نمادین جامعه ی آن روزگار را ترسیم می کند و به تحلیل روحی و روانی شخصیت ها ی داستان نیز می پردازد .در دهکده پر ملال ، فقیری به عنوان معلم روستا مشاهدات و تجربیات خود را نگارش کرده است و به تمجید از روستاهای محروم و مردم آن پرداخته است ؛ و سادگی و صمیمیت و خلوص آنان را ستوده و بر از دست رفتن آنها در برابر تمدن جدید افسوس خورده است.علاوه بر این مشکلات و روابط انسانی ،فرهنگ و آداب و رسوم ،طبیعت و محیط بومی روستاییان را به نگارش در آورده است .در نهایت به این نکته اشاره می شود: با اینکه این دو مجموعه به صورت واقعی و مستند و فرا واقعی روایت شده اند ، به خوبی ویژگی های روستایی در آن ها منعکس شده است .

کتابنامه

۱- انوشه ، حسن ، (۱۳۷۶) .فرهنگ نامه ی ادب فارسی. تهران : سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی . ۲ ج .

۲- جمشیدی ، اسماعیل.(۱۳۸۱) گوهر مراد و مرگ خود خواسته . تهران: علم.

۳- رسول زاده ، میکائیل. (۱۳۸۸). روستا نویسان . تهران: پینار

۴- ساعدی ، غلامحسین .(۱۳۷۹). عزاداران بیل . تهران : ماه ریز .

۵- شفاعی ، آرش (۱۳۸۷) .« روستایی نویسی در ادبیات داستانی ایران». روزنامه جام جم، شماره : ۲۵۱۵

۶- فقیری ، امین.(۱۳۵۳) . دهکده ی پر ملال . تهران : مرکز نشر سپهر . چاپ سوم

۷- مجابی ، جواد. (۱۳۷۸). شناختنامه ی ساعدی . تهران: آتیه

۸- مهدی پور عمرانی، روح الله . (۱۳۸۵). نقد و تحلیل و گزیده داستان های غلام حسین ساعدی . تهران: روزگار.

۹- مهرور، زکریا. (۱۳۸۰) . بررسی داستان امروز(از دیدگاه سبک و ساختار) . تهران: تیرگان.

۱۰- میرعابدینی، حسن .(۱۳۶۵). صدسال داستان نویسی . تهران : نشر تندر. ۲و۱ ج.

۱۱- ..... (۱۳۸۵) . هشتاد سال داستان کوتاه ایرانی، تهران: کتاب خورشید. ۱ ج .

۱۲- ..... (۱۳۸۶) . صد سال داستان نویسی . تهران : چشمه . ۲ و ۱ ج .

۱۳- یا حقی، محمدجعفر(۱۳۸۵) . جویبار لحظه ها (ادبیات معاصر فارسی) . تهران: جامی

۱۴- جعفری قنواتی، محمد، (۱۳۸۰) . «در قلمرو ادبیات اقلیمی». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، نشریه کتاب ماه ادبیات و فلسفه ،اسفند ۱۳۸۱ و فروردین ۱۳۸۲ ، شماره ۶۶و ۶۵

ظلم ستیزی صوفیان

ژاله رخشانی[1]

دانشجوی کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

دکتر مریم شعبان زاده

دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

گردونه ی تصوف در ابتدا با زهد وعزلت به چرخش درآمد. اما سایه ی شوم نا به سامانی وظلم حاکم بر جامعه، صوفی بی غش را بر آن داشت روزنه ای در این تیرگی بجوید، تا از میزان فشار بر قشر آسیب پذیر جامعه کا سته شود. او با پشتوانه ی شریعت در صدد مبارزه باستم موجود برآمد. مبارزه ای که نیاز به توان جسمانی ندارد بلکه قدرت ایمان و توکل می طلبید. با اتکای به این دو قدرت، گاه جافی خاطی را از عاقبت عملش می ترساند، و گاهی اورا با امید به رحمت لایزال محبوب شاد می کرد. مردم عامی را نیز با موعظه های عتاب آمیز خود به بیداری دعوت می نمود . این مقاله تلاشی است برای نمودن تعامل صوفیان با جامعه وحاکمان وقت ونقش موثر صوفیه در بیداری مردم نسبت به ظلم حاکم، هم چنین بیان رهنمودهای برخی از صوفیان به منظور کاستن آزارهای نظام، که بازتاب این تعاملات در برخی از کتب معتبر عرفانی چون تذکره الاولیای عطار وکشف المحجوب هجویری به وضوح مشهود است. روش تحقیق بر پایه ی نظریه ی گلدمن انجام گرفته. او معتقد است که آفرینندگان آثار ادبی در واقع اجتماع هستند نه نویسندگان.

کلیدواژه‌ها: صوفیه، حکومت، جامعه، تعامل، ظلم ستیزی

مقدمه

تصوف را بر طریقتی نام نهند که شالوده اش تهذیب و تزکیه نفس است. تزکیه ای که بر پایه اعتقاد برشریعت ،زهد و تقوا نهاده اند و بن مایه اش را بر فنای وجود مادی و وصال به خالق باقی. به قول جنید :"حق خودی تو را بمیراند و به خودش زنده گرداند." صوفی صافی پیوسته بر پالایش و تصفیه دل از تیرگی ها مشغول و به قرب الهی مجذوبست. یگانه سلطان هستی را حق می داند و برسلطه غیراو گردن نمی نهد.

از قید ما سوی الله آسوده و بی توجه به قدرت سلاطین صوری روزگار سپری می کند. حال در جامعه ی پر ظلمی که فردی چون ابن عطا را به جرم درشتی دربرابر جفای وزیرآن قدر موزه بر فرقش می زنند تا برای دادخواهی به سرای باقی شتابد.(قشیری ،۱۳۷۴ : ۵۳۰) ویا از بیم فزونی محبوبیت برخی از صوفی مسلکان چون حلاج و عین القضاه همدانی، آن ها را کافر و زندیق خوانده و روانه حبس می کنند و به تصور واهی خاتمه دادن به اعتقاداتشان به چوبه ی دار می سپارند. دیگر جایی برای مسالمت و نرم خویی صوفیه با این جماعت ظالم حاکم باقی نمی ماند. عامی ستمدیده نیز اغلب در برابر فشار نظام حاکم تسلیم پیشه می کند و

[1] . rakhshani.j@gmail.com

گاه فزونی آلام و توالی فتنه ها علی الخصوص در روزگار حملات تاتار ومغول او را به تعالیم صوفیه سوق می دهد . مشایخ هم با اقوال واعمال خویش پایه های نفوذ و قدرت حاکمان را سست و لرزان کرده و با جلب قلوب عوام الناس زمینه رقابت سیاسی بین خود و قدرت مداران مستبد را فراهم می نمودند. چون حسن بصری که در انتقاد از کژروی ها و فساد امویان بی پروا و گستاخ بود و یا در خطابی که با ابن هبیره – والی بصره– داشت، سخنان درشتی نثارش کرد و او را از خوش خدمتی ها و ستیزه گری ها که حکام وقت برای رضای خلیفه به جا می آوردند سخت ملامت کرد. (زرین کوب ، ۱۳۵۶: ۵۰–۵۱)

این پژوهش جستاری است برای نمودن تعامل صوفیان با جامعه و حاکمان وقت و نقش موثر تصوف در آگاهی عامه ی مردم نسبت به ظلم حاکم بر جامعه که گاه منجربه ورود آ ن ها به صحنه ی اعتراضات وتشکل نهضت هایی نیز می گشت. چون: " نهضت اجتماعی مبتنی بردعوت صوفیه به وسیله ی شیخ خلیفه ی مازندرانی و شاگردش شیخ حسن جوری که منتهی به تاسیس نهضت سربداران درخراسان شد." (زرین کوب ،۱۳۶۲: ۴۹) ویا نهضت صوفیانه ی دیگری به نام حروفیه که مقدماتش به وسیله ی فضل الله استرابادی به وجود آمد، اما پایدارترین و موثرترین نهضت اجتماعی صوفیه در ایران دعوت صفویه بود که باعث تاسیس دولت شیعی و ایجاد حکومت ملی شد .این دعوت برپایه ی شهرت و قبولی فوق العاده ی جد صفویه –شیخ صفی الدین اردبیلی–نهاده شد. البته با وجود کثرت مریدان، می توان یکی از عوامل قابل ملاحظه در موفقیت این نهضت را نقش طبقات روستایی وعشایر مخالف با قدرت حکام وعلمای وقت دانست.

تصوف در طول تاریخ گسترده اش با فراز و نشیب هایی روبرو بوده اما همیشه مرکز توجه پژوهشگران ادب قرار داشته واز جنبه های گوناگون مورد بررسی قرار گرفته است . از آن جمله در زمینه ی تعامل صوفیه با حکومت مقالاتی به نگارش آمده چون :۱–نقش صوفیان در تشکل و تداوم حکومت بهمنیان از محسن معصومی ۲–رابطه ی دین و دولت نزد سربداران از مهدی فتحی نیا ۳–سیاست دینی حکومت های اسلامی در شبه قاره ی هند از فتح الله مجتبایی و بدرالسادات علی زاده مقدم .

دراین مقاله نکته ی اصلی بر این است که آیا می توان با بررسی کتب معتبر صوفیه چون تذکره ی عطار، کشف المحجوب هجویری و متون مشابه نقش تصوف را در مبارزه ی مردم با ظلم موجود در عصر تالیف آن ها پررنگ دانست؟ یا مشایخ نقش هدایتگر و تعدیل کننده ای برای حاکمان و ظلمشان داشته اند یا خیر؟ با فرض مثبت بودن جواب این سوالات ،این تحقیق بر پایه ی نظریه ی گلدمن که می گوید: "آفرینندگان راستین آثار فرهنگی ،گروه های اجتماعی هستند نه اشخاص منفرد" انجام می پذیرد .(گلدمن،۱۳۷۱: ۱۲)

عطار و هجویری از زمره نویسندگان صوفی مسلکی هستند که به خوبی می توان انعکاس محیط اجتماعی و سیاسی جامعه ی آن ها را در آثار شان مشاهده کرد . چنان چه عطار در تذکره الاولیا آشکارا از روزگارش می نالد: "روزگاری پدید آمده است که الخیر، شر" (عطار،۱۳۷۰: ۹) و یا هجویری در حکایتی در باب به حیلت رهایی یافتن سه تن از علمایی که در زمان ابو جعفرالمنصور برای قضاوت انتخاب شده بودند ذکر می

کند که: " این حکایت دلیلی است قوی مر صحت ملامت را که آن چنان سه پیر بزرگوار به حیلت خود را از خلق دور کردند و امروز جمله ی علما مر این جنس معاملت را منکرند، از آن که با هوا آرمیده اند و از طریق حق رمیده، خانه ی امرا را قبله ی خود ساخته."(هجویری ،۱۳۸۹: ۱۴۴) در این آثار معتبر عرفانی تنها هدف ذکر حکایات و کرامات مشایخ نیست، بلکه در فهوای مطالب گوشه ای از نا به سامانی جامعه نیز نمود می یابد .جامعه ای که ارتباط نزدیک صوفیه با توده های مختلف آن، زمینه را برای نفوذ رفتار ستیزه جویانه ی مشایخ در میان عوام فراهم می کرد و بازتاب آن در تعاملات مردم با وابستگان نظام حاکم به خوبی نمایان می گشت،چنان چه حکایت کنند که: " یکی از عیاران اندر طلب غلامی بود که آن غلام خدمت سلطان کردی ،آن مرد را بگرفتند و هزار تازیانه بزدند." (قشیری،۱۳۷۴: ۳۶۲)

صوفیه را درآغاز تشکل، هیچ کاری با نظام حاکم نبود وآتش نفرت نسبت به قدرت مداران، چنان تمام پیکره اش را شعله ور می ساخت که دریایی نمی توانست آن را فرو نشاند. ان ها این بیزاری خود را به طرق مختلف بروز می دادند تا شاید تازیانه ی ظلم وستم سلاطین آرام تر بر جسم نحیف جامعه فرود آید و زخم ها فرصتی برای التیام بیابند: "می گویند یک بار ابوالحسین نوری ظرف های شراب را که به قصر خلیفه می بردند بریخت و احتساب سخت کرد، او را نزد خلیفه بردند و او از وی پرسید: تو کیستی؟ گفت: محتسب . خلیفه پرسید: ترا که محتسب کرد؟ جواب داد: آن کس که ترا خلیفه کرد."(زرین کوب، ۱۳۶۳: ۱۲۷)

طرق مبارزه ی صوفیه و مردم با نظام حاکم

۱- ابراز مخالفت در برابرحکام: حاکمانی که قبل از ظهور اسلام قدرتشان فره ایزدی خوانده می شد و پس از آن به سایه ی خدا تغییر عنوان دادند. مسلم با چنین تصوری از مقام رفیع خود، به سوی تکبر و نخوت سوق داده می شدندو برای حفظ منافع و قدرتشان از هیچ تلاشی فرو گذار نبودند. حال اینان قادر به پذیرش مخالفت از جانب گروهی به ظاهر فاقد ارزش نیستند. البته باید خاطر نشان کرد که چنین جسارتی از طرف صوفیه بدون ایمان و توکل به معبود لایزال امکان پذیر نبود.از مخالفت های آن ها می توان داستان فضیل عیاض با هارون –خلیفه عباسی– و فضل برمکی را ذکر کرد: فضیل از پذیرش هارون و وزیرش که بی اذن وارد کلبه اش شدند امتناع کرده و چراغ را خاموش می کند، تا چهره ی آن ها را نبیند. سپس با سخنان عتاب آمیز اورا ازظلم به مردم بر حذر می دارد. سرانجام کیسه ی محتوی هزار دینار که خلیفه به او می دهدرا نمی پذیرد. (عطار،۱۳۷۰: ۹۳–۹۵)

در این حکایت بی ارزشی دستگاه حکومت و مادیات آن نزد صوفی کاملا مشهود است. راهزنی که زندگی اش از طریق دزدی اموال مردم سپری می شد این گونه منقلب شده که هزار دینار خلیفه در نظرش پشیزی نمی ارزد و در همین ملاقات فضیل به کنایه هارون را فرعون می خواند. سفیان ثوری صوفی دیگری که چنان با خلیفه ی وقت تندی می کند که خلیفه فرمان قتلش را می دهد هنگام اجرای حکم با نفرینی از طرف ثوری خلیفه بر تخت و ارکان دولت در حواشی به یک باره به زمین فرو می روند. (عطار ، ۱۳۷۰:

۲۲۳) گروهی دیگراز صوفیه مخالفت خود را با نظام به صورت طرد اموال حکومت وحرام دانستن آن ابراز می کردند:

"عبدالله مبارک جایی می رفت. وقت نماز اندر آمد، از ستور فرود آمد تا نماز کند، ستور اندر غله شد و آن دیهی سلطانی بود. عبدالله مبارک آن ستور بگذاشت واندر ملک خویش نگذاشت. (قشیری،۱۳۷۴: ۱۷۱)

ستور به اندک غله ای که از دیه سلطان خورده بود طرد می شود، چون در نظر صوفی غله ی سلطان، حرام است. و رستگاری را از انسان دور می کند " هر که به طعام سلاطین دست دراز کند به شر و شهوت هرگز فلاح نیابد ودر این عذر نیست مگر کسی را که مضطر بود." (عطار ، ۱۳۷۰: ۷۸۴) دراین کلام، غذای سلطان حکم خوراک حرام را در شریعت دارد که شخص در صورت اضطرار اجازه ی استفاده از آن را می یابد. ویا روایتی از رابعه گویند که: "به روشنایی چراغ سلطانی ،پیراهن وی که دریده بود باز دوخت، دل وی بسته شد به روزگاری دراز .باز یاد آمد سبب آن پیراهن بدرید آن جایگاه که دوخته بود، دلش گشاده شد. (قشیری ،۱۳۷۴ : ۱۷۲) دو حکایت پیشین شدت انزجار صوفیان را از سلطان وحکومتش به وضوح نشان می دهد که چه گونه اندکی غله یا کور سوی چراغ حاکم، طرد چهار پا و تیرگی دل را به دنبال دارد. ابراهیم ادهم نیز چندین حج را پیاده طی می کند بی آن که از چاه زمزم آب نوشد، وقتی علت را جویا می شوند در جواب می گوید: " دلو ورسن آن رااز مال سلطان خریده بودند." (عطار ،۱۳۷۰ : ۱۱۵) و یا عطا سلمی گفت: " یک بار ابراهیم را نفقه نماند پانزده روز ریگ خورد وگفت: از میوه ی مکه چهل سال تا نخورده ام و اگرنه درحال نزع بودمی خبر نکردمی. واز بهر آن نخورد که لشکریان بعضی از آن زمین های مکه خریده بودند." (همان) می بینید که صوفیان واقعی چه گونه بر خود سخت می گرفتند، تاذره ای از مال حکومت بر زندگی آنها سایه ی شومی نیفکند در حالی که این برای بشر امروز که حرصی سیری ناپذیر دارد، جای بسی شگفتی است که بپذیرد بشرحافی در گذشته از جویی که به دستور سلطان کنده بودند جرعه ای آب ننوشید وحتی سلطان را شایسته ی وعظ هم ندانست. گفتند: "چرا سلطان را وعظ نکنی ، که ظلم بر ما می رود؟ گفت: خدای را از آن بزرگ تر دانم که من او را پیش کسی یاد کنم که او را نداند. " (عطار ، ۱۳۷۰: ۱۳۱) قطعا یکی از دلایل این کنش های صوفیه در برابر حکام، ظلم بی حد آن ها بود که قدرت اعتراض را از عامه ی مردم سلب می کرد، به صورتی که حتی در برابر زور گویی یکی از وابستگان سلطان نیز جرات اعتراضی وجود نداشت: "نقل است که جوانی مفسد بود در همسایگی مالک روزی جمعی از دست او به شکایت پیش مالک رفتند. مالک برخاست وپیش او رفت . جوان سخت جبار بود مالک را گفت: من کس سلطانم، هیچ کس را زهره ی آن نبود که مرا دفع کند. مالک گفت: ما با سلطان بگوییم. جوان گفت : سلطان رضای من فرو نگذارد و به هر چه من کنم و گویم راضی باشد. " (همان : ۵۱) با وجود این اعمال ظالمانه دیگر جای مسالمتی باقی نمی ماند. به گونه ای که حسن بصری در نصیحت به سعید جبیر او را از هم نشینی با امیران منع می کند: " سه کار مکن: یکی قدم بر بساط سلاطین منه، اگر چه همه محض شفقت بود بر خلق، ودیگر

آن که هرگز گوش عاریت مده مر امیر را – اگر چه درجه ی مردان مرد داری- که از آفت خالی نبود و آخر الامر زخم خویش بزند. " (همان: ۳۷۰)

۲-بی توجهی به سلاطین

بی اعتنایی در برابر خدایان قدرت و مکنت شیوه ای مناسب وموثر از سوی صوفیه برای تضعیف حکام محسوب می شد. این تهور مجذوبانه ی آن ها شاید هدفی جز به چالش کشیدن قدرت جابران عصر نداشت، اما رفته رفته از فشار برطبقات آسیب پذیر جامعه می کاست. نمونه های بسیاری ازاین بی توجهی ها در گنجینه ی پر بار ادب عرفانی دیده می شود: برای مثال می توان رفتن سلطان محمود به خرقان به قصد دیدار ابوالحسین خرقانی راآورد: او پس از رسیدن به خرقان با همراهان در جایی خیمه می زند و رسولی نزد شیخ می فرستد تا به حضورش بیاید. و برای تحریک شیخ به رسول می گوید آیه ی :"اطیعو الله و اطیعو الرسول و اولی الامر منکم "را برایش بخواند. اما شیخ به آمدن رضایت نمی دهد. سلطان به ناچار خود به حضور شیخ می رود، هنگام ورود سلام می کند، شیخ پس از پاسخ حرکتی برای ادای احترام از خود نشان نمی دهد. سلطان این بی احترامی ها را نادیده می گیرد تا از وجود شیخ مستفیذ گردد. در مدت حضورش چنان خاشعانه رفتار می کند که شیخ را در پایان وادار به ابراز احترام می نماید. این احترام در واقع به دلیل تغییر کنش سلطان محمود بود نه از ترس یا سببی دیگر. (عطار ،۱۳۷۰: ۶۶۸-۶۶۹) ویا بی اعتنایی درویشی که در ملاقاتش با ملک، پادشاه اورا گوید: حاجتی بخواه و او پاسخ می دهد: من از بنده ی بندگان خود حاجت نخواهم. (هجویری ،۱۳۸۹: ۳۱) و در روایتی دیگر خلیفه خواهان ابراز حاجت چند صوفی است، اما آن ها در جوابش می گویند که: " به تو حاجت آن است که ما را فراموش کنی نه به قبول خود ما را مقرب دانی و نه به هجر مطرود، که هجر تو چون قبول توست و قبول تو چون هجر. (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۸۸)

۳-ادعای جنون

"صوفیان و مردم معترض به بی عدالتی های اجتماعی، گروه عقلای مجانین را در جامعه به صحنه وارد می کنند و همین نام به آن ها اجازه ی آشکار کردن اعتراضات به دور از تهمت و اعتراض و تعقیب را می دهد." (زرین کوب،۱۳۶۳: ۲۵۷) در واقع این نام سپری است محکم برای این گروه تا در برابر فشارهای حاکم در امان بمانند. آن گاه با اشاراتی به جا رفع ظلمی کنند یا غافلی را آگاه نمایند، چون آن شتر گم کرده ای که بر بام ابراهیم ادهم به دنبال گمشده اش می گردد، و در برابر تعجب ادهم می گوید: توخدای را برتخت زرین و در جامه ی اطلس می جویی، آن گاه شتر بربام جستن من از آن عجیب تر است. و یا در حکایتی دیگر: فردی در هنگام بار عام ادهم با هیبت به پیش تخت ابراهیم می آید و خواهان اقامت در رباط است و وقتی ابراهیم در برابر او زبان به اعتراض می گشاید، که این سرای من است نه رباط، برای اثبات مدعای خود می گوید: مگر صاحب این خانه دایم عوض نمی شود، در گذشته متعلق به پدرت نبوده و قبل از او صاحبان دیگری نداشته؟ پس این جا کاروانسراست. همین سخنان برای به آتش کشیدن خرمن وجود

ابراهیم کافی بود، که به یک باره حکومت وثروت را رها کند وقدم در طریقت نهد. (عطار ،۱۳۷۰: ۱۰۳) بهلول مجنون نیز در موعظه گستاخ و بی پروا بود. پندهای تلخ او مکرر خلیفه و درباریان عشرت جوی اورا متاثر می کرد. (زرین کوب ،۱۳۵۶: ۵۱) ویا آن مجنونی که در بیمارستان با داشتن غل و زنجیر به شادی و های و هوی می پردازد، و وقتی به او می گویند: "آخر چنین بندی گران بر پای تو نهاده اند، چه جای نشاط است؟ در جواب می گوید: ای غافل بند بر پای من است نه بر دل." (هجویری ،۱۳۸۹: ۱۴۳-۱۴۴) وی ملاک شادی را رهایی وآرامش دل می داند نه رنج و اسارت تن وبا این سخن، پیام صبر و پایداری ،داشتن امید به معبودی توانا برای رهایی از ظلم و ستم را در این جامعه ی آشفته به گوش مستمع می رساند. گاهی آن ها با مجنون جلوه دادن خود از تقبل کارهای دولتی شانه خالی می کردند. مسعر، یکی از این افراد بود که به وقت ابو جعفر منصور با دیوانه نشان دادن خود از پذیرش قضاوت رهایی می یابد.

این گونه رفتار و طرز فکر در میان صوفیه به دیگران نیز جرات وجسارت می بخشید، تا در برابر حاکمان و خلفای ظالم وقت بایستند و بی محابا سخن گویند، چنانچه در این روایت آمده که: " وقتی آوازه ی ذوالنون در مصر پیچید. اهل مصر او را به زندقه منسوب کردند و به دستور متوکل خلیفه ی مصر او را در بند کرده و نزدیک خلیفه آوردند. در درگاه خلیفه پیرزنی نشسته بود. پیش او آمد وگفت: زینهار تا از وی نترسی که او هم چون تو بنده ای است از بندگان خدای ،تا خدای – عز وجل- نخواهد هیچ نتواند کرد. " (عطار ،۱۳۷۰: ۱۴۴)

توجه صوفیه به حاکمان وقت

با گذشت زمان و تغییر بعضی از شرایط موجود، صوفیه نیز انعطاف هایی در برابر حاکمان از خود بروز دادند که گاه این تغییر رویه را برای هدایت حکام و کاسته شدن ظلم موجود الزامی می دانستند و گاه از این حربه برای رفع حاجات مریدان و مستمندان بهره می جستند. دکتر زرین کوب نیز همین مطلب را تایید می کند: "بعضی از مشایخ در واقع جهت انجام دادن حاجات و مقاصد مردم با سلاطین مراوده داشتند."(زرین کوب ،۱۳۵۶: ۱۶۰) اهداف این تغییر رفتار می تواند موارد زیر باشد:

۱-شفاعت از بی گناهان و رهایی مظلومان از زندان: در جامعه ای که اغلب، اکثریت ناتوان مورد آزار و تهاجم اقلیت توانمند قرار می گیرد، نیاز مبرم به حامی و تکیه گاهی استوار همیشه از جانب ستم دیدگان احساس می گردد. صوفیه مکرر این نقش را در میان مردم بر عهده داشته وموجبات رهایی آنان را از گرفتاری ها مهیا می نموده است. "نقل است که دو صوفی به زیارت ابن خفیف آمدند او را در خانقاه نیافتند جویای او گشتند، گفتند: به سرای عضدالدوله است . آن ها متعجب گشتند. قضا را به آن ها تهمت دزدی زده و سرهنگان آنان را به سرای عضدالدوله برده، تا دستشان را قطع نمایند و شیخ آن جا حضور داشت. آن ها را از این بلا خلاصی داد و گفت: آمدن ما به سرای سلطان جهت چنین کارهاست.(عطار،۱۳۷۰: ۵۷۶-۵۷۷)

شیخ علاالدوله در ایام جوانی ملازم درگاه ارغون ایلخان مغول بود، اما جذبه ی روحانی او را به خانقاه کشاند. مکرر می گفت: اگر آن چه در آخر عمر معلوم من شد در اول معلوم می شد، ترک ملازمت سلطان نمی کردم و در دربار سلطان به کار ستم دیدگان می رسیدم. (زرین کوب،۱۳۵۶: ۷۵)

سهل لازمه ی استجابت دعایش در مورد شفای عمرولیث را رهایی مظلومان از زندان بیان کرد و تا آن ها را آزاد نکرد در حق او دعا ننمود. (عطار،۱۳۷۰ ، ۳۰۸)

۳-پند دادن وهدایت حکام و بزرگان: صوفیه با اندیشه ی زهد و پارسایی رفته رفته امر به معروف و نهی از منکر را سرلوحه ی تشکل خود قرار داد . مخصوصا در اصلاح و تهذیب حکام و فرمانروایان بسیار کوشا بود. "هارون شقیق را گفت : مرا پندی ده، گفت: هش دار که حق-تعالی- تورا جای صدیق نشانده است، از تو صدق می طلبد. " (همان ،۲۳۵) ویا فضیل در نصیحت به هارون از هنگام به خلافت رسیدن عمر بن عبدالعزیز می گوید که: "وی سالم بن عبدالله ،رجابن حیوه ومحمد بن کعب را بخواند و گفت: "من مبتلا شدم در این کار. تدبیر من چیست؟ یکی گفت: اگر خواهی که فردا تو را از عذاب نجات بود، پیران مسلمان را پدر خود دان وجوانان را برادر دان و کودکان را چون فرزند و زنان را چون مادر و خواهر . هارون گفت زیادت کن. گفت: دیار اسلام چون خانه ی توست و اهل آن خانه عیال تو و معاملت با ایشان چنان کن که با پدر و برادر و فرزند و گفت: بترس از خدای –عز وجل- و هشیار باش. که روز قیامت حق –تعالی- از یک یک مسلمانان باز پرسد و انصاف بطلبد، اگر شبی پیرزنی در خانه بی نوا خفته باشد، فردا دامن تو بگیرد وبر تو خصمی کند." (همان : ۹۳) گویا هارون علاقه ی بسیار به شنیدن پند و نصیحت داشته، اما خیلی زود اکثر نصایح را به فراموشی می سپرده است و یا در روایتی از بایزید بسطامی نقل می کنند که: "شبی از گورستان می آمد، جوانی از بزرگ زادگان بسطام بربطی می زد چون نزدیک شیخ رسید، شیخ گفت: لا حول ولا قوه الا با الله جوان بربط بر سر شیخ زد و هر دو بشکست. شیخ علی الصباح بهای بربط به دست خادم با طبقی حلوا پیش آن جوان فرستاد وعذر خواست چون جوان حال چنان دید در پای شیخ افتاد وتوبه کرد." (همان،۱۷۱)

صبر و تواضع شیخ، شرمندگی و توبه آن جوان را سبب گردید. از این گونه روایات در باب نرم خویی صوفیان در برابربزرگان و حاکمان بسیار است، که موجبات هدایت این افراد را فراهم می کند. البته حساب صوفی نمایان ریا کار از آن ها جداست. افراد متملقی که برای دست یابی به جاه ومقام به هر عملی متوسل می شوند وعطار از این ریاکاری ها در عهد خود چنین می نالد: "مدعیان به لباس اهل معانی بیرون آمده اند و اهل دل چون کبریت احمر عزیز شده اند." (همان: ۸) حسن بصری نیز مسلمانی را در کتاب و مسلمانان را در زیر خاک می داند. (همان: ۳۳)

توجه خلفا به صوفیه

بی ثباتی اوضاع و افزونی تعدی و تجاوز زمینه را برای توجه بیشتر به زهاد و صوفیه فراهم نمود و در برابر از قدرت دستگاه خلافت کاست. شماری از حاکمان به ناچار برای حفظ حکومت و افزایش نفوذ خود در جامعه راهی جز توجه به صوفیه و آداب آن ها نداشتند."میان خلفا وسلاطین مکرر افرادی به صوفیه

متمایل می شدند،چنان که خواجه نظام الملک از تاثیر موعظه ی یک صوفی که کلام او از نوعی مکاشفه حکایت داشت، تمام عمر به صوفیه اظهار علاقه می کرد."(زرین کوب،۱۳۵۶: ۱۵۹) مستنجد خلیفه هر سال مجلس دعوتی داشت مخصوص صوفیه، وخود با آن ها می نشست. (همان) برخی از این حکام با جان و دل شیفته ی صوفیه بودند واز این عشق مردم نیز سود می جستند: چون شهرت و نفوذ شیخ صفی الدین اردبیلی در میان مغولان بسیارگشت، باعث شد آن ها از آزار مردم بازمانند. (همان،۷۴)و یا حضور خواجه عبدا...نقش بندکافی بود که منازعات خونین مدعیان را به مصالحه تبدیل کند .(همان،۱۶۰) گروهی نیز برای حفظ قدرت گوشه چشمی به صوفیان نشان می دادند تا از محبوبیت آن ها در جامعه به نفع خود بهره جویند :"عبدالله بن طاهر که والی نشابور بود به آن جا آمد. اعیان شهر او را استقبال کردند و سه روز جمله ی شهر به سلام او شدند. بعد سه روز پرسید که هیچ معروفی مانده است در نیشابور که به سلام ما نیامده؟ گفتند: دو کس نیامده اند. یکی احمد حرب و دگر محمد بن اسلم الطوسی، گفت: چرا؟ گفتند: ایشان عالمان ربانی اند و به سلام سلاطین نروند. عبدالله بن طاهر گفت: اگر ایشان به سلام ما نیامدند، ما به سلام ایشان برویم." (زرین کوب ،۱۳۶۳: ۱۶۷)

در خاتمه می توان گفت گرچه صوفیه پایه های تشکل خود را برعزلت و عبادت وترک دنیا بنا نهاد، اما در واقع همین کناره گیری آن ها نوعی اعتراض ومبارزه ی منفی در برابررفتارهای ظالمانه ی حاکمان وقت وسایر قدرت طلبان بود. ستمگرانی که در اوج فساد و تباهی افزایش فشار را بر جامعه کلیدی برای حفظ نظام می دانستند. درمقابل مشایخ باتعالیم زهد جویانه ی خود، صاحب دلان را مجذوب و غافلان را رسوا می نمودندو در برهه ای از حکمرانی های مستبدانه، زمینه را برای تعدیل و آرامشی نسبی در جامعه مهیا می کردند. حال کتب پر ارزش عرفانی ما تا حدی می تواند این حقایق را برای ما روشن نماید، حقایقی که شاید آثارتاریخی از ذکر آن ها غافل مانده اند.

کتابنامه

۱-زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۶۲) دنباله ی جستجو در تصوف ایران، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر
۲-زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۶۳) جستجو در تصوف ایران، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر
۳- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۵۶) ارزش میراث صوفیه، تهران : موسسه انتشارات امیر کبیر
۴- عطارنیشابوری، فریدالدین(۱۳۷۰) تذکره الاولیا، تصحیح محمد استعلامی، تهران: انتشارات زوار
۵-قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۷۴) رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
۶-گلدمن، لوسین(۱۳۷۱)جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان) ترجمه محمد جعفر پوینده، چاپ اول، تهران: انتشارات هوش و ابتکار
۷-هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹)کشف المحجوب، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش

نقد و بررسی اسرائیلیات داستان موسی در کشف‌الاسرار

حسین رزی فام

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

مریم جعفری

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب

چکیده

موسی(ع) از پیامبران بزرگ و صاحب کتابی است که خداوند در جای‌جای قرآن در بیان سرگذشت وی، صحبت فرموده، در تورات نیز که منسوب به خودِ حضرت می‌باشد، در مورد او و قوم بنی‌اسرائیل و زوایای دین یهود، بسیار سخن گفته است. متفکّرین قرآن، از تورات و دانشمندانِ آن، به صورت مبسوط، تأثیر پذیرفته‌اند. داستان‌های زندگی پیامبران و افسانه‌های مربوط به امور خارق‌العاده، از طریق ادیان یهود و نصارا، وارد احادیث و در نتیجه تفاسیر قرآن شده است، که به آنها اسرائیلیات اطلاق می‌شود. میبدی از جملهٔ کسانی است که در تفسیر خود (۵۲۰هـ‌ق) از اسرائیلیات متأثّر شده است. هرچند در تقسیم‌بندی تفاسیر، کتاب وی در زمرهٔ تفاسیر عرفانی قرار می‌گیرد، نه مأثور، اما تأثّر وی از راویان احادیث جعلی مشهود است. این تحقیق برآن است که نفوذ اسرائیلیات را در داستان موسیِ (ع) این تفسیر نقد و بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: اسرائیلیات، تفسیر کشف‌الاسرار، موسی

پیشگفتار

اسرائیلیّات، جمع اسرائیلیّه، قصّه یا اسطوره‌ای است با مأخذی اسرائیلی(معرفت، ۱۳۷۷: ۷۹/۲) که از منابع یهودی سرچشمه گرفته، به احادیث و اقاویل اسلامی، جریان یافته، در تفاسیر و قصه‌های قرآن رسوب کرده است، یا از دیگر ادیان و از فولکلور پیشینیان، به فرهنگ اسلام رسیده، کم‌کم رنگ و بوی اسلامی و قرآنی به خود گرفته است. ما معنای واژه را بسط داده، به همهٔ داستان‌های الحاقی، که از ذهن فعّال داستان‌پرداز جوشیده، به تفسیر کلام الهی سربار گردیده، اسرائیلیّات اطلاق کرده‌ایم.

اسرائیلیات، از طریق محدّثین و مفسّرینی که اکثر آنان یا خود تورات و انجیل را می‌دانستند ـ بلکه دانشمندان این ادیان بودند ـ یا ارتباط مستقیم با احبار ادیان صاحب کتاب داشتند، وارد حدیث و تفسیر قرآن کریم شده است. از جملهٔ ایشان می‌توان به چند نفر اشاره کرد «عبدالله‌بن سلام، کعب‌الأحبار، محمدبن‌کعب القرظی، وهب بن منبّه، تمیم‌بن أوس الداری و عبدالملک‌بن‌عبدالعزیز بن جُرَیح، عبدالله بن عمرو بن العاص و أبوهریره»(همان: ۹۴) که دو نفر اوّلی از دانشمندان اهل کتاب و سه نفر بعدی از پدران اهل کتاب متولّد شده، چند نفر اخیر نیز از شرک، به اسلام گرائیده‌اند.

امّا آنچه سبب شد که اسرائیلیات به افواه مسلمین راه یابد، یکی این که مردم خواهان آن بودند که نکات تاریک و مسکوت سرگذشت اعلام قرآن را بدانند. «در روزگار پیامبر(ص) کار آسان بود، زیرا یاران آن بزرگوار، آگاه‌ترین مردم به دین و امور دینی بودند، اما در روزگار تابعان کار از گونهٔ دیگری بود. در این روزگار بود که نقل گزارش از یهودیان رو به گسترش نهاد و راه ورود مفاهیمی از تورات و انجیل به کتابهای تفسیر باز شد»(بیومی، ۱۳۸۹: ۹۲/۱) و دوم اینکه پس از صحابهٔ راستکار پیامبر، افرادی آمدند که دیگر محذورات تأکید شده از جانب پیامبر را نداشتند و «در همین روزگار تابعان بود که اسرائیلیات و نصرانیات در گزارشهای تفسیری، در سطحی گسترده راه یافت» (همان: ۸۷)

مردمی هم که حسّ رؤیاپردازی‌شان، اعتیادگونه با شنیدن داستان‌های خارج از درک و قدرت بشر، سیری نمی‌پذیرفت، باعث تولید قصّه‌های جدید گشتند و این حجم شنونده باعث تحریک قصّاصان و رونق مجالس قصّه گویی گردید «مجلس بعضی قصاصان زنانه ـ مردانه است و زنان از روی به اصطلاح «وجد» صیحه‌های شوقمندانه برمی‌کشند و قصص‌گوی، محض آنکه دلها را از خود نرماند بلکه به خود متمایل سازد نهی از منکر نمی‌نماید» (ابن‌جوزی، ۱۳۸۹: ۱۰۳) قصّه‌گویانی که به گفتهٔ ابن‌جوزی در زمان رسول‌خدا و همچنین در عهد ابوبکر اجازهٔ تشکیل جلسه نداشتند، وارد میدان شده، قارچ‌گونه زیاد شدند «اولین کسی که قصّه گفت «تمیم‌الداری» بود که از عمربن خطاب اجازه خواست تا ایستاده برای مردم قصه بگوید» (ابن‌جوزی، ۱۳۸۶: ۸۱) در اوایل، قصّه‌گویی، کاری دینی بود و نوعی وعظ بشمار می‌آمد «قصّه‌گویان کسانی هستند که بهشت و دوزخ و بیم از خدا را به یاد مردمان می‌آورند و نیّت نیک و راست‌گویی در ذات‌شان هست»(همان: ۷۸)

مفسّران متأخّر جا پای کسانی گذاشتند که تحت تأثیر دانشمندان یهودی و مسیحی بودند. و از احادیث متعصبانه تبعیت کردند و به نقل دروغ پرداختند و چون دروغ، دروغی دیگر بدنبال دارد، برای راست نشان دادن دروغ اول مجبور به ساخت دروغ ثانی گشتند. « اینان آنچنان نسبت به حدیث رکون و خضوع دارند که حتی اگر برخلاف صریح عقل و صریح قرآن هم باشد قبولش نموده احترامش می‌گذارند و یهودیان هم وقتی اینها را دیدند مشتی کفریات مخالف عقل و دین را به صورت روایات در دست و دهان آنان انداخته و به کلی حق و حقیقت را از یادشان بردند اذهانشان را از معارف حقیقی منصرف نمودند» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۱۱/ ۱۸۰)

کشف‌الاسرار «بدست ابوالفضل رشیدالدین‌المیبدی که در نیمهٔ اول قرن ششم هجری می‌زیسته است،در سال۵۲۰ هجری تألیف شد و تاریخ تألیف آن وی در تألیف کتاب خود در حقیقت بشرح کتاب خواجه عبدالله انصاری در تفسیر قرآن نظر داشته یعنی همان کتاب که سیوطی بدان اشاره کرده» (صفا، ۱۳۷۱: ۲/ ۹۳۰) با توجه به سال تحریر این تفسیر می‌توان نتیجه گرفت که میبدی برای تدوین کتاب خویش، آثار گرانمایهٔ بسیاری را که قبل از وی تدوین و تحریر شده‌بود، در اختیار داشت. او خود اذعان دارد که پس از مطالعهٔ تفسیر خواجه عبدالله، آن را تفسیری بر سبیل ایجاز دیده، خواسته‌است که تفسیری مبسوط ارائه دهد، علاوه برآن، تفاسیر اشخاصی چون محمدجریرالطبری، جارالله زمخشری، حسین بن مسعود البغوی، علی بن

ابراهیم بن هاشم القمی، شیخ طوسیو ابوالفتوح رازی و... قبل از وی بوده، احتمال دارد که نظری بر اینان داشته است. برای اثبات ادّعا می‌توان به تأثر میبدی از جریر طبری اشاره داشت. (میبدی، ۱۳۸۲: ۱/ ۱۸۹)

اخبار یهود از موسی

ذیل آیهٔ ۴۵ سورهٔ مبارکهٔ قصص«و انشأنا قروناً» پس از موسی چند سالی که زمان فترت وحی بود اخبار الحاقی به تورات راه یافت و بسیاری از آن تحریف گردید تا اینکه خداوند با قرآن اقدام به پالایش آنها نمود (همان: ۷/ ۳۱۹) و یهودی‌ها از همان آغاز وحی قرآن، حق را با باطل پوشانیدند و نعت محمّد عربی را در کتب خویش پوشانیدند، تا مگر حق زیر خاکستر ماند! (همان: ۱۶۱/۲) « قومی مسلمانان سخن‌ها و مسئلتها که از جهودان شنیده و نبشته بودند آن نبشتها آوردند پیش مصطفی. رسول خشم گرفت و نبشتها بیفکند و گفت: کفی بقوم حمقاً او ضلالاً ان یرغبوا عمّا جآءهم به نبیّهم الی ماجاء به غیرنبیّهم الی قوم غیرهم، والّذی نفس محمد بیده لو ادرکنی موسی و عیسی لاتبعانی و ماتبعتهما» (همان: ۴۰۷/۷) پس آیهٔ ۵۱ سورهٔ مبارکهٔ عنکبوت نازل شد « اولم یکفهم انّا انزلنا علیک الکتب یُتلی علیهم انّ فی ذلک لرحمهً و ذکری لقوم یؤمنون» «گفته‌اند در شان عمربن‌الخطاب آمد که بحضرت رسول آمد نبشته‌یی در دست. گفت یا رسول‌الله نبشته جهودی داد برخوانم، رسول گفت اگر از تورات است که حق‌تعالی بموسی فرستاد، برخوان!» (همان) در نهایت پیامبر ناراحت شده، عمر را سرزنش فرمودند. (همان: ۵۵۵/۱) با ذکر نمونه‌هایی از خیانت یهودیان و ساده‌دلی مسلمان، اثبات می‌شود که میبدی نیز بر تخریب یهودیان آگاه بود اما برای ذکر زندگانی موسی(ع) که در قرآن از ایشان به اندازهٔ کافی یاد شده است، از اخبار یهودی استفاده کرده است.

بستر تولّد موسی

موسی که «عمدهٔ تاریخ اعمال او در لباس روایات مستور گردیده»(ناس، ۱۳۸۸: ۴۹۱) در جامعه‌ای به دنیا آمد که بنی‌اسرائیل در مصر ازدیاد نسل پیدا کرده، با توجه به تنعّم وفراخیِ رزق، سر به طغیان نهادند و «بر مردم افزونی جستند و امربه معروف و نهی از منکر بگذاشتند، چون ناهمواری و نابکاری ایشان بغایت رسید، رب‌العالمین، قبطیان را بر ایشان مسلط کرد تا ایشان را مستضعف گرفتند و آزادان را به بندگی فرمودند» (میبدی، ۱۳۸۳: ۲۷۶/۷) و به «شکنجه‌هایی واداشت از قبیل کشیدن گل و ساختن بناها و کندن ستون‌ها از کوه‌ها و نقب زدن در صخره‌ها برای خانه» (مقدسی، ۱۳۸۶: ۴۶۰/۱) «فرعون قومی را فرمود که از کوه سنگ می‌آرند بپشت و گردن خویش و از آن سنگ ستونها میسازند و میتراشند و از آن قصرها و بناها می‌سازند»(پیشین: ۷۰۸/۳) در تفاسیر اسلامی فرعون را «که مردی دیوانه مزاج بود و هوس افراشتن ابنیهٔ عظیم و ساختن شهرها و تأسیس معبدهای باشکوه » (ناس، ۱۳۸۸: ۴۹۱) داشت از عمالیق دانسته، دربارهٔ او و قومش داستان‌پردازی‌ها کرده‌اند .

ریشه در تورات: «پادشاهی در مصر روی کار آمد که یوسف و خدمات او را نادیده گرفت، او به مردم گفت: تعداد بنی‌اسرائیل در سرزمین ما روزبروز زیادتر می‌شود و ممکن است برای ما وضع خطرناکی پیش بیاورد. بنابراین چاره‌ای بیندیشیم وگرنه تعدادشان زیادتر خواهد شد و در صورت بروز جنگ آنها به دشمنان ما ملحق شده بر ضد ما خواهند جنگید» (سفر خروج، باب۱: جملهٔ ۸) درحالی‌که «سرگذشت موسی مبتنی بر روایات سیصد یا چهارصد سال بعد از زمان او به رشتهٔ تحریر درآمده و به صورت حکایات موجود شده است» (پیشین: ۴۹۱) زمان قبل از موسی چنان آشفته و مملوّ از خشونت و بیداد است که «یا بایستی انقلابی پیش آید، یا آنکه پیشوایی درون آن جماعت قیام کند که آنها را از آن بلیه برهاند، از بخت خوب ایشان هر دو امر یا یکی از آن دو اتفاق افتاد» (همان) به نظر تورات و قرآن مصری‌ها، بنی‌اسرائیل را به بردگی گرفتند و آنها را با استثمار خویش، به بیگاری واداشتند. در نظر مشترک تورات و قرآن، مردان را کشته، زنان را زنده نگه می‌داشتند.

نظر اهل تفسیر: شبیه داستان ابراهیم، گفتند که فرعون نیز مثل نمرود خواب دیده بود که آتشی از جانب بیت‌المقدس می‌آمد و خانه‌های مصر را احاطه می‌کرد و قبطی‌ها را می‌سوخت و به بنی‌اسرائیل آسیبی نمی‌نزد. فرعون از سحره و خواب‌گزاران دعوت کرده، تعبیر خوابش را می‌پرسد آنان در پاسخ می‌گویند که فرزندی از بنی‌اسرائیل می‌آید و طومار سلطنت و فرمانروواییش را می‌پیچد (میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۲۷۴) فرعون دستور قتل پسران را صادر می‌نماید «فرعون فراکشتن اطفال و اولاد ایشان گرفت... دراین مدت نودهزار طفل را بکشت»(همان: ۲۷۶)

میبدی به استناد نظر زجاج «اگر منجمان راست گفتند، قتل اطفال چه سود و اگر دروغ گفتند قتل چه معنی داشت» (همان) به واقعهٔ خواب منتقدانه نگاه می‌نماید و این عمل را ناشی از حماقت مصریان می‌داند. البته فرعون می‌خواست با قتل، تعداد بنی‌اسرائیل را کنترل کند. میبدی نیز اشاره کرده است «روزگاری بگذشت که اطفال ایشانرا را می‌کشتند و پیران و جوانان که بودند از دنیا می‌رفتند، پس آل فرعون همه بهم آمدند، گفتند، نه بس روزگار کسی از ایشان نماند و ما را مزدور و کارگر نباشد و برنج آئیم تدبیر آن است که یکسال کشیم و یکسال نه» (همان: ۶/ ۱۲۰) «قیل یقتل سنهً و یستحیی سنهً» (همان: ۷/ ۲۷۴)(هم ابن‌کثیر، بی‌تا: ۲۱۵) بخاطراینکه از نحوهٔ زنده ماندن هارون اطلاعی ندارند، هارون را زادهٔ سال استحیاء می‌دانند. پس زمانی، قتل کودکان را متوقف کرده، دوباره پس از ازدیاد نسل به تعداد دلخواه، شروع به قتل می‌نمودند.

تورات به خواب اشاره نکرده بلکه ازدیاد بنی‌اسرائیل را عامل می‌داند «فرعون به قابله‌های اسرائیلی دستور داد که پسران را در هنگام تولد بکشند ولی دختران را زنده نگهدارند. قابله‌ها که نام یکی شفره و دیگری فوعه بود، از خدا می‌ترسیدند، از این‌رو، دستور فرعون را اطاعت نکردند و نوزادان پسر را هم زنده نگهداشتند. پس فرعون ... پرسید: چرا از دستور من سرپیچی کردید؟ چرا پسران اسرائیلی را نکشتید؟ آنها جواب دادند: زنان اسرائیلی مثل زنان مصری ضعیف نیستند، آنها پیش از رسیدن قابله وضع حمل می‌کنند» (خروج: ۱/ ۱۹-۱۵)

تولّد موسی

«چون زادن موسی نزدیک آمد زنی بود قابله و... دوست مادر موسی بود، چون موسی از مادر بوجود آمد قابله در وی نگریست نوری دید میان دو چشم وی، شیفتهٔ آن نور و آن جمال وی گشت» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱۲۱/۶) پس با دیدن نور موسی از تحویل دادن وی به دست ذبّاحان فرعون، منصرف گشت. امّا هنگام خروج از منزل، عوانان او را دیده، دانستند که هر کجا فرزندی باشد، قابله‌ای هست، یا هرکجا قابله باشد، فرزندی هست.

موسی پوشیده در خرقه‌ای به تنوری تافته، سرنگون می‌شود «اعوان فرعون چون درشدند مادر موسی را برنگ و حال خود دیدند هیچ نشان ولادت در وی پیدا نه و گونهٔ روی وی متغیر نگشته»(همان: ۷/ ۱۲۱) ایشان پس از اطلاع از اینکه قابله دوست مادر موسی است، بازگشتند و مادر، کودک را از درون تنور، بدون هیچ آسیبی بیرون آورد.

اما تورات: «در آن زمان مردی از قبیلهٔ لاوی، با یکی از دختران قبیلهٔ خود ازدواج کرد. ثمرهٔ این ازدواج یک پسر بسیار زیبا بود. مادرش او را تا مدت سه ماه از دید مردم پنهان کرد. پس از نی سبدی ساخت و آن را قیراندود کرد تا آب داخل سبد نشود. سپس پسرش را در آن گذاشت و آن را درمیان نیزارهای رود نیل رها ساخت» (خروج: ۲/ ۴-۲) میبدی نیز پس از ذکر اختلاف در تاریخ که موسی همان روز به نیل سپرده شد یا نه، نظر تورات را نیز ذکر کرده است (میبدی، ۱۳۸۳: ۶/ ۱۲۲)

موسی‌بن‌عمران‌بن‌یصهربن‌قاهث‌بن‌لاوی‌بن‌یعقوب(همان: ۲/ ۸۹) از «اباخه از فرزندان لاوی‌بن‌یعقوب[زاده شد]. در تورات آمده که نام مادر وی یوخابذ است» (مقدسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۴۵۹) (هم رک شجرنامهٔ موسی در سفر خروج باب۶) و به نظر میبدی یوخائذ یا بوخاید(میبدی، ۱۳۸۳، ۷/ ۲۷۵ هم ۱۲۰/۶) او را درون سبدی قرار داده به نیل می‌سپارد. قرآن در آیهٔ۲۹ سوره طه، عقیده دارد که با الهام الهی، مادر، وی را درون تابوتی در یم «نامی است نیل را علی‌الخصوص» (همان: ۶/ ۱۲۰) رها می‌سازد «مادر کس فرستاد بنجّار، از کسان فرعون، نجّار گفت: تابوت را چه می‌کنی؟ کراهیّت داشت که دروغ گوید، گفت، پسری آورده‌ام نجّار برفت تا ذباحانرا خبر دهد، چون خواست که سخن گوید زبانش بسته شد، نجّار به خانه باز شد زبان وی نیک گشت، ربّ العالمین زبان وی لال کرد و چشم وی نابینا... براه در چاهی بود در آن افتاد. بدانست که خدای را در آن سرّیست نیّت کرد که اگر بحال صحّت و سلامت باز شود، مادر موسی را یاری دهد» (همان: ۱۲۲) سپس خزئیلِ نجّار، پسرعموی فرعون ایمان آورده، تابوتی می‌سازد به اندازهٔ موسی. این همان مؤمن آل فرعون است که در آینده، زمانی‌که موسی، قبطی را کشته بود، او را از تصمیم فرعون، مبنی بر دستگیری و مجازات، می‌آگاهاند. (همان: ۲۸۳/۷ هم ۸/ ۴۶۶)

موسی در نیل از تورات: «دختر فرعون برای آب‌تنی به رودخانه آمد. دو کنیز هم در اطراف رودخانه به گشت پرداختند. دختر فرعون ناگهان چشمش به سبد افتاد؛ پس کنیزان را فرستاد تا آن سبد را از آب بگیرد

هنگامی که سرپوش را برداشت چشمش به کودکی گریان افتاد و دلش سوخت و گفت: این بچه باید متعلق به عبرانی‌ها باشد» (خروج: ۲/ ۶-۵)

ریشه‌ای دیگر: «برحسب قصص بابلی مادر سارگن دوم طفل نوزاد را در صندوقی نهاد و تسلیم آب کرد و کشاورزی او را از آب گرفت و بالاخره سارگن دوم از باغبانی به پادشاهی رسید» (خروج، ۲/ ۶-۵)

از زبان میبدی: «تابوت به نزدیک فرعون و آسیه آوردند و کوشیدند در تابوت برگیرند یا بشکنند، بدست هیچکس گشاده نشد، مگر بدست آسیه، چون سر تابوت برگرفتند، کودکی را دیدند در آن تابوت، با روی چون ماه و چشم نرگسین و میان دو ابروی وی نوری تابان و انگشت ابهام خویش در دهن گرفته و از آن شیر می‌خورد» (همان: ۶/ ۱۲۳)

میبدی و مفسّرین جهت موجّه نشان دادن محبّت فرعون و خانواده‌اش به موسی، دست به خاشاک نیل زدند: «فرعون را دختری بود که علت برص داشت و اطباء مصر از معالجهٔ وی درمانده بودند، ساحران و کاهنان گفتند که شفاء علت وی از روی دریا می‌نماید، شخصی پدید آید، خیوء آن شخص بر وی مالند شفا یابد» (همان: ۱۲۲) به همین خاطر فرعون از جانبی به خون موسی حریص و از جانبی به آب دهان موسی تشنه! در طلب وی روز شماری می‌کرد.

آسیه از او حمایت می‌کند و فرعون هم که به موسی علاقمند شده است، از کشتن وی صرف‌نظر می‌نماید. فرعون در مقابلِ آسیه که موسی را روشنیِ چشم خویش می‌خواند، بی‌تفاوت و سرد، خود را از فرزند نیل، بی‌نیاز قلمداد می‌نماید، که به اذعان میبدی «رسول خدا گفت اگر فرعون آن روز گفتی قرهٔ عین لی، راه یافتی چنانکه آسیه گفت و راه یافت. امّا فرعون گفت مرا بدو حاجت نیست»(همان: ۱۲۴) پس آسیه «او را موشا نام نهاد، یعنی که او را در میان آب و درخت یافتیم»(همان) (هم رک: خزائلی، ۱۳۸۹: ۶۱۶) و در نظر تورات دختر فرعون او را موسی (یعنی از آب گرفته شده نامید) (خروج، ۲/ ۱۰)

موسی شیرخوار

انگشت موسی در دهانش بود و از آن شیر می‌خورد امّا اهل فرعون با دیدن این صحنه نیز به دنبال شیرده برای موسی بودند! او پستان دایگان را قبول نمی‌کرد. خواهر موسی که تابوت را در نیل تعقیب کرده، به دربار راه یافته بود، آنان را به دایه‌ای(مادرشان) دلالت می‌نماید که موسی از او شیر خورد.

اعتقاد تورات: «همان وقت خواهر کودک نزد دختر فرعون رفت و پرسید: می‌خواهید بروم و یکی از زنان شیرده عبرانی را بیاورم تا به این کودک شیر دهد؟ دختر فرعون گفت: برو! به خانه شتافت و مادرش را آورد. دختر فرعون گفت: این کودک را به خانه‌ات ببر و او را شیر بده و برای من بزرگش کن و من برای این کار به تو مزد می‌دهم» (همان: ۱۰-۷)

نظر اهل تفسیر: بین تورات و قرآن، شباهت زیادی وجود دارد، اّما، جزئیّات داستان را مفسّران افزودند. «چون این سخن از خواهر او شنیدند او را در کار وی متّهم داشتند. هامان گفت: گیرید او را که وی از قصّهٔ این کودک خبر دارد و مادر ویرا شناسد. بالهام ربّانی فرا زبان وی آمد که، انّما ذکرت النّصح لفرعون لالغیره

فترکوها» (میبدی، ۱۳۸۳: ۲۷۸/۷) یا «فرعون مادر موسی را گفت چونست که این کودک ترا پذیرفت و شیر تو خورد و هیچ دایهٔ دیگر را نپذیرفت. گفت: انّی امراهٔ طیّبهٔ الرّیح طیّبهٔ اللّبن لا اوتی بصبیّ الّا ارتضع منّی» (همان: ۲۷۹) مطابق با تورات «موسی با مادر بود تا شیر می‌خورد و بعد از فطام او را با فرعون برد و در حجر فرعون و آسیه برآمد تا مترعرع شد و فرا رفتن آمد» (همان)

لکنت زبان موسی

اهل تفسیر: «فرعون روزی او را بر کنار نشانده بود، موسی دست فرا کرد و موی روی وی بگرفت و تائی چند از آن برکند، فرعون خشم گرفت، سیّاف را بخواند تا او را هلاک کند. آسیه گفت کودکی چه داند که چه کند آتش و یاقوت از هم نشناسد. پس آزمودن را یاقوت و آتش بهم جمع کردند. موسی خواست که دست بیاقوت برد، جبرئیل بیامد و دست وی فرا آتش برد، آتش برگرفت و در دهن نهاد دستش نسوخت از آنکه موی روی فرعون بدست برکنده بود. زبانش بسوخت که روزی فرعون را پدر خوانده بود، این عقدهٔ زبان وی از آن بود» (همان: ۶/ ۱۱۸) جایی دگر نیز قصّه را تکرار کرده با این اختلاف که موسی «در میان بازی قضیب بر سر فرعون زد» (همان: ۷/ ۲۷۹) علم‌الهدی سبب زدن موسی فرعون را این‌گونه بیان می‌کند « فرعون عطسه‌ای کرد و موسی در عین حال که بچهٔ دو یا سه ساله بود، یک مرتبه گفت: الحمدلله. با شنیدن این سخن، فرعون از جا پرید که این چیست که بر زبان او جاری شد و با ناراحتی و غضب گفت: چه گفتی؟ تا این را گفت، بچه چنگ زد و ریش او را گرفت ...» (علم‌الهدی، ۱۳۸۷: ۱۱۸)

ریشهٔ جعل: «در مدراش خروج، ربی رباح باب یک شمارهٔ۳۱ این قصه مذکور است منتهی بجای طشت گوهر یا یاقوت طشت پر از زر یاد شده و پیشنهاد دهندهٔ آزمایش، یترون، یکی از رؤسای درباری فرعون است» ۰خزائلی، ۱۳۸۹: ۴۲۰)

موسی قتل می‌کند!

در قرآن، موسی، جهت رفع نزاع، نفری را به سهو کشته است«انّ موسی لم یتعمّدالقتل و لااراده» (علم‌الهدی، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

در تورات: « هنگامی که چشم بر کارهای سخت عبرانی‌ها دوخته بود، یک مصری را دید که یکی از عبری‌ها را می‌زند، آنگاه به اطراف خود نگاه کرد و چون کسی را ندید، مرد مصری را کشت و جسدش را زیر شنها پنهان نمود» (خروج، ۲/ ۱۲-۱۱)

اهل تفسیر: «موسی دست بر قبطی زد و بمرد. خدای تعالی گفت: فوکزه موسی فقضی علیه. و چنان که چهار انگشت بر روی زد و پشت دست سوی او. و موسی گرانْدست بود و با نیرو. انگشتان بر پستان قبطی برآمد و و پستان سرِ دل بود» (طبری، ۱/ ۲۷۵) البته کسانی قتل قبطی را اتفاقی نمی‌دانند بلکه آن را قضای الهی می‌دانند، چون مصری، ملحد بود و کافر، خداوند، موسی را عتاب ننمود «خداوند به موسی وحی فرمود:

اگر آن کسی را که کشتی، برای یک لحظه‌ای چشم بهم زدن اقرار می‌کرد که من خداوند و روزی‌دهندهٔ او هستم، هرآینه طعم عذاب خود را به تو می‌چشانیدم» (حرعاملی، ۱۳۸۶: ۱۲۹)

با توجه به عصبانیت موسی ـ مذکور در کشف‌الاسرار ـ و با استناد به قوّت بدنی وی که در داستان شعیب بدان خواهیم پرداخت، قتل سهوی قبطی، دور از ذهن نیست. نمونه‌هایی از خشم موسی: یوشع از تیزی موسی بترسید. (میبدی، ۱۳۸۳: ۵/ ۷۱۷) شدت از صفات موسی بود. (همان: ۶/ ۴۶۰) موسی در قضیّهٔ سامری با هارون تیزی کرد زیرا وی گرم و تیز بود و بسیارخشم.(همان: ۳/ ۷۴۵)

نقش وهب در دامن زدن به اسرائیلیات قتل: «قال وهب: اوحی الله الی موسی، لو انّ النفس التی قتلت اقرت ساعهٔ من لیل او نهار بانی خالقها و رازقها لاذقتک طعم العذاب و لکن عفوت عنک امرها لانّها لم تقرلی ساعهٔ» (همان: ۶/ ۱۲۵) سپس مؤمن آل فرعون، آمده، موسی را از تصمیم فرعون خبردار کرد و موسی از مصر گریخت. چنانچه موسی خود را تا سالها به خاطر ارتکاب این سهو نبخشید(همان: ۵/ ۶۰۷) در کشف‌الاسرار آمده که موسی و هارون، جهت ادای رسالت به دربار فرعون راه یافتند و فرعون به موسی دربارهٔ قتل قبطی عتاب نمود و موسی گفت که درست می‌گویی و «انا من الضّالّین» (همان: ۷/ ۸۹)

تأثیر اسرائیلیه خشم در عرفانیّات: «موسی ضجرتی نمود از بنی‌اسرائیل که سؤال بسیار می‌کردند. رب‌العزه آن شب بهزار نبی وحی فرستاد از انبیاء بنی‌اسرائیل. خلق همه روی بایشان نهادند و موسی را تنها بگذاشتند، موسی تنگدل، در الله تضرّع کرد، رب‌العزه مراعات دل موسی را هم در آن روز قبض ارواح آن رسولان کرد و موسی بسر وقت خویش بازگشت» (همان: ۵۵) موسی در شب دیجور در طلب آتش بود که سنگ و آتش‌زنه، خاصیت از دست دادند وی با عصبانیت آنها را به زمین زد. جامدات گفتند: «یا موسی خشم مگیر که ما در امر پادشاهیم، باطن ما پر از آتش است. امّا فرمان نیست که یک ذرّه بیرون دهیم» (همان: ۱۸۶/۷) «درویشی در مجلس موسی نعرهٔ برکشید موسی از سرتندی بانگ بر وی زد، در حال، جبرئیل آمد که الله می‌گوید در مجلس تو صاحب درد و خداوند دل همان یک مرد بود که از بهر ما بمجلس تو حاضر آمد. هرچند عزیزی و کلیمی امّا سرّی که ما در زیر گلیم سیاه نهاده‌ایم تو نبینی» (همان: ۴/ ۲۶۸)

موسی و شعیب

«وهب گفت موسی که از فرعون بگریخت دوازده ساله بود. بمدین شد ده سال مزدور شعیب بود بر مهر دختر وی صفیرا و پس از آن هژده سال دیگر بنزدیک شعیب شبانی می‌کرد» (همان: ۶/ ۱۲۵) طبری نظری مخالف وهب دارد «چون موسی سی ساله شد، فرعون او را زنی داد و موسی را از آن زن دو پسر آمد: یکی را نام حرشون و دیگر یلیعا و موسی همی بود تا چهل ساله شد در عزّ و پادشاهی، بعد از آن هجرت کرد» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۲۷۳) بهرحال موسی از فرعونیان گریخت و در راه مانده شد «موسی کار خود تفویض با الله کرد تا ربّ‌العزه فریشته فرستاد و راه بوی نمود» (میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۲۹۲) ظاهراً سه راه بود تا مدین که دو بی‌راهه در کنارین و شاه‌راهی در وسط. تعقیب‌کنندگان گفتند که فراری از شاهراه نمی‌رود پس به دنبال او در بیراهه‌ها گشتند و موسی «هشت شبانروز بماند بی‌طعام، پای برهنه و شکم‌گرسنه و در آن هشت روز

نمی‌خورد مگر برگ درختان» (همان: ۲۹۳) و زمانی که وارد مدین می‌شود با دختران شعیب و گلّهٔ گوسفندان وی روبرو می‌شود.

عقیده تورات: موسی «روزی در آنجا سر چاهی نشسته بود. هفت دختر یترون، کاهن مدیان آمدند تا از چاه، آب بکشند و آبشخورها را پر کنند تا گلهٔ پدرشان را سیراب کنند» (خروج، ۲/ ۱۶–۱۵) «چون این قصّه با تورات مطابقت دارد و از جانب دیگر شعیب هم مطابق نصّ قرآن، پیغمبر قوم مدین بوده است مفسّرین متأخّر شعیب را بر پدرزن موسی تطبیق کرده‌اند، لکن تصریحی دراین خصوص در قرآن مجید موجود نیست» (خزائلی، ۱۳۸۹: ۴۰۹) وهب نیز جهت اصلاح نظریهٔ مفسّران قرآن گفته است که پدرزن موسی یثرون برادرزادهٔ شعیب بود زیرا شعیب قبل از ورود موسی به مدین وفات یافته بود (میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۲۹۴)

در تورات آمده که چوپانان آن نواحی به حق دختران یترون، بی اعتنایی کردند « تا گله‌های خود را سیراب کنند. اما موسی جلو رفت و چوپانان را عقب راند و کمک کرد تا گوسفندان را آب دهند» (خروج: ۲/ ۱۷)

اهل تفسیر : «موسی[به دختران شعیب]گفت: چرا گوسفند آب ندهید؟ گفتند: تا مردان بازگردند. پس موسی آن گوسفندانرا آب داد» (طوسی، ۱۳۸۷: ۲۷۳) توانایی بدنی موسی۱۲ساله، به افسانه‌سازیِ مفسّرین کمک نمود تا گویند: «بر سر چاه سنگی عظیم بود که ده مرد با قوّت آن سنگ نمی‌توانستند برداشت. موسی بتنها آن سنگ برداشت و بیفکند و دلو بخواست. او را دلوی دادند که ده مرد و بروایتی چهل مرد، آن دلو از چاه بر می‌کشیدند. موسی تنها از چاه برکشید» (میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۲۹۴) میبدی در ادامهٔ روایتی از عمربن‌خطّاب نقل می‌نماید مبنی براینکه موسی تنها یک دلو آب از چاه کشید و آن یک دلو برای گوسفندان کافی شد. «از اینجا گفته‌اند که هر پیغامبری را بچهل مرد نیروی بود و پیغامبر ما را بچهل پیغامبر نیروی بود» (همان) «موسی آمد به سرای شعیب و شعیب طعام در پیش نهاده، گفت: این طعام بکار بر که از بهر تو ساخته‌ام. موسی ظنّ برد که طعام عوض آب دادن گلّه است. گفت اعوذ بالله ما نه از آن خاندانیم که دین بدنیا بفروشیم. شعیب گفت عادت من و پدران من است که مردمان را طعام دهیم»(همان: ۲۹۵) خدمت موسی طی حدیث نبوی عجیب از ابی‌سعید خدری، ده سال گفته شده است. (همان: ۲۹۶) داستان ازدواج در تورات شبیه به ازدواج یعقوب است. صفورا اصرار کرد که موسی را به خدمت گیرد برای ادارهٔ گلّه و پدر موافقت کرد و «دختر خود صفوره را به عقد موسی درآورد» (خروج: ۲/ ۲۱)

عصای شعیب:

«پیش از آن که موسی به شعیب رسید فریشته‌ای آمد، آن عصا بشعیب داد گفت این عصا بنزدیک تو ودیعت است تا خداوندِ این عصا بسرِ وی آید»(میبدی، ۱۳۸۳: ۲۹۷/۷) حال آنکه میبدی در صفحات پیشین گفته است که «موسی چون از مصر بیامد، جبرئیل آمد و عصا بوی داد آن عصا که آدم از بهشت آورده بود و او را گفت سوی مدین شو بنزدیک شعیب» (همان: ۲۹۲) بهرحال میبدی در تعارضی آشکار، نحوهٔ تسلّط

موسی را بر عصا در افسانه چنین بیان می‌نماید که شعیبِ نابینا به دخترش صفورا گفت: «رو عصائی بیرون آر و بموسی ده، دختر رفت و آن عصا بیرون آورد شعیب چشم پوشیده آن عصا می‌باسید و گفت این ودیعت است بجای خویش باز بر بازپس برد و سیوم بار همان بود پس شعیب بموسی داد. موسی بیرون شد و شعیب پشیمان گشت موسی را بازخواند و عصا را بازخواست. موسی گفت این عصای منست. شعیب درو پیچید تا بازستاند. موسی بخصومت آورد آخر قرار دادند که اوّل کسی که ما را بیند این حکم بوی تفویض کنیم. ربّ‌العالمین فریشته‌ای فرستاد بصورت آدمی میان ایشان حکم کرد، گفت: عصا بر زمین نهید آنکس که بر تواند داشت آن اوست. شعیب خواست بردارد دستش بدان نرسید و نتوانست موسی دست فرا کرد و آسان‌آسان برداشت» (همان: ۲۹۷)

تأثیر عصا در ثلث عرفانی:«یا موسی تو عصا از بر شعیب با مردی برداشتی آنرا به ثعبان یافتی. اکنون که بامر ما برداشتی نگر که ازو چه معجزها بینی» همان: ۳۱۲)

منشأ داستان: «در مدراش رباح مسطور است که جبرئیل عصائی پیش یترون به امانت گذاشته بود که در دست هیچ کس قرار نمی‌گرفت تا آنگاه که موسی از وی عصا خواست آن عصا را میان عصاهای دیگر برگزید. بعضی گفته‌اند که دختر یترون که به تزویج موسی درآمد عصای اعجازآمیز را به موسی داد» (خزائلی، ۱۳۸۹: ۴۰۹)

معجزات عصای موسی

عصای موسی یا از آس بهشت بود به طول۱۰ ذراع که از آدم به او رسید (میبدی، ۱۳۸۳: ۹/ ۵۰۰) یا از درخت عوسج بود(همان: ۸/ ۲۵۳) « شاخی بود از مورد بهشت که آدم با خود آورده بود و پیغامبران بمیراث می‌بردند تا به شعیب رسید» (همان: ۱/ ۲۰۵) عصایی که از آدم به ارث برد، علاوه بر معجزاتی که در قرآن آمده است، کارهای دیگری انجام می‌دهد که مفسّرین در اسرائیلیات آن، نقش دارند.

شعیب به موسی سفارش می‌نماید که در راهِ چرای گوسفندان به دوراهی می‌رسی که سمت راست مرغزاری است نیکوتر ولی تنّینی عظیم در آن قصد آزار دارد. «موسی رنجه شده بود خواب بر وی افتاد، گوسفندان بچرا بگذاشت و خود بخفت. آن ساعت که موسی در خواب بود تنّین آهنگ گوسفندان کرد عصا از جای خود برخاست و با تنّین در حرب شد تنّین را همی زد تا او را بکشت و آمد با جنب موسی و بیفتاد خون آلود» (همان: ۷/ ۲۹۸)

«سر آن دو شاخ بود، بشب تاریک هر دو شاخ می‌افروختی چنانک دو قندیل...موسی را بجای چهارپای بود آن عصا که زاد و مطهره و قماشی که داشتی برآن نهادی، چون بر زمین زدی طعامی و شرابی که موسی را دربایست بودی از آن پدید آمدی، چون شب درآمدی موسی را پاسبانی کردی و حشرات از وی بازداشتی، اگر گرگ در گله افتادی چون سگی گشتی، اگر موسی را دشمن پدید آمدی چون مرد جنگی با آن دشمن جنگ کردی، چون موسی بر آب چاه رسیدی با وی دلو و رسن نبودی آن عصا ویرا چون دلو و رسن شدی. اگر آرزوی میوه خاستی عصا بزمین فرو بردی آن میوه که آرزوی وی بودی از آن پدید آمدی، موسی را چون

رفیق مونس بودی اندوه و شادی خود با وی بگفتی» (همان: ۱/ ۲۰۵ هم ۶/ ۱۰۷) یهودیان صدر اسلام جهت لجاج، معجزات عصای موسوی را از پیامبر اکرم خواستار شدند که موسی را «عصا بود که چمشهای آب از آن عصا روان شد... تو نیز آیتی بنمای تا بر صدق تو گواهی دهد» (همان: ۳/ ۴۵۲) محتمل است این کشمکش و جدال یهودیان باعث جعل داستانی گردیده که به اعجاز رسول اکرم منتهی می‌شود «مصطفی بغزائی بود و ایشان را آب نرسید و از سرانگشتان رسول خدا جویهای آب روان گشت، چندانک هزار و چهارصد کس از آن سیراب گشتند» (همان: ۱/ ۲۰۳)

معجزاتِ قرآنی دستخوش اسرائیلیات: «موسی عصا بیفکند، اندک‌اندک بزرگ میشد تا همه وادی از آن پر شد و شکم وی چنان شد که همه در آن گنجد، آنگه دهن باز کرد یک لب بر زمین نهاده و آن دیگر برداشته قصد قبّهٔ فرعون کرد» (همان: ۶/ ۱۴۷) «گفته‌اند که موسی پشمینه پوشیده بود چون خطاب آمد که: خذها و لاتخف. دست بآستین مدرعه فرابرد تا برگیرد، خطاب آمد که موسی را اگر از این مار گزندی بتو خواهد رسید، آستین بچه کار آید ترا، موسی گفت خداوندا مرا باین مگیر که مرا ضعیف آفریده‌ای» (همان: ۶/ ۱۰۸ هم ۵/ ۵۰۳) در حالی‌که تورات، دراین مورد شبیه قرآن ساده و بی‌پیرایه است «خداوند از موسی پرسید: در دستت چه داری؟ جواب داد: عصا. خداوند فرمود: آن را روی زمین بینداز. وقتی موسی عصا را بر زمین انداخت، ناگهان عصا به ماری تبدیل شد و موسی از آن فرار کرد. خداوند فرمود: دستت را دراز کن و دمش را بگیر. موسی دست خود را دراز کرد و دم مار را گرفت و مار دوباره به عصا تبدیل شد»(خروج: ۴/ ۳-۴)

موسی و اسرائیلیهٔ وارد بر خطابِ فاخلع نعلیک

موسی وارد سرزمین طوی گردید، خطاب الهی او را به خود جلب کرد. دستور رسید کفشهایش را از پا خارج کند. نصّ قرآن، آشکار است. تورات نیز با قرآن، مشابهت دارد «خدا فرمود: کفشهایت را از پای درآور، زیرا مکانی که در آن ایستاده‌ای زمین مقدسی است» (همان: ۳/ ۵) امّا اسرائیلیات‌پردازان، چراییِ دستور الهی را نفهمیده، حدیثی نبوی جعل کردند «مصطفی(ص) گفت: کانتا من جلد حمار میّت غیر مدبوغ... نعلاه جلد حمار غیر زکی» (میبدی، ۱۳۸۳: ۶/ ۱۰۳)

جهت رد حدیث : «حدیث اصلی ندارد زیرا که موسی پاک‌تر از آن بود که نعلین پلید اندر پای کردی، ولیکن آهختن نعلین معنی هیبت و عطیّه بود» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۲۸۳) «نعلین از پوست گاو بود پاک امّا او را بخلع آن فرمودند تشریف مقدّسه را... تهی کردن پای از نعلین نشانهٔ تواضع است و خشوع و تأدیب» (میبدی، ۱۳۸۳: ۶/ ۱۰۳) «فاخلع نعلیک، ای فرّغ عن حدیث الدّارین و تجرّد للحق بنعت الانفراد» (همان: ۱۱۳) یا «چنانک دو تا نعلین از پای برون کنند، دو عالم از دل خود بیرون کن. از دو گیتی بیزار شو و دوست را یکتا شو»(همان: ۳۴۳/۹) « نعلین بیرون کن که نه روا باشد پیش مهتران رفتن با نعلین، پیش پادشاه با نعلین

نروند» (همان: ۷/ ۳۰۲) تأویلی هم بر موارد مذکور می‌توان افزود: کفش کندن، نشانهٔ به مقصد رسیدن و اقامت کردن در مکانی امن است.

موسی و اسرائیلیهٔ وارد بر تکلّم و تقاضای رؤیت

ابوهریره طی حدیث نبوی ـ مطابق با تورات ـ به تقاضای رؤیت اشاره می‌کند که موسی پس از رد ساکنان آسمان‌های هفتگانه، که بالاترین آنها کروبیّان‌اند ـ قسمت تحتانی‌شان از برف و یخ، قسمت فوقانی‌شان از آتش و قسمت میانی‌شان صحیح و سالم ـ از حضرت احدیّت تقاضای ملاقات می‌نماید. خداوند می‌فرماید که نتوانی مرا دید و هیچ چیزی مرا نبیند مگر آنکه بمیرد. موسی در مقابل نفی تأویل‌پذیر، اصرار می‌نماید که «فأراک و أموت» (همان: ۳/ ۷۲۴)

نظر تورات: «موسی عرض کرد: استدعا دارم جلال خود را به من نشان دهی خداوند فرمود: من نخواهم گذاشت چهرهٔ مرا ببینی، چون انسان نمی‌تواند مرا ببیند و زنده بماند» (خروج: ۳۳/ ۲۰–۱۸)

ادامهٔ حدیث ابوهریره «الله در آن مقام با موسی بهفتاد لغت سخن گفت که هیچ لغت بآن دیگر مانند نبود و در آن مقام تورات از بهر وی نوشت» (میبدی، ۱۳۸۳: ۳/ ۷۲۵ هم ۱/ ۶۷۷) خدا تورات را آن ساعت نوشت و موسی صدای قلم را می‌شنید. سپس موسی رؤیت می‌طلبد که جواب الهیِ مشابه با حدیث ابوهریره را می‌شنود.

نام کوهی که خدا تجلی کرد: «آن کوهی بود به مدین نام آن کوه زبیر، و تجلّی آنرا افتاد نه طور را»(همان: ۳/ ۷۲۵) و آن کوه، چون تجلی به آن رسید «بزمین فرو شد، هنوز می‌رود تا بقیامت» (همان: ۷۲۶) در تعارض با آن «آن کوه به شام افتاد و یمن و بعضی خرد گشت و چون ریگ در عالم بپراکند» (همان: ۱/ ۲۳۵) «گویند کوه احد از پاره‌های آن است» (مستوفی: ۱۳۸۷: ۴۱)

تأثیر در قسمت عرفانی: «سهل‌عبدالله گفت: الله با موسی سخن گفت بر کوه طور و از عزت کلام خدا آن کوه عقیق شد. موسی را نظر با خود آمد که چون من کیست؟ که خدای جهان و جهانیان با من سخن می‌گوید بی‌واسطه و قدم‌گاه من عقیق گشته! الله تعالی گفت: یا موسی یکی براست و چپ خویش نگاه کن تا چه بینی. موسی بازنگرست هزار کوه دید از عقیق بر مثال کوه طور، بر هر کوهی مردی بصورت موسی چون او گلیمی پوشیده و کلاهی بر سر و عصائی در دست و با خداوند عالم سخن می‌گوید» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۹۷) فرشتگان از کنار بدن بی‌حال وی گذشتند و زبان به طعن گشودند «مالابن عمران و سؤال الرّؤیهٔ و ما للتراب و ربّ‌الارباب؟ یاابن‌النّسآء الحیض! اطمعت فی رؤیهٔ رب العزّهٔ ؟» (همان: ۳/ ۷۲۶)

هجرت موسی و بنی‌اسرائیل از مصر

«چهارصد سال در ملک فرعون بود و تا موسی نیامد ویرا هیچ رنج و اندوه نبود و هیچ گرسنگی و بی‌کامی و هیچ درد و بیماری نبود چون موسی آمد و آن رنج‌ها دید و بوی قحط رسید گفت: این از شومی موسی است و قوم او» (همان: ۳/ ۷۱۰) «اهالی مصر به قوم اسرائیل اصرار می‌کردند تا هرچه زودتر از مصر

بیرون بروند. آنها به بنی‌اسرائیل می‌گفتند: تا همهٔ ما را به کشتن نداده‌اید از این جا بیرون بروید» (خروج: ۱۲/ ۳۳) نفرت مصریان از بنی‌اسرائیل بخاطر بلاهایی بود که توسط موسی بر سرشان آمد «همانطور که موسی به ایشان گفته بود از همسایه‌های مصری خود لباس و طلا و نقره خواستند. خداوند بنی‌اسرائیل را در نظر اهالی مصر محترم ساخته بود، بطوری‌که هرچه از آنها خواستند، دادند. به این ترتیب آنها ثروت مصر را با خود بردند» (همان: ۳۵) با تنفّر حاصل از نزول بلاهای آسمانی، چگونه ممکن است مصریان زیورآلات خود را به بنی‌اسرائیلی که خود در آرزوی اخراج‌شان از مصر بودند، دهند. البته این طلاها مایهٔ ترغیب فرعون بر تعقیب و در نتیجه غرق شدن و در نهایت مواد اولیهٔ گوساله سامری گردید.

جزئیات فرار بنی‌اسرائیل از مصر در کشف‌الاسرار آنچنان مفصّل و دقیق بیان شده که در خود تورات بدان اشاره نشده است «موسی فرمود تا در خانه‌ها چراغ برافروختند همه شب تا قبطیان را گمان افتاد که ایشان بخانه‌ها ساکن نشسته‌اند» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۸۴) تعداد مهاجرین طبق تورات و کشف‌الاسرار ششصدهزار نفر بود (خروج: ۱۲/ ۳۷) خود قضاوت کنید ششصدهزار نفر در یک شب از شهر ساکت، خارج شده، کسی نفهمیده است! « با وی ششصد هزار مرد جنگی و بیست هزار بود که سنّ ایشان کم از شصت و بیش از بیست بود» (همان) علّت غفلت مصریان از خروج بنی‌اسرائیل در تورات چنین آمده است «نیمه‌شب، خداوند تمام پسران ارشد مصر را کشت... او حتی تمام نخست‌زاده‌های حیوانات ایشان را نیز از بین برد. در آن شب فرعون و درباریان و تمام اهالی مصر از خواب بیدار شدند و ناله سر دادند، بطوری‌که صدای شیون آنها در سراسر مصر پیچید» (خروج: ۱۲/ ۳۰-۲۹) صبحگاه هم به خاطر رعایت سکوت، هیچ خروسی، بانگ نکرد (میبدی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۸۴)

جای دیگر آمده که به خاطر مشغول نمودن مصریان «حق تعالی جبرئیل را فرستاد بموسی که بنی‌اسرائیل را جمع کن و ایشان را فرمای تا چهار خاندان با یک خانه شوند و آنگه بر در آن خانه نشانی کنند از خون جدایا (آهوبرگان) که فریشتگان از آسمان خواهند آمد باهل مصر تا ابکار ایشان را بکشند و هر خانه‌ای که بر در وی این علامت خون باشد در آنجا نشوند»(همان: ۷/ ۱۰۶) راوی داستان انگار فرشتگان الهی را نادان، حساب کرده که قادر به شناسایی سبطی از قبطی نیستند! خلاصه مصریان یک روز به‌خاطر دفن ابکار، معطل شده، به دنبال بنی‌اسرائیل رفتند.

مرگ نخست‌زاده‌های مصری و خون‌پاشیِ بنی‌اسرائیل بر در و دیوار منزل، ریشه در تورات دارد. چنانچه در دستورات عید پسح آمده است با این تفاوت که منابع تفسیری فریشتگان را احمق فرض کرده، تورات خالق را! «عصر روز چهاردهم ماه، همهٔ قوم اسرائیل این بره‌ها را قربانی کنند و خون آنها را روی تیرهای عمودی دو طرف در و سردر خانه‌هایشان که در آن گوشت بره را می‌خورند بپاشند... همهٔ نخست‌زاده‌های ایشان را هلاک خواهم نمود و خدایان آنها را مجازات خواهم کرد. خونی که شما روی تیرهای در خانه‌های خود می‌پاشید، نشانه‌ای بر خانه‌هایتان خواهد بود. من وقتی خون را ببینم از شما می‌گذرم و فقط مصریان را

هلاک می‌کنم» (خروج: ۱۲/ ۱۳-۶) «پس قوم اسرائیل تغارهای پر از خمیر بی‌مایه را درون پارچه پیچیدند و بر دوش خود بستند» (همان: ۳۴) مطابق آن در کشف‌الاسرار آمده است «نان که پزید از بهر زادراه، فطیر پزید تا زودتر برآید» (میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۱۰۶) «چون بیرون آمدند راه نبردند متحیّر فرو ماندند، تا ایشانرا بقبر یوسف نشان دادند در جوف نیل و صندوق مرمر که یوسف در آن نهاده بود بیرون بیاوردند تا بشام برند» (همان: ۱/ ۱۸۴) به قول میبدی عجوزه‌ای به موسی گفت که حاجتم را روا کن تا تو را به قبر یوسف راهنمایی کنم موسی گفت، حاجتت چیست، عجوزه گفت که مرا با خودت به بهشت ببری. در روایت دیگر گفته است که عجوزهٔ نابینای زَمِن، چهار حاجت خواست، اول مردش را بازگرداند، دوم نورچشمش را، سوم جوانی‌اش را و چهارم در بهشت با موسی باشد(همان: ۵/ ۱۴۶) این عجوزه ـ مریم بنت ناموشا ـ جزء گروه سه نفری ـ آسیه، زن فرعون و جزبیل نجّار و مؤمن آل فرعون ـ است که روز غرق، ایمان آوردند «موسی در این سفر استخوانهای یوسف را نیز همراه خود برد، چون یوسف در زمان حیات خود بنی‌اسرائیل را قسم داده‌بود:وقتی خدا شما را برهاند، استخوانهای مراهم با خود از اینجا ببرید» (خروج: ۱۳/ ۱۹) یا «سارخ بن‌اسرائیل بن‌یعقوب، موسی را گفت: اگر من استخوانهاء یوسف به‌تو نمایم مرا شفاعت کنی؟» (طوسی، ۱۳۸۷: ۳۴۷) «موسی خدای را دعا کرد تا آب از آنجا باز شد و این زن موسی را آن جایگاه بنمود. موسی آن تابوت را از آنجا برآورد، از سنگ رخام بی‌بند و استخوانهای یوسف اندر آنجا» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۰۸) بنابه گفتهٔ طبری، قبل از ورود موسی و بنی‌اسرائیل به نیل، یکبار، دریا باز شده است پس بدلیل داشتن تجربه، ترس و درماندگی ایشان هنگام مواجهه با دریای موّاج ـ که اشاره خواهد شد ـ بی‌معنی است.

«در این سفر خدا ایشان را در روز بوسیلهٔ ستونی از ابر و در شب بوسیلهٔ ستونی از آتش هدایت می‌کرد» (خروج: ۱۳/ ۲۰) «چون موسی بشط رسید بادی عظیم برخاست و موج در دریا افتاد... یوشع اسب خویش در آب راند و سنب اسب تر نگشت اما دیگری در آب راند و بآب فرو شد» (میبدی، ۱۳۸۶: ۷/ ۱۰۸) «الله وحی فرستاد بموسی که عصا در دریا زن. عصا در دریا زد یکبار و فرمان نبرد، دیگرباره وحی آمد که یا موسی دریا را بکنیت برخوان و عصا درو زن. موسی گفت: یا اباخالد. پیش‌تر وحی رسید بدریا که فرمان موسی را منتظر باش و چون عصا برتو زند شکافته شو»(همان: ۱/ ۱۸۵) بلعمی در ردّ این حدیث می‌گوید«حدیث درست آن است که خدای عزّوجلّ به قرآن‌اندر یاد کرد و ایدون گفت: من وحی فرستادم به موسی که عصا بر دریا زن» (طبری، ۱۳۸۹: ۳۱۰/۱) پس از اینکه دوازده راهِ ۱۲در۱۲فرسنگی ـ هرسبطی را یک راه ـ (میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۱۰۸) از دریا نمودار گشت، بهانه‌های بنی‌اسرائیلی شروع شد که زمین گلی است. «الله‌تعالی باد (صبا) را فرمود و آفتاب را بر قعر دریا تافت و خشک کرد» (همان: ۱۸۵/۱ هم ۷/ ۱۰۹)

وزیدن باد و خشک کردن کف دریا، در تورات: «تمام شب نیز از مشرق باد سختی (صبا) وزید و این راه را خشک کرد» (خروج: ۱۴/ ۲۱) «آنگاه که فرشتهٔ خدا که پیشاپیش بنی‌اسرائیل حرکت می‌کرد، آمد و در پشت‌سر آنها قرار گرفت» (همان: ۱۹)

«فرعون همّت کرد بازگردد. جبرئیل بر اسب مادیان در پیش ایستاد و میکائیل از پس ایشان همی‌راند ایشان را تا همه در دریا شدند و دریا بفرمان حق بهم باز افتاد» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱۰۹/۷ هم ۱/ ۱۸۵) «موسی یک شاخه از دریا را به سوی فرعون و همراهان او فرستاد و ایشان در منزلگاه خود هلاک شدند» (مقدسی، ۱۳۸۶: ۱/ ۴۶۷) طبری عقیدهٔ دیگری دارد «فرعون بدان لب دریا رسیده بود، خواست که بیرون آید، جبرئیل تپانچه‌ای به روی فرعون زد و از پشت اسبش بگردانید و به دریا افکند» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۱۲) فرعون می‌خواهد لااله گفته، ایمان آورد که جبرئیل با کفی از خاشاک دریا، دهانش را مسدود می‌سازد زیرا ترسیده رحمت الهی وی را دریابد (میبدی، ۱۳۸۳: ۴/ ۳۲۲) طبری اعتقاد دارد که فرعون یکبار گروشِ خود را به حضرت احدیّت ابراز داشت. جبرئیل «پر به قعر دریا فرو کرد و از گل دریا پاره‌ای برکشید و به دهن فرعون اندر آگند تا نیز سخن نتوانست گفتن» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۱۲)

ریشهٔ این داستان «در پرقی‌الیعازر مندرج است و در تلمود سان‌هدرین آمده که چون بخت‌النصر خواست بخدا توسل جوید دو فرشته دهان او را بستند» (خزائلی، ۱۳۸۹: ۶۲۲) تذکر: ایمان آوردن و لااله گفتن، وابسته به زبانِ گویا نیست!

البته جبرئیل ـ طبق گفتهٔ بلعمی، همیشه از کار خویش که از روی خشم و دشمنی، گل در دهان فرعون کرده است ـ ترسان بود و در واهمه که مبادا خداوند ایمان فرعون پذیرد و وی را به خاطر کینه‌ورزی عقاب نماید. ترس جبرئیل ادامه داشت تا آیات «قد عصیتَ قبلُ و کنتَ من‌المفسدین» به پیامبر نازل گردید(طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۱۲) این حدیث را ابن‌کثیر از ترمذی و مسند الطالسی نیز روایت کرده است (ابن‌کثیر، بی‌تا: ۲۵۶)

از امام رضا پرسیدند که «چرا خداوند فرعون را غرق کرد، در حالی که فرعون ایمان آورده بود؟ حضرت فرمود: بواسطهٔ این که فرعون پس از مشاهدهٔ سختی اوضاع ایمان آورد، ایمان در این حال قبول نیست» (حر عاملی، ۱۳۸۶: ۱۳۱) طبق گفتهٔ راوی حدیث رضوی، ایمان فرعون مسجّل می‌شود اما نابهنگامی این امر، راه نجات را بر وی می‌بندند و با توجه به سابقهٔ قبلی کافران مصری، که هنگام بلاهای متعدد ایمان آوردند و پس از رفع آن، از گفتهٔ خویش برگشته، به الحاد روی خوش نشان دادند، ایمان حین بلای غرق نیز، چه بسا سطحی و به خاطر فریب خدا و پیامبرش بوده باشد «در تفسیر خازن از زبان ابن‌عباس می‌خوانیم که خداوند ایمان فرعون را بدان هنگام که خویش را در چنگ کیفر دید، نپذیرفت، چرا که پیش‌ترها به او فرصت داده بود و او هم‌چنان سرکشی کرده بود» (بیومی، ۱۳۸۹: ۲۵۲/۲)

در عرفانیّات کشف‌الاسرار آمده که «جبرئیل آمد به صورت مردی، پرسید از فرعون که: چه گویی بمردی که بنده‌ای دارد و او را مال و جاه و نعمت دهد، آنگه بر خواجهٔ خویش عصیان آرد و خواهد که بر وی مهتر شود؟ فرعون گفت: جزاء وی آن است که او را بآب کشند» (میبدی، ۱۳۸۳: ۳/ ۷۱۶) حال همین فرعون، کنار دریا رسید و دریا را شکافته دید، «گفت این دریا از بیم من شکافته گشت. جبرئیل خواست که او را عذاب کند، پر خویش بگسترانید تا او را بزمین فرو برد فرمان آمد از جبّار عالم که: مه یا جبرئیل فانما

یعجل بالعقوبۀ من یخاف الموت» (همان: ۷/ ۷۱۳) پس از غرق مصریان و فرعونیان، خطاب آمد به دریا که اجساد غریق را با آنکه ابزارآلات فلزی جنگی با ایشان بود، بیرون افکند. زیرا «پس از آن دریا هیچ غریق را نپذیرفت هرکه را غرق کرد بر سرافکند» (همان: ۱/ ۱۸۶) یعنی قبل از این تاریخ و این واقعه اجساد به زیر آب می‌رفتند ولی از آن روز به بعد عادت دریا عوض شد.

گوسالۀ طلایی

موسی وعده داد از جانب خداوند تورات آورم تا برنامۀ زندگی و دین شما باشد و سی روز شما را تنها می‌گذارم در حالیکه هارون خلیفه و جانشین من است. موسی رفت و رفتنش ده روز افزایش یافت، در همین ایام مردم عاصی شده گوسالۀ طلائی سامری را سجده کردند. علّت افزایش ده روزۀ وعدۀ موسی با بنی‌اسرائیل چنین بیان شده است «موسی سی روز روزه داشت. از ناخوردن بوی دهن وی متغیر گشت. بچوب خرّوی مسواک کرد، تا آن بوی دهن وی بگشت. فریشتگان بگفتند: ای موسی از دهن تو بوی مشک می‌دمید، اکنون بتباه بردی بمسواک پس ربّ‌العالمین ویرا ده روز دیگر روزه فرمود. گفته‌اند فتنۀ قوم موسی از گوساله پرستی درین ده روز افتاد»(همان: ۳/ ۷۲۳)

دلیل دیگر «چون بیست روز برآمد سامری گفت: بیست روز و بیست شب گذشت این چهل باشد تمام و ظن بردند که موسی خود نمانده است»(همان: ۷۴۴)این نظرهم به دلیل این‌که موسی با زبانِ قابلِ فهمِ بنی‌اسرائیل صحبت کرده است، مردود است. یعنی سخن در مورد روز و شب آنچنان صریح است که نیاز به تأویل و تفسیر ندارد !

طلای اولیۀ ساخت گوساله از راه‌های ذیل تأمین شد:

پیرایه‌های امانتی مصریان،(همان: ۶/ ۱۵۹) طلاهای غنیمتی مربوط به حادثۀ غرق فرعونیان. سامری: «موسی وعده خلاف کرد و نیامد از آنکه شما پیرایۀ حرام دارید از قبطیان بعاریت ستاده، ایشان گفتند اکنون چه تدبیرست و رای تو در آن چیست، گفت آتشی سازیم و همه در آتش افکنیم» (همان: ۱۶۳) جهت حلال دانستن عاریت بنی‌اسرائیل بعضی از مفسرّین استدلال کرده‌اند که این عمل به فرمان موسی بود به اذن الهی (همان) پس این طلاها مادۀ اولیۀ ساخت گوسالۀ سامری زرگر را تشکیل می‌دهد (همان: ۳/ ۷۴۲)

درتورات سازندۀ گوسالۀ طلا، هارون برادر موسی است که در برابر اصرار مردم بر داشتن خدایی هدایت‌گر، اقدام به ساخت گوساله نمود. او از مردم، گوشواره‌های ایشان را گرفت و گوساله‌ای و قربانگاهی ساخت تا مردم به ادای نذورات خود بپردازند (خروج: باب۳۲) «دریکی از مدراش‌ها ساختن گوسالۀ طلائی منسوب به شخص دیگری است» (خزائلی، ۱۳۸۹: ۶۲۳)

از گوساله صدایی به گوش رسید «از وی یک بانگ بیامد و نیز هیچ بانگ نکرد»(میبدی، ۱۳۸۳: ۳/ ۷۴۳) وهب عقیده دارد که گوساله صدا کرد و حرکت نمی‌کرد. البته بعضی از سوختن گوساله به دست موسی که بدان اشاره خواهد شد، نتیجه گرفته‌اند که گوساله دارای پوست و گوشت بود که سوخته شد. در حالیکه سوختن طلا به معنی ذوب کردن آن است و نیز آتش زدن و خاکستر کردن. به قول سدی «کان یخور و

یمشی و فکلّما خار سجدوا له و اذا سکت رفعوا رؤسهم» (همان) حتی سوختن گوساله را یکی از معجزات الهی می‌دانند «این از آیات و عجایب دنیا یکیست که آتش هرگز زر را نسوخت و نسوزد مگر گوسالهٔ سامری» (همان: ۶/ ۱۶۸) یا اینکه مستوفی در تاریخ خود جهت توجیه سوختن زر می‌گوید «موسی خواست که گوساله بسوزاند. قارون که عم‌زاده‌اش بود، زرگری دانستی. گفت زر سوخته نگردد مگر صافی شود. خدای تعالی علم کیمیا، موسی را کرامت فرمود و خاصیّت آن چنانکه بادویهٔ حاره زر را بسوزاند» (مستوفی، ۱۳۸۷: ۴۱) در حالیکه خود تورات چنین سخنانی ندارد.

منشأ اعجازِ صداکردن و حرکت گوساله: به قول ابن‌عباس صدای گوساله، تحت تأثیر دعای هارون بود «هارون گفت: چیست این که می‌کنی ای سامری؟ گفت چیزی می‌کنم که درو نفعست و ضرر نه! و خواهم دعائی کنی در کار من، هارون گفت: بارخدایا آنچه می‌خواهد چنانکه می‌خواهد بدو ده، چون هارون از وی برگذشت گفت خداوندا آن خواهم که ازین گوساله بانگی آید، پس یک بانگ از وی بیامد بدعاء هرون» (میبدی، ۱۳۸۳: ۶/ ۱۶۴)

عده‌ای دیگر از آیهٔ ۹۶ طه از قول سامری در جواب موسی « قال بصُرْتُ بما لم یبصروا به فقبضتُ قبضةً من اثر الرسول فنبذتُها و کذلک سوّلتْ لی نفسی» برداشت غلط کرده گفته‌اند که «سامری قبضه‌ای خاک از پس اسب جبرئیل برگرفته بود آنگه که در دریا می‌شد از پیش فرعون، سامری آن قبضه با خود می‌داشت، تا آن روز که گوساله ساخت آن قبضهٔ خاک در آن فکند، جسدی گشت با گوشت و پوست، بانگ گاو همی‌کرد. نام وی بهیوث» (همان) سامری در جواب سؤال موسی مبنی بر علّت اینکار همان پاسخ را می‌گوید (همان: ۱۶۶)

جبرئیل سوار بر مادیان، با ترغیب اسب فرعون، او را وارد آب کرد. و با کف دریا، دهان فرعون لااله الا الله گوی را پر کرد تا زبان بسته از دنیا میرد. سامری در روز غرق او را شناخت از خاک کف پای اسب جبرئیل در آنجا که مردم پای در گل‌ولای نمی‌گذاشتند، قبضه‌ای برداشت. امّا اینکه سامری از کجا جبرئیل را شناخت، سؤالی است که اسرائیلیات‌پردازان بدین گونه پاسخ داده‌اند. سامری آن هنگام که نوزاد بود و مادرش از ترس ذبّاحان فرعون او را در غاری پنهان کرده بود، با جبرئیل آشنا شد. جبرئیل سامری را شبیه ابراهیم، شیر و عسل و روغن نوشانیده است «یجد فی احدی اصابعه لبناً و فی‌الاخری عسلاً و فی الاخری سمناً» (همان: ۱/ ۱۸۷)

قتل همدیگر جهت توبه

ذیل آیهٔ ۵۴ سوره مبارکهٔ بقره «و اذ قال موسی لقومه یا قوم انکم ظلمتُم انفسکم باتّخاذکم العجل فتوبوا الی بارئکم فاقتلوا انفسکم ذلکم خیر لکم عند بارئکم فتاب علیکم انه هو التواب الرحیم» و طبق تورات بنی‌اسرائیل شروع به قتل همدیگر کردند. «موسی با صدای بلند گفت: هرکه طرف خداوند است پیش من بیاید. طایفهٔ لاوی دور او جمع شدند. موسی گفت: خدای بنی‌اسرائیل می‌فرماید، شمشیر به کمر بندید و از

اینسوی اردوگاه تا آنسویش بروید و برادر و دوست و همسایهٔ خود را بکشید. لاوی‌ها اطاعت کردند و در آن روز در حدود سه هزار نفر از قوم اسرائیل کشته شدند» (خروج: ۳۲/ ۲۸-۲۶)

«گفته‌اند ظلمتی و تاریکی دریشان پیچید چنانک یکدیگر را نمی‌دیدند و نمی‌شناختند و هریکی را تیغی در دست نهادند و فرمان آمد که یکدیگر را بکشید... موسی که آن قتل فراوان دید بگریست و زاری درگرفت، چندانک هفتادهزار کشته بودند. موسی دلتنگ شد» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۹۰) میبدی در ادامه می‌گوید که خداوند وحی فرستاد و فرمود کشتگان را شهید به حساب آورده، ماندگان را آمرزیده «خدای بر ایشان رحمت کرد و توبهٔ وی بپذیرفت و دیگر شمشیر کار نکرد و هرکجا که بزدندی نبریدی» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۳۰) لحن دعای موسی که گفت «فرزندان یعقوب بسیار هلاک شدند، بقیّتی بگذار» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۹۰) دقیقا شبیه تورات است که گفت «تمنّا می‌کنم گناه آنها را ببخش وگرنه اسم مرا از دفترت محو کن» (خروج: ۳۲/ ۳۲)

در قسمت عرفانی کشف‌الاسرار آمده که گوسالهٔ طلائی همان نفس است «هرچه در دنیا بنده را از حق برگرداند و از طاعت وی باز دارد آن عجل اوست و او پرستندهٔ آن. عبدهٔ عجل در بنی‌اسرائیل تخلص آنگه یافتند که خویشتن را بفرمان بکشتند، همچنین تخلص بنده در راه حقیقت آنگه حاصل شود که از حظوظ و اسباب پاک گردد. لابل که هرچه دون حق بیزار شود» (میبدی، ۱۳۸۳: ۳/ ۷۵۰) « نفس خود را به شمشیر مجاهدت سر برگیرند تا بما رساند، نگر تا نگوئی که این قتل نفس از روی مجاهدت آسانتر است از آن قتل که در بنی‌اسرائیل رفت که آن قتل ایشان خود یکبار بود و از آن پس همه آسانی و آرام بود و این جوانمردانرا هر ساعتی و لحظهٔ قتلی است» (همان: ۱/ ۱۹۷)

حیای موسی و آزار بنی‌اسرائیل

مفسّرین ذیل آیهٔ ۶۹ سورهٔ احزاب «یایها الذین ءامنوا لاتکونوا کالذین ءاذوا موسی فبرّاه الله مما قالو و کان عند الله وجیها» پیرامون آزار موسی، خرافاتی به هم بافیده‌اند که دور از شأن پیامبران و کلام الهی است.

منشأ خرافه به ابوهریره برمی‌گردد «بوهریره گفت: بنواسرائیل چون غسل می‌کردند یکدیگر را برهنه می‌دیدند و خویشتن را از چشم نگرنده نمی‌پوشیدند و موسی مردی کریم بود شرمگن، نخواستی که کسی او را برهنه بیند، بخلوت غسل می‌کرد. بنواسرائیل او را طعن کردند گفتند: ما تستّر هذا التّستّر الا من عیب بجلده امّا برص و امّا ادرهٔ و امّا آفهٔ» (همان: ۸/ ۹۱) برای رفع ابهام خداوند، هنگام غسل، به سنگ امر می‌نماید تا البسه موسی را که بر آن گذاشته بود، با خود ببرد و با این شیوه موسی را برهنه به میان مردم کشد تا ایشان به صحّت و سلامت وی یقیین حاصل کنند «موسی برهنه از قفای سنگ می‌دوید و می‌گفت: ثیابی یا حجر! ثیابی یا حجر! موسی در میان انجمن بنی‌اسرائیل شد. بدیدند که در وی هیچ عیب نبود، پس آن سنگ بایستاد و موسی جامه درپوشید و آن سنگ را بعصای خود میزد» (همان) ابوهریره به خدا قسم می‌خورد که سنگ نالید از ضربهٔ عصا(همان: ۱۰/ ۸۶) (هم رک بخاری، ۱۴۲۹: ح ۳۴۰۳) سنگی که پیراهن را دزدید همان صخرهٔ

معروف موسی است «سنگی بود شریف چندانک سر آدمی، بنی‌اسرائیل از وی آب خواستند الله تعالی وحی کرد کی عصا برین سنگ زند» (طوسی، ۱۳۸۷: ۱۶۰)

تورات به کشف عورت پیامبران اشاره کرده است « **باب بیستم از کتاب اشعیاء:** خداوند به اشعیاء فرمود که سه سال لخت و پابرهنه در بین مردم راه رود تا به مردم برساند که پادشاه آشور اسرای مصر را این چنین راه می‌برد و جوانان و پیران را لخت و پابرهنه و مکشوف‌العورت می‌کرد تا اهل مصر را خوار کند. **باب نهم از سفر تکوین:** نوح شراب نوشید و مست شد و در داخل باغچهٔ خود برهنه شد. **باب نوزدهم از کتاب اوّل سموئیل**: روح خدا بر او (شاؤل) نیز آمد و در حینی که می‌رفت نبوّت می‌کرد تا به نایوت رامه رسید و او نیز جامهٔ خود را کنده به حضور سموئیل نبوّت می‌کرد و تمام آن روز و تمام آن شب، برهنه افتاد. بنابراین گفتند: آیا شاؤل نیز از جملهٔ انبیاست؟» (محمدقاسمی، ۱۳۸۸: ۳۵۴)

آزار موسی در مرگ هارون: بنی‌اسرائیل، موسی را متّهم به قتل برادر نموده، او را آزار رساندند که با معجزه‌ای که در انتهای مقاله بررسی شده، از این اتهام مبرّا گشت «بنی اسرائیل هرون را دوست داشتندی کی وی حلیم بود، گفتند موسی هرون را هلاک کرد و او را می‌رنجانیدندی بدین سبب» (طوسی، ۱۳۸۷: ۳۴۶) (هم میبدی، ۱۳۸۳: ۹۲/۸) اما به اعتقاد هاکس «هارون از جمله اشخاص ضعیف عزم و سخیف رأی بوده بزودی در تجربه می‌افتاد چنانچه با بودن موسی در نزد آبهای مریبه خطا ورزیده از دخول اراضی موعوده محروم گردیده و گذشته از اینها مکرراً خطا ورزیده» (هاکس، ۱۳۸۳: ذیل هارون) همچنین در تورات، ساختن گوساله به وی نسبت داده شده است و از مرگ هارون و موسی به نحوی که اسرائیلیات‌پردازان گفته‌اند، سخنی به میان نیامده است. بنابراین هارون در میان بنی‌اسرائیل مورد علاقه نبود و اگر قرآن نبود، هارون تمثال حقیقی خود را نمی‌یافت. پس پافشاری بنی‌اسرائیل در کشف خون هارون با متهّم نمودن موسی نمی‌تواند مبنای قطعی داشته باشد.

حیای موسی، در صحنه‌های دیگری نیز آمده، که میبدی آن را حیای استحقار می‌داند: موسی برای خواستن حاجت از خداوند حیا می‌نمود. خداوند فرمود: «سلنی حتی ملح عجینک و علف شاتک» (میبدی، ۱۳۸۳: ۱/ ۱۲۹) «ای موسی از مانند کسی سوال کن که خود را به وی نیازمنددانی. حتی علف گوسفندان و نمک خمیرت را از من بخواه» (حارعاملی، ۱۳۸۶: ۱۴۶) میبدی در قسمت عرفانی این مرتبه را مرتبهٔ مزدوری می‌خواند که عمل کنندگان، عمل به خاطر پاداش کنند.(میبدی، ۱۳۸۳: ۷/ ۱۵۲)

وفات هارون و موسی

درحالیکه تورات سکوت اختیار کرده است وفات موسی را با اسرائیلیّات انباشتند «کس مرگ را چنان کاره نبودی کی موسی» (طوسی، ۱۳۸۷: ۳۴۶) «موسی و هارون هر دو در غاری نشسته بودند، ناگاه فرمان حق بهرون رسید، کالبد وی از روح خالی گشت موسی وی‌را دفن کرد آنگه به بنی‌اسرائیل بازشد و ایشانرا خبر کرد بنی‌اسرائیل گفتند: هرون را بکشتی. موسی در خدا نالید. رب‌العالمین وحی فرستاد که ایشان را بر

قبر هرون حاضر کن تا من او را بینگیزم و جواب دهد هرون از خاک سر برزد و خاک از سر خویش می‌افشاند» (میبدی، ۱۳۸۳: ۳/ ۸۰) سپس هارون شهادت داد که به اجل طبیعیِ خویش، مرده است.

عزرائیل به قصد قبض روح نزد موسی آمد، «موسی لطمه‌ای بر روی وی زد. دیدهٔ وی برافکند» (همان) داستان از زبان ابوهریره است! عزرائیل پس از شکایت از موسی و بعد از اینکه خداوند دیده‌اش را عوض داد، موسی را میان مرگ و زندگی مخیّر ساخت. و گفت که دست خویش بر پشت گاو بگذار، هرچند تا مو داشت، تورا به آن میزان زندگی دهم، ولی در نهایت مرگ است. موسی راضی گشت «پس در زمین مقدسه رفت، در صحرائی میشد، سه کس را دید که گوری میشکافتند و لحد آن می‌پرداختند، گفت: چه می‌کنید؟ گفتند از بهر مردی که قد و بالای وی همچون قد و بالای تو است. اگر تو فروشوی تا اندازهٔ آن بدانیم نیکو بود! موسی فرو شد و بفرمان الله آن گور فراهم شد »(همان: ۸۱) یک چشم شدن عزرائیل در عرفانیات کشف‌الاسرار به صورت جالبی نمود پیدا کرده است «در وقت مرگ موسی کلیم برقی از سرادقات هیبت در هوای ولایت عشق او بتافت یک چشم عزرائیل از آن برق هیبت او بحال نیستی بازشد. گفتتند یا عزرائیل چون بر دوستان ما روی نگر تا بادب باشی و بی‌دستوری فراپیش ایشان نروی » (همان: ۴/ ۷۳)

یا طی داستان دیگری چنین آورده که موسی عزرائیل را در صومعه‌اش ملاقات می‌نماید و از خدا مهلت می‌خواهد تا مادر و فرزندانش را برای آخرین بار ببیند. موسی فرزندان خود را به مادر می‌سپارد. در این حال خداوند دستور می‌دهد تا عصا بر زمین زند. سنگی پدید می‌آید و از «آن سنگ کرمکی بیرون آمد، برگی سبز در دهن داشت. خدای گفت: یا موسی کرمک را درین موضع ضایع نکنم، فرزندان ترا چون ضایع کنم» (همان: ۳/ ۸۲) موسی پس از آن با ملک‌الموت دربارهٔ موضع جان دادن، جرّ و بحث می‌کند که با دستم الواح تورات را گرفته‌ام، با پایم به مناجات حق رفته‌ام، با زبانم با الله سخن گفته‌ام، پس از این عضو جان مستان! «عزرائیل گفت: یا موسی مگر خمر خورده‌ای؟ گفت: نخورده‌ام، گفت: دمی بمن ده تا بدانم. موسی دمی بوی دمید. ربّ‌العالمین روح پاک وی با آن دم بیرون آورد» (همان: ۸۳)

طبری علاوه بر مواردی که ذکر آن گذشت اعتقاد دارد که «خدای خواست که موسی را پیش خود برد. پیغمبری از او بستد و به یوشع داد و موسی را خدمت یوشع بایست کردن و یوشع پیغام خدای با خلق همی گزارد و کارها که موسی ندانستی همی کردی، موسی گفت: ای یوشع چه چیز است؟ یوشع گفتی: آنگاه که تو پیغمبر بودی من ترا چیزی پرسیدم که تو همی چه کنی؟ موسی را از آن اندوه آمد از خدای مرگ خواست» (طبری، ۱۳۸۹: ۱/ ۳۶۹) «پس خدای موسی را وحی کرد که ترا پیش خویش آرم به فلان وقت. موسی با یوشع از میان قوم بیرون شدند پس بادی از مغرب آمد و سهم به دل یوشع اندر کار کرد. پس موسی دانست که آن چیست و یوشع ندانست و بترسید و موسی را به کنار اندر گرفت. پس موسی از میان پیراهن ناپدید شد و خدای عزّوجلّ موسی را پیش خود برد و پیراهن به دست یوشع اندر بماند» (طبری، ۱۳۸۰: ۳۶۸)

نتیجه‌گیری

در قرآن، از موسی(ع)، بیش از هر پیامبری یاد شده است. به همین خاطر تفسیر آیات پسر عمران با حضور یهودیان و با استفاده از تورات و کتابهای مقدس انجام گرفته است. دانشمندان یهودی نیز با تکیه بر کثرت و حکمرانی‌شان در بستر نزول قرآن، به فرهنگ اسلامی تأثیر چشمگیری گذاشتند. تفاسیر قرآن، از دانسته‌های اهل کتاب انباشته شد و اکنون زدودن آلایشات اسرائیلی از رخسار تفاسیر قرآن، بسیار سخت می‌نماید.

میبدی در مواجهه با داستان‌ها و افسانه‌ها، آنچنان که انتظار می‌رفت شفاف برخورد نکرده، به قول علّامه طباطبایی، انگار از احادیث و صاحبان آن می‌ترسیده است. خلاصه، آنچه که قرآن به صورت خالص، فرموده است، برای خواهان هدایت، کافی و وافی است و برای آنکس که رستگاری را آرزومند نیست و در راه رسیدن به سعادت قدمی نمی‌زند، تفسیر پر از اسرائیلیات هم به دردش نخواهد خورد. سیمای قرآن با داستان‌های افسانه‌ای پوشیده شده است. آنچنانکه، خواننده به جای تدبّر در معانی والای الهی‌اش، پی داستان‌های ضمیمه شده را می‌گیرد و از مقصد و مقصود اصلی مورد نظر الله و رسولش باز می‌ماند.

کتابنامه

۱. قرآن کریم

۲. ابن‌جوزی، أبی‌الفرج عبدالرحمن، **تلبیس ابلیس**، هیثم جمعه هلول، بیروت، دارالمعرفه، اول، ۱۴۲۵ .

۳. ـــــــــ ، **تلبیس ابلیس**، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، سوم، ۱۳۸۹ .

۴. ـــــــــ ، **قصّه و قصّه‌گویی در اسلام**، مهدی محبّتی، تهران، چشمه، اول ۱۳۸۶ .

۵. ابن‌کثیر، اسماعیل، **قصص‌الأنبیاء**، قاسم الشماعی الرفاعی، بیروت، دارالأرقم، بی‌تا .

۶. بخاری، محمدبن‌اسماعیل، **صحیح بخاری**، صدقی جمیل العطّار، بیروت، انتشارات دارالفکر، اول، ۱۴۲۹هـ‌ق .

۷. بیّومی مهران، محمّد، **بررسی تاریخی قصص قرآن**، ۴ج، محمّد راستگو، تهران، علمی و فرهنگی، دوم، ۱۳۸۹.

۸. حرّعاملی، محمدبن‌حسن، **کلیات حدیث قدسی**، کاظمی خلخالی، تهران، دهقان، هفتم، ۱۳۸۶ .

۹. خزائلی، محمّد، **اعلام قرآن**، تهران، امیرکبیر، هشتم، ۱۳۸۹ .

۱۰.دهخدا، علی‌اکبر، **لغت‌نامه**، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷ .

۱۱.شیخ صدوق، ابن‌باویه، **معانی‌الاخبار**، ج۲ ، دارالکتاب الاسلامیه ، ۱۳۸۵ .

۱۲.صدری‌نیا، باقر، **فرهنگ مأثورات متون عرفانی**، تهران، سخن، اول، ۱۳۸۸ .

۱۳.صفا، ذبیح‌الله، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد۲ ، تهران، فردوس، یازدهم، ۱۳۷۱ .

۱۴.طباطبایی،محمّدحسین، **تفسیر المیزان**، ۲۰ج، محمّدباقر موسوی، قم، جامعهٔ مدرسین حوزه علمیه قم، هجدهم ، ۱۳۸۳.

۱۵. طبری، محمّدبن جریر، **تاریخ بلعمی**، ابوعلی محمّد بلعمی، محمّدتقی بهار و پروین گنابادی، تهران، زوّار، اول، ۱۳۸۰ .

۱۶.ـــــــــ ، **تاریخنامه طبری(گردانیده به بلعمی)**، ج۱، محمّد روشن، تهران، سروش، چهارم، ۱۳۸۹.

۱۷.طوسی، محمّد ، **عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات**، منوچهر ستوده ، تهران، علمی و فرهنگی، سوّم ، ۱۳۸۷.

۱۸.علم‌الهدی، سیداحمد، **جلوه‌های هدایتی داستان حضرت موسی(ع) در سورهٔ مبارکهٔ قصص**، محمدحسین الهی‌زاده، عباس اسماعیلی زاده، تهران ، دانشگاه امام صادق(ع) ، اول ، ۱۳۸۸ .

۱۹.علم الهدی، شریف المرتضی، **تنزیه‌الانبیاء و الائمّه**، فارس حسون کریم، قم، بوستان کتاب، دوّم، ۱۳۸۷ .

۲۰.کتاب مقدس .

۲۱.کهن، ابراهام، **گنجینه‌ای از تلمود**، امیرفریدون گرگانی و یهوشوع نتن الی، تهران، اساطیر، اول، ۱۳۸۲ .

۲۲.محمّدقاسمی، حمید، **اسرائیلیات و تأثیر آن بر داستانهای انبیاء در تفاسیر قرآن**، تهران، سروش، چهارم ، ۱۳۸۸.

۲۳.مستوفی، حمداله، **تاریخ گزیده**، عبدالحسین نوائی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۷ .

۲۴.مسلم، **صحیح مسلم**، صدقی جمیل العطّار ، بیروت، دالفکر، اوّل، ۱۴۳۲ هـ‍ق .

۲۵.معرفت، محّمدهادی، **التّفسیر و المفسّرون**، ۲ج، قاسم النوری، مشهد، دانشگاه علوم اسلامی رضوی، اول، ۱۳۷۷ .

۲۶.مقدسی، مطهّربن طاهر، **آفرینش و تاریخ** ، ۲ج ، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، آگاه، سوّم، ۱۳۸۶.

۲۷.میبدی، ابوالفضل، **کشف‌الاسرار و عدهٔ الابرار**، ۱۰جلد ، علی‌اصغر حکمت، تهران، امیرکبیر، هفتم ، ۱۳۸۲.

۲۸.ناس، جان‌بایر، **تاریخ جامع ادیان**، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، نوزدهم، ۱۳۸۸ .

۲۹.هاکس، جیمز، **قاموس کتاب مقدس**، تهران، اساطیر، دوّم، ۱۳۸۳ .

بررسی ویژگی‌های زبانی و دستوری مکاتیب سنایی

محمد مصطفی رسالت پناهی[۱]

دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه کاشان

زهرا خالقی[۲]

دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه زنجان

چکیده

از سنایی شاعر مشهور قرن ششم علاوه بر سروده‌های فراوان، آثاری به نثر باقی مانده که شامل چندین نامه است که استاد نذیر احمد جمع‌آوری کرده و نام «مکاتیب» را بر آن‌ها گذاشته است. قرن ششم دورهٔ طلایی نثر فارسی است و شیواترین آثار نثر فارسی در این دوره پدید آمد. با این حال، بعضی نویسندگان برای اظهار فضل نوشته‌های خود را به عربی می‌نگاشتند که باعث شد نثر فارسی دچار تکلّف و تصنّع شود و لغت‌پردازی و عبارت‌سازی روایی یابد. در چنین اوضاعی سنایی هم به تقلید از این نویسندگان نوشته‌های خود را این گونه می‌نگاشت، امّا هیچ‌گاه در این راه به افراط نگرایید و حتی می‌توان گفت که مکاتیب وی بیشتر خصوصیات و ویژگی‌های نثر مرسل و بینابین و نثر فنّی را دارا است. در سطح زبانی کاربرد واژگان فریبکار و اصطلاحات کهن و کم‌کاربرد، شکل کهن‌تر واژه‌ها و نیز بسامد بالای واژگان عربی، ترکیب‌سازی‌های زیبا و شیوا، ترکیب‌های عطفی و توضیحی و در سطح نحوی (دستوری) حذف افعال به قرینهٔ لفظی، جابه‌جایی اجزای جمله، فاصله افتادن اجزای کلمات از یکدیگر و آوردن وجه خبری به جای التزامی، تکرار اجزای جمله، کاربرد افعال به صورت مصدری، وصفی و غیر شخصی از ویژگی‌های چشم‌گیر و برجستهٔ این اثر است که در این پژوهش با آوردن شاهدمثال بررسی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: سنایی، مکاتیب، سبک، ویژگی‌های زبانی و نحوی (دستوری).

درآمد

خواجوی کرمانی بی‌گمان یکی از بزرگترین استادان سخن پارسی است که در همهٔ پیکره‌ها و کالبدهای شعرفارسی به استادی و توانایی طبع‌آزمایی کرده است، اما آن‌چه دربارهٔ این سخنور بزرگ می‌توان گفت، این است که خواجو آن آوازه‌ای که درخور اوست، در پهنهٔ ادب پارسی به دست نیاورده است. اگر بپرسیم که چرا چنین شده است شاید پاسخی که می‌توانیم به این پرسش داد این باشد که بخت خواجو بلند نبوده است و در روزگاری می‌زیسته که در آن روزگار یکی از بزرگترین سخنور ایران و جهان زندگی می‌کرده است. خواجو بی‌گمان در سایهٔ حافظ مانده است و شعراو نتوانسته است در کنار شعر جاودانه و جادوانهٔ خواجهٔ بزرگ، نام و آوازهٔ که می‌باید بیابد. «زمینهٔ بالیدن سخن خواجو زمینهٔ دشواری است و از بیشتر شعرای قبل از خود کارش دشوارتر بوده است. وی با استعدادی کم‌نظیر و تلاشی ارزنده توانسته است زبان مستقلّ شعری را

[1].mostchi@yahoo.com
[2].z_khaleghi65@yahoo.com(نویسنده مسئول)

به جامعهٔ ادبی معرفی کند. از سویی مربّی و پیشوای حافظ گردد و از سوی دیگر از زیر نفوذ سبک بی‌همانند سعدی فرار کرده و خود پرچم استقلال سبک و زبان شعری برافرازد.» (برهانی، ۱۳۸۱: ۱۹) ما دراین پژوهش برآنیم تا گوشه‌ای از ظرایف بلاغی و ادبی خواجو، مقاصد ثانوی خبر و انشاء را در غزلیاتش بررسی کنیم. در علم معانی، معنی اصلی جملات مورد نظر نیست، بلکه مراد معانی ثانوی آن‌هاست که که در پس قالب ظاهری جملات نهفته است و ارزش ادبی و ذوقی آن ایجاد تکاپوی ذهنی در مخاطب است که با توجّه به مقتضا و مقام ایراد سخن، غرض ادبی و زیباشناختی سخنور را در می‌یابد. به عبارت دیگر هر جمله ممکن است دو یا چند معنی داشته باشد که یکی اصلی و بقیه فرعی است، اما گوینده آن معنایی در نظر دارد که مناسب مقصود اوست. البته گاه از سخن گوینده معانی متفاوتی دریافت می‌شود که می‌توان هر یکی از این اغراض و معانی را با توجیهی پذیرفت. مثلاً یک جمله امری ممکن است از جهتی در معنی ثانوی هشدار و تحذیر باشد و از جهت دیگر معنی ثانوی تهدید داشته باشد یا اینکه مقصود ثانوی توبیخ را فرایاد آورد. پس باید گفت مقاصد ثانوی جملات در علم معانی امری است که هم به حال و مقام ایراد سخن و هم به مقتضای حال مخاطب و نیز به ذوق و قریحه و سلیقهٔ او بستگی دارد.

پیشینهٔ تحقیق

علمای علم بلاغت و دانش معانی در این زمینه فراوان قلم‌فرسایی کرده‌اند، به طوری که کتاب‌های بسیاری را دربارهٔ موضوعات و مباحث این علم می‌توان نام برد، اما در خصوص معانی و مقاصد ثانوی جملات، کتاب یا مقاله‌ای به طور مستقل و گسترده نگاشته نشده است. مقاصد ثانوی جملات، موضوعی مهم و اساسی است که باید در ادبیات بیشتر مورد توجّه قرار گیرد، ولی به دلیل پیچیدگی و ظرافت آن کمتر به آن پرداخته‌اند.

اهمّیت تحقیق

علم معانی با توجّه به ابعاد گوناگون آن و تأثیر ذوق و سلیقه در پدید آمدن آثار مختلف و برداشت‌های گوناگون آن، یکی از علومی است که کمتر مورد توجّه قرار گرفته است، در حالی که در بسیاری از موارد، فهم متون ادبی نیازمند آشنایی کامل و صحیح علم معانی است، مخصوصاً در فهم متون ادبی، مقاصد ثانوی جمله‌های خبری و انشائی اهمّیت ویژه‌ای دارد. مهم این است که شاعر یا نویسنده با توجّه به ذوق و استعداد خویش دریابد که در چه جایی جمله‌های خبری تأثیر بیشتری دارد و چه جایی جمله‌های انشائی و کدام یک از انواع جمله‌های خبری یا انشائی تأثیرگذارتر است. این موضوع می‌تواند در ترغیب و تشویق مخاطب و ایجاد انگیزه بسیار مؤثّر باشد. یکی از جایگاه‌های بیان این سخن معروف که «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» شناخت از جهت خبر و انشاء است. بررسی شیوه‌های معانی و مقاصد ثانوی جملات در سروده‌های خواجو به گونه‌ای است که با به کاربرد ثانوی جملات مقاصد خود را با جمله‌های زیبا و موجز چند سویه و رسا بیان کرده است. به عبارت دیگر خواجو غزلیات خود را در خدمت شیوه‌های بلاغی علم

معانی قرار داده است. آنچه در این بررسی اهمّیت دارد شیوهٔ پیام‌رسانی خواجو در حوزهٔ علم معانی است که فصاحت کلام وی مدیون این شیوه است.

موضوع دانش معانی

منظور از کلمهٔ معانی در علم معانی آن گونه معانی که در برابر الفاظ است نبوده، بلکه «مقصود معنای ترکیبات و عباراتی است که به هیئت واحد، غرض گوینده را ابلاغ می‌کند. به همین مناسبت معانی الفاظ را معانی اولی و افادهٔ مقصود به وسیلهٔ سخن را معانی ثانوی نام نهاده‌اند. مقصود گوینده که در نهانگاه ذهن اوست به وسیلهٔ ترکیبات و جملات ادا و آشکار می‌شود.» (رضانژاد،۱۳۶۷: ۴۹) موضوعاتی که در دانش معانی مطرح می‌شوند عبارتند از: ایجاز، اطناب، مساوات، حصر و قصر، اسناد خبری، احوال مسند و مسند الیه، خبر، انشاء و فصل و وصل. «ارزش علم معانی در میان علوم مربوط به بلاغت بیشتر از دانش‌های دیگر است، زیرا اعتبار و زیبایی که از علوم دیگر به دست می‌آید در صورتی ارزشمند خواهد بود که اقتضای سخن را رعایت کرده باشیم و پایگاه و جایگاه آنچه را می‌گوییم، تشخیص دهیم.» (صدر،۱۳۸۷: ۲۳)

در دانش معانی کلام از یک دیدگاه به دو گونهٔ کلی تقسیم می‌شود: خبری و انشائی.

کلام خبری

«کلام هر گاه فی حد ذاته قابل اتّصاف به صدق و کذب باشد یعنی توان گفت راست است یا دروغ، آن را خبر گویند.» (رجایی،۱۳۷۲: ۲۳) باری کلام خبری کلامی است که برای گزارش خبری به مخاطب به کار می‌رود. به عبارت دیگر گونه‌ای آگاهی به او می‌رساند.

مقاصد ثانوی خبر (کاربردهای مجازی)

مقصود اصلی خبر، آگاهی دادن به مخاطب و مطّلع ساختن او از واقعه‌ای است و نیز گاه اظهار اطّلاع گوینده است از آنچه می‌داند، اما گاهی اغراض و معانی خاصّ دیگری برای خبر تصوّر می‌شود که جنبهٔ ادبی و بلاغی دارد، بدین معنا که سخنور خطاب به شنونده خبری می‌دهد که قصد آگاهی دادن و اطّلاع‌رسانی ندارد بلکه بر آن است که مفهوم ادبی و بلاغی نظیر تعجّب، تعظیم، هشدار، تشویق و... به او القا کند. در ذیل پاره‌ای از کاربردهای مجازی جملات خبری که در غزلیات خواجو شواهد و نمونه‌هایی دارند، بررسی می‌شود با این یادآوری که این کاربردها محدود به این موارد نیست و می‌تواند بسی بیشتر از موارد ذیل باشد:

۱- اظهار شادمانی و طرب: گاهی شاعر برای بیان شادمانی، مسرّت و فرخ‌روزی خود خبری را به مخاطب می‌دهد. در اصل مقصود گوینده نه بیان آگاهی از خود خبر و نه آگاه ساختن و بیان واقعه است، بلکه اظهار شادمانی و انبساط خاطری است که یا به سبب رضایت او از کامیابی است و یا فرح و شادی از وصال و دیدار معشوق. (علوی مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۲ ؛ کزّازی، ۱۳۸۵: ۵۰) نمونه‌ها:

خسرو انجم به گه ماه برآمد　　یا مه خلّخ به لب بام برآمد
سرو گل‌اندام سمن‌عارض ما را　　سبزه به گرد رخ گلفام برآمد

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۵۵)

برخی علمای علم بلاغت مقصود ثانوی شادمانی و فرح را با بشارت یکی دانسته‌اند و بین آن دو تفاوتی قائل نشده‌اند. به ویژه در کتاب شمیسا ذیل عنوان «اظهار شادمانی و بشارت» با مترادف دانستن این دو به ذکر شواهد پرداخته است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۸)

دل مجروح مرا آگهی از جان دادند　　جان غمگین مرا مژدهٔ جانان دادند
پیش خسرو سخن شکّر شیرین گفتند　　به زلیخا خبر از یوسف کنعان دادند

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۷۰)

دوش چون در شکن طرّهٔ شب چین دادند　　مژدهٔ آمدن آن صنم چین دادند
بی‌دلان را سخنی از رخ دلبر گفتند　　بلبلان را خبری از گل نسرین دادند

(همان)

۲- استرحام (برانگیختن رحم و شفقت مخاطب): استرحام در لغت به معنی درخواست رحم و طلب دلسوزی و شفقت است و در اصطلاح علم معانی زمانی است که سخنور خبر را برای تحریک احساسات مخاطب و جلب توجّه و عطوفت دیگران بیان می‌کند. در اصل با توصیف بیچارگی و وضعیت رقّت‌انگیز خود توجّه مخاطب را به خود جلب می‌کند تا از سر رحم و شفقت او را دریابد.

فریاد که دستم نگرفتند و به یک بار　　از پای فکندند من بی سر و پا را
(همان:۱۰)

جانم از باده لعل تو خراب افتاده است　　دلم از آتش هجرتو کباب افتاده است
(همان:۵۷)

امروز که من عاشق و دیوانه و مستم　　کس نیست که گیرد به شرابی دو سه دستم
(همان: ۲۹۲)

۳- فخر و مباهات (بیان مفاخره): گاهی سخنور برای بیان عظمت و فضیلت خود از جملهٔ خبری استفاده می‌کند و افتخارات خود را برمی‌شمارد. مفاخره را می‌توان خودستایی مطلوب یا ادیبانه دانست، یعنی گوینده خبری می‌دهد و با آن به بیان دانش و فضیلت و توانایی خویش می‌پردازد. خواجو با بیان شیوا و کلامی آراسته به دور از هر نوع خودستایی و غرور به توانمندی‌های شعری خود افتخار می‌کند و تبحّر و توانایی خود را در شعر گوشزد می‌نماید:

مرغان خوش‌الحان چمن لال بمانند　　چون بلبل باغ سخنم نغمه گشاید
(همان: ۲۰۹)

بی فکر، ذکر گویم بی لهجه نغمه آرم　　بی حرف صوت آرم بی لب حدیث رانم
(همان: ۳۰۵)

من آن مرغ همایونم که باز چتر سلطانم　　من آن نوباوهٔ قدسم که نزل باغ رضوانم

(همان: ۳۰۶)

۴- اظهار اندوه، تأثّرو حسرت: گاهی مقصود خواجو از خبر، باز نمودن اندوه و تأثّر و حسرت اوست، به گونه‌ای که با شنیدن این خبر بیش از آن که مخاطب از امری آگاه شود، حزن و اندوه و حسرت گوینده را در می‌یابد.

عید آمد و آن ماه دل‌افروز نیامد　　دل خون شد و آن یار جگرسوز نیامد

(همان: ۱۵۸)

مرغان این چمن همه بی بال و پر اند　　مردان این قدم همه بی پا و بی سر اند

(همان: ۱۷۳)

ما سر بنهادیم و به سامان نرسیدیم　　در درد بمردیم و به سامان نرسیدیم

(همان: ۳۲۳)

۵- تحذیر و هشدار: گاهی سخنور خبر را در معنی هشدار و بر حذر داشتن مخاطب از عاقبت امری به کار می‌برد.

چون به هر معنی که بینی تکیه بر ایّام　　حیف باشد خواجو ار ضایع کنی ایّام را

(همان: ۱۴)

ورطهٔ پر خطر عشق تو را ساحل نیست　　راه پر آفت سودای تو را منزل نیست

(همان: ۹۷)

دوران همه درد است و تو در حسرت　　عالم همه دام است و تو در فکرت دانه

(همان: ۳۸۰)

(مفهوم اشعار این است که نباید به دنبال درمان و فکر دانه بود ؛ نباید بر ایّام تکیه کرد)

۶- تحقیر (کوچک شمردن و بی‌ارزش شمردن چیزی): هرگاه گوینده برای بیان حقارت و کوچک کردن کسی یا چیزی (مخاطب) خبر می‌دهد، خبر در معنای تحقیر است. در اصل وقتی سخنور به چشم حقارت در امری و یا کسی بنگرد و دربارهٔ آن خبری بدهد، معنای جملهٔ خبری «خوارداشت و تحقیر» است.

روضهٔ خلد برین بستان‌سرایی بیش نیست　　طوطی خوش‌خوان جان دستان‌سرایی بیش
گنبد گردندهٔ پیروزه یعنی آسمان　　در جهان آفرینش آسیایی بیش نیست

(همان: ۹۶)

(مصرع اول: بستان کوچک و بی‌ارزش　　مصرع دوم: نوازندهٔ بی‌ارزش و حقیر)

طور سینا با تجلّی جمالت ذرّه‌ای　　پور سینا در بیان کبریایت ابکمی

(همان: ۴۰۸)

دلا سود عالم زیانی نیارزد　　همای سپهر استخوانی نیارزد

چوفانی است گلدستهٔ باغ گیتی به نوباوهٔ بوستانی نیارزد
(همان: ۱۴۴)

۷- شگفتی (اظهارتعجّب): گاه گوینده خبر را در مقام بیان شگفتی و تعجّب می‌آورد.

چنین که طرهٔ او را شکسته می‌بینی به زیر هر سر مویش هزار طرّاری است
(همان:۸۹)

(هزار دزد در زیر موهای یار خواننده را به شگفتی وا می‌دارد.)

نقّاش چو در نقش دلارای تو بیند واله شود و خامه در افتد ز بنانش
(همان:۲۵۵)

(افتادن قلم از دست نقاش و شیدایی او به دلیل تعجّب اوست.)

۸- بیهوده و بی‌اهمّیت جلوه دادن چیزی: گاهی گوینده خبری را بیان می‌کند، اما نه به قصد خبردادن بلکه می‌خواهد چیزی یا کاری را بیهوده جلوه دهد.

با وجودم هر که روی چشم پرخون زربه کان می‌آورد لؤلؤ به عمان می‌فرستد
(همان:۱۱۸)

کسی که وصف لب و عارضش کند خواجو شکر به مصر برد و گل به گلسِتان آرد
(همان: ۱۲۶)

هر که با منطق خواجو کند اظهار سخن در به دریا برد و زیره به کرمان آورد
(همان)

(یعنی کاری بیهوده و بی‌ارزش انجام می‌دهد. می‌توان این نوع خبررا خبر کنایه‌ای دانست.)

۹- تعمیم و عمومیت بخشیدن چیزی: گاهی سخنور خبری را می‌دهد و منظور او از آن خبر، تعمیم و عمومیت آن به همهٔ افراد است.

هیچ رویی نیست کز چرخ سیه‌رو زرد کار هیچ آزاده‌ای زین آسیا بر گرد نیست
(همان:۹۳)

کس نیست کزآن غمزهٔ عاشق‌کش خون‌ریز جانش هدف ناوک دل‌دوز نیامد
(همان:۱۵۸)

هیچ کس نیست که وصل تو تمنّا نکند یا جفا بر من دل‌خستهٔ شیدا نکند
(همان: ۳۷۸)

(یعنی همه وصل تو را تمنا می‌کنند؛ همهٔ روی‌ها زرد است؛ همه جانشان هدف تیرعاشق می‌شود.)

۱۰- طنز، طعنه و تمسخر: یعنی گوینده خبری می‌دهد، ولی در اصل خبرش تمسخر و طعنه زدن به مخاطب است.

نشنود پند تو ای زاهد تر دامن خشک هرکه از درد مغان دامن پرهیز تر است

(همان:۶۴)

قاضی اگر از می نشکیبد نبود عیب　　خون جگر جام به از مال یتیمان
(همان:۳۳۹)

سربه شوخی برافرازی و دم از شیخی زنی　　خویش را از عاقلان دانی و نادانی کنی
(همان:۴۲۲)

۱۱- تطریف و نو جلوه دادن چیزی:

گر کنم یک شمّه در وصف خط سبزت　　روی دفتر گردد از نوکّ قلم پر مشک ناب
(همان:۳۰)

باده پیش آور که از عیش می و مهر رخت　　در دلم گویی که صد خورشید تابان یافته
(همان:۵۴)

اهل تحقیق چو در کوی خرابات آیند　　از ره میکده بر بام سماوات آیند
(همان:۱۸۷)

۱۲- خبر در بیان توبیخ و سرزنش و ملامت: گاهی گوینده خبری را بیان می‌کند، اما در اصل برای بیان توبیخ و سرزنش و ملامت مخاطب به کار می برد.

ای دل نگفتمت که ز زلفش عنان بتاب　　کآهنگ چین خطا بود از بهر مشک ناب
ای دل نگفتمت که در این باغ دل مبند　　کز این درت جوی نگشاید به هیچ باب
(همان:۲۳)

تو را که نرگس مخمور و زلف مهپوش　　وفا و عهد قدیمت مگر فراموش است
(همان:۶۹)

ز حال بی‌خبرانت خبر نمی‌باشد　　به کوی خسته‌دلانت گذر نمی‌باشد
(همان:۱۵۰)

(مقصود ملامت از معشوق است که وفا و عهد قدیم را فراموش کرده؛ یا اینکه به کوی خسته‌دلان گذر نمی‌کند.)

کلام انشائی

کلامی است که با آن کلام چیزی آفریده می‌شود (انشاء) نه این که مانند کلام خبری گزارشی باشد از چیزی که از پیش ایجاد شده است. به همین دلیل کلام انشائی راست و دروغ بر نمی‌تابد. به اصطلاح محتمل‌الصدق یا کذب نیست. انشاء در اصطلاح علم معانی کلامی است که قابل صدق و کذب نباشد (رک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۳۵) کلام انشائی به دو گونهٔ انشائی- طلبی و انشائی- غیر طلبی تقسیم می‌شود. انشائی- طلبی کلامی است که گوینده با آن چیزی را طلب می‌کند و با گفتن آن در ذهن مخاطب انگیزه‌ای ایجاد

می‌کند برای انجام کاری که پیش از گفتن کلام چنین انگیزه‌ای در آن نبود. انشائی- طلبی خود به گونه‌های امر، نهی، استفهام و آرزو بخش‌پذیر است. در علم معانی از جملات انشاهای غیر طلبی بحث نمی‌شود، اما انشاهای طلبی هر کدام ساختارهای ویژه‌ای دارند و هر کدام جدا جدا مورد بررسی قرار می‌گیرند.

مقاصد ثانوی جملات امری

امر به‌ویژه در زبان فارسی به جملاتی گفته می‌شود که با گفتن آن گوینده انجام کاری را از کسی می‌خواهد. این گونه جملات یک معنی حقیقی و اولی دارند که همان خواستن چیزی از کسی است و یا وا داشتن کسی به کاری است. جملات امری نیز مانند جملات خبری به‌جز معنی حقیقی و کاربرد اصلی، کاربردهای مجازی و مقاصد ثانوی دارند که در همهٔ این موارد گوینده جملات امری به کار می‌برد، اما قصد و غرضش فرمان دادن نیست بلکه قصد و غرض‌های دیگری دارد که در علم معانی همین قصد و غرض‌های مجازی است که مورد بررسی قرار می‌گیرد. (رک: علوی مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۵۸) اینک نمونه‌هایی از کاربردهای مجازی امر در غزلیات خواجو:

۱- ارشاد و راهنمایی: گوینده برای هدایت و راهنمایی مخاطب انجام کاری یا رعایت امری را از او می‌خواهد. «این امر متضمّن خیر و صلاح و رستگاری و فلاح آدمی است.» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۲۹)

جان بده تا محرم خلوتگه جانان شوی تا نمیرد کی به جنّت ره دهند ادریس را
(همان:۱۲)

در پی خضر شو و روی متاب از ظلمات اگرت شربتی از چشمهٔ حیوان باید
(همان:۲۰۵)

ترک صورت کن اگر عالم معنی طلبی کوس عزلت زن اگر ملکت کسری طلبی
(همان:۳۸۵)

۲- التماس و دردمندی: «آن خواستنی است که با تضرّع و زاری و مسکنت و اضطرار همراه است و در ضمن آن غالباً گوینده سوءحال و دردمندی و پریشانی خویش را باز می‌نماید.» (تجلیل، ۱۳۸۵ :۲۲) بیشتر معانی امر در غزلیات خواجو به مانند دیگر سرایندگان شعر فارسی در بیان التماس و دردمندی است. نمونه‌ها:

تا کی ندهی داد من ای داد ز دستت رحم آر که خون در دلم افتاد ز دستت
(همان:۳۴)

بساز چارهٔ این دردمند بیچاره که دارد از غم هجرت دلی به صد پاره
(همان:۳۷۷)

۳- تعجّب و شگفتی: گاهی امر به نشانهٔ تعجّب و شگفتی در سخن آورده می‌شود. این گونه امر در فعل‌هایی چون «نگریستن» و «دیدن» به کار برده می‌شود. (کزّازی، ۱۳۸۵: ۲۲۵)

زبان سوسن آزاده بین که هست دراز و لیک برخی آزاده‌ای که خاموش است

دو چشم آهوی شیرافکنش نگر خواجو　　که هم‌چو بخت تو در عین خواب خرگوش
(همان:۶۹)

زلف کژش بین فتاده بر روی زیبا　　راست چو ثعبان نهاده بر کف موسی
(همان:۴۱۰)

۴- آرزو: گاهی گوینده برای بیان آرزو و تمنّای خود از فعل و جملات امری استفاده می‌کند.

ای نسیم سحری بوی بهارم برسان　　شکری از لب شیرین نگارم
ای خواجه مرا با می و میخانه رها کن　　جان من دل‌خسته به جانانه رها کن
(همان:۳۴۴)

۵- طنز و طعنه و تمسخر: گاهی گوینده برای بیان ریشخند و استهزای مخاطب امر می‌کند.

کفرو دین یکسان شمر خواجو که در لوح　　کافری را بهتر از زهد ریایی یافتم
(همان:۳۱۹)

برو ای خواجه که صبرم به دوا فرمایی　　کین نه دردی است که درمان بپذیرد ز
(همان:۳۲۲)

به حال خود بگذار ای مقیم صومعه ما را　　تو و عبادت و عرفان و ما و مستی و رندی
(همان:۳۸۹)

مقاصد ثانوی جملات استفهامی (پرسشی)

پرسش یا استفهام یکی از اقسام انشای طلبی است و «آن طلب امری است که بر گوینده مجهول باشد. که گاهی همراه با ادات پرسش نظیر چه، که، چگونه، کجا، چرا و... می‌آید و گاه بدون ادات و فقط با تعبیر کلام به گونه‌ای که لحن کلام، طلب چیزی را تداعی کند، پرسشی می‌شود.» (علوی مقدّم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹ :۶۲) باری پرسش به هر صورت که باشد طلب فهم است، اما گاهی به جای سایر انواع جمله به کار می‌رود و غرضی غیر از پرسش دارد. دلیل این امر آن است که که کاربرد پرسش تأثیر بیشتری در کلام دارد و سخنور برای تأثیر و تقویت کلام خود در ذهن و ضمیر مخاطب، از این شگرد بهره می‌گیرد و اغراض ثانوی خود را در قالب جملات پرسشی بیان می‌کند. برخی از این مقاصد ثانوی که در سروده‌های خواجو بسامد بالایی دارند و جنبهٔ ادبی و بلاغی زیبایی به کلام وی می‌دهند، عبارتند از:

۱- امر: گاهی گوینده سؤال می کند تا شنونده و مخاطب را به کاری فرمان دهد. درحقیقت این مقصود ثانوی استفهام امر به طریق مؤدبانه است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۱۱) گاهی خواجو به این شیوهٔ مؤدبانه به ساقی فرمان می‌دهد:

ساقیا ساغر شراب کجاست؟　　وقت صبح است آفتاب کجاست؟
خستگی غالب است ومرهم کو؟　　تشنگی بی‌حد است آب کجاست؟

(همان:۳۷)

برلب آب روان تشنه چرا می‌باید بود؟ ساقی آن آب روان کو؟ که روان می‌ارزد
(همان:۱۴۱)

(یعنی ساقی آن آب را بیاور؛ شراب را بیاور)

۲- نهی: گاهی غرض ثانوی نهفته در جملهٔ پرسشی بازداشت شنونده است. یعنی گوینده با آوردن پرسش مخاطب را از کاری باز می‌دارد و او را از امری نهی می‌کند.

خواجو چو این ایّام را دیگر نخواهی یافتن باری به هر نوعی چرا ضایع کنی ایام را؟
(همان:۱۴)

چون گرفتار توام دام دگر حاجت نیست چه روی در پی مرغی که اسیر قفسی
(همان:۹۰)

چون مغان از تو به صد پایه فرا پیشترند تو بدین زهد چهل ساله چه باشی مغرور؟
(همان:۲۳۴)

(یعنی نباید بدین زهد چهل ساله مغرور باشی؛ در پی مرغی که اسیرقفس است مرو؛ یا ایام را ضایع نکن.)

۳- انکار (استفهام انکاری): گاهی سخنور با طرح یک پرسش قصد دارد حقیقت یک چیزی را انکار کند. بدین گونه که مفاد این گونه جملات پرسشی علاوه بر مفهوم نفی معنای انکار نیز دارد. تفاوت نفی و انکار نیز در این است که نفی فقط منفی می‌کند، اما در انکار، گوینده علاوه بر نفی کردن امری را رد می کند و نمی‌پذیرد.

کی به آواز مؤذن برتوانم خاستن؟ زآن‌که می‌باشم سحرگه بی‌خود از بانگ
(همان:۳۰)

از چمن زیباتراز قدّت کجا خیزد نهال؟ وز شکر شیرین‌تر از خطّت کجا روید
(همان:۳۲)

یاد ساحل کی کند مستغرق دریای عشق؟ زآن‌که این معنی نداند هرکه او بر ساحل
(همان:۷۶)

(یعنی غرقهٔ بحر عشق هیچ گاه به یاد ساحل نیست؛ یا نهالی زیباتر از قدّت در چمن رشد نمی‌کند.)

۴- تعجّب: گاهی پرسشی از سوی گوینده مطرح می‌شود که برای بیان تعجّب و شگفتی او نسبت به امری است.

چه مهره باخت ندانم سپهر دشمن‌خوی؟ که دور کرد به دستان ز دوستان ما را
(همان:۱۱)

فغان ز مردم چشمت که خون جانم ریخت چه مردمی است که در عین مردم‌آزاری

(همان:۸۹)

گاهی این مقصود ثانوی استفهام، مفید معنای تعظیم و بزرگ‌داشت چیزی یا کسی است:

این چه نامه است که از کشور یار آوردند؟ وین چه نافه است که از سوی تتار آوردند؟

(همان:۱۷۱)

این چه پرده است که این پرده‌سرا وین چه نغمه است کزین پرده‌سرا می‌آید؟

(همان:۲۱۰)

استفهام در معنی تعظیم بسیار تأثیرگذار و قابل توجّه است، زیرا که بیشتر در ذهن مخاطب جای‌گیر می‌شود، از آن روی که گوینده با طرح یک پرسش ذهن مخاطب را در این بزرگ‌داشت سهیم می‌کند.

۵- تجاهل: تجاهل در لغت به معنی خود را به جهالت و نادانی زدن است. در علم معانی به عنوان یکی از مقاصد ثانوی پرسش مطرح می شود و آن وقتی است که گویندهٔ آگاه سؤال می‌کند و در ضمن آن وانمود می‌کند که راجع به امری آگاهی ندارد. این نوع استفهام در علم بدیع «تجاهل‌العارف» نامیده می‌شود. مقصود از تجاهل بیشتر مبالغه و اغراق است که این اغراق در تعظیم امری است یا تحقیر آن.

صبحدم چون آسمان درگردش آرد جام زر در گمان افتم که خورشید است یا جام

(همان:۳۰)

این باده کدام است که از کوی شما وین مرغ چه نام است که از کوی سبا

(همان:۳۹)

ندانم این نفس روح‌بخش جان‌پرور نسیم زلف تو یا بوی مشک تاتاری است؟

(همان:۸۹)

۶- تمسخر، طنز و طعنه: گاهی گوینده پرسشی را به قصد استهزاء و تمسخر مخاطب و یا طعنه به او به کار می‌برد.

چه نصیحت کنی ای غافل نادان که مرا؟ پند عاقل نکند سود چو دل قابل نیست

(همان:۹۷)

در دیر دُرد نوشان درس ورع که خواند؟ در ملّت مطیعان عصیان چه کار دارد؟

(همان:۱۲۲)

درآن مجلس که جام عشق نوشند کجا پند خردمندان نیوشند؟

(همان:۱۷۶)

۷- توبیخ، ملامت و سرزنش: گاهی سخنور پرسشی را در معنای توبیخ و مؤاخذهٔ مخاطب مطرح می‌کند. در این غرض ثانوی مخاطب به دلیل قصوری که از او سر زده با پرسشی مورد توبیخ و ملامت و بازخواست

گوینده قرار می‌گیرد. یعنی گوینده با یک پرسش به ملامت و سرزنش مخاطب می‌پردازد و او را به دلیل تصوّر و خطایی که مرتکب شده است، نکوهش می‌کند.

بیدلان را رخ زیبا ننمایی به چه وجه؟ عاشقان را ز در خویش برانی ز چه باب؟
(همان:۲۶)

هردمی روی از من مسکین بتابی از چه هر زمانی از در خویشم برانی از چه باب؟
(همان:۳۰)

به چه رو کناره گیری ز میان ما؟ که خواجو چو کمر شده است راضی به کناری از
(همان:۱۱۰)

گاهی خواجو خود را ملامت و سرزنش می‌کند:

خواجو تو را که گفت که در فصل نوبهار از طرف باغ و بادهٔ ناب اجتناب کن؟
(همان:۳۴۵)

۸- شمول حکم (استفهام تعمیمی): گاهی گوینده پرسشی را در معنای شمول و همه‌گیری طرح می‌کند. به عبارت دیگر سؤالی از جانب سخنور مطرح می‌شود و جوابی را اقتضا می‌کند که شمول و همه‌گیری دارد. این استفهام بیشتر با ادات پرسش کیست، که، کدام، چه کسی و... می‌آید.

میل خوبان نه من بی‌سر و پا دارم و بس کیست آن کو به رخ سروقدان مایل نیست؟
(همان:۹۷)

کدام دل که گرفتار و پای بند تو نیست؟ کدام صید که در آرزوی بند تو نیست؟
(همان:۹۹)

نه منم اسیر تنها به کمند یار زیبا که به شهراو درآمد که نگشت شهربندش؟
(همان:۲۵۰)

(یعنی هر کس به شهر آمد زندانی و گرفتار او شد؛ همهٔ دل‌ها گرفتار تواند؛ همه به سروقدان گرایش دارند.)

۹- آرزو، تمنّی و التماس: گاه گوینده پرسشی را طرح می‌کند و به این طریق آرزویی که در دل دارد را باز می‌نماید.

بی گل روی تو بس خار که در پای من کیست کز پای برون آورد این خار مرا؟
(همان:۱۶)

قدمی آب که بر آتش ما افشاند؟ که در این بادیه با سوز و گداز
گر چه از ضعف چنانم که نیایم در چشم کیست کو در من مسکین کند از لطف گناه؟
(همان:۳۶۷)

۱۰- جلب توجّه (استفهام در بیان جلب توجّه): گاهی خواجو سؤالی می‌پرسد تا توجّه مخاطب را به خود جلب کند. وی بارها غزلیاتش را با این شگرد آراسته است:

دانی که بر عذار تو خال سیاه چیست؟ زاغی که بر کنارهٔ باغی نشسته است
(همان:۴۷)

هیچ می‌دانی چرا اشکم ز چشم افتاده زآن‌که پیش هر کسی راز دلم بگشاده است
(همان)

هیچ دانی که چرا پسته چنان می‌خندد؟ زآن‌که گفتم که بدان پسته‌دهن می‌مانی
(همان:۴۱۴)

۱۱- انزجار و نفرت:

سخن از خرقه و سجّاده چه گویی خواجو؟ جام می نوش که از صومعه دور است اینجا
(همان:۱۰)

چند پندم دهی از زاهد و وعظم گویی؟ دلق و تسبیح تو را، خرقه و زنّار مرا
(همان:۱۶)

تا کی طریق توبه و سالوس و معرفت؟ جامی بده که توبه به یک‌باره بشکنم
(همان:۳۰۷)

این مقصود ثانوی استفهام، مفید معنای نهی نیز است. (از زاهد پندم مده و از وعظ چیزی نگو؟)

مقاصد ثانوی نهی

فعل نهی غیر از معنی تحریم و بازداشت، گاه از سوی خواجو در معنا و مقصود دیگری به کار می‌رود که جنبهٔ ادبی و بلاغی دارد. نمونه‌ها:

۱- ارشاد و راهنمایی: گوینده به منظور هدایت و راهنمایی مخاطب، او را از کاری باز می‌دارد. در این‌جا جمله‌ای که فعل نهی دارد در حقیقت جنبهٔ ارشاد و راهنمایی دارد و « این همان چیزی است که غالب افعال نهی آن را تعقیب می‌کنند. بازدارنده و ناهی بر سر آن است که مخاطبش را به راه راست و مصلحت، راهنمایی کند.» (تجلیل، ۱۳۸۵: ۲۶)

مباش منکر احوال عاشقان خواجو که قطع بادیهٔ عشق بی‌هدایت نیست
(همان:۹۳)

گر بود برگ گل سوریت از خار مترس ور هوای چمنت نیست به گلزار مرو
(همان:۳۶۲)

ای پسر دامن اهل قدم از دست مده ورت از دست برآید کرم از دست مده
(همان:۳۷۴)

۲- تحذیر و هشدار: آنجا که کسی را از انجام کاری باز دارند برای بیم دادن و ترساندن او از پیامد و عواقب کار.

ای که بر گوشهٔ چشمم زده‌ای خیمهٔ موج　　مشو ایمن که وطن بر لب دریاست مرا
(همان:۱۱)

از خدنگ آه عالم‌سوز ما غافل مشو　　کز کمان نرم زخمش سخت باشد تیر ما
(همان:۲۱)

باده از دست حریفان ترش‌روی منوش　　که به باطن همه نیشند و به ظاهر نوشند
(همان:۱۷۶)

۳- توبیخ، سرزنش و ملامت: «سخنور هنگامی که می‌پندارد مخاطب از پذیرش اندرز و موعظهٔ او سر باز می‌زند، توبیخ او را در پیش می‌گیرد.» (گودرزی، ۱۳۸۸، ۱۵۰) خواجو گاهی برای نکوهش و سرزنش گوینده از این ساختار استفاده می‌کند.

تو که احوال دل سوختگان می‌دانی　　مکن انکار کسی کز غم این کار بسوخت
(همان:۳۵)

بدین صفت ز تکبّر به دوستان مگذر　　اگر چه عمر عزیزی و عمر بر گذرست
(همان:۶۶)

مکن ملامت خواجو به عشق‌بازی و مستی　　که برکناری و دانم که حال غرقه ندانی
(همان:۴۱۷)

۴- التماس، دعا و آرزومندی: یکی از اغراض ثانوی نهی، التماس است. نظیر این غرض ثانوی در مبحث جملات امری نیز بررسی شد. «غرض ثانوی التماس در نهی آن است که همپایه‌ای از همپایهٔ خود بخواهد کاری انجام ندهد.» (کزّازی، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

کار ما را مکن آشفته و مفکن در پای　　که پریشان سر زلف سیه‌کار توایم
(همان:۳۱۲)

امشب ای یار قصد خواب مکن　　مرو و کار ما را خراب مکن(همان:۳۴۶)

ای طبیب دل ریش از سر بیمار مرو　　خسته مگذار مرا وز سر تیمار مرو
(همان:۳۶۲)

۵- بی اهمّیت و بی‌ارزش شمردن چیزی: نوع خاصّی از افعال نهی در آثار خواجو است که غالباً همراه با فعل امر «گو» آمده که ترکیب آن فعل نهی «گو مباش» یا «گو مگیر» است که در معنی بی اهمّیت و بی ارزش بودن امری است. به عبارت دیگر این افعال مرکّب به معنای این است که نبود امری اهمّیت ندارد. نمونه‌ها:

بیدلی گر دل ز دلبر بر نگیرد گو مگیر　　عاشقی را گر ملامت در نگیرد گو مگیر

گر ز دست او دلم از پا درآید گو در آی ور ز پای او سرم سر بر نگیرد گو مگیر
(همان:۲۳۷)

من که چون سرو از جهان یک‌باره آزاد دامنم چون نرگس ار پر زر نباشد گو مباش
آن که سلطان سپهر از نور رایش ذرّه‌ای سایهٔ خورشیدش ار بر سر نباشد گو مباش
(همان۲۴۸)

۶- خطا و اشتباه شمردن چیزی: گاهی گوینده می‌پندارد که مخاطب در مورد امری اشتباه فکر کرده است. به همین دلیل با کاربرد فعل نهی به مخاطب می‌فهماند که او اشتباه فهمیده است.

دور از تو مپندار که هنگام صبوحم با این جگر سوخته حاجت به کبابم
(همان:۵۰)

مشنو که از تو هست گریزم چرا که نیست یا نیست از تو محنت و رنجم چرا که
(همان:۷۳)

مشنو که مرا با لب لعلت هوسی نیست کاندر شکرستان شکر بی‌مگسی نیست
(همان:۱۰۱)

۷- طعنه و تمسخر: گاهی سخنور مخاطب را از کاری باز می‌دارد از آن روی که می‌خواهد او را به ریشخند و تمسخر باز گیرد.

رقیب گو مفشان آستین که تا در مرگ به آستین نکند دور از آستان ما را
(همان:۱۰)

مرا مخوان به نماز ای امام و وعظ مگوی که از نیاز نمی‌باشدم خبر ز نماز
(همان:۲۴۲)

با من سخن از درس و کتب‌خانه مگویید اکنون که وطن بر در میخانه

مقاصد ثانوی ندا

از جمله اقسام انشاء ندا است و آن طلب اقبال مخاطب است به حروف مخصوصه و نیز گفته‌اند طلب متکلّم است توجّه مخاطب (منادا) را. (گودرزی،۱۳۸۸: ۱۶۷) علاوه بر قصد خطاب که منظور اصلی از نداست، ممکن است آن را گاه برای اظهار مفاهیم گوناگون بیاورند. مقاصد و اغراضی که از ندا در غزلیات خواجو استنباط می‌شود، متعدّد است. اینک نمونه‌ها:

۱- ندای ترغیبی

گاهی خواجو برای اینکه مخاطب خود را به کاری وادار نماید، از ندا یاری می‌جوید:

ای گل از پرده برون آی که مرغ سحری همره قافلهٔ باد سحر باز آمد
(همان: ۱۵۸)

۲- ندای شادکامی

نیز سخنور توانای ما برای اینکه به مخاطب خویش بفهماند که از موضوعی به وجد آمده، از ندا کمک می‌گیرد:

جامی بده ای ساقی تا چهره برافروزم　　راهی بزن ای مطرب تا خرقه در اندازم
(همان:۲۹)

۳- ندای حسرتی

یکی از شگردهای بدیع خواجو برای بیان حسرت و اندوه شاعرانه خویش، بهره گرفتن از ندا است:

داری خبر ای یار که آن یار برفت　　یا شنیدی ز کسی کآن بت عیّار برفت
(همان:۱۰۵)

نمونه‌های دیگر:

۴- ندای توبیخی

ای ملک دلم خراب کرده　　در کشتن من شتاب کرده
(همان ۳۷۱)

۵- ندای التماسی

ای صبا احوال دل با آن صنم تقریر کن　　حال این درویش با آن محتشم تقریر کن
(همان:۳۴۵)

نتیجه‌گیری:

در میان اهل ادب استفاده از شیوه‌های گوناگون علم معانی و در رأس آنها مقاصد ثانوی خبر و انشاء یکی از راه‌های بیان اندیشه‌های عالی و افکار متعالی است. خواجو در استفادهٔ هنرمندانه از اغراض ثانوی جملات خبری و انشائی سرآمد است. او هنرمندانه و با ظرافت کم‌نظیری اندیشه‌ها و افکار بلند خود را در قالب یک جملهٔ خبری، یک پرسش یا به وسیلهٔ امر یا نهی و یا یک طلب و تمنّی به مخاطبان شیفتهٔ خود القا می‌کند. عمدهٔ هنر و اعجاز کلام و زیبایی و روانی بیان خواجو در معانی و مفاهیمی است که در حوزهٔ علم معانی و غالباً در مقاصد ثانوی جملات باید آن را جست. گاهی یک جملهٔ خبری یک پرسش یا یک جملهٔ امری حجم وسیعی از مفاهیم و اندیشه‌ها را به زیبایی و روانی و دلنشینی هر چه تمام‌تر بر صفحهٔ ذهن و ضمیر مخاطب نقش می‌کند. وی با مهارت فراوان تمام ارزش‌ها، حکمت‌ها و اندیشه‌های خود را در قالب یک جملهٔ سادهٔ خبری یا یک سؤال بلاغی و یا امر و نهی و ندا به مخاطبان خود ابلاغ کرده است.

کتابنامه

- برهانی، مهدی، بوته کن، علی، (۱۳۸۱)، خواجوی کرمانی، تهران: زوّار، چاپ اول.
- تجلیل، جلیل، (۱۳۸۵)، معانی و بیان، ویراست دوم، تهران: نشر دانشگاهی، چاپ اول.

- خواجوی کرمانی، محمود بن علی، (۱۳۷۰)، غزلیات خواجوی کرمانی، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی کرمان، چاپ اول.
- رجایی، محمّد خلیل، (۱۳۵۳)، معالم‌البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع، شیراز: دانشگاه شیراز، چاپ سوم.
- رضانژاد، غلام‌حسین، (۱۳۶۷)، اصول بلاغت در زبان فارسی، تهران: الزهراء، چاپ اول.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۴)، معانی، تهران: میترا، چاپ سوم.
- صدر، میر عباس، (۱۳۸۷)، کاروند، زیباشناسی ادب فارسی، کرج: جام گل، چاپ اول.
- علوی مقدّم، محمّد و اشرف‌زاده، رضا، (۱۳۷۹)، معانی و بیان، تهران: سمت، چاپ دوم.
- کزّازی، میر جلال الدّین، (۱۳۸۵) معانی، زیباشناسی سخن پارسی، تهران: نشر مرکز، کتاب ماد، چاپ ششم.
- گودرزی، محمد تقی، (۱۳۸۸)، هنجار سخن، درس‌نامهٔ معانی پارسی، تهران: کلک سیمین، چاپ اول.

بررسی تطبیقی تصویر در اشعار تعلیمی
لیلی و مجنون نظامی و لیلی و مجنون جامی

آمنه رستمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

محسن ذوالفقاری[۱]

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

عاشقانه های فارسی در حوزه ی نظم شکوهی بی بدیل در ادبیات ما دارند و بدون شک نظامی در این حوزه رتبه ای رفیع را به خود اختصاص داده است و تاکنون وی را به عنوان پرچمدار ادبیات غنایی می شناسیم. پس از نظامی دیگرانی نیز به شیوه ی او منظومه‌هایی سرودند؛ اما وقتی از بوته ی نقد گذشتند، همچنان این نام نظامی بود که درخشش چشم‌گیر داشت. از میان نظیره گویان به شیوه‌ی او، عبدالرحمن جامی تقلیدی در خور احترام از آثار نظامی داشته است. افراد بسیاری پیرامون تفاوت‌ها، اندیشه‌ها و مشابهات این دو شاعر قلم زده‌اند. ما نیز در این پژوهش برآنیم تا با بررسی تطبیقی یکی از آثار مشترک این دو شاعر بپردازیم و از منظومه های مشترک این دو شاعر، داستان عاشقانه لیلی و مجنون را انتخاب نموده و تصاویر به کاررفته در ابیات تعلیمی و شیوه‌های تصویرگری را در اندیشه های تعلیمی مطرح شده در مورد مطالعه تطبیقی قرار دادیم. و بدون برتری هیچکدام به وجوه افتراق و اشتراک شیوه های تصویر پردازی در این دو اثر برسیم.

کلیدواژه‌ها: تصویر، اندیشه ی تعلیمی، لیلی و مجنون ،نظامی، جامی.

مقدمه

از دیر باز سخن نظم از نثر محبوب تر بوده و بیشتر مورد توجه اهل فضل و ادب قرار گرفته است. از این رو عمدتاً مهمترین و زیبا ترین اندیشه های بشری در قالب سخن منظوم بیان شده است. چه در این نوع نوشته از گذشته ها با به کارگیری فنون ادبی، زیبایی و گیرایی آنها در خواننده دو چندان شده است . از بین این شیوه ها، کاربرد صور خیال و ایجاد تصویر در شعر و سخن هنری است که با آن، شاعر در سخن خود ایجاد اعجاب و زیبایی می نماید. تخیل و تصویر آفرینی در سخن، مهمترین شاخصه ی شعر و سخن عادی است و اینگونه است که گاه نثری را که عنصرخیال در آن قوی است، شعر می نامیم، بدون این که دارای عنصر وزن باشد. شاعر در ذهن خلاق خود می کوشد، بین پدیده ها و مفاهیم مختلف ارتباط ایجاد کند و صحنه و تصویری را در ذهن خواننده ایجاد کند و باعث اعجاب او شود .

[۱]. (نویسنده‌ی مسؤول) m-zolfaghary@araku.ac.ir

در دوره های مختلف ادبی و در سبک های مختلف، کاربرد صور خیال و شیوه های خیال انگیزی یکسان نیست و این یکسان نبودن صور خیال، تفاوت سبک را ایجاد و گاه شاعری را صاحب سبک نموده است. این تفاوتها ناشی از آن است که در هر دوره و زمانی برخورد انسان با طبیعت و جهان و حوادث، متفاوت است و این تفاوت برخورد با طبیعت، تحت تاثیر دلایل ایدئولوژیکی و طبیعی فراوانی به وجود می آید. بنابراین، در هر دوره، زمان و مکانی، تصاویر به کاررفته در آثار ادبی نیز متفاوتند. ابتدا برآنیم، منظور و مقصود خود را از تصویر و تعریف آن مشخص نماییم.

تصویر

تعاریف زیادی از تصویر درشعر و سخن بیان شده است؛ اما همه ی آنها درجزئیاتی با هم متفاوتند که ناشی از تفاوت دیدگاه گوینده و طرز نگاه او به شعر و طبیعت است. گاه تصویر را به کار گیری صنعت استعاره و تشبیه و سایر آرایه ها ولطافت های سخن و هنر شخصیت بخشی به اشیاء و موجودات فلکی و... می دانند و گاهی"انتخاب مفردات، تازگی و روانی شکوه ترکیبات و هنر تلفیق عبارات که به شعر شکوه و زیبایی می دهد و تمایزسبک و طرز را می نمایاند . موزونی و خوشاهنگی کلمات و ترکیبات و موسیقی و موج اهتزاز از مصرع های هربیت که معرف شیوه ی سخن گوینده است." (ماحوزی، ۱۳۷۴ :۲۲) و این آفرینش تصویر اگر مصنوع و در اثرتلاش و متکلّفانه نباشد، نتیجه ای از یک حالت روحانی و روانی خاص است که شیء و موجودات، تجسم و حیاتی معنوی می یابند و رویکردی غیر طبیعی پیدا می کنند و باری از شعور و عاطفه انسانی بر دوش آنها نهاده می شود و وظیفه می یابند که آن را به مخاطب انتقال دهند. بلاغیون سنتی تصویر آفرینی و خیال انگیزی را کاربرد انواع تشبیه ، استعاره ، کنایه ، مجازو... میدانند. شفیعی کدکنی تصویر را این گونه تعریف می کند:" تصویر مجموعه تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، نماد، اغراق، مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی، پارادوکس و... اطلاق می شود." (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰ : ۲۱) و این تصویر و خیال انگیزی در خدمت اندیشه قرار می گیرد. هر نوع ادبی، به فراخور اقتضا و به شیوه هایی خاص، بخشی از این صور خیال را به کارمی گیرد و این تصویر، ویژگی آن نوع ادبی می شود. برای مثال اغراق و مبالغه بیشتر درخدمت آثار حماسی و استعاره در خدمت آثار غنایی قرار گرفته است؛ اما در مکتب های جدید ادبی به ویژه در مکاتب غربی چون سوررئالیسم و رمانتیسم، برای " تصویر ارزش ذاتی قائل شده و آن را یک امر مستقل می دانند که نه در خدمت اندیشه قرار می گیرد و نه در پی ایده ای است. از این دیدگاه، تصویر یک اتفاق است که فی نفسه دارای ارزش خاص هنری است."(فتوحی،۱۳۸۶: ۵۸)

واژه تصویر معادل ایماژ در بین منتقدان و ادیبان غربی است و از جنبه های معانی مختلفی که دارد، گاه با تعریف شفیعی کدکنی که معیار بررسی ما در این تحقیق است، دارای وجوه مشترکی است. گاه آن را

عکسی می دانند که از ترکیب کلمات ایجاد می شود و ملاک آن را تاثیر گذاری می دانند. از جمله تعاریف زیر:

"تصویر هرگونه توصیفی است که بریکی از حواس آدمی تاثیر می گذارد ." (Berton,1997:88)

و "مجموعه ساخت های زبانی که به منظور نمایش و توصیف امور و افکارتجریدی به کارمی رود. " (Wahba,1974:237)

"تصویرگری عبارت است ازنمایش تجربه ی حسی به وسیله ی زبان." (Perrin,1962:559)

و آندره برتون معروفترین نظریه پرداز سوررئالیسم، تصویر را حاصل یک جرقه می داند بین کلمات، نه یک ارتباط مبتنی بر شباهت و می گوید:" بوطیقای شعر مدرن و به خصوص نظریه ی شعری سوررئالیسم تصادف و اتفاق را خاستگاه اصلی تصویر و گوهر اصلی شعر می شناسد."(Berton,1969:37) که البته هرچند این تعریف نیز قابل قبول است؛ اما در این پژوهش تعریف برتون از تصویر مد نظر ما نیست و اساس کار ما نظر شفیعی کدکنی می باشد.

با دقت در نظریات ذکر شده، شاهد نکات مشترکی هستیم که مستقیم و غیر مستقیم همگی به آن ها معتقدند. تعریف مشترکی که از همه آن ها می توان به دست داد، این است که تصویر، توصیف مفهومی است، با استفاده از ساخت های زبانی و کلمات که تجربه ای حسی و افکار تجریدی و انتزاعی را به نمایش می گذارد و بر مخاطب تاثیر می گذارد. بین واژگان رابطه ای برقرار می شود و صحنه ای می آفریند که خواننده را تحت تاثیر قرار می دهد و فهم آن را آسان و زیبا می نماید. این واژه ی پر از ابهام که گاه برهمه ی صنایع ادبی اعم ازلفظی و معنوی اطلاق می شود و گاه برای کشف معنای سخن به کار می رود، توصیفی از جهان مادی و اندیشه های انسانی است که لذتی را می آفریند و گاه ممکن است در آن ایجاد لذت، بر مخاطب تاثیر بگذارد.و به نظر ما در خدمت اندیشه قرار می گیرد و رسیدن به مقصود را در آن راحت می کند.

مورد مطالعه ی ما در این تحقیق کتاب لیلی و مجنون نظامی و کتاب لیلی و مجنون اثر جامی است که به تقلید و تحت تاثیر کتاب نظامی سروده شده و آنچه مدنظر ماست ، بخشهایی است که دو شاعر در این منظومه های غنایی عاشقانه به بیان اندیشه های تعلیمی پرداخته اند و در پایان می خواهیم به پاسخ این پرسش ها برسیم :

- ارتباط تصاویر هر کدام از دو شاعربا تجربه ی روحی وی چگونه است ؟
- رشد و حرکت بالنده تصویردر شعر هر یک از دو شاعر با توجه به تصاویرتعلیمی چگونه است؟
- احساس محوری شاعر در هر یک از دو شاعر، با توجه به تصاویرتعلیمی چگونه است؟
- کارکرد تصاویر هر یک از تاثیر در احساس و دلالت ضمنی و درخدمت اندیشه بودن در اشعار تعلیمی چگونه است؟
- تصاویر اشعار تعلیمی هر یک در بافت چه تفاوتی با دیگری دارد؟

شیوه ی تحقیق پژوهش نیز به صورت کتابخانه ای و توصیفی است که بخش های تعلیمی در هر دو اثر را از حیث چگونگی به کارگیری تصاویر مورد مطالعه ی تطبیقی قرار می دهیم .

ادبیات تعلیمی

از همان دوران ابتدایی شکوفایی ادبیات فارسی از قرن چهارم و حتی در دوران بعد، چند شاخه و نوع ادبی در ادبیات فارسی به ظهور رسید که بعد ها با بسط ، گسترش و پیشرفت آنها از شاخه های مهم ادبیات فارسی محسوب شدند. " مهمترین این شاخه ها ی ادبی عبارت بود از تغزل – در شکلهای مختلف قصیده های مدحی و غزل عاشقانه- ادبیات حماسی و ادبیات تعلیمی با موضوعات زهد و پند و اندرز"(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰ در مقدمه سایه آفتاب: ۲۹)

متون تعلیمی گاه از همان ابتدا، با هدف تعلیم موضوعی ویژه نوشته می شوند و گاهی در ضمن نوشته و اثری دیگر گنجانده می شوند. با ورود اسلام به ایران ارزشهای اخلاقی و موضوعات تعلیمی نیز تحت تاثیر تعالیم اسلامی و قرآنی قرار گرفت و موضوعات تازه ای در ادبیات تعلیمی راه یافته است. "هرچند نزد اعراب بدوی نیز بعضی اصول و ارزشهای اخلاقی معتبر دانسته می شد؛ اما غالباً این ارزشها در سایه انتقام ها و جنگ ها ی قبیله ای رنگ می باخت." (نیکلسن،۱۳۸۰ :۱۱۰) و با ارزشهای ایرانی عجین شد و در چهره ی جدید خود متجلی شد. در ادبیات ایران پیش از اسلام بخش مهمی از ادبیات پهلوی را اندرزنامه ها تشکیل می دهد که سرشاراز اندیشه های تعلیمی اخلاقی است و پس از اسلام این اندیشه ها به زبان عربی ترجمه شد. مثلاً " مامون دستور داده بود که معلم فرزندش، الواثق بالله کتاب خدا را به او یاد دهد و عهد اردشیر را بر او بخواند و او را وادار به حفظ کلیله و دمنه کند."(عباس احسان به نقل از تفضلی،۱۳۷۸ :۲۱۸) و با این تبادلات فرهنگی و ادبی بین زبان فارسی و عربی و از سویی سایر زبان های همسایه همچون سنسکریت، آموزه های اخلاقی فراوانی وارد ادبیات فارسی شد. بخشی از ادبیات تعلیمی ما که رنگ و بوی زهد به خود می گیرد، مد نظر در این پژوهش نیست. آن چه مورد مطالعه ماست، آموزه هایی است که مرتبط با علم اخلاق است و حکیمان و فیلسوفان از آن با علم النفس یاد می کنند و افلاطون نیز سعادت بشر را موکول به چهار فضیلت می داند."حکمت، خویشتنداری، عدالت و شجاعت" (افلاطون،۲۷۹:۱۳۸۰) و همین مسایل موضوع بخش عظیمی از ادبیات فارسی ما شده است. از جمله این کتابها که مورد مطالعه این پژوهش نیز می باشند، لیلی ومجنون نظامی و لیلی و مجنون جامی است. البته به زیبایی شناسی تصاویر به کار رفته در این دو اثراز دیدگاههای مختلف می پردازیم.

لیلی و مجنون نظامی

منظومه لیلی ومجنون جامی به شرح و بیان داستانی عاشقانه از افسانه ای از دنیای عرب می پردازد. این داستان عاشقانه که از ابتدا با لحنی توام با حزن و اندوه بیان می شود، در سراسر داستان با لحنی یک نواخت و بدون اینکه لحن و فضای متفاوت و متناقض داشته باشد، روایت می شود و مرحوم وحید دستگردی دنیای

آن را مقابل دنیای هفت پیکر می داند. این منظومه گذشته از روایت داستانی عاشقانه، سرشار از بخش هایی است که شاعر معلمی دلسوز می شود . در این بخش از اشعار شاعر شگرد هایی را برای گیرایی کلام به کار می گیرد که به تحلیل آن ها از جنبه های زیر می پردازیم.

شیوه های طرح مسایل تعلیمی

نظامی در ۴۱ موقعیت ودر شرایط متفاوت زبان به تعلیم اندیشه های تعلیمی خود گشوده است. این شرایط و موقعیت ها در سه مورد به شرح زیر قابل دسته بندی و تقسیم است.

الف: بیان مسایل تعلیمی دربخش هایی مجزا. نظامی به وِیژه قبل از ورود به روایت داستان بخش هایی را مجزا و کامل به تعلیم اختصاص می دهد. در مقدمه پس از شکایت از حسودان و منکران، به بیان اندیشه های تعلیمی می پردازد. ابتدا شکایت از حسادت رقیب شاعر خود می کند و سپس به مذمت شیوه ی او می پردازد و در این فرصت چند اندیشه ی تعلیمی را بیان می کند. اوابتدا اندیشه ی تعلیمی را در قالب یک بیت به خواننده عرضه می کند و پس در ابیات بعدی به بسط و گسترش و آرایش آن می پردازد.

مثال:

بااین که سخن به لطف آب است　　کم گفتن هر سخن صواب است
آب ار چه همـــه زلال خـــیزد　　از خـــوردن پر مـــــلال خیـــزد
کم گوی و گزیده گوی چون در　　تا زاندک تو جـــــهان شـود پر

(لیلی و مجنون نظامی.۱۳۷۸: ۴۷)

تمام آن چه را که شاعر می خواهد بگوید همان است که در بیت نخست بیان شده اما به آن کفایت نمی کند و سخن را بسط می دهد. شیوه ی سخن او در بیان این اندیشه ها اغلب حرفی و مستقیم است و در اغلب موارد موضوع را با طرح یک پرسش از مخاطب خود که گاه فرزند خود اوست و گاه کسی دیگر، شروع می کند . همچون مثال بالا و:

تا چند چو یخ فسرده بودن ؟　　در آب چو موش مرده بودن؟　(همان:۵۲)

و

پایین طلب کسان چه باشی؟　　دستِ خوش نا کسان چه باشی؟　(همان: ۵۳)

وگاه جمله ای امری یا نهی، شروع بیان آموزه های او می شود :

خرسندی را به طبع در بند　　می باش بدانچه هـست خرسند　(همان:۵۵)

دل نه به نصیب خاصه ی خویش　　خاییدن رزق کس میندیش　(همان:۵۴)

در این بخش هایی که اندیشه تعلیمی پیش از روایت داستان قرار می گیرد، بیش از روایت داستان اندیشه در مرکز توجه و اهمیت قرار می گیرد، پس شاعر ابتدا در اولین بیت اندیشه ی خود را قرار می دهد و سپس آن را بسط می دهد.

ب) با شروع داستان شاعر همراه با روایت داستان به مطلبی می رسد که می خواهد موضوعی را در آن باب تعلیم دهد و غیر مستقیم شروع به تعلیم آن مسایل می نماید. گاه ابیات زیادی را دراین باره می سراید و سپس به سرقصه می شود. در ابتدای داستان با معرفی قیس در بحث نیکی کردن به زیر دستان، به امید رسیدن به معشوق، فرصت را مغتنم می شمرد و خود به ستودن این امر می پردازد و مصلحت امور را آنگونه که خدا می خواهد چنین بیان می کند:

هرچ آن طلبی اگرنباشد　　از مصلحتی به در نباشد
هرنیک و دی که درشماراست　　چون درنگری صلاح کار است
بس یافته کان بساز بینی　　نایافته به چو باز بینی و... (همان:۵۸)

شیوه ی بیان اندیشه ها حرفی و مستقیم است. گویا مخاطب و شنونده قصه را مجسم می بیند و شاعر وظیفه ی خود می داند که زمانی که مخاطب سراپاگوش است که قصه را بشنود و از لحاظ روحی کاملاً آماده ی پذیرش است، مقاصد و اندیشه های مورد نظر خود را بیان کند. برای مثال زمانی که مجنون در عشق لیلی زاری می کند، شاعر زمینه را مناسب می بیند که عشق واقعی را برای مخاطب توضیح دهد.

عشقی که نه عشق جاودانیست　　بازیچه ی شهوت جوانیست
عشق آن باشد که کم نگردد　　تا باشد از این قدم نگردد
آن عشق نه سرسری خیالست　　کو را ابدالابد زوال است (همان:۷۸)

و سپس به روایت قصه باز می گردد. این شگرد داستان پردازی و همچنین تعلیم و آموزش حکیم نظامی در جای جای داستان دیده می شود که در ضمن روایت داستان چون معلمی وظیفه شناس به طرح مباحث تعلیمی خود می پردازد. گاه با یک سوال و حالت سرزنش چون(تا چند چو یخ فسرده بودن) و گاه امر یا نهی و گاه نیز بدون سوال یا سرزنش به طرح مسئله مورد نظر می پردازد و این شیوه طرح و شروع تعلیم تا پایان داستان چنین است. در این بخش ها مرکز توجه شاعر بر داستان است و فقط فرصتی برای بیان نظر خود یافته که آن را مغتنم شمرده است و تلاش می کند، سررشته سخن داستان را از دست ندهد.

اتحاد مضمون و تصویر در محور عمودی

نظامی هر گاه به تعلیم و پند و اندرز می پردازد، روایت داستان را رها می کند و به پروراندن موضوع مد نظر می پردازد و در بیان این اندیشه ها نیز تا پایان سرایش وتعلیم یک اندیشه و عقیده از طرح مباحث دیگر خودداری می کند. از هرکجای آن ابیات شروع به خواندن کنیم، موضوع را در می یابیم و این در حالیست که هر بیت به تنهایی معنایی کامل دارد و در ارتباط با سایر ابیات دارای کمال انقطاع است؛ اما به این معنا نیست که ارتباط معنایی با هم ندارند. اندیشه ی تداعی گر چون زنجیری نامرعی ابیات رابه هم متصل می کند. با آنکه عمدتاً مفهوم را در یک بیت تکمیل می کند و اگر یک یا چند بیت را از میان آن اشعار حذف کنیم، ابیات باقی مانده همچنان گویا و رساست؛ اما در تمام ابیاتی که از پی یکدیگر قرارمی گیرند و یک اندیشه را

موضوع آن ها قرار داده است، متحدالمضمون اند. در تمام ابیات تلاش می کند که با روش های بیانی خاص خود مخاطب را اقناع کند، سپس به روایت قصه بپردازد؛ اما در این ابیات از تصاویر متنوعی برای تعلیم استفاده می کند و تمام این تصاویر در خدمت پروراندن یک موضوع قرار می گیرند. اغلب تصاویری که در خدمت یک موضوع قرار می گیرند ، از یک نوعند. هرگاه شاعر تشخیص داده است که با تشبیه تصویر گری کند، اغلب تصاویر تشبیه اند و در مورد سایر تصاویر نیز چنین است.

مثال:

چون گرگ بره ز میش بربود　　فریاد شـــبان کجا کند سود
چون سیل خراب کرد بنیاد　　دیوار چه کاهگل چه پولاد
چون کشته ی خشک ماند بی بر　　خواه ابـــر ببارو خوا ه بگذر (همان:۱۳۱)

این ابیات و ابیات پس از آن همگی یک اندیشه را محور خود قرارداده اند و آن غنیمت شمردن فرصت های مهم است. هر بیت معنایی کامل دارد؛ اما همگی با رشته ای تداعی گر که اندیشه مطرح شده در آن است به هم متصل شده اند. همچنین تصاویر به کار رفته در این ابیات ازیک نوع است.

و نیز:　خوش باش به عشوه ، گر چه باد است　　بس عـــاقل کـــو به عشوع شاد است
گـــر عشـوه بود دروغ و گـــر راســـت　　آخـــــــر نفسی تـــــواند آراســـت
بـــــه گر نفسیت خوش برآیـــــــــد　　تـــــــا خود نفـــــس دگر چه زاید
هر خوشـــــــدلیی که آن نه حـــالیست　　از تـــــــــکیه ی اعتـــماد خـــالیست
بس گندم کـان ذخیـــــــره کـــــردند　　زان جـــــو که زدنـــــد جو نخوردند (همان:۱۵۲و۱۵۳)

در این ابیات و ۴ بیت پس از آن نیز فقط به طرح یک اندیشه و موضوع تعلیمی می پردازد. گاه مستقیم و حرفی توضیح می دهد، گاه تمثیل به کار می برد، گاه با دلیل و برهان سعی در فهم همان موضوع دارد.

تناسب تصویر با تعلیم در شعر نظامی

در ادبیات تعلیمی گاه اثری صرفاً با هدف آموزش علمی خاص به وجود آمده است و گاه در بطن یک اثر دیگر که عمدتاً ادبی است، نویسنده فرصت را غنیمت می شمرد و مطلبی را که مد نظر اوست ، مورد تعلیم قرار می دهد. آثار ادبی داستانی بهترین فرصت برای بیان اندیشه هاست . هنگامی که خواننده مجذوب زیبایی های ادبی یک اثراست، بهترین زمان برای تعلیم و پند و اندرز است، تا با زیبایی های ادبی به تصویر کشیده شده و به او عرضه شوند. حکیم نظامی از آنجا که حکیم است و به اقتضای مقام علمی اش همواره در برابر مخاطب وظیفه خود می داند که یک معلم نیز باشد و سخن خود را به بهترین شیوه تعلیم می دهد. مقتضای تعلیم این است که موضوع برای مخاطب ساده و عینی شود . شاعر شگردهای متفاوتی را به کار می گیرد که به هدف خود برسد. یکی از این شگردها تمثیل و تشبیه و به تصویر کشیدن موضوع است. نظامی به خوبی پیچیدگی و سادگی موضوع را تشخیص می دهد تا کدام صور خیال را به کار بندد. از بین آرایه های به

کاررفته، استفاده از تشبیهی که اجزای آن معقول به محسوس تشبیه شده و تمثیل بالاترین بسامد را دارد. هرچند در این اشعار استعاره، کنایه و مجاز هم به کار رفته؛ اما استفاده از تشبیه و تمثیل را بهترین را می داند.

مثال:

این عهد شکن که روزگار است　　چون برزگران تخم کار است

روزگار مشبه عقلی و برزگران مشبه به حسی است.

و: این مرگ نه، باغ و بوستان است　　کو راه سرای دوستان است

مرگ مشبه عقلی و باغ و بوستان مشبه به حسی است.

شیوه های تصویر سازی در اندیشه های تعلیمی نظامی

نظامی حکیم به شیوه های مختلف و با تصویرهای ملموس و قابل فهم مخاطب را اقناع می کند و به تعلیم او می پردازد. برای رسیدن به این مقصود چون یک معلم موفق شیوه های مختلف را برای ایجاد تصاویر به کار می گیرد. از بین آرایه های بیانی مختلف، اغلب آرایه های تشبیه، استعاره(مکنیه)، تشخیص، کنایه، و مجاز را به کار می گیرد. شاید این تصاویر را برای بیان تعلیم مناسب می بیند.

تشبیه :

تشبیههای به کار رفته در بخش های تعلیمی لیلی و مجنون نظامی، اغلب تشبیه هایی مفصل و ساده اند که یا وجه شبه در آن ذکر شده و یا بسیار وجه شبه در آن آشکاراست . هیچ گاه شاعر وجه شبه ادعایی را درتصاویرش به کار نبرده است. اغلب آن چه وجه شباهت دو سوی تصویرقرار می گیرد، همان چیزی است که همگی برآن توافق دارند و بارزترین صفت بین طرفین تشبیه به ویژه مشبه به است. مثال:

چون مار مکن به سرکشی میل　　کاین جا زقفا همی رسد سیل

گر هفت سرت چو اژدها هست　　هرهفت سرت نهند بر دست　(همان: ۵۱)

در ابیات فوق مخاطب را مشبه قرار داده و از داشتن شباهت نهی می کند و مشبه به مار و اژدهاست که طرفین تشبیه هر دو محسوس است و وجه شبه در آن ها سرکشی، صفتی بسیار نزدیک است برای مخاطب.

و همچنین:

آن عمر شده که پیش خورد است　　پندار هنـــوز در نــورد است(همان:۵۲)

در این بیت نیز عمر مشبه عقلی است و مشبه به کشته و مزروع، محسوس است.

و: تا چند چو یخ فسرده بودن　　در آب چو موش مرده بودن　(نظامی: ۵۲)

و به ندرت تشبیهی به کار می رود که وجه شبه بعید و ادعایی باشد.

تشبیه به کار رفته در این بیت نیز از نوع تشبیه مفصلی است که وجه شبه آن ذکر شده و مشبه به حسی است . گاه در تشبیهات مشبه که مورد تعلیم قرار گرفته، از حوزه معقولات است، اما در اکثریت تشبیهات به کار رفته مشبه به محسوس است و آن چیزی است که درک آن برای مخاطب آسان است.

چون سوسن اگر حریر بافی دردی خوری از زمین صافی (همان:۵۳)

وجه شبه حریر بافتن که مقصود زمین گیر بودن و راضی شدن به مراتب پایین است، یافتن وجه شبه تا حدودی خیال انگیز و غریب است؛ اما در بیشتر موارد چون مثال هایی که قبلاً ذکر شد، وجه شبه قریب است.

استعاره

پس از تشبیه بسامد استفاده از استعاره نیز در بخش های تعلیمی لیلی و مجنون نظامی بالاست. استعاره هایی چون:

در خـــــرگه کار خـــــرده کاری عیبیست بـــــزرگ بیـــــــقراری (همان: ۸۶)

آییـــــــــنه ز روی راستـــــگویی بنـــــــماید عیـــب تـــــا بشـــویی

دررقص رونده چون فلک باش گو جمله ی راه پر خسک باش(همان:۵۶)

استعاره های به کار رفته در بیت های ذکر شده از نوع مکنیه ای است که مشبه آن ها بی جان است و مشبه به آن ها جاندار است و برای همین، آرایه ی تشخیص تصویر آن را زیباتر کرده است؛ اما این تصاویر، تصاویر ساده و ملموس اند برای مخاطب و جنبه ی خیال انگیزی آن ها ساده و در حد تعلیم است. چه اگر تصویر دور از ذهن و بعید باشد، جنبه های تعلیم را تحت تاثیر قرار داده و کم رنگ می کند.

تمثیل

علاوه بر تشبیه و استعاره که ابزار کار تصویر در تعالیم نظامی است، بسامد استفاده از تمثیل نیز بسیار بالاست. تمثیل شیوه ای است که موضوع مورد تعلیم را برای خواننده ملموس تر و آسان تر می نماید و برای او مثال هایی ذکر می کند. گاه در این تمثیل های بیان شده که رسایی و کارآمدی آن بسیار زیاد است، لذا به صورت ضرب المثل در آمده است.

گاه در اثنای تعلیم چنان دغدغه ی فهم مخاطب را دارد که تمثیل های مختلف را در پی هم برای یک اندیشه ذکر می کند.

برای مثال:

سگ را کـــــه تهی بود تهیگاه نانی نـــــــرسد تـــــهی درایـــــن راه

برساز جهان نوا توان ساخت کان راست جهـــــان که با جهـــان ساخت

گردن به هـــــوا کسی فرا زد کـــــــــو با همـــــــه چون هوا بسازد

چون آینـــــه هر کجا که باشد جنـــــــسی به دروغ برتـــــــــــراشد

هرطبع که اوخلاف جوی است چون پرده ی کـــج خلاف گوی است(همان: ۲۴)

در همه ی این ابیات، یک موضوع که سازگاری با جهان است، بیان شده و مورد تاکید قرار گرفته و اندیشه ی تداعی گر در کل ابیات است که به طریق تمثیل هر بیتی در تبین اندیشه ی بیت اول است. و همچنین در موضوع سخن که در بخش تشبیه نیز ذکر آن گذشت، شاعر تلاش می کند در ابیات بعد از موضوع مورد تعلیم که در بیت اول است، با تشبیه و تمثیل موضوع را به خوبی بپروراند.

با اینکه سخن به لطف و آب است　　کم گفتن هر سخن صواب است
آب ار چه همه زلال خیزد　　از خوردن پر ملال خیزد
کم گوی و گزیده گوی چون در　　تا ز اندک توجهان شود پر
یک دسته گل دماغ پرور　　از صد خرمن گیاه بهتر
گر باشد صد ستاره در پیش　　تعظیم یک آفتاب ازو بیش
گر چه همه کوکبی به تاب است　　افروختگی در آفتاب است(همان:۴۷-۴۸)
در نا امیدی بسی امید است　　پایان شب سیه سپید است(همان:۸۷)

درهمه ی این ابیات، به طریق تمثیل های بیان شده، شباهتی ایجاد می کند تا هر چه بیشتر فهم موضوع را برای خواننده آسان کند و برعقاید خود تاکید ورزد. این تمثیل ها آنچنان زیبا و گویاست که بیت سوم از این ابیات در اثر تکرار به صورت ضرب المثل رواج یافته است.

کنایه

در سخن ها و گفتگوهای روزمره هنگامی که بخواهیم امری یا سخنی را تایید کنیم و یا غیر مستقیم ، موضوعی را بیان کنیم، دست به دامن کنایه می شویم و جملاتی را در معنای غیر واقعی خود به کار می بریم که بین این جملات و مقصود ما نوعی شباهت و علاقه برقرار است. نظامی که بخشی از اشعارش را به تعلیم اختصاص داده و تمام تلاش خود را به کار می گیرد که تعلیم ساده تر انجام می گیرد، از به کاربردن کنایه نیز در اشعار خود غافل نبوده و آن را راهی برای رسیدن به مقصود خود، یعنی تعلیم و حتی زیبا تر شدن سخنانش قرار داده است.

مثال: خاکی شو و از خطر میندیش　　خاک از سه گهر به ساکنی بیش (همان:۵۱)

خاکی بودن کنایه از متواضع بودن.

بی شیر دلی به سر نیاید　　وز گاو دلان هنر نیاید(همان:۵۲)

شیر دل بودن کنایه از شجاعت است و گاو دل بودن کنایه از ترسو بودن است.

گردن چه نهی به هر قفایی　　راضی شوی به هر جفایی(همان:۵۳)

گردن نهادن کنایه از تسلیم شدن است.

مجاز. و دیگرآرایه ی بیانی که ابزارکار نظامی در ایجاد تصویر در اشعار تعلیمی قرار گرفته است، مجاز است که واژه ای را در معنای غیر حقیقی و دور آن به شیوه ای هنری به کار می برد. مثال:

بسیار غرض که در نورد است پوشیدن او صلاح مرد است (همان:۵۸)

واژه مرد اینجا منظور انسان است که مرد یعنی جزء را گفته و نوع انسان را اراده کرده است و از این آرایه استفاده هنری نموده است و واژه مرد را که به کار برده است، از این جهت است که مردانگی و شجاعت را نیز به ذهن متبادرمی کند. از بین شیوه های تصویر گری دراین اثر نظامی که ذکر آن ها گذشت، نظامی به ترتیب بیشترین استفاده را از تمثیل، تشبیه، کنایه، استعاره و مجاز می نماید و کارکرد این آرایه در اشعار تعلیمی او صرفاً تسهیل امر تعلیم است و قصد صحنه پردازی و زیبایی آفرینی ندارد. او زمانی که به توصیف زیبایی لیلی، حالات مجنون و وصف حال آن ها می پردازد، هدفش زیبا نمودن سخن است؛ اما در بخش اشعار تعلیمی، زیبایی های ادبی را در خدمت اندیشه قرار می دهد و تصاویر تعلیمی او اغلب تصاویری ثابت اند نه پویا و متحرک و در شعر نیز ایجاد تحرک نمی کنند و به کندی از اندیشه ای که در یک بیت میتواند بیان شود، می گذرد و آن را در چندین بیت بسط و گسترش می دهد.

لیلی و مجنون جامی

منظومه ی لیلی و مجنون جامی صرف نظر از اختلافات جزیی که با لیلی و مجنون جامی دارد، نحت تاثیر همین اثر سروده شده است و ششمین اورنگ از هفت اورنگ جامی است. علاوه برجامی، کسان دیگری چون امیر خسرو دهلوی، ضمیری اصفهانی و بسیاری دیگر به نظم این داستان عاشقانه همت گماشته اند که موفق ترین و معروفترین آن ها از آنِ جامی است. بخشی از این توفیق در گرو شهرت شاعر عارف آن است که علاوه بر این منظومه، به نظم منظومه های دیگری نیز همت گماشته است که آن ها نیز موفق بوده اند. در این اثر با وجود این که داستانی عاشقانه است، می توان رد پای عرفان جامی را احساس کرد و همین بخش ها از جمله مواردی است که در آن به تعلیم مخاطب نیز می پردازد. از این پس به بررسی بخش های تعلیمی این اثر می پردازیم.

اتحاد مضمون و تصویردر شعر جامی در محور عمودی

رشته مرتبط کننده ی اندیشه مطرح شده در خلال داستان ها، یا ارتباط در محور عمودی، در شعر جامی بیش از هر چیز مضمون و موضوع تعلیم است. این ارتباط گاه فقط در حد اشتراک در موضوع است؛ ولی گاه ارتباط قوی تر می شود و ابیات با حروف و کلمات و جملات مرکب با یکدیگر مرتبط می شوند وکمال انقطاع وجود ندارد. بیان اندیشه که معمولا با تصویر گری همراه است، به شیوه های مختلفی صورت می گیرد که به طوز مجزا هر یک را برسی می کنیم

الف) شاعرعارف ما بخش اعظم اشعار تعلیمی خود را به درج تعلیمات و حقایق عرفانی اختصاص داده است و فقط در تعداد اندکی از اشعار تعلیمی اش به ذکر مسائل اخلاقی چون حسد، دورویی، صداقت و ... می پردازد. لذا در بیان اندیشه های عرفانی خود شیوه ای متفاوت دارد. در این ابیات گویا شاعر فرصتی ناب به دست آورده و آنچه را که خود دریافته است و به آن معتقد است، به رشته ی نظم می کشد. به همین دلیل در ابیات متوالی که هدف او تعلیم و انتقال معناست، گاه چند مسئله و موضوع بیان شده است. گویا رشته

کلام را از شخصیت های داستان می گیرد و خود شروع به موعظه یا تعلیم می کند، به گونه ای که خواننده احساس می کند که کسی که گوینده ی این سخن است، اکنون خود شاعر است ، نه شخصیت های داستان و روایت. برای مثال:

ای میل به پیـــــچ و تاب کرده　　روی از دو جهــان به هیچ کرده
یک لحظه زپیـچ و تــاب باز آی　　هیچ اند هـــــمه ز هیچ بـاز آی
در گـــردش این بلنـــــد پرگار　　بین این همـــــه نقش های پرگار
هر نقش اگر چه دلـــپسند است　　آییـــــنه ی صنع نقش بـــند است
بایـــــــد ره دلـــپسند رفـــتن　　از نـــــقش به نقـــــش بند رفتن
تا چـــــند به نـــــقش بند مانی؟　　آن به کـــه به نـــقش بند رفـــتن
هرنقـــش عجـــب که زیروبالاست　　بـرهان وجود حـــق تـعالی است
هر چند کـــرم که نور نـــور است　　از کـــارگه قـــــــدیم فرد است
هرمـــــرغ سخن که در ترانه ست　　تو حیـــد ســـرای آن یـــگانه ست
هر غنچه به شـــــکر او دهانیست　　هر برگ گـــــــلی دهـــــانیست　(جامی: ۷۵۳)

این ابیات و ۹ بیت پس از آن که در ظاهر در هر بیت یک نکته ی عرفانی را بیان می کند که از یکدیگر انقطاع دارند، در کلان اندیشه که همان وحدانیت وقدرت خداست، مشترک اند و بیت آخرپیام پایانی را می گوید :

جز دامن فضل او نگیریم　　میریم به یاد او چو میریم　(همان: ۷۵۳)

با آنکه در این ابیات متوالی که همگی یک اندیشه ی تعلیمی را در بر دارند و بیان حرفی و مستقیم است ، از زیور تصاویر ادبی خالی نیست و تشبیهات بلیغ را به کار برده است . بدون پیچاندن سخن و ذهنی کردن تصاویر کلام را بیان کرده است. زنجیره تداعی گر معنی درابیات متوالی یا استحکام در محور عمودی، درپاره ای ابیات تکرار کلمه ای محوری است. برای مثال درابیات زیر کلمه ی عشق یا عقل در ابیات پی در پی تقابل آنها را که موضوع سخن است، در کل ابیات نشان می دهد.

خود را برهان ز حیله ی عقل　　وازاد شو از عقیـــله ی عقـــل
تا سود بری ز مایـــه ی عشق　　واسوده زیی زسایه ی عشـــــق
هر جا عشق است پاکبازیست　　هر جا عقل است حیله سازیست
جامی به جنـــــون عشق بازی　　خـــود را برهان ز حیله ســـازی
ور زانکه بدان شـــرف نـیرزی　　کایـــــین جنون عشـــــق ورزی
بنشین فسـانه خـــوان و افسون　　زانکس که ز عشق بود مجنون　(همان: ۷۶۳)

همچنین در اغلب اشعار تعلیمی جامی، در بیت پایان تعلیم، جمله ای با امر یا نهی پایان بخش آموزه های اوست که کلام را با آن کوتاه می کند.

ب) در بخش هایی از اشعار تعلیمی جامی موضوع چیزی غیر از حقایق عرفانی است. در این گونه ابیات اتحاد در محور عمودی اغلب اشتراک مضمون است. بدون تکرار واژه ای خاص؛ اما اتحاد ابیات قوی تر است.

در بیان اندیشه های تعلیمی عرفانی ابزار تصویر اغلب تشبیه است؛ اما در ابیاتی که نکات اخلاقی دستمایه ی سخنسرایی شاعر است، بیشتر از تمثیل و کنایه بهره می گیرد. مثل:

یک کفـــــش بود برای یک پای یک دل نشود دو دوست را جای

ماوای دو خصم نیست یک باغ شـــــــهباز آید ســــــــفر کند زاغ (همان: ۷۸۹)

در این گونه ابیات با توجه به محتوا، مخاطب شاعر تغییر می کند. در اندیشه های عرفانی، مخاطب شخصی غیر از مخاطب اشعار اخلاقی است. مخاطب در بخش اندیشه های عرفانی، فکری عمیق تر و پیچیده تر دارد؛ اما در ابیاتی همچون دو بیت فوق، مخاطب اشعار ساده ذهن تر است که شاعر با تمثیل های پی در پی سعی برآن دارد که مطلب را به خواننده بقبولاند و اینچنین است در ابیات زیر:

کانکس که به حاسدان نهد گوش آییـــــــــــــــن وفا کند فراموش

حاســـد ببرد زجان شیـــــرین شیریـــــــــنی دوستان دیـــــرین (همان:۷۹۲)

آنچه در نگاهی کلی از این بخش از اشعار جامی در یافت می شود، تفاوت شیوه های بیان اندیشه ها در دو بخش عرفانی و اخلاقی است. هنگام بیان نکات اخلاقی، شاعر معلمی است که با افعال امر و نهی یا لحنی که با نصیحت همراه است، سخن می گوید؛ اما در هنگام بیان آموزه های عرفانی، توجه به مخاطب کمتر احساس می شود و تمام توجه شاعر به سخن خود اوست. بنا براین برای فهم سخنش از تصاویری که بر پایه تشبیه است، بیشتر استفاده می کند وهنگام بیان آموزه های اخلاقی، آرایه ی کنایه و تمثیل رابیشتربه کار می برد. تشبیه را برای نزدیک تر کردن مفاهیم به ذهن خواننده به کار می گیرد؛ اما کنایه و تمثیل را برای پذیرش سخنش از سوی مخاطب به کار می گیرد.

شیوه های طرح مسائل تعلیمی در شعر جامی.

موقعیت یابی برای بیان مسائل و اندیشه های تعلیمی در کلام و سخن به ویژه برای شاعران و نویسندگان بسیارمهم است. تعلیم یا پند، زمانی باید مطرح شود که ذهن مخاطب یا خواننده آماده ی پذیرش باشد. جامی، شاعر عارف یا عارف شاعر، شگرد های خاصی برای بیان اندیشه های خود به کارمی گیرد و موقعیت های ویژه ای می آفریند. گاه در ابتدای کلام، گاه در اثنای سخن و گاه بخشی را به بیان اندیشه های خود اختصاص می دهد. شیوه های مطرح کردن اندیشه ها نیز متفاوت است. گاه در میانه ی سخن رد پای شاعر را احساس می کنیم که از زبان شخصیتی یا خود شاعر، آن را بیان می کند.

در کل منظومه لیلی و مجنون جامی، در ۲۶ فرصت، شاعر زبان به تعلیم یا اندرز و بیان اندیشه های اخلاقی و عرفانی خود می گشاید. در این منظومه که قسمتهای مختلف و مجزایی به مراحل داستان اختصاص داده شده، در ۳ موقعیت مختلف شاعراندیشه های تعلیمی خود را بیان نموده است که به ترتیب عبارتند از :

ابتدای داستان: در یک مورد شاعر با بیان و تعلیم اندیشه ی خود وارد داستان می شود و آن هنگامی است که مجنون به سفر حج می رود. شاعر قبل از ورود به صحنه های داستان در چند بیت اندرز خود را بیان می کند و می سراید:

شرط است وفا به عهـد کردن　　در پـــاس عهـــود جهد کردن
سفری که ازین بلنـد مهد است　　یک نکتـــه ازآن وفا به عهد است
آنست همیشـــــه مرد را جهد　　کاید بیـــــرون ز عهـده ی عهد　(همان:۷۹۵)

اندیشه ی خود را در حکم مقدمه و برعت استهلال برای ورود به بحث قرار می دهد.

در ضمن داستان: در ضمن بیان داستان و روایت های آن شاعر گاه فرصت هایی به دست می آورد یا خود در صحنه ای حاضر می شود و سخن می گوید و یا از زبان شخصیتی عقیده اش را بیان می کند. در ۱۲ موقعیت شاعر در اثنای روایت داستان است که فرصت های تعلیم را به دست آورده است. برای مثال در روایت نصیحت پدر و مادر لیلی به او از زبان آن ها مخاطب را پند و اندرز می دهد و می گوید:

هرچند که چرخ پرده دار است　　در پـــرده دری ستیزه کارست
کـــم دوزد پـــــرده زآغـــاز　　کاخـــر نکنـــــد دریدنش ساز
هر شب که ز مشت پرده بندد　　از پـــرده دری سـحر بخـــندد
یـک گل به نقاب غنچه ننهفت　　کز جنـــبش بـــاد صبح نشکفت
یک دانه نشد به پرده ی خـاک　　کان پرده نگشت عاقبـــت چاک　(همان: ۷۹۸)

و همچنین در صفحات ۷۵۳- ۷۵۹- ۷۸۹-۷۹۲-۷۹۸-۷۹۹-۸۰۱-۸۰۴-۸۱۳-۸۲۰-۸۲۵ و ۸۵۲ نیز شیوه ی مطرح نمودن اندیشه ها این گونه است.

درپایان یکی ازبخش های داستان. در پایان روایت ها و بخش های مختلف داستان در ۱۱مورد شاغراغلب به شیوه ی عبرت دادن، اندرز می دهد و عقاید و اندیشه های خود را بیان می کند. برای مثال در پایان داستان نتیجه گیری می کند و عبرت می دهدومی گوید:

آری هر کس برای کاریست　　هر شیـــر سزای مرغـزاریست
دولـــت به درم خرید نتوان　　ایـــوان بارم کشـــید نتـــوان
آن به که به نیک وبد بسازیم　　هر کس به نصیب خود بسازیم
گل نیست زخار بهر ماگیریم　　با خار زییم تا عـــبرت بگیریم　(همان):۸۲۲

همچنین درصفحات :۷۵۳ ، ۸۴۴ ، ۷۶۳ ، ۸۷۵ ، ۸۳۱ ، ۸۷۲ ،۹۰۴ ، ۸۸۳ نیزموقعیت تعلیم به شیوه ی فوق است.

۴-اختصاص بخشی کامل به تعلیم : در پایان منظومه در دو بخش به تعلیم و بیان اندیشه های تعلیمی و اندرزمی پر دازد. تعلیم دراین بخش ها مستقیم است. ابتدا تعداد ۴۰بیت رادر بی وفایی دنیا سروده است و سپس۳۲ بیت رادر خطاب به فر زند خود و نصیحت او سرود است . این بخش تنها بخشی است که در نصیحت فرزند و خطاب به او سروده است و با این ابیات آغاز می شود.

ای تازه نظـــر به لوح کونیـــن چـون مـردم دیده قره العین
سال تو اگرچه هفت وهشتست دل رابه هوات باز گشتست...(همان):۹۰۷

درتمامی این موارد و موقعیت ها که شاعر ضمن روایت داستان معلم است وآموزش می دهد، شیوه ی آموزش او به دو گونه است که عبارت اند از:

از ۲۴ موقعیت که تعلیم واندرز در خلال داستان انجام می شود، در ۱۸ مورد شاعر در ابتدای اشعار تعلیمی خود، تعلیم را در همان بیت اول مطرح می کند و در بیت یا ابیات بعدی آنها را بسط و گسترش می دهد برای مثال :

شرط است وفا به عهـد کـــردن در پاس عـــهود جهـــد کردن
سفره ی که از این بلندمهد است یک نکته از آن وفا به عهد است
آن است همیـــشه مـرد را جهد کاید بیـــرون ز عهـــده ی عهد (همان):۷۹۵
آری هر کـــس برای کاریست هر شـــیر سزای مر غزاریست
دولـــــت به درم خرید نتوان ایـــوان بـــــارم کشیـــد نتوان
آن به که نیک و بـــد سازیم هر کس به نصـیب خود بسازیم
گل نیســـت ز خار بهره گیریم با خـــار زیـــــم یا بمیـــــریم (همان):۸۳۲

درصفحات،۷۵۳،۸۷۲،۸۴۴،۸۷۲،۸۲۲،۸۳۰،۸۱۳،۸۰۴،۸۰۱،۸۰۰،۷۹۸،۵۹۸،۷۹۲،۷۸۹،۷۸۲،۷۶۳،،۷۵۹ نیز آمو زه های مطرح شده در ابیات ابتدایی بیان می شوند و درابیات بعد بسط و گسترش وشرح داده می شوند. در تمامی این موارد مسائل اخلاقی که فهم آن برای همه افراد راحت و لازم است، بیان شده است. لحن بیان شاعر در این ابیات، گاه با امر یا نهی همراه است واز طرح سئوال یا خطاب سئوالی استفاده نمی کند .

در ۶ فرصت تعلیم دیگردرخلال روایت داستانها، شاعر در طول ابیاتی چند، آموزه های خود رابیان می کند و در بیت آخر نتیجه گیری می کند. دراین اشعار دیگر سخن از نکات اخلاقی عام نیست. موضوع کلام، بیان راز ها ی خلقت و آفرینش و شناخت حق است که گاه در ابیاتی خاص، نکات متنوع بیان می شود. گویا شاعر فرصتی یافته و می خواهد در ضمن داستان از آن استفاده کند و خواننده ی مجذوب داستان را به فیض برساند . مثال:

ظلمت که حجـــاب نـور باشد آن به کـــــه زدیده دورباشد

خوش آنکه شوی زپای تا فـرق　　چون ذره درآفتـاب خود غرق
هر چند نشان ز خویـش جویی　　کم یابی اگر چـــه بیـش جویی
دلگـــــرم شوی به آفتـــــابی　　خـــــود را همـــه آفتاب یابی
بی برگی تو شـــود همـــه برگ　　ایـــمن گردی زآفـــت مـرگ
جایـــــی دل تـــــو مقـام گیرد　　کانجـــا جـز مرگ کس نمیرد
اینســـــت حیـــات جـاودانی　　رمـــــزی گفتم دگر تو دانی　(همان):۵ ۹۰-۹۰۴

و اینگونه است تعالیم مطرح شده در صفحات ۸۲۵-۸۳۱-۸۵۲-۸۸۳و۸۸۹

شیوه های تصویرسازی در اندیشه های تعلیمی جامی.

بااینکه بخش های تعلیمی و ابیات اندرزی مطرح شده در لیلی و مجنون جامی حرفی و مستقیم است؛ اما از زیور تصویرسازی های اونیز خالی نیستند. این تصاویر نه به منظور پیچاندن کلام، بلکه به منظور سهولت فهم سخن به کار گرفته شده اند. لذا بسامد برخی از این آرایه ها بالاتر از سایرآرایه ها است. تشبیه، استعاره، تمثیل، و کنایه از بین آرایه های معنوی سخن، بسامد بیشتری دارند.

تشبیه. تشبیه که ایجاد ارتباط بین دو مفهوم است، برای نزدیک تر کردن یکی از آن ها به ذهن، در این اشعار به ویژه در اشعاری که مورد تعلیم آن ها مطالب عرفانی است، اغلب به صورت بلیغ به کار رفته است؛ اما وجه شبه حذف شده در آن ها به سهولت قابل دسترسی و فهم است. دلیل این امر این است که شاعر می خواهد به مخاطب بیاموزد نه این که او را از فهم موضوع بپیچاند. لذا وجه شبه را امری مشکل یا محال قرارنمی دهد و وجه شبه ادعایی و بعید در آن به کار نرفته است. مشبه به در اغلب این تشبیه ها از حوزه ی محسوسات است و مشبه امری عقلی است.

مثال:　از کـــــــارگه سپـــهر دوار　　بهـــــتر نبود زعاشـــقی کار　(همان: ۷۸۲)
خود را برهان ز حیله ی عقل　　وازاد شو از عقـــیله ی عقل　(همان: ۷۶۹)
یکدانه نشد به پـــــرده ی خاک　　کان پرده نگشت عاقبت چاک　(همان: ۷۹۸)

علاوه بر تشبیه بلیغ، برخی تشبیه ها به صورت مفصل نیز به کار رفته است.

مثل:　مستوره که رخ نهفته باشد　　چون غنچه ی نا شکفته باشد　(همان:۷۹۹)

آرایه ی تشبیه که شروع و پایه ی تصویر سازی و ایجاد تخیل است، در اشعار مورد مطالعه، عمق و زیبایی آن زیاد نیست و صرفاً به اندازه ای که امر تعلیم را آسان کند، به کار رفته است .

استعاره

دومین آرایه ای که در اشعار تعلیمی جامی بسامد بالاتری نسبت به سایر تصاویرادبی دارد، استعاره است. اغلب استعاره ها در بخش های تعلیمی عرفانی به کار رفته اند. با آنکه ایجاد تخیل با استعاره قوی تر از تشبیه است؛ اما استعاره های به کار رفته در این ابیات، اغلب کلیشه ای و تکراری و ساده و زود یاب اند.

مثال: واندم که گشاده چهره چون خون زد نعره ی عشق و شوق بلبل (همان:۷۹۹)

و

بادی که ز نای جهـــل خـــــیزد در دیـــده ی عقل خاک بیــزد (همان:۸۲۰)

و نیز:

کای دل پس ازاین صبورمی باش وزهر چه نه صبر دورمی باش (همان: ۸۰۰)

استعاره وتشبیه که براساس این همانی استواراند، مشبه به آن ها از حوزه ی محسوسات است و ایجاد تخیل بسیار نمی کند و آن چه که در این ابیات ذهن خواننده را در گیر می کند، محتوای تعلیم است نه تصویر و تخیل ایجاد شده با آن ها.

تمثیل آرایه ای که پس از تشبیه و استعاره در تعالیم گنجانده شده در لیلی و مجنون جامی بیشتر به کار رفته است، تمثیل است. تمثیل ها نیز همچون تشبیه واستعاره، نه با هدف تصویر سازی بلکه با هدف آسان نمودن تعلیم به کار گرفته شده اند. مثال:

چون شعله به سقف خانه گیرد صد حیـــــله اگر کنی نمیــرد(همان:۷۹۹)

در یک موزه دو پا که دیدست یک خانه دو کد خدا که دیدیست (همان:۸۵۲)

گل کان نه تــر است خار بهتر بگذاشتنـــــش به خـــــار بهتر(همان:۸۵۲)

همه ی این تمثیل ها و بسیاری دیگر، برای نزدیک کردن ذهن خواننده به مطلب مورد نظراست. گاه برای فهماندن یک مطلب، چندین تمثیل ذکر می کند و همه را در تایید مطلب خود به کار می گیرد. تمثیل های به کار رفته در صفحه ی ۸۵۲ در تایید این یک بیت است :

با تیره دلان صفا چه یعنی پاداش جفا ،وفا چه یعنی

کنایه

آرایه بعد که درتفهیم و تعلیم از آن بهره گرفته شده، کنایه است؛ اما هدف از کاربرد آن تنها تقریب به ذهن مطلب نیست؛ بلکه با آن تصویر سازی نیز شده است.

وی کرد به زخم دشمن آهنگ فردا به سبوی من زند سنگ (همان:۷۸۵)

و

هر شب که ز مشت پرده بندد از پرده دری سحر بخندد(همان:۸۷۵)

نتیجه ی مطابقت

نظامی بهتر مقدمه چینی می کند و برای بیان اندیشه های تعلیمی خود، قبل از ورود به روایت داستان بحث های مفصلی می کند که اغلب اندیشه های تعلیمی در آن ها گنجانده شده است.

برای تعلیم مخاطب را به خوبی آماده می کند و بخشی ازتصاویر را با طرح سئوال بیان می کند. گاه درابتدای قصه قبل از شروع روایت که تعلیم می دهد ابیاتی را مفصل به تعلیم اختصاص می دهد. فقط در ابتدا در ضمن وروایت داستان ها تعلیم می دهد.

جامی در پایان روایت ها نیز گاه خود را خطاب تعلیم قرار می دهد و نتیجه گیری اخلاقی، تعلیمی می کند؛ اما خطاب او برای تعلیم هیچ گاه با سئوال همراه نیست. نظامی با طرح سئوال و خطاب سئوالی، خواننده را درگیر سئوال وتعلیم می کند که حکیم بودن اورا احساس می کنیم ودر مواجهه با تعالیم هر دو شاعر، نظامی را معلم موفق تری می یابیم که در ورود به بخش تعالیم، اغلب با طرح سئوال و نوع خطاب موفق تر است .

نظامی اغلب در خطاب ابتدای تعالیم تصویر موثری چون تشبیه یا تمثیل به کار می برد واین تصویر آن چنان ساده، حسی و رسا ست که خواننده به سرعت آن را درمی یابد و سپس تحت تاثیر تعلیم قرار می گیرد.

تا چند چو یخ فسرده بودن در آب چو موش مرده بودن نظامی(همان۵۲)

در بیان اندیشه های تعلیمی، نظامی درهر بخش از تعالیم، فقط یک موضوع را مد نظر قرارمی دهد ومی پر وراند. جامی نیز هر گاه تعالیم اخلاقی را مد نظر دارد، به همین شیوه عمل می کند؛ اماچون او را دراصل عارف است، هر گاه به تعالیم عرفانی می رسد، چندین مضمون را در یک بخش متوالی مطرح می کند وهدف او بیان مطلب مورد نظر اوست، نه اینکه تاثیر برمخاطب بگذارد. نکته مهم در بخش تعالیم این دو شاعر این است که نظامی در بیشتر موارد فرزند خود را خطاب قرار می دهد؛ اما این نوع مخاطبه در اثر جامی فقط یک بار کار برد دارد. نظامی با اینکه فرزند را مخطب قرار می دهد؛ اما مخاطبان عام تری دارد؛ اما مخاطبان جامی به ویژه در تعالیم عرفانی محدود ترند.

در شعر هر دو شاعر، بالا ترین بسامد تصویر، باتشبیه است، سپس استعاره، تمثیل و کنایه ؛ اما در اشعار نظامی، مجاز نیز جزء آرایه های پرکاربرد است که در شعر جامی چنین نیست. با اینکه در بخش تعالیم ، شعر هر دو شاعر حرفی ومستقیم است و ویژگی اشعار تعلیمی یعنی سادگی در فهم رعایت شده است؛ اما این تعلیم در شعر نظامی تصویری تر است و تصاویر خیال انگیز تراند. در شعر هر دو شاعر تمثیل که از شیوه های تعلیم است، بیشتر به کار برده شده. کارکرد تصاویر در شعر هر دو شاعر فرا تر از تصویر سازی و صرف خیال انگیزی است . هر دو شاعر در این بخش ازاشعار خود، تصویررا در خدمت تعلیم قرارداده اند، نه اینکه تعلیم را درخدمت تصویرسازی وخیال انگیزی قراردهند. لذا تصاویر به کار رفته ی آنها ساده و زود یابند و فقط در بخش روایت داستان هاست که صحنه های داستان پردازی فرصتی برای هنر نمایی هر دو شاعر می شود. تصاویر به کار رقته در این بخش از اشعار هر دو شاعر فاقد پویایی و حرکتند و به کندی و لحنی سنگین بیان می شوند که تامل بیشتر مخاطب را می طلبند.

کتابنامه

- احسان، عباس.۱۳۴۸. عهد اردشیر.(به نقل ازتفضلی.۱۳۷۸)
- افلاطون، فن سخنوری(آثار افلاطون-گرگیاس)۱۳۸۰.ترجمه محمد حسن لطفی و رضا کاویانی.چاپ اول.تهران نشر خوارزمی.
- پور نامداریان، تقی(۱۳۸۰) . در سایه آفتاب، تهران، انتشارات سخن.
- جامی، عبدالرحمان.تصحیح آقا مرتضی مدرس گیلانی. هفت اورنگ. (۱۳۶۶). تهران. سعدی.
- شفیعی کدکنی،محمد رضا.(۱۳۷۰).تهران. انتشارات آگاه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران . انتشارات سخن.

- ماحوزی، مهدی.(۱۳۷۴). شرح مخزن الاسرار نظامی.چاپ اول. تهران. انتشارات زوار.
- نظامی گنجه ای، الیاس بن یوسف. تصحیح سعید حمیدیان.لیلی و مجنون.(۱۳۷۸). تهران. نشر قطره.
- نیکلسون،رینولدالین.(۱۳۸۰). تاریخ ادبیات عرب، ترجمه کیوان دخت کیوانی، تهران، نشر ویراستار.
- Berton,/hudon,A contemporary guid to litrary terms,Boston,New York: Houghton Mifflin Company. 1997.
- Berton,Andre,manifesto of surrealism,Thans.Richard seaver and Helen R . Leon univer sity of Michigan press 1969.
- Perrin,Laurence,Literature,Poetry,NewYork:2nd edition. Quine,w.V."paradox ".in Scientific American,April 1962.
- Wahba, Majid.A Dictionary of Literary Terms.Lebanon.Beirut:1974.

انجمن ادبی خراسان و مجلهٔ ادبی دبستان

زهرا رستمی[۱]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
مرتضی فلاح[۲]
استاد یار دانشگاه یزد

چکیده

اقلیم خراسان از همان آغاز سرودن شعر فارسی تا کنون جایگاه ویژه‌ای را در مسیررشد و اعتلای فرهنگ و تمدن ایران و به ویژه زبان و ادبیات فارسی عهده‌دار بوده است. انجمن‌های ادبی کوچک و بزرگی را در دامان خود پرورده و در روند رشد و نموّ ادبیات ایران نقش درخور توجهی ایفا کرده است. یکی از انجمن-های برجسته‌ای که نقش شایانی در گسترش ادبیات معاصر ایران داشت «انجمن ادبی خراسان» بود. انجمنی که در دورهٔ پهلوی اول بنیاد گرفت و در زمانه استبداد نفسگیر آن دوران جایگاه نسبتاً مناسبی برای پرورش و بالیدن شاعران و ادیبان خراسان عهده‌دار بود. اغلب کسانی که در این انجمن حضور می‌یافتند از بزرگان و ادیبان نامدار بودند. آنان با همفکری یکدیگر به سرپرستی «سید حسن طبسی»، «مجلهٔ دبستان» را که ناشر افکار اعضای انجمن بود چاپ کردند. بیشتر اعضای این انجمن در صدد رشد و ترویج ادبیات با تمام ویژگی‌های سنتی و گذشتهٔ ایران بودند و تحول و نوآوری را در حوزهٔ ادبیات چندان روا نمی‌دیدند و رسالت و وظیفهٔ اصلی خود را در تشویق شاعران به سرودن شعر کلاسیک و ترویج ادبیات سنتی خلاصه می‌دیدند. در این نوشته به گوشه ای از فعالیتهای انجمن ادبی خراسان و مجلهٔ دبستان اشاره می کنیم و نقش آن را در روند تاثیر گذاری بر شعر فارسی وا می رسیم و در پایان به معرفی شاعران مشهور این انجمن اشاره ای گذرا خواهیم داشت.

کلیدواژه‌ها: انجمن ادبی خراسان، شعر کهن فارسی، مجلهٔ دبستان، ادبیات معاصر.

مقدمه

انجمن ادبی به محافل کوچک و بزرگی گفته می‌شود که گروهی از شاعران و ادیبان برای سرودن و نقد و بررسی اشعار خود گرد هم می آیند. این انجمن‌ها ابتدا در دربارها، با هدف ستایش و مدح و پادشاهان و فرمانروایان شکل گرفتو قرنها به همین شیوه به حیات خود ادامه داد. با حملهٔ قوم وحشی مغول و تیمور شعر و شاعری فارسی از دربار و انجمن های ادبی درباری فاصله گرفت. پس از حاکمیت صفویانکه خود ترک زبان بودندو سیاست مذهبی سختی را پیش گرفتند نقش این این انجمنهاکمرنگ و کمرنگ تر شد.در نتیجهٔ بی‌توجهی پادشاهان صفوی به شعر و شاعری، انجمن‌های ادبی راه خود را به سویِ قهوه‌خانه‌ها تغییر دادند و

[1]. zahra.rostami24@gmail.com
[2].Fallah.ma@gmail.com(نویسنده مسئول)

درقهوه خانه ها فراهم آمدند. از این زمان قهوه خانه ها مکانی شد برای رشد و نمو بسیاری از هنرهای ایرانی از جمله شعر و شاعری. با روی کار آمدن قاجاریه، به ویژه دورهٔ فتحعلی شاه و محمد شاه و ناصرالدین شاه دوباره انجمنهای ادبی درباری شکل گرفت.با شروع مشروطیت در کنار صدها انجمن سیاسی و سری که شکل گرفت، گرایش اهل ادب و ذوق به طرف انجمن‌های ادبی مردمی و غیر درباری فوران کرد، نقش اصلی انجمن‌های ادبی بیشتر بهره بردن از ابزار شعر برای آگاه سازی مردم از عقب ماندگی ایران و ستم زبردستانبر زیر دسبان و فقر و مسکنت فرودستان جامعه و غقب ماندگیهای ایران از قافله تمدن جهانی بود. نقد سیاست‌های حکومت استبدای و انتقاد از حاکمان خودکامه با بهره گیری از ابزار کار آمد شعر از دیگر وظایف و انجمن های ادبیبود.روش و منشی که بعدها باعث شد تا بسیاری از انجمن‌های ادبی منتقد حکومت خودکامه تعطیلی شوند و بعضی از نویسنگان و شاعران نیز در همین راه جان خود را بر سر روشنگریها و آرمانهای خویش نهادند. در عصر پهلوی به ویژه دورهٔ رضا شاه انجمن‌های ادبی برای پیش‌برد مقاصد ادبی خود، روشی متعادل‌تری در پیش گرفتند. بنیانگذاران این انجمن‌ها برای حفظ و پایداری انجمن-های خود، نا چار بودند یا در راستای خواست و اهداف حکومت گام زنند؛ یا چنان محتاط باشند تا بهانه ای به دست حکومت ندهند . چنین بود که این انجمن‌ها معمولا مرام و اهداف خود را صرفاً ترویج زبان فارسی و ادبیات و شعر شاعریاعلام می‌کردند، امّا در جوامع بستهٔ استبدادی هر نوع فعالیت فرهنگی و ادبی نیز می-توانست با اندک بهانه ای رنگ سیاسی به خود گیرد. باز از همین منظر بود که گاه بی خطرترین و محافظه کارترین انجمنها و اعضای آن می توانستند از طرف حکومت پیگرد شوند. در دوران رضا شاه فعالیت‌های انجمن‌های ادبی، با همهٔ ملاحظه و احتیاطی که داشتند، گاه با چاشنی سیاست همراه می‌شد و مجله‌های ادبی رنگ سیاسی می‌یافت.

انجمن ادبی خراسان یکی از همین انجمن‌ها بود که در دورهٔ پهلوی با حضور بزرگان علم و ادب خراسان در مشهد پا گرفت. این انجمن با حفظ سنت ادبی،با هدف گسترش زبان فارسی، در میان همهٔ طبقات و گروههای جامعه ایران و دیگر ملل پا به عرصهٔ ادبیات نهاد و مجلهٔ دبستان را برای انتشار اشعار و نظرات ادبی اعضای انجمن چاپ و منتشر کرد تا علاقه‌مندان به ادبیات را بیشتر با ادبیات به ویژه شعر آشنا کند.

بحث

خراسان بزرگ از دیر باز مرکز رشد و نمو و ترویج افکار و اندیشه‌های گوناگون بوده است و ادیبانی بزرگ و سخن سنجان نامدار و صاحب ذوق را در دامان خود پرورده است. این اقلیم از همان سال‌های اولیهٔبالیدن زبان دری و ادبیات فارسی، جایگاه و پایگاه محافل کوچک و بزرگ ادبی بوده است. از اواخر قرن دوازدهم هجری همزمان با دیگر شهرهای بزرگ در خراسان، به ویژه مشهد،انجمن های ادبی رو به فزونی نهاد. افزون بر انجمن‌هایی که در حوزهٔ خراسان بزرگ و پهنهٔ رواج زبان فارسی از جمله سمرقند و بخارا که در آن انجمن بیدل‌خوانی شکل گرفته بود. در شهر مشهد نیز انجمنهای ادبی چندی فعال بودند. از جملهٔ آنها

بود انجمنی که با حضور «میرزا حبیب خراسانی» برگزار می‌شد. پس از آن «انجمن ادبی خراسان»شکل گرفت که تا سال‌ها بعد تداوم یافت و یکی از فعّال‌ترین انجمن‌های ادبی این دوره بودکه در خلال سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۰۰ش فعال بود . (باقرزاده، ۱۳۸۷: ۴۲-۴۰).

انجمن ادبی خراسان، ابتدا به ریاست «عبدالجواد ادیب نیشابوری» در زمانی که «محمد ملکزاده» ریاست اداره معارف خراسان را عهده‌دار بودتشکیل شد. بعد از ادیب نیشابوری، مدیریت انجمن بر عهدهٔ «سید حسن مشکان طبسی» افتاد. «شیخ احمد بهار» نیز یکی از بنیانگذاران این انجمن محسوب می‌شد. این انجمن از بهترین محافل ادبی خراسان بود. جلسات انجمن در کتابخانهٔ معارف، واقع در باغ نادری مشهد برگزار می‌شد و ادیبان نامدار خراسان در آن شرکت می‌کردند.شاعرانی چون: «ملک‌الشعرا بهار، ایرج میرزا جلال‌الممالک، بدیع‌الزمان فروزانفر، سید حسن مشکان طبسی، شیخ احمد بهار، محمد هاشم میرزا افسر، محمد ملکزاده، میرزا اسماعیل نساج، سیّد عبدالله خان سیار، شیخ حسن هروی، سیّد حسین ادیب بجنوردی، میرزا ابوالقاسم شهیدی، مؤید ثابتی، علی بزرگ‌نیا، میرزا شکور اشراق، غلامرضا خان درگزی، محمود فرخ، امیرالشّعراء نادری و میرزا علی اکبرگلشن آزادی» از اعضای آن بودند و جلسات این انجمن با حضور آنان برگزار می شد. پس از مدتی مدیر انجمن، «سیّد حسن مشکان طبسی» در صدد انتشار مجله‌ای برآمد تا افکار اعضای انجمن را در آن منتشر کند. «مجلهٔ دبستان» در همین راستا چاپ و منتشر شد تا ناشر افکار اعضای انجمن باشد. (بهار، ۱۳۷۰: ۸).

مجلهٔ دبستان

مجلهٔ دبستان ناشر افکار اعضای انجمن ادبی خراسان در سال ۱۳۰۱ه .ش مطابق با ۲۹ برج عقرب در مشهد منتشر شد. در صفحهٔ اول، نویسنده «سید حسن مشکان طبسی» پس از حمد پروردگار، از خدا می خواهدکه اعضای انجمن را از گفتن کذب و خودستایی دور بدارد؛ هم‌چنین دل‌های ایشان را از نور معرفت روشن کند تا جز حقیقت، چیزی ننویسند و در پی تقلید عامیانه و سفسطه نروند. او در ادامهٔ سخن خود به این نکته اشاره می‌کند که بارها، در محافل ادبی از لزوم مجله‌ای برای انجمن ادبی خراسان سخن می‌رفت، تا ادیبان افکار ادبی خود را در آن منتشر کنند. از طرفی دیگر خواهان مجله‌ای بودند که کمتر به مباحث سیاسی بپردازد؛ چراکه دوری جستن بحث‌های سیاسی در یک مجله باعث دوام بیشتر آن می‌شود؛ بنابراین تصمیم به انتشار مجلهٔ دبستان گرفتیم تا بازگوکنندهٔ دیدگاههای ادبی و ناشر اشعار شاعران خراسان باشیم. (طبسی، ۱۳۰۱: ۳-۱).

چنین می‌نماید که، طبسی با ورود به مسائل کمرنگ سیاسی تا آن جا که کیان مجله را به خطر نیندازدچندان مخالفتی نداشت و لزوم یک مجلهٔ ادبی با چاشنی مباحث سیاسی را لازم می‌دانست، اما برای جلوگیری از توقیف مجلهٔ انجمن، چنین وانمود می کردکه ما مجله‌ای می‌خواهیم تا کمتر به مباحث سیاسی بپردازد؛ البته و بی‌شک در جامعهٔ آن روز خواه ناخواه هرگونه نوشته‌ای از جمله مطالب ادبی، با بحث‌های

سیاسی آمیخته می‌شد. از آنجایی که در دورهٔ رضاشاه چاپ مجلات و مطبوعات مستقل و آزاد با مشکلات فراوان مواجه بود و مجلهٔ دبستان نیز هم‌زمان با حکومت رضاشاه پهلوی نشر می‌یافت، اعضای انجمن برای این‌که چاپ و انتشار مجلهدوام یابد، کمتر به مسائل سیاسیعلاقه‌ای نشان می‌دادند و اغلب مقاله‌های علمی و ادبی را منتشرمی‌کردند. شاید اگر این مجله نیز مانند دیگر مجلات، در پی انتشار مباحث سیاسی بود دیری نمی‌پایید که به وادی تعطیل و توقیف کشیده می‌شد و نمی‌توانست افکار اعضای انجمن ادبی خراسان را نشر دهد.

انجمن ادبی خراسان و مجلهٔ دبستان در سال ۱۳۰۶ فعالیت خود را متوقف کرد(سیار، ۱۳۵۱: ۲۵۱).در اواسط سال اوّل، سیّد حسن طبسی، مدیریت مجله را به شیخ احمد بهار واگذاشت و صریحا اعلام کرد که همهٔ مطالب باید زیر نظر احمد بهار منتشر شود. سال دوّم مجله، که بیشتر منتشرکنندهٔ افکار اعضا بود در سال ۱۳۰۵ انتشار یافت. در این سال، مجله دارای انواع مطالب ادبی و علمی بود. از مباحثی که اعضای انجمن در سال دوم به آن می‌پرداختند، باید از «ادب و ادبیات، شعر و نثر، راجع به ادب و ادبیات، در اطراف شعر و شاعری، موشحات ادبی، انقلاب ادبی و حفظ‌الصحه» یاد کرد.

سید حسن طبسی در اوّلین شمارهٔ سال دوم، با نوشتن مقاله‌ای به تاریخچه‌ای از انجمن ادبی خراسان می‌پردازد. وی اشاره می‌کند که عده‌ای از ادیبان و دانشمندان شهر، وجود مجمعی که در آن موضوعات علمی، ادبی و معارفی تبادل شود لازم می دانستند؛ به ویژه آن‌که دیر زمانی بود که این‌گونه مجمعی در خراسان دایر نبود. پس از تأمّل فراوان، آقای محمد ملک‌زاده رئیس معارف بر آن شد تا عده‌ای از اهل فضل و ادب را گرد هم آرد و انجمن ادبی خراسان را در شب‌های چهارشنبهٔ هر هفته برگزار کند(طبسی، ۱۳۰۵: ۸-۷).

از دیگر مقاله‌های سال دوّم « انقلاب ادبی» نوشتهٔ « مصطفی عامری» است. وی در این مقاله، به کسانی که نسبت به ادبیّات گذشتهٔ ایرانبا دید شک و تردید می نگرند و خوشبین نیستند، اعتراض می‌کند. عامری می‌نویسد که «متأسفانه چندی است ادبیات فارسی در ایران روز به روز تنزل کرده و اهمیت سابق خود را از دست داده و در این عصر دچار یک عده جوانهای فرنگی‌مآب شده که می‌خواهند انقلاب کنند و ادبیات فارسی را اصلاح و دگرگون کنند. این جوانان قبل از اینکه زبان ملی خود را تحصیل نمایند و محیط به لسان مادری خود گردند به مدارس خارجی رفته و از بدو امر به طوری اذهان آنان نسبت به زبان ملی و تاریخ مملکت خود مغشوش می‌گردد که بالنتیجه نسبت به زبان ملی و ادبیات فارسی بدبین می‌شوند. (عامری، ۱۳۰۵: ۴۲۷-۴۲۶). از سخنان عامری چنین استنباط می‌شود که، این گروه با تجدّد و تحوّل در ادبیّات که در عصر مشروطه از طرف انجمن تجدد به‌وجود آمده بود، سخت مخالف بودند. به طور کلی، گویا هیچ‌گونه تحولی در شعر را نمی‌پسندیدند و خواهان روی و رواج سبک شعری کهن بودند.

با توجه به اشعار مندرج در این مجله، شاعران بیشتر در قالب قطعه شعر می‌سرودند و چنین می نماید که هیچ‌گونه تحولی در شعر را نمی‌پذیرفتند؛ البتّه با توجه به شرایط جامعه، تغییراتی در محتوای شعر پاره‌ای از

اعضا صورت گرفت. محتوای اشعار غالباً، مسائل آن دوران را در بر می‌گرفت و شاعرانتلاش می‌کردند تا برای همسو شدن با خواستهای جامعه در اشعارشان مضامین عصر خود را در قالب‌های اشعار کهن جای دهند. گرچه برخی از شاعران این انجمن، کاملاًدر بند همان محتوای اشعار گذشته بودن و خود را کاملاً به اسلوب شعری کهن پایبند می‌دانستند و در پی حفظ اصول سنتی شعر قدیم گام برمی‌داشتند. این گروه تجدد و نوآوری در شعر را لازم نمی‌دانستند و بهترین و پایدارترین اشعار را همان شیوهٔ شعری شاعران سبک خراسانی و عراقی می پنداشتند.

مسلک انجمن ادبی خراسان

هر انجمنی مسلک و مرامی دارد که اعضای آن موظفند بر اساس اساسنامهآن ، شعربسرایند. انجمن ادبی خراسان نیز مرامو منش خود را در مجلهٔ دبستان به قلم سیّد حسنطبسی منتشر کرد. وی در ابتدای نوشتهٔ خود، دبستان را مجله‌ای علمی و ادبی معرفی می کند. او هدف اعضا را در این مجله، گسترش زبان فارسی، چگونگی تکمیل و باروری این زبان، آسان کردن آن برای عموم و راههای رواج آن در میان ملل دیگربیان می‌کند و در ادامه می‌نویسد که: مجلهٔ دبستان که از افکار اعضای انجمن ادبی خراسان نشأت گرفته، مخالف با تصرّف در زبان فارسی است و این زبان باید با تمام ویژگی‌های ادبی گذشته اش به حیات خود ادامه دهد؛ هم‌چنین در هر شماره‌ای از این مجله اشعاری چاپ می‌شود که دارای نکته‌های اخلاقی و مضامین بدیع است. ما در این مجله از چاپ اشعاری که حاوی مدح و هجو و هزل و تهنیت است احتراز می‌کنیم؛ چراکه این گونه موارد را مغایر با مسلک خود می‌دانیم(طبسی، ۱۳۰۵: ۵-۴).

به نظر می‌رسد اعضای این انجمن، برای شعر ارزش و اهمیت زیادی قائل بودند و آن را گوهری ارزشمند می‌دانستند و حاضر نبودند آن را صرف مدح و هجو کنند؛ نیز زبان فارسی را یکی از بهترین زبان-های دنیا به شمار می‌آوردند و به دنبال گسترش و ترویج این زبان بودند تا دیگر ملل نیز به اهمیت آن پی ببرند.

یکی از کارهای درخور توجه و نوآورنهٔ این انجمن و شاعران آن، سرودن اشعار با گویش مشهدی بود. در بارهٔ سرودن نخستین اشعار گویشورانهٔ خراسانی شاید اشاره به این موضوع چندان خالی از لطف نباشد، می‌گویند: روزی «ملک‌الشعراء بهار، ایرج میرزا جلال‌الممالک، شاهزاده محمد هاشم افسر و شیخ احمد بهار» که در انجمن حضور داشتند، قرار گذاشتند که هر کدام مصراعی از یک رباعی را با لهجهٔ مشهدی بسرایند و کلمات « چشمه، دل، گوش، لب و خورده‌فروش» در آن بگنجانند. در این مشاعره هر یک از این شاعران فی البداهه چنین سرودند:

ملک‌الشعراء سرود: مُومُخام خُودمَه بزُو چِشمَهِ نُوشِت بزنُم.

ایرج میرزا ادامه داد: لَبامَه غُنچَه کُنُم شَرَق تو گوشِت بزنُم.

احمد بهار برای مصرع سوم را چنین گفت: دِلِ تو سَنگَه هَمو دِلتَه بِدَستِ مُو بِدِه.

شاهزاده افسر هم رباعی را با این مصرع تکمیل کرد: که بِفَرقِ رقیبِ خُوردَه فُرُوشِت بِزِنُم(بهار، ۱۳۶۸: ۱۳۳۴)

بنابراین، در انجمن ادبی خراسان شاعران برای تفنن یا سرگرمی گاه اشعاری با لهجهٔ مشهدی می‌سرودند. به نظر می‌رسد سرودن چنین اشعاری برای مردم نیزجاذبهٔ در خور توجهی داشته است. مردم عادی نیز این نوع اشعار را می‌پسندیدند. سرودن چنین اشعاری البته عشق و علاقهٔ شاعر به زادگاهش را نشان می‌دهد. در واقع شاعران این انجمن می‌خواستند افکار خود را با گویش محلی مردم به آن‌ها منتقل کنند؛ تا مردم آنان را بهتر درک کنند و پیوند دوسویه‌ای میان شاعر و مردم برقرار شود. بخشی از دیوان شیخ احمد بهار به این‌گونه اشعار اختصاص دارد. ذیلاً به یکی از اشعارگویش‌ورانهٔشیخ احمد بهار با لهجهٔ خراسانی که شکایت از نامساعد بودن اوضاع زمانه و جامعه نابسامان آن روزگار دارد اشاره می‌کنیم:

نمونه شعر

دِشمَن کُهنَهِ ایرون بچّه‌ها واز اَمَدَه اَو و نونِ وِطَن ما به تَنِش ساز اَمَدَه
ای بِرای خُوردَنِ ما و تُو و قَفقاز اَمَدَه ای هَمُویَه کِه بِه بوشِهر و بِه شِیراز اَمَدَه
همه کَس فَهمیدَه از رَشت و خُراسُون چی مِخَه داش غُلُم انگلیس اَز مِردِم ایرون چی مِخَه
سیل مَرگ اَزمین شیراز رِوُن کِردَه چِرَه اهل بوشِهرَه بی آذُوقَ وُ نون کِردَه چِرَه
غِلهِ تربَت و تُرشیزَه گِرون کِردُه چِرَه واَز اُرُس تو خَنَهٔ ما و تو خون کِردِه چِرَه
ای عَمو لِشکَرِش از قَزوین و کاشُون چی مِخَه داش غُلُم اِنگلیس اَز مِردِم ایرون چی مِخَه
(بهار، ۱۳۷۰: ۳۹)

البته باید یادآور شد که نه تنها در دیوان احمد بهار، بلکه در اغلب دیوان‌های شاعران خراسان این گرایش آشکار است. گویا سرودن شعر گویش‌ورانهٔ خراسانی برای این شاعران حائز اهمیت فراوان بوده است و آن را نوعی مهارت در سرودن شعر می‌دانستند. شاعرانیچون «محمود فرخ و محمد قهرمان» از اعضای انجمن-های ادبی خراسان در دورهٔ پهلوی دوّم نیز، استعداد خود را در سرودن این گونه اشعار آزموده‌اند که نشانگر استعداد شعری آن‌ها در سرودن اشعار به گویش محلی خراسان است.

چنان که پیش از این آمد اشعاری که در مجلهٔ دبستان منتشر شده؛ اغلب به همان سبک و وزن شاعران متقدّم بوده استو اعضای انجمن ادبی خراسان نیز در پی تغییر روند شعر نبودند؛ چرا که در دورهٔ رضاشاه آنچه در حوزهٔ ادبیات مجاز بود سنت‌گرایی و تحقیقات ادبی و باستانگرایی را شامل می شد و شاعران و نویسندگان اجازهٔ خروج از این دایره بستهٔ استبداد را نداشتند و قدرت آزادی بیان که در عصر مشروطیت رواج داشت از شاعران سلب شده بود، حتی در قالبهای شعری هم که در دورهٔ مشروطیت نوآوری‌هایی در آن صورت گرفته بود در این دوره دوباره به همان قالب‌های سنتی رایج باز گشت.

در زیر با بررسی نمونه اشعار و مقاله‌های ادبی شاعران انجمن ادبی خراسان با وضوح بیشتر این مؤلفه‌ها راوامی‌رسیم.

ابتدا شعری از ادیب نیشابوری، نخستین مدیر انجمن ادبی خراسان، را باز می‌نویسیم، سپس آن را از نظر محتوا و ویژگی‌های سبکی بررسی می‌کنیم تا بیشتر با روش اعضای انجمن آشنا شویم.

پریرخی که به جز او آفریدگار پری نیافرید پری را به پیکر بشری
چو آفتابم گاه به گاه تاخت به کاخ به پیکر بشری با نهاد و خوی پری
نشسته بر گل عارض هنوز گرد سیاه هنوز در به غبارش دو لاله برگ طری
فکنده بر مه روشن کمند غالیه سای نهفته در دل جوشن پرند شوشتری
شکن به مویش از پنجهٔ طرازش طبع نشان به رویش از چشم مردم گذری
مبین به چشم کم او را که کودکی خزری است نعوذ بالله از چشم کودک خزری

(ادیب نیشابوری، ۱۳۶۷: ۲۰۸-۲۰۷)

شعر ادیب از نظر ساختاری و محتوی، همان ویژگی‌های اشعار کهن را دارد. در قالب غزل سروده شده و از نظر فرم و محتوی و واژگان و ترکیبات و تشبیهات کمترین نو آوری در آن دیده نمی شود.به طور کلی مفهوم شعر قابل درک است، امّا در برخی مصراع‌ها با استفاده از عباراتی چون « پنجهٔ طرازش طبع» که تقلید محض از پیشینیان است، فهم شعر را با دشواریرو به رو می‌کند. استفاد از آرایه‌های ادبی «تضاد، مراعات‌النظیر و تشبیه» و واژگانی چون «برگ طری، غالیه‌سای، جوشن و هژبر» از دیگر ویژگی‌های شعری ادیب است که گرایشسخت و شدید او را در راستای پایبندی به شعر گذشتگان نشان می‌دهد.

در سال دوّم مجله در بخش «بزرگان عصر» به برخی از ویژگی‌های شعری و قالب اشعار ادیب نیشابوری اشاره شده است. در این مقاله اشعار ادیب را به سه قسم تقسیم کرده‌اند؛ اوّل اشعاری که به روش قاآنی سروده است. دوّم اشعاری که به سبک شعرای ترکستانی است؛ چون طبع خراسانی به این نوع اشعار بیشتر تمایل داشت. سوّم اشعاری که در عرفان و سبک مولوی و حکیم صفای اصفهانی سروده است (طبسی، ۱۳۰۵: ۵۶).

مقاله‌ای از ادیب نیشابوری با عنوان «شعر گفتن و شناختن» در مجلهٔ دبستان چاپ شده است. او در این مقاله می نویسد که هر سخن مقفی و موزونی را نباید شعر نامید. وی اشعر شعرای عجم را «رودکی، شهید بلخی، فردوسی، فرخی، منوچهری و عنصری» می‌داند. بنا بر اعتقاد ادیب، این شاعران استادان سخن بوده‌اند و هر کس از متأخرین بتواند مانند آنان شعر بسراید از دیدگاه او و طرفدارانش می تواند به بهترین درجهٔ شاعری دست یابد. ادیب البته دست‌یابی به این سه مؤلفهدر حیطهٔ شعر و شاعری، یعنی«شعر گفتن، شعرشناختن و شعرخواندن» رادشوار و سخت می‌داند و می‌گوید: شعر نگفتن بهتر است از این که شعر نادرست بگوییم. (ادیب نیشابوری، ۱۳۰۱: ۳۴-۳۲). اینگفتهٔ ادیب، نشان می دهد کهوی باهر نوع نو آوری و تجدد در ادبیات مخالف بوده و خود را پیرو شاعران گذشته می‌دانسته است.

شاعران انجمن ادبی خراسان، علاوه‌بر کاربردن قالب قصیده و غزل، از دیگر قالب‌های کهنِ شعری چون« مخمس، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند» نیز استفاده می‌کردند. در زیر نمونه ای ازشعر شیخ احمد بهار که در قالب مخمس سروده شده استباز می نویسیم:

ای پسر هیچ مشو غره به مال و به جمال که ندیدیم از این هر دو به جز وزر و وبال
پند من بشنو و بر خویشتن اینقدر مَبال دست بردار ز هر کشمکش و قال و مقال

به دبستان برو اندر پی تحصیل کمال

قوت و تربیت از مادر و پستان بستان فرح و شادی و بهجت ز گلستان بستان
وز بتان کام دل خود به شبستان بستان هنر و علم و ادب را ز دبستان بستان

برو اندر پی دانش به جنوب و به شمال

جهل، زنجیر نهاده است به پای تو و من سخت بسته است کمر بهر فنای تو و من
علم را نیز فرستاده خدای تو و من به دبستان که شود قوه برای تو و من

تا به نیرویش با جهل نماییم جدال (بهار، ۱۳۷۰: ۱۹)

اگر بخواهیم ویژگی‌های این شعر را بسنجیم ابتدا، به شکل بیرونی و فرم شعر نگاه می‌کنیم که از سه رشته تشکیل شده است. رشتهٔ اول از قافیهٔ « جمال، وبال، مبال و مقال» و رشتهٔ دوم از قافیهٔ « گلستان، شبستان و دبستان» و رشتهٔ سوم از قافیهٔ « پای، فنای، خدای و برای». در رشتهٔ اوّل ردیف وجود ندارد، امّا در رشتهٔ دوّم وسوّم کلمهٔ « بستان، من و تو» در حکم ردیف برای این دو رشته هستند. در میان این رشته‌ها بندی وجود دارد که قافیهٔ آن با توجه به قافیهٔ رشتهٔ اوّل سروده شده است. این بند تا آخر شعر با همین قافیه ادامه دارد. این‌گونه قالب شعری را مخمّس می‌نامند. گویا اغلب اشعار احمد بهار در همین قالب سروده شده است. احمد بهار در دیوانش از این سرودهٔ خود این‌گونه یاد می‌کند و می‌گوید: «این یک شعر طنزآمیز در نکوهش اخلاق فاسد عصر شاعر است.»(بهار،۱۳۷۰: ۱۹) بنابراین، انتقادی کمرنگ از شرایط حاکم بر جامعه در شعر اجمد بهار دیده می شود.

مقالهٔ « شعر نیک و بد» و بیان این‌که شعر خوب چیست و شاعر ماهر کیست؟ در شماره دوّم ،سال اوّل مجله چاپ شد. در این مقاله، نویسنده یادآور می شود که شعرشناسی کاری مشکل است و هرکسی نمی‌تواند از عهدهٔ آن برآید. هر شخصی در ذهن خود برای شناساندن یک شعر خوب ملاک‌هایی دارد. ممکن است این گونه ملاک‌ها ناشی از سبک‌های متفاوتی باشد که افراد در میان هر ملتی برای خود پسندیده‌اند. نویسندهٔ مقاله برای شعر خوب ملاک‌هایی را برمی‌شمارد، از جملهٔ ملاک‌ها شعر خوب از دیدگاه نویسنده این است که:

الف) شعر خالی از حشو باشد و منظور از آن حشو قبیح است؛ چراکه حشو ملیح می‌تواند باعث زیبایی در شعر شود. وقتی در شعر حشو قبیح وجود داشته باشد، عرصه بر وزن و قافیه تنگ می‌شود؛ درنتیجه شعر رو به سختی و دشواری می‌رود و از درک عموم خارج است(واعظ تهرانی، ۱۳۰۱: ۲۰)وی سپس این بیت عطار را به عنوان شاهد ادعای خود می آورد. مثال:

از غبار خاک ره مفشان سر و فرق عزیز زآن که آن فرق عزیزی بود که اکنون شد غبار

(عطار نیشابوری، ۱۳۶۱: ۶۹)

ب) شاعر در ترکیب کردن الفاظ با یکدیگر باید تناسب لازم را رعایت کند. به این معنی که لفظ سست و نازیبا را با لفظ محکم و زیبا ترکیب نکند.

ج) بتوان ارتباط معنائی از بیت اوّل تا آخر را در شعر ایجاد کرد. یعنی جملهٔ قبل و بعد، از نظر معنایی وابسته به یکدیگر باشند(واعظ تهرانی، ۱۳۰۱: ۲۲-۲۱). اگر چنان‌چه ارتباط معنایی بین جملات به‌وجود نیاید، شعر خسته‌کننده می‌شود و برای خواننده قابل درک نیست.

د) شاعر نباید الفاظ عامیانه، ناآشنا و غریب به‌کار برد. در واقع شعر باید چنان سروده شود که فهم معنی با خواندن آن همراه باشد و پس ازخواندن، نگویند که معنی این شعر چیست(همان: ۲۲) وی سپس به عنوان نمونه شعری از انوری ابیوردی را مثال می‌آورد:

چون اصطکاک قرع هوا از طریق صوت داده از ره صماخ دماغ مرا خبر(انوری، ۱۳۳۷: ۱۸)

در این بیت چون شاعر از کلمات« اصطکاک، قرع و صماخ » استفاده کرده، شعر از حالت طبیعی خود خارج شده است؛ در نتیجه برای اغلب مردم غیر قابل درک خواهد بود.

ز) شاعر حتی‌الامکان نباید از کلمات عربی و لغات دشوار استفاده کند.

ه) هرگاه برای سرودن شعر به دنبال قافیه‌های سخت باشیم، آن را ازحالت خوب بودن دور کرده‌ایم. پای-بند بودن به قافیه‌های دشوار، نوعی سنگینی را بر ساختار شعر وارد می‌کند و سهولت فهم را از شعر دور می‌سازد؛ پس اگر شاعری این نکته‌ها را رعایت کند شعر او خوب می‌شود و چنان‌چه نتواند موارد فوق را به-کار برد، بهتر آن است که به دنبال شعر و شاعری نرود؛ چرا که این پایه از علم، مقام عالی را می‌طلبد(واعظ تهرانی،۱۳۰۱: ۲۴).

از دیگر مقالات در حیطهٔ شاعری باید از مقالهٔ « نویسندگی و شاعری» میرزا اسماعیل نساج یاد کرد. وی در این مقاله می نویسد که، شعر باید چون زنجیری محکم باشد تا دگرگونی‌های روزگار و مرور ایّام نتواند آن را از هم بگسلاند. ایران امروزین ما عزت و احترامش در دیگر کشورها مدیون کسانی چون « سعدی، خیام و فردوسی» است. امروزه کشورهای متمدن، ایران را با نام ایران فردوسی، ایران سعدی و ایران خیّام می‌شناسند. (نساج، ۱۳۰۱: ۲۷-۲۶)

با توجه به ذکرنمونه هایی از مقاله‌ها و اشعاری که از اعضای انجمن ادبی خراسان، آوردیم، می‌توان دریافت که در این انجمن، بیشتر شاعران، اشعار خود را به پیروی از اسلوب استادان متقدم می‌سرودند وسخت طرفدار روش شاعران کهن بودند و از آوردن اسلوب شعری جدید در اشعار خود دوری می جُستند. تلاش شاعران این انجمنبر آن بود تا شیوهٔ بهتر سرودن شعر را، به دیگران بیاموزند. آن‌ها بهترین روش سرودن را پیروی از شاعران گذشته می‌دانستند و بر این بپنداشت خویش پای می‌فشردند که اگر کسی نتواند به این روش شعر بسراید، بهتر است که شعر و شاعری را واگذارد، چون باارزش‌ترین و سنجیده‌ترین شعرها نزد شاعران و استادان گذشتهٔ ادب فارسی بوده است و لاغیر. شاعران انجمن خراسان می‌گفتند: فردوسی، سعدی و خیام از جمله کسانی به شمار می‌روند که برای ما ارزش‌آفرین بوده‌اند و نباید از شیوهٔ شعرگویی چنین شاعرانی روی گردان شد؛ فشرده کلام اینکه اعضای انجمن ادبی خراسان در دورهٔ فعّالیّت خود و سرودن شعر صرفاً مروّج راه و روش پیشینیان بودند و با نوآوری در قالب و محتوی چندان روی خوشی نشان نمی‌دادند.

معرفی اعضای انجمن ادبی خراسان

شیخ احمد بهار

احمد بهار در اسفند ۱۲۶۸ ه . ش در خانواده‌ای متدیّن و اهل ادب دیده به جهان گشود. پدر او مردی عارف و شاعر بود، وی به کار تجارت روی آورد. اعتبار بهار در این کار باعث شد که به ریاست اتحادیهٔ بازرگانان خراسان انتخاب شود. احمد بهار تحصیلات مقدماتی خود را نزد استادانی چون « میرزا محمد باقر مدرس، شیخ عبدالجواد ادیب نیشابوری» به پایان رساند. در فقه و اصول نیز از محضر استادان بزرگ بهره‌مند شد. بعدها بهار تا آن جا پیش رفت که در الهیّات و ادبیّات یکی از نام‌آوران عصر به حساب می‌آمد. بهار هم‌چون دیگر یارانش در عصر مشروطه، از جملهٔ آزادیخواهان بود. او در مخالفت با روس و انگلیس و در طی مقاومت‌های شدید خود، در راه عقیده و ایمان، مدتی نیز در زندان به سر برد. در سال ۱۲۹۶ ه . ش با انتشار روزنامهٔ «بهار» مبارزات خود را آغاز کرد و به خاطر فعّالیّت‌های سیاسی، در واقعهٔ مسجد گوهرشاد به همراهدیگر علما، دستگیر شد. پس از قرار داد۱۹۱۹م. به شدت با قرارداد مخالفت کرد که پیآمدش توقیف روزنامهٔ بهار بود و تبعید وی به تهران. سپس از تهران نیز به خارج از کشور تبعید شد. در نتیجه چند سالی را در شهرهای قفقاز، عثمانی و به‌ویژه استانبول گذراند. (بهار، ۱۳۷۰: ۱۴).بهار با وجود تبعید، همچنان مقالات خود را برای نشریات گوناگون می‌فرستاد. پس از کودتای ۱۲۹۹شمسی، به همراه ملک‌الشعرا بهار و میرزادهٔ عشقی با درج مقالاتی به مخالفت با رضاخان برخاست. وی پس از سقوط رضاخان، مجدداً روزنامهٔ بهار را منتشر کرد که تا سال ۱۳۲۲ ادامه داشت.(میر انصاری، ۱۳۷۶: ۵۶۷– ۵۶۵). بهار چنان که پیش از این یاد شد یکی از بنیانگذاران انجمن ادبی خراسان بود. این انجمن در عصر پهلوی از بهترین محافل ادبی کشور به شمار می‌آمد. بهار اشعار زیادی دارد که بعضی از آن‌ها با لهجهٔ خراسانی است و با تخلص «داش غُلُم». او تا سال‌های اواخر عمر، شعر می‌سرود و افکار آزادیخواهانه ای داشت که در خلال پاره ای از اشعارش نمایان

است.احمد بهار سرانجام در پنج‌شنبه سال ۱۳۳۶ شمسی بر اثر سکته قلبی در هفتاد سالگی درگذشت(بهار، ۱۳۷۰: ۲۱-۱۸).

مشکان طبسی

سید حسن مشکان طبسی، فرزند مهدی آقا میرزا، به سال ۱۲۵۸ه .ش در شهر طبس به دنیا آمد. طبسی تا ۱۷ سالگی در زادگاه خود زندگی می‌کرد و نزد پدرش به تحصیل مشغول بود. برای تکمیل دروس خود راهی یزد و بعد اصفهان شد. در آن زمان گویا در اصفهان علوم جدید رواج یافته و اندک تجددی نیز در آنجا راه یافته بود. مشکان در اصفهان علوم عقلی و نقلی و فنون ادب را نزد استادان بزرگ آموخت. مدتی به پاریس و قاهره رفت تا بر دانش و معلومات خود بیفزاید. طبسی در اغلب علوم زمان مهارت داشت. او از همان اوان نوجوانی به یادگیری انواع علوم همت گماشت و یکی از شخصیت‌های بزرگ عصر خود به حساب می‌آمد. وی در سال ۱۳۲۸ خورشیدی دار فانی را وداع گفت(حقیقت، ۱۳۶۸ : ۵۲۳-۵۲۲). مشکان طبسی در سال ۱۳۰۱ هـش مجلهٔ دبستان را برای انتشار افکار اعضای انجمن ادبی خراسان منتشر کرد. این مجله در بیست و یک شماره تا سال ۱۳۰۶ ه . ش ادامه یافت. وی سردبیری مجله را عهده‌دار شد و همهٔ تلاش خود را برای جلوگیری از تعطیلی مجله به کار برد.

نمونه ای از شعر مشکان:

صبح آدینه سادس خرداد — سنهٔ یکهزار و سیصد و چار
میرزای ادیب آنکه نبود — غیر نشر هنر مر او را کار
رخت بربست از این سرای غرور — شد مسافر به سوی دار قرار
شعله‌ای رفت سوی مرکز نور — قطره‌ای رفت سوی دریا بار
کاختری روشن از سپهر هنر — گشت تاریک و تیره چون شب تار
شجری بارور ز پای افکند — ارهٔ حادثات لیل و نهار
آری این ساعت است عادت گیتی — برکشد کم‌کم و کشد یکبار
حالیا جای آن ادیب بزرگ — هست خالی در این بلاد و دیار
خانه‌ای کاندر آن نخواهی ماند — سال عمرت چه ده چه صد چه هزار

مؤید ثابتی

سید علی مؤید ثابتی، فرزند سید حسن، نایب‌التولیهٔ آستان قدس رضوی به سال۱۲۸۱در مشهد دیده به جهان گشود. پدر مؤید ثابتی از طایفهٔ آل ثابت بود که به مشهد مهاجرت کرد. تحصیلات خود را در مشهد و در کنار استادان بزرگ به پایان رساند. مؤید پنج دوره از طرف مردم خراسان به عنوان نماینده انتخاب شد. با وجودی که کمتر به شعر و شاعری می‌پرداخت، امّا قدرت و مهارت او در قصیده و غزل آشکار است. او غزل را به شیوهٔ عراقی و قصیده را به پیروی از سخنوران ترکستانی می‌سرود. (برقعی، ۱۳۷۳ : ۳۴۲۳)

نمونه شعر

به روزگار جوانی ز غصه پیر شدم — کجاست مرگ که از عمر خویش سیر شدم
دلم نوان شد و تن ناتوان و قد چو کمان — ببین به روز جوانی چگونه پیر شدم
چو غیر رنج ز دنیا نبود حاصل من — بریدم از همه دنیا و گوشه‌گیر شدم
به تیره‌بختی من در جهان نظیری نیست — به روزگار از این حیث بی‌نظیر شدم
بیا تو ای غم و برچین بساط عمر — که از بساط جوانی نخورده سیر شدم

(ثابتی، ۱۳۴۴: ۴۰)

پیش از این نیز نوشتیم که شاعران انجمن خراسان به پیروی از اسلوب شعری کهن تمایل داشتند. وقتی دیوان اشعار برخی از این شاعران را بر می‌رسیم به صحت این نکته پی می‌بریم. مؤید ثابتی نیز از پیروان همین مرام بود. در دیوان اشعار او تنها قالب‌های سنتی شعر « غزل، قصیده و قطعه» وجود دارد. قافیه و ردیف شعر یکسان و به سبک کهن به‌کار رفته است. از نظر محتوا نیز موضوع تازه‌ای را در بر ندارد. در واقع مؤید، به طور کامل از اسلوب استادان متقدم در اشعار خود سود جسته است.

ادیب بجنوردی

سید حسین موسوی نسل، معروف به ادیب بجنوردی به سال ۱۲۵۹ ه . ش در یکی از روستاهای بجنورد به دنیا آمد. دو ساله بود که پدرش را از دست داد. از هفت سالگی در مدارس به فراگیری صرف و نحو و حفظ قرآن پرداخت. وقتی پانزده ساله شد به مشهد رفت و در مدارس آنجا ادامه تحصیل داد. وی دروس ادبیات را در مشهد نزد عبدالجواد ادیب نیشابوری و هیأت را نزد مشکان طبسی تکمیل کرد. در واقع او همهٔ مراحل تحصیلی و فراگیری و علوم و فرهنگ را در مشهد گذراند. در سال ۱۲۹۸ با تأسیس ادارهٔ فرهنگ خراسان، ادیب به خدمت فرهنگ درآمد(شهرستانی، ۱۳۵۶: ۲۵-۲۴). از سال ۱۳۰۰ شمسی، ادیب به همراه ملکزاده، شیخ احمد بهار و عده‌ای دیگر گرد هم جمع می‌شدند و به گفتگوهای ادبی می‌پرداختند. مدت زیادی نیز در اداره معارف خراسان مشغول بود. ادیب در سال ۱۳۲۶ با انتقال به تهران، معاونت کتابخانهٔ ملی را بر عهده گرفت. وی در همین سمت بود تا اینکه بازنشسته شد و به سال ۱۳۴۱ ه . ش بر اثر بیماری طاقت‌فرسا زندگی را به درود گفت(کریمیان، ۱۳۸۱: ۳۰).

گلشن آزادی

میرزا علی اکبر فرزند محمد، روزنامه‌نگار، نویسنده و شاعر، متخلص به گلشن در تربت حیدریه به دنیا آمد. آزادی در ابتدای تحصیلات خود عربی و فارسی را یاد گرفت. او به علت مرگ پدر، درس را رها کرد و به کار تجارت مشغول شد. طولی نکشید که ذوق ادبی، او را به خدمت « میرزا احمد حسین سهیلی و احمد بهمنیار» کشاند و از محضر آن‌ها بهره‌مند شد. در همین مدت توانست دیوان شعری در پنج هزار بیت بسراید. گلشن آزادی در سال ۱۲۹۸ ه . ش به مشهد رفت و در آنجا مدیریت داخلی دو روزنامهٔ « مهر منیر» و «شرق ایران» را عهده‌دار شد. او در سال ۱۳۰۱ ه . ش روزنامهٔ « فکر آزاد» را بنیان نهاد. در سال ۱۳۰۴ ه . ش امتیاز

روزنامهٔ « آزادی» را گرفت و بدون وقفه ان را منتشر کرد. وی پس از انتشار این روزنامه به « گلشن آزادی» شهرت یافت(نصیری، ۱۳۸۴ :۸۱-۸۰).

نمونه شعر

اردیبهشت

خواهی که در حیات ببینی بهشت را — بنگر به باغ جلوهٔ اردیبهشت را
از سبزه و شکوفه و گل بین به بوستان — ایجاد کرده دست طبیعت بهشت را
با اشک ابر بر رخ جان آیت نشاط — باید نوشت و داد به می سرنوشت را
در فصل گل ز دست مده تا میسر است — وصل نگار و عیش لب جوی کشت را
تقوی گزین و شاد نشین زآنکه آدمی — خود موجب است عاقبت خوب و زشت را
ما از همه تمتع گیتی گزیده‌ایم — یاران پاک سیرت و نیکوسرشت را(گلشن آزادی، ۱۳۳۰: ۷)

گلشن نیز هم‌چون دیگر اعضای انجمن سبک شعری گذشته را دنبال کرد. شاعر برای بیان مقصود خود از مضامین جدیدی بهره نبرده است. گلشن در این شعر بر غنیمت شمردن فرصت تأکید دارد. در واقع محتوایی است که در شعر گذشته نیز رایج بود.شاعران گذشته در اشعار خود از کلمات عربی زیاد استفاده می‌کردند. در شعر معاصر شاعر سعی می‌کند کلمات عربی به‌کار نبرد. شعر گلشن، گرایشی به تجدد و نوگرایی ندارد و به پیروی از اسلوب شعری کهن بسنده کرده است.. به نظر می‌رسد شاعران این انجمن، هیچ‌گاه قصد تغییر در روش شعری را نداشته‌اند و خود را کاملاً مقید به پیروی از اسلوب شعری گذشته می-دانستند. با وجودی که در عصر مورد بحث شعر نو گسترش یافته بود، امّا این شاعران آن را نادیده می‌گرفتند و همچنان سنت شعری گذشتگان را دنبال می‌کردند.

نتیجه‌گیری

از انجمن‌های ادبی برجستهٔ دورهٔ پهلوی، انجمن ادبی خراسان بود.این انجمن ابتدا با مدیریت عبدالجواد ادیب نیشابوری بناد گرفت.وی یکی از طرفداران سرسخت سبک شعری کهن بود که با هدف حفظ سنت ادبی به زعم خویش برای ترویج و گسترش زبان فارسی در میان دیگر ملل فعالیت می کرد. بعد از ادیب نیشابوری، مدیریت انجمن به «سید حسن طبسی» واگذار شد. طبسی برای اینکه مردم را بیشتر با افکار اعضای انجمن و اشعار و مقاله‌های آنها آشنا کند اقدام به انتشار مجلهٔ «دبستان» کرد. طبسی در مجلهٔ دبستان مخالفت خود را با هر گونه دخل و تصرف در شعر کلاسیک و زبان شعری گذشته بیان می‌کند و می‌نویسد که شعر فارسی و زبان شعر باید با تمام ویژگی‌های سنتی‌اش به حیات خود ادامه دهد. اعضای انجمن نیز اشعار و سروده‌های خود را مطابق با اسلوب شعری گذشته می‌سرودند و در احیای این سبک شعری اهتمام تام می‌ورزیدند. گرچه بعضی از اعضای انجمن نو آوریهایی در محتوایی شعری خود نشان می دادند. رواج

گویش خراسانی در شعر یک از کارهای درخور توجهی بود که این انجمن به آن اهتمام تمام داشت و از این دیدگاه می توان آنان را نو آور به حساب آورد.

کتابنامه

- ادیب نیشابوری، عبدالجواد(۱۳۶۷)، زندگی و اشعار ادیب نیشابوری،به کوشش یدالله جلالی پندری، تهران: نشر صنوبر.
- انوری، اوحدالدین محمد (۱۳۳۷)،دیوان انوری(قصیده‌ها؛ غزل‌ها، قطعه‌ها و رباعی‌ها)، به کوشش: سعید نفیسی، تهران: نشر پیروز.
- باقرزاده،علی(۱۳۷۸)۲۱ مقاله، مشهد، نشر سخن‌گستر.
- برقعی، محمد باقر(۱۳۷۳)، سخنوران نامی معاصر ایران، ج ۵، تهران: نشر خرم، ۱۳۷۳.
- بهار،احمد(۱۳۷۰)، دیوان اشعار،(به لهجهٔ خراسانی و فارسی دری مشتمل بر: قصاید، مسمطات، ترکیب‌بندها و ترجیع‌بندها)، به کوشش راشد بهار، تهران: نشر سعدی.
- بهار، محمد تقی(۱۳۶۸)، دیوان اشعار، به کوشش: مهرداد بهار، ج۲، چاپ چهارم، تهران: نشر توس.
- ثابتی، مؤید(۱۳۴۴)، دیوان اشعار(غزلیات، قصائد و قطعات)، تهران: نشر زوار.
- حقیقت، عبدالرفیع(۱۳۶۸)، فرهنگ شاعران زبان پارسی، تهران: نشر مؤلفان و مترجمان ایران.
- عطار نیشابوری،فریدالدین(۱۳۶۱)، دیوان(شامل قصاید، ترجیعات، ترکیبات، فتوت‌نامه، غزلیات)، به کوشش حسین مکی، تهران: نشر چکامه.
- گلشن آزادی، علی اکبر(۱۳۳۰)،دیوان(غزلیات، قصائد، قطعا، رباعیات و مثنویات)، مشهد: نشر چاپخانهٔ آزادی.
- کمال پور، احمد(۱۳۷۳)، صد سال شعر خراسان، به کوشش احمد کمالپور، مشهد: نشر آستان قدس رضوی.
- میر انصاری،علی(۱۳۷۶) اسنادی از مشاهیر ادب معاصر ایران، تهران: نشر سازمان اسناد ملی ایران.
- نصیری، محمدرضا(۱۳۸۴)، اثرآفرینان(زندگینامه نام‌آوران فرهنگی ایران از آغاز تا سال ۱۳۰۰ ه .ش)، چاپ دوم، تهران: نشر انجمن آثار مفاخر فرهنگی.

مقاله‌ها:

- ادیب نیشابوری، عبدالجواد،« شعر گفتن و شناختن»، مجله دبستان، سال اول، شماره یکم، صص ۳۴-۳۲.
- سیار، عبدالله ،«دو جلسه از انجمن ادبی خراسان»، نشریه: وحید، شماره ۱۰۱، (اردیبهشت ۱۳۵۱)،صص ۲۵۱-۲۴۷.

- شهرستانی، محمد، «ادیب بجنوردی»، مجله وحید، شماره۲۱۶، (۱۵ تا ۳۱ شهریور ۱۳۵۶)،۲۶-۲۴.
- طبسی، سید حسن، «بزرگان عصر»، مجله دبستان، سال دوم، شماره دوم،(دی ماه ۱۳۰۵)، صص ۵۹-۵۴.
- همان، «تاریخچه انجمن ادبی خراسان»، مجله دبستان، سال دوم، شماره یکم، (دی ۱۳۰۵)، صص ۹-۷
- همان، «مسلک ما»، مجلهٔ دبستان، سال اول، شماره اول، صص ۵-۴.
- همان،«مقدمه» مجلهٔ دبستان، سال اول، شماره اول(۱۳۰۱) ، صص۳-۱.
- عامری، مصطفی،« انقلاب ادبی»، مجله دبستان، سال دوم، شماره نهم(۱۳۰۵)، صص ۴۳۰- ۴۲۶
- کریمیان، علی، «ادیب بجنوردی از واقفان کتاب به آستان قدس رضوی»، نشر میراث جاودان، سال دهم، شماره دوم، (تابستان۱۳۸۱)، ۳۲-۲۹.
- نساج، میرزا اسماعیل، «نویسندگی و شاعری»، مجله دبستان، سال اول، شماره سوم، صص ۲۸-۲۲.
- واعظ تهرانی،میرزا محمد، « شعر نیک و بد»، مجله دبستان، سال اول(۱۳۰۵)، شماره دوم، صص۲۵-۲۰.

نقّاشی، نگارگری و صورتگری در اندیشه و آثار سعدی

اکرم رسول پور نادینلویی[۱]

دانش آموخته ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی

دکتر احمد علی زاده

عضو هیات علمی و استادیار زبان و ادبیّات فارسی

چکیده

نقّاشی، نگارگری و تصویرگری از هنرها و پیشه هایی است که در آثار سعدی، به آنها پرداخته شده است؛ سعدی، نقّاشی و نگارگری را از سطح نگارگری و نقّاشی برترِ پروردگار تا نگارگری فروتر بانوانه می ستاید. در آثار او اغلب مراد از نگارگری شخصیّت های نامی به معنای کنایی، برترین نوع نقش و نگار به کار رفته است.

سعدی گاه از دیدگاهی دیگر به این پیشه ها می پردازد؛ در بعد اجتماعی، منظور او از نقّاش و نگارگری، آثار ی است که از دست های معماران و بنّایان روزگار او به ظهور رسیده است و او چون صنعت کاری این طبقه را درخور ارج نهادن می بیند، از آن به نگارگری و نقّاشی یاد می کند. در بعدی دیگر سعدی دانشمندی دینی و فقیه است که در لابه لای اشارش از بیان نکته های فقهی دریغ نمی کند؛ در این بعد سعدی بر ناروا بودن برخی تصویر گری ها، اشاره می کند و با اشاره ای پنهان در اشعارش به برخی آموزه های فقهی، توجّه دارد. این طرز نگرش دینی او، تأثیر آموزه های دینی او در نظامیه ی بغداد است. در این مختصر به بررسی نقّاشی، نگارگری و تصویرگری؛ در اندیشه و آثار او پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: سعدی، نقّاشی، نگارگری، تصویرگری

مقدّمه

نگارگری، نقّاشی و تصویر گری از جمله حرفه های کهنی هستند که تاریخ ایران زمین همواره از آن ها به شایستگی یاد کرده است و اغلب از پردازندگان به چنین پیشه هایی به احترام و بزرگداشت یاد شده است و از آنان در زمره ی هنرمندان یاد کرده اند؛ اگرچه در نگاه سطحی به هر سه واژه، تصویر هنر ، نقش و نگار در ضمیر انسانی حضور می یابد، امّا هر کدام از این حرفه ها تمایزی چشمگیر با هم دارند، چنانچه در بُعدی نسبت به یکی از آن ها به غرور و نیکی نام می برند و گاه نسبت به برخی، نوعی بیزاری نشان می دهند. و این پیشه ها بسته به زمان و گذر تاریخ دگرگونی های عمده ای را به خود دیده اند. گذشته از اینکه در تاریخ معمارگری و نقّاشی ایرانی، همواره این دگرگونی ها در جایگاه بحث قرار گرفته است، نویسندگان ادب پارسی نیز در آثار خود به گوشه ای از این پیشه ها پرداخته اند و به نوعی در بازتاب این دگرگونی ها به دانش هایی از این دست اشاره کرده اند.

[1] . arassolpour@yahoo.com

شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی، از شاعران برجسته ی ایران زمین، از جمله نویسندگانی است که در آثارش به گوشه ای از این پیشه ها پرداخته است؛ گرچه او بیشتر زندگانی خود را در سفر به سرزمین های عرب زبان گذرانده است ولی هرگاه می خواهد از این پیشه ها سخن بگوید، محیط شیراز و جامعه ی ایرانی را در سخنانش به تصویر می کشد؛ و این شاید به گرایش او نسبت به سرزمین پدری و وابستگیش به ایران زمین حکایت داشته باشد؛ گرچه سعدی از پردازندگان این پیشه ها اغلب به احترام و بزرگداشت نام می برد، امّا دیدِ اسلامی او در برخی ابیات، به قسمی از این پیشه ها، با دیدی توأم با گناه می نگرد.

سعدی خود نقّاشی هنرمند است که هیچ گاه نمی توان برخی از تصویر های شعری او را بر روی تابلو به نقّاشی آورد؛ و به بیان برخی، شاعران حتّی قادر به ترسیم و تجسّم اموری هستند که نقّاشان از به نقش درآوردن آن ناتوانند. (شمیسا،۱۳۸۷: ۲۶) چنان که در توصیف احوال و عیان، دقّت نظر سعدی، طبیعت و اشیاء را روح و حیات می بخشد و هر زیبایی را که در نهان اشیاء و اعیان است، ظاهر و دل انگیز می کند. (زرّین کوب، ۱۳۹۱: ۱۱۲) و این هنر و نقّاشی شگفتی است که به طریق استعاره و دیگر شگردهای بلاغی، تنها دست های یک شاعر آن را رقم می زند و در اندک نمایشگاهی می توان هنر نقّاشی شاعر را به قید دیدن آورد. و همین سبب شده است تا برخی از پژوهندگان آثار او حتّی در غرب، از او به هنرمند یاد کنند. (رک: ماسه،۱۳۶۴: ۴۸) این دست از تصاویر شاعرانه و شعری، در آثار او فراوان به کار رفته است که جهت ایجاز و پرهیز از اطناب، به چند بیت، بسنده می شود:

اجل بگسلاندش طناب امل وفاتش فرو بست دست عمل
(سعدی،۱۳۸۵: ۲۱۵)

مرا برف باریده بر پَرِ زاغ نشاید چو بلبل تماشای باغ
(همان:۳۶۵)

چو کوه سپیدش سر از برف موی دوان آبش از برفِ پیری به روی
(همان: ۳۰۹)

چنان که پیش تر گفته شد گر چه نقّاشی، نگارگری و تصویرگری در نگاهی گذرا، یک پیشه را در ذهن انسان تداعی می کند، امّا بایست گفت هریک از این واژگان، تفاوتی چشمگیر با هم دارند که گاه از پردازندگان یکی از آن ها قدردانی می شود و گاه از پرداختن به یکی از آن ها بازداشته می شود. برای آشنایی بیشتر با این پیشه ها به شرحی کوتاه از هریک اشاره می شود.

نقّاشی، نقّاشان و نگارگران در آثار سعدی

نقّاشی هنر اعجاب برانگیزی است که دست های توانای نقّاشی چربدست آن را رقم می زند؛ هر تصویر دلنشینی که در یک تابلوی نقّاشی جان می گیرد، حکایت از روح حسّاس و نگرش زیبا و باریک بین نقاشی

دارد که به راحتی نمی تواند لذّت دیدن یک منظره یا یک چیز را فراموش کند؛ از این رو با به نقّاشی کشیدن، لذّت تماشا و نگریستن را به دیگران نیز انتقال می دهد.

به طور معمول، بسیاری از جامعه ها و روزگاران از این دست از افراد به هنرمند یاد کرده اند؛ می توان پردازندگان این پیشه ها را در آثار سعدی، در یک تصویر هرمی قرار داد که در رأس آن خداوند قرار دارد؛ در مرتبه ای پایین تر سعدی از انسان های نامی در تاریخ نام می برد و هنر آنان را ستایش می کند که پیش از او نیز از هنر آنان بارها سخن گفته اند؛ امّا سعدی اغلب هرگاه از هنر آنان سخن می گوید با مجاز به بهترین نقش اشاره دارد. در مرتبه ی فرودین که کمتر نویسنده و شاعری از این دست افراد به نگارگر یاد می کند، سعدی نگارگری زنان را می ستاید تا اندازه ای که نگارگری اینان را در تابستان از خنکی آب بر تشنه، گوارتر می یابد.

خدا: خداوند در نظر شاعر، بزرگترین هنرمند و نقّاش است نقّاشی او ستودنی و در خور تحسین است و ورای نقش و نگار او نقشی جاوید و ارزنده وجود ندارد. همه ی ابیاتی که سعدی از این مضمون سخن می گوید در واقع، این سخن معروف امام حسن ـ علیه السلام ـ را فرایاد می آورد که فرمودند : «إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ » (مجلسی،۱۴۰۳،ج ۸۰: ۱۶۹)به نظر او، گرچه دید کوتاه بینانه برخی این خیال را شاید به انسان القا کند که نقّاش طبیعت استاد نقّاش ماهر یا چیره دستی نیست، امّا سعدی این خیال را از دیدِ کج بینانه ی این افراد می بیند که نقش خدایی را عیب ناک می دانند؛ به نظر او، خداوند نقش بند است امّا نه از این دست نقش و نگار که در ظاهر می بینیم، بلکه نقّاشی او به ابزاری چون شنگرف و زنگار نیست؛ او همان آفریننده و نگارنده ی ایوان بلند آسمان است که بسیاری از فیلسوفان را از این رهگذر در حیرتی عمیق داشته است، همین زرنگاری و نگارندگی که برخی را به این وا می دارد که اذعان کنند: دو چیز است که اعجاب انسان را بر می انگیزد و هیچ وقت اعجابش به آن کم نمی شود یکی از آن دو، آسمان پر ستاره ای است که بالای سر ما قرار دارد. (مطهّری،۱۳۸۶: ۶۵)

امّا انگیزه ی خدا از این نگارگری چیست؟ سعدی معتقد است غرض خداوند که نقّاش هستی است، این است که با دیدن این همه جلوه ی طبیعت و نقّاشی توانای قدرت او، پی به وجودش برند و تصویرگر هستی را بستایند.

نقّاش وجود این همه صورت که بپرداخت تا نقش ببینی و مصوّر بپرستی
(سعدی،۱۳۸۵: ۶۲۳)

امّا با این حال هستند کسانی که از ظاهر به باطن نمی پردازند؛ سعدی با سرزنش، از این دست افراد سخن می گوید و بر این است که چشم سر، از برای این است که نقش هستی را ببینند و از آن به وجود خدایی پی برند.

دو چشم در سر هرکس نهاده اند ولی تو نقش بینی و من نقشبند می نگرم
(همان: ۶۸۷)

بزرگترین صفت نقّاشی و تصویرگری خداوند، یا بزرگترین هنر پروردگاری او در آفرینش انسان است؛ که خود نیز در صحیفه ی آسمانی به این هنر خود می بالد و بر خود تحسین می کند. (رک: مومنون/۱۴) امّا سعدی در نگرش خود به طبیعت این آیه را به همه ی زیبارویان تعمیم می دهد از این رو دیدار هر زیبارویی او را به تحسین و بزرگداشت خدا وا می دارد. سعدی در این دست از نوشته های خود، نگارگر و نقّاشی چیره دست را به خواننده یادآور می شود و با مثال آوردن شمّه ای از برخی هنرهای پروردگاری، به عجز و ناتوانی بشری تأکید می کند؛ اینکه در عالم این جهانی کدامین دست توانایی این نیرو را دارد که برقطره ای آب صورتی به زیبایی پری رسم کند، به خدایی و هنر ورای انسانی پروردگار جهانیان اشاره دارد؛ و این صورتگری بی همتای خدایی است که عقل و هوش شاعر را می رباید و دلداده ی نقّاشی بزرگ می کند.

دهد نطفه را صورتی چون پری که کردست بر آب صورتگری؟

(سعدی،۱۳۸۵: ۱۸۶)

بسیاری از شاعران ادب پارسی از آن رو که دید اشعری و جبری گرا داشته اند، بسیاری از پیشامدها و حوادث ناگوار روزگار را به فلک، روزگار و حتّی گذر عمر نسبت می دهند؛ سعدی نیز به اقتضای این دید جبرگرایانه و اشعری اش، به قضا و قدر اعتقادی عمیق دارد، با این حال او گاه تصویرگری خدایی را به فلک نسبت می دهد، و از این دستکاری فلک نیز اظهار شگفتی می نماید.

تا نقش می بندد فلک کس را نبودست این نمک ماهی ندانم یا ملک، فرزند آدم یا پری

(همان:۶۳۰)

و هر آنچه از صورت انسانی، نیک و زشت، در جهان هستی می بیند از نگارگری دست و تقدیر خدایی می داند.

مرا صورتی بر نیاید ز دست که نقشش معلّم ز بالا نبست

گرت صورت حال بد یا نکوست نگارندهٔ دست و تقدیر اوست

(همان: ۳۱۴)

برخی از شخصیّت های نامی و تاریخی: در آثار سعدی از برخی چهره های مطرح و نامی در هنر نقّاشی سخن گفته شده است که پیش تر از او نیز نویسندگان ادب پارسی از هنر والای آنان به شرح و مجمل سخن گفته بودند؛ امّا سعدی از بیان هنر دستان این افراد منظور دیگری اراده می کند.

چینیان: چینیان از شخصیّت هایی هستند که در ادبیّات پارسی از نگارگری آنها ستایش شده است؛ پیش تر از سعدی، داستان هنرمندی چینیان در نقّاشی را مولانا به نظم آورده بود. (رک: مولانا، ۱۳۹۰: ۱۳۱-۱۳۲) و شاعران و نویسندگان فارسی از هنر آنان به عنوان نمونه ای از هنر نقّاشی عالی یاد کرده اند، امّا سعدی اغلب

در تقابل با نقّاشی و صنعت دست پروردگاری، هنر اینان را به هیچ می گیرد و حتّی از این چهره ها با دعوت به تفکّر در هنر دست الهی، به توبه از این پیشه ها می خواند:

صورتگر دیبای چین گو صورت رویش ببین یا صورتی برکش چنین یا توبه کن صورتگری

(سعدی،۱۳۸۵ :۶۳۰)

مانی: (۲۱۶– ۲۷۶م) از دین آوران ایرانی بود؛ او در روستایی به نام مردینو نزدیک بابل به دنیا آمد و به آیین مغتسله پرورش یافت؛ در اوایل عمر با باورهای ادیان رایج بین النهرین، مانند مذهب یهود، آیین زردشتی و عقاید فرقه ی مبتدعه ی مسیحی گنوسی، مانند: مرقیونیان و دیصانیان آشنا شد که به ظاهر بیش از همه باورهای دیصانیان در افکار او تأثیر گذاشت؛ به گفته ی خودش در دوازده سالگی، یعنی در ۲۲۷–۲۲۹ م، و سپس در ۲۴۰–۲۴۱ از فرشته ی توم یا همزاد دستور یافت که آیین مغتسله را ترک گوید و مدّعی پیامبری شد. دو پادشاه ایرانی، شاپور و هرمز، همواره با احترام با او برخورد می کردند و به او اجازه ی تبلیغ در قلمرو خود را می دادند؛ با روی کار آمدن بهرام اوّل ساسانی، اوضاع دگرگون شد؛ بهرام، مانی را به روحانیون زردشتی سپرد آنان وی را به زندان انداختند و جندان شکنجه کردند تا او کشته شد. (برزگر، ۱۳۷۵،ج۲: ۷۵۹– ۷۶۱) داستان هنر نقّاشی وی در ادبیّات فارسی، به مجاز و کنایه، به معنای مثل اعلای نگارگری است که پیش از سعدی نیز بارها مورد مضامین شعری نویسندگان و شاعران قرار گرفته بود؛ نظامی داستانسرای منظوم گنجه، داستان چگونگی پیامبری او را در پنج گنج چنین به نظم آورده است.:

شنیدم که مانی به صورتگری ز ری سوی چین شد به پیغمبری
از او چینیان چون خبر یافتند بر آن راه پیشینه بشتافتند
درفشنده حوضی ز بلّور ناب بر آن راه بستند چون حوض آب
گزارندگی های کلک دبیر برانگیخته موج از آن آبگیر
چو آبی که بادش کند بی قرار شکن بر شکن می دود بر کنار...
چو مانی رسید از بیابان دور دلی داشت از تشنگی ناصبور
سوی حوض شد تشنه تشنه فراز سر کوزهٔ خشک بگشاد باز
بدانست مانی که در راه او بُد آن حوضهٔ چینیان چاه او
برآورد کلکی به آیین و زیب رقم زد بر آن حوض مانی فریب
نگارید از آن کلک فرمان پذیر سگی مرده بر روی آن آبگیر
در او کرم جوشنده بیش از قیاس کز او تشنه را در دل آمد هراس
بدان تا چو تشنه در آن حوض آب سگی مرده بیند نیارد شتاب
چودرخاک چین این خبرگشت فاش که مانی بر آن آب زد دور باش
ز بس جادویی ها و فرهنگ او بدو بگرویدند و ارژنگ او

(نظامی گنجوی،۱۳۹۰: ۹۴۸– ۹۴۹)

سعدی در نگاه شاعرانه خویش گرچه نقش و نگار مانی سان را تحسین و ستایش می کند امّا در تقابل با آفریده ی الهی نقش خدایی را بسی فراتر از نقش مانی می داند که پیوسته عیب دوّمی در توجّه و ژرف نگری، به نگارگری الهی، به چشم می خورد؛ در واقع، او گر چه مانند دیگر شاعران به کنایه، منظور از نقش مانی را مثل اعلای نقش و نگار می داند، امّا نگاه خدای بینانه ی او ، پیوسته در پس سبب ها، مسبّب ها را می جوید.

گرچه از انگشت مانی بر نیاید چون تو نقش هر دم انگشتی نهد بر نقش مانی روی تو

(سعدی،۱۳۸۵: ۶۰۶)

ارتنگ یا ارژنگ، نام کتاب معروف مانی است که در آن تصاویر دلکشی بود نام این کتاب به معنای نگارخانه ی مانی و بتخانه ای در چین هم آمده است. (برزگر، ۱۳۷۵،ج۱: ۹۰) سعدی از این اثر مانی در ضمن غزلیّاتش سخن به میان آورده است و نقش ارتنگی را هم پهلوی نگارخانه ی چینی بیان می کند، که به نظر می رسد منظور او از هر دو ترکیب همان اثر مانی، بوده باشد.

گر التفات خداوندیش بیاراید نگارخانهٔ چینی و نقش ارتنگی است.

(سعدی،۱۳۸۵: ۳۵)

زنان: در مرتبه ی فرودین، سعدی از نگارگرانی سخن می گوید که گرچه کمتر کسی از آن، به هنر یاد می کند، امّا سعدی این هنر و نگارگری را می ستاید؛ این نگارگران زنان اند که دیدن نقش، نگار و هنر آنان، برای شاعر در گرمای تموز حکم آبی خنک را دارد که ضمیر شاعر را در اوج خستگی به آسایش می رساند. شاعر بارها در سراسر آثار خود، از آرایش و نقش و خضاب دست ها و پاهای منقّش زنان، به نگار یاد می کند و شاید همین امر سبب شده است تا او بارها به جای اینکه از معشوق به یار و معشوق یاد کند، از واژه های نگار و نگارین، در خطاب به معشوق استفاده می کند؛ امّا آنچه در این هنر زنانه، موجب حسرت شاعر بود چیزی بود که اظهار و عیان آن در جامعه اسلامی و شرایط عصر شاعر منافات داشت و این سبب می شد این نگارگران همواره نقش و نگار خود را در زیر نقاب پنهان دارند و این شاعر را در حسرت دیدار هنری که از آن به نگارستان یاد می کرد، به انتظار و حسرت می نشاند.

کاشکی پرده برافتادی از آن منظر حسن تا همه خلق ببینند نگارستان را

(همان: ۴۰۴)

حیف است چنین روی نگارن که بپوشی سودی به مساکین رسد آخر به زیانت

(همان: ۴۵۹)

نقاشی، بازتابی از اجتماع ومعماری زمانه ی سعدی

در آثار سعدی، گاه به ابیات و جملاتی از این دست باز می خوریم که گرچه از نقّاشی، نگارگری و تصویرگری سخن گفته است امّا به نظر می رسد منظور شاعر تنها برداشت تعلیمی و اخلاقی از عبارت یا

بیت نبوده است و سعدی در بعدی دیگر، به ظرافت های اجتماعی و معماری عصر و شهر ش پرداخته است؛ این هنر، از مهارت و دست های پرتوان و هنرمندانه ی معمارگران و بنّایان به ظهور می رسید و در خور ارج نهادن و پاس داشتن بود. سعدی به بازتاب چند مورد از این نوع هنر در آثارش پرداخته است.

۱- نقّاشی و نگارگری بر ایوان خانه ها: خواجگان، امیرزادگان، اشراف زادگان و پادشاهان از جمله کسانی بودند که اغلب نسبت به محل زندگی، خانه و شبستان خود اهمیّت ویژه ای می دادند؛ اگرچه شیخ شیراز در آثارش بارها به ناپایداری سرای دنیوی و دل نبستن به این کاروانسرای دنیا، پافشاری می کند و مناعت طبع و وارستگی ضمیر او دیگران را از پرداختن به دنیا پرهیز می دهد و این را به هر خواننده ای فرایاد می آورد که این همه، نابود شدنی است و انسان بایست در پی آبادانی سرای دیگر باشد

هنر باید که صورت می توان کرد به ایوان ها در از شنگرف و زنگار
چو انسان را نباشد فضل و احسان چه فرق از آدمی تا نقش دیوار
(همان: ۱۴۷)

امّا با این حال، در داستان های آثار او، و شاید در میان همنشینان زمانه ی شاعر، بودند کسانی که آراستگی این سرای خود را بر نیازمندی های دیگر ترجیح می دادند؛ ایوان ها که ورودی استراحتگاه ها و شبستان خانه ها قرار داشت اغلب آراسته به نقش و نگارِ گل، بلبل، پرندگان و حتّی تصاویر انسان بود که بیشتر خواجگان به پایستگی و کمال آن اهمیّت بسزایی می دادند، در گلستان اهمیّت و لزوم پایستگی و کمال دقّت آن را تا اندازه ای می بینم که خواجه با وجود اینکه پای بست خانه اش ویران بوده، در ماندگاری و تازگی نقش ایوان می اندیشیده است. امّا نقش و نگارها در خانه ی این دست از خواجگان، محدود به نقش و نگار ایوان ها نبوده است و گاه نقش و نگارها در اندرون خانه های این اشخاص نیز جلوه ای خاص به خود را داشت و بهای آن گرچه از زر و سیم انسان هایی دل سوخته حاصل می شد، امّا این بهایی نبود که در چشم خواجگان وقعی نماید؛ و این ضمیر شاعر را بیش از بیش آزرده خاطر می کرد.

به عاقبت خبر آمد که مُرد ظالم و ماند به سیم سوختگان زرنگار کرده سرای
(همان: ۷۷۷)

۲- نگارگری و نقّاشی بر سردر برخی مکان های عمومی: امروزه نیز نقّاشی بر سر در مکان های عمومی ، در بیشتر شهرهای کشور، به چشم می خورد و به نظر می رسد، این هنر اسلامی، پیشینه ای دیرینه دارد که تاکنون نیز حفظ شده است. این نقش و نگارها اغلب بر سردر مکان هایی چون: کتابخانه ها، زورخانه ها، مدرسه ها، گرمابه ها و بیشتر بر سردر و ورودی مساجد نقش می بست. سعدی در میان این نقش ها تنها به نقش و نگار سردر گرمابه ها اشاره می کند.

نه صورتی است مزخرف عبادت سعدی چنانکه بر در گرمابه می کند نقّاش
(همان: ۸۲۹)

اگر تو آدمیی اعتقاد من این است که دیگران همه نقشند بر در حمام

(همان: ۵۵۱)

امّا در این ابیات سعدی، منظور از «نقش در گرمابه»، اثری یا شخص و چیزی است که کمترین سود و حرکتی از خود ندارد؛ و شاعر در این ابیات از بی تأثیری و بی فایده بودن انسان هایی حکایت می کند که میانِ آن ها با نقش دیوار که حرکت و فایده ای ندارند، تمایزی نمی بیند.

دیدگاه فقیهانه سعدی از تصویرگری

هنر نقّاشی اگر چه به ذات خود ستودنی و ارج نهادنی است امّا سعدی نوعی از آن را ناپسند می دارد و حتّی بر لزوم پرهیز و توبه از آن تأکید می کند.

سعدی با تمام علاقه و احترامی که به بعد هنری دارد، و در مواردی نیز اشاره های لطیفی نموده است، ولی اصالت را به محتوا می دهد و سعی بر این دارد که از بدیع ترین آثار ادبی برای بیان کردن فرهنگ انسان ساز اسلامی و معارف متعالی الهی بیشترین و ظریف ترین بهره ها را بگیرد. (زنجانی، ۱۳۶۶،ج۲: ۲۱۲) و او بر آن بوده است تا کتابی اخلاقی و اجتماعی تألیف کند تا خواننده را در پیچ و تاب زهد خشک و اندرزهای متعسفانه و اصول علم اخلاق نیفکند. (بهار،۱۳۸۶،ج۳: ۱۲۶) وی گوینده ای است که زبان فصیح و بیان معجزه آسای خود را تنها وقف مدح و یا بیان احساسات عاشقانه نکرده است بلکه بیشتر آن را در راه سعادت آدمیزادگان و موعظه ی آنان، به راه راست به کار برده است و در این امر از همه ی شاعران کامیاب تر بوده است. (صفا،۱۳۷۰،ج۳بخش۱: ۶۱۰) از این رو، حتّی در ابیات غزلیّات عاشقانه ی او نکات دینی ظریفی وجود دارد، که با تلمیح، اشاره یا کنایه، آموزه ای فقهی را مدر بر دارد.

اینکه چرا سعدی نقّاشی و نگارگریِ نقّاشان و نگارگران را می ستاید ولی نسبت به صورتگری با دید انتقادی و انکار می نگرد، ریشه در آموخته های مذهبی شاعر در نظامیّه یغداد، به خصوص دانش فقه دارد. این نشان دهنده ی آن است که سعدی در لابه لای اشعار عاشقانه نیز از بیان کردن آموزه های دینی غفلت نکرده است.

نوعی از نقّاشی، که شاعر از آن با صورتگری نام می برد به نظر، همان نقّاشی و ترسیم چهره ی انسان و جاندار زنده بود، که بر مبنای متون فقهی اهل سنّت، مرز ناپسندی این نوع نقّاشی تا اندازه ای است که دانشمندان دینی گاه به حرام بودن چنین پیشه هایی حکم کرده اند. بیشتر مذاهب اهل سنّت، و به خصوص شافعی، نقاشی و مجسمه سازی ـ همان صورتگری ـ را حرام می دانند. و دلیل آن را نزدیکی به مفهوم صنعت آفریدگاری می دانند.(وافی ،۱۳۷۴: ۲۶۴ به نقل از رسالۀ الاسلام،شماره۵۱-۵۲) منابع و کتاب های فقهی نیز ساختن چنین چیزهایی که دارای روح باشند چه در قالب نقّاشی و یا مجسمه، از جمله ی پیشه های حرام می داند. (شهید ثانی،۱۳۸۸،ج۴: ۱۵) اگر چه سعدی به صراحت از حرام بودن این نوع نقّاشی سخن نگفته است امّا او به ندرت در ابیاتی از غزلیّات، با اشاره های پنهان، بر لزوم توبه و پرهیز از این نوع نقّاشی، بدان مطلب، نظر داشته است.

چنین صورت نبندد هیچ نقّاش معاذ اللّه من این صورت نبندم
(سعدی،۱۳۸۵: ۵۵۸)

نسخهٔ این روی به نقّاش بر تا بکند توبه ز صورتگری
(همان: ۶۳۳)

گذشته از دیدگاه فقهی شاعر از دیدِ حرام بودن صورتگری، به نظر می آید خواست شاعر این است که چون نقّاش حقیقی این دست از تصاویر، خداوند است، تقلید از این آفریده ها، اگر چه در قالب نقّاشی، نوعی عرض اندام در تقابل قدرت الهی است؛ و این نوعی کبر و شرک انسان در برابر پروردگار هستی است که ضمیر هیچ انسان مسلمانی آن را بر نمی تابد.

در خصوص نقّاشی از نوع صورتگری، شاعر با تلمیح و اشاره به حدیثی معتبر، به پرهیز از صورتگری اشاره می کند؛ به نظرِ شاعر در این ابیات، نگهداری چنین تصاویر ـ به ویژه تصاویر انسان و حیوان ـ آن هم در اندرون خانه، با اصل بت پرستی یکی است، امّا چیزی که سخن او را مورد پذیرش قرار می دهد، اشاره و تلمیح به حدیثی معتبر است که به سخنش اعتبار می بخشد.

کی بود جای ملک در خانهٔ صورت پرست رو چوصورت محو کردی باملک همخانه باش
(همان: ۸۲۹)

چنان که در حدیثی از رسول اکرم ـ صلّی اللّه علیه و آله و سلّم ـ روایت شده است که فرمودند: «جبرئیل گفت که ما گروه ملائکه داخل خانه ای نمی شویم که در آن سگ باشد یا صورت بدنی باشد.» (ابن بابویه، بی تا،ج۱: ۱۵۶) و در حدیث دیگر آمده است که هرکه صورتی بسازد، در قیامت او را عذاب کنند که جان در آن صورت بدمد و نتواند دمید. (همان: ۱۲۲)

سعدی در بیتی دیگر، دلیل پرهیز از صورتگری در خانه ها و به خصوص سمت و سوی قبله را توجیه می کند؛ توجیه او این است که چون این نوع از تصاویر حضور قلب نمازگزار را از بین می برد و سبب باطل شدن نماز می شود، بایست از پرداختن به آن پرهیز شود.

ترسم نماز صوفی، با صحبت خیالت باطل بود که صورت، بر قبله می نگاری
(سعدی،۱۳۸۵: ۶۳۸)

که اشاره به این حدیث دارد که از پیشوایان دینی روایت شده است که فرمودند: « نماز مکن در خانه ای که صورتی در برابر تو باشد مگر آنکه چاره نداشته باشی» (مجلسی، ۱۳۸۶: ۳۲۴)

نتیجه گیری

نقّاشی، نگارگری و تصویرگری از پیشه ها یی است که سعدی در اغلب جمله ها و ابیاتِ آثارش، به آن پرداخته است؛در آثار او از سه گروه از نقّاشان سخن به میان آمده است، که در رأس و ورای نقّاشان، پروردگار هستی قرار دارد؛ نگارگری توانای دست او است که دیگر نقّاشان را به نگارگری توانا می سازد، از این رو در نظر سعدی، هر نقشی، غیر از نقش خدایی در تقابل با نقش و نگارگری پروردگاری هیچ است و

هر نقشی که جان می گیرد از مدد نیروی خدایی است. در مرتبه ای پایین تر، شاعر از شخصیّت های نامی در عرصه ی نقّاشی سخن گفته است و هنرِ دست های این گروه را در معنای کنایی به ، عالی ترین و برترین نوع نقّاشی، اراده کرده است. امّا در مرتبه ای فروتر شاعر از نگارگری بانوان سخن می گوید؛ و زنان را به سبب نقش و نگاری که بر دستان خود می نگارند، نگارگر و گاه نگارستان می خواند و نگارگری این گروه را تا حدّی می ستاید که در گرمای تموز می تواند خنک بخش دلِ تشنه ای باشد.

در دو بُعدِ دیگر، سعدی از معماران و بنّایان نیز به نگارگران و نقّاشان یاد می کند؛ اینان طبقه ای از اجتماع بودند که سعدی با یادکردن از گوشه ای از کار آن ها، به برخی از جزییات معماری عصرش، اشاره کرده است. در بُعدی دیگر، بازتابی ازاندیشه های فقهی و دینی شاعر به چشم می خورد، و این اندیشه ها تأثیر آموزه های دینی شاعر در نظامیّه بغداد بوده است؛ سعدی در این بُعد، صورتگری را ـ شاید در مفهوم مجسمه سازی و یا ترسیم صورت انسانی ـ ناروا می داند، و به لزوم پرهیز و توبه کردن از پرداختن به چنین پیشه هایی، تأکید دارد.

کتابنامه

-قرآن کریم

۱- ابن بابویه، محمّد بن علی. (بی تا). ثواب الاعمال و عقاب الاعمال، ترجمه ی علی اکبر غفّاری، تهران: کتابفروشی صدوق

۲- ..... . (بی تا). الخصال، ج۱، ترجمه ی احمد فهری زنجانی، تهران: علمیّه اسلامیّه.

۳- انوشه، حسن. (۱۳۷۵) دانشنامه ی ادب فارسی، ج۱، چاپ اوّل، تهران: انتشارات دانشنامه

۴- برزگر. (۱۳۷۵)، « ارژنگ» ،در دانشنامه ادب فارسی، ج۱، چاپ اوّل، تهران، انتشارات دانشنامه،ص۹۰

۵- ..... . (۱۳۷۵)، «مانی» ، در دایرۀ المعارف بزرگ اسلامی، ج۲، تهران، ، صص۷۵۹-۷۶۱

۶- بهار، ملک الشعرا (۱۳۸۱)، سبک شناسی، ج۳، چاپ اوّل، تهران: انتشارات زوّار

۷- زرّین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۱)حدیث خوش سعدی، تهران: انتشارات سخن

۸- زنجانی، عمید. (۱۳۶۶) «تأثیر متون فرهنگ اسلامی بویژه قرآن در آثار سعدی» در ذکر جمیل سعدی، گردآورنده کمسیون ملّی یونسکو ، ج۲، چاپ اوّل، اداره کل انتشارات و تبلیغات اسلامی وزارت ارشاد اسلامی، صص۲۰۹- ۲۲۷

۹- سعدی، مصلح الدین عبداللّه. (۱۳۸۵) کلیّات سعدی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات زوّار

۱۰-شهید ثانی، زین الدّین عاملی. (۱۳۸۸) کاملترین ترجمۀ نموداری شرح لمعه، ترجمۀ حمید مسجد سرایی، جلد ۴، قم : انتشارات حقوق اسلامی

۱۱- صفا، ذبیح اللّه . (۱۳۷۰). تاریخ ادبیّات در ایران. ج۳ بخش دوّم، چاپ هشتم، تهران: فردوس

۱۲- ماسه، هانری. (۱۳۶۴)، تحقیق دربارهٔ سعدی، ترجمهٔ دکتر محمّد حسن مهدوی اردبیلی و دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ اوّل، تهران: طوس

۱۳- مجلسی، محمد باقر. (۱۳۸۶)، حلیهٔ المتقین، چاپ اوّل، بی جا. نشر نوای دانش

۱۴- ..... (۱۴۰۳)، بحار الانوار، ج۸۰، تصحیح جمعی از محققّان، بیروت: دار إحیاء التراث العربی

۱۵- مطهّری، مرتضی. (۱۳۸۶)، تعلیم و تربیت در اسلام، چاپ پنجاه و ششم، تهران: انتشارات صدرا

۱۶- موسوی بجنوردی، کاظم. (۱۳۷۵)، دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، ج۲، تهران: انتشارات مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی

۱۷- مولانا، جلال الدّین محمّد. (۱۳۹۰)، مثنوی معنوی بر اساس تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مجید

۱۸- نظامی، الیاس بن یعقوب. (۱۳۹۰)، خمسه ی نظامی، چاپ سوّم، تهران: انتشارات هرمس

۱۹- وافی، عبدالمجید. (۱۳۷۴)، « دیدگاه دین دربارهٔ نقّاشی و مجسمه سازی » ترجمهٔ محمّد حسین واثقی، نشریهٔ فقه و اصول در فقه کاوشی نو در فقه اسلامی، تابستان و پاییز ۱۳۷۴، شمارهٔ۴و۵، صص۲۶۳-۲۸۲

تاثیر جزءنگری بر ادراکات و بررسی آن در مثنوی معنوی

سمیرا رسولی پور حمام

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

کامران پاشایی فخری

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

پروانه عادل‌زاده

دانشیار دانشـگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

چکیده

معرفت درست و مطابق با واقعیت، عامل مهمی برای یافتن حقیقت و آگاه شدن از زوایای مثبت زندگی است. ناآگاهی و آگاهی ناصحیح، انسان را در تحلیل درست وقایع محیط پیرامون، دچار لغزش می‌کند. این امر در سازگاری و ناسازگاری افراد جامعه تأثیر فراوانی دارد و می‌تواند زندگی انسان را تحت الشعاع قرار دهد. برای داشتن یک زندگی مطلوب، باید از تحریف اطلاعات جلوگیری نمود. یافته‌های روان‌شناسان این اصل را تایید می‌کند که انسان‌ها در مواجهه با پدیده‌ها ادراک یک‌سانی نداشته و هرکسی بر مبنای نظام تربیتی و عوامل درونی و محیطی به تحلیل وقایع می‌پردازد. بررسی ذهن خطاکار و بسترهای خلق و ابداع آن خطاها با بهره‌گیری از تعلیمات اثر بدیع ادب فارسی، مثنوی معنوی، هدف این تحقیق است. مولوی عارف اندیشه-مند ادب فارسی چند صد سال پیش از این تحقیقات در مطاوی و لفافه‌ی ابیات گران‌قدر خود بر خطاکار بودن اندیشه در صورت نداشتن دیده‌ی کل‌ّگرا و عقلی که به نور الهی می‌بیند و تمییز می‌دهد، تاکید کرده بود و چنین به نظر می‌رسد مفاد ابیات والای وی، غیر مستقیم با آنچه در مفاهیم و عناصر روان‌شناسی است، هم-پوشی و هم سویی دارد.

کلیدواژه‌ها: ادب فارسی، روان‌شناسی، مولوی، عرفان، خطای ادراکی، جزنگری و حدس‌های‌غیرمنطقی

مقدمه

وقتی که می‌خواهیم موضوعی را بررسی کنیم ابتدا باید سیستم کلی که در برگیرنده‌ی تمام اجزاء موضـوع فوق است را باید مشخص کرد، به‌عبارت دیگر باید کلیت را شناسایی کرد که تقسـیم آن بـه اجـزاء کوچـک برای حل مسئله، لزوماً با جوابی مثبت برای یک جزء و جواب منفی در رابطه با جزء دیگر به همـراه خواهـد بود و هماهنگی کلی به‌وجود نخواهد آمد. در سیستم فکری کل‌نگر، صرفاً به اجزا و جزئیات نگاه نمی‌شود و آن تفکری است که امکان فهم الگوهای حاکم بر پدیده را فراهم می‌کند. مولوی عارف و شاعر ادبیات فارسی

در کتاب وزین خود ضمن تشریح اهمیت شناخت در تدبیر امور و گره‌گشایی از رمز و راز هستی در تمام ابعاد زندگی، جزنگری و دیده‌ی ظاهربین را ریشه‌ی عمده انحرافات منطقی و قید و بند برای عقل معاش و سودجو می‌شمارد.

پژوهش حاضر با هدف بررسی خطاهای شناختی که به عنوان زیربنای احساس فرد برای رفتار می تواند بسیار تاثیرگذار باشد، انجام گرفت. هدف ما در این تحقیق، بررسی خطای شناختی و زمینه‌های پیدایش آن است تا از مسیر شناخت آن‌ها، بتوانیم از بروز رفتارهای منفی برخاسته از نگرش جزءبین جلوگیری کنیم. روش تحقیق در این پژوهش، روشی تحلیلی است که بر مبانی دینی مبتنی بر آیات و روایات و داده‌های روان‌شناسی و علوم تربیتی انجام گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که نگاه عمقی به رفتار و انگیزه‌های انسانی آن، در مواجهه با دیگران، مهم‌ترین عاملی است که ما را از خطاهای شناختی باز می‌دارد. این تحقیق نشان می‌دهد که خطاهای شناختی عمدتا برخاسته از دیده‌ی ظاهربین و حدس‌های غیرقطعی است و فردی که دارای خطای فکری است، همواره می‌خواهد رفتار دیگران را حدس بزند و بر اساس تحلیل نادرست آن‌ها را به اموری منفی متصف سازد،اما درباره خودش اعتقاد دارد که درست حدس می‌زند. آنچه ضرورت دارد این است که فرآیند ذهن‌خوانی را بررسی کنیم و ببینیم دسترسی ما به افکار دیگران چگونه پدید می‌آید و چه دلیل و شاهدی می‌توانیم پیدا کنیم که حدس ما با واقعیت منطبق است؟

مولوی، ابرمرد تاریخ اندیشه اعتقاد دارد اسارت ذهن در قالب‌ها و لایه‌های سطحی اندیشه سدّ راهی می‌شود برای فعالیت و جولان ذهن در میدان حقایق و در نتیجه ادراک ضعیف که عوامل ایجاد کننده‌ی گمراهی ها در زندگی است، با هزیمت و شقاوت روحی و جسمی بشر را به سوی چشم انداز غلط از هستی هدایت می‌کند.

« جلال الدین، در غزلیات خود «خاموش» و «خمش»، تخلص می‌کرد و گه‌گاه، تعبیر «بس کن» را به کار می‌برده که مفید همان معنی است. در ششم ربیع‌الاول، سنه‌ی ۶۰۴ هجری، در بلخ زاده شد،زندگانی واقعی مولانا، به عنوان یک شاعر شیفته بعد از سال ۶۴۲ و انقلاب حال او آغاز شد و از آن پس از برکت انفاس شمس الدین، عارفی وارسته و واصلی کامل شد و زندگی خود را وقف ارشاد وتربیت عدّه یی از سالکان در خانقاه خود کرد.» (تاریخ ادبیات ایران،۱۳۸۱: ۹۷)

« مهمترین اثر منظوم مولوی، مثنوی شریف است، در شش دفتر به بحر رمل مسدس مقصور یا محذوف که حدود ۲۶۰۰۰ هزار بیت است. دراین منظومه ی طولانی که آن را بحق باید یکی از

بهتـرین زادگـان اندیشـه ی بشـری دانسـت، مولـوی مسـائل مهـم عرفـانی و دینـی و اخلاقـی را مطـرح کرده و هنگام توضیح به ایراد آیـه هـا و حـدیث هـا یـا تعـریض بـه آن هـا مبـادرت جسـته اسـت. دومـین اثر بزرگ مولوی، دیوان کبیر مشـهور بـه دیـوان شـمس تبریـزی اسـت،زیرا مولـوی بـه جـای تخلّـص نـام خود در پایان غالب غزل های خود نام مرادش شمس الدین را آورده است.» (همان)

« سومین اثـر منظـوم مولـوی، رباعیـات اوسـت.از مولـوی، اثرهـایی بـه نثـر بـاقی مانـده کـه در خـور اهمیت بسیار است و آن شامل مجموعه ی مکاتیب و مجالس او و کتاب فیه مافیه است.» (همان)

« ما را محرک‌های متفاوت و فراوانی احاطه کرده است اما، ما در هر لحظه از زمان تنها به بخش کـوچکی از این محرک‌ها توجه می‌کنیم و به واحد کوچک تری از آن پاسخ مـی‌دهـیم.» (احسـاس و ادراک از دیـدگاه روان‌شناسی، ۱۳۷۳: ۱۸)

« جزء نگری در مقابل کل نگری قرار می گیرد. تفکر سیستمی، مبتنی بر کل نگری است. جزء نگـری محصول فرو رفتن در علوم تجربی است، بنابراین، جزء نگری به خودی خود امری ناپسند نیست و چـه بسـا در حوزه هایی از علوم، ضروری نیز باشد. نکته در این است که تکیـه صـرف بـر جـزء نگـری، امکـان فهـم الگوهای حاکم بر پدیده و سیستم را از بین می برد. در سازمان ها نیز وضعیت چنین است. پرداختن به اجـزاء و واحدها، باعث می شود تا افراد و گروه ها به صورت جزیره ای، فکر و عمل کنند و این کار گرچه ممکـن است بهبود عملکرد برخی واحدها را نشان دهد، اما به عملکرد کلی سازمان لطمه مـی زنـد. بـه همـین دلیـل بزرگانی همچون «مایکل همر» بر این باورند که ساختار وظیفه گرا برای سازمان های عصر حاضـر، پاسـخگو نیست و عمل کردن فرایندی ضرورتی اجتناب ناپذیر است.» (استراتژی رقابتی،۱۳۸۴: ۱۲۸)

جهان هستی، واقعیت و کلیتی واحد، هم‌بسته و پیوسته است. گرچـه آنچـه در نگـاه اول دیـده مـی شـود کثرت و پراکندگی موجودات و پدیده‌ها و نیروهاست، اما توجه به مناسبات و ارتباطات میان اجزاء نشان می-دهد که هستی، هویتی هم‌چون موجودی زنده دارد که شناخت آن نیازمند عبور از جزئیات و فهـم شخصـیت کلی آن است. شاید جای تعجب نباشد که یکی از سرچشمه‌های ناشادمانی مردم جهان امـروز، عـدم توانـایی آنان در به دست آوردن تصویری کلی و واحد از جهان باشد.

« بنابراین، شناخت دقیق، عمیق و صحیح پدیده ها، مستلزم این است که آن‌ها را به مثابه‌ی «سیستمی» در نظر بگیریم که مجموعه‌ای از اجزاء را در بر گرفته و رفتار هر جزء بر رفتار کل اثرگذار است و هیچ یک از آن‌ها نمی‌تواند تأثیری مستقل داشته باشد. به همین دلیل، علاوه بر تعامل اجزاء با یک‌دیگر، ارتباط متقابل پدیده‌ها با پدیده‌های دیگر در آن محیط و با خود محیط را نباید از نظر دور داشت. فهم این حقیقت، مستلزم «کلان نگری» و داشتن «تفکر سیستمی» است. تنها در این صورت است که به جای نگرش‌های خطی، مکانیکی و جزئی به پدیده‌ها، ارتباطات و تعامل‌های وابسته به یک‌دیگر را می بینیم و می توانیم الگوی تغییرات و روابط درونی پدیده ها را درک کنیم.» (همان)

یکی از مضرات تفکر جزء نگر این است که وقتی به یک مسئله نگاه می کنیم، ذهن به سویی می رود که بهترین راه حل را در همان محل جست وجو کند. این در حالی است که به تعبیر راسل ایکاف[1]: «مسئله ها را باید بدون در نظر گرفتن مکان بروز آن‌ها، از جنبه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داد. به عنوان نمونه، بهترین راه حل یک مسئله تولیدی در سازمان، ممکن است در تغییری در بازاریابی یا برعکس نهفته باشد.»(همان:۱۱۵)

« به سخن دیگر، ما فقط نمونه‌بردار برخی از محرک‌های پیرامون خویش هستیم و در طول زندگی محدود خود، نمونه‌های کوچکی از آنچه واقعاً وجود دارد را می‌توانیم حس کنیم و سپس درک نماییم. این احساس و ادراک از امور، به سادگی صورت نمی‌گیرد و تحت تأثیر عوامل مختلفی قرار دارد. برخی از این عوامل را باید در انسان دریافت کننده و پاره‌ای دیگر را بایستی در محیط خارج جستجو کرد.» (همان)

« مولوی، هنگامی که می‌خواهد ناتوانی ادراکات بشری را از شناخت جهان هستی بیان کند، نخستین دلیلی که می‌آورد، این است که تو ای انسان، چگونه می‌خواهی جهان هستی را بفهمی، در صورتی که موجودیت تو با تمام ادراکاتی که داری، دمی یا جزئی پیوسته به هستی است و جزئی از هستی نمی‌تواند کل را درک کند.» (مولوی و جهان‌بینی‌ها، ۱۳۵۷: ۵۲)

« در رویکرد شناختی، عامل اصلی ادراک، نحوه‌ی پردازش و دخالت فرایندهای ذهنی است نه محرک و پاسخ خاص. باتوجه به فرایندهای ذهنی متفاوت است که پاسخ به محرک واحد، متنوع و معنادار می‌شود. یادگیرندگان در انتظارات، اهداف، نحوه‌ی نگرش، باورها و... با

[1] - R. Eikaaf

یک‌دیگر متفاوت‌اند. تفاوت در فرایندهای ذهنی برون دادهای مختلفی را موجب خواهد شد، در نتیجه به یادگیری متفاوتی می‌انجامد.» (روانشناسی عمومی،۱۳۸۸: ۲۲۲)

اهمیت دادن و محدود بودن در نگرش به مسائل جزئی طبعاً، دور ماندن از چشم اندازهای دور و کلی را در بر خواهد داشت.یکی از خطاهای شناختی، جزیی‌نگری یا تجزیه کردن امور و پدیده‌ها است.

پیل اندر خانه‌یی تاریک بود — عرضه را آورده بودندش هنود
از برای دیدنش مردم بسی — اندر آن ظلمت همی‌شد هرکسی
دیدنش با چشم، چون ممکن نبود — اندر آن تاریکی‌اش کف می‌بسود
آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد — گفت: هم‌چون ناودان است این نهاد
آن یکی را دست بر گوشش رسید — آن بر او چون بادبیزن شد پدید
آن یکی را کف چوبر پایش بسود — گفت: شکل پیل دیدم چون عمود
آن یکی بر پشت او بنهاد دست — گفت: خود این پیل چون تختی بُدست

(مثنوی،دفتر سوم، ابیات: ۱۲۶۵-۱۲۵۹)

« هرکس که دستش به جزوی از بدن فیل رسید و راجع به هرجایش که سخنی شنیده بود و آن را فهمیده بود نسبت به آن میزان که دست عقلش می‌رسید و پیش خود قیاس می‌کرد آن حیوان را همان‌گونه می‌شناخت.» (همان،ص: ۳۱۴)

« ذهن فرد، احساس ها را به عنوان مجموعه‌ای معنی‌دار و در ارتباط باهم درمی‌یابد. در جریان گزینش این یا آن مجموعه، فرضیات ماقبل ادراکی، تجربیات و یادگیری‌های قبلی و حالات انگیزشی در لحظه ی ادراک به سرعت فراهم می‌آیند و نقش تعیین کننده‌ای در ادراک ایفا می‌کنند. بدین‌ترتیب، هر ادراکی براساس انتظارات و پیش‌داوری‌های ادراکی که ممکن است به خطا نیز منجر گردد صورت می‌پذیرد؛ به عبارت دیگر اگر احساس تابعی از محرک است، ادراک نیز تابعی از محرک‌های خاصی هم‌چون یادگیری‌های قبلی و انتظارات، حالات انگیزشی متغیر عاطفی یا شناختی و در نهایت اتخاذ تصمیم و اراده‌ی فرد ادراک کننده است.» (روان‌شناسی احساس و ادراک، ۱۳۹۰: ۲۵)

هم‌چنین، هریک به جزوی که رسید — فهم آن می‌کرد، هرجا می‌شنید

از نظـر گـه، گفـت‌شـان شـد مختلـف　　آن یکـی دالـش لقـب داد، ایـن الـف

(دفتر سوم، بیت: ۱۲۶۶-۱۲۶۷)

« به سبب دیدگاه‌های گوناگون، قضاوت‌شان نسبت به شکل فیل دچار اختلاف شد.قضاوت به شدت تحت تاثیر اطلاعات در دسترس است.یکی از ساده ترین موارد خطای دسترسی در قضاوت در ضرب المثل «تنها به قاضی رفتن و راضی برگشتن »، گنجانده شده است.» (خطای سیستماتیک در اندیشه،۱۳۸۸: ۱۱۰)

در کـف هـرکس اگـر شـمعی بـدی　　اخـتلاف از گفتشـان بیـرون شـدی

(دفتر سوم، بیت: ۱۲۶۸)

اگر در کفشان ، شمع و نور الهی بود، آن موقع از جزء ها به حقیقت کلی می رسیدند و اگر هرکس دیده ی کل بین و حقیقت بین داشته باشد، در میان انبوه تردیدها و دودلی ها یارای تشخیص غایت کلی امور را خواهد داشت.

چشم حس هم‌چون کف دست است و بس　　نیست کف را بر همه‌ی او دسترس

(همان، بیت: ۱۲۶۹)

« بینش ظاهری و حس‌گرای آدمی، مانند کف دست، تنها ظواهر موجودات را لمس می‌کند و کاری به کنه حقایق ندارد. » (همان،ص: ۳۱۵)

چشـم دریـا دیگـر اسـت و کـف دگـر　　کـف بهـل وز دیـده‌ی دریـا نگـر

جنـبش کـف‌هـا ز دریـا روز و شـب　　کـف همـی بینـیّ ، دریـا نـی، عجـب

(همان، ابیات: ۱۲۷۱-۱۲۷۰)

« روان شناسان، برحسب چگونگی ادراک امور به طبقه بندی‌هایی از شخصیت پرداخته اند.یکی از تقسیم‌بندی‌ها، افراد را به دو دسته کلی: الف- شخصیت با ادراک ترکیبی و ب- شخصیت با ادراک تحلیلی تقسیم می‌کند. بدین معنی که عده‌ای از افراد، امور و موقعیت‌ها را به صورت کلی و یک جا ادراک می‌کنند،

درحالی که عده‌ای دیگر میدان دید و حوزه عمل خویش را به قسمت‌های کوچکی تجزیه می‌نمایند و هر جزئی را جداگانه درک می‌کنند، بدون آن که کلیتی را برای آن‌ها در نظر گیرند.» (احساس و ادراک از دیدگاه روان‌شناسی، ۱۳۷۳: ۱۳۸-۱۳۷)

« طبقه بندی دیگری از افراد بر حسب چگونگی نحوه ادراک آنان، می‌توان به گروه‌های باریک بیان یا موشکافان و سطحی‌بینان اشاره کرد. بدین‌ترتیب که باریک‌بینان کسانی هستند که حتی جزئیات امور مورد نظر را به درستی و دقت ادراک می‌کنند، در حالی که سطحی‌بینان از درک چنین جزئیات دقیقی عاجزاند. به عبارت دیگر، افراد باریک‌بین تمایل دارند اشیاء و امور را به کمک مفاهیمی که در گذشته کسب کرده‌اند با دقت درک کنند، در صورتی که نظر سطحی‌بینان برآن است که اشیاء و امور را آن‌طور که هست، ادراک نمایند و مفاهیم و تجربیات قبلی را عمداً پس می‌زنند.» (همان: ۱۴۰-۱۳۹)

« با توجه به مطالبی که از نظر گذشت، ملاحظه گردید که تفاوت‌های زیادی بین نحوه ادراکات افراد یک جامعه که دارای محیط جغرافیایی و اجتماعی مشترکند، وجود دارد. از آن جمله، این‌که افراد باهوش‌تر به سادگی و به سرعت نحوه ادراک خویش را با شرایط موجود سازی می‌دهند؛ به گونه‌ای که به خوبی قادرند در شرایط ساده دقت کمتر و در شرایط پیچیده‌تر دقت بیش‌تری برای ادراک امور صرف کنند یا افراد عجول اغلب، قسمت‌های مهمی از میدان دید و عمل خویش را ادراک نمی‌کنند. (همان: ۱۴۱)

کل‌نگری عرفانی:

کل شو و از راه کل، کل را شناس　　یار بینش شو، نه فرزند قیاس

(مثنوی،دفتر سوم: ۱۸۸)

« جزء نگری، باید با کل نگری همراه باشد. دیدن درختان از پایین، باید با دیدن جنگل از بالا همراه باشد. هنر تفکر سیستمی، دیدن توأم جنگل و درختان است، یعنی دریافت اطلاعات کلی و جامع در عین عنایت به جزئیات. تنها در صورت همزمان دیدن جزئیات و کلیات مسئله است که می توان پاسخی قوی به تغییرات و چالش های پیچیده داد. بسیاری از مردم تصور می کنند که تفکر سیستمی صرفاً دیدن از بالاست، درست مثل بالگرد که می تواند «تصویر بزرگ» را ببیند و جنگل را از درختان تشخیص دهد، اما به تعبیر

مایکل پورتر[1]: جنگل از بالا تنها شبیه یک سفره سبز رنگ دیده می شود. کسی می تواند جنگل را بفهمد که در آن قدم زده باشد. دیدن از بالا باید توسط دیدن از پایین پشتیبانی شود.»(استراتژی رقابتی،۱۳۸۴: ۱۲۸)

« نگرش یک پدیده در همه ابعاد آن، برای رسیدن به یک بینش صحیح و اصولی- که بالطبع رفتار تطابقی را به دنبال دارد- ضروری است. برای مثال، فردی که فقط نقاط قوت شخصیت خویش را می‌بیند و از نقایص و نقاط ضعف خود می‌گریزد، توان روبه‌رویی با انتقاد یا شکست‌های مقطعی را ندارد. در نتیجه، چارچوب واقع‌بینانه را از دست داده، قدرت مقابله وی کاهش می‌یابد.» (برداشت‌های روان‌درمانی از مثنوی، ۱۳۷۸: ۱۵۷)

دو مثال در دفتر اول، نتیجه نگرش جزءبینانه را روشن می‌سازد.اولی تمثیل فردی است که نور آفتاب را بر دیوار می‌بیند و با شتاب و اشتیاق عاشق دیوار می‌شود به تصور آن که خود منبع نور است، اما به هنگام شب- که نور خورشید محو شد- دیوار سیاه بر جای مانده:

او بمانده دور از مطلوب خویش　　سعی ضایع، رنج باطل، پای ریش

(مثنوی،دفتر اول: ۲۸۰۷)

«در مثال دوم، صیادی به دنبال مرغ صحرا دوان است و سایه آن مرغ را هدف قرار داده و مرغ با خیال آسوده روی شاخه‌های درخت بازی می‌کند.» (برداشت‌های روان‌درمانی از مثنوی، ۱۳۷۸: ۱۵۸)

« درعرفان برای رسیدن به آگاهی و شناخت، شرط اول داشتن گوش شنوا و دقت در امور و پدیده-هااست. شناسانده یا عارف، نه یک فرد منفعل بلکه انسانی فعال و کوشاست و این معرفت در حالی شکل می‌گیرد که با مشاهده و کشف و شهود به باغ نظر وارد شود و بینش خود را عمق بخشد.» (همان: ۱۶۱)

شرح این کوته کن و رخ زین بتاب　　دم مزن «والله اعلم بالصواب»

(مثنوی،دفتراول: ۱۵۸۴)

« نتایج پژوهش‌های گوناگون در بررسی چگونگی جلب توجه، نشان می‌دهد که تصاویر بیش‌تر از کلمات و از میان تصاویر گوناگون، تصاویر انسان‌ها و نیز تصاویر غیرعادی بیش‌تر از تصاویر اشیاء، توجه آزمودنی‌ها را به خود جلب می‌کند.» (همان:۱۶۸)

[1]- M. Pourteer

« هر چند سازگاری دریافت کننده نقش مهمی را در روشن کردن ادراک بـه عهـده دارد ولـی در ایـن مورد عوامل دیگری نیز دخالت دارند. ممکن است، تصویر یک شی به طـور کامـل روی شـبکیه چشـم شـما افتاده باشد ولی – مخصوصاً اگر شما با افکار خـود مشـغول باشـید- نمـی توانیـد از آن شـئ ادراک بصـری مناسبی داشته باشید.» (اصول روان شناسی،۱۳۶۱: ۴۰۸)

« در تحقیقات دیگری مشخص شده است که محرک شنوایی موزون بیش‌تر از هنگامی کـه یکنواخـت شنیده می‌شود جلب توجه می‌نماید.» (احساس و ادراک از دیدگاه روان‌شناسی، ۱۳۷۳: ۱۶۸)

« موارد دیگری که به لحاظ آن محرک مورد توجه قرار می‌گیرد، یکی تضاد و تفاوت محرک بـا زمینـه آن است. برای مثال، در یک صفحه کتاب که سیاه و سفید چاپ شده است، اگر کلمه یا جمله‌ای بـزرگ‌تـر از سایر کلمات یا با رنگ دیگری مانند قرمز، آبی یا طلایی، چاپ شود، بلافاصله آن کلمـه یـا جملـه بـه علـت تضاد آن با سایر قسمت‌ها نظر بیننده را جلب می‌کند. بـه هرحـال، در بحـث ادراک، توجـه بـه ویژگـی‌هـای محرک‌ها، چون: اندازه، شدت، تضاد، تازگی، حرکت، محدودیت زمان، وضعیت مکانی، ابهام، غیرعادی بـودن و ... ضروری است.» (همان: ۱۶۹)

«ویژگی‌های یاد شده درباره محرک‌ها مانند: شدت، حرکت، تکرار، تضاد، تازگی و ... تا هنگامی مـوثر است که بتواند علاوه بر جلب نظر فردبه محرک، تداوم توجه او را نیز حفظ کند. به سخن دیگر، ویژگی‌هـای محرک هنگامی تأثیر دارد که این‌ها هماهنگ و متناسب با ویژگی‌های فرد توجه کننده، ماننـد: کیفیـت گیرنـده حسی لازم، نیازها و انگیزه‌ها، نگرش‌ها، انتظارات و تجارب او باشد. برای مثال: هیچ نوع محرک بینـایی، اگـر چه تمام ویژگی‌های ذکر شده را دارا باشد، برای فرد نابینا محرک محسوب نمی‌شود یا هـیچ محـرک شـنوایی برای فرد ناشنوا محرک به حساب نمی‌آید.» (همان: ۱۷۰)

نتیجه:

در پژوهش هایی که در مبحث ادراک صورت گرفته، آزمایش های متعدد حاکی از خطاهای ادراکـی و ثبات ادراکی در این زمینه است و ساخت وکار ذهن و ادراک بـه صـورتی اسـت کـه در پـردازش و تعبیـر و تفسیر امور دچار خطا می شود. در نتیجه، داده های ادراکی، چندان قابل اطمینان نیستند و قوه ی دیگری غیـر از این حواس برای معقولات ضروری می نماید.

یکی از ویژگی های بارز اندیشه های مولانا جلال الدین رومی، توجه دقیق و عمیق بـه جنبـه هـای روان شناختی وجود آدمی و تلاش پیگیر وی برای تحلیل پیچیدگی ها و کشف زوایای پنهان روح انسانی است.

بر حسب نگرش مولانا، جزنگری در مقابل کل نگری قرار می‌گیرد. تفکر دقیق، مبتنی بر کل‌نگـری اسـت. جزء نگری محصول فرو رفتن در علوم تجربی است. بنابراین، جزنگری به خودی خود امری ناپسند نیسـت و چه بسا در حوزه هایی از علوم، ضروری نیز باشد. نکته در این است که تکیه صرف بر جزءنگری، امکان فهم الگوهای حاکم بر پدیده و سیستم را از بین می برد.جزءنگری، باید با کل‌نگری همراه باشد. دیدن درختـان از پایین، باید با دیدن جنگل از بالا همراه باشد. هنر تفکر سیستمی، دیدن توأم جنگـل و درختـان اسـت، یعنـی دریافت اطلاعات کلی و جامع در عین عنایت به جزئیات. تنها در صورت هم‌زمان دیـدن جزئیـات و کلیـات مسئله است که می توان پاسخی قوی به تغییرات و چالش های پیچیده داد. جهـان هسـتی، واقعیـت و کلیتـی واحد، هم‌بسته و پیوسته است. گرچه آنچه در نگاه اول دیده می شود کثرت و پراکندگی موجـودات و پدیـده ها و نیروهاست، اما توجه به مناسبات و ارتباطات میان اجزاء نشان مـی دهـد کـه هسـتی، هـویتی هـم‌چـون موجودی زنده دارد که شناخت آن نیازمند عبور از جزئیات و فهم شخصیت کلی آن است. شاید جای تعجب نباشد که یکی از سرچشمه های ناشادمانی مردم جهان امروز، عدم توانایی آنان در به دسـت آوردن تصـویری کلی و واحد از جهان باشد.

منابع:

۱. ایروانـی، محمـود(۱۳۹۰)، روان شناسـی احسـاس و ادراک، تهـران: سـازمان مطالعـه کتـب علـوم انسانی دانشگاه ها

۲. پورتر،مایکل(۱۳۸۴)، استراتژی رقابتی، ترجمه: مجیدی و مهرپویا، نشر رسا

۳. جعفـری ، محمـدتقی(۱۳۵۵)، مولـوی در جهـان بینـی هـا ، تهـران: موسسـهتدوین آثـار علامـه جعفری

۴. زمانی ، کریم(۱۳۹۱)، شرح جامع مثنوی معنوی،تهران: اطلاعات

۵. قـادری، عـزت الله(۱۳۷۳)، احسـاس وادراک از دیـدگاه روان شناسـی، تهـران: دفتـر نشـر تحقیقات و انتشارات

۶. ل. مان. نرمان(۱۳۶۱)، اصول روان شناسی، ترجمه: محمود ساعتچی، تهران: امیر کبیر

۷. نسیمی، علی(۱۳۸۸)، خطاهای ساختاری در اندیشه، تهران: پرسش

۸. هیئت مؤلفان(۱۳۸۶)، روان شناسی عمومی، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور

۹. مومن زاده، محمد صادق(۱۳۷۸)، برداشت های روان درمانی از مثنوی، تهران:سروش

بحور و اوزان اشعار عنصری بلخی

اصغر رضاپوریان[۱]
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
شاهپور شهولی کوه شوری[۲]
عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایذه
و دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد شهرکرد

چکیده

در پژوهش فرا رو، پژوهندگان برآنند با بررسی آماری و بسامدی اوزان اشعار عنصری، گوشه ای از زیبایی های شعر گذشتهٔ فارسی را نشان دهند.

در این روش آماری، علاوه بر اوزان قصاید عنصری ، قطعات و اوزان ابیات پراکنده و قالب های دیگر نیز استخراج و بسامدگیری و نمایهٔ آنها ترسیم گردیده است امّا تأکید بر قصاید بوده به گونه ای که بیت نخست هر قصیده، ملاک سنجش و ارزیابی قرار گرفته است.

در بخش پایانی پژوهش ، بسامد اوزان رباعیّات عنصری نیز ، استخراج گردیده ، نمایهٔ آنها در دو شجرهٔ مشهور «اخرب» و «اخرم»، ترسیم گردیده است .

کلیدواژه‌ها: بحور، اوزان، قالب، بسامد، نمایه

مقدّمه

عنصری بلخی، از شاعران سر آمد زبان پارسی در دستگاه غزنوی است. در پژوهش پیش رو، پژوهندگان برآنند با بررسی آماری و بسامدی، بسامد اوزان اشعار او را نشان دهند.

روش استخراج، بحور و اوزان ، بیشتر بر پایهٔ روش سنّتی است . بدین معنا که همه جا زحاف « مقصور » و « محذوف» دو وزن و به تفکیک ذکر شده و چگونگی هجای پایان مصراع با علایم بلند(–)، کوتاه (U)و کشیده (–U) در نامگذاری لحاظ شده است .

در بسامدگیری بحور و اوزان اشعار عنصری ، اوزان همهٔ ابیات اعم از اوزان قصاید، قطعات و ابیات پراکنده و قالب های دیگر استخراج شده ونمایهٔ آنها ترسیم گردیده است . امّا تأکید بر قصاید بوده است ، به گونه ای که بیت نخست قصاید ، میزان و ملاک سنجش قرار گرفته است . زیرا برای تشخیص وزن یک قصیده ، کافی است که وزن مطلع آن قصیده مشخّص گردد .

پس از استخراج اوزان اشعار، همهٔ اشعار به تفکیک بحور متفق الارکان ومختلف الارکان طبقه بندی شده و نمایهٔ آنها ترسیم گردیده است .

[1] . Rezaporian@gmail.com
[2] . Shahvali 1341 @yahoo.com

در بخش پایانی کار ، اوزان رباعیات عنصری نیز استخراج گردیده و نمایهٔ آنها در دو شجرهٔ مشهور « اخرب»و « اخرم » ترسیم شده است .

نگاهی به زندگانی عنصری بلخی

« ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بزرگترین استاد قصیده پرداز و مدح سرای قرن پنجم بلکه پارسی است و تاکنون بدین پایه و مایه در جزالت لفظ و رشاقت سبک ، هیچ یک از شعرای قصیده سرا با کثرت عدّه و توجّه به معارضه نتوانسته اند قصیده ای انشاء کنند» . (عنصری بلخی ، ۱۳۶۳ : ۱۲ مقدّمه)

دکتر ذبیح الله صفا در مورد عنصری می گوید : « سرآمد سخنوران پارسی در دربار محمود و مسعود ، و استاد مطلق در مدح و غزل و قصیده بعد از رودکی است.

مولد او را شهر بلخ نوشته اند، از آغاز حیات او اطّلاع درستی در دست نیست ». (صفا ، ۱۳۷۱ : ۵۶۰–۵۵۹).

« عنصری بنا برقول مشهور ، به وسیلهٔ امیر نصر بن ناصر الدین به خدمت سلطان تقرّب یافت . ورود عنصری در دربار محمود ، ظاهراًدر سال های نخستین سلطنت آن پادشاه اتفاق افتاده بود و به سبب همین قدمت و سابقه و نیز از آنجا که معرّف او برادر سلطان بود ، و همچنین بر اثر تفوّق در علم و ادب و شعر ، در نزد سلطان تقرّب بسیار یافت و در شمار ندماء سلطان در آمد .

عنصری چنان که از اشعار او آشکار است مردی بلند همّت و بزرگ منش بود و از این روی با آن که قصائد خود را به مدح اختصاص داده ، در آنها هیچ گاه از بیان مضامین اخلاقی و اشعاری که نمایندهٔ علوّ طبع وی باشد ، تخلّف نورزیده است . وقار و متانت این شاعر حتّی در تغزّل ها و غزل های او هم آشکار است .

وفات او را سال ۴۳۱هـ . ق . نوشته اند ».(همان :۵۶۱–۵۶۰)

آثار عنصری

« دیوان عنصری را دولتشاه قریب سه هزار بیت نوشته است ولی اکنون مجموع اشعار وی در دیوان او یا کتب ادبی ، اندکی از دو هزار بیت ، تجاوز می کند که مشتمل است بر قصاید و چند غزل و رباعی و ابیات پراکنده از مثنوی های او » . (همان : ۵۶۱). دبیر سیاقی در مورد مثنوی های عنصری می گوید : « چند مثنوی به نام « عین الحیات و شادبهر » ، « وامق و عذرا » و« سرخ بت و خنگ بت» به او نسبت می دهند که هیچ یک باقی نیست ». (دبیر سیاقی ، ۱۳۶۳: ۱۶–۱۵مقدّمه) .

« عنصری شاعری توانا و هنرمند است ، در بیان معانی دقیق و خیالات باریک ، مهارت دارد ، و کمتر بیت اوست که مضمونی تازه که از ذوق خلّاق او سرچشمه گرفته باشد ، در آن دیده نشود ». (صفا ، ۱۳۷۱: ۵۶۲).

بحور و اوزان دیوان عنصری بلخی

تعداد ابیات دیوان عنصری بلخی ، به تصحیح و مقدّمهٔ دکتر محمّد دبیر سیاقی ، ۳۵۱۹ بیت است .

ردیف	قالب	تعداد ابیات
۱	قصیده	۲۹۱۵
۲	رباعیات	۱۵۴*
۳	قطعات و ابیات پراکنده	۴۵۰

*بیت ۳۰۶۳ (بیت دوم رباعی ۷۴) را ندارد و در زیر نویس توضیح داده است که « در نسخه ها نیست ». (دیوان عنصری بلخی ، ۱۳۶۳: ۳۲۱) .

عنصری در بحور و اوزان گوناگونی طبع آزمایی کرده است . در مجموع اشعار دیوانش از میان بحور متفق الارکان ، بحر « متقارب » بیشترین بسامد و از میان بحور مختلف الارکان ، بحر « خفیف » بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده اند امّا در ۷۰قصیدهٔ عنصری ، از میان بحور متفق الارکان ، بحر « رمل » با ۱۵ قصیده ، بیشترین بسامد و بحر « متقارب » با ۷ قصیده ، کمترین بسامد را دارند ، در بحور مختلف الارکان نیز ، بحر « مجتثّ » با ۲۷ قصیده ، بیشترین بسامد و بحر « مضارع » با ۳ قصیده کمترین بسامد از اوزان قصاید عنصری را به خود اختصاص داده اند .

بدون احتساب اوزان رباعی های عنصری که جداگانه از آنها سخن به میان خواهد آمد ، بحور اشعار عنصری شامل ۳ بحر متفق الارکان و ۷ هفت بحر مختلف الارکان است :

الف) بحور متفق الارکان

بالاترین بسامد اشعار عنصری ، شامل بحر متقارب و پس از آن هزج و سپس رمل است .

نمایهٔ بحور متفق الارکان اشعار عنصری

ردیف	قالب	تعداد
۱	متقارب	۱۳۲
۲	هزج	۵۲
۳	رمل	۳۰
۴	کامل	۱

اگر از تعداد یا شمارگان نمایهٔ مزبور ، شمارگان مربوط به قطعات و ابیات پراکنده را- که عدد ۱۷۸ است، کم کنیم – عنصری از مجموع ۷۰ قصیدهٔ خود ، ۳۶ قصیده را در بحور متفق الارکان به شرح زیر سروده است :

نمایهٔ بحور متفق الارکان قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	رمل	۱۵

۲	هزج	۱۴
۳	متقارب	۷

بحر « رمل » ، بیشترین بسامد را در میان اوزان قصاید عنصری دارد . او ، ۱۵ قصیده را در این بحر سروده است و جالب توجّه این که تنها درون مایهٔ۲ قصیده (۱۶ و ۱۷) توصیف است و ۱۳ قصیدهٔ دیگر (۵ ، ۷ ، ۹ ، ۱۰ ، ۱۱، ۲۹ ، ۳۲ ،۳۳، ۴۲، ۵۷، ۶۲ ، ۶۵ ، ۶۷) قصاید مدحی است .

نمایهٔ اوزان « رمل » قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	رمل مثمّن مقصور	۸
۲	رمل مثمّن محذوف	۶
۳	رمل مسدّس مخبون اصلم مسبّغ	۱

۱- بحر رمل مثمّن مقصور : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات:

رک: به ق ۵ (ص۱۲) ؛ در مدح سلطان مسعود غزنوی

شهریار داد گستر خسرو مالک رقاب آنکه دریا هست پیش دست احسانش سراب

و نیز رک – به قصاید ۶(ص۱۵) ، ۱۷(ص۵۴) ، ۳۲ (ص۱۱۷)، ۳۳ (ص۱۲۵)،۴۲ (ص۱۷۰) ، ۵۷(ص۲۴۷) و ۶۲ (ص۲۷۲) .

۲- بحر رمل مثمّن محذوف : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن:

رک: به ق ۹(ص۲۴)) ؛در مدح یمین الدوله محمود غزنوی

باد نوروزی همی در بوستان بتگر شود تا زصنعش هر درختی لعبتی دیگر شود

و نیز رک: به قصاید ۱۰(ص۲۷)،۱۱(ص۳۲)،۲۹(ص۹۹)،۶۵(ص۲۸۶)و۶۷ (ص۲۹۳).

۳-بحر رمل مسدّس مخبون اصلم مسبّغ: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لان:

رک: به ق ۷ (۱۹)؛در مدح ابوالمظفر نصربن سبکتگین

بت که بتگرکندش دلبر نیست دلبری دستبرد بتگر نیست

نمایهٔ اوزان « هزج» قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	هزج مسدّس محذوف	۵
۲	هزج مسدّس مقصور	۴
۳	هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف	۳
۴	هزج مثمّن سالم	۲

پس از بحر رمل ، بحر هزج بیشترین بسامد اوزان قصاید عنصری را به خود اختصاص داده است ؛ او ۱۴ قصیده را در این بحر سروده است . که درونمایهٔ همهٔ آنها مدح است و می توان نتیجه گرفت که شاعر برای دست یابی به آنچه در مدح ممدوح به دنبال آن است ، بحر هزج را مناسب ترین وزن تشخیص داده است . شایان گفتن این که در مورد اوزان رباعی های عنصری ، در جای خود بحث خواهد شد.

۱-بحر هزج مسدّس محذوف : مفاعیلن مفاعیلن فعولن :

رک: به ق ۲ (ص۴)، در مدح امیر نصر بن سبکتگین

چنان باشد بر او عاشق جمالا که خوبی را از او گیرد مثالا

و نیز رک: به قصاید ۱۵ (ص۴۷)، ۲۱(ص۶۹)، ۶۴(ص۲۸۱)و ۶۹ (ص۳۰۲).

۲-بحر هزج مسدّس مقصور : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل :

رک: به ق۸ (ص۲۱) در مدح امیر نصر بن ناصر الدین سبکتگین

سده جشن ملوک نامدار است ز افریدون و از جم یادگار است

و نیز رک: به قصاید ۱۳(ص۳۸)، ۳۹(ص۱۶۲)و ۶۱(ص۲۶۷).

۳-هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف : مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولُن :

رک: به ق ۳۶ (ص۱۵۰) در مدح ابوالمظفر نصر بن ناصر الدّین

نوروز فراز آمد و عیدش به اثر بر نز یکدگر و هر دو زده یک به دگر بر

و نیز رک: به قصاید ۴۴(ص۱۹۳)و ۴۶(ص۲۰۰).

۴-هزج مثمّن سالم : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن :

رک: به ق ۳۱(ص۱۱۲) در مدح امیر نصر بن ناصر الدّین سبکتگین

گه آن آراسته زلفش گره گردد گهی چنبر گه آن پیراسته جعدش ببارد مشگ و گه عنبر

و نیز رک: به قصیدهٔ ۴۰(۱۶۵).

نمایهٔ اوزان « متقارب» قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	متقارب مثمّن سالم	۳
۲	متقارب مثمّن محذوف	۲
۳	متقارب مثمّن مقصور	۲

از میان بحور متفق الارکان مورد استفادهٔ عنصری ، بحر « متقارب » پس از بحور « رمل » و « هزج» ، از نظر بسامد، در مرتبهٔ سوم قرار می گیرد ؛ عنصری ۷ قصیده را در این بحر سروده است که درونمایهٔ همهٔ آن قصاید ، مدح است :

۱- متقارب مثمّن سالم : فعولعن فعولن فعولن فعولن :

رک: به ق ۱۴(ص۴۲) در مدح سلطان محمود غزنوی

چه چیز است رخساره و زلف دلبر　　گل مشگبوی و شب روزپرور

و نیز رک: به قصاید ۴۱(ص۱۶۸)و ۶۳(ص۲۷۷).

۲- متقارب مثمّن محذوف : فعولعن فعولن فعولن فَعَل:

رک: به ق ۱۶(ص۵۱) در مدح امیر نصر بن ناصر الدّین

پدید آرد آن سرو بیجاده بر　　همی گرد عنبر به بیجاده بر

و نیز رک: به قصیدهٔ ۴۸(ص۲۰۷)

۳- متقارب مثمّن مقصور : فعولعن فعولن فعولن فعول :

رک: به ق ۲۵(ص۸۵) در مدح یمین الدّوله سلطان محمود غزنوی

به از عید نشناسم از روزگار　　نه از مدح خسرو به آموزگار

و نیز رک: به قصیدهٔ ۵۴(ص۲۳۴).

ب)بحور مختلف الارکان

بسامد اشعار عنصری ، شامل بحر « خفیف » و پس از آن « مجتثّ» و سپس « مضارع » است.

عنصری درکاربرد بحور مختلف الارکان ، از بحر « خفیف » و پس از آن « مجتثّ» و سپس « مضارع » بیشتر از سایر بحور عروضی سود جسته است او در مجموعهٔ همهٔ ابیات دیوانش بیشترین بسامد را با ۸۴ بار به بحر خفیف ، پس از آن با ۵۰ بار به بحر « مجتثّ» و پس از این دو با ۲۳ بار به بحر مضارع اختصاص داده است. در هر یک از سه بحر مختلف الارکان دیگر نیز که به شرح نمایهٔ زیر می آیند تنها یک بیت را سروده است :

نمایهٔ بحور مختلف الارکان اشعار عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	خفیف	۸۴
۲	مجتثّ	۵۰
۳	مضارع	۲۳
۴	بسیط	۱
۵	طویل	۱
۶	منسرح	۱

اگر از شمارگان این نمایه ، شمارگان مربوط به قطعات و ابیات پراکنده را – که عدد ۱۲۷ است - کم کنیم، عنصری از مجموع ۷۰قصیدهٔ خویش، ۳۴ قصیده را در بحور مختلف الارکان به شرح زیر سروده است :

نمایهٔ بحور مختلف الارکان قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	مجتثّ	۲۷
۲	خفیف	۴
۳	مضارع	۳

بحر مجتثّ

عنصری ۲۷ قصیده را در وزن مجتثّ سروده است ، بجز قصاید شماره ۳۵(ص۱۴۴) با درونمایهٔ وصفی – مدحی و شماره ۴۷(ص ۲۰۴) با درونمایهٔ وصفی ، درونمایهٔ ۲۵ قصیدهٔ دیگر مدحی است . ۲۷ قصیده مذکور در ۴ وزن به شرح نمایهٔ زیر است :

نمایهٔ اوزان « مجتثّ» قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد
۱	مجتثّ مثمّن مخبون مقصور	۱۱
۲	مجتثّ مثمّن مخبون محذوف	۸
۳	مجتثّ مثمّن مخبون اصلم مسبّغ	۵
۴	مجتثّ مثمّن مخبون اصلم	۳

۱- بحر مجتثّ مثمّن مخبون مقصور : مفاعِلن فعلاتن مفاعلن فَعِلان

رک: به ق ۱۲(ص۳۵) در مدح سلطان محمود

نگر به لاله و طبع بهار رنگ پذیر یکی به رنگ عقیق و دگر به بوی عبیر

و نیز رک: به قصاید ۳۰(ص۱۰۳) ، ۳۵ (ص۱۴۴) ، ۴۳(ص۱۸۰) ، ۴۵(ص۱۹۶) ، ۵۰(ص۲۱۱)، ۵۱(ص۲۲۰)، ۵۲(ص۲۲۶) ، ۵۵(ص۲۳۷)،۶۰(ص۲۶۱)و ۶۶(ص۲۹۰).

۲. مجتثّ مثمّن مخبون محذوف : مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعَلُن :

رک: به ق ۱ (ص۱) در مدح یمین الدّوله سلطان محمود

دل مرا عجب آید همی ز کار هوا که مشکبوی سلب شد ز مشکبوی صبا

و نیز رک: به قصاید ۲۶(ص۸۷) ، ۳۴ (ص۱۲۵) ، ۴۷(ص۲۰۴) ، ۵۳ (ص۲۳۱) ، ۵۹(ص۲۵۷) ، ۶۸(ص۲۹۸)و ۷۰ (ص۳۰۴) .

۳. مجتثّ مثمّن مخبون اصلم مسبّغ: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَع لان :

رک: به ق ۲۰(ص۶۴) در مدح سلطان محمود غزنوی

اگر به تیرمه از جامه بیش باید تیر چرا برهنه شود بوستان چو آید تیر

و نیز رک: به قصاید ۲۲(ص۷۳) ، ۲۴(ص۸۱) ، ۲۸(ص۹۶) و ۵۸ (ص۲۵۱).

۴. مجتثّ مثمّن مخبون اصلم: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَع لُن:

رک: به ق ۲۳(ص۷۸) در مدح امیر یعقوب یوسف بن سبکتگین

چگونه برخورم از وصل آن بت دلبر که سوخت آتش هجرش دل مرا در بر

و نیز رک: به قصاید ۲۷(ص۹۳)و ۳۸ (ص۱۵۷)

بحر خفیف

عنصری تنها ۴ قصیده از قصاید خویش را در بحر خفیف سروده است که بسامد پایینی است. بنابراین نتیجه می گیریم که شاعر علاقهٔ چندانی به کار برد این بحر عروضی در قصاید خویش ندارد . نمایهٔ بحر خفیف قصاید عنصری در ۳ وزن به شرح زیر است :

نمایهٔ اوزان « خفیف » قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد ابیات
۱	خفیف مسدّس مخبون اصلم	۲
۲	خفیف مسدّس مخبون مقصور	۱
۳	خفیف مسدّس مخبون اصلم مسبّغ	۱

۱.خفیف مسدّس مخبون اصلم : فاعلاتن مفاعلن فَع لُن :

رک: به ق ۱۸(ص۵۸) در مدح امیر نصر بن سبکتگین

رامش افزای باد و نیک اختر برملک اورمزد شهریور

و نیز رک: به قصیدهٔ ۱۹(ص۶۱).

۲.خفیف مسدّس مخبون مقصور : فاعلاتن مفاعلن فَعَلات :

رک: به ق ۳(ص۷) در مدح امیر نصر بن ناصر الدّین سبکتگین

هر سوالی کز آن لب سیراب دوش کردم همه بداد جواب

۳.خفیف مسدّس مخبون اصلم مسبّغ : فاعلاتن مفاعلن فع لان :

رک: به ق۴۹(ص۲۰۹)بدون عنوان :

آمد ای شاه دوش ناگاهان فیلسوفی به نزد من مهمان

بحر مضارع

بحر مضارع شامل ۳ قصیده در ۱ وزن است که در نمایهٔ زیر آمده است :

نمایهٔ اوزان « مضارع » قصاید عنصری

ردیف	بحر	تعداد

۱	مضارع مثمّن اخرب مکفوف مقصور	۳

۱.مضارع مثمّن اخرب مکفوف مقصور: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات :

رک: به ق ۴ (ص۱۰) در مدح یمین الدّوله محمود غزنوی

گفتم متاب زلف و مرا ای پسر متاب گفتا که بهر تاب تو دارم چنین بتاب

و نیز رک: به قصاید ۳۷(ص۱۵۵) و ۵۶ (ص۲۴۲).

اوزان رباعی های عنصری:

«عروضیان رباعی را در دو شجرهٔ « اخرب » و « اخرم » در ۲۴ وزن یاد کرده اند ، نکتهٔ شایان یاد آوری این است که غالباً اوزان هر چهار مصراع رباعی ، یکی نیست و به ندرت رباعیّاتی پیدا می توان کرد که هر چهار مصراع آن بر یک وزن باشد» .(ماهیار ، ۱۳۷۹: ۱۴۵).

در دیوان عنصری ، ۷۷ رباعی – با شماره ابیات ۲۹۱۶ تا ۳۰۶۹ (صص ۳۲۱-۳۱۰) ثبت شده است . یاد آور می شود که رباعی شماره ۷۴، بیت شماره ۳۰۶۳ (بیت دوم) را ندارد و در زیر نویس توضیح داده که« در نسخه ها نیست » . (دیوان عنصری بلخی ، ۱۳۶۳: ۳۲۱) .

بنابراین در مجموع، ۱۵۳ بیت (۳۰۶ مصراع) را در اوزان مختلف رباعی به شرح نمایه های زیر سروده است :

نمایهٔ اوزان رباعیّات عنصری

ردیف	نام شجره	تعداد مصراع
۱	شجرهٔ اخرب	۲۸۰
۲	شجرهٔ اخرم	۲۶

از این نمایه ، نتیجه می گیریم که شاعر بیش از ۹۱ درصد رباعیات خویش را در اوزان شجرهٔ اخرب و کمتر از ۹ درصد را در اوزان شجرهٔ اخرم سروده است .

الف – نمایهٔ اوزان شجرهٔ« اخرب » رباعیّات عنصری

عنصری در مجموع ۲۸۰ مصراع از رباعیّات خویش را در ۱۰ وزن از ۱۲ وزن شجرهٔ اخرب به شرح نمایهٔ زیر سروده است:

رد یف	بحر	وزن	تعداد مصراع
۱	هزج مثمّن اخرب مقبوض مکفوف مجبوب	مفعولُ مفاعلنُ مفاعیلُ فَعَل	۶۵

۲	هزج مثمّن اخرب مقبوض ابتر	مفعولُ مفاعلنُ مفاعیلُن فَع	۵۹
۳	هزج مثمّن اخرب مقبوض مکفوف اهتم	مفعولُ مفاعلنُ مفاعیلُ فعول	۳۵
۴	هزج مثمّن اخرب مکفوف مجبوب	مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل	۳۲
۵	هزج مثمّن اخرب مکفوف ابتر	مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُن فَع	۳۰
۶	هزج مثمّن اخرب مقبوض ازل	مفعولُ مفاعِلُن مفاعیلُن فاع	۲۷
۷	هزج مثمّن اخرب مکفوف اهتم	مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعول	۲۲
۸	هزج مثمّن اخرب مکفوف ازل	مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُن فاع	۸
۹	هزج مثمّن اخرب مخنق ازل	مفعولُ مفاعیلُن مفعولُن فاع	۱
۱۰	هزج مثمّن اخرب اهتم	مفعولُ مفاعیلنُ مفعولُ فعول	۱

از نمودار مذکور نتیجه می گیریم بیشترین بسامد در بحر « هزج مثمّن اخرب مقبوض مکفوف مجبوب » و پس از آن در بحر « هزج مثمّن اخرب مقبوض ابتر » است و دو بحر « هزج مثمّن اخرب مخنق ازل » و « هزج مثمّن اخرب اهتم » کمترین بسامد را دارند.

در دو وزن دیگر شجرهٔ « اخرب » هیچ مصراعی سروده نشده است .

ب- نمایهٔ اوزان شجرهٔ « اخرم » رباعیّات عنصری

عنصری تنها ۲۶ مصراع از رباعیّات خویش را در ۶ وزن از اوزان شجرهٔ « اخرم » به شرح نمایهٔ زیر سروده است .

ردیف	بحر	وزن	تعداد مصراع
۱	هزج مثمّن اخرم اشتر ابتر	مفعولن فاعلن مفاعلین فع	۱۰
۲	هزج مثمّن اخرم اشتر مکفوف ازل	مفعولن فاعلن مفاعیلُ فَعَل	۶
۳	هزج مثمّن اخرم اشترمکفوف اهتم	مفعولُن فاعلن مفاعیلُ فعول	۶

۴	هزج مثمّن اخرم اخرب مکفوف اهتم	مفعولنُ مفعولُ مفاعیلُ فعول	۲
۵	هزج مثمّن اخرم اشتر ازل	مفعولنُ فاعلنُ مفاعیلُن فاع	۱
۶	هزج مثمّن اخرم مخنق اخرب اهتم	مفعولُن مفعولُن مفعولُن فعول	۱

بحر هزج مثمّن اخرب اشتر ابتر بیشترین بسامد را دارد و دو بحر هزج مثمّن اخرم اشتر ازل و هزج مثمّن اخرم مخنق اخرب اهتم دارای کمترین بسامد هستند.

در سایر اوزان شجرهٔ « اخرم » (۶ وزن دیگر) هیچ مصراعی سروده نشده است .

در ضمن در استخراج اوزان رباعیّات عنصری ، مشخّص شد گاه شاعر ، هر چهار مصراع رباعی را در یک وزن (بحر) سروده است. ۱۱ رباعی عنصری با این ویژگی، به شرح نمایهٔ زیر آمده اند :

نمایهٔ رباعی های دارای چهار مصراع هم وزن

ردیف	بحر	وزن	تعداد	بیت	صفحه
۱	هزج مثمّن اخرب مکفوف اهتم	مفعولُ مفاعِلنُ مفاعیلُ فعول	۲	-۲۹۱۹ ۲۹۱۸ -۲۹۶۸ ۲۹۶۰	۳۱۰ ۳۱۳
۲	هزج مثمّن اخرب مقبوض ازل	مفعولُ مفاعِلنُ مفاعیلنُ فاع	۲	-۲۹۲۹ ۲۹۲۸ -۲۹۳۷ ۲۹۳۶	۳۱۱ ۳۱۱
۳	هزج مثمّن اخرب مکفوف مجبوب	مفعولُ مفاعِلنُ مفاعیلُ فَعَل	۳	-۲۹۶۷ ۲۹۶۶ -۲۹۹۵ ۲۹۹۴ -۳۰۰۹ ۳۰۰۸	۳۱۴ ۳۱۶ ۳۱۷
۴	هزج مثمّن اخرب مقبوض ابتر	مفعولُ مفاعِلنُ مفاعیلنُ فَع	۴	-۲۹۹۷ ۲۹۹۶ -۳۰۰۷ ۳۰۰۶	۳۱۶ ۳۱۷ ۳۱۹ ۳۲۱

				۳۰۴۳-	
				۳۰۴۲	
				۳۰۶۵-	
				۳۰۶۴	

نتیجه

عنصری بلخی در سرایش اشعار در بحور و اوزان گوناگون طبع آزمایی کرده است .از میان بحور متفق الارکان ، بحر « متقارب » و از میان بحور مختلف الارکان ، بحر « خفیف » بیشترین بسامد اوزان شعری عنصری را در بر می گیرند. اما در قصاید عنصری ، بحر « رمل » با اختصاص وزن ۱۵ قصیده ، بیشترین بسامد و بحر « متقارب » با ۷ قصیده ، کمترین بسامد را در میان اوزان متفق الارکان دارند. در بحور مختلف الارکان نیز بحر « مجتثّ » با ۲۷ قصیده بیشترین بسامد و بحر « مضارع» با ۳قصیده کمترین بسامد از اوزان قصاید عنصری را به خود اختصاص داده اند.

عنصری بیش از ۹۱ درصد مصراع های ۱۵۳ رباعی خویش را در ۱۰ وزن از اوزان شجرهٔ « اخرب » و کمتر از ۹ درصد آنها را در ۶ وزن از اوزان شجرهٔ « اخرم » سروده است و در ۲ وزن دیگر از اوزان شجرهٔ اخرب و ۶ وزن دیگر اوزان شجرهٔ اخرم ، هیچ مصراعی را نسروده است .

نکتهٔ شایان گفتن این که عنصری از میان رباعیات خویش، ۱۱ رباعی دارد که هر چهار مصراع آنها هم وزن اند.

کتابنامه

- ثابت زاده ، منصوره . (۱۳۸۸).بحور و اوزان اشعار فارسی . تهران : زوّار .
- شمس قیس رازی ، محمّد بن قیس.(۱۳۷۳).المعجم فی معاییر اشعار العجم. به کوشش سیروس شمسیا. تهران : فردوس .
- شمسیا ، سیروس . (۱۳۷۵). فرهنگ عروضی . چ ۳. تهران : فردوسی .
- صفا ، ذبیح الله . (۱۳۷۱).تاریخ ادبیّات در ایران . ج۱.چ۱۲.تهران .فردوس.
- عنصری بلخی .(۱۳۶۳) .دیوان.به کوشش محمّد دبیر سیاقی . چ ۲.تهران : کتابخانهٔ سنایی .
- فشارکی ، محمّد .(۱۳۷۳).عروض و قافیه . تهران : جامی .
- ماهیار ، عباس . (۱۳۷۹) . عروض فارسی،شیوه ای نو برای آموزش عروض و قافیه. چ۵.تهران : قطره.
- ناتل خانلری ، پرویز . (۱۳۸۶).وزن شعر فارسی . چ۷.تهران : توس .
- وحیدیان کامیار ، تقی . (۱۳۷۰). بررسی منشأ وزن شعر فارسی .مشهد : آستان قدس رضوی .
- ـــــــــــــــ(۱۳۶۷).وزن و قافیهٔ شعر فارسی . تهران : مرکز نشر دانشگاهی .

بررسی انواع قاعده کاهی های زبانی در مثنوی معنوی

دکتر احمد رضایی[1]
دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده

مطالعات جدید زبان شناسی و نقد ادبی تحولی عظیم در حوزۀ پژوهش های ادبی به وجود آورد و با ارائه روش هایی عینی تر ،تلاش کرد تا حدودی از استدلال های ذوقی در این عرصه بکاهد. مطالعات شکل گرایانه با تمرکز بر مختصات زبانی اثر تلاش کردند تا ویژگیهای ادبی اثر را از طریق تحلیلهای زبانشناختی آن تبیین نمایند.از جمله مباحث شکل گرایان،برجسته سازی از طریق دو فرایند قاعده افزایی و قاعده کاهی یا هنجار گریزی است برای ناآشنا جلوه دادن دنیای متن .

مثنوی مولوی از جمله آثار زبان فارسی است که می توان گونه های مختلف قاعده کاهی را در آن ملاحظه نمود.گویا درونمایه های عمیق ،جهانی و گوناگون این متن باعث شده به مختصات زبانی آن کمتر توجه شود.همین امر موجب شده از بسیاری از نوآوری های مولوی در دستگاه زبانی متن غافل شویم.

در این پژوهش به تبیین برجسته سازی و قاعده کاهی های ناشی از آن ، در دستگاه زبانی مثنوی مولوی پرداخته ایم.درمیان انواع قاعده کاهی های این دستگاه، قاعده کاهی آوایی،واژگانی، نحوی بیشترین بسامد را دارا هستند.در میان قاعده کاهی های آوایی ابدال، بشترین بسامد را داراست.قاعده کاهی واژگانی شامل انواع ساخت واژه ،کاربرد و پسوندها،ساختهای جمع ، مصادر جعلی و ...است که تنوع پسوند هایی مانند **ناک، تر** و ساختهای جمع بویژه جمع بستن مجدد جمعهای مکسر عربی، بشترین نمونه را به خود اختصاص داده اند.در بخش قاعده کاهی نحوی نیز،جابه جایی عناصر جمله ، زمان افعال و...موضوعاتی است که بررسی شده اند.برخی ساختهای برجسته ،گرچه خلاف قواعد دستوری زبان فارسی نیستند، یا وزن و قافیه در آنها دخیل بوده اند،به دلیل اینکه مختص مثنوی مولوی‌اند و در ساختار متن بسیار نمایان و شاخص اند ،در زمرۀ این قاعده کاهی ها محسوب شده اند.

کلیدواژه‌ها: برجسته سازی، قاعده کاهی، دستگاه زبانی،مثنوی ،مولوی

مقدمه

می توان گفت مطالعات سنتی ادبیات بیشتر بر معنی یا معانی متون ادبی متمرکز شده بود وکمتر به شکل یا ساختار توجه داشت؛البته این به معنی نفی صورت یا فرم نبوده ،بلکه تأکید بر کانونی بودن معنی است؛شاید چنین توجهی به دلیل نگرشی متافیزیکی به ادبیات بوده که آن را محصول اندیشه هایی می دانستند که دست کم هنگام خلق اثر می توانستند از جهان خاکی چشم بپوشند و و به بصیرتی دست یابند و بهترین چیزهایی را که در جهان اندیشیده شده یا بر زبان آمده خلق کنند؛ به همین دلیل برخی معتقد بودند که مطالبات ازدین و فلسفه جای خود را به شعر(یا به طور کلی ادبیات)خواهد داد(برتنس،۱۶:۱۳۸۴).چنین نگرشی به جغرافیا یا محدودۀ خاصی منحصر نبوده است؛مثلا در ادبیات فارسی نیز همین رویه شایع بوده

[1]. A52_2006@yahoo.co

است ،بخصوص در حوزۀ ادبیات تعلیمی و بویژه در بارۀ آثار برجسته این عرصه.از جملۀ چنین آثاری مثنوی معنوی است،عمدۀ پژوهشها و اظهار نظرها دربارۀ این اثر نیز ناظر بر وجوه معانی و درونمایۀ ماورایی آن متمرکز شده است؛مرحوم همایی معتقد است مثنوی مولوی به دو جهت تالی کتب آسمانی است:« یکی از این روی که سرچشمۀ فیض و منبع عنایتی که مولانا از آن سیراب شده ...همانا وحی الهی و الهام ربانی است؛روح غیب گیر و طبع الهام پذیر مولوی همان معانی نغز و لطایف بدیع را که از عالم غیب و ملکوت اعلی گرفته بود در قالب نظم فارسی ریخت و آن را مثنوی نام داد؛دیگر از این جهت که گفته های او مانند گفته های انبیاضامن سعادت و صلاح و فلاح بشر است؛و آنچه برای نیک بختی و نجات و نجاح دنیا و آخرت انسانی دربایست است در این کتاب شریف درج شده است»(همایی،۱۳۷۳:هشت و نه). چنانکه مشهود است نظر استاد همایی بر جنبۀ ماورایی مثنوی از سویی و درونمایۀ آن از دیگر سو تأکید می نمایید،سایر نظرات دربارۀ این متن نیز عمدتا بر چنین وجوهی نظر دارند۱.حاصل سخن این که اهمیت معنی و مضمون موجب شده است که به زبان این اثر کمتر توجه شود،در حالی که اندک تأملی نشان می دهد که معانی چنین عالی نمی تواند زبان و صورتی ناهنجار داشته باشد، از این روی است که مثنوی را به لحاظ صورت و فرم نیز، قوی ترین اثر زبان فارسی به شمار آورده اند که ضعیف ترین و ناهنجارترین ابیات آن هم هماهنگ ترین سخنانی است که می توان در زبان فارسی جستجو کرد (شفیعی کدکنی،۳۸:۱۳۸۷).این سخن نشان می دهد خلاف هنجار یا ناهنجاریهایی در مثنوی مولوی وجود دارد وتنها می توان در ساختار زبان از آن به عنوان عدول از نرم زبان یاد کرد بدون آنکه بخواهیم آن را هماهنگ ترین سخنان در زبان فارسی دانست که به نظر می رسد اثبات آن مستلزم درنگ و تأمل خاصی باشد! از این رو در پژوهش حاضر ضمن اشاره به مباحثی همچون برجسته سازی، قاعده افزایی و قاعده کاهی، انواع قاعده کاهی های دستگاه زبانی مثنوی ،براساس استخراج ،دسته بندی و تحلیل کرده ایم.

آشنایی زدایی و برجسته سازی

مادۀ اصلی شعر یا نثر زبان است؛ زبان نیز از دستگاههای مختلفی مانند دستگاه آوایی،دستگاه واژگانی ودستگاه دستوری تشکیل شده است (پورنامداریان،۳۲:۱۳۸۰). دستگاههای زبان به روشهای گوناگونی تغییرشکل می دهند،به عبارتی زبان با تمهیداتی موجز،واژگونه،فشرده و.. می شود؛در زبان ادبی این تمهیدات عبارتند از آهنگ ،وزن،صورخیال؛این عناصر و تمهیدات دنیای آشنای اثر را به گونه ای ناآشنا جلوه می دهد (ایگلتون،۶-۷:۱۳۶۸) ناآشنا یا غریبه بودن چنین ساختاری در مقایسه با زبان روزمره یا خودکار جلوه گر می شود؛چنین فرایندی را فرمالیستها ازجمله شکلوفسکی آشنایی زدایی نامیدند.شکلوفسکی در هنر به مثابۀ صناعت۲ هدف اثر هنری را تغییر دادن شیوۀ ادراک می داند « هدف هنر احساس مستقیم و بی واسطۀ اشیا است بدان گونه که به ادراک هنری در می آیند نه آن گونه که شناخته شده و مألوفند.صناعت هنری عبارت است از آشنایی زدایی از موضوعات ، دشوار کردن قالب ها ، افزایش دشواری و مدت زمان ادراک حسی»

(سلدن ،۱۳۷۷:۵۰). در این جا چنانکه ملاحظه می شود شکلوفسکی به شیوهٔ غیر مألوفی که موجب تأمل در اثر می شود تأکید می نماید ؛ وی آشنایی زدایی را در دو مفهوم به کار می برد:«نخست به معنای روشی در نگارش که آگاهانه یا ناآگاهانه در هر اثر ادبی برجسته ای دریافتنی است،دوم تمامی شگردها و فنونی را در بر می گیرد که مؤلف آگاهانه از آنها سود می جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند.نویسنده به جای مفاهیم آشنا،واژگان شیوه ی بیان یا نشانه های ناشناخته را به کار می گیرد (احمدی،۱۳۷۲:۴۸) پس از تشکیل حلقهٔ پراگ در سال ۱۹۲۰، افرادی مانند یاکوبسن و موکاروفسکی، مباحث فرمالیسم را در قالب ساختارگرایی دنبال کردند.مهمترین مطلبی که در حلقهٔ پراگ مطرح شد ، عبارت بود از اینکه متن ادبی ساختاری است که تمام عناصر آن رابطهٔ متقابل دارند و با یکدیگر در ارتباطند.ساختارگرایان با وام گیری از مطالعات روانشناختی ، برجسته سازی را جایگزین آشنازدایی کردند.برای مثال موکاروفسکی معتقد است «زبان شاعرانه محصول «برجسته سازی بیان » است.بر خلاف آشنایی زدایی که به نظر نمی رسد محیط متنی بلافصلش را تحت تأثیر قرار دهد، بر جسته سازی عناصر متنی مجاورش را« خودکار» می کند. این تأثیر، توجّه خواننده را به خود معطوف می کند و هر آنچه را در اطرافش دارد تحت الشعاع قرار می دهد» (برتنس،۱۳۸۴:۶۰). از سخن موکاروفسکی چنین بر می آید که برجسته سازی عبارت است از هر تمهیدی که در متن ادبی باعث جلب توجه به عنصری خاص و بی توجهی به سایر اجزای دیگری که اطراف این عنصر قرار دارند،می شود؛این عنصر ویژهٔ برجسته می تواند در هریک از دستگاههای زبان روی دهد.از نظر وی « برجسته سازی هریک از اجزای زبان الزاما منتهی به خودکاری یک یا چند جزء دیگر می شود.برجسته سازی تمام اجزا نه تنها عملا غیر ممکن است بلکه می توان گفت که برجسته سازی همزمان تمام اجزای شعر تصور ناپذیر نیز هست. زیرا برجسته سازی هر جزئی باید دقیقا آن را در پیش زمینه قرار دهد.به هر حال هر واحدی که در پیش زمینه جای می گیرد،در مقایسه با واحدهایی که در پس زمینه هستند، این منزلت {برجسته سازی} را به دست می آورد.» (مهرگان،۱۳۷۷:۶۴).می توان گفت برجسته سازیها در طول زمان به دلیل کاربرد به خودکار شدگی تبدیل می شوند؛امّا آثار اصیل ادبی که از آنها به شاهکار یاد می شود ،در دستگاههای مختلف،دارای برجسته سازیهایی هستند که گذر زمان نمی تواند آنها را به خودکار شدگی تبدیل کند.

برجسته سازی به طرق مختلفی تحقق می یابد و حتی می تواند کاربرد ساخت های نا بهنجار یا غیر دستوری را شامل شود (کالر،۱۳۸۸:۸۸). از این روی هرگونه انحراف از زبان معیار یا به عبارتی هر گونه هنجار گریزی ، گونه ای برجسته سازی محسوب می شود.لیچ پس از طرح فرایند برجسته سازی،از دو نوع برجسته سازی یاد می کند: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خود کار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود (صفوی،۱۳۸۰:۵۸). از این رو از قاعده افزایی و قاعده کاهی (هنجارگریزی) یاد می شود.قاعده افزایی بر خلاف هنجار گریزی ،انحراف از زبان هنجار نیست ،بلکه اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است و به این ترتیب ماهیتاً از هنجارگریزی متمایز است (صفوی،

۵۵:۱۳۷۳) می توان گفت در برخی موارد ،موضوع مورد خلاف قاعدهٔ زبانی نیست،امّا کاربرد یا ساخت آن بسیار نادر است،به گونه ای که می توان آن را در ساختار متن نوعی برجسته سازی محسوب نمود.

انواع قاعده کاهی در مثنوی مولوی

قاعده کاهی آوایی : در این نوع قاعده کاهی شاعر از قواعد آوایی حاکم بر زبان خودکار عدول می کند یا صورت آوایی را به کار می برد که در زبان هنجار متداول نیست (صفوی،۷۹:۱۳۸۰). در مثنوی نمونه های مختلف تحول در دستگاه آوایی مانند حذف و ابدال،شامل انواع تبدیل ها و بویژه تبدیل مصوتها، به کار رفته است ،به گونه ای که می توان دگرگونی یا تبدیل مصوتها را از مختصات برجستهٔ دستگاه آوایی مثنوی به شمار آورد.

ابدال : عبارت است از این که در یک واژه ، یک واج به واج دیگر بدل می شود (باقری ،۱۲۰:۱۳۷۸)

- تبدیل مصوت کوتاه به مصوت بلند:پل ← پول ، سران ← ساران

صبر چون پول صراط ،آن سو ،بهشت هست با هر خوب، یک لالای زشت
(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۱۴۷)

گوید آن رنجور ای یاران من چیست این شمشیر بر ساران من(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۱۱۵)

گفت من در تو چنان فانی شدم که پرم از تو ز ساران تا قدم(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۲۰۲۲)

تبدیل مصوت بلند به کوتاه:سلاح ← سلح ، چینند ← چنند و ...

پس سلح بربندی از علم و حکم که من از خوفی نیارم پای کم(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۴۳۳۳)

گفت می خواهی تو را نخلی کنند شرقی و غربی ز تو میوه چنند(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۲۱۱۶)

هر هوا و ذرّه ای خود منظریست ناگشاده کی گود آنجا دریست(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۳۷۶۶)

کاف رحمت گفتنش تصغیر نیست جد گود فرزندکم ، تحقیر نیست(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۸۶۵)

با فراقت کافران را نیست تاب می گود یا لیتنی کنت تراب(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۴۰۷)

در تفحص آمدند از اندهان صورت کی بود عجب این در جهان(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۳۷۸۶)

تو خلیل وقتی ای خورشیدهش این چهار اطیار رهزن را بکش (مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۱)

تبدیل یک مصوت بلند به مصوت بلند دیگر:پیشین ← پیشان ،مداد ← مدید

آن همه اندیشهٔ پیشانها می شناسد از هدایت جانها(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۱۶۸۴)

گر شود بشه قلم دریا مداد مثنوی را نیست پایانی امید(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۲۴۷)

گر نیندی واقفان امر کن در جهان رد گشته بودی این سخن(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۲۱۲۴)

تبدیل مصوت بلند و صامت:بودید ← بدیت

در شما چون زهر گشته آن سخن زانکه زهرستان بدیت از بیخ و بن(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۲۵۵۶)

دست بر سینه زدیت اندر ضمان شاه را ما فارغ آریم از غمان(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۹۱۹)

تبدیل صامت:تراود ← تلابد

خالی از خود بود و پر از عشق دوست　　پس ز کوزه آن تلابد که دروست(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۰۴۱)

حذف:حذف واج از میان واژه را اصطلاحا«تسکین» می گویند؛اگر چنین حذفی به پیروی از قواعد تاریخی خاص در تحول زبانی روی دهد،درزمانی نامیده می شود و اگر به تبعیت از قانون کم کوشی در گفتار روی دهد،بدان حذف درزمانی می گویند (باقری۱۱۸:۱۳۷۸).در ابیات زیر قواعد وزنی شعر فارسی خواننده را ملزم می کند توانگری را به صورت تانگری بخواند.

نه زمین را زآن فروغ و لمتری　　نه خداوند زمین را توانگری(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۱۸۵)

توانگری زو خواه نه از گنج و مال　　نصرت از وی خواه نه از عمّ و خال(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۴۹۷)

در نمونه زیر نیز ملائکه پس از دو (ئ و ۀ)حذف به صورت ملاک درآمده است:

بود هارون از ملاک آسمان　　از عتابی شد معلّق همچنان(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۶۲۰)

نمونه های دیگر از تسکین:

هین کمالی دست آور تا تو هم　　از کمال دیگران نفتی بهم(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۲۶۸۰)

روی بالا کرد و گفت ای عندلیب　　از بیان حال خود°مان ده نصیب(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۱۸۲۸)

دو دهان داریم گویا هم‌چو نی　　یک دهان پنهانست در لبهای وی(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۰۰۲)

الف اطلاق:یعنی الف زائدی که در اسم وفعل و حرف می آورده اند و بیشتر جنبۀ موسیقیایی آن مد نظر بوده است. کاربرد این الف در آثار دورۀ عراقی بسیار کم می شود؛ با این حال نمونۀ آن در مثنوی آمده است:

هست مانندا به صورت پیش حس　　که غلط بین است چشم وکیش حس(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۱۰۲)

قاعده کاهی واژگانی (یا قاعده کاهی در حوزه های صرفی) : شاعر می تواند در شعر خود واژه ای جدید بسازد و از این طریق به برجسته سازی بپردازد .مسلما این برساخته ها نشاندارند.زیرا در نظام زبان در قالب چنین ترکیبی وجود نداشته اند.به همین دلیل شاید بتوان گفت که قاعده کاهی واژگانی ، پس از قاعده کاهی معنایی ،قوی ترین ابزار شعر آفرینی است.(صفوی ، ۸۳:۱۳۸۰).این نوع قاعده کاهی به انحای مختلف مانند کاربرد انواع پسوند ها،ساخت جمع، ساخت مصدر و... در مثنوی دیده می شود.می توان گفت گسترده ترین حوزۀ قاعده کاهی واژگانی در مثنوی ،حوزۀ پسوند هاست.نکتۀ در خور تأمل اینکه همیشه نباید به خلاف قواعد به عنوان قاعده کاهی نگریست ،گاهی اوقات ترکیب یا ساخت منطبق با قواعد صرفی است،لکن واژه یا ترکیب گویا منحصر به همین متن است و در جایی دیگر کاربرد نداشته و ندارد ؛ یا اینکه علی رغم انطباق ساخت با قواعد دستوری ، نوع ترکیب در ساختر متن بسیار برجسته است ، از این روی نشاندار شده ، نمونه هایی از این دست در مثنوی بسیار است که به شواهدی اشاره می گردد:

پسوند ها

نا:یکی از موارد کاربرد «نا» این است که در اوّل اسم می آید و آن را به صفت تبدیل می کند نا + هنجار ← ناهنجار (انوری،۲۷۸:۱۳۸۷) ؛لکن در نمونهٔ زیر ، با آنکه این پیشوند بر سر اسم آمده، صفتی نساخته است:

گر گلابی را جعل راغب شود آن دلیل ناگلابی می کند(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۲۰۸۷)

یا در صفت نامستمع به معنی کسی که حرف دیگران را گوش نمی کند،اگرچه از نظر ساخت درست است ،کاربرد آن بسیار نادر است:

یک کس نامستمع زاستیز و درد صد کس گوینده را عاجز کند(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۵۳۳)

بی:حرف اضافهٔ نی است که با اسمها به طور فعالّ صفت مرکب منفی میسازد و می توان آن را شبه پیشوند نیز شمرد(فرشیدورد،۲۷۳:۱۳۸۶).در نمونه های زیر ،مولوی پسوند«بی» را به جای اسم ، برسر صفت آورده و صفتی جدید ساخته است،در این نمونه ها «بی» به معنی«نا» است:بی آگه ← ناآگه

این همی گویند و بندش می نهند او همی گوید زمن بی آگهند(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۳۶۲)

دختران را لعبت مرده دهند که ز لعب زندگان بی آگهند(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۵۹۷)

تر:علامت صفت تفضیلی است که برای سنجش موصوفی با یک یا چند موصوف دیگر ، به آخر صفت مطلق افزوده می شود (انوری،۱۶۰:۱۳۸۷).در مثنوی مولوی از این قاعده عدول می کند و پسوند «تر» را به آخر اسامی(به جای صفت مطلق) حتی اسامی خاص افزوده::

لیک ازو فرعون تر آمد پدید هم ورا هم مکر او را درکشید(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۹۶۴)

بود هامان جنس تر فرعون را بر گزیدش برد بر صدر سرا(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۲۷۰۶)

زاین پینلو هر که بازرگان تر است بر سره و بر قلبها دیده وراست(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۲۸۵)

گاهی مولوی پسوند «تر» به پایان قید پیوند داده:

چون پگه تر قلبی ای او را نمود پای خود زو واکشم من زود زود(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۵۱۳)

ین:پسوندی است که اسم را به صفت نسبی تبدیل می کند ، یا صفت برترین می سازد (انوری،۲۹۵:۱۳۸۷) در مثنوی اگرچه ساخت صفت عالی یا برترین با این پسوند مطابق قواعد دستوری است،نوع کاربرد بسیار ویژه و جدید یا به گونه ای خلاف انتظار است:

آن بزرگین گفت ای اخوان من زانتظار آمد به لب این جان من(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۰۵۴)

در موارد ی دیگر مولوی این پسوند را به اسامی معنی پیوند داده است :

باد هم گفت ای سلیمان کژ مرو ور روی گژ از کژم خشمین مشو(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۱۸۹۸)

ور بفرماید که اندر کش دراز همچنین شرمین بگو با امر ساز(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۲۰۷۴)

البته می توان خشمین و شرمین را از مقولهٔ حذف نیز محسوب نمود:خشمگین ← خشمین و شرمگین ← شرمین

مُین : پسوند مرکبی است که عدد ترتیبی می سازد:پنجمین ، دومین و...مرحوم فرشیدورد ، تنها با استناد به واژهٔ خندمین که گویا آن را در همین بیت مولوی دیده اند، از این پسوند به عنوان پسوند مرکب فاعلی نیز نام برده اند، (فرشیدورد،۱۳۸۶:۴۰۹) جالب اینکه همین واژه را در بخشی دیگر ذیل صفت فاعلی با «ین» آورده اند ،(همان، ۵۱۶) چنین آشفتگیهایی نشان می دهد ایشان نیز درتشخیص ساخت واژه مردد بوده اند؛ در حالیکه به نظر می رسد این مورد از نمونه های خلاف قاعده در مثنوی است بویژه اینکه مولوی با افزودن پسوند تر از آن صفت تفضیلی نیز ساخته است:

خندمین تر از تو هیچ افسانه نیست بر لب گور خراب خویش ایست(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۷۱۰)

مند:پسوندی است که با اسم یا صفت ترکیب می شود و مالکیت و اتصاف وگاهی مفهوم مکان را می رساند.نمونه های مأخوذ از مثنوی اگرچه خارج از قواعد دستوری نیستند،گویا فقط منحصر به این متن هستند به گونه ای که فرهنگ پسوند در زبان فارسی نیز با همهٔ اشتمالش، در ذیل واژگانی مانند ادراک مند و خشم مند ، نمونه ای غیر از مثنوی نیافته است،یا به نمونه های دیگری مانند خوارمند و مهرمند توجه نداشته است؛همین منحصر بفرد بودن چنین ساختهایی، موجب برجستگی آنها می شود:

تا همه زآن خوش علف فربه شوند هین که گرگانند ما را خشم مند(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۳۶۶۹)

کودکان خانه دمّمش می کشند باشد اندر دست طفلان خوارمند(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۲۹۴۱)

آنچنان رو که غلامان رفته اند تا سگش گردد حلیم و مهرمند(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۰۳۷)

با وکیل قاضی ادراک مند اهل زندان در شکایت آمدند(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۶۱۴)

ناک:این پسوند بیشتر برای اتصاف، دارندگی است و به معنی آمیختگی ،انباشتگی ، پیوستگی و همراهی و پری است. این پسوند معنی دارندهٔ یک حال را می رساند و بیشتر در سهش ها می آید (رواقی،۱۳۸۸:۶۸۳-۶۸۵). این پسوند هم به اسم ذات هم به اسم معنی می پیوندد و صفت می سازد.کاربرد این پسوند در مثنوی بسیار گسترده است،نمونه های زیر از ساخت صفت با این پسوند ،گویا مختص دستگاه واژگانی مثنوی است:

جنس چیزی چون ندید ادراک او نشنود ادراک منکرناک او(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۶۲)

دفن کردش پس بپوشیدش به خاک زاغ از الهام حق بد علمناک(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۱۳۰۶)

لیک گر واقف شوی از آب پاک که کلام ایزد است و روحناک(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۳۴۷۰)

گفت سوداناک خوابی دیده ام در دل خود آفتابی دیده ام(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۳۵۶۲)

عام می خوانند هر دو نام پاک این عمل نکند چو نبود عشقناک(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۰۳۷)

روبه افتد پهن اندر زیر خاک برسر خاکش حبوب مکرناک(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۰۸۸)

در ضلالت هست صد کل را کله نقش زشت کفرناک پر سفه(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۷۵۷)

ستان: پسوند اسم ساز مکان که به اسم ذات می پیوندد و بر انبوهی مکان دلالت دارد و به اسم معنی می پیوندد و معنی محل و مکان را می رساند (فرشیدورد،۱۳۸۶:۳۵۵).به نظر می رسد این پسوند در مثنوی کاربرد وسیعتری یافته و مولوی آن را به هر اسم ذات یا معنی محلق می کند ؛مثلا اگر این پسوند به اسامی غیر انسان پیوند خورده و بر انبوهی مکان دلالت می کند، در یوسفستان ،نمی توان گفت «ستان» دالّ بر انبوهی مکان است ،بلکه باید گفت بر انبوهی در مکان دلالت می کند؛سپس به چنین ساختاری معنی انتزاعی می دهد:

زانکه نیم او ز عیبستان بدست وآن دگر نیمش ز غیبستان بدست (مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۰۳۵)

یوسفی جستم لطیف و سیم تن یوسفستانی بدیدم در تو من(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۰۸۸)

گاه:پسوندی است که بر مکان و زمان دلالت می کند در مثنوی علاوه بر اینکه این پسوند با پیوستن به اسم معنی (فکر+گاه ← فکرگاه) پیوسته که بسیار کم کاربرد است،به اسم مکان عربی (معدن + گاه ← معدن گاه) نیز ملحق شده ،بدون اینکه تغییری در معنی این اسم به وجود بیاورد:

فکرگاهش کند شد، عقلش خرف عمر شد چیزی ندارد چون الف(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۰۸۴)

عرش معدن گاه داد و معدلت چار جو در زیر او پر مغفرت(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۶۲۸)

زار:پسوندی است به اسم می پیوندد و بر مکان دلالت می کند،این پسوند عمدتا به اسامی ذات ملحق می شود ،در نمونهٔ مثنوی این پسوند به اسم معنی پیوسته و بر مکان دلالت می کند:

از تو عالم روح زاری می شود پشت صد لشکر سواری می شود(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۶)

کده: پسوند مکان است،در مثنوی با اسم خاص ترکیب شده که بر جایگاه نوع افراد دلالت می کند:

محتسب بود او بدل بحر آمده هر سر مویش یکی حاتم کده(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۳۰۱۶)

در نمونه زیر نیز یا اسم معنی ترکیب شده: دعوی کده:

هم زخود سالک شده،واصل شده محفلی واکرده در دعوی کده(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۵۴۹)

جمع

جمع بستن دوبارهٔ جمعهای مکسر: یکی از ویژگیهای دیگر دستگاه زبانی مثنوی در بخش واژگان،جمع بستن مجدّد جمعهای عربی با علائم جمع در زبان فارسی ،بویژه"ها"، است؛ این مختصه بقدری تکرار شده که می توان آن را از ویژگیهای سبک شخصی مولوی دانست، در ابیات زیر نمونه هایی از این ویژگی دیده می شود:

وانک در انبار ماند و صرفه کرد اشپش و موش حوادثهاش خورد(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۲۲۴۰)

این چنین حسها و ادراکات ما قطره ای باشد در آن انهارها(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۲۷۱۴)

حق به من بنمود پس پاداش کار وز صورهای عملها صد هزار(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۹۹۱)

در خبر خیر الامور اوساطها نافع آمد ز اعتدال اخلاطها(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۵۱۲)

در صفت ناید عجایبهای آن　　تو در این ظلمت چیی در امتحان(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۵۸)
مست بودند از تماشای اله　　وز عجایبهای استدراج شاه(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۸۰۱)
گاو گستاخ اندر آن خانه بجست　　مرد در جست و قوایمهاش بست(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۱۴۸۷)
شد مناسب عضوها وابدانها　　شد مناسب وصفها با جانها(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۲۷۷۳)
دوسبو بستد غلام و خوش دوید　　در زمان در دیر رهبانان رسید (مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۴۵۴)
علم جویی از کتبها ای فسوس　　ذوق جویی تو ز حلوا ای فسوس(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۵۷۸)
در سه روزه ره بدین احوالها　　ماند مجنون در تردّد سالها(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۱۵۴۱)
عقل ابدالان چو پرّ جبرئیل　　می پرد تا ظلّ سدره میل میل(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۴۱۳۹)

جمع بستن صفت عالی با «ان»:

یا به حال اولّینان بنگرید　　یا سوی آخر بجزمی در پرید(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۲۸۴۱)

جمع بستن ضمایر شخصی:

تا من و توها همه یک جان شوند　　عاقبت مستغرق جانان شوند(مولوی،۱۳۷۵،ج۱،۱۷۸۸)
تا من و ماهای ایشان بشکند　　نفس خودبین فتنه و شر کم کند(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۳۷۷۷)

جمع بستن صفت مبهم و انطباق آن با موصوف جمع:

وای بر احکام دیگرهای تو　　تا چه آرد بر سر و بر پای تو(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۵۷۳)

جمع بستن معدود به شیوهٔ زبان عربی:

تو خلیل وقتی ای خورشیدهش　　این چهار اطیار رهزن را بکش (مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۱)

جمع آوردن موصوف صفت مبهم هر:

پس نماز هر چهاران شد تباه　　عیب گویان بیشتر گم کرده راه (مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۰۳۳)

جمع بستن اسامی معنی

بر دروغان جمع می آید دروغ　　الخبیثات للخبیثین زد فروغ(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۶۳۹)
دست بر سینه زدیت اندر ضمان　　شاه را ما فارغ آریم از غمان(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۹۱۹)

جمع بستن اسامی خاص

پوستین یوسفان بشکافتند　　آنچه می کردند یک یک یافتند(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۳۹۷)
آن دماغی که بر آن گلشن تند　　چشم یعقوبان هم او روشن کند(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۴۷۷۸)

ساخت مصدر(مصدر با بای تاکید): در زبان فارسی، مصدر کلمه ای است که زمان،شخص و شمار ندارد.مصدر عموما ازترکیب بُن ماضی فعل با پسوند«َن» ساخته می شود .در مثنوی ، مولوی گویا برای تکمیل وزن، مصدر را با «ب»همراه کرده است:روییدن ← برویدن

پیشتر کارد خورد زان اندکی　　که ندارد در برویدن شکی(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۴۸۵)

صفت در معنی مصدری: این صفت در مثنوی عمدتا در معنی مصدری به کار رفته است:

پیش اسرافیل گشته او عبوس　　می کند صد گونه شکل و چاپلوس(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۶۴۰)

او از این تشنیع مردم وین فسوس　　کم نمی کرد از دعا و چاپلوس(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۱۴۸۲)

یا بخوردی از کف ایشان سبوس　　یا بدادی شیرشان از چاپلوس(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۱۳۲۸)

گفت دلقک را سوی زندان برید　　چاپلوس و زرق او را کم خرید(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۵۷۲)

قاعده کاهی نحوی: شاعر می تواند با نادیده گرفتن زبان هنجار در شعر خود، یا با جابه جا کردن عناصر سازندۀ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز نماید (صفوی، ۱۳۷۳:۵۰و ۱۳۸۰:۸۰). صفوی اعتقاد دارد که هیچ نمونه ای نمی توان یافت که به وزن یا قاعده افزایی لطمه نخورد و این قاعده کاهی اعمال شود (صفوی ، ۱۳۸۰:۸۰) .پیشتر رعایت نکردن ترتیب اجزای جمله را قلب،و چنین جمله هایی را مقلوب می نامیدند و آن را خاص نظم و برای رعایت وزن می دانستند (خیامپور،۱۳۸۸:۲۷). تردیدی نیست که وزن یا قاعده افزایی ، بخصوص در شعر کلاسیک فارسی ساختار نحوی را دگرگون می کند ،لکن همانطور که پیشتر اشاره شدگاهی این دگرگونی یا جابجایی آن قدر برجسته است که موجب خودکار شدگی کلمات اطراف خود می شود به نحوی که خواننده بیشتر بر عنصر برجسته شده تمرکز می نماید.مثلا در نمونه های زیر ضمیر شخصی متصل «تان» که قاعدتاً باید به به واژۀ کور ملحق شود ،پیش از آن به ضمیر من ،پیوسته است:

ورنه من تان کور گردانم ستم　　گفتم از گردن برون انداختم(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۲۷۴۵)

هرچند این بیت به دلیل واژه ستم ، ابهام نحوی دارد. در ابیات زیر نیز، ضمیر «مان» که باید به واژگان پیش و سوگند بپیوندد، بر آنها مقدم شده است:

تکیه بر عقل خود و فرهنگ خویش　　بودمان تا این بلا آمد به پیش(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۳۷۸۱)

ما کنون دیدیم شه زآغاز دید　　چندمان سوگند داد آن بی ندید(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۳۷۶۹)

مطابق نداشتن فعل با ساختار نحوی:از دیگر نمونه های قاعده کاهی های نحوی در مثنوی منطبق نبودن فعل با فاعل جمله است؛در نمونه های زیر «رفت» با توجه به فعل پیشین در جایگاه «رفتند» آمده است، به عبارتی فعل مفرد در جایگاه فعل جمع:

هر دو بوسیدند گورش را و رفت　　تا به مصر از بهر این پیکار زفت(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۱۲۱۶)

آوردن مصدر به جای فعل مضارع:شدن به جای بشوی

گفت عفریتی که تختش را بفن　　حاضر آرم تا تو زین مجلس شدن(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۹۰۳)

آوردن فعلی در جایگاه و معنی فعلی دیگر: پر شد به جای پرکرد(ه است) به کار رفته:

لیک نور سالکی کز حد گذشت　　نور او پر شد بیابانها و دشت(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۲۴۲)

مطابقت نداشتن زمانی افعال

شد به جای می شود، به کار رفته: "ماضی بجای مضارع"

خربزه چون در رسد ، شد آبناک　　گر بنشکافی تلف گشت و هلاک(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۳۷۱۸)

کنیمی ← می کردم

گفت اگر نانم بدی خشک و طری　　کی کنیمی دعوی پیغمبری(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۱۱۳۹)

ساختار فعل

ساختن مجهول از فعل لازم:

یار را با یار چون بنشسته شد　　صد هزاران لوح سر دانسته شد (مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۶۴۱)

حذف نشانهٔ امر ونخستین صامت بن مضارع:بنشین ← شین

گفت ای بنده برو بر صدر شین　　من بگیرم کفش چون بندهٔ کهین(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۱۴۸۸)

افزودن «ی»(زائد) به جزء اوّل فعل مرکب:تحصیل کردن ← تحصیلی کنی

هرچه اندیشی و تحصیلی کنی　　می درآید دزد از سو کایمنی(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۱۵۰۶)

ساخت فعل از مصادر جعلی:مصدر جعلی به مصدری گفته می شود نبوده و از کلمات دیگر با افزودن«یدن»به آخر آنها ساخته شده است (انزلی،۱۳۷۰:۳۵). در لغتنامهٔ دهخد آمده است:مصدری است که در اصل مصدر نیست و با افزودن نشانه ٔ «یدن » و «انیدن » به آخر اسم فارسی یا عربی و جز آن پدید آید: آغازیدن (آغاز + یدن)، طلبیدن (طلب + یدن(، قبولانیدن (قبول + انیدن)، ترقیدن (ترقی + یدن) (واترقیدن مقابل ترقیدن ، تنزل .(مصدر جعلی رامصدر صناعی و مصدر منحوت نیز گفته اند.(لغتنامه، ذیل مصدر).در مثنوی مولوی نمونه های زیادی از این گونه مصادر دیده می شود.منگیدن ،فروشیدن و ریزیدن از جمله مصدرهای جعلی است که مولوی از آنها فعل ساخته است:

این بمنگیدند در زیر زبان　　آن اسیران با هم اندر بحث آن(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۴۵۲۶)

من ز استیزه نمی جوشیدمی　　خود بعشر اینش بفروشیدمی(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۰۳۷)

شکل کرباسی نموده ماهتاب　　آن بپیموده فروشیده شتاب(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۱۱۶۲)

در زمان بشکست زآواز آن طلسم　　زر همی ریزید هر سو قسم قسم(مولوی،۱۳۷۵،ج۳،۴۳۵۴)

می توان گفت مصدر جعلی «یابیدن» بیشترین کاربرد را در مثنوی دارد و به نوعی به مختصهٔ سبکی وی در این بخش تبدیل شده است،این ساخت در دفتر ششم مثنوی بیش از سایر دفترها به کار رفته است:

تا نیابیدم نبودم طالبش　　مس کنون مغلوب شد زر طالبش(مولوی،۱۳۷۵،ج۲،۳۰۰۳)

چون خبر یابید جدّ مصطفی　　از حلیمه وز فغانش بر ملا(مولوی،۱۳۷۵،ج۴،۹۸۳)

یا تو بافیدی یکی کرباس تا　　خوش بسازی بهر پوشیدن قبا(مولوی،۱۳۷۵،ج۵،۲۹۲۲)

ورنه خلعت را برد او باز پس　　که نیابیدم به خانه هیچ کس(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۶۴۴)

غیر این عجلی کزو یابیده ای　　بی نهایت لطف و نعمت دیده ای(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۷۹۲)

گفت تا این رقعه را یابیده ام　　گنج نه و رنج بی حدّ دیده ام(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۱۹۵۲)

گر نبودی او نیابیدی فلک	گردش و نور و مکانی ملک(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۱۰۶)
گر نبودی او نیابیدی بحار	هیبت و ماهی و درّ شاهوار(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۱۰۵)
گر نبودی او نیابیدی زمین	در درونه گنج و بیرون یا سمین(مولوی،۱۳۷۵،ج۶،۲۱۰۷)

نتیجه

حاصل پژوهش نشان دهندهٔ سه گونه قاعده کاهی آوایی ، واژگانی و نحوی به اشکال گوناگون ، دردستگاه زبانی مثنوی مولوی است.در بخش قاعده آوایی، بیشترین نمونه ها از فرایند ابدال برخوردارند ؛هرچند نمونه های حذف و تسکین نیز در این بخش دیده می شود.می توان گفت بیشترین قاعده کاهی در دستگاه زبانی مثنوی مولوی ،قاعده کاهی واژگانی است. به کارگیری انواع پسوندها ،انواع جمع بستن ها ،بخصوص جمع بستن جمعهای مکسر عربی با نشانه های جمع در زبان فارسی ، از خصوصیات این بخش است. همچنین بسیاری از پسوند ها که در ساخت واژگان به کار رفته ،اگرچه منطبق با قواعد زبان فارسی است ، به احتمال قریب به یقین ، فقط در مثنوی به کار رفته و همین امر باعث برجسته شدن آن شده است و به همین دلیل در شمار قاعده کاهی های این متن قرار گرفته است. جابه جایی عناصر جمله ،ساخت فعل مجهول از فعل لازم ، ساخت فعل از مصدرهای جعلی ،به گونه ای که می توان آن را از مختصات سبکی مثنوی مولوی محسوب کرد و ... ویژگیهای بخش قاعده کاهی های نحوی را دربر می گیرند.نمونه های های یاد شده در این پژوهش در مواردی ،چنان که پیشتر اشاره شد ،خلاف قواعد دستوری یا گریز از هنجارهای دستوری نیست ،امّا همین که این موارد منحصر به مثنوی و زبان مولوی است و از طرفی در ساختار متن برجسته می شوند و دیگر عناصر را تحت الشعاع قرار می دهند ،از ویژگی برجسته سازی بر خوردار می شوند و می توانند در شمول قاعده کاهی قرار گیرند.

پی نوشتها

۱- برای نمونه دکتر شفیعی آن را بزرگترین حماسهٔ روحانی بشریت می داند که خداوند به زبان پارسی هدیه کرده است.ر.ک.غزلیات شمس تبریز ص۳۸.

۲- برای مطالعهٔ این مقاله ر.ک ساخت گرایی، پساخت گرایی مطالعات ادبی صص۵۱-۷۹.

کتابنامه

- احمدی،بابک (۱۳۷۲) ساختار و تأویل متن، چاپ دوم، تهران ،نشر مرکز.
- انزلی ، حسن (۱۳۷۰) دستور زبان فارسی ،چاپ سوم،ارومیّه ، انتشارات انزلی.
- انوری ، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۸۷) دستور زبان فارسی۲، ویرایش سوم ، چاپ چهارم ، تهران، انتشارات فاطمی.
- ایگلتون،تری (۱۳۶۸) نظریهٔ ادبی،ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اوّل،تهران ،نشر مرکز.
- باقری ، مهری (۱۳۷۸)مقدمات زبانشناسی ، چاپ سوم ،تهران ، نشر قطره .

– برتنس،هانس (۱۳۸۴) مبانی نظریه ادبی،ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی،چاپ اوّل،تهران ،نشر ماهی.

– پورنامداریان،تقی (۱۳۸۰) در سایهٔ آفتاب،چاپ اوّل،تهران ،سخن.

خیامپور، عبدالرسول (۱۳۸۸) دستور زبان فارسی ،چاپ چهاردهم ،تبریز ،انتشارات ستوده .

– رواقی ،علی (۱۳۸۸) فرهنگ پسوند در زبان فارسی،چاپ اوّل ،تهران ، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) راهنمای نظریهٔ ادبی، ترجمه عباس مخبر ، چاپ دوم،تهران ، طرح نو .

– سوسور و دیگران (۱۳۸۸) ساخت گرایی، پساخت گرایی مطالعات ادبی،مجموعهٔ مقاله،گروه مترجمان،به کوشش فرزان سجودی، چاپ دوم،تهران ، سورهٔ مهر.

– شفیعی کدکنی،محمدرضا (۱۳۸۷) غزلیات شمس تبریز،جلد اوّل، چاپ اوّل،تهران ،سخن.

– صفوی ، کورش (۱۳۸۰) گفتارهایی در زبان شناسی ،چاپ اوّل ،تهران ، هرمس .

---------- (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات ، جلد اوّل :نظم، چاپ اوّل،تهران ، چشمه .

---------- (۱۳۸۰) از زبان شناسی به ادبیات ، جلد دوم :شعر ، چاپ اوّل،تهران ، حوزه هنری .

– فرشیدورد ، خسرو (۱۳۸۶) فرهنگ پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی ، چاپ اوّل،تهران ، زوّار .

– کالر،جاناتان (۱۳۸۸) بوطیقای ساخت گرا ، ترجمه کورش صفوی، چاپ اوّل ،تهران ، انتشارات مینوی خرد .

– مولوی ،جلال الدین محمد (۱۳۷۵) مثنوی معنوی ، دفتر ۱–۶،به تصحیح رینولد نیکلسن ،چاپ اوّل،تهران ، انتشارات توس .

– مهرگان ، آروین (۱۳۷۷) دیالکتیک نمادها ، چاپ اوّل،نشر فردا ، اصفهان.

– همایی،جلال الدین (۱۳۷۳) تفسیر مثنوی مولوی،چاپ پنجم،تهران ،نشر هما.

بررسی و مقایسه داستان های کتاب جوامع الحکایات با بازنویسی آنها برای نوجوانان

دکتر حمید رضایی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

عصمت داودی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

بازنویسی و ساده‌سازی متون کهن ادبی به زبان قابل فهم برای گروه‌های سنی مختلف از جمله نوجوانان اهمیت زیادی دارد. ضرورت این کار آشنا شدن نوجوانان با فرهنگ، آداب و رسوم، تمدن، مفاخر ملی و گذشته ادبی این مرز و بوم است. یکی از متون کهن و ارزشمند ادبی، کتاب جوامع الحکایات و لوامع الروایات است .کتابی سرشار از مفاهیم اخلاقی و اجتماعی که چگونه زیستن را به خواننده خویش می‌آموزد. بسیاری از مفاهیمی که آموزش آن به صورت مستقیم برای نوجوانان ممکن است سودمند نباشد از طریق حکایات این اثر به خوبی قابل آموزش است. البته دقت در بازنویسی متون کهن به گونه ای که مفهوم داستان اصلی دچار تغییر و انحراف نگردد و توجه به اصول داستانپردازی نوین به شیوه ای که در خواننده ی امرزی ایجاد علاقه کند از نکات مهم در بازنوبسی است. در پژوهش حاضر نخست اهمیت کتاب جوامع الحکایات بازنموده شده و سپس به بررسی و مقایسه متن اصلی و بازنویسی اثر با تاکید بر اصول وعناصر مهم داستان نویسی پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: جوامع الحکایات و لوامع الروایات، بازنویسی، متن کهن ، نوجوانان

مقدمه :

ادبیات با مخاطب است که هویت می یابد، چرا که اگر اثری هیچ مخاطبی نداشته باشد، گویی که وجود ندارد. تفاوت نیازها و کثرت مخاطبان موجب پویایی،تنوع و خلاقیت در ادبیات شده است. در میان مخاطبان، توجه به نیاز ها و تمایبات کودکان و نوجوانان اهمیت بسزایی دارد. چرا که این گروه به علت ویژگی های خاص سنی شان و تفاوت میزان توانمندی شان در خواندن و درک ادبیات،نیازمند توجه ویژه ای هستند.

منصور یاوریسی کار بازنویس را، شناساندن ارزش های فرهنگی و اندیشه های والای انسانی و تربیت ذوق هنری و ادبی عامه به ویژه کودکان و نوجوانان می داند. (یاوریسی،۱۳۸۶:۱۱۳) حال سؤالی که مطرح میشود، این است که به راستی تنها برگردان به نثر یک اثر میتواند چنین وظیفه ی خطیری را به سر منزل مقصود برساند؟ خقیقت این است که کودکان و نوجوانان دارای ذوق ادبی دست نخورده ای هستند و تنها سخن و بیان جدید آن ها را جذب به شنیدن و خواندن می کند. ایزاک سینگر در این باره می گوید :

[1] . faanid2003@yahoo.com (نویسنده مسئول)

«بزرگسالان را آسان تر از کودکان می توان به خواب مغناطیسی فرو برد. دانشجوی دانشگاهی را ساده تر از یک کودک کودکستانی می توان به هضم مطالب ثقیل ادبی وادار کرد. ولی هیچ کودکی آن قدر نوعدوست نیست که کتابی را به این جهت که ممکن است به جامعه یا پیشرفت کمک کند بخواهد،کودک هنوز این خودخواهی را دارد که یک داستان جالب بطلبد، او شگفتی و کشش می خواهد.» (حجازی،۱۰۷:۱۳۸۰)

و یک بازنویس یا بازآفرین زمانی می تواند به این مهم دست یابد که نیازها و ویژگی مخاطب و زمانه را به خوبی بداند و بر مبنای آن از این گنج عظیم بهره ببرد. چنان ما اگر طلای ناب را به جواهرسازی ناوارد بدهیم، نمیتواند از آن جواهری زیبا بسازد. داستان ها و افسانه های کهن ایران زمین، همچو طلای نابی است که باید توسط جواهرسازی ماهری ساخته شود تا درخشش آن چشم هر مشتاقی را جذب خود کند. میتوان مضمین و محتوا را حفظ کرد، اما تصویر جدیدی ارایه کرد و با بهره از قابلیت فراوان داستان نویسی امروز،قالبی زیبا برای مضمون و محتوا ساخت.

بازنویسی و ساده سازی متون کهن ادبی که از دیرباز مورد توجه نویسندگان بوده، در دهه های اخیر رشد چشم گیری داشته و متن های ادبی، تاریخی و مذهبی برای گروه های سنی مختلف (کودک و نوجوان) بازنویسی شده است. در روش بازنویسی علاوه بر ساده شدن زبان، داستان ها در قالب و ساختار جدیدی ارایه می شوند. در این شیوه، پس از انتخاب متن اصلی از آثار کهن و ساده نویسی آن، با تعیین عنصر زمان و مکان برای حوادث، فضاهای داستانی ایجاد می شود و با گسترش پیرنگ داستان ها ساختاری جدید به خود می گیرند. «واژه ی بازنویسی اولین بار پس از برگذاری مجمع بین المللی کودک در سال ۱۹۷۵.م در تهران به وسیله ی محمود مشرف تهرانی از شاعران برجسته ی نیمایی، از روی کلام سخنرانان خارجی به مفهوم یک فن در ادبیات مطرح شد.» (پایور،۷:۱۳۸۰). بازنویسی معمولاً با واژه ی باز آفرینی همراه است اما این دو کاملاً متفاوت کند؛ به گونه ای که بازنویسی، یعنی ساده کردن زبان و نوسازی متن کهن یا پیچیده است؛ در حالی که بازآفرینی یعنی آفرینش مجدد یک اثر کهن، اما در بازنویسی محتوا و درون مایه ی متون تغییری نمی کند. تقسیم بندی های متفاوتی برای بازنویسی در نظر گرفته شده است؛ از جمله می توان بازنویسی از متن نظم به نثر، از نثر به نظم، از نثر به نثر، از نظم به نظم، بازنویسی آزاد و... را نام برد (ر.ک.هاشمی نسب،۲۳:۱۳۷۱). تقسیم بندی دیگری که از لحاظ ساختار داستانی برای بازنویسی مطرح می شود، بازنویسی ساده و بازنویسی خلاق است. بازنویسی خلاق در واقع نوعی بازآفرینی است؛ اما بازنویسی ساده، ساده و امروزی کردن زبان، بدون تغییر در محتوای متون است. اگر چه از دهه های چهل به بعد توجه به بازنویسی و بازآفرینی سیر صعودی خود را پیموده است و برخی آثار کهن بدون رعایت اصول و چهارچوب منطقی، بازنویسی شده اند، اما اوج بازنویسی به عصر قاجار و توجه وزیران دانش دوست ایرانی چون قائم مقام فراهانی بر می گردد که توجه زیادی به موضوع ترجمه و ساده نویسی متون کهن داشته اند (همان،۲۱). امروزه نیز کم و بیش این روند رو به افزایش است که البته به لحاظ کیفی رشد چندانی در آن ها دیده نمی شود.

جامعه ی پژوهش :

انتخاب سی داستان، از از کتاب جوامع الحکایت و لوامع الروایات ومتن بازنویسی شده ی آن از مجموعه ی قصه های شیرین برای نوجوانان، که به دست مهری ماهوتی بازنویسی شده است. در ادامه به بررسی و مقایسه ی متن کهن و بازنویسی شده ی آن، به لحاظ اصول مهم داستانی پرداخته می شود.

شورای کتاب ۳ ملاک کلی برای ارزشیابی کتاب های کودکان و نوجوانان معرفی می کند:

۱- محتوا و مضمون

۲- زبان و شیوه ی نگارش

۳- ساخت و پرداخت

این ملاک ها به علت کلی بودن مبهم هستند . به عنوان مثال کیفیت ساخت و پرداخت و ارایه به قدری با هم در ارتباط هستند که قابل جدا شدن نیستند و کیفیت ساخت و پرداخت، خود شامل موارد بسیاری چون طرح، زاویه دید، شخصیت پردازی، توصیف یا نشانه، کنش و... می شود.

اما نکته ای که بر همه ی موارد اعم از محتوا، ساخت و پرداخت، و زبان حاکم است و باعث برجسته شدن داستان میشود چیست!؟ شکلوفسکی نظریه پرداز فرمالیست، یکی از مهم ترین شگردهای داستانی را در آشنایی زدایی میداند. (محمدی،۱۳۷۵:۶۲) خلاقیت یا آشنایی زدایی مهم ترین عنصری است که می تواند باعث برجسته سازی یک اثر شود. این خلاقیت را در سه جایگاه داستان:محتوا، ساخت و پرداخت و زبان می توان دید، اما بیشترین نمود آن، در ساخت و پرداخت است.

بابک احمدی در باب اهمیت آشنایی زدایی این چنین می گوید: « آشنایی زدایی برای بیان دیدگاه شخصیت ها، کاربرد زبان و گزینش طرح ممکن می شود. نویسنده با گزینش لحظاتی از رخدادهای داستان و ترکیب آن ها در طر، همه چیز را شگفت آور می کند.» (همان:۶۳)

پیاژه، آشنایی زدایی را گرفتن عادت انسان نسبت به اشیاء، پدیده ها و کنش های انسانی و حیوانی می داند. (محمدی:۱۳۷۵:۱۵) خلاقیت در حقیقت آفزینش نوعی از عکس العمل انسان در موقعیت های مختلف است و این آفرینندگی از آنجا آشنایی زدایی معرفی می شود که دورترین امکانی است که به ذهن مخاطب می رسد و بر خلاف عکس العمل تعریف شده ی ذهن است؛ شاید این امر مهم ترین هنر نویسنده است که بتواند جهانی نو خلق کند. حس کنجکاوی و کضف جهان های نو در نوجوانان مهم ترین عامل جذب او به ذاستان هایی است که تجربه ای جدید را در اختیار او قرار می هند.

در این جایگاه ابتدا بهتر است ملاک های مورد نظر را به طور جداگانه بررسی کرده وبا قصه های جدید مطابقت دهیم.

ملاک اول : محتوا و مضمون :

در آثار بازنویسی، نویسنده محتوا و مضمون را از نویسنده ی اصلی به ودیعه می گیرد و دخل و تصرفی در آن نمی کند، به همین علت در باب چرایی و چگونگی آن چندان سخنی نمی توان کفت، اما نکته ی مهم و حایز اهمیت در این نوع داستان ها، کزینش باز نویس است که چه نوع داستانی را انتخاب می کند و آیا آن داستان قابلیت پردازش برای گروه سنی مورد نظر را دارد!؟ مانتوانی در کتاب خود به نام روند های جدید در ادبیات کودک معتقد است که «گر چه ادبیات کودکان تعلیم و تربیت صرف نیست، ولی در نقش خویش یک پدیده ی تربیتی است، زیرا در واقع راهی است که طفل را از من به ما می رساند.» (جعفرنژاد،۲۶:۱۳۶۳) رضا رهگذر در «اما بعد» می گوید : «نخست آن چه به زندگی کودکی آنان مربوط می شود از قبیل شناخت خود و محیط زندگی شان و ... دوم، مسایلی که اگر چه ممکن است دانستن شان، ظاهراً در کودکی به کار آنان نیاید، اما آگاهی به آن ها، برای بزرگی آینده ی آنان مفید است، از قبیل آشنایی با زندگی اقوام و ملل دیگر، آشنایی با مذهب و...» (رهگذر،۳۱-۳۲:۱۳۶۶)

علی پور نیز به نقل از فرخ صادقی – پیشکسوت ادبیات – کودک، به دو نکته در باب نوشته های مناسب کودکان اشاره می کند:

نوشته هایی که متناسب سن و قابل خواندن باشد.

با هدف بالابردن سطح آگاهی های اجتماعی، تاریخی، ذوقی و ادبی بدون داشتن هدف آموزش مستقیم و القایی. (علی پور،۱۵:۱۳۸۵)

در واقع بسیاری این رسالت تربیت و آموزش را برای ادبیات کودک و فرض مسلم می دانند. افلاطون ذز باب تأثیر و اهمیت داستان و افسانه در تربیت و تهذیب کودکان می گوید:« سپس باید پرستاران و مادران را وادار کنیم که فقط حکایاتی را که پذیرفته ایم برای کودکان نقل کنند و متوجه باشند که پرورشی که روح اطفال به وسیله ی حکایات حاصل می کند، به مراتب بیشتر از تربیتی است که جسم آن ها به وسیله ی ورزش پیدا می کند.» (افلاطون،۱۳۰:۱۳۸۱)

اکثر داستان های انتخاب شده مناسب گرو سنی کودکان و نوجوانان است. قصه هایی از زبان حیوانات نقل شده با روحیات خیال پردازانه ی کودکان و نوجوانان بسیار سازکار است.

هم چنین بازنویس نگاه ویژه ای به مضمونهای اخلاقی تربیتی نیز داشته است و بیشتر داستانهایی با پیام های آموزنده را انتخاب کرده است.

ملاک دوم : زبان و شیوه نگارش :

رولان بارت در کتاب «نقد و حقیقت»، اهمیت زبان را تا به آنجا می داند که در باب آن این چنین می گوید: «نویسنده کسی است که مسئله ی او زبان باشد و در زبان به جست و جوی ژرفا برآید و نه ابزارگرایی یا زیبایی.» (بارت،۹:۱۳۷۷)

شاید بتوان گفت مهم ترین عاملی که ادبیات کودک و نوجوان را از ادبیات بزرگسالان متمایز می کند، مقوله ی زبان و نحو نگارش است. البته در انتخاب واژگان و نحو بین درک کودک و نوجوان نیز تفاوت است و قاعدتاً هر چه برای سنین پایین تر می نویسیم، باید لغات ساده تر و جملات کوتاه تر را برگزینیم.

اما به راستی ویژگی زبان ساده چیست؟

رحماندوست ویژگی زبان ساده را فهم راحت آن میداند، به نحوی که خواننده به جای توقف بر جملات و عبارات، معنی و حس نوشته را پی می گیرد. (رحماندوست:۱۳۶۹:۲۲)

«در دنیایی که بازی های متنوع کامپیوتری، گسترده شدن حوزه ی تعامل اجتماعی کودکان و بالا رفتن سطح آگاهی عمومی کودکان،حوزه ی کاربرد زبان را در سنین مختلف، لحظه به لحظه وسیع تر می سازد، تعیین محدوده ی زبان رسمی کوکان و ثبت تغییرات آن، هدفی عالی است که می تواند به ادبیات کودک کمک کند. به عنوان مصال نویسنده ی داستان به کمک این شناخت می داند که در نگارش برای گروه سنی «الف» نباید از واژه های دشوار و ترکیبات و اصطاحات پیچیده و دور از ذهن استفاده کند و هر اندازه مخاطب، کوچک تر فرض شده باشدف باید بیشتر به توضیحات عینی و ملموس بپردازد؛ همچنین مطالبی که برای گروه سنی «ب» نوشته می شود باید روشن و ساده باشد و بداند که کاربرد کنایات و ضرب المثل ها در ابتدایی ترین شکل برای این گروه سنی قابل درک است. آشنایی با گستره ی واژگان زبان رسمی کودکان، جزو مهم ترین دانش ها است و ضروری است که نویسندگان و محققان کودک با این دانش آشنا باشند. مهم ترین ویژگی برای انتخاب و ارایه ی واژه ها بیشتر بر پایه ی موقعیت، موضوع، بسامد و آشنایی فرهنگی کودکان و نوجوانان صورت می گیرد.» (جلالی،۱۳۸۹:۲۲)

یکی دیگر از عواملی که موجب بد خوانی متن می شود، نبود یا اشتباه در علایم نگارشی است. زبان فارسی این ویژگی را دارد که در بسیاری از موارد با اختلاف تکیه بر یک کلمه در جمله، معنای آن عوض و یا مبهم می شود. به همین علت توجه و دقت در این امر به خصوص بر اساس سنین کودک و نوجوان که در حال آمیزش هستند بسیار مهم است.

بازنویس، لغات دشوار و تاریخی حکایات را به واژگان ساده و قابل فهم برای کودکان و نوجوانان تبدیل کرده است.

ترکیبیات و اصطلاحات حکایات بسیار پیچیده و به زبان کهن نزدیک هستند و فهم آنها برای کودکان و نوجوانان مشکل است. بنابراین شاید مهم ترین هنر بازنویس تبدیل این واژگان به کلمات ساده و متناسب با فهم و درک کودکان و نوجوانان باشد که به راستی وظیفه ی سنگینی است.

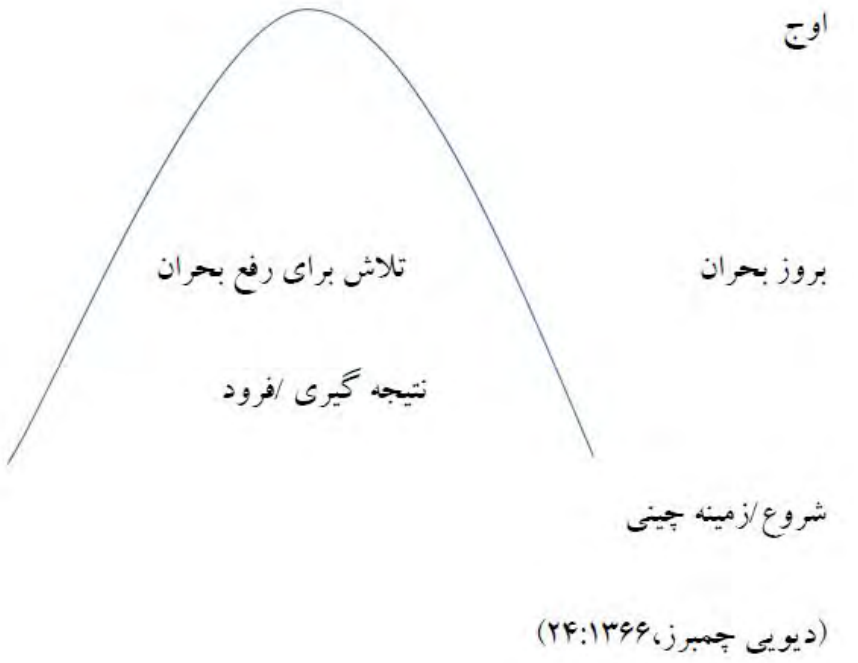
ملاک سوم : ساخت و پرداخت :

این معیار کلی است و باید زیر شاخه های آن – که داستان را می سازد – بررسی کرد؛ عواملی چون طرح، شخصیت پردازی، توصیف یا نشانه های متنی، کنش،... که البته در دل طرح قرار دارند.

۱-طرح

طرح در اصطلاح شناسی داستان ، به چگونگی آرایشی گفته می شود که نویسنده به رویدادهای داستان می بخشد تا به نتیجه ای که دلخواه اوست دست یابد. هر طرح زنجیره ای از رویداد های به هم پیوسته است که درکشاکش نیرو های مخالف به اوج و به نتیجه می رسد.» (ایرانی،۱۶۴:۱۳۶۴)

دیوید چمبرز ساختمان طرح را این گونه می داند:



(دیویی چمبرز،۲۴:۱۳۶۶)

اغراق نیست اگر بگوییم که مهم ترین قسمت آن داستان، آغاز داستان است، چرا که نقطه ی جذب مخاطب است. این امر در باب کودک و نوجوان پررنگ تر است، چرا که در شنیدن آنچه جذب شان نمی کند، کم حوصله اند.

الیزابت بیتس در باب اهمیت نقطه ی آغاز می گوید :«یک داستان لازم است بی درنگ آغاز شود. توجه خواننده باید در چند سطر یا در دو یا سه پاراگراف و یا در نیم صفحه ی اول به داستان جذب شود. تشریح زمان و مکان و نوع داستان، یا کشمکشی که بناست گشوده شود، ممکن است لازم باشد، ولی باید بعداً به طور مناسب عنوان شوند. خواننده می خواهد بداند جای او کجاست، می خواهد هر چه زود تر با شخصیت های داستان همگام شود و در زندگی آنها سهیم باشد.» (حجازی،۱۰۹:۱۳۸۰)

نکته ی دومی که بسیار در مرکز توجه است طرح منطقی وقایع یا باورپذیر بودن آن است.این بدان معنی نیست که وقایعی که ذکر می شود در چهارچوب باورهای عقلانی باشد بلکه نویسنده کسی است که عجیب ترین وقایع و اتفاقات را برای مخاطب واقعی جلوه دهد و به قول ایزاک سیگر کودکان بیش از بزرگسالان به این امر توجه دارند و با سؤالات خود خواستار سازگاری، وضوح، ودقت هستند. (همان:۱۱۱)

حال سؤالی که مطرح می شود این است که چگونه می توان طرح را گیرا و باورپذیر کرد؟ در این زمینه، کنش ها یا وقایع پیش برنده ی داستانی، یکی از مؤثر ترین ابزار نویسنده است. بدون شک مهم ترین قسمت طرح قصه، آغاز آن است و این امر برای کودکان و نوجوانان بسیار پر اه میت است چرا که اگر آغاز قصه نتواند نظر آن ها را جلب کند، خیلی راحت قصه را رها کرده و از خواندن ادامه ی آن صرف نظر می کنند

بازنویس تمامی قصه های بازنویسی شده را با توصیف موقعیت زمانی و مکانی آغاز کرده است. عباراتی مانند :

"انگار شب بود یک شب بود ترسناک"

" دشت زیبا و رنگارنگ بود آفتاب همه جا پهن شده بود"

به نظر می رسد او قصد داشته است با این عبارات ذهن خواننده را وارد حال و هوای قصه کند و او را با خود به متن قصه ببرد.

۲- کنش :

محمدی در کتاب روش شناسی چند تقسیم بندی ارایه می دهد:

۱- اصلی/ فرعی، ۲- کلامی/ غیرکلامی، ۳- واقعی/ خیالی، ۴-عینی/ ذهنی، ۵-خواب/ بیداری، ۷- فردی/ جمعی.

او معتقد است که نوجوانان به کنش های ذهنی تمایل بیشتری پیدا می کنند، زیرا خود مدام به سنجش موقعیت ها می پردازند. (محمدی،۱۳۷۵:۱۵۰)

اما هسته و قطب کنش های داستانی چیست!؟

پراپ معتقد است که پس از صحنه ی آغازین هر افسانه زنجیر هایی از کنش های کارکردی، افسانه را پیش می برد. (پراپ،۱۳۶۸:۷۸)

ویژگی این کنش ها آن است که :«۱- کنش های دیگر بر محور این کنش ها شکل می گیرد و یا تابعی از آن ها به شمار می رود. ۲- کنش های کارکردی از آغاز، فرجام داستان، اساس گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر را ممکن می سازند.» (محمدی،۱۳۷۵:۱۵۲)

در بازنویسی، نویسنده طرح کلی را از نویسنده ی کهن می کیرد. بازنویس می تواند ترتیب وقایع را به هم نزند اما به فراخور مخاطب و نیاز های امروز قسمتی از طرح را به وسیله ی کنش ها، با توصیف پررنگ تر کند. به عنوان مصال هنگامی که برای گروه سنی نوجوانان می نویسیم باید کنش های عاشقانه و هیجانی را پررنگ تر کنیم. ممکن است در دوران نویسنده، توصیف جنگل ها و کوه ها برای مخاطب آن عصر جذاب تر از توصیف قصر بوده است، اما مخاطب امروز توصیف عجایب و زیبایی های قصر را بیشتر می پسندد و این فاصله را بازنویس باید با پردازش زیبای خود بردارد.

با توجه به انواع کنش های موجود در قصه، نوجوانان اغلب کنش های ذهنی را بیش تر دنبال می کنند. به نظر می رسد بازنویس ترتیب کنش های قصه را بر هم نزده اما برخی کنش های هیجانی و ذهنی را پر رنگ تر جلوه داده است.

کنش های بوجود آورنده قصه ی بازنویسی شده پیوستگی و انجام کنش های حکایت واقعی را ندارند و قصه گویی در یک موقعیت قطع شده و در زمان و موقعیت دیگری از سر گرفته می شود.

۳-نشانه های متنی / توصیف :

توصیف یا نشانه یکی دیگر از عواملی است که موجب زیبایی و جذابیت طرح می شود: و به قول محمدی اگر حرکت های ساختار را کنش بر عهده دارد، نقش نشانه ها به طور اساسی توصیف این حرکت هاست و اهمیت نشانه را دو کارکرد آن ها می داند:

الف- اطلاع رسانی درباره ی موقعیت کنش های داستانی، ب- عاطفی کردن زبان داستان. (همان،۱۵۶)

البته نکته ی دیگری که باعث اهمیت نشانه ها می شود آن است که به وسیله ی نشانه ها نویسنده می تواند پیام و یا اطلاعات را به طور غیر مستقیم به خواننده بگوید که موجب جذابیت و بالا بردن قدرت تخیل خواننده می شود. این امر به خصوص در سنین جوانی حایز اهمیت است، چرا که اصولا نوجوانان به دلیل ویژگی های شخصیتی، حاضر به شنیدن پیام و یا نصیحت های مستقیم نیستند، آن ها می خواهند همه چیز را خود دریابند و بفهمند.

همچنین بخش اعظمی از ساخت وضعیت / صحنه های داستانف به نشانه پردازی بستگی دارد. هال راه ساخت صحنه را از راخ تجسم می داند. (فرد،۹۳:۱۳۷۷) و این حقیقت دارد، چرا که تا زمانی که یک صحنه را به خوبی تجسم نکنیم، نمی توانیم نشانه ها را به استخدام متن درآوریم و آن را به خوبی برای مخاطب ترسیم کنیم. لازم به ذکر است یکی دیگر از شگردهای ساخت صحنه یا وضعیتف مکالمه است که در مقوله شخصیت پردازی به آن اشاره می کنیم.

تقسیم بندی ای که محمدی از نشانه ها ارایه می دهد از سه جنبه است: ۱- فضایی: مکان، زمان کنش، ۲- شخصیتی در حوزه ی شخصیت ها ۳- زبانی: (حقیقی یا مجازی، تشبیهی، کنایی، استعاری) زبان داستان که هر کدام از آن ها می تواند به صورت ساده یا مرکب بیان شوند. (محمدی،۱۳۷۵: ۱۵۹-۱۶۰)

نکته ی مهمی که منتقد باید توجه به آن داشته باشد و آن را مورد سنجش قرار دهد دو چیز است: ۱- تناسب در نشانه پردازی در استخدام طرح و مضمون، ۲- کاربرد درست نشانه ها با توجه به توانمندی ها و نیازهای مخاطب.

۴- شخصیت پردازی :

در روش شناسی نقد ادبیات کودکان، درباره ی شخصیت کودکان چنین آمده است: شخصیت انسانی در ادبیات داستانی کودکان به دو شیوه ی اصلی به کار برده شده است: الف- استفاده از شخصیت واقعی انسان بدون تغییر در هیئت جسمانی و یا رفتارهایش.

ب- ساتفاده از بعضی صفات و رفتارهای انسانی در قالب شخصیت های جانوری، گیاهی، پدیده های طبیعی و موجودات ساخته ی دست و ذها انسان. (همان:۱۷۴)

برای گروه سنی نوجوانان، این شخصیت ها قابل پرداخت هستند،اما آن چیزی که در جذابیت شخصیت ها اهمیت بسزایی دارد پرداخت شخصیت هاست. و در این امر باید به نکاتی چون باورپذیری، وضعیت های هفت گانهی معرفی شخصیت (ظاهری، اخلاقی و رفتاری،روحی، فکری و مذهبی، خانوادگی، محیط زندگی) توجه و دقت خاصی مبذول داشت.

شخصیت ها هر چقدر که عجیب باشند باید باورپذیر باشند. به عنوان مثال اگر رویین تن و نامیر است باید دلیلی برای مخاطب بیان شود تا این امر را بپذیرد. به طور کلی در داستان های کهن عموماً این نکته رعایت شده است، البته گاه در داستان های تمثیلی به دلایلی در پرده ی ایهام بیان شده است.

مهم تر از این امر بحث معرفی شخصیت و ویژگی های آن به مخاطب است. بهترین روش برای معرفی شخصیت ها، استفاده از تکنیکروایت یا گفت و گو است چرا که به بسیاری از خصلت های روانی و طبقه ی اجتماعی شخصیت ها می توان از طریق سخن گفتن آن ها دست یافت و لازمه ی این امر شناخت کامل و دقیق نویسنده از شخصیت های داستان است، آن قدر که بتواند به جای آن ها سخن بگوید.

استفاده از این تکنیک علاوه بر ایجاز و پویایی در کلام، موجب پرهیز از گزاره های خبری در باب معرفی شخصیت ها می شود. گزاره های خبری قدرت خلاقیت و جذابیت را از متن می کیرد و خواننده را از دریافت اطلاعات صرف خسته می کند. این در مورد نوجوان پررنگ تر است، هنگامی که قدرت فکر کردن و تخیل و دریافت از او گرفته می شود، دیگر حوصله ی شنیدن و دریافت اطلاعات را ندارد. نوجوانان عموماً از شنیدن داستان هایی که به کنجکاوی و قدرت درک آن ها بی اعتنا هستند، سرباز می زنند.

باختین در باب اهمیت گفت و گو می گوید:« نویسنده شخصیت را برای گفت و گو خلق می کند، بنابراین در شخصیت داستانی، در درجه ی اول انسان یک سخنگو است.» (اخوت،۱۳۷۲: ۱۲۶-۱۲۷)

رابین کار نیز مکالمه را ابزاری عالی برای غنی ساختن داستان و روح بخشیدن به آن می داند و معتقد است که شخصیت پردازی به وسیله ی مکالمه موجب تقویت و یکپارچه سازی داستان می شود. (فرد،۱۳۶:۱۳۷۷)

استفاده از گفت و گو برای معرفی شخصیت، موجب افزایش کنش های داستانی می شود و این باعث پویایی متن می شود که بیشتر با روحیات نوجوانان سازگار است.

ج. ن. هوک به صورت جزئی ۹ روش که در معرفی شخصیت مورد استفاده قرار می گیرد را بیان می کند، که می توان آن ها را در تقسیم بندی مستقیم و غیر مستقیم و ترکیبی قرار داد. (حجازی،۱۱۴:۱۳۸۰)

مستقیم: گفت و گو درباره ی شخصیت؛ تشریح شخصیت و محیطش و بازگو کردن آنچه دیگران درباره ی شخصیت می گویند.

غیر مستقیم: سپردن رشته ی کلام به شخصیت؛ معرفی شخصیت ضمن عمل (بدون قضاوت درباره ی آن) توصیف واکنش های دیگران در برابر شخصیت و شخصیت در برابر دیگران.

از روش مستقیم باید بسیار کم و در حد نیاز استفاده کرد. روش غیر مستقیم حایز اهمیت است اما، باید به فراخور حال باشد و معرفی شخصیت تنها به این روش کار سختی است. روش ترکیبی روش خوبی برای معرفی شخصیت هاست، چرا که همانند روش مستقیم قدرت فکر و تحلیل را از مخاطب نمی گیرد و به او کدهایی برای شناسایی می دهد و مانند روش غیرمستقیم یا گفتوگویی محدود نیست. در کل شخصیت پردازی موفق، امتزاج موفق و متناسب این سه روش است.

بازنویس، شخصیت را از نویسنده ی اصلی وام می گیرد، اما هنر پرداخت و معرفی آن با توجه به ساختار داستان و نیاز های مخاطب به عهده ی اوست. به عنوان مثال به شخصیت هایی که برای مخاطب جذاب است بیشتر بپردازد و در معرفی شخصیت ها راوی صرف نباشد و اجازه بدهد که شخصیت ها با رفتار و گفتارشان خودشان را به مخاطب معرفی کنند.

با توجه به ویژگی نوجوانان می توان حدس زد که این گروه سنی بیشتر از چگونه شخصیت هایی خوش شان می آید؛ شخصیت هایی که:

۱- دارای قدرت بی کران و ماورایی هستند.

۲- قهرمان داستان شکست ناپذیر است.

۳ -شخصیت های غیر انسانی.

۴- شخصیت نوجوانان که قهرمان داستان است و کارهای اعجاب آور می کند.

در متن اصلی حکایات شخصیت پردازی بیشتر بصورت مستقیم است و شخصیت ها چندان پرداخت نشده اند اما در متن بازنویسی شخصیت پردازی غیر مستقیم و ترکیبی صورت گرفته و شخصیت ها متناسب با ویژگی های کودکان و نوجوانان ساخت و پرداخت شده اند و در گفتگو ها و مکالمه ها خود را معرفی کرده اند.

بازنویس با توصیفات جذاب و دقیق خود شخصیت ها را به خوبی معرفی کرده و خصوصیات آنها را به نمایش در آورده است.

* مثال : بی بی در قصه ی اتفاق عجیب

در ادامه به بررسی داستان های بازنویسی شده از نظر توجه به عناصرداستانی از قبیل:پیرنگ-شخصیت-درون مایه-زاویه دید-فضاسازی خواهیم پرداخت.

پیرنگ :

یکی از عناصر مهم داستان، فیلم نامه و نمایش نامه، پیرنگ است. پیرنگ، حوادث داستان را تنظیم و آن ها را از آشفتگی خارج می کند. «پیرنگ نقل حوادث است که با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی و حفظ توالی زمانی» (فورستر،۱۳۸۲:۱۱۳-۱۱۲)

پیرنگ به دو نوع باز و بسته تقسیم می شود. در پیرنگ بسته، متن داستان کیفیتی فنی و پیچیده دارد که گره گشایی و نتیجه گیری در آن به روشنی دیده می شود. اما در پیرنگ باز، سلسله حوادث به صورت طبیعی و منظمند، گره گشایی ندارد و اغلب نویسنده خود را در داستان پنهان می کند تا داستان عینی و ملموس جلوه کند. در متن کهن قصه ها و حکایات بر پایه ی زنجیره ای از حوادث بنا شده اند، طرح و پیرنگی ساده و ابتدایی دارند، توالی زمانیو رابطه ی علی و معلولی در آن کم تر دیده می شود؛ چون در حکایات و قصه ها، حوادث خارق عادتی اتفاق می افتد که شبکه ی استدلالی حوادث را سست می کند؛ زمان داستان زمان گاهنامه ای است، حوادث یکی پس از دیگری اتفاق می افتد، عوامل دیگر پیرنگ یعنی، گره افکنی، نقطه ی اوج، تعلیق و گره گشایی در متن بازنویسی شده، تقریباً رعایت شده اما به این مسأله در متن اصلی داستان، چندان توجهی نشده و داستان زود گره گشایی می شود. چون در متن کهن، نویسنده به دنبال داستان پروری نبوده؛ بنابراین هدف، نقد عناصر داستان در حکایات کلیله نیست بلکه مقصود مقایسه ی متن کهن و بازنویسی شده برای بررسی شباهت ها و تفاوت های ساختاری است.

طرح یا پیرنگ داستان باید انسجام لازم را داشته باشد؛ «یعنی آغاز، میانه و پایانی داشته باشد تا بتواند حالت کنجکاوی و تعلیق را در خواننده افزایش دهد.» (میرصادقی،۱۳۸۵:۶۷)

در داستان بازنویسی شده بر خلاف متن اصلی همه ی موارد ذکر شده رعایت شده است. (آغاز، میانه، پایان، گره افکنی و ...) پیرنگ داستان باید پرسش های تازه ای درذهن خواننده (نوجوان) ایجاد کند. چرا؟ چطور؟ تا تفکر و استدلال منطقی و انگیزه ی خوانش را در مخاطب تقویت کند. بنابراین یک بازنویس باید آغاز و میانه و پایان داستان را به درستی تنظیم و اجرا کند. ابتدا باید خواننده را آماده و سپس به میانه ی داستان و با شخصیت های آن آشنا کند. «زیرا نویسنده همیشه نمی تواند خود را با آکسیون (حادثه) شروع کند و خواننده را بی درنگ به میانه ی داستان ببرد. اغلب باید خواننده را آماده بپردازد» (یونسی،۱۳۸۸:۴۹).

این تکنیک و فن در حکایات کتاب جوامع الحکایت و لوامع الروایات رعایت نشده، چون قصه ها و حکایات بر پایه ی حوادث بنا شده اند و اغلب فاقد پیرنگی استوار و بی نقص هستند اما در داستان های بازنویسی شده، یک بازنویس می تواند از چنین شگردی برای ایجاد ساختاری جدید در داستان بهره گیرد؛ نمی توان این طور نتیجه گیری کرد که متون کهن و قدیمی دیگر جایگاهی در میان مخاطبان امروزی ندارد. بلکه متون کهن ادبی بازتاب فرهنگ، آداب و رسوم و ملیت ما ایرانیان است. انتقال حس ملی، خودباوری و استقلال طلبی به نوجوانان از طریق بازنویسی مناسب گنجینه ها و متون ادبی کهن میسر خواهد بود. بنابراین نویسندگان حوزه ی ادبیات کودک و نوجوانان برای بازنویسی این حکایات و داستان های پر بار، می توانند با حفظ محتوا و درون مایه ی اثر، حکایات کهن را در قالب و ساختار جدیدی به خواننده معرفی کنند؛ برای مثال، در بازنویسی حکایت ها، ابتدا باید صحنه ی رخداد حادثه، شخصیت ها را کمی توصیف کرد، سپس با حفظ توالی زمانی حوادث به ادامه ی داستان و حوادث آن پرداخت. با این کار (مقدمه سازی) خواننده

آماده، سپس وارد جزئیات داستان می شود. نکته ی دیگر این که اغلب داستان های بازنویسی شده و اصلی دارای چندین پیرفتند.

پیرنگ، حوادث اصلی و فرعی داستان است، پیرنگ «ناظر بر توصیف و وضعیت معینیاست که در هم ریخته و دوباره به شکلی تغییر یافته سامان می یابد.» (ستدن و ویدوسون،۱۳۸۷:۱۴۵). در واقع هر داستانی دارای یک یا چند پیرنگ است. اغلب داستان های بازنویسی شده برای نوجوانان دارای چندین پیرفت اند. گروه سنی نوجوانان، قابلیت تجزیه و تحلیل و درک چنین داستان هایی را دارند؛ پس اگر داستان ها دارای چندین حادثه (اصلی و فرعی) باشند، تخیل برانگیزی و جذابیت داستن بیش تر می شود. هر پیشرفت سه مرحله دارد که اگر داستانی دارای چنین ویژگی باشد از استحکام و انسجام لازم برخوردار است. «مرحله اول: وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود دارد، مرحله دوم: حادثه یا دگرگونی رخ می دهد. مرحله سوم: وضعیتی رخ می دهد که تحقق یا عدم تحقق آن امکان دارد.» (احمدی،۱۳۸۵:۱۶۶). هر پیرفت دارای سه مرحله ذکر شده است و هر داستانی ممکن است چندین پیرنگ داشته باشد. در متن اصلی می توان چنین ویژگی را در برخی از حکایات پیدا کرد؛ چون قصه ها و حکایات ویژگی و ساختاری داستان گونه دارند و بر پایه حوادث بنا شده اند، بنابراین دارای چنین ویژگی هستند.

در داستان های بازنویسی شده در مقایسه با متن اصلی پیرفت ها و تعداد حوادث بیش تر است. زیرا بازنویس این اجازه را دارد که با استفاده از ظرفیت های داستانی با گسترش پیرنگ و ایجاد فضا های داستانی (توصیف زمان و مکان) و افزایش شخصیت ها (افزایش تعداد شخصیت، تغییر اسم و ویژگی ظاهری)، داستانی متانسب با قوه ی بینش، سطح فکر و علایق گروه سنی نوجوان بیافریند. بنابراین، در متن اصلی پیرنگ ساده، ابتدایی و بسته است؛ در حالی که در متن بازنویسی شده پیرنگی نسبتاً قوی وجود دارد، تعداد پیرنگ ها (حوادث) در متن بازنویسی بیش تر است. پیرنگ در داستان و حکایات اصلی، پیرنگی بسته با نتیجه گیری پایانی و حتمی همراه است؛ چون هدف بیش تر آثار کهن محور تعلیم و تربیت و بیان مسائل اخلاقی ست. در حالی که در متن بازنویسی این امر کم تر دیده می شود.

شخصیت

یکی دیگر از عناصر مهم در داستان، شخصیت و شخصیت پردازی است. شخصیت، حوادث داستان را پیش می برد. هر داستانی دارای شخصیت یا چندین شخصیت است. «اشخاص ساخته شده ای را که در داستان و نمایشنامه و ... ظاهر می شوند، شخصیت می نامند؛ فردی که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می گویند و می کند وجود داشته باشد و خلق چنین شخصیت هایی را که برای خواننده در حوزه ی داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می کند، شخصیت پردازی می خوانند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۳-۸۴). شخصیت ها را به انواع مختلفی تقسیم بندی می کنند؛ از جمله شخصیت های ایستا و شخصیت های پویا. شخصیت های استا، شخصیت هایی هستند که چندان تغییری نمی کنند و همان شخصیتی هستند که در ابتدای داستان بودند، اما شخصیت های پویا، شخصیت هایی اند که در سیر حوادث داستان دچار تحول و

دگرگونی می شوند (ر.ک.همان،۹۳-۹۴). در داستان های بازنویسی شده تقریباً (۷۰٪) از شخصیت ها پویا هستند.(ر.ک.جدول شماره ۲) ولی در متن اصلی تقریباً بیش تر شخصیت ها (۹۰٪) ایستا هستند. اگر در بازنویسی داستان ها، در کنار شخصیت های ایستا از شخصیت های پویا، بیش تر استفاده شود، داستان جذابیت و گیرایی بیش تری خواهد داشت و نوجوانان «با خواندن شرح حال شخصیت هایی که بر اثر رویداد ها دچار تحول درونی و فکری می شوند، در می یابند که در مسیر زندگی با چه موانع و سختی ها و دقایقی بر خورد خواهند کرد، از آن ها عبرت می گیرند، تجربه کسب می کنند و مسیر رشد و کمال خویش را بهتر ژیدا می کنند» (فروزنده،۱۳۸۸:۱۶۰). تقسیم بندی دیگری که برای شخصیت، مطرح و مد نظر است، شخصیت های تمثیلی، قراردادی، نوعی، قالبی و نمادین است، شخصیت داستان های بازنویسی شده بیش تر از نوع شخصیت های تمثیلی و نمادین است؛ دلیل این موضوع پیروی بازنویس از حکایات و قصه های تمثیلی کتاب کلیله و دمنه است که اکثر شخصیت ها نوعی اند. انتخاب این نوع شخصیت های به دلیل هماهنگی و تناسب با محتوا و درون مایه ی قصه ها و حکایات است، دلیل دیگر این که انتقال مفاهیم اخلاقی و تعلیمی در قالب شخصیت نمادین و تمثیلی، تأثیر بیش تری دارد و به راحتی از سوی خواننده درک و استنباط می شوند؛ زیرا شخصیت های تمثیلی « شخصیت های جانشین شونده هستند؛ به این معنا که شخصیت یا شخصیت هایی جانشین فکر، خلق و خو خصلت های انسانی می شوند.»

(میر صادقی،۱۳۸۵:۱۰۴). در واقع، در تمثیل یا شخصیت های تمثیلی، موضوعات ذهنی و درونی و به ویژگی های عینی و ملموس تبدیل می شوند.

در واقع، در تمثیل یا شخصیت های تمثیلی، موضوعات ذهنی ودرونی به ویژگی های عینی و ملمیس تبدیل می شوند.

شخصیت ها در متن بازنویسی شده، همه جانبه و چند بعدی هستند، در متن اصلی، شخصیت ها نمونه ی مطلق بدی یا خوبی هستند؛ این امر (تلفیقی از خوبی و بدی) در بازنویسی ها برای نوجوانان و گروه های سنی دیگر باید رعایت شود تا افراد در سنین مختلف با همذات پنداری از شخصیت ها دچار شک و تردید نشوند و بتوانند شخصیت ایده آل خود زا در قالب شخصیت های داستانی پیدا کنند. تقسییم بندی دیگر شخصیت ها، شخصیت های انسانی، حیوانی، گیاهی، پدیده های طبیعی، اسطوره ای است. در متن اصلی کتاب کهن بیش تر شخصیت ها از نوع انسانند. در بازنویسی هم به همین شکل، تعداد شخصیت ها (حیوانی، انسانی و...)هم در متن اصلی و هم متن بازنویسی شده یکسان است. در جدول شماره ۲،چگونگی شخصیت و شخصیت پردازی در متن اصلی و بازنویسی شده مقایسه و بررسی شده است.

تقریباً در تمامی داستان ها، تعداد شخصیت ها یکسان است. در داسنپتان کوتاه، مجال زیادی برای شخصیت پردازی و استفاده از شخصیت های بیش تر وجود ندارد؛ اما بازنویس می تواند با حذف برخی از شخصیت های فرعی که نقش چندانی در داستان ندارند، شخصیت جدیدی بیافریند؛ نویسنده از اسامی خاص

برای شخصیت پردازی بهره می گیرد. در متن کهن شخصیت خدمتکار به صورت عتم و کلی بیان شده اما بازنویس برای برجسته سازی شخصیت ها و هنتقال فضا و حال و هوای داستان و همذات پنداری خواننده با شخصیت از اسم خاص (مظفر) استفاده می کند.

شخصیت پردازی به سه شیوه صورت می گیرد: ابتدا معرفی شخصیت ها با شرح و توصیف نویسنده داستان، دوم، ارتئه ی شخصیت ها از طریق از طریق اعمال و کنش های شخصیت و سوم، توصیف شخصیت ها بدون توصیف و توضیح نویسنده (ر.ک.میرصادقی،۹۱:۱۳۸۵) شخصیت های داستان (در چه بازنویسی و چه در متن اصلی) از طریق عمل و کردار شخصیت ها به خواننده معرفی می شوند، ما از آن چه که می گویند و انجام می دهند در می یابیم، چه شخصیتی هستند. «اغلب نویسندگان ترجیح می دهند از این روش نمایشی در پرداخت شخصیت هایشان استفاده کنند؛ یعنی به جای گفتن، نشان بدهند.» (همان،۹۱). اگردر بازنویسی از چنین شیوه ای در پردازش شخصیت ها استفاده شود نتیجه ی مطلوب تری خواهد داشت، زیرا گروه های سنی از جمله نوجوان، با دقت و کنجکاوی زیاد، در صدد شناخت شخصیت و ماهیت درونی اشخاص داستان بر می آید؛ را افزایش می دهد. در متن اصلی به جز مواردی اندک، بیش تر از شیوه ی رفتار و کنش های شخصیت ها (غیر مستقیم) استفاده شده است.

معرفی شخصیت ها به صورت غیر مستقیم باعث می شود که نوجوانان با تأمل زیاد در شناخت ویژگی ذاتی شخصیت ها و مقایسه اندیشه و رفتار آن ها به هم، در خیال و گمان خویش، با آن ها همذات پنداری کنند و خود را در جایگاه شخصیت اصلی داستان ها قرار دهند و در مواقع سختی و مشکلات راه حل مناسب را انتخاب کنند، فایده ی دیگر این کار، تقویت و پرورشقوه ی تعقل و قدرت تصمیم گیری درست در سختی ها و موانع زندگی است؛ «چون نوجوان در دوره ی بلوغ و رشد ذهنی و جسمانی به سر می برد و در پی جهان بینی و فلسفه ی خاص خود است؛ زیر تأثیر محیط است. در هر شرایطی رنگ محیط را می گیرد و تصاویر تخیلی و ایده آل برای زندگی خود ترسیم می کند.» (هاشمی نسب،۳۷:۱۳۷۱). شاید علت استفاده ی بازنویس از شیوه ی غیر مستقیم در معرفی شخصیت ها همین موضوع باشد.

تناسب شخصیت با نام آن ها :

نکته ی دیگری که در بازنویسی ها باید مورد توجه قرار داد و در بازنویسی های انجام شده از کلیله و دمنه رعایت شده، تناسب شخصیت ها با عنوان و اسم آنها ست: اسم و عنوان شخصیت های انتخاب شده در داستان باید با ماهیت و ویژگی جنسیتی آن ها (مرد، زن، حیوان) مطابقت داشته باشد. این کار به حقیقت مانندی در داستان ها کمک می کند. در داستان های بازنویسی شده، عنوان شخصیت ها تقریباً با ویژگی ظاهری، طبقاتی، و جنسیتی آن ها مطابقت دارد. برای مثال، حکایت «دو دست زرنگ و ساده» که با عنوان «درخت دروغ گو» بازنویسی شده، عنوان و اسم شخصیت های داستان (انسان) با ویژگی های ظاهری آن ها مطابقت دارد. در این داستان، دو شخصیت کریم و قنبر در جریان داستان یک حیله گر (قنبر) و دیگری ساده لوح (کریم) هستند که با ویژگی ظاهری و آن چه نوجوان در دوران کودکی و در روابط با بزرگ سالان و در

جامعه مشاهده کرد همخوانی دارد. در فرهنگ ها، قنبر با عنوان غلام و بنده آمده و کریم، شخصی بخشنده (فرهنگ نام سخن ذیل واژه قنبر و کریم) که اسم این دو شخصیت با ویژگی های درونی و ظاهری آن ها در داستان مطابقت دارد.

درون مایه :

اندیشه و فکری که در داستان جریان دارد، اندیشه و دیدگاه نویسنده نسبت به مسائل و سر رشته ی اصلی داستان را درون مایه می گویند. «درون مایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود و وضعیت و موقعیت های داستان را به هم پیوند می دهد» (میرصادقی،۱۳۸۵:۱۷۴). درون مایه در داستان های بازنویسی شده درباره ی مسائل اخلاقی و تربیتی است. دلیل این موضوع انتخاب داستان های بازنویسی شده از کتاب کلیله و دمنه که اثری است اخلاقی و اجتماعی، درون مایه در متن اصلی و متن بازنویسی شده یکسان است؛ چون در بازنویسی محتوا دستخوش تغییر و تحول نمی شود و در واقع تحریف یا دگرگونی در محتوا دیده نمی شود.

شیوه ی ارائه ی درون مایه :

نویسندگان، درون مایه های آثاز خویش را به صورت مستقیم و غیر مستقیم بیان می کنند. در شیوه ی غیر مستقیم، نویسنده «درون مایه را در افکار و عواطف و تخیلات شخصیت های داستان می گنجاند» (همان،۱۸۲). اهمیت این شیوه، بیان ظریف و غیر صریح درون مایه برای میزان تأثیر پذیری خواننده از داستان و تخیل برانگیزی و تقویت حس کنجکاوی در نوجوانان و فعالیت ذهنی بیش تر آن ها است. درون مایه بعضی از داستان های بازنویسی شده در عنوان داستان آشکار و مشخص است که چندان برای گروه سنی نوجوان مناسب به نظر نمی رسد؛ برای نمونه، داستان «امانتداری» با عنوان «رودخانه ی امانتدار» بازنویسی شده که محتوا و درون مایه را آشکار می کند. در متن اصلی به دلیل حکایت در حکایت بودن قصه ها، ابتدا و قبل از شرح داستان، نویسنده درون مایه را ذکر می کند اما باید توجه داشت اگر در بازنویسی، درون مایه به صورت غیر مستقیم و در میان کنش ها و عواطف و رفتار شخصیت ها ذکر شود، نتیجه ی مطلوب تری خواهد داشت. این امر باعث می شود تا خواننده (نوجوان)، با تأمل و تفکر در دریافت درون مایه، درباره شخصیت و محتوای داستان قضاوت ونتیجه گیری کند. بعضی از داستان ها، علاوه بر این که به صورت مستقیم و صریح درون مایه را بیان می کند، پیوسته شروع به پند و اندرز اخلاقی می کنند که چندان با مذاق و طبع گروه سنی نوجوان مناسب نیست و باعث احساس سرخوردگی در آن ها می شود؛ چون «اندیشه اصلی در دل یک اثر به صورت پیام آن، زندگی می کند، پس نباید عریان و پند آمیز باشد یا به صورت درس اخلاق در بین شخصیت رد و بدل شود.» (زیس،۱۳۶۰:۱۱۵). در پایان برخی داستان های بازنویسی شده، نویسنده علاوه بر آشکار کردن محتوا، در پی نصیحت و پند و اندرز در قالب درس اخلاق به خواننده خویش است که برای نوجوانان خوشایند نیست. بیان این نتیجه گیری های اخلاقی در پایان داستان برای نوجوان

چندان ضروری به نظر نمی رسد؛ چون عنوان داستان، محتوا و درون مایه داستان دا آشکار می کند. عنوان داستان باید به گونه ای باشد که درون مایه را آشکار نکند. چون، «عنوان داستان برچسبی است که نویسنده به یاری آ داستان خود را جذاب و از سایر داستان متمایز می کند و این تنها چیزی است که در جلب نظر خواننده به داستان مؤثر است» (یونسی،۱۰۸:۱۳۸۸) . عنوان داستان باید کوتاه، ساده، آهنگین باشد، اگر به صورت جمله سؤالی و پرسشی باشد، قدرت خیال انگیزی بیش تری دارد و کنجکاوی نوجوان را بر می انگیزد. در داستان های بازنویسی شده عنوان ها مناسب به نظر می رسد . برای مثال، داستان «مور و زنبور» این گونه بازنویسی شده «عاقبت وزوز زیادی» که محتوا و درون مایه ی داستان نیز به همین موضوع اشاره دارد. عنوان داستان اگر حالت معماگونه و به صورت پرسش مطرح شود تأثیرو جذابیت بیش تری دارد. عنوان داستان ها در مقایسه با متن اصلی کاملاً تغییر کرده است. در جدول شماره ی ۳، شیوه ی ارائه ی درون مایه و عنوان داستان های بازنویسی شده با اصل داستان ها مقایسه شده است. درون مایه ها در متن اصلی به شیوه مستقیم و در پایان داستان ذکر شده است. چون در کتاب کلیله و دمنه حکایت در حکایت است و هر قصه و حکایتی برای تأیید داستان قبلی می آید، به همین دلیل در پایان هر قصه، نویسنده درون مایه را بیان می کند و برای اثبات سخنش داستان دیگری ذکر می کند؛ اما در متن بازنویسی شده درون مایه ی برخی داستان ها در عنوان داستان ذکر شده که چندان مطلوب به نظر نمی رسد؛ بعضی دیگر در پایان داستان ذکر شده و برخی دیگر در میانه ی داستان.

نکته ی قابل توجه در مورد درون مایه این است که در متن اصلی و بازنویسی شده، محتوا و درون مایه چندان تغییری نکرده؛ خم در متن اصلی و هم در متن بازنویسی شده، درون مایه حول محور مسائل اخلاقی و تعلیمی قرار دارد؛ چیزی که امروز دغدغه ی پدر و مادران و مربیان برای آموزش گروه های سنی از جمله نوجوانان است. به شرط آن مه در بازنویسی ها اصول و قوانین را رعایت کرده و بازنویسی های خلاق، بیش تر مورد توجه باشد تا بازنویسی های ساده.

زاویه دید:

دریچه و زاویه نگرش نویسنده به داستان و حوادث آن را زاویه دید می نامند؛ شیوه ای که نویسنده، داستان خویش را در قالب آن ارائه می دهد. زاویه ی دید «نمایش دهنده ی شیوه ای است که نویسنده با آن مصالح و موارد داستان خود را به خواننده ارائه می دهد و رابطه ی نویسنده با حوادث داستان را نشان می دهد.» (میرصادقی،۳۸۵:۱۳۸۵). نویسنده، داستان را با چندین زاویه و کانون روایت می کند: اول شخص مفرد، دوم شخص، سوم شخص یا دانای کل.اغلب داستان های بازنویسی شده از کلیله و دمنه تقریباً (۹۰٪) داستان ها با کانون سوم شخص یا دانای کل نا محدود روایت شده اند. هم چنین در متن اصلی تمام داستان ها با زاویه ی دید سوم شخص بیان شده اند؛ با این تفاوت که گاهی در میان کفت و گو ی شخصیت ها از زاویه دید اول شخص نیز استفاده می شود. زاویه دید در داستان های کهن و قصه ها نظم طبیعی ندارد. هر

لحظه زاویه دید عوض می شود؛ از سوم شخص به اول شخص. استفاده از چندین زاویه دید در بازنویسی ها در صمیمیت و جذابیت داستان تأثیر است.

زاویه ی دید اول شخص صمیمیت خاصی میان خواننده و شخصیت های داستان ایجاد می کند، «قرار گرفتن چند روایت در دل روایت اصلی و فراهم آوردن نشانه های لازم برای باز بودن روایت، به مشارکت هر چه بیش تر مخاطب در ساختن داستان کمک می کند» (حسام پور،۱۱۳:۱۳۸۹). آن چه مهم و درخور توجه است این است که زاویه دید در متن اصلی و بازنویسی شده به محتوا و پیام داستان لطمه ای وارد نکرده است. درمتن کهنبیش تر از زاویه دید سوم شخص و در متن بازنویسی شده ترکیبی از روایت اول شخص و سوم شخص دیده می شود. دلیل این موضوع گفت و گوی شخصیت ها در داستان است. هر چه بازنویس از عنصر گفت و گو بش تر استفاده کند جنبه ی نمایشی داستان و در نتیجه کشش و جذابیت داستان نیز بیش تر می شود که استفاده از روایت اول شخص به این امر کمک زیادی می کند. استفاده از زاویه دید سوم شخص باعث احاطه ی کامل خواننده نسبت به حوادث و شخصیت های داستان می شود؛ چون نویسنده در درون شخصیت ها نفوذ می کند و اندیشه و حالات درونی آن ها را آشکار می کند.

فضاسازی:

به حال و هوا فضای حاکم در داستان و فضایی که نویسنده منطبق با درون مایه و سایر عناصر داستان به کار می گیرد فضاسازی می گویند. «هوایی که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می کند، فضا و رنگ یا فضاسازی می گویند.» (بارنت،۱۱۵:۱۹۶۴). فضا سازی با سایر عناصر داستان پیوستگی و ارتباط نزدیک دارد، به گونه ای که اگر پیرنگ داستان دچار نقص یا سستی باشد فضاسازی دقیق می تواند این ضعف را پوشش دهد. در ایجاد فضا در داستان «صحنه و صحنه پردازی» نقش زیادی دارد.

صحنه و صحنه پردازی:

حوادث داستان های جوامع الحکایات ولوامع الروایات در مکان و زمان مشخصی اتفاق نیفتاده و در این داستان ها چندان به عنصر زمان و مکان توجهی نشده، بلکه زمان و مکان بستری برای رخداد حوادث داستان ها هستند. در متن اصلی ، نویسنده با کمک واژه ها، شرح و توصیف آن ها، صحنه ی وقوع رویداد ها را در ذهن خواننده ترسیم می کند؛ اما در بازنویسی، صحنه به کمک واژه و تصویر خلق می شود. بنابراین، در داستان های بازنویسی، صحنه را اغلب واژه ها به همراه تصویر به وجود می آورند.

در داستان های بازنویسی شده و اصلی اغلب داستان با عنصر شخصیت شروع می شود؛ یعنی بازنویس به جای توصیف زمان و مکان بدون مقدمه وارد داستان و به شخصیت داستان می پردازد. بیش از ۸۰٪ داستان های بازنویسی شده با عنصر شخصیت شروع می شود. اگر بازنویس ابتدا خواننده را آماده کرده و سپس وارد محیط داستان و شخصیت ها کند، جذابیت وگیرایی بیش تری خواهد داشت چون نویسنده همیشه نمی تواند

محور داستان را با آکسیون شروع کند و خواننده را بی درنگ به میانه ی داستان ببرد، اغلب باید خواننده را آماده کرد.

تناسب فضاسازی با درون مایه :

در فضاسازی ها و حال و هوای داستان باید با درون مایه ی آن تناسب و هماهنگی داشته باشد؛ برای نمونه، اگر فضای داستان، فضایی غمگین و اندوهناک است، درون مایه ی داستان نیز باید درباره ی مسائل غمگین و اندوهناک باشد. در داستان های بازنویسی شده تقریباً این ویژگی دیده می شود؛ اما در متن اصلی چندان به این تناسب توجهی نشده است؛ داستان ها در متن کهن با فضایی آرام، صمیمی، عادی و در بیش تر موارد شاداب روایت شده. فضاسازی داستان ها اغلب با عنصر شخصیت شروع شده است. (ر.ک.جوامع الحکایات و لوامع الروایات صفحات ۸۲،۹۱،۱۱۰،۱۱۷،۱۲۲)

نویسنده فضای اطراف شخصیت ها را توصیف کرده است. و فضاسازی ها ترکیبی از واژه و تصویر است.

فضای داستان و شخصیت ها برای خواننده قابل تجسم است. بنابراین، استفاده از عنصر تصویر در این داستان ها چندان ضروری به نظر نمی رسد. نوجوانان در سن و سالی به سر می برند که توانایی درک و تجسم تصاویر و فضاسازی های داستان را دارند؛ بنابراین «نیازی به تصویر در متن داستان ها نیست داستان ها نیست مگر در مورد مفاهیم دور از ذهن» (پریرخ و امجدی،۱۳۸۶: ۵۰)

نتیجه گیری :

داستان های بازنویسی شده به لحاظ ویژگی ظاهری، ساختار شکلی و حجم، در مقایسه با متن اصلی افزایش و تغییرات زیادی داشته اند. پیرنگ در متن اصلی ساده و ابتدایی و پیرنگی بسته است در حالی که در متن بازنویسی شده طرح از انسجام و نظم علت و معمولی منطقی برخوردار است. تعداد پیرفت ها (حوادث) در متن بازنویسی شده بیش تر است. درون مایه در متن اصلی و بازنویسی چندان تغییر نکرده، بازنویسی پیرامون مسایل اخلاقی و تعلیمی است. بازنویس به دلیل پیروی از شیوه ی بازنویسی محتوا را تغییر نداده. شیوه ی ارائه ی بازنویسی در متن کهن مستقیم و در پایان حکایات ذکر شده؛ اما در متن بازنویسی شده بیش تر محتوا در عنوان داستان بیان شده که چندان مطلوب به نظر نمی رشد. تعداد شخصیت ها در متن اصلی و بازنویسی یکسان است. شخصیت ها بیش تر حیوانند. شخصیت ها از نظر تیپ و ظاهر نسبت به متن اصلی تغییر کرده که این امر به جذابیت و آشنازدایی در داستان کمک می کند. شخصیت ها در متن اصلی ایستا، ولی در متن بازنویسی بیش تر پویا هستند. شیوه ی شخصیت پردازی در متن کهن غیر مستقیم ولی در متن بازنویسی، ترکیبی از شیوه ی مستقیم و غیر مستفیم است. زاویه ی دید در متن کهن سوم شخص ولی در متن بازنویسی ترکیبی از اول شخص و سوم شخص است. فضا سازی در متن کهن خیلی کم دیده می شود اما در متن بازنویسی فضاسازی ترکیبی از واژه و تصویر است. نکته ی دیگر این که داستان های بازنویسی شده در مقایسه با متن کهن با شرایط سنی نوجوان تناسب بیش تری دارد. حکایات این کتاب کهن به دلیل استفاده از نثر فنی و آهنگین برای گروه های سنی کودک و نوجوان قدری مشکل به نظر می رسد؛ بنابراین

نویسندگان حوزه ی ادبیات کودک و نوجوان می توانند با حفظ بازنویسی ی اثر کهن، با تغییر در ساختار و عناصر داستان به شیوه ی نوین و امروزی حکایات پر باروجذاب کتاب جوامع الحکایات ولوامع الروایات را برای مخاطبان کم سن و سال بازسازی کنند.

درپایان نتایج بدست آمده به صورت جداول جداگانه آورده شده است.

جدول شماره ۱: مقایسه تعداد شخصیت ها در متن کهن و متن بازنویسی شده:

عنوان متن کهن	تعداد شخصیت هامرد	مرد	زن	حیوان	پدیده طبیعی	عنوان بازنویسی	تعداد شخصیت ها	مرد	زن	حیوان	پدیده طبیعی
مور و زنبور حریص	۳	۱	–	۲	–	عاقبت وزوز زیادی	۳	۱	–	۲	–
مهمان حریص و طماع	۲	۲	–	–	–	مهمان قانع	۳	۲	۱	–	–
سه طرار	۷	۴	–	۳	–	روستایی ساده دل	۷	۴	–	۳	–
کرم مادر حاتم	۲	۱	۱	–	–	یک فرشته	۲	۱	۱	–	–
زاری پیامبر بر مرگ یتیم	۲	۱	۱	–	–	بابای مهربان	۲	۱	۱	–	–
تاجر خراسانی که ...	–	–	–	–	–	رودخانه ی امانت دار	–	–	–	–	–
-خالد هزار درهم در معبدی گم کرد	۳	۲	۱	–	–	امانت دار	۳	۲	۱	–	–
پسر پادشاه که...	۳	۳	–	–	–	استاد صبور	۴	۴	–	–	–
سلمان فارسی وقت مرگ...	۲	۲	–	–	–	دستهای بخشنده	۳	۳	–	–	–
پیر مردی که درخت جوز می کاشت	۳	۳	–	–	–	درس تازه	۳	۳	–	–	–

(جدول شماره ۲: مقایسه ویژگی ها در متن کهن و متن بازنویسی شده:)

عنوان	درون مایه	شیوه ارائه	عنوان بازنویسی	درون مایه	ارائه درون مایه
حکایت	مایه	درون مایه	مایه	درون مایه	درون مایه

سه طرار	روستایی ساده دل	مرد روستایی	ایستا	تمثیلی	تک بعدی	منفی	ایستا	تمثیلی	تک بعدی	انسانی	منفی
زاری پیامبر بر مرگ یتیم	بابای مهربان	پیامبر(ص)	ایستا	-	تک بعدی	مثبت	ایستا	-	تک بعدی	انسنی	منفی
مهمان حریص و طماع	مهمان قانع	مهمان	پویا	نمادین	همه جانبه	منفی	پویا	نمادین	همه جانبه	انسانی	منفی
مور و زنبور	عاقبت وزوز زیادی	زنبور	ایستا	نمادین	تک بعدی	منفی	پویا	نمادین	همه جانبه	حیوانی	منفی
خالد هزار درهم در دریا گم کرد	دریای امانت دار	خالد	ایستا	تمثیلی	تک بعدی	مثبت	پویا	تمثیلی	همه جانبه	انسانی	مثبت
کرم مادر حاتم	یک فرشته	مادر حاتم	ایستا	نمادین	تک بعدی	مثبت	ایستا	تمثیلی	تک بعدی	انسانی	مثبت
پیرمردی که درخت جوز می کاشت	درس تازه	باغبان	ایستا	نمادین	تک بعدی	مثبت	ایستا	تمثیلی	تک بعدی	انسانی	مثبت
سلمان فارسی وقت مرگ ..	دستهای بخشنده	سلمان فارسی	ایستا	تمثیلی	همه جانبه	مثبت	ایستا	تمثیلی	همه جانبه	انسانی	مثبت
تاجر خراسانی که ...	امنت داری	تاجر	پویا	تمثیلی	تک بعدی	منفی	پویا	تمثیلی	تک بعدی	نسانی	منفی
شبانی که به خواجه خود می گفت...		خواجه	پویا	نمادین	تک بعدی	منفی	پویا	نمادین	تک بعدی	انسانی	منفی

(جدول شماره ۳ : ارائه درون مایه در متن اصلی و بازنویسی)

مهمان حریص و طماع	قناعت	مستقیم- پایان داستان	مهمان قانع	قناعت	غیر مستقیم- پایان داستان
پیرمردی که درخت جوز می کاشت	پشتکار	مستقیم- عنوان داستان	درس تازه	پشتکار	غیر مستقیم- پایان داستان
پسر پادشاهی که معلم ...	صبر	مستقیم- پایان داستان	استاد صبور	صبر	غیر مستقیم- پایان داستان
مور و زنبور	غرور	غیر مستقیم- پایان داستان	عاقبت وزوز زیادی	غرور	مستقیم- عنوان داستان
خالد هزار درهم در معبدی گم کرد	برگشتن مال حلال به صاحبش	مستقیم- عنوان داستان	امانت دار	امانت داری	مستقیم- عنوان داستان
سلمان فارسی وقت مرگ ...	عدم دلبستگی به مال دنیا	مستقیم- عنوان داستان	دست های بخشنده	زهر	مستقیم- پایان داستان
سه طرار	نادانی	غیرمستقیم- پایان داستان	روستایی ساده دل	نادانی	غیرمستقیم- پایان داستان
کرم مادر حاتم	بخشند گی	غیرمستقیم- پایان داستان	یک فرشته	بخشند گی	غیرمستقیم- عنوان داستان
شبانی که به خواجه خود می گفت...	کم فروشی	غیر مستقیم- عنوان داستان		کم فروشی	غیر مستقیم- پایان داستان

کتابنامه

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۰) ساختار و تأویل متن. تهران. مرکز.

۲-انوری، حسن. مرجان، انصاری. (۱۳۸۴) فرهنگ نام و سخن. تهران: سخن.

۳-اخوت، احمد،(۱۳۷۲)دستور زبان داستان، اصفهان:فردا.

۴- ایرانی، ناصر(۱۳۶۴) داستان تعاریف، ابزارها و عناصر، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۵-بارت، رولان،(۱۳۷۷) نقد و حقیقت، مترجم: شیرین دخت دقیقیان، مرکز،.

۶-پروپ، ولادیمیر یاکوولیویچ(۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه های پریان، مترجم: بدره ای ،فریدون، توس،

۷-پریرخ، مهری. (۱۳۸۶) «داستان هم چون ابزاری برای کمک به کودکان و نوجوانان در مقابله با مشکلات» (بررسی داستان های کودکان با رویکرد کتاب درمانی)، پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوانان، شماره ی ۴۸. صص۴۹ – ۶۸.

۸-جعفر نژاد آتش(۱۳۶۳) ۳۹ مقاله درباره ی ادبیات کودکان ، شورای کتاب کودک،

۹-جلالی،مریم،(۱۳۹۱)«بازنویسی کتاب های کودک ونوجوان از معبر مخاطب شناسی. » کتاب ماه کودک ونوجوان شماره ۱۷۴، صص ۱۸-۲۲.

۱۰-____، ___،(۱۳۸۹)«شاهنامه در ادبیات کودک از مشروطه تا سال ۱۳۸۵.» رساله ی دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکده ی زبان و ادبیات فارسی.

۱۱-چمبرز، دیوید،(۱۳۶۶) قصه گویی و نمایش خلاق، مترجم: ثریا قزل ایاغ، مرکز نشر دانشگاهی،.

۱۲-حجازی، بنفشه،(۱۳۸۰) ادبیات کودکان و نوجوانان (ویژگی و جنبه ها)، روشنگران و مطالعات زنان،

۱۳-خطیبی، حسین، (۱۳۷۵). فن نثر در ادبیات فارسی. تهران: سخن.

۱۴- رحماندوست، مصطفی،(۱۳۶۹) ادبیات کودکان و نوجوانان ویژه ی مراکز تربیت رشته های ابتدایی – ادبیات فارسی، امور پرورشی و هنر، وزارت آموزش و پرورش،

۱۵-زیس، آونر. (۱۳۶۰). پایه های هنر شناسی علمی، ترجمه ی ک.م.پیوند، تهران: طرح نو.

زرین کوب،عبد الحسین(۱۳۵۴)نقد ادبی، امیرکبیر،

۱۶-سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر. (۱۳۸۷) راهنمای نظریه ی ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۷- شعاری نژاد، علی اکبر،(۱۳۷۴)ادبیات کودکان، اطلاعات،.

۱۸-فروزنده، مسعود (۱۳۸۹). «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده ای از داستان های کودکان».ادب پژوهی شماره ۹،ص۱۵۱-۱۷۲

مورگان، ادوارد (۱۳۸۲) جنبه های رمان،ترجمه ی ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.

۱۹-محمدی، محمدهادی و قایینی، زهره (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات کودکان ایران در روزگار نو، تهران: بی نا.

۲۰-میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)،عناصر داستان، تهران: سخن.

۲۱-_____(۱۳۸۶)، ادبیات داستانی. قصه، رمان. تهران: سخن.

۲۲-هاشمی نسب، صدیقه (۱۳۷۱). کودکان و ادبیات رسمی ایران. تهران: سروش.

۲۳-یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸)، هنر داستان نویسی. تهران: نگاه.

۲۴- ۱۴. علی پور، منوچر (۱۳۸۵)،آشنایی با ادبیات کودکان، تیرگان،.

۲۵-عوفی ، سدید الدین محمد(۱۳۸۶)،متن انتقادی (جوامع الحکایات و لوامع الروایات) مقابله و تصحیح مظاهر مصفا و امیر بانو مصفا (کریمی) ، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، جلد ۱ -۵

۲۶- غیاث الدین رامپوری، محمد بن جلال الدین(۱۳۶۳)، غیاث اللغات، مصحح: منصور ثروت، امیر کبیر،.

۲۷- محمدی، محمد،(۱۳۷۹) روش شناسی نقد ادبیات کودک و نوجوانان، سروش،.

۲۸-ماهوتی ، مهری (۱۳۹۱) قصه های شیرین ایرانی ۲(جوامع الحکایات و لوامع الروایات) ، انتشارات سوره مهر.

۲۹-یاورسی، منصور،(۱۳۸۶)تب سم شکوفه ها (ادبیات کودکان و نوجوانان)، جهاد دانشگاهی ارومیه،.

بررسی عناصر و مؤلفه‌های بومی (دینی، ملی و محلی) در رمان سال‌های ابری

دکتر سیده نرگس رضایی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

سال‌های ابری از رمان‌های برجسته ادبیات اقلیمی کرمانشاه است که بررسی ابعاد مختلف آن مستلزم کوشش منتقدان ادب فارسی است. یکی از این ابعاد بررسی زمینه‌ها، عناصر و مؤلفه‌های بومی گرایی و هویت ایرانی – اسلامی است . مراد از بومی گرایی در این زمینه عناصر هویت بخش مذهبی و ملی است که وجه تمایز فرهنگ ایرانی و اسلامی از سایر فرهنگ‌هاست. نگارنده با توجه به این رویکرد با تحلیل داستان سال‌های ابری مهم‌ترین عناصر بومی و ملی مربوط به‌فرهنگ ایران را در سطوح عناصر ایرانی، عناصر اسلامی، عناصر تجدد و عناصر محلی کرمانشاه بررسی کرده است .

کلیدواژه‌ها: سال‌های ابری، علی اشرف درویشیان، ادبیات بومی، هویت ایرانی، ادبیات داستانی و کرمانشاه.

مقدمه

یکی از زمینه های بررسی جنبه های هویت و سنت ایرانی اسلامی در ادبیات داستانی بررسی ابعاد وعناصر بومی گرایی است .بومی گرایی هرچند می تواند مترادف مفاهیمی چون قوم گرایی، محلی گرایی باشد در حالت فراگیر مجموعه عناصر و عوامل هویت بخش مذهبی و ملی است که ممیز فرهنگ ایرانی و اسلامی از سایر فرهنگهاست.

واژه بومی از کلمه native در زبان انگلیسی گرفته شده است که با کلمه ملت و مردم هم ریشه است و به معانی دست نخورده، طبیعی،اصیل و قومی که در محلی واحد ساکن است به کار می رود؛ اما ادبیات بومی در معنای خاص ادبیاتی است که در منطقه ای خاص به وجود آمده و شرایط زیر را داشته باشد:

الف) وحدت اوضاع جغرافیایی ؛ ب) مشابهت وضع زراعی و معیشتی و ...؛ ج) وحدت گویش های محلی ؛

د) مشابهت آیین، رسوم و جشنها ؛ ه) مشابهت مناسبات اقتصادی و روابط مالک و زارع ؛

ز) خلق و خوی و باورهای مردم (دستغیب، ۱۵).

در رمانهای بومی منطقه جغرافیایی در نظر نویسنده جایگاه ویژه ای دارد و سازنده فضای داستان است و مانند بسیاری از داستانها تزئینی نیست. در این رمانها نویسنده توجه ویژه ای به ویژگیهای خاص یک منطقه، آداب و رسوم، مسائل اخلاقی و اجتماعی، طبیعت، اعتقادات، زبان و گویش و....دارد. به عبارت دیگر داستان رنگ بومی به خود می گیرد و تمام تلاش نویسنده آن است که آن مکان را با ویژگیهای برجسته اش مانند فرهنگ، آداب و رسوم، طبیعت و سنن از دیگر مکانها متمایز سازد(شکری زاده،۱۳۸۶ :۵۲).

در تعریف بومی گرایی باید گفت بومی گرایی تلاش برای حراست از سنن سالم، کلاسیک، پیشااستعماری و بومی درصدد اجتناب از تأثیرات فرهنگ جاری و عامه پسند در دوره معاصر است(پین، ۶۳۹:۱۳۸۲). بومی گرایی در واقع بیان نگرانی ها ، اضطرابها و تمناهای فکری یک جامعه است که گاه در شکل غیر متعارف خود به بیگانه ستیزی، بیگانه هراسی یا وجهی از باور به برتری افکار خود در مقابل دیگری انجام شده است(بروجردی، ۶۱:۱۳۸۸). به عبارتی بومی گرایی بیشتر ناظر بر دغدغه ها و نگرانیهای فرهنگی کسانی است که عناصر هویت ملی و سنتی خود را در معرض آشوب، آسیب یا هجوم افکار و فرهنگ بیگانه می بینند.

در ایران نخستین نویسنده ای که به کاربرد فرهنگ بومی در داستان علاقه نشان داد محمد علی جمالزاده(۱۲۷۰-۱۳۷۴)است. بعد از وی صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰)در کتاب نیرنگستان باورها و خرافه پرستی مردم را مطرح کرد. صادق چوبک، بزرگ علوی، بهرام صادقی، جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، احمد محمود و محمود دولت آبادی از دیگر مؤلفانی هستندکه در این زمینه تلاشهایی داشته اند.

در بررسی هویت بومی مطرح در داستانها مقالاتی نوشته شده است؛ چون بومی گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران نوشته علی رضا صدیقی که به بررسی سیر بومی گرایی در سالهای ۱۳۲۰-۱۳۵۷ پرداخته است و مقاله تأثیر فرهنگ بومی بر داستانهای جلال آل احمد و احمد محمود را می توان نام برد که در آن شیوه طرح عناصر بومی در داستانهای این دو نویسنده با یکدیگر مقایسه شده است.

علی اشرف درویشیان نویسنده معاصر و متولد ۱۳۲۰ در کرمانشاه است. داستانهای این نویسنده عبارت است از : سالهای ابری، سلول ۱۸، همراه آهنگهای بابام، آبشوران، فصل نان، از این ولایت، از ندار تا دارا، درشتی و شب آبستن است. علاوه بر این داستانها این محقق در زمینه گردآوری افسانه و فرهنگ کردی تلاش بسیاری کرده است و صاحب آثاری چون افسانه ها و متلهای کردی، فرهنگ کردی کرمانشاه و عقاید رسوم کرمانشاه است. با توجه به تلاشی که این نویسنده و محقق در معرفی فرهنگ کرمانشاه کرده است و با توجه با اینکه رمان سالهای ابری در منطقه کرمانشاه اتفاق افتاده است در این مقاله درصدد برآمدیم علاوه بر-تحلیل عناصر بومی به کار رفته در این رمان به عناصر ملی موجود در رمان سال‌های ابری علی اشرف درویشیان بپردازیم و دیدگاه وی را نسبت به‌هویت بومی و ملی روشن سازیم. برای این کار از روش تحلیلی و توصیفی استفاده شده است.

عناصر ملی و بومی در داستان سال‌های ابری

باورهای دینی

باورهای دینی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های تشکیل دهنده هویت ایرانی در این داستان جایگاه ویژه‌ای دارد. آنچه در این‌باره مهم است بسامد و تکرار این عناصر است که تبدیل به‌یک تم عمده درداستان شده است:

الف) مذهب: بارها در این داستان به‌اصول مذهب و ارکان آن چون نماز و روزه اشاره شده است. شریف در خانواده‌اش با نماز و روزه و دیگر مسائل دینی آشنا می‌شود و با تأکید پدر بر نماز روبه رو است:

«بابا می رود به ایوان. می‌نشیند لب پله و از آفتابه دست نماز می‌گیرد و برمی‌گردد و می‌ایستد به‌نماز. هنوز قامت نبسته که رو می کند به‌من. نماز مغرب و عشاء را خوانده‌ای ؟

– آری» (درویشیان،۱۳۸۷: ۹۴۲).

هرچند که شریف مدتی که به حزب توده پیوسته در خواندن نماز سستی می‌کند بارها به‌نماز و قرآن خواندن هم بندیان خود در زندان اشاره می کند و نماز را مخالف مبارزه و سیاست نمی‌داند.

اگر اعتقاد به عرفان را جزء جنبه‌های مذهب قرار دهیم، نویسنده نسبت به‌آن دید منفی دارد. اوج عرفان-گرایی را می‌توان در وجود پدر شریف دید. وی مغازه‌اش را رها می‌کند و به‌مردی که تصور می‌کند از جانب حق آمده تقدیم می‌کند. در حالی که خانواده‌اش در تأمین زندگی خود در مانده‌اند(همان:۱۱۷۹). و یا وقتی شریف از پدر می‌خواهد به نزد خانواده برگردد می‌گوید زمانی که از بالا به او اجازه دهند برمی گردد:

«بیا برویم پیش خودمان. پیش ننه و بچه‌ها. سایه سری هستی برای ما. سر به آسمان می کند : هر وقت از طرف حق امر آمد می‌آیم. – این امر چه وقت می‌آید ؟ – خودم وقتش را می‌دانم وقتی که در قم بودم آورنده امر آمد. دکان را دادم به‌دستش و آمدم کرمانشاه پیش شما». (همان: ۱۵۰۶)

ب) مراسم مذهبی : در این داستان به رسوم مذهبی چون نذر، دعا، محرم و روز عاشورا توجه شده است. بی بی برای راه یافتن دایی سلیم به کمپانی، سفره حضرت رقیه و برای صاحبخانه شدن گوسفند نذر می کند (همان: ۷۵۵).

برخی از این نذرها با رسم و رسوم محلی آمیخته است؛ به طور مثال قربانی را زینت می دهند گویا که عروس به حجله می برند:

«مردم گوسفندی را بزک کرده‌اند . سرخاب به گونه‌هایش مالیده اند.آینه‌ای به‌اندازه یک کف دست روی پیشانی‌اش بسته‌اند، پشت و پهلوها و روی دنبه اش را حنا گرفته اند ،پاهایش را با پارچه های توری آبی رنگ و شیلته مانندی پوشانده اند . قربانی را با صلوات به قربانگاه می برند....»(همان: ۹۳۶)

از رسوم مرتبط دیگر با مذهب می توان دعا، قفل زدن به اماکن مذهبی، شمع روشن کردن و سوگند دادن امام و امام زادگان را نام برد (همان: ۵۳).

در روز عاشورا نیز هر کسی نذری دارد و سعی می کند به نذرش عمل کند:

«ماه محرم رسیده است. شب‌ها با عمو آمان می‌رویم زنجیر زنی. نذر من و لطیف زنجیر زنی است و بشیر نذرش سقایی است. می شود سقای دشت کربلا. بابام سینه زن است و عمو گیدان هم نذرش کاه ریختن به سر مردم است .عمو مراد یک بار گل قرمز نذر دارد. روز عاشورا و تاسوعا آن را آب می گیرد و به لباس و سر و روی مردم می مالد» (همان:۴۱۱).

برخی از رسوم و آیین‌های مذهبی با افسانه‌ها و داستان‌های ایرانی آمیخته است. بی‌بی در توضیح روز عرفات به شریف می‌گوید:

«امشب در یک لحظه مخصوص که هیچ کس نمی داند چه وقت است آب‌های دنیا از حرکت می‌ایستد. برای یک لحظه زود گذر. در آن لحظه هرچه آرزو کنی به تو داده می‌شود و اگر چیزی درست درآن لحظه که آب ایستاده در آب بزنی می‌شود طلا» (همان:۳۳۷).

و بعد داستان زنی را می‌گوید که به اشتباه به‌همسرش اشاره می‌کند و او به‌طلا تبدیل می‌شود.

رسوم و باورهای محلی و ایرانی

الف. رسوم ایرانی چون عید نوروز ، سیزده به در و چهارشنبه سوری در در این رمان نیز مورد توجه قرار گرفته است هر چند که عید برای فقرا نمودی ندارد:

«عید است اما چه عیدی نه قلکی که بشکنیم و نه پولی که لباس بخریم ...ننه برای عیدمان فقط یکی یک بیجامه از پارچه های ارزان قیمت دوخته است» (همان:۶۱۹).

ب)ازدواج: به رسوم ازدواج از خواستگاری، عروسی، آینه بردن برای عروس، آوردن داماد از حمام در ازدواج دایی حامد اشاره شده است . در دوره ای که داستان به آن تعلق دارد روابط میان دختر و پسر بسیار محدود بوده ، به طوری که قبل از خواستگاری، داماد اجازه گفتگو با عروس را نداشته است:

«یک روز مادر آقا حسن نزد ننه ام آمد و گفت اگر ممکن است ترتیبی بدهیم که پسرم، زهرا را از نزدیک ببیند . فقط یک نظر که آن هم حلال است. ننه موافقت کرد.آقا حسن رفت و برای یک روز شد شاگرد کفاش . مرا بردند به همان کفاشی آقا حسن. کفشی آورد و به‌پای من امتحان کرد و این جوری بود که یک نظر مرا دید» (همان: ۲۶۴).

– آوردن داماد از حمام: «برویم داماد را از حمام بیاوریم.اللهم صل علی محمد و آل محمد.... دایی حامد روی لبه سکوی حمام بیرونی نشسته و منتظر است .کت و شلوار نو مشکی پوشیده. پیرهن سفید به تن کرده»(همان:۴۳۰)

– رسم آینه بران: «پسر دختر خاله معصومه، وحید یک آینه قدی جلوی عروس و داماد که حالا کنار هم ایستاده اند گرفته .وحید عقب عقب می آید و خودش از کنار آینه به عروس وداماد خیره شده» (همان: ۴۳۱).

– رقص و پاکوبی:«همراه با صلوات و فریادهای شادی دایی حامد را به خانه میآوریم زنها گلی لی لی می کشند و بر سر داماد نقل و سکه می ریزند. از گلب پاش ها گلاب بر سر و روی داماد و اطرافیانش می پاشند .ساز و ضربچی ها در حال نواختن جلو داماد می آیند» (همانجا).

ج) مراسم نام گذاری نوزاد ، اذان و اقامه گفتن در گوش نوزاد، عقیله، حمام و ختنه کنان از دیگر رسوم ایرانی اسلامی است که به آن توجه شده است : «فردا هفتم است باید بروی حمام . اگر پول داشتیم گوسفندی عقیله می کردیم . روضه خوان هم می آوردیم و اسم بچه را می گذاشتیم»(همان: ۲۷).

د) رسم نوشوالانه : یکی از رسوم قدیمی و متروکه روستاهای اطراف کرمانشاه رسم نوشوالانه است. این رسم که کاملاً جنبه بومی و محلی دارد در داستان به‌آن اشاره شده است:« ظاهراً فرزندان ذکور کشاورزان در گذشته در منطقه کرمانشاه تا سنین هشت و نه سالگی بدون شلوار و برهنه بودند و اولین شلوار را در طی مراسمی می پوشیدند و جشن می‌گرفتند که به‌آن جشن نوشوالانه می‌گفتند»(همان: ۱۱۸) .

«مادرم نمدها را از پستو در آورده و در وسط اتاق انداخته بود . نقلها را در یک کاسه آبی رنگ ریخته بود. شلوار مرا در کف اتاق کنار کاسه نقل پهن کرده بود ... وقتی همه جمع شدند مادرم از کنار منقل بلند شد . سه بار دور شلوار طواف کرد.آنها را با دو دست برداشت بوسید و با دست خودش به من پوشاند. من بند شلوار را گرفتم ... و گره زدم . صلوات اتاق را پر کرد و نقل بر سرم ریختند. مادرم نقلی به دهانم گذاشت و مرا و شلوارم را بوسید. پیاله های چای دور تا دور اتاق گردانده شد. زن‌ها و مردها دست در دست یکدیگر چوپی می کشیدند . ساز و دهل چی‌ها می زدند و به هوا می پریدند ... برادر بزرگم آمان یک پناواز شاواز داد (همان:۱۳۰).

ه) خرافات و عقاید عامیانه: خرافات در مواقع حساس و لحظه هایی که عدم اعتماد و اطمینان به آینده وجود دارد زاده می شود؛ مثلاً در مواجهه با مسائلی همچون تولد، مرگ، مرض، قحطی، فقر، حوادث طبیعی و پیشامدهایی از این قبیل همیشه برای بشر منبع اضطراب بوده است و احساس شکست و ترس و خشم به دنبال داشته است و چون هیچ کدام از اینها را آدمیزاد نمی توانسته از راه علم و منطق توجیه کند به خرافات و اعتقادات رو آورده است تا از اضطراب و تشویش رها شده تسکین خاطر پیدا کند (ستاری،۱۳۷۰: ۶۱۰). خرافات بیش از هر چیز در این داستان نمود دارد و معمولاً از زبان زنان بیان می شود.

– بی بی به بچه ها می گوید : «خاله کوکومه‌ها(جغد) قدمشان شوم است . اگر دندانهاتان را بشمرند می میرید» (درویشیان،۱۳۷۸ :۷۳۶). در جای دیگر آمده :« موقع جویدن سقز بی بی همیشه به‌من می‌گفت سقز نخور که سبیلت کج در می‌آید »(همان:۶۷۰).

– مادر بچه‌ها را که رویه نان را خورده‌اند دعوا می‌کند و می‌گوید :« اخ ای بدبخت‌ها هر کس پوست نان را بکند در آن دنیا پوست صورتش را می‌کنند و هر کس وسط آن را بخورد در آن دنیا دور نان مثل حلقه آتش دور گردنش می‌افتد» (همان: ۱۰۳) .

و) جن و از ما بهتران نیز هر چند پایه مذهبی دارد و در قرآن نیز به‌آن اشار شده، اما اعتقاد به‌آن، چنان با زندگی مردم در این رمان آمیخته شده که در زندگی مردم مؤثر و مداخله گرند؛ به‌طور مثال پدر شریف خانه را از دست می‌دهد، زیرا هر شب آلی به‌سراغ او می‌آید و از او می‌خواهد خانه را خالی کند والا سرش را می برد (همان: ۳۵ و۳۶). حتی مرگ و میر انسان‌ها به آل نسبت داده می‌شود :

«– مادرت چرا مرد عمو تراب. – مادرم را آل برد . هنگام زاییدن مرا زایید و مرد . – آل... آل ؟
– آری آل .آل دل و جگرش را کند و برد و به آب زد»(همان:۲۹۰).

گاه برخی از مردان این رمان زن دوم می گرفتند و او را به اسم از ما بهتران در خانه نگه می داشتند :« ای بابا من خیلی خوب اوسا نجف را می شناسم. کسی نمی تواند مچ او را بگیرد. از آن کلکهای روزگار است. یک زن تازه گرفته و برای رد گم کردن به زن قدیمی اش گفته این جن است و با هزار زحمت گرفته ام تا در کارهای خانه به تو کمک کند »(همان:۳۶۷).

ز) روش درمان بیماران: شیوه درمان بیماران نیز از آنجا که در شکل سنتی ریشه در اعتقادات و باورهای مردم هر شهر و ناحیه و کشوری دارد و از سرزمینی به سرزمین دیگر متفاوت است در اینجا به آن اشاره می شود : آب کفش همسر را به خورد زن زائو دادن :«برای آسان شدن زایمان کفش کهنه پدرت را پر از آب کردیم و به خورد مادرت دادیم» (همان:۲۰) . درمان بریدگی با کهنه سوخته (همان:۱۷)،علاج گلو درد با دستمالی از ترخینه که بر گلو بسته می شد (همان:۵۸۴)، درمان مالاریا با گنه گنه ، خوردن پوست قورباغه برای پسردار شدن (همان،۱۰۲۲) و گاه بریدگی عمیق را با نیش مورچه درمان می کردند :

بی بی گیوه ها را از پای دایی بیرون می آورد . پاهای تاول زده و ساق پای جر خورده او را می بوسد . عمو الفت با دیدن زخمی که دهان باز کرده تند می گوید مورچه جمع کنید .... عمو الفت دو لبه زخم پای دایی حامد را به هم نزدیک می کند دو فک مورچه را طوری روی زخم قرار می دهد که هر فک روی لبه زخم قرار بگیرد و ناگهان بدن مورچه را از نزدیک سرش قطع می کند.... عمو الفت دست‌ها را به هم می مالد و با پیروزی به بی بی نگاه می کند . بخیه با کله مورچه تا به حال ندیده بودی ها (همان:۵۹).

۳.بیگانه ستیزی

بیگانه ستیزی یکی از عمده ترین موضوعات داستانهای بومی گرا در دهه های ۱۳۴۰تا ۱۳۵۰است(علیرضا صدیقی،۱۳۸۸:۱۰۵). در این رمان نیز که در حال و هوای سیاسی دهه های ۱۳۳۰تا ۱۳۵۰نوشته شده است بیگانه ستیزی و انتفاد از حضور بیگانگان یکی از تم های مهم این داستان است. در این داستان نسبت به غرب دید مثبتی وجود ندارد. در ابتدا این بدبینی نسبت به انگلیس وجود دارد، به‌طوری که تمام اقدامات شاه از اصلاحات ارضی تا ازدواج و طلاقش با فوزیه را کار انگلیس می دانند :

«مگر نمی دانی که عروسی شاه با فوزیه کار انگریزیها بود. انگریزیها فکر می کردند که از این نر و ماده یک پسر دو رگه به وجود خواهد آمد . دو رگه را پادشاه می کنند تا هم دنیا را داشته باشند و هم آخرت را . هم ایران را.هم مصر را . اما این کار نشد . حالا هم طلاقش می دهند» (همان:۳۸۶).

کم کم این بدبینی به کشور آمریکا هم سرایت می کند:« شریف بعضی کشورهای دنیا می خواهند روی پای خودشان باشند اما انگلیس و آمریکا نمی گذارند»(همان:۵۶۱).این بدبینی نسبت به ساخته های دست

غرب نیز وجود دارد :« بیا و این افتضاح را درست کن .تو را به خدا ننگی بالاتر از این هست که دو تا ته استکان روی دماغت بگذاری عین بایه غش»(همان:۴۱).

یکی از عناصر فرهنگ غرب برهنگی و عریانی است که زنان در برابر آن ایستادگی می کنند ، به طوری که بی بی به این خاطر از پاسبانی کتک می خورد : «پاسبان چادرم را گرفته بود اما من هم ول کن نبودم او بکش و من بکش با چنگ و دندان چادر را چسبیده بودم مثل گربه‌ای که به گوشت چسبیده باشد. پاسبان باطومش را بالا برد و با شدت به سر و رویم کوبید . ضربتی به شانه ام خورد و من از حال رفتم» (همان:۱۶۴).

۴.شخصیت‌ها و اساطیر

در این بخش اساطیر ایرانی ، اسلامی و محلی کرمانشاه را بررسی می کنیم.

الف) شخصیت‌های اسلامی: بارها در این داستان به امامان و امام زادگانی چون امام حسین، حضرت عباس، علی اصغر اشاره می شود و شخصیتهای داستان به آنها توسل می جویند .

ب) اساطیر ایرانی: در بیش از هفت مورد در این داستان به رستم ، زال و سیمرغ اشاره شده است ، حتی یکی از خلافکاران خود را از نسل و نواده رستم معرفی می کند :« سبیلهایت را کفن کرده ام اگر دروغ بگویم. آری به جان آن یکی یک دانه ات دروغم چیست ... ها پس خبر نداری داشی. من از نواده های رستم زال هستم . بله هفتاد پشت بنده حقیر به زال زر می رسد. شجره نامه داریم . بعد از زال به سام نریمان می رسیم . ما خودمان از تخم مستقیم فرامرز یل هستیم»(همان:۱۲۷۶) این ماجرا نشان می دهد که در دید مردم کرمانشاه چقدر اسطوره های ایرانی زنده اند و مردم به آن باور دارند.هرچند می تواند نشانه اعتراض نویسنده به دوره محمد رضا شاه باشد که بیش از حد به هویت ایرانی تأکید داشتند و برعکس دوره اسلامی را نادیده می گرفتند.

ج) شخصیت‌های ایرانی – اسلامی: علاوه بر اساطیر ایرانی قبل از اسلام از دانشمندان و بزرگان ایرانی بعد از اسلام نیز به عنوان افراد بزرگ یاد می شود و به گذشته از دست رفته حسرت خورده می شود : «قبل از اسلام و بعد از اسلام همه جور شخصیت داشته ایم . رستم و گودرز داشته ایم و ابن سینا و فردوسی داشته ایم. ابوریحان و بابا طاهر داشته ایم اما حالا چه داریم» (همان:۶۷۵).

د) اساطیر کرمانشاه: نویسنده علاوه بر اشاره به شخصیتها و اساطیر ایرانی اسلامی به شخصیتهای کرمانشاهی نیز اشاره می کند و مردم این منطقه را مبارز، دلیر و شجاع می داند و به وجود افرادی چون یار محمد خان می بالد : «مردم با غیرت و رشید کرماشان به سرداری یارمحمد خان نمی خواستند در زیر چکمه استبداد باقی بمانند . تازه آن هم در چه روزگار سختی . در روزگاری که جنگ بین المللی اول داشت شروع می شد» (همان:۶۸).

در جای دیگر می نویسد: «سرتاسر ایران در اثر فشار استبداد ساکت بود. مرده بود . کسی جیک نمی زد یعنی کسی جرأت جیک زدن نداشت اما...اما فقط کرماشان خودمان بود و سردار یار محمد خان که دولت را راحت نمی گذاشت و در پی به دست آوردن آزادی بود» (همان:۶۷).

در زمان جنگ جهانی دوم نیز که نیروهای ارتش از مقاومت در برابر نیروهای خارجی خودداری می کند این مردم کرمانشاه هستند که برخلاف دستور فرمانده خود مقاومت می کنند . البته نویسنده در جایی از زبان یکی از شخصیتهای داستان مردم این ناحیه را ساده معرفی می کند : « ما مردم کرماشاه خیلی سر و ساده هستیم . خیلی زود گول سادگی مان را می خوریم مثل نان ساجی پشت و رویمان یکی است . زرنگ و عاقب اندیش نیستیم . .. »(همان:۸۶۳) .

۵. زبان

الف.شعر کلاسیک: شعرهای به کار رفته در این داستان به اشعار محلی، کلاسیک و نیمایی قابل دسته بندی است. از اشعار فردوسی، مولوی و حافظ در کنار شعرهای نو نیما استفاده شده است .

برخی از اشعار به کار رفته با توجه به موضوع داستان ملی است و از زبان مبارزان خوانده می شود: «داریوش ایستاد و گفت ما را به خاطر عشق به میهنمان و عشق راستینمان به مردم زحمت کش اعدام می کنند . ما را به سلولهامان بر گرداندند. سرودشان پرده صبحگاهی را می لرزاند.

ای ایران ای مرز پرگهر ای خاکت سرچشمه هنر

– جوخه آماده یک قدم به پیش

– دور از تو اندیشه بدان پاینده مانی تو جاودان»(همان:۱۴۸۲)

ب.اشعار محلی: در این رمان اشعار محدودی با گویش کرمانشاه به کار رفته است که به آن اشاره می کنیم

درد دله کم بواچوم پی سنگ سنگ سیامیو مگیلو ژرنگ (همان: ۱۳۴۷)

پرآو و بیستون هرد ِگ فلک کاری کرد که یک جیابین برابین

بنویسین وبان سنگ مزارم من کشته دوسم مکین آزارم(همان،۹۵۲)

ب.جمله ها و واژه های محلی: در این رمان با توجه به‌عرق میهنی نویسنده و از آنجا که داستان یک داستان بومی است جمله ها و واژه های محلی زیادی در آن استفاده شده و چون خواننده با آن ناآشناست واژه نامه ای در آخر کتاب آمده و تلفظ واژگان نیز در متن مشخص شده است مانند چَپاله،قُلچک،قَمچان،گاوِگلهَ

نمونه ای از جمله های محلی:آی چاوم درآوردی.آی داله خیز سزانیدم(همان:۱۲۹۵)

گاه جملاتی با گویش زیبای کرمانشاهی داستان را مزین می سازد:

– دسمان شکستاوتاود اگه زداودیم تو گوش این(همان: ۳۵۸) ؛ مردم اسم بابا حسین را گذاشته اند دسم خست(همان:۵۰۹)؛ هی هی هی هی .خاصه خاصه ریاناو کاسه (همان: ۸۲۷)؛ ای خره به سرت هی .قورباغه چش (همان: ۷۹۹)؛ بشیر گاو گله می کند و خودش را به سماور می رساند.(همان: ۱۲۶)؛ ننه بمچه ای بر سر لطیف می کوبد(همان: ۲۱۵)؛ خرنک را با خوشحالی از دست خاله جیران می گیرم(همان: ۱۶۸).

د.عبارتهای عامیانه: منظور جملاتی است که کنایی است و در زبان مردم به کار می رود:

– اه اه کوفتت شود چه غلیظ مثل باروت مگر کله مورچه خوردی روله (همان: ۲۲۰)؛ هی مثل پیرزن دوغ ریخته نق و نق بکن . به خدا نیش زدن گواراتر از وزوز است (همان: ۳۴۶)؛ برو دماغت را پاک کن مثل طویله ابرایم کوسه (همان: ۳۵۳)؛ زرده خنده روی تخته مرده شور خانه بزنی الاهی (همان:۴۲۲)

د.مثل: در این داستان بجز کنایات که در جای جای ازآن استفاده می شود بیش از صد مثل از زبان شخصیتهای داستان چون بی بی و عمو الفت نقل می شود .کاربرد این مثلها نشان می دهد نویسنده با زبان و فرهنگ خود بخوبی آشناست . برخی از این مثلها کمتر شنیده شده است و به نظر بومی کرمانشاه است ، مانند اگر گاماسیاب پر از گوشت بشود کاسه ما بدبختها زرد نخواهد شد(همان: ۱۲۰۱)گاماسیاب نام رودخانه ای در شرق کرمانشاه است.

زیر سایه روباه نخواب بگذار شیر تو را بدرد (همان:۹۲۶)؛ انسان باید به بزغاله هایش نگاه کند بعد لقمه بزرگ از کاسه ماست بردارد(همان:۴۹۵) همه چیز از باریکی پاره می شود ظلم از کلفتی (همان: ۳۷)؛ مثل کرد دوغ ندیده (همان: ۲۷۵)؛ بیل پر از گل برای تماشاچی سبک است (همان:۳۲۳)؛ محمد را نشناختی موسی را هم رنجاندی(همان: ۳۳۳)؛ مشک را تا تکان ندهی کره نمی دهد(همان: ۲۵)؛گلیم همیشه از طرف نازکش پاره می شود(همان: ۳۷)؛ وقتی دزد و صاحبخانه یکی باشند گاو را از سوراخ سقف بالا می کشند(همان: ۵۴)؛اگر نواده زالی بی ارزشی چون که بی مالی(همان: ۳۲۴).

۶. جغرافیای محلی

یکی از عوامل اثرگذار ادبیات بومی جغرافیای شهری و طبیعی منطقه است(شیری،۱۶:۱۳۸۷). داستان سال‌های ابری در شهر کرمانشاه اتفاق می افتد و بارها به‌اماکن و محلات این شهر چون گذر صاحب جمع، میدان گاراج، چهارراه آخرت، فیض آباد، کوچه سرتیپ، آبشوران، سبزه میدان، کوچه آمد طاهر و شهرها و روستاهای اطراف کرمانشاه چون قلاجه، رود قره سو، کوه چهل تن، ماهیدشت، گیلان غرب، شاه آباد غرب، قصر شیرین، سرپل ذهاب، کرند، حسن آباد، هارون آباد و چیابلک اشاره می‌شود توصیف این محلات به گونه ای است که خواننده می تواند بدون رفتن به این شهر تمام زوایا و کوچه پس کوچه های آن را شناسد.

نتیجه‌گیری

بررسی رمان سال‌های ابری نشان می دهد که نویسنده از طریق باورهای دینی و ایرانی به هویت ملی توجه داشته و از میان دیدگاههای متفاوت درباره عناصر تشکیل دهنده هویت ملی به مذهب اسلام و اساطیر ایران و باورها و خرافات ایرانی در کنار هم معتقد است. البته تا حدی نیز به عرفان بی اعتقاد و با نظر انتقاد

به آن می نگرد و در عین حال سهم فرهنگ غرب را در تشکیل هویت ملی انکار کرده و با دید انکار به آن می نگرد و غرب را مداخله گر در سیاست ایران می داند و مصنوعات آنان را از بین برنده و ویرانگر می داند و در کنار آن به عناصر بومی کرمانشاه چون رسوم محلی ، شخصیت‌های بومی و جغرافیای این ناحیه توجه خاص دارد .

جدول عناصر و مولفه ملی و بومی در رمان سالهای ابری

باورهای دینی	مذهب	نماز	روزه	عرفات	
	مراسم مذهبی	نذر	دعا	عاشورا	
رسوم ملی و محلی	ازدواج	عروسی	آیینه بران	آوردن داماد از حمام	
	نام گذاری نوزاد	عقیله	حمام بردن	گفتن اذان و اقامه در گوش نوزاد	ختنه کنان
	چهارشنبه سوری	عید نوروز	سیزده به در		
	خرافات و عقاید عامیانه	شوم بودن جغد	کج شدن سبیل با سقز جویدن		
	جن و آل				
	روش درمان بیماران	آب کفش به خورد زائودادن	درمان سوختگی با کهنه سوخته	درمان گلو درد با ترخینه	
بیگانه ستیزی	بدبینی به مصنوعات غرب	برهنگی و کشف حجاب			
شخصیتها و اساطیر	شخصیتهای اسلامی	امام حسین	علی اصغر	حضرت عباس	
	اساطیر ایرانی	رستم	زال	سیمرغ	
	شخصیتها	ابن	ابوریحان	باباطاهر	

	ی ایرانی – اسلامی	سینا			فردوسی
	شخصیتها ی کرمانشاه	یاورخا ن			
	شعر	کلاسیک	نیمایی		
زبان	مثل	همه چیز از باریکی پاره می شود ظلم از کلفتی	زیر سایه روباه نخواب بگذار شیر تو را بدرد		
	جمله و واژه های محلی	قلچک	قمچان	چپاله	
جغرافیا	کرمانشاه	فیض آباد	میدان گاراج	گذر صاحب جمع	

کتابنامه

- پین، مایکل(۱۳۸۲) فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، مترجم پیام یزدان، تهران، مرکز.
- درویشیان، علی اشرف(۱۳۷۸) سالهای ابری،۴ج، چ هفتم، تهران، نشر چشمه .
- دستغیب، عبدالعلی، «درباره ادبیات بومی»، ماهنامه ادبیات داستانی، دوره جدید، ش دوم.
- ستاری، جلال(۱۳۷۰) زمینه فرهنگ مردم، تهران، نشر ویراستار.
- صدیقی، علیرضا(۱۳۸۸)«بومی گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران(۱۳۲۰–۱۳۵۷)» پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش پانزدهم.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۷)مکتب های داستان نویسی در ایران، چ اول، تهران، نشر چشمه.
- غفاری جاهد، مریم (۱۳۸۶) « سالهای ابری:نگاهی به رمان سالهای ابری علی اشرف درویشیان»، کتاب ماه ادبیات، ش ۱۲۵.
- فروتن، محمد رضا(۱۳۸۶) بررسی آثار داستانی علی اشرف درویشیان، پایان نامه کارشناسی ارشد، دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی .
- کازرونی، جعفر(۱۳۷۷) آثار علی اشرف درویشیان در بوته نقد، چ اول، تهران، ندای فرهنگ .

- گرجی، مصطفی (۱۳۸۶) بررسی زمینه ها، عوامل و عناصر بومی گرایی در ادبیات منثور (طرح پژوهشی)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی .

فعل در کشف‌المحجوب

دکتر محمد رضایی[۱]

استادیار رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان

آزاده اکبری[۲]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

چکیده

کشف‌المحجوب در نیمهٔ دوم قرن پنجم هجـری به دست ابوالحسن علی بن جلابی هجویری نوشته شـده‌است. این اثر که از شاهکارهای نثر فارسی محسوب می‌شود، و اگر شرح تعرّف را که ترجمه و شرح است را در نظر نگیریم کهن‌ترین کتاب مستقل به زبان فارسی در مورد تصوف و فرقه‌های صوفیه است که تا به امروز به دست ما رسیده است. این اثر از نظر سبکی بیشتر به سبک نثرهای دورهٔ نخستین نزدیک است و از آنجا که این اثر پس از خود بسیار مورد توجه نویسندگان قرار گرفته است تصمیم گرفته شد که به سبک دستوری این اثر پرداخته شود.از میان عناصر مختلف دستوری ما مقولهٔ فعل را برای پژوهش خود برگزیدیم زیرا که مهمترین عناصر دستور زبان فارسی است و تنها عنصر است که در یک آن چندین مبحث را پوشش می‌دهد و نسبت به دیگر عناصر بیشتر دچار دگرگونی شده است.

مقدمه

در قرن پنجم هجری دو کتاب مهم به زبان فارسی با نام یکسان کشف المحجوب نگاشته شده است، یکی تألیف ابویعقوب سگزی که از آثار بسیار مهم فرقهٔ اسماعیلیه است و دیگری که کتاب مورد نظـر ما می‌باشد، نوشتهٔ ابوالحسن علی بن عثمان بن ابی علی جلّابی هجویری در موضوع تصوف و فرقه‌های متصوفه است.

کشف المحجوب از چند منظر قابل توجّه و تعمّق می‌باشد، زیرا که این کتاب از آثار بسیار مهم صوفیه بوده و پس از شرح تعرف، نخستین کتاب به زبان فارسی در موضوع تصوف است که اطلاعات جامعی در رابطه با مسائل تصوف و مؤسسان فرقه‌های متصوفه به دست می‌دهد؛ این اثر هم از لحاظ کهنگی سبک و نوشته نسبت به دیگر آثار این سده، و هم از نظر تأثیری که این کتاب بر روی آثار صوفیان بعد از خود داشته است قابل بررسی و تدبّر است.

از زندگی هجویری اطلاعات چندانی در دست نیست و اندک اطلاعاتی هم که در دست داریم از متن کتابش حاصل شده است. نه تارخ دقیق تولدش مشخص است و نه تاریخ وفاتش. به هر حال، «هجویری در اواخر قرن ۴ و اوایل قرن ۵ یعنی سالهای عزت و دولت غزنویان و در روزهای پادشاهی سلطان محمود غزنوی زاده شد. علوم متداول عصر، خاصه قرآن، حدیث، تفسیر، فقه و کلام را در زادگاه خود آموخت و پس از آن سفری طولانی را آغاز کرد.» (عابدی؛ ۱۳۸۹: سیزده) همانطور که پیداست هجویری از صوفیان

[1].rezaiesem@gmail.com
[2].elliyin_1364@yahoo.com

مسافر بوده و بخش عظیمی از زندگی خود را در سفر گذرانده است. «وی از اقران شیخ ابوسعید ابوالخیر است و اقتدای آن هر دو در طریقت به ابوالفضل محمد بن الحسن السرخسی است.»(بهار؛ ۱۳۸۹: ۲/ ۱۸۷)

از ویژگی‌های شاهکارها، اینست که از کتب قبل از خود تأثیر گرفته و بر آثار پس از خود تأثیر بگذارند. هجویری برای نگاشتن کتابش هم از کتب صوفیان پیش از خود از جمله: اللّمع تألیف ابونصر سراج طوسی، طبقات الصوفیه تألیف ابو عبدالرحمن سلّمی و رسالهٔ قشیریه نوشتهٔ ابوالقاسم قشیری استفاده کرده است. و هم بر آثار پس خود از جمله: تذکره الاولیای عطار و نفحات الأنس جامی تأثیر گذاشته و مورد استفادهٔ مؤلفان این کتب قرار گرفته‌است.

کشف المحجوب تا به حال به زبان‌های انگلیسی، عربی و اردو ترجمه شده‌است. رینولد الین نیکلسن در سال ۱۹۱۱ برای نخستین بار آن را به انگلیسی ترجمه کرد. پس از آن از روی ترجمهٔ انگلیسی نیکلسن محمود احمد ماضی ابوالعزائم این کتاب را به عربی برگرداند. بار دیگر کشف المحجوب در سال ۱۹۸۰ در لبنان توسط خانم دکتر اسعاد عبدالهادی قندیل با مقدمه‌ای مفصل دربارهٔ هجویری و کتابش به چاپ رسید. ترجمهٔ اردو کشف المحجوب چندین بار صورت گرفته است که از این میان ترجمهٔ ابوالحسنات سیّد محمد احمد قادری با مقدمهٔ مفصل حکیم محمد موسی امر تسری را می‌توان نام برد.

کشف المحجوب نخستین بار در سال ۱۲۸۳ه.ق در شهر لاهور چاپ شده و پس از آن بارها به طبع رسیده‌است؛ معروفترین چاپ‌های آن، نسخه‌ای است که توسط ژوکوفسکی خاور شناس روسی در سال ۱۹۲۶ در لنینگراد به طبع رسیده‌است؛ چاپ قابل ملاحظهٔ دیگری هم به همت دکتر محمدحسین تسبیحی صورت گرفته‌است؛ و چاپ جدید آن که با تصحیح دکتر محمود عابدی در سلسله انتشارات سروش صورت گرفته، ما را از هر چاپ دیگری بی‌نیاز می‌کند. تحقیق ما هم از روی این چاپ ارزشمند می‌شود.

در مطالعات مختصری که بر روی این اثر ارزشمند صورت گرفت، گوناگونی نثر و تغییرات خاص در اجزاء جمله مورد توجه قرار گرفت و به نظر رسید که این کتاب از نظر سبکی و نحوی قابل تأمل و دقت باشد. زیرا که این اثر با اینکه در نیمهٔ قرن پنجم به رشتهٔ تحریر درآمده‌است اما بسیاری از ویژگی‌های دورهٔ نخستین نثر فارسی را دارد. از کاربرد کلمات کهن گرفته تا شیوهٔ خاص کاربرد افعال و جمله و صفت و ... .

از اینرو تصمیم گرفته‌شد که در این مقاله به نکات دستوری آن پرداخته‌شود، امّا از آنجا که مقوله‌های دستوری بسیار گسترده هستند تصمیم بر آن شد که تنها به یک مقولهٔ فعل بسنده گردد زیرا که این مقوله بحث برانگیزترین مقولهٔ دستوری که با گذر زمان دچار تغییرات و دگرگونی‌های شده است و همچنین آن تنها مقولهٔ دستوری است که در یک آن چندین خصیصهٔ زمان، ساختمان، شخص، وجه، نمود، گذار و ... را در برمی‌گیرد و تنها رکنی از ارکان جمله است که با حذفش ساختمان جمله فرو می‌ریزد و دور از حقیقت نمی‌نماید که بگوییم فعل مهمترین رکن از ارکان جمله است.

فعل

دستورنویسان و فرهنگ‌نویسان برای فعل، تعاریف گوناگونی بیان کرده‌اند. از جمله:

دکتر خانلری می‌نویسد: « فعل آن کلمه‌ای است که دلالت می‌کند بر کردن کاری یا روی دادن امری یا داشتن حالتی در زمان گذشته یا اکنون یا آینده». (خانلری؛ ۱۳۹۱: ۱۷)

در دستور پنج استاد می‌خوانیم: «یکی از اقسام نه‌گانهٔ کلمه فعل (کنش) است و آن کلمه‌ای است که بر(شدن یا بودن یا کاری کردن در یکی از سه زمان) دلالت کند. (قریب؛ ۱۳۸۹: ۱۹۰)

دکتر فرشیدورد می‌فرمایند: « فعـل کلمه‌ایست که به تنهایی یا به یاری وابسته‌هایی در یکی از زمان‌های سه‌گانه بر واقع شدن امری دلالت می‌کند و امریست که به امر دیگر اسناد داده می‌شود.» (فرشیدورد؛ ۱۳۸۸: ۳۷۶)

و طبق نظر مرحوم دکتر احمدی گیوی: « فعل را باید از دو دیدگاه تعریف کرد: ۱- از دیدگاه ساختاری (صرفی) ۲- از دیدگاه کاربردی(نحوی)

فعل از دیدگاه ساختاری (صرفی)، کلمه‌ایست که انجام گرفتن کاری یا بودن و یا داشتن و یا پذیرفتن حالتی را در زمان گذشته و حال و آینده می‌رساند. و از دیدگاه کاربردی و نحوی، کلمه‌ایست که در جایگاه مسند می‌نشیند و یا مسند را به مسندالیه (نهاد) نسبت می‌دهد.» (احمدی گیوی؛ ۱۳۸۴: ۲)

فعـل مهمترین رکن از ارکان جمله است که به طور همزمان بر شخص، زمان، وجـه، حد و ... دلالت می-کند، و تنها رکنی از جمله است که با حذف آن ساختمان جمله فرو می‌ریزد. فعل در طول تاریخ زبان نسبت به سایر اجزاء جمله (قید، صفت، حرف اضافه و ...) بیشتر دچار تحول شده‌است؛ بطوریکه بعضی از افعال امروز بکار نمی‌رود، یا به گونه‌ای دیگر استعمال می‌شود و یا با تغییر حوزهٔ معنایی مواجه شده‌است.

بررسی این تغییرات و تحولات کمک می‌کند که کتب منسجم‌تر و کاربردی‌تری در دستور نوشته شود. از اینرو مؤلف برآن شد در این تحقیق که یک متن عرفانی است فعل و جمله را مورد بررسی قرار دهد. زیرا که این کتاب از متون کهنی است که به دست یک صوفی نوشته شده‌است و همانطوری که می‌دانیم متن‌های صوفیه با سرعت کمتری نسبت به دیگر متن‌ها دچار تحول می‌شوند،(اگر از قرن ۴ تا قرن ۷-۸ متون عرفانی را مورد بررسی قرار دهیم تغییر سبک از مرسل به فنی خیلی کند رخ می‌دهد در حالیکه در متون تاریخی از بیهقی تا جهانگشا در مدّت ۲۰۰ سال بسیار تغییر و تحول در آن رخ داده‌است.) بطوریکه این کتاب هرچند در نیمهٔ دوم قرن پنجم نوشته شده‌است اما جزو آثار متعلق به دورهٔ نخستین نثر فارسی محسوب می‌شود و کهنگی کلمات و عبارات و عواملی دیگر (موضوع، منابع و ...) باعث شده‌است که خواننده گاه آن را با دیگر کتاب‌های آن عصر از جمله قابوس‌نامه و سفرنامه و ... در تعارض ببیند.

فعل که مهمترین رکن جمله است؛ در هر دو حوزهٔ صرف و نحو مورد بررسی قرار می‌گیرد. زیرا که حد یا نمود را که از ویژگی‌های فعل است بدون در نظر گرفتن کل جمله نمی‌توان تشخیص داد.

اینک نمونه‌هایی از ساختار فعل در کشف المحجوب که با زبان امروز متفاوت است را بیان می‌کنیم:

انواع ماضی استمراری

« ماضی استمراری در بعضی از زبان‌های هند و اروپایی امروز برای فعلی به کار می‌رود که در جریان وقوع بوده و به پایان نرسیده است به این سبب است که آن را غالباً ماضی ناتمام یا غیر تام می‌خوانند.» (خانلری- ۱۳۷۴- ۲۲۱) این فعل ساخت‌های مختلفی دارد:

ماضی استمراری: می + فعل ساده :

این ساخت بسیار مشهور است و امروز هم به کار می‌رود و در سرتاسر کتاب هم بسیار می‌باشد و ما از ذکر مثال برای آن خودداری می‌کنیم.

ماضی استمراری: همی + فعل ساده:

این کلمه (همی) در زبان فارسی میانه معنای مستقلی داشته‌است امّا به مرور زمان تخیف یافته و جزء اول کلمه (ه) از بین رفته است، و « در هیچیک از آثار و اسنادی که در دست داریم صورت «همی» منحصراً دیده نمی‌شود و تنها در بعضی از این آثار صورت کهن‌تر، یعنی «همی» غلبه دارد.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۲۲۳) جناب دکتر احمدی گیوی این ساخت ماضی استمراری را «ماضی استمراری تداومی» نامیده‌اند. به نظر می‌رسد که ایشان سیر تاریخی این کلمه را در نظر داشته‌اند زیرا « در فارسی میانه (پارسیک) لفظ «همی» کلمهٔ مستقلی است که معنی «همیشه، پیوسته» دارد و با صیغه‌های ماضی و مضارع به منزلهٔ قیدی است که دوام و امتداد فعل را بیان می‌کند.» (همان: ۲۲۲) در کتاب مورد بحث ما هم غلبه استعمال با ساخت «می» است اما در موارد زیادی از ساخت «همی» استفاده کرده که به نظر می‌رسد در این موارد نویسنده بر استمرار فعل تأکید داشته‌است.

« و تو شادی همی‌کنی؟» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۷۰)

« ملائکه بر طاعت وی آفرین همی‌کنند تا به قیامت.» (همان: ۱۷۰)

« دل من اندر آن خوشتر همی گشت.» (همان: ۹۴)

و نیز رجوع شود: (۱۹۱- ۹۳- ۶۴- ۴۹ و ...)

ماضی استمراری یایی: فعل ساده + ی

این فعل را ماضی پیاپی نام نهاده‌اند و « ماضی پیاپی فعلی یا حالتی را بیان می‌کند که در زمان گذشته به تکرار و در دفعات متوالی واقع شده یا وجود داشته؛ و یا فعلی که بر حسب عادت انجام می‌گرفته است. دلیل کافی برای این مورد و معنی آن است که در اکثر موارد جمله‌ای که متضمن این ساخت فعل است با قیدی که بر تکرار یا عادت دلالت می‌کند به کار می‌رود.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۲۳۶)

« هر کجا یکی از ایشان بدیدی گفتی». (همان: ۳۰)

«هرگز جامه‌ای نپوشیدی که آن را قیمت بودی.» (همان: ۶۲)

و نیز رجوع شود: ۶۹- ۱۰۸- ۱۱۳- ۱۳۶- ۱۴۸و ... .

ماضی استمراری: همی/ می + فعل ساده + ی

« یکی از نشانه‌ها که دلالت می‌کند بر این که پسوند فعلی «ی» معنی و مورد استعمالی غیر از بیان استمرار دارد این است که گاهی در یک صیغهٔ فعل « همی/ می» با «ی» جمع می‌شود و آشکارست که اگر عمل این دو جزء عیناً یکسان بود آوردن هر دو در یک مورد ضرورت نمی‌یافت. جمع دو جزء در یک فعل دال بر این است که «همی/ می» نشانهٔ استمرار و «ی» افادهٔ معنی تکرار است.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۲۴۲-۲۴۳) این نوع فعل استمراری به نسبت موارد دیگر کمتر کاربرد دارد، اما در کشف المحجوب این نوع فعل به کار رفته است.

« من خود را به مراد خود می‌یافتمی و بدان ذل نفس خود شاد همی‌بودمی.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۹۳)

« تا از میان رودی که می‌زدی این چنین آوازی برآمد.» (همان: ۱۳۷)

« پیوسته دلم طلب حقیقتی می‌کردی.» (همان: ۲۰۳)

و نیز رجوع شود: ۱۱۵- ۱۴۸- ۲۰۳ و ... .

حال در اینجا چند نکته بیان می‌کنیم که در کتاب‌های دیگر دیده نشده و یا به ندرت دیده شده است:

« می/ همی» با فاصله از فعل:

طبق قاعده، پیشوند صرفی «می» باید بدون فاصله از فعل ذکر شود ولی گاهی دیده شده است که بین این دو جزء فاصله می‌افتد. این موضوع در کشف المحجوب به تعدد دیده شده است بگونه‌ای که شاید بتوانیم آنرا جزو سبک هجویری قرار دهیم، و گاه اتفاق می‌افتد که در یک جمله فعل‌های جمله‌واره ها همگی از این خصیصه پیروی می‌کنند.

« اگر می طریقت ملامت کنی... .» (همان: ۹۰)

«... از ادراک این قصه، می نفی وجود نمود، و این خود سخت عزیز است. و دیدم که نفی طلب حق و حقیقت را می فقر و صفوت خوانند و ... .» (همان: ۴۲)

« اسب را به مجاهدت می به صفتی دیگر گردانند.» (همان: ۳۰۷)

و نیز رجوع شود: ۱۲۷- ۱۳۰- ۳۰۶- ۳۱۵- ۳۲۰ و ... .

می + بـ + ماضی ساده

« من از روی خوب تو بر آتش دوزخ می‌بترسم.» (همان: ۱۵۳)

« تو می عاصی شوی در آن که ورا می‌بشناسی.» (همان: ۱۴۸)

«تا خلق از ما می‌بترسند.» (همان: ۳۵۰)

می + « نـ » + ماضی ساده

بر طبق قاعده، در فعل‌های استمراری ساده، حرف نفی پیش از جزء صرفی «می» می‌آید؛ امّا گاه اتفاق می‌افتد که حرف نفی میان جزء صرفی و فعل قرار می‌گیرد. مانند:

« شما نیز انصاف دعوی خویش می‌ندهید.» (همان: ۴۰)

« دیدهٔ وی حجاب است و آن می‌نبیند بینایی حجاب نیاید.» (همان: ۵۳)

«یا مالک، ترا چه بوده‌است که توبه می‌نکنی؟» (همان: ۱۳۷) و نیز رجوع شود:۱۹- ۹۳- ۳۰۸ — ۲۹۸- ۳۵۴ و ... .

فعل ماضی به جای مضارع

« چون با آدم نسبت کردی، اندر میادین شهوت‌ها و مواضع آفت‌ها و زلّت‌ها افتادی که نسبت طبیعت بی قیمت بود.» (همان- ۲۴۳)

« بی از آن که رنجی به کسی رسیدی.» (همان: ۱۵۶)

« جز وی کسی نماند که بر عورات قیّم بودی.» (همان: ۱۱۰)و همچنین: ۱۸۲- ۴۲۸ و ... .

اضافه شدن «ی» شرط به فعل مضارع

«علامت شرط «ی = i» به صیغه های مضارع نیز می‌پیوندد و در این صورت وقوع یا عدم وقوع فعل در زمان حال یا آینده است.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۳۲۵) این کاربرد امروزه منسوخ شده است و در متون کهن دیگر هم کمتر دیده شده است.

« اگر نه رعونت طبع و ضلالت عقل شما سلطانستی سخن از این سنجیده‌تر گویدی.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۴۵)

« اگر بر موافقت حکم آن سماع کنندی از همه آفات آن برهندی.» (همان: ۵۲۶)

« اگر به قاضی الحاجات عالمستی از چون خویشتنی حاجت نخواهدی.» (همان: ۱۶۱) و همچنین: ۱۸- ۲۴- ۱۶۹- ۱۰۹ و ... .

ساختمان افعال کشف‌المحجوب

یکی از بحث برانگیزترین مباحث دربارهٔ فعل، بحث راجع به ساختمان فعل است که استادان و دستورنویسان راجع به آن نظرات متفاوت و ضد و نقیضی ذکر کرده‌اند. بعضی از آنان همانند دبیرمقدّم فعل را طبق این خصیصه به دو دستهٔ بسیط و مرکّب تقسیم کرده‌اند. یا فرشیدورد در کتاب دستور مفصّل امروز و کتاب فعل و گروه فعلی خود می‌گویند: «فعل از لحاظ ساختمان بر دو قسم است: بسیط (ساده) و غیر بسیط.» (فرشیدورد؛ ۱۳۸۸: ۴۱۳) امّا ناتل خانلری و احمدی گیوی هر یک در کتاب‌های خود افعال را به دسته‌های متفاوتی تقسیم بندی کرده‌اند چنانکه احمدی‌گیوی فعل را به هفت قسم تقسیم کرده است: ساده، پیشوندی، مرکّب، پیشوندی مرکّب، عبارت فعلی، گروه فعلی (گروه فعلی کنایی)، ناگذر یک شخصه (لازم یک شخصه). (احمدی‌گیوی؛ ۱۳۸۴: ۲۶۷- ۲۸۴) امّا دکتر ناتل خانلری فعل‌ها را از لحاظ ساختمانی به پنج دسته تقسیم می‌کنند: فعل ساده، پیشوندی، مرکّب، عبارت فعلی و ناگذر یک شخصه. (ناتل خانلری، ۱۳۹۰: ۲/ ۱۱۶- ۱۳۰)

فعل بسیط

دربارهٔ این فعل میان تمام دستورنویسان وحدت نظر وجود دارد همگی معتقدند که فعل ساده (بسیط) فعلی است که مادهٔ اصلی آن دارای اجزاء قابل تجزیه نبوده و نتوان آن را در ترکیب با جزئی دیگر به کار برد. همانند: بردن، خوردن، دیدن و ... .

فعل پیشوندی

«فعـل‌های پیشوندی فعل‌هایی هستند که از یک پیشوند و یک فعـل ساده ساخته می‌شوند. امروزه فعل-های پیشوندی با یکی از پیشوندهای باز، بر، در، فرا، فرو، فرود، وا، ور، ساخته می‌شود؛ ولی در گذشته پیشوندهای دیگری نیز چون فراز، با، فا، ها، اندر، هوژ بوده‌اند که به مرور زمان برافتاده‌اند.» (احمدی گیوی؛ ۱۳۸۴: ۲۶۹) در کتاب کشف المحجوب از هر دو نوع پیشوندهای قدیم و جدید استفاده شده است که ما چند نمونه از فعل‌های پیشوندی که امروزه به کار نمی‌رود ذکر می‌کنیم:

« پیغامبر (ص) ما را استخاره اندرآموختی، چنانکه قرآن. (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۳و۴)

« ... و یکی چشم از خود فراکند و نبیند.» (همان: ۵۳)

« دیگر بار اندر بارانی عظیم به دهی فراز رسیدم.» (همان: ۹۳) و نیز رجوع شود: ۷۲– ۷۳– ۹۳– ۱۱۱– ۳۰۹ و ... .

همچنین در فعل‌های پیشوندی طبق قاعدهٔ عام اینست که جزء صرفی « می» میان پیشوند و فعل قرار می-گیرد، اما گاه دیده می‌شود که این جزء قبل از پیشوند قرار گرفته‌است:

« و نه برکشنده را گفتی: چرا می‌برکشی؟» (همان: ۷۲)

« این نام از آن شخص مرده می‌برنخیزد.» (همان : ۲۹۸)

« اما هیبت وی مرا می باز داشت.» (همان: ۳۴۹) و نیز رجوع شود: ۱– ۲۰۶–

جزء پیشین «بـ »

گاهی پیش از صیغهٔ ماضی تام جزء صرفی «بـ » در می‌آید.

در فارسی دری دورهٔ نخستین این جزء، جزء صرفی است؛ زیرا که در بعضی موارد به فعل معنای دیگری می‌بخشد و آنرا در معنی از فعل ساده خارج کرده و به فعل مرکب بدل می‌کند. این جزء صرفی امروزه بر سر صیغهٔ مضارع التزامی و امر می‌آید و نشانهٔ مضارع التزامی و وجه امری است. (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۱۲۰ و ۱۲۱)

« آنچه اندر عدد آید برسد. » (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۹۶) (= تمام شد)

« و مراد عدم و فنا اندر عبارت این طایفه برسیدن آلت مذموم بود.» (همان: ۴۱) (= سپری شدن)

« چون این آلت و اوصاف برسد آنگاه فنا بود نه عجز.» (همان: ۴۰۳) (= سپری شدن)

و نیز رجوع شود: ۳۹۶– ۲۱۰– ۱۲۷– ۱۶۱ و ... .

فعل مرکب

فعل از حیث ساختار، اقسام مختلفی دارد. از جمله: بسیط، پیشوندی، مرکب، مرکب پیشوندی، مرکب ضمیری، عبارت فعلی. همانطور که می‌بینیم یکی از اقسام فعل ساخت فعل مرکب است؛ فعل مرکب در میان

گونه‌های مختلف فعلی پیچیده‌ترین ساختار را دارد و روز به روز به کاربری این افعال افزوده می‌شود. در اینباره مقاله‌های زیادی نوشته شده است و برای اطلاعات دربارهٔ فعل مرکب به مقالهٔ دکتر محمد دبیرمقدم مراجعه شود.

فعل مرکب به افعالی گفته می‌شود که از دو کلمهٔ مستقل تشکیل می‌شود. کلمهٔ اوّل اسم یا صفتی است که به آن « فعلیار» گفته می‌شود؛ و کلمهٔ دوم فعلی است که صرف می‌شود و به آن « همکرد» می‌گویند. مانند: کردن، نمودن، دادن، داشتن، ساختن و ... .

گاه پیش می‌آید که بین دو جزء فعل مرکب (فعلیار و همکرد) فاصله می‌افتد در حالیکه طبق قاعده این دو جزء باید بی‌فاصله ذکر شوند:

« اما جمله را نسبت بدیشان کنند.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۶۳)

« آنگاه با ایشان معاملت چنان کن ... .» (همان: ۱۵۳)

« ای پسر اگر سلامت خواهی دنیا را وداع غیبت کن.» (همان: ۱۶۷)

و نیز رجوع شود: ۳۸۲- ۳۹۷- ۴۰۰ و ... .

آمدن

«آمدن» از همکردهایی است که فعل مرکب می‌سازد و درست معادل «شدن» است و در این صورت نقش فعل ربطی (اسنادی) را دارد و « در ترکیب با صفت جامد یا صفت مفعولی، فعـل لازم یا مجهـول می‌سازد.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۱۴۳)

« چون فنا حاصل آمد فنای فنا هیچ چیز نباشد.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۸۱)

« و بدین قول دو فساد حاصل آید.» (همان: ۱۴۲)

« دلیل گشت قومی را به معرفت و قومی را حجاب آمد از معرفت.» (همان: ۳۹۹)

و نیز رجوع شود: ۷۹- ۳۹۶- ۳۳۹- ۳۸۵- ۳۷۶- ۳۴۳ و ... .

دانستن

از همکردهایی که در قدیم به کار می‌رود و امروز منسوخ شده است فعل «دانستن» است و این فعل با صفت ترکیب می‌شود و فعل گذرا می‌سازد.

«یکی باید که پاره‌ای راست برداند دوخت، و دیگر سخنی راست بداند شنید، و سدیگر پایی راست بر زمین داند زد.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۶۷)

فعل مرکّب و عدم گسترش‌پذیری

برخی دستورنویس‌ها از جمله وحیدیان کامیار، گسترش‌پذیری یعنی افزودن وابسته‌هایی از قبیل: صفت، مضافٌ‌الیه، «ی نکره» و «ها» میان دو جزء دالّ بر ساده بودن و عدم پذیرش افزایش را دالّ بر ماهیّت ترکیبی فعل می‌دانند. (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۵۸) به نظر می‌رسد که این دیدگاه نادرست در اثر مقایسهٔ فعل با سایر

اقسام کلمه مطرح شده باشد. امّا باید گفت که این اندیشه چندان با ماهیّت زبان فارسی سازگار نیست. (وفایی، ۱۳۹۰: ۳۴) و «گسترش فعلیار به هیچ روی ماهیّت، معنا و عملکرد فعل مرکّب را تغییر نمی‌دهد؛ چنانکه با بررسی متون فارسی دری از گذشته‌های دور تا به حال می‌توان نمونه‌های فراوانی یافت که عناصر مختلف صرفی و نحوی میان دو جزء فعل مرکّب واقع شده است، بی آنکه نقش نحوی و کارکرد معنایی فعل را دگرگون کرده باشد. مانند: « یک شب تأمّل ایّام گذشته می‌کردم.» » (خوئینی، ۱۳۸۹: ۴۹)

«از غلام الخلیل رنج‌های بسیار کشید و در پیش خلیفه بر وی گواهی‌های محال داد و همهٔ مشایخ بدان رنجه دل گشتند.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۲۰۹) همانطور که مشاهده می‌کنید در هر دو فعل فعلیار علامت جمع گرفته و یکی قید و دیگری صفت نیز پذیرفته است.

مرکّب ضمیری

فعل را از این لحاظ که اثر آن از فاعل بگذرد و به مفعول برسد یا تنها متوجّه فاعل باشد به دو نوع متعدی (گذرا) و لازم (ناگذر) تقسیم می‌کنند. امّا در زبان فارسی یک نوع سومی هم وجود دارد که به ظاهر « گذرا» است یعنی مفعول می‌پذیرد؛ لیکن مفعول ظاهر در معنی فاعل است. (ناتل خانلری، ۱۳۹۰: ۲/ ۱۷۶)

الف) فعل مرکّب ضمیری همراه با نهاد رایی

اسم یا ضمیر مفعولی جدا، با حرف نشانهٔ « را» میان دو جزء واقع نمی‌شود و غالباً پیش از فعل مرکّب ناگذر و گاهی (خاصّه در شعر)، پس از آن قرار می‌گیرد. (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۲/ ۱۷۷)

«جنید را از آن ناخوش آمد.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۲۱۰)

ب) فعل مرکّب ضمیری همراه با ضمیر پیوسته به آخر فعل

در این ساخت کهن از فعل مرکّب ضمیری که امروزه متروک شده است ضمیر پیوسته در آخر فعل ظاهر می‌شود، در صورتی که در زبان امروز ضمیر به جزء اوّل فعل مرکّب اضافه می‌شود.

« یاد آمدم که فضیل ابن عیاض(رحمه) آنجاست.» (همان: ۱۵۲)

عبارت فعلی

اصطلاح عبار فعلی به دسته‌ای از کلمه‌های به۳۲۰۹هم وابسته گفته می‌شود که از مجموع آنها معنی وآحدی حاصل می‌شوﻫ و غالباً معادل با مفهوم یک فظل ساده یا یک فعل مرکب است. (ناتل خانلری، ۱۳۹۰: ۱۷۱)

«توبه کرد و دست از ممالک دنیا بکلّ بازکشید و طریق زهد و ورع بردست گرفت.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۵۸)

فعل مجهول

فعل مجهول فعلی است که فاعل آن مشخص نباشد و فعل را به مفعول نسبت دهند. فعل مجهول امروزه از صفت مفعولی فعل متعدی به اضافهٔ فعل معین « شدن» ساخته می‌شود. اما در کشف المحجوب از فعل لازم هم فعل مجهول ساخته شده است.

« و هیچ راهشان رفته نشود.» (همان: ۱۸)

مجتمع‌اند برآن که چون بنده از بند مقامات رسته شود و از کدر احوال خالی گردد.» (همان: ۴۶)

الف) فعل مجهول معنوی حقیقی: از اقسام فعل مجهول، فعل مجهول معنوی است و آن فعلی است که از حیث ساختار معلوم، اما در معنا و حقیقت مجهول است. زیرا برای خواننده و یا شنونده، گویندهٔ آن ناشناخته‌است. این فعل را دکتر احمدی گیوی فعل مجهول معنوی واقعی نامیده‌ند و فعل‌های نقل و حکایت از این گروه‌اند؛ مانند: آورده‌اند، نقل کرده‌اند، نقل است و ... ساختار این فعل اغلب سوم شخص جمع معلوم است. (احمدی گیوی، ۱۳۸۴: ۲۶۴)

این نوع فعل در کشف المحجوب بسیار به کار رفته است و تقریباً در سرتاسر کتاب، فعل‌های نقل حکایت از این ساخت پیروی می‌کند به گونه‌ای که تقریباً تمام حکایات کشف المحجوب بدون مشخص بودن راوی بیان می‌شود :

« از او روایت آرند که گفت» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۴۹)

« وی را پرسیدند» (همان: ۱۴۸)

« هم از وی می‌روایت کنند.» (همان: ۱۳۰)

و نیز رجوع شود: ۸۸- ۱۲۶- ۱۱۶- ۱۱۷- ۱۷۰- ۱۹۳ و ... .

از شیوه‌های خاصّی که در این کتاب در زمینهٔ نقل حکایت وجود دارد اینست که نویسنده گاه از ساخت سوم شخص جمع و فعل‌های ماضی نقلی یا ماضی مطلق برای این منظور استفاده نمی‌کند و از ساخت مضارع اخباری برای این منظور بهره می‌برد. برای روشن شدن موضوع به چند نمونه بسنده خواهیم کرد:

«از جنید می‌آید- رحمه ا... علیه- که به باب الطّاق ترسایی دید سخت با جمال.» (همان: ۷۷)

« از وی (حمدون قصّار) می‌آید.» (همان: ۹۰)

که این فعل دقیقاً برابر با فعل مجهول « نقل می‌شود یا نقل می‌کنند» و یا افعالی چون آن است که به هر صورت همچون فعل مجهول عمل کرده است.

ب) فعل مجهول اسنادی نما: «گاهی در فعـل مرکّب مجهـول، فعـل همکرد (یاور) «کردن» که باید با ساختار صفت مفعـولی «کرده» بیاید، حذف می‌گردد؛ در نتیجه، جمله به صورت اسنادی در می‌آید که نهاد آن، مفعول، مسندش فعلیار و فعل ربطی‌اش، شدن است و بدون صفت مفعولی «کرده» مفهوم فعل مجهول را می‌رساند. این کاربرد را فعل مجهول اسنادی‌نما گفته می‌شود.» (احمدی‌گیوی، ۱۳۸۴: ۲۶۵)

«هریک را بساطی بگسترانم تا طالب را علم آن حاصل شود.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۲۶۷)

«به فنای خود بقای حق تعالی وی را معلوم گردد.» (همان: ۲۹۷)

دگرگونی واک‌ها

«در آغاز رواج فارسی دری هنوز تلفظ بسیاری از کلمات و املای آنها صورت ثابت و واحدی زبان نویسندگانی است نداشته و در آثار دورهٔ نخستین غالباً یک کلمه به صورت‌های متعـدّد و گوناگون آمده‌است. بعضـی از این دیگرگونـی‌ها مربوط به شیوهٔ کتابت است اما بسیاری دیگر نشانهٔ اختلاف واک‌های کلمـهٔ واحد در که هر یک در ناحیه‌ای زاده و پرورش یافته و شیوهٔ تلفظ محلی خود را حفظ کرده‌بودند.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۵۹) در کتاب کشف‌المحجوب هجـویری دگرگونی‌ها و ابدالات و ادغام‌های متعددی رخ داده‌است که در کلمات مختلفی است و ما تنها آنچه را که مربوط به فعل می‌شود را بیان می‌داریم.

ابدال و/ب

« صامت دو لبی آوائی «ب» با صامت لب و دندانی آوائی «و» نسبت به فارسی درسی در آثار این دوره با یکدیگر تناوب دارند، یعنی یکی به جای دیگری به کار می‌رود و این تبدیل هم در آغاز و هم در میان و پایان کلمه واقع می‌شود.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۶۹) در کتاب کشف المحجوب هم این خصیصه دیده شده‌است و در چندین جای ابدال « و» به « ب» صورت گرفته‌است.

« امّا آن که طریق وی راست رفتن بود و نابرزیدن نفاق و دست بداشتن ریا.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۸۸)

« دین را به تمامی ببرز.» (همان: ۸۹)

«تا از دایرهٔ شریعت بیرون نیفتد و مجاهدت برزیدن درجت خواصّ تا ثمرت آن در سرّ بیایند.» (همان:۱۷۷)

و نیز رجوع شود: ۶۳– ۸۷– ۲۷۸– ۴۴۵ و ... .

ابدال ای/ اِ = e / ī

مصوت ī در هر کجای کلمه به مصوت مقصور کسره e بدل می‌شود.

«... وی را به مسجد یافتم اندر نماز استاده و همی‌گریست.» (همان: ۱۵۰)

دگرگونی آ/ اَ = a/ā

«در هجای آخر کلمه (یا کلمهٔ شامل یک هجا) که به صامت هـ (ملفوظ) ختم شده باشد غالباً الف ممدود (مصوت ā) به فتحه (مصوت a) تبدیل می‌شود و این همان است که ادیان آن را تخفیف می‌خوانند.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۲/ ۵۹) این خصیصه در کتاب قابوس‌نامه وجود دارد امّا در قسمت فعل که مورد بررسی ما قرار گرفته است در بخش فعلیار فعل‌های مرکّب آن رخ می‌دهد از جمله:

«اینجا مر گروهی را غلطی بیوفتد که گویند گفته است آن مرد که «رأیت ا... فیه».» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۴۱)

«اندر زیر دیوار معشوقه بیستاد، و وی برآمد بر بام.» (همان: ۱۴۷)

افعال معین و شبه معین

« فعل معین آن است که معنی اصلی خود را از دست داده باشد و برای ساختن زمان مرکّب و صرف کردن فعل دیگر و نشان دادن زمان، نمود، وجه و جهت آن به‌کار رود.» (فرشیدورد؛ ۱۳۸۸: ۴۱۵– ۴۱۶) امّا

فعـل‌هایی ماننـد: « بایستن»، « توانستن»، « خواستـن»، « شایستن»، « شـدن» و « یارستن» وجود دارند که که در جمله، نوعی کمک معنایی و کاربردی به پاره‌ای از فعل‌ها و مصدرها و مصدرهای مرخّم می‌کنند که به آنها فعل‌های شبه معین می‌گویند. (احمدی‌گیوی؛ ۱۳۸۴: ۲۹۷)

بایستن

« فعل بایستن در دورهٔ نخستین فارسی دری دو صورت صرفی دارد: یکی مانند فعل تام که با شناسه‌های عادی دیگر افعال صرف می‌شود، دیگر به صورت فعل ناقص که به شخص معینی منسوب نیست. از گروه نخستین مثال‌ها و موارد استعمال معدودی در متن‌های نظم و نثر می‌توان یافت. امّا صورت دوم که دارای شناسه نیست(یعنی فاعل ندارد) و نسبت آن به شخص با ضمایر مفعولی انجام می‌گیرد و بسیار رایج است.» (خانلری؛ ۱۳۷۴: ۳۵۰) در کشف المحجوب هم از گروه نخستین نمونه‌ای یافت نشد اما از گروه دوم گونه-های مختلفی دیده شده‌است.

مصدر بایستن، چه به صورت ماضی و چه به صورت مضارع، به صیغهٔ سوم شخص مفرد است. گاه این فعل خود در معنا و به جای فعل تام عمل می‌کند:

«مردی درویشم و اطفال دارم، مرا از تو قوت امشب می‌باید.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۰۹)

« این شرکت اندر اسم است نه در معنی؛ که شرکت معنی را مماثلت باید.» (همان: ۳۲)

« پس لمعه‌ای از جمال خداوندی می‌بباید تا بنده را به مجاهدت دلالت کند.» (همان: ۳۰۶)

و نیز رجوع شود:۱۶۰–۱۷۷– ۳۰۶ و ... .

و گاه به صورت فعل شبه معین:

« زندگانی به مراد دیگران می‌باید کرد.» (همان: ۱۱۰)

« ترا قضا بباید کرد.» (همان: ۱۴۴)

« وی را تکلیف باید کرد تا قرآن را مخلوق گوید.» (همان: ۱۷۸)

و نیز رجوع شود: ۷۳– ۷۶– ۱۷۸ و ... .

ب) با تغییر مقولهٔ دستوری

بسیاری از فعل‌ها، ساخت و مقولهٔ دستوری خود را رها کرده، در جمله، در نقش و مفهوم اسمی و وصفی و قیدی و ... به کار می‌رود. یکی از این افعال فعل شبه معین بایستن است امروزه تا حدّ بسیار زیادی از نقش اصلی خود فاصله گرفته و همانند قید در جمله ظاهر می‌شود. این موضوع در متن‌های قدیم‌تر نیز نمود دارد از جمله:

«چون بنده مکلّف بود به معرفت خداوند عزّوجلّ معرفت خود ورا بباید تا به صحّت حَدَث خود قدم خداوند عزّوجلّ بشناسد.»(همان: ۲۹۷)

« اگر علّت انسانیت هم روح بودی بایستی که هرجای که جان بودی حکم انسانیت موجود بودی.» (همان: ۲۹۸)

بودن

بودن فعلی است که از حیث پیام و نقش ویژگی‌هایی دارد، از جمله:

در گذشته با اضافه شدن حرف اضافهٔ «ب» بر روی آن، فعل در معنای تام به کار می‌رفته است و که امروز کاربرد آن منسوخ شده است:

«زمانی ببودم تا از نماز فارغ شد.» (همان: ۱۳۹) ببودم= ماندم

« زمانی پیش وی ببودند.» (همان: ۱۲۶) ببودند = ماندند

« مدتی دراز پیش او ببود.» (همان: ۱۲۷) ببود = ماند

و نیز رجوع شود: ۱۴۰– ۱۴۸– ۱۵۰ و... .

در متن‌های قدیم‌تر، ماضی استمراری آن دیده شده است، این ساختار تا نیمهٔ اول قرن پنجم کاربرد داشته-است و پس از آن به تدریج از استعمال این صیغه کم می‌شود، بطوریکه امروزه ماضی استمراری این فعل کاربرد ندارد. در کشف المحجوب با اینکه متنی متعلق به نیمهٔ دوم قرن پنجم است از این صیغه استفاده شده است:

« ... که سخت فصیح و لبق می‌بود.» (همان: ۲۹۲)

« پیوسته اندر طبعش ارادت عزلتی می‌بود.» (همان: ۱۷۶)

« اندر ابتدای احوال متصوفه اندر دلش خشونتی می‌بود.» (همان: ۱۷۷) و نیز رجوع شود: ۱۸۴– ۲۰۹– ۱۷۶–۲۱۳ و ... .

توانستن

«توانستن در شمار فعل‌های شبه معین است و در میان فعل‌های شبه معین و حتّی همهٔ فعل‌ها شأن خاصّی دارد؛ زیرا تنها فعلی است که افزون بر ساخت‌های ماضی و مضارع و مستقبل، بن مضارع آن (توان) نیز چه به تنهایی و چه با پیشوندهای «بـ» و «می» و «همی» فعّال بوده و هست، هم در نقش فعل شبه معین و هم به جای فعل تام (در گذشته) و هم به عنوان مصدر.» (احمدی‌گیوی؛ ۱۳۸۴: ۳۵۷)

الف)مضارع التزامی منفی از توانستن به همراه پیشوند صرفی «بـ»

«خداوند عزّوجلّ گفت: تو آن بنتوانی کرد.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۲۷۱)

ب) مضارع التزامی * در نقش شبه معین

«باز آنکه به بلا از وی راضی باشد، آن بود که اندر بلا مبلی بیند و مشقّت آن به مشاهدت مُبلی بتواند کشید.» (همان:۲۷۰)

«به ریاضت مر این اوصاف را از خود دفع تواند کرد.» (همان: ۲۹۶)

پ) فعل بی شخص (بن مضارع) « توانستن» در نقش شبه معین

«به هیچ معنی عمل از علم جدا نتوان کرد.» (همان: ۱۴۷)

«خداوند تعالی را به علم توان شناخت و به عمل اندر نتوان یافت.» (همان: ۱۶۵)

«حال معینی باشد که از حق به دل پیوندد، بی آنکه از خود آن را به کسب دفع توان کرد چون بیاید و با به تکلّف جلب توان کرد چون برود.» (همان: ۲۷۵)

خواستن

ساخت مضارع اخباری «خواستن» علاوه بر به کار رفتن در معنی اصلی خود، بدون «می»، به صورت فعل معین، برای ساختن فعل مستقبل (برای زمان آینده) به‌کار می‌رود؛ و فعل اصلی آن به صورت مصدر مرخّم، بعد از فعل معین می‌آید. فعل «خواستن» از فعل‌هایی است که به خاطر ساخت‌ها و ساختارها و کاربردهای گوناگون در میان فعل‌های فارسی ویژگی‌های خاصّی دارد. از جمله: این فعل از افعال معین زمان‌ساز محسوب می‌شود، و امروز هرگاه می‌خواهند اراده وآهنگ انجام کاری را در یکی از زمان‌های اصلی (گذشته، حال و آینده) بیان کنند بر حسب مورد، ساخت‌های فعل‌های ماضی و مضارع خواستن را به اضافهٔ مضارع التزامی فعل پیرو می‌آورند. (احمدی گیوی؛ ۱۳۸۴: ۳۶۳– ۳۶۵)

« خواست که از میان خلق بیرون شود.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۴۲)

« دوست خدا ذی‌النون، بخواست آمد.» (همان:۱۵۴)

داشتن

فعل داشتن، مانند فعل بودن، ویژگی‌های خاص خود را دارد. از جمله:

ساختار استمراری این فعل همانند فعل بودن، امروز منسوخ شده است و مثلاً کسی نمی‌گوید: من کتاب می‌دارم. ولی در گذشته این ساختارکاربرد داشته‌است و درکنار دیگر اقسام فعل به کار می‌رفته‌است. در کشف المحجوب هم این فعل با این ساختار به کار رفته‌است.

«... گرگی گوسفندان وی نگاه می‌داشت.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۳۹)

« اندر حضرت انس دل را از موانع غفلت می‌نگاه دارد.» (همان: ۷۴)

« و شربت‌های نیکو و مفرح‌های سازگار و هواهای معتدل نیکو می‌دارد تا بیمار نگردد.» (همان: ۴۰)

و نیز رجوع شود: ۱۰۲– ۱۹۹– ۲۰۶– ۲۳۸ و ... .

در متن‌های کهن دیده شده‌است که از مصدر «داشتن» مضارع التزامی ساخته شده است که امروزه از این فعل کاربرد ندارد و کسی نمی‌گوید: « من کتاب دوست بدارم». در کتاب کشف المحجوب هم طبق سیاق متن‌های کهن از فعل « داشتن» مضارع التزامی ساخته شده‌است. مانند:

« توفیق آن ده تا از برای تو دست از آن بدارم.» (همان: ۹۷)

شایستن

شایستن در شمار فعل‌های شبه معین معروف است که فعل غیر شخصی می‌سازد.» (احمدی گیوی؛ ۱۳۸۴: ۳۷۰) از این فعل امروزه صیغهٔ مضارع سادهٔ سوم شخص مفرد آن (= شاید) با تغییر مقولهٔ دستوری کاربرد دارد امّا در متون گذشته دیده شده است که صیغه‌های ماضی و مضارع آن صرف می‌شده‌است. در کتاب کشف المحجوب هم بسیار کم این موضوع دیده شده‌است و آن ساخت اوّل شخص مضارع سادهٔ آن بوده‌است.

«سه چیز باید که کم از آن کم نشاید... .» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۶۷)

«من این کار را نشایم، و اندر این قول که گفتم که نشایم از دو بیرون نباشد.» (همان: ۱۴۳)

«اگر راست گویم، خود گفتم که نشایم.» (همان: ۱۴۴)

وجه (Mood)

در زمینهٔ وجه فعل همانند دیگر مقولات دستوری میان دستورنویسان وحدت رویه‌ای وجود ندارد؛ لیکن بیشتر اساتید (همانند: احمدی‌گیوی، ارژنگ، شفایی، شریعت، نوبهار، وحیدیان کامیار و ...) وجوه افعال فارسی را سه برشمرده‌اند. یعنی اخباری، التزامی و امری ؛ امّا بعضی نیز همچون فرشیدورد و ناتل خانلری نظریات متفاوتی نسبت به دیگران ابراز داشته‌اند و وجوه دیگری چون: مصدری، شرطی، تأکیدی، تمنایی و ... نیز برای افعال فارسی قائل شده‌اند که همهٔ این تقسیم‌بندی‌ها در همان سه مورد اوّل جای می‌گیرد و نیازی به در نظر گرفتن وجوه بیشتری نمی‌باشد. به همین سبب ما در این پژوهش تنها سه وجه اخباری، التزامی و امری قائل شده‌ایم.

«وجه فعل، صورت یا جنبه‌ای از آن است که بر اخبار و احتمال و امر و آرزو و تمنّی و تأکید و امید (ترجّی) و بعضی امور دیگر دلالت می‌کند.» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۸۰)

وجه اخباری

«وجه اخباری آن است که وقوع یا عدم وقوع فعل را با قطعیّت و یقین بیان کند و اسناد در آن قابل صدق و کذب باشد.» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۸۱)

وجه اخباری با در بر گرفتن شمار زیادی از ساختمان‌های فعلی بالاترین بسامد را در میان وجوه فارسی به خود اختصاص داده است به گونه‌ای که در هر کتابی تقریباً نیمی از وجوه افعال اخباری هستند و در زبان امروز مهمترین نشانهٔ لفظی وجه اخباری صورت‌ها و ساختمان‌های افعـال این وجه است که عبارتند از: ماضی مطلق، مضـارع اخباری، مستقبل، ماضـی بعید، ماضی استمـراری یا ناقص، ماضی نقلی، ماضی نقلی استمراری، ماضی بعید.

«به نزدیک وی اندر آمدم وی را یافتم خفته.» (همان: ۱۴۰)

«مردی از شام، چون آن هیبت بدید، با هشام گفت: یا امیرالمؤمنین، ترا به حجر راه ندادند که امیری ....» (همان: ۱۱۱)

در سراسر کتاب صفحه‌ای نسیت که فعلی با وجه اخباری مورد استفاده قرار نگرفته باشد به همین سبب نیازی برای مثال‌های متعدد وجود ندارد، و طبق توضیحات و زمان‌هایی که در بالا نام برده شد به راحتی می‌توان این وجه را در میان وجوه دیگر شناسایی کنیم.

وجه التزامی

«وجه التزامی یا وابسته یا احتمالی آن است که فعل بر امور احتمالی از قبیل: خواست، آرزو، میل، امید، دعا، شرط، شک و لزوم و مانند آنها دلالت کند؛ از این رو پس از اصوات و حروف و فعل‌هایی که بر این مسائل دلالت می‌کنند معمولاً فعل التزامی می‌آید.» (فرشیدورد؛ ۱۳۸۸: ۳۸۱)

فعل‌های التزامی معمولاً در جملهٔ مستقل نمی‌آیند؛ بلکه غالباً در جمله‌واره‌های پیرو و وابسته به کار می‌روند و کلماتی مانند: « کاش»، « شاید» و « باید» هم که بعد از آنها فعـل التزامی می‌آید به تأویل جمله‌وارهٔ پایه می‌روند.

« اگر بدارد چنین که یکی از مرقعه داران زمانه، به ظاهر بی‌باطن بسندکار شده.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۷۶)

«چون من محمّد را متابع باشم، سنگ مرا انگبین و شیر دهد، بس عجب نبود.» (همان: ۱۳۹)

« اگر به عمل بی‌علم راه باشدی نصاری و رهبانان اندر شدّت اجتهاشان اندر مشاهده‌اندی و مؤمنان عاصی اندر مغایبه.» (همان: ۱۶۵)

وجه امری

وجه امری یا فعل امر آن است که بر طلب، یعنی خواست یا فرمان یا خواهش دلالت کند، و وقوع فعل یا داشتن و پذیرفتن حالتی را طلب می‌کند. بنابراین فعل امر و وجه امری در برخی از موارد با وجه التزامی مشترک است. (همان: ۳۸۷)

دل را محل حرص مگردان و معده را جای حرام مساز.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۳۹)

« بازگرد و رضای دل وی بجوی.» (همان: ۱۴۰)

عبارت وصفی

«وجه وصفی یا فعـل وصفی اسم مفعولیست که نقش فعل را بازی می‌کند و با فعلی دیگر که غالباً بعد از آن می‌آید و با آن دارای مسندالیه واحدیست همنشین می‌گردد ... فعل وصفی در قدیم جنبهٔ قیدی و وصفی هم داشته است و با متعلقات خود در حکم قید برای جمله‌ای دیگر بوده‌است و از کلمات و جمله‌ها و گروه‌های قیدئی که معمولاً با صفت مفعولی ساخته میشده به وجود می‌آمده است.» (فرشیدورد؛ ۱۳۸۸: ۳۸۹) در چندین مورد عبارت وصفی یا همان وجه وصفی در کتاب کشف‌المحجوب دیده شده‌است. البته به نظر می‌آید که تفاوتی با عبارات وصفی که تعریفش در بالا آمده‌است داشته باشد؛ زیرا که طبق تعریف این فعل و عبارت باید قبل از فعـل دیگر ذکر شـود ولی همانطور که ملاحظه خواهید کرد این فعـل بعد از آن قرار می‌گیرد.

« سنگی دیدم بر راه افکنده و بر آن سنگ نبشته.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۱۸)

« مر اویس قرنی را بدیدند با جامه‌های پشمین با رقعه‌ها بر آن گذاشته.» (همان: ۶۲)

« سلمان را بدیدم گلیمی با رقعه‌های بسیار پوشیده.» (همان: ۶۲)

و نیز رجوع شود: ۱۵۶– ۱۸۶ و ... .

نمود (Aspect)

«نمـود مقوله‌ای معنا شناختی (semantic) در نگـرش به ساختار زمانی فعل است. نمـود که از ویژگی‌های بارز ساختمان زبان‌های هند و اروپایی است، امروزه در میان افراد این خانوادهٔ زبانی، فقط در دو زبان اسلاوی و یونانی متمایز است و در میان سایر اعضای این خانوادهٔ زبانی، مفهوم نمود در تقابل با مفهوم زمان قرار گرفته است. (مجیدی، ۱۳۸۸: ۱۴۶)

در حقیقت مبحث نمـود، زمان دستوری را از زمان غیر دستوری متمایز می‌کند؛ و این تعبیر که در زبان-شناسی امروزی با عنوان زمان مطلق و زمان نسبی یاد می‌شود، نشان می‌دهد که گاه زمان دستوری فعل با زمان انجام فعل منطبق نیست. (ماهوتیان، ۱۳۹۰: ۲۲۶)

در این زمینه دستور نویسان نظریات مختلفی ایراد کرده و نمود فعل فارسی را به دسته‌ها و تعداد متفاوتی تقسیم کرده‌اند؛ برای مثال دکتر فرشیدورد دربارهٔ نمود فعل می‌نویسد:

«ویژگی‌های فعل را از لحاظ دلالتش برآغاز و دوام و پایان و کمال و نقص وقوع آن، و از نظر ارتباطش با زمانی معیّن « نمود» یا « حدّ» آن می‌گویند.» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۷۹) و ایشان فعل را طبق این خصیصه به پنج قسم تقسیم می‌کند مبهم یا مطلق، ۲– ناتمام یا استمراری، ۳– کامل، ۴– نیمه کامل، ۵– آغازی یا آغازین.

به نظر ما در زمینهٔ نمود فارسی به پژوهش‌ها و تحقیقات بیشتری نیاز است زیرا که بسیاری از افعال فارسی دارای نمود مطلق یا مبهم هستند و درجهٔ نقص و کمال و دوام و پایان آنها به روشنی معلوم نیست و حتّی گاه این مقوله را نمی‌توان به درستی تشخیص داد و بیشتر دستورنویسان نیز به این مقوله از فعل نپرداخته‌اند؛ با اینحال ما با توجّه به کتاب و مطالبی که دکتر فرشیدورد ذکر کرده‌اند افعال را از این مقوله نیز مورد بررسی قرار دادیم.

بیشتر افعال به کار رفته در کشف‌المحجوب دارای نمود مطلق هستند زیرا که درجهٔ نقص و کمال و دوام و پایان آنها به روشنی معلوم نیست؛ امّا در اینجا به چند مورد از سایر نمود افعال اشاره می‌شود.

نمود استمراری: فعلی است که در زمانی معیّن تمام نشده است؛ مثل دیشب ساعت هشت غذا می‌خوردم.

در زمان ما نشانهٔ وجه استمراری «همی» منسوخ شده و «می» نیز آنچنان مفهـوم استمرار را نمی‌رساند و مفهوم آن تضعیف شده است و فعل مضارع سادهٔ «داشتن» به کمک این وجه می‌آید؛ در صورتی که در زمان قدیم تنها به وسیلهٔ این دو پیشوند و ماضی استمراری یایی (با درجهٔ استمرار کمتر) می‌شد به استمرار و عدم استمرار افعال پی برد.

«این نام ز آن شخص مرده می برنخیزد.» (همان: ۲۹۸)

« ملائکه بر طاعت وی آفرین همی‌کنند تا به قیامت.» (همان: ۱۷۰)

« و من خود را به مراد خود می‌یافتمی و بدان ذلّ نفس خود شاد همی بودمی.» (همان: ۹۳)

نمود کامل: عکس استمراری و ناتمام است؛ یعنی فعل در زمانی معیّن تمام شده است؛ مانند: وقتی که تو آمدی من رفته بودم. هوشنگ حالا رسیده است.

فعل‌های ماضی بعید و ماضی نقلی از افعالی هستند که دارای نمود کامل‌اند؛ زیرا که در این گونه افعال اتفاق و رخداد فعل تمام شده و دیگر ادامه و استمرار ندارد و این کار در یک محدودهٔ زمانی مشخصّی رخ داده است.

«دست از دنیا بداشته بودند.» (همان: ۱۱۸)

«جدّ او مجوسی بوده بود.» (همان: ۱۶۲)

«تو مالک الملوکی و روزی ما اندر پذیرفته‌ای و ما چندین اندوه بر دل گماشته‌ایم.» (همان: ۱۷۱)

نمود آغازی

فعل‌های آغازی، فعل‌هایی هستند که همراه مصدر یا اسم‌مصدر یا حاصل مصدر فعل اصلی می‌آیند و آغاز کار یا حالت را می‌رسانند؛ مانند فعل « گرفتن». (احمدی گیوی؛ ۱۳۸۴: ۳۱۵)

در کتاب کشف‌المحجوب چندین مورد استعمال این نوع فعل ملاحظه شده‌است؛ از جمله:

« غلام الخلیل را از آن رنج کرد و وضعها برساختن گرفت.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۲۱۰)

« چون به بازار درآمد قرصی از آستین بیرون گرفت و خوردن گرفت.» (همان: ۸۹)

فعل و حذف

در پاره‌ای از جمله‌های فارسی برای رعایت اختصار یا به حکم ساختار و ترکیب خاص جمله، فعل حذف می‌شود. هر چند این مقوله بیشتر به مبحث جمله مربوط میشود تا فعل، لیکن نامرتبط با موضوع پژوهش مورد نظر نیز نمی‌نماید. به همین سبب از این دیدگاه نیز فعل‌ها مورد بررسی قرار دادیم.

الف) حذف فعل به قرینه لفظی: در بعضی از آثار دوره نخستین معمول است که نویسندگان برای خودداری از تکرار، فعل را از آخر بعضی از جمله‌واره‌ها و جمله‌ها به قرینهٔ فعل قبلی یا بعدی حذف می‌کنند. امّا در زمینهٔ حذف به قرینهٔ لفظی نکته‌ای وجود دارد که «امروزه معمولاً در فعل یا فعل‌های جمله‌های پیشین حذف صورت می‌گیرد و فعل سالم را در آخرین جمله می‌آورند؛ در صورتی که در متون گذشته، بر عکس معمولاً فعل سالم را در جمله وارهٔ نخستین می‌آورده‌اند و به قرینهٔ آن، در جمله یا جمله‌های پسین، فعل معین را حذف می‌کرده‌اند.» (احمدی گیوی؛ ۱۳۸۴: ۱۲۶–۱۲۸) از جمله:

«گروهی را دیدم که علم را بر عمل فضل نهادند و گروهی دیگر عمل را بر علم*.» (فضل نهادند) (همان: ۱۸)

«یکی از متلبسان علم که کلاه رعونت را عزّ نام کرده‌است و متابعت هوی را سنت رسول (ص) و موافقت شیطان را سیرت امام*.» (همان: ۲۴) (نام کرده‌اند)

«گروهی دیگر اندر معاملت جز تقصیر ندیدند، و اندر دل بجز خرابی نه*.» (همان: ۷۲)

ب) حذف فعل به قرینهٔ معنوی: گاه پیش می‌آید که نویسنده بدون هیچ قرینه‌ای که به دست خواننده دهد فعل را حذف کرده و آن را در اختیار خواننده قرار می‌دهد که از ژرف ساخت و با توجّه به معنای جمله فعل را حدس بزند. مانند:

«به نزدیک گروهی فقر تمام‌تر از صفوت، و به نزدیک گروهی صفوت تمام‌تر*.» (همان: ۷۹) (است)

«از امم پیشین نیز عباد و زهّاد و اعیان خلق که بوده‌اند این مرتبه نه*» (همان: ۹۲) (نداشته‌اند.)

«حقّ مادر نگاه داشتن بهتر از حج کردن*» (همان: ۱۴۰) (است)

حذف شناسه به قرینهٔ فعل مقدم

«در بعضی از آثار این دوره معمول نویسندگان است که اجزاء صرفی آخر فعل را برای احتراز از تکرار به قرینه حذف می‌کنند.» (خانلری- ۱۳۷۴- ۳۸۸) دکتر خانلری فرموده‌اند که این نکته جزو مختصات زبان رایج این دوره محسوب نمی‌شود و باید آن را از جمله مختصات سبک نویسندگان آن به شمار آورد.

گاهی این حذف‌ها به قرینهٔ فعل دوم و گاه به قرینهٔ فعل مقدم است، در کشف المحجوب این خصیصه با حذف به قرینهٔ فعل مقدم نمود می‌یابد.

« خربزه می‌خوردند و پوست بر سر من می‌انداخت.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۹۴)

« نامت از دیوان سعدا پاک کردیم و اندر دیوان اشقیا ثبت کرد.» (همان: ۲۹۱)

« می‌پرسیدم و بر انگشت می‌گرفت تا از هفده کس بپرسیدم.» (همان: ۱۴۵)

و همچنین: ۷۹- ۱۱۵- ۵۰۶ و ... .

حذف فعل معین به قرینه لفظی

« تا اندر صف اول و درجهٔ اعلی با حق بیارامیده‌اند و از غیر وی اندر رمیده.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۵۲)

« تا طبایع هر یک در عالم خود به به فرمان وی طمأنینت یافته‌اند و به وجود خود از توحید حق محجوب گشته، و ارواح اندر عالم به مزاج وی مشغول گشته و به مقارنت آن از محلّ خلاص خود دور مانده.» (همان: ۱۳)

و نیز رجوع شود: ۱۴- ۱۵- ۱۹- ۲۵- ۲۶- ۷۹ و ... .

حذف فعل معین به قرینهٔ معنوی

« مدعیان به دعوی خود از کلّ معانی بازمانده و مریدان از مجاهده دست بازداشته و ظن معلول خود را مشاهده نام کرده» (همان- ۱۱) که در تمام جمله‌واره‌ها فعل معین «اند» از آخر فعل حذف شده است.

« خاص و عام از آن به عبارت آن بسنده کار گشته و مر حجاب آن را به جان و دل خریدار گشته، و کار از تحقیق به تقلید افتاده، و تحقیق روی خود از روزگار ایشان بپوشیده.» (همان)

« به ترکیب از تحقیق مشاهده بازمانده، و به حرص دنیا از ارادت خداوند رجوع کرده.» (همان: ۱۴)

و همچنین: ۱۴- ۱۲۰-۱۲۱-۱۲۲ و ... .

تکرار فعل

همانگونه که در این کتاب حذف فعل دیده شده است، تکرار فعل هم ملاحظه گردیده‌است. بدین قرار که یک فعل را در جمله‌واره‌های متعاطف که امکان حذف آن وجود دارد را تکرار می‌کند و حتی از افعال مترادف هم استفاده نمی‌کند.

« مقصود تو معلوم گشت ، و سخن اندر غرض تو در این کتاب مقسوم گشت.» (همان:۲)

« انبیاء علیهم‌السّلام که خلق را دعوت کردند بر بصیرت کردند.» (همان: ۷۵)

« از جلّهٔ مشایخ بود، پسندیدهٔ عراق و خراسان بود، مرید احمد خضرویه بود و ابوعثمان حیری را به وی میلی عظیم بود.» (همان: ۲۱۵)

و نیز رجوع شود: ۶۴- ۸۵- ۸۶- ۲۱۱ و ... .

همچنین در جملات نقل قول که به صورت متوالی ذکر می‌شود فعل « گفت» به طور مداوم تکرار می-شود؛ برای نمونه:

« گروهی گفته‌اند که: مسکین فاضلتر از آنچه پیامبر گفت، علیه‌السلام ... چون پیامبر علیه‌السلام مسکنه را یاد کرد گفت که ... و چون فقر را یاد کرد گفت: ... .» (همان: ۸۲)

نفی فعل‌ها

در زمان گذشته نفی فعل‌ها از تنوع بیشتری نسبت به امروز برخوردار بوده‌اند در صورتی‌که در زبان معیار امروز تنها دو ساخت از افعال منفی وجود دارد و اوّل آنکه علامت نفی بدون هیچ فاصله‌ای از فعل ذکر شده و به فعل می‌چسبد مانند: ندیدم، نمی‌گوید و ... دوم آن است که به صورت قید نفی و حالت موازنه‌ای در جمله می‌آید همچون: علی نه کار می‌کند و نه درس می‌خواند. در حالیکه در قدیم (از جمله کشف المحجوب) صورت‌های مختلف فعل نفی وجود دارد که در این مختصر تنها مواردی که امروز کاربرد ندارد را بیان می‌داریم.

الف) ذکر علامت نفی با فاصله از فعل: در این مورد کلمه و یا کلماتی بین «ن» نفی و فعل واقع می‌شود و این موضوع سبب فاصلهٔ این دو رکن از هم می‌شود. مانند:

« شمشیر سلطانان یافتند و نه در جای آن کار بستند.» (همان: ۷۳) که منظور اینست که « شمشیر سلطانان یافتند و در جای آن کار نبستند.»

«آفتاب برنیامد و فروشد بر هیچ کس از روی زمین که وی نه به خدای تعالی جاهل بود.» (همان: ۲۱۴)

ب) «نـ» + «بـ» + فعل

« هیچ چیزی ندیدم که نه حق را اندر آن بدیدم.» (همان: ۱۴۱)

پ) قید نفی

«از قید نفی در سنگ نوشته‌های هخامنشی تنها یک صورت naiy وجود دارد که با کلمهٔ nōit در اوستائی معادل است. این کلمه در حالت ازی از مادهٔ _ni است. در برابر این صورت شاید صورت دیگری مانند na وجود داشته که حرف نفی « نـَ» در فعل‌های منفی از آن مشتق شده است. از قید naiy کلمات « نه» و « نی» در فارسی دری مانده که هم در جزء صرفی فعل منفی به کار می‌رود و هم به صورت قید نفی.» (ناتل خانلری، ۱۳۹۲: ۳/ ۲۱۰– ۲۱۱)

« نه اندر اصل اثبات تکلیف درست آید و نه اندر فرع طعام مر سیری را علّت گردد و یا جامه مر دفع سرما را.» (هجویری؛ ۱۳۸۹: ۳۰۳)

فعل‌های شاذ و خاص کهن

در این قسمت به فعل‌هایی اشاره می‌شود که از نظر دستوری و کاربرد بسیار شاذ و خاص هستند و امروزه از این افعال به شیوه‌ای که در این کتاب مورد استفاده قرار گرفته است، استعمال نمی‌شود. با توجّه به پایین بودن بسامد استعمال این افعال در کشف المحجوب به نظر می‌رسد این افعال حتّی در دوران نویسندهٔ کتاب نیز شاذ بوده باشند.

«اگر رعونت طبع و ضلالت عقل بر شما سلطانستی، سخن از این سنجیده‌تر گویدی.» (همان: ۱۴۴) همانطور که مشاهده می‌شود در حالی که فعل باید به صورت جمع ذکر می‌شد به صورت مفرد آمده است و هم اینکه فعل امر به صورت ماضی استمراری یایی بیان شده است و به نظر می‌رسد که «ی» آخر فعل بیانگر امر فعل است.

از موارد بسیار نادر در این کتاب اینست که گاه در جملهٔ مرکّب فعل در جمله وارهٔ معطوف (پیرو) از نظر زمانی با فعل جمله وارهٔ پایه همخوانی ندارد.

«وی را اندر عبادت و مجاهدت قدمی درست بوده است، و اندر اصول این طریقت شأنی عظیم داشت.» (همان: ۱۴۲)

«جهد کن تا یک روز همه روز می‌گویی ا... ا... .» (همان: ۲۹۴)

در این جمله فعل «می‌گویی» به جای فعل مضارع التزامی «بگویی» به کار رفته است که از نکات خاص و کهن است.

ب) فعل ضمیر ساخت همراه با ضمیر پیوستهٔ فاعلی

«دیگر باره اشارت کرد تا از وام بپرسیدمش.» (همان: ۱۵۲)

« از برای این کارت آفریده‌اند یا بدین کار فرمودندت؟» (همان: ۱۵۸)

«از مستی هشیار شو و از هشیاری بیزار گرد تا خلاف برخیزدت.» (همان: ۲۸۴) و نیز: ۱۲۸– ۱۵۷– ۴۰۷ و ...

نتیجه‌گیری

همانطور که در بطن متن هم بدان اشاره شد در کاربرد ماضی استمراری غلبه با پیشوند صرفی «می» می-باشد و این موضوع بسیار درخور توجه است زیرا که در کتاب قابوسنامه که تقریباً با کشف المحجوب هم عصر است غلبه با پیشوند صرفی «همی» است.

در میان زمان‌های به کار رفته در کشف المحجوب زمان «مضارع» بیش از دو زمان دیگر به کار رفته است و شاید علّت آن جنبهٔ آموزشی و تعلیمی کتاب باشد زیرا که نویسنده در برابر سؤالاتی که ظاهراً از او پرسیده‌اند به شنونده پاسخ می‌گوید و طبیعتاً دو فردی که با یکدیگر هم کلام می‌شوند از افعال حال (مضارع) استفاده می‌کنند. دومین دلیل گستردگی دامنهٔ تحت نفوذ فعل مضارع است؛ زیرا که فعل مضارع دو محدودهٔ حال و آینده را در بر می‌گیرد و بالطّبع دامنهٔ استفاده از این زمان بیشتر از زمان‌های دیگر می‌شود.

در مواردی دیدیم که علامت نفی جدا از فعل نوشته شده است به نظر می‌رسد که این نوع نگارش درجهٔ شدّت و تأکید نفی و یا نهی افعال را نشان می‌دهد زیرا که اگر غیر این می‌بود ما می‌بایست با نگارشی یکدست روبرو می‌بودیم؛ یعنی یا باید همهٔ افعال با فاصله از فعل ذکر می‌شد و یا اینکه بدون فاصله و چسبیده به فعل نوشته می‌شد.

همان طور که پیش بینی می‌شد، فعل مرکّب در این کتاب با بسامد بیشتری نسبت به دیگر ساخت‌های فعلی، مورد استفاده قرار گرفته است. البتّه در کشف‌المحجوب نسبت به زبان امروز از افعال بسیط بیشتری استفاده شده است؛ زیرا که در این کتاب فعل‌هایی مشاهده شده است که امروز تنها از ساخت مرکّب آنها استفاده می‌شود و ساخت بسیط آنها یا به کلّی منسوخ شده‌اند و یا جز در متن‌های ادبی نشانی از آنها نمی-یابیم. و همچنین در میان فعل‌های یاور به کار رفته در کشف المحجوب فعل یاور «کردن» – همانند زبان امروز– از بسامد بالاتری نسبت به سایر فعل‌های یاور برخوردار است زیرا که این فعل با صفت، قید، اسن، مصدر و ... ترکیب شده و فعل مرکّب می‌سازد.

فعل‌های شبه معین به کار رفته در کتاب کشف المحجوب هم با مصدر کامل و هم با مصدر مرخّم ترکیب شده‌اند در صورتی‌که فعل‌های شبه معین در زمان ما تنها با مصدر مرخّم ترکیب می‌شوند؛ و همان‌طور که ذکر شد فعل‌های شبه معین در زمان مؤلّف کشف المحجوب از تعدّد و تکثّر بیشتری نسبت به زمان ما برخوردار بوده‌اند به طوری که از بعضی از آنها حتّی در کتاب‌های دستوری نیز نامی برده نشده است (و یا جز در یک یا دو کتاب دستور مشاهده نشده است) و این موضوع نشان می‌دهد که زبان فارسی روی به سادگی می‌رود و شاید با بررسی آثاری کهن‌تر از کشف المحجوب به مواردی مشابه با این رخداد پی برد و از این طریق بتوان روند حرکت زبان فارسی و چگونگی تولد و یا مرگ یک فعل را مشاهده کرد.

در هر حال طبق بررسی‌های انجام گرفته کتاب مورد نظر ما (کشف المحجوب) نسبت به زمان نگارش نویسنده در بعضی موارد کهن‌تر به نظر می‌رسد و شاید این مسئله به این دلیل است که در اکثر موارد کتاب-های صوفیه جنبهٔ تعلیمیشان برای جنبهٔ زبانی آنها غلبه دارد.

کتابنامه

- احمدی گیوی، حسن؛ (۱۳۸۴)؛ فعل ؛ چاپ اوّل، تهران، نشر قطره.
- ارژنگ غلامرضا؛ (۱۳۹۲)، دستور زبان فارسی امروز، چاپ ششم، تهران، نشر قطره.
- انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن؛ (۱۳۸۵)؛ دستور زبان فارسی، چاپ اوّل، ویرایش سوم؛ تهران، انتشارات فاطمی.
- بهار، محمدتقی(ملک الشعرا) ؛ (۱۳۸۹) ؛ سبک شناسی؛ چاپ دهم، تهران ، انتشارات امیرکبیر.
- خطیبی، حسین؛ (۱۳۹۰)؛ فن نثر در ادب پارسی؛ چاپ چهارم، تهران، انتشارات زوّار.
- خیامپور، عبدالرّسول؛ (۱۳۸۴)؛ دستور زبان فارسی؛ چاپ دوازدهم، تهران، کتابفروشی تهران.
- شریعت محمدجواد؛ (۱۳۸۴)، دستور زبان فارسی، چاپ هشتم، تهران،انتشارات اساطیر.
- شفایی احمد؛ (۱۳۶۳)، مبانی علمی دستور زبان فارسی، چاپ اوّل، مؤسسه انتشارات نوین.
- شمیسا، سیروس؛ (۱۳۸۰)؛ کلیات سبک‌شناسی؛ چاپ ششم، تهران، انتشارات فردوس.
- .....؛ (۱۳۹۰)؛ سبک شناسی نثر؛ چاپ اول از ویراست دوم، تهران، انتشارات میترا.
- صفا، ذبیحا... ؛ (۱۳۸۳)؛ تاریخ ادبیات ایران؛ چاپ هشتم، تهران، انتشارات فردوس.
- غلامرضایی محمّد؛ (۱۳۸۸)؛ سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه؛ تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- فرشیدورد، خسرو؛ (۱۳۸۸)؛ دستور مفصل امروز؛ چاپ سوم، تهران، انتشارت سخن.
- ..... ؛(۱۳۸۳) فعل و گروه فعلی و تحول آن در زبان فارسی؛ چاپ اول،تهران، انتشارات سروش.
- ..... ؛ (۱۳۸۲)؛ جمله و تحول آن در زبان فارسی، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- قریب، عبدالعظیم؛ بهار؛ فروزانفر؛ همایی؛ رشید یاسمی؛ (۱۳۸۹)دستور زبان فارسی(پنج استاد)؛ به کوشش امیر اشرف الکتابی؛ چاپ پنجم،تهران، انتشارات ناهید.
- ناتل خانلری، پرویز؛ (۱۳۷۴)؛ تاریخ زبان فارسی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات سیمرغ
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان؛ (۱۳۸۹)؛ کشف‌المحجوب؛ تصحیح محمود عابدی، چاپ ششم، تهران، انتشارات سروش.

بررسی و ریشه یابی اسطوره های کروی بودن زمین

مهدی رضایی

استادیار دانشگاه سلمان فارسی کازرون

شراره تاجمیر ریاحی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

اسطوره واقعیت تاریخی نانوشته از تفکرات و باورهای انسان نخستین است که ریشه در واقعیت دور زندگی انسان دارد و با هاله ای از راز و رمز های زبان انسان در طی دوران های متفاوت تخلیط شده است. تفکر درباره حل معمای آفرینش بشر را مجبور به باور پردازی های گوناگون درباره شکل کره زمین و... کرده است. از میان اسطوره هایی که شکل کره زمین را به تصویر می کشند، تخم مرغ شباهت بیشتری به شکل علمی کره زمین دارد؛ به همین خاطر نظریه های متفاوتی درباره اصل و منشا این باور وجود دارد که همه آن ها منشا پیدایش این اسطوره را یا در اقوام هند و اروپایی یا... می دانند از این رو پژوهش حاضر به بررسی اسطوره های آفرینشی که در آن ها به شکل زمین اشاره شده است می پردازد و به دلیل تکرار این اسطوره نزد اقوام دیگر که به لحاظ جغرافیایی فاصله زیادی با هم دارند، نظریات مطرح شده را رد می کند و بدان خاطر که مضمون این اسطوره در سرزمین های دیگر نیز تکرار شده است، آن را صورت ازلی می داند که در ناخودآگاه جمعی بشر نهفته است.

کلیدواژه‌ها: زمین، کروی بودن، تخم، کهن الگو.

مقدمه

اسطوره واقعیت تاریخی نا نوشته از تفکرات و باورهای بشر نخستین درباره چگونگی آفرینش خود و جهان است.انسان همواره در پی حل معمای آفرینش بوده و برای توجیه اتفاقات طبیعی گوناگون از حواس پنج گانه و گاه از تخیل خود بهره می گرفته است. بشر ابتدایی از آن جایی که دسترسی به دنیای خارج از کره زمین نداشته است، کلیت نظام آفرینش و حیات را فقط در کره زمین می دانسته و در این زمینه تصورات مختلفی راجع به پیدایش کره زمین و حتی شکل آن داشته است. شکلی که در قرون متاخر با اکتشافات علمی کروی بودن آن به اثبات می رسد، در اسطوره های آفرینش اغلب ملل چگونگی فرم آن به چالش کشیده می شود.

طرح مسئله

الف-اسطوره های اقوام هند واروپایی

اقوام هند و اروپایی یکی از بزرگ ترین و قدیمی ترین اقوام بشری هستند که به تدریج از اواسط آسیا و دره گنگ تا کناره اقیانوس اطلس پراکندند و با کشف دنیای جدید به سایر مناطق گیتی روی آوردند. در

اسطوره های این اقوام همان طور که در ذیل بدان ها اشاره شده است، اسطوره جهان تخم مرغی شکل مدام تکرار می شود و به پرنده به وجود آورنده آن اشاره نمی شود.

ایران:

۱-روایت پهلوی قسمت آفرینش جهان، درباره شکل زمین این گونه می گوید:« زمین را از پا آفرید و قرار آن از کوه است و گوهر زمین از فره (=گوهر آسمانی) نهاده شد و کوه ها را از ان گوهر برویانید،یک هزار و هفتصد سال زیر و زبر، هر دو می رستند(=کوه ها بر روی زمین و زیر زمین رشد می کردند) و آن گاه زیر بایستاد (=رستن بخش زیرین متوقف شد)، زبر هشت صد سال دیگر همی رست تا به آسمان. زیر و زبر و پیرامون گرده[زمین] فره آید و آن را شباهت چونان تخم مرغی است که مرغکی در آنست و آن را نگاهدارنده مادی نیست»(میر فخرایی،۱۳۶۴: ۱۳۶-۱۴۱)

۲- «در آیین میترا زایش میترا از یک تخم در نقش برجسته نیوکسل آپن تین تصویر شده که در آن، تخم به گوی آسمانی تبدیل گردیده و نمایانگر منطقه البروج است در اینجا میترا با ایزد ازلی ازخدای فانس(اروس)که از تخم برآمده، یکی می شود»(وارنر۱۳۸۶ :۳۶۸).

هند:

در اسطوره های هند، جهان از انفجار یک تخم طلایی بر اقیانوس بی کران به وجود می آید(دالاپیکولا،۱۳۸۵: ۵-۲۴).

یونان:

اسطوره یونانی که این اصل را تایید می کند این است: «ارنیم(Eurynome) که زن ایزد همه چیز بود ،برهنه از آشفتگی نخستین برخاست و پس از داستانی دراز شکل کبوتری به خود گرفت و تخم جهانی نهاد و سرانجام تخم مرغ به دونیم شد و زمین و آسمان پدید آمد»(بهار،۱۳۷۵:۴۸).

ب- اسطوره های اقوام مصری:

مصر سرزمینی ست که در کنار رود نیل به وجود آمد و به دو قسمت مصر علیا و مصر سفلی تقسیم می شده است. در اسطوره های مصر میانه آمون-خدا نقش بسزایی دارد و دو سمبل دارد یکی قوچ و دیگری غازی که تخمی را می گذارد که از آن تخم جهان به وجود می آید. در هوموپولیس غاز یا لک لک مصری نماد رع- خدا است که تخم کیهانی را می گذارد. در اسطوره دیگر مصری تخم آغازین تخم سوسک یا جعل مقدس است که نماد نب – ئر- جر استمصریان باستان براین عقیده بودند که جعل تخم خود را درون گلوله ای از سرگین نهان کرده بود و هم بدین دلیل جعل برای آنها نماد زایش ازخود، آفریننده و خورشید بود(ایونس،۱۳۷۵ ،۶۶). در این اسطوره همان گونه که می بینیم جعل تخم خود را درون گلوله ای از سرگین می گذارد و می غلتاد؛ به عبارتی با صرف نظر از اینکه صورت اصلی تخم سوسک بیضی یا ... باشد، غشایی که جعل تخم خود را درون آن قرار می دهد گرد است و به کروی بودن زمین اشاره می کند.

۱- «در اسطوره های مصر جهان در آغاز در یک تخم نهفته بود که این تخم از یک غاز یا لک لک مصری به وجود آمده بود»(همان، ۵۶).

۲- به اعتقاد برخی از مردم مصر تخم آغازین کیهان،تخم جعل یا سوسک بود که از آن تخم به وجود آمد(ایونس،۱۳۷۵: ۶۶).

پ-اسطوره های اقوام بین النهرین:

در اسطوره های بین النهرین آفرینش توسط تخم اژدهای به وجود می آید. فرق این تخم با تخم آغازین اقوام هند و اروپایی و... در این است که این تخم از جانوری خیالی به وجود می آید و شبیه تخم مرغ شکلی کروی دارد و تصویر آن را حتی در نقوش بازمانده هم می توان دید(ساندرز،۱۳۸۱: ۱۲۵).

منابع ارفه ای آفرینش جهان در اسطوره های بین النهرین را به تخمی که از اژدهای آغازین به وجود می آید نسبت می دهد. این اژدها طبق اسطوره های این سرزمین موجودی خیالی ست از لعاب آب به وجود می آید و تخمی می گذارد که جهان در آن تخم شکل می گیرد(همان، ۱۲۵) .

ت-اسطوره های اقوام چین:

در اسطوره های این سرزمین هم زایش جهان همچون اقوام دیگر زایش از تخم مرغ صورت می گیرد و از این تخم اژدهایی افسانه ای به نام پان گو زاده می شود که همه عناصر طبیعت از ذرات تن او به وجود می آیند(کاواندیش،۱۳۸۷: ۴۱۹).

اسطوره های چینی بیانگر آن است که کائوس یا درهمی و بی شکلی پیش از پیدایی آسمان و زمین چونان تخم مرغی است که از پوسته بالایی آن آسمان و از پوسته زیرین زمین به وجود می آید(کریستی،۱۳۷۳: ۲۷۳).

ث- اسطوره های اقوام افریقا:

افریقا سرزمینی وسیع است که قبیله های مختلف افریقایی را در خود جای داده است و به همین خاطر اسطوره های آفرینش این منطقه متفاوت است اما آن چه بین همه اسطوره ها ی آفرینش مربوط به شکل جهان مشترک است، کروی بودن زمین است. در اسطوره های مردم دوگون افریقا سه روایت وجود دارد که یکی از آن ها، اسطوره جهان تخم مرغی شکل است و دیگری به زایش جهان از رحم آغازین یا چال مورچگان اشاره می کند و سومی اسطوره منطقه داهومی افریقاست که جهان از کدو کالباش گرد به وجود می آید. همان طور که می دانیم رحم یا چال مورچگان و کدو کالباش نیز شکلی گرد دارند و به کروی بودن زمین اشاره دارند.

۱-«در اسطوره های دو گونی، جهان قبل از پیدایی هستی فردی و با حرکت ماده در درون بیضه کیهانی شکل گرفت»(کاواندیش،۱۳۸۷: ۳۸۰).

۲- در اساطیر مردم«دوگون» افریقا رحم مادر آغازین که انسان ها از آن به وجود می آیند همان چال مورچگان است(پاریندر،۱۳۷۴: ۷۲).

۳-در «داهومی»افریقا بر این باورند که جهان هم چون کدو کالباش گرد است. مردم داهومی می گویند زمانی که خدا همه چیز را آفرید، زمین را به هم فشرد و مرز آب ها را محدود کرد و به همین خاطر کالباش زمین بسیار محدود و محصور شد(پاریندر،۱۳۷۴: ۲۹).

ج- اسطوره های اقوام منطقه اقیانوسیه:

اسطوره های آفرینش منطقه پولینزی و میکرونزی که در آن ها به شکل زمین اشاره شده است دو گونه هستند. یکی از آن ها که به زایش انسان از تخم مرغ اشاره دارد، « در این جا آفرینش جهان، جهان اکبر، به عنوان الگویی برای آفرینش انسان ،جهان اصغر به کار رفته است»(میرفخرایی،۱۳۶۴: ۱۴۰). اسطوره دیگر به زایش جهان از صدف اشار دارد. منطقه اقیانوسیه منطقه ای ست که مملو از صدف های متنوع است اما آن چه مسلم است این است که گونه های مختلف صدف به صورت بیضی هستند و با این که در اسطوره مذکور، به شکل دقیق صدف اشاره ای نشده است اما مبرهن است که باز هم این اسطوره در بر دارنده مضمون کروی بودن زمین است.

۱-«در اقیانوسیه این باور وجود دارد که انسان نیز از تخم مرغ متولد شده است»(میر فخرایی:۱۴۰).

۲- در اسطوره های پولینزی و میکرونزی آسمان و زمین از یک صدف و با کمک نخستین موجودات اسطوره ای این منطقه(عنکبوت و پروانه) به وجود می آید(کاواندیش،۱۳۸۷: ۷-۴۹۶).

چ- اسطوره های اقوام امریکا:

در یکی از اسطوره های واروچیری امریکا درباره منشا جهان آمده است که خدای این منطقه بر قله کوه و به شکل پنج تخم به دنیا می آید و سپس از این پنج تخم است که انسان ها به وجود می آیند(کاواندیش،۱۳۸۷: ۴۵۸).

از مقایسه اسطوره های آفرینشی که در آن ها به فرم زمین اشاره شده است به دو نتیجه می توان دست یافت. نخست آن که وجود تصور زمین تخم مرغی شکل، در میان اقوام مختلف مثل: هند و اروپایی، مصر، چین، قبیله دو گونی افریقا، منطقه اقیانوسیه، اندونزی، فنلاند؛ فرضیه پیدایش این تصویر را در اقوام هند و اروپایی و ... رد می کند چرا که در اغلب تمدن های کهن باور زایش جهان از تخم مرغ وجود دارد. دوم وجود اسطوره های آفرینش دیگری که بیانگر کرویت زمین هستند، به یک تصویر مشترک اسطوره ای در ناخودآگاه جمعی بشر اشاره دارند. همان طور که در اغلب اسطوره های سرزمین های مختلف باور پیدایی منجی در آخر زمان یک کهن الگو ست(موسوی،مولوی،۱۳۹۰: ۱۴۳و۱۶۶)، باور زمین کروی شکل نیز به دلیل تکرار در اقوام مختلفی که به لحاظ جغرافیایی فاصله زیادی با هم دارند کهن الگو به شمار می رود. صورت ازلی کرویت زمین با زبانی نمادین گاه در قالب زایش از تخم مرغ نمود می یابد زیرا که تخم مرغ علاوه بر شکل کروی ظاهری، محل شکل گیری موجود زنده ایست که پس از طی دوران جنینی متولد می

شود و به همین خاطر است که بشر ابتدایی بیشتر از این تصویر برای تجسم کره زمین استفاده می کرده است. انسان آغازین مطمئنا وقتی به اطراف خود نگاه می کرده و افق دور را می نگریسته است، ناخودآگاه متوجه قوس آسمان و زمین می شده است و از آن جایی که قسمت بالایی و زیرین تخم یا صدف یا رحم نیز شکلی قوس دار دارند و محل شکل گیری موجود زنده هستند، از آن ها برای درک چگونگی پیدایش جهان استفاده می کرده است. حتی کدو کالباشی هم که جز دسته نباتات است به گرد بودن آن در اسطوره اشاره شده است و بیانگر شکل ظاهری زمین است. تخم، کدو کالباش، صدف و ... زبانی رمزی و نمادین از واقعیت کروی بودن زمین هستند که بشر ابتدایی آن را با حس بینایی خود درک می کرده است و آن را در قالبی نمادین(اسطوره) بیان کرده است.

نتیجه:

شکل زمین در اسطوره های آفرینش سرزمین های مختلف شباهت بسیاری به شکل واقعی آن دارد و در اکثر اسطوره ها بیشترین نمادی که در بردارنده شکل کروی زمین است، تخم مرغ است. نظریات مختلفی بنابر پیدایش این باور در اقوام هند و اروپایی و اندونزی وجود دارد اما به خاطر کثرت تکرار این اسطوره و اسطوره هایی با این مضمون در میان اقوام دیگر، این نظریات مردود شمرده می شوند. تکرار مضمون کروی بودن زمین در اسطوره های آفرینشی که به شکل زمین اشاره دارند بیانگر تصویری مشترک در ناخوآگاه جمعی بشر است. صورت ازلی از شکل زمین که با زبانی نمادین در اسطوره های مختلف تکرار می شود.

کتابنامه

۱-ایونس،ورونیکا.(۱۳۷۵)شناخت اساطیر مصر.مترجم:فرخی،باجلان. تهران:نشر اساطیر.
۲-بهار،مهرداد.(۱۳۷۵).پژوهشی در اساطیرایران.تهران:نشرآگه.
۳-پاریندر،جئوفری.(۱۳۷۴).اساطیر افریقا، مترجم:فرخی باجلان.تهران:نشر اساطیر.
۴-کاواندیش،ریچارد.(۱۳۸۷).اسطوره شناسی، مترجم:بهزادی،رقیه.تهران:نشرعلم.
۵-کریستی، آنتونی.(۱۳۷۳).شناخت اساطیر چین، مترجم:باجلان،فرخی.تهران:نشر اساطیر.
۶-واحددوست، مهوش.(۱۳۸۱).رویکردهای علمی به اسطوره شناسی.تهران:نشر سروش.
۷-وارنر، رکس.(۱۳۸۶)دانشنامه اساطیر جهان، مترجم:اسماعیل پور، ابوالقاسم.تهران:نشر اسطوره.
۸-یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۹۱).انسان و سمبول هایش، مترجم:سلطانیه،محمود.تهران:نشرجامی.
۹-میرفخرایی، مهشید(مهر۱۳۶۴). ادبیات و زبان ها شماره ۲۲.تهران:چیستا.
۱۰-موسوی گیلانی،سید رضی؛ مولوی،مریم(۱۳۹۰).ادیان و عرفان:شماره ۱۷(علمی-پژوهشی)

معرفی همت بستکی و بیان ویژگی اشعارش

دکتر مهدی رضائی[1]
استادیار دانشگاه سلمان فارسی کازرون
محبوبه وحیدیان
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

شیخ‌عبدالرّحمن فرزند شیخ یوسف بستکی، معروف و متخلّص به همّت از شعرای عصر مشروطه است. همّت اهل عرفان و حکمت بود و در این طریق همّت به خرج می‌داد. از آثار این شاعر عارف، دیوان اشعار، شرح اسماءالحسنی، ترجمه مولود برزنجی و گلزار عشق را می‌توان نام برد. از میان آثار باقی مانده، نسخه خطّی دیوان وی می‌باشد که به خطّ مرحوم محمّد طیّب هوشمند بستکی نوشته شده که اساس این مقاله قرار گرفت. نسخه‌های خطّی موجود دیگری از دیوان به نام نسخه مدنی و نسخه شهیدی به خط احمد خان شهیدی هم موجود بوده که متاسفانه یافت نشد. اشعار وی در قالب‌های غزل، قصیده، قطعه، مثنوی، رباعی، دوبیتی، مسدّس، مخمّس، مربّع، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند و تک‌بیت است. در مجموع از اشعار همّت مشخص می شود که اشعار وی در سبک بازگشت و وی جزء شاعران مقلّد به حساب می‌آید ولی از توانایی‌های این شاعر در سرودن قالب‌های مختلف شعری، نمی‌توان چشم پوشید. از محوری‌ترین موضوعات شعری شیخ-عبدالرّحمن همّت بستکی، شکوه و شکایت از دنیا، شکایت از معشوق، غم و درد هجران، اغتنام فرصت و مدح پیامبر و اهل‌بیت را می‌توان نام برد.

کلیدواژه‌ها: همّت بستکی، سبک بازگشت، تصحیح نسخه، شعر قرن سیزدهم و دیوان.

۱- مقدّمه

شناساندن مفاخر فرهنگی- ادبی، اقدامی ارزنده در جهت کمک به استحکام هویّت یک ملّت است و یکی از راه‌های این امر مهم، حفظ آثار مکتوب گذشتگان است. شیخ عبدالرّحمن همّت بستکی نیز یکی از این مفاخر است که در روزگار خویش از بزرگان و اهل قلم جنوب کشور بوده و آثار قلمی از جمله: شرح اسماءالحسنی، ترجمه مولود برزنجی، گلزار عشق و دیوان شعری در سه نسخه به خطّ محمّد طیّب هوشمند بستکی، شیخ احمد مدنی و نسخه شهیدی از وی به یادگار مانده است.

مرحوم محمد طیب هوشمند بستکی درسال ۱۳۰۷ هجری شمسی در بستک به دنیا آمد و تحصیلاتش را در بستک گذراند و دیوان شیخ عبدالرحمن همت بستکی را با قلم خود کتابت نمود و این نسخه ۴۰۰ صفحه می‌باشد که هم اکنون در بستک و نزد بازماندگان محمد طیب هوشمند بستکی نگهداری می‌شود.

همّت بستکی در قرن سیزده و چهارده هجری قمری (۱۳۱۵-۱۲۷۴) می‌زیست و از شاعران سبک باز-گشت ادبی به شمار می‌آید. از بزرگ‌زادگان و طبقه خان‌های بنام بستک بوده که به زبان عربی تسلّط زیادی

[1] . Rezaeimehdi56@gmail.com

داشته و در بسیاری از اشعارش، کلمات و جملات عربی را به کار برده‌است ولی با این وجود زبان شعری وی دچار تکلّف نشده است.

هر چند همّت بستکی از شاعران مقلّد است ولی تنوّع قالب‌های شعری از نکات برجسته‌ای است که به نوبه خود درخور ستایش و تقدیر است و نشان‌دهنده توانایی و طبع‌آزمایی شاعر به موضوعات مختلف شعری از جمله مرثیه مذهبی، ساقی‌نامه و معمّا می‌باشد.

این مقاله تلاشی است برای شناساندن همّت بستکی؛ امید است یکی از شاعران فارسی زبان بدین سبب از خطر فراموشی محفوظ ماند. کار بر روی دیوان دست‌نوشته شیخ عبدالرّحمن همّت بستکی که خطر نابودی و گمنامی، آن را تهدید می‌کرد و ویژگی‌های خاص محتوایی و زبانی، عاملی بود تا انگیزه‌ای برای این پژوهش شود.

۲- زندگی‌نامه شاعر

باد، جانش ز رنج و غم آزاد　　خاطرش باد، خرّم و دل‌شاد
آن‌که گهگاهی از وفا گوید　　رحمت حق به روح همت باد
(همت بستکی/ رباعی۱۸).

«مرحوم شیخ‌عبدالرّحمن فرزند شیخ یوسف بستکی معروف و متخلّص به همّت بستکی در سال۱۲۷۴ هجری قمری در بستک به دنیا آمد. تحصیلاتش را نزد برادر دانشمندش شیخ اسحاق تکمیل کرد و از او که استاد و مرشدش بود طریقت گرفت. همّت اهل علم و عرفان بود و در این طریقت همّت به خرج می‌داد. در پانزده سالگی دیوانش را که شامل قصاید، غزلیات، ترجیعات، رباعی و معمّا می‌باشد شروع کرد و در سال ۱۲۹۴ به پایان رساند» (وثوقی،۱۳۸۵: ۱۶۶۷).

گرچه اطّلاعات دقیقی از نحوهٔ زندگی همّت بستکی در دست نیست ولی با توجّه به قراین و شواهد و تحقیقاتی که کاتب (هوشمند بستکی) به عمل آورده‌است، مشخّص شد که همّت دیوانش را در سن ۱۵ سالگی که دوران خامی و ناپختگی می‌باشد؛ آغاز و در سن ۲۰ سالگی به اتمام رسانیده است (مقدمه دست نوشته دیوان از هوشمند بستکی).

تاریخ وفات همّت به درستی مشخّص نیست و در کتاب تاریخ مفصّل لارستان، «تاریخ دقیق وفات را نامعلوم دانسته‌است» (وثوقی،۱۳۸۵:۱۶۶۹). ولی با توجّه به تحقیقاتی که کاتب (هوشمند بستکی) این نسخه انجام داده‌است تاریخ فوت ایشان، گویا در سال ۱۳۱۵ هجری قمری اتّفاق افتاده‌است که با این حساب شاعر در زمان مرگ ۴۰ یا ۴۱ ساله بوده‌اند (مقدمه نسخه خطی هوشمند بستکی).

«همّت بستکی با مرحوم احمد خان شهید که یکی از خوانین معروف بستک بوده؛ باجناق و دختر محمود خان ابن احمد خان ابن محمّد رفیع خان را به زنی گرفته بود. «همّت یک فرزند پسر به نام ولی‌الله‌خان داشته که در سال ۱۳۱۰ هجری قمری متولد و در سال ۱۳۶۳ هجری قمری وفات کرده‌است. ولی‌الله خان دو دختر

به نام‌های معصومه خانم و زبیده خاتون داشت که بعد از ازدواج، هیچ‌کدام صاحب فرزندی نشدند و در حال حاضر متأسفانه از نوادگان همّت بستکی، هیچ کدام در قید حیات نیستند».[۱]

همّت بستکی که خود نیز، یکی از خوانین بنام و مشهور بستک بوده است؛ از شاعران عصر مشروطه و مربوط به سبک بازگشت ادبی می‌باشد. به نظر می‌رسد که یکی از دلایل علاقه همّت بستکی به شعر و شاعری علاوه بر ذوق و استعداد خدادادی، زندگی کردن در زمان حاج مصطفی خان فایز بستکی بوده است که حمایت زیادی از شاعران می‌کرد و خود نیز به شعر علاقه فراوانی داشت. همت بستکی در قصیده‌ای به مدح حاج مصطفی خان پرداخته است.[۲]

«حاج مصطفی خان فایز بستکی به مدّت ۴۳ سال حکمران بستک، جهانگیریه، بنادر لنگه، شیبکوه و جزایر تابعه را بر عهده داشت. وی مردی ادیب و دانشمند و ادب‌پرور بود. علما و شعرا را بیش از هر کس مورد احترام قرار می‌داد و خود نیز در شعر و شاعری طبعی روان داشت. آن مرحوم در شعر، فایز تخلّص می‌کرد و ارادت خاص به اهل‌بیت داشت. مجموعه شعری او موسوم به دیوان فایز است»(وثوقی،۱۳۸۵: ۱۶۶۹). البته حاج مصطفی خان متخلص به فایز بستکی بوده و با فایز دشتستانی متفاوت است.

اشعار همّت از نظر مضمون به غزل‌های حافظ شباهت فراوانی دارد و این تأثیرپذیری را می‌توان در جای جای دیوان وی دید؛ به عنوان مثال در (غزل ۳۹) با این مطلع به تقلید از حافظ پرداخته‌است، گویی مضمون را از این شاعر بزرگ وام گرفته‌است.

مطلع غزل همت بستکی:

سرم قربان آن ساقی که غم‌ها برد از دل‌ها　　بلی عشّاق را نبود به جز می حلّ مشکل‌ها

مطلع غزل حافظ:

الا یا ایها الساقی ادر کأسا و ناولها　　که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها

(حافظ،۱۳۷۸:۱۲).

در جای جای دیوان همّت بستکی به اغتنام فرصت و استفاده از نعمت‌های این جهان اشاره نموده است که یادآور اندیشه‌های خیّامی می‌باشد و در جای خود بسیار ارزنده و در خور ستایش است؛ چرا که نشان می‌دهد همّت شاعری بوده که از فرصت‌های زندگی به خوبی استفاده می‌کرده‌است. در مطلع یکی از غزلیاتش این موضوع به خوبی آشکار است:

دوشم از رحمت حق داده چنین مژده سروش　　که خدا توبه‌پذیر است برو باده بنوش

(غزل ۲۵۹ بیت۱).

۱- تمام این اطلاعات از اسناد اداره ثبت احوال بستک گردآوری شده است.

۲- حاکمی با عدل و داد آمد پناه ملک و دین/ حاکمی کاو پادشاهانش غلام کمترین

هرچند همّت بستکی شاعری نیست که مضامین تازه‌ای را ابداع کرده باشد ولی از نظر تنوّع قالب و خلق کردن انواع قالب‌ها کار این شاعر بسیار ارزنده است و نشان‌دهندهٔ توانایی همّت بستکی در سرودن انواع قالب‌ها است.

از بارزترین ویژگی‌های اشعار او شکایت از غم هجران، اغتنام فرصت و مدح اهل‌بیت می‌باشد.

۳- آثار

آن‌چه امروز از همّت بستکی برجای‌مانده، یکی «ترجمه مولود برزنجی» است که به کوشش محمّد مدنی چاپ شده است. از دیگر آثار همّت بستکی «شرح اسماءالحسنی» می‌باشد که این کتاب نیز به کوشش محمّد مدنی به چاپ رسیده است. اثر دیگر همّت «گلزار عشق» نام دارد و آخرین اثر، «دیوان شعر» که در سه نسخه خطی مجزا بوده‌است: نسخه هوشمند، نسخه مدنی و نسخه شهیدی. نسخه هوشمند هم‌اکنون موجود است ولی بعد از بررسی‌های به عمل آمده به طور شفاهی و بازماندگان همت بستکی و معتمدین مشخص گردید که دو نسخه دیگر از بین رفته‌است و تلاش‌های لازم برای به دست آوردن این دو نسخه بی‌نتیجه ماند.

دیوان شعری نسخه هوشمند از سه بخش اساسی تشکیل شده‌است:

بخش اول: دیباچه بخش دوم: اشعار بخش سوم: خاتمه کتاب

دیباچه کتاب مزین به آیات و احادیث و کلمات عربی می‌باشد و می‌توان آن را نوعی نثر فنی نامید که یادآور نثر منشیانه ابوالمعالی نصرالله منشی است. شاعر در دیباچه به آغاز نوشتن این دیوان اشاره می‌کند که پانزده سال داشته و هنوز در دوران خامی و ناپختگی است. البته با توجه به نثر منشیانه دیباچه احتمال بر این است که مقدمه دیوانش را در پانزده سالگی ننوشته باشد و بعد از اتمام دیوان، مقدمه‌ای بر آن نوشته‌باشد که در آن زمان شاعر ۲۰ یا ۲۱ ساله بوده‌است.

نمونه‌ای از دیباچه:

(دیباچه دیوان معارف و معانی مزیّن و منقّش از حمد و سپاس بدیع‌الأساسی است که طبایق بنی‌آدم را به زیور کلام و سخندانی مخطّط و مدیّح ساخته و اِسلتُ اللّسان انسان را در میدان خَلَقَ الانسان و عَلّمَهُ البَیان آخته، نگارندهٔ گنبد نُه رواق، فرازندهٔ چرخ فیروزه طاق:

کلام سخن در زبان آفرید به نطق از همه آدمی برگزید

گویایی که همای همایون فهم همام عالی همم در عروج فصاحت کلامش پَر ریخته و توانایی که سمند تیزتک وهم خرد خُرده‌دان را در پیدا کُنه قدرتش، عنان سیر گسیخته).

بخش دوم شامل ۴۸۰ غزل، ۱۵ قصیده، ۷ مثنوی، ۴۱ رباعی، ۹۹ دوبیتی، ۱۶ قطعه، ۲ مسدس ، ۹ مخمس، ۱مربع، ۳ ترجیع‌بند، ۲ ترکیب‌بند، ۱ مستزاد، ۲۶ معما و چیستان و ۲۰ تک‌بیت می‌باشد. فراوانی قالبهای شعری از وجوه بارز این بخش می‌باشد که نشان‌دهنده تسلط شاعر بر انواع قالب‌های مختلف شعری

است.اشعار ساده و روان است، هر چند از کلمات عربی، آیات و احادیث استفاده کرده ولی همچنان زبان آن ساده و روان باقی مانده‌است.

بخش سوم که خاتمه کتاب است پس از ستایش خدا و پیامبر به سال اتمام این دیوان که سال ۱۲۹۴ هجری قمری است اشاره می‌کند و در آن دوران، شاعر بیست یا بیست و یک ساله بوده‌است.

۴- ویژگی اشعار

شاعران و نویسندگان با بهره‌گیری از مضامین مختلف، آثار خود را خلق کرده‌اند. در آثار ادبی، نویسنده و شاعر می‌کوشد با بهره‌گیری از عواطف و تخیّلات خویش، واژه‌ها را به کارگیرد و اثری ادبی و هنری پدید-آورد.در این مبحث به ویژگی‌های مختلف شعری و محوری‌ترین موضوعاتی که شاعر به آن پرداخته، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد و در پایان هر مبحث چند نمونه ذکر می‌شود.

۴-۱- ویژگی‌های زبانی و لغوی

در این مبحث به بررسی اشعار از نظر کاربرد کلمه، ارزیابی زبان و اصول و قواعد آن، ترکیبات و اشتقاق کلمات می‌پردازیم.

۴-۱-۱- کاربرد «همی»

یکی از ویژگی اشعار همّت بستکی کاربرد واژۀ «همی» است که در بسیاری از ابیات به کار برده شده است و این امر نشان‌دهنده آن است که این شاعر در جای جای اشعارش از شعر پیشینیان به خصوص شاعران سبک خراسانی و عراقی تأثیر پذیرفته‌است.

«در گذشته و بیشتر در سبک خراسانی برای ساختن فعل ماضی استمراری به جای پیشوند «می» از «همی» استفاده می‌شده‌است که بیانگر استمرار و مداومت کاری در گذشته بوده‌است» (محجوب،۱۳۴۳:۳۵).

چند نمونه:

به غیر وصف توام نیست در زبان سخنی　　تو را کنم همه گه روز و شب همی توصیف
(غزل۲۷۴ بیت ۴)

چون رهایی یابم از دست فراقت کاو همی　　برگریبان دلم هر دم زند چنگی دگر
(غزل۲۳۱ بیت ۷)

۴-۱-۲- کاربرد واژه‌های محلّی

در اشعار همّت بستکی از واژه‌های محلی استفادۀ چندانی نشده‌است. در همه نسخه دست‌نویس فقط چند واژه دیده می‌شود گه رنگی از واژه‌های بومی- محلی دارد که در اینجا لغات محلی با اشعار ذکر می‌شود:

«تفاقی» : گهگاهی

به اغیارم همی گشتی موافق　　نگشتی متّفق با من، تفاقی
(غزل۴۶۲ بیت۷)

«خوار و تار»: بدبخت و بیچاره.

گهی در خاک ذلّت خوار و تارم گهی بر تخت عزّت کامرانم

(غزل ۳۳۶ بیت۴)

۴-۱-۳- کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمّم

از موارد دیگری که به ندرت در دیوان به چشم خورد، کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمّم است. « اکنون در زبان فارسی قاعده رایج آن است که برای آوردن مفعول به واسطه حرف اضافه‌ای پیش از آن می-آورند. اما در قدیم علاوه بر مصدر ساختن حرف اضافه بر مفعول غیر صریح حرف اضافه دیگری نیز پس از آن می‌آورند. این قاعده کم و بیش تا قرن هفتم هجری رواج داشته‌است» (محجوب،۴۷:۱۳۴۳).

دو حرف اضافه «به» و «بر» برای واژه‌ی «زمین»:

چون شاه دین نگون به زمین بر ز زین فتاد از هول و بیم زلزله اندر زمین فتاد

(ترکیب‌بند۲ بند۳)

۴-۱-۴- جمع بستن «شب» و «روز» با پسوند جمع «ان»

از مواردی که بسیار زیاد دراین دیوان مشاهده شد، جمع بستن واژه‌های «روز» و «شب» با پسوند «ان» است. به نظر می‌رسد در قرن سیزدهم جمع بستن کلمات «روز» و «شب» با پسوند «ان»، غریب و نادر است.

بس که گریم ز دو چشم از غم او روز و شبان ز دو چشمان من زار روان شد سیلاب

(غزل۴۷ بیت۵)

بس که باشد دل، شب و روزان به بند زلف او نقد عمر و دین و ایمان و امانت باخته

(غزل۴۰۸ بیت۴)

۴-۱-۵- استفادهٔ مکرّر از آیات، احادیث و کلمات عربی

یکی از دلایلی که همّت بستکی را بر آن داشته تا از کلمات، آیات و احادیث عربی استفاده‌کند؛ تسلّط بسیار زیاد وی به زبان عربی بوده است. حتّی گهگاهی به ابیاتی برمی‌خوریم که عربی بوده و با ابیات فارسی آورده است. از ویژگی‌های همّت در این زمینه استفادهٔ زیاد از کلمات عربی به عنوان واژهٔ قافیه می‌باشد. ولی از حق نباید گذشت که با وجود استفادهٔ فراوان از زبان عربی، زبان شعری او دشوار و متکلّف نشده و همچنان ساده و روان باقی مانده‌است.

مصراع اوّل در بیت زیر:

لَیسَ فی مُلْکِ وُجودی غَیْرَ حُبّکْ مالکا[1] در دیار جان به غیر یار هم عیّار نیست

(غزل۱۰۹ بیت۱۲)

۱- در ملک وجود من به غیر از دوستی تو هیچ مالکی نیست.

«خُلق عظیم»[۱] و «یُحی العظام» :[۲]

نشان خُلق تو خُلق عظیم است　　بیان لعل تو یُحی العظام است

(غزل ۸۰ بیت۵)

«کُلّ ناس» در این بیت:

آفتاب از روی تو این نور کرده اقتباس　　واله روی تو هستند ای پری‌رو کُلّ ناس

(غزل۲۴۷ بیت۱)

مصراع دوم در بیت‌های زیر:

جامه جان شد ز غمت چاک چاک　　اَهْلکَنی حُبّکَ روحی فَداکْ[۳]

(غزل۲۸۱ بیت۱)

دارم طمع شفاعت از تو　　اَدْعوکَ فَدَعْوَتی تَقَبَّلْ[۴]

(غزل۲۹۰ بیت۸)

منم عاصی، منم مُذنب، تو در حشرم شفاعت　　که در محشر شفیع‌المُذنبینی[۵] یا مطیع‌الله کن

(غزل۴۰۶ بیت۸)

۴-۱-۶- زبان و تأثیرپذیری وی

زبان شعری همّت بستکی جدا از بعضی تعقیدات لفظی و گاه معنایی، بسیار ساده و روان است؛ به خصوص مرثیه‌ها؛ امّا گاهی بیان اندیشه‌های فلسفی و عرفانی در غزل و رباعی‌ها، زبان را کمی از سادگی دور می‌کند.

در غزل‌ها در جای جای اشعارش تأثیر زبان حافظ خودنمایی می‌کند. از دیگر شاعرانی که در غزل‌ها بر همّت تأثیر داشته‌اند، وحشی بافقی و عراقی را می‌توان نام برد. رباعی‌ها هر چند رنگ و بوی تغزّلی دارد ولی نشان می‌دهد که از مطالعه رباعی‌های خیّام دور نبوده یا دست کم با مضامین آن‌ها آشنایی داشته‌است.

در ترکیب‌بند نیز از محتشم کاشانی و در ترجیع‌بند از هاتف اصفهانی پیروی می‌کند. از دیگر شاعران تأثیرگذار بر همّت بستکی، صائب تبریزی و هلالی جغتایی می‌باشد.

اینک نمونه‌هایی از این تأثیرپذیری:

حافظ: پدرم روضه رضوان به دو گندم　　ناخلف باشم اگر من به جوی نفروشم

۲- قسمتی از آیه ۴ سوره قلم.

۳- قسمتی از سوره یس آیه ۷۸

۴- دوستی تو مرا هلاک کرد، روح و جانم فدایت باد.

۱- تو را دعوت می‌کنم، پس دعوتم را قبول کن.

۲- شفاعت‌کنندهٔ گناهکاران.

بفروخت . .

(حافظ،۱۳۷۸:۲۷۶)

همّت:ما باغ جنان را به دو جو بیع نمودیم کوتاه خرد آن کش سر سودای بهشت است

. .

(غزل۶۷ بیت۵)

وحشی بافقی: دوستان شرح پریشانی من گوش قصّه بی‌سر و سامانی من گوش کنید

کنید . .

(وحشی بافقی،۱۳۸۵: ۲۳۳)

همّت: دوستان قصّه پرغصّه من گوش کنید یک دمی رحم به این عاشق مدهوش کنید

. .

(غزل ۲۰۹ بیت ۱)

محتشم کاشانی:

باز این چه شورش است که در خلق عالم باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است؟

است؟ . .

(محتشم کاشانی،۱۳۸۷:۴۶)

همّت بستکی:

باز این چه ماتم و چه مصیبت و چه باز این چه غصّه و چه غم درد و چه بلاست؟

ماجراست؟ . .

(ترکیب‌بند ۲ بیت۱)

۴-۱-۷- استفاده مداوم از استفهام انکاری

در بسیاری از ابیات، برای بیان مقاصد خود و تأثیر هر چه بیشتر بر مخاطب، جملات را به صورت استفهام انکاری به کار می‌برد.

بگذر از جان همّتا تا واصل جانان شوی وصل کی یابد کسی کز خویشتن بیزار نیست؟

. .

(غزل۱۰۸ بیت۱۰)

قند مصری کی توان با لعل تو نسبت نمود؟ کآب حیوانت مثال آن لب دُربار نیست

. .

(غزل ۱۰۹بیت ۸)

۴-۱-۸- کاربرد حرف اضافه «اَبا»

در بسیاری از متون کهن سبک خراسانی به جای «با» از حرف اضافه «اَبا» استفاده شده که در دیوان همّت بستکی به وفور دیده می‌شود. «این قبیل نشانه‌ها گاه در شعر و نثر مشترک است (مانند استعمال ایدون وایدر) و گاه مختص شعر است (مانند به کار بردن الف اطلاق که در نثر روی نمی‌دهد و اگر الفی در پایان کلمه‌ای درآید نشان تعظیم و تأکید و جز آن است) همچنین استعمال ابا، ابی و ابر در شعر» (محجوب،۱۳۴۳: ۳۲).

چند نمونه:

همچو بلبل سحری نعره‌زنان، ناله‌کنان سوی گلزار اَبا دیدهٔ خونبار شدم

(غزل۳۱۴ بیت۶)

دست بر دامن وصلت نرسد خون شده دل بخت بد دارم اَبا فال همایون چه کنم؟

(غزل۳۴۴ بیت۶)

۴-۱-۹- استفاده از ردیف چندکلمه‌ای

یکی از مواردی که در دیوان همّت به وفور دیده می‌شود، استفاده مداوم از ردیف‌هایی است که بیشتر از یک کلمه‌اند و گاهی از دو یا سه کلمه تشکیل شده‌است.

نمونه:

آن سمن‌بوی پری‌وار نمی‌دانم کیست؟ دل من برد به یک بار نمی‌دانم کیست؟

(غزل۱۰۵ بیت۱)

کشته غمزه‌ات ای غارت جان کیست که بسته زلف تو ای شور جهان کیست که نیست نیست؟

(غزل۱۱۳ بیت۱)

۴-۱-۱۰- کثرت استفاده از "ک"

در دیوان همّت نوعی «ک» در آخر بعضی واژه‌ها دیده‌می‌شود که به طور دقیق معلوم نشد «ک» تصغیر است یا تحبیب؛ ولی به نظر می‌رسد منظور شاعر اغلب تحبیب است تا تصغیر.

دوش دیدم گُلکی گُل‌رُخکی شیرینک سنبلک گرد گُلک بسته عجب رنگینک

دهن چون صدف پُر دُرکش پَرده دَرک سخن چون دُرَکش شورک جان و دینک

می‌فشاند از دو لبک گوهرک شهوارک می‌خرامید چه آهستهک و سنگینک

چشمکش نرگسک،اندامک او برگ گلک زلفکش سنبلک و عارضکش نسیرینک

لعلکش قوت روان، قوّت جان یاقوتک قَدکش سروک، رعنا بدنش سیمینک

دلکم در سرک زلفک او پا بستک سرک زلفک مشکینک او چین چینک

خَمَک طُرّهکش خنجرک خون ریزک دلک خستهکم گشته از آن خونینک

خستهی تیرک دلدوزک او پیر و جوان کشته غمزهکش عاشقک غمگینک

گفتمش جانکم آمد به لبک جور مکن گفت صبرک بکن ای همّتک مسکینک

(غزل۲۸۴)

۴-۱-۱۱- کاربرد نوعی«را»

از مواردی که در اشعار همّت بستکی به کار رفته و به نظر میرسد به قصد پر شدن و کامل نمودن وزن به کار رفته باشد نوع خاصی حرف «را» است که با انواعی که میشناسیم متفاوت است.

«راء زایده: سعدی این حرف را به چندین حالت و به حد وفور و بیشتر از همه نویسندگان استعمال کردهاست، و نیز تفاوتی با استعمال دیگران دارد که اسم قبل از آن را بر جمله مقدّم میسازد. و ما این حالات را باز مینماییم:

الف: علامت مفعول مطلق: ابلهی را دیدم.

ب: علامت تخصیص مطلق: بازرگانی را هزار درم خسارت افتاد.

ج: علامت اضافه مطلق: سلطان را دل از این سخن به هم برآمد.

د: تخصیص در حال فاعلی: درویشی را شنیدم که به غاری نشستهبود.

ه : تخصیص در حال مفعولی: پیرمردی را گفتند چرا زن نکنی؟

و : به معنی «برای» : و این هم نوعی از قید تخصیص است. مثال: یکی از وزیران گفتش که پاس خاطر ملک

را باشد که ... » (بهار،۱۳۸۰:۱۴۰).

چند نمونه:

شیرینسخنا سروقدا سبزقبا را بردی به کرشمه تو به یکدم دل ما را

(غزل۱۴ بیت۱)

دیدم ز دور آن بت مشکین کلاله را داغی نهاد بر دل من همچو لاله را

(غزل۲۲بیت۱)

جایی که رود از لب لعلت سخن ای دوست بلبل نزند لاف ز شیرین سخنی را

(غزل۲۳بیت۶)

بیا بیا مکن از عاشقان جدایی را به عاشقان بنما روی آشنایی را

(غزل۲۵بیت۱)

گهی که آه کشد دل به یاد روی تو را به تیر آن، مرغ از هوا پراندازد

(غزل۱۵۷ بیت۸)

۴-۱-۱۲- استفاده از اصطلاحات موسیقی

در بسیاری از غزل‌های همّت بستکی از اصطلاحات موسیقی استفاده شده‌است و این امر نشان‌دهندهٔ آگاهی وی از اصطلاحات موسیقی و چگونگی کاربرد آن است.

«آهنگ حجاز»، «چنگ و مضراب» در این بیت:

جوشیدن عشّاق ز آهنگ حجاز است در بزم صفا چنگ به مضراب برآور

(غزل ۲۳۲ بیت۶)

«دف» و «نی» در این بیت:

گلگشت گلستان چه خوش‌است ای مه گل-روی کآن جام کنم نوش به آهنگ دف و نی

(غزل۴۳۰ بیت۲)

«آهنگ عراق» و «گلبانگ رباب» در این بیت:

نغمه‌ای ساز به آهنگ عراق ای مطرب قدحی دِه تو به گلبانگ رباب ای ساقی

(غزل ۴۶۰ بیت ۵)

«آهنگ عراقی» در این بیت:

بیا مطرب به گلزارم کن آغاز نوای خوش به آهنگ عراقی

.

(غزل ۴۶۲ بیت۲)

«عود» و «پرده» در این بیت:

از بس که چو عود دارم افغان از پرده برون فتاده رازم

.

(غزل۳۲۸ بیت۳)

«نغمه داوودی» و «صوت باربد» در این بیت:

نغمه داوودی و الحان صوت باربد مجلس روشن ز روی ماهتاب آید خوشم

.

(غزل ۳۳۳ بیت۲)

«چغانه» در این بیت:

گل در چمن، چمان شد ساقی بده چمانه بلبل فغان کشیده، مطرب بزن چغانه

.

(غزل ۴۲۲ بیت۱)

۴-۱-۱۳- استفاده از اصطلاحات نجومی

همّت بستکی در ابیات متعدّد از اصطلاحات نجومی استفاده می‌کند و این کلمات و اصطلاحات را در خدمت شعر قرار می‌دهد.

چند نمونه:

شب اندر روز بستی بر شب و روز شب و روزت مبارک باد و فیروز

.

نحوست دور باد از طالع تو قمر در قلب عقرب داری امروز

.

(دوبیتی۴۵)

نُه کرسی افلاک بلرزند ز غیرت هرگه که نهی پای بر آن کرسی کرکر

.

(غزل ۲۲۱ بیت۴)

گر خاطر همّت را سازی تو خوش، او از مرّیخ به رقص‌آرد چون وصف تو بسراید

شوق . .

(غزل ۲۰۲ بیت۹)

۴-۲- کاربرد فنون بلاغی و وزنی

در ایـــــن بخش به بررسی اشعار همّت از نظر کاربرد فنون بلاغی، آرایش‌های کلام و وزن و چگونگی قافیه می‌پردازیم، سپس اشکالات را بررسی کرده و شکل صحیح آن را که در نگارش، تصحیح شده می-نویسیم.

۴-۲-۱- اشکال وزنی

یکی از مواردی که گاهی در اشعار همّت بستکی به چشم می‌خورد «عدم توجه به وزن» و اشکال وزنی است. احتمالا یکی از دلایل اشکالات وزن این بوده که شاعر این اشعار را در طول مدّت ۵ سال (از ۱۵ تا ۲۰ سالگی) سروده و با توجه به سنّ کم، مجال آن را نیافته‌است که اشعار را تصحیح کند. در ادامه به نمونه‌هایی از این اشکالات وزنی اشاره می‌شود.

الف: کم بودن یک هجای کوتاه یا بلند

بشنو از مشتاق خویش ای شاه سرافراز، راز یار ما شو تا [به] کی با منکر و اغیار، یار؟

. .

(غزل ۲۱۶ بیت ۴)

آن آهوی رمیده که من [در] پی‌اَش دوم دستم نمی‌دهد به دویدن چه فایده؟

. .

(غزل ۴۰۷ بیت ۵)

ب: خارج بودن مصراع از وزن:

مصرع اوّل یکی از قطعات با توجه به وزن کلی شعر(مفاعیلن مفاعیلن فعولن) هجایی زاید دارد و از وزن خارج است.

خبر داده پیامبر از ظهورش که مهدی، هادی هر گمرهان است

. .

(قطعه۲ بیت۲۶)

صورت اصلاح شده: خبر داده پیمبر از ظهورش/ ...

۴-۲-۲- تکرار واژه قافیه

یک واژه گاهی در یک غزل دو بار و یا بیشتر تکرار می‌شود. مثلا در غزل ۵۶ واژه (افروخت) دو بار تکرار شده است:

نمونه:

دلم ز آتش عشقت به مجمر غم سوخت ز بس که روز و شبان بی‌رخ تو غم افروخت

هر آنکه بر رخ گلناری تو چشم گشود | بساخت با غمت و دیده از جهان بردوخت

ز عارض تو، مه با فروغ نوری یافت | ز چشم مست تو زهره فسونگری آموخت

به زیر ابر نهان گشت آفتاب فلک | علی‌الصباح که رخساره‌ات جهان افروخت

تو دلبری کنی ای جان، که در ازل استاد | قبای دلبری‌ات بر قد دل‌آرا دوخت

چو همّت از دل و جان، عشق توخریدای دوست | تمام مال جهان به نیم جو بفروخت

(غزل۵۶)

۴-۲-۳- اشکال قافیه

از موارد دیگری که کم و بیش در اشعار دیده می‌شود، اشکال در واژه‌های قافیه است و در مواردی یک واژه را با واژه‌هایی هم‌قافیه کرده‌است که حرف رویّ آن‌ها متفاوت است و یا یک کلمه بسیط را با یک کلمه مرکب هم‌قافیه نموده است.

در بیت زیر که مطلع یک غزل است، شاعر واژۀ «ناله‌ها» را با واژۀ «وا» هم‌قافیه نموده‌است. «دیگر از عیوب قافیه آن است که لفظ مشتق و مرکب را در حکم بسیط قرار دهند و یا به عبارتی لفظی که جزو کلمه نیست با آن ترکیب کنند و قافیه سازند مثلاً واژه‌های (بند) با (کنند) را قافیه کنند»(زمانیان،۱۳۷۴: ۱۷۰).

شب شد دگر که مرغ دلم ناله‌ها کند | لب بسته فراق، سر حلّه وا کند

(غزل ۱۸۶ بیت ۱)

از دیگر عیوب قافیه که در این دیوان یافت شد، اشکال شایگان است. «واژۀ شایگان در عیوب قافیه تقریباً مرادف ایطاء است ولی بیشتر آن را در مورد واژه‌هایی نظیر (مردان و زنان) که نشانه جمع (ان) دارند و یا (درخشان و تابان) و...» (همان،۱۶۹).

نمونه:

السلام ای شمع بزم دلبری | السلام ای آفتاب دلبران

السلام ای فیض‌بخش کام دل | السلام ای نور چشم عاشقان

(غزل۳۶۵ بیت۵-۴)

۴-۲-۴- آرایش‌های کلامی و فنون بلاغی

همّت در غزل‌ها بیشترین استفاده را از آرایش کلامی و فنون بلاغی می‌کند، به خصوص تشبیه، استعاره، مجاز، جناس، عکس و تلمیح را می‌توان دید ولی در سایر قالب‌ها به ندرت از آرایش کلام و فنون بلاغی بهره می‌گیرد و خود را دچار تکلّف نمی‌کند.

نمونه‌هایی از پرکاربردترین آرایه‌ها:

تشبیه:

اشک خونین از رخ چون کاه ریزم از دو چشم درنگر این اشک خونین و رخ چون کاه ما

(غزل ۳۶ بیت۸)

غرقه گرداب حرص ای دل شوریده‌حال کشتی صبری بجو تا که به ساحل رسی

(غزل۴۵۷ بیت۵)

استعاره:

به تکلّم صنما، آفت هر زهّادی به تبسّم تو مها، آفت هر عشّاقی

(غزل۴۶۱ بیت۲)

ای سرو خوش‌خرام به سوی چمن خرام افکن به باغ و گلشن و بستان تزلزلی

(غزل۴۶۵ بیت۷)

جناس:

دلبر اگر بسی است ولی هست دلبر، آن کاو برده گوی دلبری از جمله دلبران

(غزل۳۵۸ بیت۱)

خواهم که نامه‌ای بری‌اش از منِ فگار ای مرغ اگر دمی به سوی آن پری، پری

(غزل۴۵۱ بیت۴)

تلمیح:

بادی که می‌وزد ز سر کوی دوستی دارد نشان معجز انفاس عیسوی

(غزل۴۷۵ بیت۱۰-۹)

می خسروانی صفای دل است کجا ساقی، آن جام کیخسرویست؟

(غزل۸۶ بیت۶)

عکس:

صنم صمدپرستم بربود دل ز دستم بربود دل ز دستم صنم صمدپرستم

ز شراب عشق مستم به کمند غم اسیرم به کمند غم اسیرم ز شراب عشق مستم

(غزل۳۱۱ ابیات۲-۱)

جاندارپنداری:

«در شعر و به خصوص در غزل، بسیاری از اعضاء یا اشیاء یا به طور کلی موجودات فاقد اراده، دارای فردیّت می‌گردند و به رفتار انسانی دست می‌زنند، به عنوان مثال ممکن است اشک، دلبر، گیسو، ابرو و نظایر آنها مستقلاً اعمالی انجام دهند» (شمیسا،۲۶۷:۱۳۸۶).

چند نمونه:

گوشه چشمش به قصد جان کمینگه ساخته خال هندویش بلایی بر سرم ناگاه داشت

(غزل۱۱۶بیت۲)

چشمش به بارگاه ادب جام جم گرفت زلفش گره گشاد و جهانی به هم گرفت

(غزل ۱۲۱ بیت۱)

۵- نتیجه‌گیری

در اشعار همّت بستکی تأثیر زبان پیشینیان؛ به ویژه حافظ، سعدی و عراقی در غزل‌ها و اندیشه‌های خیّام در بیشتر اشعارش مشهود است و می‌توان او را شاعری مقلّد در سبک بازگشت به شمار آورد.

هر چند در اشعارش کاربرد فراوان آیات، احادیث و اشعار عربی به چشم می‌خورد ولی به طور کلی زبان شعر او ساده و روان و به دور از پیچیدگی و دشواری است و به ندرت از کلمات مهجور و کم کاربرد

استفاده می‌کند. از نکات بارز در دیوان همّت بستکی، تنوع قالب‌های شعری می‌باشد که نشان‌دهندهٔ توانایی این شاعر در سرودن انواع قالب‌های شعری می‌باشد.

کاربرد برخی ویژگی‌های دستور تاریخی؛ مثل همی، اَبا و ... در دیوان همّت بستکی دیده می‌شود که در جای خود جای تأمل و بحث دارد که به آن پرداخته شد.

از نکات بارز در دیوان همّت بستکی، تنوع قالب‌های شعری می‌باشد. بیشترین قالب‌های استفاده شده به ترتیب: غزل، قصیده، مثنوی، قطعه، رباعی، دوبیتی، مسدّس، مخمّس، مربّع، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مستزاد، معمّا و تک‌بیت می‌باشد که نشان از توانایی شاعر در سرودن انواع قالب‌های شعری است.

گاهی از نظر قافیه‌بندی دچار مشکل می‌شود و واژهٔ قافیه را در غزل دو بار یا بیشتر به کار می‌گیرد و همچنین در انتخاب نوع قافیه اشکال وجود دارد، به عنوان مثال کلمات بسیط را با کلمات مرکب هم‌قافیه می‌کند (یارا و بخارا) و یا واژهٔ قافیه یک واج اضافی دارد (آشنا و گناه).

آرایه‌ها و فنون بلاغی را در حد معمول به کار می‌برد و در غزل‌ها بیشترین استفاده را از آرایه ادبی می-نماید ولی خود را دچار تکلّف نمی‌کند و با وجود استفاده از آرایه‌ها باز هم غزل‌ها ساده و روان هستند.

در غزل‌ها همواره از دوری معشوق شکایت می‌کند و در قصاید به مدح و مرثیه می‌پردازد. با توجه به ویژگی‌های یادشده به طور کلی اشعارش را می‌توان در حوزهٔ ادبیات غنایی و تعلیمی قرارداد.

کتابنامه

- قرآن کریم، (۱۳۸۶). ترجمه الهی قمشه ای، تهران: انتشارات گلی.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۰). سبک‌شناسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین‌محمد. (۱۳۷۸). دیوان، بر اساس نسخه‌ی تصحیح قزوینی و غنی و مقابله با نسخه‌های خانلری، جلال نایینی،نورانی، وصال، عیوضی، بهروز، سایه و خلخالی. تهران: نشر و پژوهش فروزان.
- زمانیان، صادق. (۱۳۷۴). بررسی اوزان شعر فارسی. تهران: انتشارات فکر روز.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶). سیر غزل در شعر فارسی. تهران: نشر علم.
- محتشم کاشانی، کمال‌الدین. (۱۳۷۰). دیوان. به کوشش میر علی گرگانی. تهران: نشر فردوس.
- محجوب، محمدجعفر.(۱۳۴۳). سبک خراسانی در شعر فارسی. تهران: انتشارات فردوس.
- وثوقی، محمدباقر. (۱۳۸۵). تاریخ مفصل لارستان. تهران: انتشارات همسایه.
- وحشی بافقی، کمال‌الدین.(۱۳۸۵). دیوان. تهران: انتشارات پیمان.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: مؤسّسه نشر هما.

بررسی اجمالی نقش و نفوذ و جایگاه زبان و ادب فارسی در سرزمین هند با تکیه بر معرفی و تحلیل چنداثر بلاغی – بدیعی فارسی گویان هند

دکتر فضل الله رضایی اردانی[1]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان(پردیس شهیدان پاکنژاد یزد)

چکیده

به طور کلی از قرن هفتم هجری به بعد اغلب کتابهای بلاغی – بدیعی ، نقل و بازنویسی یا تلخیص و شرح کتب بلاغی عربی یا مطالب کتاب (حدائق السّحر) رشید وطواط و (المعجم) شمس قیس رازی است و نوآوری چندانی در آنها به چشم نمی خورد. این شیوه در سرزمین شبه قاره هند نیزادامه یافته است ودر این زمینه آثار بلاغی- بدیعی و عروض و قافیه و معمّای فراوانی به صورت تقلیدی نوشته شده است که اکثر آنها دست کم در ایران هنوز به چاپ نرسیده است. امّا در همین حال برخی از منتقدان بلاغی بزرگ شبه قاره هند آثاری را به فارسی خلق کرده اند که با بدیع و بلاغت هندی و نگرش زیبایی شناسی هندیان آمیخته شده است و تا حدودی از ابداع و تازگی برخوردار است.

نگارنده در این مقاله تلاش کرده است تا ابتدا به عنوان مقدّمه ،پیشینه ی مختصری از نقش و نفوذ زبان و ادب فارسی و روابط فرهنگی-ادبی ایرانیان و هندیان را مورد بررسی قرار دهد و آنگاه هفت اثر ازآثار بلاغی – بدیعی هندیان را که به زبان فارسی نوشته شده است و مؤلّفان آن بیشتر به نقد بلاغی پرداخته اند و نکات تازه تری را مطرح کرده اند مورد بررسی و تحلیل انتقادی قرار دهد. در این راستا آثاری چون (جامع الصّنایع و الاوزان) سیف جام هروی(عطیّه ی کبری)و (موهبت عظمی) از سراج‌الدّین علی خان آرزو (سبحه المرجان)و(غزلان الهند) غلامعلی ازاد بلگرامی و (تحفه الهند) میرزا خان بن فخرالدین محمد و (شعرالعجم) از شبلی نعمانی به تفصیل مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: بلاغت شبه قاره هند، نقد بلاغی، آثار بلاغی، بدیعی فارسی هندیان، روابط فرهنگی، ادبی ایرانیان و هندیان

مقدمه

تاریخچهٔ مختصری از نقش و نفوذ زبان و ادب فارسی در هند

ریشه‌های علائق و تاریخ آشنایی عمیق ایرانیان و ساکنان شبه قارّه، سابقهٔ چندین هزار ساله دارد و آغاز آن به هزارهٔ دوم قبل از میلاد مسیح می‌رسد، یعنی زمانی که اقوام آریایی با هم می‌زیستند و دارای فرهنگ مشترکی بودند(غروی,۱۳۵۱:۶) در زمان خسرو اوّل انوشیروان (۵۹۷-۵۳۱ م) سند، پنجاب و حتّی سرزمین‌های دامنهٔ هیمالیا جزو قلمرو ساسانیان گردید و ارتباط علمی و ادبی بین ایران و هند در این زمان زیادتر شد و گسترش یافت. آوردن شطرنج و کتاب کلیله و دمنه به ایران نمونهٔ این ارتباط است. همزمان با

[1].rezaei_ardani@yahoo.com

نفوذ تمدّن و فرهنگ ایران در هندوستان، از جانب هند نیز نفوذی در دنیای ایرانی اعمال می‌شد. رسوخ مذهب و هنر بودائی در برخی استان‌های امپراطوری ساسانی، نمونهٔ این نفوذ است. بعد از انقراض ساسانیان نیز عدّهٔ کثیری از ایرانیان از طبقات مختلف به نواحی غرب هندوستان روی آوردند. پارسیان که هم اکنون بزرگترین جمعیّت زرتشتیان جهان را در هند تشکیل می‌دهند و پرچمدار و مظهر نخستین میراث فرهنگی مشترک ایران و شبه قارّه‌اند، از بقایای همین زرتشتیان مهاجر دوران ساسانی هستند. (آربری,۱۳۷۴:۱۳۸)

با ظهور اسلام، ارتباط و روابط فرهنگی بین ایران و هند رو به گسترش و تزاید نهاد، امّا این گسترش به نحو دیگری چهره بست و در روش، ابعاد و محتوا به شکل دیگری وسعت پیدا کرد. این میراث فرهنگی جدید که با ابتنای بر زبان فارسی و آیین مقدّس اسلام موجودیّت یافت در دوران حکمرانی سی‌ودو سلسلهٔ مسلمان روز به روز تقویت گردید و در بستر زمان، همدلی و همبستگی بیشتر ایرانیان و مردمان شبه قارّه را دو چندان کرد.(شهیدی,۱۳۷۴:۶۹) وجود سربازان فراوان ایرانی در لشکریان محمّدبن‌قاسم که از طرف حَجّاج، والی عراق، به قصد تصرّف هند به سند حمله برده بود، عامل مهمّی در ترویج اسلام و زبان فارسی در آن سرزمین به شمار می‌آید. (کامران مقدم، ۱۳۶۴: ۲۲–۱۹)

در دورهٔ غزنویان به ویژه در دورهٔ محمود غزنوی و اعقاب وی، نفوذ اسلام و زبان فارسی در هندوستان رونقی تمام یافت. تا آنجا که می‌توان گفت؛ اوّلین بانی و باعث نشر زبان فارسی، به وسیلهٔ حکومت غزنوی که سخت متأثّر از تمدّن و فرهنگ ایرانی سرزمین خراسان بود، پایه‌گذاری شد. شاعران، حکیمان، دبیران و منجّمان، عارفان، صوفیان و هزاران سرباز ایرانی مسلمان در لشکر غزنویان، زبان فارسی و آداب و رسوم ایرانی و تمدّن ایرانی اسلامی را در شبه قارّه ریشه‌دار ساختند. کتب جغرافیای تاریخی این دوره نشان می‌دهد که در اواخر دورهٔ غزنویان، لاهور به عنوان مرکز علم و ادب و هنر و عرفان ایرانی معرّفی شده است. (لین پول، ۱۳۶۳: ۹–۲۵۶نیز :عارف بالله، ۱۳۷۲: ۱۸۷) رابعه بنت کعب قزداری و ابوالفرج رونی و مسعود سعد سلمان از شاعران برجستهٔ این روزگار هستند. نخستین اثر عرفانی فارسی یعنی کتاب «کشف‌المحجوب» علی‌بن‌عثمان هجویری نیز در آن جا شکل گرفته است. (شیمل، ۱۳۷۳: ۱۵–۱۴)

حکومت غوریان هم که بر ویرانهٔ حکومت غزنویان بنا شده بود، چه در فتوحات و چه در نشر زبان فارسی و اسلام دنبالهٔ روش غزنویان را در پیش گرفتند. محمّد غوری حکمران حقیقی و توسعه‌دهندهٔ واقعی ممالک غوری پس از فتح دهلی و اطراف آن، توجّه فراوانی به امر آموزش و مدرسه‌سازی و تبلیغ دین و معرّفی آیین‌های صوفیانه نمود که باعث گسترش و نفوذ زبان فارسی و اسلام در آن نواحی گردید. (عارف بالله، ۱۳۷۲جلد ۲: ۱۸۷)

در سال ۵۸۹ ه یکی از غلامان غوری به نام «قطب‌الدّین ایبک» دهلی را فتح کرد. پس از او ممالک هند بین چهار تن از غلامان غوری با نام‌های ناصرالدّین قباچه، شمس‌الدّین التتمش، ملوک خلج، تاج‌الدّین یلدوز تقسیم شد. این سلسله که علاقه‌مند به زبان و ادب فارسی بودند، پایگاه و مأمنی برای فارسی‌زبانان مهاجر ایرانی بودند و در توسعهٔ مدارس و کتابخانه‌های بزرگ و تشویق شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان نقش

چشمگیری را ایفا کرده‌اند. نخستین کتاب تاریخ فارسی شبه قارّه به نام «تاج‌المآثر» به دستور قطب‌الدّین ایبک نوشته شد و علمایی چون سدیدالدّین عوفی و منهاج‌الدّین سراج جوزجانی، صاحب طبقات ناصری، امیرخسرو دهلوی و سیّدحسین سجزی در عصر ناصرالدّین قباچه مورد حمایت قرار گرفتند. فضلی بخاری، ضیاءالدّین سنجری، شمس‌الدّین محمّد بلخی، فضل مولتانی، فخرالدّین عراقی و... نیز در دربار التتمش تجمّع می‌کردند و باعث رونق زبان و ادبیّات در دهلی و مولتان و... می‌شدند. (آریا، ۱۳۷۲: ۱۳۱–۱۲۸)

شیوهٔ مرضیهٔ ادب‌دوستی و فرهنگ‌پروری که سلطان قطب‌الدّین ایبک و جانشینانش برقرار ساخته بودند، از سوی خلجی‌ها ادامه یافت. در عهد خلجی‌ها (۱۳۳۰– ۱۲۹۰ م)، دین اسلام، زبان فارسی و فرهنگ ایرانی تا دورترین نقاط شبه قارّه گسترش یافت. مؤسّس این سلسله، جلال‌الدّین فیروزشاه، خود به فارسی شعر می‌گفت و هنرمندان ایرانی را با داد و دهش مورد تشویق قرار می‌داد. دربار خلجیان محلّ رفت و آمد عالمان، فقیهان و دانشمندان ایرانی بود که از نقاط مختلف ایران به هندوستان مسافرت کرده بودند. (حاج سیدجوادی، ۱۳۷۰: ۱۷–۱۶)

شاهان تغلق به ویژه غیاث‌الدّین تغلق، محمّد تغلق و فیروزشاه تغلق که وارث خلجیان شدند نیز در رشد و گسترش زبان فارسی در بین توده‌های مردم نقش به سزایی ایفا کردند. ابن‌بطوطه که در عهد تغلقیان و در سال ۷۳۳ ه / ۱۳۴۳ م به دهلی مسافرت کرده بود، در سفرنامهٔ خود واقعه‌ای را نقل می‌کند که نشانگر نفوذ گستردهٔ زبان فارسی در این دوره است. او در یکی از شهرها زن شوهر مردهٔ هندویی را می‌بیند که از سوختن به همراه همسر مردهٔ خود تن می‌زند و به فارسی می‌گوید: «ما را از آتش می‌ترسانی، من می‌دانم او آتش است، رها کن ما را». (همان: ۱۷–۱۶)

همزمان با تغلیقان، افرادی چون بلبل‌شاه ترکستانی (سهروردی) (متوفّی ۷۲۷ ه . / ۱۳۲۷ م) و پس از وی میرسیّدعلی همدانی (۷۱۶–۷۱۳ ه . / ۱۳۸۳–۱۳۱۳ م) در کشمیر و سلسله‌های پادشاهان جونپور (۹۰۵–۷۹۶ه .)، گجرات (۹۸۰–۷۹۹ ه .(، خاندیش (۱۰۰۸– ۸۰۱ ه .)، مالوه (۹۳۷–۸۰۴ ه .(و بنگال (۹۸۴–۵۹۹ ه .(، هر کدام در ترویج و گسترش زبان فارسی و فرهنگ ایرانی خدمات شایانی انجام داده‌اند. (عارف بالله، ۱۳۷۲ج ۱: ۳۸۹) پادشاهان سلسله لودی نیز که بیش از سه نفر نبوده‌اند و در سال‌های (۹۳۲–۸۵۵ ه .) در دهلی حکومت کرده‌اند به زبان فارسی توجّه ویژه‌ای نشان می‌دادند و در دورهٔ آن‌ها سیاست آموزشی هدفمندی برای تدریس و رواج فارسی از سوی حکومت ارائه گردید. زبان فارسی همراه لشکریان محمّدبن‌بختیار خلجی وارد بنگال گردید و پادشاهان مسلمان بنگال مدارس و مراکز درس فارسی و علوم اسلامی بسیاری در نقاط مختلف دایر کردند. ناصرالدّین محمود، دربار خود را مرکز شاعران و دانشمندان فارسی‌زبان قرار داد و امیرخسرو را به بنگال دعوت کرد و غیاث‌الدّین اعظم‌شاه بن‌اسکندر، حافظ‌شیرازی را به دربار بنگال دعوت کرد. (آریا، ۱۳۷۲: ۱۳۱، ۲۳۰–۲۲۹)

بهمنیان که از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین سلسله‌های مستقلّ مسلمان هند به شمار می‌آیند، در سراسر دکن و جنوب هند به مدّت صدوهشتاد سال دوام آوردند. دورهٔ حکمرانی آنان همزمان با سلطنت شاهان صفوی ایران و گورکانیان در هند است. بهمنیان شدیداً تحت تأثیر فرهنگ ایرانی قرار داشتند و زبان فارسی، زبان دربار و مراسلات رسمی آنان بود و بسیاری از ارباب علم و ادب در عهد آنان فارسی‌گو و فارسی‌نویس بودند. ارادت بهمنیان به مشایخ تصوّف نیز یکی دیگر از جهات نشر زبان فارسی و فرهنگ تمدّن اسلامی و ایرانی در دکن بود. (قادری، ۱۳۷۲ج ۱: ۳۸۹)

در همین دوره در «سند» نیز ادبیّات فارسی پیشرفت شگرفی داشت. اعقاب چنگیزخان در این منطقه افرادی ادب‌پرور و دانش‌دوست می‌نمودند و علما و دانشمندان ایرانی و شاعران فارسی را به دربار خود جلب می‌کردند. (هرومل سدارنگانی، ۱۳۵۵: ۱۶۹–۱۶۶) پارسیان (= زرتشتیان) هند نیز که از بقایای مهاجران ایرانی دوران کهن بودند و همواره با سرزمین ایران و فرهنگ و زبان ایرانی پیوستگی خود را حفظ کرده‌اند، سهم زیادی در پاسداری از فرهنگ و تمدّن ایرانی داشته‌اند. (یکتایی، ۱۳۵۳: ۱۰۸–۲۴)

سلسلهٔ تیموریان هند، از مهم‌ترین و قدرتمندترین سلسله‌های مسلمان شبه قارّه محسوب است؛ این دودمان از سلطنت بابر در سال ۹۳۲ه . / ۱۵۶۲ م آغاز می‌شود و تا زمان سقوط کامل هند به دست انگلیسی‌ها (۱۸۵۷ م) ادامه می‌یابد. دورهٔ این سلسله به طور کلی به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱– دورهٔ شکوه و حشمت و عظمت

۲– دورهٔ انحطاط و ذلّت.

دورهٔ اول که از سلطنت بابر شروع می‌شود، به تدریج رو به شکوفائی، اقتدار و وسعت قلمرو می‌رود، به طوری که در عهد اورنگ زیب عظمت و قدرت امپراطوری به نهایت کمال خود می‌رسد. پس از مرگ اورنگ زیب (۱۷۰۷ م) دورهٔ دوم که دورهٔ فروپاشیدگی و انحطاط امپراطوری گورکانی است، پدیدار می‌گردد. دوران درخشان و پرعظمت شاهان گورکانی هند بر بنیاد زبان و ادبیّات فارسی پایه‌گذاری شد و آثار گرانبهای ادبی و هنری و علمی فراوانی به زبان فارسی از آن دوران به یادگار باقی مانده است و هرچه از دورهٔ اعتلا و قدرت تیموریان یعنی اواخر عهد اورنگ زیب، دور می‌شویم زبان فارسی و فرهنگ ایرانی رو به فتور و سستی می‌نهد و از عرصه دربارها و دیوان‌ها ناپدید می‌گردد.

ظهیرالدّین محمّد بابرشاه (م ۹۳۷ه .) با همهٔ سرگرمی‌ها که در زد و خورد با ازبکان و تسخیر کابل و بدخشان و قندهار و سپس فتح هندوستان داشت، از پرداختن به کارهای ادبی و علمی غافل نمی‌نشست. خود او در موسیقی مهارت تمام داشت و به فارسی شعر روان و سلیس می‌سرود. از مؤلّفاتش به رساله‌ای در عروض و رساله‌ای در فقه حنفی و تاریخ احوال خود به نام «واقعات بابری» می‌توان اشاره کرد. (گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۲۸–۲۷)

نصیرالدّین همایون (۹۶۳–۹۳۷ ه .) پسر و جانشین بابر هم علاوه بر معاشرت با ادیبان و شاعران و هنرمندان و نگه‌داشت آن‌ها، خود شعر فارسی می‌سرود و همایون تخلّص می‌کرد. نسبت به علوم حکمت و

ریاضی نیز آگاهی داشت و مربّی شعرا و فضلا و هنرمندان بود. غیر از همایون، پسران دیگر بابرمیرزا کامران (م ۹۶۴ هـ) و میرزا عسکری (م ۹۶۱ هـ .) و میرزا هندال (م ۹۵۸ م) هم همگی اهل ذوق و شعر و شاعری بودند.

جلال‌الدّین اکبرشاه (۱۰۱۶-۹۶۳ هـ .) جانشین همایون در مرتبه‌ای از ترویج شعر پارسی و پرورش شاعران است که هیچ کس از شاهان ایران و هند بدان نرسیده است. به جرأت می‌توان گفت که در هیچ دوره‌ای از تاریخ درخشان فرهنگ ایرانی چنین بذل و بخشش و سرمایه‌گذاری عظیم فرهنگی به عمل نیامده بود. به فرمان این پادشاه خاطرات سرسلسلهٔ بابریان از ترکی به فارسی برگردانده شد. در این دوره هزاران شاعر و نویسنده و خوش‌نویس و خطّاط برای تکمیل نسخهٔ ادبی و هنری امپراطوری به کار سرگرم بودند؛ و اقسام سخن و انواع علوم رو به ترقّی بود و آثار بسیاری به وجود آمده است. کتابخانهٔ شاهی حاوی بیست‌وچهار هزار جلد کتاب بود. در زمان اکبرشاه نثر فارسی نیز مانند شعر رونقی به سزا داشت و کتب بسیار در موضوعات مختلف تاریخ، تراجم و قصص، تذکره‌نگاری، فرهنگ‌نویسی، کتب مذهبی و ادبی و علمی تألیف یا ترجمه گردیده است که ذکر آن‌ها در این جا مناسب نیست. (غروی، ۱۳۵۱: ۹-۸)

نورالدّین جهانگیر پادشاه (۱۰۱۴-۱۰۳۷ هـ .) فرزند ارشد جلال‌الدّین اکبر نیز سنن ادب‌پروری پدرش را حفظ نمود. او خود «توزک جهانگیری» را که متضمّن وقایع عصر خویش است به زبان ساده و دلاویز فارسی نگاشته و در لابلای بیان‌های گوناگون، اشعاری مناسب و مطبوع نیز گنجانیده است. عهد جهانگیری از لحاظ فرهنگی بسیار غنی بود. او از شعرا، دانشمندان و هنرمندان حمایت می‌کرد، دربار او محلّ تجمّع شاعران فراوانی بود و در عهد او در زمینهٔ تاریخ، لغت‌نامه، خوش‌نویسی و نقّاشی آثار فراوانی خلق شده است. (هاشم، ۱۳۵۹: ۳۹-۱۶)

شهاب‌الدّین محمّد شاه‌جهان (۱۰۶۸-۱۰۳۷ هـ .) پسر و جانشین جهانگیر نیز در ذوق و دانش و ادب وارث پدر و نیاکان خود بود، به معماری و هنرهای ظریف دلنمودگی بسیار داشت و دربار او به وجود بسیاری فاضلان و پزشکان و شاعران و علمای عصر آراسته بود. حاج‌محمّدجان قدسی‌مشهدی (ف ۱۰۵۶ هـ .)، میررضی دانش‌مشهدی (ف ۱۰۷۵ هـ .) و صیدی‌تهرانی (ف ۱۰۵۷ هـ .) و از مورّخان و نویسندگان ملّامنیر لاهوری در عهد او می‌زیستند و مورد احترام شاه‌جهان بودند. در عصر این پادشاه تاریخ‌نویسی و منشآت و تذکره‌نویسی و لغت‌نویسی پیشرفت شایانی نموده است. میرزا عبدالقادر بیدل که از ارکان شعر فارسی شبه قارّه است در عهد شاه‌جهان متولّد شد و در عهد عالمگیر به اوج عظمت و شهرت خود رسید. پسر و ولیعهد شاه‌جهان داراشکوه (م ۱۰۶۹ هـ .) هم نویسنده و شاعری فاضل بود و با عارفان و شاعران مصاحبت و معاشرت داشت. کوشش او در ترجمهٔ آثار عرفانی و حکمی هند به فارسی، در حقیقت دنبالهٔ کار جلال‌الدّین اکبر در شناساندن میراث فکری و ادبی و دینی هندوان به مسلمانان بود. (صفا، ۱۳۶۶ج ۵: ۶۱-۴۶)

اورنگ زیب عالمگیر پادشاه (۱۱۱۸-۱۰۶۹ هـ .) آخرین پادشاه مقتدر تیموریان شبه قارّه بود که در دوران پادشاهی او چیرگی و شکوهمندی گورکانیان هند به حدّ اعلای خود رسید. وی منشی ماهری بود و به دانش‌های ادبی وقوف تمام داشت. وی که حافظ کلّ قرآن بود به علوم دینی و آیین سنّت اهمّیّت می‌داد و به تدوین دائرةالمعارف فقه حنفی و آموزش قرآن و حدیث اهتمام نشان می‌داد. نثر فارسی را خوب می‌نوشت و سادگی و ایجاز و فصاحت و بلاغت از ویژگی‌های مکاتبات و منشآت اوست. در تاریخ پنجاه ساله حکومت او تنها دورانی است که تمام سرزمین وسیع و باستانی هند زیر پرچم واحدی درآمد. او به خاطر سیاست دینی سختی که در پیش گرفته بود، سمت ملک‌الشّعرایی را منسوخ کرده بود و به شعر و شاعران رغبت چندان نشان نمی‌داد. با این همه، در عهد او هنوز بازماندهٔ شاعران پیشین و برخی شاعران معاصر او شمع فارسی را روشن نگه می‌داشتند. شگفت اینکه اورنگ زیب خود دختری شاعر بنام زیب‌النّساءبیگم متخلّص به «مخفی» داشته که قصاید و غزلیّات خوبی می‌سروده است. (هرومل سدارنگانی، ۱۳۵۵: ۱۳۹-۱۳۶)

پس از اورنگ زیب با آنکه دوران ضعف سلسله گورکانیان هند آغاز شد، درخت تناور فارسی همچنان باروری داشت و هندوستان به وجود شاعران متعدّدی که نامشان زینت‌بخش تذکره‌های متعدّد هند است؛ آراسته بود و گذشته از آن، شاعران استادی همانند واله‌داغستانی و محمّدعلی حزین و... هوس گلگشت هند داشتند و از ایران‌زمین بدان سامان رخت اقامت می‌کشیدند. شاهان گورکانی هم با همهٔ دشواری‌هایی که در کار حکومتشان پدید آمده بود، نه از یاوری‌های خود به شاعران پارسی‌گوی باز می‌ایستادند و نه از پرداختن به شعر و ادب پارسی سر باز می‌زدند. آخرین آن‌ها بهادرشاه ثانی (۱۲۷۵-۱۲۵۳ هـ .) بود که در شعر «ظفر» تخلّص می‌کرد. (صفا، ۱۳۶۶ج ۵: ۴۶۳ نیز:شیمل، ۱۳۷۳: ۶۸)

علاوه بر این، ژرفا و گستردگی روابط فرهنگی و سیاسی ایران در دورهٔ سلسله‌های عادل‌شاهی، برید شاهی، نظام‌شاهی، عماد شاهی، قطب‌شاهی و خاندان آصفیّه که حاکمان دکن بودند یکی از عوامل توسعهٔ قلمرو فرهنگ ایرانی و زبان فارسی بوده است. بیشتر فرمانروایان این دودمان‌ها خود شاعر و نویسنده بودند و نقش بسیـار مهم و قابل توجّهی در گستـرش زبان و ادب فارسی در جنوب هند داشتـه‌اند. (امیری، ۱۳۷۴: ۵۵-۵۷)

در عهد پادشاهی گورکانیان هند برخی از خاندان‌ها و خانان هند نیز که بیشتر ایرانی یا ایرانی‌نژاد بوده‌اند به شعر و شاعران پارسی دلنمودگی‌ها می‌نموده‌اند. از جمله: خاندان ارغونیان تته (امیران محلّی سند)، حکیم مسیح‌الدّین ابوالفتح گیلانی (از رجال فاضل عهد اکبرشاه)، محمّدبیرام بدخشانی ملقّب به خان‌خانان (از رجال عهد همایون)، میرزا عبدالرّحیم خانخان (از رجال فاضل عهد اکبرشاه) خان زمان بهادر، میرزا امان‌الله متخلّص به امانی (از بزرگان عهد شاه‌جهان) خاندان خواجه ارجاسب امیدی‌تهرانی و خاندان رکن‌السّطنه خواجه ابوالحسن تربتی. (صفا، ۱۳۶۶ج ۵: ۴۸۴-۴۶۳)

بازتاب این همه نیکوداشت و علاقه به زبان و ادب پارسی آن شد که زبان فارسی در عهد گورکانیان هند بیشتر از روزگاران گذشته رواج یابد و در میان رده‌های گوناگون از مردم آن سرزمین رسوخ نماید. در

بسیاری از شهرها و ناحیت‌ها و مراکز بزرگ سیاسی و اقتصادی هند مانند سند و کشمیر و لاهور و دهلی و اگره و دکن، کسانی بودند که از راه آموزش پارسی روزگار می‌گذراندند و شاگردان بسیار زیردست خود داشتند که از میان آن‌ها شاعران و علمایی ظهور می‌کردند. از جمله شیخ محسن فانی‌کشمیری (م ۱۰۸۱ هـ .)، ممتاز محمّدسعید اعجار شاه‌جهان‌آبادی (م ۱۱۱۷ هـ .)، میرغلامعلی آزاد بلگرامی (م ۱۲۰۰ هـ .)، سراج‌الدّین علیخان آرزو اکبرآبادی (م ۱۱۶۹ هـ .)، میرشمس‌الدّین فقیر دهلوی (م ۱۱۸۳ هـ .) و بسیاری دیگر که یادکرد از همهٔ آن‌ها مجال مناسب دیگری را می‌طلبد. (همان)

به طور کلّی ادب فارسی هندوان را می‌توان به چهار دور تقسیم کرد: دور اوّل از عصر اکبر شروع می‌شود که کار تألیف آثار مختلف در این عصر شروع شد. دور دوم از اوایل جلوس جهانگیر تا اواسط عصر شاه‌جهان که در این دوره بیشتر کتب دینی خود را به فارسی برگرداندند دور سوم از عصر عالمگیر تا انحطاط گورکانیان هند که بهترین دوره بود که نویسندگان هندو در زمینهٔ تاریخ و انشاء و شعر و علوم و فنون مختلف، کتب متعدّد تألیف نمودند و فرهنگ‌نویسان، سیاق‌دانان و... به وجود آمدند، دورهٔ چهارم از انحطاط گورکانیان تا عصر حاضر که در این دوره هم کتب متعدّد ولی اکثراً بی‌ارزش و یا تکراری و مملوّ از تصنّع و تکلّف و نقص نگاشته شد. (ر.ک.به: سیدعبدالله، ۱۳۷۰/ امیری، ۱۳۷۴/ جرج مورسین، شفیعی کدکنی و دیگران، ۱۳۸۰: ۳۹۹–۳۶۹/ تفهیمی، ۱۳۷۲: ۶۸–۱/ مشایخ فریدنی، ۱۳۶۹: ۳۷۲–۳۵۵/ سرور، ۱۳۷۹: ۱۹۶–۱۸۸/ بنی هادی، ۱۳۸۱: ۴۶–۳۹) پرداختن به کمّ و کیف این آثار در این مجال نه مناسبت دارد و نه امکان‌پذیر است، بر این اساس در مورد تاریخچه و تأثیر نفوذ زبان و ادب فارسی در هند و روابط فرهنگی – ادبی ایران و هند به همین مختصر کفایت می‌کنیم و از این به بعد به بررسی برخی از کتب و رسالاتی که در زمینهٔ علوم بلاغی در هند نوشته شده است می‌پردازیم. همهٔ محقّقان به خوبی می‌دانند که بررسی سیر تحوّل علوم بلاغی فارسی در هند مستلزم اقامت طولانی در شبه قارّه و به دست آوردن و بررسی و تحلیل نسخه‌های خطّی بسیاری از این آثار است. لذا در این مجال صرفا به معرّفی هفت اثراز کتب و رسالاتی که توانسته‌ایم به آن‌ها دست بیابیم می‌پردازیم، به امید اینکه در آینده مجالی بیشتر برای بررسی و تحلیل تمام آثار بلاغی فارسی هندوان فراهم گردد.

۱ – جامع الصّنایع و الاوزان = سیف جام هروی (قبل از سال ۷۷۸ هـ . ق):

کتابی است در علم بدیع و بلاغت و عروض که به نام همایون فتح‌خان (۹۶۳–۹۳۷ هـ . ق) نوشته شده است. مؤلّف این کتاب در چندین جا خود را «خسرو شاعران» نامیده است. از نثر و شیوهٔ نگارش وی برمی‌آید که از فارسی‌نویسان شبه قارّه است. نسخهٔ خطّی این کتاب که به خطّ نستعلیق قرن یازدهم در یکصد و نودوهفت صفحه نوشته شده در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شماره ۳۷۲۸ نگه‌داری می‌شود. (نوشاهی، بی تا: ۱۶۳و منزوی، ۱۳۷۵–۱۳۶۲: ۲۴۵۱)

دکتر عارف نوشاهی استاد دانشگاه راولپندی پاکستان در مقاله‌ای دربارهٔ این کتاب با دلایل متّقن ثابت کرده است که نویسندهٔ «جامع الصّنایع و الاوزان» شخصی به نام سیف جام هروی است. او در این مقاله از کتابی دیگر به نام «مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف» از این مؤلّف نام می‌برد و مشترکات فراوان این دو کتاب را نشان می‌دهد؛ و نظر محمّدعلی تهانوی (ف ۱۱۵۸ ق) که مؤلّف این اثر را امیرخسرو دهلوی دانسته و نظر محمّدتقی دانش‌پژوه و دکتر محمود فتوحی را که باضرس قاطع «خسرو شاعران» را مؤلّف این کتاب دانسته‌اند با دلایل مختلف رد می‌کند. (نوشاهی، ۱۳۸۱: ۴۱-۳۴)

با توجّه به محتویّات این مقالهٔ عارف نوشاهی، شاهزاده فتح‌خان که این کتاب برای مطالعهٔ خاصّ او نگاشته شده، با توجّه به زمان حیات سیف جام هروی، جز فرزند فیروزشاه تغلق (۷۹۰-۷۵۲ هـ . ق) نمی‌تواند باشد. از آن جا که این شاهزاده در سال ۷۷۸ هـ . ق درگذشته است، پس می‌توان گفت که تألیف «جامع الصّنایع و الاوزان» پیش از سال ۷۷۸ هـ . ق صورت گرفته است. (همان: ۴۳)

مؤلّف، مطالب کتاب را به چهار قسم بنیاد نهاده و هر قسم را در دو باب شرح داده است:

قسم اوّل: در بیان اصول و فروع قواعد نظم در دو باب. در باب اوّل اصطلاحاتی چون نظم، شعر، سهل ممتنع، فصاحت متکلّم، انشا، انواع قافیه، حشو و... شرح داده شده است.

در باب دوم اوزان و بحور رجز و رمل، متقارب، بحر مُحدث، سریع و... مورد بحث قرار گرفته است.

قسم دوم: در بیان محاسن اشعار در دو باب. باب اوّل در ذکر صنایع معنوی، باب دوم که عنوان آن نامشخّص است به شرح اصطلاحاتی چون تفسیر، مکرّر، معکوس و... پرداخته است.

قسم سوم: در معایب اشعار در دو باب. باب اوّل در عیب باطن، باب دوم در عیب ظاهر.

در باب دوم عیوبی چون تنافر حروف، غرابت، کراهت سمع، ضعف تألیف، کثرت تکرار، تقیید، تتابع اضافات، حشو قبیح و ازدیاد را توضیح داده است.

قسم چهارم: در بیان طورهای نظم و شرح کلمات مشکل از پارسی و پهلوی، در دو باب، باب اوّل در بیان طرزهای نظم و اسامی صاحبان طرز، باب دوم در کلمات مشکل از پارسی و پهلوی.

در باب اوّل مؤلّف، ده تن از متقدّمین را نام برده است و خصوصیّت و طرز نظم آن‌ها را در یک کلام بیان کرده است. اسامی طرزها در این کتاب بدین شرح است:

۱- حکیمانه (طرز سنائی)، ۲- کاملانه - شاعرانه (طرز خاقانی)، ۳- فاضلانه (طرز انوری)، ۴- مترسّلانه (طرز ظهیر)، ۵- مدقّقانه (طرز کمال‌الدّین اصفهانی)، ۶- محقّقانه (طرز عبدالواسع جبلی)، ۷- ندیمانه (طرز فردوسی و نظامی)، ۸- عاشقانه (طرز سعدی)، ۹- خسروانه (طرز خسرو شاعران).

این تقسیم‌بندی خود نوعی سبک‌شناسی است و از حیث تاریخی اهمّیّت و ارزش فراوان دارد. زیرا دریافتن چنین مشخّصه‌هایی، آن هم در زمانی که مقوله‌ای به نام سبک‌شناسی وجود نداشته است، گام بلندی در سبک‌شناسی شعر فارسی محسوب می‌شود.

تأثیرپذیری مؤلّف از امیر خسرو دهلوی در شکل‌گیری نظریّات مؤلّف در جای‌جای «جامع الصّنایع و الاوزان» پیداست. این کتاب در قلمرو و نقد ادبی و سبک‌شناسی و نقد علوم بلاغی دارای نکته‌های ارزشمند فراوانی است که حاکی از دقّت، ژرف‌اندیشی و دانش مؤلّف است.

نظریّات انتقادی مؤلّف در زمینه‌های مختلف در این کتاب در نوع خود بسیار ارزشمند است. بحث در مورد: سیر تکامل شعر، بیان دیدگاه خود در مورد متقدّمان، نقد اصل «جواز شاعر» و اصل «المعنی فی قلب‌الشّاعر» به طور مبسوط، بحث طبع و ذوق شاعرانه، بیان تفاوت شاعر و موزون طبع، طبقه‌بندی شاعران، بیان وظیفهٔ شاعر خوب، مقایسه میان فقه و شعر، سبک‌شناسی شعر فارسی، گونه‌های مختلف نظم، تقسیم‌بندی دانش‌ها و علوم، تفکیک عناصر شعر و مقایسه زیبایی‌های شعر و عروس، برتر بودن مقام معنی از لفظ و... از برجستگی‌های این کتاب بلاغی کهن فارسی است.

علاوه بر این در کتاب جامع‌الصّنایع تعدادی از اصطلاحات مختلف مربوط به علوم بلاغی و بدیعی تعریف شده است. از آن میان برخی از این اصطلاحات را که نسبتاً تازگی داشته و یا ابداع مؤلّف بوده در این جا می‌آوریم:

شاعر موزون، اختلاس، التقاء خاطرین، حروف عطل، انواع قافیه (مِلک، مطلق، مقیّد، مستور، پیوندی)، دقّت، ذوق، حُرقت، نظم حقیقی، نظم مجازی، خیال لطیف، خیال دلاویز، توجیه محال، توجیه واقع، بدیع و مخترع، قلندریات، قدسیّات و... در این کتاب به پاره‌ای از محاسن اشعار از جمله رعایت تناسب که از مشخّصه‌های نقد این عصر است نیز اشارت. (فتوحی، ۱۳۷۹: ۲۰۳-۱۷۹نیز ر.ک.به: نوشاهی، ۱۳۸۱: ۴۹-۳۶ و منزوی، ۱۳۷۵-۱۳۶۲ جلد۳: ۲۱۳۲)

۲ - موهبت عظمی = سراج‌الدّین علی‌خان آرزو (۱۱۶۹-۱۱۰۱ هـ . ق):

این کتاب تألیف سراج‌الدّین علی‌خان آرزو (۱۱۶۹-۱۱۰۱ هـ . ق) است. دربارهٔ علم معانی یا به گفتهٔ مؤلّف «فنّ معانی». موضوع این فن، فصاحت و بلاغت، ایجاز، اطناب و... است. مؤلّف با آوردن امثال و ابیات و قطعات مختلف، مطالب را توضیح داده و از آوردن کلمه‌های هندی در زبان فارسی که مورد انتقاد اهل زبان قرار می‌گرفت، دفاع کرده و گفته است که استعمال این کلمه‌ها تأثیری در فصاحت زبان فارسی نمی‌گذارد، چنانکه کلمه‌های ترکی و عربی هم در فارسی به کار می‌رود و لطمه‌ای به فصاحت زبان وارد نمی‌کند.

این کتاب نخستین اثری است که در فنّ مذکور در شبه قارّه به نگارش درآمده و مشتمل بر هشت باب به قرار ذیل است: (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸)

۱- باب اوّل: در اسناد خبری

۲- باب دوم: در احوال مسندٌالیه

۳- باب سوم: در احوال مسند

۴- باب چهارم: در احوال متعلّقات فعل

۵- باب پنجم: در قصر و تخصیص

۶- باب ششم: در انشا

۷- باب هفتم: در فصل و وصل

۸- باب هشتم: در ایجاز و اطناب و مساوات.

سراج‌الدّین علی‌خان آرزو، از شعرا و ادبای بزرگ شبه قارّه و نوابغ عصر به شمار می‌رفته است که نه‌تنها در زمینهٔ شعر بلکه در انشاء و تذکره‌نویسی، دستورنویسی و نقد ادبی نیز شهرت و مقبولیّت فراوانی را کسب کرده است. ویژگی و اهمّیّت کتاب موهبت عظمی در این است که با توجّه به زبان و ادبیّات فارسی طرح مطلب کرده و بسا نکات دقیقی را مورد توجّه قرار داده است. منابع و مآخذ او عربی است و نحو زبان عربی کاملاً در نثر این کتاب آشکار است. اطناب و درازگویی‌های مؤلّف به خصوص در هنگام معنی کردن ابیات و مردود نشان دادن نظر دیگران بسیار ملال‌آور است. در مجموع این کتاب هم مثل آثار دیگر خان‌آرزو از نکات تازه و جالب توجّه خالی نیست. به نظر دکتر سیروس شمیسا مهم‌ترین مسأله در مورد این کتاب این است که «آرزو توانسته است به سبب ممارست بسیار در ادب فارسی، علم معانی را بر مبنای زبان و ادبیّات دورهٔ خود یعنی زبان محاوره‌ای و اشعار معاصران بنویسد و این علم عربی‌زده را بر زبان و ادب فارسی به قول امروزیان پیاده کند.» (همان: ۲۱نیز ر.ک.به: منزوی۱۳۷۵-۱۳۶۲: ج۳ ص۲۱۵۱)

این اثر با مقدّمه و تصحیح عالمانهٔ دکتر سیروس شمیسا به چاپ رسیده است.

۴- عطیهٔ کبری = سراج‌الدّین علی‌خان آرزو (۱۱۶۹-۱۱۰۱ هـ . ق):

نویسندهٔ این رساله نیز سراج‌الدّین علی خان آرزو، معروف‌ترین ادیب فارسی‌زبان هند است که در زمان حملهٔ نادرشاه به هند، ریاست معنوی حوزهٔ ادبی هند با او بوده است. این رساله نیز به همّت استاد سیروس شمیسا به همراه رسالهٔ «موهبت عظمی» به چاپ رسیده است بر اساس گفته‌های ایشان در مورد اهمّیّت و فواید این رسالهٔ مختصر به نکات زیر می‌توان اشاره کرد:

۱- این جزوه اوّلین رساله‌ای است که در هند در زمینهٔ علم بیان به زبان فارسی نگاشته شده است. چنانکه آرزو در مقدّمهٔ خود اشاره می‌کند: «هرگاه نظر بر کتب قدیمه و جدیده می‌افتاد، کتابی در علم بیان که یک جزو فصاحت است در فارسی به نظر نمی‌آمد، با وجود آن که در علم بدیع که تابع بلاغت است چندین کتب تصنیف یافته... پس این رساله اوّل کتابی است که از آسمان فکر بلند بر زمین شعر پارسی نازل شده». (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۱-۵۰)

او ضرورت چنین تألیفی را با توجّه به عصر خود چنین توضیح می‌دهد:

«چون در شعرای حال [یعنی شاعران طرز تازهٔ هندی] رعایت صنایع بدیعی کما حقّها نمانده بلکه مصروف آنند که تشبیه و استعارهٔ تازه دست دهد، پس در این موسم طالب را باید که در این علم تأمّل نماید تا آشنای معنی تشبیه و وجه‌شبه و ارکان گردد و از حسن و قبح آن واقف شود.» (همان: ۵۱)

۲- از آن جا که آرزو در زمینهٔ بلاغت و نقد ادبی و سبک‌شناسی و لغت و زبان‌شناسی، ید طولایی داشته، در این رساله نیز به نکات تازه‌ای پرداخته است. مثلاً در این رساله در بحث تمثیل به دو گرایش مهمّ سبک هندی که یکی روش متعارف تمثیل‌سازی امثال صائب تبریزی است و یکی طرز خیال که سبک متعارف امثال جلال اسیر و شوکت بخارایی و ناصرعلی سرهندی است اشاره می‌کند و می‌گوید طرز خیال این است که مطلب دقیق و نازک باشد امّا شاعر از تمثیل استفاده نکند زیرا تمثیل باعث روشن شدن مطلب می‌شود.

از آن جا که علوم بیان و معانی ماهیةً جنبهٔ نقد ادبی و سبک‌شناسی دارند، سراج‌الدّین علی خان‌آرزو ذاتاً شیفتهٔ این مباحث است و به جنبه‌های کاربردی بلاغت توجّه بیشتری دارد، امّا به نظر می‌رسد که گاهی بیش از حدّ معمول وارد این مباحث می‌شود و در این رساله مختصر به جای پرداختن به مسائل نظری علم بیان وارد بحث‌های نقد شعر و مثلاً ردّ نظریّات منیر لاهوری در «کارنامه» می‌شود.

۳- آرزو برای شواهد بحث‌های خود، از شعر فارسی استفاده کرده است و برخلاف ادبای اخیر بلاغت‌نویس ایران جز یکی دو مورد از امثلهٔ تکراری عربی کتب مطوّل و مختصر استفاده نکرده است و این امر بسیار با اهمّیّتی است زیرا تا شخصی در بلاغت استاد نباشد نمی‌تواند موارد را با مصادیق منطبق کند. البتّه همهٔ شواهد او خوب و مناسب نیست و بیشتر طبق سلیقهٔ آن دوران که به ادب معاصر خود یعنی سبک هندی توجّه داشتند؛ از معاصران مثال آورده است. از حافظ و سعدی و... کم مثال آورده و مکرّر از خود نیز شاهد آورده است.

۴- از مباحث و اشارات مؤلّف آشکار می‌شود که او کاملاً به مباحث علوم بلاغی و از جمله علم بیان اشراف کامل دارد و مجتهد و صاحب‌رأی است و از این لحاظ کتاب او مشتمل بر نکات تازهٔ انتقادی است. به عنوان نمونه پرداختن به مسألهٔ محاکات و آوردن در علم بیان، اصل دانستن مشبهٌبّه و تکیه بر استعارهٔ مصرحه و... از دقایق و ظرایفی است که در ضمن مطالعه کتاب آشکار می‌شود.

۵- این کتاب مشتمل بر برخی از اطّلاعات در مورد خود سراج‌الدّین علی خان‌آرزوست. مثلاً در مقدّمه از نوزده تألیف خود نام برده است.

البتّه عیوبی چون خوب نبودن نثر کتاب، طولانی بودن جملات و نحو پیچیدهٔ عبارات و نثر ترجمه‌ای نیز گریبانگیر این کتاب است. (همان: ۱۶-۱۵)

۴-«تحفهٔالهند» اثر میرزاخان ابن فخرالدّین محمّد (۱۱۱۸-۱۰۶۹):

کتابی است دایرهٔالمعارف‌گونه در لغت و ادبیّات و بدیع و عروض و موسیقی هندی از میرزاخان ابن فخرالدّین محمّد. از مؤلّف این کتاب چندان آگاهی نداریم و حتّی دربارهٔ نام وی نیز اتّفاق نظر نیست. بنا به گفتهٔ میرزاخان در مقدّمهٔ «تحفهٔالهند»، او کتاب خود را در عهد اورنگ زیب (۱۱۱۸-۱۰۶۹ ه . ق) نوشته است، امّا سال دقیق نگارش آن و اینکه وی این کتاب را به درستی به نام چه کسی نوشته است، روشن

نیست. چنین بر می‌آید که میرزاخان «تحفۀالهند» را به نام شاهزاده محمّداعظم پسر سوم اورنگ زیب نوشته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۵۴۹-۵۳۹)

«تحفۀالهند» در یک مقدّمه و هفت باب تدوین یافته است. در بخش پایانی کتاب هم حدود سه‌هزار واژۀ سانسکریت و هندی را به فارسی معنی کرده است.

مؤلّف در مقدّمه‌ای مبسوط به بررسی حروف الفبا و دستور زبان هندی میانه (برج بهاشا) و شیوۀ نوشتن خطّ آن پرداخته است. الفبای سانسکریت یا هندی که به خطّ دیوناگری و از چپ به راست نوشته می‌شود، دارای چهل‌ونه حرف است که از این میان چهارده حرف مصوّت و سی‌وسه حرف صامت و دو حرف نیمه هجایی است. امّا در «تحفۀالهند» شمار حرف‌های صامت سی‌وچهار آمده است. از میان حرف‌های صامت، هفده حرف ویژۀ الفبای سانسکریت و هندی است که در عربی و فارسی این حروف وجود ندارد. نویسنده هر یک از حرف‌های الفبای سانسکریت را به دقّت نامگذاری کرده تا حرف‌های مشابه با یکدیگر بازشناخته شوند. بررسی‌های میرزاخان در این زمینه نوآورانه و ابتکاری بوده است. وی همچنین نخستین کسی بود که به فکر تدوین دستور هندی میانه افتاد تا بیگانگان بتوانند به یاری آن زبان هندی را بیاموزند. از این رو می‌توان او را پایه‌گذار دستور هندی میانه دانست. مباحث باب‌های هفتگانۀ کتاب «تحفۀالهند» از این قرارند:

۱- باب اوّل در علم پنگل (Pingala) = در علم عروض هندی است. یکی از زیباترین باب‌های این کتاب است. بررسی تفاوت‌های عروض هندی با فارسی بر زیبایی‌های این بخش نیز افزوده است. زیرا بیشتر حرف‌های صامت که در تلفّظ فارسی ساکن هستند در عروض هندی متحرّک می‌شوند و برخلاف ارکان عروض فارسی و عربی که سبب، وتد و فاصله نامیده می‌شوند، در سانسکریت عروض بر مبنای واژه‌ای با نام «گَنَ / gana» پایه‌گذاری شده است. «گن» عبارت است از هجای کوتاه یا بلند یا مجموعۀ هر دوی آن‌ها، امّا عروضیان هندی دربارۀ عروض چندان سخت‌گیر نیستند و هر جا که ضرورت ایجاب کند هجای کوتاه را برابر دو واحد یا هجای بلند را برابر یک واحد می‌آورند. میرزاخان در این کتاب کوشیده است تا اوزان هندی را با افاعیل عروضی فارسی بسنجد. از این رو می‌توان گفت که کار وی شاید نخستین گامی باشد که یک ادیب فارسی‌زبان برای هماهنگ ساختن اوزان هندی و فارسی برداشته است. مجموعاً هشتادوچهار وزن اساسی را ذکر کرده و آن‌ها را اوزان «مطبوع طبع سلیم و مستحسن ذهن مستقیم» شمرده است. همانگونه که در کتاب آمده، برخی از اوزان هندی کاملاً با بحور فارسی مطابق است، امّا در موارد دیگر با یک هجای اضافۀ کوتاه یا بلند یا عکس آن اوزان هندی از فارسی جدا می‌شود. بررسی وزن‌های جدید شعر فارسی بر اساس افزایش هجا، چنانکه نمونه‌هایی از آن را پرویز ناتل خانلری در کتاب «وزن شعر فارسی» پیشنهاد کرده است، با اوزانی که نگارندۀ تحفۀالهند آورده است، همراه با منشعبات آن می‌تواند الگوی خوبی برای سرایندگانی باشد که خواهان نوآوری و تنوّع در آهنگ شعر فارسی هستند. چهار بحر اختراعی خود را نیز آورده و گفته است که گاه برخی از آن‌ها در کتاب‌های عروض هندی دیده می‌شود. وی برای هر یک از اوزان اختراعی خویش ابیاتی سروده که خالی از تصنّع و تکلّف نیست.

۲- باب دوم در علم تُک (Tuka) = در علم قافیهٔ هندی است. به نوشتهٔ وی «چون کتابی مضبوط در این علم به نظر نیامده، لهذا این نحیف به کلیّات و جزئیّات آن احاطه نموده و اصطلاحی چند نهاده، این علم را مدوّن ساخت.» او سپس به توضیح حروف گوناگون قافیه می‌پردازد و سی‌ودو حرف قافیه را شرح می‌دهد.

۳- باب سوم در علم‌النکار (Alamkara) = در علم بیان و بدیع هندی‌هاست. این باب از نظر بررسی تطبیقی صناعات ادبی فارسی و هندی بسیار ارزشمند است و باز هم می‌توان آن را نخستین کوشش در زمینهٔ یک بررسی تطبیقی برشمرد. مؤلّف، این باب را در دو فصل بدین گونه تقسیم‌بندی کرده است:

النکار (بدیع و بیان):

فصل ۱: در بیان فصاحت و بلاغت کلام

شعبه ۱: رس = اغراض شعری (۹ نوع)

شعبه ۲: بِنگ و اپمان= مضمون و تشبیه (۶ نوع)

شعبه۳: النکار = صنایع لفظی و معنوی (۱۹ نوع).

فصل ۲: در بیان عیوب شعر (دو کهَنَ): بیست نوع عیب شعری را بررسی کرده است.

شعبه یکم: رس: از تعریف «رس» و توضیحات مؤلّف دربارهٔ انواع نه‌گانهٔ «رس» برمی‌آید که «رس» معادل «غرض شعری» در زبان فارسی است، از قبیل: مدح، هجو، رثا، عشق، فراق و... .

انواع نه‌گانهٔ رس در این کتاب چنین است:

۱- سنگارس: عبارت است از حالت عاشقی و معشوقی و آن منقسم می‌شود به دو حال:

الف) سنجوگ: حالت وصال است.

ب) بیوگ: حالت فراق است. این دو قسم معادل غزل وصالی و غزل فراقی در شعر فارسی است.

۲- هاس رس (Hasya Rasa) : «و آن عبارت از حالت خنده و مزاح و خوش‌طبعی بود» که معادل فکاهه و طنز و مطایبه است.

۳- کرنارس (Karuna Rasa) : «و آن حالت رحم کردن بر مصیبت و صعوبت کسی باشد» که معادل مرثیه است.

۴- بیررس (Vira Rasa) : «و آن عبارت از حالت شجاعت و بهادری و سپاهیگری و خون‌ریزی بود» که تقریباً معادل حماسه و فخر است.

۵- رُدر رس (Raudra Rasa) : «و آن عبارت از حالت خشم و غضب بود».

۶- بهیَ رس (Bhaya Rasa) : «و آن عبارت از حالت خوف و ترس باشد».

۷- بی بهتس رس (Vibhatsa Rasa) : «و آن عبارت از حالت کراهت و نفرت طبیعت بود از شیئی مکروه مغشّی مثل ریم و خون و چیزهای گندیده و منتن و امثال آن».

۸- سانت رس (Santa Rasa) : «و آن عبارت از حالت اطمینان و تسکین و قرار و تمکین بود، ظاهری و باطنی».

۹- ادبهت رس (Adbhuta Rasa) : «و آن عبارت از حالت تعّجب باشد بر امری عجیب و غریب».

شعبهٔ دوم در بیان بِنگ (Beng) و اُپمان (Upman) است. بِنگ «دقّت معنی و نزاکت و لطافت خیال و رنگینی مضمون و باریکی نکته و حُسن ادا را گویند». این صنعت در میان شاعران سبک هندی و به ویژه هندیان فارسی‌گو بسیار مورد توجّه بوده است. این صنعت را با عنوان‌های دقّت، خیال، تخییل، عالم خیال، طرز خیال و خیال پیچیده یاد کرده‌اند. (فتوحی، ۱۳۷۹: ۴۶-۲۳۵)

امّا اُپمان همان تشبیه است. از شش نوع تشبیهی که مؤلّف برشمرده است، سه نوع آن معادل تشبیه کنایه، تشبیه صریح و تشبیه معکوس فارسی است.

شعبهٔ سوم النکار یعنی علم بدیع هندی و به تعبیر مؤلّف «به معنی صنعت کلام و شعر است» مؤلّف می‌گوید: «این صفات متعدّدند، امّا از آن میان، صفات خوشایند طبع سلیم و ذهن مستقیم بیان می‌شود.» وی از این میان جمعاً نوزده صنعت را یاد کرده است که چهار صنعت آن اختراع و ابداع خود اوست:

۱- بترکتا النکار (Vyatirikta Alamkara) = تشبیه تفضیل یا مرجوع عنه

۲- برودها بهاس النکار (Virodhabhasa Alamkara) = ایهام

۳- اشلیکها النکار (Slesha Alamkara) = ابهام

۴- جمکا النکار (Yamaka Alamkara) = جناس تامّ

۵- پریچها (Preksaha) :

ـــ سکارن اُت پریچها (Sakarana Utpreksaha) - حسن تعلیل

ـــ اکارن اُت پریچها (Akarana Utpreksaha) = اغراق

۶- انکرمان النکار (Anukarma Alamkara) = لفّ و نشر

۷- سندیها النکار (Sandeha Alamkara) = تجاهل عارف

۸- نگرجادهیوسان (Nigiri yadhyaya sana) = استعارهٔ مصرحه

۹- جدیارته (Yadyartaha) = تشبیه مشروط

۱۰- ابرت ان پراس (Viritta Anuprasa) = سجع

۱۱- چهیکا ان پراس (Chekanaprasa) = لزوم مالایلزم و گاهی معادل واج‌آرایی

۱۲- اچهر چتکار النکار (Aksracakra Alamkara) = سؤال و جواب

۱۳- سرب توبهدرا النکار (Sarvatobhadra Alamkara) = قلب مستوی

۱۴- سنکها ولوکن النکار (Simhavalo kana Alamkaya) = عکس و طرد

۱۵- جات برنن النکار (Jati Varnana Alamkara) = سهل ممتنع

۱۶- دیپینا دوار النکار (Dipanyaya Dvara Alamkara) = ایهام تناسب

مخترعات مؤلّف که پس از این شعبه آمده است، هر چند مؤلّف ادّعای ابداع آن‌ها را دارد ولی در واقع برگردان برخی صنایع فارسی و عربی است به زبان هندی و آن چهار عبارتند از:

۱- ردّالصّدر علی‌العجز، ۲- قلب کل و بعض، ۳- ترصیع، ۴- سیاقةالاعداد.

فصل دوم از باب سوم در بیان عیوب شعر (دوکْهَنَ Dokhana) است. مؤلّف بیست نوع عیب را که در شعر هندی دیده می‌شود یاد کرده است. برخی از این عیوب و معادل فارسی آن‌ها از این قرارند:

۱- نگن دوکهن (Nagna Dosha) = تنافر حروف

۲- مرتک دوکهن (Mritaka Dosha) = مهمل و بی‌مفهوم بودن تمام یا قسمتی از شعر

۳- کاشتهارته دوکهن (Kashatartha Dosha) = تعقید معنوی

۴- کرم هین دوکهن (Kramahina Dosha) = لفّ و نشر مشوّش

۵- اسلیل دوکهن (Aslila Dosha) = لفظ رکیک و قبیح در شعر آوردن

۶- ابهورتا دوکهن (Abhutartha Dosha) = آوردن امری عجیب و محال و غیرممکن در شعر و عیوب دیگر.

۴- باب چهارم در علم سنگارس (Sringararasa) = در علم عاشقی و معشوقی است چون در زبان سانسکریت ادبیّات عاشقانه رواج گسترده دارد و حتّی در نمایش‌نامه‌هایی که بدین زبان در هزار سال پیش به دست کالی داس و دیگران نوشته شده، عواطف انسانی با زیباترین سبک توصیف شده است، منتقدان ادبی سانسکریت کوشیده‌اند تا به بررسی علمی مقولهٔ عشق و عاشقی بپردازند. در این علم مرد را «نایک» و زن را «نایکا» می‌گویند. بررسی انواع گوناگون نایک و نایکا که میرزاخان آن‌ها را برشمرده است، نشان می‌دهد که وی مسألهٔ عشق و عاشقی در جامعهٔ هندی را به دقّت بررسی کرده است.

۵- باب پنجم در علم سنگیت (Sangita) = علم موسیقی هندی است. مؤلّف در این کتاب جز مکتب شیوا، مکاتب هنومان، بهرت و کل‌نات را بررسی کرده است. چون مکتب هنومان رایج‌ترین مکتب موسیقی در زمان میرزاخان بوده، او نیز در کتاب خود به بررسی کامل همین مکتب پرداخته است. برخلاف بخش‌های دیگر کتاب مؤلّف از منابع و مآخذ خود در این بخش نام برده است. میرزاخان انواع راگ‌ها (مقام موسیقی) و مشتقّات و نام‌های مختلف آن را در مکاتب گوناگون با دقّتی تمام بررسی کرده است. در اواخر این باب به رقص و موسیقی رقص (تال) نیز پرداخته است. دوازده مقام از مقام‌هایی که امیرخسرو تصنیف کرده در این کتاب بررسی شده است.

۶- باب ششم در علم کوک (Koka) = علم شناخت انواع زن و مرد و صحبت و معاشرت و مباشرت با زن.

۷- باب هفتم در علم سامُدریک (Samudrika) = علم قیافه‌شناسی.

در هیچ یک از این دو باب میرزاخان سخنی نو نیاورده است. (میرزا خان بن فخرالدین محمد، ۱۳۵۰م: جلد ۱و ۲/ نیز ر.ک.به: فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۷۱-۱۶۲و محمدبشیرحسین، فهرست مخطوطات شیرانی: ۳/۵۶۳و احمد منزوی، فهرست نسخه های خطی فارسی پاکستان: ۱/۸۰۹)

۶-۵ «سُبحةالمرجان» و «غَزلانُالهند» = غلامعلی آزاد بلگرامی (۱۲۰۰-۱۱۱۶):

مؤلّف این دو اثر ارزشمند بلاغی که اوّلی به زبان عربی و دومی به زبان فارسی نوشته شده است، غلامعلی آزاد بلگرامی (۱۲۰۰-۱۱۱۶ ه . ق) است. وی برجسته‌ترین محقّق ادبی سده‌های دهم تا سیزدهم هجری در ایران و شبه قارّهٔ هند است. وی منتقدی تیزبین است که همراه با دانش گستردهٔ خود، زبان‌های فارسی و عربی و هندی را خوب آموخته و نقدهایش علمی و روشن‌مند است. کتاب «سُبحةالمرجان» وی (تألیف ۱۱۷۷ ه . ق) اثری تطبیقی در زیبایی‌شناسی شعری هندی - فارسی و عربی است. انگیزهٔ اصلی وی از تألیف این اثر انتقال دانش‌های بلاغی - بدیعی هندی به زبان عربی بوده است. این کتاب به زبان عربی و در چهار فصل به ترتیب زیر تدوین یافته است:

۱- فیما جاء من ذکر الهند فی التّفسیر و الحدیث

۲- فی ذکر العلماء انارالله براهینهم

۳- فی محسّنات الکلام

۴- فی المعشوق و العشّاق.

فصول سوم و چهارم که به ترتیب به علم بدیع و علم عاشقی مربوط می‌شود از حیث محتوی شباهت زیادی به باب‌های اوّل تا چهارم کتاب تحفهٔالهند دارد.

از میان این فصول چهارگانه فقط فصل سوم کتاب به قلمرو نقد و بلاغت مربوط می‌شود مباحث این فصل از این قرار است:

جایگاه شعر در دین اسلام، نظر پیامبر دربارهٔ شعر؛ اوّلین شعر و اوّلین شاعر؛ هند خاستگاه حکمت و دانش؛ نجوم هندی؛ تفاوت تفکر هندی و عربی با تفکّر رومی و عجمی؛ تفاوت زبان‌های عربی، هندی، فارسی؛ عروض تطبیقی هندی - عربی - فارسی، بحث از ردیف و اهمّیّت آن در شعر فارسی. صنایع بدیعی کتاب «غزلان‌الهند» ترجمهٔ فارسی فصل‌های سوم و چهارم کتاب «سُبحةالمرجان» است که خود مؤلّف (آزاد بلگرامی) به خواهش دو تن از شاگردانش یعنی مهربان اورنگ‌آبادی و شفیق اورنگ‌آبادی در سال ۱۱۷۸ ه . ق از عربی به فارسی درآورد تا «نوای دلگشای طوطیان هند را به گوش صاحب طبعان فُرس» برساند. دلیل انتخاب این اسم و آوردن الف لام بر سر هند، مطابقت آن با تاریخ ۱۱۷۸ ه . ق، سال تألیف کتاب بر مبنای حساب جُمل است. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۳ «مقدمه»)

«غزلان‌الهند» اگرچه ترجمهٔ لفظ به لفظ «سُبحةالمرجان» است امّا با اصل عربی تفاوت فراوانی دارد و خود کتاب مستقلّی محسوب می‌شود. تفاوت اساسی دو کتاب در نمونه‌ها و شواهد آن‌هاست. شواهد «سُبحه المرجان» عربی است و شواهد «غزلان‌الهند» همگی ابیات فارسی است. شواهدی که در «غزلان‌الهند» آورده به

خاطر بیان عناصر جمال‌شناسی شعر سبک هندی دارای اهمّیّت خاصّی است. ولی در «سُبحه المرجان» بیشتر شواهد عربی، ساخته و سرودهٔ خود مؤلّف است نه از شعر شاعران عرب، از این جهت، آزاد در بیان مبانی جمال‌شناسی شعر فارسی به وسیلهٔ شعر عربی چندان موفّق نیست و اغلب نمونه‌ها تصنّعی می‌نماید.

آزاد بلگرامی دربارهٔ شیوهٔ کار خود در تألیف این دو کتاب می‌نویسد:

«فقیر، صنایع عربی و هندی را ملاحظه کردم، سه قسم برآمد:

۱- صنایع بدیعی مشترک در عرب و هند، مثل: ایهام، حسن تعلیل، مراجعت، استعاره و تشبیه و جناس و سجع

۲- صنایع بدیعی مختص به عرب مثل: استخدام مضمر، حسن‌التّخلص یعنی گریز قصیده، تاریخ و قاعدهٔ جمل و غیرها

۳- صنایع بدیعی مختص هند.

«فقیر خواستم که قسم اخیر را از هندی به عربی نقل کنم. بیست‌وهفت صنعت هندیان را انتخاب زده از زبان هندی به زبان عربی نقل کردم و نام و تعریف هر کدام قرار دادم و کتب عربی تفحّص نموده، امثلهٔ فراوان برآوردم.» (همان: ۳۲)

آزاد بلگرامی ۲۷ صنعت از بلاغت هندی را به عربی و سپس به فارسی درآورده است. این آرایه‌ها عبارتند از:

۱- تنزیه، ۲- تشبیه الشئ بنفسه، ۳- تشبیه‌البرهان، ۴- تشبیه‌الانتزاع و عکس‌الانتزاع، ۵- تشبیه‌النّفی، ۶- تشبیه‌السلب، ۷- تشبیه‌التّقویه، ۸- تشبیه‌الاستغنا،۹- تشبیه‌التمنّی، ۱۰- تشبیه التّفضیل علی التّفضیل، ۱۱- تشبیه تفضیل التّعییر، ۱۲- براعهٔ‌الجواب، ۱۳- جمع‌الخزانه و تفریقها، ۱۴- قلب‌الماهیّه، ۱۵- الاستبداد، ۱۶- الطغیان، ۱۷- التسلّط، ۱۸- الاعتساف، ۱۹- موالاهٔ‌العدو، ۲۰- المخالطه و عکس‌المخالطه، ۲۱- التأویل، ۲۲- اضمار النّهی، ۲۳- التنوّع، ۲۴- التّقوی، ۲۵- تلمیح‌القبیح، ۲۶- تقبیح‌الملیح، ۲۷- ثمرهٔ‌الخلاف.

همهٔ این ۲۷ آرایه را در دو گروه عمده دسته‌بندی می‌توان کرد:

الف) آرایه‌هایی که به تحلیل تشبیه و اجزاء و انواع آن می‌پردازد

ب) آرایه‌هایی که بیانگر تحلیل منطقی قول شعری‌اند

و این هر دو دسته، نشان از دقّت و موشکافی هندیان در زیبایی‌شناسی شعر و تجزیه و تحلیل سخن شعری دارد.

البتّه اغلب این دسته از آرایه‌های بلاغی چه آن‌هایی که آزاد بلگرامی از بلاغت هندی نقل کرده و چه آن‌ها که خود او با تأمّل در شعر فارسی و عربی کشف کرده همگی از اقسام تشبیه، مبالغه و اغراق به حساب می‌آیند.

برخی آرایه‌ها نیز در کتاب «غزلان‌الهند» به وسیلهٔ خود آزاد بلگرامی از شعر فارسی استخراج گردیده است این صنایع از این قرارند:

۱- تفأّل، ۲- نذر، ۳- وفاق (همان طباق فارسی‌زبانان)، ۴- تثبیت (همان پارادوکس)، ۵- غصب، ۶- توصیه، ۷- کلام‌الرّوح، ۸- جرّ الثّقیل، ۹- تنزیل، ۱۰- تحوّل، ۱۱- خارق، ۱۲- معارضه، ۱۳- افحام، ۱۴- تشبیک (همان افتنان)، ۱۵- مزاح، ۱۶- اقتسام، ۱۷- تسویه، ۱۸- حسن‌النّصیحه، ۱۹- غبطه، ۲۰- اعتذار، ۲۱- تشبیه استخدام، ۲۲- تشبیه‌الاثر، ۲۳- تشبیه انتقال، ۲۴- تشبیه احتراز، ۲۵- تشبیه استفاده، ۲۶- تشبیه استدلال، ۲۷- تشبیه اجتهاد، ۲۸- تشبیه ترقّی، ۲۹- تشبیه مفاضله، ۳۰- التفضیل المشروط، ۳۱- تفضیل الشئ علی نفسه، ۳۲- تفضیل‌الاستخدام، ۳۳- تصدیر المعنوی.

چنانکه ملاحظه می‌کنیم آرایه‌های ابداعی آزاد بلگرامی در واقع بیان فروع همان انواع بدیعی مشهور و شناخته شده است. البتّه مقوله‌هایی از قبیل نذر، تفأل، توصیه، کلام‌الرّوح، حسن نصیحت، غبطه، اعتذار و... را نمی‌توان از انواع بدیع به شمار آورد، چون این گروه مشخّصهٔ بلاغی ندارند؛ یعنی زیبایی آن‌ها مبتنی بر عناصر صورت نیست، بلکه مضمون یا موضوع متداول و رایجی هستند که به جهت تداول و رواج فراوان در شعر این عصر، بلگرامی آن‌ها را آرایهٔ بدیعی - بلاغی پنداشته است.

دسته‌ای از صنایع ابداعی آزاد بلگرامی، از تجزیه و تحلیل صنایع مشهور به دست آمده است. مثلاً صنایع پنجگانهٔ هندی که متعلّق به علل هستند و نسبت علّت با معلوم را نشان می‌دهند؛ یعنی: خرق، قلب ماهیّت، وفاق، تثبیت و غصب، همگی از زیرمجموعه‌های صنعت «خارق» هستند. گروهی دیگر از آرایه‌های ابداعی بلگرامی از تجزیه و تحلیل مبالغه به دست آمده که عبارتند از: خارق، جرالثّقیل، تنزیل و تحوّل.

بلگرامی در بخشی از کتاب «غزلان‌الهند» خود از صنعت «بوقلمون» که از ابداعات امیرخسرو دهلوی است همراه با شواهد یاد کرده است. در فصلی دیگر از کتاب نیز به سه صنعت قدیم یعنی «زُبُر»، «بیّنات» و «دایرهٔالتّاریخ» پرداخته است.

خلاصهٔ کلام اینکه «اهمّیّت کتاب "غزلان‌الهند" در تطبیق بدیع هندی - عربی و فارسی است و از طرفی بحث‌های مربوط به صنایع علل و ماهیّت شعر در نوع خود تازگی دارد و شاید امروزه نیز کمتر چنین مباحثی در میان منتقدان شعر مطرح شده باشد. این کتاب در مجموع به اصول و مبانی زیبایی‌شناسی شعر سبک هندی پرداخته است. ظرافت در تشبیه، اغراق، مبالغه و بیان پارادوکسی از مشخّصه‌های بارز این سبک است و مؤلّف این کتاب، این مقولات را به دقّت بررسی کرده و در حدّ توان خود به تجزیه و تحلیل عناصر بنیادی شعر سبک هندی پرداخته است. بلگرامی برخلاف اغلب بلاغیّون که کتب خود را بر اساس کتاب‌های بلاغت قدیم نوشته‌اند؛ کوشیده تا آرایه‌های تازه‌ای را از شعر معاصران خود کشف کند.» (فتوحی، ۱۳۷۹: ۲۲۹ نیز ر.ک.به: فهرست نسخه های خطی فارسی از احمد منزوی، ج ۳ ص ۴۳-۲۱)

۷ - «شعرالعجم» اثر شبلی نعمانی:

شعرالعجم نوشتهٔ علاّمه شبلی‌نعمانی (۱۹۱۴-۱۸۵۷ م) است که حدود یک قرن پیش تألیف شده است. این کتاب در پنج جلد ترتیب یافته است. سه جلد اوّل آن به شرح حال و نقد و تحلیل اشعار شاعران بزرگ فارسی زبان اختصاص یافته و در آن ادوار شعر فارسی به سه دورهٔ قدما که از حنظله آغاز و به نظامی ختم می‌شود و متوسّطین که از کمال اسماعیل آغاز و به جامی خاتمه می‌یابد و متأخّرین که از بابافغانی تا کلیم‌کاشانی را در بر می‌گیرد، تقسیم شده است. دو جلد چهارم و پنجم به ماهیّت شعر و شاعری و نقد شعر فارسی به طور کلّی تخصیص داده شده است.

مؤلّف با روش دانشمندان اروپایی و با روش علمی و به دور از هرگونه تعصّبات قومی به نقد و تحلیل و بررسی محتوایی آثار شاعران بزرگ پرداخته است و جهان‌بینی و شیوهٔ تفکّر هر شاعری را بررسی و تحلیل کرده است. ارزشمندی دیگر این کتاب مقایسه بین ادبیّات فارسی و عربی و شاعران این دو زبان به بهترین وجه است.

در زمینهٔ علوم بلاغی نیز با اینکه علاّمه شبلی کتب کلاسیک بلاغت را دقیقاً مطالعه کرده، امّا مانند دیگران مقیّد به همان مطالب و امثلهٔ معهود نمانده است و شرحی که در جلد چهارم شعرالعجم از مباحث بلاغی دارد با دیدی به کلّی تازه و با امثله و شواهد و شروحی کاملاً ابتکاری عرضه شده است و برخلاف کتب معانی و بیان و بدیع که از قدیم تا حال گویی همه از روی یکدیگر نوشته شده است. بارها نیک و بد و سره یا ناسره بودن شعر شاعری را در میدان عمل با معیارهای دقیق و روشن به ترازوی نقد نشانده است. شبلی در میدان نقد زیبایی‌شناسی اشعار شاعران، پیروزمندانه بیرون آمده و با شیوه‌ای نو و روش جدید شعر فارسی را در ادوار مختلف محک زده است. البتّه باید در نظر داشت که او بیشتر به مضمون و محتوا توجّه دارد نه به لفظ و به طور کلّی صنایع بدیعی را، به خصوص اگر با تکلّف به کار رفته باشد، مردود می‌شمارد. (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳: مقدمه و متن جلد ۳، نیز ر.ک.به: نوریان، ۱۳۷۰: ۶۸-۵۲)

نتیجه گیری

از آنچه گذشت می توان به نتایج زیر دست یافت :

ریشه های علائق و تاریخ آشنایی عمیق ایرانیان و هندیان ، سابقه ی چندین هزار ساله دارد : و آغاز آن به هزاره ی دوم قبل از میلاد می رسد . دامنه ی نفوذ تمدّن و فرهنگ ایران در هندوستان ، پس از اسلام رو به گسترش بوده است . در این امر سلسله هایی چون غزنویان ، خلجیان ، تغلقیان ، لودیان ، بهمنیان و ... نقش زیادی داشته اند . مهمترین و قدرتمندترین سلسله ی مسلمان شبه قاره ، سلسله تیموریان هند بوده است که از سلطنت بابر (۹۳۲ هـ‍ق) تا سقوط کامل هند به دست انگلیسی ها (۱۸۵۷ میلادی) ادامه می یابد و شامل دو دوره شکوه و حشمت و عظمت و دوره انحطاط و ذلّت می شود . در همه ی این دوره ها کم و بیش ، نیکوداشت و علاقه به زبان و ادب فارسی در رده های گوناگون مردم آن سرزمین جلوه گر است و شاعران و

نویسندگان و منتقدان و بلاغیون فراوانی ظهور کرده و آثار زیادی را به فارسی در آن سرزمین به یادگار گذاشته اند .

هندیان نیز مانند ایرانیان در زمینه علوم بلاغی از آثار عربی و فارسی پیشینیان از جمله مطوّل و مفتاح و .... « حدائق السّحر » ، « المعجم» و ... تأثیر پذیرفته اند و آثار تقلیدی و غیر ابتکاری زیادی نوشته اند. امّا در این عرصه عده ای از منتقدان بزرگ چون خان آرزو ، آزاد بلگرامی و ... آثار ابتکاری زیادی با ملاکهای زیبایی شناسی هندی به زبان فارسی نوشته اند که نظریات انتقادی آنها در اثارشان چشمگیر تر است .

« عطیّه کبری» از خان آرزو (ف ۱۱۶۹) به نظر دکتر شمیسا ، اوّلین رساله ای است که در هند در زمینه علم بیان به زبان فارسی نگاشته شده است : « موهبت عظمی » از این منتقد هندی نیز در زمینه علم معانی به دلیل تازگی هایی که دارد ، از اهمّیّت خاصّی برخوردار است

کار عظیم و اساسی مؤلّف « تحفه الهند » نیز قابل توجّه و بررسی و قدردانی است . این کتاب که در قرن یازدهم هجری در هند تألیف شد ، شامل هفت علم از علوم هندیان است . تمام کتاب بخصوص از لحاظ فرهنگ ما فصل های مربوط به موسیقی و عروض و قافیه و بدیع آن جالب توجّه است . این کتاب در قلمرو مقایسه و تطبیق عروض فارسی و هندی ، کتاب منحصر به فردی است و برای کسانیکه به جدول امکانات وزنی زبان فارسی علاقه مند باشند ، این کتاب گنجینه ی گرانبهایی است ؛چرا که بسیاری از نمونه های وزنی و عروضی که مؤلّف با الهام از عروض هندی پیشنهاد کرده است ، ابتکاری است و در دیوان شاعران فارسی زبان و در شواهد عروضیان دیده نشده است و بنابر شواهد این کتاب می توان تعداد اوزان آزمون شده زبان فارسی را از حدّ جدول شناخته شده از طریق کتب عروض یا دواوین شعرای مختلف گسترش داد و به نمونه های متنوّع دست یافت

کتاب « سبحه المرجان» و « غزلان الهند » از غلامعلی آزادبلگرامی ، اثری تطبیقی در زیبایی شناسی شعر هندی – ایرانی و عربی است . کتاب اول به زبان عربی و با شواهد عربی است . امّا کتاب دوم که در واقع ترجمه فارسی فصل های سوم و چهارم کتاب اول است و شواهد فارسی خوبی دارد ؛ به دلیل بیان عناصر و اصول و مبانی جمال شناسی شعر سبک هندی به شیوه انتقادی ، اهمیّت خاص دارد .

شبلی نعمانی نیز در جلد چهارم و پنجم «شعر العجم» در جهت مخالف کتب بلاغی و معانی و بیان بدیع ما که گویی همه از روی یکدیگر نوشته شده است ، با روش دانشمندان اروپایی و با شیوه ای علمی و به دور از هر گونه تعصّبات قومی به نقد و تحلیل و بررسی محتوایی و بلاغی آثار شاعران پرداخته است . یقیناً او در میدان نقد بلاغی و زیبا شناسی به شیوه ی جدید و نو (اروپایی) و علمی، سربلند بیرون آمده است.

کتابنامه

۱ – آربری، ا. ج، میراث ایران، ترجمه ی احمد بیرشک و دیگران، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۷۴ش.

۲ – آریا، غلامعلی، «ورود اسلام به شبه قاره»، نامه ی فرهنگ، سال سوم، شماره ی چهارم، شماره ی ۱۲، زمستان ۱۳۷۲ش.

۳ – آرزو، سراج الدین علی خان، عطیه ی کبری و موهبت عظمی، مقدمه و تصحیح دکترسیروس شمیسا، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۱ش.

۴ – آزاد بلگرامی، میرغلامعلی، غزلان الهند، تصحیح دکتر سیروس شمیسا، تهران: صدای معاصر، ۱۳۸۲ (مقدمه).

۵ – امیری، کیومرث، زبان و ادب فارسی در هند، تهران: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۷۴ش.

۶ – بشیر حسین، محمد، فهرست مخطوطات شیرانی، جلد ۳، اداره تحقیقات پاکستان، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۹۷۳م.

۷ – تفهیمی، ساجد الله، «نگاهی کوتاه بر تاریخچه ی زبان و ادبیات فارسی در شبه قاره»، با ترجمه ی دکتر علی محمد مؤذنی مندرج در مجموعه سخنرانی های نخستین سمینارپیوستگی های فرهنگی ایران و شبه قاره (ج۲)، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۷۲ش.

۸ – میرزا خان بن فخرالدین محمد، تحفه الهند، تصحیح دکتر نورالحسن انصاری، جلد اول، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ۱۹۵۰م.

۹ – سدارنگانی، هرومل، پارسی گویان هند و سند، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۵ش.

۱۰ – سرور، غلام، «نقش زبان و ادبیات فارسی در تشکیل فرهنگ مشترک هند و ایران»، مندرج در مجله ی قند پارسی، ش۱۴، زمستان ۱۳۷۹ش.

۱۱ – سیدعبداله، ادبیات فارسی در میان هندوان، ترجمه ی دکتر محمد اسلم خان، تهران: بنیاد موقوفات افشار، ۱۳۷۰ش.

۱۲ – شبلی نعمانی، شعر العجم، تاریخ شعر و ادبیات ایران، ج۳ ، ترجمه ی فخر داعی گیلانی، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳ش.

۱۳ – شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران: آگاه، ۱۳۷۹ش.

۱۴ – شهیدی، سیدجعفر، تأثیر عنصر ایرانی درنشر اسلام در جهان، تهران: انتشارات قطره، ۱۳۷۴ش.

۱۵ – شیمل، آنه ماری، ادبیات اسلامی هند، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳ش.

۱۶ – صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۵، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۶ش.

۱۷ – عارف بالله، ابوموسی محمد، خدمات دانشمندان شبه قاره به زبان و ادبیات فارسی، مجموعه مقالات سمینار پیوستگی های فرهنگی ایران و شبه قاره، ج ۲، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۷۲ش.

۱۸ – غروی، مهدی، «دوستی جاودانه و روابط فرهنگی ایران و هند و جلوه های پرشکوه آن»، مندرج در مجله هنر و مردم، سال چهارم، ۱۳۵۱ش.

۱۹ – فتوحی رود معجنی، محمود، نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی)، تهران: نشر روزگار ۱۳۷۹ ش.

۲۰ – فقیهی، حسین، «زبان فارسی در شبه قاره هند»، مندرج در نامه ی پارسی، سال ۶، شماره۲.

۲۱ – قادری، سید عبدالشکور، «پیوندهای مشترک زبان ایران و شبه قاره»، مندرج در مقالات سمینار پیوستگی های فرهنگی ایران و شبه قاره، جلد۱.

۲۲ – کامران مقدم، شهین دخت، تاریخ پیشرفت اسلام، اسلام آباد: مرکزتحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۶۴ش.

۲۳ – گلچین معانی، احمد، کاروان هند، مشهد: انتشارات آستان قدس، ۱۳۶۹ش.

۲۴ – لین پول، استانلی، طبقات سلاطین اسلام، ترجمه ی عباس اقبال آشتیانی، ج ۲، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۳ ش.

۲۵ – مشایخ فریدنی، آذرمیدخت، مجموعه مقالات سمینار پیوستگی های فرهنگی ایران و شبه قاره، ۲ج، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارس ایران و پاکستان با همکاری مطالعات فرهنگی بین المللی، ۱۳۷۲ش.

۲۶ – منزوی، احمد، فهرست مشترک نسخه های خطی فارسی پاکستان، جلد ۱۳، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۷۵-۱۳۶۲ش.

۲۷ –____ ، ____ فهرست نسخه های خطی کتابخانه گنج بخش، ج ۳، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۵۹ش.

۲۸ – مورسین، جرج، شفیعی کدکنی، محمدرضا و دیگران، ادبیات ایران از آغاز تا امروز، ترجمه ی یعقوب آژنگ، چاپ اول، ۱۳۸۰ش، بخش ششم.

۲۹ – نوشاهی، سیدخضر، فهرست نسخه های خطی فارسی، کتابخانه ی لاهور، گنجینه ی آذر.

۳۰ – نوشاهی، سید عارف، فهرست کتابهای فارسی چاپ سنگی و کمیاب کتابخانه گنج بخش، لاهور: ۱۳۶۵ش.

۳۱ - ____ ، ____ «جامع الصنایع و الاوزان از مآخذ کهن فارسی در علوم بلاغی و سبک شناسی شعر»، مندرج در مجله ی معارف، دوره ی نوزدهم، شماره ی ۱، فروردین-تیر۱۳۸۱ ش.

۳۲ - ____ ، ____ فهرست نسخه های خطی فارسی انجمن ترقی اردو، اسلام آباد: مرکز تحقیقات ایران و پاکستان، ۱۳۶۳ش.

۳۳ - ____ ، ____ فهرست نسخه های خطی فارسی موزه ی ملی پاکستان- کراچی، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۶۲ش.

۳۴ – نوریان، مهدی، «شعر العجم»، مندرج در مجلّه ی قند پارسی، بهار ۱۳۷۰، شماره ۲و ۳.

۳۵ – هادی، نبی، «شعرای دربار تیموریان هند»، ترجمه ی سید اختر حسین، مندرج در مجله ی قندپارسی، ش ۱۸، تابستان ۱۳۸۱ش.

۳۶ – هاشم، محمد، جهانگیر نامه، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۹ش.

۳۷ – یکتایی، مجید، نفوذ فرهنگ و تمدن ایران و اسلام در سرزمین هند و پاکستان، تهران: اقبال، ۱۳۵۳ش.

بررسی ساختاری نامه‌های تاریخ بیهقی و مقایسه‌ی آن با عتبه‌الکتبه

مریم رضائی اول[1]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، مشهد
دکتر سید علی کرامتی مقدم
دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید بهشتی

چکیده

تاریخ بیهقی یکی از آثار ارزشمند زبان فارسی است که نه تنها از جنبه‌ی تاریخی اهمیت بسیار دارد، بلکه ارزش ادبی آن نیز، همپای ارزش تاریخی آن و شاید در مواردی بیش از آن است. موضوعات مختلفی که در این کتاب مطرح‌گردیده، دست‌مایه‌ای برای نویسندگان است تا به‌طور مفصل به بررسی موردی آن‌ها بپردازند. شیوه‌ی نامه‌نگاری و محتوا و مخاطب نامه‌های آن، یکی از مواردی است که کمتر بدان پرداخته شده است. بیهقی در موقعیت‌های مختلف، به شیوه‌های متفاوت به این نامه‌ها اشاره کرده‌است.

عتبه‌الکتبه نیز مجموعه‌ای است از منشآت منتجب‌الدین بدیع اتابک جوینی، منشی سلطان سنجر سلجوقی و رئیس دیوان رسائل او. منشآت او در این اثر، سرمشق انشا و فصاحت بوده‌است.

در این مقاله نگارندگان کوشیده‌اند از نظر ساختاری به بررسی و مقایسه‌ی نامه‌های موجود در تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه بپردازند. مهم‌ترین نکاتی که در این بررسی به آن توجه‌شده‌است عبارتند از: بررسی سبک نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه؛ انواع نامه به لحاظ فرم و ساختار؛ بررسی آغاز و انجام نامه‌ها و محتوای نامه‌ها. در پایان نیز نموداری از درصد نامه‌ها و انواع آن ارائه شده است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ بیهقی، عتبه‌الکتبه، نامه‌ها، ساختار، محتوا.

مقدمه

تاریخ بیهقی، از جمله کتاب‌های ارزشمند تاریخی ادبی ایران و نموداری از فرهنگ ایران زمین در قرن ۵هجری می‌باشد که به خامه‌ی دبیری توانا هم‌چون بیهقی نگاشته شده‌است و از آثار شیوای نثر فارسی چه در روزگار مولّف و چه در زمان حال است. در این کتاب علاوه بر روایت‌گری تاریخ، با مجموعه‌ای از مسائل ادبی روبه‌رو هستیم که هر یک جداگانه جای گفت‌گو دارد. «نخستین ترسّلات فارسی را می‌توان در تاریخ بیهقی یافت»(صاحبی،۱۳۸۸: ۵۴)، ولی درباره‌ی ساختار نامه‌های تاریخ بیهقی تا کنون تحقیقی انجام نشده‌است. دکتر محمد مهدی رکنی، در یادنامه‌ی بیهقی، مقاله‌ای درباره‌ی دیوان رسالت و آیین دبیری نگاشته‌اند که گر چه بخشی از کار مقاله‌ی نگارندگان مقاله‌ی حاضر در آن انجام شده‌است؛ اما کار جامعی نیست، ضمن آن‌که کار ایشان به شکل مقایسه‌ای صورت نگرفته‌است(رکنی یزدی،۱۳۷۴: ۲۷۲-۲۳۳). در مقاله‌ای دیگر، نگارندگان آن به تحلیل نخستین نامه‌ی تاریخ بیهقی-نامه‌ی حشم تگیناباد به امیر مسعود- از

[1] . Mrrezaii1386@gmail.com

منظر معنی شناسی پرداخته‌اند(پهلوان‌نژاد و ناصری مشهدی،۱۳۸۷: ۳۷-۵۸)، که کار ایشان نیز متفاوت از کار حاضر است.

عتبه‌الکتبه نیز «نخستین مجموعه‌ی مستقل از نامه‌های دیوانی و اخوانی زبان فارسی است»(صاحبی،۱۳۸۸: ۵۳) که در قرن ششم هجری، منتجب‌الدین بدیع اتابک‌جوینی، آن را نگاشته‌است. او « از پایه‌گذاران نثر مصنوع و متکلف در رسائل فارسی است و اثر او در فنّ نامه‌نگاری و ترسّل مورد توجه و تقلید دبیران و منشیان دربارها بوده‌است»(مردانی،۱۳۷۷: ۳۹). با توجه به اهمیت این دو اثر تاریخی- ادبی و نبود تحقیقی جامع که مقایسه‌ای میان این دو اثر انجام داده‌باشد، نگارندگان کوشیده‌اند با مطالعه‌ی نامه‌های این دو کتاب، به شکل مقایسه‌ای به بررسی ساختاری این نامه‌ها بپردازند. نامه‌ها به دو دسته‌ی اداری یا رسمی و دوستانه تقسیم می‌گردد. مقصود از نامه‌های اداری یا رسمی در تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه، «مراسلاتی است که بین امرا و حکام ردّ و بدل می‌شود، هم‌چنین شامل نوشته‌هایی است که عاملین حکومت و سیاست یک کشور و یا دیگر طبقات مردم درباره‌ی نیازهای شغلی و اداری خود و یا امور کلی مملکت به ایشان می‌نویسند و نامه‌های دوستانه به مکتوباتی ساده و آکنده از احساسات و عواطف صمیمانه اطلاق می‌شود که قاطبه‌ی مردم برای یکدیگر می‌فرستند. در ادب کهن فارسی، رسایل یا مکاتیب را به سلطانیات و اخوانیات تقسیم می‌کرده‌اند. سلطانیات، نامه‌های سلاطین و امرا به یکدیگر یا به زیردستان خود و یا از زیردستان آنان، بدیشان بوده و منظور از اخوانیات، نامه‌هایی است که طبقات مختلف مردم به یکدیگر می‌نوشته‌اند»(رزمجو،۱۳۷۴: ۱۹۲). در این مقاله، نگارندگان به بررسی هر دو نوع این نامه‌ها پرداخته‌اند؛ از این رو در متن مقاله تقسیم‌بندی جداگانه‌ای به نام سلطانیات و اخوانیات، انجام نشده‌است. در مطالعه نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه به مواردی هم‌چون سبک نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه، انواع نامه‌ها از لحاظ فرم و محتوا، آغاز و انجام نامه‌ها، مخاطب نامه‌ها و حجم نامه‌ها توجه شده‌است. در پایان نیز نموداری از انواع نامه‌ها در هر کتاب تهیه شده‌است که فراوانی هر نامه در آن مشخص گردیده‌است؛ تا خوانندگان راحت‌تر به مقایسه‌ی این نامه‌ها بپردازند.

۱-سبک نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه

یکی از نکات مهم در بررسی سبک نامه‌های این دو کتاب، تنوع موضوعی است و این تنوع در تاریخ بیهقی بیش از عتبه‌الکتبه است و از دلایل این تنوع، وفور نامه‌ها در تاریخ بیهقی نسبت به عتبه است. حجم نامه‌های دو کتاب نیز تفاوت چشم‌گیری دارند. در تاریخ بیهقی بیشتر نامه‌ها کوتاه‌اند، که نوع نامه و شرایط زمانی نگارش نامه و سبک نگارش کتاب که میان سبک ساده‌ی قرن چهارم و سبک فنی قرن پنجم است، اقتضای چنین امری را می‌کرده است، هم‌چون رقعت‌ها و ملطفه‌ها.

نامه‌هایی که در تاریخ بیهقی به لحاظ حجم طولانی هستند، عبارتند از:عهدنامه‌ها، مشافهه‌ی مکتوب، نامه‌ی بوالمظفر جمحی و شکست‌نامه‌ی امیر مسعود و نامه به قدرخان(بیهقی،۱۳۸۵: ۶۴-۶۹، ۲۵۹-۲۶۵،

۴۴۶-۴۵۵، ۸۸۱-۸۸۵، ۹۶۱-۹۶۵)؛اما در عتبه با توجه به آن‌که نثر کتاب رو به سوی تکلف دارد نامه‌ها نیز طولانی‌ترند و کوتاه‌ترین نامه‌های این کتاب، اخوانیات آن است(منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۹۳-۱۷۰). تفاوت سبکی دو کتاب نیز، بر ساختار جملات نامه‌های آن‌ها، بی تأثیر نبوده‌است. در تاریخ بیهقی بیشتر با جملات ساده و کوتاه روبه‌رو هستیم و در عتبه، نویسنده تمام تلاش خود را به کار برده‌است تا به آرایش لفظی کلام بپردازد.

۲-انواع نامه به لحاظ فرم و محتوا

نامه‌های موجود در تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه، گاه بر اساس فرم آن‌ها نام‌گذاری شده‌اند و گاهی این نام‌گذاری بر مبنای محتوای آن‌هاست و آنچه نگارندگان، در ذیل به نام انواع نامه به معرفی آن می‌پردازند، دربرگیرنده‌ی هر دو نوع فرم و محتوا است.

۲-۱ اخوانیات: نامه‌های دوستانه‌ای بوده‌است که افراد برای یکدیگر می‌نوشته‌اند. در تاریخ بیهقی چیزی با عنوان اخوانیات نداریم جز چند نامه که محتوای آن‌ها خصوصی است و نگارندگان آن‌ها را با نام نامه‌ی خصوصی در ذیل انواع نامه آورده‌اند(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۱، ۴۵)؛ولی در عتبه‌الکتبه این نامه‌ها بخش مهمی از کتاب را تشکیل‌می‌دهند و ۶۴ نامه با عنوان اخوانیات در این کتاب ذکر گردیده‌است(منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۹۳-۱۷۰).

۲-۲ امان‌نامه: نامه‌هایی بوده که در آن به فرد یا افرادی امنیّت جانی می‌دادند که به آن‌ها آسیبی نرسد و اگر گناهی و خطایی مرتکب‌شده‌اند، بخشوده شود. امان‌نامه‌ای که امیرمسعود به غازی سپاه‌سالار می‌نویسد و عبدوس آن را می‌رساند، در زمره‌ی این نامه‌هاست«دیگر روز چون به درگاه شدیم، هزاهزی سخت بود و مردم ساخته بر اثر یکدیگر می‌رفت و سلطان مشغول دل، درین میانه عبدوس را بخواند و انگشتری خویش بدو داد و امانی به خطّ خود نبشت و پیغام داد که: «حاسدانت کار خود بکردند و هنوز در توانی یافت بازگرد تا به کام نرسند که تو را هم بدان جمله داریم که بودی» (بیهقی،۱۳۸۵: ۲۷۹).

۲-۳بیعت‌نامه: «مکتوبی بوده‌است که هنگام مرگ خلیفه‌ای از سوی جانشین او برای اخذ بیعت، برای سلاطین و ملوک ارسال می‌گشت و از جهت مقدمه و رکن اصلی و سوگندها و تضمین‌ها و خاتمه درست شبیه عهدنامه‌ها بود»(خطیبی،۱۳۷۵: ۳۹۱). درتاریخ بیهقی آمده‌است که پس از درگذشت خلیفه، القادِرُبالله و جانشینی القائمُ بِاَمرِالله، خلیفه‌ی جدید بیعت‌نامه‌ای برای امیر مسعود می‌فرستد و متن کامل آن در تاریخ بیهقی ذکرگردیده‌است(بیهقی،۱۳۸۵: ۴۴۶-۴۵۲).

۲-۴تذکره: دراصل لغت به معنی فرا یاد آوردن و یادآوری است و در اصطلاح به معنی «نامه‌ای بوده‌است که برای یادآوری آن‌چه قبلاً گفته یا نوشته‌بوده می‌نگاشتند»(رستگار فسایی،۱۳۸۰: ۱۲۹). نیز«به معنی یادداشت در دیوان‌های دوره‌ی غزنوی به کارمی‌رفته»(انوری،۱۳۷۳: ۱۷۳). در تعریفی دیگر «به معنی آن چه امروزه سیاهه و صورت گوییم» (انوری،۱۳۷۳: ۱۷۴) کاربرد داشته‌است.

در تاریخ بیهقی در کنار بیعت‌نامه و نامه‌هایی که به دستور امیرمسعود به خلیفه القائمُ بِاَمرِالله نوشته‌می‌شود تذکره‌ای هم شامل درخواست‌های دولت غزنوی به خلیفه می‌نویسند.«بنهادند که امیر بر نسختی که آورده است عهدبندد بر آن شرط که: چون به بغداد بازرسد امیرالمومنین منشوری تازه فرستد {چنانکه}خراسان و خوارزم و نیمروز و زابلستان و جمله‌ی هند و سند و چغانیان و ختلان و قبادیان و ترمذ و قصدار و مکران و الشتان و کیکانان و ری و جبال و سپاهان جمله تا عقبه‌ی حلوان و گرگان و طبرستان در آن باشد و با خانان ترکستان مکاتبت نکنند...»(بیهقی،۱۳۸۵: ۴۴۳).

۵-۲رقعت(رقعه): نامه‌ی «خرد و کوتاه»(انوری،۱۳۷۳: ۱۶۸) را گفته‌اند. «نامه‌ای بوده‌است یادداشت گونه، که چون نمی‌توانستند مطالب خود را شفاهی به سلطان بازگویند بر قطعه کاغذی که رقعه خوانده‌می‌شد می‌نوشتند و تقدیم حضور سلطان می‌کردند»(رستگار فسایی،۱۳۸۰: ۱۲۶).

«نماز دیگر چون عبدالله به درگاه رفت و بار نبود رقعتی نبشت به مجلس خلافت که: «خداوند امیرالمومنین چنان‌که از بزرگی و حلم او سزید فرمان داد تا آن بنده‌ی گناهکار که عفو خداوند او را زنده گردانید، یعنی فضل ربیع به خدمت درگاه آید... اکنون فرمان عالی چه باشد که بنده او را در کدام درجه بدارد تا آن‌گاه که به خدمت تخت خلافت رسد.»(بیهقی،۱۳۸۵: ۲۶).

«وامیر دیگر روز به تماشای شکار خواست رفت... خواجه دیگر روز برننشست و رقعت نبشت به خطّ خویش به مهر و نزدیک بلگاتگین فرستاد.»(همان: ۲۱۰). برای آگاهی از دیگر نمونه‌ها (رک.همان:۲۱۳، ۲۷۸، ۴۵۹، ۴۶۱-۴۶۲، ۴۹۸، ۹۲۷و۹۳۲).

۶-۲ شکست‌نامه: نامه‌ای بوده‌است که «هنگام لزوم با تمهید مقدمات مناسب و معاذیر خردپذیر، چنان‌که وهنی بر اساس سلطنت نباشد، نوشته‌می‌شد و معمولاً برای طلب یاری یا برای آگاهی، خطاب به حکمرانان و سلاطین دیگر کشورها فرستاده‌می‌شد و به طور استثناء، به اطراف مملکت و ولات و حکام داخل کشور نیز ارسال‌می‌گردید و در صورت لزوم با توجیه مناسب به اطلاع عموم نیز می‌رسید.»(خطیبی،۱۳۷۵: ۳۷۹). در تاریخ بیهقی نمونه‌ی این نامه، شکست‌نامه‌ای است که مسعود غزنوی، پس از شکست از سلاجقه، در رباط کروان خطاب به ارسلان‌خان می‌نویسد و در آن از او طلب یاری می‌نماید(بیهقی،۱۳۸۵: ۹۶۱-۹۶۵).

۷-۲ عنایت‌نامه: نامه‌ای که «در آن درباره‌ی کسی سفارش شده باشد» (انوری،۱۳۸۵: ۱۷۲).

«و ندیمان که از امیر پیغامی دادندی در مهمّی از مهمّات ملک، که به نامه پیوستی، هم با بونصر گفتندی، تا چنان شد که از این جانب کار پیوسته شد و از آن جانب نظاره می‌کردند، مگر گاه از گاه از آن کسان که به عراق، طاهر را دیده بودند، کسی درآمدی از طاهر نامه‌ی مظالمی یا عنایتی یا جوازی خواستی و او بفرمودی تا بنبشتندی»(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۹۴).

بیهقی هم‌چنین در ضمن یکی از حکایت‌های خود از ابوالقاسم رازی نام‌می‌برد که کارش بزرگ کردن و تربیت کنیز بوده‌است و آنها را برای امیر نصر سامانی می‌برده و امیر او را صله می‌داده و یک بار هم عنایت

نامه‌ای برای او می‌نویسد. «و مردی بود به نشابور که وی را ابوالقاسم رازی گفتندی و این مرد –بوالقاسم– کنیزک پروردی و نزدیک امیر نصر آوردی و با صله بازگشتی. و چند کنیزک آورده‌بود وقتی، امیر نصر بوالقاسم را دستاری داد و در باب وی عنایت‌نامه‌ای نبشت»(همان: ۴۹۶).

۸-۲ عهدنامه و سوگندنامه: نوعی عهد و پیمان بوده که زمانی که به کسی حکومت می‌دادند و منشور حکومت او را می‌نوشتند اگر شغل خیلی حسّاس بود، مواضعه و سوگندنامه‌ای هم می‌نوشتند که فرد ملزم بود بر طبق آن سوگندنامه که آن را بر زبان جاری می‌کردند به انجام وظایف خود بپردازد. گاه این پیمان میان دو امیر و شاه بوده‌است، مانند عهد و سوگندنامه‌ای که در زمان حیات امیر محمود میان امیر مسعود و منوچهر بن قابوس بسته می‌شود.

«همی گوید مسعودبن‌محمود که به ایزد و به زینهار ایزد و بدان خدای که نهان و آشکارای خلق داند که تا امیرِ جلیلِ منصور، منوچهربن قابوس، طاعت‌دار و فرمان‌بردار و خراج‌گزار خداوند سلطان معظم، ابوالقاسم محمودبن‌ناصرِدینِ‌الله، –اَطالَ‌الله بَقائَه– باشد و شرایط آن عهد که او را بسته‌است و به سوگندان گران استوار کرده و بدان گواه‌گرفته نگاه دارد و چیزی از آن تغییر نکند، من دوست او باشم به دل، و با نیت و اعتقاد...» (همان: ۱۸۷-۱۸۸)

زمانی‌که احمدینالتگین به حکومت هندوستان منصوب‌می‌شود علاوه بر منشور حکومت، مواضعه و سوگندنامه‌ای هم میان او و امیر مسعود بسته‌می‌شود.

«احمد را بخواندند و مثال‌ها از لفظ عالی بشنود و آنجا به طارم آمدند و این سه تن خالی بنشستند و منشور و مواضعه، جواب‌ها نبشتند و هر دو به توقیع مؤکّد شده با احمد ببردند و نسخت سوگندنامه پیش آوردند و وی سوگند بخورد، چنان‌که رسم است و خطّ خود بر آن نبشت.»(بیهقی،۱۳۸۵: ۴۱۸).

زمانی که هارون –پسر آلتونتاش– را به عنوان خلیفه‌ی امیر مسعود به حکومت خوارزم منصوب‌می‌کنند سوگندنامه‌ای هم می‌نویسند که هارون آن را بر زبان جاری می‌کند.

«بونصر سوگندنامه نبشته‌بود، عرض کرد و هارون بر زبان راند و اعیان و بزرگان گواه شدند.» (بیهقی،۱۳۸۵: ۴۹۳).

نمونه‌ی دیگر، عهد و سوگندنامه‌ای است که هارون الرّشید برای یحیی علوی می‌فرستد. «و پس رسولان فرستاد به یحیی علوی و تلطّف‌ها کرد تا به صلح اجابت کرد بدان شرط که هارون او را عهدنامه‌ای فرستد به خطّ خویش بر آن نسخت که کند... و هارون آن را به خطّ خویش نبشت و قضات و عدول را گواه گرفت، پس از آن که سوگندان را بر زبان برانده بود»(همان: ۶۴۱).

۹-۲ فتح‌نامه: نامه‌ای که «پس از فتح و پیروزی می‌نوشتند و در آن دلاوری و شجاعت پادشاه یا سردار یا فرمانده‌ی جنگ را بیان می‌کردند و چون فتح‌نامه به شهرها می‌رسید جشن برپا می‌کردند.»(انوری،۱۳۷۳: ۱۳۶).

پس از پیروزی اوّلیّه‌ی امیر مسعود بر ترکمانان، امیر به بیهقی می‌گوید که: «برو و بونصر را بگوی تا فتح‌نامه نسخت کند»(همان: ۱۰۷).

هم‌چنین پس از پیروزی امیر مسعود بر گرگانیان به دستور امیر نامه‌های فتح به نقاط مختلف فرستاده می‌شود. «و امیر مسعود–رَضیَ اللّه عنه– روز شنبه دوازدهم جمادی الاولی به آمل باز رسید در ضمان سلامت و ظفر و نصرت، و جای دیگر بایستاد و فرمود تا سرای پرده و خیمه‌ی بزرگ آن‌جا بزدند و به سعادت فرود آمد و صاحب دیوان رسالت بونصر را گفت: نامه‌های فتح باید فرستاد ما را به مملکت، بر دست مبشّران» (بیهقی،۱۳۸۵: ۶۸۳).

۱۰–۲مثال: گویند مثال«به اوامر کتبی یا شفاهی سلاطین و ملوک و وزرا در مواردی غیر از تفویض مناصب اطلاق می‌گشت.»(خطیبی،۱۳۷۵: ۳۶۶). نمونه‌هایی از این مثال‌ها را در تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه مشاهده می‌کنیم؛ همچون مثال امیر مسعود خطاب به آلتونتاش «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم. حاجب فاضل عم، خوارزمشاه–اَدامَ‌الله تَاییدَه– ما را امروز بجای پدر است و دولت را بزرگ‌تر رکنی وی است و در همه حال‌ها راستی و یکدلی و خدای ترسی خویش اظهار کرده‌است...اما بر شهامت و تمامی حصافت وی اعتماد هست که به اصل نگرد و به فرع دل مشغول ندارد و همان آلتونتاش یگانه‌ی راست یکدل می‌باشد....»(بیهقی،۱۳۸۵: ۴۶۷–۴۶۹) یا مثال‌هایی که امیر مسعود در پاسخ نامه‌ی سوری و حمدوی صادر می‌کند «نیک احتیاط باید کرد و اگر ترکمانان قصد استرآباد کنند به ساری روید و اگر به ساری قصد افتد، به طبرستان،...»(همان: ۸۸۱) مثال‌هایی نیز سلطان سنجر خطاب به تاج‌الدین احمدبن‌العباس درباره‌ی ریاست مازندران دارد «... می‌فرماییم تا در هر حالت که باشد نگاهداشت جانب آفریدگار –عَزّ اِسمُه– سبب رستگاری خویش داند... و با رعایای جرجان معاشرت و مجاملت کند و حرمت سادات و ائمّه و قضات و مشایخ و معتبران موفور دارد.»(منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۲۶–۳۰).

۱۱–۲مستوره: چنین به‌نظر می‌رسد که نامه‌ای است محرمانه در مقابل نامه‌ی سرگشاده، که کسی جز مخاطب از محتوای آن آگاهی نمی‌یابد. نامه‌ی احمد عبدالصّمد به بونصر مشکان نمونه‌ای از این نامه‌ها در تاریخ بیهقی است.

«... و جواب رسید پس به دو هفته که «صلاح و صواب باشد در آنچه رای خداوند بیند و سوی استادم به خطّ خویش مستوره‌ای نبشته‌بود»(بیهقی،۱۳۸۵:۸۶۹).

۱۲–۲مشافهه‌ی مکتوب: عبارت بوده‌است از مجموعه راهنمایی‌ها و دستورالعمل‌هایی که شخصی باید آنها را شفاهی برای طرف مقابل خود بیان می‌کرده‌است، اما همین مطالب را برای آن که همچون راهنمایی، جلو چشم قاصد باشد به صورت مکتوب می‌نوشتند و به او می‌دادند.

«نکاتی درباره‌ی امری که شفاهی بیان شده سپس منشی دیوان آن را به تحریر در آورد.»(همان: ۶۰۲) در تاریخ بیهقی از سه مشافهه‌ی مکتوب سخن به میان‌آمده‌است که محتوای دو مشافهه‌ی امیر مسعود با ابوالقاسم حصیری ذکرشده‌است، اما درباره‌ی مضمون مشافهه‌ی عبدالجبار اطلاعاتی بیان‌نشده‌است.

«یا اَخی وَ مُعتَمِدی، اباالقاسم‌ابراهیم‌بن‌عبداللّه‌الحصیری- اطالَ اللّهُ بقاءَک-چنان باید که چون به مجلس خان حاضر شوی، سلام ما بر سبیل تعظیم و توقیر به وی رسانی، و تذکره‌ای که با تو فرستاده آمده‌است تودّد و تعهّد را، سبکی آن بازنمایی هر چه نیکوتر و بگویی که نگاه داشت رسم را این چیز حقیر فرستاده‌آمد و بر اثر عذرها خواسته‌آید و سزای هر دو جانب مهادات و ملاطفات نموده‌شود....»(همان: ۲۵۹-۲۶۲).

«یا اَخی وَ مُعتَمِدی، ابا القاسم الحصیری- اَطالَ اللّهُ بقاءَک- می‌اندیشم که باشد که از تو حدیث امیر، برادر ما –ابواحمدمحمّد- اَدامَ اللّهُ سَلامتَهُ- پرسند و گویند که«بدان وقت که بر در سمرقند دیدار کردند و عقود و عهود پیوستند، عقد وصلتی بود به نام برادر ما، چنان که حال آن پوشیده نیست، امروز اندرآن چه باید کرد؟ که به هیچ حال آن را روا نباشد و شریعت اقتضا نکند مهمل فروگذاشتن.» اگر درین باب به اندک و بسیار چیزی نگویند و دل ما در آن نگاه دارند و آن حدیث را به جانب ما افگنند، تو نیز اندر آن باب چیزی مپیوند...»(همان: ۲۶۲-۲۶۵).

«و قرار گرفت که عبدالجبّار پسر وزیر را آن‌جا به رسولی فرستاده‌آید با دانشمندی و خدمتکارانی که رسم است. و گفت امیر، که این نخستین خدمت است که فرزند تو را فرموده‌شد و استادم بونصر نامه‌ها و مشافهات نسخت کرد و نبشته آمد»(همان: ۵۱۲).

۱۳-۲معمّا: در اصطلاحِ دبیران «معمّا و معمّا نوشتن به معنی رمز و رمزنویسی و معمّا نهادن، به معنای توافق دو طرفه برای معمّائی، معمول بوده‌است و بیرون آوردن معمّا به معنی خواندن رمز، که امروز متداول است.»(انوری،۱۳۷۳: ۱۸۳). «مسعدی در وقت به معمّایی که نهاده‌بود با خواجه احمد عبدالصّمد، این حال به شرح بازنمود.»(بیهقی،۱۳۸۵: ۴۵۶).

«[خواجه] گفت: صواب باشد که مسعدی را فرموده آید تا نامه‌ای نویسد هم اکنون به خوارزمشاه چنان که رسم است که وکیل در نویسد. و بازنماید که«چون مقرّر گشت مجلس عالی را که بوسهل خیانتی کرده‌است و می‌کند در ملک، تا بدان جایگاه که در باب پیری محتشم چون خوارزمشاه چنان تخلیط‌ها کرد... رأی عالی چنان دید که دست او را از شغل عرض کوتاه کرد و او را نشانده آمد... و آن‌گاه بنده پوشیده او را بگوید تا به معمّا نویسد که«خداوند سلطان این همه از بهر آن کرد که بوسهل فرصت نگاه داشته است...»(همان: ۴۶۵) برای مشاهده‌ی دیگر نمونه‌ها(رک.بیهقی،۱۳۸۵: ۴۸۱، ۸۷۶، ۹۷۶، ۹۸۲-۹۸۳، ۹۸۸، ۹۹۱، ۹۹۳، ۱۱۱۷).

۱۴-۲ملطّفه: «نامه‌ای کوچک که به طور مختصر مطالب مهم را حاوی باشد»(انوری،۱۳۷۳: ۱۷۰) و گاهی هم امیر آنها را توقیع و امضا می‌کرد.

« و امروز که نامه‌ی تمام بندگان بدو مورّخ است، بر حکم فرمان عالی برفتند که در ملطّفه‌ها به خطّ عالی بود و امیر محمّد را به قلعه‌ی کوهتیز موقوف‌کردند»(بیهقی،۱۳۸۵: ۴).

«از خواجه طاهر دبیر شنودم، پس از آن‌که امیر مسعود از هرات به بلخ آمد و کارها یکرویه گشت، گفت چون این خبرها به سپاهان برسید، امیر مسعود چاشتگاه این روز مرا بخواند و خالی کرد و گفت: پدرم گذشته شد و برادرم را به تخت ملک خواندند... پس ملطّفه‌ی خود به من انداخت، گفت: بخوان» (همان: ۱۱).

برای بررسی موارد دیگر(رک.همان:۲۲، ۱۷۴، ۱۹۱-۱۹۰، ۲۱۷، ۴۵۶، ۴۷۶، ۴۸۲، ۵۰۴، ۵۰۵، ۶۲۵،۶۴۷، ۶۴۹، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۷، ۸۷۹، ۸۸۱، ۸۸۵، ۸۸۶، ۹۰۸، ۹۳۷، ۹۴۹، ۹۵۸، ۹۸۳-۹۸۲ و۱۱۱۴).

۱۵-۲منشور: نامه‌های دیوانی سرگشاده است. «در نوشتن مناشیر معمولا سلطان فرمان نوشتن آن را می‌داد ابتدا سواد (پیش‌نویس) آن به وسیله‌ی دبیری بزرگ یا صاحب دیوان رسالت تهیه می‌شد و پس به وسیله‌ی یکی از دبیران بیاض (پاک نویس) می‌شد و آن‌گاه به توقیع (امضای) سلطان می‌رسید... منشور توقیعی: منشوری که به توقیع می‌رسید.»(انوری،۱۳۷۳: ۱۷۱). هم‌چنین گویند که منشور «از دیوان رسائل در تفویض مشاغل و مناصب بزرگ دیوانی و سیاسی و دینی و علمی و... صادرمی‌گشت و به توقیع سلطان می‌رسید و گاه عنوان منشور به احکامی اطلاق می‌شد که از دیوان خلافت، هنگام مرگ سلطانی و جلوس سلطانی دیگر صادر می‌گشت تا بدین وسیله سلطنت آن پادشاه از جانب خلیفه به رسمیت شناخته‌شود. احکامی {را هم} که هنگام درگذشت ملوک یا امرای بزرگ از جانب سلطان در تفویض مناصب آنان به جانشینانشان صادر می‌شد منشور می‌گفتند.»(خطیبی،۱۳۷۵: ۳۶۵). نمونه‌های بسیاری از این نامه در هر دو کتاب تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه موجود است. در کتاب عتبه‌الکتبه عناوین دیگری هم‌ردیف با منشور به چشم‌می‌خورد چون: تقلید «در گردن کردن کار» (دهخدا، «تقلید») و تفویض «کار با کسی گذاشتن» (همان: «تفویض»).

«و بگتگین حاجب را بخواند و منشور توقیعی به شحنگی بست و ولایت تگیناباد بدو سپرد.»(بیهقی، ۱۳۸۵: ۹)

«و امیر- رَضیَ الله عنه- عذر او بپذیرفت و رسول را نیکو بنواخت و فرمود تا به نام بوجعفر کاکو منشوری نبشتند به سپاهان و نواحی...»(همان: ۱۴). برای ملاحظه‌ی موارد دیگر (رک. همان: ۳۹، ۵۲، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۴۷-۲۴۸، ۲۸۹، ۴۱۸، ۴۷۸، ۴۹۲، ۵۰۷، ۶۳۶، ۶۴۶، ۹۹۱و ۱۱۲۲)؛ و در عتبه می‌توان به این موارد اشاره‌کرد (منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۶-۹، ۹-۱۳، ۶۳-۶۴، ۶۶-۶۷و...).

۱۶-۲مواضعه: «فرمان و دستوری است که در آن پیشامدهای اتّفاقی برای هر دیوان تعریف و توصیف می‌شود و از سبب و علت آن‌ها و از عواملی که باعث ثبات یا زوال آن‌ها می‌گردد سخن‌می‌رود... قرارداد و دستورالعمل مانندی که بین سلطان و وزیر یا حاکم یا صاحب منصبی دیگر نوشته‌می‌شد، هر مواضعه از تعدادی پرسش و پاسخ تشکیل می‌شد و طرف مواضعه یعنی وزیر یا حاکم ملزم بود که از روی مواضعه و جواب کار کند.»(انوری،۱۳۷۳:۲۶۲). مواضعه‌ی بوجعفر کاکو با امیر مسعود نمونه‌ای از این نامه است.

«این رسول برفت و پیغام‌ها بگزارد و پسر کاکو نیکو بشنید و به غنیمتی سخت تمام داشت و جوابی نیکو داد؛ و سه روز در مناظره بودند تا قرارگرفت بدان که وی خلیفت امیر باشد در سپاهان در غیبت که وی را افتد و هر سالی دویست هزار دینار هریوه و ده هزار طاق جامه از مستعملات آن نواحی بدهد بیرون هدیه‌ی نوروز و مهرگان از هر چیزی و اسبان تازی و استران با زین و آلت سفر از هر دستی»(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۴).

مواضعه‌ی احمد حسن میمندی با امیر مسعود: «امیر گفت: من همه شغل‌ها بدو خواهم سپرد مگر نشاط و شراب و چوگان و جنگ... بازگشتم و جواب باز بردم... او جواب داد، گفت: فرمان‌بردارم تا نگرم و مواضعه نویسم تا فردا بر رأی عالی... عرضه کنند و آن را جواب‌ها باشد به خطّ خداوند سلطان و به توقیع مؤکّد گردد»(بیهقی،۱۳۸۵: ۲۰۱).

«امیر محمود- رَضی الله عنه- چون دیدار کرد با قدرخان و دوستی مؤکّد گردید به عقد و عهد، چنان‌که بیاورده‌ام پیش از این سخت مشرّح، مواضعت برین جمله بود که حرّه زینب- رَحمَه الله علیها- از جانب ما، نامزد یغان‌تگین بود پسر قدرخان... و دختری از آنِ قدرخان به نام امیر محمّد عقد نکاح کردند»(همان: ۲۴۳-۲۴۴). برای مشاهده‌ی دیگر موارد (رک. همان: ۲۸۸-۲۸۹، ۴۱۲، ۴۱۸، ۵۱۰، ۶۱۷، ۹۸۵، ۹۸۷).

۱۷-۲ نامه‌ی‌خصوصی: در واقع به نامه‌هایی می‌گویند که از محتوای آن فقط نویسنده و گیرنده‌ی نامه مطلّع بودند و نویسنده آن را به خطّ خود می‌نوشته‌است. هم‌چون نامه‌ی عمّه‌ی امیر مسعود، حلّه‌ی ختّلی- به امیر. «از خواجه طاهر دبیر شنودم، پس از آن که امیر مسعود از هرات به بلخ آمد و کارها یکرویه گشت، گفت: چون این خبرها به سپاهان برسید، امیر مسعود چاشتگاه این روز مرا بخواند و خالی کرد و گفت: پدرم گذشته شد و برادرم را به تخت ملک خواندند... پس ملّطفه‌ی خود به من انداخت، گفت: بخوان بازکردم خطّ عمّتش بود حرّه‌ی ختّلی»(همان: ۱۱) و یا نامه‌ی حاجب علی قریب به کدخدایش شبی: «وی چون از تگیناباد پیش امیر مسعود به سوی هرات رفت، نامه نبشته بود سوی کدخدای و معتمد خویش به غزنین که او را شبی گفتندی»(همان: ۴۵).

۱۸-۲ نامه‌ی‌سرگشاده: نامه‌ی سرگشاده «مانند فرمان و منشور {بوده‌است} که مأموریّت کسی را در آن می‌نوشتند و به دست وی می‌دادند.»(انوری،۱۳۷۳: ۱۶۸).

گشادنامه‌ای که امیر محمود در ماجرای خیشخانه به پسرش مسعود می‌نویسد، نمونه‌ای از این نامه در تاریخ بیهقی است؛ «امیر به خطّ خویش گشادنامه‌ای نبشت برین جمله «بِسمِاللّه‌الرّحمن‌الرّحیم، محمودبن‌سبکتگین را فرمان چنان است این خیلتاش را که به هرات به هشت روز رود و چون آن‌جا رسید یکسر تا سرای پسرم مسعود شود و از کس باک ندارد...»(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۷۴).

گشادنامه‌ای هم به امر امیر مسعود به طاهر دبیر نوشته‌می‌شود در مورد برنامه‌ی امیر در برابر ترکمانان. «و نامه‌ای دیگر بود در خبر شغل فریضه به جانب ری و جبال. و من که بوالفضلم این ملطّفه‌ی خرد و نامه‌ی بزرگ تحریر کردم و استادم پیش برد و هر دو توقیع کرد و باز آورد و رکابداری از معتمدان بیاوردند و وی

را اسبی بدادند و دو هزار درم صلتی و این ملطّفه و نامه بدو داده آمد و استادم وی را مثال‌ها داد که ملطّفه‌ی خرد را چه کند و نامه‌ی بزرگ را بر چه جمله رساند. و گشادنامه نبشتم و رکابدار برفت.»(همان: ۶۲۶)

۱۹-۲ نامه‌ی‌مظالم:نامه‌ای بوده که «از طرف حکومت به عمّال جهت رسیدگی به شکایت کسی فرستاده می‌شده‌است.»(انوری،۱۳۷۳: ۱۷۱)«و ندیمان که از امیر پیغامی دادندی در مهمّی از مهمّات ملک که به نامه پیوستی، هم با بونصر گفتندی، تا چنان شد که از این جانب کار پیوسته شد و از آن جانب نظاره می‌کردند، مگر گاه از گاه از آن کسان که به عراق طاهر را دیده‌بودند، کسی درآمدی از طاهر نامه‌ی مظالمی یا عنایتی یا جوازی خواستی و او بفرمودی تا بنبشتندی.»(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۹۴).

۳- آغازِ نامه‌ها

درباره‌ی چگونگی آغاز نامه‌ها در تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه، نکته‌ی درخور تأمل، این است که جملات آغازین نامه‌ها در همه‌ی موارد یکسان نیستند. گاهی آغاز نامه‌ها، بانام و یاد خدا، یا آیه‌ای از قرآن است و پس از آن نویسنده به اصل نامه می‌پردازد؛ و گاهی نویسنده، قبل از محتوای اصلی نامه، فصلی در توصیف مخاطب بیان‌می‌کند و در آن عناوین و نعوت و ادعیه‌ای را که «ترکیباتی شبیه القاب بوده‌اند به شیوه‌ای مبالغه-آمیز برای تفخیم و بزرگداشت مکتوبٌ‌الیه، به‌کارمی‌برد.»(خطیبی،۱۳۷۵: ۳۲۳). نام نویسنده‌ی نامه هم گاهی در آغاز نامه ذکرمی‌گردد، که نمونه‌ی آن در آغاز عهدنامه‌ها و سوگندنامه‌ها قابل مشاهده است. در مواردی نیز،ن امه بدون هیچ مقدمه‌ای آغازمی‌گردد. از این جهت می‌توان نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه را بر اساس آغاز آن‌ها به دو دسته تقسیم‌کرد: الف) نامه‌هایی که با نام خدا و دعای طول عمر مخاطب و ذکر نعوت برای مخاطب یا کاتب آغاز می‌شوند. ب) نامه‌هایی که بی‌مقدمه به اصل نامه می‌پردازند. در این بخش به تفکیک نمونه‌هایی از هر مورد ذکرمی‌گردد.

الف): نامه‌ی حشم تگیناباد به امیر مسعود: «بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم، زندگانی خداوند عالم، سلطان اعظم، وَلِیُّ‌النِّعَم دراز باد در بزرگی و دولت و پادشاهی و نصرت...نبشتند بندگان از تگیناباد روز دوشنبه، سوم شوال...»(بیهقی،۱۳۸۵: ۳-۵). «چون ایزد سبحانَه و تعالی که مالکُ‌المُلک بحقیقت اوست و عطایا و مواهب او خلایق را شامل‌است، و بر هرچه در عالم موجودست از فضل او اثر فیض جودست، هر آفریده را که از عدم بوجود رسانیده‌است بر حسب استحقاق و قضیّت استعداد، آنچه حد کمال او بوده‌است مبذول فرمودست...» (منتجب‌الدین‌بدیع،۱۳۸۴: ۹). «اِنّ الله یَامُرُکُم اَن تُودّوا الأَماناتِ اِلی اَهلِها وَ اِذا حَکَمتُم بَینَ‌النّاسِ اَن تَحکُمُوا بِالعَدل...تا رایت دولت ما به حول و قوّت ایزد تبارک و تعالی در ممالک جهان افروخته‌گشتست...»(همان: ۶۴).

«زندگانی خداوند دراز باد. بنده می‌گفت که از وی وزارت نیاید...»(بیهقی،۱۳۸۵: ۲۱۱). « زندگانی مجلس رفیع مولانا اجل منعم مخدوم، برهان‌الدین، قُدوَه اِلاسلام و المسلمین...دراز باد در دولت...»(منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۹۵). «و امیر رئیس تاج‌الدین ابوالمکارم احمدبن‌العباس -ادام‌الله تأییده- با آنکه بزرگان اسلاف او

را در دولت، مقامات مشهور و مساعی مذکور بودست...»(همان: ۲۱). «زندگانی دراز باد، من کهتر مخلص، با آنکه در معرض آنم که تفاریق معانی را در سخن عبارتی پوشانم...اشتیاقی را که به مجلس رفیع دارم به هیچ عبارتی شرح نتوانم کرد...» (همان: ۱۱۴).

«همی گوید مسعودبن‌محمود که به ایزد و به زینهار ایزد و بدان خدای که نهان و آشکارای خلق داند که تا امیرِ جلیلِ منصور، منوچهربن‌قابوس طاعت‌دار و فرمان‌بردار و خراج‌گزار خداوند سلطان معظّم، ابوالقاسم محمودبن‌ناصرِدین‌الله،-اَطالَ اللهُ بقاءَه- باشد...من دوست او باشم...»(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۸۷). « مِن عَبدالله و وَلیّه، عبدالله ابی جعفر الامام القائم بِاَمرِالله امیرالمومنین، اِلی ناصرِدینِ‌الله...»(همان: ۴۴۶).

« یا اَخی و مُعتَمِدی، اَباالقاسم‌ابراهیم‌بن‌عبدالله‌الحصیری، -اَطالَ‌اللهُ بَقاءَک- چنان باید که چون به مجلس خان حاضر شوی، سلام ما بر سبیل تعظیم و توقیر به وی رسانی...»(همان: ۲۵۹).

«بِسمِ‌اللهِ‌الرّحمنِ‌الرّحیم. حاجبِ فاضل عم، خوارزمشاه، -اَدامَ‌اللهُ تأییدَه- ما را امروز بجای پدر است» (همان: ۴۶۷).

ب): «حاسدانت کار خود بکردند و هنوز درتوانی یافت. بازگرد تا به کام نرسند که تو را هم بدان جمله داریم که بودی»(همان: ۲۷۹).

۴- پایانِ نامه‌ها

درباره‌ی پایانِ نامه‌ها، تفاوت عمده‌ای میان تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه وجوددارد؛ چنان‌که در تاریخ بیهقی تعداد کمی از نامه‌ها دارای عبارت پایانی چون: اِن‌شاءَاللهُ تعالی؛ والسّلام یا دیگر عبارت‌های عربی می‌باشند و حال آنکه در عتبه، بیشتر نامه‌ها دارای جمله‌ی پایانی هستند. از مواردی که در تاریخ بیهقی پایانی برای نامه‌ها ذکر شده‌است می‌توان به این موارد اشاره‌کرد: «زندگانی خداوند دراز باد، بنده می‌گفت که از وی وزارت نیاید که نگذارند و هر کس بادی در سر گرفته‌است....هنوز ده روز برنیامده‌است که حصیری آب این کار پاک بریخت.... و بنده از جهت پدر و پسر سیصد هزار دینار به خزانه‌ی معمور رساند و این رقعه به خط بنده با بنده حجت است والسلام.»(همان: ۲۱۱). برای مشاهده‌ی دیگر موارد (رک. همان: ۲۶۲،۱۷۴، ۲۶۵، ۴۶۳،۵۰۵ و...). در عتبه‌الکتبه برای نمونه می‌توان این موارد را ذکرکرد: «...و در همه‌ی معانی از آنچه محیی‌الدین اشارت‌کند و مصلحت‌بیند عدول ننمایند و متابع رأی و ممتثل حکم او باشند و رضا و سخط ما از نتایج شکر و شکایت او دانند، انشاءَاللهُ وَحدَه»(منتجب‌الدین‌بدیع،۱۳۸۴: ۹) «... دولت و اقبال پاینده باد و بسطت مملکت افزاینده، به حق النّبی‌المصطفی و آله‌الطاهرین.»(همان:۱۶۷).

۵-محتوای نامه‌ها

از دیگر نکات شایسته‌ی بررسی در نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه موضوع مطرح در نامه‌هاست که بر اساس انواع مختلف نامه متفاوت است. محتوای نامه‌ها گاه محرمانه و خصوصی است، چون نامه‌ی خصوصی و مستوره و معما و گاهی آشکار است، هم‌چون منشور و همگان از آن اطلاع‌می‌یابند. نکته‌ی دیگر آن است

که در این نامه‌ها، به مقتضای حال و مقام، موضوعات مختلفی مطرح‌می‌گردد. تنوع موضوعی در تاریخ بیهقی بیشتر از عتبه است. در ذیل به مهم‌ترین موضوعات مطرح در نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه می‌پردازیم. زمانی در نامه‌ها سخن از حکومت‌دادن به فردی است(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۴، ۵۰۷)؛ (منتجب‌الدین‌بدیع،۱۳۸۴: ۶، ۹، ۱۳) و در جای دیگر نویسنده‌ی نامه به تعزیت و تهنیت مخاطب(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۱، ۱۵، ۴۴۰-۴۴۱)؛ (منتجب‌الدین‌بدیع،۱۳۸۴: ۱۶۷-۱۶۹)؛ شکایت(بیهقی،۱۳۸۵: ۲۱۰-۲۱۱)؛ (منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۱۶۵-۱۶۶)، دلجویی یا شفاعت از کسی می‌پردازد(بیهقی،۱۳۸۵: ۱۳، ۷۳)؛ (منتجب‌الدین بدیع،۱۳۸۴: ۹۵-۹۸). در مواردی هم سخن از عهد و پیمان میان شاهان و بزرگان است(بیهقی،۱۳۸۵: ۶۴-۶۹) و در اخوانیات مخاطب بیشتر شرح دوری خود از مخاطب را بیان‌می‌کند و در ضمن آن درخواست‌های خود را مطرح می‌نماید(منتجب‌الدین‌بدیع،۱۳۸۴: ۹۸-۹۹، ۱۰۴-۱۰۵).

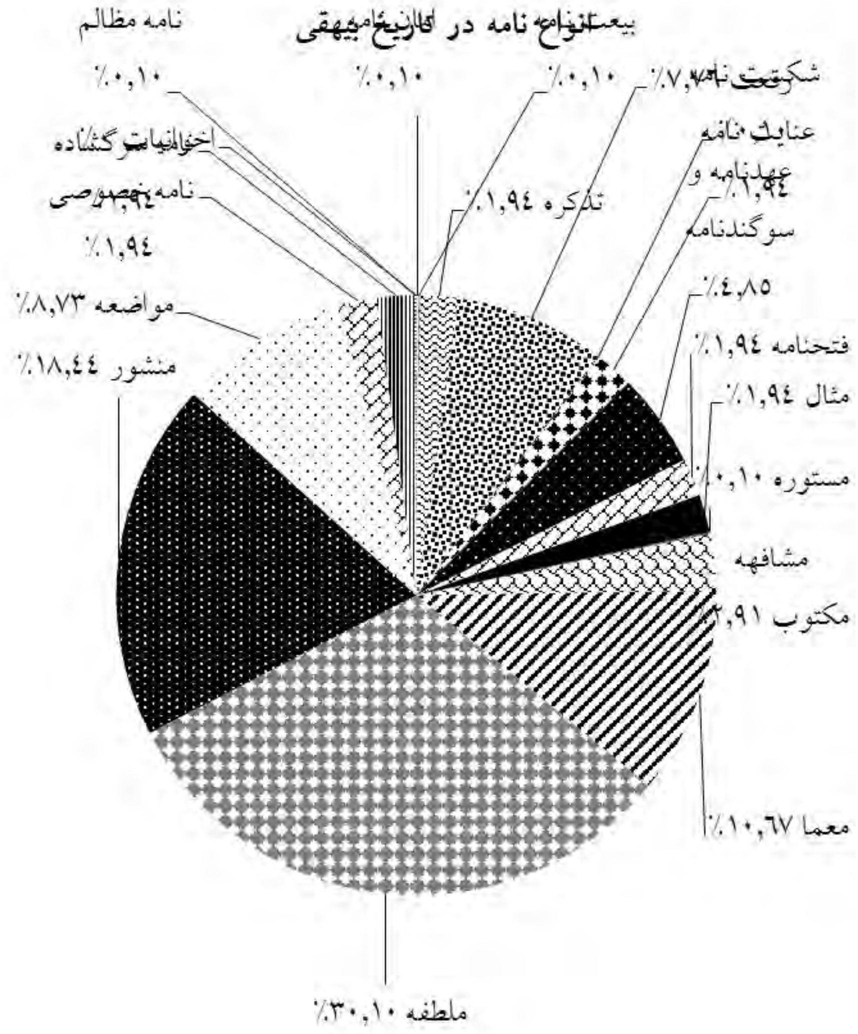
نکته‌ی مهم دیگر در بررسی محتوای تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه، مخاطب نامه‌هاست. گاه نامه‌نگاری میان پادشاه و خلیفه‌ی عباسی است.(رک.بیهقی: ۱۳۸۵: ۴۴۳) و گاه به دستور پادشاه به زیردستان چون: وزیر و خان یا بزرگان مملکت نامه می‌نوشتند(همان: ۷، ۶۴-۶۹، ۴۵۶، ۶۲۵و...)؛ (منتجب‌الدین بدیع، ۱۳۸۴: ۶-۹، ۹-۱۳، ۱۳-۱۶، ۱۶-۲۱، ۳۲-۳۳، ۳۷-۳۸، ۴۶-۴۸، ۴۸-۵۰، ۶۰-۶۲، و...). و گاه زیردستان نامه‌هایی برای دربار پادشاه می‌فرستادند(بیهقی،۱۳۸۵: ۳، ۱۵، ۳۴، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۱۷، ۴۹۸،) و زمانی نامه‌نگاری میان بزرگان مُلک با یکدیگر بود (بیهقی،۱۳۸۵: ۷-۸، ۴۶۱-۴۶۲، ۵۰۵، ۸۷۸، ۹۸۲، ۹۹۱، ۹۹۳، ۱۱۱۷؛ منتجب‌الدین-بدیع،۱۳۸۴: ۹۵-۹۸، ۱۰۴-۱۰۵، ۱۰۸ و...).

نتیجه

در بررسی نامه‌های تاریخ بیهقی و عتبه‌الکتبه، از لحاظ ساختار و محتوا به نوزده نوع نامه‌ی مختلف اشاره شده‌است که برخی از آن‌ها هم‌چون: امان‌نامه، بیعت‌نامه، تذکره، رقعت، شکست‌نامه، فتح‌نامه، عنایت‌نامه، عهدنامه و سوگندنامه، مستوره، مشافهه‌ی مکتوب، معما، ملطّفه، مواضعه، نامه‌ی خصوصی، نامه‌ی سرگشاده و نامه‌ی مظالم، تنها در تاریخ بیهقی، نمونه‌هایی برای آن مشاهده می‌شود. برخی از آن‌ها هم‌چون اخوانیات خاص عتبه‌الکتبه است ولی نامه‌هایی هم‌چون مثال و منشور در هر دو کتاب ذکر شده‌است. از نظر بسامد نامه‌ها بیش‌ترین فراوانی در تاریخ بیهقی ار آن ملطفه با ۳۰.۰۹۷٪ و منشور ٪۱۸.۴۴است و کم‌ترین نامه، مستوره، بیعت‌نامه و شکست نامه است. اخوانیات نیز ۰٪ است و نمونه‌ای برای آن موجود نیست.

در عتبه‌الکتبه، بیش‌ترین نامه‌ها را اخوانیات ۶۴٪ ، منشور۳۵٪ و مثال ۱٪ به خود اختصاص می‌دهند و در دیگر موارد، نمونه‌ای در این کتاب ذکر نگردیده است. در چگونگی آغاز و انجام نامه‌ها نیز میان دو اثر تفاوت‌هایی وجود دارد. در بیش‌تر نامه‌های تاریخ بیهقی، نویسنده بی‌مقدمه به اصلِ نامه پرداخته‌است و تنها در برخی موارد چون عهدنامه‌ها و سوگندنامه‌ها، مشافهه‌ی مکتوب و مواضعه، مقدماتی قبل از اصل نامه بیان شده‌است ولی در عتبه‌الکتبه تمام نامه‌ها دارای جملات آغازین هستند. از نظر پایانِ نامه‌ها نیز برخلاف

عتبه‌الکتبه، در تاریخ بیهقی تعداد کمی از نامه‌ها دارای جملات دعایی و عربی چون به حق النّبی المصطفی و آله الطاهرین و والسّلام و... هستند. درباره‌ی مخاطب نامه‌ها هم نکته‌ی مهم این است که در تاریخ بیهقی مخاطب نامه‌ها، بر اساس نوع نامه تفاوت دارد و در این کتاب در کنار نامه‌هایی که از جانب پادشاهان غزنوی به خلیفه یا زیر دستانشان نوشته می‌شده‌است، گروه‌های دیگر، هم‌چون دبیران و بزرگان و وزیر نیز مکاتباتی با یکدیگر داشته‌اند ولی در عتبه‌الکتبه، نامه‌نگاری یا از جانب سلطان به زیر دستانش است، در بخش اول کتاب و در اخوانیات هم، نامه‌های منتجب‌الدین به سلطان است.



کتابنامه

- انوری،حسن. (۱۳۷۳). اصطلاحات دیوانی دوره‌ی غزنوی و سلجوقی. تهران: سخن. چ دوم.
- بیهقی، محمدبن‌حسین. (۱۳۸۵). تاریخ بیهقی. ۳جلد. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: مهتاب. چاپ دهم.
- پهلوان‌نژاد، محمدرضا و ناصری مشهدی، نصرت. (۱۳۸۷). «تحلیل متن نامه‌ای از تاریخ بیهقی، نامه‌ی حشم تگیناباد به امیر مسعود». در زبان و ادب فارسی. (۶۲).پاییز. صص۳۷-۵۸.
- خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). فن نثر در ادب پارسی. تهران: زوار. چاپ دوم.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. دانشگاه تهران: موسسه لغت‌نامه دهخدا. چاپ دوم از دوره‌ی جدید.
- رزمجو، حسین. (۱۳۷۴). انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی. چاپ سوم.
- رستگار فسایی، منصور.(۱۳۸۰). انواع نثر فارسی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت).
- رکنی یزدی، محمّد مهدی. (۱۳۷۴). «دیوان رسالت و آیین دبیری از خلال تاریخ بیهقی». در دانشگاه مشهد: دانشکده ادبیات و علوم انسانی. یادنامه ابوالفضل بیهقی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد. چاپ دوم. صص ۲۷۲-۲۳۳.
- ریاحی زمین، زهرا. (۱۳۸۵). «عتبه‌الکتبه و منتجب‌الدین بدیع جوینی». رشد آموزش زبان و ادب. صص۴-۷.

- صاحبی، سید محمد. (۱۳۸۸). «نگاهی به نامه‌نگاری در ادبیات عربی و تأثیر آن بر فنِّ ترسل فارسی». کتاب ماه ادبیات. (۱۴۱). تیر. صص۵۲-۵۷.
- مردانی، فیروز. (۱۳۷۷). «ترسل و نامه‌نگاری در ادب فارسی». کیهان فرهنگی. (۱۴۷). آبان. صص۳۷-۴۳.
- منتجب‌الدین بدیع، علی‌بن‌احمد. (۱۳۸۴). عتبه‌الکتبه. تصحیح محمد قزوینی و عباس اقبال آشتیانی. تهران: اساطیر.

نگرشی نو به پیوندزناشویی در شاهنامه

علی محمد رضایی هفتادر[1]

دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه آزاداسلامی شهرکرد

چکیده

ازدواج، امر بسیار مقدسی است که در جای جای شاهنامه بدان پرداخته شده است. و بر اساس نوع پیوندی که مرد و زن با یکدیگر دارند به دسته های مختلفی می توان تقسیم کرد. انواع ازدواج ها بر اساس مقام و موقعیّت اجتماعی زنان و آداب و سنن ایرانیان مورد توجه بوده است. برای ایجاد یک پیوند مهم با بزرگان و شاهان و موبدان مشورت می طلبیدند. و نظر آنان را جویا می شدند. در بیشتر موارد افراد مسن و باتجربه را به دنبال این کار می فرستادند و جوانان ملزم به رعایت هنجارها و قوانین جامعه بودند؛ فردوسی، اساساً کسانی را می ستاید که مطابق قوانین جامعه رفتار می‌نمایند. درشاهکار توس، زن محبوب، زنی است که هم پای با مرد با نیروی عشق و با تلاش و پشتکار و با استفاده از قوهٔ خرد و اندیشه به پیش می رود. در بعضی موارد به موضوع چند همسری اشاره گردیده که هدف از چند همسری ایجاد پیوند های سیاسی و فرهنگی و صلح و آشتی میان ممالک بوده است و همسر اول بانوی خانواده و سایر زنان، کنیزکان وی محسوب می شدند. همچنین اصالت و هنر، ویژگی های بسیار برجسته ای بودند که برای انتخاب همسر بسیار مورد توجه قرار می گرفتند. در شاهکار توس سنت هایی مثل خواستگاری، اذن و اجازهٔ پدر، صیغهٔ عقد و قباله نوشتن، برگزاری عروسی و بردن جهیزیه در میان ایرانیان دیده می شود. در این مقاله، سعی گردیده است که این سنت های دیرینه پررنگ تر شود .

کلیدواژه‌ها: ازدواج، پیوند، زناشویی، خواستگاری ، شاهنامه .

مقدمه

زندگی زناشویی از لحاظ مذهبی و اجتماعی حائز اهمیت فراوان است. و همه ملزم به رعایت قوانین آن می باشند. آنچه که افراد را به این امر سوق می دهد، علاوه بر مسائل اجتماعی، مسائل فرهنگی و سیاسی نیز می باشد، با توجه به مطالعاتی که بر روی شاهنامه به عمل آمده، نشان می دهد که در تمام ازدواج ها خواستگار وظیفهٔ مهم و دشوار خواستگاری را بر عهدهٔ پدر یا سرپرست خود گذاشته است و معمولاً افراد سالخورده و با تجربه را به دنبال این کار می فرستادند . گاهی دیده می شود که اگر بزرگی قصد ازدواج داشت اجازهٔ آن را از پدر می گرفت و گاهی دیده می شود که از پادشاه اجازه می گرفت . همچنین موبدان در مرحلهٔ خواستگاری و عقد و نکاح وظایف خطیر و مهمی بر عهده داشتند . عشق یکی از عمده ترین اهداف ازدواج در شاهنامه است و همچنین علاقه به داشتن فرزندی نیک و سالم می باشد. زیرا تنها ورثه ها می توانند آیین بزرگ داشت نیاکان را به جای آورده و اشاعه دهند؛ و تنها مردان نیستند که عاشق می شوند

[1] . dalirezaei@chmail.ir

بلکه زنان نیز عاشق می شوند؛ تهمینه عاشق رستم می شود و منیژه عاشق بیژن، شیرین عاشق پرویز. زنان شاهنامه مظهر شرم و حیا و نجابت و آزرم و وفاداری هستند و زنجیر اتصال بین خانواده محسوب می شوند و پیوندهای سیاسی و فرهنگی بین ممالک از طریق ازدواج انجام می گرفت. به ویژه پهلوانان به دلیل دوری از خانواده و گسترش روابط سیاسی چند همسری را بر می گزیدند. از دیدگاه حکیم طوس زن دانا و هشیار، زنی است که هم پای با مرد برای پیشبرد اهداف زندگی و خانواده تلاش می کند و یکی از مسائل بسیار مهمی که در شاهنامه دیده می شود عفت و نجابت زن است که در بین ایرانیان قدیم این ویژگی ها فراوان بود و فساد و فحشا و بی وفایی زن و شوهر نسبت به یکدیگر به موجب اخلاق اوستایی ممنوع بوده است.

ازدواج و زناشویی در میان اقوام و ملل دوره های باستانی:

"در جامعهٔ بدوی وظیفهٔ مخصوصی به عهدهٔ زن گذاشته شده بود، وی گذشته از آنکه نگهبان آتش و شاید اختراع کننده و سازندهٔ ظروف سفالین بود، می بایست چوب دستی به دست گرفته در کوهها به جستجوی ریشه های خوردنی نباتات یا جمع آوری میوه های وحشی بپردازد. شناسایی گیاهان و فصل روییدن آنها و دانه هایی که می آوردند مولود مشاهدات طولانی و مداوم بود و او را به آزمایش و کشت و زرع هدایت می کرد. نخستین مساعی در زمین های رسوبی انجام گرفت. در همان حال که مرد اندک پیشرفتی کرده بود، زن با کشاورزی ابتدایی خود در دورهٔ حجر متأخر، که اقامت در غار بدان متعلق است، ابداعات بسیاری می نمود. در نتیجه می بایست عدم تعادلی بین وظایف زن و مرد ایجاد شود و شاید همین امر اساس بعضی جوامع اولیه که زن در آنها بر مرد تفوق یافته بوده است، در چنین جوامعی (و همچنین در جوامعی که تعدد شوهران برای زن معمول است) زن کارهای قبیله را اداره می کند، و به مقام روحانیت می رسد، و در عین حال زنجیر اتصال خانواده به وسیلهٔ سلسلهٔ زنان صورت می گیرد، چه زن ناقل خون قبیله به خالص ترین شکل خود به شمار می رود، خواهیم دید که این طرز اولویت زن یکی از امور مختص ساکنان اصلی نجد ایران بوده و بعدها در آداب آریاییان فاتح وارد شده است." (ر.گیرشمن۱۳۷۲ ،صص۹-۱۰)

ازدواج :

" ازدواج از کردارها و موضوعات داستان ساز شاهنامه است. گرچه حادثه ای بزمی می نماید، اما جز در چند مورد، چون ازدواج های خوش فرجام فریبرز با فرنگیس، شاپور اردشیر با دختر مهرک، بهرام گور با سپینود، دختران آسیابان، دختران برزین و دختر گوهر فروش، همه جا بد فرجام است. تقریباً می توان گفت نطفهٔ غمنامه های شاهنامه در ازدواج های قهرمانان بسته می شود. بیشتر ازدواج های شاهنامه میان ایرانیان و بیگانگان صورت می گیرد و همین ازدواج هاست که سرانجام رویدادهای دردناک این حماسه را رقم می زند. بی گمان ایرانیان و بالطبع پهلوانان و شاهان ایرانی در روزگار باستان بیشتر با زنان هم میهن خویش ازدواج می کرده اند. اما چون این گونه ازدواج ها فاقد عنصر غرابت بوده مورد توجه پردازندگان حماسه قرار نگرفته است. ازدواج فرنگیس مادر کیخسرو با فریبرز نمونه ای از این ازدواج های بی رمق است، که هر چند

با پا در میانی رستم انجام می پذیرد و در حقیقت رشوه ای است که شاه کیانی به رقیب خویش می دهد تا به یاری طوس، که در جنگ با تورانیان به پشت کوه هماون واپس نشسته است بشتابد، فاقد شور و حال داستانی است. از میان ازدواج هایی که با خودی ها صورت می گیرد، تنها ازدواج های بهرام گور در شرایطی مالیخولیایی انجام می پذیرد. بهرام در تمام آنها به عنوان کس دیگری جز خویشتن با دختران دلخواه خویش پیوند زناشویی را می آغازد و نیز به دلیل آنکه همهٔ ازدواج ها با عشق و دلدادگی در آمیخته اند، از جاذبهٔ داستانی انبوهی برخوردارند." (سرّامی، ۱۳۸۳، ص۵۰۲)

"ازدواج با محارم از دست ازدواج خواهر با برادر و مادر و فرزند، نیز در شاهنامه روی داده است که چون با فرهنگ ایران بعد از اسلام خوانا نیست، دارای شور و حال داستانی است. همچنین است ازدواج مردباچندخواهر به طورهمزمان که هم دارای غرابت است وهم مخالف آیین روزگار." (سرامی، ۱۳۸۳، ص ۵۰۳)

" عشق نیز در شاهنامه جلال و شکوه حماسی دارد و سزاوار پهلوانان شاهنامه است. عشقی بزرگوارانه و نجیبانه وخردمندانه، توأم با وقار وشرم و آزرم و بزرگ منشی و پاک دامنی است و دور از هوی و هوس و لذت طلبی و کام جویی. این همه پرتوی از وقار و شخصیت حکیمانهٔ خود فردوسی است. هدف در عشق، زناشویی و داشتن فرزند است. زن و مرد در عاشقی سهم برابر دارند. ابتکار عشق همیشه با مرد نیست، زنان هم عاشق می شوند. تهمینه عاشق رستم می شود. منیژه عاشق بیژن ، شیرین عاشق خسرو پرویز. زنان شاهنامه مظهر شرم و آرزم و وفاداری هستند . مهر و وفای منیژه در حق بیژن نمونه است. خود کشی شیرین در درون دخمهٔ پرویز نمایش اوج عشق وعفت و وفاداری به شوهر و کمال تنفر از هوس بازی شیرویه است که می خواهد به عشق پاک او تجاوز کند. یک استثناء هست و آن عشق گمراهانهٔ سودابه، زن تازی تبار کاووس به سیاوش است که آتش به پاکرد و سرانجام جان های عاشق گنهکار و معشوق پاک و معصوم را به باد داد. حتی ماجرای این عشق گناه آلوده هم با پرده پو شی تمام بیان شده است ." (ریاحی 1380،ص300)

"اما پهلوان ایران در حماسه برای عشق نمی جنگید. به عشق گرفتار می شد و به سبب آن در پی تغییر روابط و رفتار ها بر می آمد، اما نه رقیبی در این عشق ها در میان است و نه خود عشق با چنان سدی روبه روست، که برای از میان برداشتنش به نبرد بر خیزند. زال بزرگترین عشق حماسی را به نمایش می گذارد، وسدی خاندانی و تا حدی اهریمنی نیز بر سر راه است. اما او تا حد پذیرش و پذیراندن بیگانه می کوشد و پیش می رود. حماسه این عشق را برای تولد پهلوانی تدارک دیده است. باید ترکیب ویژه ای پدید آید، که وجود رستم وابسته بدان است . " (مختاری ۱۳۶۳، ۱۶۱)

"ازدواج زال با رودابه دختر مهراب کابلی که از تبار ضحاک تازی است: این زناشویی سرانجام به کشته شدن ناجوانمردانهٔ رستم به دست شغاد با همداستانی مهراب می کشد." (سرامی ۱۳۸۳ ، ص ۵۰۳)

ازدواج زال و رودابه : " در زبان فارسی، هیچ داستان عاشقانه ای به لطافت داستان زال و رودابه نیست. همهٔ عناصر انگیزش در این ماجرا هست:

۱ –دختر و پسر نادیده از طریق شنیده ها به هم دل می بندند. ۲–دو خانواده از دو کشور متخاصم اند. ۳– زال، سفید مو از مادر زاده شده هیئتی غیر عادی دارد. رودابه از خانواده ضحاک است که با ایران اختلاف دیرینه دارند. با این حال، عشق بر همهٔ موانع چیره می گردد، و ماجرا پایانی خوش می یابد و رستم، جهان پهلوان، از این پیوند سر بر می آورد. زال، در حومهٔ کابل به گردش می رود و با پرستاران رودابه برخورد می کند. گفت و شنودی میان او و دختران در می گیرد. تغییر موضع پرستاران که از سرزنش کننده به چاره گر تبدیل می گردند، همهٔ این ها با بیانی بی نظیر وصف می شوند. تا آخر ماجرا تموّجی در داستان نهاده می شود، که باید منجر به پدید آمدن فرزندی چون رستم گردد. رستم، پهلوان اول جهان، محصول عشق است. سیندخت، همسر مهراب کابلی، وصف زال را از شوهرش می پرسد ." (اسلامی ندوشن ۱۳۸۱، ص۸۸)

بپرسید سیندخت، مهراب را ز خوشاب بگشاد عنّاب را

که چون رفتی امروز و چون آمدی؟ که کوتاه باد از تو دست بدی!

چه مردی ست این پیر سر پور سام؟ همی تخت یاد آیدش گر کُنام؟

چنین داد مهراب پاسخ بدوی که ای سرو سیمین بر ماه روی

به گیتی در، از پهلوانان گرد پی زال را کس نیارد سپرد

(فردوسی۱۳۸۳ ،ص۶۵،ب۳۶۳–۳۵۹)

رودابه نادیده به زال دل می سپارد و عشق خود را با کنیزان در میان می نهد و به آنان یادآور می شود که همه رازدار و محرم وی باشند و برای این موضوع چاره ای بیندیشید. پرستاران رودابه را سرزنش می کنند و می گویند تو افسر بانوان هستی، چرا خواستار زال مرغ پرورده ای؟

تو را با چنین روی و بالای و موی ز چرخ چهارم خود آیدت شوی

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۶۶ ب۳۹۷)

رودابه بر پرستاران خشم می گیرد و در پاسخ می گوید:

نه قیصر بخواهم نه فغفور چین نه از تاج داران ایران زمین

به بالای من پور سام ست، زال ابا بازوی شیر و با برز و یال

گرش پیر خوانی همی گر جوان مرا او بجای تنست و روان

(فردوسی۱۳۸۳ ، ص ۶۷ ب ۴۰۴-۴۰۲)

سرانجام پرستاران فرمانبر رودابه شدند و به چارهٔ کار بانو رودابه پرداختند. (داستان از اینجاست که کنیزان به گلستان رفتند و مشغول چیدن گل شدند زال پهلوان با مشاهدهٔ آنها به سراغشان می رود و با آنان احوالپرسی می کند و ...دختران فرصت را غنیمت می شمارند و می گویند که برای ماه کابلستان (رودابه) گل می چینند. پرستندهٔ رودابه اوصاف وی را برای زال بیان می نماید و او را از شیفتگی رودابه آگاه می سازد.) " گفت و شنود سیندخت، مادر رودابه، با همسرش مهراب کابلی یکی از زیباترین بخش های شاهنامه است. سیندخت که زن بسیار کاردان و خردمندی است ،می خواهد با مهارت خبر دلدادگی دخترش را به شوهر بدهد. می داند که بادشمنی ای که میان ایران و خانواده ضحاک است، مهراب از این خبرخشمگین خواهد شد، از این رو آن را با ظرافت تمام به بیان می آورد. نخست از بی وفایی دنیا یاد می کند و از جریان های غافل گیر کننده ای که روزگار برای بشر در آستین دارد. سپس به اصل موضوع می پردازد " (اسلامی ندوشن ۱۳۸۱، ص۹۳)

اگر چه دلم دید چندین ستم نیارم زدن جز به فرمانت دم

چه فرماید اکنون جهان پهلوان گشایم از ین رنج و سختی روان

زپیمان نگردد سپهبد پدر بدین کار دستور باشد مگر

که من دخت مهراب را جفت خویش کنون راستی را به آیین و کیش

به پیمان چنین رفت پیش گروه چو باز آوریدم زالبرز کوه

(فردوسی۱۳۸۳ ، ص ۷۴، ب ۶۶۹-۶۶۵)

زال ابتدا علاقه خود را نسبت به رودابه در نزد پدر بازگو می کند و نظر وی را جویا می شود و می گوید در صورت موافقت پدر، به ازدواج با او در آید.

مقدمه ی خواستگاری سام برای زال

سپردیم نوبت کنون زال را که شاید کمر بند و کوپال را
یکی آرزو دارد اندر نهان بیاید بخواهد ز شاه جهان
یکی آرزو کان به یزدان کجا نیکویی زیر فرمان اوست
نکوست
نکردیم بی رای شاه که بنده نباید که باشد سترگ
بزرگ
همانا که با زال پیمان من شنیدست شاه جهان بان من

(فردوسی۱۳۸۳،ص ۸۵، ب ۱۰۶۰-۱۰۶۵)

سام برای خواستگاری فرزند خود زال مهیا گردید و اندیشید که خواستهٔ زال به یاری خداوند نیکوست. خدایی که همهٔ نیکی ها تحت فرمان اوست. همان گونه که در کارهای بزرگ نظر شاهان را جویا می شدند، در این زمینه نیز با پادشاه مشورت می کند. و نامه ای برای مهراب، شاه کابل می نویسد و زال را روانه کابلستان می سازد واز پادشاه کابل می خواهد که با فرزند وی به خوبی رفتار نماید و به خواسته او پاسخ مثبت بدهد. زال نامه را گرفت و صبح زود سوار بر اسب روانه کابل شد. با خوشحالی به نزد منوچهر شاه می رود و دلدادگی خود را بیان می کند و می گوید مرا به خانواده عروس نشان بده و شیر بها را بگیر.

یکی روی آن بچه ی اژدها مرا نیز بنمای و بستان بها

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۸۸، ب ۱۱۸۸)

روز بعد سیندخت به نزد سام رفت و پس از احترام و تعظیم با او سخن گفت و بعد از آن به کاخ مهراب بازگشت و برای مهمانان و تازه داماد، تدارک دید. و این گونه پیغام داد که:

دگر ساختن کار مهمان نو نمودن به داماد پیمان نو

(فردوسی ۱۳۸۳ص ۸۸ ، ب ۱۲۰۱)

سزاوار او خلعت آراستند زگنج آنچه پر مایه تر خواستند

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۸۹ ، ب ۱۲۰۳)

سیندخت و شاه کابل تدارک شاهانه ای دیدند و سپس بابت شیر بها گنج پر مایه طلبیدند، سام سرمایه های فراوانی که در کابل داشت، اعم از کاخ و باغ و زمین و چارپا و ... را به سیندخت بخشید و عهد وپیمان بست و دختر او را به زنی زال گرفت. در این هنگام زالِ سوار از راه رسید، بزرگان لشکر، او را پذیره شدند.

برای رفتن وی به بارگاه شاه، راه را باز کردند، هنگامی که به نزد شاه رسید، زمین بوسه داد وی را آفرین و ستایش نمود و زمانی دراز سرش را به رسم تعظیم و احترام بر خاک گذاشت. شاه دستور داد سرش را از روی زمین برداشتند و پاک کردند و بروی مشک پراکندند. شهریار با وی احوال پرسی گرمی کرد. شاه، نامه پهلوان را گرفت و خواند و سپس گفت این نامۀ دلپذیر را که سام پیر با درد دل و صمیمانه نوشته است، نمی تواند رد کند. حال تو زمانی به شادی مشغول باش تا من در این خصوص با بزرگان رای زنی کنم. در آن شب پهلوان، همراه با زال و سام و بزرگان بر سر خوان شاهانه نشستند و بعد از صرف شام زال سوار بر اسب شد و سحر گاه به بارگاه منوچهر شاه حضور یافت، منوچهر نیز وی را درود گفت و دستور داد تا موبدان و ستاره شناسان و بزرگان در این خصوص رایزنی کنند:

بفرمود تا موبدان وردان ستاره شناسان و هم بخردان،
کنند انجمن پیش تخت بلند به کار سپهری پژوهش کنند

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۸۹، ب۱۲۳۳-۱۲۳۴)

نتیجه رایزنی و آینده نگری منجمان و بزرگان این شد که زندگی آنان میمون و مبارک خواهد شد.

از این دخت مهراب و از پور سام گوی پر منش زاید و نیک نام

(فردوسی، ص ۹۰، ب۱۲۳۹)

عقد زال و رودابه

بفرمود تا رفت مهراب پیش ببستند عقدی بر آیین و کیش
به یک تختشان شاد بنشاندند عقیق و زبر جد بر افشاندند
سر ماه با افسر نامدار سر شاه با تاج گوهر نگار
بیاورد پس دفتر و خواسته یکی نسخت گنج آراسته
برو خواند از گنج ها هر چه بود که گوش آن نیارست گفتی شنود

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۹۵، ب۱۴۴۷-۱۴۴۳)

«چون جشن زناشویی زال و رودابه برگزار شد، سیندخت، مادر رودابه، با بندگان و پرستندگان ساغر زرین پر گوهر به دست گرفتند و به پیش سام فراز آمدند و بر سام آفرین گسترده، گوهرها را به بزم نشینان افشاندند. بدین گونه شادی فراوان سراسر بزم را فرا گرفت. در این هنگام سام روی به سیندخت کرده، خنده زنان گفت: دخترت رودابه را تا کی نهان خواهی داشت؟ از پرده بیرون بیار تا چهرهٔ زیبای وی را ببینیم. سیندخت برای نشان دادن روی عروس از سام ارمغان می خواهد و سام در پاسخ می گوید که آنچه آرزو و خواست تو باشد، دریغ ندارم. پس برای دیدن رودابه به سرای زرنگار روی می آورند، چون چشم سام بر چهرهٔ زیبای رودابه می افتد در شگفت می ماند. پس مهراب پیش می رود و عقدی به آیین بسته، عروس و داماد را بر یک تخت می نشانند و بر سر هر یک تاجی از گوهر می نهند و بر سرشان گوهر افشانی می کنند. پس از ایوان به سوی باغ رهسپار شده سه هفته به رامش و شادی می‌پردازند." (آبادی باویل ۱۳۵۰، ص۲۹۱)

عشق ورزی رودابه نسبت به زال

مرا مهر او دل ندیده گزید　　همان دوستی از شنیده گزید

برو مهربانم نه بر روی و موی　　به سوی هنر گشتمش مهر جوی

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۶۷، ب ۴۰۶-۴۰۵)

«معمولاً فردوسی از وصف دقیق معاشقات، حتی به زبان کنایه و استعاره، پرهیز دارد (کاری که نظامی بسیار می کند و فخرالدین اسعد گرگانی قدری صریح تر از او جزئیات را بیان می دارد. (صریح ترین درجهٔ آن در عصر پهلوانی زال و رودابه است.) فردوسی با عفت کلام و عصمتی که دارد، پا فشاری می کند که زال و رودابه خویشتن دار بودند و در همان دیدار نخست، پیمان بستند که بر آیین و کیش همسر و شریک زندگانی یکدیگر شوند. عهد بستند که در برابر دشواری های سیاسی میان ایران و کابل و تعصبات نژادی و اجتماعی ایستادگی کنند. از همان آغاز کار، عشق طبیعی و پاک دو جوان با عقل حسابگر و آیین نامه تراش جامعه به نبرد و ستیز بر می خیزد. "　　(رضا ۱۳۷۱، ص۲۰۴)

ازدواج رستم با تهمینه : در شاهنامه مشاهده می شود که گاهی زنان شیفتهٔ پهلوانی می شدند و خود و درباریان شان به نزد پهلوان رفته و خواستهٔ خود را بازگو می کردند و چون پهلوان فرد لایق و شایسته ای بود، این کار را عیب نمی دانستند؛ همان طور که در داستان ازدواج رستم و تهمینه می بینیم:

چو یک بهره از تیره شب در گذشت　　شباهنگ بر چرخ گردان بگشت

سخن گفتن آمد نهفته به راز　　در خوابگه نرم کردند باز

یکی بنده شمعی معنبر به دست　　خرامان بیامد به بالین مست

پس برده اندر یکی ماه روی چو خورشید تابان پراز رنگ و بوی
از او رستم شیر دل خیره ماند بر و بر جهان آفرین را بخواند
بپرسید زو، گفت نام تو چیست؟ چه جویی شب تیره کام تو چیست؟
چنین داد پاسخ که تهمینه ام تو گفتی که از غم به دو نیمه ام

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۷۴، ب۷۰-۶۲)

آن گاه که تهمینه وصف رستم را می شنود، همراه با پرستار خود در نیمه های شب به نزد وی می رود و خود را معرفی می کند و از پاکی خود سخن می گوید و یاد آوری می کند که تاکنون هیچ نا محرمی وی را ندیده است. اما از آن جایی که توصیف پهلوان را شنیده، شیفتهٔ وی گردیده و خواستار وی است.

ترایم کنون گر بخواهی مرا نبیند جزین مرغ و ماهی مرا

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۷۴ب۸۳)

هدف تهمینه از ازدواج با رستم این است که اولاً عاشق پهلوانی های وی گردیده و دوم به امید این که خداوند از او فرزندی به وی عطا فرماید که ویژگی های پدرش را دارا باشد و سوم این که از اسبش رخش که مدتها ناپدید شده بود برایش پیغام آورده است. وقتی رستم دریافت که تهمینه بسیاری از هنرها را داراست:

بفرمود تا موبدی پر هنر بیاید بخواهد ورا از پدر

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۷۴، ب۹۰)

از موبد هنرمندی خواست تا به نزد پدر تهمینه برود و از وی خواستگاری کند. پدر نیز با این امر موافقت کرد و دختر خود را مطابق آیین و کیش به ازدواج رستم درآورد:

به خشنودی و رای و فرمان اوی به خوبی بیاراست پیمان اوی
چو بسپرد دختر بدان پهلوان همه شاد گشتند پیر و جوان
زشادی بسی زر بر افشاندند ابر پهلوان آفرین خواندند

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۷۵، ب ۹۵-۹۳)

«برای پیروی از دین و آیین و ادامهٔ یک زندگی سالم، امر ازدواج ضرورت می یابد. یکی از عمده ترین اهداف ازدواج که در شاهنامه منعکس شده است، علاقه به داشتن فرزندی نیک و سالم می باشد. در شاهنامه ازدواج برای آن صورت می گیرد که بتوان ورثه ای داشت. زیرا تنها ورثه ها می توانند آیین بزرگداشت و پرستش نیاکان را به جای آورده و آن را اشاعه دهند. یکی دیگر از اهداف ازدواج حفظ سلامت جسمی و روحی و ایجاد آرامش و سکون می باشد. (سپهری ۱۳۸۱، ص۲۱)

ازدواج پسران فریدون با دختران سرو پادشاه یمن : فریدون شاه دارای سه پسر خسرو نژاد است که دو تای آن از شهر ناز و دیگری از ارنواز است و هر سه « به بالا چو سرو و به رخ چون بهار» فریدون از یکی از نامداران خود به نام جندل می خواهد که سه دختر که از نژاد بزرگان و زیبا و پاک نهاد باشند برای سه فرزندش بیابد. جندل که خود به ویژگی هایی از جمله آگاهی و پاک نهادی و خوش زبانی و کاردانی معروف بود، سراسر ایران را پژوهید و به قول فردوسی:

نهفته بجستی همه رازشان شنیدی همه نام و آوازشان

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۳۲، ب۶۵)

به نزد شاه یمن می رود و زمین بوسه می دهد و آداب احترام را به جای می آورد و پس از معرفی خود، می گوید بندهٔ کهتر از ایران آمده و برایت پیامی آورده ام. شاه فریدون سلام و دعا رساند و گفت سه پسر دارم ،که شایستهٔ تاج و تخت شاهی و کاردان هستند و از کار آگهان شنیدم که در پرده سه دختر پاکیزه داری، هر سه را برای فرزندانم خواستارم. شاه یمن از شنیدن این پیغام پژمرده شد و علاقه و دل بستگی خود به دخترانش را بیان کرد و گفت اگر این سه ماه را نبینم روز من مثل شب تیره می شود. جندل می گوید برای پاسخ عجله نکن ما چند روز به تو فرصت می دهیم.

شتابت نباید به پاسخ کنون مرا چند رازست با رهنمون

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۳۳، ب۹۴)

سپس شاه یمن به این موضوع اندیشید و سران آزموده را برای مشورت به نزد خود خواند و گفت اگر پاسخ مثبت بدهم از دوری فرزندان دلم پراز آتش می شود و اگر پاسخ منفی بدهم از فرمان شاه سرپیچی کرده ام و کینه توزی با او شوخی نیست. بزرگان در این خصوص می گویند ما صلاح نمی بینیم که تو با هر بادی از جای بجنبی. اما اگر فرزندان برای تو ارجمند هستند به این وصلت را بپذیر که فرخنده و مبارک است. شاه یمن، جندل را فرا می خواند و می گوید با دخترانم در این خصوص سخن خواهم گفت. پسرانت

را به نزد من بفرست، تا آنها را ببینم. تا با دیدن آنها هم شادمان شوم و دیگر این که ببینم انسان هایی عادل و دادگر هستند و در زمان سختی و رنج می توانند یاری گر من باشند؟ سپس دخترانم را طبق دین و آیین به آنان خواهم سپرد و به نزد شاه می فرستم.

پس آنگه سه روشن جهان بین خویش　　سپارم بدیشان بر آیین خویش

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۳۴، ب۱۳۲)

جندل همهٔ این پیغام ها را بی کم و کاست با فریدون در میان می گذارد. فریدون سه فرزندش را فرا می خواند و موضوع را با آنان در میان می گذارد و می گوید شاه یمن پسر ندارد سه دختر دارد که از آنها برای شما خواستگاری کرده ام؛ پس به نزد او بروید و سعی کنید عاقل باشید و به حرف های پدر زن خوب گوش بدهید و به او احترام فراوان بگذارید:

سراینده باشید و بسیار هوش　　به گفتار او بر نهاده دو گوش

به خوبی سخنهاش پاسخ دهید　　چو پرسد سخن، رای فرخ نهید

(فردوسی ۱۳۸۳، ص۳۵ ، ب۱۴۵-۱۴۴)

از آنجا که دختران پروردهٔ پادشاه هستند، بی شک زنان پارسا و پاک نهادی هستند؛ پس نصیحت مرا گوش کنید و آن را به کار ببندید. هنگامی که خورشید طلوع کرد پسران فریدون خود را آراستند و موبدان را دعوت کردند و همراه با لشکر نامدار رهسپار یمن شدند. هنگامی که شاه یمن از آمدن آنان آگاهی یافت، لشکر آراسته کرد و امکانات پذیرایی از شاهزادگان را مهیا نمود. و مردم شهر به شادی و نشاط پرداختند.

همی گوهر و زعفران ریختند　　همی مشک با می بر آمیختند

همه یال اسبان پراز مشک و می　　پراکنده دینار در زیر پی

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۳۵، ب ۱۶۲-۱۶۱)

سه خورشید رخ را چو باغ بهشت　　که موبد چو ایشان صنوبر نکشت

ابا تاج و با گنج نادیده رنج　　مگر زلفشان دیده رنج شکنج

بیاورد هر سه بدیشان سپرد　　که سه ماه نو بود و سه شاه گرد

(فردوسی۱۳۸۳، ص ۳۵، ب ۱۶۷-۱۶۵)

ازدواج کی کاووس و سودابه : این پیوند به شهادت سیاوش و درگیر شدن جنگ های دراز ایران و توران به کین خواهی وی انجامید. در داستان کی کاوس و رزم وی با شاه هاماوران، پس از جدال سهمگین که میان آنان رخ داد، شاه هاماوران از کاوس رهایی می طلبد و متعهد می گردد که بابت نجات خود باژ و ساو گران بپردازد.

به پیمان که از شهر هاماوران سپهبد دهد ساو وباژ گران

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۶۵، ب ۶۶)

در این زمان کی کاوس متوجه شد که شاه هاماوران در خانهٔ خود دختری دارد.

از آن پس بکاوس گوینده گفت که او دختری دارد اندر نهفت

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۵۷، ب۷۲)

دختری بسیارزیبا و برنا و همچون بهشتی آراسته که تنها شایستهٔ جفت شاه می باشد. در این هنگام کی کاوس دلباختهٔ وی می شود.

گزین کرد شاه از میان گروه یکی مرد بیدار دانش پژوه

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۵۷، ب۷۸)

مردآگاه ودانش پژوهی را برای خواستگاری به نزد شاه هاماوران فرستاد، مرد دانا به هاماوران می رسد و در حالی که زبانی گرم و گویا دارد، از سوی کی کاوس برای او سلام و ادب دارد و ابتدا این گونه شاه هاماوران را دلگرم می سازد و با این مقدمه خواستهٔ خود را بیان می‌دارد که برای خواستگاری از دختر وی برای کاوس شاه آمده، شاه ها ماوران ابتدا رنجور می‌گردد و می گوید هر چند او پادشاه جهان است اما:

مرا در جهان این یکی دختر ست که از جان شیرین گرامی ترست

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۵۷، ب۹۳)

و از سوی دیگر نمی توانم فرستاده را سرد و خوار و با پاسخ منفی باز گردانم. شاه ها ماوران به فرستادهٔ کی کاوس می گوید علاوه بر مال و ثروت ، به وجود این دختر دلبستگی شدید دارم اگر شاه ایران آن را از من بستاند، غمگین و دل شکسته می شوم. اما با این حال نمی توانم از فرمان او سرپیچی کنم . با ناراحتی و غم فراوان سودابه را به نزد خود فرا می خواند و راجع به کی کاوس با او سخن می‌گوید و اوصاف او را بر

می شمارد و می گوید کی کاوس از همهٔ خوبی ها و بزرگی ها برخوردار است. حال فرستاده ای با نامه از سوی او برای خواستگاری آمده است.

چه گویی تو اکنون هوای تو چیست　　بدین کار بیدار رای تو چیست؟

بدو گفت سودابه زین چاره نیست　　از و بهتر امروز غمخواره نیست

(فردوسی۱۳۸۳،ص۱۵۷،ب۱۰۶-۱۰۵)

سودابه نظر مثبت خود را اعلام می دارد و به پدر خاطر نشان می سازد که ازین بابت خشنود باشد.

زپیوند با او چرایی دژم　　کسی نشمرد شادمانی به غم

(فردوسی۱۳۸۳،ص ۱۵۸، ب۱۰۸)

شاه ها ماوران فرستاده را فرا می خواند ودرجایگاه والا می نشاند و موافقت خود و سودابه را اعلام می دارد.

ببستند عهدی بر آیین خویش　　بران سان که بود آن زمان دین خویش

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۵۸، ب۱۱۱)

همچنین یک هفته راجع به این موضوع با مهتران و بزرگان رای زنی کردند تا این که کی‌کاوس با اطرافیان همراه با تحفه ها از ایران رسی

بیاورد پس خسرو خسته دل　　پرستنده سیصد عماری چهل

هزار استرواسب و اشتر هزار　　ز دیبا و دینار کردند بار(شاهنامه۱۳۸۳، ب

عقد کردن و عهد بستن و شاباش نمودن که مطابق با دین و آیین ایرانیان آن زمان است، امروزه نیز مرسوم است و به زیباترین وجه در شاهنامه منعکس شده است و همهٔ آنها مطابق دین و کیش و آیین خاص بر گزار می گردید در مراسم عروسی سودابه و کی کاووس بیان آن آمده است.

جهیزیه

دل آرای برداشت چندان جهیز　　که شد در جهان روی بازار تیز

شتر در شتر رفت فرسنگ ها　　ز زرین و سیمین وز رنگها

ز پوشیدنی وز گستردنی زافگندنی و پراگندنی

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۸۰۱، ب ۸۶-۸۴)

در این ابیات شیوهٔ بردن جهیزیه روشنک در ازدواج با اسکندر به خوبی آمده است.

«از عادات بسیار پسندیده که تا حدودی پشتوانهٔ زندگی عروس و داماد و مایهٔ سربلندی عروس می گردید، دادن جهیزیه به عروس می باشد؛ این امر زیبا البته به شرطی که به افراط کشیده نشود در شاهنامه نیز نمود زیادی دارد و به دنبال هر عروس به فرا خور موقعیت، مقام و اوضاع اقتصادی، وسایل زندگی او نیز روانه می گردید." (سپهری ۱۳۸۱، ص۳۱)

ازدواج بهرام گور با سپینود دختر شنگل پادشاه هند: « ظاهراً این ازدواج چون دیگر رویدادهای دوران پادشاهی بهرام گور از شوخی تهی است. در این جا یادآور می شویم بهرام گور تنها پادشاه شاهنامه است که در روزگار فرمانروایی وی هیچ حادثه ی شومی اتفاق نمی افتد.» (سرامی ۱۳۸۳،ص ۵۰)

چو شد روشنک سوی شهرصطخر پذیره شدش هـر که بودیش فخر

(شاهنامه ۱۳۸۳، ص ۱۰۰۵، ۲۲۴۳- ۲۲۴۰)

چو بهرام با دخت شنگل بساخت زن او را همی شاه گیتی شناخت

شب و روز گریان بد از مهر اوی نهاده دو چشم اندران چهر اوی

چو از مهرشان شنگل آگاه شد ز بدها گمانیش کوتاه شد

نشستند یک روز شادان بهم همی رفت هرگونه ازبیش و کم

استقبال از عروس

ببستند عهدی بر آیین وکیش بدان سان که بدآن زمان دین خویش

برآن چتر دیبا درم ریختند زبرمشک سارا همی بیختند

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۵۸، ب۱۱۱)

هنگامی که روشنک به عقد اسکندر در آمد، وی را به خانه ی شوهر بردند و از او به گرمی فراوان استقبال کردند. شهررا آذین بستند و به جشن و پای کوبی پرداختند و ... . "هم اکنون هنگامی که عروس را به خانهٔ شوهر می برند عده ای با ساز و دهل و سوزاندن اسپند به استقبال عروس رفته ، بر سر او سکه و نقل

و شاد باش می پراکنند و به میمنت ورود عروس و داماد قسمتی از خانه و محله را آذین می بندند و چراغانی می کنند." (سپهری ۱۳۸۱، ص۳۳)

هدیه و خلعت برای عروس و داماد

ببردند ز ایران فراوان نثار ز دینار و ز گوهر شاهوار

همه شهر ایران و توران و چین به شاهی برو خواندند آفرین

همه روی گیتی پر از داد شد به هر جای ویرانی آباد شد

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۸۰۲، ب۱۰۰-۱۰۲)

در داستان اسکندر و روشنک هدایای ارزشمندی در نظر گرفتند که در ابیات بالا ذکر گردیده است.

«روحیات ایرانیان ایجاب می کند که در هر معامله ای قاعدهٔ لطف و محبت را برقرار نمایند و این امکان ندارد جز با دادن هدیه و خلعت . این امردر مورد ازدواج که نزدیکی دو قطب باید ثابت گردد و اهمیت بیشتری می یابد. در این مراسم معمولاً پدرِ پسر به پدرِ دختر یا پسر به دختر هدایا و خلعت هایی در خور خانواده تقدیم می کنند." (سپهری ۱۳۸۱،ص ۲۸)

تعدد زوج در شاهنامه

هم اندر زمان آسیابان ز کوه بیاورد نخجیر خود با گرو

چو بهرام را دید رخ را بخاک بمالید آن پیر آزاده پاک

یکی جام زرّین بفرمود شاه بدان پیر دا نا که آمد ز راه

بدوگفت کاین چارخورشید روی چه داری چوهستند هنگام شوی

برو پیرمرد آفرین کرد و گفت که این دختران مرا نیست جفت

رسیده بدین سال دوشیزه اند بدوشیزگی نیز پاکیزه اند

و لیکن ندارند چیزی فزون نگوییم زین بیش چیزی کنون

بدو گفت بهرام کاین هرچهار بمن ده وزین بیش دختر مکار

(شاهنامه ۱۳۸۳، ص ۹۷۵، ب ۴۸۱-۴۷۴)

«ازدواج ها را از نظرتعدد همسر به دو دسته تقسیم می کنند: یک همسری و چند همسری. ازدواج همزمان با چند خواهر: بهرام گور شبانه با هر چهار خواهر آسیا بان زناشویی آغاز می کند . بهرام گور سه دختر برزین دهقان را در یک شب توأمان به عقد ازدواج خویش در می آورد. اکثریت مطلق ازدواج های همه جوامع را تا آن جا که پژوهش های اجتماعی نشان می دهد یک همسری تشکیل می دهد. البته در شاهنامه بخصوص در بخش پهلوانی به مناسبت های اجتماعی، اقتصادی و به دلایل بسیار از جمله سفر به مکان های مختلف و تمایل به ایجاد فرزندان از نسل های متفاوت و گسترش روابط سیاسی و اجتماعی، می بینیم که اکثریت ازدواج ها بر مبنای چند همسری می باشد. در عمل عدهٔ زنانی که مرد می توانست داشته باشد به نسبت استطاعت او بود. یکی از زنان سوگلی و صاحب حقوق کامل محسوب می شد و بقیه عموماً جزو کنیزان زر خرید و زنان اسیر بودند.» (سپهری ۱۳۸۱، صص۴۲-۴۱)

بهین زنان جهان آن بود کز و شوی همواره خندان بود

اگر پاک جانم زپیمان تو بپیچد به بیزارم از جان تو

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۱۰۵۵، ب ۲۲۵۳-۲۲۵۲)

ازدواج با نزدیکان

هم از تخم خویشش یکی زن دهم نه از نامداران برزن دهم

که فرزند آرد و را در جهان به دیدار او در میان مهان

(فردوسی ۱۳۸۳، ص ۲۰۷، ب۲۲۲-۲۲۱)

«یکی دیگر از نمود آیین های باستانی در اساطیر ایران، به ویژه شاهنامه، ازدواج با خویشان نزدیک (محارم) است. چه، زناشویی با خویشاوندان نزدیک، در روزگار باستان، در میان شاهان و شاهزادگان و موبدان و بزرگان، روا می بود. چنان که«ارداى ویراف» که یکی از پارسیان بهدینان بود، با خواهران خود، زناشویی می کند. نمونه هایی از این گونه ازدواج را در شاهنامه می توان بازیافت ؛ پیشنهاد سودابه به سیاوش که با یکی از خواهران خود که دختران وی می باشند ازدواج کند، ولی سیاوش زیر بار این ازدواج نمی رود، و بازگو کردن آن از سوی سودابه، نشان می دهد که چنین آیینی در آن زمان انجام می‌گرفته است.» (واحد دوست ۱۳۷۹، ص۴۲۷)

ازدواج با بیگانه :" در شاهنامه چنان که گفتیم حادثه ای شاد است که رویدادهای غم انگیز را به دنبال می آورد. در جلد نهم شاهنامه، وقتی گردیه مسئله خواستگاری خاقان از خویش را با رای زن در میان می نهد، چنین می گوید: " (سرامی ۱۳۸۳، ص۵۰۲)

ازاونیست آهوبزرگ است شاه دلیر و خداوند توران سپاه

ولیکن چو با ترک ایرانیان بکوشد که خویشی بود در میان

ز پیوند و از بند آن روزگار غم و رنج بیند به فرجام کار

نگر تا سیاوش از افرا سیاب چه برخورد جز تابش آفتاب

سر خویش داد ازنخستین به باد جوانی که چون او زمادر نزاد

(شاهنامه ۱۳۸۳، ص ۱۲۸۵، ب ۲۷۷۵-۲۷۷۱)

نتیجه گیری

زنان قشر مهمی را در شاهنامه شامل می شوند. همان گونه که قدرت و محبوبیت در بازوی پهلوانان نهفته است، توان و زیبایی و کاردانی در زنان نیز وجود دارد. زن در شاهنامه زنجیر اتصال پیوند های بزرگ سیاسی و فرهنگی و قومی یک ملت است. همچنین با تولد و پرورش پهلوانی می تواند حافظ مملکت خود باشد . فردوسی در بسیاری از جاهها قاطعانه زنان را تحسین می کند؛ بخصوص زنانی که با قدرت خارق العادهٔ تفکر و اندیشه و خرد ورزی هم پای مردان تلاش می کنند و همواره با هنجارهای اجتماعی هم سان و پای بند به مسائل دینی و آیین زمانه می باشند. زن در شاهنامه علاوه بر نقش مدیریّتی بسیار حساس وتربیت فرزندان همواره در امر مشورت نقش داشته است . فردوسی زنی را می ستاید که رفتارش مطابق با هنجار های زمانه و عرف جامعه باشد و هرنوع ناهنجاری را نکوهش می کند .از دید گاه وی زن ایرانی وفادار ،پاک سیرت ،صبور وبردبار در تمام مصائب زندگی وزنجیر بزرگ اتصال خانواده محسوب می شود.در این شاهکار عظیم آیین و آداب ازدواج را به خوبی می توان دید و سنت هایی مثل خواستگاری ، اجازهٔ پدر ، برگزاری عقد و عروسی که هنوز در میان ایرانیان دیده می شود و کوشش می شود این آداب و رسوم پررنگ تر شود. نکتهٔ مهم این که در ازدواج علاوه بر عشق نسبت به یکدیگر و داشتن یک زندگی مستحکم که در بسیاری موارد منجر به پیوند عظیم سیاسی و فرهنگی می گردید و در این میان تنها مردان نبودند که عاشق می شدند بلکه زنان هم عاشق می شدند . مثل تهمینه که عاشق رستم شد . منیژه عاشق بیژن و....

کتابنامه

- اسلامی ندوشن، محمد علی، ۱۳۸۱،ایران و جهان از نگاه شاهنامه،تهران، انتشارات امیر کبیر، چاپ اول.
- آبادی باویل، محمد،۱۳۵۰ ، آیین ها در شاهنامه فردوسی، انتشارات کمیته استادان کرمانشاه.
- پیرنیا، حسن، ایزدی، سیروس، ۱۳۸۳، عهد اساطیری تاریخ ایران، تهران، انتشارات هیرمند، چاپ دوم.
- حمیدیان، سعید، ۱۳۸۳، شاهنامه فردوسی، تهران، نشر قطره، چاپ سوم.
- رضا، فضل، ۱۳۷۱، پژوهشی در اندیشه های فردوسی، تفسیر و تحلیل شاهنامه، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
- رضا، فضل الله، ۱۳۸۷، نگاهی به شاهنامه، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- ریاحی، محمد امین، ۱۳۸۰، فردوسی، تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سپهری، رقیه، ۱۳۸۱، جام جهان نمای فردوسی، تهران، نشر جام گل.
- شمن، ر. گیر، ۱۳۷۲، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ دهم.
- کوساکابه، کازوکو، ۱۳۸۲،داستان گنجی وشاهنامه،مقایسه شاهکارادبی ژاپن و شاهکار ادبی ایران، تهران، نشر نی.
- مختاری، محمد، ۱۳۶۸، حماسه در رمز و راز ملی، تهران، نشر قطره.
- واحد دوست، مهوش، ۱۳۷۹، نهاد ینه های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران، انتشارات سروش.

زیبایی شناسی تمثیل در شعر پروین اعتصامی

قدسیه رضوانیان[۱]

دانشیار دانشگاه مازندران

مریم محمودی نوسر[۲]

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

پروین اعتصامی از جمله شاعران برجسته‌ی زن در طول تاریخ ادبیات فارسی محسوب می‌شود که اندیشه‌های مختلف اخلاقی و دینی و نیز دغدغه‌های اجتماعی – سیاسی خود را در عصر مشروطه و دوره‌ی رضاشاهی، با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ساختار روایی در اشعارش طرح می‌نماید. "تمثیل" به‌عنوان یکی از شیوه‌های بلاغی تصویرپردازی، به‌ویژه دربیان مفاهیم عرفانی و رمزی و نیز اندیشه‌های اخلاقی رواج و سابقه‌ی بسیاری دارد که در اشعار پروین علاوه بر این موارد در عرصه‌ی مفاهیم اجتماعی و سیاسی نیز وارد شده‌است.

با توجه به کاربرد فراگیر و گسترده‌ی تمثیل در اشعار او، نگارنده در پژوهش حاضر، نوع، ساختار، کارکردها و نیز حوزه‌های دلالت معنایی و مضمونی تمثیل را در شعر پروین اعتصامی مورد توجه قرار داده که با تکیه بر شیوه‌ی تحلیلی– آماری مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: پروین اعتصامی، شعر، تمثیل و تمثیل پردازی.

مقدّمه

نویسنده و به‌خصوص شاعر در اثر خود، به ابزاری احتیاج دارد تا بدان وسیله، جهان را آن‌گونه که خود می‌بیند به نمایش گذاشته، افکار، اندیشه‌ها و در مجموع احساسات و درونیّات خویش را به بهترین وجهی به مخاطب القاء نماید. ویژگی‌ای که به تناسب آثار مختلف، سبک‌های گوناگون هنری و سبک و شیوه‌ی خاصّ هر نویسنده و... فراز و فرودهایی می‌یابد.

تصویر یا ایماژ (Image)، «مجموعه‌ی امکانات بیان هنری است» که به کمک شاعر یا نویسنده می‌آید و «زمینه‌ی اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، رمز و ... می‌سازد»(شفیعی کدکنی، ۱۰:۱۳۸۸).

"تمثیل" نیز از جمله مهم‌ترین شیوه‌های ارائه‌ی تصاویر ذهنی است که همواره «از موثرترین شکل‌های ادبی برای تبلیغ آموزه‌های دینی و اخلاقی بوده‌است»(فتوحی‌رودمعجنی، ۲۵۰:۱۳۸۹). با وجود آن که این شیوه‌ی بلاغی، در شاخه‌های گوناگون ادبیات تعلیمی کاربرد گسترده‌ای یافته اما همواره حوزه‌ی «اخلاق» بیش‌ترین بهره را از آن برده است و «تمثیل» بیش از هر چیزی به عنوان بستری مناسب برای طرح تعالیم اخلاقی و نیز آموزه‌های دینی موردتوجّه شاعران و نویسندگان زمان‌های مختلف قرار گرفته است.

[1] . ghrezvan@umz.ac.ir
[2] . msmahmoodi_13@yahoo.com

«تمثیل» که در لغت به معنای «مثل آوردن» و «شبیه کردن چیزی را به چیزی»(دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «تمثیل») آمده است و در منطق از انواع پنجگانه‌ی استدلال و از اقسام حجّت محسوب می‌گردد، در اصطلاح علم بلاغت «تصویر یا مجازی تلقی می‌شود که گوینده به وسیله‌ی آن چیزی می‌گوید اما مقصودش چیز دیگری است»(پورنامداریان، ۱۴۳:۱۳۸۹). به عبارت دیگر «استعارتی است به طریق مثال، یعنی چون شاعر خواهد که به معنی‌ای اشارتی کند، لفظی چند که دلالت بر معنی‌ای دیگر کند بیاورد و آن را مثال مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند»(شمس قیس رازی، ۳۱۹:۱۳۷۳) و این همان است که در نقد جدید در مقابل واژه‌ی «Allegory» قرار می‌گیرد و در معنایی گسترده «به داستان یا روایتی گفته می‌شود که دارای دو لایه‌ی معنایی ظاهری و باطنی باشد که در آن تمامی وقایع، شخصیت‌ها و اعمال (و در مواردی زمان و مکان) و نیز سطح روبنایی، دارای مرجع مشابهی در سطح درونی است»(مقدادی، ۱۷۴:۱۳۷۸).

در واقع زیربنای تمثیل، تشبیه است. تمثیل، هر قدر هم که مفصّل و گسترده باشد و یا موجز و مختصر از دولایه تشکیل شده‌است، یکی «لایه‌ی بیرونی (روساخت)، صورت داستانی و اشخاص و عناصر آن» که به عنوان مشبّهٌبهی در مقابل «لایه‌ی درونی (زیرساخت) یا معنای پنهان و نکته‌ی اخلاقی و هدف داستان»(فتوحی‌رودمعجنی، ۲۵۹:۱۳۸۹) به‌عنوان مشبّه آمده‌است. همین شناور شدن معنای سخن «میان معنای ظاهری تمثیل و معنای درونی (استعاری) آن» (همان، ۱۲۴:۱۳۸۷) سبب لایه لایگی و عمیق‌تر شدن کلام شده، با ایجاد ابهامی هنری، ضرورت تأویل و تفسیر را ایجاد می‌کند که گاه از سوی نویسنده رمزگشایی می‌شود و در برخی موارد نیز به مخاطب واگذار می‌گردد.

به دلیل وجود همین قابلیت‌های مختلف است که «معمولاً کسانی که در حوزه‌ی مسائل سیاسی، اجتماعی یا اعتقادی حرف‌های زیادی برای گفتن دارند، از تمثیل استفاده‌می‌کنند»(شیری، ۳۷:۱۳۸۹).

پروین اعتصامی (۱۳۲۰ ـ ۱۲۸۵ ه.ش) نیز که از شاعران برجسته‌ی عصر مشروطه محسوب می‌شود، برای طرح تفکرات، اندیشه‌ها و تعالیم گوناگون خود در سطح کلان از روایت بهره‌می‌گیرد و در سطح کوچک‌تر (بلاغی) به «تمثیل» توجه ویژه‌ای دارد که به شکل‌های گوناگونی در شعر او کاربرد یافته‌است. گاه به شکل مجمل و فشرده و گاه نیز در قالب داستانی مفصّل و گسترده.

در عصر مشروطه، با ایجاد تحوّلاتی در سطوح مختلف جامعه از جمله فرهنگ، اجتماع و... ساختار سیاسی نیز دگرگون می‌شود. به ویژه شعر در این دوران، پا به پای رخدادهای گونه‌گون پیشرفت کرده و رویکردهایش متحوّل می‌شود. برخلاف آن‌چه در تاریخ شعر فارسی دیده می‌شود، از خدمت به دربار و حکومت و نهایتاً طرح مسائل فردی و خصوصی فاصله گرفته و به زندگی مردم کوچه و بازار، مشکلات اجتماعی و موضوعات نوین جامعه‌ی جدید می‌پردازد. به همین جهت به «صبغه‌ای واقع‌گرایانه و رئالیستی» برای شعر عصر مشروطه اشاره شده‌است(جعفری‌جزی، ۱۳۸۶: ۶۵). با شکل‌گیری این جریان مغایر، واژه‌های تازه‌ای به جریان ادب فارسی راه یافته و در برخی موارد هم شماری از قوالب کهن شعری که در زمان‌های

متأخّر رونق خود را از دست داده‌بود، همگام با گرایش‌های جدید بازسازی شد از جمله؛ مناظره، مسمّط، مثنوی و... که در شعر پروین اعتصامی نیز بسیار دیده‌می‌شود.

پروین که در خانه‌ی یکی از پیشروان مشروطه (یوسف اعتصامی) پرورش یافته و خود نیز زنی تحصیل کرده است، در برابر این تحولات گسترده‌ی اجتماعی و اوضاع سیاسی و... بی‌تفاوت نیست و به شکل‌های گوناگون در آثار خویش به انتقاد از وضع موجود می‌پردازد. اما عوامل مختلفی نظیر اختناق عصر رضاشاهی، جنسیت شاعر، شخصیت درون‌گرای او و ... نوعی از سبک شعری را رقم می‌زند که به جای طرح مستقیم مشکلات اجتماعی و سیاسی و نقد آن، با رویکردی هنرمندانه به مسأله می‌پردازد.

اینجاست که تمثیل به کمک او می‌آید و با لایه لایه کردن سخن و چند بعدی شدن اشعار، بستر مناسبی برای طرح مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی و ... ایجاد می‌شود. این در حالی است که کارکرد کلاسیک تمثیل در حوزه‌ی اخلاقی و تعلیمی در شعر پروین نیز نمود گسترده‌ای دارد و حجم چشمگیری از اشعار تمثیلی او، در این حوزه‌ی مضمونی جای می‌گیرد.

بدین ترتیب، این پژوهش بررسی «تمثیل»، ساختار، کارکردها و حوزه‌های دلالت معنایی و مضمونی آن را در دو بخش مجزّا در شعر پروین اعتصامی مورد بحث و بررسی قرار داده‌است. با توجه به اینکه سبک پروین و حتّی غلبه‌ی محتوایی و مضمونی در قصیده‌های او با دیگر اشعارش (مثنوی، قطعات و ...) متفاوت است، بر این اساس در قسمت‌های مختلف مقاله، هر یک از آن‌ها به صورت مستقل بررسی شده‌اند.

معمولاً در قصیده‌های پروین یک مضمون مشخص غلبه ندارد و هر بیت یا هر چند بیت به طرح اندیشه‌ای خاص می‌پردازد که اغلب هم جزء آموزه‌های دینی و اخلاقی قرار می‌گیرند. بدین ترتیب، این خصیصه‌ی مضمونی و محتوایی بر ساختار نیز تأثیر گذاشته و تمثیل‌های شعری، غالباً به صورت فشرده و مجمل و در حدّ یک یا چند بیت شکل گرفته‌اند. اگرچه این نوع تمثیل، در اشعار دیگر پروین نیز دیده می‌شود اما فراوانی آن، به اندازه‌ی قصاید نیست و اغلب در خدمت محتوای کلان هر شعر قرار گرفته‌است.

حدود بررسی این مقاله، دیوان پروین اعتصامی است. واحد تحلیل نیز اشعار و یا بیت‌های دارای کارکرد تمثیلی است و نسخه‌ای که در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته، عبارت است از:

– اعتصامی، پروین(۱۳۳۳)، دیوان اشعار، به کوشش ابوالفتح اعتصامی،چاپ چهارم، تهران: چاپخانه مجلس. که با شیوه‌ای تحلیلی ـ آماری مورد بررسی قرار گرفته‌است و شماره‌ی نوشته شده در ارجاعات نیز، نشان دهنده‌ی صفحه‌ی بیت مورد نظر در کتاب است.

۱. درون‌مایه‌ی تمثیل:

تمثیل، بستری مهیّا می‌کند تا نویسنده یا شاعر، دغدغه‌ها، اندیشه ها و ایده‌های ذهنی خویش را در یک ساختار عینی طرح نماید؛ بدین ترتیب مخاطب، ناخواسته با فضایی ملموس درگیر می‌شود که شخصیت‌ها و

عناصر سازنده‌ی آن از محیط اطراف اخذ شده‌اند و اغلب روایتی را شکل می‌دهند که حوادث و رخدادهای آن مبتلا به جامعه‌ای است که فرد در آن زندگی می‌کند.

بنابراین اشیاء، گیاهان، حیوانات، مفاهیم انتزاعی و ... که نقش پردازی این حکایت‌ها را برعهده گرفته‌اند، اغلب نماینده‌ی گروهی از انسان‌ها هستند که با قرارگرفتن در موقعیت‌های خیالی و فرضی، پیام، دغدغه یا تعلیمی را منتقل می‌کنند که هدف اصلی شکل‌گیری اثر در ذهن شاعر است.

در این تمثیل‌ها، در واقع «ظاهر متن، به منزله‌ی حجابی است که معنی و مقصود مورد نظر نویسنده یا شاعر در زیر آن پنهان است»(پورنامداریان، ۲۲۷:۱۳۸۹) و اگر چه اغلب آنها «پیرنگ داستانی منسجمی دارند اما نویسندگان آن‌ها از خوانندگان انتظار دارند تا یک معنای ثانوی و عمیق‌تر اخلاقی، سیاسی، فلسفی یا دینی را در ورای قصه تشخیص دهند»(مورفین، ۸:۱۹۸۸). بر این اساس می‌توان گفت که در هر تمثیلی «اصالت با موضوعی است که مثال یا قالب روایی برای تجسم‌بخشی و عینیّت‌دادن به آن»(شیری، ۳۸:۱۳۸۹) شکل گرفته‌است. بدین‌ترتیب در این بخش، بررسی حوزه‌های دلالت معنایی تمثیل در شعر پروین اعتصامی، مورد توجه قرار گرفته است. در این اشعار، تمثیل به‌طور کلی در خدمت سه مضمون عمده‌ی «اخلاقی، سیاسی ـ اجتماعی و دینی ـ اعتقادی» در آمده‌است. شاعر با استفاده از تمثیل و بهره‌گیری از ساختار روایی علاوه بر ایجاد کشش و لذت خوانش در مخاطب به‌ویژه در پذیرش مضامین مکرر، فضایی را مهیا می‌کند تا بتواند اندیشه ها و دغدغه‌هایی را که طرح مستقیم آنها امکان‌پذیر نیست به مخاطب منتقل نماید.

۱-۱. اجتماعی ـ سیاسی:

با تغییر جامعه و تردید در نظام اجتماعی موجود در عصر مشروطه و تحوّل جریان ادبیّات، توجّه پیشروان و روشنفکران به عموم مردم بیش‌تر شده و انتقاد از وضع جامعه، اصلاح اجتماعی، سیاسی و... را به عنوان راهی در جهت پیشرفت و ترقّی کشور سرلوحه‌ی کار خویش قرار دادند. آگاهی‌های اجتماعی و سیاسی که طیّ اواخر قرن ۱۹ میلادی و به جهت آشنایی بیش‌تر با جوامع غربی و جوانب رشد و رونق آن‌ها رو به فزونی نهاده بود، نظر بسیاری از افراد را به خود جلب نمود و شاعران و نویسندگان مختلف این عصر با بهره‌گیری از زبانی ساده و همه فهم به نقد شرایط موجود پرداختند. در اواخر دوره‌ی قاجار و همگام با روند مشروطیّت، این نوع اشعار به زبانی تند و بیانی بی‌پرواتر سروده می‌شد امّا در عصر رضاشاهی، اختناق حاکم و فشار دستگاه حکومت، سرودن و چاپ این اشعار را با مشکلاتی روبرو نمود. به‌طوری که نمونه‌های آن در این عصر کاهش یافته و هنرمندان، اغلب از زبان نرم‌تری برای طرح این مسائل بهره می‌بردند.

طرح واقعیت‌های زمانه در شکل هنری، یکی از دلایل برجسته‌ی تمثیل‌سازی در طول تاریخ ادبی است. در شعر پروین، اشخاص، اعمال و رویدادهای داستانی به جای نمونه‌های واقعی نشسته‌اند و بدین‌ترتیب، حوادث و رخدادهای زمانه و نیز اوضاع نابسامان اجتماعی و انتقادهای سیاسی را در قالب تمثیل به نمایش می‌گذارند. استفاده از تمثیل در این موارد سویه‌ای فرازمانی و فرامکانی به اثر می‌بخشد و راهی است برای طرح اندیشه‌هایی که بیان مستقیم آنها، خطرات و دشواری‌هایی را برای شاعر به همراه دارد.

از میان تمثیل‌هایی که در شعر پروین اعتصامی دیده می‌شود، چه نمونه‌هایی مفصّل که در قالب مناظره و یا روایتی چند صفحه‌ای طرح می‌شوند و چه نمونه‌های مجمل و فشرده‌ای که به شکل‌های گوناگون در قالب یک یا چند بیت به کار می‌روند. ٪ ۳/۸ از نمونه‌های موجود در قصاید و ٪۲۷/۲ از سایر اشعار (مثنوی ها، قطعه ها و ...) در خدمت این مضمون در آمده‌اند. اما نکته‌ی مهم این است که با وجود آن که حجم تمثیل‌های اخلاقی و اعتقادی در گروه دوم از اشعار بیش از مضامین اجتماعی و سیاسی است اما شاعر در بسیاری از موارد، اندیشه‌های اخلاقی و دینی را در خدمت مضامین اجتماعی و سیاسی در آورده‌است. با توجه به این که پروین حتی مسائل مهم سیاسی و مشکلات بنیادین اجتماعی را با تکیه بر اخلاق و آموزه‌های دینی قابل حل می‌داند، بر این اساس، بسیاری از این تمثیل‌های اخلاقی و اعتقادی، در راستای طرح اندیشه‌های اجتماعی ـ سیاسی به کار گرفته شده‌اند.

۱-۲. اخلاق:

این نوع تمثیل، در ادبیات فارسی سابقه‌ی دور و درازی دارد. با توجه به اینکه تمثیل «قدرت اثبات و اقناع شگرفی دارد، مثلاً در توصیه به انجام امری و یا نهی از عملی»(فتوحی‌رودمعجنی، ۲۷۳:۱۳۸۹) نویسندگان و شاعران در طول تاریخ، بارها و بارها آموزه‌های اخلاقی مورد نظر خویش را با استفاده از روش استدلال تمثیلی طرح نموده‌اند. در متون تعلیمی مختلف از جمله مثنوی‌های سنایی و عطّار، بوستان و گلستان سعدی، کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، این شیوه‌ی بلاغی، بستر آگاهی‌بخشی و آموزش تعالیم اخلاقی مورد نیاز جامعه قرار گرفته‌است. در این نوع تمثیل، علاوه بر اینکه اغلب «روایت داستانی ... بسیار ساده و ادراک آن بسیار آسان است، درون‌مایه نیز یک نکته‌ی اخلاقی پیش پا افتاده است، به گونه‌ای که همگان آن را می‌دانند»(همان: ۲۶۲).

در اشعار پروین حدود ٪ ۱۸/۷از تمثیل های موجود در قصاید و نیز ٪ ۲۶/۳ از نمونه‌های تمثیلی سایر اشعار، در خدمت مضامین اخلاقی در آمده‌اند.

پروین اعتصامی را از دیدگاهی می‌توان «شاعر اخلاق» نیز نامید. او به مسائل سیاسی و اجتماعی روز و اوضاع طبقات فروتر و نیازمندان جامعه بی‌اعتنا نیست و همواره این مضامین را دستمایه‌ی سرودن اشعارش قرار می‌دهد. اما حتی در طرح این مسائل نیز برخلاف شاعران و نویسندگان آن زمان بیش از آن که رویکرد انتقادی و انقلابی داشته‌باشد با نگرشی سازش‌کارانه، زبانی پندآمیز و تصاویری توصیفی ظاهر می‌شود و بدین‌ترتیب با دعوت فرادستان، قدرتمندان و حتی پادشاه به رعایت اخلاق فردی و اجتماعی که اغلب با رویکرد دین‌مدارانه و ایمانی او در ارتباط است، درصدد حل مشکلات عمیق اجتماعی و سیاسی است. این در حالی است که چه در قصیده‌ها و چه در مثنوی‌ها و ... اشعار بسیاری نیز با محوریّت صرف مضامین اخلاقی سروده شده‌اند.

ضرورت زمان، ویژگی‌های شخصیّتی خود او، مطالعه‌ی آثار رمانتیسم و ترجمه‌های آثار اخلاقی گوناگون اعتصام‌الملک و دیگران، گرایش‌های خاصّ دینی و مشاهده‌ی مشکلات اخلاقی مردم جامعه و... از جمله دلایلی هستند که حجم اشعار اخلاقی را در دیوان شعری او تا حدّ بسیار زیادی افزایش داده‌اند. او در جای جای اشعار خود، تا فرصتی دست می‌دهد به طرح دیدگاه‌های خویش در این زمینه پرداخته و مخاطب را به رعایت اخلاق فردی و توجّه به رفتار اجتماعی و عملی دعوت می‌نماید.

۱-۳. دینی ـ اعتقادی:

با مطالعه‌ی آثار مختلف، می‌توان به نوع جهان‌بینی و اعتقادات درونی شاعر یا نویسنده نیز پی‌برد. البتّه میزان انعکاس این مسائل در آثار هنرمندان مختلف و حتّی آثار گونه‌گون یک هنرمند، به یک اندازه نبوده و به تناسب شخصیّت آفریننده، قالب اثر و شیوه‌ی بیانی او و ... تفاوت‌هایی نیز می‌یابد.

مجموعه اشعار پروین اعتصامی نیز تا حدّی نمایش‌گر گرایش‌های درونی شاعر، دغدغه‌های اعتقادی او و نیز نگرش خاصّ او به جهان پیرامون و فلسفه‌ی هستی می‌باشد.

از میان تمثیل‌هایی که در شعر پروین به کار رفته‌اند، اکثر آنها در خدمت مضامین اعتقادی در آمده‌اند، چه در قصیده‌ها و چه در دیگر اشعار. اما با وجود آن که در حدود٪ ۷۷/۴ از تمثیل‌های موجود در قصاید به آموزه‌های دینی و طرح اندیشه‌های اعتقادی شاعر اختصاص یافته‌است و بدین‌ترتیب بیشترین حجم تمثیل را در این قسم اشعار شامل می‌شود، در دیگر اشعار، آمار ٪۴۶/۰۴ حاصل شده است که گرچه در نگاه نخست، حدود نیمی از تمثیل‌ها را به خود اختصاص داده است اما در بسیاری از موارد، زیرساخت طرح مضامین سیاسی و اجتماعی یا اخلاقی قرار گرفته‌است.

اما دو رویکرد مهم در خصوص کارکرد محتوایی تمثیل‌ها:

الف) تمثیل در تمثیل:

معمولاً در اشعار مناظره‌ای پروین که مضمون اصلی روایت، بر پایه‌ی داستانی تمثیلی شکل می‌گیرد، پیام اصلی آن را منتقل می‌نماید، اما در خلال آن و گاه از زبان شخصیت‌های مختلف قصه، تمثیل‌های دیگری، اغلب به شکل مجمل و فشرده به کار می‌رود که گرچه در دل داستان اصلی شکل گرفته‌اند، اما مضامین دیگری را در راستای مضمون غالب اثر شامل می‌شوند که در بررسی تمثیل‌ها، آنها نیز لحاظ شده‌اند.

ب) دوپهلویی تمثیل:

گاهی پروین، برای بیان اندیشه‌های اخلاقی و عرفانی خویش از تمثیلی با ساختار اجتماعی، بهره می‌گیرد. در این گونه اشعار که شمار آنها هم کم نیست، ساختار تمثیل (روساخت) همگام با زیرساخت آن (لایه‌های پنهان مضمونی) اندیشه و پیامی مستقل را به موازات پیام اصلی به مخاطب هشیار منتقل می‌نماید که با منظوری که شاعر، مستقیماً رمزگشایی می‌کند متفاوت است. بنابراین توجّه به "ساختار" این تمثیل‌ها نیز، در درک دغدغه‌ها و آشنایی با سبک شاعر، اهمیت ویژه‌ای می یابد. برای مثال شعر «دزد خانه»(ص ۱۲۹).

۲. ساختار تمثیل:

تمثیل ها را در شعر پروین، می‌توان از جهت ساختار آن نیز مورد بررسی قرار داد. او معمولاً برای طرح اندیشه‌های خود، تمثیل‌ها را به شکل‌های مختلفی مورد استفاده قرار می‌دهد.

۲-۱. تمثیل مفصّل (گسترده):

گاهی اشعار پروین، به ویژه مناظره‌هایش، در شکل روایتی تمثیلی، داستانی را طرح می‌کنند که در آغاز و در اغلب موارد در پایان آن، خود شاعر به رمز گشایی عناصر عینی سازنده‌ی تمثیل بر اساس پندارهای ذهنی (اندیشه‌ی غالب در شعر) می‌پردازد، اگرچه گاهی نیز از این کار سرباز می‌زند. در این اشعار، معمولاً اندیشه‌ی مورد نظر شاعر، در قالب تمثیلی گسترده و با ذکر جزئیات و شرح و تفصیل و بررسی زوایای مختلف آن نمود می‌یابد. برای مثال، مناظره‌ی «گل و خار»(صص ۲۲۵ ـ ۲۲۳) و یا شعر «کرباس و الماس»(صص ۲۰۰ ـ ۱۹۸).

۲-۲. تمثیل مجمل (فشرده):

به نمونه هایی اطلاق می‌گردد که تصویری را به شکل تمثیلی و اغلب با کارکرد استدلالی و مثال‌آوری (Exemplum) در قالب یک یا چند بیت و به صورت تمثیلی ساده به کار گرفته‌است. در واقع این نوع از تمثیل‌ها، «مجموعه‌ای از تصویرهای کوتاه و ایستا» هستند که «ساختار روایتی کاملی ندارند و طرح داستانی آن‌ها از یک پی رفت کامل که ترکیبی از تعادل و گداز باشد»(شیری، ۵۱:۱۳۸۹) شکل نگرفته است. این نوع تمثیل که به ویژه، در قصیده‌های پروین کاربرد گسترده ای یافته است به سه شکل مختلف در شعر او دیده می‌شود:

۲-۲-۱. تمثیل مجمل تشبیهی:

در این پژوهش به نوعی از تمثیل‌ها گفته می شود که برپایه ی تشبیه شکل‌گرفته‌اند. به‌عبارتی، اساس کابرد تصویر تمثیلی، شباهتی است که با موضوع بحث دارد.

«سمند تو زی پرتگاه از چه پوید/ ببین تا به دست که دادی عنان را» (ص ۶)

«بیمار مرد بس که طبیب او / بی گاه کار بست مداوا را» (ص ۴)

۲-۲-۲ تمثیل مجمل تلمیحی:

این نوع از تمثیل، تصویری تلمیحی را به عنوان استدلال یا حجّتی برای مضمون مورد نظر، به کار می‌گیرد که البته ممکن است شاعر، جنبه‌ی خاصّی را از به کارگیری آن تلمیح در نظر داشته باشد که با موضوع سخن سازگاری دارد.

«جمشید ساخت جام جهان بین از آن سبب/ کاگه نبود از این‌که جهان جام خودنماست»(ص ۱۶)

«تو از پی گوری دوام چو بهرام / آگه نه که گور از پی ات دوان است» (ص ۱۸)

«خودرأی می نباش که خودرأیی / راند از بهشت آدم و حوا را» (ص ۴)

۲-۲-۳. ضرب المثل:

گاهی پروین، تمثیلی را در شعرش به کار می‌گیرد که جزء مثل‌های سائر است. بدین‌ترتیب، از آنجا که مخاطب با ماجرای آن آشنایی دارد، تنها اشاره‌ای بدان به عنوان تمثیلی برای مقصود کافی است.

«زاغکی شامگهی دعوی طاووسی کرد / صبحدم فاش شد این راز ز رفتاری چند»(ص ۲۸)

اگر چه ممکن است گاهی ساختار مشهور و رایج آن را هم اندکی تغییر دهد:

«این روبهک، به نیّت طاووسی/ افکنده دم خویش به خمّ رنگ»(ص ۴۱)

۲-۳. تمثیل‌های نمادین:

گاهی اوقات نیز در شعر پروین اعتصامی، برخی تمثیل‌ها، کارکرد نمادین می‌یابند. به‌عبارتی شاعر، گاه بعضی از شخصیت‌ها را به‌عنوان نمادی از یک مفهوم به کار می‌گیرد. این در حالی است که هرگز این تمثیل‌ها را نمی‌توان به عنوان نمادهای خاصّ شعری او مورد توجه قرار داد (همانند آن چیزی که به عنوان مثال در شعر سهراب سپهری دیده می شود). بلکه وی اغلب، شخصیت‌هایی را که مخاطب با آن‌ها آشنایی دارد، به طور نمادین به کار می‌گیرد. بنابراین اگر بخواهیم نمادهایی را از شعر پروین مورد توجه قراردهیم، این نمادها بیش از آن که از نوع نمادهای نو و اختصاصی باشد، از شمار نمادهای عمومی و متعارف است. برای مثال «ارسطو و افلاطون» به‌عنوان نماد حکمت و علم(ص ۵۳) و یا «خضر» به‌عنوان نماد پاکی و جاودانگی(ص ۳۵) و سلیمان به عنوان نماد انسان نیکوکار(ص ۳۶).

۳. نوع تمثیل (فضا):

حالات عاطفی، اندیشه‌ها و نوع نگرش شاعر، چگونگی ارتباط او را با محیط اطراف و جهان پیرامون رقم می‌زند. هر شاعر یا نویسنده، بسته به این‌که در چه زمان و مکانی زندگی می‌کند و موقعیت اجتماعی عصر او چگونه است و بر حسب شخصیت، دغدغه‌ها و اندیشه‌های خویش، ارتباطی را با محیط پیرامونی تجربه می‌کند که با سایرین متفاوت است و منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی و بلاغی نیز درجات مختلفی برای آن قائل شده‌اند: «وصف، همدلی، یگانگی و حلول»(برگرفته از؛ فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹:۷۰).

با وجود آن‌که در دو حالت نخست (وصف و همدلی)، ارتباط شاعر با طبیعت و عناصر محیطی بسیار محدود است و تنها به نوعی تخیل سطحی و بیان توصیفی متوسّل می‌شود، در حالت‌های «یگانگی و حلول» به ارتباطی عمیق، تازه و دیگرگون بدل می‌گردد. اندیشه، تخیّلات و دغدغه‌های شاعر، بستری تازه می‌یابند تا در قالب تصویرهایی شگرف و بکر با طبیعت، اشیاء و عناصر بی‌جان محیطی ارتباط یابند. در این بخش از مقاله، ساختار تمثیل‌های پروین اعتصامی از نظر فضایی که از آن ها برای طرح اندیشه‌ها و افکار مختلف خود بهره می‌گیرد، مورد بررسی قرار گرفته‌است. این‌طور به نظر می‌رسد که ارتباط پروین با محیط اطراف، نه از نوع وصف و همدلی و حلول که بیش از هر چیز، از نوع یگانگی است. او که شاعری تمثیل پرداز است، با محیط و عناصر و موجودات ارتباط برقرار می‌کند و اندیشه‌های گوناگون و دغدغه‌های خاص خود را به کمک طبیعت، اشیاء، حیوانات و ... طرح می‌نماید.

شخصیت بخشی (Personification) که در شعر پروین اعتصامی، کارکردی بسیار گسترده یافته‌است، نوعی از کاربرد مجازی زبان است. داستان‌هایی که به این شیوه پرداخته می‌شوند و نیز حیوانات، اشیاء و... که نقش آفرینان آنها محسوب می شوند، کارکردی مجازی می‌یابند. به عبارتی «همان افعال و اعمال انسان هاست که از آنها بروز می‌کند». بدین ترتیب، «تصوّر این که، این حیوانات و اشیاء، هر یک نماینده‌ی شخص یا صنف خاصّی از انسان‌ها با خلق و خوهای مختلف و مراتب اجتماعی گوناگونی‌اند، امری طبیعی است»(پورنامداریان، ۱۶۳:۱۳۸۹).

تمثیل‌های پروین در شکل‌های مختلفی از این کارکرد مجازی نمود می‌یابند. او گاهی از فابل (حکایت حیوانات) بهره می‌گیرد. گاه اشیاء و موجودات بی‌جان (عدس و ماش، دیگ و تابه، کرباس و الماس و ...) را به‌عنوان بستر طرح اندیشه‌های خویش بر می‌گزیند. و گاهی نیز به عناصر طبیعی چون باد، آب، آتش، لاله، گل، چمن و ... متوسل می‌شود.

در این میان حکایت حیوانات (Fable) که شامل تمثیل‌هایی است که قهرمانان آن‌ها «حیواناتی هستند که آموزه‌های انسانی از زبان آنها بیان می‌شود»(افراسیاب پور، ۱۰۷:۱۳۹۱)، حدود ٪ ۲۰/۴ از تمثیل های موجود در قصاید و نیز ٪ ۲۱/۳ از تمثیل‌های سایر اشعار را به خود اختصاص داده‌اند. در صورتی که سهم شخصیت‌هایی که از اشیاء و موجودات بی‌جان گزینش شده‌اند، در هر یک از گروه‌های شعری فوق، به ترتیب، ٪ ۱۳/۶ و ٪۱۵/۱ است. عناصر طبیعی نیز با آماری حدود ٪ ۲۳/۹ و ٪ ۲۲/۳ به کار رفته‌اند.

این در حالی است که یکی از اشعار پروین بستر مناظره‌ی شخصیت‌های انتزاعی (امید و نومیدی) قرار گرفته‌است و اعضای بدن نیز در سه تمثیل مختلف به‌عنوان نقش آفرینان اصلی حضور یافته‌اند. در حالی که در قصیده‌های پروین، هرگز چنین شخصیت‌هایی دیده نمی‌شود. گاهی نیز تمثیل‌ها، در فضایی تلمیحی شکل می‌گیرند. در این پژوهش، "تمثیل‌های تلمیحی"، شامل آن دسته از تمثیل‌ها می‌شود که شخصیت‌ها و یا فضایی که در آن به تصویر کشیده می‌شود، یادآور یکی از این موضوعات است:

۱. اعتقادی ـ دینی؛ که حدود ٪۵/۸ از تمثیل‌های موجود در قصاید و نیز ٪۶/۵ از نمونه‌های موجود در دیگر اشعار بدان اختصاص دارد. نقش آفرینانی چون فرشته، شیطان، خدا و ... نیز کسانی چون اسماعیل (ع)، سلیمان (ع)، ابراهیم (ع)، حضرت مسیح (ع)، نوح (ع) و ... و یا تمثیل‌هایی که تصاویری از زندگی آنان را به نمایش می‌گذارد.

۲. تاریخی؛ که شامل شخصیت‌های مشهور تاریخی و یا ماجراهای گذشته است و در حدود ٪۲/۹ از تمثیل‌های قصاید و نیز ٪۱/۹ از تمثیل‌های موجود در مثنوی‌ها و ... نمود یافته است.

۳. باورها و اسطوره ها؛ منظور از این گروه، تمثیل‌هایی است که حول شخصیت‌های اسطوره‌ای شکل گرفته‌اند (سیمرغ، اسکندر و ...) و یا شخصیت‌ها و تصاویری که جزء باورهای رایج محسوب می‌شوند

(پری). این نوع تمثیل‌ها نیز ٪ ۴/۰۳ از اشعار در قالب قصیده را به خود اختصاص داده‌اند و ٪ ۰/۶ از سایر اشعار دیوان.

حکایت انسانی که با عنوان پارابل (Parable) شناخته می‌شود، به تمثیل‌هایی اطلاق می‌گردد «که در واقع، بخشی از همان واقعیتی هستند که خود، نمونه‌ی مثالی برای نمایش آن شده‌اند»(شیری، ۴۸:۱۳۸۹). تمثیلی که شخصیت‌های آن، از میان انسان‌ها انتخاب شده‌است و حوادث و رخدادهایی را به نمایش می‌گذارد که «در عالم واقعی نیز ممکن است رخ بدهد ...»(فتوحی، ۲۶۹:۱۳۸۹). این نوع داستان‌ها، با در نظر گرفتن همه‌ی تمثیل‌های مفصّل و مجمل شعر پروین، با شامل شدن آماری حدود ٪۲۹/۱ از قصاید، و نیز ٪۳۰/۵ از تمثیل‌های موجود در مثنوی‌ها و ... از دیدگاه نوع و فضا، بیش‌ترین شمار تمثیل‌ها را شامل می‌شوند.

۴. کارکردهای تمثیل:

منظور از کارکرد، هدف به کارگیری تمثیل است. به عبارتی در اینجا نه کارکرد مضمونی مدّنظر است و نه بررسی ویژگی ساختاری. بلکه پرسش اصلی این است که اهداف کلّی شاعر از به کاربردن تمثیل‌ها چه بوده‌است. به بیان دیگر، پروین اعتصامی، تمثیل را به منظور بهره‌بردن از کدام یک از ظرفیت‌ها و کارکردهایش به کار گرفته‌است.

۴-۱. کارکرد پنهان‌گری:

در شماری از اشعار پروین اعتصامی که به خصوص به طرح اندیشه‌های سیاسی و انتقادی اجتماعی او اختصاص یافته‌است، این نوع کارکرد تمثیل مدّنظر بوده است. در واقع شاعر، در فضای خفقان‌زده‌ی عصر رضاشاهی که کمتر امکان انتشار آثار انتقادی‌اش را می‌یابد با به کارگیری تمثیل‌هایی از حیوانات، اشیاء، عناصر طبیعی و گاه استفاده از شخصیت‌های تاریخی چون «انوشیروان»(ص۲۵۰) و قباد(ص۱۶۷) و در اندک مواردی با بهره‌گیری از شخصیت‌های انسانی مانند برزگر و فرزندش در شعر «صاعقه‌ی ما ...»(صص ۱۷۴ ـ ۱۷۲) یا قاضی و پسرش در شعر «ناآزموده» (صص ۲۴۸ ـ ۲۴۶) به طرح اندیشه‌های سیاسی و دغدغه‌های اجتماعی می‌پردازد. در واقع شاعر، با به کارگیری تمثیل، موضعی زیرکانه و محافظه‌کارانه می‌یابد تا با کمک داستان‌های خیالی و یا تاریخی اندیشه‌هایش را به مخاطب منتقل نماید. اندیشه‌هایی که طرح مستقیم آنها در فضای آن عصر، غیرممکن می‌نماید.

۴-۲. کارکرد روشنگرانه و اثباتی:

پروین اعتصامی در بسیاری از تمثیل‌های مجمل و مفصّل به این جنبه از کارکردهای آن نظردارد. وی گاهی با هدف اثبات سخن و ملموس کردن اندیشه برای خواننده‌ی اثر، از تمثیل بهره می‌گیرد. مثلا در اشعار متعدّدی که به نشان‌دادن اختلاف طبقاتی و اندیشه‌ی مساوات اقشار می‌پردازد؛ «روش آفرینش»(صص ۱۵۱ ـ ۱۵۰) و یا ابیاتی نظیر:

«برای غرق گشتن اندرین دریا نیفتادی / مکن فرصت تبه غوّاص مروارید و مرجانی»(ص ۶۱)

«میزبانی نکند چرخ سیه کاسه / منشین بیهده بر سفره‌ی الوانش»(ص ۳۸)

«طائر جان را چه کنی لاشخوار/ نزد کلاغش چه نشانی هماست»(ص ۱۳)

که در خدمت اندیشه های اخلاقی و اعتقادی دین قرار گرفته‌اند.

۴-۳. تصویرسازی:

شاعر با استفاده از تمثیل، داستان‌هایی را پدید می‌آورد که به وسیله‌ی آن‌ها، امکان تصویرسازی را در ذهن مخاطب پدید می‌آورد. به‌عبارتی خواننده‌ی اشعار، با مطالعه‌ی داستان‌ها و تصور وقایع و حوادث آن‌ها در ذهن، مضامین و اندیشه‌های طرح شده بدین‌وسیله را بهتر و دقیق تر درمی‌یابد. این نوع کارکرد تمثیل، عمومیت بیشتری دارد و تقریباً اغلب تمثیل‌های شعری پروین از این کارکرد بهره‌مندند.

۴-۴. استدلالی ـ ترغیبی:

خاصیت استدلالی، یکی دیگر از دلایلی است که شاعر را تشویق به استفاده از تمثیل می‌نماید. در این موارد، تمثیل شیوه‌ای است برای «توسل جستن به استنادات و استشهادات روایی و عینی و خاطره‌ای برای استدلال‌گری»(شیری، ۱۳۸۹: ۳۹ـ۳۸). در این مواقع، شاعر از تمثیل برای مجاب کردن خواننده استفاده می‌کند و در نتیجه او را به امری تشویق و یا از انجام عملی باز می‌دارد. گاهی برای ترغیب مردم، برای مبارزه و ایستادگی در برابر طبقه‌ی حاکم و ستمگر:

«درخت جور و ستم هیچ برگ و بار نداشت / اگر که دست مجازات می زدش تبری

سپهر پیر نمی‌دوخت جامه‌ی بیداد / اگر ز صبر و سکوتش نبود آستری

اگر که بدمنشی را کشند بر سر دار / به جای او ننشیند به زور از و بتری»(ص ۲۴۴)

و گاه نیز برای استدلال اندیشه‌ای اخلاقی یا دینی و تشویق مخاطب به رعایت آن. شعر «درخت بی‌بر»(ص۱۲۶) استدلالی است ذهنی و خیالی برای اثبات اندیشه‌ی لزوم کار و تلاش در زندگی و کسب هنر و علم و تشویق مخاطب بدان.

«ای نیک با بدان منشین هرگز / خوش نیست وصله، جامه‌ی دیبا را»(ص ۴)

«دریاست دهر، کشتی خویش استوار دار/ دریا تهی است ز فتنه‌ی طوفان نمی‌شود»(ص ۳۰)

«چراغ آسمانی بود عقل اندر سر خاکی/ ز باد عجب، کشتیم این چراغ آسمانی را»(ص ۸)

نتیجه

در فضای بسته‌ی عصر مشروطه، استفاده از ساختار روایتی و داستان‌های تمثیلی، بستر مناسبی را در اختیار پروین اعتصامی قرار داده‌است تا اندیشه‌های اخلاقی و دینی و به‌ویژه، دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی خود را که امکان طرح مستقیم آن‌ها در این عصر وجودندارد، به مخاطب منتقل نماید.

بدین‌ترتیب، تمثیل با کاربردی فراگیر، از سطح تمثیل‌های گسترده (مفصّل) تا نمونه‌های مجمل و نیز نمادهای عمومی گسترش یافته است. بر اساس بررسی‌های این پژوهش، حکایت‌های انسانی، فابل (حکایت حیوانات) و سپس عناصر طبیعی و اشیاء و... پرکاربردترین انواع تمثیل محسوب می‌شوند. از دست آوردهای مهم این پژوهش، بررسی کارکردهای تمثیل در شعر پروین اعتصامی است که در چهار عنوان «کارکرد پنهان‌گری، روشنگر و اثباتی، تصویرسازی و استدلالی و ترغیبی» مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

کتابنامه

– اعتصامی، پروین(۱۳۳۳)، دیوان اشعار، به کوشش ابوالفتح اعتصامی، چاپ چهارم، تهران: چاپخانه‌ی مجلس.

–افراسیاب‌پور، علی اکبر(۱۳۹۱)، "تمثیل حیوانات در مثنوی هفت اورنگ"، نشریه‌ی ادب و عرفان، سال چهارم، شماره‌ی سیزده، صص ۱۱۸–۱۰۳.

– پورنامداریان، تقی(۱۳۸۹)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

– جعفری جزی، مسعود(۱۳۸۶)، سیر رمانتیسم در ایران: از مشروطه تا نیما، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

– دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)، فرهنگ لغت، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

– شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۸۸)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات آگاه.

– شمس‌الدین‌محمدبن‌قیس‌الرازی(۱۳۷۳)، المعجم‌فی‌معاییراشعار العجم، به‌کوشش سیروس شمیسا، تهران: انتشارات فردوس.

– شیری، قهرمان(۱۳۸۹)، "تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن"، کاوش‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی بیست، صص ۵۴–۳۳.

– فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

– ---------- (۱۳۸۷)، "ساخت شکنی بلاغی: نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن"، نشریه‌ی نقد ادبی، شماره‌ی سوم، صص۱۳۶–۱۰۹.

– مقدادی، بهرام(۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: انتشارات فکر روز.

-Morfin, Ross and Supryia M.Ray(1988), The Bed ford Glossary Of Critical and Literary Terms, New York: Boston.

اسلوب معادله در غزلیات محسن تأثیرتبریزی

مهدیه رضوانی راد[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر محمدعلی زهرازاده

استادیار زبان وادبیات فارسی **دانشگاه سیستان و بلوچستان**

چکیده

شاعران با تصویرآفرینی، بسیاری ازاموری را که دیگران بی اعتنا از کنارآنها می گذرند برجسته سازی می کنند و طبیعت و عناصرطبیعی را حیاتی انسانی می بخشند، واز این طریق شاعر، پویایی وتحرک را به ارمغان می آورد ودر زبان ادبی، وارد حوزه ی معنایی تازه ای می شود، و از آن جایی که یکی از راه‌های تصویرگری در شعر بهره گرفتن از اسلوب معادله است محسن تبریزی سعی کرده است به طریقی ماهرانه این صنعت شعری را در دیوان خود به کار برد. این صنعت را می‌توان کارآمدترین ابزار برای آفرینش مضامین ابتکاری و معانی خیره کننده دانست به طوری که شاعران سبک هندی که بارزترین صنعت مورد استفاده آن‌ها اسلوب معادله و تمثیل است، به شاعران مضمون پرداز در ادبیات ایران نامی شده‌اند. البته ذکر این نکته ضروری است که هر تمثیلی اسلوب معادله نیست؛ در حقیقت تمثیلی اسلوب معادله محسوب می‌شود که بتوان مابین دو مصراع آن، معادله و مشابهت برقرار ساخت و هیچ رابطه نحوی و معنایی بین آن دو مصراع وجود نداشته باشد. این شیوه خاص سبک هندی نیست و در دوره‌های پیش از آن نیز مورد استفاده بوده است.

در این مقاله برآنیم که با شیوه تحلیلی، نحوه بهره گیری از ترفند اسلوب معادله را در تعداد مشخصی ازغزلیات محسن تبریزی بیان نماییم، که می توان او را شاعری آشنا به ظرافت‌های هنری تمثیل ببینیم.

کلیدواژه‌ها: صورخیال، اسلوب معادله، محسن تبریزی، سبک هندی

مقدمه

شعر فارسی در عهد صفوی با نام سبک هندی یا سبک اصفهانی شناخته می‌شود. « این مکتب از اوایل قرن یازدهم هجری تا اواسط قرن دوازدهم به مدت ۱۵۰ سال در ادبیات فارسی رواج داشته است. » (شمیسا، ۲۸۴:۱۳۷۴). شاعران این سبک در ادبیات فارسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند و موجد طرزی تازه شده‌اند؛ چنانکه سبک به نوعی از آنچه تا آن زمان بوده است –از هر سه منظر فکری، ادبی و زبانی – فاصله گرفته و ساخت و محتوایی جدید در شعر فارسی به وجود آمده است. شاعران سبک هندی، مضامین و مطالب گذشتگان را به طریقه خود بازآفرینی می‌کردند و از آنجا که به دنبال معنی بیگانه و نوگرایی بودند، تصاویر و مضامین مختلف را به صورت‌های متنوع و پیچیده تفسیر و معنی می‌کردند، به همین دلیل ظرافت و هنجارگریزی زبانی و معنایی در این دوران به اوج خود رسید. شاعران زیادی در این دوره ظهور کردند که

[1] . Rad.mahdiye@ymail.com

هر کدام نقش ویژه‌ای در چگونگی شکل‌گیری و رشد و پختگی این سبک داشتند.یکی از آنان محسن تأثیر تبریزی است. "میرزا محسن متخلص به تأثیر از سخنوران معروف سده ی یازده هـ . از نوادگان ابوالخان زرگر تبریزی است و از جانب مادر، سلسله نسبش به محمد حسین چلبی تبریزی منتهی می‌شود. تاثیر به سال ۱۰۶۰ هجری در اصفهان تولد یافت. در اواخر عمر صائب قدم به عرصه ی سخنوری گذاشت. تاریخ درگذشت او را ریحانه الادب ۱۱۲۹ هـ .ضبط کرده است. (دولت‌آبادی، ۲۶۴:۱۳۷۷)

اسلوب معادله یک مبحث بلاغی است که درآن شاعرباستفاده از ظرفیت های تشبیه به ایجاد تعادل بین مشبه معقول و مشبه به محسوس می پردازد.دراین شگرد، سخنور با ادعایی شاعرانه نسبت مساوی بین اجزای مشبه و مشبه به پدید می آوردو با ارائه ی نوعی استدلال شاعرانه سخن خود را قبول عام می بخشد.بیشترین سهم از کاربرد اسلوب معادله از آن شعرسبک هندی (اصفهانی) است.

این مقاله حاصل پژوهشی تحلیلی در باب یکی از شگردهای بلاغی و تصویرگری شعر، به نام اسلوب معادله است که سعی شده است آن قسمت از غزلیات شاعرکه به طریق اسلوب معادله به تصویر کشیده مورد بررسی قرارگیرد،همچنین وجه تمایز اسلوب معادله با صنایع همانند آن، تمثیل، ارسال المثل، تشبیه تمثیل، و کاربرد این صنعت درسبک هندی تبیین شود.

توجه به این نکته ضروری است که تصویرگری در شعر به یاری شگردهای مختلف بلاغی ،از جمله اسلوب معادله، برای برقراری رابطه بین ضمیر شاعر و فهم مخاطب است. به تعبیری دیگر شاعر دلالت‌های تصویری را برای حصول شناخت و درنوردیدن زمان و مکان ردیف می کند و ما به عنوان مخاطبان شعر با کشف پیوندهای ذهن شاعر با دنیای خودمان به شناختی متعادلی دست می‌یابیم که شعر از این منظر سازنده و پویاست."انسان برای شناخت،از ذهن فعال خویش یاری می گیرد وبا دریافت تصورها وتصویرها آنها را به نهادهای بیرونی در جهان ماده نسبت می دهد تا شناخت لازم را از پدیده هاحاصل کند."(کانت،۱۳۳:۱۳۶۲) قابل ذکر است که در بحث اسلوب معادله به طور اخص و مستقل کتابی تألیف نشده است. ولی به عنوان یکی از زمینه‌های تصویرگری در بحث صور خیال توسط نویسندگانی چون شفیعی کدکنی و سیروس شمیسا و ... مطرح شده است، اما مقالات چندی بانام اسلوب معادله در شعر برخی شاعران نوشته شده است.

صورخیال

خیال یکی از عناصر سازنده و اصلی شعر وبیان شاعرانه است.بزرگ ترین شاعران مانند خورشیدی از افق خیال، طلوع کرده اند واز خیال درسرودن اشعار خویش بسیاربهره برده اند. درواقع تمامی هنرمندان، برای بیان کردن اندیشه ی خویش، ناگزیراز کاربرد صورخیال می باشند و به مدد این نیروست که دست به آفرینش جهانی فراواقع می زنند.آنها مخاطبان را به مدینه ی فاضله یی فرا می خوانند که جزبه کمک این صورت های خیالی شاعرانه، تجسم آن غیرممکن است.

بنابراین "خیال شاعرانه ، با یاری گرفتن ازعنصرتصویر، بسیاری از امورذهنی را دیداری می کند وتصورات خودرا از این راه به تماشا می گذارد."(حسن لی،۲۸۲:۱۳۸۳)

"عنصر خیال را نمی توان در ردیف دیگر اجزای شعر شمرد؛بلکه این عنصر فعال ترین ومهم ترین عامل شرکت کننده در ایجاد شکل ذهنی یک شعر است.تصویر یا ایماژشاعرانه در واقع نتیجه ی کارکرد خیال(بر مبنای جوهر شعر)در بستر زبان می باشد. البته نقش عنصر خیال در نظریات قدما کمتر مورد دقت قرار گرفته است و برای همین در گذشته به جای پرداختن به تصویر خیال به کارکرد آن(بویژه نقش آن در تشکیل ساخت نهایی شعر)بیشتر به یک سلسله صنایع بدیعی و بیانی توجه شده است؛در حالی که هیچ یک از این صنایع بدون در نظر گرفتن یک کلیت، راه به جایی نخواهد برد و التذاذ هم که از راه به کارگیری صناعات کسب شود،بیشتر از آن که ذهن را متوجه ساختن کلی شعر کند،فقط به یک یا چند صنعت خاص معطوف خواهد داشت."(شعردوست،۲۷:۱۹۹۷)

شفیعی کدکنی در کتاب ادوار شعرفارسی، درمورد تخیل و صورخیال چنین می گوید:"تخیل عبارت است کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیردیگر، تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می دهد که میان مفاهیم واشیا ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی راکه قبل از او، دیگری نیافته، دریابد.در نتیجه ی این عامل است که درشعرشاعران همه ی ادوار، چیزهایی می بینیم که در دنیای خارج وجود ندارد.حاصل نیروی تخیل،"صورخیال"(Image) می باشد.درواقع حاصل نیروی تخیل انواع تشبیهات، استعارات،مجازها و کنایاتی است که شاعر می آفریند."(شفیعی کدکنی،۹۰:۱۳۸۳-۸۹)

فتوحی دربلاغت تصویردر این زمینه می نویسد:"تخیل و تصویرپردازی عرصه تمرین آزادی وخلاقیت است.این عرصه مجالی است برای آدمی تا با قدرت سحرانگیز خیال، در پدیده ها حلول کند وروح خود را درآن ها بدمد وجهان را به دلخواه خویش بسازد وعالمی وآدمی از نو بیافریند. درواقع تصویرپردازی امکان تصرف در اشیا و جهان را برای آدمی فراهم می آوردو به او فرصت می دهد تا با دستکاری در عناصر طبیعت، مطلب و مقصود خودرا بیافریند، ناکامی ها را جبران کند، احساس خود رادر اشیا بریزد وبا پدیده های بیرون ازقلمرو زبان خود سخن بگوید."(فتوحی،۶۸:۱۳۸۶- ۶۷)

براهنی ، تصویر راحلقه زدن دوچیزاز دودنیای متغایر به وسیله ی کلمات در یک نقطه معین می داند. این دوچیز یاچندین چیز ممکن است ظرفیت های عاطفی ویافکری داشته باشند ونیزمعمولاً به زمان ها ومکان های مختلف تعلق دارند که به وسیله ی تصویر به یک جا جمع می شوند. قدرت تصویرسازی مهمترین قسمت قدرت تخیل است."(براهنی،۱۱۳:۱۳۷۱)

شاعران با تصویرآفرینی، بسیاری از اموری را که دیگران بی اعتنا از کنار آنها می گذرند برجسته سازی می کنند وطبیعت و عناصر طبیعی را حیاتی انسانی می بخشند. و از این طریق شاعر، پویایی و تحرک را به ارمغان می آورد و در زبان ادبی زیبایی شناسانه – جمال شناسانه؛ وارد حوزه ی معنایی تازه ای می شود. در

غزل های سبک هندی گاه حالات شاعر با طبیعت و اشیا چنان در هم گره می‌خورد که تفکیک احساس و تصویر از هم دشوار است این خصلت در شعر سبک هندی تا به حدی است که برخی از محققان، این سبک را با سبک رمانتیسم اروپایی مشابهت داده اند؛ یعنی شاعران در این تصویرگری، عالم و همه چیز اطراف خود را با احساسی که خود از آنها دارند می‌نگرند و درک می‌کنند، نه چنانکه آنها هستند. بنابراین شعر هر شاعر، بویژه تصویر او، نماینده ی روح و شخصیت روانی اوست به طوری که بعضی از ناقدان قدیم، حتی درشتی و نرمی شعر و الفاظ گویندگان را حاصل طبیعت و خصایص روانی ایشان دانسته اند.

وبالاخره صادقیان براین باور است که:"بیکرانه ترین حوزه ی خلاقیت در ادبیات،علم بیان یا قلمرو صورخیال است.معانی در انحصارهیچ کس نیست و هرکس ازدیدن مناظر زیبا به وجد می آیدو از روبه روشدن باصحنه های رقت بار و ناخوشایند زندگی،متأثر ومتالم می شود.هر پدیده از پدیده های زندگی را می توان با نیروی تخیل با هزاران تصویر ارائه داد."(صادقیان،۱۳۷۱:۱۳۲-۱۳۱)

پیشینه اسلوب معادله

اسلوب معادله اصطلاحی است که در دو دهه اخیر بر زبان اهل تحقیق،منتقدان،سبک شناسان و شعرشناسان ایرانی جای گرفته است.خلق این اصطلاح به تحقیقات شفیعی کدکنی در باب صورخیال و بررسی سیر تطور بلاغت در کتاب صورخیال در شعرفارسی باز می گردد.این شگرد ادبی از ابزارهای قوی تصویرگری و استدلال های شاعرانه و از ویژگی های برجسته شعر سبک هندی به شمار می رود. سابقه آن در ادب گذشته فارسی و عربی بیش از آن است که بتوان در توجه شاعران به آن ذره ای تردید داشت.نمونه های زیادی از اسلوب معادله را می توان در شعر سخنوران عرب، نظیر ابن رومی،ابوتمام و ابوالمتنبی ....و شاعران فارسی زبان،مانندمنوچهری،فرخی،خاقانی،سعدی،حافظ .....وشاعران پیش از سبک هندی یافت که از نظر کارکرد شبیه اسلوب معادله در سبک هندی هستند.مانندنمونه های ذیل:

مَا کُلُ مَایَتَمنِی المَرءُ یدرِکُهُ تَجرِی الرِیاحُ بِمَا لاتَشتَهی السُفُن(متنبی،۱۳۸۴:۵۰)

ترجمه بیت عربی:نه هرچه دل خواهد دست یافتنی باشد،که بادها بر وفق مراد ناخدایان نوزد

از این چمن گل بی خار کس نچید آری چراغ مصطفوی با شراربولهبی است(حافظ،۱۳۶۷:۴۵)

از مردم بداصل نخیزد هنر نیک کافور نخیزد ز درختان سپیدار(منوچهری دامغانی،۱۳۶۳:۳۸)

این شگرد ادبی که بیشتر برای استدلال شاعرانه و اثبات ما فی الضمیرشاعر از طریق اقناع مخاطب به کار می رود،در دیوان های اغلب شاعران فارسی زبان،کم و بیش دیده می شود.ولی آنچه مسلم است این است که تکامل این شگرد ادبی پس از قرن هفتم و اوج آن در شعر سبک هندی است.

آنچه باعث شده این شیوه درسبک هندی به یک ویژگی مهم تبدیل شود، بسامد بالا و فراوانی آن است؛ به گونه ای که در هر صفحه از دیوان شاعران این دوره مواردی از آن دیده می‌شود.

"در آثار بلاغی دیگر اعم از فارسی و عربی نیز کم و بیش به مواردی از مباحثی چون تشبیه، استعاره، تمثیل و ارسال المثل برمی‌خوریم و غیر از تذکره ها و منابع نقد ادبی هنری که از اسلوب معادله به «مثل و

مدعا مثل» و از ساختار آن به « پیش مصرع و مصرع برجسته« تعبیر کرده‌اند، جایی به سر فصلی مجزا برای این بحث بر نمی‌خوردیم. (شمیسا، ۱۳۷۴:۲۹۰)

اسلوب معادله

شفیعی کدکنی در بحث از انواع صور خیال با تمایز قائل شدن بین تمثیل و انواع دیگر تصویر، دیدگاهی تازه را که مبتنی بر قراردادهای زبانی است پیش کشیده و می‌گوید: تمثیل در معنی دقیق آن، که محور خصایص سبک هندی است، می‌تواند در شکل معادله دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعه آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند معادله ای است که به لحاظ نوعی شباهت، میان دو سوی بیت- دو مصراع- وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر؛ اما دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند." (شفیعی کدکنی، ۸۴:۱۳۶۶؛ همچنین حسن پور،۱۳۸۴: ۷۱و۷۲)

شفیعی کدکنی در کتاب شاعر آیینه ها در این باره چنین می‌نویسد:« اسلوب معادله را من به عمد ساخته ام برای استفاده در سبک‌شناسی، بعضی آن را تمثیل خوانده‌اند برای این که با ارسال المثل و یا هر نوع مصراع حکمت‌آمیزی که بتواند جای مثل را بگیرد، اشتباه نشود؛ عمداً این اصطلاح را به کار می‌برم منظور من از اسلوب معادله یک ساختار مخصوص نحوی است. تمام مواردی که به عنوان تمثیل آورده می‌شود، مصداق اسلوب معادله نیست. اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری را حتی معنا (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند؛ در صورتی که در اغلب مواردی که به عنوان تمثیل ذکر شده است این استقلال نحوی مورد بحث قرار نگرفته است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱ :۶۳-۶۴)

همچنین آقای فتوحی در کتاب بلاغت تصویر خود آورده است که: اسلوب معادله یا (مدعای مثل) بیتی است که در یک مصراع آن شاعر یک اندیشه یا مفهوم ذهنی را بیان می‌کند و در مصراع دوم، مثالی از طبیعت و اشیا برای اثبات ادعای خود می‌آورد و آن را معادلی برای آن ادعای ذهنی قرار می‌دهد. اسلوب معادله در واقع یک تشبیه مرکب عقلی به حسی است که به آن ارسال مثل یا بیت تمثیل گفته‌اند.

وجه تمایز اسلوب معادله، تشبیه تمثیل و ارسال المثل

برای روشن شدن وجه تمایز میان این صنایع با اسلوب معادله بهتر است مواردی از ویژگی‌های مربوط به اسلوب معادله ذکر شود:

۱. شاعر خواسته‌های خود را در یک مصراع می‌آورد و برای اینکه خواسته وی استوارتر گردد و بر ذهن و ضمیر خواننده تاثیر کافی بگذارد مصراع دیگر را، که در لفظ و معنی مستقل است، برای نمونه و مثال آن می‌آورد.

۲. شاعر سبک هندی در یک مصراع مطلب معقولی را بیان می کند که این مطلب می تواند تکراری و تقلیدی باشد، اما مصراع محسوس که به عنوان تمثیل ذکر شده است باید تازه و ابتکاری باشد و شاعر این اسلوب، همیشه بین معقول و محسوس روابط تازه‌ای ایجاد می کند.

۳. هرگاه مصراع دوم با یکی از حروف ربط وابستگی آغاز شود، به طوری که ساختار مستقل نحوی یا معنایی دو مصراع را درهم بریزد هرگز آن بیت دارای اسلوب معادله نخواهد بود، زیرا حرف ربط وابستگی جمله مرکب می‌سازد، در حالی که یکی از شروط اسلوب معادله مستقل بودن مصراع ها از لحاظ محسوس بودن است، ولی اگر استقلال نحوی دو مصراع را به هم نزند مشکلی پیش نمی آید.

۴. هر تمثیلی اسلوب معادله نیست ولی هر اسلوب معادله ای نوعی تمثیل است، در حقیقت تمثیلی اسلوب معادله محسوب می‌شود که بتوان مابین دو مصراع معادله و مشابهت برقرار ساخت. پیش شرط اصلی اسلوب معادله برقراری رابطه شباهت بین واژگان دو مصراع است.

۵. اگر بین دو مصراع مفهومی از واژه‌های «همانطور که، همچنانکه، مانند» وجود داشته باشد بیانگر وجود اسلوب معادله است.

باتوجه به ویژگی های ذکرشده در بالا دیگر صنایع را می توان اینگونه تبیین کرد:

تمثیل (Allegory) هم، حاصل یک ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبه‌به (=ممثل) است. در تمثیل هم اصل بر این است که فقط مشبه‌به ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم، اما گاهی ممکن است مشبه هم ذکر شود (مثل تشبیه تمثیل). (شمیسا،۱۳۷۰:۲۰۵)

تمثیل:"نوعی استعاره است که درآن برای بیان مقصود،مثالی به عاریه گرفته می شود."(شکیبا،۱۳۷۰:۱۸)

همان‌طور که ذکر کردیم تمثیل محور خصایص سبک هندی است که تحت عنوان اسلوب معادله هم از آن یاد می‌کنند، اما این شیوه در شعر شاعران کهن نیز دیده می‌شود.

تشبیه تمثیلی:آن است که وجه شبه هیأتی بوده باشد منتزع از متعدد[وآن را علی سبیل الاستعاره نیز می گویند و تمثیل نیز گفته اند بدون قیدی و استعاره ی تمثیلیه هرگاه بسیار در مواضع متعدده ی] مختلفه غیر موضوع له ترکیبی آن مستعمل شود به طریق استعاره ی تمثیلیه آن را مثل می گویند.(مازندرانی،۱۳۷۶:۲۹۸-۲۹۷)

در ارسال المثل، معقول به محسوس مرکب تشبیه می‌شود، اما مشبه به، جنبه ضرب‌المثل دارد و می‌توان آن را بدون مشبه خواند در ارسال المثل ادات تشبیه ذکر نمی‌شود و قرینه سازی در آن نیز رعایت می‌شود. معمولاً تشبیه تمثیلی، تمثیل و ارسال المثل را به یک نحو تلقی می‌کنند؛ چنانکه می‌گویند اساس سبک هندی تمثیل است؛ یعنی تشبیه معقول به محسوس مرکب.

"می‌بینیم که حدفاصل اسلوب معادله و ارسال مثل در شدت اشتهار و رواج آن بر زبان مخاطبان است و هر چه درجه اشتهار آن بیشتر باشد به ارسال مثل نزدیک تر است، اما اگر به درجه مثل سایر نرسیده باشد و ساختار آن همانند ساختار محسوس به مرکب باشد، اسلوب معادله است و از طرف دیگر در اسلوب معادله

لزوما معقول به محسوس مرکب تشکیل نمی‌شود، اما به لحاظ ساختار لغوی و فنی فرقی بین ارسال مثل و اسلوب معادله نیست." (شفیعی کدکنی، ۶۳:۱۳۷۱)

آنچه از مجموع عقاید متأخرین در باب تمثیل دانسته می‌شود، این است که تصور متاخرین در حوزه محدودتر و مشخص تری قرار داشته چنانکه صاحب انوار الربیع می‌گوید: "آن تشبیه حالی است به حالی، از رهگذر کنایه، بدین‌گونه که خواسته باشی به معنایی اشارت کنی و الفاظی به کار ببری که بر معنایی دیگر دلالت دارد اما آن معنا خود مثالی باشد برای مقصودی که داشته‌ای، و این گونه سخن گفتن را فایده‌ای است ویژه خود که اگر به الفاظ خاص خود گفته شود، چندان تاثیر ندارد و راز آن در این است که در ذهن شنونده تصوری بیشتر ایجاد می کند؛ زیرا شنونده هنگامی که در دل خویش مثالی را تصور کند که مخاطب مستقیم آن نباشد با رغبت بیشتری آن را پذیرا خواهد شد." (شفیعی کدکنی، ۸۲:۱۳۶۶)

همچنین قابل به ذکر است که اسلوب معادله بر مبنای نظریات سبک شناسان معاصر مانند شفیعی کدکنی، گونه ای از تشبیه مرکب است.تشبیه مرکب آن است که در ضمن تشبیه،"هیأتی تشبیه شود به هیأتی ووجه شبه درآن هیأتی باشد مشترک بین الهیأتین...[ونیز]عبارت است از این که مجموع چندچیز منضم به هم را من حیث المجموع اعتبار کنند.بعبارۀ اخری از اجتماع چند چیز هیأتی را انتزاع نموده وآن را مشبه یا مشبه به قرار دهند."(رجایی،۱۳۷۶:۲۷۰) که در آن برخلاف تشبیه تمثیل که تقارن بین اجزای مشبه و مشبه به چندان مورد نظر سخنور نیست، به قرینه سازی احوال و اوضاع مشبه با مشبه به می پردازد و در این رهگذر، گاه متقارن ها دو به دو ذکر می شوند. در صورتی که در تشبیه تمثیل الزامی بر متقارن بودن اجزا نیست و حتی در تشبیه تمثیل بر خلاف اسلوب معادله، رابطه نحوی و معنایی می‌تواند برقرار شود.

اسلوب معادله در غزلیات تأثیر تبریزی

بررسی آثار محسن تاثیر تبریزی شخصیتی که از وی ارائه می‌دهد، نمونه و معیار بالنسبه کاملی از افراد تحصیل کرده و آگاه عهد صفوی است که در شهر اصفهان که در آن روزگار مرکز حکومت سلاطین شیعی و یکی از کانون های معتبر فرهنگ و دانش اسلامی بود، در مدارس دینی در محضر استادان و بزرگان دانشمند نظیر آقا حسین خوانساری به فراگرفتن علوم متداول از قرآن و حدیث و فقه و تفسیر پرداخته و در فضای علمی و دینی پرورش یافته است. این فراگرفته ها و آموخته‌های شاعر سپس در اشعار و سخنان وی انعکاس یافته است.

"محمد محسن به منصب وزارت حاکم اصفهان سرفراز بود. از هر نوع شعر بسیار گفته، فکرش به دقایق سخن، رسا و به لفظ و معنی، آشناست." (حسن خان بهادر،۱۵۳:۱۳۸۶)

غزلیات متعددی که صرفاً محتوای عرفانی دارد در دیوانش فراوان به چشم می‌خورد؛ مانند بیت زیر:

عشاق را ز دیر و حرم مدعا یکی است صد شمع اگر به جلوه درآید ضیا یکی است (دیوان، ۳۶۲:۱۳۷۳)

شاعر شرط نخستین لازم برای گام نهادن در راه عرفان را قطع تعلقات از خود و ما سوی الله و پرداختن محض به خدا می‌داند

به خود دلبستگیها کی کند از اهل عرفانت نگردد قطره دریا هرگز از راه گهر گشتن (همان:۶۵۴)

و برای این که این توفیق نصیب سالک شود باید تأیید و عنایت حق شامل حال او گردد و الا کوشش بی کشش نه تنها سودی نخواهد داد، احتمال گمراهی نیز خواهد داشت:

کو جذبه ای که سالک ملک رضاشوم برسرنهم کلاه نمد پادشا شوم (همان:۶۲۶)

با وجود اینکه در اشعار وی صبغه ی خاصی است که سخن وی را از دیگران متمایز می‌کند، لیکن در کل، وی شاعری است که پا جای پای شعرای سلف گذاشته است. وی در این اقتدا و نظر داشتن، یک مقلد صرف نبوده، بلکه سلیقه و سبک خاص خود را اعمال کرده است و غزلیاتش با وجود احتوای نکات و مضامین خاص، متأثر از غزل گویان بزرگ بخصوص با توجه به معاصرانش و در مقام نظیره گویی به اشعار آنان سروده شده است.

در بررسی تحلیلی غزلیات شاعر خواهیم دید که در مباحثی با مضامین متفاوت، از قبیل دینی، عرفانی، اخلاقی و عشقی به کمک صور خیال چون استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه و شاخه‌ای از تمثیل به نام اسلوب معادله که مهم‌ترین بحث ما در این مقاله است به تصویرگری به طریقی استادانه و ماهرانه پرداخته است.

توجه به این نکته ضروری است که اصولاً تمثیل برای شرح یک موضوع تعقلی و تقریباً مبهم است که این تشمیل در دوره‌های بعد و در سبک هندی به اسلوب معادله تبدیل می‌شود.

البته این صنعت در سبک هندی پایمال نشده بلکه می‌توان گفت اخص شده است و بدین ترتیب اندیشمندان سبک هندی دریچه‌ای تازه ای به روی صنعت تمثیل گشوده‌اند که اسلوب معادله نامیده می‌شود و در دوره‌های بعد می‌بینیم که تمثیل منشأ خلق مضامین بدیعی شده است. به عبارت دیگر قاعده‌ای کلی یا صنعتی ادبی، به شاخه‌های متعدد منشعب شده است که اسلوب معادله یکی از شاخه های این صنعت ادبی است.

با پذیرش این اصل، که اسلوب معادله از فروع بحث تشبیه است که با درآمیختن به تمثیل، شعر را به ساحت‌های تصویری روشن و قابل درک رهنمون می‌سازد و از تجربه های همگانی می‌گوید و هیات های ذهنی شاعر را به هیات های بیرونی در جهان ما پیوند می‌زند؛ محسن تاثیر تبریزی را می‌توان شاعری آشنا به ظرافت‌های هنری تمثیل ببینیم که از لحاظ ساختار تنوعاتی دارد:

الف) یک مصراع معقول و یک مصراع محسوس

این روش، منطقی‌ترین شکل ساخت اسلوب معادله است چرا که یکی از مقاصد شاعر در به کار بردن این اسلوب، تبیین امری غیر محسوس، پیچیده و تأمل برانگیز به کمک ایجاد تناسب با امری محسوس، ساده، همگانی و تجربه شده است. این شیوه که در شعر شاعران سبک هندی با دقت بسیار زیاد مورد استفاده واقع

شده، در ذهنیت هنری شاعر نمود زیبایی دارد. شاعر با بیان یک کلمه کلی و معقول درصدد اثبات آن از طریق ایجاد تناظر ذهنی با امری مجرب است.

به عنوان مثال:

۱. عزل ارباب ستم اندک زمانی می‌کشد زود بردارند از جا آتش افتاده را(دیوان،۱۳۷۳:۲۴۳)

آنچه به پیش مصراع ارزش می‌بخشد مشبه‌به یا معادلی است که شاعر برای آن پیدا می‌کند و زیبایی و خیال‌انگیزی بیت در رابطه‌ای است که بین دو طرف معادله یا دو طرف تشبیه شکل می‌گیرد مثلاً شاعر می‌خواهد بگوید: «برکنار کردن افرادی که ستمگر و خونخوار هستند مدت زمانی طولانی طول نمی کشد و خیلی زود برکنار خواهند شد.» این مطلب هیچ جنبه شاعرانه ای ندارد و هر کسی می‌تواند آن را بگوید و کلاً شعر محسوب نمی‌شود هنر شاعر این است که بتواند، با استفاده از شباهت، از طبیعت پیرامون خود معادلی برای آن بیابد و این گونه در مصراع دیگری مطلبی محسوس را بیان می‌کند تا خواننده آن را بپذیرد و می‌گوید: «همانطور که وقتی پاره ای آتش یا زغال بر روی زمین یا فرش یا هر چیز دیگری که می‌افتد زود برای برداشتن آن اقدام می‌کنند»

۲. با سبکروحی چه باک از حادثات آزاده را سیل نتواند برد عکس در آب افتاده را (همان:۲۴۳)

در اسلوب معادله معمولاً رابطه تشبیهی بین دو مصراع وجود دارد. البته از ادات تشبیه خبری نیست و دو مصراع کاملاً مستقل به نظر می‌رسند، اما بین آن دو، تشبیه مرکب وجود دارد مانند مثال بالا که شاعر می‌گوید «انسان آزاد با وجود سبکروحی در وجودش از حوادث و اتفاقاتی که رخ می‌دهد هیچ ترس و باکی ندارد مانند سیل که هیچ گاه قادر نیست تصویر عکسی را که در آب افتاده و دیده می‌شود با خود به همراه ببرد.

۳. نیابد سفله دستی تا شریفی در میان باشد رواج کار باشد وقت بی آبی تیمم را (همان:۲۷۷)

در اسلوب معادله همچنان‌که قبلاً اشاره شد هر دو مصراع یک مطلب را بیان می‌کنند، به همین جهت می‌توان گفت دو مصراع قابل انطباق بر یکدیگر هستند؛ یعنی خواننده از دو مصراع چیزی می‌فهمد که از یک مصراع نیز قابل فهم است. «از اینجاست که گفته شده قالب شعری مسلط در شعر سبک هندی، مصراع است.» (شمیسا، ۲۸۸:۱۳۷۴) همان‌طور که در این بیت شاعر می‌گوید: « تا زمانی که انسان شریفی روی کار است هیچ گاه فرد سفله و پست نمی‌تواند تسلطی داشته باشد و برای اثبات مطلب معقول خود مطلبی محسوس را به صورت تمثیل در مصراع دیگر ذکر می‌کند و می‌گوید: «همان‌طور که زمانی تیمم می کنیم که دسترسی به آب نداشته باشیم اما اگر آب پاک و صاف در دسترس ما باشد تیمم دیگر جایی ندارد.»

۴. از پی آوازه ظلم اندیش خواهد جاه را چون کند پرواز یکدم بی صدا زنبور نیست (همان:۳۰۴)

در این بیت شاعر تصریح می کند انسانی که در فکر و اندیشه ظلم رسانی است جاه و مقام را برای به دست آوردن آوازه و شهرت می‌خواهد تا این آوازه همیشگی برایش بماند؛ در مصرع دوم شاعر به وسیله اسلوب معادله این موضوع ذهنی و انتزاعی را با تمثیلی هنرمندانه، برای تنویر اذهان، محسوس و ملموس ساخته است.

۵. هست که غفلت در کمین گوشه گیران بیشتر زود تسخیر سازد خواب چشم بسته را (همان:۲۸۱)

خاصیت دیگری که در این شیوه وجود دارد روشنگری و کمک به فهم مطلب معقول است، ممکن است مصراع معقول به تنهایی برای خواننده قابل درک نباشد و یا لااقل فهم آن دشوار باشد. در چنین مواردی مصراع محسوس نقش راهنما و مفسر را بر عهده دارد. شاعر در بیت بالا بیان می‌کند که: انسان‌هایی که گوشه گیر هستند معمولاً در غفلت به سر می‌برند و تمثیلی را برای فهم بهتر مطلب بیان می کند «چشمی که بسته باشد زودتر به خواب می‌رود»

۶. می‌کشد گردن به هنگام اذان گفتن خروس سربلندی لازم، در ذکر یزدان بودنست (همان:۳۲۳)

معمولاً شاعر مطلب معقول خود را با عنوان (پیش مصراع) در مصراع نخست ذکر می کند و مصراع محسوس را به عنوان مصراع دوم ذکر می کند، اما همیشه این طور نیست و گاه جای آنها عوض می‌شود مانند بیت بالا که ابتدا مصراع محسوس ذکر شده است. مثال‌هایی از این موارد در غزلیات شاعر بسیار می‌بینیم.

۷. پاک گوهر نمی‌کشد در ره فقر محنتی خار نمی‌خلد به پا آب برهنه پای را (همان:۲۴۲)

ذکر این نکته ضروری است که مطلب معقول به تنهایی ارزشی ندارد چون مطلبی است که (مانند مشبه) به ذهن هر کسی خطور می‌کند و مطلب محسوس است که به بیت زیبایی می‌بخشد و آن را خیال‌انگیز می‌کند بنابراین ساختار اسلوب معادله همان ساختار سبک هندی است و بدون اینکه دو مصراع به وسیله رابطی به هم مربوط شده باشند هر دو یک حقیقت را بیان می کنند.

۸. کوهی که هست سیم و زرش تیشه می‌خورد کسب کمال هر که کند سخت کودنست (همان:۳۰۷)

۹. ادیبان را ادب آموختن ترک ادب باشد نمی‌باشد به سوهان احتیاجی هیچ سوهان را (همان:۲۴۵)

شاعر در این بیت تصریح می‌کند که ادیبان نیازی به ادب آموختن ندارند و ادب آموختن به آنها بی ادبی است در مصرع دوم شاعر به وسیله ی اسلوب معادله این موضوع ذهنی را با تمثیلی هنرمندانه، برای تنویر اذهان محسوس و ملموس ساخته است.

۱۰. اهل سخن پرده پوش عیب هم آیند بستن لب ساترست بوی دهان را (همان:۲۴۹)

در بیت فوق ساختار و ساختمان مصراع ها کاملاً مستقل است و حرف ربط، شرط یا چیز دیگری که دو مصراع را با هم مرتبط کند؛ موجود نیست. بنابراین با بررسی غزلیات شاعر به این نتیجه رسیده ایم که کاربرد این صنعت (اسلوب معادله با ویژگی‌های خاص خودش) در مضامین ذهنی شاعر بسیار زیاد است.

۱۱. نگشوده لب عیان نیست حال کسی به مردم گندم ز جو ندارد فرقی چو در جوالست (همان:۳۴۹)

۱۲. پا را بکش به دامن و ناز ملک مکش پیر نشسته را به عصا احتیاج نیست (همان:۳۶۸)

۱۳. ز غفلت تن به خواری داده آگاهی نمی‌دارد فراغت نیست از خواب گران تصویر قالی را (همان:۲۷۳)

۱۴. می‌دهد تسکین دل برگرد جانان گشتنم ز آتش سوزان نمی‌سوزد به گردیدن کباب (همان:۲۹۸)

در مصرع اول به این موضوع اشاره شده است که در کنار معشوق و جانان بودن تسکینی است برای دلم و در مصراع دوم برای روشن شدن ذهن مخاطب مثالی می‌آورد که در این مثال خبری از حرف ربط یا ادات

تشبیه نیست که ما آن را تمثیل به معنای کلاسیک بدانیم و تنها آرایه ای که می‌توان این گونه مثال‌ها را به وسیله آن تفسیر کرد همان اسلوب معادله است که ساختار زبانی آن را شفیعی کدکنی تبیین کرده‌است.

ب)تشبیه تمثیل

"سکاکی در تعریف تشبیه تمثیلی گفته است:تشبیهی است که وجه شبه در آن به هیأتی باشد غیر حقیقی حسی،خواه عقلی باشد چون تشبیه مثل یهود به مثل حمار، خواه اعتباری صرف."(مازندرانی،۱۳۷۶:۲۶۲)

در اسلوب معادله به جای توضیح یا تعلیل (بیان علت)، از تمثیل استفاده می‌شود. دلیل این امر آن است که شاعر و مخاطب هر دو ذهنیتی ساده‌انگارانه دارند به همین سبب به جای تعلیل به تمثیل متوسل می‌شود مانند مثال‌هایی که دربالا ذکر شد، اما شاعرانی که ذهنی فلسفی دارند برای اقناع مخاطب خود، اظهارنظرها را با توضیح و تعلیل همراه می سازند، مانند نمونه‌های زیر در غزلیات تأثیر تبریزی :

۱. ز آلایش نبیند جان ز خود فیض الهی را که چون ناصاف باشد آب نتوان دید ماهی را (دیوان،۱۳۷۳:۲۴۴)

همان‌طور که در این بیت شاعر در مصرع اول مطلب معقول خود را ذکر کرده، اما در مصراع دوم با آوردن حرف ربط «که»بیان تعلیل، ارتباط نحوی و معنایی بین دو مصرع برقرار کرده است بنابراین نمی‌توان این بیت را اسلوب معادله نامید.

۲. فلک خوبست از هم نگسلد ربط عزیزان را که نتوان دید خالی بی‌تکلف جای دندان را (همان:۲۴۵)

در این بیت هم می‌بینیم که نوعی ارتباط معنایی بین دو مصرع برقرار است با آنکه در مصرع اول شاعر مطلب معقول خود را ذکر کرده است و در مصرع دیگر به صورت محسوس و زیبا مطلب خود را در ذهن خواننده ماندگار می‌سازد و می‌توان آن را تمثیل به سبک کلاسیک به شمار آورد.

۳. ز مردم طبع نازک بار منت برنمی‌دارد که از پیوند می‌باشد زبونی نخل چینی را (همان:۲۷۳)

۴. زنگ ساعت شیونی گر می‌کند حیرت مکن از برای فوت وقت خویشتن در ماتمست (همان:۳۲۵)

۵. دخیل جاه چه سان گوشه از جهان گیرد که عنکبوت به دام مگس همانگرفت (همان:۳۳۷)

همان‌طور که قبلاً ذکر شد اسلوب معادله آن است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری را حتی معنا (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند؛ در صورتی که در اغلب مواردی که به عنوان تمثیل ذکر شده است این استقلال نحوی مورد بحث قرار نگرفته است. مانند مثال‌های ذیل که به عنوان تشبیه تمثیل ذکر می‌شود نه اسلوب معادله زیرا در تمثیل ممکن است بین دو مصراع رابطه نحوی و معنایی برقرار باشد.

۱. همچو قفل بسته هنگام گشودن از کلید منت مشکل گشایان می خورد بر دل مرا (همان:۲۳۸)

۲. تا مقدر نشود پای به بیرون ننهیم همه در باشد اگر همچو قفس خانه ی ما (همان:۲۴۷)

۳. سرخ رویی ز رواج دل بی غش داریم چون زرگل اثر سکه ندارد زر ما (همان:۲۵۸)

۴. همچو آن چشمی که باشد باز و می پوشی زحق عین هجرانست وصل او زحیرانی مرا (همان:۲۶۲)

۵. جهان زپرتو حق روشنست و حق مستور چو آفتاب که پنهان بود به زیر سحاب (همان:۳۰۱)

۶. دلم پرست زسودای خط و عارض او چنانکه از ورق و خط کتاب خالی نیست (همان:۳۲۴)

۷. میانه ی دل و دلدار ما جدایی نیست چو لاله آتش و عودست عین مجمر ما (همان:۲۳۴)

۸. اولاد خسان خرد و بزرگش همه موذیست چون سوزن و سرنیزه که از صلب حدیدست (همان:۳۳۴)

۹. پوچیست چو ببینی سبب گریه ی زاهد مانند ه ی چشمی که ز خمیازه پر آبست (همان:۳۴۴)

۱۰. از رحمت الهی هر کس که نا امیدست درمانده ی گشایش چون قفل بی کلیدست (همان:۳۶۷)

نتیجه‌گیری

در شعر محسن تبریزی موارد زیادی از کاربرد اسلوب معادله را می‌بینیم که در آن شاعر برای اثبات مدعای شاعرانه ی خود به روش‌های گوناگون میان مشبه معقول و مشبه به مرکب محسوس تعادل برقرار کرده است. در این راستا تلاش محسن تبریزی بهره گیری از گونه های مختلفی از اسلوب معادله است که میان دو سوی بیت بدون ایجاد رابطه ی نحوی و معنایی، رابطه ای منطقی برقرار کند و بدین وسیله اقناع مخاطب را در پی بیاورد.

شاعر به کمک این صنعت توانسته است غزلیات خود را در مضامین دینی، عرفانی، اخلاقی و عشقی به تصویر کشد و سعی کرده است به روش سبک هندی معادله ای بر اساس نوعی شباهت میان دو مصراع به وجود آورد به طوری که مطلب معقول خود را در یک مصراع بیان می کند و برای اثبات آن از تمثیل بهره می گیرد و به صورت محسوس آن را در مصراع دیگر ذکر می‌کند.

در غزلیات محسن تبریزی علاوه بر ابیاتی که به شیوه خاص سبک هندی ساخته می‌شود یعنی: اسلوب معادله بین دو مصراع آن هم بدون هیچ رابطه نحوی و معنایی؛ چندی از غزلیات شرایط اسلوب معادله را ندارد به دلیل وجود حرف ربط یا شرط و تشبیه که بین آن‌ها است بدین ترتیب این ابیات را نمی‌توان در سلک اسلوب معادله قرار داد و فقط به عنوان تمثیل یا تشبیه تمثیل ذکر می‌شوند.

کتابنامه

- براهنی،رضا(۱۳۷۱)طلادر مس، ج اول،تهران:زریاب
- تأثیر تبریزی، محسن (۱۳۷۳) دیوان، تصحیح امین پاشا اجلالی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی غنی،تهران:زوار
- حافظ شیرازی،شمس الدین محمد(۱۳۶۷)دیوان،به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی،تهران:اساطیر
- حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) طرز تازه، تهران: سخن
- حسن خان بهادر، محمد صدیق (۱۳۸۶) تذکره شمع انجمن، تصحیح و تعلیق محمد کاظم کهدویی، یزد: انتشارات دانشگاه یزد
- حسن لی،کاووس(۱۳۸۳)گونه های نوآوری درشعرمعاصرایران،ج اول،تهران:ثالث
- دولت آبادی، عزیز (۱۳۷۷) سخنوران آذربایجان، ج ۱، تبریز: انتشارات ستوده
- رجایی،محمدخلیل(۱۳۷۶)معالم البلاغه درعلم معانی وبیان و بدیع،شیراز:دانشگاه شیراز
- شعردوست،علی اصغر(۱۹۹۷)چشم انداز شعر امروز تاجیک،تصحیح شیرعلی،دوشنبه:ادیب.
- شفیعی کدکنی،محمدرضا(۱۳۸۳)ادوارشعرفارسی،تهران:سخن

- ـــــــــــــــــــــ (۱۳۶۶) شاعر آینه‌ها، تهران: آگاه
- ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۱) صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه
- شکیبا،پروین(۱۳۷۰)شعر فارسی از آغازتا امروز،تهران:انتشارات هیرمند
- شمیسا، سیروس(۱۳۷۰)بیان،تهران:انتشارات فردوس.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس
- صادقیان،محمدعلی(۱۳۷۱)طرازسخن در معانی وبیان،تهران:مرکزانتشارات علمی دانشگاه آزاد.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶) بلاغت تصویر، تهران: سخن
- کانت، ایمانوئل (۱۳۶۲) سنجش خرد ناب، ترجمه میر شمس الدین ادیب سلطانی، تهران: امیرکبیر
- مازندرانی،محمدهادی بن محمدصالح(۱۳۷۶)انوارالبلاغه(درفنون معانی،بیان و بدیع)،به کوشش محمد علی غلامی نژاد،چاپ تهران:مرکز فرهنگی نشرقبله.
- متنبی،ابوالطیب(۱۳۸۴)چکامه های متنبی،ترجمه ی ای.جی.آربری،مقدمه و ترجمه به فارسی از موسی اسوار،تهران:هرمس.
- منوچهری، دامغانی (۱۳۶۳) دیوان اشعار، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار

لحن حماسی در شعر موسوی گرمارودی

مرضیه سادات رضوی[1]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
استادیار دانشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

در قلمرو ادبیات فارسی، حماسه در سبک خراسانی است و مختصّات لفظی همان سبک را دارد که این مختصّات و ویژگی‌ها به همراه تفکیک دقیق و علمی موارد آن، در کتب سبک‌شناسی و انواع ادبی، مورد بحث و بررسی قرار گرفته شده امّا به لحن حماسی به‌عنوان زیر مجموعهٔ این سبک پرداخته نشده است. منظور از لحن حماسی این است که شاعر، در همهٔ کاربردهای زبانی(واژگان و ترکیبات)، صورخیال(بویژه تشبیه و استعاره) و صنایع بدیعی، از عناصر زبان شکوهمند و با صلابت حماسی استفاده کند. این مقاله به بررسی لحن حماسی در شعر موسوی گرمارودی پرداخته و تمام عناصری را که در ایجاد لحن حماسی مؤثّر بوده مورد بحث قرار داده است. موسوی گرمارودی از جمله شاعرانی است که در اشعار حماسی خود با توجّه به نوع ادبی حماسه، فضا و لحن فخیم آن، عناصر حماسی را به‌کاربرده است.

کلیدواژه‌ها: موسوی گرمارودی، شعر معاصر، سبک خراسانی، حماسه، لحن حماسی.

پیشینهٔ تحقیق

در مجموعه مقالات کنگره ولایت و اهل بیت در گستره ادب فارسی(۱۳۷۳)، ضمن مقاله «دریچه‌ای به سبک‌شناسی شعر انقلاب اسلامی» به قلم منوچهر اکبری، به حماسی بودن شعر موسوی گرمارودی در کنار دیگر شاعران معاصر، اشاره‌ای کوتاه شده است. همچنین، احمد خاتمی، در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی به شعر انقلاب»(۱۳۸۱)، موسوی گرمارودی را شاعری حماسه‌سرا معرفی کرده، امّا تاکنون به لحن حماسی در شعر وی، به‌صورت مستقل پرداخته نشده است. بنابراین، نگارنده تلاش کرده است که بر اساس مجموعه اشعار موسوی گرمارودی، به بررسی لحن حماسی در شعر این شاعر بپردازد.

مقدّمه

حماسه از ریشه(حَ مَ سَ)، واژه‌ای تازی است که در لغت به معنای «تندی در کار»، »دلاوری» و «شجاعت» آمده و در فرهنگ‌های فارسی نیز به معنای «دلاوری و شجاعت» بیان شده است. در اصطلاح، به قدیمی‌ترین نوع ادبی گفته می‌شود که به گزارشی از احوال روزگاران نخست و تاریخ صدر جهان و شرح پهلوانی پهلوانان می‌پردازد. حماسه‌ها معمولاً بر پایه تاریخی نانوشته، اسطوره‌ها و آرمان‌های مردم یک ملّت

[1]. razavi.1362@yahoo.com

نوشته می‌شوند، به عبارت دیگر،«حماسه شعری روایی است که اعمال و کردار پهلوانان را در سبکی عالی و فاخر بیان می‌کند و کیفیّت تاریخی، ملّی، مذهبی و افسانه‌ای آنها را شرح می‌دهد(پارساپور،۱۴:۱۳۸۳).

لحن در لغت به معنی «آواز»، «آواز خوش و موزون» و یا «آهنگ و صوت» است و در اصطلاع موسیقی،«اجتماع اصواتی مطبوع را که با زیر و بمی خاص و ترتیبی معین در پی یکدیگر قرار گرفته باشند لحن گویند(ملاح: ۱۳۶۳:ص۱۸۴). در نقد و ادب معاصر فارسی، «لحن» برگردان واژه«tone» انگلیسی و عبارت از نگرش و احساس گوینده یا نویسنده نسبت به محتوای پیام است که از طریق فضاسازی زبان ایجاد می‌شود و از ارکان اساسی هر اثر ادبی است. لارنس پرین، لحن را به‌عنوان طرز تلقی گوینده یا نویسنده از موضوع و خوانندگان یا شنوندگان تعریف می‌کند و بر این عقیده است که لحن رنگ یا معنی احساس اثر ادبی است که بخشی عمده از معنای کامل آن را تشکیل می‌دهد(پرین:۱۳۷۶:ص۸۷). باید گفت که نویسنده لحن را به کمک آرایش و گزینش واژگان و جملات آهنگ و ساختمان جملات تشبیهات استعارات، کنایات، نمادها و عبارات ادبی و تاریخی و فضای سبکی مانند زبان موسیقی پدید می‌آورد. می‌توان لحن را آستری از احساس و عاطفه دانست که گوینده کلام خود را با آن می‌پوشاند. بنابراین شاعر برای توصیف و برجسته-نمایی موضوع و حس و حالی که همه عناصر در شعر آفریده است از لحنی متناسب با موضوع بهره می‌گیرد، چنانچه موضوع شعر وی حماسه باشد از لحن حماسی استفاده می‌کند تا بتواند فضایی حماسی را در ذهن خواننده بوجود آورد. مقصود ار لحن حماسی این است که شاعر در مجموع کاربردهای زبانی؛ یعنی واژگان، ترکیبات و صورخیال به‌ویژه تشبیه و استعاره و صنایع ادبی از عناصر شکوهمند پهلوانی و حماسی استفاده کند، به بیانی دیگر اگر شاعر بتواند کاربردهای زبانی را هر چه حماسی‌تر بیان نماید و فضایی حماسی را به خواننده منتقل کند گفته می‌شود که از لحن حماسی در شعر استفاده کرده است.

حماسه و لحن حماسی نه تنها در شعر کهن بلکه در شعر نو نیز وارد شده است. در اواخر دهه ۴۰ و اوایل دهه۵۰ همراه با اوج‌گیری مبارزات سیاسی ملّت ایران علیه نظام سلطنت، موج توانمندی از شعر معترض و مبارز در عرصه ادبیات ظهور کرد که آن را می‌توان منشأ پیدایش شعر و ادبیات پرخروش دوران انقلاب اسلامی دانست در این دوره، توجّه به مضامین سیاسی و اجتماعی یکی از رسالت‌های مهم شعر به حساب آمد و زمینه ظهور زبان و لحن حماسی در شعر انقلاب را پدید آورد و موسوی گرمارودی، از جمله شاعران انقلابی است که در اشعار وی می‌توان تجلّی حماسه و لحن حماسی در ابعاد مختلف را دید. برای بررسی لحن حماسی در اشعار موسوی گرمارودی عناصر مؤثّر در این نوع لحن را با تفکیک در طیف‌های واژگان، ترکیبات، صورخیال، صنایع بدیعی، موسیقی و سبک، همراه با نمونه‌های شعری این شاعر بیان می-کنیم.

واژگان

باید گفت که واژگان، یکی از کاربردهای زبانی است که در ایجاد لحن مؤثّر است و این نوع لحن را در شعر آشکارتر می‌سازد و نهایتاً فضای حماسی شعر را به خواننده القا می‌کند. به بیانی دیگر،«واژه‌ها علاوه بر این‌که ابزار عینی کردن مفاهیم و تصویر شعر هستند، در نمایش حس و حالت و ایجاد لحن نیز مؤثّر هستند(عمرانپور:۱۳۸۳: ۱۳۵)، و در واقع، در سرعت بخشیدن یا کند کردن لحن نقش اساسی را ایفا می‌کنند. سرعت لحن را می‌توان با همنشین کردن واژه‌های کوتاه که مختوم به هجای کوتاه است زیاد کرد و با همنشین کردن واژه‌هایی که پایان و آغاز همسانی دارد به نهایت کندی رساند(همان:۱۴۳). موسوی گرمارودی با در نظر گرفتن این امر، لحن کلام خود را حماسی ساخته و حس حماسی را به خواننده نیز منتقل کرده است. آنجا که شکوه و عظمت امام حسین(ع) و حماسه حسینی را در خط خون به تصویر می‌کشد و می-گوید:

نام تو خواب را برهم می‌زند
آب را طوفان می‌کند
خرد در مصاف عزم تو جنون
تنها واژه تو خون است، خون
ای خداگون! (گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۶۹)

همچنین در «سایه سار نخل ولایت» با لحنی حماسی، بزرگی، شجاعت و مظلومیّت حضرت علی(ع) را روایت می‌کند:

شگفتا! از شمشیرت خون منافق می‌چکد
وهنوز با گریه یتیمکان کوفه هم نوایی!...
چگونه شمشیری زهرآگین،
این کتاب خداوند را
از هم می‌گشاید! (گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۲۵)

لحن شعر، متناسب با اینکه در آن هجاهای کوتاه یا بلند، بیشتر آشکار باشد حالتی متفاوت پیدا می‌کند؛ معمولا در جاهایی که شاعر، لحن هیجانی و پرشتاب دارد از هجاهای کوتاه بیشتر بهره می‌برد و آن هنگام که لحن او با وقار و کشیده است؛ لحنی که متناسب با فضای پرشکوه حماسی است؛ از هجاهای بلند و کشیده استفاده می‌کند (عمرانپور،۱۳۸۳: ۱۳۸)، موسوی گرمارودی، این ویژگی واژگان را در شعر حماسی خود به‌کار گرفته تا بتواند لحن حماسی را آنچنان که شایسته است به خواننده القا کند:

گر از تیغ او میغ موید همی — سر سرکشان را بجوید همی
ما از تبار پاک هابیل زمانیم — امروز می‌جنگیم تا فردا بمانیم
دیروز ما دروازه‌ها را خود گشودیم — در قادسیّه، فاتحان ما خویش بودیم(گرمارودی،۱۳۶۳: ۱۴۳)

شاعر، گاهی از واژگان قدیمی «ابا»، «ابی»، «ابر»، «ایدر» و... استفاده کرده است(شمیسا،۱۳۸۳: ۱۰۸) تا بار معنایی حماسی در شعر را به اوج برساند:

چمید نرم و روان، لیک محکم و ستوار　　عروس طبع مرا همچو جان گرفت به بر
گر این چکامه خوانی دوباره خواهی یافت　　که از نخست کنار تو بوده‌ام ایدر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۵۷)
یتیم مکّه چوپان جوانی از بنی هاشم...
و غیر از حق نمی‌جوید
و اینک این همان مرد ابرمرد است
محمّد اوست(گرمارودی،۱۳۸۸: ۹۰)

ترکیبات

یکی از عواملی که می‌تواند در القای حس حماسی به خواننده و ایجاد فضایی حماسی در شعر مؤثّر باشد، کاربرد ترکیب‌هایی است که موجب صلابت کلام می‌شود و ساختار آنها، یادآور ترکیبات حماسی سبک خراسانی است. ترکیب از هم‌نشینی دو جزء اسمی به‌وجود می‌آید. در ترکیبات شعر موسوی گرمارودی، به‌ویژه اشعار پایداری وی، یکی از دو جزء اشیاء حماسی است. کلماتی مانند تیر، کوه، شمشیر، پولاد و خصم. موسوی گرمارودی، با ساختن چنین ترکیباتی هم بر حوزه ترکیبات حماسی افزوده و هم به شعر خود لحنی حماسی بخشیده است:

امروز شمشیر پیمبر در کف ماست　　پیکار ما با مشرکان با بولهب‌هاست(گرمارودی،۱۳۶۳: ۱۴۳)
چون تیغ آذرخش تو را تیغ عزم، تیز　　بانگت به گوش خصم چو تندر به کوهسار(همان:۳۷)

صور خیال

یکی از عناصر اصلی شعر که بی هیچ شک و تردیدی باید هر شعری آن را داشته باشد و حتّی در شعر سپید هم مورد تأکید قرار گرفته، عنصر خیال است که آن را «جزء جوهره شعری و فصل مقوّم شعر»(شفیعی کدکنی۱۳۸۰: ۹۰)نیز دانسته‌اند. شاعر، صورخیال را در شعر به کمک تشبیهات زیبا و استعاره‌های لطیف، جان می‌بخشد و به‌عنوان زیباترین آرایش‌های کلام در شعر خوداز آن استفاده می‌کند بنابراین، برای القای حس شاعر به خواننده و همچنین ایجاد تغییر لحن، می‌توان گفت که مهم‌ترین عنصر است. به بیانی دیگر،«صورخیال نه تنها وسیله بیان احساس واقع‌گرایی، که همچنین مهم‌ترین عامل تغییردهنده لحن شعر به شمار می‌رود؛ البتّه صور خیال تنها عامل نیست اما با شتابی بسیار بیش از عوامل دیگر می‌تواند لحن شعر را تغییر دهد»(عمرانپور،۱۳۸۳: ۱۳۶). موسوی گرمارودی، به مقتضای موضوع شعر خود که حماسه عاشورا، انقلاب و نهایتاً حماسه دفاع مقدس است، با آوردن تشبیهات و استعاره‌هایی با مضامین حماسی، در بیشتر جلوه دادن لحن حماسی در شعر خود بهره گرفته است.

تشبیه

تشبیه مانند کردن چیزی است به چیز دیگر در صفتی خاص به بیانی دیگر ادعای مشارکت دو چیز است در حالت و صفتی خاص(صادقیان،۱۳۷۰: ۱۴۴). باید گفت، تشبیه در حماسه بیش از آنکه نقش تصویرسازی و لذّت‌بخشی داشته باشد؛ نقش تأکیدی دارد که با روح حماسه سازگارتر است. زیرا تشبیهات در حماسه تکراری است(پارساپور،۱۳۸۳: ۵۳). موسوی گرمارودی سعی داشته از تشبیه، متناسب با مضمون شعر خود که حماسه است بهره ببرد:

...پولا و نقره ضریحت
قفسی است که ما
یارایی خود را
در آن به دام انداخته‌ایم(گرمارودی،۱۳۸۸: ۲۵۸)
...جهان چو لفظ بود و نک
زمعنی ولایت علی، هزار معنی دگر گرفت...(همان:۱۳۹)

وی، باتوجّه به این اصل که«در حماسه به علت فضای خاص اساطیری نفس حوادث دارای نوعی غرابت و پیچیدگی است و اگر سراینده بخواهد با تصاویری که درک آنها خود نیازمند تأمّل است به ترسیم حوادث بپردازد از صراحت و روشنی بیان کاسته خواهد شد»(شفیعی کدکنی،۱۳۵۸: ۴۵۲) تصاویری ساده و نزدیک به ذهن را ایجاد کرده و لحن حماسی به زبان شعر خود بخشیده است:

توفنده خشم خلق، به دل ها چو موج بحر لرزنده جسم دهر، ز بیداد همچو بید(گرمارودی،۱۳۷۵: ۶۳)

قبلاً به این نکته اشاره کردیم که از مختصّات اثر حماسی، داشتن بیانی ساده و صریح است که در مقایسه تشبیه با استعاره، در تشبیه سادگی و صراحت بیان بیشتر دیده می‌شود. می‌توان گفت که تشبیه در آثار حماسی و آثاری که مضمون حماسی و پهلوانی دارند«ساده و سنتی امّا نیرومند است»(حمیدیان،۱۳۷۲: ۴۰۸)این ویژگی بر تشبیهات موسوی گرمارودی تأثیری ژرف گذاشته و باعث شده است تا تشبیهات وی به تبع این خصیصه، ساده و صریح باشد:

ای چون کویر ساده و چون کوه استوار ای چون ستیزه محکم و چون غم بزرگوار(گرمارودی،۱۳۶۳: ۳۲۹)

از ترکش زمانه یکایک برآورد چون تیرمان قضا و نهد در کمان قدر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۳۹)

در تشبیهات مذکور شاعر برای القای بار معنایی حماسی، از عناصر و اشیاء حماسی چون ستیزه، کوه، ترکش، تیر و کمان بهره گرفته است. وی غالباً در تشبیهات خود، از «چون، چو، چنانچون و همچو» به‌عنوان ادات استفاده کرده است. به‌نظر می‌رسد ادات تشبیهی که حرف «چ» در آنهاست کوبنده و محکم تلفّظ می-شوند و برای ایجاد تشبیه حماسی مناسب‌ترند:

چنان چون سینه دریای آرام خروش از دشت پنهان بود و مضمر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۱۷)

یک عمر همچو ابر به سوگت گریستیم یک لحظه با حماسه تو سر نکرده‌ایم(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۲۲)
لبخند کبر و ناز ستم‌بارگان ز بیم جون جغد از خرابه لب‌هایشان پرید(گرمارودی،۱۳۸۹: ۲۸۸)

استعاره

استعاره در لغت به معنی «به عاریه خواستن» است و در اصطلاح علم بیان، تشبیهی فشرده و مختصر است یعنی تشبیه را آن‌قدر خلاصه و فشرده کنیم تا فقط از آن مشبه‌به باقی ماند(شمیسا،۱۳۷۰: ۱۴۲). باید گفت که «استعاره نوعی پیچیدگی به زبان شعر می‌بخشد و کلام را مصنوعی می‌کند و با زبان حماسه که ساده و صریح و طبیعی است چندان سازگار نیست»(پارساپور،۱۳۸۳: ۶۰) این امر بر اشعار و زبان شعر موسوی گرمارودی تأثیر بسزایی داشته و باعث شده تا وی، از این صنعت ادبی به گونه‌ای محدودتر از تشبیه در شعر استفاده کند. وی به‌وسیله استعاره، به لحن حماسی شعر خود رونق بخشیده است. «خورشید» در شعری که خواهد آمد استعاره از امام موسی‌کاظم(ع) است و شاعر، با استفاده از عناصر حماسی چون تیغ، تیر، اسبان، شمشیر، غل و زنجیر و سپه روح حماسی را بر آن دمیده است و فضایی حماسی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند:

...در دو خط مردان تیغ و تیر
برنشسته تلخ براسبان، دست‌ها بر قبضه شمشیر
این سپه از پیش
وندرآن همگون خورشید پگاهان یک «خور» دیگر
در غل و زنجیر...(موسوی گرمارودی،۱۳۸۸: ۲۵۲)

گاه شاعر در استعاره‌ها از اسامی اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه بهره می‌گیرد تا بار معنایی حماسی را در شعر خود ایجاد کند:

گیوه‌های گرد میدان جوانمردی و عشق زال‌های زر تهمتن‌های دستان چون شدند؟
طوطیان دستـآموز حرم بانوی مهر تا درون سرسرای شکّرستان چون شدند؟(گرمارودی،۱۳۸۹: ۶۲)

«زال»، «تهمتن»، و«گیو» استعاره از رزمندگان و شهیدان حماسه دفاع مقدس است. بهره‌گیری از این اسامی، نشان از سوق دادن شعر به سوی حماسه و ایجاد لحنی حماسی است تا خواننده بهتر فضای جنگ و حماسه را در ذهن خود به‌تصویر بکشد. موسوی گرمارودی در «پانزده بند عاشورایی» خود «خورشید» را استعاره از امام حسین(ع) و ماه را استعاره از حضرت زینب(س) بیان می‌کند و این چنین هیبت و شکوه این دو شخصیّت حماسه‌ساز را با لحن فخیم و با صلابت حماسی به گزارشگر می‌شود:

خورشید را چو خنجر کین سر برید، ماه در خیمه شفق چه بگویم چه حال داشت
خورشید او ز نیزه برآورده بود سر آن دم که روز رو به سوی زوال داشت
عرفان به پای رفعت او بوسه می نهاد بر شانه های عزم، ستون از جلال داشت(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۱۵)

با نگاهی به ابیات مذکور می‌توان نگاه حماسی شاعر را دریافت. کاربرد عناصری چون خنجر کین، خیمه، نیزه و ستون، مبیّن چنین نکته‌ای است.

صنایع بدیعی

حماسه در دل خود متضمّن خبر بزرگی است، بنابراین احتیاج به شاخ و برگ، آرایش کلام و صنایع بدیعی ندارد، به زبانی دیگر، موضوع داستان در حماسه جلب توجّه می‌کند و شاعر نیازی به زبانی جلب‌کننده و مصنوع ندارد؛ البتّه باید گفت که مراد، افراط در به‌کارگیری صنایع ادبی است وگرنه زبان حماسه هم زبانی ادبی است(شمیسا،۱۳۷۰: ۱۱۶) در ادامه به برخی صنایع بدیعی که موسوی گرمارودی از آن بهره گرفته و لحن و فضایی حماسی به شعر خود بخشیده است اشاره می‌شود.

واج‌آرایی

هر واج می‌تواند با تکرار در طول یک بیت، موسیقی خاصی را بر شعر حاکم سازد و شاعر با هنر واج-آرایی قادرست گاه حس خاصّی را به خواننده منتقل کند. رنه ولک، معتقد است که تأثیر کلّی شعر مبتنی بر آهنگ آن است؛ یعنی ارکستریشن(orchestration)، وی پیام شعر را همان ارکستریشن می‌داند(همان،۱۶۱) همچنین تی اس الیوت، بر این باور است که موسیقی یک لغت را می‌توان زاییده برخورد متقابل آن با دیگر کلمات دانست و این از پیوندی مایه می‌گیرد که میان این کلمه با دو کلمه قبل و بعد و سپس به‌طور نامحدود با تمام کلماتی که در سرتاسر متن آمده‌اند حکم فرماست(پارساپور،۱۳۸۳: ۱۴۷)، بنابراین می‌توان گفت که آنچه باعث آهنگین شدن شعر می‌شود واج آرایی مصوت‌ها و صامت‌هاست. از آنجا که واج‌آرایی مصوت‌های بلند و کشیده بر قاطعیّت و ابهت شعر می‌افزاید(شمیسا،۱۳۷۰: ۱۱۴)، بنابراین در ایجاد لحن حماسی مؤثّر است؛ برای مثال موسوی گرمارودی در شعری که خواهد آمد، با به‌کار بردن مصوت بلند «الف» و آهنگین کردن آن، لحنی حماسی به شعر بخشیده است:

ما از تبار پاک هابیل زمانیم امروز می‌جنگیم تا فردا بمانیم(گرمارودی،۱۳۶۳: ۱۴۳)

یک نیزه از فراز حقیقت فراتر است آن سر، که در تلاوت آیات محکم است

(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۰۵)

آن تیغ آذرخش که برمی‌جهد ز میغ گاهی، فراز بام چکاد تناورش(گرمارودی،۱۳۸۹: ۷۴)

باید گفت، بهره‌گیری از واج‌های انسدادی- انفجاری همچون«د، پ، ت، و ب» نوعی شدّت و تأکید را بر روی معنای کلام القا می‌کند(پارساپور،۱۳۸۳: ۲۶۷)، بنابراین در متون حماسی بسامد بالایی دارد. بهره-گیری موسوی گرمارودی از این واج‌ها چشمگیر است:

واج«ب» :

بر اسب چون بُراق به میدان چو برق رفت زان تیغ حیدری سپه خیبری رمید(گرمارودی،۱۳۸۸: ۲۰۰)

واج«ت و د» :

درختان را دوست دارم

که به احترام تو قیام کرده‌اند
و آب را که مهر مادر توست
شفق، آینه‌دار نجابتت
و فلق، محرابی که تو در آن
نماز صبح شهادت گزارده‌ای(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۶۷)

مبالغه

اگر چه مبالغه(اغراق و غلو)، هم در حماسه و هم در غنا وارد شده و شاعر با بزرگ یا کوچک کردن واقعیّات تصویری تازه را پیش روی خواننده قرار می‌دهد، امّا در بیان انواع ادبی، حماسه را می‌توان عرصه گسترده این صنعت معرفی کرد. این صنعت بدیعی، به سراینده حماسی این امکان را می‌دهد که برای شکوهمند کردن صحنه‌های وقایع پهلوانی اثر خویش، امور خارق‌العاده و فوق طبیعی را در عمل‌کرد قهرمانان وارد کند، البتّه این صنعت بدیعی با کلیّت موضوع شعر که حماسه است تناسب و سازگاری دارد(رزمجو،۱۳۷۲: ۳۹) این افراط و بزرگ‌نمایی در دو حوزه اغراق و غلو قابل بررسی است. اغراق یعنی «بزرگ‌نمایی و افراطی که عقل آن را ممکن بداند امّا وقوع آن ممکن نباشد»(انوشه،۱۳۸۱: ۱۲۱۹). این عنصر بدیعی در اشعار موسوی گرمارودی بسیار نقش‌آفرینی کرده است، به‌ویژه آن هنگام که سخن از حماسه است. در وصف حضرت علی(ع) هنرمندانه از اغراق در جهت حماسی ساختن فضای شعر و القای حس حماسی به خواننده بهره گرفته است:

از تو در شگفت هم نمی‌توانم بود
تو، آن بلندترین هرمی
که فرعون تخیّل می‌تواند ساخت
و من آن کوچک‌ترین مور،
که بلندای تو را در چشم نمی‌تواند داشت(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۲۱)

در توصیف امام خمینی(ره) می‌سراید:

مردی که آهن از نفسش نرم می‌شد
مردی که پولاد از چین ابرویش به‌هم می‌پیچید
و الماس از نگاهش سوراخ می‌شد
با سخاوت می‌شنفت
و از گلخنده‌اش در سنگ و آهن شکوفه می‌رویاند(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۷۰)

اغراق در قطعه مذکور کاملاً آشکار است. امام خمینی(ره)، اسطوره‌ای است که آهن از نفسش گداخته و نرم می‌شود و از شکست ابرویش پولاد درهم می‌پیچد. علاوه بر این، استفاده از کلماتی چون آهن و پولاد،

لحن شعر را حماسی ساخته است و با تناسبی که بین نوع اثر، نوع بیان و همچنین لحن و سخن خود ایجاد کرده می‌توان بزرگ نمودن از طریق اغراق را برای زبان شعر وی نوعی حسن محسوب کرد. وی با هماهنگ کردن بیان و لحنی حماسی، به‌شکلی مستقیم اغراق را بیان می‌کند؛ گو اینکه می‌خواهد به خواننده بفهماند واقعیّت امر همین است که می‌گوید و هیچ‌گونه اغراقی در کار نیست.

موسیقی

آنچه شعر را از نثر متمایز می‌سازد اهمیّت معنی نیست، بلکه اهمیّت فرم و صورت کلام است که موسیقی شعر، بخشی از آن را شامل می‌شود. موسیقی باید متناسب با معنی و مضمون شعر باشد(پارساپور،۱۳۸۳: ۲۲۳)، بنابراین می‌توان گفت وقتی شاعر حماسه‌سرا موسیقی را پوشش شعر می‌سازد به‌گونه‌ای باید باشد که بتواند فضای حماسی را در ذهن خواننده تداعی کند و رسالت شعر را به‌شیوه‌ای صحیح به انجام برساند. از عناصری که در ایجاد موسیقی و لحن حماسی مؤثّر است؛ می‌توان به تشدید کلمات مخفّف، سکون واج‌های متحرک، تبدیل از به ز و فعل بسیط اشاره کرد(غلامرضایی،۱۳۷۷: ۸۱). در ادامه، این عناصر با ذکر شواهدی از شعر موسوی گرمارودی آورده می‌شود.

تشدید کلمات مخفّف

باید گفت تشدید مخفّف از مختصّات سبک حماسی است که کلام را فخیم می‌سازد. موسوی گرمارودی با استفاده از این خصیصه، لحن حماسی را در شعر خود آشکار کرده است. شاعر، با شعوری شاعرانه به این امر آگاه بوده که این اشباع و تشدیدها با شعر غرّا و استوار حماسی متناسب است.(حمیدیان،۱۳۷۲: ۴۵۲)

تواند کدامین یل زورمند که پیل اَندر آرد به خمّ کمند(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۱۱)

شاعر علاوه بر تشدید مخفّف، از حرف اضافه کهن«اندر» نیز بهره گرفته که ویژگی سبک خراسانی است و حماسه مختصّات لفظی سبک خراسانی را دارد.(غلامرضایی،۱۳۷۷: ۱۰۷-۷۷)نمونه‌های بیشتر از این کارکرد:

هدهد عشق بود و پرّان شد به همین خاطر، او سلیمان شد(گرمارودی،۱۳۸۹: ۲۲)

طوطیان دست‌آموز حرم، بانوی مهر تا درون سرسرای شکّرستان چون شدند؟

(گرمارودی،۱۳۸۹: ۴۲۹)

طوطیان سال‌ها خاموش در کنج قفس اینک از ره شکّرین گفتار و پرّان آمدند(همان،۴۰۶)

سکون واج‌های متحرک

سکون واج‌های متحرک مثل ببایدْت، نشایدْش، میانْشان و... برموسیقی حماسی می‌افزاید(حمیدیان،۱۳۷۲: ۴۳۵) به بیانی دیگر، «موسیقی شعر با فضای حماسی از طریق سکون واج‌های متحرک حاصل می-

شود»(همان،۴۳۵)، موسوی گرمارودی با بهره‌گیری از این عنصر، به شعر خود استحکام و قوّت بخشیده و موسیقی تأثیرگذارتری را به‌وجود آورده که به ایجاد لحن وفضایی حماسی انجامیده است.

سنگ‌های کوهسار آرزو دارند:

که شمایی تا بلندای کدامین راه بسپارد

و به سرْشان گام بگْذارد(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۲)

چمید نرم و روان، لیک محکم و ستْوار عروس طبع مرا، همچو جان گرفت به بر

(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۳۶)

تبدیل «از» به «ز»

یکی دیگر از ویژگی‌هایی که می‌تواند در شعر موسیقی حماسی ایجاد کند تبدیل «از» به «ز» است.(همان،۴۳۳) حماسه سرای طوس، در اغلب موارد جایگاه آن را حفظ کرده و با تبدیل «واز» به «وز»، تأثیری بس شگرف در لحن حماسی از طریق اشباع هجای ماقبل پدید آورده است، در حالی که این اشباع با «واز» حاصل نمی‌شود(همان،۴۵۲)

وز آن پس، به کین سیامک شتافت شب، آرامش و روز، خفتن نیافت(نامه باستان،۱۳۶۸: ۲۶۴)

وز آن پس جهان یکسر آباد کرد همه روی گیتی پر از داد کرد(همان،۲۹۱)

موسوی گرمارودی که شاهنامه را الگو قرار داده، از این گنجینهٔ عظیم و فاخر ادبیات فارسی، در زبان شعر خود بهره وافری برده است. به ویژه آن هنگام که حماسه عاشورا را به تصویر می‌کشد. خطاب به امام حسین(ع) می‌سراید:

از جان چو دست شستی و کردی ز خون وضو محراب قتلگاه تو هم در نماز بود

(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۲۱)

رگ‌های ما زخون تو خالی‌ست وین شگفت یک سطر ما ز خون تو ازبر نکرده‌ایم(همان،۱۲۲)

همچنین وقتی به مدح قاسم‌بن الحسن(ع) می‌پردازد:

قدّش کمی ز قامت شمشیر، بیشتر گویی چو ذوالفقار علی در نیام بود(همان،۱۱۳)

یا آن هنگام که میدان رفتن حضرت علی‌اکبر(ع) را تصویرگر می‌شود:

جوشن به بر چو آتش سوزنده داغ بود گویی عرق زگونه خورشید می‌چکید

در سوی خصم جنگلی از تیغ و تیر نیز وز سوی دوست یوسفی از مصر می‌رسید(همان،۱۱۴)

فعل بسیط

فعل‌های بسیط به‌کار گرفته شده در شعر می‌تواند باعث تشدید موسیقی شعر با فضای حماسی شود. (حمیدیان،۱۳۷۲: ۴۳۵)، این افعال نه تنها باعث تشدید موسیقی شعر می‌شود؛ بلکه کوتاه کننده سخن نیز

هستند، چرا که در صورت تبدیل آن به افعال مرکب، حجم جملات بیشتر می‌شود و بیان از ایجاز دور واز زبان حماسه کاسته خواهد شد چرا که، «در سبک حماسه بیشتر با ایجاز مواجهیم»(شمیسا،۱۳۸۱: ۱۰۸). افعالی مانند خوشانیدن، فرسودن، نیوشیدن، شکوفیدن، خسبیدن و...که موسوی گرمارودی در اشعار خود از آن بهره گرفته است، این ویژگی را دارد که باعث ایجاد موسیقی حماسی شده است:

و صدای زندگانی گرم؛

ریزد و ریزد

گوش‌هاتان یک نوای راستین را نیز بنیوشد(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۳)

وز نو با شوقی که می داریم

خوشه‌های تلخ و سرد ناامیدی را بخوشانیم(همان،۲۶)

مرا زمینی به فراخی یک خسبیدن بسنده است

با فرشی از سبزینهٔ گیاه(همان،۹۱)

سبک شعری

سبک در لغت به معنی گداختن زر و سیم و در اصطلاح ادبی، به ویژگی مشترک و مکرر در آثار شاعر، نویسنده یا دوره‌ای خاص گویند. به بیانی دیگر، سبک «انحراف از زبان هنجار و نظامی است متشکل از نشانه‌ها که از مجموعه عناصر و واحدهایی به‌وجود آمده است که در رابطه‌ای دیالکتیکی با یکدیگر پیوند دارد و یک نظام واحد فعّال ساخته‌اند»(انوشه،۱۳۸۱: ۷۹۲) بزرگان ادب، در کتب سبک‌شناسی هر یک از سبک‌های ادبی از جمله سبک خراسانی، عراقی، هندی و...را به‌همراه تفکیک دقیق علمی موارد آن مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند.

هر سبک، ویژگی‌های مخصوص به خود را دارد که با بسامد کاربرد ویژگی‌های خود، از دیگر سبک‌ها متمایز می‌شود. باید گفت ساختار شعر معاصر فارسی، در طول حیات خویش از نفوذ زبانی و ادبی برکنار نمانده و تحت سیطرهٔ زبان و سبک خراسانی و عراقی قرار گرفته است. علی موسوی گرمارودی نیز از سرایندگان توانمند معاصر است که هنر شاعری خود را در خدمت دستگاه‌های زبانی و ادبی زبان فارسی قرار داده و با بهره‌گیری از سبک خراسانی، زبان و لحن شعر خود را به سمت حماسه هدایت کرده است. در اینجا به برخی از ویژگی‌های سبکی مانند اتصال ضمیر به حرف اضافه، استعمال پیشوندهای کهن، کاربرد ایدر به معنای اینجا، کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمم و تقدم فعل(محجوب،۱۳۵۰: ۳۲) اشاره و سپس شواهدی از شعر موسوی گرمارودی آورده می‌شود.

اتصال ضمیر به حرف ربط اضافه

زنده کردن این کاربرد از سنت‌های زبانی گذشته، یکی از ویژگی‌هایی است که موسوی گرمارودی با در نظر داشتن آن، زبان و لحن شعر را به سمت حماسی بودن سوق داده است. به تبع این کاربرد، ما با کلماتی چون تاش، ماش، کو و کت در شعر وی برخورد می‌کنیم:

بشکند آن دست ناپاک و پلشت کو فرا چید آن شقایق را ز دشت(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۱۴)

و من در فکر آنم کاین چه کس بود، از کجا آمد

که ناگه این صدا آمد:

بخوان ای مرد! به نام آن بخوان کت آفرید ای مرد!(گرمارودی،۱۳۸۹: ۲۲)

اینک شکوه تو بر موج دوش‌ها می‌گذرد

تاش در خاک نهند(همان،۱۷۰)

استعمال پیشوندهای فعلی کهن

پیشوند «بر»

در دستور زبان فارسی «بر» حرف اضافه ساده ای است و در بیست و هفت مورد معنی شده است(خطیب رهبر،۱۳۶۷: ۲۰۳). «بر» و صورت کهن آن «ابر» در پهلوی به‌کار می‌رود. در فارسی دری نیز، در شعر (شاهنامه)، به این صورت آمده است. نمونه‌هایی از این کاربرد در شعر موسوی گرمارودی که زبان و لحن شعری وی را حماسی ساخته است:

به یک اشارت خشمش هزار تیغ درخش برآید از دل ابر و برآورد آذر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۷۱)

برخیز که برکشیم افلاک به زیر در رشته کنیم سبحه زهره و تیر(گرمارودی،۱۳۸۸: ۱۴۱)

شمشیرت به قاطعیت سجّیل می شکافد و چون فرود آید، جز با جان برنخواهد خاست (همان،۱۲۴)

پیشوند فرا

این پیشاوند از مختصّات زبان دری است که بر سر فعل می‌آید و آن را مؤکّد می‌کند(بهار،۱۳۸۱: ۳۷۳) و رنگی حماسی به آن می‌بخشد. در دستور زبان فارسی، «فرا» حرف اضافه معرفی شده در چند معنی۱–سوی و جانب ۲– مترادف به ۳–مترادف بر و۴– مترادف در(خطیب رهبر،۱۳۶۷: ۳۸۷) نمونه‌هایی از کاربرد این پیشوند در شعر موسوی گرمارودی:

من زمشتی غبار ذرّگکی تو فراآورنده الوند(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۰۹)

زمین چو سینه سهراب زیر جوشن برگ فرونشسته در آن، ناوک صنوبر و غان (گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۲)

باد آورد اجنبی و بود ما با خویش برد فروماندیم بر خاک، او فراشد از قمر(همان،۳۷)

پیشوند فرو

این پیشوند از پیشاوندهای دری است و گاهی من‌باب تأکید فعل آورده می‌شود که باعث ایجاد لحن حماسی می‌شود(بهار،۱۳۸۱: ۷۵) در نمونه‌های زیر این پیشوند نمایان است:

فرو ریز ای برشده آسمان ممان باژگون بر بلند جهان

بجنبان سر و دست، ای پیلتن فروبار بر خانه اهرمن(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۴)

این سنگ

میراث ماست، میراث آتشین ابابیل

تا خشم مرا

بر دشمنان قدس فروبارد(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۵)

کاربرد ایدر بجای اینجا

قید «ایدر» در فارسی دری به معنی اینجاست و این کلمه در شاهنامه مکرّر به‌کار رفته است(ناتل خانلری،۱۳۷۲: ۲۰۲). موسوی گرمارودی نیز برای ایجاد بار معنایی حماسی شعر خود از این کلمه استفاده کرده است:

کوه شود خالی از هرّای پلنگان دشت فرو خسبد از سکوت سراسر

هیچ نخزید مگر نسیم شبانگه هیچ نجنبد به جز خیال من ایدر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۲۲)

یک اشارت هم مرا اکنون به یاد آمد خطیر جایگاه یاد کرد آن اشارت ایدر است(همان،۱۷)

مرا هم جامه دور افکند باید سیه پوشید باید، از غم ایدر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۱۷)

کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمم

این کاربرد مربوط به سبک خراسانی است و در متون حماسی بویژه شاهنامه فراوان است(پارساپور،۱۳۸۳: ۱۷۱)

بیامد به تخت پدر برنشست؛ به شاهی کمر، بر میان بر، نشست(نامهٔ باستان،۱۳۸۶: ۳۱۱)

به جمشید بر، گوهر افشاندند؛ مر آن روز را روز نو خواندند(همان،۴۰۸)

موسوی گرمارودی که ره توشه از گنجینه عظیم ادبیات فارسی(شاهنامه) دارد، علاوه بر برجسته نمودن شعر خود به وسیله این کاربرد، زبان و لحن خود را به زبان حماسی فردوسی پیوند داده است:

جان و دلم را ه پشت گیرد تازد جسم و تنم مانده همچنان به زمین بر

سر چو برآرد به قهر ناز چمیدن موج و شکن افتدش همی به بش اندر(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۲۱)

کاین سرورت به دل اندر، به جز استادم که فراباز بیاورد، به آسانی؟(همان،۳۴۴)

تقدّم فعل

شاعران و سخنوران عرصه ادبیات گاهی هنجار سخن را می‌شکنند و فعل را در ابتدای جمله می‌آورند. موسوی گرمارودی از این امر در جهت حماسی کردن سخن و زبان شعر خود بهره گرفته است، چرا که می-داند فعل در ابتدای جمله کلام را مؤکّد، حماسی، قاطع و آمرانه می‌کند.(شمیسا،۱۳۷۳: ۱۵۹)

نلرزد به گاه سخن پشت تو چو بوسد سر خامه انگشت تو

برآر ای سخنور سر از خاک توس هنر را نگر روی چون سندروس(گرمارودی،۱۳۸۹: ۱۲)

در ابیات مذکور، شاعر با آوردن فعل در ابتدا، لحن شعر را کوبنده و محکم ساخته است. نمونه‌های دیگر از این کاربرد:

مباش غرّه اگر چند روز بهر تو نیز به پیش بارش تیر بلا، سپر گیرد
بهوش باش ز دستی اگرگذارد تیغ به دست دیگر خود، گرز گاوسر گیرد(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۴۸)
زند به سنگ جفایم چنان فلاخن دهر که سینه پیش دل غمگنم، سپر شده است(همان،۴۰۲)
خمیدت قد، ای گوژپشت از شکیب ز ماندن بگو تا چه داری نصیب
میفشان سر گیسوی بید بن وگر می‌کنی، سوگوارانه کن(همان،۴۶۳)
برخیز و با من شرح این غمنامه بنویس با خشم و خون و بی نیاز خامه بنویس
(گرمارودی،۱۳۶۳: ۱۴۳)

از دیگر مختصّات سبک حماسی، کاربرد فراوان اشیاء حماسی چون کوس، کرنای، تیر، تبر، نیزه، پولاد و... است(شمیسا،۱۳۷۰: ۱۱۲)، چرا که فضای حماسی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند. موسوی گرمارودی در بهره‌گیری از این اشیاء برای ایجاد فضا و لحن حماسی دستی توانا دارد:

فیروز باد کوه دماوند و کردرش کاستاده چون امیری در پیش لشکرش
گویی که تیغ اوست که یک لحظه از نیام برمی کشد که دور کند دشمن از برش
آن لاله‌ها که رسته به هر سوی دامنی خون عدوست مانده به دامان اخضرش
یا جای زخم نیزه و زوبین و تیر و تیغ بر سینه و تهیگه و بر پا و پیکرش
(گرمارودی،۱۳۸۹: ۷۵)

شاعر سعی کرده با بهره‌گیری از اشیاء حماسی چون کوه، تیغ، تیر، زوبین و نیزه، روحی حماسی بر جسم شعر بدمد و حس حماسی که از این شعر حاصل شده، برگرفته از کاربرد همین کلمات می‌تواند باشد.

آن روز اسلام از ره آمد، تیغ در دست زنجیرهای رنجمان، از پای بگسست(گرمارودی،۱۳۸۹: ۳۶)

رجز خوانی و مفاخره که پیامد نبردهای تن به تن است از عالی‌ترین بخش‌های آثار حماسی است.(همان،۸۱) حمله عراق به ایران و آغاز جنگ تحمیلی که شهادت بسیاری از جوانان این مرز و بوم را در پی داشت، تأثیر عمیقی بر دل و ذهن شاعران انقلاب گذاشت به‌نوعی که برای بیان رشادت‌ها و برتری-های رزمندگان ایران، در برخی اشعارشان رجزخوانی را درون‌مایه شعر خود قرار دادند و حماسه را به‌زیبایی تصویرگر شدند. موسوی گرمارودی نیز، به‌گونه‌ای، به رجزخوانی پرداخته است، دشمن را تحقیر می‌کند، او را کرکس برشمرده است و هموطنانش را خورشید معرفی می‌کند:

سنگ‌ها خفته
از دورترین جایگاه ترس

به پیشانی مردانه شهر می‌خورد
و همه دستمال‌ها را در می‌آوریم
و خون پیشانی را پاک می‌کنیم
و در باغچه، ناگهان شقایق می‌روید
و در کنار آن سپیدار
کرکس‌ها یک لحظه
چهره آفتاب را می‌پوشاند
همه سر برمی‌آوریم(گرمارودی،۱۳۷۳: ۸۵)

نتیجه گیری

از آنچه نوشتیم درمی‌یابیم که موسوی گرمارودی بن‌مایه‌های اصلی زبان شعر خود را از عناصر زبان حماسی و سبک خراسانی گرفته و این، برگرفته از روح حماسی آمیخته با عرق ملّی وی است که خود را در قالب کلمات دمیده و به‌تصویر می‌کشد. فضای ذهن و تخیّل شاعر را عناصر حماسی پر کرده است، زیرا وی عناصر موجد لحن حماسی که در متن مقاله بررسی شد، یعنی واژگان، ترکیبات، صورخیال، صنایع بدیعی، عناصر سبکی و موسیقی را آن‌گونه انتخاب کرده است که لحن و فضای حماسی را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. موسوی گرمارودی شاعر محتواست نه صورت. شعرهای وی، حول یک محور واحد و مشخّص ساخته شده که هویّت معینی را برای وی پدید آورده و این همان هویّت شاعر حماسی و مذهبی‌ست.

کتابنامه

- انوشه، حسن: فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، گزیدهٔ اصطلاحات ادب فارسی دانشنامهٔ ادب فارسی،چ۲، ج۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.
- بهار، محمدتقی: سبک شناسی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.
- پارساپور، زهرا: مقایسه زبان حماسی و غنایی با تکیه بر اسکندر نامه و خسرو و شیرین نظامی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
- پرین، لارنس: دربارهٔ شعر، ترجمه فاطمه راکعی، چ۲، تهران: اطلاعات، ۱۳۷۶.
- حمیدیان، سعید: درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران:مرکز، ۱۳۷۲.
- خطیب‌رهبر، خلیل: دستور زبان فارسی، چ۲، تهران: سعدی، ۱۳۶۷.
- رزمجو، حسین: انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چ۲، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا: صور خیال در شعر فارسی،تهران: آگاه،۱۳۵۸.
- شمیسا، سیروس: انواع ادبی، تهران: فردوس، ۱۳۸۱.
- ـــــــــــــ: بیان، تهران: فردوس، ۱۳۷۰.
- ـــــــــــــ: کلیات سبک شناسی، چ۲، تهران: فردوس، ۱۳۷۳.

- ـــــــــــــــ: نقد ادبی،چ۱۴، تهران: فردوس،۱۳۸۱.
- صادقیان، محمدعلی:«آهنگ حماسی در کلام فردوسی»، مندرج در پنج مقاله دربارهٔ فردوسی و شاهنامه، یزد: دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۷۰.
- عمرانپور، محمدرضا: «عوامل ایجاد،تغییر،تنوع و نقش لحن در شعر»، مندرج در فصلنامهٔ پژوهش های ادبی، شمارهٔ۹و۱۳۸۴،۱۰.
- غلامرضایی، محمد: سبک شناسی شعر پارسی، از رودکی تاشاملو، تهران:جامی، ۱۳۷۷.
- کزازی، جلال الدین: نامهٔ باستان، چ۶، تهران: سمت، ۱۳۸۶.
- محجوب، محمدجعفر: سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: فردوس، ۱۳۵۰.
- ملاح، حسینعلی: حافظ و موسیقی، تهران: هیرمند،۱۳۶۳.
- موسوی گرمارودی، سید علی: آغاز روشنایی آیینه، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۹.
- ـــــــــــــــــــ: باران اخم، تهران: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۳.
- ـــــــــــــــــــ: برآشفتن گیسوی تاک، تهران: سورهٔ مهر،۱۳۸۹.
- ـــــــــــــــــــ: پیوند زیتون بر شاخهٔ ترنج، تهران: سورهٔ مهر،۱۳۸۹.
- ـــــــــــــــــــ: تا محراب آن دو ابرو، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۹.
- ـــــــــــــــــــ: چمن لاله،تهران: زوّار ، ۱۳۶۳.
- ـــــــــــــــــــ: در سایه سار نخل ولایت، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی،۱۳۵۷.
- ـــــــــــــــــــ: سفر به فطرت گلسنگ، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۹.
- ـــــــــــــــــــ: صدای سبز، چ۳، تهران: قدیانی، ۱۳۸۹.
- ناتل خانلری، پرویز: دستور تاریخی زبان فارسی به کوشش عفت مستشارنیا، تهران: توس، ۱۳۷۲.

تجلی «امید» در شعر حافظ

دکتر علی رفیعی جیردهی[1]
استادیاردانشگاه گیلان

چکیده

در جهان امروز که تکنولوژی و ماشینیسم پیش‌رو است، مفاهیمی مانند: امید، معرفت، انسانیت اگرچه هست، ولی در بورس نیست و هر چه مظاهر مدرنیزم پیش می‌رود و می‌دانیم که به‌شتاب هم می‌رود، دیگر نمی‌دانیم که باید به تِم‌هایی مانند، عشق،معرفت ، انسانیت و امید، امید داشت یا نه؟ اما این را می‌دانیم که هنوز هستند کسانی که برای چنین تم‌هایی ارزش قایلند و در رونق آنها می‌کوشند، این دسته از انسان‌ها در جهان امروز، اگر بگوییم که نایاب نیستند، می توان گفت که کمیاب‌اند.

اکثر شاعران پارسی گوی با الهام از آیه شریفه « وَلاَ تَيْأَسُواْ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِنَّهُ لاَ يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ «و از رحمت‌خدا نومید مباشید زیرا جز گروه کافران کسی از رحمت‌خدا نومید نمی‌شود» (یوسف،۸۷) مفهوم « امید» را در اشعار خود به کار برده اند که خواجه شیراز یکی از آن‌هاست.حافظ در اشعار خود پنجاه و یک بار کمله «امید» را به کار برده است ولی با اهداف و منظورهای مختلف. ما در اینجا سعی می‌کنیم که هر یک از آن‌ها را از نگاه معنی‌شناسی و لغت‌شناسی بررسی کنیم و امیدواریم که بتوانیم لحظه‌ای را از جهان تکنولوژی فاصله بگیریم و به دنیای معرفت و انسانیت و امید بیندیشیم.

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

کلیدواژه‌ها: ایران شناسی،شعر فارسی، حافظ، امید.

۱. مقدمه

لغات هم، مانند بسیاری از پدیده‌های موجود در زندگی بشر، ممکن است پاک باشند یا ناپاک، خوب باشند یا بد، ارزشمند باشند یا بی‌ارزش. در میان لغات موجود در ادبیات اکثر ملت‌ها، کلمه «امید» فقط ارزشمند، پاک و خوب نیست، بلکه مقدس است. در کلمه «امید» تمامی مفاهیم مثبت نهفته است، «امید» آرامش حال و گشایش آینده است؛ از این جهت واژه‌ای است که مفهوم آن در زمان حال تمام نمی‌شود بلکه ادامه پیدا می‌کند و به آینده می‌رسد. از سوی دیگر معنی و مفهوم «امید» آن‌قدر گسترده است که گاه واژه «امید» به تنهایی همه‌ی آن مفاهیم و معانی را در خود جای نمی‌دهد. به همین د لیل گاهی آن را در مجموعه‌ای از کلمات و جملات باید یافت.

«امید» یکی از کلمات مورد علاقه حافظ است. او امید را هم به صورت مفرد هم به شکل مرکب به کار برده است. حتی برخی از اشعار او، تماماً مفهوم امید دارد؛ همانند شعر زیر:

[1] . alirafie@guilan.ac.ir

یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور　　کلبه‌ی احزان شود روزی گلستان غم مخور
ای دل غمدیده حالت به شود دل بد مکن　　وین سر شوریده باز آید به سامان غم مخور
(غزل ۲۵۰)

در تمام این غزل حافظ خواننده را به آرامش دعوت می‌کند و او را به آینده امیدوار می‌سازد، به او تأکید می‌کند تا غم و اندوه را از خود دور سازد و به سرود ناامیدی گوش ندهد و در زندگی مثبت نگر باشد و امیدوار.

۲.عصرحافظ شیرازی

حافظ از شاعران قرن هشتم است که تاریخ تولد او دقیقاً معلوم نیست؛اگرچه برخی حدس زده‌اند که او درسالهای بین ۷۲۰ تا ۷۲۵ ایرانی متولد شده است (حداد عادل، ۱۳۸۷: ۱۲۶۰، ۳۷۷) ولی وفات او مشهور است که درسال ۷۹۲ ایرانی بوده است.

دوران حافظ، شیراز وضعیت مناسبی نداشت و حکام با ظلم و ستم حکومت می‌کردند و زاهدان هم با ریا. مردم در رنج بودند و حق اعتراض نداشتند. این شرایط برای حافظ بسیار دردآور بود و می‌خواست صدای مردم جامعه خود را منعکس کند. چاره‌ای نداشت جز این که با اشعار خود حرف دل مردم را بزند و حکام را از ستم و زاهدان را از ریا آگاه سازد و هشدار دهد. به همین دلیل اشعار حافظ پر است از طعنه و کنایه و طنز؛ و منظور از طنز دراینجا با رمزسخن گفتن جهت آگاه کردن است(دهخدا،۱۳۷۳: ج۱۳۷۰۱،۹) نه سخن تمسخرآمیز.

از طرف دیگر ،حافظ می‌کوشید تا مردم را به زندگی آینده امیدوار سازد، همین امر موجب شد که او «امید» و «امیدواری» را یکی از محورهای اصلی اشعار خود قرار دهد و در اوضاع نابسامان آن دوران نور امید را در دل‌های مردم زمان خود روشن کند و از بهبودی اوضاع جهان خبر دهد:

بوی بهبود زاوضاع جهان می شنوم　　شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد(غزل ۱۷۳)

«امید» در شعر حافظ برداشتی از اصطلاح «رجاء» است که یک اصطلاح عرفانی است. «رجاء» درعرفان وتصوف به معنی «امید به خداوند» است. (غنی، ۱۳۴۰: ۳۴۸) و کسی که این صفت را نداشته باشد، ناامید به حساب می آید و ناامیدی ناپسند و زشت است؛ چنانکه مولوی گوید:

انبیا گفتند نومیدی بد است　　فضل و رحمت‌های باری، بی حد است

علاوه بر این «امید» در اصطلاح عرفانی به معنی «علاقه قلبی برای رسیدن به خواسته‌ای در آینده» نیز هست (سجادی، ۱۳۶۲: ۲۲۸).

حافظ از این جهت به امید و «امیدواری» توجه داشته است که درد انسان‌های زمان خود را می‌داند و خودش هم با آن‌ها رنج می‌برد؛ زیرا عصر حافظ، عصر ناامیدی، بدبختی و رنج است. حافظ همه این‌ها را می‌بیند. اما نه می‌تواند مردم زمان خود را از این رنج برهاند و نه قدرت دارد با ظالمان مبارزه کند. به همین

دلیل تصمیم می‌گیرد راه میانه را برگزیند. راه میانه‌ی او از یک طرف امید دادن به مردم است و از طرف دیگر هشدار دادن به صاحبان زور و زر و تزویر. این روش از نظر حافظ یک نوع مبارزه است. مبارزه‌ای که از یک نوع جهان‌بینی ناشی می‌شود. اما ابداع کننده این جهان‌بینی خود حافظ نیست. بلکه در فرهنگ ایرانی، در گذشته وجود داشته است (انوری، ۱۳۷۶: ۲۶)

البته این به آن معنی نیست که حافظ مرد اعتراض نبوده است؛بلکه هم اعتراض در شعر حافظ هست هم امید ولی همانطوری که «اعتراض در شعر حافظ انعکاس محیط زندگی اوست» (شفیعی، ۱۳۶۷: ۳۰۷) امیدی که حافظ از آن سخن می‌گوید نیز اوضاع آن زمان را به ما نشان می‌دهد. ازسوی دیگرامید در شعر حافظ تنها از احساس او ناشی نمی شودبلکه با اندیشه و تفکر اونیز ارتباط دارد.اصولا اهمیت اندیشه و تفکر در شعر حافظ را نمی توان انکار کرد. (شمیسا، ۱۳۶۲: ۱۲۵)

شک نیست که حافظ یک شاعر اخلاقی است و «امید» هم بخشی از اخلاق است اما اخلاق حافظ ناشی از «زهد» نیست (خرمشاهی، ۱۳۶۶، ص۲۹) اخلاق او برگرفته از «توکل» و «عشق» است. و در این میان «توکل» یکی از مقامات هفتگانه تصوف است و همه این مقامات را ورزش اخلاقی دانسته‌اند (غنی، ۱۳۴۰: ۲۱۰)و «امید» حاصل این روزش است که سلامت روح را در پی دارد. اصولاً عشق حافظ عشق اخلاقی است؛ یعنی عشقی که در تصفیه اخلاق اهمیت دارد. این نوع نگرش در نزد عارفان پیش از حافظ نیز دیده می‌شود. نزد فلاسفه هم ارجمند بوده است چه فلاسفه ایرانی مانند ابن سینا یا فلاسفه یونان مانند ارسطو (زرین کوب، ۱۳۶۴: ۱۸۱)

۳. دسته‌بندی کلمه «امید» در شعر حافظ

«امید» در شعر حافظ به طور کلی به دو صورت به کار رفته است:

۱) با یک فعل ساده آمده است وفعل مرکب ساخته است.

۲) به تنهایی آمده است؛خواه به عنوان مضاف الیه خواه به عنوان مضاف.

۱.۳. «امید» با فعل «داشتن»

این مصدر مرکب نُه بار در شعر حافظ به کار رفته است. در تمام این موارد، حافظ به چیزی امید دارد و در شعر خود بر آن تأکید می‌کند،مانند :

۱.۱.۳.«امید داشتن به وصال یا دیدار» که همان «امید به دیدار یار است» هر چند در این دیدار ممکن است موانعی هم در کار باشد، اما حافظ به خاطر آن موانع، دست از امید بر نمی‌دارد و مأیوس نمی‌شوند حتی اگر آن مانع «مرگ» باشد:

دلم امید فراوان به وصل روی تو داشت ولی اجل به ره عمر رهزن امل است (غزل ۴۵)

۲.۱.۳.«امید داشتن به لطف و محبت» ترکیب دیگری است که حافظ با «امید» می‌سازد تا دل «یار» را به رحم آورد تا شاید از خطای او بگذرد. از نظر حافظ خطا هر چقدر هم بزرگ باشد، حتی تا مرحله «جنایت» دلیل آن نمی‌شود که انسان قطع امید کند:

دارم امید عاطفی از جناب دوست کردم جنایتی و امیدم به عفو اوست(غزل ۵۸)

۳.۱.۳.««امید داشتن به امنیت»: احتمال دوری و جدایی همیشه وجو دارد و امری طبیعی است اما حافظ ناامید نیست و با وجودی که به وقوع آن یقین دارد، باز امیدوار است که چنین امری رخ ندهد زیرا از دیدگاه حافظ جدایی پدیده ای است که انسان همیشه از آن می ترسد و از آن فرار می کند:

زخوف هجرم ایمن کن اگر امید آن داری که از چشم بداندیشان خدایت در امان دارد

(غزل ۱۲۰)

۴.۱.۳.«امید داشتن به دعا به درگاه خداوند»: از دیدگاه حافظ، شرایط گوناگون امید را از بین نمی‌برد حتی در مواقعی که امکان بازگشت و اصلاح کاری وجود نداشته باشد اگر انسان به درگاه خداوند امید داشته باشد و از او بخواهد، حتماً می دهد اگر نداد،ناامید نشود و با گریه و زاری بخواهد،بدون شک نتیجه خواهد داد:

دارم امید بر این اشک چو باران که دگر برق دولت که برفت از نظرم باز آید(غزل ۲۳۹)

۵.۱.۳.«به پاداش امید داشتن»: حافظ اگرچه مکرر به «امید» تأکید می‌کند اما گاه یادآوری می‌کند که در کنار «امید»، «کوشش»، هم لازم است و «امید» بدون «کوشش» نتیجه دارد. پس اگر امید به لطف الهی داری باید در حد توان خود برای رسیدن به هدف سعی هم بکنی زیرا بدون رنج گنج به دست نمی آید :

حافظ از پادشاهان پایه به خدمت طلبند کار ناکرده چه امید عطایی داری (غزل ۴۳۹)

۲.۳. «امید» با فعل «بستن»

فعل «بستن» به مفهوم‌های «وابسته بودن»، «متصل کردن»، «همراه شدن» در اشعار حافظ به همراه کلمه «امید» آمده است. «بستن» گاهی همراه با کلمه «وفا» و «امید» یک‌جا به کار رفته است که در مفهوم «به وفاداری امیدوار بودن» است. در بیشتر مواقع «امید بستن» در شعر حافظ در مفهوم «امید داشتن» و «امیدوار بودن» است چنان که در شعر زیر «امید دراز بستن» به معنی «بسیار امید داشتن» است و کلمه «دراز» را حافظ برای تناسب و هماهنگی با «گیسو» به کار برده است و « تناسب» از ویژگیهای مهم شعر حافظ است:

بسته‌ام در خم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم (غزل ۳۶۱)

۳-۳- «امید» با فعل «آوردن»

«امید» با فعل «آوردن» یک بار آمده است. در این یک بار هم با کلمه «دست» به کار رفته است و مجموعاً ترکیبی ساخته است در مفهوم «دست دراز کردن به امید رسیدن به مراد و مقصود و هدف»؛ به عبارت دیگر برای رسیدن به مقصود و هدف امیدوار بودن.

چو درمیان مراد آورید دست امید زعهد صحبت ما زین میانه یاد آرید (غزل ۱۴)

۴.۳. «امید ورزیدن»

حافظ فعل «وزیدن» را معمولاً با کلماتی مانند «عشق»، «مهر»، «کَرَم»، و نظایر آن به کار برده است مانند «عشق ورزیدن» یا «عاشق بودن»، «مهر ورزیدن» به معنی «مهربان بودن» و «کرم ورزیدن» به معنی «بخشنده بودن» .لازم به توضیح است که «عشق» در دیوان حافظ از اهمیت بسیاری برخوردار است چراکه حافظ عارفی است عاشق و عاشقی است عارف. به همین دلیل وقتی حافظ «امید» را کنار «عشق» به کار می‌برد، بیانگر اهمیت «امید» است زیرا او برای «امید» آنقدر ارزش قایل است که آن را هم‌طراز و هم‌ردیف «عشق» می داند:

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود(غزل ۲۳)

شاعر در اینجا «عشق» و «امید» را دو هنر می‌داند. دو هنری که از دیگر هنرها برتر و ارزشمندترند. به نظر حافظ هرهنری ممکن است، پشیمانی در پی داشته باشد، بجز دو هنر «عشق» و «امید» که می‌توان به آنها اعتمادداشت. از سوی دیگر امید تنها کلمه‌ای است که حافظ آن را با «عشق» مساوی دانسته است. در حالی که او حتی «تدبیر» و «عقل» و «علم» را که از ارزش‌های والای انسانی است نه تنها با «عشق» مساوی نمی‌داند بلکه آن‌ها را «چون شبنم ناچیزی در مقابل عشق به حساب می‌آورد» (مرتضوی، ۱۳۶۵: ۴۱۴). به همین دلیل است که «عرفان حافظ را بر عشق مبتنی دانسته‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۲۳۶) ولی مراد از عشق در شعر حافظ بی‌شک همان عشقی است که در نزد عرفا به «عشق عفیف» یا «عشق پاک» مشهور است (یثربی، ۱۳۷۰: ۳۲۶). با این وجود وقتی به مفهوم «امید» می‌رسیم، نگاه حافظ متفاوت است.

۵.۳. «امید» با فعل «بودن» یا «هستن» که اغلب به مفهوم «وجود داشتن» است. حافظ همیشه و در هر حالتی به کلمه «امید» امیدوار است. در میان بودن و نبودن امید، بودن آن را ترجیح می‌دهد. از نظر او «امید» همیشه هست، این انسان‌ها هستند که باید خودشان را با آن سازگار کنند:

زنقشبند قضا هست امید آن حافظ که همچو سرو به دستم نگار باز آمد(غزل ۲۳۸)

عاشق در شعر حافظ همیشه در کنار معشوق نیست به همین دلیل پی در پی از درد دوری ناله می‌کند و اشک می‌ریزد. اگر از نگاه مردم عادی این ناله‌ها و گریه‌ها نتیجه ناامیدی است از نظر حافظ مقدمه امید است. این اشک اگر به سیل هم بدل شود و عاشق را ببرد، باز شاعر امید دارد که تا نزد یار ببرد:

بر بوی کنار تو شدم غرق و امید است از موج سرشکم که رساند به کنارم(غزل ۳۲۰)

۶.۳.«امید به صورت مفرد» که بیش از بیست بار در شعر حافظ به کار رفته است.حافظ گاهی به امید دانه‌ای به دام دوست می‌افتد و گرفتار زلف و خالِ گونه یار می‌شود. او گرفتاری در دام یار را یک لطف و

محبت می‌داند به همین دلیل آرزو می‌کند که در دام یار بیفتد زیرا سعادت و خوشبختی خود را در این دام می‌بیند.

زلف او دام است و خالش دانه آن دام و من　　بر امید دانه‌ای افتاده‌ام بر دام دوست(غزل ۶۲)

دوری از معشوق برای عاشق بسیار دردآور است. عاشق تحمل دوری را ندارد. اگر این حالت دست داد و عاشق از معشوق دور افتاد، راه چاره چیست؟ ناامیدی یا امید؟ حافظ هیچگاه ناامیدی را چاره کار نمی‌بیند، او همیشه و در سخت‌ترین شرایط امید خود را از دست نمی‌دهد چون معتقد است اگر امید باشد امکان رسیدن به معشوق هست درحالی که ناامیدی پایان راه است:

هر چند دورم از تو که دور از تو کس مباد　　لیکن امید وصل توأم عن قریب هست(غزل ۶۴)

آن گاه که عاشق از دوری یار گریه می‌کند و چشمش همچون چشمه‌ای از آب می‌شود. باز «امید» نقش اول را بازی می‌کند و گریه و بی‌تابی باعث نمی‌شود که عاشق امیدش را از دست بدهد:

چشمه چشم مرا ای گل خندان دریاب　　که به امید تو خوش آب روانی دارد(غزل ۱۲۱)

زندگی از نظر حافظ همانند یک کاروان است که دایم در حرکت است و هر حرکتی نوسان دارد و در این نوسان ممکن است پیروزی به دست آید و ممکن است شکست. ساربان این کاروان هم «عشق» است و «عشق» همنشین «امید» است. پس می‌توان به کرم و لطف آن امید داشت:

ساربان بار من افتاد خدا را مددی　　که امید کرمم همره این محمل کرد(غزل۱۳۴)

از نگاهی دیگر، «امید» در شعر حافظ یک حرکت است نه سکون و انسان امیدوار یک انسان راکد و ساکت نیست که در گوشه‌ای بنشیند و فقط امیدوار باشد، برعکس امید او با حرکت همراه است و مفهوم مثل «از تو حرکت و از خدا برکت» بارها در شعر حافظ به چشم می‌خورد. اگر انسان امیدوار هیچ کاری نتواند بکند می‌تواند ناله سر دهد و فریاد کند. فریاد و ناله ای که با امید همراه باشد با ناله از روی ناتوانی فرق دارد وباید آن را یک نوع حرکت به حساب آورد:

دل به امید صدایی که مگر در تو رسد　　ناله‌ها کرد در این کوه که فرهاد نکرد(غزل ۱۳۸)

اگر دست به دامان یار نمی‌رسد، پایان کار نیست و نا امید نباید بود. باید فریاد برآورد، به این امید که شاید صدایی به یار برسد. یاری که یادش موجب آرامش دل می‌شود. اگر غم و اندوه هم به سوی ما لشکر بکشد و ما را محاصره کند و قصد نابودی ما را داشته باشد، باز همین «امید» است که یار و یاور ماست تا ما را از گرداب غم و اندوه نجات دهد:

به گردابی چو می‌افتادم از غم　　به تدبیرش امید ساحلی بود(غزل ۲۱۱)

از نظر حافظ، عاشق همیشه باید امیدوار باشد خواه در کنار معشوق باشد خواه دور از او. طبیعی است که عاشق در هنگام دوری، به شدت در رنج است و اگر دائماً به دوری فکر کند این رنج او را نابود خواهد کرد.

لذا باید به دنبال آرامبخشی باشد تا به کمک آن آرامش یابد. این آرامبخش چیزی نیست جز «امید». اگر به «امید» پناه نبرد ممکن است درد دوری عاشق را هلاک کند:

مرا امید وصال تو زنده می‌دارد　　وگرنه هردمم ازهجرتوست بیم هلاک(غزل۲۹۴)

وقتی عاشق به مرحله‌ای برسد که یقین پیدا کند که وصال یا دیدار یار میسر نیست، باز هم ناامید نمی‌شود بلکه به جای ناامیدی توقع خود را پایین می‌آورد ولی امید خود را از دست نمی‌دهد. اگر دیدار ممکن نشد، در انتظار پیامی می‌نشیند و اگر پیامی دریافت نشد به اشاره‌ای و علامتی دل می‌بندد و امیدوار می‌شود:

عمری است تا که ما به امید اشارتی　　چشمی بدان دو گوشه‌ی ابرو نهاده‌ایم(غزل ۳۵۷)

پس از نظر حافظ آن‌چه برای عاشق مهم است «امید» است نه «وصال»، چون وصال ممکن است همیشه نباشد اما «امید» همیشه می‌تواند باشد و نیاز نیست که عاشق همیشه در امید «وصال» یار باشد بلکه «اشاره‌ای»، «سخنی»، «پیامی» و حتی کوچکترین توجهی از جانب معشوق نزد عاشق اهمیت دارد:

بر آستان امیدت گشاده‌ام درِ چشم　　که یک نظر فکنی خود فکندی از نظرم(غزل ۳۳۰)

نکته جالب آن است که حافظ امید را مخصوص مردم عادی نمی‌داند، خواص و بزرگان و حتی پیامبران هم که از طریق وحی با خداوند در ارتباط هستند باز باید امیدوار باشند. اگرچه امید این دسته از انسان‌ها با امید مردم عادی فرق دارد ولی از «امید» بی‌نیاز نیستند همان‌طوری که حضرت موسی،پیامبر بنی اسرائیل، وقتی که نتوانست خدا را ببیند به انعکاس نوری از جانب خدا امیدوار بود:

زآتش وادی ایمن نه منم خرّم و بس　　موسی آنجا به امید قبسی می‌آید(غزل ۲۳۵)

۷.۳. نگاه مثبت حافظ به کلمه «امید»

حافظ در همه موارد کلمه «امید» را در شعر خود با افعال مثبت به کار برده است به عبارت دیگر او هیچگاه نگاهی منفی به «امید» نداشته است. برای مثال با فعل «داشتن»: «امید دیدار یار را دارد» (غزل ۴۵)، «امید لطف و محبت دارد»(غزل ۵۸)، «امید امنیت و آسایش دارد» (غزل۱۲۰)، «امید بخشش دارد» (غزل۴۳۹).

با فعل «بستن» : وقتی زلف یار را به یاد می‌آورد؛ به لطف درازی زلف یار، امیدش را نیز طولانی می‌کند؛ یعنی امیدی درازمدت (غزل ۳۶۱).هرگاه دست دراز بکند و اراده بکند که چیزی بخواهد، دست او دستی برای نیاز و تقاضا و خواهش از فردی نیست بلکه خواهش و تقاضایش از امید است (غزل ۲۴) آنگاه که عاشق می‌شود می‌داند که در عشق همیشه وصال و دیدار یار میسر نیست، پس در کنار عشق ورزیدن، امید را نیز با خود دارد (غزل۲۳) زیرا دیدار ممکن است دیر دیر حاصل شود ویا به راحتی به دست نیاید ولی امید همیشه نزدیک است و دست یافتنی(غزل ۶۴).

همانطوری که نگاه حافظ به مفهوم « امید» مثبت است کلمات همراه آن نیز مثبت است. در مواردی هم که حافظ «امید» را با فعل منفی به کار می‌برد باز هم مفهوم کلی جمله مثبت است. این امر در مورد کلمه

«ناامیدی» هم صادق است. او هفت بار کلمه «ناامیدی» را در شعر خود به کار برده است که در تمامی موارد مفهوم کلی جمله مثبت است و جالب این که در همه این نمونه‌ها کلمه «ناامیدی» با فعل منفی آمده است؛ به عبارت دیگر حافظ با افعال منفی لفظ و معنای «ناامیدی» را نفی کرده است تا «امید» را اثبات کند. از دیدگاه او رحمت خداوند همیشگی است و ناامیدی از آن بی‌معنی است:

کمر کوه کم است از کمر مور آنجا ناامید از در رحمت مشو ای باده پرست(غزل ۲۱)

در این شعر شاعر کلمه «ناامید» را با فعل «مشو» آورده است که منفی فعل «شدن» است و «ناامید مشو» یعنی «امیدوار شو» یا «امید داشته باش». در شعر زیر هم کلمه «ناامید» با فعل منفی «مکن» آمده است که باهم مفهوم «امیدوار کردن» دارد:

ناامیدم مکن از سابقه‌ی لطف ازل تو چه دانی که پس پرده که خوب است و که زشت (غزل ۷۸)

در این شعر اگرچه حافظ «زاهدان» را سرزنش می‌کند که خود را جانشین خدا می‌دانند و مردم را از لطف خداوند ناامید می‌سازند؛ به مردم هم تأکید می‌کند که نباید حرف زاهدان را گوش کرد و از لطف خداوند ناامید شد بلکه باید همیشه امیدوار بود چرا که درِ درگاه خداوند همیشه به سوی بندگان باز است و نباید با ناامیدی از آن دور شد بلکه باید امیدوارانه بر حلقه‌ی این در زد:

به نا امیدی از این در مرو، بزن فالی بود که قرعه دولت به نام ما افتد(غزل ۱۱۰)

به نظرِ حافظ، ما که از راز پنهان و آینده آگاه نیستم چرا باید ناامید باشیم. شاید آینده به سود ما باشد. ناامیدی نه تنها مشکل ما را حل نمی‌کند باعث می‌شود که زندگی امروزی ما نیز آسیب ببیند؛ به عبارت دیگر «امید» هم در زندگی امروزی ما هم در سرنوشت آینده ما تأثیرگذار است:

هان مشو نومید چون واقف نه‌ای از سرّ غیب باشد اندر پرده بازی‌های پنهان غم مخور(غزل ۲۵۰)

نگاه امیدوارانه حافظ آنقدر عمیق است که غرق در گناه بودن هم او را ناامید نمی‌کند. او به جای توجه به کارنامه سیاه خود و پرونده گناهکاری خود به عفو خداوند توجه دارد و به آن امیدوار است:

می‌ده که گرچه گشتم نامه سیاه عالم نومید کی توان بود از لطف لایزالی(غزل ۴۵۳)

حافظ برای آنان که کار را به بخت و اقبال وابسته می‌دانند و گناه نرسیدن به هدف را به گردن بخت می‌اندازند، راه نجاتی پیشنهاد می‌کند و آن راه، راه «امید» است و بس. اوحتی برای آنان که بخت‌شان خوابیده است، نسخه‌ی نجات تجویز می کند و آن چیزی نیست مگر نسخه «امید»:

گفتم ای بخت بخسبیدی و خورشید دمید گفت با این همه از سابقه نومید مشو(غزل ۳۹۹)

کتابنامه

۱. انوری، حسن، (۱۳۷۶): صدای سخن عشق، سخن، تهران.
۲. برومند، ادیب، (۱۳۶۷): غزلیات حافظ، پاژنگ، تهران.
۳. حداد عادل، غلامعلی، (۱۳۸۷): دانشنامه جهان اسلام، بنیاد دایره المعارف اسلامی، تهران.

۴. خدیوجم، حسین، (۱۳۶۲): واژه نامهٔ غزلهای حافظ، ناشر، تهران.
۵. خرمشاهی، بهاء الدین، (۱۳۷۳): دیوان حافظ، نیلوفر، تهران.
۶. خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۶۶) حافظ‌نامه، ج ۱، علمی و فرهنگی و سروش، تهران.
۷. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۳): لغت‌نامه، ج ۵، دانشگاه تهران
۸. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴): از کوچه رندان، امیر کبیر، تهران.
۹. زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۳): جستجو در تصوف، امیر کبیر، تهران.
۱۰. سجادی، سید جعفر، (۱۳۶۲): فرهنگ لغات و اصطلاحات عرفانی، طهوری، تهران.
۱۱. شجیعی، پوران، (۱۳۶۷): نقد اخلاقی شعر حافظ، در «شعر و زندگی حافظ» (مجموعه مقالات کنگره جهانی سعدی و حافظ) به کوشش منصور رستگار فسایی، جامی، تهران.
۱۲. شمیسا، سیروس، (۱۳۶۲): سیر غزل در شعر فارسی، فردوسی، تهران.
۱۳. صدیقیان، میهن دخت، (۱۳۸۳): فرهنگ واژه‌نمای حافظ، سخن، تهران.
۱۴. غنی، قاسم (۱۳۴۰): بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، ج ۱و۲، زواره تهران.
۱۵. مرتضوی، منوچهر، (۱۳۶۵): مکتب حافظ، توس، تهران.
۱۶. یثربی، سید یحیی، (۱۳۷۰): فلسفه عرفان، دفتر تبلیغات اسلامی، قم.

جبر و اختیار در شعر معاصر
(رویکردی به شعر نیمایی و نیمایی آزاد)

سهیلا رفیعی بلداجی[۱]

دانش آموخته ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی

حافظ حاتمی

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

موضوع قضا و قدر و اعتقاد به جبر و تحکّم یا قائل بودن به اختیار و تفویض و یا امر بین الامرین یکی از پیچیده‌ترین مباحث کلامی است که پیشینه‌ی تاریخی بسیار دور و درازی دارد و از گذشته‌های بسیار دور فکر و ذهن بشر را به خود مشغول کرده است.

مباحثه و مجادله‌ی جبریون و قدّریون هم از همان سده‌های نخستین هجری تا کنون ادامه داشته است و گاهی دامن زدن سطحی و بدون پشتوانه‌های علمی و استنادی به این گونه مباحث، اختلافات گسترده‌ای را بین فِرَق اسلامی و از جمله اشاعره(اهل سنت و حدیث) و معتزله(عدلیون) و شیعه در پی داشته است.

بازتاب گسترده‌ی این مباحث کلامی در آثار ادبی شاعران و نویسندگان زبان فارسی متقدّم و متأخّرو ازجمله نگاه نوپردازان، از جایگاه والایی برخوردار بوده است.این گفتار برآن است تا این موضوع را در آثار ده شاعر برجسته‌ی نیمایی و نیمایی آزاد، بررسی و تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: شعر نیمایی و نیمایی آزاد، قضا و قدر، جبر و اختیار، تفویض

مقدّمه

زبان و ادبیّات فارسی دارای ظرفیّت‌ها و قابلیّت‌های گسترده و شگرفی در گزارش و بیان زمینه‌ها و درونمایه‌های متفاوت بوده است و رسالت خود را نیز در این زمینه به خوبی انجام داده است. گویندگان و نویسندگان ادب فارسی تلاش نموده‌اند آثار خود را سرشار از آموزه‌ها و مضامین دینی، انعکاس داستان‌ها، حکایات، امثال و حِکَم، مضامین اجتماعی، تاریخی، اخلاقی و مانند آن بنمایند. از این رهگذر بهره‌ی آموزه‌ها و مؤلّفه‌های دینی، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، سوگ‌نامه‌ها و مانند آن بیشتر بوده‌است. با نظری اجمالی به متون نظم و نثر فارسی از آغاز تا کنون، تأثیرپذیری این متون را از روایت‌های مذهبی، آموزه‌های اخلاقی و داستان‌های پیشینیان به خوبی در می‌یابیم. گاهی نیز نویسندگان و گویندگان سبک‌ها و جریانات نثر و شعر معاصر فارسی به تناسب نگاهی عمیق و گاهی انتقادی به این مقوله‌ها داشته‌اند که از این منظر گروهی از شاعران برجسته‌ی شعر نیمایی و نیمایی آزاد نمود و حضوری بیشتری دارند. هرچند هدف ادبیّات به عنوان

[1].hatami.hafez@pnu.ac.ir

شاخه‌ای از هنر تنها اکتفا به بیان این آموزه‌ها نیست و مقصود غایی از خلق آثار ادبی، اقنای حسّ زیبایی شناسی مخاطب و نمود احساس، عاطفه و تخیّل صاحب اثر است، امّا با بررسی دقیق و پژوهش جامع روشن می‌شود که ادبیّات از این منظر هم پربار و غنی است.

شعر نو یا نیمایی، در کنار تغییرات اساسی و برجسته در زمینه‌های وزن، قافیه، موسیقی، زبان و ساختار و مانند آن، جهان بینی شاعران را دیگرگون نمود. این موضوع مهم و نگرش و باور به تناسب در آثار گویندگان نیمایی و نیمایی آزاد و جریانات کوچک و بزرگ بعد از آن، چون شعر سپید یا منثور، شعر حجم، انواع موج، زبان شعر و... به خوبی دیده می‌شود. در این مجال تنها به بررسی یکی از موضوعات مهم و برجسته؛ یعنی جبر و اختیار و تفویض در شعر چند تن از نام آوران شعر نیمایی آزاد- به گونه‌ای که بتواند کلیّت این شعر را پوشش دهد- پرداخته شده است.

مفاهیم و تعاریف

جبر: (مصدر عربی) معاجم و فرهنگ‌های عربی و فارسی معانی متعدّدی را برای این واژه ثبت نموده‌اند که از این میان، معانی زیر به موضوع مورد بحث نزدیکند: ارغام و اکراه، الایمان بالقضاء و القدر، قضا و قَدَر که حاصل تثبیت چیزی است که خدا بخواهد، قایل بودن به عدم اختیار بنده و طریقه‌ای که پیروان آن(جبریه) معتقدند: اعمال انسان با اراده‌ی خدای-تعالی- انجام گیرد و بندگان هیچ گونه اختیاری از خود ندارند.

اختیار: استراء ، گزیدن، آزادی عمل، مقابل جبر،آزادی انسان در انجام یا ترک کاری و...(و نیز ر.ک. لسان العرب، منتهی الارب، فرهنگ و لغت نامه‌ی دهخدا ذیل جبر.) در این معنای اصطلاحی ، جبر در مقابل اختیار و حتّی عدل قرار گرفته است. البتّه –آن گونه که در پی خواهد آمد- هیچ کدام از فِرَق اسلامی به صراحت منکر عدل الهی نیستند و با توجّه به آیات صریح قرآن کریم و اثبات عدالت الهی و نفی ظلم از ذات او، همه معترف به این موضوع هستند. اختیار نیز به معنای آزادی کامل عمل در مقابل اراده‌ی الهی و سلب اختیار و اراده و به نوعی قرار گرفتن در عرض اراده‌ی ذات حق نیست.

قضا: امر و فرمان، قضی ربّک: ای امرَ و حکمَ ربّک،تقدیر و حکم الهی که در حقّ مخلوق واقع شود. قدر نیز در همین معنی حکم و فرمان، سرنوشت و تقدیر و... ترکیب عطفی قضا و قدر در معنای اندازه‌ی چیزی که مقدّر باشد و... (ر.ک. پیشین، ذیل قضا، قدر و قضا و قدر) هر چند در ظرافت معنای این دو، بایدگفت: «قضا به معنای حکم ازلی ثابت در قانون عالم و معلولات و اسباب و مسبّباتی است که تغییر نمی‌پذیرد. و قدر تعیین قضای ازلی در اندازه‌ای معیّن است که در اختیار انسان می‌باشد. بنابراین قضا حتمی است و قدر به اختیار انسان موکول شده‌است. پس قضاء و قدر دو امر متلازم هم و از یکدیگر منفک نمی‌شوند، زیرا قدر به منزله‌ی اساس و قضا به منزله‌ی بنا است.» (http//fa.wikipedia.org و نیز قمی ۱۳۸۵: ۲۴۰– ۲۳۵)

جبر و اختیار در آیین‌ها و ادیان

مبحث و مدخل جبر و اختیار از دیر باز میان صاحبان آراء و اندیشه؛ از فلاسفه تا متکلّمین ادیان الهی و غیر الهی نیز پیشینه‌ی دور و درازی داشته است. پیروان آیین‌های شرقی و بیشتر هندو : ودایی، برهمایی،

جینی و بودایی به قانون کارما و سامسکارا(karma , smskara) و فرضیه‌ی بازپیدایی(Rebirth)اعتقاد دارندکه با حیات پس از مرگ و مقولات: جبر و اختیار و تقدیر و سرنوشت انسان ارتباط دارد و در اصل همان قانون عمل و عکس العمل(کنش و واکنش) و آمیخته با جبر است. فلاسفه‌ی رواقی یونان باستان عمدتاً جبری مسلک بودند، امّا سقراط نامی‌ترین فیلسوف یونان از آزادی انسان سخن گفته است. این اعتقاد را می‌توان در آثار افلاطون هم دید. او معتقد است: ارواح انسانی، پیش از خلقت مورد خطاب خدایان بوده است و سرنوشت خود را برگزیده‌اند.ارسطو نیز کتاب:اخلاق نیکوماخوس(Nicomachean Ethics) خود را با همین رویکرد نوشته است.

در آیین‌ها و ادیان ایرانیان باستان و از جمله زرتشت، از یکتا پرستی تا ثنویّت و بروز اندیشه‌های زُروانی(Zorvanism)موضوع جبر و اختیار یکسان نبوده است. در یکتاپرستی زرتشتی اساس بر کوشش فرد است و در زندگی پس از مرگ هر کس مسؤول رفتار خود است و در ثنویّت زرتشتی نیز همه و حتّی اهریمن بر اساس اختیار و اراده راه را انتخاب نموده‌اند. امّا در آموزه‌های زروانی انفعال و تسلیم شدن به مقدّرات بسیار برجسته است. به گونه‌ای که زروان، خدای قدیم، داور، پدر اهورامزدا و اهریمن را« قضا» هم نامیده‌اند.

در مورد آیین یهود و بنابر اطّلاعات منابع آن از عهد عتیق و تلمود تا آثار نزدیک‌تر بیشتر به موضوع اختیار نزد حاخامی‌ها (ربّانیون و روحانی=Hakhamim Oligarchy) و جبر در باور قرایی‌ها و فریسیان (Pharisees) بر می‌خوریم که اتّفاقاً گاهی از طریق روایات اسرائیلی(اسرائیلیات) به منابع مسلمانان هم نفوذ کرده است مضاف بر آن، آشنایی آنان با آموزه‌های دین اسلام و به ویژه در موضوع اعتقاد به عدل و متعاقب آن نفی صفات و پذیرش اختیار از طریق معتزله و اخوان الصّفا را نباید انکار کرد. البتّه در این جا لازم است مناقشات متکلّمان یهودی و نصرانی را با دانشمندان مسلمان و از جمله در بحث جبر و اختیار و ارجاع به آیاتی از قرآن را- که از درک صحیح آن عاجز بودند- باید یادآوری کنیم. در آیین مسیح اعتقاد بر این است که : آدم بار گناه آدم نخست را بر دوش می‌کشد و فلسفه‌ی بعثت حضرت مسیح(ع) هم نجات بشر از گناه نخستین است و این خود نوعی جبر در گناه آغازین و خلقت جدید با سنگینی گناه دیگران است ؛ درحالی که در دین اسلام و زرتشت، آدمی پاک به دنیا می‌آید. هر چند فلاسفه‌ای چون:آگوستین(Marcus Aurelius Agvstynvs) و هم چنین طرفداران مکتب اگزیستانیسیالیسم (Existentialism) انسان را مختار مطلق می‌دانند. فیزیکدانی چون هیوم(David Hume) نیز موضوع علّتگرایی (دترمینیسم= Determinism)را نفی کرده اند و آن را به این اعتبار- که خواست فرد معلول مجموعه‌ای از علل است- معادل اختیار دانسته است.

جبر و اختیار در مذاهب اسلامی

مبحث قضا و قدر و جبر و اختیار و به دنبال آن، ظهور قدریون و جبریون، هم چون موضوع رؤیت، قدیم و حادث و...، از نخستین مباحث کلامی مورد اختلاف بین مذاهب و فرقه‌های اسلامی و از جمله اشاعره(اهل

حدیث)، معتزله(عدلیون) وشیعه(امامیه) بوده است و از همان سده‌های نخستین اسلامی فکر و ذهن مِلَل و نِحَل اسلامی را به خود معطوف ساخته است. موضوع قضا و قدر با صراحت تمام در قرآن و سخنان پیامبر اسلام(ص) و سایر پیشوایان معصوم وارد شده است و روشن‌تر از همه آیات قرآن کریم است:« مَا أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي أَنفُسِكُمْ إِلَّا فِي كِتَابٍ مِّن قَبْلِ أَن نَّبْرَأَهَا إِنَّ ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ». (۵۷/۲۲) و « فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ رَمَى... الآیه».(۱۷/۸) از یک طرف که به نوعی سرنوشت محتوم و به اصطلاح : المقدّر کائن و الهمّ فضل در نظام تکوینی عالم خلقت اشاره دارد و اتّفاقاً دست مایه‌ای هم برای نویسندگان و شاعران زبان و ادبیّات فارسی از حکیم و عارف و مانند آن گردیده است و گاهی آن چنان تبیین شده است که گویی سعادت و شقاوت افراد پیش از نزول به عالم خاکی در همان رحم مادران رقم خورده است و از طرف دیگر آیاتی مثل: « إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا». (۳/۷۶) و«وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَاءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ ... الآیه ». (۲۹/۱۸)در زمینه‌ی اختیار و آزادی محدود فرد در گزینش راه و هم چنین مسؤولیّت و پاسخگویی هر کس در برابر اعمال و رفتار خود: «مَّنِ اهْتَدَىٰ فَإِنَّمَا يَهْتَدِي لِنَفْسِهِ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّىٰ نَبْعَثَ رَسُولًا».(۱۳/۱۷) باعث شده است هر دسته نگاهی خاصّ و از منظری ویژه به این موضوع داشته باشند.گروهی انسان را کاملاً مسلوب، مجبور و تسلیم تصوّر کرده‌اند و گروهی انسان را دارای قوّه‌ی تمییز، صاحب اختیار و انتخاب و صاحب اراده دانسته‌اند.«از نظر اشاعره قضا و قدر الهی عام است... ولی از نظر معتزله بعضی از چیزها و مخصوصاً افعال اختیاری انسان از حیطه‌ی قضا و قدر الهی خارج است... قضا حتمی و لایتغیّر است، امّا قدر غیر حتمی و قابل تغییر است.»(طباطبایی۱۳۶۶،ج۵ : ۱۵۳-۱۵۲)«معتزله به شدّت طرفدار حُسن و قُبح ذاتی عقلی شدند و مسأله‌ی «مستقلات عقلیّه» را طرح کردند.[آن‌ها] طبعاً طرفدار غایت داشتن و غرض داشتن صنع الهی شدند و حکیم بودن خداوند را – که در قرآن کریم به آن تصریح شده است- به همین گونه تفسیر کردند.» (مطهری۱۳۹۲: ۲۳-۲۰)این یعنی تفاوت در ذات افعال و این که عقل این حسن و قبح و حقایق مسلّم را بدون نیاز به ارشاد شرع درک می‌کند و در نهایت همان انتخاب ارجح و اصلح. اشاعره منکر غایت و غرض داشتن خداوند در فعل خویش شدند و مفهوم حکمت را هم مثل مفهوم عدل توجیه کردند و تفاوت این شد که از نظر اشاعره: آن چه خداوند می‌کند عین حکمت است و از نظر معتزله: آن‌چه حکمت است خدا می‌کند. در این گیر و دار هم معلوم بود که هر کدام از این دو فرقه فقط می‌توانست دیگری را تخطئه و نفی کند. بنابر این اشاعره مفهوم اختیار و حسن و قبح و... را مخالف توحید افعالی و حتّی توحید ذاتی دانستند و آن را به نوعی سلب اختیار از خداوند انگاشتند و در کنار آن صفات دیگری را هم به خدا نسبت دادند.

در این میانه، مکتب عقلی شیعه، به نوعی تعدیل و حدّ اوسط معتقد است؛ چنان‌که در کلام بزرگان این مکتب، اصل اعتدال:«لا جَبْرُوَ لا تَفویضُ؛ بَل اَمْرٌ بینَ الْاَمرَین» سفارش شده‌است.(ر.ک. بحار الأنوار، الباب الأوّل و الثانی من أبواب العدل، ج: ۸۴-۲)یعنی انسان در طول حیات و در انجام اعمال و افعال خویش، نه

کاملاً اسیر نیروی جبر و بازدارندگی است و نه کاملاً آزاد و مختار. در معنی امر بین الامرین گفته‌اند: «افعال و اعمال ارادی انسان نه تابع جبر محض است و نه تفویض محض، بلکه اختیار بشر حلقه‌ی متوسّطی میان یک سلسله اسباب و علل و معلول است که اختیار آن‌ها به دست انسان نیست و قبل و بعد این حلقه را دو رشته‌ی به هم پیوسته‌ی (جبر سابق بر اختیار وجبر لاحق به اختیار)گرفته و گرداگرد اختیار بشر را مشیّت و اراده‌ی ازلی و ناموس کلّی طبیعی خط کشیده است.(عزالدّین کاشانی ۱۳۶۷: ۳۴– ۳۰)

مکتب تشیّع، مفهوم عدل، عقل، استطاعت و حکمت را پذیرفته است، امّا نه آن گونه که معتزله عنوان کرده است. برای مثال در نزد شیعیان، اختیار هیچ گاه تفویض و سلب اختیار نیست. در این مکتب، اصالت عدل و شخصیّت آزاد و مختار انسان و نظام حکیمانه‌ی جهان اثبات شد بدون این که خدشه‌ای به اصل توحید ذاتی و افعالی وارد شود.اختیار انسان هرگز به معنی مشارکت در ملک الهی و قضا و قدر نیز به مفهوم مجبور بودن انسان در برابر قضا و قدر الهی نیست. سرانجام این که شیعه موافق اتّحاد صفات و ذات است و نفی صفات و نیابت ذات که اعتقاد معتزله است. (و نیز ر.ک. مطهری۱۳۹۲: ۲۹)

جبر و اختیار در شعر متقدّم فارسی

آن گونه که واضح و مبرهن است گستره‌ی زبان و ادب فارسی جولانگاه مضامین گوناگون گردیده است و مفاهیم عرفانی، غنایی، حماسی ، اخلاقی، اجتماعی و... در انواع ادبی و قالب‌های گوناگون و با سبک و اختصاصات متفاوت متعالی را در بهترین صورت ممکن جای داده است. آموزه‌های دینی نیز در این آثار به تناسب و تناوب و با فراوانی و بسامد دیده می‌شود. نگاه دقیق به موضوع جبر و اختیار هم اگر چه در اعتقاد همگان بالسویه نیست و در متون عرفانی متقدّم ما بیشتر به چشم می‌خورد، امّا آن چنان فراگیر است که دامن همگان را فرا گرفته است. از حکیم فرزانه‌ی توس، شیعه‌ی امامیه، در براعت استهلال داستان رستم و سهراب و در پایان این داستان وجاهای دیگر شاهنامه،ناصر خسرو قبادیانی اسماعیلی در پاره‌ای از قصاید و نویسنده-ی چیره دست تاریخ بیهقی تاکتب عرفانی تعرّف ابوبکر محمّدکلابادی و شرح مستملی بخاری بر آن و رساله‌ی قشیریه و در شعر سنایی غزنوی، مولانا ، حافظ، شیخ محمود شبستری و... هرکدام به شیوه‌ای بازتاب داده اند. البتّه گاهی نگاه به مبحث جبر و اختیار نزد شعرا و نویسندگان بسیار ظریف، حسّاس و لطیف است و در نگاه انتقادی به آثار آنان، می‌توان نتیجه گرفت که نگرشی متعادل و یکسان به این دو مقوله؛ یعنی همان چیزی که در مکتب تشیع وجود دارد، نزد آنان هم وجود دارد. همین‌طور خلاقیّت‌های شعرای عارف و سایر شعرای هنرمند که در بطن جبر، به ابداع راه‌های تازه توفیق یافته‌اند، دال بر ظهور اختیار از بطن اجبار می-باشد در این زمینه، گفته‌ی ژان پل سارتر قابل قبول و تأمّل است:«آزادی عین ذات انسانی است.»(نوالی۱۳۷۳: ۲۲۹–۲۲۸)

برای نمونه و تقریب ذهن به ابیاتی از مولانا و حافظ اشاره می‌شود. مقایسه‌ی دو بیت زیر از دفترهای اوّل و پنجم مثنوی معنوی و ابیات دیگر حتّی در غزلیات شمس و دو بیت زیر از حافظ، بیانگر نگاه یکسان مولانا

و حافظ به مقوله‌ی جبر و اختیار است. مضاف بر آن مولانا در چند حکایت زیبای دفتر پنجم، از جمله: حکایت هم در جواب جبری...موضوع اختیار و صحّت امر و نهی را به خوبی تبیین نموده است.

پیش چوگان‌های حکم کن فکان　　می دویم اندر مکان و لا مکان
این که فردا این کنم یا آن کنم　　این دلیل اختیار است ای صنم

(دفتر اوّل، ب: ۲۴۶۶ و دفتر پنجم، ب:۳۰۲۴)

رضا به داده بده و از جبین گره بگشای　　که بر من و تو در اختیار نگشاده است
اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد　　من وساقی به هم تازیم و بنیانش بر اندازیم

(حافظ۱۳۸۹: ۳۶ و ۳۷۱)

این موضوع نزد شعرا و عرفای دیگری مانند شیخ محمود شبستری به گونه‌ی دیگری مطرح شده است:

اثر از حق شناس اندر همه جای　　ز حدّ خویشتن بیرون منه پای
هر آن کس را که مذهب غیر جبر است　　نبی فرمود او مانند گبر است

(شیخ محمود شبستری۱۳۶۵: ۸۹)

جبر و اختیار در شعر معاصر فارسی

نیمایوشیج

بدون تردید در بررسی جلوه‌ها و جنبه‌های گوناگون شعر فارسی معاصر، نخستین نامی که در ذهن متداعی می‌گردد، نیمایوشیج(علی اسفندیاری) است. کسی که با تکیّه بر بنای استوار شعر سنتی چند صد ساله‌ی فارسی، به اصلاحاتی بنیادین و تغیراتی اساسی دست زد و گذشته بر تحوّلات ساختاری، زبانی، وزنی، موسیقایی و... نگاه شاعر و جهان بینی او را نیز دست خوش دیگرگونی نمود. در این گفتار نیز به فضل تقدّم و تقدّم فضل ابتدا بحث قضا و قدر در شعر نیمایی و نیمایی آزاد را از نگاه او پی می‌گیریم.

اندیشه‌ی نیما پیش از تحوّل فکری او، ادامه‌ی همان اندیشه‌های سنّتی شاعران پیشین با داشتن جهان-بینی کهن است. دیدگاه او نسبت به سرنوشت خود- با قرن‌ها فاصله- همان دیدگاه شاعرانی چون مولانا و حافظ و حکایت«تسلیم و رضا» است:

مبتلا را چیست چاره جز رضا؟　　چون نیابد راه دفع ابتلا

(نیما۱۳۸۹: ۱۸۶)

گفتم که جهانم را سبک و سنگین است　　گفتا چو جهان چنین بود شیرین است

(نیما۱۳۸۹: ۸۰۱)

در «قلعه‌ی سقریم»وقتی که مرد جا مانده از قافله، در راه با پیری روبرو می‌شود که همچون شکفته چراغی او را از گلخن به سوی باغ می‌برد، چنین می‌گوید:

خیره ز اندیشه ات مشو پس و پیش　　می خورد هر کس از مقدّر خویش
گر بدانی و گر ندانی این　　زنده این است و زندگانی این

هر که را می برد هوای مراد　　باش تا صبح بر که روی گشاد

(همان: ۲۸۲)

گفتم که: کسی اگر مخالفت خواند؟　　پوشیده به من گفت که حکمت این است

(همان:۸۰۱)

گاهی هم از این‌که زندگی بر وفق مراد او نیست گلایه می‌کند:

بر مرادم نمی‌رود کاری　　به عبث مانده‌ام مرید مراد

(همان: ۸۷۴)

مهدی اخوان ثالث

اخوان ثالث را شاعر شکست نامیده‌اند و این خود گویای اندیشه‌ی فکری این شاعر است. او از شکست سیاسی- اجتماعی به شکست فلسفی رسیده است. عامل بیچارگی و سیه‌روزی انسان‌ها را شرایط حاکم بر نظام اجتماعی و انسان را اسیر زنجیر سیاست جامعه می‌شمارد. در واقع می‌توان گفت: اعتقاد به جبر در جامعه‌ی امروز حالتی همگانی به خود گرفته است.«اخوان حتّی سرودن شعر را هم قسمت ازلی می داند:«می‌سرایم و می‌نویسم برای این‌که قسمت ازلی بی‌حضور ما صورت گرفته است و مقداری تغییر ناپذیر را، سر و سامان داده‌اند. برنامه این است و جز این نیست که هر کسی را بهر کاری ساختند و آن‌چه تعیین کرده‌اند، قابل تغییر نبود و مرا برای این کارآفریده‌اند؛ برای این می‌سرایم و می‌نویسم که باید بسرایم و بنویسم.»(کاخی۱۳۸۲: ۳۸۱)اخوان شکوفه‌ی هنری است که، گردون او را اسیر پنجه‌ی انسان‌های پست کرده است.(اخوان۱۳۷۵: ۱۴) اخوان از زندگی خود-که همیشه توأم با غم و اندوه و حسرت و نکبت است- شکوه سر می‌دهد و هیچ دولتی را، «دولت ابد» نمی‌داند و ناگزیر تسلیم تقدیر الهی می‌شود.

هرکسی از سفره‌ی گسترده‌ی رنگین عمر　　بهره‌ای خوش برد و ما را بهره جز حسرت نبود
بس«ابد مدت» نوشتند از پس هر دولتی　　دولتی امّا در این عالم «ابد مدّت» نبود

بعد از این باید به قسمت اعتقاد آورد «امید» ور نه ما را یک دم آسایش چـــرا قسمت نبود؟
نادرست است این که گفتند:آسیا را نوبتی ست آسیـابانی کـه مـن دیـــــــدم، پی نوبـــت نبود
میزبان من مگـــــر رحمـــــت نمی آرد به من؟ کآنچه بر خوردم ز خوانش جز غم و نکبت نبود
(همان: ۱۷۵)

اخوان همه‌ی بدی‌ها وخون دل خوردن‌ها را به بخت و قسمت خویش نسبت می‌دهد:

پی کرد فلک مرکب آمالم و در دل خون موج زن از بخت بد آورده‌ی خویشم
(اخوان، ۱۳۸۷: ۷)

در منظومه‌ی «گزارش» که به عبدالحسین زرّین‌کوب نوشته است، تدبیر و رشته‌ی تمام کارها را در دست خداوند قهّار دانسته است.

مگر پشت این پرده‌ی آبگون / تو ننشسته‌ای بر سریر سپهر / به دست اندرت رشته‌ی چند و چون؟
(اخوان ۱۳۸۸: ۱۱۱)

منظومه‌ی «شکار»در دفتر زمستان هم، به نوعی گویای جبرگرایی اخوان است.گوزن تیر می‌خورد ولی موفّق به فرار می‌شود و بالاخره در کنار آبشار، در حالی که سر به لب جوی نهاده است، جان می‌دهد. صیّاد پیر لنگان هم به دنبال صید راه می‌افتد.چهل گام مانده به آبشار، ناگهان پلنگی از پشت صیّاد بر شانه‌ی او می-جهد و چون حکم تقدیر بر او فرود می‌آید و بر خلاف میلش، خودِ صیّاد، صید پلنگ می‌شود.

صیاد پیر، خسته‌تر از خسته، بی‌شتاب/ و آرام، می‌خزید و به ره گام می‌گذاشت
صیدش فتاده بود دم آبشار و او/ چل گام بیش، فاصله با آرزو نداشت
ناگه شنید غرش رعدی ز پشت سر/ و آنگاه...ضربتی....که به رو خورد بر زمین
زد صیحه‌ای و خواست بجنبد به خود، ولی/ دیگر گذشته بود، نشد فرصت و همین.....
(اخوان ۱۳۸۸: ۲۰۰ـ۱۹۹)

این قطعه به نوعی یادآور داستان «پیرمرد و دریا»ی همینگوی نویسنده‌ی آمریکایی است درونمایه‌ی ستیز انسان و سرنوشت و طبیعت را در بیشتر داستان‌های خود می‌پرورد.(دستغیب۱۳۷۳ :۱۴۴)در زندان هم تمام مصیبت‌هایی را که بر سر او و دیگر زندانیان آمده، به تقدیر نسبت می‌دهد:

چه باید کرد؟/ سهم این است، و من هم با سخن باری / زمان را هر زمان ذمّ و هجای دیگری دارم
(اخوان ۱۳۷۶ :۲۱)

اخوان در زندان آزادی را تهمتی می‌داند که با حسرت برخود می‌نهد و تقدیر بی‌پیر را دیوانه‌ای که او را از خاک برگرفته و بر باد می‌دهد:

ز حسرت با جنون، بر خود نهم تهمت که :آزادم به قدّ قامتی صیـــاد بگـــــشاید چو زنجیرم
ز خاکم برگـــرفت و می‌دهـــــد بر باد ناکامی مگر طفل ست، یا دیوانه، این تقدیر بی‌پیرم ؟
(همان: ۶۳)

در منظومه‌ی«مایا»نیز گرفتاری خود در زندان را از تزویر تقدیر یا بیداد صیّاد می‌داند:

بیا، مادر! بیا مادر/ برایت همزبان تازه‌ای آورده‌ام : مایا / گرفتاری‌ست همچون من قفس‌زاد و قفس‌پرورد/
گرفتاری کزین تنگ قفس چون من / ـگر از تزویر تقدیر است، یا بیدادی صیّاد –
نبودست و نباشد یک نفس آزاد (همان: ۸۰–۷۹)

قطعه‌ی شعر«میراث »هم تسلیم محض اخوان در برابر تقدیر الهی را بیان می‌کند:

سال‌ها زین پیش‌تر در ساحل پرحاصل جیحون / بس پدرم از جان و دل کوشید / تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد / و چنین می‌گفت و بودش یاد / داشت کم کم شب‌کلاه و جبّه‌ی من نو ترک می‌شد / کشتگاهم برگ و بر می‌داد / ناگهان طوفان خشمی باشکوه و سرنگون برخاست / من سپردم زورق خود را به آن طوفان و گفتم هرچه بادا باد / تا گشودم چشم، دیدم تشنه‌لب برساحل خشک کشفرودم، پوستین کهنه‌ی دیرینه‌ام با من / اندرون، ناچار، مالامال نور معرفت شد باز / هم بدانسان کز ازل بودم(اخوان، ۱۳۸۹: ۳۵–۳۴)

شاعر از هر بلایی که بر سر او بیاید، حذر ندارد و از آن استقبال می‌کند، زیرا می‌داند که شدنی است:

حذر نجویم از هرچه مرا بر سر آید / گو در آید، گودرآید/ که بگذر ندارد و من هم که بگذر ندارم (همان: ۸۳)

در منظومه‌ی «شاتقی، زندانی دختر عمو طاووس»در کنار جبر، نوعی اختیار را هم قائل است .ولی باز هم اظهار می‌کند: ماجرای زندگی با وجود گفتن و نگفتن او، طرح و نقش خود را می‌انگارد؛ یعنی در واقع نقش او در زندگی هیچ است، هیچ!

ماجرای زندگی آیا/ جز مشقّت‌های شوقی توأمان با زجر / اختیارش، هم‌عنان با جبر / بسترش بر بعد فرّار و مه‌آلود زمان لغزان/ در فضای کشف پوچ ماجراها، چیست؟/ تو بگویی یا نگویی، نشنود او جز صدای خویش

ماجرا ها گوید، امّا نقش هر کس را / می نگارد، یا می‌انگارد / بیشتر، با طرح و رنگ ماجرای خویش (اخوان ۱۳۷۶: ۱۲۶– ۱۲۵)

در منظومه‌ی«صید و صیاد » هم به همین صورت، انسان را هم مختار و هم مجبور می‌بیند:.

نیست صیادی در این عالم که خود هم صید نیست نیز صیـــــدی را نمی‌بینی که خود صیّاد نیست
جمله هم صیـــدیم هم صیّـــاد، در این ددکـــده آخرین صیاد هم مرگ است، وین بیداد نیست
آدمـــــی با ســـرنوشتی این‌چنین، بـــد یا نه بـــد اختیارش هست، لیک از جبر هم آزاد نیست

(اخوان۱۳۸۹: ۲۲۱– ۲۲۰)

او هم چنین گرفتاری دو زندانی دیگر(عمو زینل و حیدر سلّار)در زندان و حتّی ارتکاب جرم آنان را هم به بخت و قسمت آنان نسبت می‌دهد:

عمو زینل / ما همه خوب می‌دانیم / برساند پشت غول فقر را بر خاک / که دلش می‌خواست مانند شرر چالاک / از قضای بد / از بد بیرحم پیشامد، مشت او انگار پتکی شد / که به پهلوی عمو عینل فرود آمد / و عمو عینل ز پا افتاد (اخوان ۱۳۷۶ : ۱۴۳)

حیدر سلّار امّا، آن سلامت مرد / تیره‌بخت خاطر آزرده / این‌که دیگر، تمامی خوب می‌دانیم و بی‌تردید/ مرد نیکی بی‌گناه است و بدآورده / می‌خواست دیو عطش یا گشنگی را با غضب از پا بیندازد / از قضا آرنج، یا زانوش،–یادش نیست– / ناگهان بر گیجگاه دوست، یا همسا یه‌اش آمد / جا به جا افتاد و بعد از ساعتی جان داد (همان: ۱۴۵–۱۴۴)

شاتقی هم زمانی که دخو(زندانی) را امیدواری می‌دهد، تمام بلاها و گرفتاری در زندان را نوعی تکلیف به حساب می‌آورد:

گر چه ما، از بس که بد آورده و بدبخت / بس که دل تنگیم و از جان سیر، می‌گوییم / مردن از این زندگی‌ها بهتر است، امّا / شاید این تکلیف ما باشد ؟! (همان: ۱۸۲)

اخوان در سطور زیر هم با وجودی که خود را موجودی مختار می‌داند، ولی این اختیار، اختیاری است که در چنبر دو صد جبر به او عطا شده است. پس تفاوت چندانی با جبر نخواهد داشت؛یعنی همان جبر است در پوشش اختیار. به قول سارتر: مجبور به اختیار است.

خود خواستی ودیدی، زینسانم آفریدی — پس غیر از این چه خواهی، ای آفرینگر از من
دادی تو اختیارم، در چنبر دوصد جبـــر — مختـــــار باش و بنگر، یک جبر و چنبر از من
(همان: ۲۷۴)

برخلاف نمونه‌های پیشین، اخوان جبرگرایی را کنار نهاده و می‌خواهد که دنیا مطابق خواست او باشد.

من مشهد چشم، کبست نتوانم دید — من مردم زشت و پست نتوانم دید
من می‌خواهم که هر چه باید باشد — من دهر چنین که هست نتوانم دید
(اخوان ۱۳۸۹: ۳۳۱)

اخوان گاهی ترک ادب شرعی هم دارد و با گستاخی در نظام آفرینش چون و چرای فلسفی می‌کند. موضوعی که سبک او را به شیوه‌ی عمر خیّام و حکیم سنایی غزنوی نزدیک می‌نماید.او در قطعه‌ی «شهیدان زنده‌اند» خداوند را علّت اصلی کشته‌شدن جوانان می‌داند و این کارها را در شأن او نمی‌داند:

جوان کشتن چرا، زیبا خدایا — مکن این کارها را، از تو زشت است
تـو را من علّت اصلی شناسم — اگر این دیو خو یا آن فرشتـــه است
اگـــــرموجب نی یی، تصویب از توست — به تفسیر کتابت هم نوشته است
چرا کشتن، چه از دشمن چه از دوست؟ — گرفتم اصل مسجد یا کنشت است
تو پنـــدارم که پنـــــداری، خـــــدایا — که جان از پشم یا از پنبه رشته است (همان: ۷۹)

اخوان، خلاف منظومه‌های قبل، در منظومه‌ی«دیگر»خود را عامل گرفتاری‌های خود می‌داند و اجازه‌ی شکوه و شکایت از دیگری حتّی خدا را هم نمی‌دهد:

دیگر به هوایی، هوس ندارم　　حتّی ز خدا ملتمس ندارم
بر ضـــدّ همه رودها شناور　　تنها نه توان، بل نفس ندارم
چون کرم درخت از خود درخت است　　پس حقّ شکایت زکس ندارم
هرکس به طریقی روان و خرسند　　من ره به سوی پیش و پس ندارم (اخوان ۱۳۸۹: ۷۹)

هم چنین در میان اشعار اخوان ثالث مواردی دیده می‌شود که علاقه و دلبستگی او را نسبت به آیین کهن و باستانی «زُروان» را نشان می‌دهد.این یکی از عوامل جبرگرایی او است.(شعر زروان در مجموعه‌ی خوزیات)

«نگاه به جبر، قرن‌ها ذهن و اندیشه و احساس ما را به خود مشغول داشته است. قدیم‌تر از همه‌ی انواعش، آن تقدیرگرایی زروانی است که در افکار اخوان نیز خودنمایی می‌کند.وگاه حتّی، همان تلخی و سنگینی و تاریکی نگاه باستان را تداعی می‌کند وگاه نیز با همان وجوه استعاری و تعبیرهای زبانی از سپهر و زمان و روزگار و خورشید وفلک و...یاری می‌گیرد.»(مختاری ۱۳۷۹: ۴۸۹)

فروغ فرخزاد

فروغ در ابتدای حال و دوران ناپختگی شعر و زندگی ادبی و اجتماعی، همچنان تسلیم سرنوشت مقدّر خود و سیر در عالم صداقت طبیعی و اسارت فطری است وآن را در هر شکل می‌پذیرد. او همواره از سرنوشت ناگزیری سخن می‌گوید که هر انسانی باید به آن تن دهد و ادامه‌ی تقدیر ناگزیر را با اراده‌ی دیگران رقم زند. بخشی از قطعه‌ای را که فروغ در سال(۱۳۳۳.ش) در اهواز سروده است، می‌تواند گویای نا رضایتی او از ازدواجی اجباری باشد که در پی همین تسلیم محض به تقدیر بر وی تحمیل شده است:

هیچ جز حسرت نباشد کار من/ بخت بد، بیگانه‌ای شد یار من/ بی‌گنه زنجیر بر پایم زدند
وای ازین زندان محنت‌بار من (فرخزاد۱۳۸۲: ۴۶)

در یک نگاه ساده به دفترهای پنجگانه‌ی شعر فروغ، رنگ سیاه بیشترین بسامد را دارد، در دو دفتر اوّل رنگ سیاه و واژگان مترادف و همراه آن و واژگانی چون شب، پر کاربردترین واژگان هستند(پنجاه و چهار بار).حتّی فروغ خطّ عشق را –که رهگذران بر کلبه‌ی زندگی‌اش کشیده‌اند– سیاه می‌بیند:

بر جدار کلبه‌ام که زندگی است/ با خط سیاه عشق یادگارها کشیده‌اند(همان: ۷۶)

طبق روان‌شناسی رنگ لوشر(peter Max Lüscher) فردی که رنگ سیاه را در نخستین ردیف بر می-گزیند، می‌خواهد هر موردی را که نمی‌تواند به آن اعتراض کند، نفی نماید و احساس می‌کند که هیچ چیز آن‌طور که باید باشد، نیست. او در مقابل سرنوشت و تقدیر خود ایستادگی می‌کند و احتمال دارد این عمل از روی ناشیگری و خامی و بی تجربگی او باشد.(لوشر۱۳۷۶: ۹۸–۹۷) به مرور زمان با مرگ واقعیّت‌ها، بسامد

این رنگ‌ها کم می‌شود تا سرانجام در سومین مجموعه‌ی شعری، عصیان، او سرکش و ناآرام می‌شود.این شعر در مورد جبر و اختیار است. فروغ در این شعر از خدا به خاطر جهان پر از معصیت و گناه گله می‌کند و آرزو می‌نماید کاش یک لحظه جای خدا بود تا جهانی دگرگونه خلق کند.

«فروغ دریافته است که این زندگی فاقد آن چیزی است که در خور انسان است.»(مختاری۱۳۷۹ :۶۱۹)ولی سرانجام تسلیم امر الهی شده، تمام مشکلات را ناشی از نبود ایمان در جامعه می‌داند.و تنها راه رستگاری را بازگشت ایمان به قلب انسان‌ها می‌داند.

سپهراب سپهری

سپهری هم از شاعـرانی است که در برابر تقـدیر الهی تسلیم محض است. او هیچ چیز را بد نمی‌داند و معتقد است که در نظام احسن جهان در هر کار و حادثه‌ای حکمتی نهفته است؛ یعنی همان اعتقاد معتزله و شیعه در مورد حکمت در نظم جهان و عدالت. اگر بادکنکی می‌ترکد یا فلسفه‌ای ماه را نصف می‌کند، او نمی‌خندد:

در نبندیم به روی سخن زنده‌ی تقدیر که از پشت چپرهای صدا می‌شنویم(سپهری۱۳۸۷: ۲۹۷)

«سخن زنده‌ی تقدیر این است که سرنوشت محتوم آدمی مرگ است.»(شمیسا ۱۳۷۰: ۱۱۲)

سیاوش کسرایی

فضای کلّی حاکم بر سروده‌ی «رشد» سیاوش کسرایی از جبرگرایی مطلق وی حکایت می‌کند. البتّه در این شعر کسرایی دم از آزادی محدودی می‌زند که تاحدّ معینی گسترده است؛یعنی برای اختیار انسان محدودیّت قائل است:

ما را سر گلیم نشاندند وز ابتـــــدا / گفتنـــــــــد پا درازتر از آن مبادتان...

آری بر این گلیمی که یک زمان / آن را به نام بخت به ما هدیه کرده‌اند

ما شاد بوده‌ایم / در جست وخیز و بازی خود تا کناره‌ها / آزاد بوده‌ایم (کسرایی ۱۳۸۶: ۳۰۸)

در منظومـه‌ی «چهل کلید هم»بر حال سخنورانی که نه به اختیار خود شعر می‌سرودند، افسوس می‌خورد:

دریغ بر سخنوران که / آن می‌گفتند و آن می‌سرودند / که خود نمی‌خواستند/ (همان:۵۰۳)

کسرایی در منظومه‌ی« مهره‌ی سرخ» هم کشته‌شدن سهراب به دست رستم را به تقدیر و سرنوشت؛ یعنی همان «بودنی فردوسی» نسبت می‌دهد:

تقدیر بسته لب/ از هر کرانه، راه، به تقدیر باز کرد / رستم چه کور بود که گم باد نام او/

دستی به آشتی نگشاد/ خود، جنگ ساز کرد / (همان:۶۳۴)

سهراب هم به رستم می‌گوید:سرنوشت ما ایجاب می‌کرد که دیداری این‌گونه بین من و تو باشد و چنین اتّفاقی بیفتد.

سهراب گفت: / نه / با من دمی بمان! در تنگنای کوته آن دیدار / در اوج کار زار /

اهریمنانه دستی اگر عقل مار بود / دل‌های ما به هم دری از عشق بر گشود /

دیدار ما ضروری این سرگذشت بود / (همان: ۶۳۹-۶۳۸)

حمید مصدق

حمید مصدق در دفتر«کاویان»، ضمن دعوت به زدودن غبار تیره‌ی تردید از آیینه‌ی دل‌ها و پاک‌کردن روان‌ها و جان‌ها از نفوذ اهرمن، به کسانی که تسلیم سلطه‌ی اهریمن شده‌اند، بشارت می‌دهد که قضای الهی بر شکست دشمنان رقم خورده است و دگرگون نخواهد شد. پس به پا خیزید و قیام کنید.

قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد / اگر مردانه برخیزید / و با دیو ستم جانانه بستیزید / ستمگر خوار و بی‌مقدار / به پیش عزم مردان و دلیران چون نخواهد شد؟ (همان: ۴۲)

مصدق بر این باور است که قضای آسمانی، حتمی و لایتغیر است و نمی‌توان آن را تغییر داد و دگرگون کرد.او خوب یا بد بودن خود را به خود نسبت نمی‌دهد، بلکه آفریننده‌ی خود را در این کار دخیل می‌داند.

خوب یا بد / تو مرا ساخته‌ای / تو مرا / صیقلی کرده و / پرداخته‌ای/ (همان: ۳۷۹)

این شاعر همواره دو واژه‌ی قضا و قدر را توأم به کار برده است و عشق‌ورزی به معشوق در قالب شعر را هم، سرنوشت مقدّر خود می‌داند:

قضا ریخت در جام زرتشت زهر ز مزدک قدر قلب خرّم گرفت (همان: ۶۳۸)

زندگی قافیه‌ی شعر من است / شعر من وصف دلآرایی توست / در ازل شاید این / سرنوشت من بود

می‌سرایم به امیدی که تو خوانی/ ورنه / آخرین مصرع من / قافیه‌اش«مردن»بود/ (همان: ۷۵۹)

فریدون مشیری

مشیری از عاطفی‌ترین شاعران معاصر است.او عاشقی معشوقه‌پرست است که در فراق معشوق بر همه‌ی عالم پشت پا زده است و از عیش جهان، چشم‌پوشی نموده است .غم دوری محبوب خود را متوجّه قسمت و تقدیر می‌کند:

غم او یار وفادار من است / فال قسمت همه بر غم زده‌ام/

(مشیری ۱۳۹۰،ج۱، ۱۳۴)

به همین دلیل ناچار:

غم های فراق با قضا گفتم / درد دل خویش با قدر کردم/ (همان:۱۸۶)

و همین‌طور به معشوق خود از قدرت بی‌مثال چرخ و سرنوشت که هر کسی در برابر آن زبون و تسلیم است سخن می‌گوی:

گفتم: ز سرنوشت بیندیش و آسمان گفتی: غمین مباش که این کور و آن کر است

دیدی که آسمان کر و سرنوشت کور صدها هزار مرتبه از ما قوی‌تر است(همان: ۲۰۹)

و با این‌که در فراق دوست جان او به لب رسیده است، از کسی شاکی نیست؛ چرا که او معتقداست: این سرنوشت محتوم و مقدّر اوس:

رسیده جان «فریدون»به لب ز درد فراق به کس چه جای شکایت که این مقدّر ماست(همان:۲۱۱)

و یا:

نمی‌دانم این چنگی سرنوشت چه می‌خواهد از جان فرسوده‌ام؟

کجا می‌کشانندم این نغمه‌ها که یکـــــــدم نخواهند آسوده‌ام(همان:۲۲۶)

فریدون مشیری با این‌که می‌داند از سرنوشت گریزی نیست، با جان‌سختی در برابر سرنوشت مقاومت می کند و فریبندگی او را نمی‌خورد:

ای سر نوشت از تو کجا می‌توان گریخت؟ من راه آشیان خود از راه برده‌ام

یک دم مرا به گوشهی راحت رها مکن با من تلاش کن که بدانم نمرده‌ام(همان :۲۳۳)

همچنین مشیری انگیزه‌ی تلاش و زنده بودن خود را همراهی سرنوشت با خود می‌داند:

او برای ابوالحسن صبا می‌نویسد: قسمتش فقط بلا و سختی بوده است و سختی‌هایش را هم به تقدیر نسبت می‌دهد:

از جان خود برای هنر مایه می‌گذاشت وز این محیط، قسمت او جز بلا نبود(همان: ۳۶۲)

مشیری حتّی تقدیر الهی را در اشیاء و عناصر طبیعت هم ساری و جاری می‌داند و به برگی که در حریق خزان می‌سوزد، می‌گوید:

مسوز این‌چنین گرم در خود، مسوز

مپیچ این‌چنین گرم بر خود مپیچ که کرده ست تقدیر بیداد کور

تو را می‌دوانـــــــد به دنبال باد مرا می‌دوانـــــــد به دنبال هیچ(همان:۵۷۶)

شاعر با اشاره به شعر«آی آدم‌ها»ی نیما، دلیل عدم یاری و آستین بالا نزدن خود را امید به قضا و قدر الهی می‌داند:

آی آدم‌ها..../ آی آدم‌ها.... / ما شنیدیم و به یاری نشتابیدیم / به خیالی که قضا/

به خیالی که قدر، بر سر آن خسته گذاری بکند / دستی از غیب برون آید و کاری بکند/

... / نیک می‌دانیم / دستی از غیب نخواهد آمد/ (همان: ۷۷۶-۷۷۵)

مشیری در برابر تمام چیزهایی که قانون حیات و سبب دوام کائنات- هر چند سرا پا نیش یا نوش باشد- سر تسلیم فرو می‌آورد:

آن‌چه قانون حیات است و دوام کائنات/گرسراپا نوش و نیش/ ناگزیر / من سر تسلیم می‌آرم به پیش/ (همان: ۱۰۱۳)

از نظر مشیری معشوق نوری است که بر کلبه‌ی درویشی او می‌تابد و این امر موهبتی است خدا خواسته است و در لحظه‌ی دیدار معشوق، از شوق وصال او، از خدایی که دیدار او را مقدّر کرده تشکّر می‌کند:

تو و تابیدن در کلبه‌ی درویشی ما / تو خود این‌گونه نخواهی که خدا می‌خواهد/ (همان: ۱۱۶۷)

هزار بوسه به سوی خدا فرستادم / ازآن‌که دیدن تو قسمت خدایی بود / (همان :۱۲۶۸)

امّا سرانجام مشیری از این همه سر نهادن به حکم محکم تقدیر به ستوه آمده، فریاد می‌زند:

چقدر....؟چقدر؟/ به اصطکاک دل و سنگ گوش دادن‌ها /به حکم محکم تقدیر سر نهادن‌ها

(همان: ۱۵۴۵)

«اصلاً معلوم نیست که این شاعر چه مسلکی دارد؟ مثبت است، منفی است، صوفی است، جبری است، ملامتی است، اپیکوری است، کلبی است، فیثاغورثی است، خراباتی است، کدام یک از اینهاست. از یک طرف جبری است آن هم از آن چیزهای قدیمی و کهنه که از آنها به مجبره تعبیر می‌کنند، از آنهایی که سرنوشت را علّت العلل همه چیز می‌دانند ....»(دهباشی ۱۳۷۸: ۴۳۶)

نادر نادرپور

اعتقاد به قضا و قدر الهی، حتّی در جزئی‌ترین امور زندگی از ویژگی‌های نادرپور است. او همواره گناهان و خطاهای خود را به بخت و تقدیر خود نسبت می‌دهد و تمام ناامیدی‌ها، غم‌ها و آلام خود را به تقدیر و بخت خود نسبت می‌دهد:

دانی، خطای بخت من است آن‌چه می‌کنم　　پس این خطای بخت سیاه مرا ببخش

(نادرپور ۱۳۸۲: ۱۸۸)

گفتم که شـــور وی از ســـر به در کنم　　امّا خدا نخـــواست، دریغا! خدا نخواست

آن مـــــرد بی‌ستاره شدم کز گناه بخت　　دل در هر آنچه بست، امیدش ثمر نداشت(همان: ۲۱۰)

نادرپور خود را خریداری می‌داند که فروشنده‌ی هستی،آسمان، بر اساس باور آنیمیسمی(animism)و جاندارانگاری کالای بد خود را آن هم با قیمت گزاف به او فروخته است:

سوداگر پیری که فروشنده‌ی هستی است　　کالای بدش را به من، افسوس، گران داد (همان:۲۲۱)

نادرپور در جریان یک سفر خیالی به بهشت و دوزخ، چنین می‌گوید: بهشتِ شاد خواران جای او نیست، چون از آتش دوزخ گذر کرده است، این راه رفته و گذر از دوزخ را نتیجه‌ی تقدیر خود و آن‌چه در طالع او ثبت شده است، می‌داند:

بهشت شادخواران جای من نیست　　مرا از آتش دوزخ گذر بود

گرم برگشت ممکن بود از این راه　　و یا در طالعم راهی دگر بود

بدینسانش نمی‌سپردم ای مـــــرد　　که در این راه پیمودن خطر بود(همان:۴۳۶)

شاعر حتّی ترک‌کردن شهر و دیار خود و دل به غربت سپردن را هم به تقدیر الهی نسبت می‌دهد:

چون روی بسوی غربت آوردم　　غم بار دگر به دیدنم آمد

من برده‌ی پیـــــر آسمان بودم　　زنجیر بلا به گردنم آمد

من خانه‌ی خود به غیر نسپردم　　تقدیر مرا ز خانه بیرون کرد(همان: ۸۱۹)

نادرپور مرگ را تقدیر لایتغیّر الهی می‌داند و بر این عقیده است که وقتی پیمانه‌ی عمر آدمی پر شد و زمان مرگ فرا رسید، دیگر ستیزه و جدال با تقدیر سودی ندارد. پس می توان گفت: نادرپور هم چون اشاعره جبر مطلق را در زندگی خود پذیرفته است و تمام امور زندگانی خود را به خواست و اراده‌ی الهی می داند و خود را هم تسلیم امر الهی.

سودی ندهد ستیزه با تقـــــدیر وقتی که خروس مرگ می‌خواند(همان: ۸۲۲)

تقدیر دشمن ازلی نادرپور است که از همان نخستین روز آفرینش او با ساخته‌های او مخالفت داشته است:

گویی که تقدیر از نخستین روز با آنچه می ساختم بیهوده دشمن بود(همان:۹۸۲)

منوچهر آتشی

آتشی در منظومه‌ی «تهمینه‌یک»، اعتقاد خود را به سرنوشت ابراز داشته است.«وی به کارکرد هولناک تقدیر تا جایی اشاره دارد که معتقد است: اگر دوباره جنگی بین رستم و سهراب درگیرد، رستم دوباره سهراب را خواهد کشت و این تقدیر فقط با مرگ رستم پایان‌پذیر است.»(عباس آباد،۱۳۸۷: ۱۴۷))

چه می‌شد اگر می‌شناختمش از نگاه نخست؟ /.../ بازی / تکرار می‌شد اگر، مردک! / به راستی چه می‌کردی؟.../ می‌کشتمش /..../ تفتان تفته آه می‌کشد امّا / بازی تمام نخواهد شد / تا رخش با غرور خونینش-درخندق دروج- / شب را فراز عرصه‌ی اسطوره / خالی کند / و آن نابرادر نحس پشت چنار ناپاکش / از خنده ریسه برود(آتشی ۱۳۹۰، ج۱: ۷۹۸-۷۹۴).

نمی‌توان به طور قطع گفت: آتشی شاعری جبرگراست در عین حال، اختیار هم هیچ نمودی در اشعار او ندارد.جبرگرایی به صورت پررنگ‌تر در شعر او نمود یافته است:

دنیا نیرزد ای دوست / تسلیم پیش آمده باش و خوش! دنیا جهنّم توست، دنیا

زندان توست / خاطر به حرف دلقک خود مسپار

بیهوده سر مکوب به دیوار / رزق تو از ازل شده تعیین / دیگر چه غم اگر.....](همان ، ج۲: ۱۱۳۰)

تقـدیر از نظر آتشی، کارگردان تراژدی زندگی است؛یعنی تدبیر کارها به دست اوست و ما در صحنه‌ی زنگی بازیگر مجبوری بیش نیستیم.

روزی که تراژدی ما را / تقدیر کارگردانی می‌کرد / پیش از صفحه‌ی آخر...(همان: ۱۵۳۷)

البتّه در جایی دیگر آتشی نظریه‌ای پارادوکسی(paradox) ومتناقض با سطور پیش مطرح نموده است و نسبت دادن هر کاری را به تقدیر، تزویر می‌شمارد:

رودی که در وجودم جاری‌ست / در مویرگ‌هایم لب پر خواهد زد

گفتند: سرنوشت پدر هم همین‌گونه بود / پدر بزرگ هم...

بی‌گاه؛ گاه نیست / بی‌گاه رفتن هم تزویر است /آن‌گونه که اتفّاق را / تقدیر نام گذاشتن/(همان: ۱۶۹۱)

فریدون توللی

و در نهایت تنها به یک مورد از شعر توللی که در بردارنده‌ی باور کلّی این شاعر در زمینه‌ی بحث مورد نظر است، اکتفا می‌شود. توللی در منظومه‌ی بازگشت، خویشتنِ خود را عامل تمام بدی‌ها شمرده است و خطاب به خداوند گفته است:

از ماست هر«بدی» که بدین عقل چاره‌ساز لب‌تشنه‌ایم و باده‌ی ما در سبوی تو(توللی۱۳۸۰: ۳۶۱)

نتیجه‌گیری

جبرگرایی و اعتقاد به تقدیر محتوم و از پیش تعیین شده و به اصطلاح «جفّ القلمُ بما هو کائن» با بسامد بالایی در شعر شاعران مورد مطالعه تجلّی و بازتاب داشته است و از این منظر، اخوان ثالث و مشیری با بیشترین کاربرد ، حتّی در امور جرئی زندگی، جبرگرایی خویش را در شعر منعکس نموده‌اند. آنان در پایان از اجبار حاکم بر زندگی خویش خسته شده، به سمت اختیار گرایش می‌یابند و این خود نوعی تکامل و واقعگرایی در شعر ایشان است. کمترین بسامد هم در بازتاب این مضمون متعلّق به توللی است و در نهایت می‌توان گفت: جبرگرایی در شعر معاصر نسبت به اختیار و آزادی محدود عمل، پر رنگ‌تر است.

علّت اصلی این طرز تفکّر؛ یعنی جبراندیشی و جبرباوری، نوع جهان‌بینی فردی حاکم بر شاعران، حوادث سیاسی و اجتماعی و شکست‌های فردی یا اجتماعی، تأثیرپذیری از آراء و اندیشه‌های آیین‌های منسوخ و مکاتب فلسفی واز جمله زروانیسم، آیین های هندو، اندیشه های صابئین و اندیشه‌های نوظهور و معاصر مانند: ناتورآلیسم و... بوده است. مضاف بر این، شرایط سیاسی- اجتماعی و اختناق و جبر اجتماعی حاکم بر جامعه و حوادثی از جمله کودتای بیست و هشتم مرداد(۱۳۳۲.ش) هم باعث ایجاد یأس و دلمردگی بین شاعران، نویسندگان، هنرمندان و اهل اندیشه شده بود.

کتاب نامه:

- قرآن کریم
- اخوان ثالث، مهدی.(۱۳۷۵).ارغنون، تهران: مروارید، چاپ دهم.
- ----------.(۱۳۷۶). سه کتاب(در حیات کوچک پائیز در زندان،زندگی می‌گوید امّا باز باید زیست،دوزخ امّا سرد تهران: زمستان، چاپ هفتم.
- ----------.(۱۳۸۷). از این اوستا، تهران : زمستان، چاپ شانزدهم.
- ----------.(۱۳۸۸). زمستان، تهران: زمستان، چاپ بیست وششم.
- ----------.(۱۳۸۹).الف آخرشاهنامه، تهران: زمستان، چاپ بیست ودوم.
- ----------.(۱۳۸۹)ب.تورا ای کهن بوم و بر دوست دارم، تهران: زمستان.
- آتشی، منوچهر.(۱۳۹۰).مجموعه‌ی اشعار، تهران: نگاه، چاپ دوم.
- بستانی، فؤاد افرام.(۱۳۸۷).فرهنگ جدید: عربی- فارسی، مترجم: محمّد بندرریگی، تهران: اندیشه‌ی اسلامی، چاپ هفدهم.

- توللی، فریدون.(۱۳۸۰). شعله‌ی کبود: منتخب پنج دفتر شعر، تهران: سخن، چاپ دوم.
- دستغیب، عبدالعلی.(۱۳۷۳). نگاهی به مهدی اخوان ثالث، تهران: مروارید، چاپ اوّل.
- دهباشی، علی.(۱۳۷۸).به نرمی باران:(جشن نامه‌ی فریدون مشیری)، تهران: سخن با همکاری نشرشهاب ثاقب، چاپ اوّل.
- دهخدا، علی ااکبر (۱۳۷۷).لغت نامه، تهران: موسّسه‌ی لغت نامه دانشگاه ، چاپ دوم.
- زمانی، کریم.(۱۳۸۹). شرح جامع مثنوی معنوی، تهران: انتشارات اطّلاعات، چاپ سی و سوم.
- سپهری، سهراب.(۱۳۸۷). هشت کتاب، تهران: طهوری، چاپ بیست ودوم.
- شبستری، شیخ محمود (۱۳۶۵).مجموعه‌ی آثار، با مقدّمه و تصحیح و توضیحات دکتر صمد موحد،تهران:طهوری.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۷۰).نگاهی به سپهری، انتشارات مروارید، چاپ دوم.
- طاهباز سیروس.(۱۳۸۹). مجموعه‌ی کامل اشعار نیما یوشیج، تهران: نگاه، چاپ دهم.
- طباطبائی، محمد حسین.(۱۳۶۶). ترجمه‌ی تفسیر المیزان، مترجم سیّد باقر موسوی همدانی،قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به حوزه علمیه.
- عزّالدّین کاشانی، محمود.(۱۳۶۷).مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه، تهران: هما، چاپ سوم.
- فرخزاد، فرورغ.(۱۳۸۲).دیوان اشعار، به کوشش بهمن خلیفه بناروانی، تهران: طلایه، چاپ دوم.
- قمی، عبّاس.(۱۳۸۵).فرهنگ واژگان قرآن کریم، ترجمه‌ی غلام‌حسین انصاری، تهران: امیرکبیر.
- کاخی، مرتضی.(۱۳۸۲).صدای حیرت بیدار، گفت وگوهای مهدی اخوان ثالث،تهران: زمستان، چاپ دوم.
- کسرایی، سیاوش.(۱۳۸۶).ازآوا تا هوای آفتاب، مجموعه‌ی اشعار، تهران: نشر کتاب نادر، چاپ دوم.
- کلینی، محمد بن یعقوب بن اسحاق(بی‌تا).اصول کافی، به قلم سید هاشم رسول، تهران: دفتر نشر فرهنگ اهل بیت (ع).
- لسان الغیب، خواجه شمس‌الدّین‌محمّد حافظ شیرازی.(۱۳۸۹).دیوان اشعار، با تصحیح و مقدّمه حسین پژمان بختیاری، تهران: مؤسّسه انتشارات امیر کبیر، چاپ دوازدهم.
- لوشر، ماکس.(۱۳۷۶).روان‌شناسی و رنگ‌ها، ترجمه‌ی منیره روانی پور، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات فرهنگستان یادواره.
- محمدی آملی، محمدرضا.(۱۳۷۷).آوازچگور، تهران: ثالث.
- مختاری، محمد.(۱۳۷۹). انسان در شعر معاصر، تهران: طوس، چاپ سوم.
- مشیری، فریدون.(۱۳۹۰). بازتاب نفس صبحدمان، کلیات اشعار فریدون مشیری، ۲جلد، تهران: چشمه، چاپ یازدهم.

- مصدق، حمید.(۱۳۸۹).کلیات اشعار، تهران: نگاه، چاپ یازدهم.
- مطهری، مرتضی.(۱۳۹۲) عدل الهی، چاپ چهل و دوم، تهران: صدرا.
- معین، محمّد(۱۳۸۸) فرهنگ فارسی، چاپ بیست و ششم، مؤسّسه ی انتشارات امیرکبیر، تهران.
- نادرپور، نادر.(۱۳۸۲).مجموعه‌ی اشعار، با نظارت پوپک نادرپور، تهران: نگاه، چاپ دوم.
- عالی عباس آباد، یوسف.(۱۳۸۷).«اشعار منوچهر آتشی و جایگاه اسطوره در آن»،پژوهشنامه‌ی ادب غنایی، سال ششم، شماره‌ی۱۱، صفحه‌ی ۱۵۲-۱۳۱.
- http//fa.wikipedia.org

سیر تحول سبکی و معنایی کلیدواژه ی ادب مقاومت «آتش » در اشعار قیصرامین پور

پروانه رمضانی
کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی- مقاومت
دکتررضا فرصتی جویباری
دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر

چکیده

شاعران با توجه به شرایط ویژه‌ی خویش، به برخی واژه‌ها دلبستگی بیشتری دارند. این واژه‌ها که کلیدواژه نامیده می‌شوند، جهت شناخت اندیشه‌ی صاحبان اثر مؤثرند. در این تحقیق برای دست‌یابی به دگرگونی‌های فکری قیصر امین‌پور کلیدواژه‌های ادب مقاومت(آتش) در اشعار وی مورد بررسی قرار گرفته و با توجه به شیوه‌ی برخورد شاعر با آن‌ها، دوران شاعری وی به سه دوره تقسیم و نشان داده شده است که در این دوره‌ها، همگام با تغییرات اجتماعی، طرز کاربرد این واژگان نیز متحول می‌شود. این دگرگونی‌ها در حوزه‌ی نحو به صورت کاهش جمله‌های پرسشی، افزایش به کارگیری وجه امری و استفاده‌ی کمتر از صیغه‌ی اول شخص جمع خود را نشان می‌دهد و در گستره‌ی واژگان به شکل تغییرات صفات یا اسنادهای مرتبط با هر کلیدواژه قابل مشاهده است. از نظر محتوایی کلیدواژه‌ها در دوره‌ی نخست، متناسب با سال‌های آغازین انقلاب و جنگ، در محور همنشینی پیام‌های حماسی ـ مذهبی را انتقال می‌دهند و در دوره‌ی دوم، با این که ویژگی‌های دوره‌ی اول هنوز فعال‌اند، اما نشانه‌هایی دالّ بر دگرگونی در طرز استفاده از کلیدواژه‌ها و حرکت به سمت دوره‌ی بعد به چشم می‌خورد. این کلیدواژه‌ها در دوره‌ی سوم در محور همنشینی مفاهیم جدیدی را القا می‌کنند. شاعر با دور شدن از فضای انقلاب و جنگ ،از"ما"ی گروهی فاصله می‌گیرد فرصتی برای پرداختن به "منِ" خود می‌یابد. او برای القای این مفاهیم، شگردهای شاعرانه‌اش را نیز دگرگون می‌کند.

کلیدواژه‌ها: قیصر امین‌پور، کلیدواژه، تغییرات اجتماعی، ادب مقاومت،آتش.

مقدمه:

امروز فضیلت زنده نگه داشتن یاد و نام"شهدا" کمتر از"شهادت"نیست. (مقام معظم رهبری)

ادبیات دفتر زندگی ملت ها و سرشار از رمز و رازهای کوچک و بزرگ چگونه زیستن است، که به طور خودکار این رموز در بین واژ ها و اوراق دفاتر هویدا واسرار دلشان را تقدیم مخاطبان و نسل های آتی بشری می نمایند. انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی، جامه ای را بر قامت بلند مردان این دیار پوشاند که نشان جاودانی و فطرت پاک و حاصل تلاش های وافر مردان با فرهنگ و باوفای این سرزمین است که در آزمون های متعدد ثابت کردند به حق، لایق آن همه، شایستگی بوده و هستند.

رازهای بزرگ عالم سرشار از حکمت اند.هرگاه واقعه ای یا رویدادی ناخواسته یا تحمیلی از بطن گذر ایام رخ می نماید؛ آن چه تجلی واقعی حقیقت و مقاومت است ظهور می یابد و مطالبات اساسی انسان اعم از استقلال، آزادی و..... در سایه ی اعتقادات شکل می یابد.

امروز اگر با واکاوی لحظه های بی دلیل و سرشار از حماسه و ایمان دریای مواج رشادت ها و دلاوری ها و ایثار مردان مرد که:

کوله در پشت و سجاده در پیش رو، جاده در پشت/
مهر پایان مرداب در دست /حکم آغاز طوفان در انگشت (آینه های ناگهان،۱۳۸۷: ۱۵۴)

داشتند و مرگ را به سخره می گرفتند ؛ در می یابیم که انقلاب اسلامی و حماسه دفاع مقدس یکی از سرنوشت سازترین وقایع تاریخ است، هر چند امروز شاید به واسطه ی حجاب هایی ارزش و اعتبار و تأثیرات جاودانه ی آن ها را آن طور که باید درک نکنیم و یک رویداد معمولی در زندگی روزانه مان به حساب بیاوریم اما از دستاوردهای آن همواره بهره می بریم.

حداقل مطلب این که، امنیت، سرافرازی و سربلندی امروز ما در گرو وجود آسمانی و فداکاری های بی نظیر آن زاهدان شب و شیران روز در میدان عمل می باشد. امروز مسؤلیت ما در حفظ آن ارزش ها و دستاوردهای بی دلیل آن ها کمتر از مسؤلیتی که آنان در آن برهه از زمان داشتند نبوده و نیست؛ چرا که هر یک از ما تکلیفی را به دوش می کشیم. به هر حال باید کوشید و هر کوششی که در جهت خیر باشد ارزنده و مبارک است. باشد که این حرکت گامی هر چند ناچیز اما در جهت معرفت و حفظ فرهنگ غنی مقاومت و پایداری ملت سرافراز ایران اسلامی واقع گردد.

آثار ادبی علاوه بر جنبه ی ادبیت خود، همواره تجلی گاه مضامین اجتماعی نیز بوده اند. بسیاری از بزرگان شعر و ادب، اثر خود را به مثابه ی ابزاری جهت طرح اندیشه های اجتماعی شان به کار می برده اند یا این که به منظور ناخودآگاه اوضاع اجتماعی را در اثر خویش منعکس می کرده اند.

تغییرات اجتماعی همواره عامل تحول در فرهنگ، هنر و ادبیات بوده اند. انقلاب اسلامی ایران، جنگ تحمیلی و متعاقب آن پذیرش قطعنامه ی ۵۹۸ با تبعات اجتماعی، سیاسی و به ویژه فرهنگی دامنه داری همراه بود. این تبعات در ادبیات نیز خود را نشان داده است. برخی با فاصله گرفتن از گفتمان رسمی ادبیات، به انتقاد از جنگ و ارزش های مرتبط با آن پرداختند و دسته ای دیگر همراه با جذب شدن در شور و حال انقلابی جامعه، دفاع از انقلاب و جنگ را سرلوحه ی کار خویش قرار دادند. اما عده ای از همین دسته ی اخیر نیز تحت تأثیر شرایط اجتماعی سال های بعد، در نگرش خود تغییراتی ایجاد کردند. یکی از این افراد، قیصر امین پور شاعر برجسته ی انقلاب است. مقایسه ی شعرهای سال های جنگ و انقلاب با آثار متأخر

وی، دو سبک متفاوت فکری را باز می نمایاند. هر چند این تفاوت ممکن است در همان نگاه اول خود را به خواننده نشان دهد،اما برای اثبات آن، نمی توان به طرح مسائل ذوقی اکتفا کرد و نیاز به یک پژوهش علمی به جای خود باقی است. براین اساس، در پژوهش پیش رو، آنچه بیشتر اهمیت دارد، سیر دگرگونی اندیشه های اجتماعی قیصر امین پور است. با توجه به این موضوع، عناصر ادبی از جمله صور خیال و مسائل بلاغی، کمتر مورد توجه قرار می گیرند؛ مگر این که به عنوان شاهدی بر تأیید فرضیه های تحقیق، ذکر شوند.

یادآور می گرددتحلیل هایی که از این تغییرات صورت می گیرد، به منزله ی تأیید یا رد آن ها نیست. هر چند در برخی قسمت ها از ارزش های اجتماعی سخن می آید، اما آنها تنها به عنوان مثال در بحث از مسائلی چون صلح و جنگ، بدون توجه به هر گونه موضعگیری ارزشی از سوی نگارنده، توصیف این پدیده ها از نگاه امین پور اصل قرار می گیرد. شاعر در برهه ای جنگ را می ستاید و در مقطع زمانی دیگری آن را محکوم می کند. نگارنده در مورد هیچ کدام از این طرز تلقی ها داوری نمی کند؛ بلکه کوشش کرده است که در تمامی مراحل تحقیق، گرایش های شخصی اش را در کار دخالت ندهد. بدین منظور برای اجتناب از سوگیری های شخصی و دخالت دادن ناخواسته ی ذهنیات قبلی، شواهد عینی مورد نیاز از متن استخراج می شود و ارتباط آن با اوضاع اجتماعی مورد بحث قرار می گیرد.

قیصر امین پور دارای سه دوره حیات شعری است که دکتر فتوحی در مقاله ای تحت عنوان "سه صدا،سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین پور" آن را از هم تفکیک می کند "در شعر امین پور سه سبک برجسته از هم متمایز می شود که مولود سه مرحله از حیات شعری او از سال های ۱۳۵۷تا۱۳۸۶ است. هر کدام از این سه سبک مذکور متعلق به یک دهه از زندگی شاعر اشاره دارد:

۱ سبک سرخ با صدای فعال و دینامیک(۱۳۵۷-۱۳۶۷): عمل گرایی انقلابی، آرمان گرایی ایدئولوژیک

۲- سبک خاکستری با صدای منفعل(۱۳۶۷-۱۳۷۶): انفعال و واخوردگی آرمانی.

۳- سبک بی رنگ با صدای انعکاسی(۱۳۷۶-۱۳۸۰) درونگرایی و شهودهای شخصی."(فتوحی،۱۳۸۷:۱۰)

۱- بررسی کلید واژه ی آتش:

(گر آتش صد هزار دوزخ باشی ای مرگ، تو را چو آب خواهم نوشید)

قیصر امین پور شعر را از سال هایی آغاز نمود که کشورش در هاله ای از تغییرات و تحولات اجتماعی به سر می برد و همه ی ساختارهای اجتماعی و فرهنگی وقت دچار تغییراتی بنیادین بودند و با توجه به تاثیر گذاری این رویدادها در حوزه ی نگرشی و فکری شاعر، طبیعتاً قیصر هم چون دیگر شاعران این روزگار، نمی توانست از این وضعیت متاثر نباشد. انقلاب و در ادامه ی آن جنگ، که می توانند به عنوان جدی ترین تغییرات ممکن در طول زندگی یک شاعر محسوب شوند، در آغاز شاعری قیصر اتفاق افتاد.

«محمد رضا شفیعی کدکنی در کتاب "صور خیال در شعر فارسی " به این موضوع این گونه اشاره دارد که:

تصرف ذهنی شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت، یا طبیعت با طبیعت، چنان که می دانیم حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات. ذهن شاعر تنها ذهنی است که می تواند در برابر احساس این نوع ارتباطات بیدار شود.» (بهداروند، ۱۳۸۸: ۷۲)

"آتش" واژه ای است که هم در شعر سخنوران قدیم و هم شاعران معاصر به شکل گسترده مورد استفاده قرار گرفته است اما همواره با توجه به شرایط خاص روزگار معنا شده است، در شعر پیشینیان آتش به مفهوم سوز عشق و شدت علاقه به معشوق تعبیر می شده است و در داستان های عاشقانه به شدت عشق تعبیر می شد اما قیصر با توجه به شرایط خاص روزگار خود آنرا تعبیر کرده است و در دوران شاعری او در هر دوره در جایگاه خاصی بکار رفته و معنای خاص خود را می دهد. امین پور در مجموع ۵۰ بار از واژه ی آتش در اشعارش استفاده نمود.

۱-۲- بررسی کلید واژه ی آتش در دوره ی اول:

استفاده از واژه ی آتش در شرایط پر تب و تاب روزگار انقلاب و جنگ کاربرد زیادی در اشعار قیصر امین پور داشت، او به شکل های گوناگون از واژه ی آتش استفاده نمود که در ذیل مورد بررسی قرار خواهد گرفت. او در شعر خود به منظور تهییج روحیه سلحشوری رزمندگان در جبهه ها از مضامینی بهره می گرفت که آتش نیز در آن کاربرد داشت و با توجه به دوره ی جنگ استفاده از واژه ی آتش امری عادی بود، واژه هایی نظیر آتش، جنگ، خنجر و... از اصطلاحات خاص ادب پایداری و مقاومت است که در اشعار دوره ی اول به همین منظور استفاده می شده است. او در دوره ی اول در کتاب های "تنفس صبح" و "در کوچه ی آفتاب" ۲۱ بار از واژه ی آتش استفاده نمود:

"ما را از آزمایش آتش هراس نیست /
ما بارش همیشه باران کینه را/
با چترهای ساده ی عریانی / احساس کرده ایم" (تنفس صبح: ۱۶)

"باران گرفت نیزه و قصد مصاف کرد /
آتش نشست و خنجر خود را غلاف کرد" (همان : ۳۹)

"سوخت ز عشقش این جگر، نیست مرا زخود خبر /
آهن و آتشم دگر، هیچ اثر نمی کند" (همان: ۵۰)

-دود و آتش و جنگ از واژه هایی است که برای بیان احساسات شاعر در دوره ی جنگ استفاده می گردید چنانکه در مطالب فوق نیز آمده است و نمونه های دیگری نیز در ذیل ذکر می گردد:

"موسیقی شهر بانگ "رودارود" است /
خنیاگری آتش و رقص دود است" (در کوچه ی آفتاب: ۱۱۱)

"گر آتش صد هزار دوزخ باشی /

ای مرگ، تو را چو اب خواهم نوشید" (همان: ۳۷)

او گاهی برای ابراز احساسات عاشقانه خویش و عشق خود از واژه ی آتش استفاده می کرد و عشق درونی خود را به مانند آتش می داند:

"تا راز عشق ما به تمامی بیان شود /

با آب دیده آتش دل ائتلاف کرد" (تنفس صبح: ۴۰)

"ای آتش آفتابی فصل طلوع /

آبی به ترانه های ما بخشیدی" (در کوچه ی آفتاب: ۷۷)

" ای کاش تو را نشانه ای می گفتم /

از آتش دل زبانه ای می گفتم" (همان: ۳۶)

"تاثیرگذاری دکتر علی شریعتی را بر فکر و شعر قیصر می توان در مسایلی هم چون آزادگی، شجاعت در بیان اندیشه، دردمندی و نو اندیشی دینی، که قرائتی تازه از دین را به نمایش می گذاشت و به شاعران این فرصت را می داد که زمینه های این اندیشه را در شعر خود ترویج نمایند، جستجو نمود. زندگی شاعرانه و پر جوش و خروش و دردمندی و اخلاص و مرگ مبهم این شخصیت از او انسانی دوست داشتنی و شخصیتی تاثیر گذار ساخته بود" (بهداروند، ۱۳۸۸:۱۷۸).

قیصر در شعر زیر به اندیشه و شخصیت او پرداخته است و درون و جان شریعتی را چنان آتش پرشرر و سوزان دانسته است:

"چون آب،روان بی قراری داری /

چون آتش، جان پر شراری داری (در کوچه ی آفتاب: ۲۶)

قیصر در اندوه شهادت حضرت امام حسن (ع) و شرح شهادت او چنین می گوید:

"عشقت دل بی تاب به آتش بکشد /

آن سان که می ناب به آتش بکشد /

دل سوخته بوده ای تو خود، ورنه که دید/

قرآنی را آب به آتش بکشد؟ "(در کوچه آفتاب : ۲۱)

-شاعر واژه ی آتش را در عمق درد جدایی از یاران تعبیر می کند:

"هنوزش از غم روز جدایی/

دلی پر آتش و چشمی پرآب است" (همان: ۱۱۰)

گاه شاعر قیام و خروش مردم فلسطین را به اتش تشبیه می کند و نبرد آنان را آتشین می داند:

"طنین بانگ قرآنی کجا شد /

خروش و آتش افشانی کجا شد.." (همان: ۱۰۷)

-درد دوری از عزیزان شهید آنقدر سنگین و جان گزاست که شاعر معتقد است حجله ای که در داغ شهیدان قرار می دهند آرامش و سکوت را از همگان می گیرد و همه جا را به آتش می کشد:

"... سکوت کوچه ی خاموش ما را /

به آتش می کشاند حجله ی تو" (همان: ۹۸)

-درد دوری از عزیزان شهید آنقدر سخت و طاقت فرساست که حتی آتش هم نمی تواند گرما بخش سردی درون (دل) باشد:

"آتش نکند چاره ی دلسردی تو/

گلگونه کجا برد زرخ، زردی تو؟..." (همان: ۸۳)

-شاعر گاهی از آتش دوزخ یاد می کند و معتقد است "توبه" می تواند حتی آتش دوزخ را خاموش و سرد کند:

"... وان آتش دوزخی که جاویدان است /

خاموش شود از سر آهی، گاهی" (درکوچه ی آفتاب : ۶۸)

و شعله ی عشق نیز گاهی از آتش دل، شعله ور می شود:

"از آتش دل گدازه می گیرد عشق /

وز حادثه رنگ تازه می گیرد عشق..." (همان: ۴۵)

"در آتش شوق سوخت دیوانه ی عشق /

کامروز حقیقت است افسانه ی عشق..." (همان : ۳۹)

امین پور تصویر شهید را در ماه می بیند و آنرا ترکیبی از آب و آتش می داند:

"در جام دلت باده ی ناب است نهان /

آمیزه ای از آتش و آب است نهان..." (در کوچه آفتاب : ۲۴)

- شاعر در هجر شهیدان خود را بال و پر سوخته می داند:

"... کی ز آتش شمع، بال و پر سوخته ام /

کز سوز تو خود بال و پرم ساخته اند." (همان: ۱۳)

۱-۲- بررسی کلید واژه آتش در دوره ی دوم:

جنگ، مختصات اجتماعی خاص خود را داشت و تطویل زمانی آن باعث شده بود که بسیاری از این مختصات به عنوان ارزش هایی مسلم و غیر قابل انکار پذیرفته شود و از همین روست که بسیاری از مخاطبان اصلی انقلاب از پذیرفتن قطع نامه شگفت زده شدند و خود را در فضایی تعلیقی و نابسامان احساس کردند. قیصر از لایه های انقلاب و جنگ به اجتماع پیوند خورده بود و طبیعتاً این پیوند باید

مشخصه های خود را داشته باشد و او هرگز نخواست از این مشخصه ها تهی گردد. در شعرهای قیصر می توان ردپایی از جریان زمزمه های اعتراض آمیز او را جستجو کرد.

فصلی دیگر از انقلاب ورق خورده بود و خیلی از رویکردهای تازه ای آن به مذاق فرزندان انقلاب ناسازگار نیامده بود و گریزی از انتقاد و گلایه از این شرایط نبود. قیصر مولفه های مذکور را در سکوتی اعتراض آمیز و تنها در زمزمه ی واژگان به انتقاد کشید. (بهداروند، ۱۳۸۸: ۲۰۷-۲۰۵)

قیصر ۱۴ بار در این دوره از واژه ی اتش استفاده نمود در دوره ی اول و روزهای جنگ واژه ی "آتش" در معنای آتشین جنگ بکار گرفته می شد ولی با توجه به توضیحات فوق طرز کاربرد این واژه نیز دگرگون گشت هر چند قیصر از فکر و اندیشه ی جنگ بیرون نیامده بود ولی این بار عصر دیگری از تحول اندیشه او بود و واژگان را به طرز دیگری بکار می گرفت.

قیصر گاهی از واژه ی اتش برای بیان عشق درون خود به وطن اصلی سخن می گوید. در شعر "نی نامه" که یکی از شاعرانه ترین شعرهای قیصر است؛ به ماجرای نی در عاشورا اشاره می کند، یعنی بر این باور است که عاشورا فریادی بود برای بازگشت انسان ها به حقیقت خویش و یادآور وطن اصلی خود و این نگاه ژرف به عاشورا و آتش عشق او به عاشورا، پیش از امین پور سابقه نداشت:

"خوشا از دل نم اشکی فشاندن /
به آبی آتش دل را نشاندن... /
نوای نی نوایی آتشین است /
بگو از سر بگیرد، دلنشین است.../
اگر نی پرده ای دیگر بخواند/
نیستان را به آتش می کشاند..." (آینه های ناگهان: ۱۶۴و۱۶۵و۱۶۶)

تعهد امین پور، تعهد اجتماعی اش- در مجموعه های اولیه اش بیشتر تعهدی بود که نسبت به انقلاب اسلامی و به کسانی که به جبهه ها می رفتند و می جنگیدند خیلی محسوس تر و پر رنگ تر بود. در مقطع پس از جنگ او در پی کشف حقیقت ها بود که فقط در شعرش می توان یافت.

او در این شعر با بکار گیری واژه ی آتش یادی از شهیدان و رزمندگان می کند و شهادت را یادآور می شود زیرا قیصر روزگاری آرزوی شهادت را در سر داشت و امروز با یاد شهادت آنرا مهم جلوه داده است و با ذکر شهادت وجودش آتش گرفت:

"ناگهان دیدم سرم آتش گرفت /
سوختم، خاکسترم آتش گرفت /
چشم وا کردم، سکوتم آب شد/
چشم بستم، بسترم آتش گرفت /
در زدم، کس این قفس را وا نکرد/

پر زدم، بال و پرم آتش گرفت /
از سرم خواب زمستانی پرید /
آب در چشم ترم آتش گرفت /
حرفی از نام تو آمد بر زبان /
دستهایم، دفترم آتش گرفت" (آینه های ناگهان : ۸۳و۸۴)

-قیصر با حسرت از گذشته یاد می کند، و با استفاده از کلماتی که در دوره اول واقعیت جنگ را ترسیم می کرد، در دوره ی دوم با استفاده از همان کلمات یادآور همان فضا و همان صحنه ها می شود او با استفاده از واژه ی آتش به ترسیم صحنه های جبهه ی جنگ می پردازد و جنگل را نماد جامعه ای می داند که مقاوم و پابر جاست، او در کنار واژه ی آتش از واژه های دیگری چون تبر، جنگل، قطعنامه، هجوم و طوفان استفاده می کند تا دقیقاً صحنه های جنگ را یادآور شود و پایداری و سربلندی کشور را یادآور می شود:

"در گرگ و میش آتش و خاکستر/
جنگل ولی هنوز، نفس می کشید..." (همان : ۱۱۸)

-قیصر که زمانی آرزوی شهید شدن را داشت، امروز در شرایط اجتماعی خاص خود با توجه به مسائل بعد از جنگ یادی از گذشته می کند او با استفاده از واژه ی آتش، فضای جنگ و تیر باران را یادآور می شود، در واقع او با بکارگیری صنعت التفات (که گاهی از اول شخص می گوید و در مرحله ی بعد از شخص بعدی مثلاً دوم شخص) ابتدا از دوستانش می گوید که شهید شدند درحالی که مثل من (یعنی قیصر) بودند ولی من نرفتم و جا ماندم.

قیصر از دوستانش می گوید که با کفش هایی از آتش رفتند؛ با توجه به اینکه کفش نماد عبور و آتش همان فضای جنگ را تداعی می کند، از دوستان شهیدش یاد می کند که همانند سیمرغ عروج عرفانی داشتند ولی قیصر از قافله جا ماند:

"با کفش هایی از آتش /
آه /
او مثل من راه می رفت" (آینه های ناگهان : ۱۲۲)

-واقعیت های جنگ ذهن شاعر را به خود مشغول کرده است، او یکبار در منظومه ی "شعری برای جنگ" که بهترین نمونه ی توصیف جنگ است، ویرانی شهرها، شهید شدن مردم و... را به تصویر کشیده است ولی هنوز به یاد آن روزهاست، قیصر از خانه های مردم می گوید که در جنگ به آتش کشیده شد و بی خانمانی که همچون پروانه خاکسترشان فرش زمین شد و در توصیف آنان اینگونه می سراید:

"مزرعه ی شمع که آتش گرفت / خرمن خاکستر پروانه هاست..." (همان : ۱۳۷)

-قیصر همچنان به فکر جنگ و توصیف آن است و در اندیشه ی رسیدن به معشوق است، او هنوز از آن فضا بیرون نیامده است بنابراین اشعارش به نوعی دارای نوسان است و شور دفاع و مقاومت در او وجود دارد:

"تا شعله در سریم، پروانه اخگریم /
شمعیم و اشک ما، در خود چکیدن است..." (همان : ۱۵۱)

-قیصر در این دوره همچنان به توصیف و ستایش جنگ و هم رزمان خویش می پردازد اما تفاوت این دوره با قبل این است که در این دوره تنها به توصیف و ستایش قناعت کرده و دیگر از دعوت و ترغیب خبری نیست زیرا شرایط اقتضا نمی کند، او به "آتش" طور موسی اشاره دارد و به تجلی خدا بر موسی که از خداوند خواست که خود را بر موسی عرضه کند و به امر خدا درختی آتش گرفت و حضرت موسی (ع) از هوش رفت، در واقع "آتش" و داغ رزمندگان را به آتش طور موسی پیوند داده است همچنین "داغ" نشان دهنده ی اثر آتش است که بعنوان مهر داغی بر دلش جای گرفته:

"... قومی از زخم و خون، نسل در نسل /
از تبار جنون، پشت در پشت /
سوزشان: آتش طور موسی /
داغشان: مهر محراب زردتشت...." (آینه های ناگهان : ۱۵۴)

-نگاه قیصر، نگاهی متاثر از جنگ است، او هر چیزی که در طبیعت وجود دارد حتی به سرخی گل ها به کبوترها و به پرستوها از دریچه ی جنگ می نگرد، او هنوز به یاد جنگ است و این پدیده در دیدگاه او ارزشمند است او سرخی گل سرخ را به آتش تعبیر می کند (به جای عقیق و روی دلبرو...)، شاعر آنقدر جنگ برایش اهمیت داشته است که حتی در طبیعت، از همه چیز در جهت جنگ بهره می گیرد و تفسیر می کند، این یک نگاه جنگی است، در برخی جاها حتی انتظار چنین توصیف هایی هم نمی رود ولی قیصر عاشقانه به توصیف جنگ پرداخته است:

"ببین از چشمه می جوشد ترانه /
زگل ها می کشد آتش زبانه /
کبوتر می رود بر روی هر بام /
پرستو می چکد از سقف خانه" (همان: ۱۶۳)

۱-۳- بررسی کلید واژه ی آتش در دوره ی سوم:

شاعری که در دهه ۶۰ می خواست شهید شود تا جهان را دگرگون کند، اکنون سعی و یأس را از یک ریشه می داند و کفتار و کفتر را یکی می بیند. او بی تفاوتی واژه ها را بازتاب بی تفاوتی مردمان می بیند و نه فقط بر بی دردی مردم که بر بی دردی واژه ها می شورد. اینگونه می شود که شاعر به انزوا می رود.

قیصر که در دوره ی اول همه چیز را در خدمت جنگ و جبهه می گرفت، در دوره ی دوم نیز واژه ها را ابزاری برای بیان اعتراض ها و سخن های درونش می دانست در دوره ی سوم شاعری اش از همه ی روابط اجتماعی و مسایل اطراف خود الگو برداری می کند و هر چیزی که در این عرصه اتفاق می افتد، مجوز ورود به شعر او را می گیرد. او در چهره ی آرمان خواهی شکست خورده، مضامینی تازه را در شعر خود دنبال می نماید که از آن جمله می توان به رویکرد پرسش گرایانه ی او در برابر جهان و روشنفکران و مردمانی که بدبینی روزافزون قیصر، محصول بی اعتنایی های آنان و ناامیدی شاعر از آنان بود اشاره کرد.

در این دوره واژگان در خدمت آرمان خواهی درونی و فردی شاعر هستند و برای بیان انتظارات شخصی او بکار می روند، او در این دوره ۱۵ بار از واژه ی آتش استفاده کرد:

"در خوابهای کودکی ام، هر شب طنین سوت قطاری /
از ایستگاه می گذرد... /
آنگاه در چارچوب پنجره ها /
شب شعله می کشد/
با دود گیسوان تو در باد." (گلها همه آفتابگردانند:۳۳)

در شعر فوق قیصر از قابلیت زبان محاوره ای فارسی، کمال استفاده را کرده است، او به اصطلاحات عامیانه جنبه ی هنری بخشیده است، زبان قیصر ساده است اما هنری، او در تمام دوران شاعری خود از این شگرد استفاده کرده است.

-همچنین باید گفت قیصر امین پور در دنیای شاعری خویش گاهی از واژه آتش برای عرفان شخصی خود بهره می برد و آتش را هر گونه سختی و مشکل راه عشق می داند و آتش عشق درون خود را ابراز می کند در حقیقت او عشق خود را چون آتش می داند:

"دلم را به هر آب و آتش زدم /
که چون شمع در گریه خندیده ام" (همان: ۹۳)
"گل به گل شعله ی شقایق ها /
سرخ در سبزه زار ها با تو" (همان : ۹۷)
"از دل کنده دود اگر برخاست /
آتش از تو، شراره ها با تو" (همان: ۹۹)
"مرا به حیطه ی محض حریق دعوت کن /
به لحظه لحظه ی پیش از شروع خاکستر" (همان : ۱۰۰)
"با سوز سینه بر لب تفتیده ی عشق /
آتش زدی تا دود آهت را ببوسد" (همان: ۱۰۲)

-او گاهی آتش عشق خود را آنقدر عمیق و شدید می داند که به جای جاری شدن عرق از بدن او (به علت شدت آتش عشق) انگار آتش از تنش می چکد:

"چنان گرم هذیان عشقم که آتش /
به جای عرق از تبم می تراود" (همان : ۱۰۴)

-از جمله موضوعات دیگری که در تغییر اندیشه و نگرش قیصر تاثیر داشت سانحه ی تصادف شدیدی بود که قیصر را تا مرز مرگ و زندگی برد. بیماری های قیصر پس از تصادف و ضعف جسمی و شدت این بیماری ها و آمیختگی زندگی او با دارو و درمان و دیالیز و... شعرش را لبریز از درد و نوعی روحیه ی مرگ اندیشانه می کند که بازتاب آن، در شعرهای این دوره ی قیصر نمودی پر رنگ دارد. از لحاظ اندیشه، شعرش قوی تر می شود چون او در می یابد مسائلی در زندگی وجود دارد و ذهن همه ما را به خود مشغول داشته است و در برابر دردهای بزرگ و بشری چقدر حقیر می شوند.

امین پور هم مثل هر آدم دیگری با مسائل معمولی زندگی سر وکار داشت و به آنها واکنش نشان می داد، اما وقتی آن حادثه برایش اتفاق افتاد، انگار فاصله گرفته بود از این مسائل که گویا حقیقت دیگری را می دید که همه ی اینها برایش هیچ بود. (بهداروند، ۱۳۸۸: ۲۹۲) او در انزوا برای بیان عشق درونش حرف ها دارد:

"ای عشق از آتش اصل و نسب داری / از تیره ی دودی، از دودمان باد
آب از تو طوفان شد، خاک از تو خاکستر/
از بوی تو آتش، در جان باد افتاد.." (گلها همه آفتابگردانند: ۱۲۰)

"زین هیزم تر هیچ ندیدم به جز دود /
شمعیم که تا شعله کشیدن نرسیدیم..." (همان: ۱۲۷)

"تا نسوزم، تا نسوزانم... /
پس چگونه، بی امان روشن نگه دارم /
سالها این پاره آتش را /
در کف دستم؟" (دستور زبان عشق: ۱۳)

به نظر می رسد قیصر در دوره ی سوم شاعری اش با توجه به موقعیت پیش آمده برای شاعر و انزوای او در دنیای عرفان شخصی اش فرو رفته و واژه ی آتش را دراکثر موارد برای عشق درونی اش بکار می برد:

"زین آتش نهفته که در سینه ی من است/
خورشید شعله... نه، شرری پیش چشم تو..." (همان: ۴۸)

"ای عشق، ای ترنم نامت ترانه ها /
معشوق آشنای همه عاشقانه ها... /
باران قصیده ای است تر و تازه و روان /
آتش ترانه ای به زبان زبانه ها" (همان: ۵۱)

-و گاهی واژه ی آتش را عشق از دست داده و دیرین خود می داند واز حسرت عشق گذشته اش می گوید:

"مانده از آن کاروان و از آن چاووش ها /

شعله های خفته در خاکستر خاموش ها..." (همان: ۵۸)

-شاعر گاهی به یاد گذشته و دوران جنگ شعر می سراید و به توصیف دلیری های رزمندگان می پردازد، او به مدح رزمندگان و شهیدان پرداخته است و "آتش" و برندگی زبان رزمندگان را به ذوالفقار علی (ع) مانند کرده است:

"از سلاله ی سحاب، از تبار آفتاب /

آتش زبان او، ذوالفقار آبدار /

باورم نمی شود، کی کسی شنیده است: /

زیر خاک گم شوند قله های استوار؟...." (گلها همه آفتابگردانند : ۸۲)

نتیجه :

همان طور که می دانیم؛ شعر حاصل تجربه است، هر تجربه ای زشت یا زیبا، راستین یا تخیلی؛ بنابراین شعر حاصل زندگی است که از کوه های تجارب سرازیر و در جویبار احساس و اندیشه جاری می شود و به دریای اجتماع می ریزد. ظاهراً از روزی که انسان پا به روی کره خاکی گذاشت شعروجود داشته است؛ چرا که دانشمندان قدمت شعر را مساوی با قدمت زبان می دانند. در دوره های مختلف توسط افراد و اشخاص گوناگون تعاریف زیادی از شعر ارایه گردید و ثابت شده است که هیچ یک از آن تعاریف کامل نبوده و به مرور نقص های آن هویدا شده است.

شعر دفاع مقدس؛ شعری است خاص، واقع گرا و محتوانگر که به صورت خودجوش در برابرهجوم بیگانگان سروده شده است و از این که صفت مقدس را به این دفاع داده اند ضمن مقدس بودن واژه ی دفاع، در آمیختگی ایمان و اعتقادات مذهبی و تاکید بر دفاع از جنبه ی ایدئولوژیک آن می باشد. دلیل آن هم تأثیر پذیری از واقعه عاشورا، روحیه ی انقلابی مردم ایران پس از انقلاب و شیعه بودن اکثریت مردم جامعه ی ما سبب شد تا این دفاع واقعا مقدس باشد. چرا که نشانه های آن در شعر شعرای دفاع مقدس و وصیت نامه ها و دل نوشته های مردان حق که بیان گر روحیه و عشق آسمانی و عرفان الهی در وجود آنان است به قول قیصر «در یک مشت پری که از آنان به جا مانده است» تجلی می یابد.

قیصر امین پور یکی از معدود کسانی است که در دوران پس از انقلاب در میان ده ها شاعر و نویسنده در حوزه ی شعر و شاعری خوش درخشید. و در این زمینه بسیار پرفروغ و تاثیر گذار ظاهر شد. قیصر از جمله شاعران شاخص پس از انقلاب است که مسیر موفقیت را پله پله طی کرد. او شاعری بود که سنت و نوآوری را با هم عجین کرده بود. شعر او مردمی و برگرفته از دردها و رنج های مردمش بود. هوشیاری و دقت نظر

او باعث شد تا شاعری مضمون یاب و نکته پرداز باشد. شعرش روان، نغز، ساده و پرمغز است. همان طور که حرف می زد شعر می گفت و عمل می کرد و این راستی و صداقت راهی بود که او خوب شناخته بود و رمز ماندگاری اش دریافته بود.

اگر در شعر اصالتی باشد، اصالت با احساس و عاطفه است واو شاعر عاطفه است در اشعار مقاومتش "من" شخصی هم وجود دارد که بیشتر مربوط به دوران پس از جنگ است و در آن جا هم می بینیم که درد او به نوعی گروهی از هم سرنوشتانش را در بر می گیرد. او در بیان عواطف خود از "من" اجتماعی شروع کرد و به "من" انسانی رسید و این از افتخارات اوست.

زبان شعری قیصر همدلی و همدردی با مردم است زبانی ساده و روان که در آن از واژه های درشت و کهن گویی خبری نیست. زبانی موجز که ملال و خستگی را از چهره ی مخاطب می شوید. قرابت زبان او با زبان عامیانه موجب رونق عناصر زیبایی شناسی در شعرش گشت.

اندیشه ی امین پور در آغاز ایدئولوژیک و آرمان خواهی است که بیانگر فضای سیاسی جامعه ایران پس از انقلاب است اما در روند دگرگونی اجتماعی، اندیشه ی جزیی نگر و فردی و اجتماعی او به اندیشه ی انسان محور و جهانی تغییر می یابد. شعرش از یک سو منعکس کننده ی عواطف فردی و راستین اوست و از سوی دیگر آیینه ی تمام نمایی از عواطف جمعی آرزوها و ارمان های اقشار مختلف جامعه.

امین پور از شاعرانی است که همواره کوشید تا جانب اعتدال را در هنر زیباشناسی حفظ نماید هر چند که به جریان های نوگرای معاصر آشنایی کامل دارد اما آگاهانه شیوه ی شاعری خود را بر اصول و قواعدی بنا می کند که بتواند در نگاهی نو به انسان و جهان نگاه کند و به سبکی خاص دست یابد. از این رو شعر او از نظر زبان و محتوا حرکتی نرم و لطیف دارد و همین امر موجب مقبولیت عامه از شعر او شده است.

در مجموع قیصر از کلیه ی عناصر سازنده ی شعر به تناسب استفاده می نماید و در هیچ یک از عناصر سازنده ی شعر زیاده روی نمی کند در کنار نوآوری ها و خلاقیت ها که بیشتر در عنصر زبان روی می دهد اصل عاطفه و اندیشه را هرگز از یاد نمی برد، طوری که عاطفه در شعر او بر سایر عناصر برتری دارد و کلیه عناصر در خدمت وراستای عاطفه و اندیشه قرار می گیرند. هیچ گاه عاطفه و اندیشه را فدای زبان یا موسیقی و.... نکرده است.

بنابراین بطور خلاصه می توان گفت:

۱- نحوه ی به کارگیری کلید واژه های ادب مقاومت در اشعار امین پور، در طول دوره ی شاعری وی به تدریج تحول می یابد.

۲- تغییرات مرتبط با این کلید واژه ها، رابطه ی معناداری با تحولات اجتماعی ایران داشته است.

۳- کلید واژه های ادب مقاومت، در سال های اولیه در خدمت بیان ارزش های مورد نظر شاعر بوده اند، اما در سال های پایانی اغلب به عنوان جزیی از تکنیک های مربوط به زیبایی شناسی مطرح می شوند.

۴- بررسی کلید واژه ها نشان می دهد که اندیشه های جمعی و برون گرایانه ی امین پور به تدریج جای خود را به دریافت های شخصی و درونی داده اند.

۵- متناسب با محتوای مورد نظر شاعر، نحوه ی به کارگیری کلید واژه ها تغییر می یابد.

۶- با توجه به نحوه ی کاربرد کلید واژ ها، می توان گفت که با گذشت زمان توجه به مضامین مربوط به جنگ و مذهب به تدریج کاهش می یابد اما هیچ گاه از بین نمی رود.

۷- جمله های حاوی این کلید واژه ها، در ابتدا و تحت تأثیر فضای جنگ بیشتر وجه التزامی و امری داشته اند، اما در سال های پایانی وجه خبری بیشتر به چشم می خورد.

۸- در نوع به کارگیری کلید واژه ها حرکت تدریجی از مطلق اندیشی به نسبی گرایی مشهود است.

۹- نوع استفاده از کلید واژه ها در سال های آغازین، حاکی از تمایلات اقتدارگرایانه ی مولف و در سال های پایانی، بیانگر اعتقاد وی به مشارکت مخاطب در افرینش اثر ادبی است.

۱۰- کلید واژه ها که در ابتدا نوعی حماسه ی جمعی را القا می کردند، در سال های بعد، گرایش شاعر به عرفانی شخصی و درون گرایانه را باز می نمایانند.

۱۱- بسیاری از واژگان ادب مقاومت نظیر جنگ، شهید، شهادت، عروج و ... در دوره نخست با توجه به شرایط اجتماعی نظیر انقلاب و بعد از آن جنگ تحمیلی کاربرد داشته است و در دوران بعد نیز با توجه به مقتضیات روزگار کاربرد انها کمتر و یا اصلاً کاربردی نداشته است.

کتابنامه

۱-امین پور ، قیصر (۱۳۶۳)؛ در کوچه‌ی آفتاب؛ چ اول،تهران:حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۲- .ـــــــــــــــ (۱۳۸۱)؛ گل‌ها همه آفتابگردانند؛ چ چهاردهم، تهران: مروارید.

۳- .ـــــــــــــــ (۱۳۸۷) ؛ آینه‌های ناگهان؛ چ اول، تهران: افق.

۴- .ـــــــــــــــ (۱۳۸۹)؛ تنفس صبح؛ چ دوم، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۵- ـــــــــــــــ (۱۳۹۰)؛ دستور زبان عشق؛ چ سوم، تهران:مروارید.

۶- .ـــــــــــــــ (۱۳۹۰)؛ گزینه اشعار؛ چ هفدهم ، تهران: مروارید.

۷- ـــــــــــــــ (۱۳۹۰) ؛ مجموعه کامل اشعار؛ چ ششم، تهران ، مروارید.

۸- سنگری ، محمد رضا (۱۳۸۵) ؛ نقدوبررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس ؛چ دوم؛ جلد دوم ، تهران : پالیزان .

۹- شفیعی کدکنی ، محمد رضا (۱۳۸۶) ؛ صور خیال درشعر فارسی ؛ چ یازدهم ، تهران: آگه.

۱۰- فتوحی ،محمود (۱۳۸۵)؛ بلاغت تصویر؛ چ اول، تهران: سخن.

۱۱- ـــــــــــــــ (۱۳۹۰) ؛ سبک شناسی نظریه ها ، رویکردها و روش ها ، تهران : سخن.

۱۲- کاکایی ، عبدالجبار (۱۳۸۵) ؛ بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان ؛تهران : پالیزان

۱۳- کریمی لاریمی، رضا (۱۳۸۹) ؛ نمود اندیشه ؛ چ اول ، ساری: توسعه علوم.

۱۴- صیانتی ، علی اصغر (۱۳۹۱) ؛ بررسی عناصرسازنده ی شعر در اشعار مقاومت قیصر امین پور ؛ پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد قائمشهر.

نگرشی در تاریخ زبان و گویش آباده طشک

فرانک رمضانی[1]

مربی دانشگاه آزاد اسلامی مرودشت

چکیده

آباده طشک منطقه ای است در شرق شیراز و در استان فارس قرار دارد. این منطقه در حدود ۱۰۰۰۰ نفر جمعیت دارد و شغل اصلی آن ها کشاورزی است. گویش غالب در این منطقه، گویش لری که از گروه زبان های ایرانی جنوب غربی است. گویش لری هر چند در لهجه ی فارسی مردمان آباده طشک اثر گذاشته است اما امروزه فقط کم و بیش افراد سالخورده و کم سواد به این گویش گفت و گو می کنند و عوامل بسیاری از قبیل :شیوه های زیستن ،پیشرفت علوم ،مهاجرت ها و پیدایش پدیده های جدید و ارتباط های فرهنگی باعث فراموشی در به کار بردن این واژگان (گویش لری) نقش مهمی را ایفا می کنند. درباره ی «گویش آباده طشک » تاکنون پژوهش علمی در خور توجهی صورت نگرفته است و این در شرایطی است که دگرگونی در همه ی ابعاد آن به چشم می خورد . اگر چه «پیران» تنها بازماندگان حفظ این میراث هنوز بار مسوولیت انتقال آن را به دوش می کشند، نسل جدید با بی اعتنایی، به سرعت آن را فراموش می‌کنند و این هشداری است که آگاهان و علاقه مندان زبان شناسی علمی را به یاری فرا می‌خواند. در بخش آغازین مقاله به بررسی تاریخچه ی گویش«آباده طشک» و هم چنین به موقعیت جغرافیایی و تاریخی و فرهنگی این منطقه و سپس به بررسی مقایسه‌ای از نظر دستوری ، مقایسه واژگانی و توصیف واجی پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: آباده طشک، گویش آباده طشک ،زبان های ایران جنوب غربی، تفاوت‌های دستوری، توصیف واجی.

موقعیت جغرافیایی آباده طشک:

بخش آباده طشک جزو استان فارس و در شرق شهر شیراز به مختصات ۵۳ درجه و۲۵ دقیقه تا ۵۴ درجه و۱۵ دقیقه طول شرقی و۲۹ درجه و ۱۸ دقیقه تا ۲۹ دقیقه و۵۵ دقیقه عرض شمالی بین شهرستان های آباده ،مرودشت ،شیراز ،استهبان وهم چنین بخش مرکزی محدود است.

بخش آباده طشک توسط ارتفاعات از قسمت شمال و شرق و دریاچه های طشک و بختگان از قسمت غرب و جنوب محدود گردیده است و یکی از سه بخش شهرستان نی ریز (بخش های آباده طشک ،مرکزی، و پشتکوه) بوده که در قسمت غرب شهرستان نی ریز قرار گرفته است.

طبق نقشه پهنه بندی اقلیمی ایران، منطقه ی مورد مطالعه در مجموع، دارای زمستان های به نسبت سرد و تابستان های گرم و خشک است.

[1].faranakramezani@yahoo.com

براساس آمار دریافتی از مرکز بهداشتی –درمانی آباده طشک، این شهر در سال ۱۳۸۵ در حدود ۱۰۰۰۰ نفر جمعیت داشته است.

موقعیت تاریخی آباده طشک: واژه ی «آباده » از ریشه ی پهلوی *Apatak* و به معنی جای آباد گرفته شده است. می گویند هر جا آب است ،آبادانی هم است، زیرا در این مکان آب فراوانی وجود داشته و به همین مناسبت «آباده» نامیده شده است و چون در کنار روستایی به نام«طشک» واقع گردیده است آن را (آباده طشک) خوانده اند که بخشی از ولایت پنجگانه ی پارس است. چون در ابتدا گویا فردی به نام «عبدالرحمن» باعث آبادی اولیه ی آن شده ،نخست تا مدت ها به آن «ده عبدالرحمن» گفته می شده است و بعدها تغییر نام داده است.

« آباده طشک» پیشینه ی تاریخی طولانی دارد و در زمان حکومت هخامنشیان این منطقه به عنوان یکی از راه های ارتباطی بین شهر استخر(تخت جمشید) مرکز حکومت، و شهر نی ریز (مرکز تولید سلاح آن سلسله) محسوب گردیده است . شغل اهالی ،زراعت ،باغداری، دامداری و از صنایع دستی آن قالی بافی است.

در «فارس نامه ابن بلخی» که حدود قرن ششم هجری قمری نوشته شده است در مورد آباده چنین بیان می دارد:« آباده شهرکی است با قلعه ی استوار ،هوای معتدل دارد و آب آن از فیض رود«کر» است و نزدیک آن دریاست (منظور دریاچه ی نی ریز) و انگور بسیار خیزد و نزدیک ولایت حسویه و آباد است »

در کتاب «حدود العالم» آمده است :« آباده از شهرک هایی است کم مردم و با کشت و برز بسیار وبا نعمت است»

« حمدالله مستوفی» می نویسد: «آباده شهرکی کوچک است با قلعه ی استوار و هوای معتدل دارد و آبش از فیض رود کر است و در آن جا غلّه و انگور بسیار بود و مواضع بی شمار از توابع آن جاست.»

در لغت نامه ی دهخدا آمده است ،«آباده سه محل است در فارس : ۱- آباده اقلید و آن را به مناسبت یکی از روستاهای آن که اقلید نام دارد(منظور شهرستان اقلید است) آباده اقلید خوانند تا از آباده طشک ممتاز باشد.۲- آباده زرتشت نی ریز که یکی از چهار محله ی قدیمی شهرستان نی ریز است ۳- آباده طشک، بخشی از ولایت پنجگانه فارس است. و آن را به مناسبت یکی از روستاهای آن که طشک نام دارد«آباده طشک» خوانده اند تا از«آباده اقلید» ممتاز باشد و فاصله آن تا نی ریز کم تر از بیست فرسنگ است.»

موقعیت فرهنگی آباده طشک:

مذهب مردم آباده طشک، شیعه ی دوازده امامی است علاوه بر آن مذهب به باورهایی از قبیل : تأثیر ستارگان در سرنوشت آدمی، موقع غروب آفتاب نباید خاکستر از خانه بیرون برد زیرا نحس است. و یا این که اگر مرغی در حال خوابیدن بال های خود را به روی زمین پهن کند ،مهمان یا مسافری از راه می رسد، موقع چیدن پشم و موی گوسفندان ،عبارت «برون زیاد» را بر زبان جاری می کنند ،اعتقاد به عطسه (=صبر)و خواب و این که زن تازه زاییده تا ۴۰ روز نباید تنها بماند و یا در غیر این صورت باید زیر سر او قیچی

گذارند چون معتقدند که «آل » می آید و به او و بچه اش آسیب می رساند ،و یا هنگامی که محصول کشاورزی خود را درو می کنند اگر شخصی بر آن ها وارد شد باید بگوید «محصول زیاد» .

عشایر و تیره و طایفه هایی در آباده طشک زندگی می کنند از جمله :«ایل قرایی» که زبان آن ها ترکی است،« طایفه ی چهار راهی»و «طایفه ی لشنی» زندگی می کنند. ایل لشنی با شاخه های مختلف (به ظاهر دوازده گانه) که با پسوند خاص لری (وند) مشخص می شوند در این منطقه ساکن هستند.

تاریخچه ی گویش آباده طشک:

طایفه لشنی شاخه ای از قوم پارسی و یکی از طایفه های لری است که خاستگاه آن شهر «درود» در «خرم آباد» است و از تیره های قوم «زندیه» هستند که همراه «کریم خان زند» به فارس راه یافته اند و در بخش های مختلف استان فارس چون آباده طشک،خفرک علیا ،کربال و غیره ساکن شدند.طایفه ی لشنی به تیره های مختلف: عبدالله وند، نجیب وند، ایروند، الیاس وند، خفروند ، یزدان وند ،علی وند ،بهمن وند، مرادوند، خیر خیروند،کوشکی ،اولاد میرآقا و... تقسیم شده اند که با هم نسبت خویشاوندی و ازدواجی دارند. طایفه ی لشنی سال هاست که در آباده طشک زندگی می کنند و به کشاورزی و دیگر پیشه ها می پردازند و امروزه شعبه ای از این طایفه در رود هن (نزدیک تهران) وهم چنین تعدادی از آنان در کله چوب(اسلام آباد غرب)به سر می برند. گویش لری هر چند در لهجه ی فارسی مردمان آباده طشک اثر گذاشته است اما امروزه فقط کم و بیش افراد سالخورده وکم سواد به این گویش گفت وگو می کنند.

از جمله عواملی که در فراموشی به کار بردن این واژگان نقش مهمی را ایفا می کنند: شیوه های زیستن ،متروک ماندن پاره ای از پیشه ها و ظهور پیشه های تازه و وسایل جدید ،پیشرفت علوم ،مهاجرت ها ،مسافرت ها ،پیدایش پدیده های جدید و ارتباط فرهنگی با دیگر جوامع است وباید امروزه با تلاش روز افزون خویش واژگان و عبارت ها را که همانند گنجینه ی معنوی ماندگار و گرانبهاست در ثبت و ضبط و نگه داری آن ها بسیار کوشا باشیم.

زبان فارسی امروز، ادامه ی زبان فارسی دری است . فارسی دری ادامه ی تاریخی زبان فارسی میانه ی ساسانی است که با وام گیری از زبان های دیگر دوره ی میانه به ویژه سغدی، به زبانی قدرتمند و صاحب آثار ادبی گوناگون تبدیل شد و به چنان هویت واژگانی دست یافت که به زبان رسمی ایران قدیم تبدیل گردید.

زبان فارسی میانه ساسانی، خود ادامه ی فارسی باستان است که در عصر هخامنشیان زبان مردم استان فارس بوده است . همین زبان یکی از شاخه های زبان های هندی و ایرانی و از گروه زبان های هند و اروپایی است.

مقایسه دستوری:

از نظر دستوری شباهت های زیر، بعضی از آن ها با اختلاف جزیی که بیشتر شامل کاستی و افزونی یا تغییر آواست ، میان «گویش آباده طشک » و«فارسی» وجود دارد:

الف- نشانه ی صفت برتر و برترین ،مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
بهتر	$beh-tar$	$bex-tar$
بهترین	$beh-tarin$	$bex-tarin$

ب- ترتیب مضاف و مضاف الیه و موصوف وصفت و نشانه ی اضافه میان آن ها مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
دست من	$dast-e\quad man$	$das-e\quad man$
هوای خنک	$havā-ye\quad xonak$	$havā-ye\quad xānek$

پ- اعداد اصلی ،ترتیبی و کسری و جای آن ها به عنوان وابسته شمارشی اسم مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
سه گاو	$se-gāv$	$so-gow$
چهارمین در	$\check{c}ahārmin\,dar$	$\check{c}armin\,dar$

ت- شخص و شمار ضمایر شخصی جدا و پیوسته . مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
تو	to	te
گاوت	$gāvat$	$gowet$

ث- نشانه ی مصدر .مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
خوردن	$xord-an$	$xard-an$
خوابیدن	$xābid-an$	$xowsid-an$

ج- وندهای وجه ، نفی در فعل . مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
بخوان	$be-xān$	$be-xūn$
نخوان	$na-xān$	$na-xūn$

چ- کاربردهای افعال کمکی«بودن» /bidan/ در صرف افعال گذشته دور، التزامی ، و شدن /šedan/ در افعال مجهول .مانند :

	فارسی	گویش آباده طشک
رفته بودم	rafte – būdam	rafte – bidam
دیده شدم	dide – šodam	dide – šedam

ح- بعضی از حروف اضافه و ربط .مانند :

	فارسی	گویش آباده طشک
با	bā	bā
که	ke	ke
ولی	vali	vali

خ- ساختمان افعال مشتق و ترکیب از نظر وندهای اشتقاقی با عناصر غیر فعلی .مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
برداشتی	bardāšti	vardašti
پرواز کرد	parvāzkard	bāl – gereft

د- تطابق نهاد و فعل از نظر شخصی و شمار مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
تو گفتی	togofti	tegofti
شما گفتید	šomāgoftid	šemāgoftin

ذ- جای مسند الیه و مسند در جمله های اسنادی .مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
هوا تاریک است	hāvatārik ast	havā tārike

مقایسه در واحدهای زبر زنجیری:

الف- جای تکیه در اسم،صفت ،حرف ،ضمیر ،عدد مانند :

	فارسی	گویش آباده طشک
درخت	derāxt	derāxt «اسم»
دانا	dānā	dānā «صفت»

ولی	*valī*	*valī*	«حرف»
خوابید	*xābid*	*xowsīd*	«گذشته ساده»

ب- ساختمان هجا، مانند:

فارسی	گویش آباده طشک
/cv/	/cv/
/cvc/	/cvc/
/cvcc/	/cvcc/

مقایسه واژگانی :

واژه های این گویش را در مقایسه با واژه های فارسی رسمی به سه گروه می توان تقسیم کرد:

الف- گروهی که کاملاً متفاوت هستند. مانند:

فارسی	گویش آباده طشک
پدر	*bowo*
خواهر	*dede*
برادر	*kākā*

ب – گروهی که کاملاً یکسانند ، مانند:

فارسی	گویش آباده طشک
درد	*dard*
سرد	*sard*
تاریک	*tarik*

پ- گروهی که باهم تفاوت آوایی دارند ،این تفاوت ها دارای انواع زیر است:

۱- تفاوت در نوع صداها که خود به دو گروه تقسیم می شوند:

الف- تفاوت در مصوت ها که عبارتند از:

فارسی پیش از صامت های خیشومی /m/ و /n/ به /ū/ تبدیل می گردند:

/ $\bar{a} \rightarrow \bar{u}$ [صامت های خیشومی]

	فارسی	گویش آباده طشک
جان	*Jān*	*Jūn*
شام	*šām*	*šūm*
شانه	*šāne*	*šūne*

	فارسی	گویش آباده طشک
جامه	*Jāme*	*Jūme*
جام	*Jām*	*Jūm*

/ā/ فارسی در واژه ی زیر مقابل /a/ گویش آباده طشک

	فارسی	گویش آباده طشک
تومان	*tūmān*	*teman*

/ā/ فارسی پیش از صامت /h/ در آباده طشک به همان شکل است:

$$\bar{a} \rightarrow a/[h]$$

	فارسی	گویش آباده طشک
راه	*rāh*	*rā(h)*
کلاه	*kolāh*	*kolā(h)*
کاه	*kāh*	*kā(h)*

/a/ فارسی پیش از صامت /b/ معمولاً به مصوت مرکب /ow/ تبدیل می شود، و /b/ نیز می افتد، $a \rightarrow ow/[b]$

	فارسی	گویش آباده طشک
لب	*Lab*	*Low*
آب	*āb*	*ow*
شب	*šab*	*šow*
تب	*tab*	*tow*
سبز	*sabz*	*sowz*
کبک	*kabk*	*kowk*

/a/ فارسی مقابل /e/ گویش آباده طشک در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
آهن	*āhan*	*ahen*
حنا	*hanā*	*hena*

/a/ فارسی در این گویش از آغاز کلمه زیر می افتد:

فارسی	گویش آباده طشک

انار	*anār*	*nār*

/o/فارسی مقابل /e/ این گویش در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
دشمن	*do˅sman*	*de˅sman*
بلند	*boland*	*belan*
دختر	*doxtar*	*dextar*
ظلم	*zolm*	*zelm*

/o/فارسی مقابل /ā/این گویش در بعضی از واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
خنک	*xonak*	*xānak*
کهنه	*kohne*	*kāne*

/ū/فارسی مقابل /i/ این گویش در بعضی از واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
سوزن	*sūzan*	*sizan*
جوجه	*Jūje*	*Jije*

/ū/فارسی مقابل /o/گویش آباده طشک در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
سوختن	*sūx* tan	*sox* tan
دوختن	*dūx* tan	*dox* tan

/i/فارسی مقابل /e/ گویش آباده طشک در برخی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
ریختن	*rix* tan	*rex* tan
بیختن	*bix* tan	*bex* tan

ب- تفاوت در نوع صامت ها:

/b/فارسی مقابل /f/ و /v/ گویش آباده طشک در واژه ی زیر:

فارسی	گویش آباده طشک

ضبط	*zabt*	*zaft*
تبر	*tabar*	*ta* var
بر	*bar*	var

/ *d* /فارسی مقابل / *t* /گویش آباده طشک در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
لگد	*lagad*	*la¥at*

/ *d* /فارسی در پایان بعضی واژه های این گویش می افتد:

	فارسی	گویش آباده طشک
چند	*c̆and*	*c̆an*
بلند	*boland*	*belan*
زود	*zūd*	*zi*
بند	*band*	*ban*
خواند	*xānd*	*xon*

/ *f* /فارسی مقابل / *b* / این گویش در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
نصف	*nesf*	*nesb*

/ *h* /فارسی مقابل / *x* / این گویش در بعضی از واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
بهتر	*behtar*	*bextar*

خنثی شدن واج های / *m* / و / *n* / پیش از صامت / *b* / مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
شنبه	*s̆anbe*	*s̆ambed*
پنبه	*panbe*	*pambe*
دنبه	*donbe*	*dombe*
منبر	*manbar*	*mambar*

/r/فارسی مقابل /l/ گویش آباده طشک در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
قیر	¥ir	¥il
شکار	ˇsekar	ˇsekal
کرک	kork	kolk
برگ	barg	balg
زهره	zahre	zahle

/ˇz/فارسی مقابل /j/گویش آباده طشک مانند:

	فارسی	گویش آباده طشک
منیژه	manizˇe	manije
ژاندار	ˇzāndārm	Jāndārm

اختلاف در تعداد صداها:

حذف /t/ فارسی در پایان بعضی از واژه های گویش آباده طشک :

	فارسی	گویش آباده طشک
راست	rāst	rās
خواست	xāst	xās
پوست	pūst	pūs
دست	dast	das
مست	mast	mas

حذف /h/ فارسی در واژه ی زیر:

	فارسی	گویش آباده طشک
چهار	ˇcahār	ˇcār

جا به جایی دو صامت کناری در خوشه ی هم خوان پایانی در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
فسخ	fasx	faxs

سقف	*sa¥f*	*saf¥*
عکس	*aks*	*ask*
قفل	*¥ofl*	*¥olf*
نرخ	*nerx*	*nexr*
کتف	*ketf*	*keft*

اختلاف در صامت یا مصوت های بعضی واژه های مشابه :

$\bar{a}$ فارسی در واژه گویش آباده طشک به ey تبدیل می گردد.

	فارسی	گویش آباده طشک
آینه	*$\bar{a}$yene*	*eyne*

a فارسی به $\bar{a}$ گویش آباده طشک تبدیل می شود در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
عروس	*ar$\bar{u}$s*	*$\bar{a}$r$\bar{u}$s*

$\bar{a}$ فارسی به ow گویش آباده طشک تبدیل می شود در بعضی واژه ها:

	فارسی	گویش آباده طشک
آب	*$\bar{a}$b*	*ow*
خواب	*x$\bar{a}$b*	*xow*
زرداب	*zard$\bar{a}$b*	*zardow*

نتیجه گیری:

براساس مطالعات زبان شناسی ،زبان لری(گویش مردم آباده طشک از آن زبان گرفته شده است) جز و زبان های هند و اروپایی به شمار می آید . زبان های هند و اروپایی به دو گروه هندی-ایرانی و اروپایی تقسیم می شوند . زبان لری در گروه زبان های هند و ایرانی قرار می گیرند که این زبان ها به نوبه ی خود به دو گروه هندی و ایرانی تقسیم می شوند. زبان های ایرانی شامل: زبان های ایرانی شرقی و زبان های ایرانی غربی می باشند که زبان های ایرانی شرقی در مناطق آسیایی میانه از جمله: افغانستان و نواحی مجاور ، و زبان های ایرانی شرقی در ایران و بعضی دیگر مناطق رایج هستند. و زبان های ایران غربی نیز به دو گروه شمال غربی و جنوب غربی تقسیم می شوند که «زبان لری» در گروه زبان های جنوب غربی قرار می گیرد.

در بین زبان های جنوب غربی ایرانی(فارسی- لری – کومزاری- تاتی- دوانی)، زبان لری نزدیک ترین رابطه را با زبان فارسی دارد که هر دوی آن ها دنباله ی پارسی میانه هستند. و بعضی معتقدند که این زبان در گذشته ی نه چندان دور از فارسی گرفته شده است.

در پایان باید افزود که : الف-گویش آباده طشک که زیر ساخت آن گویش لری است از لحاظ ساختار دستوری و واژگانی با فارسی نو شباهت بسیار دارد.ب-واژه های گویش آباده طشک را در مقایسه با واژه

های فارسی رسمی به سه گروه می توان تقسیم کرد: گروهی کاملاً متفاوت،گروهی کاملاً یکسان و گروهی که با هم تفاوت آوایی دارند که در متن مقاله به بررسی جداگانه هر یک پرداخته شده است .

کتابنامه

۱- ابن بلخی ، فارس نامه ،توضیح و تحشیه، منصور رستگار فسایی ، ص۷۵.

۲- ارانسکی ،یوسیف م، زبان های ایرانی ، ترجمه: علی اشرف صادقی، انتشارات : سخن ۱۳۷۸، صص ۴۰-۲۵.

۳- امان اللهی بهاروند ، اسکندر، قوم لر، ناشر: آگاه تهران .۱۳۷۰، صص۵۵- ۲۰.

۴- ایزد پناه ،حمید، فرهنگ لری ، انتشارات : آگاه ،چاپ دوم تهران ۱۳۶۳، ۵۰- ۳۰.

۵- باطنی ،محمد رضا ، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی ،ناشر: امیرکبیر، تهران ۱۳۶۴، ص۷۵.

۶- دهخدا ،علی اکبر ،لغت نامه ،جلد ۱،چاپ دوم تهران ۱۳۷۷، ص۴۶.

۷- ستوده،غلامرضا، مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه (سمت) چاپ دوازدهم تهران ۱۳۸۶، ص۲۵۹.

۸- طرح هادی شهر آباده طشک (شهرداری آباده طشک) ،۱۳۸۵،صص۲۴و۲۵.

۹- فره وشی، بهرام ،فرهنگ پهلوی (فارسی –پهلوی) انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۷۸،ص۱۲۰.

۱۰- کلباسی ،ایران، فرهنگ توصیفی گونه های زبانی ایرانی ،ناشر: پژوهشگاه علوم انسانی ،چاپ اول ۱۳۸۸،ص۲۶-۲.

۱۱- مستوفی قزوینی ، حمدالله ،نزهه القلوب ،حواشی و تعلیقات ،محمد دبیر سیاقی،طهوری، تهران ۱۳۳۶،ص۱۴۹.

۱۲ - مشکوه الدینی ، مهدی، ساخت آوایی زبان ،انتشارات : آستان قدس ،مشهد ۱۳۶۴،صص۲۰-۱۰.

۱۳- مقیمی، افضل، بررسی گویش بویر احمد و... ناشر:نوید شیراز ، چاپ اول ۱۳۷۳،۴۰-۳۰.

۱۴- ناشناس، حدود العالم من المشرق الی المغرب ،تصحیح: منوچهر ستوده،طهوری، تهران ۱۳۶۲.،ص۱۳۵.

۱۵- ناتل خانلری ،پرویز ،دستور تاریخی زبان فارسی ،انتشارات :توس ،چاپ سوم ۱۳۷۳ ، صص۴۰- ۲۷.

۱۶- همتی، ابوذر، فرهنگ تطبیقی واژگان گویش لری ممسنی با واژگان فارسی نو و میانه ، شیراز ،پایان نامه کارشناسی ارشد، ۱۳۶۹،ص ۲۰

۱۷- یاوریان ،اکبر، واژه نامه لری، انتشارات : افلاک ،چاپ اول ۱۳۸۵، صص۹۰-۵۶.

مجله ها:

- ابراهیمی، قربان علی، گویش بیضایی فارس، مجله مطالعات ایرانی، شماره ۱۳، ۱۳۸۷، صص۳۰- ۲۰.
- هاشمی، محمد حسین ،تأملی کوتاه در زبان لری، کیهان فرهنگی ،شماره ۱۹۰، ص۸.

تأملی دربارهٔ اوصاف و ویژگیهای حقیقت محمدیه

دکتر علی رمضانی[1]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر

دکتر نرگس اصغری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر

دکتر رضا آقایاری زاهد

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر

چکیده

یکی از آموزه‌های مهم و قابل بحث عرفان اسلامی حقیقت محمدیه است و مراد از آن به اصطلاح متصوفه و عرفا، ذات احدیت به اعتبار تعین اوّل است. این حقیقت به عنوان مبدأ و معاد، شالودهٔ نظام آفرینش، نخستین وجود منبسط و تجلی حق، سبب حدوث و بقای عالم، واسطهٔ حق و خلق و غایت نظام هستی معرفی شده است.

در شرح و بسط این موضوع در جهان بینی عرفانی مخصوصاً در مکتب ابن‌عربی و پیروان او مطالب و مسائل مهمی مطرح گردیده که بیشتر حول محور اولین، کامل‌ترین و جامع‌ترین مخلوق می‌باشد. این حقیقت تحت عناوین و تعابیر مختلف و قریب به هم از جمله: اسم اعظم، روح اعظم، امر، بهمن(در زبان پهلوی)، تجلی اوّل، صادر اوّل، عقل اوّل، معلول اوّل، جوهر، درّ بیضاء، روح عالم، روح محمّدی، عقل فعّال، علّت ثانی، نفس‌الرّحمن، هباء و... مورد توجه قرار گرفته است. این نام‌های مختلف در واقع به لحاظ اعتبارات و اوصاف گوناگونی است که ب‌دان داده شده و هدف این مقاله تشریح و تبین آن اوصاف و ویژگیها است.

کلیدواژه‌ها: عرفان اسلامی، حقیقت محمدیه، عقل اول، خلیفهٔ خدا، واسطهٔ فیض

مقدمه

روح محمدی به اعتبار کلیت و عدم تقید همان عقل اول است اما همین روح به اعتبار تعلق به صورت بشری و هیأت ناسوتی مغایرتی با عقل اول و لحاظ کلیت آن پیدا می‌کند ولی این مغایرت دو حقیقت متباین نیست بلکه مغایرتی است از نوع مغایرت کلی و جزیی خویش. (ر. ک: یثربی ۱۳۷۲: ۳۳۱) عارفان اندیشمند اسلامی معتقدند همان‌گونه که عالم آفرینش دارای غیب و شهادت است به طریق اولی انسان نیز دارای غیب و شهادت است. لذا برای انسان دو نشئهٔ ظاهر و باطن، سر و علن، ملک و ملکوت قائلند که هر کدام دارای درجات و مقاماتی است. بالاخص نفس باطنی و غیبی انسان که خود دارای بواطن و مراتب ملکوتی است.

[1]. Email: a-ramazani@iau-ahar.ac.ir

اینان روح و دل آدمی را نمودار عالم غیب می‌دانند و قوای ظاهری و جسمی او را عالم شهادت می‌شمارند. بر این اساس پیامبر اعظم(ص) نیز دارای ظاهر مُلکی است که تعبیر به «شخص» آن حضرت می‌شود و دارای باطن ملکوتی است که «شخصیت» او را شامل می‌گردد.

آنچه مربوط به شخص و ظاهر ایشان است چون سایر انسانها در زمانی متولد می‌شود و زندگی و فعالیت و تغذیه و زاد و ولد می‌کند. «انا بشر مثلکم.» (کهف/ ۱۱۰) در عین حال دارای تکالیف و وظایف ویژه‌ای مربوط به رسالت و نبوتش نیز می‌باشد که جایگاه و مرتبهٔ او را در دنیا با سایر انسانها متمایز می‌سازد چون‌که «داعیا الی‌الله و سراجا منیرا.» (احزاب/ ۴۶) بود اما عمر مادی و وظیفهٔ دنیوی‌اش یعنی «رسالت» روزی به پایان رسید و این دنیای فانی را وداع کرد چراکه حق تعالی فرمود: «انک میت و انهم میتون.» (زمر/ ۳۹) اما وجه معنایی و ملکوتی آن حضرت و شخصیت حقیقی ایشان که «ولایت» او می‌باشد از عظمت و شدت وجودی خاص‌الخاصی برخوردار است که نمرده است و پایانی ندارد بلکه حقیقت و نورانیتی است که واسطهٔ فیض و نور حضرت حق بوده و عالم و آدم را از جانب فیاض و نور مطلق، هستی و نور می‌بخشد و رحمت واسعهٔ خداوند بر مخلوقات است لذا خداوند فرمود: «و ما ارسلناک الا رحمه للعالمین.» (انبیاء/ ۱۰۷) همان‌که مظهر اسم اول و آخر الهی بلکه مجلای اسمای جمال و جلال و همهٔ اسمای حسنای اوست، و انسان کامل کمّل اکمل اوست که بود قبل از آنکه عالم خلق شود و غایت خلقت و ایجاد افلاک و کائنات است و ... این مرتبه از هستی و تجلی حق که ویژهٔ پیامبر اعظم است حقیقت محمّدیّه(ص) نام دارد. (ر. ک: خدایار ۱۳۸۶: ۲)

اوصاف و ویژگیهای حقیقت محمّدیّه

۱. صادر نخستین و اولین مخلوق بی‌واسطهٔ واجب‌الوجود

فلاسفه صادر نخستین از خداوند را عقل اول می‌نامند که در اصطلاح عرفانی معادل روح محمدی یا حقیقت محمدی است. این حقیقت اولین مخلوق بی‌واسطهٔ واجب‌الوجود و نخستین تنزل حق به صورت وجود امکانی و خلقی است. واسطهٔ فیض موجودات دیگر است و همهٔ کمالات مراتب پایین را به نحو اتم و اکمل داراست. (ر. ک: یثربی ۱۳۷۲: ۳۳۰) ابن‌عربی در این‌باره گوید: «و آغاز آفرینش هباء و اولین موجود در آن حقیقت محمدی است زیرا او خلیفهٔ الهی در عالم بوده و همهٔ هستی در تسخیر اوست پس خداوند سبحان هنگامی که اراده نمود عالم را خلق کند از آن ارادهٔ مقدسه حقیقتی پدید آمد که از آن به هباء یاد می‌گردد و هیچ موجودی از نظر قبول و پذیرش در آن هباء زمینه نداشت جز حقیقت

محمدی که از او به عقل تعبیر می‌شود پس حقیقت محمدی آغاز آفرینش عالم و اولین موجودی است که پدیدار گردیده ....» (آشتیانی ۱۳۷۰: ۷۲۱)

۲. بسیط و غیرمرکب

صادر اول بسیط و غیرمرکب است، ملاصدرا فرماید: «صادر اول ذاتی بسیط بوده است که از ملابست عدم خارجی و قوه و استعداد مبراست و در ذات و فعل از غیر فاعل خویش مستغنی است و واسطهٔ افاضه جود و خیر حق‌تعالی بر ماسوا بشمار می‌رود. موجود اول، اشرف ذوات عقلی و جواهر نوری است. کامل‌ترین هویت و شدیدترین قوت از آن اوست. دورترین موجود است از نقص و کاستی و نزدیک‌ترین آنها به مبدأ المبادی است.» (صدرالمتألهین ۱۳۶۸، ج ۷: ۲۶۳)

۳. مجرد از ماده

صادر اول که بی‌واسطه از مبدأ المبادی خلق می‌شود باید موجودی باشد که هم در اصل وجود و هم در فعل و تأثیر مجرد از ماده باشد. (ر. ک: صدرالمتألهین ۱۳۸۱، ۳۳۷)

۴. وجودی یگانه و امری واحد

بر اساس قاعدهٔ «الواحد لایصدر عنه الا الواحد» از خداوند یگانه و بسیط جز یک معلول صادر نمی‌شود. در لسان قرآن، از نخستین صادر به «امر» تعبیر شده است. «و ما امرنا الا واحده.» (قمر/ ۵۰) اگر از چنین واحدی دو معلول صادر شود لازمه‌اش این است که در فاعل واحد دو اقتضا و دو جهت باشد زیرا صدور هر اثری به دنبال یک خواهش و یا اقتضایی در فاعل است وگرنه ترجیح بلامرجح پیش خواهد آمد. پس برای هر معلولی، اقتضای جداگانه در علت حتمی است. حال اگر از واحد بسیط، معلولهای متعدد صادر شود آن واحد دارای جهاتی خواهد شد؛ چون آن جهت که معلول الف را آفریده غیر از جهتی است که معلول ب را آفریده حال آنکه مبدأ اول، بسیط من جمیع‌الجهات است. (ر. ک: اخویان ۱۳۹۰: ۱۴۸)

ملاصدرا برای حل مسئلهٔ صدور کثرت از وحدت از دو اصل فلسفی مدد گرفته است. او بر اساس اصل «الواحد» که مورد تأئید عقل نظری و طبع سلیم است می‌گوید از ذات احدیت صدور بیش از یک امر محال است و صدور کثیر از واحد ممکن نمی‌باشد و سپس بر اساس اصل عقلی «امکان اشرف» که باید معلول اول و صادر نخست از حیث وجودی بر همهٔ ممکنات شرافت داشته باشد نتیجه می‌گیرد عقل که اشرف موجودات و اتم آنهاست باید در مرتبهٔ ایجاد، مقدم بر ممکن اخس باشد چه اگر ممکن اخس مقدم بر

اشرف باشد لازم می‌آید که اشرف از اخس به وجود آید و این از لحاظ عقل محال است. (ر. ک: صدرالمتألهین ۱۳۶۸، ج۷: ۲۴۴)

۵. تجلی شایستهٔ خداوند

میان علت و معلول، مناسبت، مشاکلت و سنخیت برقرار است. از شؤونات واسطه در فیض این است که از کمالات و برخی ویژگیهای مبدأ اول برخوردار است و وجودش با وجودهای پایینی و پسینی تفاوت دارد. لذا هر موجودی در هر مرتبه که باشد، شایستگی واسطهٔ نخستین شدن را ندارد.

۶. منبسط و غیرمقید

در نگاه عارف، عقول و نفوس و اجسام متعلق به غیر و محدود و مقید به حد خاصی‌اند، اما وجود منبسط متعلق به غیری است که قید و حد ماهوی ندارد بلکه بر همهٔ اعیان و مقیدات منبسط و گسترده است و با همهٔ مراتب ماسوای خداوند همراهی دارد؛ با حادث، حادث و با قدیم، قدیم و با مجرد، مجرد و با مادی، مادی است. اثبات وجود منبسط از راه همان قاعدهٔ «امکان اشرف» است.

۷. وجودی بی‌نظیر و مافوق طبیعی

ابن‌عربی در آغاز فص محمدیه می‌گوید: «فص حکمه فردیه فی کلمه محمدیه» (جامی ۱۳۵۶: ۱۲) فص به نگین انگشتری گویند که مقصود دل عارف است، حکمت هم معارف غیبی است؛ فردیه ایهام دارد: یک معنی آن که او نظیر ندارد یعنی حقیقت محمدیه بی‌نظیر است؛ معنی دیگرش هم این است که او تجلی و تعیین اول است.

۸. جامع حقایق خلقی و الهی

حقیقت محمدی که از آن به «مقام انسان کامل» نیز تعبیر می‌شود با به فعلیت رساندن تمام استعدادهای خود علاوه بر جهت خلقی‌اش می‌تواند جهت حقی و الهی نیز پیدا کند. بنابه گفتهٔ اهل معرفت، انسان کامل در سیر صعودی خود می‌تواند به صقع‌ربوبی راه یافته تا تعین ثانی و حتی تعین اول و مقام برزخیت اُولی پیش برود. با رسیدن به این مقام انسان جهت ربانی و حقی پیدا می‌کند و خدایی می‌شود. حقیقت انسان کامل چون مخلوق است جهت امکانی دارد اما وقتی اسما و صفات الهی که جهت وجوبی دارند در او پیاده شدند

او نیز جهت وجوبی خواهد یافت. چون خداوند به‌وسیلهٔ اسمائش عالم را تدبیر می‌کند وقتی انسان کامل آن اسما را در خود پیاده کرد علاوه بر جهت حقانی یافتن، تدبیر عالم را نیز به دست می‌گیرد لذا اطلاق اسم «رب» بر او جایز می‌شود. قیصری در این‌باره می‌گوید: «فقد علمت حکمه نشأه جسد آدم اعنی صورته الظاهره و قد علمت نشأه روح آدم اعنی صورته الباطنه فهو الحق الخلق و قد علمت نشأه رتبته و هی المجموع الذی به استحق الخلافه یعنی فآدم هو الحق باعتبار ربوبیته للعالم و اتصافه بالصفات الالهیه و الخلق باعتبار عبودیه و مربوبیته.» (قیصری ۱۳۷۵: ۴۰۵)

۹. ازلی و ابدی

صدرالمتألهین دربارهٔ اینکه روح پیامبر(ص) سبب ایجاد و بقای عالم و همچنین ازلی و ابدی است می‌گوید: «غرض او همان است که برخی از فلاسفه در آثار خود آورده‌اند که علت غایی به سبب وجود عقلی مقدم و از حیث خارجی متأخر است و ثابت کرده‌اند که عقول فعاله برای اشیای موجود جهت فاعلی و نیز جهت غایی دارند. پس هنگامی که روح پیامبر(ص) (حقیقت محمدیه) متحد با عقل اول شود لازم می‌آید ازلی و ابدی باشد و از حیث بشری حادث. اما ازلی به اعتبار مبدأ اشیاء بودن و ابدی به خاطر ثمرهٔ نهایی برای مخلوقات. همهٔ موجودات توجهات و کمالاتی دارند عناصر به سمت جماد حرکت می‌کنند و جماد به سوی نبات و آن به سمت حیوان و او نیز به سوی انسان و انسان ابتدا، صاحب عقل هیولانی است و متوجه است در جهت کمال به سوی عقل فعال.» (ر. ک: خلیلی ۱۳۸۴: ۱۵۲) در ضمن این نتیجه از جهت حقی و الهی بودن حقیقت محمدی نیز گرفته می‌شود.

۱۰. رب‌الارباب

حقیقت محمدیه «رب‌الارباب» تمام صور عالم و ظاهر در تمام مظاهر است. به دلیل خلافت کلی الهی که از جهت حقی اوست نه از جهت بشری، چراکه او از جهت بشری عبدی است که محتاج به رب است اما باطن و حقیقت او کامل‌ترین مجلایی است که حق در او ظهور کرده است و مظهر اسم جامع یعنی الله است.

۱۱. واسطهٔ فیض الهی بر عالم مادون

از نگاه حکیمان مسلمان، خداوند تنها وجودبخشِ هستی است. از آنجا که هستی از خدا فرا نمی‌گذرد و جز او همه چیز هیچ است؛ پس برای خداوند، هدف و غرضی مگر ذات خود او نیست و از آن روی که ذات هستی پیوسته و همیشه بوده، فاعلیت او نیز همیشگی و جاودانه است. این ویژگی را «فیض» خداوند

می‌نامند. از آنجا که خداوند مراتب عالی توحید ذاتی و صفاتی را داراست، بسیط و بی‌تکثر است. نخستین صادرش بیش از یکی نیست و این نخستین خلیفه واسطهٔ تداوم فیض او بر دیگران است.

۱۲. دائم الفیض علی‌البریّه

فیض و هستی‌بخشی که عین ذات خداست همیشگی و جاودانه است پس واسطه نیز دائم الفیض علی‌البریّه خواهد بود.

۱۳. مظهر اسم جامع الله و محل اسماء و صفات الهی

حقیقت محمدی یا حقیقت انسان کامل مقام خاصی است که مختص انسان کامل است و سایر موجودات نمی‌توانند بدان دست یابند و آن مقام مظهریت اسم جامع الله در تعین ثانی است. در صقع‌ربوبی در تعین ثانی اسماء جزیی الهی قرار دارند که مخلوقات هر یک مظهر اسم خاصی از آنها هستند. مثلاً انبیا و اولیا مظاهر اسم «هادی» یا باران مظهر اسم «رحمان» الهی هستند که هر دو شاخه‌ای از اسم الله می‌باشند. در این میان تنها حقیقت محمدی است که مظهر اسم جامع و کلی «الله» است و هیچ مخلوق دیگری مظهر آن نیست لذا در بین اعیان ثابته، عین ثابت اسم جامع الله حقیقت محمدی است. قیصری می‌گوید: «ان لکل اسم من‌الاسماء الاهیه صوره فی‌العالم مسماه بالماهیه و العین‌الثابته و ان لکل منها خارجیه مسماه بالمظاهر والموجودات العینیه و ان تلک الاسماءارباب تلک المظاهر و هی مربوبها و علمت ان الحقیقه المحمدیه صوره‌الاسم الجامع الالهی و هو ربها و منه الفیض و الاستمداد علی جمیع الاسماء فاعلم ان تلک الحقیقه هی التی ترب صورالعلم کلها بالرب المظاهر فیها الذی هو رب‌الارباب لانها هی الظاهر فی تلک المظاهر.» (قیصری ۱۳۷۵: ۱۲۸)

۱۴. خلیفهٔ خدا

«هویت غیبی احدی با مقام ذات باری در چنان غیبی مستور است که هیچ‌گونه اسم و رسمی ندارد و در اصطلاح اهل معنا از آن تعبیر به «عنقای مُغرب» شده است بنابراین معروف هیچ عارفی و معبود هیچ عابدی قرار نمی‌گیرد. از این جهت است که پیامبر اکرم(ص) دربارهٔ این مقام گفته است: «ما عرفناک حق معرفتک و ما عبدناک حق عبادتک.» پس برای هویت غیبی خلیفه‌ای لازم است که از جانب آن در اظهار اسماء و انعکاس نورش در آینه اسمایی خلافت کند.» (ر. ک: اترک ۱۳۸۹: ۷۹)

خلافت منصبی تکوینی است که نتایج تشریعی دارد. مقام خلافت دو سو دارد: یکی به سمت خدا و دیگری به سمت خلق، به تعبیری خلافت منصبی است از جانب حق بر خلق و کل عالم. خلیفه باید

برخوردار از صفات متخلف‌عنه باشد. حقیقت محمدی از آن رو که مظهر اسم جامع الله و واجد تمام صفات الهی است و چون حق‌سبحانه عالم را به‌وسیلهٔ اسماء و صفاتش تدبیر می‌کند و مراتب هستی همه تجلیات و ظواهر اسما و صفات اویند پس حقیقت محمدی یا انسان کامل می‌تواند خلیفهٔ الهی باشد و عالم را تدبیر کند. قیصری در شرح کلام ابن‌عربی گوید: «و لهذا کان آدم خلیفه ای و لأجل حصول هذه الجمعیه لآدم، صار خلیفه فی العالم «فان لم یکن» ای آدم ظاهراً بصوره من استخلفه و هو الحق فی ما استخلف فیه و هو العالم ای لم یکن متصفاً بکمالاته(حق) متسماً بصفاته قادراً علی تدبیر العالم فما هو خلیفه.» (قیصری ۱۳۷۵: ۴۰۱)

۱۵. دارای علم و قدرت مطلق همچون خدا

با توجه به سخن اخیر قیصری چون همهٔ صفات و اسماء الهی در وحود خلیفه جمع است پس حقیقت محمدیه نیز مانند خداوند دارای علم و قدرت مطلق است.

۱۶. حضور فعال در جهان

همان‌طوری‌که خداوند هر لحظه در کاری است و با همه چیز همراه است حقیقت محمدیه نیز به عنوان خلیفهٔ او از همین ویژگی برخوردار است.

۱۷. تجلی اعظم یا مظهر اتمّ خداوند

بنابر نظریهٔ وحدت شخصیه عرفا، عالم همه مظهر و جلوهٔ حق است. هر شیئی در حد خود حق‌تعالی را ظهور می‌دهد. حق‌سبحانه در اشیا در حد اشیا جلوه می‌کند. قید هر مظهری باعث می‌شود حق‌سبحانه در تجلی خود کامل و اتم نباشد؛ حتی عقل اول که نخستین صادر الهی است تنها اسما تنزیهی خداوند را ظاهر می‌کند اما در این میان فقط انسان کامل یا حقیقت محمدی است که حق‌تعالی را در حد خودش جلوه می‌دهد و هیچ جهتی از جهات وجودی‌اش مخفی نمی‌ماند لذا حقیقت محمدی تجلی اعظم و مظهر اتم حق‌سبحان می‌باشد؛ به گونه‌ای که خداوند تجلی بالاتر از آن ندارد و هر آنچه را که در خود دارد در حقیقت محمدی می‌بیند. (ر. ک: همان: ۳۲۶)

۱۸. خالق عالم هستی

نظام آفرینش در فلسفه با صادر نخستین یعنی عقل اول شروع می‌شود و عوالم عقل، مثال و ماده همه تنزلات وجودی او هستند، اما در عرفان اسلامی نظام هستی با دو فیض اقدس و مقدس شکل می‌گیرد. فیض اقدس تجلی علمی حق و ظهور او به صورت اعیان ثابته در حضرت علم است و فیض مقدس تجلی شهودی و وجودی حق از طریق اعیان ثابته به صورت اعیان ظاهره و ممکنه است. اعیان ثابته مظاهر اسما الهی‌اند و اسم کلی «الله» که جامع همه اسما است اولین نازلهٔ حقیقت محمدی در تعین ثانی است. لذا اسم جامع الله، عقل اول و اولین جلوهٔ آن حقیقت در خارج از صقع‌ربوبی است و سایر مخلوقات مادون همگی تجلیات و جلوه‌های حقیقت محمدی هستند. به عبارت دیگر حقیقت محمدیه به علت مشابهت و اتحاد کاملی که با ذات الهی دارد جانشین و خلیفهٔ او در ایجاد و آفرینش است.

۱۹. علت بقای عالم

حقیقت محمدی نه تنها علت ایجاد عالم است بلکه سبب بقای عالم نیز هست و فیض الهی در پرتو او بر نظام عالم فرو می‌ریزد و از آن جهت آن را جوهر می‌نامند که بقایش به ذات سبب بقاء و پایداری موجودات دیگر است. خوارزمی چنین گوید: «پایهٔ هستی بر وجود حقیقت محمدیه بنیان نهاده شد و اگر آن حقیقت کامله نمی‌بود نظام تکوین لباس وجود به تن نمی‌کرد و حادث نمی‌شد. حقیقت محمدیه نه تنها سبب حدوث عالم بلکه علت بقای آن نیز بشمار می‌آید و نه تنها ایجاد عالم، مرهون اوست بلکه دوام و بقاء عالم نیز به او وابسته است.» (خوارزمی ۱۳۷۷: ۲۰۷)

۲۰. مدبر عالم خلقی و حاکم مطلق عالم

عرفا انسان کامل را روح عالم و عالم را جسد او می‌دانند همان‌طوری‌که روح انسان بدنش را تدبیر می‌کند انسان کامل نیز عالم هستی را تدبیر می‌کند. انسان کامل چون مظهر اسم جامع الله و خلیفهٔ الهی است یک رو به حق دارد و یک رو به خلق؛ از حق می‌گیرد و به خلق می‌دهد این همان سر روح عالم بودن است یعنی واسطه در فیض بودن، حق‌سبحانه از صقع‌ربوبی با واسطه عالم را تدبیر می‌کند و حجت خدا این وساطت را به عهده دارد. هر فیضی به عالم می‌رسد به واسطهٔ انسان کامل است. آیهٔ «و سخرلکم اللیل و النهار و الشمس و القمر و النجوم مسخرات بأمره انّ فی ذلک لآیات لقوم یعقلون.» دلالت بر این مدبریت انسان کامل دارد. همچنان که امام صادق (ع) فرماید: «نحن صنایع الله و الناس بعد صنایع لنا.» (کاشانی۱۳۶۰: ۱۲۰) و ابن‌عربی گوید: «فالعالم کله تفصیل آدم و آدم هو الکتاب الجامع فهو للعالم کالروح من الجسد فالانسان روح العالم و العالم جسده.» (ر. ک: ابن‌عربی ۱۳۶۸، ج۲: ۶۷ به نقل از اترک ۱۳۸۹: ۸۱)

۲۱. سریان و تجلی حقیقت محمدی در کل عالم هستی

حقیقت محمدی چون به تعین اول راه دارد با نفس رحمانی که در تمام مراحل هستی سریان دارد متحد می‌شود و بدین طریق در تمام هستی ساری و جاری می‌گردد. به عبارت دیگر عارف پس از حقانی شدن در سفر دوم (من الحق الی الحق بالحق) و صعود تا تعین اول و اتحاد با نفس رحمانی، در سفر دوم (من الحق الی الخلق بالحق) جهت حقانی خود را در جهت خلقی می‌ریزد و در همهٔ عالم سریان می‌یابد.

همهٔ اهل معرفت بر مبنای وحدت شخصی وجود بر این عقیده‌اند که مراتب تمام موجودات در قوس نزول از تعینات نفس رحمانی است که از آن به حقیقت محمدی یاد می‌کنند و در قوس صعود حقیقت انسان کامل دارای همهٔ مظاهر و جامع جمیع مراتب است. بنابراین تمام حقایق عقلانی و دقایق برزخی آنها همه و همه نفَس حقیقت انسان کامل است و از ذات او هستند و در واقع حقیقت انسان کامل است که بر حسب هر درجه‌ای از درجات تعین خاص و اسم مخصوص حاصل کرده است (ر. ک: اترک ۱۳۸۹: ۸۲) ابن‌عربی می‌گفت که ذات احدیت مطلقه با فیض اقدس در اعیان ثابته ظهور پیدا کرد و اعیان ثابته ظهور ذات خداوندی است و آن علم خداوند است. مساله اعیان ثابته درفصوص و مقدمه قیصری به‌طور مفصل بحث شده است.

آنچه از ازل تا ابد در عالم وجود، از عالم غیب گرفته تا عالم شهادت، اتفاق می‌افتد در علم خدا هست؛ علم خداوند نامتناهی است، و در راس اعیان ثابته حقیقت محمدیه وجود دارد؛ پس به قول ابن‌عربی ذات احدیت مطلقه با فیض اقدس به عالم اعیان ثابته و با فیض مقدس از اعیان ثابته به عوالم مادون(عالم مثال و عالم شهادت و برزخ و بهشت و...) تجلی کرد؛ چون در راس تمام اعیان عین ثابت محمدیه است؛ پس همه موجودات تجلی حقیقت محمدیه‌اند. (ر. ک: بیات بی تا: ۷– ۹)

۲۲. نبوت و ولایت مطلقه

نبوت و ولایت دو اعتبار دارد: مطلقه(عامه) و مقیده(خاصه). نبوت مطلقه نبوتی است که از ازل تا ابد حاصل است. صاحب این نبوت مطلقه حضرت ختمی مرتبت است که این کلامشان اشاره به این مقام دارد: «اول ما خلق الله نوری وکنت نبیاً و آدم بین‌الماء و الطین.» باطن این نبوت مطلقه ولایت مطلقه است که عبارت است از حصول جمیع کمالات در باطن ولی در ازل و بقایش تا ابد که در واقع بازگشت آن به فنا عبد و بقایش به حق است. این ولایت مطلقه هم برای حضرت ختمی محقق بود و هم برای حضرت علی(ع) که این سخن

پیامبر اشاره بدان دارد: انا و علی من نور واحد و خلق‌الله روحی و روح علی‌بن‌ابیطالب قبل ان یخلق الخلق بألفی عام ...»

برای هر یک از این اقسام یک ختم یعنی مرتبهٔ عالی که بالاتر از آن نیست وجود دارد. نبوت جمیع انبیا جزئیات نبوت مطلقه و ولایت جمیع اولیا جزئیات ولایت مطلقه هستند. به عقیدهٔ اهل معرفت اصل و منشأ همهٔ انبیا و اولیا حقیقت محمدی است. در واقع این حقیقت محمدی است که در نشئهٔ عنصری به حسب شرایط و اوضاع اجتماعی و جغرافیایی به صورت یکی از انبیا از حضرت آدم تا حضرت عیسی(ع) در آمده است و در نهایت کمال جلوهٔ آن حقیقت در بدن عنصری حضرت محمد(ص) ظهور می‌یابد و هر آنچه در آن حقیقت ازلی است در آن نبی پیاده می‌شود.

بود نـور نبـی خورشید اعظم گه از موسی پدید و گه ز آدم

(لاهیجی ۱۳۸۳: ۳۲۱)

قیصری گوید: «و ظهور تلک الحقیقه بکمالاتها اولاً لم یکن ممکناً فظهرت تلک الحقیقه بصوره خاصه کل منها فی مرتبه لائقه بأهل الزمان و الوقت حسب ما یقتضیه الاسم الدهر فی ذلک الحین من ظهور الکمال و هی صور الانبیاء علیهم السلام.» (قیصری ۱۳۷۵: ۱۲۸)

۲۳. حقیقت نوری و منشأ نبوت انبیا

این حقیقت بنابر شرایط خاص زمانی به بعضی از اسماء و یا صفات در وجود عینی و یا صورت مادی و عنصری انبیای قبل از خود، و در صورت محمدی که کمال‌یافته‌ترین صورت‌هاست با تمام ذات و صفات و اسماء تجلی کرده است. بنابراین نبوت از او شروع و به او هم ختم می‌شود و انبیای قبل از او مرتبه‌ای از مراتب حقیقت محمدیه و یا نوری از انوار آن حقیقت کلی هستند. بنابراین «حقیقت نوری» حضرت خاتم نه تنها اولین مخلوق بوده بلکه منشأ نور و وجود سایر انبیا و اولیا و کائنات نیز بوده است.

«اولین موجودی که تقاضای منور شدن به نور الهی را نمود و اول کسی که لااله الا الله گوی شد، عبد اعلا و عقل اول و ممکن اشرف؛ یعنی حقیقت محمدی(ص) است. (صدرالمتألهین ۱۳۶۲: ۱۵۴)

آفرینش را جـز او مقصـود نیست پاکـدامن تر از او موجود نیست

آنچه اول شد پدید از جیب غیب بـود نـور پاک او بی هیچ ریب

(عطار نیشابوری ۱۳۷۲: ۱۷– ۱۸)

به تصریح صدرالمتألهین، عقل نخستین همان حقیقت محمدی (ص) است که از حیث وجود، اشرف ممکنات و به حسب نور و اشراق، اقوای آنهاست و جمیع ماسوا، به‌واسطه او از نور حق متنور می‌شوند. حتی مراد از آدم در حدیث خلقَ اللهُ آدم علی صوره الرحمان» حقیقت محمدی است و معنای این حدیث بنا بر تفسیر صدرا این است که خداوند حقیقت محمدی را بر صورت اسم مبارک رحمان خلق فرموده است. (ر. ک: صدرالمتألهین ۱۳۶۲: :۱۶۵– ۱۶۶)

ابن‌عربی در خصوص اینکه همهٔ انبیاء نبوت و معرفت خود را از حقیقت محمدیه دریافت می‌کنند و خداوند علم را به باطن پیامبران از طریق او القاء می‌کند آورده است: «فکل نبی من لون آدم الی آخر نبی ما منهم احد یأخذ الا من مشکاه خاتم النبین و ان تأخر وجود طینته فانه بحقیقته موجود و هو قوله صلی الله علیه(و آله) و سلم: «کنت نبیاً و آدم بین الماء و الطین و غیره من الانبیاء ما کان نبیاً الا حین بعث.» (ابن‌عربی ۱۳۶۶: ۶۳) خوارزمی در توضیح آن گفته است: «همهٔ انبیا از آدم تا آخرین آنها، اخذ نبوت نمی‌کنند مگر از مشکات پیامبر اسلام (ص). چنانچه خود فرمود: «کنت نبیا و آدم بین‌الماء و الطین». او به حقیقت در عالم ارواح موجود و متحقق به نبوت پیش از مبعوث شدن به رسالت است. اعیان انبیا و عالم به‌واسطه او به ظهور رسیدند. لاجرم از لحاظ ازلی و ابدی پیشوای عالم و قدوه اولاد آدم اوست. (خوارزمی ۱۳۷۷: ۲۰۷)

الا ای قـــــــــدوهٔ اولاد آدم　　طفیـــــل ذات پاکت کـــل عـــالم
تویی جان و جهان مـانند جسم است　　تویی معنا و عالم همچو اسم است
تـــویی ســـــرخیل مقبولان درگـــاه　　تـــویی خـلوت نشین «لی مع الله»
کلید مخـــزن احســـان و جـــودی　　که قفل گنـــج رحمت را گشودی
وجـــودت بـــود از آدم مقـــدم　　اگـــرچـــه آمـــدی از پشت آدم
از آنت آخـــر آوردنـــد یعنـــی　　که آدم همچو لفظ است و تو معنی
نه معنـــی اول است و لفـــظ آخـر　　اگـــر چه می شـــود از لفظ ظـاهر
رســـولان خـــاتمند و تـــو نگینی　　رســـل را اولین و آخـــرینی
جهـــان تاریک بـــود و آخـــر روز　　که خورشیـــدی برآمد عالم افروز
چه خورشیدی که صد خورشید انور　　بـــود در پـــرتـواش از ذره کمتر

(همان: ۲۰۷)

ابن‌عربی در فتوحات مکیّه نیز با استناد به روایات «کنت نبیا و آدم بین‌الماء و الطین» وجود روح محمدی را قبل از همهٔ انبیاء دانسته و سایر انبیاء را نائب رسول اعظم(ص) می‌داند. «فانه قال کنت نبیا و ما قال کنت انسانا و لاکنت موجودا و لیست النبوه الا بالشرع المقرر علیه من عندالله فاخبر انه صاحب النبوه قبل وجود الانبیاء الذین نوابه فی هذه الدنیاه.» (ابن عربی ۱۳۶۸، ج۱: ۱۴۳) شیخ محمود شبستری در مقدمهٔ گلشن راز می‌گوید:

یکی خط است از اول تا به آخر　　برو خلق جهان گشته مسافر
در این ره انبیا چون ساربانند　　دلیل و رهنمای کاروانند
وز ایشان سید ما گشت سالار　　همو اول همو آخر در این کار

(لاهیجی ۱۳۸۳: ۲۱)

در مثنوی آمده است:

نام احمد، نام جمله انبیاست　　چون که صد آمد نود هم پیش ماست

(زمانی ۱۳۷۲: ۳۷۴)

در میان عرفای اسلام نخستین عارف نامداری که در باب حقیقت محمدیه سخنان ژرف به زبان آورده ابن‌فارض مصری است. او در دیوان خود در بسیاری از قصاید و غزلها به این معنا اشارت دارد، ولی از همه عمیق‌تر در تائیه ابن‌فارض است که می‌گوید:

و کلهم عن سبق معناتی دائر　　بدائرتی او وارد من شریعتی

باز از زبان حدیث می‌گوید:

و انی و ان کنت بن آدم صوره　　فلی منه معنی شاهد بابوتی
و فی‌المهد حزب‌الانبیاء و المنا　　صر لوحی‌المحفوظ والفتح صورتی
و قبل فصالی دون تکلیف ظاهری　　ضمنت بشرعی الموضحی کل شرعه

۲۴. نهایت تکامل انسانها

ز احمد تا احد یک میم فرق است　　جهانی اندر این یک میم غرق است

(لاهیجی ۱۳۸۳: ۲۲)

یعنی اولین تجلی احد، احمد است و تمام عالم هم تجلی احمد است، البته بعضی گفته‌اند که میم داشتن احمد یعنی اینکه احمد ممکن‌الوجود است و احد این‌گونه نیست البته این معنایی است ذوقی. گفته‌اند میم

احمد گرد است، یعنی دایرهٔ وجود از حقیقت محمدیه شروع می‌شود و می‌آید تا عالم طبیعت و یک نیم دایره درست می‌کند و از عالم طبیعت موجودات رو به تکامل حرکت می‌کنند و دوباره به حقیقت محمدیه می‌رسند. (بیات، بی تا: ۸– ۹) یعنی نهایت تکامل انسانها این است که به حقیقت محمدیه برسند.

بر او ختم آمده پایان این راه در او منزل شده ادعوا الی الله

(همان: ۳۴)

نتیجه‌گیری

از مجموع مطالب ذکر شده کاملاً واضح و روشن است که در عرفان اسلامی حقیقت محمدی دارای اوصاف و ویژگیهایی است که می‌توان آنها را بدین صورت خلاصه کرد:

۱. صادر نخستین و اولین مخلوق بی‌واسطهٔ واجب‌الوجود ۲. بسیط و غیرمرکب ۳. مجرد از ماده ۴. وجودی یگانه و امری واحد ۵. تجلی شایستهٔ خداوند ۶. منبسط و غیرمقید ۷. وجودی بی‌نظیر و مافوق طبیعی ۸. جامع حقایق خلقی و الهی ۹. ازلی و ابدی ۱۰. رب‌الارباب ۱۱. واسطهٔ فیض الهی بر عالم مادون ۱۲. دائم الفیض علی‌البریّه ۱۳. مظهر اسم جامع الله و محل اسماء و صفات الهی ۱۴. خلیفهٔ خدا ۱۵. دارای علم و قدرت مطلق همچون خدا ۱۶. حضور فعال در جهان ۱۷. تجلی اعظم یا مظهر اتمّ خداوند ۱۸. خالق عالم هستی ۱۹. علت بقای عالم ۲۰. مدبر عالم خلقی و حاکم مطلق عالم ۲۱. سریان و تجلی حقیقت محمدی در کل عالم هستی ۲۲. نبوت و ولایت مطلقه ۲۳. حقیقت نوری و منشأ نبوت انبیا ۲۴. تقدم حقیقت محمدی بر سایر انبیا ۲۵. نهایت تکامل انسانها

کتابنامه

قرآن مجید.

آشتیانی، سید جلال‌الدین، ۱۳۷۰، **شرح مقدمهٔ قیصری بر فصوص‌الحکم**، قم، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه قم، چاپ دوم.

ابن‌عربی، محیی‌الدین محمد، ۱۳۶۶، **فصوص‌الحکم**، با تعلیقات ابوالعلاء عفیفی، تهران، انتشارات الزّهرا (س)، چاپ اول.

ـــــــــــــــــــــ ۱۳۶۸، **الفتوحات المکیه**، انتشارات دارالفکر.

اترک، حسین، ۱۳۸۹، «مقایسهٔ لوگوس مسیحی(حقیقت عیسوی) و حقیقت محمدی»، **مجلهٔ الهیات تطبیقی**، سال اول، ش۲، ص ۶۵- ۸۶.

اخویان، محمدعلی، ۱۳۹۰، «مسألهٔ فیض در حکمت اسلامی: بحثی در باب مسأله صدور فیض و نسبت آن با حقیقت محمدیه»، **فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی**، ش ۴۰، ص ۱۴۱- ۱۶۴.

بیات، محمّدحسین، بی تا، «حقیقت محمّدیّه در عرفان اسلامی»، **روزنامهٔ جام جم**، هفته‌نامهٔ امین، ش ۷۶.

جامی، عبدالرّحمان، ۱۳۵۶، **نقدالنّصوص فی شرح نقش‌الفصوص**، به تحقیق ویلیام چیتیک، انجمن حکمت و فلسفه، تهران.

خدایار، دادخدا، ۱۳۸۶، «سیری بر نظریه عرفانی نور یا حقیقت محمدیه(ص)»، **مجلهٔ اندیشه‌های اسلامی**.

خلیلی، مصطفی، ۱۳۸۴، «حقیقت محمدیه در حکمت متعالیه»، **اندیشهٔ نوین دینی**، سال اول، شمارهٔ دو.

خوارزمی، تاج‌الدین حسین، ۱۳۷۷، **شرح فصوص‌الحکم ابن‌عربی**، قم، دفتر تبلیغات اسلامی، حوزه علمیه قم، چاپ اول.

زمانی، کریم، ۱۳۷۲، **شرح جامع مثنوی معنوی** (۷ جلدی)، تهران، انتشارات اطلاعات، چاپ اول.

صدرالمتألهین، صدرالدین محمدبن‌ابراهیم، (۱۳۶۸)، **الحکمت المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه**، (ده جلدی)، قم، منشورات مصطفوی.

ـــــــــــــــــــــــــــــ، ۱۳۶۲، **تفسیر آیهٔ نور**، ترجمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران، انتشارات مولی.

ـــــــــــــــــــــــــــــ، ۱۳۸۱، **المبدأ و المعاد**، تحقیق و تصحیح محمد ذبیحی، تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد، ۱۳۷۲، **منطق‌الطیر**، به اهتمام سیدصادق گوهرین، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نهم.

قیصری رومی، محمدداوود، ۱۳۷۵، **شرح فصوص‌الحکم**، به کوشش سیدجلال‌الدین آشتیانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

کاشانی، فیض، ۱۳۶۰، **کلمات مکنونه**، انتشارات فراهانی، چاپ دوم.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد، ۱۳۸۳، **مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز**، مقدمه محمدرضا برزگر، تهران، انتشارت زوار، چاپ پنجم.

یثربی، سیدیحیی، ۱۳۷۲، **عرفان نظری**، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیه، چاپ اول.

مقایسه‌ای در فنّ ترجمه و واژه‌گزینی
تفسیر شنقشی و تفسیر کشف‌الاسرار در نوبت اوّل

ابراهیم رنجبر[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی
المیرا سیّد گرمرودی[۲]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

این نوشته، پژوهشی است در مقایسهٔ تفسیر شنقشی و تفسیر کشف الاسرار از لحاظ فنّ و ساختار ترجمهٔ آیات قرآن به نثر پارسی. در این مقاله نشان داده‌ایم که این دو مترجم و مفسّر تا چه اندازه توانسته‌اند در عین رعایت قواعد ترجمهٔ تحت اللّفظی و نگه‌داشتن جانب امانت، از عهدهٔ ترجمهٔ آیات قرآن به شکلی زیبا و روان برآیند و حقّ ترجمه را ادا کنند و کدامیک در این کار موفّقتر عمل کرده اند. اهمیّت این مقایسه بیشتر از باب چگونگی معادل‌یابی و واژه گزینیِ دو مترجم است که حاصل برّرسی کلّی این دو ترجمه، این است که میبدی در رعایت جانب امانت و واژه‌گزینی بهتر از شنقشی عمل کرده است؛ هرچند که اهمیّت تفسیر شنقشی بیشتر از باب افزودن وقایع تاریخی و توضیحات اضافی به ترجمه و آوردن واژه‌های کهن است تا در ترجمهٔ تحت اللّفظی.

کلیدواژه‌ها: شنقشی، میبدی، نوبت اوّل کشف الاسرار، ترجمه، قرآن، واژه‌گزینی.

۱- مقدّمه

تفسیر شنقشی یکی از تفاسیر قرآن کریم به زبان فارسی است که هویّت نویسنده و زمان و مکان زندگی او مشخص نیست. این کتاب گزارشی استوار و زیبا از قریب ثلثی از قرآن است (شنقشی، ۲۵۳۵: ده و یازده، با دخل و تصرف). «این گزاره بر خلاف معمول نه یک ترجمهٔ ساده از قرآن مجید است که واژه به واژه معانی فارسی را ذیل آیات آورده باشد و نه یک متن تفسیر به معنی متداول آن، بلکه در عین وفادار ماندن به ترجمهٔ لفظ به لفظ، اغلب موارد، گزارشگر دانشمند، از اطلاعات وسیع تفسیری خویش بهره گرفته و آنها را در خلال ترجمه پرداخته است» (همان: هفتادوهشت) و این امر سبب به وجود آمدن دو نوع ترجمه در این کتاب شده است: ۱. ترجمهٔ آزاد و تفسیرگونه؛ ۲.ترجمهٔ لفظ به لفظ و وفادار به متن قرآن کریم (همان: هفتادوهشت و هفتادونه، با دخل و تصرف)؛ بدین جهت مقایسهٔ این تفسیر با تفسیر موسوم به کشف الاسرار و عدّهٔ الابرار کار آسانی نیست.

ابوالفضل میبدی در تفسیر کشف الاسرار آیات را در سه نوبت، ترجمه، شرح و تأویل کرده است. در نوبت اوّل به ترجمهٔ آیات پرداخته و برای این‌کار، ترجمهٔ تحت اللّفظی یا لفظ به لفظ را برگزیده است. «البته

[1] . Ranjbar_i@yahoo.com
[2] . elmira_seidgarmrodi@yahoo.com

قواعد ترجمه و خصوصاً ترجمهٔ کلام وحی و آن هم به دست شخصی از اهل سنّت که قرآن را قدیم می‌داند، مانع از آن می‌آید که سیمای فقهی و کلامیِ... مترجم بتواند از خلال آن جلوه کند اما ترجمهٔ استادانه و روان و روشمند وی نشان از آن دارد که وی در زبان فارسی و تسلّط بر حوزهٔ واژگان عصر خود سرآمد بوده است لذا در نوبت اوّلِ تفسیر خود، از عهدهٔ ترجمهٔ آیات به خوبی بر آمده است» (مهیار، ۱۳۸۵: ۳۶۴ و ۳۶۵).

روش کار ما در این مقاله بدین صورت است که تفاوتها و تشابهات ترجمهٔ دو نویسنده را از نظر ساختار دستوری و ویژگیهای ترجمه بیان کرده، برای هر یک مثالی ذکر می‌کنیم. علّت مقایسهٔ تفسیر شنقشی با نوبت اوّل کشف الاسرار در این امر است که شباهت تفسیر شنقشی با نوبت اوّل کشف الاسرار بیشتر از نوبتهای دوّم و سوّم است. برای این مقایسه، ترجمهٔ سورهٔ بقره را انتخاب و بررسی کرده‌ایم و بعد از نتیجه‌گیری جدولی ترتیب داده و درآن لغات و عبارات مهم و جالب توجه آیات مورد استفاده در مقاله را که در هر یک از ترجمه‌ها به گونه‌ای متفاوت ترجمه شده‌اند، آورده‌ایم تا یک دسته‌بندی از تفاوتها ارائه کنیم.

۲- بحث و برّرسی

۲-۱- ویژگیهای دستوری و ساختاری

در هر یک از تفاسیر ویژگیهای دستوری‌ای دیده می‌شود که تعدادی از آنها خاصّ هر ترجمه است و تعدادی هم در هر دو تفسیر به صورت مشترک به کار رفته‌اند.

۲-۱-۱- ویژگیهای منحصربه فرد تفسیر شنقشی

۲-۱-۲- افزودن «ی» مصدری به آخر برخی صفات: «و ایشان آنانند که برگزیدستند بی‌راهی را بر راه راست، کافری بر مسلمانی و عذاب خدای را بر آمرزش، جهودی را بر مسلمانی ...۱۷۵» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۳۱).

۲-۱-۳- استفاده از افعال نیشابوری در ترجمه: «ایشان آنانند که برگزیدستند زندگانی این جهان بر آن جهان ...۸۶» (همان: ۱۵).

۲-۱-۴- «اُو» به جای «واو» عطف در غالب موارد: «وَ قُلْنا یا آدَمُ اسْکُنْ أَنْتَ وَ زَوْجُکَ الْجَنَّةَ ...» (القرآن الکریم، ۳۵/۲).

«اُو گفتیم یا آدم! آرام گیر تو اُو زنت به بهشت اندر...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶).

۲-۱-۲- مختصات تفسیر کشف الاسرار

۲-۱-۲-۱- «فرا» در معنی «به»: «آنگه نمود آن چیزها همه فرا فرشتگان ...۳۱» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۳۱).

۲-۱-۲-۲- ترکیب وصفی مغلوب: «یَسْئَلُونَکَ: تو را می‌پرسند، عَنِ الْأَهِلَّةِ: از نو ماهها ...۱۸۹» (همان: ۵۱۱).

«... وَ لَعَبْدٌ مُؤْمِنٌ: و بندهٔ بگرویده، خَیْرٌ مِنْ مُشْرِکٍ: به از آزاد مرد ناگرویده۲۲۱ ...» (همان: ۵۸۳).

۲-۱-۲-۳- «هام» به جای «هم»: « وَ إِذْ أَخَذْنا میثاقَکُمْ: و پیمان ستدیم از شما، لا تَسْفِکُونَ دِماءَکُمْ: کی خونهای هام دینان خویش نریزید ...۸۴» (همان: ۲۵۷).

۲-۱-۳- ویژگیهای مشترک دو تفسیر

۲-۱-۳-۱- استعمال ضمیر «شان» قبل از فعل: «... اُو درد و بیماری اُو بیچارگی‌شان رسید اُو بسی‌شان فا وا افگندند ...۲۱۴» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۴۱). «... و کشید ایشان را هرجایی که‌شان دریابند ...۱۹۱» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۵۱۱).

۲-۱-۳-۲- استعمال «می» با فاصله از فعل اصلی: «می‌ببروید به برخی که‌تان به دل خوش آید از کتابتان، اسیران خویش را می‌واخرید اُو می‌کافرشید به برخی که‌تان ناخوش آید، اسیران اهل دینتان را وانخرید؟ ...۸۵» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۵). «الله بر ایشان می‌افسوس‌کند و می‌فراگذارد ایشان را در گزاف ایشان ...۱۵» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۷۶).

۲-۱-۳-۳- «اندر» به جای «در»: «... هیچ اختلاف نکرد اندر آن مگر آن کسها که ایشان را داده بودند آن کتاب ...۲۱۳» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۴۱). «نیوش تا گوییم ای محمّد! آنگه که گفت خداوندِ تو فریشتگان را، من کردگار و آفریدگارم اندر زمین از پس شما در رسیده ...۳۰» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۳۱).

۲-۱-۳-۴- «شید» به جای «شوید»: «یا شما پنداشتید کی شما اندر شید به بهشت اندر اُو نرسید ...۲۱۴» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۴۱). «... از آن تیه و بیابان فروشید در شهر ...۶۱» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۰۰).

۲-۱-۳-۵- «را» در معنای «به»: «خدای گفت یا آدم! بگوی‌شان نامهای اینان؛ چون بگفت ایشان را نامهایشان، خدای گفت: نگفته بُدم شما را که من به دانم ...۳۳» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶). «الله گفت خبر گوی فریشتگان را از نامهای ایشان؛ چون آدم فریشتگان را خبر کرد آن نامهای ایشان، گفت الله فریشتگان را نگفتم شما را که من دانم ...۳۳» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۲۱).

۲-۱-۳-۶- افزودن «ی» به آخر فعل: «... بکشتند آن گاو را و نزدیک بُد که از گرانی بها بنکشتندی۷۱» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۲). «... و نزدیک بودی و خواستندی که آن را نیابندی و نکشندی ...۷۱» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۲۱).

۲-۱-۳-۷- افزودن «ب» تأکید بر سر برخی افعال: «... گفتند اکنون بیاوردی درست و راست اُو بگفتی بکشتند آن گاو را ...۷۱» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۲). «... گفتند موسی را اکنون جواب به سزا آوردی؛ پس آن گاو را بکشتند ...۷۱» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۲۱).

۲-۱-۳-۸- کاربرد فعل ربطی به سیاق قدیم: «... چون شکیبااند ایشان بر آتش دوزخ!۱۷۵» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۳۱).

«... گویند ما با شماایم، ما بر مؤمنان افسوسگران‌ایم ...۱۵» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۷۶).

۲-۱-۳-۹- به کارگیری وسیع «این» و «آن» در نقش حرف تعریف «ال»: « الَّذی جَعَلَ لَکُمُ الْأَرْضَ فِراشاً ...» (القرآن الکریم، ۲۲/۲). «از آن خدای که اوی بیافریدست از بهر شما را این زمین را آرامگاهی ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۴). «آن خداوند که شما را این زمین کرد بساطی باز گسترده ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۹۶).

۲-۱-۳-۱۰- افزودن «ک» تصغیر به آخر برخی صفات: «و حقّا که یاوی تو یا محمّد جهودان را حریصترین همه مردمان بر زندگانی اندرین جهان و از مشرکان و گبرکان کسست که دوست دارد، اگر وی را زندگانی دهند ...۹۶» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۷). «و ایشان را یابند حریصتر مردمان بر زندگانی و گبرکان هم دوست دارند ...۹۶» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۸۲).

۲-۱-۳-۱۱- «کان» در کنار فعل مضارع: هنگامی که فعل ناقص «کان» بر سر فعل مضارع می‌آید، معنای آن را تبدیل به «ماضی استمراری» می‌کند (معروف، ۱۳۸۶: ۱۷۴، با دخل و تصرف). اینگونه افعال در تفسیر شنقشی گاهی به «ماضی ساده» و گاهی به «ماضی استمراری» ترجمه شده‌اند. در کشف الاسرار نیز گاهی به «ماضی ساده» و گاهی به «مضارع اخباری» ترجمه شده‌اند. «وَ لَاتُسئَلُونَ عَمَّا کَانُوا یَعمَلُونَ» (القرآن الکریم، ۱۳۴/۲). «... و نپرسند شما را از آنچه ایشان کردند و گفتند» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۲۳ و ۲۴). «... و شما را نپرسند که ایشان چه کردند» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۳۶۹).

«... وَاللّهُ مُخْرِجٌ مَّا کُنتُمْ تَکْتُمُونَ» (القرآن الکریم، ۷۲/۲). «... اُو خدای پدید کرد آنچه شما می‌پنهان داشتید» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۲). «... و الله بیرون آرنده است و آشکار کننده آنچه شما پنهان می‌دارید که کشندهٔ وی کیست» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۳۱).

۲-۱-۳-۱۲- ترجمهٔ افعال مجهول: نویسندگان این دو اثر، افعال مجهول را در آیات گوناگون، به صورتهای متفاوتی ترجمه کرده‌اند:

۲-۱-۳-۱۲-۱- در تفسیر شنقشی فعل «ماضی بعید نقلی»، به صیغهٔ «سوّم شخص جمع» و در تفسیر کشف الاسرار به صورت «ماضی ساده»، به صیغهٔ «سوّم شخص جمع»: «وَلَئِنْ أَتَیْتَ الَّذِینَ أُوْتُواْ الْکِتَابَ بِکُلِّ آیَةٍ مَّا تَبِعُواْ قِبْلَتَکَ ...» (القرآن الکریم، ۱۴۵/۲). «و حقّا کی اگر بیاری آن‌کسها را که‌شان داده بودند توریت و انجیل، هر آیت که خواهند نماز نکنند به قبلهٔ تو ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۲۶). «و اگر آری به اینان که ایشان را کتاب دادند هر معجزه‌ای و هر نشانی که ایشان خواهند، ایشان پی نخواهد برد به قبلهٔ تو ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۳۹۸).

۲-۱-۳-۱۲-۲- در تفسیر شنقشی به صورت فعل «ماضی نقلی»، به صیغهٔ «سوّم شخص جمع» و در ترجمهٔ میبدی به صورت فعل «ماضی ساده»، به صیغهٔ «سوّم شخص جمع»: «... إِنَّ الَّذِینَ أُوْتُواْ الْکِتَابَ لَیَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ ...» (القرآن الکریم، ۱۴۴/۲). «... و حقّا کی آن‌کسها که ایشان را داده‌اند توریت، دانند که قبلهٔ مزگت حرام حقّست از خدای‌شان ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۲۶). «... و اینان که ایشان را نامه دادند نیک می‌دانند که این قبله گردانیدن حقّ است و راست از خداوند ایشان ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۳۹۷ و ۳۹۸).

۲-۱-۳-۱۲-۳- در هر دو ترجمه به صورت «ماضی ساده»، به صیغهٔ «سوّم شخص جمع»: «... وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يُرَدُّونَ إِلَى أَشَدِّ الْعَذَابِ ...» (القرآن الکریم، ۸۵/۲). «... اُو روز رستاخیز وابَرَندشان وا سختترین عذابی ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۵). «... و روز رستخیز و از برند ایشان را وا سختتر عذاب در دوزخ ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۵۸).

۲-۱-۳-۱۲-۴- در تفسیر شنقشی به صورت «ماضی ساده»، به صیغهٔ «سوّم شخص جمع» و در کشف الاسرار به صورت «مجهول»: «قُولُواْ آمَنَّا بِاللّهِ وَمَا أُنزِلَ إِلَيْنَا وَمَا أُنزِلَ إِلَى إِبْرَاهِيمَ ...» (القرآن الکریم، ۱۳۶/۲). «بگویید همهٔ ما ببرَویدیم به خدای و بدانچه فرستادند به ما از قرآن اُو بدانچه فرستادند به ابراهیم ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۲۴). «گویید ایمان داریم به الله و به آنچه فرو فرستاده آمد به ما و به آنچه فرو فرستاده آمد به ابراهیم ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۳۷۸).

همانگونه که مشاهده می‌کنیم اکثر این ترجمه‌ها، به صورت معلوم و به صیغهٔ «سوّم شخص جمع» هستند که این امر در فارسی کهن مرسوم بوده است (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۵۰، با دخل و تصرف).

۲-۱-۳-۱۳- ترجمهٔ فعل امر حاضر:

۲-۱-۳-۱۳-۱- ترجمهٔ فعل امر حاضر به «مضارع اخباری» در هر دو ترجمه: «... فَكُلُواْ مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا ... وَقُولُواْ حِطَّةٌ ...» (القرآن الکریم، ۵۸/۲). «... می‌خورید از آن هرکجا خواهید به فراخی بی‌شمار و بی-رنج ... اُو می‌گویید لَا إِلَٰهَ إِلَّا الله، گناه ما بیامرز ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۹). «... می‌خورید از آن هر کجا که خواهید آسان و فراخ ... و می‌گویید حطّه حطّه، فرو نه از ما گناهان ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۹۹).

۲-۱-۳-۱۳-۲- ترجمهٔ فعل امر حاضر به گونه‌ای از فعل که به معنی اجازه گرفتن برای کاری است در تفسیر شنقشی (شنقشی، ۲۵۳۵: هشتاد و سه، با دخل و تصرف)؛ ولی در کشف الاسرار به همان صورت «مضارع اخباری» آمده است: «... كُلُواْ وَاشْرَبُواْ ...» (القرآن الکریم، ۱۸۷/۲). «... و طعام خوردن اُو شراب خوردن روا بود شما را از آن وقت کی شب اندر آید ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۳۵). «... و می‌خورید و می‌آشامید ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۴۹۷).

۲-۱-۳-۱۳-۳- ترجمهٔ فعل امر حاضر به صورت «امر حاضر» در شنقشی و «مضارع اخباری» در کشف الاسرار: «... وَابْتَغُواْ مَا كَتَبَ اللّهُ لَكُمْ ...» (القرآن الکریم، ۱۸۷/۲). «... اُو بجویید آنچه قضا کرد خدای شما را ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۳۵). «... و می‌جویید آنچه خدا شما را روزی نبشت ...»(میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۴۹۷).

۲-۱-۳-۱۳-۴- ترجمهٔ فعل امر حاضر به صورت «امر حاضر» در هر دو ترجمه: « وَآمِنُواْ بِمَا أَنزَلْتُ ...» (القرآن الکریم، ۴۱/۲). «اُو ببرَوید بدین کتاب که فرستادم، قرآن ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۷). «و استوار گیرید به آنچه فرو فرستادم از کتاب و پیغام ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۶۴).

۲-۱-۳-۱۴- نسبت جملات ساده و مرکّب: اگر نسبت جملات ساده و مرکّب را در هر دو ترجمه برّرسی کنیم، خواهیم دید که جملات ساده در هر دو ترجمه، بیشتر از جملات مرکّب به کار رفته و میبدی جملات ساده را بیشتر از شنقشی به کار گرفته است؛ به عبارت دیگر، نسبت جملات ساده در کشف الاسرار

صدی‌بیست بیشتر از تفسیر شنقشی است؛ اما نسبت جملات مرکّب در تفسیر شنقشی صدی‌پانزده بیشتر از تفسیر کشف الاسرار است؛ همچنین میزان بلندی جملات مرکّب نیز در تفسیر شنقشی بیشتر از کشف الاسرار است.

– نمونه‌ای از جملات ساده: «اُو گفتیم آن فریشتگان را سجدهٔ تحیّت کنید آدم را، همه سجده کردند مگر ابلیس. گفت نکنم اُو کبر آورد اُو شد از کافران۳۴» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶). «و گفتیم فریشتگان را سجود کنید آدم را، سجود کردند فریشتگان مگر ابلیس؛ سر وازد و برتری جست و در علم خداوند خود از کافران بود۳۴» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۴۲).

– نمونه‌ای از جملات مرکّب: «بدل کردند آن کی گناه کرده بودند، سخنی گفتند جز آنکه‌شان فرموده بدند، هطّهٔ سمقا تا گفتند فرو فرستادیم بر آنکه گناهکاران بُدند مرگی فجا از آسمان، بدانکه نافرمانی کردند و سخن را از حال بگردانیدند۵۹» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۰). «بدل کردند آن ستمکاران آن سخن که ایشان را فرمودیم به سخنی جز زانکه ایشان را گفتند. فرو فرستادیم بر ایشان که بر خود ستم کردند، عذابی از آسمان به آنچه از فرمان بیرون شدند۵۹» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۹۹).

۲-۲- ویژگیهای ترجمه

در این دو ترجمه ویژگیهای مشترک و متفاوتی در رابطه با نحوهٔ ترجمهٔ نویسندگان این دو اثر وجود دارد که در این قسمت به توضیح آنها پرداخته و برای هر یک مثالی ذکر کرده‌ایم.

۲-۲-۱- ترجمهٔ آیهٔ تسمیت: شنقشی این آیه را در تمام سوره‌ها به یک صورت معنی کرده است: «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» (القرآن الکریم، ۱/۱). «ابتدا کنم بنام یک خدای، بی‌همتا و بی‌هنباز، بی‌زن و بی‌فرزند، سزاوار آنکه وی را پرستند، وشخاینده بر نیک و بد به روزی دادن اندرین جهان، وشخاینده بر مؤمنان خاصّه به آمرزش اندر آن جهان» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۳)؛ اما میبدی این آیه را به چهار صورت ترجمه کرده است که هر چهار صورت با ترجمهٔ شنقشی متفاوت است. در سوره‌های «الفاتحه، القلم، الحاقّه، المعراج و نوح» به صورت: « بنام خداوند جهاندارِ دشمن‌پرور به بخشایندگی، دوست بخشای به مهربانی» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲)؛ در سوره‌های «آل‌عمران، الاعراف، النّحل و الحجّ» به صورت: «بنام خداوند بخشایندهٔ مهربان» (همان/۲: ۱)؛ در سورهٔ «المؤمنون» به صورت: «بنام خداوند بزرگ بخشایش مهربان» (همان/۶: ۴۱۳)؛ در یکصدودو سورهٔ دیگر به صورت: «بنام خداوند فراخ بخشایش مهربان» (همان/۱: ۳۹).

۲-۲-۲- به کارگیری معادلهای عربی در ترجمه: هر دو نویسنده سعی کرده‌اند معادلهای واژگان عربی را فارسی بیاورند؛ اما میبدی در این کار موفّقتر عمل کرده است؛ با این حال هر دو نویسنده، برخی واژه‌های عربی را در ترجمهٔ خود دارند که درصد این کلمات در تفسیر کشف الاسرار کمتر از تفسیر شنقشی است؛ همچنین نوع به کارگیری این کلمات در دو اثر تقریباً متفاوت است. میزان استفاده از معادلهای عربی در

تفسیر شنقشی با آنکه چشمگیر نیست، همین تعداد اندک تقریباً صدی‌دو از تفسیر کشف الاسرار بیشتر است. شنقشی برای تمام کلمات عربی، معادلی –چه فارسی و چه عربی– برگزیده است و بسیار کم پیش می‌آید که همان کلمهٔ عربیِ داخل آیه را به همان صورت، در ترجمهٔ خود بیاورد و اگر هم به ندرت این کار را انجام می‌دهد، مربوط به کلماتی است که به همان شکل عربیِ خود در فارسی متداول شده‌اند و در مکالمات روزمرّه استفاده می‌شوند؛ مثل کلمات «توبه و اطاعت، صاعقه و شکر» در آیات «۵۴، ۵۵ و ۵۶» سورهٔ بقره: «... فَتُوبُواْ إِلَى بَارِئِكُمْ ...: (القرآن الکریم، ۵۴/۲). «... توبه کنید و اطاعت خدایتان گردید ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۹)؛ اما پانزده درصد معادلات برگزیدهٔ شنقشی، کلمات عربی هستند؛ مثل «تیه، منّ و سلوی، فساد و معصیت» در آیهٔ زیر: «وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللّهِ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ» (القرآن الکریم، ۲/ ۶۰). «اُو یاد کنید آن‌وقت را که آب خواست موسی گروهش را اندر بیابان تیه، گفتیم بر زن این چوبت را برین سنگ، دوازده پستان که از هر یکی چشمی آب بیرون آید. گشاده گشت از آن سنگ دوازده چشمه آب روشن که دانسته بُد و شناخته بُد هر گروهی مردم آبشخور خویش. منّ و سلوی می‌خورید اُو زین جویها آب می‌خورید از روزی خدای اُو مَه کنید اندر زمین فساد و معصیت» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۰).

میبدی این معادلات عربی را به سه صورت به‌کارگرفته است:

الف) برای کلمات عربی، معادل عربی برگزیده است؛ مثل کلمات «حق، باطل و صواب» در آیهٔ ۵۳: «وَإِذْ آتَيْنَا مُوسَى: و دادیم موسی را، الْكِتَابَ: نامه، وَالْفُرْقَانَ: و آنچه به آن حقّ از باطل جدا شود، لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ: تا به حقّ راه برید و فرا صواب ببینید» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۸۱). ب) علاوه بر معنیِ تحت اللّفظی کلمات، کلمه-ای عربی برای توضیح آیه می‌افزاید؛ مثل آیهٔ ۵۵: «... وَ أَنْتُمْ تَنْظُرُونَ: چشمهاتان گشاده، نگران از فزع» (همان: ۱۸۲).

ج) کلمهٔ عربیِ داخل آیه را به همان شکلِ عربی، در ترجمه وارد کرده است؛ مانند آیهٔ ۱۰۴: «يا أَيُّهَا الَّذينَ آمَنُوا: ای ایشان که بگرویدید و پیغام نیوشیدید، لا تَقُولُوا راعِنا: مگویید رسول مرا –راعنا–، وَ قُولُوا انْظُرْنا: و به جای راعنا –انظرنا–گویید ...» (همان: ۳۰۳).

یک وجه امتیاز ترجمهٔ میبدی در این است که برای اکثر کلمات عربیِ متداول در زبان فارسی، معادلی برمی‌گزیند که موجب جلب توجّه و تحسین خواننده می‌گردد؛ زیرا اکثر فارسی زبانان چنان به برخی از این کلمات خو گرفته‌اند که شاید معنای فارسی آنها را از یاد برده باشند. در تفسیر شنقشی اغلب این کلمات را به همان شکل عربی می‌بینیم و تعداد اندکی از آنها هستند که با معادل فارسی، دیده می‌شوند؛ البته همین کلمات نیز در آیاتی با معادل فارسی و در آیاتی با معادل عربی به کار رفته‌اند. برای نمونه چند مورد از کلماتی را که شنقشی به عربی و میبدی به فارسی آورده‌اند را ذکر می‌کنیم: کلمات «وعد، توبه، شکر، فساد و صبر» به ترتیب در آیات «۵۱، ۵۴، ۵۶، ۶۰ و ۲۵۰» سورهٔ بقره که میبدی معادلهای «هنگام، بازگردیدن، سپاس‌داری،

تباه‌کاری و شکیبایی» را در برابر این کلمات آورده است. برای مثال یکی از این آیات را ذکر می‌کنیم: «وَ إِذْ واعَدْنا مُوسی أَرْبَعینَ لَیْلَةً ...» (القرآن الکریم، ۵۱/۲). «و یاد کنید آن وقت را که وعده کردیم وا موسی چهل شبانروز ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۸). «و ساختیم و هنگام نهادیم موسی چهل شب ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۸۱).

البته گاهی عکس این‌هم در تفسیر شنقشی دیده می‌شود، اما به مقدار اندک و بسیار ساده که مانند معادل-یابیهای میبدی توجه برانگیز و جالب توجّه نیست. برای مثال در همین آیهٔ ۶۰ که گذشت، کلمات «قوم و عصا» را به «گروه و چوب» ترجمه کرده است؛ در حالی که میبدی به همان صورت عربی خود آورده است: «موسی آب خواست قوم خویش را در تیه، گفتیم او را عصای خود بر سنگ زن ...» (همان: ۱۹۹).

۲-۲-۳- دخالت لهجهٔ مترجمان در ترجمهٔ آیات: این دو مفسّر در ترجمهٔ برخی از آیات، واژه‌هایی به کار برده‌اند که به نظر می‌رسد برگرفته از لهجه‌های متداول زمان و مکان مترجمان باشند؛ مثلاً در آیهٔ ۲۰ می‌بینیم که نویسندهٔ تفسیر شنقشی کلمهٔ «اَلْبَرْق» را به «بخنوه» ترجمه کرده است؛ در صورتی که میبدی «برق درخشنده» را برگزیده که مطابق گویش امروزی ما است: «یَکادُ الْبَرْقُ یَخْطَفُ أَبْصارَهُمْ ...» (القرآن الکریم، ۲۰/۲). «نزدیک بُد آن بخنوه بربودی چشمهایشان را ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۴). «خواهد آن برق درخشنده که دیده‌های ایشان برباید ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۷۶).

برای تفسیر کشف الاسرار نیز می‌توان کلمهٔ «زاد زده» را در ترجمهٔ «فارض» در آیهٔ ۶۸ مثال زد: «... إِنَّهُ یَقُولُ: که الله می‌گوید، إِنَّهَا بَقَرَةٌ: آن گاویست، لاَ فَارِضٌ: نه سوده دندان و نه زاد زده، وَلاَ بِکْرٌ: و نه خردی نیرو گرفته ...» (همان: ۲۲۰). «حقّا که خدای می‌گوید که آن گاوی واید، نه پس پیر و نه پس جوانه ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۲).

۲-۲-۴- روح لطیف معادلهای واژه‌های عربی در ترجمه: در گزینش معادل فارسی برای برخی لغات عربی در این دو ترجمه، تفاوتهایی به چشم می‌خورد؛ اکثر معادلهایی که میبدی برگزیده است دارای روحی ادبی، دلنشین و موافق طبع‌اند، در صورتی که این ویژگی در تفسیر شنقشی دیده نمی‌شود. مثلاً شنقشی برای «اَلْخَاشِعِین»، «ترسکاران» را و میبدی «فروشکسته‌دلان» را برگزیده است که نسبتی هم با روح ادبیّات و عرفان دارد که خداوند در دلِ شکسته‌دلان است: «وَاسْتَعِینُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَةِ وَإِنَّهَا لَکَبِیرَةٌ إِلاَّ عَلَی الْخَاشِعِینَ» (القرآن الکریم، ۲/ ۴۵). «اُو یاری خواهید از خدای به صبر کردن برگزارد طاعتها و پرهیز معصیتها و شکر نعمتها و صبر محنتها اُو صبر بر نماز کردن و حقّا که این گران و دشخوار است مگر برای ترسکاران» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۸). «یاری خواهید به شکیبایی و نماز و شکیبایی و نماز کردن، باری گرانست و شغلی بزرگ مگر بر فرو-شکسته‌دلان و تیمارداران» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۶۴ و ۱۶۵).

در ترجمهٔ جملات «إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَیْهِ رَاجِعونَ» در آیهٔ «الَّذِینَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِیبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَیْهِ رَاجِعونَ» (القرآن الکریم، ۱۵۶/۲) نیز این تفاوت را می‌بینیم: «که هرگه که فایشان رسد درد و اندوه و گرسنگی و زیان و بی‌چارگی، گویند ما خدای را ایم و ما را وا نزدیک وی واید گشتن از پس مرگ»

(شنقشی، ۲۵۳۵: ۲۸). «آن صابران که چون به ایشان رسد رسیدنی که ایشان را دشوار آید، گویند ما آن خداوند خویش‌ایم و ما با او شدنی‌ایم و با وی گشتنی» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۴۱۴).

۲-۲-۵- توجه به عمق و ژرفای کلمات قرآن در انتخاب واژگان: در توضیح این مورد کلمهٔ «دُون» را از آیهٔ ۲۳ مثال می‌آوریم: «وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ ...» (القرآن الکریم، ۲۳/۲). «اُو گر چنانست که شما اندر شکّاید از آنچه فرستادیم از قرآن بر بندهٔ خویش که وی از خویشتن می‌فاسازد، بیارید صورتی همچنین اُو بخوانید گوایان و فصیحان و خطیبان و شاعران و هرکه‌تان هست بدون خدای ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۵). «و اگر شما در شور دل و گمان می‌باشید، از آنچه فرو فرستادیم بر رهی و بندهٔ خویش از پیغام، بیارید یک سوره همچون قرآن و آنگه پس این معبودان که دارید که ایشان را خدا می‌خوانید، فرود از خدا ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۹۶).

می‌بینیم که شنقشی کلمهٔ «دُون» را به «بدون» و میبدی آن را به «فرود»، ترجمه کرده است. اگر توجه کنیم خواهیم دید که معنای «فرود» و «بدون» در نکته‌ای ظریف متفاوت‌اند. هردوی این کلمات علاوه بر اینکه معنای «غیر از خدا یا علاوه بر خدا» را دارند، مفهوم دیگری را نیز در بر می‌گیرند. واژهٔ «بدون»؛ یعنی، شما در آوردن سوره‌ای مانند سوره‌های قرآن هرکه را می‌خواهید برای کمک بخوانید، ولی هیچ یاری و کمکی از خدا نخواهید؛ منظور این است که اگر خداوند به بنده‌ای یاری برساند، چه بسا او هم بتواند سوره‌ای همانند سوره‌های قرآن بیاورد؛ ولی واژهٔ «فرود»، یک مفهوم دیگر را در ذهن تداعی می‌کند و آن مفهوم، این است که هرچه غیر از خداوند یگانه به یاری خوانده شود از لحاظ رتبه و مرتبه پایین‌تر از خدا است؛ یعنی، هیچ‌چیز و هیچکس نمی‌تواند به شکوه و عظمت و قدرت باری تعالی برسد؛ او برترین است و کسی غیر از او توانایی خلقت و آفرینش ندارد.

می‌بینیم که هر دو مترجم به ژرفای کلمات قرآن توجه داشته‌اند.

۲-۲-۶- اختلاف در گزینش معادل برای کلمات مشترک: در برخی موارد در گزینش معادل بین دو ترجمه اختلافاتی دیده می‌شود؛ به عنوان مثال جملهٔ «... لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ» (القرآن الکریم، ۲۱/۲) است که در هریک از ترجمه‌ها با معادل متفاوتی دیده می‌شود: «... تا شما پرهیز کنید از کفر و معصیت اُو بترسید» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۴). «... تا مگر از خشم و عذاب او پرهیزیده آیید» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۹۶).

به نظر می‌رسد این تفاوتها معلول ذوق و سلیقهٔ خاص هر یک از مترجمان باشد.

مثالی دیگر: واژهٔ «فوم» در تفسیر شنقشی به «سیر» و در کشف الاسرار به «گندم»، ترجمه شده است: «... فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنبِتُ الأَرْضُ مِن بَقْلِهَا وَقِثَّآئِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا ...» (القرآن الکریم، ۶۱/۲). «خواهش کن از بهر ما فا خدای خویش را تا برویَندَد ما را از آنچه برویَندَد زمین از تره‌های آن اُو خیار آن و سیر آن و دانهٔ آن و پیاز آن ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۰). «... خداوند خود را خوان و از وی خواه تا بیرون آرد ما را از آنچه زمین رویاند از خود از ترهٔ آن و خیار آن و گندم آن و دانچهٔ آن و پیاز آن ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۰۰).

۲-۲-۷- ترجمهٔ آیهٔ ۳۴ سورهٔ بقره: یکی از آیات مورد توجه در حوزهٔ تفسیر و عرفان و ادبیات، آیهٔ ۳۴ سورهٔ بقره است: «وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ» (القرآن الکریم، ۳۴/۲) که در این آیه به دو مسئله پرداخته می‌شود؛ اوّل اینکه مخلوقات خداوند به هیچکس غیر از خدا نباید سجده کنند؛ پس این سجده نباید سجدهٔ عبادت باشد و دوّم اینکه «کان»، مضارع و معنای آن «بود» است؛ پس ابلیس قبلاً کاری کرده بوده که از کافران محسوب می‌شده است و این سجده نکردن بهانه‌ای بود تا خداوند او را از درگاه خود بیرون کند و یا این موضوع در علم الهی بوده، به همین علّت واژهٔ «کان» را آورده است.

اولین مسئله در تفسیر شنقشی به سجدهٔ تحیّت ترجمه شده است؛ ولی میبدی «سجدهٔ» بی‌قید را برگزیده و در نوبت دوّم شرح داده است که «مفسران گفتند سجود تعظیم و تحیّت بود، نه سجود طاعت و عبادت» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۴۴). در خصوص موضوع دوّم هم اکثر ترجمه‌های قرن حاضر، «کان» را «شد» معنی کرده‌اند؛ در صورتی که می‌دانیم «کان» فعل ماضی است، این کلمه در تفسیر شنقشی نیز به «شد»، ترجمه شده است؛ ولی میبدی این فعل را در معنای اصلی خود؛ یعنی، «بود» ذکر می‌کند و این توضیح را هم می‌افزاید که ابلیس در علم خداوند از کافران بوده است و باز در نوبت دوّم شرح می‌دهد که خداوند به این دلیل «کان» آورده است که کافر شدن ابلیس را خداوند از ابتدا می‌دانسته است و فعل ناقص «کان» در آیات دیگر هم به معانی مختلف از جمله، ماضی، مضارع، حال، وقوع، صیرورت و ... اشاره دارد (همان: ۱۴۶، با دخل و تصرف). «اُو گفتیم آن فریشتگان را سجدهٔ تحیّت کنید آدم را، همه سجده کردند مگر ابلیس. گفت نکنم اُو کبر آورد و شد از کافران» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶). «و گفتیم فریشتگان را سجود کنید آدم را، سجود کردند فریشتگان مگر ابلیس، سر وا زد و برتری جست و در علم خدا خود از کافران بود» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۴۲).

۲-۲-۸- تفاوت معنایی کلمات مشترک در آیات متفاوت: یکی از ویژگیهای ترجمهٔ میبدی، به‌کارگیری معادلهای متفاوت برای یک کلمه در آیات مختلف است. با مقایسهٔ این ترجمه‌ها در کشف الاسرار درمی‌یابیم که هدف میبدی گزینش لغاتی در ترجمه بوده است که وجوه مختلف معنی واژه را نمایان سازد و موقعیّت متفاوت آیات را نشان دهد و با این‌کار هم ترجمهٔ خود را زیباتر کند و هم آنها را دلنشین‌تر و فهم آنها را آسان‌تر گرداند (داوودی مقدّم، ۱۳۹۰: ۹۹، با دخل و تصرف). به‌عنوان مثال می‌توان به کلمهٔ «تَهتَدُونَ» در آیهٔ ۵۳ و ۱۵۰ اشاره کرد: « وَإِذْ آتَيْنَا مُوسَى: و دادیم موسی را، الْكِتَابَ: نامه، وَ الْفُرْقَانَ: و آنچه به آن حقّ از باطل جدا شود، لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ: تا به حقّ راه برید و فرا صواب ببینید» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۸۱). «وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ: و به هرجای که شوی و به هر سوی که بیرون شوی، فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ: روی خود فرا سوی مسجدالحرام ده، وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ: و شما که امّت وی‌اید هرجا که باشید رویهای خویش فرا سوی آن دهید، لِئَلاَّ يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ: تا هیچکس را بر شما حجّتی نبود از مردمان، إِلاَّ الَّذِينَ ظَلَمُواْ مِنْهُمْ: مگر کسی که خود به ستمکاری حجّت جوید از جملهٔ ایشان، فَلاَ تَخْشَوْهُمْ:

مترسید از ایشان، وَاخْشَوْنِی: و از من ترسید، وَلأُتِمَّ نِعْمَتِی عَلَیْکُمْ: و تا تمام کنم بر شما نعمت خویش، وَلَعَلَّکُمْ تَهْتَدُونَ: و مگر تا شما به راه راست بمانید» (همان: ۴۰۶).

در آیهٔ ۵۳ سخن از کتاب موسی است و این کتاب می‌آید تا مردمان زمان موسی را که قبل از تورات در گمراهی بودند، به راه راست هدایت کند و راه حقّ را نشانشان دهد، به همین دلیل میبدی ترجمهٔ «تا به حقّ راه برید و فرا صواب ببینید» را برمی‌گزیند؛ درحالیکه در آیهٔ ۱۵۰، مخاطبان کسانی هستند که قبلاً هدایت یافته‌اند و حال قبلهٔ خود را به سوی مسجدالحرام می‌کنند؛ به همین جهت میبدی فعل «بمانید» را برمی‌گزیند و از جملهٔ «تا به راه راست بمانید» استفاده می‌کند تا بگوید شما در راه راست هستید، پس روی خود را هم به سوی مسجدالحرام کرده و از پیامبر تبعیّت کنید تا بعد از این هم در راه راست بمانید؛ در صورتی که در تفسیر شنقشی برای این کلمه در هر دو آیه، یک معادل برگزیده شده است: «اُو یاد کنید آنوقت را که بدادیم موسی را توریت ... تا شما راه یاوید۵۳» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۹). «وز هرکجا روی بگردان روی تو را اندر نماز سوی مزگت‌حرام ... تا شما راه راست یاوید به قبلهٔ ابراهیم۱۵۰» (همان: ۲۷). مفهوم این ترجمه این است که مخاطب گمراه بوده است و اکنون راه درست را می‌یابد.

مثال دیگر: «وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِکَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِیسَ أَبَى وَاسْتَکْبَرَ وَکَانَ مِنَ الْکَافِرِینَ» (القرآن الکریم،۳۴/۲). «و گفتیم فریشتگان را سجده کنید آدم را، سجود کردند فرشتگان مگر ابلیس، سر وا زد و برتری جست و در علم خدا، خود از کافران بود» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۴۲). «... أَفَکُلَّمَا جَاءکُمْ رَسُولٌ بِمَا لاَتَهْوَى أَنفُسُکُمُ اسْتَکْبَرْتُمْ ...» (القرآن الکریم، ۸۷/۲). «... باش هرگه که به شما آید از فرستادگان یکی به آنچه شما را فرا نیاید و هوای شما نخواهد، گردن‌کشید ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۵۹). می‌بینیم که میبدی واژهٔ «اِستَکبَر» را در آیهٔ ۳۴، «برتری جستن» و در آیهٔ ۸۷، «گردن‌کشیدن» ترجمه کرده و آن معانی را مناسب با بستر آیات انتخاب کرده است؛ درحالیکه در ترجمهٔ شنقشی این کلمه در هر دو آیه، به یک صورت معنی شده است: «اُو گفتیم آن فریشتگان را سجدهٔ تحیّت کنید آدم را، همه سجده کردند مگر ابلیس، گفت نکنم اُو کبر آورد اُو شد از کافران۳۴» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶). «... اکنون هرگه که به شما جهودان آوردی پیغامبری چیزی که شما را ناخوش آمدی، کبر آوردی اُو کبر وایست آوردن گروهی را ...۸۷» (همان: ۱۵).

البته نمی‌توان گفت این ویژگی به طور مطلق در تفسیر شنقشی وجود ندارد؛ زیرا این ویژگی در آیات معدودی دیده می‌شود؛ اما این تعداد، چنان اندک است که جلب توجّه نمی‌کند. همچنین این تعداد اندک نیز آن‌چنان متفاوت نیست که حائز اهمیّت بسیاری باشد. برای نمونه شنقشی واژهٔ «إِتَّقُوا» را در آیهٔ ۴۸، «بترسید» و در آیهٔ ۱۰۳، «بپرهیزید» ترجمه کرده است: «وَاتَّقُواْ یَوْمًا لاَّ تَجْزِی نَفْسٌ عَن نَّفْسٍ شَیْئًا ...» (القرآن الکریم، ۴۸/۲). «اُو بترسید از روزی که نه کافران یکدیگر را منفعت کنند به هیچ‌چیز ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۸). «وَلَوْ أَنَّهُمْ آمَنُواْ واتَّقَوْا لَمَثُوبَةٌ ...» (القرآن الکریم، ۱۰۳/۲). «وگر این جهودان ببرَوَندی به محمّد و قرآن و از جهودی و جادوی بپرهیزیدندی ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۸).

۲-۲-۹- وجود واژه‌های کهن در هر دو ترجمه: در هر دو ترجمه تعدادی از واژه‌های کهن به چشم می-خورد که این واژه‌ها در تفسیر شنقشی با نسبتی بسیار اندک(تقریباً سه درصد)، بیشتر از کشف الاسرار است. برای مثال می‌توان واژه‌های «وشخاینده، بوزنگان، تلنگبین و سمانه، شُدن(از بین رفتن)، نیک(عالی و زیاد)» را به ترتیب در ترجمهٔ آیات «۳۷، ۶۵، ۵۷، ۱۵۵، ۲۶۵» سورهٔ بقره از تفسیر شنقشی و واژه‌های «فرهیب، کپیان، مَبید، گوشوان و درواخ» را در ترجمهٔ آیات «۹، ۶۵، ۱۵۲، ۲۳۸ و ۲۶۵» سورهٔ بقره از تفسیر کشف الاسرار ذکر کرد که برای نمونه، آیهٔ ۶۵ را برای هر دو ترجمه می‌آوریم: «... کُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ» (القرآن الکریم، ۶۵/۲). «... باشید بوزنگان، خواران و خاکساران» (شنقشی، ۲۵۳۵:۱۱). «... کپیان گردید، خوار و خاموش» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۲۰).

۲-۲-۱۰- ترجمهٔ عرفانی برخی از آیات: این ویژگی یکی از خصوصیّات زیبای ترجمهٔ میبدی است که در تفسیر شنقشی دیده نمی‌شود. کلام عرفانی میبدی علاوه بر نوبت سوّم، بر نوبت اوّل نیز طنین افکنده است. وی تنها با یک کلمه، چنان لحن ترجمهٔ آیه را در نوبت اوّل، متحوّل می‌سازد که دارای روحی عرفانی می‌شود: «فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ» (القرآن الکریم، ۳۷/۲). «فرا گرفت آدم از خداوند خویش سخنانی، توبه داد او را و باز پذیرفت و با خود آورد که اوست خداوندِ توبت‌پذیرِ عذرنیوشِ مهربان» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۴۲).

می‌دانیم که هرگاه واژهٔ «تَاب» همراه «عَلَیه» بیاید، «توبه پذیرفت» ترجمه می‌شود: «تَابَ اللهُ عَلَيْهِ: خدا توبهٔ او را پذیرفت» (مالوف، ۱/۱۳۹۰: ذیل تَوَبَ)؛ اما میبدی «توبه داد»، معنی کرده است؛ اگرچه «باز پذیرفت و با خود آورد» را هم بعد از «توبه داد» افزوده است، ولی معنای «توبه داد»، گونه‌ای جبر را می‌رساند که در «توبه پذیرفت» نیست. از لحن میبدی چنان فهمیده می‌شود که خداوند ابتدا توبه را به انسان آموخت، سپس او را وادار به توبه کرد و بعد توبهٔ او را پذیرفت؛ درحالیکه اگر «توبه پذیرفت» را به تنهایی می‌آورد، معنای دیگری می‌داد؛ اینکه آدم به خواست و ارادهٔ خود، توبه کرد و خدا هم توبهٔ او را پذیرفت. میبدی با اینکار، نه تنها به آیه معنای عرفانی زیبایی بخشیده است، بلکه آیه را به گونه‌ای جبرگرانه ترجمه کرده است و با این ترجمه، رانده شدن آدم از بهشت و توبه کردن او را از اراده و مشیّت خداوند دانسته است؛ نه از ارادهٔ آدم. در صورتیکه مؤلّف تفسیر شنقشی آن را به صورت «توبه پذیرفت» ترجمه کرده است: «بیاموخت به تلقین آدم از خدایش سخنانی، خدایش توبه بپذیرفت، حقّا که خدای توبه پذیرست وشخاینده‌ست بر مؤمنان مخلصان که بر توبه مرند» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶).

۲-۲-۱۱- ترجمهٔ ادبی بعضی از آیات: این ویژگی جذّاب و زیبا نیز در تفسیر شنقشی دیده نمی‌شود؛ ولی میبدی در ترجمهٔ برخی از آیات، از این ویژگی سود جسته، ترجمهٔ خود را دلنشین‌تر و زیباتر ساخته است: «أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ وَأَنتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلاَ تَعْقِلُونَ» (القرآن الکریم، ۴۴/۲).

«مردمان را به نیکی می‌فرمایید

و خویش را فرو گذارید ونفرمایید
و شما نامهٔ من می‌خوانید
آیا پس درنمی‌یابید»(میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۶۴).

درصورتیکه ترجمهٔ همین آیه در تفسیر شنقشی مانند سایر آیات(به صورت ساده)، بیان شده است: «می-فرمایید مردمان را که به خدای و پیغامبر و قرآن ببرَوند و می‌فراموش کنید خویشتن را؟ اُو شما توریت خوانان‌اید، هیچ خردتان نیست، هیچ خرد را کار نفرمایید؟» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۷).

۲-۲-۱۲- ترجمهٔ جملات حالیّه: در هر دو ترجمه، جملات حالیّه به شیوهٔ زبان عربی معنی شده‌اند (همان: هشتادوهشت، با دخل و تصرف): « کَیْفَ تَکْفُرُونَ بِاللَّهِ وَکُنتُمْ أَمْوَاتًا...» (القرآن الکریم، ۲۸/۲). «چگونه کافر شید به خدای؟ و شما مردگان بُدی اندر پشتهای پدران ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۵). «چونست که کافر می-مانید به خدای و شما نطفه‌های مرده بودید ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۱۶). می‌بینیم که در هر دو ترجمه، جملهٔ حالیّهٔ «وَ کُنتُم أَموَاتاً» به شیوهٔ زبان عربی، ترجمه شده است.

۲-۲-۱۳- ترجمهٔ نشانه‌های استفهام: دو حرف استفهام «أ» و «هَل» در اکثر مواقع در هر دو کتاب ترجمه نشده است و پرسش را از آهنگ کلام می‌توان دریافت (شنقشی، ۲۵۳۵: هشتادویک، با دخل و تصرف): «أَلَمْ تَرَ إِلَی الَّذِینَ خَرَجُواْ مِن دِیَارِهِمْ ...» (القرآن الکریم، ۲۴۳/۲). «نگفتند تو را یا محمّد اندر قرآن خبر آن کسها کی بیرون آمدند از سرایهایشان؟ ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۵۰). «ندانسته‌اند قصّهٔ ایشان که از سرایهای خود بیرون رفتند ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۶۴۲).

«... قَالَ هَلْ عَسَیْتُمْ إِن کُتِبَ عَلَیْکُمُ الْقِتَالُ أَلاَّ تُقَاتِلُواْ ...» (القرآن الکریم، ۲۴۶/۲). «... گفت چنانست اُو شاید بُد اگر فریضه کنند بر شما کارزار کردن که حرب و کارزار نکنید؟ ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۵۰). «... گفت شما هیچ برآنید؟ اگر بر شما نویسند غزا کردن و شما را به آن فرمایند که جنگ نکنید و بازنشینید ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۶۵۶).

در مواردی هم که «أ» ترجمه شده، به صورتهای زیر، ترجمه شده است:

۲-۲-۱۳-۱- در تفسیر شنقشی به «اکنون» و در کشف الاسرار به «باش»: «أَوَکُلَّمَا عَاهَدُواْ عَهْدًا نَّبَذَهُ فَرِیقٌ مِّنْهُم ...» (القرآن الکریم، ۱۰۰/۲). «اکنون هرگه که عهدی کردندی پیغامبران وا جهودان به امر و نهی، بوایست انداخت آن را اُو عهد بوایست شکست گروهی را از ایشان؟ ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۷). «باش هرگه که پیمان ببندند بیوکنند و بشکنند آن پیمان را گروهی از ایشان ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۲۸۲).

۲-۲-۱۳-۲- در تفسیر شنقشی به «هرگز» و در کشف الاسرار بدون معادل: «أَلَمْ تَرَ إِلَی الَّذِی حَآجَّ إِبْرَاهِیمَ فِی رِبِّهِ ...» (القرآن الکریم، ۲۵۸/۲). «هرگز دیدی چنان کافر که می‌خصومت کرد و ابراهیم اندر دین خدایش؟ ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۵۴). «نبینی آن مرد که حجّت جست با ابراهیم در دین خداوند ابراهیم ...» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۷۰۱).

۲-۲-۱۳-۳- در تفسیر شنقشی بدون معادل و در کشف الاسرار به «واو»: «أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللّهَ لَهُ مُلْکُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ ...» (القرآن الکریم، ۱۰۷/۲). «نمی‌دانی یا محمّد که خدایست که وی راست پادشاهی هفت آسمان و پادشاهی هفت زمین ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۹). «و نمی‌دانی ای آدمی که الله راست پادشاهی آسمانها و زمین ...» (میبدی،۱/۱۳۸۹: ۳۰۴).

۲-۲-۱۴- معادل افعال نهی: فعل نهی در هر دو ترجمه در غالب موارد، به صورت «نهی» ترجمه شده است؛ ولی در ترجمهٔ شنقشی به دو صورت دیگر نیز آمده است:

۲-۲-۱۴-۱- قبل از فعل نهی، «نگر» آمده است (شنقشی، ۲۵۳۵: هشتادوپنج، با دخل و تصرف): «... وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ ...» (القرآن الکریم، ۳۵/۲). «... و نگر پیرامون این درخت بنگردید ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶).

۲-۲-۱۴-۲- «افزودن <الف> به دنبال فعل نهی(امر منفی)» (همان: هشتادوپنج): «... وَلاَ یَأْبَ الشُّهَدَاء إِذَا مَا دُعُواْ ...» (القرآن الکریم، ۲۸۲/۲). «... وا مه‌ایستادا اُو نه‌مکنادا گوایان آن‌وقت که‌شان خوانند اُو سیر به مه-آییدا ...» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶۰).

۲-۲-۱۵- وفاداری به ترجمهٔ تحت اللّفظی: روشن است هنگامی که مترجم نوع ترجمهٔ لفظ به لفظ را انتخاب می‌کند باید در ترجمهٔ خود از ساختار زبان مبدأ پیروی کند؛ زیرا ترتیب قرارگرفتن واژه‌ها در ترجمه باید عین نوشتهٔ زبان مبدأ باشد؛ همچنین مترجم باید از آوردن کلمات و توضیحات بیشتر از متن اصلی امتناع کند و ترجمه را طوری بیاورد که مفردات ترجمه در زبان مقصد با مفردات ترجمه در زبان مبدأ برابر باشد (معروف، ۱۳۸۶: ۱۳، با دخل و تصرف). ویژگی اوّل(رعایت ساختار زبان مبدأ)، در تفسیر شنقشی در نود درصد مواقع، رعایت شده است؛ ولی جانب امانت در مورد ویژگی دوّم، رعایت نگردیده و مترجم، تفسیرِ شخصی خود را در ترجمهٔ اکثر آیات وارد کرده است. تعداد اندکی از آیات دارای توضیحاتی –هرچند اندک– هستند که می‌توان گفت تقریباً به متن اصلی وفاداراند. برای هریک مثالی ذکر می‌کنیم:

– رعایت ساختار زبان عربی در ترجمه: «وَالَّذِینَ کَفَرواْ وَکَذَّبُواْ بِآیَاتِنَا أُولَئِکَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِیهَا خَالِدُونَ» (القرآن الکریم، ۳۹/۲). «و آن کسها که کافر باشند اُو به دروغ دارند آیتهای ما را، ایشان دوزخیان باشند، ایشان اندر آن دوزخ جاودان باشند» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۷). می‌بینیم که تمام کلمات ترجمه، دقیقاً طبق ساختار دستور زبان عربی در کنار هم قرار گرفته‌اند و نیز کاملاً به صورت لفظ به لفظ ترجمه شده‌اند.

– رعایت دستور زبان فارسی در ترجمه: «وَأَقِیمُواْ الصَّلاَةَ وَآتُواْ الزَّکَاةَ وَارْکَعُواْ مَعَ الرَّاکِعِینَ» (القرآن الکریم، ۴۳/۲). «و پنج نماز فریضه را به پای دارید و زکاهٔ فریضه را بدهید و پنج نماز فریضه را وا محمّد و یارانش به جماعت بگذارید» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۷). ساختار زبان عربی در این ترجمه برهم خورده و افعال –طبق ساختار زبان فارسی– در آخر جملات آمده‌اند.

– ترجمهٔ آزاد و تفسیرگونه: «فَأَزَلَّهُمَا الشَّیْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا کَانَا فِیهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُکُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَکُمْ فِی الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَی حِینٍ» (القرآن الکریم، ۳۶/۲). «بیفکندشان ابلیس از آن بهشت، بیرون

کردشان از آنچه اندر آن بدند از ناز و نعمت اُو گفتیم آدم را اُو طاووس و مار و ابلیس را: هلا فرو روید فرو زمین یکدیگر را دشمن اُو شما را اندر زمین آرامگاهست و زندگانی و برخورداری بود تا وقت مرگ» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۶). مترجم ترجمهٔ تحت اللّفظی را رعایت نکرده و توضیحاتی تفسیرگونه به ترجمهٔ خود افزوده است.

– ترجمهٔ لفظ به لفظ و وفادار به متن: «أُولَئِکَ الَّذِینَ اشْتَرَوُاْ الْحَیَاةَ الدُّنْیَا بِالآخِرَةِ فَلاَ یُخَفَّفُ عَنْهُمُ الْعَذَابُ وَلاَ هُمْ یُنصَرُونَ» (القرآن الکریم، ۸۶/۲). «ایشان آناند که برگزیدستند زندگانی این جهان برآن جهان، نه سبکتر کنند از ایشان دوزخ را اُو نه ایشان را از عذاب برهانند» (شنقشی، ۲۵۳۵: ۱۵). مترجم جانب امانت را رعایت کرده و ترجمهٔ خود را لفظ به لفظ آورده است.

اما نمی‌توان گفت که ویژگی اوّل کاملاً در کشف الاسرار رعایت شده است؛ زیرا میبدی در هشتاد درصد آیات جای فعل را تغییر داده و آن را طبق ساختار زبان فارسی، در آخر جمله آورده است. در مورد ارکان دیگر جمله در نودوهشت درصد مواقع، طبق ساختار زبان عربی عمل کرده و جای ارکان جمله را تغییر نداده است. در مورد ویژگی دوّم نیز در نود درصد مواقع جانب امانت را حفظ کرده و توضیح و تفسیرهای اضافه به متن نیفزوده است؛ در مواردی هم که توضیحات اضافی می‌افزاید باید گفت این توضیحات را در راستای قابل فهم‌تر کردن ترجمهٔ اصلی اضافه می‌کند، این کلمات را هم به عنوان مترادفِ کلمات ترجمه شدهٔ اصلی می‌آورد تا کلمات اصلی به آسانی دریافت شوند. برای هریک مثالی ذکر می‌کنیم:

– رعایت ساختار زبان عربی در ترجمه: «وَاسْتَعِینُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَةِ وَإِنَّهَا لَکَبِیرَةٌ إِلاَّ عَلَى الْخَاشِعِینَ» (القرآن الکریم، ۴۵/۲). «یاری خواهید به شکیبایی و نماز و شکیبایی و نماز کردن باری گرانست و شغلی بزرگ مگر بر فروشکسته‌دلان و تیمارداران» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۶۴ و ۱۶۵). مترجم ساختار زبان عربی را به صورت کامل و دقیق رعایت کرده است.

– ترجمهٔ لفظ به لفظ و وفادار به متن: «وَأَقِیمُواْ الصَّلاَةَ وَآتُواْ الزَّکَاةَ وَارْکَعُواْ مَعَ الرَّاکِعِینَ» (القرآن الکریم، ۴۳/۲). «و نماز به‌پای دارید و زکات بدهید و با نمازکنان، نماز کنید» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۱۶۴). میبدی در اکثر آیات مثل این مورد، امانت‌داری را در ترجمه رعایت کرده و ترجمهٔ خود را لفظ به لفظ آورده است.

– ترجمه با توضیحات افزوده: «لِّلَّهِ ما فِی السَّمَاواتِ وَمَا فِی الأَرْضِ وَإِن تُبْدُواْ مَا فِی أَنفُسِکُمْ أَوْ تُخْفُوهُ یُحَاسِبْکُم بِهِ اللّهُ فَیَغْفِرُ لِمَن یَشَاءُ وَیُعَذِّبُ مَن یَشَاءُ وَاللّهُ عَلَى کُلِّ شَیْءٍ قَدِیرٌ» (القرآن الکریم، ۲۸۴/۲). «خدای راست هرچه در آسمانهاست و هرچه در زمین و اگر پیدا کنید آنچه در دلها دارید و بازنمایید به کردار یا نهان دارید در دل و پیدا نکنید به کرد، شمار کند الله با شما به آن تا بیامرزد آن را که خواهد و عذاب کند آن را که خواهد و خدای بر همه چیز تواناست» (میبدی، ۱/۱۳۸۹: ۷۷۵ و ۷۷۶). مترجم به متن اصلی وفادار نیست و توضیحاتی –هرچند اندک– افزوده است که در مقایسه با توضیحات تفسیر شنقشی بسیار اندک است.

نتیجه

حاصل بررسی و مقایسهٔ فن ترجمه در تفسیر شنقشی و نوبت اول کشف الاسرار این است که هیچکدام از ترجمه‌ها، قواعد ترجمهٔ تحت اللّفظی را به صورت کامل رعایت نکرده‌اند و در هر دو ترجمه، کلمات و توضیحاتِ افزوده، دیده می‌شود و هر دو مفسّر، ساختار زبان مبدأ را در برخی از آیات برهم زده و کلمات را پس و پیش کرده‌اند؛ ولی میبدی بیشتر از شنقشی جانب امانت را رعایت کرده وترجمهٔ وی به ترجمهٔ تحت اللّفظی نزدیکتر است؛ زیرا میبدی در آیاتی نظم ترجمهٔ تحت اللّفظی را برهم زده که آیه ایجاب می‌کرده است؛ در صورتی که شنقشی در ترجمهٔ اغلب آیات، توضیحاتی تفسیرگونه افزوده که در برخی موارد ترجمه را مبهم ساخته است و برای پی بردن به منظور نویسنده و معنی آیه، نیاز به تحقیق و مطالعه است.

البته اهمیّت و ارزش تفسیر شنقشی بیشتر به قسمتهای تفسیری است؛ از آن‌جهت که بسیاری از مترادفات، واژه‌های کهن فارسی و برخی از وقایع تاریخی را می‌توان در آنها مشاهده کرد (شنقشی، ۲۵۳۵: هفتادوهشت و هفتادونه، با دخل و تصرف). اهمیّت و زیبایی تفسیر شنقشی، اغلب به لحاظ تاریخی و اهمیّت کشف الاسرار، بیشتر از نظر زیبایی، روانی، رساندن عمق و ژرفای معانی آیات با ساده‌ترین و زیباترین کلمات و روح ادبی و عرفانی ترجمهٔ او است. از فواید مهم و ارزشمند دیگر کشف الاسرار، «دسترسی به گنجینهٔ واژگان حوزهٔ شرق ایران در قرن ششم است و دیگر برساخته‌هایی است برای واژگان قرآنی» (مهیار، ۱۳۸۵: ۳۶۵) و اینهاست راز ارزشمندی و دلنشینی ترجمهٔ میبدی.

اما ساختار این دو ترجمه در اکثر موارد نزدیک به‌هم است و تفاوتهای ساختاری آنها کمتر از تشابهاتشان است؛ حتّی در مواردی هم که تفاوتهایی دیده می‌شود، اکثر این تفاوتها مربوط به نحوهٔ به‌کارگیری خصایص ترجمه است، نه خود خصایص. شنقشی اغلب توضیحات خود را به ترجمهٔ آیات افزوده و کمتر جانب امانت را رعایت کرده است؛ ولی میبدی در رعایت جانب امانت جدّی‌تر است.

جدول مقایسه‌ای

آیه	کلمه یا عبارت	ترجمه در تفسیر شنقشی	ترجمه در تفسیر کشف الاسرار
۲۰	ٱلبَرْقُ	بخنوه	برق درخشنده
۲۱	لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ	تا شما پرهیز کنید، از کفر و معصیت او بترسید	تا مگر از خشم و عذاب او پرهیزیده آیید
۲۳	دُونِ	بدون	فرود
۲۵	صَبْراً	شکیبایی کردن به صبر	شکیبایی
۲۸	كَيْفَ تَكْفُرُونَ	چگونه کافر شید به خدای	چونست که کافر می‌مانند به خدای
۳۴	إِسْتَكبَرُوا	کبر آورد	سر وا زد و برتری جست

۳۷	فَتَابَ عَلَيْهِ	توبه پذیرفت	توبه داد او را و بازپذیرفت
۴۵	خَاشِعِينَ	ترسکاران	فروشکسته‌دلان و تیمارداران
۵۱	وَاعَدْنَا	وعده کردیم	هنگام نهادیم
۵۳	ٱلكِتَابَ	توریت	نامه
۵۳	ٱلْفُرْقَانَ	پدید کردن حلال و حرام و امر و نهی و جز آن	آنچه به آن حقّ از باطل جدا شود
۵۳	تَهْتَدُونَ	راه راست یاوید	به حقّ راه ببرید و فرا صواب ببینید
۵۴	تُوبُوا	توبه کنید	باز گردید
۵۵	ٱلصَاعِقَةُ	صاعقه	زلزله
۵۶	تَشْكُرُونَ	شکر کنید	سپاس دارید و آزادی کنید
۵۷	ٱلْمَنَّ وَ السَّلْوَى	تلنگبین و سمانه	ترنجبین و مرغ سلوی
۶۰	قُومِ	گروه	قوم
۶۰	عَصَا	چوب	عصا
۶۰	مُفْسِدِينَ	فساد و معصیت	تباهکاری و خودکامی
۶۱	فُومِ	سیر	گندم
۶۱	عَدَسِ	دانزه	دانچه
۶۵	قِرَدَةً	بوزنگان	کپیان
۶۵	خَاسِئِينَ	خواران و خاکساران	خوار و خاموش
۶۸	لَافَارِضٌ	نه پس پیر اُو نه پس جوانه	نه سوده دندان و نه زاد زده
۱۰۴	ٱلَذِينَ ءَامَنُوا	مؤمنان	ایشان که بگرویدند و پیغام نیوشیدند
۱۰۴	رَاعِنَا	گوش فا ما دار و بشنو که مشنیدیا	راعنا
۱۰۴	ٱنْظُرْنَا	ما را چشم دار	انظرنا
۱۵۲	وَ لَا تَكْفُرُونِ	و نگرید ناسپاسی نکنید	و در من ناسپاس مبید
۱	نَقْصٍ	شدن	کاستن

۵۵			
۲ ۱۴	تَدْخُلُوا الْجَنَّةَ	اندر شید به بهشت	در بهشت روید
۲ ۳۸	حَافِظُوا	دایم برایستید و نگه‌دار باشید	براستاد کنید و گوشوان باشید
۲ ۶۵	تَثْبِیتاً	اُو اخلاصی اُو بی‌گمانی	درواخ کردن
۲ ۶۵	بِرَبْوَةٍ	بر اورازی	بر بالایی
۲ ۶۵	وَابِلٌ	بارانی به نهیب بزرگ قطره	بارانی قوی تیز
۲ ۶۵	فَطَلٌّ	باران نیک باریده بود	رسید به آن بارانی میانهٔ هموار

کتابنامه

- القرآن الکریم.
- داوودی مقدّم، فریده(۱۳۹۰). «سبک ادبی عرفانی میبدی در ترجمهٔ قرآن»، فصلنامهٔ تخصصی سبک-شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب، شمارهٔ ۳.
- شریعت، محمّدجواد (۱۳۸۹). فهرست تفسیر کشف الاسرار و عدّهٔ الابرار، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۰). کلیّات سبک‌شناسی، انتشارات فردوس، تهران.
- شنقشی، بی‌نام (۲۵۳۵). گزاره‌ای از بخشی از قرآن کریم، تفسیر شنقشی، به اهتمام و تصحیح محمّدجواد یاحقّی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- مالوف، لویس(۱۳۹۰). المنجد، عربی به فارسی، به ترجمهٔ محمّد بندریگی، انتشارات اسلامی، تهران.
- معروف، یحیی (۱۳۸۶). فنّ ترجمه، انتشارات سمت، تهران.
- مهیار، محمّد (۱۳۸۵). «میبدی و ترجمهٔ آیات قرآن»، نشریّهٔ بیّنات، شمارهٔ ۴۹ و ۵۰.
- میبدی، رشیدالدّین ابوالفضل (۱۳۷۶). کشف الاسرار و عدّهٔ الابرار(۱۰جلد)، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، انتشارات امیر کبیر، تهران.

ریخت‌شناسی افسانه‌های اشکور بالا

محمود رنجبر

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

ریخت‌شناسی از شناخته‌شده‌ترین روش‌های فرمالیستی به منظور مطالعه در ساختار و دستور زبان روایت است. هدف از این روش بررسی ساختار متون برای رسیدن به درکی واحد از ویژگی‌های عمومی آن‌ها و در نهایت کارکرد ذهن بشر است.

در پژوهش حاضر با روش کتابخانه‌ای ـ اسنادی تعداد ۳۹ افسانه از مجموعه افسانه‌های مردم اشکور بالا واقع در شرق استان گیلان-که توسط کاظم سادات اشکوری در سال ۱۳۵۲ شمسی جمع آوری شده است- بر مبنای کارکردهای سی و یک گانهٔ ولادیمیر پراپ تحلیل شده‌است. در ابتدا هر یک از افسانه‌ها به ترتیبی که در کتاب سادات اشکوری آمده، شماره گذاری شد. در بخش دوم با تحلیل ساختار هر یک از افسانه‌ها و تطبیق آن‌ها با الگوی پراپ، با سی و یک شماره در جدولی ثبت گردید تا موارد انحراف و عدم تطبیق مشخص شود. در بخش تحلیل جدول نیز با استفاده از عناصر پر بسامد، ژرف ساخت فرم روایی افسانه‌ها بررسی شده است تا در نهایت الگوی مشترک افسانه‌های اشکور بالا شناسایی شود.

کلیدواژه‌ها: ریخت شناسی، اشکوربالا، افسانه، ، روایت، الگوی پراپ

مقدمه

افسانه‌ها یکی از اشکال ادب شفاهی به شمار می‌رود که با اندیشهٔ ساده و نخستینِ انسان، ارتباطی عمیق دارد. در فرهنگ‌های فارسی داستان، قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، ماجرا، مثل، اسطوره،حدیث،شرح حال یا حسب حال و ترجمه احوال مترادف هم هستند. همهٔ این اصطلاح‌ها درکل، به آثاری اطلاق می‌شد که جنبهٔ خلاقهٔ آن‌ها بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربد(میرصادقی،۱۳۶۰:۱۳).

این نوع ادبی، به دلیل ساختار سادهٔ کنش‌ها، طرح ساده و خطی روابط علّت و معلول و بهره‌مندی از عوامل سحرانگیز و جادویی مورد توجه عامهٔ مردم و بعدها پژوهشگران جامعه‌شناس قرار گرفت. تنوع افسانه‌ها و درآمیختگی آن‌ها باعث شد که در بسیاری مواقع ریشهٔ داستان‌ها و شیوهٔ تأثیرگذاری آن‌ها بر مخاطب و چگونگی عمل اجزای آن‌ها همانند پدیدآورندگانش پنهان بماند.

با کشف ریشهٔ هر یک از قصه‌ها و افسانه‌ها از طریق ساختار می‌توان محتوای آن‌ها را که برآمدهٔ فرهنگ و باورهای اقوام مختلف است نشان داد، زیرا محتوا واقعیت خود را از ساختار به دست می‌آورد. در این میان بهره‌گیری از افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه که با شگردهای نوین روایی فاصله دارند، بستری مناسب برای مطالعات مردم شناسی نیز فراهم می‌سازد. افسانه‌های اشکوربالا به دلیل آمیختگی کمتر آن با برساخته‌های

نوین قصه نویسی از فرم ساده و مواد ارزشمندی برای شناخت افسانه‌های ایرانی برخوردار است. این مهم می‌تواند بخشی از کوشش ساختارشناسانه برای معرفی و رده‌بندی افسانه‌های ایران باشد.

در این پژوهش با روش کتابخانه‌ای ـ اسنادی در نظر داریم الگوی ژرف ساخت افسانه‌های اشکور بالا را با هدف نشان دادن مواد متشکلهٔ آن‌ها(ساختمان و مواد خام)،فرایندهای دگرگونی هریک از دو منظر تطبیق با نظریهٔ پراپ و میزان هنجارگریزی از الگوی معین وی بررسی نماییم.

۱- معرفی اجمالی جنبش فرمالیستی و نظریهٔ پراپ

در اواخر قرن نوزدهم با گسترش کارخانه‌های صنعتی و حذف تدریجی میراث فرهنگی ملل در میان دود کارخانه‌ها و گردش چرخ فناوری‌های نوین،جمع‌آوری فرهنگ توده به عنوان یکی از دغدغه‌های پژوهشگران مردم شناس مطرح شد. بسیاری از علاقه‌مندان به فرهنگ مردم تلاش کردند تا قصه‌های عامیانه و افسانه‌ها را در قالبی منظم و قابل بهره‌برداری جای دهند. نخستین بار دو برادر به نام‌های «یاکوب و ویلهلم گریم» مجموعه‌ای از قصه‌های مردمی آلمان را بین سال‌های ۱۸۱۲ – ۱۸۱۴ میلادی به شیوه‌ای ذوقی و با دسته-بندی کمّی از نظر حجم منتشر کردند. پس از انتشار این مجموعه، مباحث مختلفی از سوی محققان و منتقدان بر سر شیوهٔ دسته‌بندی آن‌ها و به‌کارگیری روشی منسجم و قابل استفاده برای سایر پژوهشگران درگرفت. هدف مهم منتقدان دسترسی مناسب خوانندگان به قصه‌ها و مهم‌تر از آن، فهم مناسب چگونگی ارتباط اجزا و عناصر آن‌ها بوده است. بر مبنای چنین ضرورت‌هایی، دسته‌بندی‌های مختلفی از قصه‌ها منتشر شد. تمامی این طبقه‌بندی‌ها رویکردی «انضمامی و ذوقی» داشتند؛ به عبارتی، قصه‌ها بر چرخهٔ وجوه بیرونی و ساخت اقلیمی،فرهنگی و اجتماعی آن مانند: شیوهٔ تاریخی جغرافیایی(مثل مکتب فنلاندی) دسته‌بندی می‌شدند. دسته‌بندی دیگری که بر اساس بن‌مایهٔ آثار بود، طبقه‌بندی دو پژوهشگر به نام‌های «آرنه و تامپسون» بود. این دو پژوهشگر ضمن نقد روش برادران گریم، به جمع‌آوری قصه‌های عامیانه پرداختند. آنان در شیوهٔ دسته‌بندی خود بر اساس موضوع و درون‌مایه‌های هریک از قصه‌ها، چهار سر گروه اصلی، عمومی و کلان محور برای قصه‌های عامیانهٔ جمع‌آوری شدهٔ خود معرفی کردند که قابلیت پذیرش زیر گروه هم داشت. کار آرنه و تامپسون اگرچه مورد استقبال عده‌ای از منتقدان فرهنگ توده قرار گرفت اما خالی از ضعف هم نبود، زیرا بسیاری از قصه‌های مندرج در این گروه‌های چهارگانه در برداشت پژوهشگران دیگر می‌توانست با درون‌مایه‌ای دیگر و در دسته بندی متفاوتی قرار گیرد. چنین انتقادهایی باعث شد تا برخی از پژوهشگران به جای عنصر لرزان درون‌مایه و موضوع به سراغ وجوه ثابت و قالبی قصه‌ها بروند.

با طرح و گسترش انتقادها از شیوهٔ طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه، در آغاز قرن بیستم و درست در زمانی که نظریهٔ رئالیستی و رویکردهای نقد سنتی بر فضای ادبی آن زمان حاکم بود،گروهی از منتقدان با طرح آرای خود –که بعدها به نظریهٔ فرمالیستی شهره یافت– با رویکردی انتقادی به روابط درونی و ژرف ساخت متون ادبی و وجوه ممیزهٔ آن با سایر متون توجه نشان دادند. آنان تلاش کردند، تا با گسست روش‌شناختی از سنت

و اشکال انضمامی و سلیقه‌ای منقدان ادبی و پژوهشگران به جزء ثابت و شکل اثر توجه نمایند. به نظر آنان چیزی که در بررسی ادبی معتبر است، تنها متن است و هر آن چه بیرون از آن باشد، به عنوان عناصر فرامتنی و فرعی کنار گذاشته می‌شود. به عبارتی آنان به جای تأکید بر وجوه بیرونی قصه‌ها، بر طرح اولیه و عناصر درونی آن‌ها تأکید داشتند. از نظر فرمالیست‌ها رویکردی که نقد سنتی در حوزه محتوای قصه‌ها پیش گرفته بود، به دلیل تأکید بر کلیات و نیز احتمال تلفیق قصه‌ها با محتوای مختلف، تقریباً ناکارآمد بود. آنان معتقد بودند که میزان و کیفیت لذّت از خوانش یک متن را نمی‌توان نشان داد، اما راه‌های رسیدن به این لذّت را می‌توان ترسیم نمود. این راه‌ها به ساختار نهایی و دستور جهانی روایت ختم می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان بسیاری از قصه‌ها را از یک خانواده دانست.

جنبش فرمالیستی با جستجو در گذشتهٔ ادبی متن، حرکتی پیشرو و خلّاق را بوجود آورد. طلایه‌داران این جنبش پیش از آنکه به خلق اشکال جدید ادبی بپردازند، تلاش کردند تا «اشکال از یاد رفته، کمتر شناخته شده و حتی می‌توان گفت تحقیر شدهٔ ادبی» (احمدی ، ۱۳۸۲ : ۱۴۴) را بیابند و آثاری را پدید آورند که به قواعد اصیل انسان در ساخت متن ادبی نزدیک باشد. سرچشمهٔ این حرکت به منزلهٔ روشی بود که از آن به عنوان ریخت شناسی(morphology) نام برده می‌شود. ریخت شناسی اصطلاحی است که برای توصیف قصه بر پایهٔ اجزای سازای آن و همبستگی این سازه‌ها با یکدیگر و کل قصه به کار می‌رود(پراپ،۱۳۶۸:۱۱).

ولادیمیر پراپ[1] (۱۸۹۵– ۱۹۶۰م) با نگاه به چنین شیوه‌ای به دنبال آن بود تا برای خواننده تبیین کند که قصه‌ها چگونه حرف خود را به خواننده منتقل می‌کنند. وی با روشی استقرایی تعداد یک‌صد قصه عامیانهٔ روسی از مجموعه قصه‌های پژوهشگری به نام«افاناسیف»[2] را تجزیه و تحلیل کرد. وی این قصه‌ها را به دو بخش کارکرد (function) و شخصیت (character) تقسیم نمود. از نظر وی شخصیت‌ها خالق کارکردها هستند اما خود همواره در معرض تغییر و تنوع هستند. وی با توصیف کارکردها و شخصیت‌ها، مشترکات هر کدام از این موارد را در مجموع قصه‌های مورد پژوهش خود مشخص کرد.پراپ توانست با نشان دادن اجزای ثابت قصه‌ها وتقلیل ساختار قصه‌ها به واحدهای کوچکتر و غیرقابل تجزیهٔ روایی، توجه بسیاری از منتقدان دسته‌بندی قصه‌ها و فرهنگ توده را به کار خود جلب نماید.

در پژوهش پراپ مشخص شد که ۳۱ کارکرد در سراسر قصه‌های یادشده جزوی ثابت و مشترک هستند. این سی و یک کارکرد، در حقیقت نقشهٔ راه برای شخصیت‌های متفاوت و تغییر پذیر قصه‌ها محسوب می‌شوند. به نظر پراپ چینش این کارکردها در قصه‌ها و کاربرد آن‌ها توسط شخصیت‌ها مهم نبود، بلکه حضور کارکردها موجب می‌شد که قصه‌ها از بافت الگوی مشخص ذهنی برخوردار باشند که تولید کنندهٔ طرح‌های بی شمار هستند.

[1] . Vladimir Propp
[2] . A.N. Afanassiev

چنین ایده‌ای از سوی پراپ مشخص می‌کرد که قطعه‌ای از پازل جهان روایی حکایت یا قصهٔ نخستین کشف شده است،« زیرا هر طرح، روایت ناکاملی از حکایت اصلی است» (احمدی ، ۱۳۸۲: ۱۴۷) که توسط شخصیت‌های شناخته شده، روایت را بازنمایی می‌کنند، اما بنا به تناسب اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی با شخصیت‌های دیگر متفاوت هستند.

پراپ در کتاب ریخت شناسی قصه پریان[1] (۱۹۲۸م) بر این نکته تأکید کرد که قصه‌های تازه دیگرکارکرد(خویشکاری) جدیدی را در طرح ساختار قصه‌ها عرضه نمی‌کنند (پراپ ،۱۳۶۸: ۵۷). بنابراین عمدهٔ قصه‌های وی از خویشکاری و رخدادهای پایدار و محدودی برخوردارند که با انسجام ویژه‌ای درآن‌ها تکرار می‌شوند.«بنابراین قصه‌های عامیانه برخلاف شکل ظاهری دارای ساختاری مشترکی می‌شود و در هر حکایت هر تعداد از این خویشکاری‌ها بیاید، با همین نظم وتوالی می‌آید(همان:۲۳). پراپ گسترهٔ در برگیری نظریهٔ خود را تنها به ریخت‌شناسی در محدودهٔ کل قصه‌های روسی محدود ساخت.

کار پراپ مدت‌ها در محاق فراموشی و بی‌توجهی دولت انقلابی روسیه قرار داشت، اما پس از کوچ اجباری فرمالیست‌های«حلقهٔ زبان شناسی مسکو» و «انجمن پژوهش در بارهٔ زبان شعری سن پترزبورگ» به پراگ،فرانسه و آمریکا و.. اثر پژوهشی پراپ و اندک مقاله‌هایی از افراد این دو حلقه ادبی به عنوان شاخصی عملی از شیوهٔ کار فرمالیست‌ها به زبان انگلیسی و فرانسوی ترجمه شد.

ساختارگرایان به عنوان اخلاف فرمالیست‌های روسی معتقدند علت محدود شدن کار پراپ به قصه‌های روسی، تأکید وی برای ساختن قوانین عام یا دستور و نحوی مشخص برای نوع خاصی از روایت بود. به زعم این دسته از منتقدان با دخل و تصرف در خویشکاری‌ها می‌توان شیوهٔ پراپ را به سایر انواع فرم‌های روایی تعمیم داد (اسکولز،۱۳۷۹:۱۰۳).ساختارگرایان با تلفیق ساختارهای سی و یک گانهٔ پراپ و کاهش آن در دسته‌بندی‌های مشخص و طبقه‌بندی‌های کمتر، کار وی را گسترش دادند.

آنچه که در مجموع کار پراپ را مورد توجه قرار داد، اصول چهارگانه‌ای بود که وی در تجزیه و تحلیل کارکردها و شخصیت‌های قصه به کار گرفته بود. این اصول چهارگانه عبارتند از :

۱- کارکردها سازه‌های بنیادی و عناصر ثابت و تغییر ناپذیر قصه‌اند،جدا از این که چه کسی و چگونه آن‌ها را انجام می‌دهد. ۲- تعداد کارکردها در قصه‌های پریان محدود است. ۳- توالی این عناصر و کارکردها همیشه یکسان و یکنواخت است. ۴- همهٔ قصه‌های پریان از جنبهٔ ریخت و ساختارشان متعلق به یک تیپ هستند. به این ترتیب بر مبنای اصل آخر، تمام قصه‌های پریان روسی یک ساختار نهاییِ روایت دارند و همگی را می‌توان در پیکرهٔ یک حکایت جای داد (خدیش،۱۳۸۷ : ۵۲). البته کار پراپ محدود به قصه‌هایی با بن‌مایه‌های جادویی، عاشقانه و مذهبی بود که در فهرست آرنه- تامپسون به شماره ۳۰۰ تا ۷۴۹ دسته بندی شده بود. پراپ معتقد بود که قصه‌های یاد شده در سه وضعیت قرار دارند:

[1] . The Morphology of Folktale

۱- وضعیت اولیه یا توصیفی برای آماده سازی مخاطب و تأکید بر سازه‌هایی به جهت باورپذیری فرایند روایت ۲- وضعیت میانی که همواره با حرکت (move) همراه است و مهم‌ترین بخش روایت نیز محسوب می‌شود ۳- وضعیت فرجامین که با تغییر از وضعیت نخستین و آرامش دیگر گونه‌ای همراه است. این سه وضعیت مشترک، نقطهٔ عطفی در هم‌سویی ساختاری روایت‌های قصه‌های جادویی محسوب شد.

ساختارگرایان حضور و تسلسل اجزا در ساختار قصه‌ها را ناشی از حادثه و شانس نمی‌دانند، بلکه تعامل و چگونگی قرار گرفتن هریک از آن‌ها برای رسیدن به هدفی مشخص و در خدمت معانی خاصی است که از نحوهٔ کارکرد ذهن بشر نیز نشأت می‌گیرد(ر.ک.شیری ، ۱۳۸۲: ۱۲). آنان بوطیقای خود را معطوف به قراردادهایی نمودند که خلق اثر ادبی را ممکن می‌ساخت. این بوطیقا در صدد تولید تفسیرهای جدید در آثار نیست، بلکه می‌خواهد دریابد که معناها و تأثیراتی که دارند، چگونه میسّر شده است (کالر، ۱۳۸۵ : ۱۶۶).

در بررسی‌های ریخت شناسی صورت گرفته در ایران پژوهشگران با شیوه تلفیقی،دو روش را پی گرفته-اند؛ نخست تطبیق نظریهٔ پراپ بر ژرف ساخت‌های درونی قصه‌ها و افسانه‌ها و دیگری میزان انحراف از قانون عام مورد نظر وی.

این شیوهٔ تلفیقی در نقد ساختارگرا سه مرحله را برای تحلیل اثر طی می نماید:

۱- مشخص ساختن سطوح روایی و استخراج اجزاء ساختار اثر

۲- برقرار ساختن ارتباط موجود بین اجزاء

۳- نشان دادن دلالتی که کلیت ساختار اثر است.

۲- موقعیت جغرافیایی اشکور بالا

اشکور، نام عمومی مجموعه روستاهایی است که از جنوب شهرستان رودسر تا جنوب شهرستان تنکابن را در برگرفته است. اشکور در مجموع سه ناحیهٔ اشکور سفلی، اشکور علیا و اشکور تنکابن را در می‌گیرد(سادات اشکوری،۱۳۵۲:الف) این منطقه وسیع از جنوب به استان قزوین و از مغرب به شهرستان املش و رودبار الموت و از شرق به بخش کوهستانی شهرستان تنکابن و از شمال به دامنه‌های کوهستانی رحیم آباد و رامسر متصل است. مردم این ناحیه به کشاورزی و دامداری مشغول هستند. بر مبنای تحقیق سادات اشکوری،گویش اشکور بالا در ۹ روستا به گویش طبری نو(غرب مازندران) و در دو روستای «سپارده» و«کیت» به گویش گیلکی مانند است ولی این شباهت‌ها چنان نیست که یک مازندرانی یا گیلانی بتواند تمام واژه‌های اشکوریان را متوجه شود. به این لحاظ بهتر است گویش اشکوری را با همه خویشاوندی‌هایی که با گویش‌های گیلکی و مازندرانی دارد، از آن‌ها تمیز داد(همان:ج).

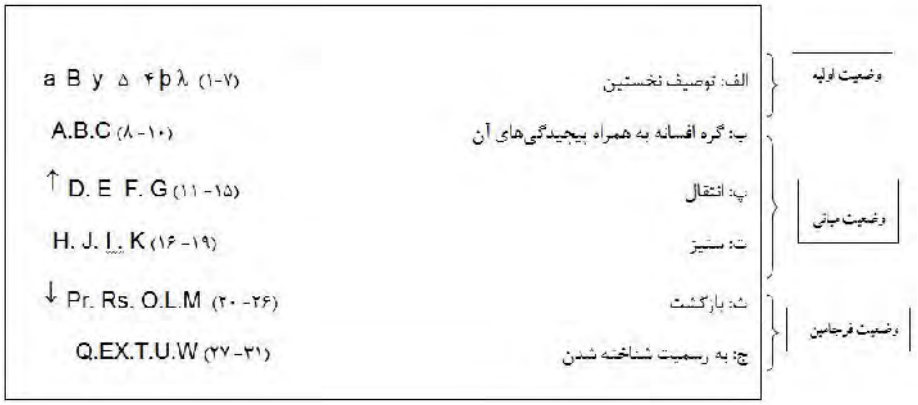
۳- بحث و بررسی

در افسانه‌های اشکور بالا کارکردهای سی و یک‌گانهٔ بر شمرده، به اشکال مختلف وجود دارد. اگرچه کاربرد دقیق هر یک از سی و یک کارکرد در کمتر قصه‌ای – حتی در قصه های مورد پژوهش پراپ- وجود داشته اما عناصر ثابت افسانه‌های اشکور بالا از این سی و یک کارکرد جدا نیست.

برای نشان دادن سطوح روایی و یافتن روایتی مشترک از بین افسانه‌های مورد بررسی، نیاز به تجزیهٔ پیکره هر یک از آن‌ها داریم. ویژگی هر یک از این افسانه‌ها چنانکه پراپ نیز معتقد بود، تغییر کارکردها با حرکت قهرمان(قهرمانان) قصه یا افسانه است. این حرکت، گاه با عمل شرارت بار یا کمبود یا آرزویی در قصه حیات می‌یابد.[1] در تحلیل افسانه‌های اشکور بالا نیز با قصه‌هایی مواجه هستیم که به ترتیب آنچه پراپ در سی و یک کارکرد خود مطرح کرد، هماهنگ نبود.

در این پژوهش هریک از افسانه‌ها را بر مبنای فهرست«سادات اشکوری»در کتاب افسانه‌های اشکور بالا کد گذاری کردیم(جدول شماره یک) تا بتوانیم،سطوح روایی و توصیف دقیق‌تری از اجزاء افسانه‌ها را ارایه نماییم.

پس از استخراج اجزاء افسانه‌ها، به منظور نشان دادن ارتباط موجود بین اجزاء و دستیابی به معیاری منسجم و قابل اجرا در سایر



افسانه‌ها، سی و یک کارکرد پراپ را به شش عنوان تقلیل دادیم.

همچنین به منظور نشان دادن قابلیت‌های تلفیق و تفکیک اجزاء، شماره‌گذاری را به جای حروف‌نگاری معمول در نظریهٔ پراپ قرار دادیم. به عبارتی، طرح اعداد از مناسبات حروفی را به منظور تطبیق با کدهای افسانه‌ها اجرا نمودیم تا تقابل هریک بهتر نشان داده شود. این شش کارکرد به شرح جدول زیر است:

ترتیب روایی افسانه‌های اشکور بالا به جز افسانه‌های (۰۴۶-۰۲۹- ۰۲۷- ۰۲۶- ۰۲۴- ۰۲۳- ۰۰۷- ۰۰۶) بر مبنای جدول شماره دو مشخص شده است.

هشت افسانه جدا شده، از مجموع ۴۷ افسانه مندرج در کتاب افسانه‌های اشکور بالا به دلیل اینکه صرفاً توصیفی بوده است و کارکردهای پراپی در آن مطابقت نداشته، از چرخهٔ تحلیل خارج شدند. برخی از افسانه‌ها نیز موضوعات مشترکی داشتند. مانند:

[1] . با چنین ادعایی تکلیف قصه‌های تو در تو و حتی رمانس‌های بلند هم که اعمال شرارت بار به چند ضد قهرمان بر می‌گردد، مشخص می‌شود.

الف) دگر ۰۰۱ و کچل ۰۱۶ ب) جام و آینه و پنبه ۰۱۷ و فندیل و فندول ۰۱۲ پ) فاسق ۰۲۳ و دگرا . ج) ملانصرالدین ۰۲۷ و برادر عاقل و برادر دیوانه ۰۲۶ و دگر ۰۱ چ) کچل ۰۳۳ و تنبل ۰۲۸ ح) میرزا عبدالله ۰۳۷ و بچه درویش ۰۰۷ خ)

تحلیل ساختار روایت در افسانه‌های مشترک اشکور بالا نیز نشان می‌دهد که تفاوت‌ها در تعداد شخصیت‌ها و افزایش یا کمبود کارکردها به هیچ وجه از اشتراک بنیادی آن‌ها نمی‌کاهد، بلکه آنچه حایز اهمیت است، شکل دهی سطح روایی متفاوت راوی در افسانه منتسب به یک روستا با روستای دیگر بر مبنای عناصر روایت است. با توجه به اینکه ۴۷ افسانه مندرج در کتاب، از روستاهای مختلف منطقه اشکور بالا بوده است، به خوبی می‌توان تأثیر متقابل افسانه بر زندگی اجتماعی و فردی روستائیان را مشاهده نمود. با تطبیق عناصر و اجزای افسانه‌های مشترک نوع و شیوه ارایهٔ اطلاعات به مخاطب بر اساس کارکرد ذهنی راوی و تأثیر آن بر مخاطب نشان می‌دهد که عناصر نمایشی در برخی از افسانه‌ها بیشتر است. این مهم نشان دهنده توجه راوی به تغییر فرم روایی در جهت تأثیر گذاری بر مخاطب است.از این دست افسانه‌ها می‌توان به مواردی اشاره داشت که با محور شرارت (A) همراه است. تنوع این شیوهٔ روایت در افسانه‌های مورد بررسی مشمول افسانه‌های متأخر این مجموعه می‌گردد که با نظم خاصی شخصیت‌های درگیر در این افسانه-ها را در برگرفته است. در نظریهٔ پراپ نیزکارکردها « به شیوهٔ خاصی میان اشخاص نمایشی شخصیت‌های درگیر در داستان‌ها توزیع می‌شوند» (آسا برگر: ۱۳۸۵ : ۴۱).

۴- سازه‌های روایی

سازه‌های روایی تمامی سی و نه روایت افسانه‌های اشکور بالا منطبق با جدول کارکرد پراپ را در جدول شماره دو(پیوست) می‌توان مشاهده کرد.

۵- تحلیل جدول

۱-۵- بر اساس توزیع عناصر سازندهٔ هر افسانه و آنچه که در ریخت شناسی قصه نیز مشخص شده است، حرکت و بسط میانه داستان، همواره با کمبود، شرارت، نیاز یا آرزو آغاز می‌شود و با گذشت از کارکردهای میانجی به ازدواج یا کارکردهای دیگری که به عنوان سرانجام و خاتمهٔ قصه به کار گرفته شده است، می‌انجامد (پراپ، ۱۳۶۸ : ۱۸۳) این توالی در تمامی سی و نه افسانه مورد پژوهش صادق است و از قوانینی یکنواخت و یکسان برخوردار است.

۲-۵- از دیگر ویژگی‌های افسانه‌های اشکور بالا، در هم‌آمیزی دو یا چند رویداد با توالی کارکردهای قهرمانان است، به این معنی که افسانه‌هایی مانند شغال ترس محمد (۰۲۵) جام و آینه و پنبه (۰۱۷)، فندیل و فندول (۰۱۲) از دو یا سه قهرمان ، شرور و ... بهره می‌برند.

۳-۵- معمولاً این عناصر در موقعیت‌های شش گانه با هم ذکر می‌شوند، به گونه‌ای که در اغلب افسانه-های اشکور بالا مشاهده می‌کنیم که کارکرد (خویشکاری) شرارت (A =۸) در آغاز افسانه محقق می‌شود. مانند افسانه دو خواهر (۰۲۰) که بلافاصله با کارکرد وضعیت آغازین(a =۱) با کارکرد (A) مواجه می‌شویم:

A a

دو تا خواهر بودند که برای چیدن سبزی به کوه رفتند. خواهر بزرگ‌تر با خود گفت

خواهرکم را سر به نیست می‌کنم و پول و مهره های مادرم را صاحب می‌شوم.

۴-۵- فریبکاری(λ=۷)در ردیف نخست جدول از بسامد کمتری برخوردار است. فریبکاری بین ضد قهرمان نیز تنها در سه مورد مشاهده می‌شود. خبرگیری شریر (e=۵) که در همین ردیف قرار دارد، بسیار کمرنگ است. در واقع چنین کارکردی را می‌توان در تضاد با خصایل مردم روستا و در تقابل با صداقت و راستی آنان دانست.

۵-۵- داغ گذاشتن(j=۱۷) نیز مدعایی است بر اینکه کارکردهای پراپی در بسیاری از افسانه‌ها کاربرد ندارد. از سویی دیگر نوعی حس رویین تنی قهرمان باعث می‌شود که خواننده، افسانه‌هایی را که در آن قهرمان طی نبرد با ضد قهرمان مجروح می‌شود، از پذیرش کمتری برای حفظ و انتقال یا ثبت آن در اذهان راویان افسانه‌ها برخوردار باشد.

۶-۵-گزینه های ۲۱-۲۶ (N-Pr)در ستون سوم نیز کمترین بسامد را دارند. در الگوی مورد استفاده پراپ قهرمان داستان پس از شکست ضد قهرمان تعقیب می‌شود، اما می‌گریزد و فردی ناشناس یا قهرمانی دروغین خود را به جای قهرمان اصلی جا می‌زند و با ادعاهای بی پایهٔ خود، پادشاه و مردم را فریب می‌دهد. سرانجام قهرمان با ورود به منطقه و طی آزمایش‌های سنگین حقانیت خود را به اثبات می‌رساند. چنین کارکردی- به دلیلی که پیش از این گفته شد- در افسانه‌های اشکور بالا به چشم نمی‌خورد.

۶- ویژگی ساختاری افسانه‌های اشکور بالا

الف:توصیف نخستین

بر مبنای تقسیم بندی پراپ، هفت کارکرد وضعیت آغازین، غیبت، نهی، نقص نهی،خبرگیری،شریر،کسب خبر و فریبکاری در این بخش می‌گنجد. در این بخش B(۲) که عنوان غیبت را دارد، از بسامد بالایی برخوردار است.۳۳ افسانه از مجموع ۳۹ افسانه (۸۴ درصد) مورد بررسی، خویشکاری غیبت را به عنوان عنصر ثابت با خود دارند. به گونه‌ای که یکی از اعضای خانواده طی فرآیندی ساده و با اقدام شرور ربوده می‌شود یا برای رفع نقص و برآوردن آرزو از خانه خارج می‌شود.

ب: گره روایت و پیچیدگی مسأله

گره روایت در واقع نقطه اوج افسانه به شمار می‌آید، اگر چه افسانه‌ها از عناصر داستانی به شکلی که امروزه وجود دارد،کمتر برخوردار است، اما با تسامح می‌توان عناصری از افسانه‌ها را پیش درآمد سازه‌ها و شگردهای داستانی امروز برشمرد.

در گره روایت و پیچیدگی مسأله سه عنصر شامل: شرارت(A=8) ، میانجیگری(B=9) و مقابله اولیه(C=10) وجود دارد. در تعدادی از افسانه‌های اشکور بالا اغلب پس از وضعیت نخستین با شرارت مواجه

هستیم. در این وضعیت، از میان سه کارکرد یادشده، در بین افسانه‌های اشکور بالا، شرارت(A=8) با بسامد ۲۹ بیشترین کاربرد را در تقسیم بندی کارکردها به خود اختصاص داده است.

پ–انتقال

سومین ستون از میان شش تقسیم بندی کارکردها، انتقال نام دارد. این ستون از کارکردهای زیر تشکیل شده است: قهرمان خانه را ترک می‌کند؛(۰۱۱) قهرمان مورد آزمایش حمله یا بازجویی قرار می‌گیرد و از سوی یک عنصر جادویی یاری می‌شود.(۰۱۲) قهرمان نسبت به اعمال اهداکننده donor، عکس‌العمل نشان می‌دهد(۰۱۳) قهرمان از عنصر جادویی استفاده می‌کند.(۰۱۴).قهرمان به منطقهٔ مبارز و مأموریت خویش انتقال می‌یابد(۰۱۵). در این ستون بیشترین بسامد را دریافت عامل جادویی (F=14) دارد. همین عنصر کاربرد جادو از مهم‌ترین ویژگی‌های افسانه‌ها است.

گاه در تطبیق دو افسانه یکسان از دو آبادی می‌توان نوع عناصر جادویی را با توجه به پس زمینه‌های فرهنگی یا مذهبی آنجا نشان داد. به نظر می‌رسد راز ماندگاری بسیاری از افسانه‌ها نیز برخورداری قهرمان یا اعطای عنصر جادویی با رویکرد دینی به وی است.

ت– ستیز

ستیز، نیز همانند کاربرد جادو مهم‌ترین سازهٔ افسانه‌های اشکور بالا به شمار می‌روند. در این بخش، قهرمان افسانه با شرور برخورد می‌کند و او را شکست می‌دهد. در این بخش کارکردهای زیر به چشم می‌خورد: قهرمان و شخصیت بد نهاد وارد نبرد مستقیم می‌شوند.(H=16)

قهرمان در نبرد، زخم (نشان) برمی‌دارد. (J-17). شخصیت بد نهاد شکست می‌خورد.(I=18). بداقبالی با کمبود اولیه، برطرف می‌شود.(K=19)

در افسانه های اشکور بالا ، بسامد شکست شخصیت بد نهاد(I=18) ۲۵ مورد (۶۴ درصد) است. در تمامی این افسانه‌ها پایان خوش افسانه با شادمانی حاصل از شکست شرور به پایان می‌رسد.

ث– بازگشت

عنصر بازگشت جزو ثابت افسانه‌ها محسوب می‌شود. تعلق داشتن به آب و خاکی خاص، وطن دوستی قهرمان از جمله آموزه‌هایی است که می‌توان از دل افسانه‌ها بهره گرفت. در این ستون کارکردهای زیر دیده می‌شود: ۲۰. قهرمان باز می‌گردد.(20= ↓)

۲۱.قهرمان تعقیب می‌شود.(Pr=21)

۲۲. قهرمان از تعقیب نجات می‌یابد.(Rs=22)

۲۳. قهرمان به خانه (یا مکان دیگر) برمی‌گردد ولی شناخته نمی‌شود.(O=23)

۲۴. یک قهرمان دروغین، خود را به جای قهرمان واقعی قرار می‌دهد.(L=24 ۲۵. یک آزمایش سخت برای قهرمان تعیین می‌شود (برای اثبات هویت خویش).(M=25)

۲۶. آزمایش با موفقیت انجام می‌گیرد(N=26)

در افسانه‌های اشکور بالا همواره پس از مواجهه با شخص بد نهاد، قهرمان به خانه باز می‌گردد. بسامد بازگشت قهرمان از میان ۳۹ داستان؛ ۱۶ مورد (۴۱ درصد) است.

ج- به رسمیت شناخته شدن

پراپ در بخش پایانی افسانه‌های روسی کارکردهایی را یافته است که در افسانه‌های اشکور بالا کمتر دیده می‌شود. در این ستون موارد زیر به چشم می‌خورد:

۲۷. هویت قهرمان مورد شناسایی قرار می‌گیرد و به رسمیت شناخته می‌شود.(Q=27)

۲۸. قهرمان دروغین یا شخصیت بد نهاد رسوا می‌شود.(Ex=28)

۲۹. قهرمان دروغین انتقال می‌یابد.(T=29)

۳۰. شخصیت بد نهاد، تنبیه می‌شود. (U=30)

۳۱.قهرمان ازدواج می‌کند و تاج بر سر می‌گذارد.(W=31)

در افسانه‌های اشکور بالا قهرمان دروغین وجود ندارد. یعنی مانند قصه‌های روس مورد پژوهش پراپ نیست که قهرمان به سفر مبارزاتی برود و بعد از ستیز با شرور به خانه برگردد و ببیند که قهرمانی بدلی جای وی را گرفته است. به گونه‌ای که کارکرد قهرمان دروغین(T=29) به صفر می‌رسد. در این ستون مجازات شریر(U=30) با ۲۸ مورد (۷۱ درصد)بیشترین کاربرد را دارد.

۷- الگوی ریخت شناسی افسانه‌های اشکور بالا

بر مبنای موارد گفته شده می‌توان، الگوی کارکردی هر افسانه را در قالب فرمولی تنظیم نمود. با توجه به موارد مندرج در جدول تحلیلی افسانه‌ها و بهره‌گیری از عناصر پر بسامد در هر ستون شش گانه از مجموع سی و یک کارکرد پراپ، می‌توان الگوی واحدی را که اشتراک بیشتری- حداقل در ساخت- افسانه دارد، به کار برد. این الگو به قرار زیر است:

(β-A-F-I-↓U)

مطابق این الگو در افسانه‌های اشکور بالا، فرم ثابت و مشترک ریخت افسانه‌ها با الگوی پیشنهادی زیر هماهنگ است:

قهرمان یا شخصی از افراد خانواده از خانه خارج می‌شود؛ شرور به میان می‌آید و عمل شرارت بار خود را برای بهره‌گیری آغاز می‌کند. قهرمان طی فرایندی که حاصل از کمک یاریگر یا عنایت‌هایی جادویی به شخصیت پاک خود است، جادویی را دریافت می‌کند. طی مبارزه‌ای قهرمان به پیروزی می‌رسد و فرد شرور تنبیه می‌شود و قهرمان به خانه باز می‌گردد، یا ازدواج می‌کند.

در افسانه‌های اشکور بالا و به ویژه افسانه‌هایی که جنبهٔ « عهد و پیمان یا شرط » دارند، مانند: افسانه لقمان حکیم(۰۱۸) یا نقل نجار(۰۲۱) شخصی، عهدی می‌بندد یا درخواست نابجایی و یا اینکه شرطی می‌گذارد، مثلاً می‌خواهد از دریا مالیات بگیرد، اما یک نفر عاقل به کمک او می‌آید و عهدی بسته می‌شود، عهد شکسته می‌شود ؛ فرد عاقل رفع نقص می‌کند، اما در خواست کننده دچار معما می‌شود که حرف مشاور خود را گوش کند یا حرف دل خود را، اما سرانجام مشاور با کمک گرفتن یا نشان دادن جادویی وی را متقاعد می‌کند که آنچه مشاور می‌گوید انجام دهد و فرد به آرزویش می‌رسد. الگوی چنین افسانه‌هایی در مجموعهٔ کارکردهای پراپ نیامده است، اما با تلفیق دو کارکرد با هم و با تسامح در باره شیوهٔ کار هر یک از آن‌ها می‌توان الگویی را پیشنهاد نمود. این الگو با ترکیب الگوهای مورد نظر پراپ به شرح زیر خواهد بود:

(V-D,F-F-U)

۸- نتیجه گیری

با توصیف در زمانی و درون متنی تعداد سی و نه افسانه اشکور بالا، الگوی کارکردی هر افسانه در قالبی مشخص نشان داده شده است. تجزیهٔ هر یک از این افسانه‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با کل آثار نشان می‌دهد که صورتِ نهایی افسانه‌های اشکور بالا را می‌توان به خوبی نشان داد. همچنین با الگوهای هر افسانه می‌توان متونی موازی با این آثار را در نظر گرفت که صحت و سقم نتایج به دست آمده را بسنجد. در این افسانه‌ها، همانند سایر گونه‌های ادب شفاهی،کارکردهای روایتی، جزء ثابت روایت‌ها و ظاهر شخصیت‌ها و حوادث داستانی جزء متغیر محسوب می‌شوند.

کتابنامه

- احمدی، بابک(۱۳۸۲) ساختار و تأویل متن تهران، نشر مرکز.
- آسابرگر،آرتور،(۱۳۸۰)روایت‌درفرهنگ عامیانه، رسانه وزندگی روزمره،ترجمه محمد لیراوی، تهران ، سروش.
- پراپ، ولادیمیر(۱۳۶۸) ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
- سادات اشکوری،کاظم(۱۳۵۲) افسانه های اشکور بالا،تهران،وزارت فرهنگ وهنر.
- خدیش،پگاه(۱۳۸۷) ریخت شناسی افسانه های جادویی،تهران،علمی وفرهنگی.
- شیری ،قهرمان(۱۳۸۲)داستان نویسی،تهران،پایا.
- میرصادقی،جمال(۱۳۶۰)،قصه ،داستان کوتاه،رمان،تهران، آگاه.

جدول شماره یک

نام افسانه	کد	نام افسانه	کد	نام افسانه	کد	نام افسانه	کد	نام افسانه	کد	نام افسانه	کد
دگر	۰۰۱	شنگول ومنگول	۰۰۹	جام و آینه و پشه	۰۱۷	شغال ترس محمد	۰۲۵	کچل	۰۳۳	دختر یهودی	۰۴۱
رفیق خوب رفیق بد	۰۰۲	شاه عباس	۰۱۰	لقمان حکیم	۰۱۸	*برادر عاقل وبرادر دیوانه	۰۲۶	*اشکره سر خاو	۰۳۴	حاتم پادشاه	۰۴۲
گوهر شبچراغ	۰۰۳	*نقل بهلول	۰۱۱	هفت برادران	۰۱۹	ملانصرالدین	۰۲۷	*استخاره کن	۰۳۵	دو برادر	۰۴۳
برگ ظلمات	۰۰۴	فندیل وفندول	۰۱۲	دوخواهر	۰۲۰	نبل	۰۲۸	ملک محمد	۰۳۶	اوغچه پرین	۰۴۴
درویش	۰۰۵	*پسر چوپان	۰۱۳	نقل نحار	۰۲۱	مرغ تخم طلا	۰۲۹	*میرزا عبدالله	۰۳۷	ورد	۰۴۵
*بی غم دنیا	۰۰۶	حاج ابراهیم کسل کوهی	۰۱۴	شنگول ومنگول	۰۲۲	نقل ملا	۰۳۰	مرغ سیم و زر	۰۳۸	*شاه عباس	۰۴۶
*بچه های درویش	۰۰۷	محمد،پسر حداد	۰۰۱۵	*فاسق	۰۲۳	بزرگمهر	۰۳۱	حاتم پادشاه	۰۳۹	ملک محمد	۰۴۷
پسرک بی خیال	۰۰۸	کچل	۰۱۶	*زن فاسق دار	۰۲۴	سرگالش	۰۳۲	ماه پیشانی	۰۴۰	توضیح: * به دلیل عدم هماهنگی با الگوی پراپ بررسی نشده است	

جلوه های مکتب کلاسیسم در آثار سعدی

محمدرضا روزبه[۱]

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده

کلام سعدی، شاعر و نویسنده نامدار قرن هفتم ایران که در ردیف هنرمندان کلاسیک ایران قرار می گیرد با خصایص مکتب ادبی کلاسیسم شباهت های غیر قابل انکاری دارد. این مقاله، با شیوه تحلیلی- تطبیقی و روش کتاب خانه ای، ضمن معرفی ابعاد مکتب کلاسیسم، در صدد نشان دادن همین شباهت های سخن سعدی با قواعد و ویژگی های مکتب یاد شده است. قواعدی مانند کلی‌نگری، طبیعت‌گرایی ، ایجاز و وضوح ،اصل اخلاقی ، خوشایندی و ظرافت ادبی ، تقلید از قدما، آموزندگی، برازندگی، نخبه گرایی و مدرسی بودن. البته از میان این خصایص، بیشتر بر نکات وقواعدی تاکید شده است که عیناً قابل تطبیق با سخن سعدی باشد. حاصل این پژوهش، افزون بر تبیین شباهت سخن سعدی با معیار های کلاسیست ها،دادن تصویری از روح جمعی مشترک حاکم بر خلاقیت های ادبی در متون جهانی است. همان روح جمعی مشترکی که امروزه اغلب منتقدان در پی کشف و تبیین آن هستند.

کلیدواژه‌ها: مکتب‌های ادبی، کلاسیسم، سعدی، گلستان، بوستان

مقدمه

مکتب ادبی کلاسیسم در طول بیست‌وسه قرن حضور در ادبیات غرب ، در ادبیات مشرق زمین به خصوص ادبیات فارسی نیز شیوه و سبک غالب و مسلّط بوده است .هرچند این مکتب در ادبیات مغرب زمین با شرق متفاوت است . اگر چه ادبیات ملّت‌ها از لحاظ خاستگاه اجتماعی،سیاسی،تاریخی و ... با هم تفاوت دارند ، امّا می‌توان نمونه‌هایی از ادبیات هر ملّت یافت که با مکاتب ادبی و قواعد حاکم بر آن‌ها قابل تطابق باشد .

مکتب ادبی کلاسیسم مکتب آغازین و اصولاً اولین مکتب ادبی دنیاست . به همین خاطر می‌توان ردّی از آن را در بین تمام آثار ادبی ملل مختلف یافت . ادبیات دیرپای فارسی نیز از این قاعده مستثنی نیست .نگاهی گذرا به شاهکارهای ادبیات فارسی به ما نشان می‌دهد که هنرمندان و شاعران این سرزمین نیز معمولاً از پاره ای اصول و قواعد شناخته شده و قالبی استفاده می‌کرده‌اند . اصولاً «سنّت‌های ادبی» ؛ یعنی قواعدی از پیش تعیین شده ، چه در حوزه‌ی اندیشه و چه در حوزه‌ی بلاغت و فنون ادبی . اصول و قواعدی که معمولاً نسل به نسل و کتاب به کتاب منتقل شده‌اند . نظرات« شمس قیس» در باب شعر و شاعری در «المعجم» یا «نظامی عروضی» در «چهارمقاله» مؤیّدی بر این مدّعاست که این نظریه پردازان ادبی برای خلّاقیّت هنری چهارچوبه و قواعدی مشخّص و معیّن در ذهن داشته و پیشنهاد می‌کرده‌اند .

[۱]. (نویسنده ی مسؤول) rayan .roozbeh@yahoo.com

از میان تمام شاعران و سخنوران زبان فارسی بنا به دلایلی شاید بتوان سعدی را از بقیه‌ی سخنوران «کلاسیک» تر دانست . سخن‌گفتن و نوشتن درباره‌ی سعدی و شاهکارهای فناناپذیرش همیشه مایه‌ی خرّمی و ابتهاج است. سعدی بازتاب فرهنگ ایرانی – اسلامی است ؛ فرهنگی که با همه‌ی پستی بلندی‌ها و قوّت-ها و ضعف‌هایش ، همیشه تر و تازه و زایاست . سعدی وقتی سخن می‌گوید، حرفش ترجمان حال مردم این سرزمین است .کسی که بوستان و گلستان را می‌خواند ، در برابر هیچکدام از گفته‌هایش مقاومت نمی‌کند . علاوه بر منطق مقاومت شکن سعدی ، دلیل دیگری که می‌توان برای این تسلیم ذکر کرد این است که سعدی فرهنگ عصر و مردمش را در لباسی زیبا و خوشایند و هنرمندانه به همان مردم عرضه می‌کند .برای همین است که فرد می‌بیند سعدی همان را می‌گوید که او بدان‌ها باور دارد و سال‌ها در هوا و فضا و آب و خاکش بالیده و پرورده شده است . نزدیک بدین تحلیل ، ادوارد براون می‌گوید : «سعدی عواطف و احساسان نوع بشر را به شیواترین زبان و فصیح‌ترین تعبیر و بیان پرورانیده است . زیرا سعدی از دایره‌ی معتقدات و امور جامعه‌ی خویش بیرون نیست و زبان خود را در راه ترویج این اعتقادات و باورها گماشته است .» (اولیایی:۱۳۶۹، ۱۹۸) به همین دلیل و خیلی دلایل دیگر سعدی یکی از بزرگ‌ترین شاعران و محبوب‌ترین سخنوران زبان فارسی است . تا جایی که از دیرباز گلستان و بوستان کتاب درسی مکتب‌ها بوده و اکنون نیز نشان آثار او را در بیشتر کتاب‌های درسی می‌توان یافت. هیچ درس و مدرس دیده‌ای نیست که از سعدی نخوانده و نیاموخته باشد . این شاعر و سخنور «کلاسیک» با سبک فاخر و معلمانه‌ی خود قرن‌هاست در ذهن و زبان ما حضوری پررنگ دارد . حضور دیرپای سعدی در فرهنگ فارسی شباهت زیادی به تداوم و استمرار مکتب کلاسیسم در غرب دارد .

ما در مقاله‌ی حاضر قصد داریم رگه‌هایی از مکتب ادبی کلاسیسم را در سخن سعدی نشان دهیم . به نظر می‌رسد می‌توان با اندکی اغماض و تسامح سعدی را یک شاعر کلاسیک دانست . البتّه کلاسیک هم به معنای «عام»اش ، که هرچیز عالی ، ممتاز و درجه یک را می‌گویند و هم به همان معنی و مشخّصات مکتب ادبی کلاسیسم که مورد نظر منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی است .

در این مقال ابتدا به معرفی مکتب کلاسیسم می پردازیم و سپس مبانی و قواعد این مکتب را بر می شمریم و سپس با توضیح و تفسیر مختصری، آن را با کلام سعدی مطابقت می‌دهیم . البته بایستی یادآوری شود که در این نوشته بیشتر بر تعاریف و مشخصاتی از مکتب ادبی کلاسیسم تأکید شده است که می‌توان از آن‌ها برای مطابقت با کلام سعدی بهره گرفت .

تعاریف کلاسیسم

کلاسیک در لغت به معنی کهن است و در اصطلاح بر آثار هنری و ادبی قدیم در هر فرهنگ اطلاق می-شود. امّا به معنی مکتب ادبی ،نام مکتبی در ادبیات غرب است که آثار موجود در آن با رعایت اصول و قواعد حاکم بر آثار متقدّمین روم و یونان خلق شده باشند. (سیما داد:۱۳۷۵، ۲۴۲)

واژه‌ی کلاسیس در لاتین به معنی طبقه و گروه و زیربخش است ؛ تقریباً معادل لغت کانونس(nonesca) است که علمای شاغل در کتابخانه‌ی معروف اسکندریه به کار می‌بردند. به معنی انواع ادبی ، یا گروه‌های نویسندگان. (سکرتان: ۱۳۸۸، ۱۳)

کارهای ادبی کلاسیک به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌شود که نوع اعلای جنس خود باشد بدین وسیله تبدیل می‌شود به عنصری معیار که مورد تقلید قرار می‌گیرد.(ثروت:۱۳۹۰، ۲۳)

کلمه کلاسیک به معنی وسیع خود ، به تمام آثاری که نمونه‌ی ادبیات کشوری شمرده می‌شود و مایه‌ی افتخار ادبیات ملّی آن کشور است ، اطلاق می‌شود. مثلاً ما می‌توانیم همه‌ی آثار جاودانی شاعران بزرگمان را کلاسیک‌های ادبیات فارسی بنامیم. ولی آنجا که بحث از مکتب‌های ادبی در میان باشد دیگر چنین معنی وسیعی منظور نظر نیست .(سیدحسینی:۱۳۷۱، ۸۱)

در قرن دوم میلادی آولوس جلیوس Gellius Aulus محقق رومی نویسندگان را به دو گروه تقسیم می‌کرد : نویسنده‌ی کلاسیک و نویسنده‌ی عامّه . و عنوان نویسنده‌ی کلاسیک را به نویسنده‌ای اطلاق می‌کرد که آثار او شایسته‌ی مطالعه‌ی طبقات بالای جامعه باشد. به تدریج این صفت معنی وسیع‌تری پیدا کرد و به آثاری اطلاق شد که شایسته‌ی تدریس در کلاس‌ها و قابل استفاده برای تربیت نسل جوان باشد . این نویسندگانی که آثارشان به عنوان سرمشق برای دانش‌آموزان پیشنهاد می‌شد ، طبعاً بهترین نویسندگان به شمار می‌رفتند ... آثار برتر به خصوص از نظر معلّمان طبعاً آثاری هستند که با گذشت قرن‌ها و دوران‌ها اهمّیّت و ارزش خودشان را حفظ کرده‌اند.(همان، ۸۲-۸۳)

باید توجّه داشت که در واژه‌ی کلاس (class) نه تنها مفهوم طبقه گنجیده ، بلکه معنای مدرسه و کلاس درس نیز وجود دارد . از معنی دوم می‌توان آثار به وجود آمده در مکتب کلاسیسم را پی‌آمد مدرسه و تحصیل دانست. (ثروت:۱۳۹۰ ، ۲۴)

تاریخچه‌ی کلاسیسم

« اگر آغاز ادب یونان را قرن پنجم ق.م. و قرن هجدهم را پایان کلاسیسم بدانیم، می‌توان گفت که این مکتب بیست وسه قرن بر فضای ادبیّات جهان سلطه داشته‌است... بهتراست این دوران طولانی را کمی دقیق‌تر دوره‌بندی کنیم . به نظر می‌رسد دوره‌ی نخست این مکتب را باید دوران آفرینش‌های ادبی یونان باستان (از قرن پنجم ق.م) تا قرن پنجم بعد از میلاد دانست؛ که حدود هزار سال را در بر می‌گیرد...مرحله‌ی دوم را باید از قرن پنجم میلادی دانست که غرب با تلفیق میراث تمدّن یونان و روم باستان تصمیم گرفت زبان مشترک لاتین و سنّت ادبی یونان را حفظ کند...مرحله‌ی سوم از قرن دوازدهم تا سیزدهم است. غرب پس از انتخاب زبان لاتین تمام همّت خویش را در قرون یازده و دوازده به آموختن و خلق آثار به این زبان معطوف کرد... مرحله‌ی چهارم، اواخر قرن سیزدهم تا اوایل هجدهم است. این قرن دوران بسط آرای یونان و رم باستان با تأکید بر زبان ملّی و بومی است... آنچه مسلّم است ، در قرن پانزده و شانزده فنّ شعر ارسطو و هوراس دو تأثیرگذار مهم است و می‌بایست سایه‌ی ارسطو را سنگین‌تر دانست... تأثیر کلاسیسم را در قرن ۱۶تا ۱۸ می-

توان در همه‌ی کشورها دید. فهرستی از نام‌های بزرگان ادب این ایّام در کشورهای مختلف می‌تواند ابعاد عظیم این تأثیرگذاری را به نمایش بگذارد : در فرانسه: کورنی، راسین، مولیر، ولتر، بویله ، لافونتن ، در انگلستان : بن جانسن ، درایدن، پوپ ، سویفت ، آدیسن و دکتر جانسن ، در آلمان : وینکلمن، لسینگ ، گوته، شیلر ، هولدرلین و در ایتالیا : آلفیری و گلدونی .»(ثروت: ۱۳۹۰ ، ۲۸-۳۳)

اصول و قواعد کلاسیسم

ما در اینجا ابتدا اصول و قواعد حاکم بر کلاسیسم را به صورت خلاصه آورده ، سپس ضمن توضیح هرکدام از این قواعد، مواردی از سخن سعدی را ذکر می‌کنیم که می‌توان آن‌ها را با این قواعد و ویژگی‌ها مطابقت داد. اصول کلی حاکم بر مکتب ادبی کلاسیسم را می‌توان در این چند مورد خلاصه کرد : ۱- کلی نگری ۲- تقلید از طبیعت ۳- نگاه به گذشته ۴- اصل اخلاقی ۵- آموزنده و خوشایند بودن ۶- وضوح و ایجاز ۷- برازندگی و تناسب ۸- پی‌آمد کلاس و مدرسه بودن ۹- نخبه گرایی ۱۰- مناسب بودن برای آموزش و تدریس.

۱- کلّی نگری:

کلاسیسم کلی‌نگر است و به فرد اهمّیّت نمی‌دهد . در کلاسیسم «تیپ» ها مهم‌اند نه افراد . در کلاسیسم « همان‌طور که زمان و مکان مطلق است اخلاق و سیاست نیز مطلق‌گراست... کلاسیسم زمان را متوقف می‌داند و به همین جهت زندگی را ایستا تلقی می‌کند . بنابراین در کلاسیسم جایی برای تغییر و در نتیجه ایجاد شکل نوین وجود ندارد ... کلاسیسم چون از پویایی اجتماع و انسان ناآشناست ، پس انسان را پویا نمی‌داند و در تکوین شخصیّت انسان جامعه را دخیل نمی‌بیند.»(ثروت:۱۳۹۰، ۳۶-۳۷) سعدی هم در بسیاری از شعرهایش ، در اخلاق کلی نگر و معتقد به ایستایی و تربیت‌ناپذیری است :

مپندار اگر سفله قارون شود / که طبع لئیمش دگرگون شود(کلیات، ۴۴۰/ب۱۳)

***

از ابلیس هرگز نیاید سجود / نه از بدگهر نیکوی در وجود (همان، ۳۸۲/بیت۱۹)

***

پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بد است / تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبد است (همان،۱۲۲)

***

خوی بد بر طبیعتی که نشست / نرود تا به وقت مرگ از دست (همان، ۱۸۳)

نویسنده‌ی کلاسیک چون کلی‌نگر است پس به جزئیّات توجّه نمی‌کند و چون به جزئیّات توجّه نمی‌کند معمولاً اهل تجزیه و تحلیل مسائل هم نیست . سعدی هم در بسیاری از حکایاتش ،چه در بوستان و چه در گلستان وارد جزئیّات نمی‌شود و تجزیه و تحلیل نمی‌کند و اصولاً به خاطر همین کلی‌نگری است که در برخی حکایاتش، «طرح»(plot) ضعیف به نظر م رسد. برای مثال در باب اول گلستان حکایتی دارد بدین

مضمون : «می‌گوید چندنفر ظاهرالصلاح با من دوست بودند . یکی از بزرگان برایشان مقرری مختصری در نظر گرفته بود . بعد از مدّتی با دیدن لغزشی از یکی از آنان ، مقرری را قطع می‌کند . سعدی به شفاعت پیش آن بزرگ می‌رود و پادرمیانی کرده ، مقرری را دوباره برقرار می‌کند و حکایت پایان می‌پذیرد.»(ر.ک.باب اول گلستان، حکایت ۱۸) سعدی در این حکایت به این سؤال‌های احتمالی که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود ، کاری ندارد که : چرا این افراد ظاهر الصلاح وضعیّتی طفیلی و مفت‌خورانه دارند؟ چرا کار نمی‌کنند؟ و اصولاً این چه جامعه‌ای است که افراد ظاهرالصلاحش محتاج صدقه‌ی بزرگان‌اند؟

سعدی در همان باب اول حکایتی کوتاه دارد؛ می‌گوید: «پادشاهی به کشتن بی‌گناهی فرمان داد بیچاره گفت ای ملک به موجب خشمی که بر من گرفتی آزار خود مجوی که این عقوبت مرا در یک نفس به سر آید و بزه جاوید بر تو بماند ملک را این نصیحت سودمند آمد و از سر خون او گذشت .»(باب اول گلستان ، حکایت ۳۱) در این حکایت سعدی می‌خواهد یک درس اخلاقی بدهد(گذشت و بخشودن بر بی‌گناهان)

جزئیّات برایش مهم نیست ، در نتیجه تحلیل هم نمی‌کند و به «طرح» حکایت کمتر توجّه دارد. این که آیا قاضی حکم به قتل داده یا خود پادشاه؟ یا چگونه ، پادشاهی که تا این حد پند پذیر است و ظاهراً عاقبت-نگر و آخرت‌اندیش، به کشتن بی‌گناهی فرمان داده‌است؟ و اگر واقعاً باور داشته که آن فرد گناهکار است ، برای چه به اندک سخنی از اجرای عدالت و مجازات او درمی‌گذرد ؟

برای سعدی گاه نتیجه گیری اخلاقی مهم تر است از اسلوب و طرح داستان. مثلاً در بوستان ، حکایت لقمان حکیم ، آنجا که می‌گوید :

شنیدم که لقمان سیه فام بود / نه تن‌پرور و نازک‌انـدام بـود

یکی بنده‌ی خویش پنداشتش / زبون دید و در کار گل داشتش ... (کلیات،۴۱۹،ب۳-۴)

سعدی دیگر کاری به این ندارد که چگونه ممکن است یکی بنده‌ی خود را نشناسد و دیگری را به جای او بگیرد؟ والبتّه او هم هیچ اعتراضی نکند ! و بعد از یک‌سال که بنده‌ی واقعی برمی‌گردد، ارباب متوجّه اشتباهش می‌شود . قصد سعدی فقط این نتیجه گیری است که :

هرآن‌کس که جور بزرگان نبرد / نسوزد دلش بر ضعیفان خرد(همان،۱۳)

گفتیم در کلاسیسم « همان‌طور که زمان و مکان مطلق است اخلاق و سیاست هم مطلق است» اصول اخلاقی‌ای که در آثار سعدی مطرح می‌شود همان اصول اخلاقی پذیرفته‌شده‌ی جامعه است . همان اصولی است که پیشینیان بدان باور داشته اند و با آن‌ها زندگی کرده‌اند . « سعدی آرام و مطمئن عقیده‌ی نیاکان و معتقدات متداول زمان خود را اصول مسلّمی پنداشته و دنبال چیز دیگری نمی‌رود... همان معتقداتی که پدر وی داشته و به وی تلقین کرده و عامه‌ی ناس بدان گرویده‌اند ، دوباره برمی‌گرداند... از این رو محیطی سازگار ، وی را می‌پذیرد . آنچه می‌گوید اعم از مطالب دینی یا اخلاقی ،بدعت نیست . برعکس همه از اصول متداول و رایج جامعه‌ی اوست .» (اولیایی: ۱۳۶۹، ۱۹۹)

نکته‌ی دیگر این‌که در برخی از حکایات سعدی (در گلستان و بوستان) ردّ پای حوادث آسمانی و نیروهای فراسویی دیده می‌شود . در کلاسیسم هم همیشه « یک پا از زمین کنده است و تکلیف نهایی از طریق نیروهای غیبی و مسلّط عالم برین معیّن می‌شود .» (ثروت:۱۳۹۰، ۲۷)

حتّی معشوق در شعر سعدی هم موجودی است کلی. شفیعی کدکنی می‌گوید: « معشوق شعر غنایی سعدی نیز همان معشوق شعر غنایی فرخی سیستانی است . اصولاً معشوق شعر غنایی ادب فارسی موجودی است کلی که حتّی نمی‌شود تشخیص داد که مرد است یا زن .» (شفیعی کدکنی: ۱۳۸۷، ۲۳)

مورد دیگری که در مورد ویژگی کلی‌نگری و تیپ سازی در مورد سعدی بایستی گفت این است که به قول زرین کوب «تصویر جامعه در تصور تیپ ها خلاصه می‌شد . تیپ ها اگر با تمام ویژگی‌ها تصویر نمی-شد ، چشمگیرترین ویژگی‌ها را عرضه می‌کرد. تیپ هایی مثل دراویش ، دزدان ، عابدان ، وزیران و ... .» (زرین کوب:۱۳۹۱، ۷۹)

ویژگی کلی‌نگری را می‌توان در بسیاری از حکایات سعدی نشان داد.

۲- تقلید از طبیعت

تقلید از طبیعت یکی از اصول کلاسیسم است که خیلی مبهم و تاریک بیان شده است. در واقع « هیچ نظریه پرداز کلاسیسزم هیچ وقت درست توضیح نداده که تقلید از طبیعت که یکی از احکام اصلی مکتب ماست ،واقعاً یعنی چه؟»(ثروت:۱۳۹۰، ۳۷) طبیعت‌گرایی و تقلید از طبیعت در بیشتر مکاتب ادبی مانند رمانتیسم و ناتورالیسم نیز مورد توجه جدّی است . اما « مابین برداشت کلاسیست‌ها با دیگران در تقلید از طبیعت چند تفاوت وجود دارد . نخست آنکه فرد کلاسیست معتقد است که باید حتی از نقوش درهم طبیعت جوهر هرچیز خوب را بیرون کشید... دوم هنرمند کلاسیک از چیزهایی که در طبیعت وجود دارد ،همه چیز را انتخاب نمی‌کند.بلکه میل دارد گلچین بکند. در مثل از همه‌ی چیزهای طبیعت، انسان را گلچین می‌کند و از طبیعت انسان نیز توجّه به صفات پست وی را در شأن نویسنده نمی‌داند.»(همان ،۳۸) در واقع منظور از تقلید از طبیعت محاکات فضیلت‌ها و خصلت‌های برجسته‌ی انسان است .

این مشخصه از مکتب کلاسیسزم را، بیشتر می‌توان در بوستان نشان داد. بوستان ترسیم آرمان‌شهر سعدی است . خصلت‌ها و دنیایی که سعدی در بوستان ترسیم می‌کند یکسره خیر و زیبایی و فضایل اخلاقی است. و زشتی و بدی در آن جایی ندارد. زرین کوب می‌گوید :« سعدی می‌کوشد هرچه زشتی و بدی است از عرصه‌ی این جهان بزداید و در همه‌ی جهان جز نیکی و زیبایی چیزی باقی نگذارد. از این روست که حتی شریران و ستمکارن وی نیز از گرایش به نیکی خالی نیستند.(زرین کوب:۱۳۹۱، ۸۹)

۳- نگاه به گذشته

کلاسیک‌ها معتقدند زیبایی جاودانی را باید در آثار قدما جست‌وجو کرد . چراکه قطعاً واجد خصوصیاتی بوده‌اند که توانسته‌اند پس از سال‌ها و قرون همچنان شاهکار باقی بمانند . پس تقلید کردن از موضوع ، سبک

و تکنیک آن‌ها می‌تواند موجب آفرینش شاهکارها و خلق آثار جاودانی شود . و به نوبه خود این آثار هم می‌توانند مورد تقلید متأخران قرار بگیرند . این ویژگی ضمناً بیان کننده‌ی این حقیقت است که آثار کلاسیک پی‌آمد مدرسه و کلاس درس‌اند. «باید توجّه داشت که در واژه‌ی کلاس (class) نه تنها مفهوم طبقه گنجیده ، بلکه معنای مدرسه و کلاس درس نیز وجود دارد .از معنی دوم می‌توان آثار به وجود آمده در مکتب کلاسیسم را پی‌آمد مدرسه و تحصیل یا به عبارت بهتر آموزش اصول و فنون ، قواعد و ضوابط نوشتن دانست.»(ثروت:۱۳۹۰، ۲۴) محمدتقی جعفری در مورد سعدی می‌گوید : « آنچه که از مجموع آثار سعدی برمی‌آید این شاعر توانا از معلومات کلاسیک دوران خود در حدّ عالی برخوردار بوده است .»(محمدتقی جعفری:۱۳۶۹ ، ۲۷۵)

تحصیل در نظامیه‌ی بغداد ، آموختن زبان و ادب عربی و آشنایی احتمالی او با آرای فلاسفه و ادبای یونان به کلام سعدی رنگ و بوی گذشتگان داده است.این موضوع را در مورد سعدی و آثارش می‌توان این‌گونه تحلیل و بررسی کرد:

اولاً سعدی در بوستان از آثاری مانند حدیقه الحقیقه سنایی ، اسکندرنامه نظامی و شاهنامه فردوسی تقلید کرده است. خود سعدی در باب پنجم (رضا) در جواب کسی که به او ایراد گرفته بود که نمی‌تواند مانند فردوسی حماسه بسراید حکایت معروف «یار جنگاور سپاهانی » را به مطلع :

مرا در سپاهان یکی یار بود / که جنگاور و شوخ و عیّار بود .(کلیات،۴۲۴،ب۱۶)

می‌سراید . حتّی وزن انتخاب شده، همان وزن شاهنامه و اسکندرنامه است . زرین کوب در این مورد می‌گوید: «اما بحر متقارب هم که همان بحر شاهنامه فردوسی و اسکندرنامه نظامی است از مدّت‌ها قبل از شیخ وزن مناسبی برای تقریر نکات اخلاقی تلقی شده است.»(زرین کوب:۱۳۹۱، ۷۲) در مورد گلستان هم بایستی گفت که تقلیدی از فن مقامه نویسی و سجع‌پردازی است که از مدّت‌ها قبل از سعدی در ادب فارسی (به تبع ادب عربی) با امثال قاضی حمیدالدین بلخی (مقامات حمیدی)، خواجه عبدالله انصاری و نصرالله منشی ، رایج شده بود .

ثانیاً آثار سعدی تا قرن‌ها مورد تقلید بوده است . برای نمونه می‌توان از روضه خلد (مجد خوافی)، نگارستان (معین‌الدین جوینی) ، بهارستان (جامی) ، انجمن دانش(میرزا احمد وقار) ، رضوان (میرزا آقاخان کرمانی) و پریشان (قاآنی) نام برد .

« این [نگاه به گذشته در مکتب کلاسیسم] چنان قوی و جذاب بود که در قرن هفدهم لابروير می‌گفت: ما چاره‌ای نداریم مگر خوشه چینی از خرمن باستانیان»(ثروت:۱۳۹۰ ،۴۰) مقایسه شود با این ابیات سعدی :

در اقصای عالم بگشتم بسی / به سر بردم ایّام با هرکسی

تمتع ز هر گوشه‌ای یافتم / ز هر خرمنی خوشه‌ای یافتم (کلیات،۳۰۲/ب۸-۹)

***

برو خوشه‌چین باش سعدی صفت / که گرد آوری خرمن معرفت (همان،۴۸۷،ب۲۱)

۴- اصل اخلاقی- تهذیب نفس

« هدف نهایی آثار کلاسیک خدمت به اخلاق والای انسانی است . این نتیجه‌گیری هم با نظریه ارسطو سازگاری دارد که هدف هنر را کتارزیس یا تزکیّه می‌دانست و هم با آراء افلاطون که در مدینه‌ی فاضله‌ی خود در پی انسان‌های مهذّب بود .» (ثروت:۱۳۹۰، ۴۳)

سعدی بارها از سخنانش پند و مثال یاد می‌کند ؛ یعنی در بیشتر حکایاتش هدفی اخلاقی را دنبال می-کند و قصد تعلیم و تزکیه مخاطب را دارد :

سخن‌های سعدی مثال است و پند / به کار آیدت گر شوی کاربند

دریغ است از این روی برتافتن / کز این روی دولت توان یافتن(کلیات،۳۷۹،ب۱۸-۱۹)

نامگذاری باب‌های دهگانه بوستان و هشتگانه گلستان هم تأییدی بر این سخن است . در گلستان و بوستان کمتر حکایتی را می‌توان یافت که فقط سرگرم کننده باشد و هدفی اخلاقی را در بر نداشته باشد. اصل اخلاقی و تهذیب نفس در آثار سعدی آن‌قدر روشن و آشکار است که استدلال برای اثبات آن بدان می-ماند که بخواهیم اثبات کنیم خورشید گرم و نورانی است .

۵- آموزنده و خوشایند بودن

این ویژگی مکتب کلاسیسم با اصل قبلی (اصل اخلاقی) ارتباط و پیوستگی تنگاتنگی دارد . سیدحسینی می‌گوید: « به عقیده‌ی صاحب‌نظران کلاسیک تنها تجسّم زیبایی برای تکمیل یک اثر هنری کافی نیست ، بلکه اثر هنری در عین حال باید آموزنده و دارای نتیجه‌ی اخلاقی باشد . اما باید دانست که کلاسیسم مکتب وعظ و خطابه‌ی خشک نیز نیست ، بلکه یک مکتب اخلاقی حدّفاصل بین درس و تعلیم محض و بازی و تفریح ساده است . روشی که برای این آموزش‌ها اتّخاذ می‌شود باید برای مردم خوشایند باشد.... لوکرس(lucrece) می‌گوید: داروی تلخ را به کودکان در جامی می‌دهند که اطراف آن را شیرینی مالیده باشند، زیرا کودک به شیرینی سرگرم می‌شود و دارو را می‌خورد .» (سید حسینی: ۱۳۷۱، ۱۰۳/۱)

سعدی به کرّات تأکید می‌کند که سخنش بدین جهت خوشایند و طیبت‌انگیز و طرب‌انگیز است تا مؤثّر و دلنشین شود. در گلستان در جواب طعنه‌ی کسی که سخنان او را بیهوده می‌داند ، می‌گوید:« غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز و کوته نظران را بدین علّت زبان طعن دراز گردد که مغز دماغ بیهوده بردن و دود چراغ بی‌فایده خوردن کار خردمندان نیست ولیکن بر رأی روشن صاحبدلان که روی سخن بر ایشان است پوشیده نماناد که موعظه‌های شافی در سلک عبارت کشیده و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته تا طبع ملول انسان از دولت قبول محروم نماند.» (کلیات، ۲۹۳)

ابیاتی دیگر: اگر شربتی بایدت سودمند / ز سعدی ستان داروی تلخ پند

به پرویزن معرفت بیخته / به شهد ظرافت برآمیخته (کلیات،۳۴۸،ب۲۰-۲۱)

***

قیامت می‌کنی سعدی بدین شیرین سخن گفتن/ مسلّم نیست طوطی را در ایّامت شکرخایی (همان،۷۶۹،ب۲۰)

***

نصیحت داروی تلخ است سعدی / که چوت جلّاب در حلقت چکانند
چنین سقمونیای شکر آلود / ز داروخانه‌ی سعدی ستانند(همان،۶۶۲،ب۱۶-۱۷)

***

به شیرین زبانی توان برد گوی / که پیوسته تلخی برد تند خوی
تو شیرین زبانی ز سعدی مگیر / تُرُش روی را گو به تلخی بمیر(همان،۴۰۸،ب۲۱-۲۲)

***

این مورد را با چهار بیت گزیده از یک حکایت بوستان به پایان می‌بریم . در این ابیات ملاحظه می‌شود که سعدی با چه طنز دلنشینی ، «سیه نامه‌ی سخت دل » را توصیف می‌کند :

دلیری سیه نامه‌ی سخت دل / ز ناپاکی ابلیس در وی خجل(همان،۴۰۲،ب۸)
سرش خالی از عقل و از احتشام / شکم فربه از لقمه‌های حرام(همان،۴۰۲،ب۱۰)
چو سال بد از وی خلایق نفور / نمایان به هم چون مه نو ز دور(همان،۴۰۲،ب۱۳)
سیه نامه چندان تنعم براند / که در نامه جای نوشتن نماند(همان،۴۰۲،ب۱۵)

۶- ایجاز و وضوح

در مورد این ویژگی کلاسیسم سید حسینی می‌گوید : « اثر کامل اثری است که روشن و واضح باشد.وضوح و سادگی عبارت از این نیست که که اثر فقط از طرح سطحی و ساده‌ای تشکیل یافته باشد،بلکه عبارت از این است که جمله‌ها با دقّت و ظرافت هنرمندانه‌ای تنظیم شود. و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه گردد. زبان کلاسیک وسیع نیست و کلمات محدودی دارد... هنرمند کلاسیک در استعمال اصطلاحات بسیار سخت‌گیر و مقیّد است . و کلمات متعدد و غیرمصطلح به کار نمی‌برد . همچنین قاعده‌ی مهم سبک در مکتب کلاسیک این است که مطالب بیشتری با حدّاقل کلمات ممکن بیان شود.»(سیدحسینی:۱۳۷۱، ۱۰۴/۱)

کلام سعدی از هفت قرن پیش نمونه‌ی اعلای فصاحت و بلاغت ، در زبان فارسی شمرده می‌شده‌است. انعطاف حیرت‌انگیز کلام سعدی ناشی از همین روشنی و وضوح است . تا جایی که خواننده با هر مقدار ذخیره‌ی واژگانی ، می‌تواند اندیشه‌های محوری سخن سعدی را دریابد. در کلام سعدی کلمات غریب و اصطلاحات مرده دیده نمی‌شود . چیزی که در علوم بلاغی بدان «غرابت استعمال» می‌گویند.

سعدی سعی نکرده‌است دایره‌ی واژگانی و وسعت اطلاعات خود را به رخ خواننده بکشد . او از خوش‌تراش‌ترین ، ساده‌ترین و کمترین واژگان بهره می‌گیرد.جمله‌ها و عبارات سعدی با ظرافت و هنرمندی

تمام به هم چفت و بست شده‌اند و کلمات نامفهوم و زائد ، بسیار کم دارد . نمونه‌ها آن‌قدر زیاد است که ناچارچند بیتی تصادفی می‌آوریم :

ای نفس خرّم باد صبا / از بر یار آمده‌ای مرحبا (همان،۶۱۵،ب۱۲)

با همه دلداری و پیمان و عهد / خوب نکردی که نکردی وفا(همان،۶۱۵، ب۱۸)

***

وقتی دل شیدایی می‌رفت به بستان‌ها / ذوق و طرب آوردی بر لاله و ریحان‌ها(همان،۶۲۱،ب۵)

***

ما را همه شب نمی‌برد خواب / ای خفته‌ی روزگار دریاب

در بادیه تشنگان بمردند / وز حلّه به کوفه می رود آب

ای سخت کمان سست پیمان / این بود وفای عهد اصحاب؟(همان،۶۲۳،ب۱۰-۱۲)

***

از هرچه می‌رود سخن دوست خوش‌تر است / پیغام آشنا نفس روح‌پرور است(همان،۶۲۷،ب۷)

شاید به سبب همین روشنی و وضوح است که کلام سعدی از دیرباز سرمشق گویندگان و مورد استشهاد خطیبان و سخنوران بوده است . اما این روشنی و وضوح با خاطر طرح مسائل سطحی نیست ، ناشی از شیوه‌ی « سهل و ممتنع» اوست . سخن سعدی از اطناب‌های ممل و غیر ضروری خالی است . تعداد واژگانی که سعدی به کار می‌گیرد دایره‌ی محدودی دارد . ایجاز در سخن سعدی گاهی به اعجاز می‌رسد . او می‌تواند یک داستان مفصل را فقط در چند بیت بیاورد بدون این که در فهم آن اخلالی پیش بیاید:

یکی خار پای یتیمی بکند / به خواب اندرش دید صدر خجند

همی‌گفت و در روضه‌ها می‌چمید / کزآن خار بر من چه گل‌ها دمید(همان،۳۵۹،ب۱۹-۲۰))

در این دو بیت ، سعدی با حذف قسمت‌هایی که احتمال می‌دهد خواننده یا شنونده خودش آن‌ها را پرکند با ایجاز بسیار ، داستانی را بیان می‌کند . در مصراع اول می‌گوید: «یکی خار پای یتیمی بکند » سپس قسمتی از داستان را که قابل حدس است حذف می کند. قسمت حذف شده را ما داخل پرانتز می‌آوریم .(بعد از مرگ آن فردی که این نیکویی را در حق آن یتیم انجام داد) « به خواب اندرش دید صدر خجند » پس از این مصراع هم با حذف اطلاعات غیرضروری و قابل حدس مواجهیم .(صدر خجند در خواب از آن فرد می‌پرسد بعد از مرگ ، حال و روز تو چگونه است؟) « همی گفت و در روضه‌ها می‌چمید / کزآن خار بر من چه گل‌ها دمید.»

به این نوع ایجاز در دانش معانی « ایجاز حذف » می‌گویند. دکتر شمیسا در کتاب «معانی» برای این نوع ایجاز چهار نمونه ذکر کرده است که سه تای آن‌ها از سعدی است :

نه راه شدن(داریم) نه روی بودن(داریم) / معشوق ملول(است) و ما گرفتار(ایم)

شهری متحدثان حسنت (هستند و اینان نیستند) / الّا متحیّران خاموش

نامم به عاشقی (در جهان) شد و (مردم) گویند(ای سعدی) توبه کن / توبت کنون چه فایده دارد که نام (از میان) شد (ر.ک.شمیسا:۱۳۷۴، ۱۴۴)

سعدی در دو بیت زیر نیز با چند اشاره‌ی گذرا و با ظرافتی کم نظیر روزگار سیاه مردم را در زمان حکومت یک ستمکار ترسیم می‌کند :

حکایت کنند از جفا گستری / که فرماندهی داشت بر کشوری

در ایّام او روز مردم چو شام / شب از بیم او خواب مردم حرام (همان،۳۵۱،ب۳-۴))

غلامحسین یوسفی در تحلیل عبارتی از گلستان می‌گوید: « [وقتی سعدی می‌گوید] سگ حق شناس به از آدمیِ ناسپاس ، بر حق شناسی و وفای سگ تکیه کرده که مسلّم و مشهور است بعد در مقابل حق شناسی او «ناسپاسی» را ذکر کرده که درست در قطب مخالف است. آن‌گاه آدمی ناسپاس را فروتر از سگ به شمار آورده که نهایت استخفاف و فروداشت است. بنابراین دو طرف قیاس ؛ سگ حق شناس و آدمی ناسپاس است که به واسطه‌ی سجع قراین از لحاظ صوت و موسیقی کلام نیز هرچه مشخص‌تر شده است و مقایسه با کلمه‌ی کوتاه «به از » برگزار شده ، که حدّاکثر ایجاز است . به این سبب است که در این جمله هیچ تصرفی نمی‌توان کرد که به زیبایی آن لطمه‌ای وارد نیاورد .» (یوسفی:۱۳۷۷ ،۱۱۹)

در این مورد هم نمونه‌ها بسیار است . چند نمونه از گلستان بدون هیچ‌گونه توضیحی:

« شبی در بیابان مکه ازغایت بی‌خوابی پای رفتنم نماند .سر بنهادم و دل از جان برکندم و شتربان را گفتم دست از من بدار . گفت ای برادر حرم در پیش است و حرامی از پس اگر رفتی بردی اگر خفتی مردی.» (کلیات، ۱۶۲)

***

« زن جوان را اگر تیری بر پهلو نشیند به که پیری»(همان ،۲۴۲)

***

« یکی از بزرگان را در محفلی همی‌ستودند و در اوصاف جمیلش مبالغه می‌نمودند.سر برآورد و گفت من آنم که من دانم .»(همان،۱۵۹)

شاید به خاطر ایجاز و وضوح و خوشایندی است که درصد زیادی از امثال و حکم فارسی را سخنان سعدی به خود اختصاص داده است .

۷- برازندگی

« برازندگی یکی از اصطلاحات اساسی زیبایی شناسی کلاسیک است .این اصطلاح معادل کلمه‌ی decorum لاتینی و سخت مورد علاقه‌ی فن بلاغت لاتینی است ... مفهوم برازندگی طنین دوگانه‌ای دارد : اخلاقی و بلاغی ... رعایت برازندگی برای نویسنده نه تنها حفظ ظاهر آراسته‌ی اثر ، بلکه در درجه‌ی اول ،توجه به این نکته است که ادبیات به حدّ یک بازی ذوقی تنزل نکند یا راحت‌تر بگوییم هیچ چیزی نابجا

نیفتد ... راپن Rapin در کتابی با عنوان اندیشه هایی در باره‌ی بوطیقای ارسطو چنین نوشت : آنچه مخالف قواعد زمانه ، آداب و اخلاق و احساسات باشد بیانش مخالف برازندگی است .» (سید حسینی : ۱۳۷۱، ۱۰۵/۱-۱۰۶)

برازندگی و تناسب در سخن سعدی موج می‌زند . سعدی بلیغ و فصیح است و خودش به این امر آگاهی دارد: برحدیث من وحسن تونیفزایدکس / حدهمین است سخندانی وزیبایی را(کلیات،۸۰۷،ب۹)

***

سعدیاگرچه سخندان ومصالح گویی / به عمل کار برآید به سخن‌دانی نیست (همان،۵۲۴،ب۱۰)

او تناسب و تعادل بین اخلاق و ابلاغ را در حدّ اعلی مراعات می‌کند . لطف معنی و حسن عبارت ، فخامت لفظ و استحکام اندیشه از شاخصه‌های مهم کلام سعدی است. سخنش مخالف قواعد زمانه و اخلاق مرسوم نیست؛ قواعدی که ناظر بر خیر و زیبایی و فضیلت است . البته نه این‌که هرچه از خیر و زیبایی می-گوید در اجتماعش وجود دارد ، بلکه هرچه می‌گوید آن‌هایی است که جامعه بدان‌ها به چشم فضیلت می-نگرد فارغ از این که به آن‌ها عمل کنند یا نه .

برای بررسی برازندگی و تناسب کافی است حکایت « فقیه کهن جامه‌ی تنگدست» را در بوستان (باب چهارم) بخوانیم . توصیف جدل فقیهان ، سخن برّا ، محکم و مستدل فقیه کهن جامه(سعدی) و عکس‌العمل حضار پس از شنیدن سخنان فقیه ، بسیار برازنده و متناسب و عالی است . چند بیت از این حکایت:

فقیهی کهن جامه‌ی تنگدست / در ایوان قاضی به صف برنشست
نگه کرد قاضی در او تیز تیز / معرّف گرفت آستینش که خیز
فقیهان طریق جدل ساختند / لم و لا اسلّم در انداختند
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 بی‌خود از خشمناکی چو مست / یکی بر زمین می‌زند هردو دست
کهن جامه در صف آخرترین / به غرّش درآمد چو شیر عرین
به کلک فصاحت بیانی که داشت / به دل‌ها چو نقش نگین برنگاشت
سر از کوی صورت به معنی کشید / قلم بر سر حرف و دعوی کشید
سمند سخن تا به جایی براند / که قاضی چو خر در وحل بازماند (همان،۴۰۴-۴۰۵)

در کلام سعدی ، اثری از سخن‌آراییِ صرف ، بازی‌های زبانی و تفنن‌های بی‌حاصل نیست؛ از آن‌گونه اشعار و ابیاتی که فقط به درد شمس قیس و رادویانی برای شاهد مثال برخی صنایع شعری من‌درآوردی‌اشان می‌خورد.

دیگر ویژگی‌ها به اختصار

سخنان سعدی پی‌آمد کلاس و مدرسه است . آموزش مقدماتی ازجانب پدر و مکتب‌های شیراز و سپس تحصیل در مهم‌ترین مرکز علمی آن روز دنیای اسلام ؛ یعنی نظامیّه‌ی بغداد ، وجود روح فلسفه‌ی یونان و روم ،ردپای اندرزنامه‌های ایرانی قبل از اسلام ، قطعاً محصول مطالعه‌ی مستمر و دود چراغ خوردن و تحصیل دانش است . طوری که ملک‌الشعرای بهار سعدی را « نتیجه‌ی تعالیم فردوسی و سنایی ، زبده‌ی سخنان حکمت‌آموز و تعالیم روح‌پرور و لطیف ادبای یونان، ایران ،هند و عرب و عجم» می‌داند.(ر.ک. گلبن:۱۳۷۰، ۱۵۲/۱) مهدی محقق هم در این مورد می‌گوید:« مسلّماً سعدی تمام ترجمه‌های یونانی را که در عالم اسلام وجود داشته مورد مطالعه قرارداده چون بسیاری از آنچه را که در آثار فلاسفه‌ی یونانی بوده در آثار سعدی هم دیده می‌شود.»(محقق:۱۳۷۷ ، ۲۲)

سعدی نخبه‌گراست یا حدّاقل در بوستان روی سخنش بیشتر با بزرگان است؛ شاهان و امیران و وزیران:

«قزل ارسلان قلعه‌ای سخت داشت *شنیدم که در مصر میری اجل *چو الب ارسلان جان به جان بخش داد *یکی را حکایت کنند از ملوک * خبر داری از خسروان عجم* حکیمی دعا کرد بر کیقباد *شنیدم که از پادشاهان غور *چه خوش گفت گرگین به فرزند خویش و... .» همان‌طور که بیشتر «کلاسیک‌ها برای طبقات بالا می‌نویسند»(ر.ک ثروت:۱۳۹۰، ۴۷)

در حکایت مقامه گونه‌ی «جدال سعدی با مدعی »، گرایش سعدی به دولتمندان بیش از مستمندان است یا شاید این گونه وانمود می‌کند. ضمناً تا حدود چند دهه پیش همواره گلستان و بوستان سعدی جزو متون اصلی و همیشگی مکتب‌خانه‌ها و مراکز تحصیل بوده است. در واقع آثار سعدی واجد خصوصیاتی است که شایسته‌ی تدریس و آموزش به جوانان و نوجوانان می‌باشد . همان طور که آولوس جلیوس در توصیف نویسنده ی کلاسیک می‌گوید: نویسنده ای است که آثارش شایسته ی تدریس در کلاس و تربیت جوانان باشد .

چند دلیل دیگر برای کلاسیک دانستن سعدی

۱- سعدی در نظامیّه تحصیل کرده است . و به احتمال فراوان در این مرکز علمی با ترجمه‌ی آثاری از حکمای یونان مانند: افلاطون ، ارسطو ، هوراس و ... آشنا شده است . ترجمه‌ی آثار حکمای یونانی به زبان عربی ، بعد از اسلام رواج و شدّت گرفت . « مأمون خلیفه چنان علاقه‌ای به معارف یونانی نشان داد که حتّی برای درخواست ارسال کتاب‌های یونانی با امپراطور بیزانس مکاتبه کرد. یک‌بار متولی بیت‌الحکمه‌ی بغداد را با تعدادی از مترجمان به قسطنطنیه فرستاد.»(زرین کوب: ۱۳۵۷، ۵۶) بنابراین بعید نیست با برخی از نظریات ارسطو و هوراس و... از طریق ترجمه آشنا شده باشد .

۲- ترجمه‌ی «رساله‌ی شعر ارسطو» : « در دنیای اسلام رساله‌ی شعر ارسطو اول بار به وسیله‌ی متی بن یونس قنایی از سریانی به عربی نقل شد. این ترجمه آکنده از خلط و خطا بود . و در واقع به همین سبب بود که یک ترجمه‌ی دیگر – به وسیله‌ی یحیی بن عدی – لازم شد.تا آن را برای مسلمین مفهوم‌تر سازد... تأثیر ارسطو در نقد و بلاغت اسلامی و عربی هم ظاهراً مدیون همین شروح و ترجمه‌هاست. واین تأثیر در

نقدالشعر قدامه بن جعفر ، در تعریفی که نظامی عروضی از شاعری کرده است ، در برداشتی که خواجه نصیر از شعر دارد و تا حدی شاید در بعضی مطالب عبدالقاهر جرجانی انعکاس دارد .» (همان، ۱۰۸)

مریم مشرّف هم در این باره می‌گوید : « مسلمانان که با آثار حکیمان یونان باستان از قِبَل ترجمه‌های متعدد آشنایی یافته بودند ، بخش‌های مهمی از آن را در فرهنگ و ادب خویش جذب کردند . فلسفه‌ی اخلاقی یونان باستان چون رساله‌ی جمهور و کتاب قوانین افلاطون و کتاب اخلاق نیکوماخوس ارسطو به همراه تلخیص و شروح متعدد در اختیار مسلمانان بود.» (مشرّف : ۱۳۸۹، ۹۴)

۳- کلاسیسم مکتب ادبی آغازین است. سعدی هم لاجرم به عنوان یکی از قدما از تأثیر این نوع نگرش در باره‌ی دنیا و ادبیات برکنار نیست. البته این‌که از بقیه‌ی قدما در مقام کلاسیست نام نبرده‌ایم بدین دلیل است که مشخصات کلاسیسم بیشتر در آثار سعدی قابل بررسی است . مثلاً حافظ را نمی‌توان کلاسیک دانست چون برخلاف اخلاق و عادت زمانه حرکت می‌کند و از « خلاف آمد عادت » کام می‌طلبد . دیگر اینکه تنوع کلام و آثار سعدی بیش از هر شاعر و سخنور دیگر فارسی است و می‌توان با آزادی عمل بیشتری «رگه‌های کلاسیسم » را در آثار او جست‌وجو کرد .

۴- استقبال فراوان از آثار سعدی در قرون ۱۶ تا ۱۸ در اروپا : شاید بدین سبب از آثار سعدی این‌همه استقبال به عمل آمد که اروپاییان شیوه و سبک سخن سعدی را به خود نزدیک می‌دیدند و احساس نوعی قرابت فرهنگی و اندیشگی و سبکی می‌کردند . این‌که چرا در تمام قرون ۱۶ و ۱۷ فقط آثار معدودی از ادبیات فارسی مانند : گلستان ، بخش‌هایی از بوستان و کلیله و دمنه (انوار سهیلی) به زبان فرانسه ترجمه شد شاید به همین سبب باشد که ادبیات کلاسیک فرانسه فقط آثاری از ایرانیان می‌پسندیدند که شباهتی با ادبیات کلاسیک رایج در غرب داشته باشد .(برای تفصیل بیشتر ر .ک. جواد حدیدی :۱۳۹۲ ، ۸۷)

زرین کوب هم در این زمینه می‌گوید:« خوانندگان فرنگی در مطالعه‌ی آثار هر شاعر شرقی ، بیگانگی او را احساس می‌کنند اما در مورد آثار سعدی چنین نیست .و هانری ماسه تصدیق می‌کند : که حتی وقتی آثار وی را از روی یک ترجمه مطالعه می‌کنند آن ارتباط دائمی و متناسبی که بین عقل و تخیل وجود دارد ، آن فلسفه که هر ذوق سلیم می‌پذیرد و آن اصول اخلاقی که به اسلوب واحدی درآمده ، همه‌ی این‌ها سعدی را در نظر خواننده‌ی فرنگی مانند یک شاعر جهانی جلوه می‌دهد.(زرین کوب: ۱۳۷۱، ۱۷۹) و این گویای روح مشترک جمعی حاکم بر متون ادبی و هنری جهان است؛ همان نکته ای که مکاتب نوین نقد ادبی و منتقدان امروز مدعی کشف وتبیین آن هستند.

نتیجه گیری

بر اساس مجموع مباحث مطرح شده و با توجه به ویژگی‌ها و قواعد کلاسیسم و حضور طولانی مدّت این مکتب در ادبیات مغرب زمین و کشورهایی که با یونان و روم مراوده‌ی فرهنگی داشته‌اند، می‌توان این-طور نتیجه گرفت که اولاً ویژگی‌هایی در آثار سعدی هست که می‌توان آن‌ها را با برخی از قواعد کلاسیسم و

آرای حکما و ادبای یونان قابل مقایسه و تطبیق دانست. قواعد و آرایی نظیر کلی نگری، طبیعت گرایی، ایجاز، وضوح، اخلاق گرایی، برازندگی، آموزندگی و ...

ثانیاً شباهت‌های این مکتب با برخی آثار ادبی ایران ، مخصوصاً آثار سعدی بیشتر ناشی از چند عامل است :

۱- عام ، فراگیر و ابتدایی بودن مکتب کلاسیسم : با توجه به این‌که اولین و طولانی‌ترین مکتب ادبی جهان کلاسیسم است می‌توان نتیجه گرفت که بیشتر آثار ادبی کهن بن مایه‌هایی از این مکتب دارند. اما این ویژگی‌ها در آثار برخی سخنوران از بقیه برجسته‌تر و چشمگیرتر است. در ادبیات فارسی آثار سعدی از بقیه-ی شاعران و نویسندگان با قواعد مکتب کلاسیسم نزدیکی بیشتری دارد .

۲- بده بستان‌های فرهنگی میان جهان اسلام و یونان و روم و تأثیر آرای افلاطون و سقراط و هوراس. برخی محققان برجسته و معتبر مانند : بهار ، زرین کوب و مهدی محقق معتقدند نویسندگان و شاعران ایرانی و اسلامی از راه ترجمه با آرا و اقوال اندیشمندان یونان آشنا بوده‌اند. و این امر باعث شده آگاهانه یا به صورت ناخودآگاه از این اندیشه‌ها تأثیر بپذیرند.

۳- قدما ، اصول اخلاقی، علمی ، مذهبی و ادبی را ازلی و ابدی می‌پنداشتند. در واقع تصور بطلمیوسی از جهان که زمین را ثابت و مرکز عالم می‌دانست، باعث تفکر کلی نگر و ایستا در ادبیات و اخلاق و شیوه‌های تفکر می‌شد. و سعدی هم به عنوان یکی از قدما ازاین نحوه‌ی نگرش به دنیا برکنار نیست .

و سرانجام : شباهت و همانندی های بین کلام سعدی و آرای مکتب کلاسیسم از منظری، گویای حاکمیت یک روح جمعی مشترک بر متون هنری و ادبی جهان است.

کتابنامه

۱- اقبال آشتیانی، عباس(۱۳۷۱)کلیات سعدی،تهران،چاپ چهارم، انتشارات علم

۲- اولیایی،مهین(۱۳۶۹)ذکر جمیل سعدی(مقام سعدی در ادبیات غرب)،چاپ سوم،انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۳- ثروت، منصور(۱۳۹۰)آشنایی با مکتب‌های ادبی،چاپ سوم ، انتشارات سخن

۴- جعفری،محمدتقی(۱۳۶۹) ذکر جمیل سعدی(تلاقی حکمت و ادب در آثار سعدی)،چاپ سوم،انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۵- حدیدی،جواد(۱۳۹۲) از سعدی تا آراگون،چاپ دوم ، نشر دانشگاهی

۶- داد،سیما (۱۳۷۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی،چاپ دوم ، انتشارات مروارید

۷- زرین کوب،عبدالحسین(۱۳۵۷)ارسطو و فن شعر،چاپ اول ، انتشارات

۸- _____ (۱۳۷۱) یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ چهارم،انتشارات اساطیر

۹- _____ (۱۳۹۰) حدیث خوش سعدی ، چاپ پنجم ،انتشارات سخن

۱۰- سکرتان،دومینیک(۱۳۸۸) کلاسیسزم،ترجمه: حسن افشار ، چاپ چهارم ، انتشارات مرکز

۱۱- سید حسینی، رضا (۱۳۷۱) مکتب‌های ادبی ، چاپ دهم ، انتشارات نگاه

۱۲- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۷) ادوار شعر فارسی،چاپ چهارم ، انتشارات سخن
۱۳- شمیسا،سیروس(۱۳۷۴) معانی ، چاپ سوم ، انتشارات میترا
۱۴- گلبن،محمد(۱۳۷۱) بهار و ادب فارسی ، چاپ سوم ، شرکت سهامی کتاب‌ها جیبی
۱۵- محقق، مهدی(۱۳۷۷) دفتر دوم سعدی شناسی (سعدی و فرهنگ اسلامی)،چاپ اول ، دانشنامه فارس
۱۶- مشرّف، مریم (۱۳۸۹) جستارهایی در ادبیات تعلیمی ایران، چاپ اول ، انتشارات سخن
۱۷- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۷) دفتر اول سعدی شناسی (کاغذ زر) ، چاپ اول ، ناشر دانشنامه فارس

جستاری در شعر و اندیشه‌ی سعید سرمدِکاشانی
«عارف ایرانی سده‌ی یازدهم»

دکتر سعید روزبهانی

استادیار دانشگاه آزاداسلامی واحد سبزوار

بهیه افشارپور

دانشجوی کارشناسی‌ارشد دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد سبزوار

چکیده

سعید سرمد کاشانی، یکی از شاعران گمنام و درعین حال، نام‌آشنای ایرانی در دیارشبه قاره‌ی هند است که در قرن یازدهم(ه .ق) در زمان اورنگ‌زیب به جرم الحاد، گردن‌زده‌شد. بیشتر سروده‌های سرمد، در قالب رباعی است و یکی از رباعی‌سرایان مشهور زمان خود به‌شمارمی‌آید و در سرودن این قالب، بسیار تبحر داشته، به گونه‌ای که بیشتر بدیهه‌گویی می‌کرده‌است. او، درتمام موضوعات سخن‌گفته و تنوّع مضامین اعم از: عرفانی، عاشقانه، اخلاقی، اجتماعی، انتقادی، دینی و طنز با زبانی ساده، اما جزیل و استوار در رباعیاتش وجود دارد.

در مقاله‌ی حاضر، سعی‌شده تا ضمن آشنایی با زوایای پنهانِ زندگی و اندیشه‌ی او، موضوعات مختلف شعر سرمد کاشانی مورد بحث و بررسی قرارگیرد.

کلیدواژه‌ها: سعید سرمدکاشانی، رباعیات، اندیشه‌ها، موضوعات، شعر.

درآمد

زبان فارسی در طی هزار و یکصدسال تاریخ ادبیِ این کهن بوم و بر، همواره بارِ ادراک و احساس قوم ایرانی را بر دوش کشیده و می‌کشد. در میان این همه‌ی دارایی‌های معنوی و انسانی که ادبیّات، بدون هیچ مزد و مواجبی هر روز بیشتر ازگذشته، به دوستداران و علاقه‌مندانش تقدیم می‌کند، داراییِ شعر از همه چشمگیرتر و ارزشمندتر بوده است. چرا که شعر، شرحِ حقایق و واقعیّت‌های عالمِ انسانیّت است که پنهان-کردن آنها، بر دل خداوندانِ قلم و اندیشه سنگینی‌کرده‌است. آینه‌ی شعر و ادب، بهترین جلوگاه احساسات و عواطف بشری‌است. شاعر، ترجمانِ دل مردم و زبانِ گویای آنهاست. شعرش، «زبانِ دل» است و مناسبت‌ترین مضمون و معنی این زبان، همانا حالات و هیجانات نفسانی و عواطفِ خوانندگان و مخاطبان می‌باشد. یکی از دلایل پربار بودن تاریخ ادبیات فارسی، وجود همین احساسات و عواطف شاعرانه است که از لابه لای اشعار شاعران تراوش می‌کند.

درمیان مضامین و درونمایه‌های زبان فارسی، مضامین عرفانی و اخلاقی، یکی از آن سرمایه‌ها و دارایی‌های روحانی و معنوی است که قرن‌ها، ادبیات فارسی و حتی جاهایی زبان عربی را رونق بخشیده و بخش عظیمی از شعر ونثر را به‌خود اختصاص‌داده‌است. سروده‌های سعیدسرمدکاشانی، یکی ازآن مجموعه سرمایه‌های معنوی و روحانی در دیار هند است.

سعیدسرمد کاشانی

محمد سعید معروف به «سعیدا» و«سرمدکاشی»(م۱۰۷۳ ه.ق)، شاعرایرانی و یکی از رباعی‌سرایان مشهور سده‌ی یازدهم(ه .ق)است که در زمان حکمرانی اورنگ‌زیب از پادشاهان بابر، به جرم الحاد مجازات و گردن زده‌شد. وی، از مجذوبان به‌شمارمی‌رفته‌است. او، ابتدا یهودی بود، اما در جوانی اسلام آورد. «سرمد جدیدالاسلام، ازجمله‌ی یهودان کاشان بود که به ارشاد مرحمت‌پناه امیرحیدرمعمّایی، به دولت اسلام مشرف گردید»(گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۵۳۷). او طالب علم بوده و علاقه‌مند به فراگیری علوم مذهبی و ادیان و اندیشه‌های مذاهب مختلف: «سرمد از روشنفکران کلیمی بود که پیش از روی‌آوردن به اسلام به تحصیل علوم مذهبی و الهیات یهود پرداخت تا به مقام ربّی(پیشوایی) درآن مذهب برسد. تورات را از برکرد. برای تکمیل معلومات خویش، انجیل و دیگر کتاب های مسیحی را مطالعه‌کرد»(صلاحی، ۱۳۷۰: ۱۳). حکمت و فلسفه را نزد ملاصدرا و میرفندرسکی فراگرفت و حتی طب هم نیکو می‌دانست.

از تته(نزدیک کراچی) تا لاهور و سپس حیدرآباد دکن تا دهلی را درنوردید و در دهلی با داراشکوه که به مجذوبان مایل بود، هم‌سوشد. عالمان دین که با داراشکوه به‌سبب گرایشش به صوفیه مخالفت می‌ورزیدند، با سرمد نیز دشمنی‌کردند. عامل دیگر که در دشمنی با سرمد نقش‌داشت، گرایش او به طایفه‌ی«برهنگان هند»(۱) بود. این عوامل سبب شد تا او را به جرم الحاد به فرمان اورزنگ زیب به قتل‌برسانند. یک علت دیگر قتل او را، بر زبان نراندن «کلمه‌ی طیبه» و به نوعی خدانشناسی(صلاحی: ۲۴) دانسته‌اند. «چون در محکمه، از وی خواستند تا «کلمه‌ی طیبه» را بر زبان راند، او در آن شور و جذبه‌ای که داشت، فقط «لااله» گفت و مدعی شد که چون هنوز در مقام نفی است، جز این چیزی نمی‌گوید»(زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۴۵). حتی گویند که سعید سرمد، انکار معراج هم کرده(۲) و گفته‌است:

آن کو سرّ حقیقتش باور شـــــد　　خـود پهن‌تر از سپهر پهناور شد

ملا گوید که برشد احمد به فلک　　سرمد گوید فلک به احمد برشد(سرمدکاشانی، ۱۳۸۸: ۱۴)

همین رباعی را دستاویزی برای کشتن او قرار داده‌اند.(گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۵۴۵) البته نباید از نظر دورداشت که تمام این علت‌ها، سیاسی بوده‌است.(زرین کوب: ۴۶).

به هرروی، چگونگی مجازات و قتل او، احوال حلاج را می نُمایاند، چنان که خود بر زبان رانده‌است:

عمری است که آوازه‌ی منصور کهن شد　　من از سر نو، جلوه دهم، دار و رسن را

(سرمدکاشانی، ۱۳۸۸: ۱۷۴)

و از این رو، بعدها به او لقب «شهید» داده‌اند. سرنوشت او چیزی شبیه به سرنوشت حلاج، عین‌القضاه، سهروردی و نسیمی بوده‌است و آنچه در مورد آنها نوشته‌اند، درحق سعیدسرمد هم صدق می‌کند.(صلاحی: ۳۳)

سعید سرمد و قالب رباعی

آثار منظوم و منثور عارفان، جزء بهترین و جذاب‌ترین آثار زبان فارسی است. آنها، در قالب‌های گوناگون به خصوص غزل، مثنوی و رباعی، عظیم‌ترین شاهکارهای منظوم را به‌ارمغان آورده‌اند. گرایش صوفیه به رباعی، خود مرهون علت‌هایی است:

الف) دلنشینی و ذوقی بودن آن: شمس قیس رازی، در المعجم خود دراین باره می‌گوید: «یکی از متقدمان شعرای عجم ـ و پندارم رودکی و الله اعلم ـ از نوع اخرم و اخرب این بحر، وزنی تخریج‌کرده‌است که آن را وزن رباعی خوانند و الحق وزنی مقبول و شعری مستلذّ و مطبوع است و از این جهت، اغلب نفوس نفیس را، بدان رغبت است و بیشتر طباع سلیم را بدان، میل»(شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۱۱۹).

ب) کوتاه‌بودن آن: «رباعی بعد از «مفرد»، کوتاه‌ترین قالب شعری است و کسانی که دارای ذوق ادبی و شور و حالی هستند لیکن از پرداختن به حرفه‌ی شاعری ابا دارند، می‌توانند به‌راحتی بدان بپردازند»(شمیسا، ۱۳۷۴: ۴۷).

ج) مردمی‌بودن آن: صوفیه، از میان اجتماع و مردم روزگار خود برخاسته و رشدکرده‌اند. ازاین جهت، همیشه با مردم و درمیان آنها حاضربوده‌اند. همین امر ایجاب می‌کرد که به سراغ قالب‌های شعریی بروند که مردم کوچه و بارار آن را دریابند و بفهمند. زیاد خود را پایبند به ادبیات رسمی دربای و قصیده نمی‌کردند.« صوفیه از میان مردم و با مردم بودند و به قولی یک جریان مبارزه با حکومت برعهده‌ی آنان بود و ازاین رو، هیچگاه با ادبیات رسمی دربای یعنی قصیده‌پردازیِ صرف و مداحی کاری نداشتند و بیشتر به غزل و رباعی متمایل بودند»(همان: ۴۷).

این عوامل سبب گردید تا عشق و علاقه‌ی وافری در سرایش رباعی در میان صوفیان ایجاد شود. تا آنجا که برخی از آنها همچون ابوسعید ابوالخیر، فقط به رباعی‌سرا معروف بوده‌اند.

از نظرموضوع، اندیشه‌های عرفانی و صوفیانه‌ی عارفان با این قالب سازگاراست. تقسیم بندی رباعی از نظر موضوع، شامل عاشقانه، عارفانه و فلسفی و حکمی می باشد.

سعیدسرمدکاشانی درمیان رباعی‌سرایان قرن یازدهم و شاعران سبک هندی خوش درخشیده‌است. نام او، درمیان چند شاعر رباعی‌سرای سده‌ی‌یازدهم درکنار سحابی، طالب آملی و نظیری نیشابوری قرار گرفته-است.(شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰۶) مجموعه‌ی اشعار او، شامل ۳۲۴ رباعی است که به عنوان «رباعیات شاه سرمدِ سرمست» باقی‌مانده‌است.(دانشنامه‌ی ادب فارسی، ذیل «سرمدکاشانی») البته غیر از رباعی، تک‌بیتی و یا دوبیتی و نیز دوبیتی‌هایی با اوزان غزلی هم دارد.(صلاحی: ۳۴) سرمد، به‌حق در سرودن رباعی تبحر داشته و بیشتر بدیهه گویی می‌کرده‌است.

درباره‌ی شعر سعید سرمد کاشانی

تنوع مضامین یکی از ویژگی‌های شعرسعیدسرمداست. مجموع رباعیات اورا، مضامین عرفانی، قنلدرانه، عاشقانه، اخلاقی، حکمی، اجتماعی، طنز و انتقادی دربرگرفته‌است. این مضامین که با زبان ساده و عامه‌پسند سروده شده،، زیبایی و حلاوت خاصی به رباعیاتش بخشیده‌است. او زیاد دربند تکلف و تصنع نبوده و

همانطور که ساده می‌زیسته، ساده هم شعر سروده‌است. از این‌رو، نباید در رباعیاتش، آن ظرافت‌های هنری و صنایع ادبی و بدیعی آن گونه در شعر بزرگان ادب فارسی نظیر حافظ می‌یابیم، در شعرسعیدسرمد هم بیابیم.

مضامین شعر سعید سرمد

ـ اندیشه‌های عرفانی

سعید سرمد، تمایل به عرفان داشته‌است. او یک عارف‌کامل و سوخته‌جانِ حقیقی است که عمری را درجست‌وجوی دولت جاودانی عشق و رسیدن به معشوق سپری‌کرده‌است:

سرمد! غم عشق بوالهوس را ندهند　　سوز دل پروانه، مگس را ندهند
عمری باید که یار آید به کنار　　این دولت سرمد، همه کس را ندهند (سرمد کاشانی، ۱۳۸۸: ۸۹)

در عرفان، برترین شادی برای عاشق، دیدارمعشوق است. بدین جهت، از تمام شادی‌ها و انتعاش‌های دنیوی و اخروی می‌گذرد تا بتواند آن نشاط حقیقی را دریابد. برای رسیدن به محبوب، آشفتگی‌حال و پریشانی‌خاطری را می‌شاید آنگونه که سرمد گفته‌است:

شادی بود از دین و ز دنیا همه را　　از هر دو نجات ده که شادی است مرا
آشفته‌ی خود بکن که آنم هوس است　　از پرده برون بیا و خود را بنُما(سرمدکاشانی، ۱۳۸۸: ۶۲)

تنها عشرت حقیقی، شراب شوق وصال حضرت دوست است. تحمل درد و رنج و بلاکشیدن در تفکر عارفانه‌ی همه‌ی عارفان سوخته‌جگر است. سرمد هم درک عالم وحدت را، بدون تحمل غم و اندوه میسر نمی‌داند:

جز باده‌ی شوق دوست عشرت نبود　　بی‌درد کشی، نشئه‌ی وحدت نبود
میخانه‌ی عالم که پر از دردسراست　　خالی از خمار و رنج و محنت نبود(همان: ۹۴)

این عشقی که در نهاد او ساری‌شده و این سوختگیِ در راه جانان، باعث سرفرازی و محرم رازشدن وی شده‌است:

از منصب عشق سرفرازم کردند　　وز منت خلق بی نیازم کردند
چون شمع دراین بزم گدازم کردند　　وز سوختگی، محرم رازم کردند(همان: ۹۶)

عاشقان واقعی، کشتگان معشوند. آنانی که به پختگی و کمال رسیده‌اند را از مرگ هراسی نیست:

درمسلخ عشق، جز نکو را نکشند　　لاغرصفتان زشت‌خو را نکشند
تو عاشق صادقی، ز کشتن مگریز　　مردار بود هرآن که او را نکشند(همان: ۹۶)

تمام هستی، ازآنِ معشوق است و همه‌ی موجودات و کل هستی دیوانه‌ی اویند:

تنها نه همین دیرو حرم خانه‌ی اوست　　این ارض و سما تمام کاشانه‌ی اوست
عالم همه دیوانه‌ی افسانه‌ی اوست　　عاقل بود آن کسی که دیوانه‌ی اوست(همان: ۷۶)

قائل به وحدت وجود هم بوده‌است. معتقدان به وحدت وجود، در هرچیزی پرتوی از نور وجود خدا می‌بینند و همه‌ی عالم را از او می‌دانند و ازاین‌نظر، برکل هستی عاشقند. سرمد در این راستا، می‌گوید:

عاشق و عشق وبت و بتگر وعیّار یکی اســـت کعبه و دیر و مساجد، همه جا یار یکی اســـت
گردرآیی به چمن، وحدت و یکرنگی بیـــن غورکن عاشق و معشوق و گل و خار یکی است

(همان: ۱۷۰)

تفکر «غم‌پرستی» درسراسر ادبیات عاشقانه و عرفان عاشقانه وعابدانه به‌عنوان یک اصل مطرح می‌باشد. اصولاً، عشق با شادی بیگانه‌است و با غم، یگانه. در نگاه همه‌ی عاشقان و عارفانه، همواره عشق با اندوه جاودانگی همراه‌است. این غم یاری که عارفان ازآن دم می‌زنند، چه‌بسا که موجب آرامش حقیقی آنها نیز می‌شود. بی جهت نیست که سرمد هم مانند سایرعارفان، غم یار را باعث آرامش روح و روان می‌داند:

هرجا که غم یار بود، آرام اســـــــت بی این به جهان هرکه بود، ناکام است
غافل نشوی ز یار و از باده‌ی نـــاب گر دولت جم می طلبی، با جام است(همان: ۷۴)

در عرفان اسلامی، تنها حدیث دوست و عشق به معشوق ازلی است که تکرار می‌شود و جاوید می‌ماند. لطیف‌ترین و باریک‌ترین موضوعی که عارفان در تار و پود گفتار خود گنجانده‌اند، «عشق» است؛ عشق به حقیقت مطلق. همان نکته‌ای که از هرزبان شنیده شود، با هم نامکرر است. سرمد نیز چون عاشقی حقیقی، هماره سخن دوست را تکرار می‌کند:

ما آنچه خوانده ایم فراموش کرده ایم الا حدیث دوست که تکرار می کنیم(همان: ۱۷۶)

در عرفان، انسان کامل و عارف حقیقی، به‌تمام کاینات و هستی احاطه‌دارد و کل موجودات عالم مسخر اویند. به گفته‌ی سرمد:

دریاست گر تو شناور بشـــــــوی غواص محیط هفت کشور بشـــوی
در بحر وجود توست، موجود همه طوفان بکنی و خواه لنگر بشـــوی(همان: ۱۵۶)

فقر درعرفان، نیازمندی به باری تعالی و بی نیازی از غیر اوست.(سجادی، ۱۳۷۴: ۲۴). سرمد به‌عنوان یک عارف خداجوی، به فقر به‌عنوان یکی از مقامات عرفانی پای‌بنداست و می‌خواهد با سیر در فقر، به آرامش معنوی برسد:

در گوشه‌ی فقر سیر دنیا کـــردم از بهر خود آرام مهیا کردم
هر نیک و بدی که بیند از جا نرود این وضع ز آینه تماشا کردم(سرمدکاشانی، ۱۳۸۸: ۱۲۸)

زلف یار، بزرگ‌ترین کمینگاه دل عاشق بی‌قراراست. سرمد هم یکی ازآن آشفتگان و به‌زنجیرکشیدگان زلف یاراست:

آشفته‌ی آن زلف گره‌گیر شـــدم تدبیر نه این بود، ز تقدیر شـدم
درحلقه‌ی آن زلف اسیرم کردند از شومی عقل، پا به زنجیر شدم(همان: ۱۲۰)

ـ اندیشه‌های اجتماعی و انتقادی

ادبیات با جهانی سروکاردارد که انسان‌ها در آن حضوردارند و زندگی می‌کنند. مردم خواهان آثاری هستند که جریان‌های اجتماعی، سیاسی و طبیعی اقشار مختلف جامعه را به‌تصویربکشد و از زبان آنها سخن بگوید و دردهای آنها را منعکس‌کند. سرایندگان شعرهای اجتماعی و انتقادی نظیر سیف فرغانی، حافظ، سعیدسرمد و دیگران، چنین وظیفه‌ای را در جامعه برعهده‌داشته‌اند. آنها خود را «شاعران متعهد» پنداشته‌اند و خود را متعهد و مکلف دانسته از زبان مردم زمان خویش سخن‌بگویند. چرا که آنها، زبانِ زمانِ عصرخود به‌شمار می-رفته‌اند.

سرمد یکی از پیروان مکتب فکری حافظاست. ردّ پای افکار و اندیشه‌های عرفانی حافظ، در کلام او کاملاً مشهوداست. چنانکه خود اذعان‌داشته طریق حافظ را پیموده و مرید خیام بوده‌است:

با فکر وخیال کس نباشد کارم　　در طور غزل طریق حافظ دارم
اما به رباعی‌ام مرید خیـــــام　　نی جرعه‌کش باده‌ی او بسیـارم(همان: ۱۳۰)

عرفان سرمد، تا حدودی «عرفانِ حافظ‌وار» است اگر قائل‌باشیم که عرفان حافظ ازنوع عرفانی ـ اجتماعی است، می‌توان چنین اندیشه‌ای را نیز در کلام سعید سرمد سراغ‌گرفت. در شعر سرمد، زاهد چهره‌ی منفی دارد و زهدش ریایی است:

زاهد! تو چه لذت از ریا بافتـــــه‌ای　　صد خرقه‌ی پشیمنه به‌هم بافتـــه‌ای؟
از رشته‌ی تسبیح که باریک ز موست　　محکم رسنی برای خود بافتـــــه‌ای؟(همان: ۱۴۹)

گویا بزرگترین آفت و بلا؛ یعنی «ریا» که گریبان حافظ را گرفته و آفت جان حافظ شده‌بود، گریبان سرمد را هم گرفته‌است. او، از جامعه‌ی «ریا»زده و سالوس‌ورزانِ مزوّرسیرتِ زمانه‌ی خود می‌نالد:

هرگز به خدا زهد ریایی نکنـــم　　غیراز درِمعرفت گدایی نکنـــم
شاهی کنم و ملک فراغت گیرم　　پیوسته ز میخانه جدایی نکنـــم(همان: ۱۳۰)

اگرحافظ به مقدسات به‌دیده‌ی طنزمی‌نگریست، سرمد نیز چنین بوده‌است. همان چهره‌های منفی شعر حافظ: صوفی، زاهد، واعظ و غیره در شعرسرمد نیز وجود دارد:

گر متّقی‌ام، کار به یاراست مـــــــــرا　　با سبحه و زنّار چه کار است مـــــــرا
این خرقه‌ی پشمینه که صد فتنه دراوست　　بارش نکشم به دوش، عار است مـــــرا
(همان: ۶۵)

طنز: شاعر، زبانِ زمان خود است. سرمد بسیار رندانه و با زبانی تند و طنزآلود، به انتقاد از روزگار پرفتنه و مشوب به ریا پرداخته‌است. او، بی‌پروا به جنگ ناراستی‌ها و مفاسد جامعه‌ی خود رفته‌است. بیان سلیس و درعین حال، تند و طنزآلود، یکی از موفقیت‌های شاعران طنزپرداز بوده و همین امر، شعرشان را مقبول عام و خاص کرده‌است. «آنجا که مفاهیمی دقیق و مردمی در زبانی سلیس و شیرین عرضه‌شود، چنان نفوذی در

انبوه مردم خواهدیافت که مبارزه با آن آسان نخواهدبود.»(هروی، ۱۳۶۹: ۱/ سیزده). درنمونه‌های بالا، به خوبی مایه‌های ظنز را در چهره‌های ناراست جامعه: صوفی و زاهد مشاهده می‌کنیم.

سرمد و تفکرقلندرانه

سرمد نیز مانند حافظ، یکی از مدافعان تفکر قلندرانه و رندانه است. رفتن به میخانه و در کوی مغان منزل کردن، دُردنوشی، ترک پارسایی و دین و دل باختن در راه معشوق همه وهمه از اندیشه‌های قلندری و رندی او نشأت می گیرد:

خواهی که شوی شاه و گدایی نکنی　　باید که خیال پـارسایی نکنـــــــی
از دُردکشی، صـاف دلی حاصل کن　　یک گام ز میخانـه جدایی نکنـــی(همان: ۱۶۲)

و درجای دیگر می گوید:

در کوی مغان موسم گل منزل کـــــن　　خود را به در جنون بزن غافل کـــــن
این خرقه‌ی پشمینه که باراست و وبال　　از دوش بنه، فراغتی حاصل کـــــن (همان: ۱۳۶)

سرمد دین و ایمان را فدای چشم مست مشعوق کرد:

سرمد! در دین عجب شکستی کردی　　ایمان به فدای چشم مستی کـــردی
با عجز ونیاز، جمله نقد خـــود را　　رفتی و نثار بت پرستی کـــــــردی(همان: ۱۶۳)

ـ اندیشه‌های اخلاقی و حِکمی

کمترشاعری است که در سروده‌های خویش، به ادبیات تعلیمی و حکمی نپرداخته‌باشد. ارج نهادن به آموزه‌های اخلاقی، پند و اندرز و به‌طورکلی، حکمت عملی، گوییا برای شاعران به‌عنوان یک وظیفه‌ی شرعی و احساس دِینی به‌شمارمی‌رود. به‌این‌خاطراست که حتی در شاهنامه که صرفا یک اثرحماسی است، باز هم نصایح اخلاقی دیده می‌شود.

بخشی از رباعیات سعید سرمدکاشانی، به اخلاقیات، پند و اندرز و حکمت اخصاص‌دارد. شاعرایرانی دیار هند، مانند هر شاعرمتعهد دیگری، همواره مخاطب خود را به اخلاق شایسته تشویق می‌کند و در مقابل او را از اخلاق پست و ناشایست باز می‌دارد. به پاره‌ای از نصایح او می پردازیم:

فضایل اخلاقی

۱)عیب‌پوشی: سعید سرمد، عیب‌پوشی را یکی از خصلت‌های نیکو برمی‌شمارد. او معتقداست که عیب-پوشی هنر والایی است که در جنب آن، هنرهای دیگر هیچ است:

هـــرگاه بینـــی ز کسی عیب و هنر　　عیب و هنـــر خویش درآور به نظر
این است هنر، بهتر از این نیست دگر　　خـــــود را بنگر، به عیب مردم منگر(همان: ۱۰۱)

۲)فروتنی و خاکساری: اومعتقد است که آدمی هرچند به افلاک برود، باز باید با خاک همسر باشد. پس همان بهتر که فروتنی را برگزیند:

در دهر اگر همسر افلاک شوی　　پستی بگزین که عاقبت خاک شوی
آزردگی جهان نیرزد به جـــوی　　دامـن بفشان ز حرص تا پاک شوی(سرمدکاشانی: ۱۵۰)

۳)قناعت: او قناعت را، گنج معنوی می‌داند و عاجزانه از خدای درمی خواهد که به او عطا کند:

یارب تو عطا کن ز قناعت گنجم　　عمری است که از حرص و هوا دررنجم
دین را نتوان کرد به دنیا ســـودا　　هـرلحظه به خود، سود و زیان می‌سنجم(همان: ۱۱۶)

۴)مناعتِ طبع: سرمد به خاطر مناعت طبع و عزت نفس بالایی که دارد، خود را سلطان خویش می داند. از این رو، هیچگاه منت سلطان و دونان را نمی‌کشد:

سلطان خودم، منت سلطان نکشم　　از بهر دو نان منت دونان نکشم
سگ نفس بود، ما همگی سگبانیم　　از بهرسگی، منت سگبان نکشم(همان: ۱۱۸)

رذایل اخلاقی

۱)دلبستگی به دنیا: می توان گفت تمام رذایل اخلاقی همچون: حرص، آز، طمع، مکر، حسد، غرور، شهوت‌رانی و متابعت از هواهای نفسانی، به خاطر دلبستگی به دنیاست. منشاء این وابستگی هم، جهل و نادانی می‌باشد. مال و منال دنیا و دلبستگی به آن، بزرگ‌ترین دشمن جان عارفان خداجوی و مومنان حقیقی است:

دنیا مطلب دشمن جان باید شـــد　　دل خسته‌ی این بار گران باید شد
اندیشه‌ی سنجیدن این در کار است　　میـــــزان تامل به جهان باید شد(همان:۸۹)

دنیا در نزد او، آنقدر پست و بی ارزش است که از خس و خاشاک هم کمتر می‌باشد:

دنیا نکن طلب که کمتر ز خس است　　بی دولت دیدار تو دین هم قفـــــس است
خواهان وصالم و همین است سخـن　　«درخانه اگرکس است یک حرف بس است»(همان: ۷۵)

وقتی دنیا چنین است پس باید از آن گذشت و خود را به خدا سپرد:

این شهر و دیار و کوه و صحرا همه هیچ　　دیدیـــــم تمام زشت و زیبا، همه هیچ
خود را به خدا گذار و بگذر ز هـــــمه　　این خواهش فکر دین و دنیا همه هیچ(همان: ۶۶)

۲)هوا و هوس: یکی از گرایش های دنباپرستان به مزخرفات دنیوی، هواپرستی و تسلیم شدن دربرابر نفس اماره است. هوا و هوس، آروزهای طولانی را به دنبال دارد که این آرزوها، جز اسیرشدن در قفس دنیا نیست:

هرکس که گرفتار هوا و هوس است　　گر سلطنتش دهی، نگوید که بس است
سر رشته‌ی زندگی بسی کوتاه است　　از طول امل، حذر که دام و قفس است(همان: ۷۳)

خواهش‌های نفسانی، بسان آتشی است که اگر خاموش نگردد، طوفانی می شود که بنیان آدمی را زا بین می برد. سرمد معتقد است دنیادارانی که تخم هوس را در جان خویش کاشته اند، همیشه غمگین هستند:

من تخم هوس کاشته ام، غمگینم　　صـــــد رنگ گل داغ از او می چینم
طوفان بشود اگر نگردد خامـوش　　این آتشِ خواهش که به خود می بینم(همان: ۱۲۱)

۳)حرص، طمع و آز: «ابوبکر وراق گوید: «اگر طمع را گویند که: پدرت کیست؟ گوید: در مقدور شکّ آوردن! و اگرگویند: غایت تو چیست؟ گوید: حرمان»(عطار،۱۳۷۸: ۵۳۷)). بزرگترین آفتی که آدمی را در دام دنیا گرفتار می‌کند. یکی از علت های گرفتاری انسان به دام دنیا و هواهای نفسانی، حرص است.به گفته ی سرمد، آدمی تا وقتی با هوا و نفس پرستی و حرص و طمع هم آغوش باشد، در بند غرور گرفتار است:

با دام هوا و حرص تا هم نفـسی　　پابند خودی، شام و سحر در قفسی
آزاد چو سرو باش در گلشن دهر　　گر سنبل و نسرینی در خار و خسی(سرمدکاشانی، ۱۳۸۸: ۱۴۹)

حرص و آزمندی، دام هایی بلایی هستند که آدمی را گرفتار می سازند و او را به گمراهی می کشانند و تا زمانی که خود را از این ضلات نرهاند، پیوسته در درد و غم اسیر خواهد بود:

ای دل تو در این زمانه گمراه شدی　　پابنـــد هوا و حرص جانکاه شدی
زین دام بلا اگر نجستی آخـــــــر　　سرتا به قدم، درد و غم و آه شدی(همان: ۱۶۱)

ـ اندیشه‌های دینی و اعتقادی

اگرچه به تصوف عاشقانه نظیر حافظ قائل است، اما از تصوف عابدانه هم به‌دور نبوده‌است. سرمد، یک دین‌مدار حقیقی است. یکی از دغدغه های او، غم دین و بی توجهی به اعمال شرعی است:

یک سو غم دنیا و دگر سو غم دیـــــن　　این است که دیدیم که آ« است و نه این
جان کندن دل در پی نام است و نشـــان　　هر نیک گرفته است مرا همچو نگیـــن(همان: ۱۳۵)

افسوس می خورد چرا طاعات و عبادات مردم روزگار از اخلاص و معنویت دور و کار خلق خدا، دچار فسق و فجور و تباهی شده‌است:

پرشد زگناه، کاسه و کوزه‌ی مـــــا　　شد فسق و فجور، کار هر روزه‌ی ما
می خندد روزگار و می گرید عمـــر　　بر طاعت و برنماز و بر روزه‌ی مـــا(همان: ۶۶)

در مقدمه اشاره‌شد که سرمد قبل از گرایش به اسلام، بر کیش یهودی بوده است. با تحقیق در ادیان مختلف، دریافت که آنچه بایسته اوست، در دین اسلام نهفته است. از این رو، مسلمان شد و این گرایشش به اسلام، باعث نیکونامی و سربلندی وی گردیده است. رباعی ذیل، یکی از مبانی اعتقادی وی را بیان می کند:

سرمد! به جهان نکونام شـــــــدی　　از مذهب کفر، سوی اسلام شـــدی
آخر چه خطا دیدی ز الله و رســول　　برگشته مرید لچهمن و رام(۳) شدی

طلب مغفرت و آمرزش الهی از تقصیرها و خطاها، یکی ازمبانی اعتقادی سعید سرمد است. مناجات‌گونه، به کرم و فضل الهی دل‌بسته و پیوسته عقو و بخشایش خویش را خواستارشده‌است:

یارب ز کرم ببخش تقصیر مـــــرا　　مقبول بکن ناله‌ی شبگیر مـــــــرا
ما پر ز گناه، ماجرایی است عجیب　　لطف تو کند چاره‌ی تدبیر مـــــرا(همان: ۶۴)

نتیجه

سعید سرمد کاشانی به‌عنوان یکی از شاعران و رباعی سرایان توانای سده یازدهم، در سروده‌هایش، به تمام موضوعات همچون عرفانی، عاشقانه، اخلاقی، اجتماعی، دینی و انتقادی پرداخته و الحق نیک از عهده‌ی آنها برآمده است. یکی از ویژگی‌های عرفان او، اندیشه‌های ملامتی و قلندری است. همچون حافظ، به ملامت از روزگار پر از «ریا»ی زمان خود پرداخته و به نبرد با تزویر و دورنگیِ شخصت‌هایی همچون: زاهد، صوفی، واعظ و در واقع همان کسانی که منفور و مطرود شیخ شیراز بوده‌اند، با زبانی طنزآلود رفته‌است. زبانش، ساده، ولی جزیل و استوار است و همین امر، یکی از دلایل توجه عام و خاص به رباعیات او می‌باشد.

یاداشت‌ها

۱) برهنگان دیار هند، جزء پیروان مذهب «جینیسم» به‌شمارمی‌آیند. اینان براساس آیین خود، برهنه می-زیسته‌اند. «سنت این قوم این است که پوشیدن لباس را حرام می‌دانند. معتقدند مهاویرا در حال ریاضت و ترک تعلقات نفسانی پس از مشاهده تعلق خاطرخود به حیاء، همه‌ی لباس‌های خود را بیرون‌آورد و تا آخر عمر برهنه به‌سربرد.»(ضیایی، ۱۳۸۸: ۱۰)

۲)درمورد معراج عقیده داشته‌است:«چون وحدت الوجود در همه جا و هر چیزی هست، لذا تزد محققین بین فلک و زمین اعتباری نیست. بنابراین معراج جسمانی پیغمبر به آسمان و یا بر زمین فرقی نمی‌کند و از این جهت الزامی نبود که حضرت رسالت پناهی برای دیدن حق طی طریق کند»(صلاحی، ۱۳۷۰: ۲۵).

۳) لچهمن و رام از خدایان و پدیده های قدسی هندوئیسم می باشد.(ضیایی: ۱۶۲).

کتابنامه

- رازی، شمس الدین محمد بن قیس(۱۳۷۳)؛ المعجم فی معاییر الاشعار العجم، به کوشش سیروس شمیسا، چ اول، تهران: فردوس.
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۹)؛ جستجو در تصوف ایران، چ چهارم، تهران: امیرکبیر.
- سجادی، سیدجعفر(۱۳۷۹)؛ فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چ پنجم، تهران: طهوری.
- سجادی، سیدضیاءالدین(۱۳۷۴)؛ مقدمه‌ای برمبانی عرفان و تصوف، چ چهارم، تهران: سمت.
- سرمدکاشانی، سعید(۱۳۸۸)؛ عاشقانه‌های یک یاغی« بازخوانی زندگی، شعر و اندیشه سعید سرمدکاشانی»، تصحیح سید عبدالحمید ضیایی، چ اول، دهلی نو: خانه ی فرهنگ جمهوری اسلامی ایران در دهلی نو
- شمیسا، سیروس(۱۳۷۴)؛ سیر رباعی در شعرفارسی، چ دوم، تهران: فردوس.

- صلاحی، عمران(۱۳۷۰)؛ رؤیاهای مرد نیلوفری« احوال و افکار و آثار سعید سرمد کاشانی و منظومه‌ای در باره‌ی او»، چ اول، تهران: ناهید.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد(۱۳۷۸)؛ تذکره‌الاولیاء، تصحیح محمداستعلامی، چ دهم، تهران: زوّار.
- گلچین معانی، احمد(۱۳۶۹)؛ کاروان هند، ج اول، مشهد: آستان قدس رضوی.
- هروی، حسین علی(۱۳۶۹)؛ شرح غزل‌های حافظ(۴ جلد)، چ سوم، تهران: مولف.

کارکرد هنری ردیف در غزل‌های حسن سجزی دهلوی

حسن روشان

کارشناس ارشد زبان و ا دبیات فارسی

مدرس دانشگاه فرهنگیان بجنورد – پردیس امام محمدباقر(ع)

چکیده

«حسن سجزی دهلوی» از شاعران خوش سخن و صاحب ذوق قرن هفتم و هشتم است. شاعری خلاق و پویا، با زبان و تصاویری سهل و ممتنع، که او را به حق « سعدی هندوستان » نامیده اند. علاوه بر معنا و مفهوم وتصویر سازی آنچه باعث شده تا شعر او بر جان و دل مخاطب بنشیند، استفاده درست از فرم زبان و گزاره‌های شعری است و همچنین کارکرد هنرمندانه و بدیع ردیف در شعر او باعث شده است تا شعر، از لحاظ دستوری به زبان عادی نزدیک تر شود و راحت تر در ذهن مخاطب بنشیند. استفاده از ردیف‌های جمله ای، گروهه ای، اسمی و حرفی و همچنین استفاده از افعال متعدی، اسنادی، محاوره ای و پرسشی و بسامد بالای این افعال به عنوان ردیف و بسیاری از ترفندهای هنری دیگر باعث شده است او علاوه بر زبان وتکنیک، به فرم خاصی از زبان و معنا برسد که تاثیر گذار بوده و مخاطب را با خود همراه می‌کند. در شعر او ردیف علاوه بر کارکرد موسیقایی و فرم، کارکرد معنایی نیز دارد و فرم و معنا را در هم می‌آمیزد، به گونه ای که هر دو مکمل یکدیگر می‌شوند. جایگاه ردیف باعث شده تا گزاره‌های شعری بسیار به گزاره‌های عادی زبان از جهت دستوری نزدیک شوند و به همین دلیل مخاطب آن را بهتر لمس می‌کند و با آن همراه می‌شود.

کلیدواژه‌ها: حسن سجزی دهلوی، شعر، غزل، ردیف، معنا، موسیقی

حقیقت این است که در شناخت پارامترها و عوامل برون متنی و درون متنی شعر کلاسیک، همواره دچار یک نگاه سنتی وتکراری شده ایم و معرفت ما غالبا، نسبت به این عوامل، معرفتی کاذب و ناشی از تعاریف و آموزه هایی است که از دیگران فرا گرفته ایم و خود در پی کشف و نگاهی دیگر گونه نبوده ایم. این عوامل را اکثر اوقات جدا از هم مورد بررسی قرار می‌دهیم و به نقش سیستماتیک و کار آیی یک جزء، در داخل یک سیستم کمتر توجه کرده ایم. جزء را با جزئیت آن می‌بینیم نه به نقشی که در کل ایفا می‌کند.

در شعر کلاسیک نیزبه ردیف همواره به عنوان یک عامل موسیقایی نگریسته ایم و به تعبیر مصطلح آن را " موسیقی کناری " نامیده ایم. در حالی که به زعم راقم این سطور به یک کاوش و بازنگری و دگرگونه بینی در این مبحث نیازمندیم .

همانگونه که می‌دانیم و به تعبیر فرمالیست ها، زبان خود کار شده از طریق دو فرآیند هنجار گریزی و قاعده افزایی برجسته می‌شود و شعر نیز چیزی نیست جز همین برجستگی زبان و معنا. در بعد موسیقایی شعر، بیشتر فرآیند قاعده افزایی است که نقش آفرین است. تمام شگردهای موسیقایی نظیر وزن، قافیه،

ردیف، واج آرایی و تکرارها و توازن ها، سلسله قواعدی هستند که بر بدنه و برونه‌ی زبان افزوده می‌شوند و از این طریق زبان را برجسته می‌کنند .

ردیف یکی از شاخص ترین تکرارهاست که در ساختمان شعر اتفاق می‌افتد و این تکرار در بسیاری از هنرها " نه تنها به دلیل جذ به‌ی احساسی آن، بلکه به این سبب که عوامل مختلف یک کار هنری را در اطراف یک تم واحد جمع می‌کند ظاهر می‌شود ." [۷] و این " تکرار به کل مجموعه یک انسجام ساختاری می‌بخشد، بسیاری از واریاسیون‌ها در هنرهای مختلف در حقیقت بعد گسترش یافته‌ی تکرار هستند ." [۲]

حتی برخلاف تصور و تعریف فرمالیست ها، ردیف فقط بر برونه‌ی زبان تاثیر نمی گذارد حتی بر درونه و بعد معنایی آن نیز تاثیر بسزایی دارد. ردیف در حقیقت علاوه بر این که از جهت شنیداری یک توازن موسیقایی در آخر هر بند ایجاد می‌کند یک توازن معنایی نیز به همراه دارد. مخاطب وقتی یک بیت را می‌خواند با تنوع و تضاد معنایی و موسیقایی شروع می‌کند و درنهایت به یک وحدت معنایی و موسیقایی در ردیف می‌رسد. یعنی ردیف یک ایستگاه موسیقایی است که مخاطب هر از چندی شعر پیمایی در آن می‌ایستد و تشابه شکلی و آوایی و معنایی این ایستگاه او را به یاد ایستگاه قبلی می‌اندازد و از این تکرار و چرخه‌ی موسیقایی در مسیری که پیموده است یک ارتباط را در ذهن می‌جوید و کل مجموعه را به عنوان یک ساخت می‌بیند که هر بیت جزئی است که در عین استقلال چون یک کل واحد را می‌سازد، وابسته به کل است. کل نیز چیزی نیست جز اجزاء به هم وابسته. تکرار ردیف، تکرار همان واژه‌ی دلخواه یا پایه است که به غنای موسیقایی و ارتباط ساختاری و محتوایی شعر کمک می‌کند. گاه با واج دلخواه مواجه هستیم و بیشتر اوقات نیز در شعر کلاسیک با واژه یا گروه یا جمله‌ی دلخواه و پایه که اکثر ا وقات همان ردیف است ، مواجه ایم .

در شعر کلاسیک حرکت موسیقایی شعر که به قافیه و ردیف ختم می‌شود به این صورت است که شعر با تضاد موسیقایی و شنیداری آغاز می‌شود و در واژه‌ی قافیه به تلفیق تضا د و تناسب و نهایتا در ردیف به تناسب کامل موسیقایی ختم می‌شود .

به شکل زیر دقت کنیم :

RNWS TPMN GCAF ABCD

JLDV SHGR KBAF ABCD

این یک بیت شعر، با چهار رکن است. همان طور که می‌بینیم در رکن سوم واژه‌ی قافیه قرار گرفته است و در رکن آخر واژه‌ی ردیف واقع شده است. در ارکان اول و دوم با دو جمله‌ی موسیقایی مواجه هستیم که با هم تضاد آوایی دارند در رکن سوم که همان قافیه است تنوع و تکرار با هم در یک واژه اتفاق می‌افتند ودر رکن چهارم که ردیف است با تکرار کامل مواجه ایم. وقتی این شعر یا این قطعه‌ی موسیقایی را می‌خوانیم هرگاه به آخر پاره می‌رسیم این نظم تکرار می‌شود و در ذهن مخاطب یک پژواک موسیقایی ایجاد می‌کند و از این طریق بین پاره‌های مختلف یک هماهنگی ایجاد می‌شود، موقع خوانش شعر وقتی به ردیف می‌رسیم

ریتم دیداری، ریتم شنیداری و ریتم معنایی زبان در آن واحد در یک واژه در هم می‌آمیزند و یکی می‌شوند و همین امر به متن انسجام معنایی- موسیقایی می‌بخشد.

باید بدانیم که عوامل انسجام بخش و ارتباطی در یک شعر فقط معنا و تناسب محتوایی و معنایی نیست بلکه فراتر از آن است. تضاد، تقابل، کنتراست، تبادر، تداعی، ترادف، فضاهای پرتابی زبان و تصویر، هم شکلی ساختمان ابیات، توازن شنیداری و دیداری، ردیف و تکرار موسیقایی همه عوامل ارتباطی یک متن هستند و متن را به سمت ساختار شبکه ای پیش می‌برند.

ردیف از این جهت که در پایان بیت قرار می‌گیرد و نوایی همگن است و آخرین ضربه‌ی موسیقایی بیت نیز هست، به واسطه‌ی سکوتی که پس از ردیف تا رسیدن به بیت دیگر، در خوانش ایجا د می‌شود قابل تامل است، ذهن در این سکوت به ارزش موسیقایی آن بیشتر توجه می‌کند زیرا در ضربه‌های میانی مصراع هرچند موزیکال نیز باشند فرصت سکوت و تفکر پیش نمی آید، ولی در ردیف این امکان به مخاطب دست می‌دهد تا این زنگ را بیشتر و بهتر حس کند و هر بار که می‌شنود به سبب هماوایی با ردیف قبلی ذهن مخاطب به آن ابیات ارجاع داده می‌شود و این خودارجاعی از عوامل ساختاری متن است. فرصتی که بین دو ردیف پیش می‌آید و مخاطب می‌شنود انفصال قریبی است که تنوع و پویایی متن را موجب می‌شود.

البته تکرار ردیف اگر چه یک حسن و یک عامل انسجامی است، اما اگر شاعر به ارزش جایگاه واژه واقف نباشد و فقط به صرف ردیف بودن آن را بیاورد، مخاطب را در برخورد با واژه‌ی موسیقایی دچار یک اعتیاد ذهنی کرده است. یعنی طبق یک عادت ذهنی مخاطب حدس می‌زند که اکنون باید ردیف تکرار شود. اما شاعر زبردست می‌تواند با نوع شبکه سازی معنایی و ارتباطی و نوع بهره گیری از معنای ردیف در ارتباط با شبکه ای که در پیش و پس اش ایستاده است، مخاطب را دچار شگفتی کند. می‌دانیم که یک واژه معنای ثابت و خاصی ندارد. به تعبیر" لویی اشتروس" : معنا در کاربرد حاصل می‌شود. و این شاعر است که می‌تواند کاری کند که مخاطب یک ضربه‌ی همگن موسیقایی یعنی همان ردیف را در هر بیت بشنود اما یک معنای ناهمگن هر بار از آن ضربه به ذهنش متبادر شود. شاعر و هنرمند باید ارزش مصالح کاری خود را بداند، واژه را بچرخاند و بداند که چگونه از چند پهلویی واژه و مفاهیم لغزانی که در یک واژه نهفته است، بهره گیرد و تراش‌های متفاوتی به الماس واژگانش بزند به گونه ای که مخاطب از هر طرف که به آن بنگرد چیزی متفاوت ببیند. این مبحث مربوط به نظام معنایی واژگان و تعدد معنایی و قابلیت هرمنوتیکی واژگان و آگاهی شاعر نسبت به آنها است که پرداختن به آن شاید در این مقال و مقاله نگنجد.

با این مقدمه‌ی حال به سراغ مبحث اصلی می‌رویم. حسن سجزی دهلوی یکی از خوش قریحه ترین شاعران قرن هفتم و اوایل قرن هشتم است. که در غزل سرایی گوی سبقت را از هم عصران خود ربوده است . شاعری خلاق، پرکار، نکته سنج و زیبا پسند که زیبا فکر می‌کند و روان می‌نویسد و آن چنان لطیف و سهل و ممتنع می‌سراید که او را سعدی هندوستان نامیده اند که حقیقتا برازنده‌ی این لقب نیز هست.

در خوانش اشعار شاعر متوجه شدم که علا وه بر تصویر سازی‌های روان و محتوا آفرینی و به کار گیری نکات بدیعی و بلاغی که می‌توان هر کدام را جداگانه بررسی کرد، در بعد زبان و نحوه‌ی کاربرد آن و استفاده از مکانیسم‌های زبانی نیز تلاش‌های فراوانی کرده است که باید بیشتر مورد تحلیل قرار گیرد. راز مانایی و ماندگاری شاعر در همین کاربردی کردن زبان و آفرینش شعر، آن هم در زبانی روان و صمیمی و بهره گیری از زبان عامه و بیان محاوره است. بدون این که دچارمغلق گویی و مضمون یابی‌های غریب شده باشد، توانسته است شعری بسراید که مخاطب از آن حظ وافر ببرد. حسن سجزی را به عنوان شاعری سهل و ممتنع گو می‌شناسیم. بیان این نکته هم ضروری است که این سهل سرایی منجر به لودگی زبان نشده است .به گمان من یکی از عواملی که باعث شده است شعر شاعر روان و صمیمی و سهل جلوه کند و ماندگار شود نحوه‌ی استفاده‌ی صحیح از پتانسیل موجود در ارکان ساختاری جملات شعری و ردیف شعر است که در این مقال با توجه به آنچه که در مقدمه گفته شد پیرامون آن سخن خواهم گفت.

دیوانی که از شاعر در دست دارم، دارای ۸۰۹ غزل است. [۴] با بررسی ردیف در غزل‌ها آمار زیر استخراج شده است .۵۶۲ غزل در مجموع دارای ردیف هستند یعنی بیش از دو سوم اشعار. و بقیه‌ی غزل‌ها دارای قافیه‌ی تنها هستند. از بین غزل هایی که ردیف دارند ۳۱۱ ردیف فعلی، ۱۳۶ ردیف گروهه ای از کلمات هستند که آن‌ها نیز بیشتر فعل دارند. ۱۷ ردیف جمله و شبه جمله، ۲۵ ردیف از حروف نظیر " را " و " هم " استفاده شده، ۲۸ ردیف ضمایر، ۱۰ ردیف صفت، ۶ ردیف قید، ۲۴ ردیف اسم و ۵ ردیف نیز مصدر هستند.

ردیف‌های فعلی:

علاوه بر ۳۱۱ غزلی که واژ ه‌ی ردیف در آن‌ها یک فعل است، ۹۹ غزل نیز که مجموعه و گروهه ای از کلمات هستند ،به فعل ختم می‌شوند و ۱۲ غزل نیز از غزل‌های جمله ای دارای فعل هستند. یعنی ۴۲۲ غزل دارای فعل در پایان بیت می‌باشند .می دانیم که طبیعی ترین نرم بیان جمله در زبان فارسی، آمدن فعل در پایان جمله است. به همان میزانی که شاعر کوشیده است فعل را در پایان بیت قرار دهد به همان میزان نیز به گفتمان عادی و طبیعی زبان نزدیک شده است. شاید اصلی ترین دلیل روانی شعر در همین امر یعنی جایگاه قرار گرفتن فعل باشد. در زبان فارسی و همه‌ی زبان‌ها بیشترین بار معنایی جمله روی فعل است و وقتی فعل به عنوان ردیف می‌آید، یعنی هم بار معنایی جمله و هم بار موسیقایی شعر را هم زمان در خود نهفته دارد و همین تلفیق موجب دلنشینی و جایگزینی شعر در ذهن و جان مخاطب می‌شود. شعر حسن سجزی در اکثر اوقات منطق بیانی و زبانی نثررا دارد اما جوهره‌ی کلام و حس و نگاه شاعرانه است. این منطق نثری بیشتر ناشی از ریتم طبیعی ارکان جمله است. به ابیات زیر به عنوان مثال توجه کنیم :

- غمت امروز غمگسار من است عشق تو عیش روزگار من است ... [دیوان- ص ۶۸]
- یار در انجمن نمی گنجد نام او در دهن نمی گنجد ... [دیوان- ص ۱۲۲]
- بنمای رخت که فال گیرم با وصل تو اتصال گیرم ... [دیوان- ص ۲۴۰]

- من که غمخوار توام خوارم مکن در جگر خوردن جگر خوارم مکن... [دیوان- ص ۷۳]
- یاری که طریق ناز دارد گر دل ببرد که باز دارد... [دیوان- ص ۱۱۸]

می‌بینیم که حضور فعل به عنوان ردیف در پایان ابیات شعر را روان و کلام را صمیمی و دلنشین کرده است. شعر متکی به عوامل درونی زبانی خویش است نه متکی بر عواملی که از بیرون بر شعر وارد می‌شوند.

زاویه‌ی دید :

از مجموع ۵۶۲ غزل، که ردیف دارند بیش از ۴۰۰ غزل زاویه‌ی دید و بیان معطوف به ، دوم شخص و یا تخاطب است و در ۴۲ غزل نیز یا ردیفشان فقط واژه‌ی " تو " است و یا مثلا " تو را " یا " تویی " می‌باشد. در این گونه غزل‌ها شاعر با معشوق وارد تخاطب و گفتگو شده و یا در عین غیاب او را در حضور می‌بیند و وصف می‌کند و شکوه و شکایت و خاکساری. همین تخاطب و بهره گیری از این نوع ردیف‌ها نیز از دیگر دلایلی است که باعث روانی کلام و صمیمیت آن شده است. هنگامی که معشوق را در حضور می‌بینی آنچه از دل بر می‌آید در کلام ساری و جاری می‌شود و بیان نه با بازی‌های زبانی و بیان متکلفانه، که با زبانی روان و صمیمی همراه می شود. از جان برآمده ای که جانان را مخاطب قرار داده است. در حضور معشوق چه بهتر از صمیمیت و سادگی و روانی و دوری از تکلف و پیچیدگی. بهره گیری از منطق تخاطب شاید یکی از اصلی ترین دلایل روانی و صمیمیت شعر شاعر باشد. هنگامی که تخاطب اتفاق می‌افتد دیگر واسطه ای نیست، نه باد صبا و نه صبحدم و نه پیک نامه بر و نه هدهد صبا وجود دارد که واسطه شود. این حذف واسطه‌ها و در معاینه و مقابله سخن گفتن و یا در معاینه و مقابله تصور کردن معشوق، موجب شفافیت و روانی کلام می‌شود .

در بیشتر غزلیات و بسیاری از ابیات نیز شاعر به خودمخاطبی می‌پردازد و با من خویش سخن می‌گوید. ردیف‌های فراوانی با واژه ی" من " دارد و فعل‌های زیادی نیز در ردیف‌ها به اول شخص ختم می‌شوند. خود اتهامی و خود مخاطبی شاعر و با خویش واگویه کردن نیز یکی دیگر از دلایل روانی زبان است. اگر شاعر در گفت و گو با دیگران به دنبال لفاظی و زیبا گویی باشد، در سخن گفت با خویش هر چه دل تنگش می‌خواهد می‌گوید.

- دلم خون شد ندانم با که گویم چه دل کز دل به جانم با که گویم... [دیوان- ص ۲۲۶]

افعال متعدی :

از مجموع ردیف‌های فعلی که ذکر شد، ۲۲۰ غزل دارای افعال متعدی هستند و ۳۰ غزل نیز نشانه‌ی مفعولی " را " را به عنوان ردیف یا در داخل گروهه‌ی ردیف دارند. این نکته قابل تامل است، می‌دانیم که حسن دهلوی از شعرای سبک عراقی است .در سبک عراقی، عاشق، دیگر مقام رفیع خودش در سبک خراسانی را از دست داده است. عاشق، خاکسار است و معشوق سرکش و بی وفا، معشوق تعدی و تجاوز می‌کند و عاشق تحمل و صبر، جور رقیب می‌کشد و در برابر هر گونه تعدی د م برنمی آورد. از او راندن و

از این نرفتن و حتی ذلت کشیدن. آیا حضور این همه افعال متعدی و جملات متعدی خود نشانه‌ی تعدی و تجاوز معشوق در حق عاشق نیست ؟ یعنی ما با دیدن همین ردیف‌ها می‌توانیم به تحلیل مفهومی شعر شاعر برسیم. این چیزی است که فقط با دیدن ردیف‌های فعلی نیز میسر است، تا چه برسد به این که بخواهیم تمام غزل‌ها را از نظر محتوا بررسی کنیم .

افعال اسنادی :

ردیف بیش از صد غزل افعال ربطی و اسنادی می‌باشد. نظیر است، نیست، شد، نشد، هست، بود و... با نگاهی به این غزل‌ها متوجه می‌شویم که شاعر در این اشعار یا توصیف می‌کند که این گونه هست یا این گونه نیست، من چنان و چنین شدم و حسرت و آرزو که آیا چنان خواهد شد ؟ یا چگونه خواهد بود ؟ در ردیف‌های اسنادی شاعر در پی اسناد دادن یا ندادن چیزی به معشوق یا به خویش است و به توصیف و واقع گرایی نزدیک می‌شود. نوع انتخاب ردیف شاعر را به سمت گزارش دادن سوق داده است، اما گزارش شاعرانه.

- گفتم مگر که کار به سامان شود نشد یا از جفای خویش، پشیمان شود، نشد... [دیوان- ص۱۳۷]
- ای ماه بیا که روز عید است غوغای فراقیان بعید است... [دیوان- ص ۵۸]
- شب مرا تا به روز خواب نبود جز نم دیده فتح باب نبود ... [دیوان- ص ۱۷۰]
- دوش از غم تو، دلم چنان بود کز وی همه شهر در فغان بود ... [دیوان- ص ۱۷۱]

ردیف‌های پرسشی:

تعداد زیادی از غزل‌های شاعر به سؤال ختم می‌شود و ردیف، یک واژه یا گروهه ای پرسشی است. این سؤال و پرسش خود دال بر بلا تکلیفی شاعر است. این که نمی داند چه خواهد شد و پایان کار و لجام کار، حداقل در دست خود عاشق نیست و نوعی سرگشتگی را به ذهن متبادر می‌کند. در تمام این غزل‌ها و ردیف‌ها آرزوها و درماندگی شاعر سبک عراقی را می‌توان دید بی آنکه به متن غزل رجوع کنیم ناگفته‌های فراوانی در همین ردیف‌ها پنهان است. سؤال بیشتر اوقات در خود سرگشتگی و بلا تکلیفی را دارد. همان عدم اختیار و بی اطلاعی که شاعر سبک عراقی همواره با آن مواجه بوده است را می‌توان در این ردیف‌ها دید. به تعدادی از این ردیف‌ها اشاره می‌کنم :

که رساند ؟ / کی رسد ؟ / کی شود ؟ / چه توان بود ؟ / چه ماند ؟ /که خبر کرد ؟ / که می‌آرد ؟ / چه می‌آید ؟ /چه باشد ؟ / کیست که داند ؟ / چه خواهد شد ؟ / که می‌پرسد ؟ / چه پرسی ؟ / چه باشد این ؟ / چه کنم ؟ / با که گویم ؟ /که می‌گوید که نیست ؟ / از کجاست ؟ / کسی با او هست ؟ / چه کند ؟ و... .

ردیف‌های محاوره ای :

یکی دیگراز شگردهای زبانی شاعر، استفاده از ردیف هایی است که به زبان و بیان محاوره و گفتمان خودمانی وعادی نزدیک هستند. این ردیف‌ها باعث روانی کلام و صمیمیت شعر شده ا ند. به تعبیر الیوت " موسیقی شعر منبعث از زبان آن است. زبانی که خود منبعث از مکالمات روزمره‌ی مردم و گفتگوهای عادی در محیط زندگی است، پس باید زبان شعر، زبان عصر باشد تا موسیقی دوران خود را ارائه دهد. " [۵]

اگر قرار است مخاطب شعر، مردم باشند باید از عناصر زبانی آن‌ها بهره جست. حسن دهلوی از این نکته غافل نمانده و به نحو زیبایی از این ردیف‌های محاوره ای استفاده کرده است. قرار گرفتن این گونه‌ی بیان در پایان بیت، بیشتر از هرجای دیگر تاثیر گذارتر است. خصوصا این که وقتی ردیف باشد، در همه‌ی ابیات نیز تکرار می‌شود .

- از خطش سایه بر سمن بد نیست سبزه همسایه‌ی چمن بد نیست... [دیوان- ص ۸۵]
- ای سحر آن نفس سحر نمای تو چه شد ؟ صبح از راه، غلط کرد صفای تو چه شد ؟... [دیوان- ص ۱۳۳]
- دل ببردی دگر چه خواهد شد ؟ راضیم من به هر چه خواهد شد... [دیوان- ص ۱۴۵]
- بیا ساقی طریق ناز را باش چو دور عشرت است آغاز را باش ... [دیوان- ص ۲۰۶]
- قرار و عهد تو این بود، من ندانستم نوید مهر تو کین بود، من ندانستم ... [دیوان- ص ۲۲۸]
- ترک من ناز می‌کند، چه کنم ؟ ترکی آغاز می‌کند، چه کنم ؟... [دیوان- ص ۲۲۳]
- کردم جگر از درد تو خون از تو چه پنهان خون کز مژه افتاده برون از تو چه پنهان...[دیوان- ص۳۰۰]

همان گونه که می‌بینیم اصلی ترین عامل تاثیرگذاری، استفاده‌ی بهینه‌ی شاعر از زبان و بیان و لحن عامیانه و محاوره است. اکثر اوقات، شاعر این تکنیک زبانی و بیانی را به عنوان ردیف قرار داده. اکثر غزل‌های حسن دهلوی یا در ردیف و یا در متن از این لطیفه و دقیقه بهره مندند .

ردیف‌های گروهه ای و جمله ای:

نکته‌ی دیگری که قابل تامل است، استفاده‌ی شاعر از ردیف‌های گروهه ای، بلند و جمله وار است. در شعر فارسی، سنایی غزنوی از اولین شاعرانی است که ردیف‌های بلند را آزموده و خوش درخشیده است. حسن دهلوی نیز تجربه‌های زیبایی در این زمینه داشته است. باید توجه داشته باشیم که ردیف بلند علاوه بر این که یک جمله و یا گروهه‌ی معنایی را در بیت متکرر می‌شود یک چرخه‌ی موسیقایی بلند نیز در کل شعر ایجاد می‌کند و علاوه بر ذهن که از تکرار معنایی بهره می‌گیرد، گوش نیز از توازن شنیداری آن لذت می‌برد. هر چه طول تکرار بیشتر باشد گوش و ذهن احساس همنوازی بیشتری می‌کند. یک گروهه‌ی واژگانی به مثابه‌ی یک عبارت موسیقایی است که در فواصل معینی از یک قطعه‌ی موسیقایی تکرار می‌شود و همین تکرار باعث انسجام آوایی و یک ساختار چرخشی- دوری در متن می‌شود. هنگامی که یک شعر را می‌شنویم

جنبه‌ی موسیقی شنیداری ردیف و وزن را حس می‌کنیم ولی وقتی متن را می‌خوانیم در این دیدن و تکرار ردیف‌های بلند، موسیقی دیداری با موسیقی شنیداری در هم می‌آمیزد و در این دیدن و شنیدن جنبه‌ی فونتیکی اثر با جنبه‌ی پلاستیکی آن در هم می‌آمیزد و انتقال و ارتباط و حظ هنری بهتر و سریعتر ممکن می‌شود. به پاره ای از این ردیف‌ها توجه می‌کنیم :

– زمن برگشت یار من، دریغا روزگار من به جان افتاد کار من، دریغا روزگار من... [دیوان– ص ۳۱۳]

– روی خوبت بینم، امشب آن شب است با تو خوش بنشینم، امشب آن شب است... [دیوان– ص ۳۹]

– دل از غم زار شد، گو همچنان باش ز من بیزار شد، گو همچنان باش ... [دیوان– ص ۲۱۱]

– جگرم بی تو کباب است، تو هم می‌دانی دل دیوانه خراب است، تو هم می‌دانی... [دیوان– ص ۳۵۲]

– آن گل که بوی خویشتن از من دریغ داشت بادی ز عرصه‌ی چمن از من دریغ داشت... [دیوان– ص ۶۵]

– روی خود را ماه می‌خوانی که می‌گوید که نیست موی خود را مشک می‌دانی که می‌گوید که نیست [دیوان– ص ۲۴]

و مثال‌های فراوان دیگر که از بیان آن‌ها می‌پرهیزم .

ردیف‌های تاویلی :

یکی دیگر از شگردهای شعری حسن سجزی، استفاده از ردیف‌های تأویلی و بهره گیری از ردیف به گونه ای است که پس از آن با نوعی حذف معنوی مواجه هستیم. قسمتی از کلام را بیان نمی کند و این حذف به شعر نوعی ایجاز و زیبایی هنری می‌بخشد وقابلیت تاویل پذیری و هرمنوتیکی متن را گسترش می‌دهد و مخاطب در ساختن مفهوم شعر با شاعر شریک می‌شود و خود ناگفته‌ها را می‌خواند. گاه نیز این سخن مگو است، حال بگذار مخاطب خود بیندیشد. در بسیاری از موارد این گونه حذف‌ها خوش نشسته اند.

– به پیش صورت خوب تو ماه را چه بقا به جنب خاک درت مال و جاه را چه بقا... [دیوان– ص ۴]

در این جا حذف فعل " باشد " و " دارد " اگر چه یک نیاز بوده و تنگنای وزن باعث آن شده است، اما این حذف معنوی از یک تکرار مخل جلوگیری کرده و بیت با کشیدگی مصوت بلند پایان پذیرفته است و به بیت یک کشیدگی آوایی داده است. این حذف بدون قرینه، نوعی موسیقی غایب است. یک ضربه‌ی موسیقایی حذف شده و مخاطب با شم معنا شناسی خویش، آن را در ذهن می‌نوازد. چند مثال دیگر :

– چهره نگار کرد گل، چهره‌ی یار من کجا باد بهار بوی شد، بوی بهار من کجا... [دیوان– ص ۸]

– از دست دل به جانم و از جور یار هم صبر از درون سینه برون شد قرار هم... [دیوان– ص ۲۴۹]

– امشب فلک موافق من شد زمانه هم چشمم ز روی خوب تو افروخت خانه هم... [دیوان– ص ۲۴۸]

می بینیم که حذف چه قدر به ایجاز کلام کمک کرده است.

– امروز ماه و باغ و گلستان و روی تو نوروز ما بس است گل افشان روی تو... [دیوان– ص ۳۲۱]

– گل خواهم از جهان و می‌چون گلاب و تو در در ناب ریخته یاقوت ناب و تو... [دیوان – ص ۳۲۱]

این که در مثال‌های بالا بعد از ردیف تو چه اتفاقی باید بیفتد، راز مگویی است که عفت کلام شاعر و شم زیبایی شناسی و هنری او موجب شده تا بیان نکند. این راز را عاشق می‌داند و معشوق. حدیث خلوت است و در جلوت نمی گنجد. این سکوت خود نوعی بیان و گفت و گو است.

به تعبیر " ژان پل سارتر " : " سکوت لحظه ای از زبان است، خاموش شدن دم در کشیدن نیست. سرپیچیدن از سخن گفتن است، پس خود نوعی سخن گفتن است. " [۳]

این سکوت، فضا را برای اندیشیدن مخاطب، فراهم می‌کند. ما این سکوت را در هنرهای بصری و تجسمی بسیار می‌بینیم. در طرح‌های گرافیکی، نقاشی و دکوراسیون، این سکوت همان فضای سپید است و این سفید خوانی به مخاطب، فرصت تفکر می‌دهد. به تعبیر " لا ئوتسه " : " گلدان، تنها به یمن تهی بودنش مفید است، فضای خالی در دیوار است که به کار پنجره می‌آید، به این طریق خلا ء در اشیاء است که آن‌ها را مفید می‌سازد. " [۶]

تضاد و بازی‌های زبانی در ردیف :

گاه شاعر در ردیف دست به بازی‌های زبانی و فرمی زده است. به عنوان مثال در ردیف‌های زیر تضاد،هم آوایی و تکرار حروف در فعل که یک بار به صورت مثبت و یک بار به صورت منفی آمده است و تضاد نیز ایجاد کرده، قابل توجه است.

– ز فتنه در دل سنگین تو چه هاست که نیست/به مهر کردی دعوی خدا گواست که نیست... [دیوان– ص ۶۹]

– گفتم مگر که کار به سامان شود نشد یار از جفای خویش پشیمان شود نشد... [دیوان– ص ۱۳۷]

– بتم چون شاخ گل هر بار می‌آمد نمی آید نهال عیش کاندر بار می‌آمد نمی آید... [دیوان– ص ۱۸۰]

گاهی اوقات نیز شاعر به بازی‌های تکنیکی دست زده است و واژه‌ی قافیه و ردیف را در هم آمیخته است. مثال

– می‌ده که خمار دی نداریم دوری دو سه در قنینه داریم... [دیوان– ص ۳۴۲]

و در ابیات بعدی واژه‌ی قافیه، کمینه، سفینه، سینه و ... است که با مصراع اول شعر به گونه ای زیبا هم قافیه شده اند.

– ساقی گل و مل بیار با هم باشد که کنی دلی فراهم... [دیوان– ص ۲۵۳]

که در واژه‌ی " فراهم " " فرا " را قافیه گرفته است و " هم " نیز ردیف است.

– قدر یاران خود آخر نشناسی یا را شب قدر است سلامی نفرستی ما را... [دیوان– ص ۱۰]

شاعر از این تکنیک بسیار بهره برده است. البته حافظ و شاعران دیگر نیز گاه این شیوه را آزموده اند .

ردیف‌های اسمی، صفتی و قیدی :

می دانیم که به کار گیری ردیف‌های اسمی، صفتی و قیدی کار ساده ای نیست و مثل ردیف‌های فعلی نمی توان به راحتی به کار برد. حسن سجزی به عنوان تجربه، غزل هایی نیز در این مقوله سروده است و ردیف‌های زیادی را تجربه کرده است. مثلا : جدا، راست، کج، سفید، کژ، دیرینه، ناز، درست، هنوز، رکاب، عید، یاد، قمر، یکدیگر، در، فراموش، وداع، عشق، خال، دل، گل، سرو، گرو، گونه، یکی، خوشی، آشتی، اندکی و... .

به پاره ای از این ابیات توجه کنید :

– ترک من بنشین مکن پا در رکاب ای زپای تو به درد سر رکاب ... [دیوان– ص ۲۳]

– ساقیا می‌ده که ابری خاست از خاور سفید سرو را سرسبز شد، صد برگ را چادر سفید... [دیوان– ص ۱۷۹]

– ای پیش درج لوء لوء تو شرمسار در بر لعل تو کنم زدو دیده نثار در ... [دیوان– ص ۱۸۶]

– دل به قصد بی دلان داری هنوز زاریم بین چند آزاری هنوز... [دیوان– ص ۲۰۱]

– ای بی تو مرا ز دین فراموش وز همدم و همنشین فرامو ش.. . [دیوان– ص ۲۱۰]

– ای که پیوسته بود ابروی تو با ما کج وعده‌های تو چو زلف تو ز سر تا پا کج... [دیوان– ص ۹۰]

سرودن شعر با چنین ردیف هایی کاری بس مشکل است. از این جهت که وقتی واژه‌ی ردیف می‌آید، باید از لحاظ معنایی بین ردیف و سایر ارکان جمله نیز یک تناسب معنایی و تا حدودی تناسب دستوری ایجادگردد و ایجاد این توازن در کل بیت کاری مشکل است. بیرون رفتن فعل از جایگاه دستوری خویش، ریتم و نظم طبیعی جمله را برهم می‌زند. غلبه بر این ناهمواری‌ها و کج تابی‌ها و ایجاد تناسب و در عین حال خلق زیبایی، کاری شگرف است که شاعر به گونه ای غیر منتظره از پس آن برآمده است و این جاست که به یاد سخنی از " پاسترناک " می‌افتیم که می‌گوید : " شگفتی هنر در غیر منتظره بودن آن است. " [۱]

در بررسی غزل‌های حسن سجزی، نکته‌های بدیع فراوانی دیدم که بحث پیرامون همه‌ی آ نها مجالی دیگر می‌طلبد. بسیاری از تکنیک هایی که داعیه داران غزل مدرن و معاصر تصور می‌کنند محصول و ساخته‌ی ذهن آن هاست را در اشعار این شاعر و شاعرانی نظیر عصمت بخارایی و دیگران دیده ام. مانند ردیف‌های حرفی، اسمی و قیدی، تلفیق ردیف و قافیه در یک واژه، سرودن غزل‌های پنج بیتی و کوتاه، بازی‌های فرمی

با واژه ها، استفاده از قابلیت‌های هرمنوتیکی و چند پهلویی ومفاهیم لغزان واژه ها، روایت خطی و منقطع، ایجاد برش‌های بیانی، من محوری و جزیی نگری و توجه به لحن در کنار توجه به وزن، همه و همه را در دیوان شاعر می‌توان مشاهده کرد و برای هر مورد مثال‌های فراوانی آورد.

ماحصل سخن این که شاعر از امکانات زبانی و مکانیسم‌های بیانی و معنایی واژگان، خصوصا در مبحث ردیف به نحو احسن بهره برده است و یکی از دلایل تاثیر گذاری و روانی و مانایی شعر شاعر، استفاده‌ی بهینه از ردیف و آگاهی نسبت به تاثیر و جایگاه آن در شعر است. حسن سجزی از آن دسته شاعرانی است که از هوش واژگانی بسیار بالایی برخورداراست و در انتخاب و چینش و معماری واژگان دقت بسیاری دارد و همین وسواس هنری باعث شده است تا شعری موفق و سنجیده را رقم بزند. ناگفته‌های زیادی درباره‌ی غزل‌های حسن سجزی وجود دارد که کشف و بیان آن‌ها نه در توان راقم این سطور است و نه در حوصله‌ی این مقاله.

به قول علامه اقبال لاهوری :

گمان مبر که به پایان رسیده کار مغان　　هزار باده‌ی نا خورده در رگ تا ک است

کتابنامه

۱- بابا چاهی، علی، ۱۳۷۷، گزاره‌های منفرد، تهران، نشر نارنج، چاپ اول.

۲- روشان، حسن، ۱۳۸۴، موسیقی شعر شاملویی، مشهد، انتشارات سخن گستر، چاپ اول.

۳- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست، (ترجمه)، ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، تهران، کتاب زمان، چاپ اول.

۴- سجزی دهلوی، حسن، ۱۳۵۲، دیوان اشعار، مسعود علی محوی، مکتبه ابراهیمیه مشین پریس، حیدر آباد دکن.

۵- شمیسا، سیروس، ۱۳۷۸، نقد ادبی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ اول.

۶- کپس، جئورگی، ۱۳۶۸، زبان تصویر، (ترجمه)، فیروز مهاجر، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول.

۷- ل، ونیک، ریچاردز، لوئیز، جی، ویلیامز، ۱۳۶۶، چگونه خوب بشنویم، (ترجمه)، پرویز منصوری، تهران، کتاب زمان، چاپ اول.

بررسی تطبیقی داستان سیاوش و سدنوا در شاهنامه و مهابهاراتا

دکتر وحید رویانی[1]
استادیار دانشگاه گلستان
صفیه موسوی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

ایران و هند دو کشور بزرگ با پیشینه اساطیری، تاریخی و فرهنگی بسیار غنی هستند که علاوه بر پیشینه مشترک، ارتباطات ادبی، زبانی و فرهنگی گسترده نیز داشته‌اند. شاهنامه به عنوان برجسته‌ترین اثر حماسی به زبان فارسی سند هویت ایرانیان است و مهابهاراتا بزرگترین و قدیمی‌ترین حماسه هند سند هویت هندوان به شمار می‌آید. در این دو اثر گاه داستان‌هایی با عناصر مشترک دیده می‌شود که نزدیکی آنها بحث تأثیر و تأثر را به ذهن متبادر می کند. یکی از این داستان‌ها داستان سدنوا و سیاوش است. در این دو داستان عناصر مشترک فراوانی دیده می‌شود از جمله شخصیت قهرمان دو داستان، صحنه‌های مشابه همچون صحنه جدا شدن سدنوا و سیاوش از همسرانشان، شخصیت‌های فرعی چون پدران دو قهرمان، نقش زنان در ایجاد فاجعه، برگزاری آیین ور با آتش، خونخواهی دو قهرمان توسط نزدیکانشان و... که وجود چنین عناصر مشابهی نشان می‌دهد این دو داستان ریشه‌ای مشترک دارند و از آبشخوری مشترک نشأت گرفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: مهابهاراتا، شاهنامه، سیاوش، سدنوا.

مقدمه:

مهابهاراتا کهن حماسه هند و دایره‌المعارف بزرگ اخلاق، فرهنگ، دین و مذهب و فلسفه هندوان است. مهابهاراتا تنها یک حماسه نیست، بلکه گنجینه ادبی مهمی به شمار می‌رود که حاوی آراء و عقاید معلمان مکتب های فلسفی سانکهیه(sankhya) و جوگ(yoga) و بیدانت(vedanta) می باشد (مهابهاراتا: ۱۳۵۹ : ۵– ۴). نکات مشترک فرهنگی بسیاری در شاهنامه و مهابهاراتا وجود دارد. در این میان داستان های مشترک این دو حماسه بسیار عجیب و جالب است که از همین تاریخ و فرهنگ مشترک نشأت می گیرد، که یکی از این داستانها، داستان سیاوش و سدنوا است. ویژگی ها و عناصر مشترک این دو داستان مسأله تأثیر و تأثر این دو اثر سترگ از یکدیگر را تقویت می‌کند. دارمستتر درباره همین داستانهای مشابه می نویسد: «به نظر می رسید که هند چیزی به خارجیان وامدار نیست، به این دلیل که از وامهای خود سخن نمی گوید. اما بعدها معلوم شد که هند چه در گذشته دور و چه در دوره های اخیر تاریخش هرگز بسته نبوده و از خارجیان خاصه یونانیان و شاید ایرانیان چیزهای بسیار گرفته است. شاید تحلیل کامل و دقیق مهابهاراتا که دایره‌المعارف عظیم افسانه ها، اساطیر و تاریخ و فرهنگ عامه هند باستان است، آگاهی‌های تازه ای به دست دهد» (دارمستتر، ۱۳۵۴: ۱۷).

[1].vahidrooyani@yahoo.com

حماسه مهابهاراتا شرح جنگ و جدال دو خانواده بزرگ کوروان و پاندوان از راجه های هند بر سر حکومت است. در این داستان حق الهی حکومت متعلق به پاندوان است و تمام نیروهای آسمانی آنان را برای رسیدن به حقشان یاری می کنند و آنها پس از تحمل ریاضتها و رنجها و تلاشهای بسیار به قدرت می‌رسند. این کتاب حتی در بخش حماسی هم مسائل فلسفی و دینی و توصیه های اخلاقی زیادی برای راجه ها دارد و وظایفی که به آنان واگذار می شود گاه آنها را از پادشاهی گریزان و آواره کوه و بیابان و جنگل می کند و گاهی به ریاضتهای دشوار می کشاند. گرچه مهابهاراتا بیشتر به راجه‌ها و شرح بزرگی و زندگی آنها پرداخته اما مثل همتای ایرانی‌اش شاهنامه، هرگز نامه شاهان و راجه ها نیست و کتاب اخلاق و طرز صحیح زیستن، فرهنگ و اعتقادات هندوان است. «مهابهاراتا را خصائص گوناگون بسیار است و کتابی است جامع که به کلیه شئون فلسفی و اساطیری و اخلاقی کیش هندو احاطه دارد. از این رو آن را داستان افسانه کهن، منظومه، شرعیات، آئین سیاست، آئین شهریاری، اخلاقیات، آیین نجات و رستگاری، آیین مهرورزی و کامجویی می گویند. (شایگان، ۱۳۶۲: ۲۳۷).

الف- داستان سدنوا

سدنوا پسر کوچک راجه هنس‌الدهج است. وقتی اسب قربانی ارجن به شهر این راجه وارد می شود، راجه تصمیم به نبرد با ارجن و گرفتن آن اسب می گیرد. او به سپاه دستور می دهد در خارج شهر و مقابل ارجن حرکت کند و هر کس که حرکت نکند و دیر برسد او را در دیگ روغن بیندازد. سدنوا پسر راجه بنا به خواهش همسرش که از او می خواهد کمی در کنارش بماند که اگر در جنگ کشته شد از او فرزندی داشته باشد، دیر حرکت می‌کند. راجه دستور می دهد تا او را به خاطر گناه بی توجهی کردن به حرف پدر در دیگ روغن بیندازند. سدنوا بدون هیچ اعتراضی، لباس پاکیزه پوشیده و نام خدا را به زبان می‌آورد. سپس او را در دیگ روغن می‌اندازند. اما در مقابل تعجب مردم روغن او را نمی سوزاند. راجه و برهمنان فکر می‌کنند که او گیاه بی مرگی در دهان داشته و نارگیلی را برای امتحان در دیگ می اندازند اما می‌بینند نارگیل درجا ریز می شود. سپس پدر و پسر با یکدیگر آشتی کرده و به نبرد می پردازند. سدنوا با شجاعت بسیار با ارجن و سپاهش می جنگد و کشته می‌شود و سر از بدنش جدا می کنند ولی در کمال تعجب می‌بینند که سر بریده او نام خدا را بر زبان می‌آورد و بدن بی سرش با دشمنان می جنگد. راجه با پشیمانی زیاد بر سر بریده اش می گرید. از سر او نوری می‌تابد و کریشنا که تجلی حق بر زمین است سر او را به آسمان می اندازد و سر به آسمان می رود تا ناپدید می شود.

ب- داستان سیاوش

سیاوش فرزند کیکاووس است و برای پرورش و تربیت به دست رستم سپرده می شود. رستم او را برای پرورش به زابلستان می‌برد و آئین رزم و پادشاهی و دیگر هنرها را به او می‌آموزد تا جایی که به نهایت جنگ‌آوری و هنرمندی می‌رسد. سرانجام سیاوش تصمیم می‌گیرد که به نزد پدر بازگردد و به همراه رستم به پایتخت می‌روند. سودابه همسرِ شاه با یک نگاه، دلبسته و بی‌قرار سیاوش می‌گردد. سیاوش با اصرار سودابه به شبستان می‌رود و او در آنجا عشق خود را به سیاوش آشکار می‌کند، اما سیاوش روی خوشی به سودابه نشان نمی‌دهد و سودابه با چیدن چند توطئه او را به خیانت به حرم پادشاه متهم می‌کند. شاه که از این رسوایی عصبانی است می‌خواهد هرچه سریع‌تر حقیقت آشکار شود، اما هیچ کدام از آنها گناه را نمی‌پذیرد و شاه به ناچار به ور (آزمون حقیقت آزمایی) متوسّل می‌شود و سیاوش می پذیرد که برای اثبات بی گناهی خود از آتش بگذرد. تپه‌ای بزرگ از هیزم برپا می‌شود و سیاوش در لباسی سپید، سوار بر اسبی سیاه یزدان پاک را یاد می‌کند و به سلامت از میان آتش می‌گذرد. اما سرانجام این ایزد- شاه پاک و بی‌گناه به دست افراسیاب کشته می‌شود و از خون او گیاه پر سیاوشان می‌روید.

ج- عناصر مشترک دو داستان

موضوع و درونمایه هر دو داستان یکی است و صحنه پردازی‌ها، شخصیت‌های اصلی، گفت و گوها و بسیاری از دیگر عناصر داستان در این دو قصه با هم اختلافات بسیار کمی دارند و این وجوه تشابه نمی تواند اتفاقی باشد. دارمستتر که دو قصه کیخسرو و جدهشتر را با هم مقایسه کرده معتقد است که آن قصه در مهابهاراتا دارای همه خصوصیات داستانی الحاقی و متآخر و در شاهنامه واجد همه ویژگی های روایتی قدیم و اصیل است و هند آن را از ایران اقتباس کرده است(دارمستتر، ۱۳۵۴: ۱۸). به دلیل اشتراکات فکری و فرهنگی زیاد بین ایران و هند، در این داستان نیز شاهد اشتراکات فکری و اساطیری این دو ملت هستیم. بزرگترین باور اساطیری مشترک در این دو قصه مفهوم "ور" است.

۱-آیین «ور» و مجازات دو قهرمان

آیین‌های ابتدایی بشر بسیار با طبیعت آمیخته بود و ارتباطی قوی داشت. قدرت بسیار مظاهر طبیعی چون خورشید و آتش باعث به سجده درآمدن انسان می شده است. بنابراین آتش به عنوان نماد قدرت می توانسته داور خوبی برای تعیین گناهکار و مجرم باشد. چون هندوایرانیان اعتقاد داشتند که آتش پاک است و با پاکان از یک جنس، پس پاکان در آتش در امانند، به همین خاطر سیاوش بی‌گزندی از آتش بیرون می‌آید و آتش بر ابراهیم (ع) گلستان می‌شود و در مهابهاراتا هم سدنوای بیگناه و با تقوا سالم بیرون می آید. زیرا ور Var به لحاظ واژگانی نیز با تقوا و ایمان ارتباط دارد. این کلمه، واژه‌ای است پهلوی و از ریشه وره Varah اوستایی به معنی ایمان داشتن ساخته شده است. از همین واژه نیز دو لغت (واور) در پهلوی و (باور) در فارسی دری ساخته شده‌است. در اوستا دوازدهمین یشت "رشن یشت " است. رشن ایزد دادگری و عدالت است و سرپرستی مراسم سوگند یا آزمایش (Vara) به او محوّل شده است. برای این ایزد صفت تفضیلی رزیشته (Razishta) به معنی راست‌ترین دادگر آمده است که با وظیفه او هماهنگ است و نام با مسمایی است

(رضی، ۱۳۶۳: ۲۹۱). در ایران قدیم هرگاه اختلافی میان دو تن یا دو خانواده یا دو قوم درمی‌گرفت که از طریق گفت وگو حل نمی‌شد، جهت اثبات راستی و یا حق، لازم بود دو طرف طی تشریفاتی تن به اجرای مراسمی برای برائت بدهند. اصل اساسی و مهم، آزمایش با آتش، آب، زهر و یا چیزهای دیگر بود و طرفی که آسیب نمی‌یافت صاحب حق بود و گناه دیگری اثبات می شد. آتش مهم ترین سوگند بوده است (همان: ۲۹۲).

در مهابهاراتا همانند شاهنامه آتش عنصر بسیار مقدس و برجسته‌ای است تا جایی که دو شاهزاده برجسته به نامهای دهرشت دمن و دروپدی از آتش متولد می شوند: «ناگاه از میان آتش جوانی به درآمد به روشنی آتش در غایت حسن و.... سپس دختری از آتش برآمد در غایت حسن و بوی خوش از بدن او می آمد چون آن دختر از آتش به درآمد از هوا آوازی آمد که این دختر آنچنان کسی است که در دنیا به حسن و جمال او دیگر نیست (ج۱: ۱۵۸-۱۷۴). و افراد مختلف برای اثبات پاکی خود به درون آتش می روند که مشهورترین آنها سیتا همسر رام است که مثل سیاوش به سلامت بیرون می‌آید. از سوی دیگر فرّ با نور، آتش و آب مرتبط است و فرّ مانند آتش تجسم اَشه بوده و دارای خاصیت آتش است و هم از این رو، جسم دارنده ی فرّ با آزمون در بر گرفتن آتش نمی سوزد. از جمله کرامات شاه آن می شود که او می‌تواند آتش را در بر گیرد و نسوزد (یوسفی، ۱۳۸۷: ۳۰۷). به همین جهت در مهابهاراتا افراد مختلف به آتش تشبیه شده اند، به عنوان مثال «اشتک به راجه ججات گفت: تو به ایندر و آتش می مانی، تو از آسمان که می‌آیی تمام به آفتاب می مانی(ج۱: ۸۹)، یا پرتردن به ججات گفت: روشنی شما چون آتش است(ج۱ : ۹۳). در مورد سیاوش هم آمده است «تن او به پاکی گوهر آتش است که از آتش زیان نمی بیند. پس در آتش رفت و درآمد. به ویژه که طبیعت پادشاهان ایران از آتش آسمانی (آذرخش) است. خود از آتشند و از آتش آسیبشان نیست، گوهر پادشاهان از آتش است و ظاهراً فرّه آنان مظهر ناسوتی آتش است که در بهشت است» (مسکوب، ۱۳۸۶: ۴۸-۵۰).

۲- مهمترین وجه مشترک این دو قصه، شخصیت قهرمان اصلی دو داستان است. سیاوش پهلوانی فرهمند، پاک، مقدس و با گذشت است:

بزرگان ایران همه با نثار برفتند شادان بر شهریار
ز فرّ سیاوش فروماندند به دادار بر آفرین خواندند (فردوسی، ۱۳۷۳: ۱۱۸)

در جایی دیگر سودابه که شیفته ی کمالات و زیبایی خدایی سیاوش شده خطاب به او می گوید:

نگویی مرا تا مراد تو چیست که بر چهر تو فرّ چهر پری است
هر آن کس که از دور بیند ترا شود بی‌هش و برگزیند تو را(همان: ۲۶۵)

و سدنوا هم در متن مهابهاراتا اینطور وصف می شود: «در شجاعت و فضل و تقوی از جمیع خویشان و برادران امتیاز داشت».

۳- ویژگی مشترک دیگر به شخصیت پدران دو قهرمان برمی‌گردد: کیکاوس، پدر سیاوش، شاه است و پدر سدنوا هم یک شاه و راجه است. راجه‌ها همانند شاهان شاهنامه دارای فرّ ایزدی و مؤید به تأیید الهی برای حکومتند. در این دو داستان، هر دو شاه بر فرزندان خود سخت می‌گیرند و ذره‌ای به خاطر شخصیت مثبت فرزندشان گذشت نمی کنند. دستور پدر سدنوا برای مجازات او بسیار سخت گیرانه و بدون ترحم است: «راجه گفت: بروید و موی سدنوا را بگیرید و بیاورید و به کنار آن دیگ روغن برید و مرا خبر کنید تا حکم کنم که اورا در آن دیگ اندازند(مهابهاراتا، ج۴: ۲۷۷). پدر سیاوش هم به خاطر فتنه‌انگیزی سودابه حاضر می شود فرزند بی گناهش را از میان کوهی از آتش بگذراند و یا در ادامه حاضر می‌شود که او وطن را ترک نماید و به افراسیاب پناه ببرد. افراسیاب هم که پدر همسر سیاوش است با او رفتاری ناجوانمردانه دارد و همانند پدر سدنوا دستور قتل او را صادر می‌کند:

سیاوش را سر بباید برید بدینسان بود بند بد را کلید (فردوسی،۱۳۷۳،ج۴ : ۳۴۸).

۴- ویژگی مشترک دیگر صحنه های مشابه دو داستان است، که یکی از اینها، صحنه گفتگوی دو قهرمان با همسرانشان قبل از کشته شدن است. سیاوش در حالی که به راحتی در کنار همسر خوابیده است خواب آشفته‌ای می بیند و از خواب می‌پرد و خوابش را برای فرنگیس بازگو می کند، اما فرنگیس با وجود اینکه خطر را احساس کرده است از سیاوش می‌خواهد نگران او نباشد و از توران فرار کند. در داستان هندی هم چنین گفتگویی بین سدنوا و همسرش وجود دارد و همسر سدنوا از رفتن شوهر احساس خطر می کند و حمایلی از مروارید در گردنش انداخته و می‌گوید: «امروز در روی تو روشنایی می بینم، به آن می ماند که کرشن را امروز خواهی دیدن، اما مرا تنها گذاشته کجا می روی و به آن می ماند که امروز زنی دیگر خواهی خواست چرا که که اگر در جنگ کشته شوی و به بهشت می روی و بهشت زن است، اگر تو به بهشت روی من هم از عقب تو خواهم آمد(جلد ۳ : ۲۷۶). با توجه به اینکه کرشن در مکتب هند مظهر خداست این روشنایی که همسر سدنوا در چهره‌اش می‌بیند به معنی مرگ و رفتن به بهشت است، بنابراین سعی می‌کند همسرش را از رفتن باز دارد.

۵- همانطور که در داستان سیاوش موبدان حضور دارند و دستیار و کمک شاه هستند

وزان پس به موبد بفرمود شاه که بر چوب ریزند نفط سیاه (فردوسی، ۱۳۷۲ ،ج۳ :۴۹۱)

در داستان سدنوا هم دو برهمن نقش اساسی بر عهده دارند و شاه تصمیمش را در حضور آنها عملی می‌کند و این مطلب نقش اساسی دین در دو داستان و پیوند دین و دولت در تفکر هندوایرانیان را نشان می-دهد.

۶- فاجعه هر دو قصه به خاطر زن است. سیاوش در شاهنامه به خاطر فتنه‌انگیزی سودابه به توران پناه می‌برد و سرانجام در آنجا به دست افراسیاب کشته می‌شود، در مهابهاتا هم هرچند همسر سدنوا شخصیت فتنه‌انگیزی همچون سودابه ندارد و حضورش کم رنگ است، اما در واقع فاجعه داستان به خاطر او رخ می دهد، زیرا او از سدنوا می‌خواهد که برخلاف فرمان پدرش عمل کرده و مدت بیشتری در کنارش بماند تا از

او باردار شود که اگر سدنوا در جنگ کشته شد، از او فرزندی داشته باشد و همین مسأله باعث فاجعه داستان و مجازات سدنوا می‌شود.

۷- نقطه اشتراک بعدی دو داستان حوادث خارق‌العاده‌ای است که پس از مرگ دو قهرمان رخ می‌دهد. پس از بریده شدن سر سدنوا، سر بی تن او سخن می‌گوید و نوری از جانب آن به آسمان می‌رود و پس از بریده شدن سر سیاوش هم از خون او گیاه پر سیاووشان می روید. که این حوادث خارق‌العاده از خارق العاده بودن دو شخصیت حکایت می‌کند که هر دو فرهمند و ایزدوار بودند.

۸- پس از مرگ دو قهرمان، صحنه زاری و شیون پدران آن دو و همچنین زاری مردم به خاطر دو قهرمان به هم شبیه است. کیکاووس پس از شنیدن خبر قتل فرزند آنقدر زاری و شیون می‌کند و جامه‌هایش را می-درد که از تخت به خاک می‌افتد:

بر و جامه بدرید و رخ را بکند به خاک اندرآمد ز تخت بلند (فردوسی،۱۳۷۳ :۲۵۹۵)

و پدر سدنوا نیز چون سر پسر خود را دید، سر خود را برهنه کرد و گریبان را چاک زد و بدوید و آن سر را برداشت و بر سر و روی خود می زد. بعد از آن همچون دیوانه‌ها فریاد کردن گرفت و با آن سر می گفت که تو چرا با من حکایت نمی کنی؟ مگر به جهت آنکه من تو را در آن دیگ روغن انداختم، با من قهر کرده ای که با من حکایت نمی کنی و هر ساعت آن سر را می بوسید و فریاد و گریه می کرد (ج۳ :۲۸۶).

در شاهنامه درباره گریه مرد در سوگ سیاوش آمده:

سراسر همه دشت بریان شدند بر آن چهر خندانش گریان شدند (فردوسی، ۱۳۷۳، ج۳ : ۴۹۲).

و در مهابهاراتا هم آمده است: «مردمانی که در آن نزدیکی بودند بعضی گریه می کردند و بعضی گریبان‌ها چاک کرده، بر جوانی و خوبی سدنوا تأسف می‌خوردند و بعضی راجه را دشنام می‌دادند، و بعضی بر آن برهمنان لعنت می‌کردند که چنین راجه‌زاده‌ای را به قول این دو سگ بدبخت در دیگ روغن انداختند(ج۴: ۲۷۸).

۹- نکته مشترک بعدی خونخواهی دو قهرمان است، در هر دو داستان دو نفر از نزدیکان قهرمان برای خونخواهی او به جنگ می‌روند، هرچند این ماجرا در شاهنامه پر رنگ‌تر است و ابتدا رستم برای انتقام خون سیاوش به توران حمله کرده و هفت سال در آنجا می‌جنگد ولی در انتها کی‌خسرو، فرزند سیاوش انتقام او را از افراسیاب می‌گیرد. در مهابهاراتا شرتهه ،برادر شجاع سدنوا، برای خونخواهی سدنوا به جنگ ارجن رفته و با رزمی دلیرانه تا حد مرگ ارجن را پیش می‌برد اما موفق به کشتن او نمی شود (ج ۴ : ۲۸۸).

د- تفاوتهای دو داستان

چنان که گذشت دو داستان وجوه تشابه و عناصر مشترک زیادی دارد که احتمال تأثیرپذیری یکی از دیگری را تقویت می‌کند، ولی برخی تفاوت‌ها هم در دو داستان دیده می‌شود که به طور خلاصه به آنها اشاره می‌کنیم:

در داستان سیاوش فاصله زمانی اجرای آیین ور و گذر سیاوش از آتش تا کشته شدن او به عنوان قهرمان داستان زیاد است، ولی در مهابهاراتا مدت زمان زیادی از این ماجرا نمی‌گذرد که سدنوا با پدر راهی میدان جنگ شده و در آنجا کشته می‌شود.

سودابه به عنوان یک زن و در جایگاه نامادری سیاوش نقشی بسیار منفی در داستان دارد و باعث فرار او از ایران و کشته شدن به دست افراسیاب می‌گردد، اما در داستان سدنوا هرچند همسر او باعث خشم شاه و مجازات سدنوا می‌شود ولی نقشی منفی ندارد و فتنه‌انگیز نیست.

هر چند دو قهرمان گرفتار آتش می‌شوند و به خاطر بی‌گناهی و داشتن فرّه ایزدی از آن سالم بیرون می-آیند، ولی در داستان سیاوش هدف اثبات گناه یا بی‌گناهی است و در داستان سدنوا مجازات قهرمان داستان.

نتیجه‌گیری

ایران و هند دو کشور بزرگ با پیشینه اساطیری، تاریخی و فرهنگی بسیار غنی هستند که علاوه بر پیشینه مشترک ارتباطات ادبی، زبانی و فرهنگی گسترده نیز داشته‌اند. شاهنامه به عنوان برجسته‌ترین اثر حماسی به زبان فارسی سند هویت ایرانیان است و مهابهاراتا بزرگترین و قدیمی‌ترین حماسه هند سند هویت هندوان به شمار می‌آید. در این دو اثر گاه داستان‌هایی با عناصر مشترک دیده می‌شود که نزدیکی آنها بحث تأثیر و تأثر را به ذهن متبادر می کند. یکی از این داستان‌ها داستان سدنوا و سیاوش است. در این دو داستان عناصر مشترک فراوانی دیده می‌شود از جمله شخصیت قهرمان دو داستان، یعنی سدنوا و سیاوش که هر دو پاک و معصوم و مورد احترام مردم هستند. صحنه‌های مشابه همچون صحنه جدا شدن سدنوا و سیاوش از همسرانشان، شخصیت‌های فرعی چون پدران دو قهرمان، نقش زنان در ایجاد فاجعه که در داستان سیاوش سودابه نقش دارد و در داستان سدنوا، همسرش. برگزاری آیین ور با آتش در دو داستان، خونخواهی دو قهرمان توسط نزدیکانشان و... هر چند با وجود چنین عناصر مشابهی نمی‌توان بحث تأثیر و تأثر را ثابت کرد اما به خاطر پیشینه مشترک دو قوم ایرانی و هندی می‌توان گفت این دو داستان ریشه‌ای مشترک دارند و از آبشخوری مشترک نشأت گرفته‌اند.

کتابنامه

- حمیدیان، سعید، (۱۳۹۲)، شاهنامه، تهران: نشر قطره، جلد سوم.
- دارمستتر، م.ژ، (۱۳۵۴)، مهابهارات و شاهنامه، ترجمه جلال ستاری، مجله هنر ومردم، شماره ۱۵۳-۱۵۴، صص ۱۷- ۳۳.
- رضی، هاشم، (۱۳۶۶)، اوستا، تهران: سازمان انتشارات فروهر.
- شایگان، داریوش، (۱۳۶۲)، ادیان و مکتبهای فلسفی هند، تهران: امیر کبیر.
- علامی، ذوالفقار، شکیبی، نسرین (۱۳۶۸)، «سیاوش در تاریخ داستانی ایران»، فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال ۴ ، شماره ۱۷ ، پاییز ۱۳۶۸.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۶)، سوگ سیاوش، تهران: خوارزمی.

- مهابهارات، (۱۳۵۹)، ترجمه میرغیاث‌الدین علی قزوینی، تصحیح و تحشیه سید محمدرضا جلالی نائینی، تهران: طهوری.
- یوسفی، ماشاءالله (۱۳۸۷)، «بازنمایی گفتار نظم الهیات اخلاقی زرتشت در بایسته های شاهی آرمانی ایران باستان»، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، شماره ۲، صص۳۰۶-۳۱۷.

بررسی مقایسه‌ای وجه نمادین اشعار نیما یوشیج و شفیعی کدکنی از حیث مفاهیم

پروانه رویین اهلی[1]
فارغ التحصیل کارشناسی ارشد دانشگاه هرمزگان و دبیر دبیرستان قشم

چکیده

سمبولیسم نه تنها توانسته است بر شکل ومحتوای شعر معاصر تأثیرگذار باشد بلکه مشخصه‌های ویژه‌ای یافته‌است، به گونه‌ای که می‌توان گفت سمبولیسم ایرانی منفک از نگاه واقع‌گرایانه ورئالیسمی نیست، شاعران معاصر با در نظر داشتن واقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و مسائل انسانی نگرش سمبولیسمی دیگری را در شعر معاصر پایه‌گذاری کرده‌اند؛ این نوشتار به تحلیل وجهه‌ی نمادین اشعار نیمایوشیج و محمدرضاشفیعی کدکنی که هرکدام نماینده‌ی سبک فکری خاص در دو برهه‌ی زمانی متفاوت هستند پرداخته‌است وبا تبیین ارتباط رویکرد نمادگرایانه‌ی این دوشاعر با بن‌مایه‌های شعری آن‌ها، نشان داده‌است که هردو شاعر نه تنها سمبول ونماد را جهت تبیین محتوای اشعار خویش به کارگرفته‌اند بلکه نمادهای متفاوتی را برای بیان مفاهیم درونی خویش برگزیده‌اند که بیانگر دغدغه‌های متفاوت هردو شاعر است و شفیعی‌کدکنی در مقایسه با نیما بیش‌تر از نمادها در جهت تعمیق بن‌مایه‌های اشعارش مدد جسته‌است.

کلیدواژه‌ها: بررسی مقایسه‌ای، نیما، شفیعی، نماد، بن‌مایه

مقدمه

سمبول ونماد، نه تنها می‌تواند دایره‌ی شمول مفاهیم را گستردگی بخشند، بلکه در جهت عمق و برجستگی بن‌مایه‌های شعری نیز می‌تواند به کارگرفته‌شود، براساس این فرضیه که نیمایوشیج و محمدرضاشفیعی‌کدکنی از نمادها جهت تبیین اندیشه‌های خویش مددگرفته‌اند، این پژوهش تلاش کرد تا اهدافی را نتیجه‌گیری کند:

۱-هر دوشاعر، نماد را جهت تبیین کدام مفاهیم برگزیده‌اند واین رویکرد در شعر آن‌ها چه شباهت‌ها وتفاوت‌هایی یافته‌است.

۲.آیا نمادگرایی در شعر هردو شاعر توانسته‌است با موقعیت زمانی آن‌ها هماهنگ باشد و دغدغه‌های متفاوت هر دوشاعر را بنمایاند.

هرچند پژوهش‌های زیادی در زمینه‌ی نمادهای شعر هر دوشاعر صورت گرفته‌است، امّا تاکنون پژوهشی که به جریان فکری و محتوایی نمادها بپردازد انجام نگرفته‌است، اهمّیّت این پژوهش از آن جهت است که با مشخص کردن قلمرو مفهومی نمادهای شاعر و دقّت برنگاه مؤکّد آن‌ها بر دایره‌ی نمادهای خاص نشان می-

[1].pr.rouin@yahoo.com

دهد که هردو شاعر تلاش خود را برتبیین و تعمیق مفاهیمی متمرکز کرده‌اند که به آرمان‌های هر دوشاعر تبدیل شده‌اند و شاید تا حدّی بتواند زاویه‌ی نگاه آن‌ها را بنمایاند.

۱.کاربرد عناصرنمادین در شعر نیما از حیث مفاهیم

عناصر نمادین «در شعر نیما، سیما و سیرتی دیگر پیدامی‌کنند و مفاهیمی را می‌یابندکه بیش از هر چیز از نوعی جهان‌بینی ویژه حاصل می‌آید؛ مفاهیمی که خاصّ اندیشه و نگاه سیاسی- اجتماعی او به نظام هستی است.»(پورنامداریان وخسروی شکیب،۱۳۸۷: ۱۵۲)، ابهامی‌که به شعر نیما از طریق نمادها راه می‌یابد «باعث کلّیت و جهانی شدن مفاهیم ذهنی اوست.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۰: ۴۵۲)و «چه بسا مفسّران و منتقدانی، به سائقه‌های ذهنی خویش، به تأویل‌های گوناگونی از یک نماد پرداخته باشند یا بپردازند و اساساً طرح نماد طبیعی قابل تأویل به بسیاری از نمودهای انسانی و اجتماعی وکشش‌های درونی و بیرونی است.» (مختاری،۱۳۶۸: ۱۹۷)

جاندارانگاری درشعر نیما وجهه‌ی نمادین شعر را باقوّت بیشتری بیان می‌کند و « مرغان به عنوان نمادهای مهم و محوری در اشعارسمبولیک او به کارمی‌آیند.»(زرقانی،۱۳۸۶: ۷۶)؛ «ساختار طبیعی و چگونگی زندگی شاعر یا نویسنده از دید جغرافیایی، باعث می‌شود تا شکل‌دهی خاصّی از نظر نمادها و تصاویر در ذهن او ایجادشود.»(همان:۵۳)؛عینیّت به شعر او دولایه معنایی می‌دهد، آن‌چنان‌که «سطح عینی شعرش... طبیعت و سطح ذهنی آن، مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است.» (همان:۶۵)در واقع شاعر «بازگویی حالات فردی و اجتماع خفقان‌زده‌اش را به بهترین نحو در نمادگرایی عناصر طبیعت می‌یابدودریافت واقع-گرایانه خویش را در این بیان سمبلیک می‌نمایاند.»(رشیدیان،۱۳۷۰: ۳۷)

«سمبولیسم» از دیدگاه نیما چنین است:«سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند ، وقار می‌دهند وخواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد...سمبول‌ها را خوب مواظبت‌کنید.هر قدر آن‌ها طبیعی-تر و متناسب‌تر بوده، عمق شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود.» (یوشیج ، ۱۳۵۱ب:۹۵)

نیما نمادگرایی را در جهت عمق مطالب به کارگرفته‌است تا شعرش بتواند قابلیّت تأثیرپذیری فراوانی داشته باشد، هرچند «نمادها در همه زمان‌ها ثابت‌اند امّا آن‌چه مشخص است، این است که دیدگاه جمعی و اجتماع در برابر لایه‌های معنایی آن‌ها تغییرمی‌کند.(پورنامداریان وخسروی شکیب،۱۳۸۷: ۱۵۲)

نمادها خود مبحث پژوهشی جداگانه هستند که در قلمرو ادبیات معاصر بارها به آن پرداخته شده‌است امّا آن‌چه در این‌جا به بحث گذاشته می‌شود، تلاش در جهت تبیین محتوای شعر نیماست، نیما بیش‌تر ازآن‌که از سمبول‌های قراردادی استفاده‌کند، از سمبول‌هایی مددمی‌گیردکه برساخته‌ی ذهن خود شاعر است.

۱-۱-تجلّی شخصیّتی نیما در نمادها

زمانی که نیما طبیعت را مظهر ی از خویش می‌یابد، به گونه‌ای هماوایی خویش را با طبیعت آغاز می‌کند و با دریافت جلوه‌های متعدد شخصیّت خویش در عینیّت اطرافش، تلاش می‌کند درونی‌های خویش را با آن

بنگارد، دراین موقعیت، طبیعت، نه تنها نمادی از شاعر است، بلکه در مرحله‌ای فراتر بازتابی از شخصیّت انسان است، «مرغان در شعر نیما تمثّل عواطف روحی و شخصیّتی او هستند، به گونه‌ای که می‌توانند جنبه-های باطنی و پنهان شخصیت او راآشکارکنند، «غراب»، رمزتنهایی شاعر در برابر مخالفان است، «مرغ‌غم»، جلوه‌ی شدید غم و اندوه او، «مرغ مجسمه»، تجسّم انزوای توأم با بیداری و هوشیاری، «آقاتوکا»، تمثّل سرگردانی، دردمندی، بی‌توقّع سرودن و قدرندیدن، «مرغ آمین»، روحیه‌ی شاعر متعهدی است که دردهای - خلق را می‌شناسد و افشاکردن بیدادگران را وظیفه‌ی خود می‌داند. (ر.ک، پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۲۶)؛ جلال آل احمد، زندگی رمزی شاعر را در زیّ مرغان وآن هم مرغان شوم و تنها را اثری از دوره‌ی سکوت ادبی پیش از شهریور۱۳۲۰ می‌داند، چون همین نیما در سال‌های پس از شهریور۲۰ اگر از مرغی دم‌می‌زند از «خروس» است، خروس که خبردهنده‌ی صبح روشن است. (ر.ک، آل‌احمد،۱۳۸۸: ۳۰۱)

«ققنوس» (یوشیج،۱۳۸۹: ۳۲۵)، «مرغ افسانه‌ای، نشانه‌ای از هنرمند است که غرورآمیز و حماسه‌سرا در آرزوی ابدیّت آثار خود، خود را به‌آتش می‌کشد.»(آل احمد،۱۳۸۸ :۲۹۹)، «مرغ مجسمه»(یوشیج،۱۳۸۹ :۳۴۴)، می‌تواند رمزی از خود شاعر یا شخصیّت‌های آرمانی او باشد که حتّی «پس از رستن از جهان زندگی، عشق جاودانه‌ی آن‌ها به انسان با کشش زندگی قرین است.» (همان: ۳۴۵)، و «مرغ دیگر» او در «مرغ مجسمه»، گویی نماد افرادی است که شاعر نغمه‌های‌آن‌ها را راستین نمی‌داند زیرا از جهان زندگی نمی‌گویند.

«مرغ‌تیزپرواز» (همان:۴۳۶)، «نماد شاعری متعهد؛ یعنی، خود نیماست.» (پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۱۹) و «مرغ نوک به‌کثافت‌آلوده»، «متولّیان سیاست و خاصّه، فرهنگ و ادب را در نظر داردکه به انواع حیل می‌کوشند تا ارزش کار او را پنهان کنند و با گمنام نگه داشتن او برای خودکسب نام کنند و به ظاهر خود را نیز از هواخواهان او بنمایانند.»(همان:۳۲۰)

در شعر «گم‌شدگان» (یوشیج،۱۳۸۹: ۴۳۰)، «دریا»، نمادی از نیماست که با موج‌هایش، سر بر ساحل نگون می‌گذارد و می‌خواهد خفتگان ساحل را بیدارسازد و همچنین «باران» در شعر« بر فراز دشت» (همان :۶۸۷) ؛ «آتش» در شعر «همسایگان آتش» و «صیاد» در شعر «شمع کرجی»(همان:۱۵۷)، هرکدام مظهری از شخصیّت شاعر هستند.

«سوار» در شعر «خروس می‌خواند» : «می‌شتابد به راه مرد سوار/ گرچه‌اش در سیاهی اسب رمید.» (یوشیج ،۱۳۸۹ :۶۲۶)،«تصویری از خود نیماست، که پس از یأس و ناامیدی وکناره‌گرفتن و از حرکت بازماندن، در پرتو امید، شادمانه، روی به مبارزه و زندگی می‌آورد.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۰۹)

«مرددهاتی» در شعر ققنوس: «بانگ شغال، و مرد دهاتی/کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه‌را.» (یوشیج ، ۱۳۸۹: ۳۲۵-۳۲۶)،«چهره‌ی محبوس نیما در زندگی واقعی است، در این شب تاریک، تنها آتش شعر اوست که نور و گرمی دارد امّا از چشم‌ها پنهان است.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۱۹)

«شیر» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۹)، «قطعه‌شعری است، کنایی و رمزی‌که ظاهراً نیما، حال و هنجار و سخن و حماسه‌خوانی شیر را کنایه ازکار، شیوه، رمز بیان احوال، روحیه و خصال خویش گرفته‌است که در مقابلمعاندان بی‌هنر، جانوران دیگر از قبیل روباه و...حماسه‌می‌خواند.»(اخوان‌ثالث،۱۳۶۹: ۱۹۹)

۱-۲-مفهوم «شعر» در اشعار نمادین

«پریان»نیما(یوشیج،۱۳۸۹: ۴۰۵)، از نگاهی نغمه‌های شاعرند که از درون او سر برآورده‌اند و از وجهی دیگر مظهر خود شاعرند که نغمه‌سرایی بهترین دلبستگی او به زندگی است و «عمارت دیگر» در شعر «از عمارت پدرم»(همان:۶۲۴)عمارت جاودانه شعر است.

«مردگان موت»(همان:۴۹۸) مظهر شاعرانی است که دلشان برای بزم شاهانه می‌تپد و «تا صبح دمان» نیما(همان:۷۳۶)،مظهر تلاش بی‌وقفه‌ی نیما در رسالتی است که برعهده داشته است هر چند که پیام نوگرایی-اش عتاب کوران(مخالفان) را برانگیخته‌است؛ شاعر، «مورچگان» را نیز مظهری از مخالفان خویش می‌سازد و «پروانه‌ی مهجور»، در شعر او : «از بر این بی‌هنر گردنده‌ی بی‌نور/ هست نیما اسم یک پروانه‌ی مهجور.» (همان: ۴۵۸)، مظهر «شاعری است که این پیمان را در دفتر شعر و زندگی خود به ثبت رسانده‌است که هیچ-گاه، شیوه‌ی درست و دلاورانه‌اش را رها نکند.»(شهرستانی،۱۳۸۲: ۲۵۰)،«گلی‌نازگ» در قطعه‌ی «مهتاب»: «نازک‌آرای تن ساقه‌گلی/ که به جانش کشتم/ و به جان دادمش‌آب/ ای دریغا! به برم می‌شکند.» (یوشیج ،۱۳۸۹: ۶۶۳-۶۶۴)، گویای امیدهای پرورده‌ی او و شاید شعر شاعر باشد. (حمیدیان، ۱۳۸۲ : ۱۵۳)

«بادهای سرد» در این شعر: «ققنوس، مرغ خوشخوان،آوازه‌ی جهان،/ آواره مانده از وزش بادهای سرد.» (یوشیج،۱۳۸۹:۳۲۵)، «اشاره به اعتراض‌ها و انتقادهای ناملایم و ملال‌آورکسانی است که نغمه‌های او را درک نمی‌کنند و با دم سرد خویش او را آزرده می‌سازند.» (پورنامداریان،۱۳۷۷:۱۱۸) «آتش پنهان»، نمادی از آرزوهای نهفته‌ی شاعری است که ققنوس وجودش «نوای نادره»ای را می‌پرورد و امیدوار است که نغمه‌های او از روشنی و تیرگی شب‌های دراز خواهدگذشت و در شعله‌ای راستین، جاودانه خواهد رویید. (ر.ک،یوشیج،۱۳۸۹:۳۲۶)

۱-۳-مفاهیم اجتماعی در اشعار نمادین

«خارکن» (یوشیج،۱۳۸۹: ۱۱۳)در شعر نیما نماد قطب زحمتکش است؛ در شعر «روباه و خروس» (همان :۱۱۶)، «روباه»، نشانه‌ای از طبقه‌ی حاکم است و «خروس»، مظهر مردمی است که به آگاهی اجتماعی دست نیافته‌اند؛ «گرگ»(همان:۱۶۵)، مظهر طبقه‌ی استثمارگر است؛ «شیطان» (همان:۳۸۹) در «سریویلی»، نماد طبقه-ی بهره‌کش و سودجوست؛«لاشخوار»(همان:۶۴۳)، نماد فرصت جویان منفعت طلب، دشمنان این ملّت و مظهر سیاستمداران دغل‌بازی است که دوستی آن‌ها دوستی نیست بلکه جویا ی موقعیتی در جهت منافع خویشند هرچند ممکن است در برهه‌ای هم هدف باشند؛ «زن چینی» در شعر «در نخستین ساعت شب»، نماد

زنان متفکری است که اندیشه‌هایشان می‌تواند ریشه‌های رنج و فقر مردمی را در یابد و «زیباروی گل مهتاب»(همان:۳۵۲)، نمودی از معشوق اجتماعی و آمال‌های مقدّس شاعر است.

«شهر» در «سوی شهر خاموش»(همان: ۶۸۹)، «مکان و موقعیتی است‌که به دلیل اوضاع و شرایط حاکم برآن، دچار رکود و غفلت و خاموشی شده‌بود، تا این‌که با ورود قافله‌ی روشنگری، جانی دوباره می‌یابد .» (علی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۶۲)

«پادشاه فتح» (یوشیج،۱۳۸۹: ۶۳۱)، «نماد قدرت بالقوه و نهفته‌ی مردم است، نماد نیرومندی و امیدواری ایشان است، دشمن ظلمت و دوست انسان‌هاست، نیروی آگاه و آگاهی‌بخش جامعه است.» (شهرستانی ،۱۳۸۲: ۱۱۵) و حتّی «مظهر اندیشه وآگاهی جمع است که سرانجام بر همه‌ی اندیشه‌های شیطانی غلبه می-یابد و جهل و غفلت و تیرگی را از میان برمی‌دارد.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۱۴)

«دلربایان‌آب» در «خنده‌ی سرد»(یوشیج،۱۳۸۹: ۴۲۳)،«می‌تواند نماد انقلابیانی باشد که در زندانند و بعد از دمیدن صبح انقلاب، آزاد می‌شوند و درکنار مردم قرارمی‌گیرند یا در میان مردمند امّا به سبب جوّ فشار و اختناق، جرأت ظهور ندارند.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۱۵)

درشعر:«می‌خواستم که بر سرآن ساحل خموش،/ در خواب خود شوم./ جز بر صدای او،/ سوی صدای دیگر ندهم به یاوه گوش./ وآن‌جا جوارآتش همسایه‌ام/ یک آتش نهفته بیفروزم.»(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۵۴) ، «ساحل» را نیما در موارد متعدد به عنوان رمزکشور ایران به‌کارمی‌برد و «ساحل همسایه»، کشور اتحاد شوروی سابق است که هر دو مثل‌ساحلی برکنار دریای خزر هستند.(ر.ک،پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۸۶) ««آتش نهفته»، نیروی بالقوه‌ی مردمی‌است که هنوز در نتیجه‌ی انقلاب فعلیّت نیافته.»(همان: ۱۸۹) و ««آتش همسایه» را نیز که در نتیجه‌ی انقلاب اکتبر شعله‌ورشد و ظلم و استبداد را حداقل تا آن‌جا که اخبار تبلیغاتی نشان می‌داد از میان‌برد، نیما در اشاره به انقلاب‌شوروی به‌کاربرده‌است.» (همان) شعر :«مردی بر اسب لخت،/ باتازیانه‌ای از آتش،/ بر روی ساحل از دور می‌دوید./ و دست‌های او چنان/ در کار چیره‌تر / بودند و بود قایق ما شادمان بر آب.» (یوشیج، ۱۳۸۹: ۳۵۲) «صفت لخت بر ای اسب، نشانه‌ی مردمی بودن انقلاب و تابع طرح و برنامه‌ی از پیش معلوم‌شده نبودن است و اشاره دارد به مردمی بودن و خودجوش بودن جنبش و انقلاب مشروطیت، «تازیانه‌ی آتش در دست»، نشانه‌ی خشم و ستم‌سوزی و مظهر و نشانه‌ی قیام بر ضدّ تیرگی حاکم بر جامعه و اهریمن‌ستیزی آن است، «قایق» ...مظهر زندگی و جریان گذران زندگی آنان است، «شادمانی قایق»حاکی ازآن است که علی رغم تیرگی و ظلم و بدبختی حاکم بر جامعه، زندگی...شاعر و مردم به سبب امید تحوّل، در شادمانی‌می‌گذرد.» (پورنامداریان ،۱۳۷۷: ۱۸۶–۱۸۷)

شعر :«امّابه ناگهان،/ تیره نمود رهگذر موج؛/ شکلی دوید از ره پایین،/ آن‌گه بیافت بر زبری اوج.»، «رهگذر موج »(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۵۴–۳۵۵)،«رمز امواج انقلاب است.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۸۹)و بر«مکان خاصّی دلالت دارد.»(زارعی،۱۳۸۱: ۷۸)

«زمستان» در «خواب زمستانی» (یوشیج،۱۳۸۹: ۴۳۶)، «نماد شرایط حاکم بر جامعه است که درآن، تیز-پروازانی چون شاعر مجال پرواز ندارند و شور و نشاط از آنان،سلب شده‌است.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۱۹)؛ «مرغ شباویز» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۳۹)، «نماد مبارزان جوان و فعال[است].» (شهرستانی،۱۳۸۲: ۴۰۶)؛ «شب سرد زمستانی»، (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۳۴)، «تصویر سمبلیک جامعه‌ای با اوضاع سیاسی و اجتماعی نامطلوب [است].» (پورنامداریان ،۱۳۷۷: ۳۵۹)؛ «بند آب»: ««ری را»...صدا می‌آید امشب/ از پشت «کاچ» که بند آب/ برق سیاه تابش تصویری از خراب/ در چشم می‌کشاند./گویا کسی است که می‌خواند...» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۶۳)، «نماد گروهی اندک و گسسته از جمع مردمند که آن‌ها را به منظور خاصّی زورمداران، گرد هم آورده‌اند تا حقّانیت خواست‌های جامعه را مخدوش کنند.» (ر.ک، پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۵۰) و «دریا»:«یک شب درون قایق دلتنگ/ خواندند آن‌چنان ؛/که من هنوز هیبت دریا را/ در خواب/ می‌بینم.» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۶۴) را «نیما به سبب شور و جنبش و بی‌کرانگی و نیروهای بالقوه‌ی نهفته در آن، در شعرهای متعهد، به عنوان مظهر و نماد جامعه و کلّ مردم به‌کار می‌برد.» (پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۵۰)

«بانگ ناقوس»: «بانگ بلند دلکش ناقوس/ در خلوت سحر/ بشکافته‌است خرمن خاکستر هوا/ وز راه هر شکافته با زخمه‌های خود/ دیوارهای سرد سحر را/ هر لحظه می‌درد.»(یوشیج،۱۳۸۹: ۵۰۴)، «سخنان انقلابی [است] که به وسیله‌ی شاعر و روشنفکران جامعه‌ای، مطرح می‌گردد و به تدریج در میان اقشار مختلف جامعه نفوذمی‌کند و زمینه‌ی جنبش و قیام آنان را فراهم می‌آورد.»، «سحر»: وضع جامعه را درآستانه‌ی تحوّل و تغییر تصویرمی‌کند، گذشتن از این برزخ و رسیدن به صبح، موکول به برخاستن و قیام مردم است.» (ر.ک، پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۰۷)؛ در شعر: «از ساحل شکسته که تسلیم گشته است/ تا درّه‌های خفته به جنگل که کرده‌اند/ میدان برای ظلمت شب باز؛/ واین‌جا به زنگ بسته کلنگی/با لحن نامراقب می‌کوبد./ آورده‌است تنگی هر چیز/ وآن‌حرف‌ها، به جاست.»(یوشیج،۱۳۸۹: ۷۱۲)،جنگل می‌تواند نماد جامعه‌ای گرفتار در جهل و عقب‌ماندگی و استبداد و اختناق باشد، هرچندکه جنگل نماد مکانی‌آرام نیز است. (ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۶۸ و زرقانی ،۱۳۸۶: ۶۳)

«کشتگاه»، در شعر «داروگ» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۶۰)، رمزی است از مکان و جایی مانند میهن. (ر.ک، علی-نژاد ،۱۳۸۱: ۷۸) و «میهمان‌خانه» در شعر «برف» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۷۸) نشانه‌ی‌جامعه و محیط شاعر [است] .» (حمیدیان ،۱۳۸۳: ۱۵۳)

۱-۳-۱- استبداد در اشعار نمادین

درتقسیم‌بندی اصلی محتوایی اشعار نیما شاید بتوان برای آن بخش عمده‌ای قائل‌شد وآن حضور مردم در برابر استبداد است، نیما زندگی، شعر وآرمانش را در نماد نهاده‌است، تا با استبداد بستیزد، نمادهایی که شاعر از استبدادبرساخته‌است، خود شاهدگویای ذهن آزادیخواه شاعراست.

«جغد پیر» (یوشیج،۱۳۸۹: ۴۴۴) در شعر نیما، جغد استبداد است که صرا حت نغمه‌های طبیعت را می-رباید، «هیبره» (همان:۴۱۸)، نماد استبدادی است که بر زندگی مردم سایه افکنده است؛ «عفریت زن» در «نامه-ای به یک زندانی»(همان:۷۱۵)نیز مظهری از استبداد است؛ «ماهی آبنوس»: «صبحگاهان که بسته‌می‌ماند/ ماهی آبنوس در زنجیر،/ دم طاووس پرمی‌افشاند،/ روی این بام تن بشسته ز قیر.»(همان: ۴۲۳)اشاره دارد به «اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه و خفقان حاکم برآن که با پیروزی مشروطه از میان نمی‌رود بلکه مقیّد می‌شود و از حرکت و فعالیّت بازمی‌ماند.»(پورنامداریان،۱۳۷۷ :۳۱۸)، «ددی شکافته پشت»: «چهره‌سازان این سرای - درشت،/ رنگدان‌ها گرفته‌اند به‌کف./ می‌شتابد ددی شکافته پشت،/ بر سر موج‌های همچو صدف.» (یوشیج،۱۳۸۹: ۴۲۳) نمادی از استبدادی زخم‌خورده‌است‌که بر موج‌های روشن و سفید درحال گریزاست، زیرا اوضاع سیاسی و اجتماعی بعد از صبح انقلاب، مجالی برای او نگذاشته است. (ر.ک،پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۱۸)؛ «باد سرکش و تند»: «لیک باد دمنده‌می‌آید،/ سرکش و تند،/ لب از این خنده بسته می‌ماند./ هیکلی ایستاده می‌پاید.» (یوشیج،۱۳۸۹: ۴۲۴)، استبداد مجددی است، که ناگهان بازمی‌گردد و پیش از آن‌که صبحگاه گسترده‌شود، مثل طوفانی، بساط صبح نودمیده را درمی‌نوردد. (ر.ک،پورنامداریان ،۱۳۷۷: ۳۱۸)

«تیرهای آلوده به زهر»: «تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حیله‌اندوزش./ وای برمن! می‌کند آماده بهر سینه‌ی من تیرهایی/ که به زهرکینه‌آلوده‌ست.» (یوشیج،۱۳۸۹: ۳۴۶)، اشاره به پرونده‌سازی و آماده‌کردن بهانه-های لازم، از طرف دشمن یا نظام مستبد وقت دارد، تا بدین‌وسیله، عمل خود را موجّه جلوه دهند و شاعر یا کسانی که مخالفت می‌ورزند و از راستی وآزادی و عدالت می‌گویند با انواع تهمت‌ها متهم به خیانت و جنایت و وطن‌فروشی‌می‌کند.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۱۰)

در شعر: «وآن نودمیده رنگ مصفّا/ بشکفت همچنان گل و آکنده‌شد به نور./ بر ما نمود قامت خودرا./ با گونه‌های سرد خود و پنجه‌های زرد،/ نزدیک آمد از برآن‌کوه‌های دور/ چشمش به رنگ آب،/ بر ما نگاه‌کرد./ تا دیده‌بان گمره گرداب،/ روشن‌ترش ببینند،/ دست روندگان،/ آسان‌ترش بچینند.» (یوشیج ،۱۳۸۹: ۳۵۳)، «گرداب»، رمز افکار و سخنان گمراه‌کننده‌ی نیروی حاکم و «دیده‌بان گمره گرداب»، نماد قدرت ناحقّ حاکم بر جامعه و قدرت محافظ وضع موجود و تیره‌ی جامعه است. (ر.ک، پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۸۸) و «شکلی مهیب»: «وقتی که موج بر زبرآب تیره‌تر، می‌رفت و دور/ می‌ماند از نظر؛/ شکلی مهیب در دل شب چشم می-درید.»(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۵۲)، نماینده‌ی قدرت حاکم و مستبد است. (ر.ک،پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۸۶) ودر این شعر، «آب تیره»، رمز جامعه و شرایط ظلم و استبداد وجهل و خفقان است و «موج»، جریان زندگی است که بر آب تیره یا جامعه‌ی قرین با ظلم و نابرابری و استبداد می‌گذرد و از نظر دور می‌ماند. (ر.ک،همان)

ابر در شعر نیما گاه باران‌زا و برکت‌بخش و شادی‌آفرین و گاه خشک، سترون، عبوس و خفقان‌آور است. (ر. ک، حمیدیان،۱۳۸۳: ۱۵۳)؛ در «پادشاه فتح»(یوشیج،۱۳۸۹: ۶۳۰)، سمبل‌های «جهان‌افسا»، «کارفرما»، «پاسبان شب دیرین»، شب، ظلمت، تیرگی و امثال آن، توصیف ظلم و استبداد و محرومیت و نظام حاکم است.(ر.ک، پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۱۵) و در شعر «هست شب»، شب، تاریکی، دم‌کردگی هوا و رنگ‌باختگی

خاک، نمادهای وحشت‌حاکم بر جامعه و ترس مردم از جلّادان و حکّام فرومایه‌ی مردم‌کش‌اند. (ر.ک،شهرستانی،۱۳۸۲: ۴۱۹)

۱-۳-۲-آزادی و مبارزه در اشعار نمادین

«گوزن فراری»، در «افسانه»: «یک گوزن فراری در آن‌جا/ شاخه‌ای را ز برگش تهی‌کرد.../ گشت پیدا صداهای دیگر.../ شکل مخروطی خانه‌ای فرد.../ کلّه‌ی‌چند بز در چراگاه...» (یوشیج،۱۳۸۹:۵۸)، می‌تواند نمادی از مبارزان و مجاهدان نهضت جنگل باشد که پس از سرکوب به عمق جنگل گریختند و در تنهایی و سرمای سخت جان باختند و نیز می‌تواند لادبن، برادر نیما باشدکه رو به انقلاب پیروز اکتبرکه آن‌روزها جذّابیت و افسونی شگفت داشت رفت.(ر.ک،مهاجرانی،۱۳۷۵: ۱۲۸)

«باران»، در شعر نیما عاملی کاملاً دگرگون‌کننده، زندگی‌بخش و درکل‌چیزی از مقوله‌ی انقلاب راستین است.(ر.ک،حمیدیان،۱۳۸۳: ۱۵۳)، «صبح»، در شعر: «می‌رسد صبح طلایی/ می‌رمند این تیره‌رویان.» (یوشیج،۱۳۸۹ :۴۴۲)، «نمادی ازآزادی است‌که‌پس از شب سیاه استبداد فرامی‌رسد، هرچند که در پایان به صبحی لکه‌دار، مبدّل‌می‌شود، صبحی‌که نشانه‌های استبداد را با خود دارد.»(شهرستانی،۱۳۸۲: ۲۳۳) و در کل ««صبح »در شعرهای اجتماعی نیما از جامعه‌ی پس از انقلاب و سعادت و بهروزی و راستی وآزادی و عدالت می‌گوید.» (پورنامداریان ،۱۳۷۷: ۱۰۷) و حتّی « نماد آگاهی اجتماعی و انقلابی و پیروزی و رهایی و رفاه مردم است. »(زرقانی،۱۳۸۶: ۶۴)

«رنگ درهم مهتاب» و «رنگی شکفته‌تر»، در شعر «گل مهتاب» (یوشیج،۱۳۸۹: ۳۵۲) درواقع «روشنایی اندیشه‌های آزادیخواهانه که در برابر تیرگی وضع حاکم بر جامعه پدیدمی‌آید، [است].» (پورنامداریان ،۱۳۷۷: ۱۸۷) و «نودمیده، رنگ مصفا» در همین‌شعر نیز، «رمزآزادی وحق و عدالت‌است‌که در نتیجه‌ی قیام مردم تشخّص می‌یابد.» (همان)؛ «شب‌پره»(یوشیج،۱۳۸۹: ۷۷۴) «را می‌توان رمز افراد آزادیخواهی دانست که می-خواهند از تاریکی بیداد بگریزند.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۰)

۱-۴-آگاهی و امیدواری در اشعار نمادین

«پادشاه فتح»(یوشیج،۱۳۸۹: ۶۳۱)، دلالت بر مفاهیمی چون اندیشمندی، آگاهی و امیدواری و شادی است و همچنین می‌تواند، رمزی از شخص بیدارگر باشد.(ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۶۰)؛ «چراغ» (یوشیج ،۱۳۸۹: ۷۳۱)، «دارای مفاهیمی چون روشنگری، رازگویی و مقاومت است، درعین‌حال که می‌تواند، رمزی از عاشق یا شاعر آگاه و نیز دل و جان او دانست.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۶۱)و حتّی نمادی از شعر شاعر نیز می‌تواند باشد.(ر.ک،شهرستانی ،۱۳۸۲: ۴۴۵)، «چراغ» در شعر «در شب سرد زمستانی»، (یوشیج،۱۳۸۹:۷۳۴) چراغ امید شاعر است؛ «شمع» (در «شمع کرجی» (همان:۱۵۷)، شمع امید نیماست که نا امیدی تیره‌ی شاعر برآن غلبه می‌کند و «خنده‌ی سرد» (همان:۴۲۳) نمادی از نا امیدی نیماست آن هم زمانی که همه چیز به پایانی خوش دل بسته است؛ «خروس»(یوشیج،۱۳۸۹: ۶۲۵)، «مفاهیم نویدبخشی، بیدارگری و آگاهی‌بخشی را به

همراه دارد.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۶۹)، ««قافله و کاروان» در «سوی شهر خاموش» (یوشیج،۱۳۸۹: ۶۸۹)، نیز بر مفهوم روشنگری و بیدارگری دلالت می‌کند.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۷۰)

«داروگ» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۶۰)، «از جمله نمادهای شخصی و ابداعی شعر نیماست که بر مفهوم‌آگاهی-دهندگی و بیدارکنندگی دلالت می‌کند.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۷۰)؛ ««آفتاب» در شعر نیما دارای مفهوم هدایت و روشنگری است.»(همان:۶۶)؛ «جرس»، رمزی از بیدارگری، آگاهی‌بخشی و نویدبخشی است.» (همان:۶۸)

«صبح» در شعر :«صبحگاهان که بسته‌می‌ماند/ ماهی آبنوس در زنجیر،/ دم طاووس پرمی‌افشاند،/ روی این بام تن بشسته ز قیر.»(یوشیج،۱۳۸۹: ۴۲۳)، رمزی است از «اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه، بعد از پیروزی انقلاب مشروطه که شادی و امید را در جامعه برمی‌انگیزد.»(پورنامداریان،۱۳۷۷: ۳۱۸)

«مرغ»، در«خواب زمستانی»، (یوشیج،۱۳۸۹: ۳۹۶)، «رمزی از وجود خود شاعر است و همچنین می-تواند دربردارنده‌ی مفاهیمی همچون امیدواری و رمزی از فرد آگاه و بیدار و شایسته‌ای دانست که به دلیل اختناق موجود در گمنامی به سرمی‌برد.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۴۹)؛ «مرغ شکسته‌پر»(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۸۴) را می-توان، رمزی از منجی بیدارگر و مصلح دانست که ظهور خواهدکرد و خوب و بد راکه به هم آمیخته‌اند از هم جدامی‌سازد.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۱)؛ «مرغ آمین»(یوشیج،۱۳۸۹:۷۴۱)، «را می‌توان در مفهوم فردی،آگاه، روشنگر، بیدارکننده و متعهد دانست که در میان رنجوران و ستمدیدگان،حضورمی‌یابد.» (علی‌نژاد ،۱۳۸۱: ۵۳)

۱-۵-دیگرنمادها

«ققنوس»(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۲۵)، «بر مفهوم استمرار و جاودانگی دلالت دارد و همچنین می‌توان آن را رمز افراد روشنفکر و اندیشمند دانست که همواره مورد اعتراض افراد گوشه‌گیر قرارمی‌گیرند.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۲) « هیبره» (یوشیج،۱۳۸۹: ۴۱۸)، را می‌توان نماد چیزی دانست که انسان در عین آن‌که، برای زنده‌ماندن به آن نیازمند است، اسباب رنج و عذابش را نیز فراهم می‌کند، چیزی مانندعشق، زندگی، دانایی، یا چیز دیگری-که‌آدمی را از آن گریزی نیست.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۵)

«گندنا»(یوشیج،۱۳۸۹: ۶۴۲)، را «می‌توان، رمزی از امر عبث، بی‌ارزش و فاقد اعتبار دانست.»(علی‌نژاد ،۱۳۸۱: ۷۷)؛«باد»، در شعر «بادمی‌گردد» و «خانه‌ام ابری‌است»(یوشیج،۱۳۸۹: ۷۰۴و۷۶۱) و «در شعر معاصر، اغلب منفی و چونان عنصری مهاجم، ویرانگر و ستمکار، و به ندرت مثبت وگشایش‌آور [است].» (حمیدیان،۱۳۸۳: ۱۵۳)؛ طوفان در شعر نیما، بیش‌تر منفی و از مقوله‌ی دگرگونی‌های بنیان‌کن و به ندرت مثبت است و در برابر ایستایی و پلیدی قرار دارد.(ر.ک،حمیدیان،۱۳۸۳: ۱۵۳)، مفهوم مثبت طوفان در شعر «هاد» به‌چشم می‌خورد: «طوفان زده‌است هیبت دریا/ وانگیخته نهفت صدایی/در گوشه‌ها نهان/دریای بی-کران.» (یوشیج،۱۳۸۹: ۷۰۸)

«بیشه و علف‌زار»، در شعر «ککی»: «دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش/ «ککی»که مانده گم./ از چشم‌ها نهفته پری‌وار/ زندان بر اوشده‌ست علفزار/ بر او که قرارندارد/ هیچ آشناگذار ندارد./ امّا به تن

درست و برومند/ «ککی» که مانده گم/ دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش.» (یوشیج ،۱۳۸۹: ۷۸۳)، «می‌توان آن را رمزی دانست، از جامعه، محیط و مکانی که شاعر به آن تعلّق خاطرداشته‌است، امّا اکنون به دلایلی تبدیل به زندان شده‌است.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۷۵)و «ککی»، را «می‌توان رمزی از حق و حقیقت، یا شاعر و روشنفکر حقیقت‌بینی دانست، که در جامعه‌ی تاریک، مورد غفلت و فراموشی قرارگرفته-است.»(همان:۶۴)

«حباب»(یوشیج،۱۳۸۹: ۶۰۷)، «مفاهیم سستی، بی‌ثباتی و ناپایداری را در خود نهفته‌دارد.» (علی‌نژاد ،۱۳۸۱: ۶۹)؛ «قو»(یوشیج،۱۳۸۹: ۱۶۰)، نمادی است از همه‌ی آرمان‌ها، از لطافت و طراوت، بلندپروازی و ژرفای دل و درون.»(حمیدیان،۱۳۸۳: ۱۳۵)، «مرغ شباویز»(یوشیج،۱۳۸۹: ۷۳۹) را «می‌توان، رمزی از موقعیت انسان در جهان و بیهوده‌کاری وی دانست.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۸)؛«دیوار در شعر معاصر، اغلب سمبل محرومیت، محدودیت، درماندگی و اسارت است.»(پورنامداریان وخسروی شکیب،۱۳۸۷: ۱۵۴)؛ «زن هرجایی»، در شعر «همه‌شب»(یوشیج،۱۳۸۹: ۷۶۵)، را «می‌توان رمزی از خیال، اندیشه و ایده‌هایی دانست که تحت تأثیر اوضاع و شرایط در سر شاعر می‌چرخد و او را به حال خود رهانمی‌کند.» (علی‌نژاد ،۱۳۸۱: ۶۵)

«شاه کوهان» (یوشیج،۱۳۸۹: ۶۷۴)، «نشانه‌ی پایداری و بردباری است.»(حمیدیان،۱۳۸۳: ۱۵۳)، «ماخ‌اولا»، (یوشیج،۱۳۸۹: ۶۸۵)، نماد حرکت و آشنایی و رفتن و پیوستن به مقصد «معلوم» [است].» (مختاری ،۱۳۶۸: ۲۰۶) و همچنین مفاهیم آزادی، رهایی، بی‌تعلّقی و اتّحاد و روشنگری را درخود دارد. (ر.ک، علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۶۳)

«غراب»(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۲۸)، «دلالتگر بر مفاهیمی چون غم، اندوه، نوعی بدبینی و روح غمزده است.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۸)،«مرغ غم»(یوشیج،۱۳۸۹: ۳۳۱)، را «می‌توان به مفهوم دل و روح غمگینی دانست‌که پیوسته بر دیوار غم، بال و پرگسترده‌است.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۵۴)و در شعر «در پیش کومه‌ام»، (یوشیج ،۱۳۸۹: ۷۸۱)، «یاسمن» نماد آبادانی و «تمشک»، نماد افسردگی و ویرانی است. (ر.ک، شهرستانی ،۱۳۸۲ک ۳۸۳)

۲-کاربرد عناصر نمادین در اشعار شفیعی‌کدکنی از حیث مفاهیم

رویکردسمبولیسمی سرشک، اغلب از جاندارانگاری عناصر طبیعت، مایه‌می‌گیرد و بخشی از رمزهای او «حاصل آشنایی و دلبستگی شاعر به فرهنگ و ادبیات کلاسیک ایران است.» (جعفری‌جزی،۱۳۸۷: ۲۴۸)، در مجموع شاعر «به ابهام چندان تمایل ندارد.» (بشردوست،۱۳۸۶: ۱۳۶)

نمادهای او،گاه در مفهوم رایج خویش به‌کار می‌رود وگاه به تناسب نگاه شاعر، مفهوم نمادها نیز دگرگون می‌شود ؛ شفیعی نماد را در جهت عمق اندیشه و برجستگی مفاهیم به کارگرفته‌است، در این مبحث، به بررسی نمادهای شعرشفیعی‌کدکنی، براساس مفاهیم توجّه می‌شود، هرچندکه نمادهای شاعر در محدودیّت این تأویل‌هانمی‌گنجد، امّا شاید تاحدّی بتواند، زاویه‌ی نگاه شاعر را بنمایاند.

۲-۱-تجلّی شخصیّتی شفیعی کدکنی در نمادها

سرشک در «باغ میرا»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۲۲)، درونی‌های خویش را با باغ نجوا می‌کند و در واقع «باغ» مظهری از خود شاعر است، شاعری که همواره به «مرگ»،می‌اندیشد؛ در «از بودن و سرودن»، «ارغوان تشنه» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸الف:۴۲)، مظهر خود شاعر است، شاعری که نگران روزگاری است که بهار می‌آید ولی او دیگر در رهگذار بهار، نخواهد روییدِ ؛ «مرغ» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸د:۸۱) نیز در «ستاره‌ی دنباله‌دار»، مظهر شاعری است که دغدغه‌ی مرگ جانش را می‌آشوبد؛ «نیلوفران مضطرب» (شفیعی‌کدکنی ،۱۳۸۸ر:۱۱۶) در «غزل برای «گل آفتابگردان» مظهری از شاعر است و «شبخوان غریب برج» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ذ:۶۶) در «شبخوانی»، خود شاعر است که پیام‌های اجتماعی‌اش در دل شب‌ها می‌پیچد.

۲-۲-مفهوم« عشق» دراشعارنمادین

«باد»، اغلب در شعر شفیعی‌کدکنی، چهره‌ای زیبا و عاشقانه به خود می‌گیرد: «پروانه‌ای/ بر برگ‌های آسمان‌گون گل ابری/ و برگ‌ها/ در باد و/ باد آکنده از باران/ و باد و باران در زلال روشنای صبح/ و صبح/ ازآن صبح‌های ناب بیداران.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۳۳-۳۴)، گاه جلوه‌ای از عشق است: «بهتر همان که با من/ خود را به ابر و باد سپاری/ مثل درخت در شب باران.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۱۶) و گاه از آواز باد و باران نغمه‌ی محبّت را می‌شنود: «وین نغمه‌ی محبّت، بعد از من و تو ماند/ تا در زمانه باقی‌ست آواز باد و باران.»(همان:۶۸)

«آینه»، گاه جلوه‌گاه عشق ازلی است: «او را میان آینه دیدیم/ دست و ترنج را و طمع را/ درحیرتی شبانه بریدیم.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۵۷) و گاه «آینه‌ی روح شقایق»، مظهری از معشوق است: «ای آینه‌ی روح شقایق، / همه تن شرم/ سرشارترین زمزمه‌ی شوق گیاهان/ آهوبره‌ی بیشه‌ی اندیشه و تردید/لب‌تشنه و/ از چشمه هراسان به نگاهان!» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۱۸)؛ «چراغ»، نیز در شعر او مفهوم رایج روشنایی و عشق و امید را با خود دارد.(ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۸۰): «بیا و پرده‌ای در ساز من باش/ رهایی را پر پرواز من باش/ ازین شب، تا به شهر صبح پوید،/ چراغی در ره آواز من باش.»(شفیعی‌کدکنی ، ۱۳۸۸ ر :۳۵)

«گل سرخ»، گاه نمادی از عشق است: «بی‌زمان است این جزیره‌ی عشق/ گرچه در عرصه‌ی زمان پیداست/ گل سرخی که صبح رستاخیز/ مایه‌ی مستی مشام خداست.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۱۲) و گاه رمزی از خورشید و شاید عشق و امید است: «در حلقه‌ی هلال و گل سرخ/ از بار بود و باش سبکدوش/ همواری پگاهی گیتی را/ می‌بینم/ وان گاه،/ در لاجورد ناب، نفس می‌زنم خموش.» (همان:۱۰۴)، امّا شاعرآن را در مفهوم عشق انسانی و همدلی و همزبانی نیز به کار می‌برد: «به آب و به آیینه سوگند، یاران!/ من این حزن را از رخ کودکان نشابور/ به برگ گل سرخ خواهم ستردن.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸ ج :۱۰۱) و «گل‌های سپید» در شعر «ستاره‌ی دنباله‌دار» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸د:۹۵)، مظهر دل‌های بی‌ریایی است که زلال عشق در آن موج می‌زند.

۲-۳-مفهوم «عرفان» در شعر نمادین شفیعی کدکنی

«نیلوفر» در شعر سرشک گاه مظهر فنا و بقای عرفانی است: «رفتن به اقلیم زلالی‌ها ز ظلمت‌ها/ باز آمدن از هر چه و خود را جهان دیدن/ آن‌سوی‌تر از آشکاری‌ها، نهان دیدن/ اکنون/ نیلوفری، در زیر باران، آسمان را می‌برد در خویش.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۶۴)؛ «سرو» نیز در شعر او گاه متضمّن چنین مفهومی است: «دعوی انااللّهی زیبد ز تو در این صبح/ کز آتش سبز طور درخود اثری داری.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸د:۸۶)، شاعر، «گل‌آفتابگردان » را نیز رمزی از اتحاد و فنا می‌سازد.(ر. ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۷۰) و «آفتاب»، نیز مظهر معبود است: «چه دعات گویم ای گل!/ تویی آن دعای خورشید که مستجاب گشتی/ شده اتّحاد معشوق به عاشق از تو، رمزی/ نگهی به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی!» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۲۶)

«کیمیا»، برای شاعر مظهر دگرگونی و تحوّلی شگرف در جان و جهان است: «چه کیمیاکاریی است!/ که خاک و خارا و خار/ بدل به زر می‌شود/ صدای گنجشک و سار/ دعای این کیمیاست.» (همان:۹۳) و «صنوبر را همیشه درکنار باور قرار می‌دهد وآن را «رمزی از ایمان و اعتقادات می‌سازد.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۸۹): « کنار باور سبز صنوبرها/ میان شمعدانی‌ها و شبدرها/ جهان در لحظه‌ای زیباست.» (شفیعی‌کدکنی ،۱۳۸۸ر:۶۷)، حتّی شاعر به آن سوگند یاد می‌کند: «سوگندها به اسب و صنوبرها/ سوگندها به بیشه‌ی باورها.» (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸۸ج:۴۵)

۲-۴-مفهوم«زندگی وپویایی» درشعرنمادین

«دریا»، برای شفیعی یادآور مفاهیم هستی، حیات، جوشش و خروش و عظمت و بیکرانگی است. (ر. ک، علی‌نژاد،۱۳۸۱ :۱۸۲)، شعر «دریا»، مبیّن چنین مفهومی است. (ر.ک،شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ ح:۳۹) و از نگاه او: «همیشه دریا دریاست./ همیشه دریا طوفان دارد.» (همان:۷۳)، «آب»، بر مفاهیمی مانند پاکی، خلوص، زندگی و حقیقت، دلالت دارد که شاعر به آن سوگند یادمی‌کند» (علی‌نژاد،۱۳۸۱ :۱۷۴ و ر.ک، شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ ج :۱۰۱): «دورها: دور و نزدیک‌ها: گم/ابرها: پاره پاره، رها، محو/ آب سرگرم آیینه داری./ درهم آمیخته با خزه-ها/ آبی آب در جاری جوی.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۵۵)

خضر، پیامبر سرسبزی زندگانی و حوادث است: « خضری مگرگذشته ازین راه/ آه این چه معجزه‌ست /کز دور سبز می‌زند و جلوه می‌کند/ تنوار خشک و پیر سپیدار پار/ شاید.» (شفیعیکدکنی،۱۳۸۸ز:۶۲-۶۳)؛ «نیلوفر »، گاه «بر مفاهیم حیات، هستی و زندگی دلالت دارد.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۹۶): «بر برکه‌ی غروب نشستن،/ و اضطراب بودن را دیدن،/ در پیچ و تاب سایه‌ی نیلوفری بر آب.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ پ:۳۰) و «قناری»، برای او «کمترین تصویر از یک زندگانی» است: «در قناری‌ها نگه کن، در قفس، تا نیک دریابی/ کز چه درآن تنگناشان باز شادی‌های شیرین است./ کمترین تصویری از یک زندگانی:/ آب،/ نان،/ آواز...»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸چ :۴۶)

«مرداب»، «در شعر او با مفهوم مرگ، «رکود، سکون، غفلت و خاموشی، همراه است.» (ر.ک،علی‌نژاد ،۱۳۸۱ :۱۹۴): «این تیک و تاک ساعت مچ‌بند/ زیرسر،/ یا این صدای چشمه‌ی جوشان عمر توست؛/ کاین-

گونه قطره،/ قطره،/ به مرداب می‌چکد؟» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸پ:۵۱)؛ «پل»، را می‌توان رمز رکود، غفلت و بی‌خبری دانست.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۶۳) و در تقابل با رود (زندگی) قرارمی‌گیرد: «رود، با هلهله‌ای گرم و روان می‌گذرد / بر فرازش پل، در خواب گران./ رفته تا ساحل رؤیایی دور/ دور از همهمه‌ی رهگذران.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ ذ:۶۲)

«زمستان»، در شعر شاعر بر پویایی ابر و ماه و خورشید و فلک غلبه می‌کند امّا در برابر پویایی «دانه‌ی-گندم»، مغلوب می‌ماند: «ایستاده/ «ابر و /باد و /ماه و /خورشید و /فلک»، از کار/ زیر این برف شبانگاهی/ بدتر از کژدم،/ می‌گزد سرمای دی‌ماهی./ کرده موج برکه در یخ برف/ دست و پای خویشتن را گم/ زیر صد فرسنگ برف/ امّا/ در عبور است از زمستان دانه‌ی گندم.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸د:۱۰۸-۱۰۹) و «گل آفتابگردان» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ ر:۲۴)، نماد پویایی و همّتی شگرف است.

۲-۵-مفهوم «مرگ» در اشعار نمادین

«دژهوش‌ربای» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸د:۵۲)، در شعر شفیعی‌کدکنی نماد روزگار است که آرام آرام اندیشه، توانایی، حافظه، بینایی، شادی، ذوق و نیروی آدمی را می‌رباید و «نبض ساعت فرتوت»، در «خطّی ز دلتنگی» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۴۳)، مظهر عمر شاعری است که همواره به پایان عمر خویش می‌اندیشد.

۲-۶-مفهوم «شعر» در اشعار نمادین

«مرغ فریاد وآتش»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ح:۴۴) در شعر سرشک، نماد شاعرانی است که نقش اجتماعی شعر را به فراموشی نمی‌سپارند؛«باران» نیز در «از زبان برگ»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ب:۵۶)، مظهر شاعران متعهد است و «گنجشک‌های عصر جنگ وجیره‌بندی»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۲۶)، در شعر او مظهر شاعرانی است که «خشکسال واژه»(محیط خفقان زده)، نتوانسته است آن‌ها را به سکوت بکشاند.

۲-۷-مفهوم«امیدواری» دراشعارنمادین

«سرو»گاه در شعر سرشک، مفهوم امید آرمانی را در خود نهفته دارد: «عاقبت آن سرو/ سبزاسبز/ خواهد گشت و/ بالابال.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۷۷)؛ «کوهبید»، رمزی از امید، مقاومت، صبر و بردباری است.» (علی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۱۷۲): «فروبرده درسینه‌ی تنگ سنگ/ پی جستن زندگی ریشه‌ها/ نه از تیشه‌ی تیز برقش هراس/ نه از خشم طوفانش اندیشه‌ها.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ذ:۵۴)

در تنگناهای اجتماعی«شعله»، برای او مفهومی از امید است: «شعله‌ای گر نیست این‌جا تا پرت درآتش اندازم / و به یاری خوانمت یک دم به بام خویش؛/ بشنو این فریادها را بشنو ای سیمرغ!» (همان:۳۷)؛ «آفتاب»، در شعر سرشک، رمزی از امیدواری، سعادت، آزادی و رهایی است.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۷۵): «- قرص خواب و قرص خواب و قرص خواب/ باز هم شب است/ پس کجاست آفتاب؟» (شفیعی‌کدکنی ،۱۳۸۸ج:۳۱) و «قرص خواب»، نماد امیدواری‌ها و دلخوشی‌های پوچ است؛ صبح نیز چنین مفاهیمی را به ذهن متبادر می‌سازد: «آه این چه بود این نفس تازه،/ باز،/ در ریه‌ی صبح.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ز:۴۳) و «خروس»، نیز مظهری از آگاهی و امید است: «در هرگزش، همیشه به شبخوانی امید/ نومید ازان نکرده شبان

سترونش/ بیدارباش قافله‌ی زندگانی است / ور خود به چاه هاویه باشد نشیمنش.»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸د:۶۶)

۲-۸-مفهوم «اندوه» دراشعارنمادین

کلاغ مفهوم اندوه را با خود دارد: «فوجی از فاجعه/ انبوهی از اندوه/ چوکوه/ با علم‌هایی/ از بال کلاغان/ در باد.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۱۱۵)، زاغ نیزدر شعر او نشانگر معانی منفی و دلتنگی‌های اجتماعی است: «آن روز، از پریدن یک زاغ/ در آسمان تنگ خیالش، تمام شک،/ تیغ یقین حضرت میر مبارزان/ برّنده گشت و گشت که/ با سطری آذرخش،/ پیر و جوان وکودک و بیمار قریه را/ یک‌جا روانه کرد به ادراکی از درک.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸س:۵۳-۵۴)

«باران»، در شعر سرشک، متضمّن مفهوم اندوه نیز است: «چتری از آواز بر سر، زیر باران رفت مرد/ زیر بارانی پر از اندوه یاران رفت مرد.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ر:۷۹)، هر چند که می‌تواند غبار اندوه را نیز از کوچه‌ها بشوید .(ر.ک،شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۲۴)

۲-۹-مفاهیم اجتماعی دراشعار نمادین

ریا و دورویی، خاطر شفیعی را سخت می‌آزارد، او «غلیواژ»، را «رمزی از افراد بوقلمون‌صفت می‌داند که احوالشان به تغییر شرایط بستگی دارد.» (ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱ :۹۰): «درین قفس که غلیواژهای ژاژسرای/ به رنگ بوقلمون با زمانه در تبدیل/ وآب و دانه براشان همیشه آماده/ همه، همیشه رها، از رهایی و راهش/ برای ماده نرند و برای نر ماده!» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۹۳)، «آب» در شعر سرشک، گاه متضمّن مفهوم ریاکاری می‌شود: «چون آتش اگر جرقه از سنگ زدی/ یا آب‌صفت، جامه به هر رنگ زدی/ خاکت بر سر که زیر پا ماندی ازآنک،/ چون باد به هرچه یافتی چنگ زدی!» (همان:۷۱)، خزه «نماد مفهومی است که در ذات خود تغییرناپذیر و ایستا است، همچنین دربردارنده‌ی مفاهیم فریبکاری و تظاهر است.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۶۸ و شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ج:۲۱)، او در تقابل با ریاکاری،آینه را «رمزی از صفا، بی‌آلایشی، دل و جان و اندیشه پاک و وارسته قرارمی‌دهد. (ر.ک، علی‌نژاد:۱۳۸۱: ۱۷۶): «آینه جان!/ آینه! پناه به روحت!/ در تو گریزم که کس نجویدم اسرار.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸د:۲۰)

«در خت ها»، در شعر «تردید»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۵۰)، مظهری از جامعه است، جامعه‌ای که ناامیدی بر روحش، غالب شده‌است؛ «دهل‌زن»، رمزی است از موقعیت و شرایط خاصّی که بر اوضاع، حاکم می‌شود، بدون آن‌که کسی حریف آن باشد، امّا چیزی نمی‌گذردکه ناکام می‌ماند. (ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۶۶): «کسی حریف طنین تباه طبلش نیست/ از آن که مرد، سیه‌مست وکوچه بن بست است/ رها کنش که بکوبدکه عیشی آماده‌ست:/ دوگام دیگر نارفته رفته، خواهی دید/ دهل‌دریده، به پایان کوی، افتاده‌ست.» (شفیعی-کدکنی،۱۳۸۸چ:۴۵)

«شب»، «بیشه‌های بیدار» را درخود نهفته دارد: «ای شب وحشی‌که درشکافت/ می‌شکفد بیشه‌های بیدار!» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ر:۸۱)، امّا «ارائه‌کننده‌ی مفاهیم منفی چون فشار، استبداد، اختناق، ناامیدی و افسردگی نیز است. »(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۸۶): «امشب درون سینه‌ی من موج طوفان‌هاست/ سیلاب خون در بستر رگ-های من جاری‌ست/ امشب درین صحرای بی‌فریاد، روح من/ چون عصمت آیینه‌ها تنهاست.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸ذ:۴۷)؛ سرشک «در بادهای امشب و هر شب» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸پ:۲۲)، که می‌تواند نمادی از نهضت‌های آگاهی دهنده باشد، «فصلی دوباره را ورق می‌زند».

«شعله»، مفهومی از خطرات، حوادث و پیشامدهای اجتماعی است. (ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۸۸): «بر باغ ما ببار!/ بر باغ ماکه خنده‌ی خاکستر است و خون/ باغ درخت‌مردان،/ این باغ باژگون./ ما در میان زخم و شب و شعله زیستیم/ در نور تشنگی و تباهی/ با نظم واژه‌های پریشان گریستیم.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ ج:۳۲) ؛ «باد»، در شعر شفیعی‌کدکنی، گاه بر مفهوم «ناپایداری، بی‌ثباتی و ویرانگری دلالت دارد.» (ر. ک، علی-نژاد،۱۳۸۱: ۱۷۷): «ای روشن آرای چراغ لالگان،/ در رهگذار باد!/ با من نمی‌گویی/ آن آهوان شاد و شنگ تو/ سوی کدامین جوکنارانی گریزان‌اند؟»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ز:۲۲)

باران در شعر سرشک، مظهر طراوت، پاکی و نشاط است، امّا گاه «باران بی‌رحم» نیز در شعر او دیده می-شود: « با چه سوراخ فراخی می‌کند غربال/ آب را بر روی شهر این ابر مالامال/ این چه بارانی‌ست/ که فرو می‌شوید از هر سنگ/ وز هر خاطری/ هر نام و نقشی را/ راستی بی‌رحم بارانی‌ست!» (شفیعی‌کدکنی ،۱۳۸۸ج:۲۳)

افراسیاب، «رمزی از قدرت خودکامه، مستبد و ظالم است.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱ :۱۷۵): «خون سیاووش جوان در ساغر افراسیاب پیر/ می‌جوشد.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ذ:۴۸)، سیاوش بر مفاهیمی چون پاکی، مظلومیّت و بی‌گناهی دلالت می‌کند و در تقابل با آن خوک، بر مفاهیم پلیدی، ناپاکی وآلودگی دلالت دارد.(ر.ک،علی‌نژاد ،۱۳۸۱: ۱۸۲و۱۸۴)، «آتش، نیز «رمز تطهیر و پاک‌کنندگی به شمار می‌رود. (همان: ۱۷۵): «خدایا!/ زین شگفتی‌ها/ دلم خون شد، دلم خون شد:/ سیاووشی درآتش/ رفت و/ زان سو/خوک بیرون شد.»(شفیعی-کدکنی ،۱۳۸۸ج:۱۵)

«شقایق»، در شعر سرشک، «قلندر مجرّدی است‌که بر سرآرمان‌های خویش‌که رهایی مردم است، جان-فشانی می‌کند.» (بشردوست،۱۳۸۶: ۲۱۹)، لاله، گل سرخ و نسترن سرخ نیز در شعر او مظهری از شهادت است.(ر.ک، شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۶۲-۶۷ و۱۳۸۸ذ:۲۸و۱۳۸۸ح:۳۶)؛ عارفان برای شفیعی مظهر انسان‌های متعهد به انسان و اجتماع خویش هستند، پس با الهام از شخصیّت‌هایی چون سهروردی، عین القضات(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸پ:۵۶) و حلّاج (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ح:۴۹)، از آن‌ها اسطوره می‌سازد.

«روسپیان» در «کوچه باغ‌های نیشابور» (همان:۶۰) مظهری از شخصیّت‌های منفی است و «روسپی عجوز» در «بوی جوی مولیان» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸پ:۳۷)، نمادی از نیویورک است.

سرشک در «فصل پنجم»، مدینه‌ی فاضله‌ی خود را می‌جوید وآن را «رمزی از شرایط مطلوب و آرمانی می‌سازد.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۷۰): «وقتی که فصل پنجم این سال/ آغازشد،/ دیوارهای واهمه خواهد ریخت؛/ و کوچه‌باغ‌های نشابور/ سرشار از ترنّم مجنون خواهدشد-/ مجنون بی‌قلّاده و زنجیر.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ح:۲۲)

«خروس» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸د:۶۶)، در شعر شفیعی‌کدکنی، گاه مظهر انسان‌های آرمان‌جوی است و «سیمرغ» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ح:۷۷)، مظهر آرمان‌های مردمی است، امّا زمانی که در می‌یابند، سیطره‌ی این آرمان‌ها، مجالی برای منفعت‌های شخصی نمی‌گذارد، در تقابل با آرمان‌ها قرارمی‌گیرند.

۲-۹-۱- مفهوم «فرهنگ» در شعر نمادین

«نشابور»، «در مفهوم مکان و موقعیتی است که شاعر به آن تعلّق خاطر ویژه‌ای دارد.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۹۵) و مبیّن دلبستگی او به گذشته‌ی فرهنگی خویش است و «می‌تواند نماد زندگی اجتماعی و حیات فرهنگی ایران در طول سده‌ها و عصرهای گوناگون به شمارآید.» (عابدی،۱۳۸۱: ۶۲): «ز آستین کرده برون طرفه، یکی طنبوری/ می‌زند راه حزینی، همه، در مویه چنانک/ هفت دریای جهان/ با همه طوفان‌هایش/ می-زند غوطه در آن کاسه‌ی طنبور هنوز./ در نشابورم و جویای نشابور هنوز.» (شفیعی‌کدکنی ،۱۳۸۸س:۴۵)

«چراغ»، در شعر سرشک گاه، «رمزی از فرهنگ و آداب و رسومی است که رو به زوال و نابودی می‌رود.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۸۰): «درین شب‌های هول هرچه درآن رو به تنهایی/ چراغ دیگری بر طاق این آفاق روشن کن/ «یکی فرهنگ دیگر،/ نو،/ برآر ای اصل دانایی!» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸س:۳۰)؛ «خنیاگر» که در شعر سرشک، به گونه‌ی «خنیاگرکور» و «زن خنیاگر»، آمده‌است، مظهری از فرهنگی است که نغمه و آواز سهم جاودانه‌ی آن بوده‌است. (ر.ک،شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ج:۸۹) و «کتیبه‌ای زیر خاکستر» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ ح:۵۳)، نیز در شعر او مظهری از فرهنگ گذشته‌ی ایران است

«چرخ چاه کهنه‌ی کاریز»، نیز برای او نمادین است، زیرا: «این چرخ چاه کهنه‌ی کاریز/ با ریسمان پرگره خویش/ -این یادگارهای صد قهر و آشتی/ یادآور شفاعت دستان روستایی-» است. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ب: ۴۴) و «سرو کاشمر»، که شاعر برای آن مرثیه‌سرایی کرده‌است، سمبل و نمادی از این دیار کهن است‌که حوادث بسیاری را پشت سر گذاشته و بزرگان بسیاری را در دامن خود پرورده‌است.» (ر.ک،عبّاسی،۱۳۸۷: ۲۶۱): « سبزی سرو قدافراشته‌ی کاشمرست/ کز نهان سوی قرون،/ می‌شود در نظر این لحظه پدیدارمرا.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸س:۱۷-۱۸)

«شتر»، در شعر شفیعی «رمز کسانی است‌که وقتی در موقعیّت جدید و بهتر قرارمی‌گیرند، موقعیّت پیشین خود را فراموش می‌کنند.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۶۷)، امّا «شترمست»، می‌تواند مبیّن مفهومی از فرهنگ افسارگسیخته‌ی قرن حاضر نیز باشد. (ر.ک،شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۹۱)؛ دغدغه‌ی همیشگی سرشک او را وا می‌دارد که در شعر«باران پیش از رستخیز»(همان:۲۴)، «باران بی‌رحم» را نماد فرهنگی ناسالم قرار دهد، او

نگران غالب شدن چنین فرهنگی بر روح جامعه است که به اعتقاد شاعر «دلی را زنده نگذارد»، پس، «باران دیگر» را مظهری از منجی می‌سازد و امید را در دلش می‌پرورد.

بخشی از توجّه فرهنگی شفیعی به جامعه، دغدغه‌های شاعر نسبت به آگاهی اجتماعی است «تار عنکبوت»، رمزی از ناآگاهی اجتماعی است، درحالی که پیام‌های آگاهی‌بخش، دنیا را فراگرفته‌است: « طوفان نوح دیگر و بال کبوتری/ که می‌خورد به زهره و مرّیخ تا مگر/ جوید برای کشتی او جای لنگری./ وین‌جا، دراین سکوت /بر چهره‌ی جوانی، این تار عنکبوت!» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۸۲) و «صنوبر»، در شعر او « نماد افرادی است که از درجه‌ی آگاهی برتری برخوردارند و افراد بلندنظری که توانایی دیدن افق‌های دوردست رادارند.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۶۶): «آن صنوبر بلند/ با اشاره‌ای نه سوی دوردست/ گفت:/ قدّ کوته تو راه را به دیده‌ی توبست./ گامی از درون سرد خود برآی/ پای برگریوه‌ای گذار و/درنگر/ رود آفتاب و آب در شتاب/ کاروان درد و سرد/ در گریز ناگزیر/ آنک آن هجوم سبز مرزناپذیر.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸الف:۴۸)، «آیینه‌ی جم»، در شعر سرشک «بر مفاهیمی‌چون آگاهی‌بخشی، دانایی و غیب‌نمایی دلالت دارد.» (ر.ک، علی-نژاد،۱۳۸۱: ۱۷۶): «در گردش آور باز/ آن جام جان پیوند، آن آیینه‌ی جم را/ بار دگر ای موبدآتشگه خاموش!» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ذ:۴۶)، «سرو»، در شعر سرشک، در مفهوم انسان والا با صفات پیشوا و حامی است. (ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۶۱): «ای روشنی باغ و بهاران که تو بودی/ وی خرّمی خاطر یاران که تو بودی .»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۸س:۹۴)

۲-۹-۲-مفهوم«آزادی ومبارزه» در اشعار نمادین

«مرغ فریاد وآتش»، در شعر شفیعی مفهوم منجی و رهایی‌بخش را با خود دارد. (ر.ک،علی‌نژاد،۱۳۸۱ :۴۳): « یک بال فریاد و یک بال آتش:/ مرغی ازین‌گونه،/ سرتاسرشب،/ بر گرد آن شهر پروازمی‌کرد./ .../ وان مرغ، سرتاسر شب/ -یک بال فریاد و یک بال آتش-/ از غارت خیل تاتارشان برحذر داشت.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸ح:۴۴)

شاعرکبوتر را رمزی از انسان‌دوستی، رهایی و صلح می‌سازد: «شهر آذین بسته از رنگین کمان‌های بهار/ فکر انسان‌ها/ شهر افسونگر کبوترهای پیغام بشر،/ زی کشور خورشید.»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ذ:۳۲) یا: «هنگام، آن هنگام موعوداست/ هنگامه‌ی هنگامه‌های دهر/ وقتی که معنای کبوتر جز رهایی نیست/ بر روی بام شهر.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸س:۳۵) و «باز»، نیز در شعر او «رمزی است از شخص‌آزادی‌خواه که دارای روح و اندیشه‌ی بلندی است.» (علی‌نژاد،۱۳۸۸: ۱۷۸): «دریغ باز سپید چکادهای بلند!/ چه می‌کنی؟ به امید چه زنده‌ای این جا؟/ درین قفس که غلیواژهای ژاژسرای/ به رنگ بوقلمون با زمانه در تبدیل.» (شفیعی-کدکنی،۱۳۸۸ج:۹۳)

«بیژن»، در شعر سرشک، «رمزی است از شخص جنگاور، دلیر، گرد وآزاده.» (علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۷۸): «هر گوشه‌ای از این حصار پیر / صد بیژن آزاده دربند است.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ذ:۴۸)، «نیلوفران زیرباران» در شعر سرشک، مظهری از مبارزانی است که به تعبیر او «آسمان‌ها را تکان می‌داد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۸ج:۱۷)؛

«گون»، در «شعر سفر به خیر» (ر.ک،شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ح:۱۵)، «پایبندی به تعلّقات را به ذهن متبادرمی‌کند و «نسیم»، آزادی و رهایی.»(علی‌نژاد،۱۳۸۱: ۱۹۳)؛ «مسافران» در شعر «از محاکمه‌ی فضل‌اللّه حروفی» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸پ:۶۳)، رمزی از مبارزان است، «خضر»(همان) نیز نماد قهرمانانی است که از ظلمات هراسی ندارند و «کبوترها» در «بوی جوی مولیان» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸پ:۲۳) تعبیری از بیداری زمان و مظهر مبارزان راه آزادی است.

۲-۱۰-مفاهیم «سیاسی» در اشعار نمادین

سرشک در آخرین شعر «شبخوانی»، «درخت تناور»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ذ:۷۵) را مظهری از رهبران سیاسی قرار می‌دهد و به این می‌اندیشد که هر اشتباهی که از آن‌ها سر زند سرنوشت شکوفه‌ها (ملّت و آیندگان این سرزمین) را کبود می‌کند؛ «نوح جدید» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸ج:۳۹)، در سال ۱۳۵۳، مظهری از رهبران سیاسی دروغین است ؛ «شعبده‌باز» در شعر «هفت‌سالگی»(همان:۸۶)، نیز مظهری دیگر از این‌گونه سیاستمداران است و شاعر، «کلاغ» را مظهری از فراست می‌یابد پس آن را نماد متفکر، اندیشمند و سیاستمداری قرارمی‌دهد که راه خویش را می‌داند: «آن کلاغ صبح‌خیز را ببین!/ نعل باژگونه‌اش نگر!/ راستی که راه خویش را چه خوب می‌رود!/ هیچ‌کس نداند این که چیست درخیال او/ رازدارترپرنده‌ای است/ درکران‌ترین کرانه‌های احتیاط/ می‌شکافد آسمان سبز صبح را دوبال او.» (همان: ۱۸-۱۹)

نتیجه

نیما وجهه‌ی نمادین شعر را با جاندار انگاری برجسته‌تر می‌سازد و نمادگرایی را در جهت عمق مطالب به کار گرفته‌است تا شعرش بتواند قابلیّت تأثیر پذیری فراوانی را داشته باشد و از سمبول‌هایی مدد می‌گیرد که با ذهن و زبان خود آن را ساخته‌است؛ او طبیعت را مظهری از خویش می‌یابد و با هماوایی با طبیعت تلاش می‌کند جلوه‌های متعدد شخصیّت خویش را در عینیّت اطرافش بیابد، تا درونی‌های خویش را با آن بنگارد، در این موقعیت ،طبیعت نه تنها نمادی از شاعر است بلکه در مرحله‌ای فراتر بازتابی از شخصیّت انسان است، نیما برای این منظور بیش‌تر به پرندگان توجّه نشان می‌دهد ؛ نمادهای نیما با دغدغه‌هایش متناسب است، او در کلمات نمادینش به مفاهیمی از قبیل شعر، اجتماع، استبداد، آزادی، مبارزه، آگاهی و امیدواری، توجّه نشان می‌دهد، هر چند که او در رویکرد نمادگرایانه‌ی خویش، به مفاهیمی دیگر نیز اندیشیده‌است و مفهوم «عشق» در شعر او بیش از آن‌که در کلمات نمادینش راه یابد، کلام نمادین شاعر گویای این مفهوم است ؛ در تقسیم بندی اصلی محتوایی اشعار نیما شاید بتوان برای آن بخش عمده‌ای قائل شد وآن حضور مردم در بر ابر استبداداست، نیما زندگی، شعر وآرمانش را در نماد نهاده‌است تا با استبداد بستیزد، نمادهایی که شاعر از استبداد برساخته است خود شاهد گویای ذهن آزادیخواه شاعر است.

جانبخشی عناصر طبیعت، در سمبولیسم سرشک نیز مؤثّر است، نمادهای او گاه در مفهوم رایج خویش به کار می‌رود و گاه به تناسب نگاه شاعر، مفهوم نمادها نیز دگرگون می‌شود، شفیعی نیز نماد را در جهت

عمق اندیشه و برجستگی مفاهیم به کارگرفته‌است ؛ کاربرد عناصر نمادین درشعر سرشک گویای این است که شاعر توجّه خویش را بیش‌تر برمفاهیمی مانند عشق، عرفان، زندگی و پویایی، مرگ، شعر، امیدواری، اندوه، اجتماع، فرهنگ، آزادی، مبارزه و سیاست متمرکز کرده‌است، مفاهیم نمادین سرشک، مفاهیمی هستند که در شکل‌گیری و انسجام نگرش شاعرانه‌ی او دخیلند ؛ شفیعی‌کدکنی نیز مانند نیما، تجلّی شخصیّتی خویش را در طبیعت جسته‌است و اگر نیما غم خود را با جلوه‌ی نمادین طبیعت، زمزمه می‌کند، شفیعی کدکنی نیز زمانی که دغدغه‌ی مرگ جانش را می‌آشوبد، طبیعت را مظهری از شخصیّت نگران خویش می‌یابد ؛ هر دو شاعر نمادهای متفاوتی را برای بیان مفاهیم درونی خویش برگزیده‌اند و شفیعی‌کدکنی در مقایسه با نیما، بیش‌تر از نمادها در جهت بیان مفاهیم خویش مدد جسته‌است و این تفاوت نیز تا حدّی بیانگر دغدغه-های متفاوت هر دو شاعر است.

کتابنامه

۱.اخوان‌ثالث (م.امید)، مهدی (۱۳۶۹)، بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای‌نیمایوشیج، چ دوّم،تهران:بزرگمهر.

۲.بشردوست، مجتبی (۱۳۸۶)، در جستجوی‌نیشابور: زندگی و شعر محمدرضاشفیعی‌کدکنی، چ اوّل، تهران: ثالث و یوشیج.

۳.پورنامداریان، تقی(۱۳۷۷)، خانه‌ام‌ابری‌است، چ‌اوّل، تهران:سروش.

۴.حمیدیان، سعید(۱۳۸۳)، داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، چ دوّم، تهران: نیلوفر.

۵.رشیدیان، بهزاد(۱۳۷۰)، بینش‌اساطیری در شعر معاصر فارسی، چ‌اوّل،تهران:گستره.

۶.شفیعی‌کدکنی،محمدرضا(۱۳۸۸الف)، از بودن و سرودن، چ‌نهم، تهران:سخن.

۷.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸ب)،از زبان برگ،چاپ‌دهم،تهران:سخن.

۸.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸پ)،بوی جوی مولیان،چ‌نهم،تهران:سخن.

۹.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸ج)، خطّی‌ز دلتنگی، چ‌ششم، تهران:سخن.

۱۰.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸چ)، درستایش‌کبوترها، چ‌ششم، تهران:سخن.

۱۱.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸ح)، درکوچه‌باغ‌های‌نشابور، چ‌چهاردهم، تهران:سخن.

۱۲.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸د)،ستاره‌ی‌دنباله‌دار،چ‌ششم،تهران:سخن.

۱۳.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸ذ)،شبخوانی،چ‌نهم،تهران:سخن.

۱۴ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸ر)، غزل‌برای‌گل‌آفتابگردان، چ‌ششم،تهران:سخن.

۱۵.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸ز)، مثل درخت‌درشب باران، چ‌نهم،تهران:سخن.

۱۶.ـــــــــــــــــ(۱۳۸۸س)، مرثیه‌های‌سروکاشمر، چ ششم، تهران:سخن.

۱۷. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه،در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران، چ سوّم، تهران:سخن.

۱۸.شهرستانی، سیدمحمّدعلی(۱۳۸۲)، عمارت‌دیگر(شرح‌شعرنیما)، تهران:نشرقطره.

۱۹.عابدی، کامیار(۱۳۸۱)، در روشنی‌باران‌ها:تحلیل و بررسی‌اشعارشفیعی‌کدکنی،چ‌اوّل،تهران:کتاب‌نادر.

۲۰ .مهاجرانی، سیدعطاءالله(۱۳۷۵)،افسانه‌ی‌نیما،چ‌اوّل،تهران:اطلاعات.

۲۱.مختاری،محمد(۱۳۶۸)، انسان‌درشعر معاصر، چ‌سوم، تهران:توس.

۲۲ ـــــــــــــ (۱۳۵۱ب)،حرف‌های‌همسایه،چ‌اوّل،تهران:دنیا.

۲۳. ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، دیوان‌اشعار، تدوین‌سیروس‌طاهباز، چ‌دهم،تهران:نگاه.

۲۴.علی‌نژاد، مریم(۱۳۸۱)، بررسی نمادگرایی در شعر معاصر فارسی(نیما، اخوان، فروغ و شفیعی)، پایان-نامه کارشناسی ارشد ادبیّات فارسی، تهران:دانشگاه تربیّت معلّم.

۲۵.زرقانی، جواد(۱۳۸۶)، بررسی تطبیقی جایگاه طبیعت‌در شعر سه شاعر معاصر(نیمایوشیج، سهراب سپهری و شفیعی‌کدکنی)، پایان‌نامه‌کارشناسی‌ارشد دانشکده ادبیات فارسی، قم: دانشگاه‌قم.

۲۶. پورنامداریان،تقی و خسروی شکیب محمد(۱۳۸۷)، دگردیسی نمادها در شعرمعاصر،شماره یازدهم، پاییز و زمستان:پژوهش زبان وادبیّات فارسی.

۲۷.جعفری، مسعود(۱۳۸۸)، نظریه‌ادبی‌رمانتیک‌نیما،تدوین‌میلادعظیمی:پادشاه‌فتح

ساختار کلی شاهنامه با رویکردی توحیدی و براساس سیرت پادشاهان

سمیرا ریزه وندی[۱]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

چکیده

در مورد ساختار کلی شاهنامه نظرات متفاوتی ایراد شده است. برخی شاهنامه را به سه بخش اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی تقسیم کرده‌اند. برخی دیگر شاهنامه را دارای دو بخش اسطوره‌ای و تاریخی می‌دانند. اما در این مقاله سعی ما این است که ساختار کلی شاهنامه را با قرائتی توحیدی و بر مبنای سیرت پادشاهان تقسیم‌بندی کنیم.

از آنجا که قرائت به متن به عنوان یک نظام می‌نگرد و در پی کشف اجزاء متن و روابط میان آنهاست، وقتی ما از این دیدگاه به شاهنامه می‌نگریم، این متن به دو بخش متفاوت و متضاد تقسیم می‌شود. در یک بخش آن که از کیومرث آغاز می‌شود و به جمشید می‌انجامد، پادشاهانی خداپرست هستند که بنا بر سیرتشان از خود پرستی به دوراند و حکومت آنها در راستای خدمت به خلق می‌باشد. اما در بخش دیگر سیرت پادشاهان این چنین نیست و مبنای کار آنها بر خودپرستی (که نقطه‌ی مقابل خدا پرستی و توحید است)، قرار دارد. این بخش از نیمه دوم سلطنت جمشید و با انانیت او آغاز می‌شود و تا پایان شاهنامه ادامه دارد.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، ساختار، نظام توحیدی، نظام شرک.

مقدمه

در مورد ساختار کلی شاهنامه نظرات مختلف و متفاوتی ایراد شده است. برخی شاهنامه را دارای سه بخش اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی می‌دانند و برخی دیگر این متن را به دو بخش اسطوره‌ای و تاریخی تقسیم می‌کنند. با توجه به این‌که «ساختارگرایی به وسیع ترین مفهوم آن، روش جستجوی واقعیت نه در اشیای منفرد که در روابط میان آنهاست» (اسکولز،۱۳۷۹: ۱۸). سعی ما این است که ساختار کلی شاهنامه را با قرائتی توحیدی و بر اساس سیرت پادشاهان به دست آوریم. زیرا «قرائت با اثر ادبی به عنوان یک نظام روبرو می‌شود و در صدد ایضاح روابط میان اجزا گوناگون آن برمی‌آید» (اسکولز، ۷۹۱۳:۲۰۳). به این منظور ما باید ابتدا تعریف خود را از توحید مشخص کنیم. سپس بر مبنای آن و با توجه به سیرت پادشاهان، افراد و به تبع آن حکومت‌های موحد و مشرک را معلوم کنیم.

توحید در نظر ما همان تسلیم بی چون و چرای حق بودن و دور بودن از خود پرستی است. بنا به قول امیرالمؤمنین بهترین بنده‌ی خدا کسی است که «در برابر خداوند خود را به گونه‌ای تسلیم کرد که هر فرمان او را انجام می‌دهد» (نهج البلاغه، خطبه: ۸۷). و حقیقت توحید آن بود که بنده چون هیکلی شود اندر جریان تصرف تقدیر حق اندر مجاری قدرتش، خالی از اختیار و ارادت خود، اندر دریای توحید وی به فنای نفس خویش(هجویری،۱۳۸۹ :۴۱۴ و قشیری، ۱۳۸۷: ۵۲۴). بنابراین هر کس که در سیرت خود از خود

[1] . srizehvandi@yahoo.com

پرستی به دور باشد و از برتری جویی به دیگران و انانیت پرهیز کند و تسلیم امر حق باشد در نظر ما فردی موحد است و در نتیجه حکومت او بر مبنای توحید است. اما اگر شخصی سیرتش بر مبنای خود پرستی باشد. حکومت این شخص در نظر ما حکومت شرک است و در نتیجه، آن حکومت نامشروع می‌باشد.

پیشینه پژوهش

حمیدیان به قول خود به ناچار تقسیم بندی شاهنامه را به سه دوره اساطیری، حماسی و تاریخی را می‌پذیرد و در مورد دوره‌ی تاریخی می‌گوید که بهتر است این دوره را « تاریخ گونه » یا « تاریخ وار » بدانیم (حمیدیان، ۱۳۸۳ : ۴). ذبیح اله صفا: شاهنامه را تاریخ ایران قدیم از آغاز تمدّن نژاد ایرانی تا انقراض حکومت او به دست اعراب می‌داند که به پنجاه دوره‌ی شاهی تقسیم شده است. او شاهنامه را به سه دوره‌ی اساطیری، پهلوانی و تاریخی تقسیم کرده است. به نظر او دوره‌ی پهلوانی، با قیام کاوه و فریدون آغازمی‌شود و تا عهد بهمن ادامه می‌یابد. عهد دارا دارای دوره‌ی واقعی و تاریخی است (صفا، ۱۳۶۹ : ۲۰۶– ۲۱۱). مسکوب نیز شاهنامه را اثری با سه بخش اساطیری، پهلوانی و تاریخی دانسته است (مسکوب، ۱۳۸۴ : ۱۱۴). بهمن سرکاراتی شاهنامه را دو بخش دانسته است: اسطوره‌ای و تاریخی (سرکاراتی، ۱۳۷۸ : ۷۱). مالمیر نیز در مقاله‌ی ساختار فنی شاهنامه وجود این دو بخش را تأیید می‌کند (مالمیر، ۱۳۸۷ : ۲۰۹).

آغاز خلقت و ویژگی رهبر موحد

آدم از میوه درخت ممنوعه میل نمود و به زمین فرستاده شد. تا راهبر مردم باشد. « آن درخت، درخت علم بود، یعنی علم خیر و شر» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۷: ۱/ ۲۲۰) و آن درختی است که هر کس از آن به إذن خدا بخورد بدون تعلم به او علوم اولین و آخرین، الهام می گردد (فیض کاشانی، ۱۳۸۵: ۱۶۴/۱). در روایتی دیگر آمده که آن درخت عبارت بوده از علم محمد و آل او (ع) (طباطبایی ، ۱۳۷۱: ۲۱۷/۱). علاوه بر این در عهد عتیق چنین آمده است « و خداوند خدا هر درخت خوش نما و بخوردن نیکو از زمین رویانید و هم درخت حیات در وسط باغ و درخت دانستن نیک و بد را (۱۰) ... و خداوند خدا آدم را امر فرموده گفت که از تمامی درختان مختاری که بخوری (۱۷) اما از درخت دانش نیک و بد مخور... » (کتاب مقدس عهد عتیق و عهد جدید ، ۱۳۸۰: فصل دوم ص ۴ و ۵) پس از این واقعه بود که خداوند از میان همان انسان ها افرادی را برگزید تا با علم و آگاهی خود جانشین او باشند و مردم را در راه حق نگه دارند و از ظلم و بی عدالتی بترسانند و هماره هم سرپرست و رهبر، هم دوست و رفیق مردم باشند. یعنی خداگونه باشند زیرا خداوند خود را در کتاب خویش قرآن کریم « ولی » یعنی هم سرپرست و صاحب و هم رفیق و دوست کسانی می‌داند که ایمان آورده و آنها را از تاریکی ها به سوی نور خارج می کند.

الله ولی الذین آمنو یخرجهم من الظلمات الی نور، قرآن (بقره ، آیه : ۲۵۷). برای اثبات این معانی از کلمه « ولی » می توان به کتب و تفاسیر ذیل مراجعه کرد (فرهنگ نفیسی ۱۳۳۴: ۳۸۹۰/۵ و تفسیر ابوالفتوح

رازی، ۱۳۸۱: ۴۱۶/۳ و تفسیر فیض کاشانی ، ۱۳۸۵: ۴۹۶/۱ و تفسیر طبرسی، ۱۳۵۰: ۳/ ۱۱۶ و فرهنگ متین، ۱۳۸۴ : ۱۶۲۱ و انوری ۱۳۸۲ : ج ۸/ ۸۲۷۶ و دهخدا، ۱۳۳۴ : ج ۴۹/ ۲۵۵– ۲۵۴).

در این آیه به خوبی به ما نشان داده می شود که خداوند هم رهبر و سرپرست مومنان است و هم رفیق و دوست آنهاست. یعنی اگر فردی در این آیه « ولی » را تنها به معنای سرپرست و صاحب یا رهبر گرفته دچار تساهل و تسامح گردیده و اگر هم فقط به معنای دوست، رفیق و یار فرض کرده باز هم تسامح به خرج داده است. زیرا آنگونه که از کلمه « ولی » فهمیده می‌شود حاوی تمامی این معانی می‌باشد یعنی رهبری که دوست است، و سرپرستی که یار است.

الف– دوران کیومرث

در متن شاهنامه کیومرث به عنوان یک پادشاه اسطوره‌ای دارای این سیرت و این شیوه‌ی رهبری و مردم داری می‌باشد. کیومرث، شاه، پدر و رفیق مردم است. کیومرث پادشاهی است که انس و دیو و دد همه زیر فرمان او هستند. اما در عین حال او همچون دیگر افراد جامعه‌ی خویش می‌زید (فردوسی، ۱۳۸۸ : ۲۸). این دوران، دوران طلایی ما ایرانیان است که به وضوح در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی آمده است.

چنین گفت که آیین تخت و کلاه — کیومرث آورد و او بود پادشـــاه
چو آمـــــد به برج حمـــل آفتاب — جهـان گشت با فر و آیین و آب
کیومرث شد بر جهان کد خـــدای — نخستین به کوه اندرون ساخت جای
سر بـــخت و تختش بر آمـــد به کوه — پلنگیـــنه پوشیـــد خـــود با گـــروه
از او انـــدر آمـــد همـــی پـــرورش — که پوشیـــدنی نو بـد و نو خـورش
به گیتی درون سـال سـی شـــاه بود — به خوبـــی چو خورشیـــد بر گاه بود
همـــــی تافـــت زو فرّ شاهنشـهـــــــی — چـــو ماه دو هفتـه ز سرو سهـــــــی
دد و دام و هر جـــانور کـــش بدیـــد — ز گیـــتی بـــه نزدیـــک او آرمیـــــد
دو تـــا می شـــدنـــدی بـــر تخـــت او — از آن بـــر شـــده فـــره و بخـــــت او

(همان: ۲۹/۱)

با توجه به ابیات ایراد شده در فوق، به خوبی می‌توان این نکات را دریافت که پادشاه اسطوره‌ای ایران زمین، سمبل و نماد بی چون و چرای یک رهبر روحانی می باشد. زیرا همچون دیگر افراد قبیله « پلنگینه » می پوشد و به آنها نیز می‌پوشاند و افراد قبیله اش را « پرورش » می‌دهد و برای آنها « خورش نو » و جدید پدید می‌آورد. این همان دوران زیبا و طلایی است که در اسطوره نمودار گشته است.

این دوران چنان زیباست که حتی حکیم بزرگ چین لائوتزو خواهان و آرزومند این دوران و این چنین رهبرانی است آنجا که می‌گوید: « فرزانه بالاتر از دیگران است/ در حالی که کسی احساس کوچکی نمی کند/ او جلوتر از دیگران است/ در حالی که کسی احساس زیر دست بودن نمی کند» (لائوتزو، ۱۳۸۸ : ۶۶). و در جایی دیگر این حکیم بزرگ رهبر آرمانی را این‌گونه توصیف می‌کند « داشتن بدون احساس مالکیت /

عمل کردن بدون انتظار داشتن/ و راهنمایی کردن بدون سعی در حکم راندن/ فضایل عالی محسوب می شوند » (همان: ۱۰).

ب- دوران هوشنگ

در اساطیر ایرانی و در شاهنامه فردوسی بعد از کیومرث، هوشنگ پادشاه ایران زمین می‌گردد. سیرت این پادشاه این چنین است که تمام فکر و ذکرش داد و دهش و آباد کردن جهان و روبه‌راه کردن زندگی مردمش می باشد او پادشاهی است که با کشف آتش- البته به صورت کاملاً اتفاقی – آهن را از سنگ جدا می‌کند و بعد با آن به قول حکیم طوس « از آهنگری اره و تیشه کرد ». واین‌گونه به مردمش خدمت کرد. و از خود پرستی که نمود حقیقی شرک است به دور بود.

به فرمان یزدان پیروزگر — به داد و دهش تنگ بستم کمر
و ز آن پس جهان یکسر آباد کرد — همه روی گیتی پر از داد کرد
نخستین یکی گوهر آمد به چنگ — به آتش ز آهن جدا کرد سنگ
سر مایه کرد آهن آبگون — کز آن سنگ خارا کشیدش برون (فردوسی ، ۱۳۸۸، ۳۲/۱)

هوشنگ پادشاهی بود که آبها را از دریا به سوی دشت آورد و راه و رسم کشاورزی را به مردم آموخت و همچنین شیوه دامداری را آموزش داد. و اینچنین برای مردم کار و خدمت می‌کرد. (همان : ۳۳).

پ- دوران تهمورث

بعد از هوشنگ که همه « هوش » و « فرهنگ » بود، تهمورث جای او را می‌گیرد تا بخشی دیگر از دوران اساطیری، را بیان کند. در زامیاد یشت آمده فرکیانی که به تهمورث زیناوند تعلق داشته، موجب شده که او بر دیوها و مردمان و جانوران و پری‌ها دست یابد و اهریمن را به پیکر اسبی در آورده و سی سال به دور کرانه زمین براند (اوستا، زامیاد یشت کرده پنجم بند ۲۹-۲۸ ص ۲۹۴). در این دوران تهمورث پشم از پشت میش و بره جدا ساخت و کار « رشتن » را به مردم آموخت و از آن برای پوشش و گستردنی بهره گرفت. به وضوح می‌بینیم که سیرت این پادشاه نیز خدمت به خلق و دوری از خودپرستی و شرک است.

پس از پشت میش و بره پشم و موی — برید و به رشتن نهادند روی
به کوشش از او کرد پوشش به رای — به گستردنی بد هم او رهنمای (فردوسی ، ۱۳۸۸: ۳۴)

اتفاق بزرگی که در این زمان رخ می‌دهد و تهمورث دیوبند مقدمات آن را فراهم می‌کند؛ آموختن و نوشتن بود. آن هنگام که تهمورث دیوان را به بند می‌کشد آنها از او زینهار می‌خواهند و در مقابل آن متعهد می گردند که « نبشتن » را به او بیاموزند.

چو آزاد گشتند از بند او — بجستند ناچار پیوند او
نبشتن به خسرو بیاموختند — دلش را به دانش برافروختند
نبشتن یکی نه که نزدیک سی — چه رومی و چه تازی و چه پارسی (همان :۳۵)

بدین گونه دوره تهمورث دیو بند نیز به پایان می رسد و این پادشاه مردم پرست به دیدار یزدان می‌شتابد و فرزند او جمشید جانشین او می‌گردد.

ت- دوران جمشید

جمشید پادشاهی است که حکومتش شامل دو دوره‌ی متفاوت است. در زامیاد یشت آمده: جمشید مدت زمانی از فر برخوردار بود آن چنان که به هفت کشور پادشاهی کرد، به دیوها و مردمان و جادوان و پری‌ها و کوی‌ها و کرپن‌ها دست یافت... (اوستا ، زامیاد یشت کرده ششم بند ۳۱، ص ۲۹۴). اما پس از آن که سخن دروغ و نادرست گفت، فر از او گسسته شد، و در برابر دشمن فرو مانده به زمین پنهان شد (عفیقی ، ۱۳۷۴: ۴۸۷). جمشیددر دوران اول او نیز مانند پدران خویش خدمات ارزنده‌ای به جامعه می‌کند و اسباب و لوازم فراوانی را برای راحت تر شدن زندگی مردم مهیا می‌کند.

به فـــر یکـــی نرم کـــرد آهـــــنا چو خود و زره کرد و چون جوشنا
چو خفتان و تیغ و چو برگستوان همـه کـرد پیـــدا به روشـــن روان
ز کتـــان و ابریشـــم و مـــوی قـــز قصب کرد پر مایه دیـبا و خز (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۶/۱)

جمشید پس از انجام این خدمات، ناگهان « منی » آغاز کرد و دوره خودپرستی و شرک شروع گردید او دچار این ابتلا شد که فکر کرد تنها او بوده که همه‌ی تمدن بشری را به وجود آورده و فقط و فقط او بوده که این چنین نظام استوار و جدیدی را بنیان نهاده است . در واقع با این تفکر، جمشید که در گذشته به صورت مخلصانه برای مردم کار می‌کرد. در مقابل خالق دست به عصیان و نافرمانی زد و خود را برتر از همه چیز و هر کس در جهان دانست و این آغاز انحطاط جامعه بشری و شروع مرحله جدیدی یعنی مرحله شرک و خودپرستی و نظامی بر پایه بی عدالتی بود و سیرت پادشاهان از خدمت به مردم به سوی خدمت مردم برای آنها تغییر جهت داد.

منی کرد آن شاه یزدان شناس ز یزدان بپیچید و شد ناسپاس
چنین گفت با سالخورده مهان که جز خویشتن را ندانم جهان
هنر در جهان از من آمد پدید چو من نامور تخت شاهی ندید
جهان را به خوبی من آراستم چنان است گیتی کجا خواستم
خور و خواب و آرامتان از من است همان کوشش و کامتان از من است (همان: ۳۸)

و این‌گونه جمشید با سرپیچی و عصیان در برابر حق، باعث نابودی خویشتن گردید و پسر مرداس یعنی ضحاک در گوشه‌ای پا به عرصه‌ی قدرت نهاد تا هم او را از میان بردارد و هم نظام شرک یعنی خودپرستی و افزون خواهی را قدرت ببخشد و مردمان را همچون بردگان خود بپندارد و از مغز آنها خوراک مارهای دوشش را تأمین کند.

ث- دوران ضحاک

در نظام ضحاک، آن‌چنان ظلم و ستم بسیار گشت که در ظاهر ابیات شاهنامه، این پادشاه خون‌خوار، مغز جوانان را به وسیله‌ی مارهای دوشش می‌خورد اما با اندکی تعمق می‌توان دریافت که این پادشاه بیدادگر، مغز یعنی راستی و فرزانگی افراد را از میان برداشت (همان: ۴۵) و راه و رسم بدی و ناراستی و کژی و کاستی و جادویی را به وجود آورد.

این چنین به نظر می‌رسد مارهای دوش ضحاک که فرزندان بوسه های ابلیس بودند در حقیقت عوامل دستگاه او هستند که هم مردم را گمراه می کنند و هم بر ضحاک تسلط پیدا کرده‌اند و او را مطیع خود ساخته‌اند آنچنان که ضحاک مجبور است به سخنان آنها گوش دهد. زیرا مارها دقیقاً روی دوش های او روییدند و این نکته تداعی‌گر این است که این عوامل فساد که اطراف ضحاک را گرفته اند از وابستگان و نزدیکان او هستند که با سر فرو بردن به گوش‌های ضحاک ذهن او را از حرف‌های خود پر می‌کنند و آن‌چنان او را تحریک می‌کنند که راهی جز پذیرفتن سخنان این افراد برای او باقی نمی‌ماند.

اما در دوران حکومت ظالمانه‌ی ضحاک و در نزدیکی او فریدون پا به عرصه‌ی وجود نهاد و پهلوانی دلیر گردید. و با قیام کاوه آهنگر، مقدمات نابودی حکومت ظالمانه‌ی ضحاک را فراهم کرد.

چو کاوه برون شد ز درگاه شاه — بر او انجمن شد بازارگاه
همی بر خروشید و فریاد خواند — جهان را سراسر سوی داد خواند
از آن چرم کاهنگران پشت پای — بپوشند هنگام زخم درای
همان کاوه آن بر سر نیزه کرد — همان گه ز بازار برخاست گرد
خروشان همی رفت نیزه به دست — که ای نامداران یزدان پرست
کسی کاو هوای فریدون کند — دل از بند ضحاک بیرون کند (فردوسی ، ۱۳۸۸: ۵۴)

با قیام کاوه که نشانه‌ای از حضور نیروی غیر شاهی، نیروی مردمی در نبرد می باشند(مختاری، ۱۳۶۸: ۱۵۱) و آمدن فریدون دوران ضحاک به پایان می رسد و حکومت فریدون آغاز می شود.

ج- دوران فریدون

تلاش و قیام کاوه برای بر پا شدن عدل و داد چندان ثمربخش نیست زیرا منیت گرایی و خود بزرگ بینی که بنیان آن را جمشید نهاد به گونه ای دیگر در سیرت فریدون هم نمودار می‌شود. این چنین که وقتی فریدون برای فرزندانش می‌خواهد همسر بگزینند. به پیشکارش سفارش می‌کند که بر گرد جهان بگرد و دخترانی را برگزین که از تخمه‌ی پادشاه باشند. زیرا فقط پادشاه زاده سزاواری و شایستگی پیوند با خانواده‌ی مرا دارد و این یعنی خود پرستی و برتر دانستن خود از دیگران و آغاز تبعیض و نابرابری‌های اجتماعی. « تبعیض می‌تواند از استثمار مخرب تر باشد، هم به خاطر روشی که در آن فرصت های نابرابری را در زندگی ایجاد می کند و هم به خاطر روشی که در آن احترام شخصی" personaldoginity "را تحت تأثیر قرار میدهد

و یا به خاطر مرتبط بودن به ویژگی‌های ذاتی شخص مثل جنس، سن و یا به خاطر ارتباطی که با [یک عنصر فرهنگی] مثل نژاد دارد... (انگوتیا- ریزمن ، ۱۳۸۳ : ۲۵۳).

فریدون از آن نامداران خویش　　یکی را گران مایه تر خواند پیش
کـــجا نام او حنـــــزل پر هنـــــر　　به هـــــر کـــار دلســـوز بر شـــاه بر

******

بدو گفـــت بر گـــرد گرد جهان　　ســـه دختر گزین از نژاد مهـــــان
سه خواهر ز یک مادر و یک پدر　　چنان چـــون بشایـد به پیـــوند من (فردوسی ، ۱۳۸۸: ۶۷)

نمونه‌ای دیگر از این خودپرستی آن‌گاه عیان می‌گردد که فریدون جهان را بین سه فرزندش تقسیم می‌کند. به این ترتیب که فریدون خود پسر کوچک خانواده بود و دو برادر بزرگتر از خود داشت (همان :۵۵). از این نظر ایرج نیز همانند او بود؛ به خاطر همین شباهت و سنخیت، ایرج را بیشتر از آن دو پسر دیگرش دوست دارد. در واقعه ایرج برای فریدون هم‌چون آینه‌ای است که او سیمای خود را در آن می‌بیند و طبیعی است که بخواهد از طریق ایرج که به نظرش دقیقاً خود اوست، بار دیگر بر تخت قدرت بنشیند و فرمانروایی کند آن هم در سرزمین مقدسی که اهورا مزدا برای اولین بار این مکان (ایران ویج) را برای ملاقات با جم تعیین می‌کند (وندیداد فصل دوم ، ص ۷۹).

اهورامزدا در وندیداد به زرتشت می گوید « نخستین کشور با نزهت که من اهورامزدا آفریدم آراینم ویجو (ایران ویج) بود » (وندیداد فصل اول ص ۵۸). وقتی وندیداد را می خوانیم، اهورامزدا غیر از کشور ایران، از چند کشور دیگر نام می‌برد، اما از ایران به عنوان اولین و مقدس ترین و بهترین کشور یاد می‌کند (پیر حیاتی، ۱۳۸۵: ۱۰۲). فریدون با توجه به این اعتقاد است که بخش مه‌متر و بهتر جهان را به ایرج می دهد تا این چنین از طریق ایرج- که فریدون، خود را در او می‌بیند- باز هم سلطان مرکز جهان آن روز، یعنی ایران باشد.

مرتضی ثاقب فر برای توجیه مرگ ایرج می‌گوید: ایرج سرشتی آشتی جوی و نیک دل و چهره‌ای ستمدیده و شهادت طلب دارد... ایرجی که نمی‌خواهد درختی بکارد که بارش کینه و پیکار باشد، با این تسلیم خویش به بدکاران اهریمن نهاد، خود تا جاودان پیکار ساز و کینه آفرین و نهالی می‌نشاند که سراسر تاریخ ایران را سرشار از پیکار و کینه‌جویی می‌سازد (ثاقب فر ، ۱۳۷۰: ۹). اما برخلاف این ستم‌دیده و شهادت طلب بودن ایرج باعث پیکار و کینه نمی‌گردد. بلکه پیکار و کینه قبل از تسلیم ایرج آغاز شده است و علت آن نخست خودپرستی و خودخواهی فریدون و ثانیاً زیاده خواهی برادران ایرج می‌باشد و این‌که ایرج تسلیم می‌شود به علت وجود خصوصیت انسان دوستی اوست که صفت بارز رهبران فرزانه‌ی قبل از او بوده است نه ستم‌دیده بودنش.

ما همین خصوصیات و صفات عالی را در سیاوش نیز به وضوح می‌بینیم که برای ریخته نشدن خون بی گناهان پذیرای سرنوشتی می‌شود که سرانجام به ذبح شدنش می‌انجامد و جالب اینجاست که هر دوی این

افراد فرزانه و انسان دوست، توسط نزدیکانشان به قتل می‌رسند. ایرج توسط برادرش؛ و سیاوش با دسیسه‌ی عموی زنش، گرسیوز و به فرمان پدر زنش، افراسیاب و با هدایت پدرش، کاووس ، به سوی مرگ رانده می‌شوند. و این نشانگر این مهم است که بعد از جمشید اگر کسی در پی برقراری صلح و آشتی بوده و طرفدار عدالت و خدا پرستی و توحید باشد بی تردید ناموفق است. زیرا اوضاع چنان بد و ناجور است که توسط نزدیک‌ترین کسانش کشته می‌شود. این نظام و شیوه‌ی حکومت، ادامه می‌یابد تا زمان کیخسرو که برخی او را شاهی آرمانی می‌دانند.

چ- دوران کیخسرو

کیخسرو پس از کشتن افراسیاب دیگر برای خود هیچ‌گونه خویش‌کاری و وظیفه ای نمی‌بیند. لذا سران کشور را جمع می‌کند و در حالتی از افسردگی و با بدبینی کامل به آینده، این چنین سخن می‌گوید که مبادا من همانند ضحاک تازی و جم گردم و فره ایزدی از من دور شود.

شوم همچو ضحاک تازی و جم — که با سلم و تور اندر آیم به زم
به یزدان شوم یک زمان ناسپاس — به روشن روان اندر آرم هـــراس
ز من بگـسـلـد فـره ایـــزدی — گرآیـــم بـه کـــژی و راه بدی (فردوسی ، ۱۳۸۸: ۹۷۶)

بنابراین او در این حال افسردگی و ناراحتی می‌خواهد از تاج و تخت و در واقع از خود انتقام بگیرد و با احساس گناهی که نسبت به این همه خودخواهی و خودپرستی که داشته به گوشه‌ای می‌خزد و به عبادت مشغول می‌شود. وقتی که از یک بیمار افسرده سوال شود که چه احساسی داری رایج‌ترین صفاتی که به کار می برد عبارتند از: غمگین، دفع، بدبخت، درمانده، ناامید، تنها، ناخشنود، اندوهگین، بی‌ارزش، بی مصرف و گناه‌کار می‌باشد (روز نهان و سیلگمن ، ۱۳۸۵: ۲ / ۶). اکثر این خصوصیات به طور واضح در کیخسرو مشهود است. او از مردم کناره گیری می‌کند. در گوشه ای- چون احساس گناه می‌کند- به استغفار می‌پردازد.

ببست آن در بارگاه کیان — خروشان بیامد گشاده میان
ز بهر پرستش سر و تن بشست — به شمع خرد راه یزدان بجست
همی گفت کای برتر از جان پاک — بر آرنده آتش از تیره خاک
تو را تا بباشم نیایش کنم — بدین نیکوی‌ها فزایش کنم
بیامرز رفته گناه مرا — زکژی بکش دستگاه مرا (فردوسی، ۱۳۸۸: ۹۷۷)

اوضاع این پادشاه چنان وخیم می‌شود که سران مملکت او را که از سلطنت و کشتار و تاجداری به ستوه آمده و دچار افسردگی و پوچی شده و قصدِ خودزنی دارد را نصیحت می‌کنند و دلداری می‌دهند.

همه پهلوانان ترا بنده‌ایم — سراسر به دیدار تو زنده‌ایم
به هر کشوری لشکر و گنج توست — به جایی که پی بر نهی رنج توست
ندانیم که اندیشه شهریار — چرا تیره شد اندرین روزگار

تو را زین جهان روز بر خوردن است نه هنگام تیمار و پژمردن است (همان: ۹۷۸)

اما این سخنان در کیخسرو اثر نمی‌کند و این قضیه تا جایی پیش می‌رود که سران مملکت قصد دارند که در نامه‌ای که به رستم و دستان می‌فرستند شاه را همدم دیوان بخوانند.

ببایـد شـدن سوی زابلـستان سواری فرسـتی به کابلـستان
به زابل به رستم بگویی که شاه زیزدان بپیچید و گم کرده راه
در بـار بـرنـامـداران ببسـت همانـا که با دیـو دارد نشسـت (همان: ۹۸۰)

و این دلخوری سران تا جایی ادامه پیدا می‌کند و فزونی می‌یابد که زال رو در روی کیخسرو می‌ایستد و به او می‌گوید که راه دیوان را ادامه نده.

گر این باشد ای شاه سامان تو نگردد کسی گرد پیمان تو
پشیـمانی آیـد ترا زین سخـن بر اندیش و فرمان دیوان مکن
و گر نیز جویی چنین کار دیو ببـرد ز تـو فـر کیـهان خدیـو (همان: ۹۸۷)

اما کیخسرو در کار خویش مصمم است، با بخشیدن تاج و تخت به لهراسب که به نظر درباریان و زال شایستگی لازم را نداشت از تاج و تخت و قدرت و مکنت و ثروت انتقام گرفت.

فرود آمـد از نامـور تخـت عاج ز سر برگرفـت آن دل افـروز تاج
به لهـراسب بسپـرد و کـرد آفرین همـه پادشـاهـی ایـران زمیـن
شگفـت اندر و مانـده ایـرانیان بر آشفـته هر یـک چو شیـر ژیـان
همی هر کسی در شگفتی بماند که لـهراسب را شـاه بایـست خوانـد
از آن انجمن زال بر پای خاست بگفت آنچه بودش به دل رای راست
چنیـن گفت کای شهریـار بلند سـزد گـر کنـی خاک را ارجمـند ؟
سر بخت آن کس پر از خاک باد روان ورا خـاک تـریـاک بـاد
که لهراسب را شاه خوانـد به داد ز بیـداد هـرگـز نگیـریـم یـاد (همان: ۹۹۵)

پس از سپردن تخت و تاج به لهراسب، کیخسرو با گروهی از پهلوانانش به مکانی می‌رود و در آنجا به ناگاه غیب می‌شود اما در حقیقت باید گفت که کیخسرو به دست خود نابود می‌شود. زیرا نتیجه حتمی رفتار این چنین شخص افسرده‌ای با این خصوصیات بی شک نابودی یعنی خودکشی است.

چو از کوه خورشید سر بر کشید ز چشم مهان شاه شد ناپدید (همان: ۱۰۰۰)

زیرا این دیوانگی محض است که یک نفر انسان خداشناس و نیکو کردار در اوج قدرت همه چیز را ترک کند و مملکت را به دست کسی بسپارد که در نظر دیگران شخص فرومایه و بی نام و نشانی است و شایستگی این مقام را ندارد. اگر در آیین مسیح و اسلام ما دو رهبر داریم که غیب شده و از چشم‌ها پنهان می‌شوند، به علت نامساعد بودن اوضاع است و ناچار بودن شخص رهبر؛ اما کیخسرو در اوج قدرت و در حالی که همه چیز برای ادامه حکومت او مهیاست و قوی‌ترین دشمن او نیز از بین رفته است غیب می‌شود.

این کاملاً نامعقول به نظر می‌رسد. پس از کیخسرو این روند خود پرستی(شرک) تا پایان شاهنامه ادامه دارد و هر روز اوضاع بدتر می شود.

نتیجه گیری

دوران طلایی زندگی بشر زمانی بود که هیچ کس خداوند و هیچ کس برده نبود و هر کس به مقدار نیازش از طبیعتِ سخاوتمند بهره می برد و رهبرانشان نیز همچون پدری مهربان بودند که برای آسایش بیشتر قبیله ی خود تلاش می‌کردند. اما این دوران طلایی با عصیانگری و خودپرستی رهبر قبیله به پایان می‌رسد و دوران جدیدی آغاز می‌شود که در آن عده‌ای کار می‌کنند تا عده‌ای دیگر در رفاه زندگی نمایند.

اگر ما ساختار کلی شاهنامه را با رویکردی توحیدی و براساس سیرت پادشاهان، مورد بررسی قرار دهیم به این مهم دست می‌یابیم که شاهنامه دارای دو دوره متفاوت است. دوره اول شاهنامه از پادشاهی کیومرث آغاز می‌شود و تا پایان نیمه اول حکومت جمشید یعنی قبل از عصیان او ادامه می‌یابد در این دوره بین مردم و رهبر یک رابطه پدر و فرزندی برقرار است. و رهبر با دو خصیصه عشق به خالق و عشق به خلق تنها به عبادت خالق و خدمت به خلق می‌پردازد و در حقیقت این شخص خداپرست ، پرستار مردمش می‌باشد. اما در دوره دوم شاهنامه که از نیمه دوم پادشاهی جمشید و با طغیان و سرکشی او آغاز می‌شود برخلاف گذشته، این مردم هستند که پرستاران و خادمان سلطانند و شاه و شخص اول مملکت با خودپرستی تمام (که نقطه مقابل خداپرستی است) هر آنچه را که خوب است تنها برای خود می‌خواهد و با مبتلا شدن پادشاه به بیماری خودپرستی یعنی همان بیماری شرک، نظام شرک جای نظام توحیدی گذشته را می‌گیرد.

کتابنامه

-قرآن کریم.

-ابوعلی الفضل ابن الحسن ابن الطبرسی، (۱۳۵۰)، تفسیر مجمع البیان، ترجمه دکتر مفتح، تهران، انتشارات فرهانی.

-اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر آگاه.

-انوری، حسن، (۱۳۸۲)، فرهنگ بزرگ سخن، ۸ جلد مصور، تهران، نشر سخن. چاپ دوم.

- ابراهیم پور، داود، (۱۳۸۱)، اوستا، تهران، نشر اساطیر.

-پیرحیاتی، محمد، (۱۳۸۵). مقدمه‌ای بر اساطیر(هویت، عرفان و فرهنگ)، تهران، نشر سهروردی.

- حسین بن علی بن محمد احمد الخزاعی النیشابوری مشهور به ابوالفتوح رازی، (۱۳۷۷). روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن، مشهد، نشر آستان قدس رضوی، چاپ سوم.

-حمیدیان، سعید، (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، نشر ناهید.

-دهخدا، علی اکبر، (۱۳۳۴)، فرهنگ دهخدا، تهران، نشر دانشگاه تهران.

-دیوید اِل. روز نهان؛ مارتین ای. پی . سلیگمن، (۱۳۸۵)، روان شناسی نابهنجاری آسیب شناسی روانی، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران، نشر ساوالان . چاپ ششم.

-رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۳)، پیکر گردانی در اساطیر، تهران، نشر پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
-سرکاراتی، بهمن، (۱۳۷۸)، سایه های شکار شده گزیده مقالات فارسی، تهران، نشر قطره.
-صفا، ذبیح ا...، (۱۳۶۹). حماسه سرایی در ایران؛ از قدیمترین عهد تاریخی تا قرن چهارم هجری، تهران، نشر امیر کبیر.
-طباطبایی، سید محمدباقر، (۱۳۷۹)، تفسیر المیزان، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، قم، دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، چاپ دوازدهم.
-عفیفی، رحیم، (۱۳۷۴)، اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته های پهلوی، تهران، نشر توس.
-قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم هوازن، (۱۳۸۷)، رساله قشیریه، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی. تصحیح بدیع الزمان فروزان فر، تهران، نشر زوار ، چاپ اول.
-کتاب مقدس عتیق و عهد جدید، (۱۳۸۰)، ویتنام لگن- هنری مرفن ، ترجمه فاضل خان همدانی، تهران، چاپ اول.
-لائوتزو، (۱۳۸۸)، تائوت چینگ، برگردان فرشید قهرمانی، تهران، نشر مثلث. چاپ هشتم.
-ماریونو. اف. انگوتیا- لئوناردو ریزمن، (۱۳۸۳)، جامعه شناسی قشرها و نابرابری های اجتماعی، ترجمه محمدتقی پور، مشهد، نشر مرندیز- آوای کلک، چاپ اول.
-مختاری ، محمد، (۱۳۶۸)، حماسه در رمز و راز ملی، تهران، نشر قطره، چاپ اول.
-مسکوب، شاهرخ، (۱۳۸۴)، ارمغان مور؛ جستاری در شاهنامه، تهران، نشر علمی.
-معین، محمد، (۱۳۸۴)، فرهنگ معین تک جلدی، تهران، نشر راه رشد، چاپ دوم.
-ملا محمد حسن، فیض کاشانی، (۱۳۸۵)، تفسیر شریف صافی، ترجمه جمعی از فضلا با نظارت استاد عقیقی بخشایشی، قم، نشر دفتر نوید اسلام.
-نفیسی، علی اکبر، (۱۳۳۴)، فرهنگ نفیسی، جلد پنجم، (م. ر.ی)، تهران، شرکت سهامی چاپ رنگین.
-نهج البلاغه (۱۳۸۵)، ترجمه محمد دشتی، نشر دفتر تبلیغات اسلامی، چاپ سوم.
-وندیداد یا مجموعه قوانین زرتشت، (۱۳۴۲)، ترجمه از سانسکریت و پهلوی به قلم جیمس دار مستتر، ترجمه از فرانسه به فارسی و دیباچه از موسی جوان ، تهران، چاپ خانه رنگین.
-هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۸۹)، کشف المحجوب، مقدمه تصیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، تهران، نشر سروش. چاپ ششم.

مقالات:

- ثاقب فر، مرتضی، (۱۳۷۰)، « فلسفه تاریخ ایران و شاهنامه فردوسی»، ماهنامه نگاه نو، آبان ص۹.
-مالمیر، تیمور (۱۳۸۷)، «ساختار فنی شاهنامه » ، فصل نامه علمی پژوهشی کاوش نامه، سال نهم شماره ۱۶، صص۱۹۹-۲۲۹.

بررسی تطبیقی بهاریه های سعدی و فرخی

راضیه رئیسی نافچی[۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

دکترمحمود براتی[۲]

دانشیار دانشگاه اصفهان

چکیده

وصف علاوه بر آنکه یک ابزار تصویرسازی در شعر است؛ گونه ای از ادب غنایی محسوب می‌شود و بهاریه یا بهارانه آن دسته از اشعاری که سرایندگان ایرانی در وصف نوروز و بهار سروده‌اند، زیرگونه ی وصف قرار می‌گیرد. هدف اصلی این مقاله این است که به بررسی تطبیقی جلوه بهار و تبیین شباهت‌ها و تفاوت‌های سبکی بهاریه‌ها در اشعار دو شاعر بزرگ «فرخی» و «سعدی» بپردازد، این دو به لحاظ زمانی وسبکی متفاوتند اما از جهت ابداع تصاویر شعری وشکل بیان همسانی‌هایی دارند. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی، تحلیلی است که پس از مطالعه و جمع آوری بهاریه‌های هر دو شاعرانجام شده است. با بررسی بهاریه‌های هر دو شاعر به این نتیجه رسیدیم که اگرچه از لحاظ سهل و ممتنع بودن زبان فرخی در میان قصیده‌پردازان به زبان سعدی در میان غزل‌پردازان تشبیه شده است، لیکن در بهاریه‌های دو شاعر از لحاظ محتوایی و سبکی با تفاوت‌ها و شباهت‌هایی مواجه هستیم و غرض اصلی فرخی از وصف بهار توصیف و وسیله ای برای گریز به مدح ممدوح است، اما سعدی با نگاهی عقلانی و کلامی، شهودی به بهار نگریسته است و توحید از جمله اصلی ترین غرض شعری ایشان از وصف بهار است. و به دنبال تحول سبک خراسانی به سبک عراقی نه تنها در قالب شعری، بلکه در محتوا بهاریه‌ها نیز با تحول روبه رو هستیم. با این وجود عناصر و مضامین مشابهی در شعر این دو شاعر دیده می‌شود که نمایانگر تاثیر پذیری سعدی از تصاویر و مضامین فرخی است.

کلیدواژه‌ها: بهاریه، بررسی تطبیقی، سعدی، فرخی، وصف

مقدمه:

از زیر گونه‌های ادب غنایی وصف است در شعر غنایی ابتدا شاعر از یکی از تجلیات جهان آفرینش متاثر می‌گردد و آن تاثررا با لطف کلام و دقت نظر توصیف می‌کند و سرانجام به سیری در فراخنای اندیشه و عالم معنی کشیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۲: ۶۴). طبیعت با جلوه‌های زیبا و دل‌انگیز و رنگارنگ خود، همواره همه انسانها به خصوص شاعران را تحت تاثیر قرار داده و پیوسته عواطف را برانگیخته و شاعران را به ستایش و توصیف واداشته است. این تاثیر پذیری از طبیعت را نظریه‌پردازان هنر محاکات یا تقلید نامیده اند. یکی از جلوه-

[1].razyehreiisi@gmail.com
[2] .mbk@ltr.ui.ac.ir

های خیال‌انگیز و جان‌پرور طبیعت، منظره‌های بهار است، بهاریه‌ها که زیرگونه وصف قرار می‌گیرند دراشعار همه شاعران نمود وجلوه یی دارند و معمولا بیشتر شاعران فارسی زبان در خصوص بهار اشعاری سروده اند و با توجه به ویژگیهای شعری عصر خود، شیوه خاصی در توصیف بهار داشته‌اند.

در ابتدا شاعران در سبک خراسانی در تشبیب قصاید به وصف بهار پرداخته‌اند. «تشبیب در اصطلاح شعرا قسمت پیش درآمد اوایل قصیده است که مقدمه یی در ذکر محاسن محبوب و حکایت حال عشق و عاشقی با وصف مناظر طبیعی از قبیل بهار و خزان و طلوع و غروب خورشید و امثال آن ساخته ،آن گاه به مناسبتی لطیف از آن مقدمه به اصل متعدد از قبیل مدح و ستایش و یا تهنیت یا تغزیت و..پرداخته باشند. تشبیب قصیده را در اصطلاح نسیب و تغزل نیز می گویند» (همایی ، ۱۳۷۳ : ۹۶- ۹۷).

شعر توصیفی از جمله انواع ادبیات غنایی است و توصیف بهار که نوعی از ادبیات غنایی محسوب می شود، در سبک خراسانی با توجه به سیر سبکی بهاریه‌ها، در تغزل قصاید و در سبک عراقی در غزل و حتی مثنوی جلوه می‌کند. از قرن چهارم با شکل‌گیری قصیده و رواج آن، تغزل و تشبیب برخی از قصاید وصف بهار بود. «بهار همیشه مضمون اصلی بهاریه‌ها نیست و تنها در بهاریه‌های که گفتمان توصیفی بر آنها حاکم است بهار مضمون اصلی را تشکیل می‌دهد، در نگاه انسان سنتی، بهار به عنوان احیاگر طبیعت، درحقیقت زندگی تازه انسان را به دنبال خود می‌آورد، و نگاه این انسان به بهار، برون گرا، آفاقی و عینی و شعر برآمده از این نگاه توصیفی بود» (شکارسری، ۱۳۸۸: ۹۳).

ارائه مقاله حاضر به بیان و تبیین دو نوع وصف، بیان تصویر و محسوس (فرخی) و بیان تصویر و کلامی ، شهودی (سعدی) می‌پردازد. بهار به عنوان یک واقعیت کمابیش یکسان از منظر شاعر سبک خراسانی چون فرخی که بیانی ساده دارد و به توصیفات طبیعی و محسوس عینی دست زده است و تغزل را در خدمت مدح درآورده است با بهار در نگاه سعدی، شاعر سبک عراقی که درونگرا و گریزان از مدح مستقیم است تفاوت دارد. در شعر سعدی محتوایی فراتر از وصف بهار مدنظر شاعر است، او چنان به وصف بهار می‌نشیند که طرب انگیزی و نوزایی گل و باغ و صحرا، در انسان شوری برمی‌انگیزد.

شمیسا از جمله کسانی است که به شباهت زبان سعدی و فرخی اذعان داشته است. این نزدیکی و سهل و ممتنع بودن آثار این دو شاعر سبب شد تا به بررسی تطبیقی و تحلیلی بهاریه‌های این دو شاعر از نظرگاه زبانی، فکری، ادبی، تاریخی- اجتماعی پرداخته شود. و ضمن آن بهار به عنوان یکی از زیرگونه‌های ادبیات غنایی بیشتر شناسانده شود. در باره پیشینه پژوهش، تاکنون کاری که به بررسی بهاریه‌های فرخی و سعدی و تاثیرپذیری سعدی از فرخی در خصوص بهاریه ها باشد، صورت نگرفته است، اما آثار فراوانی درباره اشعار این دو شاعر به شکل جداگانه کتاب‌ها و مقالات بسیاری در مجلات فارسی نگارش یافته‌است که در ذیل بدان‌ها اشاره می‌شود از جمله:

۱- قلمرو سعدی: علی دشتی

۲- مقالات درباره زندگی و شعر سعدی: به کوشش دکتر منصور رستگار

۳- سعدی: ضیاء موحد

۵- گل سرخ در نگاه سعدی: معصومه سلامی

۶- فرخی سیستانی: علی رزاقی شانی

۷- فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار شعر او: غلامحسین یوسفی

۸- نگرشی دردیوان فرخی سیستانی: علی رواقی و...

این مقاله کوششی برای بررسی بهاریه‌های سعدی و فرخی و مقایسه مشابهت‌ها و تفاوت‌های آنان از لحاظ سبکی در سطح زبانی، فکری و.. است که با ایجاز و اختصار فراهم آمده و بیش از هر چیز به بیان محتوای بهاریه‌ها در شعر دو شاعر تکیه دارد و در صدد پاسخگوی به سؤالات زیر است:

۱- میزان تاثیر گذاری فرخی بر سعدی در بهاریه‌ها

۲- آیا صورخیال به کار رفته بهاریه‌های هردو شاعر با توجه به تفاوت سبکیشان (سبک خراسانی و سبک عراقی) یکسان است؟

۳- آیا وصف بهار از نظرگاه سعدی و فرخی فلسفه خاص را دنبال می‌کند؟

۴- مولفه‌ها و عناصر برجسته در بهاریه های هر دو شاعر چیست؟ و آیا سعدی از فرخی در این زمینه تاثیراتی پذیرفته است؟

باتوجه به اینکه محیط طبیعی و زندگی شاعر در تجربه های زیستی او برای پدید آوردن شعر به ویژه بهاریه‌ها تاثیر فراوان دارد ناگزیر ابتدا به طور مختصر به بیان زندگینامه هر دو شاعر می‌پردازیم و سپس بهاریه‌های هر دوشاعر در چهار سطح (زبانی، فکری، ادبی و اجتماعی- تاریخی) بررسی می‌شود:

- **فرخی سیستانی**

ابوالحسن علی بن جولوغ، فرخی سیستانی از شعرای نامدار و توانای اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم و از جمله سرآمدان سخن در عهد خویش و در همه ی ادوار تاریخ ادبی ایران است. «او در سیستان متولد شد و موطن وی سیستان است از سال تولد و اوایل زندگی او اطلاعی در دست نیست. او در شعر های خود فرخی تخلص می کرد» (دبیر سیاقی، ۱۳۶۳: ۹). نظامی عروضی در کتاب معروف خویش « چهارمقاله» درباره او چنین گفته است:

« فرخی از سیستان بود پسر جولوغ ، غلام امیر خلف بانو، طبعی به غایت نیکو داشت و شعر خوش گفتی، و چنگ تر زدی، و خدمت دهقانی کردی از دهاقین سیستان، و این دهقان او را هرسال دویست کیل پنج منی غله دادی و صد درم سیم نوحی، اورا تمام بودی، اما زنی خواست هم از موالی خلف، و خرجش بیشتر افتاد .... فرخی قصه به دهقان برداشت که مرا خرج بیشتر شده است و..» (نظامی عروضی ،۱۳۲۷: ۵۸). و در نتیجه آن فرخی به دنبال جایی برای دریافت درآمد بیشتر به دربار چغانیان وارد می‌شود. داستان ورود شاعر به درگاه امیر چغانیان، در چهار مقاله آمده است.

با این همه اقامت او در دربار چغانی چندان طول نکشید و برای دریافت صله بیشتر راهی دربار غزنه شد. او به خاطر توانایی در سرودن اشعار و آشنایی با موسیقی در دربار محمود به شهرت زیادی رسید. و در نتیجه از رفاه و مکنت فراوانی برخوردار شد و این موجب شد شاعر مضامین و معانی اشعارش را با لحن طرب آور و نشاط آور بیان کند. سفرهای متعدد او همراه سلطان محمود غزنوی شاعر را مردی سفری و شیفته گشت و گذار نشان می‌دهد و دیدن طبیعت‌های مختلف از جمله بلخ، چهرمنا، گوزکانان و..در شعرش انعکاس یافته است. او در سال ۴۲۹ ه.ق وفات یافت.

شمیسا در کتاب سبک شناسی خویش درباره اشعار و سبک اوچنین می‌نویسد: «فرخی سیستانی (متوفی ۴۲۹) هم مانند سایر شاعران دوره غزنوی (نیمه اول قرن پنجم) قصیده پرداز است اما قصیده او بیشتر جنبه غنایی دارد و تغزلات لطیف آنها مشهور است. سخن او سهل و ممتنع است و از این رو او را درمیان قصیده پردازان به سعدی، در میان غزل سرایان تشبیه کرده اند. شعر فرخی از نظر فکری شعری است شاد، عاشقانه، سخن از وصال و آواز می و موسیقی است. البته حالات بیرونی را شرح می دهد نه حالات درونی را. از نظر ادبی به قالب شعری معمول در این دوره یعنی قصیده است که معمولا تشبیب دارد و تشبیب بیشتر در وصف معشوق است از بدیع و بیان استفاده کرده است مخصوصا از نظر تکرار غنی است و موازنه دارد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۴۵). از جمله آثار او دیوان قصاید است که نه هزار بیت باقی مانده است و ترجیع بند نیز دارد.

- **سعدی**

ابومحمد مُصلِح‌الدین بن عَبدُالله نامور به سعدی شیرازی و مشرف الدین (۵۸۵ یا ۶۰۶ – ۶۹۱ هجری قمری، برابر با: ۵۶۸ یا ۵۸۸– ۶۷۱ هجری شمسی) شاعر و نویسنده‌ی پارسی‌گوی ایرانی است. مستوفی در تاریخ خود از او چنین یاد می‌کند: «و هو مصلح بن مشرف شیرازی باتابک سعدبن ابوبکر (سعدبن زنگی) سلغری منسوب است. بشیراز در سابع عشر ذی الحجه سنه تسعین و ستمایه در گذشت. مردی صاحب وقت بود. نظم و نثر خوب دارد و شهرتی تمام. شیوه غزل بر او ختم شد» (مستوفی، تاریخ گزیده: ۷۳۴).

جایگاهش نزد اهل ادب تا بدان جاست که به وی لقب استاد سخن و شیخ اجل داده اند. او در سالهای سده اول هفتم هجری در شیراز متولد شده و گویی کودکی بیش نبود که پدرش در گذشت. «در دوران کودکی با علاقه زیاد به مکتب می‌رفت. هنگام نوجوانی به پژوهش و دین و دانش علاقه فراوانی نشان داد و در جوانی به بغداد رفته و آنجا در مدرسه نظامیه و حوزه‌های دیگر درس و بحث به تکمیل علوم دینی و ادبی پرداخته است و در عراق و شام و حجاز مسافرت کرده و حج گزارده است. و در بغداد عشق ها ورزیده، در بصره و کوفه روزگاری به سر آورده، در صنعا طفلی از دست داده و..» (زرین کوب ، ۱۳۴۷: ۲۳۰).

این تمایل به سیر و سفردر سرزمینهای ناشناخته و گشت و گذار در باغ و راغ از علایق سعدی است که در جای جای آثارش به چشم می‌خورد. او در اواسط سده هفتم هنگامی که ابوبکربن سعد زنگی از اتابکان سلغری در فارس فرمانروایی داشت به شیراز باز آمده و در سال ششصد و پنجاه و پنج هجری کتاب معروف بوستان را به نظم آورده است. «تا اوایل دهه آخر از سده هفتم در شیراز به عزت و حرمت زیسته و در یکی از سالهای بین

ششصد و نود و یک و ششصد و نود و چهار در گذشته وبیرون شهر شیراز در محلی که بقعه او زیارتگاه صاحبدلان است به خاک سپرده شده است» (فروغی، ۱۳۷۵: یازده). از آثار معروف دیگرش کتاب گلستان و غزلیات وی است.

الف) سطح زبانی

فرخی در استفاده از افکار و احساسات عادی و بیان آن به زبان ساده ی روشن و روان چندان مهارت به کاربرده است، از این حیث به پایه ی سعدی شاعر بزرگ دو قرن و نیم بعد از خود می‌رسد. «مدیحه سرایان توانایی که مانند فرخی لطف و زبانی شیرین و شیوا داشته اند، مدایح خود را چنان با اوصاف مظاهر گوناگون طبیعت و تعبیرات رنگارنگ در هم می آمیزند که اگر چه موضوعی واحد و مکرر را در سخن آورده اند، اما هنر تعبیرشان به روشنی هویداست» (یوسفی ، ۱۳۷۰: ۳۵۳). این توانایی شاعر از نظرپویایی افعال نیز مشهود است به خصوص به علت قیدهای از قبیل گردان و...

او در رنگ آمیزی و کاربرد متنوع نام رنگ‌ها یکی از برجسته ترین شاعران است. «در شعر او رنگ ها چنین اند: قیر گون، نیلگون، آبگون، زنگار، پیروزه گون، سبز رنگ، ملون، خضرا، سبزی (تاری) و (روشنی)، پیروزه، مینا معنبر (تیره) است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۵۶).

اما در شعر سعدی با توجه به درون نگری شاعر، رنگ‌ها و تنوع آن‌ها برجستگی خاصی ندارد و جزییات در وصفیات او مطرح نیست. «شیوه گفتار سعدی از یک حیث بر شیوه بیان متقدمین امتیاز پیدا می‌کند و آن روانی و آسانی و نزدیکی به زبان تکلم و جاریست» (دشتی، ۱۳۳۹: ۴۱). این زبان شاعر را به زبان فرخی نه تنها دربهاریه-هایش بلکه در کل اشعار او نزدیک می‌کند. از نظر لغوی کاربرد لغات عربی درزبان هر دوشاعر بسیار کم است. لیکن آنچه در زبان سعدی نمود بیشتری دارد کاربرد ترکیبات اضافی در بهاریه‌هایش است که نشانی از درون نگری شاعر دارد. در جدول زیر بسامد کاربرد عناصر پرکاربرد طبیعت دربهاریه‌های دو شاعر نشان داده شده است:

جدول شماره۱- بررسی عناصر طبیعت در بهاریه های هر دو شاعر

	باغ	راغ	صحر	بوستا	چمر	آسما	زمیر	کوه	ابر	باد	درخ (مللق	گل(۰مطل	گل سور	سرو	لاله	نرگس	ارغوا	مرغ	بلبل
فرخی	۴۷	۱۵	۵	۱۱	ــــ	۱۴	۱۰	۸	۱۵	۹	۷	۳۹	۲۸	۸	۲۸	۸	۹	۲۲	۹
سعدی	۱۷	۱	۱۲	۸	۲۵	۴	۴	۴	۳	۱۷	۱۲	۴۲	ــــ	۱۴	۷	۴	۳	۱۷	۳۰

[1]-منظور از مرغ در اینجا بسامد کاربردی همه پرندگان به جز بلبل که به تنهایی در جدول ذکرشده است در بهاریه های هر دوشاعر مدنظر است.

با توجه به جدول بالا، فرخی در کاربرد انواع گلها، پرندگان، عناصر دیگر طبیعت تنوع و بسامد بالاتری را نسبت به فرخی به خود اختصاص داده است. از جمله انواع گلهایی که در جدول به آنها اشاره نشده است و در شعر فرخی کاربرد داشته اند عبارتند از:گل سرخ، بنفشه، نسرین، نیلوفر، گل سوری، شنبلید، سنبل، سوسن. در مقابل در شعر سعدی با اسامی گلهایی برخورد میکنیم که تفاوت و تنوع محیط زندگی او را نشان می‌دهد. از جمله این گلها می توان به قرنفل، خیری، خطمی ، بستان افروز ،امرود و..اشاره کرد. همچنین با توجه به ارقام جدول علاقه سعدی را به کاربرد چمن ، بلبل و همچنین گل در معنای مطلقش وبدون توجه به بیان نوع گل به خوبی می‌توان مشاهده کرد. البته به دلیل اینکه شعر سعدی، شعر غنایی و عاشقانه است بسامد بالای کاربرد بلبل در کنار گل به خوبی موجه جلوه می‌کند. لیکن فرخی با توجه به دقتی که در وصف جزییات در توصیفات دارد، بسامد انواع گلها و رنگارنگی آنها به خوبی حس می‌شود. یکی دیگر از مختصات زبانی هر دوشاعر کاربرد کلمه صحرا است . کلمه صحرا در برابر باغ است و به معنی راغ جایی که جای بی حصار و از دید دهخدا «دامن کوه که به جانب صحرا باشد» است. کلمه «صحرا» که در شعر سعدی با بسامد بیشتری نسبت به راغ آمده است غیر از آن صحرا ست که مردمان شام و عراق استعمال می کنند.

شد موسم سبزه و تماشا برخیز و بیا به سوی صحرا

(کلیات ،۱۳۷۵ : ۶۰۶)

در شعر فرخی نیز صحرا به همان معنی مورد نظر سعدی دیده می شود :

باغ پرگل شد و صحرا همه پر سوسن آبها تیره و می تلخ و خوش و روشن

(دیوان، ۱۳۶۳ : ۳۲۵)

اما بسامد باغ و راغ در شعر او بیشتراست ولی کلمه صحرا جایگاه کمتری در بهاریه‌های او دارد و این نشان از تفاوت فرهنگی و محیطی هر دوشاعر دارد که در کاربرد زبانی و واژگانی شان در بهاریه‌ها تاثیر گذاشته است. به طور کلی از منظر زبانی در بهاریه‌های فرخی با تنوع کاربردی کلمات و عناصر طبیعت و بسامد بالای آنها رو به رو می‌شویم اما در بهاریه‌های سعدی این تنوع و بسامد بالا مشاهده نمی‌شود، با این وجود با ترکیبات جدیدی چون جماشان گل، سلحداران خار و ... همچنین کاربرد کلمه بوستان به صورت مخفف بستان روبه رو می‌شویم که یک نوع تشخص سبکی در شعر اوست. در شعر فرخی نیز ترکیبات بدیعی چون گل مجهول، بهار بی منت و.. وجود دارد که از نوآوریهای شاعر در زمینه لغوی و ترکیبات سازی اوست.

۲- سطح فکری :

۱- ۲- فرخی سیستانی:

فرخی از جمله شاعران سبک خراسانی است. یکی از خصیصه‌های این سبک وصف طبیعت است و این خصوصیت در شعر فرخی به نحو بارزی قابل مشاهده است. حکیم هر جا به وصف بهار پرداخته است تنها به توصیف آن توجه داشته است و از این تشبیب در قصیده اش هدفی جز برای وصف ممدوح ندارد. او شاعری عینیت گراست. «شعراو از نظر فکری شعری است شاد، عاشقانه و سخن از وصال و آواز می و موسیقی است. البته حالات بیرونی را شرح می دهد نه حالات درونی را» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۴۵).

او در وصف بهار آنچنان به جزییات و زیباییهای بهار نظر داشته است گویا نقاشی زیبایی رسم کرده است در بهاریه‌های او انواع درختان، گلها، پرندگان و..به خوبی تصویر کننده رنگارنگی زیباییهای بهار هستند. وقتی در موسم بهار به درگاه امیر ابوالمظفر چغانی عازم شده و داغگاه او را ندیده به پرده وصف کشیده آن منظره زیبای نخست را با این بیت معروف نقاشی کرده است:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار　　پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار

خاک را چون ناف آهو مشک زاید بی قیاس　　بید را چون پر طوطی برگ روید بی شمار

(دیوان، ۱۳۶۳: ۳۵۱)

همچنین در قصیده دیگری به مطلع:

باغ دیبا رخ پرند سلب　　لعبگر گشت و لعبهاش عجب

گه دهد آب را زگل خلعت　　گاهی از آب لاله را مرکب

(همان،۱۳)

که در مدح امیر ابو یعقوب یوسف بن ناصرالدین سبکتگین است {در اصل چهل و هفت بیت است} تغزل آن که دربرگیرنده وصف بهار است در حدود ۱۲ بیت است. شاعر در آغاز قصیده وصف دم دمای اوایل بهار، باغ پرند سبز پوشیده و به رنگ و روی دیبای منقش در آمده و شعبده های شگرف آغاز کرده است. همچنین می گوید سطح آب ر ا گلبرگ می‌پوشاند، شکوفه در جویبار روان می‌سازد بیرم سبز می‌گستراند و در یک مقایسه شمار گل‌های آن از ستارگان آسمان افزون می‌آید. و موجب رشک آسمان به بوستان می‌گردد...(دیوان، ۱۳۶۳: ۱۳)

یا در مدح سلطان محمود، فرارسیدن بهار و جمال و جلوه آن را توصیف کرده و اشاره به کمال اقبال دولت محمودی و درخشندگی و فر و شکوه او می‌کند. و با یک وزن و مطلع نشاط انگیز به ستایش هر دو می-پردازد:

بدین خرمی جهان، بدین تازگی بهار بدین روشنی شراب، بدین نیکوئی نگار

(همان:

۱۴۵).

نیز در ترجیع بندها نیز غالبا به خوبی از عهده توصیف بهار و گریز به مدح ممدوح برآمده است:

بهار امسال پنداری همی خوشتر ز پار آید ازین خوشتر شود فردا که خسرو از شکار آید

(همان:

۴۰۵).

اما غرض از بیان این توصیفات آن است که فرخی در بهاریه هایش فکری، جز مدح ممدوح ندارد. او در میان همه ابعاد توصیفی، به وصف طبیعت توجه خاصی نشان می‌دهد. و مانند بسیاری از شاعران پس از خود، در پی آن نیست تا توصیفی بی رمق و شتابناک به دست دهد. «فرخی خود را در درون طبیعت و همراه با عناصر طبیعت احساس می کند و پنداری که در حال نجواکردن با آنهاست. همین ویژگی در طبیعت پردازیهای اوست که غلامحسین یوسفی از همدلی با طبیعت تعبیرکرده است» (امامی ، ۱۳۷۳: ۶۰). و نیز در قصیده به مطلع :

امسال تازه روی تر آمد همی بهار هنگام آمدن نه بدین گونه بود یار....

(همان،

۱۶۶)

که در مدح علی بن فضل، معروف به حجاج است[1]. تغزل قصیده، تصویرهایی است که از تجدید حیات طبیعت در فرارسیدن بهار و مقایسه ای بین بهار آن سال و سال پیش از آن و ترجیح جلوه و شکوه بهار جدید برگذشته است و حسن تعلیلی برای این رجحان است. بدین صورت که امسال ممدوح شاعر باغ نوی افکنده که می تواند جلوه گاه خوبی برای زیباییهای بهار باشد. و شاعر اگر از تجدید حیات طبیعت نیز سخن به میان می-آورد هیچ تفکری را در باب رستاخیز ارائه نمی‌دهد تنها وصف است و وصف.

۲- ۲- سعدی شیرازی

شعر سعدی، شعر غنایی است از نوع عاشقانه و هر چه از زمان فرخی دورتر می‌شویم نگاه شاعر به بهار از جنبه آفاقی به سوی جنبه های انفسی و عقلانی سیر می‌کند. سعدی اگر بهار را وصف می‌کند با دیدی عقلانی به آن می‌نگرد و از آن به خالق متوجه می‌شود، توحید و عبرت گرفتن آدمیان از جمله اندیشه او در این وصفیات

[1] این وزیر زاده از ممدوحانی است که شاعر در مدایح خود، او را از بن دندان می‌ستاید.

است. گفتمان صرفا توصیفی، در تاریخ شعر فارسی حداقل در بهاریه سرایی، یک گفتمان غالب نیست. در نتیجه در کمتر بهاریه ای می توان بهار را، به عنوان مضون اصلی سراغ گرفت؛ بلکه برعکس غالبا توصیف بهار، وسیله ای برای بیان مقصود دیگری قرار می‌گیرد. در شعر غنایی ابتدا شاعر از یکی از تجلیات جهان آفرینش متاثر می-گردد و آن تاثر را با لطف کلام و دقت نظر توصیف می‌کند و سرانجام به سیری در فراخنای اندیشه و عالم معنی کشیده می‌شود. و این به خوبی در قرن هفتم در شعر سعدی با آمیختن مفاهیم عقلانی، معرفتی و کلامی با وصف طبیعت، به خوبی دیده می‌شود. او هرجا به وصف بهار پرداخته است به گونه ای متفاوت بهار را می‌ستاید و زوایای درونی ذهن و همچنین چشم اندازهای بیرونی جهان را می‌نمایاند؛ مانند غزل زیر:

درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند　　جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند

(کلیات ،۱۳۷۵

:۴۴۲)

در این غزل، شاعر از وصف به توحید و خالق نظر دارد و در واقع این گویا ی هم زیستی شاعر با طبیعت و بهار است. در بهاریه‌های ایشان آغاز سرایش بهاریه‌ها معمولا با وصف باغ، ابر بهاری، نوروز و گل است و سپس به مدح و وصف معشوق می‌پردازد.

البته این معشوق غالبا خالق است از جمله در این غزل [1]سعدی:

موسم نغمه چنگست که در بزم صبوح　　بلبلان را زچمن ناله و غوغا برخاست

از زمین ناله عشاق به گردون بر شد　　وز ثری نعره مستان به ثریا برخاست...

(همان: ۶۵۲)

طبیعت نباتی در برانگیختن طبع او اثری شدید داشته وبهار و تجدید حیات نامی، او را به نغمه پردازی می-کشاند و توصیف‌هایی از نوک خامه اش سرازیر می‌شود. از جمله بهاریه‌های سعدی این قصیده است که:

بامدادی که تفاوت نکند لیل و نهار　　خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار

بلبلان وقت گل آمد که بنالند از شوق　　نه کم از بلبل مستی تو، بنال ای هشیار

[1]- غزل به مطلع:

علم دولت نوروز برخاست　　زحمت لشکر سرما ز سر ما برخاست

بر عروسان چمن بست صبا هر گهری　　که به غواصی ابر از دل برخاست

آفریـــنش همه تنبیه خداوند دلـــست دل نـــدارد کـه نـــدارد بـــه خـــداوند اقـــرار[1]

(همـــــان: ۶۶۲)

سعدی شاعری ذهنیت گرا است و این تفکر و نگاه عمیق او به خوبی در وصفیات او از بهار به چشـم مـی-خورد. از دید سعدی همه موجودات تسبیح خداوند را می‌کنند:

این همه نقـش عجـب بر در و دیوار وجـــود هر که فکـرت نکـــند نقـــش بـود بـر دیـــوار

کوه و دریا و درختـــان همه در تسبـــیح انـد نه همـه مســـتمعی فهـــم کننـد ایـــن اســـرار

(همـــان: ۶۶۲)

نیز در این بهاریه اشاره به این عقیده کلامی سعدی در خصوص رویت خداوند در آخرت دیده می‌شود:

هر که امـــروز نبینـــد اثر قـــدرت او غالـــب آنســـت کـــه فـــرداش نبینـــد دیـــــدار

مژدگانی که گل از غنچه برون می آید صـد هـزار اقـــچه بریزنـد درخـــتان بهـــار

(همان: ۶۶۳).

در کنار این مفهوم، شادی و طراوت روح شاعر در بهاریه‌ها بـه خـوبی نمایـان اسـت. در ذیـل بـه بررسـی مضامین مشابه و متفاوت در بهاریه‌های هر دو شاعر اشاره می‌کنیم:

۳-۲- مضامین مشابه در بهاریه های فرخی و سعدی

- **توصیف:**

«در دوره سبک خراسانی، توصیف‌ها بسیار گوناگون و متنوع و دقیق می‌شود، از یک سو شاعر می‌کوشـد تـا به وصف چیزهای مختلف، منظره‌های طبیعی، باغ و بوستان، فصل‌های چهارگانه، میوه‌ها و گل‌ها و.. بپردازد و از سوی دیگر برای عرض هنر سعی می‌کند تا وصف‌هـای بسـیار متعـدد و مختلـف از یـک چیـز بـه دسـت دهـد» (محجوب، ۱۳۴۵ :۴۸۲). در عین حال شاعران این سبک از جمله فرخی، با توجه به خصیصـه برونگراییشـان، در تاملات بیرونی و طبیعتگرایی خاص خود بیش از شاعران ادوار دیگر به مضامین توصیفی پرداختـه‌انـد. و در ایـن

[1] بیت بالا ناظر به این آیه قران ات. « وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا »(اسراء :۴۴) «چیزی در جهان نیست مگر آنکه خدا را تسبیح می کند و به پای می ستاید و لیکن شما تسبیح آن را نمی فهمید»

قبیل مضامین، توجه خود را به توصیف طبیعت معطوف داشته‌است. تاحدی که شاعران واسطه ای میان طبیعت و انسان قرار می‌گیرند.

دامنه وصف در این دوران به منتهای وسعت خویش می‌رسد، به نحوی که شاعران اعصار بعد تقریبا دیگر چیزی بدان نمی‌توانند افزود و حتی در قرن ششم و هفتم، هنگامی که سبک عراقی به کمال رواج و رونق خویش می‌رسد، رفته رفته موضوع های مورد توصیف محدود تر می‌شود و شاعران توجه خود را از موضوع های عینی، بیشتر به موضوعات ذهنی و بیان افکار و عواطف و احساسات خود معطوف می‌کنند (محجوب، ۱۳۴۵: ۴۷۸). یکی از ویژگیهای توصیف طبیعت در شعر فرخی، تحرک خاصی است که تصویرسازیهای شاعر را از حالت ترسیم و تجسم ایستا دور می‌سازد برای مثال، یکی از پرحرکت ترین توصیفهای شاعر در قصیده مشهور او با مطلع:

برآمد پیلگون ابری زروی نیلگون دریا چو رای عاشقان گردان، چو طبع بیدلان شیدا

(دیوان ، ۱۳۶۳ : ۱)

مشاهده می شود.

اما در شعر سعدی توصیف جایگاه اصلی را ندارد. و تنها با نگاه کلی به طبیعت نگریسته است از دید شاعر برگ درختان و همه چیز تسبیح کننده خداوند هستند شاعر در پی وصف رنگ درختان، باغ و حتی نوروز {که در شعر فرخی محور اصلی توصیفات هستند} نیست. و هر جا سخن از بهار است شاعر وصف نمی‌کند بلکه نگاهی عمیق در پشت آن قرار دارد. در عین حال سعدی به خوبی از عهده وصف بهار برآمده است از جمله ستایش او از سخاوت بیکران دایه ابر بهار در گلستان از ماندگار ترین توصیفات بهار است:

«فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد و دایه ابر بهاری را فرموده تا بستان در مهد زمین بپرورد درختان را به خلعت نوروزی قبای سبز ورق در بر گرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم شکوفه کلاه بر سر نهاده، عصاره نالی به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمایی به تربیت اش نخل باسق گشته

ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری

(کلیـــــات ،۱۳۷۵:

۲۷).

از جمله عناصر وصفی مشابه در بهاریه‌های هر دو شاعر دیده می‌شود می توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) ابر بهاری:

فرخی در بیت زیر ابر را توصیف کرده :

برآمـــد ابری ز روی نیلگـــون دریـــا چو رای عاشقان گردان، چو طبع بیدلان شیدا....

(دیوان ، ۱۳۶۳ : ۱)

و در ادامه این توصیف، ابر بهاری مشبه ای برای عناصر دیگر طبیعت قرار گرفته است و همچنین آن را با ویژگی گوهر بار و مروارید بار وصف می‌کند :

ابر گویی کشتی پر گوهر ستی در هوا رعد گویی ناله و غریدن دریاستی

(همان: ۴۲۹)

و در بیت ذیل:

ابر فروردین هر روزهمی بارد در وان همی گردد گوهر بدل خاک اندر

(همان: ۱۷۱)

فرخی همچنین در توصیف ابر بهاری از تشخیص و اسناد مجازی بسیار استفاده کرده است، از جمله در بیت زیر که ابر چون انسانی تصور شده است که به مسافرت می رود.

برگرفت از روی دریا ابر فروردین سفر ز آسمان بر بوستان برآید مروارید تر

(همان: ۱۸۹)

در بهاریه های فرخی یکی از عناصر کاربردی مشهود، کاربرد عناصر سپاهیی در وصفیاتش است که باعث تمایز وصفیات او از شاعران دیگر هست. و این کاربرد عناصر سپاهی شخصیت فرخی را به عنوان یک سپاهی و علاقه او به کارهای رزمی به خوبی نشان می‌دهد. از جمله در این بیت:

برآمد از سرکهسار ها طلایه ابر چو جوقهای حواصل که برکشید به طناب

(همان: ۱۱)

از دید فرخی ابر طلایه دار است و مشاهده می‌کنیم که عناصر سپاهی در تصورات شاعر در کنار عناصر طبیعی جلوه گر است. البته «فرخی از این گونه تعبیرات سپاهی در جای جای وصفیات اش حتی در وصف پاییز نیز استفاده کرده است» (یوسفی، ۱۳۷۰: ۴۱۱).

در زبان سعدی نیز ابر غواص شده و از دل دریا گهرهایی بیرون می‌آورد و باد صبا آن گهرها را بر عروسان چمن می‌بندد.

بر عروسان چمن بست صبا هر گهری که به غواصی ابر از دل دریا برخاست

(کلیات ،۱۳۷۵ :

۶۵۲)

ب) گل و غنچه و نماد آتش:

در شعر فرخی و سعدی غنچه گل به عنوان آتشی وصف می‌شود که همه جا را روشن می‌کند و نیازی به بردن روشنایی و چراغ نیست.

فرخی :

نباید روشنی بردن به شب زین پس که بی آتش زلاله دشت پرشمعست و ازگل باغ شعله

(دیوان، ۱۳۶۳ : ۳۴۹)

به شب در باغ گویی گل چراغ باغبانستی ستاک نسترن گویی بت لاغر میانستی

(همان:۴۰۳).

سعدی:

آب از گل رخساره او عکس پذیرفت آتش به سر غنچه گلنار برآمد

(کلیات ،۱۳۷۵ ، ۵۰۶)

ج) وصف چمن و فرش دیبا

هم سعدی و هم فرخی از این تصویر استفاده مشترک کرده اند که در فصل بهار فرشی از دیبا بر چمن گسترده اند.

فرخی:

باغ پر خیمه های دیبا گشت زند وافان درون شده به خیام

(دیوان، ۱۳۶۳ : ۲۲۷)

سعدی:

خیمه بیرون بر که فراشان باد فرش دیبا در چمن گسترده اند

(کلیات ،۱۳۷۵ : ۴۴۰).

اما از آنجا ییکه در شعر فرخی وصف جایگاه ویژه ای دارد و عناصر مختلف بهار در بهاریه‌ها ی او مورد وصف قرار می‌گیرد می‌توان از موارد وصفی دیگری از جمله وصف باغ و نوروز یاد کرد که در شعر سعدی مشاهده نمی‌شود از جمله :

الف) باغ

فرخی در قصیده:

باغیست دلفروز و سراییست دلگشای فرخنده باد بر ملک این باغ و این سرای

(دیـوان، ۱۳۶۳ :

۳۹۰)

ایشان از دیدگاه شاعرانه تصویر زنده و رنگینی از باغ در هنگام بهار نگار گری کرده است. در این تغزل بـاغ را بسان چهره معشوق خندان و خاک را عطرآگین وصف می‌کند. همچنین کـاربرد و وصـف بـاغ (بـا توجـه بـا جدول شماره ۱) از پربسامد ترین عناصر به کار رفته در بهاریه‌های شاعر است تصرف خیال شاعرانه او در تجسم معانی و تشخیصی است که به عناصر برجسته بهاری در باغ می دهد.

باغ پر گل شد و صـــحرا همه پر ســـو آبهـا تیـره و مـی تلـخ و خـوش و روشــن

(همـــــان،

۳۲۵)

ب) نوروز:

فرخی اگر خواسته به مناسبت نوروز قصیده ای بسراید زیبایی بهار و مناظر آن را زمینـه مناسـبی دیـده و بـه توصیف پرداخته است. «علاوه بر قصیده ها فرخی سه ترجیع بند مفصل و معروف دارد کـه هـم در تهنیـت عیـد نوروز است و اولین بند های ترجیع سوم به وصف بهار و فرارسیدن عید اختصـاص دارد» (یوسـفی، ۱۳۷۰: ۴۶). در سبک خراسانی بهاریه‌ها با گرامی داشت نوروز همراه است که در شعر فرخی دیده می‌شود.

هرچه زیور بود نوروز نو آیین آن هـمه برد بر گلهای باغ وراغ نـوروزی بکار

(دیوان، ۱۳۶۳ :

۱۰۸)

- **بیان احوال درونی :**

فرخی در بهاریه‌های خویش به بیان احوال درونی خویش می‌پردازد. «علاقه جمال پرستی فرخی و ارتباط او با طبیعت به مرحله ی ظریفتر و لطیف تر ازین نیز می‌رسد و آن نوعی همدلی و همدردی با موالید طبیعـی اسـت او با طبیعت همراز می‌شود احوال درونی خود را در مظاهر طبیعی منعکس می‌بینـد، بـر نـزاری و پژمردگـی آنهـا دلش می‌سوزد و آنها نیز با او همدردی می‌کنند. در بسیاری موارد فرخـی در طبیعـت حـالات خـویش را تصـویر کرده است» (یوسفی، ۱۳۷۰: ۳۷۴). همچون بیت زیر:

می اندر خم همی گوید که یاقـوت روان گشتم درخت ارغـوان بشـکفت و مـن چـون ارغـــوان گشتم

(دیـوان، ۱۳۶۳ :

۴۰۵)

او در این بیت حالت شادی و شعفی که در زندگی را دارد به خوبی با مقایسه با درخت ارغوان بیان می کند.

سعدی نیز از طبیعت و عناصر بهار برای توصیف احوال درونی خویش استفاده کرده است و برای بیان احوال درونی خویش کمک گرفته است:

شگفت نیست دلم چون انار اگر بکفد که قطره قطره خونش به نار دان ماند

(کلیات ،۱۳۷۵

: ۶۶۰)

همچنین شادی درونی شاعر با رفتن به صحرا نمایان می‌شود، در زبان سعدی رفتن به صحرا، نعمتی و لذتی و توفیقی است که نصیب هر کس نمی‌شود از این رو سعدی وقتی که می خواهد از درجه شوق خود دم زند دیدار دوست را بر رفتن صحرا ترجیح می‌دهد. و صحرا را بهترین زمینه و مناسب ترین قالبی می‌داند برای دیدار معشوق زیرا در آن صحراست که بهار شیراز جلوه گر می‌شود.

شد موسم سبزه و تماشا برخیز و بیا به سوی صحرا

(همان:

۶۰۶)

از جمله مشخصه های سبک عراقی، درونگرایی شاعر است در بیت زیر جنبه درونگرایی سعدی به خوبی مشاهده می‌شود.

بیا که وقت بهار است تا من و تو بهم بدیگران بگذاریم باغ و صحرا را

(همان:

۴۲۳)

- **گذشت زمان و عمر و ناپایداری روزگار:**

در شعر فرخی در این قصیده به مطلع :

نوبهار آمد و بشکفت بیکبار جهان برسرافکند زمین هر چه گهر داشت نهان

تا زخواب خوش بگشا د گل سوری چشم لاله سرخ ببندد همی از خنده دهان.....

شاعر اشاره به گذشت عمر می‌کند و چنین می‌گوید:

من شنیدم که به ایام جوان پیر نمود نشنیدم که به یک هفته شود پیر جوان...

و در ادامه می‌گوید برخیز و زمان را غنیمت شمار پیش از اینکه مر گ فرا برسد :

خیز بر گل نو کوزگکی باده خـوریم پیـش تـا از گـل مـا کـوزه کـن دسـت زمان

(دیوان، ۱۳۶۳ ، ۴۴۰)

از دید فرخی باید زمان را غنیمت شمرد به شادی پرداخت و تفکر خیامی در آن به خوبی مشهود است. امـا در شعر سعدی تنها خود گذر عمر مطرح نیست بلکه شاعر از گذشت عمر به عبرت گرفتن آدمیان نظر دارد.

وقت بهارست خیز، تا به تماشا رویم تکیه بر ایـام نیـست، تـا دگـر آیـد بـهار

(کلیـــــات ،۱۳۷۵

:۶۳۱)

سعدی این زندگی بس کوتاه و پر از حرمان را با خرمی و خوشی بـه سـر مـی‌بـرد او همیشـه فـر و شـکوه طبیعت را کشف می‌کند که آن به آن به تجدید می‌شود:

دریغـــا که بـی ما بسـی روزگـار بـرویـد گـــل و بـشکفـد نـوبهـار

(همـــــان:

۱۸۶)

و باتفکر و نگاه عقلانی از آن عبرت می‌گیرد.

- **عشق:**

در بهاریه‌های فرخی عشق مطرح شده تنها زمینی است و در باره معشوق مذکر یا مونث و ممدوح دیده می-شود. در تغزل بعضی قصاید تنها بیت اول خطاب به باد بهار یا خود بهار است و سپس آن بیت، مقدمـه ای بـرای گریز به معشوق و یادکرد آن می‌شود. اما در شعر سعدی عشق مطرح شده به خصوص در غزلهـای او مـدام بـین عشق زمینی و آسمانی در نوسان است همچنان که معشوق نیز چنین وضعیتی در بهاریه‌هـای شـاعر دارد. «اصـولا همان طور که هانری ماسه دریافته است «احساس حاکم بر غزلهای سعدی عشق است، عشق به زندگی و مظـاهر زندگی » و حساسیت او در برابر جلوه های جمال بسیار مشهود است. او از دیدن شکفتن یـک گـل، شـبنمی بـر گلبرگ، نوازش نسیم صبح، نغمه پرنده ای بر شاخسار، چهره ای زیبا، خرم اندامی موزون، منظره گیسویی پریشان و.. خلاصه هر چیز که در آن حتی یک لحظه زیبایی برق بزند متـاثر مـی‌شـود و ایـن واکـنش و تـاثر در غـزل او انعکاس می‌یابد. این که غزل سعدی همه حالات و عواطف گوناگون و متنوع عشق و انواع نمودهای زیبایی را در بر دارد از ذوق زیبا پسند و سریع التاثر اوست و نبوغ وی در بیان هنرمندانه آن حالات و تاثرات» (یوسفی، ۱۳۶۷: ۲۵۵). در شعر او همه عناصر طبیعت از جمله برگ درختان عاشق می‌شود و به همین خاطر خمیده شکل هستند:

گـر نه عاشق شد سـت برگ درخـت از چـه رخ زرد گشـت و پشـت دوتـا

(دیـــــوان، ۱۳۶۳ : ۳).

و هر جایی که گریز به بهار دارد از یار و فراق آن نیز سخن می‌رود. «عشق نه تنها در بهاریه‌های او بلکـه در سراسر اشعارش مطرح است و محدود به جمال انسانی نیست. بلکه روح، تقوا، طبیعـت، خـدا و سراسـر کاینـات موضوع آن است» (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۹۱). اگرچه همین سخن در زبان فرخی نیز جاری است اما مقصود فرخـی محبوب مجازی و صوری است. به عبارت دیگر منظور از محبوب در شعر سعدی، بین معشوق ازلی و مجازی در نوسان است اما در شعر فرخی ممکن است معشوق مونث و یا مذکر که همان ممدوح است باشد.

از جمله مباحث و عناصر مشترک در محدوده عشق در بهاریه‌های هر دو شاعر می‌توان به موارد زیـر اشـاره می‌کرد:

الف) کاربرد یار و معشوق در کنار وصف بهار:

در شعر فرخی هرجا سخن از بهار می‌آید شاعر از یار یادی می‌کند چنانچه در این بیت می‌گوید:

نگارا چند ره گفتی که چون وقت بهار آید ترا با من گه می خـوردن و بـوس و کنـار آید

(دیـوان، ۱۳۶۳ : ۴۱۶)

در نگاه شاعر معشوق برابر با بهار است. [1]

همی روم ســـوی معشوق با بهار بهـــم مرا بدین سفر اندر، چه انده ســـت چـه غم

همه جهان را سرتا بهسر بهار یکیـــست بهـــار من شـــود چون رسم به روی صنم

(همان: ۲۲۹).

اما در مقابل باغ و بوستان و گلستان در اشعار سعدی جلوه های گونا گون دارند. جایگاه معشـوقند و گـاهی هم خود معشوق اند.

ای گلبن خرامان با دوسـتان نگه کن تا بگـــذرد نـــسیمی بر ساز بوســـتانت

(کلیـــــات ،۱۳۷۵: ۷۳).

آنچه از طبیعت و عناصر طبیعی در غزلیات سعدی مشاهده می‌شود بوی گل، بانگ مرغ، نشـاط و شـادابی و به صحرا رفتن و... با همه این احوال عاشق به باغ و بوستان نمی‌رود تنها جایی را برای گردش در نظر می‌گیرد که

[1] ـ درقصیده به مطلع:

ای زینهار خوار بدین روزگار — از یار خویشتن که خورد زینهار..

بلبل سرود راست کند برچمن — صلصل قصیده نظم کند بر چنار

وقتی که عاشقان و جوانان بهم — در باغ می خورند بدیدار یار

معشوقش نیز آنجا است سرو در غزلیات سعدی سربر افراشته و در حال نشاط است بهار همه جارا فرا می‌گیـرد و سرسبز می‌کند

چونست حال بستان ای باد نوبهاری　　کزبلبـــلان برآمد، فریاد بی قــراری..
گل نسبتی ندارد، با روی دلفریبـــت　　تو در میـان گلها، چون گل میان خاری
(همان: ۵۶۶).

در این غزل، سعدی باد بهاری را خطاب قرار می‌دهد و ولی در واقع غزل در ارتباط بـا معشـوق اسـت نـه وصف بهار. اما از آنجاییکه باد بهاری بوی یار را با خود می‌آورد در بیشتر غزل ها و قصاید بهـار و بـاد بهـاری را خطاب قرار می‌دهد و از آن به سراغ معشوق می‌رود. همچنین در بیت زیر معشوق را بـا گلهـای بهـاری مقایسـه می‌کند و می‌گوید:

قیمت گل برود چون تو به گلزار آیی　　و آب شـیرین چو تـــو در خنده آیی
(همان: ۵۴۳)

و البته شاعر معشوق را بارزش‌تر از گلها می‌داند و بر آنها تفضیل می‌دهد.

ب) **رابطه عاشقانه بلبل و گل**:

«گل، این زیبا ترین پدیده ی طبیعت، در شعر، جلوه های گوناگون دارد. نشانه ی است از رخسار معشوق و در عبارات مختلف، با استعاره های و ایماها و اشاره های مختلف شعر شـاعر را رنگـین کـرده اسـت » (یغمـائی، ۱۳۸۲: ۳۵۱). در شعر فرخی ارتباط عاشقانه بلبل و گل دیده می شود:

کجا گـلیست نشسته بلبـلـی بـر او　　هـمی سـراید شـــعر و همـــی زنـــد دسـتان

(دیـوان، ۱۳۶۳ : ۲۸۴)

در دید او بلبل در هنگام بهار به شور و غوغا می‌پردازد :

زمین از نقش گوناگون چون دیبای ششتر شد　　هزار آوای مست اینک به شغل خویشـتن در شد

(همـــــان، ۴۰۵).

بوستان سـبز شـد و مـرغ در امد به صفـیـر　　نـــاله مـــرغ دلارام تـــر از نغـــــمه زیـر

(همـــــان : ۱۸۵).

بلبل عاشق گل است به گل عشق می‌ورزد چون گل زیباست و خود آن هوای معتدل بلبل را بـه تـرنم مـی-آورد و به ویژه وقتی که زیبائی گل را ببیند به نغمه در می‌آید و آواز می‌خواند اهل معرفت همیشه برایشـان بهـار است یعنی عالم همیشه بهار است حالا آنها کم کسی هستند که عالم را همیشه بهار ببینند فصلش هم خزان اسـت که آن پائیز است و درست در مقابل بهار است چنان که سعدی در بهاریه می‌گوید:

موسم نغمه چنگ است که در وقت صبوح　　بلبلان را زچمن ناله و غوغا برخاست

(کلیـــــات ،۱۳۷۵

(۶۵۲:

که ناله در چمن افتاد بلبلان حزین را　　مگر شکوفه بخندید و بوی عطر برآمد

(همان، ۶۵۰)

از این قبیل اشارات در باب بلبل و گل در شعر سعدی بسیار وجود دارد[1]. همچنین در شعر سـعدی کـاربرد بلبل به عنوان استعاره ای از عارفان نیز دیده می‌شود:

خواب از سـر خفـتـگان به در بـرد　　بـیـــداری بـلبـلـان اســحـــار

(کلیـــــات ،۱۳۷۵:

۴۶۶).

بلبلان استعاره از عارفانی است که آگاه و هوشیارند و خفتگان را از خواب غفلت بیـدار مـی‌کننـد. «بلبـل بـا آواز خود، مردم را از خواب بیدار می‌کند و آنان راگذر باغ و بهار و عمر کوتاه گل، یک مسئله ی فلسفی کهن را پـیش روی می‌نهد» (یغمائی، ۱۳۸۲: ۳۵۶). در شعر سعدی نه تنها بلبل بلکه تمام مرغان به شور و غوغـا در فصـل بهـار مشغولند:

بـــاد بهـــاری وزید، از طـرف مرغـزار　　باز به گردون رسـید، نالـه ی هر مـرغ زار

(همان: ۶۳۱)

البته این غوغا و فریاد از بوی گل و بهار به خاطر این است که هر جلوه بهار حتـی مرغـان را نیـز بـه یـاد معشوق ازلی یعنی خداوند می‌اندازد.

ج) باد بهاری

در دیدگاه فرخی باد بهاری همچون پیکی خبر آورنده از یار و پیغام آورنده پیام گل سرخ سوی باده است و در واقع باد واسطه یی بین عاشق و معشوق است:

ای باد بهـاری خبر از یار چـه داری　　پیغام گل سـرخ سـوی باده کـی آری

(دیوان، ۱۳۶۳: ۳۴۵)

[1]. (هم چنین در غزلهای (ص ۵۰۸، ۴۴۰، ۴۲۵،۴۴۱، ۳۶۸، ۶۲۵، ۴۴۰، ۵۶۵،۶۶۲و..)

نیز از دید سعدی باد و نسیم بهاری، بوی یار را با خود می‌آورد و همچون پیکی از سوی معشوق عمل می-کند وبا ویژگیهای فراش (۴۴۰)، دم عیسی (۵۸۵)، آرایشگر(۶۶۳) و.. به کار برده است:

دم عیسییست پنداری نسیم باد نوروزی که خاک مرده باز آید درو روحی و ریحانی
(کلیات ،۱۳۷۵ : ۵۸۵
)

وقت آن آمد که خاک مرده را باد ریزد آب حیوان در دهن
(همان، ۵۲۴)

- **کاربرد می و شراب در بهاریه ها:**

در قصاید فرخی یکی از عناصر اصلی که به طور مکرر در بهاریه هایش مطرح می شود دعوت به شراب و می است از نگاه تخیلانه فرخی آب روان نیز بوی مل و شراب می‌دهد:

به چشم رنگ گل آید همی ، ز خاک سیاه به مغز بوی مل آید همی ، ز آب روان
(دیوان، ۱۳۶۳ :
۲۸۴).

بیا تا ما بدین شادی بگردیم و اندرین وادی بیا تا ما بدیم رامش می آریم اندرین حجله

چو می خوردیم در غلطیم هریک با نگارینی چو برخیزیم گرد آییم زیر کله ی جمله

(همان،
۳۴۹)

در این ابیات اشاره به نوشیدن قدح پرباده رنگین دارد:

بهار آمد من و هر روز نوباغی و نو جایی به گشتن هر زمان عزمی به بودن هرزمان رایی
قدح پر باده و رنگین به دست باده پیمایی چو مرغ از گل به گل هر ساعتی دیگر تماشایی
(همان، ۴۱۷)

و گل سوری به وسیله باد بهار سوی باده پیغام می‌دهد:

گل سوری به دست باد بهار سوی باده همی دهد پیغام..
(همان، ۲۲۷)

آنچه در دید سعدی از بیان می و شراب وجود دارد رنگی معنوی و عرفانی به خود می‌گیرد برخلاف فرخی که شراب تنها وسیله ای برای شادی و خوشگذرانی است. همچنین در غزل به مطلع:

گلبنان پیرایه بر خود کرده اند بلبلان را در سماع آورده اند
ساقیان لاابالی در طواف هوش می خواران مجلس برده اند..

(کلیـــات ،۱۳۷۵

: ۴۴۰)

شاعر جرعه ای از شراب نوشیده و مست شده و در این غزل اگر چه با وصف گل آغاز مـی‌شـود امـا تنهـا درآمدی برای ورود به مبحث توحید است.

- **شادی و خوشباشی**

در شعر فرخی روح شادی و خوشگذرانی نمود بالایی دارد. «عنصر عاطفی غالب در شعر فرخـی، شـادی و شادمانی برخاسته از روح طربناک اوست و امواج آن در ساخت کلام آهنگین و آهنـگ کـلام او در اهتـزار اسـت. این ویژگی باز تابی است از یک زندگی مرفه و خالی از دغدغه خاطر. زیرا شاعر جز ایامی چند که دچـار خشـم سلطان و مدتی مورد بی مهری امیر یوسف بوده، ظاهرا مساله و مشکلی که عیش او را منغض کند نداشـته اسـت» (امامی افشار، ۱۳۷۲: ۳۲).

هرکجا خیمه ست خفته عاشقی با دوست مست هرکجا ســـبزه ست شـادان یـاری از دیـدار یار

(دیوان، ۱۳۶۳ :۱۷۶).

این شادی به خاطر حضور معشوق و یا ممدوح در کنار بهار در بهاریه های او بـه وفـور دیـده مـی‌شـود. و همچنین بهار از دید او غمگسارنده است :

همی گفتم که کی باشد که خرم روزگار آید جـــهان از سرجـــوان گـردد بهـــار غمگسـار آید

(همان: ۴۱۴)

نیز «روح جوان سعدی در همه جا زیبایی و در همه خوشی، در همه جا عاشق و موجبـات نشـاط پیـدا مـی کند» (دشتی، ۱۳۳۹: ۱۷۵). بهار سعدی را به وجد می‌آورد همه چیز را زیبا و بلکه دعوتی به عیش و خوشی می-یابد:

بوی گل و بانـــگ مرغ برخـــاست ایـــام نشـــــــــاط و وقـــت صحـــراست

(کلیـــات ،۱۳۷۵:

۳۷۵)

سعدی در ابیات زیر روح پر غوغای کودکی را نشان می‌دهد که به بازیچه زیبا و دلخواه خود رسیده است:

برخـــیز که می رود زمســـتان بگـــشـای در ســرای بـــستان..

و مدام به آدمیان نصیحت می‌کند که زمانی که بهار آمد وقت آن است به صحرا روند و به تفرج بپردازند:

وقت آن است که مردم ره صحرا گیرند　　خاصه اکنون که بهار آمد و فروردیـــن است (همـــــان، ۴۴۳).

آنچه در بالا ذکر شد موارد مشابه مضامین سعدی و فرخـی اسـت و تـاثیر فرخـی در آن روشـن اسـت، امـا سعدی با توجه به عصر و سبکی که در آن زندگی می‌کند و درونگرایی که جزء خصیصه های آن است، مضـامینی متفاوت در بهاریه‌هایش ارئه کرده است که نشانگر اندیشه های عقلانی اوست که در زیر به آنها اشاره می‌شود:

۱- ۲- ۳- **مضامین جدید در بهاریه های سعدی**:

- عبرت گرفتن:

برخیز تا تفرج بستان کنیم و بـــاغ　　چون دست می دهد نفسی موجب فراغ
بـس مالکان باغ که در دوران روزگار　　کردست خاکشـان گـل دیـــوارهای باغ

(کلیات ،۱۳۷۵ :۷۳۳)

در این غزل، سعدی از گذر عمر و ناپایداری روزگار سخن می راند گرچه اشاره به کوتاهی عمر گل و سبزه است اما در واقع تمثلی برای عمر انسان و عبرت گرفتن آدمیان است. از دید ایشان همچون فرخـی بایـد زمـان را غنیمت شمرد :

خیز و غنیمت شمار، جنبش باد ربیع　　ناله موزون مرغ، بـوی خوش لاله زار
(همان: ۶۳۱)

او می‌خواهد مستعدی را به عبرت در کارگاه آفرینش بکشاند می‌خواند:

چند داری چو بنفشه سر غفلت در پیش　　حیف باشد که تو خوابی و نرگس بیدار..
آفرینش همه تنبیه خداونـــد دلســـت　　دل نـــدارد که ندارد به خداوند اقرار
این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود　　هر که فکرت نکند نقش بود بر دیـوار
(همان: ۶۶۳)

- **توحید** :

سعدی در غزلی تحت عنوان توحید اشاراتی به وصف بهار و توحید خدا دارد:

فضل خدای را که تواند شمار کرد؟　　یا کیست آنکه شکر یکی از هزار کرد؟
آن صانع قدیم که بر فرش کائنات　　چندین هزار صورت الوان نگار کرد.....
توحیدگوی او نه بنی آدمند و بس　　هر بلبلی که زمزمه بر شاخـسار کرد
(همان، ۷۹۷).

«وی جمال و زیبایی را از آثار صنع الهی می‌انگارد و نگاه پاک و خالص را به جمال زیبا رویان، مطالعه آثار صنع الهی می‌داند. به همین سبب از حسن و جمال بشری همانقدر به وجد می‌آید که از تامـل در فصـل بهـاران»

(غلامرضایی، ۱۳۸۲: ۱۸۴). دربیت زیر به این عقیده سعدی که هر زیبارویی، تجلی توحید و جمال الهی معشوق ازلی است در بهاریه‌ها بر می‌خوریم :

هر کجا سرو قدی چهره چو یوسف بنمود　　عاشقی سوخته خرمن چو زلیخا برخاست

(کلیات ،۱۳۷۵: ۶۵۲).

درس خداشناسی را از دیدگاه سعدی باید از کتاب آفرینش خواند و آثار صنع و بدایع عالم طبیعت را مطالعه نمود و در آیات آفاقی فکر کرد و از این همه نقوش و تصاویر شگفت انگیز که بر در و دیوار کاخ هستی نگاشته شده درس عبرت گرفت و پی به صانع برد (رستگار، ۱۳۵۷: ۲۱۵). و در همین جاست که بهار سعدی را به وجد می‌آورد و زبانش را به ستایش صانع و تاملات مذهبی می‌گشاید :

اینهمه نقش عجب بر در و دیوار وجود　　هرکه فکرت نکند نقش بود بر دیوار

او خواص ذاتی اشیا را یک یک بر می‌شمارد و آن را دلیل وجود صانع قرار می‌دهد:

آن صانع لطیف که برنقش کائنات　　چندین هزار صورت الوان نقش کرد

(همان:۵۴۲)

ایشان در کتاب بوستان خویش در حکایتی تحت عنوان «در اخلاق درویشان» به گیاه ناچیز در کنار چند گل تازه اشاره می‌کند:

دیدم گل تازه چند دسته　　بر گنبدی از گیاه رسته

گفتم چه بود گیاه ناچیز　　تا در صف گل نشیند او نیز..

و از طریق زبان حال گیاه چنین می‌گوید:

بگریست گیاه و گفت خاموش　　صحبت نکند کرم فراموش

گر نیست جمال و رنگ و بویم　　آخر نه گیاه باغ و اویم

من بنده حضرت کریمم　　پرورده نعمت قدیمم

و در اینجاست که حتی یک گیاه ناچیز توجه به پروردگار خویش دارد و از آفرینش خود سخن می‌گوید:

هر گل و برگی که هست، یاد خدا می کند　　بلبل و قمری چه خواند، یاد خداوندگار

برگ درختان سبز، پیش خداوند هوش　　هر ورقی دفتریست، معرفت کردگار

(همان:۲۰)

در غزل زیر سعدی ابتدا به آمدن بهار اشاره می‌کند و در ادامه می‌گوید ای دوست کجایی که ناله و سوز عاشقان را ببینی(توحید) و سپس به نصیحت مخاطب می‌پردازد که عمر کوتاه است و ما می‌آییم و می‌رویم پس

به انجام کار نیک گرای. آنچه مسلم است اندیشه سعدی در این بهاریه و امثال آن گرایش به توحید و خدا پرستی و انجام اعمال نیک برای آخرت است. غزل به مطلع:

برآمد باد صبح و بـــوی نوروز　　کـــام دوســـتان و بـــــخت پـــیروز...

بهاری خرمســت ای گل کجایی　　که بیـــنی بلبـــلان را نـــتـــالـــه و ســـــوز..

(کلیات ،۱۳۷۵ : ۴۷۴)

قصاید و غزلهای دیگری نیز درکلیات سعدی در زمینه وصف بهار وجود دارد کـه محتـوای توحیـد از آنهـا برداشت می‌شوند.

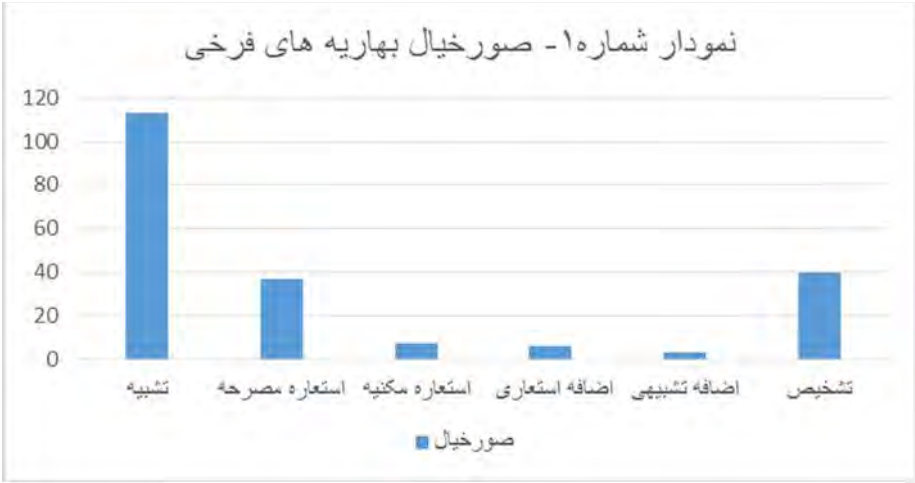
۲- سطح ادبی بهاریه ها ی سعدی و فرخی

الف)صورخیال :

«تصویر به معنای محدود آن که عبارت باشد از تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه کـه در سـبک خراسـانی در حد اعتدال و در غزل سعدی نسبتا کم و در بعضی غزلها بسیار کم اسـت» (انـوری، ۱۳۸۴: ۵۹). درذیـل بـه بیـان بسامد صورخیال باتوجه به نمودارهایی تهیه شده پرداخته می شود:

فرخی:

«حوزه ی عمومی صور خیال فرخی تشبیه است و فرخی از تعبیرات و تشـبیهات خـود از عناصـر و پدیـده های طبیعت متاثر شده است» (رزاق شانی، ۱۳۸۳: ۷۸). با توجه به نمودارشماره یک، بیشترین صورخیال بـه کـار رفته در بهاریه های او تشبیه است. در شعر او اغلب تشبیه های مرکب، همانند دیگر ابزار های خیـال در خـدمت وصف و مدح است.

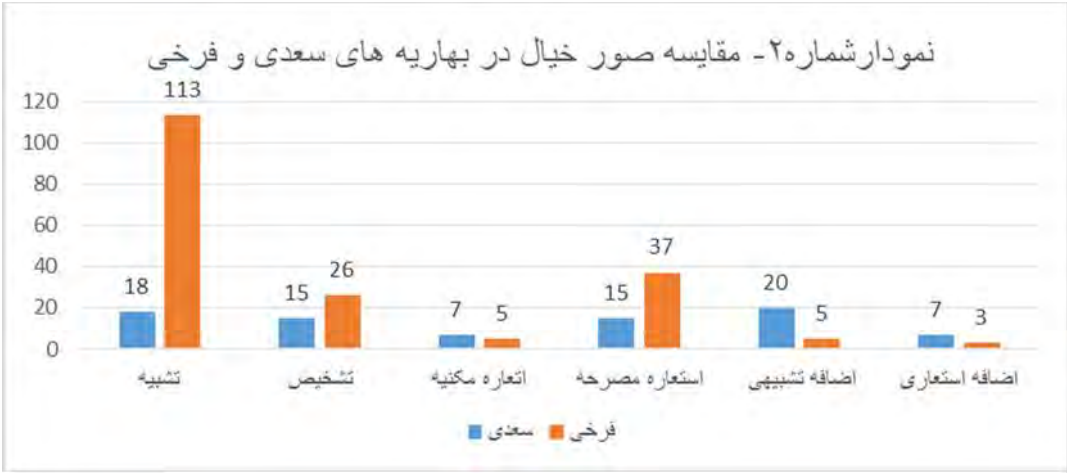


«هر چند فرخی به عناصر طبیعت نظیر، گلها، گیاهان و پرندگان، و باران توجه ی داشته است. اما تعداد تصاویری که از این رهگذر خلق کرده چندان زیاد نیست». (حکیم آذر، ۱۳۹۰: ۳۷).در یکی از تصاویر شعری فرخی که از تشبیه مرکب ساخته شده است شاعر ابر بازیگر در آسمان بهاری را این طور وصف می‌کند :

تو گفتی آسمان دریاست از سبزی و بر رویش به پرواز اندر آورده است ناگه بچه گان عنقا

(دیـــوان، ۱۳۶۳: ۱)

« او یکی از برجسته ترین شاعران دوره برونگرایی در شعر فارسی است ولی تشبیهات عقلی و یا تشبیهاتی که یکی از طرفین آنها ذهنی باشد، در شعر او بیش از معاصرانش دیده می‌شود و از آن جمله است تشبیه ابر به رای عاشقان» (امامی ،۱۳۷۳: ۹۲). چنانچه در نمودار شماره ۲ مشاهده می‌شود، تشبیه محسوس به معقول، معقول به محوس و معقول به معقول در شعر او به کار رفته است. اما در خصوص بسامد تشبیهات، تشبیه محسوس به محسوس در بهاریه های او بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است که نشان دهنده توجه شاعر به طبیعت و نگاه بیرونی و آفاقی اوست.



از موارد کاربردی صورخیال دیگر در بهاریه های فرخی، تشخیص است که بسامد بالایی در بهاریه های او بعد از تشبیه را به خود اختصاص می دهد. از جمله در ابیات زیر:

بنفشه گفت که گر یار نو شد مگری به یادگار تو زلفش مرا بگیر و بدار[1]

امسال تازه روی تر آید همی بهار هنگام آمدن نه بدین گونه بود یـــار....

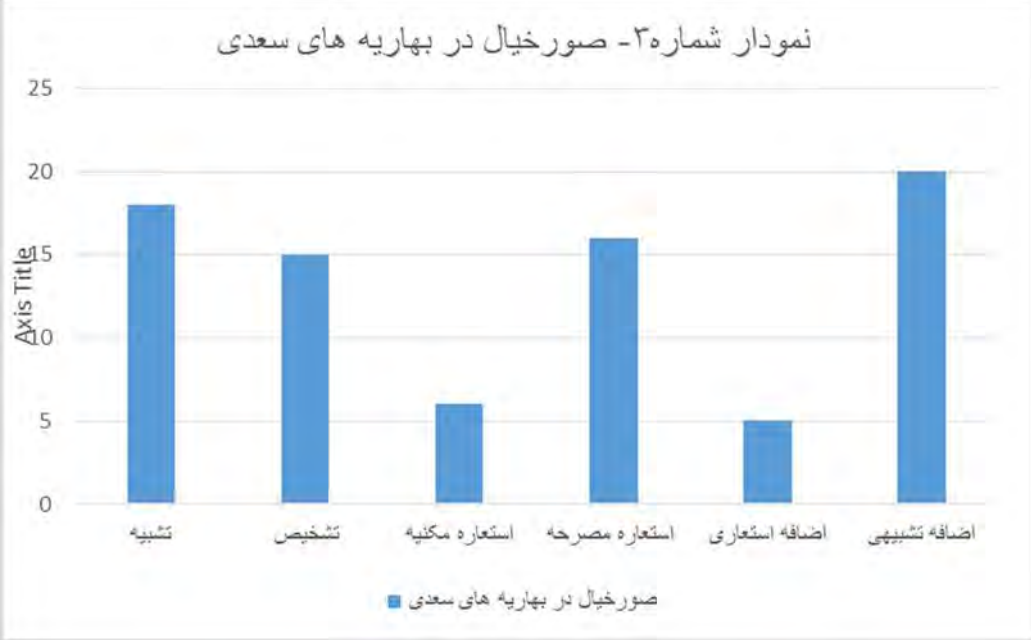
(همـــــان: ۱۶۶).

[1]ـ دبیر سیاقی، محمد، دیوان فرخی سیستانی، ص ۳۸۰، ابیات ۷۶۹۵ تا ۷۶۹۷

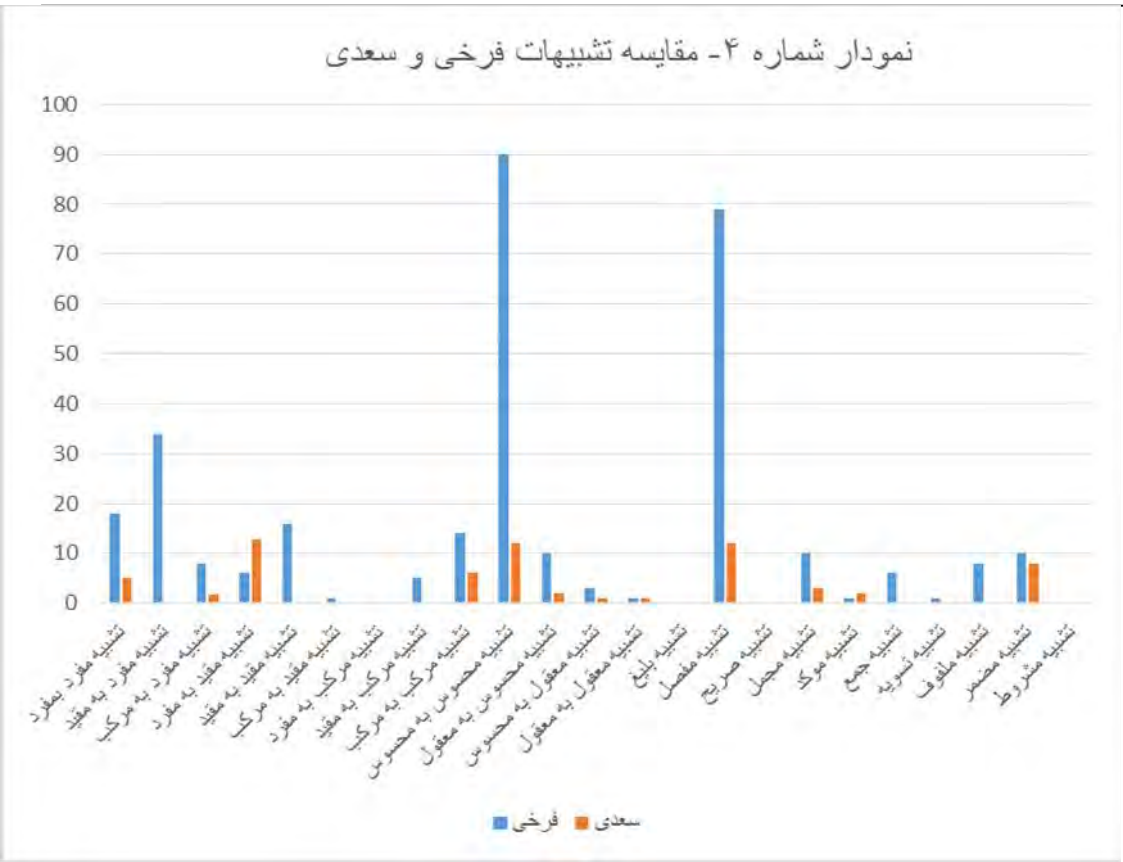
می توان گفت جولانگاه اسنادهای مجازی در شعر فرخی قصیده مشهور داغگاه است که در وصف داغگاه پادشاه چغانی سروده است در این قصیده فرخی مرغزار را به انسانی تشبیه می‌کند و صفات انسانی را بدو نسبت می‌دهد. مرغزار پرنیان هفت رنگ در سر دارد و باد مشک سوده در آستین و باغ لعبتان ساده در کنار دارد.

سعدی :

بسامد صورخیال در شعر سعدی نسبتا کم و در بعضی غزلها بسیار اندک است. «جایی که سعدی از تصویر استفاده می کند اغلب تصویر های عام و شایع به کار می‌برد. گویی به تداعیهای نامانوس ذهن خوانندگان توجه دارد تصویر هایی از نوع پیک نسیم صباو..که تصویر هایی از نوع استعاره هستند و به صورت اضافه استعاری ساخته شده اند مانند: دست مرگ و..» (انوری، ۱۳۸۴:۱۱). با توجه به نمودار شماره۳ از جمله صور خیالی که در شعر سعدی کاربرد زیادی دارد به ترتیت اضافه تشبیهی، تشبیه و تشخیص بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده اند که نشان دهنده ذهن پیچیده شاعر است.



در بهاریه‌های او حدود سی و سه تشبیه یافت شد که از این تعداد تشبیه‌های مفرد به مقید نسبت به تشبیه‌های مفرد کاربرد بیشتری داشته است. با توجه به نمودار شماره۴ ، کاربرد انواع تشبیه و بسامد آن‌ها به خوبی مشهود است.



بر طبق نمودار بالا، برون نگری فرخی به خوبی در تشبیهات مفصل و محسوس او دیده می‌شود. اما سعدی برعکس، به لحاظ درون نگری از میزان تشبیهات حسی و مفصل آن کاسته شده و ترکیبات اضافی جایگاه بالاتری را به خود اختصاص داده اند. از جمله تشبیهات مرکب که در بهاریه های سعدی دیده می‌شود:

باد گلها را پریشان می کند هر صبحدم　　زان پریشانی مگر در روی آب افتاده چین

(کلیات، ۱۳۷۵ : ۵۳۵)

در شعر سعدی نیز تشخیص کاربرد دارد اما نه به فراوانی در بهاریه های فرخی، از جمله در بیت زیر:

گل دو روی یه یک روی با تو دعوی کرد　　دگر رخش زخجالت به زعفران ماند

(همان: ۶۶۰)

«نخستین منبع سعدی در تشبیه و استعاره، طبیعت و مظاهر گوناگون آن است: آفتاب، ابرها و...همچنین او درختان و گلها و میوه ها را هم برای تشبیه و هم برای استعاره به کار برده است» (ماسه، ۱۳۶۴: ۳۰۹).

همچنین بسامد اضافه تشبیهی (نمودار شماره۳) در بهاریه های سعدی نسبت به صور خیال دیگر مشهود تر است که نشانگر نگرش انفسی سعدی نسبت به طبیعت و محیط اطرافش است.

بر عروسان چمن بست صبا هر گهر که به غواصی ابر از دل دریا برخاست

(همان: ۶۵۲)

ب) صنایع بدیعی

در شعر فرخی کاربرد صنایع بدیعی چون مراعات النظیر، موازنه، جناس و.. مشهود است و لی با وجود این کاربردها زبان فرخی پیچیده نشده و به صورت سهل و ممتنع است. «طرز سعدی نیز بر پر باری لفظ و نازکی معنی استوار است. و علی الخصوص شیوه سهل و ممتنع در سخن او به سر حد اعجاز می رسد. معانی لطیف را سعدی در سهلترین عبارت بیان می کند و کلام او از تعقید لفظی و معنوی خالی است. و اثر صنعت در ان دیده نمی شود. هرچند یکسره از صنایع خالی نیست» (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۱۱۸). درمقابل سعدی نیز مغلق نمی‌نویسد و صنایع بدیعی در شعر و نثر او ، برخلاف دیگران خودنمایی نمی‌کنند . «تکیه گاه شعرش زبان فارسی است واز زبان الهام می‌گیرد تا زبان را گسترش دهد. او از زبان بیش از تصویر های حسی و انتزاعی بهره می‌گیرد . افزون بر این هنر سعدی لحنهای متفاوتی است که به کار می‌برد» (موحد، ۱۳۷۳: ۳۰).

سعدی تناسبات لفظی را تاحدی که به سادگی بیان لطمه نزند و آن را از حالت طبیعی خارج نکند مراعات می‌کند به هیچکدام از صناعات شعری علاقه وافر نشان نمی‌دهد اما در عوض به موزونی و روانی سخن، مخصوصا به موسیقی کلمات توجه کامل دارد. «در قصایدی که به وصف طبیعت و بهار یا به بیان تفکرات و تاملات خود پرداخته است این به معنی خوب مشاهده می‌شود، هیچگونه ابهام و و هیچگونه تصنع و تکلف از ان به چشم نمی‌خورد» (دشتی، ۱۳۳۹: ۳۷)

در بهاریه‌های سعدی یکی از صنایعی که زیاد به چشم می‌خورد کاربرد تجاهل العارف است ازجمله در ابیات:

نطفه شبنم در ارحام زمین شاهد گل گشت و طفل یاسمن

فیح ریحانست یا بوی بهشت در نگر تا تیره گردد نسترن

(کلیات ،۱۳۷۵ : ۵۲۴)

همچنین کنایه نیز در بهاریه های او بسامد بالایی دارد.

ج) قالب شعر:

عمده اشعار فرخی بر قصیده است و چند ترجیع بند، غزل، و بعضی اشعار پراکنده نیز در دیوان او آمده است. قصایدش از نظر تعداد ابیات متوسط است. و بیشتر آنها تغزلی نسبتا کوتاه دارد. « تغزلهای او در توصیف طبیعت و یا در عشق و توصیف معشوق است. ومعمولا با حالات ممدوح متناسب، در توصیف ها موفق است و عشق و حالات درونی خود را در این تغزلها و غزلهای آخر دیوان بیان کرده است» (غلامرضایی، ۱۳۸۲: ۸۴).

در شعر سعدی با تنوع قالب در بهاریه ها و وصف بهار رو به رو هستیم ایشان هم در مثنوی، غزل و قصیده در خصوص بهاریه ها طبع آزمایی کرده است. حتی در گلستان که کتابی منثور است با وصف بهار به شکل زیبایی برخورد می‌کنیم. از جمله مشابهت ساختاری در بهاریه های این دو شاعر کاربرد وصف بهار در میانه قصیده است؛ یعنی شاعر ابتدا به مدح ممدوح پرداخته و سپس در میانه قصیده گریزی به وصف بهار می زند برای مثال در این قصیده فرخی «در ذکر مسافرت از سیستان به بست و مدح خواجه منصوربن حسن میمندی » شاعر ابتدا به مدح ممدوح پرداخته است وسپس در میان قصیده به وصف بهار و باغ اشاراتی کرده است.(دیوان، ۱۳۶۳ : ۳۳۶).

نکته اساسی در پیوستگی و ارتباط طولی محتوای بهاریه های سعدی نیزاین است که چه در قصاید و چه در غزلیات که به وصف بهار پرداخته است این وصف همیشه دارای انسجام و توالی مضمون نیست بلکه سعدی در جایی به وصف بهار می‌پردازد و در میان سخنش از ممدوح یا معشوق سخن به میان می‌آورد و البته باز به سر وصف بهار بر می‌گردد. برای مثال در قصیده ای به مطلع:

اگر مطالعه خواهد کسی بهشت برین را　　بیا مطالعه کن گو به نوبهار زمین را
شگفت نیست گر از طین به در کند گل و نسرین　　همانکه صورت آدم کند سلاله طین را

(کلیات ،۱۳۷۵ :۶۵۰)

شاعر ابتدا به وصف بهار و سپس نعت خداوند پرداخته است و باز در ادامه قصیده به سر وصف بهار می-پردازد.

در قصیده ای در ستایش علاء الدین عطاملک جوینی صاحبدیوان با مطلع:

شکر به شکر نهم در دهان مژده دهان　　اگر تو باز برآری حدیث من به دهان
بعید نیست که گر تو به عهد باز آیی　　به عید وصل تو من خویشتن کنم قربان..

(همان :۸۲۸).

در ادامه مدح ممدوح به وصف بهار بر می‌خوریم که :

زمان باد بهار است داد عیش بده　　گه دور عمر چنان می رود که برق یمان

(همان : ۸۲۸).

۴- سطح اجتماعی – تاریخی

پس از بررسی بهاریه‌های هردوشاعر، در سه سطح زبانی، فکری، ادبی، باتوجه به اینکه شاعران همیشه تحت تاثیر اوضاع اجتماعی و سیاسی و تاریخی زمان خود هستند، و این در بهاریه‌های شاعران تاثیر فراوانی داشته است در ذیل از سه منظر تاریخی ، محیط جغرافیایی و سفرهای شاعران به بررسی بهاریه‌های سعدی و فرخی می‌پردازیم:

الف) تاریخی

فرخی چون در زمان پادشاهانی پا به عرصه گذاشت که به شاعر پروری و دادن صلات فراوان معروف بودند دارای زندگی مرفه و بی دغدغه ایی بوده است. او کـه در ثـروت و نعمـت مـی‌زیسـت در دسـتگاه پـر شـکوه و ثروتمند محمود غزنوی و بزرگان دولت راه داشته و غالبا در سفر و حضر با ایشان بـود. .مجمـوع ایـن عوامـل و مشهودات در ذهن وی اثر گذاشته و نیروی تخیل او در توصیف مناظر گوناگون و هر چیزی که به نظرش رسـیده تصویری پدید آورده است که رنگی ازین شکوه و جـلال دارد و درخشـنده و بـدیع اسـت. و در نتیجـه آن روح شادی و خوشگذرانی را در بهاریه‌های او و دیگر اشعارش به وجود آورده است. سعدی نیز گرچه در دورانـی پـا به عرصه گذاشته است که کشور دچار نابه سامانی به خاطر حضور مغولان بوده است اما این تـاثیری در اشـعار و بهاریه‌های او نداشته و تنها تاثیر محیط زیبای شیراز در شعر او نمایان است.

ب) تاثیر محیط جغرافیایی:

در بهاریه‌های فرخی، سرسبزی و زیبایی محیط هایی که شاعر در آن زندگی کرده و یا در سفرها دیده اسـت به خوبی مشاهده می‌شود. شاعر که در ابتدای زندگی اش در محیطی خشک زندگی مـی‌کـرده اسـت بـا مشـاهده سرسبزیهای شهر هایی چون بلخ، گوزکانان و. ..به هیجان آمده و تصاویر زیبایی را به تصویر کشیده است.

سعدی نیز در بهاریه‌های خود بسیار متاثر از محیط زیبای شیراز بود است چنان که کاربرد فـراوان عناصـری چون گلرو، گلستان، گلگشت، گلشن، گلفام، گل‌گونه و ترکیبات دیگر، همگی در زبان او، بو و رنگ بهاران شیراز را می‌گیرند:

خاک شیراز چو دیبـــای منقش دیدم وآن همه صورت شاهد که بـرآن دیبـا بود

(کلیـــات ،۱۳۷۵ : ۵۲۶)

«سعدی در هوای شیراز تنفس می کند، با گلستان های شکوفه و پر نقش و نگار، با مرغان خوش نوا، بـا آب رکن آباد و نسیم عبیر آمی زش که میان جعفر آباد و مصلی می وزد آشنا و دمسازند. هوای معتدل و دلپذیر آن در زمستان و تابستان طبیعت را در شعر او، موجودی زنده و ملموس ساخته است. در طبیعت عریـان و زیبـای شـهر خویش، چشم بر مناظر طبیعی می‌گشاید با محسوسات برخورد می‌کند» (یغمائی، ۱۳۸۲: ۳۴۳).

ج) سفرهای شاعران:

فرخی بر اثر التزام در دستگاه ممدوحان این فرصت را داشته است که در سفر و حضر مظاهر زیبای طبیعـت را از نظر بگذراند. باغها، کاخها، شکارگاهها، سرزمین پر بدایع و دیگر نقاط دیدنی و مناظر گوناگون را ببینـد و از جمال و جلوه طبیعت محظوظ شود. «منظره نگاریهایی فرخی اگر چه عین طبیعت نیست و نباید چنین باشد اما به عالم واقع بسیار نزدیک است و این خود یکی از خصائص شعر این دوره است» (یوسفی، ۱۳۷۰: ۴۶۸– ۴۶۹). در

بهاریه های فرخی از مکان هایی نام برده می‌شود چـون بلـخ، گوزکانـان، چهرمنـا، گرگـان و.. کـه نشـان دهنـده دیدارهایی فرخی از بهار این مناطق در طی سفرهایش است. در شعر فرخی، در قصیده ای با مطلع:

مرحبا ای بلخ بامی همره باد بهار　　از در نوشـــاد رفتی یا زبـــاغ نوبـــهار
ای خوشا آن نوبهار خرم نوشاد بلخ　　خاصـــه اکنون کز در بلخ اندرون آند بهار..

در این قصیده ابتدا شاعر از بهار بلخ یاد می کند اما بعد به یاد بهار گوزکانان می‌افتد:

نوبهار بلخ را در چشم من حشمت نماند　　تا بهـــار گوزکـــانان پیش من بگـــشود بار..

(دیوان، ۱۳۶۳ : ۱۰۷)

و در نهایت بهار گوزکانان را بر بهار بلخ ترجیح می‌دهد. در همین قصیده از بیشه های کرزوان نیز یاد کـرده است. در قصیده ای نیز اشاره به بهار گرگان می‌کند :

این هوای خوش و این دشـــت دلارام　　وین بـــهاری که بیاراست زمیـــن را یکسر
ای بهار در گرگان ! نه بهاری که بهشت　　کس بهـــاری نشنیدست ز تو خـــرم تر

(همان : ۱۳۵)

یا در قصیده ای در مدح عضد الدوله برادر سلطان محمود چنین می‌گوید:

همی نسیم گل آرد بباغ بوی بهـــار　　بهار چـــهرمنا، خیـــز و بـــاده بـــیار
اگر چه باده حرامـست ظن برم که مگر　　حلال گـــردد بـــر عاشقان بوقـت بـــهار..

در این مطلع قصیده نیز از مکانی به عنوان چهرمنا یاد شده است که نشان دهنده مسافرت هـای فـراوان وی و تاثیر گذاری آن بر اشعارش بوده است، اما در بهاریه‌های سعدی اسامی مکان و.. دیده نمی‌شـود تنهـا اثراتـی از زیبایی شهر شیراز در فصل بهار نمودی خاص دارد.

«سعدی در کلیات از سفر به آسیای مرکزی، هندوستان، شام، مصر، عربستان، حبشه و مغرب بـدون کمتـرین سرنخی برای ترتیب این سفرها معلوم شود نام برده است. در خصوص کشورها یی که سعدی بـه آنجـا مسـافرت نموده علاوه بر عراق و شام و حجاز که ظاهرا مسلم است هندوستان و غزنین و ترکستان و آذربایجـان و آسـیای صغیر و بیت المقدس و یمن و افریقای شمالی را هم مذکور داشته اند» (فروغی ،۱۳۷۵ : یـازده). امـا در بهاریـه-های سعدی اشاره ای به این مکانها دیده نمی‌شود و شاعر چندان تاثیری از این سفرها در بهاریه‌هایش ندارد.

نتیجه:

۱- فرخی شاعر توصیف است و به بهار و جزییات آن نگاه دقیق تری دارد و اگر بهار را وصف می کند تنها بـه دنبـال گریزی برای مدح ممدوح است. ولی سعدی شاعری اندیشه گرا است و به وصـف کلـی بهـار پرداختـه اسـت و هدفی به جز وصف را دنبال می‌کند او در پی بیان مضامین عقلانی و کلامی از جمله توحیـد، سـتایش خداونـد از سوی همه موجودات حتی برگ درختان، و.. است. از نظرگاه ایشان بهار یاد آور گذر عمر اسـت و همـه عناصـر بهار و طبیعت یادآور آفرینش و صنع پروردگار برای عبرت گرفتن ادمیان هستند.

۲- سعدی و فرخی هر دو نگاهی همراه با آرامش و شادی آفرین به زندگی، طبیعت و حتی مرگ دارند. فرخی به خاطر زندگی در دربار و گرفتن صلات شاد است اما آنچه در باره سعدی و بهاریه های او مورد توجه است شادی موجود در آنهاست ومحیط و دوران زندگی شاعر که در زمان مغولان به سر می‌برده است، تاثیری منفی بر زندگی و نگاه شاد او نداشته است. تاثیر محیط جغرافیایی و اجتماعی در شعر هر دو شاعر به خوبی دیده می‌شود.

۳- عشق و بیان معشوق در بهاریه های هر دو شاعر دیده می‌شود با این تفاوت که عشق در بهاریه‌های فرخی تنها عشق زمینی به ممدوح یا معشوق مونث است ولی در بهاریه‌های سعدی معشوق بین زمینی و آسمانی در نوسان است

۴- سعدی با وجودیکه از نظر سبکی در سبک عراقی جای دارد اما از نظر زبان و صور خیال به سبک خراسانی نزدیک تر است و در بعضی از محتوای بهاریه ها و تصاویر شعری اش تحت تاثیر بهاریه های فرخی بوده است.

۵- هر دو شاعر عناصر طبیعت را در تشبیه ها و استعاراتشان به کار برده اند از دیدگاه سعدی و فرخی تمام اجزا و عناصر بهار و طبیعت دارای روح و حرکت اند به همین دلیل شخصیت بخشی به عناصر طبیعت در شعر هر دو دیده می‌شود ولی در شعر فرخی بسامد بالاتری دارد. در کل استفاده از عناصر صور خیال در هر دو شاعر معتدل است و باعث پیچیدگی بهاریه ها نشده است به خصوص سعدی که در بعضی غزلها از صورخیال بسیار اندک استفاده کرده است.

کتابنامه

۱- قرآن کریم

۲- امامی، نصرالله.(۱۳۷۳). «پرنیان هفت رنگ»، تهران: جامی.

۳- انوری، حسن.(۱۳۸۴). « شوریده و بی قرار» درباره سعدی و آثار او.تهران: نشرقطره.

۴- حکیم آذر، محمد.(۱۳۹۰). « ساختار شعر مرکب شعر منوچهری دامغانی و فرخی سیستانی». مجله فنون ادبی(دانشگاه اصفهان)، سال سوم ، شماره۲(پیاپی۵) پاییز و زمستان.

۵- دشتی، علی.(۱۳۳۹). « در قلمرو سعدی» چاپ چهارم، تهران: انتشارات اداره کل نگارش و زارت فرهنگ و هنر.

۶- دهخدا، علی اکبر(۱۳۶۵). « لغت نامه» دانشگاه تهران: موسسه ی دهخدا.

۷- رزاق شانی، علی.(۱۳۸۳) .« فرخی سیستانی». تهران: انتشارت تیرگان.

۸- زرین کوب، عبدالحسین.(۱۳۴۷). « باکاروان حله». تهران : انتشارات آریا.

۹- سعدی شیرازی ، مصلح بن عبدالله . (۱۳۷۵) . « کلیات اشعار » ، به تصحیح محمد علی فروغی به کوشش بهاء الدین خرمشاهی، تهران: ناهید.

۱۰- شفیعی کدکنی، محمد رضا.(۱۳۶۶). « صورخیال در شعر فارسی». چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه.

۱۱- شکار سری ، حمید رضا (۱۳۸۸). « بهاریه های فارسی و تاثیر قرآن بر آن ها » . در مجله ی نشریه فرهنگ و هنر ۶۸.

۱۲- شمیسا،سیروس.(۱۳۸۲). « سبک شناسی شعر» . تهران: انتشارات فردوس

۱۳- صفا، ذبیح الله.(۱۳۵۱). « تاریخ ادبیات» ج۱ ، تهران: انتشارات ابن سینا.
۱۴- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۲). «سبک شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو».تهران: ناشر مولف.
۱۵- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ. (۱۳۶۳). « دیوان اشعار» به تصحیح محمد دبیر سیاقی. تهران: موسسه مطبوعاتی امیر کبیر.
۱۶- ماسه، هانری.(۱۳۶۴) « تحقیق درباره سعدی» .ترجمه دکتر محمد حسن مهدوی اردبیلی و غلامحسین یوسفی.تهران: انتشارات توس.
۱۷- محجوب، محمدجعفر و قاسم تویسرکانی (۱۳۴۳). « شعر هزارساله فارسی». تهران: دانشسرای عالی.
۱۸- محجوب، محمدجعفر.(۱۳۴۵). « سبک خراسانی در شعر فارسی». تهران: انتشارات فردوس.
۱۹- مستوفی، حمدالله.(۱۳۳۶). « تاریخ گزیده» . به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران : انتشارات امیر کبیر.
۲۰- موحد، ضیاء.(۱۳۷۳). « سعدی». تهران : انتشارات طرح نو.
۲۱- نظامی عروضی سمرقندی.(۱۳۳۳). «چهارمقاله». به کوشش دکتر محمد معین.چاپ سوم، تهران زوار
۲۲- همایی،جلال الدین.(۱۳۷۳). « فنون بلاغت و صناعات ادبی» .تهران: موسسه نشر هما.
۲۳- یغمائی، افسانه. (۱۳۸۲). «سیری در اندیشه سعدی و حافظ» ، تهران: صدرا.
۲۴- یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۳). « کاغذ زر» یاداشتهایی در ادب و تاریخ. تهران : انتشارات یزدان.
۲۵- یوسفی، غلامحسین.(۱۳۷۰) « بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او».مشهد: انتشارات علمی .

جنسیت و فراگفتمان تعاملی در جلسات ارائه مقاله در همایش

دکتر رها زارعی فرد[1]

استادیار دانشگاه جهرم

دکتر عاطفه سادات میرسعیدی

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان (اصفهان)

چکیده

روابط بین فردی در گفتمان دانشگاهی طی دهه‌های اخیر بسیار مورد توجه قرار گرفته است که سهم مطالعات زبان فارسی بسیار اندک است. در این تحقیقات بر اهمیت روابط بین فردی و گفتمان ترغیبی در شکل‌گیری گفتمان دانشگاهی تأ کید شده است. یکی از ابزارهای بیانگر روابط بین فردی در گفتمان دانشگاهی، فراگفتمان است. تاکنون اکثر تحقیقاتی که تحت عنوان «فراگفتمان» بر گفتمان دانشگاهی صورت گرفته بر نوشتار دانشگاهی تمرکز کرده است (آدل ، ۲۰۱۰: ۷۰) و گفتار دانشگاهی تقریباً مغفول مانده است. علاوه بر آن، جنسیت نیز یکی از مسائل دیگری است که می‌تواند نقش مهمی در نوع و میزان استفاده از این فراگفتمان‌ها داشته باشد (آدل، ۲۰۰۶: ۱۹۸) که لازم است در گفتمان دانشگاهی به خصوص درگفتار دانشگاهی مورد بررسی قرار گیرد. در این مقاله سعی بر آن است که فراگفتمان‌های تعاملی در گفتار دانشگاهی فارسی با تأکید بر جنسیت افراد مورد بررسی قرار گیرد. بدین منظور فراگفتمان‌های تعاملی در ۲۴ جلسه ارائه مقاله (۱۲ جلسه ارائه مردان و ۱۲جلسه ارائه زنان) در ششمین همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی مورد واکاوی قرار می‌گیرد. تحلیل کیفی داده‌ها بیشتر شباهت‌های رفتار زبانی زنان و مردان در استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی را نشان می‌دهد اما در تحلیل کمّی تمایزاتی نیز قابل مشاهده است. عوامل دیگری از جمله سبک ارائه، منزلت دانشگاهی و بومیت نیز در نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی نقش دارند که آنها نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: گفتمان دانشگاهی، جنسیت، جلسات ارائه مقاله در همایش، فراگفتمان‌های تعاملی.

۱-مقدمه

اصطلاح «فراگفتمان» اصطلاح عامی است برای نامیدن ابزارهایی فرازبانی که برای تعامل در گفتمان به کار می‌رود. فراگفتمان به نویسنده یا گوینده امکان می‌دهد که نظر خود را بیان کند و همچنین با مخاطب به عنوان عضوی از یک جامعه خاص ارتباط برقرار کند (هایلند، ۲۰۰۵: ۳۷) و در کل، هدف آن هدایت مخاطبان است، نه اطلاع‌رسانی به آنها (کریسمور، ۱۹۸۴: ۲۸۰). فراگفتمان‌ها در گفتمان دانشگاهی نقش‌های تعاملی مهمی بر عهده دارند. در این مقاله سعی بر آن است که نوع و میزان انواع فراگفتمان‌های تعاملی با توجه به جنسیت افراد در جلسات ارائه مقاله در همایش مورد واکاوی قرار گیرد.

[1] . rahazareifard@yahoo.com

۲-پیشینه تحقیق

اکثر مطالعاتی که در گفتمان دانشگاهی در مورد فراگفتمان‌ها انجام شده است بر نوشتار دانشگاهی تمرکز داشته است (مانند وندکاپل، ۱۹۸۵؛ کریسمور، ۱۹۸۹؛ آدل، ۲۰۰۶) و کمتر بر گفتار و مکالمات دانشگاهی در این زمینه تحقیقی صورت گرفته است. تحقیقات اندکی که در زمینه مکالمات دانشگاهی صورت گرفته بر مکالمات دانشگاه‌های انگلیسی زبان توسط افرادی مانند لوکا (۱۹۹۴)، مارانن (۲۰۰۱)، پرزلیانتادا (۲۰۰۶) و تامپسون (۲۰۰۳) انجام شده است. گونه‌های گفتاری که آنها بررسی کرده‌اند شامل سخنرانی‌های دانشگاهی (مارانن، ۲۰۰۱؛ پرزلیانتادا، ۲۰۰۶) و مکالمات در همایش‌ها (لوکا، ۱۹۹۴؛ تامپسون، ۲۰۰۳) می‌شود.

در گفتمان دانشگاهی فارسی نیز اکثر مطالعات بر روی نوشتار دانشگاهی (مانند نوشتار مقالات علمی و غیره) انجام شده است (مانند عبدی، ۲۰۰۰ و ۲۰۰۹؛ عبدالله زاده، ۲۰۰۷؛ سیمین، ۲۰۰۴) و مطالعه‌ای بر مکالمات و گفتار دانشگاهی صورت نگرفته است. علاوه بر آن مسئله جنسیت نیز در این رابطه مورد غفلت واقع شده است. جهت پر کردن شکاف موجود در مطالعه فراگفتمان‌ها، در این مقاله، نحوه استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی با توجه به جنسیت افراد در جلسات ارائه مقاله در همایش، بررسی می‌شود.

۳-چارچوب نظری تحقیق

دسته بندی‌های مختلفی از فراگفتمان‌ها وجود دارد؛ پژوهشگرانی مانند وندکاپل (۱۹۸۵) و کریسمور و دیگران (۱۹۹۳) فراگفتمان‌ها را در دو گروه متنی و بین فردی قرار می‌دهند و افرادی مانند هایلند (۲۰۰۴ و ۲۰۰۵) ضمن پذیرفتن دو گروه قبل، تأکید بیشتری بر نقش بین فردی دارند و معتقدند که «همه فراگفتمان‌ها بین فردی هستند؛ زیرا که دانش گوینده یا نویسنده، تجربیات و نیازهایشان را بازتاب می‌دهند» (هایلند وتس، ۲۰۰۴: ۱۵۷).

اگرچه مطالعه حاضر از مطالعاتی مانند (وندکاپل، ۱۹۸۵؛ کریسمور و دیگران، ۱۹۹۳) بهره برده است؛ اما عمدتاً از تقسیم‌بندی هایلند و تس (۲۰۰۴) از فراگفتمان‌ها که مختص گفتمان دانشگاهی است، استفاده کرده است. آنها فراگفتمان‌ها را به دو نوع «برهم‌کنشی»[1] و «تعاملی»[2] تقسیم کرده‌اند. فراگفتمان‌های برهم‌کنشی بر محتوای گفتمان تأکید کرده و در برگیرنده ابزارهای زبانی مانند ابزارهای انتقالی[3]، نشانگرهای قالبی[4]، نشانگرهای درون متنی[5]، شواهد[6] و تفسیر رمز[7] است؛ در حالیکه فراگفتمان‌های تعاملی با تمرکز بر شرکت-کنندگان در تعامل، بر هویت گوینده یا نویسنده و هنجارهای جامعه کنشی تأکید می‌کند و دربردارنده عبارات

[1] interactive
[2] interactional
[3] transition
[4] frame marker
[5] endophoric markers
[6] evidential
[7] code glosses

احتیاط‌آمیز[1]، عبارات تأکیدی[2]، نشانگرهای نگرشی[3]، خودابرازی[4] و نشانگرهای عضویت در گفتمان[5] می‌شود. شود. در جدول (۱) زیرمجموعه‌های فراگفتمان‌های تعاملی و نقش آنها نشان داده شده است.

گروه‌ها	نقش‌ها	مثال‌ها
فراگفتمان‌های تعاملی	مخاطب را نیز در تعامل درگیر می‌کند	
عبارات احتیاط‌آمیز	نشان دهنده سرباز زدن گوینده از تعهد کامل به معانی پاره‌گفت‌ها است	احتمالاً / شاید / تقریباً
عبارات تأکیدی	نشان دهنده اطمینان گوینده و تأکید او بر معانی پاره‌گفت‌ها است	در واقع / واضح است که / مشخصاً
نشانگرهای نگرشی	بیانگر نگرش فرد نسبت به معانی پاره‌گفت‌ها است	متأسفانه / من با ... موافقم / خوشبختانه / شگفتا
خودابرازی	ارجاع آشکار به خود گوینده	من / ما / متعلق به من / خودم
نشانگرهای عضویت در گفتمان	آشکارا ارتباط خود را با مخاطب شکل می‌دهد	فرض کنید / توجه کنید / می‌توانید ببینید

جدول(۱): فراگفتمان‌های تعاملی در گفتمان دانشگاهی (برگرفته از هایلند و تس، ۲۰۰۴: ۱۶۹)

از آنجا که فراگفتمان‌های تعاملی بیشتر بر رابطه بین گوینده و مخاطب تأکید می‌کند و تأکید این مقاله نیز بر روابط بین فردی و ارتباط آن با جنسیت است، تنها فراگفتمان‌های تعاملی در جلسات ارائه مقاله در همایش با تأکید بر جنسیت افراد مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۴-نوع داده‌ها و روش تحقیق

داده‌های این تحقیق متشکل از تعاملات دانشگاهی جلسات ارائه مقاله در همایش است. این داده‌ها از ششمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی که ۸ تا ۱۰ خردادماه ۱۳۸۹ در دانشگاه مازندران برگزار شد، جمع‌آوری شده است. ۱۲ جلسه ارائه مقاله زنان و ۱۲ جلسه ارائه مقاله مردان ضبط شده است. موضوع مقالات حول محور زبان و ادبیات فارسی و زبان‌شناسی است. هر ارائه دهنده حدود ۱۵ دقیقه برای ارائه مقاله خود وقت دارد و پس از ارائه مقاله معمولاً جمع‌بندی و پرسش و اظهارنظر توسط اعضای هیئت رئیسه صورت می‌پذیرد. در هر نشست حدود ۲ الی ۴ نفر به ارائه مقاله خود می‌پردازند. برخی از ارائه مقالات در کلاس‌های معمولی و برخی از آنها در سالن‌های کنفرانس بزرگ با ۲۰ الی ۲۰۰ نفر شرکت کننده صورت می‌پذیرد (که بستگی به منزلت شخص ارائه دهنده متفاوت است).

[1] hedges
[2] boosters
[3] attitude markers
[4] self- mentions
[5] engagement markers

داده‌های این تحقیق، پس از جمع‌آوری، توسط یکی از نگارندگان که خود به صورت حضوری در این جلسات حضور داشته، آوانگاری شده است. وی از یادداشت‌های قوم‌نگارانه برای جبران کاستی‌هایی که در ضبط صدای جلسات وجود دارد نیز استفاده کرده است. برای اطمینان از دقت آوانگاری‌های از یک دستیار تحقیق خواسته شد که دوباره آوانگاری‌ها را انجام دهد. سپس انواع فراگفتمان‌های تعاملی کدگذاری شده و با توجه به جنسیت افراد و با استفاده ازرویکرد هایلند و تس (۲۰۰۴) مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۵- تحلیل داده‌ها

در این بخش فراگفتمان‌های تعاملی با توجه به جنسیت ارائه دهندگان در جامعه کنشی جلسات ارائه مقاله در همایش بررسی می‌شود. از آنجا که نقش «نشانگرهای عضویت در گفتمان» در برقراری تعامل بسیار پررنگ است، نخست این گروه از فراگفتمان‌های تعاملی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵-۱. نشانگرهای عضویت در گفتمان

یکی از راههای شکل‌گیری گفتمان دانشگاهی، بحث و جدل کلامی با مخاطبان است. گویندگان از طریق عضویت در گفتمان، با آنها ارتباط برقرار کرده و موقعیت آنها را به عنوان شرکت‌کنندگان در بحث تثبیت، توجه آنها را جلب و آنها را در بحث هدایت می‌کنند. پژوهشگران (مانند هایلند، ۲۰۰۱ و ۲۰۰۵b) دو هدف عمده عضویت در گفتمان برمی‌شمرند که شامل موارد زیر می‌شود:

الف) برآورده کردن انتظارات مخاطب برای شرکت در بحث و ایجاد وحدت نظر در رشته دانشگاهی مورد نظر. گوینده با استفاده از ابزارهایی مانند ضمایر و پاره‌گفت‌های معترضه، مخاطب را در مباحث شرکت می‌دهد.

ب) ترسیم جایگاه مخاطب با استفاده از ابزارهای بلاغی، به نحوی که در موارد حساس آنها را در بحث شرکت می‌دهد، موارد مخالفت آنها را پیش‌بینی و از طریق شگردهای زبانی مانند پرسش، پاره‌گفت‌های انشایی و ارجاع به دانش مشترک آنها را هدایت می‌کند.

البته این دو نقش همیشه قابل تفکیک نیستند و ممکن است گوینده به صورت همزمان از این ابزارهای زبانی برای جلب نظر مخاطب استفاده کند.

نمونه‌هایی از چگونگی استفاده از این نشانگرها بررسی می‌شود.

نمونه (۱) الف) سخنران (زن)

سخنران : ..... یعنی هر کدام از این عناوینی که شما [ضمیر مخاطب] می‌بینید انشاءا.. در مقالات بعدی پیگیری خواهم کرد...

ب) سخنران (مرد)

سخنران: ... در دوره اول مشروطه روزنامه‌ای به نام تیاتر چاپ می‌شه که اگه شما دقت بفرمایید [ضمیر مخاطب] زیر این روزنامه بی‌غرضانه ...

رایج‌ترین ابزاری که گویندگان برای گفتگو با مخاطب استفاده می‌کنند، بهره گرفتن از ضمایر شخصی مانند «شما» است که به صورت آشکار حضور مخاطب را پررنگ می‌کند (مانند نمونه ۱ الف و ب).

نمونه (۲) الف) سخنران (مرد)

سخنران: ... فقط قبل از اینکه من بخوام شروع کنم یکی دو تا سؤال اگه اشکال نداره من از شما بپرسم(.) ما اینجا دانشجو یا استاد آموزش زبان فارسی هم داریم؟ یا نداریم؟

حضار(زن): بله من هستم.

شما هستید؟

حضار(زن): بله

بعد شما هم دقیقاً متدولوژی و تستینگ و اینها می‌خونید؟

حضار(زن): بله

مثلاً متدولوژی رو از کتابهای منابع انگلیسی استفاده می‌کنید؟ درسته؟ ...

ب) سخنران (زن)

سخنران: ... من مثلاً از نظر خودم اگر بخوام اشکالی به این تحقیق بگیرم اینه که تحقیق کلی گوییه چرا کلی گوییه؟ [پرسش] برای اینکه پیشینه تحقیق نداره یعنی من در حقیقت بهتر بود ...

پرسش‌ها نمونه برجسته درگیر کردن مخاطب در بحث هستند که علاقه مخاطب را برانگیخته و آنها را تشویق می‌کنند که مسائل حل نشده را با گوینده دنبال کنند و به عنوان شریک بحث به دنبال ادامه بحث و پیدا کردن حل مسأله باشند (مانند نمونه۲ الف و ب). پرسش‌ها معمولاً در اول یا آخر بحث مطرح می‌شوند.

در نمونه ۲ (الف) سخنران با استفاده از پرسش به دنبال درگیر کردن مخاطب در بحث است و چون در نوبت آغازین ارائه او اتفاق افتاده است می‌توان گفت نوعی فراهم کردن بافت برای شروع ارائه محسوب می‌شود که یکی از راه‌های مقدمه چینی است (سوالز، ۱۹۹۰).

علاوه بر ضمائر مخاطب و پرسش‌ها گویندگان با استفاده از درخواست دانش مشترک، پاره‌گفت‌های انشایی، تفاسیر و حواشی شخصی (مانند پاره‌گفت‌های معترضه) و شبه‌پرسش‌ها با مخاطبان خود تعامل برقرار می‌کنند که به دلیل محدودیت مقاله از ذکر نمونه‌های این زیر گروه‌ها صرف نظر می‌شود.

۵-۲. عبارات احتیاط‌آمیز

اصطلاح عبارات احتیاط‌آمیز نخستین بار توسط لیکاف (۱۹۷۲: ۱۹۵) به‌کار برده شد. وی در توصیف آن می‌گوید: «واژه‌هایی که کار آنها این است که مسائل را کم و بیش مبهم نشان دهند». سخنگویان هنگام ایجاد یک فضای غیررسمی و دوستانه به منظور تسهیل در گفتگو، نشان دادن ادب یا پنهان کردن نقایص اطلاعات و غیره از عبارات احتیاط‌آمیز استفاده می‌کنند (هولمز، ۱۹۸۴؛ کوتس، ۱۹۸۷). علاوه بر آن، عبارات احتیاط‌آمیز به عنوان صورتی از «فراگفتمان» نیز توسط عده‌ای از زبان‌شناسان کاربردی در نظر گرفته شده است. آنها این مفهوم را ورای یک ویژگی در ساخت متن و گفتمان در نظر گرفته که مواردی مانند نگرش

گوینده یا بیان اطمینان گوینده را نیز در برمی‌گیرد (مانند وندکاپل، ۱۹۸۵؛ کریسمور و فارنزورث، ۱۹۹۰؛ کریسمور و دیگران، ۱۹۹۳).

در گفتمان دانشگاهی، عبارات احتیاط‌آمیز که شامل انواع افعال وجهی، افعال واژگانی، صفات و قیود می‌شود، می‌تواند نقش‌های مهمی داشته باشد. هایلند (۱۹۹۶: ۲۸۱–۲۵۱) این نقش‌ها را در دو گروه اصلی قرار می‌دهد: الف: محتوا محور، ب: مخاطب محور که هر دو، نقش مهم مخاطب را در تأیید و تصدیق مطالب بیان شده و همچنین پیش‌بینی گوینده درباره احتمال نفی ادعایش را در بردارد. عبارات احتیاط‌آمیز محتوا محور، خود شامل عبارات احتیاط‌آمیز گزاره محور و گوینده محور می‌شود.

نمونه (۳) الف) سخنران (مرد)

سخنران ... تقریباً [احتیاطی گزاره محور] تمام اونچه که در این حکایت نقل شده مطالب نادرستی هست ...

ب) سخنران (زن)

سخنران ... در نتیجه در رساندن اصل صریح معنی یک مقدار [احتیاطی گزاره محور] دچار مشکل میشن...

همانطور که در نمونه (۳) (الف و ب) ملاحظه می‌شود سخنرانها (زن و مرد) از شگردهای زبانی مشابهی مانند قیود (مانند تقریباً ، یک مقدار) برای بیان عبارات احتیاط‌آمیز گزاره محور استفاده کرده‌اند. عبارات احتیاط‌آمیز گزاره محور به گوینده امکان می‌دهد که منظور خود را با دقت و احتیاط بیشتر در زمینه‌هایی که تفاسیر مختلفی وجود دارد، بیان کند (پرینس و دیگران، ۱۹۸۲؛ روندز، ۱۹۸۲، اسکلتون، ۱۹۸۸، تامپسون، ۱۹۹۳). عبارات احتیاط‌آمیز گزاره محور درگفتمان دانشگاهی بیانگر این مطلب هستند که پاره‌گفت‌های بیان شده بیشتر بر پایه استدلال‌های محتمل هستند تا واقعیت‌های قابل اطمینان.

نمونه (۴): الف) سخنران (مرد)

سخنران: ... نمیشه قضاوت کرد [احتیاطی گوینده محور] به صورت دقیق که شیوه او چگونه هست.

ب) سخنران (زن)

سخنران:... می‌توان گفت [احتیاطی گوینده محور] که برخی از این قصه‌ها نیز چون دیگر قصه‌های عامیانه در پی قرون بر اساس نمونه‌های مشابه بازسازی شده‌اند.

در عبارات احتیاط‌آمیز گوینده محور، گوینده برای پرهیز از نتایج منفی محتمل گفته‌هایش، تعهد خود را نسبت به ادعاهایش محدود و رابطه خود با معانی پاره‌گفت‌ها را به‌صورت مبهم بیان می‌کند (پاول، ۱۹۸۵؛ ناش، ۱۹۹۰؛ سوالز، ۱۹۹۰). بر خلاف عبارات احتیاط‌آمیز گزاره محور، در عبارات گوینده محور، گوینده به

جای افزایش دقت ادعاها، حضور خود را در متن کاهش می‌دهد؛ این کاهش حضور، علاوه بر عبارات وجهی با ابزارهای زبانی مانند ساخت مجهول(مانند نمونه ۴ الف و ب) انجام می‌شود.

نمونه (۵) الف) سخنران (مرد)

سخنران: ... مشکلی برای دانشجویان خارجی هست البته من فکر می‌کنم [مخاطب محور] الان در کشورهای مختلف این اتفاق می‌افته

ب) سخنران (زن)

سخنران: ... این نظریه توسط محققان آلمانی و سوییسی مطرح شد اما به عقیده من [مخاطب محور] حتی می‌تونیم سر منشأ ظهور این نظریه رو تا اواسط قرن ۱۹ حتی در عقاید هومبولت و هردر جستجو کنیم...

در عبارات احتیاط‌آمیز مخاطب محور، گوینده از طریق احترام گذاشتن به مخاطبان و همچنین همکاری با آنها در به دست آوردن تأییدیه ادعاهایش تلاش می‌کند. استفاده از عبارات احتیاطی برای تلطیف بار کنش منظوری در مکالمه بسیار رایج است (هولمز، ۱۹۸۴). در گفتمان دانشگاهی نیز انگیزه برای این‌گونه عبارات احتیاط‌آمیز وجود دارد آنچنان که مایرز (۱۹۸۹: ۲۳۸) معتقد است که «ادعای بدیع بودن یافته‌ها خطرناک است و نقد دیدگاه‌های مخالف به ندرت آشکارا صورت می‌گیرد».

در نمونه ۵ (الف و ب) نیز سخنرانها (زن و مرد) از عبارات احتیاط‌آمیز مخاطب محور (من فکر می‌کنم، به عقیده من) استفاده کرده‌اند تا فضای مکالمه‌ای بحث را فراهم آورده و به نظرات مخاطبان هم مجال ظهور دهند. در این جلسات، مخاطبان افراد متفکری هستند که در پذیرش و عدم پذیرش ادعاهای گویندگان مختار هستند و به راحتی می‌توانند نظر طرف مقابل را رد کنند. می‌توان گفت گویندگان با استفاده از عبارات احتیاط‌آمیز مخاطب محور و عدم قطعیت در بیان ادعاها، در صدد پرهیز از نتایج منفی رد ادعاها توسط مخاطبان هستند.

در صورت عدم استفاده از عبارات احتیاط‌آمیز، گویندگان متهم به صراحت لهجه می‌شوند. در صراحت لهجه، گوینده جایی برای مکالمه و بازخورد باقی نمی‌گذارد و مخاطب را منفعل می‌کند که در بافت دانشگاهی، قابل قبول نیست. گاهی نیز این نقش‌های بین فردی توسط اجبارها و قوانین سازمانی برای درگیر کردن مخاطبان در مباحث شدت می‌گیرد.

۵-۳. عبارات تأکیدی

عبارات تأکیدی به طور ضمنی درجه قطعیت گوینده نسبت به پاره‌گفت بیان شده را می‌رساند. گوینده از شگردهای کلامی مختلفی برای بیان اطمینان نسبت به پاره‌گفت استفاده می‌کند، در جلسات ارائه مقاله در همایش، ارائه دهندگان، از ابزارهای قیدی، صفتی و فعلی برای نشان دادن اطمینان خود استفاده کرده‌اند.

نمونه (۶) الف) سخنران (مرد)

سخنران: ... ما البته [تأکیدی] باید [تأکیدی] توجه داشته باشیم [تأکیدی]

ب) سخنران (زن)

سخنران: ... حیفه به دکترا که رسید باید [الزام] حتماً [تأکیدی] اطلاعاتی از زبان مادر داشته باشه ...

همانطور که در نمونه (۶) (الف و ب) ملاحظه می‌شود، گویندگان با استفاده از شگردهای زبانی مشابهی مانند قیود (البته، حتماً) بر روی موضوع بحث و قابل اطمینان بودن گفته‌هایشان تأکید می‌کنند (هایلند، ۲۰۰۵: ۱۷۵).

۵-۴. نشانگرهای نگرشی

نشانگرهای نگرشی در گفتمان دانشگاهی، منعکس‌کننده نگرش گوینده نسبت به پاره‌گفت‌ها اعم از بیان اطلاعات درون آنها، بیان هیجان، اجبار، موافقت، اهمیت و غیره است. ارائه دهندگان (زن و مرد) از تمهیدات کلامی مختلف برای نشان دادن نگرش خود نسبت به مطالب گفته شده استفاده می‌کنند. آنها از فعل‌های بیان دیدگاه، صفت‌ها و قیدها بیشتر از بقیه شگردها (مانند مقایسه) استفاده می‌کنند.

نمونه ۷) الف) سخنران (مرد)

سخنران: ... خوشبختانه [نشانگر نگرشی مثبت] تمامی در دانشکده هنرهای زیبا محفوظ هست

ب) سخنران (زن)

سخنران: ... اونجا متأسفانه [نشانگر نگرشی منفی] منابع آموزش زبان فارسی کم موجود است.

نکته دیگر در این زمینه این است که در اغلب موارد این نگرش‌ها (مخصوصاً نگرش‌های مثبت) همراه با عبارات تأکیدی مانند «خیلی» و «بسیار» همراه است. می‌توان گفت که با استفاده از عبارات تأکیدی، ارائه دهندگان توطئه جذب دیدگاه مخاطب را در سر دارند (هایلند، ۲۰۰۵: ۱۸۰). در نمونه (۶) (الف و ب) نمونه‌ای از این مطلب قابل مشاهده است.

نمونه ۸) الف) سخنران (مرد)

۱. سخنران: البته یک مطلب هست که خیلی [تأکیدی] جالبه [نگرشی] که باید [تأکیدی] تو یه مقاله دیگه بهش اشاره شه ...

ب) سخنران (زن)

سخنران: آن چیزی که خیلی [تأکیدی] جالبه [نگرشی] اینه که در شاهنامه فردوسی ...

در نمونه ۸ (الف و ب) سخنرانان (زن و مرد) از «تشدیدگرها + نشانگرهای نگرشی» به عنوان ابزاری برای ترغیب مخاطبان برای دنبال کردن ارائه مقاله‌شان استفاده می‌کنند (هایلند، ۱۹۹۸b). این گونه استفاده از تشدیدگرها به عنوان یکی از ابزارهای زبان زنانه که در رویکردهای پیشین مطرح می‌شد (هولمز، ۲۰۰۶، ۳، ۷، ۱۰۰)، موردنظر نیست.

۵-۵. خودابرازی

غیرشخصی‌سازی در گفتمان دانشگاهی به اسطوره تبدیل شده است (هایلند، ۲۰۰۲: ۳۵۲). استفاده از ضمیرهای اول شخص و صفت‌های ملکی اول شخص برای بیان اطلاعات، احساسات و معانی بین فردی استفاده می‌شود (هایلند، ۲۰۰۱). در گفتار دانشگاهی، گویندگان برای اتخاذ موضع خاص خود به عنوان محقق و نشان دادن هویت حرفه‌ای خود، ناچار به استفاده از ضمایر شخصی اول شخص هستند. در مقایسه گفتار دانشگاهی با نوشتار دانشگاهی می‌توان گفت که در نوشتار دانشگاهی، معمولاً نویسندگان برای برجسته کردن رویداد مورد مطالعه و یافته‌ها سعی می‌کنند حضور خود را در متن کم کنند اما استفاده بیشتر از ضمایر شخصی در گفتار دانشگاهی مربوط به محدودیت‌های خاص این بافت دانشگاهی است. سخنگویان مجبورند که محتوای اطلاعاتی بالای تحقیقاتشان را در فرصت اندک به طور زنده ارائه دهند بنابراین ساختارهای فاعلی پیچیده که در نوشتار دانشگاهی زیاد مورد استفاده قرار می‌گیرد، متناسب با گفتار دانشگاهی نیست. عبارات کوتاه‌تر و استفاده از ضمایر شخصی متناسب با ارائه زنده دانشگاهی است (رولی ژولیوت و کارتر توماس، ۲۰۰۵: ۶۰).

در جلسات ارائه مقاله در همایش، دانشجویان (زن و مرد) از گزینه‌های مختلفی برای ارجاع به خود استفاده می‌کنند، این گزینه‌ها عبارتند از بنده، ما (مای انحصاری)، من، خودمون، خودم، ما خودمون، من خودم، من خودم شخصاً، فعل + یم، فعل + ـَم، اسم + یم و اسم +ـَم. هنگام تأکید بر حضور خود نیز از چندگزینه به طور همزمان استفاده می‌کنند.

نمونه (۹): الف سخنران (مرد)

سخنران: ... خوب من [خودابرازی] اینجا در واقع کاری که انجام می‌دم قسمت اول طبق همون عنوانش هم مشخصه دستوری شدگی رو به صورت مختصر می‌گم [خودابرازی]، سپس یک سری از افعال حرکتی که دستوری شدند و نقش‌هاشونو که در دستور فارسی ما [خودابرازی] می‌بینیم رو بیان می‌کنم [خودابرازی] و در آخر نتیجه می‌گیریم [خودابرازی] که افعال حرکتی در زبان فارسی بیشتر در سه نقش به کار رفته ...

ب) سخنران (زن)

سخنران: ... در این مقاله هدف‌های اساسی ما [خودابرازی] به این شکل مشخص شدند،

بازشناسی کاستی‌های مؤثر از فرآیند ...

در نمونه‌های الف و ب، ارائه‌دهندگان برای بیان خلاصه‌ای از ساختار تحقیق از خودابرازی استفاده کرده‌اند.

به طور کلی ارائه‌دهندگان (زن و مرد) چهار هدف عمده برای ذکر خود و ارجاع به خود در این جلسات را دنبال می‌کنند که شامل الف) بیان هدف یا خلاصه‌ای از ساختار تحقیق، ب) توضیح فرآیند، ج) بیان نتیجه یا ادعای مربوط به نتیجه تحقیق، د) بیان جزئیات بحث، می‌شود که متأسفانه مجال بحث همه آنها در این مقاله وجود ندارد.

در جمع‌بندی این بخش می‌توان گفت که فراگفتمان‌های تعاملی با تأکید بر روابط بین فردی، نقش مهمی در پیشبرد مکالمات دانشگاهی ایفا می‌کنند. زنان و مردان از ابزارهای مشابهی با اهداف یکسان از فراگفتمان‌های تعاملی برای پیشبرد مکالمه و تعامل با یکدیگر استفاده می‌کنند. آنها با استفاده از عبارات احتیاط‌آمیز، تأکیدی، نشانگرهای نگرشی و خودابرازی موضع خود و هویت حرفه‌ای خود را به عنوان محقق در گفتمان بروز می‌دهند. همچنین از طریق عضویت در گفتمان با استفاده از ضمایر شخصی، تفاسیر شخصی، درخواست دانش مشترک، پاره‌گفت‌های انشایی و پرسش‌ها بر نقش مهم مخاطب در شکل‌گیری گفتمان این جلسات و اهمیت جلب نظر آنها تأکید می‌کنند.

بنابراین از لحاظ کیفی در رفتار زبانی زنان و مردان از حیث استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی بیشتر شباهت قابل مشاهده است تا تفاوت.

۶- تحلیل کمّی

میزان استفاده زنان و مردان از فراگفتمان‌های تعاملی در جلسات ارائه مقاله در همایش در جدول (۲) نشان داده شده است.

فراگفتمان‌های تعاملی	مردان	٪ از کل	زنان	٪ از کل
احتیاطی	۱۴۳	۱۳/۴	۲۱۳	۲۳/۵
تأکیدی	۱۹۴	۱۸/۲	۱۸۹	۲۰/۸
نگرشی	۲۱۲	۱۹/۹	۱۱۸	۱۳/۰۲
خودابرازی	۳۲۲	۳۰/۲	۲۷۰	۲۹/۸
عضویت در گفتمان	۱۹۲	۱۸/۰۶	۱۱۶	۱۲/۸
کل	۱۰۶۳	۱۰۰	۹۰۶	۱۰۰

جدول (۲): میزان استفاده زنان و مردان از گفتمان‌های تعاملی درجلسات ارائه مقاله در همایش

همانطور که در جدول (۲) ملاحظه می‌شود در جلسات ارائه مقاله در همایش، مردان بیش از زنان از فراگفتمان‌های تعاملی استفاده می‌کنند. آنها بیش از همه از خودابرازی و سپس از نشانگرهای نگرشی، تأکیدی، عضویت در گفتمان و احتیاطی استفاده می‌کنند. زنان نیز بیش از همه از خودابرازی و سپس احتیاطی، تأکیدی، نگرشی و عضویت در گفتمان استفاده می‌کنند.

جهت بررسی دقیق‌تر سطح معناداری رابطه جنسیت با میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی از آزمون مربع خی دوبعدی استفاده می‌شود. فرضیه صفر این آزمون استقلال این دو متغیر و فرضیه مقابل ارتباط این دو متغیر می‌باشد.

فرضیه صفر: استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت

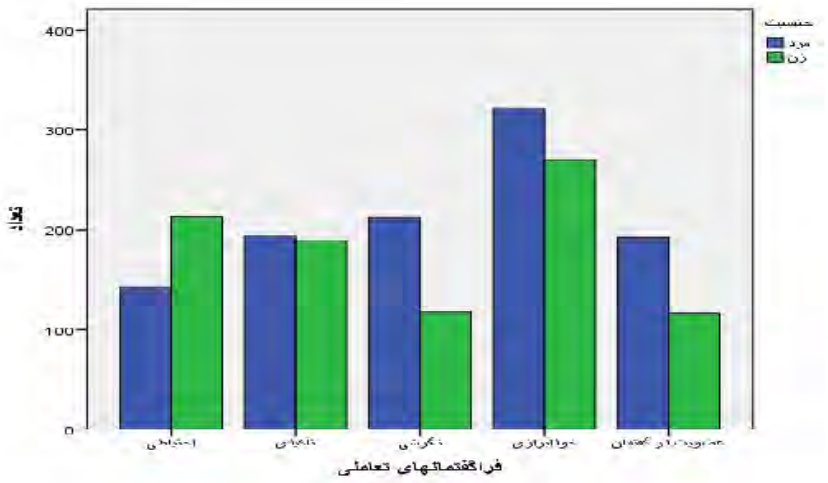
آزمون

فرضیه مقابل: ارتباط فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	51.736a	4	.000
Likelihood Ratio	52.060	4	.000
Linear-by-Linear Association	30.220	1	.000
N of Valid Cases	1969		

جدول (۳): آزمون مربع خی برای رابطه فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت در جلسات ارائه مقاله در همایش

با توجه به جدول (۳) مقدار آزمون مربع خی‌دوبعدی ۵۱/۷۳۶ شده است و درجه آزادی آن ۴ است و سطح معناداری (sig) برابر با ۰/۰۰۰ است که از مقدار α -که ۰/۰۵ است -کمتر است پس فرضیه صفر که استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت است رد می‌شود و فرضیه مقابل که ارتباط فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت است تأیید می‌گردد.



نمودار (۱): میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت در جلسات ارائه مقاله

همان‌طورکه در نمودار (۱) مشاهده می‌شود، مردان در جلسات ارائه مقاله بیش از زنان از خودابرازی، نگرشی، عضویت در گفتمان، استفاده می‌کنند. در حالیکه زنان تنها از عبارات احتیاطی بیشتر از مردان استفاده می‌کنند. البته نمی‌توان گفت که نشانه ضعف آنان است چون همان‌طور که در ادامه بحث می‌شود اعضای هسته‌ای (زن و مرد) که قدرت درون‌گروهی بیشتری دارند، از این نوع فراگفتمان بیشتر از اعضای وابسته استفاده می‌کنند.

در مورد استفاده از نشانگرهای تأکیدی، زنان و مردان تقریباً به میزان مشابه استفاده کرده‌اند.

به طور کلی می‌توان گفت که در این جلسات، میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی با جنسیت افراد در ارتباط است. اما جنسیت با عوامل غیرجنسیتی در استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی در تعامل است که در بخش ۶-۱ بررسی می‌شود.

۶-۱- بررسی تأثیرتعامل جنسیت و عوامل غیرجنسیتی در استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی

بر اساس یادداشت‌های قوم‌نگارانه که نگارنده در طول جمع‌آوری داده‌ها برداشته است، عواملی غیر از جنسیت می‌تواند در نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی در جوامع کنشی مورد بحث مؤثر واقع شود. این عوامل شامل سبک ارائه، منزلت دانشگاهی ارائه دهندگان و بومی و غیربومی بودن آنها است که در این بخش از مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۶-۱-۱- سبک ارائه و نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی

به نظر می‌رسد سبک ارائه در جلسات دفاع و ارائه مقاله بر نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی تأثیر دارد. در این رابطه، گافمن (۱۹۸۱) سه نوع سبک ارائه را مشخص کرده است: «حفظ خوانی»[1]، « روخوانی»[2]، «بدیهه‌گویی»[3]. دادلی ـ ایوانز (۱۹۹۴) نیز به صورت مشابه سه نوع سبک ارائه پیشنهاد می‌دهد: «سبک روخوانی» که سخنگویان از روی یادداشت‌ها می‌خوانند؛ «سبک مکالمه‌ای»[4] که غیررسمی‌تر و فراگیرتر از سبک روخوانی است و «سبک بلاغی»[5] که گوینده محور است و گوینده از ابزارهای بلاغی و تعاملی برای جلب توجه مخاطب استفاده می‌کند.

در جلسات ارائه مقاله در همایش از بیست و چهار ارائه، شش مورد از سبک روخوانی (سه مورد مرد، سه مورد زن) استفاده کرده و هجده مورد از سبک بلاغی با ابزارهای دیداری مانند پاورپوینت یا بدون آن برای ارائه مقاله‌شان استفاده کرده‌اند. بررسی این جلسات نشان می‌دهد که افرادی که در جلسات ارائه مقاله در همایش از سبک روخوانی استفاده کرده‌اند همگی جزء اعضای وابسته این جامعه کنشی محسوب می‌شوند. ارائه دهندگانی که از سبک روخوانی استفاده می‌کنند جزء کم‌ترین استفاده کنندگان از فراگفتمان‌های تعاملی به خصوص کم‌ترین استفاده‌کنندگان از خودابرازی هستند. ارائه شفاهی آنها وابسته به متن نوشتاری موازی آن است و همانطور که رولی ـ ژولیوت و کارتر توماس، ۲۰۰۵: ۶۰ بیان می‌کنند کمّیت برخی از فراگفتمان‌های تعاملی مانند خودابرازی در نوشتار دانشگاهی کمتر از گفتار دانشگاهی است و به جای استفاده از خودابرازی، گویندگان ترجیح می‌دهند که از ساخت مجهول در ارائه خود استفاده کنند. نمونه (۱۶) (الف و ب) عملکرد دو نفر (یک زن و یک مرد) از اعضای وابسته که از سبک روخوانی استفاده کرده و به جای خودابرازی از ساخت مجهول استفاده کرده‌اند را نشان می‌دهد.

---

[1] memorization
[2] reading alond
[3] fresh talk
[4] conversational style
[5] rhetorical style

نمونه (۱۰) الف سخنران (مرد)

سخنران: در شعر بسیاری از شاعران بزرگ میشه این نگاه رو مشاهده کرد [مجهول]...

ب) سخنران (زن)

سخنران: ... پس می‌توان گفت [مجهول] آنچه به ضمیر پیوست «ش» نقش تتا می‌دهد ...

به طور سنتی استفاده از ساختار مجهول، ابزاری قوی برای به دست آوردن غیرشخصی‌سازی و فاصله از گوینده و حذف عاملیت آشکار او است (کافه، ۱۹۸۲). در نمونه (۱۱) (الف و ب) سخنرانان (زن و مرد) برای حذف عاملیت خود، از ساختار مجهول به جای خودابرازی استفاده کرده‌اند.

میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی دو نفر از ارائه دهندگانی که از سبک بلاغی استفاده می‌کنند (یک زن و یک مرد) و دو نفر از ارائه دهندگانی که از سبک روخوانی استفاده می‌کنند در جدول (۴) نشان داده شده است.

فراگفتمان‌های تعاملی / ارائه دهندگان	احتیاطی	تأکیدی	نگرشی	خودابرازی	عضویت در گفتمان	کل
ارائه دهنده سبک روخوانی (زن)	۴۳	۲۰	۲۶	۱۱	۲۹	۱۲۹
ارائه دهنده سبک روخوانی (مرد)	۳۳	۲۷	۳۷	۴۲	۲۴	۱۶۳
ارائه دهنده سبک بلاغی (زن)	۳۹	۱۱۲	۱۰۷	۱۱۰	۸۶	۴۵۴
ارائه دهنده سبک بلاغی (مرد)	۳۷	۸۶	۶۰	۹۳	۶۷	۳۴۳

جدول (۴): میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی بر اساس سبک ارائه

جهت بررسی تأثیر جنسیت و سبک ارائه بر میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی، دو بار از آزمون مربع خی استفاده می‌شود. نخست جهت بررسی تأثیر جنسیت، دو فرضیه زیر در نظر گرفته می‌شود:

فرضیه صفر: استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت

آزمون

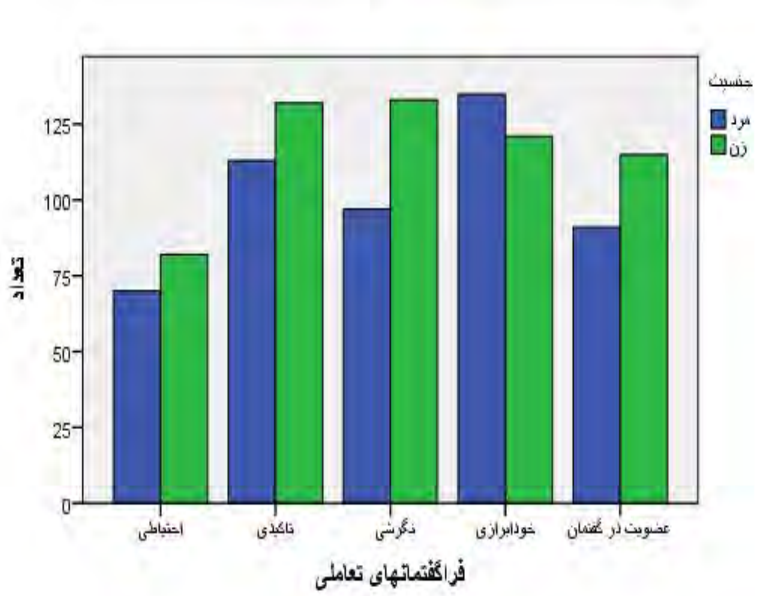
فرضیه مقابل: ارتباط فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	6.204a	4	.184
Likelihood Ratio	6.201	4	.185
Linear-by-Linear Association	.159	1	.690

N of Valid Cases	1089		

جدول(۵): آزمون مربع خی فراگفتمان‌های تعاملی زنان و مردان با سبک‌های ارائه مختلف

با توجه به جدول (۵) مقدار آزمون مربع خی دو بعدی۶/۲۰۴ شده است و درجه آزادی آن ۴ است و سطح معناداری (sig) برابر با ۰/۱۸۴ است که از مقدار α –که ۰/۰۵ است –بیشتر است، پس فرضیه صفر که استقلال فراگفتمانهای تعاملی و جنسیت است، تأیید می‌شود، بنابراین جنسیت در میزان استفاده از این فراگفتمان‌ها نقشی ندارد.



نمودار (۲): میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی زنان و مردان با سبک‌های ارائه مختلف

حال باید بررسی شود که آیا سبک با فراگفتمان‌های تعاملی ارتباط دارد یا خیر؟ فرضیه های زیر در نظر گرفته می‌شود:

آزمون
- فرضیه صفر: استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و سبک (روخوانی و بلاغی)
- فرضیه مقابل: ارتباط فراگفتمان‌های تعاملی و سبک (روخوانی و بلاغی)

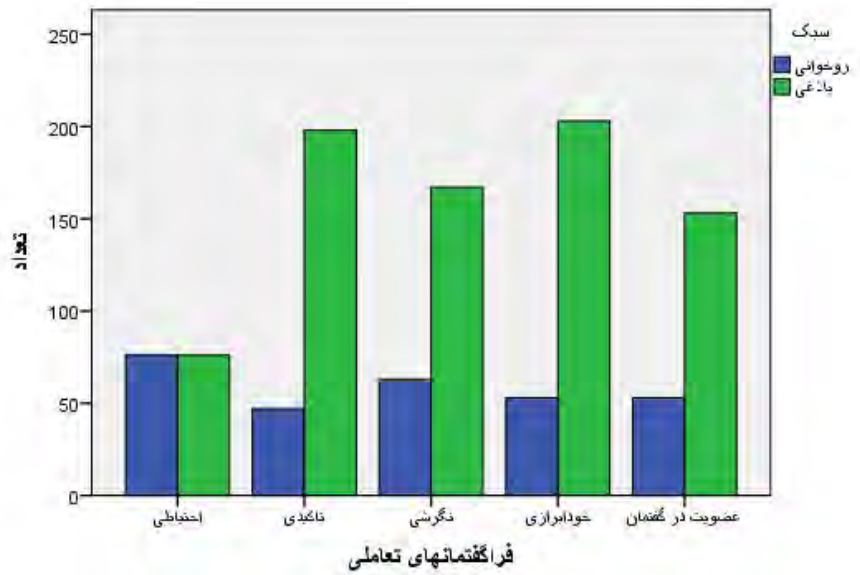
Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	53.943a	4	.000
Likelihood Ratio	49.905	4	.000
Linear-by-Linear Association	13.711	1	.000
N of Valid Cases	1089		

a. 0 cells (.0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 40.76.

جدول(۶) : آزمون مربع خی فراگفتمان‌های تعاملی با سبک‌های ارائه روخوانی و بلاغی

با توجه به جدول (۶) مقدار آزمون مربع خی دو بعدی۵۳/۹۴۳ شده است و درجه آزادی آن ۴ است و سطح معناداری (sig) برابر با ۰/۰۰۰ است که از مقدار α –که ۰/۰۵ است –کمتر است، پس فرضیه صفر که استقلال فراگفتمانهای تعاملی و سبک است، رد می‌شود و فرضیه مقابل که گویای این است که فراگفتمان-های تعاملی و سبک با هم ارتباط دارند، تأیید می‌گردد.



نمودار (۳): تأثیر سبک ارائه بر میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی زنان و مردان

همانطور که ملاحظه می‌شود جنسیت عامل تأثیرگذاری در استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی نیست. بلکه سبک ارائه در میزان و نوع استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی تأثیر داشته است. ارائه دهندگان سبک بلاغی (زن و مرد) به مراتب بیشتر از ارائه دهندگان (زن و مرد) سبک روخوانی از فراگفتمان‌های تعاملی استفاده کرده‌اند (نمودار۴).

۶-۱-۲- جنسیت، منزلت دانشگاهی و میزان و نوع استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی

در جامعه کنشی جلسات ارائه مقاله در همایش، افراد ارائه دهنده از منزلت‌های دانشگاهی متفاوتی برخوردار هستند و متشکل از فارغ‌التحصیلان کارشناسی ارشد، دانشجویان دکتری، مربیان، استادیاران، دانشیاران و استادان کامل هستند. به نظر می‌رسد که نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی متأثر از منزلت دانشگاهی و همچنین نوع عضویت درون گروهی ارائه دهندگان مقاله است.

ارائه دهندگانی که از رتبه دانشگاهی بالاتری برخوردار هستند نقش اعضای هسته را در جامعه کنشی بازی کرده و احساس قدرت درون‌گروهی بیشتری می‌کنند و ارائه دهندگانی که از رتبه دانشگاهی پایین‌تری برخوردار هستند نقش اعضای وابسته را در این جامعه کنشی برعهده دارند.

لازم به ذکر است که در این تحقیق، رویکرد اتخاذ شده نسبت به قدرت، رویکرد فوکو است که قدرت را بسیار مرتبط با دانش می‌داند و در واقع معتقد است که این دو مقوله در هم تنیده شده‌اند و نمی‌توان موقعیتی

را تصور کرد که این دو مقوله مرتبط با هم نباشند (فوکو، ۱۹۸۰: ۵۲). فوکو به جای اینکه به قدرت به عنوان یک پدیده سرکوبگر بنگرد، به آن به عنوان پدیده‌ای مولّد می‌نگرد که لحظه به لحظه در تعاملات و روابط اجتماعی و گفتمانی شکل می‌گیرد. به طور مثال، به جای اینکه یک فرد قدرتمند را در یک موقعیت سازمانی به طور ثابت قدرتمند بداند، معتقد است که قدرت نوعی کنش و رابطه است که در تعاملات به وجود آمده و پویا است و هیچ گاه ثابت و بدون تغییر نیست. بنابراین دیدگاه فوکو به قدرت، دیدگاهی نیست که قدرت را از طریق جهان‌بینی جامعه به گروهی نسبت دهند و برای همیشه ثابت بماند (سیمپسون و مایر، ۲۰۱۰: ۳). مامبی و استول (۱۹۹۱) نیز بیان می‌کنند که نباید قدرت را از طریق اعمال فردی اشخاص یا از طریق پیش فرض‌ها و مقررات نظام سازمانی مشاهده کرد، بلکه قدرت کنش گفتمانی است که هویت‌های سازمانی را شکل می‌دهد. سیمپسون و مایر (۲۰۱۰: ۲) همچنین تأکید می‌کنند که قدرت می‌تواند به عنوان چیزی بیشتر از تسلط از بالا دیده شود. در بسیاری از موقعیت‌ها، «قدرت به صورت گروهی شکل می‌گیرد»[1] به خاطر اینکه افراد معتقدند که در برخی از جوامع کنشی، بعضی از افراد مستحق اعمال قدرت هستند. بنابراین می‌توان گفت که همیشه قدرت از طریق تسلط بر دیگران اعمال نمی‌شود و گاهی «قدرت با رضایت جمع»[2] شکل می‌گیرد.

در جامعه کنشی جلسات ارائه مقاله، نوع دوم قدرت یعنی اعمال قدرت با رضایت گروه تقریباً به افراد با رتبه و منزلت دانشگاهی بالاتر اختصاص یافته و به نظر می‌رسد این قدرت و منزلت بر نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی نیز تأثیرگذار بوده است؛ به طور مثال افراد با منزلت بالاتر که اعضای هسته‌ای هستند، در استفاده از فراگفتمان‌های «عضویت در گفتمان» از خطابیه‌هایی استفاده می‌کنند که صمیمیت بیشتر را بین اعضای گروه می‌رساند مانند « عزیزان» و « همه دوستان» (مانند نمونه ۱۱ الف و ب). در حالیکه افراد با منزلت پایین‌تر از خطابیه‌های رسمی‌تر از جمله « اساتادان محترم» و «اساتید گرامی و حضار محترم» برای عضویت در گفتمان استفاده می‌کنند (مانند نمونه ۱۲ الف و ب).

نمونه (۱۱) الف) سخنران (دانشیار مرد)

سخنران: .. باز هم اینجا خدمت عزیزان عرض کنم

ب) سخنران (دانشیار زن)

سخنران: ... عرض کنم خدمتتون که همه دوستان مطلع هستند که ...

نمونه (۱۲) الف) سخنران (کارشناس ارشد مرد)

سخنران: ... همه استادان محترم مستحضر هستند که امروزه ما ...

ب) سخنران (کارشناس ارشد زن)

سخنران: ... با عرض احترام خدمت اساتید گرامی و حضار محترم ...

[1] jointly produced
[2] power by consent

در نمونه‌های (۱۱) و (۱۲)، افراد از خطابیه‌هایی استفاده می‌کنند که نشانگر نوع عضویتشان و «نظم نمایه‌ای»[1] (سیلوراستاین، ۲۰۰۳) عضویتشان در جامعه کنشی جلسات ارائه مقاله است. در این رابطه، هولمز و میرهاف (۱۹۹۹: ۱۷۴) نیز بیان می‌کنند که ما یاد می‌گیریم که متناسب با نوع عضویتمان در جوامع کنشی موردنظر رفتار کنیم: ابتدا به عنوان اعضای وابسته و سپس به عنوان اعضای هسته (یا شاید هم همیشه به عنوان اعضای وابسته ـ زیرا برخی مواقع افراد ترجیح می‌دهند که عضو وابسته باقی بمانند). در جامعه کنشی مورد بحث، فارغ‌التحصیلان کارشناسی ارشد و دانشجویان دکتری، نقش شاگردانی را بازی می‌کنند (لو و ونگر، ۱۹۹۱ ؛ ونگر، ۱۹۹۲) که به تدریج یاد می‌گیرند که در این جامعه کنشی چگونه باید رفتار کنند؛ بنابراین رفتارشان رسمی‌تر از اعضای هسته‌ای مانند هیئت رئیسه و دانشیاران و استادان است و با احترام بیشتر با آنان برخورد می‌کنند. می‌توان گفت نوعی قدرت با رضایت از طریق گفتمان اعضاء شکل می‌گیرد.

دومین فراگفتمان تعاملی که تحت تأثیر منزلت و رتبه دانشگاهی ارائه دهندگان قرار گرفته است، خودابرازی است. بررسی رفتار زبانی ارائه دهندگان، نشان می‌دهد که برخی از ابزارهای ارجاع به خود مانند استفاده از «بنده» مختص افراد با منزلت درون گروهی بالاتر است و متأثر از جنسیت افراد نیز نیست (مانند نمونه ۱۳ الف و ب).

نمونه (۱۳) الف) سخنران (استاد مرد)

سخنران: ... این بخش هم که بنده [خودابرازی] انجام دادم مربوط به بخش سوم هست که ...

ب) سخنران (استاد زن)

سخنران: ... با توجه به اینکه بنده [خودابرازی] مثنوی تدریس می‌کنم و بیشتر مربوط به ....

همانطور که بی‌من (۱۹۸۶) بیان می‌کند استفاده از «بنده» نوعی تواضع را می‌رساند. همچنین استفاده از «بنده» که مختص اعضای هسته‌ای است، می‌تواند نشان دهنده ادب آنها یا نشانگر همبستگی رابطه‌ای (آروندل، ۲۰۰۶) آنها با مخاطبان یا نشانه‌ای از تعارف باشد. از طریق استفاده از صورت متواضعانه برای ارجاع به خود، اعضای هسته‌ای سعی می‌کنند که قدرت سازمانی خود را، که می‌توان گفت قدرت با رضایت جمع است، تعدیل کنند.

سومین فراگفتمانی که به نظر می‌رسد متأثر از منزلت و هویت درون گروهی افراد است، استفاده از عبارات احتیاط‌آمیز است. افراد با منزلت بالاتر از دو یا سه عبارت احتیاط‌آمیز به طور همزمان برای بیان پاره‌گفت‌هایشان استفاده می‌کنند (مانند نمونه ۱۴الف و ب).

نمونه (۱۴) الف) سخنران (استاد مرد)

سخنران: ... من گمان می‌کنم [احتیاطی] شاید [احتیاطی] مثلاً، شاید [احتیاطی] در زبان فارسی با نگرش جدید ...

ب) سخنران (استاد زن)

[1] indexical order

سخنران: ... تازه شاید [احتیاطی] در حدود [احتیاطی] قرن بیستم آثارش پیدا شده ...

در نمونه ۱۴ (الف و ب) ارائه دهندگان (زن و مرد) با منزلت بالا، از چندین عبارت احتیاط آمیز استفاده کرده‌اند. استفاده زیاد افراد با منزلت بالا از عبارات احتیاطی به گفته موردوراناس (۲۰۱۱: ۳۰۷۳) احتمال دارد مربوط به طبیعت پویای علوم دانشگاهی باشد که هر لحظه در حال تغییر است و دانشگاهیان سعی می‌کنند از صراحت لهجه برای بیان نظر خود دوری کنند؛ چون ممکن است در آینده نزدیک نظرشان رد شود. همچنین استفاده زیاد از عبارات احتیاط‌آمیز برای تعدیل قدرت سازمانی و ایجاد همبستگی بیشتر با مخاطبان نیز استفاده می‌شود و نمی‌توان گفت که صرفاً نشانه عدم قطعیت است که به طور سنتی و کلیشه‌ای به رفتار زبانی زنانه نسبت داده شده است (اچس، ۱۹۹۲).

چهارمین موردی که می‌توان گفت تحت تأثیر منزلت دانشگاهی افراد قرار گرفته است، طول مدت ارائه است که متعاقباً بر میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی نیز تأثیر می‌گذارد. طول مدت زمانی که برای ارائه مقاله هر فرد در نظر گرفته شده است ۱۵ دقیقه است اما به نظر می‌رسد که منزلت درون گروهی اعضاء بر طول مدت ارائه نیز تأثیر می‌گذارد به نحوی که ارائه اعضای هسته‌ای (زن و مرد) بیشتر از مدت قانونی (بین ۱۸ تا ۲۱ دقیقه) و ارائه اعضای وابسته (زن و مرد) کمتر از مدت قانونی (بین ۷ تا ۱۴ دقیقه) و در یک مورد هم دقیقاً ۱۵ دقیقه به طول انجامیده است.

برای نشان دادن تأثیر جنسیت و منزلت، میزان استفاده از انواع فراگفتمان‌های تعاملی دو عضو هسته (زن و مرد) و دو عضو وابسته (زن و مرد) در جدول (۷) نشان داده شده است.

فراگفتمان‌های تعاملی / ارائه دهندگان	احتیاطی	تأکیدی	نگرشی	خودابرازی	عضویت در گفتمان	کل
عضو هسته (زن)	۲۰	۳۵	۲۸	۴۱	۱۷	۱۴۱
عضو هسته (مرد)	۲۵	۲۸	۲۹	۴۱	۷	۱۳۰
عضو وابسته (زن)	۲۰	۱۱	۱	۱۴	۴	۵۰
عضو وابسته (مرد)	۱۶	۱۷	۴	۱۲	۱۱	۶۰

جدول (۷): میزان استفاده از انواع فراگفتمان‌های تعاملی بر اساس منزلت درون گروهی اعضاء

جهت بررسی دقیق‌تر رابطه منزلت با فراگفتمان‌های تعاملی فرضیه‌های زیر در نظر گرفته می‌شود:

فرضیه صفر: استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و منزلت (اعضای هسته و وابسته)

آزمون

فرضیه مقابل: ارتباط فراگفتمان‌های تعاملی و منزلت (اعضای هسته و وابسته)

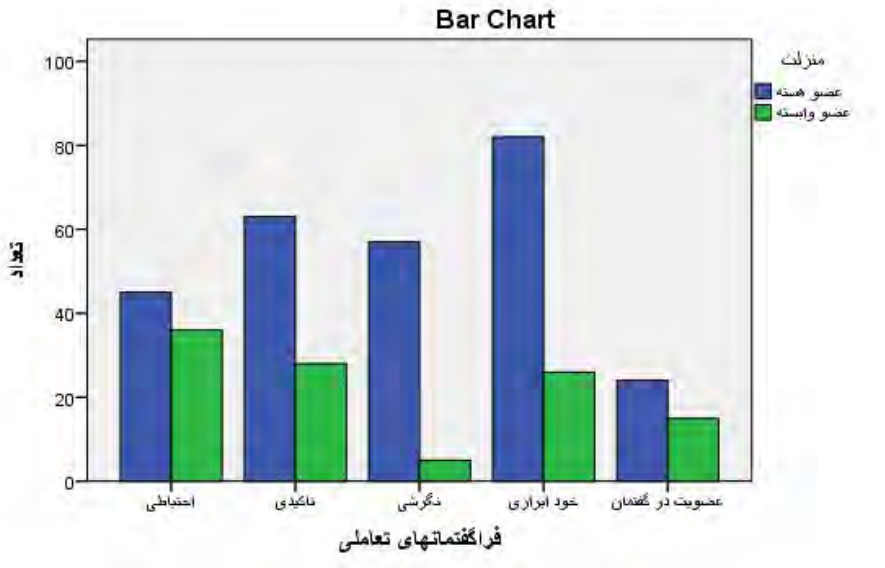
با توجه به جدول (۸) مقدار آزمون مربع خی دو بعدی ۲۵/۷۵۳ شده است و درجه آزادی آن ۴ است و سطح معناداری (sig) برابر با ۰/۰۰۰ است که از مقدار α -که ۰/۰۵ است- کمتر است، پس فرضیه صفر که استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و منزلت است رد می‌شود و فرضیه مقابل که گویای این است که فراگفتمان-های تعاملی و منزلت با هم ارتباط دارند، تأیید می‌گردد.

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	25.753a	4	.000
Likelihood Ratio	28.384	4	.000
Linear-by-Linear Association	4.425	1	.035
N of Valid Cases	381		

a. 0 cells (.0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 11.26.

جدول (۸): آزمون مربع خی فراگفتمان‌های تعاملی اعضای هسته و وابسته



نمودار (۵): تأثیر منزلت بر میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی زنان و مردان

مسأله دیگر که حائز اهمیت است این است که آیا در جدول (۷) جنسیت با فراگفتمان‌های تعاملی ارتباط دارد یا خیر؟

فرضیه صفر: استقلال فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت

آزمون

فرضیه مقابل: ارتباط فراگفتمان‌های تعاملی و جنسیت

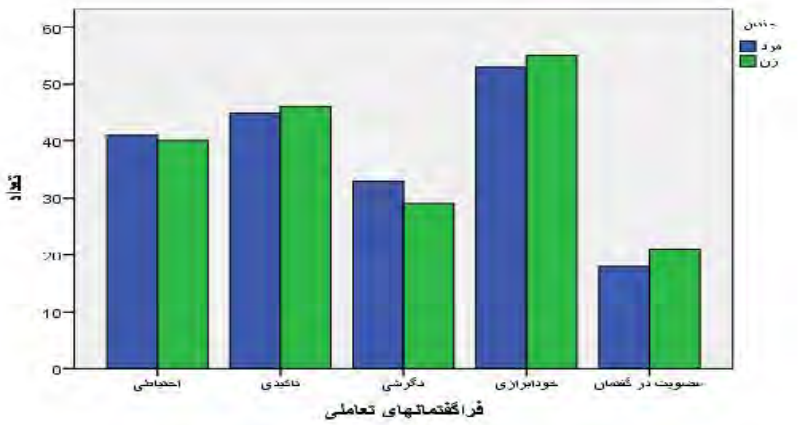
با توجه به جدول (۹) مقدار آزمون مربع خی دو بعدی۰/۵۴۷ شده است و درجه آزادی آن ۴ است و درجه معناداری (sig) برابر با ۰/۹۶۹ است که از مقدار α –که ۰/۰۵ است– بیشتر است پس فرضیه صفر که استقلال فراگفتمانهای تعاملی و جنسیت است، تأیید می‌شود.

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	.547a	4	.969
Likelihood Ratio	.547	4	.969
Linear-by-Linear Association	.126	1	.723
N of Valid Cases	381		

0 cells (.0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is 19.45.

جدول (۹): آزمون مربع خی فراگفتمان‌های تعاملی اعضای هسته و وابسته زن و مرد



نمودار (۶): تأثیر جنسیت بر میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی زنان و مردان با منزلت‌های متفاوت

همانطور که نمودار (۶) نشان می‌دهد شباهت‌هایی در میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی بر اساس منزلت دانشگاهی ارائه دهندگان مشاهده می‌شود، اعضای هسته‌ای (زن و مرد) از ابزار خودابرازی بیشتر از همه فراگفتمان‌ها استفاده می‌کنند. نشانگرهای نگرشی هم کم‌ترین فراگفتمانی است که توسط اعضای وابسته (زن و مرد) استفاده شده است. به طور کلی عضو هسته‌ای (زن) بیشترین بهره را از فراگفتمان‌ها برده و عضو وابسته (زن) نیز کم‌ترین استفاده از فراگفتمان‌ها را داشته است. بنا بر دو آزمون انجام شده، می‌توان گفت عامل تأثیرگذار بر نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌ها منزلت دانشگاهی است نه جنسیت افراد. این گرایش در میزان استفاده بقیه اعضای هسته و وابسته نیز تقریباً دیده می‌شود.

۶-۱-۳- جنسیت، بومیت و نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی

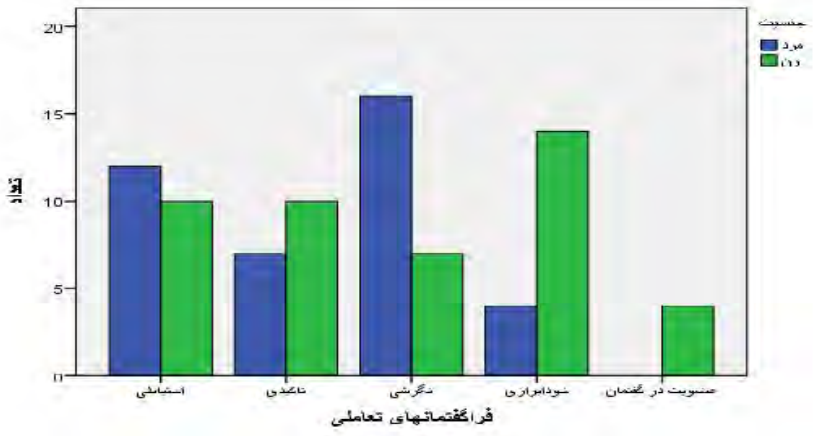
یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار بر نوع و میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی، مسأله بومیت است. در جلسات ارائه مقاله در همایش، همه ارائه دهندگان به جز دو نفر بومی زبان فارسی هستند، یک ارائه دهنده مرد از کشور هندوستان و یک ارائه دهنده مرد از کشور کره جنوبی که هر دو به تازگی موفق به اخذ درجه

دکتری در رشته زبان و ادبیات فارسی شده‌اند. هر دو نفر برای ارائه از سبک روخوانی استفاده کرده‌اند. جدول (۱۰) میزان استفاده این دونفر از فراگفتمان‌های تعاملی را نشان می‌دهد.

فراگفتمان‌های تعاملی / ارائه دهندگان غیربومی	احتیاطی	تأکیدی	نگرشی	خودابرازی	عضویت در گفتمان	کل
مرد	۱۲	۷	۱۶	۴	۰	۳۹
زن	۱۰	۱۰	۷	۱۴	۴	۴۵

جدول (۱۰): میزان استفاده از انواع فراگفتمان‌های تعاملی بر اساس بومیت ارائه دهندگان

در مقایسه عملکرد این دو ارائه دهنده، ارائه دهنده زن بیشتر از فراگفتمان‌ها به خصوص فراگفتمان خودابرازی و عضویت در گفتمان بهره برده است. این میزان استفاده بیشتر مربوط به نوبت آغازین ارائه آنها است. ارائه دهنده زن در نوبت آغازی به معرفی خود پرداخته و سعی می‌کند با مخاطب ارتباط بیشتری برقرار کند. شاید بتوان گفت که این نوع برخورد در نوبت آغازی مربوط به این موضوع باشد که ارائه دهنده زن، مدرک خود را از یکی از دانشگاه‌های ایران اخذ کرده است و بیشتر با آداب و رسوم و فرهنگ ایرانی آشنا است. در حالیکه ارائه دهنده مرد در کشور خود فارغ التحصیل شده است و نسبت به ارائه دهنده زن، اعتماد به نفس کافی برای بهره بردن از این گونه نوبت آغازین ارائه را ندارد. بنابراین میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی به خصوص خودابرازی و عضویت در گفتمان کمتر از همتای زن خود است.



نمودار (۷): تأثیر جنسیت بر میزان استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی ارائه دهندگان غیربومی

به طور خلاصه، براساس آزمون‌های انجام شده، می‌توان گفت که در این جلسات، افراد بیشتر بر اساس احساس تعلق‌شان به گروه و به عبارت دیگر نوع عضویتشان (هسته یا وابسته) از فراگفتمان‌های تعاملی استفاده می‌کنند و نه جنسیتشان؛ نوع عضویت آنها هم همانطور که بحث شد در این جلسات شکل می‌گیرد و عواملی از قبیل منزلت دانشگاهی و سبک ارائه و بومی بودن نیز در آن دخیل است.

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله رفتار زبانی زنان و مردان در مورد نحوه استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی در نوبت ارائه در جلسات ارائه مقاله در همایش مورد واکاوی قرار گرفت. ارائه دهندگان زن و مرد از فراگفتمان‌های تعاملی بسیار فراوان استفاده می‌کنند. استفاده فراوان آنها از خودابرازی، اعتبار آنها و هویت حرفه‌ای آنها را به عنوان محقق نشان می‌دهد. افراد (زن و مرد) در این جلسات از خودابرازی برای بیان هدف یا خلاصه‌ای از ساختارتحقیق، توضیح فرآیند، بیان نتیجه یا ادعای مربوط به نتیجه تحقیق و بیان جزئیات بحث استفاده می‌کنند. در جلسات دفاع، زنان از عبارات احتیاط آمیز بیشتر از مردان استفاده می‌کنند اما این موضوع مربوط به عدم اطمینانی نیست که به طور سنتی و کلیشه‌ای به زبان زنانه نسبت داده می‌شود (اچس، ۱۹۹۲) بلکه به خاطر طبیعت پویای فضا و گفتمان دانشگاهی است؛ چون محققان، فضا را برای بحث‌های آینده باز می‌گذارند. مردان نیز از نشانگرهای نگرشی، تأکیدی و عضویت در گفتمان استفاده می‌کنند که در مطالعات پیشین با رویکرد تسلط و تفاوت این ویژگی‌ها اکثراً به زبان زنانه نسبت داده می‌شد. از لحاظ کیفی آنها از شگردهای کلامی مشابه با نقش‌های مشابهی از فراگفتمان‌های تعاملی استفاده کرده‌اند (به طور مثال استفاده از خودابرازی و عضویت در گفتمان با اهداف یکسان). این نتیجه می‌تواند حمایتی از ادعای فرانسیس و دیگران (۲۰۰۱) در گفتار دانشگاهی باشد. آنها ادعا کرده‌اند که در نوشتار دانشگاهی زنان و مردان بیشتر شباهت‌ها قابل مشاهده است تا تفاوت‌ها. در جلسات ارائه مقاله نیز قدرت گونه گفتمانی و اهداف تعاملی آن، گفتمان دانشگاهی را محدود کرده و در عملکرد ارائه دهندگان زن و مرد بیشتر شباهت دیده می‌شود تا تفاوت.

به نظر می‌رسد که عوامل دیگری در استفاده از فراگفتمان‌های تعاملی تأثیرگذار هستند. عواملی از قبیل سبک ارائه، منزلت دانشگاهی و بومیت. بر اساس آزمون‌های انجام شده، می‌توان گفت که این عوامل نقش بیشتری از جنسیت در رفتار زبانی ارائه دهندگان داشته است. افراد (زن و مرد) با ارائه به «سبک بلاغی» بیشتر از افراد با ارائه به «سبک روخوانی» از فراگفتمان‌های تعاملی استفاده کرده‌اند. در این جلسات چون منزلت و رتبه دانشگاهی ارائه دهندگان با هم متفاوت است، میزان و نوع استفاده از فراگفتمان‌ها نیز متأثر از منزلت و نوع عضویت آنها است (به طور مثال استفاده از «بنده» مختص اعضای هسته‌ای است و استفاده از سبک روخوانی مختص اعضای وابسته است). بر اساس آزمون‌های انجام شده می‌توان گفت منزلت افراد و نه جنسیت آنها در میزان و نوع استفاده از فراگفتمان‌ها تأثیر دارد. اعضای وابسته در جلسات ارائه مقاله نقش شاگردانی را در این جامعه کنشی بازی می‌کنند که درحال یادگیری رفتار متناسب با این جامعه هستند.

در کل یافته‌های این تحقیق همسو با مطالعات جاری در زبانشناسی جنسیت (مانند میلز، ۲۰۰۲) است که بر این واقعیت تأکید می‌کنند که روشی که زنان و مردان از زبان استفاده می‌کنند، توسط جنسیتشان تعیین نمی‌شود بلکه از طریق شرکت کردن و مذاکره در جوامع کنشی خاص و تعامل با بقیه عوامل به طور همزمان شکل می‌گیرد.

کتابنامه

- آقا پور، سید مهدی و پازارگادی، مهرنوش و آزادی احمد آبادی، قاسم (۱۳۸۸). ارزیابی میزان انطباق وضعیت اجتماعی اساتید زن در دانشگاه ها با مصوبات شورای عالی انقلاب فرهنگی، پژوهش زنان ۷ (۳):۲۶-۵.
- جعفرپور، عبدالجواد. (۱۳۷۷). آمار زبانشناختی. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
- Abdi, R. (2000). Interpersonal Metadiscourse Markers in Social Science and Natural Science Discussion Sections. Unpublished M.A thesis, University of Tehran.
- Abdi, R. (2009). Projecting cultural identity through metadiscourse marking; a comparison of Persian and English research articles. Journal of English Language Teaching and Learning 52: 1-15.
- Abdollahzadeh, E. (2007). Writer's presence in Persian and English newspaper editorials. Paper presented at the international conference on Systemic Functional Linguistics in Odense, Denmark.
- Ädel, A. (2006). Metadiscourse in L1 and L2 English. Amsterdam: John Benjamins.
- Ädel, A. (2010). Just to give you kind of a map of where we are going: A Taxonomy of Metadiscourse in Spoken and Written Academic English. Nordic journal of English Studies 9(2): 69-97.
- Chafe, W. (1982). Integration and involvement in speaking, writing and oral literature. In D. Tannen (ed), Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy, pp. 35-53. Norwood, NJ: Ablex.
- Channell, J. (1994). Vague Language. Oxford: Oxford University Press.
- Coates, J. (1987). Epistemic modality and spoken discourse. Transactions of the Philological Society, 85: 100-131.
- Crismore, A. and Abdollehzadeh, E. (2010). A review of recent metadiscourse studies: the Iranian context. Nordic journal of English Studies 9(2): 195-219.
- Crismore, A. & Farnsworth, R. (1990). Metadiscourse in popular and professional science discourse. In W. Nash (ed.) The Writing Scholar: Studies in Academic Discourse, pp. 118-136. Newbury Park: Sage.
- Crismore, A. & Markkanen, R. & Steffensen, M. (1993). Metadiscourse in persuasive writing: A study of texts written by American and Finnish university students. Written Communication 10(1): 39–71.
- Dubois, B. (1987). Something on the order of around forty to forty four: Imprecision in biomedical slide talks. Language and Society, 16: 527-541.
- Eckert, P. & McConnell-Ginet, S. (1992). Think practically and look locally: language and gender as community-based practice. Annual Review of Anthropology 21: 461-90.
- Eckert, P. & McConnell-Ginet, S. (2003). Language and Gender. Cambridge: Cambridge University Press.
- Francis, B. & Robsen, J. & Read, B. (2001). An analysis of undergraduate writing styles in the context of gender and achievement. Studies in Higher Education 26 (3): 313–26.
- Goffman, E. (1981). The Presentation of Self in Everyday Life. London: Anchor.
- Goodwin, M. H. (1997). Towards families of stories in context. Journal of Narrative and Life History 7(1-4): 107–12.
- Holmes, J. (1984). Modifying illocutionary force. Journal of Pragmatics, 8: 345-365.
- Holmes, J. & Meyerhoff, M. (1999).The community of practice: Theories and methodologies in language and gender research. Language in Society 28(2): 173-83.
- Hyland, K. (1996). Talking to the academy: Forms of hedging in science research articles. Written Communication 13 (2): 251-81.
- Hyland, K. (1998). Exploring corporate rhetoric: Metadiscourse in the CEO's letter. Journal of Business Communication 35(2): 224–45.
- Hyland, K. (1999). Talking to students: metadiscourse in introductory course books. English for Specific Purposes18 (1): 3–26.
- Hyland, K. (2001). Bringing in the reader: Addressee features in academic articles. Written Communication 18(4): 549-74.

- Hyland, K. (2002a). Options of identity in academic writing. ELT Journal 56 (4): 335-51.
- Hyland, K. (2002b). Stance and engagement: a model of interaction in academic discourse. Discourse Studies 7(2): 173-92.
- Hyland, K. (2003). Self-citation and self-reference: Credibility and promotion in academic publication. Journal of American Society for Information Science and Technology 54 (3): 251-59.
- Hyland, K. & Tse, P. (2004). Metadiscourse in academic writing: a reappraisal. Applied Linguistics 25 (2): 156–77.
- Hyland, K. (2005). Metadiscourse. London: Continuum.
- Lakoff, G. (1972). Hedges: A study in meaning criteria and the logic of fuzzy concepts. Chicago Linguistic Society Papers, 8: 183-228.
- Lakoff, R. (1975). Language and Woman's Place. New York: Harper and Rowe.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Litosseliti, L. (2006). Gender and Language, Theory and Practice. London: Hodder Education.
- Lucy, J. (1993). Reflexive Language and the Human Disciplines. In J. Lucy, (ed.). Reflexive Language: Reported Speech and Metalinguistics, pp. 9-32. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyons, J. (1977). Semantics. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauranen, A. (2001). Reflexive Academic Talk: Observations from MICASE. In R. Simpson, & J. Swales (eds.). Corpus Linguistics in North America: Selections from the 1999 Symposium, pp. 165-178. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Mills, S. (2002). Rethinking politeness, impoliteness and gender identity. In L. Litosseliti & J. Sunderland (eds), Gender Identity and Discourse Analysis, pp. 69-90. Amesterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Mills, S. (2003). Gender and Politeness. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mumby, D. K. & Stohl, C. (1991). Power and discourse in organization studies: Absence and the dialectic of control. Discourse and Society 2 (3): 313-32.
- Mur-Duen˜as, P. (2011). An intercultural analysis of metadiscourse features in research articles written in English and in Spanish. Journal of Pragmatics 43: 3068-79.
- Myers, G. (1989). The pragmatics of politeness in scientific articles. Applied Linguistics, 10 (1): 1-35.
- Nash, W. (1990). Introduction: The stuff these people write. In W. Nash (ed.) The Writing Scholar: Studies in Academic Discourse, pp. 8-30. Newbury Park: Sage.
- Ochs, E. (1992). Indexing gender. In A. Duranti & Ch. Goodwin (eds.), Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomena, pp. 335-58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pérez-Llantada, C. (2006). Signalling Speaker's Intentions: Toward a Phraseology of Textual Metadiscourse in Academic Lecturing. In C. Pérez-Llantada, & G. R. Ferguson (eds.), English as a Glocalisation Phenomenon: Observations from a Linguistic Microcosm, pp. 59-88. Valencia: University of Valencia.
- Powell, M, J. (1985). Purposive vagueness: An evaluation dimension of vague quantifying expressions. Journal of Linguistics, 21: 31-50.
- Prince, E. & Frader, J. & Bosk, C. (1982). On hedging in physician-physician discourse. In R. D. Pietro (eds.), Linguistics and the professions, pp. 83-97. Hillsdale, NJ: Ablex.
- Rounds, P. (1982). Hedging in Written Academic Discourse: Precision and Flexibility. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Rowley-Jolivet, E. & Carter-Thomas, Sh. (2005). The rhetoric of conference presentation introductions: Context, argument and interaction. International Journal of Applied Linguistics 15(1): 45-70.
- Silverstein, M. (2003). Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life. Language and Communication 23: 193-229.
- Simin, Sh. (2004). Metadiscourse Knowledge and Use in Iranian EFL Writing. Unpublished MA. Thesis, Isfahan University.
- Skelton, J. (1988). Comments in academic articles. In P. Grunwell (ed.), Applied Linguistics in Society London: Centre of International Language Teaching. London: British Association of Applied Linguistics.

- Swales, J. (1990). Genre Analysis: English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press.
- Talbot, M. (2010). Language and Gender. (2nd ed.). Cambridge: Polity Press.
- Thompson, D. K., (1993) Arguing for experimental facts in science. Written Communication, 10 (1): 106-128.
- Thompson, S. E. (2003). Text-Structuring Metadiscourse, Intonation and the Signalling of Organisation in Academic Lectures. Journal of English for Academic Purposes 2: 5-20.
- Vande Kopple, W. J. (1988). Metadiscourse and the Recall of Modality Markers. Visible Language 22: 233-272.
- Vande Kopple, W. J. (1985). Some Exploratory Discourse on Metadiscourse. College Composition and Communication 26: 82-93.
- Wenger, E. (1992). Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity. Cambridge: Cambridge University Press.

سلطانعلی خان مینای شیرازی و نسخ دیوان او

فاطمه زمانی قورتانی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
حسین مسجدی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

کم توجهّی به ادبیّات دورهٔ قاجاریّه و زندیّه سبب شده تا بسیاری از آثار برجای مانده از این دوره مورد بررسی و شناخت کامل قرار نگیرد. از جمله این آثار دیوان مینای شیرازی است که برخلاف نظر کاتب نسخه و نیز فهرست‌نویس نسخ خطی(دنا) که وی را مینای اصفهانی ذکر کرده اند. از آثار سلطانعلی‌خان مینای شیرازی شاعر قرن سیزدهم و دورهٔ بازگشت است. به رغم بسیاری از تذکره‌های مربوط به شعرای قرن سیزدهم اثری منسجم و یکدست از این دیوان موجود نیست و متن قابل دسترس کاملا مشوّش و درهم است.این مطلب در تذکرهٔ شعاعیّه نیز بیان شده است. متن کامل دیوان، دربرگیرندهٔ ۳۰۲۶ بیت در قالب‌های قصاید، غزلیات، رباعی، مقطّعات، ترکیب بند، ترجیع بند، مسمّط، مثنوی، مراثی و اشعاری ناتمام است. در این مقاله ضمن بیان مقدمّه‌ای در شرح‌حال شاعر به معرّفی نسخه‌های موجود که متعلّق به کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی و کتابخانهٔ ملّی ملک است پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: نسخهٔ خطی، دیوان، مینای شیرازی

مقدمه

هویّت هر ملتی تا حدّ زیادی پیوند ناگسستنی با فرهنگ و تمدن آن ملیّت دارد و ادبیّات، بخش عظیمی از فرهنگ هر جامعه را به خود اختصاص می‌دهد. بنابراین آثار ادبی برجای مانده از روزگاران قدیم می تواند به عنوان منابع ارزشمندی در شناخت این هویّت باشد که بررسی و تصحیح آن، امری با اهمیّت و سبب احیای سرمایه‌های فکری و علمی جوامع گذشته، می‌شود.

از جمله آثار به جای مانده از قرن سیزدهم دیوان سلطان علی خان مینای شیرازی است که مربوط به دورهٔ بازگشت است.این سبک را به «دو دوره می‌توان تقسیم کرد: دورهٔ اوّل از اواسط قرن دوازدهم شروع شد و تا قسمتی از اوایل قرن سیزدهم ق ادامه یافت و دورهٔ دوم از اواخر نیمهٔ اوّل قرن سیزدهم آغاز شد و شعرا ضمن پیروی از سبک شاعران قرن‌های ششم، هفتم، و هشتم به شیوهٔ شعرای قرن چهارم و پنجم هم نظر داشتند»(صفا،۱۳۷۳: ۷۳).«تاراج کتابخانه اصفهان که سبب در اختیار گرفتن تعدادی از کتاب‌ها به دست مردم و ارتباط مجدّد اهل ذوق با ادب کهن شد و ایجاد دربار باشکوه قاجار که منجر به تشویق شاعران به سرودن قصاید مدحی گردید و تضعیف جامعه بر اثر شکست ایران از روسیهٔ تزاری و اعمال نقش دولت‌های استعماری در ایران را می‌توان از عوامل مؤثر در پیدایش نهضت بازگشت به شمار آورد»(شمیسا،۱۳۸۵: ۲۹۹).

«حقیقت این است که مکتب بازگشت اصولی نداشت، و اصل اصولشان تقلید از روش شاعران برجستهٔ سبک‌های قدیم(خراسانی، عراقی و آذربایجانی)بود. اینان در غزل به سعدی و حافظ، در قصیده به انوری و خاقانی اقتدا می‌کردند. جالب‌تر از همه تقلید این شاعران از باورداشت‌ها و معتقدات و علایق شاعران قدیم بود»(شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۸-۷۶). به گونه‌ای که در نگاه غالب ادبای ما شعر و ادبیّات پس از مغول از جایگاه درخوری برخوردار نبوده تا آنجا که در آثار ادیبانی مسلّم می‌خوانیم« درواقع شعر فارسی در ایران دورهٔ قاجار و زندیّه چنان است که اگر از تاریخ ادبیّات فارسی زدوده می‌شد چیزی از دست نرفته»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۶). ولی واقعیّت امر این است که «اگرچه شعرای این دوره کمتر توفیق مضمون‌سازی و نوآوری را به دست آورده‌اند امّا در جای خود خدمت بزرگی به حفظ زبان و ادبیّات کهن و زنده نگه‌داشتن خاطرهٔ سرایندگان قدیم انجام داده‌اند و توانسته‌اند زبان فارسی را از سستی و کاستی برهانند(خاتمی، ۱۳۷۴: ۲۰۲).

بیان مسأله

سلطانعلی‌خان مینای زند شیرازی، متخلص به «مینا» از شاعران قرن سیزدهم هجری است. وی مانند بسیاری از شاعران دورهٔ بازگشت به تقلید از شاعران سبک‌های قدیم پرداخته به گونه‌ای که به نظر می‌رسد در غزل به سعدی و حافظ و در قصیده بیشتر به خاقانی و سلمان ساوجی توجّه داشته است، ولی نتوانسته به پختگی و انسجام لازم دست یابد. دیوان مشوّشی از او باقی مانده که به صورت نسخه خطی در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی و کتابخانهٔ ملّی ملک است. که در ادامه به شرح احوال وی و دیوان او پرداخته می-شود.

۱. مینای شیرازی

پدرش رضاعلی‌خان از احفاد امرای زندیّه بودند که بعد از انقراض دولت زندیّه در شیراز مانده و مشغول خدمت شده‌اند. (دیوان بیگی، ۱۳۶۶ : ۱۷۷۵/۳ هم‌چنین نگ: داور شیرازی، ۱۳۷۱ : ۶۲۷ ؛ شعاع شیرازی،۱۳۸۰ :۴۸۵ ؛ حسینی،۱۳۶۲: ۵۶۹ ؛ مدرّسی،بی‌تا: ۸۲/۶ ؛ آغابزرگ تهرانی،۱۴۰۳: ۱۱۴۴/۹ ؛ پاشا بغدادی،۱۹۵۱ : ۷۷۷/۱ ؛ رکن زاده آدمیت،۱۳۴۰ :۵۹۷/۴ ؛ محدّث‌زاده وعبّاسی ۱۳۷۷ : ۳۳۴). «وی از ابتدای عمر طبع و شوری داشت. تحصیل قلیل کرده و قدری از اوقات، صرف نوکری نموده. در حدود سال یک هزار و دویست و هشتاد به رکاب شاهزادهٔ نامدار حسام السّلطنه در خراسان پیوست و در خدمات جزئیّهٔ مناسبه منصوب شد. بعد از آن دیگر ملاقاتش نکرده تا در هزار و دویست و نود و پنج ، با لباس فقر، به کرمانشاهان آمد. مجدداً منظور نظر مرحمت گردید. حکم شد که ترک کسوت فقر گوید و در جرگهٔ چاکران ملتزم گردد.» (دیوان بیگی، ۱۳۶۶ : ۱۷۷۵/۳). تذکرهٔ شعاعیّه با دیدی انتقادی در باب شعرش چنین آورده است: «پایهٔ شعرش نه به غایت کوتاه و نه به نهایت بلند است. دیوان غیر مرتّب و مشوّشی از او حاضر است و نگارنده بر آن ناظر، اگرچه طبعش روان است، امّا بیش‌تر اشعارش شایگان است. یکی دو قصیده به طرز قصاید مصنوعهٔ سیّد ذوالفقار و سلمان واهلی دارد. ای کاش چنان اشعاری نگفته بود و در مقابل آن درهای

دری، چنین خزفی نسفته بود.» (شعاع شیرازی،۱۳۸۰ : ۴۵۷).تاریخ تولّد او مشخّص نیست چرا که در هیچ یک از تذکره‌های موجود ذکر نشده؛ امّا در همهٔ این منابع تاریخ وفات او را سال هزار و سیصد و دو قمری در تهران نوشته‌اند. بنابر آنچه از مطالعهٔ دیوان برمی‌آید،شاعری است که اگرچه سعی داشته تا به سبک شاعرانی چون خاقانی و سعدی شعر بسراید ولی به نظر می‌رسد تحصیل قلیل او مانع از آن شده که شعرش به پختگی شاعران پیشین برسد.و این بیشتر مربوط به اشعاری است که در دورهٔ جوانی سروده و در آن به مدح معشوق و اظهار خاکساری در مقابل او پرداخته است. چراکه اشعاری که در اواخر عمر در خدمت حسام‌السّلطنه والی خراسان سروده بسار پخته‌تر و منسجم‌تر از اشعار اولیّه وی است.

از جمله آثار مینای شیرازی می‌توان به "دیوان"، "سلطانیّه" و "قصیده‌ای در مدح ناصرالدّین شاه قاجار" اشاره کرد.

۲. نکاتی دربارهٔ دیوان مینا

الف ـ دیوان حاضر در مجموعهٔ «فهرست دنا» به خطا تحت عنوان "دیوان مینای اصفهانی" درج شده است(درایتی، ۱۳۸۹: ۵/ ۴۰۶).

جست‌وجو در دیوان و بررسی تذکره‌های مربوط به قرن سیزدهم، از طرفی ناهمگونی بین اشعار دیوان و ابیاتی را که در تذکره‌ها برای دیوان مینای اصفهانی ذکر شده بود، آشکار می‌کند. در این تذکره‌ها عموماً به ذکر یک رباعی از مینای اصفهانی به پیروی از نگارستان دارای عبدالرزّاق دنبلی پرداخته شده است[۱].

از طرف دیگراختلاف تاریخ وفات و عصر شاعرمطرح می‌شود. چنان‌که در تذکره‌ها او را از غلام‌زادگان فتحعلی‌خان افشار ارومی معرّفی کردند و این‌که در اصفهان از طفلی نزد رشیدبیگ و جهانگیرخان پسران فتحعلی‌خان افشار رشد و نمو یافته است و در سال هزار و دویست و سی و پنج در همان دیار (ارومیّه) وفات یافت(دنبلی، ۱۳۴۲: ۲۵۵). در حالی که در دیوان موجود، نام هیچ‌یک از این شاهزادگان و نیز شهرهایی که مینا در آن قدم گذاشته از جمله: اصفهان، ارومیّه، آذربایجان ذکر نشده بود. بنابراین دقّت بیشتر در اشعار دیوان نام شاهان و شاهزادگانی چون ناصرالدّین قاجار و حسام‌السّلطنه سلطان مراد میرزا و شهرهایی چون شیراز، جهرم و لار آمده است و شواهد موجود در تذکره‌ها که متعلّق به مینای شیرازی بود، این گمان را در ذهن تداعی کرد که دیوان متعلّق به مینای شیرازی است نه اصفهانی.

ذکر این نکته به جاست خطایی که در فهرست دنا در معرّفی این نسخه صورت گرفته، می‌تواند ناشی از یادداشتی باشد که در ابتدای دیوان نگاشته شده است.[۲] «هذا کتاب دیوان مینای اصفهانی حکیم و عارف

---

[۱] . رباعی: دیشب همه شب ای آرزوی مینا این بود به خویش گفت و گوی مینا
کز درد گلویت ای مه مینوچهر دل خون شد و ریخت آبروی مینا (دنبلی، ۱۳۴۲: ۲۵۴)

[۲] . شاید برای کار عظیمی چون فهرست نویسی نسخه های خطی این اشتباه چندان مهم نباشد ولی چندی بعد متوجه اشتباه دیگری در فهرست دنا که آن هم مربوط به دیوان مینای شیرازی به شماره ۵۳۲۹ در کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی در قم بود شدیم که اصلاً عنوان نسخه در کتابخانه مرعشی قصیده ای در مدح ناصرالدین شاه قاجار در ۱۵ برگ که ایشان در فهرست دنا به عنوان دیوان مینای شیرازی ذکر

بهلول‌منش که نقد عرفان را به وجه هزل آمیخته و برای خوش‌آمد ابنای زمان مرکب رهوار خرد را به تازیانهٔ عبرت برانگیخته. چون با دیوان مجمر شاعر اصفهانی توأم بود برای باسمه در باسمه خانهٔ دولتی آماده ساخته‌ام. امید است بدین خدمت ناچیز موفّق گردم. ۱۲۸۹ هجری صلعم»(مینای شیرازی، بی‌تا:۱). بر این مطلب می‌توان یادداشت دیگری که در اثنای دیوان آمده را افزود:"دیوان مینای اصفهانی چون با دیوان مجمر شاعر توأم بود، انتباعش واجب نمود به این دلیل به مبلغ گزاف انتباع گردید، جای سفید ندارد که مشق شود. تحریر فی شهر رجب المرجب سال همایون فال هزار و دویست و هشتاد و نه خرید حسین بن مهدی، رب اغفر و ارحم شهر رجب سنهٔ ۱۲۸۹" (همان، ۲۱۰).

ب. نکتهٔ قابل توجّه درباب مشوّش بودن دیوان که در تذکرهٔ شعاعیّه نیز بیان شده این است که تاکنون هیچ اثرمنسجمی غیر از همین نسخهٔ خطّی که در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی باقی مانده به عنوان دیوان مینای شیرازی به دست ما نرسیده و به نظر می‌رسد که از دلایل مشوّش بودن دیوان با توجّه به یادداشتی که در ابتدا و اثنای دیوان آمده و درقسمت قبل بیان شد.چون با دیوان مجمر شاعر توأم بوده دارای افتادگی‌ها و آشفتگی های بسیاری است که البته این افتادگی‌ها تا حدّ زیادی با مقابلهٔ نسخهٔ دیگر مینای شیرازی با عنوان سلطانیّه کامل شده است و به نظر نگارنده سلطانیّه همان نسخه‌ای باشد که در تذکره‌ها از آن با عنوان دیوان مدوّن یاد می‌کنند.بنابراین دومین نسخه‌ای که در این گفتار به معرفی آن پرداخته می‌شود، اگرچه کل دیوان را شامل نمی‌شود و به عنوان یک اثر کاملاً مجزا به نام «سلطانیّه» نگاشته شده است، به دلیل مشترکاتی بسیاری که با دیوان داشته به عنوان نسخهٔ دیگر از آن محسوب می‌شود.

۳ـ متن

دیوان مینا از سلطانعلی‌خان شیرازی از دست‌نوشته‌های قرن سیزدهم و شامل انواع قالب‌های زیر است:

الف) قصاید: که شامل بیست و یک قصیده بیشتر در موضوع وصف معشوق و مدح شاهان از جمله حسام السّلطنه سلطان مراد میرزا، سلیمان میرزا و ناصرالدّین شاه قاجار است. ب) غزلیّات: حدود ۴۵ غزل در دیوان مطرح شده که در وصف می و معشوق و مراسم شراب‌خواری استج) رباعی: ۱۱ رباعی از او در دیوان موجود است که بیشتر آن‌ها به درخواست صله از پادشاه پرداخته شده است. د)مثنوی: شامل چهار مثنوی که یکی از آن‌ها در مدح پادشاه و بقیه در بیان عشق و عاشقی است. ه) مقطّعات: شامل ۱۷ قطعه در موضوعات مدح پادشاهان، وصف معشوق و پند و اندرز است. و) ترکیب بند: سه ترکیب بند از مینا در دیوان او موجود که شامل موضوعاتی چون مدح حسام السّلطنه، وصف معشوق ،رثای فرزندش استز) ترجیع بند: یک ترجیع بند در وصف جعفر آمده است. ح) مسمّط: شامل چهار مسمّط که دو مورد در تهنیّت نوروز و مدح حسام السّلطنه و دو مورد در وصف معشوق و طبیعت است. ط) مراثی: علت نام‌گذاری این بخش به مراثی باتوجّه به این مطلب که مرثیه جزو انواع ادبی به شمار می‌رود نه قالب شعری این است که جداسازی

کرده و ذیل آن نوشته اند قصیده ای در مدح ناصرالدین شاه قاجار (درایتی ، ۱۳۸۹ : ۴۰۵/۵) و چندین خطای دیگر که ذکر آن سبب اطالهٔ کلام می شود.

این مرثیه های نسبتاً فراوان که شاعر در رثای شهدای کربلا در قالب‌های متفاوت شعری از جمله قصیده، غزل و غیره به صورت تعزیه‌گونه آورده و باتوجّه به ارتباط معنوی و موضوعی که بین آن‌ها به چشم می-خورد، مشکل به نظر می‌رسد و این گونه تداعی می کند که شاعر در صدد است تا یک جریان روایی از حادثۀ کربلا را از ابتدای شروع حادثه تا زمان شهادت امام حسین (ع) بیان کند که چکیدۀ این وقایع را در غزلی که در ابتدای این بخش آمده مطرح می کند و پرده از این انگیزۀ شاعر برمی‌دارد.

در این‌جا با بررسی مختصری از شعر و زبان تعزیّه و مطابقت آن با اشعار تعزیه‌گونۀ موجود در دیوان بیشتر بر این ادعّا دامن می‌زنیم.«تعزیه در لغت به معنای سوگواری و برپا داشتن مراسم عزاداری به یاد بود درگذشتگان است و در اصطلاح به نوعی نمایش آیینی و مذهبی بر اساس واقعه کربلا و شهادت امامان و وقایع دیگرمذهبی و قصّه ها وداستان‌های تاریخی و اساطیری وعامیانه اطلاق می شود» (شهیدی،۱۳۸۰ : ۶۱).

برخی ویژگی‌های زبانی و شعری تعزیّه عبارتند از:

۱ـ به کارگیری اصطلاحات و کلمات خاص : تعزیه‌گویان بعضی از الفاظ و کلمات را به شیوۀ قیاسی تغییر داده‌اند.از این نوع کلمات، به خصوص در اشعار نسخه‌های قدیم تعزیه فراوان به کار رفته است،مانند "شین"به جای"شیون"، "کبار" به جای مفرد آن یعنی"کبیر"، "زین العبا" به جای"زین العابدین"، "عدوان" به جای"عدو" » (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۱-۵۴۰)که می‌توان به نمونه‌هایی از این اصطلاحات در دیوان اشاره کرد:

طلب کرده تو را باب کبارت　　چه سان بی او بود یک‌دم قرارت
(مینای اصفهانی، ۱۲۸۹: ۱۳۶)

داری‌از بهرکه این‌سان شور [و]　　بهر فرزند غریب خود حسین(همان، ۱۸۷)
شین

۲ـ کاربرد کلمات و عبارات اضافی تأکیدی: از جمله این عبارات می‌توان به موارد ذیل در دیوان اشاره کرد :

دلم از تشنگی بگرفته آتش عموجان، عموجان　　مرا حلال حلال نمایید از صغار و کبار(همان)

۳ـ ابیات ناهم‌وزن و بی‌قافیه: «شاعران تعزیه چندان مقیّد به رعایت قواعد و قوانین شعری نبودند، گاهی قطعاتی می‌ساختند که برخی از ابیات آن‌ها از لحاظ وزن یکسان نبودند»(شهیدی، ۱۳۸۰ : ۵۵۴).

کو حسینم ای شهنشاه حجاز　　این حسینت باشد اندر خواب
(مینای اصفهانی، ۱۲۸۹: ۱۸۷)

ای ابن سعد هرچه نمایم به خود خیال　　می ترسم از شجاعت عبّاس نامدار
(همان: ۱۹۶)

۴ـ معرفی دو نسخۀ موجود

دو نسخه‌ای که در این نوشتار به معرّفی و بیان مشخّصات آن پرداخته می‌شود عبارتند از: "دیوان مینای شیرازی" که متعلّق به کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی و دیگری "سلطانیّه" که متعلّق به کتابخانهٔ ملّی ملک است.

۴- ۱. نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی: این نسخه به شمارهٔ۸۰۳ سنا، در ۲۵۷ صفحه، با ابعاد ۶×۱۴/ ۱۵×۲۱ با خط نستعلیق سدهٔ ۱۳، با یادداشت خرید حسین بن مهدی در رجب ۱۲۸۹، که به طورمتوسّط در هر صفحه ۱۵ سطر و دارای کاغذسفید، جلد تیماج تریاکی و مقوایی نو می باشد.(دانش‌پژوه و دیگران، ۱۳۵۹: ۴-۶۳)

متن اصلی با مرکّب سیاه نوشته شده است، عنوان‌ها و پاره‌ای ابیات شنگرف است. این نسخه سرلوح ندارد و مجدول نیست و دارای خط‌های متفاوت است.

دیگر مشخصات نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی:

ـ کمتر کلمه‌ای از متن اصلی افتاده و افتادگی‌ها جایشان کاملاً سفید است، در سمت چپ برخی از آن‌ها یک نقطه گذاشته شده که نشان‌دهندهٔ این است که شاعر قصد ادامهٔ آن را داشته است.

ـ تنها سه مورد پاک‌شدگی دارد آن‌هم در حد یک تا دو کلمه. (صص۱۱۱، ۱۵۶، ۲۵۷)

ـ در برخی موارد کلمات تکرار شده است. (ص۲۵۴)

ـ گاهی بیتی از متن اصلی جا افتاده که با علامتی در حاشیهٔ همان ابیات متن نوشته شده است.

ـ همچنین در این نسخه حدود ۴۴ بیت به صورت ناتمام در ۱۴ سروده در قالب‌های متفاوت وجود دارد.

ویژگی‌های نگارشی و رسم‌الخطّی نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی

از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

الف) رسم‌الخط

مانند : خوشنود ← خشنود خواست ← خاست آزری ← آذری خورسند ← خرسند خواطرم ← خاطرم صدّ ← سدّ

ب) نوشتن حرف «گ» اغلب با یک سرکش:

مانند : کفتا ← گفتا کیسو ← گیسو

ج) سرهم نویسی بسیاری از کلمات :

مانند : یکدم ← یک دم بیکغمزه ← به یک غمزه

بچشمان ← به چشمان

د) عدم رعایت نقطه گذاری دقیق در بیشتر موارد :

مانند : آپی ← آبی پی حکم ← بی حکم

ه) استفاده از « همزه » به جای همه « ی » موجود در دیوان از جمله: یای نکره، شناسه وحدت و غیره :

مانند : نمائید ← نمایید گوئی ← گویی ُ اوفتادهٔ ← اوفتاده‌ای

ستادهٔ ← ستاده‌ای گوشهٔ ← گوشه‌ای

و) نوشته شدن کلمهٔ «جهت» به صورت «جههٔ»

ز) آوردن «های» بیان حرکت در مواردی که «آنک» خوانده می‌شود.

ح) جدانویسی پیشوند فعل‌ها:

مانند: به بیند ← ببیند نه شنود ← نشنود

۴ـ۲. نسخهٔ کتابخانهٔ ملی ملک

این نسخه با عنوان "سلطانیّه" (به شمارهٔ ۵۵۹۹) از سلطان‌علی‌خان مینای شیرازی-درگذشتهٔ۱۳۰۲- در ستایش شاهزاده حسام السّلطنه سلطان مراد میرزا(۱۲۳۳ـ۱۳۰۰) که آن را پس از سرودن مرادیّه و حسامیّه ساخته و آن قصیده‌ای دارای ۲۷۱ بیت با چندگونه صنعت به خط نستعلیق سدهٔ۱۳، با یک سر لوح و جدول زرّین، عنوان شنگرف و لاجورد، در ۱۳۰ صفحه که هر صفحه به طور متوسّط ۱۵ سطر در ابعاد۱۶/۸×۲۵/۸، کاغذ فرنگی نخودی آهار مهره، جلد میشن سرخ نگاشته شده است (افشار و دیگران،۱۳۶۸: ۳۵۲) و دربرگیرندهٔ نوزده قصیده، یک ترکیب‌بند، پنج مسمّط، شش قطعه و یک رباعی است.

در این نسخه تاریخ کتابت آن مشخص نشده ولی آن‌چه از ظواهر نسخه برمی‌آید به خطّ خود ماتن است. در حاشیهٔ دو قصیدهٔ اول شاعر توضیحاتی را درمورد فنّ بدیع و عروض و قافیه داده و همهٔ صنعت‌های موجود و بحرهای دوازده‌گانهٔ عروض را به صورت کامل تعریف کرده است. می‌توان گفت در سراسر نسخه، کلمات و ابیات ناخوانا بسیار محدود است و هیچ‌گونه افتادگی به چشم نمی‌خورد.

دیگر مشخصات نسخهٔ ملّی ملک:

ـ در نسخهٔ «سلطانیّه» اشعاری که در حاشیهٔ دیوان نگاشته شده، به داخل متن انتقال یافته است که عبارتند از:

آن شاه هنرمند که پیوسته حسامش در جان و تن دشمن بدخو زده نیران

احسان کندش دم به دم از آن که شب و روز چون بنده کند خدمت او از دل و از جان

(مینای شیرازی، بی‌تا: ۷۳)

ـ برخی از واژه‌ها در مقایسه با نسخهٔ مجلس تغییر یافته است، ازجمله:

گاهی سرشک او را از چهره پاک کردم گه دادمش تسلّی هم با دلیل و برهان

(مینای اصفهانی،۱۲۸۹: ۸۹)

سیل سرشک او را از چهره پاک کردم گه دادمش تسلّی هم با دلیل و برهان

(مینای شیرازی، بی‌تا: ۶۷)

ای که به رزمگه کند خنجر آب دار او (مینای اصفهانی،۱۲۸۹: ۱۲۳)

ای که به رزمگه کند خنجر آب دار تو

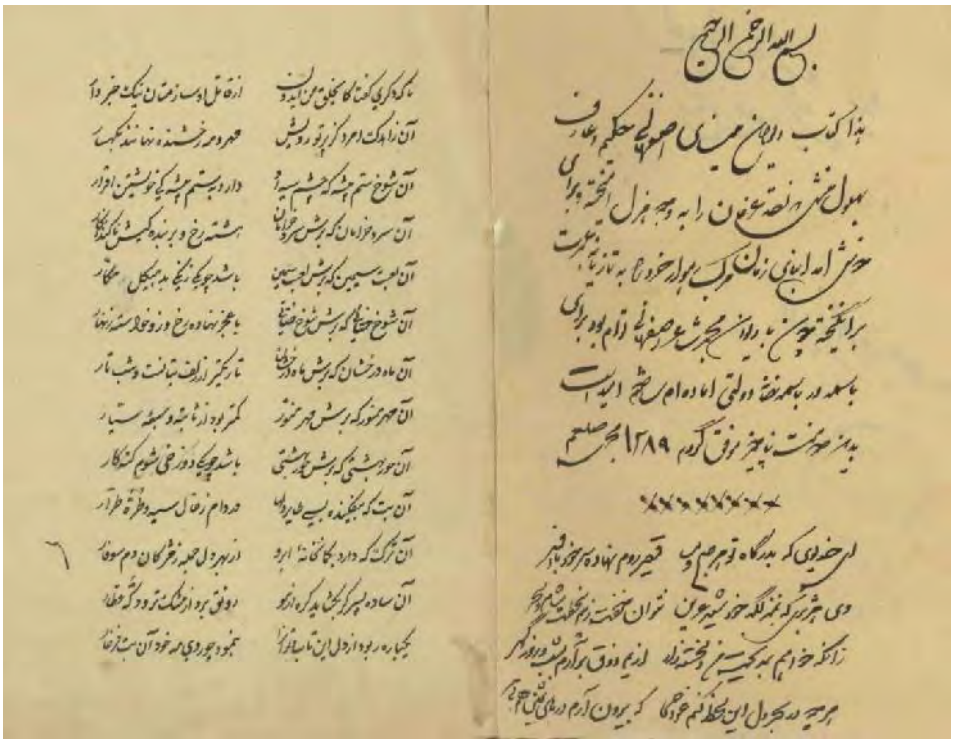
(مینای شیرازی، بی‌تا: ۷۷)

ـ عنوان‌ها و شماره‌ها و برخی از کلمات با شنگرف نوشته شده است.

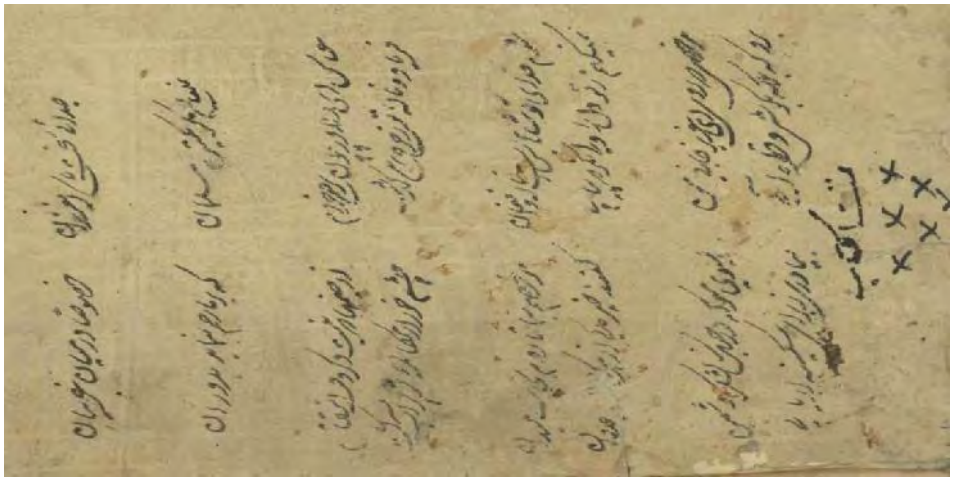
ـ توضیح و معنی برخی از کلمات در حاشیهٔ نسخه مقابل همان کلمه نوشته شده است.

ویژگی‌های نگارشی و رسم‌الخطی نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی ملک:

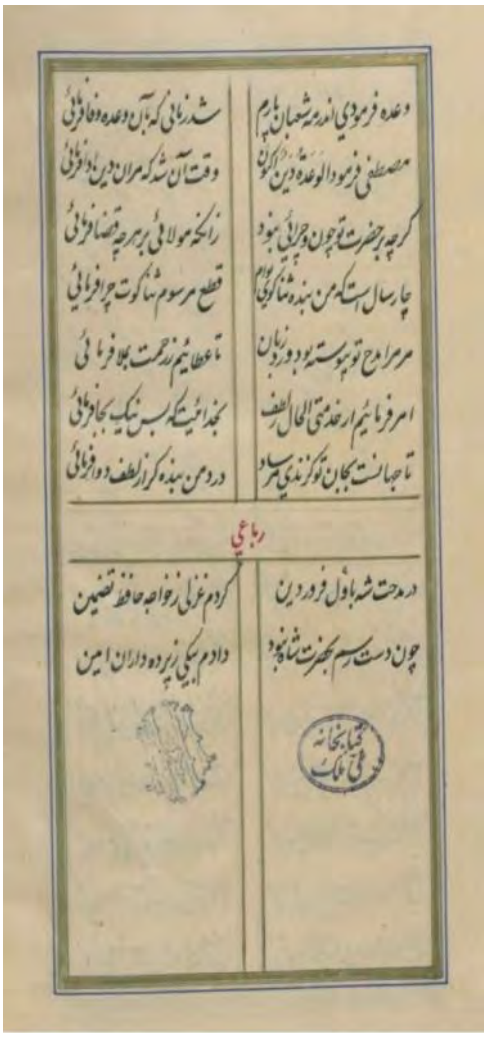
همهٔ ویژگی‌هایی ذکر شده در نسخهٔ مجلس شورای اسلامی بااین نسخه مطابقت دارد.



صفحهٔ اول نسخهٔ دیوان مینا



صفحهٔ آخر نسخهٔ دیوان مینا(نسخهٔ مجلس شورای اسلامی)



صفحهٔ اول نسخهٔ سلطانیّه　　صفحهٔ آخر نسخهٔ سلطانیّه

(کتابخانهٔ ملّی ملک)

۵ـ ویژگی‌های دیوان

۱. در این اثر به دلایل متعدّد مثلاً مدح یا سفارش و غیره از شاهان و شاهزادگانی قاجاری چون حسام-السّلطنه سلطان مراد میرزا (والی خراسان و پسر سیزدهم عبّاس میرزا است که از جمله اقدامات مهم او فتح هرات در سال۱۲۷۳ بود و مینا در اواخر عمر به خدمت او پیوست)، سلیمان میرزا(پسر پنجم عبّاس میرزا و داماد حسام‌السّطنه سلطان مراد میرزا)ناصرالدّین قاجار، روح‌الأمین میرزاو میرزا علی‌محمّدخان(پسر چهارم حاج میرزا اکبرخان قوام‌الملک ونوهٔ حاج ابراهیم‌خان اعتمادالدّله) نام برده شده است.

۲. استفاده از لغات مهجور: شاعر از لغات مهجور به خصوص در بخش غزلیات وقصاید هنگام ایجاد قافیه بهره برده است.لغاتی چون: جفر،جغرات، جوزق، ایاق، اجم، فواق، وقواقه.

۳. مضامین و موضوعات برجسته در دیوان: الف- مدح شاهان و شاهزادگان قاجاری: این موضوع نه تنها در قصاید بلکه در قالب‌های دیگر مثل مسمّط، ترکیب‌بندو مثنوی نیز به وفور دیده می‌شود و از اشعار پخته و سنجیدهٔ دیوان به حساب می‌آید که آن را در اواخر عمر یعنی زمانی که در خدمت حسام‌السّلطنه و دیگر شاهان قاجاری بوده سروده است. چرا که بیشتر این اشعار دارای عنوانی است که مشخّص شده در مدح چه کسی و به چه مناسبتی سروده شده است. همچنین بیشترین افتادگی‌های دیوان مربوط به این بخش از مضامین است که همگی با مقابلهٔ نسخهٔ دیگر(سلطانیّه) کامل می‌شود.

ب – مراثی: این اشعار که قسمت اعظم دیوان را تشکیل می‌دهد به صورت تعزیه در رثای شهدای کربلا و در قالب‌های گوناگون سروده شده است. و می‌توان از دلایل مهم چنین سروده‌هایی را علاقهٔ شاهان قاجاری به ویژه ناصرالدّین شاه به برپایی مراسم تعزیه و سوگواری برای شهدای کربلا برشمرد.

ج- هجوها و شهرآشوب‌ها: با توجّه به یادداشتی که در ایتدای دیوان در معرّفی مینای اصفهانی گفته شده:« هذا کتاب دیوان مینای اصفهانی حکیم و عارف بهلول‌منش که نقد عرفان را به وجه هزل آمیخته و برای خوش‌آمد ابنای زمان مرکب رهوار خرد را به تازیانهٔ عبرت برانگیخته»(مینای شیرازی، بی‌تا: ۱). ؛ ولی وجود شهرآشوب‌ها و هجوهایی نسبتاً زیادی که در این دیوان به چشم می‌خورد،از جمله قصیده‌ای در هجو جهرم و مردمان آن،دو رباعی در هجو حاج حسین قندهاری، قطعه‌ای در هجو وکیل رعایای شیراز،چهار قطعه و غزل در هجو شخصیّت‌هایی چون حاجی و ملّاو نیز قصیده‌ای در هجو کازرون و مردمان آن و شهرآشوبی در وصف فردی به نام جعفروغیره، می‌توان گفت که شاید اشتباه، فقط مربوط به اصفهانی بودن نام شاعر باشد و مینای شیرازی مانند بهلول۱، حکیمی است که واقعیّت‌ها را با دید طنز و هجو برای عبرت دیگران بیان می‌کند.

۶. نسخ دیوان

بنابرآنچه گفته شد شاعرتا سال۱۳۰۲در قید حیات بوده است و تاریخ کتابت نسخهٔ مجلس سال ۱۲۸۹ ذکر شده که قطعاً در زمان شاعر کتابت شده است ولی به خط خود شاعر نیست بلکه خطوط مختلفی دیده می‌شود که تنها در برخی موارد باخط کاتب (حسین بن مهدی) مطابقت دارد. امّادر مورد نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی ملک . اگرچه هیچ تاریخ مبنی بر کتابت آن ذکر نشده است ولی باتوجّه به شواهد و قراین موجود در نسخه

[1]. ابووهیب بن عمروبن مغیره، فرزانه‌ای دیوانه نما در سدهٔ دوم، در کوفه به دنیا آمد. از زندگی او اطلاع چندانی در دست نیست. تاریخ مرگ بهلول به علت نقص موجود در اطلاعات پیشینیان مورد بحث و گفتگو است. مدفن وی در بغداد واقع شده است. (مارزلف، ۱۳۸۸: ۳۵) مشهورترین سخن در باب ویژگی بارز او، یعنی جنون و دیوانه‌نمایی و انگیزه‌اش، توصیهٔ امام موسی کاظم(ع) به او برای اظهار جنون به منظور صیانت نفس و رهایی از آزار خلیفهٔ عباسی است و ایجاد گریزگاهی تا در مقامی قرار نگیرد که ناگزیر از تأیید قتل امام یا قضاوت به طور کلّی شود. به این ترتیب جنون بهلول نوعی تقیه یا انگیزهای سیاسی بوده است. (منفرد ،۱۳۷۵: ۸۳۵)

چنین به نظر می‌رسد که بعد از دیوان و در زمان شاعر و به خط خود شاعر کتابت شده است.ازجمله این شواهد و قراین می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- وجود نشانه‌ای در پایان توضیحات که در حواشی اثرنگارش یافته، نشانهٔ مذکور واژه‌ای مانند «داع» است که دهخدا در معنی این واژه چنین می نویسد : «آن که شاعر وقائل نام خود نویسد». (لغت نامه، بی‌تا، مدخل داع)

۲- وجود تغییر در واژه‌هایی از نسخه «سلطانیّه» که پس از مقابلهٔ آن با دیوان حکایت از این مطلب داشت تغییرات را شاعر صورت داده که در بخش معرّفی نسخ به نمونه هایی از این تغییرات اشاره شده است.

۳- وجود مطلبی درابتدای نسخه «قصیده‌ای در مدح ناصرالدّین شاه قاجار» است که نگارندهٔ آن مطلب در ضمن مقدمّه‌ای بر معرّفی شاعر چنین می نویسد : « این نسخه به خط زیبای شاعر، مینای شیرازی است و گویا همان نسخه‌ای است که به ناصرالدّین شاه قاجار تقدیم شده است» (مینای شیرازی، ۱۲۸۹: ۱). از آن-جایی که می‌توان بر وحدت خط این نسخه با نسخه «سلطانیّه» صحّه گذاشت می‌توان گفت هردو اثر را خود شاعر نگاشته است.

نتیجه

بنابر آنچه گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱ـ مینای شیرازی از شاعران قرن سیزدهم و دورهٔ بازگشت است که دیوان مشوّشی از او به صورت نسخهٔ خطی در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی به جا مانده است. که بسیاری از خصوصیّات سبکی و رسم‌الخطی دورهٔ قاجاریّه را دربردارد.

۲ـ اهمیّت دیوان به جهت اشعار مدحی پخته و سنجیده و نیز اشعار تعزیه‌گونه او که قسمت عمده دیوان را تشکیل می‌دهد. و نشان‌دهندهٔ رواج تعزیه خوانی در دورهٔ قاجاری به ویژه زمان ناصرالدّین‌شاه است.

۳ـ وجود هزلیّات و شهرآشوب‌ها که بیشتر مربوط به دورهٔ جوانی وی است و پختگی و انسجام لازم را ندارد گویی شاعر به دلیل نارضایتی از اوضاع و احوالش با دیدی انتقادی بسیاری از واقعیّت‌ها را بیان کرده است و طبقات مختلف اجتماعی را مورد هجو قرارداده است.

کتابنامه

- آغا بزرگ تهرانی، محمّد حسن (۱۴۰۳) الذریعه الی تصانیف الشّیعه. بیروت: دارالاضواء. سوّم.
- افشار و دیگران، ایرج (۱۳۶۱) فهرست کتاب‌های خطّی کتابخانهٔ ملّی ملک. با همکاری محمّد باقر حجّتی و احمد منزوی. ج۳. تهران.
- پاشا بغدادی، اسماعیل (۱۹۵۱) هدیه العارفین(اسماء المؤلّفین و آثارالمصنّفین). بغداد: مکتبه المثنّی.
- حسینی، سیّد محمّد نصیر(۱۳۶۲) آثارالعجم در تاریخ و جغرافیای بلاد و امکان فارس. بی‌جا: فرهنگ-سرا.

- خاتمی، احمد(۱۳۷۴) پژوهشی در نثر و نظم دورهٔ بازگشت ادبی.تهران:مؤسسهٔ فرهنگی و انتشاراتی پایا.
- دانش‌پژوه و دیگران، محمّدتقی (۱۳۵۹) فهرست کتب خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی شمارهٔ۲. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
- داورشیرازی، شیخ مفید (۱۳۷۱) تذکرهٔ مرآه الفصاحه. تصحیح و تکمیل و افزوده‌های محمود طاووسی. شیراز: نوید.
- درایتی، مصطفی (۱۳۸۹) فهرست‌وارهٔ دست‌نوشته‌های ایران (دنا). تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- دنبلی، عبدالرّزاق (۱۳۴۲) تذکرهٔ نگارستان دارا. به کوشش عبدالرّسول خیام‌پور. تبریز: سلسلهٔ نشرتذکره‌ها.
- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷) لغت‌نامه. تهران: دانشگاه. دوم.
- دیوان‌بیگی شیرازی، سیّد احمد (۱۳۶۶) حدیقه الشّعرا. تصحیح و تکمیل و تحشیهٔ عبدالحسین نوایی. ج ۳. تهران: زرّین.
- رکن زادهٔآدمیّت، محمّدحسین (۱۳۴۰) دانشمندان و سخن‌سرایان فارس. ج ۲/۴. تهران: خیّام.
- شعاع شیرازی، محمّدحسین (۱۳۸۰) تذکرهٔ شعاعیّه. تصحیح و تکمیل و افزوده‌های محمود طاووسی. شیراز: بنیاد فارشناسی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی.سخن.
- شمس لنگرودی، محمّدتقی(۱۳۷۲) مکتب بازگشت(بررسی شعر دوره‌های افشاریّه، زندیّه، قاجاریّه). تهران: صنوبر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) سبک‌شناسی شعر. تهران: میترا.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰) پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی،با همکاری و ویرایش علمی علی بلوکباشی. تهران: پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملّی یونسکو ایران.
- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۷۳) مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر فارسی. تهران: ققنوس.
- مارزلف، اولریش(۱۳۸۸) بهلول‌نامه. مقدمه، تحقیق، تکمیل و ترجمهٔ حکایت‌های عربی دکتر باقرقربانی زرّین. تهران: چشمه.
- محدّث‌زاده، حسین- حبیب‌الله عبّاسی (۱۳۷۷) اثرآفرینان(زندگی‌نامهٔ نام‌آوران فرهنگی ایران از آغاز تا سال ۱۳۰۰ش). تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- مدرّسی، میرزا محمّدعلی (بی‌تا) ریحانه الادب. ج۶. تبریز: شفق.
- منفرد،افسانه(۱۳۷۵) «بهلول».در دانشنامهٔ جهان اسلام. زیرنظر غلامعلی حداد عادل. تهران:بنیاد دایره المعارف اسلامی.ج۴.

- مینای شیرازی، سلطانعلی‌خان (۱۲۸۹) قصیده‌ای در مدح ناصرالدّین‌شاه قاجار. نسخهٔ کتابخانهٔ آیت‌الله مرعشی نجفی. ش ۵۳۲۹.
- مینای اصفهانی، سلطانعلی‌خان (۱۲۸۹) دیوان. نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. ش ۸۰۳ سنا.
- ـــــــــــ، ـــــــــــ (بی‌تا) سلطانیّه.نسخهٔ کتابخانهٔ ملّی ملک. ش۵۵۹۹.

اهمیت ذکر نزد عرفا و صوفیان با تکیه بر آثار ابوسعید ابوالخیر

ریحانه زوری
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه سیستان و بلوچستان
سمیه چشمکی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

نماز و دعا از جنبه های مهم زندگی اسلامی است که توسط عرفا، صوفیان و حتی مردم عادی به یک صورت اجرا می شود. اما نیایشی که وجه ممیزه ی اهل تصوف است «ذکر» می باشد. ذکر نزد عرفا و صوفیان از ارکان اصلی و عملی تصوف است و از جایگاه ویژه ای برخوردار است و می توان گفت بیش از هر رکن دیگری مورد توجه قرار می گیرد. در آیین تصوف بهترین وسیله پیوند دادن انسان با خدا، ذکر است چرا که ذکر، انسان را به یاد خدا مشغول می دارد و سبب تعالی روح آدمی می شود و گاه باعث دوری انسان از امور دنیوی می گردد. اکنون در این مقاله سعی بر آن است تا بتوان اهمیت و جایگاه ذکر را نزد عرفا و متصوفه از ابتدا تا قرن ۶ هجری به خصوص در آثار ابوسعید ابوالخیر بررسی کرد و به این سوال آیا ذکر نزد عرفا اهمیتی داشته است یا خیر پاسخ داد.

کلیدواژه‌ها: ذکر، عرفا، صوفیان، ابوسعید ابوالخیر

مقدمه

از مسائل مهم و ارکان اصلی و عملی طریقت مسئله ذکر است. بنابر اعتقاد صوفیان برای رابطه ی دائمی بنده با پروردگار ذکر موثرترین وسیله است. شخص ذاکر با توجه به معنی ذکر و تکرار آن همواره به یاد خدا بوده و هیچ گاه او را فراموش نمی کند. ذکر اولین گام در طریق محبت است. بنابراین قلب آن کس که در آن محبت خدا ریشه دوانده باشد جایگاه ذکر دائمی خدا خواهد بود. آنچنان که قبلاً اشاره شد هدف از انتخاب این موضوع بررسی و تحلیل اهمیت ذکر در نزد عرفا و صوفیان از ابتدا تا قرن ۶ هجری است و همچنین انواع اذکار و چگونگی بیان آن توسط عرفا و صوفیان است. با توجه به بررسی های انجام شده گویا تاکنون درباره ی اهمیت ذکر تا قرن ۶ هجری تحقیقی انجام نشده است.

ذکر

ذکر در لغت به معنی یاد کردن، گفتن و بیان کردن است (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل واژه ذکذکه) و در اصطلاح به معنی: یاد کردن، مواظبت بر عمل و نماز خواندن است و فاضل ترین الفاظ و عبارات برای ذکر، کلمه طیبیه «لا اله الا الله» است (سجادی، ۱۳۷۹: ذیل واژه ذبده عالم).

برخی از عرفا معتقدند خلوت و ذکر و مداومت بر آن موجب تسلّط بر نفس و توجه سالک به باطن و انصراف از محسوسات می شود و همچنین سبب رفع حجاب ها می گردد، آینه دل صیقل می یابد و در آن مکاشفاتی دیده می شود که با کلام نمی توان آن را وصف کرد. ذکر در تصوف روح ایمان و اعتقاد را همیشه

حفظ و تازه نگه می دارد و ایمانِ سالک را راسخ تر می نماید. جذبه ها، بی قراری ها، از خودگذشتگی های حیرت آور سالکان، در ذکر است که با راهنمایی پیر تلقین می گردد. در سیر الی الله سالک صادق باید به ارشاد شیخ از راه توجه به ذکر و تصفیه باطن و نفی خواطر این راه گام بردارد تا انوار الهی در باطن او نمودار گردد (تدین، بی تا: ۶۸۶).

ذکر نزد عرفا

اهمیت ذکر نزد عرفا

قال الله تعالی: واذْکُر ربَّکَ إذا نَسَیتَ. (قرآن، کهف/ آیه ۲۴).

ذکـــر رخ و زلــف تـــو دلـــم را وردیست که صبح و شام دارد(حافظ، ۳۲۵:۱۳۲۰).

از پیامبر صلی الله علیه و آله و سلم نقل شده است: «چون روضه ی بهشت یابید اندرو چرا کنید.» گفتند: روضه ی بهشت کدام است؟ گفت: مجلس های ذکر (قشیری، ۳۴۸:۱۳۶۱).

ذوالنون مصری گوید: «ذکر خدایْ- عزوجل- غذای جان من است و ثنای او شراب جان من، حیا از او لباس جان من.» (قشیری، ۳۴۹:۱۳۶۱) او می گوید: «هرکه خدا را یاد کند، یاد کردنی بر حقیقت، همه چیزها را فراموش کند، اندر جنب ذکر خدای و همه چیزها خدای تعالی بر وی نگه دارد.»

ذوالنون در جای دیگر یادآور می شود: «هرکه طالب صفای دل است باید که خدا را بر شهواتش ترجیح دهد» (همدانی، ۳۴۵:۱۳۷۰).

شبلی درباره ی ذکر و حقیقت آن می گوید: «حقیقت ذکر فراموشی آن است، یعنی یاد خدای تعالی و نیز هر چیز غیر خدایْ- عزوجل- را فراموش کنی» (سراج، ۲۲۵:۱۳۸۶). ابونعیم در کتاب حلیه الاولیا می گوید: «ذکر اولین گام در طریق محبت است. بنابراین قلب آن کس که در آن محبت خدا ریشه گرفته جایگاه ذکر دائمی خدا خواهد بود.» قشیری در رساله ی خود، ذکر خداوند را رکنی قوی در طریق حق بیان می دارد و می توان گفت مهم ترین رکن، ذکر خداست. ادهم خلخالی می گوید: «بدان که ذکر، یاد کردن حق تعالی است و در بدایت کار به تکرار اسم آن حضرت و اقرار به وحدانیتش و در نهایت آن به مشهود وجود پرجوش در مظاهر ممکنات.» خواجه عبدالله انصاری در مقامات معنوی درباره ی ذکر چنین می گوید: «یاد حق بودن سبب خلاصی از غفلت و نسیان می شود. بر تو باد که از یاد کردن هر چیزی که موجب غفلت و فراموشی حق باشد برحذر باشی» (انصاری، ۱۳۴:۱۳۵۲). بوعثمان گوید: «هر که وحشت غفلت نچشیده باشد، حلاوت اُنسِ ذکر نداند» (قشیری، ۳۵۳:۱۳۶۱). سنایی در کتاب حدیقه الحقیقه می گوید: «زندگانی بی یاد خداوند جملگی بر باد است.» همانا هیچ کس نمی تواند جز به دوام ذکر به خداوند تبارک و تعالی برسد (شیمل، ۲۸۹:۱۳۷۵). عطار در مصیبت نامه ذکر را یکی از چهار طریقی معرفی می کند که صوفی کامل با آن ساخته می شود.

جـــانت را عشقی بیـاید گـــرم گـرم ذکـر را رطب السانی چـرب و نـرم

زهـد خشکت باید از تقـوی و دیـن　　وآه سـردت بـایـد از بـــرد الیـقیـن
تا چو سرد و خشک و گرم و تر بـود　　اعتـــدال جـــانت نیکـــوتـــر بـــود
هـرکـرا جـان معتـدل شـد اینـچنین　　سنگ جسمش لعل دل شد اینچنین

(ر.ک شجیعی، ۲۵:۱۳۷۳)

عطار در جای دیگر درباره ی ذکر نقل می کند: «»ذکر باید ذاکر را غرق در مذکور کند و با جمعیت خاطر و توجه ژرف به خالق انجام گیرد. هیچ کس و هیچ چیز در خاطر او نگنجد جز الله (شجیعی، ۴۵:۱۳۷۳).

تـا کـه باشد یاد غیـری در حسـاب　　ذکـر مولی باشـد از تـو در حجـاب(ر.ک شجیعی، ۲۵:۱۳۷۳)

اهداف ذکر

از جمله عرفای مشهور و نامی قرن ۴ ابوسعید ابوالخیر است. او ذکرهای گوناگونی را برای مسائلی متفاوت و رسیدن به اهداف متعدد توصیه کرده است که به شرح ذیل می باشد:

الف) دوستی و محبت:

ابوسعید ابوالخیر به جهت دوستی و محبت توصیه به خواندن این ذکر دارد:

۱- در روز ۳۰ مرتبه خوانده شود: «المظهر یا ودود یا من هو اقرب الی من حبل الورید»

۲- و یا ۷ مرتبه بخواند: «یا حبیب یا محبوب»

ب) دفع هجران

۱- به جهت دفع هجران هنگام شب ۱۲ مرتبه بخواند: «یا دافع»

۲- به جهت غربت و دوری، ذکر «یا رفیق» را بر زبان جاری سازد.

پ) توانگری و افزایش رزق

ابوسعید به جهت گشایش امورات، افزایش روزی خواندن این اذکار را توصیه کرده است:

۱- هر روز ۵ بار «یا خالق الخلق یا هادی الضاله یا رازق یا فاتح»

۲- برای وسعت رزق هر روز ۷ بار بخواند: «یا غنی یا معطی»

۳- و اما ذکر دیگری به جهت توانگری «یا غنی و یا هادی»

ت) دفع ظالمان

۱- هر روز ۷ بار برای رهایی از ظالمان ذکر «یا منتقم» را بخواند.

ث) رهایی از حبس

۱- به جهت خلاصی محبوس تا ۴۰ روز، روزی ۸۰ بار بخواند:

«یـا قـــاهـــرالعـــدو یا والـی الوالـــی»　　«یا مظهـــر العجـــایب یا مـرتضـی علـــی»

ج) آمدن باران

۱- به جهت نزول رحمت الهی چهل و یا دوازده نفر به صحرا و یا مسجد رفته، دو رکعت نماز بگذارند بعد از نماز سرها را برهنه کرده ۷۰ بار استغفار نموده بسمله گویند و هر کدام ۴۱ مرتبه این ذکر را بخوانند: «یا منزل البرکات»

۲- به جهت بارش رحمت الهی ۷ مرتبع بخوانند «یا رازق»

چ) اظهار خفا

۱- به جهت گمشده ۱ بار سوره حمد و ۳ بار سوره اخلاص خوانده شود و بعد بگویند: «یا ظاهر بغیر مقصور»

۲- و یا به جهت اظهار خفا هر روز ۸ بار بخواند: «المظهر یا خبیرٌ یا لطیف»

ح) به جهت برآمدن حاجت

۱- به جهت برآمدن حاجت ها هر روز ۵ بار بخواند: «یا قاضی یا مجیب یا طالب امن یُجیبُ المُضطر اذا دعاه الخ یا من بک حاجتی و روحی بیدیک»

۲- برای استجابت دعا مکرراً بخوانند: «یا مجیب الدعوات»

۳- برای بدست آوردن مهمات دنیا و آخرت این ذکر را مکرراً بخوانند: «یا ارحم الراحمین»

خ) کشف اسرار باطنی

سالک می تواند به جهت کشف اسرار و رسیدن به صفای دل، ۵ بار صلوات فرستند و سپس رو به قبله بیایستد و ۳ بار بخواند: «یا محیی الاموات یا موفق الخیرات»

د) به جهت رسیدن به مردان حق

۱- سالک برای دست یافتن به این امر و هدایت لازم است این ذکر را هر روز ۵ مرتبه به همراه بسمله و صلوات بخواند: «المظهر یا رسل یا معین»

۲- شایسته است برای دست یابی به این مهم ذکر «الهادی» را مدام تکرار کند.(ورجاوند (قزوینی)، ۱۳۷۱:۱۵۰-۱۲۱)

انواع ذکر و درجات آن نزد عرفا

چنانچه قبلاً اشاره شد ذکر به معنای یاد خدا را کردن و یا خدای را خواندن است که معمولاً در نزد عرفا و صوفیان به صورت های گوناگون تقسیم گشته است از آن جمله:

- انواع ذکر در نزد ابونصر سراج

ابونصر سراج (ره) در کتاب المع فی التصوف آورده است: شنیدم که گفت: ذکر بر سه قسم است: ذکر زبانی که این حسنه به ده برابر جزا دارد، ذکر قلبی که هفتصد برابر و ذکر دیگری که ثوابش حد ندارد و شمرده نمی شود و آن سرشار از محبت و حیا به خاطر قرب الهی است (طوسی، ۱۳۸۶:۲۲۵-۲۲۴).

- مراحل ذکر در نزد خواجه عبدالله انصاری

خواجه عبدالله انصاری برای ذکر سه مرحله متصور است: ۱- مرحله ابتدایی ۲- مرحله متوسط و بینابین ۳- مرحله نهایی.

در مرحله ابتدایی ذاکر با اوراد به ذکر و عبادت مشغول است ولی در دل توجهی ندارد. بسیار می شود که تاجر در حین تجارت، ذکر بر زبان جاری دارد و یا بنا به هنگام ساخت عمارت و یا کاسب در هنگام کسب، ولی دل از مذکور غافل است. اگر کسی به هنگام ذکر چنین باشد به مانند شخص کری است که صدای خود را نمی شنود و هرچه صدا کند گوش از آن صدا بی خبر است. می توان گفت این دسته از افراد تفقهی به دل ندارند. آیه ی شریفه ی «لهم قُلُوبٌ لا یَفقَهون بها» وصف حال اینگونه افراد است (انصاری، ۱۳۵۲:۱۳۳).

در مرحله دوم از ذکر، ذاکر دلش با زبانش همکاری دارد آنچه به لفظ می گوید به دل هم بدان توجه دارد. کمال ذاکر در این مرحله به این است که ذاکر در ذکر خواست حق را آرزو کند. «و ما تشأونَ إلّا أنْ شیاء اللهُ» (قرآن، تکویر/ آیه ۲۹).

در مرحله سوم ذاکر توجه پیدا می کند به اینکه آنچه به دل او نقش می بندد لقاء حق متعال است. البته این نحوه ذکر پس از تزکیه خیال و تصفیه حال و راضی بودن به رضای حق برای سالک ذاکر حاصل می گردد و اگر در غیر این حال باشد نباید نقش شده های در دل را القائات حق نامید زیرا:

«أنّ الشیاطین لَیُوحُونَ إلَی اولیائهم» (قرآن، انعام/ آیه ۱۲۱)

آیه شریفه: «ألا بِذِکرِ الله تَطمَئِن القُلوب» (قرآن، الرعد/ آیه ۲۸)

برخی می گویند: «ذکرالله» در این آیه شریفه مراد ذکر الهی است. یعنی ذکر کننده حق متعال است و به همین جهت دل به اطمینان می رسد ولی در مراحل اول و دوم نمی رسد چرا که وقتی حق عز اسمه ذاکر باشد دل حتماً متذکر می گردد و از همین نحوه تذکر زمینه اطمینان دل فراهم می گردد و در همین مقام است که ذکر، ذاکر و مذکور یکی است (انصاری، ۱۳۵۲:۱۳۴).

خواجه عبدالله انصاری در جایی دیگر چهار مرحله برای ذکر عنوان می کند: اول مرحله نسیان غیر، دوم مرحله نسیان غیر و نفس، سوم مرحله نسیان غیر، نفس و ذکر، چهارم مرحله نسیان غیر، نفس، ذکر و حق (انصاری، ۱۳۵۲:۱۳۴).

ذکر خفی و جلی

یکی دیگر از تقسیم بندی های ذکر در نزد عرفا که به دو صورت قابل انجام است ذکر خفی (خاموش) و ذکر جلی (بلند) است. اما تعاریفی که از این دو ذکر ارائه می شود بدین شرح است:

ذکر خفی آن است که نه در مقام علم باشد و نه شهود، بلکه بی آگاهیِ نفس باشد. به عبارت دیگر ذکر زبان سر را بندد (تدین، بی تا: ۶۸۵) و یا ذکر خفی آن است که سالک پیوسته به یاد خدا بوده و در نفس و قلب، مراقب حالات خود باشد. اینچنین ذکری به زبان آورده نمی شود (کیانی، ۱۳۸۰:۴۱۴).

اما ذکر جلی آن است که سالک به بیان و تلفظ کلمات ذکر بپردازد. در حالت و قالب خاصی که موجب فعالیت و جریان مناسبی در وجود سالک گردد (کیانی، ۱۳۸۰:۴۱۵).

در کتاب «فرامیرالعاشقین» آمده است: ذکر بر ۴ نوع لسانی، سری، نفسی و فعلی است: «ذکر لسانی آن است که جهری و آشکار باشد و انسان های دیگر و فرشته آن را بشنوند، ذکر سری آن است که تنها فرشتگان بشنوند، ذکر نفسی آن است که جز خدای متعال کسی قادر به شنیدن آن نیست و ذکر فعلی آن است که انسان به هنگام اوامر و نواهی خدا را یادآور شود. همانا ذکر سری برتر از ذکر جهری و ذکر نفسی از ذکر سری برتر و بهتر است» (همدانی، ۲۸۴:۱۳۷۰).

چگونگی ذکر (زمان- مکان- آداب ذکر)

در میان اقسام اعمال عبادی، مسئله ذکر عبادتی آزاد و غیرمقید بود. این بدین معنی است که ذکر به کلمات، الفاظ و اوقات معینی محدود نشده بود و می توان آن را در هر مکان و زمانی انجام داد و الزاماً مکانی تمیز و پاکیزه را هم نمی طلبید. قشیری می گوید: «از خصایص ذکر یکی آن است که به وقت نبود که هیچ وقت نبود از اوقات الا که بنده مأمور است به ذکر خدای تعالی» (قشیری، ۳۴۹:۱۳۶۱).

براون در مبحث ذکر درویشان می نویسد: «برخی از درویشان هنگام انجام دادن ذکر، راست می ایستند و واژه الله را تلفظ می کنند، برخی هم می نشینند، عده ای هم حلقه ای تشکیل می دهند و دست هایشان را روی شانه ی یاران خود قرار داده و پیکر خود را به راست و چپ و جلو و عقب حرکت می دهند و برخی هم با صدای بلند شهادتین را بر زبان جاری می ساختند» (کیانی، ۴۱۸:۳۸۰-۴۱۷).

گاهی شیخ در اطاقی که به آن «مقابله خانه یا توحیدخانه» می گفتند در برابر محراب می نشیند، این اطاق قسمت نرده داری هم دارد که از بخش زنانه به وسیله پلکان به آنجا رفت و آمد می کردند. این اطاق مشرف به توحیدخانه بود و مریدان به ترتیبِ ورود به طریقت، در جانب راست و چپ شیخ چهار زانو نشسته و حلقه می زنند. قوالان و نوازندگان دف و قاشقک در وسط آن حلقه روبروی هم صف می بندند و می نشینند. آن کس که سرود قوالان و مراسم ذکر را اراده می کرد «ذاکر باشی» نام داشت که ابتدا ذکر «لا اله الله» را می خواند. ذکر رفته رفته با توجه به آهنگ سرود سریع تر ادا می شد. در اثنای ذکر گاهی کسانی گریه می کردند و فریاد می کشیدند و یا از حال می رفتند که البته این حالت را «وجد» می نامند. در حال ذکر عموماً چشم های سالک بسته است. سالک و رهروی که سیر حقیقت را آغاز کرده، ابتدا از مرشد خود نخستین ذکر را در تعداد معین می گیرد، بعد از نماز صبح و شام در محلی که کسی او را نبیند در حالیکه لباس پاکیزه به تن کرده رو به قبله می نشیند در حالت مراقبه و با چشمان بسته سیمای شیخ را مجسم می کند و می کوشد تا از امور دنیا دور شود و آن ذکر را می خواند. سالک آن حالتی را که در اثنای ذکر یا در رویای خویش می بیند، بعداً با شیخ در میان می گذارد. شیخ به او پند لازم را می دهد و بر تعداد ذکر او می افزاید، گاه تعداد ذکر از صد به هزار می رسد (گولپینارلی، ۴۴:۱۹۶۹).

فواید ذکر

یاد خدا سبب خلاصی از غفلت و نسیان می شود. چنانچه پیر طریقت گفته: «بر تو باد که از یاد کردن هر چیزی که موجب غفلت و فراموشی می شود برحذر باشی» (انصاری، ۱۳۵۲:۱۳۴).

همه تلاش ها و کوشش ها در طریق بندگی برای این است که سالک به مقام شامخ سلم نفس برسد. از انانیت بیفتد، هستی اعتباری که مظهر انانیت اوست از او گرفته شود. قشیری در رساله خود می گوید: «هرگاه صوفی تازه وارد در مسیر طریقت با مشکلاتی مواجه شود ذکر همچو شمشیری است که با آن دشمنان را تهدید کرده و به کناری می زند، خداوند کسی را که دائماً ذکر او گوید در مواقع سخت و خطر حفظ خواهد کرد» (شیمل، ۱۳۷۵:۲۸۹).

ذکر حق موجب آرامش و سکون خاطر آدمی است و وحشت و تنهایی را از آدم دور می سازد. سهل تستری می گوید: «هرگاه تو با قلبت خدا را به خود نزدیک بینی، از او حیا کنی او را بر نفس خود ترجیح می دهی» (طوسی، ۱۳۸۶:۲۲۵).

خدا در حدیث قدسی می فرماید:

مَن ذکرنی فی نفسه ذکرته فی نفسی و من ذکرنی فی ملأ ذکرته فی ملأ خیرٍ منهم: هر کس مرا در دل خویش یاد کند، من او را در نفس خویش یاد می کنم، هر کس مرا در میان جمع یاد کند من او را در میان جمعی که از آنان بهتراند (فرشتگان و مقربان) یاد می کنم (ابن عربی، ۱۳۸۲:۱۱۰).

یاد خدا سبب شیرینی کلام سالک می گردد چنانچه در دعای عارفین می خوانیم: «پروردگارا، راه آمدن به سوی تو از طریق دل چقدر مطبوع و الهاماتی که موجب یاد تو است چقدر شیرین و گوارا است» (انصاری، ۱۳۵۲:۱۲۹).

ذکر نزد صوفیان

اصل عمل ذکر هم که از سوی متصوفه ترغیب می شود مبتنی بر این حکم قرآنی است. آیه ۴۱ سوره احزاب «یا ایها الذین آمنوا اذکروا الله ذکراً کثیراً».

علاوه بر این، آنان ستایش و تمجید از ذکر را از ناحیه ی خود حضرت محمد صلی الله علیه می دانند: «آن کس که در بین فراموشکاران، ذکر خدای را به جا آورد همچون جنگنده ای است در جمع کسانی که از صحنه می گریزند، یا چون درخت سبزی در بین انبوهی از درختان خشک» (شیمل، ۱۳۷۵:۲۹۰).

صوفیان می گویند: در ابتدای شکل گیری تصوف، ذکر را با گفتن «لا اله الا الله»، «الله»، «هو» شروع کردند (گولپینارلی، ۱۹۶۹:۴۴).

مراحل ذکر و انواع آن نزد صوفیان

از دیدگاه متصوفه ذکر یاد کردن خدای متعال است در همه ی آنات و اوقات به نحوی که سالک مومن از یاد پروردگار غافل نباشد. در مجالس صوفیه که در قرون نخستین انجام می شد ذکر شامل استغفار و آیات قرآن بود که با هدف تقرب به خدا انجام می گرفت (کیانی، ۱۳۸۰:۴۱۳). ذکر اسماء خدا از اهمیت بسیاری برخوردار است. چرا که در کتاب آسمانی قرآن، خداوند خود را صاحب اسماء حسنی دانسته است. مجموع

این اسامی به ۹۹ اسم می رسد. البته اسم اعظم خداوند پوشیده است. برخی از عرفا و صوفیان اظهار داشته اند که به این اسم دست یافته اند و لذا قادر به انجام هر نوع کرامتی هستند. اما برخی معتقد بودند که اسم اعظم خداوند به حسب مقام و مرتبه ی سالک مختلف است. رهبران صوفیه قواعد مربوط به هر یک از اسماء الهی را در زمان خاص خود بیان کرده اند. برای مثال: نام مقدس «الهادی» برای مریدی است که در ذکر متوجه خداوند تبارک و تعالی می شود. نام مقدس «اللطیف» باید در انزوا و گوشه گیری استفاده شود تا موجبات لطیف شدن نفس فراهم گردد. یا نام «الفائق» را صوفی و سالک تازه کار نباید مورد استفاده قرار دهد چرا که در مقامات عالی تر مورد استفاده قرار می گیرد (شیمل، ۳۰۴:۱۳۷۵).

صوفیان با گذشت زمان و گسترش خانقاه ها و تجربه هایی که از پیگیری انواع اذکار از جمله ذکر خفی و جلی به دست آوردند متناسب دیدند که علاوه بر تاثیر کلامی ذکر، برای تحرک بیشتر سالک، انواعی از حرکت جسمی را در حالتِ مختلف بدن به آن بیفزایند، تا به سبب سرعت جریان گردش خون و گرم شدن بدن، سالک از حد اعتدال خارج شده و به یک حالت بی خودی برسد. برای این منظور اقسام و انواع ذکرهای گوناگون انفرادی و دسته جمعی را ابداع کرده و مریدان را به انجام آن وا می داشتند (کیانی، ۴۱۵:۱۳۸۰).

اما ذکر دسته جمعی، ذکری بود که در خانقاه، در روزهای معین و شب های مبارکی همچو شب های قدر و شب های عید برپا می شد. صوفیان ذکرهای متفاوتی از جمله چهارضرب، اره و... داشتند. آنان در ادای «لا اله الا الله» به هنگام گفتن لا اله سر را از سینه به طرف راست بلند کرده و به هنگام ادای الا الله به طرف چپ فرود می آوردند. سپس دوباره سر را بلند می کنند و دومین کلمه توحید را همانند اولی ادا می کنند. نوع دیگری این ذکر را ادا کرده اند، هنگامی که سر را به طرف ناف خم می کنند لا و هنگامی که سر را به جانب راست بلند می کنند اله و هنگام چرخاندن سر به طرف چپ الا و موقع فرود آوردن به طرف قلب الله را بر زبان می آورند. این نوع ذکر خواندن که با چهار تکیه خوانده می شود، چهار ضرب گویند. گاهی در حال ذکر کلمه ی توحید بیش از آنکه با کلمه بیان شود به یاری صوت ادا می شود به هنگام گفتن لا اله بدن و سر به طرف راست و هنگام گفتن الا الله به طرف چپ و به پایین می کشند، تقریباً نوعی صدای ارّه به گوش می رسد، از این رو این ذکر را ذکر ارّه نامیده اند. هنگامی که ذکر سریع تر ادا می شود، چیزی جز صدای نَفَس انسان به گوش نمی رسد. کسانی که با صوفی و صوفیه مخالف هستند، ذکر گفتن آنها را هق هق کردن می دانند. در ذکر خفی نزد صوفیه آنان رو به قبله می نشینند و با دست راست دانه های تسبیحی را که با دست چپ گرفته اند، می گردانند و بی صدا ذکر می گویند (گولپینارلی، ۴۸:۱۹۶۹).

علاوه بر ذکر «لا اله الا الله» کلمات دیگری نیز وجود داشت که تقریباً همه درویشان روزانه آنها را تکرار می کردند. مجموع این کلمه ها هفت نوع ذکر بود که شامل «لا اله الا الله، یا الله، یا هو، یا حق، یا حیّ، یا قیوم، یا قهار» می شد (کیانی، ۴۱۷:۱۳۸۰).

اهمیت تلقین ذکر

موضوع تلقین ذکر در آیین طریقت تا آن حد اهمیت داشته که به وسیله تلقین ذکر بین مرید و شیخ طریقت و سلسله ی طریقتی رابطه و نسبت برقرار می شده است. عبدالرحمن جامی درباره ی تلقین ذکر در نفحات خود می نویسد: «انتساب مریدان به شیخ به سه طریق است: خرقه، تلقین به ذکر، صحبت خدمت و تأدّب» (جامی، ۱۳۳۶:۵۶۰).

نجم رازی درباره ی آداب تلقین ذکر و وظیفه طالب در برابر آن می نویسد: «ذکر که صاحب ولایت تلقین کند، ثمره ی شجره ی ولایت است که او هم تخم ذکر را به تلقین صاحبان ولایتان گرفته است و شرط تلقین ذکر آن است که مرید به وصیت شیخ سه روز، روزه دارد و پیوسته با وضو باشد و بعد از سه روز غسل کند و نیت غسل اسلام کند، بعد از نماز خفتن به خدمت شیخ آید و شیخ او را رو به قبله نشاند، دست ها را بر یک دیگر نهد و دل حاضر کند و سه بار شیخ «لا اله الا الله» بگوید و او تکرار کند، چون تمام شد برخیزد و به خلوت خانه در رود و روی به تربیت تخم ذکر کند» (رازی، ۱۳۵۲:۲۷۶-۲۷۵).

تفکیک ذکر حقیق از غیر حقیقی

ذکر حقیقی وقتی تحقق می یابد که مشهود سالک گردد که ذاکر حق متعال است.

پیر طریقت می گوید: «ذکر همه نه آن است که بر زبان داری ذکر حقیقی آن است که در میان داری (تدین، بی تا: ۶۸۶).

چه حاصل از ذکرِ در حال غفلت و بی توجهی به حق. ذاکر باید به معنی ذکر متحقق گردد، نه به صورت. سهل تستری می گوید: «هر کس ادعای ذکر کند، ذاکر نیست» (طوسی، ۱۳۸۶:۲۲۵-۲۲۴).

همانا تنها ذکری مفید و موثر است که از سوی یک زعیم معنی تلقین شود و دائماً توسط شخص کنترل گردد. از طرفی نشانه ی درستی ذکر آن است که ذاکر محو و فانی در مذکور گردد و سالک باید در حال ذکر باشد تا وجودش باقی نماند و تماماً خدا ماند که مذکور است (شجیعی، ۱۳۷۳:۴۶).

نتیجه

اکنون ما با بررسی ذکر به این نتیجه رسیدیم که ذکر در مسیر سلوک یکی از ارکان اصلی است و نزد عرفا از اهمیت بسیاری برخوردار است. می دانیم نَفَس های انسان بسی گرانقدر و ارزشمند است و نفس چون رفت دیگر باز نمی گردد لذا شایسته است که این نفس های ارزشمند را در امور ارزشمندی همچو یاد خدا صرف کنیم.

کتابنامه

۱- انصاری، عبدالله؛ (۱۳۵۲) مقامات معنوی، تصحیح محسن بینا، تهران: انتشارات اسلامیّه.
۲- ابن عربی، محیی الدین؛ (۱۳۸۲) فتوحات مکیه، ترجمه محمد خواجوی،تهران: انتشارات مولی.
۳- تدین، عطاءاله؛ (بی تا) جلوه های عرفان و تصوف در ایران و جهان، تهران: بی نا.
۴- جامی، عبدالرحمن؛ (۱۳۳۶) نفحات الانس، تصحیح مهدی توحیدپور، تهران: انتشارات سعدی.

۵- حافظ، محمد؛ (۱۳۲۰) دیوان حافظ، تصحیح قزوینی و غنی، تهران: بی نا.

۶- دهخدا، علی اکبر؛ (۱۳۷۳) لغت نامه، تصحیح محمد معین و جعفر شهیدی، تهران: انتشارات دانشگاه.

۷- رازی، نجم الدین؛ (۱۳۵۲) مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد، تصحیح محمد امین ریاحی، تهران: بی نا.

۸- سجادی، جعفر؛ (۱۳۷۹) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: انتشارات طهوری.

۹- شجیعی، پوران؛ (۱۳۷۳) جهان بینی عطار، تهران: نشر ویرایش.

۱۰- شیمل، آن ماری؛ (۱۳۷۵) ابعاد عرفانی اسلام، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: انتشارات فرهنگ اسلامی.

۱۱- طوسی، سراج؛ (۱۳۸۶) اللمع فی التصوف، تصحیح نیکلسون، ترجمه محمود خورسندی و قدرت الله خیاطیان، سمنان: انتشارات دانشگاه.

۱۲- قشیری، عبدالکریم؛ (۱۳۶۱) ترجمه رساله قشیری، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات علمی و فرهنگی، (بی جا).

۱۳- کیانی، محسن؛ (۱۳۸۰) تاریخ خانقاه ایران، انتشارات طهوری، تهران.

۱۴- گولپینارلی، عبدالباقی؛ (۱۹۶۹) تصوف در یکصد پرسش و پاسخ، ترجمه توفیق سبحانی، انتشارت دریا، تهران.

۱۵- ورجاوند (قزوینی)، کیوان؛ (۱۳۷۱) شرح حال ابوسعید ابوالخیر، انتشارات فتحی، (بی جا).

۱۶- همدانی، عبدالصمد؛ (۱۳۷۰) بحرالمعارف، ترجمه حسین استاد ولی، انتشارات ویرایش، (بی جا).

دگردیسی نشانه‌ها در شعر سهراب سپهری

دکتر سعید زهره‌وند[۱]
استادیار و عضو هیآت علمی دانشگاه لرستان
مرضیه مسعودی[۲]
کارشناسی ارشد دانشگاه لرستان

چکیده

زبان شعر و ادبیات زبان نشانه‌های نسبی و تحول پذیر یا پویاست.گروهی از زبان‌شناسان معتقدند نشانه‌های زبانی از طریق برجسته‌سازی و واقعیت‌گریزی به نشانه‌های ادبی تغییر می‌یابندو نشانه‌های ادبی با «خودکارشدگی» به نشانه‌ی زبانی می‌رسند. این فرایند تغییر، با شگردهای قاعده کاهی و قاعده افزایی و از طریق تخصیص، توسُع و تنزل معنایی یا مانند آن صورت می‌گیرد.

شعر سپهری از جمله متن‌هایی است که در آن تغییرات معنایی و دگرگونی نشانه‌ها از صورت زبانی به صورت ادبی فراوان است. در مقاله حاضر برآنیم تا با مقدمه‌ای کوتاه درباره‌ی نشانه‌ها و تأکید بر کارکرد و ماهیت تحول‌پذیرآنها،برخی از مهم‌ترین و پربسامدترین نشانه‌های ادبی و زبانی را در شعر سهراب با توجه به شیوه‌های تغییرات معنایی دسته‌بندی کنیم و فرایند دگردیسی نشانه‌ها را بر اساس عملکردشان، بر روی محور جانشینی و هم‌نشینی و مدل توصیفی شیوه‌های تولید نشانه اکو بررسی و تحلیل کنیم تا مآلاً به این نتیجه برسیم که: اولاً سهراب از روند تحول نشانه‌ها آگاهی داشته، ثانیاً در آفرینش شعری خود از این پدیده‌ی نشانه شناختی بهره‌ی بسیار برده، ثالثاً با استفاده از شگردهای ویژه به این مهم دست زده، رابعاً در فرایند دگرسازی نشانه‌ها، عناصر مختلف زبانی را به کار بسته‌است.

کلیدواژه‌ها: دگرگونی نشانه‌ها، نشانه‌های زبانی و ادبی،تغییرات معنایی، برجسته سازی، قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی.

مقدمه

مدخل

نشانه‌شناسی به مطالعه‌ی«نشانه« و چگونگی کارکرد آن‌می‌پردازد. تاریخ مطالعات نشانه شناختی، دیدگاه‌های مختلفی را نشان می‌دهد و شاهد آرای گوناگون صاحب‌نظرانی چون فردینان سوسور، چارلز سندرس پیرس،چارلز ویلیام موریس، امبرتو اکو، چندلر و بسیاری دیگر است. سوسورنشانه را موضوعی فیزیکی و معنادار می‌داند که از ملاحظه‌ی دو عامل دال و مدلول شکل گرفته است. وی بر آن بود که «اگر قرار باشد واژه‌ها بر مفاهیمی از پیش تعیین شده دلالت داشته باشند باید واژه‌ها در تمامی زبان‌هامعادل‌های معنایی دقیقی داشته باشند در صورتی که چنین نیست».(سوسور: ۱۳۷۸، ۱۶۷)

[1] . zohrevand46z@gmail.com
[2] . mrzhmsd8@gmail.com

موریس نشانه شناس دیگری است که به نشانه از منظر یک محرک برای رفتارهای انسانی نگاه می‌کند و در سطحی وسیع‌تر، نشانه‌شناسی را به سه بخش نحوشناسی (مطالعه‌یروش‌های ترکیب نشانه‌ها برای تشکیل نشانه‌های مرکب)، معناشناسی (مطالعه‌ی دلالت نشانه‌ها) و کاربردشناسی (مطالعه‌ی منشأ،کاربرد و تأثیرات نشانه‌ها) تقسیم می‌کند. (ساسانی: ۱۳۸۷، ۱۸)

رومن یاکوبسن (۱۹۸۲-۱۸۹۶) زبان‌شناس و ادیب صورتگرای روسی، نشانه‌شناسی را از منظر نقش‌های ششگانه‌ی زبان مورد توجه قرار می‌دهد.وی شش کارکرد یا نقش را برای زبان مطرح می‌کند که عبارتند از:کارکرد ارجاعی، ترغیبی، عاطفی، فرازبانی، ارتباطی و ادبی.به طور مشخص، زبان در کارکرد ادبی با زبان روزمرّه متفاوت است. در زبان روزمرّه هدف انتقال مفهوم است. بنابراین به زبان توجهی نمی‌شود. ولی در کارکرد ادبی، زبان پررنگ می‌شود و توجّه به زبان و برجسته کردن آن است. این برجسته سازی از طریق هنجارگریزی و قاعده افزایی رخ می‌دهد. دیگر اینکه در کارکرد ادبی زبان، عناصر و اجزای متن در رابطه‌ی پیچیده‌ای با هم قرار دارند و ساختارهای سطوح مختلف زبانی با یکدیگر رابطه‌ی تقویت‌کننده یا متباین و ناسازگار دارند. (کالر: ۱۳۸۲، ۴۳) (مانند فرق آوا با معنا یا تفاوت ساختارهای دستوری با واحدهای مضمونی)در زبان شعر، عنصر مسلط کارکرد زیبایی شناختی است؛ ولی نمی‌توان گفت یک شعر، صرفاً کارکردی زیبایی شناختی دارد، بلکه مقاصد یک اثر شعری ارتباط نزدیکی با فلسفه، دیدگاه‌های اجتماعی و غیره دارد. (اسکولز: ۱۳۸۲، ۱۲۹)

نگاه یاکوبسن به شعر از دیدگاه زبان شناختی است. در نظر او شعر کارکرد خاصی از زبان است. وی می‌کوشید نقش ادبی زبان را با تئوری‌های زبان شناسی توضیح دهد. او در کارکرد ادبی زبان،بر دو اصل متمرکز می‌شود: یکی «اصل تضاد» و دیگری «اصل تشابه».بنابر این، مجاز و استعاره را روش‌های متداولی می‌داند که در آنها دو قطب متقابل وجود دارد واساس آن را فرایند انتخاب و ترکیب تشکیل می‌دهد و موجب پدید آمدن نشانه‌های زبان شناختی می‌شود.

اما امبرتو اکو معتقد است که در نشانه شناسی نه از نشانه‌ها، بلکه از نقش نشانه‌ای باید سخن به میان آورد. از دید او، «نقش نشانه‌ای رابطه‌ای است قراردادی که میان بیان و محتوا برقرار می‌شود.»(اکو: ۱۳۸۷، ۹)وی بر این باور است که محتوا در این پیوند و رابطه، دارای بُعد فرهنگی است. از نظر اکو نشانه به خودی خود معنایی ندارد، بلکه در پیوند با نشانه‌های دیگر معنادار می‌شود. او ضمن آرای نشانه‌شناختی خود، الگویی (مدلی)به دست داده که می‌تواند امکان تدوین نوعی نشانه‌شناسی را فراهم می‌آورد که صرفاً ارجاعی نیست. اکو می‌گوید «این مدل توصیفی مواردی را امکان پذیر می‌سازد که در آن‌ها نقش نشانه‌ای برای «دروغ گفتن» و یا برای ارجاع به حالات یک جهانِ ممکن به جای جهان واقعی به کار می‌رود.»(همان، ۲۱)وی در این مدل توصیفی به گونه‌شناسی شیوه تولید نشانه می‌پردازد که در آن طبقه‌بندی شیوه‌های تولید (و تفسیر) نشانه، بر اساس چهار متغیّر بنا شده است که عبارتند از:

- کار فیزیکی لازم برای تولید بیان؛
- رابطه‌ی نوع- رخداد (نسبت آسان یا نسبت دشوار)؛
- شکل‌گیری پیوستار که ممکن است هم ماده یا دگر ماده باشد.
- شیوه‌ی تجزیه و پیچیدگی آن که از واحد های ترکیبی دقیق تا واحدهایی را پوشش می‌دهد که متون غیر قابل تجزیه به شمار می‌آیند.(همان، ۶۵)

چندلر نیز در کتاب مبانی نشانه‌شناسی روش‌هایی را دنبال می‌کند که حاکی از همان دو گونه تمایزی است که نشانه‌شناسان در سطح دال‌ها میان صورت ملفوظ و کاربرد مجازی و در سطح مدلول‌ها میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی قایل هستند. وی می‌گوید «تمامی شیوه‌های گفتمانی لزوماً از ابزارهای بلاغی برخوردارند» (چندلر: ۱۳۸۷، ۱۸۸) همچنین بر این باور است که «مجازها در فهم و یادگیری ما نقش اساسی دارند، زیرا به عنوان فرایندهایی تفسیر می‌شوند که غرایب را برایمان آشناتر می‌سازند.» (همان، ۱۸۸)

به هر تقدیر، اینکه هر نشانه‌ای مستعد پذیرش دلالت‌های گوناگون است، امری بدیهی است و امکان تغییرات معنایی نیز که بر روی هر نشانه انجام می‌شود، محتمل است. مهم آن است که دریابیم این تغییرات طی چه فرایندی و اصولی صورت می‌پذیرند. ل. بلومفیلد، زبان شناس بزرگ آمریکایی، انواع تغییرات معنایی را با نام سنتی آن‌هابررسی می‌کند. تغییرات معنایی از نظر او عبارتند از : «۱- تخصیص معنایی ۲- توسیع معنایی ۳- استعاره ۴- کنایه ۵- رابطه جز و کل ۶- اغراق ۷- تقویت معنایی ۸- تنزل معنایی ۹- ترفیع معنایی».(پالمر: ۱۳۸۷، ۳۰)

گفتیم که از نظر سوسور زبان، نظامی نشانه‌ای است و نشانه‌هانیز بیشتر و اساساً نشانه‌های زبانی هستند که کارکردی ارجاعی دارند و بر مصداقی در جهان خارج دلالت می‌کنند.با این همه،نشانه‌هامی‌توانندلالت‌هایی فراتر از دلالت مستقیم نیز داشته باشند و این تغییر دلالت درنشانه‌ها، طی فرایندی صورت می‌گیرد. کورش صفوی در کتاب از نشانه‌شناسی به ادبیات، فرایند تغییر نشانه‌هارا از گونه‌ی زبانی به نشانه‌های ادبی مورد تحلیل قرار داده است و در آنجا توضیح می‌دهد که نشانه‌ها طی چه مراحل و اصولی از نشانه‌های زبانی به نشانه‌های ادبی تغییر می‌یابند. صفوی بحث قاعده کاهی و قاعده افزایی را شرح می‌دهد و چگونگی برجسته سازی در شعر را بررسی می‌کند و بر آن می‌شود که در واقع «آنچه که شعر را می‌آفریند، انواع قاعده کاهی‌هایی است که» مدلول را از مصداق دورتر می‌کند و به همین دلیل واقعیت گریز است. (صفوی: ۱۳۹۰، ۲/۱۷۱)صفوی بحث را ادامه می‌دهد و نهایتاً به این نتیجه می‌رسد که زبان از طریق فرایند برجسته سازی به ادبیات می‌رسد و ادبیات با فرایند «خودکار شدگی» به زبان تبدیل می‌شود. وی از میان حوزه‌های مختلف هنجارگریزی، حوزه‌ی معنی را در برجسته سازی ادبی مؤثرتر و کارآمد ترمی‌داند همچنین «صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص،پارادوکس و جز آن که به صورت سنتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی« می‌داند.(همان، ۱/۵۶)

بیان مسأله

سهراب سپهری یکی از شاعران معاصر است که توانسته به خوبی نشانه‌ها را از گونه‌ی زبانی به نشانه‌های ادبی تغییر دهد. با نگاهی گذرا به مجموعه‌های شعری سهراب می‌توان این تغییرات را به وضوح دید. او از تمامی شگردهای تغییر معنایی برای انتقال بهتر مفاهیم و مقاصد خود بهره برده و شرایطی را فراهم آورده-است تا نشانه‌های موجود در شعرش، دربردارنده‌ی دلالت‌های ضمنی بسیاری باشند. بیشترنشانه‌های او، بکر و تازه است و در شعر معاصر تا به حال کمتر کسی به سبک و شیوه‌ی سهراب توانسته‌است چنین تغییراتی را ایجاد کند. به همین منظور بر آن شدیم تا در این مقاله علاوه بر آگاهی از نشانه‌شناسی خاص سپهری، چگونگی روند تغییر این نشانه‌ها از نشانه‌های زبانی به ادبی یابالعکس را مورد مطالعه قرار دهیم. ضمناً در این پژوهش،با استفاده از آرای نظریه‌پردازان علم نشانه شناسی کوشیده‌ایم، برای تفهیم بهتر دگردیسی‌های نشانه‌ای در نزد سهراب سپهری از مدل توصیفی اکو درباره‌ی چگونگی تولید و دگرگونی نشانه‌ها بهره بگیریم.

پیشینه تحقیق

درباره‌ی شعر سهراب کتاب‌ها و مقالات ارزشمندی به چاپ رسیده است، اما اثری که در آن سخنی از دگرگونی نشانه‌های شعری سهراب سپهری به میان آمده باشد به نظر نرسید. در این باره، تنها یک مقاله با عنوان «هنجارگریزی شعر سهراب سپهری» به قلم دکتر علی محمد حق‌شناس جلب توجه می‌کند. در مقاله‌ی مذکور تنها به شرح انواع هنجارگریزی‌ها پرداخته شده و از فرایند و چگونگی تحول نشانه‌ها سخنی نرفته-است. بنا بر ضرورت پژوهش در این باره، مقاله‌ی حاضر در دو بخش تحول نشانه‌های شعر سهراب از زبانی به ادبی واز ادبی به زبانی تنظیم شده است و بر اساس ساختارهای زبانی (نحوی و معنایی) مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد و نوع تغییرات معنایی هر کدام طبق نظریات معنا شناسی و نشانه شناسی تعیین می‌شود.

ضرورت و امکان تحول نشانه‌ای

شاید این پرسش که آیا نشانه‌ها تحول‌پذیرند یا خیر و آیا ضرورتی برای دگرگونی آنها وجود دارد یا نه، زائد به نظر برسد و بنا بر ویژگی‌های ذاتی زبان، پاسخی چنان بدیهی داشته باشند که جای هیچ گونه تردیدی را در این باره باقی نگذارد. امّا با اندک تأمّلی، ماهیت تناقض‌آمیز تعبیری چون «تحول نشانه‌ها» آشکار خواهد شد.نشانه‌ها دو وجه متناقض نما دارند. از یک سو بنا بر ماهیت «اختیاری» و «نسبی» بودن و نیز تابعیت آن از سه مؤلفه‌ی «زمان»، «مکان» و «کاربر»، از چنان انعطافی برخوردار است که می‌تواند در دست کاربران گوناگون و طی زمان‌ها و در مکان‌های متفاوت، بنا بر ضرورت‌های واقعی یا مجازی، دست‌خوش دگرگونی و تغییر شود. اما از دیگر سو،چنان که سوسور یادآور شده است، زبان و نظام نشانه‌ها نسبت به جامعه‌ای زبانی که آن را به کار می‌برد، آزاد نیست و به عنوان یک «میراث اجتماعی» دخل و تصرف در آن دلبخواهی و آسان نیست. (سوسور، ۱۳۸۲، ۱۰۳-۱۰۴) به بیان دیگر، به نظر سوسور علت تغییرناپذیری نشانه‌ها، عوامل تاریخی هستند که همیشه موقعیت یک زبانِ معیّن را تعیین می‌کنند. (همان، ۱۰۴) وی برای تبیین دقیق‌تر این

که چرا تحول نشانه‌ها دشوار و کمتر امکان‌پذیرند، در باره‌ی ماهیت نشانه‌های زبانی توضیحاتی می‌دهد: اولاً ویژگی «اختیاری بودن نشانه‌ها» را عاملی برای حفظ زبان از گرایش به هرگونه دگرگونی می‌داند، هرچند پیش از آن، امکان نظری تغییر را با همین خصلت زبانی توجیه می‌کند. ثانیاً بر آن است که «کثرت نشانه‌های لازم برای ساختن هر نوع زبان»، امکان جایگزینی و دگرگونی کلی را در زبان منتفی می‌کند چیزی که در نویسه‌های خط، به سبب کمی نشانه‌ها به آسانی ممکن است. ثالثاً هر زبان دارای نظامی پیچیده است که خود عاملی بازدارنده برای دگرگونی به حساب می‌آید و هر تغییری مستلزم رشته‌ی دیگری از تغییرات است. رابعاً در هر زبان، مقاومتی همگانی در برابر نوآوری‌های زبانی صورت می‌گیرد، زیرا «زبان در توده‌ی جامعه انتشار یافته و از سوی آنها به کار می‌رود.» بنابر این از میان تمامی نهادهای اجتماعی زبان یگانه نهادی است که کمتر دستخوش انقلاب کلی و دگرگونی‌های دلبخواهی می‌شود. (سوسور، ۱۳۸۲، ۱۰۵-۱۰۶)

این سخن بدان معنا نیست که راه بر هرگونه تغییری بسته‌است و زبان و نشانه‌های زبانی متصلب و منجمدند، بلکه تنها گواهی است بر آن که دگرگونی‌ها به دشواری و با کندی صورت می‌گیرند و در ضمن بیشتر اهل زبان مقهور الزامات و احکام زبان‌اند و کمترین دخالت را در دگرگونی نشانه‌های آن دارند، اما دست کم دو گروه به صورت خودآگاهانه و ناخودآگاه بیشترین تأثیر را دارند. گروه اول شامل «خداوندان سخن» و شاعران و نویسندگان هنرمندی است که آگاهانه یا بازیکارانه، با شگردهای گوناگون در زبان ایجاد دگرگونی می‌کنند و با فرارفتن از هنجارهای متعارف طرحی نو می‌افکنند و امکانی تازه برای زبان به وجود می‌آورند، هرچند خود در ساحت زبان هستند و از آن بهره می‌برند. گروه دوم مردمان عادی هستند که با غلط خوانی و غلط نویسی خود راه را برای برخی دگرگونی‌های جزئی هموار می‌کنند. از این رو، می‌توان مدعی شد که بیشترین دگرگونی‌ها در حوزه‌ی زبان و نشانه‌های زبانی، از سوی شاعران و ادیبان صورت می‌گیرد.

تحول نشانه‌ها در شعر سهراب

تحول نشانه‌ها دو سویه دارد: یکی «زبانی به ادبی» و دیگری سویه‌ی عکس آن؛ یعنی، «ادبی به زبانی».در تحول نشانه‌های زبانی به ادبی که بیشتر با فراروی از هنجارهای زبانی و برجسته‌سازی و عادت شکنی همراه است، جهت تحول، مثبت و استعلایی است، در حالی که وقتی نشانه‌های ادبی، به سبب تکرار و عادی شدگی به نشانه‌هایی زبانی بدل می‌شوند و ارزش و اعتبار آنها، صرفاً از جنبه‌ی ارتباطی است، تحول منفی و رو به پایین است. البته باید در نظر گرفت که منظور از «منفی» بودن نافی ارزش و ضرورت این گونه تحول نیست، زیرا چنان که می‌دانیم چرخه‌ی واژگانی و معنایی هر زبان بر مدار چنین کنش‌ها و واکنش‌های مستمری می‌چرخد و اگر نشانه‌های ادبی صرفاً در قلمرو ادبی محدود بمانند، زبان دچار فقر واژگانی و تنگناهای معنایی خواهد شد.

در شعر سهراب، دگرگونی نشانه‌ها بیشتر از نوع نخست است و او به صورت‌های گوناگون و روش‌های مختلف به این مهم دست یافته است:

سویه‌ی«زبانی به ادبی»

سوسور با تمرکز بر نشانه‌های زبانی، نشانه را مرکب از دال و مدلول می‌داند. وی معتقد است «نشانه‌ی زبانی پیوند میان یک شی ء و یک نام نیست، بلکه یک مفهوم [مدلول] را به یک تصویر صوتی [دال] پیوند می‌دهد.» (چندلر: ۱۳۸۷، ۴۲) اصولاً میان نشانه های زبانی روابط قراردادی وجود دارد که بهترین راه رسیدن به مفاهیم و مدلول‌ها در نشانه‌های زبانی، دایره‌المعارف‌ها و فرهنگ لغات است.سپهری با تغییر کارکرد نشانه‌ها و ایجاد مفاهیم ضمنی برای نشانه‌های زبانی شعرش را در سطحی بالاتر از دریافت‌های عادی زبان قرار داده است. از این رو، برای کشف مفاهیم ضمنی و نوآورانه، راهی جز رمزگشایی از نشانه‌های تحول یافته وجود ندارد. برای این منظور،ما نیز به روش نشانه شناسانی که معتقدند باید نشانه را تنها در متن و بر اساس ساختارهای نحوی و معنایی و مبتنی بر الگوهای هم‌نشینی و جانشینی مورد تحلیل قرار داد، دگرگونی نشانه‌ها را در قلمرو نحو و معنا بررسی می‌کنیم:

دگردیسی نحوی

در فرایند برجسته‌سازی ادبی یکی از انواع ترفندها و شگردهای ادبی، قاعده کاهی نحوی است که طی آن شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه جا کردن عناصر سازنده‌ی جمله، از قواعد نحوی در زبان معیار (هنجار)، عدول کند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد. قاعده‌کاهی در سطح نحوی در نزد سپهری به این شکل است که وی نشانه‌هایی را که در زنجیره‌ی سخن و در محور هم‌نشینی زبان معیار دلالت مشخصی دارند، با دگرگونی ساختار نحوی نشانه را در جایگاه دیگری قرار داده و دلالت تازه‌ای ایجاد کرده است و به این صورت نشانه‌های زبانی را در ساختار نحوی به نشانه ادبی تغییر داده است. با آن که نمونه‌هایی از این دست، در شعر سهراب نسبت به تغییرات معنایی بسامد کمتری دارند،با این همه نمی‌توان از ظرفیت‌های ادبی آن چشم پوشید.برای نمونه،سپهری می‌گوید:

و اسب یادت هست||سپید بود||و مثل واژه‌ی پاکی،سکوت سبز چمن زار را چرا می‌کرد. (سپهری: ۱۳۸۵، ۳۰۵)

در این بند از شعر، سهراب از تغییرات نحوی برای رسیدن به مفاهیم ذهنی خود کمک گرفته است و با ایجاد دگرگونی در زنجیره‌ی همنشینی و تغییر جایگاه صفت «سبز»(جابه جایی موصوف و صفت)، برجستگی خاصی به وجود آورده است که نتیجه‌ی آن ارتقای این نشانه‌ی زبانی، به نشانه‌ای ادبی است. می‌دانیم که «سبز» صفت ذاتی چمن است اما شاعر با تغییر حایگاه این صفت در محور همنشینی و نسبت دادن آن به سکوت، نشانه‌ای جدید با دلالتی دیگر به وجود آورده است. ساختار عادی و زبانی این ترکیب به این صورت بوده است که «سکوت چمن زار سبز را چرا می‌کرد». سبز در نشانه زبانی به رنگی خاص و به اموری عینی در جهان خارج دلالت می‌کند، اما زمانی که این واژه صفت برای امری انتزاعی و غیر مادی به کار برده می‌شود، امری ذهنی و انتزاعی می‌شود و دلالت از امری انتزاعی می‌کند. در واقع با آوردن این صفت در کنار

سکوت به نوعی برای عملکرد سکوت اهمیت و اعتبار خاصی قائل شده است و سکوت را برجسته‌تر و مهم‌تر جلوه داده است. در بندی دیگر، وقتی که می‌گوید:

و فکر کن که چه تنهاست||اگر که ماهی کوچک دچار آبی دریای بیکران باشد. (همان، ۳۰۷)

جا به جایی صفت و موصوف دلالت را تغییر داده است.آبیصفت دریا است اما با جا به جایی و تقدمی که در این صفت صورت گرفته است «آبی»دیگر تنها ماهیت مربوط به یک رنگ را ندارد، بلکه موجودیتی یافته است که ماهی را عاشق خود کرده است. با توجه به اینکه در بسیاری از تحلیل‌هایی که از این شعر شده- از جمله در تحلیل شمیسا- ماهی را «نماد سالک»می‌دانند، پس دریا نیز بالتبع، نشانه‌ی وجود حق تعالی است اما سهراب می‌گوید ماهی (سالک) عاشق «آبی» دریا شده است ودر واقع آبی را می‌توان نشانه و خصلت‌رحمت‌ها و ویژگی‌هایی دانست که عینی‌تر و ملموس‌ترند و ماهی را مجذوب خود کرده است و شاید همین مسأله عاملی برای«تنهایی» او شده است چرا که به جای توجه به وجود دریا (حضرت حق) به صفات ونسبت‌هایی از آن، وابسته شده است.

نمونه‌های دیگری که در آن تغییرات نحوی به همین شکل صورت گرفته عبارتند از:گمنامی نمناک علف، سرنوشتِ تَرِ آب، عادت سبز درخت، فرصت سبز حیات، صمیمیت سیال فضا، فروغ تر چشم حشرات، میزبان رقیق فضا، ارث تاریک اشکال، تقویم سبز حیات، غم صورتی رنگ اشیا، سمت مبهم ادراک و مانند آن.

نشانه‌شناسان ساختارگرا از «آزمون تبدیل» به منظور تشخیص دال‌های تمایز دهنده و تعیین دلالت‌شان استفاده می‌کنند تا نشان دهند دگرگونی در سطح یک دال، چه تغییری در سطح مدلول ایجاد می‌کند. در این روش ابتدا یکی از دال‌ها انتخاب می‌شود و جایگزینی از مجموعه‌ی عناصر قابل جانشینی به جای آن قرار داده می‌شود. سپس بررسی می‌کنندکه چه تغییری در سطح مدلول و معنای متن به وجود می‌آید. این آزمون می‌تواند در تمام سطوح یک متن انجام شود. همچنین می‌توان دو دال موجود در یک متن را، جابه جا و ارتباط میان آن دو را مطالعه کرد.با این آزمون می‌توان به واحدهای محور همنشینی دست یافت و نیز رمزگان به کار رفته در متن را مشخص کرد. (بارت :۱۳۸۲ ، ۲۲) در نمونه‌هایی که در ادامه می‌آید و به نشانه‌پنجره اختصاص دارد، دگرگونی در جایگاه نحوی این دال تغییر در مدلول ضمنی را ایجاد کرده است، به گونه‌ای که در نخستین نمونه،«پنجره»بر افکار و اندیشه‌های سالکی دلالت دارند که به دنبال آرمانشهر (مدینه‌ی فاضله) است.

«پشت دریاها شهری است||که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است ||بام‌ها جای کبوتر هایی است که به فواره‌ی هوش بشری می‌نگرند.» (سپهری: ۱۳۸۵، ۳۶۴)

در نمونه‌ی دوم، پنجره در نقش دستوری متمم برای فعل وضوگرفتن به کار رفته است و مدلول آن نور است که در بخش تغییرات معنایی به شرح بیشتر آن خواهیم پرداخت:

«من وضو با تپش پنجره‌هامی‌گیرم||در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف.» (همان،۲۷۲)

در نمونه‌ی سوم می‌بینیم که «پنجره» در نقش دستوری متمم فعلی قرار دارد که معنای ضمنی آن روشنی، تماشا و گشودگی است. چنان که شمیسا نیز تصریح می‌کند، سهراب در این شعر: «آیه‌های قدیمی منجمد شده را به نور و تماشا و روشنی تفسیر می‌کرد و قوانین کهنه و بسته را باز و امروزی می‌دید.» (شمیسا: ۱۳۸۳، ۴۵۳)

«یک نفر آمد که نور صبح مذاهب||در وسط دگمه‌های پیرهنش بود|||از علف خشک آیه های قدیمی||پنجره می‌بافت.» (سپهری: ۱۳۸۵، ۴۰۶)

دگردیسی معنایی

یکی از مهم‌ترین فرایندهای برجسته سازی،تغییرات معنایی است که انعطاف پذیرترین سطح زبانی به شمار می‌آید. تغییرات معنایی گونه‌های مختلفی دارد و در شعر سهراب به صورت‌های گوناگون نمود پیدا کرده است. از جمله‌ی این تغییرات معنایی می‌توان به تخصیص و توسّع معنایی،استعاره، مجاز و مانند آن اشاره کرد که در ادامه، همراه با نمونه‌هایی چند آنها را بررسی می‌کنیم:

تخصیص معنایی

تخصیص معنایی نمونه‌ای از تغییرات معنایی است که شاعر طی آن و به هنگام تغییر نشانه از زبانی به ادبی، از میان انبوهی از مدلولات که پیرامون یک نشانه پدید آمده‌است، یکی از آنها را انتخاب می‌کندوفرایند فرافکنی و دگردیسی نشانه اتفاق می‌افتد. اکو دگردیسی را عبارت از«کلیه‌ی روابط یک سویه یا دوسویه میان نقاط در فضا» (اکو: ۱۳۸۷، ۴۸) می‌داندومی‌گوید: «دگردیسی رابطه‌ی طبیعی را به ذهن متبادر نمی‌سازد بلکه حاصل یک قاعده و ترفند است».(همان،۴۹) اکو این ترفندها را در الگوی مربوط به گونه‌شناسی شیوه‌های تولید نشان می‌دهد. ما نیز با پیاده کردن این ترفندها بر روی تغییرات نشانه ای سهراب درصدد درک هر چه بیشتر دلالت‌های ضمنی اوبرخواهیم آمد. از جمله ترفندهایی که در شعر سهراب وجود دارد و نشان دهنده‌ی دگردیسی معنایی با رویکرد «تخصیص معنایی» است در شعر زیر قابل پی‌گیری است:

«من مسلمانم|| قبله‌ام یک گل سرخ||جانمازم چشمه،مهرم نور||دشت سجاده‌ی من||من وضو با تپش پنجره‌هامی‌گیرم||در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف||سنگ از پشت نمازم پیداست|| همه ذرات نمازم متبلور شده است.» (سپهری: ۱۳۸۵، ۲۷۲)

در شیوه های تولید نشانه اکو اولین فعالیتی که صورت می‌گیردبازشناسی است که در سه محدوده اثر،علائم و نمایه صورت می‌گیرد. در این فعالیت «اثرات،توسط قرارداد رمزگذاری می‌شوند. اما قرارداد در اینجا نوعی کسب تجربه است، یعنی یک رشته کنش‌های ارجاعی و استنتاجی که تابع تجربیات هستند که هنوز رمزگذاری نشده‌اند و به تدریج به ادعاهای فرا نشانه شناختی منتهی می‌شوند.» (اکو: ۱۳۸۷، ۷۲) در این نمونه نیز به گونه‌ای تجربیاتی که تا به حال رمزگذاری نشده است توسط سهراب بیان می‌شودمثلاًاین تجربه که با «تپش پنجره» بتوان وضو گرفت در ابتدا برای هر خواننده‌ای غیر ممکن و بعید است اما با گذر مدت

زمانی و با خواندن مجدد شعر این تجربه به تدریج رمزگذاری می‌شود و برای خواننده قابل درک می‌گردد. هنگامی که مخاطب شعر، با گزاره‌ها و تجربه‌هایی شگرف چون: «جانمازم چشمه،مهرم نور»، «دشت سجاده‌ی من»، «در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف»، «سنگ از پشت نمازم پیداست» و مانند اینهارو به رو می-شود،ذهن او، میان یک رشته از دال‌ها،تناسب‌هایی را برقرار می‌کند.مثلاًمیان عناصری مانند مسلمان، قبله، جانماز، مهر، سجاده، وضو، نمازو امثال آن که همگی از جنس مفاهیم دینی و اسلامی هستند، پیوندهایی کلی برقرار می‌کند. مثلاًدر می‌یابد که میان«نماز» و «مهر، سجاده، وضو و جانماز»نسبت «ابزار به هدف» برقرار است و میان «نماز» و «مسلمان» نسبتی از گونه‌ی«لازم و ملزوم» وجود دارد. اما ممکن است این پرسش و ابهام در اینجا مطرح شود که تشخیص این قبیل تناسب‌ها چه ارتباطی با دگردیسی دارد؟اکو معتقد است که «قیاس شیوه ایجاد شرایط لازم برای یک دگردیسی است» (همان، ۵۰) به شرط آنکه قیاس را در معنای «مترادفِ توصیف ناپذیر» در نظر نگیریم و این اصطلاح را صرفاً در تنها کاربردهای ممکن آن منحصر بدانیم که عبارت از رابطه‌ی مشابهت، هم شکلی و تناسب است. با قیاس‌های مبتنی بر مشابهت و تناسب (اعم از ادعایی یا واقعی) نشانه از جایگاه عادی خود خارج می‌شود و در سپهر نشانه‌شناختی دیگری قدم می‌گذارد که در این جایگاه تازه، مدلول‌های آن دگرگون و از لونی دیگر می‌شوند. در شعر بالا نسبت «مسلمانی» و «قبله» که نسبت سالک و شاخص است، در پیوندی هم شکل‌گرایانه که سهراب میان «من» و «گل سرخ» برقرار کرده، باز تولید شده است و از این رهگذر نشانه‌ای چون قبله یا مسلمانی در زبان سهراب دچار دگردیسی و تحول می‌گردد.

گذشته از قیاس و تناسب، وجود تقابل‌ها هم در دگرگونی نشانه‌ها دخالت دارند و چنان که چندلر نیز اذعان می‌کند، معانی ضمنی «حول تقابل‌ها و تشابه‌هایی بنیادی شکل می‌گیرد.» (سجودی: ۱۳۹۰، ۷۴) با نگاهی گذرا به شعر سهراب در می‌یابیم که او نیز به زیبایی از تقابل‌ها در ایجاد نقش‌های نشانه‌ای استفاده کرده است و با الهام از این تقابل‌ها به ایجاد معانی ضمنی در بافت شعر خود همت گمارده است. وی در نمونه‌ی بالا، طبیعت را در تقابل با فرهنگ قرار داده است. سپهری همه ابزارهایی را که برای اثبات مسلمانی-اش لازم است از «طبیعت» وام گرفته است، اما یکبارهپنجره را در میان این همه عناصر طبیعی به کار می‌برد و پنجره را که در واقع یک نشانه‌ی فرهنگی است و ساخته‌ی دست بشر، در برابر گل و چشمه و نورو مانند آن قرار می‌دهدتا معلوم شود که آنچه سهراب از این نقش نشانه‌ای [پنجره] در نظر داشته است چیزی فراتر از یک ابزار ساخته دست بشر است و پنجره دیگر معنای معتاد خود را ندارد و از یک نشانه‌ی عادی با مدلول یا مدلول‌های مشخص به نشانه‌ای ادبی تبدیل شده است که «روشنی»، «هوای تازه»، «آزادی و پرواز» و مانند آن، تنها چند مدلول از مدلول‌های ممکن و مؤوّل آن به شمار می‌آیند.

یکی دیگر از فعالیت‌های تولید نشانه «بدل»است. اکوبدل را در برابر ابداع و مترادف با معنای «سبک-پردازی» به کار می‌برد و بر آن است که: «بعضی بیان‌های به ظاهرشمایلی را که در واقع حاصل یک قرارداد هستند سبک پردازی می‌خوانند، این قرارداد به ما امکان بازشناسی آن‌ها را بر حسب تطابق‌شان با نوعی از

بیان (غیر تجویزی) ارائه می‌دهد.»(اکو: ۱۳۸۷، ۸۰) بدین معنا که «دلالت فوری» در این شمایل‌نگاری‌های رمزگذاری شده، در حوزه‌ی ابداع تابع نسبت دشوار است، امّا بازشناسی آنها بر حسب شمایل‌شناسی تابع نسبت آسان است و به حضور مشخصه‌های قابل تکرار و قابل بازشناسی از طریق قرارداد بستگی دارد. (همان، ۸۰) در این نمونه هم آنچه که برای یک «پنجره» قراردادشده است و از جنبه‌ی فرهنگی قابل بررسی است یک چارچوب مشبک است که باآنمی‌توان میان دنیای بیرون و درون ارتباط ایجاد کرد و شامل جانشین‌های و بدل‌های بی‌شماری از این شمایل قراردادی می‌شود، حال آن که در یک دگردیسی آشکار،آنچه که در این بند از شعر مورد نظر سهراب است چیزی فراتر از یک رابطه‌ی تکرار شونده‌ی از درون به بیرون و برعکس است. پنجره برای سهراب در این جایگاه، معنا و محتوایی دیگرگون دارد به گونه‌ای که باعث می‌شود شاعر نشانه‌ی «وضو گرفتن» را با «تپش‌های» آن همراه ببیند و آن دو را در یک محورهمنشینی بیاوردو مآلاً خود را برای نمازی سرشار از نور و ماه آماده کند. همانطور که اکو معتقد است که «این سبک پردازی ها، بسط معنایی ابداع‌های پیشین هستند، متونی که یک گفتمان پیچیده را انتقال داده و می‌توانند انتقال دهند.»(همان، ۸۲) همچنین بااندکی دقت و توجه به نمونه ذکر شده می‌توانجهت‌هایی را در آن یافت که بی-ارتباط با شکل‌گیری دگردیسی‌ها نیست. اکو این جهت‌ها و ابعاد را در بحث ترفند بردارهامی‌آورد. برداری کردن در واقع «عنصری نحوی است که بخشی از محتوا را انتقال می‌دهد» (اکو:۱۳۸۷، ۸۴) در نمونه بالا نیز با ابعاد و جهت‌هایی روبه رو می‌شویم که در فهم بهتر مفاهیم ضمنی کمک شایانی می‌کند. برای مثال اولین جهتی که به ذهن می‌رسد جهت «قبله» است چرا که قبله دالی است که با دیدن آن ذهن مخاطب به یک جهت مشخص و از پیش قرارداد شده می‌رودکه این جهت به سمت جنوب غربی بوده و با درجه معینی تشخیص داده می‌شود. یکی دیگر از جهات، جهت مُهر و نوراست که جهت پایین/بالا را تداعی می‌کند. جهت دیگر جهت بیرون /درون لفظ پنجره است که نقشی اساسی در درک ما از دلالت پنجره دارد. چرا که این جهت با حضور نور آشکار می‌شود و با تابش نور از پنجره است که ما به حضور پنجره پی می‌بریم و رابطه‌ی درون و بیرون را از آن درک می‌کنیم و در واقع تپشی که سهراب به آن نسبت می‌دهد همان جریان نوری است که باعث می‌شود پنجرهحرکت و پویایی داشته باشد. افزون بر این،در این پاره از شعر جهات عموماً از پایین به بالا هستند. حتی در ابتدای بند نیز همه‌ی عناصر در جهت پایین قرار دارند و در سطح جاری هستند، حتی نور که اساساً جهتی فرازمند دارد در این از قسمت بند، به سمت پایین کشیده می‌شود. با این همه در ادامه‌ی شعر، سیر بردارها جهتی رو به بالا را نشان می‌دهند و عناصری چون «گلدسته‌ی سرو»، «قدقامتِ موج» و مانند آن، همگی به سهراب این امکان را می‌دهند که به خوبی از عهده‌ی القای معنای «استعلا»ی مورد نظر خود برآید.

اکو در مدل شیوه های تولید نشانه آخرین فعالیت برای ایجاد تولید نشانه ای جدید را ابداعمی‌داند. اکو معتقد است ابداع مستلزم دو نوع روش است:معتدل و رادیکالی. روشی که سپهری برای ابداعاتش به کار

گرفته است از نوع روش معتدل بوده است وی طبق این روش با فرافکنی مستقیم بازنمایی ادراکی بر روی پیوستار بیانی شکلی از بیان را به دست آورده که قواعد تولید واحد محتوایی را مشخص کند. وی با دگردیسی‌هایی که بر روی نشانه‌هابه وجود آورده،آنها را از نوع زبانی آن به گونه‌ی نشانه‌های ادبی تغییر داده است و مفاهیمی ضمنی را خلق کرده. ابداعاتی که سهراب در اشعارش آورده است در نوع خود بسیار بکرو تازه بوده و کمتر شاعری،نشانه‌ها را به این صورت وارد اشعارش کرده است. آنچه که در زیر آمده است طبق مدل ابداع معتدل ترسیم شده است تا برای نمونه، روند دگردیسی نشانه‌ی«پنجره» مشخص شود.

مدل معنایی ← دگردیسی ← مدل ادراکی ← محرک‌ها

دلالت ضمنی پنجره نوری است که سهراب می‌خواهد با آن درون خود را روشن کند.	من وضو با تپش پنجره‌هامی‌گیرم که تپش به پنجره نسبت داده شده و ابداعی بکر و تازه است.	مسلمان ، نماز، وضو، سجاده، نماز اذان ، نور، مهر ، دشت ، پنجره و...همه این دال‌ها در محور همنشینی معنا و مفهوم می‌یابند وقابل درک می‌شوند.	مسلمان و تمامی ادیانی که در محور جانشینی با این عنصر قرار می‌گیرند.عناصر طبیعت مثل گل سرخ سبزه نور چشمه و... پنجره

چنان که شرح داده شد «پنجره» نشانه‌ای است که دچار دگردیسی شدهو دارای دلالت‌هایی بیش و جدای از دلالت مستقیم آن است. دگردیسی در این نشانه، طی ترفندها و فرایندهایی که توضیح داده شد، صورت گرفته است و به دلیل نوع تغییرات انجام شده از زبانی به ادبی در گروه تغییرات تخصیص معنایی قرار دارد.

توسّع معنایی

نوعی دیگر از تغییرات معنایی توسّع معنایی است که شاعر با ایجاد دگردیسی در نشانه، معانی و مفاهیمی ضمنی را بر آنبارمی‌کند که به نسبت معنایی که از دلالت مستقیم برمی‌آید، دارای وسعت معنایی بیشتری است. مثلاً سهراب در شعری می‌گوید:

«چیزهایی هست که نمی‌دانم||می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد ||می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پرم||راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم||من پر از نورم و شن||و پر از دارو درخت.» (سپهری: ۱۳۸۵، ۳۳۶)

نقش نشانه‌ای که در این بند شعر سهراب مد نظر است و فرایند دگردیسی در آن اتفاق افتاده است، وضعیتی است که برای نشانه‌ی «شن»به وجود آمده‌است. ترفندهایی که در این نمونه،شرایط ایجاد دگردیسی را فراهم کرده‌اند عبارتند از: تناسب،قیاس،تقابل‌ها، بردارها، تحریکات برنامه‌ریزی شده،واحدهای ترکیبی و فرافکنی. اثراتی که در این نمونه مورد بازشناسی قرار گرفته‌اند و مخاطب را به درک بیشتر دلالت‌های ضمنی رهنمون کرده‌اندعبارتند از: «بال و پر»،«فانوس»، «نور»،«ظلمت» و مانند آن که ما را در شناخت هرچه بهتر

شیوه‌های تولید نشانه در شعر سهراب هدایت می‌کنند. سپهری از فعالیت «اشاره»هابه خوبی استفاده کرده است. می‌دانیم که: «اشاره‌ها هنگامی به وقوع می‌پیوندند که یک موضوع یا رویداد خاص، اعم از ساخته‌ی طبیعت یا کنش انسانی باشد، (به شکل عدی یا غیرعمدی) در زمره‌یواقعیت‌ها قرار بگیرد،توسط فرد انتخاب شود و برای بیان طبقه‌ی موضوعاتی مشخص گردد که یکی از اعضای آن به شمار می‌رود.»(اکو: ۱۳۸۷، ۷۵) در نمونه‌ی بالا نیز «بالوپر» جزئی از کلیّت پرنده و کنش پرواز است که گذشته از آن که می‌تواند اشاره یا تفسیری مبتنی بر مجازها داشته باشد،حامل چند ترفند نشانه شناسانه است. از جمله‌ی آنها این که شاعر ترفند قیاس را با عنایت به نسبتی که میان«بال» و پر» و «اوج گرفتن»وجود دارد، نشان داده و به این وسیله کیان آن دو نسبت ابزار به هدف برقرار کرده‌است. همچنین میان راه در ظلمت و فانوس نیز همین تناسب وجود دارد. تقابل‌ها یکی دیگر از ترفندهاست که در این بند در تقابل میان نمی‌دانم/می‌دانم، ظلمت/نور، نور/شنخودنمایی می‌کند.گفتنی استتقابل میان نور و شن به دلیل موقعیت مکانی آنهاست چرا که شن در پایین و نور در بالا و اوج است.حتی این تقابل در نوع ساختار مادی و نیز فیزیکی‌آنها نیز قابل مشاهده است، زیرا شن از خاک تیره و با ظاهری کروی است در حالی که نور از جنس فوتون است و همواره با خطوط مستقیم نشان داده می‌شود. همچنین تقابلی که میان من و دیگری در این شعر وجود دارد یک تقابل بنیادی روان شناختی است که چندلر می‌گوید: «ذهن با تعریف خود در مقابلِ» دیگری سعی می‌کند قدری ثبات به جریان پویایی تجربیات تحمیل کند. (چندلر: ۱۳۸۷، ۱۶۱) جهت‌ها در این نمونه،شامل هر دو سویه‌ی بالا / پایین و درون و بیرون می‌شود. سویه‌ی بالا/پایین در عنصر اوج گرفتن و نور وشن این جهات مشخص می‌شود و سویه‌ی درون/ بیرون در دال‌های ظلمت و فانوس به چشم می‌آید. از ترفند های دیگر فعالیت بدل محرک‌های برنامه ریزی شده است که «هدف‌شان برانگیختن واکنش در نزد گیرنده است.» (اکو: ۱۳۸۷، ۸۴) با کاربرد نشانه‌هایی چون فانوس و بال و پر حس تجسس و اوج گرفتن به مخاطب منتقل می‌شود. در واقع این محرک‌ها در گروه نشانه‌های بیانی قرار دارند که به نوعی ترکیبات بصری فرض می‌شوند. اکو معتقد است «چون به نظر می‌رسدمجموعه‌ی این ترفندها با نیروی روانی در رابطه‌ی انگیزش قرار داشته باشند و پویشی درونی را باز تولید کنند، باید هنگام سخن گفتن درباره‌یفرافکنی‌ها نیز مد نظر قرار گیرند.»(همان، ۸۶) در گروه ابداعات نیز مدل زیر روند شکل گیری نشانه را آشکارتر می‌کند:

مدل معنایی ← دگردیسی ← مدل ادراکی	محرک‌ها
یگانگی با کل هستی و رسیدن به حقایق با توسل به تمامی عناصری که در اوج و حضیض است.	شن به عنوان عنصری طبیعی در تقابل با نور قرار گرفته و دلالت جدیدی خلق کرده است
	عناصری مثل نور و ظلمت بال و پر و اوج شن و نور فانوس و ظلمت که در بافت متن تقابل‌هایی را به ذهن متبادر می‌کند.
	سبزه،درخت ، آب ، رود ،پل، پرواز،...و تمامی عناصری که بتواند جانشین این عناصر شود.

سپهری یک مدل ادراکی رمز گذاری شده ایجاد کرده است که نمی‌توان بدون در نظر گرفتن سرنخ‌های دیگر از جمله بردارها، واحدهای ترکیبی رمز گذاری شده، تحریکات برنامه ریزی شده،تقابل‌هاتناسب‌ها و دیگر ترفندها به مدل معنایی آن دست یافت. چنان که اکو نیز متذکر می‌شود که «قرارداد تنها بر مبنای تعامل این عناصر [عناصر تولید نشانه] و بازی گرایش‌های متقابل آن‌ها به وجود می‌آید. هنگامی که فرایند به پایان می‌رسد،سطح جدیدی از محتوا شکل می‌گیرد.» (همان، ۹۷) و این اتفاق در آثار سهراب سپهری رخ داده است و طی یک فرایند دگردیسی نشانه های زبانی به نشانه های ادبی تغیر یافته که طبق نظر بلومفیلد در گروه تغییرات توسّع معنایی قرار می‌گیرد.

علاوه بر نمونه‌یبالا، مثال دیگربراینشان‌دادن توسّع معنایی، شعر زیر است:

«پشت تبخیر تدریجی موهبت‌ها|| شکل پرپرچه‌ها محو می‌شد|| کودک از باطن حزن پرسید|| تا غروب عروسک چه اندازه راه است.»(سپهری: ۱۳۸۵، ۴۴۴)

در این شعر، عروسک یکی از نشانه‌هایی است که بر اساس تغییرات معنایی از نشانه زبانی به نشانه ادبی تغییر یافته است. عروسک در کاربرد ارجاعی‌اش یکی از وسایل بازی کودکان است اما در این نمونه دلالتی فراتر از کارکرد ارجاعی‌اش دارد. با بررسی عناصر در محور همنشینی در این بند در می‌یابیم چند نشانه با هم ارتباط دارند که عبارتند از کودک، عروسک، حزن و غروب. کودکی دوران شادی و شور و شعف است و و تنها مشغله فکری کودک اسباب بازی‌های اوست که به نوعی کودکی با حزن هم در تقابل است. با آمدن غروب و حزن نشان می‌دهد که کودک نگران رشد و بلوغ است و نگران به پایان رسیدن خوشی‌هایش است. جهتی که در این بند به تفهیم معنا کمک می‌کند، جهت رو به پایین غروب است که در آن خورشید شادی‌ها با حرکت به سمت پایین، تمام خوشی‌های کودکی را رو به افول می‌برد و به این ترتیب، نشانه عروسک از کارکرد ارجاعی به سمت کارکرد ادبی می‌رود.

مجاز

بحث مجازها یکی از مباحث مهم در علوم بلاغت است که همواره مورد توجه نظریه‌پردازانو ادیبان بوده است و یکی از کلیدی‌ترین مباحث در زبان فارسی است، چرا که نه تنها در ادبیات بلکه در زبان روزمره نیز دارای کاربرد وسیعی است. ترنس هاوکس می‌گوید «زبان مجازی،زبانی است که معنایی غیر از آنچه می‌گوید دارد.»(چندلر: ۱۳۸۷، ۱۸۸) مجازها به ما کمک می‌کنند که تا چیزها را در ارتباط با هم درک کنیم. چنان که یاکوبسن نیز معتقد است که «استعاره و مجاز دو منش بنیادی انتقال معنایند.» (سجودی:۱۳۹۰، ۵۴) چندلر درباره‌یمجاز می‌گوید که «می‌توان مجاز را یک نشانه در نظر گرفت که دال آن یک نشانه و مدلول آن نشانه ای دیگر است. بنابراین، دال بر مدلولی متفاوت دلالت خواهد داشت و مدلولی جدید جایگزین اولی می‌شود.» (چندلر: ۱۳۸۷، ۱۹۰) مجاز به عنوان یکی از عوامل تغییردهنده‌ی معنا از سویه‌ی زبانی به سویه‌ی ادبی، زمانی می‌تواند فرایند برجسته سازی را ایجاد نماید که بسامد بالایی در زبان نداشته باشد.

به هر روی، آنچه که در این مقاله بیشتر مورد توجه است فعالیت بلاغی هایدن وایت است که چهار مجاز اصلی باتیستا ویکو را به عنوان بخشی از ژرف ساخت سبک‌های تاریخی بر مبنای مقایسه در یک مربع نشانه شناختی ارائه دادو این الگو را در بیرون بافت تاریخ نگاری نیز به کارگرفت. بر این اساس ما نیز برای شناخت بهتر شعر سپهری و تحلیل دگرگونی‌های نشانه‌شناسانه‌ی آن، از چنین الگویی استفاده می‌کنیم و نمونه‌هایی از شعرهای او را در جدول چهار مجاز اصلی نشان می‌دهیم. زیرا چنان که در جدول زیر هم می-بینیم هم مجاز جز و کل و هم کنایه و استعاره از جمله تغییرات معنایی هستند که در فرایند دگردیسی نشانه‌های سهراب دخالتی آشکار دارند و سهراب از آنها برای ابداع نشانه‌های جدید و البته ادبی خودبهره برده است.

در جدول زیر، درستون اولهریک از چهار مجاز اصلی یعنی، استعاره، مجاز مرسل، مجاز جزء و کل و کنایه به ترتیب ذکرشده و در ستون دوم نمونه‌هایی از شعر سهراب که می‌توانند حاوی هر یک از آن مجازها باشند آمده است. در ستون سوم، برخی از معناهای مقصود یا ممکن یادآوری شده تا نشان دهیم که سهراب چگونه از یک صورت یا نشانه‌ی زبانیچندین دلالت مجازی و ادبی را اراده کرده است یا در ناخودآگاه او حضور داشته. ضمن آن که دلالت زبانی و مستقیم آن نشانه همچنان یکی از مدلول‌های محتمل به شمار می-رود:

مجاز	مثال زبانی	معنای قصد شده
استعاره	-میان دو دست تمنایم روئیدی، /در من تراویدی (ص ۱۳۶) -انس مثل یک مشت خاکستر محرمانه/روی گرمای ادراک پاشیده می‌شد (ص ۴۴۹)	-توصیف آنیمای بادگونه و دریافت کمک از او -با استفاده از مفاهیم عرفانی وترکیبات استعاری نرسیدن به حقیقت محضیه را بیان می‌کند.
مجاز مرسل	-کفش‌هایم کو؟ / چه کسی بود صدا زد: سهراب؟ (ص ۳۹۰) -زندگی درآن وقت صفی از نور و عروسک بود /یک بغل آزادی بود. (ص ۲۷۶)	-قصد سفر دارم -عروسک انتقال دهنده‌ی دوران خوش کودکی
مجاز جز به	-دختر بالغ همسایه پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین فقه	-فقه در معنای ایدئولوژی‌ها

کل	می‌خواند. (ص ۳۹۲) -زندگی دیدن یک باغچه از شیشه مسدود هواپیماست (ص ۲۹۰)	-هواپیما در معنای تکنولوژی و عصر ماشین زدگی
طنز(کنایه)	-مرد بقال از من پرسید:چند من خربزه می‌خواهی؟ /من از او پرسیم :دل خوش سیری چند؟ -پدرم وقتی مرد پاسبان‌ها همه شاعر بودند.	-دل خوشی وجود ندارد. -شاعری در معنای واقعیش وجود نداشت

جدول چهارمجازاصلی شعر سهراب

با توجه به این چند نمونه‌ی اندک هم به خوبی آشکار می‌شود که سپهری از مجازهای اصلی برای بیان احساسات، عواطف درونی و معانی ضمنی مورد نظرش به خوبی استفاده کرده است و در بیشتر شعرهایش یک نمونه از این چهار مجاز یافت می‌شود که تکراری نیست و هربار بهصورتی بکر و با دلالتی جدید از نشانه‌ها استفاده می‌کند.

استعاره

استعاره گونه‌ای از مجاز است که در آن واژه (اعم از اسم یا صفت و فعل) که بر حسب ظاهر بر معنا و مصداقی شناخته شده برای شخص، چیز، حالت یا کنشی خاص دلالت دارد، به طریق اسنادی مجازی بر شخص، چیز، حالت یا کنشی دیگر دلالت کند تا میان آنها همانندی یا قیاس برقرار شود. یاکوبسن عملکرد قطب استعاری را بر رابطه‌ی تشابه می‌داند و می‌گوید: «انتخاب جانشین استعاری مبتنی بر اصل تشابه و هم ارزی است که خود مبتنی بر دریافت‌های فرهنگی است و بافت بنیاد است.» (سجودی: ۱۳۹۰، ۵۶) در شعرهای سهراب سپهری نمونه‌های فراوانی از ترکیب‌های استعاری وجود دارد که تا بهحالکمترشاعری مانند آن را به کار برده و چنین ترکیباتی را ابداع کرده است. در اکثر این ترکیبات نوعی حس‌آمیزی وجود دارد که نشان از نوعی دگردیسی و فرافکنیاست. ترکیباتی چون: «طعم فراغت»، »انحنای فکر»، «لب هیچ»، «ضخامت خنک باد»،«شکاف تجرّد»، «پیشانی مطلق»، «تلفظ درها»، «وحدت دیوار»، «لفظ مرطوب»، «لکنت سبز خواب»، «چشم‌هایی شبیه حیای مشبک»، «پلک‌های مردّد»، «انگشت‌های پریشان خواب مسافر» و بسیاری از دیگر که ذکر همه‌یآن‌هااز گنجایی این مقاله بیرون است. البته باید توجه داشت که استعاره تا وقتی بیان متنی پیدا نکند نمی‌تواند استعاره باشد و فقط در لایه های متنی و بر طبق محور همنشینیمی‌توان به استعاره‌ها دست پیدا کرد. برای همین منظور در تحلیل ما، نمونه‌های ذکر شده نیزدر درون متن مورد بررسی شده‌اند. مثلاً:

«شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌هامی‌گذرد|| و نسیمی خنک از حاشیه سبز پتو خواب مرا می‌روبد||بوی هجرت می‌آید:||بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست.» (سپهری: ۱۳۸۵، ۳۹۱)

سجودی بر این باور است که «هر چند استعاره مبتنی بر غلبه قطب استعاری و محور جانشینی است و بنیاد آن اصل هم ارزی و تشابه است اما در تحلیل متن در هر صورت، دریافت استعاره به مثابه یک منش معنایی شکل دهنده به گفتمان بدون رجوع به روابط همنشینی و یا به عبارت دیگر لایه های تشکیل دهنده

متن ممکن نخواهد بود.»(سجودی:۱۳۹۰، ۲۵۵) به همین دلیل ما در تحلیل نمونه بالا از روابط هم‌نشینی و جانشینی برای درک بهتر استعاره استفاده می‌کنیم. فاعل در نمونه ذکر شده «نسیم» است و فعل جمله «می‌روبد». کنشگر در کنش «رفت‌وروب»انسان است و شاعر در محور جانشینی رابطه‌ی مشابهت میان نسیم و انسانرا ایجاد کرده است. سپس با «فرافکنی هم ارزی» (ایجاد هم ارزی میان نسیم و انسان) از محور جانشینی بر محور همنشینی، عبارتِ«می‌روبد» حاصل شده است که با حضور این عبارت استعاره شکل می‌گیرد و تشابه را از محور جانشینی بر محور هم‌نشینی انتقال می‌دهد تا استعاره قابل دریافت شود. این استعاره از نوع استعاره‌های هستی شناسانه‌ای است که «فعالیت‌ها، عواطف و افکار مارا به هستی‌ها و جوهرهایی پیوند می‌زند.»(همان، ۶۱) در این نمونه، شاعر استعاره را بالکنایه و با آمیخته به نوعی تشخیص یا انسان پنداری آورده است. سهراب با فرافکنی که در محور همنشینی و جانشینی داشت توانسته استنشانه‌هایی را از سطح زبانی به سطح ادبی برساند و این تغییرات را طی فرایند مربوط به استعاره به منصه‌ی ظهور برساند.

طنز(کنایه)

در این نظریه طنز همان است که از مفهوم Irony به دست می‌آید و سجودی با عنوان «خلاف آمد»از آن یاد می‌کند. وی می‌گوید «کنایه آن است که دالی به چیزی اشاره می‌کند، اما از طریق دال دیگر می‌دانیم که آن دال به واقع به چیزی کاملاً متفاوت و متضاد دلالت می‌کند» (همان، ۲۶۶) و این نوع مجاز هم همانند دیگر انواع آن، تنها در درون متن معنا و مفهوم پیدا می‌کند. در شعر سپهری طنز به نسبتِ دیگر انواع مجاز بسامد کمتری دارد. شاید ویژگی‌های فکری و شخصیتی سهراب در درجه‌ی نخست و آگاهی از این معنا که «طنز در کاربردهای محدودش به قصد مزاح استفاده می‌شود، اما کاربرد های بیشتر آن در فلسفه‌ی کناره گیری از دنیا و شک گرایی است.»(چندلر: ۱۳۸۷، ۲۰۴) باعث شده بود که سهراب گرایش اندکی به سوی طنزپردازی داشته باشد. به ویژه چنان که چندلر اشاره می‌کند: «طنز حتی می‌تواند بازتابی از نیهیلیسم و نسبی گرایی باشد.»(همان، ۲۰۴) از این رو،بعید نیست که سهراب با کاربرد اندک طنز در اشعارش نشان داده است که از این نوع تفکر و اندیشه به دور بوده است.

دگردیسی بینامتنی

بینامتنیت اصطلاحی است که به صورت تثبیت شده برای نخستین بار از سوی ژولیا کریستوا به کار برده شد.وی این اصطلاح را در معرفی آثار باختین وضع کرد. به اعتقاد باختین زبان همواره حامل ایدئولوژی و دیدگاه اجتماعی است. هر واژه در هر زمان و هر مکانی، معنایی خاص را القا می‌کند.بنابراین زبان همواره درگیر مناسبات میان سخنگویان است.گفته‌ها همواره حامل سخنانی از پیش گفته و گفته‌های پیشینیان است.(آلن: ۱۳۸۵، ۱۲۷) باختین علاوه بر اینکه بینامتنیت را روشی در نظر می‌گیرد که منظور از آن تلاقی متون با هم و امکان تحلیل متون در کنار یکدیگر است، آن را به معنی گذر از یک نظام نشانه‌ای به یک نظام نشانه ای

دیگر می‌داند یعنی شیوه‌ای که در آن یک کردار دلالت به کردار دلالتی دیگر تغییر می‌یابد.(مک آفی: ۱۳۸۶، ۴۹) در اشعار سهراب سپهری نیز این اتفاق رخ داده است و با توجه به موقعیت‌ها و تجربه‌هایی که شاعر از سر گذرانده و همچنین مفاهیمی که قصد انتقال آنها را داشته،نظام‌های دلالتی متفاوتی را ایجاد کرده و به کار برده است. نشانه‌ها در شعر سهراب بافت‌های متفاوتی دارند و در حوزه‌های دلالتی گوناگون قرار می‌گیرند. گاه دلالتی عرفانی دارند،گاه در بافتیواقع‌گرایانه به کار می‌روند، زمانی رنگ و بوی فرهنگی دارند و قس علی هذا. این بدان معناست که نظام نشانه‌ای در شعر سهراب در متن‌های مختلفی عرضه شده‌اند و عبور یک نشانه از یک بافتار متنی ویژه به بافتاری دیگر باعث دگردیسی بینامتنی می‌شود.برای اثبات مدعا، نشانه درخت را به عنوان شاهدی در موقعیت‌های متفاوت بررسی می‌کنیم.نمونه اول از مجموعه حجم سبز انتخاب شده است:

«بزرگ بود|| و از اهالی امروز بود|| و با تمام افق‌های باز نسبت داشت||...|| و او به سبک درخت میان عافیت نور منتشر می‌شد.» (سپهری: ۱۳۸۵، ۴۰۰)

در این شعر سهراب از فروغ فرخزاد یاد می‌کند و برای او می‌سراید. چنان که پیداست،شعردرباره‌ی موضوعی عینی چون مرگ فروغ استو شاعر او را به درختی تشبیه کرده است که با مرگ غرق در نوریعافیت-بخش می‌شود و با آن نور طراوت آفرین نه تنها نیست نمی‌شود که چون شاخه‌های درخت تکثیر و منتشر می‌شود.

همین نشانه وقتی در نظام دلالت عرفانی قرار می‌گیرد، مدلولی عرفانی پیدا می‌کند. برای مثال در شعر زیر درخت مدلولی قریب به معنای«تجلی وجودی» و «هستی حقیقی» دارد:

«باید کتاب را بست||...|| باید دوید تا ته بودن|| باید به بوی خاک فنا رفت|| باید به ملتقای درخت و خدا رسید|| باید نشست || نزدیک انسباط|| جایی میان بی‌خودی و کشف.» (همان، ۴۲۸)

در این نمونه به وضوح سهراب از درخت و تجلی خدا در آن سخن می‌گوید. ناگفته نگذاریم که «ظهور خدا در درخت مضمونی رایج در شرق باستان است.»(الیاده: ۱۳۷۶، ۲۷۰) پس دور نیست که در بافتاری عرفانی نشانه‌ی درخت عبارت از نور تجلی وجودی باشد. چنان که الیاده نیز این موضوع را تأیید می‌کند که « درخت به حکم قدرتش و آنچه که متجلی می‌سازد(و برتر از درخت است) موضوعی مذهبی می‌شود.» (همان، ۲۶۲)

در بافت متنی دیگر، شاعر به یک کشف فلسفیمی‌رسد و می‌گوید:

«بیایید از شوره‌زار خوب و بد برویم||چون جویبار آیینه روان باشیم: به درخت، درخت را پاسخ دهیم.» (سپهری:۱۳۸۵، ۱۷۴)

وی در این شعر به این نتیجه رسیده است که باید آرامش را در درون خود جست و جو کنیم و درواقع صادق باشیم و با مسائل صادقانه برخورد کنیم. چرا که یکی از ویژگی‌های آینه هم صافی و صادق بودن آن است.

شاعر در آغاز شعر «صدای پای آب» به توصیف زندگی اجتماعی و فرهنگی خود می‌پردازد و دوران کودکی و نوجوانی‌اش را توصیف می‌کند و زمینه برای پدید آمدن متنی با بافت فرهنگی فراهم می‌شود. قرار گرفتن در چنین موقعیتی، نشانه‌ها را به سمت نظام دلالت‌های فرهنگی سوق می‌دهد.بنابراین،وقتی می‌گوید:

«شهر پیدا بود:||رویش هندسی سیمان، آهنگ، سنگ||سقف بی کفتر صدها اتوبوس|| گل فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج||در میان دو درخت گل یاس، شاعری تابی می‌بست.» (همان،۲۸۰)

از اوضاع فرهنگی و اجتماعی روزگار خود تصویری به دست می‌دهدو دیگر به طبیعت و زیبایی‌های آن اهمیت چندانینمی‌دهد و حتی شاعر با آن روح لطیف و حسّاسی که دارد، می‌تواند از زیبایی‌های طبیعت (درخت گل یاس) برای سرودن شعر بهره بگیرد. سهراب در این بافتار فرهنگی، از نشانه‌ی درخت استفاده ابزاری می‌کند و آن را تا سطح مدلولی چون ستون‌های بی روح یک تابتنزّل می‌دهد و از آن به عنوان یک عنصر فرهنگ شهری بهره می‌جوید.

دگردیسی کارکردی

نظریه پردازان فرمالیست برای زبان قایل بهنقش‌ها و کارکردهایی چندگانه‌اند. از جمله، یاکوبسن که خود دیدگاه بولر را مبنای کار قرار داده بود،برای زبان شش نقش و کارکرد را در نظر می‌گیرد و از کارکردهای عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی سخن به میان می‌آورد.سخن بر سر آن نیست که قلمرو هر یک از این نقش‌ها کجاست، بلکه آنچه که در اینجا اهمیت دارد این است که یک دال در صورت‌های کارکردی متفاوتمی‌تواندلالت‌های ضمنی مختلفی داشته باشد و موجب دگردیسی خاصی در نشانه‌ها شود که ما آن را دگردیسی کارکردی نامیده‌ایم. در این نوع از دگردیسی، برای نمونه،ما از نشانه‌ی«علف» و گذار آن از مسیر کارکردهای متفاوت جهت تشریح بهتر این نظریه کمک گرفته گرفته‌ایم.

به اعتقاد یاکوبسن در نقش عاطفی زبان، جهت گیری پیام به سوی گوینده (فرستنده) است. در این نقش شاعر از احساسات خود سخن می‌گوید. این نقش عاطفی در نمونه زیر به خوبی نشان داده شده است و شاعر احساسات عاطفی خود را هنگامی که به فضای گلستانه قدممی‌گذارد، با تمام وجود بیان می‌کند:

«دشت‌هایی چه فراخ!||کوه‌هایی چه بلند||در گلستانه چه بوی علفی می‌آمد!» (همان، ۳۴۸)

البته باید متذکر شد که یک نشانه تنها انتقال دهنده‌ی یک کارکرد نیست و هم زمان می‌تواند چند کارکرد داشته باشد که معمولا یک کارکرد با توجه به مقصود گوینده برجسته تر می‌شود.مثلاً در نمونه بالا می‌توانیم کارکردی ارجاعی را نیز به آن نسبت دهیم، چرا که به گونه ای جملات اخباری است و امکان صدق و کذب دارند. اما چون این نشانه بیشتر احساس شاعررا انتقال می‌دهد و نشان دهنده‌ی آن است که سهراب از این بوی مست کننده، به شدت ذوق‌زده‌است، کارکرد عاطفی در آن برجسته‌تر شده است.

در نقش ترغیبی، جهت گیری پیام به سمت مخاطب است، زیرا تأکید پیام بر مخاطب است. برای نمونه، می‌توان این نقش را در شعر زیرنشان داد:

«ای شبیه||مکث زیبا||در حریم علف‌های غربت!||در چه سمت تماشا||هیچ خوشرنگ||سایه خواهد زد؟» (همان، ۴۵۳)

کارکرد ادبی یکی دیگر از نقش‌های زبان است که چگونگی بیان در آن اهمیت داردو جهت گیری پیام به سوی خود پیام است. در این کارکرد، زبان پررنگ می‌شود و طی برجسته سازی زبان عناصر و اجزای متن در رابطه‌ی پیچیده‌ای با هم قرار می‌گیرند. در زبان شعر عنصر مسلط کارکرد زیبا شناختی است.(اسکولز: ۱۳۸۲، ۱۲۹)اما یاکوبسن به شعر از دیدگاه زبانشناختی می‌نگرد و می‌کوشد نقش ادبی زبان را با تئوری‌های زبانشناسی توضیح بدهد و با توجه به دو اصل در کارکرد ادبی زبان؛ یعنی اصل تضاد و تشابه، دو شکل بلاغی استعاره و مجاز را ارائه می‌کند. در بیشتر شعرهای سپهری کارکرد ادبی نمودی بسیار عیان و برجسته دارد. در زیر به شرح نمونه‌ای از آن بسنده می‌کنیم:

«من نمازم را وقتی می‌خوانم|| که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته‌ی سرو||من نمازم را پی تکبیره الاحرام علف می‌خوانم||پی قد قامت موج.» (سپهری:۱۳۸۵، ۲۷۳)

چنان که در بخش استعاره‌ها هم توضیح داده شد، استعاره بر اساس اصل مشابهت ایجاد می‌شود. در این نمونه نیز نشانه‌ی«علف» در محور جانشینی به انسان تشبیه شده است و طی فرایندِ فرافکنی هم ارزی در محور همنشینی با حضور ترکیب «تکبیره الاحرام» استعاره‌ی «علف» شکل می‌گیرد و تشابه با عبارت تکبیره الاحرام از محور جانشینی به همنشینی انتقال می یابد. بنا بر این، علف در این شعر نمونه‌ای گویابرای کارکرد ادبی یا به قول مارتینه نقش زیبایی‌آفرینی است که طی آن شاعر با تغییر شکل خودکار زبان مفاهیم را انتقال می‌دهد.

به هر روی، هر یک از این نقش‌ها در دگردیسی نشانه‌ها تأثیر خود را دارند و مدلولی خاص خود بر فهرست معانی ضمنی یک نشانه می‌افزایند. سهراب سپهری –آگاهانه یا ناخودآگاه–با تغییر و دگرگونی در کارکردهای گوناگون زبان شعر خود، دلالت‌های ضمنی متفاوتی را به وجود آورده است.

گذشته از این، در نشانه شناسی «هر چه عملکرد نشاندارتر شود، جهت گیری پیام به سمت خود پیام بیشتر خواهد شد و با فاصله گرفتن مدلول از مصداق، نقش ادبی زبان متبلور خواهد گردید.» (صفوی:۱۳۹۰، ۳۵) از این رو، در شعر بالا نیز این اتفاق رخ داده است و «علف» با تکبیره الاحرام و مشابهت آن با انسان از مدلول و مصداق اولیه و زبانی‌اش دور شده و به سمت کارکرد ادبی سوق یافته است.

تحول نشانه‌ها از ادبی به زبانی

گاهی نشانه‌ها با فرایند خودکارشدگی و تکرار از قلمرو ادبی خارج و به حوزه‌ی زبانی وارد می‌شوند و دگردیسی جهت عکس را می‌پیماید. در این فرایند تغییر،نشانه برجستگی و وزن ادبی خود را از دست می-دهد و به نشانه های زبانی و معمولی با مدلولی کمابیش مشخص تبدیل می‌شود، به گونه‌ای که با حضور آن خواه ناخواه همواره یک معنای مستقیم به ذهن متبادر می‌شود و دلالت روشنی به خود می‌گیرد. معمولاً این نوع تحولات نه تنها به اثر ارزش نمی‌دهد که برای شعر نوعی عیب و کاستی نیز به حساب می‌آید ولی چنان

که پیشتر نیز گفتیم برای تقویت بنیه‌ی واژگانی زبان، ضرورتی اجتناب ناپذیر به شمار می‌آید. در مقام تمثیل باید گفت که تولید نشانه‌های ادبی از ماده‌های زبانی به ابداع و خلق یک مصنوع بدیع و منحصر به فرد می-ماند، امّا به محض آن که کاربرد عام زبانی پیدا می‌کند چون کالایی که به تولید انبوه رسیده است، دیگر ویژگی «خاص و بدیع بودن» را از دست می‌دهد.

شاعران نوپرداز در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی با گرایش عامی که به نوآوری در عرصه‌های تصویر و معنا پیدا کرده بودند، معمولاً در خلق آثار خود می‌کوشیدند نشانه‌های زبانی را به کمک ترفندها و تکنیک‌ها گوناگون به نشانه‌هایی ادبی بدل کنند. در این میان سهراب نیز هرچند در آثار نخستین خود گاه و بی‌گاه از محصول طبع شاعران و هنرورزان پیشین بهره برده است و بر خوان شعر و شاعری آنها نشسته است، در آثار متأخر خود که در آنها به استقلال سبکی و پختگیمی‌رسد از توانایی بالایی در ابداعات برخوردار می‌شود و درصدد برمی‌آید تا از فرو غلتیدن در کلیشه‌ها و گرایش به تحول نشانه‌های ادبی به زبانی برکنار بماند.

سپهری در دفتر «شرق اندوه» و تا حدودی در مجموعه‌ی «آوار آفتاب» که از آثار نخستین تجربه‌ی شاعری او به شمار می‌آید،ناخواسته یا نادانسته در مسیر مخالف جریان آفرینش هنری قدم برداشته و نشانه-هایی را در شعرش به کار برده است که پیش از او در آثار شاعران دیگر (اعم از شاعران متقدم یا متأخّر) درخشش و برجستگی شاعرانه داشته، ولی به تدریج که در شعر و سخن دیگران بازتولید شده‌اند از جذابیت آن کاسته شده و دلالتی ثابت پیدا کرده‌اند. برای نمونه، تعبیر کنایی «گل کردن» در شعر زیر نشانه‌ای ادبی بوده است که در اثر سایش‌های زمانی و فرسایش‌های حاصل از تکرار، به نشانه‌ای زبانی و در اندازه‌ی یک فعل مرکب کنایی تغییر ماهیت داده است:

«ایدرخوراوج ! آوازتودرکوه سحر،وگیاهی به نماز|| غمهاراگل کردم،پل زدم ازخودتاصخره‌ی دوست|| من هستم،وسفالینه‌ی تاریکی،وتراویدن رازازلی.» (سپهری، ۱۳۸۵، ۶۴)

نتیجه گیری

با بررسی مجموعه اشعار سهراب سپهری از دیدگاه زبان شناختی و نشانه شناختی در زمینه دگردیسی نشانه‌هابه نتایج زیر دست می‌یابیم:

سهراب سپهری شاعری است که انواع نشانه‌ها را در شعرش به کار برده‌است و دانسته یا نادانسته به موضوع دگرگونی نشانه‌ها علاقه نشان داده‌است.

وی در آفرینش شعری خود از قاعده‌های زبان شناختی و پدیده‌های نشانه‌شناختی استفاده کرده و از انواع قاعده‌های برجسته سازی در شعرهایش استفاده کرده و بسیاری از ابداعات بکر و تازه را با ترفندهای نشانه-شناسی خلق کرده است.

سهراب سپهری طبق الگوی بینامتنیت گاه یک نشانه را در نظام‌های دلالتی متفاوتی به کار برده است نظام‌هایی چون نظام اجتماعی، فرهنگی، عرفانی، فلسفی و ....و از این طریق گروهی از نشانه‌هایش دستخوش دگرگونی شده‌اند.

یکی دیگر از جنبه‌هایی که عاملی بر دگردیسی نشانه‌ها در اشعار سهراب سپهری است نوع کارکرد یک نشانه است که بر اساس الگوی یاکوبسن روشن شد که نشانه در موقعیت‌های متفاوت می‌تواند کارکردهای متفاوتی داشته باشد و طبق مضامین ضمنی که شاعر قصدانتقال آن را به مخاطب دارد نشانه در مسیر دگردیسی قرار می‌گیرد. در میان انواع کارکردها کارکرد ادبی توانسته بیشترین نقش را در تغییر و دگرگونی نشانه‌هایش ایفا کند.

سپهری در شعرهای خود توانسته با قدرت و توان بالا از نشانه‌های زبانی در جهت تغییر آنها به نشانه‌های ادبی سود ببرد و مفاهیم ضمنی را با تغییر کارکرد نشانه از ارجاعی به ادبی، به مخاطب انتقال دهد.

کتابنامه

- آلن گراهام(۱۳۸۵)، بینامتنیت، پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- اسکولز رابرت(۱۳۸۲)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- اکو امبرتو (۱۳۸۷)،نشانه شناسی، ترجمه پیروز ایزدی، چاپ اول، تهران: ثالث.
- الیاده میرچا(۱۳۷۶)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: سروش.
- بارت رولان(۱۳۸۲)، لذت متن، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- پالمر فرانک.ر(۱۳۸۷)، نگاهی تازه به معنی‌شناسی، ترجمه دکتر کورش صفوی، چاپ پنجم، تهران:نشرمرکز، کتاب ماد.
- دوسوسور فردینان(۱۳۷۸) ، دوره زبان شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران : هرمس.
- چندلر دانیل(۱۳۸۷)، مبانی نشانه شناسی، ترجمه مهدی پارسا،زیر نظر فرزان سجودی، چاپ سوم، تهران: سوره‌ی مهر.
- ساسانی فرهاد(۱۳۸۷)، مقالات سومین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.
- سپهری سهراب(۱۳۸۵)، هشت کتاب، چاپ هفدهم، تهران: طهوری.
- سجودی فرزان(۱۳۹۰) نشانه شناسی کاربردی، چاپ دوم، تهران: علم.
- شمیسا سیروس(۱۳۸۳)، راهنمای ادبیات معاصر، چاپ اول، تهران: میترا.
- صفوی کورش(۱۳۹۰)، از زبان شناسی به ادبیات، چاپ سوم، تهران: سوره‌ی مهر.
- مک آفی نوئل(۱۳۸۶)، ژولیاکریستوا، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: مرکز.

طبیعت‌سرایی در شعر اقبال و وردزورث

محمدحسین ساکت
مستشار پیشین دیوان عالی کشور، وکیل دادگستری.

محمد اقبال لاهوری (م: ۱۳۱۷ خ/ ۱۹۳۸ م) شاعری است متعهد که در سروده‌هایش پیوسته به فلسفه‌ی زندگی اشاره می‌کند. با این‌همه، آوای او صدای شاعری است دلبسته‌ی انسان و شیدای طبیعت. اقبال نخست شعر اردو و سپس شعر فارسی را رساترین ابزار برای ارائه‌ی اندیشه‌هایش یافت و دیدگاه‌های فلسفی/ دینی/ اجتماعی/ سیاسی و تربیتی‌اش را در قالب شعر ارائه داد. او برای شعر رسالت والایی در نظر می‌گرفت[1] و هیچ‌گاه نمی‌خواست او را تنها به نام یک شاعر بشناسند:

نپنداری که من بی‌باده مستم — مثال شاعران افسانه بستم
نبینی خیر از آن مرد — که بر من تهمتِ شعر و سخن بست
فرودست

هدف اقبال از سرایش، چیز دیگری بود:

او حدیث دلبری خواهد ز من — رنگ و آب شاعران خواهد ز من
کم نظر بیتابی جانم ندید — آشکارم دید و پنهانم ندید

سه دیدگاه درباره‌ی هنر

در آغاز سده‌ی نوزدهم، فلوبر (Flaubert)، گوتیه (Gautier) و بودلر (Baudlaire) جنبش «هنر برای هنر» را به راه انداختند. شاعران و نویسندگانی مانند پوشکین در روسیه، والتر پیتر (W. Pater)، و اُسکار وایلد (O. Wilde) در انگلستان و ادگار آلن پو (E.A.Poe) در ایالات متحده‌ی آمریکا به هواداری از این جنبش ادبی برخاستند. همه‌ی کسانی که با این دیدگاه همسو بودند از اشلِگل (Schlegel) و هاینه (Heine) در آلمان الهام می‌گرفتند.

۱. برای آگاهی از دیدگاه اقبال درباره‌ی شعر و رسالت شاعر نک: محمدحسین ساکت، «رسالت شاعر از دیدگاه اقبال»، سخنرانی در ششمین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، دانشگاه آذرابادگان (تبریز)، ۱۳۵۶، چاپ‌شده در مجموعه‌ی سخنرانی‌های ششمین کنگره‌ی تحقیقات ایرانی، (تبریز، دانشگاه تبریز، بهمن ۱۳۵۷)، ج ۳، صص ۱-۳۳، بار دیگر چاپ‌شده در محمدحسین ساکت، *ماهتاب شام شرق؛ گزاره و گزینه‌ی اندیشه‌شناسی اقبال* (تهران، نشر میراث مکتوب، ۱۳۸۵)، صص ۵۳۹-۵۶۵.

همگام با جنبش هنر برای هنر، دو جنبش ادبی دیگری پدید آمد: «قالب برای قالب»، و «تقلیدی بودن هنر». هواداران قالب برای قالب میان شکل (form) و قالب هنر با محتوا و مضمون و مایه‌ی آن جدایی می‌انداختند و بر این باور بودند که محتوا ارزش زیباشناختی ندارد و آنچه به‌راستی مهم و درخور نگرش است و به هنر شکوه و زیبایی می‌بخشد قالب و شکلی است که هنر در آن جا می‌گیرد و ارائه می‌شود. دیدگاه سوم، هنر را تقلید می‌دانست و بس. اقبال با هنر برای هنر و تقلیدی بودن هنر همساز نبود. از نگاه او، والاترین ارزش و هنر انسان آفرینندگی (خلّاقیت) و نوآوری (ابداع) است. تا آنجا او بر نوآوری و آفرینندگی تکیه و تأکید می‌کرد که جدایی راستین میان گرونده (مؤمن) و ناگرونده (کافر) را در باورمندی به این یا آن دستور کار یا مکتب اعتقادی/ کلامی/ مکتبی نمی‌دید، بلکه آفرینندگی و نوآوری را در خمیرمایه‌ی ذات و زندگی بشر می‌دانست:

هرکه او را قوت تخلیق نیست　　پیش ما جز کافر و زندیق نیست

تابندگی و ماندگاری انسان به تازه‌کاری‌های اوست:

فروغ آدم خاکی ز تازه‌کاری‌هاست　　مه و ستاره کنند آنچه پیش از این کردند

از آنجا که اقبال برای هنر هدف، آرمان و خواسته‌ای قائل بود، باید او را «کارکرد باور» (Functionalist) به‌شمار آورد. کارکردباوران دو دسته بودند: کسانی که هدف و خواسته‌ی هنر را لذت و کام‌بخشی می‌دانستند، و دیگرانی که هنر را خود و ذات زندگی به‌شمار می‌آوردند. ارسطو، قدّیس آگوستین، هیوم و سانتانایا (Santanaya) از نخستین دسته‌اند، و افلاطون، روسکین، آیبسن (Ibsen)، تولستوی، برنارد شاو و اقبال از دومین گروه.

اقبال با آنکه در فلسفه و اندیشه‌ی فلسفی با افلاطون سر ستیز داشت، ولی در نظریه‌ی شعر و شاعری شاگرد او بود[1].

اقبال گذشته از آنکه کارکردباور بود، با مکتب اکسپرسیونیسم یا حالت‌نمایی (Expressionism) همساز بود. پلوتینوس یا افلوطین (Plotinus) را نخستین اکسپرسیونیست بزرگ به شمار می‌آوردند. هواداران این مکتب می‌گفتند که: زیبایی در ذهن هنرمند چهره می‌بندد. کروچه (Croce)، اکسپرسیونیست سترگ معاصر، هنر را سرشاری عواطف و احساسات هنرمند در قالب تخیّل، بینش یا درونْیافت (intuition) می‌دید. درونْیافت یا کشف و شهود همان خوداظهاری آزمودن و تجربه‌ی فرد است.

تو قدر خویش ندانی، بها ز تو گیرد　　وگرنه لعل درخشنده پاره‌ی سنگ است

دیدگاه اکسپرسیونیستی اقبال در شعر بالا و دو بیت زیرین پیداست:

1. M. M. Sharif, "Iqbal's Theory of Art", in *Iqbal*, vol. II, No. 3, P.10.

آن هنرمندی که بر فطرت فزود / راز خود را بر نگاه ما گشود
آفرینــد کاینــات دیگــری / قلب را بخشد حیات دیگـری

طبیعت‌دوستی و طبیعت‌سرایی اقبال

از روزنه‌ی اکسپرسیونیسم، اقبال در سروده‌های فارسی و اردوی خـویش صـحنه‌هـای زیبـا و دلکشـی از طبیعت ترسیم کرده است. با نگاه به شور و شوق و ابراز احساس و عاطفه‌ی سرشار اقبـال بـه هنگـام سـخن گفتن از طبیعت در سروده‌هایش، ناگزیر بایستی او را در رده‌ی شاعران بـزرگ طبیعـت‌سـرا ماننـد وردزورث (Wordsworth) نشاند. شعر «ساقی‌نامه» که در نشاط باغ کشمیر سروده است، گواه هنر و شـورمندی شـاعر در توصیف طبیعت است:

خوشا روزگاری، خوشا نوبهـاری / نجوم پرن* رُسـت از مرغـزاری
زمین از بهاران چـو بـالِ تـذروی / ز فــوّاره الـمــاس‌بــار آبشــاری
نپیچد نگه جز که در لالـه و گـل / نغلتد هوا جز که بـر سـبزه‌زاری
لبِ جو خودآرایی غنچه دیـدی؟ / چه زیبانگـاری! چـه آیینـه‌داری
چــه شــیرین‌نــوایی، چــه دلکــش‌صــدایی / که می‌آید از خلوتِ شاخساری!
به تن جان، بـه جـان آرزو زنـده گــردد / ز آواز سـاری، ز بانـگ هـزاری
نواهــای مــرغ بلندآشــیانی / درآمیخت بـا نغمـه‌ی جویبـاری
تو گویی که یزدان بهشت برین را / نهاده است در دامـن کوهسـاری
چه خـواهم در ایـن گلسـتان، گـر نخــواهم / شرابی، کتابی، ربـابی، نگـاری؟!
سرت گـردم ای سـاقی مـاه‌سـیما / بیـار از نیاکـان مـا یادگـاری!
به ساغر فروریز آبی کـه جـان را / فـروزد چـو نـوری، بسـوزد چـو نــاری
شـقایق برویـان ز خـاک نژنـدم! / بهتشی فروچین به مشت غباری!

(*پیام مشرق*)

---

*. نجوم پرن: خوشه‌ی پروین، ستاره‌ی ثریا.

شاعر خود را «غنچه‌ی نورُسته» می‌خواند و این‌گونه از طبیعت می‌سراید:

مشو ای غنچه‌ی نورُسته دلگیر! از این بستان‌سرا دیگر چه خواهی؟
لبِ جو، بزم گل، مرغ چمن‌سیر صبا، شبنم، نوای صبحگاهی

در دوبیتی دیگری، شاعر با مرغان چمن همداستان است و با غنچه‌ها همزبان:

به مرغان چمن همداستانم زبان غنچه‌های بی‌زبانم
چو میرم با صبا خاکم که جز طوفِ گُلان کاری
بیامیز! ندانم

(*پیام مشرق*)

زیبایی و شکوه شگفتی‌آفرین دامنه‌های کشمیر نه‌تنها شاعران ایرانی و پارسی‌گوی را به سرودن مثنوی‌های بلند و غزل‌های نغز درباره‌ی زیبایی‌های جادویی آن سامان کشاند، که دامن شاعران انگلیسی را هم گرفت. حاج محمدجان قدسی مشهدی بلندترین، زیباترین و سخته‌ترین مثنوی را در توصیف دشت و کوه کشمیر سروده که باید آن را شاهکار طبیعت‌سرایی در زبان فارسی دانست.

تاماس مور (Thomas Moore) با الهام از شعر گایور (Gaiour) یا «کافر» و عروس اَبیدوس (The Bride of Abydos)، اثر دوست و هم‌میهن خویش لرد بایرن (Lord Byron)، شعر «لاله رخ» (Lallah Rookh) را سرود. این شعر داستان‌هایی از عشق و دلدادگی و شور و شیدایی شاعر تازه‌جوانی است که امیر ناشناس بخاراست و دلبسته‌ی بی‌قرار لاله‌رخ، دختر اورنگ زیب پادشاه گورکانی هند؛ مور در چهار منظومه‌ی به هم پیوسته‌ی «پیامبر ناشناس خراسان»، «بهشت و آفریدگار»، «بنده‌ی آتش» و «روشنایی حرم»، به پیروی از رابرت ساوثی (Robert Southey) در سروده‌ی «شب‌های عربی» نام مردان و زنان قهرمان شرقی را می‌آورد تا به شعر خود آب و رنگی بدهد. بایرون پروتر اسمیث (Byron Proter Smith) شخصیت‌های داستانی مور را «همشهریان ناشناس ایرلندی» توصیف می‌کند[1]. مور در شعر «روشنایی حرم» میان توصیف خود از آبشار، گل، بلبل، درخت خرما و شرح دشت کشمیر، پل می‌زند:

کدامینِ شما ناآشناست با دشت و کوهستان کشمیر؟
با گل‌هایش که پوشانده زمین را یکسره از نور و بوی گل
با نیایشگاه‌ها، درّه‌ها، آبشاران روشن و پاک و زلال آن
به‌سانِ چشمه‌های عشق روی موج

1. Byron Proter Smith, *Islam in English Literature*, edited with an Introduction by S. Bushrui and Anahid Melikian, and a oreward by Osman A. Farroukh (Delmar, N.Y:

و درخشش جویبارهایش به‌سانِ ستارگانی که فرومی‌ریزند،
و ندای هزار که به آسمان بلند است
و خنده‌ها و گام‌ها ـ صداهایی که از دیدار جوانان می‌رسد بر گوش،
آن را قطع می‌سازد.[۱]

اقبال دلداده‌ی طبیعت است. او خود را به طبیعت می‌سپارد؛ هر چیزی در طبیعت پاسخی است به عشق و دوستی او:

مزاج لاله‌ی خودرو شناسم — به شاخ اندر، گُلان را بو شناسم
از آن دارد مرا مرغ چمن دوست: — مقام نغمه‌های او شناسم

(*پیام مشرق*)

کودکی اقبال در سیالکوت گذشت، شهری کوچک در تپه‌ماهورهای بیرونی هیمالیا. اگرچه او نتوانست شکوه راستین این رشته‌کوه‌ها را از نزدیک ببیند، ولی توانست از دور نگاهی بدان بیاندازد. یکی از نخستین شعرهای اردوی اقبال درباره‌ی هیمالیاست:

هیمالیا! ای تو باروی کشور هندوستان!
آسمان خم می‌شود تا زند یک بوسه بر پیشانی‌ات،
برف دستاری است از ارج و فضیلت،
که نشسته بر سرت
و به‌سانِ مهرِ گیتی‌تاب
می‌دهد ارزانی تو خنده‌هایش را
قله‌هایت سرگرم سخن گفتن با خوشه‌ی پروین
در زمینی تو ولی سرکشیده سوی کیهان آن ستیغ تو
طور سینای کلیم، پرتوی از نور توست
از برای چشم بینا تو سراسر پرتوی![۲]

1. David Perkins (ed.), *English Romantic Writers* (New York, Hart Court Brace and World [1967], P. 703.

۲.

ای همالـه! ای فصیل کشور هندوستان! — چومتاهی تیری پیشانی کوجهک کرآسمان

(*بانگ درا*)

سروده‌ی بالا بیت‌های زیر پرسی شللی (P. Schelley) را به یاد می‌آورد که در دره‌ی چـامونیکس (Vale of Chamonix) سروده است:

کوه سپید زان دوردست‌ها می‌شکافد آسمان بیکران را
مون بلان (Mont Blanc) پیداست ـ هنوز برفی و آرام
رشته‌کوهش شکل‌هایی وهم‌انگیز،
توده‌ای از صخره و یخ گردِ آن، درّه‌های پهن
در میان سیل‌های یخ‌زده و برف سنگین،
آبی‌رنگ به‌سان سپهر آویزان،
و باد می‌پچید میان شیب‌های تند و انبوه[1]

آنچه در شعر هیمالیای اقبال، که نخستین سروده‌ی او درباره‌ی طبیعت بود، شایان نگـرش اسـت اینکـه از نور و اشراق سخن می‌گوید. بعدها اشراق جان‌مایه‌ی تفکر فلسفی اقبال گردید. اشراق به سراغ وردزورث هم آمد، ولی دیرهنگام. او پس از دیدار از سیمپلون پاس (Simplon Pass)، در یکی از نامه‌هایش نوشت: «در میـان منظره‌های مهیب و پرصلابت رشته‌کوه‌های آلپ، هیچ در اندیشه‌ی انسان نبودم؛ سراسر جانم متوجه *او* (خـدا) بود که این جلال و شکوه سترگ را فراروی من آفرید[2]».

اقبال از سیالکوت به لاهور آمد، شهری بزرگ در کرانـه‌ی رود راوی (Ravi)[3]، و بیشـتر وقـت خـود را در بخش پررفت‌وآمد شهر گذراند. بدین‌گونه، او فرصت دیدار با طبیعـت را پیـدا نکـرد، مگـر در بوسـتان‌هـای دوست‌داشتنی گرداگرد سیالکوت یا در امتداد رود و جویبارهایی که از شهر سرچشـمه مـی‌گرفتنـد. اقبـال در آنجا چیزهای ساده‌ای در شعر خویش می‌آورد، مانند کرم شب‌تاب، شبنم، ابرها، غـروب خورشـید، سـتارگان و... ولی حتا در توصیف همین صحنه‌های معمولی، هنرنمایی و ژرف‌نگری‌اش را نشان می‌دهد:

می‌رسند از سوی خاور، بار دیگر، ابرهای تار و تیره

برف نـی بانـدھی ھـی دسـتار فضـیلت تیـــــــــــــــری‌ســـــــــــــــر — خنده‌زن ھی جو کلاہ مھر عالم‌تاب پـر

چوطیان تیری ثریا سی ھین سرگرم سخن — تو زمین پر اور پھنائی فلک تیـرا وطـن

ایک جلوہ تھـاکلیم طـور سـینا کـی لئـی — تو تجلی ھی سراپا چشم بینا کـی لئـی

(*بانگ درا*)

1. S. A. Vahid, *Studies in Iqbal* (Lahore, Sh. Muhammad Ashraf, July 1986), P. 174.
2. Stopford A. Brooke, *Theology in the English Poets* (London, J. M. Dent & Sons), P. 129.

۳. درباره‌ی غروب در ساحل رودخانه‌ی راوی، اقبال می‌نویسد: «همه‌ی دانش شگفت‌آور کتاب‌ها در کتابخانه‌ی شما به یـک غروب شکوهمند در کرانه‌های راوی نمی‌ارزد». (*Stray Reflections*, edited by Javid Iqbal, 008, P. 118)

بر فراز تپه «سَربَن» کرده بر تن جامه‌ای تار و سیاه
ابرها پیغام همیشه شادمانی و خوشی آورده‌اند
ابرها آمده‌اند تا بیارایند گلبرگ‌ها را به گوهر[۱]

(*بانگ درا*)

اقبال در ۱۹۰۵ در سفر به اروپا راهی انگلستان و آلمان شد و چنان زیر تأثیر زیبایی و فریبندگی نکر (Neckar) در هایلدلبرگ قرار گرفت که غزل زیبای «پگاه بر کرانه‌ی نکر» را سرود:

نور ماه آرام،
شاخه‌های هر درخت آرام و بی‌جنبش
نغمه‌خوانان در میان دشت خاموش‌اند
درختانِ سرسبز در کوهسار، خموش‌اند و آرام و بی‌زمزمه
طبیعت در آغوش شب آرمیده است بیهوش
سکوتی که اینجاست زیبا و افسونگر است
و رود نِکَر همچنان می‌خرامد خموش
در آغوش حزن و سکوت، دلا دل!
تو آرام باش و ساکت![۲]

(*بانگ درا*)

شعر بالا بیت‌های زیرین گوته را به یادمان می‌اندازد:

---

۱. تهی پھرآج پورب سی کالنی گھا — سیاہپوش ھوا پھر پھار ط سرین‌کا!
چمن مین حکم نشاط مدام لائی ھی — قبای گل مین گھر فکنی کو آئی ھی

(*بانگ درا*)

۲.

خاموش ھی چاندنی قمر کی — شاخین ھین خموش ھر شجر کی
وادی کی نوافروش خاموش — کھسارکی سبزپوش خاموش
فطرت بیھوش ھوگئی ھی — آغوش مین شب کی سوگئی ھی
کچھ ایسا سکوت کافسون ھی — نیکر کاخرام بھی سکون ھی
ای دل توبھی خموش ھوجا — آغوش مین غم کولی کی سوجا

(*بانگ درا*)

اکنون، در سراسر نوک درختان
سکوت است و خاموشی
به‌سختی توانی شنیدن صدای نفس را
پرندگان سبک آرمیده به روی درختان
بمان منتظر؛ تو هم دیر یا زود
به‌سانِ همینان، آرام خواهی گرفت.[1]

وردرورث صحنه‌ی سکوت را چنین ترسیم می‌کند:

در این جای آرام و خاموش، به‌دور از کسان
درون درّه‌ای باریک، می‌آرامد اُسیان (Ossian)؛
ولی، در این جای خاموش و آرام،
تنها به گوش می‌رسد، زمزمه‌های جویباری نرم و خاموش:
.....
اما خموش است و آرام، در آنجا سکوتی نیارست بود![2]

(*Glen Almain*)

اقبال پس از بازگشت از اروپا به میهن، چند شعر درباره‌ی طبیعت سرود. این هنگامی بود که از کشمیر دیدار کرد. او در آنجا شکوه و زیبایی را به چشم دید و در توصیف دره‌ی کشمیر شعر زیرین را سرود:

رخت به کاشمر گشا، کوه و تل و دمن نگر!
سبزه جهان جهان ببین!، لاله چمن چمن نگر!
باد بهار موج موج، مرغ بهار فوج فوج
صلصل* و سار زوج‌زوج بر سر نارون نگر!
لاله ز خاک بردمید، موج ز آبِ جو تپید
خاکْ شرر شرر ببین!، آبْ شکن شکن نگر!

(*پیام مشرق*)

1. Ueber allen gipfeln
Its Ruh,
In Allen Wipfeln
Spurest du
Kann einen Hauch;
Warte nur balde
Ruhest du auch.

(ترجمه‌ی فارسی از روی ترجمه‌ی لانگفلو (Longfellow) به انگلیسی انجام گرفته است).

2. *Poetical Works of Wordsworth* (Oxford University Press, 1950).

*. صلصل: کبوتر جنگلی.

موسیقی شعری که در توصیف طبیعت از اقبال خواندیم، شایان نگرش است.

اقبال به هنگام دیدار از شهر تاریخی قندهار، چنین سرود:

قنـــدهار آن کشـــور اهل دل را خاکِ او خـاکِ مراد
مینوسواد
رنـگ‌هـا، بوهـا، هواهـا، آب‌هـــا تابنـــده چـــون سیماب‌ها
آب‌ها
لالـــه‌هـــا در خلـــوت نارها یخ بسته اندر نارها
کهســـــــــــــــارها

(*مسافر*)

اقبال در توصیف ماه آن را مسافر شبگردی می‌بیند که از راه پیمودن خسته شده است. شاعر آنگـاه بـه دل خویش گریزی می‌زند که موج‌خیز است:

میهن تو ز زادگاه من بسی دور است
لیک آن گیرایی‌ات در دل من موج‌زن،
ای ماه! ره می‌سپاری به سوی کدام انجمن؟
کسی هست آنجا سلامت کند، خوشامد بگوید؟
تو درمانده و خسته‌ای از سفر
و شاید برای همین رنجه و زردرویی[۱]

(*بانگ درا*)

آیا اقبال در سرایش شعر بالا، از پرسی شللی الهام گرفته است، آنجا که ایـن شـاعر بلنـدآوازه‌ی انگلیسـی سروده است:

ای ماه! تویی روی‌زد، چرا که تویی خسته و مانده
از ره سپردن به بالای این گنبد نیلگون ـ آسمان ـ
و خیره شدن به زمین،

۱. میری ویرانی سی کوسون دورهی تیراوطن
هی مگر دریائی دل تیری کشش سی موجزن
قصد کس محفل کاهی؟ آیا هی کس محفل سی؟
زرد روشائد هوارنج ره منزل سی تو

(*بانگ درا*)

در میان ستارگانی که گونه‌گون تولّدی دارند،
و همیشه به‌سانِ یکی چشم ناشاد، رنگ می‌بازند
تو تنها و سرگشته‌ای
هدفی را که بیارزد به پایداری‌اش نمی‌یابی؟

ویلیام وردزورث رنگ‌پریدگی ماه را این‌گونه ترسیم می‌کند:

ای ماه! با چه گام‌هایی اندوهگین و غمناک به بالای آسمان ره می‌سپاری!
چه آرام و با رنگِ از رخ پریده!
کجایی؟ همیشه تو را بر فراز سپهر،
آن‌سوی بالا می‌بینند، که در میان ابرها با پری‌زادگان وود (Wood) می‌دوی![1]

سیمای برجسته‌ی طبیعت‌سرایی اقبال عرفان و تصوف اوست. او در سراسر زندگی‌اش صوفی و عارف ماند. پس، طبیعی است که شعر طبیعت اقبال از نگرش‌های صوفیانه و عرفانی‌اش رنگ‌وبو گرفته باشد. این واقعیت که تصورات شاعر از زیبایی، عشق و خدا همگام با دوره‌های گوناگون زندگی‌اش تغییر کرده است، درباره‌ی بسیاری از هنرمندان نیز راست می‌آید. خواه اقبال را وحدت وجودی بدانیم یا یکتاپرست یا همه ـ در ـ خدایی (Panentheist)، به هر رو شکل‌های عرفانی و صوفی‌منشانه‌ی او در سروده‌هایش از طبیعت پژواک یافته است. اقبال در دوره‌ای از زندی‌اش وحدت وجودی بود و طبیعت را نمودی از حُسن یا زیبایی ازلی می‌دانست. در شعر «کرم شب‌تاب» اقبال به اردو می‌خوانیم:

پرتو حسن ازل در همه‌چیزی پیداست:
می‌شود گفتار در انسان، لذّت بشکفتن و رویش در غنچه؛
ماه را در آسمان می‌بینیم، گویی قلبِ شاعر است
نغمه گویا نکهتی از بلبل است، بوی گل نغمه است
راز وحدت پوشیده در کثرت
آنچه می‌تابد در کرم شب‌تاب، در یک گل می‌شود بوی خوش.[2]

1. *The Poetical Works of Wordsworth*, P. 211.

۲.

حسن ازل کی پیدا هر چیز مین جهلک هی
انسان مین وه سخن هی غنچی مین وه چٹک هی
به چاند آسمان کاشاعر کاول هی گویا
وان چارند نی هی جو کچھ یان دردکی کسک هی
انداز گفتگو نی دهو کی دئی هین ورنه
نغمه هی بوئی بلبل بو پهلول کی چهک هی

(*بانگ درا*)

این دوران بالندگی تصورات اقبال از طبیعت در ۱۹۰۸ پایان می‌پذیرد. هنگامی که او از انگلستان به زادگاهش شبه‌قاره برگشت، به رویارویی با اندیشه‌ی وحدت وجود برخاست.[۱] از این پس، اقبال از رمانتیسم به مکتب جاندارانگاری (Vitalism) گرایش پیدا کرد.

جنبش رمانتیک در غرب پس از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم به سوی فلسفه‌ی جاندارانگاری گروید. یکصد سال پیش از آنکه نویسندگان و شاعران اردوزبان به جنبش رمانتیسم روی آورند، این نهضت ادبی در غرب آغاز شده بود. رمانتیسم غرب انقلابی بود بر ضد خرد برتری، خودسری نهادهای تجاوزگر، مانع‌های ساختگی، آیین و سنت‌های دینی. رمانتیسم به جای خرد و دل بستن به دستامدهای عقل بشری، اشراق یا درون‌یافت و تخیّل آمیخته به احساسات و عواطف را به کرسی نشاند و پابه‌پای آن، به‌ویژه در شعر و داستان‌های بلند عشق به طبیعت و احساس ناب زیبایی را در اندیشه‌های نوین گنجانده اقبال در آغاز کار شعر و شاعری‌اش شیفته‌ی این تصورات گردیده بود. از نگار رمانتیسم، نبوغ شعری، روح پیامبری شاعر، غیبگوی رویدادها بود. اقبال در وصف طبیعت شعر می‌سرود و هر چیزی را در طبیعت، حسن ازلی الهام‌شده می‌پنداشت. در شعر «کرم شب‌تاب» نمونه‌ای از این شیوه‌ی اندیشه و برداشت را دیدیم.

فلسفه‌ی جاندارانگاری در غرب رواج یافت. اقبال در پرداختن به واکاوی شرایط و دلایل عقب‌ماندگی مردم شبه‌قاره و مسلمانان جهان، این فلسفه را به کار گرفت. هر چیزی در طبیعت یک «من» یا به تعبیر تازه‌ی اقبال «خودی» (egohood) دارد. خداوند ابرخود (Super Ego) است. در این دوران، اقبال در نیمه‌راه میان تفکر نوافلاطونی و جاندارانگاری در نظریه‌اش از زیباشناختی گیر کرده بود. اینجا بود که دیدگاه‌های اقبال درباره‌ی طبیعت دگرگونی پذیرفت. اکنون، توصیف‌های طبیعت پیامی برای کار و کوشش و کنش زندگی به همراه دارد. لاله و گل، بلبل و بهار، خزان، ماه و ستاره، کرم شب‌تاب و در یک سخن، هر چیزی برای اقبال پیام زندگی و سرزندگی است که انسان را به کار و کوشش و تکاپو وامی‌دارد. برای نمونه، درباره‌ی بهار می‌سراید:

خیز که در کوه و دشت خیمه زد ابر بهار؛
مست ترنّم هزار
طوطی و دُرّاج و سار

کثرت مین هوگیا هی وحدت کا راز مخفی — چگنو مین جو چمک هی وه پهلول مین مهک هی

(*بانگ درا*)

۱. برای آگاهی بیشتر نک: امیرحمزه ثنواری، «اقبال و وحدت وجود»، در محمدحسین ساکت، *ماهتاب شام شرق*، صص ۴۳۷-۴۴۵.

بر طرف جویبار
کِشتِ گل و لاله‌زار
چشم تماشا بیار!
خیز که در کوه و دشت خیمه زد ابر بهار!

(*پیام مشرق*)

تأثیر دیگری که دگرگونی اندیشه و تصور اقبال بر جا نهاد این بود که هر چیز جاندار یا بی‌جان را دارای شخصیت می‌دید. خداوند ابرخودی است، ولی هر چیزی در طبیعت نیز برابر درجه‌ها و گنجایش‌های گوناگون بالندگی و تکامل خویش دارای «خودی» است. دستامد این اندیشه آن بود که اقبال هرچه بیشتر به حسدارنمایی اشیاء (Pathetic Fallacy) گرایید. او در توصیف نسیم بامدادی می‌گوید:

ز روی بحر و سرِ کوهسار — ولیک می‌نشناسم که از کجا
می‌آیم — خیزم
به سبزه غلتم و بر شاخ لاله — که رنگ و بو ز مشامات او
می‌پیچم — برانگیزم
خمیده تا نشود او ز گردش من — به برگ لاله و گل نرم‌نرمک
آویزم

در زبان‌های شرقی و به‌ویژه فارسی، عربی وارد و سروده‌هایی درباره‌ی طبیعت می‌خوانیم که بر روی هم از بهار، فصل‌ها یا بامداد می‌گویند. اگرچه بیشتر این سروده‌ها با تخیّل زنده و روشن و زبان زیبا و گاه واژه‌های آهنگین بیان می‌شوند، ولی اندکی از آنها عشق و شور شخص شاعر را به طبیعت نشان می‌دهند. توصیف‌ها به‌جز اشاره به گرمای سخت تابستان تا سرمای استخوان‌سوز زمستان معمولی و بر پایه‌ی خیال‌انگیزی است و کمی از آنها مشاهده‌های خود شاعر از طبیعت است. این توصیف سنّتی و رایج از طبیعت منحصر به ادبیات شرقی نیست. به سخن یکی از منتقدان غربی گوش می‌دهیم: «حتا برای خواننده‌ی معمولی و غیرمنتقد میان معرفت دست اول و درستی و دقت خاص وردزورث، یا کیتس (Keats)، یا تنی‌سن (Tenyson)، هر کدام (به تعبیر خود وردزورث) که با چشم خویش به موضوع خیره می‌شوند، تضاد و دوگانگی، فضل‌فروشی، کلی‌گویی‌های گنگ و مبهم و غفلت از جزئیات را، چنانکه پوپ (Pope) در مکتب ادبی هریک مشخص می‌کرد، پیداست.[1] این است که می‌بینیم «در شعر روستانما» (Pasoral Poetry) که از روزگار نوزایی (رنسانس) به این سو درباره‌ی روش‌های کلاسیک نوشته شد، سخن گفتن از طبیعت تا اندازه‌ای سراسر تقلیدی و سنّتی و متداول بوده است».[2]

1. W. H. Hudson, *An Introduction to the Study of Literature* (London, G. G. Harrap and Co. Ltd., 1949), P. 320.
2. *Ibid*, P. 320.

پیدایی بامداد و سپیده‌دمان در شعر زیبای شاعرانی مانند انیس (۱۸۰۱–۱۸۷۴)، اکبر نظیرآبادی (۱۷۳۵–۱۸۳۰) به اردو توصیف شده است. احمد علی شوق (۱۸۵۳–۱۹۲۸)، که هنوز استعداد شاعری‌اش را نشناخته‌اند، چهار فصل را ترسیم کرده است. در فارسی، به‌جز شاعرانی که درباره‌ی گل‌ها سروده‌اند، در بیشتر طبیعت‌سرایی‌ها از بهار سخن می‌گویند. بهار در ایران با شکوفایی گل‌ها و لاله‌های زیبا و رنگارنگ هر بیننده‌ای را به شور و حال و الهام‌پذیری می‌آورد. شاید در ادبیات جهان کمتر سروده‌ای درباره‌ی طبیعت به‌ویژه بهاران به زیبایی و تصویرآفرینی شاعران ایرانی به‌ویژه منوچهری، فرخی و قاآنی بتوان یافت. ولی، با معیاری که گفته آمد، این شاعران بزرگ و سرشناس را نمی‌توان شاعران طبیعت‌سرا نامید. شاید سترگ‌ترین شاعر طبیعت‌سرا که شعر شرق به خود دیده است کالیداسه* (Kalidasa) آفریننده‌ی نمایش معروف شکونتلا** (Shakuntla) به زبان سنسکریت باشد. دلایلی در دست است که اقبال ترجمه‌ی شعر کالیداسا و دیگر شاعران سانسکریت را خوانده است. میان اقبال و دیگر شاعران فارسی و اردوی طبیعت‌سرا تنها نکته‌های همانندی شکوه، زیبایی زبان و تخیل آنهاست، درحالی‌که همانندی اقبال با شاعران سانسکریت، به‌ویژه کالیداسا، دقت و درستی توصیف، پرداختن به جزئیات در صحنه‌های ترسیم یافته است.

میان اقبال و پاره‌ای از شاعران انگلیسی به‌ویژه وردزورث چه در تصورات و چه در سبک بیان، همانندی‌هایی می‌بینیم. زبان و ادبیات انگلیسی این بخت‌آوری را داشته است که دسته‌ای از شاعرانی را پدید آورده است که توصیف موضوعات و صحنه‌های طبیعی را دوست می‌داشته‌اند. زبان انگلیسی، مانند زبان

*. کالیداسه یا کالیداسا (به زبان سانسکریت: خدمتکار کالی) نویسنده‌ی کلاسیک سانسکریت، بزرگ‌ترین شاعر و نمایشنامه‌نویس در زبان سانسکریت که به احتمال فراوان در میان سده‌ی پنجم و ششم میلادی می‌زیسته است. بیشتر دانشمندان او را کشمیری دانسته‌اند. پژوهش پیشتاز درباره‌ی زادگاه کالیداسه به دست لاکشمی داکالا (۱۸۹۱–۱۹۵۳) در کتاب *زادگاه کالیداسه*، با یادداشت‌ها، ارجاعات و پیوست‌ها (۱۹۲۶) نشان می‌دهد که در میان تناقض‌ها و دوگانه‌گویی‌ها، کشمیر زادگاه او بوده است. کالیداسه از اصل و نسبی معمولی بود که با شاهزاده‌ای ازدواج کرد و برای اینکه شاعر بزرگی شود، علوم شعر آموخت. برخی بر آن‌اند که او با کومارداسا، پادشاه سیلان، دیدار کرد و به علت خیانت در آنجا کشته شد.

نمایشنامه‌های کالیداسه بر شالوده‌ی پوراناس و فلسفه‌ی هندو استوار است. کالیداسه نویسنده‌ی دو رزمنامه است.

**. شکونتلا Shakuntala (در زبان هندی و سکونتلا (Sakuntalā) در سانسکریت، همسر دوشیانته و مادر امپراتور بهاراتا. داستان او در *مهابهاراتا* آمده و کالیداسه آن را در نمایشنامه‌ی *نشانه‌ی شکونتالا* به نمایش درآورده است. ریشی کانوا، شکونتالا را در جنگل یافت که پرندگان وی را احاطه کرده بودند، برای همین نام او را کشکونتالا گذاشت، یعنی نگهداری‌شده‌ی شاکونتالا. در *مهابهاراتا* می‌خوانیم: او در بیابانی برهوت به وسیله‌ی شکونتاس محاصره شده بود، بنابراین من او را شکونتالا نامیدم یعنی حمایت‌شده‌ی شکونتالا.

دوشیانتای پادشاه نخست شکونتالا را به هنگام مسافرت با لشکریانش در جنگل دید. او در جست‌وجوی گوزن نری بود که با اسلحه‌اش زخمی شده بود. شکونتالا و دوشیانتا دلداده‌ی هم شدند و با یکدیگر ازدواج کردند. دوشیانتا برای اورنگ پادشاهی وی را ترک گفت و قول داد زود برگردد و شاکونتالا را با خود ببرد. روزها سپری شد و از شوهر خبری نشد. سرانجام، پس از ماجراهایی دور و دراز این دو دلداده به هم رسیدند.

فارسی، زبان شاعرانه است. ولی این واقعیت را باید پذیرفت که در سده‌های میانه هم زبان و هم قواعد سرایش به گونه‌ای نبودند که بتوانند به اندازه‌ای بسنده شعر و شاعری دلپذیر و نغز و پسندیده‌ای بیافرینند. با این‌همه، هنگامی که در میانه‌ی سده‌ی چهاردهم شاعران بزرگی نمایان شدند، نخستین شاعر طبیعت‌سرا به زبان انگلیسی تا سده‌ی هجدهم ظهور نکرد. در زبان انگلیسی فرانسیس تامسون (Francis Thomson: ۱۷۰۰–۱۷۴۸) نخستین طبیعت‌سرا بود. او در ۱۷۲۶ منظومه‌ی «زمستان» و در ۱۷۳۰ سروده‌ی همه‌ی «فصل‌ها» را نشر داد. شاعر صحنه‌هایی از جنگل، رودها، و کوه‌هایی را که دیده بود به گونه‌ای واقعی در شعر خود ترسیم کرد. تامسون برگریزان در پائیزان را چنین توصیف می‌کند:

اکنون، در این پاییز برگریز غم‌انگیز
پیاپی برگ از شاخه جدا می‌شود و در هوا
چرخ‌زنان فرو می‌ریزد
تا در زیر گام‌ها خش‌خش کند

شعر تامسون سروده‌ی زیرین اقبال را به یاد می‌اندازد که فروافتادن گلبرگ‌ها را توصیف می‌کند:

گلبرگ‌ها در خزان فرو می‌ریزند،
به‌سانِ اسباب‌بازی رنگارنگ که از دستانِ
کودکی خواب‌آلود رها می‌شود و می‌افتد[۱]

(*بانگ درا*)

می‌گویند «فصل‌ها»ی تامسون از سه تار و پود اصلی تنیده شده است: مشاهدات و عشق خود او به چشم‌انداز و منظره، دلبستگی علمی، و سرانجام حال‌وهوای دینی. همین سخن درباره‌ی اقبال نیز راست می‌آید.

استاپفورد بروک (Stopford Brooke) گوشزد کرده است: «شعری که مستقیم از طبیعت برای طبیعت سخن می‌گوید تا زمان کاوپر (Cowper) در انگلستان دیده نمی‌شود و هنگامی که طبیعت‌سرایی آغاز شد تا زمانی که وردزورث با شتاب به بالندگی کامل خود رسید، به کمال دست نمی‌یابد»[۲]. در زبان انگلیسی بزرگ‌ترین شاعر طبیعت‌سرا وردزورث است. رگ و ریشه‌ی این مفهوم را که طبیعت زنده است در دیگر شاعران می‌بینیم. چشم و گوش شاعر در برابر جهان بیرونی باز و شنوا بود و شاعر احساس می‌کرد طبیعت از راه حواس با جان و روحش سخن می‌گوید. از نگاه وردزورث، سراسر هستی با روح، اصل فعّال، زنده است، و وردزورث به این روح شخصیت می‌داد و آن را طبیعت می‌نامید. هر چیزی از طبیعت، روح و منش جداگانه‌ی خودش

۱. پتیان پهلولون کی گرتی هین خزان مین اس طرح
دست طفل خفته سی رنگین کهلونی جس طرح

2. Stopford A. Brooke, *Theology in English Poets*, P. 23.

را داشت، ولی همچنین کار جداگانه‌ای انجام می‌داد. جاهایی چون درّه‌ای تک و تنها روح بسگونه و بیشتری داشتند تا روح و جانی که در یک گل یا یک صخره خانه می‌کند. هنگامی که برای طبیعت جان و زندگی بشناسیم، هر نمودی از طبیعت لذت‌ها، عواطف و تصورات شخصی خود را دارد و از اینجاست که در ذهن انسان اندیشه و تصور زندگی معنوی شخصی می‌بالد و به او این توان را می‌بخشد تا با هر نمودی از زندگی ارتباط برقرار سازد ـ درخت یا گل یا ابر ویژگی‌های جداگانه‌ای پیدا می‌کند که از دیگری جدا و متفاوت است. بدین‌سان، طبیعت در نگاه انسان یک زندگی به‌شمار می‌آید و جان زنده با روان زنده‌ی طبیعت ارتباط برقرار می‌کند.[1]

اینک، این پرسش برمی‌خیزد که ویژگی‌های خاص زیستِ طبیعی از نگاه وردزورث چیست و چگونه آنها با تصور زندگی یزدانی گره می‌خورند. از دید این شاعر، سه ویژگی هست: نخست، شادمانه زیستن؛ دوم، آرامش و آسودگی؛ و سوم، هم‌رسانشی یا ارتباط دوسویه.[2]

اقبال همیشه بر این باور بود که زیستِ طبیعت زیست شادمانه است و اگرچه جهان در کشاکش است، نیکبختی در طبیعت است:

چه لذت یارب اندر هست و بود — دل هر ذرّه در جوشِ نمود است
شکافد شاخ را چون غنچه‌ی گل — تبسّم ریز از ذوق وجود است

(*پیام مشرق*)

وردزورث در *مقدمه* (*Prelude*) در پیرامون ارتباط دوسویه یا هم‌رسانشی (intercommunication) سروده است:

ای خرد و جان جهان!
تو آن جانی که به شکل‌ها و خیال‌ها
و به هر جنب‌وجوش جاوید، ازلیت و بیکرانی تفکر می‌دمی!
بیهوده نیست. پس، با روز یا فروغ ستارگان از نخستین سپیده
از کودکی برایم عواطفی تنیدی که جان انسانی‌مان را آفرید ـ
نه با کارهای پست و ناچیز انسان،
بلکه با مایه‌های والا و اشیای ماندگار،
با زندگی و طبیعت، بدین‌سان [خداوند] عناصر احساسات
و تفکر را پاک و منزه می‌سازد و با چنین انضباطی هم به رنج و درد

1. *Ibid*, PP. 82-83.
2. S. A. Vahid, *Studies in Iqbal*, P.190.

و هم به بیم و هراس تقدّس می‌بخشد تا در ضربات قلب
شکوه و عظمت را بازبشناسیم.[1]

(*مقدمه*، کتاب اول؛ ۴۰-۱۱۴)

اقبال می‌گوید:

کوه و دریا و غروب آفتاب　　من خدا را دیدم آنجا بی‌حجاب

(*اسرار خودی*)

در اینجا می‌رسیم به این نکته که یکتایی و یگانگی امری متعالی است. شعر بالای اقبال با این بیت وردزورث درخور سنجش است:

حضور قدرت اسرارآمیز پروردگار
در فرمان‌فرمایی طبیعت جلوه کرد

(*مقدمه*، ۹: ۲۳۷-۸).

بدین‌سان، می‌بینیم که برداشت وردزورث از طبیعت در واپسین پلکان شکوفایی‌اش به اندازه‌ای درخور نگرش با برداشت اقبال در نخستین پلکان بالندگی‌اش همتراز است؛ با این تفاوت که وردزورث تا جایی که به خدا همچون درونی و ذاتی می‌نگرد، در طبیعت تنها نیم وحدت وجودی است و برای انسان، برین و متعال (transcendent) است. خدا از نگاه اقبال در طبیعت و انسان هر دو درونی و ذاتی است. گفته‌اند که طبیعت برای وردزورث در کودکی تنها یک زمین بازی بود و در هنگام بلوغ با شور و احساس عاشق طبیعت به‌خاطر خود طبیعت شد، ولی بعدها خدا را در طبیعت دید.[2]

اقبال از همان آغاز شاعری خدا را در طبیعت دید و در واپسین پلکان، طبیعت را به‌خاطر خود طبیعت دوست می‌داشت، ولی به طبیعت به‌عنوان دارای شخصیت و یا «خود» (من Ego) می‌نگریست.

وردزورث و اقبال در موهبت حسّی همانندی مشترکی دارند. در وردزورث دو حسّ دیدن و شنیدن بسیار خوب بود، ولی حسّ بویایی خوبی نداشت. بدین‌سان، هنگامی که اقبال از نکهت گل سخن می‌گوید، برای وردزورث این نکهت بی‌معناست.

وردزورث و اقبال هر دو سروده‌های سترگی بر جا نهاده‌اند؛ وردزورث پیش از هر چیز شاعر طبیعت است[3]، و اقبال با آنکه درباره‌ی طبیعت شعر سروده است، شاعر انسان است. اقبال حتا هنگامی که صحنه‌های زیبا و دلکش طبیعت را ترسیم می‌کند هرگز موقع انسان در جهان و هستی را به فراموشش نمی‌سپارد. او باور دارد که با همه‌ی فریبندگی و زیبایی که در طبیعت هست، کارهای هنری از همگی آنچه طبیعت عرضه

1. *The Poetical Works of Wordsworth* (Prelude, Book I, PP. 401-14).
2. H. C. Grierson and J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry* (London, Chatto and Windus, 1949), P. 307.
3. Walter Raleigh, *Wordsworth* (London, Edward Arnold and Co., 1939), p. 73.

می‌دارد چشمگیرتر، زیباتر و هنری‌تراند.[۱] اقبال با این سخن سرتاماس براون (Sir Thomas Browne) همداستان است که می‌گفت: «هنر، کمال طبیعت است».[۲]

انسان، در مناظره‌ای با خدا، برتری کارهایش را به رخ می‌کشاند:

تو شب آفریدی، چراغ آفریدم — سفال آفریدی، ایاغ آفریدم

بیابان و کهسار و راغ آفریدی — خیابان و گلزار و باغ آفریدم

من آنم که از سنگ آیینه سازم — من آنم که از زهر نوشینه سازم

در سبک و بیان ادبی نیز میان وردزورث و اقبال جدایی هست. وردزورث زبان رایج و کوچه و بازار مردم را به‌کار می‌برد، ولی اقبال از زبان ادبی و فاخر بهره می‌جست.

پس از وردزورث، پرسی شللی شاعر انگلیسی درباره‌ی طبیعت شعرهای زیبایی سرود. او در جانی سراسر فراگیر دمید که آن را نه خدا خواند و نه بدان شخصیت بخشید، بلکه عشق و زندگی‌اش نامید[۳]. او عشق و عواطف دینی‌اش را در این عشق پیدا کرد.

دیدیم که اقبال به طبیعت عشق می‌ورزید، و در یک مرحله تا اندازه‌ای با برداشت شللی از طبیعت همساز بود.

کیتس (Keats) زیبایی طبیعی را تنها به‌خاطر خود طبیعت دوست می‌داشت. کمتر شاعری در جهان به اندازه‌ی کیتس شیفته‌ی طبیعت به‌خاطر خود طبیعتت بود. با آنکه اقبال روحیه‌ی اندیشه‌مندانه و دانشورانه داشت و از طبیعت مفاهیم فلسفی و اخلاقی بیرون می‌کشید، ولی بارها مانند کیتس به طبیعت پاسخی احساسی و عاطفی می‌داد.

از دیدگاه کالریج (Coleridge)، طبیعت در سراسر هزاران شکل و قالب خود همیشه در خدا زنده است، ولی هر شکلی روح و جان جداگانه‌ای دارد که به‌نظر می‌رسد زیست و فرجامِ خودمحور خاص خویشتن را دارد. شللی طبیعت را خود ـ بودش (self-existent) می‌پنداشت و کالریج آن را جاری از خدا می‌دانست. ولی کالریج پس از آن به این تصور گرایید که آنچه را ما طبیعت می‌خوانیم تنها در ما زندگی می‌کند، این ماییم که

---

۱. *Religio Medici*، به نقل از سید عبدالواحد در *Studies in Iqbal*، ص ۱۹۴.

۲. در این زمینه شاید اقبال با هگل همسو بود: «هگل استدلال می‌آورد که حتا اگر طبیعت بتواند به شایستگی به هر رو زیبا توصیف شود، باز هم هنر در درجه‌ی بسیار بالاتری تواند بود، زیرا زیبایی باز زاییده‌ی روح است»

(E. F. Carritt, *The Theory of Beauty* (Methuen & Co.,), P. 36.

3. W. H. Huson, *Keats and His Poetry* (George G. Harrop and C. Ltd., 1938), P. 35.

آن را می‌سازیم، تنها به این دلیل که زنده‌ایم آن را زنده می‌نامیم، و هنگامی که احساساتی را از آن می‌گیریم چیزی جدای از خود دریافت نمی‌کنیم، بلکه همان اندیشه‌های ماست.

از روزنه‌ی چشم تنی‌سن (Tenyson)، هر گل، ابر و جانداری، و هر نهری، همگی در زندگی سراسر [هستی] سهیم بودند و آن در خود، زندگی ویژه‌ای می‌ساختند. هر کدام در نمونه‌ی خود و در نمونه‌ی متفاوتی از بقیه، لذت می‌بردند، احساس می‌کردند، می‌زیستند و می‌اندیشیدند. هریک می‌توانستند زندگی خاص خویش را به ما انسان‌ها و نیز به یکدیگر بفرستند، می‌توانستند به ما همدردی بخشند و سپاس ما را دریافت دارند. در یک سخن، هر چیز جدایی در طبیعت زندگی خودش را داشت. تا اینجا، برداشت تنی‌سن از طبیعت در سومین پلکان بالندگی‌اش با اقبال همسو بود. ولی تنی‌سن فراتر رفت. هر جا با همه‌ی زندگی‌های جداگانه‌اش که به گل‌ها، ابرها و دیگر چیزهایش تعلق داشت، در ورای این زیست‌ها، دارای زندگی جمعی خودش بود. و سرانجام، تمامی روح‌های جاهای جداگانه، و همگی دیگر اشیای جداگانه در جان زمین و سپس در یک جان جهان جهید. اقبال در اینجا با تنی‌سن هماهنگ است.

بدین‌گونه، می‌بینیم که طبیعت‌سرایی اقبال در سنجش با زیباترین شعر شاعران انگلیسی‌زبان در خور سنجش است ـ زبانی که برخی از بزرگ‌ترین شاعران طبیعت را پدید آورد.

از همانندی‌های میان اقبال و وردزورث در طبیعت‌سرایی گفتیم. در اینجا به نمونه‌ی دیگری از ناهمانگی‌های میان این دو اشاره می‌کنیم. اگرچه درستی مشاهدات هر دو یکی است، ولی اقبال با یاری گرفتن از استعاره‌ها و کنایه‌ها در توصیف زیبایی برتری دارد. هم اقبال و هم وردزورث برای رهایی از بغرنج انسانی در رویارویی نیک و بد راه‌حلی یافتند، ولی درونْ‌یافت این راه‌حل به سراغ وردزورث از راه طبیعت آمد و پیش اقبال از طریق دین. «وردزورث طبیعت را متنْ‌آفرین و پایان‌بخشِ اعتقاد خویش قرار می‌دهد»[1]. ولی، درباره‌ی اقبال این سخن راست نمی‌آید. با این‌همه، هر دو شاعر برای یاری به انسان در سوز و گداز و شور و شوق و همبستگی و دلبستگی سوختند تا به انسانیّت شادمانه زیستن را برای همیشه بیاموزند. وردزورث نوشت: «چه بسیار دلم گرفت تا بیاندیشم که انسان از انسان چه چیزی ساخته است»[2]. و اقبال سرود:

بهر انسان چشم من شب‌ها گریست　　تا دریدم پرده‌ی اسرار زیست

(*اسرار خودی*)

شگفت نیست که یک بار اقبال درباره‌ی وردزورث نوشت: «وردزورث در روزهای دانشجویی‌ام مرا از بی‌خدایی رهایی بخشید.»[3]

1. Norman Lacey, *Wordsworth's View of Nature* (Cambridge University Press, 1948), P. 4.
2. *Ibid*.
3. Muhammad Iqbal, *Stray Reflections*, The Private Note Book of Muhammad Iqbal, edited by Afterword by Dr. Javid Iqbal, Revised and annotated by Khurram Ali Shafique (Lahore, Iqbal Academy Pakistan, 2008), P. 53.

متن نوشته‌ی اقبال این است: «من اقرار می‌کنم که به اندازه‌ای زیاد وام‌دار هگل، گوته، میرزا قالب، میرزا عبدالقادر بیدل و

گونه‌های هنجارگریزی زبانی در سبک آثار داستانیِ ابراهیم گلستان

دکتر قاسم سالاری[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج
دکتر مجید بهره ور[۲]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج
فاطمه موسوی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

هنجارگریزی، شکستن قواعد حاکم بر زبان معیار است که به برجستگی زبان می‌انجامد و انحرافی است که شاعر یا نویسنده در زبان هنجار ایجاد می کند. این انحراف به گفته‌ی لیچ باید نقشمند، جهتمند و غایتمند باشد. از آن جا که نخستین ویژگی هنجارگریزی ارایه‌ی فهم (غایت‌مندبودن) است، بدین سبب از طریق تحلیل بسامدی انواع هنجارگریزی می‌توان به سبک زبانی-ادبی مؤلّف نیز دست یافت.

ابراهیم گلستان از نویسندگان صاحب سبک در نثر معاصر فارسی است. وی نویسنده‌ای ساخت‌گرا و متمایل به فرم است که برای استفاده از نثر آهنگین در قالب‌های داستانی نوین اهمیت قائل است. وی در غالب آثار داستانی خود به هنجارگریزی و برجستگه‌سازیِ زبانی دست زده است و خود را به مثابه یکی از پایبندان به فرم و نظریه‌ی فرمالیسم شناسانده است. او از جمله نویسندگانی است که از انواع هنجارگریزی-های نحوی، معنایی، زمانی، سبکی، واژگانی و ... در آثار خود استفاده کرده است. مطالعه دقیق نثر داستانی او نشان می دهد که هنجارگریزی نحوی، معنایی و سبکی نسبت به سایر گونه های هنجار گریزی در آثارش بسامد بیشتری دارد. هنجارگریزی معنایی در آثار وی غالباً در ضمنِ آرایه‌ی تشخیص و پس از آن در تشبیه جلوه‌گر بوده، با تقدیم فعل و جابجایی ارکان فعل نمودِ سبکی یافته است و بدان منظور انواع تکرار، جناس، تضاد و مراعات نظیر نیز در سطح هنجارگریزی‌های موسیقایی نثر او دیده می‌شود که تا حد زیادی به زبان آهنگین و شاعرانه‌ی او وابسته است. همچنین فراوانیِ گونه‌های شکسته‌نویسی، فعل‌های محاوره، واژه‌های عامیانه و ساخت محاوره‌ای به ترتیب بیشترین کاربردهای سبکی در زبان نثر داستانی ابراهیم گلستان است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، ابراهیم گلستان، فرمالیسم، زبان، برجستگی، هنجارگریزی.

مقدمه

داستان معاصر در صد سال گذشته با گرایش به ساده‌گویی و استفاده از نثری روان و عامیانه با اقبال عمومی مواجه شده است و نویسندگانی چون، صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک، جلال آل احمد و ... در کنار نثری ساده، با توجه به فضای اجتماعی در آثارشان، به ارزش و اعتبار داستان‌نویسی پیش از گذشته

وردزورث ام. دو نفر نخست مرا به «درون» اشیاء رهنمون ساختند؛ سومی و چهارمی به من یاد دادند که پس از خو گرفتنم با آرمان‌های شعر و شاعری بیگانه چگونه شرقی بمانم، و آخری مرا در روزهای دانشجوییام از بی‌خدایی رهانید.»

[1] gsalari2000@yahoo.com. نویسنده مسئول.

[2] bahrevar.majid@gmail.com

افزوده اند. در این میان ابراهیم گلستان زبان را عنصر بسیار مهمی از ساختمان داستان می‌داند و در معماری‌ای که از آن صحبت می‌کند، زبان شالوده‌ای است که بنیان داستانی و بیان ادبی بر پایه‌ی آن استوار می‌شود.

فرمالیسم در حوزه‌ی نقد ادبی جدید از برجسته‌ترین نظریه‌هایی است که می‌تواند ابعاد چنان معماری زبان و بیان ادبی را تبیین کند. نخستین نشانه‌های این نظریه در سال ۱۹۱۴ آشکار شد و در حدود سال ۱۹۳۰، بر اثر حمله‌های رژیم استالینی متوقف گردید. اما در همین فاصله کوتاه به یکی از مهمترین آیین‌های اندیشه‌گرانه‌ی سده‌ی حاضر تبدیل شد و تأثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیست‌ها هنوز هم در نظریه‌ی ادبی آشکار است.(احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸) هدف بنیان‌گذاران فرمالیسم، یافتن مبنایی علمی و عینی برای نقد ادبی بود. آنان می‌خواستند « ادبیّتِ» اثر را با شیوه‌ای علمی کشف کنند و از این‌رو به تحلیل و تجزیه‌ی عناصر موجود در خود اثر پرداختند.(یاکوبسن، ۱۳۷۰: ۱۰۴)

از معروف‌ترین بنیان‌گذاران و نظریه پردازان فرمالیسم می توان از رومن یاکوبسن، شکلوفسکی، تینیانوف نام برد. و از مهمترین محورهای فکری فرمالیسم می‌توان به برجسته‌سازی و هنجارگریزی اشاره کرد. برجسته‌سازی یعنی: عدول و انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان که با کمک گرفتن از واژگان، اصطلاحات و عبارات ناآشنا و بدیع و سایر عوامل که در زبان وقفه ایجاد می‌کند و از قدرت پیش‌بینی زبان جلوگیری می-کند و کلام را از خطر کلیشه و تکرار نجات می‌دهد، به دست می‌آید. لیچ زبان‌شناس انگلیسی، برجسته‌سازی را انحراف و عدول هنرمندانه می‌داند، عدولی که انگیزه هنری داشته باشد. از نظر او برجسته‌سازی به دو نوع تقسیم می‌شود:۱ـ هنجارگریزی ۲ـ قاعده‌افزایی. وی خروج و عدول از قواعد جاری بر زبان هنجار را هنجارگریزی و افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار را قاعده‌افزایی می‌داند.

شفیعی کدکنی معتقد است که انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد. وی گروه موسیقایی را مجموعه‌ی عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توزان ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی را به دست می‌دهد. به اعتقاد او، گروه زبانی مجموعه‌ی عواملی است که به اعتبار تمایز نفس واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را بر می‌شمارد. لیچ با اندکی تفاوت آنچه را که شفیعی کدکنی در چهارچوب گروه موسیقایی مطرح می‌سازد، در مقوله‌ای کلی تحت عنوان توازن به دست داده است و گروه زبانی را از طریق هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می‌داند. شفیعی کدکنی بر این نکته تاکید دارد که برجسته‌سازی می‌باید اصل رسانگی و جمال‌شناسیک را رعایت کند. یعنی تا آن‌جا پیش رود که ایجاد مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد.(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۱– ۴۰)

درباره‌ی فرمالیسم و انواع هنجارگریزی در آثار نثر و شعر معاصر فارسی از پیشینه‌ی قابل توجهی برخوردار است، اما به طور مشخص پژوهش‌ها در خصوص آثار عباس نعلبندیان، محمدعلی جمال‌زاده، زویا پیرزاد، ابراهیم گلستان، گلشیری تنها به مصادیق فرمالیسم تعلق دارد و در خصوص آثار داستانی ابراهیم گلستان تنها به بررسی یک مجموعه (آذر، ماه آخر پاییز) محدود مانده است. از آن جمله جواد اسحاقیان

(۱۳۸۲) «روند خودکاری زبان و گونه‌های برجسته‌سازی آن در نقد فرمالیستی» بر مبانی بررسی فرمالیستی و انواع برجسته‌سازی پرداخته، نمونه‌هایی را از نثر داستانی کلیدر نوشته‌ی محمود دولت آبادی بیرون کشیده است. مریم تیموری (۱۳۸۴) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی هنجارگریزی‌های زبانی در آثار عباس نعلبندیان» قواعد زبانی نمایشنامه‌های نعلبندیان را با ساختار تئوریک هنجارگریزی ساختارگراین مطابقت می‌دهد. تطبیق هنجارگریزی‌ها در پنج اثر نمایشی عباس نعلبندیان پیکره‌ی تحقیق اخیر را تشکیل می‌دهد. میترا داودی (۱۳۸۶) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی زبان‌شناختی سبک نثر در برخی آثار جمال‌زاده» بسامد گونه‌های هنجارگریزی و ویژگی‌های سبکیِ آن را در آثار جمال‌زاده با تأکید بر مجموعه‌های «یکی بود یکی نبود »، «کهنه و نو» و «قصه ما به سر رسید» از لحاظ کمی و ساختگرایانه بررسی کرده است. حمیده کامکار مقدم (۱۳۸۶) در «بررسی زبان‌شناختی و ویژگی‌های سبکی دو اثر منثور، عادت می‌کنیم، زویا پیرزاد و آیینه-های دردار، هوشنگ گلشیری» با رویکردی ساخت‌گرا به نثر دو اثر داستانی پرداخته است. لیلا مرادی (۱۳۸۶) در «فرمالیسم در مجموعه‌ی «آذر، ماه آخر پاییز» اثر ابراهیم گلستان» داستان‌ها را با نگاهی صورتگرایانه و با توجه به تقسیمات لیچ از هنجارگریزی با ذکر شواهدی از داستان آورده است. گلریز صالح (۱۳۸۹) در «قاعده‌کاهی در نثر گلشیری» با رویکرد سبک‌شناسی نوین به بسامد انواع قاعده‌کاهی در ابعاد زبان و سبک نثر گلشیری توجه کمّی داشته است.

در نوشتار حاضر، ابعاد نظری فرمالیسم روس و دسته‌بندی‌های هشت‌گانه‌ی لیچ، زبان‌شناس انگلیسی از انواع هنجارگریزی مورد توجه قرار گرفته است تا از رهگذر آن بتوان از دیدگاه ادبی و زبان‌شناختی به مصدایق آن نگریست و در تحلیل زبانی و سبکیِ آثار داستانی ابراهیم گلستان به کار بست.

گونه‌های هنجارگریزی زبانی در نثر داستانیِ ابراهیم گلستان

اگرچه از ابراهیم گلستان نمایشنامه‌های متعددی در دست است، نثر داستانی نویسنده قابلیت‌های ادبی-زبانی بسیار دارد که در این جا در آن باره بحث و تحلیل می‌شود. در این بررسی اصول نظریه‌ی فرمالیسم با تاکید بر هنجارگریزی زبانی استخراج و با نمونه قرار دادن یک اثر نقد شده از دیدگاه فرمالیسم، آثار داستانی ابراهیم گلستان از اولین مجموعه آذر، ماه آخر پاییز (۱۳۲۷) تا آخرین آن‌ها، خروس (۱۳۸۴) مطالعه و از این دیدگاه تحلیل می‌شود. ابراهیم گلستان با تکیه بر اندوخته‌های خود از ادبیات کهن، دست به خلق آثار داستانی ساختارگرا زد. او با گرایش به نثر آهنگین و توجه به ساختِ متن، خود را نویسنده‌ای فرمالیست و درعین‌حال مدرن معرفی کرد.(حقوقی،۱۳۸۲: ۵۰) او با استفاده از هنجارگریزی آوایی، معنایی، نحوی و ... شکل داستان را به سوی ادبیات فرمالیستی هدایت کرده و توجه مخاطب را به ساختار داستان همراه با درک معنی جلب می‌کند. لیچ، هنجارگریزی موجود در یک اثر ادبی را، در هشت گونه تقسیم‌بندی می‌کند: هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی واژگان، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی

گویشی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی زمانی و هنجارگریزی معنایی. از این رو همراه با تعریف گونه‌های هنجارگریزی مصادیق آن در داستان‌های ابراهیم گلستان به اختصار معرفی می‌شود:

۱-هنجارگریزی نحوی

به گفته‌ی صفوی نویسنده یا شاعر می‌تواند در متن ادبی خود با جابه‌جا کردن عناصر سازنده‌ی جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد. به عبارت دیگر هنجارگریزی نحوی آن است که نویسنده از قواعد نحوی زبان هنجار بگذرد و با کاربرد ویژه‌ای از قواعد نحوی، زبان خود را برجسته نماید. این نوع از هنجارگریزی از راه‌های بسیار مؤثر در برجسته‌سازی متن به شمار می‌آید.در آثار ابراهیم گلستان ، حذف و جابه‌جایی فعل، ضمیر، صفت، قید و... در زمره هنجار گریزی نحوی قرار می گیرد که ۱۱۵۲ مورد از این گونه در اثار او دیده شد که ۴۴ درصد از کل هنجارگریزی‌ها را به خود اختصاص داده است.

۱-۱.حذف فعل

در این مورد نویسنده برای جلوگیری از تکرار و یا برجسته کردن کلام خود فعل را در جمله حذف می‌کند. در آثار گلستان حذف فعل برای ایجاز بسیار دیده می‌شود.

و ما در انتظار روزهای رشد، بهار، شکوفه‌ها و جذب نور در نمو میوه‌ها [بودیم].(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۲۱)

و چنین بود تا سرکار رفت، هرچند که دیرتر از هرروز[رفت].(گلستان، ۱۳۳۴: ۱۱۸)

از گذشته نگاه انتظار می‌آمد و از آینده نگاه توقع [می‌آمد].(گلستان، ۱۳۸۵: ۶۱)

در آثار ابراهیم گلستان ۱۸۱ مورد حذف فعل وجود دارد که بسامد آن حدود ۱۶ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۲-۱.حذف نشانه مفعول

حرف را که نشانه مفعول است گاهی در جمله حذف می‌شود. در نمونه‌های زیر یا حذف حرف نشانه ی «را» بر نقش مفعولی آن‌ها تاکید شده است:

وپیش پای من زنبیل خوراک جا [را] بر پاهای او تنگ کرده بود و من آن را آهسته کنار می سراندم. (گلستان، ۱۳۴۶: ۹)

بی شال دست تکیه‌گاه [را] گم می کرد.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۴)

در آثار ابراهیم گلستان ۱۴ حذف نشانه مفعولی به کار رفته که ۱ درصد از کل هنجارگریزی نحوی را در برمی‌گیرد.

۳-۱.حذف مفعول

مفعول اغلب همراه حرف نشانه حذف می‌شود. و این حذف باعث دقت بیشتر خواننده نسبت به متن می‌شود:

ما موقع ناهار همه دور سفره [غذا را] می خوردیم.(گلستان، ۱۳۴۸: ۲۳)

گلستان در آثار خود ۱۳ بار از حذف مفعول بهره جسته است که سهم آن ۱ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۴-۱.حذف پیشوند فعل

نویسنده افعالی که امروز به شکل پیشوندی رایج هستند، بدون پیشوند به کار می‌برد. ابراهیم گلستان درنمونه‌های زیر فعل پیشوندی را بدون پیشوند به‌کاربرده است:

و او از گوشه چشم که مرا می دید سر[بر] می گرداند.(گلستان، ۱۳۴۶: ۳۷)

نفس دودآلود فروبرد و رو [بر]گرداند و همچنان که رو[بر] می گرداند و فندک را روی میز می گذاشت.(۱۳۳۴:۲۱)

در آثار ابراهیم گلستان ۲۳ مورد حذف پیشوند فعل وجود دارد که بسامد آن حدود ۲ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۵-۱.حذف حرف اضافه

خیابان خلوت بود و تنها، [از] دور، چراغ های چند دکان از لای تنه و برگ های درختان دیده می شد.(گلستان، ۱۳۴۶: ۳۹)

و او[با] پشت دست زیر لب خاراند و زیر چشمانش پی های پراکنده سوزش می گرفتند که به آرام کردنشان اکنون پشت دست روی گونه فرورفته و استخوان برون جسته زیر چشم می کشید.(۱۳۳۴:۱۱۴)

جیغ رقیه هوا رفت فریاد زد وا! حالا من چه خاک بریزم[به] سرم، خانم؟(گلستان، ۱۳۴۸: ۸۸)

در آثار ابراهیم گلستان ۲۳ حذف حرف اضافه وجود دارد که بسامد آن ۲ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۶-۱.حذف نهاد

من ترسیدم، و گریه کردم، می‌رفتیم. (گلستان، ۱۳۴۸: ۱۳)

تفنگش را باز انداخت روی کولش و دنبال پدرش به راه افتاد.(گلستان، ۱۳۸۴: ۷۲)

فاعل (او) در جمله بالا به قرینه لفظی حذف شده است. او (کهزاد) تفنگش را روی کولش بازانداخت.....

در آثار ابراهیم گلستان ۱۵ مورد حذف نهاد وجود دارد که بسامد آن ۱ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۷-۱.تقدیم فعل بر سایر ارکان جمله

در این مورد از هنجارگریزی نحوی فعل به جای اینکه در آخر جمله بیاید، در اول جمله آورده می‌شود:

قفس را برداشتم و بردم توی خانه خودم. رفتم روی بالکن قفس را از چنگک بالایش گرفتم.(گلستان، ۱۳۴۶: ۱۲۳)

می رفت پشت تیغه و می شد سقط فروش.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۱)

یکی از سوارها پیاده شد و آمد نزدیک پدر کهزاد.(گلستان، ۱۳۸۵: ۷۳).

انوقت بازبرگشت از روی تیغه رد شد و آمد دوباره روی بام و رفت از پله‌ها پائین.(گلستان، ۱۳۷۴: ۹۱)

در آثار ابراهیم گلستان ۳۶۴ مورد تقدیم فعل وجود دارد که بسامد آن حدود ۳۳ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۸-۱.تقدیم متمم

متمم به جای این که در جای خود قرار بگیرد، برای تأکید در اول جمله می آید:

در آفتاب، گل‌های لاله عباسی توی پیاده‌رو نشاطی داشت. از توی جوی خشک پف‌های لوله بخار مغازه اطوکشی هوا می‌رفت.(گلستان، ۱۳۴۶: ۷۹)

از دور یک نفیر تازه دوباره میان مه پیچید.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۸۹)

از سوراخ ذره‌های معلق در نور آفتاب بالا میامدند.(گلستان، ۱۳۵۲: ۱۳)

در آثار گلستان ۲۱ مورد تقدیم متمم دیده می‌شود که شامل ۲ درصد از کل هنجارگریزی نحوی می‌شود.

۹-۱.تأخیر متمم

متمم به جای اینکه در جای خود قرار بگیرد، در آخر جمله می آید:

نزدیک ظهر بیدار شدم چمدانم را برداشتم رفتم حمام. بعد باز آمدم به خانه.(گلستان، ۱۳۴۶، ۵۳)

اما یک مرتبه تمام اهل خانه پریدند در حیاط انگار او خودش بلای طاعون است.(گلستان، ۱۳۴۸: ۳۰)

بسامد تأخیر متمم در آثار گلستان ۴۶ مورد است که ۴ درصد از گل هنجارگریزی نحوی را در برمی‌گیرد.

۱۰-۱.تأخیر قید

گلستان از این شیوه برای برجسته‌سازی قید استفاده می‌کند. تا با برهمزدن هم‌نشینی معمول واژگان در زنجیره‌ی کلام، قید را برجسته کند:

یک دختر پنج شش ساله در چادر نماز چرکمرده با یک پسر سه چهار ساله، ساکت روی نیمکت نشسته بودند، تنها.(گلستان، ۱۳۴۶: ۱۰۶)

ظرف را ول کردم. لیوان و نعلبکی زیر آن شکست. شربت نمانده بود، البته.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۷)

اما لباس کدخدا و لشکوئی تیره بود فقط.(گلستان، ۱۳۵۳: ۱۲۷)

در آثار گلستان ۱۴۳ مورد تأخیر قید دیده می‌شود که ۱۲ درصد از کل هنجارگریزی نحوی را در بر می گیرد.

۱۱-۱.جابجای ارکان فعل مرکب

در جابجای ارکان فعل مرکب، جزء اصلی فعل برای تاکید، بر فعل مقدم می‌شود. این نوع از هنجارگریزی نحوی می‌تواند کاربرد عامیانه و گویشی داشته باشد..

مرد سوی دختر پرید چون دختر بی اینکه چرخ کنده شده باشد می خواست آن را رها کند ازآن بیاید پائین.(گلستان، ۱۳۴۶: ۶۸)

من از اتاق رفتم بیرون. بیرون برف می بارید.(گلستان، ۱۳۴۸: ۴۱-۴۰)

لنگه ابروی چپ را گرفت بالا، و سر جنباند.(گلستان، ۱۳۵۳: ۱۱۴)

در آثار گلستان ۱۵۱ مورد جابجای ارکان فعل دیده شد که شامل ۱۳ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۱۲-۱.فاصله افتادن میان دو جزء فعل مرکّب:

مرد به دلبستگی نگاهی به سر دخترش کرد.(گلستان، ۱۳۴۶: ۵۹)

مرد زحمت به خود نداد که چیزی بگوید.(گلستان، ۱۳۷۴: ۱۹)

بسامد این نوع هنجارگریزی نحوی در آثار ابراهیم گلستان ۱۷ مورد است که ۱ درصد از کل هنجارگریزی نحوی را شامل می‌شود.

۱۳-۱.جابجای صفت و موصوف

بر اساس قواعد دستور زبان فارسی همیشه صفت بعد از موصوف خود قرار می‌گیرد. امِا بسیاری نویسندگان از جمله گلستان برای برجسته شدن زبان ، موصوف را قبل از صفت می‌آورند:

ته خیابان آفتاب پشت کوه رفته بود و انبوه سرخ ابرها تاریکی می گرفتند. (گلستان، ۱۳۴۶: ۲۰)

از جا برخاسته بود و گرد تاریک زندان را گشته بود.(گلستان، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

در آثار گلستان ۲۰ مورد جابجای صفت و موصوف به کار رفته که بسامد آن ۲ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۱۴-۱.جهش ضمیر

از دیگر مواردی که باعث برهم خوردن نظم و ترتیب عادی کلام می‌شود ، جابه جایی ضمیر یا جهش ضمیر است:

پیش از آفتاب به صحرا می‌زدم اما همینکه گرسنه‌ام می‌شد برمی‌گشتم.(گلستان، ۱۳۴۶: ۱۷)

او دلش می خواست که مادرش تکه دیگری نانش می داد.(گلستان، ۱۳۳۴: ۳۷)

من چند هفته بعد تب نوبه‌ام گرفت.(گلستان، ۱۳۴۸: ۲۹)

در آثار گلستان ۳۶ مورد جهش ضمیر دیده می‌شود که شامل ۳ درصد از کل هنجارگریزی نحوی می-شود.

۱۵-۱.جابه جایی حروف اضافه

یکی دیگر از هنجارگریزی نحوی جابه‌جای حروف اضافه است، یعنی حرفی از حروف اضافه به جای حرفی دیگر به کار رود.

بسامد این نوع هنجارگریزی نحوی در آثار ابراهیم گلستان ۱۶ مورد است که ۱ درصد از کل هنجارگریزی نحوی را شامل می‌شود.

۱-۱۵-۱. « بر» به جای «برای »

بر هر کدام هم شمد و بالشی گذاشت.(گلستان، ۱۳۸۴: ۳۸)

۲-۱۵-۱.« به» به جای « با»

دائی عجب همیشه به بابا مخالف بود. اما چیزی شد که رفت به تهران .(+، ۱۳۴۸: ۲۸)

۳-۱۵-۱.«با» به جای « به»

حاجی چرخید با پشت تکیه داد به پله، نفس‌نفس میزد.(گلستان، ۱۳۸۴: ۴۹)

۴-۱۵-۱. « به» به جای « برای»

و به آرام کردن خویش آب دهان فروبرد.(گلستان، ۱۳۳۴: ۲۴)

۵-۱۵-۱.« از» به جای « با»

او از دوچرخه مرده بود.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۳۰)

۶-۱۵-۱. « در» به جای « با»

او در دوچرخه مرده بود.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۳۰)

۷-۱۵-۱.« تا» به جای « از»

مخمل‌ها و چراغ‌های مغازه برای مرد گیرنده‌تر بودند تا خرده‌ریزهای طلا.(گلستان، ۱۳۵۳: ۳۰)

افعال پیاپی

دو ماهی بزرگ نبودند؛ با هم بودند. اکنون سرهایشان کنار هم بود و دمهایشان از هم جدا. دور بودند. ناگهان جنبیدند و رو به بالا رفتند و میان راه چرخیدند و دو بار سرازیر شدند و باز کنار هم ماندند. انگار می خواستند یکدیگر را ببوسند اما باز با هم از هم جدا شدند و لولیدندو رفتند وآمدند.(گلستان، ۱۳۴۶: ۸۵)

اما وقتی گلوله یک عمر مشتعل در گودی سیاه سرازیر می‌سرید،می‌غلیتید، می‌غرید، می‌شکست و گم می‌شد.(گلستان، ۱۴۸: ۱۳۹)

فریاد کدخدا از انتهای غار درآمد. یک چشم را میان طلا دیده بود، و ترسیده بود، و فریاد میکشید و میگریخت.(گلستان، ۱۳۵۳: ۱۹۹)

در آثار گلستان ۶۹ مورد افعال پیاپی به کار رفته که بسامد آن ۶ درصد از کل هنجارگریزی نحوی است.

۲- هنجارگریزی گویشی

منظور از هنجارگریزی گویشی، کاربرد ساخت‌هایی غیر از زبان ادبی است.« به کارگیری گویشی خاص و استفاده از واژگان محلی، مخاطب را با فضا و مکان شعر و شاعر آشناتر می‌کند. این شیوه صمیمیتی را می-آفریند که شاید واژگان زبان هنجار توانایی آن را نداشته باشند.»(سنگری، ۱۳۸۱: ۷)

«در واقع استفاده بجا از واژگان محلی، گذشته از آن که آن‌ها راحفظ و احیا می‌کند. امکانات و ظرفیت-های زبان را افزایش می‌دهد، خود یکی از عوامل یاری‌رسان در حفظ روانی جریان خلاقیت است.»(عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰)

و همچنین کاربرد واژگانی که به یک گویش خاص متعلق است. به شناسایی زیستنگاه نویسنده و میزان تعلق نویسنده به محیط نیز اشاره دارد. گلستان در آثار خود از این شیوه جهت هرچه برجسته نمودن زبان داستان خود بهره گرفته است:

بابا به جعفر گفت این درد کترمش کرده، از جا تکان خوردن اصلا میسر نیست، بدجوری تیر می کشد.(گلستان، ۱۳۴۸: ۳۸)

کترم : ناراحت ورنجور

تیر می‌کشد: درد می‌کند

پیرزن رودار نفرین می‌کرد و دعا می‌کرد.(گلستان، ۱۳۸۵ :۳۸)

رودار: مکرراً، بطور دائم.(نیّر، ۱۳۷۰: ۴۶)

خدا برات خواسه، ولی دل و پیزیش را من باید بدم بهت.(گلستان، ۱۳۵۳: ۴۱)

دل و پیزیش: عرضه انجام کاری را دادن.(نیّر، ۱۳۷۰: ۹۸)

ما بچه‌های خارک و خرمائیم.(گلستان، ۱۳۷۴: ۷۵)

خارک: رطب و خرمای نرسیده

در آثار ابراهیم گلستان ۱۰۲ مورد هنجارگریزی گویشی وجود دارد که بسامد آن حدود ۴ درصد از کل هنجارگریزی است.

۳-هنجارگریزی معنایی

حوزه معنی به عنوان انعطاف‌پذیری سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. به اعتقاد صفوی« هم‌نشینی واژه‌ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است. براین اساس می‌توان گفت که صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنّتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شود، بیش‌تر در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۸)

آتش سودا می‌گوید:« در نثر داستانی معاصر هیچ نویسنده‌ایی به اندازه‌ی گلستان از آرایه‌های ادبی بهره نبرده‌است. نثر وی مالامال است از صنایع بیانی مانند تشبیه و اسناد مجازی و استعاره و غیره. گلستان در بهره‌گیری از صنایع ادبی نگاه تازه‌ای دارد که تداعی کننده‌ی نگاه نیما و شاگردان اوست.» (آتش سودا، ۱۳۸۸: ۳۲۶)

هنجارگریزی در حوزه معنایی در آثار ابراهیم گلستان، معمولاً در آرایه‌های معنوی از قبیل: تشبیه، استعاره، تشخیص، مجاز، حس‌آمیزی، پارادوکس صورت گرفته است. در آثار گلستان ۳۸۹ مورد هنجارگریزی معنایی وجود دارد که ۱۵ درصد از کل هنجارگریزی‌ها را به خود اختصاص داده است.

۱-۳.تشبیه

تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای تصویرسازی محسوب می‌شود و شاعران و نویسندگان به کمک آن می‌توانند به توصیف یک پدیده بپردازند:

خواستم بی‌آنکه قصد و میل و حتی اندیشه‌اش را بدانم وسیله‌ای بیابم که گذرگاه حوادث را بچرخانم. نمی شد.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۷)

و پشت شیشه‌های سرخ و زرد و آبی مشبک درک، صبح، نرم، مثل بوی نان تازه می‌دمید.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۳۳)

و بشقابی را که در دستش بود در لای پلو مثل بیل فروبرد، پرکرد.(گلستان، ۱۳۷۴: ۷۴)

در آثار گلستان ۱۳۷ مورد تشبیه به کار رفته که بسامد آن ۳۵ درصد از کل هنجارگریزی معنایی است.

۲-۳. استعاره

« استعاره بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه‌ی زبان هنری است. استعاره کارآمدترین ابزار تخییل و به اصطلاح ابزار نقاشی در کلام است.»(شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۵۶) گلستان در به کارگیری استعاره به ربط بین معانی مستعار و مستعارٌمنه تأمل بیشتری نموده است، به گونه‌ای که ذهن خواننده به آسانی از معنای مجازی به معنای حقیقی دست می‌یابد.

مرد بار می کشید. بار تنومند و سفید و با دستگیره ی فلزی پرداخته و در آفتاب سوزن افشان بر پشت ارابه بسته شده بود و از گردش ناهموار چرخ ها لرزه می گرفت.(گلستان،۱۳۳۴: ۲۶)

که سنگ‌ها را در جست‌وجوی فشنگ‌ها پس می‌زد و برداشت، دلش می‌تپید و چشمش هیچ‌جا را نمی‌دید و آسمان با هزاران چشم او را می‌پایید.(گلستان، ۱۳۸۵: ۹۲)

در آثار گلستان ۱۵ مورد استعاره وجود دارد که ۴ درصد از کل هنجارگریزی معنایی را به خود اختصاص داده است.

۳-۳.تشخیص

ابراهیم گلستان در تمام مجموعه داستان‌هایش، افعال و اعمال و خصوصیات و عواطف انسانی و نیز گاهی موجودات جاندار دیگررا، به عناصر و موجودات بی‌جان طبیعی و مفاهیم انتزاعی و ذهنی نسبت داده است:

پیش من یک شقایق از شکاف سنگ رسته درنسیم نرم می رقصید.(گلستان، ۱۳۴۶: ۱۵)

تابستان تمام بود و من خوب می‌شدم. تب رفته بود و لرز نمی‌آمد. (گلستان، ۱۳۴۸ :۳۱)

چشم آینده نگاه انتظار و شماتت به حال می‌افکند.(گلستان، ۱۳۸۵: ۶۳)

بسامد این نوع هنجارگریزی معنایی در آثار ابراهیم گلستان ۱۷۰ مورد است که ۴۴ درصد از کل هنجارگریزی معنایی را شامل می‌شود.

۴-۳. پارادوکس

یکی از عناصر زیبایی کلام پارادوکس است. این آرایه هنرمندانه، ذهن مخاطب را به درگیری با موضوع می‌کشاند و آن را به کاوش وامی‌دارد و این تلاش ذهنی لذّت بیشتری را نصیب خواننده می‌کند. ابراهیم گلستان در نثر خود به این شیوه، ترکیبات بسیار زیبایی را به وجود آورده است:

همه صداها در یکی خفگی سرسام آور، خاموشی زمزمه کننده‌ای که خاموش می‌شد، فرومی‌رفت.(گلستان، ۱۳۳۴: ۶۷)

از مرگ یه خروس تو این گوشه خراب‌آباد دنیا به هم نمیخوره که.(گلستان، ۱۳۷۴: ۶۱)

در آثار گلستان ۸ مورد پارادوکس به کار رفته که بسامد آن ۳ درصد از کل هنجارگریزی معنایی است.

۵-۳. کنایه

کنایه با دو معنای دور و نزدیک، ذهن خواننده را به فضای گسترده‌تری از کلام عادی می‌کشاند، در نتیجه نیروی تخیل مجال ظهور می‌یابد «کنایه زبان خبر را بدل به پدیده‌ای شگفت و ناآشنا می‌کند.»(وحیدیان، ۱۳۷۵: ۶۶) نویسنده با استفاده از کنایه با شکستن ساختار عادی زبان، شکل و معنای جدیدی از کلام ارائه می‌دهد و هنجارشکنی می‌کند:

تا راز عشق ما از پرده بیرون زد. (گلستان، ۱۳۴۶: ۲۲)

عرق فروش به کار خود سوار بود.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۹۸)

در آثار گلستان ۱۰ مورد کنایه وجود دارد که ۳ درصد از کل هنجارگریزی معنایی را به خود اختصاص داده است.

۶-۳. مجاز

«مجاز، استعمال لفظ است در غیر معنی اصلی و موضوعٌ له حقیقی به مناسبتی و آن مناسبت را در اصطلاح فن بدیع علاقه می‌گویند.» (همایی، ۱۳۸۳: ۲۴۷)

و پرستوها آمدندو نوروز گرفتیم و شکوفه ها دمیدند و کوچه های شهر را بوی نارنج گرفت.(گلستان، ۱۳۴۶: ۱۴)

خانه با افتادن سنگین و ناله آورش بیدار شد.(گلستان، ۱۳۳۴: ۶۸)

بسامد این نوع هنجارگریزی معنایی در آثار ابراهیم گلستان ۱۸ مورد است که ۵ درصد از کل هنجارگریزی معنایی را شامل می‌شود.

۷-۳. حس‌آمیزی

«عبارت است از توسعاتی که در زبان، از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ایجاد می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۵)

با این همه خوش داشت باز وانمود کند و باز سرد نگاه کند و تنها پس از این که چنین کند، گرم نگاه کند و خودش بشود.(گلستان، ۱۳۴۶: ۵۷)

زبان شکوه زن تلخ تر می شود.(گلستان، ۱۳۳۴: ۹۸)

در آثار گلستان ۳۱ مورد حس‌آمیزی به کار رفته که بسامد آن ۸ درصد از کل هنجارگریزی معنایی است.

۴- هنجارگریزی زمانی

برجسته‌سازی گاه از طریق هنجارگریزی زمانی انجام می‌شود. در این نوع هنجارگریزی نویسنده یا شاعر می‌تواند از گونه‌ی زمانی زبان هنجار بگریزد و کلماتی را که متعلق به دوران گذشته است و امروز کمرنگ شده و بسامد خود را از دست داده است، به کار برد باسنان گرایی از این گونه هنجار گریزی به شمار می رود.

شفیعی کدکنی در مورد باستان‌گرایی می‌گوید:« این مفهوم محدود به احیای واژگان مرده نیست حتی انتخاب تلفظ قدیمی‌تر یک کلمه، خود نوعی باستان‌گرایی است. مثلاً اگر امروز «وارونه» به معنی معکوس به کار رود و در هنجار عادی گفتار جای داشته باشد، باستان‌گرایی خواهد بود اگر به جای وارونه، واژگونه، باژگونه، واژون و امثال آن را به کار بریم.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۵)

قفس رسید و خورد به لبه بالکن و یله شد و برگشت طرف هوا، پائین، و رفت خورد به کف خیابان.(گلستان، ۱۳۴۶: ۹۳)

و کلون آهنی در کوچه را با احتیاط و آهستگی دور از آرامش و پر از اضطراب باز کرد که صدا نداد.(همان:۶۲)

چراغ نفتی مطبخ تنگ و باریک را نیمه روشن می‌کرد.(گلستان، ۱۳۸۵: ۹)

۱۳۵ مورد هنجارگریزی زمانی در آثار ابراهیم گلستان دیده می‌شود و بسامد آن ۵ درصد است.

۵- هنجارگریزی آوایی

دراین نوع هنجارگریزی، شاعر یا نویسنده از قواعد آوایی هنجار، گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌برد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست.(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷) با این کار اصول آوایی واژگان تغییر داده می‌شود. این تغییر آوای زبان، هنجارگریزی آوایی است. نویسنده در این شیوه، تلفظ و شکل آشنا و هنجار واژه‌ها را با حذف و تغییر غریب می‌سازد. با اندکی تامل می‌توان نقش و دخالت وزن و موسیقی را در به وجود آمدن این نوع هنجارگریزی دریافت. نوع دیگر از هنجارگریزی آوایی تکرار حروف است که از عوامل موسیقی زبان است.

در آثار گلستان ۱۶۳ مورد هنجارگریزی آوایی وجود دارد که ۶ درصد از کل هنجارگریزی‌ها را به خود اختصاص داده است.

۱-۵.حذف ی متحرک وقایه میان کلمات مختوم به مصوت بلند « ا »

هنگامی که نویسنده قصد شکسته نوشتن را داشته باشد: البته این‌گونه هنجارگریزی‌ها از ضرورت‌های زبان محاوره است.

من از صداش فهمیدم، من هم رفتم تو سلام کردم.(گلستان، ۱۳۴۸: ۶۸)

چرا از جات بلند شدی؟ (گلستان، ۱۳۸۵: ۷۸)

۲۵ مورد از این هنجارگریزی در آثار ابراهیم گلستان به کار رفته که ۱۵ درصد از هنجارگریزی آوایی را در بر می‌گیرد.

۲-۵.حذف و تغییر مصوت‌ها و صامت

نویسنده در این شیوه، از قواعد آوایی واژه ها دوری می کند و تلفّظ واژه را با تغییر مصّوت یا حذف صامت و مصّوت ، از شکل آشنا و هنجار آن دور می کند. در این روش ، نقش و دخالت وزن آشکار می شود:

بعد روپوش زرد کلید زمخت را پیچاندم، وا کردم.(گلستان، ۱۳۴۸ :۵۴)

بگو زمستون گذاشتی اتاق چکه کنه حالا که بهار داره تموم می‌شه به فکر درست کردن ناودون و شیروونی افتادی.(گلستان، ۱۳۸۵: ۱۲)

گلستان این هنجارگریزی را ۶۲ بار در آثارش به کار برده و بسامد آن ۲۵ درصد از هنجارگریزی آوایی است.

۳-۵.هماآوایی (تکرار حروف)

«شمیسا به هنگام طرح صنعت همحروفی، دوگونه‌ی منظم و پنهان آن را از یکدیگر متمایز می‌سازد و معتقد است که همحروفی منظم در آغاز کلمات شکل می‌گیرد و همحروفی پنهان به صورت پراکنده در میان کلمات ظاهر می‌شود.»(شمیسا، ۱۳۷۸: ۵۷)

س : سختی سنگ و پاکی آسمان کوهستان را دریافتم.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۴)

پ: آنگاه مزه شیر داغ و بوی پارگی پوست پرتقال خوشایند بود.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۴)

ک:کارشان را که می کردند کله کنده کبوتر زیر پای یکیشان له شد.(گلستان، ۱۳۳۴: ۱۲۴)

ر: این ها برای من انگار خواب روی سدره راه رفتن بود.(گلستان، ۱۳۴۸ :۳۰)

بسامد این نوع هنجارگریزی آوایی ۷۵ مورد است که ۴۶ درصد را به خود اختصاص داده است.

۶- هنجارگریزی در کاربرد صفت

نثر گلستان از لحاظ کاربرد صفت یکی از چشم‌گیرترین نثرهای معاصر است. در حقیقت ابراهیم گلستان در کاربرد صفت به شیوه‌ای عمل می‌کند که نثرش را از نثر کسانی مانند جمال‌زاده و علوی متمایز می‌کند. و رنگی شاعرانه بدان می‌بخشد وی از نظر کاربرد صفت یکی از هتجارشکن‌ترین نویسندگان معاصر است. گلستان به دو شکل هنجارگریزی در اسناد صفت به موصوف و هنجارگریزی در ساخت صفت مرکب در نثرش بهره گرفته است.

در آثار گلستان ۴۰ مورد هنجارگریزی در کاربرد صفت وجود دارد که ۲ درصد از کل هنجارگریزی‌های را به خود اختصاص داده است.

۱-۶. هنجارگریزی در اسناد صفت به موصوف

اما هرگز هوس و تمنای برهنه تری نه تنها برکاغذ نیامده بود، از اندیشه من هم نگذشته بود.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۱)

صفت برهنه را برای هوس و تمنا انتخاب کرده‌است.

سرما سبک و ترسو روی میدان وسیع و خالی نفس می‌زد.(گلستان، ۱۳۸۵: ۳۱)

آوردن صفت سبک و ترسو برای سرما

۲۸ مورد از این هنجارگریزی در آثار ابراهیم گلستان وجود دارد و ۷۰ درصد از هنجارگریزی در کاربرد صفت را شامل می‌شود.

۲-۶. هنجارگریزی در ساخت صفت مرکب

کف دست به آهستگی هراس زدگی بر تاقچه کشید تا نوک خنک فلزی یک کلید لرزاندش.(گلستان، ۱۳۳۴: ۶۱)

... و زلف از زیر کلاهش تاب خورده رو به بالا.(گلستان، ۱۳۴۸: ۹)

این هنجارگریزی ۱۲ بار در آثار گلستان به کار رفته و بسامد آن ۳۰ درصد است.

۷- هنجارگریزی سبکی

صفوی در کتاب از زبان‌شناسی به ادبیات در مورد این نوع هنجارگریزی می‌گوید:« این امکان برای شاعر وجود دارد از لایه‌ی اصلی شعرکه گونه‌ی نوشتاری معیار است گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتاری استفاده کند.»(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۹)« بدیهی است هنجارگریزی سبکی اگر با فضاسازی مناسب صورت نپذیرد، نه تنها زیبا نیست، بلکه افق شعر یا نثر را میان جد و تفنن محدود می‌کند، این هنجار باید در شعر و نثر به اعتلای موسیقی یا القای بهتر درون مایه کمک کند.»(سنگری، ۱۳۸۱: ۷)

«در نثر گلستان بسامد عناصر عامیانه یا محاوره نسبت به نثر کسانی مانند جمال‌زاده و هدایت و چوبک کمتر است. عامیانه‌ای گلستان نسبت به شاعرانه‌های خود وی نیز کم‌رنگ‌تر می‌نماید. وی به ندرت در زبان راوی داستانش عنصری عامیانه می‌گذارد. در واقع فضای شاعرانه مجال چندانی برای خودنمایی این عناصر باقی نمی‌گذارد. عناصر عامیانه در نثر وی هنگامی ظاهر می‌شود که دو شخصیت داستانی در حال گفت وگو

هستند. با این وجود به کارگیری این عناصر به شکلی است که توجه خواننده را جلب می‌کند.»(آتش‌سودا، ۱۳۹۰: ۷۱)

در آثار گلستان ۳۲۷ مورد هنجارگریزی سبکی دیده می‌شود که بسامد آن ۱۲ درصد از کل هنجارگریزی را در برمی‌گیرد.

۷-۱. فعل‌های محاوره‌ای

ناهار خوردم و پلکیدم تا ساعت سه ونیم شد.(گلستان، ۱۳۴۶: ۵۳)

مگر خیال دیگر مرا ول می‌کرد؟(گلستان، ۱۳۸۲: ۳۰)

این هنجارگریزی ۷۲ بار در آثار ابراهیم گلستان به کار رفته و سهم آن ۲۲ درصد از هنجارگریزی سبکی است.

۷-۲. واژه‌های عامیانه

من ظرف ها را گرفتم گفتم بگیر، زن بابا. زن بابا هنوز جنب نمی خورد. ساکت بود.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۰۴)

صدای سنگ‌ها با صدای کیپ و کوتاه برخاست.(گلستان، ۱۳۸۵: ۲۳)

۹۰ مورد از این هنجارگریزی در آثار گلستان وجود دارد و بسامد آن ۲۹ درصد از هنجارگریزی سبکی است.

۷-۳.ساخت محاوره‌ای

از مادرش که آتشی شده بود پیغام پس رسیدشما باید افسار در دهان این پسر قرتی قشم شم ولگردتان بزنید.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۲)

همیشه نق می زدی و منتظر بودی که انگار سقف آسمون بترکه و دنیا برات گلستون بشه.(گلستان، ۱۳۳۴: ۹۳)

این زمین خوردن بدجوری کار دست او داده؛ قوز بالا قوز وقت اجابت مزاجش با این همه پله. (گلستان، ۱۳۴۸ :۳۹-۳۸)

۵۱ مورد از این هنجارگریزی در آثار گلستان وجود دارد و بسامد آن ۱۵ درصد از هنجارگریزی سبکی است.

۷-۴. شکسته‌نویسی

اون وقت نردبون را ورمی‌دارن می‌ذارن پایین.(گلستان، ۱۳۸۵: ۹)

نقاش گفت« البته میشه. برگ زدن البته میشه. فقط، برگ زدن وقتی که شد شگرد کار، دیگه میشه تموم کار. کار دیگه تموم میشه. کار میشه برگ‌زدن، فقط.» (گلستان، ۱۳۵۳: ۱۵۹)

گلستان این گونه هنجارگریزی را ۱۱۳ بار در آثارش به کار برده و بسامد آن ۳۴ درصد از هنجارگریزی سبکی است.

۸- هنجارگریزی واژگانی

درباره‌ی اهمیت واژه، شکلوفسکی می‌گوید: «واژه ابزار بیان مفاهیم و معانی در دست شاعر و نویسنده نیست، بلکه ماده اصلی کار اوست.» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۷۳) «یاکوبسن معتقد است که در واژه چیز مقدسی وجود دارد که به ما اجازه نمی‌دهد آن را دستخوش بازی اتفاقی بدانیم.»(همان: ۷۶) یکی از سویه‌های مهم در هنجارگریزی «غرابت زبانی» اثر و نامتعارف بودن روش بیان است. مثل کاربرد اصطلاح‌ها، واژگان و زبان نامتعارف که از نظر فرمالیست‌ها «گوهر اصلی و پایدار هنر» است.(احمدی، ۱۳۷۲: ۴۹) این گونه از هنجارگریزی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد؛ بدین ترتیب که برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه‌ی زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌آفریند و به کار می‌بندد.(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۶) واژه‌های جدید خواننده را در حین خواندن به درنگ و تأمل وامی‌دارد. ابراهیم گلستان، زبان داستانی (نثر) خود را بواسطه ترکیبات و لغات جدید غنی کرده است. آنچه در زیر می‌آید واژگان و ترکیبات برساخته‌ی ابراهیم گلستان در داستان‌هایش است:

چون هواپیما فردای آن روز پرواز می گرفت. (گلستان، ۱۳۳۴: ۱۵)

در فعل پرواز می‌گرفت، همکرد گرفت به جای کرد به کار رفته است. با آن که تغییری در معنای کلی ساخت فعل به وجود نمی‌آید، اما زبان برجسته‌تر شده است.

و امروز خانه بود برای تمام تازه آمدهائی که کارمند رتبه‌دار و بی‌زن شرکت بودند.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۲۶)

تازه آمدها به جای واژه معمول تازه واردها آمده است .

مرد سال‌دار دیگر نمی‌خورد.(گلستان، ۱۳۸۵: ۶۸)

صفت سال‌دار بجای میان‌سال یا سالمند آمده است.

در آثار گلستان ۷۰ مورد هنجارگریزی واژگانی دیده می‌شود که بسامد آن ۳ درصد از کل هنجارگریزی را در برمی‌گیرد.

۹- هنجارگریزی موسیقایی

عناصر موسیقی ساز به دو شکل لفظی و معنوی ایجاد می‌شود. تکرار و جناس از جمله‌ی آرایه‌هایی است که شکل ظاهری متن و الفاظ آن را آهنگین‌تر می‌کند. تضاد و مراعات نظیر نیز از نظر معنوی بر موسیقی متن می‌افزایند.گلستان زبان داستان خود را با استفاده از هنجارگریزی‌های عناصر موسیقی‌ساز از جمله جناس، تکرار، تضاد و مراعات نظیر برجسته می‌کند. در ذیل به برخی از این گونه هنجارگریزی اشاره می شود. پیش از آن باید متذکر شد که در آثار گلستان ۲۴۲ مورد هنجارگریزی موسیقیایی وجود دارد که ۹ درصد از کل هنجارگریزی‌ها را به خود اختصاص داده است:

۹-۱. جناس

جناس آرایه‌ای است شامل آوردن دو لفظ در کلام که در ظاهر با یکدیگر همانند و در معنی مختلفنند. جناس از جمله مهمترین عنصر موسیقی سازـ غیر از وزن ـ در نثرابراهیم گلستان است.

و ظهر که به خانه می آمدم نامه‌ای پر ناله، حاصل کار آن روز به خواهرم میسپردم و نامه‌ای میگرفتم.(گلستان، ۱۳۴۶: ۱۵)

آن روزها به زور کلاه نقابدار باب می کردند.(گلستان، ۱۳۴۸: ۱۳)

ولی آمنه از او ترسید، جیغ زد، در رفت، رفت در را بست.(همان: ۱۶۱)

اما برادر زن بیل را با شور و زور فرومی کرد.(گلستان، ۱۳۵۳: ۱۰۹)

در آثار گلستان ۴۵ مورد جناس وجود دارد که ۱۹ درصد از کل هنجارگریزی موسیقیایی را در برمی‌گیرد.

۹-۲.تکرار

تکرار فعل‌ها و جمله‌ها و کلمه ها ، ریتمیرا به وجود می آورد که علاوه بر ماندگاری در ذهن مخاطب با نوعی لذت متن همراه است:

من می خواستم به قله برگردم. من می خواستم به قله برگردم، و روی خاکریز رها بودم.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۲۸)

از میان مه و نورِ محو میبینم انگار یک آدم بر کناره‌ی شط ایستاده است. انگار از صدای کشتی زائید. انگار موج او را ریخت، انگار مه او را ساخت؛ انگار اصلاً نیست، انگارحتماً هست.(همان: ۱۷۴-۱۷۵)

آن شب اگر مرا می‌گرفتند. می‌گرفتند. می‌گرفتند بهتر بود.(گلستان، ۱۳۸۵: ۴۷)

حالا هوای صبح روشن بود. از شعله روشن بود. از صبح روشن بود.(گلستان، ۱۳۷۴: ۹۵)

او را کشتند و همه چیز را می‌کشتند و همه چیز کشته شده است.(گلستان، ۱۳۸۵: ۴۷)

این گونه تکرار ، ۱۲۰ بار در آثار گلستان آمده است که ۴۹ درصد از هنجارگریزی موسیقیایی است.

۹-۳.تضاد

از آنجا که تضاد و مراعات النظیر از مصادیق موسیقی معنوی شعر ند(شفیعی کدکنی ، موسیقی شعر)در ادامه ی بحث انواع هنجار گریزی ، شاخصه موسیقی (ارکستریشن) بر این انواع قابل تطبیق است.

این آرایه، با تقابل و برابر نهادن دو واژه متضاد ، بر برجستگی زبان می افزاید. در موارد زیر این تقابل مفهومی به خوبی نمایان است:

مردم در آمد و رفت بودند و چراغ‌ها روشن می‌شدند و تاریکی فرومی‌نشست.(گلستان، ۱۳۴۶: ۳۶)

باران تندآهسته خیسم کرد.(گلستان، ۱۳۴۸: ۷۷)

در آثار گلستان ۳۸ مورد تضاد وجود دارد که ۱۶ درصد از هنجارگریزی موسیقایی را در برمی‌گیرد.

۹-۴.مراعات النظیر

آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند، خواه تناسب آنها، از جهت همنجس بودن باشد، مانند: (گل و لاله)، خواه تناسب آنها از جهت مشابهت یا تضمّن و ملازمت باشد، مانند: (تیر و کمان). صنعت «تناسب» و «مراعات نظیر»، از لوازم اوّلیّه‌ی سخن ادبی است.

بهار نیز می‌گذشت و تابستان رسید و رفت و پائیز شد و چشم خیره به یک نمانده بود.(گلستان، ۱۳۴۶: ۲۴)

جعفر با آب‌پاش آب از حوض برمی‌داشت، و روی شمعدانی‌ها، بوته‌های لاله عباسی، لادن‌ها، و تاج خروس می‌ریخت.(گلستان، ۱۳۴۸: ۲۹)

در سفره آش بود و بلالیت و قیمه، قلیه ماهی، نان و پنیر و ترشی و رنگینک.(گلستان، ۱۳۷۴: ۳۴)

در آثار گلستان ۳۹ مورد مراعات نظیر دیده می‌شود که بسامد آن ۱۶ درصد از کل هنجارگریزی موسیقیایی را در برمی‌گیرد.

نتیجه

ابراهیم گلستان از نخستین نویسندگان صاحب سبک و متحول کننده‌ی نثر جدید فارسی به شمار می‌آید که در کنار دیگر نویسندگان بزرگ در تحول نثر فارسی نقش داشته است. گلستان از جمله‌ی نویسندگانی است که برای زبان داستانی و استفاده از نثر آهنگین در قالب‌های داستانی نوین، اهمیتِ خاصّ ادبی قائل است و نثر داستانیِ گلستان از کیفیت نثر ادبی برخوردار گشته است. نثر ادبی مبتنی بر زبانی مجازی است و در ذات خود و کارکردهای حاصل از آن با نثر عادی و زبان معیار تفاوت دارد. بدین منظور ابراهیم گلستان برای برجسته کردن زبان نثر داستانی اش از انواع هنجارگریزی بهره گرفته است. از میان انواع هنجارگریزی در نثر داستان‌های ابراهیم گلستان، هنجارگریزی نحوی از بسامد بالاتری برخودار است. هنجارگریزی معنایی یکی دیگر از شگردهای برجسته‌سازی در نثر ابراهیم گلستان است که بسامد این نوع هنجارگریزی بعد از هنجارگریزی نحوی از سایر گونه‌ها بیشتر است. هنجارگریزی معنایی در آثار وی غالباً در ضمنِ آرایه‌ی تشخیص و پس از آن در تشبیهات او جلوه کرده است (نیز انواع پارادوکس، کنایه، تشبیه، مجاز و حس‌آمیزی). تشخّص سبکی او برای کاربرد صفت بیشتر در اسناد صفت به موصوف و کمتر در ساخت صفت مرکب مشهود است. نمودارها و جداول پیوست توزیع درصد گونه‌های

هنجارگریزی زبانی و سبکی را در آثار ابراهیم گلستان به روشنی نشان می‌دهد. در هنجارگریزی نحوی تقدیمِ فعل و جابجاییِ ارکانِ فعل از لحاظ سبکی بیشتر است که تا حد زیادی به خاطر زبان آهنگین و شاعرانه‌ی اوست. بدین منظور انواع تکرار، جناس، تضاد و مراعات نظیر نیز در سطح هنجارگریزی‌های موسیقایی نثر او دیده می‌شود. همچنین فراوانیِ گونه‌های شکسته‌نویسی، فعل‌های محاوره، واژه‌های عامیانه و ساخت محاوره‌ای به ترتیب بیشترین کاربردهای سبکی در زبان نثر داستانیِ ابراهیم گلستان به شمار می‌رود.

جدول شماره‌ی ۱ (انواع هنجارگریزی زبانی در آثار ابراهیم گلستان)

هنجارگریزی نحوی	۱۱۵۲	۴۴٪
هنجارگریزی معنایی	۳۸۹	۱۵٪
هنجارگریزی واژگانی	۷۰	۳٪
هنجارگریزی آوایی	۱۶۳	۶٪
هنجارگریزی موسیقایی	۲۴۲	۹٪
هنجارگریزی زمانی	۱۳۵	۵٪
هنجارگریزی گویشی	۱۰۲	۴٪
هنجارگریزی سبکی	۳۲۷	۱۲٪
هنجارگریزی در ساخت صفت	۴۰	۲٪
جمع کل	۲۶۲۰	۱۰۰٪

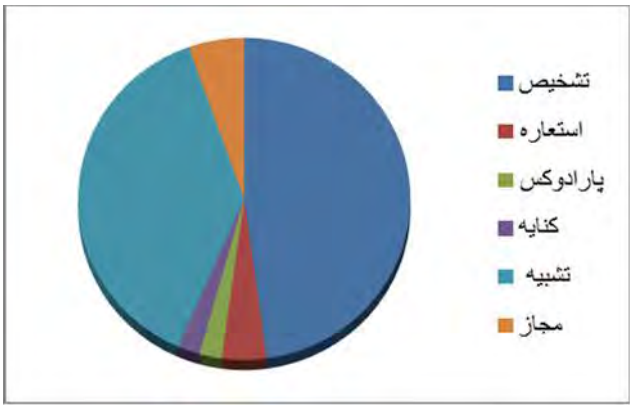
نمودار شماره‌ی ۱ (انواع هنجارگریزی زبانی در آثار ابراهیم گلستان)

جدول شماره‌ی۲ (هنجارگریزی معنایی در آثار ابراهیم گلستان)

تشخیص	۱۷۰	۴۴٪
استعاره	۱۵	۴٪
پارادوکس	۸	۲٪
کنایه	۱۰	۲٪
تشبیه	۱۳۷	۳۵٪
مجاز	۱۸	۵٪

حس‌آمیزی	۳۱	۸٪
جمع کل	۳۸۹	۱۰۰

نمودار شماره ۲ (هنجارگریزی معنایی در آثار ابراهیم گلستان)



جدول شماره‌ی ۳ (هنجارگریزی سبکی)

فعل‌های محاوره	۷۲	۲۲٪
واژه‌های عامیانه	۹۱	۲۹٪
ساخت محاوره‌ای	۵۱	۱۵٪
شکسته نویسی	۱۱۳	۳۴٪
جمع کل	۳۲۷	۱۰۰٪

نمودار شماره‌ی ۴ (هنجارگریزی موسیقایی)

تکرار	۱۲۰	۴۹٪
جناس	۴۵	۱۹٪
تضاد	۳۸	۱۶٪
مراعات نظیر	۳۹	۱۶٪
جمع کل	۲۴۲	۱۰۰٪

کتابنامه

- آتش‌سودا، محمدعلی(۱۳۹۰). تقابل نثر شاعرانه با زبان عامیانه در آثار«ابراهیم گلستان». نافه. سال دوازدهم. شماره ۴۵. ۱۳۹۰.

- احمدی، بابک(۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. چاپ دوم. تهران: نشرمرکز.
- حقوقی، محمد(۱۳۸۲). مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز. تهران: نشر قطره.
- ستگری، محمدرضا(۱۳۸۱). هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر. آموزش زبان و ادب فارسی. سال ۱۶. شماره ۶۴. ۱۳۸۱.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۷). نگاهی تازه به بدیع. چاپ یازدهم. تهران: انتشارات نیلوفر
- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۶). موسیقی شعر. چاپ پنجم. تهران: انتشارات آگاه.
- صفوی، کورش(۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد اول. تهران: انتشارات سوره مهر.
- عباسی، حبیب‌الله(۱۳۷۸). سفرنامه‌ی باران. نهران: ماندگار.
- علوی مقدّم، مهیار(۱۳۸۱). نظریه نقد ادبی معاصر. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.
- گلستان، ابراهیم(۱۳۴۶). جوی و دیوار و تشنه. چاپ اول. تهران: چاپ پیک ایران.
- ـــــــــــــ(۱۳۴۸). مد و مه. تهران: انتشارات روزن.
- ـــــــــــــ(۱۳۳۴). شکار سایه. تهران: شرکت چاپ میهن.
- ـــــــــــــ(۱۳۵۳). اسرار گنج دره‌ی جنّی. چاپ اول. تهران: انتشارات آگاه.
- ـــــــــــــ(۱۳۸۵). آذر، ماه آخر پائیز. چاپ دوم. تهران: انتشارات بازتاب نگار.
- ـــــــــــــ(۱۳۷۴). خروس. تهران. انتشارات روزن.
- نیّر، حسین(۱۳۷۰). فرهنگ واژه‌ها و اصطلاحات رایج در شیراز. چاپ اول. شیراز: انتشارات قلم.
- وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۵). «کنایه، نقاشی زبان». نامه‌ی فرهنگستان. سال دوم، شماره چهارم، ص ۶۹.
- همایی، جلال‌الدین(۱۳۸۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ بیست و دوم. تهران: نشر هما.
- یاکوبسن، رومن(۱۳۷۰). «بسوی نوعی دانش فن شعر»،ترجمه رضا سیدحسینی، مجله کلک، شماره ۱۷.

تاثیر هنجارگریزی گویشی در اشعار فارسی شهریار

دکتر جهاندوست سبزعلیپور
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت
دکتر سید محمود رضا غیبی
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرند

چکیده

بهره‌گیری از تمام ظرفیت‌های زبانی برای بیان هر چه بهتر، عمیق‌تر و تاثیرگذارتر اندیشه و احساسات، نزد هر شاعری از نقش بسیار مهمی برخوردار است؛ از این رهگذر یکی از ظرفیت‌های بسیار ارزنده هر ملتی، واژگان بومی و محلی آن است که یکباره خواننده را در فضایی ویژه قرار می‌دهد؛ بطوریکه شاعر با بکارگیری ساختارهای گویشی زبان محلی که در زبان هنجار و معیار رایج نیست به نوعی هنجارگریزی دست می‌زند که با رعایت اصل جمال‌شناسیک و حفظ رسانگی، می‌تواند از نقش ارزنده‌ای در ترسیم فضای حاکم بر ذهن شاعر برخوردار باشد. شهریار از جمله شاعرانی است که جهت پویایی و فخامت زبان شعری خویش از هنجارگریزی گویشی استفاده کرده است و این نوع هنجار گریزی، جلوه‌ای ویژه در اشعار فارسی وی دارد. در این مقاله، نمونه‌های هنجارگریزی گویشی در شعر شهریار استخراج و بررسی شده است که حاوی لغات، اصطلاحات، ضرب‌المثلها، کنایات و ترجمه‌های تحت‌اللفظی از زبان ترکی آذری است.

کلیدواژه‌ها: شهریار، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، هنجارگریزی گویشی، زبان ترکی آذری.

۱-مقدمه:

آشنایی‌زدایی در جهان متن، شامل همهٔ شگردهایی می‌شود که در برجسته‌سازی یک متن ادبی دخیل هستند و معمولاً با نوعی «هنجارگریزی» همراهند و می‌توان گفت آشنایی زدایی نتیجهٔ برجسته‌سازی و هنجارگریزی است. برای شناخت هنجارگریزی نخست باید هنجار، و سپس ناهنجاری را شناخت. در یک تعریف بسیار ساده هنجار اغلب به یک دسته از قوانین نوشته و یا نانوشته‌ای می‌گویند که در یک جامعه خاص رواج دارد و مردم آن جامعه ملزم به پیروی از آن هستند. حال باید نخست جامعه ادبی ایران را از نظر هنجارهای موجود بررسی کرد، تا مشخص شود در این جامعه چه هنجارهایی رواج داشته و دارد و ناهنجاریها چگونه درخلق شعر موثرند و شاعران چگونه ناهنجاری ایجاد می‌کنند و شعر را به زیبایی نزدیک می‌کنند.

از روزگاران کهن در ایرانِ بزرگ، زبان و گویش‌های ایرانی بسیاری رایج بوده‌اند و در این گستره وسیع تعداد زبان‌ها و گویش‌هایی که دارای ادبیات مکتوب بوده‌اند، بسیارند و گویش‌هایی نیز که دارای ادبیات مکتوب نبوده‌اند، گویشورانی داشته‌اند که با زبان مادری خود در خانه و جامعه سخن گفته، اما به زبان پارسی شعر گفته و کتاب‌ها نوشته‌اند، نمونه این حالت نوشته ناصرخسرو شاعر ایرانی (۳۹۴- ۴۸۱ هـ ق) دربارهٔ قطران تبریزی در سفرنامه است: «در تبریز قطران نام شاعری را دیدم شعری نیک می‌گفت اما زبان فارسی

نیکو نمی‌دانست، پیش من آمد، دیوان منجیک و دیوان دقیقی بیاورد و پیش من بخواند و هر معنی که او را مشکل بود از من پرسید، با او بگفتم، شرح آن بنوشت و اشعار خود بر من خواند» (ناصر خسرو، ۱۳۶۱: ۸). یعنی شاعری دوزبانه که به زبانی غیر از زبان ادبی و رسمی (آذری) تکلم می‌کرده و به فارسی نیز شعر می‌گفته است و اگر آذری با فارسی تفاوت بسیاری داشت قطران نمی‌توانست در یک یا چند دیدار با ناصرخسرو مشکلات خود را برطرف نماید.

به موازات زبان فارسی در ایران زبان‌هایی نیز بوده‌اند که کم‌وبیش دارای ادبیاتی شفاهی و گاه مکتوب بوده‌اند و در آنها پاره‌ای ترکیبات و اصطلاحات ادبی ساخته‌شده است. یکی از این زبان‌ها، زبان ترکی آذری است که شهریار به عنوان یکی از سرشناسان این حوزه است و رواج و شهرت شعرش در جامعه فارسی‌زبان و غیرفارسی زبان بر همگان آشکار است. در این سرزمین، یک زبان مادری رواج نداشته بلکه گاه به ازای هر شاعر یک فرهنگ و یک زبان مادری بوده است، نمی‌توان گفت در این ایران بزرگ با این همه فراخی، فقط یک سنت ادبی و یک زبان ادبی رایج بوده و همه از آن تبعیت کرده‌اند.

یکی از راهکارهای موفقیت یک شعر هنجارگریزی است که برای خود روشهایی دارد و در زیر به آنها اشاره خواهد شد. برای بررسی هنجارگریزی‌های گویشی شعر شهریار نخست لازم است زبان جامه‌ای بررسی شود که شهریار محصول آن جامه است. بدین خاطر در این مقدمه سعی بر آن است تا اهمیت و نقش گویش‌ها و زبانهای رایج در ایران بررسی شود تا مشخص گردد چگونه شاعران هر جامه‌ای با تزریق قواعد و مشخصاتی از نظامِ زبانی زبان مادری خود به تنه شعر فارسی علاوه‌بر تقویت زبان فارسی، در خلق زیبایی شعر خود موثر بوده‌اند.

«با دقت در واژگان ادبی زبان فارسی می‌توان به نمونه‌هایی برخورد کرد که نشان دهنده این است که در ایران، گرچه گویندگان، نویسندگان و شعرا سعی در اقتفا و پیروی از یک سنت ادبی داشته‌اند و تلاش کرده‌اند از زبان ادبی دری در نوشته‌های خود استفاده کنند، اما نقش و تأثیر زبان مادری آنها در نوشته‌هایشان به چشم می‌خورد، چگونه می‌توان شعر "گفت"[۱] و سرود و از زبان مادری خود رسوباتی در شعر بر جای نگذاشت؟ چگونه می‌توان صحبت کرد و از واژگان و نحو زبان مادری خود استفاده نکرد؟» (سبزعلیپور، ۱۳۸۹: ۱۱۴۶).

زبان مادری شهریار ترکی آذری است و زبان غالب محیط و جامعه‌ادبی او فارسی است، نمونه‌های عالی هر دو مورد از این اشعار در شعر شهریار به وفور یافت می‌شود. شعر «حیدربابایه‌سلام شهریار» نمونهٔ عالی

[۱] - با توجه به یک سنتی دیرینه در ادبیات که شعرا اول شعر می‌گفتند و مدتها شعرشان ملفوظ و شفاهی می‌ماند و بعد به ثبت می‌رسید و گاه حتی شعرشان به درجه ثبت و مکتوب شدن نمی‌رسید، مصدر "گفتن"بیشتر از "سرودن" یا "نوشتن" برای شعر به کار می‌رود و امروزه نیز در زبان فارسی شعرا بیشتر شعر می‌گویند، مثلاً این جمله کلیشه‌ای«فلانی شعر می‌گه» بسیار شنیده می‌شود.

شعر ترکی آذری او و غزلیات فراوان فارسی او، از جمله دو غزل معروف با مطلع زیر نشان‌دهندهٔ تسلط او بر نظام زبان فارسی است:

علی ای همای رحمت/ تو چه آیتی خدا را که به ما سوا فکندی همه سایه هما را(ج۱/۶۹)

آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا بی وفا حالا که من افتاده ام از پا چرا(ج۱/۷۹)

آنچه باعث شده است، شهریار به راحتی دست به هنجارگریزی بزند، قرض‌گیری‌های واژگانی، نحوی و گاه آوایی او از زبان مادری خود اوست که نتیجه تسلط خاص او به هر دو زبان (زبان مادری و زبان ادبی) است. چیزی که بعدها کمتر تکرار شد و شاید نبود همین ویژگی (تسلط به هر دو زبان مادری و ادبی)، که جاده هنجارگریزی را برای شهریار هموار می‌کرد، عامل یا مانعی بود برای شعرای هم‌وطنِ خلفِ شهریار که نتوانستند از قواعد هر دو زبان به آسانی در خلق شعر فارسی استفاده کنند. شهریار هیچ‌گاه دربند قواعد دست‌وپاگیر زبان نماند و هرگاه عقبه‌ای برایش پیش می‌آمد با مهارت خاصی که در زبان مادری خود داشت، یک قاعده از آن را به شعر فارسی پیوند می‌زد و شعرش را تکمیل می‌کرد و این چنین است که شعرش گاه چون شعر مولانا می‌شود که جملاتی از ترکی (احتمالاً ترکی قونیه) را در اشعارش می‌بینیم:

من کجا شعر از کجا لیکن به من در می‌دمد آن یکی ترکی که آید گویدم «هی کیمسن»

پرواضح است که صرف وارد کردن یک عبارت بیگانه در شعر، هنجارگریزی نیست، اما هدف از ارائه این نمونه دوزبانگی شاعر بود تا مشخص شود شاعر چگونه به راحتی از یک زبان به زبان دیگر رفت و آمد زبانی می‌کند، یعنی گویا پل بسته است بین این دو زبان و هر وقت دستش تنگ شود پا را به آن سوی پل گذاشته و با دستی پر برمی‌گردد و شعرش را ادامه میدهد.

مدرسی درباره چندزبانگی ایران می‌نویسد: «ایران را می‌توان یک کشور چند زبانه دانست، زیرا در محدودهٔ مرزهای سیاسی آن، گروهای قومی گوناگونی زندگی می‌کنند و هر یک به طور عمده در قلمرو خود، به زبان بومی یا زبان مادری خویش سخن می‌گویند، اما در عین حال تنها زبان رسمی در این کشور فارسی است» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۳۳).

در این پژوهش سعی شده است با نشان دادن شواهدی از هنجارگریزی گویشی در شعر شهریار اهمیت این ترفند ادبی نشان داده و مشخص شود که شهریار چگونه توانسته است با استفاده از این قاعده‌افزایی‌ها، هم از عقبات آفرینش ادبی نجات پیدا کند و هم دامنه امکانات زبانی فارسی را گسترده‌تر کند. اگر شعرا در زبان فارسی قاعده‌افزایی نمی‌کردند، شاید سنت ادبی زبان فارسی هم مانند خیلی از گویش‌های ایرانی دایره‌اش کم‌حوصله می‌ماند و به این فراخی نمی‌رسید.

در این پژوهش از دیوان دو جلدی شهریار (انتشارات نگاه) استفاده شده است. در پایان هر بیت از علایم اختصاری (ج) برای جلد استفاده شده است و شماره‌های بعد از آن به ترتیب شمارهٔ صفحه و بیت هستند.

۲-پیشینه بحث

در مورد هنجارگریزی پژوهش‌های زیادی به زبان فارسی انجام شده است که از آن جمله می‌توان به صفوی (۱۳۷۳) اشاره کرد. در مقالات متعددی نیز به هنجارگریزی‌های شاعران مختلف اشاراتی آمده است، از جمله سجودی (۱۳۷۸) «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»، و سجودی (۱۳۷۵) در «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری»، سنگری (۱۳۸۳) در «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر»، حسین‌نژاد (۱۳۸۸) در «هنجارگریزی در مثنوی مولانا» نکاتی در مورد هنجارگریزی در شعر فارسی ذکر کرده‌اند. در مورد هنجارگریزی گویشی و تاثیر زبان محلی بر شعر شاعران فارسی زبان کمتر تحقیق شده است. عزیزی‌فر(۱۳۱) در «گونه‌های زبانی هنجار گریزی» به هنجارگریزی شعر نیما پرداخته، اما صحبتی از تأثیرپذیری نیما از زبان مادری‌اش به میان نیاورده است.

۳-هنجارگریزی

«هنجارگریزی در کل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، هر چند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیردستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت» (صفوی،۱۳۸۳: ۴۴). به طور کلی هر شاعری در بخشی از کار خویش هنجارگریزی دارد.

سجودی ضمن تشریح نظر یاکوبسن، هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی می‌داند: «در میان زبان‌شناسانی که نقش‌های مختلفی را برای زبان برشمرده‌اند، به نظر می‌رسد یاکوبسن، زبان‌شناس ساختگرا، کاملترین الگو را ارائه کرده است. او شش نقش برای زبان قائل شده است که عبارتند از : عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، هم‌دلی و ادبی. در نقش ادبی زبان جهت‌گیری پیام به سوی صورت زبانی پیام است. زبان از طریق فرایندی که صورت‌گرایان آن را برجسته‌سازی نامیده‌اند، کارکردی غیرمتعارف می‌یابد به گونه ای که شیوه بیان و به واقع خود پیام در کانون توجه قرار می‌گیرد. برجسته‌سازی در واقع انحراف از مؤلفه‌های زبان هنجار است و به این ترتیب می‌توان گفت که زبان شعراز نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. لیچ به دو گونه از برجسته‌سازی اشاره می‌کند: انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار (هنجارگریزی)، افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار (قاعده‌افزایی). بر این اساس هنجارگریزی ابزار شعر آفرینی و قاعده افزایی اسباب نظم آفرینی است».

«این شگردهای در دو دستهٔ موسیقیایی و زبانشناسیک جای می‌گیرد که تمام ویژگی‌های زبان شعری اعم از موسیقی، صور خیال، ویژگیهای بیانی، بلاغی و زبانی را در خود جای می‌دهد و باعث می‌شود تا زبان شعر از تشخص و برجستگی بیشتری نسبت به زبان نثر برخوردار شود و در نتیجه ذهن مخاطب از معنی به زبان منعطف شود» (حسینی مؤخر، ۱۳۸۲: ۷۹).

دکتر شفیعی کدکنی در موسیقی شعر، دو شرط اصلی را برای هر توسع زبانی اصل می‌داند: « ۱) رعایت اصل جمال شناسیک، ۲) اصل رسانگی و ایصال» (شفیعی کدکنی، ۱۳:۱۳۷۳). منظور از اصل جمال‌شناسیک

رعایت زیبایی کلام و منظور از اصل رسانگی این است که در حدود منطق شعر، مخاطب بتواند احساس گوینده را دریابد.

«ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ مقالهٔ بسیار مهمی تحت عنوان هنر یعنی صنعت (Art as device) منتشر کرد. این مقاله آن قدر مهم بود که برخی آن را بیانیهٔ فرمالیسم خوانده‌اند. شکلوفسکی در این مقاله می‌گوید که کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت است (Deformation of reality). اصطلاح او در این مورد به روسی Osteranenja است که با توجه به ریشهٔ لغت در انگلیسی به Making strange (غریب‌سازی) ترجمه شده است» (شمیسا،۱۳۸۸: ۱۷۳).

«به عقیدهٔ لیچ زبانشناس انگلیسی برجسته‌سازی به دو طریق متحقق می‌شود:

۱ – هنجارگریزی یعنی همان deviation که فرمالیست‌های روسی مطرح کرده اند. امّا هنجارگریزی به نظر لیچ انواع و اقسامی‌دارد. مثلاً هنجارگریزی آوایی، لغوی، نحوی، معنایی و غیره. به نظر او هنجارگریزی غالباً در حوزهٔ بدیع معنوی است و شعر می‌سازد.

۲ – هنجارافزایی (Extra regularity) که معمولاً در حوزهٔ بدیع لفظی است و نظم می‌سازد. یعنی در واقع به زبان متعارف یا خودکار، هنجارهایی را تحمیل می‌کنیم(هنجارپذیری زبان)» (همان:۱۷۹)

لازم به توضیح است که بررسی متون ادبی از دیدگاه برجسته‌سازی یکی از مباحث جدید در حوزه زبان‌شناسی و ادبیات است که در قرن اخیر فرمالیستها و ساختارگرایان بدان توجه داشته‌اند و متون ادب فارسی، کمتر از این نظر بررسی شده‌اند. روش ساختارگرایی اولین بار توسط دو انجمن مطالعات زبان‌شناسی در مسکو معرفی شد و سپس افرادی چون یاکوبسن، تری ایگلتون، شکلوفسکی، لیچ و دیگر زبان‌شناسان برجسته دنیا هر کدام کتاب‌ها و مقالاتی در این زمینه نوشتند و این روش را یک روش علمی برای بررسی متون ادبی پیشنهاد کردند و در ایران نیز اخیراً بعضی از بزرگان به این روش توجه کردند و کتب و مقالاتی در این زمینه ارائه کردند.

با توجه به تعاریف زبان‌شناسان، نمونه‌های زیادی برای هنجارگریزی وجود دارد که از آن جمله می‌توان به هنجار گریزی‌های واژگانی، نحوی، نوشتاری، گویشی، زمانی، سبکی، معنایی و قاعده افزایی اشاره کرد که در اینجا تنها به هنجارگریزی گویشی در اشعار فارسی شهریار اشاره می‌شود.

۳-۱ هنجارگریزی گویشی:

گویش، شکل عینی زبان و موارد کاربرد آن در گفتار است (شیری،۱۳۸۶: ۲۹) اگر شاعر، ساخت‌هایی را از گویش خویش که در زبان هنجار نیست وارد شعر سازد، به هنجارگریزی گویشی دست زده است. استفاده از واژگان محلّی، مخاطب را با فضا و مکانِ شعر و شاعر آشناتر می‌کند. «در این نوع هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی، شاعر به عمد یا ناخودآگاهانه از زبان یا گویش خود عباراتی را وارد زبان معیار می‌کند» (صفوی،۱۳۸۳: ۴۸).

با توجه به زبان مادری شهریار، به نظر می‌رسد در بعضی موارد به صورت ناخودآگاه از کلمات و عبارات و ضرب المثلهای ترکی(مخصوصاً ترجمهٔ تحت اللفظی) استفاده کرده است که شاید معادل فارسی آنها موجود نباشد که به نمونه‌هایی از این موارد اشاره می شود.

۳-۱-۱ بکارگیری لغات ترکی در شعر فارسی:

گدوک (گردنه)

چون ره مورچه بر دور گدوک یا چنان رشته که پیچیده به دوک (ج۲/۲۷۶/۱۵)

یشماق (روبند زنان آذربایجان)

ننه و خاله به تنبان دراز شله پیچیده و یشماق انداز (ج۲/۲۶۷/۱۴)

ایلخی (رمهٔ اسبان)

گوسپندان گله گله کره اسبان خیل خیل گله‌ها با گله بان و ایلخی با ایلخان (ج۱/۵۵۸/۱)

قَشوُ (ابزار خاراندن و تمیز کردن پوست و موی اسبان)

بهر صنعتگری ابزار کار خویشتن بخشند قلم را ده به مستوفی که میر آخور قشو دارد (ج۲/۵۲۶/۱)

بیقوش (جغد)

زین خبرخانه به بیغوله گذارد اسلام گو به بام حرکت کعبه بخواند بیقوش (ج۲/۵۴۰/۷)

تخماق (وسیله کوبیدن)

اگر تخریب با بیل و کلنگ است تو تخماقی وگر هم روش داری (ج۱/۴۵۹/۳)

قوش (پرنده ای بزرگ و شکاری)

تو ای کبوتر طناز نازنین پرواز حذر ز چنگال باز قضا که قوش آمد (ج۱/۲۰۰/۹)

ناقوس دیر را جرس کاروان مگیر سیمرغ را مقایسه با قوش می‌کنی (ج۱/۴۲۳/۴)

پنتی (کثیف)

صبح گو خنجر خورشید به من ده تا چاک دل این تیره شب پنتی پتیاره کنم (ج۱/۳۱۷/۱)

استفاده از عبارت یا جملهٔ ترکی در لابلای شعر

گاهی شهریار یک عبارت یا جمله ترکی را به صورت کامل در یک بیت گنجانده است.

این یکی «بیردن آتلدی بوینما» وان دگر «آزقالدی چخسون کلّمه » (ج۱/۵۸۶/۵)

یعنی این کی «ناگهانی پرید روی گردنم» و آن دگری «کم مانده بود بالای کله‌ام برود».

شور و غوغایی بدانسان شد بلند که من بیچاره «لاپ قویدوم نمه» (ج۱/۵۸۵/۱۶)

یعنی من بیچاره «از ترس خیس کردم».

استفاده از ترجمه لفظ به لفظ یک اصطلاح یا ضرب‌المثل ترکی

در بعضی از موارد، شهریار عبارات، اصطلاحات یا ضرب‌المثل‌های ترکی را به زبان فارسی ترجمه کرده و در شعر خود آورده است.

تو برو فکر خر و خرمن خود باش که من آرد بیزیده و غربال هم آویخته‌ام (ج۲/۱۴/۴۴۵)

که مصراع دوم ترجمه ضرب المثل ترکی «من الکیمی الیبب، قلبیریمی دیواردان آسلامیشام» است به این مفهوم که من کار خود را انجام داده و به پایان رسانده‌ام و الان خیالم راحت است.

هزار وعده که کردی یکی بیا و بیار که فی‌المثل همدان دور و کَردها نزدیک (ج۱/۱۷/۲۸۲)

که مصراع دوم ترجمه ضرب المثل معروف «همدان اوزاخ، کردی سی یاخین» است.

بز بیچاره فکر کندن جان مرد قصاب فکر دنبه آن (ج۲/۸/۱۶۱)

کل بیت گویا ترجمه ضرب المثل ترکی «گچی قالیب جان هایینا، قصاب دوروب پی آختاریر» است.

گاهی این ترجمه‌ها از اصطلاحات خاص در آذربایجان است.

سابقه صداقتش رفت به باد و لاکتاب آنچه که خدعه و ریا با من صاف و ساده کرد (ج۱/۱۴/۱۷۱)

خسته از درس و کتابم عشرتی خواهم حسابی بی‌کتاب ای ماه مکتب از بغل برکش کتابی (ج۱/۷/۳۸۰)

در آذربایجان از اصطلاح (کتاب سیز) به مفهوم کسی که ایمان ندارد و یا رحم ندارد استفاده می‌شود.

او کشاورز کریمی که به مرغانش، کشت دستخوش نیز شد و مرغ کسی کیش نکرد (ج۱/۵/۱۷۱)

ترجمه اصطلاح «هیچ کسین تویوغونی کیش ایلمدی» در آذربایجان به کسی که آزارش به مورچه هم نمی‌رسد از این اصطلاح استفاده می‌شود، یعنی به مرغ کسی هم آزار نمی‌رساند.

دل چون غنچه پژمرده من وا نخواهد شد اگر صد بار گل روید وگر صد ره بهار آید (ج۱/۱/۲۴۰)

گویا ترجمه عبارت ترکی (یوزیول باشد)، در زبان ترکی به جای دفعه از ره استفاده می‌شود. شاید نظامی و خاقانی هم به این دلیل از اصطلاح (یک ره) استفاده کرده باشند.

ولایت را ز فتنه پای بگشای یکی ره دستبرد خویش بنمای (نظامی، خسرو و شیرین، ۲۱۹۵)

یک ره ز لب دجله منزل بمداین کن وز دیده دوم دجله بر خاک مداین ران (خاقانی، دیوان،۵/۲۴۵)

چشم بودن

به کشتزار زمین آسمان همه چشم است که آنچه کشته کنی خرمن آسیا بکند (ج۱/۱/۲۱۴)

کنیز اختران چشمند و بیدار بخواب ای مه مواظب دارد این دل (ج۱/۷/۲۸۵)

(چشم بودن) شاید ترجمه عبارت ترکی (گوز اولماق) باشد که از آن برای مواظبت دقیق استفاده می‌شود.

گریزا گریز

یک دهن خواندن

من بخوانم دهنی و دهنی هم تو بخوان فرض کن ساز فراموش صبایی بلبل (ج۱/۲/۲۸۴)

دور اکبر خوانی ما طی شد اکنون یک دهن از اجل بشنو که با ما شمر خوانی می‌کند (ج۱/۱۵/۲۱۶)

اصطلاح یک دهن در عباراتی چون «یک دهن خواندن یا یک دهن خندیدن» (بیر آغیز گولمک، بیر آغیز اوخوماق) در زبان آذربایجان معمول است. نظامی نیز از چنین اصطلاحی استفاده کرده است.

بیا تا یک دهن پر خنده داریم یک امشب را به شادی زنده داریم

(نظامی، خسرو و شیرین، ۱۴۷۴)

استفاده از تلفظ ترکی کلمات فارسی و عربی

شهریار در بعضی موارد از کلمات فارسی و عربی با تلفظ ترکی آنها استفاده کرده است.

خیز فسون کار بتا تا نهی در رهشان دام به افسون و فند (ج۱/۹/۴۹۵)

فند به جای فن استفاده شده است.

جنگجویان تو با نام و نشان قهرمانان تو با حشمت و شان (ج۲/۱۳/۲۹۱)

شأن (ارج و مقام) در ترکی آذری به صورت shän تلفظ می‌شود.

۴- نتیجه‌گیری

بسیاری از زیباییهای آثار ادبی ناشی از برجسته‌سازی است که با استفاده از خلاقیت شاعر و از طریق هنجارگریزی (قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی) به دست می‌آید. در این پژوهش اشعار فارسی شهریار مورد مطالعه قرار گرفت و نمونه‌های هنجارگریزی گویشی از دیوان فارسی ایشان استخراج و مورد بررسی قرار گرفت که در این بررسی، نتایج زیر به دست آمد:

شهریار از جمله شاعرانی است که جهت پویایی و فخامت زبان شعری خویش از هنجارگریزی گویشی استفاده کرده است و این نوع هنجارگریزی، جلوه‌ای ویژه در اشعار فارسی وی دارد.

نمونه‌های هنجارگریزی گویشی در شعر شهریار حاوی لغات، اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها، کنایات و ترجمه‌های تحت‌اللفظی از زبان ترکی است.

شهریار در استفاده از هنجارگریزی گویشی، اصل رسانگی و جمال‌شناسیک زبان را از بین نبرده است.

با توجه به اینکه زبان مادری شاعر، ترکی آذری بوده است، در بعضی مواقع به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه بر زبان هنجار تاثیر گذاشته و باعث برجسته سازی شده است.

هنجارگریزی گویشی شهریار، در بسیاری از موارد تشخص و برجستگی خاصی به شعرش داده که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.

کتابنامه:

- حسین‌نژاد، درنا (۱۳۸۸) «هنجارگریزی در مثنوی مولانا»، گلستان، آبان ۱۳۸۸،شماره ۱۰۱–صص۸۵–۸۵
- حسینی موخر، سیدمحسن (۱۳۸۲)، «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان اروپا»، فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۲، پاییز و زمستان.
- خاقانی، افضل الدین ابراهیم (۱۳۷۷)، دیوان، به کوشش جهانگیرمنصور، تهران، انتشارات نگاه.
- دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه.
- سبزعلیپور، جهاندوست (۱۳۸۹)، «نقش گویش‌های ایرانی در باروری و شناخت زبان فارسی» مجموعه مقالات همایش بین‌المللی گویش‌های مناطق کویری ایران، بکوشش عصمت اسماعیلی و مصطفی جباری، دهم و یازدهم آذرماه ۱۳۸۹، دانشگاه سمنان، صص ۱۱۴۵–۱۱۶۷.
- سجودی، فرزان (۱۳۷۵)، «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری»، هنر، زمستان ۱۳۷۵، بهار ۱۳۷۶، شماره ۳۲ صص۴۷۸–۴۸۷.
- سجودی، فرزان (۱۳۷۸)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر »، شعر، تابستان و پاییز، شماره ۲۶ ۲۰–۲۹.
- سنگری، محمدرضا (۱۳۸۳) «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر»»، شعر، نیمه دوم زمستان، شماره ۴۰، صص ۴۲–۴۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه، چاپ چهارم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، نقد ادبی، تهران، انتشارات میترا،چاپ سوم.
- شهریار، محمد حسین (۱۳۷۹)، دیوان شهریار، تهران، انتشارات نگاه، چاپ بیست و یکم.
- شیری، علی اکبر (۱۳۸۶)، درآمدی بر گویش‌شناسی، تهران، انتشارات مازیار، چاپ اول.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، از زبان شناسی به ادبیات، جلد دوم (شعر)، تهران، انتشارات سوره مهر.
- عزیزی‌فر(۱۳۹۱) در «گونه‌های زبانی هنجار گریزی» رشد آموزش زبان و ادب فارسی، پاییز، شماره ۱۰۱، صص ۱۰۱–۱۰۵.
- مدرسی،یحیی (۱۳۸۷)،درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان،پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،تهران؛
- نظامی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۷۶)، خسرو و شیرین، شرح و تصحیح دکتر برات زنجانی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

پارامتر هسته در ساختار گروهی دستور زبان فارسی

عاطفه ستایش مهر

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

حسن روشان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان بجنورد

چکیده

یکی از اصول دستور جهانی که چامسکی معرفی می‌کند، اصل ساختار گروهی است. در این نظریه، جمله صرفاً زنجیره‌ای از چند واژه به صورت یک توالی خطی نیست ؛ بلکه متشکل از گروه هاست کـه در تئـوری ایکس تیره $(\bar{x})$ به بررسی کامل آن می‌پردازد. طبق نظریه چامسکی، انواع گروه ها که در یک جملـه بـه کـار می‌روند عبارتند از: گروه اسمی، گروه فعلی، گروه حرف اضافه، گروه صفتی و گـروه قیـدی. در هـر گـروه، یک سازه که گروه به آن نام خوانده می‌شود، نقش هسته را دارد و دیگر سازه ها، نقش وابسته را ایفا می‌کنند. پارامتر هسته در هر زبان، جایگاه هر هسته را در درون ساختار گروهی مشخص می‌کند. در یک گروه، هسـته می‌تواند در دو جایگاه، در سمت چپ و یا در سمت راست متمم خود به کار رود؛بـه عبـارت دیگر،زبـان یـا «هسته در آغاز» است و یا «هسته در پایان». در این تحقیق بـه بررسـی گـروه‌هـای مختلـف در زبـان فارسـی می‌پردازیم تا جایگاه هسته را در گروه ها مشخص نماییم. طبق بررسی در نمونه ها و مثال ها در کلیـه گـروه ها، هسته می‌تواند وابسته‌های پیشین و پسین داشته باشد و حتی می‌توان هسته را در میان دو گروه وابسته‌های پیشین و وابسته‌های پسین قرار داد.

کلیدواژه‌ها: ساختار گروهی، هسته، وابسته، هسته در پایان،هسته در آغاز.

مقدمه

یکی از اصول دستور زبان، اصل وابستگی ساختاری است. وابستگی ساختاری به این معنی است که دانش زبان به جای تکیه بر توالی واژه ها ی جمله، بر روابط ساختاری جمله تکیه دارد.جمله ها متشکل از گروه ها هستند نه زنجیره‌ای از چند واژه به صورت یک توالی خطی. در هر گروه یک سازه نقش هسته را دارد و دیگر سازه ها نقش وابسته را ایفا می‌کنند. در زبان فارسی، انواع گروه ها که یک جمله را شکل می‌دهند بنا به نظریه دستور نویسان متفاوت است. دکتروحیدیان کامیار تعداد گروه‌های زبان فارسی را سه گروه اسمی، فعلی و قیدی می‌داند و از سوی دیگر دکتر فرشیدورد به تعداد مقوله‌های دستوری، انواع گروه معرفی می‌کند که شامل گروه اسمی،گروه فعلی، گروه قیدی، گروه حرف اضافه وگروه صفتی است.

یکی از اصول ساختار گروهی مربوط به عنصر اساسی هر گروه است که به آن "هسته" می‌گویند. هسته در دو جایگاه در گروه قرار دارد. یا در سمت چپ گروه و یا در سمت راست گروه. و یا به عبارتی زبان یا "هسته در آغاز" است و یا "هسته در پایان"(کوک،۱۹۹۶:۱۴۲). چامسکی معتقد است مکان نسبی هسته ها و

متمم ها برای تمام گروه‌های موجود در یک زبان معین، فقط یک بار نیازمند مشخص شدن است. به جای این که لیست بلندی جدا جدا مربوط به جایگاه هسته در هر نوع گروه بدهیم، تنها به دادن یک الگو بسنده می‌کنیم که در آن زبان، هسته در آغاز گروه می‌آید و یا در پایان گروه. گویشور هر زبان می‌داند که گروه ها هسته در آغازند و یا هسته در پایان و نیازی به فرایند آموزش نیست و این همان چیزی است که به آن" فراسنج "و یا" پارامتر هسته" می‌گویند.

در این تحقیق برآنیم تا به بررسی گروه‌های مختلف زبانی در زبان فارسی بپردازیم تا محل هسته را در گروه‌های مختلف زبانی مشخص کنیم. در ابتدا تعریف مختصری از گروه و اجزای تشکیل دهنده آن ارائه می‌دهیم.

گروه:

گروه دو یا چند کلمه است که معنی کاملی نداشته باشد به صورت جمله یا جمله واره یا کلمه مرکب در نیامده باشد و نقش یکی از کلمات و واحدهای دستوررا در کلام بازی می‌کند .به عبارت دیگر صورتیست از زبان که در ساختمان جمله یا جمله واره به کار رفته باشد و کلمات داخل آن هر یک دارای تکیه و درنگ خاص خود باشند. (فرشید ورد، ۹۷:۱۳۸۲)

یک گروه از دو بخش هسته و وابسته تشکیل یافته است .

هسته : هسته یک گروه عبارتند از عنصری که نقش نحوی کل گروه را مشخص می‌کند. مثلا در یک گروه اسمی، هسته یک اسم است و آن اسم هویت کل گروه را شکل میدهد. هسته به تنهایی و بدون وابسته می‌تواند در کلام نقش خود را بازی کند اما وابسته بدون هسته نمی تواند معنی مفید داشته باشد .

وابسته : کلمه یا جمله واره یا گروهی است که معنی کلمه یا جمله واره یا گروه دیگری را که هسته نامیده می‌شود کامل کند، یا چیزی به معنی هسته بیفزاید بی آنکه با آن همپایه و همسان باشد. (فرشید ورد، ۱۰۱:۱۳۸۲)

بعضی از وابسته ها لازم است و بعضی افزاینده یا گسترده. حذف وابسته‌های افزاینده خللی به سخن وارد نمی کند و بودنشان در کلام تنها معنی را گسترش می‌دهد و به آن چیزی می‌افزاید .

فرشید ورد معتقد است که از آنجا که هر گروه نقش یکی از اقسام کلمه را در جمله بازی می‌کند. به شماره اقسام کلمه میتوان گروه داشت از قبیل گروه اسمی، گروه وصفی، گروه قیدی، گروه فعلی، گروه پیوندی و گروه صوتی و گروه حرف اضافه. (فرشید ورد،۹۹:۱۳۸۲)

اینک به بررسی تک تک گروه ها می‌پردازیم و با ارائه نمونه‌هایی جایگاه هسته را در هر گروه مشخص می‌کنیم .

گروه اسمی :

به آن واحد نحوی که از یک یا چند واژه تشکیل می‌شود و واژه اصلی یا هسته آن اسم است" گروه اسمی" گفته می‌شود .

انوری و گیوی گروه اسمی را اینگونه تعریف می‌کنند: گروه اسمی به زنجیره‌ای از یک اسم به عنوان هسته با یک یا چند وابسته گفته می‌شود که وجود هسته برای گروه، اجباری و وجود وابسته ها اختیاری است. (انوری، ۱۳۹۰:۱۴۰)

هر گروه اسمی از یک هسته و تعدادی وابسته که در دو طرف هسته قرار می‌گیرد ساخته شده است .وابسته‌هایی که قبل از هسته قرار می‌گیرند وابسته‌های پیشرو و آنهایی که پس از هسته قرار می‌گیرند وابسته‌های پی رو می‌نامیم .(باطنی،۱۳۷۲:۱۳۸)

هسته گروه اسمی، اسم است و یا هر چه در حکم اسم باشد. وابسته‌های اسم دو گونه اند. وابسته‌های پیشین و وابسته‌های پسین. (وحیدیان،۱۳۸۷:۶۸)

وابسته‌های پیشین عبارتند از:

صفت اشاره : صفت‌های اشاره مانند "این/آن / چنین /چنان " پیش از هسته می‌آید.

این کشور

صفت پرسشی : کدام دانش آموز

یک نکره : یک مرد

صفت تعجبی : عجب حرفی

صفت مبهم : هر دختری

صفت شمارشی اصلی : دو کتاب

صفت عالی : بهترین کتاب

صفت شمارشی ترتیبی :اولین بچه

شاخص :آقای حمیدی

وابسته‌های پسین اسم :

"ی" نکره : مردی

نشانه‌های جمع: کتاب ها

صفت شمارشی ترتیبی نوع دوم : کلاس پنجم

مضاف الیه : گروهی اسمی یا اسمی است که پس از حرف اضافه کسره بیاید. دوستِ هوشنگ،

مضاف الیه می‌تواند ضمیر غیر فاعلی باشد که در این صورت هم بعد از هسته می‌آید. کتابش

درقدیم مضاف الیه پیش از اسم هم می‌آمده است.در این صورت معمولا حرف اضافه "را" پی آن قرار میگرفته است.

دیده را فایده آن است که دلبر بیند .

شبه مضاف الیه : گروه اسمی یا اسمی است که به وسیله حرف اضافه غیر از کسره، به اسم هسته خود مربوط می‌شود.

کوشش برای صلح

اگر اسم یه صورت اسم مصدری باشد متمم هم قبل از هسته و هم بعد از هسته به کار می‌رود.

مردن از گرسنگی

از گرسنگی مردن

پاره‌ای از اسمها، مانند برخی از فعل ها و صفت ها دارای متمم و شبه مضاف الیه لازمند. یعنی معنیشان بدون آن متمم ناقص است. بنابر این می‌توان آنها را اسم ناقص نامید.

جلوگیری از .....

غلبه بر .....

صفت بیانی : صفت بیانی هم پیش از هسته می‌آید و هم پس از هسته.

آدم خوبی است .

خوب آدمی است.

جمله واره توصیفی : در این ساختار یک جمله توصیف اسم را به عهده دارد که معمولا با " که" شروع می‌شود. و بعد از هسته می‌آید. گاهی می‌توان بین هسته و جمله وصفی فاصله انداخت.

مردی که روزنامه می‌خواند دوست من است .

او همان مردی است که سالها به دنبالش بودم.

بدل اسم بعد از هسته می‌آید .

فردوسی، شاعر حماسه سرا، بر ادبیات جهان تاثیر زیادی گذاشت.

شبه بدل(شاخص) کلمه‌هایی مانند "میرزا/آقا/جان/خانم و..." وقتی بدون کسره و بدون واسطه بعد از اسمهای خاص قرار می‌گیرند شبه صفت یا شبه بدل یا شاخص پسین نامیده می‌شود.

کریم خان

گروه اسمی تفسیری: گروه اسمی تفسیری اعم از گروه‌های اسمی و غیر اسمی آنهایی هستند که امروزه با "یعنی" و " به معنی " و مانند آن ساخته می‌شوند.

او هرگز یعنی هیچ وقت به اینجا بر نمی گردد.

گروه اسمی تفسیری ممکن است گسسته باشد وبین گروه اسمی تفسیری و موصوف فاصله باشد.

برادر او را دیدم یعنی فرهاد را .

در متون گذشته "چند" و اعداد اصلی بعد از اسم می‌آمده است.

سواری چند ، تنی چند

عدد ترتیبی که با پسوند " ُم" می‌آیند امروزه بعد از اسم قرار می‌گیرد. در قدیم، هم بعد ازهسته و هم پیش از آن به کار می‌رفت.

کلاس پنجم

ابراهیم که هفتم جد سلطان قاهر عظیم الدهر کیخسرو بود.

امروزه فقط تعداد معدودی از صفات بیانی پیش از موصوف می‌آیند. یگانه، بد، تنها

یگانه مرد روزگار

گاهی بین موصوف و صفت، فاصله می‌افتد .

اومردی است بسیارعاقل.

در زبان فارسی یک اسم می‌تواند هم زمان چند وابسته پسین و چند وابسته پیشین داشته باشد.

این سه تن آموزگار این مدرسه نمونه شده اند.

ساختار گروه اسمی به صورت زیر می‌باشد .

(وابسته)+هسته اسمی + (وابسته)

گروه فعلی :

یک جمله از دو گروه اصلی نهاد و گزاره تشکیل می‌شود و" گروه فعلی "در جایگاه گزاره قرار دارد. در ساختمان گروه فعلی، چگونگی گسترش گروه فعلی را بررسی می‌کنیم .گروه فعلی، یک یا چند واحد است که عنصر اصلی یعنی هسته آن " فعل " است که همراه با وابسته هایش یک گروه فعلی را شکل می‌دهند. وابسته‌های فعل، یک یا چند کلمه یا عبارتی است که به صورت مستقل و یا به کمک یکی از حروف اضافه به جمله می‌پیوندد و توضیحی به مفهوم فعل می‌افزاید. در زبان فارسی،گروه فعلی همیشه حاوی یک فعل و دارای یک یا چند گروه اسمی و قیدی به صورت اجباری و یا گاهی اختیاری است. و اما در زبان فارسی، در گروه فعلی، هسته در چه محلی قرار دارد؟

دستور نویسان در یک جمله خبری در قالب نوشتاری غالباً فعل را در پایان جمله می‌آورند .می توان گفت که هسته در پایان گروه فعلی قرار دارد. در زبان فارسی به شکل گفتاری، تغییر جایگاه هسته گروه فعلی یعنی "فعل" در بسیاری از موارد مجاز است و گویشور زبان آن را می‌پذیرد. گروه فعلی بر حسب واحدهای نحوی سازنده آن، به صورت‌های زیر ظاهر می‌شوند.

۱ – مسند + فعل ربطی = خدا آفریننده است

۲– گروه حرف اضافه + فعل ربطی= این انگشتر از طلاست

۳– متمم قیدی + فعل ربطی= افشین در خانه است

۴– گروه اسمی + فعل اصلی = کتاب را نوشت

۵–گروه اسمی +گروه حرف اضافه+ فعل اصلی=او کتاب را به دوستش داد.

۶- گروه حرف اضافه+ فعل اصلی= او به فرزندش می‌نازد.

۷- گروه اسمی +مسند+فعل اصلی= او پسرش را محمد نامید.

بعضی از فعل ها احتیاج به متمم از نوع مصدری دارند که در این صورت متمم بعد از فعل قرار می‌گیرد.

او شروع کرد به گریه کردن .

اگر ضمیر شخصی پیوسته در جایگاه مفعول قرار گیرد .در این حالت بعد از فعل می‌آید .

دیدمش

در گروه فعلی پیشوندی ضمیر مفعولی هم به پیشوند و هم به شناسه می‌پیوندد.

برش گرداندم

برگرداندمش

اگر متمم به صورت جمله باشد، گروه فعلی به صورت (فعل + جمله وابسته) به کار میرود.

به نظر میرسد که از کارش راضی است .

در این ساختار هسته گروه فعلی درآغاز گروه فعلی قرار می‌گیرد.

فعل‌های آرزویی و دعایی یک جمله را به عنوان متمم بعد از خود می‌پذیرند.

دعا میکنم زود برگردی .

گروه‌های فعلی شبه معین نیز متمم هم قبل از هسته فعلی و هم بعد از هسته می‌آید. (فرشید، ۱۳۸۲:۴۲۱)

به کتابخانه باید رفت .

باید به کتابخانه رفت .

در جملات امری فعل در پایان جمله می‌آید. برای تاکید بیشتر فعل در آغاز گروه می‌آید.

علی، بیرون برو.

علی، برو بیرون.

در بعضی موارد تغییر جایگاه فعل و استفاده از هسته در آغاز گروه مجاز و همچنان خوش ساخت می‌باشد .ولی در بسیاری از موارد مجاز نیست و اگرچه درک معنا صورت می‌گیرد ولی ساختار برای گویشور قابل پذیرش نیست. در محاوره‌های امروزی تغییر جایگاه فعلی بیشتر انجام می‌گیرد.

به غارت بردند هر آنچه را که میخواستند.

هر آنچه را میخواستند به غارت بردند.

تکالیفتو نوشتی ؟

نوشتی تکالیفتو ؟

برای گروه فعلی این ساختار را میتوان ارائه داد.

(وابسته)+ هسته فعلی + (وابسته)

گروه صفتی :

صفت کلمه‌ای است که همراه اسم می‌آید و معنی آن را مقید می‌کند و توضیحی درباره آن می‌دهد و به رشته‌ای از واژه ها که به صورت گروه با هسته صفت به کار میرود "گروه صفتی " گفته می‌شود. دکتر وحیدیان کامیار صفت را گروه نمی دانند و آن را زیر مجموعه اسم در نظر می‌گیرند. در این تحقیق با توجه به اینکه صفت به عنوان یک مقوله دستوری همواره مورد بحث است و می‌تواند وابسته‌هایی را همراه خود داشته باشد مورد بررسی قرار می‌دهیم.

صفت بیانی از لحاظ شدت و ضعف دارای اقسامی است که برای بیان این مفاهیم از عبارت‌هایی استفاده میکنیم از قبیل "کمی/اندکی/به اندازه کافی/کاملا و بیش از اندازه " که قبل ازصفت به کار میروند.

او بی نهایت زیبا است.

بیش از اندازه هیجان انگیز بود.

صفت برترهمیشه به یک اسم نیاز دارد. متمم می‌تواند قبل از صفت برتر و یا بعد از آن بیاید.

او داناتر از دیگران است.

او از دیگران داناتر است.

صفت‌های برترین نیاز به متمم بعد از خود دارند. که گاهی با کسره به متمم اضافه می‌شود .

رخش معروفترین اسب هاست.

رخش معروفترینِ اسب هاست.

صفت‌هایی که رنگ را نشان میدهند صفت دیگری را بعد از خود می‌پذیرند که تشدید کننده است و یا نوع آن را مشخص می‌کند.

سبز تیره

سفید متالیک

بعضی از صفت ها لزوما برای کامل شدن نیاز به متمم دارند و این صفات بدون متممشان ناقصند.

وفادار به ...

همراه با ....

بعضی از صفت‌های بیانی نیز مانند فعل و اسم متمم می‌گیرند. متمم صفتی هم قبل از صفت می‌آید و هم بعد از صفت.

بیخبر از همه جا

از همه جا بی خبر

طبق نمونه‌های فوق صفت می‌تواند هم وابسته پسین بگیرد و هم وابسته پیشین. درجملاتی که در آن صفات برتر یا برترین وجود دارد هر دو وابسته پیشین و پسین را میتوان به کار برد.

او خیلی زیباتر از خواهرش است .

(وابسته)+ هسته صفت+ (وابسته)

گروه حرف اضافه :

حرف کلمه‌ای است نا مستقل که به خودی خود معنی ندارد و بر اثر همراهی با کلمات و عبارات دیگر معنا پیدا می‌کند.(فرشید ورد،۱۳۸۲:۴۴۸)

حرف اضافه یا متمم ساز کلمه‌ای است که گروه اسمی یا اسم را وابسته و متمم کلمه دیگری می‌کند. از آن جهت که نقش اسم را در جمله نشان میدهد "نقش نما " خوانده می‌شود.

گروه حرف اضافه با سایر گروه ها در ارتباط است .

متمم اسمی : کار در مدرسه

متمم فعلی : به کارش می‌نازد.

متمم صفتی : پر از آب

متمم صوتی : آفرین بر تو

متمم قیدی: زود تر از همه

حرف اضافه از نشانه‌های مهم اسم و گروه اسمی است.امروزه حرف اضافه پیش از متمم می‌آید مگر "را" که پس از آن قرار می‌آید.

بنابر این حروف اضافه بر دو قسمند :

حروف اضافه مانند "در،بر،با و..."در آغاز گروه می‌آیند .

او از بیماری ناتوان شده است .

حرف اضافه مانند "را" و"کسره اضافه " در پایان گروه می‌آید .

او کتاب را از دوستش به امانت گرفت.

در بعضی از متون قدیم حرف "مر" بر سر مفعول و حرف "را" پس از آن می‌آمد. حذف "را" خللی به معنی جمله وارد نمی کند .

ما مر این دین را مخالف نباشیم. (بلعمی)

یوسف علیه السلام طلب کردند نیافتند.(دستور تاریخی، ۲۴۷)

در بسیاری از متون قدیمی حرف اضافه مضاعف وجود دارد. یعنی یک حرف پیش از اسم و حرف اضافه دیگرپس از اسم می‌آید که به دو قسمت تقسیم شده است.

به خانه اندرون

چنان که پیامبران پیش آوردند برای امتنان را .

در این نمونه ها هسته به دو قسمت تقسیم شده و وابسته بین آن دو قرار می‌گیرد. امروزه این ساختار از بین رفته است .

گاهی "را" نشانه متمم فعل است که این شیوه امروزه متروک شده است و به جای آن حرف‌های اضافه مانند از، به، با، و مانند این ها به کار میرود.

پدری را پرسیدند از فرزندت چه خبر ؟

در گروه حرف اضافه ساختار زیر پیشنهاد می‌شود.

(وابسته)+ حرف اضافه + (وابسته)

گروه قیدی:

درمفهوم عام، قید کلمه‌ای است که مضمون جمله یا فعل یا صفت و یا گروه وصفی یا قیدی و یا فعلی و یا هر کلمه دیگر به جز اسم و جانشین اسم را مقید کند و چیزی به معنی آن بیفزاید. (فرشید ورد،۱۳۸۲:۴۵۹)

دکتر وحیدیان کامیار گروه قیدی را اینگونه تعریف می‌کنند :گروه قیدی بخشی از سخن است که فعل به آن نیازمند نیست و به همین دلیل از جمله قابل حذف است. گروه قیدی جنبه توضیحی دارد. (وحیدیان، ۱۰۸:۱۳۷۹)

دکتر خانلری قید را اینگونه تعریف می‌کنند : کلمه یا عبارتی که چگونگی انجام یافتن فعل را بیان می‌کند. (خانلری، ۱۳۶۳:۷۰)به عبارتی منظور از این تعریف قید حالت است.

هر کلمه‌ای که در زیر مجموعه قید ها قرار می‌گیرد ضرورتاً توانایی گرفتن وابسته را ندارد مانند قیدهای مختص(ویژه). از آن جمله اند: هرگز، فقط، کلماتی هستند که بر فراوانی و شدّت و عینیّت و کمال دلالت می‌کنند و وقتی صفت و قید را مقیّد می‌سازند آنها را تقویت می‌نمایند از این رو آنها را " شدّت افزا " هم میگوییم. این عناصر عبارتند از " بسیار /خیلی/فوق العاده /عظیم و ...." قبل از قید قرار می‌گیرند .

با کمال احترام سخن می‌گفت .

برخی از قید ها مانند صفت ها، اسم ها و فعل ها برای کامل شدن معنا به متمم نیاز دارند. که در این صورت متمم هم پیش از قید و هم پس از آن می‌تواند به کار برده شود.

او درمانده از همه جا به سراغ کدخدا رفت .

او از همه جا درمانده به سراغ کدخدا رفت.

قید برترهمیشه به یک متمم نیاز دارد. متمم می‌تواند قبل از صفت برتر و یا بعد از آن بیاید.

او سریعتر از دیگران کار می‌کند.

او از دیگران سریعتر کار می‌کند .

کلماتی مانند پهلو، هفته، هنگام، میان و ... معمولا با متمم می‌آیند.

هنگامِ اذان از جای برخاست.

در گروه قیدی نیز ساختار زیر پیشنهاد می‌شود.

(وابسته)+ هسته قیدی + (وابسته)

نتیجه گیری:

پارامتر هسته یکی از اصول اساسی زبانشناسی است. محل هسته در داخل گروه همواره در جای خاصی قرار می‌گیرد .در ابتدای گروه و یا در آخر گروه. از دیدگاه دکتر وحیدیان کامیار در زبان فارسی، سه گروه فعلی، اسمی و قیدی وجود دارد و دکتر فرشید ورد به گروه‌های بیشتری در زبان فارسی قائل اند. در این تحقیق با توجه به تعداد مقوله‌های دستوری موجود در زبان، به بررسی وابسته‌های پیشین و پسین پرداختیم که از داده ها و نمونه ها ی مختلف از گروه‌های مختلف میتوان به این نتیجه رسید که:

گروه اسمی : (وابسته)+هسته اسم+(وابسته)= این شاگرد زرنگ دوست من است.

گروه فعلی: (وابسته)+ هسته فعل+(وابسته) = در خیابان دیدمش.

گروه قیدی : (وابسته)+ هسته قید+(وابسته) = او بسیار تند تر از همه کار می‌کند .

گروه حرف اضافه: (وابسته)+ هسته حرف اضافه+(وابسته)= در خانهِ خود بماند .

گروه صفتی: (وابسته)+ هسته صفت +(وابسته)= او بسیار داناتر از برادرش است.

ساختار گروهی در زبان فارسی در گروه‌های مختلف، هسته هم در پایان گروه استفاده می‌شود و هم در آغاز و در بسیاری از موارد هسته در میان است. یعنی هم وابسته پیشین دارد و هم وابسته پسین که البتّه در همه موارد صادق نیست و نیاز به مطالعات بیشتر با داده‌های بیشتر است که پیشنهاد می‌شود که تحقیقاتی در سطح گسترده تری بر نمونه ها و داده ها ی بیشتر انجام گیرد تا ساختار متقنی را برای انواع گروه ها و زیر مقوله ها ارائه داد.

کتابنامه

۱. احمدی‌گیوی، حسن، انوری، حسن. (۱۳۸۸)، دستور زبان فارسی ۱، تهران:فاطمی.

۲. انوری، حسن، احمدی‌گیوی، حسن. (۱۳۸۶)، دستور زبان فارسی ۲، تهران: فاطمی، چاپ دوم.

۳. باطنی، محمد رضا.(۱۳۸۶)، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران: امیرکبیر، چاپ بیستم.

۴. حق‌شناس، علی محمد و دیگران. (۱۳۸۶)، زبان فارسی ۳، تهران: نشر کتاب‌های درسی ایران.

۵. خطیب‌رهبر، خلیل.(۱۳۸۱)، دستور زبان فارسی، تهران: مهتاب.

۶.فرشید ورد، خسرو.(۱۳۸۲) دستور مفصل امروز،تهران: انتشارات سخن.

۷. ---------- . (۱۳۸۲)، جمله و تحول آن در زبان فارسی، تهران: امیرکبیر، چاپ سوم.

۸. ناتل خانلری، پرویز.(۱۳۸۶)، دستور زبان فارسی، تهران: توس .

۹. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۸). مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی. تهران :نیلوفر .

۱۰. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۶)، دستور زبان فارسی ۱، تهران: سمت.

۱۱. ---------- .(۱۳۷۷)، متمم چیست؟،تهران: رشد ادب فارسی.

۱۲.وفایی، عباسعلی .(۱۳۹۰) دستور کاربردی متن ادبی، تهران: انتشارات سخن.

13.CookV,J,(1997),Chomskey’s Universal Grammar,Massachusetts:Blakwell.

14.Haegeman,Liliane.(1995), An introduction to Government and Binding, Massachusetts:Blakwell.

15.Ghomeshi,Jila,(1996), Projection and Inflection .A Study of Persian phrase structure, University of Toronto.

16. Bulter,Christopher ,(2003),Structure and Function,Philadelphia:Benjamin.

بررسی وام واژگان فرانسوی و روسی در دیوان ایرج میرزا

وحید سجادی فر

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران

مسعود باوان پوری[1]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب

و عضو باشگاه پژوهشگران جوان دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلام آباد غرب

چکیده

زبان موجودی پویا و زنده است که همواره در حال دگرگونی، رشد و گسترش است. یکی از اصلی ترین شاخص های پویایی زبان پذیرفتن وام واژه هایی است که تحت تأثیر روابط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی و... از زبان های دیگر به آن زبان وارد می گردد. زبان فارسی نیز با وجود توان بالقوه در داشتن واژگان از این امر مستثنی نبوده و شاهد حضور وام واژگان عربی، انگلیسی، فرانسوی، ترکی و روسی و... در آن هستیم. ایرج میرزا، شاعر دوره قاجار، یکی از شاعرانی است که در شعر خویش از وام واژگان فراوانی بهره برده است. وی بیشتر از زبان و فرهنگ عربی تأثیر پذیرفته است . با مطالعه شعر وی می توان به وضوح وام واژگان فرانسوی و روسی را در شعر وی مشاهده نمود. وی از واژگان فرانسوی مانند آژان، ژاندارمری، تلفن، پودر و ... و نیز وام واژگان روسی مانند: اسکناس، چمدان و اتو و... استفاده نموده است. پژوهش حاضر برآنست با روش توصیفی- اسنادی و با بهره گیری از فرهنگ لغت های مختلف و ریشه یابی کلمات، وام واژگان فرانسوی و روسی در شعر وی را برای خوانندگان تبیین و بررسی نمایند.

کلیدواژه‌ها: زبان، ایرج میرزا، وام واژه، فرانسوی، روسی

مقدمه

زبان فارسی یکی از غنی ترین زبانهای جهان با پیشینه ای مشخص و روشن می باشد که در طول تاریخ و بر اساس گرایش به دین مبین اسلام رگه هایی از فرهنگ و زبان اسلامی در آن تدثیر نهاده و سبب غنای بیشتر این زبان شده است.زبان پدیده ای پویا و زنده است که در طول زمان تحول می یابد و در وسعت و دامنه آن دگرگونی های زیادی رخ می دهد. بهترین نماینده ی تحولات فرهنگی هر ملّت، زبان آن ملّت یعنی کلمات و اصطلاحاتی است که در آن بکار رفته است(محمدی ملایری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). یکی از مهم ترین ویژگی های زبان های مختلف، وام گیری از سایر زبانهاست که این قرض گیری زبانی" روندی عام است که در بخش های گوناگون زبان به شکل های مختلف اتفاق می افتد. از این دیدگاه، قرض گیری زبانی به انولع واژگانی، واجی و دستوری تقسیم می شود"(مدرسی، ۱۳۹۱: ۸۹). هیچ زبانی نیست که وام واژه های بیگانه در آن راه نیافته باشد(رجب زاده، ۱۳۸۱: ۲۷). همه ی اهمیت وام واژه در آن است که نشان می دهد پدیده

[1] . مسئول مکاتبات masoudbavanpouri@yahoo.com

های مادی و معنوی به چه ایینی در میان قوم وام دهنده رواج داشته و سپس وام گیرنده، در چه زمانی و در چه شرایطی به ان پیده ها نیازمند شده و قالب کلمه ها را با همه ی محتوای معنایی شان به وام گرفته است(آذرنوش، ۱۳۸۶: ۱). زبان فارسی نیز بر اثر همجواری با اعراب و نیز ورود دین مبین اسلام با فرهنگ و زبان عربی آشنا شده و با وام گیری زبانی از آنان بر غنای خویش افزوده است. در زمان صفویه و با ورود اروپاییان به ایارن کم کم و بر اثر مراوده های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و . . . واژگان آنان ، که بر اثر نو بودن و اختراعات تازه در فارسی معادلی نداشت، وارد زبان گشته و مورد استفاده خاص و عام قرار گرفت و در واقع دیگر جزئی از زبان فارسی گردیدند. بیشتر نقش در میان این کلمات در اختیار کلمات انگلیسی می باشد و نیز می توان از ترکی ، فرانسوی و روسی نیز نام برد.

زندگینامه ایرج میرزا

ایرج میرزا، جلال الملک، شاعر قاجار (۱۳۴۴– ۱۲۹۱ ه. ق) در تبریز بدنیا امد. پدرش غلامحسین میرزا از نوادگان فتحعلی شاه قاجار بود(آرین پور، ۱۳۵۰: ۳۸۹) پدربزرگش ملک ایرج میرزا و جد اکبرش فتحعلی شاه همگی شاعر بودند(نادرپور، ۱۳۵۲: ۳۵۲). تحصیلات خود را در تبریز آغاز نمود و با حمایت و تشویق امیرنظام گروسی، پیشکار آذربایجان، فارسی و عربی و فرانسه اموخت(حائری، ۱۳۶۶: ۳۷) و از آقا محمد تقی عارف اصفهانی و میرزا نصرالله بهار شیروانی بهره فراوان برد(آرین پور، ۱۳۵۰: ۳۸۴) علاوه بر اطلاع کامل از عربی و فرانسوی، زبان ترکی را فرا گرفت و با زبان روسی نیز آشنا شد(محجوب، ۱۳۵۳: ص سی ام). اشعار ایرج میرزا از بهترین شاهکارهای ادبیات معاصر ایران است(برقعی، ۱۳۲۹: ۱۶) اطلاع وی از ادبیات ملل مختلف موجب شد تا روش قدیم را رها کند و خود شیوه ای خاص به وجود بیاورد(صفا، بی تا، ۳/ ۲۶۲). زبان و بیان او از حیث نرمی و روانی و سهل و ممتنع بودن به شعر سعدی می ماند و به همین سبب بسیاری از ابیات او مانند ضرب المثل شده اند(یوسفی، ۱۳۶۹: ۳۵۸).

پیشینه پژوهش

تاکنون درباره وام واژه ها مقالات فراوانی به رشته تحریر درآمده است مانند هاشم رجب زاده (۱۳۸۱) " وام واژه ها در زبان ژاپنی" در شماره سوم از سال پنجم نامه فرهنگستان/ آذرتاش آذرنوش(۱۳۸۶) در مقاله" وام وآژه های فارسی در نشوار المحاضره تنوخی(قرن ۴) به قیاس وام واژگان کهن" در شماره چهارم از سال نهم نامه فرهنگستان/ فرامرز میرزایی و مریم رحمتی ترکاشوند (۱۳۸۹) در مقاله" بررسی و تحلیل برخی از وام واژه های فارسی دیوان ابی نواس"(در شماره دوم از سال دوم فصلنامه لسان مبین/ محمد رضا محمدی و ناهید عبدالتاجدینی(۱۳۹۲) در مقاله" وام واژه های روسی در زبان فارسی و فرهنگ بزرگ سخن" در شماره سوم از سال چهارم مجله جستارهای زبانی.

در باره ایرج میرزا نیز تاکنون پژوهش های ارزشمندی نگاشته شده است مانند سهیلا صارمی(۱۳۸۶۹ در مقاله" کارکرد زبان در شعر ایرج میرزا" در شماره دوم از سال سوم مجله زبان و زبان شناسی/ وحید

سبزیانپور(۱۳۸۷) در مقاله " مضامین شعر و دب عربی در دیوان ایرج میرزا" در شماره نهم مجله کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی/ سعید حاتمی و پروانه صفایی قهفرخ در مقاله" مقام زن در شعر ابوالقاسم لاهوتی، ایرج میرزا و عارف قزوینی در شماره سوم از سال دوازدهم مجله زن و فرهنگ.

اما تاکنون مقاله ای که به بررسی وام واژه های فرانسوی و روسی در دیوان وی پرداخته باشد مشاهده نشد.

ضرورت و سؤال پژوهش

با توجه به آشنایی شاعر با زبانهای فرانسوی و روسی بدون شک وی از این دو زبان در شعر خویش بهره برده است و شناخت بخش دیگری از توانمندیهای شاعر ضرورت این پژوهش را ایجاب می کند. مقاله حاضر بر آنست با استفاده از روش توصیفی- اسنادی و با بهره گیری از فرهنگ لغت های مختلف و با ریشه یابی کلمات وام واژگان فرانسوی و روسی را در شعر وی مشخص نموده و به ذکر نمونه هایی از هریک بپردازد. سؤال اساسی در این پژوهش اینست که ایرج میرزا تا چه میزان از وام واژگن در شعر خویش بهره برده است؟

وام واژه‌های فرانسوی در دیوان ایرج میرزا

سعی شده است بعد از ذکر هرکلمه با ریشه یابی آن در فرهنگ لغتها و اثبات فرانسوی یا روسی بودن به ذکر نمونه ای از آن در دیوان ایرج میرزا پرداخته شود.

آرشیو

" (فر)(archives) جایی که در آن اسناد، تصاویر، صفحات موسیقی، نوار و مانند آنها را نگهداری کنند"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۲۸). " آرشیو: بایگانی"(قریب، ۱۳۷۷: ۱۶؛ پارسا، ۱۳۸۵: ۷) .

وجود واژه هایی مانند آرشیو در این بیت ایرج میرزا بیانگر تأثیرپذیری مستقیم اداری آن دوره از غرب و اروپا بوده است

ابتدا گردی ثبات و سپس آرشیو پست بعد منشی شوی و بعد رئیس دفتر

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۵)

آژان

"(فر) پاسبان"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۳۳). "(فر) agent کارگزار، نماینده، پاسبان"(عمید، ۱۳۵۹، ۱/ ۳۰).

در بیت زیر ایرج میرزا سختگیری آژان و پاسبانها را در برخورد با متهمان و قانون شکنان نشان می دهد

چه کنم؟ چاره جز انکار در آن موقع نیست به آژان گوید اگر بیشتر اصرار کنم

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۳۷)

پاراف

" پیچ و تاب و قوسی که برای جلوگیری از جعل به امضای خود می دهند"(آریانپور کاشانی، ۱۳۷۰، ۵/ ۴۳۱۶) "(فر) parafe، paraphe صورت کوتاه شده امضا"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۴۳۰).

وارد شدن واژه هایی چون پاراف در ادبیات اداری دوره شاعر بیانگر تأثیرپذیری سیستم و حتی نگارش اداری از آن دوره بوده است

هی پاراف هِشتم و امضاء کردم خاطر مدعی ارضا کردم(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۴)

پرسنل

" Personel (فر) مجموعه کارمندان ، کارکنان یک سازمان یا اداره: پرسنل بیمارستان، پرسنل هوانیروز"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۴۶۲)

" پرسنل: کارکنان، کارمندان، اعضای اداره ۲- اشخاص حرفه خاصی، مجموعه کارمندان یک اداره، مجموعه کارمندان یک بنگاه۳- اداره کارگزینی، اداره استخدام(آریانپور کاشانی، ۱۳۷۰، ۴/ ۳۹۱۱).

با توجه به تأثیر بسیار زیاد اروپا و غرب در دوره صفویه و قاجار بر ایران، واژه های هایی چون پرسنل بیانگر این تأثیرات هستند البته این واژه همچنان در کنار دیگر واژه های فارسی هم معنا بکار برده می شود

اندر این دایره یک آدم نیست پرسنل نیز به آدم منضم نیست(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۳)

پلتیک

" poltigue (فر) سیاست ، حقه بازی، نیرنگ"(قریب، ۱۳۷۷: ۲۱۸) " pol(e)tik کردار یا رفتار همراه با زیرکی و سیاست "(صدری افشار، ۱۳۷۵: ۲۸۴) " سیاست و اصل آن پلیتیک است"(کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۱۵۸)

پلیتیک در این بیت از ایرج میرزا به معنای نیرنگ و حقه بازی بکار رفته است که روس و انگلیس در آن اهمالی نمی کنند

کاندر پلتیک هم در ایران زین پس نکنند هیچ اهمال(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۲)

پوتین

" فرانسوی bottine کفش ساقه بلند که ساقه آن تا مچ پا رمی رسد"(عمید، ۱۳۵۹، ۱/ ۲۷۱؛ انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۵۰۱)

پوتین جزو لباسهای نظامی غربی بوده که در آن دوره وارد ایران گردید و پوشیدن پوتین یک نوع تجدد گرایی محسوب می گردید. در ابیات زیر شاعر با اوردن این واژه در کنار دیگر لباسها و وسایل که بیشتر آنها غربی هستند، به همین تجدد گرایی اشاره کرده است

یقه است پاک و کلاهیست نو و سر دست تمیز عینک و دستکش و ساعت و پوتین درخور

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۴)

به پا پوتین و در سر چادر فاق نمایی طاقت بی طاقتان طاق(همان: ۸۴)

پلیس

" (”agent de policeپارسایار، ۱۳۸۰: ۱۱۲)

" (فرانسوی)۱- مجموعه افرادی که با استفاده از اختیارات قانونی خود، در جهت ایجاد نظم، امنیت و آرامش در شهر، کشور و جامعه تلاش می کنند۲- هریک از افراد متعلق به این مجموعه ۳- جایی که افراد این مجموعه در آن مستقر هستند"(عمید، ۱۳۵۹، ۱/ ۲۶۶) "پاسبان، نگهبان، کشیک دار، مأمور نظم در شهرها"(آموزگار، ۱۳۵۰: ۲۰۵)

تأسیس پلیس به عنوان یک نیروی مدرن که مسئول ایجاد نظم و امنیت در شهرها است که به نظر شاعر دید مثبتی نسبت به آن ندارد

حالت پارس که گردیده ز تأسیس پلیس آتش فتنه در آن تیز فراموش مکن

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۵)

امر قزاق که چون امر پلیس است و بود عاقبت مفسدت آمیز فراموش مکن(همان: ۱۹۵)

پودر

" pouder فرانسوی، هرچیزی که کاملض خرد شده و به صورت ترد در آمده باشد، پودر سیر، پودر فلفل، پودر کشک۲- گرد فشرده آرایشی که برای خوش رنگ و صاف و یک دست نشان دادن پوست صورت به کار می رود ف پنکک"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۵۰۲) " ۱- گرد ۲- باروت ۳- گرد و خاک"(پارسایار، ۱۳۸۰: ۶۷۱)

این وام واژه یکی از لوازم آرایشی است که از اروپا وارد ایران گردید و شاید معادل همان سفیداب در زبان فارسی باشد. در این بیت ایرج میرزا هیئت یک بانوی متجدد ایرانی را به تصویر کشیده است

از آن لطافت و آن پودر و پارافم و توالت شبیه مادموازلهای برن و برلین است

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۵)

ترن

"فر train قطار (انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۶۰۲)

" ۱- وسیله نقلیه به صورت تعدادی واگن متصل به یک لکوموتیو که بر روی ریل حرکت می کند، قطار، راه آهن"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۳۳۸) " فرانسوی، واگن های مسافری یا باری که روی خط آهن حرکت می کند، قطارگ(عمید، ۱۳۵۹، ۱/ ۳۲۲)

در بیت زیر ایرج میرزا با ترکیب ترن و رشد دست به ابداع یک اضافه تشبیهی زده است که وجه شبه رد آن سرعت است

موتور نامیه از کار افتد ترن رشد ز رفتار افتد(ایرج، ۱۳۵۳: ۱۲۶)

تلفن و تلگراف

" telephon(فر) دستگاهی که به وسیله ان از مسافت دور با هم صحبت می کنند ، دستگاه انتقال اصوات بوسیله سیم"(عمید، ۱۳۵۹، ۱/ ۶۰۹)

" telegraphe فر، (برق) ۱- نوعی دستگاه مخابراتی که در آن به کمک سیم برق یا سیگنال های رادیوییف پیام از جایی به جای دیگر ارسال می شود ۲- پیام نوشته شده ای که از طریق این دستگاه ارسال می شود"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۶۵۶) " tehgraphe : سیستم"(پارسایار، ۱۳۸۰: ۵۶۵)

از خصوصیات تلفن و تلگراف، سرعت در انتقال پیام و انی بودن است که ایرج میرزا با اوردن این دو وام واژه از این ویژگی ها استفاده شاعرانه کرده است

نه تلگراف به گردم برسد نه تلفن که خدا سرعت و سیر دگری داده مرا(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۳)

بر دلم دایم از او بیم آمد تلگرافات که بی سیم آمد(همان: ۱۲)

نیز در صفحه ۲۱۵ تکرار شده است.

توالت

" (فر) toilette۱ مستراح ۲- آرایش صورت (معمولا در مورد زنان)" (انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۶۷۷۹ " مستراح، آبریزگاه، آرایش"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۳۷۱" " کلمه فرانسوی ، بزک، چاسان فاسان" (دهخدا، ۱۳۳۰، ۱۵/ ۱۰۶۹)

با آوردن این وام واژه ها در بیت شاعر هیئت یک بانوی متجدد ایرانی را به تصویر کشیده است

از آن لطافت و آن پودر و پارافم و توالت شبیه مادموازلهای برن و برلین است (ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۵)

دمکرات

" democratمردم سالار"(پارسای، ۱۳۸۵: ۲۷۹) " (فر) (سیاسی) ۱- معتقد به دمکراسی، طرفدار دمکراسی ۲- دارای حکومت دمکراسیگ(انوری، ۱۳۸۲، ۱: ۱۰۵۹) " (مأخوذ از فرانسوی) طرفدار دمکراسی، علاقه مند به حکومت ملی، معتقد به مساوات اجتماعی، آزاد منش، آزادی طلب، مساوات خواه"(دهخدا، ۱۳۳۰، ۲۳/ ۲۴۵)

این وام واژه که از وام واژه های سیاسی است که از فرانسه وارد زبان فارسی گردید نشانگر تأثیرپذیری سیاست و ادبیات سیاسی دوره شاعر از غرب بوده که در اشعار ایرج میرزا هم به چشم می خورد

چه می فرمود آقای کمالی دمکرات، انقلابی، اعتدالی(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۹۰)

دوئل

"(فر duel مبارزه دو نفره با یکدیگر برای اعاده حیثیت یا کسب چیزی که با اسلحه سرد یا گرم و طی مراسم خاصی صورت می گیرد. این شیوه مبارزه در کشورهای غربی مرسوم بوده است"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۱۰۸۳)

ایرج میرزا در بیت زیر دوئل را به معنای جنگیدن و شاید خود را به کشتن دادن به کار برده است

من نه تو را بیهوده دل می کنم گر خواهی بوسه دوئل می کنم(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۰۳)

رمان

" (فر) romane داستان، افسانه"(قریب، ۱۳۷۷: ۵۲۲) " (فر) romen داستانی که به نثر نوشته شود و شامل حوادثی ناشی از تخیل نویسنده باشد"(معین، ۱۳۶۲، ۲/ ۱۶۷۳، پارسای، ۱۳۸۵: ۳۰۴).

" داستان بلندی که به نثر نوشته شده و شامل رویدادهای زندگی بشری باشد، رومان"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۶۰۱). " رمان: داستان بلند و منثور"(آریانپور، ۱۳۸۷: ۷۶۶)

رمان نوع جدیدی از ادبیات بوده است که در ادبیات فارسی پیشینه ای بومی نداشته و در بیت زیر شاعرآن را به مفهوم داستان بکار برده است

مکر زنان خوانده ام اندر رمان عشق زنان دیده ام از این و آن(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۰۱)

دوسیه و کارتن

"(فر dossier (منسوخ) پرونده"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۵۶۷)

"(فر carton ۱- جعبه ای مقوایی که برای بسته بندی وسایل بکار می رود و معمولا به راحتی باز و بسته می شود ۲- (منسوخ) پروند ۳- (منسوخ) جلد مقوایی اوراق پوشه"(انوری، ۱۳۸۲، ج۲: ۱۷۵۲)

" مقوا، کارتن، جعبه مقوایی، قوطیف بسته، کارت دعوت، کیف"(پارسایار، ۱۳۸۰: ۵۹ ؛ منوچهر آریانپور، ۱۳۸۷: ۱۰۷۱)

در بیت زیر شاعر هر دو وام واژه را در یک بیت بکار برده است که با توجه به اشاره این ابیات به سیستم اداری می توان تأثیرپذیری بخش اداری آن دوره از سیستم غرب و اروپا را مشاهده کرد

بسکه در هنگام لپور و هنگام لته دوسیه کردم و کارتن ترنه(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۴)

هی بده کارتن و بستان دوسیه هی بیار از در دکان نسیه(همان: ۱۲۴)

رستوران

"(فر) restaurant جایی دارای سالن و میز و صندلی که در آن غذا و نوشیدنی عرضه می شود"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۱۱۳۲) " جایی که از مشتریان با خوراک و نوشیدنی پذیرایی می کنند"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۵۶۷)

رستوران یکی از مکانهای مدرن بوده که رد دوره قاجار بر اثر گسترش روابط با غرب رواج پیدا کرد که در ابیات زیر ایرج میرزا به آنها اشاره نموده در مقام دفاع از رواج آنها برآمده است

ز رستوران قلا نمودی ز ... کنهای تهران در ربودی(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۷۶)

زن رو بسته را ادراک و هش نیست تأتر رستوران ناموس کش نیست(همان: ۷۹)

ژاندارم و ژاندارمری

"(فر gendarme مدمور حفظ امنیت در جاده ها و راههای خارج از شهر، امنیه"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۲۲۶) " مأمور انتظانی"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۶۴۵) " ژاندارمری: فر gendarmerie اداره مسئول حفظ امنیت در جاده ها و راههای خارج از شهر است"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۱۲۲۹) " سازمان دولتی که حفظ

نظم و قانون را در بیرون از نقاط شهری ایران بر عهده داشت"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۶۴۵؛ معلم، ۱۳۶۲، ۱/ ۱۰۹۸).

ژاندارم و ژاندارمری در اشعار ایرج میرزا دارای بار منفی چون سختگیری، زورگویی و مکانی که بی منطقی در آن حکمفرماست.

یکی ژاندارمری برپا نموده که دنیا را پر از غوغا نموده(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۸۷)

به هر جا یک جوانی با صلاح است در این ژاندارمری تحت سلاح است(همان: ۸۷۹)

نیز در ص ۸۷، ۸۹، ۹۳، ۲۱۵ این کلمه بکار رفته است.

ژنرال

" (فر) general سرلشکر"(آریانپور، ۱۳۸۷: ۷۶۶) " افسر ، افسر ارشد"(قریب، ۱۳۷۷: ۵۵۸) " سر لشکر، تیمسار"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۶۴۷) " سرتیپ، سرلشکر"(معین، ۱۳۶۲، ۲/ ۱۷۷۷).

هر چند این وام واژه به علت داشتن معادلهای قوی در ادبیات نظامی ایران برای خود جایگاه چندان مستقلی نداشته است اما به سبب روابط نظامی و سیاسی ایران با غرب در این حوزه وام واژه در مورد خود نظامیان غربی بکار رفته است و در این بیت ایرج میرزا از بالا بودن رتبه این وام واژه استفاده شاعرانه کرده است

پیش خود فکر به حالم کردند اسپکتر ژنرالم کردند(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۲)

ژیمناستیک

"(فر) یکی از رشته های ورزشی با حرکات هماهنگ و موزون بر روی زمین یا با استفاده از اسبابهایی مانند پارالل ، بارفیکس، خرک حلقه، دارحلقه و خرک پرش انجام می شود"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۱۲۳۲ ؛ معین، ۱۳۶۲، ۲/ ۱۷۷۹. "(فر) نوعی ورزش، ورزشهای بدنی"(قریب، ۱۳۷۷: ۵۵۹)

در بیت زیر ایرج میرزا از وام واژه زیمناستیک به مفهوم جهش و فعالیت بدنی استفاده کرده است

به گاه جست و خیز و زیمناستیک تو گویی هست اعضاشان ز لاستیک(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۸۷)

سیگار

"(فر) کاغذ نازک به شکل استوانه ای کوچک که داخل آن را ار توتون انباشته اند و ان را می کشند"(معین، ۱۳۶۲، ۲/ ۱۹۸۰) " استوانه ای کوچک از توتون فشرده که آن را برای دود کردن در کاغذ نازکی پیچیده اندگ(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۷۱۰؛ قریب، ۱۳۷۷: ۶۲۷)

در بیت زیر ایرج میرزا به سر قوطی طلایی اش شرط بندی کرده است. قوطی های طلایی سیگار در آن دوره یک نوع تجمل گرایی غربی محسوب می گردیده است

گر من ببرم از تو دو جوراب ستانم بستان تو یک قوطی سیگار زر از من(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۹۶)

سینما

"(فر) ملخص سینماتوگراف، و آن نمایش مناظر و اشیا و اشخاص است بر روی پرده بوسیله دستگاه مخصوص ۲- محل نمایش فیلم"(معین، ۱۳۶۲، ۲/ ۱۹۸۵؛ دهخدا، ۱۳۳۰، ۲۹/ ۷۸۲)" نشان دادن فیلم، محل نمایش"(آریانپور، ۱۳۸۷: ۸۴۱)

در این بیت شاعر آسمان پر از ستاره و گردش آنها را به سینما تشبیه کرده است

این همه نقش که بر صحنه گیتی پیداست سینماییست که از دیده ی اختر گذرد

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۶۷)

شیک

"(فر chic از آل schick) ۱- دارای ظاهر مرتب و اراسته و مد روز۲- زیبا، لوکس، برازنده۳- نوعی رقص"(انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۱۴۵۲)" مأخوذ از فرانسه، ۲- واژه فرانسوی، در فارسی به معنی خوش لباس و دارای سر و وضع مرتب به کار می رود و گاه این صفت را برای اشیا زیبا و جالب توجه بکار می برند، خانه شیک، مبل شیک و غیره"(دهخدا، ۱۳۳۰، ۳۱/ ۲۲۲) "قشنگ پوش"(معلم، ۱۳۶۲، ۱/ ۱۳۱۳)

در بیت زیر شاعر شیک را به همان معنای خوش لباس و مرتب بکار برده است

آنچنان شیک و مد خوب نگاهت دارم که ز هر بامد این شهر شوی بامُدتر(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۳)

فابریک

"(فر) ۱- آنچه در کارخانه سازنده اصل ساخته شده باشد و حاصل کپی سازی، بازسازی یا تعمیر نباشد، اصل ۲- (منسوخ) کارخانه"(انوری، ۱۳۸۰، ۲/ ۱۶۱۷) " (فرانسوی) کارخانه، کارخانه پارچه بافی، مصنوع کارخانه از پارچه و غیرآن"(دهخدا، ۱۳۳۰، ۳۷/ ۲) " فر، کارخانه"(قریب، ۱۳۷۷: ۷۹)

در بیت زیر ایرج میرزا با ترکیب در فابریک فلک اضافه ی تشبیهی بدیعی پدید آورده است

کاش چرخ از حرکت خسته شود در فابریک فلک بسته شود(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۶)

کافه

"(فر) جایی که در آن چای و قهوه و بستنی و امثال آن صرف کنند، قهوه خانه، چایخانه"(قریب، ۱۳۷۷: ۸۸۳) " رستوران، کافه تریا، کافه قنادی"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۸۸۵)" (فر) تریا" (انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۱۷۶۹)

کافه نیز یکی از پدیده های جدید شهری بوده است که تحت تأثیر فرهنگ غرب پدیده های غرب در ایران آن دوره ایجاد شده است. در این بیت ایرج میرزا به کار بردن این واژه در بیت همراهی تمام وقت خود را با معشوق در همه جا و همه وقت بیان کرده است

روی سکوی فلان کافه خورم با او چای در دکان چلویی با او ناهار کنم(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۳۸)

کابینه

" (مأخوذ از فرانسه) اطاق، دفتر (هیئت وزیران، مجموع وزرا، دولت، مستراح،"(دهخدا، ۱۳۳۰، ۳۹/ ۲۳) " kabine هیئت وزیران"(آریانپور، ۱۳۸۷: ۱۰۷۵)

در شعر ایرج میرزا، کابینه به معنای دولت و دوره حکومت بکار رفته است

این شنیدم که چو کابینه مستوفی رفت فرصت افتاد به کف مردم فرصت جو را

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۶۲)

که نجنگیده و ننشانده فرو کینه تو ناگهان سر برسد دوره کابینه تو(همان: ۲۱۶)

کلوپ

"فر kolup باشگاه(انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۱۸۳۱؛ معلم، ۱۳۶۲، ۲/ ۱۶۸)

کلوپ در شعر ایرج میرزا به معنای مکان نشاط و رقص شبانه بکار رفته است

در کلوپ ها نتوان کرد همه وقت نشاط در هتل ها نتوان برد همه عمر به سر

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۱۹)

لاستیک

"(فر) چرم مانندی از کائوچو، رویه چرخ وسایط نقلیه (مانند اتومبیل)، کشدار"(قریب، ۱۳۷۷: ۹۷۱) " ۱- هریک از اجسام طبیعی یا مصنوعی که دارای خاصیت کشسانی ، انعطاف پذیری زیاد باشد۲- چرخ لاستیکی وسایط نقلیه"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۹۷۷) " (فر) ۱- تایر، ۲ نوعی پلیمر طبیعی یا مصنوعی، جامد، انعطاف پذیر و لاستیک که تایر چرخ خودروها، عایق های الکتریکی، دستکش های ظرفشویی و مانند آنها را از آن می سازند"(انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۱۹۷۴)

در مصراع دوم از بیت ایرج میرزا انعطاف پذیری معشوق را در نرمی به لاستیک تشبیه کرده است

به گاه جست و خیز و زیمناستیک تو گویی هست اعضایشان ز لاستیک(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۵)

موتور

"(فر) moteur ۱- وسیله ای که انرژی الکتریکی یا انرژی حاصل از سوخت را به حرکت یا انرژی مکانیکی تبدیل می کند ۲- آنچه باعث حرکت می شود؛ عامل حرکت ۳- موتورسیکلت"(انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۲۳۲۳) " ماشین محرک ، دستگاه محرک ماشینها"(آموزگار، ۱۳۵۰: ۸۹۱؛ صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۱۰۸۵)

شاعر با اضافه نموده نامیه به موتور ، اضافه تشبیهی بدیعی به وجود آورده است

موتور نامیه از کار افتاد ترن رشد ز رفتار افتاد(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۶)

نت

"(fr) الفبای موسیقی، سیاهه، یادداشت"(معلم، ۱۳۶۲، ۲/ ۲۲۸۳) " (فر) یادداشت، الفبای موسیقی"(قریب، ۱۳۷۷: ۱۲۲۶) " یادداشت"(کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۷۵۷) " نشانه گرافیکی معروف یک صدا در نظام خطوط حامل- یادداشت"(انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۲۴۱۲)

بسکه نت دادم و آنکت کردم اشتباه بروت و نت کردم(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۲۴)

هتل

" (فر) مهمانخانه، در اصطلاح شهرداری هتل بالاتر از مهمانخانه است"(معین، ۱۳۶۲، ۴/ ۵۱۰۴)

" مهمانخانه"(کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۸۰۰)

در زمان شاعر هتلها در واقع مسافرخانه هایی بودندکه به سبک جدید ساخته شده بودند و جزو مکانهایی بودند که همه توان اقامت در آنها را ندشتند. شاعر در بیت زیر از این وام واژه در همان معنا بهره برده است

در کلوپ ها نتوان کرد همه وقت نشاط در هتل ها نتوان برد همه عمر به سر(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۱۹)

تخت و تاج همه را ول کرده در هتل های اروپ معتکف است(همان: ۱۶۸)

وام واژه های روسی در دیوان ایرج میرزا

اسکناس

" (رو) پول کاغذی"(قریب، ۱۳۷۷: ۷۲) " قطعه های کاغذی چاپی بهادار که بر روی آن ارزش مبادله ای، نام ناشر و کشور منتشرکننده ی آن چاپ شده است، پول کاغذی"(صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۹۴) " کاغذی که اعتبار پول به ان داده اند"(کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۴۶)

در بیت زیر شاعر اسکناس را صرفا در مفهوم پول و سرمایه نقدی بکار برده است

مژن آباد را فنای کردی لیره و اسکناس جا کردی(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۴۰)

اتو(اطو)

"(رو) آلتی آهنی که با گرم کردن ان چین و نورد جامه را برطرف سازند(قریب، ۱۳۷۷: ۳۷) " روسی) وسیله ای فلزی که با برق یا زغال گرم می شود و با ان چروک های لباس یا پارچه را برطرف می سازند"(عمید، ۱۳۵۹، ۱/ ۴۸)" وسیله ای دارای دسته ای عایق و کفه ای مسطح فلزی که با برق یا زغال گرم می شود"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۸۵)

این وام واژه ی روسی چون بر وسیله ای اطلاق می شود که قبلا در ایران معادل و مانندی نداشته به همین دلیل در اشعار ایرج میرزا به همان نام روسی خود بکار رفته است

کفش تو واکس زده جامه اطو خورده بُوَد هر کر کان را در پا کنی این در در بر

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۴۹)

نیز در ص ۱۰۴ و ۱۳۷ به کار رفته است.

چمدان

"(رو) کیف بزرگ تقریبا مکعب مستطیل مشکی که معمولا در آن لباس و لوازم شخصی سفر را می گذارند"(انوری، ۱۳۸۲، ۱/ ۸۱) " جامه دان، صندوق چرمی و مسافرتی"(قریب، ۱۳۷۷: ۳۶۳؛ صدری افشار و همکاران، ۱۳۷۵: ۴۳۷)

در بیت زیر ایرج میرزا خرید چمدان را به معنای کنایی بکار برده است

دست و پا کن که خرید چمدان باید کرد فکر کالسکه راه همدان باید کرد(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۲۱۴)

کالسکه

"(روسی) ۱- اتاقکی چرخ دار برای حمل مسافر که توسط یک یا چند اسب کشیده می شود۲- وسیله نقلیه کوچک چرخدار برای حمل نوزاد"(عمید، ۱۳۵۹: ۹۳۴) " مأخوذ از روسی: گردون چهارچرخه اطاق دار"(دهخدا، ۱۳۳۰، ۳۹: ۲۴۴۰) " گردونه سواری که با اسب می کشند"(آموزگار، ۱۳۵۰: ۶۸۳)

پشت کالسکه مردم می جست دل کالسکه نشین را می خست(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۱۵۵)

واکس

"(رو) ۱- ماده ای روغنی با رنگ های مختلف که کفش و چرم و جیر را با آن رنگ کرده و جلا می دهند ۲- ماده روغنی که با ان پارکت سنگ، لاستیک و مانند آنها را جلا می دهند"(انوری، ۱۳۸۲، ۲/ ۲۵۴۰) " ماده روغنی مرکب از دوده و چرمی و سولفات گوگرد که برای سیاه کردن کفش های چرمی بکار می رود"(عمیدف ۱۳۵۹: ۱۲۴۹) " موم و چربی رنگارنگ که روی چرم مالند تا براق و با دوام شود"(آموزگار، ۱۳۵۰: ۹۵۷) " vaks: blaching- polish"(حییم، ۱۳۷۰: ۱۰۶۴)

نتیجه گیری

با مطالعه دیوان ایرج میرزا می توان بخوبی درک بالای وی از اوضاع اجتماعی و فرهنگی جامعه خویش ر دریافت. وی به سبب آشنایی با اکثر زبانهایی که با ایرانیان در ارتباط بودند، در قسمت اعظم این دیوان از وام واژگان عربی، انگلیسی ، ترکی، فرنسوی و روسی بهره برده است. شاعر از وام وآزگانی مانند آزان، آرشیو، پاراف، پرسنل، پوتین پودر، ترن، دمکرات و... وام واژگان روسی در دیوان وی نیز تنها پنج کلمه اسکناس، اتو، چمدان، کالسکه و واکس بوده است.

کتابنامه

۱- آذرنوش، آذرتاش(۱۳۸۶)، وام وآزه های فارسی در نشوار المحاضرف تونخی، نامه فرهنگستان، شماره ۳۴.

۲- آریانپور، منوچهر(۱۳۸۷)، فرهنگ انگلیسی – فارسی پیشرو آریانپور، تهران: شرکت نشر الکترونیکی و اطلاع رسانی جهان رایانه.

۳- آریانپور کاشانی، عباس(۱۳۷۰)، فرهنگ کامل جدید انگلیسی به فارسی، چاپ پنجم، تهران: چاپخانه سپهر.

۴- آرین پور، یحیی(۱۳۵۰)، از صبا تا نیما، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.

۵- آموزگار، حبیب الله(۱۳۵۰)، فرهنگ آموزگار، تهران: نشر معرفت.

۶- ایرج میرزا(۱۳۵۳)، دیوان، تحقیق محمد حسین محجوب، تهران: نشر اندیشه.

۷- انوری، حسن(۱۳۸۲)، فرهنگ فشرده سخن، تهران: انتشارات سخن.

۸- برقعی، سیدمحمد باقر(۱۳۲۹)، سخنوران نامی معاصر، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹- پارسای ، کامروز(۱۳۸۵)، فرهنگ فارسی- فرانسه دانشیار، تهران: دانشیار.

۱۰- پارسایار، محمدرضا(۱۳۸۰)، فرهنگ معاصر فرانسه- فارسی، چاپ اولف تهران: فرهنگ
۱۱- حائری، سیدهادی(۱۳۶۶)، افکار و آثار ایرج میرزا، چاپ دوم، تهران: جاویدان.
۱۲- حییم، سلیمان(۱۳۷۰)، فرهنگ بزرگ فارسی- انگلیسی، چاپ نهم، تهران: کیهان.
۱۳- دهخدا، علی اکبر(۱۳۳۰) لغتنامه، تهران: سیروس.
۱۴- رجب زاده، هاشم(۱۳۸۱)، وام واژه ها در زبان ژاپنی، مجله نامه فرهنگستان، شماره ۱۹.
۱۵- صدری افشار، غلامحسین و همکاران(۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی امروز، چاپ دوم، تهران: انتشارات کلمه.
۱۶- صفا، ذبیح االه(بی تا)، گنج سخن، تهران: انتشارات ابن سینا.
۱۷- عمید، حسن(۱۳۵۹)، فرهنگ فارسی عمید، تهران: سپهر.
۱۸- قریب، محمد(۱۳۷۷)، واژه نامه نوین، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات بنیاد.
۱۹- کاتوزیان، محمدعلی(۱۳۷۳)، فرهنگ کاتوزیان، چاپ دوم، تهران: مؤسسه نشر یلدا.
۲۰- محجوب، محمد جعفر(۱۳۵۳)، تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او، چاپ سوم، تهران: نشر اندیشه.
۲۱- محمدی ملایری، محمد(۱۳۸۴)، فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات توس.
۲۲- مدرسی، یحیی(۱۳۹۱)، درآمدی بر جامعه شناسی زبان، تهران: پژوهشگاه علوم انساسنی.
۲۳- معلم، مرتضی(۱۳۶۲)، فرهنگ کامل جدید فارسی- فرانسه، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
۲۴- معین، محمد(۱۳۶۲)، فرهنگ فارسی، چاپ پنجم، تهران: سپهر.
۲۵- نادرپور، نادر(۱۳۵۲)، ایرج نام آور ناشناخته، مجله سخن، شماره ۲۳.
۲۶- یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۹)، چشمه روشن، تهران: انتشارات علمی.

مروری کوتاه بر چشم انداز جایگاه خانواده و تدبیر منزل در اخلاق ناصری

حبیب سعادت بناب[1]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دکتر آرش مشفقی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بناب

چکیده

ادبیات تعلیمی حوزه‌ی بسیار وسیعی را در بر می‌گیرد. هر اثری با موضوع تعلیم و تربیت در ارتباط باشد در حوزه‌ی این نوع ادبی قرار می‌گیرد. خواجه نصیرالدین‌طوسی یکی از نظریه‌پردازن به نام ایرانی در مسائل تربیتی است که نظریات او در برنامه‌ریزی‌های نوین آموزشی شایسته‌ی توجه است. کتاب اخلاق ناصری او نیز از برجسته‌ترین متون ادبیات تعلیمی است که مسائل گوناگون اخلاقی و تربیتی در آن ارائه شده است. تدبیر منزل یکی از مهم‌ترین مباحث این کتاب است که از اقسام حکمت عملی به شمار می‌آید و بر اساس حکمت قدما، به اداره‌ی امور خانه و معیشت زندگی اطلاق می‌شود و با تهذیب اخلاق و سیاست مُدُن، مثلث حکمت عملی را تشکیل می‌دهد. ما در این مقاله با استفاده از منابع مکتوب و دیجیتال به بررسی جایگاه خانواده و تدبیر منزل در اخلاق ناصری پرداخته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات تعلیمی، تدبیر منزل، خانواده، خواجه نصرالدّین طوسی، اخلاق ناصری.

۱- مقدّمه

پژوهش در فرهنگ، سنن، آداب و رسوم اجتماعی و اخلاقی هیچ کشور و ملّتی بدون تحقیق و پژوهش در آداب و رسوم پیشینیان آن‌ها مقدور نیست. مبرهن است سابقه‌ی طولانی و قدمت تاریخی ملل بزرگ، ضرورت توجه به گذشته‌های فرهنگی و تاریخ تحولات اجتماعی را تقویت می‌کند. تلاش امروز ملّت‌های بزرگ و متمدن، بازشناسی، بازسازی و بازخوانی آثار فرهنگی مکتوب و غیر مکتوب تاریخی است. از زمان‌های بسیار دور، ایرانیان با پیشینه‌ای قابل احترام موفق بوده اند تا آداب و رسوم اخلاقی، دینی و اجتماعی خود را در آثار ادبی خود منعکس نمایند و اسناد فرهنگی معتبری از اصالت و نجابت خود را برای جهانیان و نسل‌های آینده‌ی خود به یادگار بگذارند. از جمله‌ی این یادگارهای ماندگار، اخلاق ناصری خواجه نصیرالدین طوسی است که در واقع آیینه تمام نمای فرهنگ و آداب و رسوم ایرانیان تا قرن هفتم هجری است.

اخلاق ناصری از مهمترین متون نثر تعلیمی می‌باشد و قرن‌های متمادی به عنوان منبع آموزشی در مکتب‌ها و مدارس تدریس می‌شده و بیش از سایر متون به تدبیر منزل و خانواده پرداخته است و دیدگاه‌های

[1] . RavabetBonab@Yahoo.com

تربیتی گذشتگان ما را منعکس می‌کند.در این پژوهش سعی می‌شود تا با مروری کوتاه در ادبیّات کهن فارسی بر جایگاه خانواده و تدبیر منزل در اخلاق ناصری پرداخته شود.

محمّد واعظ زاده در خصوص ویژگی‌های آثار شیخ طوسی نوشته است: «آثار شیخ، واجد چند امتیاز مهمّ است: یکی این که عبارت آنها به روش معمول زمان و در نهایت سادگی و خالی از اغلاق و ابهام و بسیار روان و شیرین است. دیگر این که نوشته‌های شیخ غالباً از نظم کامل در ابواب و فصول و دسته‌بندی و کلاسه کردن مطالب برخوردار است. امتیاز سوّم این که شیخ در هر یک از آثار خود هدف مشخص و معقولی داشته و طبقه خاصّی از طلاب علم از قبیل مبتدیان یا منتهیان یا متوسطان در علم را در نظر می‌گرفته و به علاوه فنون مختلف به یک علم مانند علم فقه را به هم نمی‌آمیخته بلکه در هر رشته، کتاب جداگانه‌ای تالیف کرده است.» (دوانی، ۱۳۶۲: ۶۶)

امروزه سازمان‌های جهانی مانند سازمان ملل۱، یونسکو۲ و یا بسیاری از شوراها و انجمن‌هایی که در کشورها، در سطح ملّی فعالیّت می کنند، به موضوع خانواده، توجّه ویژه ای نشان می‌دهند و توصیه می‌کنند که درباره‌ی اهمیّت نهاد خانواده، آگاهی بیشتری به مردم داده شود. ثبات بخشیدن به جامعه، یعنی مستقر کردن آن بر پایه‌ی نهادهای مستمر. و خانواده نیز، مهمترین نهاد تشکیل دهنده‌ی جامعه است. هنجارهایی مثل نهاد خانواده، برای تمام افراد جامعه معتبر شمرده می شوند، زیرا هر فرد به خانواده ای تعلّق دارد. با انجام مطالعات درباره خانواده، می توان خانواده‌ها را تقویت و توانمند ساخته آن‌ها را قادر سازیم تا چیزهای خوب را حفظ کنند. از آن جا که اخلاق ناصری به جایگاه خانواده و مسایل مربوط به آن پرداخته، به نظر می رسد بررسی آن، دور از اهمیت نباشد.

۲- اهداف تحقیق :

مهمّ ترین اهداف بررسی جایگاه خانواده دراخلاق ناصری عبارت است از:

۱- آشنایی با جایگاه و ساختار خانواده و نوع آن در اخلاق ناصری

۲- بررسی نقش و میزان تأثیر پدر و مادر و تدبیر منازل در اخلاق ناصری

۳-تصویربرداری از جایگاه و حقوق اعضای خانواده(پدر و مادر و فرزندان)

۴-استخراج و گردآوری آرای خواجه نصیرالدّین طوسی درباره‌ی مبانی، اصول و شیوه‌های زندگی سالم در خانواده.

۵ - تدوین و تنظیم آرای خواجه نصیرالدّین طوسی درباره‌ی خانواده مطلوب در قالبی جدید.

۳- خانواده و انواع آن

کانون خانواده یکی از مهمّ ترین و در واقع مهمّ ترین نهاد اجتماعی است که در سرنوشت یک فرد و اجتماع نقش اساسی را ایفا می‌کند. دیویس خانواده را «گروهی از افراد می‌داند که روابط آنها با یکدیگر بر اساس همخونی شکل می‌گیرد و نسبت به هم خویشاوند محسوب می‌شوند در این تعریف قرار داد اجتماعی به عنوان رکن اصلی تشکیل خانواده در تعریف خانواده لحاظ نشده است».(ساروخانی،۱۳۷۵: ۱۳۵)

امّا «در جمعیّت‌شناسی، خانواده، نوع خاصّی از خانوار است که حداقل از دو نفر تشکیل شده و اساس شکل‌گیری آن ازدواج است.»(کاظمی‌پور۱۳۸۳:۷۰)

۴- انواع خانواده

صاحب نظران، تقسیم بندی‌های مختلفی از خانواده ارائه داده اند. در این پژوهش، کوشش می‌شود از میان آن‌ها به مواردی پرداخته شود که عمومیّت بیشتری دارند و در ضمن، قابلیّت انطباق با مطالب اخلاق ناصری را داشته باشند. بر این اساس«نظام خانوادگی در اساس بر دو نوع است: خانواده‌ی هسته‌ای۳ و خانوادی گسترده۴.»(بهنام ۱۳۸۳:۲۵)

۴-۱- خانواده‌ی هسته‌ای

در کتاب «مقدّمه‌ای بر جامعه شناسی خانواده»می‌خوانیم: «از زن و شوهر و احتمالاً فرزند یا فرزندانی چند تشکیل می‌شود. این خانواده معمولاً جدا از والدین یا اقوام زوجین زندگی می‌کند. تصمیمات اساسی آن از طریق تبادل نظر بین اعضای اتخاذ می‌شود.»(ساروخانی، ۱۳۷۰:۱۴۲۰) همچنین در کتاب«تحوّلات خانواده» آمده است: «خانواده‌ی هسته‌ای در تمام جوامع بشری پدیده‌ای بسیار رایج است و همواره عالم گیر بوده است. اقامتگاه مستقل برای زوج جوان، تک همسری۵ و روابط عاطفی بین پدر و مادر و فرزندان از ویژگی‌های این خانواده است.» (بهنام، ۱۳۸۳:۲۰)

۴-۲- خانواده‌ی گسترده

خانواده ی گسترده از انواع دیگر خانواده‌هاست که «در درون آن چندین نسل با یک دیگر زندگی می‌کنند.» (ساروخانی،۱۳۷۰:۱۳۷)«تصمیم گیری در این نوع خانواده با سالخوردگان است و سایر اعضاء مجبورند از آن‌ها اطاعت کنند.»(عسکری خانقاه و کمالی، ۱۳۸۰:۳۶۹)

«بر اساس نوع روابط زناشویی، پدر و مادر- فرزندی، خویشاوندی- اقتداری، نوع اقامتگاه و نیز شیوه انتخاب همسر، به ترتیب با خانواده های تک همسری- چند همسری۶، پدر تباری-مادر تباری، پدر سالاری۷، مادر سالاری۸، پدر مکانی-مادر مکانی-نو مکانی و درون همسری۹-برون همسر۱۰ مواجه هستیم.»(بهنام،۱۳۸۳:۲۶-۲۷)

۵- معرّفی خواجه نصیرالدّین طوسی

درباره اسم، لقب، کنیه، نام پدر، تاریخ و محل ولادت وی اختلاف نظری وجود ندارد. اسم او محمّد و نام پدرش محمّدبن حسن و نام جدّش حسن است. مولد او را طوس نوشته‌اند و خود خواجه نیز در بسیاری از تألیفاتش خود را طوسی خوانده، چنان که در مقدّمه زیج ایلخانی آورده است: «من بنده کم ترین نصیر را که از طوسم...»(صفا، ۱۳۶۹:۱۱۹۹) با این اوصاف، عده ای از مورخان از جمله حمدالله مستوفی گوید: « که اصل خواجه از دیهی بود به نام ورشاه که از بلوک دستگرد بوده و دستگرد از توابع جهرود قم است که در آن

زمان جزو ساوه بوده است ولی چون اجداد او به طوس رفته و متوطّن گردیده‌اند و خواجه نیز در آنجا به دنیا آمده به طوسی شهرت یافته است.»(مینوی، ۱۳۷۳: ۱۵)

«پدر خواجه، محمّدبن الحسن از فقهای امامیّه و محدثان طوس بود و خواجه نزد پدری چنین دانشمند پرورش یافت. خواجه مقدّمات علوم را از پدرش آموخت، و چون پدرش پیرو مذهب شیعه بود او نیز شیعی اثنا عشری شد، و پیش علما و استادانی درس خواند که آنها نیز شیعی بودند، و اسامی عده‌ای از آنان را مورّخین در ضمن بیان احوال او ثبت کرده اند.»(همان: ۱۵) «از اساتید وی معّین الدّین سالم بن بدران مصری و شیخ ابوالسعادات اصفهانی و قطب الدّین مصری را می‌توان نام برد که قانون بوعلی سینا را نزد قطب الدّین آموخت.»(مدرس رضوی، ۶:۱۳۷۰)

خواجه در طول عمر پربار خویش خدمات ارزنده‌ای انجام داد که «از جمله آثار خواجه نصیر تأسیس کتابخانه و رصدخانه در مراغه بود. خواجه در عمر پر برکت خود به پرورش شاگردان و علمایی پرداخت که بعضی از آنها چون علّامه حلّی از ستارگان آسمان علم و دانش شیعه می‌باشد. از دیگر شاگردان او می‌توان به قطب الدین شیرازی، رکن الدین استرآبادی، ابن الفوطی کمال الدّین بغدادی، ابن الخوام عمادالدّین عبدالله و کمال الدّین افسطی آبی اشاره کرد.»(همان، ۲۳۸– ۲۵۷)

۶- اخلاق ناصری

علّامه جلال الدّین همایی ضمن بیان اقسام چهارگانه نثر فارسی، در دیباچه‌ای بر کتاب اخلاق ناصری نوشته است، این کتاب را در ردیف کتب نثر مرسل نسبتاً دشوار- همانند کلیله و دمنه ابوالمعالی — می‌داند و علت دشواری نثر این اثر را «یکی آوردن لغات و اصطلاحات عربی و ایراد جمله‌های طولانی و دیگر پیچیدگی پاره‌ای از اصل مطالب است که چون مربوط به مبادی فلسفه شرق می‌باشد فهم آنها برای کسانی که از این علم بی بهره اند صعوبت دارد.» شادروان مجتبی مینوی نیز در پیش گفتاری که بر اخلاق ناصری نگاشته است بر آن است که شیخ طوسی این اثر را به شیوه‌ی کلیله و دمنه نصرالله منشی نوشته است و از عهده تحریر آن سبک بسیار خوب بر آمده.(مینوی، ۱۳۷۳: ۱۷)

«روش تالیف اخلاق ناصری کاملاً منطبق بر اصول منطقی است، یعنی همان روشی که در تالیف رسالات و تحریرات ریاضی از سوی شیخ به کار می‌رفته، یعنی در هر مورد مقدّمه‌ای در مبادی تصوریه تصدیقیه، یعنی موضوع و حدود و تعریفات و علوم متعارفه و اصول موضوعه می‌آورد و بعد از آن وارد مقاصد، یعنی اصل قضایا، می‌شود.این مطلب بخصوص در مقاله اوّل بیشتر به چشم می‌خورد.

«نکته‌ای که باید یاد آور شویم این است که اخلاق ناصری دو تحریر دارد. تحریر اوّل مربوط به دوره‌ای است که خواجه نزد اسماعلیان بوده است. در این تحریر دیباچه و خاتمه کتاب به روش باطنی و موافق با مشرب اسماعیلیه و شامل تجلیل و تکریم فرمانروایان اسماعیلی است. تحریر دوّم کتاب مربوط به دوران هلاکو خان مغول است، که بنابه اضطرار دیباچه و موخره کتاب حذف گردیده است.»(کلید سعادت، ۱۸:۱۳۷۴)

«نثر خواجه جز دو مقدّمه‌اش که نخستین را در قهستان و هم زمان با نوشتن اخلاق ناصری و دوّمی را بیست و سه سال بعد نوشته است، نثری است علمی به شیوه قدیم که متکلّفانه و مصنوع نیست. نظری که صاحب طرایق الحقایق و صاحب روضات الجنات (به نقل مینوی) درباره کتاب دیگرش معیار الاشعار(نوشته ۶۴۹) اظهار کرده اند، بسا که درباره این اثر خواجه نیز درست باشد که: سادگی انشای آن بواسطه علمی بودن موضوع است.»(مقدمه مینوی: ۱۹).

۷- تعریف تدبیر منزل:

در مورد معنای لغوی تدبیر در فرهنگ فارسی۱۱ چنین آمده است: «تدبیر واژه‌ای عربی از ریشهٔ «دَبَرَ» و به معنای «به پایان کاری نگریستن و در آن اندیشیدن»، «برای انجام دادن امری فکر و دقّت به کار بردن و توجّه کردن» است. تدبیر منزل به معنای «اداره کردن و تنظیم و مدیریت در امور منزل است. خانه‌داری یا تدبیر منزل، فنّ اداره‌ی خانه و روابط خانواده با اجتماع است. پیش از این، خانه‌داری محدود به پخت و پز و رختشویی، خیّاطی، و تمشیت کارهای خانه بود. اکنون علاوه بر آنها، شامل تربیت اطفال، بهداشت جسم و روح، علم تغذیه، صنایع زیبا، اقتصاد، و وظایف افراد خانواده با یکدیگر نیز هست. در حقیقت، علم اخلاق، تدبیر منزل و سیاست مدن از یک رشته منشعب می‌شوند و هدف آنها تهذیب و تربیت و وضع قوانین برای پیشرفت زندگی اجتماعی است.»(مصاحب، ۱۳۸۷، : ۸۸۲).

در کشف الظنون آمده است که تدبیر منزل یکی از سه قسمت حکمت عملی است و آن علم اعتدال مشترک میان انسان و زن و فرزند و خدمتکاران و علاج کردن امور خارج از اعتدال است و موضوع آن احوال اشخاص مذکور است ازحیث انتظام به مصالح جمعی که در منزل با یک دیگر شریک‌اند. فایده‌ی آن شناخت چگونگی مشارکت اهل منزل است و مقصود از منزل خانه‌ای نیست که از سنگ و چوب ساخته شده باشد، بلکه مقصود سازگاری و روابط مخصوص است که بین شوهر و زن و پدر و فرزندان و خادم و مخدوم و صاحب مال و مال وجود دارد، اعم از اینکه شهرنشین باشند یا بادیه گرد.» (دهخدا، ۵۷۳۲:۱۳۷۵)

۸- جایگاه خانواده در اخلاق ناصری

در آثار منثور ادبیّات فارسی چون قابوس‌نامه۱۲مباحثی برای تربیت فرزندان مطرح گردیده است و غزّالی نیز در احیاء علوم دین۱۳به ریاضت یا آموزش کودکان پرداخته اما آثار جداگانه‌ای در موضوع تدبیر منزل نوشته نشده است. در ادبیّات عرب هم اغلب از رسالهٔ بروسن استفاده شده است مانند الاشارهٔ الی محاسن التجارهٔ از ابوالفضل جعفر بن علی دمشقی که در قرن پنجم به مواردی از حفظ مال اشاره کرده یا رساله‌ی سلوک المالک فی تدبیر الممالک از شهاب‌الدّین احمد بن محمّد بن ابی الربیع و مانند آن، که مستقلاً دربارهٔ تدبیر منزل نیستند. خواجه نصیرالدّین طوسی در اخلاق ناصری مطالبی دربارهٔ تدبیر منزل با استفاده از گفته‌های ابوعلی سینا آورده است.

«خواجه نصیرالدین طوسی از جمله اندیشمندانی است که به موضوع تربیت پرداخته است. او در آثار تربیتی خود، فصلی را به تدبیر منزل اختصاص داده است و در آن مسائل مربوط به نظام خانواده و روابط آن را مورد بحث قرار داده است. منظور از تدبیر منزل،ایجاد نظام انضباطی موثری است که موجبات آسایش جسمی، اجتماعی و ذهنی افراد خانواده را فراهم آورد. منزل در نظر خواجه نصیرالدّین طوسی کانون خانوادگی است که در آن امور مالی، ارتباط همسران و تربیت فرزندان بر محور آسایش عمومی همه‌ی افراد خانواده را دور می‌زند.»(شریف، ۱۳۶۲).

۱-۸- فرزندان

از اجزای دیگر تدبیر منزل، تدبیر فرزندان است، در اوّلین سال‌های زندگی تجارب کودک از جهان خارج تقریباً به طور کامل از طریق خانواده صورت می‌پذیرد، در خانواده است که کودک ابتدا درباره دنیای بیرونی، روابط با دیگران و زندگی اجتماعی نکاتی را می‌آموزد. خواجه نصیرالدّین طوسی می‌گوید:«سخن گفتن درباره تربیت کودکان نه از آن جهت است که نیاز آنان به تربیت بیشتر از بزرگسالان است، بلکه از آن جهت است که کودکان برای تربیت آماده‌ترند.

۱-۱-۸-نام نیکو برای فرزندان

از وظایف مهمّ والدین نسبت به فرزند برگزیدن نام نیکو برای اوست: چنان که خداوند نام بعضی از انبیا را پیش از ولادتشان معین کرده است.درباره حضرت یحیی(علیه السلام) می فرماید: «يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيّاً۱۴»؛ ای زکریا! ما تو را به فرزندی بشارت می دهیم که نامش «یحیی» است و پیش از این، همنامی برای او قرار نداده ایم. خواجه نصیرالدّین در مقالت دوّم تدبیر منزل، فصل چهارم در سیاست و تدبیر اولاد می‌گوید:«چون فرزند بوجود آید ابتدا به تسمیه او باید کرد بنامی نیکو، چه اگر نامی ناموافق بر او نهند مدت عمر از آن نا خوشدل باشد.» (اخلاق ناصری، ۲۲۲:۱۳۷۳)

۲-۱-۸-تربیت فرزند

به نظر خواجه، فرایند تربیت در دوره کودکی و هم زمان با پایان شیرخوارگی که دو سال کودک تمام می شود و قدرت فهم و درک مسائل ساده و اغلب حسی را واجد می‌گردد، باید شروع شود. آداب اخلاقی و اسلامی را باید از همان نخستین روزهای زندگی به تدریج به او ارائه دهند تا بدین طریق با ارزش‌های دینی آشنا گشته و به اهمیّت آن پی ببرد. اگر تأخیر در تربیت فرزند روا دارند، ممکن است وی در اثر غرایز و گرایش‌های طبیعی که در نهاد دارد، به کارهای ناشایست و اخلاق رذیله رو بیاورد و فرایند تربیت با مشکل مواجه گردد.

خواجه نصیرالدّین طوسی در این زمینه می‌گوید: «و چون رضاع۱۵ او تمام شود بتأدیب و ریاضت اخلاق او مشغول باید شد پیش تر از آنکه اخلاق تباه فرا گیرد. چه کودک مستعد بود و به اخلاق ذمیمه میل بیشتر کند به سبب نقصانی و حاجتی که در طبیعت او بود و در تهذیب اخلاق او اقتدا به طبیعت باید کرد یعنی هر قوت که حدوث او در بنیه کودک بیشتر بود، تکمیل آن قوت مقدّم باید داشت. و اوّل چیزی از آثار قوت

تمییز که در کودک ظاهرشود حیا بود.پس نگاه باید کرد اگر حیا براو غالب بود و بیشتر اوقات سر در پیش افکنده دارد و وقاحت۱۶ ننماید، و دلیل نجابت او بود، چه نفس او از قبیح محترز است و به جمیل مایل. و این علامت استعداد تأدب بود و چون چنین بود عنایت به تأدیب و اهتمام به حسن تربیتش زیادت باید داشت و اهمال و ترک را رخصت نداد.»(همان: ۲۲۲)

۳-۱-۸- بازی فرزند

خواجه نصیر بازی و تحرک انسان را نیز متاثر از نظام ارزشی حاکم بر جامعه می‌داند، این امر در رشد جسمانی و فردی انسان تاثیر زیادی دارد. باید اجازه بازی به فرزند داده شود ولی بازی‌اش نیکو و شایسته باشد و با رنج و درد همراه نباشد. همبازی فرزند نیز مهم است «و اوّل چیزی از تأدیب آن بود که او را از مخالطت اضداد که مجالست و ملاعبه ایشان مقتضی افساد طبع او بود نگاه دارند.چه نفس کودک ساده باشد و قبول صورت از اقران۱۷ خود زودتر کند.»(همان: ۲۲۲) از این کلام خواجه افزون بر اهتمام به بازی، توجه به هم بازی‌های فرزند نیز به دست می‌آید و این که پدر و مادر ضمن آزاد گذاشتن کودک در بازی، باید از او مراقبت کنند و مواظب باشند که با چه کسانی رفت و آمد و رفاقت دارد و از چه افرادی تبعیت می‌کند; زیرا رفاقت و دوستی از عوامل مؤثر در شخصیّت انسان است، به ویژه در دوره نوجوانی و جوانی نقش قابل توجهی در شکل دادن رفتارهای اخلاقی فرد دارد. از این رو، خواجه بر این امر تأکید دارد که اولیا و مربّیان باید از ارتباط، بازی و همنشینی فرزند با افراد بی بند و بار و بی اعتنا به ارزش‌های اسلامی جلوگیری نمایند; چرا که هرگونه سهل انگاری در این زمینه، موجب پیامدهای ناگواری برای فرزندان خواهد بود.

۴-۱-۸-تشویق و تنبیه فرزند

دیدگاه خواجه نصیر در باب تنبیه منطقی‌تر به نظر می‌رسد و برای آن مراتبی را قائل شده است و در واقع اوّل تشویق را را پیشنهاد می‌کند و اگر کودک کار بدی انجام داد در مرحله اوّل تغافل باید کرد. وی می‌گوید: «و او را بهر خلقی نیک که از او صادر شود مدح گویند و اکرام کنند و بر خلاف آن توبیخ و سرزنش.و صریح فرا ننمایند که بر قبیح اقدام نموده است بلکه او را به تغافل منسوب کنند تا بر تجاسر۱۸ اقدام ننماید.و اگر برخود بپوشد پوشیده دارند. و اگر معاودت کند در سر او را توبیخ نمایند ودر قبح آن فعل مبالغه کنند و از معاودت تحذیر فرمایند واز عادت گرفتن توبیخ و مکاشفت۱۹ احتراز باید کرد که موجب وقاحت شود و بر معاودت تحریص دهد که «الانسانُ حریصٌ علی ما مُنعِ۲۰». و باستماع ملامت اهانت کند و ارتکاب قبائح لذّات نماید از روی تجاسر، بلکه در این باب لطائف حیل استعمال کنند.» (همان: ۲۲۳)

ایشان در مورد بازی و شنیدار و گفتار سخنان زشت با کودک، می‌گوید: «و از سخن‌های زشت شنیدن و لهو و بازی و مسخرگی احتراز فرمایند. (همان: ۲۲۵)

یکی دیگر از امور فردی و شخصی انسان، توجه او به آراستگی ظاهری است؛ این امر از سویی تحت تاثیر نگاه و فکر شخصی انسان و طرز تلقی صحیح یا غلط اوست و از سوی دیگر جامعه نیز با نظام ارزشی

و عرفی خود می‌تواند در این امر تاثیر گذار باشد خواجه نصیر می‌گوید باید فرزند پسر را از آراستن مو به شیوه زنان منع کرد و از زینت و انگشتری پرهیز داد تا از هم چشمی با دیگران، در لباس و خوراک دوری نماید.« و مویش را تربیت ندهد، و به ملابس زنان او را زینت نکنند، و انگشتری تا به وقت حاجت نرسد بدو ندهند، و از مفاخرت با اقران به پدران و مال و ملک و مآکل و ملابس منع کنند. و تواضع با همه کس و اکرام کردن با اقران بدو آموزند. و از تطاول با فروتنان و تعصّب و طمع با اقران منع کنند.» (همان: ۲۲۵-۲۲۶)

پرهیز از دروغ و اهتمام در صداقت و راستی یکی دیگر از نظام‌های ارزشی مورد نظر خواجه نصیر است که نتیجه آن هم می‌تواند بر جامعه، خانواده و هم بر خود فرد تاثیر گذار باشد.فرزند باید از دروغگویی احتراز کند و چه به راست و چه به دروغ قسم نخورد. و در مورد امور دنیوی و مادی نیز معتقد است که «و زر و سیم را در چشم او نکوهیده دارند که آفت زر و سیم از آفات سموم افاعی بیشتر است».(همان: ۲۲۷)

۵-۱-۸-آموزش صنعت به فرزند

والدین باید فرزند را به آموختن صنعت مورد علاقه اش تشویق نموده، به کسب و کار برای اداره زندگی وادار نمایند; چرا که کار علاوه بر این که عامل تأمین مایحتاج زندگی است، به لحاظ تربیتی نیز آثار مفیدی بر شخصیت انسان می‌گذارد و موقعیت اجتماعی او را بالا می‌برد. نکته قابل توجّه در این فراز از کلام خواجه این است که در صورت اشتغال فرزند به حرفه مورد علاقه، باید در حسن انجام و دقت در رمز و راز و استحکام آن نهایت سعی و تلاش را مبذول دارند تا افزون بر انجام وظیفه از نظر کیفیت بهترین کار را به جامعه ارائه دهد.

خواجه درباره رعایت استعداد ویژه فرزند می‌گوید: «و اوّلی آن بود که درطبیعت کودک نظر کنند و از احوال او به طریق فراست و کیاست اعتبار گیرند تا اهلیُّت و استعداد چه صناعت و علم در او مفطور۲۱ است. او را به اکتساب آن نوع مشغول گردانند، چه همه کس مستعد همه صناعتی نبود و الّا همهٔ مردمان بصناعت اشرف مشغول شدندی و در تحت این تفاوت و تباین که در طبایع مستَودع است سری غامض و تدبیری لطیف است که نظام عالم و قوام بنی آدم بدان منوط می تواند بود.«ذلک تقدیر العزیز العلیم». و هر که صناعتی را مستعد بود او را بدان متوجّه گردانند. چه زودتر ثمرهٔ آن بیابد و به هنری متحلّی شود و الا تضییع روز گار و تعطیل عمر او کرده باشند.» (همان: ۲۲۷-۲۳۰)

درباره دختران خواجه نصیر به اجمال سخن گفته و تاکید کرده که باید دختران را طوری تربیت کرد که ملازم خانه و حجاب باشند: « و دختران هم برین نمط آن چه موافق و لایق ایشان بود استعمال باید کرد و ایشان را در ملازمت و وقار و عفّت و حیا و دیگر خصالی که برای زنان شایسته باشد تربیت باید فرمود. و هنرهائی که از زنان محمود بود بدیشان بیاموخت، و چون به حد بلاغت رسند با کفوی مواصلت ساخت.» (همان: ۲۳۰)

۲-۸-پدر و مادر:

احترام در حوزه کنش‌های ارتباطی از جایگاه خاصی برخوردار است. اصولا انسان‌های بی احترام نمی‌توانند اجتماعی را تشکیل دهند. از این رو احترام متقابل به عنوان عنصر و مولّفه اصلی در ایجاد جامعه دارای جایگاه و اهمیّت خاصّی است. پدر و مادر به عنوان دو انسان فداکار و زحمتکش که تمام بار مسئولیّت‌های مربوط به تربیت فرزند را بر دوش دارند، در نزد خداوند از جایگاه منحصر به فردی برخوردار هستند به طوری که در چندین آیه‌ی قرآن کریم، بر لزوم اطاعت و تکریم آنها فرمان داده شده است و ذات باری تعالی نام آنان را در ردیف نام خود قرار داده و بر رعایت مقام و منزلت آنها تأکید نموده است.

خواجه نصیر در اخلاق ناصری مکرر بر رعایت حقوق پدر و مادر تاکید می‌کند. محبتی ذاتی در پدر وجود دارد که فرزند را دوست دارد و گویی او را بخشی از وجود خود می‌داند. خواجه سبب دوست داشتن فرزند را چنین بیان می‌کند: «و پدر فرزند را چون بدین سبب دوست دارد که خود را برو حقّی زیادت بیند محبّت او نزدیک باشد بدین محبّت از وجهی، و به اعتباری دیگر او را محبتی ذاتی بود بر فرزند که بدان مخصوص باشد، و آن چنان بود که او فرزند را به حقیقت هم نفس خود داند و چنان پندارد که وجود فرزند نسخه‌ایست که طبیعت از صورت او برگرفته است و از ذات او با ذات فرزند نقل کرده. والحقّ این تصوری است به جای خویشتن، چه حکمت الهی از روی الهام پدر را بر انشای فرزند باعث گردانیده است و او را در ایجاد او سببی ثانی کرده، و از این جهت بود که پدر هر کمال که خود را خواهد فرزند را خواهد، و هر خیر و سعادت که ازو فوت شده باشد همّت برآن گمارد که فرزند را حاصل کند، و بر او سخت نیاید که گویند«پسر تو از تو فاضلتر است» و سخت آید که گویند«غیری از تو فاضلتر است» هم چنان که بر شخصی که مترقی بود به کمال سخت نیاید که گویند« اکنون کاملتر ازانی که پیشتر از این بودی» بلکه او را این سخن خوش آید. پس همین بود حال پدر با فرزند.» (همان: ۲۶۸)

محبّت فرزند به پای محبّت پدر نمی‌رسد « چه او معلول و مسببّ است و بر وجود خود و وجود سبب خود بعد از مدّتی مدید انتباه یافته، و خود تا پدر را زنده درنیابد و روزگاری از منافع او تمتّع نگیرد، محبّت او اکتساب نکند و تا به تعقل و استبصار تمام محفوظ نشود، بر تعظیم او توفر ننماید و بدین سبب فرزندان را به احسان والدین وصیّت فرموده اند و والدین را به احسان ایشان وصیّت نکرده است»(همان:۲۶۹).

مادر نیز در وجود و رشد کودک شریک پدر است ؛ تحمل نه ماه و رساندن ماده حیات به فرزند سبب می‌شود نقش مادر در تربیت فرزند بسیار حیاتی باشد: «و ثانیاً مادر در بدو وجود مشارک و مساهم پدر است در سببیُّت، باین وجه که اثری را که پدر مؤدی آن است مادر قابل شده است و تعب حمل نه ماهه و مقاسات خطر ولادت و اوجاع و آلام که در آن حالت باشد کشیده، وهم سبب اقرب است در رسانیدن قوت بفرزند که مادهٔ حیات اوست، و مباشر تربیت جسمانی بجذب منافع باو و دفع مضار از او، مدتی مدید شده، از فرط اشفاق و حفاوت حیات او را بر حیات خود ترجیح داده» (همان:۲۳۸)

خواجه می‌گوید: « و فرق میان حقوق پدران و مادران از آن چه گفتیم معلوم شود. چه حقوق پدر روحانی تر است و به این سبب فرزندان را تنبُّه بر آن بعد از تعقّل حاصل آید. و حقوق مادر جسمانی‌تر است و به این سبب هم در اوّل احساس، فرزندان آن را فهم کنند و به مادران میل زیادت نمایند.»(اخلاق ناصری، ۲۳۹:۱۳۷۳)

خواجه مراعات حقوق پدر و مادر را سه مورد می‌داند: «و رعایت حقوق پدر و مادر سه چیز باشد. اوّل دوستی خالص ایشان به دل، و تحری رضای ایشان به قول و عمل مانند تعظیم و طاعت و خدمت و سخن نرم و تواضع و امثال آن در هرچه مؤدی نباشد به مخالفت رضای باری تعالی یا به خللی محذور عنه. و درآنچه مؤدی باشد به یکی از آن مخالفت بر سبیل مجاملت کردن نه بر سبیل مکاشفت و منازعت. دوّم مساعدت با ایشان در مقتضیات، پیش از طلب، بی شائبهٔ منّت و طلب عوض به قدر امکان مادام که مؤدی نباشد به محذوری بزرگ که احتراز از آن و اجب باشد.و سیّم اظهار خیر خواهی ایشان در سر و علانیت بدنیا و آخرت و محافظت وصایا و اعمال بِر که به آن هدایت کرده باشند، چه در حال حیات ایشان و چه بعد از ممات ایشان. و به سبب آنکه محبّت پدر و مادر فرزندان را محبّتی طبیعی است، و محبت فرزندان ایشان را محبّتی ارادی. درشرایع، اولاد را به احسان با آباء و امُّهات زیادت از آن فرموده اند که آبا و امُّهات را باحسان با ایشان. و فرق میان حقوق پدران و مادران از آن چه گفتیم معلوم شود. (همان: ۲۳۹–۲۳۸)

خواجه نصیرالدین طوسی نیز درباره عقوق می‌گوید: «و اما عقوق که رذیلتی است مقابل این فضیلت هم از سه نوع باشد.

اوّل ایذای پدران و مادران به نقصان محبُّت یا به اقوال و افعال به آن چه مؤدی باشد به بعضی از آن، مانند تحقیر و سفاهت و استهزاء و غیر آن.

دوّم بخل و مناقشت با ایشان در اموال و اسباب تعیّش، یا بذل با طلب عوض یا مشوب به منّت، یا گران شمردن احسانی که با ایشان رود.

سیّم اهانت ایشان و بی شفقتی نمودن در نهان یا آشکارا در حال حیات یا بعد از ممات و خوار داشتن نصائح و وصایای ایشان.

هم چنان که احسان به والدین تالی صحّت عقیدت است، عقوق نیز تالی فساد عقیدت باشد. و کسانی که به مثابت پدران باشند مانند استادان و مربیان و اجداد و اعمام و اخوال و برادران بزرگ تر و دوستان حقیقی پدران و مادران، هم به مثابت ایشان باشند در وجوب رعایت حرمت ایشان و بذل و معاونت در اوقات احتیاج و احتراز از آن چه مؤدی باشد بکراهت ایشان. » (همان: ۲۳۹–۲۴۰)

علاوه بر پدر و مادر اطرافیان و معلّمان نیز در تربیت کودک سهیم هستند؛ باید از معلّم عاقل و دیندار و آگاه به اخلاق و شناخت کودکان استفاده نمود، کسی که سخن نیک، وقار و متانت و مرورت داشته باشد: «و باید که معلّم او عاقل و دیندار بود و بر ریاضت اخلاق و تخریج۲۲ کودکان واقف و به شیرین سخنی و وقار

و هیبت و مروُّت و نظافت مشهور و از اخلاق ملوک و آداب مجالست ایشان و مکالمه با ایشان و محاوره با هر طبقه از مردم با خبر و از اخلاق اراذل و سفلگان محترز.» (همان: ۲۲۶)

۳-۸- زنان در اخلاق ناصری

خواجه نصیر در کتاب اخلاق ناصری نیاز نوع بشر و افراد انسان را به منزل و تدبیر آن نیازی اساسی در بقای نوع انسانی دانسته و زن را معاون و جانشین مرد در منزل که به حفظ اندوخته‌های غذایی همّت می‌گمارد، شمرده است: «پس به ساختن منازل حاجت آمد و چون مردم را به ترتیب صناعتی که بر تحصیل غذا مشتمل باشد مشغول باید بود از حفظ آن مقدار که ذخیره نهاده بود غافل ماند. پس از این روی به معاونی که به نیابت او اکثر اوقات در منزل مقیم باشد و به حفظ ذخایر اقوات و اغذیه مشغول، محتاج شد و این احتیاج به حسب تبقیه [باقی ماندن]شخص است.و اما به حسب تبقیه نوع نیز به جفتی که تناسل و توالد بر وجود او موقوف باشد احتیاج بود. پس حکمت الهی چنان اقتضاء کرد که هر مردی جفتی گیرد تا هم به محافظت منزل و ما فیه قیام نماید و هم کار تناسل به توسل او تمام شود.»

خواجه تعریفی لطیف از منزل دارد. او منزل را همان الفت و پیوند ویژه و ارتباط خاص زن و مرد می‌داند نه چهار دیواری‌ای که در آن سکنی می‌گزینند: «و بباید دانست که مراد از منزل در این موضع نه خانه است که از خشت و گل و سنگ و چوب کنند بل که از تألیفی مخصوص است که میان شوهر و زن و ... افتد مسکن ایشان چه از چوب و سنگ بود و چه از خیمه و خرگاه و چه از سایه درخت و غار کوه.»

این محقّق بزرگ در بخش دیگری از کتاب، انگیزه تأهل را حفظ مال و طلب نسل می‌داند و تصریح می‌کند که داعیه شهوت و غرض‌های دیگر نمی‌تواند انگیزه صحیحی برای تأهل باشد. آنگاه زن شایسته را شریک مرد در مال و تدبیر منزل می‌داند: «و زن صالح شریک مرد بود در مال و قسیم او در کدخدایی و تدبیر منزل و نایب او در وقت غیبت. و بهترین زنان زنی بود که به عقل و دیانت و عفت و فطنت و حیاء و رقت دل و تودد و کوتاه زبانی و طاعت شوهر و بذل نفس در خدمت او و ایثار رضای او و وقار و هیبت نزدیک اهل خویش، متحلی آراسته بود و عقیم نبود و بر ترتیب منزل و تقدیر نگاه داشتن در انفاق واقف و قادر باشد و به مجامله و مدارات و خوش خویی سبب مؤانست و تسلی هموم و جلای احزان شوهر گردد و زن آزاد از بنده بهتر، چه اشتمال آن بر تالف بیگانگان وصلت ارحام و استظهار به اقربا و استمالت اعدا و معاونت و مظاهرت در اسباب معاش و احتراز از دنا ئت در مشارکت و در نسل و عقب بیشتر؛ و زن بکر از غیر بکر بهتر، چه به قبول ادب و مشاکلت شوهر در خُلق و عادت و انقیاد و مطاوعت او نزدیک تر، و اگر با وجود این اوصاف به حلیت جمال و نسب و ثروتی متحلی باشد مستجمع انواع محاسن بود و برآن مزیدی صورت نبندد اما اگر بعضی از این خصال مفقود شود باید که عقل و عفت و حیا البته موجود بود، چه ایثار جمال و نسب و ثروت بر این سه خصلت مستدعی تعب و عَطَب و اختلال امور دین و دنیا باشد؛ و باید که جمال زن باعث نباشد بر خطبه او، چه جمال با عفت کمتر مقارن افتد، به سبب آنکه زن جمیله را راغب و طالب بسیار

باشد، و ضعف عقول ایشان مانع وازع انقیاد نبود تا بر فضایح اقدام کنند، و غایت خطبه ایشان یا بی حمیتی و صبر بر فضیحت بود، که بر شقاوت دو جهانی مشتمل باشد، یا اتلاف مال و مروت و مقاسات اصناف احزان و هموم. پس باید که از جمال بر اعتدال بنیت اقتصار کند، و در آن باب نیز دقیقه اقتصاد مرعی دارد.» (اخلاق ناصری، ۲۱۶:۱۳۷۳-۲۱۷)

نویسنده کتاب، اصول کلی سیاست و تدبیر مرد در ارتباط با همسر را در سه امر خلاصه می‌کند: ۱ـ هیبت ۲ـ کرامت ۳ـ شغل خاطر « و چون عقده مواصلت میان شوهر و زن حاصل شود سبیل شوهر در سیاست زن سه چیز بود:

اوّل هیبت، و دوّم کرامت، و سیّم شغل خاطر. اما هیبت آن بود که خویشتن را در چشم زن مهیب دارد تا در امتثال اوامر و نواهی او اهمال جایز نشمرد، و این بزرگ‌ترین شرایط سیاست اهل بود چه اگر اخلالی بدین شرط راه یابد زن را در متابعت هوا و مراد خویش طریقی گشاده شود و بر آن اقتصار نکند بلکه شوهر را در طاعت خود آرد و وسیلت مرادات خود سازد، و به تسخیر و استخدام او مطالب خود حاصل کند، پس آمر مأمور شود و مطیع، مطاع و مدبَّر مدبِّر، و غایت این حال حصول عیب و عار و مذمت و دمار هر دو باشد و چندان فضائح و شنایع حادث شود که آن را تلافی و تدارک صورت نبندد.و اما کرامت آن بود که زن را مکرم دارد به چیزهایی که مستدعی محبت و شفقت بود، تا چون از زوال آن حال مستشعر باشد به حسن اهتمام امور و مطاوعت شوهر را تلقی کند و نظام مطلوب حاصل شود» (اخلاق ناصری: ۲۱۷:۱۳۷۳)

نویسنده اخلاق ناصری، شیوه‌های ارج گزاری به زن را در شش امر برشمرده و بر آن است که:

زن را باید در ظاهر و هیأتی زیبا و آراسته دارد.

در حفظ پوشش و حجاب او از نامحرمان و بیگانگان نهایت کوشش را به عمل آورد به گونه ای که هیچ بیگانه‌ای شکل و شمایل او را نبیند و آواز و صدایش را نشنود.

در مسایل اوّلیه و بدیهیات تدبیر منزل با او مشورت نماید به گونه‌ای که او را در تسلط بر خود به طمع نیافکند.

او را در تصرف بر قوت و غذا آزاد بگذارد تا بنا به مصالح منزل اقدام کند.

با خویشان و خانواده او صله رحم کند و از کمک و یاری آنان دریغ نورزد.

چون اثر شایستگی و لیاقت در زن احساس کرد زنی دیگر را بر او ترجیح ندهد و برنگزیند اگر چه به جمال و مال و نسب و خانواده از او شریفتر باشد.

خواجه نصیرالدّین طوسی تعدّد زوجات۲۳ را ناروا می‌شمرد و با آن که آن را تنها برای پادشاهان بنا به دلایلی جایز می‌داند اما پرهیز از آن را برای پادشاهان بهتر می‌داند و مرد را به مثابه دل می‌داند. چنان که یک دل در دو بدن نمی‌تواند منبع حیات باشد یک مرد نیز از عهده تنظیم امور و منزل برنمی‌آید:

«و اما کرامت آن بود که زن مکرم دارد به چیزهایی که مستدعی محبّت و شفقت بود، تا چون از زوال آن حال مستشعر باشد به حسن اهتمام امور منزل و مطاوعت شوهر را تلقی کند و نظام مطلوب حاصل شود. و

اصناف کرامات در این باب شش چیز باشد: اوّل آن که او را در هیاتی جمیل دارد، و دوّم آن که در ستر و حجاب او را از غیر محارم مبالغت عظیم نماید، و چنان سازد که بر آثار و شمایل و آواز او هیچ بیگانه را وقوف نیفتد، و سیّم آن که در اوائل اسباب کدخدائی با او مشورت کند به شرط آن که او را در مطاوعت خود طمع نیفگند، و چارم آن که دست او در تصرف اقوات بر وجه مصلحت منزل و استعمال خدم در مهمات مطلق دارد، و پنجم آن که با خویشان و اهل بیت او صلت رحم کند و دقایق تعاون و تظاهر را رعایت واجب داند، و ششم آن که چون اثر صلاحیت و شایستگی احساس کند زنی دیگر بر او ایثار نکند و اگر چه به جمال و مال و نسب و اهل ازو شریفتر باشد، چه غیرتی که در طبایع زنان مرکوز، با نقصان عقل، ایشان را بر قبایح و فضائح و دیگر افعالی که موجب فساد منزل و سوء مشارکت و ناخوشی عیش و عدم نظام باشد باعث گردد، و جز ملوک را که غرض ایشان از تاهل طلب نسل و عفب بسیار بود، و زنان در خدمت ایشان به مثابت بندگان باشند، در این معنی رخصت نداده اند، و ایشان را نیز احتراز از اولی بود، چه مرد در منزل مانند دل باشد در بدن، و چنان که یک دل منبع حیات دو بدن نتواند بود یک مرد را تنظیم دو منزل نبود. »(اخلاق ناصری: ۲۱۷:۱۳۷۳–۲۱۸)

و اما شغل خاطر که خواجه از آن به عنوان اصل سوم سیاست و تدبیر اهل یاد می‌کند آن است که مرد، زن را همواره به اداره امور منزل و اقدام به مصالح زندگی مشغول دارد و نگذارد او بی کار و فارغ البال و آسوده خاطر بنشیند، زیرا اگر زن از ترتیب منزل و تربیت اولاد و رسیدگی به امور منزل فارغ باشد به اموری همّت می‌گمارد که موجب پدید آمدن خلل و سستی در ارکان زندگی است.

خواجه نصیرالدّین طوسی، مشورت کردن با زن در مورد مصالح کلی را جایز نمی‌داند و توصیه می‌کند که مردان باید اسرار، مقدار مال و دارایی خود را از زنان پوشیده دارند: « و باید که شوهر احتراز کند در باب سیاست زن از سه چیز: اوّل از فرط محبّت زن که با وجود آن استیلای زن و ایثار هوای او بر مصالح خود لازم آید، و اگر به محنت محبّت او مبتلا شود ازو پوشیده دارد، و چنان سازد که البته واقف نشود، پس اگر نتواند که خویشتن را نگاه دارد علاج‌هائی که در باب عشق فرموده اند استعمال باید کرد و به هیچ حال بران مُقام ننمود، چه این آفت اقتضای فسادهای مذکور کند؛ و دوّم آن که در مصالح کلی با زن مشاورت نکند، و البته او را بر اسرار خود وقوف ندهد، و مقدار مال و مایه ازو پوشیده دارد، چه رای‌های ناصواب و نقصان تمیز ایشان در این باب مستدعی آفات بسیار بود؛ و سیم آن که زن را از ملاهی و نظر به اجانب و استماع حکایات مردان و زنانی که بدین افعال موسوم باشند باز دارد، و البتّه راه آن باز ندهد، چه این معانی مقتضی فسادهای عظیم باشد و از همه تباه تر مجالست پیر زنانی بود که به محافل مردان رسیده باشند و حکایات آن باز گویند.»(اخلاق ناصری: ۲۱۹:۱۳۷۳–۲۱۸)

خواجه، آموختن سوره یوسف و هم چنین شراب را بر زنان منع کرده است: «در احادیث آمده است که زنان را از آموختن سورت یوسف منع باید کرد که استماع امثال آن قصه موجب انحراف ایشان باشد از قانون

عفت، و از شراب هم منع کلی باید کرد چه شراب، و اگر چه اندک بود، سبب وقاحت و هیجان شهوت گردد، و در زنان هیچ خصلت بدتر از این دو خصلت نبود. (اخلاق ناصری، ۲۱۹:۱۳۷۳)

«و بر سبیل زنان در تحری رضای شوهران و وقع افکندن خود را در چشم ایشان پنج چیز بود: اوّل ملازمت عفت، و دوّم اظهار کفایت، و سیّم هیبت داشتن از ایشان، و چهارم حسن تبعل و احتراز از نشوز، و پنجم قلت عتاب و مجامله در غیرت. و حکما گفته اند که زن شایسته تشبه نماید به مادران و دوستان و کنیزکان، و زن بد تشبه نماید به جباران و دشمنان و دزدان.اما تشبه زن شایسته به مادران چنان بود که قربت و حضور شوهر خواهد و غیبت او را کاره بود و رنج خود در طریق حصول رضای او احتمال کند، چه مادر با فرزند همین طریق سپرد؛ و اما تشبه او به دوستان چنان بود که بدان چه شوهر بدو دهد قانع بود و او را در آن چه ازو باز دارد و بدو ندهد معذور دارند، و اما تشبه او به کنیزکان چنان بود که مانند پرستاران تذلل نماید و خدمت بشرط کند، و بر تندخوئی شوهر صبر کند و در افشای مدح و ستر عیب او کوشد، و نعمت او را شکر گزارد، و در آن چه موافق طبع او نبود با شوهر عتاب نکند. و اما تشبه زن ناشایسته به جباران چنان بود که کسل و تعطیل دوست دارد، و فحش گوید و تجنبی بسیار نهد، و خشم بسیار گیرد، و از آن چه موجب خشنودی و خشم شوهر بود غافل باشد، و خدم و حاشیه را بسیار رنجاند؛ و اما تشبه او به دشمنان چنان بود که شوهر را حقیر شمرد، و با او استخفاف کند و درشت خوئی نماید، و جحود احسان او کند، و ازو حقد گیرد و شکایت کند و معایب او بازگوید؛ و امّا تشبه او به دزدان چنان بود که در مال او خیانت کند و بی حاجت ازو سوال کند، و احسان او حقیر شمرد و در آن چه کاره آن بود الحاح کند، و به دروغ دوستی فرا نماید و نفع خود بر نفع او ایثار کند.» (اخلاق ناصری: ۲۱۹:۱۳۷۳– ۲۲۰)

یکی از مواردی که مولّف اخلاق ناصری در بسیاری از مواقع برای رهایی از تنگناها توصیه می‌کند به کار بستن حیله‌ها و نیرنگ در کارهاست. این حیله و راه کارها و شیوه‌ی اجرای آنها در این مبحث خواننده را شگفت زده می‌نماید و مبین این مطلب می‌باشد که نصیرالدّین بر اثر مطالعه‌ی کتب بسیار و جهانگردی که در طول عمر خود در کشورهای مختلف انجام داده است، به مردم شناسی رسیده است؛ و با زیرکی تمام کمال معلومات خود را به خواننده عرضه می‌دارد، و به راه کارهایی برای خلاص شدن و رهایی مردان از دست زن بد می‌پردازد و این گونه می‌نویسد:

«و کسی که به زنی ناشایسته مبتلا شود تدبیر او طلب خلاص باشد ازو، چه مجاورت زن بد از مجاورت سباع و افاعی بتر باشد. و اگر خلاص متعذر باشد چهار نوع حیلت در آن به کار باید داشت:

اوّل بذل مال، چه حفظ نفس و مروت و عرض بهتر از حفظ مال بوده، و اگر مالی بسیار صرف باید کرد و خویشتن ازو باز خرید آن مال را حقیر باید شمرد؛

دوّم نشوز و بدخوئی و هجرت مضاجع، بر وجهی که به فسادی ادا نکند؛

سیّم لطائف حیل، مانند تحریض عجایز بر تنفیر او و ترغیب به شوهری دیگر، و رغبت نمودن به ظاهر بدو و از مفارقت ابا کردن، تا باشد که او را بر مفارقت حرصی پدید آید، و فی الجمله استعمال انواع مسامحت و ممانعت و ترغیب و ترهیب که موجب فرقت بود؛

چهارم، و آن بعد از عجز بود از دیگر تدبیرها، آن که او را بگذارد و سفری دور اختیار کند، به شرط آنکه او را مانعی از اقدام بر فضایح نصب کرده باشد، تا امید او منقطع شود و مفارقت اختیار کند.» (اخلاق ناصری: ۲۲۰-۲۲۱:۱۳۷۳)

سخن حکمای عرب در مورد زنان شنیدنی است: « و حکمای عرب گفته اند از پنج زن حذر واجب بود: از حنّانه و منّانه و از انّانه و از کیه القفا و از خضراء الدمن. اما حنّانه زنی بود که او را فرزندان بوند از شوهری دیگر و پیوسته به مال این شوهر بر ایشان مهربانی می‌نماید؛ و اما منّانه زنی بود متموله که به مال خود بر شوهر منت نهد ؛ و امّا انانه زنی بود که پیشتر از این شوهر حالی بهتر داشته باشد، یا شوهری بزرگتر دیده، و پیوسته از این حال و شوهر با شکایت و انین بود ؛ و اما کیه القفانی زنی بود غیر عفیفه، که شوهر او از هر محفل که غایب شود مردمان به ذکر او داغی بر قفای آن مرد نهند؛ و اما خضراء الدمن زنی بود جمیله از اصلی بد و او را مشابهت کرده‌اند به سبزه مزابل.» (اخلاق ناصری، ۲۲۱:۱۳۷۳)

نتیجه گیری

طبق مطالبی که نوشته شد، در می‌یابیم خانواده‌ای که خواجه نصیرالدّین طوسی ترسیم می‌کند، در وهله‌ی اوّل خانواده‌ای است ایرانی و مسلمان و از لحاظ نظام خانوادگی، بیشتر به خانواده‌ی هسته‌ای شباهت دارد تا گسترده: چرا که در خانواده‌ی گسترده، چندین نسل با یک دیگر زندگی می‌کنند و تصمیم گیری در امور، با سال خوردگان است در حالی که این مشخصات در اخلاق ناصری دیده نمی‌شود و در این کتاب به ندرت به پیران اشاره شده که از حقّ حاکمیّت چندانی برخوردار نیستند. از حیث اقتدار، کاملاً پدر سالار و مرد سالار است. زیرا از نظر خواجه مرد باید دارای هیبت، کرامت و شغل خاطر باشد.

نقش مادر در اخلاق ناصری بسیار کم رنگ است. خانواده از لحاظ تبار، پدر تبار است: زیرا مادر تباری بیشتر در جوامع اوّلیه‌ی بشری رایج بوده و در دوره‌ی خواجه نصیرالدّین طوسی چنین مرسوم نبوده است. از نظر انتخاب همسر، برون همسر است و بالاخره از لحاظ نوع روابط زناشویی، در مجموع بیشتر به خانواده‌ی تک همسر می‌ماند و اشاره‌ی صریحی به چند همسری در کتاب دیده نمی‌شود. این عبارت صریحا تک همسری را بیان و چند همسری را رد می کند: « باید دانست مرد در منزل مانند دل باشد در بدن چنان که یک دل منبع حیات دو بدن نتواند بود، یک مرد را تنظیم دو منزل میسر نشود.».خواجه نصیرالدّین طوسی چند زنی را ناروا می‌شمرد و با آن که آن را تنها برای پادشاهان بنا به دلایلی جایز می‌داند اما پرهیز از آن را برای پادشاهان بهتر می‌داند و مرد را به مثابه دل می‌داند.

پی نوشت:

۱- United Nations

۲- سازمان تربیتی علمی فرهنگی ملل متحد(UNESCO)

۳- Nuclear family

۴- Extended family

۵- Monogamy

۶- polygamy

۷- Patriarchy

۸- Matriarchy

۹- Endogamy

۱۰- Exogamy

۱۱- فرهنگ فارسی صفحه ۳۰۷

۱۲- قابوس‌نامه (تألیف ۴۷۵ق)

۱۳- احیاء علوم دین (ج ۲۰۴:۳)

۱۴- مریم / ۷

۱۵- شیر خوارگی

۱۶- گستاخی و بی شرمی

۱۷-همانندان، نزدیکان،همرتبگان

۱۸- بی باکی

۱۹- لجاجت و آشکارا دشمنی کردن

۲۰- مردم حریص است بر چیزی که وی را از آن بازداشته اند

۲۱- فطری

۲۲- تربیت کردن شاگرد

۲۳- polygamy

کتابنامه

- قرآن کریم
- بهنام، جمشید؛(۱۳۸۳)، تحوّلات خانواده. ترجمه‌ی محمّد جعفر پوینده، تهران: ماهی.
- طوسی، خواجه نصیرالدین؛(۱۳۶۳)، معیار الاشعار، به اهتمام محمّد فشارکی و جمشی مظاهری، چاپ اوّل، اصفهان: نشر سهروردی.
- حسینی دشتی،سید مصطفی؛(۱۳۶۹)،معارف و معاریف،چاپ اوّل،انتشارات اسماعیلیان قم.
- دایرةالمعارف فارسی؛(۱۳۷۰)، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، انتشارات فرانکلین، تهران.
- دوانی، علی؛(۱۳۶۲)،هزاره شیخ طوسی، چاپ دوّم ،تهران:انتشارات امیر کبیر.
- دهخدا، علی‌اکبر؛(۱۳۷۵)، لغت‌نامه، تهران.
- ساروخانی، باقر؛(۱۳۷۰)،مقدمه‌ای بر جامعه شناسی خانوده،تهران: سروش.

- ساروخانی، باقر، مقدّمه‌ای بر جامعه شناسی خانوده. تهران: سروش، ۱۳۷۵.
- شریف، م م؛(۱۳۶۲)، تاریخ فلسفه در اسلام، جلد اوّل، تهران:انتشارات نشر دانشگاهی.
- صفا، ذبیح الله؛(۱۳۶۹)،تاریخ ادبیات در ایران. تهران، فردوس.
- طوسی، خواجه نصیرالدین؛(۱۳۷۴)،اخلاق ناصری، (کلید سعادت)، تصحیح دکتر صمد موحّد، چاپ اوّل ،تهران، انتشارات سخن.
- طوسی، خواجه نصیرالدین؛(۱۳۷۳)،اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، چاپ پنجم، تهران:انتشارات خوارزمی.
- عسکری خانقاه، اصغر و کمالی، محمّد شریف؛(۱۳۸۰)، انسان شناسی عمومی. تهران: سمت.
- کاظمی‌پور،شهلا؛(۱۳۸۳)،مبانی جمعیت‌شناسی، چاپ دوّم، تهران:مرکز مطالعات و پژوهش‌های جمعیتی آسیا و اقیانوسیه.
- مدرس رضوی، محمّدتقی؛(۱۳۷۰)،احوال و آثار خواجه نصیر الدین طوسی،تهران:اساطیر.
- مصاحب، غلامحسین و دیگران؛(۱۳۸۷)،دایرۀ المعارف فارسی، چاپ چهارم،شرکت سهامی کتاب های جیبی، وابسته به انتشارات امیر کبیر،تهران.
- همایی،جلال الدّین؛(۱۳۷۴)،منتخب اخلاق ناصری،تهران: نشر هما.

بررسی حسامیزی در اشعار سهراب سپهری براساس دیدگاه «اولمن»

مریم سعدزاده[1]

دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد رودهن

چکیده

یکی از عواملی که در گسترش و رنگ‌پذیری کلام اثری شگرف دارد حسامیزی است که در حوزه‌ی استعاره و مجاز مورد بررسی قرار می‌گیرد. قلمداران عرصه‌ی هنر از دیرباز بسیاری از قلم کاری‌ها و نقاشی-های زبان هنری خویش را با استفاده از این آرایه پرداخته اند که در این میان «سهراب سپهری» از شاعران برجسته‌ی نوپرداز جلوه‌ای خاص و ممتاز دارد نگارنده در این جستار برآن بوده تا حسامیزی اشعار او را با توجه به دیدگاه "اولمن" و هم چنین چگونگی در هم آمیختگی حواس" حسی به حسی" یا " انتزاعی به حسی" و " بسامد حواس" مورد بررسی و واکاری قرار دهد.

کلیدواژه‌ها: حسامیزی، سهراب سپهری، نظریه‌ی اولمن، حواس پنج گانه، مفاهیم انتزاعی

مقدمه :

کار هر شاعری آفرینش و ابداع یک اثر هنری سرشار از عواطف و تخیل است که در این میان " حسامیزی" جایگاه ویژه ای دارد و شاعران و قلمداران عرصه ی هنر از همه ی حواس خود جهت تداعی معانی آشکار و نهان به مخاطب خویش بهره برده اند.

نمونه‌های فراوانی از استفاده از حواس گوناگون را در میان شاعران گذشته تا امروز می بینیم که به ویژه در این میان حس بینایی و استفاده از رنگ به وفور مشاهده می شود البته دوره ی آغازین شعر فارسی دوره ی طبیعت در شعر است و به علت حسی بودن تصاویر، عنصر رنگ یکی از وسیع ترین ارکان ساختن تصاویر می شود هر چند مقوله ی " حسامیزی" سیر مطالعاتی در باب آن بسیار نوپاست اما همین مطالعات اندک نقش و اهمیت آن را فرا روی مخاطب آشکار می کند. در این میان " سهراب سپهری" شاعر نوپرداز سرزمین ایران بسامد بالایی از استفاده از "حسامیزی" را در اشعار به خود اختصاص داده است که بررسی حسامیزی در اشعار او فتح بابی جهت شناخت زبان و افکار هنری او خواهد شد.

تعاریفی از حسامیزی

حسامیزی در لغت در آمیختن حواس است و در اصطلاح قسمتی مجاز است که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می شود. (داد، ۱۳۷۵ : ۱۱۳)

هم چنین حسامیزی عبارت است از توسعاتی که در زبان – از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر- ایجاد می شود، استعاره یا مجاز شکل عام این توسعات است و شاخه ی معینی از این توسعات که براساس آمیختن دو حس به وجود می آید حسامیزی خوانده می شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: صص ۱۶ و ۱۵)

[1] . m.saadzadeh@gmail.com

مثل صدا و رنگ چنانچه در سخن شیرین و صدای روشن می بینیم و زبان آنها را در حد نوعی کلیشه پذیرفته است. (همان : ۲۵۹)

از میان معاصران دکتر شفیعی کدکنی نخستین کسی است که به موضوع حسامیزی در ادبیات فارسی توجه کرده و در کتاب " صور خیال در شعر فارسی" ذیل مبحث عنصر رنگ و مساله ی حسامیزی" این آرایه را یکی از وجوه برجسته ی صور خیال می داند و هم او واژه ی " حسامیزی" را در برابر "Synaesthesia" پیشنهاد می کند.

دکتر شمسایی در کتاب بیان خود در فصل" خاتمه در علم بیان " حسامیزی را در حوزه ی اسناد مجازی دانسته و فقط به یک توضیح کوتاه و مختصر بسنده کرده است.

اما بدیهی است با گسترش علم زبان شناسی و هم چنین رواج مکتب های ادبی غرب مفهوم " حسامیزی" بعنوان یکی از مهم ترین مقوله های صور خیال مورد بررسی و کنکاش محققان قرار گرفته است. تا جاییکه" این قسم از مجاز در اشعار شعرای رمانتیک و سمبولیست اواسط قرن نوزدهم به کار رفته است. (داد، ۱۳۷۵ : ۱۱۴) و هم‌چنین در ادبیات غرب سابقه ی مطالعات در حوزه ی حسامیزی را به دوره ی هومر می رسانند. (همان، ۱۱۴)

ریشه شناسی "Synaesthesia" و ارتباط آن با علم روان شناسی

این واژه از یونانی syn به معنی پیوند و Aesthesis به معنی اساسی ترکیب شده است. در اصل وضعیتی نورولوژیک (عصبی) است که در آن دو یا سه حس با یکدیگر مربوط می شوند در مبتلایان به سینستری گاه موسیقی و اصوات می توانند به صورت رنگ یا مشکل خاص به تصور آیند، گاه اعداد و ارقام با فضاها تصور می شوند و گاه حروف الفبا به صورت رنگی ادراک می شوند. (کریمی، ۱۳۸۷ : ۱۳۸)

"یوهان اندستورم" از مرکز حواس شیمیایی مونل می‌گوید: " این تداخل حسی که می تواند با تحریک یک حس به تحریک خود به خودی و غیرارادی حس دیگری منجر می شود به عنوان " هم حسی" یا حسامیزی" می شناسیم و می تواند در فرد باعث شود رنگ اعداد را ببیند، بوها را بشنود یا کلمات را بو کند؛ این تحقیق نشان می دهد تمامی ما انسان ها به درجاتی از این اختلال مبتلا هستیم. تحریک حس بینایی می تواند به حس بویایی برای درک بهتر بوها کم کند.[۱]

آیا طبق این نظریه می توان گفت از آنجایی که شاعران روحیات حساس تری نسبت به اشیا مفاهیم اطراف خود دارند در رسیدن به این هم حسی موفق تر عمل می کنند ؟!

بودلر و رمبو دو نماینده ی واقعی "حسامیزی" در غرب

بودلر و رمبو دوتن از شاعران فرانسوی زبان مکتب سمبولیسم هستند که با رویکرد خاصی به مفهوم حسامیزی با ارائه ی نظریایی مدون پرداخته اند. از نظر بودلر، برداشت های حسی فقط در حس محدود نمی

شوند، بلکه می توانند بیانگر اندیشه ها یا احساس های از مثلاً فساد، غنا، پیروزی باشند. عطرهایی اند ..... / ..... فاسد، غنی، پیروزمند (چدویک،۱۳۷۵: ۱۷)

هم چنین به ظاهر او نخستین کسی است که ارتباط میان حواس را مورد بررسی قرار داده است و گفته: بیشتر در حالت هذیانی که پیش از خواب به انسان دست می دهد و نه در رویا و به ویژه هنگامی که به موسیقی بسیار گوش کرده ام، گونه ای ارتباط میان رنگ ها، آواها و عطرها درمی یابم. (کریمی، ۱۳۸۷: ۱۲۶)

در واقع انباشت نمادهای بیرونی و تداخل حواس برای بودلر دست مایه ای است تا احساسی را خلق و برداشتی را به خواننده منتقل کند.

در اشعار " رمبو" نیز خصوصاً شعر " تذهیب ها" حواس سامعه، باصره، شامه، ذائقه ولامسه با هم در آمیزند، با هم جا عوض می کنند و بر هم سوار می شوند، صداها خط می کشند و رنگ ها می رقصند. (سیدحسینی، ۱۳۹۱ : ۵۱۹)

در اینجا ذکر این نکته ضرورت دارد که کلمه‌ی "Sens" در زبان فرانسه معانی متفاوت دارد از جمله (حس، معنا، جهت) (همان: ۵۲۰)

و این موضوع در، درهم آمیختگی حواس ظاهری با مفاهیم انتزاعی می تواند مهم باشد و خواننده می بایست با نگاهی نمادین و استعاری به اشعار آنان بنگرد و هم، همین نکته است که در نوع نگاه مخاطب به مفاهیم شعری شعری آنان، اغلب پیچیدگی و دشواری ذهنی یافت می شود.

حسامیزی در شعر فارسی

حسامیزی از دیرباز در میان شاعران زبان فارسی مورد توجه بوده است به ویژه استفاده از رنگ درشاعران طبیعت پرداز سده های نخستین شعرفارسی. اما باید دانست که در دوره های گذشته شاعر هر یک از پنج حس را جداگانه برای ادراک یک تجربه فرا می‌خوانده و هر حس در جای اصلی خود نشسته و وظیفه‌ی خاص خود را دارد و کم کم " این حواس ظاهری از حوزه ی طبیعت و ماده به مفاهیم و اشیا مجرد و انتزاعی راه می یابد". (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲؛ ۲۸۴)

مولوی در مثنوی خود به گونه ای به پیوستگی میان حواس اشاره می کند:

پنج حس با یکدگر پیوسته اند　　زانکه این هر پنج، زاصلی رسته اند

(مولانا ،۱۳۶۲ ؛ ۱۴۷۱/۲)

مقصود از اصل همان حقیقت برتر و جهان مجرد است همان که می بایست همه ی حواس ظاهری در جهت و سوی رسیدن به آن قرار گیرند و اینجاست که در هم آمیختگی حواس ظاهری با مفاهیم انتزاعی شکل می گیرد و نمونه های برجسته ی آن را در اشعار خود مولوی شاهد هستیم.

دل را چو انار ترش و شیرین　　خون بسته و دانه دانه دیدم

که در این بیت دل که یک مفهوم مجرد و انتزاعی است دارای با مزه‌ی ترش و شیرینی چون انار می‌شود. پس از مولوی بسامد استفاده از این آرایه در دوره‌ی سبک هندی ناگهان اوج می‌گیرد و بیدل دهلوی قهرمان این سبک بیش از دیگران در این میان هنرنمایی می کند.

" رنگ‌ها در فضای شعر او به پرواز در می آیند، در این وادی قافله‌ی رنگ ها بی صدا در حرکتند و در عالم بیخودی بیدلانه، قیامتی از شکست رنگ ها برپاست.

خیال مایل بی رنگی و جهان همه رنگ　　چو غنچه محو دلم بوی آشنا اینجاست

(فتوحی، ۱۳۸۹ : ۳۷۳و۳۷۲)

شاعران معاصر فارسی نیز به تبعیت از سبک هندی و هم متاثر از مکاتب و نظریات ادبی غرب خصوصاً مکاتب سمبولیسم و سؤرئالیسم از "حسامیزی" بهره گرفته‌اند که در این میان "سهراب سپهری" جایگاه ویژه‌ای دارد نکته‌ی جالب توجه در این میان بوتیقای سورئالیستی مولوی، بیدل و سهراب است که گویی همه آنان را به یک نقطه ی مشترک می رساند و ایستاده بر بام زبان و فراتر از همه‌ی حواس با نیرویی مرموز شعر را از ضمیر ناخودآگاه خود می جوشانند.

حسامیزی و انواع آن

دکتر غلام حسین معتمدی و دکتر محمدتقی یاسمی طی مقاله‌ای با عنوان " وحدت حواس و آفرینش شعر" به انواع حسامیزی از مناظر گوناگون پرداخته اند.

آنان تعبیرات حس آمیخته را به روش های گوناگون طبقه بندی کرده اند؛ در یک طبقه بندی آن را به انواع مناسب ونامناسب تقسیم کرده اند.

در تصویرهای مناسب دو یا چند عرصه حسی توسط ارتباطی طبیعی با یکدیگر مربوط می شوند مثلاً ورود بهار، فرد را به یاد صدای نقره فام یک فلوت می اندازد.

گروه دوم تعبیرها از آن رو نامناسب خوانده می شوند که تمام تصویر یا بخشی از آن با ارتباط درونی میان عرصه های حسی مغایرت دارد مثلاً ترکیب معروف " جیغ بنفش"، زیرا تحقیقات نشان داده که اصوات با فرکانس بالا با رنگ های درخشان هم بستگی دارند و رنگ بنفش از زمره رنگ های تیره محسوب می شود.

هم چنین حس آمیخته ذاتی یا درونی (intrinsic) و عارضی یا برونی (emtrnsic) در نوع ذاتی حسامیزی همیشه اتحاد بین عرصه ای وجود دارد و مبهوت درک می شود.

مثلاً سهراب از حرارت یک سیب سخن می گوید در اینجا اگر منظور حرارت سیبی سرخ باشد از نوع ذاتی است و اگر سیبی زرد باشد تعبیر از نوع ذاتی نخواهد بود. اما حسامیزی عارضی بیان کننده ی وجود هم بستگی هایی است که قبلا دانسته و ذاتا برجسته و متمایز نیست. در اینجا ممکن است ارتباط از مبانی حسی فراتر رود و در قلمرو شناختی جستجو شود و در این حوزه معنا یابد.[۲]

تقسیم بندی حس آمیزی در علم بیان

حس آمیزی را در هر چهار مقوله ی علم بیان (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه) می توان مورد بررسی قرار داد لذا متمایز ساختن این آرایه از چهار صنعت فوق ممکن نیست. در واقع در حسامیزی همواره ما با تشبیه استعاره روبه رو هستیم براین اساس ، در تقسیم بندی حس آمیزی، دو تصویر زیر را خواهیم داشت:

تصاویری که یکی از دو سوی آن از طریق حواس قابل درک باشد و سوی دیگر آن امری انتزاعی باشد مانند غفلت رنگین.

تصاویری که در آن هر دو سوی تصویر از طریق حواس قابل درک باشد مانند صدای سبز.

جناب آقای دکتر امیرحسین ماحوزی در کتاب " بررسی تشبیه در غزلیات شمس" در بخش " حسامیزی در تشبیه" ضمن بر شمردن موارد فوق به دیدگاه " اولمن" که حواس را به حس های پایین و بالا تقسیم می کند اشاره می کند که مبنای این تحقیق قرار گرفته است.

این نظریه مطابق نمودار زیر، حس ها از چپ به راست چنین طبقه بندی می شوند :

رنگ ← صدا ← بو ← مزه ← لمس

اولمن حس‌های سمت چپ را اگر " مشبه به" یا صفت بوده و حس‌های سمت راست را اگر مشبه یا موصوف باشد در دسترس و قابل فهم می‌داند از نظر او آبی سرد بسیار قابل قبول‌تر از سرمای آبی است.(ماحوزی، ۱۳۹۰: ۳۷)

احتیاجات بیانی مربوط به هر یک از حواس

۱- حس بینایی ← رنگ، شکل، اندازه، جهت، بافت، مقیاس و افعال هر کدام ازقبیل دیدن و رویت کردن

۲- حس شنوایی ← نغمه، صدا، صوت، آواز و افعال هر کدام از قبیل گوش دادن و شنیدن و نوشیدن

۳- حس بویایی ← عطر و عفونت و افعال هر کدام از قبیل بوییدن و استشمام

۴- حس چشایی ← شیرینی و تلخی و بی مزگی و افعال هر کدام از قبیل خوردن و چشیدن و نیوشیدن (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲؛ ۲۷۲)

۵- حس بساوایی یا لامسه: احساس‌هایی چون دما (گرمی و سردی) درد (حرارتی- مکانیکی)، خارش و عوامل حرکتی چون فشار دادن، چلاندن، گرفتن و ضربه زدن، همین طور نرمی وزبری، سبکی و سفتی، محکمی و شل بودن (ماحوزی، ۱۳۹۰: ۳۶)

حسامیزی در اشعار سهراب سپهری

سهراب سپهری از شاعران بلند پایه‌ی نوپرداز شعر فارسی است که از تمام مبانی زیبایی شناختی و احاطه‌ی برزبان و شناخت بار عاطفی و معنایی آشکار و پنهان واژگان "حرف‌هایی مثل یک تکه چمن روشن " برای بشر امروز سرود که در این میان بهره‌گیری از حد بالایی در هم آمیختگی حواس او را از سایر شاعران معاصر در این ویژگی متمایز ساخته است هر چند هدف او در این همانندی حسی نسبت دادن صفت هر امری به هر پدیده ای آزادانه و بدون هیچ توجیهی صورت می‌گیرد. (فتوحی، ۱۳۸۵ : ۳۸۷)

چنانچه "ترنم موزون حزن تا به ابد شنیده خواهد شد[۳] " و "عطر، خودش را در آیینه تماشا خواهد کرد".[۴]

تصاویر مبتنی بر حسامیزی در اشعار سهراب را می‌توان از ابعاد و نگرش‌های متفاوتی مورد بررسی و واکاری قرار داد. بعنوان نمونه از در هم آمیختگی حواس گوناگون با تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص و آنیمیسم و هم چنین از منظر شناوری اشیا که به گونه‌ای پیچیده در تصویر زیر ارائه شده است :

و عکس " تاج محل" را در آب
نگاه می کردم
دوام مرمری لحظه های اکسیری
و پیشرفتگی حجم زندگی در مرگ (هشت کتاب، ص ۳۲۳)

در تصویر " دوام مرمری لحظه‌ها" او با الهام گرفتن از محیط پیرامون و سنگ مرمر به کار رفته در تاج محل این جنسیت را از سنگ برگرفته و به لحظه ها داده است هم چنین در تصویر" مرا به کودکی شور آب‌ها ببرید." (همان، ص ۲۲۷)

که در اصل کودکی آب های شور بوده و شور به عنوان مزه که با حس چشایی در پیوند است به کودکی باز خوانده شده است. (یعقوبی ، ۱۲۰ و ۱۲۱)

اما نگارنده در این جستار بر آن است تا در هم آمیختگی حواس را در اشعار سهراب با توجه به طرفین تصویر یعنی " حسی به حسی" یا " حسی به انتزاعی" مورد بررسی قرار دهد و هم چنین با توجه به دیدگاه " اولمن" در حس آمیزی های مربوط به دوامر حسی، در هم آمیختگی حواس مختلف را از چپ به راست مورد بررسی قرار دهد.

۱- حسامیزی بر مبنای حسی به حسی

در اشعار سهراب سپهری حسامیزی بر مبنای دو حس مختلف به ویژه در دوره‌های آغازین شاعری وی با در هم آمیختگی فراوانی با سایر ابداعات هنری چون، تشبیه، تشخیص و استعاره دیده می‌شود، نگارنده با بررسی حدود ۱۱۸ مورد حسامیزی در اشعار سهراب ۲۸ مورد از آن را براین مبنا یافته است.

به عنوان مثال :

نوری بیرنگ و سبک بر من می ورزد.(هشت کتاب، ص ۹۴)

که شاعر سبکی را که مربوط به حس بساوایی است به نور که مربوط به حس بینایی است نسبت داده است و همچنین

" عطری در چشمم زمزمه کرد "(هشت کتاب ، ص ۶۴)

که از ترکیب دوحس بویایی و شنوایی ایجاد شده است.

در هم آمیختگی حواس مختلف در اشعار سهراب را به ظاهر بدین شکل می‌توان طبقه‌بندی کرد :

شنوایی + بساوایی ← گر به گوش آید صدایی خشک (ص ۱۸)

بینایی + بساوایی ← و از مرز هستی من بگذر سیاه سرد بی تپش گنگ (ص۵۵)

شنوایی + بویایی ← صدا زمزمه ی بیگانگی را بویید . (ص ۵۸)

چشایی + بساوایی ← شور برهنه ای بودم. (ص ۶۴)

بویایی + بساوایی ← عطری در رگ هایم جا به جا می شد. (ص ۶۵)

بینایی + چشایی ← روشنی تندی به باغ آمد (ص ۶۷)

شنوایی + بینایی ← آهنگ تاریک اندامت را شنیدم. (ص ۸۴)

بینایی + بویایی ← کودکی را دیدم ماه را بو می کرد. (ص)

که از میان این ۸ گروه ترکیب دو حس بینایی و شنوایی با ۱۰ مورد و شنوایی و بویایی با ۷ مورد و بینایی و بساوایی با ۵ مورد به ترتیب فراوانی در این اشعار دیده شده است.

۱-۱ تقسیم بندی براساس نظریه ی اولمن

براساس دیدگاه اولمن حس ها از سمت چپ به راست چنین طبقه بندی می شوند :

بینایی → شنوایی → بویایی → چشایی → بساوایی

اگر براساس این نمودار به اشعار سهراب بنگریم. می توان دو تقسیم بندی را لحاظ نمود.

۱- حس‌های سمت چپ مشبه به یا صفت و حس های سمت راست مشبه یا موصوف

مثال: و از مرز هستی من بگذر سیاه سرد بی‌تپش گنگ (ص ۵۵)

که در ترکیب "سیاه سرد" سرد مربوط به حس بساوایی از سمت چپ مشبه به و سیاه مربوط به حس بینایی از سمت راست مشبه است.

یا آبی بلند خلوت ما را می آراید (ص۱۲۱)

که ترکیب «آبی بلند» از سمت چپ به راست است.

هم چنین شور برهنه ای بودم (ص۶۴) که برهنه مربوط به حس بساوایی از سمت چپ به شور مربوط به بویایی از سمت راست پیوسته است.

حس های سمت راست مشبه به یا صفت و حس های سمت چپ مشبه یا صفت هر چند از دید اولمن حس هایی که از سمت چپ بر راست منطبق می شوند بسیار قابل قبول‌تر می‌داند اما سهراب با توجه به تفکرات خاص خود و شاید بوتیقای سورئالیستی خود ترکیباتی از سمت راست به چپ نیز ساخته است که در عین حال بسیار زیبا و خیال انگیز است.

مثال : عطری در چشمم زمزمه کرد (ص ۶۴)

زمزمه که مربوط به حس شنوایی است مشبه‌به، عطر که مربوط به حس بویایی است مشبه قرار گرفته لذا نمودار از راست به چپ است.

هم چنین " آهنگ تاریک اندامت را شنیدم. (ص ۸۴)

در ترکیب " آهنگ تاریک "، تاریک که مربوط به حس بینایی از سمت راست است به آهنگ که مربوط به حس شنوایی است پیوند خورده است.

هر چند تصویرهای از راست به چپ از جهت فراوانی نسبت به تصویرهای چپ به راست کم‌تر است اما به جهت زیبایی و کار بست آن در اشعار سهراب قابل توجه است.

ذکر این نکته هم ضروری به نظر می رسد که در تقسیم بندی شماره ۲ فراوانی مربوط به ترکیب دو حس بینایی و شنوایی و همچنین بویایی و شنوایی است.

اما اگر براساس دیدگاه ویلیامز که نمودار اولمن را به صورتی تغییر داده که صدا و رنگ در یک درجه قرار دارند به این تقسیم بندی بنگریم تمامی ترکیبات سهراب از سمت چپ به راست خواهند بود.[۵]

۲- حسامیزی بر مبنای انتزاعی به حسی

سپهری در آخرین دفتر شعرش (ما هیچ، ما نگاه) به جانب تصویرهای انتزاعی روی می آورد که به صورت یک تکنیک آگاهانه و کلیشه ای ظاهر می‌شود و با عرف تصویر پردازی در صنعت شعر فارسی هم خوانی ندارد و یاد تعریف سورئالیست‌ها از تصویر است که به اعتقاد آنها تصویر یک جرقه و ترکیبی است از ناسازها (فتوحی، ۱۳۸۵ : ۳۸۷)

در واقع زیر بنای ترکیب های حسامیزی در اشعار سهراب مفاهیم انتزاعی و مجرد است از دید او " فراغت امتداد می‌یابد[۶] " و "غم صورتی رنگ می‌شود[۷] " و فریب گاه سپید[۸] و غفلت رنگین[۹].

گویی سهراب در بیان درک جوهر هستی حد و مرزی نمی‌شناسد و اسنادها آن قدر مجازی می‌شود که اگر بخواهیم براساس شیوه‌ی گذشتگان ارتباطی منطقی و عقلانی براساس مشابهت یا مجاورت میان ترکیب های او بیابیم راه به جایی نخواهیم برد.

نگارنده در بررسی ۹۴ مورد از ترکیب هایی که یک سوی آن مفاهیم انتزاعی و سوی دیگر آن حواس ظاهری بوده است دریافته که در میان حواس ظاهری که با مفاهیم انتزاعی در هم آمیخته حس بینایی در مقام اول است و نکته‌ی جالب‌تر اینکه نقش حجم و رنگ در این میان بسیار برجسته است. در این صورت است که از دید او زندگی حجم می یابد و کلام پهنا و تابستان ارتفاع و غفلت رنگین و عشق آبی.

بعد از حس بینایی، حس لامسه در ترکیبات انتزاعی به حسی سهراب جایگاه ویژه ای دارد.

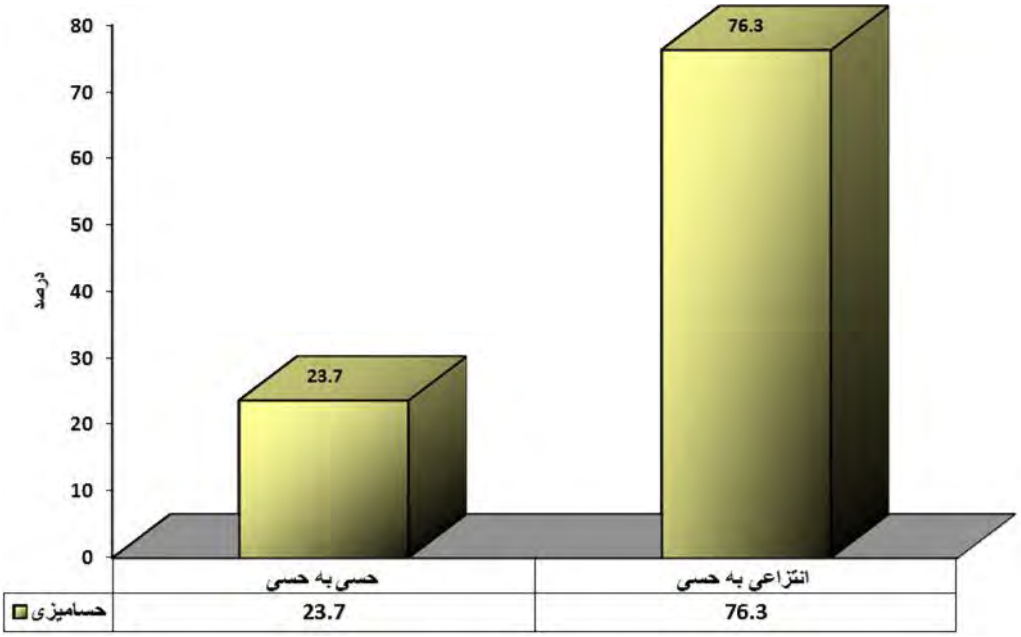
انسان در تنبلی لطیف یک مرتع / با فلسفه های لاجوردی خوش بود. (ص ۲۴۴)

که در ترکیب " تنبلی لطیف" لطیف که مربوط به حس لامسه است با مفهوم انتزاعی تنبلی در هم آمیخته است. همچنین است " نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب " (ص ۲۳۹)

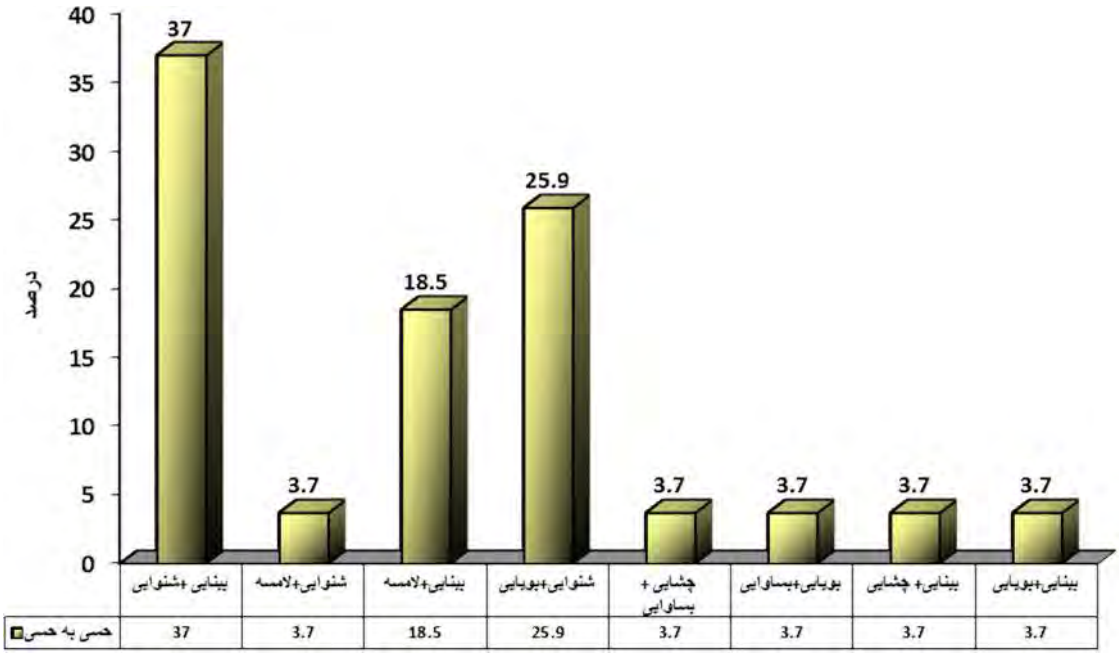
در قلمرو حس چشایی سهراب به مزه‌ی تلخ بسیار علاقمند بوده است چنانکه در بیشتر موارد دانایی برای او تلخ و وجود تلخ و حتی شنبه ها تلخ است و آنچه که می باید به راستی تلخ باشد شیرین می‌شود مانند " ترسی که در سایه‌ی آفتاب این درخت اقاقیا، گرفتن خورشید را در ترسی شیرین تماشا کردم).(ص ۹۱)

در دو حس شنوایی و بویایی سهراب در اکثر موارد به مطلق بو و صدا اشاره می کند و صدا و بوی خاصی را در نظر ندارد.

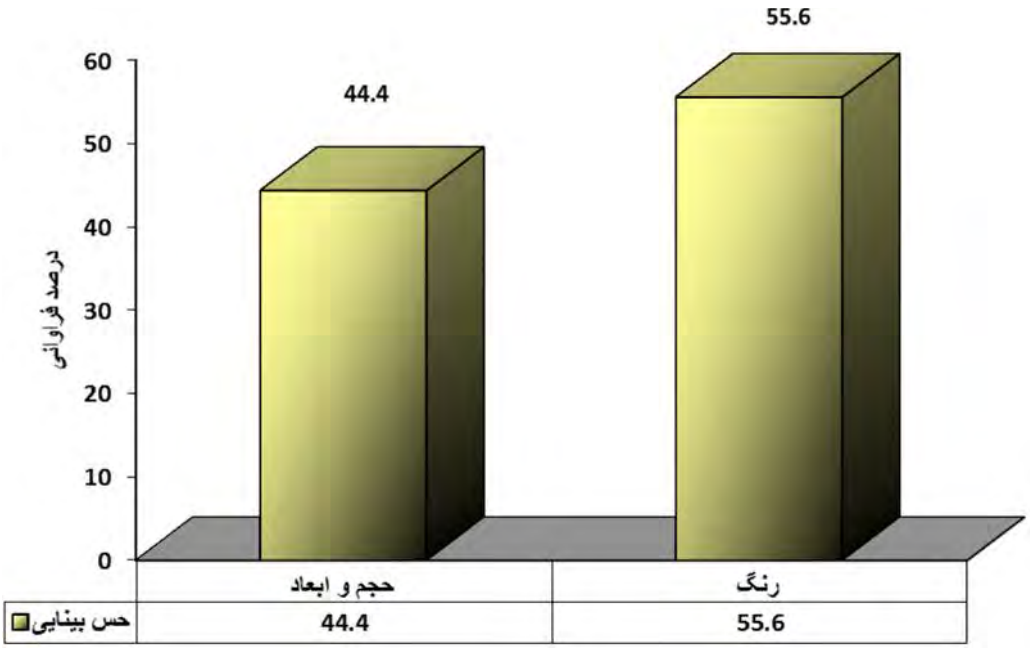
نمودار ۱- نمودار حسامیزی در اشعار سهراب سپهری



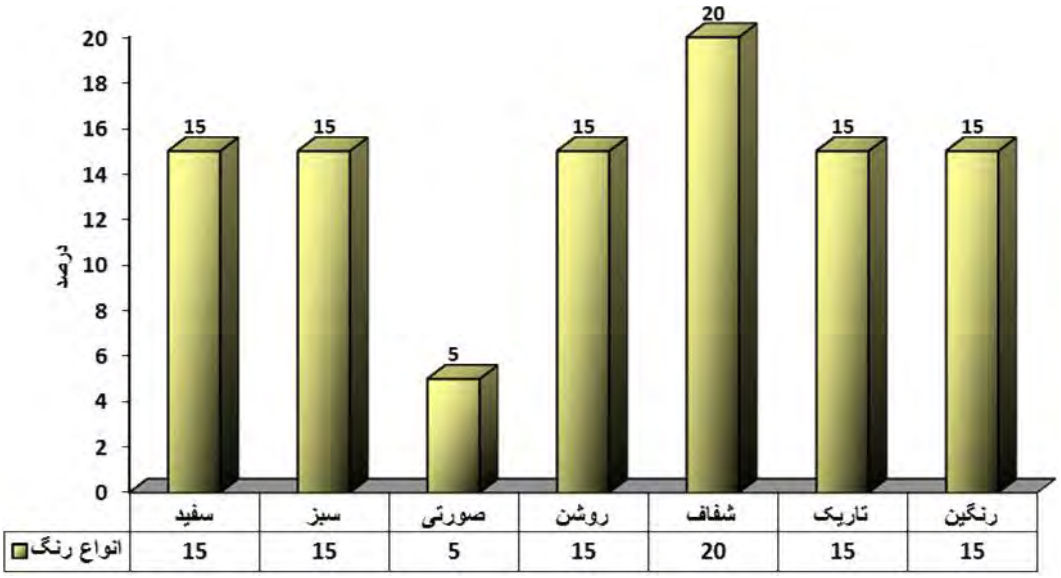
نمودار ۲- بسامد ترکیب حواس بر اساس فراوانی در «حسی به حسی»



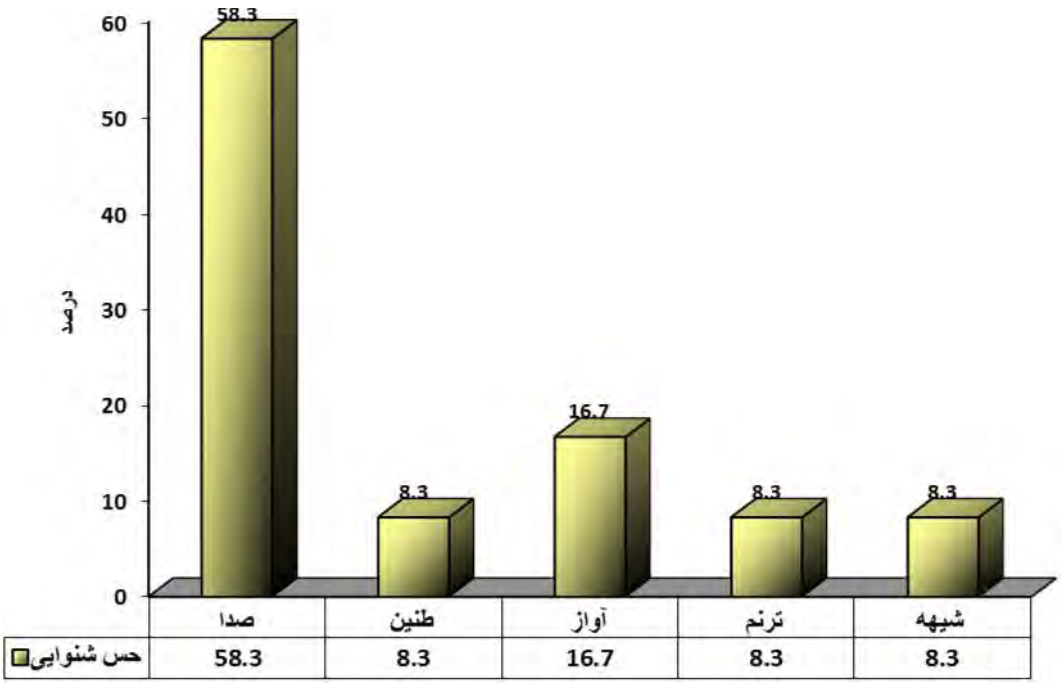
نمودار ۳- بسامد ابزار بیانی بر اساس فراوانی در حس بینایی



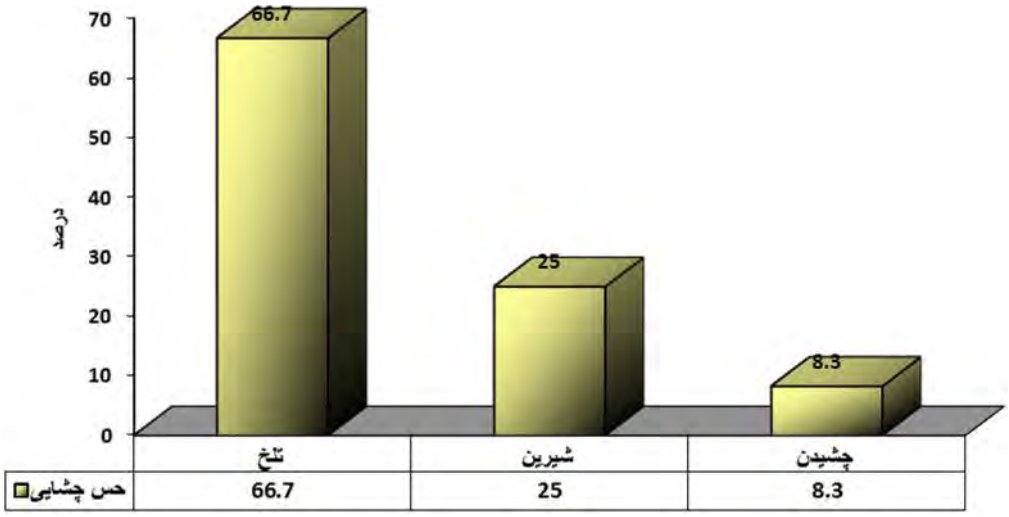
نمودار ۴- بسامد انواع رنگ ها بر اساس فراوانی



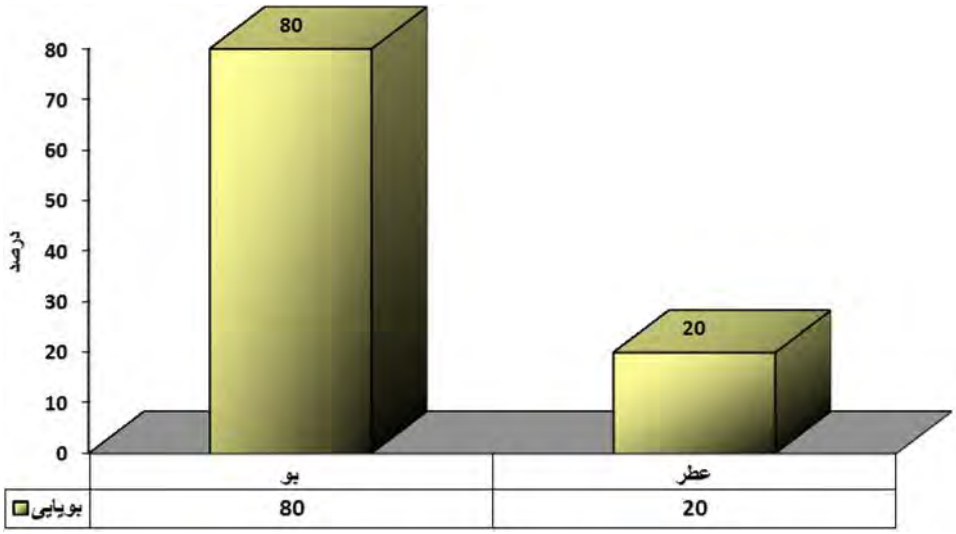
نمودار ۵- بسامد ابزار بیانی بر اساس فراوانی در حس شنوایی



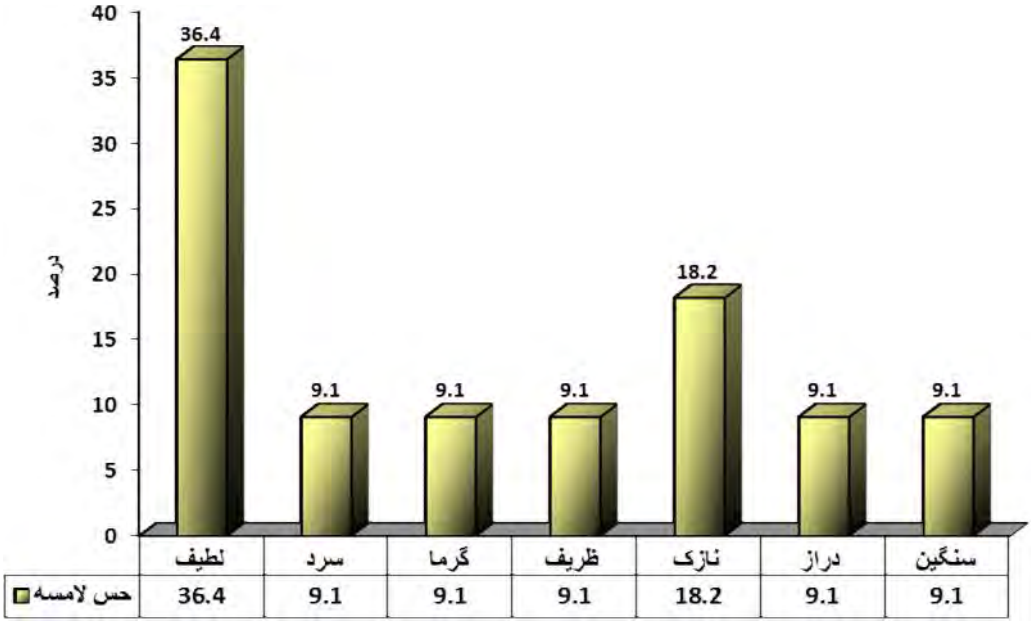
نمودار ۶- بسامد ابزار بیانی بر اساس فراوانی در حس چشایی



نمودار ۷- بسامد ابزار بیانی بر اساس فراوانی در حس بویایی



نمودار ۸- بسامد ابزار بیانی بر اساس فراوانی در حس بساوایی



نتیجه گیری:

در تحلیل ۱۱۸ حسامیزی در اشعار سهراب سپهری می‌توان گفت که ۷۶/۳ درصد اشعار در مقوله‌ی حسامیزی از نوع انتزاعی به حسی قرار می‌گیرد و ۲۳/۷ درصد مربوط به حسی به حسی. در مجموع حسامیزی مربوط به در هم آمیختگی دو حس، ترکیب دو حس «بینایی و شنوایی» با ۳۷ درصد در ردیف اول

قرار می‌گیرد و صدی نود از این نوع حسامیزی بر اساس دیدگاه اولمن از چپ به راست است همچنین در حسامیزی‌های مربوط به انتزاعی به حسی طبق نمودار هر یک از حواس بینایی و شنوایی و چشایی با هم و سپس لامسه در درجه ی اول اهمیت است و هم چنین در حس بینایی رنگ و ابعاد بسیار مورد توجه سهراب بوده و در حس چشایی مزه‌ی تلخ و در بویایی و شنوایی مطلق صدا و بو مورد توجه قرار می گیرد.

پی نوشت :

۱. رک: پایگاه خبری تحلیلی سولدوز خبر adabiyat.htm
۲. رک: مقاله‌ی "وحدت حواس و آفرینش شعر ۲ " ماهنامه‌ی دنیای سخن، شماره ی ۲۸- مرداد و شهریور ۱۳۶۸.
۳. و فکر می‌کنم/ که این ترنم موزون حزن تا به ابد/ شنیده خواهد شد. (هشت کتاب ص ۱۸۰)
۴. گویی عطری خودش را در آیینه تماشا می کرد. (همان، ص ۶۶)
۵. رک، بررسی تشبیه در غزلیات شمس، دکتر امیرحسین ماحوزی، ۱۳۹۰، ص ۳۷
۶. دست او مثل یک امتداد فراغت/ در کنار تکالیف من محو می شد، (هشت کتاب، ص ۲۵۴)
۷. در مسیر غم صورتی رنگ اشیا / ریگ های فراغت هنوز / برق می زد (همان، ص ۵۲)
۸. سپیدی‌های فریب / روی ستون های بی سایه رجز می خوانند. (همان، ص ۵۲)
۹. حیات، غفلت رنگین یک دقیقه ی حوّاست (همان، ص ۱۸۵)

کتابنامه

- چدویک، چارلز ، سمبوسیم، (۱۳۷۵)، ترجمه‌ی مهدی سحابی، مرکز، تهران.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، (۱۳۷۵)، مروارید، تهران.
- سپهری، سهراب، (۱۳۹۱)، هشت کتاب، آدینه‌ی سبز، تهران.
- سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۲، (۱۳۹۱)، آگاه، تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، صورخیال در شعرفارسی، (۱۳۷۰)، آگاه، تهران.
- ــــــــــــــــ ،شاعر آینه (بیدل دهلوی)، (۱۳۷۶)، آگاه، تهران.
- ــــــــــــــــ ، موسیقی شعر، (۱۳۶۸)، آگاه، تهران.
- شمیسا، سیروس، بیان،(۱۳۸۱)، فردوسی، تهران.
- فتوحی، محمود، بلاغت تصویر،(۱۳۸۵)، سخن، تهران.
- کریمی، پرستو، مقاله‌ی "حواس پنج‌گانه و حسامیزی در شعر"، نشریه‌ی علمی- پژوهشی گویا، سال دوم ش ۸ زمستان ۱۳۸۷.
- ماحوزی، امیرحسین، بررسی تشبیه در غزلیات شمس، (۱۳۹۰)، انتشارات دانشگاه آزاد، تهران.

- معتمدی، غلام حسین و یاسمی محمدتقی، مقاله‌ی" وحدت حواس و آفرینش شعر۲" ماهنامه‌ی دنیای سخن، شماره‌ی ۲۸- مرداد و شهریور ۱۳۶۸.
- مولانا، جلال الدین، مثنوی، (۱۳۶۲)، تصحیح محمد استعلامی، زوار، تهران.
- یعقوبی، علی، مقاله‌ی " رنگ وحس‌آمیزی در شعر فارسی" فصل نامه ی پژوهش ادبی.

منابع اینترنتی:

- Noormags.ir
- Adabiyat.htm

بررسی ویژگی‌های مکتب رمانتیسم در شعرهای کلاسیک فارسی

دکتر پروین سلاجقه[۱]

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

حسین صفری نژاد[۲]

دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده

اگرچه نهضت رمانتیسم در قرن ۱۸ در اروپا به دلایل گوناگون از جمله مخالفت و مقابله با قواعد مکتب کلاسیک ایجاد شد امّا از آنجا که برخی ویژگی‌ها نظیر تخیل و احساسات (که دو ویژگی عمده مکتب رمانتیک به شمار می‌روند) در تمام انسان‌ها در طول تاریخ و در گوشه و کنار جهان مشترک است؛ از این رو می‌توان رگه‌های اندیشه رمانتیکی را همزاد بشریت دانست.

آثار باقی مانده از گذشتگان ادبیات مشرق زمین، گاه آن‌قدر از نظر تخیل و احساس متعالی هستند که ما را به یاد رمانتیک‌های قرن هیجده اروپا می‌اندازد. در پژوهش حاضر ضمن بازبینی اصول، ویژگی‌های مکتب رمانتیسم، ردپا و برخی شاخصه‌های آن را در سبکهای شعری کلاسیک ایران که قرن‌ها پیش از ظهور آن در اروپا در سرزمین‌مان وجود داشت؛ مورد بررسی قرار می‌دهیم تا دریابیم چه مقدار از رگه‌های این مکتب را می‌توان در اندیشه شاعران گذشته شعر فارسی دید.

کلیدواژه‌ها: رمانتیسم، شعر کلاسیک، عشق، تخیل، احساسات.

۱ ـ پیشگفتار:

در اقصی نقاط جهان وقتی آثار ادبی گذشتگان و پیشکسوتان ادب و فرهنگ، مورد مطالعه، ژرف‌نگری و نقد قرار می‌گیرد؛ ویژگی‌های رمانتیسم[۳] در آثار و اشعار آنان به طور پراکنده قابل درک است و حتی نقادان بزرگ گاهی عوامل بروز نهضت رمانتیسم در اروپا را ریشه در دیگر فرهنگ‌ها، خصوصاً شرق می‌دانند. «سیلییر[۴] ـ منتقد فرانسوی که از معارضان سرسخت رمانتیسم است ـ تلاش کرده که منشأ «رمانتیسم» را (که او آن را بیماری می‌نامد) شرق جلوه دهد و اعتقادش بر این است که میراث افلاطون با مسیحیت (که آن هم شرقی است) در هم می‌آمیزد و با مکتب نوافلاطونی نیروی بیشتری گرفته و دوران جدید رمانتیسم را پدید آورده است.» (جعفری جزی، ۱۳۷۵: ۹۴.) در هر حال نمی‌توان جاذبه‌ی خاص شرق را در نظر شاعران و نویسندگان قرن هیجدهم اروپا، کتمان کرد. « سفر به شرق، ترجمه کتاب‌های شرقی (ترجمه هزار و یک

[1] . salajeghe@gmail.com
[2] . hosin_safari55@yahoo.com
[3]. Romantism
[4]. Seillere

شب) و نیز انتشار سفرنامه‌هایی در باب ایران و هند و انتشار کتاب‌های قصه‌های ایرانی، قصه‌های ترکی و... را می‌توان گواهی بر این مدعا دانست.» (همان‌جا: ۷ ـ ۹۶.) شاعرانی همچون هوگو[1]، لامارتین[2] و موسه[3] به آثار ترجمه فارسی توجه نشان داده‌اند و حتی »هوگو، قسمتی از کتاب زنان شرقی را با الهام از ادب فارسی نگاشت.» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۸.) در مقاله حاضر ویژگی های مکتب رمانتیک در ادبیات کلاسیک[4] ایران مورد نقد وبررسی قرار می‌گیرد.

۲ ـ طرح مسأله

این مقاله به بررسی و بازبینی اندیشه‌ها و خصوصیات مکتب رمانتیسم اروپا در شعرهای کلاسیک فارسی ایران می‌پردازد تا نشان دهد که در آثار این سرزمین نیز رگه‌هایی از آن ویژگی‌ها را می‌توان یافت و این امر بیقین ریشه در ذات بشر دارد. به عبارت دیگر انسان‌ها به سبب داشتن نیازهای مشترک که به طور ذاتی در وجود آنها نهاده شده است؛ رفتارها و احساسات مشابهی از خود نشان می‌دهند و سخنان مشابهی می‌گویند.

۳ ـ پیشینه‌ی تحقیق و جامعه آماری پژوهش

هم در فرهنگنامه‌ها و کتاب‌های عمومی که عموماً تعاریف یکسانی درباره‌ی رمانتیک و ویژگی‌های آن ارایه داده اند. میرصادقی (۱۳۷۶)، داد (۱۳۸۰) و هم در آثار و مقالات تخصصی، این مکتب مورد بازبینی و بررسی قرار گرفته است. برای نمونه آسیه ذبیح نیاعمران «تأثیر نفوذ رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین بر افسانه نیما» را مورد بررسی قرار می‌دهد. (۱۳۹۱) خواجات در کتاب «رمانتی سیسم ایران» تنها به بررسی جریان رمانتیک در شعر معاصر ایران می‌پردازد. (۱۳۹۱) مسعود جعفری نیز در یکی از آثار خود به وجوه رمانتیک شعر و ادبیات ایران در عصر مشروطه، دوره رضاشاه و آثار نیما توجه دارد. (۱۳۸۸) رضا اشرف زاده هم توجه خود را به تأثیر رمانتیسم، اصول و نفوذ آن در شعر معاصر ایران، معطوف می‌کند. (۱۳۸۱) شاید در این میان تنها حامد رفعت جو باشد که با نگاهی جامع‌تر گام را از ادبیات معاصر فراتر گذارده؛ بازتاب رمانتیسم را به اجمال در عرصه ادبیات منظوم ایران از خراسانی تا نیما مورد بررسی قرار می‌دهد. (۱۳۸۴) پژوهش حاضر نیز سعی بر آن دارد که بیشتر، سبک‌های شعری کلاسیک ایران را از منظر رمانتیکی مورد ارزیابی قرار دهد.

۴ ـ مکتب رمانتیسم

۱ ـ ۴ ـ تعریف

به گواه تاریخ توده‌ی پیشرفته‌ی قرن نوزدهم اروپا دیگر نمی‌توانست اروپای با تفکر اشرافیت و سنت ادبی رایج آن را که مبتنی بر کلاسیسم[5] بود؛ تحمل کند. نویسندگان کلاسیک هیچ‌گاه مردم را آن‌گونه که بودند

1. Hugo
2. Lamartine
3. Musset
4. Classic
. Classicism

توصیف نمی‌کردند؛ بلکه چنانکه باید باشند به تصویر می‌کشیدند از این رو مکتب رمانتیسم که زاییده‌ی تمدن صنعتی و پیشرفت طبقه متوسط بود شکل گفت. هنرمند رمانتیک بر آن بود؛ انسان‌ها را آن‌گونه که هستند نشان دهد و از طرفی به جهت گریز از زندگی در اجتماع خویش به خیال‌ها و اندیشه‌های خود پناه می‌برد و به روزگار کودکی و سرزمین آرزوها و تنهایی باز می‌گردید.

«در آغاز این اصطلاح با رمانسهای قدیمی و قصه‌های شوالیه‌گری و جوانمردی در پیوند بود که خصوصیات اصلی‌شان عبارت است از: احساسات پرسوز و گداز، غیر واقع‌نمایی، عدم احتمال وقوع، اغراق و مبالغه و خیال‌پردازی.... بدین ترتیب صفت رمانتیک در عبارت‌هایی نظیر قصه‌های پرهیجان و رمانتیک به‌کار می‌رفت؛ تا برحالت‌هایی همچون «دروغ بودن» «غیر واقعی بودن» «تخیلی بودن» دلالت کند... . این کلمه هنگامی شروع به بازیابی، اعتبار و ارزش خود کرد... که فضای عمومی انگلستان اوایل قرن هجدهم دچار تغییر و تحوّل آرام و نیمه خودآگاه گردید. اکنون این کلمه از اصطلاحی که صرفاً برای تحقیر و خوارداشت به کار می‌رفت به اصطلاحی تبدیل شد که بیان‌گر تأیید و رضایت و مقبولیت بود. از حدود سال ۱۷۱۸ کلمه رمانتیک... معانی از قبیل «عالی و ظریف» را بیان می‌کرد... » (فورست، ۱۳۸۷: ۲۷ ـ ۲۵.)

زرین‌کوب می‌نویسد: «غوغای رمانتیسم چنانکه مشهور است اوّل بار در سال ۱۸۱۶ و با مقاله‌یی از مادام دواستال[1] (۱۸۱۷ ـ ۱۷۶۶ م) نویسنده‌ی فرانسوی که در یک مجله‌ی ایتالیایی انتشار یافت آغاز شد... و نویسنده در طی آن به نویسندگان ایتالیا توصیه کرده بود به اساطیر و افسانه‌های کلاسیک یونان و روم که تمام اروپا آن‌ها را دیگر ترک کرده‌اند اکتفا نکنند، بلکه به ترجمه‌ی آثار شکسپیر[2] و هم‌چنین شعر جدید انگلیسی و آلمانی بپردازند... از این‌رو صلای رمانتیسم، مخصوصاً در بین تعدادی از شاعران و نویسندگان تازه‌جوی که از مضامین کهنه‌ی دوران رنسانس[3] خسته شده بودند، با شوق و علاقه تلقی شده و به دنبال آن بازار مشاجره و نقد ادبی رونق یافت.» (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۱/ ۳ ـ ۱۷۲.)

۲ ـ ۴ ـ اصول کلی مکتب رمانتیسم

ویژگی‌ها و مختصات کلی مکتب رمانتیسم عبارتند از:

الف) همدلی و یگانگی با طبیعت...

ب) فردیت (بیان آزاد احساسات و هیجانات فردی).

پ) پای‌بندی به تصور، کشف و شهود و درون‌بینی.

ت) اصالت جهان خیالی (تخیل، جایگزین تقلید و محاکات کلاسیک می‌شود.)

ث) اصالت تصور غلبه جهان ذهنی به جهان واقعی» و... (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۸ ـ ۱۱۷.)

2. Madame de stael
3. Shakespeare
4. Renaissance

به اعتقاد برخی محققان فردگرایی و فردگریزی آن هم به معنای گریز از فرد سنتی و دوری از واقعیت‌های بیرونی از مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم بود. دوری جستن از سنت‌های ادبی به ویژه عنصر اشرافیت و در نتیجه، گرایش به حسیّت و شخصی بودن. رمانتیک‌ها هرچه بیشتر به دنیای فردی و درونی نزدیک می‌شوند. در این مکتب حضور فردیت و عینیت مدل واره‌ها و گفتمان‌های غالب اجتماعی آشکارتر است. اساساً مکتب رمانتیک با تکیه بر همین تفرد پا گرفت... وقتی در شعر و داستان انسان، نتواند تجربه‌های فردی‌اش را به قلم آورد و مدام تکرارگر و مقلّد پیشینیان باقی بماند؛ هویتش را گُم وقربانی کرده‌است. در واقع رمانتیسم در مقابل و در مبارزه با مکتب کلاسیک پا گرفت. مکتب کلاسی‌سیزم به آثار یونان و روم باستان اطلاق می‌شود. در قرون وسطی برای شاعران امکان نداشت که در مورد آثار ادبی غیر مذهبی تفکّر کنند. رنسانس و اومانیسم[1] (از قرن ۱۵ تا ۱۷ میلادی) مقدمه‌ای بود بر این که انسان جانشین کلیسا و خدایان شود.

قربانی شدن انسان در برابر خدایان، موضوع اصلی مخالفت اومانیست‌ها با کلاسیسم بود و اومانیسم، فردیت انسان را از این‌که خدای نظام‌های اجتماعی می‌شود مصون می‌داشت. رمانتیک‌ها با ایجاد دنیای تازه در زبان از سوی کلاسیسم‌ها به رمانتیک بودن یعنی خیال‌پردازی متهّم شدند و بعدها خود آنها این عنوان «رمانتیسم» را برای سبک خویش پذیرفتند. (برای اطلاع بیشتر ر.ک. تسلیمی،۱۳۸۷.)

۳ ـ ۴ ـ موضوع اشعار رمانتیسم

موضوع اشعار رمانتیک عموماً طبیعت بوده‌است. امّا در این اشعار، طبیعت هدف نیست؛ بلکه انگیزه‌ای است که شاعر را به تفکر و اندیشه وامی‌دارد. در نتیجه بسیاری از اشعار در واقع، پراحساس و متفکّرانه است و بر محوریّت مسایل مهّم بشری می‌گردد. اشعار رمانتیک، مستقیم یا غیر مستقیم غالباً راجع به تلاطم‌ها و جریان‌های روحی شاعر است.

رویکرد شاعران به جهان رویکردی هنری برای آفرینش است. آنان جهان را باز نمایی یا با آن همدلی می‌کنند یا دنیای مشابه‌ایی برای آن می‌آفرینند. شاعران کلاسیک از نظم و زیبایی طبیعت تقلید می‌کنند و آن را می‌ستایند. رمانتیک‌ها احساسات درونی و ذاتیات روانی خود را در طبیعت می‌ریزند و جراحت روح خود را با انتقال آن به طبیعت التیام می‌بخشند.

در شعر رمانتیک، طبیعت برای هنرمند در حکم الگوی نقّاشی نیست؛ بلکه رابطه‌ی او با طبیعت نزدیک‌تر و عمیق‌تر و توأم با احساسات می‌شود. رمانتیک‌ها به جای توصیف دقیق طبیعت بیرونی می‌کوشند تا حالات و روحیات درونی خود را در طبیعت کشف کنند... رمانتیک‌ها عاشق طبیعت هستند و طبیعت را مادر و استاد خویش خوانده‌اند. همچون فرزند در دامن مادر مدهوش می‌افتند. همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول بنیادین هنر رمانتیک است. خصوصاً در مواقعی که محیط طبیعی شباهت تامّ و تمامی با حالات و وضعیت

1. Humanism

روح و ذهن فرد پیدا می‌کند. شاعر رمانتیک طبیعت را توصیف نمی‌کند؛ بلکه درک درون‌گرایانه‌ای از آن ارایه می‌کند و با احساس خویش اشیا و پدیده‌ها را تعبیر می‌کند. (برای اطلاع بیشتر ر.ک. فتوحی، ۱۳۸۹.)

۵ ـ نگاهی به جلوه‌های رمانتیسم در شعرهای کلاسیک ایران:

۱ ـ ۵ ـ سبک خراسانی

در سبک خراسانی در آثار شاعرانی چون رودکی، شهید بلخی، عنصری، فرخی سیستانی، دقیقی، رابعه بلخی و... جلوه‌هایی از شعر غنایی به چشم می‌خورد؛ البته به صورت بسیار محدود: «وامق و عذرای عنصری، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و... تنها به دلیل داشتن گرایش به احساسات و داستان‌های عاشقانه، بیشترین نزدیکی را در میان آثار این سبک خراسانی به رمانتیسم دارند.» (فرشیدورد، ۱۳۶۲: ۷۷۳.) از این رو ویژگی‌های رمانتیسم را در این سبک چندان نمی‌توان مشاهده نمود. (این سبک را با کمی تساهل و تسامح می‌توان با مکتب کلاسیک اروپا مقایسه کرد.) آثار سبک خراسانی بر قیدها و سنّت‌های لفظی و صوری تکیه دارد و بر پایه عقل و خرد بنا شده است:

کنون ای خردمند وصف خرد　　بدین جایگه گفتن اندرخورد
کنون تا چه داری بیار از خرد　　که گوش نیوشنده زو برخورد
خرد بهتر از هر چه ایزد بداد　　ستایش خرد را به از راه داد
خرد رهنمای و خرد دلگشای　　خرد دست گیرد به هر دو سرای
ازو شادمانی وزویت غمیست　　وزویت فزونی وزویت کمیست
خرد تیره و مرد روشن روان　　نباشد همی شادمان یک زمان
چه گفت آن خردمند مرد خرد　　که دانا ز گفتار از برخورد
کسی کو خرد را ندارد ز پیش　　دلش گردد از کرده خویش ریش...(فردوسی، ۱۳۷۸: ۱/ ۱۸ ـ ۱۷.)

و یا:

بی خـــرد گرچه رهـا باشد در بـند بود　　با خرد گرجه بود بسته چنان دان که رهاست

(ناصرخسرو، ۱۳۷۹: ۲۰.)

و عموماً چون کلاسیک کارکردی درباری داشته چنانکه عنصری در مدح محمود غزنوی می‌گوید:

هر که ناشاعر بود چون کرد قصدِ مدح　　او شاعری گردد که شعرش روضه رضوان بود
زانکه فعلش جمع گردانید معنیهای نیک　　چون معانی جمع گردد شاعری آسان بود

(عنصری، ۱۳۶۳: ۵۳ ـ ۳۵۲)

و یا این اشعار فرخی که در مدح فخر الدوله ابو المظفر احمد بن محمد والی چغانیان می‌سراید:

... تا نقش کرد بر سر هر نقش برنوشت　　مدح ابوالمظفر شاه چغانیان
میر احمد محمد شاه سپه پناه　　آن شهریار کشورگیر جهان ستان

آن هم ملک مروت و هم نامور ملک — وان هم خدایگان سیر و هم خدایگان
گرد سریر اوست همه سیر آفتاب — سوی سرای اوست همه چشم آسمان...
چون برکشیده تیغ تو پیدا شود ز دور — از هر تنی شود سوی گردون روان روان...
آن دشت را که رزمگه تو بود ورا — دریای خون لقب شود و کوه استخوان

(فرخی، ۱۳۷۹: ۲ ـ ۴۱.)

از این رو از تسلسل‌های منطقی معانی و شکوه الفاظ برخوردارست و به‌صورتی متین، واقعیت و جهان بیرون را ـ یعنی طبیعت و آفاق نه به آن صورت که در رمانتیک آمده است ـ به شکل دستگاهی منظم نمایش می‌دهد. از این رو شعری واقع‌گراست. در کنار لفظ ساده، روان و عاری از ترکیبات دشوار و صراحت لهجه، تشبیهات ملموس و فاقد پیچیدگی را می‌توان یکی از ویژگی های پر تکرار این سبک دانست.

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود — نبود دندان، لا، بل چراغ تابان بود
سپید سیم زده بود و دُرّ و مرجان بود — ستاره سحری بود و قطره باران بود...
دلم خزانه پر گنج بود، گنج سخن — نشان نامه ما مهر و شعر عنوان بود
همیشه شاد و ندانستمی که غم چه بود — دلم نشاط و طرب را فراخ میدان بود

(رودکی، ۱۳۷۳: ۳ ـ ۸۲.)

یا:

بگشای چشم و ژرف نگه کن به شنبلید — تابان به سان گوهر اندر میان خوید
برسان عاشقی که ز شرم رخان خویش — دیبای سبز را به رخ خویش درکشید

(کسایی،۱۳۷۳ :۴۰.)

۲ ـ ۵ ـ سبک عراقی

ادب غنایی ایران بیشترین جلوه‌گری خود را در سبک عراقی دارد و این سبک را شاید تنها دوره‌ای در ادبیات فارسی می‌توان دانست که ویژگی‌های رمانتیسم با حداکثر جلوه‌ی خود در آثار ادبی، خصوصاً شعر ظاهر می‌شوند.

اگرچه برخی از محققین، شعر دوره‌ی معاصر را به جهت ساختار شکنی و رها شدن از ساختار کلیشه‌ایی گذشته که به‌واسطه حجم عظیم کتب ترجمه شده آثار رمانتیک فرانسوی از جمله ویکتور هوگو و... و از سوی دیگر سفرهای شاعران و نویسندگانی چون نادر نادرپور، فروغ فرخزاد و... را به اروپا نمونه کامل تأثیر این مکتب بر ادبیات ایران می‌دانند (برای اطلاع بیشتر ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۴.) اما رمانتیک‌های این دوره از عشق، احساس و تخیل (که از مختصات مهم رمانتیسم محسوب می‌شوند) نهایت بهره را برده‌اند و آثار آنان سرشار از تجلی این ویژگی‌هاست. در این سبک، سادگی، روانی و استحکام جای خود را به لطافت و کثرت تشبیهات و تعبیرات و کنایات زیبا و تازه و در عین حال دقیق و باریک می‌دهد و مضامین اخلاقی و

تربیتی و پند و اندرز جای مدایح مبالغه‌آمیز را می‌گیرد. عشق را از درونمایه‌های رایج این سبک باید به شمار آورد.

ویژگی‌های مکتب رمانتیسم در سبک عراقی، حکایت کننده وجود روح رمانتیک در کالبد اشعار این سبک است که خود نتیجه‌ی عواملی است که در اجتماع آن عصر رواج داشته است. مثلاً عدم رونق بازار قصیده که خود، محصول هجوم مغول به ایران و گسترش شعر به کوچه و بازار و خارج شدن شعر از حالت درباری بود؛ رواج شعر درونگرایانه و احساسگرا، تصوف و... اشاره کرد. به عنوان نمونه برخی ویژگی‌های فراوان منطبق با اندیشه‌ی رمانتیسم در سبک عراقی عبارتند از:

۱ ـ ۲ ـ ۵ ـ بی توجهی به عقل و خرد:

هرچه گویم عشق را شرح و بیان — چون بعشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشن‌گرست — لیک عشق بی‌زبان روشن‌ترست
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت — چون بعشق آمد قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خر در گل بخفت — شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت

(مولوی، ۱۳۷۵: دفتر اول/ ۹.)

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم — دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم...
گفت که دیوانه نه‌ای لایق این خانه نه‌ای — رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنده شدم
گفت که سرمست نه‌ای رو که از این دست نه‌ای — رفتم و سرمست شدم وز طرب آکنده شدم...

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۸۱.)

۲ ـ ۲ ـ ۵ ـ توجه به احساس:

نفس برآمد و کام از تو بر نمی‌آید — فغان که بخت من از خواب در نمی‌آید
صبا به چشم من انداخت خاکی از کویش — که آب زندگیم در نظر نمی‌آید
قد بلند تو را تا به بر نمی‌گیرم — درخت کام و مرادم به بر نمی‌آید
مگر به روی دلارای یار ما ور نی — به هیچ وجه دگر کار بر نمی‌آید
مقیم زلف تو شد دل که خوش سوادی دید — وز آن غریب بلاکش خبر نمی‌آید
ز شست صدق گشادم هزار تیر دعا — ولی چه سود یکی کارگر نمی‌آید
بسم حکایت دل هست با نسیم سحر — ولی به بخت من امشب سحر نمی‌آید
در این خیال به سر شد زمان عمر و هنوز — بلای زلف سیاهت به سر نمی‌آید
ز بس که شد دل حافظ رمیده از همه کس — کنون ز حلقه زلفت به در نمی‌آید

(حافظ، ۱۳۸۱: غزل ۲۳۷.)

و یا:

مشنو ایدوست که غیر از تو مرا یاری هست — یا شب و روز بجز فکر توام کاری هست

بکمند سر زلفت نه من افتادم و بس — که بهر حلقه موئت گرفتاری هست
گر بگویم که مرا با تو سر و کاری نیست — در و دیوار گواهی بدهد کاری هست
هر که عیبم کند از عشق و ملامت گوید — تا ندیدست تو را بر منش انکاری هست
صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟ — همه دانند که در صحبت گل خاری هست
نه من خام طمع عشق تو میورزم و بس — که چو من سوخته در خیل تو بسیاری هست...

(سعدی، ۱۳۷۹: غزل ۱۱۱.)

۳ ـ ۲ ـ ۵ ـ سرگردانی و رنج کشیدن عاشق دلسوخته در راه طلب معشوق:

من چرا دل به تو دادم که دلم میشکنی — یا چه کردم که نگه باز بمن می‌نکنی
دل و جانم بتو مشغول و نظر در چپ و راست — تا ندانند حریفان که تو منظور منی
دیگران چون بروند از نظر، از دل بروند — تو چنان در دل من رفته، که جان در بدنی
تو همائی و من خسته بیچاره گدای — پادشاهی کنم ار سایه بمن برفکنی...
مرد راضیست که در پای تو افتد چون گوی — تا بدان ساعد سیمینش بچوگان بزنی
تو بدین نعت و صفت گر بخرامی در باغ — باغبان بیند و گوید که تو سرو چمنی
من بر از شاخ امیدت نتوانم خوردن — غالب الظن و یقینم که تو بیخم بکنی

(همان‌جا، غزل ۶۰۷.)

و یا:

در هوایت بی‌قرارم روز و شب — سر ز پایت برندارم روز و شب
روز و شب را همچو خود مجنون کنم — روز و شب را کی گذارم روز و شب
جان و دل از عاشقان می‌خواستند — جان و دل را می‌سپارم روز و شب
تا نیابم آن چه در مغز منست — یک زمانی سر نخارم روز و شب
تا که عشقت مطربی آغاز کرد — گاه چنگم گاه تارم روز و شب
می‌زنی تو زخمه و بر می‌رود — تا به گردون زیر و زارم روز و شب
ساقیی کردی بشر را چل صبوح — زان خمیر اندر خمارم روز و شب
ای مهار عاشقان در دست تو — در میان این قطارم روز و شب
می‌کشم مستانه بارت بی‌خبر — همچو اشتر زیر بارم روز و شب
تا بنگشایی به قندت روزه‌ام — تا قیامت روزه دارم روز و شب
چون ز خوان فضل روزه بشکنم — عید باشد روزگارم روز و شب
جان روز و جان شب ای جان تو — انتظارم انتظارم روز و شب
تا به سالی نیستم موقوف عید — با مه تو عیدوارم روز و شب
زان شبی که وعده کردی روز وصل — روز و شب را می‌شمارم روز و شب

بس که کشت مهر جانم تشنه است ز ابر دیده اشکبارم روز و شب

(مولوی، ۱۳۴۵: غزل ۳۰۲.)

و یا:

دلی یا دلبری یا جان و یا جانان نمیدانم همه هستی تویی فی‌الجمله این و آن نمیدانم
به جز تو در همه عالم دگر عالم نمی‌بینم به جز تو در همه گیتی دگر جانان نمیدانم
به جز غوغای عشق تو درون دل نمی‌یابم به جز سودای وصل تو میان جان نمیدانم
چه آرم بر در وصلت که دل لایق نمی‌افتد چه بازم در ره عشقت که جان شایان نمیدانم
یکی دل داشتم پرخون شد آن هم از کفم بیرون کجا افتاد آن مجنون در این دوران نمیدانم
دلم سرگشته می‌دارد سر زلف پریشانت چه می‌خواهد از این مسکین سرگردان نمیدانم
اگر مقصود تو جان است رخ بنما و جان بستان اگر قصد دگر داری من این و آن نمیدانم
مرا با توست پیمانی تو با من کرده‌ای عهدی شکستی عهد یا هستی بر آن پیمان نمیدانم
تو را یک ذره سوی خود هواخواهی نمی‌بینم مرا یک موی بر تن نیست کت خواهان نمیدانم
چه بی روزی کسم یارب که از وصل تو محرومم چرا شد قسمت بختم ز تو حرمان نمیدانم
چو اندر چشم هر ذره چو خورشید آشکارایی چرایی از من حیران چنین پنهان نمیدانم
به امید وصال تو دلم را شاد می‌دارم چرا درد دل خود را دگر درمان نمیدانم
نمی‌یابم تو را در دل نه در عالم نه در گیتی کجا جویم تو را آخر من حیران نمیدانم
عجب تر آن که می‌بینم جمال تو عیان لیکن نمی‌دانم چه می‌بینم من نادان نمیدانم
همی دانم که روز و شب جهان روشن به روی توست ولیکن آفتابی یا مه تابان نمیدانم
به زندان فراقت در عراقی پایبندم شد رها خواهم شدن یا نه از این زندان نمیدانم

(عراقی، ۱۳۷۲: غزل ۱۸۰.)

۴ ـ ۲ ـ ۵ ـ تخیل ژرف و حتی گاه پناه بردن به نازک‌خیالی‌ها و ظرافت طبع:

دلبر برفت و دلشدگان را خبر نکرد یاد حریف شهر و رفیق سفر نکرد...
گفتم مگر به گریه دلش مهربان کنم چون سخت بود در دل سنگش اثر نکرد
شوخی مکن که مرغ دل بی‌قرار من سودای دام عاشقی از سر بدر نکرد...
هرکس که دید روی تو بوسید چشم من کاری که دیده هر بی نظر نکرد
من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد

(حافظ، ۱۳۸۱: غزل ۱۳۹.)

و یا:

صورتگر نقاشم هر لحظه بتی سازم وانگه همه بت‌ها را در پیش تو بگدازم

صد نقش برانگیزم با روح درآمیزم　　چون نقش تو را بینم در آتشش اندازم
تو ساقی خماری یا دشمن هشیاری　　یا آنک کنی ویران هر خانه که می سازم
جان ریخته شد بر تو آمیخته شد با تو　　چون بوی تو دارد جان جان را هله بنوازم
هر خون که ز من روید با خاک تو می گوید　　با مهر تو همرنگم با عشق تو هنبازم
در خانه آب و گل بی‌توست خراب این دل　　یا خانه درآ جانا یا خانه بپردازم(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۸۷.)

۵ ـ ۲ ـ ۵ ـ توصیف، خصوصاً توصیف مناظر غمگین و اندوهناک عشق:

دیشب به سیل اشک ره خواب میزدم　　نقشی به یاد خط تو بر آب میزدم
ابروی یار در نظر و خرقه سوخته　　جامی به یاد گوشه محراب میزدم
هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست　　بازش ز طرّه تو به مضراب میزدم
روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود　　وز دور بوسه بر رخ مهتاب میزدم
چشمم به روی ساقی و گوشم بقول چنگ　　فالی به چشم و گوش درین باب میزدم
نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم　　بر کارگاه دیده بیخواب میزدم
ساقی بصوت این غزلم کاسه میگرفت　　میگفتم این سرود و می ناب میزدم
خوش بود وقت حافظ و فال مراد و کام　　بر نام عمر و دولت احباب میزدم

(حافظ، ۱۳۸۱: غزل ۳۲۰.)

و یا :

بی همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود　　داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
دیده عقل مست تو چرخه چرخ پست تو　　گوش طرب به دست تو بی‌تو به سر نمی‌شود
جان ز تو جوش می‌کند دل ز تو نوش می‌کند　　عقل خروش می‌کند بی‌تو به سر نمی‌شود
خمر من و خمار من باغ من و بهار من　　خواب من و قرار من بی‌تو به سر نمی‌شود
جاه و جلال من تویی ملکت و مال من تویی　　آب زلال من تویی بی‌تو به سر نمی‌شود
گاه سوی وفا روی گاه سوی جفا روی　　آن منی کجا روی بی‌تو به سر نمی‌شود
دل بنهند برکنی توبه کنند بشکنی　　این همه خود تو می‌کنی بی‌تو به سر نمی‌شود
بی تو اگر به سر شدی زیر جهان زبر شدی　　باغ ارم سقر شدی بی‌تو به سر نمی‌شود
گر تو سری قدم شوم ور تو کفی علم شوم　　ور بروی عدم شوم بی‌تو به سر نمی‌شود
خواب مرا ببسته‌ای نقش مرا بشسته‌ای　　وز همه‌ام گسسته‌ای بی‌تو به سر نمی‌شود
گر تو نباشی یار من گشت خراب کار من　　مونس و غمگسار من بی‌تو به سر نمی‌شود
بی تو نه زندگی خوشم بی‌تو نه مردگی خوشم　　سر ز غم تو چون کشم بی‌تو به سر نمی‌شود
هر چه بگویم ای صنم نیست جدا ز نیک و بد　　هم تو بگو به لطف خود بی‌تو به سر نمی‌شود

(مولوی، ۱۳۷۵: ۱۲۵.)

۶ ـ ۲ ـ ۵ ـ ساختار شکنی و هنجار گریزی:

کنون که بر کفِ گُل جام بادهی صافست — بصد هزار زبانْ بلبلش در اوصافست
بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر — چه وقت مدرسه و بحث کَشف کشّافست؟
فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد — که مِی حرام ولی بِهْ ز مال اُوقافست
به دُرد و صاف ترا حکم نیست؛ خوش درکش — که هر چه ساقی ما کرد عین الطافست
بِبُر ز خَلق و چو عنقا قیاس کار بگیر — که صیت گوشه نشینان ز قاف تا قافست
حدیث مدعیان و خیال همکاران — همان حکایت زردوز و بوریابافست
خموش حافظ و این نکتههای چون زر سرخ — نگاه دار که قَلّاب شهر صرافست

(حافظ، ۱۳۸۱: غزل ۴۴.)

و یا:

نخستین باده کاندر جام کردند — ز چشم مست ساقی وام کردند
چو با خود یافتند اهل طرب را — شراب بیخودی در جام کردند
لب میگون جانان جام در داد — شراب عاشقانش نام کردند
ز بهر صید دلهای جهانی — کمند زلف خوبان دام کردند
به گیتی هرکجا درد دلی بود — بهم کردند و عشقش نام کردند
سر زلف بتان آرام نگرفت — ز بس دلها که بیآرام کردند...
جمال خویشتن را جلوه دادند — به یک جلوه دو عالم رام کردند
دلی را تا به دست آرند، هر دم — سر زلفین خود را دام کردند
نهان با محرمی رازی بگفتند — جهانی را از آن اعلام کردند
چو خود کردند راز خویشتن فاش — عراقی را چرا بدنام کردند؟ (عراقی، ۱۳۷۲: غزل ۹۸)

۷ ـ ۲ ـ ۵ ـ تبدیل عشق از زمینی به نوعی عشق افلاطونی و توصیف عشق و معشوق در زیباترین شکل.

من بیمایه که باشم که خریدار تو باشم — حیف باشد که تو یار من و من یار تو باشم
تو مگر سایه لطفی به سر وقت من آری — که من آن مایه ندارم که به مقدار تو باشم
خویشتن بر تو نبندم که من از خود نپسندم — که تو هرگز گل من باشی و من خار تو باشم
هرگز اندیشه نکردم که کمندت به من افتد — که من آن وقع ندارم که گرفتار تو باشم
هرگز اندر همه عالم نشناسم غم و شادی — مگر آن وقت که شادی خور و غمخوار تو باشم
گذر از دست رقیبان نتوان کرد به کویت — مگر آن وقت که در سایه زنهار تو باشم
گر خداوند تعالی به گناهیت بگیرد — گو بیامرز که من حامل اوزار تو باشم

مردمان عاشق گفتار من ای قبله خوبان — چون نباشند که من عاشق دیدار تو باشم
من چه شایسته آنم که تو را خوانم و دانم — مگرم هم تو ببخشی که سزاوار تو باشم
گر چه دانم که به وصلت نرسم بازنگردم — تا در این راه بمیرم که طلبکار تو باشم
نه در این عالم دنیا که در آن عالم عقبی — همچنان بر سر آنم که وفادار تو باشم
خاک بادا تن سعدی اگرش تو نپسندی — که نشاید که تو فخر من و من عار تو باشم

(سعدی، ۱۳۷۹: غزل ۴۰۲.)

و یا:

مرا عهدیست با جانان که تا جان در بدن دارم — هواداران کویش را چو جان خویشتن دارم
صفای خلوت خاطر از آن شمع چگل جویم — فروغ چشم و نور دل از آن ماه ختن دارم
بکام و آرزوی دل چو دارم خلوتی حاصل — چه فکر از خبث بدگویان میان انجمن دارم
مرا در خانه سروی هست کاندر سایه قدش — فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم
گرم صد لشکر از خوبان بقصد دل کمین سازند — بحمد الله و المنه بتی لشکرشکن دارم

(حافظ، ۱۳۸۱: غزل ۳۲۷.)

۳ ـ ۵ ـ سبک هندی و بازگشت ادبی:

اگرچه شعر شاعران هندی را به این سبب که برای شعر اندیشه و عقل قائل هستند؛ در مقابل الهام شاعرانه‌ی رمانتیک‌ها قرار داده‌اند. (برای اطلاع بیشتر ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵ :۴۰) اما اندیشه‌های رمانتیک در سبک هندی نیز دیده می‌شود هرچند درخشش چندانی ندارد. در حقیقت ویژگی‌های اشعار این سبک را می‌توان بیشتر در سبک باروک[1] (اواخر سده ۱۶م تا اواخر سده ۱۸م) مشاهده نمود. «ادبیات باروک پر است از صنایع ادبی چون تشبیه، مجاز، کنایه و استعاره. همچنین می‌توان به ابهام، جسمیت بخشیدن به همه‌ی اشیا حتی مرگ، کاربرد رنگ، هنجارشکنی اشاره نمود.» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۶۵.) بنابراین ویژگی‌های رمانتیکی سبک هندی، به جز تخیلات گسترده، به کارگیری زبان غیرکلاسیک و مضمون سازی‌های نو و جدید آنچنان گسترده نیستند. ویژگی‌های عمده رمانتیسم در سبک هندی عبارتند از:

۱ ـ ۳ ـ ۵ ـ تخیل:

به اوج کبریا کز پهلوی عجز است راه آنجا — سر مویی‌گر اینجا خم شوی بشکن‌کلاه آنجا
ادبگاه محبت ناز شوخی برنمی‌دارد — چو شبنم سر به مهر اشک می‌بالد نگاه آنجا
به یاد محلن نازش سحرخیزست اجزایم — تبسم تا کجاها چیده باشد دستگاه آنجا
مقیم دشت الفت باش و خواب ناز سامان‌کن — به هم می‌آورد چشم تو مژگان‌گیاه آنجا
خیال جلوه‌زار نیستی هم عالمی دارد — ز نقش پا سری بایدکشیدن‌گاه‌گاه آنجا
خوشا بزم وفا کز خجلت اظهار نومیدی — شرر در سنگ دارد پر فشانیهای آه آنجا

1. Baroque

به سعی غیرمشکل بود ز آشوب دویی رستن　　سری در جیب خود دزدیدم و بردم پناه آنجا
دل ازکم ظرفی طاقت نبست احرام آزادی　　به‌سنگ آید مگراین جام وگردد عذرخواه آنجا
به‌کنعان هوس گردی ندارد یوسف مطلب　　مگر در خود فرورفتن‌کند ایجاد چاه آنجا
ز بس فیض سحر می‌جوشد ازگرد سواد دل　　همه‌گر شب شوی روزت‌نمی‌گردد سیاه‌آنجا...

(بیدل، ۱۳۸۹: غزل ۱)

و یا:

بس که ز دیده ریختم خون دل خراب را　　گریه گرفت در حنا پنجه آفتاب را

(کلیم همدانی، ۱۳۷۵: ۲۱۹)

۲ ـ۳ ـ ۵ ـ دور شدن از زبان درباری و نزدیکی به زبان عامیانه، مردمی و کوچه و بازاری:

تر نگردد از زر قبلی که در کارش کنند　　یوسف بیطالع ما گرگ باران دیده است

(صائب ،۱۳۸۷: ۱/ ۳۶)

گفتگوی اهل غفلت قابل تاویل نیست　　خواب پای خفته را تعبیر کردن مشکل است

(همان: ۲/ ۱۰۳۲)

تلخانهٔ غم نوش که آبی به از این نیست　　در ساغر لذت می نابی به از این نیست
لخت جگراست این نمکش سودهٔ الماس　　بهر مژهٔ باده کبابی به از این نیست

(طالب آملی، [بی تا]: غزل۲۸۴)

و یا:

ز طرز مشرب عشاق سیر بینوایی‌کن　　شکست رنگ‌کس آبی ندارد زیرکاه آنجا

(بیدل، ۱۳۸۹: غزل۱)

۳ ـ۳ ـ ۵ ـ ساخت موضوعات و ترکیبات جدید، نو و ابتکاری‌که شاعران کلاسیک کمتر بدان می‌پرداختند یا اصلاً توجهی به آن نداشتند:

از دست رعشه دار نفس ریخت عاقبت　　صائب به خاک، ساغر سرشار زندگی (صائب ،۱۳۶۴: ۲۴/۶)

یا:

درین بحر از خجلت تنگ ظرفی　　حبابم که چشمی به بالا ندارم(کلیم همدانی، ۱۳۷۵: ۴۹۲)

و یا:

فرصت انشایان هستی گر تکلف کرده اند　　سکته مقداری در این مصرع توقف کرده‌اند...
هستی و امید جمعیت جنون وهم کیست　　عافیت دارد چراغی کز نفس پف کرده‌اند...
حسن یکتا کارگاه شوخی تمثال نیست　　اینقدر آیینه‌پردازان تصرف کرده‌اند

(بیدل، ۱۳۸۹: غزل ۱۴۴۳)

البته نشانه‌های دیگری نیز مبنی بر وجود رگه‌های رمانتیسم در سبک هندی وجود دارد. ویژگی‌هایی از قبیل: توصیف طبیعت وحشی، گرایش به عشق و... که بسامد چندانی ندارند. در این عصر، غزل عاشقانه بسیار کم می‌شود و عمدتاً اخلاقیات، انتقاد اجتماعی، ستایش می، فلسفه و الهیات در این اشعار خودنمایی می‌کنند. با این وجود سبک هندی، رتبه والای سبک عراقی را در رابطه با مسأله رمانتیسم ندارد. حتی ساختار شکنی و برگشت به اسلوب گذشته شعری در سبک بازگشت را که علیه سبک هندی رخ می‌دهد؛ نمی‌توان جزء ویژگی‌های رمانتیک به حساب آورد؛ چرا که امری است تقلیدی در احیای دوباره سبک‌های پیش از هندی نه ایجاد خلاقانه سبکی نو در ادبیات فارسی.

۶ ـ نتیجه گیری

از بررسی‌های به عمل آمده می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

۱ ـ ۶ هر چند رمانتیسم به عنوان یک مکتب، با خصوصیات عمده‌یی چون تخیل، احساس‌گرایی، درهم ریختن ساختار ادبی کلاسیک و مخالفت با قاعده و چهارچوب آن و... مربوط به اروپاست اما اندیشه‌های رمانتیکی در سایر ملل از جمله شرق، از دیرباز وجود داشته است. اگرچه در اروپا بزرگانی همچون ویلیام بلیک[1]، کالریج[2]، گوته[3]، هوگو، لامارتین و... بانی این نهضت بودند؛ در ایران نیز در شعر شاعرانی چون سعدی، حافظ، عراقی و... جلوه‌گر می‌کند.

۲ ـ ۶ سبک خراسانی که از آن به سبک کلاسیک نیز تعبیر می‌شود؛ به سبب وابستگی به اندیشه‌های خردگرایانه و آشنایی با محیط بیرون، کم توجهی به عالم خیال و... در مقابل سبک عراقی قرار می‌گیرد که حداکثر جلوه‌های رمانتیسم و ادب احساس‌گرا در آن وجود دارد.

۳ ـ ۶ رهاورد رمانتیسم، ادب غنایی می‌باشد و پایگاه ادب غنایی در ادبیات کهن ایران، سبک عراقی است با خصوصیاتی چون احساس‌گرایی، حساسیت و غم‌گرایی، جولان خیال، توصیف، گرایش به مذهب و عرفان، ساختار شکنی فکری و... و بهترین نمایندگان آن را می‌توان شاعرانی چون مولوی، عطار، سعدی، حافظ و... دانست.

۴ ـ ۶ سبک هندی به جز تخیل غنی، ورود زبان مردمی در شعر و برخی توصیفات چندان نشانه‌ای از ادب رمانتیک ندارد و سبک بازگشت ادبی نیز سبکی انعکاسی است بدون نوآوری خاص که یا فاقد خصوصیات رمانتیسم است و یا تقلیدی از آنچه در قرون گذشته بیان گردیده.

۵ ـ ۶ برخی محققین نیز شعر نو را به جهت ساختارشکنی کلی سبک کلاسیک ایرانی، اوج دوره رمانتیک در ایران و شاعرانی چون نادرپور، فروغ، تولّلی و... را نمایندگان برتر آن می‌دانند.

کتابنامه

1. William Blake
2. Samuel taylor Coleridge
3. Goethe

۱ . بیدل دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۸۹)، دیوان، مصحح خال محمد خسته و خلیل الله خلیلی، به اهتمام بهمن خلیفه بناروانی، تهران: طلایه.

۲ . پاکباز، رویین، (۱۳۸۵)، دایره المعارف هنر، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

۳ . تسلیمی، علی، (۱۳۸۷)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران: اختران.

۴ . جعفری جزی، مسعود، (۱۳۷۵)، سیر رمانتیسم در اروپا، تهران: نشر مرکز.

۵ . ـــــــــــ (۱۳۸۸)، سیر رمانتیسم در ایران (از مشروطه تا نیما)، تهران: نشر مرکز.

۶ . خواجات، بهزاد، (۱۳۹۱)، رمانتی‌سیسم ایران (بررسی جریان رمانتیک در شعر معاصر ایران)، تهران: بامداد نو.

۷ . داد، سیما، (۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.

۸ . زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۹)، نقد ادبی، تهران: امیرکبیر.

۹ . سعدی، (۱۳۷۹)، کلیات (از روی نسخه تصحیح محمد علی فروغی)، تهران: نشر محمد.

۱۰ . شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: توس.

۱۱ . شمیسا، سیروس، (۱۳۷۵)، گزیده غزلیات مولوی، تهران: نشر علم.

۱۲ . صائب تبریزی، (۱۳۸۷)، دیوان، به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی فرهنگی.

۱۳ . طالب آملی، ملک‌الشعرا [بی‌تا]، کلیات. به اهتمام و تصحیح طاهری شهاب، تهران: انتشارات کتابخانه‌ی سنایی.

۱۴ . عراقی، فخرالدّین، (۱۳۷۲)، مجموعه آثار، به تصحیح و توضیح نسرین محتشم (خزاعی)، تهران: زوّار.

۱۵ . عنصری بلخی، (۱۳۶۳)، دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه سنایی.

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

۱۷. ـــــــــــ (۱۳۸۵)، نقد ادبی در سبک هندی، تهران: سخن.

۱۸ . فرشیدورد، خسرو، (۱۳۶۲)، درباره ادبیات و نقد ادبی، ج دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۹ . فورست، لیلیان، (۱۳۸۷)، رمانتیسم، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.

۲۰ . کسایی مروزی، (۱۳۷۳)، زندگی نامه و اشعار، انتخاب و شرح گیتی تجربه کار، رشت: نشر دانشگاه گیلان.

۲۱ . کلیم همدانی، (۱۳۷۵)، دیوان، با مقدمه و تصحیح محمد قهرمان، مشهد، آستان قدس رضوی.

۲۲ . میر صادقی، میمنت، (۱۳۷۶)، واژه نامه هنر شاعری، تهران: کتاب مهناز.

۲۳ . مولوی، (۱۳۴۵)، دیوان غزلیات شمس، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۴ . ـــــ (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی، تهران: توس.

۲۵ . ناصرخسرو قبادیانی، (۱۳۷۹)، دیوان اشعار، به اهتمام سید نصرالله تقوی، تهران: فردوس.

۲۶ . هنرمندی، حسن، (۱۳۵۰)، بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، تهران: انتشارات زوار.

مقاله:

۱ ـ اشرف‌زاده، رضا، (۱۳۸۱)، رمانتیسم « اصول آن و نفوذ آن در شعر معاصر ایران «، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال سی‌وپنجم، شماره اول و دوم، بهار و تابستان.

۲ ـ ذبیح نیای عمران، آسیه، (۱۳۹۱)، «تأثیر نفوذ رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین، بر افسانه نیما»، پژوهش نامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره نوزدهم، پاییز و زمستان.

۳ ـ رفعت جو، حامد، (۱۳۸۴)، « بازتاب رمانتیسم در عرصه ادبیات منظوم ایران»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۹۱، اردیبهشت ۱۳۸۴.

بررسی موتیفهای رنگ سرخ، سبز و زرد در اشعار قیصر امین پور

دکتر حسن سلطانی کوه بنانی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

معصومه دارابیگی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

چکیده

موتیف از اصطلاحات جدید نقد ادبی است و دو ویژگی اساسی آن، تکرار و مضمون آفرینی است.

قیصر امین پور از شاعران نام آشنای معاصر است و در شعر وی موتیفهای مختلفی وجود دارد که از طریق دسته بندی و تحلیل آنها میتوان به بینش، تفکر و تعلقات شاعر پی برد.

یکی از روشنترین ویژگیهای شعر امین پور استفاده از رنگهای مختلف از جمله رنگ سرخ، سبز، زرد، سیاه و...است که تکرار و تاکید شاعر بر برخی رنگها موجب شده است تا به موتیف تبدیل شوند.

این مقاله در راستای آشکار نمودن معنای نهفتهٔ موتیف رنگها در شعر قیصر نگاشته شده است. همچنین برآن است تا بسامد و تعداد تکرار هر موتیف را در هر دفتر شعر شاعر بررسی کند تا از این طریق دریابیم شاعر در هر دوره از حیات خویش چه نوع بینش و تعلقاتی را دارا بوده است.

کلیدواژه‌ها: موتیف، قیصر امین پور، سرخ، سبز، زرد.

مقدمه

ادبیات معاصر از جهات مختلف با ادبیات گذشتهٔ ما متفاوت است. این تفاوت حتّی آنجا که شاعران معاصر از قالب‌های گذشته استفاده کرده‌اند، خود را نشان داده است. از آنجا که شاعران و نویسندگان در دنیای جدید با رویدادها و حوادث سیاسی- اجتماعی نوین و ملازمات زندگی جدید روبرو بوده‌اند، نگاهی نو به جهان داشته‌اند. قیصر امین پور، یکی از شاعران برجستهٔ معاصر است که از جهات مختلف در شعر و ادب فارسی شایان توجه است. وی از جمله شاعرانی است که علی‌رغم جایگاه رفیعش در زمان حیات و پس از آن مورد کم‌لطفی قرار گرفته و ناشناخته مانده، اگر چه در چند سال اخیر مقالات و رساله‌هایی دربارهٔ زندگی و آثار و عقاید وی نگاشته شده است. یکی از راههای شناخت ذهنیت و اندیشه شاعر بررسی موتیف-های به کار گرفته در شعر اوست. موتیف از اصطلاحات جدید نقد ادبی است که دو ویژگی آن تکرار و مضمون آفرینی است. اگرچه موتیف یک مفهوم یا واژه یا عنصر جزیی در شعر است؛ امّا از طریق بررسی و تحلیل موتیفهای یک اثر می توان به نوع تفکر و تعلقات یک هنرمند پی برد، موتیف نه تنها در ادبیات و شعر بلکه در دیگر هنرها از جمله نقاشی نیز کاربرد دارد. یکی از موتیفهای برجسته در شعر قیصر رنگهایی از قبیل رنگ سرخ، رنگ سبز و رنگ زرد است که تکرار آنها در متن شعر شاعر چشمگیر است. موضوع قابل توجه معنایی است که پشت موتیفهای مذکور پنهان است و ما در این نوشتار برآنیم تا به این معنا و نگرش شاعر که

از این طریق قابل فهم است دست یابیم برای این منظور به بررسی هر موتیف در دفترهای مختلف به طور مجزا پرداخته ایم.

موتیف در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی غرب

اگر بخواهیم به دریافت درست و شناخت اساسی شعر دست بیابیم نیازمند شناخت هر یک از اجزای آن هستیم؛ شناخت و بررسیِ موتیف نیز به عنوان یکی از اجزای مهم که برجسته‌ترین صفت آن تکرار شوندگی در متن است در این زمینه مهم و ضروری است. خاستگاه اصطلاح موتیف، ادبیات غرب است بنابراین برای پرداختن به تعریف آن، ابتدا باید به تعاریف این اصطلاح در حوزهٔ ادبیات غرب پرداخته شود.

آبرامز (Abrams) بنمایه را عنصری فاش و هویدا می‌داند که مانند «یک نوع رویداد»، «طرح»، «ارجاع» یا «قاعده» به طور مکرر در آثار ادبی کاربرد دارد. (آبرامز، ۱۳۸۶: موتیف).

به نظر مارتین گری (Martin gray) موتیف «مایهٔ اصلی از عناصر ادبیات است (نوعی شخصیت، بن مایه یا تصویر خیالی) که غالباً تکرار میشود» (گری، Motif:۱۳۸۱). بالدیک (Baldick)، نیز موتیف را یک موقعیت، واقعه، ایده، تصویر یا شخصیتی نوعی میداند که در آثار ادبی مختلف مثل قصه‌های عامیانه یا افسانه‌ای، یافت میشود (بالدیک، ۱۹۹۰: Motif). و بالاخره جی. ای. کادن (J.A.Cudden) در تعریف موتیف مینویسد: «هر یک از فکرها و ایده‌های غالب در اثر ادبی و بخشی از مضمون اصلی است که شامل یک شخصیت یا یک تصویر مکرر یا یک الگوی زبانی باشد» (کادن، Motif:۱۳۸۰).

موتیف در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی فارسی

موتیف از اصطلاحات جدید شعر و نقد ادبیات فارسی است که قدمت چندانی ندارد؛ در فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، در ترجمهٔ موتیف معادل های مختلفی ذکر شده است. برخی واژه «مایه تکراری» یا «مایه قراردادی» را برای آن برگزیده‌اند (سلیمانی، Motif:۱۳۷۲).برخی نیز موتیف را برابر به واژهٔ «مایه» یا «بنمایه» دانسته‌اند (حسینی، ۱۳۷۵: Motif). میرصادقی موتیف یا بنمایه را عبارت از درونمایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیت و موقعیت، صحنه، فضا و رنگ، یا کلمه و عبارتی میداند که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار شود (میر صادقی، ۱۳۷۷: بنمایه). به تعبیر پارسانسب در مقاله «بنمایه، تعریف، کارکردها» «موتیف مقولات ساختاری- معنایی ذی نقش در داستان، همچون» اشخاص، «حوادث»، «اشیا»، «مفاهیم»، «مضامین»، «نشانه‌ها» و «نمادها» را در بر میگیرد. این عناصر زمانی کارکرد بنمایه‌یی به خود میگیرند که علاوه بر صفت تکرار شوندگی و برجسته نمایی، حرکتی داستانی بیافرینند و یا دست کم در حرکتی داستانی دخالت داشته باشند (پارسا نسب،۱۳۸۸: ۲۶). در فرهنگ اصطلاحات ادبی داد، موتیف شخصیت یا الگوی معنی است که به صور گوناگون در ادبیات و هنر تکرار شود (داد، ۱۳۷۵: بنمایه).

موتیف سرخ

رنگ سرخ نماد عشق، محبت، هیجان، نشاط و شادی است. شاعران از نخستین دوره‌های شعر فارسی از رنگ‌های مختلف و ترکیب آن‌ها در اشعار خویش بسیار استفاده می‌کرده‌اند؛ رودکی و منوچهری که از جملهٔ اولین شاعران فارسی زبان هستند از این دست به شمار می‌روند.

یکی از اصلی‌ترین و برجسته‌ترین این رنگ‌ها، رنگ سرخ است. در شعر شاعران پس از انقلاب، رنگ سرخ اغلب نماد شهادت و تکامل است، قیصر امین پور به مانند دیگر شاعران پس از انقلاب، از رنگ سرخ در اشعار خویش بارها استفاده کرده است. وی علاوه بر مفهوم شهادت و تکامل، موتیف سرخ را در ترکیباتی چون عقل سرخ (که نام کتاب مشهور شهاب‌الدین سهروردی است)، مرگ سرخ (شهادت)، سماع سرخ و چشم‌های سرخ به کار گرفته است. به عنوان نمونه ترکیب «مرگ سرخ» را در سرودهٔ «مرز بودن» از دفتر «تنفس صبح» مورد استفاده قرار داده است:

کو عصر خضر رو طلب مرگ سرخ کن کاین شیوه جاودانه‌ترین طرز بودن است (۳۹۵)

در اولین مجموعه شعر شاعر، بیشتر از سایر مجموعه‌ها به موتیف سرخ پرداخته شده است. او این موتیف را در بیش از۱۰ سروده و بیشتر در مفهوم شهادت به کار برده است. استفاده از ترکیباتی که ذکر کردیم در این مجموعه رایج است. در دفتر «تنفس صبح» گاه موتیف سرخ را در کنار دیگر رنگ‌ها چون موتیف سبز می‌بینیم که هر دو موتیف دربیان موضوع شهید و شهادت به کار رفته‌اند. از جمله در سرودهٔ «این سبز سرخ کیست؟» شاعر شهید را سبز سرخ معرفی می‌کند زیرا معتقد است با شهادت سرخ خویش تا همیشه جاوید و سبز خواهد ماند:

این سبز سرخ کیست؟ / این سبز سرخ چیست که می‌کارید؟ / .....او را وقتی که کاشتند/ هم سبز بود هم سرخ/ آنگاه/ آن یار بی قرار/ آرام در حضور خدا آسود/ هر چند سرخ سرخ به خاک افتاد/ امّا/ این ابتدای سبزی او بود(۳۸۰-۳۸۱).

همانطور که گفته شد، امین پور گاه برای بیان مفهوم شهادت از ترکیب «سماع سرخ» که متأثر از ادبیات عرفانی است در اشعارش بهره گرفته، وی این ترکیب را در غزل «پرواز» متناسب با موضوع شهادت به کار گرفته است و آرزوی بیخود شدن از وجود خاکی و مادی خویش و غرق شدن در خلسهٔ خونین شهادت را دارد:

ای خوشا زخود رفتن، مست خلسه‌یی خونین سر خوش از سماعی سرخ، عارفانه رقصیدن (۴۰۵)

در دفتر بعدی، موتیف سرخ در ۲سروده به چشم می خورد؛ یک بار در ترکیب«عقل سرخ» و دیگری در مفهوم تکامل و رسیدن. شاعر در رباعی«هجرت» چنین سروده:

من همسفر شراب از زرد به سرخ من همره اضطراب از زرد به سرخ
یک روز به شوق هجرتی خواهم کرد چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ(۴۲۹)

در همان سالهایی که ایران درگیر حملهٔ متجاوزان بود، شاعر به سرودن«سبزترین فصل» پرداخته و در آن با تعبیر« روزهای سرخ» از آن روزها یاد می کند:

به لحظه لحظهٔ این روزهای سرخ قسم که بوی سبزترین فصل سال می آید(۳۹۶)

شاعر در منظومهٔ «ظهر روز دهم» ۴ بار از موتیف سرخ در بیان شهادت کودک کربلا سخن گفته است. او در ابتدای این منظومه به توصیف شرایط میدان جنگ در کربلا می‌پردازد و در این میان از گرمی بادهای آن روز با تعبیر بادهای سرخ یاد می‌کند:

آتش سوز و عطش بر دشت می‌بارد/ در هجوم بادهای سرخ/ بوته‌های خار می‌لرزید(۵۵۹)

سه مورد دیگر از موتیف سرخ که در این دفتر بیان شده با شهادت کودک و یاران امام حسین مرتبط است:

خون او امروز در رگهای گل جاری است/ خون او در نبض بیداری است / خون او در آسمان پیداست/ خون او در سرخی رنگین کمان پیداست/ این زمان او را در میان لاله‌های سرخ باید جست (۵۶۸).

موتیف سرخ در مجموعه «مثل چشمه، مثل رود» بیش از پیش کاهش یافته است. در این دفتر شاعر تنها در ۲ سروده و در هر دو مورد موتیف سرخ را در معنی شهادت دانش آموزان نوجوان به کار گرفته است. در شعر «مدرسه منهای چهار» که شهریور ۱۳۶۳ سروده شده، امین پور از دانش آموزان نوجوان شهید با تعبیر غنچهٔ سرخ یاد می‌کند:

همهٔ مدرسهٔ ما غم بود/ چارتا غنچهٔ سرخ/ در دل با غنچهٔ ما کم بود(۴۸۸).

در شعر «حضور لاله‌ها» نیز به شهادت دانش آموزان توجه کرده و از شهید نوجوان با عنوان لالهٔ سرخ یاد کرده است:

جای او اینجا بود/ اینک اما تنها/ یک سبد لاله سرخ/ در کنار ما بود(۴۹۱).

حضور موتیف سرخ در مجموعه «آیینه‌های ناگهان» به کلی کمرنگ شده و تنها یک بار آن هم در رباعی «سبز» و در آرزوی شهادتی سرخ به آن پرداخته شده است:

خوشا چون گل به فصلی، سرخ مردن خوشا در فصل دیگر، زادنی سبز(۳۵۹)

موتیف سرخ در ادامه دفتر پیشین، در مجموعهٔ «به قول پرستو» همچنان کمرنگ است و قیصر تنها در۲ سروده از آن استفاده نموده است؛ شاعر موتیف سرخ را در یک مورد استعاره از گل‌های بهاری و در مورد دیگر نمادی از آشفتگی و عدم آرامش می‌داند:

از این سورهٔ سبز و آیات سـرخ کتاب زمین پر علامت شده
زمین گفت: شاید بهشت است این زمان گفت: گویا قیامت شده(۵۰۸)

پس از دفتر «به قول پرستو» و در مجموعه «گل‌ها همه آفتابگردانند» موتیف سرخ در ۲ سروده و در دو معنای رنگ سرخ در طبیعت و نیز حادثه سرخ رسیدن به مفهوم تکامل، آمده است. در شعر «تا حادثه سرخ رسیدن...» شاعر خود و اطرافیانش را خام و کال می‌داند که نتوانسته‌اند به تکامل برسند:

کالیم که سر سبز، دل از شاخه بریدیم تا حادثهٔ سرخ رسیدن نرسیدیم(۲۱۹)

در مجموعه «دستور زبان عشق» مفهوم موتیف سرخ دگرگون شده است و دیگر در معنای دفاتر پیشین که شهادت، تکامل، خون شهدا و سرخی طبیعت بود نمی‌باشد. در این مجموعه رنگ سرخ تنها در یک مورد و در ترکیب نام کتاب شیخ اشراق آمده است، به نظر می‌رسد این توجه به حکایت از تأثیر ادبیات سنتی در شعر شاعر ماست، او به آن علاقمند است و دیگران را به خواندن آن فرا می‌خواند زیرا بارها از آن یاد کرده است:

بیا جیب احساس و اندیشه را پر از نقل مهر و محبت کنیم
پر از گلشن راز، از عقل سرخ پر از کیمیای سعادت کنیم (۶۵)

در نگاهی کلی به سیر موتیف سرخ در آثار امین پور می‌توان گفت، موتیف مذکور در «تنفس صبح» بیشترین بسامد را دارد و بیشتر در مفهوم شهادت و تکامل به کار گرفته شده است و در مجموعه‌های بعدی کمرنگ‌تر شده است؛ در «ظهر روز دهم» موتیف سرخ ۴ بار اما همچنان در مفهوم شهادت آمده است. پس از منظومه «ظهر روز دهم» موتیف مذکور، به شدت از لحاظ کمّی متحول گردیده است و در «مثل چشمه، مثل رود» و «آیینه‌های ناگهان» به ترتیب «دو» و «یک بار» و در معنای شهادت آمده است. در سال‌های ۱۳۷۲ و ۱۳۸۰ و همزمان با سرودن «به قول پرستو» و «گل‌ها همه آفتابگردانند» موتیف سرخ همچنان کمرنگ مانده است و تنها ۲ بار ذکرشده است اما تحول تنها در حوزه کمّی نیست بلکه این تحول مفهوم موتیف سرخ را هم در بر می‌گیرد و شاعر دیگر سرخ را به معنای شهادت به کار نگرفته و تنها در توصیف طبیعت استفاده کرده است. در آخرین مجموعه شعر شاعر موتیف سرخ هم از لحاظ کمّی و هم از لحاظ معنا به کلی متحول گردیده و تنها یک بار در ترکیب «عقل سرخ» آمده است.

موتیف سبز

رنگ «سبز» نماد ایمان، عقیده به رستاخیز و محشر است، همچنین سبز نشانه تقدس و پاکی است. موتیف سبز، در اشعار امین پور از بسامد بالایی برخوردار است و شاعر به کرات آن را به ویژه در مفاهیم نمادین به کار برده است؛ او به خصوص در مجموعه‌های «به قول پرستو» و «مثل چشمه، مثل رود» که برای گروه سنی کودک و نوجوان سروده از موتیف سبز بهره جسته است. علاوه بر این، وی در مجموعه‌های دیگر از جمله «تنفس صبح»، «آیینه‌های ناگهان» و «گل‌ها همه آفتابگردانند» از رنگ سبز استفاده کرده است.

سبز در اشعار او گاه نماد طراوت، شادابی و جاودانگی است، به عنوان نمونه شاعر در سرودهٔ «این سبز سرخ کیست؟» از مجموعه «تنفس صبح» که آن را به شهید «رحمان عطوان» تقدیم کرده است، از مخاطب می‌خواهد که رزمنده‌یی را که با لباس سبز رنگ سپاه به شهادت رسیده با همان لباس سبز به خاک بسپارند تا همیشه سبز و جاوید بماند:

او را چنان که خواست/ با آن لباس سبز بکارید/ تا چون همیشه سبز بماند/ تا چون همیشه سبز بخواند/ او را/ وقتی که کاشتند/ هم سبز بود هم سرخ / آنگاه/ آن یار بی قرار/ آرام در حضور خدا آسود/ هر چند سرخ سرخ به خاک افتاد/ اما/ این ابتدای سبزی او بود (۳۸۱).

لازم به ذکر است همانطور که از عنوان سروده بر می‌آید، شاعر در طول شعر بارها موتیف سبز را به کار برده است؛ سبز در این شعر نماد زندگی و حیات جاودانه است و کاشتن و سبز شدن استعاره‌یی برای آن است.

در دفتر «تنفس صبح» موتیف سبز، از بسامد بالایی برخوردار است. شاعر در همین مجموعه و در سرودهٔ «سبزترین فصل» که در قالب غزل و شهریور ۱۳۶۳ سروده شده و عنوانی متناسب با موتیف سبز دارد؛ سبزترین فصل سال (زنده‌ترین و جاودانه‌ترین فصل) را فصل سرخ شهادت می‌داند. قیصر با کنار هم قرار دادن موتیف سرخ و سبز که ظاهراً متضاد به نظر می‌رسند تصویری زیبا و شاعرانه از شهادت شهیدان به دست داده است:

زبس فرشته به تشییع لاله آمد و رفت — صدای مبهم برخورد بال می‌آید
مپرس از دل خود لاله‌ها چرا رفـــتند — که بوی کافری از این سؤال می‌آید
بیا و راست بگو چیست مذهبت ای‌عشق — که خون لاله به چشمت حلال می‌آید
به لحظه لحظه این روزهای سرخ قسم — که بوی سبزترین فصل سال می‌آید (۳۹۶)

در مجموعهٔ «درکوچه آفتاب» به مانند دفتر پیشین موتیف سبز را بیشتر در مفهوم حیات و زندگی جاودانه شهیدان به کار گرفته شده است؛ البّته سبز بودن شهیدان (حیات جاودانه) بر گرفته از قرآن کریم که شهدا را زندهٔ جاوید می‌داند است «اِحیاء عِندَ ربهّم» :

او رشک سپیده در سحر خیزی بود — همپای نسیم در دلاویزی بود
هر چند که سبز بود از شاخه فتاد — این رسم کدام برگ پاییزی بود(۴۴۲)

مجموعه «مثل چشمه، مثل رود» که مخاطب آن نوجوانان می‌باشد، مملو استفاده از واژهٔ «سبز» است که شاعر آن را بیشتر در معنای حقیقی آن و درمورد طبیعت به کار برده است، البّته گاهی هم آن را در معنای نمادین آرامش به کار برده، مانند «منظومه فلسطین» که شعری نمادین برای فلسطین است:

لانه‌اش در پناه درخـــتان — در امان بـــود از بـاد و باران
در دل لانه مهر و صـــفا بود — جیک جیک خوش جوجه‌ها بود
لانه‌یی گرم وخوش لانه‌یی سبز — سهم هر جوجه‌یی دانه‌یی سبز
هر سحر مادر از لانه می‌رفـــت — در پی آب یا دانـــه می‌رفـت
باز می‌آمـــد از راه هـــــر بـــار — شـــاخهٔ سبز زیتون به منقار (۴۹۷)

نمونهٔ دیگر از کاربرد موتیف سبز در این مجموعه، شعر «مثل یک خبر» است که برای «سلمان هراتی» سروده شده است؛ وی در توصیف سلمان هراتی، او را به مانند عناصر پاک طبیعت، سبز؛ با طراوت و سرزنده می‌خواند:

پر زجوشش و سرود/ مثل رود بود/ پاک و بی ریا/ مثل بوریای مسجدی/ در میان راه/ ساده و صمیمی و نجیب/ مثل کلبه‌ای غریب/ در کنار روستا/سبز و سربلند و خوب/ مثل جنگل شمال/ مثل نخلی از جنوب ...(۴۸۶).

توجه به موتیف سبز در دفتر «آیینه‌های ناگهان» همچنان ادامه دارد؛ امین پور در این دفتر در۴ سروده به موتیف سبز پرداخته است و حتی رباعیی با عنوان «سبز» نیز دارد که بیانگر آرزویی از آرزوهای شاعر است. او آرزومند دنیایی سر سبز برای همگان است و با تکرار موتیف سبز در این شعر آن را بیش از پیش برجسته کرده است:

خوشا هر باغ را بارانی از سبز　　خوشا هر دشت را دامانی از سبز
برای هر دریچه سهمی از نور　　لب هر پنجره گلدانی از سبز (۳۶۰)

علاوه بر رباعی ذکر شده، در رباعی دیگر از همین مجموعه و با همان عنوان «سبز» اهتمام خود را به بیان موتیف سبز نشان داده است:

خوشا چون سروها استادنی سبز　　خوشا چون برگ‌ها افتادنی سبز
خوشا چون گل به فصلی، سرخ مردن　　خوشا در فصل دیگر، زادنی سبز (۳۵۹)

شاعر تا بدانجا واژهٔ سبز را مقدس و قابل احترام می‌داند که در شعر «روز ناگزیر» و در ترسیم روز ظهور منجی آخرالزمان، آن را به کار می‌برد و بر این باور است که روز آمدن منجی روزی است که سبز زرد نیست، آن روز، روز شادی و امیدواری است: روزی که سبز زرد نباشد / گل‌ها اجازه داشته باشند/ هر جا که دوست داشته باشند بشکفند/ دل‌ها اجازه داشته باشند/ هر جا نیاز داشته باشند بشکنند ... (۲۳۹).

همانطور که گفته شد موتیف سبز در اشعار سراینده، اغلب مفهوم نمادین دارد و البتّه در مواردی هم به معنای حقیقی آن اشاره شده است. در دفتر «به قول پرستو» سبز، گاه نماد آرامش است و گاهی چون این موتیف در شعرهای کودکان و نوجوانان و در فضای فکری آنان آمده در همان معنای رنگ و مرتبط با طبیعت به کار گرفته شده است. به عنوان نمونه در ستایش درخت سبز شاعر چنین سروده است:

تو اگر نبـودی ای درخـت سبز　　سبزه و گل و بهار هم نبود
این هوای خوب و سایه‌های خیس　　در کنار جویبار هم نبـــود
تو اگر نبـودی ای درخـــت سـبز　　شاخه‌ای نبود و لانه‌یی نبود
بر لـب پرنده روی سـیم بـرق　　شوق خواندن ترانه‌یی نبود(۵۳۱)

شاعر در سرودهٔ «کلاس انشاء» از همین دفتر، به توصیف یک صبح نو بهاری و کلاس انشای جنگل سبز پرداخته است که در آن هر کدام از عناصر طبیعت به بیان آرزوی خود در قالب انشا می‌پردازند؛ به نظر می‌رسد این، نوعی از جاندارانگاری یا «آنیمیسم» باشد که شاعر، در عالم خیال و تصویر آفرینی اشیا و عالم اطراف خویش را جاندار پنداشته است که با تفکر و فضای شعر کودکانه همخوانی دارد؛ البته آنیمیسم به نوعی با تفکر عرفانی که هستی را دارای شعور می‌داند نیز شباهت دارد:

شبنم از روی گل بر خاست　　گفت: «می‌خواهم آفتاب شوم»
ذّره ذّره به آسمان بروم　　ابر باشم، دوباره آب شوم
دانه آرام بر زمین غلتید　　رفت و انشای کوچکش را خواند
گفت: «باغی بزرگ خواهم شد　　تا ابد سبز سبز خواهم ماند.»(۵۳۶)

علاوه بر مطالبی که تاکنون در رابطه با موتیف سبز، در دفتر «به قول پرستو» گفته شد؛ قیصر گاه پیوندی میان موتیف سبز و قرآن و تعابیر قرآنی مانند «آیات» و «سوره» که به آن می‌پردازیم داشته است، وی در شعر «به قول پرستو» چگونگی و کیفیت آمدن بهار را با ترکیباتی چون «سوره سبز» و «آیات سرخ» که هر دو کنایه از چمن‌ها و گل‌های سرخ بهارند بیان کرده است:(۴۳)

از این سورهٔ سبز و آیات سرخ　　کتاب زمین پر علامت شده
زمین گفت: شاید بهشت است این　　زمان گفت گویا قیامت شده (۵۰۸)

افزایش بسامد موتیف سبز در دفتر «گل‌ها همه آفتابگردانند» به خوبی قابل ملاحظه است، شاعر در این مجموعه موتیف سبز را در بیش از ۱۴سروده و اغلب در معنای طراوت و سر زندگی به کار گرفته است؛ امین پور در شعر «قصیده‌یی برای غزل» به توصیف عشق دست زده و آبروی بهاران را به واسطهٔ وجود عشق می‌داند، از نگاه شاعر با وجود عشق حتی سنگ‌ها هم می‌خندند و خندهٔ آن‌ها نیز سبز رنگ است:

گل به گل شـــعلهٔ شقایق‌ها　　سرخ در سبزه‌زارها با تو
سبزو سر خوش به ناز می‌بالند　　سروها با تو، سارها با تو
خـــندهٔ سبز ســنگ‌ها از تو　　همصدا با کوهسارها با تو (۱۸۹)

در مجموعهٔ یاد شده، شاعر به جستجوی کوچه‌یی است که از خواب خدا سبزتر باشد، به نظر می‌رسد این بیت او متأثر از شعر «نشانی» سهراب سپهری باشد، آنجا که می‌گوید «کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است» زیرا هم هر دو بیت با یک مضمون سروده شده‌اند و هم عنوان هر دو سروده «نشانی»است. با این تفاوت که یکی در قالب نیمایی و دیگری در قالب غزل است؛ شاعر خواب خدا را سبز رنگ می‌داند؛ این سبزی همان آرامش را تداعی می‌کند:

کو کوچه‌یی زخواب خدا سبزتر بگو　　آن خانه کو، نشانی آن کوچه باغ کو؟ (۱۷۸)

با گذشت سال‌ها و نزدیک شدن به آخرین سروده‌های قیصر، شاعر دیگر شادابی و طراوت گذشته را در خود نمی‌یابد؛ از این رو دلش را به تقویم چهار فصلی مانند می‌کند که برگ‌های سبز و با طراوت آن خزان دیده شده‌اند:

تقویم چهار فصل دلم را ورق می‌زنم آن برگهای سبز سر آغاز سال کو؟ (۱۹۹)

توجه شاعر به موتیف سبز در «دستور زبان عشق» کمرنگ شده و شاعر دیگر از طراوت و سبزی حرفی به میان نیاورده است؛ تنها جایی که در این مجموعه از موتیف سبز یاد شده سرودهٔ «هر چه شعر گل کنم» در سوگ سید حسن حسینی است:

سرو از کمر خمید، لاله واژگون دمید برگ و بار باغ ریخت، سبز سبز در بهار (۸۰)

در نگاهی عام و با توجه به سیر زمانی موتیف سبز در اشعار قیصر می‌توان چنین اظهار نظر کرد؛ شاعر در «تنفس صبح» رنگ سبز را بارها و بیشتر درمورد شهیدان و بیان جاودانگی آنها به کار برده است؛ در «مثل چشمه مثل رود» سبز نماد آرمش و در معنای حقیقی بارها مورد استفاده قرار گرفته است، توجه شاعر به موتیف سبز در «آیینه‌های ناگهان» با سرودن دو رباعی «سبز» برجسته‌تر گردیده است. بسامد موتیف سبز در «به قول پرستو» از دیگر مجموعه‌ها بیشتر است و شاعر آن را در وصف طبیعت و نماد آرامش می‌داند تا اینکه در «گل‌ها همه آفتابگردانند» سبزی دل شاعر رفته رفته کمرنگ می‌شود و دلش به سوی خزان میل می‌کند و سر انجام در «دستور زبان عشق» تنها یک بار در سوگ سید حسن حسینی به این موتیف پرداخته شده است.

موتیف زرد

قیصر امین پور در سرودهای خود از رنگ‌های سرخ، سیاه، زرد، خاکستری، سبز، آبی و... بهره گرفته است که برخی از آن‌ها به صورت موتیف در آثار وی برجسته شده‌اند؛ از جمله رنگ زرد که می‌توان گفت تقریباً در تمام دفاتر او ذکر شده است. رنگ زرد «در فرهنگ عامه، ادب فارسی و در فرهنگ جهانی رنگ رشک، خیانت، یأس، بلا و ناامیدی است»(نیکوبخت، ۲۱۹:۱۳۸۴).در اشعار شاعر این موتیف در بیشتر موارد مُبین یأس و ناامیدی و پژمردگی اوست. بیشترین حضور موتیف زرد را در دو مجموعهٔ «گل‌ها همه، آفتابگردانند» و «تنفس صبح» می‌بینیم و در مجموعه‌های «آیینه‌های ناگهان»، «به قول پرستو»، «دستور زبان عشق» و «مثل چشمه، مثل رود» به طور یکسان موتیف زرد به کار گرفته شده است.

در دفتر «تنفس صبح»، شاعر در۲ شعر از موتیف مذکور استفاده کرده است؛ در سرودهٔ«اتفاق» که آذر ۱۳۵۸و در قالب کوتاه سروده شده، زرد نماد پژمردگی است:

افتاد/ آنسان که برگ/ آن اتفاق زرد/ می افتد/ افتاد/ آنسان که مرگ/ آن اتفاق سرد/ می افتد/ امّا/ او سبز بود و گرم که/ افتاد(۳۷۲).

همانطور که گفتیم در سروده‌های امین پور زرد نماد یأس و ناامیدی است اما گاه نماد خامی و عدم تکامل نیز هست که در این مجموعه دیده می‌شود. شاعر در شعر «زین خالی» دل خویش را مخاطب قرار داده است و او را به دلیل زردی، لایق نوردیدن راه سرخ شهادت نمی‌داند؛ در این سروده زرد نماد خامی و عدم تکامل است:

گذشتن ز سر، سرگذشتی است خونین دلا کی تو این ره، به زردی نوردی؟ (۳۹۸)

سراینده همچنین در ادامهٔ این اندیشهٔ کمال‌گرایانه در شعر «هجرت» از مجموعه« در کوچه آفتاب» موتیف زرد و سرخ را سمبل‌هایی از خامی و تکامل دانسته و آن‌ها را در امتداد همدیگر قرار داده است. او رسیدن به تکامل در وجود خویش را به هجرت شراب از خامی (انگور) به تکامل (شراب سرخ) و همچنین به هجرت آفتاب از زرد (طلوع) به سرخ (غروب) تشبیه می‌کند:

من همسفر شراب از زرد به سرخ من همره اضطراب از زرد به سرخ
یک روز به شوق هجرتی خواهم کرد چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ (۴۲۹)

موتیف زرد در مجموعه «مثل چشمه، مثل رود» تنها یک بار و در مفهوم پژمردگی و ناامیدی به کار رفته است، شاعر در سرودهٔ «خط خورشید» که بهمن ماه ۱۳۶۴ و همزمان با جنگ تحمیلی سروده است، به توصیف شرایط اجتماعی- سیاسی عصر خود پرداخته است. او از عصر خویش با عنوان یا نماد «شب» نام می‌برد و آن را فصلی دیگر چون پاییز می‌داند که برگ‌هایش زرد و تیره‌اند. امین پور یأس و ناامیدی خود را در ابتدای شعر با استفاده از ترکیب «برگهای زرد و تیره» به مخاطب القا کرده است:

شب، شبی بیکران بود/ دفتر آسمان پاره پاره/ برگ‌ها زرد و تیره/ فصل، فصل خزان بود (۴۹۲). اما در پایان شعر، این یأس زرد، با آمدن نور و روشنایی مردی از شرق (امام خمینی) به پایان می‌رسد:

ناگهان نوری از شرق تابید/ خون خورشید/ آتشی در شفق زد/ مردی از شرق برخاست/ آسمان را ورق زد(۴۹۳).

در «آیینه‌های ناگهان» از موتیف زرد در۲ سروده، یاد شده است. شاعر در غزل «اگر دل دلیل است... » خود و دوستانش را اگرچه به ظاهر زرد و پژمرده‌اند اما در بند پاییز و ناامیدی گرفتار نشده، می‌داند و می‌گوید:

سراپا اگر زرد و پژمرده‌ایم ولی دل به پاییز نسپرده‌ایم
چو گلدان خالی لب پنجره پر از خاطرات ترک خورده‌ایم (۳۱۴)

همچنین در این مجموعه، موتیف زرد را در شعر «روز ناگزیر» در کنار موتیف سبز قرار داده و از آن مفهوم ناامیدی و محدودیت را اراده کرده است؛ روز آمدن موعود برای شاعر روزی است که امید و طراوت جای ناامیدی و محدودیت را بگیرد: روزی که سبز زرد نباشد/ گل‌ها اجازه داشته باشند/ هر جا که دوست دارند بشکفند(۲۳۹).

قیصر معمولاً موتیف زرد را در کنار موتیف های دیگر چون سبز و سرخ قرار داده است و از هر کدام از آن‌ها مفهوم ویژه‌یی را در نظر داشته است. در دفتر «به قول پرستو» هم که۲ بار از موتیف زرد استفاده شده، در شعر «ترانه‌یی برای آشتی» این شیوه را به کار گرفته است. او آرزو می‌کند که پروانه‌وار بتواند از زمین دور شود و به دنیای آسمانی و معنوی راه پیدا کند و در این میان به مخاطب می‌فهماند که خبرهای زمین همگی سرخ و زرد و پر از ناامیدی و غوغا هستند اما خبرهای آسمان سبز و آرامند، سپس مخاطب را به آسمانی بودن فرا می‌خواند(۵۲۹– ۵۳۰).

مورد دیگر که شاعر از موتیف زرد در این دفتر استفاده کرده، شعر «بال‌های کودکی» است که شاعر در آن به یادآوری خاطرات کودکی‌اش پرداخته و از موتیف زرد همان معنای واقعی رنگ زرد را خواسته است، البتّه رنگ زرد در این شعر می‌تواند نماد ضعیفی و بیماری هم باشد:

چال می‌کردیم زیر یک درخت لاشه‌ی گنجشک‌های مرده را
چینه می‌دادیم نزدیک اجاق جوجه‌های زرد سرما خورده را (۵۵۴)

همانگونه که اشاره شد رنگ زرد در «گل‌ها همه آفتابگردانند» بیشترین بسامد را داراست و در ۴ شعر تکرار شده، در این دفتر گاه زرد را در معنای خودِ رنگ زرد و گاه در معنای پژمردگی و غم به کار گرفته است. برای نمونه در شعر «لحظه‌های کاغذی» که سرخوردگی و ملالت خود را از زندگی روزمره بیان کرده است، آفتاب زندگی خویش را زرد و غمگین می‌داند:

لحظه‌های کاغذی را روز و شب تکرار کردن خاطـــرات بایگانی، زندگی‌های اداری
آفتاب زرد و غمگین، پله‌های روبه پایین سقفهای سرد و سنگین، آسمانهای اجاری (۱۸۷)

وی در شعر «بی‌رنگی» که مهر ۱۳۷۷ سروده شده از وجود رنگ و ریا در جامعه گله‌مند می باشد و معتقد است که اگر میان انسان‌ها رنگ نبود، حتی کرم‌های پیله هم به پرواز درمی‌آمدند و گیاهان زرد و بی‌ارزش نیز به آفتابگردان مبدل می‌شدند، در این شعر موتیف زرد در دو معنای خودِ رنگ زرد و کم ارزشی می‌تواند در نظر گرفته شود: اگر نه رنگ/ اگرنه چشمواره‌های تنگ بود، /.... کدام خار و سبزه و گیاه زرد بود/ که آفتابگردان نبود؟(۱۴۵)

در مجموعهٔ اخیر شاعر که در سال‌های پایانی حیات او سروده شده، موتیف زرد ۲بار در یک سروده تکرار شده است. امین پور در غزل «هبوط در کویر» از سرنوشت دلی سخن می‌گوید که در ازل آبی و آفتابی بوده و بعد از تبعید به زمین زرد و پژمرده و سرد گشته است:

اول آبی بود این دل، آخر اما زرد شد آفتابی بود، ابری شد، سیاه و سرد شد
آفتابی بود، ابری شد، ولی باران نداشت رعد و برقی زد ولی رگبار برگ زرد شد (۴۸)

به طور کلی می‌توان گفت رنگ زرد از موتیف‌هایی است که در مقایسه با سایر موتیف های اشعار امین پور، بسامد بالایی ندارد و بیشترین تکرار و تاکید شاعر بر موتیف مذکور در مجموعهٔ «گل‌ها همه

آفتابگردانند» و سپس در «تنفس صبح» مشاهده می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه در تمام دفاتر، رنگ زرد حدوداً در معنی یأس، ناامیدی، پژمردگی و رنگ زرد به کار رفته است. تنها در «تنفس صبح» متناسب با حال و هوای جنگ و شهادت، به کار رفته و در بیان حال کسی که لیاقت شهادت را نداشته و از قافله شهدا به دلیل بی‌لیاقتی جا مانده، آمده است.

نتیجه

در اولین مجموعه های امین پور موتیف سرخ فقط برای بیان مفهوم شهادت آمده است. بیشترین بسامد رنگ سرخ در همین مجموعه های نخستین دیده می شود. توجه به رنگ سرخ در دفترهای اخیر شاعر کاهش یافته و علاوه بر این تحول کمی، تحول کیفی نیز در این موتیف قابل مشاهده است به این معنا که موتیف سرخ در مجموعه های اخیر قیصر مفهوم شهادت را انتقال نمی دهد بلکه گاه در وصف زیباییهای بهار و گاه نمادی از آشفتگی می باشد. از سوی دیگر استفاده شاعر از موتیف مذکور در ترکیب «عقل سرخ» توجه و گرایش وی را به عرفان در ادوار پایانی حیاتش نمایان می سازد.

رنگ سبز نیز در مجموعه های نخستین شاعر نسبت به اشعار متاخر او بسامد بالایی دارد و نماد حیات و جاودانگی است. همچنین در دوره های اول حیات شاعر وی موتیف سبز را در ارتباط با مفهوم شهادت و جاودانگی پس از آن به کار گرفته است. در تمام اشعار قیصر سبز مقدس و قابل احترام است تا آنجا که گاه پیوندی میان موتیف سبز و تعابیر قرآنی برقرار کرده است اما این سرسبزی در اواخر حیات امین پور خزان دیده میگردد، شاعر با گذشت سالها دیگر سرسبزی و طراوت پیشین را در خود نمی یابد تا اینکه در « دستور زبان عشق» دیگر سخنی از سرسبزی نیست.

رنگ زرد نیز در شعر قیصر نماد یاس و نا امیدی و گاهی خامی و عدم تکامل است با این تفاوت که در مجموعه های نخستین وی زردی روزگارش با آمدن امام و انقلاب رخت برمی بندد اما پس از گذشت سالهای جنگ و انفلاب و رنگ باختن ارزشهای مقدس آن روزها، شاعر روزهای خویش را زرد و غمگین و لبریز از نا امیدی می بیند. به طورکلی سیر نگرش شاعر به زندگی با توجه به استفاده از رنگهای مختلف را میتوان سیری از امید به نا امیدی و از شادی به غم و اندوه دانست.

کتابنامه

- آبرامز، هایر هوارد؛ فرهنگوارهٔ اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سیامک بابایی، کاشان: جنگل، ۱۳۸۶.
- امین پور، قیصر؛ مجموعه اشعار، تهران: مروارید، هشتم، ۱۳۹۰.
- پارسانسب، محمد؛ «بنمایه، تعاریف، گونه ها، کارکردها و...»، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، سال دوم، شماره۸، ۱۳۸۸.
- حسینی، صالح؛ واژه نامهٔ ادبی، تهران: نیلوفر، دوم۱۳۷۵.
-داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید، دوم۱۳۷۵.
- سلیمانی، محسن؛ واژگان ادبیات داستانی، تهران: آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۲.
- کادن، جی ای؛ فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، ۱۳۸۰.
- گری، مارتین؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ منصوره شریف زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱.

– میر صادقی، جمال و میمنت؛ واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

–نیکوبخت، ناصر و سید علی قاسم زاده؛ زمینه های نمادین رنگ در شعر معاصر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره۱۸، زمستان ۱۳۸۴.

- Baldick, chris(1990), Oxford Dictionary of literary term. Oxford university press: New York

بررسی اسطوره و انواع آن در شعر موسوی گرمارودی

دکتر صغری سلمانی‌نژاد مهرآبادی[۱]

استادیار دانشگاه صنعتی خواجه نصیرالدین طوسی

حمیده حجازی[۲]

پژوهشگر موسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران- دانشگاه مک‌گیل

چکیده

گرمارودی یکی از شاعران برجستهٔ انقلاب اسلامی است که برای غنی‌تر کردن اشعارش به استفاده از انواع اسطوره اعم از ملّی و مذهبی و تاریخی دست زده است. امّا به لحاظ بسامدی بیشترین توجّه شاعر در بین اساطیر، به اساطیر مذهبی بعد از اسلام است که در این بین، شخصیت‌هایی چون پیامبر(ص)، امام علی(ع) و امام زمان(عج) بن‌مایهٔ اصلی شعر او را تشکیل می‌دهند. اساطیر دینی قبل از اسلام (سایر پیامبران) در درجهٔ دوم استفاده قرار دارند و اساطیر ملی با فاصله‌ای کم در درجهٔ سوم اهمیت از نظر شاعر هستند. گرمارودی از اساطیر ملّی نیز برای تبیین مفاهیم مذهبی و آیینی بهره جسته است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، اساطیر ملّی، اساطیر مذهبی، اساطیر تاریخی، شعر معاصر، گرمارودی

مقدمه

اسطوره به اشکال گوناگون تعریف شده است؛ اما اغلب پذیرفته‌اند که « اسطوره، نقل کنندهٔ سرگذشت قدسی و مینوی است؛ راوی قصه‌ای است که در زمان اوّلین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است. به بیانی دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولت سر و به برکت کارهای نمایان و برجستهٔ موجودات مافوق طبیعی، واقعیّتی (چه کلّ واقعیت: کیهان)، یا فقط اجزایی از واقعیّت: جزیره‌ای، نوع نباتی خاصی، سلوکی و کرداری انسانی و نهادی پا به عرصهٔ وجود نهاده است.»(الیاده،۱۳۶۲: ۱۴) از این رو می‌توان گفت که اساطیر مجموع اعتقادات مذهبی، اشراقی و علمی انسان‌های اوّلیه است که راجع به جهان اصغر و اکبر حاصل شده و باکمک داستان‌هایی مطرح گردیده و تاکنون نیز باقی مانده‌اند.

اساطیر در طول زمان دگرگون شده‌اند؛ اما آن خاصیت ماورایی خود را حفظ کرده و به حیات ادامه داده‌اند. اسطوره با شعر پیوندی دیرینه دارد و اصل جدایی‌ناپذیر آن به شمار می‌رود. درمورد رابطهٔ اسطوره و ادبیات، نظریات مختلفی ابراز شده است؛ برخی معتقدند اسطوره زمینه و محل زایش ادبیات است و گروهی ادبیات را زمینه‌ای می‌دانند که اساطیر در آن به ارائهٔ تصاویر می‌پردازند. گاهی اسطوره جزئی از ادبیات و گاه برعکس، ادبیات بخشی از اسطوره خوانده شده است. فرای، اسطوره را از اصول زیربنایی برای ساختار و قالب‌بندی ادبیات برمی‌شمارد و آن را با کهن‌الگوها پیوسته می‌داند. دنی ژورمون و لوی استراوس نیز ادبیات را منتج و مستخرج از اسطوره‌ها می‌شمارند. به این صورت که سبب می‌شوند اسطوره کارکرد دینی و مذهبی

۱. salmaninejads@yahoo.com

۲. hamidehhejazy@yahoo.com

خود را از دست داده، تبدیل به یک داستان زیبا شود(ر.ک. جواری، ۱۳۸۳: ۴۴) اما برخی معتقدند «اساطیر کلا ورای ادبیاتند و ارزش اسطوره ارزش ادبی خاصی نیست و درک یک اسطوره تجربهٔ ادبی خاصی به شمار نمی‌رود.» (روتون ،۱۳۸۱: ۷۸)

اسطوره با تاریخ نیز ارتباط یافته است؛ به طوری که در برخی موارد در مقابل هم می‌ایستند و گاه به هم تبدیل می‌شوند. الیاده معتقد است که شخصیت‌های تاریخی بیش از ۵۰ سال در حافظهٔ جمعی مردم باقی نمی‌مانند، مگر اینکه به اسطوره بدل شوند. وی می‌گوید: تاریخ امروزی بشر جایگزین اساطیر بشر دیروزی شده است، هرچند اسطوره هرگز از بین نرفته و کارکردش تنها به این امر ختم نمی‌شود. او تفاوت اسطورهٔ دیروز و تاریخ امروز را همان اصل برگشت‌پذیری زمان در اسطوره و برگشت‌ناپذیر بودن وقایع و زمان در تاریخ می‌داند.(ر.ک. الیاده،۱۳۶۲: ۲۱)

با تمام تفاوت‌ها باز هم تاریخ و اسطوره جداناشدنی هستند و حتی می‌توان گفت لزومی بر این جداسازی وجود ندارد. «حتّی متکلمینی که تا چند سال پیش می‌کوشیدند که در تفسیر و تأویل تورات حقیقت را از اسطوره جدا کنند، ناگهان تغییر عقیده داده و دیگر تشخیص تاریخ از اسطوره را بی‌اهمیت تلقی می‌کنند، به این اعتبار که اسطوره ممکن است تاریخ باشد و تاریخ میان دو اسطوره، اسطورهٔ آفرینش و اسطورهٔ پایان جهان قرار بگیرد. »(باستید، ۱۳۷۰: ۵۴) در شعر، اسطوره تاریخ و تاریخ اسطوره می‌شود و با نگاهی متفاوت شخصیت‌های مختلف نمود می‌یابند.

ذهن خلاق شاعران زمینهٔ بروز اساطیر مختلف را فراهم آورده است. البته شیوهٔ ظهور آنها به گونه‌های مختلف بوده است:

الف) گاه شاعر عین یک اسطوره را یادآوری می‌کند و در حقیقت نوعی تلمیح به کار می‌برد.

ب) «گاه اسطوره‌ها به نحوی جدید و متناسب با شرایط زمان و مکان باززایی می‌شوند؛ زیرا اسطوره در هرزمان، شکل و نقش و کاربرد ویژه‌ای دارد و در جریان زمان و در مرزهای جغرافیایی و در میان مردمان گوناگون ممکن است دستخوش دگرگونی‌هایی شود و نقش تازه‌ای بپذیرد»(سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۱۳)

پ) گاهی نیز شاعر به اسطوره‌سازی با کمک شخصیت‌های تاریخی دست می‌زند. اسطوره‌هایی که قدرت انطباق‌پذیری با شرایط و تفکرات جامعهٔ جدید را ندارند، جای خود را به اسطوره‌های نوین می‌دهند. در این گونه اسطوره‌سازی غالباً شخصیت‌های تاریخی، گونه‌ای اساطیری به خود می‌گیرند و به صورت نمونه و الگوی عصر نوین درمی‌آیند (اسماعیل‌پور،۱۳۷۷: ۳۷) در این بین اساطیر ممکن است مربوط به کشور و مذهب شاعر باشند و گاه نیز از ورای مرزها آمده‌اند و ذهن شاعر را به خود مشغول کرده‌اند.

در این مقاله برای بررسی انواع اساطیر ظهور یافته در شعر گرمارودی کتاب‌های خط خون، سرود رگبار و باغ سنگ(گزیدهٔ اشعار) مورد توجّه قرار گرفته است و در صدد پاسخگویی به این سوالات بوده‌ایم:

- در شعر موسوی گرمارودی جایگاه اساطیر و بروز آنها چگونه است؟

- گرمارودی بیشتر از کدام دسته از اساطیر(ملی، مذهبی و تاریخی) استفاده کرده است؟

بینش اساطیری گرمارودی

گرمارودی نیز مانند هر شاعر دیگر، گاه در حال و هوایی اسطوره‌ای سیر می‌کند و از دنیایی سخن می-گوید که با جهان امروزی فاصلهٔ بسیار دارد. دنیای زمان آغازین، آن روزها که نخستین بشرها از گیاهی به وجود می‌آمدند و یا پروردگار با دمی‌دن در کوزه‌ای به آفرینش انسان دست می‌زند:

« من تاریخ نانوشته‌ای دارم/آه می‌دانی/ چه شب‌های طولانی / که من درگاهوارهٔ برگهای بلند گردو/دراز به دراز /با مویرگهای برگ/خسبیده‌ام/ یکی از خدایان /- نمی‌دانم کدام؟/مرا به تحقیر چون کوزه‌ای/بردوش گرفت/ و زیر آبشاران در هوا معلق می‌داشت/ تا ظرفیت کوزه گون مرا / به رخ بکشاند./قضا را کوزه طاقت نیاورد و / از بن رها شد/ و اینک و هماره / آبشاران / از دل من می‌گذرد.»(خط خون، ۱۳۶۳: ۵۸)

شاعر در این ابیات، هم تفکّر اسطورهٔ آفرینش در ایران باستان را در ذهن داشته است و هم روایات اسلامی، تورات و قرآن را مدّ نظر دارد. وی شروع زندگی گیاهی انسان را در جای دیگر نیز خاطرنشان ساخته و تفکّر اساطیری تولّد دوباره را همراه با آن بیان کرده است: «خوشا روزی که سرخ بمیرم و سبز برآیم/ چون ریواس/ و چون رنگین کمان»(همان: ۹۹)

او عقیدهٔ قدما در مورد نحوهٔ تبدیل‌شدن سنگ به یاقوت، زمرد و... را نیز به گونه‌ای باورپذیر در شعرش ارائه کرده است و بدین ترتیب تفکّر اسطوره‌ای خود را به اثبات رسانده است: «کلام تو گیاه را بارور می‌کند/ و از نفست گل می‌روید .../ در من رودی از شکفتن جاری است.../ ومن آن رودم که سنگ‌های خود را به دریا می‌سپارد از آن پس که آنها را به زمرد دگرگونه کرده باشد. » (سرود رگبار: ۶۰-۶۴)

گرمارودی علاوه بر این، از ناکجا سخن می‌گوید؛ ناکجایی اسطوره‌ای. جایی فراتر از مکان که جز اندکی، بدان دست نمی‌یابند و هرگز قدرت درک آن را ندارند. زیرا مکانی برتر است و مقدّس: «خوشا موجی/ کز نوازش نسیم/ بر تن تالابی/ آن سوی ناکجا/ می‌افتد» (خط خون: ۱۰۰)

ناکجا، هیچستان، جابلقا و جابلسا و بسیاری از مکان‌های اسطوره‌ای هنوز هم مورد توجّه شاعران و نویسندگان عصر شتاب قرار دارد و به نوعی روح و ذهن آنان را به خود مشغول کرده است.

اساطیر و انواع آن در شعر موسوی گرمارودی

در تقسیم‌بندی اساطیر با ارائهٔ تعاریفی آنها را به سه دسته تقسیم کردیم. «اساطیر ملّی» که مربوط به سرزمین ایران است و اعتقاد ایرانیان قدیم راجع به آفرینش زمین و آسمان و بخش‌های مختلف آن، و خدایان، اهریمنان یا پهلوانان و قهرمانان کهن را شامل می‌شود.

بخش دیگری از اساطیر مربوط به پیامبران از آدم(ع) تا خاتم(ص) است که در تورات، انجیل و قرآن و همچنین سایر ادیان الهی به آن پرداخته شده است. به این دسته از اساطیر عنوان «اساطیر دینی» دادیم.

اما بعضی از وقایع تاریخی است که در اثر گذشت زمان به عنوان الگو توسط افراد مختلف پذیرفته شده-اند و در هاله‌ای از اسطوره پیچیده شده‌اند؛ بنابراین، «اساطیر تاریخی» نامیده می‌شوند. این دسته از وقایع

تاریخی نیز به دو بخش تقسیم شده‌اند: اساطیر تاریخی که شامل افراد تاریخی «غیر اسلامی» می‌باشند و «اساطیر اسلامی» که به شخصیت‌ها و وقایع دنیای اسلام مربوطند و به اسطوره مبدل شده‌اند.

اساطیر ملی

شاعر و نویسندهٔ ایرانی هر جا که باشد و هر آیین و هدفی که داشته باشد با نوروز گره خورده است. ایرانی بدون نوروز نمی‌تواند آغاز دوباره‌ای داشته باشد. شاعر گرمارودی، نیز در این باره گفته است:

«نوروز من تویی و شب و روز من تویی خورشید صبح و ماه شب‌افروز من تویی»

(باغ سنگ: ۲۵۱)

شاعر، محبوب را که در حقیقت جان دوباره به او می‌بخشد نوروز خوانده است؛ زیرا نوروز را سرآغاز تولّد دوباره، شروع تازه و از نو زیستن می‌داند. علاوه بر این چنان شخصیتی به نوروز می‌دهد که او را سوار بر مادیان به تماشا می‌نشیند: «از کوچه باغ دهکده نوروز/ بر مادیان ابلق خود، پیش می‌رود»(گزینه شعر: ۱۶۰)

شاعر علاوه بر این، از باران نوروزی هم سخن گفته است:«واژگانی بیاب/ که کرنش مرا/ در باران نوروزی بهار/ به پیشگاه نوباوهٔ نعنا/ تصویر ترانه کرد»(خط خون: ۵۶)

بدین ترتیب گرمارودی در بین اشعار بررسی‌شده سه مرتبه به اسطورهٔ آغاز دوباره، اشاره داشته است.

اسطورهٔ دیگری که پس از نوروز در بین اشعار گرمارودی به آن برخورد می‌کنیم، اسطورهٔ آفرینش در تفکّر ایرانی است که نخستین انسان‌ها را به وجود آمده از دو گیاه به هم چسبیده به نام مشی و مشیانه می‌شمارد که آنان پس از چهل‌سال، از نطفهٔ کیومرث به وجود آمدند که مانند گیاه ریباس به هم چسبیده بودند و سپس مردم نما شدند. (ر.ک. فرنبغ دادگی، ۸۱:۱۳۶۹)

شاعر با توجه به این اسطورهٔ ملّی مرگ و تولّد دوباره را این‌گونه بیان کرده است: «خوشا روزی که سرخ بمیرم و سبز برآیم/ چون ریواس/ و چون رنگین‌کمان»(خط خون: ۹۹)

علاوه بر این شاعر خود را از یک خانوار گیاهی قلمداد می‌کند که می‌تواند اشاره به همان اسطورهٔ مشی و مشیانه باشد: «اسب جوان ذهن/ در دشت‌های ناشناخته‌ای می‌دوید/ و من از پس او/ در پای سنگی/ از یک خانوار گیاهی» (سرود رگبار: ۲۸)

اسطورهٔ ملّی دیگر، میترا یا مهر است. مهر، فرشتهٔ عهد و پیمان است و نشان از روشنایی و فروغ دارد و حامی صلح و دوستی است. قبل از آیین زردشت، مهر یا میترا پروردگار روشنایی بود و به عنوان بزرگترین خدایان مورد پرستش بود؛ اما در آیین اوستایی که یکتاپرستی را ترویج می‌کرد، مقام میترا به یک فرشته تبدیل شد و از اهمیت ایزدی او کاسته شد. مهر یا میترا را در بین خدایان هندی می‌توان در کنار وارنا یافت. (ر.ک. ذکر گو، ۱۳۷۷: ۳۶-۳۷) میترا یکی از خدایان اساطیری است که گسترهٔ جهان را پیموده و در اغلب کشورها معبدی برای او وجود دارد. هند، یونان، ایران، بین النّهرین، ایتالیا، آلمان و... تحت سیطرهٔ قدرت و محبّت این ایزد واقع شده‌اند. در این ابیات، شاعر با محبوب خود سخن می‌گوید و او را برتر و والاتر از ایزد باستانی

میترا برمی‌شمارد: «به بازوان تو سوگند/ که قامت منحنی و شکسته بازوان میترا را/ مرمتی‌ست/ گیسویت کمند بود/ که با آن فراز آمدم» (سرود رگبار: ۹۴)

در شعر فوق، شاعر در عین حال اشاره‌ای نیز به بالا رفتن زال از کمند گیسوان رودابه دارد که وصال را میسّر ساخت.

در بین اساطیر ملّی بیشترین توجّه شاعر به اساطیر شاهنامه‌ای منعطف شده است. همچنان که اغلب شاعران معاصر به این شکل تحت تأثیر اثر شگرف و گرانقدر فردوسی قرار گرفته‌اند. گرمارودی از چهل موردی که به اساطیر ملی پرداخته است، تنها شش بار به اساطیری چون نوروز، مشی و مشیانه و میترا اشاره کرده است و سی‌وسه مورد دیگر اشاره به اسطوره‌های ملّی موجود در شاهنامه است.

سیمرغ پرنده‌ای اسطوره‌ای است که در شاهنامه توجه بسیاری به آن شده است. علاوه بر سیمرغ، عنقا و ققنوس نیز پرندگان اساطیری هستند که در بین ملل مختلف مورد توجّه قرار گرفته‌اند. گرمارودی هفت‌مرتبه از این پرنده و یک بار از عنقا یاد کرده است. سیمرغ طبق اساطیر ایرانی بسیار بلندپرواز است و صورتی انسان‌نما دارد و بر فراز درخت گوکرن در دریای فراخکرت آشیان دارد. گرمارودی در توصیف شخصیتی این‌گونه گفته است: «چندان ظرافت را/ چگونه در این سترگی جا داده‌ای.../ کدام شاپرک خوش بال/ چنین سیمرغ‌گون می‌پرد»(همان: ۱۳) سیمرغ در شاهنامه به عنوان پرورش‌دهنده و حامی زال مورد توجّه است که در لحظات سخت، او و فرزندانش را یاری می‌کند. اگر زال پری از سیمرغ را آتش بزند، او حاضر خواهد شد و مشکلات را برطرف خواهد کرد. در همین راستا این شعر را داریم: «ای وطن سیمرغ گون این زال نو اقبال را / قرن‌ها بفشار در آ غوش مهرت تنگ تنگ» (باغ سنگ: ۲۳۴)

او رزمندهٔ نیروی هوایی را نیز سیمرغی دور پرواز توصیف می‌کند (ر.ک. خط خون: ۷۰) و گذشته و امروز را با هم گره می‌زند. همچنین عالمی را که به قلهٔ علم دست یافته، بر اساس اسطوره‌سازی عطار ساکن کوه قاف شمرده و آورده است: «همچو سیمرغ افق پرواز در آفاق علم/قاف تا قافش معانی زیر بال و شهپر است»(باغ سنگ:۲۱۵)

گرمارودی یک بار هم به حضور عنقا اشاره کرده است و در توصیف شعر گفته است: «عنقا با اشارهٔ دست تو/ از آسمان بر شانه‌ات می‌نشیند» (باغ سنگ: ۱۰۲)

قبل از اینکه راجع به عنقا مطلبی را بیان کنیم، بهتر است بدانیم در اساطیر ملل مختلف به پرندگان متعدّدی اشاره شده است. مثلا در یونان «فینکس» نماد مسیح است؛ عمر هزارساله دارد و مانند ققنوس در آتش می‌سوزد و پس از سه روز تجدید حیات می‌کند. فینکس با خورشید پیوندی ناگسستنی دارد. در چین «سی ان هو» نیرویی خارق العاده دارد و بر درخت زندگی‌بخش لانه دارد و پارسایان و زاهدان به کالبد این پرنده در می‌آیند. در اوستا از «هما» و«وارغن» سخن گفته شده است که دارای فرّ ایزدی می‌باشند. وارغن نماد بهرام و خورشید است. هندوها نیز «گارودا» را پرنده‌ای اسطوره‌ای می‌دانند و آن را معادل هما در اوستا قلمداد می‌کنند. در ادبیات فارسی نیز سیمرغ و ققنوس دو پرندهٔ اسطوره‌ای و عجیب به شمار می‌روند. «عنقا»

هم پرنده‌ای اسطوره‌ای است و در روایات اسلامی به آن اشاره شده است. برخی سیمرغ ماده را عنقا می‌دانند و معتقدند که ابتدا با مردم زندگی می‌کرد؛ اما در اثر آزار و اذیت مردم و شکایت آنان از عنقا در نزد پیامبر، خداوند دعای پیامبر را اجابت کرد و با صاعقه‌ای او را از بین برد و نسلش را منقطع گرداند. گروهی نیز از بین رفتن عنقا را به زمان سلیمان (ع) نسبت داده و می‌گویند: ابتدا مخالف سلیمان بود؛ امّا عاقبت به وی ایمان آورد؛ بدین ترتیب که روزی سلیمان از قضا و قدر الهی سخن می‌گفت که عنقا ادّعا کرد قادر است این قضا را بگرداند و چون موفّق نشد از شرم در پشت کوه قاف ناپدید شد.(ر.ک. یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۵۴)

از دیگر موجودات اساطیری در شاهنامه باید به رخش اشاره کرد. اگرچه رخش در لغت سرخ و سپید به هم آکنده را می‌گویند؛ اما در ادبیات فارسی اغلب با نام اسب رستم معرفی شده و مظهر فراست و تیز پایی واقع شده است. فردوسی او را کوه‌پیکر و بسیار قوی توصیف می‌کند. به طوری که در بین تمام اسبان، تنها اوست که قدرت تحمّل وزن سنگین رستم را دارد. گرمارودی پنج بار به نام رخش اشاره نموده است:

«رخش با مهمیز رستم، رخش رستم می‌شود ورنه اکنون هم سمنگان پر ز اسب و استر است
رخش دانش هم سواری فحل خواهد، رستمی این هیون توسن بود هر چند نیکو گوهر است»

(باغ سنگ: ۲۰۸)

شاعر، فردوسی را صاحب رخش سخن می‌شمارد و می‌گوید:

«چو رخش سخن زیر مهمیز توست عطارد یکی صید ناچیز توست» (همان: ۲۹۳)

وی علاوه بر اینکه اشاره به رخش اسطوره‌ای دارد، از عقیدهٔ گذشتگان مبنی بر دبیر دانستن عطارد نیز یاد کرده است. سیارهٔ عطارد دبیر فلک بوده و ستاره نویسندگان قلمداد می‌شد. رخش با نوعی هوش و فراست والا در شاهنامه وصف شده است، به طوری که در خوان اول با شیر مبارزه می‌کند و در خوان سوم، رستم را از نزدیک شدن به اژدها آگاه می‌سازد. او حتی عمرش نیز مانند رستم طولانی است و همزمان با رستم کشته می‌شود. رستم در مراحل مختلف او را مخاطب خود قرار می‌دهد و با او سخن می‌گوید.: «گویمت اکنون که بارگی خیامم/ راست بود همچو رخش در سر و پیکر/ یال بلندش فرو نشانده به گردن/ نرم و سپید و بریشمین و معنبر» (همان: ۱۳۵)

گرمارودی هشت‌مرتبه نیز به نام رستم اشاره کرده است: «دیده‌ای نوباوه‌ای کو همچو رستم صولتان/ بشکند سرپنجه شیر و بغرد چون پلنگ/ .../ گرد و روزی رسته‌ای از تیغ تیز رستمی/ خودنمانی جاودان آسوده، ای پور پشنگ» (همان: ۲۳۳ و نیز ر.ک. باغ سنگ: ۲۹۴، ۲۹۶ و ۲۰۸)

سه بار نیز به نام زال اشاره کرده و نام او را در کنار سیمرغ آورده است(ر.ک. باغ سنگ: ۲۰۳ و ۲۳۴). گرمارودی با ذکر نام «پر سیاوشان» یادی نیز از اسطورهٔ ملی «سیاوش» کرده است: «کدام قابیل مرا از پیش کشته است/ که چون به دنا آمدم/ از کلاغ‌ها نفرت دارم/ و دلم چون پر سیاوشان کبود است» (همان: ۹۰)

نمی‌توان از اساطیر شاهنامه‌ای یاد کرد و چیزی از سهراب نگفت. سهراب حاصل عشق رستم و تهمینه دختر شاه سمنگان است که در توران و دور از پدر قدم به جهان می‌گذارد و چون از مادر نام و نشان پدر را می‌طلبد، سایهٔ رستم را بر سر خود می‌بیند، اما نادانسته به دست رستم کشته می‌شود و تلخ ترین واقعهٔ شاهنامه به وقوع می‌پیوندد. گرمارودی دوبار از سهراب در اشعارش یاد می‌کند: «گاهی درون سینه/ چون گلکدال زخم گلوله/ بر سینهٔ شهادت سهراب/ گلخندهٔ طلیعهٔ خورشید/ بر سینهٔ گشودهٔ صحرا»(خط خون: ۸۵ و نیز ر.ک. باغ سنگ: ۱۴۲)

شاعر کشته شدن سهراب را با بازسازی در زمان خود به وسیله گلوله می‌داند، نه خنجر.

یک بار کیکاووس (سرود رگبار: ۲۲) و یک بار هم شش شخصیت شاهنامه‌ای را در کنار هم آورده است (ر.ک. باغ سنگ: ۲۹۵) در کل او ۳۳ مرتبه از اساطیر شاهنامه یاد کرده و از کارکرد داستانی و یا ساختار اجتماعی آنها برای پردازش مطلب خود بهره گرفته است.

جدول اساطیر ملّی در شعر گرمارودی

اسطوره	نوروز	مشی و مشیانه	میترا	رستم	سیمرغ	رخش	زال	سهراب	سیاوش	کی کاوس	پهلوانان کیکاوو	سایر	مجموع
تکرار دفعات	۳	۲	۱	۹	۷	۵	۳	۲	۱	۱	۶		۴۰

اساطیر دینی

پیامبران الهی از دیرباز به عنوان الگوهای برتر بشری مورد توجّه بوده‌اند و چون به تاریخ آنها مراجعه می-کنیم، بسیاری از وقایع مربوط به آنان را در زمان و مکانی فراتر می‌بینیم. همچنین انجام برخی امور خارق-العاده به وسیلهٔ آنان سبب شده است تا کاملاً در مفهوم اسطوره و معادل تعریف ارائه شده واقع گردند. همچنین در مقابل آنها همواره گروه‌های منفی قرار داشتند که بدین ترتیب بیانگر مبارزهٔ خیر و شر بوده‌اند. از آنجا که سرگذشت و وقایع زندگی این شخصیت‌ها در کتب دینی و آسمانی چون تورات، انجیل و قرآن ذکر شده و یا در تفاسیر این کتب آمده است، ما این دسته را اساطیر دینی قلمداد کرده‌ایم. علّت این که به این دسته از داستان‌های واقعی، عنوان اسطوره اطلاق کرده‌ایم، این است که اولاً پیامبران و فرشتگان موجوداتی برتر محسوب شده و از سوی دیگر الگو و سرمشق کاملی برای بشریت به شمار می‌روندو نیز در هاله‌ای از قداست پیچیده شده‌اند؛ بنابراین چند مورد از مهم‌ترین کارکردهای اسطوره را داشته و می‌توانند در گروه اساطیر قرار گیرند. گرمارودی نیز چون سایر شاعران ایرانی و اسلامی با این شخصیت‌ها آشنا بوده و ضمن استفاده از نام آنها و یادآوری اسطورهٔ آنها به نقد ساختاری و اجتماعی جامعهٔ خود پرداخته است.

در قرآن، تورات و انجیل نخستین بشر و آفریده الهی، حضرت آدم محسوب می‌شود که از گل آفریده شده و چنان که در قرآن آمده است، تحسین تمام فرشتگان را برانگیخت و سجدهٔ آنان را در پی داشت. اشاره به آفرینش آدم از «طین» هم در قرآن به صراحت آمده و هم در تفاسیر و کتب تاریخی و عرفانی مختلف بدان پرداخته شده است. گرمارودی نیز از این آفرینش سخن گفته است:«ما خاک بارور را/ خاک بر سرکرده ایم/ و اینک آن گل که با ما آدم می‌آفرید/ کوزهٔ بی‌نم آفریده است» (سرود رگبار: ۱۳۳)

وی بلافاصله مسألهٔ سجده‌نکردن شیطان، رانده‌شدن از بهشت و سپس اغوای آدم را به خاطر آورده و گفته است: «در بدایت حیات/ شیطان پدرم را به این چشمان اغوا کرد» (همان: ۱۰۴)

وی با اندوه بسیار از خوردن گندم اظهار ندامت می‌کند و در شعری تحت عنوان «آه پدر اگر تو آن گندم را نخورده بودی» می‌آورد: «می‌دانم/ زندگی داغی‌ست/ که پدر/ با همان دستان که گندم را چید/ بر پیشانی ما کوبید» (خط خون: ۱۱۷) و بلافاصله هبوط از بهشت را در این ابیات منعکس می‌کند: «به سرعت تا بهشت آدم واپس می‌گریزم/ با تلاشی مذبوح/ چون رفتار سوسمار/ و از خانه یکایک پیامبران/ عصا زنان بر می‌گردم/ تا لحظهٔ اکنون» (باغ سنگ: ۷۸)

شاعر در زمان و فضایی اسطوره‌ای سیر می‌کند. از زمان آدم و سایر پیامبران می‌گذرد و به حال می‌رسد و بلافاصله متوجّه اوّلین قتل و اوّلین عامل آن می‌شود. ماجرای هابیل و قابیل: «آدم اگر تو گرسنه ای/ گندم خورده است/ وگرنه سیب/ میان هابیل و برادر/ الفتی‌ست/ فرا سوی برادری/ که تنها خنجر/ حد آن را معین می‌کند» (گزینهٔ اشعار: ۷۹) چنان که می‌دانیم قابیل برادر را از بین می‌برد و برای پنهان‌کردن جسد وی دچار سر درگمی و نگرانی می‌شود تا اینکه دوکلاغ با هم در حضور او درگیر می‌شوند. سپس کلاغ غالب گودالی حفر می‌کند و کلاغ مرده را درون آن پنهان می‌سازد و بدین ترتیب نخستین دفن به قابیل آموزش داده می-شود: «کدام قابیل مرا از پیش کشته است/ که چون به دنیا آمدم/ از کلاغ‌ها نفرت دارم/ و دلم چون پر سیاوشان کبود است»(باغ سنگ: ۹۰)

شاعر به مفهوم و مضمون اجتماعی اسطورهٔ هابیل و قابیل اشاره کرده و به نوعی مظلومیت هابیل را یادآوری کرده است: «ما از تبار پاک هابیل زمانیم/ امروز می‌جنگیم تا فردا بمانیم» (همان: ۲۸۱)

وی اسطورهٔ هابیل و قابیل را با یوسف و برادرانش تطبیق داده است: «یعقوب آدم دیگرست/ برادران قابیلانی دیگر/ اکنون نیز/ هابیل‌ها یگانه‌اند و/ قابیلیان بسیار/ و اگر قابیل را جفت‌جویی انگیزهٔ قتل برادر بود/ امروز امّا بی‌انگیزه و هیچ جانمایه‌ای/ برادر می‌کشند» (خط خون: ۱۱۵)

نگاه اجتماعی، شاعر را بر آن داشته تا به دنبال انگیزهٔ برادرکشی در اسطوره هابیل و قابیل باشد و آن را دریافته است. امّا امروزه برادرکشی تکرار می‌شود بی‌آنکه انگیزه‌ای در پی داشته باشد. گرمارودی هشت‌مورد از آدم یاد می‌کند و پنج‌مرتبه داستان هابیل و قابیل را یاد آوری کرده است.

داستان نوح و توفان وی نیز از اساطیری است که مورد توجّه گرمارودی بوده و پنج بار به آن پرداخته است. اسطورهٔ توفان در بین اغلب ملل دیده شده و با اندک تفاوت‌هایی به وقوع پیوسته است. در اسطورهٔ گیلگمش، کتیبهٔ یازدهم از توفانی صحبت می‌کند: «خدایان تصمیم می‌گیرند توفان بزرگی بر انسان نازل کنند. فقط "اِآ" است که مقام و مرتبه را زیر پا می‌گذارد و"اوت – نه‌یش‌تیم" را از وقوع فاجعهٔ مطلع می‌سازد.... خانه ات را برچین و یک قایق بساز/ اموال شخصی را بگذار و به جستجوی موجودات زنده درآی / اموالت را رها کن و زندگان را نجات ده!تخم همهِ چیزهای زنده را در قایق بگذار.... توفان هولناک فرارسید و/ شش روز و هفت شب/ باد می‌وزید و توفان و تندباد زمین را در خود گرفته بود؛ وقتی هفتمی‌ن روز رسید، توفان.....فرو نشست.... اوت – نه‌یش‌تیم نخست یک کبوتر و سپس یک چلچله را رها می‌کند، امّا هر دو بازمی‌گردند. سرانجام کلاغی را رها می‌کند که باز نمی‌گردد و نشان می‌دهد که آب‌ها فروکش کرده‌اند(در کتاب مقدّس، نوح نخست یک کلاغ و سپس دو کبوتر را بیرون می‌فرستد). سپس قربانی عظیمی به پیشگاه خدایان تقدیم می‌کند. »(مک کال، ۱۳۷۳: ۶۵-۶۶) در اساطیر هند تجلی اوّل ویشنو به شکل یک ماهی است که از مردی به نام منو کمک می‌خواهد و رشد سریع این ماهی سبب حیرت و تعجب منو می‌گردد. منو برای ماهی ظرف‌های بزرگ وبزرگ‌تر می‌آورد و بالاخره او را به اقیانوس رهسپار می‌کند. امّا ماهی به منو هشدار می‌دهد که توفانی عظیم در پیش است و برای حفظ زمین و موجودات آن لازم است کشتی بزرگی ساخته شود. افاضل و بزرگان و از هر موجود نماینده‌ای وارد کشتی می‌گردند. آب بالا می‌آید، بادها به تکاپو می‌افتند و موجی عظیم از اقیانوس سر می‌کشد و لحظه‌ای تمام جهان در زیر آبی پنهان می‌شود. ماهی تا فرونشستن آبها کشتی و سر نشینانش را همراهی می‌کند. در این اسطوره نیز منو در واقع شبیه به نوح نبی است که به ساختن کشتی می‌پردازد. شاعر با نگاه به این اسطوره‌ها جامعهٔ امروز را محتاج توفانی دیگر می‌داند: «کاش فرزند نوح/ در کشتی جایی می‌داشت/ تا من امروز/ اینقدر با بدان نمی‌نشستم/ راستی کدام نجات یافته‌ایم/ نکند نوح و همراهان/ در کشتی بر قله آرارات/ مصون مانده باشد/ از تف آتش ما بدان که در تنور او آب افروخته‌ایم» (باغ سنگ: ۱۹۳و نیز ر.ک. ۲۵۶و ۱۵۳)

وی در سرود رگبار(ص ۱۰۵) به نوح و توفان اشاره کرده و مخصوصاً به شروع توفان از تنور توجه داشته است.

ادریس نیز از پیامبران الهی است که چنان‌چه در کتب و تفاسیر مختلف بیان شده است نخستین کسی است که به دوختن لباس پرداخت. او نیز یک اسطوره است چون پایه‌گذار و آغازکننده‌ای به شمار می‌رود. بلعمی سن او را سیصدوشصت‌وپنج سال برشمرده و می‌گوید: «نخستین کسی که از پس آدم به قلم چیزی نوشت او بود و نخستین کس که جامه دوخت او بود .... خدای تعالی او را به آسمان برد چنان که به نُبی اندر یاد کرد، گفت: «و رفعناهُ مکاناً علیّا» (بلعمی، ۱۳۸۳: ۷۴)

گرمارودی در این بیت ادریس را در کنار نوح و ...آورده است:

«کجا شد آدم و ادریس؛ نوح و یونس کو؟ که یارد آنکه زمرگ و فنا مفر گیرد»

(باغ سنگ: ۱۵۳)

گرمارودی دو بار نیز به اسطورهٔ ابراهیم و سه بار به اسماعیل اشاره کرده است: «گیسویت کمندی بود/ که با آن فراز آمدم/ از آن پس که «کدامین» منجنیق/ مرا به پایین افکنده بود» (سرود رگبار: ۹۴)

بلعمی دربارهٔ ماجرای به آتش‌افکندن ابراهیم(ع) گوید: چون آتش بسیاری برافروخته شد، نمی‌دانستند ابراهیم را چگونه درون آتش بیندازند تا خودشان آسیبی نبینند. پس شیطان به صورت مردی ظاهر شد و منجنیق برای آنان آماده کرد تا به کمک آن، ابراهیم به درون آتش پرتاب شد. شاعر در تاریکی ذهنش نگاهی به این اسطوره داشته و در ابیاتی عاشقانه آن را بیان کرده است.

اسطورهٔ قربانی نیز در تمام ادیان و بین کلیهٔ ملل دیده می‌شود و در قرآن و سایر کتب دینی هم به آن اشاره شده است. خداوند ابراهیم را مأمور می‌کند تا فرزندش اسماعیل را که با سختی فراوان و دور از پدر به سن جوانی رسیده است به درگاهش قربانی کند. ابراهیم این امر را چندین مرتبه در خواب می‌بیند و تصمیم می‌گیرد فرمان الهی را اجرا کند. در راه شیطان اسماعیل را فرا می‌خواند و بارها او را به سرپیچی از حکم الهی می‌خواند؛ امّا اسماعیل با سنگ ابلیس را از خود می‌راند. رمی‌جمرات که حرکتی نمادین در مراسم حج است و هر ساله به وسیلهٔ مسلمانان تکرار می‌شود به همین اسطوره باز می‌گردد. ابراهیم برای قربانی اسماعیل آماده است و اسماعیل به فرمان الهی گردن نهاده؛ امّا کارد توانایی بریدن حلق ذبیح ا... را ندارد و از جانب پروردگار گوسفندی فرستاده می‌شود تا قربانی گردد. مسلمانان هرساله در مراسم حج این صحنهٔ نمادین را نیز بازسازی می‌کنند تا بازگشت در زمان اساطیری خود را نشان دهد: «یا ذبیح ا.../ تو اسماعیل گزیدهٔ خدایی/ و رویای به حقیقت پیوستهٔ ابراهیم» (باغ سنگ: ۵۱؛ و نیز ر.ک. سرود رگبار: ۱۲۸)

سرگذشت ابراهیم(ع) با نمرود و آتش نیز گره خورده است. نمرود خواب می‌بیند که حکومتش به دست پسری پایان می‌یابد. تمام نوزادان پسر را می‌کشد و مردان و زنان را از هم جدا می‌کند. پدر ابراهیم در دستگاه نمرود است. روزی برای حاجتی از طرف نمرود به شهر فرستاده می‌شود و در همان زمان به خواست خدا ابراهیم به وجود می‌آید. پس از تولّد نیز به دور از چشم نمرود می‌بالد و اکنون در مقابل او قرار گرفته است. نمرود برای از بین بردن ابراهیم(ع) راهی جز سوزاندن او نمی‌یابد. شیطان منجنیقی را برای آنان مهیا می‌سازد، اما خدای ابراهیم بلند مرتبه تر از آن است که در ذهن کوچک نمرود بگنجد:

«یک روز آتش بود و نمرودی بر افروخت می‌خواست ابراهیم سوزد، خویشتن سوخت»

(باغ سنگ: ۲۸۲)

گرمارودی این داستان را به ساختار تازه‌ای در می‌آورد و می‌گوید: «آتش از رود/ حتی نمی‌ندارد/ اما وقتی نمرودش برمی‌افروزد/ از آب ابراهیم/ گلشعلهٔ بوستان می‌شود/ و ابراهیم و نمرود/ هر دو از رود می‌گذرند/ اما با تبری که ابراهیم بت می‌شکند/ نمرود هیزم» (گزینه شعر: ۸۰)

نمرود پس از آن که با آتش کاری از پیش نمی‌برد، برای جنگیدن با خدای ابراهیم به سمت آسمان‌ها پرواز می‌کند؛ اما باز هم شکست خورده و در برابر مردم خوار و خفیف می‌گردد. چهارصد سال از حکومت نمرود می‌گذرد؛ اما باز هم به خدا ایمان نمی‌آورد. تا اینکه خداوند فرشته‌ای را برای دعوت او می‌فرستد و او ادعا می‌کند که با خدای ابراهیم می‌تواند مقابله کند. سپاهی آماده می‌کند و بیرون از شهر منتظر می‌ماند؛ تا خداوند نیز سر بازان خود را بفرستد. فرشته از جانب پروردگار نمرود را بر حذر می‌دارد، لکن غرور مانع از حقیقت‌بینی وی می‌گردد. «چون نمرود پند نپذیرفت، خدا عزوجل پشگان را فرستاد و بفرمود تا از بر سپاه او گرد آیند و چون آفتاب بر آمد روی آفتاب از ایشان بپوشید از بسیاری که بودند و به سر و روی آن خلق افتادند و گزیدن گرفتند و هرکس به خویشتن مشغول شد و همه ... به هزیمت رفتند و نمرود به تعجب بماند و باز خانه شد.»(بلعمی، ۱۳۸۳:۱۴۱) خداوند دوباره آن فرشته را سوی نمرود می‌فرستد و از او می‌خواهد که از خدا بترسد و به او ایمان بیاورد؛ در غیر این صورت او را هلاک کند. نمرود نمی‌پذیرد. «خدای عزّوجل یکی پشهٔ ضعیف را که از او ضعیف‌تر نبود، بفرمود تا بر لب نمرود نشست و بگزید و آن روز لب نمرود درد گرفت؛ پس به بینیش بر شد و سرش اندر رفت و آنجا همی‌بود و مغزش همی‌خورد و هرگاه که چیزی بر سرش بر زدندی آن پشه خاموش شدی و آن خارش از وی کم شدی.» (همان منبع) نمرود چهارصدسال در این عذاب به سر می‌برد و هرکس که به دیدار او می‌آمد برای بزرگداشت وی ابتدا چیزی بر سرش می‌زد تا از درد و عذاب او بکاهد. گرمارودی با نگاهی به این اسطوره می‌گوید:

«نمرود را که باد به بینی فکنده بود آن باد را به نیش پشه کرد از آن به در» (باغ سنگ: ۱۴۷)

اسطورهٔ دینی دیگری که در آثار گرمارودی بدان پرداخته شده است یوسف و سرگذشت اوست. شاعر، به زیبایی یوسف (باغ سنگ: ۲۹۳) و حسادت برادران که او را به «بضاعت مزجات» فروختند (خط خون: ۱۱۵ و باغ سنگ: ۲۲۳) و فروش نهایی وی در بازار مصر به بوتیفار (خط خون: ۶۰) اشاره کرده است:

«امروز، اما شب‌زده/ به جای آنکه از چاه برآیم/ احساس یوسف را دارم/ هنگامی که برادران/ او را به پایین می‌فرستادند/ و او به دهانهٔ چاه می‌نگریست/ و غیبت خود را بر زمین حس می‌کرد/ و با خود می‌گفت: آه پدر/ اگر تو آن گندم را نخورده بودی/ من امروز با طناب برادران به چاه فرو نمی‌شدم» (خط خون: ۱۱۵)

اسطورهٔ دیگری که توجّه گرمارودی را به خود جلب کرده است داستان موسی و فرعون است. تولّد موسی در زمانی که پسران به کام مرگ راهی می‌شوند؛ روانه‌کردن گهوارهٔ او به رود نیل و پذیرفته‌شدنش به عنوان فرزند فرعون (باغ سنگ: ۲۹۱ و ۷۵) برانگیخته شدن او به عنوان پیامبر در سرزمین طور در حالی که در پی آتش می‌رود (گزینهٔ اشعار: ۵۶-۵۷ و سرود رگبار: ۹۳) محاجّه با فرعون و دعوت وی به پرودگار و آشکارشدن معجزهٔ عصای موسی بر فرعون (باغ سنگ: ۱۳۱ و خط خون: ۷۱) عبور موسی و همراهانش از دریای نیل و غرق‌شدن فرعونیان در نیل (باغ سنگ: ۲۹۱ و ۱۴۷) مواردی هستند که به وسیلهٔ گرمارودی دوباره مطرح شده‌اند و شاعر از ساختار داستانی و اجتماعی آنها بهره گرفته است. وی در مجموع هشت‌مرتبه از این اسطوره استفاده کرده است: «ای شعر» در اندیشه‌ات می‌نشانم؛ از دل می‌رویی/ به رودت می‌سپارم/ از

خانه فرعون سر بر می‌آوری/ بر قله ره می‌پویی.../ خورشید در گریبانم رخنه می‌کند/ و اشک نیلی می‌شود/ که هزار فرعون را به کام در می‌کشد/ توفان می‌کنی/ آه ای موسای شعر» (باغ سنگ: ۱۴۸)

اما سلیمان و حکومت وی بر تمام جهان، ارتباط با جنیان و پریان و اطاعت آنان از سلیمان، در اختیار داشتن باد و دانستن زبان حیوانات و پرندگان همه وجوه اساطیری این داستان است. در همین راستا سخن گفتن سلیمان با مورچه، بخشی است که مورد توجه محققان و مفسران قرآن قرار گرفته است؛ زیرا در سورهٔ نمل بدین ماجرا اشاره شده است. در تاریخ بلعمی نیز به آن اشاره شده است. (ر.ک. بلعمی، ۴۱۳:۱۳۸۳) این بخش توجه شاعر را جلب کرده و دوبار از این اسطوره یاد کرده است: «شعر من چون مور/ بر کاغذ راه افتاده است/ سلیمان‌وار/ به نیم‌نگاهی بر من درنگ کن» (باغ سنگ: ۳۰۶) (و همچنین ر.ک. همان: ۲۹۲ و ۳۰۶) در مجموع گرمارودی سه‌بار از سلیمان یاد کرده است.

یونس یا ذوالنّون از پیامبرانی است که در قرآن نیز به وی اشاره شده است. وی فرزند متی است و در نینوا به رسالت رسید. بیست سال به پیامبری و هدایت مردم پرداخت؛ امّا مردم نه‌تنها به وی نگرویدند، او را مورد آزار و اذیت نیز قرار دادند. یونس قوم خود را نفرین کرد، آن‌گاه ابری سیاه و سرخ رسید تا آنان را به عذاب برساند و یونس بر کشتی سوار شد تا از آن جا برود. در راه توفانی در گرفت و ساکنان کشتی در پی گناهکاری در کشتی بودند تا او را به دریا انداخته و از توفان رها شوند. سه‌بار قرعه زدند و هر سه‌بار به نام یونس شد. یونس خود را به دریا افکند؛ ماهی بزرگی او را بلعید و در تاریکی شکم آن ماهی قرار گرفت. یونس گناه خود مبنی بر ترک آن قوم و نفرین‌نمودن آنها را دریافت و در همان شکم ماهی به تسبیح پروردگار مشغول شد و اگر جز این بود؛ یونس تا قیامت در شکم ماهی باقی می‌ماند. چهل شبانه‌روز بدین ترتیب گذشت و آن ماهی هیچ نخورد تا مبادا یونس هلاک گردد. پس از آن ماهی به لب دریا آمد، سرش را بیرون آورد و یونس را بر لب دریا افکند. چون پوست بدن یونس بسیار ضعیف و حساس شده بود، خداوند کدویی رویاند تا از بن آن شیری بیرون آید. یونس از آن شیر خورد و نیرو گرفت و استخوانهایش محکم گشت و یونس به سمت شهر بازگشت. مردم شهر به خدا ایمان آورده بودند و عذاب الهی از آنها دور شده بود و آنان منتظر بودند تا یونس بازگردد و شریعت را به آنان بیاموزد. (ر.ک. بلعمی، ۱۳۸۳: ۵۹۰-۵۹۵) معنای اسطوره‌شناسی نهنگ(ماهی)، قدرت زندگی است و شکم ماهی، زندگی، انرژی یا ناخودآگاه را نشان می‌دهد. یونس در حقیقت به مرگ و تولّد دوباره دست یافته است و گرمارودی دوبار به این اسطوره اشاره کرده است: «آه ای غریب‌ترین ماهی/ وقت آن است که در دامن یونس بگذرانی/ درنگ جایز نیست/ من آن ماهی‌ام/ که کوسگان، زنده از دمبال او می‌خورند» (باغ سنگ: ۴۰)

شاعر در بیتی نیز یادآور می‌شود که همه به مرگ دچار خواهیم شد حتّی اگر چون آدم نخستین باشیم یا چون نوح عمر هزار ساله داشته و یا مانند یونس به مرگ و تولد دوباره دست یافته باشیم.

«کجا شد آدم و ادریس؛ نوح و یونس کو؟ که یارد آنکه زمرگ و فنا مفر گیرد» (همان: ۱۵۳)

علاوه بر سایر اسطوره‌ها، شاعر نگاهی نیز به تولد یحیی(ع) دارد. کسی که در پیری به پدر و مادرش بخشیده می‌شود. در سورهٔ مریم این ماجرا دقیقاً شرح شده است.(همچنین ر.ک. بلعمی، ۵۱۹:۱۳۸۳) گرمارودی نیز به عظمت این امر واقف است و قدرت پروردگار را این گونه بر می‌شمارد: «گاه از پیری او فتاده زپای/ همچو یحیی بر آوری دلبند» (باغ سنگ: ۱۳۱)

حضرت مسیح(ع) نیز همراه با تمام شگفتی‌های زندگی‌اش مانند بکرزایی مریم (باغ سنگ: ۱۳۱) نفس روح‌بخش و زنده‌کردن مردگان (همان: ۱۵۶) و در گهواره سخن‌گفتن(سرود رگبار: ۵۰) مورد توجّه گرمارودی قرار گرفته است. وی سه‌بار هم از این اسطوره یاد کرده است: «چشمانی که من می‌شناسم/ اینک مریم را به گهوارهٔ عیسی پیام می‌آورد»

جبرئیل یکی از چهار فرشتهٔ مقرّب الهی محسوب می‌شود و دو بار در اشعار مورد توجه شاعر قرار گرفته است. در یکی از این موارد جبرئیل را دارای بالی به فراخنای افق توصیف می‌کند و خطاب به حافظ می-گوید: «تا می‌گویم: آه مبادا شکسته باشی/ چون جبریل/ با بالی به فراخنای افق/ از ملکوت خدا/ فراتر رفته-ای» (خط خون: ۱۰۹) و یا آورده است: «ستارگان را با سر انگشتان از سر طیب، می‌شکنی/ و در جیب جبریل می‌نهی/ و یا به فرشتگان دیگر می‌دهی» (سرود رگبار: ۵۲)

وی یک بار هم اسطورهٔ اصحاب کهف را یادآوری کرده و می‌گوید: «کاش در نماز اصحاب کهف/ یک جای دیگر برای خفتن می‌بود» (خط خون: ۱۰۰)

بنابراین اساطیر دینی در اشعار موسوی گرمارودی بروز و ظهور فراوانی دارند و ما در همین بخش از اشعار او که مورد بررسی قرار دادیم به اساطیر دینی بسیار برخوردیم که در جدول زیر به صورت خلاصه آمده است:

جدول اساطیر دینی در شعر گرمارودی

اسطوره	آدم و فرزندان	موسی و فرعون	ابراهیم و اسماعیل و نمرود	نوح	یوسف و ...	سلیمان	عیسی	یونس	یحیی	ادریس	جبرئیل	اصحاب کهف	مجموع ۵۲
تکرار دفعات	۱ ۳	۹	۸	۵	۴	۳	۳	۲	۱	۱	۲	۱	

اساطیرتاریخی و اسلامی

تاریخ گاه حقیقت خود را فراموش کرده و در ذهن مردمی که از آن سخن می‌گویند به اسطوره مبدل می‌شود. قرنها از حضور اسلام گذشته است، اما برخی از شخصیت‌ها و وقایع چنان در ذهن و زبان مردم زنده‌اند که هیچ توجیهی جز اسطوره‌شدن ندارند. شعر گرمارودی نیز کاملاً دین‌گرا و مذهبی است؛ از این رو

در عین حال که از شخصیت‌های تاریخی که مبدل به اسطوره شده‌اند یاد می‌کند، به شخصیت‌های اسلامی توجّهی دوچندان دارد.

از بین شخصیت‌های تاریخی، چنگیز در نظر گرمارودی حالتی نمادین به خود گرفته و نشان از خونخواری و بی‌رحمی دارد. او در باغ سنگ (ص ۱۹۶ و ۴۰) دو بار به نام وی اشاره کرده است. دلیل اسطوره‌شمردن چنگیز، برجسته‌بودن وی به عنوان یک نیروی شر در عالم ذهن ایرانی است. همچنین تنفّر ایرانیان از او، هاله‌هایی از ابهام و شگفتی پیرامون این شخصیت منفور ساخته و پرداخته است. شاعر به شخصیت‌های تاریخی نمی‌پردازد مگر اینکه وجهی اساطیری به وی داده باشد.

شخصیت دیگر، حسن صباح، سردستهٔ فرقهٔ اسماعیلیه است که بر فراز کوههای الموت دژهای مستحکم و نفود ناپذیری ساخته بودند و سالها با دولت مرکزی مبارزه کردند و هیچ کس توان ورود به قلعه‌های آن‌ها را نداشت. گرمارودی در شعر «الموت» به گونه‌ای با حسن صباح سخن می‌گوید که به نظر می‌رسد از او الگو پذیری بسیار داشته است: «بر فراز قلعهٔ صباح/ چرا چنان تلخ گریستم/ برای که گریستم؟/ چشم‌های جن/ در شکاف دیوارهای خرابهٔ دژ/ جا مانده است/ چشم‌های حسن انگار/ از پیکر تاریخ جدا مانده است ...» (خط خون: ۱۳۰-۱۳۴)

باقی اسطوره‌ها و داستان‌های تاریخی که در شعر گرمارودی منعکس شده مربوط به تاریخ اسلام و به ویژه کربلاست.

گرمارودی بارها به شخصیت والای پیامبر(ص) که سرآغاز تاریخ اسلام است، اشاره کرده است. مواردی نیز هست که او واقعه‌ای مربوط به آن حضرت را آورده است. از مهر نبوت بین دو شانه پیامبر سخن گفته(باغ سنگ: ۱۳۴) و یا به شروع زندگی آن حضرت متقارن با از دست دادن پدر اشاره کرده است (همان: ۱۲). همچنین از براق، اسب مخصوص آن حضرت یاد کرده (همان: ۱۳۴) و به ویژه مسألهٔ معراج را خاطر نشان ساخته است:«چون بلندترین گردباد/ به خود می‌پیچم/ و تا آن سوی خدا/ تنوره‌کشان اوج می‌گیریم/ قاب قوسین او ادنی/ و انک سدره المنتهی» (سرود رگبار: ۱۸)

بعثت آن حضرت هم در شعر گرمارودی متجلّی شده است(ر.ک. باغ سنگ: ۱۱۷ تا ۱۲۴)

امتداد اسلام در حضور علی(ع) شکل می‌گیرد و شاعر با نام و یاد علی(ع) زیسته و با وصف او گریسته است. اشارات این شاعر به حضرت علی و وقایع مختلف زندگی آن حضرت کم نیست؛ امّا با توجه به شمارشی که در کار است باید گفت دوازده‌مرتبه صراحتاً به نام مولا اشاره کرده و (باغ سنگ: ۲۲۶، ۳۰۲، ۳۰۳، ۲۸۵ و ۲۹۷) و در اشعار متعدّد با آن حضرت به عنوان مخاطب سخن گفته است: «چشمی که تو را دیده است/ چشم خداست/ ای دیدنی‌تر/ گیرم به چشمخانهٔ عمار/ یا در کاسه سر ابوذر» (سرود رگبار: ۵۵)

نگاه شاعر به شخصیت امام علی(ع) به صورت یک موجود فرازمینی، ایشان را به یک اسطوره مبدّل ساخته است.

از بین حوادث اسلامی واقعهٔ عاشورا و کربلا هیچ‌گاه از دفتر ذهن مسلمانان و به ویژه شیعیان پاک نمی‌شود. گرمارودی نیز در این مورد استثنا نیست و با نگاهی زیبا به این حادثه «حُر» را چنین وصف می-کند:«حُر شخص نیست/ فضیلتی‌ست/ از توشه بار کاروان مهر جا مانده/ .../»

و در ادامه همین شعر،خطاب به امام حسین(ع) می‌گوید: «و امّا دامنت:/ جمجمه‌های عاریه را/ در حسرت پناه‌یافتن/ مشتعل می‌کند:/ از غبطه سر گلگون حُر/ که بر دامن توست» (باغ سنگ: ۵۵)

در همین راستا به حضرت ابوالفضل (باغ سنگ: ۵۵ و ۲۸۴ تا ۲۸۹) و علی اکبر (همان: ۵۵) و حضرت زینب (همان: ۲۹۷–۲۹۹) اشاره دارد و بزرگواری و دلاوری آنان را می‌ستاید.

بروز و ظهور سایر اساطیر اسلامی نیز در لابلای اشعار گرمارودی به صورت مبهم موجود است. مثلاً برای ذکر نام امام رضا(ع) از واژهٔ توس کمک گرفته (همان: ۲۷۷)؛ امّا دربارهٔ امام زمان یا منجی(عج) اشعار متعدّدی را به این امر اختصاص داده است. همان گونه که برای یاد از پیامبر، امام علی(ع) و حضرت زینب(س) ابیات متعدّدی داشت، می‌توان گفت بیش از شصت‌بیت خطاب به امام زمان سروده است:

«چون دعوی دجّال پذیرد به زمانه آن کو شنود دعوت مهدی زمان را»(همان: ۲۲۵)

شعر «تو بازآ» نیز خطاب به آن حضرت است. (همان: ۲۷۲ تا ۲۷۶ و نیز ر.ک. همان: ۲۱۰)

در شعر گرمارودی نمی‌توان تنها به دنبال اسامی ائمه گشت و تعداد دقیق و مواردی را که به این شخصیت‌ها پرداخته مشخّص کرد. اشعار او مملو از نام و یاد بزرگان اسلام است و از ویژگی اشعارش این است که یک شعر را از آغاز تا پایان به صورت موضوعی پرداخته و به یکی از ائمّه یا بزرگان عالم اسلام تقدیم نموده است. وی دربارهٔ امام خمینی(ره) نیز همین گونه عمل کرده و اشعارش را از آغاز تا پایان به ایشان تقدیم نموده و یا به توصیف پرداخته است. شعر «ای امام راستان» (باغ سنگ: ۱۹۳–۲۰۰) از این گونه است.

در کل باید گفت اساطیر اسلامی در شعر گرمارودی فراوان است و می‌توان در گوشه و کنار هر صفحه از دفترش نشانه‌هایی از آن دید و به گونه‌ای به کار گرفته شده که از شمارش بیرون است. او شاعر آیین و مذهب و اسلام است و بدین ترتیب نمی‌توان جدولی تهیه کرد و مثلاً تعداد دفعاتی را که از پیامبر، امام علی و یا ... سخن گفته در آن ثبت کرد.

او به ماجرای تاریخی «ابرهه» نیز اشاره می‌کند. ماجرا از این قرار است که در شهر صنعا کلیسایی توسط ابرهه ساخته می‌شود و به نجاشی تقدیم می‌گردد. این کلیسا بسیار زیبا و آراسته بوده و تمام مسیحیان را به سمت خود می‌آورد. تا اینکه گروهی از مردم یمن برای بازرگانی به صنعا وارد می‌شوند و به علت سردی هوا در پشت دیوار آن کلیسا آتش روشن کردند. نیمه شب نیز برای ادامهٔ سفر مهیا شدند. باد آن آتش را به دیوارهای کلیسا انداخت و سبب سوختن و ویرانی آن شد. هرچه مردم مسیحی کوشیدند آن آتش را خاموش کنند موفق نشدند. ابرهه گروهی را به دنبال آن کاروان فرستاد و گفت: شما عمداً این کلیسا را به آتش کشیدید. پس تمام آنها را کشت و اموالشان را غارت کرد و سپس خبر را برای نجاشی نوشت. نجاشی

سوگند یاد کرد که خانهٔ کعبه را در ازای این عمل ویران سازد و ابرهه را مسئولیت داد. ابرهه سپاه فراوان همراه با فیل‌های بزرگ به راه انداخت و تمام اعراب در شهرها و قبایل مختلف را یا شکست داد و یا به تسلیم واداشت تا به کعبه نزدیک شد. در آن زمان عبدالمطلب پرده‌دار کعبه بود. مردم به او اخبار را گفتند و از وی چاره‌ای طلبیدند. عبدالمطلب گفت اموال خود را بردارید و به کوه‌ها فرار کنید. کعبه خانهٔ کسی است که خود قدرت مقابله با ابرهه را دارد. دو تن از همراهان ابرهه عبدالمطلب را می‌شناسند و از ابرهه می‌خواهند که با او سخن بگوید. ابرهه از ظاهر زیبا و آراستهٔ عبدالمطلب خوشش می‌آید و از او می‌خواهد که خواسته‌اش را بگوید. عبدالمطلب تنها اشتران خود را از او می‌خواهد و خانهٔ کعبه را به خدا می‌سپارد. سپاه حرکت می‌کند، امّا نزدیکی کعبه فیل بزرگ که سردسته است می‌ایستد و هر چند ضربه به بر او وارد می‌کنند حرکت نمی‌کند. در همان زمان پرندگانی از آسمان ظاهر می‌شوند «و خدای جلّ جلاله مرغانی بفرستاد همچون خطاف [که آن را پرستوک خوانند] و به لب دریا شدند و هر یکی سه پاره گل گرفتندی، دو به پایی و یکی به منقار و به هوا اندر بیامدندی و از بر لشکرگاه بایستادندی و از دوزخ تفی بفرستاد، تا آن گل اندر پای‌ها و منقارهای آن مرغان سنگ گردانید. پس فروهشتند. هر مردی که آن سنگ بر سر وی آمدی، آتش به تن وی اندر افتادی و گوشت از اندام وی بریختی و همه تنش آبله بردمیدی و به تن خویش مشغول شدی ... و هر که را آن سنگ رسیده بود بمرد.» (بلعمی، ۷۰۵:۱۳۸۳) در این داستان نیز شاهد عناصر اساطیری چون سنگ‌های آتشین و پرتاب آنها به وسیلهٔ پرندگان هستیم. گرمارودی نیز دوبار به این اسطوره اشاره کرده است: «آمد یکی زپی فکند خانه خدای/ اما خدای خانه فکندش به جان شرر/ مرغان آتشین سخن انگار آمدند/پیلان کاغذی را کردند شعله ور/ وان ابرهه چو ابرک افتاده سوی باد/ رفت از میان و ماند نه از وی به جز سمر» (باغ سنگ: ۱۴۸ و نیز ر.ک. همان: ۲۸۳) برای جمع‌بندی کلی این دسته از اساطیر در شعر گرمارودی می‌توان بدین جدول مراجعه نمود:

جدول اساطیر تاریخی و اسلامی در شعر گرمارودی

اسطوره	چنگیز	حسن صباح	پیامبر	امام علی(ع)	امام رضا(ع)	کربلا و قهرمانان	عمار	ابوذر	حضرت مهدی(عج)	ابرهه	مجموع
دفعات تکرار	۲	۱	بی‌شمار	بی‌شمار	۱	۵	۱	۱	بی‌شمار	۲	بی‌شمار

نتیجه‌گیری:

شعر گرمارودی، یکی از شاعران برجستهٔ انقلاب، اغلب در کسوتی آیینی ارائه شده است. او صاحب شش اثر مستقل و چندین گزیدهٔ شعری است که اشعار شش مجموعه و برخی شعرهای تازه را در خود دارند. شعر او، شعر مذهبی است و به اقتضای هویت شعر، ابیاتش را با اساطیر مختلف گره زده است. در شعر او

اساطیر ملّی و مذهبی و گونه‌های مختلف آن مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در بین آثار بررسی‌شده از این شاعر (سرود رگبار، خط خون، باغ سنگ) درمی‌یابیم که اساطیر ملی با چهل‌بار و اساطیر دینی قبل از اسلام با پنجاه‌ودوبار ظهور نمودهای متفاوتی داشته‌اند، امّا اساطیر دینی اسلامی با دل و جان شاعر پیوند خورده و به عنوان بن‌مایهٔ اصلی برخی از اشعار او نمود یافته‌اند، به طوری که شمارش دفعات ظهور برخی شخصیت‌های اساطیری در شعر او امکان‌پذیر نیست. گرمارودی شاعر ایران و انقلاب است و در کنار توجّهی که به مفاهیم مذهبی دارد، از اساطیر ملی نیز غافل نمانده است که در بسیاری موارد آن‌ها را با شکلی تازه و نمودی امروزین مورد استفاده قرار داده است. البته لازم به ذکر است که در بین اساطیر ملی نیز شاعر اغلب یا به اساطیر شاهنامه‌ای توجه داشته و یا اساطیری چون نوروز که هنوز هم در جریان هستند، در شعرش نمود یافته‌اند. بنابراین گرایش او به انقلاب و آرمان‌های آن در نوع اساطیر بروز یافته در اشعارش موثر و کاملاً مبرهن است.

کتابنامه

- الیاده، میرچا، آیین‌ها و نمادهای آشناسازی، ترجمه نصرالله زنگویی، چاپ اول، تهران، آگاه،۱۳۶۸
- .....، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، تهران، توس،۱۳۶۲
- باستید، روژه، هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، چاپ اول، تهران، توس، ۱۳۷۴
- بلعمی، محمدبن محمد، تاریخ بلعمی(تکمله و ترجمه تاریخ طبری)،تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، چاپ دوم،تهران، انتشارات زوّار، ۱۳۸۳
- ذکرگو، امیرحسین، اسرار اساطیر هند، چاپ اول، تهران، فکر روز، ۱۳۷۷
- روتون، ک ک، اسطوره، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور،چاپ دوم، تهران، مرکز، ۱۳۸۱
- فرنبغ دادگی، بندهشن، گزارش مهرداد بهار، چاپ اول، تهران، توس، ۱۳۶۹
- مک کال، هنریتا، اسطوره‌های بین النهرین، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز، ۱۳۷۳
- موسوی گرمارودی، علی، باغ سنگ(گزیده اشعار)، چاپ اول، تهران، نشر تکا، ۱۳۸۶
- .....، خط خون، چاپ اول، تهران، زوار، ۱۳۶۳
- .....، سرود رگبار، چاپ اول، تهران، رواق، ۱۳۵۷
- یاحقی، جعفر، فرهنگ اساطیرو اشارات داستانی در ادبیات فارسی، چاپ دوم، تهران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، سروش، ۱۳۷۵

بازی با اعداد در اشعار خاقانی

سودابه سلیمی خراشاد[۱]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

از دیر باز یکی از دلایل ابهام و دشواری های شعر فارسی، کاربرد واژگان و مفاهیم ریاضی در این زبان بویژه در اشعار شاعران سده های نخستین آن بوده است.از جمله خاقانی که یکی از بزرگترین قصیده سرایان سده ی ششم هجری است، وسعت اطلاعات به همراه به کار بردن غریب ترین کلمات عربی و اصطلاحات نجومی، ریاضی، فلسفی و تاریخی و جغرافیایی و امثال آن به همراه استعاره ها و باریک اندیشی در آفرینش مضامین تازه و ترکیب های خاص رنگ و بوی خاصی به آثار این قصیده سرای بزرگ بخشیده است، لذا در مقاله ی حاضر نقش اعداد در اشعار خاقانی و نحوه کاربرد آن ها مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است، با توجه به این فرضیه که رویکرد خاقانی در استفاده از اعداد ریاضی در مضمون آفرینی های بدیع فراوان است، بدین منظور ابتدا نگارنده به بررسی سیر تاریخی اعداد ریاضی در متون ادب فارسی و پس از آن به بررسی انعکاس گستره ی اعداد و نحوه ی کاربرد آن ها، در اشعار خاقانی پرداخته است.

نتیجه ی حاصل از تحقیق نشان دهنده ی توجه و تاثیر پذیری فراوان خاقانی از اعداد بعنوان یک خصیصه ی فردی است.

کلیدواژه‌ها: خاقانی، اعداد ریاضی، دیوان اشعار،قرن ششم

مقدمه

قرن ششم هجری از دوران های پر برکت و بارآور شعر فارسی است.در این عصر که مقدم بر حمله ی خانمان سوز مغول است،شعر فارسی از جهات گوناگون وسعت و رشد می یابد و نهال برومند شعر فارسی شکوفانتر و پر بارتر می شود و بر دیگر قرون ادب فارسی برتری دارد(سجادی،۵:۱۳۸۹).در این میان خاقانی، بزرگترین شاعر پارسی گوی آذربایجان و قفقاز، هنگامی که خیام به تازگی در نیشابور روی در نقاب خاک کشیده بود، در شروان پا به دایره ی هستی نهاد(ماهیار،۱۱:۱۳۸۹).

خاقانی زمانی که قریحه ی شاعری خود را دریافت، برای آنکه یک شاعر عادی نباشد کوشید تا دانش‌های گوناگون بیاموزد و از آن همه در شعر خویش مایه ها گیرد. غیر از لغت و ادب، کلام و نجوم و حکمت و طب و تفسیر نیز خاطر او را، که به هر حال جویای نوعی امتیاز بود، جلب کرد و انعکاس این همه در شعر او سخنش را رنگ خاص داد(زرین کوب،۱۶:۱۳۸۹). همین دانش و خلاقیت خاقانی، او را در میان شاعران روزگار او یک سر و گردن از دیگران بالاتر نشان می داده، از سوی دیگر فضای شروان برای دانش و استعداد او تنگ و تاریک بوده است بی دلیل نیست که او در همین قصاید سنگین و پر مایه، همواره از برتری خود

[۱]. sudabeh.salimi@yahoo.com

بر دیگر شاعران سخن می گوید و خود را با همه ی بزرگان شعر و ادب گذشته و حتی با نامداران شعر عرب قیاس می کند و گاه همه را فروتر از خود می شمارد(استعلامی،۱۳۹۰:۱۴۳۶).

محسوس ترین خصوصیت شعر در عصر خاقانی پیچیدگی و دشواری و دیر یابی آن است. در این نوع شعر- که آن را شعر فنی می نامند- شاعر سعی می کند از همه ی معلومات خود بهره جوید و تصاویر شعری را با اطلاعات علمی زمان خود در هم آمیزد. در این قرن شعری را ممتاز و ارزشمند می دانستند که به سختی در یافته شود. شعر خاقانی نمونه ی برتری از این نوع شعر است. تخیل شاعر در کرانه های دور دست دانش ها سیر می کند و معانی مختلف را به هم پیوند می زند و ترکیب ها و تصویر های بدیع می سازد(ماهیار،۱۳۸۹:۱۵).

اشعار خاقانی آیینه ی تمام نمای همه ی علوم است که اگر خواننده بر علوم و فنون واقف نباشد نمی تواند اشعار او را بفهمد. بدین منظور در این مقاله به بررسی اعداد و نقش آفرینی های این شاعر بزرگ با اعداد پرداخته شده است، در راستای رسیدن به این هدف نگارنده ابتدا به بررسی سیر تاریخی اعداد و شمار و انواع آن پرداخته است، پس از آن ابیاتی از دیوان اشعار خاقانی که به نوعی با اعداد مرتبط است استخراج نموده و در دسته بندی اعداد قرار داده است .

پیشینه ی تاریخی علم اعداد

قدیمی ترین اسناد که نشان دهنده ی کاربرد منظم اعداد است مربوط به سومریها و مصریها ی قدیم و تقریباً مربوط به ۳۵۰۰سال قبل از میلاد مسیح می باشد. هم در اعداد میخی بابل قدیم، هم در اعداد هیرگلیفهای پاپیروس مصری،هم در اشکال عجیب و غریب نوشته های چینی،در همه جا به یک اصل مشخص برای نمایاندن "عدد اصلی" بر می خوریم(نشاط،۱۳۶۸:۱۹).

قدمت اعداد به زمان بابلی ها می رسد و فیثاغورس مدت ها در بابل بود و به شدت تحت نفوذ اعتقادهای عددی بابلی ها بود. به همین دلیل فلسفه ای بنیان گذاشت که بر اساس نیروهای اسرار آمیز و فوق طبیعی عدد بود. فیثاغوریان معتقد بودند که هر پدیده و یا فرایندی را می توان به وسیله ی عدد بیان داشت؛حتی اگر این پدیده یا فرایند مثل عشق، محبت، ترس، خشونت و . . . باشد(شهریاری،۱۳۷۸:۱۱).

اعتقاد به رمز گونه بودن ویژگی های عدد و استفاده ی از آن برای پیش بینی سرنوشت فرد یا جامعه ، از کهن ترین دوران ها و بیش از هر جای دیگر در میان دو رود(بین النهرین)و در بین مردم ساکن سرزمین بابل وجود داشت و از آنجا به یونان نفوذ کرد و بویژه در میان فیثاغوریان ریشه گرفت (همان:۱۸). عددهایی برای آنها خوشبختی می آورد و عددهایی بدبختی و به طور کلی، برای عدد نیرویی فوق طبیعی قایل بودند. از جمله هفت برای آنان عددی مقدس بود. از نظر تاریخی، عدد هفت دلیل دیگری هم برای تقدس داشت(همان:۱۰).

در ایران باستان خشت های خامی که در تخت جمشید یافت شده حاوی بسیاری از اصطلاحات شماری و مقداری دیوانی و تجاری و دستمزدهای عهد هخامنشیان است و از زبان پهلوی با اینکه واژهای زیادی

باقی نمانده، از دیدگاه شمار،گذشته از اعداد، به کلمات متعددی از قبیل : آمار، آمار دار- آمار کردن- آمارگر- برشمردن- شمار- شمارش- شماره –شمردن- مره(اندازه)- دیده می شود که یادآور وسعت دایره ی استعمال شمار و مقدار است(نشاط،۱۳۶۸:۲۳).

فیثاغورس درباره ی علم اعداد می گوید:"شناخت اعداد و منشاء گرفتن آنها از واحد، که بیش از دو است، شناخت وحدت خدای تعالی است و معرفت خواص اعداد و طبقه بندی و ترتیب آنها، معرفت موجوداتی است که خالق متعال آفریده و وسیله ی شناختن آفرینش او و نظم و ترتیب و طبقه بندی آن است.علم اعداد، در نفس جایگزین است و برای آنکه آشکار شود به اندک تامل و به اندک یادآوری نیازمند است. . ." (همان:۹).

علم اعداد، در سنت های مردمی و باورهای عامیانه نیز جزو جدا نشدنی زندگی بشر است، هر جا صحبت از انسان است شمار هم هست. از عالی ترین مراتب زندگی انسان تا پست ترین آنها، اعداد وجود داشته و دارند.

در باورهای دینی و مذهبی بر روی برخی از اعداد تاکید شده است، یا بعضی از اعداد برای بیان معینی انتخاب شده است نمونه ی بارز و آشکار آن در قرآن کریم است. برای نمونه قرآن کریم تعداد آسمان ها را هفت عدد ذکر می کند یا خلقت آسمان و زمین را در شش روز بیان می فرماید.

پاره ای از پدیده های قرآنی در عدد چهل نمود پیدا می کند، مانند رفتن حضرت موسی(ع) به کوه طور که خداوند در قرآن می فرمایند:

و واعدنا موسی ثلاثین لیلهً و اتممناها بعشر فتم میقات ربه اربعین لیلهً(اعراف/۱۴۱).

ان اضرب بعصاک الحجر فانبجست منه اثنتی عشره عینا(اعراف/۱۶۰).

در احادیث نبوی و روایات اهل بیت (ع) هم اشاراتی به اعدادی رفته است که نشانه ی تقدس آنها به شمار می آید:

خمرت طینته آدم بیدی اربعین صباحاً

هر مسلمانی می داند که اساس بسیاری از مسائل و مباحث فقهی اسلامی بر پایه ی عدد استوار است.مثلاً مبحث ارث سراسر با اعداد و کسور سر و کار دارد همینطور مباحث دیه، کفارات، عبادات، حج، خمس، زکات، معاملات و بسیاری از مسائل دیگر با عدد و شمارش مرتبط است(نشاط،۱۳۶۸:۴۴۹).

دانش ریاضی در ادب ایران و عصر خاقانی

زمینه های تاریخی علوم هرگز نباید این تصور را در ذهن انسان ها ایجاد کند که شرق فاقد هر نو آوری در علوم بوده است آن هم به دلیل آنکه علوم جدید همه ساخته و پرداخته جهان غرب است! (احمد سلطانی،۱۳۸۴:۱۵).

ایرانیان، از روزگار باستان، پیوسته توجهی ویژه به علوم داشته اند. از چند و چون رواج ریاضیات در ایران باستان،آگاهی چندانی در دست نیست؛اما پرداختن ایرانیان به برخی رصدهای نجومی و تألیف آثاری در این زمینه، و رواج برخی آثار نجومی یونانی و هندی در دوره ی ساسانیان، و نیز دست داشتن ایرانیان در برخی فعالیت های مهندسی مستلزم داشتن آگاهی قابل توجهی از ریاضیات،بویژه هندسه و مثلثات، بوده است.

تأثیر ایرانیان در این زمینه آن چنان چشم گیر است که نیاز چندانی به اثبات ندارد. نو آوری های ایرانیان در ریاضیات در مقایسه با سایر رشته ها به مراتب بیشتر و تأثیر پذیری آنان از دانشمندان پیش از خود بسیار کمتر است(کرامتی،۱۳۸۰:۳۴).

تا پایان عهد اموی که سیادت سیاسی و اجتماعی اسلام با تازیان بود،اشتغال به علوم میسر نگردید،مراکز علمی پیش از اسلام، در مراکزی مانند مرکز معروف علمی اسکندریه و مراکز بیزانس و ازمیر و شهرهایی از علیای فرات مثل رها و قنسرین و؛ حران در حوزه ی امپراطوری روم شرقی و برخی مراکز شاهنشاهی ساسانی مثل نصیبین و تیفسون و سلوکیه و گندیشاپور و ریشهر(ریواردشهر) و مرو و جز آن،در این مراکز باختلاف زبانهای یونانی و سریانی و پهلوی ریاضی و دیگر علوم عقلی رایج بود و پس از اسلام نیز از میانه های قرن دوم هجری،پس از فرو نشستن تاخت و تازها و لشکر کشی ها، کم کم بدان پرداخته شد و بتدریج خلفای عباسی، هم از عهد منصور ببعد، گروهی از منجمان و ریاضی دانان بزرگ ایرانی، مثل نوبخت اهوازی و پسرش خورشاذماه مکنی به ابوسهل و برخی دیگر را در دربار خود جمع می کنند (صفا،۱۳۷۴:۳۵-۳۴).

قرن چهارم و اوایل قرن پنجم دوره ی بسیار مهمی در تاریخ علوم است در این دوره ایرانیان که از نتایج مجاهدات علمی خود در دوران های پیشین بر خورداری داشتند، توانستند در ابواب مختلف حکمت دانش های عقلی بترقیات بزرگی نائل گردند و بزرگانی چون زکریای رازی، ابونصر فارابی و ابو علی سینا سرگرم تألیف علوم گوناگون باشند و بچنان مرتبه یی از اقتدار علمی برسند که هیچگاه از شهرت جهانی آنان کاسته نشود(همان:۷۸).

به دلیل احتیاجی که دربارها و دیوانهای سلاطین بدانها داشتندمخالفت متشرعان را در کار آنان اثری نبود. غزالی که در "مقاصد الفلاسفه" نظر در علم اقلیدس و المجسطی و دقایق حساب و هندسه را ممنوع و آنها را از مقدمات علوم اوایل شمرده و علوم اوایل را منشاء مذاهب و عقایدی فاسد دانسته بود به پیشرفت خود ادامه داد و با نام و اثر ریاضیدانان بزرگی همچون عبدالرحمن خازنی صاحب" زیج السنجری"قطان مروزی، مسعودی غزنوی و خیام نیشابوری که بزگترین ریاضد دان قرن پنجم و ششم و یکی از استادان بزرگ ریاضیات در جهان و صاحب" جبر و مقابله" رو به رو هستیم(همان:۱۹۰).

خاقانی و بازی با اعداد

خاقانی از قصیده سرایان درجه ی اول ایران و از ارکان شعر فارسی است. شعر خاقانی محکم، اندیشه ی وی قوی، ترکیبات او ماهرانه و معانی تراویده از مخیله ی او بکر و مبتکرانه است. سخن وی چنان دقیق و نغز است که به اندیشه ی هر کس نمی رسد. مشخصه ی بارز کلام خاقانی، ترکیبات دشوار و تشبیهات و

کنایات غامض و معانی مشکل است.آنچه دیوان خاقانی را برای خوانندگان آن مشکل می نماید همین تسلط خاقانی به معارف و اطلاعات وسیع علمی او و بیان آن در قالب ترکیبات مشکل و همچنین دقت فکر و باریک اندیشی و اختراع ترکیبات خاص و ابداع مضامین و به کاربردن کنایات و استعارات گوناگون است(سبحانی،۱۳۸۸:۲۱۷).

خاقانی وقتی قریحه ی شاعری خود را دریافت، برای آنکه یک شاعر عادی نباشد کوشید تا دانش های گوناگون بیاموزد و از آن همه در شعر خویش مایه ها گیرد. غیر از لغت و ادب،کلام و نجوم و حکمت و طب و تفسی نیز خاطر او را، که به هر حال جویای نوعی امتیاز بود، جلب کرد و انعکاس این همه در شعر او سخنش را رنگ خاص داد (زرین کوب،۱۳۸۹:۱۹۰).

همانگونه که ذکر شد تسلط خاقانی به علوم مختلف تأثیر زیادی در ایجاد مضامین بکر و تازه داشته است و در این میان بازی با اعداد که موضوع مورد تحقیق حاضر است در قصاید خاقانی با بسامد بالا و تناسبات متنوعی جلوه یافته است جلوه ی اعداد در قصاید خاقانی بسیار شگفت انگیر است در ذیل به نمونه های متنوعی از این رقص با اعداد و به عبارتی نغز بازی اعداد در قصاید خاقانی پرداخته شده است. بدین منظور نگارنده پس از تعریف عدد و شمار و اقسام آن، ابیات استخراج شده از دیوان خاقانی را در دسته بندی انواع اعداد قرار داده است.

تعریف عدد، شمار و اقسام آن

در تعریف عدد آورده اند:" عدد کلمه ای است که در تعیین عده ی اشخاص و اشیاء به کار رود و شماره‌ی آنها را بیان کند. چون یک،شش،هزار.

در اصطلاح دستوری عدد کلمه ای است که بر نوعی شماره دلالت می کند.در کتب دستور متأخران نیز عباراتی کم و بیش مشابه تعریف فوق دیده می شود و تعاریف علمی و فنی دیگری هم برای عدد نوشته اند که جنبه ی ریاضی دارد" (نشاط،۱۳۶۸:۳۴).

و در تعریف شمار آورده اند :" شمار اسم از شمردن است به معنی عدد و گاه به معنی حساب هم آمده است از مصدر شمردن و شمریدن و شماردن به معنی عدد و تعدیه و تعداد نمودن و شمار کرد"(همان:۳۵).

اقسام شمار در دستور زبان فارسی

در نامگذاری و شناسائی اقسام شمار نیز بین دستور نویسان اتفاق نظر نبوده است. برای مثال: میرزا حبیب اصفهانی، عدد را، اسم عدد نام نهاده و اسماء اعداد را به پنج قسمت:

۱- اصلی یا اصلیه(یک و دو و سه. . .)

۲- کسری یا کسریه(نیمه و سه یک و پنج یک و چهار یک)

۳- ترتیبی یا وصفیه(دوم و سوم و چهارم)

۴- توزیعی یا توزیعیه(دو دو، سه سه،چهارچهار)

۵- مجموعی یا همگانی(یگانه و دو گانه- نماز پنجگانه، بروج دوازده گانه) تقسیم ساخته است.

کاشف نیز آن را بر پنج نوع شناخته است: اصلی، ترتیبی، کسری، توزیعی، مجموعی. اما عبدالعظیم قریب عدد را بر چهار نوع منقسم ساخته است: اصلی،ترتیبی،کسری و توزیعی و این تقسیم را اکثر متأخران پذیرفته و از آن پیروی کرده و آن را معتبر شمرده اند(همان:۶۰)

اعداد اصلی یا اصلیه

نمونه ی از تعریف هایی که برای شمار اصلی نموده اند چنین است:

شمار اصلی نفس اسماء شماره هاست. اعداد اصلی دوازده کلمه هستند، گروهی دیگر معتقدند که اعداد اصلی بیست کلمه هستند. شمارهای اصلی خود به دو دسته تقسیم می شود شمار اصلی بسیط که جمعاً دوازده کلمه می شود بدین ترتیب: ۱۰۰۰- ۱۰۰- ۱۰- ۹- ۸- ۷- ۶- ۵- ۴- ۳- ۲- ۱

شمار اصلی مرکب :شمار اصلی مرکب شماری است که خود از امتزاج دو عدد اصلی مفرد بوجود آمده است و جمعاً شمارهای اصلی و مرکب بیست و نه کلمه می شود: ۱۰۰۰- ۱۰۰- ۹۰- ۸۰- ۷۰- ۶۰- ۵۰- ۴۰- ۳۰- ۲۰-۱۹- ۱۸- ۱۷- ۱۶- ۱۵- ۱۴- ۱۳- ۱۲- ۱۱- ۱۰- ۹- ۸- ۷- ۶- ۵- ۴- ۳- ۲- ۱(همان:۶۳).

جلوه ی بازی با اعداد اصلی در قصاید خاقانی شگفت انگیز است. گاهی هنر آفرینی خاقانی با اعداد در نظم اشعارش به گونه ی منظم و زمانی نا منظم و گاهی نیز به صورت عکس بوده است. ابیات ذیل نمونه‌های متنوعی از شگفت آفرینی خاقانی با اعداد اصلی در نظم اشعار است.

ترتیب منظم اعداد

کاربرد اعدا در مضمون آفرینی های خاقانی از تنوع بسیاری بر خوردار است چنانکه گاهی در ترتیب اعداد رعایت نظم به صورت منظم، زمانی نا منظم و زمانی نیز در مصراع دوم عکس مصراع اول صورت پذیرفته است.

هشت خلد از هفت چرخ و شش جهت از پنج حس چار ارکان از سه ارواح و دو کون از یک خدا (خاقانی،۱۳۹۰:۶۸).

بی مهر چار یار، در این پنج روزه عمر نتوان خلاص یافت از این ششدر فنا(همان:۷۷).

بردم از نراد گیتی یک دو داو اندر سه زخم گرچه از چار آخشیج و پنج حس در ششدرم(همان:۷۸۹).

در جنگ یازده رخ،با ده دله تا نه سپهر و هشت جنان هفت خوان اوست(همان:۲۹۲).

نه صحیفه که به ده بند یکایک بستند تا نه بس دیر چو سی پاره مجزا شنوند(همان:۳۷۵).

در رکابش هفت گیسو دار و شش خاتون ردیف بر سرش هر هفت و شش عقد جمان افشانده اند (همان:۳۹۱).

یک اسبه در دو ساعت گیرد سه بعد عالم چون از سپهر چارم اعلام مهر انور(همان:۶۱۹).

گرم ساز یک تا زنی یا دو تایی در اندازمت، کز سه تا می گریزم(همان:۸۹۳).

گاهی تنها در یک مورد به دلیل وزن عروضی اندک تغییری در ترتیب اعداد دیده می شود:

یک دو شد از از سه حرفش چار اصل و پنج شعبه شش روز هفت خسرو، نه چرخ و هشت منظر (همان:۶۱۹).

گاهی اوقات در نظم اعداد تکرار بیش از دو یا سه بار مشاهده می شود:

دو ابر و دو آفتاب و دو بحر کس جز کف هر دوان ندیده ست(همان:۲۸۲).

دو روح و دو نور، کس جز ایشان بر یک سر خوان و خان ندیده ست(همان:۲۸۲).

هر هفته هفت عید و رقیبان هفت بام آذین هفت رنگ ببندند بر سرش(همان:۷۱۰).

چون ماه چار هفته رسیدم به بوی عید تا چار ماهه روزه گشایم به شکرش(همان:۷۰۶).

دو خازن، فکر و الهامش دو حارس شرع و توفیقش دو ذمی نفس و آمالش دو رسمی چرخ و گیهانش (همان:۶۷۳).

ترتیب نامنظم اعداد:

چار پایی دو سه و یک دو غلام چار پا هم به کری خواهم داد(همان:۳۲۳).

از صریر او چار ملایک به سه بعد پنج هنگام دوم صور به یک جا شنوند(همان:۳۷۷).

زان ده بنان که هشت جنان را مدد دهد هفت اخترند و نه فلک اجرا خور سخاش(همان:۷۳۸).

به یک قیام و چهار اصل و چل صباح که هست از این سه معنی الف دال میم بی اعراب(همان:۲۳۰).

ترتیب عکس اعداد: در این ابیات در مصراع اول چند عدد با سیر نزولی آمده است سپس همان اعداد در مصرع بعدی با سیر صعودی بر عکس مصراع اول تکرار می شود:

به چار نفس و سه روح و دو صحن و یک فطرت به یک رقیب و دو فرع و سه نوع و چار اسباب (همان:۲۳۱).

اعداد کسری یا کسریه

کسر در عربی به معنی شکستن یا خرد کردن است و در مورد اعداد مقصود شمارهایی است که بر قسمتی از عدد صحیح دلالت کند و پاره ای از شمار درست را نشان دهد.مانند: چهار هفتم، دو سوم، به عبارت دیگر عدد صحیح است هر گاه به مخرج نسبت داده نشود و اگر به مخرج نسبت داده شد،در هر حال عدد کسری است(نشاط،۱۳۶۸:۱۰۸).

نمونه هایی از مضمون آفرینی خاقانی با اعداد به صورت کسری:

ربع مسکون ز شکر پر کردی هم نشد گفته عشری از اعشار(خاقانی،۱۳۹۰:۶۴۸).

از دو یک دم، که در جهان یابم ناگزیر و از جهان گزر است(همان:۲۷۰).

نیک بد حال و سست دلم حال دل بر دو یک نه، بر خطر است(همان:۲۶۹).

ربع زمین به سان تب ربع برده پیر از لرزه و هزاهز در اضطراب شد(همان:۵۳۲).

در مرکز مثلث، بگرفت ربع مسکون فریاد اوج مریخ از تیغ مه صقالش(همان:۷۲۷).

اعداد توزیعی یا توزیعیه

توزیع یک مصدر عربی به معنی قسمت کردن است. و در اصطلاح دستوری، عدد توزیعی، شماری است که بر تقسیم چیزی به چند بخش مساوی و برابر دلالت کند.به عبارت دیگر معدود را در واقع به گروهها و مقدارهای مساوی بخش می کند. مانند: سه سه، چهار چهار، هفت هفت(نشاط،۱۳۶۸:۱۱۵).

نمونه هایی از کاربرد اعداد توزیعی در اشعار خاقانی:

هر چارچار حد بنای پیمبری هر چار چار عنصر ارواح اولیا(خاقانی،۱۳۹۰:۷۷).

دریای گندنا رنگ از تیغ شاه گلگون لعل پیازی از خون، یک یک پشیز والش(همان:۷۲۷).

آن قدر ده گانه یی کان چند دهقان می دهد هم دعا گویانش را دادم که آن مزد دعاست(همان:۳۳۲).

فرستم نسخه ی ثالث ثلاثه سوی بغداد، در سوق الثلاثا(همان:۱۵۰).

همه حس من یک به یک هست سلطان من از یک مشام گدا می گریزم(همان:۸۹۲).

بر سه تشریفش که خواندم یک به یک هر دو ساعت چار ارکان خواهم فشاند(همان:۴۹۸).

اعداد ترتیبی یا وصفیه

اعداد ترتیبی مانند: دوم و سوم و چهارم که نمونه های مضمون آفرینی خاقانی با اعداد ترتیبی بسیار است. که نگارنده به دلیل پرهیز از اطاله ی کلام به ذکر چند مستند اکتفا می کند:

این پرده سد دولت خاقان سکندر است اسکندر دوم که دوم سد از آن اوست(همان:۲۹۲).

ای مرزبان کشور پنجم که درگهت هفتم سپهر ما، نه! که هشتم جنان ماست(همان:۳۱۱).

گرچه هست اول بدخشان بد نه نتیجه ش نکوترین گهر است؟(همان:۲۷۲).

عیب شهری چرا کنی به دو حرف کاول شرع و آخر بشر است؟همان:۲۷۲).

هادی مهدی غلام، امی صادق کلام خسرو هشتم بهشت، شحنه ی چارم کتاب(همان:۲۰۴).

نظام کشور پنجم، اجل، رضی الدین رضای ثانی، ابونصر بو تراب رکاب(۲۲۸).

اعداد مجموعی یا همگانی

کاشف، شمار مجموعی را از اقسام عدد شمرده و در تعریف آن می نویسد:" اسم عدد مجموعی، هیأت مجموعه ی عددی را بیان می کند . . . "مانند: دو گانه، چهار گانه.(نشاط،۱۳۶۸:۱۲۱).

در صف یگانگی آن صف چارگانه را بنده سه ضربه می دهد در دو زبان شاعری

(خاقانی،۱۳۹۰:۱۳۲۳).

جوزا صفت دوگانه هزار آفتاب زاد هرگه که رفت همت او در بر سخاش(همان:۷۳۹).

تا تاجدار گشتم از دوستی دو کعبه چرخ یگانه دشمن، نعلم کند دو پیکر(همان:۶۱۷).

پس از چندین چله در عهد سی سال شوم پنجاهه گیرم آشکارا؟(همان:۱۴۹).

مرا از بعد پنجه ساله اسلام نزیبد چون صلیبی، بند برپا(همان:۱۵۰).

مر ما مر من حساب العمر چون به پنجه رسد حساب، مر است(همان:۲۶۹).

شمار مضروبی

دو نوع شمار مضروبی داریم. یکی عقودی مانند: دو صد، سیصد، چهار صد؛ پانصد. . . و دیگر شمارهای مضروبی ساختگی که به سبب تناسب با وزن شعر یا به جهات دیگر ساخته شده است. مانند: دو شش به جای دوازده(نشاط،۱۳۶۸:۳۹۵).

نمونه هایی از کاربرد این نوع شمار در اشعار خاقانی بسیار است. در اینجا تنها به ذکر چند مورد بسنده می کند:

چون دو شش جمع بر آیید چو یاران مسیح برمن این ششدر ایام مگر بگشایید(خاقانی،۱۳۹۰:۵۴۰).

شش پنج زنند برتران را یک نقش رسد فرو تران را(همان:۱۷۳).

چون من ناورد پانصد سال هجرت دروغی نیست، ها! برهان من، ها !(۱۴۹).

مهره ی شادی نشست و ششدره برخاست نقش سه شش بر سه زخم کام بر آمد(همان:۵۰۳).

منبر تخت است و پیر مشتری چرخ کز بر تختش سه چار بر آمد(همان:۵۰۵).

پنج یک بر گرفته باد فلک که دو شش را دو یک شمار کند(همان:۵۸۰).

حاج را نونو در افزای از ملایک کرده حق هر چه در ششصد هزار اعداد نقصان دیده اند(همان:۳۴۴).

به تخم بوالبشر و خشک سال هفت هزار به سال پانصد آخر که کرد فتح الباب(همان:۲۳۰).

شمارهای عربی در فارسی

استفاده از شمار در اسامی و اعلام عددی منحصر به شماره های فارسی نیست بلکه واژه های عددی عربی مستعمل در فارسی نیز در اسم گذاریها کاربرد هائی داشته و برخی اسامی و ترکیبات را بوجود آورده است. برای مثال از کلمه ی سبعه(هفت)(نشاط،۱۳۶۸:۴۳۱). در اغلب متون ادب فارسی کاربرد فراوان دارد. نمونه هایی از کاربرد این کلمه در قصاید خاقانی بدین ترتیب است:

چند از نعیم سبعه ی الوان؟ چو کافران کار جحیم سبعه ز امعا بر آورم؟(خاقانی،۱۳۹۰:۷۷۷).

در تب ربع او فتد سبع شداد از نهیب تخت محاسب شود قمه ی چرخ از غبار(همان:۵۹۷).

گویم که چهار اساس عمرت چون سبع شداد باد محکم(همان:۸۶۴).

این قصیده زجمع سبعیات ثامنه ست از غرایب اشعار(همان:۶۵۰).

انعکاس اعداد عربی نیز در اشعار خاقانی بسیار است:

به بهترین خلف و اربعین صباح پدر به صبح محشر و خمسین الف روز حساب(همان:۲۳۰).

بانوی توست رابعه ی دختران نعش وز رابعه به زهد فزون تر هزار بار(همان:۵۸۸).

اصطلاح های هندسی

هندسه به معنی اندازه و شکل و از اصول علوم ریاضی است و علمی است که در آن از احوال " مقدارها و اندازه ها" بحث شود و آن دانستن اندازه هاست و چندی یک از دیگر و خاصیت صورت ها و شکل ها که اندر جسم موجود است. هندسه نزد حکما، پس از علم عدد مقدم بر همه بوده است زیرا که آموزندگان را از امور جسمانی به امور روحانی بر کشند(نشاط،۱۳۶۸:۵۳۸).

با توجه به انعکاس اصطلاحات هندسی، مانند حساب و تخت حساب، جذر اصم، به دست چپ شمردن و . . . در اشعار خاقانی و برقراری تناسب های خاص میان اعداد در می یابیم خاقانی ذهنی منظم، آشنا و آگاه به دانش ریاضیات داشته؛ و این گونه به نظر می رسد که گوی سبقت را از سایر هم عصرانش ربوده است. ابیات استخراج شده از دیوان خاقانی گواه این ادعاست، بیشتر اصطلاح های هندسی در اشعار خاقانی مشهود است که در ابیات ذیل به دلیل اطاله ی کلام، تنها به ذکر تعدادی از این اصطلاح ها بسنده شده است. در ضمن لازم به تذکر است که، البته کلمه ی هندسه در اشعار خاقانی و شاعران دیگر گاهی تنها به صورت مفهوم لغوی و اصطلاحی و زمانی نیز در معنای کنایی و استعاری، بازتاب داشته است که در ادامه به ذکر نمونه هایی از بازتاب اصطلاح هندسه در معنای لغوی و کنایی نیز پرداخته شده است.

ای ز پرگار امر، نقطه ی کل نتوانی برون شد از پرگار(خاقانی،۱۳۹۰:۶۴۵).

هین! که در دل شکست زلزله ی نفخ صور گوش خرد،شرط نیست جذر اصم ساختن(همان:۹۷۹).

پس بر این سد مبارک ده انامل بر گماشت جدولی را هفت دریا ساخت از فیض عطا(همان:۱۳۵).

جذر اصم هشت خلد،سخت بود جذر هشت تیغ تو هشت خلد،هند و جذر اصم(همان:۱۲۴).

تاج تو تدویر چرخ، تخت تو تربیع عرش در تو به تثلیث ذات، صولت و عدل و حکم(همان:۸۲۴).

سعد ذابح سر بریدی هر شکاری را که شاه سوی او محور ز خط استوا کردی رها(همان:۱۳۳).

پرگار نیستم که سر کژروی م باشد کز راستی به جز صفت مسطری ندارم(همان:۸۷۴).

ز خط استوا و خط محور فلک را تا صلیب آید هویدا(همان:۱۵۲).

از دم خلق تو در مسدس گیتی بوی مثلث به هر مشام بر آمد(همان:۵۰۵).

صد هزار است این فضیلت کو دبر آسمان؟ تا به چپ کردی حساب این فضیلت های راست (همان:۳۳۳).

کاربرد های لغوی و اصطلاحی هندسه

در زبان فارسی به عناوین هندسه ی اقلیدسی، هندسه ی تحلیلی، هندسه ی ترسیمی، هندسه ی چند بعدی، هندسه ی دیفرانسیل، هندسه ی رقومی، هندسه ی سینماتیک، هندسه ی غیر اقلیدسی، هندسه ی فضائی،هندسه ی مسطحه، هندسه ی مقدماتی یاد شده است(نشاط،۱۳۶۸:۵۳۹).

این کلمه در اشعار خاقانی نیز کاربرد دارد. نمونه:

گر به زمین افتدی هندسه ی رای تو قوس قزح سازدی طاق پل رود زم(خاقانی،۱۳۹۰:۸۲۷).

همچنین کاربرد در کنایات و استعارات و ترکیبات: تعبیر هندسه باز کنایه از محیل و مکار در کتاب های لغت ضبط است. و تیر هندسی کنایه از عطارد است بدان جهت که دبیر فلک است(نشاط،۱۳۶۸:۵۳۹).

نمونه هایی از کاربرد کنایی اصطلاح هندسه در اشعار خاقانی :

ز اشکال تیغ او قلم، تیر هندسی بر سطح ماه خط معما بر افکند(خاقانی،۱۳۹۰:۴۷۸).

ز اوصاف تو تیر هندسی را باد طرب اللسان ببینم(همان:۸۴۱).

نتیجه گیری

با توجه به این مهم که خاقانی یکی از سرآمدترین قصیده سرایان سده ی ششم هجری است و یکی از مختصات و ویژگی های سبکی اشعار خاقانی دیر یابی معانی بلند و والای آن است که دلیل دشواری این اشعار آشنایی خاقانی با علوم مختلف و به کارگیری از علوم گوناگون در اشعارش است. از جمله ی این علوم، علم ریاضی است که به دلیل اهمیت برخی دانش های تابع آن نظیر هندسه و نجوم در سبک فردی خاقانی با جلوه های گوناگونی از اعداد نمود پیدا کرده است.خاقانی با چیره دستی و مهارت در ایجاد تناسب‌های خاص از اعداد ریاضی و اصطلاح های هندسی در مضمون آفرینی اشعارش بهره جسته است و بدون شک در این زمینه گوی سبقت را از سایر هم عصرانش ربوده است.

تنوع در انتخاب اعداد در اشعار خاقانی بسیار شگفت انگیز است، گاهی ترتیب در کاربرد اعداد رعایت شده و زمانی به دلیل تنگنای قافیه در یک یا دو مورد ترتیب اعداد اندکی جا به جا شده است گاهی تکرار یک عدد در دو مصرع به گونه ی مکرر نمود فراوان دارد زمانی توالی عکس در رقص با اعداد در اشعار خاقانی نمود پیدا می کند. در این تحقیق نگارنده تنها به بررسی تعداد محدودی از کاربرد اعداد در اشعار خاقانی پرداخته است و مهمترین دستاورد تحقیق توجه و رویکرد فراوان خاقانی در نظم اعداد بوده است، بررسی در این زمینه نیازمند تحقیق گسترده تری در حد تالیف پایان نامه های تحصیلات تکمیلی است.

کتابنامه

- قرآن کریم
- احمد سلطانی، منیره(۱۳۸۴). ژرف ساخت فرهنگ عامه ی ایرانی،چاپ اول] تهران: نشر روزگار
- خاقانی،بدیل بن علی(۱۳۹۰). نقد و شرح قصاید خاقانی،بر اساس تقریرات استاد فروزانفر، دکتر محمد استعلامی، چاپ دوم، تهران:انتشارات زوار
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۹). با کاروان حله،مجموعه نقد ادبی، چاپ شانزدهم، تهران: انتشارات علمی
- ---------- (۱۳۸۹). دیدار با کعبه جان،درباره ی زندگی،آثار و اندیشه خاقانی، چاپ چهارم، نهران:انتشارات سخن
- سبحانی، توفیق (۱۳۸۸). تاریخ ادبیات ایران، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوار

- سجادی، ضیاءالدین(۱۳۸۹). گزیده اشعار خاقانی، چاپ سوم، تهران:
- شهریاری، پرویز(۱۳۷۸). عالی جناب چکمه(گوشه ای از تاریخ ریاضیات)، چاپ اول، تهران: پژوهنده
- صفا، ذبیح الله(۱۳۷۴). تاریخ ادبیات ایران(خلاصه ی جلد اول و دوم) چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات ققنوس
- ---------- . (۱۳۵۳). مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر پارسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیر کبیر
- کرامتی، یونس(۱۳۸۰). کارنامه ایرانیان- در زمینه ی نوآوریهای ریاضیات، نجوم و گاه شماری، چاپ اول، تهران: موسسه ی فرهنگی اهل قلم
- ماهیار، عباس(۱۳۸۹). گزیده اشعار خاقانی، چاپ دوازدهم، تهران: نشر قطره
- نشاط، محمود(۱۳۶۸). شمار و مقدار در زبان فارسی، چاپ اول، تهران: موسسه ی انتشارات امیر کبیر

داستان سیاوش از منظر هرمنوتیک

فتانه سمسار خیابانیان

دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه آزاد تبریز

دکتر پروانه عادل زاده

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی تبریز

چکیده

اگرچه هرمنوتیک چالشی نو به نظر می آید اما، با تعمقی حتی گذرا در آثار بزرگان ادب ایرانی، این نتیجه عاید است که هرمنوتیک قرن ها پیش از این، مورد توجه و استفاده آنان بوده و بزرگ ترین شاهد بر این مدعا، تفسیرها و تأویل های متعدد بر کلام الهی است، به گونه ای که اکنون می توان از این متون روایاتی متعدد و متفاوت، طرح نمود و پویندگان عرصه متن را به چالش کشاند.

از جمله این آثار، شاهنامه، یادگار حماسه سرای بزرگ طوس است که داستان سیاوش آن، موضوع مورد بحث ماست چراکه، این داستان به واسطه توانمندی سراینده اش، مناظر فکری رنگارنگی از تاریخ، اسطوره، عرفان و ...را در برابر اندیشه جوال علاقه مندان می گشاید. در این راستا قصد راقمان سطور، ضمن تبیین دیدگاه های متفکران این عرصه، برجسته نمایی نگاه فردوسی از لا به لای متن داستان سیاوش می باشد چه، متن زنده است و در هر زمانی پویا.

کلیدواژه‌ها: سیاوش، هرمنوتیک حماسه، عرفان و حماسه، هایدگر.

مقدمه:

بیان مطلبی واحد از مناظر متعدد ومتنوع کار آسانی نیست، بلکه نیازمند مهارت و توانایی پردازش درحوزه متن می‌باشد تا در آنِ واحد، از سویی بیانگر مقصود مؤلف باشد و از دیگر سو، راهی پیش روی خواننده قراردهد تا برداشت‌های جدیدی از متن حاصل کند. این موضوع، تقریبا همان است که امروز از آن به هرمنوتیک تعبیر می‌شود. هرمنوتیک اگرچه، درمدت کمی از پیدایی خود تاکنون، هم‌چون دیگر روش‌ها، دگرگونی‌هایی را پذیرفته، اما به هرترتیب دارای ماهیت اصیلی است که مبدأ آن متون دینی بوده، سپس به تدریج توسط شلایرماخر و هایدگر وارد ادبیات و عرصه روش‌شناسی شده است. .ماخر و دیلتای، نیّت مؤلف را در متن هر اثری اصل می دانند در حالی که طرفداران هرمنوتیک جدید با اعتقاد به مرگ مؤلف، درک راستین را به تفسیر و درک متن، در زمان و فضای جدید وابسته می‌دانند.

هرمنوتیک به دو دوره کهن و نو تقسیم می‌شود. هرمنوتیک در اصل به معنای بازگرداندن متن به زبانی قابل فهم است که نوع کهن آن، به کشف نیت مؤلف می‌کوشد اما، در قسم نو، فهم خواننده اعتبار می‌یابد.

آنچه تعمق در این حوزه را پرجاذبه می‌نماید، وجود نشانه‌هایی از هرمنوتیک در متون حماسی است و اوج استعمال این روش در حکایات شاهنامه فردوسی می‌باشد، به طوری که نه تنها همه مخلوقات و متون از

دیدگاه وی قابل تأویل است، بلکه کل این مقولات با چنان هنرمندی خلاقانه ای طرح می‌شوندکه قادرند بارها مورد تأویل خواننده نیز واقع شوند و نگرشی نو ارائه نمایند.

این مقال مجمل، درصدد آن خواهد بود تا با بازشکافی داستان سیاوش شاهنامه، هم دیدگاه های هرمنوتیکی فردوسی و هم خواننده آن را بنمایاند و تبیین کند که این، همان روشی است که قرن‌ها پس از فردوسی، با نام روشی نو در دنیای متن معرفی شد.

پیشینه

بحث در باب هرمنوتیک، اگرچه در کتب و مقالات متعددی چون «آفرینش و آزدی»، «ساختار و تأویل متن»، «امکان هرمنوتیک قرآن»، و ... به تفصیل آمده است و حتی درباب هرمنوتیک فردوسی نیز نظرات متعددی در کتاب «عرفان در شاهنامه»، «سیاوش» یا مقاله « هرمنوتیک وتأویل و تفسیر شاهنامه» و آثاری نظیر این ها مطرح شده اما، تلاش نگارنده بر آن است تا با استناد به داستانی ازشاهنامه و بررسی جزء به جزء آن، روش هرمنوتیکی را که در متون این اثر نهفته، برجسته نموده و هنرمندی و خلاقیت دیگری از هزار چهره ناشناخته فردوسی را متجلی سازد.

۱-هرمنوتیک و تأویل

« به طور سنتی هرمنوتیک را نظریه یاعلم تفسیر و تأویل دانسته اند. البته امروز، این معناها چندان دقیق به نظر نمی آیند. اصطلاح هرمنوتیک به لفظ یونانی hermeneuein بازمی گردد که به معنای تأویل یا بازگرداندن گفته ای به زبانی قابل فهم برای مخاطب، چیزی را روشن و قابل فهم بیان کردن بود. این گونه به نظر می رسد که از همان آغاز مسئله ی مرکزی هر هرمنوتیک هم شناختن بوده، و هم اصطلاح ها و منطق زبانی ای که یک نفر بدان نیاز دارد تا بشناسد. این نکته روشن می کند که چرا فیلسوفان همواره کوشیده اند تا هرمنوتیک را که فن تفسیر متون رازآمیز دینی و عرفانی و در کلی ترین شکل هم ارز با واژه شناسی تاریخی (philology) بود، در گستره شناخت شناسی جای دهند. هرمنوتیک امروزی، پس از هستی و زمان مارتین هایدگر، هم منش شناخت شناسانه ی هرمنوتیک و تأویل را در مقابل منش هستی شناسانه ی آن بی اهمیت دانسته، و هم اعتبار آن "یک نفر" را کنار گذاشته است...

تبار واژه هرمنوتیک نام هرمس یکی از خدایان یونانی است که پیام رسان میان خدایان بود، و پیام های رمزآمیز خدایان را به افراد انسان می رساند و راهنمای زندگان در سفرهای زمینی و روح مردگان در دنیای دیگر نیز بود. این سان هرمنوتیک با سفر و مرگ پیوند خورده و از آن ها جدا نمی شود. هر تأویل سفری است بی پایان در قلمرو معنا که از مرگ معنای نهایی و ذات باور خبر می آورد. » (احمدی، ۱۳۷۷: ۵-۴)

۱-۱-تفاوت هرمنوتیک کهن و نوین

هرمنوتیک از بدو تولد تا کنون دو دوره را گذرانده که عبارت است از هرمنوتیک کهن، یعنی آنچه هرمنوتیک در حوزه دین انجام می داد و دیگری هرمنوتیک نوین که توسط هایدگر، وارد عرصه شناخت و وجودشناسی شد. اما، این دو حوزه دارای تفاوت های اساسی هستند که به طور مجمل بدان اشاره می شود.

«برخی هرمنوتیک را تفسیر همدلانه و تأویل را اصل جویانه می دانند، اما دیدگاه هرمنوتیکی به طور کلی دارای اصول مشخصی نیست. به عنوان مثال دوگرایش اصلی در هرمنوتیک وجود دارد که اولی کشف نیت مؤلف و فهم اثر و پدیده را باور دارد و دومی امکان کشف نیت مؤلف و فهم اثر و پدیده را باور ندارد. به این دو گرایش اصلی هرمنوتیکی به ترتیب سنتی و نو می گویند.

در قرن نوزدهم در اروپا هرمنوتیک از حوزه دینی(مسیحیت) به وسیله شلایرماخر وارد ادبیات و عرصه روش شناسی و علوم شد و بعدها دیلتای آن را به طور گسترده در علوم انسانی به کار گرفت. هرمنوتیک با هایدگر وارد عرصه شناخت و وجودشناسی شد (هرمنوتیک نو) و امروزه می رود که عرصه علوم تجربی را اشغال کند.

«هایدگر روش پدیدارشناسی هرمنوتیک را به کار گرفت تا خود چیزها را آشکار کند و از هرگونه تأویل پیشاهستی شناسیک رهایی بخشد نکته مرکزی اندیشه هایدگر معنای هستی است.

هایدگر و به تبع او گادامر توجه خود را از بحث المعرفه "epistemology" برداشته و به هستی شناسی "ontology" آورده اند. هایدگر در پدیدارشناسی ادموند هوسرل آن ابزارهای مفهومی را یافت که برای دیلتای یا نیچه دست یابی به آن میسر نبود و هم چنین روشی را که می توانست از سیر هستی در وجود انسان به چنان نحوی پرده برگیرد که هستی، نه صرفا ایدئولوژی خود شخص، بتواند در در معرض دید قرارگیرد.

...از نظر هایدگر، صفت بارز و مهم فهم آن است که فهم همواره در درون مجموعه ای از نسبت ها و روابط قبلا تأویل شده، یعنی کلی به هم پیوسته و مرتبط عمل می کند.»(قائم پناه، ۱۳۸۷: ۵-۴۴)

طرح نظریات درباره روش شناسی و سرمشق بودن یک نوع نگاه خاص در علوم تجربی به وسیله توماس کوهن (ThomasKuhn) و فرآیبند(Feyerabend) با استقبال زیادی در عرصه علوم تجربی مواجه شده است. » (رحمانی،۱۳۸۴: ۱۱۵)

«هرمنوتیک سنتی بین برداشت از پدیده و اثر و نیت مؤلف فرقی نمی گذارد و به همین خاطر فهم برتر را برابر فهم نهایی نیت مؤلف و پدیده می گیرد، در حالی که انواع متفاوت فهم و سطوح مختلفی از آن بخصوص در مورد پدیده ها و مقوله های ابدی غیرمحسوس وجود دارند...

اما هرمنوتیک نوین با نگرشی تماشاگرانه نسبت به اثر و پدیده به توضیح کشف رازهای ناگفته در ذهن خواننده توجه دارد از همین روی هرمنوتیک مدرن با تکیه بر عامل زبان و عنصر ناخودآگاه و روان قومی مؤلف که بر خود وی نیز فهم شدنی نیست، از کشف نیت مؤلف و فهم پدیده ناامید بوده، اما نسبت به متن و اثر آن بر خواننده و مخاطب، بیش از کشف نیت و مقصود مؤلف توجه دارد. با این حال دید هرمنوتیکی با نگاه مزبور، مقوله معنای نهایی را رد یا اثبات نمی کند، اما معتقد است که امکان فهم نهایی هر متن و مقوله ای برای ما وجود ندارد و بالطبع به آن نمی پردازد. از همین روست که گرایشات متفاوتی را در خود جای داده و دارای اصول مشخصی نیست. » (همان،۱۳۸۴: ۱۱۶)

۱-۲-هرمنوتیک در شاهنامه

شاهنامه روایتی است آمیخته با اسطوره و اسطوره مملو از رمز و راز و بالطبع هرآنچه رازآلود باشد، درخور تأویل است و تفسیر، بنابراین علی رغم برخی ادعاها که در ادامه بحث بدان پرداخته خواهد شد، نه تنها عوامل فرهنگی و اجتماعی باعث تأویل عرفانی از شاهنامه نگشته بلکه، قابلیت این متن بی بدیل و زنده بودن آن است که ذهن را در حوزه های متفاوتی به چالش می کشاند تا معانی بکر را از ژرفای آن بیابد.

«هیچ خواننده ای نباید تصور کند که با یافتن و کشف یک معنی باطنی از اثر یک بار برای همیشه رموز آن را گشوده است و به معنی حتمی و قطعی آن دست یافته است رمز، ققنوسی است که با هر بار مردن و سوختن، ققنوس دیگری از میان خاکسترش متولد می شود و نه ابوالهولی که با حل معمای ساده اش نابود گردد و از میان برخیزد. » (پورنامداریان،۱۳۸۳: ۴۸)

به طور قطع از آنجا که شاهنامه نیز گنجینه ای است از مفاهیم ارزشمند دینی، اخلاقی و عرفانی باید همواره در گذر زمان از نوعی دیگر تأویل شود و رموزش گشوده گردد جراکه، اثری است فرازمانی و خود شاعر بر آن اذعان دارد:

نمیرم از آن پس که من زنده ام

لذا اسطوره در هر متنی که وارد شود، آن را رازآلود می نماید و به خواننده این هشدار را می دهد که باید در صدد یافتن معانی متعدد در متن باشد. «ما هردم در شاهنامه با نهادها، بنیادها، نمادهای اسطوره شناختی روبه روییم اگر نتوانیم آن ها را بکاویم و بگزاریم، هرگز به شناختی سنجیده و درست در شاهنامه نخواهیم رسید. هرگز راهی به جهان شگفت و جادویی شاهنامه که آکنده از نمادها و چشم اندازهایی دلفریب و فسونکار است؛ و سرگذشت ایران را از کهن ترین روزگاران بازمی تابد و بازمی نماید نخواهیم خست. نغز و شگفت آن است که استاد فرزانه طوس باریک بین و خرده سنج، فزون از هزار سال پیش، ما را نیک هشدار داده است که فریفته پوسته برونی و افسانه رنگ داستان ها در شاهنامه نشویم؛ و بکوشیم تا با کاوشی نهان گرایانه و نهادشناسانه، در پس این پوسته شگفت، رازها و راستی هایی گوناگون را که در درون آن نهفته است بیابیم و به در کشیم؛ اگر به این شیوه شاهانه را کاویدیم؛و رازهای نهانش را بازگشودیم و بازنمودیم، هرگز به خامی و ناآگاهی، این نامه جاودان را دروغ و افسانه نخواهیم نامید.»(کزازی، ۱۳۸۸: ۶۰-۵۹)

تو این را دروغ و فسانه مدان! به یکسان، روشن زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد (کزازی، ۱۳۸۵، ج.۱: ۱۹)

۲- حماسه و عرفان

برای وضوح این مطلب ابتدا باید نظر اندیشه مندان را در حوزه حماسه دریابیم. «ارسطو در بحث از شعر حماسی، برخی نکاتی را که در مورد تراژدی آورده بود، بسط می دهد و در باب مسائل مهم مربوط به ماهیت، حقیقت شعری و ارتباط آن با حقیقت واقعی امر مسلم تاریخی به شرح مفصل تری می پردازد. در این جا تقریبا چنین می نماید که وی به اتهامات افلاطون مبنی بر این که شاعران دروغ پردازند یا تقلید می

کنند، از سر عمد پاسخ می دهد و نیز استدلال افلاطون را رد می کند که به کاربرنده چیزی بیش از دیگران درباره آن اطلاع دارد و سازنده آن چیز از این لحاظ در مقام بعدی است و شاعر بیچاره که بدون استعمال یا ساختن آن چیز فقط درباره اش سخن می گوید در درجه سوم است. ارسطو می گوید که شاعر ممکن است درباره حقیقتی مرتکب سهوی گردد که در هنر شعر جنبه اساسی ندارد و در حقیقت شعری اثر او موثر نیست ارسطو از یک طرف بین معرفت عملی و حقیقت واقعی به وضوح تمایز قائل می شود و از طرف دیگر بین درک تخیلی و حقیقت شعری و با این کار نشان می دهد که بیش تر بحث افلاطون درباره این جنبه موضوع کاملا درهم آشفته است.» (ویچز، ۱۳۶۵: ۸۳)

«مطالعه شاهنامه ثابت می کند که خالق این اثر بی گمان، به عوالم غیبی و فرامحسوس عقیده مند بوده است. چه نوع بشر، به طور عام، در سیر تکاملی جهان بینی خود، از مراحل اساطیری به مراتب دینی و مذهبی رد کرده است. لذا فردوسی نیز هم چون اغلب معاصران خویش خدامحور و باطن نگر بوده است، چندان که تفکیک امور قدسی از مسائل غیرقدسی برای ایشان آسان نبوده است. بر این اساس، حماسه های پهلوانی شاهنامه، با حماسه های عرفانی بی ارتباط نیست و به اصطلاح " صورتی در زیر دارد، هرچه در بالاستی." لذا، اولا نگاه فردوسی به اساطیر و داستان های پهلوانی، متکی بر متافیزیک است، یعنی افسانه ها و اسطوره ها، زیرساختی عرفانی دارد. ثانیا، بررسی رویکرد پهلوانان و قهرمانان به زمینه های مختلف احوال انسان به گونه ای که در شاهنامه بازتاب یافته است، این باورمندی به مبدا و معاد را تأیید می کند ثالثا، دعا و نیایش از سوی خود فردوسی و قهرمانان شاهنامه فراوان دیده می شود. رابعا، مواردی از الهام چه در قالب پیغامبری و چه پیش گویی و پیش بینی وقایع پیش از وقوع، در شاهنامه بروز و ظهوری بسیار دارد. چنین است که فردوسی، شاهنامه خود را حامل رمز و راز می داند.»(امین، ۱۳۸۹: ۱۰۳)

«همه داستان های اساطیری شاهنامه، حال و هوای عرفانی دارند و آدمی را به تصفیه نفس، رستن از آز و افزون طلبی و گرویدن به نیکی و خیر دعوت می کنند، چندان که می توان همه این داستان ها را اولا به دلیل حالت نمادین شان و ثانیا به خاطر محتوای فراگیر سرشار از عرفان آنها، عارفانه به شمار آورد. »(سرامی، ۱۳۸۸: ۵-۸۴)

اما ذکر این نکته ضروری است که برخی معتقد نیستند که شاهنامه در بطن خود عرفان داشته باشد بلکه، بر این باورند که این ما هستیم که به دلیل موقعیت های خاص و در غیاب عقل، درصدد تأویلی عرفانی از شاهنامه هستیم، «شکست رنسانس فرهنگی ایران و سترونی و ناکامی جریان قدرتمند خردگرایی در قرن های سوم و چهارم عوامل و زمینه های بسیار مساعد و مناسبی را برای تحکیم و گسترش این شیوه تفسیر پیدا ساخت و دست حاکمیت وقت را برای جهت دهی افکار و آمال بزرگان فرهنگ بازگذاشت تا هرآن، ریشه ها و شاخه های این قرائت خاص از دین را عمیق تر و گسترده تر سازند و با حمله مغول و صدچندان شدن اسباب، همه هویت ایرانی-اسلامی این مرز و بوم را بپوشانند. در عین این که بسیاری از حرکت ها و اقوال

مشایخ تعرض علیه ارباب قدرت وقت بود اما درکل، بسط بینش صوفیانه موجبات فروپاشی نظریه های عقلانی و حاکمیت خرد را در اذهان کشت و در نهایت فرهنگ و ابیات و روح ملی را با تفسیرهای تماما ماورائی و آسمانی از زمین کند و عملا همه درها و راه های مصلحت جمعی و اصلاح اجتماعی را بست. نمونه گویای این گونه تغییرجهت های فرهنگی را می توان در آثار دو نظریه پرداز مهم صوفیانه در قرن های ششم و هفتم دید. نخست شیخ اشراق است که حماسه ملی مردم ایران و جلوه گاه تبرز خرد قومی- شاهنامه- را مجلای تفسیرهای ماورایی و لاهوتی می سازد و برداشتی ذهنی و صوفیانه از قهرمانان ملی و تمدن حماسی دارد...

و دیگر شیخ نجم الدین رازی است که در مرصاد العباد و آثار دیگر "حکمت مدنی" و "مدینه فاضله" را اساسا و اصولا بررنگ و آهنگ دیگری می سازد و می نوازد و مقتدا و الگوی بسیاری از نظریه پردازی بعدی تصوف در باب انسان و جهان می گردد.»(محبتی، ۱۳۷۹: ۴۴۶)

۳- چهره سیاوش در شاهنامه

داستان سیاوش در شاهنامه، یکی از همان داستان هایی است که دارای وجوه متعددی بوده به طوری که از هر سو نگریسته شود، جلوه ای نو می یابد. در این داستان علاوه بر روایت ظاهری آن که سرنوشت سیاوش، پسر کاوس با ذکر تمام جزئیات روایت می شود، دارای باطنی چند لایه است که شامل نکات اسطوره ای، دینی، اخلاقی و عرفانی می شود که بدان خواهیم پرداخت.

اسطوره بافتی منسجم از روایات سنتی و مقدسی است که در جوامع ابتدایی بشر، باور و اعتقاد قلمداد می شده است. اسطوره های هر ملتی، حاوی سنت هایی درباره خلق هستی، خدایان، انسان و خویشکاری ایشان است.

اگر اسطوره را یک واقعیت آرمانی و حقیقت دست نیافتنی بدانیم که پیوسته ذهن بشر در تکاپوی آن بوده است، می توان داستان سیاوش را نیز اسطوره نامید. این اسطوره با همه ابعاد در خور توجهش، پیوسته مظهر و نماد حقایقی قرار گرفته که پیرامون شخصیت رمزآمیز او جریان داشته است.

با کمی کنکاش در اساطیر ملل مختلف می توان به این نتیجه رسید که بسیاری از شخصیت هایی که در حماسه های ملی، موقعیت و ویژگی های مخصوص به خود دارند، در زمان های دوردست، اسطوره هایی بوده اند که بعدها توسط مردم و نیازهای جوامع تاریخی رنگ حماسه و حتی واقعیت به خود گرفته اند. تعداد زیادی از این قهرمانان حماسی، زمانی در عرصه وسیع آسمان ها ایزدانی خاص بوده اند که هر کدام حوزه محدودی از این کیهان پرشگفت را در سیطره خود داشته اند، اما در تحول و گذر زمان به هیأت موجودی زمینی درآمده اند. با استناد به این تعاریف سیاوش را نیز می توان جزء آن دسته خدایانی دانست که به زمین کشیده شده اند تا خویشکاری خود را به پایان برسانند.

۱-۳-سیاوش در تاریخ

«سیاوش (سیاوش، سیاوخش) به معنی دارنده اسب گشن سیاه که در اوستا ملقب به کوی (شاه) است فرزند کاووس بود و از دختری تورانی (از خویشان گرسیوز) به دنیا آمد. بنابر روایات کهن، فر کیانی چندگاهی به سیاوش پیوسته بود و مانند همه کیان، چالاک و پرهیزکار و بزرگ منش و بی باک بود. اگرچه در اوستا از نسبت سیاوش به کاووس سخنی نرفته، تقریبا همه متون پهلوی و روایات تاریخی او را فرزند کاووس دانسته اند. »(یاحقی، ۱۳۸۹: ۴۹۶)

۴-نگاهی هرمنوتیکی بر داستان سیاوش

داستان سیاوش در شاهنامه ازجمله متونی است که بطن در بطن است و نیازمند به واکاوی ژرف اندیشانه چه، این داستانبا استادی سراینده اش، ملقمه ای از تاریخ، اسطوره، دین، اخلاق و عرفان را در خود نهفته دارد و بازنمایی این جلوه ها را کاوشگری مشرف می باید تا با تأملیصبورانه راز از این هزارتوی حماسی بگشاید.

۴-۱- روایت اساطیری

سیاوش دارای فره ایزدی بوده و با انسان های معمول، قابل قیاس نیست، فردوسی از ابتدا تا انتهای داستان از او شخصیتی کاملا متمایز بازمی نمایاند و این تمایز مبتنی بر ویژگی هایی هم چون داشتن فره ایزدی اوست. «یکی از مشخصه هایی که بر پری زادگی سیاوش، دلالت دارد، داشتن فره ایزدی است. فره، نیرویی کیهانی و ایزدی است که به واسطه خویشکاری، از جهان خدایان به انسان برگزیده منتقل می شود.»(زمردی، ۱۳۸۸: ۳۳۹)

«فر کیانی نیرومند مزدا آفریده را ما می ستاییم. آن فر بسیار ستوده، پرهیزگار، کارگرچست را که برتر از سایر آفریدگان است: که به کیقباد پیوست؛ و به کی اپیوه و به کیکاووس و به کیارش و به کی سیاوش تعلق داشت.»(پورداود، ۱۳۷۷: ۳۴۶/۲).

کارکردهای ویژه فره اهورایی سیاوش، رفتار آیینی و داوری شگرف پردگیان و استقبال کنندگان او و صراحت خود او درباره خود او و فره ایزدی اش، می تواند این انگاره را تقویت بخشد که سیاوش، خدای غله و باروری است و داستان او از اسطوره بین النهرینی تموز، مایه گرفته است؛ «چنان که بهار نیز شخصیت سیاوش را در ایام بسیار کهن، متعلق به دموزی(Demuzi) ایزد شهیدشونده می داند که در اثر جابه جایی و دگرگونی،به داستان سوگ آور سیاوش و بازگشت کیخسرو (حیات مجدد او) تبدیل شده است. » (بهار، ۱۳۸۴: ۱-۱۷۰)

«نام و نشان مادر سیاوش در هیچ یک از منابع حماسی – اساطیری نیامده است، این بی نامی ناشناختگی و حضور مبهم و رازآمیز او و خروج ناگهانی اش از دایره داستانی شاهنامه، پژوهشگران را به وجود اسطوره ای کهن در زندگی او رهنمون می کند؛ برخی مادر سیاوش را در مفهوم کهن اسطوره ای خود "پری" می دانند. » (آیدنلو، ۱۳۸۴: ۲۸)

«کودک رهاشده که عناصر کیهان از او مراقبت می کنند، غالبا قهرمان، شاه و قدیس می شود و ترجمه حال افسانه آمیزش تقلیدی است از اسطوره خدایانی که پس از تولد بی درنگ رهایشان کرده اند.»(زمردی، ۱۳۸۸: ۵۰۹)

یکسان انگاری سیاوش و کیومرث

پیوند میان انسان و گیاه پیشینه ای کهن و اساطیری دارد. این پیشینه که در ماجرای سیاوش به صورت روییدن گیاه خون سیاوشان از خون او دیده می شود، باعث شده است که برخی از پژوهندگان اساطیر و فرهنگ ایران، سیاوش را در زمره «نخستین انسان» به شمار آورند.

به نظر خالقی مطلق نیز سیاوش همچون کیومرث می تواند یکی از نمونه های نخستین انسان در اساطیر و حماسه ایرانیان باشدآن گونه که در روایت کیومرث نیز پدیدآمدن مشی و مشیانه از کیومرث، متأثر از افسانه هندی و ایرانی جم و خواهرش می باشد«دار مستتر با محاسبات خود به این نظر می رسد که بنا بر مقایسه روایات اوستایی و پهلوانی با یکدیگر، تاریخ عالم، درست از آغاز پادشاهی جم آغاز می شود. به این ترتیب جمشید نه تنها اصالتا نخستین شاه قوم ایرانی است، بلکه نخستین بشر قوم ایرانی هم هست.»(صفا، ۱۳۶۳: ۴۰۱)

خالقی مطلق بنا به سه دلیل و بیان سه ویژگی مشترک میان سیاوش و کیومرث به اثبات ادعای خود پرداخته است:

اول اینکه سیاوش و کیومرث هر دو پیش از مرگ در خوابی سهمگین و عمیق فرو می روند: «در مورد کیومرث در بندهش (بخش چهارم) آمده است که هنگام مرگ او که رسید خداوند او را به اندازه یک بند شعر به خواب فرو برد و چون کیومرث چشم گشود جهان مادی را به تاریکی شب یافت و از زمین جز سر سوزنی از جمله جانوران زیانکار خالی نمانده بود.» (خالقی مطلق، ۱۳۶۲: ۲۲۷)

در روایت فردوسی نیز سیاوش قبل از لشکرکشی افراسیاب به خوابی عمیق فرو رفته و حوادثی که در آینده برایش پیش می آید را در این خواب می بیند:

چهارم شب اندر بر ماهروی — به خواب اندرون بود با رنگ و بوی
بلرزید و از خواب خیره بجست — خروشی برآورد چون پیل مست
بپرسید زود دخت افراسیاب — که فرزانه شاها چه دیدی به خواب؟
سیاوش بدو گفت کز خواب من — لبت هیچ مگشای بر انجمن
چنین دیدم ای سرو سیمین به خواب — که بودی یکی بیکران رود آب
یکی کوه آتش به دیگر کران — گرفته لب آب نیزه روان
ز یک سو شدی آتش تیز گرد — برافروختی از سیاوش گرد
ز یک دست آتش ز یک دست آب — به پیش اندرون پیل و افراسیاب
بدیدی مرا روی کرده دژم — دمیدی بر آن آتش تیز دم

(فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۶۵۰)

دومین ویژگی مشترک کیومرث و سیاوش، تسلیم و عدم مقاومت در برابر حمله دشمن است. کیومرث در برابر یورش اهریمن خود را بی دفاع تسلیم می کند، سیاوش نیز در برابر حیله گری گرسیوز و تصمیم اهریمنانه افراسیاب هیچ واکنشی از خود نشان نمی دهد و حتی از ایرانیان می خواهد که دست از پایداری بردارند.

سومین وجه شباهت، رستن گیاه از خاکی است که آنها بر آن می میرند:

«همانگونه که با مردن کیومرث قطره ای منی از پشت او در شکم خاک می رود و از آن گیاهی می روید و زندگی آغاز می گردد، پس از مرگ سیاوش نیز از جایی که خون او بر زمین ریخته است، که خاصیت درمان بخشی دارد.» (خالقی مطلق،۱۳۶۲: ۲۲۷)

سودابه و اسطوره ادیپ

اسطوره ادیپ در داستان سیاوش مطابق نظر فروید وجود دارد، «همه پسران ناخودآگاهانه و خودآگاهانه به مادر یا جانشینان او عاشقندو به پدر به همین مناسبت کین می ورزند. »(فروید، ۱۳۶۲: ۱۰-۱۱)

اما سودابه نیز در این داستان نماد ظلمت است. «زن مطابق نظام دوگانه و متضاد اساطیری، بیش تر به نیروهای منفی مربوط می شود مثل سرما، اهریمن، جادو، مار و ...اما با توجه به ارتباط او با ماه و زمین، دارای خصلت های نیک نیز هست.

زن در ادبیات در جنبه های منفی خود، اغلب به صورت های پیرزن جادوگر، یا زن دسیسه چین و خطرناک و شهوتران (سودابه در داستان سیاوش) ظاهر می شود.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۴۷)

از طرفی همان گونه که پیش تر اشاره شد، سیاوش هم چون دموزی خدای کشتزارهاست؛ او به درون آتش می رود، این مسئله را می توان نماد خشک شدن و زرد گردیدن گیاه دانست؛ اما سرانجام شاد و پیروز از آتش خارج می شود که نمادی است برای رسیدن بهار و سبز گشتن گیاه. در این ماجرا، الهه آبی که در اساطیر سومری «اینین» بود، جای خود را به سودابه داده است. سودابه به معنی «دارنده آب سودبخش» است، در این مفهوم او نیز هم چون اینین باعث مرگ خدای کشت و باروری می شود که در این داستان سیاوش ناپسری اوست. (بهار، ۱۳۸۴: ۱۹۵)

ور سیاوش و آتش

سیاوش می بایست در برابر تهمت سودابه که به او زده و برای اثبات بی گناهی اش از میان آتش گذر نماید.

«سیاوش نیز هم چون دموزی خدای کشتزارهاست؛ او به درون آتش می رود، این مسئله را می توان نماد خشک شدن و زرد گردیدن گیاه دانست؛ اما سرانجام شاد و پیروز از آتش خارج می شود که نمادی است برای رسیدن بهار و سبز گشتن گیاه. به زبانی دیگر، این اسطوره نمایانگر مرگ و رستاخیز و تابع الگوی

خزان و بهار است. پژمردن سیاوش و روییدن دوباره کیخسرو، اساسی ترین نمود مرگ و رستاخیز و تابع الگوی خزان و بهار است. پژمردن سیاوش و روییدن دوباره کیخسرو ، اساسی ترین نمود مرگ ایزدگونه این شهید و سبز گشتن خون سیاوشان است». (بهار، ۱۳۸۴: ۱۹۵)

«سیاوش ناگزیر شد برای اثبات بی گناهی خویش، به جای سوگند، از میان انبوهی از آتش بگذرد. تن او که به پاکی وبی گناهی، چون تن زرتشت و از گوهر آتش بود، بی هیچ زیانی از میان آتش تفته گذشت تا راستی پیامش را باور کنند اما سودابه جرئت نکرد به آتش نزدیک شود. »(یاحقی، ۱۳۸۹: ۴۶)

«چنان پیداست که چهل و پنج سال پیش از آن که زردشت به هم پرسگی اورمزد آمد، از فرینی مادر زردشت، که دغدو خواندند، بزاد. فره زردشت به شکل آتش از آن اسرروشنی (روشنی بی انتها که جایگاه اورمزد است) فرود آمد، به آن آتش که پیش او بود، آمیخت. از آن آتش اندر مادر زردشت آمیخت. سه شب در همه گذرهای اطراف خانه، به پیکر آتش پیدا بود(به شکل آتش متجلی بود). رهگذران نوری بزرگ همی دیدند. نیز هنگامی که مادر زردشت، پانزده ساله شد، به سبب وجود فره در او، چون به راه همی رفت، آنگاه فروغ از او همی افتاد(نور به اطراف می تابید).»(راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۵۵)

پرسیاوشان

«در جهان اسطوره گیاه و باروری ارتباط نزدیکی با انسان و زندگی انسان دارد، به گونه ای که به رابطه ای تنگاتنگ و متقابل میان بشر و نبات منجر شده است .گیاه "خون سیاوشان" یا "پرسیاوشان" که در ارتباط با سیاوش از این تقابل اسطوره ای بهره برده است، گیاهی رمزآمیز است که پس از کشته شدن سیاوش از خون او می روید. این گیاه به طور حتم کارکردی اسطوره ای دارد، زیرا در روایات اساطیری ایران جایگاه خاصی به خود اختصاص داده است، چنان که در زندگی کیومرث زرتشت، سیاوش، کیخسرو و آیین مهر دیده می شود.

کیومرث در ادبیات پیش از اسلام، نمونه نخستین انسان و حتی نخستین پادشاهی است که آیین تخت و تاج نهاد و سی سال پادشاهی کرد. هنگامی که به حمله اهریمن زندگی اش به پایان رسید، از خاکی که نطفه او بر آن ریخت گیاهی به نام "ریباس" رویید که دارای یک ساقه بلند و پانزده برگ بود. این گیاه بعدها از هیأت نباتی به هیأت انسانی درآمد و "مشی و مشیانه" به عنوان پدر و مادر جهانیان از آن به وجود آمدند.» (کریستین سن، ۱۳۸۱: ۱۳-۱۷)

«پر سیاووشان (شعرالجن، شعرالغول) گیاهی است که در جاهای نمناک می روید و در طب جدید به عنوان مسکن و ضدسرفه مصرف می شود. به این ترتیب، سیاوش به عنوان نماد یا خدای نباتی در اساطیر مطرح می شود. در فرهنگ عامه، روایاتی مشابه نیز وجود ددارند، مثلا عوام معتقدند گل محمدی از عرق روی حضرت محمد(ص) که به زمین چکیده سبز شده است. »(یاحقی،۱۳۸۹: ۴۹۷)

۴-۲- روایت عرفانی

تأویل عرفانی از حکایت از این قرار است که پدر قصد دارد، کودکش را برای تربیت به دست امامی بسپارد:

«در این داستان سیاوش نماد نفس مطمئنه رستم است که با کمک و راهبردها و دستوراتی که پیر طریقتش (کاوس) از گیرودار نفس اماره اش آزاد شده به رستم سپرده می شود چراکه رستم با کشتن سهراب آزموده شده و به مقام امامت (والی) رسیده است. او اکنون لایق آن است که بر نفس خویش امام باشد و این را پیر او (کاوس) به آزمایش و به شهود دریافته است.» (قائم پناه، ۱۳۸۷: ۱۴۱)

به رستم سپردش دل و دیده را جهان جوی، گرد پسندیده را

تهمتن ببردش به زابلستان نشستنگهش ساخت در زابلستان (فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۵۲۸)

آموخته های رستم به سیاوش نماد معنویت و معرفت

رستم همان گونه که پیش تر ذکر شد، در مقام ولی جای دارد و آنچه به سیاوش می آموزد، جز تعالی روح و جان نیست و ذکر این ابزار نمادین، در حقیقت فراهم آوردن لوازمی است که برای مبارزه با نفس لازم است «اما، چه و چند و چون، خلاصه سه اصطلاح فلسفی است که از مقولات معرفت به شمار می رود چراکه فهم این واژگان (که در کل به کیفیت و کمیت مربوط می شوند) درحقیقت انسان را با چیستی، چگونگی، چرایی، چطور و چه سانی ها آشنا می سازد که در حیطه فلسفه مورد کنکاش و پژوهش قرارمی گیرد. بنابراین رستم به سیاوش معنویت و معرفت را آموخته است و پیداست که معنویت و معرفت چون دوبال ملکوتی است که انسان را به سرچشمه نور و حقیقت می رساند.»(قائم پناه، ۱۳۸۷: ۱۶۰)

«قهرمان باید یک سلسله وظایف سخت و شکنجه آور را تحمل کند تا از مرحله کودکی و خامی گذر کرده، به بلوغ فکری و اجتماعی برسد و برای مردم خود کارساز شود. از این نمونه می توان از پرورش سیاوش توسط رستم نام برد.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۵۴)

سواری و تیر و کمان و کمند عنان و رکاب و چه و چون و چند

(فردوسی، ۱۳۱۳: ۵۲۸)

کاووس نماد قطب طریقت رستم

کاووس در این داستان همان پیر و قطب است چراکه، او پادشاه ایران است و همه برآورده شدن نیازهایشان را از او می خواهند. «قطب آن است که ملاک و مدار چیزی، شیخ و مهتر قوم، کسی که مدار کارها به وجود او باشد. قطب را از آن جهت قطب گویند که دل های مریدان و سالکان به دور دل او که انسان کامل است، می چرخد یا به عبارتی مرید دانه خود را در انبان ارادت، تسلیم مراد می کند، تا در آسیای محبت و ولایت او نرم شود و از قشر و زاویه برهد و به روغن حقیقت برسد. قطب که غوث هم نامیده می شود کسی است که در عالم در هر زمانی، موضع نظر الهی است.»(سعیدی، ۱۳۸۳: ۸-۶۲۷)

سودابه نماد ابلیس

در نگاه اول، آنچه از خواندن این داستان به ذهن متبادر می شود، داستان یوسف و زلیخا در سوره یوسف قرآن کریم است. همان گونه که در حکایت حضرت یوسف، زلیخا، نماد نفس اماره است و در صدد فریب، در داستان سیاوش نیز این سودابه زن کی کاوس است که قصد فریب سیاوش را دارد.

چنان که دکتر شمیسا در کتاب نقد ادبی بر آن اشاره می نماید و بر تشابه این دو شخصیت حکم تایید می نهد، «به نظر می رسد که در داستان یوسف کنعانی و زلیخای مصری، با طرح کهن اساطیری مواجه باشیم. ممکن است یوسف به معنیِ «خواهد افزود «یک خدای باروری بوده باشد که می تواند خشکسالی و قحطی را ازمیان بردارد.»(شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۳۷) و این دقیقا منطبق بر همان تعبیری است که بهار از شخصیت سیاوش می نماید و شرح آن پیش تر آمده است.

در هر دو داستان زن ها وسوسه گر هستند و نماد ابلیس. در قرآن کریم و دیگر کتب دینی، شیطان موجودی مطرود از درگاه الهی معرفی شده است. این حادثه زمانی اتفاق می‌افتد که خالق یکتا، پس از آفرینش انسان به شیطان امر می‌فرماید که در مقابل انسان- اشرف موجودات- سجده نماید و او امتناع می-کند. «وَ اِذ قُلنا لِلملائِکه اسجدوا لادمَ فَسَجدوا اِلاّ اِبلیس اَبی واستکبرَ وَ کانَ مِن الکافرین: و چنین بود که به فرشتگان گفتیم بر آدم سجده برید، آن گاه همه سجده بردند جز ابلیس که سرکشید و کبر ورزید و از کافران شد.» (بقره،۳۴). از این پس اگرچه شیطان هفتصد هزار سال به عبادت خالق خویش پرداخته بود امّا تا ابد از درگاه معبودش رانده شده است و دشمنی او با انسان از این لحظه شروع گشته. (سنایی، ۱۳۵۴:۸۷۱)

«اگر شیطان خلق نمی شد وسوسه ای نمی بود و جنگ درونی وجود نمی داشت؛ در نتیجه سالکی به مقام مجاهد در مصاف اکبر نمی رسید پس در کل نظام آفرینش وجود شیطان نیز رحمت است. گرچه همه ما موظف هستیم که شیطان را لعن و رجم کنیم، او و پیروانش را اهل جهنم دانسته و از شرشان به خدا پناه ببریم.»(جوادی آملی، ۱۳۷۸: ۱۰۸)

«شهادت نوعی حماسه منفی است، چه در حسین و چه در سیاوش، آرزو یا اراده بالقوه مریدان که زاده نمی شود و جسمیت نمی یابد، به مرادی کامل و مردی آسمانی منتقل می شود. در دنیایی که آدمی به هر تقدیر ناچیز می شود، مرگ فرجام کار محترمان است، به ویژه که او تجسد اراده محبوس هواخواهان باشد و هرچه مرگ نارواتر و غم انگیزتر، اجابت نیازهای روح پیران تمام تر! از این نظرگاه شهادت فرجام به کمال و ضروری چنین قهرمانی است.» (مسکوب، ۱۳۵۴: ۹۳)

آتش نماد عشق الهی

«اگرچه در قدیم مخصوصا در ایران باستان سوگند یا وره و آزمایش با آتش، مرسوم و دارای ارزش و اهمیت ویژه ای بوده است به طوری که نشان آن را در بخش های گوناگون اوستا و ادبیات دینی زمان ساسانیان و آثار دوران پس از ساسانیان چون شاهنامه، ویس و رامین، سلامان و ابسال به راحتی می توان بازجست. وگرچه این عمل برای تمیز دادن بی گناه از گناهکار، طی تشریفاتی به اجرا درمی آمد، چنان که در داستان سیاوش حکایت از همین امر دارد اما این ظاهر داستان است و ناظر بر جنبه عادی (غیررمزی) داستان

می باشد. لیکن اگر از منظری عرفانی و رمزی به داستان بنگریم آتشی که سیاوش خرامان و شادان در آن می رود نماد عشق الهی است. » (قائم پناه، ۱۳۸۷: ۱۴۸)

پیران، نماد عقل افراسیاب

در داستان سیاوش، پیران نماد عقل است و در مقابل سیاوش که نماد نفس تزکیه و حقیقت است همواره با احترام رفتار می نماید:

ببوسید پیران سر و پای او — همان خوب چهر دلارای او
چنین گفت کای شهریار جوان — مراگر بخواب این نمودی روان
ستایش کنم پیش یزدان نخست — چو دیدم ترا روشن و تندرست
ترا چون پدر باشد افراسیاب — همه بنده باشیم زین روی آب(فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۵۹۴)

سیاوش نیز به جهت قانون کلی تبعیت از دانایان در کارها با او مشورت می نماید:

چنین داد پاسخ سیاوش بدوی — که ای پیر پاکیزه و راست‌گوی
خنیده به گیتی به مهر و وفا — ز آهرمنی دور و دور از جفا
گر ایدونک با من تو پیمان کنی — شناسم که پیمان من مشکنی

(فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۵۹۵)

گرسیوز نماد نفس اماره

«در دوران سیاوش، افراسیاب نماد و نمونه اهریمن و ضحاک در دوران اساطیری است؛ زیرا هم چنان که اهریمن و ضحاک، مرد نخستین و گاو یکتا آفریده و نیز جمشید و برمایون را می کشند، افراسیاب نیز سیاوش و اغریرث را می کشد و از این دو، سیاوش نمونه دیگری از مرد نخستین است و هم چون کیومرث، پس از مرگش از خون او که بر زمین ریخته می شود، گیاه می روید. اغریرث نیز گونه تغییر یافته ای از گاو "اوگ دادEwagdad "است که بنا به روایات دینی گویت شاه نامیده می شود و از پای تا نیمه تن، گاو و از نیمه تن به بالا مرد است.» (سرکاراتی، ۱۳۵۷: ۱۱۶–۱۱۷)

در داستان سیاوش نقش گرسیوز دقیقا مقابل پیران است چراکه، هرگاه پیران که نماد عقل است غیبت می کند جهل و نادانی یعنی گرسیوز ظاهر می شود. گرسیوز نماد نفس است و «نفس، جامع قوه غضب و شهوت در انسان است چنان که این معنا بیش تر در اهل تصوف به کار می رود، زیرا آنان از نفس، اصل جامع صفات مذمومه انسان را اراده می کنند و می گویند با نفس مجاهده کرد و آن را شکست.»(سعیدی، ۱۳۸۳: ۸۶۵)

بر شاه رفتی زمان تا زمان — بداندیش گرسیوز بدگمان
زهرگونه رنگ اندر آمیختی — دل شاه توران برآمیختی
چنین تا برآمد برین روزگار — پراز درد و کین شد دل شهریار(فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۶۴۰)

عمارت سیاوش، نماد پاداش اعمال نیک او

در داستان سیاوش نقل است که افراسیاب قسمتی از زمین توران را به سیاوش می بخشد و به او فرمان می دهد که در آن شهری برای خود بسازد:

کنون بشنو از گنگ دژ، داستان　　بر این داستان باش هم داستان
که چون گنگ دژ در جهان جای نیست　　بر آن سان زمینی دلارای نیست
که آن را سیاوش برآورده بود　　بسی اندرون رنج ها برده بود
بسی رنج برد اندر آن جایگاه　　ز بهر بزرگی و تخت و کلاه
بنا کرد جایی چنان دلگشای　　یکی شارسان اندر آن خوب جای
بدو کاخ و ایوان و میدان بساخت　　درختان بسیارش اندر نشاخت
بسازید جای چنان چون بهشت　　گل و سنبل و نرگس و لاله کشت

(فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۶۱۸)

سیاوش با پرداختن به کارهای نیک، سرمایه ای انبوه برای سرای باقی فراهم ساخته که هم چون بهشت برایش فرحزا خواهد بود اگرچه، در این راه مرارت های بسیاری برده است.

فنا

در داستان سیاوش دیگر به جایی می رسیم که سالک گرم پوی داستان با تحمل سختی ها و مرارت های جانکاه، راه به پایان برده و پس از گذر از مراحل شناخت علم الیقین و عین الیقین به حق الیقین رسیده و نوبت آن است که به اصل پیوندد.

چهارم شب اندر بر ماهروی　　به خواب اندرون بود با رنگ و بوی
بلرزید و از خواب خیره بجست　　خروشی برآورد چون پیل مست
بپرسید زود دخت افراسیاب　　که فرزانه شاها چه دیدی به خواب؟
سیاوش بدو گفت کز خواب من　　لبت هیچ مگشای بر انجمن
چنین دیدم ای سرو سیمین به خواب　　که بودی یکی بیکران رود آب
یکی کوه آتش به دیگر کران　　گرفته لب آب نیزه روان
ز یک سو شدی آتش تیز گرد　　برافروختی از سیاوش گرد(فردوسی، ۱۳۱۳: ۳/۶۵۰)

و این همان است که یونگ از آن به اسطوره مرگ نمادین تعبیر می نماید، «مرگ نمادین قهرمان آغاز پختگی اوست. به طور کلی نمادهای قهرمانی زمانی بروز می کنند که من خویشتن نیاز به تقویت داشته باشد.»(یونگ،۱۳۸۶: ۱۶۳)

پرسیاوشان نماد جاودانگی سیاوش

با کشتن سیاوش همه چیز پایان نمی یابد بلکه این آغاز راهی است که او بنا نهاده است و جاودانه خواهد ماند و نماد این جاودانگی همان گیاه است که افراسیاب قبل از کشتن سیاوش هشدار می دهد:

بباید که خون سیاوش زمین　　نبوید نروید گیا روز کین (فردوسی، ۱۳۱۳: ۱۵۱)

«زیرا اگراین خون بر زمین ریزد همیشه جوشان است و خاک آن را در خود نمی کشد و حتی پس از مرگ افراسیاب سال های سال می ماند. چون اسکندر به سیاوش گرد رسید همان ساعت برنشست وبرفت تا آنجا که گور سیاوش بود. چون آنجا رسید پنداشت که بهشت است. بر سر خاک او رفت. خاک او سرخ بود. خون تازه دید که می جوشید و در میان آن خون گرم گیاهی برآمده بود سبز، پرسیاوشان است. چون گروی سیاوش را کشت خون او بر خاک ریخت...

و این پرسیاوشان گیاهی است که هرچه آن را ببرند باز می روید و جان تازه می گیرد. این گیاه نشان زندگی پس از مرگ و مداومت حیات سیاوش است.»(مسکوب، ۱۳۷۰: ۱-۷۰)

و بدین سان افراسیاب فرمان قتل سیاوش را صادر کرد و خون شاهزاده معصوم را بر زمین ریخت:

به ساعت گیاهی از آن خون برست جز ایزد که داند که او چون برست
گیا را دهم من کنونت نشان که خوانی همی خون اسیاوشان
بسی فایده خلق را هست ازو که هست آن گیا اصلش از خون او(فردوسی،۱۳۱۳، ۳/۶۶۴)

«در تحفه حکیم مومن، خون سیاوشان، دم الاخوین نامیده شده و آن عصاره صمغی است سرخ رنگ که از گیاه یا درختی استخراج می شود. »(یاحقی، ۱۳۸۹: ۴۹۷)

سیاوش نماد قربانی

در این داستان که سیاوش گرفتار دسیسه و نیرنگ شهوت سودابه شده است، برای ختم غائله قربانی می شود چراکه او معتقد است، آرامش در جامعه به هر قیمتی باید برقرار باشد ولو به قیمت جانش. «مراسم قربانی نیز در میان اقوام ابتدایی چنین وجهه ای داشته است برخی اقوام معتقد بودند که طی مراسمی با قربانی کردن حیوان مقدس، فساد و گناهان قوم را به آن انتقال می دهند و با هدیه کردن گوشت قربانی به پیشگاه خدایان، هم خدایان راضی می شوند و برکت را از قوم دریغ نمی کنند و هم حیوان با فداشدن، کفاره گناهانم قوم را پرداخته و قبیله با تطهیر، تولدی مجدد یافته است. در اغلب آثار ادبی که قهرمان نقش فدایی را بازی می کند و ایثار و مرگ باعث تداوم زندگی و حیات قوم می شود.» (شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۳۵)

۵- انسان و جهان در اسطوره

با توجه به تأویل های متفاوتی که از این داستان نمودیم و این نه امری عارضی، بلکه اقتضای متن داستان می باشد، با نگرشی مجدد می توان به این نکته دست یافت که آنچه در درون انسان رخ می دهد، مطابق با همان است که در جهان به وقوع می پیوندد. به تعبیری روشن تر می توان چنین بیان نمود که اگر جنگی در عالم بیرون از انسان به تصویر کشیده می شود، حکایت از نزاع درونی انسان بین نفس و عقل اوست کهشاعر با استادی، موضوع را طرح نموده تا خواننده آگاه با تأمل در آن، رازهایی را که در گنجینه متن نهفته به دست آورد و از آن متمتع گردد و این مسئله همان است که استاد کزازی در کتاب اسطوره، حماسه و رویا بدان می پردازد:

«در جهان بینی و اسطوره ای، انسان و جهان در گوهر و سرشت با یکدیگر یکسانند؛ تنها در ریخت و پیکره از هم جدا شده اند. جهان را با همه پهناوری و گونه گونیش درهم فروفشرده اند؛ انسان از آن پدید آمده است. انسان چکیده و فشرده جهان است و دیباچه آفرینش. از دیگر سوی، انسان را درگسترده اند؛ از او جهان پدیدار شده است. جهان گونه گسترده انسان است. هم از آن است که در اندیشه های نهان گرایانه، جهان را انسان کهین (آدم اصغر) نامیده اند؛ و انسان را جهان کهین (عالم اصغر) هریک از این دو در خویش، سنجیده با دیگری مهین است (= عالم اکبر و انسان اکبر).»(کزازی، ۱۳۹۰: ۲-۳۱)

آن گونه که مولوی نیز در مثنوی می سراید:

از نفوس پاک اختروش مدد　　سوی اخترهای گردون می رسد
ظاهر آن اختران قوام ما　　باطن ما گشته قوام سما
پس به صورت عالم اصغر توی　　پس به معنی عالم اکبر توی (زمانی، ۱۳۸۷،دفتر۴: ۲۱-۵۱۹)

نزد صوفیان نیز این باور با قوت هرچه تمام تر موجود است چنان که ابن عربی می گوید:

«بدان که در اصطلاح این قوم (= صوفیان)، این عالم که بیرون ایشان است از افلاک و کواکب و عناصر و طبایع و مولدات، آن را کبیر و انسان کبیر می خوانند، و انسان را – یعنی بنی آدم را عالم اصغر و انسان اصغر و عالم جامع می خوانند؛ بدین معنی که هرچه در وجود هست آن را به صورت تفصیلی در عالم هست؛ و در انسان مجموع است؛ و هرچه در عالم به تفصیل[است در انسان] جمع است؛ و هرچه در انسان جمع است، در عالم به تفصیل است؛»(کزازی، ۱۳۹۰: ۳۳)

۶- سرانجام داستان

خبر قتل سیاوش در ایران غوغایی برانگیخت. رستم، سودابه را به کین سیاوش کشت و توران زمین را، به انتقام خون شاهزاده معصوم ویران کرد.از سیاوش دو پسر به نام های کیخسرو (از فرنگیس) و فرود(از جریره) بازماندند. اگرچه کیخسرو کین پدر از دشمنان بازگرفت اما حدیث انتقام خون بناحق سیاوش در فرهنگ ایران هم چنان پایدار ماند؛ تا آنجا که به روایت تاریخ بخارا بیش از سه هزارسال است که اهل بخارا بر کشتن سیاوش سرودهای عجیب می خوانند و مطربان، این سرودها را کین سیاوش و قوالان گریستن مغان گویند.

نتیجه:

با این وصف که شاهنامه متنی حماسی است و مشتمل بر سه دوره اساطیری، تاریخی و پهلوانی، باید اذعان داشت که نمی توان حق معرفی صلابت اندیشه سراینده را ادا نمود بلکه، مبالغتی عمیق و مجاهدتی بسیط می خواهد تا رمزگشایی های آن را موجب گردد.

در این مقال کوتاه که داستان سیاوش، از منظر هرمنوتیک مورد بررسی واقع شد، این نتایج حاصل آمد:

رابطه ای استوار و متقن بین حماسه و عرفان وجود دارد تا جایی که عرفان را می باید زیربنای حماسه نامید لذا، هنگامی که نزاعی در حماسه روایت می شود، می باید از ظاهر گذر کرد و به لایه درونی و اصلی واقعه دست یافت.

حکایات شاهنامه مملو از رمز و راز می باشند که بخشی از این رازآلودی به وجود اساطیر در اثنای این متن مربوط می شود. رازگشایی از این نمادها، به فراخور درک فردی، مسلما تعابیر متعدد و متفاوتی را برای خواننده خلق خواهد نمود و این همان روش هرمنوتیک است که باعث پویایی متن در هر زمان می باشد.

با توجه به نتایج تاریخی، اسطوره ای، عرفانی و اخلاقی که حاصل آمد، خط سومی نیز از این نوشته می توان خواند و آن عبارت از آن است که جهان چیزی نیست مگر خود انسان که در او فروفشرده اند.

کتابنامه

۱-قرآن کریم
۲-آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۴)، فرضیه ای در مورد مادر سیاوش، نامه فرهنگستان، دوره هفتم، شماره سوم.
۳-احمدی، بابک، (۱۳۷۷)، آفرینش و آزدی، چاپ پنجم،تهران: نشر مرکز.
۴- امین، سیدحسن، (۱۳۸۹)، فردوسی و شاهنامه، تهران: دایره المعارف ایران شناسی.
۵-بهار، مهرداد، (۱۳۸۴)، از اسطوره تا تاریخ، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
۶-پورداود، ابراهیم، (۱۳۷۷)، یشت ها، تهران: اساطیر.
۷-پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۳)، رمز و داستان های رمزی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۸-جوادی آملی، عبدالله، (۱۳۷۸)، حماسه و عرفان، چاپ دوم، قم: اسراء.
۹-خالقی مطلق، جلال، (۱۳۶۲). شاهنامه و موضوع نخستین انسان، ایران نامه، جلد ۲، شماره ۲.
۱۰-راشدمحصل، محمدتقی، (۱۳۸۵)، وزیدگی های زاداسپرم، تهرا: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۱-رحمانی، تقی، (۱۳۸۴)،هرمنوتیک غربی تأویل شرقی، تهران: سرایی.
۱۲-زمانی، کریم، (۱۳۸۷)مثنوی معنوی، دفتر چهارم، تهران: اطلاعات.
۱۳-زمردی، حمیرا، (۱۳۸۸)، نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر، چاپ سوم، تهران: زوار.
۱۴- سرامی، قدمعلی،(۱۳۸۸)، از رنگ گل تا رنج خار، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۱۵-سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۷). بنیان اساطیری حماسه ملی ایران، شاهنامه شناسی، تهران: انتشارات بنیاد شاهنامه شناسی، جلد ۱.
۱۶-سعیدی، گل بابا، (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات عرفانی ابن عربی، تهران: شفیعی.
۱۷-سنایی،(۱۳۵۴)،دیوان، تهران: مدرس رضوی.
۱۸-شایگان فر، حمیدرضا، (۱۳۸۰)، نقد ادبی، تهران: دستان.
۱۹-شمیسا، سیروس، (۱۳۹۱)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: میترا.
۲۰-صفا، ذبیح الله، (۱۳۶۳)، حماسه سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.
۲۱-فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۱۳). شاهنامه (دوره ۱۰جلدی)،جلد ۳، تهران: برخیم.
۲۲-فروید، زیگموند، (۱۳۶۲)، توتم و تابو، ترجمه ایرج باقرپور، تهران: موسسه انتشارات آسیا.
۲۳-قائم پناه، یدالله، (۱۳۸۷)، عرفان در شاهنامه، تهران: حکایتی دیگر

۲۴-کریستنسن،آرتور. (۱۳۸۱). کیانیان،ترجمه ذبیح الله صفا، تهران: علمی وفرهنگی.
۲۵-کزازی میرجلال الدین، (۱۳۹۰)، رویا، حماسه، اسطوره، چاپ ششم، تهران: مرکز.
۲۶----------، (۱۳۸۸)، مازهای راز، تهران: مرکز.
۲۷----------، (۱۳۸۵)، نامه باستان، چاپ پنجم، تهران: سمت.
۲۸-محبتی، مهدی، (۱۳۷۹)، سیمرغ در جستجوی قاف، تهران: سخن.
۲۹-مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۰). سوگ سیاوش، چاپ ششم، تهران: خوارزمی.
۳۰-یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۹)، فرهنگ اساطیر و داستان واره ها،چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.
۳۱-یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۶)، انسان و سمبل هایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران: جامی.
۳۲-ویچز، دیوید، (۱۳۶۵)، شیوه های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی.

بازتاب زیبایی شناختی تلمیح در دیوان فیاض لاهیجی

دکتر احمد سنچولی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

سامره شاهگلی[۲]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

چکیده

تلمیح یکی از آرایه‌های ادبی است که نقش مؤثری در زیبایی، خیال‌انگیزی و بالا بردن ظرفیت معنایی سخن دارد و تاریخ فرهنگی و بار معنایی گفتارهای گذشته را به درون خویش می‌کشاند. تقریباً در تمام آثار ادبی، از این عنصر زیبایی‌آفرین استفاده شده‌است. فیاض لاهیجی نیز با توجه به ذوق و لطافت هنری شعریش، به خوبی از آرایهٔ تلمیح استفاده کرده و ظرفیت معنایی سخن خویش را دو چندان نموده‌است. در این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی صورت گرفته، تلاش می‌شود تا تلمیح و گونه‌های مختلف آن در شعر فیاض لاهیجی، مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرد و میزان استفادهٔ فیاض لاهیجی از این ترفند ادبی با ارائهٔ جدول و نمودار مشخص گردد. احاطه و تسلط فیاض لاهیجی بر اشارات قرآنی، قصص انبیاء، اساطیر، روایات دینی و تاریخی و... موجب گردیده که شاعر به خوبی تخیّل شعری خویش را گسترش دهد و به آفرینش معانی و مفاهیم تازه نائل شود.

کلیدواژه‌ها: فیاض لاهیجی، زیبایی‌شناختی، بدیع، تلمیح.

مقدمه

«تلمیح در لغت به معنای نگاه کردن یا اشاره کردن به چیزی است و در اصطلاح علم بدیع، اشاره به قصه، شعر و مثل است، به شرط اینکه آن اشاره تمام داستان و مثل را در بر نگیرد» (شمیسا،۵۶:۱۳۶۶). در اغلب کتب بلاغی، اشاره به داستان، آیه، حدیث، مثل و حتی اشاره به اصطلاحات نجومی، را تلمیح نامیده‌اند. «اما در قدیمی‌ترین کتاب‌های بلاغت فارسی، از جمله ترجمان البلاغهٔ رادویانی (نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری) و حدائق السحر رشید وطواط (متوفی ۵۷۳ه.ق) از این صنعت ادبی، نامی به میان نیامده‌است» (پورنامداریان،۵:۱۳۶۴). برخی بین تلمیح و تضمین فرق قایل شده‌اند و معتقدند که «بهترین تلمیح آن است که ذهن شاعر و نویسنده، تنها تأثیری از آیه یا حدیث پذیرفته باشد، نه آنکه آن آیه یا حدیث را عیناً از تازی به پارسی درآورد و نام تلمیح بر آن بنهند» (حلبی،۵۶:۱۳۸۵). از آنجا که «لازمهٔ دریافت معنی و زیبایی تلمیح، آشنایی قبلی با آن داستان، مثل، آیه و شعر است» (وحیدیان کامیار،۷۶:۱۳۷۹)، لذا تلمیح از یک جهت موجب ابهام در کلام می‌شود، زیرا «اطلاعات و اشارات تاریخی، اسطوره‌ای و... که در کلام می‌آید، اگر از قلمرو آگاهی‌های مشترک میان مخاطب و گوینده نباشد، مانع ارتباط خواننده با کلام می‌شود» (فتوحی،۱۲۳:۱۳۸۹).

[1] . ah_sanchooli@yahoo.com
[2] . shahgoli69@gmail.com

برخی از پژوهشگران، تلمیح را نوعی پیوند بین ادبیات و تاریخ دانسته‌اند و معتقدند که «ارزش تلمیح به میزان تداعی‌ای بستگی دارد که از آن حاصل می‌شود. هر قدر داستان‌های مورد اشاره لطیف‌تر باشد، تلمیح تداعی لذت بخش‌تری را به وجود می‌آورد. لازمهٔ بهره‌مندی از تلمیح، آگاهی از پیش دانسته‌ای است که شاعر یا نویسنده بدان اشاره می‌کند» (موسوی گرمارودی،۱۳۹۲:۱۰۰). از آنجا که تلمیح می‌تواند معانی بسیار و گسترده را در کمترین کلمات بگنجاند، از جهت هنری بسیار مهم و قابل توجه‌است. «تقریباً تمام آثار برتر جهانی و ایرانی از ترفند تلمیح به فراوانی سود برده‌اند» (محبّتی،۱۳۸۰:۱۱۳). فیاض لاهیجی(۱۰۷۱ ه.ق)، از شاعران توانای قرن یازدهم هجری است که علاوه بر هنر و ذوق شاعری، در فلسفه و حکمت و کلام نیز شهرت دارد. او برای بیان اندیشه‌ها و عواطف و احساسات خویش، از تلمیح و گونه‌های مختلف آن بهره برده‌است. لازم به یادآوری‌است که اغلب پژوهش‌هایی که در خصوص فیاض لاهیجی صورت گرفته، مربوط به دیدگاه‌های فلسفی و کلامی وی است و تا کنون در خصوص تلمیحات شعر او پژوهشی انجام نشده‌است. لذا در این پژوهش تلمیح و گونه‌های مختلف آن با تأکید بر مقولهٔ زیبایی‌شناختی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. تلمیحات شعر فیاض، شامل انواع تلمیحات داستانی، آیه، حدیث و مثل می‌شود.

- پیامبران
- تاریخی
- ۱-داستان
  - اساطیری
  - عاشقانه
- ۲- آیات قرآن
- ۳- احادیث
- ۴- ضرب‌المثل

تلمیح به داستان‌های پیامبران

تلمیحات داستانی شعر فیاض لاهیجی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: داستان‌های پیامبران، اساطیری، عاشقانه و تاریخی. داستان پیامبران در این میان بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌است، البته داستان زندگی و سرگذشت حضرت یوسف و خضر (ع) به دلیل جنبه‌های غنایی و تعلیمی، بیشتر مورد توجه شاعر بوده‌است. کمترین بسامد به داستان حضرت ایوب و حضرت داوود (ع) اختصاص دارد که شاعر به صبر و صدای خوش آنها اشاره کرده‌است. تاریخ زندگی پیامبران به عنوان انسان‌هایی کامل و آسمانی برای بشر الگو بوده‌است. علاقهٔ مردم به سرگذشت انبیاء، زندگی آنان را از حالت تاریخی به جنبهٔ اساطیری سوق داده‌است. افراد، گرایش‌ها و خواسته‌های خود را در زندگی پیامبران وارد می‌کردند و آنها را به صورت قصه در می‌آوردند. «این داستان‌ها، محصول تجربیات زندگی انسانی، آرمان‌های آمیخته با تخیّل و شرح و وصفی گویا از کمال مطلوب او و آینهٔ تمام نمای روح انسانی بوده‌است. در این میان، نوع نگرش شاعران به

سرگذشت پیامبران، دستاوردهایی تازه در پی داشته‌است» (محسنی و دیگران،۱۳۹۰:۹۶). داستان‌های پیامبران، داستان‌های اساطیری، عاشقانه و تاریخی منبع مهمی برای استحکام، استواری و مستندتر کردن کلام فیاض لاهیجی به شمار می‌رود. فیاض در اشعار خود، توجهٔ زیادی به این گونه داستان‌ها داشته‌است که نشان دهندهٔ آشنایی فراوان وی با شریعت و فرهنگ اسلامی است. شاعر در بیتی با اشاره به ماجرای حضرت علی(ع) و گشودن دروازهٔ خیبر، بر خلاف دیگر شاعران، مشکلات عشق را همچون کاهی می‌بیند که در برابر کوه مشکلات بسیار ناچیز است. او بر زور بازو تأکید می کند که با وجود ناتوانی، اما با قدرت ایمان می‌تواند خیبر را بگشاید:

به کاه عشق کوهی بر نیاید زور بازو بین که چون با ناتوانی می‌کند خیبر گشایی را

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۶۹)

در بیتی دیگر با تشبیه عقل به یوسف کنعان و نفس شوم به زلیخا، به ماجرای حضرت یوسف و زلیخا و برادران حضرت یوسف و انداختن او در چاه اشاره می‌کند و با استفاده از عنصر تشبیه و تناسب، شبکه‌ای از تداعی‌ها و تناسب‌ها را به وجود آورده‌است که ذهن خواننده را به تأمّل وا می‌دارد:

یوسف کنعان عقلیم و زلیخا نفس شوم چاه ما دنیا و ابنای زمان اخوان ما(همان:۷۸)

زیبایی این تلمیح به جهت آن است که شاعر با آوردن داستان عاشقانهٔ یوسف و زلیخا که در قرآن آمده، خود را به او تشبیه می‌کند و زلیخا را همچون نفس شومی می‌داند و در مصراع دوم، دنیا را چون چاهی مجسّم می‌کند و برادرانش را فرزندان زمانه می‌داند. همچنین آرایهٔ مراعات النظیری که آمده، سبب زیبایی این بیت گشته‌است. در بیتی دیگر شاعر در مقایسهٔ خودش با حضرت ابراهیم(ع) و تشبیه دود دل به آتش می‌گوید:

بر خلیل آتش گلستان گشت و بر ما دود دل آتش او آتش است و آتش ما آتشست (همان:۱۱۱)

با توجّه به آیهٔ شریفهٔ «وَ قُلنا یا نارُ کونی بَرداً و سَلاماً عَلی ابراهیمَ» (انبیاء:۶۹) اشاره‌است به مناظرهٔ حضرت ابراهیم و نمرود که پس از شکست در مناظره، دستور می‌دهد که ابراهیم را در آتش پرتاب کنند، با قدرت خداوند این آتش برای آن حضرت، به گلستانی زیبا تبدیل شد و هیچ گزندی به او نرسانید. در این بیت شاعر به نوعی میان خود و حضرت ابراهیم همانندی احساس کرده‌است. البته تکرار واژهٔ آتش نیز نوعی بر زیبایی بیت افزوده‌است. در جایی دیگر با اشاره به خضر(ع) و نقش هدایتگری او می‌گوید:

در بیابان محبت رهنمایی مشکل است خضر اینجا گام اول خویش را گم می‌کند

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۲۵۴)

شاعر بر این باور است که در بیابان محبّت حتی خضر(ع) هم که سمبل رهنمایی و هدایت است، راه را گم می‌کند. شاعر با بهره‌گیری از آرایهٔ تناسب، میان واژه‌های بیابان، راهنمایی، خضر و گم شدن، رشته‌ای از

تداعی‌ها و تناسب‌ها را به وجود آورده‌است و ذهن خواننده را به تفکّر وا می‌دارد. در بیتی دیگر با اشاره به ماجرای کلیم(ع) و نور الهی که از طور بر آن حضرت متجلّی شده‌است، می‌گوید:

دود این شمع چو از دور عیان دید کلیم در شک افتاد که از طور چراغی پیداست (همان:۳۷۵)

بیت اشاره به داستان حضرت موسی(ع) و کوه طور دارد که آن حضرت برای مشاهدهٔ خداوند به کوه طور رفته بود. منظور از شمع در بیت بالا، حضرت علی(ع) است. میان واژه‌های کلیم، طور و چراغ، تناسب وجود دارد. فیاض لاهیجی با بهره‌گیری از زندگی و سرگذشت پیامبرانی همچون حضرت محمد(ص)، یعقوب(ع)، خضر(ع)، عیسی(ع)، موسی(ع)، یوسف(ع)، سلیمان(ع)، آدم(ع)، ابراهیم(ع)، ایوب(ع)، نوح(ع) و داوود(ع)، بر غنای شعر خویش افزوده‌است. در اینجا میزان تکرار نام انبیای الهی در دیوان فیاض لاهیجی، جدولی همراه با ذکر صفحه و شمارهٔ بیت ارائه می‌شود. همان‌گونه که ذکر شد در میان نام پیامبران، بیشترین بسامد به حضرت یوسف(ع) و کمترین بسامد به حضرت ایوب(ع) و حضرت داوود(ع) اختصاص دارد.

۱- جدول میزان تکرار نام انبیای الهی در دیوان فیاض لاهیجی

نام:	بسامد:	شماره ابیات:
محمد	۲۱	ص۶۹ب۱، ۳۰۱ب۹، ۳۰۲ب۲، ۳۴۷ب۹۸، ۳۴۸ب۱۴۱، ۳۴۹ب۱۵۵، ۳۵۳ب۸۲، ۳۵۸ب۵۳، ۳۵۹ب۸۵، ۳۸۱ب۵۰، ۳۹۷ب۲۶، ۴۲۰ب۲۱۸، ۴۲۶ب۴۱، ۴۳۲ب۹۵، ۴۴۸ب۳۸، ۴۶۶ب۳۵، ۴۹۹ب۱۳، ۵۲۵ب۲، ۵۲۷ب۳، ۵۶۳ب۱۴۳، ۵۷۱ب۱۹،
یعقوب	۱۳	ص۷۰ب۲، ۷۳ب۳، ۹۰ب۵، ۱۲۶ب۴، ۲۱۳ب۳، ۲۵۷ب۵، ۲۷۷ب۱۴، ۲۸۵ب۸، ۳۳۰ب۳، ۳۴۴ب۳، ۴۰۶ب۱۰، ۴۲۱ب۲۴۳، ۴۴۰ب۴۶
خضر	۲۵	ص۷۱ب۱۰، ۹۳ب۸، ۱۶۲ب۹، ۱۶۷ب۳، ۱۷۶ب۷، ۱۷۹ب۹، ۱۸۰ب۳، ۱۹۴ب۳، ۲۱۲ب۱، ۲۱۷ب۵، ۲۲۰ب۱، ۲۲۰ب۶، ۲۲۸ب۶، ۲۶۳ب۳، ۲۷۹ب۳، ۲۸۱ب۶، ۲۸۷ب۴، ۳۰۱ب۱۱، ۳۱۲ب۵، ۳۱۴ب۴، ۳۲۹ب۴، ۳۸۷ب۴۶، ۴۷۵ب۸، ۵۰۹ب۲، ۵۱۰ب۹
عیسی	۳۳	ص۷۳ب۱، ۹۱ب۶، ۱۰۵ب۵، ۱۰۹ب۶، ۱۳۲ب۷، ۱۳۲ب۳، ۱۳۶ب۹، ۱۴۱ب۱۵، ۱۴۲ب۴، ۱۴۵ب۱۰، ۱۸۱ب۴، ۱۹۲ب۱، ۱۹۳ب۵، ۲۰۷ب۶، ۲۱۲ب۱، ۲۱۳ب۶، ۲۲۲ب۴، ۲۸۰ب۲، ۲۸۱ب۷، ۲۸۶ب۷، ۳۲۸ب۷، ۳۶۶ب۱۱، ۳۷۴ب۹۷، ۳۸۰ب۱، ۳۸۰ب۲۳، ۳۹۹ب۸۲، ۴۰۶ب۹، ۴۶۵ب۲۱، ۴۷۲ب۱۹، ۴۸۵ب۹، ۴۸۶ب۱۲، ۵۰۷ب۸، ۵۰۸ب۱۱
موسی	۲۱	ص۷۶ب۴، ۱۱۱ب۲، ۱۳۲ب۲، ۱۱۸ب۱، ۱۴۷ب۶، ۱۵۶ب۶، ۱۷۲ب۳، ۲۳۲ب۳، ۲۵۱ب۳، ۲۵۲ب۳، ۲۸۱ب۶، ۲۷۲ب۴، ۲۸۳ب۱۴، ۳۹۶ب۴، ۳۹۹ب۸۳، ۳۹۹ب۸۴، ۳۹۹ب۸۵، ۴۲۱ب۲۴۶، ۴۵۶ب۵، ۵۰۹ب۳، ۵۵۷ب۳۰۸
یوسف	۴۸	ص۷۷ب۷، ۸۰ب۶، ۸۲ب۶، ۸۵ب۳، ۸۹ب۱۰، ۹۱ب۳، ۹۱ب۴، ۱۰۸ب۳، ۱۰۹ب۴، ۱۱۴ب۷، ۱۱۸ب۱، ۱۲۴ب۲، ۱۳۱ب۶، ۱۶۵ب۵، ۱۶۷ب۵، ۱۸۷ب۳، ۲۱۳ب۳، ۲۱۳ب۱۰، ۲۲۲ب۹، ۲۳۶ب۴، ۲۴۱ب۱۲، ۲۴۷ب۷، ۲۸۵ب۸، ۳۰۷ب۸، ۳۰۷ب۱۰، ۳۴۴ب۳، ۳۴۶ب۶۴، ۳۵۶ب۱، ۳۵۶ب۱۳، ۳۹۶ب۳، ۴۰۹ب۶۷، ۴۲۱ب۲۴۴، ۴۲۱ب۲۴۵، ۴۲۲ب۲۶۷، ۴۲۴ب۳۱۰، ۴۳۱ب۷۸، ۴۴۰ب۴۵، ۴۴۴ب۳۵، ۴۵۱ب۵۰، ۴۷۰ب۳۸، ۴۷۳ب۲۹، ۴۷۸ب۲۸، ۴۷۸ب۴۵، ۵۰۵ب۱۲، ۵۱۰ب۱، ۵۱۷ب۱، ۵۷۹ب۱۱۶
سلیمان	۱۴	ص۹۲ب۳، ۱۹۴ب۱۰، ۲۱۳ب۶، ۲۵۲ب۴، ۳۰۸ب۲، ۳۱۲ب۷، ۴۰۱ب۲۰، ۴۰۲ب۵۲، ۴۰۳ب۶۳، ۴۰۸ب۵۵، ۴۷۴ب۶۰، ۴۸۵ب۹، ۵۲۱ب۸، ۵۵۲ب۱۶۵
آدم	۷	ص۹۴ب۴، ۳۱۳ب۱۰، ۳۵۸ب۵۸، ۴۴۵ب۶۰، ۵۲۰ب۱، ۵۲۱ب۴، ۵۳۶ب۱
ابراهیم	۸	ص۹۸ب۴، ۱۱۱ب۳، ۳۱۸ب۱، ۳۴۶ب۵۹، ۳۵۸ب۶۹، ۴۶۹ب۱۴، ۴۷۰ب۳۷، ۵۷۲ب۲۷

ایوب	۱	ص۱۲۴ب۱
نوح	۴	ص۳۱۲ب۶، ۳۹۷ب۲۰، ۵۰۳ب۸، ۵۰۵ب۷
داوود	۱	ص۳۱۴ب۵

تلمیح به داستان‌های اساطیری

داستان‌های اساطیری در دیوان فیاض لاهیجی، دایره‌ای نسبتاً وسیع دارد. «اسطوره‌ها، جزوی از مجموعهٔ یک میراث مشترک دیرینه هستند که تصویرها، رمزها و مضمون‌های خاصّ شعر فارسی را هویت می‌بخشند» (زرین کوب،۱۳۶۷:۲۰۰). «شاعران در انطباقی فعال، با نیازهای زمان خویش، اساطیر جهانی یا ملّی- میهنی را با ذهنیّت خاص خویش بازآفرینی می‌کنند» (رشیدیان،۱۳۷۰:۹۱). آنها از اساطیر، به عنوان نمادی برای بیان سمبل رویدادها و حوادث اجتماعی و سیاسی روزگار خویش استفاده می‌کنند، تا خوانندهٔ شعرشان با تأویل آن نمادها، علاوه بر کشف بار معنایی آن، احساس لذّت هنری نیز نماید. «زیرا اسطوره‌ها و افسانه‌ها با ظرفیت‌های شاعرانه و سمبلیک و تأویل‌پذیری که دارند، می‌توانند در هر دوره‌ای، بر حسب شرایط و اوضاع خاص اجتماعی، بار معنایی جدید را بپذیرند و از طریق تأویل جدید، سمبل بعضی افکار و حوادث نو در زمینهٔ رخدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه قرار گیرند» (پورنامداریان،۱۳۷۴:۲۴۵). اسطوره‌ها، به ویژه اساطیر ایرانی، جایگاهی ممتاز در شعر فارسی دارند و تقریباً در شعر اغلب آنان «آن‌چه نزد روانشناسان، ناخودآگاه جمعی نام دارد، به صورت اساطیر انعکاس یافته‌است» (زرین کوب،۱۳۶۷:۲۰۰). فیاض لاهیجی نیز با استفاده از اساطیر، به ویژه اسطوره‌های ایرانی و ملّی، به بیان اندیشه‌ها و افکار عرفانی خویش پرداخته‌است:

سیمرغ پر شکستهٔ اوج قناعتیم گردون فریب بال مگس می‌دهد مرا(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۹۲)

در شعر فارسی به سیمرغ اشارهٔ فراوانی شده و شاعران داستان پردازی‌های فراوانی از آن کرده‌اند و در تنگناها از او مدد خواسته‌اند. سیمرغ پرندهٔ افسانه‌ای است که پدر رستم را بزرگ کرده و پرورش داده بود. وقتی که زمان پرورش زال به پایان رسید، در هنگام جدایی، سیمرغ پر خود را به زال داد و به او گفت موقع نیاز پر را به آتش بیندازد تا وی به یاریش بشتابد. «سیمرغ دو بار در هنگام سختی به فریاد زال می‌رسد، یکی هنگام زادن رستم و دوم در جنگ رستم و اسفندیار» (گوهرین،۱۳۶۵:۲۷۶). شاعر خود را به سیمرغ همانند کرده‌است، البته سیمرغی که در مرتبهٔ والای قناعت و بی نیازی، پرشکسته و عاجز و ناتوان است. شاعر با آوردن سیمرغ پرشکسته در تقابل با بال مگس که یکی مظهر قدرت و عزّت و ارجمندی‌است و دیگری نماد بی‌ارزشی و حقارت است، به نوعی تصویر پارادوکسی متوسّل شده است. فیاض لاهیجی در بیتی دیگر، طریق دل را چنان خطرناک می‌داند که حتّی پهلوانانی همچون رستم و زال در این عرصه، چیزی به حساب نمی‌آیند:

طریق دل خطرناکست از این‌جا سرسری مگذر در این‌ره کمتر از زال است اگر خود رستم

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۱۴۰)

در بیتی دیگر می‌گوید که پرتو بخت سیاه بر سرم سایه کرده‌است. از این رو زاغ که نماد بدبختی و بیچارگی است، برای من کمتر از هما نیست. شاعر در حقیقت برای بیان شدت سیاه بختی خود، به نوعی تصویر پارادوکسی متوسّل شده‌است:

پرتو بخت سیه را بر سرم تا سایه کرد　　کم ندانیم از هما اقبال زاغ خویش را (همان:۹۶)

در بیتی دیگر شاعر آتش عشق را چنان مؤثر می‌داند که گرد کدورت را از دل او شسته‌است. در حقیقت آتش عشق، دل او را سوخته و به خاکستر تبدیل کرده‌است، خاکستری که به وسیلهٔ آن می‌توان آینهٔ جم را ساخت. آتش عشق دل او را از گرد کدورت شسته و به خاکستر تبدیل کرده‌است. اسناد شستن به آتش، اسناد مجازی است و در واقع نوعی تصویر پارادوکسی است که بر ابهام هنری شعر افزوده‌است. کشف تناسبهای ظریفی که در بیت است، موجب لذّت هنری خواننده می‌شود که پس از تأمّل بسیار شاید بتواند به منظور شاعر تا حدودی نزدیک شود. در ضمن در گذشته برای صیقلی دادن آینه از خاکستر استفاده می‌کرده‌اند.

چنان گرد کدورت شست از دل آتش عشقم　　که از خاکسترم آینهٔ جم می‌توان کردن

(همان:۳۱۳)

در بیتی دیگر با تشبیه لب معشوق (ممدوح) به آب حیوان می‌گوید:

رخ چو ماه تابانست، خط چو موج ریحانست　　لب چو آب‌حیوانست طرفهٔ شهریار است این

(همان:۳۱۴)

در اساطیر آمده‌است که آب حیات در درون ظلمت جای دارد و خضر(ع) که پیر طریقت و زندهٔ جاوید است، سالک را به آن راه می‌نماید (یاحقی،۱۳۸۶:۳۳۳). هر کس از آن آب بخورد یا تن در آن بشوید، آسیب ناپذیر خواهد شد و جاودانه خواهد زیست. «اسکندر در جستجوی این آب ناکام ماند و خضر از آن نوشید و جاودانه شد» (بهایی،۱۳۶۳:۲۹) فیاض لاهیجی در دیوان شعر خود به برخی از باورها و روایات اساطیری اشاره کرده‌است، از جمله: هما، سیمرغ، آب حیات، آینهٔ جم، فریدون، سیاوش، اسفندیار و رستم، که بیشترین بسامد به سیمرغ اختصاص دارد.

۲- جدول انواع تلمیح به داستان‌های اساطیری در دیوان فیاض لاهیجی

نام:	بسامد:	شماره ابیات:
هما	۱۲	ص۷۳ب۶، ۹۵ب۴، ۱۶۰ب۳، ۲۲۸ب۵، ۳۳۹ب۱۴، ۳۳۹ب۱۶، ۳۵۷ب۴۱، ۴۲۷ب۴۴، ۴۲۷ب۶۶، ۴۴۷ب۱۰، ۴۶۷ب۴۹، ۴۷۳ب۳۱
سیمرغ	۲۱	ص۹۲ب۵، ۱۰۵ب۶، ۱۵۴ب۳، ۲۵۷ب۹، ۲۷۰ب۴، ۲۷۹ب۳، ۲۸۰ب۴، ۲۸۳ب۵، ۳۰۱ب۹، ۳۰۴ب۴، ۳۱۱ب۶، ۳۲۰ب۳، ۳۴۵ب۵۰، ۳۵۷ب۳۸، ۳۵۷ب۳۹، ۳۵۹ب۷۰، ۳۷۱ب۳۰، ۴۲۳ب۳۰۶، ۴۶۲ب۳، ۴۶۵ب۱۲، ۴۷۳ب۳۱
چشمهٔ حیوان	۸	ص۱۹۴ب۳، ۲۱۷ب۵، ۲۲۰ب۶، ۲۸۸ب۲، ۳۱۴ب۳، ۳۲۲ب۴، ۴۴۵ب۶۴،

		۴۵۳ب۱۰۶
آب حیات	۱	ص۳۱۵ب۵
آینهٔ جم	۱	ص۳۱۳ب۶
فریدون	۱	ص۳۴۶ب۷۷
سیاووش	۱	ص۳۹۶ب۵
اسفندیار	۱	ص۴۵۷ب۳۳
رستم	۱	ص۴۹۳ب۶
جمشید	۳	ص۳۹۱ب۱۱۴، ۴۵۶ب۲۵، ۴۷۴ب۵۴
اشکبوس	۱	ص۴۹۳ب۱۴
نگارخانهٔ چین	۱	ص۴۱۱ب۳۴

تلمیح به داستان‌های تاریخی

داستان‌های تاریخی، داستان‌هایی هستند که به یک شخص، واقعه و یا مکان تاریخی اشاره داشته باشد. فیاض لاهیجی علاوه بر تلمیح به داستان پیامبران و داستان‌های اساطیری و روایات ملّی، از داستان‌های تاریخی نیز در شعر خویش بهره برده‌است. فیاض علاوه بر اشاره به پادشاهانی از قبیل اسکندر، خسرو، قیصر، انوشیروان و... از پادشاهان زمان خودش، مانند شاه عباس نیز یادکرده‌است. در میان پادشاهان تاریخی، تقریباً بیش از همه به اسکندر اشاره شده‌است. شخصیت اسکندر در مقام توصیف ممدوح خویش سود جسته‌است و معتقد است که ممدوح او، شأن شکوه اسکندر را دارد و منشور کشورستانش، شمشیر اوست:

سکندر شکوهی که در دست دارد ز شمشیر منشور کشورستانی (فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۴۵۴)

پادشاه پادشاهان جهان، عباس شاه آفتاب دین و دولت سایهٔ پروردگار (همان:۴۵۶)

شاه عباس، یکی از نامدارترین پادشاهان دورهٔ صفوی‌است که در سن چهارده سالگی به سلطنت رسید و شاعر او را آفتاب دین و دولت و سایهٔ پروردگار می‌داند.

۳- جدول انواع تلمیح به داستان‌های تاریخی در دیوان فیاض لاهیجی

نام:	بسامد:	شماره ابیات:
انوشیروان	۱	ص۴۹۵ب۱۹
اسکندر	۷	ص۳۱۴ب۱، ۳۸۹ب۶۹، ۴۵۴ب۲۰، ۴۵۶ب۲۶، ۴۶۲ب۴۷، ۴۹۵ب۲۰، ۴۹۵ب۲۴
خسرو	۴	ص۴۴۶ب۳، ۴۵۱ب۵۳، ۴۵۲ب۸۹، ۴۵۶ب۲۵
شاه عباس	۲	ص۴۵۵ب۳۵، ۴۵۶ب۲۷
شاه صفی	۲	ص۴۴۶ب۵، ۴۵۱ب۵۴
قیصر	۱	ص۴۴۷ب۲۴
بطلمیوس	۱	ص۴۹۳ب۱۲

بقراط	۲	ص۴۸۶ب۱۰، ۴۹۳ب۱۱
بیستون	۸	ص۱۳۸ب۴، ۱۵۰ب۷، ۱۷۹ب۸، ۱۸۷ب۵، ۱۸۷ب۶، ۱۸۹ب۸، ۲۳۰ب۲، ۲۶۱ب۵

تلمیح به داستان‌های عاشقانه

اشاره به داستان‌های عاشقانه، «دسته‌ای از تلمیحات‌اند که به حوادث و شخصیت‌های عاشقانه مربوط می‌شوند و معمولاً در داستان‌ها و آثار ادبی می‌آیند و البته ممکن است، جنبهٔ تاریخی هم داشته باشند. به هر حال در این نوع اشارات، جنبهٔ غنائی بر جنبهٔ تاریخی غلبه دارد و اولویت با جنبهٔ غنائی‌است» (اعلاء،۱۳۸۹:۶۱). در اشعار فیاض لاهیجی، این دسته از تلمیحات کاربرد فراوانی دارد و اشاره به داستان‌های عاشقانه، نظیر لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و یوسف و زلیخا، که برخی از آنها از جمله شخصیت‌های تاریخی و قرآنی نیز هستند، رنگ و بوی عاشقانه‌ای به اشعارش داده‌است. به عنوان نمونه، در بیت زیر اشاره به داستان لیلی و مجنون می‌کند و معتقد است که معشوقان زیبارویی همچون لیلی، دل عاشقانی چون مجنون را چنان تحت تصرف خویش قرار می‌دهند که آنها را آوارهٔ بیابان‌ها می‌کنند. البته شاعر میان خود و مجنون به نوعی احساس همدلی و یگانگی می‌کند و خود را نیز بر اثر حسن معشوق لیلی وش، آوارهٔ دشت و بیابان می‌یابد:

تصرفی که من از حسن لیلیان دیدم　　هنوز مجنون سرگرم دشت پیمائیست

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۱۳۴)

در بیتی دیگر به داستان حضرت یوسف(ع) و زلیخا اشاره می‌کند و بر این باور است که حسن پرده‌نشین و عشق بازاری‌است:

شد از ادای زلیخا و یوسف این معلوم　　که حسن پرده نشین است و عشق بازاریست(همان:۱۳۷)

و در بیتی دیگر، فیاض لاهیجی با اشاره به ماجرای عاشقانهٔ خسرو و شیرین و فرهاد و کندن کوه بیستون، به نوعی بین خود و فرهاد احساس یگانگی می‌کند. در این یگانگی، غصه معشوق و بلا، بیستون اوست که با وجود چنین مسایلی دیگر حتی بر خسرو و فرهاد هم حسرت نمی‌خورد:

غصه را شیرین خود کردم بلا را بیستون　　حسرتی بر خسرو و رشکی به فرهادم نماند

(همان:۱۸۰)

داستان یوسف و زلیخا بیشترین بسامد را در دیوان فیاض لاهیجی دارد و پس از آن داستان فرهاد و شیرین است و تلمیح به داستان لیلی و مجنون در مرتبهٔ سوم قرار دارد.

۴- جدول انواع تلمیح به داستان‌های عاشقانه در دیوان فیاض لاهیجی

نام:	بسامد:	شماره ابیات:
یوسف/زلیخا	۴۸	ص۷۷ب۷، ۸۰ب۶، ۸۲ب۶، ۸۵ب۳، ۸۹ب۱۰، ۹۱ب۳، ۹۱ب۴، ۱۰۸ب۳، ۱۰۹ب۴، ۱۱۴ب۷، ۱۱۸ب۱، ۱۲۴ب۲، ۱۳۱ب۶، ۱۶۵ب۵، ۱۶۷ب۵، ۱۶۷ب۵، ۱۸۷ب۳، ۲۱۳ب۳، ۲۱۳ب۱۰، ۲۲۲ب۹، ۲۳۶ب۴، ۲۴۱ب۱۲، ۲۴۷ب۷، ۲۸۵ب۸، ۳۰۷ب۸، ۳۰۷ب۱۰، ۳۴۴ب۳، ۳۴۶ب۶۴، ۳۵۶ب۱، ۳۵۶ب۱۳، ۳۹۶ب۳، ۴۰۹ب۶۷، ۴۲۱ب۲۴۴، ۴۲۱ب۲۴۵، ۴۲۲ب۲۶۷، ۴۲۴ب۳۱۰، ۴۳۱ب۷۸، ۴۴۰ب۴۵، ۴۴۴ب۳۵، ۴۵۱ب۵۰،

		۴۷۰ب۳۸، ۴۷۳ب۲۹، ۴۷۸ب۲۸، ۴۷۸ب۴۵، ۵۰۵ب۱۲، ۵۱۰ب۱، ۵۱۷ب۱، ۵۷۹ب۱۱۶
لیلی/مجنون	۱۸	ص۷۷ب۲، ۷۷ب۴، ۸۹ب۲، ۱۰۰ب۴، ۱۰۶ب۵، ۱۱۳ب۲، ۱۱۷ب۷، ۱۵۰ب۲، ۱۵۲ب۳، ۱۹۴ب۶، ۲۳۱ب۳، ۲۴۲ب۶، ۲۶۲ب۸، ۳۱۸ب۵، ۳۶۷ب۲۶، ۳۸۶ب۱۲، ۴۲۹ب۲۵۹، ۴۵۲ب۸۰
فرهاد/شیرین	۳۶	ص۷۷ب۳، ۷۹ب۲، ۸۱ب۶، ۱۰۳ب۷، ۱۰۴ب۲، ۱۰۶ب۵، ۱۲۶ب۴، ۱۳۲ب۲، ۱۵۰ب۷، ۱۵۴ب۴، ۱۶۲ب۳، ۱۶۷ب۸، ۱۷۸ب۳، ۱۷۹ب۴، ۱۸۱ب۲، ۱۸۹ب۳، ۱۹۸ب۴، ۲۱۵ب۵، ۲۱۵ب۳، ۲۱۷ب۳، ۲۲۳ب۴، ۲۳۰ب۲، ۲۳۱ب۲، ۲۳۴ب۲، ۲۳۶ب۱، ۲۴۶ب۶، ۲۴۹ب۴، ۲۵۲ب۶، ۲۶۱ب۴، ۲۹۷ب۱۳، ۳۰۸ب۶، ۳۱۲ب۲، ۳۱۵ب۲، ۳۶۰ب۲۵، ۴۲۲ب۲۵۸، ۴۵۱ب۵۳

تلمیح به آیات قرآن:

فیاض لاهیجی، شعر را در خدمت عقیدهٔ خویش قرار داده‌است و در جای جای اشعار وی تلمیح به آیات قرآن کریم، مشاهده می‌شود که نشان دهندهٔ آشنایی فراوان وی با قرآن و بهره‌مندی از آبشخور دین و شریعت می‌باشد. فیاض با الهام از آیات متعدد قرآن کریم، سخنان خود را تأثیرگذارتر و مستندتر کرده‌است.

به حق اول و آخر به ظاهر و باطن　　به مبداء و به معاد و الست تا محشر (همان۳۵۵)

بیت اشاره دارد به آیه‌های: هُوَ الأولُ و الآخِرُ و الظاهِرُ و الباطِنُ و هُوَ بِکُلِ شیءِ علیم (حدید:۳) همچنین با آوردن واژهٔ «الستُ»، به آیهٔ ۱۷۲ سورهٔ اعراف نیز اشاره دارد. وَ إذا أخذَ ربّکَ بنی آدمَ مِن ظهورهِم و ذُریتهِم وَ أشهَدَهُم عَلَی أنفُسِهِم ألَستُ بِرَبّکُم قالوُا بَلَی...(اعراف:۱۷۲).

دوستدار اهل بیت و عترت پاک توأم　　دیگری لایق ندانم در سری و سروری
عترت پاک مرا تا بر سرند و سرورند　　حاش لله گر پسندم دیگری در چاکری
هر که او بی‌مهر عترت لاف ایمان می‌زند　　پیش من فرقی ندارد از جهود خیبری

(فیاض لاهیجی،۲۲:۱۳۷۳)

دوستی اهل بیت علیهم السلام در دیوان فیاض لاهیجی، امری‌است که بیشتر از هر چیزی مورد تأکید قرار گرفته‌است و شاعر دوستدار امامان و پیامبران معصوم (ع) می‌باشد و این شیفتگی خود را با توسّل به آیات قرآن کریم، بیان می‌کند. بیت اشاره به آیهٔ معروف مؤدت در سورهٔ شوری دارد. «قُل لا أسألکُم علیهِ أجراً إلا الموَدَه فی القُربی...» (شوری:۲۳). در بیتی دیگر، با اشاره به آیهٔ ۵۵ سورهٔ مائده می‌گوید:

سزای امامت به صورت به معنی　　علی ولی آن که شاه است و مولی
ولی ولایت وصی وصایت　　هدی هدایت هم أعلی هم أدنی (فیاض لاهیجی،۲۳:۱۳۷۳)

بیت ناظر است به آیهٔ: «إنما وَلیُکُم الله و رسولهُ و الذینَ آمنوا الذینَ یُقیمونَ الصَلوه و یُؤتونَ الزَکوه وَ هُم راکعونَ و مَن یَتَول اللهُ و رسوله وَ الذینَ آمنوا فَإنَ حزبَ الله الغالبونَ» (مائده:۵۵).

به اظهار او بوده جبرئیل مأمور　　به پیغمبر اخفای او گشته منهی
نبوّت به اظهار امرش محقق　　رسالت ز اخفای او گشته منفی (فیاض لاهیجی،۲۵:۱۳۷۳)

اشاره دارد به آیهٔ: «یا أیها الرسول بَلَغَ ما أُنزِلَ إلَیکَ من رَبِکَ و إن لَم تَفعل فَما بلغّت رسالَته وَ الله یعصمُکَ مِن الناس إن لا یَهدی القومَ الکافِرین» (مائده:۶۷).

۵- جدول انواع تلمیح به آیات قرآن در دیوان فیاض لاهیجی

نام:	بسامد:	شماره ابیات:
تطهیر	۵	ص۲۱ب۴، ۵۶ب۷، ۷۴ب۱، ۵۶۱ب۱، ۵۶۲ب۲
تبلیغ	۶	ص۲۸ب۶، ۶۳ب۹، ۸۹ب۴، ۱۵۷ب۱۲، ۱۹۳ب۵، ۲۱۸ب۴
ولایت	۳	ص۲۱۱ب۱، ۲۳۵ب۸، ۳۰۶ب۶
مباهله	۲	ص۵۰۰ب۱، ۵۰۲ب۴
مؤدّت	۲	ص۵۹ب۴، ۸۶ب۱۱
اولوالإمر	۱	ص۳۸ب۹
إخوت	۳	ص۹۶ب۶، ص۹۹ب۸، ۱۱۱ب۶
إکمال	۱	ص۸۹ب۳
شاهد	۱	ص۴۵ب۷
أنذار	۲	ص۲۵ب۷، ص۶۶ب۶

تلمیح به احادیث:

در اشعار فیاض لاهیجی، تلمیح به احادیث نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. «شاعر همانند متکلّمی برهان مدار در شعر خویش، اشاره به احادیث را بر مرکب شعر نشانده و بدان پرداخته‌است که نشان دهندهٔ این است که فیاض لاهیجی، شاعری ولایت مدار و امامت شعار و منادی تفکر ناب شیعی است» (احمدی، ۱۳۸۰:۱۶۰).

خلافتی که به قد تو راست همچو قباست　　اگر به خصم پسندی چه باک و نقص از آن
هوای شوکت صاحب قرانی‌اش نبود　　کسی که در دو جهان است صاحب القرآن

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۷۳)

تعبیر صاحب القرآن، بی تردید به حدیث مشهور ثقلین اشاره دارد: «قالَ رسول الله صلّی الله علیه و آله: إنّی تارک فیکُم الثقلین کتابُ الله و عِترتی ما أن تَمَسکتُم بِهِما لن تضلوا بَعدی و انهمّا لن یَفترقا حَتی یَردا عَلَیَّ الحوض» (قمی،۱۳۶۹:۴۳۳). در بیت بالا منظور شاعر از صاحب القرآن، پیامبر(ص) می‌باشد.

خدا جمله پیغمبران امم را　　به ایجاد او داده صد گونه بشری (فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۲۵)

در بخشی از حدیث غدیر می‌خوانیم: «ألا اَنّه الرشید السّدید ألا انّه المفوضُ إلیه ألا أنّه قَد بشّر به مِن سلف بَینِ یَدیه ألا أنّه الباقی حُجه...» (قمی،۱۳۶۹:۷۱). در بیت بالا منظور از او، حضرت علی (ع) می‌باشد که بعد پیامبر (ص) به امامت می‌رسد. همچنین در اشعار فیاض، به احادیث حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) اشاره شده‌است.

بزرگواری که در مدیح تو عقل　　سری به جیب فرو برده با هزار بیان
نظر به درک جمال تو عاجزست و ضعیف　　سخن به وصل جلال تو قاصر و حیران

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۲۹۸)

بیت فوق ناظر است به حدیث حضرت محمد(ص) که در مورد امام علی(ع) می‌فرماید: «یا علی ما عرفِکَ إلّا الله و أنا و ما عَرَفنی إلا الله و أنتَ وَ ما عَرَفَ الله إلا أنا و أنتَ» (قمی،۱۳۶۹:۱۱۲).

۶- جدول انواع تلمیح به احادیث در دیوان فیاض لاهیجی

نام:	بسامد:	شماره ابیات:
ثقلین	۸	ص۹۶ب۱، ۱۰۳ب۷، ۱۴۴ب۹، ۱۶۹ب۹، ۲۵۸ب۷، ۳۰۲ب۷، ۴۰۱ب۲، ۴۰۷ب۱
سفینه	۲	ص۲۲۶ب۹، ۲۹۹ب۷
منزلت	۵	ص۶۳ب۱، ص۹۹ب۸، ص۱۵۴ب۱۱، ۲۵۷ب۸، ۳۱۵ب۷
کساء	۵	ص۱۴۸ب۲، ۱۶۹ب۹، ۲۶۷ب۷، ۳۰۲ب۱۲، ۴۵۹ب۲
حضرت محمد(ص)	۵	ص۴۵ب۷، ۸۷ب۹، ۸۹ب۸، ۱۹۹ب۹، ۲۱۸ب۵
امام علی(ع)	۶	ص۷۸ب۴، ۸۹ب۴، ۱۱۱ب۹، ۱۴۷ب۸، ۱۹۸ب۳، ۲۰۰ب۱

تلمیح به ضرب‌المثل:

یکی دیگر از اشاراتی که فیاض بدان پرداخته‌است، اشاره به ضرب‌المثل می‌باشد. در دیوان فیاض لاهیجی، بسامد این نوع تلمیح نسبت به سایر تلمیحات، کمتر است.

یار چون با تو ندارد سر یاری فیاض　　تو چه در دعوی مهرش رگ گردن شده‌ای

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۵۴)

رگ گردن شدن: ضرب‌المثل عامیانه‌است و اشاره می‌کند به کسانی که به چیزی یا شخصی بسیار نزدیک هستند و مهر و محبّت فراوان دارند. شاعر با استفاده از آرایهٔ تشبیه، مخاطب خود را در نزدیکی به رگ گردن همانند می‌کند.

از عکس ساقی تاب می، آنگه من و دوری ز وی　　در آب بیند تا به کی دیوانه روی ماه را

(همان:۷۴)

مصراع دوم اشاره دارد به این ضرب‌المثل که می‌گوید «ماه نو شیفته را بر سر سودا دارد» (دهخدا،۱۳۷۹:۱۳۹۵). به عقیدهٔ مردم اشخاصی که دیوانه هستند، اگر ماه را به صورت کامل و بدر ببینند، دیوانه تر می‌شوند.

به دیده داشتن مردمان چنان باشد　　که کس به خانهٔ خود پرورش دهد اژدر

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۱۵۷)

بیت یادآور ضرب‌المثل «مار در آستین پروردن» است (دهخدا،۱۳۷۹:۱۳۸۵).

رونهم بر خاک عشق و دل نهم بر تیغ یار　　قدر زر زرگر شناسد قدر جوهر جوهری

(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۲۶۹)

مصراع دوم، صنعت ارسال‌المثل وجود دارد. (دهخدا،۱۳۷۹:۱۱۵۷).

عیش امروز مده از کف فرصت فیاض غم فردا چه خوری روز نو و روزی نو

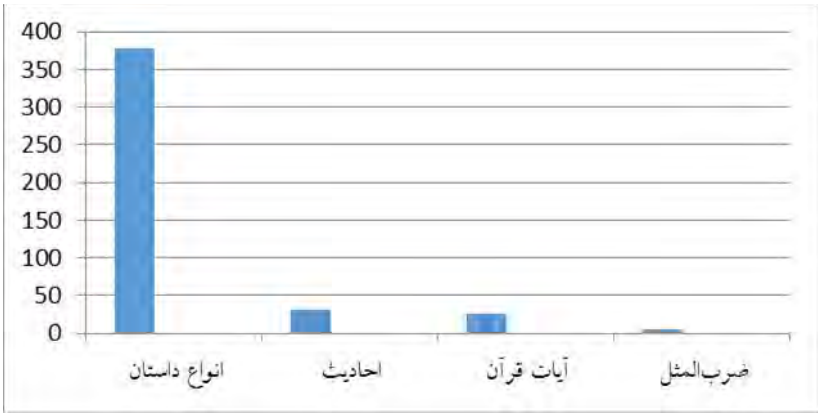
(فیاض لاهیجی،۱۳۷۳:۳۵۴)

روز از نو و روزی از نو: ضرب‌المثل است و به جریان تکراری و عادی امور اشاره دارد (دهخدا،۱۳۷۹:۸۷۷).

۷- جدول بسامد انواع تلمیح در دیوان فیاض لاهیجی

نوع	انواع داستان	احادیث	آیات قرآن	ضرب‌المثل
تعداد	۳۷۸	۳۱	۲۶	۵
درصد	۸۵/۹۰	۷/۰۴	۵/۹۰	۰/۰۱
جمع	٪۱۰۰			

۸- نمودار بسامد انواع تلمیح در دیوان فیاض لاهیجی



نتیجه گیری

فیاض لاهیجی از انواع تلمیحات بهرهٔ فراوانی برده‌است، بخش وسیعی از اشعار وی، بیان کنندهٔ اعتقادات مذهبی اوست. در بین اشارات او، تلمیح به داستان‌های پیامبران، بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌است. شاعر در ابیاتش، تصاویر زیبایی از داستان‌های پیامبران ارائه کرده‌است و یکی از سرچشمه‌های آفرینش پندارهای شاعرانه در شعر فیاض، زندگانی حضرت یوسف و خضر (ع) است. اشارات در کلام وی، وسیله‌ای است که او بتواند دانسته‌های تعلیمی- معرفتی خود را به نحوی گیرا و تأثیرگذار به مخاطبان خویش انتقال دهد. به کارگیری آیات قرآن و احادیث در کلام او، نشان از آشنایی عمیق وی با فرهنگ اسلامی و قرآنی دارد. کاربرد نسبتاً وسیع انواع تلمیحات در اشعار فیاض لاهیجی، از یک سو موجب خلق معانی تازه می‌گردد و از سوی دیگر، نقش مهم و مؤثری در خیال‌انگیزتر کردن، گسترش معنا و همچنین غنی‌تر ساختن تصاویر شعری ایفا می‌کند.

کتابنامه

۱- قرآن کریم.

۲- احمدی، احمد، (۱۳۸۰) ، فیاض لاهیجی شاعر ولایت مدار، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه تهران، س ۲، ش ۲، صص ۱۸۳-۱۶۰.

۳- اعلاء، محسن، (۱۳۸۹)، کند و کاوی در آرایهٔ تلمیح، فصلنامهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش۲، زمستان، صص۶۴-۵۸.

۴- بهایی صمدی، علی، (۱۳۶۳)، قصص الأنبیاء فارسی، چ اول، بیرجند: انتشارات فضل.

۵- پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۴)، داستان پیامبران در کلیات شمس، چ اول، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۶_____ (۱۳۷۴)، سفر در مه، چ اول، تهران: زمستان.

۷- حلبی، علی اصغر، (۱۳۸۵)، آشنایی با علوم قرآنی، چ پنجم، تهران: اساطیر.

۸-دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۹)، امثال و حکم، ۴ج، چ یازدهم، تهران: چاپخانهٔ سپهر.

۹- رشیدیان، بهزاد، (۱۳۷۰)، بینش اساطیری در شعر فارسی، چ دوم، تهران: گستره.

۱۰- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۷)، سیری در شعر فارسی، چ اول، تهران: نوین.

۱۱- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۶)، فرهنگ تلمیحات، چ اول، تهران: فردوس.

۱۲- عطار نیشابوری، فریدالدین، (۱۳۶۵)، منطق الطیر، به اهتمام صادق گوهرین، چ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۳- فیاض لاهیجی، ملاعبدالرزاق، (۱۳۷۳)، دیوان، تصحیح جلیل مسگر نژاد، چ اول، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

۱۴- فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۸۹)، ساخت شکنی بلاغی نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن، فصلنامهٔ نقد ادبی، س۱، ش۳، پاییز، ۱۳۵-۱۰۹.

۱۵- قمی، محمد بن صفا، (۱۳۶۹)، بصائر الدرجات الکبری فی فضائل آل محمد، تهران: بنیاد محقق طباطبایی.

۱۶- محبّتی، مهدی، (۱۳۸۰)، بدیع نو، هنر ساخت و آرایش سخن، تهران: سخن.

۱۷- موسوی گرمارودی، مرتضی، (۱۳۹۲)، جستاری در پیوند ادبیات و تاریخ، فصلنامهٔ تاریخ و فرهنگ و تمدن اسلامی، س۴، ش۱۲، پاییز، صص۹۶-۷۱.

۱۸- محسنی، مرتضی و دیگران، (۱۳۹۰)، بازتاب زیبایی‌شناختی سیمای پیامبران در قصاید خاقانی، فصلنامهٔ پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، س۳، ش۳، پاییز، صص۱۰۸-۹۵.

۱۹- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، چ اول، تهران: انتشارات دوستان.

۲۰- یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی، چ اول، تهران: فرهنگ معاصر.

واکاوی مناسبات شیخ ابوسعید ابی الخیر با اهل سیاست و صاحبان قدرت

دوستعلی سنچولی[۱]

استادیار، عضو هیأت علمی دانشگاه زابل

چکیده

ابوسعید ابی‌الخیر در عرفان و تصوف ایرانی نقش و مقام بسیار والایی دارد. او در میان چهره‌های تاریخ تصوف ایران و اسلام یکی از شخصیت‌های برجسته و ممتاز است. وی در روزگارش از پایگاه اجتماعی و معنوی بالایی برخوردار بوده و در بسیاری از مردم آن زمان نفوذ معنوی داشته است. هرچند سلاطین غزنوی به پایگاه اجتماعی و نفوذ معنوی ایشان توجه لازم را ننمودند و ایشان نیز در صدد همکاری با آنان بر نیامد؛ ولی حکام و فرمانروایان سلجوقی از همان ابتدای قدرت‌گیری تلاش کردند با نزدیک شدن به این عارف و صوفی بنام ایرانی وبرقراری روابطی نسبتاً دوستانه از نفوذ معنوی ایشان جهت مشروعیت بخشی به حکومتشان بهره لازم را ببرند.در این نوشتار سعی بر آن داریم تا با روش توصیفی- تحلیلی و استفاده از داده-های ادبی و تاریخی به بررسی مناسبات شیخ ابوسعید ابی‌الخیر، با صاحبان قدرت و اهل سیاست بپردازیم. این عارف بزرگ و بیدار با توجه و درک شرایط سیاسی و اجتماعی عصر خویش حاضر به همکاری با غزنویان نشدند؛ لیکن برای مهار خوی غارتگری و آدم‌کشی ترکان صحراگرد سلجوقی با آنان روابطی نسبتاً دوستانه برقرار نموده و به امرا و دولتمردان سلجوقی توصیه می‌کردند تا رفتاری عادلانه و انسانی با مردم تحت حاکمیتشان داشته باشند.

کلیدواژه‌ها: شیخ ابوسعید ابی‌الخیر، غزنویان، سلجوقیان

مقدمه

خراسان به عنوان مهد تصوف از قدیم در پرورش و تعالیعرفان و تصوف نقش بسزایی ایفا نموده است. یکی از ویژگی‌های بارز عرفا و صوفیان این منطقه، داشتن اندیشه‌های جهانی با خط مشی«تساهل و تسامح» و صلح‌جویی و احترام به انسان‌ها صرف نظر از ویژگی‌های قومی و نژادی و اعتقادی بوده است. این دیدگاه و اعتقاد عرفا و صوفیانی همانند شیخ ابوسعید موجب شد آنها مورد احترام و پذیرش مردم قرار گیرند. از آنجا که حکام و سلاطین مسلمان بر جامعه‌ای با ویژگی دینی و مذهبی در ایران اسلامی حکم می‌راندند تمام سعی و تلاش خویش را معطوف به جذب رهبران مذهبی و همراه ساختن آنان با سیاست‌های خویش می-نمودند و با جلب نظر آنان حمایت مردم مذهبی را به دست می‌آوردند. در روزگار شیخ ابوسعید عرفان و تصوف به عنوان نهادی مذهبی مورد توجه بسیاری از مردم ایران قرار گرفته بود و حکام سلجوقی با توجه به این شرایط اجتماعی و فرهنگی خود را به این نهاد مذهبی نزدیک نموده و بر مشروعیت و مقبولیت خویش نزد مردم مذهبی افزودند. از آنجا که ارتباط رهبران مذهبی و فرمانروایان نقش بسیار مهمی در گسترش فرهنگ و تمدن اسلامی دارد. لازم و ضروری است که نگاهی به مناسبات و ارتباط عارف و صوفی بزرگ

[1]. doostalisanchooli@yahoo.com

ایرانی، شیخ ابوسعید ابی‌الخیر با حکام و فرمانروایان عصرش پرداخته شود. در این راستا به سؤالات ذیل پاسخ داده می‌شود:

۱- شیخ ابوسعید ابی‌الخیر از چه پایگاه اجتماعی و معنوی برخوردار بوده است؟

۲- روابط وی با سلاطین و فرمانروایان غزنوی چگونه بوده است؟

۳- مناسبات شیخ ابوسعید با حاکمان سلجوقی و کارگزارانشان از چه جایگاهی برخوردار بوده است؟

نگاهی به زندگانی ابوسعید

ابوسعید فضل الله بن احمدبن ابراهیم، معروف به ابوسعیدابی‌الخیر یکی از عرفا و صوفیان بزرگ ایرانی است که در اول محرم سال ۳۵۷هجری، در مهنه یا میهنه به دنیا آمد و پس از هزار ماه زندگانی در ماه شعبان سال ۴۴۰هجری، دار فانی را وداع گفت و در همان زادگاهش به خاک سپرده شد(شفیعی کدکنی،۱۳۷۶،ج۱: بیست و هفت). شهر میهنه اکنون«مانه» نامیده می‌شود و مزار ابوسعید هم از این جهت به «مانه بابا» شهرت دارد(نفیسی،۱۳۶۸: ۲۲۶).ابوسعید قرائت قرآن را در زادگاهش نزد یکی از قراء مشهور خراسان به نام ابومحمد عنازی فراگرفت و ادبیات عرب را نیز نزد ابوسعید عنازی که مردی مفتی و ادیب بود، آموخت. ایشان در دوازده سالگی حدود ۳۰هزار بیت دورهٔ جاهلی را حفظ داشت. ابوسعید در شهر مرو نزد ابوعبدالله خضری و ابوبکر قفّال فقه را فرا گرفت. سپس او به سرخس رفت و از محضر ابوعلی زاهربن احمد فقیه از علمای بزرگ عصرش بهره برد. به گفته خودش صبح‌ها نزد بوعلی تفسیر قرآن می‌خوانده و هنگام ظهر علم اصول و عصرها اخبار رسول(ص) را فرا می‌گرفته است. در همین زمان از طریق لقمان سرخسی به خانقاه ابوالفضل حسن سرخسی راه یافته و تحت تأثیر ابوالفضل ناگهان تغییر حالت داده و علوم رسمی را رها کرده است(شفیعی کدکنی،۱۳۷۶،ج۱: سی و سی ویک). او به پیشنهاد ابوالفضل سرخسی راه طریقت در پیش گرفت،«و به ریاضت و مجاهدت مشغول شد تا حق تعالی درِ هدایت بر وی بگشاد و به درجهٔ اعلی رسانید»(هجویری،۱۳۸۴: ۲۵۰). این دورهٔ زهد و ریاضت وی سال‌ها طول کشید(زرین‌کوب،۱۳۷۹: ۶۲). ابوسعید در خاندانی متمایل به تصوف و خانقاه متولد شده و پدرش خود از اصحاب صفّه بوده است و در کودکی ابوسعید را با خودش به مجالس سماع صوفیان می‌برد. ابوسعید با پیوستن به خانقاه ابوالفضل حسن سرخسی جان خویش را از قیل و قال مدرسه آسوده کرد و علوم رسمی را کنار گذاشت و سپس در محضر برخی از مشایخ تصوف عصر خویش شرکت نمود که در صدر آنان ابوعبدالرحمن سُلمی(متوفی ۴۱۲) بوده است. همچنین وی پس از وفات ابوالفضل به آمل طبرستان رفته و یک سال و نیم مقیم خانقاه ابوالعباس قصّاب آملی شده و از دست او نیز خرقه تبرک گرفته است(شفیعی کدکنی،۱۳۷۶،ج۱: سی و دو). وی در نیشابور مراحل نهائی سلوک خویش را در محضر استاد ابوعلی دقّاق که از مشایخ بزرگ صوفیه بود کسب نموده است(همان: سی و سه). ابوسعید مانند بسیاری از صوفیان دیگر این روزگار پیرو مذهب شافعی بوده و از نظر کلامی به اشعری‌ها گرایش داشت.او یکی از علمای طراز اول عصر خویش بوده و در فقه و کلام و

منطق و حدیث و تفسیر و دیگر علوم رایج عصر از چهره‌های ممتاز به شمار می‌رفته است(همان: سی و چهار). وی بیشتر از دیگر معاصرانش از اشاعره و اهل سنّت به مسأله دوستی اهل بیت پیامبر(ص) و ابراز عشق و علاقه به آنان توجه دارد. یک بار که پیشنماز او در قنوت نماز بامداد خواند: «اللهم صلی علی محمد» و «علی آل محمد» را نگفت. شیخ بر وی اعتراض کرد و گفت: «چرا بر آل صلوات ندادی... ما در موکبی نرویم که آل در آنجا نباشند»(همان: هشتاد و پنج).

پایگاه اجتماعی و جایگاه معنوی و عرفانی ابوسعید

ابوسعید ابی‌الخیر از مردان بسیار بزرگ ایران بوده و در میان مشایخ تصوف شهرت بسیار دارد. هجویری از ایشان چنین یاد کرده است: «شاهنشاه محبّان و ملک الملوک صوفیان، ابوسعید فضل الله بن محمدالمیهنی، رضی الله عنه، سلطان طریقت بود و جمله اهل زمانه ورا مسخّر بودند، گروهی به دیدار، و گروهی به اعتقاد، و گروهی به قوّت حال. و او عالم بود به فنون علم. روزگاری عجیب داشت و شأنی عظیم اندر درجت اشراف بر اسرار. و وی را بجز این آیات و براهین بسیار بود، چنانکه آثار وی ظاهر است امروز در عالم(هجویری،۱۳۸۴: ۲۵۰).یکی از دلایل محبوبیت تصوف و عرفان در روزگار ابوسعید دوری نجستن عرفا و صوفیان از اجتماع و مردم بوده است. حکایت شیرین و نغزی در بارهٔ ابوسعید ابی‌الخیر در اسرارالتوحید آمده است: «شیخ را گفتند که فلان کس بر روی آب می‌رود. گفت: «سهل است، بزغی و صعوه‌ای نیز برود». گفتند: «فلان کس در هوا می‌پرد. گفت: «مگسی و زغنه‌ای می‌پرد». گفتند: فلان کس در یک لحظه از شهری به شهری می‌شود. شیخ گفت: «شیطان نیز در یک نفس از مشرق به مغرب می‌شود. این چیزها را بس قیمتی نیست. مرد، آن بود که در میان خلق بنشیند و برخیزد و بخسبد و بخورد و در میان بازار در میان خلق، داد و ستد کند و با خلق بیامیزد و یک لحظه به دل، از خدای غافل نباشد»(محمدبن منور،۱۳۷۶: ۱۹۹).این حکایت نشانگر آن است که نزد برخی از صوفیان همانند ابوسعید، بهترین راه شناخت اولیای خدا، غافل نشدن آنان از یاد خداوند به هنگام کارهای روزمره اجتماعی است. شیخ ابوسعید کسانی را که از زندگی و مردم گریزان و مدعی کرامتند به استهزا می‌گیرد. الگوی تعامل اجتماعی در نزد این افراد کناره‌گیری از اجتماع نیست، بلکه حضور فعال در امور دنیوی در عین دوری از دنیازدگی است و این مسئله بر پایگاه اجتماعی آنان نزد تودهٔ مردم در این روزگار افزود. برخی بر این باورند کهنیمه دوم قرن پنجم و قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری، یکی از مهمترین دوره‌های تاریخ تصوف، نه تنها در ایران، بلکه در مناطق دیگر است. در نیمهٔ دوم قرن پنجم در ماوراءالنهر، خراسان و عراق مشایخ بزرگ صوفیه به سر می‌برند که هریک در خانقاه کوچکی سرگرم عبادت، مراقبه، و تربیت شاگردان جدید بودند(بویل، جی. آ، ۱۳۷۱، ج۵: ۲۸۲).و شیخ ابوسعید در چنین روزگاری زندگی می‌کرد و به ارشاد مریدانش می‌پرداخت.

ابوسعید ابی‌الخیر رقص و سماع صوفیه را در خراسان رواج داد و حتی مخالفت‌های فقها و علما را در این باب دفع کرد و به چیزی نگرفت(زرین‌کوب،۱۳۷۹: ۶۰). آوازه و شهرت این عارف و صوفی بزرگ ایران حتی به دورترین مناطق قلمرو اسلامی رسیده بود. ابن حزم اندلسی در بارهٔ وی می‌گوید: «و هم شنیده‌ایم که

بروزگار ما در نیشابور مردی است از صوفیان با کنیهٔ ابوسعید ابوالخیر که... گاه جامهٔپشمینه در می‌پوشد و زمانی لباس حریر که بر مردان حرام است، گاه در روز هزار رکعت نماز می‌گزارد و زمانی نه واجب می‌گزارد و نه نماز مستحبی و این کفر محض است، پناه بر خدا از این گمراهی»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۶،ج۱: بیست و سه و بیست و چهار، به نقل از الفصل فی‌الملل والاهواء،ج۴: ۱۸۸). در تصوف کار شیخ ابوسعید به اندازه‌ای بالا گرفت که او را تکفیر کردند و با محمود غزنوی از او شکوه بردند و او کار را به دانشمندان نیشابور واگذاشت(نفیسی،۱۳۴۴: ۶۲).

برخی بر این باورند که واقعاً عقاید صوفیانه در اخلاق و گفتار و کردار ابوسعید جلوه کرده بود. خوش زبان و شیرین بیان و شکسته نفس و مهربان بود مال از توانگران گرفته به درویشان می‌داد، کینه‌جوئی را دوست نداشت با همه یار بود حتی با دشمنان خود مدارا می‌کرد(رضازاده شفق،۱۳۴۱: ۱۱۲).

ابوسعید و حکام غزنوی

بررسی سیر تحولات در تاریخ تصوف اسلامی نشان می‌دهد که مناسبات آنان با حکام و فرمانروایان متناسب با شرایط سیاسی و اجتماعی آن زمان بوده است. برخی از عرفا و صوفیان هرگز راضی به همکاری با حاکمان عصر خودشان نمی‌شدند. مثلاً سفیان بن سعیدبن مسروق ثوری که در سال۹۷هجری، در کوفه به دنیا آمد و فقیه و متکلم و عارف برجسته‌ای بود. وقتی منصور، خلیفهٔ عباسی، حکم قضاوت شهر کوفه را به نام وی صادر کرد؛ این منصب را نپذیرفت و از کوفه فرار نموده و متواری گشت و تا زمان مرگش از ترس خلیفه فراری بود(دینوری،۱۹۹۲: ۴۹۹، و اشعری القمی،۱۳۶۰: ۱۳۴). سفیان ثوری گرایش‌های زاهدانه و صوفیانه داشت و با حکام و خلفای زمانش همکاری نمی‌کرد و از همنشینی با آنان دوری می‌ورزید. وی معتقد بود که خلفا و حکام آنان، اموال مردم را غصب می‌کنند و بدون اجازهٔ آنان در راه هوس‌های خود خرج می‌نمایند. بعضی می‌گویند: «سفیان را عادت بود که در مقصورهٔ جامع نشستی. چون از مال سلطان مجمرهٔ عود ساختند، از آنجا بگریخت تا آن بوی نشنود و دگر آنجا ننشست(عطار نیشابوری،۱۳۸۲: ۲۲۵).

درحالی که برخی از علما و فقها بر سر سفرهٔ خلفا و حکام آنان جمع می‌شدند و چه بسا از آنان مستمری و هدایا دریافت می‌نمودند، افرادی مثل سفیان ثوری‌ها با در پیش گرفتن زندگی زاهدمآبانه و صوفیانه پشت به اموال دنیا و همکاری با حکام و فرمانروایان زمانشان زدند و در کنار مردم بی‌نوا و تهیدست قرار می‌گرفتند و دل مردم را مجذوب خود می‌نمودند. سلاطین غزنوی همانند بسیاری از حکام اسلامی درصدد بودند حمایت و پشتیبانی رهبران مذهبی جامعهرا بدست آورند و آنان را با سیاست‌های خویش همراه سازند. برخی از علما و صوفیان با آنان همراه شدند و از طرف آنان مناصبی دریافت کردند یکی از این افراد، ابویعقوب اسحاق بن محمشاد بود که در شور و وعظ و تبلیغ شهرت بسیار داشت. می‌گویند که بیش از پنج هزار نفر از زن و مرد پیرو اهل کتاب و زرتشتی به دست او مسلمان شدند(سمعانی،۱۹۶۲،ج۱۱: ۶۳). در بارهٔ ارادت سلطان محمود غزنوی به زهّاد کرامی نوشته‌اند: «سلطان محمود که در ملازمت امیر سبکتکین

متوجه دفع ابوعلی سیمجور بود، در یکی از منازل شنود که در اینجا درویشی است کرّامی مذهب، به صفت زهد و عبادت موصوف و به اظهار کرامات و خوارق عادات معروف و او را زاهد آهو پوش می‌گویند و چون سلطان نسبت به درویشان و گوشه‌نشینان ارادت بی‌غایت داشت، میل ملاقات زاهد نمود»(هندوشاه استرآبادی،۱۳۸۷،ج۱: ۱۳۴). البته برخلاف گفتهٔ فوق سلطان به علما و فقها بیشتر از عرفا و صوفیان توجه می‌کرد.

سلطان محمود برای جلب رضایت خلفای عباسی و هواداران آنان به کمک فرقهٔ کرامیّه تعداد زیادی از اسماعیلیه و مخالفان مذهبی خود را از بین برد. در کشتن اسماعیلیه، «استاد بوبکر محمشاد که شیخ اهل سنّت بود و فاضل و متدین و بزرگ، درین باب موافقت رای سلطان نمود و هرکس که بدین فرقهٔ غالی و اهل بدعت جا فی انتماد داشت، و از منهاج دین قدیم و جاده مستقیم عدول جسته بود همه را مثله گردانید، و جاه او بسبب این احتساب و مبالغت درین باب زیادت شد»(جرفادقانی،۱۳۷۴: ۳۷۱). ابوبکر محمد بن اسحاق بن محمشاد که از طرف سلطان محمود به منصب حکومتی در نیشابور برگزیده شده بود، چنان قدرتی به دست آورد که می‌نویسند: «هیبت او در دل خاص و عام متمکن گشت و او را در زیّ تصوف ریاستی متمکّن و حکمی تا علیّین ظاهر شد و اتباع او عامهٔ مردم را زبون گرفتند و برایشان کیسه‌ها دوختند و ازیشان مال بسیار اندوختند، و هر کس در معرض توقع ایشان دفعی می‌داد یا منعی می‌کرد، با الحاد و فساد اعتقاد منسوب می‌کردند(همان: ۳۹۵). در دربار سلطان محمود غزنوی رقابت دایم بین فرقه‌های مذهبی جریان داشت و او خود در این منازعات هر زمان به سویی میل می‌کرد، گاه کرامیان، گاه اشاعره، یک زمان حنفی‌ها و زمانی دیگر شافعیان(ابراهیم حسن،۱۹۶۴،ج۳: ۳۰۷).

پدر شیخ ابوسعید دوستدار سلطان محمود غزنوی بود و در منزل خویش در میهنه بر در و دیوار و سقف سرای خود به نام سلطان محمود و خدم و حشم وی تصاویری کشیده بود. ابوسعید که در آن زمان کودکی بیش نبود به پدرش گفت تا برای وی خانه‌ای بسازد. وقتی خانه ساخته شد و در اختیارش قرار گرفت دستور داد تا بر در و دیوار آن «الله الله» نوشتند. پدر علت این کار را از پسرش پرسید و او گفت: «هرکسی بر دیوار خانهٔ خویش نام امیر خویش نویسد». پدرش را وقت خوش گشت و از آنچ کرده بود پشیمان شد و تصاویر را از سرای خود دور ساخت»(محمدبن منور،۱۳۷۶: ۱۷). ابوسعید با این حرکت خود در عین حال که پدرش را متوجه اشتباهش نمود، بر اعتقاد خویش مبنی بر این که قدرت و سلطنت از آن خداست نیز پای فشرد. و از طرفی نارضایتی خویش از غزنویان را ابراز داشت و در طول دورهٔ حاکمیت غزنویان با آنان همکاری نکرد.

در آغاز ورود شیخ ابوسعید به نیشابور، قاضی صاعد که ریاست فقهای حنفی مذهب را بر عهده داشت و بسیار مورد توجه سلطان محمود غزنوی بود با شیخ از در ستیز بر آمد و همراه با ابوالحسن تونی کرّامی و ابوبکر اسحاق کرّامی با ابوسعید به دشمنی پرداختند. ابن منور در باره مخالفت علمای حنفی و کرّامی پس از ورود شیخ به نیشابور می‌نویسد: «مردمان بیکبار روی به وی نهادند. مریدان بسیار پدید آمدند و مالها فدا می-

کردند و در آن وقت در نیشابور مقدم کرّامیان استاد ابوبکر اسحق کرّامی بود و رئیس اصحاب رأی و روافض قاضی صاعد و هریک از ایشان تبع بسیار داشتند و شیخ ما را عظیم منکر بودند. و جملگی صوفیان را دشمن داشتندی و شیخ ما پیوسته بر سر منبر بیت می‌گفتی و دعوتهای با تکلف می‌کردی چنانک هزار دینار و زیادت در یک دعوت خرج می‌کرد و پیوسته سماع می‌کرد و ایشان بر آن انکارهای بلیغ می‌کردند و شیخ فارغ بود بر سر کار خویش. پس ایشان بنشستند و محضری بنوشتند و ائمهٔ اصحاب رأی و کرّامیان، خط نبشتند که «اینجا مردی آمده است از میهنه و دعوی صوفیی می‌کند و مجلس می‌گوید و بر سر منبر بیت می‌گوید و تفسیر و اخبار نمی‌گوید. و پیوسته دعوتهای با تکلف می‌کند و سماع می‌فرماید و جوانان رقص می‌کنند و لوزینه و مرغ بریان می‌خورند و می‌گوید من زاهدم. این نه سیرت زاهدان و نه شعار صوفیان است. و خلق بیکار روی به وی نهاده‌اند و گم‌راه می‌گردند و بیشتر عوام در فتنه افتاده‌اند. اگر تدارک این نفرمایند زود خواهد بود که فتنه‌ای عام ظاهر شود». و این محضر به غزنی فرستادند پیش سلطان. از غزنی جواب نبشتند بر پشت محضر که «ائمهٔ فریقین، شافعی را بوحنیفه، بنشینند و تفحص حال او بکنند و آنچ از مقتضای شرع بر وی متوجه شود، بر وی برانند»(همان: ۶۸-۶۹).این نشان می‌دهد که غزنویان مستقیماً ارتباطی با شیخ ابو سعید نداشته‌اند و صوفیان از نفوذ و جایگاه نازل‌تری نسبت به علما و فقها نزد سلاطین غزنوی برخوردار بودند و یا نفوذ علما و فقها مانع توجه سلاطبن غزنوی به صوفیان از جمله شیخ ابوسعید می‌گردیده است. از طرفی شاید خود شیخ به علت ظلم و ستم امرای غزنوی نسبت به مردم حاضر به همکاری با آنان نبوده و حتی از ارادت پدرش به آنان رضایت نداشته است.

برخی بر این باورند که اخاذی کارگزاران غزنوی سبب گردید که به زودی همگان از آن روی گردانند و دست از حمایت آنان بردارند. بیداد و قهر تاش فراش، چنان این سرزمین را فرا گرفته بود که مردم از خدا می‌طلبیدند تا آنان را از غزنویان و حکومتشان رهایی دهد(بویل،۱۳۷۱،ج۵: ۲۲). از طرفی تعصبات مذهبی امرای غزنوی و علما و فقهایی که در دربار آنان بسر می‌بردند و جنگ‌های مذهبی و فرقه‌ای به راه می‌انداختند و جان افراد زیادی را می‌گرفتند با روحیه تساهل و تسامح شیخ ابوسعید سازگاری نداشت.

فقیه ابوبکر حصیری از علمای شافعی در مخالفت سلطان محمود با اسماعیلیه و باطنیان و قرمطیان موافق و هم عقیده وی بود و در این راستا سلطان را تشویق و حمایت می‌نمود. در بارهٔ مخالفت وی با مذاهب مخالفش از جمله قرمطیان و باطنیان فرخی همشهری و هم مسلک وی سروده‌است:

روز و شب مبتدعان را و هواداران را — هر کجا یابد چون مار همی‌کوبد سر
هیچ بی‌دین بزر او را نتوانست فریفت — ورچه شاهان جهان را بفریبند بزر
او به غزنین و به مصر از فزعش قرمطیان — از ره دیده ببارند همی خون جگر

(فرخی سیستانی،۱۳۶۳: ۱۷۲)

برخی می‌گویند که شاید بتوان تصوف را قیام اسلام باطنی علیه اسلام قشری تلقی کرد. اسلامی که تصوف معرفی می‌کند، اسلام صلح و دوستی و کرامت انسانی و تسامح و تساهل و در یک کلام، عشق است. صوفیه، دین را هدیهٔ پروردگار به همه انسان‌ها می‌دانستند و همواره بر دین بانان، که تنها قرائت خود را از دین، بر حق می‌شمردند، اعتراض می‌کردند(چیتیک،۱۳۸۶: ۲۶-۳۲). موارد فوق از جمله برخی از مسائلی بود که مانع همکاری شیخ ابوسعید با حکام و سلاطین غزنوی می‌گردید.

مناسبات ابوسعید با حکام و فرمانروایان سلجوقی

در آستانهٔ قرن پنجم هجری، خراسان به عنوان کانون اصلی تحولات سیاسی، در ناامنی و فقر و پریشانی به سر می‌برد. تشکیل دولت سلجوقی که با جنگ‌های شدید همراه بود، در کنار شدت عمل و ستمگری حاکمان، قحطی، طاعون، فقر و بی خبری مردم را نیز به ارمغان آورد(لمبتون، ۱۳۸۱: ۱۰). خواجه رشیدالدین فضل‌الله در باره غارت‌گری‌های آنان آورده است: «سلجوقیان بعد از شکست امیر خراسان در مملکت خراسان پراکنده شدند و در اثنای این فترت تراکمه دست تطاول و راه زدن و شور و آشوب بگشودند، و دیار خراسان را آشفته و مخبّط کردند(همدانی،۱۳۸۶: ۱۱). قاضی صاعد در بارهٔ بی‌رحمی سلجوقیان، خطاب به ابراهیم ینال که از طرف طغرلبه شحنگی نیشابور انتخاب شده بود، می‌نویسد: «اما بباید دانست که مردمان از شما ترسیده شده‌اند بدانچه رفته است تا این غایت به جاهای دیگر، از غارت و مثله و کشتن و گردن زدن، باید که عادتی دیگر گیرید که بیرون این جهان، جهان دیگر است و نیشابور چون شما بسیار دیده است و مردم این بقعت را سلاح دعای سحرگاهان است(بیهقی،۱۳۵۰: ۵۵۱ و مستوفی،۱۳۶۴: ۴۲۸). ابن منور می‌نویسد: «ابراهیم ینال برادر کهین سلطان طغرل بود و شحنه نیشابور بود و عظیم بد بود و سخت بیدادگر وشیخ ما به نیشابور بود و در آن مدت که شیخ ما در نیشابور بود، در هر مجلسی در حق او از شیخ ما دعا خواستندی و شیخ دعا نگفتی. گفتی: «نیکو شود» تا روز آدینه‌ای، شیخ مجلس می‌گفت. ابراهیم ینال پیش تخت شیخ آمد بسیار بگریخت. شیخ به او از آینده‌اش خبر داد(محمدبن منور،۱۳۷۶: ۱۱۶).

سلاجقه از آغاز کار خود در خراسان، با توجه روزافزون مردم به صوفیه و اعتقاد به کرامات آنان روبه‌رو شدند و به سرعت تحت تأثیر معتقدات عامه قرار گرفتند(صفا،۱۳۷۸،ج۲: ۲۲۹). برخی بر این باورند که در زمان قدرت‌گیری سلاجقه و قبل از آن اکثر علمای مذاهب و ارباب فقه و حدیث، آلایش مادی پیدا کرده و به شغل قضا و تدریس مشغول بودند و اکثر آنها وظایف دیوانی داشتند و حدود شرع را از باب رعایت خاطر دیوانیان، مهمل و معطّل می‌گذاردند و در مقابل عامهٔ مردم که به ظواهر امور بیشتر فریفته می‌شدند، بدین ترتیب از علما نومید گردیدند، و لیکن مشایخ و بزرگان طریقت، به ترک دنیا و اعراض از امرا و عزلت و انقطاع، ظواهر حال خود را می‌آراستند و برخی هم به امر به معروف و نهی از منکر می‌پرداختند و در حقیقت، عامه آنان را متصدی اجرای حدود و تعالیم فروع و خواص، مکمل روح و متمم انسانیت و نردبان آسمان معرفت و برخی هم غایت ایجاد و مغز عالم وجود می‌پنداشتند. به این ترتیب بود که روی هم رفته بازار تصوف گرم‌ترین بازارها شده بود(کیوانفر،۱۳۹۰: ۸۷).از طرف دیگر بازار صوفیه را استغراق در زهد و

ریاضت در بین عامه گرم می‌کرد و تصوف به همین سبب در این دوره انتشار فوق‌العاده یافت(همان: ۸۷). زهد و ریاضت در دوره سلاجقه بین بسیاری از طبقات مردم رواج داشت و از ارزش ویژه‌ای برخوردار بود و توانست در جلب نظر عامه مردم کارساز شود. ریاضت‌های ابوسعید که نمونه‌های از آن در اسرارالتوحید ذکر شده، تنها بخشی از ریاضت‌های زهاد و مشایخ آن زمان به شمار می‌رود. به دلیل نفوذ معنوی و پایگاه اجتماعی عرفا و صوفیان بود کهوزیر سلطان طغرل و برادر او ابراهیم ینال و جغری بیک و شخص سلطان، همه به شدت نسبت به مشایخ صوفیه از راه اعتقاد و خلوص در آمدند و در این باره مبالغه‌های بسیار کردند. آنان به زیارت ابوسعید ابوالخیر رفتند و بوسه بر دستان وی زدند و در خدمت مشایخ ایستادند. ابن منور در این باره آورده است: «در آن وقت که آل سلجوق از نور بخارا خروج کردند و به خراسان آمدند و به تژن باورد و میهنه بنشستند و مردم بسیار بریشان جمع آمد، و بیشتر از خراسان بدست فرو گرفتند، به سبب غفلت سلطان آن عهد مسعود از ملک و اشتغال او به فساد... شیخ ما به فراست از آن حال خبر داشت. پس جغری و طغرل هر دو برادر، به زیارت به خدمت شیخ آمدند به میهنه. شیخ با جمع متصوفه در شهر نشسته بود ایشان پیش تخت شیخ آمدند و سلام گفتند و دست شیخ بوسه دادند و بیش تخت شیخ بایستادند شیخ چنانک معهود او بوده است، ساعتی سر در پیش افکند پس سر برآورد و چغری را گفت که «ما ملک خراسان به تو دادیم» و طغرل را گفت: «ملک عراق به تو دادیم» ایشان خدمت کردند و بازگشتند(محمدبن منور،۱۳۷۶: ۱۵۶). برخی بر این باورند که قدرت عرفا و صوفیان برخاسته از جایگاه ربّانی آنان بود که در گفتمان تصوف با دو واژه «وِلایت» و «وَلایت» همراه می‌شد، واژه اول ناظر به اقتدار بود و واژه دوم ناظر به تقرب به درگاه الهی. آنان از آن جهت که مقرب درگاه الهی بودند، ربّانی دانسته می‌شدند، به زبان قرآن ، ایشان «اولیاء الله» یا به عبارتی تسلیم فرامین و اراده خداوند و مشمول عنایت و حمایت او بودند. اما در ارتباط با انسان‌ها، آنان تجسم قدرت و اقتداری بودند که از مقام اولیاء الهی‌شان سر چشمه می‌گرفت.این قدّیسان بی آن که به جایگاه و مقامات معنوی خود خدشه زنند، به عنوان «اهل وَلایت و وِلایت» در عرصه اجتماع نیز حضور داشتند»(صفی،۱۳۸۹: ۲۹۸).به مسلم همین ویژگی‌های فوق موجب می‌گشت حکام و فرمانروایان آنان و عامه مردم به عرفا و صوفیان توجه خاص داشته باشند.خواجه نظام الملک وزیر بزرگ سلجوقیان نسبت به شیخ ابوسعید ارادت بیش از دیگران داشت و می گفت: «من هرچه یافته‌ام از او(شیخ بوسعید) یافته‌ام و بدین سبب غلام همه صوفیان عالمم»(محمدبن منور،۱۳۷۶: ۹۰).به همین سبب بود که او به ایجاد خانقاه‌ها در بلاد مختلف اظهار علاقهٔ فراوان می‌کرد و صوفیه را هر سال به مال و خیرات فراوان می‌نواخت(صفا، ۱۳۷۸،ج۲: ۲۳۰).سلجوقیان به مشایخ و صوفیان نسبت به علما و فقها ارادت بیشتری از خود نشان می‌دادند؛ زیرا که توسط مشایخ صوفیه با اسلام آشنا شدند. بعضی بر این عقیده‌اند که مشایخ صوفیه که در دشت‌های آسیای میانه تبلیغ اسلام می‌کردند غالباً واعظان بی‌پروای پرشوری بودند که شنوندگان خود را بر هاویه می‌آویختند و آنها را از عذاب آخرت می‌ترساندند، نه اینکه لذایذ و خوشی‌های فردوس برین را برای آنها مجسم سازند. از

این گذشته، مشاهدهٔ اینکه فقها و متکلمان اهل سنّت که عمدتاً برخاسته از طبقات متمول و دولتمند بودند توانسته باشند به طور مطلق از قراخانیان و سلجوقیان استقبال کنند دشوار است(بویل،۱۳۷۱،ج۵: ۲۳).

شیخ ابوسعید در برخورد با صاحبان قدرت، لزوم رعایت عدالت و ادای حقوق مظلومان را به آنان خاطر نشان می‌سازد و اگر احیاناً خواسته‌های چنین افرادی را می‌پذیرد و با آنها هم‌نشین و هم‌صحبت می‌شود، توقع دارد که آنان از ظلم و ستمگری دوری ورزند و عدالت پیشه سازند. در واقع او با شناخت از خوی ظالمانهٔ امرای سلجوقی قصد تغییر در رفتار و منش آنان را دارد. روزی خواجه ابومنصور ورقانی که وزیر طغرل بود، نزد شیخ آمد و از او وصیتی درخواست نمود. شیخ گفت: «کار تو امروز اداء حقوق خلق است. این خلق جمله ابناء دولت تواند، به جمله به نظر فرزندی نگر و به حطام دنیا و زحمت خلق فریفته مشو»(محمدبن منور،۱۳۷۶: ۳۱۹). شیخ ابوسعید در رفتار و کردار ابراهیم ینال چنان تأثیر گذاشت که دست از ظلم و ستم نسبت به مردم نیشابور برداشت و از شیخ خواست که او را به فرزندی بپذیرد(همان: ۲۳۳). در ایران همواره رعیت‌داری و دادگستری از مهم‌ترین وظایف و کارکردهای یک پادشاه به شمار می‌آمده و اسلام نیز بر این امر تأکید زیاد نموده است. اهمیت این مسأله به اندازه‌ای بود که بسیاری از علما و اندیشمندان ایرانی بر ضرورت عدل پادشاه و رابطهٔ آن با رعیت‌داری و دادگستری تأکید ورزیده و این امر را عامل بقا و تداوم حکومت دانسته‌اند. شیخ ابوسعید نیز جهت تحقق این امر با حکام و فرمانروایان سلجوقی همکاری می‌نماید و تا زمانی که در مسیر رعیت‌داری و دادگستری قدم برمی‌دارند دعای خیر خود را بدرقه راهشان می‌نماید.

نتیجه

از بزرگ‌ترین خدمات صوفیان به عالم اسلام و همه مردمی که در قلمرو جهان اسلام فعالیت می‌کردند، تعدیل تعصبات مذاهب و جلوگیری از قتل و غارت‌گری صاحبان قدرت و اهل سیاست بوده‌است. آنان با سعهٔ صدر از سخت‌گیری ارباب دیانت نسبت به اقلیت‌های دینی و مذهبی جلوگیری کرده‌اند. بدیهی است که برخی از عرفا و صوفیان همانند شیخ ابوسعید ابی‌الخیر با اهل سیاست و صاحبان قدرت در عصر خویش بنا بر شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر آن روزگار رفتار نموده و از همکاری و حمایت سلاطین غزنوی اجتناب ورزیده و بر عکس با امرا و حکام سلجوقی که به جای غزنویان بر اریکه قدرت ایران تکیه زده بودند،روابط نسبتاً دوستانه برقرار کردند. روابط دوستانه در واقع معامله پایا پای بود که در آنشیخ ابوسعید به شرط آن که حاکمان سلجوقی با مردم به عدل و انصاف رفتار کنند، دعای خیر خود را شامل حال آنان سازد. در حقیقت ایشان با این کار قصد داشت از خوی آدم‌کشی و غارتگری آنان بکاهد و برخی از آنان را تحت تأثیر پایگاه اجتماعی و نفوذ معنوی خویش قرار دهد.در مقابل دولتمردان سلجوقی نیز مراتب حق شناسی خود را در قالب ارادت‌ورزی به آن و حمایت‌گری از اهل تصوف ابراز می‌داشتند و آنان را از حمایت‌های مالی خویش بهره مند می‌ساختند. بدیهی است که شیخ ابوسعید به عنوان یک عارف و صوفی بزرگ که در بین مردم و حاکمان سلجوقی محبوبیت داشت می‌توانست در آن محیط تعصب آمیز که موجب جنگ‌های

مذهبی خونین و ویرانگر می‌گردید، با تساهل و تسامح و گذشت و رفتار انسانی و محبت‌آمیز با همهٔ مردم از هر فرقه و مذهبی، در حفظ آرامش جامعه و کاستن بسیاری از مصائبی که مردم در آن روزگار گرفتارش بودند نقش مؤثری ایفا نماید.

کتابنامه

- ابراهیم حسن، حسن(۱۹۶۴)، تاریخ الاسلام السیاسی، قاهره: مکتبه النهضه المصریه.
- اشعری القمی، سعدبن عبدالله ابی‌خلف(۱۹۶۳)، کتاب المقالات و الفرق، تصحیح محمدجواد مشکور، تهران: مطبعه حیدری.
- بویل،جی. آ،(۱۳۷۱)، تاریخ ایران کمبریج، ترجمه حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- بیهقی،ابوالفضل(۱۳۵۰)، تاریخ بیهقی، تصحیح علی اکبر فیاض، مشهد: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- چیتیک، ویلیام(۱۳۸۶)، درآمدی بر تصوف، ترجمه محمدرضا رجبی، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
- جرفادقانی، ابوالشرف ناصح(۱۳۷۴)، ترجمه تاریخ یمینی، تصحیح جعفر شعار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دینوری، ابوحنیفه(۱۳۶۴)، اخبارالطوال، مصحح عبدالمنعم عامر و جمال الدین شیال، قم: منشورات الرضی.
- رضازاده شفق، صادق(۱۳۴۱)، تاریخ ادبیات ایران، تهران:انتشارات امیرکبیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۷۹)، جستجو در تصوف ایران، تهران: امیر کبیر.
- سمعانی، ابوسعید عبدالکریم بن محمد بن منصور التمیمی(۱۹۶۲)، الانساب، تحقیق عبدالرحمن بن یحیی المعلمی الیمانی، حیدرآباد: مجلس دائره المعارفه العثمانیه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، تعلیقات بر اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید، بی‌جا: چاپخانه نیل.
- صفا، ذبیح‌الله(۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: انتشارات فردوس.
- صفی، امید(۱۳۸۹)، سیاست/دانش در جهان اسلام، ترجمه مجتبی فاضلی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- عطار، فریدالدین محمد نیشابوری(۱۳۸۲)، تذکره الاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوّار.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ(۱۳۶۳)، دیوان حکیم فرخی سیستانی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: کتابفروشی زوار.
- کیوانفر، علی‌اکبر(۱۳۹۰)، ابعاد اجتماعی و پیوندهای مردمی در تصوف اسلامی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره بیست و دوم، پاییز ۱۳۹۰، صص ۷۳-۹۳.

- لمبتون، آن.ک.س(۱۳۸۱)، سیر در تاریخ ایران بعد از اسلام، ترجمه یعقوب آژند، تهران: امیرکبیر.
- محمدبن منور میهنی(۱۳۷۶)، اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، بی‌جا: چاپخانه نیل.
- مستوفی، حمدالله(۱۳۶۴)، تاریخ گزیده، تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: امیرکبیر.
- نامعلوم(۱۳۸۷)، تاریخ سیستان، به تصحیح محمدتقی بهار(ملک الشعرا)، تهران: معین.
- نفیسی، سعید(۱۳۶۸)، سرچشمه تصوف در ایران، تهران: انتشارات فروغی.
- -----،-----(۱۳۴۴)، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، بی‌جا: بی‌نا.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان(۱۳۸۴)، کشف المحجوب، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.
- همدانی، رشیدالدین فضل‌الله(۱۳۸۶)، جامع‌التواریخ، تاریخ آل سلجوق، تصحیح محمد روشن، تهران: میراث مکتوب.
- هندوشاه استرآبادی، محمد قاسم(۱۳۸۷)، تاریخ فرشته از آغاز تا بابر، مصحح محمدرضا نصیری، تهران:انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

واکاوی عناصر ساختاری و دستوری مقالات شمس تبریزی با رویکردی بر نقد ادبی پست مدرن

مریم السادات سنگی

دانشگاه آزاد اسلامی،واحد مشهد،باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان،مشهد،ایران

دکتر رضا اشرف زاده

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

چکیده

در مقاله حاضر کوشیده ام با تحلیل عناصر ساختاری و دستوری متن مقالات شمس و با رهیافت های معنی شناسانه(سمانتیک)[1] خواننده را به خوانشی نو و دگرگونه از این اثر سترگ، فراخوانم. همچنانکه مطالعات ساختاری نشان می دهد که انواع ادبی از الگوهای نحوی و دستوری معینی پیروی می کنند. وجوه فعل و انواع اسم و ضمیر، تاثیرات معنی شناسانه خاصی در زبان دارند. بدین ترتیب می بینیم که شمس چگونه با استفاده از تکنیکهای مختلف حذف، فاصله گذاری و بهره بردن از ابزارهایی همچون وارونه سازی معنا، ایجاد ساختهای رمز گونه و ورود به قلمروی مجاز، توسعی در نظریه تشابه ایجاد کرد که منجر به عدم تعین و عدم قطعیت و ابهام در کاربرد کلمه شد و می بینیم که چگونه در این حالت، زبان از جنبه ایضاحی خود می کاهد تا بتواند حالتی افراطی و پیشرو(آوانگارد) پیدا کند.

کلیدواژه ها: مقالات شمس ، نشانه شناسی ، فرازبان، مطالعات ساختاری و دستوری

پیشینه تحقیق

مقالات شمس نوشته های نسبتاً کوتاه و گاه بی سرانجامی است که عنصر زبان پریشی و گسستگی و عدم انسجام باعث پیچیدگی بیش از پیش این اثر بزرگ شده است.

نخستین بار احمد خوشنویس در سال ۱۳۴۹ ه.ش گزیده ای از آنها را فراهم آورد. ناصر الدین صاحب الزمانی دو سال بعد کتابی به نام "خط سوم" نوشت که در آن از گفتار شمس یا مقالات درج شده بود؛ اما کاری که محمد علی موحد از سال ۱۳۵۶ آغاز کرد و در سال ۱۳۶۹ آن را به سامان رساند تا حدی نقص و فقدان مقالات را جبران کرد.

با این حال وی نیز اگرچه مدتی زیاد را بر سر گردآوری و تألیف مقالات رنج برد بر این عقیده است که کار مقالات ناتمام است و چه بسا هرگز به سرانجامی دلخواه هم نرسد. سبب این ناامیدی چنانکه وی گفته پراکندگی بیش از حد مقالات است که نمی توان هیچ وحدت عمودی و طولی برای آنها قائل شد.

[1]-Semantic

وی می گوید: "مرحوم فروزان فر با آن مایه از احاطه و صلاحیت و با همه عشق و دلبستگی از تعهد آن شانه خالی کرد" (شمس،۱۳۸۴: ۳۹).

یکی از سبب هایی که گفتار شمس از چشم ادبیان و منتقدان ایرانی پنهان مانده بود نبودن نسخه یا نسخه های خطی از گفتار او در ایران بوده است. غربی ها نیز که گاهی در برخی از مطالعات مربوط به شرق پیشتازتر از خود شرقی ها هستند در این مورد کاری صورت نداده بودند. دین لویس می گوید: " در غرب روی شمس کاری نشده است".

کتاب شکوه شمس اثر آن ماری شیمل تقریباً به شمس ربطی ندارد و نخستین مقاله ای که از سخنان شمس بهره مستقیم برده با نام "رومی و مولویه" متعلق به ویلیام چیتیک است (کسی که روزگاری، وقتی دانشجوی فروزان فر در ایران بود، هوس تصحیح مقالات را در سر می پروراند و هم به توصیه استاد از کار دست کشید) که آن هم در سال ۱۹۹۱ میلادی نوشته شده است(دین لوییس،۱۳۸۴: ۱۸۱). با این حال، ظاهراً نخستین بار هم هلموت ریتر آلمانی بود که در مجله "انجمن شرق شناسی" به معرفی برخی از نسخه های گفتار شمس اشاره کرد. سپس عبدالباقی گلپینارلی محقق و علاقمند مشتاق، هشت نسخه از نسخه های خطی گفتار یا مقالات شمس را شناساند(گلپینارلی،۱۳۷۵: ۷۱).

اما آنچه که اهمیت دارد آنچنانکه محمد علی موحد در آغاز کتاب مقالات اذعان کرده صفت بارز نسخ خطی مقالات عدم انسجام و پراکندگی گفتار است که ظاهراً هم چندان ربطی به قدمت و حدوث نسخه ها ندارد و گویی تا حدی جزو خاصیت گفتار شمس هم بوده است(محمدی،۱۳۸۹).

تحلیل عناصر ساختاری و دستوری مقالات

"سخن من به فهم ایشان نمی رسد! مرا از حق تعالی دستوری نیست که از این نظیرهای پست گویم! آن اصل را می گویم. بر ایشان سخت مشکل می آید! نظیر آن، اصل دگر می گویم، پوشش در پوشش می رود تا به آخر، هر سخنی آن دگر را پوشیده می کند" (تبریزی ،۱۳۷۵: ۱۴۲)

با وجود آنکه عرفا از زبان به بهترین شکل ممکن بهره گرفته اند، تلقی خاص از زبان دارند و پیوسته بر این امر تاکید می ورزند که زبان عادی برای بیان تجربه ها و اندیشه هایشان نارساست و از بازگو کردن حقایقی که با معرفت شهودی به آنها دست یافته اند، به کلی ناتوانند و اندیشه خود را عمیق تر از آن می دانند که در عبارت و زبان بگنجد. ابهام هنرمندانه جزو ذات زبان هنری می باشد. در هر متنی از ابزارهای مختلفی استفاده می شود برای اینکه معانی ضمنی و ثانویه خلق گردد . متنی که معانی آن صریح باشد و به ذهن خواننده اجازه فعالیت و تلاش ندهد ، جذابیت هنری چندانی نخواهد داشت و از ذات هنری خود فاصله خواهد گرفت.

اگرچه همه این کارکردهای زبانی و بیانی، محصول ناخودآگاهی و فعالیت خود به خود ذهن خلاق هنرمند است و نمی توان آن را حاصل انتخاب و گزینش آگاهانه الفاظ و عناصر زبانی از سوی شاعر یا نویسنده دانست ، اما همین کارکرد ناخودآگاه ذهن که حاصل لحظات ناب از خود به درشدگی هنرمند است

و گذار از معنای ظاهری الفاظ برای دستیابی به معانی باطنی آن و به کارگیری نشانه های متعارف زبانی در مورد مدلول های غیر معمول و غیر متعارف می باشد، به کلام ابهامی می بخشد که چنانکه گفتم ابهام هنری است و با ابهام متن های مصنوع و متکلف بسیار متفاوت می باشد.

نثرهای پر تعقید نه تنها دارای ابهام هنری نیستند بلکه فاقد هر گونه وجهه هنری نیز می باشند و باعث ایستایی و توقف ذهن و بیزاری و ملالت خواننده می شوند.

ابهام هنرمندانه، ابهامی است که کوشش ذهنی خواننده را برای دریافت معنا و مفهوم در پی دارد و به موجب آن هر خواننده ای با توجه به عمق معرفت خود، می تواند یک ارتباط و مناسبت دلالتی تازه میان دال و مدلول پیدا کند و از طریق این تقلای ذهنی به اقناع و در نتیجه لذت هنری دست یابد.

در باب یک متن ادبی فعال مانند مقالات شمس که خصوصیت تأویل پذیری توانمندی دارد، هیچ گاه نمی توان آخرین حرف را زد و این نشانه ماندگار بودن یک متن ادبی ارزشمند است.

رومن یاکوبسن(R.Yakobson) منتقد ساختگرای روس می گوید:«در متون ادبی، زبان پیام را می سازد و شکل می دهد و پیام چیزی جز پیچیدگی های بیانی نیست و رازهای زبانی اینجا امتیاز به حساب می آید . در این متون یا معنای نهایی وجود ندارد و یا در پشت تاویل های بی شمار پنهان می شود.»(احمدی ،۱۳۷۵: ۶۸)

شاید زبان پریشی، گسستگی و عدم انسجام مقالات شمس، می توانست ابتدا به وسیله او به گونه ای نظام یافته و طبقه بندی شده. اصلاح و تدوین شود و سپس به رشته‌ی تحریر در آید، ولی این کار انجام نشده و بیانگر این واقعیت است که وی قصد آفرینش یک اثر زبانی مکتوب را نداشته است در غیر این صورت عناصر گفتار را نمی پراکند و به قول خودش نمی پژولاند.

یعنی او آنچه را که می اندیشید. به زبان می آورده و کاتبان دیگری که ظاهراً مولانا و شاگردانش بوده اند آنها را ثبت و ضبط می نموده اند.

« من عادت به نبشتن نداشته ام. هرگز! چون نمی نویسم در من می ماند و هر لحظه مرا، روی دگر می دهد!»(تبریزی ،۱۳۷۵: ۲۸۵)

فردیناندو سوسور نیز بر این نظریه تاکید می روزد که درک زبان/ گفتار در سایه‌ی دیالکتیک ممکن می شود. وی می گوید:«هیچ زبانی بدون گفتار وجود ندارد و هیچ گفتاری بیرون از حیطه‌ی زبان قرار ندارد. زبان هنجاری است فراتر از فرد و مجموعه ای است از انواع الگوهای اساسی که به شیوه‌های گوناگون به گفتار فعلیت می بخشد. بنابراین زبان و گفتار جامعیت متقابل و دو جانبه دارند. زبان گنجی است که توسط

ادای گفتار در موضوعات متعلق به یک جامعه ذخیره می شود. زبان نمی تواند وجود کاملی داشته باشد به جز در گفتار و کسی نمی تواند از گفتار سخن بگوید مگر با به میان کشیدن زبان."(بارت ،۱۳۷۸: ۲۲)

ژاک دریدا، از اندیشمندان و زبان شناسان پست مدرن معتقد است که در سنت فلسفی غـرب، همـواره گفتار از نوشتار با ارزش تر تلقی شده و جایگاه گفتار را در آن پایگان برتر از نوشتار دانسته اند.

در متون عرفانی که عارف حالتی فرابشری دارد وآنچه می گوید بازتاب های عالم معنوی ای است کـه او در آن راه یافته ،مضامین پنهانی و ناگفته معمولا از واژه ها و تعابیری دریافت می شود که آنها را « واژه هـای هاله دار»[11] خوانده اند(مالکی ،۱۳۸۰: ۳۴۲)

مطالعات ساختاری نشان می دهد که انواع ادبی از الگوهای نحوی و دستوری معینـی پیـروی مـی کننـد . وجوه فعل و انواع اسم و ضمیر تاثیرات معنی شناسانه (سمانتیک) خاصّی در زبان دارند.

کاربرد ماضی نقلی و التزامی یا وجوهی از فعل که دلالت بر عدم اطمینان یا ناتمامی وقـوع فعـل دارد می تواند خواننده را در فضای غیر واقعی قرار دهد و تغییر متناوب زمان افعال ، او را در ایـن فضـا نگـه مـی دارد ؛

- « چون نظر کرد دید که عمر ضایع کرده است ، از سر می باید گرفتن.»(تبریزی ،۱۳۷۵: ۲۵۳)
ماضی نقلی
- «و از خدای درمی خواست که مقری از اهل القرآن و اهـل الله خاصـه بیابـد . یافـت ناگهـان . در بغـداد مقریی به پیش او آمد .»(همان)

افعالی که به نوعی شناور بودن معنی را ایجاد کند به همراه قیدهای مناسب می توانـد بـه ایجـاد فضـای غیر واقعی کمک کند.

« آن یکی می گوید تا این منبر است در این جامع ، کسـی ایـن سـخن را بـدین صـریحی نگفتـه اسـت . مصطفی علی السلام گفته است اما پوشیده و مرموز . بدین صریحی و فاشی گفته نشـده اسـت و هرگـز ایـن جنس گفته نشود . زیرا که تا این غایت این نوع خلق که منم ، با خلق اختلاط نکرده است و نه آمیخته اسـت . خود نبوده است سنت و اگر بگوید بعد من برادر من باشد . »(همان:۷۱۹)

در مثال فوق می بینیم که عبارت « تا این منبر است » جریان معنا را به صورت سیال می کند و تمام این عبارت را به قول خود شمس الدین « الی یوم الاخر » در بر می گیرد :

اگر جملات را بدون این کاربرد های دستوری مورد استفاده قرار دهیم خواننده یکسر در دنیـای واقعـی قرار می گیرد .

کاربرد مناسب صیغه های مجهول یا صفت مفعولی و ماضی نقلی ، فضای رویایی و ذهنی را تقویت می کند . تلفیق جملات با این کاربرد ها و عبارات خواننده را میان واقعیت و رویا نوسان مـی دهـد و بـه ایجـاد فضای فراواقعی کمک می کند .(مشرف،۱۳۸۲: ۳۰۰)

«روزی بباید که چون برق از لطف ، پیش دیده تو در می گذرند."(تبریزی،۱۳۷۵: ۷۱۹)

در اینجا مثال اخیر از صفت مفعولی « دیده» استفاده می کند نه « چشم» ، چرا که هر چشمی قابلیت دیدن برق لطف الهی را ندارد و فقط «دیده ی دیدور» است که می تواند روزی (یاء روزی نکره ای است که از نظر بلاغی افاده ی تفخیم و بزرگی می کند.) به دیدار نائل شود

در همین راستا افعال ماضی اهمیت ویژه ای دارند . زیرا کاربرد فعل در زمان مضارع ارتباط فوری با جهان واقع را در ذهن برقرار می کند (Robin.1969: 21)

برای بیان تخیل زمان ماضی معمولاً مناسب تر است. اگر القای نوعی شک یا شناور شدن در فضایی رویایی و یا فراواقعی مورد نظر باشد فعل ماضی تاثیر بیشتری دارد. علاوه بر این نویسنده با فاصله گرفتن از شیوه ی عادی کاربرد لغات ، فاصله با دنیای واقعی را تقویت می کند . نویسنده هم چنین می تواند به این وسیله فاصله ی خود را با افراد عادی نشان دهد و در متن منعکس سازد .

انتساب افعال ماضی به فاعل غایب به « فاصله گذاری» میان دنیای واقعی و آنچه در متن می گذرد یاری می رساند.

این همان چیزی است که در مکتب پست مدرنیسم تکنیک حذف (omission)گفته می شود . تکنیک حذف جهت حضور ذهن خواننده در معادله ی تولید و واسازی متن و تحریک ذهن و سخن گشایی به وسیله ی خلاء های مکنده اطلاعاتی درون متنی اتفاق می افتد.(بی نیاز ،۱۳۸۴: ۲۱۶)

– «گفت در کشتی بودم ، گوهری چون آفتاب پیدا آمد در روی دریا . یکی نظر کردم در آن گوهر، خواست نور چشمم را ربودن ، به دو دست دو چشم را گرفتم ... و تماشاها و عجایب دریا می گفت . گفتم تماشا می روی ؟ تماشا می خواهی ؟ بیا اندرون من تماشا کن – تفرج عالم خود و اندرون خود کردی تفرج عالم من و اندرون من بکن !"(تبریزی،۱۳۷۵: ۱۸۴)

– «گفت لاتدر که الابصار نومیدی است . گفت و هو یدرک الابصار تمام امید است . چون حقیقت رویت رو به موسی آورد و او را فرو گرفت و در رویت مستغرق شد . گفت ارنی . جواب داد ، ابن ترانی ، یعنی اگر چنان خواهی دید هرگز نبینی . این مبالغه است در انکار و تعجب که چون در دیدن غرقی چون می گویی بنمای تا ببنیم ؟»(همان:ص۱۷۴)

در یک برداشت کلی بسامد فعل ماضی « گفت» که منتسب به فاعل یا نهادی غایب است در متن مقالات شمس بسیار دیده می شود.

«پسر مقری گفت : اما شرط بابای من آن است که هر عشری را دیناری . گفت به دیده و سر.»(همان: ۲۵۳)

در مثال فوق هم می بینیم که کل فعل جمله حذف شده است.

نقد پست مدرن نیز از اشتغالات و مطالعات دستوری و نحوی بی بهره نبوده است . منتقدان پست مدرن هر یک به نوعی نحو و ساختارهای صرفی و نحوی را مورد توجه قرار داده اند . با ایجاد تغییر در این

ساختارها و کاربرد خاص آنها می توان ابزارهایی برای بازتر شدن زبان و حرکت به سوی محدوده ی یک مفهوم یا فراتر رفتن از آن محدوده را فراهم کرد.

تحلیل معناشناسانه مقالات

شمس همچنین از یک سری ابزارها برای وارونه سازی معنی و شکستن شالوده های منطق حاکم سود جسته است. یکی از این ابزارها پارادوکس است . ماهیت حالت ذهنی عارف یا تجربه ی عرفانی او برای دیگران روشن نیست . تنها دریچه ی ما به آن دنیای وهم آلود ، کلام عارف است . بنابراین ما نمی توانیم توضیح دهیم که چیست ولی در بهترین حالت ممکن است بتوانیم بگوییم که چطور به نظر می رسد . آیزر متون ادبی را همواره دارای « چالش» هایی (Blank) می داند که خواننده آن را پر می کند.(فردوسی ،۱۳۷۶: ۴۲)

در کنار پارادوکس، وارونه سازی معنایی نیز شگرد دیگری است که از ویژگی های سبکی مقالات شمس به شمار می رود:

« فرق میان ما و بزرگان همین است که آنچه ما را باطن است ظاهر همان است خدا ما را این داده است که با بیگانه توانیم نشستن با دوست اولیتر.»(تبریزی،۱۳۷۵: ۱۵۵)

در عبارت بالا می بینیم که در یک برداشت پارادوکسیکال ظاهر و باطن یکی تلقی می شود حال آنکه از قرون اولیه اعم توجه عرفا به باطن که مرکز تزکیه و پالودگی ها و وارستگی هاست معطوف بوده و همیشه ظاهر در تقابل با باطن قرار می گرفته است.

« آن یکی می گوید تا این منبر است در این جامع کسی این سخن را بدین صریحی نگفته است . مصطفی علیه السلام گفته است اما پوشیده و مرموز بدین صریحی و فاشی گفته نشده است . هرگ این جنس گفته نشود زیرا که تا این غایت این نوع خلق که منم با خلق اختلاط نکرده است و نه آمیخته است . خود نبوده است سنت و اگر بگوید بعد من برادر من باشد.»(همان: ۷۱۹)

در این عبارت می بینیم ابتدا به تصریح شدن آن « سخن» تاکید شده و مجدداً « بدین صریحی و فاشی گفته نشده است » سپس بلافاصله پارادوکسی ایجاد کرده و از رهگذر شالوده شکنی در کاربرد قید و نوع فعل در جمله ی « هرگز این جنس گفته نشود» می خواهد بگوید بیان این مطلب محال است . (هرگز) قید تاکید و (گفته نشود) که در واقع با حذف فاعل و آوردن فعل به صیغه ی مجهول تکیه ی جمله را بر بخش گزاره قرار می دهد . و همچنین زمان فعل که مضارع است و به گونه ای آینده را نیز در بر می گیرد مجدداً در ادامه ی عبارت سوای از اینکه سنت نبودن اختلاط کردن با خلق را متذکر می شود و باز بلافاصله در بیانی پارادوکسی گفتن آن سر را بعد از خود انتساب به برادر خویش می دهد (سخنی که هرگز گفته نشود چگونه بگوید بعد من برادر من باشد ؟) همچنین می بینیم در یک جهش چرخشی که از خود صحبت می کند ناگاه فاعل جمله تبدیل به سوم شخص مفرد غایب می شود که بر ابهام جمله می افزاید.

در این عبارت می بینیم که چگونه شمس با دو واژه ی « سَر» و « سِر» بازی می کند و حاصل این بازی زبانی این است:

«حیوان به سرزنده است ، آدمی به سر زنده است هر که به سر زنده است بل هم اضل هر که به سر زنده است و لقد کرمنا آخر سر در این سر و کله کی گنجد ؟ چون در این جا نگنجد من چه کنم سر را ؟! »(همان:ص۷۱۳)

در عین حال می بینیم که چگونه دست به ایجاد تقابل های دوگانه می زند ؛ « بل هم اضل» در مقابل « ولقد کرمنا» قرار می گیرد و « سر» در مقابل « سر» ...

در این جا « سَر» و « سِر» هر دو مفهومی مجازی پیدا می کند . بنابراین ما وارد قلمرو مجاز شده ایم.

پل ریکور می گوید : در کتاب استعاره ی زنده من کوشیدم نشان دهم که چگونه زبان می تواند خود را تا آن حد گسترش دهد که دیگر بتواند برای همیشه طنین های تازه را درون خود کشف کند . آگاهی از امکانات استعاری و روایی زبان یعنی دانستن این مساله که نیروهای زبانی آن همواره می توانند با بهره بردن از تمامی شکل های کارآیی زبان از نو آفریده شده و نشاط یابند . »(ریکور،۱۳۷۳: ۷۴) مساله این است که عارف می خواهد قلمرو نگفتنی ها را به عرصه ی گفتنی ها پیوند زند. برای حل این مشکل شمس توسعی در « نظریه تشابه» ایجاد کرد که دیگر درک کلمه را به وجود معادل ها و شواهدی در زبان محدود نمی کرد بلکه چند بعدی کردن کلمه را کاملاً به خواست وی محول می کرد.

در مقایسه با دریای بی کران معانی که در پس یک کلمه نهفته است کلمه چیزی بیش از یک نکته ی بی اهمیت نیست . معنی براساس عمق تجربه و شعور فردی گسترش می یابد . وقتی که معنا طبیعتی این گونه غیر مادی دارد استفاده از کلمه ای که به آن ارجاع می دهد الزاماً به غایت تشابه می رسد. در این گونه موارد برای رسیدن به مدلول باید روشی ظریف در مقابل کلمه ی دال اختیار کرد . کلمه را باید تخته پرشی دانست که به وسیله ی آن به عمق معنا می توان دست یافت.

« نظریه ی تشابه» عدم تعین و عدم قطعیت و ابهام در کاربرد کلمه است .

اینک برای روشن شدن مطلب چند مورد از گفتارهای شمس را که حکایت از تنگ بودن میدان کلمه و وسعت معناست بیان می کنیم .

«اندکی دال است بر بسیار یعنی لفظ اندک است و معنی بسیار مثلاً جوالی شکر آنجا نهاده است، یک شاخ آورده اند آن اندک دال است بر آن بسیار. راستی مرد، دال است بر بسیار و اندکی کژی و نفاق مرد دال است بر بسیار !»(تبریزی،۱۳۷۵: ۱۲۲)

بسیاری از جفت های زبانی و تقابل های زوجی (binary oppositions)به همین ترتیب در ساختار شکنی زبان شرکت داده می شود و زبان عرفانی خاصی را پدید می آورد. « آخر عرصه سخن فراخ است که معنی تنگ می آید در فراخنای او ؟! و باز معنایی است ورای عرصه ی این معنی که تنگ می آرد فراخنای

عبارت را فرو می کشدش ، در می کشدش ، حرفش را و صوتش را که هیچ عبارت نمی ماند. پس خاموشی او نه از کمی معنی است، از پریست.» (همان: ۹۶)

« از عالم معنی الفی برون تاخت که هر که آن الف را فهم کرد همه را فهم کرد هر که این الف را فهم نکرد هیچ فهم نکرد . طالبان چون بید می لرزند از برای فهم آن الف ، اما برای طالبان سخن دراز کردند شرح حجاب ها را که هفتصد حجاب است از نور و هفتصد حجاب است از ظلمت به حقیقت رهبری نکردند ، رهزنی کردن بر قومی ، ایشان را نومید کردند که ما این حجاب ها را کی گذاریم؟ همه حجاب ها یک حجاب است جز آن یکی هیچ حجابی نیست آن حجاب این وجود است.»(همان: ۹۹)

در عبارت فوق « الف» رمز یکتایی و الوهیت است و تأویل های بی مورد فاعلانی مبهم (سخن دراز کردند) باعث (رهزنی کردن قومی) شد که (ما این حجاب ها را کی گذاریم؟) در پایان عبارت، شمس به گونه ای « رمز گشایی » می کند از « حجاب» که رمز « وجود » است.

اساساً رویکرد شمس الدین به مقوله ی «رمز» که یکی از مهمترین عناصری است که در ادبیات پست مدرن نیز مطرح می شود به دو شکل صورت می گیرد:

۱- سخنان مبهم و رمز آمیز را صرفاً طرح می کند و هیچ کلید گشایش آن را ارائه نمی کند و شکافتن و به عمق معنا و مفهوم رسیدن را به خواننده محول می کند.

«رمز» خصوصیت اصلیش آن است که به یک معنی مجازی محدود نمی گردد و امکان شکوفایی معنی های مجازی متعددی را بالقوه در خود نهفته دارد. به عبارت دیگر معانی مجازی رمز برحسب میزان شعور و نوع تجربه ها و دانش شخص یا موافق با آنها شکفته می گردد.(پورنامداریان،۱۳۷۲: ۲۰)

امکان دریافت معانی مجازی متعدد در سطوح متنوع، رمز را همواره زنده و پویا نگه می دارد در حالی که محدودیت این امکان تنها به یک معنی مجازی و در یک سطح خاص از تجربه های عینی و ذهنی صورخیال را به ایستایی و پژمردگی می کشاند . در نتیجه اندیشه یا عاطفه ای که از طریق صور خیال بیان و تصویر می شود روشن و معین و محدود به زمینه ای خاص است.

به این ترتیب هدایت و نظارت بر متن از مسیر واگشایی رموز زبان و علم انتقال معنا که معناشناسی و علم انتقال پیام را شامل می شود حائز اهمیت بسیار است . از این مجرا می توان قدرت و پتانسیل ذاتی زبان را در انقیاد آورد و اینگونه خواننده از راه واگشایی رموز کارگذاری شده در متن از مجرای متن به جانب فرامتن رهبری می شود و قدرت های متن ، صد چندان نمایان می شود.

این چنین فرامتن از طریق متن بدست می آید . فرامتن فرا رفت یا گذر تفسیری از متن است . اگر متن امکان تفسیر گری را در خود پدید نیاورد پتانسیل زبان از طریق فرامتن آزاد نمی شود.

بنابراین تمامی جهت گیری های نقد نوین و ساختارگرا ، امکان آرایش متن برای در انقیاد در آوردن فرا متن است . این مهم بر عهده ی هر منوتیک است . متن رمز می نهد و فرامتن آن را می گشاید .(فردوسی،۱۳۷۶: ۸)

همانگونه که در عبارت ذیل می بینیم شمس الدین خود اقرار می کند به اینکه زبان رمز آمیز به کار مـی گیرد و شرحی نمی دهد و رمز گشایی نمی کند و تماماً شرح رمز را به عهده ی خواننده می گذارد.

«دلم نمی خواهد که با تو شرح کنم همین رمز می گویم بس می کنم . خود بی ادبی اسـت پـیش شـما شرح گفتن . اما چون این گستاخی را داده اید که سرچشمه یکی است شاخ شاخ شده گاهی آب در آن شـاخ جمله گاهی در این شاخ گاهی این شاخ ، آن شاخ را تهی کند ، سوی خود کشد آب را گاه این هر که از این دو شاخ بگذرد به سرآب رود و غوطه می خورد و آغشته فارغ شود از شاخ و همچنین درخت . هر که شـاخ را گرفت شکست و فرو افتاد و هر که درخت را گرفت همه شاخ ها آن اوست.»(تبریزی،۱۳۷۵: ۶۴۶)

۲- و اما رویکرد دومی که شمس الدین به مقوله ی « رمز» دارد اینگونه است که در ابتـدا از بیـان رمـزی استفاده می کند و در پایان اقدام به واگشایی آن می کند:

«استر ، شتر را پرسید که چون است که من بسیار درسر می آیم تو کم در سر مـی آیـی ؟ شـتر جـواب گفت که من چون بر سر عقبه برآیم نظر کنم تا پایان عقبه ببینم زیرا بلند سرم و بلند همتم و روشن چشمم ، یک نظر به پایان عقبه می نگرم و یک نظر به پیش پا».

مراد از شتر ، شیخ است که کامل نظر است و هر کس که بدو پیوستگی بیشتر دارد در دزدیـدن اخـلاق او ، لاشک با هر چه نشینی و با هر چه باشی خوی او گیری درکه نگری در تو پخسیتگی درآید ، در سـبزه و گل نگری تازگی درآید. زیرا همنشین تو را در عالم خویشتن کشد و از این روست که قـرآن خوانـدن دل را صاف کند زیرا از انبیا یاد کنی و احوال ایشان صورت انبیا بر روح تو جمع و همنشین شود.»(همان: ۱۰۸)

در تاویل عرفانی حتی قصه ها و روایت ها نیز معنایی باطنی می یابند و به همین دلیل به آنها تمثیل می گوییم . یعنی حکایت و یا مطلب حکایت مانندی که علاوه بر معنای ظاهری معنای دیگری نیز دارد.

یکی از موارد پر استعمال دیگری که توسط شمس الدین به کار گرفته شده مقوله وارونـه سـازی مفـاهیم است تا از این رهگذر بتواند منطق عادی گفتار را در هم شکند . آشنایی زدایی فکـری و ایـدئولوژی بکنـد و تعارض آفرینی است که به وسیله ی آن ابزاری در دست داشته باشد برای مخالفت کردن با نظام های ارزشی زبان و به طریق اولی جامعه ای که این زبان سلسله مراتبی معیار بدان مهر تایید می زند.

این مساله از سازه های پدید آورنده ی طنز و آیرونی در مقالات شـمس اسـت . فایـده ای کـه شـمس الدین از این روش می برد به سخره گرفتن صوفیانی قلابی و ایجـاد تعـارض در منطـق کـلام اسـت کـه بـه ساختار های اجتماعی اعتراض می کند.

شمس الدین با القای معانی ای خلاف معنای عرفی به نشانه های مالوف زبان از آنها و از زبـان وسـیله ی جدال می سازد . برای این منظور ابتدا لازم است سازه های زبانی موجـود کـه خـود اجـزای سـاختارهای بزرگتر زبانی اند شکسته شوند تا سپس قادر شوند آرایش تازه ای بیابند که مناسب هدف اوست.

فرانسوا لیوتار استفاده از ابزارهای دستوری برای ایجاد «شدت»(Intensity)در زبان را مورد توجه قرار داد . عنصر شدت بخش می تواند هر نوع کاربرد دستوری نـامعلوم را شـامل شـود. ترکیـب هـای خـاص و واژگانی که به نوعی مورد تاکید قرار می گیرند ، حروف اضافه ، قیدها و فعل ها ، حـروف ربـط، اصـوات و اصطلاحاتی که دلالت ضمنی بر وجود درد دارند در مقوله ی شدت جای می گیرند.

دلوز و گتاری نشان دادند که عناصر شدت بخش در زبان گروههای اجتماعی اقلیت کاربرد بیشـتری دارد! (UJ.F.Lyotard.1974: 515-517)

گروههای اقلیت همواره با زبان خاص خود در دو رنج اجتماعی را که احساس می کننـد انعکـاس مـی دهند . شدت بخشی به زبان ممکن است از طریق کاربرد نادرست (یا نامعمول) حروف اضافه و افعال و قید ها باشد تا با به وجود آوردن یک فقر زبانی عمدی بتواند به زبان معمولی شدت ببخشـد و بـرای القـای درد آماده گردد . در این حالت زبان از جنبه ی ایضاحی خـود مـی کاهـد تـا بتوانـد حـالتی افراطـی و پیشـرو (آوانگارد) پیدا کند . ایجاد شدت در زبان می تواند یک عصیان اجتماعی – فرهنگی تلقی شود.

« سلیمان ترمذی گفتی باری سخن اهل دین بگویید . اینها که در روزگار بر منبرها سخن مـی گوینـد و بـر سـیر سـجاده هـا نشسـته انـد راهزنـان دیـن محمدنـد . بـر سـجاده ابـا یزیـد بـود و بـر منبـر شـقیق بلخی!»(تبریزی،۱۳۷۵: ۷۱۵)

« کافر چه سگ است که کفر را داند ؟ کفر صفتی است از خدا آمده اگر دانستی که کفر چیسـت او یگانـه بودی ، کافر نبودی!" (همان:۳۳۸)

«فلسفی منکر می شود یعنی عقل او آن باشد که هر چه او نداند نباشد عقل کل او دارد ! گیرم عقل کـل او دارد عقل کل چون محیط شود آن خالق نمود را که وجود او فیض اوست . عالم فراخ خـدا را چگونـه در حقه ای کرد ؟ ورق خود برخواند ورق بزرگتر و خداوند خود برنخواند . این قوم هلاک جـان طالبـان انـد ! طالب راه خدا را بکشد صحبت اینها ! آری صحبت راست هم بکشـد ، الا آن کشـتن موجـب هـزار زنـدگی باشد »(همان)

« ولی صاحب ولایت باشد اکنون کو ولایت ؟ اسـیر ولایـت شـده نـه امیـر ولایـت ! همـین نفسـک و صورتک اند لاغیر ، معنی کجا ؟ چون پیله ای باباشان را معنی نبوده است ایشان را از کجا؟» (همان: ۳۳۷)

همانطور که ملاحظه می کنید در این مثال ها کاربرد قیود پرسشی ، حرف های اضافه ، زمان های افعال و پاردوکس های معنایی و وارونه سازی (کجا؟، لاغیر، الا، اغلب زمان های مضارع که قبلاً بحـث کـرده ام ، کشتنی که موجب هزار زندگی شود ...) زبان به عمد از نرم رایج زبانی که ابزار مراکـز قـدرت اسـت فاصـله می گیرد تا علیه این مرکز عصیان کند . بنابراین زبان به ابزاری علیه قدرت تبدیل می شود .

« تادزا ماندلستام عقیده داشت که همین خودداری از به کار بردن معیارهای زبان حـاکم عصـیان و مبـارزه ای علیه این نظام است .(Dodsworth.1983: 500)

پست مدرنیست ها این ایده را توسعه دادند و در قالبی تازه ارائه کردند زبان به نفی مراکز قدرت می پردازد و در عین حال خود مرکز قدرت تازه ای را ایجاد می کند .

زبان در این حالت سعی می کند آنچه را که می تواند بیان شود با آنچه نمی تواند بیان شود در هم آمیزد . (نحو) به فریادی علیه منش سرکوبگر زبان تبدیل می شود.(Ricoeur.1971: 213)

بدین ترتیب فریاد نحوی کانالی برای عصیان اجتماعی – فرهنگی می گردد . زبان اقلیت می خواهد رویایی مخالف را بیافریند : کاربردی غیر معمول ، ناهمگون و متفاوت با آنچه و آنطور که « اکثریت » می گویند .

به کار گیری لایه های معنایی مختلف رمزهای آشنا را می زداید و رمزهایی نو ایجاد می کند رمز زدایی انقلابی خود نوعی از شدت بخشی به متن است که علیه نهاد و قانون و قرار داد عصیان می کند . متن هایی از این دست دیگر نه دال و نه مدلولند نه انعکاس واژگانند و نه انعکاس اشیاء بلکه سیلان محضند!(دلوز،۱۳۸۱: ۲۴۳)

سیلانی که همواره ما را دورتر می برد و به خارج از حوزه ی رمزها و نشانه های زبان اکثریت رهنمون می شود نظیر سیلان الفاظ شمس در بعضی قطعه هایش که از حروف اضافه استفاده ای نامعمول می کند. او با کمک این ابزار گشایشی در نحو ایجاد می کند تا یک فرازبان بیافریند و ناگفتنی ها را ممکن سازد .

اینکه او دقیقاً چه می گوید همیشه در وهله ی اول اهمیت قرار ندارد بلکه از آن بهتر شیوه ی شکستن قراردادهاست، قراردادهایی که از رمز در می گذرند تا همواره در حرکت به فراسوی باشند .

سرکشی متن در برابر قواعد نحوی حاکم نوعی سرکشی در برابر ساختار زنده ی قرار دادهای حاکم نیز هست . صوفی از زبان یک ابزار جنگی می سازد خلاف سخن اهل ظاهر که همواره با قانون و نهاد و قرارداد ارتباطی استوار دارد . کلام صوفی ضد قرارداد و ضد نهاد است (مشرف،۱۳۸۲: ۳۰۲).

رولان بارت در بررسی ساختاری آثار برشت توجه ما را به وارونه سازی معنایی، ایجاد نشانه های وارونه و به کارگیری لغات و عبارات در معنایی دیگر جلب می کند . استفاده از نشانه های وارونه ی طبیعت، زبان را آزاد می کند و از نفوذ زبان قراردادی می کاهد در حالی که استفاده از نشانه های قراردادی از طبیعت حقیقی زبان در انتقال مفاهیم خاص می کاهد و یک درک مورد انتظار ایجاد می کند! (Uculler.1975: 95)

وارونه سازی یا براندازی معنی از رهگذر توجه به صرف و نحو در زبان عرفانی در دو محور اصلی مطرح می شود :

۱) تغییر دستور زبان به منظور ایجاد ظرفیت های تازه در زبان
۲) تاویل دستور زبان در جهت القای مفاهیم عرفانی.

در حالت اول عارف به عمد نرم ها و هنجارهای زبان عادی را در هم می شکند تا فضاها و امکانات بیانی تازه ای بیافریند . در حالت دوم تغییری در دستور زبان داده نمی شود و ریخت صرفی و نحوی واژگان و ترکیب آنها در حالت عادی خود قرار دارد ولی عارف در آنها ابعاد معنی شناسانه تازه ای کشف می کند که محصول حال و هوای عرفانی خود اوست .

در این حالت صرف و نحو زبان نیز می تواند محمل افکار و اندیشه هایی نو قرار بگیرد .

عارف در نکات دستوری جلوه هایی می بیند که بر اهل زبان پنهان است و او در شهود عارفانه آنها را از ساختار دستوری زبان بیرون می کشد و یا به عبارتی خود چنین جلوه هایی را به دستور زبان می بخشد .

« والذین جاهد و فینا لنهدینهم سبلنا . یعنی اگر مقدم و موخر خوانی چگونه خوانی ؟ والذیدهم هدیناهم سبلنا جاهدوا فینا؟ این است مراد؟ اگر نه اینها که مجاهده کردند در این راه بی هدایت ما جهاد کردند آنگاه ماشان راه نمودیم چون باشد؟ تکرار لنهدینهم چون باشد ؟ یا نه از زبان رسول باشد که والذین جاهد و افینا ... ای فی خدمته ظاهر جسمنا لندینهم سبلنا ، سبل ارواحنا او حقایقنا".(تبریزی،۱۳۷۵: ۲۳۸)

« این خود راست است اما بنده ی خدا را و خاص خدا را چو وقت آید ، چه زهره باشد شیطان را که گرد او گردد ؟ فریشته هم به حساب گرد او بگردد!

آنچه گویند عمر رضی الله عنه بزدیک چشم شیطان را کور کرد ، غیر ظاهر معنی آنجا معنی دیگر است و سری که ایشان دانند! (حالت دوم کشف ابعاد معنی شناسانه ی نو توسط عارف) اگر نه این شیطان چیزی مجسم نیست ان الشیطان یجری فی بنی آدم مجری الدم فی العروق . روزی آمد شیطان که یا عمر بیا تا تو را عجایب بنمایم . آوردش تا در مسجد گفت یا عمر در شکاف در بنگر . نظر کرد . گفت یا عمر چه می بینی ؟ گفت می بینم شخصی ایستاده است نماز می گذارد . گفت بار دیگر نیکو بنگر . نظر کرد گفت چه دیدی ؟ گفت همان شخص نماز می گذارد و دیگری در بیغوله ی مسجد خفته است پای کشیده است . گفت یا عمر بدان خدای که تو را عزیز کرد به متابعت محمد و از منت خلاص کرد از بیم آتش سینه ی آن خفته نمی یارم در آمدن و گر نه در آمدمی و با این نماز کننده کاری کردمی که سگ گرسنه با انبان آرد نکند!

این شیطان را هیچ نسوزد الا آتش عشق مرد خدا ، دگر همه ریاضت ها که بکنند او را بسته نکند بلکه قوی تر شود زیرا که او را از نار شهوت آفریده اند و نار را نور نشاند که نورک اطفا ناری.»(همان: ۲۳۳)

بدین گونه شمس الدین با عدول از نرم ها و هنجارهای متعارف و ایجاد فضاهای خاص در گفتارش که سبک وی را بسیار نزدیک به مولفه های سبکی مکتب پست مدرنیزم می کند کوشش می کند پرده از حقایقی بردارد که روح عطشناکش آن ها را دریافته است و به جان مشتاقان این راه هبه کند.

نتیجه گیری

در این مقاله سعی کردم با تحلیل عناصر ساختاری و فرازبانی متن مقالات از نظرگاه معناشناسانه، مخاطب را به رویکردی دگرگونه و خوانشی جدید از این اثر سترگ دعوت نمایم و با تحلیل تکنیک های

مختلف زبانی و فرازبانی از جمله حذف، فاصله گذاری، وارونه سازی معنا،ساخت های رمزگونه و ... به این نتیجه رسیدم که چگونه زبان می تواند با بهره گیری از این عناصر، حالتی افراطی، پیشرو و آوانگارد پیدا کند.

به این ترتیب هدایت و نظارت بر متن از مسیر واگشایی رموز زبان و علم انتقال معنا حائز اهمیت بسیار است. از این مجرا می توان قدرت و پتانسیل ذاتی زبان را در انقیاد آورد و اینگونه خواننده از راه واگشایی رموز کارگذاری شده در متن از مجرای متن به جانب فرا متن رهبری می شود و قدرتهای متن، صد چندان نمایان می شود.

منابع

۱- احمدی،بابک(۱۳۸۵).آفرینش وآزادی (جستارهای هرمنوتیک وزیبایی شناسی)،چاپ چهارم،تهران،مرکز.

۲- احمدی، بابک (۱۳۸۴).ساختار وتاویل متن ،چاپ هفتم،تهران،مرکز.

۳- افراشی ،آزیتا(۱۳۸۱).اندیشه هایی در معنی شناسی(یازده مقاله)،چاپ اول ،تهران ،فرهنگ کاوش.

۴- بهشتی شیرازی،سید احمد(۱۳۸۴).کیمیا(دفتری در ادبیات وهنر وعرفان)،چاپ اول،تهران، روزنه.

۵- پورنامداریان ،تقی،رمز(۱۳۷۵). وداستان های رمزی در ادب فارسی،چاپ چهارم ،تهران،انتشارات علمی فرهنگی.

۶- تبریزی،شمس الدین محمد(۱۳۷۷). مقالات شمس تبریزی، محمد علی موحد،چاپ دوم، تهران ،خوارزمی.

۷- راشد محصل ،محمد رضا و مریم مشرف(۱۳۸۵) .شالوده شکنی منطق وحشت در آثار عطار ، عطار شناخت (مجموعه مقاله)، چاپ اول ،۱۳۸۵،صص۱۰۵-۱۱۶

۸- ریکور ،پل(۱۳۷۳).زندگی در دنیای متن ، بابک احمدی ، چاپ اول ، تهران، مرکز.

۹- ریما مکاریک، ایرنا(۱۳۸۴).دانشنامه نظریه های ادبی معاصر ، مهران مهاجر ، محمد نبوی ، چاپ اول ، تهران ، آگه.

۱۰- فردوسی، حمید رضا(۱۳۷۶). پست مدرنیزم و نشانه شناسی در ادبیات داستانی، چاپ اول ، مشهد ،سیاوش.

۱۱- مالکی،هرمز(۱۳۸۰).راز درون پرده، هرمنوتیک داستان شیخ صنعان، چاپ اول، تهران، شرکت سهامی انتشار.

۱۲- مشرف،مریم(۱۳۸۴). نشانه شناسی تفسیر عرفانی، چاپ اول،تهران،نشرثالث.

۱۳- محمدی، علی(۱۳۸۹). بررسی و تحلیل سبک شناختی زبانی مقالات شمس تبریزی، پژوهشهای نقد ادبی و سبک شناسی، شماره۲،صص۱۳۴- ۹۵.

14-May head .Robin:Understanding literature.cam bridge university press.1969.

15-Todorov.Tz Vetan. The fantastastic translated from franch by Richard Howard.U.S.A.1973.

16-Yakobson Roman :poetry of grammar and grammar of poetry .in Lingua 21.1968.

بررسی تطبیقی مسائل زنان در ایران و مصر
(با تکیه بر شعر شوقی و بهار)

صابره سیاوشی[1]
استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

این مقاله قصد دارد با تمرکز بر شعر ملک الشعرای بهار به عنوان نمایندۀ ادبیات مشروطه در ایران،و احمد شوقی به عنوان نمایندۀ ادبیات عصر نهضت در مصر به جایگاه زنان در دو جامعۀ ایران و مصر بپردازد.هدف آن است که با معرفی راهکارهای عملی این دو شاعر،دریافت تازه ای از «مفهوم زن» به عنوان یک پدیدۀ مشخص و تعریف شده در این دو کشور بزرگ خاورمیانه حاصل شود.روش این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی است و اطلاعات لازم برای سنجش نمونه ها به شیوۀ کتابخانه ای و بررسی مستقیم متون حاصل شده است.یافته های این پژوهش گویای این واقعیت است که الف)این دو شاعر با رویکردی انتقادی و اصلاح جویانه،شعر خود را به بیان مسائل زنان اختصاص داده اند.ب)برخورد شوقی و بهار با مسألۀ حجاب،دوگانه و متناقض است. این دو شاعر از یک سو تحت تأثیر تعالیم اسلامی و شرقی خود و نیز فراهم نبودن زیرساخت های اجتماعی و قانونی ،طرفدار حجابند و از دیگر سوی تحت تأثیر غرب و اندیشه های غربیان با آن مخالفت می کنند.ج)در مسألۀ ازدواج زنان،معضل بزرگ جامعۀ شوقی«ازدواج پیرمردان با دختران جوان» و مشکل عمدۀ اجتماع بهارمسألۀ «تعدد زوجات »است .

کلیدواژه‌ها: مسائل زنان،ایران،مصر،شوقی،بهار.

۱.مقدمه

بررسی مسائل زنان و امور وابسته به ایشان از برجسته ترین موضوعات امروز جامعۀ بشری است.یکی از ارزشمندترین پژوهش ها در این زمینه،تحلیل نگاه ادیبان جوامع گوناگون به عنوان نمایندگان عصر خود و سنجش آنها با یکدیگر است که نقش مهمی در انعکاس شرایط جوامع در دوره های مختلف دارد.ملک الشعراء بهار و امیرالشعراء شوقی در شرایط زمانی،اجتماعی،فرهنگی و سیاسی مشابهی زیسته اندو در کنار اشتراک دینی،دارای رویکردی مشترک در زمینه های گوناگون هستند.این پژوهش،دیدگاه این دو شاعر را در حوزۀ مسائل زنان با یکدیگر مورد سنجش و واکاوی قرار می دهد.

۱-۱.پیشینه پژوهش:

در زمینۀ بررسی مسائل زنان در اشعار این دو شاعر معاصر زبان فارسی و عربی تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.پژوهش های مرتبط با این مضمون نیز اندک است که از آن جمله است:مقالۀ «بررسی تطبیقی سیمای زن در شعر جمیل صدقی زهاوی و ملک الشعرا بهار» (۱۳۹۰)که درنشریۀ مطالعات ادبیات

[1].saberehsiavashi@yahoo.com

تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحدجیرفت،دورۀ۵، شمارۀ ۱۷به چاپ رسیده است.هدیه قاسمی فرد و فاطمه میرقادری؛در این مقاله نکات مربوط به دیدگاه های بهار و زهاوی دربارۀزنان را مورد تحلیلو بررسی قرارداده اند.در مجلۀ پژوهش در زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان نیز مقاله ای از زهرا سلیمان پور و جعفر دلشاد تحت عنوان «تصویر زن در اشعار احمد شوقی»منتشر شده که فقط به یک طرف قضیه می پردازد.مقالۀدیگری در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی با عنوان «بررسی جایگاه زن در شعر بهار و شوقی» از دکتر حسن شوندی مربوط به نشریۀ التراث الأدبی تابستان ۱۳۸۹ نمایه شده که متاسفانه این عنوان فارسی اشتباه درج شده چراکه با مطالعۀ اصل مقاله می بینیم که موضوع آن بررسی جایگاه زن در شعر بهار و رصافی است و عنوان عربی آن نیز «المرأۀ عند بهار و رصافی »است و این کار نیز ارتباط چندانی با جستار پیش رو ندارد.دکتر ابوالحسن مقدسی نیز درحدود یک صفحه از کتاب «ادبیات تطبیقی» خود (۱۳۸۷): انتشارات دانشگاه تهران، را به اشاره ای کوتاه به این موضوع اختصاص داده است که علی رغم مفید و راهگشا بودن بسیار کلی و گذراست.در مجموعه مقالات «یادی دوباره از بهار»۱۳۸۶: به کوشش سعید بزرگ بیگدلی نیز مقاله ای کوتاه از دکتر مریم حسینی با عنوان"زن شعر خداست" انتشار یافته که فقط به موضوع زن در شعر بهار می پردازد. تفاوت این مقاله با پژوهش های یادشده درآن است که نگاه احمد شوقی به مسائل زنان و انواع آن را در ادبیات عربی هم پایۀ بهاردر ادبیات فارسی مورد نقد و کنکاش قرارمی دهد.

با توجه به نگرش مستقل و جامع پژوهش حاضر از خلال بررسی زاویۀ دید دو شاعر معاصر ایرانی و عرب به مسائل زنان می توان به این سوالات پاسخ گفت:

– در مضامین سیاسی ـ اجتماعی مشترکی که در شعر شوقی و بهار وجود دارد، مسائل زنان در قالب چه مؤلفه‌هایی طبقه‌بندی شده است؟

– رویکرد این دو شاعر به مسائل زنان دارای چه نقاط تشابه واختلافی است؟

– نگاه شوقی و بهاربه مسائل زنان ،به صورت فردی وسنت گراست یا اینکه با گذر زمان شکلی اجتماعی و تجددگرا به خود گرفته است؟

اهمیت موضوع نیز از آن جهت است که در آن، مسائل زنان و جلوه های آن به عنوان یکی از بن مایه های نوین ادبیات معاصر، به صورت تطبیقی در شعر دو شاعر صاحب سبک و دارای بینش مشترک در دو ادبیات پربار جهان – ایران ومصر– مورد مقایسه و تحلیل قرار گرفته است.

۲.نگاهی کوتاه به زندگی بهار

ملک الشعرای بهار درسال ۱۳۰۴ به دنیا آمد.تولد او در دهۀ 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)«دیوان بهار متنوع‌ترین دیوان ادب پارسی درعصرمشروطه است» (حاکمی،۱۳۸۶ :۸۰) وطنیات،وصف طبیعت، مدح، طنز، مرثیه های مذهبی، مسائل سیاسی و... ازحوزه‌های شعری اوست.علامۀ دهخدا بر این اعتقاد است که« ایران پس از حافظ شاعری به بزرگی ملک الشعراءِ بهار به خود

ندیده است».استاد فروزانفر نیز بهار را چنین می ستاید:«بهار شاعری است قریب هفتصدسال مانند او در ایران پدید نیامده است»(حائری،۱۳۷۵ :۱۹۸/۲)دکتر زرین‌کوب پیرامون درونمایه های اصلی شعر بهار می گوید:«بهاردرهمان قالبهای شناخته شدهٔ شعرفارسی،مفاهیمی نو همچون وطن، آزادی، دموکراسی، مساوات، عدالت و حقوق زن را مطرح می‌سازد ودر شعر فارسی فضایی نو با دیدگاهی جدید پدیدمی آورد که تا روزگار او مانندش دیده نشده بود».(زرین‌کوب،۱۳۵۵ :۳۱۵).او با سنت وتجدد تعاملی معتدل دارد و«ازسه فضیلت بزرگ گویندگی،نویسندگی وسخنوری به حداعلی وکافی بهره‌مند است»(همایی،۱۳۳۵:۱۳۸۷)به‌قول استاد شفیعی کدکنی، او «بارورترین استعدادی بود که‌در شعر کلاسیک فارسی- به‌روزگار ما–چهره نمود.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۸ :۷۹)

۳.گذری کوتاه بر زندگی شوقی

شوقی در سال ۱۹۶۸به دنیا آمد.تولد او همزمان با حکومت خدیوی اسماعیل بود(مندور،۱۹۷۰: ۳۷).این شاعر دارای شخصیتی چندوجهی و متغیر است.همین مسأله ازاو شخصیتی عجیب ومتضاد،و نیزآشفته وسرگردان ساخته است.«شاعری که کمتر اتفاق می افتدگرایشها و اعمالش به یک جانب سمت گیری کرده باشد و شخصیت دوگانه اش هم درجاده های ادب حیران وسرگردان است و هم در جاده‌های سیاست» (الفاخوری،۱۳۷۸/۱۹۸۷ : ۶۹۲ و۶۹۱). شوقی‌ضیف‌دراین باره‌می‌گوید «شوقی در قصر،گاه با انگلیس بود،گاه با مردم وگاه با منصب طلبان».(ضیف،۱۹۷۵: ۲۸) طه حسین بر این باور است که بخش اول زندگی شوقی، متعلق به خود اوست.او در این مرحله، شاعر لذت خود بوده است در بخش دوم،شاعر موظف امیر و دربار است و در بخش سوم، شاعر هنر و مردم(حسین ،۱۹۳۳ :۹۶).با پذیرفتن این نگاه شاید بتوان برخی تناقضات موجود در شعر او را تفسیرکرد. بسیاری ازجمله عقاد معتقد بودند احمد شوقی شایستگی رسیدن به عنوان امیرالشعرایی را نداشته چراکه به زعم ایشان شعر او، مصنوع و متکلف و عاری از خیال و عاطفه است وچیزی فراتر از دیگر شاعران ندارد(العقاد،۱۹۵۰ : ۸۶).برخلاف نظر این افراد ،باید گفت درک سیاسی شوقی،در سطحی فراتر از دیگر شاعران هم‌عصر خویش قرار دارد.او مورخ زمان خود و نیز سیاستمداری است که هماره در شیپوریکپارچگی جهان اسلام می دمد. بهترین گواه این ادعاکتاب دول العرب و عظماء الاسلام اوست.به قول حنا الفاخوری «شوقی اگر شاعر همهٔ جهان نیست شاعر مشرق زمین است.او بزرگترین ارکان نهضتی است که شعر عربی را بسوی ارزش‌های جاودانه سوق داده است»(الفاخوری، ۱۳۷۸/۱۹۸۷ : ۷۲۶).

۴.مسائل مشترک زنان در شعر شوقی و بهار

زن به عنوان نیمی از پیکرهٔ جامعه انسانی توجه اندیشمندان را در هر زمان و مکانی به خویشتن و مسائل مربوط به خود معطوف داشته است. نوع این نگاه بسته به زمان،فرهنگ جامعه و میزان پیشرفت یا عقب ماندگی آن، متفاوت است.ساختار این نگاه در آغاز بسیار ابتدایی و محدود به مسائل ظاهری و جسمانی زن

بوده که با گذشت زمان و تعدیل روح مردسالاری و برتری جویی و تبعیض گرایانه مردان به موارد غیر مادی همچون آزادی، مسائل حقوقی، لزوم علم آموزی و مشارکت اجتماعی زنان و ... تعمیم یافته است.

«با پایان یافتن جنگ های صلیبی شرقیان متوجه عقب مانگی و ضعف علمی،اقتصادی ،نظامی و سیاسی خود دربرابر اروپاییان شدند»(صفوت،۱۹۵۲: ۶)«از آنجا که آب در ظروف مرتبطه در یک سطح قرار می گیرد»،(شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۴۴۸)شوقی و بهار نیز به عنوان دو شاعر نئوکلاسیک ادبیات فارسی و عربی همچون دیگر اندیشمندان و روشنفکران عصر خود از این عقب ماندگی جوامع خود- باوجود قدمت دیرین و تمدن کهن دو سرزمین ایران و مصر – در رنج بودند. ایشان که در آرزوی رفع این عقب ماندگی علمی و فرهنگی کشور خود به سر می بردند، در پی آسیب شناسی و کشف ریشه های آن بر آمدند. آنها با ذهن وقاد و اندیشه متعالی خود متوجه شدند که یکی از موانع اساسی این پیشرفت، بی سوادی و پایین بودن سطح علم و دانش در میان زنان به عنوان نیمی از جمعیت کشورشان است. آنها وقتی می دیدند زنان سرزمینشان که مادران نسل آینده هستند حتی از نعمت خواندن و نوشتن محرومند، با خود می اندیشیدند که نسلی که در دامان این گونه زنان پرورش می یابد، چگونه به تعالی و پیشرفتی همگام با دیگر جوامع خواهد رسید. ایشان علاوه بر بی سوادی، عادات و تقالید نادرست اجتماعی، تربیت ناصحیح، پوشش و حجاب زنان، ازدواج های نامتناسب، عدم توجه عاطفی به زنان وعدم توجه به تفاوت های اصل وجودی زن با مرد را از مشکلات زنان جامعهٔ عصر خود می‌دانند.مسائل مربوط به زنان در شعر این دو شاعر را می‌توان در قالب موارد ذیل مورد تحلیل و آسیب شناسی قرار داد.

۴. ۱. آزادی حجاب

بهار و شوقی به عنوان دو مصلح اجتماعی به دنبال احقاق حقوق از دست رفتهٔ زنان جامعهٔ خود هستند. ایشان یکی از این حقوق را آزادی حجاب و برداشتن این مانع از سر راه ترقی و پیشرفت ایشان می دانند. این نوع موضع گیری شوقی و بهار خواننده ای را که در اشعار آنها به غور و تعمق پرداخته باشد، دچار سردرگمی و نوعی حیرت می کند. آنها از یک سو با اروپا و تعالیم ناشی از غربزدگی و استعمار و وابستگی به غرب مخالفند و از سوی دیگر در رویکرد خود در مخالفت با حجاب ، با غربیان و استعمارگران هم صدایند. در تفسیر این تناقض باید گفت:« طبعاً بین سرسپردگانی که با اهداف سیاسی استعمارگرایانه و کسانی که با نیت رشد فرهنگی جامعه با حجاب مخالفت کرده اند، تفاوت وجود دارد. گروه اول برای دستیابی به اهداف باطلی از وسیلهٔ باطلی استفاده می کردند، ولی گروه دوم که امثال بهار و شوقی در آن می گنجند، اصلاح طلبانی بودند که بدون داشتن نیت سوء و قصد آسیب رسانی به جامعهٔ خود ،در انتخاب شیوهٔ صحیح اصلاح به خطا رفتند. به هر حال هر راه حلی که منطبق با سیر متعادل فرهنگ یک جامعه نباشد، با تقابل روبه رو خواهد شد؛ طرح مسألهٔ حذف حجاب از همین گونه راه حل ها بود. شوقی و بهار هردو، هدف را درست دیدند، ولی مانع را اشتباه پنداشتند، اشتباهی که افراد بسیار دیگری نیز آن را مرتکب شدند و هزینهٔ آن نیز اندک نبوده است. البته ردپای استعمار در برجسته کردن این مانع خیالی کاملاً مشهود است(امین

مقدسی ،۱۳۸۶: ۱۵۵). با همین نوع نگرش است که بهار زنان باحجاب را زنانی بی ثمر به حال خودشان و جامعه دانسته و از زنان کشورش می خواهد به جای حجاب، به دنبال کسب علم و دانش باشند و بیش از این آفتاب جمال خویش را به گِل حجاب نیالایند:

زنانی که به جهل در حجابند زآداب و هنر بهره نیابند
چنین زن به جهان ثمر ندارد

او در ادامه خطاب به زن باحجاب ایرانی می گوید:

فرو خوان کتاب را برافکن حجاب را
ازین بیشتر به گِل مپوش آفتاب را (دیوان ،۱۳۵۴: ۲ / ۵۷۳)

او با اشاره به برخی مشکلاتی که در ساختار نظام خانوادگی جامعۀ ایرانی آن روزگار وجود دارد، علت اصلی آن را حجاب و درنتیجۀ آن، عقب ماندگی زنان می داند. او عقیده دارد که حجاب باعث حفظ ناموس نمی شود وچه بسا زن در پس حجاب، آزادانه تر و راحت تر به امور خلاف عفت بپردازد:

نشود منقطع از کشور ما این حرکات تا که زن بسته و پیچیده به چادر باشد
حفظ ناموس ز معجر نتوان خواست بهار که زن آزادتر اندر پس معجر باشد(دیوان ،۱۳۵۴: ۱ / ۴۵۳)

او از فرمان کشف حجاب توسط رضاخان استقبال کرده و در قصیده ای ضمن سپاس و بزرگداشت او به خاطر این اقدام، از زن می خواهد دعاگوی شاه بوده به جای حجاب ظاهری بر حجاب شرم و عفت خود بیفزاید و به دنبال کسب علم و ساختن آیندۀ سرزمینش باشد:

بزرگا شهریارا ! کامر فرمود کز این بیغوله[1] بیرون آیی ای زن
به شاه پهلوی از جان دعا گوی اگر پنهان و گر پیدایی ای زن
حجاب و شرم و عفت بیشتر کن کنون کازاد، ره پیمایی ای زن
بکار علم و عفت کوش امروز که مام مردم فدایی ای زن (دیوان، ۱۳۵۴: ج ۱ : ۶۴۷)

همچنین او با اظهار تاسف از تقید زنان به حجابی که به زعم او عقب ماندگی این قشر از جامعه را به دنبال داشته است، می گوید:

دردا که زنان خطۀ ایران ماندند به زیر نیلگون چادر (دیوان ، ۱۳۵۴: ج۱: ۵۱۰)

بهار چادر و روی بند را باعث فقر فرهنگی می داند و بر این اعتقاد است که زنی که در حجاب و پوشش باشد، هرگز مجال تربیت پذیری را نمی یابد. او معتقد است شأن و جایگاه زن فراتر از آن است که در حصار حجاب محبوس شود.از همین روی است که داشتن حجاب و نداشتن آن را یکسان می داند:

چادر و روی بند خوب نبود زن چنان مستمند خوب نبود
جهل اسباب عافیت نشود زن رو بسته تربیت نشود

[1] – منظور از بیغوله چادر است.

کار زن برتر است از این اسباب هست یکسان حجاب و رفع حجاب (دیوان،۱۳۵۴: ج ۲: ۱۲۱).

شوقی نیز اگرچه از طرفداران جدی کشف حجاب است، امّا بلوغ فکری و درک بالای او از اوضاع اجتماعی روزگار خود باعث می شود که این مسأله را مربوط به همه مکان ها و زمان ها نداند. او با تشبیه زن به بلبل از او می خواهد که در شرایط عصر حاضر هرگز به خودنمایی نپردازد بلکه برعکس، با درک صحیح از شرایط نابسامان اجتماعی، خویشتن را از خطرات محفوظ بدارد:

صدّاحُ، یا ملِکَ- الکنارِ، ویا أمیرَالبُلبلِ

فوق الأسَرَّةِ- والمنابرِ قَطُّ لم تترجّلِ

و إذا خَطَرْتَ علی- الملاعبِ لم تدعْ لممَّثلِ (دیوان ،ج ۱ : ۵۰۹)

او که نگران زنان جامعهٔ خویش و به دنبال ایجاد شرایطی برای حفظ کرامت و گوهر وجودی ایشان است،بلبلی را که اینجا استعاره از زن است، مورد ندا قرار داده و به او می گوید علّت این نگرانی من، علاقه ای است که به سعادت جنس زن دارم.او زنان را از آن جهت که ارزشمندند شایستهٔ بخل ورزی و مراقبت و حفاظت بیشتر می داند، چراکه این یک اصل است که هرچیزی که باارزش تر باشد، به مراقبت و نگاهداری بیشتری نیاز دارد.

حرصی علیکَ هویً، ومَن یُحْرِزْ یمیناً یبخل (دیوان ،ج ۱ : ۵۱۰)

او با یادآوری خطراتی که به دنبال این خودنمایی ها و بی پروایی ها، زن را تهدید می کند، می گوید: اگر از سایهٔ نصیحت های من بگریزی و با بی پروایی و در هر شرایطی به خودنمایی بپردازی، سرنوشت گریزناپذیری که در انتظار تو خواهد بود این است که به دام کرکسان جاهل می افتی:

إن طِرتَ عن کَنفی- وقعتَ علی النُّسور الجُهَّلِ (دیوان ، ج ۱ : ۵۱۲).

این نگاه جامعه شناسانه به حجاب در قصیدهٔ « عبث المشیب » با وضوح بیشتری جلوه گری می کند. از نظر شوقی حجاب در جوامع و خرده فرهنگ های متفاوت دارای تعاریف و پیامدهای گوناگونی است. به همین خاطر است که از نظر او حجاب در سرزمین ترکیه باعث امنیت و آرامش است، چراکه مانع به بردگی رفتن زن و یا مجبور شدن او به ازدواج با یک پیرمرد می شود، درحالیکه در مصر همین حجاب جنبهٔ منفی پیدا کرده و ارزشی ندارد:

أسفی علی تلکَ المحاسِنِ کلَّما نُقِلت من البالی إلی الدَّوّارِ[۱]

إن الحجابَ علی فروقِ جنَّةٌ، وحجابُ مصرَ وریفِها من نارِ[۲] (دیوان، ج ۱ : ۳۵۴)

از همین روی است که ابوعمشه در کتاب"قضایا المرأة فی الشعر العربی الحدیث فی مصر"نوع موضع گیری شوقی نسبت به قضیهٔ حجاب را متزلزل،و بسته به جریان سیاسی حاکم بر جامعه ،متفاوت و متغیر می داند.(ابوعمشه،۱۹۸۷ :۳۲۷)

[۱] – بالی واژه ای ترکی و به معنای شهر است؛ دوّار: در کشور مصر بازار را « دوّار » می گویند.

[۲] – فروق: نام دیگر آستانه یا همان « استانبول » است.

عبدالوهاب الحموده نیز ضمن اشاره به اشعار مربوط به مسألۀ حجاب در دیوان شوقی می گوید:«نمی توانم حیرت و سردرگمی خود را به خاطر تناقضات گاه و بی گاه سخنان این شاعر پیرامون پدیدۀ حجاب پنهان کنم.»(الحموده،بی تا:۱۲۵)

ازجمله ابیاتی که نشان می دهد بهار از برداشتن حجاب به دنبال تعالی و پیشرفت زنان ایرانی و در نهایت سرزمین ایران است، و در اندیشۀ پیروی از اروپاییان و استعمارگران نیست، بیتی است که در آن این شاعر ضمن آنکه در ابیات پیش خود، زن را به برداشتن حجاب تشویق کرده بود،به او می گوید تو نیازی به خودآرایی نداری بلکه گوهر وجودی تو،خود، تابناک و درخشان است. این بیت گویای آن است که اهداف بهار از برداشتن حجاب با اهداف سرسپردگان اروپا و غرب زدگان آن روزگار در یک راستا نیست:

تراحاجت به آرایش نباشد همانا نور چشم مایی ای زن (دیوان ،۱۳۵۴: ج ۱ : ۶۴۷)

او همچنین با دعوت به رعایت موازین اخلاقی و اصول جامعه پسند یک جامعۀ سلیم درحالی که کشف حجاب را نزد همۀ افراد و به اصطلاح،اغیار،ناپسند می داند، در هجو این گونه زنان ،ایشان را عروسکانی می داند که نزد نااهلان پرده از رخسار کشیده اند:

کدبانو و دخترکان و عروسکان در نزد غیر پرده ز رخسار می کشند (دیوان، ۱۳۵۴: ج ۲ : ۵۴۲)

گاهی نیز نگاه بهار به کشف حجاب تغییر ماهیت می دهد.در این مواقع،نگرش او از حالت اجتماعی-فرهنگی خارج گشته و صبغۀ زیبا شناختی و ادبی پیدا می کند. گویی که شاعر از این که زیبایی زنان حوری وش در زیر زشتی حجاب پنهان شده و درخشش نور تابناک چهره ایشان در زیر سیاهی ابر حجاب پنهان شده، در حسرت و اندوه است

در زیر حجاب زشت، حوری است در ابر سیه، نهفته نوری است (دیوان ،۱۳۵۴: ج ۲ : ۱۷۹)

شوقی نیز در ادبیات مصر، دیدگاهی همگرا و شبیه بهار دارد. او نیز به مانند شاعر ایرانی به صراحت با حجاب مخالفت می کند و می گوید: نمی توان روح آدمی را از آنچه خدا آفریده محروم ساخت.او پوشش واقعی انسان را ادب و فضل او می داند نه پارچه هایی که از جنس حریر و دیبا بافته شده اند.

فقل للجانِحینَ إلی حجابٍ، أتُحجَبُ عن صنیعِ اللّه نَفسٌ؟

إذا لم یَستُرِ الأدبُ الغوانی، فلا یُغنی الحریرُ، ولا الدَّمقسُ(دیوان ،ج ۲ : ۱۸۶)

او بی حجابی را درصورتی تایید می کند که با قید تقوا و عفت همراه باشد.احمد شوقی معتقد است که انسان در وجود زنی که خود را از قید و بند حجاب رهانیده است چیزی جز شکوه و جلال نمی یابد؛چنین زنی در پاکی همچون مریم مقدس است و او در چشم بینندگان خود آنچنان هیبت و منزلتی دارد که نگاه ایشان به او همچون نگاه حواریون و کاهنان به حضرت مریم (ع) است و از همین روی خطر و آسیبی متوجه چنین زنانی نخواهد بود.

تأمل، هل تری إلا جَلالاً تُحِسُّ النفسُ منهُ ماتُحِسُّ؟

كأنّ الخُودَ مريمُ فی سُفورٍ، و رائيها حوارِيٌّ وقَسٌّ
تهيَّبها الرجالُ، فلاضميرٌ يهُمُّ بها، و لاعينٌ تَجسُّ (ديوان ،ج ۲ : ۱۸۷)

نگاه شوقی نیز در نفی حجاب همچون بهار گاه جنبهٔ زیباشناختی پیدا می کند. گویی که شاعر از پنهان شدن زیبایی ها در سایهٔ حجاب، نگران و آشفته خاطر است و دغدغهٔ او در این ابیات،مسائل فرهنگی، اجتماعی نیست. او زنان زیبارویی را که بر قایق سوارند، همچون فرشتگان می داند. فرشتگانی که ابر حجاب بر خورشید چهره شان سایه افکنده و همچون گلهای خوشبویی هستند که پوشش ایشان مانع از آن می شود که بوی خوش آنها در فضا پراکنده شود:

كأنّ سوافِرَ الغاداتِ فيها مَلائكُ هَمُّها نَظَرٌ وهَمْسُ
كأنَّ براقعَ الغاداتِ، تهفو على وَجناتها، غَيْمٌ وشمسُ
كأنَّ مآزِرَالعِينِ انْتسابا زهورٌ لاتُشَمُّ، ولا تُمَسُّ
إذا نُشِرَتْ، فريحانٌ و وَردٌ، وإن طُويتْ، فنِسرينٌ و دَرْسُ (ديوان ،ج ۲ : ۱۸۸ و ۱۸۹)

او زن عثمانی را که حجاب از سر برداشته و آزادانه در جامعه و خانواده به ایفای نقش خود می پردازد، مورد تحسین و ستایش قرار داده، او را تاج سر جامعه می داند و در حسن درخشش بسان ستارگان فرقدین می پندارد. احمد شوقی این زنان را شعاع نور الهی می بیند که خداوند آن را از جهان بالا برای هدایت مردمان بر زمین فرستاده است.

قد جعلَتْه تاجَها وعِزَّها، والسُّؤددا
تُجِلُّ فی حسنهِ، كما تُجِلُّ الفْرقَدا
كَم قدأضاءَ منزلاً، و كم أنار مسجدا (ديوان ،ج ۲ : ۱۹۳)

شوقی در سال ۱۹۲۷ در بیستمین سالگرد وفات قاسم امین که به « نصير المرأة » مشهور بود، به مردان جامعهٔ مصر می گوید که زنان از غل و زنجیری که حجاب برپای جسم و روح ایشان بسته خسته شده اند و صبرشان تمام شده و برآنند که خود را از این محدودیت برهانند:

قُلْ للرَّجَالِ: طغى الأسيرْ طيرُالحِجالِ متى يَطيرْ؟
أوْهَى جَناحيهِ الحديدُ- وحزّ ساقيهِ الحريرْ
ذهبَ الحِجابُ بصبرِه، وأطال حَيْرَته السُّفورْ (ديوان ج ۲ : ۱۹۵)

شاعر بر این گمان است که زنی که حجاب دارد در زندان است، فرقی نمی کند که او در یک کاخ زندگی کند یا یک کوخ و ویرانه:

والسِّجنُ فی الأكواخِ، أو سِجنٌ يقالُ له: القصور؟ (ديوان ج ۲ : ۱۹۶)

با توجه به ابیات فوق به نظر می رسدمنظور شوقی از طرح مبحث حجاب و بی حجابی ،تنها پوشانیدن و نپوشاندن چهره نباشد،بلکه مسأله ،عمیق تر از آن است«بی حجابی از نظر شوقی به معنای خارج شدن زن از خانه و حضور او در صحنهٔ زندگی به عنوان شریک مرد است.»(حسن فهمی،۱۹۵۹: ۱۴۳)

بهار نیز یکی از زنان خوانندهٔ مشهور زمان خود را که با سنت شکنی به عنوان سمبل یک زن بی حجاب در جامعه ظاهر شده و بر همهٔ ارزش ها و قوانین جامعهٔ خویش شوریده است، با تعابیری زیبا این گونه مورد خطاب قرار می دهد:

ای نو گل باغ زندگانی ای برتر و بهتر از جوانی
ای شبنم صبح در لطافت ای سبزهٔ تازه در نظافت
ای بلبل نغمه سنج ایام ای همچو فروغ مه دلارام (دیوان ، ۱۳۵۴: ج ۲ : ۱۷۸)

۴. ۲. حیرت در فلسفهٔ آفرینش و اخلاق زنان

بهار در ابتدای قصیدهٔ « به منکر عشق » حیرت و شگفتی خود را از آفرینش زن و فلسفهٔ آن نشان می دهد و این سوال را مطرح می کندکه:براستی هدف پروردگار از خلقت زن چیست؟!

سختم عجب آید ز خلقت زن کایزد را زین کرده ملتمس چیست (دیوان،۱۳۵۴: ج ۲ : ۴۳۲)

خود او در ادامهٔ قصیده با بیان مراحل مختلف زندگی یک زن، تنها راز آفرینش این عنصر هستی را عشق می داند. عشق همان اکسیری است که نه هدف خلقت زن که فلسفهٔ آفرینش هستی است:

من سخت فرو مانده ام در این راز کاین معنی اگر عشق نیست پس چیست؟
ورعشق نزاید از این میانه خود زاینهمه پیرایه ملتمس چیست ؟(دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۴۳۲)

البته نگرش بهار به زن گاهی هم رنگ منفی بافی به خود می گیرد و اشعاری که در آنها به تمجید از زن و نوع آفرینش و خلق و خوی او پرداخته در تناقض است. شاید این تناقض را بتوان از رهگذر حوادث روزمرهٔ زندگی بهار و تجربیاتی که او در نتیجهٔ برخورد با جنس زن بدست آورده، توجیه کرد: او ذات زن را بد می داند و معتقد است این سرشت ناسالم درمان ناپذیر است و هیچ گاه تغییر نمی یابد:

ای که اصلاح کار زن خواهی بی سبب عمر خویشتن کاهی
زن از اول چنین که بینی بود هیچ تدبیری چاره اش ننمود (دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۱۲۱)

او حتی گام را از این هم فراتر می نهد و یادآور می شود که نه تنها تربیت اجتماعی در زن کارساز نیست بلکه خوی او آنقدر زشت است که ترس از آتش جهنم نیز تغییری در رفتار و منش او ایجاد نمی کند و او نه فقط در برابر همسر خود بلکه در برابر پروردگار هم جسور و بی پرواست :

تو مپندار خوی منکر زن رود از بیم دوزخ از سر زن
زن به مردان دلیر باشد و میر برخدا نیز هست چیر و دلیر (دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۱۲۱)

بهار زنان را موجوداتی بی منطق توصیف می کند که پای بند هیچ اصلی جز زور و اجبار نیستند. در عوض، تنها غایت وجودی آن ها آراستن و خودنمایی است و همان اندازه که طبیعت کور و کر و در برابر تغییرات مقاوم است، جنس زن نیز چنین است و تنها هنر او زاد و ولد است. این درحالی است که شاعر در

جاهای دیگر، همین زایش و قدرت ایجاد وجودی زن را به عنوان یک حسن بزرگ شمرده و از آن به « گوهرزایی » تعبیر کرده بود :

زن نیست پایبند هیچ اصول　　بجز از اصل فاعل و مفعول
خویش را صد قلم بزک کردن　　غایتش زادن است و پروردن
زن بمعنی طبیعتی دگر است　　چون طبیعت عنود و کور و کر است
هنرش جلب مایه و زاد است　　شغل او امتزاج و ایجاد است (دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۱۲۲)

در باب اخلاق زنان باید گفت: بهار همچنان سرگشته و گنگ است و گویی هرچه می اندیشد همچنان در پیچ در پیچ معمای وجودی زنان باقی مانده است:

راست خواهی زنان معمایند　　پیچ در پیچ و لای در لایند
زن بود چون پیاز تو در تو　　کس ندارد خبر ز باطن او (دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۱۲۳)

البته درکنار این سرگشتگی،گاهی اوقات نیز به برخی نکات مثبت فلسفهٔ آفرینش زن در شعر بهار اشاره شده است. مثلاً آنجا که شاعر، زن را تنها گوهرخانه ؛و بلکه گوهرزا معرفی می کند:

تو یکتا گوهری در درج خانه　　وزان بهتر که گوهرزایی ای زن (دیوان،۱۳۵۴: ج ۱ : ۶۴۴)

شوقی نیز اخلاق زنان را متغیر و در نوسان دائمی می داند. البته این تغییرو رنگ به رنگی برای شاعر که خود طعم عشق را چشیده زیبا و لذت بخش است و او لذت و شیرینی عشق را در همین دگرگونی مزاج و خلق و خوی زنان می داند:

وفتاةٍ ما زادها فی غریب-　　الحُسنِ إلَّا غرائبُ الأخلاقِ
ذُقْتُ منها حُلواً و مرّاً، و کانت　　لذَّةُ العِشقِ فی اخْتلافِ المَذَاقِ (دیوان، ج ۲ : ۱۳۵)

البته شوقی برخلاف بهار در یک موضع گیری ثابت و نامتغیر،بر این باور است که زنان ذاتاً نیکوکار و دیندارند:

اللّهُ أنبتهنَّ فی　　طاعاتِه خیرَالنبات
فَأتینَ أطیبَ ما أتِی　　زَهَرُ المناقِبِ والصِّفاتِ
یمشینَ فی سوقِ الثَّوابِ-　　مُساوِماتٍ، رابحاتِ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۸ و ۳۴۹)

۴. ۳. جایگاه زن در اجتماع

نگاه شوقی به حضور زن و جایگاه او در جامعه نسبت به بهار رنگ فلسفی و جامعه شناختی بیشتری دارد. زن برای شوقی گاهی اوقات یک مادر است، گاه مادربزرگ، زمانی به عنوان یک دختر نمود یافته و گاهی نیز رنگ و بوی سیاسی گرفته و در قالب یک شاهزاده یا مادر پادشاه یا خدیو در شعر او رخ می نماید. در بیشتر موارد یادشده زن به طور کلی و فلسفهٔ نقش او مورد نظر شاعر است و نه زنی خاص.این شاعر در قصیدهٔ الامّ (ج ۴ : ۲۱۵) به نقش مادر-به طور کلی- در بنای یک جامعه اشاره می کند و این گونه نیست که یک مادر خاص را در نظر داشته باشد. این مسأله در ادبیات بهار به شکلی جزئی‌تر و عینی‌تر همراه با مثال

و غالباً به صورت داستان نمود می یابد. به عنوان نمونه بهار برای بیان نقش و جایگاه مادر، داستان زنی را بیان می کند که فرزندش ازدواج می کند و پس از ازدواج ،عروس این زن به تحریک پسر می پردازد تا اینکه مرد، مادر خود را به جنگلی برده و آنجا رها می کند. آنجا یک شکارچی به این زن برمی خورد و ادامهٔ ماجرا که مطالعهٔ آن از فواید زیبای ادبی و تربیتی خالی نیست پیش می آید؛ و یا در قصیدهٔ «مونس پدر» نگاه بهار به دخترش آنچنان رنگ احترام و بزرگی می گیرد که باوجود داشتن چند فرزند دیگر، شاعر دخترش «پروانه» را که همراه و مونس هماره اش بود، جانشین و فرزند شایستهٔ خود و در خور مدح و آفرین می داند:

با این خرد و کمال و زیبایی　　فرزند منی و جانشین من
خوی تو و رویت ای پری آمد　　شایستهٔ مدح و آفرین من (دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۴۸۶)

نتیجهٔ بحث آنکه نگاه شوقی به زن کلی تر است و بیشتر به فلسفهٔ وجودی زن در قالب نقش های گوناگون می پردازد درحالی که زاویهٔ دید بهار، جزئی تر و در عین حال ملموس تر و عینی تر است.

البته شوقی به نقش تربیتی زن نیز نگاه ویژه ای دارد. او زن را بوجودآورندهٔ جامعه می داند. انسانهایی که این جامعه را در کنار هم تشکیل می دهند می توانند، تحت تأثیر او و بسته به نوع پرورش او ، ترسو یا شجاع باشند. شوقی البته به همین موارد اکتفا نمی کند، او هدایت یا گمراهی جامعه را نیز از جانب زنان می داند و معتقد است که اجتماع از مجموع خانواده ها تشکیل می شود و این خانواده نیز پژواک وجودی یک زن است. خانواده پیرو زن است؛ هر آنچه را او بگوید انجام می دهد و زن هر آنگونه که بخواهد خمیر مایهٔ نهاد خانواده و در نتیجه اجتماع را شکل می دهد:

لولا التُّقیَ لقلتُ: لم　　یَخْلُقْ سواکَ الولَدا
إن شئتَ کانَ العَیْرَ، أوْ　　إن شئتَ کان اِلاسدا
وإنْ تُردْ غَیَّاً غَوَی،　　او تبغُ رُشْداً رشدا
والبیتُ ألفتَ الصوتُ–　　فیه، و هوَ للصِوت صَدَی
کالببَّغا فی قفِصٍ　　قِیل له، فقلَّدا
وکالقِضیب اِللَّدْنِ، قد　　طاوع فی الشکلِ الیدا
یأْخذُ ماعوَّدتَه،　　والمرءُ ماتعوّدا (دیوان،ج ۲ : ۱۹۴)

او به جایگاه والای زن در جامعه ایمان داشته ضمن ستایش مقام مادر، زنان را زیور و زینت نهادهای گوناگون جامعه می داند و در قصیدهٔ "مصر تجدّد نفسها بنسائها المتجددات" «ضمن تاکید بر لزوم حضور زنان در اجتماع، همگان را به پاسداشت منزلت ایشان دعوت می کند» (ضیف،۲۰۰۷ :۸۵):

قُمْ حیَّ هذی النَّیِّراتِ،　　حَیِّ الحِسانَ الخیَّراتِ
واْخفضْ جبینَک هَیبةً　　للخُرَّدالمتخفّراتِ
زَیْنِ المقاصِرِ والحِجالِ–　　وَزیْنِ محرابِ الصلاةِ

هذا مَقامُ الأُمَّهاتِ،- فهلْ قَدَرْتَ ألأُمهات ؟ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۵)

شوقی زنان را موتور محرکه جامعه می داند. در منظومهٔ فکری او این زنان هستند که می توانند مردان را به دلاوری و شجاعت فراخوانند و یا برعکس روح شجاعت و شهامت را از ایشان باز پس گیرند. همچنین آنها می توانند عفت و پاکدامنی را رواج داده و یا در نقطهٔ مقابل آن باشند:

یَنفَثنَ فی الفِتیانِ من رُوح الشجاعهِ والثَّباتِ
یَهوَینَ تقبیلَ المهنَّدِ،- او معانقهَ القناهِ
وَیرینَ، حتیّ فی الکری، قُبَلَ الرجالِ مُحَرّماتِ (دیوان، ج ۱ : ۳۵۰)

۴. ۴. رعایت حقوق زنان

مبحث حقوق زنان، زیرمجموعهٔ حقوق بشراست. علت اینکه حقوق زنان را به طور خاص، از مجموعهٔ کلی حقوق بشر به طور عام، جدا کرده اند، دلایل تاریخی و فرهنگی است که زنان و دختران را نسبت به مردان از برخورداری از حقوق برابر خود محروم کرده است. شوقی و بهار به برخی از این نمونه ها از قرارزیر پرداخته اند:

۴. ۴. ۱علم آموزی

یکی از حقوق اولیه و عمده ای که زنان جامعهٔ ایران در گذشته از آن محروم بوده اند، حق سوادآموزی و برخورداری از دانش است. بهار که معتقد است زنان ایرانی از نظر هوش و ادراک چیزی از مردان کمتر ندارند، از آنها می خواهد که به طلب علم برخاسته و خویشتن را هرچه زودتر از قید و بند جهل و نادانی برهانند:

دریغا گر تو با این هوش و ادراک به جهل از این فزونتر پایی ای زن (دیوان ج ۱ : ۶۴۷)

او با این دیدگاه که ارزش زن تنها در زیبایی اوست، به شدت به مقابله برخاسته و به دختران کشورش گوشزد می کند که ارزش آنها به علم و فضل و دانش ایشان است نه به زیبایی ظاهری. به همین خاطر از آنها می خواهد به زیبایی خویش تکیه نکنند و به دنبال کسب علم و دانش باشند که این امر، تأثیر زیبایی آنها را چندبرابر خواهد ساخت:

تکیه منمای به حسن و به جمال ای دختر سعی کن در طلب علم و کمال ای دختر
ذره ای علم اگرت در وسط مغز بود به که در کنج لبت دانهٔ خال ای دختر
بی هنر نیست مؤثر صفت غنج ودلال باهنر جلوه کند غنج و دلال ای دختر(دیوان،۱۳۵۴: ج ۲ : ۴۶۲)

شاعر عرب نیز که ضرورت فراگیری علم و دانش برای زنان را به خوبی احساس کرده، این مسأله را یادآوری می کند که زنان ،مادران مردان جامعه هستند و اگر زنان افرادی بی سواد و نادان بار بیایند به مردان نیز شیر جهالت و نادانی می خورانند و چنین جامعه ای به طور قطع به سوی نابودی و فنا در حرکت خواهد بود.

و إذا النساءُ نشأنَ فی أمّیهٍ رَضَعَ الرجالُ جهالهً و خمولا (دیوان ،ج۱: ۳۱۱)

شوقی در قصیدهٔ «مصر تجدّد نفسهابنسائها المتجددات» از مردان جامعهٔ خویش می خواهد که در همهٔ شؤون از جمله برخورد با زنان و مسائل مربوط به ایشان به سیرهٔ پیامبر، قرآن و حدیث و روش های مطابق با فطرت بشری و نظام های زندگی برخورد کنند. او در این باره می گوید:

خُذْ بالکتابِ و بالحدیثِ،- و سِیرةِ السَلَفِ النَّقاتِ

وارجعْ إلی سُنَنِ الخلیقةِ،- واتّبعْ نُظُمَ الحیاةِ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۶)

شاعر در این باب شیوهٔ زندگی پیامبر را یادآور می شود که ایشان نه تنها حقوق همسران خود را پایمال نمی کردند بلکه زنان خاندان پیامبر به تجارت، سیاست و مسائل دیگرنیز می پرداختند . به عنوان نمونه، دختران و نوادگان ایشان همچون حضرت سکینه (ع) – دختر امام حسین (ع) – از راویان و مفسران مشهور بودند، و توانایی ایشان در این باب بگونه ای بود که شهرت ایشان دنیا را پر کرده بود:

هذا رسولُ اللّه، لمِ یُنقِصْ حقوقَ المؤْمناتِ

ألعلمُ کان شریعةً لنسائِه المتفقِّهاتِ

رُضْنَ التجارَةَ،- والسیاسةَ، والشؤونَ الأُخریاتِ

ولقد علتْ ببناتِهِ لُجَجُ العلومِ الزاخراتِ

کانت سُکَیْنَةُ تملأُ- الدنیا، و تهزأُ بالرُّواةِ

روتِ الحدیثَ، وفسَّرتْ آیَ الکتابِ البیّناتِ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۷)

او یادآور می شود که تاریخ اسلام پر از سرگذشت زنان مسلمان است.زنانی که تاریخ اسلام از جایگاه والای آنان سخن می گوید. بغداد، دمشق، اندلس و... مراکزی هستند که هریک تعدادی از این زنان را به خود دیده اند:

وحضارةُ الإسلام تنطقُ- عن مکانِ المُسْلماتِ

بغدادُ دارُ العالماتِ- ومنزلُ المتأدِّباتِ

و دِمشقُ تحتَ أُمَیَّةٍ أُمُّ الجواری النابغاتِ

وریاضُ أندلسٍ نَمَیْنَ- الهاتفاتِ الشاعراتِ (دیوان ، ج ۱ : ۳۴۷)

شوقی اگرچه بارها و بارها بر ضرورت علم آموزی زنان تأکید می کند، امّا هرگز وارد جزئیات این قضیه نشده و دقیقاً مشخص نمی کند که زنان چه علومی را بیاموزند بهتر است، امّا بهار با شناختی که از نوع زن دارد، به خوبی دریافته که زنان با توجه به طبیعت خود بیشتر به علوم خیالی و نقلی علاقه دارند تا به مسائل فکری و عقلی که نیاز به اندیشه، تفکر و داشتن نیروی استدلال قوی دارد؛ پس در باره دانش اندوزی زن می گوید:

علم های خیالی و نقلی دوست دارد نه فکری و عقلی (دیوان ،ج ۲ : ۱۲۱)

۴. ۲.۴ حضور در اجتماع

یکی دیگر از حقوق زنان، حضور و مشارکت در اجتماع است. در مصر ایده آلی که در ذهن شوقی می درخشد، زنان، متجدد و نوگرا هستند، ایشان از کهنه گرایی و جمود می گریزند چراکه معتقدند میان زنان بی سواد و عقب مانده با پیکرهای مومیایی شده تفاوتی نیست:

مصرٌ تُجدّدُ مجدَها　　بنسائها المتجدّداتِ
النافراتِ من الجُمودِ،-　　کأنَّهُ شَبَحُ المماتِ
هل بینهُنَّ جوامداً　　فرقٌ و بینَ المُومِیات ؟ (دیوان، ج ۱ : ۳۴۹)

شوقی پیش‌بینی می‌کند که اگر میان مردان و زنان مسابقه ای پیش بیاید، آن روز است که زنان با هم متحد شده و پیروز این رقابت خواهند بود.

أدْعُ الرجالَ لینظروا　　کیف اتّحاد الغانیاتِ؟
النفْعَ کیفَ أخَذْنَ فی　　أسبابِهِ متعاوناتِ؟ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۸)

شاعرمصری، گامی پیشتر نهاده و پیش بینی می کند اگر روزی جامعه دچار انحراف و گمراهی شود، این زنان خواهند بود که جمعیت‌ها و گروه‌های روشن فکری و اندیشهٔ آزاد را به پا خواهند کرد و بدین طریق، رهبران جامعهٔ خویش به سوی پیشرفت و تعالی خواهند بود:

أقبلْنَ یَبنینَ المنائرَ-　　للنجاحِ مُوَفّقاتِ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۸)

البته شوقی هم چون بهار زن را تنها با شعار حضور در اجتماع به جلو نمی راند بلکه برای او الگو معرفی می کند. الگویی که شوقی به زن مصری برای حضور در جامعه معرفی می کند علاوه بر زنان خاندان پیامبر، زنان جامعهٔ ژاپن هستند. او این زنان را بانوانی فرهیخته، کوشا و در عین حال دارای حیا و عفت معرفی کرده و از زنان مصر می خواهد، این زنان را –به جای زن غربی- الگوی خود قرار دهند :

أذکرْ لها الیابانَ، لا　　أُمَمَ الهوی المتهتِّکاتِ (دیوان ،ج ۱ : ۳۴۶)

در باب معرفی الگو نیز بهار گرچه حضرت زهرا(س) را در اشعار خود مدح کرده، امّا تنها به منقبت حضرت اکتفا کرده و گویی جنبه های گوناگون شخصیت این بانوی بی نظیر را که می تواند بهترین نمونه برای زنان هر جامعه ای باشد، به دست فراموشی سپرده است.در برابر، شوقی اگرچه زنان ژاپن را سرمشق و نمونهٔ خوبی برای زنان کشورش در عصر خود می داند، امّا صریحاً خواهان آن است که زنان جامعه اش غرب و تمدن آن را سرمشق خود نسازند، چراکه همانند سازی با اروپاییان تنها باعث زیان و زحمت برای مردم مشرق زمین خواهد بود:

ماذا لَقیتَ منَ-　　الحضارةِ یا أُخَیَّ التُّرّهاتِ
لم تلقَ غیرَ الرِقِّ منْ　　عُسْرٍ علی الشرقیِّ عاتِ (دیوان، ج ۱ : ۳۴۶)

۳.۴.۴.آزادی زنان

آزادی یکی از بزرگترین موهبت‌های پروردگار و از حقوق مسلم هر انسانی – اعم از زن و مرد – است. از همین روی است که احمد شوقی آزادی را به آسمان و انسانی را که آزادی حق اوست به پرنده ای مشتاق

آزادی تشویق می کند و در ادامه نیز بر اصل برابری آزادی زنان و مردان تأکید می کند.«این اقدامات شوقی همزمان با روزگاری است که زنان مصر دارای محدودیت های فراوان بودند.دیدگاه های او پیرامون آزادی زنان،رعایت حقوق مدنی و سیاسی ایشان،تقدیس نقش همسربودن،مادر بودن،و نوع حمایت او از تحکیم روابط درون خانواده، شباهت زیادی به اندیشه های سوسیالیستی روزگار شاعر دارد.«جودت،۲۰۰۷ :۲۱۵/۳»

إنَّ السماءَ جديرةٌ　　بالطير، وهْوَ بها جدير
هی سَرْجُهُ المشدودُ،-　　و هْوَ على أعِنَّتها أميرْ
حُرِّيَّةٌ خُلِقَ الإناثُ-　　لها، كما خُلِقَ الذكور (ديوان، ج ۲ : ۱۹۶)

شاعر پارسی نیز با اشاره به طبیعت زن که ذاتاً موجودی خودپسند، خودنما و خویشتن آراست، به مردان توصیه می‌کند که اگر می خواهید این ویژگی ذاتی زن برای شما و بنیان خانواده هایتان ایجاد مشکل نکند، باید او را از قفسی که برایش ساخته‌اید، آزاد کنید، تا به راحتی در جامعه زندگی کند و اینگونه است که دست از هوا و هوس های پنهانی خویش بر می دارد و به آرامش و ثبات شخصیت می رسد.

گر نخواهی که خویش بنماید　　بسر تو، که بیش بنماید
باید آزاد سازیش ز قفس　　تا فرود آید از هوا و هوس (دیوان،۱۳۵۴: ج ۲ : ۲۱۲)

او در جایی دیگر تأکید می کند برای برطرف کردن مشکلاتی که در شخصیت زنان و امور مربوط به ایشان وجود دارد، باید معضلات را به صورت ریشه ای و از پایه و اساس اصلاح کرد و این تغییر بنیادین،در حقیقت، تغییر قوانین است؛ و اگر مقررات و قوانین اجتماعی تغییر کند، کار زنان نیز اصلاح خواهد شد؛ در غیر این صورت تا همیشه نیز زن این چنین باقی می ماند و به عنوان عضو لاینفک اجتماع، مشکلات مربوط به خود را نیز بر جامعه تحمیل می کند:

گر قوانین ما همین باشد　　ابدالدهر زن چنین باشد (دیوان،۱۳۵۴: ج ۲ : ۱۲۰)

۴.۴.۴ عدم ظلم به زنان

اولین مصداق رعایت حقوق زنان، روا نداشتن ظلم در حق ایشان است. شوقی در نتیجه مسافرت‌های طولانی مدت و زندگی در سرزمین های گوناگون و نیز مطالعهٔ آداب و رسوم اجتماعی و چگونگی زندگی مردمان در دیگر کشورها، به ظلم و ستمی که در حق زنان مصر روا داشته می شد،پی برده بود. از همین روی است که شاعر در قصیدهٔ «عبث المشیب» فریاد دادخواهی برآورده و بر روشنفکران و ادیبان جامعهٔ خویش خرده می گیرد که چرا در برابر ظلمی که به نیمی از اجتماعشان می رود، بی‌تفاوت و خاموش هستند:

ظلمَ الرجالُ نساءَ همْ و تعسَّفوا،　　هلْ للنساءِ بمصرَ منْ أنصار؟
يا معشرَ الكتابِ، أينَ بلاؤكم،　　أينَ البيانُ و صائبُ الأفكارِ؟
أيهمُّكمْ عبَثٌ، وليس يهمُّكمْ　　بنيانُ أخلاقٍ بغير جدارِ؟
عِندی على ضَيم الحرائربينَكمْ　　نبأٌ يُثيرُ ضمائرَ الأحرارِ

ممَّا رأیتُ و ماعَلمتُ مسافراً، والعلْمُ بعضُ فوائدِ الأسفارِ (دیوان، ج ۱ : ۳۵۱)

۵.۴.۴ ازدواج با پیر مردان

در جامعهٔ آن روز مصر ازدواج مردان مسن با دخترکان جوان و کم سن و سال از دردناک ترین اموری است که قلب شوقی را به درد آورده و روح لطیف این شاعر را آزرده است. او معتقد است که پول، هر حرامی را حلال کرده و حتی باعث رواج ازدواج پیرمردان با دختران جوان شده است:

المالُ حلَّلَ کلَّ غیرِ مُحلَّل، حتی زواجَ الشَّیبِ بالأبکارِ (دیوان، ج ۱ : ۳۵۳)

«این قصیده، نمونه ای قابل قبول از فریادهای اصلاح طلبانهٔ شاعر در مسائل مربوط به خانواده و زهرخندی دردآلود بر مردانی است که بالارفتن سن ایشان نیز مانع از آن نشده که به اسم دین برای خود بازیچه ساخته و دخترکان کم سن وسال را به ازدواج خود درآورند. ثروت،وسیله ای برای تحریک ایشان به این امر است(جودت،۲۰۰۷ :۳/ ۲۱۵)

نگاه شوقی به این مسأله کاملاً ریشه ای،جامعه شناسانه و موشکافانه است. او مادرانی را مورد انتقاد قرار می دهد که گویی مهرمادرانه را به دست فراموشی سپرده اند و درحالیکه جادوی پول ایشان را مسحور خود ساخته، شرع را بهانه کرده و جنایت ازدواج دختران جوان خود با پیرمردان را از مسیر شرع توجیه می کنند. شوقی در پاسخ این مادران می گوید که شرع خدا، قصاب و ظالم نیست.

سَحَرَ القلوبِ، فَرُبَّ أمٍّ، قلبُها مِن سِحْرِهِ حَجرٌ مِنَ الأحجارِ

دفعِتْ بُنَیَّتها لأشأمِ مضجَعٍ، وَرَمتْ بها فی غُربةٍ و إسارِ

وتَعَلَّلَتْ بالشَّرعِ، قلْتُ:کذَبْتِهِ، ماکان شرعُ اللّهِ بالجزَّارِ (دیوان، ج ۱ : ۳۵۴)

شوقی این گونه ازدواج ها را، ازدواج نمی داند بلکه، معتقد است این گونه ازدواج ها، معاوضه زیبایی و جوانی با پول و درهم و دینار است و در مقایسه با زنا و به بردگی رفتن، تفاوت چندانی ندارد.

بعضُ الزواجِ مُذَمَّمٌ، ما بالزنا والرقِّ إن قِیسا به من عار(دیوان، ج ۱ : ۳۵۴)

در پایان کار ، شاعر با زیر سؤال بردن این گونه ازدواج ها، بهترین ازدواج را ازدواجی می داند که طرفین از نظر سنی نیز همچون دیگر فاکتورها، به همدیگر نزدیک و همسان باشند:

فَتَّشتُ لَم أرَ فی الزواجِ کفاءَ ةً، ککفاءَ ةِ الأزواجِ فی الأعمارِ(دیوان، ج ۱ : ۳۵۴)

به نظرمی رسد جامعهٔ ایرانی در همین دورهٔ زمانی، با این مشکل بزرگ و اساسی–ازدواج دختران جوان با پیرمردان– که روح شوقی را به درد آورده است، روبرو نیست چراکه این مسأله در اشعار او دیده نمی شود. درمقابل، بهار، از نوع دیگری از ظلم و ستم که بر زنان جامعه اش می رود غرق در اندوه و ناراحتی است؛ و آن مسألهٔ « چند همسری است ». بهار، یادآوری می کند که فقط وظیفهٔ زن نیست که در جهت برآوردن نیازهای مادی و معنوی همسرش بکوشد او به مردان می گوید: زن هم نیازهایی دارد که مرد باید درجهت مرتفع ساختن آنها بکوشد:

حاجتی را که تو داری به مؤنث زان بیش حاجت جنس مؤنث به مذکر باشد (دیوان،۱۳۵۴: ج ۱ : ۴۵۲)

شاعر پارسی که شاهد رواج تفکر نادرست «تعدد زوجات» در جامعهٔ خود است، سعی می کند با بیان پیامدهای منفی فردی، اجتماعی این پدیده، و حتی گناه دانستن آن، هر طور شده از شیوع این شیوهٔ نادرست در کشور خود بکاهد. به عنوان نمونه او که در جایجای اشعارش حامی حقوق زنان و طرفدار این قشر نادیده انگاشته شده است، مجبور می شود زن را فتنه و شر معرفی کند تا مردان عصر خویش را متقاعد کند که هرچه این فتنه و شر در اطراف آنها کمتر باشد، مردان، زندگی بهتر و آسوده تری خواهند داشت. او می گوید اگرچه زنان همانند قند شیرین و دلنشین هستد، امّا قدر مسلم، استفادهٔ زیاده از حدّ این مادهٔ خوشگوار هم زیان آور است:

زن یکی بیش مبر زانکه بود فتنه و شر فتنه آن به که در اطراف تو کمتر باشد

زن شیرین به مذاق دل ارباب کمال گرچه قند است نباید که مکرر باشد (دیوان ،۱۳۵۴:ج ۱ :۴۵۲)

او به مردان می گوید:همان طور که خدا یکی است، در هر خانواده هم تنها باید یک زن و یک مرد وجود داشته باشد. و اگر غیر از این باشد زندگی تباه می شود. مردان دو زنه بی خرد و نادانند و همانند مشرکان و کافران هستند که دو خدا را می پرستند:

زن یکی، مرد یکی خالق و معبود یکی هریک از این سه، دوشد مهر به ششدر باشد

زن خائن تبه و مرد دو زن بی خرد است وآنکه دارد دو خدا مشرک وکافر باشد(دیوان ،۱۳۵۴:ج۱ : ۴۵۳)

بهار برای رسیدن به مطلوب خویش می کوشد تا رنگ بوی دینی بیشتری به قبح مسألهٔ « تعدد زوجات » بدهد به همین خاطر به مردان یادآوری می کند تنها پیامبر بود که می توانست عدالت را میان همسرانش برقرار کند و اگر شما دست به چنین اقدامی بزنید، قادر به برقراری عدالت نخواهید بود و در نتیجه مرتکب گناه بزرگ بی عدالتی می شوید:

کی توان داد میان دو زن انصاف درست کاین چنین مرتبه مخصوص پیمبر باشد

(دیوان ،۱۳۵۴:ج ۲ : ۴۶۱)

شاعر ایرانی در ادامه به آفات جامعه شناختی و روانشناختی ای که این مسأله برای ارکان نظام خانواده به دنبال دارد، اشاره کرده و تأکید می کند ریشهٔ ایجاد اختلافات خانوادگی مثل دشمنی برادران و خواهران و دیگر اعضای خانواده ها با یکدیگر در همین مسألهٔ،« تعدد زوجات »است. به همین خاطر مردان جامعهٔ ایران باید این عادت ناپسند-چند همسری- را رها کنند تا معضلات و مشکلاتی از این دست گریبانگیر نظام خانواده نشود:

گر شنیدی که برادر به برادر خصمست یا که خواهر به جهان دشمن خواهر باشد

علت واقعی آنست که گفتم، ورنه کی برادر به جهان خصم برادر باشد(دیوان،۱۳۵۴: ج ۱ : ۴۵۳)

پس می بینیم که مسألهٔ ازدواج زنان یکی از مهمترین موارد در شمار مسائل زنان در شعر شوقی و بهار است. امّا به مقتضای جامعه و نوع فرهنگ و آداب و رسوم حاکم بر هریک از دو جامعهٔ مصر و ایران، هریک

از دو شاعر یادشده(شوقی و بهار)،یکی از ابعاد قضیهٔ ازدواج را پر رنگ تر می بینند. نمود « تعدد زوجات » در شعر بهار فراوان است درحالیکه در سراسر دیوان شوقی اثری از این قضیه نیست؛ البته این امر نه بدان سبب است که در آن روزگار مسألهٔ چند همسری در مصر وجود نداشته، بلکه بدان خاطر است که این « مسأله » در مصر و بسیاری از کشورهای عربی به صورت یک «هنجار اجتماعی» پذیرفته شده و نه برای مردم مصر و نه برای شوقی، به عنوان مشکلی که شاعر مجبور شود به طرح آن بپردازد، مطرح نیست. به همین خاطر در همهٔ اشعار شوقی حتی یک بیت نیز در این رابطه یافته نمی شود. در مقابل نیز مسألهٔ اصلی مورد ابتلای آن روز جامعهٔ مصر یعنی « ازدواج پیرمردان با دختران جوان» با دادن رنگ و صبغهٔ دینی به قضیه، به عنوان یک « معضل اجتماعی» ، دغدغهٔ اساسی شوقی است، حال آنکه در دیوان بهار، بازتابی ندارد.

شوقی می داند که اگرچه ممکن است، جامعهٔ سنت گرای آن روز در برابر پذیرش این باورها و وضع حقوق ویژهٔ زنان و رعایت آنها مقاومت نشان دهد، امّا درنهایت رهبران این جنبش آزاد اندیشی و افرادی همچون قاسم امین هستند که اندیشه شان در جامعه، گسترش یافته و به اهداف والای خویش دست می یازند و زنان نیز به عنوان نیمی از پیکرهٔ جامعهٔ انسانی،به رسمیت شناخته شده و به حقوق خود می رسند:

یا قاسمُ انْظُرْ: کیفَ- سارَ الفکرُ، وانْتقلَ الشعورْ؟
جابتْ قضُّیتُکَ البلادَ،- کأنها مَثلٌ یسیر
ما الناسُ إلّا أوّلٌ یمضی فیُخلفه الأخیرْ
إنَّ التی خَلَّفْتَ أمسِ،- وما سواک لها نصیرْ (دیوان ، ج ۲ : ۱۹۷)

امّا بهار از پیش بینی در این باره اجتناب ورزیده و قضاوت دربارهٔ نتیجهٔ این جنبش آزاد اندیشی را به تاریخ و جامعه می سپارد.

۵.نتیجه گیری

ادبیات تطبیقی تنها به دنبال کشف شباهتها و اختلافات میان ادبیات و اندیشهٔ شاعران ملل گوناگون نیست؛ بلکه هدف نهایی آن بیان علت و سبب اصلی آنهاست. با توجه به موارد مذکور ،شباهت‌ها و تفاوت‌ها و نیز نوع نگاه شوقی و بهار نسبت به زنان تحت تأثیر عوامل اجتماعی ،سنت ها و رسوم حاکم بر دو جامعه ایران و مصر، تحصیلات دو شاعر، مذهب و نوع نگاه آنها به مسائل دینی، مسافرت های آنها و نیز مسائل سیاسی حاکم بر جامعهٔ زمان ایشان بوده است.

نگاه هر دو شاعر به حجاب، گاه از یک مسألهٔ اجتماعی و دینی خارج شده و جنبهٔ زیباشناختی پیدا می کند. بگونه ای که هر دو شاعر از اینکه حجاب بر زیباییها پرده افکنده و مانع از دیده شدن آنها می شود، ناراحت و گله مندند.

هردو شاعر به آزادی زنان اعتقاد دارند. احمد شوقی معتقد است خداوند دو جنس زن و مرد را آفریده است و همان آزادی ای که مردان جامعه از آن برخوردار هستند، حق طبیعی جنس مؤنث نیز هست. بهار نیز با اشاره به ذات خودنما و خودپسند زن، تنها راه مهار این خصلت خدادادی او را دادن آزادی به زن می داند

تا بدین گونه هوا و هوس از بین برود. او همچنین بسیاری از مشکلات جامعهٔ زنان را مشکل قوانین جامعه می داند و می گوید اگر قوانین ما تغییر نکنند تا ابدالدهر زنان نیز به همین شکل باقی مانده و تغییری نمی کنند.

برخورد شوقی و بهار با حجاب دوگانه و متناقض است. این دو شاعر میان سنت و مدرنیته و یا به عبارتی تجدد و کهنه گرایی در تردد و تردیدند. از یک سو تحت تأثیر تعالیم اسلامی و شرقی خود و نیز فراهم نبودن زیرساخت های اجتماعی و قانونی ، طرفدار حفظ حجابند و از دیگر سوی تحت تأثیر غرب و اندیشه های تجدد گرایانهٔ غربیان و نیز مشاهدهٔ پیشرفت روز افزون ایشان آهنگ مخالفت با حجاب ساز می کنند.

مخالفت بهار با حجاب، کاملاً صریح و آشکار است. او به صراحت چادر، روی بند و حجاب را مورد نکوهش قرار می دهد، حال آنکه مخالفت شوقی بالحنی ملایم و غیر مستقیم و در قالب استعارات و تمثیل ها صورت گرفته است.

هر دو شاعر به ضرورت آموختن دانش در میان زنان اعتقاد راسخ دارند؛ شوقی به زنان پیامبر و نوادگان ایشان و نیز مراکز اصلی حضور اجتماعی زنان دانشمند در گذشته جهان اسلام اشاره می کند.شوقی در این راستا،بیشتر از بهار از تعالیم اسلامی و تاریخ اسلام بهره برده است.

بهار ضمن ضروری دانستن علم آموزی برای زنان یادآور می شود که زنان به اقتضای آفرینش خود بیشتر به علوم نقلی و غیر عقلانی علاقه مند هستند تا علوم استدلالی و استنتاجی.

بازتاب مسألهٔ « ازدواج » به عنوان یکی از مسائل زنان در دیوان هر دو شاعر اگرچه دارای اشتراکات فراوانی است امّا بنابر ساختار دو جامعه،اختلافاتی نیز دارد. معضل بزرگ جامعهٔ شوقی «ازدواج پیرمردان با دخترکان جوان» و مشکل عمدهٔ اجتماع بهار مسألهٔ « تعدد زوجات »است .

هر دو شاعر در اندیشهٔ یافتن فلسفهٔ وجودی زن هستند. هر دوی آنها زنان را موجوداتی عجیب و غیر قابل شناخت می دانند. البته نگاه شوقی به ذات زن و فلسفهٔ آفرینش او از بهار خوش بینانه تر است.

علّت اصلی مخالفت شوقی و بهار با حجاب پیروی کورکورانه از فرهنگ غرب نیست بلکه بدان سبب است که ایشان حجاب را مانعی بر سر راه پیشرفت و تعالی زنان و در نهایت، جامعهٔ خویش می دانستند. بهترین دلیل ما بر این مدعا ،ابیاتی است که در آن شوقی و بهار زنان را از خودآرایی منع کرده و آن دسته از زنان را که موازین اخلاقی را رعایت نمی کنند، هجو می گویند.

شوقی و بهار هردو، زنان را به حضور در اجتماع فرا می خوانند با این تفاوت که بهار الگوی خاصی را برای حضور زنان در اجتماع ارائه نمی کند درحالیکه شوقی علاوه بر معرفی الگوهای دینی همچون زنان و اهل بیت پیامبر، زنان ژاپنی را به عنوان یک الگوی ملموس و پویای شرقی به زنان سرزمینش معرفی می کند؛ و در همین حال زنان مصر را از اقتدا به الگوهای غربی برحذر داشته و معتقد است که همانندسازی با اروپاییان ،تنها، زیان و زحمت اهالی مشرق زمین را به دنبال خواهد داشت.

کتابنامه:

ابوعمشه،عادل.(۱۹۸۷)قضایا المرأة فی الشعر العربی الحدیث فی مصر من ۱۹۴۵-۱۷۹۸ ،بیروت:دارالجیل.

الحموده،عبدالوهاب.(لا.تا)التجدید فی الادب المصری الحدیث،القاهرة:دارالفکر العربی.

امین مقدسی، ابوالحسن. (۱۳۸۶). ادبیات تطبیقی (با تکیه بر مقارنهٔ ملک الشعراء بهار امیرالشعرا شوقی) چاپ اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران

بهار، محمدتقی. (۱۳۵۴). دیوان اشعار. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر

جودت، صالح.(۲۰۰۷)،«اللمحات الإجتماعیة فی شعر أمیرالشعراء»إعداد و تقدیم محمد عبدالمطلب،شوقی و حافظ فی مرآة النقد،الطبعة الأولی،القاهرة:المجلس الأعلی للثقافة.

حائری،هادی.(۱۳۷۵).یکصدمین سالگرد میلاد بهار،تهران:نشر حدیث.

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

حسن فهمی،ماهر.(۱۹۵۹)،شوقی شعره الإسلامی،الطبعة الاولی،القاهرة:دارالمعارف.

حسین، طه. (۱۹۳۳). حافظ و شوقی. القاهره: منشورات الخانجی و حمدان.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۵)با کاروان حله. چاپ سیزدهم. تهران: علمی.

شفیعی کدکنی،محمدرضا.(۱۳۸۶)زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی،چاپ اول،تهران:نشر اختران.

شوقی، احمد. دیوان(الشوقیات). بیروت: دار الجیل.

صفوت،محمدمصطفی.(۱۹۵۲)الإحتلال الإنجلیزی لمصر و موقف الدول الکبری إزاءه،القاهرة:دارالفکر العربی.

ضیف، شوقی.(۱۹۷۵).شوقی شاعر العصرالحدیث.الطبعة السادسة، القاهره: دارالمعارف.

ضیف، شوقی.(۲۰۰۷)،«حافظ و شوقی و زعامة المصر الأدبیة»إعداد و تقدیم محمد عبدالمطلب،شوقی و حافظ فی مرآة النقد،الطبعة الأولی،القاهرة:المجلس الأعلی للثقافة.

العقاد،عباس محمود.(۱۹۵۰)،شعراء مصر و بیئاتهم فی الجیل الماضی ،القاهرة:مکتبة النهضة المصریة.

الفاخوری، حنا.(۱۳۷۸)،تاریخ ادبیات عربی،ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی،تهران:توس(۱۹۸۷)

مندور، محمد.(۱۹۷۰) اعلام الشعرالعربی الحدیث:احمد شوقی،احمد زکی ابوشادی،بشارة الخوری، بیروت: المکتب التجاری للطباعة و النشر.

نیکو همت، احمد.(۱۳۶۱).زندگی و آثار بهار،چاپ دوم،تهران:گروه انتشاراتی آباد.

همایی،جلال الدین.(۱۳۸۷)،«مقام بهار» به اهتمام میلاد عظیمی ، من زبان وطن خویشم(نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار ملک الشعراءبهار)

بررسی عوامل تحدید صلح و امنیت در دیوان حافظ

رقیه سیدی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

سعیده صمیمی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

کامران پاشایی فخری

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

چکیده

آزادی از طبیعی‌ترین و اصیل‌ترین حقوق افراد جوامع بشری است و زیر بنای بسیاری از تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی به‌شمار می‌رود. بر این اساس هر فردی می‌تواند درباره‌ی هر موضوعی که اراده کند، آزادانه عمل نماید یا فکر کند بدون اینکه کسی حق داشته باشد که افکار یا عقاید او را کنترل نماید.

آزادی یکی از شاخص‌ترین عاملی است که صلح و امنیت جامعه‌ی بشری در سایه‌ی آن تحقق می‌یابد. از این رو زمانی‌که آزادی سلب شود امنیت و صلح را به مخاطره می‌اندازد در این برهه از زمان است که اعتراض و مبارزه‌ی روشنفکران، با نظام‌های حکومتی مستبد که هر گونه آزادی را از مردم جامعه سلب کرده-اند،پدیدار می‌شود. در دوره‌های مختلف تاریخ و در دوران خفقان، شاعران روشنفکری بودند که با هنر خویش، برای احراز هویت و آزادی و اعتلای فرهنگی جامعه، در مقابل زورمندان و مستبدان قد علم کرده و به مبارزه با آن‌ها برخاستند. به حق می‌توان اذعان نمود که حافظ در این مورد، گوی سبقت را از دیگر شاعران ربوده و از آن‌ها پیشی گرفته است.

دیوان بی‌بدیل حافظ که اشعار آن، برآمده از روحیه‌ی آزادمنشی این شاعر گران‌قدر حکایت می‌کند، می-تواند منبعی بسیار ارزشمندی باشد برای استخراج مطالب مربوط با آزادی و مواردی که با کرامت انسانی پیوند خورده است. لذا در این مقاله سعی شده تا پتانسیل‌های موجود در اندیشه‌های والای این شاعر آزادی-خواه را به بالفعل درآوریم و مورد بازکاوی قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: آزادی، کرامت انسانی، امنیت، صلح، دیوان حافظ

مقدمه

در طی اعصار پیشین، انسان‌هایی بودند که به جرم عدالت‌خواهی و آزاداندیشی از حقوق اولیه‌ی خود محروم بودند، از این رو، انسان همواره نسبت به سرنوشت خود در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، توجه دارد و در صورتی که، حقوق حاکم بر سرنوشت خویش و توده‌ی مردم را تأیید نکند سکوت نکرده و اعتراض می‌کند. از همین جا است که اصطلاحاتی چون مبارزه، آزادی، عدالت و ... رنگ معنا به خود می-بخشد.

زمانی که انسان در عرصه‌ی اجتماعی با اموری برخورد کند که ناقض حقوق انسانی و مغایر با کرامت انسانی وی و توده‌ی مردم جامعه‌ی خویش باشد در جست‌جوی راهی است برای رسیدن به محیطی که توأم با امنیت، صلح و آزادی است و فارغ از هر گونه دروغ، ریا، تجاوز و بی‌عدالتی می‌باشد. از این رو شاعران و هنرمندان با دیدن تألم سیاسی و اجتماعی مردم جامعه‌ی خویش، در جهت اثبات و احیای حقوق و کرامت انسانی که شامل آزادی و عدالت و... است خود را وامدار توده‌ی مردم می‌دانند در نتیجه با خلق آثار خود سعی در ایفای رسالت خویش بر می‌آیند.

هدف از این تحقیق ضرورت تفحص در باب آزادی در جامعه‌ی مدرن امروزی است زیرا آزادی، مقوله‌ای است که با وجود آن صلح و امنیت در جامعه معنا می‌گیرد، لذا ایجاب می‌نماید عوامل ایجابی آزادی و سلبی آن مورد مطالعه قرار گیرد .

«آزادی یعنی رهایی از قیود و موانعی که جلو رشد و بروز استعدادها و تجلیات را می‌گیرد. انسان به حسب استعدادهای خدادادی از نظر فکری، فنی، جسمی، معنوی، استعدادهایی دارد که باید بروز و ظهور کند. انسان‌های دیگر نباید مانعی برای بروز آن استعدادها بشوند. پس آزادی، یعنی آزادی و رهایی از موانع و سدها. اما انسان، نیازمند به یک سلسله نیروهای غریزی و اکتسابی است که برای تعالی او ضروری است، و آزادی از این‌ها، یعنی فاقد بودن شرایط تربیت و یا امنیت که دو رکن دیگر تکامل موجود زنده هستند.» (آزادی از نگاه استاد مطهری، ۱۳۷۹: ۳۴-۳۳)

برداشت‌های مختلف از حقوق فردی و آزادی‌های عمومی[1]

«**الف-نظریه محدودیت:** اساس تدوین مواد و اصول موضوعه در زمینه‌ی حقوق فردی محدود کردن ماهیت توسعه طلب و احیاناً ستمگر، قدرت است که اگر بی‌مهار و سد و بند رها شود ممکن است فرد را که غایت اصلی قوانین است، فدای مصلحت و امیال قدرت سیاسی کند. لیبرالیسم برای جدا کردن محدوده‌ی دولت و فرد و ایجاد حفاظ‌های لازم در جهت حمایت از فرد انسانی و حیثیت و کرامت او، از کلیه‌ی مبانی اندیشه‌های مربوط به حقوق فطری به نحو وسیعی بهره می‌جست. مقولات مربوط به آزادی‌های اشخاص یا آزادی‌های فردی، آزادی‌های اقتصادی، آزادی‌های فکر و اندیشه به‌ویژه آزادی‌های مذهبی در این راستا، پیش کشیده می‌شد.

ب- نظریه‌ی مقاومت

هدف آزادی‌گرایان علاوه بر ترسیم حریم فردی این بود که حتی در قلمرو دولتی نیز اصولی حقوقی که از خودکامگی‌ها جلوگیری کند و امکان مقاومت افراد را در برابر قدرت فراهم آورد وضع کنند.

در اصل «۱۳۳» اعلامیه‌ی حقوق بشر و شهروند ۱۷۹۳ آمده است: «مقاومت در برابر ستم، نتیجه و ناشی ازسایر حقوق انسانی است.» و در اصل«۱۳۵» این اعلامیه می خوانیم: «هنگامی که حکومت، حقوق مردم را

[1] (بایسته‌های حقوق اساسی: ۱۳۹۱: ۱۴۷-۱۴۱)

مورد تجاوز قرار دهد، شورش برای همه یا بخشی از مردم از زمره‌ی مقدس‌ترین حقوق و واجب‌ترین تألیف است.

ج –نظریه‌ی مشارکت

براساس این نظریه که از بینش «ژان ژاک روسو» و سایر پایه‌گذاران قرارداد اجتماعی، نشأت گرفته است. آزادی فرد به معنای مقاومت وی در برابر قدرت نیست، بلکه مشارکت وی در صورت‌بندی قدرت است.«ژان ژاک روسو»، با نظریه‌ی قراردادی ساختمان جامعه می‌خواست بلکه تضاد فرد و جامعه را به نحوی حل کند. ولی این نظریه که ظاهری بسیار دمکراتیک داشت، از آن‌جا دست دولت و حاکم را در کلیه‌ی امور، باز می‌گذاشت و می‌توانست منجر به خودکامگی و حتی استبداد همه‌گیر شود، به شدت از سوی لیبرال‌های مشهوری نظیر «بنیامین کنستان» مورد انتقاد قرار گرفت. از دیدگاه کنستان نوشته‌های «مابلی شاگرد روسو» که نظریات وی را شرح کرده‌بود در واقع جواز جباریت و همه‌گیری قدرت را صادر می‌کرد: او «مابلی» می-خواهد، شهروندان را به شکل مملوک و رعیت بی‌اراده به درآورد تا «ملت» حاکم شود. «فرد» برده باشد تا «مردم» آزاد گردند.

د- نظریه‌ی آزادی صوری و آزادی واقعی

در میانه‌های قرن نوزدهم، فلسفه مارکس که مبین خواست‌های طبقه‌ی کارگر در برابر دکترین لیبرال« مربوط به طبقات متوسط شهری» بود دید تازه‌ای در قبال اندیشه آزادی عنوان کرد. در این هنگام با گسترش طبقه‌ی کارگر و به دنبال توسعه‌ی صنعت، نظرها بیشتر به اجرای مادی آزادی‌ها و حقوق فردی معطوف شده بود تا به جنبه‌های حقوقی آن.

با بررسی اعلامیه‌های حقوق در کشورهای مختلف به ویژه اعلامیه‌های حقوق آمریکا«۱۷۹۰» و اعلامیه‌ی حقوق بشر و شهروند فرانسه«۲۶ اوت ۱۷۸۹» و تطورات آن تا زمان حاضر و هم‌چنین اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر «۱۹۴۸» که در برگیرنده بیشتر حقوق و آزادی‌هاست و مفاهیم آن به اشکال مختلف در قوانین اساسی مدون اکثر کشورها دیده می‌شود.»

اولین قانون رفتاری که از آن به عنوان منشور آزادی نام برده‌اند، کوروش بزرگ پایه‌گذاری کرد و در امپراطوری بزرگ دوران هخامنشی ایران در اعلامیه حقوق بشر منظور و منتشر نمود و در فتوحات به آن عمل نمود.

اعلامیه کوروش کبیر، امپراطور بزرگ ایران: (منشور آزادی)

«منم کوروش، شاه جهان، شاه بزرگ، شاه بابل، شاه سومر و آکد، شاه چهارگوشه جهان، پسر کمبوجیه، آن‌گاه که بدون جنگ و پیکار وارد بابل شدم، همه مردم گام‌های مرا با شادمانی پذیرفتند. در بارگاه پادشاهان بابل بر تخت شهریار نشستم. مردک خدای بزرگ، دل‌های پاک مردم بابل را متوجه من کرد. زیرا من او را ارجمند و گرامی داشتم. ارتش بزرگ من به صلح و آرامی وارد بابل شد. نگذاشتم رنج و آزاری به مردم این

شهر و این سرزمین وارد آید. وضع داخلی بابل و جایگاه‌های مقدس‌اش قلب مرا تکان داد. من برای صلح کوشیدم. من برده‌داری را برانداختم و به بدبختی آنان پایان بخشیدم. فرمان دادم که همه مردم در پرستش خدای خود آزاد باشند و آنان را نیازارند. فرمان دادم که هیچ شخصی اهالی شهر را از هستی ساقط نکند.» (صلح مسلح، ۱۳۸۸: ۱۵۴)

«متن اعلامیه کوروش کبیر، (منشور آزادی)که ۲۵ قرن پیش صادر شده ، به سال ۱۸۷۹ میلادی در حفاری بابل کشف شد که اکنون در موزه بریتانیا در لندن محفوظ است. این فرمان از نظر اهمیت موضوع و تفویض حقوق اجتماعی و آزادی به ملل تابعه در آن عصر، چنان حائز اهمیت می‌باشد که در محافل حقوق‌دانان جهان به عنوان اولین منشور آزادی تلقی شده است و فرمان مزبور که بر سطح استوانه‌ای از گل و رس در چهت و پنج سطر حک شده معروف به اعلامیه کوروش می باشد و آن استوانه نیز به استوانه کوروش مشهور شده است.» (حقوق بشر در مذهب زرتشت ،۱۳۸۰: ۱۹)

«ارسطو» انسان را حیوانی سیاسی می‌دانست. به این معنی که انسان یگانه حیوانی است که سیاست را در زندگی عملی پیاده نموده است، شئونات فردی و اجتماعی خویش را نظم بخشیده، و قابلیت آن را دارد تا سنت‌های جنگل را پشت سر گذاشته و بر سر قانون« زور» که همواره با عدم آزادی و تجاوز و بی‌عدالتی همراه بوده، خط بطلان کشد. لذا انسان در سرشت و ذات خود حیوانی است مدنی. انسان یگانه موجودی است که دارای شعور می‌باشد و خیر، شر ، آزادی ، عدالت، ظلم و ستم در نهاد وی به ودیعه گذاشته شده است.

صفاتی چون حق‌طلبی، عدالت‌خواهی ، آزادمنشی، ظلم‌ستیزی در فرد آزاده مبرهن است. لذا انسان آزاده همان گونه که به پستی‌ها تن نمی‌دهد و به قدرت‌های فنا پذیر دل نمی‌بندد، اعتنایی به صاحبان زور و زر ندارد. همیشه با ظالم و ظلم مخالفت می‌کند و از محنت مظلوم و تألم وی در غم و اندوه است.

بی‌شک آزادی در تمام ابعاد زندگی انسان نقش بسزایی در ایجاد صلح و احساس امنیت داراست و جوامعی که تحت حکومت بسته‌ی سیاسی و استبدادی اداره می‌شوند و نسبت به انتقادات صاحب‌نظران حقوقی بی‌تفاوت بماند، روز به روز دچار اضمحلال و نابودی می‌رود.

آزادی، ابعاد زیادی دارد از جمله آزادی بیان، آزادی اندیشه، آزادی دینی و غیره که در تعاملات فرهنگی و اجتماعی اصلی‌ترین شاخص محسوب می‌شود.

آزادی از واژگان و اصطلاحاتی است که همواره مورد توجه حافظ بوده است و از دغدغه‌های فکری این شاعر روشنفکر بود. آزادی در دیوان حافظ هم بار سیاسی و اجتماعی دارد (آزادی مدنی) و هم بار انسانی دارد. (آزادی اخلاقی).

آزادی در اندیشه‌ی عرفا، به معنی رهایی از تعلقات مادّی و وارستگی از ماسوی الله است. در تذکر اولیا آمده است: « گفت به حقیقت آزادی نرسی، تا از عبودیت بر تو هیچ باقی مانده بود.» (تذکره الاولیا، ۱۳۸۵: ۲۱)

از دیدگاه عرفا آزادی با تصوف هم‌سو است، تصوف عبارت است از آزادی از تعلقات و کسی که به کمال آزادی و رهایی از تعلقات رسیده، صوفی و عارف است. از این رو در برخی از کتب عرفانی، تصوف را آزادی نام نهاده‌اند. « تصوف آزادی است و جوانمردی و ترک تکلف و سخاوت.» (همان)

بی‌شک صلح خواهی و صلح دوستی حافظ با آزادی خواهی وی معنا می‌گیرد.

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هر چه رنگ تعلق گیرد آزاد است(دیوان حافظ،۱۳۹۱:۵۴)

حافظ، برای آزادی و آزادمنشی در هر برهه از زندگی ارزش و ارج می‌نهد و به این خاطر است که سرو را که از اسارت هر چیزی آزاد است مورد مدح قرار می‌دهد و می‌ستاید مسلماً این قضیه را به جامعه زمان خود تعمیم می‌دهد و نبودن هر مانعی را برای وصول به آزادی لازم می‌شمارد.

در اندیشه‌ی حافظ، زمانی که انسان خود را از سلطه‌ی غرایز و شهوات و اهریمن درون رهایی دهد در آن صورت است که اخلاق آزادمنشی و آزادگی را می‌تواند پیشه کند. لذا، زمانی‌که انسان در باطن خود آزاد باشد و برای انجان کارهای معنوی و رسیدن به آزادی و رستگاری اخلاقی و اعتلای روح خویش در عالم معنا در باطن و درون خود بند و زنجیری نداشته باشد، وصول وی را به «آزادی درونی» میسر می‌کند. چراکه زمانی که انسان نسبت به این جهان تعلق داشته باشد و برای رسیدن به مادیات و زخارف دنیوی به اعمال غیر اخلاقی گرایش یابد این اعمال مانع و سدی می‌شوند برای رسیدن به آزادی وی.

زیر بارند درختان که تعلّق دارند ای خوشا سرو که از بار غم آزاد آمد(همان: ۲۳۳)

از این رو در اندیشه‌ی حافظ، آزادی در مفهوم کمال بندگی خداوند سبحان معنا می‌یابد که لازمه‌ی آن رهایی و آزادی انسان از ماسوی الله، تعلقات و مکرهای درونی خویش است.

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد که بستگان کمند تو رستگارانند(همان: ۲۴۶)

سرم بدنیی و عقبی فرو نمی‌آید تبارک الله از این فتنه‌ها که در سر ماست(همان: ۳۳)

از دیدگاه حافظ، انسان‌های آزادمنش و آزادی‌طلب کسانی هستند که در عرصه‌ی حیات خویش با اعتقاد و ایمان به این آیه‌ی شریف قرآن: « أليس الله بكافٍ عبدَه» (زمر:۳۶) به غیر از خداوند سبحان به کسی اتکاء نکرده و« وَ كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا» (نساء: ۸۱) و «وَ كَفى بِاللَّهِ عَلِيماً» (نساء: ۷۰) بنابراین دست نیاز به سوی غیر نبرده‌اند، از ماسوی الله بی‌نیازی کردند. لذا در فراز و نشیب‌های زندگی مادی خویش، در مقابل ابرقدرت‌ها و حاکمان ظالم و مستبد روزگار سر تعظیم فرود نیاورده و در کمال آزادمنشی و وارستگی، زخارف و ظواهر دنیوی در وی اثر نکرده در نتیجه فریب مادیات دنیوی را نمی‌خورد.

زیر بارند درختان که تعلّق دارند ای خوشا سرو که از بار غم آزاد آمد (همان:۵۲۸)

نه هر درخت تحمل کند جفای خزان غلام همت سروم که این قدم دارد (همان: ۱۶۰)

در این بازار اگر سودیست با درویش خرسندست خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی
(همان: ۵۹۹)

آزادگی و بی‌نیازی و استغنا چنان در شعر حافظ موج می‌زند که به حق می‌توان گفت: شعر حافظ، در ستایش آزادگی و بی‌تعلقی است. آنچه خود وی را مستوجب نام رند می‌کند، همین بی‌قیدی و بی‌تعلقی اوست، بی‌قیدی به هر آنچه انسان را در بند می‌کشد. او از هر دو جهان آزاد است و با وجود عاشق‌پیشگی در مقابل مستبدان و زورمندان سر فرود نمی‌آورد و همه تعلقات را ترک می‌کند.

فاش می‌گویم و از گفته‌ی خود دلشادم بنده‌ی عشق‌ام و از هر دو جهان آزادم
(همان: ۴۲۷)

حافظ، مسلماً این قضیه را به جامعه زمان خود تعمیم می‌دهد و نبودن هر مانعی را برای وصول به آزادی لازم می‌شمارد.

«حریت و آزادگی نوعی رهایی انسان از قید و بندهای ذلّت آور است و نیز به معنای رهایی عقل و جان آدمی از زندان نفس و شهوت و گام برداشتن در وادی عشق و حیرت است. تعلّقات و پای‌بندی‌های انسان به دنیا، ثروت، اقوام، مقام، فرزند و... در مسیر آزادی روح او، مانع ایجاد می‌کند و اسارت در برابر تمنّیات نفسانی، نشانه ضعف اراده بشری است. این آزادی درونی، پله اول نردبان کمال و مقدمه‌ای برای رسیدن به درجات بالای آزادی، یعنی آزادگی نفس است. آزادگی در اوج ارزش‌های انسانی قرار دارد و آدمی را از خوی پست حیوانی به بلندای معرفت و معنویت و از خاک به افلاک می‌رساند.» (پیام‌های عاشورا، ۱۳۸۱: ۵۵)

بی‌شک حافظ، برای آزادی و آزادمنشی در هر برهه از زندگی ارزش و ارج می‌نهد و به این خاطر است که سرو را که از اسارت هر چیزی آزاد است مورد مدح قرار می‌دهد و می‌ستاید. به عقیده‌ی حافظ، هر قدرانسان اسیر و در بند تعلقات دنیوی باشد به همان اندازه نیز از آزادگی و حریت فاصله می‌گیرد. از نظر حافظ وارستگی انسان چون سرو، او را از درهم شکستن عزت نفس مصون می‌دارد.

طریق صدق بیاموز از آب صافی دل به راستی طلب آزادگی ز سرو چمن
(همان:۵۲۸)

«رفع تعین و تعلّق و وابستگی به خدایی که فراتر از دو عالم است عین حریت و آزادگی است، حریت و آزادگی پیوستن به خداست و فراغت از هر چیزی که تعین و تعلیق به دنبال داشته باشد. با این تعریف همان طور که صاحب لمعه می‌گوید نهایت عبودیت خداست و آن این است که انسان تعلق خاطر به هیچ چیزی که ماسوی الله است نداشته باشد، این فرد نباید خود بنده کسی و یا ملک دیگری باشد و این عین بندگی خداست.» (بحران آگاهی و روشنفکری در ایران، ۱۳۸۸: ۹۸)

به عقیده‌ی حافظ کسانی که خود را از بار تعلقات آزاد کرده‌اند، سبک‌بارانی هستند که از هر غم و ناراحتی به دور هستند. چرا که به عقیده‌ی حافظ، راه وصول به شادی و خوشی‌های معنوی در ترک تعلقات و ظواهر دنیوی است.

از زبان سوسن آزاده‌ام آمد به‌گوش　　کاندرین دیر کهن کار سبکباران خوشست

حافظا ترک جهان گفتن طریق خوشدلیست　　تا نپنداری که احوال جهانداران خوشست

(همان: ۶۲)

کسی که سر تعظیم در مقابل زورمندان زرمدار فرود نیارد و تنها به قدرت لایزال الهی متکی باشد، از اسارت ذهنی و روحی رهایی یافته و با آزادی و امنیت روحی زندگی می‌کند.

گدای کوی تو از هشت خلد مستغنیست　　اسیر عشق تو از هر دو عالم آزادست

(همان: ۵۱)

«شعر حافظ یک ترانه‌ی ابدی است، در ستایش آزادگی و بی‌تعلقی» (از کوچه‌ی رندان، ۱۳۸۵: ۵۶)

فاش می‌گویم و از گفته‌ی خود دلشادم　　بنده‌ی عشقم و از هر دو جهان آزادم

(همان: ۴۲۷)

انسان در ذات خویش به واسطه برخورداری از روح الهی و عقل که موهبتی الهی و امانتی است که تنها خاص انسان است، موجودی صاحب کرامت است و این کرامت عطیه ای الهی است که برای همهٔ انسان‌های جهان مسلم است و تنها برتری افراد از یک‌دیگر کسب فضایل ایمانی و مکارم انسانی و اخلاقی است.

حافظ، ضمن تأکید ارزش والای انسان و شأن و منزلت و کرامت انسانی وی، بیان می‌دارد که انسان می-تواند از نظر کمال و مرتبه‌ی انسانی به اوج افلاک نیز دست یابد. بنابراین این دنیای دون نمی‌تواند مکانی شایسته برای انسان باشد لذا باید با نگاه و همت عالی خود را از تعنیّات دنیوی آزاد کرد و رهایی جست.

کمتر از ذره نه‌ی، پست مشو، مهر بورز　　تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

(همان:۵۲۷)

چنین قفس نه سزای چو خوش الحانیست　　روم به گلشن رضوام که مرغ آن چمنم

(همان: ۴۶۴)

در بینش حافظ، صفا و صمیمت در ارتباطات اجتماعی و فردی در چارچوب اخلاقی و انسانی بزرگترین امنیت و صلح را برای انسان آزاده به ارمغان می‌آورد.

چه باشد ار شود از بند غم دلش آزاد　　چو هست حافظ مسکین غلام و چاکردوست

(همان: ۸۶)

با توجه به مطالبی که ذکر شد، حافظ یکی از راه‌های رسیدن به آرامش و امنیت روحی را در آزادی روح از تعلقات می‌داند (آزادی اخلاقی). زیرا کسانی که انسان‌های وارسته و آزاده‌ای نیستند و در بند تعلقات هستند، همیشه متوسل به زور و ظلم خواهند بود و در حقیقت انسان‌های مستبد و دیکتاتور تمام حقوق انسانی را زیر پا گذاشته و با ایجاد محیط اختناق‌آور باعث سلب آزادی از جامعه خواهند بود.

آزادی عقیده و اندیشه و بیان

آزادی عقیده و اندیشه مبتنی بر اصل کرامت انسان است. چون انسان کرامت ذاتی دارد، نمی‌توان امنیت او را سلب و از حقوق فردی و اجتماعی محروم نمود. لذا نمی‌توان برای تحمیل اندیشه و عقیده متوسل به زور و الزام شد. با استناد به آیه‌ی شریف قرآن: «لا اِکْراه فِی الدّینِ قَدْ تَبَیَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَی فَمَنْ یَکْفُر بِالطّاغُوتِ وَ یُؤمِنْ بِالله» (بقره: ۲۵۶) انسان‌ها آزادند که هر عقیده‌ای را که خود می‌پسندند اختیار کنند از این رو تحمیل عقیده روا داشته نشده است. چرا که عقاید قلبی اکراه پذیر نیستند و مورد اکراه و نفی هم قرار نمی‌گیرند. مردم آزاد هستند که هر عقیده‌ای را اختیار کنند و چون اکراه نیست اختیار و آزادی است.

«آزاد اندیشی یکی از جلوه‌های تابناک حقوق انسانی است. هواداران حقوق فردی معتقدد که اگر غل و زنجیر از دست و پای اندیشه انسان‌ها برداشته شود و فرد بتواند براساس تعقلات و گرایش‌های خود آزاد باشد تا هر گونه باور و اعتقاد فلسفی، مذهبی و اجتماعی خود را داشته باشد خواهد توانست کرامت و شخصیت خود را پرورش دهد و اندیشه‌ی خود را شکوفا سازد و در فضایی آزاد به کشف و شناسایی واقعیت‌ها بپردازد و در نتیجه به حقیقت مورد نظر خود دست یابد.» (بایسته‌های حقوق اساسی، ۱۳۹۱: ۱۴۸)

«فرد، حق دارد در درون خود هرگونه اعتقاد و باوری نسبت به اخلاق، مذهب، سیاست و فلسفه داشته باشد و کسی نمی‌تواند وی را به علت باورهایش موأخذه کند و زندگی فیزیکی و اجتماعی او را به خطر اندازد.» (همان)

یکی از با ارزش‌ترین استعدادی که در نهاد انسان به ودیعه گذاشته شده است و به شدت به آزادی نیازمند است قوه‌ی تفکر و اندیشه است و نیازمند پرورش است و این پرورش به آزادی _ نبود هیچ مانع در مقابل تفکر و اندیشه _ نیازمند است از این رو انسان نیازمند آزادی در عرصه‌ی اندیشه و تفکر است. نبود موانع بر سر راه اندیشه و تفکر، همواره رشد و بالندگی را به جوامع ارمغان می‌آورد. آزادی انسان‌ها تنها این نیست که لحاظ اقتصادی و وضع نظام اجتماعی آزاد باشد، آزادی مهم‌تر از این است که اندیشه انسان آزاد باشد، چرا که بسیاری از انسان‌ها در ظاهر منادی آزادی هستند، در باطن چنان در قید و بند مکتب‌های خاصی هستند که خود را برده‌ی این مکتب‌ها کرده‌اند. و چنان‌چه این افراد به عنوان کارگزار حکومت باشند برای تحمیل عقیده خویش بر ملت به زور متوسل شده تا جایی‌که عرصه را برای زندگی آزادانه‌ی مردم تنگ می-کنند.

اصطلاحاتی چون آزادی و استبداد، با مفاهیم و مقولات متضاد شناخته شده‌اند. همواره در مقابل آزادی، به ویژه حکومت‌های مردم سالار که تداعی کننده‌ی آزادی هستند از واژه‌های اقتدارگری، زورمندی و

دیکتاتوری استفاده می‌شود. سلب آزادی در جامعه به هر نوعی که باشد، موجب پدیده‌ی استبداد می‌شود و با حاکمیت استبداد در جامعه، صلح و امنیت از آن جامعه رخت بر می‌بندد و در نهایت توده‌ی مردم جامعه، برده و بنده‌ی حاکم مستبد می‌شوند.

«بازیگران سیاسی نه تنها تمایل دارند که اهداف‌شان را بر حسب منافع ملی تصورکرده مورد بحث قرار دهند، بلکه مایل‌اند ادعا کنند اهداف‌شان همان منافع ملی است. ادعایی که غالباً حمایت لازم برای حرکت به سوی عملی کردن اهداف را برمی‌انگیزاند. بنابراین اگرچه منافع ملی جاذبه خود را به عنوان ابزاری تحلیلی از دست داده، اما از مطلوبیت قابل توجهی به عنوان مبانی اقدام سیاسی برخوردار بوده و جایگاه برجسته‌ای را در مباحث پیرامون امور حکومتی به دست آورده است.» (مطالعات امنیت ملی،۱۳۸۳: ۱۳۴)

دوره حکم‌رانی مبارزالدین دوره استبداد بود. او پادشاهی ظالم بود چنان‌که حافظ او را محتسب می‌نامد. در شعر حافظ، محتسب چهره‌ای است که به دلیل سخت‌گیری، تجسس‌گری و ... مورد نکوهش قرار گرفته است. چراکه وی به بهانه‌ی اصلاح جامعه و اجرای احکام شریعت و با استفاده از حربه‌ی دین خود را قاضی اسلام می‌نامد و به چپاول مردم می‌پردازد. امیرمبارزالدین که خود را برگزیده‌ی خلق تحت ستم و عوام-الناس می‌دانست! «...لباس زهّاد می پوشید، خود گزمه و شحنه می‌شد و خانه به خانه، به ظاهر به دنبال اهل منکر می‌گشت.» (تصویری نو از غزلیات حافظ شیرازی، ۱۳۸۳ :۱۹)

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گل بیز است — به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است
(همان: ۶۶۷)

باده با محتسب شهر ننوشی زنهار — بخورد باده‌ات و سنگ به جام اندازد
(همان: ۲۰۴)

واعظان کین جلوه در محراب و منبر می‌کنند — چون به خلوت می روند آن کار دیگر می‌کنند
(همان: ۲۷۰)

به زیر دلق ملمّع کمندها دارند — دراز دستی این کوته آستینان بین
(همان: ۵۴۹)

دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند — پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند ...
ما از برون در شده مغرور صد فریب — تا خود درون پرده چه تدبیر می‌کنند ...
می خور که شیخ و مفتیّ و محتسب — چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
(همان: ۲۷۲-۲۷۱)

بدون شک این دور از انتظار نیست کسی که به عنوان حاکم یک جامعه، خود را از ریا و سالوس و تزویر مبرا نمی‌کند وضع آن جامعه دچار نابسامانی هرج ومرج می‌شود، در چنین محیط اختناق‌آوری است که ظلم، ستم، فساد و ناامنی موج می‌زند و رنگ آسایش و آرامش از مردمان آن جامعه زدوده می‌شود و این همان تضاد در منشور و قوانین به اثبات رسیده در بین صاحب‌نظران می‌باشد که مبانی صلح را برمی‌چیند.

حافظ روشنفکر، خود را فرد آزاده‌ای معرفی کرده است که مجبور نیست از طرز فکر و روش دیگری تبعیت کند. چرا که به اعتقاد وی انسان آزاد و مختار آفریده شده است بنابراین در مقابل حاکم مستبد و دیکتاتور که از روحیه‌ی فاشیستی برخوردار بود سر تعظیم فرود نیاورد و با ذهن و روحی آزاد و رها به امید برقراری امنیت و صلح، توده‌ی مردم را به مبارزه در برابر ظلم و جور فراخواند. چراکه به اعتقاد وی استقرار مدینه‌ی فاضله با امنیت و آزادی و صلح امکان‌پذیر می‌باشد.

عیب حافظ گو مکن واعظ که رفت از خانقاه — پای آزادی چه بندی؟ گر به جائی رفت رفت

(همان: ۱۱۶)

حافظ برو که بندگی پادشاه وقت — گر جمله می‌کنند، تو باری نمی‌کنی

(همان: ۶۵۷)

حافظ، رندانه در این بیت به نکته ظریفی اشاره می‌کند؛ زمانی که آزادی عمل و عقیده در جامعه حکم‌فرما باشد، در آن زمان است که افراد هویت و چهره‌ی اصلی خود را بروز می‌دهند؛ چرا که اگر افراد یک جامعه در محیطی زندگی کنند، که از روی اجبار یا ترس از مجازات ملزم به رعایت برخی اصول و قوانین باشند، نقاب بر چهره می‌کشند و با ریا و تزویر و سالوس خود را هم‌رنگ جماعت می‌کنند و در حقیقت هویت افراد پنهان می‌ماند.

در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش — حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله نوش
صوفی ز کنج صومعه با پای خم نشست — تا دید محتسب که سبو می‌کشد به دوش

(همان: ۳۸۵)

«اصل آزادی بیان در اکثر اعلامیه‌های حقوق به زبان‌های مختلف گردیده است. شاید یکی از بهترین متون که متذکر این اندیشه شده و آن را به نیکی بیان داشته، اصل ۱۴ از اعلامیه‌ی حقوق ۱۹۶۴ فرانسه است: هر کسی آزاد است سخن بگوید، بنویسد، چاپ کند و انتشار دهد و هرگونه افکاری را تا آن‌جا که از این حق سوءاستفاده نشود و مثلاً به آزادی‌های تضمین شده در این اعلامیه یا حسن شهرت دیگران لطمه وارد نیاید،

خواه از راه مطبوعات و خواه از طرق دیگر بیان نماید یا نشر دهد و مورد مدافعه قرار دهد.» (بایسته‌های حقوق اساسی، ۱۳۹۱: ۱۴۹)

با توجه به اعلامیه‌ی جهانی حقوق بشر حق آزادی عقیده همراه باحق آزادی بیان مطرح است. یعنی این که نه تنها کسی از داشتن عقیده‌ی خود بیم‌ناک نباشد؛ بلکه او بتواند افکار و عقاید خود را بدون هر نوع بیمی و ممانعتی بیان کند و آزادی انتشار و بیان آن را نیز داشته باشد. انسان بدون آزادی عقیده و بیان یک مفهوم ناقص است و هستی انسان با کلام و بیان رنگ معنا به خود می‌گیرد. مسأله آزادی عقیده و آزادی بیان همواره اهمیتی در حیات سیاسی -اجتماعی کشور ها برخوردار است .

چنان‌که اشاره شد، یکی از با ارزش‌ترین استعدادی که در نهاد انسان به ودیعه گذاشته شده است قوه‌ی تفکر و اندیشه است، حال چگونه می توان انسان را با این همه ظرفیتی که دارد ناگزیر از آن ساخت که خاموش بنشیند؟

امروزه بشر هر آنچه که از تنوع فکری، اندیشه‌ای، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و در نهایت مذهبی دارد، در نتیجه‌ی آزادی بیان به دست آمده است. در اثر وجود آزادی بیان است که افکار و اندیشه‌ها و عقاید مختلف در جامعه مطرح شده و مشکلات و مسائل جامعه مورد نقد قرار گرفته و زمینه برای اصلاح و شکوه و بالندگی جامعه پی‌ریزی می‌گردد.

همواره در طول تاریخ حکومت‌های استبدادی به ظاهر دینی، در چارچوب تفسیری که خود از دین داشتند، هرنوع آزادی را از مردم جامعه‌ی خویش سلب کردند. و حکومت دیکتاتوری زمان حافظ نیز از این قاعده مستثنی نبود و وضعیت خفقان آن عصر مانع از این می‌شد که مردم آزادانه به بیان افکار خویش بپردازند.

روزگاری که حافظ در آن می‌زیست، اوضاع نابسامان و توأم با فضای ریا آلود بود که ریاکاران دین و مذهب را، دستاویز رسیدن به منافع دنیوی قرار داده بودند. این زاهدان ریایی و مقدس مآب، برای فریب عامه‌ی مردم، ظاهر خود را پسندیده، مقدس، دین‌دار و موّجه نشان می‌دادند، حال آن که درون و باطن آن‌ها جولان‌گه هر فساد و پلیدی بود. به بیان دیگر همه‌ی عوامل «زر، زور و تزویر» درکار بودند و دست به یکی شده و در نتیجه مثلث شومی را تشکیل داده بودند و هر گونه آزادی را از توده‌ی مردم سلب کرده بودند.

چو شمع هر که به افشای راز شد مشغول بسش زمانه چو مقراض در زبان گیرد

(آئینه جام؛ دیوان حافظ،۱۳۸۷: قصاید)

کلک زبان بریده‌ی حافظ در انجمن با کس نگفت راز تو تا ترک سر نکرد

(دیوان حافظ، ۱۳۹۱: ۱۸۹)

حافظ آزاداندیش در مقابل نقض آزادی بیان و عقیده، سکوت نکرد و برای افشاء و تبیین حقایق و انتقاد از مفاسد و ظلم‌هایی که بر آن جامعه سایه افکنده بود، اعتراض کرد اما، با زبان طنز. چرا که زمان پر فتنه‌ی حافظ، از ظاهر معترض، زبانی خاص طلب می‌کرد؛ زبانی که هم قابلیت بیان ناگفته‌ها را داشت و هم سراینده‌اش را از فتنه‌های زمان در امان می‌داشت، لذا حافظ برای ایفای رسالت اجتماعی خویش با زبان طنز به مسائل حاد دوره‌ی خویش پرداخت، مسائلی که با ناامنی و عدم آرامش و آسایش همراه بود.

«طنز از لحاظ محتوا ـ نه قالب ـ یکی از انواع ادبی است که نویسنده یا سراینده، در آن، علل و مظاهر واپس‌ماندگی و عیوب و مفاسد و ناروایی‌های دردناک جامعه را، به قصد اصلاح، با چاشنی خنده، به طور برجسته و اغراق‌آمیز ،گاهی توام با اشاراتی به وضع مأمول زندگی، بیان می‌کند.» (حافظ عاشقی رند و بی-سامان، ۲۸۵:۱۳۸۴)

در این حرکت، نویسنده مرزها و خطوط ممنوعهٔ قدرت را در هم می‌ریزد، و با درهم ریختن مرز میان بافت‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و مذهبی فضایی آزاد می‌آفریند تا خواننده لحظاتی عوالم ممنوعه و خطرآمیز تابوها را تجربه کند. طنز سخره‌آمیز حافظ که فرهنگ اقتدار را نشانه گرفته است از درهم آمیختن گفتمان‌های قدرت، مایه می‌گیرد.

به عبارت ساده‌تر، طنز را می‌توان انتقاد و نکته‌جویی آمیخته به ریش‌خند تعریف کرد و آن را طرزی خاص از انواع ادبی برشمرد که با تعریض و به طور غیرمستقیم در شرایطی که:

اشکی که راز عشق بگوید فشاندنی است طفلی که خوش محاوره افتد نماندنی است

اظهار می‌شود.» (طنز و طنزپردازی در ایران، ۱۳۷۸: ۶-۵)

هر اثر طنزآمیز، بانگی است در مبارزه با بیدادگری و ندایی است در حفظ حرمت آزادی و ارزش بخشیدن به شرف انسانی و معتقدات ملی و اجتماعی.

طنز همه عواملی را که اجازه نمی‌دهند انسان در ساختمان فرهنگی و اجتماعی و بومی خودش و در وضع سیاسی و اقتصادی سرزمینش موثر باشد مورد طعن و استهزاء قرار می‌دهد، «به‌ویژه زمامداران و رهبران سیاسی و فکری را که دارای شخصیت‌های حقیر، روح‌های پلید و اندیشه‌های منحط و ناهنجار باشند و برای استقرار حکومت جابرانه و تحمیل عقاید مرتجعانه خود به زور و خون‌ریزی متوسل شوند و در جنب قلدری و کشتار و زندان و طرد و نفی ارزشمندان، به دروغ و دغل و کید و ریا و خیانت و نفاق و مغالطه و شیادی روی برند و برای استقرار فرمانروایی خود از هیچ خیانت و جنایتی روگردان نباشند - نظیر امیر مبارزالدین فرمانروای جابر قرن هشتم- اینان با همه خشونت‌ها و وحشیگری‌ها و قساوت‌های‌شان‌مناسب‌ترین موضوع‌ها برای ریش‌خند و استهزاء و طنز، به شمارمی‌آیند، به‌گونه‌ای که طنز انعکاس اعمال رذیلانه یا به گفته روان-شناسان پاسخ رفتار «سبعانه» و غیرانسانی آنان می‌شود. هرچند خودشان را برگزیده خلق تحت ستم بدانند و عوام‌الناس! » (طنز و طنز پردازی در ایران ، ۱۳۷۸ :۳۶۳)

زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست در حق ما هرچه گوید، جای هیچ اکراه نیست

(همان: ۹۹)

عیب رندان مکن، ای زاهد پاکیزه سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(همان: ۱۱۲)

زاهد از کوچه‌ی رندان به سلامت بگذر تا خرابت نکند صحبت بدنامی چند ...
ای گدایان خرابات خدا یار شماست چشم انعام مدارید ز انعامی چند

(همان: ۲۴۵)

بیا که رونق این کارخانه کم‌نشود به زهد هم‌چو تویی یا به فسق هم‌چو منی
ز تندباد حوادث نمی‌توان دیدن در این چمن که گلی بوده است یا سمنی

(همان: ۶۵۷)

حافظ در چنین اوضاع سیاسی که پیرامون خود را آکنده از شرارت ها و ریاکاری می‌بیند که کارگزاران مستبد نسبت به مردم روا می‌دارند، و هر گونه آزادی را از آنان سلب کرده‌اند، سعی می‌کند به وسیله‌ی اشعار خویش، خواننده را نسبت به رازهای پشت پرده، آگاه سازد. زیرا مردم روزگار حافظ، در رنج بودند، بی‌آن که بتوانند واژه‌ای برای اظهار رنج‌های خود بیابند یا فریادهایی برای منعکس کردن دردهای خود برکشند اما حافظ ظلم‌ستیز، توانست رویدادهای دردانگیز آن روزگار را، در لابه‌لای اشعار خویش، به نمایش بگذارد.

در نهایت حافظ امیدوارانه، مژده‌ی سقوط حکومت یکتاتوری و برچیده شدن بساط ظلم، ستم و سخت-گیری را که زمینه‌ی استقرار صلح و امنیت و آزادی در جامعه است، برای مردم ستمدیده می‌دهد.

ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند وز می جهان پر است و بت می گسار هم

(همان: ۱۷۱)

استنتاج

با توجه به نگرش حافظ به مسائل اجتماعی، می‌توان اذعان نمود؛ دیوان حافظ شهری است که مجال تجربه آزادی و دموکراسی را به خواننده می‌دهد.

اشعار کوبنده و انتقادی حافظ متولیان مذهب را به چالش می‌کشد کسانی‌که با تحمیل عقیده و اندیشه‌ی خود آزادی و امنیت مردم را ضایع کرده بودند بنابراین شرایط استبدادی مذهبی در آن دوره، وضعیت خفقانی را برای توده مردم رقم زده بود. این موضوع یعنی تحمیل عقیده و نبود آزادی اندیشه درلابه‌لای اشعار حافظ کاملاً مبرهن است و حافظ با اشعار آزادی‌خواه و آگاهی‌بخش خویش توانسته به زیبایی اعتراض خود را به عدم آزادی که توام با نامنی و اضطراب است، به تصویر بکشد.

ظلم و ستم پدیده‌ی مذموم و شومی است، چنان که با ظلم و ستم پایه‌های یک حکومت سست شده و باعث سرکوب آن می‌شود. زیرا مردم آزاداندیش، زمانی که شاهد ظلم و بی‌عدالتی باشند سکوت نمی‌کنند و برای احقاق حقوق خویش شورش و انقلاب می‌کنند.

کتابنامه

- قرآن کریم
- آبادیان، حسن (۱۳۸۸) بحران آگاهی و روشنفکری در ایران، تهران: انتشارات کویر
- بسته نگار، محمد (۱۳۸۰) حقوق بشر از منظر اندیشمندان، تهران: اتشار
- بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸)، طنز و طنزپردازی در ایران، تهران: نشر صندوق
- حافظ، شمس‌الدین (۱۳۸۷) دیوان حافظ همراه با یادداشت‌های استاد مطهری، تهران: انتشارات صدرا
- خطیب رهبر، خلیل(۱۳۹۱) دیوان حافظ، تهران: انتشارات صفی علیشاه
- ربیعی، علی (۱۳۸۳) مطالعات امنیت ملی، تهران:انتشارات وزارت امور خارجه
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶) از کوچه‌ی رندان، تهران: امیر کبیر
- رفیعی، عبدالله(۱۳۸۸) صلح مسلح، تهران: نشر امیر محمد
- قاضی، سید ابوالفضل (۱۳۹۱)بایسته‌های حقوق اساسی، تهران: نشر میزان
- محدثی، جواد (۱۳۸۱) پیام‌های عاشورا، قم: انتشارات تحسین
- نیشابوری، عطار (۱۳۸۵) تذکره الالیاء؛ مصحح احمد آرام، تهران: متفکران نامی دانش
- یزدی، حسین (۱۳۸۶) آزادی از نگاه استاد مطهری، تهران: صدرا

ریشه‌شناسی شماری از واژگان زبان فارسی

رویا سیفی

دانش‌آموخته زبان‌های باستانی

چکیده

در نوشته پیش رو، شماری از واژگان زبان فارسی[۱] از دیدگاه ریشه‌شناسی مورد بررسی واقع خواهند شد. با توجه به تعریف ریشه‌شناسی که مطالعه و بررسی واژه‌ها از کهن‌ترین زمان کاربرد آن تا زمان حال هم از نظر آوایی و هم از نظر معنی و مفهوم کاربرد آن است, برای یافتن ریشه ایرانی آغازی که واژه از آن سرچشمه گرفته, در صورت امکان صورت‌های کهن این واژه را در فارسی میانه و هم در فارسی باستان مطابق قوانین تحولات آوایی شناسایی کرده و واژه‌های برابر آن را در دیگر زبان‌های ایرانی برای اثبات اینکه ریشه فعلی مذکور در زبان ایرانی آغازی همان مفهوم را دارا بوده ذکر کرده‌ایم.

کلیدواژه‌ها: زبان فارسی, ریشه‌شناسی, واژه, زبان‌های کهن.

مقدمه:

انسان‌ها در هر زمان و هر مکان و با هر زبانی در برخورد با واژه‌های تازه و ناآشنا می‌کوشند هر واژه‌ای را با واحدهای زبانی آشنا در نظر بگیرند و برایش معنایی بیابند. همانند مثال زیر که در شاهنامه آمده است که چون پسر بزرگ فریدون از برابر اژدها گریخت و راه سلامت را برگزید پدرش نامش را «سلم»[۲] گذاشت. که در اصطلاح دانش زبان‌شناسی، «ریشه‌شناسی عامیانه»[۳] نامیده می‌شود. دانش ریشه‌شناسی[۴] بخشی از زبان‌شناسی به شمار می‌رود که به واژه‌ها و ارتباط و پیوندشان با همدیگر و با زبان‌های دیگر و به‌ویژه زبان‌های هم‌خانواده و خویشاوند می‌پردازند. ریشه‌شناسی علمی بر پایهٔ دانش زبان‌شناسی تاریخی و قانون و قاعده‌های تبدیل و تحول‌های آوایی در گذز زمان و نیز متن‌های موجود و بازسازی واژگان در خانواده‌های زبانی است. با شناسایی خانواده‌های زبانی و تشخیص و تعیین قاعده‌های تغییر آوایی در زبان‌ها، پایه‌های ریشه‌شناسی نیز استوارتر شد با بررسی متن‌های بازمانده از دوران‌های گوناگون زبانی و ضبط‌های مختلف

---

[۱]- برای درک بهتر تغییرات زبانی و ریشه‌شناسی واژه‌ها لازم است که مختصری در مورد نیای زبان فارسی و زبان‌های هم‌خانواده آن گفته شود. زبان فارسی نو بازمانده زبان فارسی میانه است که آن نیز دنباله فارسی باستان, زبان کتیبه‌های هخامنشی است. زبان فارسی باستان و اوستایی تنها زبان‌های ایرانی باستان هستند که از آنها آثار مکتوبی برجای مانده است. زبان‌های ایرانی از لحاظ زمانی به سه دوره باستان: اوستایی, فارسی باستان, مادی و سکایی؛ میانه: زبان‌های ایرانی میانه غربی: فارسی میانه و پهلوی اشکانی, زبان‌های ایرانی میانه شرقی: سغدی؛ سکایی (ختنی و تمشقی), خوارزمی و بلخی؛ نو: زبان فارسی و دیگر زبان‌ها و گویش‌های ایرانی همانند آسی, کردی, پشتو, بلوچی و ... (رضایی باغ‌بیدی, ۱۳۸۸: ۲۰-۲۲).

[۲]- نام سلم در زبان پارسی میانه (پهلوی) و نو (دری) واژه‌ای ایرانی است و با «سلامت» عربی پیوندی ندارد. در اوستایی به شکل «سَیرَمه» آمده است و نام تیره‌ای از قوم‌های آریایی (ایرانی) است که جزو سکاها به شمار می‌روند. از نظر تاریخی این گروه ایرانیان همان سرمت‌ها هستند که در قفقاز و شرق اروپا زندگی می‌کردند. در شاهنامه نیز سلم در روم زندگی می‌کند.

[۳] - folk etymology

[٤] - etymology

واژگان در دوره‌های تاریخی مختلف و نیز شکل واژگان در گویش‌های مختلف همان زبان، و با بهره‌گیری از ریشه‌شناسی علمی می‌توان برای هر واژه پیشینه علمی به نگارش درآورد. همین علاقه روز افزون انسانها به ریشه یابی واژه ها و نامشخص بودن ریشه واژگان زبان‌ها باعث شده است که فرهنگ‌هایی در این زمینه نگاشته شود. در چنین مواردی، فرهنگ‌نگار با توجه به امکانات موجود، فرهنگ هایی را تدوین می‌کند که به ریشه‌شناسی واژگان زبان می‌پردازد.. همچنین فرهنگ‌نگار با استفاده از مواد و آثار به جای مانده از دوران پیشین آن زبان، صورت‌ها و معانی تاریخی واژه‌ها را معرفی می‌کند و صورت نخستین و معنی اولیه آن را به دست می‌آورد.. از میانه سده هفدهم م. فرهنگ‌های ریشه‌شناسی نه چندان علمی نگاشته شده‌اند برای مثال فرهنگ ریشه‌شناسی زبان انگلیسی توسط استفان اسکینر[۱] در ۱۶۷۱ نگاشته شده است. بعد از این دوره، فرهنگ‌های متعدد و بیشماری در زمینه ریشه‌شناسی نگاشته شده اند. به‌ویژه در حوزه زبان‌های هند و اروپایی فرهنگ‌های ریشه‌شناسی بسیاری تألیف شده است, و در پایان سده نوزدهم م. و آغاز سده بیستم م. به بعد نوع دیگری از فرهنگ‌های ریشه‌شناسی و تاریخی زبان‌ها پدید آمدند که روش‌های علمی‌تری را در بیان ریشه‌شناسی واژه‌ها به کار گرفتند

روش پژوهش:

برای نگارش این نوشته, نگارنده واژه‌هایی را برگزیده است که در طول مدت مطالعات چندین ساله در زمینه ریشه‌شناسی واژگان زبان فارسی به آنها پرداخته است. شماری از این واژگان توسط ایران‌شناسان و زبان‌شناسان در سال‌های پیشین از دیدگاه ریشه‌شناسی بررسی شده‌اند, اما با توجه به پیشرفت‌های نوین علم ریشه‌شناسی تجدید نظر در بررسی آنها ضروری به نظر می‌رسد. با توجه به کمبود منابع مکتوب از زبان‌های ایرانی کهن نمی‌توان شرح کاملی از ریشه‌شناسی واژه‌ها ذکر کرد. روشی که برای تدوین مدخل‌های واژگانی این نوشته برگزیده شده چنین است: پس از گزینش واژگان, نخست معنی و مفهوم آنها را از فرهنگ‌های معتبر زبان فارسی همانند «لغت‌نامه دهخدا» و «برهان قاطع» استخراج کرده و در صورت امکان صورت واژه را در فارسی میانه ذکر کرده و سپس صورت ایرانی آغازی واژه را بازسازی کرده و ریشه فعلی آن را از کتاب «ریشه‌شناسی فعل‌های ایرانی» نوشته چانگ آورده است. برای بازسازی صورت فرضی ایرانی آغازی از تحولات تاریخی آواهای زبان فارسی یا همان واج‌شناسی تاریخی بهره گرفته شده است. سپس در صورت ریشه فعلی در زبان فارسی باستان و اوستایی آن را ذکر کرده آنگاه واژگان هم‌ریشه یا واژه‌های برابر را از دیگر زبان‌های ایرانی میانه برای اثبات اینکه ریشه فعلی مورد نظر در زبان ایرانی آغازی معنی و مفهوم مورد نظر دارا بوده آورده شده است. صورت‌های فرضی بازسازی شده با علامت [*۲] نشان داده شده‌اند نشانه /–/ در انتهای واژگان زبان‌های ایرانی باستان نشانه ستاک واژه بدون کاربرد پایانه‌های صرفی است و در زبان‌های ایرانی میانه نشانه ماده‌های ماضی یا مضارع هستند. نشانه H در صورت‌های ایرانی آغازی نشان دهنده واجی

[۱] - Stephen Skinner (1623–1667)

[۲]– این علامت از نوآوری‌های اگوست شلایخر ((August Schleicher (1821 1868) زبان شناس آلمانی است.

است که بازمانده لارینگال‌ها[۱] یا واج‌های حنجره‌ای سه گانه هند و اروپایی آغازی هستند, ولی در زبان‌های منشعب از ایرانی آغازی این واج حفظ نشده و برخی ناهماهنگی‌های موجود در زبان‌های ایرانی وجود این واج را اثبات می‌کند. برای آوانویسی واژگان بازسازی شده ایرانی آغازی از شیوه آوانویسی مایرهوفر[۲] (۱۹۹۲) استفاده شده است.

اهداف پژوهش:

هدف از انجام این پژوهش روشن ساختن گوشه‌هایی از ریشه‌شناسی واژگان زبان فارسی است, زیرا که بسیاری از واژگان علاوه بر تغییر و تحولات آوایی در گذر زمان, دچار تغییر معانی هم می‌گردند و بسیاری نیز از بین می‌روند همچنین برخی از آنها هنگام کتابت نسخه خطی توسط کاتبان تحریف می‌شوند, به گونه‌ای که شناخت صورت صحیح واژه نیازمند پژوهشی جدید بر مبنای یافته‌های علمی جدید است. ریشه‌شناسی علمی درک ما را از زبان بهتر و دقیق‌تر می‌کند و حتی بخشی از تاریخ و فرهنگ را آشکار می‌کند. برای نمونه ریشه‌شناسی واژه »سیستان» (سکاستان > سگستان > سیستان) گویای این مطلب است که قوم ایرانی سکایی در این منطقه زندگی می‌کردند. علاوه‌بر این, ریشه‌شناسی موقعیت زبان فارسی را در میان زبان‌های ایرانی و دیگر زبان‌ها که در گذر زمان با آنها در تماس بوده است به عنوان یک زبان ادبی تعیین می‌کند, برای نمونه هنگامی که ریشه‌شناسی شمار زیادی از واژه‌های ارمنی آشکار می‌سازد که از زبان فارسی وارد زبان ارمنی شده‌اند, نشان دهنده این واقعیت است که زبان فارسی در زمان‌های دور (از سده سوم تا هفتم م.) بر زبان ارمنی[۳] تسلط داشته است, زیرا که فرهنگ جامعه فارسی زبان فرهنگی غالب بوده است.

پیشینه پژوهش:

نخستین بار در سال ۱۸۵۲ م. تاریخ‌دانی آلمانی به نام «اِرنْست ویلهِلم فورسته‌مان»[۴] در مقاله‌ای با عنوان «اندر ریشه‌شناسی عامیانهٔ آلمانی» در «مجلهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی هم‌سنجشی در زبان‌های آلمانی و یونانی و لاتین» پرداخت اصطلاح «ریشه‌شناسی عامیانه» را به کار برد. در همان دوران، در کتاب «درس‌های زبان‌شناسی عمومی» اثر فردیناند دو سوسور[۵], در کتاب «زبان‌شناسی ترازمانی» به صورت کوتاهی به «ریشه‌شناسی عامیانه» پرداخته است. سوسور ریشه‌شناسی عامیانه را تلاش برای توضیح تقریبی واژه‌ای ناآشنا

---

[۱]- laryngeal: اصطلاحی عمومی برای آواهای چاکنایی و حلقی فرض شده هند و اروپایی آغازی است که به صورت h_1, h_2 و h_3 نشان داده می‌شوند (بیکس, ۱۳۹۰: ۱۷۳).

[۲] - Manfred Mayrhofer (1926 –2011)

[۳]- واژگان ایرانی در زبان ارمنی به‌اندازه‌ای بود که زبان‌شناسان در سه‌ربع سده نوزدهم م تصور می‌کردند که زبان ارمنی یکی از زبان‌های ایرانی است. تا اینکه در ۱۸۷۷ م. هاینریش هوبشمان ثابت کرد که زبان ارمنی شاخه‌ای جداگانه از خانواده زبانی هند و اروپایی است (ابوالقاسمی, ۱۳۸۳: ۱۰).

[٤] - Ernst Wilhelm Förstemann (1822-1906)

[٥] - Ferdinand de Saussure (1857-1913)

از راه پیوند زدن آن به چیزی که شناخته شده است و یافتن تفسیری ساده برای آن واژهٔ ناآشنا». در زمانی نزدیک‌تر به دوران کنونی پیوند می‌دهد.

رابرت تراسک[۱] در کتاب «فرهنگ زبان‌شناسی تاریخی و هم‌سنجشی» ریشه‌شناسی عامیانه را تغییر دلخواه در واژگانی با صورتی مبهم به منظور شفاف‌سازی شکل آنها که لزوماً معنای آنها را تغییر نمی‌دهد می‌داند. اما در زمینه ریشه‌شناسی زبان فارسی است آثار کمتری نگاشته شده است. و هنوز فرهنگ جامع ریشه‌شناسی زبان فارسی نوشته نشده است. شاید جسته گریخته تلاش‌هایی شده باشد اما هنوز سازمان یافته نیست و برای شمار اندکی از واژه‌ها چنین شده است. در زمینهٔ ریشه‌شناسی علمی واژگان زبان فارسی، نخستین کتاب به نام «نقشهٔ زیربنایی ریشه‌شناسی در فارسی نو» اثر پاول هُرن[۲] آلمانی است که در سال ۱۸۹۳ م. چاپ شد. این کتاب را جلال خالقی مطلق در سال ۱۳۵۶ خ. با نام «اساس اشتقاق فارسی» ترجمه کرده است. کار بعدی از آن یوهان هاینریش هوبشمان[۳] آلمانی با عنوان آلمانی"Persische Studien" است که در سال ۱۸۹۵ م. چاپ شده است و در آن به نقد کتاب هرن هم پرداخته و واژه های زبان فارسی را ریشه شناسی کرده است. این کتاب در سال ۱۳۸۶ توسط بهزاد معینی سام به فارسی ترجمه شد و با عنوان "تحول آوای زبان فارسی از هند و اروپایی تا امروز" توسط انتشارات امیر کبیر منتشر شد.

شاید در ایران معاصر نخستین بار محمد معین در فرهنگ خود به گونه‌ای نه چندان علمی به ریشه‌شناسی واژه‌ها پرداخت و برای سرواژه‌های فراوانی در فرهنگ معین ریشه‌شناسی علمی بیان کرد. معین در ویرایش فرهنگ «برهان قاطع» نیز در یادداشت‌هایش با تکیه بر دانش زبان‌شناسی نوین و دانسته‌های خویش و آنچه تا زمان وی شناخته شده بود به ریشه‌شناسی برخی واژگان پرداخت و اشتباه بودن برخی ریشه‌شناسی‌های عامیانه در برهان قاطع را ذکر کرد. یکی از کمبودهای فرهنگ معین برای کاربردهای امروزی آن است که این ریشه‌شناسی‌ها در دهه‌ی ۱۳۴۰ خورشیدی انجام شده و دانش زبان‌شناسی و ریشه‌شناسی به ویژه در زمینهٔ زبان‌های ایرانی از آن زمان تاکنون بسیار پیشرفت کرده است و برخی از این ریشه‌شناسی‌ها دقیق‌تر یا روشن‌تر شده است

در طی سال‌های ۱۹۸۶–۲۰۰۱ م. مانفرد مایرهوفر ایران‌شناس و زبان‌شناس اتریشی کتاب «ریشه‌شناسی زبان‌های هند و آریایی» را منتشر کرده که در لابه‌لای آن ریشه‌شناسی واژه‌هایی از زبان‌های ایرانی نیز به چشم می‌خورد. در سال ۱۳۷۴ محسن ابوالقاسمی کتابی را با عنوان " ریشه‌شناسی" منتشر ساخته و در آن برخی از واژه‌های زبان فارسی را ریشه‌شناسی کرده است. جواد برومند سعید در سال ۱۳۸۳ کتاب "ریشه‌شناسی و اشتقاق را انتشار کرده و او نیز به ریشه‌شناسی شماری از واژگان زبان فارسی پرداخته است. در سال ۱۳۸۳ "فرهنگ ریشه شناسی زبان فارسی" توسط فرهنگستان زبان فارسی منتشر شده است. این فرهنگ توسط محمد حسن‌دوست و زیر نظر بهمن سرکاراتی تألیف شده است. و از حرف «الف تا ت» را شامل می‌شود.

---

[۱] - Robert Lawrence "Larry" Trask (1944-2004)
[۲] - Paul Horn (1863-1908)
[۳] - Johann Heinrich Hübschmann (1848–1908)

یدالله منصوری دو اثر در زمینه ریشه شناسی فعل‌های زبان فارسی میانه یا پهلوی و فارسی نو در سال ۱۳۸۴ و دیگری در سال ۱۳۸۸ به نگارش درآورده است. به تازگی نیز گارنیک آساتریان[۱] ایران‌شناس ارمنستانی فرهنگ بزرگ ریشه‌شناسی زبان فارسی را در سال ۲۰۱۳ منتشر کرده است. این فرهنگ بر پایه تازه‌ترین دستاوردهای زبان‌شناسی در زمینه زبان‌های ایرانی و به‌ویژه زبان فارسی است. نمونه‌ها از شعر فارسی، کتاب‌ها و رساله‌های پزشکی گذشته، فرهنگ‌های فارسی قدیمی و نیز زبان امروزی آورده شده‌اند. علاوه بر واژه‌های فارسی، به وام‌واژه‌هایی هم پرداخته شده که ریشه‌هایشان در زبان هندی و یونانی و دیگر زبان‌های ناحیه قفقاز برمی‌گردد. در همین راستا، جانی چونگ۲، در سال ۲۰۰۶ م. «فرهنگ ریشه‌شناسی فعل‌های ایرانی» را منتشر کرد این کتاب تنها به فعل‌ها در زبان فارسی نمی‌پردازد بلکه هر کارواژه یا فعل را در همهٔ زبان‌های ایرانی مانند اوستایی، پارسی کهن، فارسی میانه، سغدی، ختنی، و ... نیز دربرمی‌گیرد و فرگشت‌های (تحول) آنها را نشان می‌دهد.

واژگان:

انگاره: هر چیز ناتمام (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل انگاره), و نقش ناتمام خواه سایه‌دار باشد و خواه بی‌سایه همانند تصویر (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۷۴)

این واژه برگرفته از واژه فارسی میانه hangārag* (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۸۷) است واژه فارسی میانه نیز بازمانده صورت ایرانی آغازی -ham-kār-aka* از ریشه -kar* به معنای «انجام دادن» (Cheung, 2007: 238) است. واژگان بسیاری در زبان‌های ایرانی از ریشه فعلی -kar* و با بهره‌گیری از پیشوندها و پسوندها ساخته شده‌اند. در زبان اوستایی و فارسی باستان این ریشه به صورت -kar (Bartholomae, 1904: 376), (Kent, 1953: 179) به معنای «انجام دادن» باقی مانده است و واژگان بسیاری از آن مشتق شده‌اند. در زبان فارسی نو, واژه-هایی همانند «سگالیدن» و «سگال–» < ایرانی آغازی: -us-kār-a* , پیکر < ایرانی آغازی: -pati-kar-a* , «نگاشتن» و «نگار–» < ایرانی آغازی: -ni-kār-a* , «انگاشتن», «انگاریدن» و «انگار–» < ایرانی آغازی: -ham-kār-a* , «کار» < ایرانی آغازی: -kāra* و «کردن» و «کن–» < ایرانی آغازی: -kṛ-nau* (معین, ۱۳۵۰: ج۲: ۷۰۹؛ ج۴: ۶۵۱؛ ج۱: ۵۷۳؛ ج۳, ۲۵؛ ۴۰)هم‌ریشه با «انگاره» هستند.

اندوه: گرفتگی دل, دلگیری (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل اندوه) و غم وگرفتگی دل (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۷۱)

این واژه گرفته شده از واژه فارسی میانه andōh به معنای «اندوه» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۳۹) است که خود بازمانده واژه ایرانی آغازی -ham-tuxš-a* از ریشه فعلی -tuxš* به معنای «مشغول بودن, کار کردن» (Cheung, 2007:400) است. این ریشه در اوستایی به صورت -θβaxš (Bartholomae, 1904:483) < ایرانی

[۱] - Garnik Asatrian
[۲] - Johnny Cheung

آغازی: [۱]-θuaxš-* باقی مانده که از آن واژه -θβaxšah به معنای « تلاش و کار» (ibid, 483) ساخته شده است. در فارسی میانه مانوی واژه‌های -tuxš «تلاش کردن, کوشا بودن», tuxšišn «تلاش, اشتیاق» و tuxšāgī «کوشش» (Durkin-Meisterernst, 2004: 331) , در پهلوی اشکانی واژه -tuxš نیز به معنای «تلاش کردن» (ibid: 331) و در سغدی هم ماده آغازی -Ɔntwxs «تلاش کردن» (قریب, ۱۳۷۴: ۴۵) < ایرانی آغازی: [۲]-ham-tuxš* -sa و -Ɔntwxc « اندوه» (همان: ۴۵) و در فارسی نو «تخشیدن» و «تخشا» (معین, ۱۳۵۰: ج۱: ۷۲۳) از این ریشه برجای مانده است.

اورنگ: تخت پادشاهان (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل اورنگ), (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۸۳) و فر، شکوه، شأن (معین, ۱۳۵۰: ج۱: ۵۱۰).

این واژه برگرفته از واژه فارسی میانه abrang در معنای «اورنگ, شکوه» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۳۱) < ایرانی آغازی: -abi-ranj-a* از ریشه فعلی -ranj* در معنای «رنگ کردن» (Cheung, 2007: 314) است. از طریق الواح ایلامی تخت جمشید[۳]واژه فارسی باستان āranjanam < [۴]ha-ra-an-za-na-am (Hinz, 1975: 23) این واژه حالت مفعولی از ستاک –āranjana در معنای «تزئین» که از پیشوند -ā , ریشه فعلی -ranj «رنگ کردن» و پسوند نام‌ساز –ana– تشکیل شده است. در فارسی میانه واژه rang «رنگ» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۲۸) نیز هم‌ریشه با این واژه است. دیگر واژه‌های هم‌ریشه با این واژه در فارسی نو عبارتند از: «رنگ», «رخش» (معین, ۱۳۵۰: ج۲: ۳۵۵, ۲۸۳) در معنای «دارای رنگ سفید و قرمز, اسب رستم» این واژه وام‌واژه‌ای از زبان سغدی است زیرا که در زبان سغدی بودایی واژه rxš «اسب رستم» (قریب, ۱۳۷۴: ۳۴۷) وجود دارد. «ابرنجن»[۵] در معنای «النگو, بازوبند» < -abi-ranj-ana* و «رزیدن» و «رز–» < [۶]-raj-a* (معین, ۱۳۵۰: ج۱: ۱۹۰؛ ج۲: ۲۹۷).

ارویس: ریسمانی که از موی بز تافته شده باشد (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۱۱)

این واژه برگرفته از واژه فارسی میانه arwēs به معنای «ریسمان و رسن» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۴۲) که خود بازمانده صورت ایرانی آغازی -ṷraisa* از ریشه فعلی -ṷrais* در معنای «چرخیدن, ریسیدن» (Cheung, 2007:437) است. برابر این واژه در اوستایی -uruuaēsa «گردش, چرخش» از ریشه فعلی -uruuaēs

---

[۱]– ریشه -tuxš* ایرانی آغازی صورت ضعیف ریشه -θuaxš* است که چانگ اشاره‌ای به آن نکرده است.

[۲]– همخوان /š/ با همخوان /s/ ادغام شده است.

[۳]– الواح ایلامی تخت جمشید مدارک اداری به زبان ایلامی هستند که بر روی لوح‌های گلی در زمان حکومت داریوش اول هخامنشی(۵۲۲–۴۸۶ پ‌م), خشایارشا (۴۸۵–۴۶۵ پ‌م) و اردشیر اول (۴۶۵–۴۲۴ پ‌م)حک شده‌اند و در دو مرحله توسط موسسه باستان-شناسی دانشگاه شیکاگو در طی سال‌های ۱۹۳۳–۱۹۳۴ م. و ۱۹۳ –۱۹۳۸کشف شده‌اند. (Dandamayev, 2002: 299).

[۴]– صورت ایلامی واژه āranjanam فارسی باستانی است.

[۵]- واژه «ابرنجن» به صورت «اورنجن» نیز کاربرد داشته است (حسن دوست, ۱۳۸۳: ۱۱۷). پیشوند -abi* ایرانی باستان به صورت «اب–» به فارسی نو و به صورت -au در گویش‌های ایرانی شرقی کاربرد داشته است. پس می‌توان گفت واژه‌های «اورنگ» و «اورنجن» وام-واژه‌هایی از یکی از زبان‌های ایرانی شرقی هستند.

[۶]– -raj* صورت ضعیف ریشه -ranj* است.

«چرخیدن» (Bartholomae, 1904: 1521) است. در فارسی میانه از این ریشه فعلی rištag «رشته, رسن» و abrēšom «ابریشم» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۳۰, ۳۱), در پهلوی اشکانی هم واژه ārwis- «به دور خود چرخیدن» (Durkin-Meisterernst, 2004: 53) < ایرانی آغازی: -ā-u̯rais-a*, در سغدی واژه‌های ɔrwxš«مسدود, گلوگیر» و ɔrwɔštɔk[1] «ساخته, بسته» (قریب, ۱۳۷۴: ۶۰, ۵۹) و واژه‌های فارسی «رشته» < فارسی میانه: rištag < ایرانی آغازی: -u̯rais-ta-ka* , «ریسیدن» و «ریس–» < ایرانی آغازی: -u̯rais-a* و «ابریشم» < فارسی میانه: abrēšom < ایرانی آغازی: -abi-u̯rais-ama* (معین, ۱۳۵۰: ج۲: ۳۰۵, ۳۷۲؛ ج۱: ۲۱۱) ساخته شده‌اند.

انجوغ: چین و شکن (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۶۷)

این واژه وام‌واژه‌ای از یکی از زبان‌های ایرانی شرقی است, زیرا که واج /غ/ در زبان فارسی اصیل نیست و فقط در وام‌واژه‌ها وجود دارد. ایرانی آغازی این واژه را می‌توان به صورت -ham-kauč-a* از ریشه فعلی -kauč* در معنای «خم شدن» (Cheung, 2007:249) بازسازی کرد. از ترکیب این ریشه با پیشوند -ni* ایرانی آغازی, واژه -nigōz (Boyce, 1977: 61) «خم شدن» به وجود آمده است. در زبان خوارزمی هم واژه njwγ «چین و چروک» (Mackenzie, 1971: 88) < ایرانی آغازی: -ni -kauč-a* و در زبان ختنی -uskuj «برخاستن» < ایرانی آغازی: -uz -kauč-a* (Baily, 1979: 43) از این ریشه ساخته شده‌اند.

بیدار: اگاه و هشیار (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۳۳۳)

این واژه بازمانده فارسی میانه wigrād «بیدار» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۵۸) است که آن نیز برگرفته از صورت ایرانی آغازی -u̯i-Hgar-ta* از ریشه -Hgar* «بیدار بودن» (Cheung, 2007: 172) (اوستایی: -γār «محافظت کردن» (Bartholomae, 1904: 524)) است. در فارسی میانه مانوی و فارسی میانه زرتشتی -wigrās / -wigrād «بیدار شدن, برخاستن» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۵۸), (Durkin-Meisterernst, 2004: 353), پهلوی اشکانی: -wiγrās / -wiγrād «بیدار شدن» (ibid: 353), سغدی: -γɔr «محافظت کردن»(قریب, ۱۳۷۴: ۱۶۰) از ریشه -Hgar* ایرانی آغازی ساخته شده‌اند.

گزند: آسیب, آفت و رنج (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل گزند) (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۳: ۱۸۱۲)

این واژه بازمانده ایرانی آغازی -u̯i-jan-ta* از ریشه -jan* «زدن» (Cheung, 2007:404) (اوستایی: -jan (Bartholomae, 1904: 539), فارسی باستان: -jan «کشتن» (Kent, 1953: 184) است. واژگان بسیاری در زبان‌های ایرانی با استفاده از این ریشه ساخته شده‌اند, اما ذکر تمام این واژگان در محتوای این مقاله نمی‌گنجد, بنابراین فقط از هر زبان یکی یا دو نمونه ذکر می‌شود. در فارسی میانه زرتشتی و مانوی: -zan / -zad , -ōzan / -ōzad (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۱۶, ۱۶۸),(Boyce, 1977: 19,104) , فارسی میانه کتیبه‌ای: -wzɔd «کشتن» < ایرانی آغازی: -u̯i-jan-ta* , پهلوی اشکانی: -žan / -žad , -ōžan / -ōžad (ibid: 19,104), سغدی: -jn «زدن»,

[1]– برابر این واژه در اوستایی -aruuišta «ساخته شده» (Bartholomae, 1904: 1522) که هم‌ریشه با این واژه است.

ɔwzyɔn «کشنده» (قریب, ۱۳۷۴: ۳۵۲, ۴۱۶) و در فارسی نو «زدن» و «زن–» (معین, ۱۳۵۰: ج۲: ۴۲۸) هم-ریشه با این واژه هستند.

بانگ: فریاد و آواز بلند (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۲۲۹)

این واژه گرفته شده از واژه فارسی میانه wāng «فریاد و بانگ» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۵۲), است و صورت بازسازی شده این واژه در ایرانی آغازی -ɥānča* از ریشه فعلی -ɥač* «سخن گفتن» (Cheung, 2007:404) (در اوستایی ریشه فعلی -vaoc-/vāc «سخن گفتن» (Bartholomae, 1904: 1339)) است. در دیگر زبان‌های ایرانی واژگان ساخته شده از ریشه فعلی -ɥač* عبارتند از: فارسی میانه زرتشتی: wāz «واژه», ēwāz «بیان» < ایرانی آغازی: -abi-ɥāc-a* و -āwāz «ندا دادن» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۵۶, ۷۱, ۴۵), فارسی میانه مانوی: āwāg «سخن» (Boyce, 1977: 4), پهلوی اشکانی: -wāž «سخن گفتن» (Durkin-Meisterernst, 2004: 333) , niwāg «آهنگ» (Boyce, 1977: 63), سغدی: -wxs «بیان شدن», asfrāčē «واژه, سخن» (قریب, ۱۳۷۴: ۳۵۲, ۴۱۶) < ایرانی آغازی: [1]-us-fra-ā-uc-a* و در فارسی نو واژه‌های «آوازه», «آواز», «نواختن» و «نواز–» (معین, ۱۳۵۰: ج۱: ۱۴۴؛ ج۴: ۷۰۷) < ایرانی آغازی: -ni-ɥāc-a*.

اندرز: پند دادن (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۷۰)

این واژه بازمانده واژه فارسی میانه handarz «اندرز» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۸۶), که گرفته شده از صورت ایرانی آغازی -ham-darz-a* از ریشه -darz* «متصل کردن» (Cheung, 2007: 63) (اوستایی: -darəz «متصل کردن» (Bartholomae, 1904: 615)) است. همچنین در فارسی میانه واژه -handarzēn «پند دادن» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۸۶), در پهلوی اشکانی هم واژه‌های -darz «محکم بستن» و -handēš «گره زدن» (Boyce, 1977: 60, 36) < ایرانی آغازی: [2]-ham-dṛšta* , سغدی: -βδɔyz «نگه داشتن» (قریب, ۱۳۷۴: ۸۱) < ایرانی آغازی: -abi-darz-a* ,ختنی: -dalś «محکم کردن» (Baily, 1979: 153) و فارسی نو: «درزن» < ایرانی آغازی: -darz-ana* , »سوزن» و «پدرزه» < ایرانی آغازی: -pati-darz-aka* (معین, ۱۳۵۰: ج۲: ۷۴, ۴۳۳؛ ج۱: ۶۴۱) از این ریشه ساخته شده‌اند.

افغان, فغان: فریاد و زاری (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۱: ۱۵۰), سوگواری (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل افغان)

این واژه بازمانده ایرانی آغازی -apa-gaH-na* از ریشه -gaH3* در معنای «آواز خواندن, ندا دادن» (Cheung, 2007:145) است. در اوستا واژه -gāθa «سرود» (Bartholomae, 1904: 532) < ایرانی آغازی: -gaH-θa*, فارسی میانه: gāh «سرود» < ایرانی آغازی: -gaH-θa* (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۷۶),, ختنی: -gāha «سرود», سغدی: -žɔy «صحبت کردن» (قریب, ۱۳۷۴: ۳۵۲, ۴۷۹) از این ریشه ترکیب یافته‌اند.

دستور: وزیر و منشی (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۲: ۸۶۲), حاکم و موبد (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل دستور)

[1]– این واژه از سه پیشوند همراه با صورت ضعیف ریشه ساخته شده است.

[2]– در ایرانی باستانی صفت مفعولی است که از صورت ضعیف ریشه -darz* ساخته شده است.

این واژه بازمانده واژه فارسی میانه dastwar «وزیر, باقدرت» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۶۲), که خود برگرفته از واژه ایرانی باستان -danh-ta-bara* از ریشه -danh* «یاد دادن, آموزش دادن» (Cheung, 2007: 56) (اوستایی: -daiŋh «آموزش دادن» (Bartholomae, 1904: 601)) است. -danh-ta* صفت مفعولی است که در ساخت صفت مفعولی مطابق قاعده گردش واکه‌ای[1] در زبان‌های ایرانی باستان صورت ضعیف ریشه به کار می‌رفته صورت ضعیف ریشه -danh* به صورت -dah* بوده که /h/ پیش از همخوان /t/ به همخوان سایشی /s/ تحول یافته است. در فارسی میانه مانوی واژه dastan «قدرتمند» و در زبان پهلوی اشکانی dast «توانا» (Durkin-Meisterernst, 2004: 142) از این ریشه به وجود آمده‌اند.

گله: شکایت (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل گله), (برهان قاطع, ۱۳۷۶: ج۳: ۶۲۴)

برابر این واژه در فارسی میانه gilag «گله» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۷۸),, بنابراین صورت فرضی آن را در فارسی باستان به شکل -gard-aka* از ریشه -gard*«گله کردن» برگرفته از ریشه ایرانی آغازی -garz* «شکایت کردن, گله کردن» (Cheung, 2007: 112) (اوستایی: -gərəz «گله کردن» (Bartholomae, 1904: 513) می‌توان بازسازی کرد. واژه‌های هم‌ریشه با این واژه در فارسی میانه: -griy «گریه کردن» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۸۰), فارسی میانه کتیبه‌ای: -garz «گله کردن» که وام‌واژه‌ای از دیگر زبان‌های ایرانی است, فارسی میانه مانوی: abgriyišn «گریه کردن» پهلوی اشکانی: garzišn «شکایت» (Durkin-Meisterernst, 2004: 10, 165), فارسی نو: «گریه», «گریستن» و «گری–» (معین, ۱۳۵۰: ج۳: ۲۲۳).

بستر: رختخواب (دهخدا, ۱۳۷۷: مدخل بستر)

---

[1]– ablaut: گردش واکه‌ای یک نظام نوسانات منظم واکه‌ای در زبان ایرانی آغازی بوده که آن را از زبان هند و اروپایی آغازی به ارث برده بود و در زبان‌های ایرانی باستان همانند اوستایی و فارسی باستان نیز وجود داشته است (مایرهوفر, ۱۹۸۳/۱۳۸۲: ۴۲). گردش واکه‌ای ایرانی آغازی به چهار صورت عمل می‌کرده است:

۱– صورت ضعیف: در صورتی که واکه /a/ در ریشه, پسوند, پیشوند و اجزای صرفی حزف شود, آنها صورت ضعیف خواهند داشت. کاربرد صورت ضعیف بیشتر برای ساخت صفت مفعولی گذشته با پسوند -ta-* و برابر مؤنث صفت‌های همخوان ستاک از صورت ضعیف پسوند صفت‌ساز ستاک با پسوند -i-* ساخته می‌شده است.

۲– صورت افزوده: در صورتی که واکه /a/ در ریشه, پسوند, پیشوند و اجزای صرفی باقی بماند, آنها صورت افزوده خواهند داشت. صورت افزوده صورت معمولی بوده و در بیشتر ساخت‌ها به کار می‌رفته است.

۳– صورت بالنده: در صورتی که واکه /a/ در ریشه, پسوند, پیشوند و اجزای صرفی به /ā/تبدیل شود, آنها صورت بالنده خواهند داشت. در حالت نهادی برخی ریشه‌نام‌ها ستاک با صورت بالنده ظاهر می‌شد و ماده سببی ارانی آغازی معمولاً از صورت بالنده ریشه ساخته می‌شده است (ابوالقاسمی, ۱۳۸۳: ۲۲).

۴–گردش واکه‌ای آونگین (schwebeablaut): شماری از ریشه‌های هند و اروپایی آغازی و همچنین ایرانی آغازی در صورت افزوده جابجایی بین واکه و همخوان‌ها را نشان می دهند. این نوع گردش واکه‌ای گردش واکه‌ای ریشه‌های دوهجایی هم به شمار می‌آید. زیرا گردش واکه‌ای در ریشه‌های دوهجایی نیز وجود دارد (Anttila, 1963: 31).

این واژه گرفته شده از واژه فارسی میانه: wistar «بستر» (مکنزی, ۱۹۷۱/۱۳۸۸: ۱۶۰) و آن نیز بازمانده واژه ایرانی آغازی -abi-starH-a* از ریشه -starH* «گستردن» (Cheung, 2007: 365) (اوستایی: -stərə «گستردن» و واژه -upastərəna «فرش» (Bartholomae, 1904:1682)) است. در سغدی واژه prštrn «فرش» (قریب, ۱۳۷۴: ۳۵۲, ۲۹۰) < ایرانی آغازی: -upari-starH-na*, در ختنی -bas̱tarr «گستردن» (Baily, 1979: 274). این واژه از زبان فارسی میانه به دیگر زبان‌ها همانند ارمنی به صورت pastar «بساط, فرش» (حسندوست, ۱۳۸۳: ۲۱۱) < فارسی میانه: pastar* < ایرانی آغازی: -pati-starH-na* و آرامی bstrq «بالش» (Shaked, 1986: 261) < فارسی میانه: wistarag و در فارسی نو واژه‌های «گستردن» و «گستر–» (معین, ۱۳۵۰: ج۳: ۲۴۱) < فارسی میانه: -wistar* < ایرانی آغازی: -u̯i-starH-a* از ریشه -starH* ایرانی آغازی مشتق شده‌اند.

نتیجه‌گیری:

همچنان که دانش زبان‌شناسی تاریخی و واژه‌شناسی پیشرفت می‌کند و آگاهی‌های تازه از زبان‌های گذشته به دست می‌آید برخی از ریشه‌شناسی‌های علمی نیز دستخوش دگرگونی و بهبود می‌شوند و برخی هم نامعتبر می‌شوند, در نتیجه ضروری می‌نماید هر چند وقتی یک بار در ریشه‌شناسی واژگان زبان تجدید نظری انجام شود. بررسی ریشه‌شناسی این چند واژه از زبان فارسی نشان می‌دهد که زبان فارسی ظرفیت بزرگی در زبان‌شناسی زبان‌های ایرانی دارد و حتی می‌توان از داده‌های زبان‌های ایرانی در زبان‌شناسی زبان‌های هند و اروپایی استفاده کرد.

همان گونه که در بخش‌های پیشین این نوشته اشاره شده است شماری از واژگان زبان فارسی از ریشه‌ای یکسان سرچشمه گرفته‌اند و در موارد دیگری به دلیل ترکیب آنها با پیشوندها و پسوندهای گوناگون بر معانی کاملاً متفاوتی دلالت می‌کنند و در برخی موارد به عنوان مترادف همدیگر به کار می‌روند, اما در گذر زمان به دلیل تغییرات آوایی که هر کدام از آنها پشت سر گذاشته‌اند به همین خاطر, امروزه بدون بهره‌گیری از علم ریشه‌شناسی هرگز نمی‌توان به هم‌ریشه بودن آنها پی‌برد. واژه‌هایی همانند «بانگ», «آواز», «آوازه» و «نواختن» همگی از ریشه -u̯ač* «سخن گفتن» ایرانی آغازی مشتق شده‌اند. همچنین واژه‌های «اورنگ», «رنگ», «رخش», «ابرنجن» و «رزیدن» همه از ریشه -ranj* «رنگ کردن» ایرانی آغازی گرفته شده‌اند. شمار چندی از واژگان در طول تاریخ خود معانی گوناگونی را دارا بودند برای مثال: واژه «فغان» «فریاد و زاری و سوگواری» و از ریشه -gaH3* در معنای «آواز خواندن, ندا دادن» ایرانی آغازی است در زبان ایرانی آغازی به معنای «سرودی که برای کسی خوانده می‌شود» و پس از آن مفهوم «سرودی که در سوگواری خوانده می‌شود» را داشته و امروزه معنای «فریاد و زاری» را دارد.

روی هم رفته می‌توان نتیجه گرفت که ریشه‌شناسی واژگان بسیاری از جنبه‌های مبهم و نقاط تاریک واژه‌های زبان فارسی را روشن می‌سازد و آشکارسازی این جنبه‌ها به فهم متون کهن ادب فارسی کمک

شایانی می‌کند. علاوه‌بر این, واژه‌های برابر و هم‌معنی واژه را در دیگر زبان‌های ایرانی نمایان می‌کند که در آن زبان‌ها بر چه معانی و مفاهیمی دلالت می‌کنند

کتابنامه

- ابوالقاسمی. محسن, (۱۳۷۴), ریشه‌شناسی, تهران: انتشارات ققنوس.
- ----------, (۱۳۷۵), دستور تاریخی زبان فارسی, تهران: انتشارات سمت.
- ----------, (۱۳۸۳), تاریخ زبان فارسی, تهران: انتشارات سمت.
- باقری. مهری, (۱۳۸۵) واج‌شناسی تاریخی زبان فارسی, تهران: نشر قطره.
- برومند سعید. جواد, (۱۳۸۳), ریشه‌شناسی و اشتقاق در زبان فارسی, کرمان: انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- برهان، محمدحسین بن خلف(1376) ، برهان قاطع، تصحیح محمد معین، ج۱-۵, تهران: امیرکبیر
- بیکس، رابرت(۱۳۹۰)، درآمدی بر زبان‌شناسی تطبیقی زبان‌های هندواروپایی، ترجمه طاهری، اسفندیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حسن‌دوست. محمد, (۱۳۸۳), فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- دهخدا، (۱۳۷۷), لغت نامه دهخدا، ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رضایی یاغ‌بیدی. حسن, (۱۳۸۸) تاریخ زبان فارسی, تهران: مرکز دایره المعارف اسلامی.
- سرکاراتی. بهمن، (۱۳۷۸), «درباره فرهنگ ریشه شناختی زبان فارسی و ضرورت تدوین آن»، نامه فرهنگستان، ش ۱۳، صص ۲۱-۷۲.
- قریب. بدرالزمان, (۱۳۷۴), فرهنگ سغدی, تهران: فرهنگان.
- مایرهوفر, مانفرد, (۱۳۸۲) «دوران پیش از تاریخ زبان‌های ایرانی, ایرانی آغازی» در راهنمای زبان‌های ایرانی, مترجم: رحمان بختیاری و دیگران, تهران: ققنوس.
- معین. محمد, (۱۳۵۰), فرهنگ فارسی, جلد ۱, ۲ و۳, تهران: انتشارات امیر کبیر.
- مکنزی. دیوید. نیل, (۱۳۸۸), فرهنگ کوچک زبان پهلوی, مترجم: مهشید میرفخرایی, تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- منصوری. یدالله, (۱۳۸۴), بررسی ریشه‌شناختی فعل‌های زبان پهلوی, تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- ----------, حسن‌زاده. جمیله, (۱۳۸۸) بررسی ریشه‌شناختی فعل‌های زبان فارسی, زیر نظر بهمن سرکاراتی, تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- هرن. پاول، (۱۳۵۶), اساس اشتقاق فارسی، مترجم: جلال خالقی مطلق، جلد اول، تهران:

- هوبشمان، هانریش، (۱۳۸۶)، تحول آوایی زبان فارسی (از هند و اروپایی تا امروز)، مترجم: بهزاد معینی سام، تهران: امیر کبیر.

- Anttila. Raimo, (1963) Indo-European schwebeablaut, Berkley: university of California press.
- Baily. H. W,(1979), Dictionary of Khotan Saka, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartholomae. Ch,(1904), Altiranisches Wörterbuch, Germany: Strassburg.
- Boyce, M, (1977), A Word list of Manichean Middle Persian and Parthian, Acta Iranica 9a, Leiden: Diffusion E.J. Brill.
- Dandamayev. Muhammad, (2002) "Perspolis Elamite Tablets" Encyclopædia Iranica: Vol. VI, Fasc. 3, pp. 299-301.
- Durkin-Meisterernst. Desmond, (2004), Dictionary of Manichean middle Persian and Parthian, Turnhout: Brepols.
- Ghilain, A (1939), Essai sur la Langue Parthe, Louvan.
- Hinz. Walter, (1975), Altiranisches Sprachgut der Neben berlieferungen, Wiesbaden.
- Horn. P,(1893), Grundriss der neupersischen Etymologie, Strassburg.
- Hübschmann. H, (1895), Persische Studien, Strassburg.
- Kent. R. G, (1953), Old Persian Grammar, New Haven: American Oriental Society.
- Lawrence R. (2000), The Dictionary of Historical and Comparative Linguistics, Robert Trask, Edinburgh University
- Kent. Roland. G, (1953), Old Persian, New Haven: American oriental society.
- Mackenzie. David. Neil, (1971), the Khwarezmian Glossary-II, BSOAS, (34/1): pp 74-90.
- Mayrhofer. Manfred, (1986-2001), Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen, I-III, Heidelberg.
- Morgenstierne. G, (1927), an Etymological Vocabulary of Pashto, Oslo.
- ----------, (1974), Etymological vocabulary of Shughni Group, Wiesbaden.
- Nyberg. H. S,(1974), A Manual of Pahlavi II, Glossary, Wiesbaden.
- Pokorny. J, (1960), Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch, I-II, Bern München.
- Saussure de F. (1913), Cours de linguistique générale, Paris, Payot.
- Schmitt. R, (2009), “Die altpersischen Inschriften der Achaimeniden,” Deutsch: Reichert Verlag Wiesbaden.
- Shaked. Shaul, (1986), "Iranian Loanwords In Middle Aramaic", Encyclopædia Iranica: Vol. II, Fasc. 3, pp. 250-261
- Szemerényi O. (1980), Four Old Iranian Ethnic Names: Scythian - Skudra - Sogdian - Saka, Vienna.

بررسی باورهای عامیانه در دیوان سید حسن غزنوی

دکتر علی حسن سهراب نژاد[1]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
وحیده بسطامی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

از آن‌جا که شعر شاعران به مثابه نماینده‌ای از هنر، فرهنگ، اندیشه و تاریخ و... هر ملتی می‌تواند بود؛ باورهای عامیانه نیز بخشی از فرهنگ عامه هر ملت و جامعه‌ای به شمار می‌آید، چراکه این باورها، می‌توانند نشان دهنده چهره واقعی و ویژگی‌های روحی و ذوقی یک جامعه باشند و اعتقادات، خرافات، اساطیر و... مردم را از دل قرون و اعصار قدیم بیرون کشیده و چونان منبع و مدرکی عینی و مستند مورد توجه قرار گیرد. در این راستا، یکی از ارزشمندترین و قابل اعتمادترین مواد و مطالب مربوط به باورهای عامیانه را در آثار ادبی، به ویژه دیوان شاعران و در لفافه سخن منظوم آن‌ها می‌توان به دست آورد. بدون تردید، از این دیدگاه سید حسن غزنوی از ارزش و جایگاه خاصی برخوردار است. سید حسن غزنوی عارف، فقیه، ستاره-شناس، موسیقی‌دان و شاعر قرن ششم به علت آگاهی از علوم مختلف زمان و ارتباط با مردمان و درباریان، در دیوان خود به کرّات از باورهای عامیانه مختلف و متنوع استفاده کرده است. با تأمل در دیوان وی می‌توان این باورها را کشف، گردآوری و مورد مطالعه قرار داد. این مقاله می‌تواند کوششی اندک در راه فهم و درک صحیح‌تری از شعر و جهان این شاعر و هم عصران او باشد که با نگاهی اجمالی به شاعر و تعریفی از فرهنگ و باورهای عامیانه و دسته‌بندی آن‌ها، تنوع و بسامد این باورها را با اتکا به معیاری عینی و استناد به آمار، برای نخستین بار نشان دهد. نتایج تحقیق بیانگر این است که علی‌رغم گرایش عمده اشعار او به مدح شاهان غزنوی، باورهای عامیانه(باور به عناصرزمینی و آسمانی) در دیوان سید حسن غزنوی نمودی کاملاً مشخص دارند و به نحوی زیبا و دل‌نشین در اشعارش انعکاس یافته است، اما شدت و ضعف انواع این باورها در دیوانش یکسان نیست به این معنا که برخی از جنبه‌های باورهای عامیانه نسبت به برخی دیگر از گستردگی بیشتری برخوردار است. از کل باورهای به کار رفته در دیوان شاعر، باورهای مربوط به عناصر طبیعت بیشترین بسامد را دارد.

کلیدواژه‌ها: سید حسن غزنوی، سبک، فرهنگ عامه، باورهای عامیانه

مقدمه

«کلمه‌ی فولکلور مرکب است از دو جزء فولک(Folk) و لور (Lore) که جزء اول را در فارسی به مردم، توده، عامه‌ی خلق و عوام ترجمه کرده‌اند و بخش دوم را به دانش، آگاهی، دانستنی، معلومات، حکمت و کلماتی از این گونه ترجمه کرده‌اند. روی هم رفته مترجمان پارسی زبان در برابر فولکلور، اصطلاحات فرهنگ مردم، دانش عوام، حکمت عامیانه، فلسفه‌ی عوام، معرفت عامه، دانستنی‌های عوام، فرهنگ عوام،

[1]. sohrabnejad23@gmail.com

فرهنگ قومی، آداب و رسوم و اعتقادات عامه، اخلاق عامیانه، توده شناسی و عباراتی از این قبیل آورده اند»(هدایت، ۴۴۸:۱۳۴۹).

امروزه برای درک و فهم اشعار شاعران کلاسیک، از فرهنگ‌هایی چون فرهنگ کنایات، فرهنگ بسامدی، فرهنگ اصطلاحات و واژگان، فرهنگ موضوعی و... استفاده می‌کنند. در کنار این فرهنگ‌ها، فرهنگ عامه اهمیّت ویژه‌ای دارد، زیرا بخش عمده‌ای از باورها، فرهنگ قومی، اساطیر و... در باورهای عامیانه‌ی به‌کار رفته در دیوان شاعران، تبلور پیدا کرده است و با مطالعه‌ی این باورها، می‌توان به چگونگی پیدایش قصص و حکایات، اسم‌های اساطیری و سرگذشت بزرگان و حتی برخی مفاهیم و روحیات جامعه‌شناختی و روان شناسیک شاعر و آشنایی او با منابع فکری و فرهنگی پی برد.

باورهای عامیانه بخشی از فرهنگ هر جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند. زندگی امروز با تمام دستاوردهای بشر باز هم ریشه در اندیشه‌های گذشتگان دارد اگر بخشی از فرهنگ، تمدن، ارزش‌ها و اعتقادات هر جامعه‌ای تحت تأثیر اندیشه‌های امروز باشد، بخش دیگر آن تحت تأثیر اندیشه‌ها و اعتقادات گذشته است. فرهنگ بالاترین عنصر برای موجودییت یک جامعه است که هویت آن را تشکیل می‌دهد و همه‌ی اعتقادات، باورها و ارزش‌ها جزء فرهنگ محسوب می‌شوند.

سید حسن غزنوی، ملقب به اشرف، از شاعران بزرگ و نام‌بردار دوره‌ی غزنوی است که در دربار یمین الدوله بهرام‌شاه بن مسعود بن ابراهیم بن مسعود بن محمود غزنوی تقرب و مدح آن پادشاه و ارکان دولت ورجال نامور عهد او را می‌کرد و می‌توان گفت که شعر وی متأثر از فرهنگ، ادب، اندیشه و گفتار مردم زمان خویش است. دیوان اشعار این شاعر در سال ۱۳۴۲به وسیله مدرس رضوی تصحیح و توسط انتشارات اساطیر به چاپ رسید. تنها پژوهشی که در زمینه‌ی اشعار این شاعر صورت گرفته است، پایان‌نامه‌ای با عنوان: نقد و تحلیل دیوان سید حسن غزنوی (اشرف) مهدی ابراهیمی، دانشگاه یزد، ۱۳۸۲است. و این مقاله در واقع به طبقه‌بندی محتوایی باورهای عامیانه در دیوان سید حسن غزنوی و میزان و چگونگی توجه وی به باورهای عامیانه پرداخته است. باورهای عامیانه‌ی به کار رفته در دیوان وی در این مقاله به پنج بخش دسته‌بندی شده است. در پایان نتیجه‌گیری و نمودار باورهای عامیانه‌ی دیوان اشعار این شاعر گران‌قدر آمده است. این مقاله بر پایه‌ی روش کاربردی و به شیوه‌ی تحلیل محتوا صورت گرفته است. گردآوری اطلاعات به شیوه‌ی استقرایی – استنادی با استفاده از منابع علمی کتابخانه‌ای است.

سید حسن و سبک او

سید حسن غزنوی یکی از شاعران استاد در فن و ویژگی‌های سخن است که از جمله‌ی علما و وعاظ زمان خود بوده است. وی از پیروان گویندگان سبک خراسانی در قصیده و از پیشروان سخن‌سرایان سبک عراقی در غزل است. «کلام سید پخته و استوار است. او با آرایش های لفظی وآوردن ردیف در غزل ها و قصاید خوش و داشتن ترکیبات تازه‌ی مخصوص بسیار متمایل است. کلام او غالباً ساده و خالی از تعقید و

ابهام است و روش شاعران خراسان در صراحت اندیشه و سخن، دراو اثر خود را حفظ کرده است» (صفا، ۳۸۸:۱۳۶۶).

باورهای عامیانه دیوان سید حسن غزنوی در این مقاله به پنج بخش تقسیم بندی می‌شوند:

۱-باورهای عامیانه خرافی ۲- باورهای عامیانه علوم ۳- باورهای عامیانه مربوط به عناصر طبیعت

۴- باورهای عامیانه مربوط به موجودات ماورایی ۵- باورهای عامیانه‌ی پراکنده

۱-باورهای عامیانه‌ی خرافی

۱-۱ اعتقاد به استخاره، فال، قرعه

از رایج‌ترین باورهای عامیانه که هنوز هم در میان ما مشاهده می‌شود، مسأله‌ی پیش‌گویی و به خصوص تفأل زدن است. مردم دوست دارند پیش از اقدام به کارهای مهم زندگی با کمک پیش‌گویی، عاقبت آن را بدانند، تا اگر چنان‌چه آن‌ها می‌خواهند نباشد، از انجام آن کارهای مهم خودداری نمایند. باز کردن قرآن، فال حافظ، استخاره با تسبیح و... را می‌توان از مصادیق این باور دانست.

۱-۱-۱ استخاره

«نیکی خواستن، طلب خیر کردن، فال نیک زدن، تفأل به قرآن برای اقدام به کاری» (معین، ۱۳۷۵: ذیل استخاره).

خرد مسکین در این خدمت فروماند فتاد اندر بحار استخارت (دیوان۳۰(۱))

موارد دیگر: ۸۰

۱-۱-۲ فال

«در عربی فال به معنی شگون و ضد طیره است. در منتهی‌الارب آمده است که آن را به معنی نیک و بد هر دو استعمال می‌کنند. طالع و بخت، پیش‌بینی، عاقبت‌گویی و غیب‌گویی» (دهخدا، ۱۳۷۵: ذیل فال).

از عمر حاسدان تو مانده است اندکی وین فال بر سر زبان‌ها بسیار می‌رود (۵۹)

موارد دیگر: ۱۹۴/۱۷۳/۱۳۷

۱-۱- ۳ قرعه‌زدن

«چوب‌پاره یا آن‌چه از برنج و رویین سازند که بدان فال گیرند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۹۵۳).

هر شب که دلم به حیله‌ها درماند خواهد که به فال و قرعه حالی داند (۳۳۲)

موارد دیگر: ۳۳۳

۱-۲ اعتقاد به افسون، چشم‌بد و...، چشم بند، زبان‌بند، طلسم

۱-۲-۱ افسون

«افسون، عزیمه و چیزی که شخص را از آفت و صدمه چشم زخم و زهر حیوانات زهردار محفوظ دارد، کلماتی که جادوگر و عزایم خوان بر زبان راند» (دهخدا، ۱۳۷۵: ذیل افسون).

ناوک غدار او دل‌ها به حجت خون کند خامه‌ی جادوی او جان‌ها به افسون پرورد (۴۳)

موارد دیگر: ۲۲۹/۳۷۱/۳۲۹/۴۴/۴۳

۱-۲-۲ اعتقاد به چشم بند، چشم زخم و چشم شور

تا عروس ملک شاه از چشم بد ایمن شود چشم خواب نرگس اندر دیده‌بانی آمده است (۱۹)

موارد دیگر: ۲۷۱/۲۳۳/۲۲۹/۱۷۷ /۱۷۰ /۱۶۶ /۱۶۳ /۱۱۲ /۱۱۱ /۱۰۷/۹۷/۸۴/۲۱

۱-۲-۳ چشم‌بند

«افسونی که بدان چشم مردمان را ببندند تا نتوانند حقایق را ببینند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۳۶۶).

چشم‌بندی ببین که خوش خفته چشم جادوش خواب می‌بندد (۲۳۱(۲))

۱-۲-۴زبان‌بند

«زبان‌بند نوعی از عزایم است که زبان حریف را ببندند» (همان، ۵۷۶).

چو عقد گوهر سحر حلال کردم نظم گره‌گشای و زبان‌بند چون بنان تو باد (۲۰۴)

۱-۲-۵ طلسم

«نوشته‌ای شامل اشکال و ادعیه که توسط آن عملی خارق‌العاده انجام می‌دهند. شکل و صورتی عجیب که بر سر دفاین و خزاین تعبیه کنند» (دهخدا،۱۳۷۵:ذیل طلسم).

دام چهار شاخ نهاده است و زین طلسم یک مرغ دل نمی‌جهد از دام یاسمین (۲۴۱)

۱-۳ راه‌های دفع چشم زخم و چشم بد

۱-۳-۱ اسپند

اسپند سوزاندن و ریختن آن در آتش برای دفع چشم زخم هنوز هم مرسوم است.

خود را چو سپند از جهت دفع گزندش بر مجمر خورشید زدی کوکب سیار (۷۳)

۱-۳-۲بنامیزد

«بنامیزد معادل بسم الله گفتن از سر حیرت و تعجب است و نیز برای دفع چشم زخم معادل چشم بد دور» (اهور، ۱۳۷۲: ۴۶۲).

بنامیزد بنامیزد زهی شاه قضا قدرت که تیغ عزم تو گوهر ز الماس قدر گیرد (۶۴)

موارد دیگر: ۱۷۴

۱-۳-۲ چشماور

«در فرهنگ‌ها به صورت چشم‌آور ضبط شده است. به معنی چیزی که برای دفع چشم زخم به عمل آرند، اعم از آن که برای آدمی یا حیوان و کشت و باغ و خانه و سرا باشد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۳۶۴).

بر حسن و جمال پیش می‌افزاید چشمارو را چو بر خاک نهی (۳۴۸)

۱-۳-۳ چشم بد دور

گفتن « چشم بد دور»، نیز از راه‌های دفع چشم زخم بوده است.

چشم بد دور از این تعبیه او نهاد که ولی را همه آب است و عدو را آذر (۹۳)

موارد دیگر: ۱۱۹/ ۱۸۰/ ۲۳۱/ ۲۴۷/ ۲۵۶

۱-۳-۴ حرز و تعویذ

«حرز و تعویذ، چشم پناه، طلسم، دعای مأثور اعم از خواندنی و آویختنی. حرز و تعویذ تنها برای چشم شور نبوده بلکه برای رفع دیگر بلاها مورد استفاده قرار می‌گرفته است» (دهخدا، ۱۳۷۵: ذیل حرز).

بهر تعویذ تو نشکفت که پیل سرمست ناخن شیر ژیان از بن دندان آرد (۴۰)

موارد دیگر: ۷۳/ ۹۳/ ۱۳۹/ ۲۳۱

۱-۳-۵ شبه

«مهره‌های پیسه و مهره‌های صدفی و حلزونی و کبود و سیاه و سپید مانند جزع و شبه و پتر و آهن را جهت دفع چشم زخم استفاده می‌کرده‌اند» (ماهیار، ۱۳۸۷: ۱۵۷).

وگرنه چون شبه دفع گزند نام تو را رقیب این در یکدانه بودمی و نه‌ام (۲۰۳)

۱-۳-۶ عین‌الکمال

«قدما برخی از نظرها و چشم‌ها را شوم می‌دانستند، به جهت چشم زخم جهت ایمنی، عین‌الکمال می‌گفتند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۳۶۵).

عین کمال ملک خداوند عالم است عین کمال دور ز عین کمال ملک (۱۰۷)

موارد دیگر: ۲۳۳

۱-۳-۷ نیل کشیدن

«معمولاً بوده است که برای دفع چشم بد بر رخسار کودکان خطی از نیل می‌کشیدند» (ماهیار، ۱۳۸۷: ۶۱۴).

زمانه نیل کشیده است بهر دفع گزند ز سرمند جهان را که چون نگار شده است (۱۷)

موارد دیگر: ۵۱/ ۲۴۴/ ۳۲۵

۱-۴ اعتقاد به سعد و نحس بودن، طالع، قضا و قدر

۱-۴-۱ سعد و نحس

از جمله مفاهیمی که ارتباط تنگاتنگی با مسأله‌ی قضا و قدر دارد (بعداً به آن اشاره خواهد شد) دو مفهوم سعد و نحس می‌باشد. به این معنا که قضای الهی چنین بود که یکی دارای بخت سعید و دیگری دارای طالع نحس و شقی باشد. این مسأله به اشخاص و حالات رفتاری آن‌ها تعمیم می‌یابد. مثلاً کسی را خوش‌قدم، و دیگری را بدشگون به شمار آورند بدون این‌که توجیه عقلانی و پسندیده‌ای برای آن‌ها داشته باشند. از دیدگاه دیگر این مسأله مربوط به مباحث نجومی و طالع نیز می‌باشد. به نظر می‌رسد اعتقاد توده‌ی مردم به قضا و قدر از یک سو و باور شدید به تأثیر اجرام آسمانی در زندگی از سوی دیگر باعث شده است که در برخورد

با مفهوم سعد و نحس دچار سردرگمی شوند. زیرا از یک سوی قضا و قدر را امری حتمی در زندگی انسان‌ها به شمار می‌آورند و در عین حال با توسل جستن به عوامل و اسباب مانند نجوم، فال و... می‌کوشند در سرنوشت خویش با دیگران تغییر ایجاد کنند. این مسأله کاملاً روشن است که اگر سعد یا نحس بودن طالع کسی از پیش تعیین شده است، با کوشش و تلاش نمی‌توان آن را تغییر داد. پس اگر کسی باور داشته باشد که طالعش نحس است، باید با آن کنار بیاید، ولی می‌بینیم همین شخص همیشه در تلاش است تا به نوعی سرنوشت خود را به سوی خوشبختی سوق دهد.

از سعد باد کار نکوخواه تو به کام　　وز نحس باد حال بد اندیش تو تباه　　(۱۶۹)

موارد دیگر: ۱۳۳/ ۱۷۲/ ۲۰۸/ ۲۱۸/ ۳۱۰/ ۲۵۵/ ۲۶۷/ ۲۸۱/ ۲۹۸/ ۳۱۰/ ۳۲۹

۱-۴-۲ طالع

این باور که سرنوشت هر کس را از قبل مشخص کرده‌اند و برای او طالعی در نظر گرفته‌اند، باوری بسیار کهن و ریشه‌دار است. براین اساس طالع هرکس سعد باشد، کارهایش بنابر میل و کام او پیش می‌رود، هر چند در این راه تلاش چندانی ننماید و کسی هم که طالعش نحس باشد کوشش او در جهت رسیدن به آرزوها و خواسته‌هایش بی‌ثمر می‌ماند. به همین دلیل از قدیم‌الایام هنگام تولد کودکان و حتی پیش از تولد آن‌ها از طالع‌بینان و منجمان درخواست می‌نمودند تا طالع فرزندانشان را بنگرند و آن‌ها را از آینده باخبر سازند.

ای که موکب همتت بر چرخ اعظم می‌برد　　وی که دامن طالعت بر سعد اکبر می‌کشد　　(۵۰)

موارد دیگر: ۶۱/ ۸۶/ ۹۹/ ۱۱۱/ ۱۶۷/ ۱۷۳/ ۲۰۸/ ۲۱۷/ ۲۱۸/ ۲۳۵/ ۲۸۱/ ۲۸۲/ ۳۰۵/ ۳۰۹

۱-۴-۲ اعتقاد به قضا و قدر

اعتقاد به قضا و قدر و تأثیر آن در تمام جوانب زندگی انسان، از باورهای اصیل دینی و دیرینه‌ی توده‌ی مردم بوده است. عمق این تأثیر تا به جایی است که مردم هر پیش‌آمدی را در زندگی خویش به آن منسوب می‌کنند.

قدر ز دیده و اصل کارها نکرد　　ز فضل حق شمرد هر چه از قدر یابد　　(۳۶)

موارد دیگر: ۴۶/ ۱۳۳/ ۱۷۳/ ۲۰۳/ ۲۴۵/ ۳۲۵

۲-باورهای عامیانه مربوط به علوم

۲-۱ جغرافیا

۲-۱-۱ ربع مسکون

«زمین به چهار ربع تقسیم می‌شود، یک ربع آن مسکون و سه ربع آن نامسکون است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۴۲).

چنین نمود به چشم من و زیادت باد　　که ربع مسکون همراه او سوار شده است　　(۱۷۰)

موارد دیگر:۱۷۶

۲-۱-۲هفت کشور (هفت اقلیم)

«قدما خشکی‌های قاره‌ی زمین را به هفت منطقه یا کشور یا اقلیم تقسیم کرده بودند ۱- هندوان، ۲- عرب و حبشیان، ۳- مصر وشام، ۴- ایرانشهر، ۵- صقلاب روم، ۶- ترک و یأجوج، ۷- چین و ماچین» (همان، ۱۲۱۶).

از خداوندی قدم بر هفت گردون می‌نهد وز جوانمردی قلم بر هفت کشور می‌کشد (۴۹)

موارد دیگر: ۸۵/ ۱۳۴/ ۱۷۳/ ۳۴۲/ ۲۴۷

۲-۲ علم طب

یکی از شاخه‌های بسیار گسترده‌ی باورهای عامیانه، طب سنتی می‌باشد که هنوز باورهای نشأت گرفته از آن در میان عامه‌ی مردم از پویایی خاصی برخوردار است، به گونه‌ای که این اعتقادات چندین هزار ساله هنوز هم معتقدان زیادی دارد، این باورها به علت استفاده‌ها و کاربردهای مثبت آن در زندگی نسبت به طبابت نوین بی‌توجه مانده و چون جریانی مستقل راه خود را ادامه می‌دهد.

۲-۲-۱ اخلاط اربعه (چار طبع)

«مطابق عقیده‌ی پیشینیان، سلامت و اعتدال آدمی در ترکیب متناسب و متعادل اخلاط چهارگانه یعنی صفرا، سودا، بلغم و خون است و نیز مراد از چار طبع گرمی، سردی، خشکی و رطوبت است» (همان، ۸۵).

چندان در این مشبک سربسته خاکی‌ام که چار بند طبع گشایند شهپرم (۱۱۴)

موارد دیگر: ۲۸۵

۲-۲-۲ انار

«برای انار خواص بسیاری قائل بودند و آن را در حکم دارو می‌دانستند. نقل است که حضرت فاطمه (س) بیمار بود و حضرت علی (ع) با سعی بسیار، برای او انار یافت» (همان، ۱۲۹). ظاهراً برای درمان دل‌درد، از آب انار استفاده می‌کرده‌اند .

ناردانی شده اینک من و هم نیست شفا درد دل را چه تشفی بود از آب انار (۸۰)

۲-۲-۳ پنج حس

«منظور از پنج حس، سمع، بصر، شم، ذوق، لمس، پنج قوه‌ی باطنی، حس مشترک و خیال و واهمه و حافظه و متصرفه» (معدن‌کن، ۱۳۸۱: ۱۵۱).

ز خلق و خلق تو هر لحظه مژده برسید به بارگاه دل از شاهراه پنج حواس (۱۱۰)

موارد دیگر: ۱۱۷

۲-۲-۳ تریاک (تریاق)

تریاک، به عنوان مظهر درمان انواع درد و زهر در ادبیات کاربرد بسیار زیادی یافته است، به گونه‌ای که یکی از رایج‌ترین سنن ادبی است. «معجونی از داروهای مسکن و مخدر است که به عنوان ضد درد و سم به

کار می‌رفته است و در ترکیب آن عصاره‌ی گیاهان خانواده‌ی شقایق و خشخاش به کار می‌رفته است(معین، ۱۳۷۵:ذیل تریاک).

زهر تن فضل راست تریاک　　دردسر آز راست چندن　　(۱۵۸)

موارد دیگر: ۲۹۱/ ۳۱۲

۲-۲-۴ توتیا

«دارویی بوده است از برای منفعت چشم و نیز رَمَد یا درد چشم را با آن مداوا می‌کردند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۰).

ای آنکه چشم انجم روشن شود اگر　　از خاک پای تو به فلک توتیا رسد　(۴۸)

موارد دیگر: ۴۹/ ۲۴۷/ ۳۰۲/ ۳۱۸/ ۳۴۲

۲-۲-۵ چندن

«چندن همان صندل است، آن را می‌ساید و به موضع درد می‌مالیدند. در طب قدیم از صندل، دردسر و تب را علاج می‌کرده‌اند»(ماهیار،۱۳۹۰:۲۳۲).

درد سرم مباد که گر یابدم گلی　　باید زمه گلاب وز خورشید چندنم　(۱۲۳)

موارد دیگر: ۱۵۸

۲-۲-۶ خونابه خوردن جنین

«مطابق عقیده‌ی قدما، کودک در زهدان مادر نه ماه خون می‌خورد» (کزازی، ۱۳۸۰: ۳۱۰).

با این شرف ز غصه‌ی طفلان وقت خویش　　خونابه چون جنین دهن بسته می‌خورم　(۱۱۴)

۲-۲-۷ زعفران

«به اعتقاد قدما، خوردن زعفران باعث خنده و شادی می‌شود و اگر زیاد خورده شود، ممکن است آدمی از شدت خنده هلاک شود» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۵۸۸).

آن ارغوان تبسم و آن زعفران فرح　　آن مشک تازه گونه و آن عود پر بخار　(۷۷۰)

موارد دیگر: ۵۲

۲-۲-۸ زَهره

«زهره یا کیسه‌ی زرداب، بر اثر ترس زیاد می‌ترکد» (همان، ۶۲۴).

دلم خواهد که بگریزد ز بند زلف او لیکن ز بیم آن که خون گردد نباشد زهره‌ی آنش　(۱۰۵)

۲-۲-۹ فصد

«فصد یا رگ زدن در طب سنتی، نوعی تخلیه‌ی همگانی است که زیادی را بیرون می‌راند و منظور از زیادی، بیشتر شدن اندازه‌ی خلطی نسبت به دیگری در عروق است». (همان، ۴۷۱).

چو پنجه‌ی فصاد گهی ناز و گهی نیش　　در کرد مر آن پنجه بر نیشتر نیش　(۹۸)

۲-۲-۱۰ کوکنار (افیون)

«گیاهی است تلخ و از آن‌جا که مخدر است، در هنگام جراحی (مثلاً کشیدن تیر از بدن) آن را به بیمار می‌خوراندند تا درد را احساس نکند» (همان، ۱۲۱).

از نوالش بچه‌ی امید گشته سیر شیر　　وز نهیبش فتنه بیمار خورده کوکنار (۷۰)

۲-۲-۱۱ گلاب

«گلاب دوای دردسر است و مانند کافور و صندل دارای طبعی سرد است» (همان، ۱۰۴۷).

درد سرم مباد که گر یابدم گلی　　باید زمه گلاب وز خورشید چندنم (۱۲۳)

۲-۲-۱۲ ناخنه

«مرضی است در چشم که گوشت زیادی پیدا می‌شود و به تدریج افزایش می‌یابد و گویند به نگاه به ستاره‌ی سهیل از بین می‌رود» (همان، ۱۱۴۹) .

همچون الف قد بتان لام کند شاخ　　کین ناخنه به پیریست وین ناخنه زالی (۱۹۰)

۲-۳ کیمیا

«کیمیا یعنی اکسیر و ماده‌ی مکمل به عقیده‌ی پیشینیان مس و قلع را به زر و سیم مبدل تواند کرد. بعضی از متقدمان معتقد بوده‌اند که نقره و قلع و طلا و مس در اصل از هم جدا نیستند و تفاوت آن‌ها به نقص و کمال است. یعنی قلع و مس، نقره و طلای ناقص و نقره و طلا، قلع و مس کامل است و گمان می‌کرده‌اند که به مدد و دستیاری صنعت می‌توان در قلع و مس کمال نقره و طلا به وجود آورد و عمرهای دراز برای به دست آوردن ماده مکمل که او را اکسیر گویند صرف کرده‌اند و اصول و قواعدی را که متضمن بیان و راهنمایی بدین منظور است کیمیا گویند» (همان، ۱۰۲۸).

ز خاک اگر کشد اقبال کیمیاگر او　　بهر یکی که جدا شد صدی دگر یابد (۳۶)

موارد دیگر: ۵۱/ ۱۴۹/ ۱۷۱/ ۱۹۶/ ۲۳۵/ ۳۰۲/ ۳۵۰

۳-باورهای مربوط به عناصر طبیعت

۳-۱ آتش و سنگ

«از برخورد شدید دو سنگ آتش حاصل می‌شود. از این روی آتش را در دل سنگ فرض کرده‌اند» (همان، ۲۸).

ز غازی رفته چون تنین ز خاکی زاده چون افعی　　ز بادی جسته چون نکبا ز سنگی رسته چون آذر(۸۳)

۳-۲ آفتاب و لعل

«مطابق باور گذشتگان تابش خورشید به برخی از سنگ‌ها موجب به وجود آمدن گوهر می‌شود. به وجود آمدن معادن بر اثر تابش آفتاب است. آفتاب به سنگ می‌تابد و سنگ‌های مستعد تبدیل به احجار کریمه می‌شوند. از این‌رو «وجود ساز معادن» کنایه از آفتاب است» (همان، ۴۸).

محالی نیست این معنی که گردد لاله و گوهر　　چو خاک و سنگ را خورشید در ظل نظر گیرد (۴۷)

موارد دیگر: ۱۵۱/ ۱۵۹/ ۱۸۳

۳-۳ گنبد اخضر

قدما بر این باور بودند که آسمان سبز رنگ است.

ای سرافرازی که اندر کلک جادو طبع تو　　گنبد خضرا به حق سر بر ید بیضا نهاد (۳۵)

موارد دیگر: ۴۹/ ۷۳/ ۸۸/ ۱۶۷/ ۲۱۵

۳-۴ بادها

در باورهای عامیانه و در دیوان سید حسن غزنوی بادهای انواع مختلفی دارند:

۳-۴-۱ سموم

باد گرم و سوزان (همان، ۱۴۲).

چون سموم بادیه گل‌بوی گشت آگه شدم　　که آتش سوزان بر ابراهیم شد چون مرغزار (۹۰)

موارد دیگر: ۱۰۸/ ۳۲۳

۳-۴-۲ باد صبا

«باد معروف. اگر کسی روی به مشرق بایستد، بادی که از مقابل آید باد صبا نام دارد» (همان).

صبا دوش آمد و دادم بشارت　　که خیز ای در دریای طهارت　　(۸)

موارد دیگر:۳۹/ ۴۵/ ۴۸/ ۱۶۰/ ۲۷۶

۳-۴-۳ باد صرصر

«باد سخت و تند» (همان).

آن آب رنگ تیغش در تف چو آتش است　　وان کوه‌پیکر اسبش در تک چو صرصر است (۱۴)

موارد دیگر: ۴۷/ ۵۷/ ۸۹/

۳-۴-۴ نکبا

«بادی که از جهت باد صبا و باد قَبول بوزد» (همان).

ز غازی رفته چون تنین ز خاکی زاده چون افعی　　ز بادی جسته چون نکبا ز سنگی رسته چون آذر(۸۳)

۳-۵ چار ارکان (چار اضداد)

«به نظر قدما همه‌ی موجودات از چهار عنصر خاک، باد، آب و آتش به وجود آمده‌اند. از تأثیر آبای علوی (هفت سیاره) در چهار عنصر (امهات سفلی)، موالید ثلاث یعنی جماد، نبات و حیوان به وجود می‌آید. به چهار عنصر چهار ارکان، چهار اسباب، چهار مادر و امهات سفلی نیز گویند» (همان، ۳۴۷).

پیش عزمش باد در بالا به واجب ایستاد　　پیش حزمش کوه در پستی به نادانی نشست (۱۰)

موارد دیگر: ۱۶/ ۱۸/ ۴۹/ ۶۰/ ۱۲۷/ ۱۳۰/ ۱۳۳/ ۱۴۲/ ۱۴۶/ ۱۵۱/ ۲۴۷/ ۲۴۸

۳-۶ صبح صادق

معمولاً پیش از رسیدن صبح صادق که هوا روشن می‌شود، مجدداً هوا تاریک می‌گردد. این صبح موقت را صبح کاذب می‌گویند، سپس مجدداً آسمان روشن می‌گردد و صبح واقعی فرا می‌رسد، این صبح را صبح صادق می‌گویند.

زبان تیغ تو آن صبح صادق دگر است　　به گاه دعوی بس بود گواه تو را　　(۱۰)

موارد دیگر: ۴۰/ ۵۳/ ۱۱۱/ ۱۹۸/ ۲۳۰/ ۳۴۳

۳-۷ مهرگیا

«مهرگیا یا مردم‌گیا یا استرنگ گیاهی است شبیه آدمی و در سرزمین چین می‌روید. سرازیر و نگون‌سار است، چنان‌که ریشه‌ی آن به منزله‌ی موی سر اوست، می‌گویند هر کس آن را بکند به زودی بمیرد» (هدایت، ۱۳۵۶: ۱۸).

چند از زبان برای دل دیو مردمان　　در دیو لاخ غیبت مردم گیا خورم　　(۱۱۴)

موارد دیگر: ۱۲۳/ ۲۱۳

۳-۸ ستارگان

۳-۸-۱ بنات النعش

«به مجموعه‌ی هفت ستاره در صورت فلکی شمالی بنات‌النعش گفته می‌شود. اخترشماران هفت ستاره‌ی روشن صورت فلکی دبّ اکبر را بنات‌النعش کبری و هفت ستاره‌ی نسبتاً کم فروغ صورت فلکی دبّ اصغر را بنات‌النعش صغری گفته‌اند. بنات‌النعش در نگاه نخستین، هفت کوکب دور از هم هستند که در فاصله‌های تقریباً دور از هم واقع شده‌اند، بدین سبب ادیبان و شاعران آن را مظهر تفرقه پنداشته‌اند و با توجه به معنی لغوی نثر (پراکندگی) بنات‌النعش را مشبه‌به نثر قرار داده‌اند» (مصفی، ۱۳۵۷: ۴۹).

اگر گنجی به دست آرد فراهم کرده چون پروین　　ز بخشش چون بنات‌النعش گرداند پریشانش (۱۰۶)

موارد دیگر: ۱۳۸

۳-۸-۲ تیر (عطارد)

«تیر از دیگر نام‌های عطارد است. تیر یا تشتر (عطارد) ایزد نگهبان باران و فرشته‌ی روزی و رزق است. چهارمین ماه سال و سیزدهمین روز هر ماه شمسی به نام این فرشته است. برخلاف مشهور، واژه‌ی عطارد که به نظر می‌رسد عربی باشد، به قولی از ریشه‌ی فارسی و به معنی (بهترین داور برانگیخته) است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۸۲). عطارد کوچک‌ترین سیاره‌ی منظومه‌ی شمسی و دومین سیاره‌ی فلک است که در آسمان دوم جای دارد و از او به عنوان دبیر و نویسنده در آسمان یاد می‌کنند.

کلک عقل از تیر او عالم‌گشایی یافته است　　تیر چرخ از کلک او در ترجمانی آمده است (۲۰)

موارد دیگر: ۲۵/ ۵۰/ ۷۳/ ۸۱/ ۱۱۲/ ۱۲۴/ ۱۲۷/ ۱۳۴/ ۱۳۵/ ۱۵۱/ ۱۹۲/ ۱۹۶/ ۲۲۸/ ۲۳۶/ ۲۵۵/ ۲۶۰/ ۲۶۱/ ۲۸۹/ ۲۹۶

۳-۸-۳ ثریا (پروین، پرن)

«ثریا منزل سوم از منازل ماه و واقع در منطقه‌البروج است و در ایام زمستان از اول شب نمایان است» (رامپوری، ۱۳۶۴: ذیل ثریا).ثریا مجموع شش ستاره است که در مقابل ستارگان بنات‌النعش قرار دارند. مجموعه‌ی پروین، نمودار جمعیت و همبستگی و اتحاد است. بدین جهت در شعر گاهی با نظم در مقابل نثر همراه به آن مانند شده است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۱۱۸).

آمد ارکان ثنای تو مثمن چو بهشت گرچه شعر تو مسدس چو نجوم پرن است (۲۴)

موارد دیگر: ۶۲/ ۶۸/ ۱۰۶/ ۱۲۱/ ۱۲۶/ ۱۳۸/ ۱۶۹/ ۱۸۶/ ۱۶۷/ ۳۳۱/ ۲۶۶

۳-۸-۴ زحل (کیوان)

«در اساطیر یونان، زحل به‌نام کورونوس فرزند زمین و آسمان و پدر مشتری و مریخ و نپتون و افرودیت است و خدای بذرافشانی و خرمن بود. مدار آن بین مدار مشتری و مدار اورانوس است، فاصله آن از خورشید، دو برابر فاصله‌ی مشتری از خورشید است» (همان،۳۳۷).

زحل نحس اکبر است که در فلک هفتم قرار دارد و به دوری معروف است. از آن‌جا که زحل نحس اکبر است و مشتری سعد اکبر گاهی در تضاد با هم مطرح می‌شوند. رنگ زحل سیاه است از آن‌جا که زحل در فلک هفتم است او را پاسبان فلک نیز می‌گویند. جدی خانه‌ی زحل است.

چشم رعنایی بدوزند اختران روز کور خسرو سیارگان بر اوج کیوانی نشست (۹)

موارد دیگر: ۱۰/ ۱۵/ ۴۲/ ۵۱/ ۷۰/ ۸۲/ ۱۰۱/ ۱۰۸/ ۱۲۴/ ۱۲۶/ ۱۳۳/ ۱۳۴/ ۱۴۲/ ۱۴۴/ ۱۴۹/ ۱۵۲/ ۱۸۵/ ۱۹۷/ ۲۲۹/ ۲۸۸/ ۳۰۹

۳-۸-۵ زهره (ناهید)

«زهره یا ناهید از درخشان‌ترین ستاره‌هاست که در فلک سوم قرار دارد. در نجوم کهن، زهره دلالت دارد بر تأنیث و خنثی بودن و شادی و در اصطلاح، کوکب اهل طرب و ستاره‌ی مخصوص زنان و مخنثان و ظرفا و اهل زینت است و لهو و لعب و عشق به او اختصاص دارند. بنابر کتاب‌های نجومی کهن، روز آدینه به زهره اختصاص داشته و شاید به همین دلیل است که در شعر فارسی، این روز، روز شادی و طرب‌انگیز شمرده شده است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۳۴).

زهره در ساغرشان رقص کند هم چو حباب گاه عشرت چو به کف گوشه‌ی ساغر گیرند (۵۵)

موارد دیگر: ۷۷/ ۷۸/ ۸۲/ ۱۰۲/ ۱۲۴/ ۱۲۶/ ۱۳۰/ ۱۳۴/ ۱۳۵/ ۱۳۶/ ۱۳۸/ ۱۴۵/ ۱۵۷/ ۱۵۹

۳-۸-۶ سها

«ستاره‌ی خردی در دب اصغر که به کم نوری و دوری معروف است و تیزی چشم را به رویت آن می‌آزمودند» (همان، ۷۰۰).

به نیزه هر یک ار یابد کمر از کوه برباید به ناوک هر یک ار خواهد سها از چرخ بردارد (۴۲)

موارد دیگر: ۱۴۹/ ۱۷۰/ ۱۷۴

۳-۸-۷ شعری

«نام شعری هم بر شعرای شامی و هم بر شعرای یمانی اطلاق می‌شود. شعری نام دو ستاره‌ی روشن است که به شعریان و اختا سهیل معروف‌اند. گروهی از منجمین شعری را ستاره‌ی هاتور، می‌دانند که همان آفرودیت یونانی و سیروبوس لاتین است و در پشت سر جوزا واقع است. مصریان طلوع آن را موجب برکت می‌دانستند، نزد بابلیان نشان خشکی و قحطی بود. ستاره‌ی شعری به واسطه‌ی درخشش و زیبایی خود، در ادبیات فارسی نیز شناخته شده است» (همان، ۵۶۰).

بسان شعری رای تو باد تابنده چو لاله روی حسودت به خون دیده طلی (۱۱۷)

موارد دیگر: ۲۵۶

۳-۸-۸ مریخ (بهرام)

«مریخ یا بهرام؛ خدای جنگ و دلاوری است که در فلک پنجم قرار دارد. مریخ نحس اصغر است. نور مریخ سرخ است، از این رو رنگ مریخ را سرخ گفته‌اند که جامه‌ی جنگجویان است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۹۴).

همی فروخت رخش چون بر آسمان مریخ همی طپید دلم چون بر آینه سیماب (۲۰)

موارد دیگر: ۵۱/ ۶۶/ ۷۲/ ۷۷/ ۱۳۴/ ۱۳۵/ ۱۳۸/ ۱۶۳/ ۱۷۷/ ۱۸۷/ ۲۴۸/ ۲۹۲/ ۳۰۵/ ۳۰۹

۳-۸-۹ مشتری (برجیس)

«مشتری یا برجیس، سعدترین کواکب و به اصطلاح سعد اکبر است. مشتری، رب‌النوع خطابه و سخنوری، داوری و قضاست» (همان، ۱۱۰۳).

ای که موکب همتت بر چرخ اعظم می‌برد وی که دامن طالعت بر سعداکبر می‌کشد (۵۰)

موارد دیگر: ۶۲/ ۷۰/ ۸۲/ ۱۰۸/ ۱۱۶/ ۱۲۴/ ۱۲۶/ ۱۲۸/ ۱۳۵/ ۱۳۶/ ۱۳۷/ ۱۴۳/ ۱۵۷/ ۱۵۹/ ۱۶۳/ ۱۷۸/ ۱۸۱/ ۱۸۵/ ۱۸۶/ ۱۸۷/ ۱۹۱/ ۲۱۵/ ۲۲۴/ ۲۲۹/ ۲۳۳/ ۲۴۳/ ۳۰۹/ ۳۱۰/ ۳۳۵

۴-موجودات ماورایی

۴-۱ پری

«چنان‌که از روایتی کهن برمی‌آید، پری موجودی لطیف و بسیار جمیل که اصلش از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و به واسطه‌ی زیبایی فوق‌العاده آدمی را می‌فریبد» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۴۱).

ماه‌رویان که بر اسبان هیون می‌جستند چون پری راست که با دیو شود بازیگر (۱۴)

موارد دیگر: ۹۱/ ۱۵۷/ ۱۸۷/ ۲۲۹/ ۳۲۱/ ۳۳۸

۴-۲ جن

«به عقیده‌ی قدما، جن موجودی نادیدنی با امکانات و نیروی فوق بشری است که گاه بر انسان نیز تسلط می‌یابد و او را در اختیار خود می‌گیرد» (اهور، ۱۳۷۲: ۶۸۱).

کدخدای شرق و غرب و پیشوای ملک و دین شهریار تاج و تخت و پادشاه انس و جان (۱۲۸)

موارد دیگر: ۱۳۶/ ۱۴۱

۴-۳ دیو

«بنابر روایات، دیوان موجوداتی زشت‌رو و شاخ‌دار و حیله‌گرند که از خوردن گوشت آدمی روی‌گردان نیستند. اینان اغلب ستم‌کار و سنگ‌دل و نیروی عظیمی دارند و در انواع افسون‌گری چیره هستند و در داستان‌ها به صورت‌های دلخواه درمی‌آیند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۰۲).

ماه‌رویان که بر اسبان هیون می‌جستند چون پری راست که با دیو شود بازیگر (۱۴)

موارد دیگر: ۸۴/ ۳۲/ ۹۱ / ۱۱۴/ ۱۲۱/ ۱۲۲/ ۱۳۸/ ۱۸۷/ ۲۶۰

۴-۴ سیمرغ

«همان سین مورد (senmuru) پهلوی است که مرغ «سن» معنی می‌دهد. در اوستا «یشت ۲۴ و ۴۱» نام «سن» به یک پرنده‌ی شکاری و احتمالاً عقاب اطلاق می‌شود و به صورت یک پرنده‌ی اساطیری تجلی می‌کند. جای‌گاه این پرنده بر کسی روشن نیست. این پرنده‌ی نام‌آور در عین قدرت، سرشتی نیک دارد» (کریستنسن، ۱۳۵۳: ۱۰۳).

گرفت شهپر سیمرغ نصرت از منقار چو باز چتر رفیعش ره شکار گرفت (۲۲)

موارد دیگر: ۳۹/ ۴۷/ ۶۸/ ۱۲۲/ ۲۰۰/ ۲۳۱/ ۲۳۲/ ۲۷۱

۴-۵ عنقا

«در ادوار نخستین آفرینش، پروردگار مرغی آفرید که زیبایی آن چشم‌ها را خیره می‌کرد. دادار یکتا این پرنده را به نسبت مساوی از جمیع کمالات برخوردار ساخت. مرغ را چهره‌ای بود همانند مرغان و پر و بالی آراسته به زیباترین و غنی‌ترین الوان و چهار اندام این مرغ به بال و دو دستش به چنگال زیور یافته بود و انتهای منقارش در سختی به منقار عقاب شبیه است، سپس پروردگار جفتی همانند آن مرغ به هستی آورد و بر آن‌ها عنقا نام نهاد و آن‌گاه خداوند بین موسی و این پرنده دوستی برقرار کرد. در زمان یوشع، نژاد عنقا، قوم اسرائیل را ترک گفت و در نجد و حجاز آشیانه گزید و دست به اوباریدن کودکان، حیوانات وحشی و چهارپایان یازید. سرانجام در فاصله‌ی بین عصر مسیح و دوران محمد، خلیفه‌ای به نام خالد بن صفوان در قبیله‌ی عنبر ظهور کرد و آن‌گاه وی را دل به حال مردانی که فرزندانشان طعمه‌ی عنقا می‌شد، سوخت و دست به دعا برداشت و از پروردگار، نابودی نسل این پرندگان را خواستار شد. پروردگار نسل آنها را برانداخت» (همان، ۱۰۴).

برون ز قبه‌ی میناست بارگاه وفا ورای خانه‌ی عنقاست آشیان کرم (۱۱۷)

موارد دیگر: ۱۵۴/ ۱۵۶

۴-۶ غول

«نوعی از دیو زشت که مردم را در صحراها هلاک کند و به هر شکل که بخواهد درآید و مردم را در بیابان به نام بخواند و از راه برد. به گمان عوام، غول موجودی وهمی است که نیمه‌ی بالای تن او به شکل انسان و نیمه‌ی پایین به شکل اسب یا بز تصور شده است راه دور کردن غول، گفتن لاحول و لا... است«(یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۱۶).

مگر لاحول بشتابد که شه ره از این غولان بیابان می‌نماید (۶۶۰)

۴-۷ فرشته (حور)

«فرشته، ملک، حور، موجودات روحانی و آسمانی که به تسبیح خدا و اجرای اوامر او مشغول‌اند و به چشم سر آنها را نتوان دید» (معین، ۱۳۷۵: ذیل فرشته).

فرشته کرد پنداری هزاران دیو را قربان که باز آمد به تخت ملک سلطان سلیمان فر (۸۴)

موارد دیگر: ۱۱۱/ ۱۱۹/ ۱۲۱/ ۱۲۹/ ۱۷۰

۵-باورهای عامیانه‌ی پراکنده

۵-۱ آب حیات (آب حیوان، چشمه‌ی حیوان، آب زندگانی)

«داشتن زندگی جاوید همواره آرزوی دیرینه‌ی انسان‌ها بوده است. آدمی از زمانی که پا بر عرصه‌ی این خاک نهاده است، در اندیشه‌ی دست‌یابی به جاودانگی به سر برده است. آب حیات، آب حیوان، آب زندگانی و ترکیب‌های دیگر مانند این‌ها اشاره است به آب چشمه‌ای افسانه‌ای که به عقیده‌ی قدما، در ظلمات و تاریکی نهان بوده و هر کس از آن می‌نوشید زندگی بی‌مرگ و جاودانه می‌یافته است. گویا خضر به همراه اسکندر در جستجوی این آب برآمده و چون بدان رسیده‌اند تنها خضر آب حیات نوشیده و به زندگی جاوید رسیده است ولی آب حیات از دید اسکندر نهان ماند و وی بی‌توفیق از نوشیدن آن بازگشت» (اهور، ۱۳۷۲: ۱۹۷).

خاک را از باد بوی مهربانی آمده است در ده آن آتش که آب زندگانی آمده است (۱۸)

موارد دیگر: ۲۳/ ۲۶/ ۳۱/ ۳۲/ ۴۱/ ۴۲/ ۶۲/ ۶۴/ ۷۵/ ۹۲/ ۱۰۴/ ۱۱۷/ ۱۳۳/ ۱۴۸/ ۱۵۹/ ۱۶۰/ ۱۶۱/ ۱۷۹/ ۱۸۶/ ۱۹۳/ ۲۱۵/ ۲۱۸/ ۲۲۲/ ۲۲۵/ ۲۴۷/ ۲۶۴/ ۲۷۵/ ۳۰۱/ ۳۰۴/ ۳۰۵/ ۳۱۲/ ۳۲۷/ ۳۴۷/ ۳۴۸/ ۳۴۹

۵-۲ سگ و مهتاب

«سگ در شب مهتابی زیاد عوعو می‌کند و گویی به ماه پارس می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۶۷۹).

مه نور می‌فشاند و سگ بانگ می‌کند مه را چه خاصیت سگ چنان افتا (۳۴)

۵-۳ گنج و ویرانه

مطابق عقیده‌ی قدما گنج در ویرانه است.

ای گنج روان در دل ویران کنمت جای تا بوکه مگر گنج به ویرانه بماند (۲۷۶)

موارد دیگر: ۲۷۸/ ۳۰۳

۵-۴ ماه و دیوانه

«دیوانه و صرعی از دیدن ماه بدحال و آشفته می‌شود مخصوصاً در سر ماه با دیدن ماه نو، جنون او شدت می‌یابد» (همان، ۱۰۷۶).

دیوانه‌ی آن ماه توان بود که هر روز خورشید فلک را ز رخش سایه درافتد (۲۷۶)

نتیجه‌گیری

این پژوهش با بررسی دیوان اشعار سید حسن غزنوی از شاعران مشهور قرن ششم و استخراج باورهای عامیانه و دسته‌بندی آن‌ها، کوشیده است باورهای عامیانه را به مثابه ابزاری جهت شناخت بهتر و بیشتر این شاعر کلاسیک فارسی به کار گیرد و اهمیّت آن را در نگاه او بررسی کند و نشان دهد. باورهای عامیانه در دیوان سید حسن غزنوی نمودی کاملاً مشخص دارند و هر چند بیشتر اشعار وی در مدح شاهان غزنوی است ولی از مردم روزگار خود دور نبوده و باورهای عامیانه به نحوی زیبا و دل‌نشین در اشعارش انعکاس یافته است اما شدت و ضعف انواع این باورها در دیوانش یکسان نیست به این معنا که برخی از جنبه‌های باورهای عامیانه نسبت به برخی دیگر از گستردگی بیشتری برخوردار است. بدین منظور باورهای عامیانه‌ی دیوان استخراج و در درپنج بخش دسته‌بندی و شرح و آمارگیری گردید.

باورهای خرافی	باورهای علوم	عناصر طبیعت	موجودات ماورایی	باورهای پراکنده
٪۲۴	٪۱۱	٪۴۴	٪۱۰	٪۱۱

بخش باورها و اعتقادات خرافی ۲۴٪ کل باورهای عامیانه به کار رفته در دیوان را دارد و در این بخش باورهای مربوط به سعد و نحس، طالع و قضا و قدر با ۳۸٪ بیشترین درصد آماری را دارد (نمودار شماره ۱و۲).

بخش باورهای مربوط به علوم ۴۰٪ کل باورهای عامیانه‌ی دیوان را تشکیل می‌دهد و علم طب با ۶۵٪ بیشترین درصد آماری را دارد (نمودار شماره ۱و ۳).

بخش باورهای مربوط به عناصر طبیعت با ۴۴٪ بیشترین درصد باورهای عامیانه‌ی به کار رفته در دیوان را دارد و در این بخش ستارگان با ۸۰٪ بیشترین درصد آماری این بخش را تشکیل می‌دهند(نمودار شماره ۱و۴).

بخش مربوط به موجودات ماورایی با ۱۰٪ کمترین درصد باورهای عامیانه‌ی به کار رفته در دیوان را دارد و در این بخش دیو با ۲۶٪ بیشترین درصد آماری را دارد(نمودار شماره ۱و۵).

بخش باورهای پراکنده ۱۱٪ کل باورهای عامیانه‌ی دیوان را دارد و در این بخش باورهای مربوط به آب حیات با ۸۸٪ بیشترین درصد آماری این بخش را تشکیل می‌دهند(نمودار شماره ۱ و ۶).

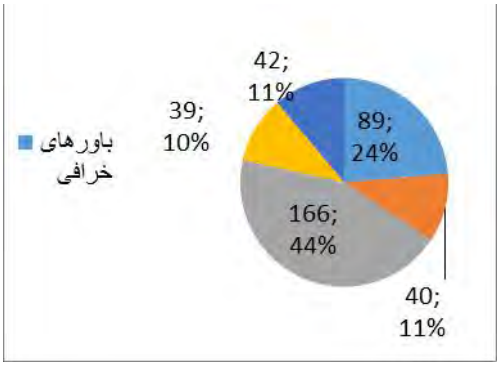
پی‌نوشت‌ها

(۱) تمامی ارجاعات از دیوان سید حسن غزنوی تصحیح استاد مدرس رضوی است.

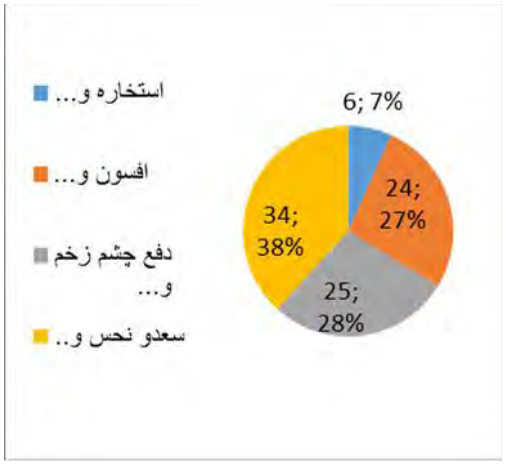
(۲) در دیوان سید حسن غزنوی برای برخی از باورها فقط یک مورد آمده است که در مقاله آن یک مورد ذکر شده است.

نمودار آماری باورهای عامیانه در دیوان سید حسن غزنوی

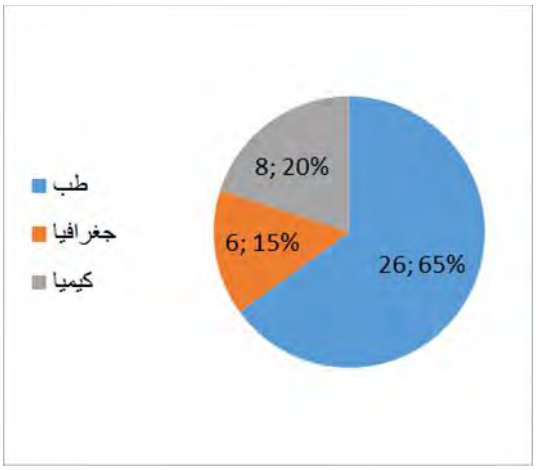
نمودار شماره ۱



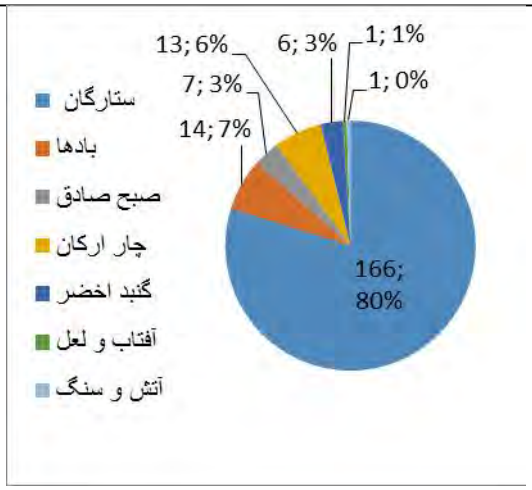
نمودار شماره ۲



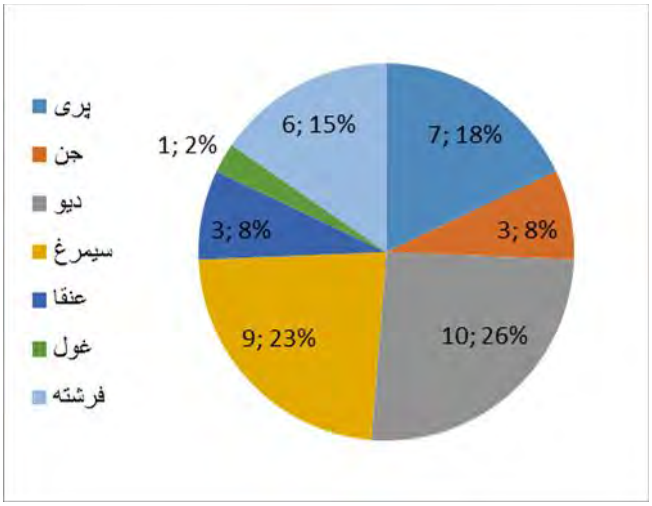
نمودار شماره ۳



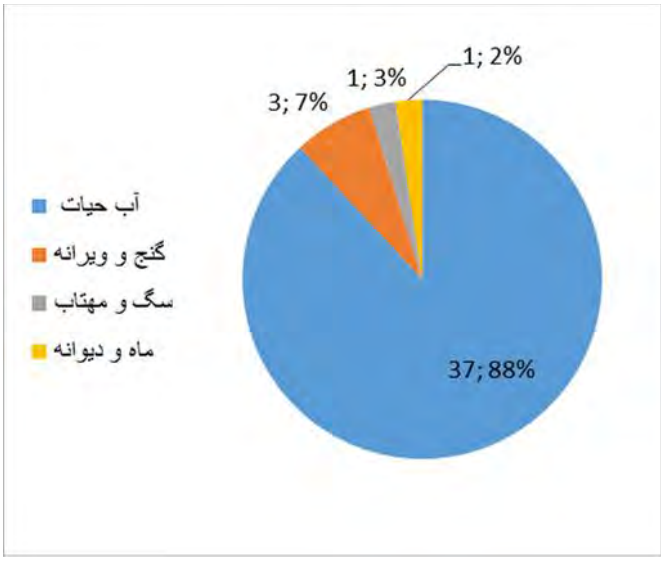
نمودار شماره۴



نمودار شماره۵



نمودار شماره ۶



کتابنامه

- اهور، پرویز (۱۳۷۲)، کلک خیال‌انگیز، تهران: اساطیر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (اساطیر، سنن، اعتقادات و علوم)، تهران: فردوس
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس.
- غزنوی، سیدحسن (۱۳۶۲)، دیوان اشعار، تصحیح مدرس رضوی، تهران: اساطیر.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۰)، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی شروانی، تهران: نشر مرکز.
- کریستنسن، آرتور (۱۳۵۳)، آفرینش زیان‌کار در روایات ایرانی، تهران: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- ماهیار، عباس (۱۳۸۷)، سحر بیان خاقانی، تهران: جام گل.
- ماهیار، عباس (۱۳۹۰)، پنج نوش سلامت، تهران: جام گل.
- مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷)، فرهنگ اصطلاحات نجومی، تبریز: نشر تاریخ و فرهنگ ایران.
- معدن کن، معصومه (۱۳۸۱)، بزم دیرینه عروس، تهران: مرکز نشر اسلامی
- معین، محمد (۱۳۷۵)، فرهنگ معین، تهران: امیرکبیر.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶)، نیرنگستان، تهران: جاوید.
- هدایت، صادق (۱۳۴۹)، یادداشت‌های پراکنده، تهران: فرزین.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، فرهنگ اشارات و اساطیر ایرانی، تهران: سروش.

دگردیسی اسطوره در رمان فارسی بررسی موردی رمان «آینه‌های دردار»

اکبر شامیان ساروکلایی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند

حامد خیرآبادی[1]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

نوگرایی در آثار ادبی و هنری مؤلفه‌هایی دارد که بی شک مهم‌ترین آن اسطوره‌گرایی است، اما نه به آن شکل گذشته، بلکه تقدس و غلبه‌ی گفتمان اسطوره‌ای در چنین آثاری می‌شکند یا به سخره گرفته می‌شود. البته این ویژگی انعطاف‌پذیری اسطوره‌هاست که به نویسندگان معاصر این امکان را می‌دهد تا آثارشان را به عرصه‌ی تبلور اندیشه‌های گوناگون تبدیل کنند. با این نگاه، دلیل رویکرد گسترده‌ی نویسندگان قرن بیستمی به اسطوره را درمی‌یابیم و نیز پی می‌بریم که ادبیاتی که نه فقط به موضوعات ازلی و ابدی بشریت، بلکه به مشکلات و مسائل عصر و زمانه‌ی خود می‌پردازد، نشانه‌هایش در داستان‌های اسطوره‌ای مدرن به چشم می‌خورد؛ رمان‌هایی که نویسندگان آن‌ها می‌کوشند در درک موقعیت تاریخی، سیاسی و اجتماعی به خواننده کمک کنند و مسئولیت‌پذیری وی را برانگیزند. این نوع رویکرد به اسطوره‌ها، در رمان فارسی نیز اتفاق افتاده است. در این پژوهش، نگارنده با استفاده از روش تحلیلی- مقایسه‌ای به بررسی کاربرد درون‌مایه‌های اساطیری قربانی، سفر و بت‌شکنی در رمان آینه‌های دردار پرداخته است. هوشنگ گلشیری در رمان آینه‌های دردار، ساختار روایت اساطیری را تغییر داده است؛ وی با واژگون کردن و دگرگونی روایت اسطوره‌ای ابراهیم، بخشی از زندگی آشفته و خفّت‌بار روشن‌فکران وازده‌ی هم‌وطنش را به تصویر می‌کشد. ابراهیم سعی در مجموع کردن بتی شکسته دارد، در حالی که خود، قربانی عشقی شده که در تمام زندگی او را از واقعیت-های موجود بازداشته است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، دگردیسی، رمان فارسی، مدرنیسم, آینه‌های دردار.

مقدمه

اسطوره‌ها مربوط به زمانی‌اند که انسان‌ها به اثبات عقلانی پندارهای خود، تمایل چندانی نداشتند؛ بلکه ترجیح می‌دادند در هاله‌ای از توهم و خیال زندگی کنند، اما با ظهور عصر مدرن و پیدایش پدیده‌ای به نام مدرنیته، این انتظار می‌رفت که اسطوره‌ها عرصه را خالی کرده و جای خود را به عقل‌گرایی محض قرن بیستمی دهند و رد پای اسطوره‌ها را فقط در نقّالی‌ها و داستان‌های سنتی مشاهده کنیم. اما همگام با ورود به عصر جدید و آغاز نوگرایی در داستان‌ها و پیدایش رمان نو، نه‌تنها اسطوره‌ها عرصه را ترک نکردند، بلکه شاهد خودنمایی آن‌ها در رمان‌های مدرن و پست‌مدرن نیز هستیم. چراکه «اسطوره‌ها از جمله کلان روایت-

[1] . Salvatore_kh2000@yahoo.it

هایی هستند که می‌توانند در موقعیت‌های گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، محمل اندیشه‌ها، تجربیات و مسائل نوظهور بشری باشند» (بزرگ‌بیگدلی؛ قاسم‌زاده، ۵۳:۱۳۸۹). روایت‌های اساطیری با برخورداری از ساختار داستانی منسجم خود، طرح‌های روایی مناسبی را در اختیار نویسندگان رمان نو قرار می‌دهند تا با استفاده از قالب‌های داستانی اسطوره‌ها به طرح مسائل امروزین بپردازند. با وجود این، نباید رویکرد نو نویسندگان معاصر را به اسطوره، آن هم در عصر مدرنیته که قطعاً نمی‌تواند در ردیف رویکرد نویسندگان و داستان‌نویسان سنّتی قرار گیرد، بی‌دلیل دانست. چراکه در این عصر تعداد پرشماری داستان‌های اسطوره‌ای نگاشته شده‌اند که نویسندگان آن‌ها تنها از اسطوره‌ها بهره نگرفته‌اند، بلکه به بازنگری و حتی تغییر ساختار اساطیر نیز دست زده‌اند. بنابراین با ژرف‌اندیشی در این آثار و نحوه‌ی استفاده و به‌کارگیری اساطیر توسط نویسندگان، می‌توان به نتایج قابل تأملی دست یافت. «در این عصر، انسان نمی‌خواهد از رسم رایج زمانه پیروی کند و چشم بسته با فشار هر نیرویی که در آن رسم نهفته است به پیش رانده شود. انسان می‌خواهد این نیروها را بشناسد و در پرتو این شناخت، آن‌ها را به ضابطه‌ی اختیار خود درآورد» (کاسیرر، ۵۵:۱۳۷۲)، در واقع انسان قرن بیستم نیروی نهفته در اسطوره را کشف کرده و از پتانسیل آن برای پیشبرد اهداف خود بهره می‌برد.

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

دگردیسی اسطوره:

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

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

در مجموعه‌ی ادبیات داستانی ایران نیز، ورود مدرنیسم، شک به اسطوره‌ها و دوباره‌خوانی آن‌ها را در پی داشته است؛ «این ادبیات با شاخص شک‌گرایی، قاعده‌گریزی و هنجارافزایی، همه چیز را فرو می‌ریزد و از نو می‌سازد و این‌گونه، اسطوره‌ها فردی می‌شوند و در جریان این فردی شدن، عنصر تقابل، بیشترین سهم را دارد. نویسنده‌ی داستان‌های مدرن با کنار هم نهادن سنت و تجدد، اسطوره و مدرنیسم و در یک کلام کهنه و نو، و ایجاد تقابل میان این دو، خواهان بهترخوانی این مفاهیم است و از این رهگذر باورهای جدید خویش را به تصویر می‌کشد» (ستاری و دیگران، ۱۴۵:۱۳۸۹)، باورهایی که اغلب در تقابل با معیارهای غالب جامعه است. این نگاه متفاوت به اسطوره‌ها و روایات اساطیری کهن، قطعاً ریشه در نگاه متفاوت این نویسندگان به عصر خود و باورهای جامعه‌ی خود دارد. «مدرنیسم، با فرضیه‌ی نسبیت و عدم قطعیت مفاهیم و تعاریف، در مقابل دنیای اسطوره و یقین ایستاد. چراکه اسطوره باور است و باور، حقیقت محض. در حالی که دنیای مدرن در پی متزلزل‌سازی هر حقیقتی است» (همان: ۱۴۶).

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

این‌چنین است که «بازی هنرمندانه‌ای که نویسندگان مدرنیسم با اسطوره‌ها به راه می‌اندازند، در صدد شکستن مرزهای اسطوره و نفی آن و گاه، کسب معنای دیگری از آن است» (ستاری و دیگران، ۱۴۸:۱۳۸۹). اما این نوع رویکرد به اسطوره‌ها از سوی نویسندگان مدرنیسم، به معنای اسطوره‌زدایی یا اسطوره‌پیرایی از

آثار داستانی نیست؛ چرا که این نویسندگان، هم‌چون گذشته از طرح داستانی اسطوره‌ها در داستان‌های خود بهره می‌برند، با این تفاوت که با دریافت جدیدی از روایات اسطوره‌ای و بازآفرینیِ آن‌ها سعی در آشکار ساختن نارضایتی خود از وضع حاکم دارند.

بنابراین، دگردیسی اسطوره را نباید با اسطوره‌زدایی در هم آمیخت، چراکه در اسطوره‌زدایی، جدای از این‌که اسطوره و قدرت آن مردود شمرده می‌شود، با نمایشی کمدی از اسطوره‌ها مواجهیم؛ در حالی که در دگردیسی اساطیر، نه‌تنها اسطوره‌ها از بهترین قالب‌های بیان اندیشه هستند و با «نیروی ویران‌گر» اسطوره مواجهیم، بلکه نهایتاً با نمایشی از نوع طنز تلخ از اسطوره‌ها روبه‌روییم. الیاده در مورد اسطوره‌زدایی می‌گوید: «این شکل از کاربرد اسطوره، یعنی از دست دادن معنای مذهبی یک اسطوره و تبدیل آن به حکایت یا افسانه یا قصه برای کودکان، در اسطوره‌شناسی، «اسطوره‌پیرایی» یا «اسطوره‌زدایی» گفته می‌شود» (الیاده، ۱۳۸۶:۱۱۷–۱۱۶). توضیح این‌که هنگامی که انسان بدوی برای جهان پیرامون خود به دنبال یافتن معنایی است، این «اسطوره است که به کشف و نمودار ساختن الگوها و از این رهگذر، تدارک معنایی برای دنیا و وجود بشر می‌پردازد؛ [اما] هنگامی که اعمال خدایان برای مردم غیرمنطقی به نظر برسد، نقش معنابخش اسطوره به جهان و چگونگی خلقت، کاسته می‌شود و در حد یک حکایت تنزل می‌یابد» (فرهادی، ۱۳۸۴:۱۶۳).

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

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

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

آینه‌های دردار

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

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

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

روایت اسطوره‌ای

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

قرآن کریم در آیات ۵۷ تا ۶۷ سوره‌ی انبیاء و ۹۰ تا ۹۶ سوره‌ی صافات، ماجرای شکستن بت‌ها به‌دست ابراهیم را باز گفته است. آیات سوره‌ی انبیاء بیان می‌کند که مشرکان، قیام او بر ضد بت‌پرستی را جدی نگرفته بودند: «قالوا أجئتنا بالحق أم أنت من اللـعبین». گفتند: آیا [سخن] حق را برای ما آورده‌ای یا از بازیگرانی؟ (قرآن، انبیاء:۵۵). ابراهیم (علیه السلام) طبق آیه‌ی ۵۶، جدیت خود را اعلام داشته و در آیه‌ی ۵۷، از قول او بازگو شده است که «و الله لاکیدن أصنـمکم بعد أن تولوا مدبرین». ترجمه: و [در دل گفت:] به خدا سوگند پس از آن‌که پشت کردید و رفتید، قطعاً برای بت‌های شما چاره‌ای خواهم کرد. ابراهیم تصمیم خویش را به زمانی موکول کرد که بتواند در شهر تنها باشد: «بعد أن تولوا مدبرین» (قرآن، انبیاء:۵۷). این فرصت فرا رسید و مردم آماده شده بودند تا شهر را برای شرکت در مراسم عید ترک کنند؛ اما ابراهیم عذر آورد که بیمار است؛ در نتیجه، آن‌ها از شهر بیرون رفتند و او در آن‌جا ماند: «فقال إنی سقیم». پس از آن‌که

مردم از او دور شدند، به سراغ بت‌ها آمد، از سر استهزای بت‌ها یا تقبیح بت‌پرستان و یا از سر خشم، از آن‌ها خواست تا از غذایی که مشرکان برای تبرک پیش آن‌ها نهاده بودند، بخورند: «فراغ إلی ءالهتهم فقال ألا تأکلون مالکم لاتنطقون» : پس مخفیانه به سوی خدایانشان رفت و [به ریشخند] گفت: چرا چیزی نمی خورید؟ شما را چه شده که سخن نمی‌گویید؟ (قرآن، صافات:۹۱ –۹۲). آن‌گاه با تیشه‌ی نجاری یا تبر به طرف بت‌ها رفت: «فراغ علیهم ضربا بالیمین» پس مخفیانه با دست راست ضربتی بر سر آنها کوفت [و آن‌ها را درهم‌شکست] (قرآن، صافات:۹۳) و با ضربه‌های خویش، آن‌ها را قطعه قطعه کرد: «فجعلهم جذذا» پس آن‌ها را خرد کرد، جز بزرگشان را (قرآن، انبیاء:۵۸). اما از تعرض به بت بزرگ (افلون) خودداری نمود: «إلا کبیرا لهم» (قرآن، انبیاء:۵۸) و تبر را نزدیک بت بزرگ گذاشت. با جویا شدن علت از او، او بت بزرگ را متهم به شکستن بت‌ها کرد و خواست که از او سؤال کنند. چون به او گفتند که او قدرت این کار را ندارد و نیز نمی‌تواند سخن بگوید، او سؤال کرد که پس چگونه مردم، بت‌هایی را می‌پرستند که قدرتی از خویش ندارند. این عمل او، موجب خشم حاکم و نیز کاهنان گردید و دستور به سوزاندن او دادند. به همین منظور، آتشی بزرگ فراهم کردند و ابراهیم را درآن انداختند. طبق آیات قرآن، به دستور خداوند، آتش برای ابراهیم سرد و تبدیل به گلستان شد.

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

دگردیسی اسطوره در رمان آینه‌های دردار

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

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

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

یا آنجا که می گوید:

گاهی نوشتن یک داستان، شکل دادن به کابوس فردی است، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است. گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوس‌های جمعیمان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل‌السحر آن ته مانده‌ی بدویتمان بشود. مگر نه این‌که تا چیزی را به‌عینه نبینیم نمی‌توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب داستان‌نویس هم گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسد می‌بخشد و می‌گوید: «حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه‌تان» (گلشیری، ۱۴:۱۳۸۹).

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

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

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

بید آن سوی مانداب را نشان داد، گفت: «می‌گویند عاشق و معشوق برای شنا می‌روند کنار رودخانه‌ای. یکی‌شان غرق می‌شود و آن یکی بر لب آب آن‌قدر می‌ایستد تا پاهایش ریشه می‌دوانند و موها و دستهایش

جوانه می‌زنند، برگ می‌دهند و بزرگ می‌شوند تا می‌رسند به سطح آب تا اگر محبوب، سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد موهای افشان یا دست‌های بلند او را بگیرد بیاید بیرون (گلشیری، ۷۷:۱۳۸۹).

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

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

و در جای دیگر:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

مراسم را مو به مو تعریف کرد که چه می‌کنند یا آدابش چیست. گفت: «در کاشان هنوز هم قربانی می-کنند، در چند محله. در هر کدام هم یکی بانی می‌شود که این کار از اجدادش به او ارث رسیده است. دست-گردان شتری می‌خرد، چند ماهی به او نواله می‌دهد تا گوشتی بشود، بعد که خوب با او اخت شد آذینش می‌کند با گل و گیاه. آینه‌ای هم می‌گذارد روی پیشانیش. چشم‌هایش را هم سرمه می‌کشد و با نقاره و طبل دورش می‌گرداند و از هر سر خانه نیازی می‌گیرد تا روز عید که همه می‌آیند به میدان محله و نحرش می-کنند و گوشتش را تکه‌تکه می‌کنند و می‌برند.»

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

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

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

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

ابراهیم می‌بیند هرکجا که صنم ایستاده، مینا هم ایستاده:

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

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

صنم‌بانو پیراهن بی آستین آبی آسمانی پوشیده بود. موهایش را بر شانه ریخته بود. می‌خندید. چرخید. گوشه‌ی دامن به دست گفت: «به حافظه‌ات فشار نیاور، این یکی را دیگر همین هفته‌ی پیش خریدم. از این

چین‌ها خوشم آمد.» باز چرخی زد، گفت: «اما راستش اولین‌بار است که می‌پوشمش، به خاطر تو پوشیدمش.» صدای ضبط را انگار بلند کرده بود (گلشیری، ۱۳۸۹:۱۱۱-۱۱۰).

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

[ابراهیم گفت:] به احترام همان که گاهی به خواب دیده‌ام، یا بی آن‌که بدانم، هر جزیی از او را به این و آن داده‌ام، می‌خواهم بروم، نمی‌خواهم تو بشکنی یا خودم بیش از این پریشان بشوم. مینا برای من، راستش حضور حیّ و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتی اگر من نروم. من با او روی زمین زندگی می‌کنم، از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم، لحظه به لحظه. نمی‌خواهم این تکه خاک را از دست بدهم، نمی‌توانم به او هم دروغ بگویم، او را همین‌طور که هست دوست دارم، و تو را...

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

«شاید.»

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

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

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

خلاصه‌ی دگردیسی اسطوره در رمان آینه‌های دردار

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

	ماندن در آن‌جا پشیمان می‌شود

نتیجه‌گیری

برخورد اسطوره با پدیده‌های دیگر این عصر از جمله مدرنیسم، که از ویژگی‌های بارز آن‌ها عدم قطعیت، شک به اسطوره‌ها، انتقاد از سنت‌ها و مردود شمردن قالب‌های تحمیل شده بر تجربیات زندگی است، باعث به‌وجود آمدن نوگرایی در ادبیات داستانی معاصر شده است. یکی از مؤلفه‌های نوگرایی در ادبیات داستانی معاصر، کاربرد اسطوره‌های دگرگون شده است. در این‌گونه آثار، هنرمندان خلاق، صرفاً به تقلید و بازسازی اساطیر کهن دست نزده‌اند، بلکه به دگردیسی اساطیر روی آورده‌اند؛ یعنی از آن‌ها الهام گرفته، ساختار آن‌ها را تغییر داده، لباس امروزین به تن آن‌ها کرده‌اند، آن‌ها را با یکدیگر تلفیق کرده و اسطوره‌های نو نیز خلق کرده‌اند. آنان از بن مایه‌های اساطیری استفاده‌ی بهینه کرده‌اند و برای مطرح کردن مشکلات کنونی جهان و وضعیت انسان در جهان معاصر و چگونگی طرح آن‌ها از اسطوره کمک گرفته‌اند.

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

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

کتاب‌نامه:

- قرآن مجید.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). معمای مدرنیته. چاپ سوم. تهران: مرکز.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۶). چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمه‌ی جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.
- بارت، رولان. (۱۳۸۹). اسطوره، امروز. ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

- بزرگ‌بیگدلی، سعید و قاسم‌زاده، علی. (۱۳۸۹). «عمده‌ترین جریان‌های رمان‌نویسی در انعکاس روایات اسطوره‌ای» در فصلنامه‌ی تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی. سال اول، شماره‌ی اول، تابستان ۱۳۸۹، صص۷۷-۵۱.
- ستاری، رضا؛ عزیزی، محمود؛ بنی‌کریمی، مریم. (۱۳۸۹). «بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری» در فصلنامه‌ی زبان و ادبیات پارسی. شماره‌ی ۴۶، زمستان ۱۳۸۹، صص ۱۵۹-۱۴۵.
- سناپور، حسین. (۱۳۸۰). هم‌خوانی کاتبان. تهران: نشر دیگر.
- فرهادی، علی. (۱۳۸۴). «دگردیسی اسطوره‌ی ورهرام در حکایت‌های بهرام» در فصل‌نامه‌ی تخصصی زبان و ادبیات فارسی. سال اول، شماره‌ی ۱، صص ۱۷۹-۱۴۹.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۲). فلسفه‌ی روشن‌اندیشی. ترجمه‌ی نجف دریابندری. چاپ اول. تهران: خوارزمی.
- کتاب مقدس (عهد عتیق). (۱۳۸۰). ترجمه‌ی فاضل‌خان همدانی (و ویلیام گلن و هنری مرتن). تهران: اساطیر.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). باغ درباغ. ج ۱و۲. تهران: نیلوفر.
- _____. (۱۳۸۹). آینه‌های دردار. چاپ پنجم. تهران: نیلوفر.
- وارگاس‌یوسا، ماریو. (۱۳۸۹). چرا ادبیات. ترجمه‌ی عبدالله کوثری. چاپ چهارم. تهران: لوح فکر.

بررسی تطبیقی انواع کشمکش
در داستان شیخ صنعان منطق الطیر و داستان فرود شاهنامه

محمود شاهرودی[۱]

مدرس گروه ادبیات فارسی دانشگاه زابل

چکیده

دو حوزه‌ی مهم ادبیات فارسی کهن که در آن‌ها آثار ارزش‌مندی به جای مانده است، ادبیات عرفانی و حماسی است. و دو تن از ناموران این حوزه‌ها، عطار و فردوسی هستند. این نوشته، با انتخاب دو داستان از میان آثار آن‌ها، به بررسی تطبیقی عنصر کشمکش در آن‌ها پرداخته است. کشمکش یکی از اساسی‌ترین عنصر در طرح یا پیرنگ داستانی است. پیرنگ، طرح کلی داستان است با تکیه بر روابط علت و معلولی. در واقع، پیرنگ قوی باعث باورپذیری داستان و کشش مخاطب به آن می‌شود. یکی از عوامل بسیار موثر در جذابیت آثار داستانی برای مخاطب، کشمکش است. کشمکش را به انواع گوناگون تقسیم کرده‌اند. در این نوشته با توجه به کشمکش‌های موجود در دو داستان، کشمکش به شش نوع تقسیم شده است. و هر نوع آن به تفکیک در هر دو داستان مورد بررسی قرار گرفته است و به وسیله‌ی نمودار، درصد و تعداد هر نوع کشمکش در هر یک از دو داستان، نشان داده شده است. در پایان نیز با آمار و ارقام، دلایل جذابیت و اثر گذاری داستان‌ها بر مخاطب تجزیه و تحلیل شده است.

کلیدواژه‌ها: کشمکش، شیخ صنعان، فرود سیاوش، پیرنگ، شخصیت

مقدمه

آثار بزرگ ادبی وهنری هر ملتی، دارای ویژگی‌های آشکار و نهان بسیاری است که توانسته است مدت‌های مدیدی توجه مردم سرزمین خویش و دیگر سرزمین‌ها را به خود جلب کند. پژوهش‌گران بسیاری درباره‌ی علت مقبولیت این آثار در میان مردم مطالبی نوشته‌اند. و از دریچه‌ی ذهن خویش، و تا حد توانایی خویش، امتیازات هنری و ادبی و دیگر مزیت‌های آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. زمان نشان داده است که هر چه در این گونه آثار، ژرف‌نگری بیش‌تری می‌شود، می‌توان به ویژگی‌های بارز بیش‌تری در آن‌ها پی برد که آن‌ها را از دیگر آثار ادبی متمایز می‌کند.

یکی از آثار بزرگ ادب پارسی که در واقع شناسنامه و هویت ملی ما ایرانیان است، اثر گران‌سنگ حکیم ابوالقاسم فردوسی است. شاهنامه نه تنها از نظر ادبی و هنری در جایگاه بسیار بالایی قرار دارد ، بلکه باورها و عقاید و احساسات ملتی بزرگ را در خود جای داده است. شاهنامه دارای ارزش‌های فراوان هنری و ادبی است. درباره‌ی ارزش‌های ادبی و زیبایی سخن فردوسی، کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شده است که آرایه‌های گوناگون و ظرافت‌های کلام فردوسی را استادانه بررسی کرده‌اند. ارزش‌های هنری شاهنامه نیز

[1].mim24shamim@yahoo.com

سال‌هاست مورد توجه پژوهش‌گران است. یکی از مواردی که توجه بسیاری از منتقدان و پژوهش‌گران را به خود جلب کرده است، برسی ویژگی‌های گوناگون داستان نویسی نوین در شاهنامه است که عناصر داستانی موجود در رمان و درام غربی را در این اثر گران‌سنگ حماسی زبان پارسی جست‌وجو می‌کند.

اگر شاهنامه بزرگ‌ترین اثر حماسی زبان فارسی است، منطق الطیر عطار نیز حماسه‌ای عرفانی است. «هدهد هادی به جای پهلوان حماسه‌های پهلوانی قرار می‌گیرد؛ پهلوانی که پیوسته ملازم درگاه سلیمان بوده، راه و چاه را به نیکی می‌شناسد»(ذاکری،۱۳۷۴: ۱۵۰). منطق الطیر منظومه‌ای عرفانی و سمبلیک است که با زبان رمز، مسایل عرفانی را بیان می‌کند. این کتاب گران‌قدر، داستان گروهی از پرندگان است که برای رسیدن به سیمرغ تلاش می‌کنند. «عطار همه‌ی ویژگی‌هایی را که انسان می‌تواند در زندگی —چه خوب و چه بد– بدان‌ها آراسته باشد در پرندگان متفاوت و گوناگون که خود آن‌ها نمونه‌ای از آن ویژگی‌ها هستند، برمی-شمارد. زیبایی کلام رمزی او نیز در همین موضوع نهفته است»(فروهر،۱۳۷۴: ۳۶۴). پرندگانی که به سیمرغ می‌رسند، سی مرغ هستند و «منظور آن است شخص خواجو پس از گردش در کائنات در می‌یابد خدا در قلب خود اوست»(ریتر،۱۳۷۴: ۲۶۴).

عطار یکی از بزرگ‌ترین شاعران و پیشرو طریقت عرفان است و منطق الطیر معروف‌ترین مثنوی عطار. منطق الطیر حماسه‌ای است بزرگ. حماسه‌ای که تعارض و کشمکش همیشگی میان انسان با نیروهای موجود در نفس انسانی را نمایش می‌دهد. بنابراین در هر دو اثر سترگ ادب پارسی که در این نوشته مورد بررسی قرار می‌گیرد، شخصیت‌ها درگیر و دار جنگ و تعارض با نیرویی درونی یا بیرونی قرار دارند. بنابراین داستانی از منطق الطیر می‌تواند به عنوان نمونه‌یی مسلم از ادبیات عرفانی و داستان رمزی در برابر داستانی از شاهنامه مورد بررسی قرار گیرد. در این نوشته تلاش شده است داستان شیخ صنعان از منطق‌الطیر و داستان فرود سیاوش از شاهنامه، از نظر وجود انواع کشمکش مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد و با تطبیق آن‌ها، موارد مشابه و متفاوت آن‌ها آشکار شود.

درباره‌ی هنر فردوسی در داستان پردازی و به کار بردن عناصر نوین داستانی، آثاری منتشر شده است. از جمله سعید حمیدیان در کتاب درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی به برخی عناصر برجسته‌ی داستانی در شاهنامه اشاره کرده است. محمد حنیف نیز در کتاب قابلیت‌های نمایشی شاهنامه به بررسی برخی عناصر داستانی و تطبیق آن با درام و ادبیات نمایشی پرداخته است. هم‌چنین سید محسن هاشمی در کتاب فردوسی و هنر سینما به بررسی قابلیت‌های سینمایی شاهنامه‌ی فردوسی پرداخته است. اسدالله جعفری در مقاله‌ای با عنوان پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش و سید کاظم موسوی در مقاله‌ای با عنوان بررسی عنصر کشمکش در داستان سیاوش، به بررسی پیرنگ و کشمکش در داستان سیاوش پرداخته‌اند. اما در هیچ یک از این آثار به تطبیق کشمکش‌های دو داستان حماسی و عرفانی نپرداخته‌اند.

کشمکش در داستان شیخ صنعان و فرود سیاوش

پیرنگ یا طرح یکی از عناصر بسیار مهم در ادبیات داستانی نوین از جمله رمان و درام است. در واقع پیرنگ به عنوان نقشه‌ی راه نویسنده است که ماجرای اصلی داستان را با استفاده از روابط علت و معلولی به سرانجام برساند. پیرنگ «دلالت می‌کند بر زنجیره‌ای از حوادث و رویدادها در یک داستان واصلی که آن‌ها را در هم می‌بافد»(میور،۱۳۷۳: ۷). آن‌چه که به پیرنگ جذابیت می‌بخشد وجود ناپایداری در آن است. ناپایداری جوهره و دلیل وجودی هر پیرنگ است. هر پیرنگی که فاقد عنصر ناپایداری باشد پیرنگ نیست. ناپایداری محصول شرایط و وضعیتی است که از آن به کشمکش نیز تعبیر می‌شود و این سنگ بنای هر پیرنگ داستانی است(مستور،۱۳۸۴: ۱۹). بنابراین کشمکش یکی از عناصر اصلی در هر داستان است و یا بهتر بگوییم اصلی-ترین عنصر داستانی که موجب کشش مخاطب می‌شود، کشمکش است. «کشمکش، عنصر مهم در شکل-گیری پیرنگ داستان می‌باشد. در هر نوع داستان، خواه ساده باشد خواه پیچیده، به محض خلق شخصیت‌ها، کشمکش نیز به وجود می‌آید»(داد،۱۳۷۸: ۳۸۵).

کشمکش را در کتاب‌های گوناگونی تعریف کرده‌اند. در «واژگان توصیفی ادبیات» این گونه آمده است: «تاثیر متقابل اشخاص با نیروهای مخالف در یک روایت و به عبارت دقیق‌تر، رقابت و تضاد دو نیرو یا دو شخصیت در داستان یا نمایش‌نامه است که موجب ایجاد احساس و هیجان در کنش‌ها و رویدادها می-شود»(رضایی،۱۳۸۲: ۶۲). کشمکش زمانی به وجود می‌آید که دو یا چند شخصیت با نگرش‌های متفاوت، در موقعیتی واحد رودرروی هم‌دیگر قرار گیرند. هر چه این نگرش‌ها درباره‌ی آن موضوع خاص متفاوت‌تر باشد و شخصیت‌ها هم بر نگرش خود تاکید بیش‌تری داشته باشند، کشمکش عمیق‌تر می‌شود. این همان است که «لاجوس اگری» به آن «اجتماع ضدین» می‌گوید. «اجتماع ضدین باید به قدری محکم و قوی باشد که اشخاص بازی در وسط نمایش‌نامه نتوانند ضعف و فتوری در تصمیم خود نشان دهند و از ادامه‌ی کار منصرف شوند»(اگری،۱۳۸۳: ۴۲۴). تضاد و تعارضی که میان شخصیت‌ها یا نیروهای رودرو در داستان است باید به حدی قوی باشد که پیروزی یکی بر دیگری به معنای از بین رفتن نوع نگرش دیگری و یا از بین رفتن شخصیت باشد.

«کشمکش هنگامی پدید می‌آید که فاعلی (ماهیت دقیقش هر چه باشد) به دنبال هدفی خاص (عشق، قدرت، آرمان) است و در اقدام خود، مورد مخالفت فاعلی دیگر (یک شخص، یا یک مانع روانی یا اخلاقی) قرار می‌گیرد»(شاهین،۱۳۸۳: ۷۰و۶۹). بسته به این که هدف فاعل و مورد مخالفت فاعل دیگر چه باشد، کشمکش را می‌توان به انواعی تقسیم کرد. کشمکش می‌تواند میان دو یا چند تن از شخصیت‌ها روی دهد؛ یا در ذهن یک شخصیت واحد اتفاق بیفتد(سبزیان،۱۳۸۸: ۱۱۶). و یا می‌تواند جدال شخصیت با نیروهای دیگری چون جامعه، طبیعت، یا سرنوشت و تقدیر باشد. جمال میرصادقی کشمکش را به چهار نوع تقسیم کرده‌است: کشمکش جسمانی؛ کشمکش ذهنی؛ کشمکش عاطفی؛ کشمکش اخلاقی(میرصادقی،۱۳۷۶: ۷۴و۷۳). ابراهیم مکی نیز کشمکش را به اعتبار نحوه‌ی بروز و شکل تجلی‌اش و یا بر اساس ماهیّت نیروی

مخالفی که در مقابل شخص بازی محوری قد علم می‌کند، به شش نوع تقسیم کرده‌است: آدمی بر ضد طبیعت؛ آدمی بر ضد آدمی؛ آدمی بر ضد جامعه؛ آدمی بر ضد خود؛ آدمی بر ضد سرنوشت؛ جامعه بر ضد جامعه(مکی،۱۳۸۳: ۱۹۹تا۱۹۰). با توجه به کشمکش‌های موجود در دو داستان مورد مطالعه، در این نوشته، موارد زیر در هر دو داستان مورد بررسی قرار می‌گیرد تا با تحلیل آن‌ها به تفاوت میان دو نوع داستان حماسی و عرفانی- که در ادبیات سنتی ما از جایگاه بسیار بالایی برخوردار است- به تفاوت‌ها و تشابهات آن‌ها، و نیز توانایی دو شاعر در شیوه‌ی داستان‌گویی‌شان بیش‌تر پی ببریم: ۱.کشمکش ذهنی ۲.کشمکش درونی(عاطفی) ۳.کشمکش اجتماعی ۴.کشمکش گفتاری ۵.کشمکش جسمانی ۶.کشمکش با نیروهای ماورایی.

۱.کشمکش ذهنی:

هنگامی که دو یا چند شخصیت با نگرش‌های کاملا متفاوت درباره‌ی یک یا چند موضوع، در موقعیتی گرد هم می‌آیند، در حالی که رفتار و کردار آن‌ها بر هم تاثیر می‌گذارد، کشمکش ذهنی به وجود می‌آید. هر چه شخصیت‌های مقابل در یک داستان، دارای نگرش‌های متناقض باشند، درگیری میان آن‌ها بیش‌تر می‌شود. این مسئله به روند گسترش پیرنگ و تعارض داستانی دامن می‌زند.

۱.۱.داستان شیخ صنعان

-نوع نگاه شیخ صنعان و مریدان به مسئله‌ی عشق، باعث کشمکش ذهنی میان آن‌ها می‌شود. شیخ صنعان عشق را موهبتی می‌داند که پس از سال‌ها زندگی نصیب او شده است. او معتقد است تا زمانی که شخصیتی خود در این گونه ماجرایی وارد نشود، نمی‌تواند درک صحیحی از آن داشته باشد. او عشق را موجب پاکی وصفای دل خویش می‌داند و حاضر است به خاطر رسیدن به معشوق، به همه‌ی اعتقادات خود پشت کند و اگر به واسطه‌ی این عشق در آتش دوزخ گرفتار شود باکی ندارد. اما مریدان که از عشق بی‌خبرند، نمی‌توانند رفتار و گفتار پیرشان را درک کنند. بنابراین هنگامی که می‌دانند نمی‌توانند شیخ‌شان را متقاعد کنند از این عشق بدنام کننده دست بردارد، پیرشان را با همه‌ی ارادتی که به او دارند ترک گویند و تنها به دعایی برای شفای شیخ بسنده می‌کنند.

۱.۲.داستان فرود

-تقابل تفکر طوس که پادشاهی ایران را شایسته‌ی فریبرز می‌داند و کی کاوس که پادشاهی را به نوه‌ی خویش، کی خسرو فرزند سیاوش، می‌سپارد. تفاوت دیدگاه این دو، سرآغاز به وجود آمدن حادثه‌ای چون داستان فرود است. این که طوس خود را شایسته‌ی پادشاهی می‌داند و یا این که نظر خود را محق می‌داند، نشان از خود برتر بینی طوس می‌دهد.

همی گوید از تخمه‌ی نوذرم/ جهان را به شاهی خود اندر خورم(ب۳۰۶/۶۲۱)

-تقابل ذهنی کی خسرو که پادشاهی خردمند و با کفایت است و به اتحاد ایرانیان برای مبارزه‌ی با افراسیاب می‌اندیشد و طوس که خودکامه و پندناپذیر است و چون خود را برای پادشاهی محق می‌داند، برخلاف گفته‌ی کی خسرو عمل می‌کند و از راه کلات گذر می‌کند.

-تقابل میان تفکر خودخواهانه‌ی طوس و دیگر پهلوانان ایرانی که تنها به پیروی از فرمان شاه واتحاد ایرانیان می‌اندیشند. اما اصرار آن‌ها بر عمل به گفته‌ی شاه در طوس تاثیر نمی‌بخشد.

-تقابل نگاه بهرام گودرز با طوس درباره‌ی فرود شاهزاده‌ی ایرانی.

۲.کشمکش درونی:

این نوع کشمکش حاکی از تضاد درونی شخصیت است. دو نیروی متضاد در درون شخصیت به مبارزه می‌پردازند و غلبه‌ی هر نیرو بر دیگری در رفتار و کردار شخصیت بروز می‌کند. کشمکش درونی «وقتی است که عصیان و شورشی در میان باشد و درون شخصیت داستان را متلاطم کند»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۷۴). هنگامی که شخصیت با وارد شدن به ماجرایی، بین اندیشه‌ها و باورهای گذشته‌ی خویش و راه تازه‌ای که در پیش گرفته است تعارض و تضاد ببیند، به کشمکش درونی دچار می‌شود. به این نکته هم باید توجه کرد که «انتخاب کشمکش‌های انسانی بیش از حد فردی یا جهان شمول، به از هم پاشیدگی عناصر نمایشی می-انجامد»(شاهین،۱۳۸۳: ۷۲).

۲.۱.داستان شیخ صنعان

در داستان شیخ صنعان، پیری که همه‌ی زندگی‌اش را وقف دین و اعتقاد خود کرده است به ناگاه دچار عصیان و شورشی در درون خویش می‌شود که بر تمام اعمال وکردار او تاثیر می‌بخشد. شیخ صنعان دچار تضاد عمیقی میان انتخاب عقل و عشق می‌شود. این همان مسئله‌ای است که کل ادبیات عرفانی ما را تحت تاثیر خود قرار داده است. در ادبیات عرفانی، همیشه عشق بر عقل چیره می‌شود و بر آن برتری می‌یابد. جایگاه عشق، دل است وجایگاه عقل، سر. بنابراین دل ارزش مندترین بخش وجود انسان است.

-تقابل عشق با عقل و دین و ایمان و آبرومندی و... در همه‌ی این داستان وجود دارد. گاهی عشق بر موارد دیگر پیروز می‌گردد و گاهی نیز آن‌ها برعشق چیره می‌شوند. حتی آن هنگام که شیخ صنعان، دختر ترسا را ترک می‌گوید هم با تمام وجود عاشق اوست واین از رفتار شیخ، پس از اسلام آوردن دختر ترسا کاملا هویداست.

چون بدید آن ماه شیخ خویش را/ غشی آورد آن بت دل‌ریش را
چون ببرد آن ماه را در غشی خواب/ شیخ بر رویش فشاند از دیده آب
چون نظر افکند بر شیخ آن نگار/ اشک می‌بارید چون ابر بهار(ب ۱۵۸۲- ۱۴۲/۱۵۸۰)

دیگر موارد کشمکش درونی شیخ صنعان به قرار زیر است:

-چند شب خواب دیدن پی درپی شیخ صنعان، در ابتدای داستان، نشان از آشوب درونی شیخ است. این خواب‌های پی درپی کشمکش درونی شیخ را به خوبی نشان می‌دهد. شیخ نیز با برگزیدن راه روم به این

کشمکش دامن می‌زند. گویا شیخ در این مرحله از زندگی خویش، به تضادی درونی دچار شده است و به راهی که تاکنون در زندگی برگزیده است، شک می‌کند. هم چنان که بعد در جوابی که به مریدان می‌دهد به این مورد پی برد. او با رفتن به روم، در واقع شیوه‌ی زندگی گذشته‌ی خویش و عقیده وایمان خویش را در چالشی جدید قرار می‌دهد.

آخر از ناگاه پیر اوستاد/ با مریدان گفت کارم اوفتاد
می‌بباید رفت سوی روم زود/ تا شود تعبیر این معلوم زود(ب۱۲۱۰و۱۲۰۹/۱۲۸)

پس از دیدن دختر ترسا، در این کشمکش درونی عشق بر عقل و ایمان شیخ چیره می‌شود و زندگی او دگرگون می‌شود.

دختر ترسا چو برقع برگرفت/ بند بند شیخ آتش درگرفت
چون نمود از زیر برقع روی خویش/ بست صد زنار از یک موی خویش
گر چه شیخ آن جا نظر در پیش کرد/ عشق آن بت روی کار خویش کرد
شد بکل از دست و در پای اوفتاد/ جای آنش بود و بر جای اوفتاد
هر چه بودش سر به سر نابود شد/ زآتش سودا دلش چون دود شد
عشق دختر کرد غارت جان او/ کفر ریخت از زلف بر ایمان او
شیخ ایمان داد و ترسایی خرید/ عافیت بفروخت رسوایی خرید
عشق بر جان و دل او چیر گشت/ تا زدل نومید وز جان سیر گشت
گفت چون دین رفت چه جای دل است/ عشق ترسازاده کاری مشکل است(ب۱۲۴۰-۱۲۳۲/۱۲۹)

این کشمکش درونی باعث می‌شود تا شخصیت دریابد میان آن عبادات طولانی و ریاضت‌های سخت با عشق فاصله‌یی بسیار است و اکنون می‌داند که عشق حقیقی با انسان چه می‌کند.

گفت یارب امشبم را روز نیست/ یا مگر شمع فلک را سوز نیست
در ریاضت بوده‌ام شب‌ها بسی/ خود نشان ندهد چنین شب‌ها کسی
همچو شمع از سوختن خوابم نماند/ بر جگر جز خون دل آبم نماند ...
روز و شب بسیار در تب بوده‌ام/ من به روز خویش امشب بوده‌ام
کار من روزی که می‌پرداختند/ از برای این شبم می‌تاختند
یارب امشب را نخواهد بود روز/ شمع گردون را نخواهد بود سوز
یارب این چندین علامت امشب است/ یا مگر روز قیامت امشب است
یا زآهم شمع گردون مرده شد/ یا زشرم دلبرم در پرده شد
شب دراز است و سیه چون موی او/ ورنه صد ره مردمی بی روی او
می‌بسوزم امشب از سودای عشق/ می‌ندارم طاقت غوغای عشق(ب۱۲۶۵-۱۲۵۲/۱۳۰)

اوج این کشمکش زمانی است که دختر ترسا از شیخ می‌خواهد میان عشق او ودین و ایمان خویش یکی را برگزیند. شیخ که عشق بر جان ودل او چیره شده است همه‌ی گذشته‌ی پرافتخار خویش را رها می‌کند و عشق دختر ترسا را برمی‌گزیند.

-کشمکش درونی دختر ترسا هنگام خواب دیدن او آشکار می‌شود. او که با عشق خویش، دین و ایمان و آبروی چندین ساله‌ی شیخ صنعان را بر باد داده است، اکنون که شیخ تصمیم به ترک عشق او گرفته است به خود می‌آید. در خواب راه را به او نشان می‌دهند و او به درگاه خداوند می‌نالد. از میان نالیدن‌های او به درگاه خداوند می‌توان به کشمکش درونی او از ابتدا پی برد.

زار می‌گفت ای خدای کارساز/ عورتی‌ام مانده از هر کار باز
مرد راه چون تویی را ره زدم/ تو مزن بر من که بی‌آگه زدم
بحر قهاریت را بنشان زجوش/ می‌ندانستم، خطا کردم، بپوش
هر چه کردم بر من مسکین مگیر/ دین پذیرفتم برین بی‌دین مگیر(ب۱۵۶۸-۱۴۲/۱۵۶۵)

-به گفته‌ی عطار، بزرگ‌ترین کشمکش درونی در داستان شیخ صنعان، کشمکش میان دل و نفس است. این کشمکش اصلی‌ترین جنگ درونی انسان است.

جنگ دل با نفس هر دم سخت شد/ نوحه‌ای در ده که ماتم سخت شد(ب۱۴۳/۱۶۰۱)

۲.۲.داستان فرود

-کشمکش درونی فرود درباره‌ی این که با لشکر ایرانیان چگونه رفتار کند. برای جنگیدن با آن‌ها آماده شود یا برای پذیرایی و همراهی آن‌ها برای کین خواهی پدرش، سیاوش. مادرش جریره از وی می‌خواهد تا خلعت و وسایل جنگی برای یاری ایرانیان فراهم کند اما رفتار ایرانیان، او را دچار تردیدی جدی می-کند(ر.ک: ب۴۹۲-۳۰۱/۴۷۰و ۳۰۰).

-کشمکش درونی بهرام گودرز مبنی بر این که به فرمان فرمانده لشکر ـطوس- عمل کند و با فرود مبارزه کند؛ یا بر طبق احساسات و عواطف خویش و احترام و ارادتی که به سیاوش و بالطبع به پسرش فرود دارد، با احترام با فرود برخورد کند. همین کشمکش درونی باعث می‌شود از فرود بخواهد که اگر هر کسی جز خودش به سمت فرود بیاید به او اعتماد نکند. زیرا با نابخردی و خودخواهی طوس کاملا آشناست. کسی که برای دست بسته بردن فرود آمده است اکنون به او می گوید با طوس صحبت می‌کند تا او را آرام کند و پس از آن به نزد او می‌آید تا با افتخار او را پیش لشکر ایران برد.

به مژده من آیم چو او گشت رام/ تو را پیش لشکر برم شادکام
وگر جز زمن دیگر آید کسی/ نباید برو بودن ایمن بسی(ب۶۲۷-۳۰۶/۶۲۶)

-کشمکش درونی فرود در جنگ با طوس و دیگر پهلوانان ایرانی. فرود به دلیل احساس تعلقی که به ایرانیان دارد، می‌خواهد به همراه ایرانیان برای گرفتن انتقام خون پدر به تورانیان حمله کند ولی می‌بیند که پهلوانان ایرانی برای جنگیدن با او برمی‌خیزند. این احساس علاقه به ایرانیان و از سوی دیگر حمله کردن

ایرانیان برای دربند کردن او، تضادی درونی در وی به وجود می‌آورد. همین کشمکش درونی باعث می‌شود که فرود به جای از پای درآوردن پهلوانان ایرانی، اسب‌هایشان را هدف قرار می‌دهد تا ایرانیان پیش از جنگ با تورانیان،دچار ضعف نشوند وپهلوانی را از دست ندهند.

وگر طوس را زین گزندی رسد/ به خسرو زدردش نژندی رسد

به کین پدرت اندر آید شکست/ شکستی که هرگز نشایدش بست(ب۷۱۳-۳۱۰/۷۱۲)

-کشمکش درونی فرود درباره‌ی به اسیر گرفته شدن خانواده‌ی او به دست ایرانیان یا خودکشی کردن آن‌ها. فرود راه دوم را برمی‌گزیند و از مادرش می‌خواهد تا همه چیز حتی خودشان را نابود کنند تا به دست ایرانیان نیفتند(ر.ک: ب۸۹۷-۳۱۸/۸۹۳).

-کشمکش درونی طوس و پشیمانی او پس از این که جسد بی‌جان فرود و مادرش را می‌بیند و نتیجه‌ی خوکامگی وخیره سری‌اش را مشاهده می‌کند. کشمکش درونی طوس از آن جا آشکار می‌شود که پس از کشته شدن فرود، با جسد آن‌ها با احترام برخورد می‌کند و آن‌ها را مانند عزیزان خویش تشییع می‌کند و در دخمه‌ی شاهوار قرار می‌دهد.

بفرمود تا دخمه‌ی شاهوار/ بکردند بر تیغ آن کوهسار

نهادند زیر اندرش تخت زر/ به دیبای زربفت و زرین کمر

تن شاهوارش بیاراستند/ گل و مشک و کافور و می خواستند ...

زراسپ سرافراز با ریونیز/ نهادند در پهلوی شاه نیز(ب۹۵۱-۳۲۰/۹۴۶)

۳.کشمکش اجتماعی:

اگر شخصیتی در برابر قوانین حاکم بر جامعه، ارزش‌های اخلاقی و قراردادهای اجتماعی بایستد و از نظر جامعه‌ی زمانه‌ی خویش رفتاری نابهنجار داشته باشد، به کشمکش اجتماعی دامن زده است. این نوع کشمکش را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: الف) کشمکش انسان با جامعه: در این نوع کشمکش، شخصیت یا نیرویی، ارزش‌های موجود در جامعه را به چالش می‌کشد و یا با رفتار و کرداری متضاد با عرف جامعه، موجب موضع‌گیری بخشی از جامعه و یا افراد حاکم بر جامعه، در برابر خویش می‌شود.

ب) کشمکش جامعه با جامعه: جامعه در ادوار گذشته بیش از آن که مفهوم ملی داشته باشد، از پایگاه قومی و قبیله‌ای ونظام‌های خونی و نژادی و طبقاتی تبعیت می‌کرده است(هاشمی،۱۳۹۰: ۳۱۶). ممکن است طبقه‌ای از جامعه با طبقه‌ای دیگر در تضاد و کشمکش باشد. این را می‌توان در تعارض و تقابل دو شخصیت که نمایندگان دو طبقه از اجتماع هستند، مشاهده کرد.

۳.۱.داستان شیخ صنعان

-اگر در داستان شیخ صنعان، مریدان را نمایندگان جامعه‌ای بدانیم که شیخ در آن زندگی می‌کند، ماجرای عشق شیخ به دختر ترسا رفتاری است کاملا متضاد هم با باورهای اجتماعی و هم با ارزش‌های دینی. مریدان

به عنوان اعضای این جامعه، به مخالفت جدی با شیخ برمی‌خیزند و تلاش می‌کنند او را از این کار منصرف سازند؛ اما به دلیل این که نمی‌توانند او را از این کار نابهنجار اجتماعی و اعتقادی بازدارند، او را ترک کرده و در واقع شیخ را از جامعه‌ی خویش طرد می‌کنند.

عاقبت رفتند سوی کعبه باز/ مانده جان در سوختن تن در گداز

شیخ‌شان در روم تنها مانده/ داده دین بر باد ترسا مانده

وانگه ایشان از حیا حیران شده/ هر یکی در گوشه‌ای پنهان شده(ب ۱۴۶۱-۱۳۸/۱۴۵۹)

-مسلمان شدن دختر ترسا نیز بر خلاف عرف وجامعه‌ی رومی است که در این داستان درباره‌ی آن چیزی بیان نشده است.

۳.۲.داستان فرود

-نافرمانی طوس از دستور کی خسرو که از او خواسته بود از راه کلات نگذرد و او برخلاف فرمان شاه عمل کرد، یک نافرمانی مدنی است و کشمکش بر ضد نظام حاکم بر جامعه.

-طوس در حالی که می‌دانست فرود پسر سیاوش و از خاندان شاه است، برخلاف عرف اجتماعی خواست تا او را دست بسته به نزدش بیاورند. این عمل با قوانین جامعه‌ی طبقاتی آن زمان هماهنگی ندارد. مردم طبقات پایین‌تر حق ندارند با طبقه‌ی حاکم این گونه برخورد کنند. این گونه رفتار، خود شورش و طغیانی علیه نظام اجتماعی متداول است.

-جنگیدن لشکریان ایران با شاهزاده‌ی ایرانی، خود نشانه‌ی بی توجهی به فرهنگ و ارزش‌های جامعه محسوب می‌شود.

-اگر فرود را به عنوان شاهزاده و شخصیتی از طبقه‌ی حاکم و طوس را از طبقه‌ی نظامی جامعه بدانیم، برخورد میان آن دو را می‌توان درگیری نیروهای نظامی با طبقه‌ی حاکم تلقی کرد. هنگامی که فرمان و تاکید کی خسرو و نافرمانی آشکار طوس از این دستور را نیز در نظر بگیریم، با اطمینان بیش‌تری می‌توان این مطلب را تایید کرد.

۴.کشمکش گفتاری:

تعارض و تضاد میان شخصیت ها در کشمکش گفتاری نشان داده می‌شود. در واقع نمود انواع دیگر کشمکش در کشمکش گفتاری است که موجب هیجان مخاطب می‌شود. « در خلقیات نیز، همچنانکه در ترکیب وقایع، باید از اصل احتمال و ضرورت پیروی شود. یعنی کسی که اخلاقی چنین و چنان دارد باید برحسب احتمال، یا به حکم ضرورت چنین و چنان عملی را مرتکب شود و یا چنین و چنان سخنی را بگوید. و واقعه‌یی که پس از واقعه‌ی دیگر روی می‌دهد، باید نتیجه ضروری یا احتمالی آن باشد» (ارسطو،۱۳۳۷: ۱۲۷).

۴.۱.داستان شیخ صنعان

-کشمکش گفتاری میان شیخ و مریدان در دو مرحله ایجاد می‌شود. مرحله‌ی اول زمانی است که مریدان از شیخ می‌خواهند که عشق دختر ترسا را کنار بگذارد و به دین و آیین خویش برگردد. در این کشمکش، مناظره‌ی زیبایی میان مریدان از یک سو و شیخ از سوی دیگر به وجود می‌آید که بی‌خبری مریدان از مسایل عشق و عاشقی را به خوبی نشان می‌دهد و مریدان نمی‌توانند شیخ را متقاعد کنند تا به کعبه بازگردد.

هم نشینی گفتش ای شیخ کبار/ خیز این وسواس را غسلی برآر
شیخ گفتش امشب از خون جگر/ کرده‌ام صد بار غسل ای بی‌خبر
آن دگر یک گفت تسبیحت کجاست؟/ کی شود کار تو بی تسبیح راست؟
گفت تسبیحم بیفکندم ز دست/ تا توانمک بر میان زنار بست
آن دگر یک گفت ای پیر کهن/ گر خطایی رفت بر تو توبه کن
گفت کردم توبه از ناموس و حال/ تایبم از شیخی و حال و محال
آن دگر یک گفت ای دانای راز/ خیز خود را جمع کن اندر نماز
گفت کو محراب روی آن نگار؟/ تا نباشد جز نمازم هیچ کار
آن دگر یک گفت تا کی زین سخن؟/ خیز در خلوت خدا را سجده کن
گفت اگر بت روی من اینجاستی/ سجده پیش روی او زیباستی
آن دگر گفتش پشیمانیت نیست؟/ یک نفس درد مسلمانیت نیست؟
گفت کس نبود پشیمان بیش ازین/ تا چرا عاشق نبودم پیش ازین ...
آن دگر گفتش که با یاران بساز/ تا شویم امشب به سوی کعبه باز
گفت اگر کعبه نباشد دیر هست/ هوشیار کعبه‌ام در دیر مست ...
آن دگر گفتش که دوزخ در ره است/ مرد دوزخ نیست هر کو آگه است
گفت اگر دوزخ شود همراه من/ هفت دوزخ سوزد از یک آه من
آن دگر گفتش که امید بهشت/ بازگرد و توبه کن زین کار زشت
گفت چون یار بهشتی روی هست/ گر بهشتی بایدم این کوی هست(ب۱۳۰۱-۱۳۲/۱۲۷۶و۱۳۱)

مرحله‌ی دوم هنگامی است که مریدان می‌دانند که نمی‌توانند شیخ را از عشق دختر ترسا منصرف کنند. بنابراین از شیخ راه چاره می‌جویند و از او می‌خواهند تا تکلیف‌شان را مشخص کند.

می‌رویم امروز سوی کعبه باز/ چیست فرمان باز باید گفت راز
یا همه همچون تو ترسایی کنیم/ خویش را محراب رسوایی کنیم
این چنین تنهات نپسندیم ما/ همچو تو زنار بربندیم ما
یا چو نتوانیم دیدت هم چنین/ زود بگریزیم، بی تو زین زمین
معتکف در کعبه بنشینیم ما/ دامن از هستیت درچینیم ما(ب۱۴۴۴-۱۳۷/۱۴۴۰)

با پاسخ شیخ، مریدان درمی‌یابند که او در تصمیم خود مصمم است و راه چاره‌یی جز ترک شیخ ندارند.

شیخ گفتا جان من پردرد بود/ هر کجا خواهید باید رفت زود

تا مرا جان است دیرم جای بس/ دختر ترسام جان افزای بس(ب۱۴۴۶و۱۴۴۵/۱۳۷)

-کشمکش گفتاری میان شیخ و دختر ترسا که دختر ترسا از جایگاه بالاتر سخن می‌گوید و شیخ از جایگاه مطیع و فرمان‌بردار. اما دست از عشقش برنمی‌دارد.

خویشتن را اعجمی ساخت آن نگار/ گفت ای شیخ از چه گشتی بی‌قرار؟

کی کنند ای از شراب شرک مست!/ زاهدان در کوی ترسایان نشست؟ ...

شیخ گفتش چون زبونم دیده‌ای/ لاجرم دزدیده دل دزدیده‌ای

یا دلم ده باز یا با من بساز/ در نیاز من نگر چندین مناز ...

عشق من چون سرسری نیست ای نگار/ یا سرم از تن ببر یا سر در آر(ب۱۳۲۲-۱۳۱۶/۱۳۳و۱۳۲)

-کشمکش گفتاری مرید خاصه با مریدان دیگر، هنگامی که می‌داند آن‌ها شیخ را در روم تنها گذاشته‌اند و برگشته‌اند. مرید خاصه آن‌ها را یاران نیمه راه و بی‌وفا می‌نامد و به آن‌ها با بدرفتاری می‌تازد که چگونه در هنگام سختی پیر خود را تنها گذاشته‌اند.

چون مرید آن قصه بشنود از شگفت/ روی چون زر کرد و زاری برگرفت

با مریدان گفت ای تردامنان/ در وفاداری نه مردان نه زنان ...

شرمتان باد! آخر این یاری بود؟/ حق گزاری و وفاداری بود؟

چون نهاد آن شیخ بر زنار دست/ جمله را زنار می‌بایست بست(ب۱۴۷۸-۱۴۷۳/۱۳۸)

۴.۲.داستان فرود

-کشمکش گفتاری بهرام گودرز وفرود. بهرام در ابتدا از موضع قدرت با فرود سخن می‌گوید اما چون نرمی گفتار فرود را می‌بیند آرام‌تر می‌شود و هنگامی که او را می‌شناسد، با احترام با او سخن می‌گوید.

چو بهرام نزدیک‌تر شد به تیغ/ بغرید برسان غرنده میغ

چه مردی بدو گفت بر کوهسار/ ببینی همی لشکر بی‌شمار

همی نشنوی ناله‌ی بوق و کوس/ نترسی زسالار بیدار طوس

فرودش چنین پاسخ آورد باز/ که تندی ندیدی تو تندی مساز

سخن نرم گوی ای جهان‌دیده مرد/ میازار لب را به گفتار سرد(ب۵۷۳-۳۰۴/۵۶۹)

-کشمکش گفتاری میان طوس و گودرز، هنگامی که طوس تصمیم می‌گیرد برخلاف گفته‌ی کی خسرو از راه کلات بگذرد. گودرز اصرار می‌ورزد که طوس لشکر را از راه کلات گذر ندهد و آن‌چنان که کی خسرو گفته است از راه بیابان برود اما طوس به سخنان گودرز اهمیتی نمی‌دهد.

بدو گفت گودرز پرمایه شاه/ تو را پیش رو کرد پیش سپاه

بر آن ره که گفت او سپه را بران/ نباید که آید کسی را زیان

همان نیز گردد دل‌آزرده شاه/ بد آید از آزار او بر سپاه(ب۴۵۰-۲۹۹/۴۴۸)

-کشمکش گفتاری بهرام با طوس پس از ملاقات فرود. بهرام اصرار دارد که او فرود شاهزاده‌ی ایرانی است و نباید کسی از ایرانیان با او قصد جنگ کند. اما طوس با نابخردی، بهرام را ترسو می‌نامد و از لشکریان می‌خواهد که به سوی فرود حمله برند و او را نزدش بیاورند(ر.ک: ب۶۵۹-۳۰۸/۶۳۴و۳۰۷).

-کشمکش گفتاری بیژن با گیو، پس از آن که فرود با تیر اسب گیو را از پای درمی‌آورد.

بیامد برش گرد بیژن چو باد/ سخن‌های ناخوش همی کرد یاد

که ای گرد شیراوژن تیز چنگ/ کجا پیل با تو نیاید به جنگ

چرا دید پشت تو را یک سوار/ که دست تو بودی دل کارزار

ز ترکی کنون اسب خسته بدست/ برفتی سراسیمه بر سان مست

بدو گفت چون خسته شد بارگی/ بدو دادمی سر به یک‌بارگی

همی گفت گفتارهای درشت/ چو بیژن چنان دید بنمود پشت(ب۷۷۶-۳۱۳/۷۷۱)

-کشمکش گفتاری فرود با تخوار، وقتی که تخوار از فرود می‌خواهد که از جنگ با طوس بگریزد و به دژ پناه ببرد. (ر.ک: ب۷۰۷-۳۱۰/۷۰۱).

-کشمکش گفتاری بهرام با طوس و پهلوانان ایرانی. هنگامی که ایرانیان به فرمان طوس به سوی فرود حمله می‌برند، بهرام به آن‌ها ناسزا می‌گوید و بی‌خرد می‌نامدشان(ر.ک:ب۹۴۴-۳۲۰/۹۱۶و۳۱۹).

۵.کشمکش جسمانی:

«کشمکش جسمانی وقتی است که دو شخصیت درگیری جسمانی دارند و به زور و نیروی جسمی متوسل می‌شوند»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۷۳). این کشمکش آشکارترین و هیجان انگیزترین نوع کشمکش است. به ویژه اگر در درام مورد استفاده قرار گیرد جذابیت اثر را چندین برابر می‌کند. «در واقع، صورت حماسی برای توصیف دقیق کنش نمایشی قابلیت بیش‌تری دارد»(شاهین،۱۳۸۳: ۷۲).

۵.۱.داستان شیخ صنعان

در داستان شیخ صنعان، هیچ نوع کشمکش جسمانی وجود ندارد. در حالی که جذاب‌ترین نوع کشمکش در آثار دراماتیک، کشمکش جسمانی است.

۵.۲.داستان فرود

-کشمکش جسمانی ریونیز داماد طوس با فرود وکشته شدن او به وسیله‌ی تیر فرود.

چو با تیغ نزدیک شد ریوشیر/ بزه برکشیدش کمان آن دلیر

ز بالا خدنگی براند از برش/ که بردوخت با ترگ رومی سرش

بیفتاد و برگشت ازو اسب نیز/ به خاک اندر آمد سر ریونیز(ب۶۷۸-۳۰۹/۶۷۶)

-کشمکش جسمانی زراسپ پسر طوس با فرود و کشته شدن او به دست فرود.

فرود دلاور برانگیخت اسپ/ یکی تیر زد بر میان زراسپ
که با کوهه‌ی زین تنش را بدوخت/ روانش زپیکار او برفروخت(ب۶۹۴-۳۱۰/۶۹۳و۳۰۹)

-کشمکش جسمانی طوس با فرود. طوس پس از این که می‌بیند فرود، پسر و دامادش را می‌کشد، خود به نبرد فرود می‌رود. فرود به دلیل ارادتی که به پهلوانان ایرانی دارد، اسب طوس را هدف قرار می‌دهد و آن را از پای درمی‌آورد.

فرود از تخوار این سخن‌ها شنید/ کان را به زه کرد و اندر کشید
خدنگی به اسب سپهبد بزد/ چنان کز کمان سواران سزد
نگون شد سر بارگی جان بداد/ دل طوس پر کین و سر پر زباد(ب۷۲۹-۳۱۱/۷۲۷)

-کشمکش جسمانی گیو با فرود و کشته شدن اسب گیو به وسیله‌ی تیر فرود.

کمان را به زه کرد جنگی فرود/ سر خانه‌ی چرخ بر کف بسود
بزد تیر بر سینه‌ی اسب گیو/ فرود آمد از اسپ و برگشت نیو
زبان سپد کوه خنده بخاست/ همی مغز گیو از گواژه بکاست(ب۷۶۸-۳۱۳/۷۶۶)

-کشمکش جسمانی بیژن پسر گیو با فرود. پس از آن که فرود اسب بیژن را با تیر می‌زند بیژن پیاده به سوی فرود حمله می‌آورد و اسب او را از پای درمی‌آورد. فرود چون حمله‌ی بیژن را می‌بیند، وارد دژ می‌شود و در دژ را می‌بندند و از دیوار دژ بیژن را سنگ باران می‌کنند(ر.ک: ب۸۳۵-۳۱۶/۸۲۰و۳۱۵).

-کشمکش جسمانی میان لشکر ایرانیان و لشکر فرود. در این جنگ همه‌ی جنگاوران لشکر فرود کشته می‌شوند. فرود نیز به دست بیژن و بهرام به سختی مجروح می‌شود.

چو رهام وبیژن کمین ساختند/ فراز و نشیبش همی تاختند
چو بیژن بدید اندر آمد نشیب/ سبک شد عنان و گران شد رکیب
فرود جوان ترگ بیژن بدید/ بزد دست و تیغ از میان برکشید
همی خواست کآن بر سرش برزند/ به یک زخم خود و سرش بشکند
چو رهام گرد اندر آمد به پشت/ خروشان یکی تیغ هندی به مشت
بزد بر سر سفت آن مرد شیر/ فروماند از کار دست دلیر
عمود دگر بیژن گیو سخت/ بزد بر سر و ترگ آن نیک‌بخت
جوان هم‌چنان خسته بازو و دوش/ همی راند اسب و همی زد خروش
شد آن نامور مرد جنگی فرود/ به دژ در شد و در ببستند زود
به نزدیک دژ بیژن اندر رسید/ به زخمی پی باره‌ی او برید(ب۸۸۵-۳۱۸/۸۷۶و۳۱۷)

۶.کشمکش با نیروهای ماورایی:

«مبارزه‌ی اخلاقی یا ماوراء طبیعی انسان با اصل یا اشتیاقی که نیروی مافوق نیروی او دارند (خدا، پوچی و غیره)»(شاهین،۱۳۸۳: ۷۱). کشمکش شخصیت با سرنوشت، تقدیر، آسمان و هر نیروی ماورایی دیگر و شریک کردن آن‌ها در روند داستان، در این مقوله جای می‌گیرد.

۶.۱.داستان شیخ صنعان

-شیخ صنعان در ابتدا به واسطه‌ی خوابی که می‌بیند، روال عادی و آرام زندگی او بر هم می‌خورد؛ یعنی در واقع نیرویی ماورایی باعث ایجاد ناپایداری و بر هم زدن روال عادی زندگی شخصیت می‌شود که این نیروی ماورایی کل ماجرا را رقم می‌زند.

آخر از ناگاه پیر اوستاد/ با مریدان گفت کارم اوفتاد

می‌بباید رفت سوی روم زود/ تا شود تعبیر این معلوم زود(ب۱۲۱۰و۱۲۰۹/۱۲۸)

شیخ در پاسخ به مریدان نیز، گرفتاری خویش در عشق را از جانب حق و نیروهای ماورایی می‌داند.

گفت این آتش چو حق در من فکند/ من به خود نتوانم از گردن فکند(ب۱۳۰۳/۱۳۲)

او در جای دیگر، خود را گرفتار دهر می داند.

گر زما پرسند برگویید راست/ کان ز پا افتاده سرگردان کجاست

چشم پرخون و دهن پر زهر ماند/ در دهان اژدهای دهر ماند(ب۱۴۵۱و۱۴۵۰/۱۳۷)

با وجود این اعتقاد، شیخ و مریدان می‌خواهند بر این نیروی ماورایی پیروز شوند. مریدان برای دست برداشتن شیخ از عشق دختر ترسا به درگاه خداوند دعا وتضرع می‌کنند تا این که همان نیروهای غیبی به آن-ها خبر می‌دهند که شیخ به راه دین برگشته است و از ماجرای عشق دختر ترسا رها شده است.

مصطفی گفت ای به همت بس بلند/ رو که شیخت را برون کردم زبند

همت عالیت کار خویش کرد/ دم نزد تا شیخ را در پیش کرد(ب۱۵۱۵و۱۵۱۴/۱۴۰)

-دختر ترسا نیز در پی خوابی که می‌بیند، به وسیله‌ی نیروهای ماورایی، بر اعتقادات گذشته‌ی خویش غلبه می‌کند و به دست شیخ صنعان مسلمان می‌شود.

چون درآمد دختر ترسا ز خواب/ نور می‌داد از دلش چون آفتاب(ب۱۵۵۳/۱۴۱)

۶.۲.داستان فرود

با این که کشمکش شخصیت با سرنوشت از بارزترین ویژگی در تراژدی‌های روزگاران پیشین است و در تراژدی‌های یونان این نگاه تقدیرگرایانه، حضوری مشخص و موثر دارد، اما در داستان‌های شاهنامه و از جمله داستان فرود خرد و سرنوشت دو وجه یک نتیجه‌اند. شخصیت‌های شاهنامه، علی‌رغم اعتقاد به امر بودنی، تاثیر این اندیشه را در کنش‌هایشان بروز نمی‌دهند – مگر آن زمان که دیگر سرنوشت کار خویش را کرده باشد که این آشکارسازی، تنها می‌تواند نقشی تسکین بخش برای بازماندگان و خطاکاران داشته باشد(هاشمی،۱۳۹۰: ۳۱۲و۳۱۱).

-کی خسرو از طوس می‌خواهد که لشکر ایران را از بیابان عبور دهد و به راه کلات نرود. این تصمیم کی خسرو را می‌توان گونه‌ای گریز از تقدیر و سرنوشت قلمداد کرد. اما گویا سرنوشت و نیروهای ماورایی چیزی برخلاف اندیشه‌ی کی‌خسرو رقم زده است. این گونه است که فاجعه رخ می‌دهد.

طوس هم عاقبت کار فرود را ناشی از بخت بد وی می‌داند.

چنین پاسخ آورد کز بخت بد/ بسی رنج و سختی به مردم رسد(ب۳۲۰/۹۴۵)

با نگاهی به نمودارهای درصدی و آماری انواع کشمکش در دو داستان شیخ صنعان و فرود سیاوش درمی‌یابیم که تعداد انواع کشمکش در داستان فرود بیش‌تر از داستان شیخ صنعان است. این مسئله نشان دهنده‌ی این مطلب است که تضاد و تعارض میان نیروهای مختلف در داستان فرود بیش‌تر است. هر چه در داستان، کشمکش‌ها عمیق‌تر و بیش‌تر باشد، داستان از جذابیت و کشش بیش‌تری برای مخاطب برخوردار است. هم‌چنین در داستان فرود انتخاب شخصیت‌ها، به گونه‌ای است که بیش‌ترین تعارض میان آن‌ها وجود دارد و هیچ راهی برای کوتاه آمدن یک طرف به نفع دیگری نیست. شخصیت‌ها دارای تناقض بنیادی و نگرش‌های کاملا متفاوت هستند که جمع بین آن‌ها محال است. یا یکی از دو طرف درگیر باید از موضع خود عقب نشینی کند که در این صورت، هویت خویش را از دست می‌دهد؛ یا این که یک نیرو بر دیگری چیره شود و آن را از بین ببرد. در داستان فرود اتفاق دوم می‌افتد.

از سوی دیگر، نمودار درصدی نشان می‌دهد که بیش‌ترین درصد کشمکش در داستان فرود، گفتاری و جسمانی است. در حالی که در داستان شیخ صنعان کشمکش درونی بیش‌ترین درصد را دارد. کشمکش‌های گفتاری و جسمانی است که ظهور و بروز اختلاف میان شخصیت‌ها را برای مخاطب نشان می‌دهد، به این معنی که، تعارض میان شخصیت‌ها و اختلاف عقیده‌ی آن‌ها، در این دو نوع کشمکش برای مخاطب آشکار می‌شود و به جذابیت داستان می‌افزاید. حال اگر از منظر متون نمایشی و درام به آن بنگریم، همین نوع کشمکش‌هاست که تماشاگران را به صحنه‌های نمایش می‌کشاند.

هر چه داستان پیش می‌رود، تعارض میان شخصیت‌ها بیش‌تر می‌شود. بحران‌ها یکی پس از دیگری، در داستان ظهور می‌کند و هر بحرانی ، از دل بحران‌های پیشین به وجود می‌آید. «هر بحرانی در تئوری و تا حد زیادی در عمل، باید سطح احساس داستان را به مرحله‌ی عالی‌تری برکشد، چندان که خواننده پا به پای پیشرفت داستان رغبت و هیجان بیش‌تری بیابد تا داستان به اوج خود برسد»(یونسی،۱۳۷۹: ۴۷۵). این بحران‌ها، به کشمکش‌های بیش‌تری می‌انجامد تا این که از مجموع این کشمکش‌هاست که داستان به اوج می‌رسد. نقطه ی اوج داستان هنگامی است که بحران اصلی داستان به اوج می رسد و تنش و کشمکش میان دو نیرو، در شدیدترین حالت قرار دارد.

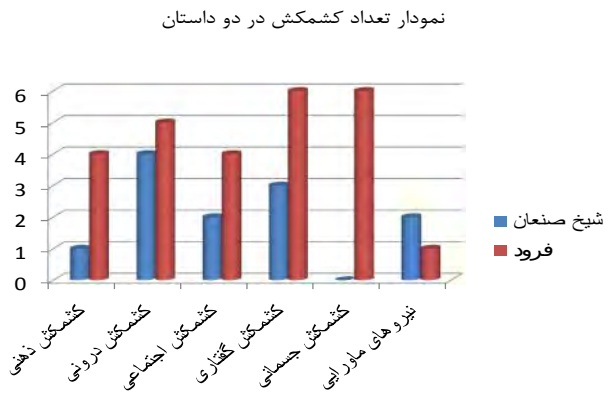
به این نکته باید توجه کرد که همه‌ی کشمکش‌های ایجاد شده در داستان شیخ صنعان، از کشمکش درونی شخصیت اصلی نشات می‌گیرد و کشمکش‌های دیگر را ایجاد می‌کند. از سوی دیگر، تقابل میان دو نیرو یکسان نیست. شیخ صنعان در جایگاه بسیار بالاتری از مریدان خود قرار دارد و مریدان نمی‌توانند در

برابر اراده و خواست پیر خود، اقدامی عملی انجام دهند. در نتیجه می‌بینیم که مریدان، تنها به درگاه خداوند رجوع می‌کنند و رهایی پیرشان را از درگاه او می‌جویند. در پایان نیز همان نیروهای ماورایی هستند که کشمکش ایجاد شده را پایان می‌دهند. بنابراین در داستان شیخ صنعان، پیرنگ آن‌چنان استوار و قوی نیست که با عمل و عکس العمل شخصیت‌ها به نتیجه برسد. «می‌گویند که تفاوت بین یک نمایش‌نامه‌ی مرده و یک نمایش‌نامه‌ی زنده، از آن جا معلوم می‌شود که در نمایش اولی «طرح» اشخاص را هدایت می‌کند و در نمایش دومی بر عکس، اشخاص طرح را جلو می‌برد»(ملک پور،۱۳۶۳: ۱۹۷). در داستان فرود، شخصیت‌ها آن‌چنان قوی پردازش شده‌اند و رفتار و کردار آن‌ها از شخصیت واقعی و درونی آن‌ها سر می‌زند، که مخاطب به هیچ وجه نمی‌تواند آشتی میان آن‌ها را بپذیرد و این برگرفته از پردازش قوی شخصیت آن‌هاست.

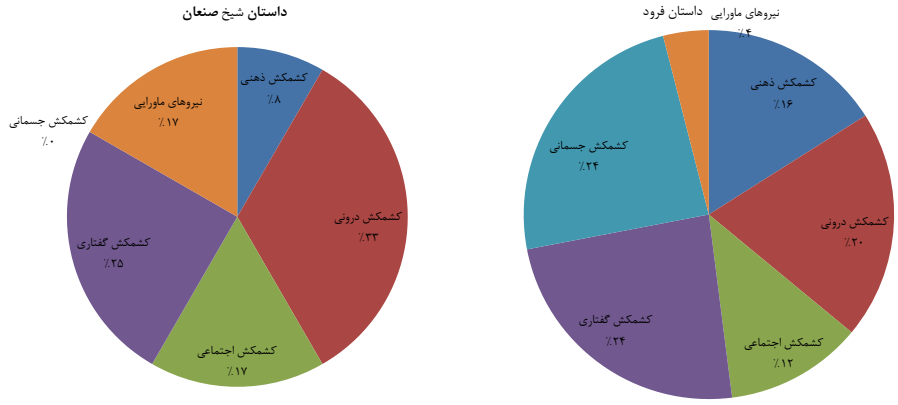
نتیجه گیری

کشمکش از مهم‌ترین عناصر پیرنگ است و باعث جذابیت و کشش داستانی مخاطب می‌شود. البته به شرط این که برخاسته از نگرش واقعی شخصیت باشد. با مقایسه‌ی دو داستان شیخ صنعان و فرود سیاوش به توانایی فوق العاده‌ی فردوسی در داستان پردازی و ایجاد کشش داستانی ایمان می‌آوریم. بی دلیل نیست که شاهنامه سالهای سال است در موقعیت‌های گوناگون، مردم این سرزمین را به شنیدن داستان‌های خویش واداشته است. با وجود این که در هنر و نبوغ داستان پردازی عطار، نمی‌توان کم‌ترین تردیدی به دل راه داد، با احترام به او و دیگر سخن‌پردازان کهن فارسی، باید گفت فردوسی به عنوان داستان‌سرایی برتر، بر تارک ادبیات درخشان کهن پارسی می‌درخشد.

فهرست نمودارها



نمودار درصدی انواع کشمکش



کتابنامه

- ارسطو: (۱۳۳۷)، هنر شاعری(بوطیقا)، ترجمه فتح الله مجتبایی، چاپ اول، تهران: اندیشه.
- اگری، لاجوس: (۱۳۶۷)، فن نمایش نامه نویسی، ترجمه مهدی فروغ، تهران: پگاه.
- داد، سیما: (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- ذاکری، احمد: (۱۳۷۴)، «پاره‌ای از ویژگی‌های سبکی منطق الطیر»، سایه در خورشید (مجموعه مقالات کنگره جهانی عطار)، تهران: آیات، صص۱۵۵-۱۲۹.
- رضایی، عربعلی: (۱۳۸۲)، واژگان توصیفی ادبیات، تهران: فرهنگ معاصر.
- ریتر، هلموت و محمد زاده، حسین: (۱۳۷۴)، «عطار»، سایه در خورشید (مجموعه مقالات کنگره جهانی عطار)، تهران: آیات، صص۲۵۳-۲۴۳.
- سبزیان مراد آبادی، سعید و کزازی، میر جلال الدین: (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی، تهران: مروارید.
- شاهین، شهناز و قویمی، مهوش: (۱۳۸۳)، فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، تهران: دانشگاه تهران.
- عطار، محمد بن ابراهیم: (۱۳۸۷)، منطق الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم: (۱۳۷۶)، شاهنامه، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری انتشارات امیر کبیر، جلد دوم.

– فروهر، نصرت الله: (۱۳۷۴)، «رمز و راز در شعر عطار»، سایه در خورشید (مجموعه مقالات کنگره جهانی عطار)، تهران: آیات، صص۳۷۸-۳۵۳.

– گری، مارتین: (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ترجمه منصوره شریف‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

– مستور، مصطفی: (۱۳۸۴)، مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز

– مکی، ابراهیم: (۱۳۸۳)، شناخت عوامل نمایش، تهران: سروش.

– ملک پور، جمشید: (۱۳۶۳)، ادبیات نمایشی در ایران، چاپ اول، تهران: توس.

– میر صادقی، جمال: (۱۳۷۶)، عناصر داستان، تهران: سخن.

– میور، ادوین: (۱۳۷۳)، ساخت رمان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: علمی و فرهنگی.

– هاشمی، سید محسن: (۱۳۹۰)، فردوسی و هنر سینما، تهران: علم.

– یونسی، ابراهیم: (۱۳۷۹)، هنر داستان نویسی، چاپ ششم، تهران: نگاه.

نقد اجتماعی کتاب های روشنان و هراس (جمال میرصادقی)

دکترکامران شاه مرادیان[1]

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق

الهه پلوئی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

چکیده

ورود ماشین چاپ به‌ایران (۱۲۲۷ هـ‌ش) و آشنایی ایرانیان با ادبیّات اروپا – از جمله ادبیّات رئالیستی – و بعد از آن انقلاب مشروطه، زمینه را برای خلق داستان‌هایی با مضامین اجتماعی مهیا کرده و به مرور زمان گرایش به خلق این گونه رمان‌ها رواج بسیاری یافت به گونه‌ای که بعد از سال ۱۳۴۰ هـ‌ش با نویسندگان اجتماع نگار مواجه هستیم که در آثار خود شرایط اجتماعی روزگار خود را به تصویر می کشند. از جمله‌این نویسندگان، جمال میرصادقی است. او در آثار خود، بیش تر به زندگی عادی افراد توجه کرده و حوادث عادی و معمولی و گفت و گوی افراد با یکدیگر را بیان می‌کند و از طریق آن آداب و رسوم، فرهنگ، اعتقادات مذهبی و خرافی، ترانه‌های کودکانه، ضرب المثل و حتی بینش های نشات گرفته از مباحث اساطیری را که در لایه‌های ضمیر ناخودآگاه افراد رسوخ کرده و به شکل های گوناگون در زندگی افراد نمود پیدا می‌کند به تصویر می کشد. در آثار او اختلاف نسل ها و جایگاه افراد در جامعه و خانواده و از سویی شرایط اقتصادی و فرهنگی آن‌ها در لابه لای داستان‌ها مطرح می‌شود. همچنین شرایط سیاسی حاکم بر جامعه را در دایره بسیار محدودی مطرح می‌کند. او در آثار خود بیش تر زندگی قشر کارمند و فرهنگی و ضعیف جامعه را با مشکلات و معضلات حاکم بر آن بیان می‌کند و در ترسیم زندگی آن‌ها گویی بخشی از جنبه‌های سطحی و ظاهری و یا بخشی از اتفاقات عادی و پیش پا افتاده زندگی آن‌ها را برش زده و در قالب داستان کوتاه ریخته و در معرض دید خوانندگان قرار می دهد.

کلیدواژه‌ها: نقد اجتماعی، جمال میرصادقی، روشنان، هراس.

مقدّمه

با ورود ماشین چاپ به‌ایران (۱۲۲۷ هـ‌ق) و ترجمه‌ی رمان‌های اروپایی به زبان فارسی، زمینه‌ی آشنایی ایرانیان با فرهنگ و ادب اروپا مهیّا شد و از سویی مشروطیّت (۱۲۸۵ هـ‌ق) مردم عوام را از کنج خانه‌ها خارج کرده و به عرصه‌ی سیاسی جامعه کشانده و جایگاه خاصّی را برای آن‌ها در جامعه‌ایجاد کرد. از این زمان به بعد شاهد خلق داستان‌هایی هستیم که زندگی مردم عادی و شرایط جامعه را از بعد سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فمنیستی و ... به تصویر می‌کشند. از آن جا که‌ایران در دوره‌ی معاصر دارای تاریخ پر فراز و نشیبی است؛ در هر دوره‌ی خاصّ تاریخی شاهد رواج گونه‌ای خاص از ادبیّات هستیم. به نحوی که

[1] . Dr.kamran51@gmail.com

در طی سال های ۱۳۳۲-۱۳۴۰ هـ.ش به علت شکست سیاسی، جامعه در ورطه سکوت و تاریکی و ناامیدی و پوچ‌گرایی فرو رفت در این دوران با افول مضامین اجتماعی در داستان‌ها و اوج گرفتن ادبیّات بازاری مواجه هستیم ولی از سال ۱۳۴۰ هـ.ق در عرصه‌ی ادبیّات شاهد ظهور نویسندگانی هستیم که مضامین اجتماعی و زندگی عادی مردم را وارد داستان‌های خود کرده و به خوانندگان عرضه می‌کنند که در ادبیّات ایران به عنوان نویسندگان اجتماع نگار شناخته شدند و یکی از این نویسندگان، جمال میرصادقی است. او در آثار خود شرایط سطحی و ظاهری زندگی عوام را برداشته و وارد داستان‌های خود کرده‌است و در بیش تر آن‌ها محیط خانواده‌های سنتی را ترسیم کرده و در بین داستان‌ها شرایط جامعه، نحوه زندگی، آمال و آروزها و مشکلات مردم و همچنین آداب و رسوم و ادبیّات رایج در بین مردم را ذکر کرده‌است. او در خلق آثار خود حالت شتاب زده و سطحی‌نگر دارد ولی از بین آن‌ها می‌توان تا حدودی به شرایط جامعه پی برد. از جمله کتاب های او که‌این ویژگی ها را دارند؛ روشنان و هراس هستند.

نقد اجتماعی

از آنجایی که نویسنده مانند سایر افراد جامعه و حتّی بیش‌تر از آن‌ها تحت تاثیر شرایط جامعه‌ی خود می‌باشد، به همین جهت شرایط حاکم بر جامعه را کم و بیش در آثار خود منتقل می‌کند: زیرا (موضوعات حقیقی آفرینش فرهنگی نه افراد منفرد بلکه گروه‌های اجتماعی هستند و همچنین رمان وقایع‌نگاری اجتماعی و بازتاب دهنده‌ی جامعه‌ی عصر خود است.) (ویلفرد گرین، لی مورگان؛ ۱۳۸۵: ۲۶۷) گاهی اوقات اثر ادبی شرایط جامعه و حکومت زمان نویسنده را منتقل کرده و گاهی اموری را که از سالیان قدیم در بطن جامعه و اذهان مردم ریشه دوانده و به مرور زمان بالیده و رشد کرده‌است؛ بیان می‌کند. اموری مانند مذهب، فرهنگ، آداب و رسوم، خرافات و اموری دیگر از این دست. هر گاه اثری با توجه به محیط اجتماعی بررسی شود در واقع نقد اجتماعی صورت گرفته‌است (این نقد اساساً به عوامل برونی آفرینش هنر توجه دارد، زیرا مدعی است که برای شناخت باورها و هنرها و زبان و رسوم، باید انسان و نهادها و فرا روندهای اجتماعی را به طور دقیق و علمی آزمود و به بحث گذاشت انسان در جامعه زیست می‌کند و در خانواده و زیر تاثیر میراث تمدّنی و فرهنگی می‌بالد و هنجارهای آن را می پذیرد. ادبیّات نیز مانند جامعه‌شناسی پیش از هر چیز با حوزه‌ی اجتماعی، سازگاری انسان با آن و آرزوهای انسان به دگرگون ساختن آن سروکار دارد.) . (دستغیب؛ ۱۳۷۸: ۷۸) به طور کلّی نقد اجتماعی شرایط جامعه را با تمام زوایا و ابعاد مختلف حاکم بر آن کالبد شکافی می‌کند و به مردم نشان می‌دهد که چه شرایطی بر جامعه و فکر آن‌ها حاکم بوده و این امور از کجا نشات می گیرد. از آن جایی که جمال میرصادقی نویسنده‌ای اجتماع نگار است لذا دو کتاب روشنان و هراس که شامل ۲۷ داستان کوتاه هستند از جهت اجتماعی مورد نقد و بررسی قرار می گیرند.

شخصیّت پردازی و فضاسازی

جمال میرصادقی از جمله نویسندگان اجتماع‌نگار است که در آثار خود، زندگی مردم عادی را در قشرهای مختلف – در بیش تر مواقع قشر کارمند – بازتاب می‌دهد ولی جنبه‌های سطحی و بیرونی و وقایع کم اهمیّت را مطرح کرده و از بیان مطالب عمیق و مهم زندگی، دغدغه‌های فکری و مشکلات عمده‌ی زندگی افراد اجتناب می‌کند و در بیان داستان حالت شتاب‌زده دارد و در بیش تر داستان‌های خود، گفت و گوی افراد با یکدیگر، تفریح و سرگرمی آن‌ها و اختلاف و درگیری آن‌ها با یکدیگر را مطرح می‌کند دیالوگ جایگاه مهمّی در داستان‌های او دارد و در داستان‌ها منولوگ و تنهایی شخصیّت داستان با خود وجود ندارد و به نوعی داستان‌های او بیرونی است و در داستان‌ها شخصیّت اصلی داستان مرد است و زن در جایگاه پایین تر از مرد و در سایه ی وجود او قرار دارد و شخصیّتی منفعل است که‌این می‌تواند نظام مرد سالار حاکم بر جامعه را به خصوص در قشر متوسط جامعه که بیش تر داستان‌ها مربوط به‌این قشر است؛ بیان کند و میرصادقی این تفکّر حاکم بر جامعه را به‌این صورت بیان کرده‌است ولی شخصیّت مرد داستان‌ها حالت افسرده، ناراحت، دلزده از دیگران و گاهی عصبی دارد گویی از همه چیز و همه کس فرار می‌کند و گاهی از خود فرار می‌کند و حالت انزجار از خود دارد این حالت در کتاب روشنان بیشتر است. (حسین گیج و منگ به او نگاه کرد از حرف های او چندشش می شد. سرش گیج می رفت ناراحتی را مثل جانوری توی تنش حس می کرد آشفته بود. ناگهان سراپالرزید به سرعت خودش را از اتاق بیرون انداخت به چشم های سرخ خود توی آینه نگاه کرد و زیر لب به خود گفت: تو هم یه خوکی (هراس، خرچسونه۱۲۶) .در داستان روشنان شخصیّت مرد داستان از شهر و زندگی شهری و مردم آن فرار می‌کند و به کوهستان پناه می برد و برای بیان زشتی شهر و بیان شدت کراهت و نفرت مرد از شهر می گوید: (روزی سحرگاه از شهر بیرون آمد و از دره‌های گل آلوده و مرداب ها و گنداب روها گذشت و به کوهستان رسید.) (روشنان، ۲۱) .شخصیّت مرد داستان‌ها از دیگران و محیط زندگی خود و ... فرار می‌کند و دوری اختیار می‌کند و شخصی افسرده و ناراحت است ولی این حالت ها به صورت سطحی بیان می‌شود. تنهایی به معنای واقعی و عمیق آن وجود ندارد و داستان به گونه‌ای مطرح می‌شود که خواننده بدون تاثیر پذیری از کنار داستان می گذرد و به نوعی داستان‌ها تاثیر ژرف بر خواننده نمی گذارد زیرا نویسنده‌این حالت تنهایی و ناراحتی را بصورت عمیق و ملموس بیان نکرده‌است هر چند که حالت افسردگی در ترسیم چهره و ظاهر افراد بیان شده‌است به عنوان مثال در داستان پرواز درناها برای بیان ناراحتی شخص از عبارت «نور چراغ اتاق جا به جا روی گونه‌های لاغرش می‌نشست و سایه‌های زیر چشمش را مشخّص‌تر می کرد.» استفاده کرده‌است. (فضا و رنگ، استعاره‌ی وسیعی که برای کلّ احساس و حال و هوای داستان که حاصل عناصر دیگر داستان چون پیرنگ، صحنه، شخصیّت، سبک، نماد و آهنگ اثر است؛ اطاق می‌شود. پس فضا و رنگ را می‌توان نتیجه‌ای از عناصر دیگر داستان بدانیم نه عنصر مستقل) (میرصادقی؛ ۱۳۶۷ : ۴۰۳).فضا و رنگ متناسب با موضوع داستان می باشد و هر داستان فضا و رنگ مخصوص به خود را دارد. موضوع بیشتر داستان‌های میرصادقی، مرگ است و در بیشتر مواقع داستان‌ها حالت تراژیک دارند و این موضوع غمگین با شخصیّت‌های افسرده داستان‌ها تناسب

دارند و نویسنده فضای داستان‌ها را تاریک و سرد و یا ابری و بارانی یا برفی مطرح می‌کند تا با موضوع داستان هماهنگ باشد. (در آن هوای گرفته و غروب مه‌آلود، شتاب زده به میان خیابان آمده و مرگ به هیات پیکان سفیدی سررسیده‌است.) (روشنان، طاهری می گفت؛ ۸۱) در این داستان و بیش تر داستان‌های دیگر کتاب روشنان این فضای تاریک و موضوع تراژیک حاکم است و این می‌تواند از این جهت باشد که داستان‌های این کتاب بین ۱۳۶۷-۱۳۷۷هـ.ش نوشته شده‌است و از نظر زمانی مصادف با دوران بعد از جنگ می باشد و از آن جا که جنگ یک سری عواقب ناگوار به همراه داشته و باعث ایجاد غم و اندوه و تاریکی در وجود افراد می‌شود و تا مدّتی طولانی، شرایط روحی افراد و به طور کلّی شرایط جامعه را در همین حالت نگه می‌دارد و از و آن جا که نویسنده مانند سایر افراد جامعه تحت تاثیر شرایط جامعه بوده و نسبت به آن‌ها عکس العمل نشان می دهد؛ پس می‌توان این فضای سرد و تاریک حاکم بر داستان‌ها را متاثّر از شرایط حاکم بر جامعه دانست. میرصادقی در داستان‌های اقلیما، نویسنده و مار و جانشین به جای بیان شرایط واقعی جامعه به افسانه و اسطوره رو می‌آورد و نقبی به گذشته زده و آن دوران را به تصویر می‌کشد و در این داستان‌ها حالت نوستالژیک دارد. در بعضی از داستان‌های او تفکّرات قدیمی که نویسنده‌ها مطرح می کردند؛ ذکر شده‌است. در داستان نویسنده و مار از کتاب روشنان این گونه صحبت می‌کند که «روزگار به مردم آزاده تنگ گرفته، نویسندگان راستین را به کنج عزلت نشانده و دست تنگ گذاشته قلم زنان فرو مایه با حیله و افسون مردمان را فریفته‌اند و با آثاری بی ارج و مقدار به بیراه کشانده‌اند سخن چون گردوی پوک از معنا تهی شده» (ص۹۲) .این موضوع که روزگار بر خلاف خواست افراد آزاده و خردمند رفتار کرده و عوامل ناراحتی آن‌ها را فراهم کرده و بر عکس، موافق با افراد پست و حقیر می‌باشد، از جمله مطالبی است که در ادبیّات ایران از سابقه‌ی طولانی برخوردار است و این بینش می‌تواند از آن جا نشات گرفته باشد که تفکّر جبرگرایی در بین مردم رواج بسیار دارد و بیش تر افراد در مقابل ظلم و بی‌عدالتی و شرایط نامساعد سکوت کرده و آن را تقدیر قلمداد می‌کنند و برای رهایی از اوضاع نابسامان کاری انجام نمی‌دهند ولی بیان چنین مطالبی در ادبیّات سنّتی ایران قابل قبول است ولی در داستان کوتاه معاصر مردود شمرده می‌شود. نویسنده با ذکر چنین داستان‌هایی گویی هنجارشکنی کرده و بر خلاف قواعد حاکم بر رئالیسم اجتماعی عمل‌کرده‌است زیرا در رئالیسم اجتماعی مدرن ذکر مسائل مهم‌تری باید باشد نه ذکراین مضامین قدیمی و تکراری. مشابه‌این گونه داستان‌ها که در دوره‌ی جدید کاربردی ندارد، داستان جانشین از کتاب روشنان است که داستانی اسطوره‌ای است و به اسطوره‌ی مرگ و حیات مجدّد گیاه و نظام مادر سالاری اشاره دارد. «عاقل زن به سخن آمد که بزرگ مادر آرزوی تو را برآورده، می‌خواهد بمانی و روزگار با ما به سرآری» (ص۱۶۵) در نظام مادرسالاری یک بزرگ مادر وجود دارد که در راس همه‌ی افراد بوده و باقی افراد تحت فرمان او هستند.(عاقل زن آمد. زنان با او بودند او را شستند، موهای او را شانه کردند و پیراستند. عاقل زن بر پای او بوسه زد. بزرگ مادر تو را به همسری انتخاب کرده. در میدان گاه بزرگ مرد و بزرگ مادر بر تخت نشسته بودند. مردی با تیغ بر

تخت آمد و مردان دیگر با او. بزرگ مرد از تخت به زیر افتاد. غلامان جنازه‌ی او را از میدان گاه به در بردند (ص۱۶۹– ۱۶۸) در جوامع ابتدایی که نظام مادرسالاری و مراسم قربانی کردن انسان رایج است، در اواخر سال، پادشاه کشته شده و بزرگ مادر – ملکه – با شخص دیگری ازدواج می‌کند و برای باروری بیشتر در سال نو، خون پادشاه مقتول بر روی حیوانات و زمین ریخته می‌شود. (بهار؛ ۱۳۷۷: ۲۵۸).

در این جا به مراسم کشتن بزرگ مرد در پایان سال کهنه و انتخاب مرد جوان به جای او در آغاز سال نو اشاره دارد. یکی دیگر از داستان‌هایی که جنبه اساطیری دارد، داستان نویسنده و ما راست. «نویسنده به کفچه مار نگاه کرد که سرش مثل مشتی بالای تنش تکان می‌خورد. مرید شیطان، جای تو راتنگ کرده‌ام؟» (ص۹۱) در این داستان، مار به عنوان مرید شیطان معرّفی شده‌است و این بینش نسبت به مار به داستان آدم و حوا و هبوط آن‌ها از بهشت و نقش داشتن مار در این اتّفاق بر می‌گردد.«و مار از همه‌ی حیوانات صحرا که خداوند خدا ساخته بود هشیارتر بود. به زن گفت: (آیا خدا حقیقتاً گفته‌است که از میوه‌ی همه‌ی درختان باغ نخورید؟ زن به مار گفت: (از میوه‌ی درختان با غ می‌خوریم، لکن از میوه‌ی درختی که وسط باغ است، خدا گفت از آن نخورید، مبادا بمیرید) مار به زن گفت: (هر آینه نخواهید مرد، بلکه خدا می‌داند روزی که از آن بخورید چشمان شما باز می‌شود و مانند خدا عارف نیک و بد خواهید بود. چون زن دید که آن درخت برای خوراک نیکوست، پس از میوه‌اش گرفته، بخورد و به شوهر خود نیز داد و او خورد.»(عهد عتیق؛ پیدایش۳؛ ۲۰۰۲: ۳) .همچنین در مبحث اسطوره، مار، حافظ و نگهبان گنج‌های زیر زمین معرّفی شده‌است. «مار گفت: بلاشک شنیده‌ای که ماران را در میان کاینات خزانه‌دار شهر شمرده‌اند، هر که غنی شده از گنجینه‌ی ما برده»(نویسنده و مار؛ ۹۲) .«تعدادی افسانه‌های عامیانه‌ی هندی درباره‌ی یک نژاد از مارها، یعنی ناگاها و جفت آن‌ها وجود دارد که پادشاه و مکله آن‌ها بر آب های زمین مسلّط بودند و از گنج‌های زیر آن حفاظت می‌کردند.» (هال؛ ۱۳۸۳: ۹۶) این نگرش در مورد مار در بین مردم رواج دارد به عنوان مثال: گاهی اوقات افراد در تعبیر خواب خود– اگر در مورد مار باشد – به‌این جنبه اسطوره‌ای مار توجّه دارند و مار را به عنوان پول و ثروت تعبیر می‌کنند. این داستان به جنبه‌های اساطیری مار توجّه دارد و خلق چنین داستان‌هایی آن هم در قالب داستان کوتاه در دوران معاصر کاربرد و گیرایی زیادی ندارد و این می‌تواند یکی از جنبه‌های عجول بودن میرصادقی در خلق داستان‌ها باشد و یا می‌تواند نشات گرفته از این مهم باشد که او به جای شرایط واقعی جامعه به تخیّل و اسطوره روی می‌آورد تا از شرایط جامعه فرار کند.

زبان به کار رفته در داستان‌ها

در داستان‌هایی که حالت نوستالژیک دارد و مضامین آن قدیمی و یا اسطوره‌ای است زبان نوشته‌ها به حالت ادبی و فاخر و یا به‌اصطلاح زبان برجسته‌است. این زبان ادیبانه در داستان‌های اقلیما، نویسنده و مار، طوطی شکرشکن و جانشین مشاهده می‌شود. «قابیل نزد هابیل برفت. سوختن درخت نه دلیل است به صواب. اقلیما را به من بازده و گرنه ترا می کشم» (روشنان، اقلیما؛ ۱۹۶) .«قمرو وزیر گفت: جوان! سفارش‌های مرا فراموش مکن. من خودم به کار دیگر مشغولم اگر ملکه را هم دیدی حرفش را مشنو زیاد از

صد نوبت سفارش کرد» (روشنان، طوطی شکرشکن؛ ۱۵۸).امّا در بعضی داستان‌ها زندگی قشرهای مختلف جامعه، به خصوص قشر متوّسط و کارمند را بیان کرده‌است. در این داستان‌ها متناسب با این که شخصیّت داستان متعلّق به کدام طبقه‌ی جامعه‌است و میزان تحصیلات و شرایط مالی و فرهنگی او در چه حدّی است، از زبان و الفاظ مخصوص به آن طبقه‌استفاده می‌کند و در این زمینه توانایی زیادی دارد و این از هنرهای بارز میرصادقی است. (آهای نامرد، خانه خوابیدی که چه؟ برای چه عجله می کنی، موقعش که برسد برای همیشه می‌خوابی پاشوبیا این جا حالی بکنیم) .(طاهری می گفت؛ ۸۴).(مگر هر چه پدر خواسته نکردم؟ مگر به قول خودش افسار مرا از بچّگی به دست نگرفته و همان‌طور که می خواسته مرا نچرخانده) .(روشنان، فواره؛ ۱۷۵).مادربزرگ سر می کشد تو اتاق می خواهد کتاب را از تو بگیرد. از جلوش فرار می‌کنی. بدش به من ذلیل شده. سلاتون بگیری بچّه، بدش به من تو حیاط سر به عقبت می گذارد(روشنان، سرخ و سفید؛ ۱۵۷). در این داستان‌ها با افردی که متعلّق به قشر متوسّط هستند و از نظر تحصیلات در سطح تقریباً پایینی هستند، مواجه هستیم و زبان عامیانه و محاوره‌ای به کار رفته در داستان‌ها متناسب با زبان رایج در بین مردم این طبقه‌ی اجتماعی است. «رنگ مادر پرید. می‌خواهند تیراندازی کنند. پدر دست لرزان او را می‌گیرد. نگران نباش اتّفاقی نمی افتد.دختر می گوید: (هیچ غلطی نمی‌توانند بکنند. چه قیافه‌هایی انگار از جهنّم در آمده‌اند). پسر می گوید: (برشان می گردانیم به جهنّمشان) (روشنان، مرگ اقاقی ها؛ ۱۳۰).در این داستان پدر و مادر به علّت سن خود، نسبت به موضوع منطقی برخورد می‌کنند و این از صبحت‌های آن‌ها مشخّص است ولی دختر و پسر به علّت کمی سن نسبت به موضوع هیجانی برخورد می‌کنند و این غلیان احساسات در گفت‌وگوی آن‌ها به وضوح مشاهده می‌شود. «راننده ماشین را توی جاده خاکی راند. صبحونه رو همین جا می زنیم، عسل و خامه‌اش معرکه‌است.» (روشنان، درگردراه؛ ۱۳۷) .«جدّی می‌گم فقط به فکر خودتی اون دفعه یادته که زنجیر طلای گردن زنیکه رو ورداشتی؟).تو هم ساعت مردیکه را ورداشتی. به ساعت نگاه کرد هدیه نامزد جونته؟ چشمتو درویش کن» (همان؛ ۱۴۴) .استفاده از این گونه الفاظ در بین افرادی که از جهت فرهنگی در جایگاه پایینی قرار دارند؛ بسیار شنیده می‌شود. میرصادقی در گزینش الفاظ ردّ و بدل شده بین شخصیّت های داستان خود مهارت و توانایی بالایی دارد. او متناسب با شرایط سنّی، احساسی، اقتصادی، فرهنگی و شغلی افراد کلماتی را انتخاب کرده و وارد داستان‌های خود می‌کند و خواننده از طریق مطالعه‌ی این گفت‌وگوها و به کمک الفاظ و عبارات می‌تواند به شرایط اقتصادی، فرهنگی، احساس و طبقه‌ی اجتماعی افراد پی ببرد که در مثال‌های ذگر شده شاهد آن بودیم.

بررسی داستان‌ها از زاویه سیاست

از جمله داستان‌هایی که تا حدودی جنبه‌ی سیاسی دارد؛ تیغزار از کتاب روشنان است در این داستان افراد نظامی، به یکباره به منزل مردی معلّم رفته و بدون توضیح او را همراه خود می برند و بعد از چند روز شکنجه و عذاب دادن آن مرد متوجّه می شوند که او را اشتباه گرفته‌اند و بدون عذرخواهی او را آزاد می‌کنند.

این داستان را می‌توان نماد جامعه‌ای دانست که نظام دیکتاتوری و استبدادی داشته و با خشونت با مردم برخورد می‌کند و هیچ ارزشی برای مردم قائل نیست. «وقتی سیاهی قصر را از دور دید راه هموار شد درخت‌های سوخته و بوته‌های خشکیده جای تیغزار را گرفت. به راهروهای نیم تاریک و روشن قصر رسیدند راهروها پیچ در پیچ و تو در تو بود و هوای مانده اش نفس او را تنگ می‌کرد»(ص ۱۱۵) در اینجا درخت سوخته و تیغزار و قصر تاریک با راهروهای پیچ در پیچ؛ گویی استبداد و تاریکی و گزنده بودن نظام حاکم بر این جامعه دیکتاتوری و ترس مردم از این شرایط را بیان می‌کند. در این داستان ویژگی یک چنین جامعه‌ای به خوبی به صورت نمادین بیان شده‌است جامعه‌ای که آزادی بیان و فکر و قلم در آن وجود ندارد و توهین و ارعاب و خشونت در آن حاکم است. «قلم را مثل تفنگ به طرف او نشانه گرفت نمی‌توانم ترا اینجا نگه دارم» (تیغزار؛ ۱۱۷) یکی دیگر از داستان‌هایی که تا حدودی جنبه‌ی .سیاسی دارد؛ داستان مرگ اقاقی‌ها است. داستان در مورد تظاهرات مردم علیه حکومت است و افراد در سنین مختلف در این تظاهرات شرکت کرده‌اند.«خبر تظاهرات همه جا پخش شده و مثل عطر گل اقاقی در فضای شهر پیچیده مرد جوانی سخنرانی می‌کند. مردم ساکتند و به او گوش می دهند» (ص۱۳۲) فضای داستان ترسیم جامعه‌ی انقلابی است ولی در این داستان نویسنده به بیان جنبه‌های سطحی و ظاهری انقلاب اکتفا کرده و به جنبه‌های درونی و عمیق و مهمّ انقلاب و عوامل ایجاد آن کوچک‌ترین اشاره‌ای نکرده‌است و فقط جنبه‌های ظاهری آن را به صورت سریع و گذرا و با کم‌ترین توجه و دقّت بیان کرده‌است و از همه مهم‌تر این موضوع می‌باشد که‌این داستان درسال ۱۳۶۷ نوشته شده و موضوع داستان با حوادث آن روزگار – سال پایان جنگ – هماهنگی ندارد و نویسنده فضای سال‌های انقلاب را بیان کرده‌است. به طور کلّی جنبه‌های سیاسی در آثار میرصادقی بسیار محدود است و در همین داستان‌های انگشت‌شمار به جای روزگار خود به روزگار گذشته توجّه کرده‌است. به همین جهت او شرایط سیاسی دوران خود را که با زمان تحریر داستان تطابق داشته باشد در داستان‌های خود منعکس نمی‌کند. تعدادی داستان که جنبه سیاسی داشته باشد در کتاب هراس وجود دارد که یکی از آن‌ها، باختم، باختی، بردند می باشد. «من به زندگی بی دردسر عادت کردم بذار شپش‌های گنده هر روز گنده تر بشن گند و کثافت بیشتر، شپش‌ها زیادتر، بذار کارو زودتر تموم کنن. من کنار می‌کشم و تماشا می‌کنم. شب دوش می‌گیرم که سر قمار خوابم نبره» (ص۱۰۳) در این جا با فردی مواجه هستیم که در مبارزه با بدی‌های جامعه شکست خورده و دچار پوچی شده و برای فرار از خستگی و بیهودگی زندگی به قمار روی آورده و در زندگی فقط خواهان لذّت‌جویی است و این شخص هیچ هدفی در زندگی ندارد یک چنین بینشی در بین مردم جامعه‌ای ایجاد می‌شود که برای رسیدن به یک سری خواسته‌های معقول و ارزشمند مدّت طولانی به تمام وجود خود برای رسیدن به آن‌ها مبارزه کردند. این گونه رخدادها باعث ایجاد یاس و ناامیدی در بین مردم می‌شود و روحیه‌ی لذّت‌جویی و زندگی کردن صرف، به هر شکل ممکن، جای روحیه‌ی مبارزاتی و ترقّی‌خواه را می‌گیرد و رواج این تفکّر بین مردم باعث سوق دادن آن‌ها به سوی فساد و انحراف اخلاقی می‌شود در چنین جامعه‌ای افراد در برابر بدی، ظالم‌ها، بی‌عدالتی ها و نابرابری‌های موجود

بین افراد از هر نوع – اقتصادی، تحصیلی، شغلی و.... سکوت می‌کنند و حتّی با دیدن تاریکی‌ها و بدی‌های جامعه به گونه‌ای وانمود می‌کنند که گویی هیچ ندیده‌اند. این حالت دلزدگی از امور سیاسی و توجّه به لذّت‌های آنی در داستان خرچسونه هم وجود دارد. «چندسال پیش، همین بچّه‌ها توی خانه‌ی مهرداد جمع شده بودند تا صبح هیجان زده با هم جرّو بحث می‌کردند و از صبحت‌های هم دل نمی‌کندند حالا چه وضع عوض شده بود چه تغییر عجیبی پیش آمده بود. باید موسیقی را راه‌انداخت و با زن های رفقارقصید و دم گوش آن‌ها پچ پچ کرد» (ص ۱۲۷)

این داستان هم نماد جامعه‌ای است که در یک برهه‌ی زمانی با فعّالیّت های مبارزاتی و سیاسی مواجه بوده‌است ولی بعد از مدّتی آن حالت‌ها از بین‌رفته و آن جنب‌وجوش‌ها فروکش کرده و افراد تمام توجّه خود را معطوف به زندگی عادی و روزمره کرده و نسبت به اتّفاقات جامعه هیچ عکس‌العملی از خود نشان نمی‌دهند و نهایت تلاش آن‌ها کسب یک زندگی لذّت‌بخش با بالاترین میزان خوشی‌ها و تفریحات است. از آن جایی که کتاب هراس در سال ۱۳۵۷ نوشته شده‌است و فضای حاکم بر جامعه انقلابی و پر جنب و جوش است و امید و شادی در بین مردم وجود دارد امّا در این داستان‌ها خبری از آن روحیه‌ی انقلابی و شادی ناشی از پیروزی وجود ندارد و داستان‌ها با فضای آن زمان کشور از نظر سیاسی هماهنگ نیست. در این کتاب از جمله معدود داستان‌هایی که با شرایط سیاسی حاکم بر آن دوران ایران هماهنگی دارد؛ داستان هراس و پرواز درناها است. «مرد به طرف پنجره رفت بیرون تاریک شده بود. مرد ماهی سیاهی را دید که به سرعت خودش را به ماهی قرمز رساند و پوزه اش را در شکم او فرو کرد. ماهی قرمز گوشه‌ی حوضچه‌ایستاده بود که ماهی سیاه خود را به او رساند و چتر قشنگ دمش را از هم شکافت. دخترش جیغ کشید: چشمشو کند. ماهی سیاه دور شده بود و جای چشم سیاه و درخشان ماهی قرمز حفره‌ی سفیدی باز شده بود.»(هراس؛ ۱۰) .در این داستان ماهی سیاه نماز افراد رژیم شاه و ماهی قرمز نماد مردم مبارز و هوای سرد و تاریک نماد جو سرد و رعب‌آور حاکم بر دوران قبل از پیروزی انقلاب است. «کوچه تاریک بود. رشته‌های باران به کف کوچه که می خورد صدای خشک و بریده‌ای بلند می‌شد مثل این بود که دانه‌هایش می شکست و له می‌شد و می مرد.» (پرواز در ناها؛ ۵۴) در این جا دانه‌هایباران که بر زمین خورده و می‌میرند و هوای تاریک و بارانی، نماد شرایط جامعه در طی سال های انقلاب و کشت‌وکشتار و فضای سیاه دوران قبل از پیروزی انقلاب است.

ادبیّات عامیانه

در بین افراد جامعه، یک سری آداب و رسوم رواج دارد که افراد آن‌ها را در قالب اعمال و کردار، تفکّرات، عبارات و مناسک مختلف ریخته و در صحنه‌ی زندگی روزمرّه‌ی خود، در غم و شادی آن‌ها را به نمایش گذاشته و به راحتی از کنار آن‌ها می‌گذرند. افراد در بیشتر مواقع آن‌ها را به عنوان عرف و هنجار

جامعه قبول کرده و سعی در ریشه‌یابی آن‌ها نمی‌کنند و گاهی مخالفت با آن‌ها را قبیح می‌دانند. به‌این گونه آداب و رسوم و کردارهای رایج در بین مردم، فولکلور گویند. «فولکلور در لغت به معنی دانش عوام به کار می‌رود این اصطلاح در زبان فارسی به فرهنگ توده، فرهنگ مردم و ادبیّات عامیانه ترجمه شده‌است و در ایران جمع‌آوری و تحقیق درباره‌ی فولکلور به طور منظّم و علمی به وسیله‌ی صادق هدایت شروع شد.» (عزیزی؛ ۱۳۷۹ :۳) زبان به کار رفته در ادبیّات فولکلور ساده‌است و با تاریخ بشر همگام بوده‌است. ادبیّات فولکلور بازتاب زندگی واقعی مردم یک جامعه‌است و داستان‌های فالکور (شاهنامه فردوسی، فرهاد و شیرین، لیلی و مجنون، وامق و عذرا، امیرارسلان و...) توسّط قصّه گویان دوره گرد (در ایران به‌این قصّه‌گویان دوره گرد، گوسان می گفتند) و یا در اویش نقل می‌شده‌است. تعزیه، کتاب‌های فالگیری، تعبیر خواب، استخاره‌ی قرآن و مسخره‌بازی و تئاتر عروسکی انگشتی (دوره‌ی مغول‌ها از چین وارد ایران شد) جزء ادبیّات عامیانه هستند. (سیپک؛ ۱۳۸۴: ۸۵-۵۰) .«برای شناخت مردم هر قوم و قبیله‌ای وظایفه‌ای باید فرهنگ عامّه یا فودلکور محلّی آنها را مورد بررسی قرارداد. مطالعه‌ی آداب و سنّت‌ها و آیین جشن‌های مذهبی و ملّی، عقاید و عادات، قصّه‌ها و افسانه‌ها، امثال و ترانه‌ها و اشعار و لالایی‌ها و عبارات آهنگین و شعرگونه‌ای که کودکان در اثنای بازی های خود می‌خوانند (لیمریک) ما را به احوال و افکار و ذوق و هنر و روحیات آن مردم آشنا می‌سازد و فولکور شامل آداب و رسوم مربوط به مراسم تدفین، عروسی، عزاداری، لالایی، ترانه و تصنیف‌های محلّی، معمّا، ضرب المثل، چیستان، مراسم مذهبی، تفکّرات خرافی بین مردم و... می باشد.» (میرنیا، ۱۳۷۸: ۹) .از آن جایی که میرصادقی زندگی قشر متوسّط و به اصطلاح عوام را بیان می‌کند؛ لذا در داستان‌های او ادبیّات عامیانه جایگاه مهمّی دارد که در این جا به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود. «دیروز رو قبرش آب پاشیده بودن. یه دسته گل پژمرده رو قبرش افتاده بود» (هراس، با ختم، بختی، بردند؛ ۱۰۳) .در مبحث اسطوره آب نماد زندگی و حیات است و اعتقاد بر این است که ریختن آب بر روی قبر متوفّی باعث شادی روح او می‌شود و مردم این را به عنوان یک رسم هنجار و قبول کرده‌اند ولی این تفکّر از این جا نشات می‌گیرد که در قدیم اعتقاد بر این بود که اشیا و از جمله سنگ زنده هستند و روح افراد متوفّی درسنگ وارد می‌شود (این اعتقاد در بین اقوامی که به تناسخ اعتقاد دارند و در آیین شنتو و تائو که در کشورهای آسیای شرقی هست؛ بیش تر است) در این تفکّر عامیانه با تقدّس سنگ هم مواجه هستیم . این تفکّر که سنگ مانند انسان، زنده و جاندار و ارزشمند است (آنیمیسم) و از تقدس برخوردار است در بین مردم از ارزش زیادی برخوردار است و در ادبیّات و نقّاشی ایران قابل مشاهده‌است و جز ادبیّات عامیانه‌است – در نقاشی سبک تبریز که مربوط به دوره صفوی است سنگ را به گونه‌ای نقّاشی می‌کنند که تصویر چهره انسان در آن سنگ وجود دارد و قابل مشاهده‌است که در نقّاشی به آن کازمولوژی گویند – از جمله ادبیّات عامیانه که از رواج بسیاری در بین مردم برخوردار است؛ ضرب المثل می‌باشد که در آثار میرصادقی در گفت و گوی شخصیّت‌های داستان با یکدیگر زیاد مشاهده می‌شود. از جمله داستان‌هایی که بسامد استفاده از ضرب المثل در آن زیاد است؛ داستان دیگه مثل تختی نمیاد از کتاب هراس است. «می خوام رئیس باشگاه هواتو داشته

باشه. که خرش خیلی می ره» (ص۷۷) .«می گفتند لوطی نیست و با بالاتری ها بسته و به نرخ روز نان می خورد» (ص۷۶) .«آقا، علی حکم یک گاو شیرده را پیدا کرده اگر می باخت نان و آب خیلی ها آجر می شد.» (ص۸۰) .تعداد شخصیّت‌های این داستان زیاد است و دیالوگ زیادی بالحن محاوره‌ای بین آن‌ها ردّ و بدل می‌شود و استفاده زیاد از ضرب المثل بین این تیپ از مردم که متعلّق به قشر متوسّط و پایین جامعه هستند؛ نشان دهنده‌ی بسامد بالای استفاده از ضرب المثل در بین این قشر از جامعه و به طور کلّی عوام است و از همه مهم‌تر داستان در مورد افرادی است که کشتی‌گیر هستند و تا حدودی گرایش‌های لوطی‌وار و عیاری دارند و ادبیّات عامیانه در این قشر از جامعه پر رنگ‌تر است و از سویی با فضای آن دوران – زمان خلق داستان – تناسب دارد منشاء ایجاد فرقه‌ی عیاری که بعدها با لفظ لوطی، فتی، جوانمرد و ... هم نامیده شدند، ریشه در گروه نظامی دوره‌ی‌اشکانی و آیین میترائیسم دارد که بعد از اسلام فعالیّت خود و عقاید خود را در قالب عیاران ادامه دادند که افکار و آداب و رسوم مخصوص به خود را داشتند و اکثر آن‌ها جزء طبقه‌ی ضعیف و یا متوسّط جامعه بودند. بعدها تفکّر آن‌ها در بین کشتی‌گیرها و افرادی که ورزش‌های باستانی انجام می‌دادند ریشه دوانید. (کربن؛ ۱۳۸۲: ۸۹–۲۴) مقدار کمی از این تفکّرات عیاری در این داستان به چشم می‌خورد. در داستان‌های دیگر میرصادقی؛ ضرب المثل به مقدار زیاد وجود دارد که در این جا از ذکر آنها خودداری می‌شود و فقط به‌این مهم بسنده می‌شود که ضرب المثل بیشتر در جوامعی رواج دارد که آزادی بیان در آن جامعه وجود ندارد و افراد به صورت واضح و صریح نمی‌توانند حرف خود را بگویند (جامعه فاقد نظام دموکراسی است) لذا مطالب خود را در قالب ضرب المثل، کنایه، طنز و کلمات قصار بیان می‌کنند همچنین در چنین جوامع بسته و خفقان آوری، تاتر و کارهای گروهی به طور اعم (در هر زمینه) و به طور اخص (در زمینه هنر) رشد طبیعی دارد.

عدم تطابق با محیط بیگانه

در طی انقلاب و در زمان جنگ شاهد مهاجرت تعداد زیادی از مردم به خارج از کشور هستیم به همین جهت با تعدادی از نویسندگان مواجه هستیم که دست به خلق داستان‌هایی در توصیف زندگی این گونه افراد زده و محاسن و معایب این زندگی را بیان می‌کنند. در داستان «مردی در پارک» از کتاب روشنان با پیرمردی مواجه هستیم که به خارج از کشور رفته و با مشکلاتی برخورد کرده‌است و قدرت تطبیق خود با دیگران را ندارد. «قیافه‌ها بیگانه بود گل ها و درخت ها را نمی شناخت» (ص۱۸۱) او در خاطرات خود با دوستان قدیمی خود زندگی می‌کند و حالت نوستالژیک پیدا کرده‌است. در این داستان تنهایی و ترس پیرمرد به خوبی مطرح شده‌است و آن حس تنهایی و ترس به خواننده منتقل می‌شود و ملموس است. «شب خواب می دید که از خانه بیرون آمده تا به پارک برود خیابان‌ها شلوغ بود. راه خانه را گم می کرد. توی خیابان‌ها می‌گشت وبه نقشه‌ای که در دست داشت نگاه می‌کرد نام خیابان توی نقشه نبود. از خواب که بیدار می شد خیس عرق شده بود» (ص۱۸۲)

جایگاه زن در داستان‌ها

در بیش تر داستان‌های میرصادقی، به ویژه در کتاب هراس، زن ، شخصی خانه‌دار است که کسی متوجّه زحمات او در منزل نمی‌شود و ازاو قدردانی نمی‌شود. این داستان‌ها شرایط زندگی قشر متوسّط و جایگاه زن در این طبقه از جامعه را بیان می‌کند. «زنش توی آشپرخانه ظرف می‌شست. با دست‌های خیس و آستین بالازده توی ایوان آمد و سر مرد داد زد: (صبح تا شوم تو این خونه وامونده سگ دو می زنم و صدام در نمی یاد» (هراس؛ تاپ، تاپ؛ ۲۷-۲۶) «زنش پشت تلفن داد می زند: آره ممد خونه‌است نه چیزیش نیست، ساق و سالمه، مرخصی گرفته» (هراس؛ مرخصی؛ ۶۱) .در این جا با زن خانه داری مواجه هستیم که نهایت تفریح او در منزل ، صحبت کردن طولانی مدّت با تلفن است گویی سرگرمی دیگری برای او وجود ندارد و همچنین از طریق صحبت کردن زن می‌توان به‌این مهم پی‌برد که او از نظر تحصیلات در سطحی پایین است و در زمان قدیم تحصیل علم برای زن امری بیهوده قلمداد می‌شد و از کودکی او را برای انجام امورخانه و تبعیّت از همسر و تربیت فرزند آماده می‌کردند که‌این می‌تواند برگرفته از همان نظام مردسالاری حاکم بر جامعه باشد و بسیاری از زن های قدیم از نظر تحصیلات در سطح پایینی بودند و این حالت در خانواده‌های سطح متوسّط و ضعیف بسیار به چشم می خورد و از آن جا که داستان میرصادقی بازگو کننده‌ی زندگی این قشر از مردم جامعه‌است؛ پس یک چنین شخصیّت‌های زنی در داستان‌های او به چشم می‌خورد. در داستان‌های او جنبه‌های احساسی و عاطفی بسیار کم‌رنگ است و حتّی در قالب الفاظ هم ریخته نشده و بیان نمی‌شود گویی بیان کلمات عاطفی بین افراد، بخصوص زن و شوهر، حالت تابو دارد که‌این خود بازگو کننده‌ی شرایط حاکم بر جامعه‌است که بیان احساسات را امری مردود شده و بد قلمداد می‌کند. از جمله داستان‌هایی که حالت رمانتیک دارد داستان «در آغاز» از کتاب هراس است .داستان در مورد دختر جوانی است که با مطالعه‌ی داستان‌های یک مرد نویسنده به او علاقمند می‌شود و با برخورد نزدیک باآن مرد میزان علاقه‌ی او شدّت می‌یابد. در این داستان زن به عنوان شخصی خیال پرداز و بی‌تجربه ترسیم شده که در ابتدا فقط با مطامعه‌ی داستان‌های مرد به او علاقمند می‌شود. «از حرکات تند و صدای بلند و لحن بی پروا و گستاخ او خوشش می آمد همانطور که از داستان‌های او خوشش آمده بود» (ص ۱۶) .«این زن مرد را در جایگاه برادر خود قرار می‌دهد. این دید زن، نشات گرفته از عدم وجود رابطه‌ی صمیمی او با پدر و برادرش است که‌این خلاء عاطفی را به کمک شخص بیگانه پر می‌کند. زن در فکر، مرد در برابر مردهای دیگر می‌گذاشت و قیافه‌ی مرد جلو چشمانش می‌آمد. مثل برادری می‌توانست تکیه‌گاه او باشد. مثل برادری با او همه جا برود و به حرف‌هایش گوش بدهد» (ص۱۷) .ولی در داستان با یک وابستگی احساسی و عاطفی شتاب زده مواجه هستیم که به سرعت و بدون تعقّل به سمت رابطه‌ی صمیمی و تا حدودی اروتیک کشیده می‌شود. «صدای گفت و گویی از ته باغ بلند شد. زن لرزید به طرف سیم‌های خاردار دوید. مرد از جایش تکان نخورد. زن بر آشفته به طرف مرد برگشت با صدای شکسته‌ای گفت: می‌خواهی همه مرا ببینند؟» (ص۲۱) .شخصیّت‌های این داستان در قبال گناهی که مرتکب شده‌اند دچار عذاب وجدان و آشفتگی شدید

روحی نمی‌شوند و اگر دچار پشیمانی هم بشوند این احساس گذرا است. البتّه زن دچار آشفتگی و هراس می‌شود ولی این حالت او ناشی از ترس از آشکار شدن عمل قبیح او و رسوا شدن او در مقابل مردم است و از گناهی که مرتکب شده‌است دچار هراس نمی‌شود. به همین جهت باشنیدن صدایی در باغ بسیار نگران از جا بر می‌خیزد ولی در مرد این آشفتگی را ندارد. این حالت‌ها برگرفته از محیط جامعه‌ای است که در آن اگر مرد خطایی انجام دهد به راحتی می‌تواند خود را تبرئه کرده و آن خطا، موقعیّت او را در جامعه و نزد دیگران به مقدار زیاد تهدید نمی‌کند ولی اگر زن کوچک‌ترین خطایی مرتکب می‌شود و آن آشکار شود باعث رسوایی و بی‌آبرویی آن زن تا پایان عمر می‌شود و این عامل اصلی وحشت و هراس زن می‌باشد از سویی نشان دهنده‌ی جامعه‌ای است که حرف و صحبت و نظرات شخصی افراد در مورد یکدیگر از اهمیّت و جایگاه والایی برخوردار است و دراین داستان جایگاه زن و دید افراد جامعه نسبت به او به خوبی مطرح شده‌است.

نتیجه گیری

جمال میرصادقی در داستان‌های خود به جنبه‌های سطحی و ظاهری زندگی مردم توجّه کرده و جنبه‌های عمیق و مهمّ زندگی و شرایط جامعه زمان خود را به مقدار زیاد مطرح نکرده‌است و تنها به جنبه‌های ظاهری اکتفا کرده‌است و در خلق داستان‌ها حالت شتاب زده دارد به همین جهت گویش و دیالوگ افراد با یکدیگر قوی ترین بعد داستان‌های او می باشد و از طریق این صحبت‌های می‌توان به نحوه‌ی زندگی افراد و تا حدودی شرایط جامعه پی برد و در گزینش نحوه‌ی صحبت کردن شخصیّت‌های داستان خود به طبقه‌ی اجتماعی وشغل آن‌ها توجّه کرده‌است. ازسویی حالت سطحی‌نگر وشتاب‌زده بودن اودر شخصیّت‌پردازی‌های داستان به چشم می‌خورد او در توصیف افراد به جنبه‌های سطحی اکتفا کرده و شرایط روحی، روانی و تفکّرات و اعتقادات عمیق و مهمّ آن‌ها را مطرح نکرده و شخصیّت پردازی او به توصیف چهره و جنبه‌های ظاهری وجود افراد خلاصه می‌شود و از آن جا که نویسنده‌ای سطحی‌نگر است در داستان‌های او مضامینی مانند: ضرب‌المثل، لیمریک، اسطوره، قصّه و ... که جزء ادبیّات عامیانه هستند و جنبه‌های سطحی و ظاهری دارند و در گفت و گو و جنبه‌های بیرونی زندگی مردم تبلور پیدا می‌کنند؛ بیش تر به چشم می خورد و همچنین هرچه جامعه بیش تر حالت سنّتی داشته باشد، بسامد استفاده از ادبیّات عامیانه در آن بیشتر است و هر چه به سمت مدرن بودن گرایش بیشتری پیدا کند رواج این گونه ادبیّات در بین مردم کمتر می‌شود و از آن جایی که میرصادقی شرایط جامعه‌ی روزگار خود را در تمام داستان‌ها بیان نمی‌کند، و بعضی داستان‌ها حالت نو ستالژیک دارند لذا در داستان‌های او ادبیّات عامیانه جایگاه ویژه‌ای دارد. از آن جا که کتاب هراس مصادف با پیروزی انقلاب نوشته شده‌است؛ رگه‌هایی از شرایط جامعه و جوّ انقلابی را در لابه لای داستان‌ها و گفت و گوی افراد با یکدیگر می‌توان مشاهده کرد ولی این جنبه‌های سیاسی در بیشتر مواقع به صورت مبهم بیان شده‌است و خواننده با مطالعه‌ی داستان‌ها و با حدس و گمان خود می‌تواند لایه‌های نازکی از امور سیاسی را از داستان‌ها برداشت کند. نویسنده در کتاب روشنان، جنبه‌های سیاسی را در دایره بسیار محدودی بیان کرده‌است و در بیان امور سیاسی به گذشته رجوع کرده و بیش تر جوّ سیاسی جامعه را در زمان انقلاب

و قبل از آن در داستان‌های خود بازتاب داده‌است و از بیان شرایط سیاسی روزگار خود اجتناب کرده‌است به طور کلّی در کتاب روشنان به گونه‌ای رفتار کرده‌است که گویی تحت تاثیر شرایط جامعه‌ی روزگار خود نیست و یا از شرایط جامعه فرار می‌کند به همین جهت نویسنده رو به گذشته داد و حال و هوا و شرایط گذشته را در آثار خود متجلّی می‌کند.

یکی از مهم‌ترین تفکّراتی که در طیّ سال های متمادی بر ایران سایه گسترانیده‌است، تفکّر مرد سالاری است. این بینش در داستان‌های او، بخصوص در کتاب هراس، به خوبی بیان شده‌است و زن در جایگاه پایین و بعد از مرد قرار گرفته‌است که در بسیاری از موارد برخورد مناسبی با او نمی‌شود و شخصیّت‌های زن از نظر فرهنگی، تحصیلی، نحوه‌ی صحبت کردن و جایگاه اجتماعی و خانوادگی در سطح پایینی هستند و به خوبی جایگاه زن آن دوران را بیان کرده‌است.

کتابنامه:

۱- بهار، مهرداد (۱۳۷۷) از اسطوره تاتاریخ، چاپ دوم، تهران، نشر چشمه

۲- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۸) در آئینه نقد، چاپ اول، تهران، نشر حوزه هنری

۳- سیپک، پیری (۱۳۸۴) ادبیّات فولکلور ایران، ترجمه محمّد اخگری، چاپ اوّل، تهران، نشر سروش ۴- عزیزی، غضنفر (۱۳۷۹) فولکلور و فرهنگ فرّخ شهر، چاپ اوّل، شهرکرد، نشر آصف

۵- کتاب مقدّس (۲۰۰۲) چا سوّم، تهران، نشر ایلام

۶- کربن، هانری (۱۳۸۲) آیین جوانمردی، ترجمه احسان نراقی، چاپ دوّم، تهران، نشر نو

۷- گرین، ویلفرد، مورگان، لی، ریلینگهم، جان (۱۳۸۵) مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ چهارم، تهران، نشر نیلوفر

۸- میرصادقی، جمال (۱۳۷۱) هراس، چاپ اوّل، تهران، نشر تاریخ ایران

۹- میرصادقی، جمال (۱۳۷۹) روشنان، چاپ اوّل، تهران، نشراشاره

۱۰- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷) عناصر داستان، چاپ دوّم، تهران، نشر شفا

۱۱- میرنیا، سید علی (۱۳۷۸) فرهنگ مردم (فولکلورایران) چاپ دوّم، تهران، نشر پارسا

۱۲- هال، جیمز (۱۳۸۳) فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ دوّم، تهران: نشر فرهنگ معاصر

بررسی اشعار متناقض نما در مثنوی معنوی از منظر عناصر دستوری جمله

فردین شاهین[۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

پگاه پیروز بخت[۲]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد فسا

چکیده

از ویژگی‌های برجسته‌ی آثار ادبی، به‌ویژه متون عرفانی ما «متناقض نمایی»است. متناقض نمایی یکی از شیوه‌های و کارکردهای بلاغی برای عمق بخشیدن به اثر ادبی و دادن وجوه متفاوت و ابعاد چندگانه به آن است. بزرگان فن و ادب بر این باورند، این ویژگی زبانی که با برجسته‌سازی، به‌وسیله شکستن هنجار زبان روی می‌دهد؛ موجب شگفتی و التذاذ هنری می‌شود. متناقض نمایی دارای ژرف‌ساخت تضاد است و آن را از نمونه‌های نوآیین و خلاق تضاد می‌دانند. این شگرد زبانی ازآنجاکه موجب ابهام، آشنایی‌زدایی، برجستگی معنا و... در کلام می‌گردد، لذت‌بخش است. رگه‌های این ترفند هنری کم‌وبیش در تمام دوره‌های ادب فارسی مشاهده می‌شود و کمتر شاعری در زبان فارسی می‌توان جست که در اشعارش از این صنعت ادبی استفاده نکرده باشد. عواملی چون تحول تکاملی ادبیات از سادگی به ژرفایی در پیدایش و گسترش آن نقش داشته‌اند. در این گفتار ابتدا سخنی کوتاه درباره‌ی مولوی و زندگی‌اش آورده شده است. سپس به تعریف متناقض نمایی و رابطه آن با تضاد، ارزش ادبی، کاربرد، شکل‌گیری و علل گسترش آن و تصویر و بیان متناقض نما، در کنار بررسی متناقض نمایی اشعار مثنوی از منظر عناصر دستوری جمله می‌پردازیم.

کلیدواژه‌ها: مولوی، مثنوی معنوی، متناقض نمایی، پارادوکس.

مقدمه

از جمله آرایه‌های پنهان در شعر فارسی که گفته‌شده جنبه انشایی و ادعایی بسیار قوی دارد، پارادوکس یا متناقض نما است. این شگرد هنری، بیانی متناقض دارد که اجتماع نقیضین را – برخلاف آن‌که در منطق صوری و ارسطویی محال است (خوانساری،۱۳۶۴: ۱۳۰–۱۲۵) – ممکن می‌سازد، در اصل دارای حقیقتی است که از راه تفسیر یا تأویل می‌توان به آن حقیقت دست‌یافت. این نوع آرایه‌های ادبی را تحت عنوان تصویر پارادوکسی که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کند، نام‌برده می‌شوند (شفیعی،۱۳۷۶: ۵۴) و گروهی دیگر بر این عقیده‌اند که پارادوکس ویژگی خاص از سبک شخصی شاعر است (شمیسا،۱۳۷۲: ۴۱). این شیوه و کارکرد بلاغی، برای عمق بخشیدن به اثر ادبی و دادن وجوه متفاوت و ابعاد چندگانه به آن، مورداستفاده قرار می‌گیرد. تناقض در لغت یعنی ضدونقیض بودن، مخالف بودن چیزی با

[1].Fardin.shahin@yahoo.com(نویسنده مسئول)

[2].Pegahpiroozbakht@yahoo.com

چیزی و در کلام آن است که قسمتی، قسمتی دیگر را باطل کند. (عمید، ۱۳۶۰، ذیل واژه) آرایه‌ی پارادوکس که خود، یکی از آرایه‌های معنوی به‌حساب می‌آید، آن است که شاعر یا نویسنده دو مفهوم به‌ظاهر متضاد را در کلام خود به یک‌چیز نسبت می‌دهد که وجود یکی دیگری را نقض می‌کند. دکتر شفیعی کدکنی پارادوکس یا بیان نقیضی یا تصویر پارادوکسی را از نمونه‌های نوآیین و خلاق تضاد می‌داند و پارادوکس را در حوزه تضاد به شمار می‌آورد. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۳۰۸) هرچند که پارادوکس و تضاد از یک ساختار تشکیل‌شده‌اند؛ اما از دید زیباشناسی بسیار متفاوتند. این شگرد بیانی، موجب غرابت زبان، آشنایی‌زدایی، دوبعدی بودن کلام، ابهام، ایجاز و برجسته شدن معنی می‌شود؛ لذا می‌توان آن را یکی از صنایع معنوی «بدیع» به شمار آورد که هم ارزش بلاغی و زیباشناختی دارد و هم در خدمت تصویرسازی قرار می‌گیرد. (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۶: ۲) در مورد چگونگی پیدایش این صنعت بدیعی آورده‌اند: «خاستگاه پارادوکس را باید در سخنان رمزآلود عارفان در ادبیات عرفانی جستجو کرد؛ جمله متناقض نمای «روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم» که بر زبان بایزید بسطامی رفته است، به‌عنوان نمونه زیبای پارادوکس در سخن عارفان موردتوجه محققان بوده است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۷)

پیشینه تحقیق

تاکنون تحقیقات (مقالات، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و سخنرانی‌های) متعدد و گوناگونی درباره زندگی، شخصیت، اندیشه شعر و آثار مولانا صورت گرفته است و همه جوانب فکری، شعری و شخصیتی این شاعر بزرگ موردبررسی و نقد قرارگرفته است که دیگر کمتر کسی مجال سخن در این زمینه دارد؛ چراکه بزرگان ادب دراین‌باره تیر را بر نشانه زده‌اند. البته ذکر و عنوان کردن همه تحقیقات صورت گرفته بر روی شعر، شخصیت و اندیشه مولانا در این گفتار، امکان‌پذیر نیست و نیازمند به مراجعه کتاب‌شناسی دقیق آثار مولوی است که قبلاً افراد بسیاری در این مورد مطلب نوشته‌اند؛ فقط باید عنوان کرد که بررسی اشعار مثنوی معنوی از منظر ساختمان دستوری جمله تحقیقی تازه است و قبل از این پژوهش، هیچ کتاب و یا مقاله‌ای در مورد اشعار مثنوی مولوی از نگاه ساختمان دستوری جمله نوشته و یا چاپ‌نشده است.

مولوی

جلال‌الدین محمد بلخی معروف به مولوی و مولانا و رومی، در سال ۶۰۴ هجری قمری در بلخ ولادت یافت. در دوران حیات به القاب جلال‌الدین، خداوندگار و مولانا خداوندگار نامیده می‌شده است. در قرن‌های بعد القاب مولوی، مولانا، مولوی رومی و ملای رومی برای وی به‌کاررفته است و از برخی از اشعارش تخلص او را خاموش و خَموش و خامُش دانسته‌اند. پدرش مولانا محمد بن حسین خطیبی معروف به بهاءالدین ولد و سلطان‌العلما، از بزرگان صوفیه و مردی عارف بود. سلطان‌العلما در سال ۶۱۰ هجری قمری، هم‌زمان با هجوم چنگیزخان از بلخ کوچید و روایت‌شده است که در مسیر سفر با فریدالدین عطار نیشابوری نیز ملاقات داشت و عطار، مولانا را ستود و کتاب اسرارنامه را به او هدیه داد. مولانا در نوزده‌سالگی با گوهر خاتون ازدواج کرد. سلطان‌العلما در حدود سال ۶۲۸ هجری قمری در قونیه جان سپرد؛ در آن هنگام مولانا

جلال‌الدین ۲۴ سال داشت که مریدان از او خواستند که جای پدرش را پر کند. تا اینکه شمس‌الدین محمد بن ملک داد تبریزی در حدود سال ۶۴۲ هجری قمری به مولانا پیوست و چنان او را شیفته کرد که درس و وعظ را کنار گذاشت و به شعر و ترانه و دف و سماع پرداخت و از آن زمان طبعش در شعر و شاعری شکوفا شد و به سرودن اشعار پرشور عرفانی پرداخت. تا اینکه روزی مولانا از کنار زرکوبان می‌گذشت؛ از آواز ضرب، او به چرخ درآمد و شیخ صلاح‌الدین زرکوب سر در قدم مولانا نهاد و بدین ترتیب مولانا شیفته صلاح‌الدین شد و شیخ صلاح‌الدین زرکوب جای خالی شمس تبریزی را تا حدودی پر کرد. صلاح‌الدین مردی عامی و درس نخوانده از مردم قونیه بود؛ و حتی سلطان ولد با همه دانشش از او اطاعت می‌کرد. صلاح‌الدین زرکوب نیز همانند شمس موردحسادت مریدان بود؛ اما به‌هرحال مولانا تا ۱۰ سال با او انس داشت تا اینکه زرکوب بیمار شد و جان باخت و در قونیه دفن شد. حسام‌الدین چلبی معروف به اخی ترک از عارفان بزرگ و مرید مولانا بود. مولانا با او نیز ۱۰ سال هم‌نشین بود. مولانا به سفارش حسام‌الدین مثنوی معنوی را به رشته نگارش درآورد. مولانا پس از مدت‌ها بیماری در پی تب سوزان در غروب یکشنبه ۵ جمادی‌الآخر ۶۷۲ هجری قمری درگذشت. آرامگاه وی در شهر قونیه ترکیه است. از مولوی آثار ارزشمندی در نظم و نثر باقی‌مانده است. (صفا، ۱۳۸۸: ۹۲-۸۸)(http://fa.wikipedia.org)

پارادوکس (متناقض نما)

۱. واژه متناقض نما

متناقض نما یا پارادوکس (Paradox) برگرفته از paradoxam در لاتین است که منشأ آن‌هم واژه یونانی Paradox مرکب از Para به معنی مقابل یا «متناقض با» و Dox به معنی عقیده و نظر است (چناری، ۱۳۷۷: ۱۳). در زبان فارسی، پارادوکس را به «تناقض»، «تناقض ظاهری»، «بیان نقیضی»، «ترویج تضاد»، «تلقیح تضاد»، «ناسازی هنری»، «متناقض نما» و ... ترجمه کرده‌اند. (http://aryaadib.blogfa.com)

۲. اصطلاح متناقض نما

درباره اصطلاح متناقض نما تاکنون تعریفات بسیار و گوناگونی ارائه‌شده است که تفاوت‌های اساسی با یکدیگر ندارند و همگی این تعریفات بر اصل موضوع متفق هستند و در این پژوهش به دلیل پرهیز از طولانی شدن کلام به ذکر آن‌ها پرداخته نمی‌شود و از بین همه این تعریفات به دو تعریف اجمالی از این آرایه ادبی بسنده می‌کنیم. در تعریفی خلاصه از متناقض نما آورده شده است:

متناقض نما بیان اندیشه‌ای است آشنایی‌زدایی شده که با ظاهری متناقض با عرف، سبب برجستگی لفظ و معنی و درنتیجه برانگیختن تأمل و تهییج مخاطب می‌شود و دارای ژرف‌ساخت حقیقی است که با تفسیر و تأویل به دست می‌آید. (وزیله، ۱۳۸۶: ۱۵۴) به‌عبارتی‌دیگر متناقض نما آوردن دو واژه یا دو معنی که به‌ظاهر متناقض و متضاد به نظر می‌رسند، در کلام، به‌گونه‌ای که آفریننده‌ی زیبایی باشد، جز آرایه‌های ادبی بدیعی

قرار می‌گیرد. تناقض معادل پارادوکس است که در فارسی به بیان نقیضی یا متناقض نما یا ناسازنما نیز آمده است. (همایی، ۱۳۸۶: ۲۷۱)

۳. اهمیت متناقض نما و علل زیبایی آن

پارادوکس ظاهراً کلامی متناقض نما یا مهمل است؛ اما با دقت و تفحص و حتی تفسیر بیشتر در مفهوم آن معلوم می‌گردد که معنای معتبر، منطقی و گاهی وسیعی را دربر می‌گیرد و حقیقت مسلمی را بیان می‌دارد. در نقد نوین متناقض نما را از ویژگی‌های اساسی شعر و نثر می‌شمارند. متناقض نما نه‌تنها بر بلاغت و زیبایی کلام می‌افزاید بلکه آن را در برابر آرایه‌هایی مانند استعاره، تشبیه، کنایه، حسامیزی و ... دارای غرابت و شگفتی بسیاری می‌دانند. شاعران و نویسندگان بسیاری با بهره‌گیری از این ویژگی زبانی، زبان عادی و معمولی را به سخنی اعجاب‌انگیز و غریب تبدیل می‌کند. به کمک این آرایه ادبی، زبان برجستگی می‌یابد که در این صورت نه‌تنها لفظ برجسته و توجه انگیز می‌شود، بلکه معنا نیز اعتلا پیدا می‌کند. زیبایی متناقض نما در این است که ترکیب سخن طوری باشد که تناقض منطقی آن از قدرت اقناع ذهن و زیبایی آن نکاهد (هادی،۱۳۸۶: ۱۶۱). درباره عوامل زیبایی متناقض نما سخنان بسیاری ایرادشده است که ذکر همه آن‌ها در اینجا امکان‌پذیر نیست. ازاین‌رو شاید بتوان علل زیبایی متناقض نما را در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. سخنی آشنایی‌زدایی شده و این شگفتی سبب برجستگی لفظ و معنا می‌شود.

۲. دارای ابهام است که نیاز به کنجکاوی و دریافت دارد که همین کنجکاوی لذت آفرین است.

۳. دوبعدی است؛ یکی متناقض و دیگری حقیقی، و این خود شگفت‌انگیزی و ایجاز نیز دارد.

۴. کاربرد متناقض نما

اینکه بگوییم پارادوکس‌ها بیشتر به‌وسیله نویسندگان و شعرای عارف و صوفی به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه به‌کاربرده می‌شوند و یا اینکه بیشتر در اشعار و نوشته‌های فلسفی، عرفانی، صوفیانه و مذهبی دیده می‌شوند سخنی به‌گزاف نگفته‌ایم؛ زیرا که زبان عرفان در وهله زبان پارادوکس‌ها است (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۴۰) و به همین دلیل است که بعضی معتقدند که متناقض نمایی آثار عرفانی، محصول ناتوانی زبان در بیان تجارب عرفانی است. در بلاغت صوفیه، در شعرهای ناب ایشان، چه منظوم و چه منثور، محور جمال‌شناسی، شکستن عرف و عادت‌های زبانی است، چه در دایره‌ی اصوات و موسیقی و چه در دایره‌ی معانی، مقایسه‌ی مثنوی مولوی و بوستان سعدی و یا مقایسه‌ی کلیله‌ی نصرالله منشی و شرح شطحیات روزبهان بقلی، تمایز این دو گونه جمال‌شناسی را در ادب فارسی به‌خوبی می‌تواند نشان دهد. در مرکز این قلمرو استتیک، غلبه‌ی موسیقی و شطح(پارادوکس) بر دیگر جوانب بیان هنری کاملاً آشکار است. (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۴۲۷) از شاعران عارف بعد از سنایی کلام جلال‌الدین مولوی بیش از دیگران از این ویژگی برخوردار است. دامنه‌ی تخیل مولانا و آفاق بینش او چندان گسترده است که ازل و ابد را به هم می‌پیوندد و تصویری به وسعت هستی می‌آفریند ... تصویرهای شعر مولانا از ترکیب و پیوستگی ژرف‌ترین و وسیع‌ترین معانی پدید آمده است. دل مولانا طوماری است به درازی ازل و ابد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۲: ۱۸) اما به‌هرحال سخنان بالا به

این معنا نیست که اشعار دیگر شاعران قرون مختلف، خالی از تصاویر پارادوکسی و عبارات به‌ظاهر متناقض نما باشد. نمونه‌های این‌گونه تصاویر پارادوکسی در شعر فارسی را می‌توان در همه ادوار یافت و حتی در طول عمر ۱۳۰۰ ساله ادبیات فارسی، کمتر شاعر و نویسنده‌ای می‌توان پیدا کرد که در اشعار و یا آثارش از این صنعت بدیعی استفاده نکرده باشد. پارادوکس در دوره‌های نخستین ادبیات ما، اندک و ساده و معمولی بود اما در دوره‌های گسترش عرفان به‌ویژه در ادبیات مغانه (شطحیات صوفیه چه در شعر و چه در نثر) نمونه‌های بسیاری دارد و بااین‌همه بیشترین نمونه‌های این آرایه را می‌توان در شعر سبک هندی جستجو کرد. ازجمله‌ی این شاعران سبک هندی که این صنعت به‌وفور در آثارش نمایان است بیدل دهلوی است که بیش از دیگر شاعران از آن بهره جسته است. (شفیعی، ۱۳۷۶: ۵۹). علت این‌که نمونه‌های پارادوکس در شعر شاعران سبک هندی به‌وفور دیده می‌شود این است که «شاعران این سبک با نوعی ریاضت ذوقی و روحی در معبد کلمات، عبارت‌های بلندپایه، اصطلاحات، داستان‌های مشهور و امثال‌وحکم رایج، به مضمون نایاب و معنی بیگانه می‌رسند و تشنگی روحی خود را با زلال سیال خیال و با جرعه‌ای از خنکای چشمه‌ی ابداع و آفرینش، تسکینی هنرمندانه می‌دهند.»(حسینی، ۱۳۶۸: ۴۱)

۵. شکل‌گیری و گسترش متناقض نما

همان‌گونه که عنوان شد، پارادوکس در ادوار ادبی از نیمه‌های قرن سوم هجری تاکنون وجود داشته است. در دوره‌های آغازین به دلیل آنکه دریافت‌ها و احساسات شاعران و نویسندگان اغلب اندک و ساده بوده است گسترش و شکوفایی چندانی نداشت؛ اما با گسترش شعر و نثر فارسی و پیشرفت تخیل و گونه‌های احساسات و همچنین گسترش تجارب عرفانی این ترفند هنری رواج گسترده می‌یابد. در حقیقت گسترش تصاویر و مضامین پارادوکسی یا از رهگذر تحول تکاملی ادبیات و هنر از سادگی به ژرفایی و ابهام هنری و توجه به نکته‌پردازی و مضمون‌آفرینی شکل می‌گیرد یا از رهگذر آمیختگی ادبیات با عرفان به‌خصوص شطحیات مشایخ. (شفیعی، ۱۳۷۶: ۵۶) در اشعار دوره آغازین ادبیات فارسی، کمتر به این نوع از بیان مواجه می‌شویم؛ زیرا ادراک شاعران آن دوره فراتر از مرز دریافت‌های بسیط و نگرش‌های ساده به طبیعت نبوده است؛ اما در جریان گسترش احساسات عمیق و ژرف و نیز باریک‌اندیشی شاعرانه – به‌خصوص شاعران سبک هندی – بیان تصاویر پارادوکسی فراوان گسترش‌یافته است (فتوحی، ۱۳۷۹: ۱۲۲–۱۲۱). شمار فراوانی از تصاویر پارادوکسی که در شعر ادب ما مکرر به‌کاررفته‌اند، در توجیه و بیان بینش‌های عرفانی یا در پیوند با آن بوده‌اند؛ زیرا بینش‌های عرفانی و باورهای صوفیانه همه در فضایی فراتر آنچه عرف و عقل می‌شناسد قرار دارند (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹). به نظر می‌رسد بنیادی‌ترین دلیل وجود کلام متناقض نما در آثار عرفا، ویژگی «بیان ناپذیری تجربه‌های عرفانی» است. تقریباً همه عرفایی که گفتار پارادوکسی دارند خود نیز بارها به آگاهی از کلام متناقض نمای خود به بیان ناپذیری آن اشاره‌کرده‌اند. (حسن لی، ۱۳۷۷: ۴۱). ازاین‌رو شاعران و نویسندگان و عارفان برای تقویت بنیان آشنایی‌زدایی کلامشان از تصاویر و معانی متناقضی بهره جسته‌اند تا

افکار و اندیشه‌ها و تجربه‌های هنری خود را به‌طور زیبا و هنری به خواننده عرضه دارند؛ و هرچه این افکار و تجربه‌های عرفانی غریب‌تر باشد به همان اندازه کلام نیز پیچیده‌تر و درنتیجه با پارادوکس بیشتری همراه خواهد بود.

۶. رابطه متناقض نما با تضاد (طباق)

با توجه به سیر تکاملی هنر و اینکه هنرمندان تنها به تکرار و تقلید سوژه‌های قالبی و کلیشه‌ای قانع نیستند و پیوسته در پی قالب شکنی، نوآوری و فرا روی تکرار و تقلیدند، می‌توان پارادوکس را شکل کمال‌یافته تضاد و طباق دانست (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹). بسیاری بر این باورند که متناقض نما زیرمجموعه تضاد است و از یک مقوله‌اند. به همین دلیل است که گفته‌اند: «ژرف‌ساخت متناقض نما، تضاد است. متناقض نما همان تضاد است با این تفاوت که در تضاد دو متضاد برای دو امر جداگانه می‌آید؛ «او خاموش است و من گویا»؛ اما در متناقض نما همان‌طور که می‌دانیم آوردن دو صفت متضاد برای یک امر یا یک مورد است؛ گویای خاموش.»(صالحی، ۱۳۸۹: ۲). به‌عبارتی‌دیگر، در آرایه تضاد کلمات و یا عناصری که در یک متن ادبی (نظم و نثر) به کار می‌رود؛ هیچ آمیزشی و ارتباطی با یکدیگر ندارند و واژه‌ها به‌صورت عادی و معمولی و بدون هیچ شرطی در سخن راه می‌یابند؛ ازآنجاکه معمولی و عادی هستند از تعجب‌انگیزی و درنتیجه توجه انگیزی و لذت هنری بهره چندانی ندارند و چون پراکنده و بی‌شرطی خاص، در سخن می‌آیند، بدیع و تازه نیستند و جز لطف تناسب که معلول همخوانی و تداعی معانی است، ظاهراً لطف هنری دیگری ندارند. ولی در متناقض نما مفاهیم متضاد که در حالت عادی از هم می‌گریزند به‌گونه‌ای هنرمندانه باهم می‌آمیزند و از آمیزش آن‌ها معنای تازه‌ای ایجاد می‌شود که موجب ارزش هنری و زیبایی‌شناسی می‌شود. (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹).

قبل از اینکه به بررسی اشعار متناقض نما در مثنوی معنوی از منظر ساختمان دستوری جمله بپردازیم؛ لازم است با دو اصطلاح تصویر متناقض نما و بیان متناقض نما که دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی آن‌ها را ساخته است، آشنا شویم.

۷. تصویر متناقض نما

امروز علاوه بر پارادوکس، تعبیر «تصویرهای پارادوکسی» نیز کم‌وبیش رواج یافته است. این اصطلاح ساخته دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است. وی می‌گوید: «اصطلاحی است که من ساخته‌ام نه در ادبیات قدیم خودمان وجود داشته (کتب بلاغی) و نه در ادبیات فرنگی. منظور از تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند: مثل سلطنت فقر (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۴) به‌عبارتی‌دیگر گاهی عناصر متناقض نما، به‌صورت ترکیب یا تصویر پارادوکسی می‌آید یعنی مفهوم یک جمله پارادوکسی، خلاصه و فشرده و به‌صورت ترکیبی درمی‌آید که درعین‌حال حاوی دو مفهوم متناقض است. این ترکیب‌ها اغلب، تصویر خیال‌هایی می‌سازند که درنهایت ظرافت و دقت، از زیبایی فراوان، برخوردار و نشانه وسعت خیال گوینده و احساس بیان ناپذیر او هستند. تصویرهایی که از این ترکیب‌ها

حاصل می‌شود، تصویرهای پارادوکسی یا ترکیب‌های پارادوکسی می‌نامند (حسن‌پور، ۱۳۸۶: ۷). ترکیب‌هایی نظیر درد بی‌دردی، رنگ بی‌رنگی، خراب‌آباد و ... که بسیاری از آن‌ها، از آثار شاعران، وارد زبان مردم شده است، نمونه‌هایی از این نوع هستند؛ بنابراین، تصویر پارادوکسی عبارت است از ترکیبی که در کاربرد متعارف زبانی، متناقض باشد؛ یعنی دو مقوله ضد هم و ناساز را در کنار یکدیگر قرار دادن و ترکیبی نو و تازه ساختن که سبب غنای زبان، زیبایی، طراوت و پویایی سخن می‌شود و تعهد شاعر را که همان ساختن کلمات و عبارات جدید و غنا بخشیدن به زبان است، به مرحله ظهور می‌رساند (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۶)؛ بنابراین، تفاوت پارادوکس با تصویرهای پارادوکسی در این است که: «جمله پارادوکسی خلاصه و فشرده می‌شود و به‌صورت یک ترکیبی درمی‌آید که مفهومی متناقض را می‌رساند و به تصویرهایی که از این ترکیب حاصل می‌شود، تصویر پارادوکسی می‌گویند. هرگاه مفهومی متناقض در جمله بیان شود، پارادوکس است و هرگاه دو مفهوم متناقض ترکیب شوند و تصویری بسازند، تصویر پارادوکسی خواهد بود. مثل درد بی‌دردی، رنگ بی‌رنگی و ...». (همان‌جا)

۸. بیان متناقض نما

گاهی عناصر متناقض نما، به‌صورت جمله یا بیان پارادوکسی، یکدیگر را نقض می‌کنند؛ یعنی تناقض پنهان خود را در قالب جمله مطرح می‌کنند. درنتیجه عناصر پارادوکسی در قالب دو جمله می‌آیند؛ یعنی، هنگامی‌که به دو جمله می‌نگریم، درمی‌یابیم که در تقابل با یکدیگر قرار دارند و یکدیگر را نقض می‌کنند. در ادامه برای هر دو نمونه تصویر پارادوکسی و بیان متناقض نما مثال‌هایی از مثنوی معنوی می‌آوریم.

بررسی متناقض نمایی در مثنوی معنوی

اینک پس از بیان این مقدمات، به بررسی ساختمان متناقض نمایی در مثنوی معنوی از نگاه ساختمان دستوری جمله می‌پردازیم. ساختمان دستوری متناقض نمایی در مثنوی معنوی در سه بخش زیر موردبررسی قرار می‌گیرد که عبارت‌اند از:

متناقض نمایی به‌صورت ترکیب، متناقض نمایی میان عناصر یک جمله و متناقض نمایی میان دو جمله.

الف) متناقض نمایی به‌صورت ترکیب

این بخش از ساختمان متناقض نمایی، به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه، متناقض نمایی به‌صورت دو صفت و متناقض نمایی به‌صورت موصوف و صفت موردبررسی قرار می‌گیرد:

متناقض نمایی به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه:

گر بریزد برگ‌های این چنار برگ بی‌برگیش بخشد کردگار (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

در این بیت (برگ بی‌برگی) یک ترکیب متناقض نماست که از مضاف و مضاف‌الیه شده است.

مرگ بی‌مرگی بود ما را حلال برگ بی‌برگی بود ما را نوال (همان‌جا)

(مرگ بی‌مرگی) متناقض نمایی است به‌صورت ترکیب مضاف و مضاف‌الیه.

چون‌که با بی‌برگی غربت بساخت برگ بی‌برگی به‌سوی او بتاخت (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر سوم)

در این بیت همچون بیت اول متناقض نمایی به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه در (برگ بی‌برگی) تکرار شده است.

* در سه بیت بالا که ذکر آن‌ها گذشت، سه متناقض مشاهده شد که هر سه از ترکیب مضاف+ مضاف‌الیه ساخته‌شده بودند؛ که ترکیبی از دو اسم می‌باشد. باید ذکر کرد که متناقض نمایی به صورت‌های دو صفت مانند (تلخ شکربار) و موصوف و صفت مانند (آب خشک) در مثنوی یافت نشد.

ب) متناقض نمایی میان عناصر یک جمله

این بخش از ساختمان متناقض نمایی، در حوزه‌های متناقض نمایی میان مسندالیه و مسند، متناقض نمایی میان فعل متمم و متناقض نمایی میان فعل و مفعول موردبررسی قرار می‌گیرد:

۱ – متناقض نمایی میان مسندالیه و مسند

منظور از مسند، فعل یا حالتی یا هر امری که به نهاد نسبت داده می‌شود؛ اعم از اینکه فعل ربطی باشد یا نباشد:

هست مطلق کارساز نیستی است کارگاه هست‌کن جز نیست چیست؟ (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر پنجم)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (کارگاه هست‌کن، نیست است)

محرم این هوش جز بی‌هوش نیست مر زبان را مشتری جز گوش نیست (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

متناقض نمایی در مصراع اول: (محرم این هوش، بی‌هوش است)

منبسط بودیم و یک گوهر همه بی‌سر و بی‌پا بدیم آن سر همه (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر سوم)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (آن سر، همه بی‌سر و بی‌پا بود)

مخزن آن دارد که مخزن ذات اوست هستی او دارد که با هستی عدوست (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر دوم)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (هستی خداوند که دشمن هستی است)

چون شکسته‌بند آمد دست او پس رفو باشد یقین اشکست او (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (اشکست او، رفو باشد)

اندر آ و آتش ببین آتش مثال از جهانی که آتش است آبش مثال (همان‌جا)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (آب جهان، مثال آتش است)

شب چنین با روز اندر اعتناق مختلف در صورت اما اتفاق

(مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر سوم)

متناقض نمایی در بیت: (شب و روز مختلف در صورت، متفق هستند)

روز و شب ظاهر دو ضد و دشمنند لیک هردو یک حقیقت می‌تنند (همان‌جا)

متناقض نمایی در بیت: (روز و شب ضد و دشمن، یک حقیقت هستند)

۲– متناقض نمایی میان فعل و متمم

هالک آید پیش وجهش هست و نیست هستی اندر نیستی خود طرفه‌ای است
(مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر پنجم)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (در نیستی، هست بودن)

وحدتی که دید با چندین هزار صد هزاران جنبش از عین قرار (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر ششم)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (از عین قرار، جنبش دیدن)

در حروف مختلف شور و شکیست گرچه از یکرو ز سرتاپا یکی ست
(مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

متناقض نمایی در بیت: (در حروف مختلف، یکی و واحد بودن)

صبر کن با فقر و بگذار این ملال زان که در فقر است عز ذوالجلال (همان‌جا)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (در فقر، عزت و سربلندی بودن)

این عجب کین رنگ از بی‌رنگ خاست رنگ با بی‌رنگ چون در جنگ خاست
(همان‌جا)

متناقض نمایی در مصراع اول: (از بی‌رنگی، رنگ برخاستن)

تو مگر خود مرد صوفی نیستی هست را از نسیه خیزد نیستی(مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (از نیستی، هست برخاستن)

گرچه خضر در بحر، کشتی را شکست صد درستی در شکست خضر هست (همان‌جا)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (در شکستن، درستی بودن)

ای ز غیرت بر سبو سنگی زده وان سبو ز اشکست کامل‌تر شده(همان‌جا)

متناقض نمایی در مصراع دوم: (از شکستن، کامل‌تر شدن)

متناقض نمایی میان فعل و مفعول

من کسی در ناکسی دریافتم پس کسی در ناکسی دریافتم(همان‌جا)

متناقض نمایی در مصراع اول: (کسی را، در ناکسی یافتن)

ج) متناقض نمایی میان دو جمله

گاهی عناصر متناقض نما، به‌صورت جمله یا بیان پارادوکسی یکدیگر را نقض می‌کنند و در قالب دو جمله می‌آیند؛ مانند این ابیات:

هست بی‌رنگی اصول رنگ‌ها صلح‌ها باشد اصول جنگ‌ها (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر ششم)

در این بیت متناقض نمایی در قالب دو جمله است که در هر دو مصراع بیت دیده می‌شود.

متناقض نمایی در مصراع اول (بی‌رنگی اصول رنگ‌هاست)

متناقض نمایی در مصراع دوم (صلح‌ها اصول جنگ‌هاست)

مردن تن در ریاضت زندگی است رنج این تن، روح را پایندگی است (مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر سوم)

متناقض نمایی در مصراع اول (مردن تن در ریاضت، زندگی است)

متناقض نمایی در مصراع دوم (رنج تن، پایندگی روح است)

پس زیادت ها درون نقص‌هاست مر شهیدان را حیات اندر فناست(مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

متناقض نمایی در مصراع اول (زیادت ها، درون نقص‌هاست)

متناقض نمایی در مصراع دوم (حیات شهیدان، در فناست)

ظاهرش مرگ و به باطن زندگی ظاهرش مرگ و نهان پایندگی(مثنوی، ۱۳۸۶: دفتر اول)

متناقض نمایی در این بیت در هر دو مصراع مثل هم و به یک شیوه است (به‌ظاهر مرگ بودن و به باطن زندگی و پایندگی).

نتیجه‌گیری

این تحقیق نشان می‌دهد که پارادوکس یکی از وجوه آشنایی‌زدایی در کلام است؛ که نویسنده و شاعر به‌واسطه آن می‌توان موجبات تهییج و اقناع حس زیباشناسی مخاطب را فراهم سازد. پارادوکس را باید حاصل جستجوی زبان و تلاش برای جبران کاستی لفظ در برابر معنا دانست؛ به‌طوری‌که همین تلاش باعث برجستگی زبان و درنتیجه التذاذ هنری نیز می‌شود. نویسنده و شاعر از این امکان زبانی برای برجسته‌سازی معنایی، دوبعدی بودن کلام، ابهام و ایجاز در کلام بهره می‌جوید. در متناقض نما تقابل و تضاد کلمات مطرح نیست و تنها معنی حاصل از ترکیب کل عبارت مهم است درحالی‌که در آرایه تضاد تنها، تقابل واژه‌ها اهمیت دارد. عناصر متناقض نما به صورت‌های گوناگون به کار می‌رود؛ ترکیب یا تصویر پارادوکسی و جمله یا بیان پارادوکسی ازجمله اجزای تشکیل‌دهنده پارادوکس هستند. ازجمله عوامل مهم در شکل‌گیری و گسترش این شگرد زبانی، آمیختگی عرفان با ادبیات فارسی و تکامل ادبیات از سادگی به ژرفایی است و ازاین‌روست که گفته‌اند زبان عرفان تنها به این دلیل متناقض نما است که تجربه‌اش متناقض نماست؛ یعنی زبان، تجربه را درست منعکس می‌کند؛ بنابراین در تجربه‌ها و تعالیم اصیل عرفانی، متناقض نمایی خصوصیت ذاتی این‌گونه تجربه‌ها و تعالیم است. ازاین‌رو در متون عرفانی برخلاف دیگر متون ادبی که متناقض نمایی در موارد گوناگون روی می‌دهد، در عرفان بیشتر در اصطلاحات عرفانی و اندیشه‌ی عرفا رخ می‌دهد. با بررسی صورت گرفته در اشعار متناقض نمای مثنوی معنوی از منظر ساختمان دستوری جمله باید خاطرنشان شد که بسامد این آرایه ادبی در این اثر باارزش، به نسبت به دیگر متون ادبی ما، بسیار زیاد است؛ و بیشتر عبارات متناقض نمایی که در مثنوی معنوی آمده است از نوع جمله و بیان پارادوکسی است. متناقض نماهایی که در مثنوی آمده است بیشتر به‌صورت، متناقض نمایی میان فعل و متمم، فعل و مفعول و مسند و مسندالیه است؛ اما تصاویر پارادوکسی به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه کمتر در آن مشاهده می‌شود و ترکیب‌های پارادوکسی به صورت‌های دو صفت و موصوف و صفت در آن مشاهده نشد.

کتابنامه

۱- چناری، عبدالامیر، ۱۳۷۷، متناقض نمایی در شعر، تهران، فروزان.

۲- حسینی، حسن، ۱۳۶۸، بیدل، سپهری و سبک هندی، تهران، سروش.

۳- خوانساری، محمد، ۱۳۶۴، منطق صوری، تهران، دانشگاه تهران.
۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۶، شاعر آینه‌ها، تهران، نشر آگاه.
۵- _____، ۱۳۶۲، گزیده‌ی غزلیات شمس، تهران، امیرکبیر.
۶- شمیسا، سیروس، ۱۳۷۲، کلیات سبک‌شناسی، تهران، فردوس.
۷ - صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۸۸، تاریخ ادبیات ایران، بخش دوم، چاپ نوزدهم، تهران، فردوس.
۸- عمید، حسن، ۱۳۶۰، فرهنگ عمید، چاپ سوم، دوره دوجلدی، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر.
۹ - فتوحی رود معجنی، محمود، ۱۳۷۹، نقد ادبی در سبک هندی، تهران، روزگار
۱۰- فولادی، علیرضا، ۱۳۸۹، زبان عرفان، تهران، نشر سخن.
۱۱- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، ۱۳۸۶، مثنوی معنوی، شرح کریم زمانی، چاپ بیست و سوم، تهران، اطلاعات.
۱۲- میر صادقی، میمنت، ۱۳۷۶، واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ دوم، تهران، مهناز.
۱۳- هادی، روح‌الله،۱۳۸۶، آرایه‌های ادبی، سال سوم متوسطه، تهران، انتشارات سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی.
۱۴- همایی، جلال‌الدین، ۱۳۸۶، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، نشر هما.

مقالات

۱- حسن‌پور آلاشتی، حسین و محمدعلی باغبان، ۱۳۸۶، «متناقض نمایی در قصاید خاقانی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال پنجاه، شماره دویست و یکم، ۷.
۲- حسن لی، کاووس، ۱۳۷۷، «آمیزش ناسازها»، ادبیات معاصر، شماره ۲۳ و ۲۴.
۳- راستگو، سید محمد، ۱۳۶۸، «خلاف آمد»، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۹.
۴- صالحی، مهدی، ۱۳۸۹، «تضاد یا متناقض نما»، مجله رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۹۴.
۵- وزیله، فرشید،۱۳۸۶، «متناقض نما در غزلیات حافظ»، مجله زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، سال سوم، شماره هفتم.

سایت‌ها

1-http://aryaadib.blogfa.com.
2-http://fa.wikipedia.org.

زخم چوگان

فضل اله (فرزاد)شجاعی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی و مدرس آموزش و پرورش

چکیده

زبان فارسی آیینه ی تمام نمایی از فرهنگ ملی ماست که در قالب نظم و نثر متبلور شده است. چوگان یکی از نمادهای فرهنگی ایرانیان است که با قدمتی ۳۰۰۰ ساله خود در زبان آثار ادبی جایگاه ویژه‌ای داردآثار منظوم ادبی فارسی متهورانه و به وفور از اصطلاحات بازی های بخصوص چوگان بهره گرفته اند و تصاویری بدیع آفریده اند. در شاهنامه این سترگ اثر حماسی در کنار شکار و تیر اندازی و اسب تازی میدان چوگان را در صحنه آرایی های رزم و بزم می بینیم. و در دیگر آثار منظوم هم چون دیوان شاعران غنایی و تعلیمی از جمله دیوان خاقانی,سعدی و مولوی نیز به نوعی این اصطلاحات مضمون آفرین گشته‌اند.

در کتب ادب منثور ما نیز چون تاریخ بیهقی , قابوسنامه, اداب الحرب و کلیله و دمنه نیز پیوند نا گسستنی این اصطلاحات را برای آفرینش های هنری نویسنده شاهدیم.

وجود این اصطلاحات و نماد های فرهنگی ایرانی از طرفی باعث افزینش هنری و از طرفی زنده نگه داشتن فرهنگ ایرانیی در آثار ادبی گشته است.

در این مقال نگارنده قصد دارد با توجه به این که در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با موضوع «بازی های در ادبیات فارسی» فصلی به بازی چوگان پرداخته, جهت دفاع از هویت ایرانی و فرهنگ کهن این مرزو بوم هنر خیز خلاصه ای از تاثیر های این اصطلاحات در نظم و نثر فارسی به ویژه شاهنامه فردوسی جهت آگاهی خوانندگان ارائه نماید.

مقدمه:

فرهنگ یک ملت در حقیقت اندوخته های علمی و روحانی آن ملت است , آداب و سنن و اعتقادات هر نسلی نیز برگرفته از فرهنگ و تمدن نیاکان هنرور ان است. احیا و زنده نگه داشتن آین آداب موجب غنای ریشه های فرهنگی و اجتماعی ملت می گردد. بازی ها و ورزش های سنتی ایران از نظر فرهنگی نشان دهنده هویت و اخلاقیات ایرانیان در دره های کهن تاریخ بوده است. اگر یونان سرزمین نبردهای تن به تن است ایران صاحب بازی چوگان است که نبرد بر سر گوی است .

چوگان قدیمی ترین ورزش تیمی جهان است که ایرانیان این بازی را آفریده اندو اسناد تاریخی موید این حقیقت است.

بازی چوگان در هشتمین اجلاس سالانه کمیته میراث ناملموس سازمان یونسکو به نام کشورآذربایجان ثبت گردید. در پی آن از طرف گروه ها تشکل های ایرانی اعتراضاتی صورت گرفت که هیچ یک نتیجه ای نداشت.

چوگان و پیشینه آن:

چوگان را با عناوین مختلف از جمله« بازی شاهان« یا« پادشاه ورزش ها»به کار رفته است.اما برای بازی حتما نیاز نیست که پادشاه باشید.

« چوگان بازی شاهانه ای است که در آن معمولا از یک گوی استفاده می شده است ولی هندوان با ده گوی در میدان بازی می کرده اند». (زنجانی،۱۳۷۷:ص۲۲)

چو سلطان شو که با یک گوی بازد نه چون هندو که با ده گوی بازد (خسرو وشیرین،۱۳۸۶،ص۲۰۹)

« بگذار مردم بازی های دیگری را برگزینند ، امّا بهترین بازی ها بازی شاهان است»

این جمله ای است که بر روی لوحی سنگی در کنار یکی از زمین های چوگان در پاکستان حک شده است .(آذر،۱۳۷۵:ص۲۸)

«چوگان یک سنت فرهنگی ایرانی و بخشی از میراث و هنر ایرانی است که قدمت آن را به بیش از ۲۵۰۰ تا ۳۰۰۰ سال قبل در این سرزمین می رسد ، آغاز و سر منشأ پیدایش این ورزش به عهد باستان تعلق دارد و نام چوگان نیز از آن دوران به یادگار مانده است . زمینه پیشرفت و ترقی این ورزش از زمان حکومت هخامنشیان شروع شده است و در زمان سلطنت ساسانیان نیز همانند گذشته بازی با گوی و چوگان به منظور کسب آمادگی نظامی و یا سرگرمی معمول و متداول بوده است و بیشتر جنبه اشرافی داشته است که حتی خسرو پرویز برای تماشای مسابقات می رفته ، چنانچه در شاهنامه داستان هایی بسیار از بزم آرایی شاهانه در کنار میدان چوگان و شکار و تیر اندازی می خوانیم» . (بهروز،۱۳۶۷:ص ۵۶)

در بزم آرایی شاهانه دامادی اهرن و دختر قیصر چنین آمده است.

به تیغ و به چوگان و زخم سنان به هر دانشی گرد کرده عنان

به میدان شدندی دو داماد اوی بیاراستندی دل شاد اوی

(شاهنامه ،۱۳۸۲، ص ۶۳۷)

باری ، چوگان بازی یکی از قدیمی ترین بازی های ایران است که به نام و شرح و رسوم آن در کتب تاریخ و لغت و قصص و افسانه از دوران ساسانیان بر می خوریم .

ایرانیان از دیرباز ، با چوگان بازی و فنون آن آشنا بوده اند به نحوی که قدمت آن را به زمان آریایی ها و تورانیان لقب می دهند . گویند چون اسکندر می خواست به ایران حمله کند، دارای سوم گوی وچوگان مرصع و پر بهایی برایش فرستاد تا به جای کشورگشایی به بازی بپردازد .

«واضع اصلی این بازی دقیقاً معلوم نیست ولی قراین و شواهد می نماید که ایرانیان جزو اولین گروه بازی کنان بوده اند. در عصر اسلام وقتی خلفای عباسی روی کار آمدند این بازی را فرا گرفتند و در دربار آنها رایج گردید». (۱) (آذر ،۱۳۶۶:ص۳۰)

«چوگان این سنت زیبا و بازی مهیّج در ادبیّات ما نیز جای پای بسیار محکمی از خود به جای گذاشته است و در کمتر دیوانی و یا اثر مکتوب ادبی کهن جای خالی آن را می توان دید گاهی نه به صورت مستقیم بلکه در قالب عناصر زیبایی سخن و یا استعارات و کنایات شده از آن سود جسته اند و گاه آن قدر ظریف و زیبا از آن استفاده شده که خواننده متوجّه آن نیست ، مانند دل ربودن که همان گوی ربودن است در بازی چوگان و یا دل باخت و...» (محمّد آهنچی ،۱۳۷۴:ص۱۳۴)

چوگان در ادب فارسی

امّا در میان منابع نثر فارسی ، قابوس نامه عنصرالمعالی و آداب الحرب فخر مدبر در قرن هفتم بیشتر در خور توجه اند عنصرالمعالی در قابوس نامه، باب نوزدهم را باب « چوگان زدن» نام نهاده است . فخرمدبر مستقیماً به بازی چوگان اشاره نکرده ، اما برای چوگان مسیری را طی کرده است متشکّل از مثلث های بدون قاعده و به هم پیوسته که اسب باید به تاخت این مسیر را رسم کند و بر فراز ساق مثلث چون به زاویه برسد روی دوپا بچرخد و بر ساق دیگر مثلث فرود آید .

در کلیله و دمنه نیز که یکی از متون زیبا و پر محتوای قرن ۶ ه.ق است چنین می خوانیم که :«... و به حقیقت شناخته است که هر که بر پشت کره خاک دست خویش مطلق دید دل او چون سر چوگان بهمنگان کژ شود و بر اطلاق فرق مروّت را زیر قدم بسپرد و روی آزرم و وفا را خراشیده گرداند»(مینوی،۱۳۷۱،ص ۲۹۲)

در مجموعه ی عیون الاخبار ابن قتیبه دینوری کتابی به نام الحرب می باشد که در آن راجع به هنر تیراندازی و چوگان بازی از کتاب آیین نامه پهلوی که اصل آن اکنون در دست نیست مختصری نقل به معنی شده است .

از چند جمله ی اوّل عبارت عربی این طور مفهوم می شود که راجع به دست گرفتن چوگان و گرداندن آن زدن گوی چه برای ربودن و چه از زیر تنگ اسب زدن دستورهایی بوده که به جمله های پیچیده نقل به معنی شده است .(۲)

«خواندم در آیین (نامه) از خوب چوگان زدن (باید) که بزند گوی را گامی با ضربه رباینده و برگرداند در آن دستش را تا کوشش و میل بدهد دسته چوگان را تا پایین سینه اش و چنین ضربه ای (باید) سخت و استوار با پای گشاده (ی سوار) باشد و غفلت نکند از ضربه و بکار اندازد سر چوگان خود را به ویژه و آن حامی گذشتن گوی (است) تا سامان مقصود پس از این کشیدن سرگوی را از جایگاهش و جستن و آهنگ کردن برای زدن گوی زیر تنگ اسب قبل از آرام زدنش». (ذبیح بهروز،:۱۳۶۴،ص۶۵)

«پس از شاهنامه فردوسی که کتاب فارسی کهن ماست کتاب دیگری که در آن بازی گوی چوگان و خطرات آن ، شماره بازیکنان آن هال و میدان سخن رفته« قابوس نامه» است . افسوس که در این اثر مهم مانند شاهنامه و بسیاری از کتب دیگر در جاهایی که مربوط به بازی و جشن و طرب است افتادگی و ستردگی دارد و در جاهایی خیالات صوفیانه و روایات جعلی تاریخی را از زبان این پادشاه دانشمند آورده و تاریخ آن را به قرن پنجم کشانیده اند . باری از سبک نگارش و درآمد این باب در« قابوس نامه» معلوم است که شاه قابوس درباره سلامتی فرزند خود در چوگان بازی نگران بوده و نمی خواسته که آن شاهزاده از روی شور جوانی و خودنمایی به باز یکنان و گوی زنان به میدان روی آورد و از نشاط جوانی و شادمانی این سرگرمی دلاورانه برخوردار گردد».(آذرنوش،۱۳۵۷:ص ۱۲۹)

بنابر این باب نامبرده را با این عبارت به شیوه اندرزی پدرانه شروع می شود :

«بدان ای پسر که اگر نشاط چوگان زدن کنی مادام عادت مکن که بسیار کس را باز چوگان زدن بلا رسیده است »(قابوسنامه،۱۳۵۲:ص۲۴۵) و بعد از این اندرز پدرانه و شاهانه حکایت عمروبن لیث را که از شاهان دلیـر صفاری بوده و در اواسط قرن سوم هجری (نهم میلادی) می زیسته می آورد.(۴)

و تعداد بازی کنان را هشت نفر می داند و می گوید :

«سوارانرا باید که هشت نفر بیش نباشد ، این است طریق چوگان زدن محتشمان »

در اثر قدیمی دیگری که سخن از چوگان میان آمده تاریخ بیهقی است .

« امیر صفّه ای فرموده بود ... سخت بلند و پهناور ... مشرف بر باغ و در پیش حوض بزرگ و صحنی فراخ چنانکه لشکر دو رویه بایستادی ... امیر روز سه شنبه هیجدهم ماه جمادی الاولی در این صحنه باز داد. چندان نثار کردند که حد و اندازه نبود و پس از مجلس بار برنشست به میدانی که نزدیک این صفّه بود چوگان باختند.»(بیهقی،۱۳۸۵،ج۲:ص۱۲۹)

کلمه «چوگان» (۳)که مراد از آن چوب دستی سر کج است وبا آن به گوی ضربه یا زخم می زنند پس از تغییرات زیادی به ما رسیده است .محققان و دانشمندان آشنا به فرهنگ غنی و ادبیات گسترده ایرانی معتقدند که با تاخت و تاز ها،هجوم قوم حاکم بر مردم ایران و اقامت طولانی آنان در این دیار ،خیلی از کلمه ها تغییر یافته و به جای آنها تر کیبات تازه ای جایگزین شده است.صاحب لغت نامه – علی اکبر دهخدا در این باره چنین می آورد: «چوگان مرکب از چوب به اضافه گان که پسوند نسبت است ،در زبان پهلوی چوبفکان ،چوپگان ،چوبکان و معرب آن صولجان است و کلمه ی فرانسوی شیکان chicane از فارسی مأخوذ است (۵).

میدان و عرصه همان زمین چوگان بازی است که ابعاد آن به طول ۲۷۴ متر و عرض ۱۴۶ متر می باشد که البته این اندازه در قدیم شاید بزرگتر نیز بوده است که میدان محل تاخت و تاز اسبان و سواران بوده و الهام بخش شاعران و نویسندگان بزرگ فارسی .

«چوگان در میدانی که معمولاً سلاطینی بوده است برگزار می شده که امروزه هم به عنوان آثار کهن باقی مانده همچون تنگ چوگان در نزدیکی کازرون که از قدیمی ترین میادین چوگان ایران است ولی قدیمی ترین آنها میدان نقش جهان اصفهان نمادی از این بازی است که در برابر کاخ عالی قاپو می باشد و ایوان جلویی کاخ مشرف بر این میدان است».(امیراسمعیل ،۱۳۶۶: ،ص ۳۱)

چوگان در شاهنامه

در آثار منظوم ادبی ما نیز از این بازی متهورانه و دلیرانه به وفور سخن به میان آمده است خصوصاً در شاهنامه که یک اثر حماسی است. منابعی که فردوسی در نظم شاهنامه در اختیار داشته نشان قدمت این بازی در ایران است که مشهورترین ان ها «خداینامه» و نگاهنامه » و «آیین نامه و «زیج شهریاران » را می توان نام برد.علاوه بر ان ها کتب دیگری که فرق مهری و مانوی و مزدکی در عصر فردوسی وجود داشته که می توانسته از انها بهره ببرد.همچنین در ان دوره آثار ویرانه های باشکوهی در سراسر فلات ایران و امنه های ان وجود داشته که هر کدام افسانه ای مخصوص به خود در خاطره های گذشته بوده و تاثیر مشاهده انها در برخی ابیات شاهنامه به خوبی منعکس شده است.

در شاهنامه از بازی چوگان در کنار بزم های سور و مهمانی و صید و شکار و تیراندازی سخن بسیار است زیرا که جزو تعلیمات جنگی و فنون نظامی برای کسب آمادگی جسمانی و تقویت بنیه ی نظامی جنگجویان و شاهزادگان و درباریان به کار می رفته است .

بیامد به میدان قیصر رسید — همی بود تا زخم چوگان بدید
ازایشان یکی گوی وچوگان بخواست — میان سواران برافکند راست
برانگیخت آن بارگی را زجای — یلان را همه کنده شد دست وپای
سواران کجا گوی او یافتند — به چوگان زدن تیز بشتافتند
بیفکند چوگان کمان برگرفت — زه و توز از دست بر سر گرفت

(شاهنامه ،۱۳۸۲،ج۳، ص ۶)

خسرو پرویز شاهنشاه هخامنشی روزهای ماه را بر چهار بهر قسمت می کند بخشی را به کارهای لشکری و کشوری و بخشی را به تفریح و سرگرمی و بخشی را به سخن گفتن با دانایان و پاسخ نامه ها اختصاص می دهد.

همان نیز یک ماه بر چار بهر — ببخشید تا شاد باشد ز دهر
یکی بهر میدان و چوگان و تیر — یکی نامور پیش او یاد گیر
دگر بهره زو کوه و دشت شکار — از آن تازه گشتی و را روزگار

(همان ، ج ۹ ، ص ۱۹۷)

در جای جای شاهنامه سخن از چوگان در کنار عرصه شکار است که برای سرگرمی چوگان بازی یا شکار می کردند.

جهانجوی با گوی و چوگان و تیر به میـــــــدان خرامید خود با وزیر (همان ،ج ۸ ،ص ۳۴۴)

چو از گوی و چوگان نبودیش کار گهی زخم چوگان و گاهی شکار (همان ،ج ۷ ،ص ۲۷۳)

چوگان به عنوان یک بازی دسته جمعی شناخته شده است که بر عکس بازی های دیگردر زمان پیدایش آن در عهد کهن نبرد انسانها علیه یکدیگر نبوده بلکه بر سر گوی صورت می گرفته است . بسیاری از قوانین که در شاهنامه فردوسی در مورد چوگان آمده هنوز به قوت خود باقی است .

با مطالعه شاهنامه نمی توان دریافت که این بازی متعلّق به کدام ملیّت و تباریست و خاستگاه این بازی مهیّج و تاریخی کدام سرزمین است . تورانیان و ایرانیان و رومیان چوگان بازی می کرده اند و با قوانین آن آشنا بوده اند و عجیب تر آن که قوانین آن نزد همه یکی است همچنان که در بازی بین سیاوش و افراسیاب از لحاظ مقرّرات به اشکالی برخورد نمی کنند. لازم به ذکر است در تاریخ مسابقه ای پیش از مسابقه سیاوش (تیم ایرانی) در برابر افراسیاب(تیم تورانی) میان هیچ دو کشوری انجام نشده است .

در شاهنامه آن جا که سیاوش در بزم افراسیاب در مسابقه ای شرکت می کند چنین می خوانیم:

گر ایـدون که فرمان دهد شهریار بیارم به میـدان ز ایـران ســوار

مـرا یـار باشند بر زخم و گوی برآن سان که آیین بود دردو روی

سپهبـد چـو بشنیـد زو داستـان بـر آن داستـان گشت همداستان

سیـــاوش ز ایـــرانیـان هفت مـرد گـــزین کـرد شایسته کـارکرد

سیاوش بـر انگیخت اسب نبـرد چو گوی اندر آمد به پیشش بگرد

بزد همچنان چون به میدان رسید بران سان که از چشم شد ناپدید

بفرمـــود پس شهـریـــار بلنـــد که گویی به نـزد سیـاوش بـرند

ســیاوش بران گـوی برداد بوس بـر آمـد خـروشیدن نـای و کـوس

از آن پس به چوگان بر اوکار کرد چنان شـد که با ماه دیـدار کرد

زچـوگان او گـوی شـد ناپـدید تو گفتی سپهرش همی بر کشید (همان ، ج ۲ ، ص ۵۸)

همچنین بازی چوگان در تمام دوران شاهنامه از زمان کیانیان تا ساسانیان در نزد طبقات شهریاران و پهلوانان رایج است و درکنار بزم شراب و شکار بدان پرداخته می شود.

چنانچه در داستان بهرام چوبین می خوانیم:

همـــه روز نخجیـر بـد کـار اوی دگر اسب و میدان و چوگان وگوی(همان ،ج۷،ص۳۰۱)

و یا در داستان سیاووش و افراسیاب چنین می خوانیم :

ابا هر یک از مهتران مرد چند یکـی لشکـــر نامـدار ارجمنـــد

نیاسـود لشکـــر زمـانی ز کـار زچوگـان و تیر و نبیذ و شکار(همان، ج ۲ ، ص ۱۵۷)

اگـر مـی گساریـم بـا انجمـــن گـر آهستـه باشیـم بـا رای زن

بچـــوگان و بردشت نخجیر گاه بـر مـــا شما را گشادست راه(همان، ج ۸ ، ص ۶۷)

چو از گوی و میدان نبودیش کار گهی زخم میدان و گاهی شکار (همان ، ج ۷ ، ص ۲۷۳)

در شاهنامه همچنان توصیه های مکرّر و مؤکّد از پادشاهان در یاد دادن چوگان به شاهزادگان را می بینم چنانکه در داستان کودکی بهمن می خوانیم:

کنـون بهمن این نامـور پورمن خردمنـــد و بیـدار دستـــور من

بمیـــــرم پـدروارش انـــدر پـــذیـر همه هـــر چـه گـویم تـرا یاد گیر

بیـــامـــوزش آرایـــش کـــارزار نشتنگـه بـــزم و دشت و شکـــار

می و رامش و زخم چوگان وکار بزرگی و برخوردن از روزگار(همان ، ج ۷،ص ۷۵۲)

چرا که اگر کودکان توان شکار ندارند توان ضربه زدن به گوی را دارند و اگر توان سوار کاری ندارند می توانند پیاده گوی بازند اگر چه در شاهنامه شاهد رشد سریع کودکان هستیم برای مثال:

به جز کام و آرام و خوبی مباد و را نـام کـرد آن سپهبـد شـغاد

همی داشت مادر چو شد سیر شیر دلارام و گـوینـده و یـادگیـر

برآن سال کودک بر افراخت یال بر شـــاه کابل فـرستـــاد زال

بـدان شـــد به بالای سرو بلند سواری دلاور به گرز و کمنـد(همان ، ج ۷ ، ص ۲۲۰)

در مورد سهراب می خوانیم که :

چو سه ساله شد زخم چوگان گرفت به پنجم دل تیر و پیکان گرفت (همان ، ج ۲ ، ص ۱۷۷)

و یا در داستان بهرام و پرورش او آمده است:

و دیگر که چوگان و تیر و کمان همان گردش رزم با بد گمان (همان ، ج ۷ ، ص ۲۷۰)

و یا در داستان شاپور و کودکی وی :

چو بر هفت شد رسم میدان نهاد هم آورد و هم رسم چوگان نهاد (همان ، ج ۷ ، ص ۲۶۰)

و یا در پروردن فرزند همای توسط گازر می خوانیم :

همان زخم چوگان و تیر و کمان هنر جوی دور از بد بد گمان (همان ، ج ۶ ، ص ۳۶۰)

اوّلین بار که در شاهنامه از گوی و چوگان نامی برده شده، در تشبیه سرهای از تن جدا شده در جنگ رستم و سه شاه است که آنها را به گوی تشبیه می کند.

«بسی سر فتاده به میدان چو گوی» و بعد چند بیت بعد می سراید.

ز زین بر گرفتش به کردار گوی چو چوگان به زخم اندر آید بدوی (همان ، ج ۲ ، ص ۱۴۴)

بر اساس شاهنامه تعداد بازیکنان چهارده نفر ذکر می شود هر طرف هفت نفر و ابتدای بازی با بوق و کرنا شکل می گیرد غلامان اولین توپ ها را جلو بازیکن مبارز به نشانه ی احترام می اندازند و بازیکن توپ را با چوگان خود به هوا می فرستد سواران اسبها می تازند و از یکدیگر سبقت می گیرند تا چون گوی فرود آید آن را طعمه ی چوگان خود سازند آنگاه بازوان سترگ و چست و چالاکی که بیشترین ضربات را بر گوی

زند می تواند برنده را تعیین کند و یا گوی آنچنان بر هوا پرواز گیرد تا از نظر ناپدید شود که گویی هر یک از این موارد امتیازاتی برای برنده شدن داشته است.

در داستان اهرن و گشتاسب و دامادی قیصر می خوانیم:

بفرمود تا بر نهادند زین به اسبی که اندر نوردد زمین
بیامد به میدان قیصر رسید همی بود تا زخم چوگان بدید
از ایشان یکی گوی و چوگان بخواست میان سواران برافگند راست
بر انگیخت آن بارگی را ز جای یلان را همه کنده شد دست و پای
به میدان کسی نیز گویی ندید شد از زخم او در جهان ناپدید(همان ، ج ۶ ، ص ۴۶)

و یا در داستان نبرد سیاوش می خوانیم که:

بزد همچنان تا به میدان رسید بر آن سان که از چشم شد ناپدید
زچوگان او گوی شد ناپدید تو گفتی سپهرش همی برکشید (همان ، ج ۳ ، ص ۵۸)

و پس از داستان سیاوش نبرد دیگری که بر سر گوی باختن است بین سیاوش وگرسیوز است:

و گرسیوز آمد بینداخت گوی سپهبد سوی گوی بنهاد روی
چو او گوی در زخم چوگان گرفت هم آورد او خاک میدان گرفت
زچوگان او گوی شد ناپدید تو گفتی سپهرش همی بر کشید (همان ،ج۴ ، ص ۱۱۹)

همچنین داستان چوگان باختن بهرام چوبین از داستانهای جذّاب شاهنامه است.

ببندوی گفت ار دلم نشکند چو چوبینه امروز چوگان زند
سگالیده ام دوش با پنج یار که از تارک او بر آرد دمار
چو شد روز بهرام چوبینه روی به میدان نهاد و به چوگان و گوی
...چو بشنید چوبینه گفتار زن که با او همی گفت چوگان مزن
هر آنکس که رفتی به میدان اوی چو نزدیک گشتی به چوگان وگوی
زدی دست بر پشت او نرم نرم سخن گفتن خوب و آواز گرم
چنین تا به پور سیاوش رسید زره در برش آشکارا بدید
بدو گفت ای بتّر از خار گز به میدان که پوشد زره زیر خز
بگفت این و شمشیر کین برکشید سرا پای او پاک بر هم درید(همان ،ج۹ ، ص ۶۵)

و داستان مربوط به کودکی اورمزد پسر شاپور :

ابا کودکان چند و چوگان و گوی به میدان شاه اندر آمد ز کوی
جهاندار هم در زمان با سپاه به میدان بیامد ز نخجیرگاه
بزد کودکی تیز چوگان ز راه بشد گوی گردان بنزدیک شاه

نـرفتند زایشان پس گـوی کس بمـاندند بـر جـای ناکام بس
دوان اورمـزد از میانـه بـرفت بپیش جهانـدار چون بـاد تفت
ز پیش نیـا زود بـــرداشت گوی ازوگشت لشگر پر ازگفت وگوی (همان ، ص ۸۸۱)

و داستان مشابه آن در ماجرای شاپور بن اردشیر

به میدان تو گفتی یکی سور بود میـان انـدرون شاه شـاپـور بـود
چوکودک به زخم اندرآورد گوی فزونی همی جست هر یک بدوی
بیامـد بـه میـدان پگاه اردشیـــر تنـی چنـــد از ویـژگان نـاگزیـر
یکی بنده را گفت شـاه اردشیر که رو گوی ایشان به چوگان بگیر
همی باش با کودکان تازه روی بچـوگان به پیش مـن انداز گـوی
از آن کودکان تا که آید دلیـــر میـان سـواران بـه کـردار شیـــر
زدیـدار مـن گـوی بیرون بـرد از این انجمن کس به کس نشمرد
بـود بی گمان پاک فرزند من ز تخم و ســـر و پاک پیوند من
بفرمـــان بشـــد بنـــده شهـــریـار بـزد گوی و افکند پیش ســـوار
دوان کودکان از پی او چو تیر چـو گشتند نزدیک بـا اردشیـر
بماندنـد ناکام بـر جـای خویش چو شاپور گرد اندر آمد به پیش
ز پیشش پدر گـوی بربود و برد چو شد دور مر کودکان را سپرد (همان ، ج ۷ ، ص ۱۶۲)

چنانکه از فحوای کلام فردوسی بر می آید کودکان نیز دارای خوی و منش بزرگی هستند و اثری از بازی های کودکانه نیست.کودک در شاهنامه کودکی نمی کند بلکه تمرین بزرگ منشی می کند سهراب در کودکی سریع رشد می کند تیر و کمان به دست می گیرد و چوگان می بازد .

چو سه ساله شد زخم چوگان گرفت به پنجـم دل تیـر و پیکـان گرفت (همان ،ج۳،ص ۱۷۷)

و در جای دیگر در داستان دارا چنین می خوانیم:

یکی کودک آمدش با فـــر و یال به فرزند ناهید کهـــــــتر به سال
همان روز داراش کـــــردند نـــــام که تا از پدر بیـــــش باشد بکام
چو ده سال بگذشت زین با دو سال شکست اندر آمد به سال و به مال
بپژمـــرد داراب پور هـــــــــمای همی خواندندش به دیگـر سرای
بزرگان و فرزانگان را بـــــخواند ز تخت بزرگی فـــــــراوان براند
بگفت این که دارای دارا کـــــنون شـــما را به نیکی بود رهنـــمون(همان ،ج۴ ، ص ۷۸۶)

فـردوسی بـه نـدرت از گوی و چوگان برای تصویرسازی های مجازی استفاده می کند جز چند مورد معدود :

ز زین بر گرفتنش به کردار گوی چو چوگان به زخم اندرآید بدوی(همان ،ج۲ ، ص ۱۸۶)

سرش زیر پای اندر آید چو گوی که آید همی زخم چوگان به روی(همان ، ج ۵ ، ص ۲۲۱)

زمان بازی چوگان به روایت فردوسی مثل شکار ،صبح زود بعد از طلوع آفتاب بوده است .

چو خورشید تابنده بگشاد راز ز هر جای بنمود چهر از فـراز

سیاوش ز ایوان به میدان گذشت به بازی همی گرد میدان بگشت

چو او گوی در زخم چوگان گرفت هماورد او خاک میـــدان گرفت(همان ،ج۴ ، ص ۱۱۱)

وآنچه به عنوان ابزار بازی از آن سخن می راندگوی وچوگان است واسب ومیدان

همه بـزم و نخجیر بد کار اوی دگر اسب و میدان وچوگان وگوی(همان ،ج۳، ص ۳۶۱)

و هدف در بازی ورزش است و تمرین نظامی گری و تفریح و سرگرمی ولی همچون هر پدیده ای کارکردهای پنهانی نیز دارد در همین بازی سیاوش و افراسیاب اقتدار ملّی و نژاد است که در مقابل هم صف می کشند و به همین دلیل کار به خشونت می کشد و همچنین چوگان ابزار لیاقت می شود و یا تفریح در زمان صلح و مشغله پهلوانان و جوانان و گاه انتقام جویی می شود.

پی نوشت

۱-گویند هارون الرّشید علاقه ی وافری به بازی چوگان داشته است ولی قد او به قدری کوتاه بوده که نمی توانسته از روی اسب با چوگان به گوی بزند در تاریخ طبرستان آمده است که حسام الدّوله اردشیر الحسن ، چهار بنده بر چهار سوی زمین بازی نهاده بود تا چون تشنگی بر بازیکنان غالب شود ، شراب بنوشانند . در سال ۱۱۵۰ میلادی ، شیرین دختر یکی از امپراطوران مسیحی ، چوگان بازی را یاد گرفته بود و شوهر او زن دیگری را دوست داشت و می خواست با او ازدواج کند روزی شیرین با رقیب خود شرط بست تا با هم چوگان بازی کنند و هر کدام در بازی پیروز شد در ازدواج آن مرد باقی بماند که شیرین بازی را می بازد . در کارنامه اردشیر بابکان مذکور است که دوران جوانی با بزرگ زادگان چوگان بازی می کرده است به طوری که می گویند چـــوگان ایـن قـــدرها هم کار سـاده ای نبوده است و اکثـراً در بازی جـانب احتیاط را می گرفتند . عبدالملک پادشاه سامانی در اثر سقوط از اسب در حین بازی چوگان جان می بازد(آذر ،۱۳۶۶:ص ۳۰)

۲- مفهوم برخی جمله ها با وجود پیچیدگی چنین است :

چوگان بازی ورزش و کوشش بسیار لازم دارد.

چوگان را باید طوری به کاربرد که اثری روی زمین نگذارد.

شکستن چوگان در هنگام بازی نشانه ی ناورزیدگی است

۳-«چوب بازی ،چوب گوی بازی ،چوب بلند سرکجی است که در بازی بدان گوی زنند، چوب کفچه مانندی که با آن گوی زنند،چوب دستی سرخمیده ای که بدان گوی بازند .» (لغت نامه دهخدا)

۴-« چنین گویند که عمروبن لیث به یک چشم نابینا بود و چون امیر خراسان شد روزی به میدان رفت به گوی زدن . او را سپهسالاری بود که او را « ازهرخر » (ظاهراً این اسم در اصل آذر خور بوده که برای تمسخر « از هر خر » کرده اند)گویند این بیامد و عنان او بگرفت و گفت : نگذارم که تو گوی زنی و

چوگان بازی ؟ عمرولیث او را گفت : چون است که شما گوی زنید و روا ندارید من چوگان زنم.گفت از بهر آن که ما را دو چشم است اگر گوی در چشم ما افتد به یک چشم کور شویم یک چشم بماند تا جهان ببینیم و تو یک چشم داری اگر ناگاه اتفاق افتد و گوی بر چشم تو افتد امیر خراسان بدرود باید کردن . عمروبن لیث گفت با همه خری که هست راست گفتی پذیرفتم که تا من باشم گوی نزنم .» (قابوسنامه،۱۳۵۲:ص۱۷۹)

۵- «سید محمدعلی داعی الاسلام مولف فرهنگ نظام می نویسد : شاید چولگان بمعنی منسوب به «چوله» لفظی بوده که الف و نون نسبت ملحق به چوله شده و « ها » مبدل بگاف شده است اگر چه خود لفظ چولگان از میان رفته ، لیکن معرب آن صولجان دلیل بر وجود اوست و چوله (بمعنی کج) هنوز وجود دارد و استعمال می شود . این نظر هم در خور تأمل است . کفچه . پهنه . و امّا چوگان قدیم با امروزه فرق داشته است . در قدیم چوگان صورت کفچه داشته است که گوی بتواند در آن قرار گیرد چه در قدیم گوی را با چوگان از هوا می گرفتند و سپس باز به هوا پرتاب می کردند . اما امروزه سر چوب چوگان یا کمی انحنا دارد یا آن که چوب کوتاه دیگری به طور متقاطع بر سر چوب دسته ی چوگان نصب می شود که بتواند گوی را از روی زمین بغلطاند یا با ضربه به هوا پرتاب کند ؛ صولجان ، طبطاب ، محجن». (آهنچی ،۱۳۷۴:ص۱۴۳)

کتابنامه

- آذرنوش، آذرتاش(۱۳۵۷)چوگان به سبک ایرانی ،نامه فرهنگستان،شماره ششم
- آذر، امیر اسمعیل(۱۳۶۶)نگرشی به چوگان در ادب فارسی،کیهان فرهنگی،جلد شماره ۴
- ابراهیم پور،محمد تقی(۱۳۵۳)چوگان،چاپخانه بانک ملی ایران:تهران
- آهنجی، محمد(۱۳۶۴) ایران و بازی های المپیک،کیهان فرهنگی ،شماره ۳۸
- بهروز،ذبیح(۱۳۶۷)گوی و چوگان در ایران،مجله بررسی های تاریخی،جلد۲شماره۳و۴
- بهمنش ،عطا(۱۳۷۰)هنر بازی گوی و چوگان،مجله تربیت بدنی،شماره۳۱
- بیهقی ابوالفضل(۱۳۸۵)تاریخ بیهقی،انتشارات مهتاب،تهران
- دهخدا، علی اکبر(۱۳۲۵) لغت نامه،ناشر دانشگاه تهران،مؤسسه دهخدا:تهران
- عنصر المعانی،کیکاوس(۱۳۵۲)قابوس نامه،تصحیح غلامحسین یوسفی،نشر بنگاه ترجمه کتاب:تهران
- فردوسی،ابوالقاسم(۱۳۸۲)شاهنامه ،۱۳۸۲ به کوشش سعید حمیدیان،نشر قطره : تهران
- مجتبی مینوی (۱۳۷۱)کلیله و دمنه،انتشارات امیر کبیر:تهران

سبک شناسی نحوی نفثه المصدور بر اساس «زبان شناسی ساختاری» و «زبان شناسی متن»

عبدالرضا شریفی[1]

دانشجوی دوره ی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی

عضو هیئت علمی تمام وقت دانشگاه آزاد اسلامی واحد میناب

چکیده

نفثه المصدور کتابی است مختصر تألیف محمد زیدری نسوی، منشی جلال الدین خوارزم شاه، این متن اثری ادبی – تاریخی است در شرح پایان کار جلال الدین که به نثری مصنوع در قرن هفتم (۶۳۲ هجری) خطاب به یکی از بزرگان دوره ی خود نوشته است.در این نوشتار به شیوه ی تحلیل، توصیف و طبقه بندی به دنبال آن بوده ایم که سبک یا سبک های حاکم بر این اثر را بر اساس مبانی نظری « زبان شناسی ساختاری» و زبان شناسی متن نشان دهیم. چهار ساخت و سبک نحوی درنفثه المصدور حضور دارد که عبارت اند از :۱ـ سبک نحوی گسسته ۲ـ سبک نحوی هم پایه، این دو را سبک های فرعی می نامیم . ۳ـ سبک نحوی ترکیبی از نوع وابسته ۴ـ سبک نحوی ترکیبی متصل و چند لایه.

کلیدواژه‌ها: زبان شناسی متن، زبان شناسی ساخت‌گرا، جملات هسته‌ای، سبک شناسی، جملات خوشه ای، نفثه المصدور .

مقدمه

در ابتدا برای این که مقصود و هدف عمده ی این نوشته به درستی روشن شود، برای هر کدام از مفاهیم بنیادی و نظری بحث ـ که این مقاله بر پایه ی آن استوار است ـ تعریفی موجز به دست داده می شود .

۱ـ سبک و ساختمان جمله ها یا سبک شناسی نحوی عبارت است از: بررسی کوتاهی و بلندی جمله ها و روابط جمله ها باهم، سادگی و پیچیدگی، هم پایگی و مراتب وابستگی آن. هر متنی از این حیث با متن های دیگر متمایز می شود. بنابراین می توان از تشخص نحوی در سبک یک مولف نسبت به مؤلف دیگر سخن گفت.

۲ـ سبک شناسی: در این تعریف« رهیافتی نقادانه است که از روش ها و یافته های علم زبان شناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می گیرد . در این جا منظور از زبان شناسی مطالعه علمی زبان و ساختارهای آن است» (مریم خوزان و حسین پاینده ،۱۳۹۰، ص ۹۱) و مقصود از سبک یعنی رفتار زبانی نویسنده در به کارگیری ساخت های مختلف زبانی و شیوه های کاربرد زبان در یک متن مشخص.

۳ـ زبان شناسی ساخت گرا: هدف اصلی آن تشخیص اجزای کلام ، رده بندی آن ها و شناخت چگونگی جمله بندی و دست یافتن به قواعد درونی واحد های زبانی است. بررسی زبان به عنوان نظام صوری مطمح

[1]. abdalrezasharifi@gmail.com

نظر زبان شناسی ساخت گراست زیرا روابط موجود میان واژه ها و جملات بر پایه ی تعیین ویژگی های صوری مشخص می شود. فردینان دوسوسور اولین زبان شناسی بود که می گفت زبان مجموعه ای از کلمات و واژه های منفرد و جدا نیست بلکه تمامی واحد های زبان تحت نظام خاص واجی ، نحوی،کاربردی، معنایی و واژگانی قرار دارند و تمامی عناصر و اجزای درون این مجموعه باهم وابستگی متقابل دارند. « از این رو دوره ای که از زمان سوسور آغاز گشته و زبان را شبکه ای سامان مند و منظم می داند به طور کلی دوره ی زبان شناسی ساختاری نامیده می شود.» (مهری باقری، ۸۸،ص ۱۶۱)

از نظر ساختار گرایان و از جمله سوسور در تحلیل های زبانی باید به هر دو ساخت زبان یعنی هم کنش زبانی (گفتار و نوشتار) و هم توانش زبانی، توجه داشت. ساختار گرایی بعدها به تدریج از حوزه ی اصلی خود یعنی بررسی متون خارج شد و به سایر نظام ها سرایت کرد و سرانجام به عنوان نوعی روش و متدولوژی شناخته شد که در شاخه های مختلف دانش بشری به کار گرفته می شود. (شمیسا،۸۳،ص۱۸۱)

۴ـ زبان شناسی متن: یکی از شاخه های جدید زبان شناسی است که متن را نوعی نشانه ی زبانی مرکب می داند که شامل نحو، معنا شناسی و کاربرد شناسی است. زبان شناسی متن از یک سو به تحلیل ساختار های نحوی در سطح متن می پردازد و از دیگر سو به جنبه های کاربردی و معناشناسی توجه دارد.(البرزی،۸۶، ص۱۳) منظور از ساخت در زبان شناسی ساخت گرا و زبان شناسی متن « شبکه ی روابط هم نشینی و جانشینی عناصر یک نظام در رابطه ی متقابل با یک دیگر است که فقط محدود به زبان نیست و هرنظام دیگری رانیز می تواند شامل شود. » (صفوی، ۹۰،ص ۲۰)

بیان مسأله: هدف این نوشته بررسی ساختمان نحوی جملات و نثر کتاب نفثه المصدور

زیدری نسوی براساس نظریه ی ساختارگرایان یعنی زبان شناسی ساخت گرا و زبان شناسی متن است . با توجه به این که هر متنی بر پایه ی دیدگاه ساخت گرایان « نحو خاصی » دارد. سوال این مقاله آن است که با توجه به زبان شناسی متن، آیا « نحو خاصی» حاکم بر متن نفثه المصدور است؟ کوشش می شود در پرتو مباحث نظری مذکور « نحو خاصی» که حاکم بر متن نفثه المصدور است، نشان داده شود.

پیشینه ی تحقیق و روش پژوهش:

در کتاب « فن نثر» خطیبی مواردی تحت عنوان« ویژگی های نثر فنی نفثه المصدور » ذکر شده و هم چنین در مقدمه ی نفثه المصدور به تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی مطالبی با عنوان « چند نکته ی صرفی و نحوی» بیان شده است . این دو منبع را می توان به عنوان پیشینه ی تحقیق ذکر کرد؛ هر چند که بین آن ها و نظریه ی ساخت گرایی تفاوت بنیادی وجود دارد. در این مقاله با روش اسنادی و توصیفی ـ تحلیلی مبتنی بر نظریه ی ساختارگرایی یعنی زبان شناسی متن و زبان شناسی ساخت گرا، مهم ترین « ساختارهای نحوی حاکم بر نثر کتاب نفثه المصدور » را براساس جملات و شواهد کتاب نشان می دهیم و دسته بندی و توصیف می نمائیم.

طرح بحث

رابطه ی نحو و سبک :

موضوعی است بسیار دیرینه گفته اند که حکیمی بوده. به نام لونگینوس سوریانی اولین بار ایشان در قرن اول میلادی این رابطه را مطرح کرده اند و بعدها در جهان اسلام عبدالقاهر جرجانی در کتاب دلایل الاعجاز آن را تحت عنوان « معانی نحو» نیز مورد بررسی قرار داده اند . (فتوحی، ۹۱، ص ۲۶۹)

پیوند نحو و اندیشه و سبک:

دو دیدگاه در خصوص رابطه ی نحو و اندیشه وجود دارد. یک دیدگاه تصور می کند که ابتدا معنی منهای سبک و نحو بر زبان انسان جاری می شود بعد سبک به آن گره می خورد دیدگاه دوم ، اندیشه و سبک و نحو را درهم تنیده می داند برای مثال کیفیت و چگونگی ترکیب و نظام ساختاری جمله ها و نوع پیوند آن ها باهم دیگر سبک و نحو و اندیشه را شکل می دهد یعنی ساخت زبان و نحو در شکل گیری اندیشه مدخلیت تام دارد « اگر دیدگاه نخست را بپذیریم و نقش سبک را تاحد تزیین کننده ی اندیشه تنزل دهیم دیگر جایی برای پیوند سبک (نحو) با اندیشه باقی نمی ماند ولی اگر رابطه ی سازمند میان سبک و اندیشه را بپذیریم و نحو را سازنده ی اندیشه و حامل آن بدانیم ،در این صورت میان ساختار نحوی جمله ها ، با نوع سبک ، پیوندی استوار وجود دارد» (فتوحی،۹۱، ص ۲۶۸) برای این که سبک نحوی یک متن به درستی مشخص شود لازم است که آن متن از اول تا انتها خوانده شود و چیدمان های طبیعی و فراهنجاری زبان مؤلف بر اساس بسامد ساخت نحوی یعنی تکرار آن ساخت و ساخت های نحوی مسلط بر متن، توصیف و طبقه بندی گردد و پس از احصاء همه ی ساخت های نحوی« ساخت نحوی غالب » به عنوان « نحو پایه ی مؤلف » معرفی و مشخص گردد. در این نوشته علاوه بر نشان دادن سبک های نحوی فرعی ما به دنبال سبک نحوی غالب و پایه که همچون چتری کل اثر را در بر می گیرد ، هستیم.

ارتباط طول جمله ها با سبک:

بزرگترین واحد نحوی زبان جمله است « اگر هر ساخت نحوی شکلی از یک واحد اندیشه باشد می توان از رهگذر بررسی بلندی و کوتاهی جمله ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد. چرا که طول جمله نسبتی با میزان درنگ و تأمل گوینده در یک واحد فکری دارد.» (فتوحی ،۹۱،ص ۲۷۵)در این جا به چهار نوع سبک نحوی که حاصل رابطه ی دستوری میان جمله ها است با ذکر نمونه هایی ازنفثه المصدور، می پردازیم. سبک گسسته و هم پایه از ویژگی های فرعی سبک نحوی نفثه المصدور می باشد .

آنچه که در سبک نحوی این اثر قابل توجه است، سبک نحوی متصل و تو در تو است که در پی به تفصیل می آید.

۱ـ سبک نحوی گسسته:

اگر در یک بند نوشت جملات کوتاه مقطع و مستقل بدون حرف ربط یا با حرف عطف واوبر روی زنجیره ی کلام و محور هم نشینی کنار هم قرار گیرند سبک گسسته به وجود می آید. « این سبک بهترین شیوه برای روایت داستان است. هر جمله در این سبک حامل یک اندیشه ی مستقل است و می توان آن ها را با نقطه از هم جدا کرد.» (فتوحی ،۹۱، ص ۲۷۶)

نمونه هایی از سبک نحوی گسسته در نفثه المصدور:

نمونه ۱: «آسمان در این ماتم کبود جامه تمام است. زمین در این مصیبت خاک بر سر بست. شفق به رسم اندوه زدگان رخسار به خون دل نشسته است. ستاره بر عادت مصیبت رسیدگان بر خاکستر نشسته است.» (نفثه المصدور، ص۱۶۳) یعنی آسمان در این عذاب بزرگ، سیاه پوش است. زمین به خاطر این بلا خاک بر سر شده، شفق به مانند انسان های غمگین چهره اش را با خون دل شست و شو داده، ستاره به خاطر این مصیبت دیدگان، بر خاکستر نشسته است.

نمونه ۲: «نه دست ستیز مانده ، نه پای گریز، دست از پای باز داشتند، و فراهم آورده ی عمر، ازخاصه و خرجی ، و خون دل مسلمانان و گرجی رها کرد، عقود منظوم و نقود مختوم علی العموم بگذاشت. پری چهرگان ماه پیکر و بتان خرگاه نشین را به دیوان سیاه روی عفاریت زشت منظر رها کرد.» (ص۱۴۷)

یعنی نه قدرتی برای جنگ مانده بود و نه پایی برای فرار. دست از پایداری و مقاومت برداشتند و آنچه را که در عمرشان به دست آورده بودند (مال و دارایی)، چه از اموال شاه و چه از اموال عمومی، و مالیات مردم گرجستان، رها کردند، گردن بندهای به رشته درآمده و سکه های مهر شده به طور کلی رها کردند. زیبارویان پری چهره و ماه پیکر و زیبارویان چادرنشین را بر دیوان (مغولان) سیه چهره و عفریته های زشت چهره رها کردند.

نمونه ۳: «در این خاک توده ی غدار اطوال اعمار یافته گیر، عاقبت روی در خاک لحد نهاد نیست. کامل ترشربتی از جام حیات خورده گیر. سرانجام شربت مرگ چشیدنی است.»(ص۱۱۷) یعنی در این دنیای بی وفا، آن را که بیشتر از همه عمر کرده است در نظر بگیر، سرانجام باید بمیرد، آن کس را در نظر بگیر که بیش از همه از خوشی های دنیا بهره مند شده است؛ سرانجام، شربت مرگ را می چشد.

در این سبک نحوی هر جمله یک واحد نحوی جداگانه ای است که ارتباط نحوی با واحداهای دیگر ندارد و در پایان هر واحد می توان یک نقطه گذاشت. هر واحد نحوی خود یک هسته است و وابسته ندارد و مستقل از سایر واحدهای نحوی است به گونه ای که می تواند نهاد و گزاره ی آن ها را تفکیک کرد و گروهای اسمی و فعلی و قیدی که اجزای اصلی جمله را تشکیل می دهند تداخل ساختاری با جملات مجاور خویش ندارند.

یعنی بزرگ ترین ساخت نحوی در این سبک یک جمله ی کوتاه مستقل است که فقط از یک « بند» تشکیل شده و «بند» آن از یک یا چند گروه به وجود امده است. به تجزیه ی نمونه ۱ می نگریم:

«آسمان در این ماتم کبود جامه تمام است.»

پنج گروه ـــــ ـــــــ ـــــ ـــ ـــ ـــ

یک بند ـــــــــــــــــــــــ

یک جمله ـــــــ هسته ـــــــــ

«زمین در این مصیبت خاک بر سر بست.»

چهار گروه ـــ ـــــــ ـــــ ـــ ـــ

یک بند ـــــــــــــــــــــــ

یک جمله ـــــــ هسته ـــــــــ

« ستاره بر عادت مصیبت رسیدگان بر خاکستر نشسته است.»

چهار گروه ـــ ـــــــــــــ ـــــ ـــــ

یک بند ـــــــــــــــــــــــ

یک جمله ـــــــ هسته ـــــــــ

در نمونه ۱ چهار جمله وجود دارد که هر کدام مستقل اند و ارتباط ساختاری با همدیگر ندارند. هر واحد نحوی نیز از گروه ها و بندهای جداگانه ای تشکیل شده است. به طور مثال «آسمان در این ماتم کبود جامه تمام است.» از ۵ گروه و ۱ بند و ۱ جمله با ۱ هسته تشکیل گردیده است.

و همین طور «زمین در این مصیبت خاک بر سر بست.» از ۴ گروه و ۱ بند و ۱ جمله با ۱ هسته با ساختاری مخصوص به خود تشکیل شده است.

۲ـ سبک هم پایه:

در این سبک جملات مستقل هم پایه قرار می گیرند و با واو عطف با هم دیگر معطوف می شوند. « وجود واو عطف در ساختار هم پایه شتاب سخن را زیاد و سبک را پویا می کند. بخشی از شتاب سبکی در بحر طویل های فارسی ناشی از نقش واو عطف در هم پایه سازی جمله هاست.» (فتوحی،۹۱،ص۲۷۷)

نمونه ۱: «از گنجینه بیرون آمدم و رنود کارد و سقاط کشیدند و خون خلقی از منتمیان درگاه به هر کوی و ساباط بر زمین ریختند .» یعنی از شهر گنجه خرج شدم، و با اوباش و اراذل، کارد و شمشیر کشیدند و خون بسیاری از مردم و منصوبان درگاه آن پادشاه را به کوی و محل ریختند. (ص۸۵)

نمونه ۲: «سر به طاعت تاتار در آورند و دفاین و خزاین منتمیان پادشاه اسلام بدیشان سپارند و آن محقر در معرض قبض آوردم و به مدد آن حج اسلام گزارم» (ص۲۰۷) یعنی به فرمانبرداری از مغولان درآیند و گنجینه های دفن شده و خزائن وابستگان پادشاه را به آنان سپارند، تصمیم گرفتم که پیش از بازگشت مغولان پیش دستی کنم و آن سرمایه اندک را به دست آورم، و به یاری آن، حج اسلام را به جای آورم.

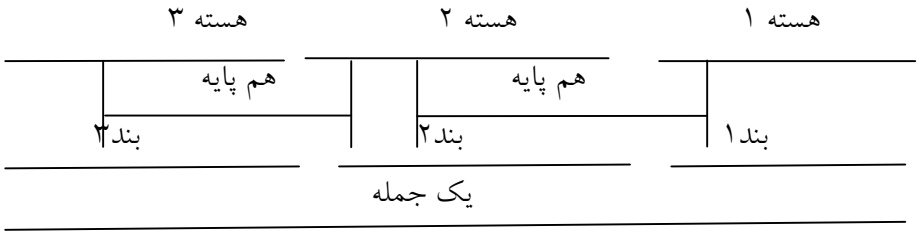
دراین سبک نحوی جملات هسته ای که وابسته ی اختیاری ندارند به وسیله ی واو عطف هم پایه می شوند. این گونه ساخت های نحوی را دکتر باطنی جمله ی هسته ای می داند. « جمله ی هسته ای از یک

هسته ی مرکزی تشکیل شده که وجود آن اجباری است و از تعدادی وابسته که وجود آن ها اختیاری است» (باطنی،۷۰،ص۶۱) هسته در این واحدهای نحوی مستقل از وابسته می تواند وجود داشته باشد و تکرارگردد.

تکرار هم پایه :« در تکرار هم پایه همه ی عناصر از نظر ساختمانی دارای ارزش مساوی هستند؛ یعنی، همه هم پایه می باشند .در این نوع تکرار هیچ عنصری از نظر ساختمانی تابع عنصر دیگر نیست» (همان،۷۰،ص۶۴)

تجزیه نمونه ۱:

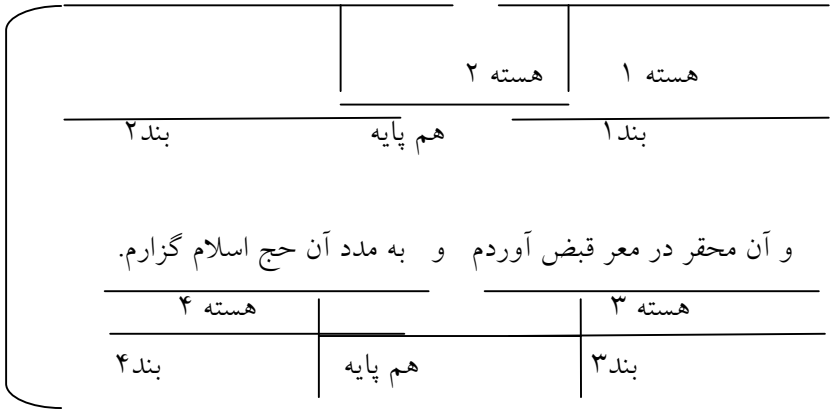
از گنجه بیرون آمـــدم و رنود کارد و سقاط کشیدند و خون خـــلقی ... ریختند.



در این نمونه یک جمله وجود دارد که از سه بند و سه هسته به صورت هم پایه به وجود آمده است. در تکرار هم پایه عناصر و واحد های زبان به وسیله «و» به هم متصل می شوند. در نوشتار ویرگول و در گفتار مکث می تواند نقش رابط را به عهده بگیرد.

تجزیه نمونه ۲:

سر به طاعت تاتار در آورنـــد و دفاین و خزاین... بدایشان سپارند



این جمله از چهار بند تشکیل شده و درآن وابسته وجود ندارد. هر بند یک هسته است و هسته ها هم پایه یکدیگرند و مجموعا یک جمله است که از تکرار هم پایه ها تشکیل گردیده است.

۳ـ سبک وابسته:

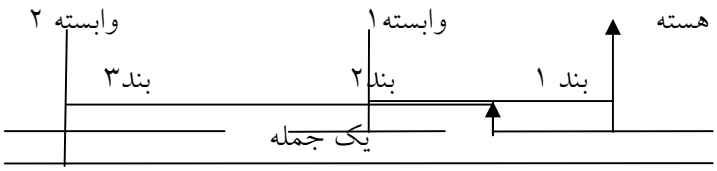
در این سبک ساختار واحدهای نحوی ترکیبی است یعنی هر جمله ی هسته ای حداقل یک وابسته دارد و « جمله ها حامل اندیشه های وابسته به هم اند، به این صورت که سیاق نحوی، اندیشه ها را در ساختارهای

مرکب از دو جمله وابسته ی پایه و پیرو قرار می دهد. در این جمله های مرکب بلند ، محتوای بندها و جمله های کوچک تر با هم رابطه ی منطقی دارند» (فتوحی، ۹۱، ص ۲۷۸)

نمونه هایی از نفثه المصدور:

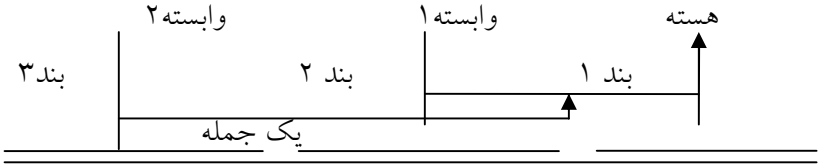
«بیا تا به سر نفثه المصدور خویش باز شویم که این مصیبت نه از آن قبیل است که به بکاء و عویل در مدت طویل حق آن توان گزارد.»(نفثه المصدور ص۱۶۳) یعنی: بیا به ماجرای نفثه المصدور خود برگردیم که این بلا، ازان بلاهایی نیست که با گریه و زاری بتوان در مدت طولانی حق ان را ادا کرد.

بیا تا .... باز شویم که این ... است که به بکاء ... توان گزارد



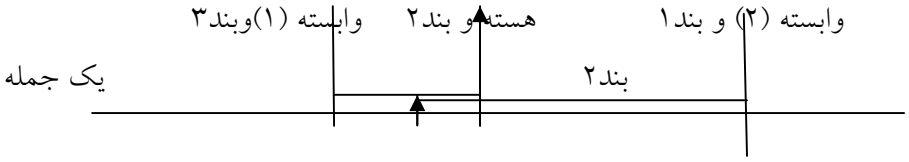
شرح حال تن مهجور و دل رنجور با سر گیریم،که این حسرت نه از آن جمله است، که به زاری و نوحه گری داد آن توان داد.(ص۱۶۳)

شرح حال .... گیریم که این حســـرت ....است که به زاری ... توان داد



چون خدنگ مرگ هر آینه بر جان خوردنی است، آن به که خود را نشانه ی عار و ننگ نگردانی.(ص۲۶۹)

چون خدنگ... خوردنی است، آن بـــــه کـــــه ... نگردانی



در این سه جمله سه بند وجود دارد که یکی به عنوان هسته و دو تای دیگر به عنوان وابسته به کار رفته اند، این بندها از نظر ساختمان دارای ارزش مساوی نیستند زیرا از یک طرف نقش ساختمانی هسته در مقابل وابسته ها متفاوت است و از طرف دیگر وابسته ها به طور مستقیم با هسته در ارتباط نمی باشند، بلکه از طریق زنجیری و با واسطه ی یکدیگر به هم مربوط می شوند.

۴ـ سبک متصل ترکیبی و تو در تو:

از ویژگی های شاخص و مهم و اصلی سبک نحوی نثر نفثه المصدور وجود جمله های مرکب بسیار طولانی و متشکل از چند بند و جمله واره است که ساخت نحوی چند لایه وتو بر تو و پیچیده ای دارد. در

این نوع جملات که بسامد پر شماری دارد عواملی از قبیل حروف ربط وابستگی و هم پایگی، عبارت های ربطی، و واژه های مترادف و متضاد و به طور کلی مجموعه ی واژگانی که در یک جمله به کار گرفته می شود و هم چنین جملات معترضه، سبب طولانی شدن ساختار جمله های نثر نفثه المصدور شده است.

نمونه : «از آن روز باز که به عراق وداع نجم الدین احمد سرهنگ، کرده ای، و روی به درگاه نهاده، و خیر و شری که از تغایر زمان دیده ای، و گرم و سردی که از کاس دوران چشیده ای،از هر باب، بنویس، تا بدانند که آسیای دوران جان سنگین را چند به جان گردانیده است و نکبای نکبت تن مسکین را چند بار کشته و هنوز زنده است.» (نفثه المصدور، ص۳۸) یعنی از آن روز که در عراق با نجم الدین احمد سرهنگ خداحافظی کردم، به سمت دربار بازگشتم، خیرو شری را که از تغییرات روزگار دیدم، و گرم و سردی که از جام روزگار چشیدم، در هر موردی بنویسم تا همه بدانند که آسیای روزگار جان سخت مرا چقدر به لب رسانیده و باد ناموافق بلا تن و جسم دردمند مرا چگونه تا پای جان اذیت کرده، و هنوز این تن زنده است.

در این پاراگراف یا بندنوشت چهار بار حرف ربط « که » و یک بار حرف « تا» که هر دو از نوع وابستگی اند و پنج بار حرف واو از نوع هم پایگی به گونه ا ی به کار رفته که سبب تعقید و تطویل کلام شده، این نوع ساختار نحوی متصل و تو بر تو در این متن بسامد فراوانی دارد و از اختصاصات مهم سبکی نثر نفثه المصدور است.

تحلیل ساختاری نحوی و سبکی این بندنوشت یا پاراگراف به عنوان یک نمونه ، چنین است:

الف: از آن روز باز (گروه اسمی در نقش متمم قیدی)+ که (حرف ربط وابستگی از نوع توضیحی)+ به عراق وداع نجم الدین احمد سرهنگ کرده ای.(جمله ی ربطی توضیحی وابسته)

ب: خیر و شری (گروه اسمی) + (ی نکره) + که (حرف ربط وابستگی از نوع توضیحی)+ از تغایر زمان دیده ای (جمله ی ربطی توضیحی وابسته)

ج: گرم و سردی(گروه اسمی) + (ی نکره) + که(حرف ربط وابستگی از نوع توضیحی) +ازکأس دوران چشیده ای (جمله ی ربطی توضیحی وابسته)

جمله های ربطی توضیحی در این سبک، جمله هایی هستند که بعد از حرف ربط وابستگی« که» می آیند و به منزله ی وابسته ی پسین گروه اسمی، نکته یا توضیحی را به گروه اسمی می افزایند و آن را توصیف می کنند. این نکته یا توضیح را می توان با صفت یا بدل یا مضاف الیه بیان کرد. به عبارت دیگر، فعل این نوع جمله ها قابل تأویل به صفت یا بدل هسته، یا مضاف الیه یا متمم اسم است.

ساختمان این جمله ها چنین است :گروه اسمی+(ی نکره)+که+جمله ی اصلی

تمام این پاراگراف و بندنوشت یک جمله ی خوشه ای است که از هسته و وابسته های متعدد تشکیل گردیده است.

«جمله ی خوشه ای از اجتماع جمله های هسته ای تشکیل می شود. عنصرهای سازنده ی جمله ی خوشه ای، جمله های هسته ای هستند که معمولاً به وسیله ی « و» و «یا» به یکدیگر قلاب شده اند. هر

جمله ی خوشه ای به تعداد جمله های هسته ای که آن می سازد هسته دارد و هر کدام از این هسته ها می توانند خود وابسته هایی باشند»(باطنی،۷۰، ص۷۱)

حداقل ساختمان یک جمله ی خوشه ای در این سبک نحوی متصل تو بر توی دو جمله ی هسته ای است که یکی از آن ها دارای وابسته است.فرمول ساختمانی جمله های خوشه ای که در « سبک نحوی متصل و تو در توی »نفثه المصدور بسامد فراوان دارد و از شاخصه های اصلی سبک نحوی این اثر است،درکتاب توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی باطنی، چنین ترسیم شده است:

« هسته وابسته +n[هسته (وابسته)]. در این رابطه آنچه داخل [ ] قرارگرفته همان فرمول جمله ی هسته ای است که می تواندn مرتبه تکرار شود، به اضافه ی یک جمله ی هسته ای که وجود آن اجباری است.اگر به n ارزش یک داده شود حداقل ساختمان جمله ی خوشه ای دو جمله ی هسته ای خواهد بود. » (همان ، ۷۰، ص۷۲– ۷۱) (دایره ی کوچکی که در بالای هسته و وابسته در فرمول گذاشته شده نماینده ی امکان تکرار است.)

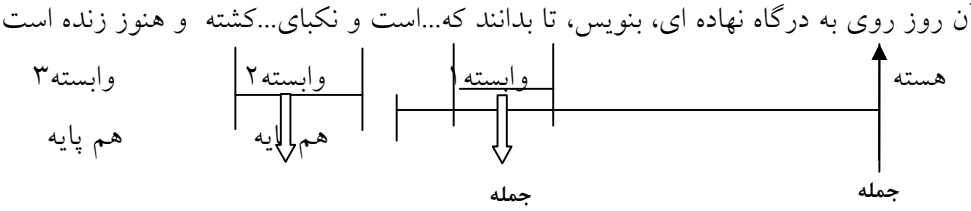
بنابراین بر اساس این تحلیل زبان شناسی، و ساختاری، توصیف ساختمان سبک نحوی این بندنوشت که یک جمله ی خوشه ا ی و چند لایه ای می باشد، چنین است:

« از آن روز روی به درگاه نهاده ای» (هسته) که به عراق وداع نجم الدین احمد سرهنگ کرده ای (بند واژگون مرتبه ی (۱) است که به گروه اسمی « ازآن روز» باز می گردد.)

که از تغاییر زمان دیده ای ، بند واژگون مرتبه ی(۲) است که به گروه اسمی «خیر و شر» بر می گردد و هم چنین که ازکأس دوران چشیده ای از هر باب، بند واژگون مرتبه ی(۳)

است که به گروه اسمی قبل از خود یعنی « گرم و سرد» باز می گردد.

نمودار مراتب وابستگی و هم پایگی جمله ی خوشه ای مذکور بر اساس دیدگاه دکتر باطنی چنین است:



نکته ی دیگری که در این سبک نحوی چند لایه قابل توجه و تذکراست، وجود جملات معترضه در درون این سازه های نحوی و سبکی است.

به عنوان نمونه: «فی الجمله من اگر سابقه ی دبیری وسیلت درجات می شمردم، و معرفت کتابت – و هر چند از زبان مخدوم خود نوشته بودم – ذریعه ی نجات می دانست، بعد از آن که از آن چه با من بود –

وخود چه مانده بود ؟!– چون سیر از پوست بیرون کشیده،و از پس مانده ی تاتار چون موی از ضمیر بیرون آورده، به علت استخدام... مدت سه ماه پای بند توکیل و توقیف داشت و ... »(نفثه المصدور ،ص ۲۰۷)

جمله ی معترضه، جمله ی ساده است که در میان جمله دیگر به منظور دعا، نفرین ،توضیح یا احتراس و یا احترام و یا هر نکته ی که نویسنده قابل توضیح می داند، به کار می برد . این گونه جملات را خارج از چارچوب جمله های هسته ای و خوشه ای بایدتحلیل نحوی نمود. جزء جمله های وابسته محسوب نمی گردند ونسبت نحوی با هسته ی جمله های خوشه ی ندارند.

منظور از احتراس در این سبک نحوی « نوعی از اطناب است و تکمیل هم گویند و آن عبارت است از این که نویسنده در وسط یا آخر کلام خود جمله ای ایراد کند که اگر در طی سخن خود کلامی موهم بر خلاف مقصود ایراد کرده باشد ،با آن جمله رفع ابهام کرده باشد.» (مدرسی،۸۷، ص۱۳۸)

نتیجه گیری:

از مجموع مطالبی که در خصوص سبک نحوی نفثه المصدور ذکر شد ، موارد زیر را به عنوان حاصل کلام و نتیجه ی بحث می توان بیان کرد. اگر از زاویه ی مبانی نظری پیش گفته، یعنی «سبک شناسی مبتنی بر زبان شناسی» و«زبان شناسی ساختاری » و «زبان شناسی متن » به سازه های نحوی این اثر نظر بیفکنیم ، چهار نوع سبک نحوی کل این متن را در بر می گیرد.

۱ـ سبک نحوی گسسته که درآن جملات، کوتاه و مستقل و مقطع اند یعنی از نوع« سبک ترکیبی» نیست و آنچه که یک بندنوشت یا پاراگراف را تشکیل می دهدگروهی از جمله های مستقل کوچک است که به طور متوالی ،به دنبال هم می آیند این نوع سبک نحوی بسامد کمی دارد و ما آن را سبک فرعی این اثر می نامیم.

در این سبک نحوی هر جمله ی کوتاه فقط از یک بند تشکیل شده و هر بند از یک یا چند گروه به وجود می آید.

۲ـ سبک هم پایه : در این سبک نگارشی، جملات هسته ای وجود دارد که وابسته ی اختیاری ندارند و این هسته ها با واو عطف به همدیگر متصل شده اند و تکرار هسته هایی که به هم معطوف اند سبک هم پایگی را به وجود آورده اند .

این سبک نحوی نسبت به نوع اول بسامد بیشتری دارد اما مانند نوع یک به عنوان سبک فرعی محسوب می گردد.

۳ـ سبک نحوی وابسته: این سبک نگارشی جزء سبک های ترکیبی است یعنی از به هم پیوستن یک یا چند هسته و وابسته ، ساختارهای نحوی مرکب به وجود می آید.کوچک ترین « سازه ی ترکیبی » در این سبک که در نفثه المصدور وجود دارد از یک هسته و یک وابسته ی اختیاری تشکیل گردیده است این نوع ساخت نحوی از مشخصه های بارز و برجسته ی این اثر فنی است .

۴ـ سبک نحوی متصل تو در تو: شاخص عمده و اصلی سبک نگارشی نفثه المصدورکه سراسر متن را پوشش می دهد همین نوع چهارم یعنی«سبک نحوی ترکیبی» می باشد.

یکی از علت های اصلی تطویل و تعقید کلام در این اثر وجود جملات خوشه ای و هسته ای در هم تنیده است که سلسه ای از سازه های نحوی خوشه ای توأم با جمله های معترضه به وسیله ی حروف ربط وابستگی و هم پایگی در یک بندنوشت باهم ترکیب و تنسیق می گردد.

کتابنامه

۱ـ خطیبی ، حسین، ۱۳۷۶، فن نثر، تهران، زوار

۲ـ صفوی، کورش، ۱۳۹۰، از زبان شناسی به ادبیات ج ۲،تهران، پژوهش کده ی فرهنگ و هنر اسلامی

۳ـ شمیسا، سیروس، ۱۳۷۹، سبک شناسی نثر، تهران، نشر میترا

۴ـ شمیسا، سیروس، ۱۳۸۳، نقد ادبی، تهران، فردوس

۵ـ باقری، مهری، ۱۳۸۸، مقدمات زبان شناسی، تهران، قطره

۶ـ ابومحبوب، احمد، ۱۳۸۳، ساخت زبان فارسی، تهران، نشر میترا

۷ـ البرزی، پرویز، ۱۳۸۶، مبانی زبان شناسی متن، تهران، امیر کبیر

۸ـ فتوحی، محمود، ۱۳۹۱، سبک شناسی، نظریه ها، رویکردها و روش ها، تهران، سخن

۹ـ مدرسی، فاطمه، ۱۳۸۷، از واج تا جمله ، فرهنگ زبان شناسی – دستوری، تهران، نشر چاپار

۱۰ـ باطنی ، محمدرضا، ۱۳۷۰، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی ، تهران، امیر کبیر

۱۱ـ زیدری نسوی، شهاب الدین محمد، نفثه المصدور، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، ۱۳۸۵، تهران ، توس

۱۲ـ فالر، راجر و دیگران، زبان شناسی و نقد ادبی، ترجمه ی مریم خوزان و حسین پاینده، ۱۳۹۰، تهران، نشر نی

۱۳ـ زیدری نسوی، شهاب الدین محمد، نفثه المصدور، شرح مشکلات بلاغی و عربی، کامران شاه مرادیان و سعید قنبری فشی، ۱۳۹۲، تهران، نشر علوم اجتماعی

مطالعات فرهنگی در آثار مجید دانش‌آراسته

سیده کبری شریفی ساداتی[۱]

کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

دکتر فاطمه کاسی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

چکیده

مطالعات فرهنگی، نوعی رویکرد میان‌رشته‌ای و نقادانه‌ای است که امروزه مورد توجه بسیاری از پژوهشگران قرارگرفته‌است، این رویکرد با خوانش عمیق متون ادبی، از جمله داستان‌های معاصر به فهم همه‌ی پیچیدگی‌های فرهنگ و تحلیل بافت اجتماعی که فرهنگ در آن تجلی یافته، کمک می‌کند. فرهنگ مورد نظر در حیطه‌ی مطالعات فرهنگی، همان فرهنگ مدرن است که سبب تحولات زیادی در جامعه شده-است. فرهنگ مدرن هنگامی معنا پیدا می‌کند که تقابل آن را با فرهنگ سنتی دریابیم.

این مقاله، به داستان‌های مجید دانش‌آراسته از منظر مطالعات فرهنگی یعنی ، فرهنگ جامعه‌ی معاصر(مدرن)، می‌پردازد. در این داستان‌ها، جامعه به سوی مدرن شدن پیش می‌رود. نویسنده، پیامدهای فرهنگ مدرن را در جامعه‌ی کنونی، تقلید از جهان سرمایه‌داری و فاصله گرفتن از هویت و سنت ملی و ایرانی برای نسل جدید می‌داند.

کلیدواژه‌ها: مطالعات فرهنگی، فرهنگ مدرن، داستان‌کوتاه، دانش‌آراسته

۱-مقدمه

پژوهش درباره‌ی ادبیات و متون ادبی به روش‌های سنتی مدت زمانی است که جایگاه خود را ازدست‌داده-است. امروزه نقدادبی ماهیتی کاملاً میان‌رشته‌ای پیدا کرده‌است و تحت نفوذ راهکار چند رشته‌ای مطالعات-فرهنگی است؛ در مجامع علمی ـ آموزشی هم، مطالعات میان‌رشته‌ای بسیار تشویق شده‌است؛ دیگر نمی‌توان با نگرش تک‌بعدی و تک‌رشته‌ای مشکلات و مسائل چندبعدی انسانی را برطرف کرد. بنابراین ضرورت و اهمیت دارد که با این رویکرد به خوانش عمیق آثار ادبی از جمله داستان‌های معاصر توجه و به فهم همه‌ی پیچیدگی‌های فرهنگ و تحلیل بافت اجتماعی که فرهنگ در آن تجلی می‌یابد کمک کرد.

ادبیات برای مطالعات فرهنگی اهمیت دارد. با توجه به ویژگی ذاتی ادبیات که انعکاس و بازتاب فرهنگ-ها و ارزش‌های هر جامعه است، است و همچنین رویکرد مطالعات فرهنگی که پژوهش در مورد فرهنگ و ارزش‌هاست، می‌توان شاهد ارتباط تعاملی آن‌ها شد بنابراین ادبیات منبعی بسیار غنی برای فهم مسائل فرهنگی و اجتماعی محسوب می‌شود.

[1] . Sharifsadat12@yahoo.com

ورود مطالعات فرهنگی در ایران سابقه‌ی چندانی ندارد یعنی با تفاوت چهل سال بعد در سال ۱۳۸۰ مطرح و برای اولین بار در پروژه‌ای در مطالعه‌ی فرهنگ در دانشگاه علامه‌طباطبایی و سپس دانشگاه تهران مطرح شدتاکنون درخصوص آثار دانش‌آراسته، از منظر مطالعات فرهنگی،نقد و پژوهش قابل توجهی صورت نگرفته، اغلب به معرفی داستان‌ها و شیوه‌ی نویسندگی وی و گاهی هم نقدهای ذوقی به برخی از داستان-هایش بسنده شده‌است جز آن‌که علی تسلیمی در کتاب«نقدادبی» در فصل نهم(بوطیقا و فرهنگ)، داستان «درخانه» از مجموعه داستان *درصدای باد* را با کاربرد نظریه فرهنگی، نقد و بررسی کرده-است(تسلیمی،۱۳۸۸: ۲۴۴).

مقاله حاضر سعی دارد، داستان‌های مجید دانش‌آراسته را از منظر مطالعات فرهنگی یعنی فرهنگ جامعه معاصر(فرهنگ مدرن) بپردازد، نقش فرهنگ مدرن را در زندگی کنونی تحلیل نماید و تقابل‌های فرهنگ مدرن و فرهنگ سنتی و پیامدهای آن را آشکار کند. این‌که نگرش نویسنده به فرهنگ جامعه معاصر، در داستان‌هایش چگونه است؟ و این پدیده تا چه اندازه در میان جامعه نفوذ کرده‌است و تحت تأثیر کدام عوامل است؟

۲-معرفی مجید دانش‌آراسته و نگاهی به کارنامه‌ی ادبی او

مجید دانش‌آراسته، سال ۱۳۱۶ در محله‌ی سومابیجار شهر رشت، چشم به جهان گشود. دوره‌ی دبستان را در مدرسه‌ی فارابی و دوره‌ی متوسطه را تا دوم دبیرستان در مدرسه‌ی تربیت گذراند. دانش‌آراسته شغل‌های متفاوتی را تجربه کرد، او ابتدا به کار در یک دفترخانه مشغول شد، سپس کار در کارخانه‌ی گالش‌سازی گیلان، از آن‌جا به شرکت پل‌سازی مازندران راه یافت و پس از مدتی در یک ریخته-گری در تهران مشغول به کار شد. سرانجام «حوالی سال‌های ۱۳۵۰ پس از دیداری با سیروس طاهباز که آن روزها مدیر انتشار کانون پرورش بوده تا سال ۱۳۶۵ در واحد آفرینش‌های ادبی کانون در تهران مشغول بود؛ تا اینکه در همان سال وی را به کانون پرورشی رشت منتقل کردند، و تا پایان دوران خدمتش یعنی سال ۱۳۷۵ در رشت مشغول ماند»(حسینی،۱۳۹۰).او در حال حاضر، در خیابان فلسطین رشت زندگی می‌کند.

حدود پنجاه سال است که دانش آراسته می نویسد. شماره قصه‌های کوتاه او از ۳۰۰ نیز گذشته است.

او، اولین مجموعه داستان خود را با عنوان*«استخوان‌های تهی»*در سال ۱۳۴۲ منتشر نمود.

مجموعه داستان‌های کوتاه او از چهارده تا بیشتر است و داستان‌هایی هم در زیر چاپ دارد. او فقط یک داستان بلند دارد. مجموعه داستان‌های کوتاه شامل موارد زیر است:
ـ در صدای باد(مجموعه داستان) ـ مو به مو(مجموعه داستان) ـ قضیه فیثاغورث با یک صفر دو گوش(مجموعه داستان) ـ روز جهانی پارک شهر و زباله‌دانی(مجموعه داستان) ـ سفر به روشنایی(مجموعه داستان) ـ خاکسترنشین راه طلوع(مجموعه داستان)ـ متن خود یک کویر است(مجموعه داستان) ـ خط خوش شهر(مجموعه داستان) ـ حضوردلپذیر(مجموعه

داستان) ـاشتباه قشنگ(مجموعه داستان) ـ ساختارشکن چشمها(مجموعه داستان) ـ گنجشک‌ها در بالکن(مجموعه داستان) ـ این خانه و آن درخت(مجموعه داستان)ـ نسیمی درکویر(رمان) و همچنین مجموعه داستان‌های «شاهکار همگانی»، «کوچه های پیر»، «موهای دخترم را شانه کن» و «هوا هنوز می سوخت» را در دست چاپ دارد.

۳ـمطالعات فرهنگی(Cultural studies)چیست؟

مطالعات فرهنگی یک رویکرد میان‌رشته‌ای است که به بررسی انواع فرهنگ می پردازد: «مطالعات فرهنگی ضرورت وجودی‌اش را در حوزه‌های مختلف دانشگاهی، مانند ادبیات و علوم‌انسانی، علوم اجتماعی و حتی علوم محض و تکنولوژی به اثبات رسانده‌است»(سردار و وان لون، ۱۳۸۸: ۵). و هدفش فهم و پرداختن به مسائل معاصر، به طور دقیق‌تر مطالعه‌ی پدیده‌های فرهنگی جوامع معاصر است.«در مفهوم عام، مطالعات فرهنگی، به هرگونه مطالعه درباره‌ی فرهنگ جامعه اطلاق می‌شود که به طور متعارف از منظر علوم اجتماعی انجام می‌شده‌است اما در مفهوم خاص، این اصطلاح برای اشاره به روش شناسایی معیّنی در تحقیقات میان‌رشته‌ای فرهنگی به کار می‌رود»(پاینده، ۱۳۸۸ : ۱۴۹). بنابراین مطالعات فرهنگی هم به ساختار جامعه‌ایی که فرهنگ در آن قراردارد اهمیت می‌دهد وهم به متن فرهنگ.

« نقدادبی یکی از راه‌های کاوش در فرهنگ است و کار پژوهشگر فرهنگ صرفاً بررسی فرهنگ متعالی یا آثار نخبه نیست بلکه کلیه‌ی جلوه‌های فرهنگ اعم از عامیانه و روشنفکرانه، درخور کاوش اند»(پاینده،۱۳۹۱ ب : ۴۴). در نتیجه می‌توان گفت دایره‌ی شمول متون فرهنگی وسیع است و همه‌ی رفتارهای زندگی روزمره، رسانه‌های جمعی، مراسم وهمه وهمه را دربرمی‌گیرد.

مهم ترین سوال‌های مطالعات فرهنگی عبارتنداز این‌که: مردم چه مصرف می‌کنند؟ چگونه تلویزیون می‌بینند؟در هنگام غذا خوردن به چه امور دیگری توجه دارند؟ در چه مراسمی شرکت می‌کنند؟ به دین چه نگاهی دارند؟

ترنر[1] موضوع مطالعات فرهنگی را به این صورت تعریف کرده‌است: «آنچه می‌پوشیم، می‌شنویم، تماشا می‌کنیم و می‌خوریم، نظرمان در باره‌ی رابطه‌ای که ما با دیگران داریم، کارکرد فعالیت‌های هر روزمان از قبیل پختن غذا یا خریدکردن و همه‌ی موارد مشابه مورد توجه مطالعات فرهنگی است»(بهار،۱۳۹۰ : ۶۵).

دایره‌ی وسیع فرهنگ، نشان‌دهنده‌ی آن است که پژوهشگران فرهنگی ضمن آشنایی با رهیافت‌های گوناگون آن، دیگر نگاه تجویزی و شتاب زده به پدیده‌های فرهنگی ندارند بلکه با بررسی ابعاد متفاوت مطالعات فرهنگی، به تحلیل و بررسی آن می‌پردازند.

[1] - Graeme, Turner

۳-۱-تاریخچه‌ی مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی برگرفته از نام مرکز مطالعات فرهنگی معاصر Centre for contemporary cultural studies (cccs)در دانشگاه بیرمنگام است که در سال ۱۹۶۴ تأسیس شد. رهبری این مرکز را ریچارد هوگارت به عهده داشت، پس از هوگارت«مرکز»به مدت یازده سال توسط استوارت هال مدیریت شد.

«اصطلاح مطالعات فرهنگی اصطلاحی جدید نیست در سال ۱۹۱۷ مرکز مطالعات فرهنگی در دانشگاه بیرمنگام به انتشار مجله‌ای مبادرت کرد با نام مقالاتی در مطالعات فرهنگی

Working papers in cultural studies

از جمله موضوعاتی که در این مجله مقالاتی درباره آن‌ها به چاپ می‌رسید می‌توان به رسانه‌ها، فرهنگ مردمی، خرده‌فرهنگ‌ها، موضوعات ایدئولوژیک، ادبیات، نشانه‌شناسی، مسائل مربوط به جنسیت، جنبش‌های اجتماعی، زندگی روزانه و غیره اشاره کرد»(برگر،۱۳۸۵: ۱۷).

مطالعات فرهنگی به عنوان حوزه‌ای مطالعاتی در دهه‌ی ۱۹۵۰، از درون لیویزیسم leavisism سربر آورد شکلی از مطالعات ادبی که نامش را از اف.آر.لیویس[1]، مشهورترین عضو این نگرش، گرفته‌است

مطالعات فرهنگی از طریق کارهای هوگارت[2] و ویلیامز[3] که متعلق به سنت لیویزیسم بودند، توسعه یافت. ریچارد هوگارت را با انتشار«کاربردهای سواد»(۱۹۵۸)و ریموند ویلیامز را با «فرهنگ و جامعه» (۱۹۵۸)و«انقلاب طولانی»(۱۹۶۱)سرآغاز مطالعات فرهنگی می‌دانند.

«هوگارت قصد داشت نشان‌دهد که تغییراتی را که در بریتانیای پس از جنگ در زندگی طبقه‌ی کارگر پدید آمده بود چگونه «کلیت شیوه‌ی زندگی»فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد و این‌که چگونه همراه با افزایش خرید، طبقه‌ی کارگر روز به روز جهان را بیشتر از چارچوب‌های اقتصادی می‌بیند تا چارچوب‌های طبقاتی» (سایمون دیورینگ،۱۳۸۲: ۱۸). آنچه برای هوگارت اهمیت داشت این بود که بداند فرهنگ چگونه ساخته می‌شود و سبب بروز چه نوع فعالیت‌هایی در جامعه می‌شود.

در دهه‌ی ۱۹۷۰ مطالعات فرهنگی در بریتانیا، با تفسیری مارکسیستی و متأثر از آثار لویی آلتوسر[4] و گرایش او که بر آگاهی و اهمیت روبنایی(فرهنگ) تأکید دارد، آغاز به کار کرد.

۳-۲-ویژگی‌های مطالعات فرهنگی

برای توصیف مطالعات فرهنگی نیاز است که ویژگی‌های آن را بشناسیم. یکی از ویژگی‌های مطالعات فرهنگی، ماهیت میان‌رشته‌ای آن است که به پدیده‌ها، نگاه تک‌بعدی ندارد و با هرگونه ارزش‌گذاری و چارچوب مخالفت می‌ورزد.

[1] - Frank. R Leavis.
[2] - Richard, Hogarth
[3] - Raymond, Willims
[4] -,Louis, Altusser

پاینده ویژگی آشکار و مهم مطالعات فرهنگی را این موارد می‌داند:«مناقشه درباره‌ی درستی تمایز یادشده بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه. این رویکرد میان‌رشته‌ای، دایره‌ی شمول تحقیقات ادبی و فرهنگی را به همه‌ی جلوه‌های فرهنگ«زیست شده‌ی»جامعه‌ی معاصر گسترش داده و در بنیانی‌ترین مقولات نقدادبی سنتی تردید کرده‌است تا کلّاً طرحی نو برای نقدادبی دراندازد. در این طرح نو، هم اهداف نقد تغییر کرده‌اند و هم ابژه‌های آن. در گذشته ابژه‌های نقد به «آثار معتبر» منحصر می‌شدند اما اکنون نقد همه‌ی متون ادبی و فرهنگی را(خواه این متون با گفتمان مسلط همخوانی داشته‌باشند و خواه با آن در تضاد قرار بگیرند) شامل می-شود»(پاینده، ۱۳۹۱: الف:۶۲). در واقع به نظر منتقدان فرهنگی«هیچ گونه تمایز معناداری میان شکل‌های فرهنگی موسوم به«سطح بالا»و«سطح پایین»وجود ندارد چون می‌توان تمامی محصولات فرهنگی را به منظور آشکار ساختن کارکرد فرهنگی‌ای که دارند یعنی راه‌هایی که از طریق آن‌ها با انتقال و تغییر شکل انواع ایدئولوژی به تجربه‌ی ما شکل می‌دهند؛ مورد تحلیل قرار داد، که البته این چیزی نیست مگر نقش محصولات فرهنگی در گردش قدرت»(تایسن،۱۳۸۷: ۴۹۳-۴۹۴).

از همه‌ی مطالب فوق که درباره‌ی مطالعات فرهنگی گفته شد درنهایت می‌توان گفت که فرهنگ مورد نظر در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی، فرهنگ جامعه‌ی مدرن(مطالعه ی فرهنگ معاصر)است که همه‌ی موارد فرهنگ را دربرمی‌گیرد، مطالعات فرهنگی در مقایسه با سایر رشته‌ها نگاه متفاوتی به فرهنگ دارد اما نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد شتاب و سرعت و تنوع تغییر و دگرگونی در نظریه‌های ادبی و مطالعات فرهنگی است.

«یکی از نکات جالب در باره‌ی نظریه‌ی‌ادبی و مطالعات فرهنگی این است که آن‌ها پیوسته در فرایند دگرگونی هستند و نظریه‌ها و نظریه‌پردازان با شتابی فزاینده می‌آیند و می‌روند»(برگر،۱۳۸۵: ۴۲).

۳-۳-شیوه‌ی پژوهشی مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی از نظر شیوه‌ی پژوهشی یک روش ترکیبی ـ تلفیقی است و متناسب با موضوعاتی که مورد توجه‌اش است به همه‌ی رشته‌ها نیاز دارد. همان‌گونه که قبلاً هم اشاره شد شیوه‌ی مطالعات فرهنگی تحلیل فرهنگ معاصراست. «کانون روش شناختی رویکرد مطالعات فرهنگی، معناکاوی ابژه‌های فرهنگی در بستر و بافت اجتماعی-تاریخی آن‌ها و همچنین شالوده شکنی مفروضات پنهان و آشکار کارکردها و عملکرد ابژه‌های فرهنگی است» (فاضلی،۱۳۸۷: ۲۹۴-۲۹۵).

همچنین می‌توان گفت: مطالعات فرهنگی، رویکردی است که خط سیر واحدی ندارد و مانند رشته‌های دیگر موضوع‌های مطالعاتی مشخصی ندارد و روش‌های مطالعاتی آن مشخص نیست.

سایمون دیورینگ متذکر می‌شود که«مطالعات فرهنگی روش یا قاعده‌ای دانشگاهی نظیر دیگر رشته‌ها نیست. این رشته نه روش‌شناسی معینی دارد، نه در پژوهش، به طور واضح حوزه‌های مشخصی را شامل می-شود البته همان‌طور که از نامش برمی‌آید، مطالعات‌فرهنگی مطالعه فرهنگ یا به طور دقیق‌تر مطالعه‌ی فرهنگ معاصراست»(دیورینگ، ۱۳۸۲:مقدمه کتاب).

۴- کاربرد مطالعات فرهنگی در مجموعه داستان‌های دانش‌آراسته

مطالعات فرهنگی، در ایران سابقه‌ی چندانی ندارد و در سال ۱۳۸۰ بود که مطرح گردید، اما در همین زمان کوتاه، خوب توسعه یافته و طرفداران زیادی پیدا کرده‌است؛ «مطالعات فرهنگی در ایران، با عرصه‌ی قلمروی خلاقانه و طرح مباحث جدید چون فرهنگ عامه، زندگی روزمره، قدرت و مقاومت، طرفداران بسیاری را به خود جلب کرد»(رضایی و کاظمی،۱۳۹۱: ۴۲).

موضوع مطالعات فرهنگی در ایران، نیز مانند جوامع دیگر، گسترده و متنوع است و هر آنچه را که مربوط به فرهنگ باشد، در برمی‌گیرد؛ از شیوه‌ی آشپزی گرفته تا مکان و روش غذا خوردن، نحوه‌ی لباس‌پوشیدن، مهمانی رفتن، خرید کردن، ورزش کردن و برگزاری مراسم عزاداری ، تئاتررفتن و تلویزیون نگاه کردن، موسیقی گوش‌دادن، گردش‌رفتن و مسافرت و غیره، همگی در این مقوله می‌گنجد.

دانش آراسته، مسائل و موضوعاتی را که در داستان‌هایش مطرح می‌کند، اغلب زندگی روزمره‌ی مردم را دربرمی‌گیرد. جلوه‌های فرهنگ را می‌توان در آثارش تحلیل کرد.

۴-۱- بررسی فرهنگ معاصر(فرهنگ مدرن)در مجموعه داستان‌های دانش‌آراسته

فرهنگ مورد نظر در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی، به جامعه‌ی مدرن(مطالعه‌ی فرهنگ معاصر) معطوف است. مدرنیسم، پدیده‌ای است که از اروپای قرن بیستم به دیگر کشورها، گسترش یافت. رشد سریع جمعیت، همراه با بسط و اشاعه‌ی فرهنگ، عناصری است که در پدیدآمدن مدرن تأثیر داشت. تمدن غرب که به صورت تمدن غالب جهانی در آمده است، کشورهای دیگر را نیز، ناگزیر به انطباق با آن کرد، در واقع مدرن شدن نوعی تحول در شیوه‌ی زندگی اجتماعی است که از منظر مطالعات فرهنگی، می‌توان به آن پرداخت. زیرا مطالعات فرهنگی با شیوه‌ی تحلیل فرهنگ تجربه‌ی زیسته‌ی انسان امروز، به زندگی روزمره-اش می‌پردازد.«در تئوری‌های جامعه‌شناختی، فلسفی، مدرن بودن مستلزم نفی و انکار سنت یا تقابل و تضاد ماهوی سنتی و مدرن است در نتیجه این تقابل و تضاد، فصل تمایز مدرنیته می‌شود»(فاضلی، ۱۳۸۷ : ۱۲).

اینک می‌خواهیم چگونگی مدرن شدن را که سبب تحولات فرهنگی معاصرشده است بررسی کنیم:

۴-۱-۱- فرد گرایی

یکی از مؤلفه‌های فرهنگ مدرن، که از غرب تأثیر پذیرفته، فردگرایی است. از پیامدهای آن بیگانگی، بی-تفاوتی و بی‌اهمیتی نسبت به یکدیگر است اما سنت که اجتماع‌گرایی در آن غالب است به صفا و صمیمیت و صداقت افراد به یکدیگر بها می‌دهد

در داستان«پوست اندازی»از مجموعه داستان *اشتباه قشنگ*، نویسنده با لحن تأسف آمیز، تغییر و تحول فرهنگی جامعه را بیان می کند:

«من و شما دیگر آن آدم‌های گذشته نیستیم که در غم و شادی هم شریک بودیم وبه اتفاق هم می-خواستیم دنیای بهتر بسازیم که کینه وعداوت در آن نباشد. یعنی وقتی آن باد توفان‌خیز ما را از هم جدا کرد،

از خودمان نپرسیدیم چرا این‌طور شدیم و چرا به جای فکرکردن به روی هم تیغ کشیدیم، پیچیده شدیم و به رسم زمانه زندگی کردیم، آدم‌های چند چهره‌ای که سیه‌روزی خود را از چشم هم دیدیم و خصم یکدیگر شدیم ... زندگی در خانه‌ها، خیابان‌ها و کوچه‌ها تغییر کرده‌است. آدم‌ها دیگر آن آدم‌ها نیستند. خانواده برایم بیگانه است، همان‌طور که من برای آن‌ها بیگانه شده ام. دیگر تحمل شنیدن حرف‌های یکدیگر را نداریم و با کوچک‌ترین حرفی به هم می‌پریم ...»(دانش آراسته،۱۳۸۸ الف: ۷۳– ۷۴).

در داستان«شاپه»از مجموعه داستان *سفر به روشنایی*، نویسنده بی‌تفاوتی وسردی افراد به هم را، که به اوج خود رسیده‌است، در چنین جامعه‌ای به تصویر می‌کشد.

شاپه روایت فردی است که از هنگام تولد فقیر و گرسنه بود. او هرگز طعم خانواده را نچشید و همیشه بی‌پناه و درمانده بود، به کمترین حد خوردنی که یک تکه نان باشد، قانع بود اما کسی پیدا نمی‌شد به کمترین توقع او پاسخ دهد اگر هم کسی پیدا می‌شد، در ازای آن، از او می‌خواست که شکلک درآورد و لودگی کند، رفتاری که در شأن انسان باشد، با او نداشتند که بنا بر داستان نویسنده، می‌تواند ناشی از پیامد فردگرایی، در جامعه‌ی مدرن باشد. «روز و شب سرگردان و بی‌پناه توی کوچه پس‌کوچه‌ها قدم می‌زد. موقع ظهر هرجا دکان نانوایی بود می‌ایستاد و از این و آن درخواست نان می‌کرد. بیشرشان با او شوخی می‌کردند نان را به او نشان می‌دادند او را به دنبال خود می‌کشاندند بعد می‌گفتند: «بیا».

او مثل سگی تیپاخورده به دنبالشان می‌رفت و برای‌شان ادا درمی‌آورد. وقتی می‌دید از نان خبری نیست، می‌ایستاد و نگاه می‌کرد. به این امید که شاید صدایش کنند. بعد دنبال کس دیگر می‌رفت . ... به بازار می - رفت جلوی شیرینی‌فروشی می ایستاد بعد از راز و نیاز با شیرینی‌های ویترین، از عابران می‌خواست که برای او شیرینی بگیرند. شیرینی‌ها را نشان می‌داد و می‌گفت: «از اونا می‌خوام». .... عابران پوزخند می‌زدند و بی- اعتنا از کنارش می‌گذشتند. شاپه معنای این بی‌اعتنایی را نمی‌فهمید، تعجب می‌کرد که چرا جوابش را نمی- دهند»(دانش آراسته، ۱۳۸۳: ۲۱۱ –۲۱۳).

۴–۱–۲– تحول خانواده

در فرهنگ مدرن نقش و کارکرد خانواده تغییر یافته است، در گذشته مسئولیت و وظیفه‌ی فرزندان در برابر والدین بسیار پررنگ بود. اغلب فرزندان بعد از ازدواج هم، با پدر و مادر خود زندگی می‌کردند زیرا ویژگی خانواده گسترده این امکان را برای آنان فراهم می‌کرد که فرزندان در کنار خانواده باشند. این گستردگی حتی تا حدی بود که پدر بزرگ و مادربزرگ نیز با آنها در یک خانه زندگی می‌کردند. ولی امروزه به دلیل ویژگی خانواده‌ی هسته‌ای، فرزندان خیلی زود مستقل و از خانواده جدا می‌شوند. این عامل سبب یأس و تنهایی والدین می‌شود.

از نظر نویسنده، جامعه‌ی مدرن که تحت تأثیر فرهنگ سرمایه‌داری است، فرزندان در برابر پدر و مادرشان احساس تعهد نمی‌کنند آنها به زحمات و خواسته‌های والدین خود بی‌اعتنا هستند و این باعث بروز ناراحتی و پشیمانی والدین می‌شود زیرا هیچ محبت و توجه‌ای از سوی فرزندان‌شان دریافت نمی‌کنند.

در داستان«بارفتگان»از مجموعه داستان *درصدای باد*، درد دل پدری زحمت‌کش است که به سبب بی-عاطفی فرزندان، احساس تنهایی و یأس می‌کند:

«زندگی‌ام چه بوده؟ سراسر بدبختی و گرفتاری. از وقتی خودم را شناختم کار می‌کردم یک عمر سپیده نزده درِ قهوه خانه را باز کردم و شب خسته و کوفته به خانه رفتم. شام را خورده و نخورده مثل نعش گوشه-ای افتادم. خرس در دنیا و خوک در آخرت نه سفری رفتم نه جایی را دیده‌ام. از خودم می‌زدم که بچه‌هایم را جایی برسانم. نیست خودم بدبختی کشیده بودم، نمی‌خواستم بچه‌هایم مثل من بدبخت و فعله بشوند. اما حالا که زندگی‌ام را مرور می کنم، می‌بینم که اشتباه کرده‌ام. نباید دلم را به بچه‌هایم خوش می‌کردم. نمی-دانستم که این‌طور تنها می‌شوم. با یاد گذشته‌ها زندگی می‌کنم. می‌دانم آن روزها برنمی‌گردند»(دانش آراسته،۱۳۷۹: ۱۵ ـ ۱۶).

گاهی احساس تنهایی در سنین بالا، باعث بروز تخیل‌گرایی و عدم پذیرش واقعیت برای آنان می‌شود. در داستان«سلطنت مؤلف»از مجموعه داستان *درصدای باد*، روایت پیرمردی است که فرزندانش به آمریکا رفته-بودند و او را فراموش کرده‌بودند پیرمرد به خاطر این بی‌اعتنایی پناه به دروغ و رؤیا می‌برد: «بچه‌هایش رفته-بودند آمریکا و او را فراموش کرده‌بودند اما پیرمرد نمی‌خواست آن را باور کند، برای همین با خاطره‌های بچه‌هایش زندگی می‌کرد. عکس آن‌ها را به این و آن نشان می‌داد و از خوشبختی‌شان در آمریکا حرف می‌زد. چنان در باورش غرق می‌شد که از زبان بچه‌هایش برای خودش نامه می‌نوشت. نامه را برای این و آن می-خواند. لباس دست دوم می‌خرید وانمود می‌کرد از آمریکا برایش فرستاده‌اند»(دانش‌آراسته،۱۳۷۹ :۳۳ ـ ۳۴).

تفاوت‌ها و تقابل فرهنگ مدرن با سنت، برای والدین سنتی، بسیار ناگوار است زیرا از نگاه آنان فرزندان-شان آن‌ها را درک نمی‌کنند. آن‌ها مدام از سختی‌هایی که کشیده‌اند حرف می‌زنند ولی تأثیری در بچه‌ها نمی-گذارد. در داستان«یک سیگار تو را می‌کشم»از مجموعه داستان *درصدای باد* از زبان راوی آمده است: «زیردست زن بابا بزرگ شدم. وقتی به بچه‌ها می‌گویم که زن بابا برایم پلو می‌ریخت، زیرش سرد بود، رویش گرم بود؛ شما کجا سختی کشیدید، هزار بار بیشتر پلوی خالی خوردم، به من می‌گویند که زندگی با آن زمان فرق کرده. انگار با دیوار حرف می‌زنم. صدای نوار را بلند می‌کنند.»(دانش آراسته،۱۳۷۹ : ۱۱۷ ـ ۱۱۸)

در داستان«کاجو»از مجموعه داستان *ساختارشکن چشم‌ها* این دوری و عدم ارتباط فرزندان با پدر، خیلی بیشتر نشان داده شده‌است. کاجو روایت فردی است که دست‌فروشی می‌کند او کلوچه و آلوچه‌خشکه می-فروشد، به خاطر نبود روابط عاطفی با بچه‌هایش و عدم درکی که بین‌شان است،ترجیح می هد با وسایل‌هایی که می‌فروشد انس بگیرد، به آنان شخصیت ببخشد و با آن‌ها درد دل کند. «بچه‌هایم دیگر بزرگ شده‌اند و حرف مرا گوش نمی‌کنند آن‌ها فقط از من توقع دارند، ولی تحویلم نمی‌گیرند شاید از این که پدرشان هستم خجالت می‌کشند. از من موبایل می‌خواهند.

می‌گویند: همه موبایل دارند. تو و کلوچه خوب می‌دانید که من با چه بدبختی چرخ زندگی را می-چرخانم. لودگی می‌کنم. برای شما شعر می‌سازم و آن را با آهنگ می‌خوانم و قر می‌دهم و صنار و سه شاهی درمی‌آورم. من دلقک نیستم. ولی مجبورم با لودگی امرار معاش کنم ...تقصیر من است که برایشان کتانی آدیداس خریدم که بروند فوتبال بازی کنند»(دانش آراسته،۱۳۸۸ ب: ۸ ـ ۹).

از نظر نویسنده، فرزندانی که این چنین توقعاتی از پدر و مادر خود دارند مسلماً در زمان پیری والدین، مسئولیتی در قبال نگه‌داری آنان، احساس نمی‌کنند و در نهایت آن‌ها را به خانه‌ی سالمندان می‌سپارند. احترام به والدین و مواظبت از آن‌ها، در فرهنگ سنتی و دینی ما، بسیار سفارش شده‌است.

داستان«قاشق چایخوری»از مجموعه داستان *اشتباه قشنگ* روایت فردی است، پس از سال‌ها تلاش و کسب موفقیت و ثروت سرانجام بچه‌هایش او را به خانه‌ی سالمندان بردند.

«برای خودت کیا بیا داشتی. گذشته از مال و منال و ثروت، بزرگ‌ترین چلوکبابی شهر مال تو بود. همه‌ی خانواده از برکت وجود تو نونوار شده بودند. اما حالا کجا بودی؟ جایی که در ازای آن همه خدمت، آن را حق خودت نمی‌دیدی. غلامحسین به ملاقاتت می‌آمد. چشم‌هایش از اشک پر می‌شد و به من می گفت: عاقبت حاجی را می بینی؟ ای تف به این زندگی»(دانش آراسته، ۱۳۸۸الف : ۴۵).

۴-۱-۳- تغییر سبک زندگی

یکی از پیامدهای پذیرفتن فرهنگ مدرن، تغییر وتحول در شیوه و سبک زندگی است که در موارد متفاوت مشاهده می‌شود.

۴-۱-۳-۱- زندگی در آپارتمان

زندگی در آپارتمان، شیوه جدید زندگی در تقابل با خانه‌ی سنتی است. خانه‌های سنتی با سبک معماری که داشتند، مهمان و افراد زیادی را در خود جای می‌دادند و این باعث می‌شد که رفت و آمدها خیلی بیشتر اتفاق بیفتد، در هنگام صرف غذا، سفره پهن می‌کردند و همه دور سفره می‌نشستند و فضای صمیمی‌ای بین-شان برقرار می‌شد ولی امروزه ملاحظه می‌شود که در فرهنگ معاصر، خانه‌ها آپارتمانی شده است، با توجه به فضای کوچک آپارتمان، خیلی از کاربردها که در گذشته بود امروزه غیرممکن است دیگر از سفره و فضای صمیمی گذشته خبری نیست. افرادی که پدر و مادر سالمند دارند علی رغم میل باطنی شان باید آن ها را به خاطر کمبود فضا، راهی خانه‌ی سالمندان کنند دیگر نه امکانات وجود دارد و نه نوه‌ها مثل گذشته، پدربزرگ و مادربزرگ پیر خود را می‌پذیرند بنابراین در این شرایط، نگه‌داری یک فرزند از پدر و مادرش خود به خود منتفی است.

در داستان«قاشق چایخوری»از مجموعه داستان *اشتباه قشنگ* راوی مشکلات خود را از نگه‌داری مادرش در آپارتمان می‌گوید و توضیح می‌دهد که از روی اجبار مادرش را به خانه‌ی سالمندان سپرده‌است. «چه کار می‌توانستم بکنم، چقدر می‌توانستم توی یک آپارتمان کوچک نگهداری‌اش کنم. زندگی ما شده بود جهنم.

بچه‌هایم به پر و پای هم می‌پیچیدند، یا صدای ضبط‌صوت را بلند می‌کردند.چقدر می‌توانستم با آن‌ها دعوا کنم. مجبور شدم بیاورم اینجا»(همان : ۴۶).

۴-۱-۳-۲- استفاده از تکنولوژی درلوازم منزل

استفاده از تکنولوژی درلوازم منزل،یکی از تغییراتی است که در سبک زندگی کنونی صورت گرفته، از نظر نویسنده، زنان در مقایسه با مردان خیلی سریع، از تغییر سبک زندگی استقبال می‌کنند. مردان آرامش را در سنت می‌بینند و همچنین نسبت به زنان، نگاه نوستالژی به سنت دارند ولی بر عکس زنان که استفاده از تکنولوژی را یک تحول فرهنگی می‌دانند، چنین نگاهی را ندارند.

در داستان«اطلاع رسانی»از مجموعه داستان *متن خود یک کویر* است، گفتگوی زن و شوهری روایت می-شود که با هم اختلاف نظر دارند مرد از دنیای سنتی لذت می‌برد و دوست ندارد دور شود ولی زن کاملاً برعکس، او دنیای مدرن را دنیای آسایش و راحتی می‌بیند.

«مرد گفت: مادرم با نمک یار گردو می سایید مثل سرمه. تردید داشتم که حرفش بی جواب بماند. حدسم درست بود. زنش گفت: آن وقت ها«یک ـ دو ـ سه»نبود ـ مجبور بود. تو چه مارکسیستی هستی که تکنولوژی را قبول نداری؟ علی گفت: تکنولوژی را قبول دارم ولی صدایش نفرت انگیز است. مادرم هنگام کار با نمک یار طوری خم و راست می شد، انگار که داشت می‌رقصید.

زنش گفت: این از تفکر مائوئیستی تو مایه می‌گیرد که تصور می‌کردی مادرت هنگام کار می رقصید»(دانش آراسته ،۱۳۸۴ :۲۴ ـ ۲۵)

۴-۱-۳-۳- تغییر سبک و نحوه ی لباس پوشیدن و طرز آرایش

تغییر سبک و نحوه ی لباس پوشیدن و طرز آرایش، در فرهنگ معاصر بسیار آشکار است. این تغییر در زنان خود را بیشتر آشکار کرده‌است. در فرهنگ سنتی که متأثر از دین اسلام است زن باید خود را از نگاه نامحرم بپوشاند و لباس‌هایی پر جلوه نپوشد و به اصطلاح حجاب را رعایت کند. اما امروزه زنان با استقبال از فرهنگ غرب لباس‌هایی می‌پوشند که با فرهنگ سنتی کاملاً در تضاد است و خیلی راحت این نوع پوشش را می‌پذیرند.در داستان«پوست اندازی»از مجموعه داستان *اشتباه قشنگ*، راوی از مهمانی‌ای که در خانه‌اش برپا شده بود، حرف می‌زند:

«یک شب خواهرم با موهای رنگ کرده و شلوار چسبان، گل سرسبد مجلس شده بود. از سفرهایش به جزیره کیش و دوبی و آنتالیا حرف می‌زد و از فروشگاه‌هایشان که چشم را خیره می‌کند و از زندگی در خارج که چقدر خوب و راحت است و از دوستش پوران در استرالیا گفت که عشق دنیا را می‌کرد. بعد، از روی دلسوزی به من گفت: داداش چرا از این جا دل نمی‌کنی؟ چرا نمی‌روی دنیا را ببینی؟چقدرمی‌خواهی خودت را درخانه حبس کنی؟ حوصله‌ات سر نمی‌رود؟ چرا از زندگی لذت نمی‌بری؟»(دانش آراسته ،

۱۳۸۸الف : ۷۳). علاوه بر موارد فوق، ما شاهد تغییردر دیگر زوایای فضای جامعه هستیم که با گذشته تفاوت آشکاری دارد:

۴-۱-۳-۴- تغییر نگرش دانشجو به فضای علمی و دانشگاه

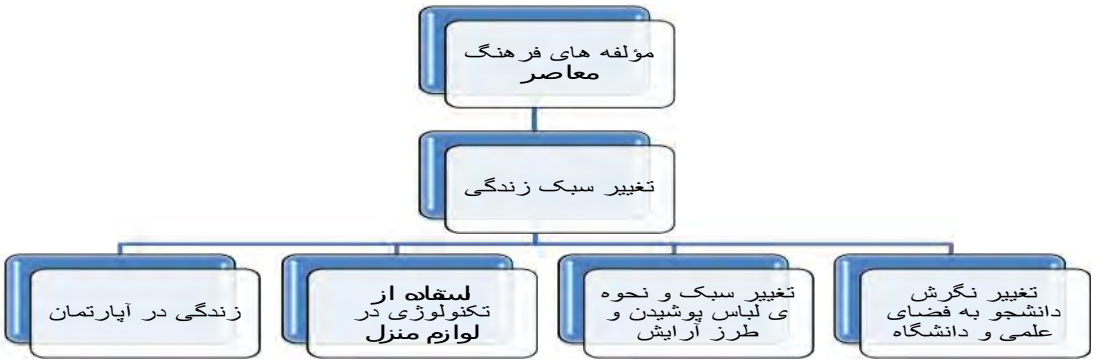
امضای فرمان مشروطیت که دستاورد نهضتی سیاسی ـ اجتماعی بود، در اثر بیداری جامعه‌ی ایرانی حاصل شد. یکی از عواملی که نقش مهمی در این روند داشت، تأسیس مدرسه‌ی دارالفنون توسط امیرکبیر که هدفش گسترش دانش‌های نوین بود که خود بعدها سبب تعلیم و تربیت همگانی به شیوه‌ی جدید و تأسیس دانشگاه در دوره‌های بعد شد.

اهمیت و ارزشی که فضای علمی در جامعه داشت، برهمگان آشکار بود. اغلب کسانی وارد دانشگاه می-شدند که هدف‌شان تحصیل علم و کسب تخصص بود بنابراین برای دانشجو در جامعه اهمیت زیادی قائل بودند. اما با گذشت زمان نه چندان دور با تغییر دگرگونی در فضای علمی دانشگاه مدرک‌گرایی نیز موجی بود که جامعه را فراگرفت، ایدئولوژی حاکم نیز براین امر دامن زد و با راه اندازی دانشگاه‌های پولی، فرصت را برای افراد پولدار، هموار کرده‌است وآنان نیز، صرف اینکه مدرکی داشته باشند وارد دانشگاه می‌شوند و در نتیجه مدرک دانشگاهی هم از ارزش و اعتبار خود نسبت به گذشته، کاسته شده‌است. این فضای سهل‌الوصول که زمانی دست‌رسی به آن کابوس بود اکنون فضای تفریح و سرگرمی شده است.

داستان «پدرمادرکش‌ها» از مجموعه داستان *اشتباه قشنگ*، راوی مسافری است که سوار تاکسی شده، او بعد از پیاده شدن چند نفرمسافر، باب گفتگو را با راننده باز می‌کند:

«پرسیدم: این‌ها دانشجو بودند؟ گفت: لابد بودند که سه راه دانشگاه پیاده شدند. مگر کتاب و دفتر را توی دستشان ندیدی؟ گفتم: دانشجو که خودش را به آن ریخت در نمی‌آورد. نگاهم کرد و گفت: از قرار معلوم دلت خیلی پر است. چه چیز ما رو به راه است که این یکی باشد. حالا چرا بندکردی به دانشجوها. گفتم: آخر می‌گویند این‌ها چشم و چراغ ملت اند. گفت: بودند. حرف حالا را بزن. گفتم: خدا پدرت را بیامرزد. به این‌ها می گویند: پدرمادرکش نه دانشجو. یکی تمام مدت با موبایل حرف می زد. طرز حرف زدنش را دیدی. آدم با خاله اش آن‌طور حرف نمی‌زند؟ آن یکی حیا توی چشمش نبود. ورجه ورجه می‌کرد و می‌گفت: تویی؟ حالا کجایی؟ بلند بلند می‌خندید که چی؟ خانه‌ای ؟ شوخی می‌کنی. تو و خانه! همین‌طور که داشتم برایش حرف می‌زدم، گفت: دخترم. بعد شیشه را پایین کشید وصدا زد: مهنوش! دختر برگشت و دست تکان داد. من هم بی‌اختیار فریاد زدم. بهنوش! دخترم برگشت شانه به شانه دخترش راه می رفت وچند تا جوان دنبالشان بودند»(دانش آراسته، ۱۳۸۸ الف :۶۵- ۶۶).

مؤلفه‌های تغییر سبک زندگی از فرهنگ معاصر در نمودار زیر مشاهده می‌شود .



۴-۱-۴- فرهنگ مصرف (مصرف‌گرایی)

یکی از پیامدهای فرهنگ مدرن، مصرف‌گرایی است. در تقابل با سنت، که خرید و ریخت و پاش را اسراف و نوعی گناه به شمار می‌آورد.« صنعت فرهنگ با دروغ‌ها و نه واقعیت‌ها، با نیازها ونه راه‌حل‌های واقعی، سروکار دارد»(تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۵۵).«به نظر منتقدین مارکسیست، تبلیغات، غیراخلاقی نیز هست، زیرا تبلیغات‌گران، از هر فوت وفنی(اخلاقی غیراخلاقی) برای واداشتن مردم به استفاده از کالاها و خدمات بهره می‌گیرند»(برگر، ۱۳۸۵: ۷۲)

در فرهنگ سنتی و دینی ما از هرگونه اسراف و تبذیر نهی شده‌است وآیات و روایات زیادی در این خصوص آورده شده اما فرهنگ جامعه‌ی معاصر ما، تحت تأثیر جهان سرمایه‌داری، افراد را به خریدن اشیای غیرضروری تشویق و ترغیب می‌کند. جهان سرمایه‌داری با تبلیغات و کم‌رنگ‌کردن فضای دینی، این نیاز کاذب را در افراد به وجود آورده‌است.در این میان زنان در مقایسه با مردان، اشتیاق بیشتری به آن نشان داده و به خریدن وسایل غیرضروری روی آورده اند.داستان«راه پله»از مجموعه داستان *مویه مر* راوی مشکلاتش را از خرید کالا بیان می‌کند.

«زن ها را که می‌شناسی، گذشته را زود فراموش می‌کنند. زن من که آرزویش داشتن دو تا اتاق بود، حالا ساز دیگری می‌زد. سرش می‌رفت خریدش نمی رفت. همیشه هم بهانه‌ای برای آن داشت. جا دیگر برایش مهم نبود. انگار این همان آدمی نیست که آرزوی دو تا اتاق را می‌کرد»(دانش آراسته،۱۳۸۰ : ۶۹).

در داستان«پوست اندازی»از مجموعه داستان *اشتباه قشنگ*، هنگامی که خواهر راوی از مسافرت‌هایش حرف می‌زند او از فروشگاه‌ها که مراکز خرید هستند با جمله‌ی«که چشم‌ها را خیره می‌کند»یاد می‌کند (ر.ک. ص:۱۲).«لذت نگاه‌کردن به کالا و تماشای ویترین مغازه‌ها و صرف نگاه به کالاها(بدون خریدشان) برای نخستین‌بار وارد واژگان خرید گشت.» (استوری، ۱۳۸۵: ۳۰۷) «به گفته‌ی وبلن: دوران مدرن، دورانی است که هیچ‌گونه، محدویتی در امر مصرف وجود ندارد و بلکه مصرف، امری بی‌حد ومرزی است که با نیازهای روزمره و خواست‌های بنیادین افراد بی‌ارتباط بوده و درواقع بازگویی تمامی آمال و آرزوهای سرکوب شده-ی بشر است لذا مصرف در جامعه‌ی مدرن، تبدیل به یک مرام شده‌است»(بهار، ۱۳۹۰ : ۱۸۸).

۴-۱-۵- غرب گرایی

غرب گرایی پدیده‌ای است که جهان معاصر را دربرگرفته است. جامعه‌ی ما نیز از این امر مستثنی نیست. این اشتیاق در قشر جوانان بسیار محسوس است که می‌توان برای آن، علت‌هایی ذکر کرد: یکی از آن علت-ها، تبلیغاتی است که درباره‌ی این کشورها صورت می‌گیرد. به نحوی که گویی مدینه‌ی فاضله‌ای است که هرکس می‌تواند رؤیاهایش را در آن‌جا بیابد اما علل دیگری را که می‌توان در این‌باره ذکر کرد، در جامعه‌ی ما به‌خاطر گفتمان حکومت و ایدئولوژی حاکم، خواسته‌های افراد در چارچوب قرار می‌گیرد و انتظاری که آن افراد از جامعه و آزادی دارند برآورده نمی شود، بیکاری نیز مزید علت است.

داستان«اولین ترجمه»از مجموعه داستان *سفربه روشنایی*، جوانی که قصد رفتن به کشور فرانسه را دارد، مشتاق است که زبان فرانسه یاد بگیرد. او از آقای مدیری که به فرانسه رفته و زبان فرانسوی می‌داند، می-خواهد کمک بگیرد. در طول داستان گفتگویی بین آن‌ها رد و بدل می‌شود، جوان انگیزه‌ی خود را از رفتن به کشور فرانسه بازگو می‌کند:

«دستش را روی شانه‌ام گذاشت .... خُب، در فرانسه چه هدفی را می‌خواهید دنبال کنید؟ گفتم: «می-خواهم زندگی کنم و در هوایی زندگی کنم که آزادی باشد.»

سرش را چند بار تکان داد و گفت: «خوب است، پس در جستجوی آزادی هستید؟»

جوابش را ندادم. می ترسیدم که باز کش بدهد. با پوزخند گفت: «خُب، آزادی آنجا چه ربطی به شما دارد؟» می دانستم چه می خواهد بگوید. من دیگر با رؤیای خودم زندگی می کردم نه با مفهوم«ما»»(دانش-آراسته، ۱۳۸۳: ۱۸۴-۱۸۵).

۴-۱-۶- آزادی های فردی

«دنیای مدرن با«ارزش‌ها و فرآیندهای فردگرایانه، عقلانیت، عرفی‌شدن یا سکولارشدن، دموکراتیک‌شدن و صنعتی‌شدن همراه بوده است»(فاضلی، ۱۳۸۷ : ۲۲). اما در جامعه‌ی سنتی که تحت نفوذ فرهنگ دینی است،

موارد فوق در خارج از چارچوب آن معنا ندارد باید بنا بر مسائل شرعی، صورت گیرد. در جامعه‌ی معاصر، جایگاه سنت، کم‌رنگ شده و آن چارچوب، درخیلی از موارد برداشته شده‌است. دموکراتیک‌شدن و سکولارشدن از فرایندهای دنیای مدرن است که با آزادی‌های فردی هماهنگی دارد. هر چند که مغایر با ارزش‌های دینی باشد

داستان«اطلاع رسانی»از مجموعه داستان‌های *متن خود یک کویر* است، به آزادی‌های فردی اشاره دارد: راوی با زنش تفاهم ندارد به همین‌خاطر، دعوت دوستش را می‌پذیرد اما در خلال حرف‌هایش، پی می‌بریم که او فردی نیست که پایبند به اصول اخلاقی که در فرهنگ ما رواج دارد، باشد. در سنت معمولاً زنان با مردان نامحرم مراوده‌ای ندارند، فرهنگ مردسالاری نیز اجازه‌ی چنین آزادی را نمی‌دهد اما راوی از این ارتباط کمال رضایت را دارد:

«زنم گفت: همایونی چند بار تلفن زده. خوب نیست باز دعوتش را رد کنی.

به زنم گفتم: خب، تلفن کن بگو جمعه ناهار می‌آییم.

با خودم گفتم: چه کارش دارم. من عرق خودم را می‌خورم، او هم حرف خودش را می‌زند. گوشم را یکی در یکی دروازه می‌کنم

روزهای جمعه من و زنم به هم نگاه می‌کردیم و از بدبختی پاچه‌ی یکدیگر را می‌گرفتیم. به تعبیر همایونی روشنفکر شده بودم واز طبقه‌ی خودم بریده بودم. گوشم از این حرف‌ها پر بود. من فقط می‌خواستم از خودم بیرون بیایم. خانه‌ی همایونی این خوبی را داشت که او با زنم و من با زنش حرف می‌زدم. و این از خصلت خوب روشنفکری است»(دانش‌آراسته، ۱۳۸۴: ۲۵ – ۲۶).

۴-۱-۷- مادی گرایی

مادی‌گرایی پدیده‌ای است که امروزه در فرهنگ معاصر خودنمایی می‌کند و در تقابل با سنت که به ارزش‌های معنوی بها می‌دهند قرار دارد. مادی‌گرایی به دنبال خود زیاده‌خواهی و سودجویی را در پی دارد. این ایدئولوژی که با جهان سرمایه‌داری غرب هماهنگی دارد افراد را به داشتن مادیات و سرمایه تشویق می-کند ، در مقابل، ایدئولوژی سنتی افراد را به قناعت و خرسندی دعوت می‌کند و کسب ارزش‌های معنوی را امتیازی در برابر ارزش‌های مادی می‌داند.

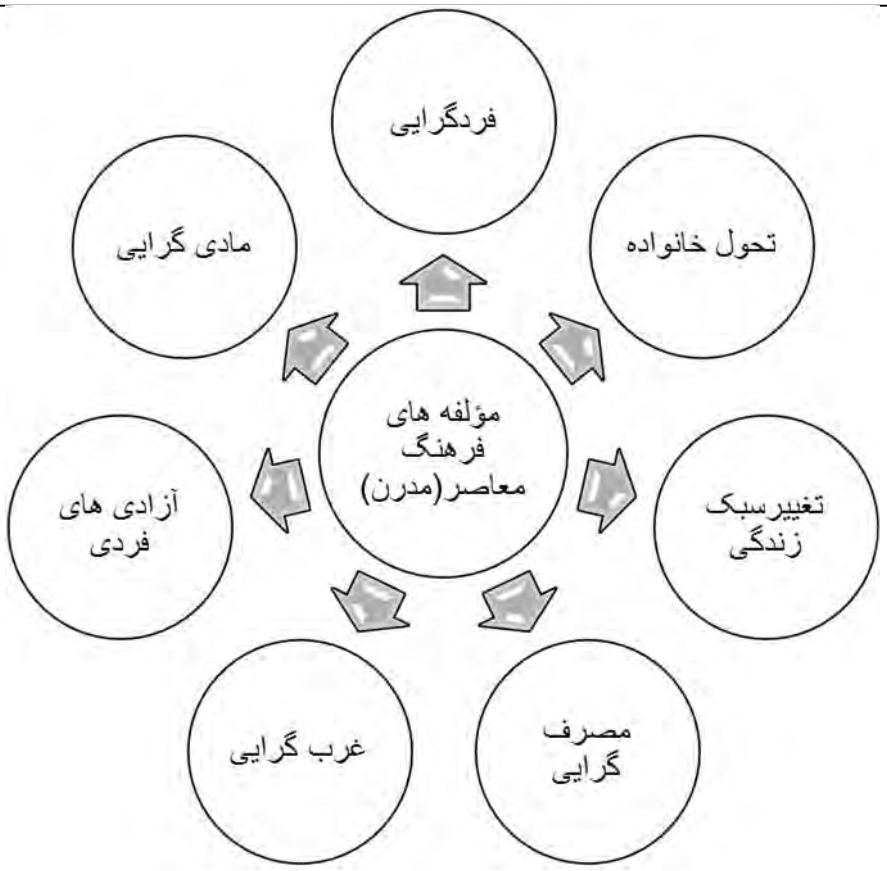
این اختلاف ارزش‌ها در داستان«باغچه‌های لگدخورده»از مجموعه داستان *متن خود یک کویر* است از زبان راوی گویای این مطلب است، راوی از زمانی حرف می‌زند که سرباز جبهه جنگ بود او می‌خواست برای فرزند شش ساله‌اش، فضای جنگ را توضیح دهد اما بچه‌اش هیچ تصوری از جنگ ندارد او که با کشیدن نخل‌های سوخته می‌خواهد جنگ را برایش تصویر کند اما در نهایت، با گذشت زمان و تغییر جامعه، فرزند نیز تحت تأثیر آن با ارزش‌های پدر فاصله گرفته است درواقع دو نگرش جدا نسبت به جهان هستی دارند و از این بابت، پدر احساس بیگانگی با او می‌کند.

«مثل یک درخت سیب بودی که جنگ باشد یا نباشد شکوفه‌اش را می‌دهد اما درخت‌های من نخل‌های سوخته‌ی جنوب بود که در متن جنگ می‌سوختند، نمی‌دانستی نخل‌های سوخته یعنی چه، من هم دوست نداشتم جنگ را ببینی. نخل‌های سوخته را می‌کشیدم که جنگ را برایت تصویر کنم. فکر می‌کردم در کنارم خواهی ماند. اما بزرگ شده بودی و با من بحث می‌کردی. دنیای مرا ابتدایی می‌دیدی. اوایل از برخورد تو متأثر می‌شدم. ولی بعد به این نتیجه رسیدم که قانون زندگی همین است و دیگر برایم یک بیگانه شده بودی. چون بانک‌ها و ساختمان‌های سر به فلک کشیده را می‌دیدی، من خاکریزها و سنگرسازان بی‌سنگر را، من دنبال موضوع کلیشه‌ای و تکراری تاریخ رفته بودم. چون می‌خواستم تو را در این گواهی شرکت دهم. نمی-دانستم که در موضع من نبودی. ناچار بودم برایت موضوع بسازم. درحالی که خودت یک موضوع بودی»(همان ،۱۶ ـ ۱۷).

ایدئولوژی مادی‌گرایی، تأسیس بانک یا به قول دانش‌آراسته«معبد»را در بین افراد رواج داده و نوعی گرایش و تمایل به مادی‌گرایی را در آنان به وجود آورده‌است. عملکرد بانک که با پس‌انداز و دریافت بهره همراه است با سنت که همواره مشوق افراد در کمک به دیگران بدون بهره و سود است، تقابل دارد و همچنین معیارها و ملاک‌هایی که برای سنت ارزش تلقی می‌شد در فرهنگ معاصر جایگاهی ندارد فرهنگ مادی‌گرایی سبب شده‌است که فاصله‌ی طبقاتی در جامعه پدیدار شود این فاصله طبقاتی پیامدهایی در جامعه به همراه دارد که مورد توجه نقد مارکسیستی است.

در داستان«درحلقه‌ی آتش زنان قیصریه»از مجموعه داستان *مو به مو* راوی از تغییر ارزش‌ها در جامعه حرف می‌زند او فردی منافع‌طلب و موقعیت‌طلب است و از این بابت که زود موقعیت را تشخیص داده، خرسند و راضی است. «من خیلی زود به این نتیجه رسیده بودم که خیلی از معیارها دارد فرو می‌ریزد. فقط یک معیار است که روز به روز دارد ارزش پیدا می‌کند. برای این معیار در تمام دنیا دارند معبد درست می‌کنند. نام این معبد بانک است و دنیا دارد به سمت آن پیش می‌رود با این درک و دریافت دور حرف‌های زیبا را خط کشیدم دیدم این حرف‌ها یک سرگرمی جاهلانه است که به ظاهر زیبا می‌نماید ... حالا روزهایم مال خودم است هرکه را دلم می‌خواهد می‌بینم مجبور نیستم برای شندرغاز حقوق دولا راست شوم... گناه من نیست که شاخک تیزی دارم و به این نتیجه رسیده‌ام که موفقیت در جایی خانه دارد که حرکت فردی حاکم باشد. خیالم راحت است که از اقلّیّت بیرون آمده‌ام. همه به طرف معبد در حرکت هستند»(دانش‌آراسته، ۱۳۸۰ : ۲۰ ـ ۲۲).

مؤلفه‌های فرهنگ معاصر(مدرن) در نمودار زیر نشان داده می‌شود



نتیجه‌گیری

آن‌چه از بررسی‌هایی که در زمینه‌ی فرهنگ معاصر در مجموعه داستان‌های کوتاه دانش‌آراسته صورت گرفت درمی‌یابیم با ظهور دنیای مدرن شیوه‌ی کلی زندگی افراد تغییر کرده است، دانش‌آراسته که نگاه نوستالژی به فرهنگ سنتی دارد فرهنگ معاصر را نمی‌پسندد و آن را در تقابل و تعارض فرهنگ سنتی می‌داند او بروز این پدیده را علت اختلاف بین دو نسل والدین و فرزندان دانسته‌است و آن را نوعی بی‌هویتی برای نسل جدید می‌داند از نگاه دانش‌آراسته معیارهای ارزش‌گذاری در جامعه‌ی معاصر تغییر کرده و همه چیز رنگ مادی به خود گرفته‌است او از این اتفاق متأثر است. ایدئولوژی فرهنگ معاصر چنان در اذهان رخنه کرده که نسل جدید را تحت‌الشعاع خود قرار داده‌است و آنان این نوع شیوه‌ی زندگی را یک ضرورت می‌بینند.

کتابنامه

ـ برگر، آرتورآسا(۱۳۸۵)،نقد فرهنگی(ترجمه حمیرا مشیرزاده)،تهران:مرکزبازشناسی اسلام و ایران(باز).
ـ بهار، مهری (۱۳۹۰)،مطالعات فرهنگی اصول ومبانی،چاپ چهارم،تهران: سمت.
ـ پاینده، حسین(۱۳۸۸)،نقد ادبی و دموکراسی،چاپ دوم،تهران: نیلوفر.
ـ ـــــــــــ (۱۳۹۱الف)، «رویکردمطالعات فرهنگی به ادبیات عامه پسند»،ص۶۰-۷۱ .
http://www.SID.ir

ـ ـــــــــــــ (۱۳۹۱ب)،«شیوه های جدید نقدادبی: مطالعات فرهنگی»، نامه فرهنگستان ، ۳/۸، ص ۵۸-۴۱.

تایسن، لیس(۱۳۸۷)،نظریه‌های نقدادبی معاصر(ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی)،تهران: نگاه امروز/حکایت قلم نوین.

ـ تسلیمی، علی(۱۳۸۸)،نقدادبی،نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی،تهران: کتاب آمه.

ـ حسینی، سیدفرزام(۱۳۹۰)،«پرونده ای برای «مجید دانش‌آراسته» داستان نویس گیلانی»، http://farzam-h.blogfa.com/rss.

ـ دانش‌آراسته،مجید(۱۳۷۹)، درصدای باد(مجموعه داستان)،تهران: دشستان.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۰)، موبه مو(مجموعه داستان)،تهران: ثالث.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، سفر به روشنایی(مجموعه داستان)، تهران: امتداد.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۴)، متن خود یک کویر است(مجموعه داستان)،تهران: قطره.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۸الف)، اشتباه قشنگ (مجموعه داستان)، تهران: افراز.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۸ ب)، حضور دلپذیر(مجموعه داستان)،تهران: روزگار.

ـ دیورینگ ، سایمون (۱۳۸۲)،مطالعات فرهنگی مجموعه مقالات(ترجمه نیما ملک محمدی و شهریار وقفی پور)، تهران: تلخون.

ـ رضایی،محمد وکاظمی،عباس(۱۳۹۱)،«مطالعات فرهنگی و آینده علوم اجتماعی» ص ۳۶-۵۹.

ـ سردار،ضیاءالدین و وان لون، بورین (۱۳۸۸)، فرهنگ شناسی قدم اول(ترجمه زهره هدایتی(بیدهندی))، تهران: پردیس دانش.

ـ فاضلی، نعمت الله (۱۳۸۷)،مدرن یا امروزی شدن فرهنگ ایران،تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

مقایسه وندهای اشتقاقی زایا و غیر زایا
در زبان فارسی دویست سال پیش و فارسی معاصر

دکتر لیلا عرفانیان قونسولی
دکتری زبانشناسی همگانی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر شهلا شریفی
دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

این بررسی سعی دارد به مقایسه زایایی وندهای اشتقاقی زبان فارسی دویست سال پیش و فارسی معاصر بپردازد. یکی از ویژگی های مهم زبان انسان، زایایی است. زایایی[۱] ساختواژی به معنای میزان قابلیت استفاده یک وند در تولید واژه های جدید زبان است.

زایایی در بررسی های ساختواژی اهمیت فراوانی دارد زیرا از طرفی روند تغییر زبان را نشان میدهد و از سوی دیگر معیاری برای تشخیص واژه های تصریفی و اشتقاقی است و از سوی دیگر، با دانستن آن می توان واژه های محتمل و بالقوه زبان را شناسایی کرد و همچنین به ساخت واژه های تخصصی دست یازید.

سوالی که این تحقیق در پی یافتن پاسخی برای آن است این می باشد که آیا از دویست سال پیش تا کنون, وندهای زایا و غیر زایای زبان فارسی تغییر کرده است یا نه؟

برای پاسخ گویی به این سوال، چهار متن با موضوع سفرنامه از زمان معاصر و چهار متن با همین موضوع از دویست سال پیش انتخاب شد و۷۰۰واژه محتوایی از هر متن استخراج گردید . سپس به بررسی میزان زایایی وندهای اشتقاقی در واژگان اشتقاقی این متون پرداخته شد و با بررسی های آماری این نتیجه حاصل شد که در زبان فارسی معاصر، وندهای–ی (نسبت), –ی (مصدر و –ه, بیشترین زایایی و وندهای: –مان, در– , –سان, با–, –واده, فرا–, –ال, فر–, وا–, –وند, کمترین زایایی را دارند و در فارسی دویست سال پیش, وندهای–ه, –ی(مصدری) و –ن, بیشترین زایایی و وندهای: –ین, –واره, –بی, –ون, –اک, –ک, –وار, –بار , –کار, –لاخ , کد–, –مند, در–, باز–, –ناک , نا–, –گان,کمترین زایایی را دارند.

کلیدواژه‌ها: زایایی، واژه های اشتقاقی، وند اشتقاقی، زبان فارسی

۱– مقدمه :

زبان انسان زایایی زیادی دارد و این یکی از مهم ترین ویژگی هایی است که این زبان را از دیگر نظام‌های ارتباطی متمایز می کند. اهمیت زایایی در بررسی های ساختواژی چشمگیر است که به برخی از آنها اشاره می شود:

۱–میزان زایایی وندها یکی از معیارهایی است که برای تشخیص وند تصریفی از وند اشتقاقی استفاده می شود. پژوهشگران زبانی معتقدند که وند تصریفی در مقایسه با وند اشتقاقی از زایایی بیشتری برخوردار است و می توان هر وند تصریفی را به تمام پایه های مربوط به آن وند افزود.

---

[۱] productivity

۲-مفهوم زایایی علاوه بر تشخیص وندها، بر تفاوت گذاشتن میان واژه های موجود یا بالفعل و واژه های محتمل یا بالقوه در واژگان نیز کاربرد دارد(شقاقی،۵۳:۱۳۸۶).

۳- از زایایی در کاربرد شناسی نیز استفاده می شود: دریافته اند که معنای مجموعه هایی که با زایایی کمتری تولید شده اند کمتر قابل پیش بینی است. بنابراین از وندهایی که زایایی کمتری دارند برای تولید واژه‌های تخصصی تر استفاده می شود. هورن[1](۱۹۹۳و۱۹۸۴)استفاده از وندهای با زایایی کمتر را در ارتباط دو اصل از اصول گرایس بیان می کند: اصل رابطه[2]، سخنگو را هدایت می کند که از صورت های با زایایی کم در بیشتر موقعیت ها استفاده نکند چون صورت زایاتر، موجودتر است؛ اما اصل کمیت[3] با اصل رابطه مرتبط می شود و سخنگو را هدایت می کند تا از وند با زایایی کمتر برای موارد خاص یا جلب توجه به وجه خاصی از واژه استفاده کند. بنابراین در می یابیم که ساختواژه و کاربردشناسی با هم مرتبط می شوند(آرونوف،۱۹۹۸ :۲۴۶).

در این بررسی سعی داریم به مقایسه زایایی وندها در زبان فارسی معاصر و فارسی دویست سال پیش بپردازیم. از این رو در فصل بعد به روش های مختلف بررسی زایایی مورد استفاده زبانشناسان مختلف خواهیم پرداخت.

۲- پیشینه نظری

زایایی مسئله آری یا نه نیست بلکه مسئله میزان است. معیاری دقیق و مشخص برای تعیین زایایی در دست نیست. با این حال می توان به درجات زایایی اشاره کرد مبنی بر اینکه قاعده ای اصلا زایا نیست، کمی زایاست، نسبتا زایاست، زایاست یا بسیار زایاست. از طرف دیگر زایایی را در یک مقطع زمانی یعنی به طور هم زمانی می سنجند و مفهومی درزمانی یا تاریخی محسوب نمی شود و حضور یا عدم حضور قاعده یا عنصری را در طول زمان با زایایی برابر نمی گیرند. چنانچه فرایندی بدون استثنا بر تمام پایه های محتمل عمل کند آن فرایند را کاملا زایا بر می شمریم. البته به ندرت می توان فرایندی را یافت که بدون استثنا در کلیه موارد عمل کند(شقاقی،۱۳۸۶ :۴۱).

به اعتقاد شقاقی از آنجا که معیاری دقیق برای تعیین زایایی عناصر یا فرایندهای واژه سازی در دست نیست، شاید بتوان برای تهیه آمار واژگانی به متون نوشتاری معاصر یا گفتار مراجعه کرد. (همان،۱۳۸۶ :۴۱).

آرونوف معتقد است که می توان زایایی را از نظر کیفی و کمی مورد بررسی قرار داد؛ از نظر کمی می توان پیوستاری را در نظرگرفت که در یک سر آن وندهای زایا و در سر دیگر، وندهای مرده و سترون و در میانه این پیوستار، وندهایی قرار دارند که زایایی زیادی ندارند. بنابراین زایایی را نمی توان قطبی در نظر گرفت. از نظر کیفی می توان وندهای رقیب را مورد بررسی قرار داد یعنی وندهایی که از نظر شرایط نحوی

[1]Horn
[2]relation
[3]quantity

و معنایی بسیار شبیه به هم می باشند. یکی از این رقبا را می توان به عنوان پیش زمینه[1]در نظر گرفت که محدودیتی از نظر کیفی نداشته باشد. این تفاوت کیفی را می توان از نظرکمی نیز مشاهده کرد: بین دو رقیب، آنی که از نظر کیفی محدودیت کمتری دارد، از نظر کمی نیز زایاترین است.

اما چگونه می توان زایایی کمی را محاسبه کرد؟ باین[2](۱۹۹۲)روش هایی را بیان کرده است که از تجزیه رایانه ی داده ها در انگلیسی و دیگر زبانها بهره می برد. ابتدا زایایی مرتبط با میزان اضافه شدن واژه های جدید به زبان می شود که این میزان از طریق داده های زیاد، سنجیده می شود به طوری که نسبت واژه هایی که در این داده ها فقط یک بار وقوع یافته اند نسبت به تعداد کل واژه ها در این داده ها حساب می شود. روش آماری دیگر، زایایی جهانی[3] است که نه تنها بر واژه های جدیدی که شخص ممکن است با آنها مواجه شود تکیه دارد بلکه بر واژه هایی که از قبل میدانسته نیز متکی است. باین فرض را بر این می گذارد که نسبت بیشتر واژه های جدید، دلیل میانگین متوسط پایین تر است. روش دیگر این است که از درون یک سری داده مربوط به زمان حال، میزان وقوع وند در واژه را محاسبه کرده و میزان وقوع بیشتر را دلیل بر زایایی بیشتر بدانیم. بنابراین، بسامد واژه با زایایی آن مربوط است: هر چه یک الگوی ساختواژی زایایی کمتری داشته باشد، اعضای آن بسامد بالاتری دارند. اما بسامد بر انتخاب ستاک نیز تاثیر دارد: وند با زایایی کمتر معمولا به ستاک با بسامد وقوع بالاتر وصل می شود(آرونوف،۱۹۸۲، ۲۴۵-۲۴۴). شاید به این دلیل است که وقتی بسامد پایه بالا باشد، واژه بیشتر قابل شناسایی است و این، نقص ناشی از زایا نبودن وند را جبران می کند ولی هنوز هم دلیل روانشناسانه این امر مشخص نیست.

برخی از محققان اصرار داشتند که مطالعه زایایی ساختواژی باید خود را به مطالعه واژه هایی که به طور غیر عمد تولید می شوند محدود کند و لی این باعث می شود که مطالعه ساختواژه غیر زایا به کنار گذاشته شود که به مطالعه انواع مختلف واژه مثل ادغام[4] یا سرواژه سازی[5]می پردازد.

هرگاه در صرف از زایایی سخنی به میان می آید با تکیه بر دوره زمانی و مدت فعال بودن آن قاعده است و چنانچه به دوره یا زمانی خاص اشاره نشود، چنین تلقی می شود که فرایند مورد بحث در حال حاضر زایاست. از زایایی هم زمانی و تغییر تاریخی صحبت می شود اما از زایایی تاریخی سخنی به میان نمی آید. چنانچه بتوان اجزاء واژه را جدا یا تجزیه کرد می توان نتیجه گرفت که از نظر گویشور زبان، آن اجزا قابل شناسایی اند. زایایی و تجزیه پذیری با هم ارتباط دارند اما این ارتباط دوسویه نیست و با آنکه همه تکواژهای زایا قابل تجزیه اند، همه عناصر قابل تجزیه زایا نیستند (شقاقی،۱۳۸۶ :۴۰).

[1]default
[2]Baayen
[3]Global productivity
[4]blend
[5]acronym

بور معتقد است که دو نوع زایایی وجود دارد(بور، ۱۹۸۸، ۶۵-۶۴): ۱-بین اشخاص۲-در جامعه که در بیشتر موارد، منظور از زایایی، زایایی در جامعه است وصورتی در جامعه زایاتر است که بیشتر در گفتار و نوشتار استفاده می شود و در دیکشنری لیست می شود.

علاوه بر تفاوت های اجتماعی مثل سن و جنسیت و تحصیلات و... و تفاوت های جغرافیایی مثل گویش و لهجه گویشوران در هر جامعه زبانی , در موارد بسیاری مشاهده می شود که گویشوران در صورت نیاز از عناصر کم کاربرد یا سترون استفاده می کنند و بر مبنای قیاس دست به واژه سازی می زنند. با تکیه بر صورت های پراکنده و محدود نمی توان نتیجه گیری کرد که این موضوع فرایندی زایاست زیرا قیاس متفاوت از زایایی است و فقط در صورتی که فرایندی برای بسیاری از گویشوران جامعه زبانی زایا محسوب شود و از آن استفاده کنند آن فرایند زایا به شمار می رود. در واقع هر مفهوم یا فرایندی که در جامعه زبانی زایا باشد به فرهنگ لغت راه می یابد(همان:۴۸).

۳- زایایی

زایایی چیست؟

هر چه فرایند واژه سازی کلی تر باشد، زایا تر است(کاتامبا،۲۰۰۶:۶۸).

زایایی[1] ساختواژی به معنای میزان قابلیت استفاده یک وند در تولید واژه های جدید زبان است(آرونوف ،۱۹۹۸: ۲۴۲).

یکی از ویژگیهای برجسته و منحصر به فرد زبان انسان، موضوع زایایی است. مفهوم زایایی در حوزه صرف نیز مطالعه و بررسی شده است. شاید تنها تفاوت عمده زایایی قواعد نحوی و صرفی، از بعد کمی باشد. زیرا قواعد نحوی را می توان برای ساختن تعداد فراوانی جمله جدید به کار برد اما تعداد واژه های زبان در مقایسه با جملات زبان محدودیت دارند. از طرف دیگر می توان برای مجموعه واژه های هر زبان فهرستی موسوم به فرهنگ لغت ارائه کرد اما نمی توان مجموعه ای از جمله ها فراهم آورد زیرا تعداد جمله‌هایی که هر گویشوری می تواند تولید کند نامحدود است. در حوزه مطالعات صرفی اصطلاح زایایی به ویژه در شناسایی وندهای تصریفی از وندهای اشتقاقی کاربرد دارد. زبان شناسان، زایایی را به مفهوم استفاده مکرر از یک قاعده و ساختن صورت های متعدد و بی شمار توصیف می کنند(شقاقی،۱۳۸۶ :۳۸).

البته در حوزه زایایی، درونداد هم مهم است: اگرفرایندی بر تعداد محدودی ستاک وارد شود اما بر همه آنها عمل کند زایاست (بور،۱۹۸۸: ۶۹).

از آنچه بیان شد می توان نتیجه گرفت فرایندی زایاست که: ۱-به پایه های زیادی اعمال شود یعنی به پایه های از هر مقوله ای۲-در یک مقوله، به پایه های زیادی اعمال شود.

۴-بازدارندگی

[1]productivity