



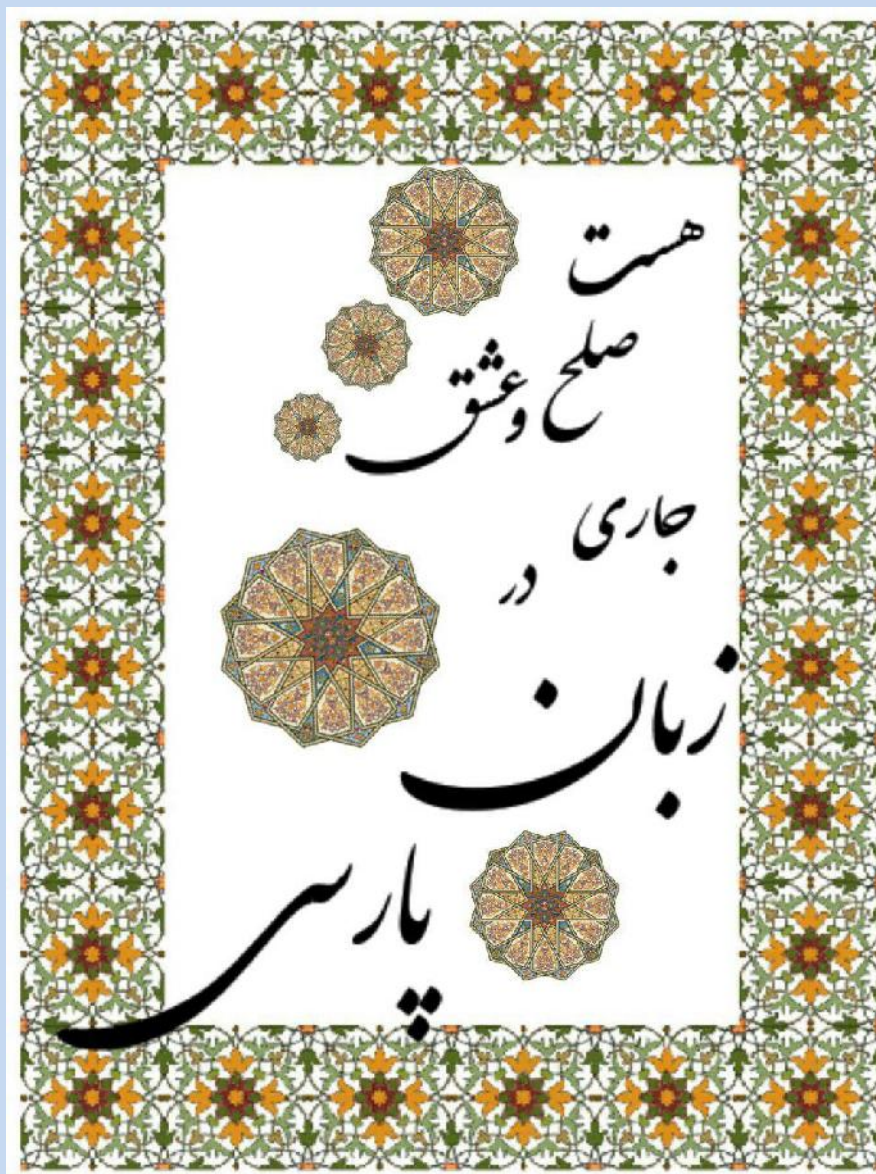
## مجموعه مقالات

یازدهمین کوردهای انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

تدوین

دکتر علی صفایی

دکتر محمود رنجبر







## مجموعه مقالات

# یازدهمین کوردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

تدوین

دکتر علی صفایی

دکتر محمود رنجبر

جلد ششم، م-ی

دبیر علمی همایش:

دبیران همایش

دکتر علی صفایی عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

دکتر محمود رنجبر - عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

نام اثر: مجموعه مقالات

یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

تدوین

دکتر علی صفایی

دکتر محمود رنجبر

صفحه‌آرایی: لیلا حر دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، زهرا یزدانی طالعی

برگزارکنندگان: گروه ادبیات فارسی دانشگاه گیلان - انجمن ترویج زبان و ادب فارسی



عنوان	صفحه
داخل جهان‌های متن یا توهّم راوی در اسفار کاتبان.....	۱۰
قمر در عقرب .....	۲۴
نقد کهن الگویی رمان « گاوخونی» .....	۳۵
تحلیل چگونگی کاربرد رئالیسم جادویی در رمان‌های اهل غرق و مرگ در آند.....	۵۷
انگاره های مدرنیستی آثار گلشیری .....	۷۸
جایگاه سه عنصر کنش، گفتگو و پیرنگ در روایت پردازی های عطار .....	۹۹
بررسی ضرب المثل در داستان های کوتاه جمال زاده و چوبک .....	۱۲۰
تطبیق سیمای شیرین در دو منظومه خسرو و شیرین فردوسی و نظامی.....	۱۴۸
تأثیر تقدیر در ترسیم سیمای قهرمانان اسطوره .....	۱۶۵
رذپای سوررئالیسم در حکایات تذکره الاولیای عطار نیشابوری.....	۱۹۸
کتاب‌شناسی تاریخ جهانگشای جوینی.....	۲۱۹
گونه شناسی درد در اشعار حسین منزوی .....	۲۵۳
ارائه الگویی مناسب برای تدریس قواعد و متون عربی .....	۲۷۶
نقد و بررسی «عنوان» در سروده‌های نیما یوشیج .....	۲۹۲
مقایسهٔ تحلیلی زمان روایی در فیلم و داستان .....	۳۱۳
توصیف و تحلیل ویژگی های حیوانات در داستان های کودک .....	۳۳۴
بررسی و تحلیل درد و رنج در مثنوی معنوی .....	۳۵۸
بررسی جامعه شناسی اشعار سیمین بهبهانی با تکیه بر اشعار دفتر "جای پا" .....	۳۸۳
دلالت‌های کلاسیسیسم در قابوس‌نامه .....	۴۰۶
نقدِ التقاطی در المعجم فی معاییرِ اشعار العجم .....	۴۲۴
تکنیک‌های روایت در داستان پدماوت .....	۴۴۷
شباهت‌های داستان سلمان و اِسال ابن سینا با داستان سیاوش در شاهنامه .....	۴۶۱
صدای زن در داستان های صادق هدایت با محوریت "گرداب" .....	۴۷۸

نقدی بر حرف و سکوت، اعتراف‌نامه‌ای از محمود کیانوش .....	۴۹۵
تجلی میراث ماندگار فرهنگ عامه در شعر شهریار .....	۵۱۱
تحلیل جامعه‌شناختی رمان همسایه‌ها .....	۵۲۵
تحلیل روایی «پایی که جاماند» بر اساس نظریه ژنت .....	۵۴۳
تحلیل خویشکاری‌ها در رمان «پل معلق» محمدرضا بایرامی .....	۵۶۲
بررسی تطبیقی اندرزهای دینی در اشعار پروین اعتصامی و فدوی طوقان .....	۵۸۹
نقد مدرن در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود .....	۶۱۶
«وابسته‌های پسین اسم» (مضاف الیه) در دستورهای سستی و جدید زبان فارسی .....	۶۳۷
نگاهی به هجو در قصاید ابوالقاسم قائم مقام فراهانی .....	۶۶۴
مقایسه میان رشته‌ای اندیشه مولانا در مثنوی و اصول تبعی روانشناسی شخصیت جورج کلی .....	۶۷۷
رجال گیلان موثر در ترویج فرهنگ، زبان و ادب فارسی در حوزه صنعت چاپ سنگی در شبه قاره هند .....	۷۰۴
علی‌انسانی: نماینده شعر سستی هیئتی .....	۷۳۲
بررسی و تحلیل غزلیات حافظ بر پایه نظریه کنش گفتار .....	۷۶۸
بررسی مضامین مرد در اشعار فروغ فرخزاد .....	۷۹۹
طبقه‌بندی و تحلیل حکایات مناقب العارفین .....	۸۲۰
نقد اسطوره‌شناختی کوه در خمسه‌ی نظامی .....	۸۳۸
نقد و نگاهی بر «آوازه‌های شرحی» .....	۸۶۰
پیامک‌های فارسی: بررسی فرایندهای واجی و برخی ویژگی‌های زبانشناختی .....	۸۷۶
تجلی شاعرانه شطرنج و نرد در دیوان امیر حسن سجزی دهلوی .....	۸۹۵
بینامتنیت در شعر و نقاشی .....	۹۲۵
تصحیح دو تصحیف در شعر عثمان مختاری و مسعود سعد سلمان .....	۹۴۰
زندگی‌نامه خودنوشت در اشعار امیری فیروزکوهی .....	۹۵۳

- جایگاه قاریان قرآن در کشف المحجوب هجویری و گلستان سعدی ..... ۹۸۶
- از سادگی «نقل» تا چیرگی «روایت» در گستره‌ی داستان ..... ۱۰۱۳
- «تحلیل ریخت‌شناسی داستان فرود سیاوش براساس نظریه‌ی ولادیمیر پراپ» ..... ۱۰۳۱
- تصویر در سایه تأثیر: تأثیر دید مذهبی ناصر خسرو بر تصاویر شعری او ..... ۱۰۴۷
- تجلی تصاویر سمبولیستی در سروده‌های قیصرامین پور ..... ۱۰۷۷
- عوامل طنزآفرین در مثل‌های تهرانی، و بررسی زمینه‌های پیدایش پربسامدترین عامل ..... ۱۱۰۴
- شاهنامه و رئالیسم جادویی ..... ۱۱۱۹
- بررسی جایگاه شعر مدرن ایران با تکیه بر نظریه‌ی نیما ..... ۱۱۴۵
- ویژگی‌های معنایی وام‌واژگان زبان فارسی در سفر به کودکی از نویسنده قزاقستان بردیک سوکپاکیو .... ۱۱۶۳
- نقش شاهنامه در تقویت وحدت ملی براساس نظریه اجماع اگوست کنت ..... ۱۱۷۰
- کارکرد مفهومی و هنری رنگ در شعر نادر نادرپور ..... ۱۱۸۵
- ادبیات ابزاری برای بروز نبوغ و خلاقیت از طریق روان درمانی ..... ۱۲۱۳
- بررسی توصیف؛ نقش و انواع آن در نقشه‌المصدر ..... ۱۲۳۴
- هویت ملی ایرانی، در گستره تاریخی زبان فارسی ..... ۱۲۷۱
- آشنایی‌زدایی در اشعار احمد رضا احمدی ..... ۱۲۹۷
- بررسی پژوهش‌های انجام شده بر روی اشعار پروین اعتصامی با رویکرد نقد زن محور ..... ۱۳۱۳
- تشخیص هویت سخنگویان در آواشناسی قانونی ..... ۱۳۳۹
- بررسی حرکت پرسشواژه در زبان فارسی در فرایند ترجمه ..... ۱۳۶۰
- نمونه‌های کهن‌الگوی آنیما در شعر حسین منزوی ..... ۱۳۷۰
- مبانی مطالعات تطبیقی در تحقیقات عرفانی ..... ۱۳۹۰
- مطالعه ساختاری رقص سماع ..... ۱۴۱۹
- تحلیل و بررسی نماد کوزه در رباعیات خیام ..... ۱۴۴۳
- ساخت‌های فعلی نادر در گویش بیرجندی ..... ۱۴۵۴
- وضعیت آموزش زبان فارسی در جمهوری بلاروس ..... ۱۴۷۹
- واژه‌های رمزی مطربی در گونه‌زبانی گوداری در شهرستان بهشهر ..... ۱۴۹۳
- نشانه‌ها و دلایل بروز اندیشه‌های کفر آمیز در شعر نادر پورو رحمانی ..... ۱۵۰۲
- بررسی «بخشش» در بوستان سعدی شیرازی ..... ۱۵۳۳

آداب و آیین کشورداری در مرزبان‌نامه .....	۱۵۵۳
تحلیل زبان‌شناختی نشانه‌های اسطوره‌یی بوف‌کور .....	۱۵۷۴
خطاهای زبانی - ساختاری و فنی در کتابِ درسیِ زبانِ فارسی <sup>۲</sup> .....	۱۶۰۴
واژه‌سازی در ترجمه فارسی مقامات حریری .....	۱۶۵۲
معرفی خودانتقادی برون‌متنی در عرصه ادبیات .....	۱۶۴۰
بررسی و کاربرد انواع کهن الگو در شاهنامه .....	۱۶۵۹
بررسی موسیقی واژگان در نثر مقامات حمیدی .....	۱۶۸۳
حسرت در حسب حال های شاعران معاصر .....	۱۷۱۲
بررسی نشانه شناختی داستان « دهلیز » اثر هوشنگ گلشیری .....	۱۷۳۳
سبک بیان و کاربرد فعل در اشعار مولانا .....	۱۷۶۴
ترجمه و بررسی یکی از متون غیردینی سعدی .....	۱۷۸۵
سیمای پیام آوران الهی درغزل حافظ .....	۱۸۱۷
غزل در شعر حافظ و شاب الظریف .....	۱۸۳۷
بررسی اجمالی اشعار حماسی کتب ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه‌ی دوم .....	۱۸۵۸
نگاهی به بررسی آرایه‌ی تکرار در شعر قیصر امین پور .....	۱۸۷۷
تحول معنایی واژه «بالاخره» از منظر دستور گفتمان .....	۱۸۹۴
بررسی ساختار و محتوای غزلی از دیوان کبیرمولانا جلال الدین محمد بلخی .....	۱۹۱۵
بررسی ویژگی‌های راوی و کانون روایت در رمان من او رضا امیرخانی براساس نظریه‌ی ژنت .....	۱۹۳۴
«بررسی تطبیقی کاربرد عنصر حیوان در اشعار سعدی و متنبی» .....	۱۹۵۰
نگاهی به رویکرد اجتماعی شاعران معاصر در نقد شعر .....	۱۹۷۳
شناختنامه فیضی دکنی و مثنوی نل و دمن او .....	۱۹۹۷
تصویرپردازی در اشعار محمد علی بهمنی .....	۲۰۲۸
بررسی سطوح روایی داستان، گفتمان و روایت‌گری در رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» .....	۲۰۵۶
نگاهی در زمانی به نحوه‌ی ترویج تصویر ادبی ایران از خلال روابط بینامتنی مستقیم و غیرمستقیم .....	۲۰۷۶
بررسی رده‌شناختی هسته‌ی بند موصولی فاعلی در زبان پشتو .....	۲۰۹۱
مضامین سوگ در شاهنامه فردوسی .....	۲۱۱۳
بررسی مولفه های عشق کامل از دیدگاه استرنبرگ در غزلیات سعدی .....	۲۱۴۱



۲۱۵۷.....	تحلیل شخصیت نوجوانان در داستان باران خشت از حسین مقدس
۲۱۷۶.....	اهل بیت (س) منشاء عرفان اسلامی.....
۲۲۰۰.....	بررسی سلوک شخصیت ها در دو داستان «سیدارتا» و «حقیقت و مرد دانا».....
۲۲۱۷.....	بررسی تطبیقی دو رمان عزاداران بیل و صد سال تنهایی.....
۲۲۳۵.....	عناصر داستانی در جنگ هفت گردان شاهنامه.....
۲۲۳۶.....	نقد مبانی خوانش در هرمنوتیک فلسفی.....
۲۲۹۲.....	تجلی نشانه‌های حضور ایرانی در شعر دوره اموی؛.....
۲۳۰۵.....	تلفیق مضامین شعری در دیوان میرزاده عشقی؛.....
۲۳۳۵.....	نماد «شاهین» در شعر فارسی اقبال لاهوری.....
۲۳۴۶.....	بازتاب مفاهیم مدیریت تعارض در داستان «رستم و اسفندیار».....
۲۳۶۵.....	نگاهی به دو حیران (حکیم نیشابور و جمیل صدقی زهاوی).....
۲۳۹۲.....	استعاره‌های زیستی و تخیل اسپنری.....
۲۴۱۹.....	نقد بیانی غزلیات سعدی و حافظ.....
۲۴۳۷.....	تأثیر فرهنگ وادب فارسی در اشعار شیخ(اسد) غالب.....
۲۴۵۲.....	روایت‌شناسی زمان و مکان در داستان «فریفتن روستایی، شهری را».....



## داخل جهان‌های متن یا توهم راوی در اسفار کاتبان

عفت مامور برابادی\*

مرادعلی واعظی

### چکیده:

اسفار کاتبان ابوتراب خسروی، با داشتن شگردهای بدیع و غریب در روایت داستان، به‌ظاهر به داستان‌های پسامدرن شباهت پیدا کرده است؛ این ویژگی‌ها، یعنی اقتباس از سبک‌های نگارشی گونه‌گون و درآمیختن آن‌ها در رمان، بازگویی اشتباه تاریخ، و درهم‌آمیزی جهان‌های داخل متن، در نگاه اول با دیدگاه‌های نقّادان داستان‌های پسامدرن هم‌خوانی دارد؛ اما با بررسی دقیق‌تر متن داستان مشخص می‌شود که این ترفندها، موجب ورود این اثر به حوزه پسامدرنیسم نمی‌شود، و صرفاً ترفندی است برای نو کردن شیوه‌های تکراری و نخ‌نماشده انشای داستان.

**واژه‌های کلیدی:** اسفار کاتبان، فراداستان، پسامدرنیسم، توهم

---

\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی [Fareba.sarani@yahoo.com](mailto:Fareba.sarani@yahoo.com)



## ۱. درآمد

به نظر می‌رسد ابداع و نوآوری در شیوه‌های روایت داستان، خصیصه‌ای است که تقریباً می‌توان در تمام آثار خلق‌شده در دو دهه اخیر مشاهده کرد. بسیار احتمال دارد که ابداع ابزارهای جدید روایت در ادبیات داستانی فارسی، پس از ظهور داستان ذهنی در ایران و به پیروی از صادق هدایت باب شده باشد که به شیوه‌های جدیدتر امروزی، چونداستان مدرن فارسی، که به لحاظ فرمی بی‌شک تحت تأثیر غربیان و در حیطه مضمون، دنباله‌رو یوف کور بوده است، انجامیده است. پس از طبع آزمایشی نویسندگان ایرانی چندی در این حوزه، که همچنان نیز ادامه دارد، نوبت به تقلید از داستان‌های پسامدرن غربی رسید. اینکه چه عوامل و دلایلی نویسندگان ایرانی را به پیروی از پسانوگرایان غربی و در نتیجه کاربرد فنون پسامدرن سوق داده است و همچنین میزان موفقیت این آثار در نزدیک شدن به این نوع ادبی، خارج از بحث این گفتار است، اما بی‌شک آشنایی هنرمندان ایرانی با نقد ادبی و همچنین ترجمه رمان‌های غربی به فارسی، از مهم‌ترین دلایل و بسترهای خلق رمان‌های «شبه‌پسامدرن» در ایران بوده است.

اصطلاح پسامدرنیسم در معنای امروزی، پس از جنگ جهانی دوم و در مورد معماری آن زمان، که تلفیقی بود از معماری نو و کهن، به کار رفت. اما این اصطلاح در ادبیات، از دهه ۱۹۶۰ رواج پیدا کرد و در ۱۹۸۰ به اوج خود رسید (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۲). بسیاری از تحلیل‌گران، علاوه بر تحولات اجتماعی و فکری غرب و تأثیر رسانه‌ها و تصاویر خلق‌شده در عصر ارتباطات، رئالیسم جادویی امریکای جنوبی را نیز یکی از تأثیرگذارترین منابع خلق داستان‌های پسامدرن شمرده‌اند. فراداستان<sup>۱</sup>، یکی از گونه‌های داستان‌های پسامدرن است که توجه خواننده را به داستانی بودن و شیوه‌های خلق داستان جلب می‌کند، و به اصطلاح «هندوانه زیر بغل

<sup>۱</sup> metafiction



خواننده می‌گذارد و او را آنقدر فرهیخته فرض می‌کند که مثلاً گول نمی‌خورد و اثر داستانی را نوعی ساخت و پاخت لفظی می‌داند نه مقطعی از زندگی» (لاج، ۱۳۸۸: ۳۴۵). نویسندگان ایرانی نیز، با وقوفی که به پیشینه داستان‌نویسی و سنن ادبی دارند، گاه تجاهر را کنار گذاشته و با خودآگاهی نسبت به فاصله میان هنر و زندگی، که رئالیسم کلاسیک سعی در اختفای آن دارد، داستان‌هایی به سبک و سیاق فراداستان می‌نگارند و تراپ خسروی، از نویسندگان نوگرایی که در کتاب‌های نقد و گزیده ادبی به عنوان داستان‌نویسی مدرن و گاه پسامدرن شناخته می‌شود، شهرتش را مرهون دو داستان کوتاه «پلکان» و «حضور» و همچنین رمان اسفار کاتبان است. به زعم برخی ناقدان، داستان‌های کوتاه «پلکان» و «حضور» تمام ویژگی‌های یک داستان پسامدرن، چون فرجام‌های چندگانه، بی‌هویتی شخصیت‌ها، و پرسش‌های وجودشناسانه، را در خود جمع کرده‌اند.<sup>۲</sup> وجود خصائص چندی در اسفار کاتبان نیز موجد این اندیشه است که این اثر نیز بر آن بوده که چالش‌های اساسی عصر پسامدرن را مطرح کند. این ویژگی‌ها، یعنی اقتباس از سبک‌های نگارشی گونه‌گون و درآمیختن آن‌ها در رمان، بازگویی اشتباه تاریخ، و درهم‌آمیزی جهان‌های داخل متن، در نگاه اول با دیدگاه‌ها و تعاریفی که پتریشیا و<sup>۳</sup>، نظریه پرداز شهر پسامدرن، از فراداستان ارائه داده است، هم‌خوانی دارد.

هسته رمان که وجود آن برای بحث ما اهمیت بسیار دارد، داستان زوج جوانی است که در جریان تحقیقی دانشگاهی با هم آشنا و دوست می‌شوند و با وجود آنکه در رمان اشاره‌ای به تمایل این دو برای ازدواج دیده نمی‌شود، ولی از اشارات ضمنی آن‌ها و همچنین نقل داستان یکی از خویشان اقلیما که با پسری مسلمان ازدواج کرده، گویای تصمیم این دو برای زندگی مشترک است. اما از آنجا که اقلیما یهودی است و ازدواج او با غیر امتش، حرام، از جانب هم‌کیشان و علی‌الخصوص عموی خاخامش، از ادامه ارتباط با سعید منع می‌شود. ولی این

<sup>۲</sup> از جمله نک: تدینی، پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، صص ۴۶۰-۴۸۱.

<sup>۳</sup> Patricia Waugh





دو به تهدیدهای خاخام و ایادی‌اش وقعی نمی‌نهند و همچنان برای انجام پژوهش که آن‌ها را ناگزیر از رجوع به متون کهن چندی کرده، به رفت و آمد به خانه یکدیگر ادامه می‌دهند. سرانجام یک روز که سعید به خانه اقلیما می‌رود او را نمی‌یابد و از قرائن و شواهد این طور استنباط می‌کند، که البته درست هم هست، که اقلیما را به جرم رابطه با او کشته‌اند تا بدین وسیله و طبق آیین یهود، تطهیر شود. این، روایت محوری داستان است و می‌توان دومین داستان مهم یا بهتر است بگوییم مفصل، رمان را داستان شاه منصور و تداخل زندگی او در تجارب پدر سعید، احمد بشیری، شمرد. اما آنچه در این رمان به عنوان تاریخ حیات شاه منصور ذکر شده، با آنچه در تواریخ آمده هماهنگی ندارد و به نظر می‌رسد که نویسنده عامدانه خواسته است از یکی از شگردهای پسامدرن، یعنی «فرداستان تاریخ‌نگارانه» بهره گیرد.

«فرداستان تاریخ‌نگارانه» یکی از انواع گوناگون داستان‌های پسامدرن است که در آن نویسنده مرز میان واقعیت و خیال را، با بازگویی اشتباه یا تمسخرآمیز وقایع تاریخی، مخدوش می‌کند و بدین وسیله، توجه خواننده را به فرآیند برساخته شدن تاریخ از طریق متن‌ها جلب می‌کند، که از نمونه‌های ایرانی آن می‌توان به داستان کوتاه «میزگرد» اثر سیمین دانشور اشاره کرد که در یک گردهم‌آیی فرازمانی، حافظ و سعدی و فردوسی و اخوان ثالث را به گفت‌وگو می‌نشانند و «تاریخ رسمی و مکتوب ادبیات ایران را مورد تردید قرار می‌دهد» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۳۶). به نظر می‌رسد اسفار کاتبان نیز از این ابزار داستانی جعل تاریخ، برای ابداع شیوه‌ای نو در روایت داستان بهره برده است. چنان که می‌دانیم، شاه منصور، از فرمانروایان آل مظفر فارس، در جنگ با تیمور به قتل رسیده است، ولی اسفار کاتبان مرگ او را توسط یکی از فرزندان او که در بطن رقاصه هندی پرورش یافته، روایت می‌کند که این نیز از ویژگی‌های غریب اسفار کاتبان است و با وجود اهمیت آن در رمان‌نویسی قرن بیستم، تاکنون به آن پرداخته نشده است.



علاوه بر این، اسفار کاتبان، با کاربرد گونه‌های مختلف نگارش و درآمیختن سبک‌های کهن و رایج زبان، به یکی دیگر از ویژگی‌های برشمرده برای فراداستان، یعنی «اقتباس بی‌نظم و جابه‌جایی»، نزدیک شده است. داخل شدن دو روایت احمد بشیری و داستان شاه منصور، که حکایت از امحای مرز جهان واقعی و جهان مکتوب دارد، خصیصه دیگری است که معمولاً در نوشته‌های پسامدرن، و به منظور به چالش کشیدن اندیشه غالب جدایی متن از جهان خارج، دیده می‌شود.

از سوی دیگر، تجارب غریب و هولناکی که یکی از شخصیت‌های داستان از سر می‌گذراند، خواننده را به این گمان می‌اندازد که با یکی از گونه‌های رمان‌های غریب سروکار دارد؛ زیرا علی‌القاعده، جان گرفتن اشخاص کتاب و سرایت کردن فجایع زمان‌های دور (احتمالاً دوران تیموری)، به زندگی این شخصیت، که به هنگام کتابت یک رساله مدعی آن می‌شود، دور از واقعیت است، اما از سوی دیگر، این تجارب تنها بر یکی از اشخاص داستان که اتفاقاً شخصیت اصلی هم نیست رخ می‌دهد؛ علاوه بر این، درهم‌آمیزی سرگذشت او با شاه منصور، در عین غرابت داستانی، رمان را به یکی از انواع داستان‌های پسامدرن نزدیک می‌کند؛ یعنی از میان برداشتن مرز میان دنیای واقعی و خیال یا ادبیات و تاریخ. اما آیا صرف استفاده از این ترفندها، موجب ورود اسفار کاتبان به ژانر فراداستان می‌شود؟

این گفتار بر آن است تا با استفاده از نظرات و حدود و ثغوری که او برای تمهیدات فراداستان برشمرده است، به این پرسش پاسخ گوید که آیا ترفندهای روایا اسفار کاتبان و درآمیختن جهان‌های متن در آن، و همچنین بازگویی اشتباه تاریخ، خصیصه‌ای پسامدرن است یا توجیهی از نوع داستان‌های وهمی و غریب دارد.



## ۲. تلاقی متن‌ها

ساده‌ترین راه داستان‌گویی آن است که راوی، داستانی را از ابتدا شروع کند تا برسد به پایان. اما حتی در قصه‌ها و داستان‌های کلاسیک و کهن نیز از ترفندها و فنونی برای درهم‌شکستن سیر وقایع استفاده می‌شد تا نمودها و تأثیر داستان را دوچندان کند؛ مانند داستان‌های هزارویک‌شب که با شگرد داستان در داستان و قطع روایت شهرزاد، سعی دارد خواننده را به دنبال کردن روایت هسته‌ای داستان ترغیب کند. امانویسندگان پسامدرن، با مقاصد فکری و فلسفی و به شیوه‌ای افراط‌گونه، از این فنون استفاده کردند تا تصور غالب جدایی متن از جهان خارج از متن را به چالش بکشند. پتریشیا و می گوید نامشخص بودن مرز میان واقعیت و خیال در فراداستان از راه‌های چندی صورت می‌گیرد. یکی از این راه‌ها تلفیق سبک‌های گوناگون نگارش است. در این تکنیک، نویسنده به صورت آگاهانه از سبک‌های غیررایج و قدیمی در کنار سبک‌های رایج زمان حال، به منظور نشان دادن هم‌ردیفی شکل‌های مختلف زبان، استفاده می‌کند که، چنان که گفتیم، در اسفار کاتبان نیز به صورت باهم‌آیی چند روایت نمایان شده است.

داستان محوری رمان، روایت سعید بشیری و ماجرای عاشقانه او با اقلیما، دختری یهودی و خلف دلبرمحبوب و خاموش ادبیات فارسی، است که در جریان تحقیقی دانشگاهی، ناگزیر از رجوع به چند متن می‌شوند و همین متن‌هاست که روایت‌ها و سبک‌های دیگر داستان را شکل می‌دهد: روایت شیخ یحیی کندی در مصادیق‌الآثار که پدر سعید دوباره آن را، با اضافاتی از زندگی خود، کتابت یا، بهتر است بگوییم، بازنویسی کرده است و به تقلید از تواریخ دوران تیموری نوشته شده؛ دیگر، سفرنامه زلفا جیمز، مادر بزرگ مادری اقلیما، که چون ارتباطی با تحقیق سعید و اقلیما دارد، توسط آن دو خواننده و لذا به داستان ملحق می‌شود و یادآور



سفرنامه‌های غربیان در دوره صفوی و قاجار است؛ سوم، روایت تلمود که آن هم مربوط به تحقیق زوج اصلی داستان است که اقلیما آن را به فارسی برگردانده و به سعید داده تا بخواند؛ چهارم، روایت متنی که دراصل به پهلوی بوده و «یک استاد هندی دانشگاه بمبئی، به نام شاپور راج، آن را به فارسی درآورده» (خسروی، ۱۳۸۱: ۴۷) و این هم جزو متونی است که اقلیما پیدا کرده و برای مطالعه به سعید می‌دهد. نویسنده تلاش کرده در این قطعه از لحن و سبک متون پهلوی تقلید کند، ولی گاه با استفاده از واژگام عربی، تقلید ناشیانه و نه‌چندان دقیق خود را افشا می‌کند؛ و سرانجام نامه زهره کارلوس، مادر اقلیما، که تا حدی به زبان محاوره نوشته شده، ولی با توصیفات دقیق و ذکر جزئیات گذشته خود، تداعی گرمان‌های نامه‌نگارانه<sup>۴</sup> است و به مانند آن گونه، بیش از یک نامه‌نگار، یعنی اقلیما و عمو خاخام، دارد و این مزیت را دارد که نویسنده را در نشان دادن رویداد واحد از دیدگاه‌های مختلف و همچنین ذکر وقایع مربوط به شخصیت‌هایی که در داستان ذکر نشده، یاری می‌کند؛ برای مثال، نارضایتی عمو خاخام از ارتباط اقلیما با سعید، از خلال نامه‌ای که به زهره کارلوس نوشته، بهتر و عمیق‌تر درک می‌شود.

به این ترتیب، خواننده اسفار کاتبان در بدو امر، با سبک‌ها، متون، و روایات چندی مواجه می‌شود و به این گمان می‌افتد که این رمان، به شیوه‌ای غریب، از امتزاج قطعات گوناگون و ناهمگن ساخته شده است، حال آنکه با خوانش دوباره و دقت بیشتر، این گمان زایل شده و شگردهای اسفار کاتبان آشکار می‌شود.

پتریشیا و می‌گوید بازی با ترکیب‌ها و سبک‌ها در فراداستان به منظور برهم زدن مرز واقعیت و خیال انجام می‌شود؛ به عبارت دیگر، «هر فراداستان می‌کوشد تا باورهای خلل‌ناپذیر ما درباره جایگاه حقیقت و داستان را بی‌ثبات کند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۸۰). اما آیا تلفیق سبک‌های گوناگون در اسفار کاتبان به همین منظور انجام شده؟ به گفته و یکی از دلایل اختلال روند خوانش و لذا

<sup>۴</sup>epistolary novel





آگاهی خواننده به فرآیند بر ساخته شدن داستان در فراداستان، عدم وجود ذهنیتی مرکزی است که موجب حفظ ساختار داستان شود. تغییر راوی و پریدن از یک روایت به روایت دیگر، قاعدتاً باید دالّ بر خودآگاهی داستان به صناعتمندی خود باشد (Waugh, 1985: 102)، ولی این اتفاق در اسفار کاتبان رخ نمی‌دهد، زیرا ذهنیتی مرکزی، که همان داستان عاشقانه سعید با اقلیما است، هسته و چارچوب روایی داستان را در اختیار دارد و مانع از چرخش ذهن خواننده از داستان، به روند بر ساخته شدن آن می‌شود.

دیگر آنکه، رمان برای گنجاندن هر یک از قطعات یاد شده توجیهی ارائه کرده است؛ متن داستان با قطعه‌ای از مصادیق‌الآثار آغاز شده است، ولی سپس سعید بشیری، راوی اصلی داستان، توضیح می‌دهد که «بخشی از این متن، مقدمه مشهور تاریخ منصوری یا رساله مصادیق‌الآثار مرحوم شیخ یحیی کندری است ... ابوی این جانب، مرحوم احمد بشیری، رساله منصوری را همراه با الحاقاتی بازنویسی کرده است» (خسروی، ۱۳۸۱: ۱۱). به این ترتیب، معلوم می‌شود که مصادیق‌الآثار جزو متونی بوده است که سعید در حال مطالعه آن است و از این رو، به همراه داستان اصلی، در متن آورده شده و علت آن هم اندیشه‌ای است که نویسنده سعی داشته با اثر خویش القا کند و آن، نقش کلمات در بازآفرینی جهان پیرامون است: «از محاسن کلمات یکی هم این است که وقتی به عین واقعه مجموع می‌شوند، همان واقعه را حمل می‌کنند و عین همان واقعه را می‌سازند» (ص ۱۳).

البته نویسنده می‌دانسته که شروع ناگهانی یک متن ناآشنا با واژگان غریب، ممکن است حقیقت‌نمایی داستان را خدشه‌دار کند، از این رو، هرگاه احتمال چنین غرابتی را احساس کرده، آن را به وسیله عمل یا گفتار شخصیت‌ها موجه و پذیرفتنی کرده است؛ مثلاً پس از ذکر قطعه‌ای از رساله کرامات شدرک، که اقلیما آن را از عبری به فارسی ترجمه کرده و مشحون است از واژه‌ها و اصطلاحات کهن و ادبی، سعید به اقلیما می‌گوید: «متن فوق‌العاده‌ای است و از



اینکه با آن قدرت آن متن را ترجمه کرده به او تبریک گفتم» (ص ۲۷)؛ یا پیش از نقل سفرنامه زلفا جیمز، اقلیما و سعید درباره اینکه اجدادشان چگونه به یکدیگر عشق می‌ورزیده‌اند صحبت می‌کنند. «اقلیما می‌خندید و می‌گفت: شما تصور کنید، مامان زلفا هرگز اعتراف به عاشق شدن نمی‌کند...» (ص ۱۲۰) و سپس سفرنامه آغاز می‌شود. در اینجا نیز سخنان اقلیما، پیش در آمدی است بر شروع روایتی جدید که البته پس از چند صفحه‌ای، باز به داستان اصلی پیوند می‌خورد: «اقلیما گفت از خواندن خسته شده...» (ص ۱۲۵). و قاعدتاً این جملات پیوندی، که قطعات خارج از داستان اصلی را به آن پیوند می‌زنند، باید در متقاعد کردن خواننده در اینکه این متون جزئی از داستان‌اند، موفق عمل کنند. درواقع این گفته‌های راوی، این فایده را دارند که نویسنده را در راه توجیه گنجاندن قطعات خارج از داستان در متن مدد می‌رسانند؛ به سخن دیگر، خواننده پس از دیدن گفته‌های سعید، که اتفاقاً در جاهای دیگر داستان نیز تکرار شده، می‌پذیرد که این متون غریب، بخشی از داستان اصلی است که شخصیت‌ها در حال خواندن آن‌ها هستند، نه صرفاً هنرنمایی ابوتراب خسروی یا به رخ کشیدن قدرت او در تقلید از سبک‌های کهن. بنابراین باید گفت، تداخل متن‌ها در این رمان، علاوه بر اینکه در پی مقصودی جز نمایش شگردهای داستان انجام شده، با اعمال شخصیت‌ها در ارتباط و لذا قابل توجیه است؛ به عبارت دیگر، خوانش این متن‌ها، جزو عمل داستانی شخصیت‌های داستان است.

### ۳. تداخل جهان‌های متن

علاوه بر الحاق متن‌های شبیه‌نویسی شده به داستان اصلی، ویژگی قابل توجه دیگر، تداخل جهان این متن‌ها در یکدیگر است، که البته تنها در مورد رساله مصادیق الآثار و قطعات افزوده احمد بشیری روی می‌دهد. او، به هنگام بازنویسی رخداد‌های مربوط به شاه منصور، که خود را، نه از اعقاب او، بلکه با او یکی می‌پندارد، تجاربی را از سر می‌گذراند که حاکی از حضور شاه منصور و اطرافیان او در زندگی احمد بشیری است، زیرا علاوه بر مرگ مشکوک و ناگهانی



آذر، که به گمان احمد بشیری به دنبال قتل فرزندان شاه منصور رخ داده، کابوس‌های او نیز گواهی است بر تجربه واقعی آنچه در مصادیق‌الآثار شرح داده: «در خواب می‌بینم که مردی به عین صورت خودم با شلاق بر شانه‌هایم می‌کوبد و شانه‌هایم می‌سوزد و این گونه نیست، زیرا که سوختن آغاز می‌شود که شلاق پدیدار می‌گردد...» (ص ۱۳). راوی مصادیق‌الآثار در خانه با همسرش، رفعت‌ماه، تنه‌است و برای همین او را در کنار وقایعی که بر شاه منصور می‌گذرد، می‌بیند: «رفعت‌ماه خسته است که می‌رود و بر سفره نطع دراز می‌کشد. حتماً نطع و کنده سلخ مکتوب را نمی‌بیند و بوی خون مانده بر آن را نمی‌شنود...» (ص ۱۰۲)، یا «رفعت‌ماه که هر روز لباس می‌پوشد و از خانه بیرون می‌رود، هراس از صورت شاه مغفور زایل می‌گردد» (ص ۱۳۶).

تمام این وقایع را، که تقریباً در کل مصادیق‌الآثار دیده می‌شود، می‌توان بر توهم و خیالات راوی حمل کرد، زیرا، نخست آنکه این تجارب فقط برای احمد بشیری رخ می‌دهد، نه شخصیت‌های دیگر داستان و هیچ بعید نیست که راوی خود، دخترش، آذر، را بر اثر افکار موهومی که در رابطه با هم‌هویتی با شاه منصور داشته، به قتل رسانده و سپس جسدش را بر ایوان خانه انداخته است؛ ضمن اینکه سعید بشیری می‌گوید جنازه آذر را یک روز صبح بر ایوان دیده‌اند، ولی پدر خیالاتی او «می‌نویسد که جسد آذر را بر روی سفره نطعی که در ایوان گسترده بوده، پیدا می‌کند. حتی توصیف کنده سلخ را می‌نویسد ... ولی مادر هیچ وقت از آن سفره نطع و کنده سلخ صحبتی به میان نیاورد» (ص ۱۸). بنابراین، با در نظر گرفتن اینکه این تجارب مکاشفه‌وار، تنها بر احمد بشیری واقع شده است، و همچنین اذعان اقلیما و سعید به متوهم بودن پدر سعید، باید نتیجه بگیریم که درواقع تداخلی در جهان‌های دو متن صورت نگرفته، و آنچه روی داده تنها خیالات مردی متوهم و بیمار است که قائل به این‌همانی خود و شاه منصور، و همچنین هم‌هویتی رفعت‌ماه و زوجه خواجه احمد، است؛ هر چند سعید می‌گوید: «از نظر من آن روایت‌ها، شرح وقایع واقعی است که پدر از سر گذرانده بود» (ص ۲۹)، ولی باید گفته اقلیما را پذیرفت که می‌گوید: «مرحوم پدرتان متوهم بوده‌اند» (ص ۹۰).



صرف نظر از توجیهی که خواننده برای رویدادهای عجیب مصادیق الآثار می‌تراشد، به نظر می‌رسد مقصود نویسنده از زنده کردن وقایع زندگی شاه منصور در زمان احمد بشیری، نمایش تأثیر کلمات مکتوب در خلق دوباره تجربه بوده است، زیرا علاوه بر احمد بشیری، خلف او سعید بشیری نیز بر آن است که با نگارش تجارب خود می‌تواند آن‌ها را دوباره بیافریند: «می‌توان برای شرح حقیقت، شکل واقعه‌ای را همراه با درکی که نویسنده از آن قضایا دارد تخیل کند و بنویسد. به نظرم نتیجه کار همان بازسازی حقیقت است» (ص ۹۳)؛ «برای این باید همه آن چیزها را نوشت که بوی عطر جعفری و ترشی و گوجه فرنگی، بخشی از آن روز را می‌سازند» (ص ۹۱). علی‌رغم این اندیشه آشکارا ابراز شده داستان درباره تأثیر کلام و نوشتار در آفرینش دوباره جهان، این ادعای داستان، بیشتر به نوعی تناسخ شبیه است تا به اندیشه‌ای که رمان قصد القای آن را دارد. احمد بشیری، زوجه خواجه احمد و همچنین کنیزک مارباز را به شکل رفعت‌ماه می‌بیند، سعید بشیری نیز خود را «نطفه آن کلمه که در هیئت شاه مغفور در آن ارک پرسه می‌زند» (ص ۱۸۹)، می‌داند، و زلفا جیمز، از دوشیزه خانمی سخن می‌گوید که «افکار و رفتار مظنونی داشت» (ص ۱۶۸)، که به احتمال زیاد همان روحی است که سالیان بعد، در جسم اقلیما، این دوشیزه گریزان از امت یهود، حلول کرده است؛ علاوه بر این، آن «هوشیاری» که راوی از آن سخن می‌گوید، شباهت بسیاری به اندیشه تناسخ دارد: «به هنگام قرائت هر غیب یا که نیامده‌ای که شکل چشمان اقلیما را می‌خواند، آن هوشیاری در مردم‌مکانش مثل آفتاب بدرخشد ... و آن هوشیاری قرائت شود» (ص ۱۸۹)؛ «روزی که تن اقلیما ویران می‌شود، آن هوشیاری‌ای را که حتماً در جایی پرسه خواهد زد، مجاب خواهم کرد تا در متن من حلول کند تا وقتی می‌نویسمش شکل تنش همان قدر زیبا باشد که بود» (ص ۴۵).

#### ۴. اشارات تاریخی





نکته سوم، اشارات مجعول تاریخی در اسفار کاتبان است که باز هم، با داشتن خصیصه‌ای پسامدرن، موجب شباهت اثر به فراداستانی تاریخی گشته است؛ اما چنان که پیش از این نیز آمد، روایت مشکوک مصادیق‌الآثار از زبان احمد بشیری، موجب می‌شود این اشارات تاریخی را نه ترفند عامدانه و آگاهانه نویسنده در به چالش کشیدن مرز واقعیت و خیال، بلکه صرفاً اشتباه راوی قلمداد کنیم؛ به عبارت دیگر، تردید در سلامت روانی راوی موجب می‌شود خواننده برای رویدادهای خلافوقایع که او نقل می‌کند، توجیهی عقلانی بیابد و آن‌ها را تنها بر توهمات و خیالات راوی حمل کند، نه صنعتی از پیش طراحی شده برای طرح مسائلی چون فاصله میان واقعیت تاریخی و متونی که تاریخ را می‌سازند؛ مضاف بر اینکه نقل داستان شاه منصور و مصادیق‌الآثار به گونه‌ای ناقص و بدون شرح نحوه قتل شاه منصور روایت شده است. راوی مصادیق‌الآثار، شاه بشیر را فرمانروایی «کم‌آزار و نیکوکردار» وصف می‌کند (ص ۱۸۱)، که در تضاد با قسمت‌های نخست داستان است که می‌گوید شاه منصور را همین فرزند ناخلف، به شیوه‌ای سبعانه، به قتل می‌رساند. این ناهماهنگی و شتابزدگی در روایت داستان، در ماجرای محوری رمان، یعنی سعید و اقلیما، نیز دیده می‌شود، و گذشته از گفت‌وگوهای تکراری و کسالت‌باری که، به جای اظهار عشق دو طرف، صرفاً پیرامون موضوع بی‌روح تنها زندگی کردن می‌چرخد، با مرگ ناگهانی و دورازانتظار اقلیما بیشتر به چشم می‌آید. به نظر می‌رسد یکی از دلایل مهم این شتابزدگی و ناهماهنگی وقایع داستان، فاصله طولانی‌ای باشد که از زمان شروع نگارش رمان، یعنی بهار ۱۳۷۳، تا زمان اتمام آن، مرداد ۱۳۷۹، نویسنده را به خود مشغول داشته و او را به پایان ساده، عجولانه، و نپخته مرگ اقلیما سوق داده است.

## ۵. نتیجه

به نظر می‌رسد نوگرایی اسفار کاتبان و استفاده از فنون فراداستان در این اثر، که عمدتاً در سه خصیصه این رمان قابل مشاهده است، برخاسته از درک نویسنده نسبت به تکراری و نخ نما



شدن قواعد داستان‌نویسی بوده است، نه القای مفاهیم پسامدرنیستی. ابوتراب خسروی، به جای پرداختن به روایتی ساده و تن دادن به رئالیسم متعارف و قرار و مدارهای کهن داستان‌نویسی، کوشیده با بهره‌گیری از تکنیک‌های جدید داستان‌گویی، شیوه‌ای نو در انشای داستان خلق کند و در این راه، گاه از ابزارهای مرسوم در گونه‌های پسامدرن مدد گرفته است. این ابزارهای جدید، نخست در سبک التقاطی و آمیزش گونه‌های مختلف زبان که معمولاً با اقتباس از کتب تاریخی کهن و رمان‌های نامه‌نگارانه قرن هجده و نوزده اروپا انجام شده، دیده می‌شود، اما، با وجود مهارت خسروی در تقلید از انواع مختلف زبان فارسی و تلفیق آن‌ها در رمان، این تکنیک از حد هنرنمایی نویسنده و نمایش قدرت او در خلق دوباره زبان کهن، فراتر نمی‌رود، زیرا این متن‌های کهن، جزئی از متونی هستند که شخصیت‌های داستان در حال مطالعه و تحقیق پیرامون آن‌ها هستند و این گونه است که خودآگاهی داستان در ساختگی بودن خودش منتفی می‌شود؛ به سخن دیگر، نویسنده با افزودن جملاتی، که حکم رابط میان داستان اصلی و روایت‌های دیگر را دارند و معمولاً در گفتار و اعمال دو شخصیت اصلی داستان نموده می‌شوند، سعی در تجاهل نسبت به شگردها و فنون لفظی و بدیع داستان خود دارد و این گونه وامی‌نمایند که روایت‌های ناهم‌سنخ داستان، در جریان عمل داستانی به رمان اضافه شده و حاصل ابداع نویسنده در شیوه‌های داستان‌گویی او نیست. شیوه غریب و نوظهور دیگر، در هم ریختن مرز جهان دو شخصیت داستان، یکی احمد بشیری، پدر راوی داستان، و دیگر شاه منصور، فرمانروای آل مظفر فارس، است. با توجه به اینکه این تداخل، تنها در متن مربوط به احمد بشیری رخ داده و شخصیت‌های دیگر داستان، با تردیدی که نسبت به سلامت عقل احمد بشیری دارند، گفته‌های او را رد می‌کنند، می‌توان نتیجه گرفت که وارد شدن شاه منصور در زندگی احمد بشیری و اشتراک این دو در درک برخی تجارب، چیزی جز نتیجه توهمات راوی مصادیق‌الآثار نیست؛ ضمن اینکه گویا قصد نویسنده نیز چیزی جز در هم ریختن مرز



واقعیت و خیال، یعنی یکی از مهم‌ترین اندیشه‌های فراداستان، بوده است، ولی او ناخواسته، با استفاده از ابزارهای فراداستان، موجب شباهت ظاهری اثرش با این گونه ادبی شده است.

افزون بر این، در روایت‌های هم‌زمان، تناسب زمانی رویدادها رعایت نشده است، که احتمالاً ناشی از فراموشی نویسنده در دنبال کردن منطقی داستان بوده‌است؛ مثلاً نویسنده فراموش کرده که اقلیما نیز باید قاعدتاً به مانند آذر، که به گفته پدرش او را با همان مانتو و مقنعه سورمه‌ای سر بریدند، محجبه باشد، ولی چنان که از توصیفات سعید بشیری از پوشش اقلیما برمی‌آید، این تناسب زمانی، در پوشش زنان داستان رعایت نشده است.

## مآخذ

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران. چ ۱. تهران: نشر علم.

خسروی، ابوتراب (۱۳۸۱)، اسفار کاتبان. چ ۳. تهران: قصه.

لاج، دیوید (۱۳۸۸)، هنر داستان‌نویسی. ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر نی.

یزدانجو، پیام (گزینش و ترجمه) (۱۳۷۹)، ادبیات پسامدرن. چ ۱. تهران: مرکز.

پاینده، حسین (گزینشو ترجمه) (۱۳۸۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. تهران: روزنگار.



## قمر در عقرب

عباس ماهیار<sup>۱</sup>

### چکیده

قمر در عقرب در میان عامه مردم از شوربختی و اقبال بد حکایت می‌کند. حتی گاهی برخی تحصیل کردگان و طبقات متوسط جامعه از آن با دغدغه خاطر یاد می‌کنند و آن را نمادی از تنگنای ایام محسوب می‌دارند.

پاره ای از آثار مکتوب درباره نجوم و احکام نجوم نیز حضور قمر در عقرب را نافرخی می‌پندارند و به خواننده خود اجازه مسافرت نمی‌دهند. و گاهی بعضی شاعران از این امر تصویرهای دلشین می‌سازند.

این مقاله برآن است که چندی و چونی حضور سیاره قمر در برج عقرب را با تکیه به آگاهی‌های نجومی و احکام نجومی<sup>(۲)</sup> مورد بررسی قرار دهد و عرضه کند.

### واژگان کلیدی

علم نجوم، فن احکام نجوم، قمر و منازل آن، برج عقرب، سفر کردن

۱- استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

۲- منجمان علم نجوم را بر دو بخش علم نجوم و علم احکام نجوم تقسیم کرده‌اند و دانش احکام نجوم را چنین تعریف کرده‌اند: علم یا فن احکام نجوم دانش آشنایی با کیفیت استدلال از گردش افلاک و مطالع بروج و حرکت ستارگان است به آنچه در زیر فلک قمر یعنی عالم کون و فساد پیدا خواهد شد پیش از پیدا شدن آن. رسائل اخوان الصفا، ج ۱، ص ۱۱۴ و مقدمه ابن خلدون ۱۰۹۸.



## درآمد

قمر در مدت یک ماه نجومی که بر بیست و هفت روز و نیم بالغ می شود<sup>(۱)</sup> حرکت خود در مدارش را به دور زمین به پایان می برد. اما منجمان قدیم بر این باور بودند که قمر همراه با شش سیاره دیگر در هفت فلک جای دارند و به دور زمین می چرخند زمین در وسط این افلاک ساکن و بی حرکت است.

منجمان مدار قمر را بر بیست و هشت قسمت تقسیم می کنند و هر قسمت را یک منزل می گویند<sup>(۲)</sup> این منازل از منظر ناظر زمینی در منطقه البروج<sup>(۳)</sup> و سه صورت فلکی از صورت های فلکی جنوبی و شمالی دیده می شوند<sup>(۴)</sup> و به اختصار عبارتند از:

منزل یکم و دوم (شرطین و بطین) پنج ستاره از صورت فلکی حمل جایگاه این دو منزل است.

منزل سوم و چهارم (ثریا و دبران) هفت ستاره از صورت فلکی ثور محل منزل سوم و چهارم است.

منزل پنجم (هقعه) سه ستاره از ستارگان صورت فلکی جبار از صورت های فلکی جنوبی محل این منزل است.

منزل ششم و هفتم (هنعه و ذراع) چهار ستاره از صورت فلکی دو پیکر یا جوزا جای این دو منزل است.

منزل هشتم (نثره) سه ستاره از برج سرطان جایگاه این منزل است.

---

۱- ر.ک. تاریخ نجوم اسلامی. ص ۱۴۳



۲- ر.ک. ترجمه آثار الباقیه. ص ۴۸۲ و ۴۸۳. و یواقیت العلوم ودراری  
النجوم ص ۲۳۷

۳- منطقه البروج: کمربند فرضی بزرگی است در دوطرف استوای فلکی  
که بر وسط کره آسمان جای دارد. ستاره شناسان آن را بر دوازده قسمت  
مساوی تقسیم کرده و هر قسمت را برج می نامیده اند. ستارگان هر  
برجی صورتی تصویری را تشکیل می دهند و هر برجی به نام آن صورت  
خوانده می شود آغاز تقسیم را از آغاز بهار در خلاف جهت حرکت  
عقربه های ساعت مقرر داشته اند و اسامی این برج ها به شرح زیر است:  
حمل و ثور و جوزا و سرطان و اسد و سنبله و میزان و عقرب و قوس و  
جدی و دلو و حوت. ر.ک: ثری تا ثریا، ص ۶۰.

۴- ر.ک. ثری تا ثریا، ص ۱۵۲

منازل نهم تا دوازدهم (طرفه و جبهه و زیره و صرفه) نه ستاره از ستارگان  
برج اسد محل این چهار منزل است.

منزل سیزدهم تا پانزدهم (عوا و سماک اعزل و غفر) نه ستاره از ستارگان  
برج سنبله جایگاه این سه منزل است.

منزل شانزدهم (زبانا) دو ستاره از دو کفّه میزان محل منزل قمر است.

منازل هفدهم و هجدهم و نوزدهم (اکلیل و قلب و شوله) شش ستاره از  
برج عقرب جایگاه حرکت قمر در سه روز است.

منزل بیستم (نعایم) نه ستاره از ستارگان برج قوس منزل بیستم قمر است.

منزل بیست و یکم (بلده) فاصله میان (نعایم و سعد ذابح) است که در آن  
ستاره ای نیست.



منزل بیست و دوم (سعد ذابح) دو ستاره در برج جدی محل منزل قمر است.

منزل بیست و سوم و بیست و چهارم و بیست و پنجم (سعد بلع و سعد السعود و سد الاخیه) هشت ستاره از ستارگان برج دلو جایگاه منزل قمر در مدت حدود سه روز است.

منزل بیست و ششم و بیست و هفتم (فرغ مقدم و فرغ مؤخر) چهار ستاره در صورت فلکی فرس اعظم جایگاه قمر در حدود دو روز است.

منزل بیست و هشتم (رشا) ستاره نورانی صورت فلکی (امرأه المسلسه)<sup>(۱)</sup>

#### ۱- ر.ک. ثریا تا ثری ص ۱۵۲

سه منزل اخیر که در صورت فلکی فرس اعظم و (امرأه المسلسه) جای دارند از صورت های فلکی شمالی اند. به این ترتیب ملاحظه می شود که قمر از روز هفدهم ماه قمری به برج عقرب در نقطه البروج در می آید و در حدود سه روز منازل (اکلیل و قلب و شوله) را طی می کند.

آنچه مایه تاسف است این است که اختر شماران به تأثیر سیارات و ثوابت و برج های در سرنوشت آدمیان چنان دل بسته بوده اند که هیچ کس از تأثیر سعادت و منحست آن ها در امان نبود. تا جایی که هم اکنون نیز ذهن و ضمیر بسیاری از مردم از این آلودگی ها پاک نشده است و با اندک تامل و بررسی متوجه می شویم که بعضی ها به سبب انتساب روز شنبه به زحل که نحس اکبر شمرده می شود در چنین روزی





ندانسته و از روی انتقال عادت عوام مردم از مراجعه به طبیت سر باز می زنند که وقت مناسب برای مراجعه به پزشک نیست.

به نظر مولف فرخ نامه جمالی چنین رسیده بود که: (بیاید دانست که هر برجی از این بروج دوازده گانه کاری را شاید. خصوصاً چون قمر در آن باشد که طالع آن وقت باشد)<sup>(۱)</sup>. مناسب بودن و یا نبودن وقت برای گرمابه رفتن، جامه نو بریدن، نامه نوشتن، چوگان زدن، بنا نهادن، زمین خریدن، جوی و کاریز کنندن، درخت نشاندن، تخم کشتن، شیر دادن و از شیر باز گرفتن، رگ زدن، حجامت کردن، برده خریدن، زن گرفتن، به جنگ رفتن، سلاح خریدن و ده ها کار دیگر. صفحات چندی از نزهت نامه علایی را پر کرده و روا بودن یا نبودن انجام دادن کار مشروحاً باز نموده شده است. ملا مظفر گنابادی دو بیت زیر را به خواجه نصیر طوسی نسبت داده و گفته است اگر اختیار وقت برای امری ضروری باشد به موارد زیر توجه شود<sup>(۲)</sup>:

اختیار هر چه خواهی هفت چیز آور به جای      تا بود کار تو نیکو وین همی دان مفترض

حال مه مسعود باشد حال برج و صاحبش      حال طالع، صاحبش، بیت الغرض، صاحب غرض<sup>(۳)</sup>

۱- فرخ نامه ابوبکر مطهر جمالی ص ۲۴۰

۲- شرح بیت باب ملا مظفر گنابادی باب بیستم بدون صفحه کتاب

۳- برای توضیح این دو بیت ر.ک. نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب فارسی صص ۵۲۴-۵۲۶



مولف فرخ نامه نیز گفته است: (سفر اگر درنگی نمی خواهد باید در برج های منقلب اقدام کند)<sup>(۲)</sup> و همچنین گفته است: (سفر کردن در عقرب و اسد مکروه است خصوصا در عقرب نهی است)<sup>(۳)</sup>.

صورت مساله ما سه جز دارد: سفر کردن، سیاره قمر و برج عقرب. با توجه به نوشته های یاد شده در بالا می توان به این نتیجه رسید:

۱. از سفر کردن به هنگامی که خانه طالع در برج عقرب باشد نهی شده است.

۲. زمان موافق برای سفر کردن برج های منقلب است.

۳. به هنگام سفر کردن صالح الحال بودن طالع<sup>(۴)</sup> و خداوندش باید منظور شود.

۴. بهتر آن است که قمر در برج طالع باشد.

۵. در وقت سفر کردن قمر باید از نحوس خاصه مریخ دور باشد<sup>(۴)</sup>.

---

۱- منجمان احکامی برج های حمل، سرطان و میزان و جدی را برج های منقلب می گفتند. نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب فارسی ص ۱۳۱ و نیز التفهیم صص ۳۵۲-۳۵۳ و مدخل الی علم احکام نجوم ص ۲۳

۲- فرخ نامه جلالی ص ۲۵۵



۳- طالع و بیوت طالع: طالع آن قسمت از منطقه البروج است که در وقت معینی (مثلاً در هنگامی که قصد مسافرتی در پیش است) در افق شرقی در حال طلوع باشد. برج را برج طالع و درجه آن را درجه طالع گویند. التفهیم ص ۲۰۵.

۴- سعد و نحس سیارات: اختر شناسان برای سیارات هفت گانه طبیعت های گرم و خشک به افراط و سرد و خشک به افراط و گرم و تر به اعتدال و سرد و تر به اعتدال قایل بودند و می گفتند: زحل طبیعت سرد و خشک مفرط دارد و آن را نحس اکبر می خواندند و مشتری طبیعت گرم و تر معتدل دارد و آن را سعد اکبر می گفتند و مریخ طبیعت گرم و خشک مفرط دارد و آن را نحس اصغر می نامیدند و زهره طبیعت سرد و تر معتدل دارد و آن را سعد اصغر می پنداشتند و در باب سعادت و یا نحوست شمس می گفتند: شمس از دور سعد است و از نزدیک نحس و عطارد را خنثی تصور می کردند و بر این باور بودند که عطارد با سعد سعد است و با نحوس نحس و قمر را در ذات خود سعد می انگاشتند اما چون سبک رو ترین سیارات است به دلیل سرعت حرکت تحت تاثیر سیارات دیگر واقع می شود. ر.ک: ثری تا ثریا، ص ۱۷۹.

حال بینیم وقتی که قمر در طی مدار خود به برج عقرب در می آید چرا مسافرت جایز نیست:

اولاً بنا به گفته منجمان و بعضی عالمان سفر کردن در هنگامی که طالع وقت برج عقرب است جایز نیست.

ثانیاً عقرب از برج های ثابت است<sup>(۱)</sup> و سفر کردن در برج های منقلب مناسب تر است.



ثالثاً در استخراج طالع بنا بر این است طالع برج عقرب باشد و طالع باید از نحوس دور باشد در حالی که بر پیشانی طالع مهر منحست زده شده است و طالع خود منحوس است.

رابعاً خداوند طالع که مریخ است از نظر احکامیان نحس اصغر است<sup>(۲)</sup>.

بحث در باقی مانده مسائل مطروحه نیازمند مراجعه به زیج‌ها و تقویم‌ها است که دسترسی به آن‌ها اگر چه غیر ممکن نیست اما آسان هم نیست. نتیجه این است که در ایامی که قمر در عقرب باشد باید از سفر کردن پرهیز کرد.

اما شاعران درباره حضور قمر در برج عقرب از لطایفی بهره برده‌اند و ظرایفی به کار بسته‌اند که نحوست برج عقرب و صالح الحال نبودن کوكب طالع را از ذهن و خاطر خواننده زدوده‌اند.

خاقانی در مدعی مثلی از آن بهره گرفته و گفته است:

تا خط نو دمیدش نگریم از غم او      کآن که سفر نشاید چون مه به عقرب آید  
خاقانی (دیوان: ۶۱۵)

۱- برج‌های ثور و اسد و عقرب دلو را برج‌های ثابت گویند. ثری تا ثریا  
ص ۱۶۳ و نجوم قدیم ص ۴۷۳

۲- ر.ک. نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب فارسی ص ۶۰۰

و یا ماه را به کلیچه سیمین تشبیه کرده است که عقرب شایانی محک زدن آن را ندارد:

قرصه مه کلیچه سیم است      عقربش صیرفی نمی شاید



(دیوان: ۸۷۹)

خواجوی کرمانی رخسارهٔ محبوب را به ماه و زلف او را به عقرب مانند  
کرده و چند تصویر زیبا خلق کرده است.

ببین زلف و رخس چون می روی ماه      از آن ترسم که در عقرب بود ماه  
(مثنوی گل و نوروز: ۶۷۸)

هنوزت ماه در عقرب مقیم است      هنوزت عقرب اندر اضطراب است  
(دیوان: ۱۹۸)

بگشای عقدهٔ شب بنمای مه ز عقرب      که شد از نفیر خواجه گذر شهاب بسته  
(دیوان: ۳۲۶)

به سنبل سرو سیمین در سلاسل      چو مه در برج عقرب کرده منزل  
(مثنوی گل و نوروز: ۶۶۰)

چو زلف آتشین رویان مهوش      فتاده عقرب از مهرش بر آتش  
(مثنوی گل و نوروز: ۴۷۳)



## فهرست منابع و مآخذ

بیرونی، ابوریحان محمد بن احمد (۱۳۵۲)، آثار الباقیه، ترجمه علی اکبر دانا سرشت، ابن سینا.

\_\_\_\_\_ (بی تا)، التفهیم لاوائل صناعه التجیم، به اهتمام جلال الدین همایی، انجمن آثار ملی، بدون تاریخ چاپ.

جمالی یزدی، ابوبکر مطهر (۱۳۶۸)، فرخ نامه جمالی، به اهتمام ایرج افشار، امیر کبیر.

خاقانی، افضل الدین بدیل (۱۳۶۸)، دیوان خاقانی، به اهتمام ضیاء الدین سجادی، تهران: زوار، چاپ سوم.

خواجوی کرمانی (۱۳۶۹)، دیوان اشعار، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۰)، خمسه خواجوی کرمانی، به اهتمام سعید نیاز کرمانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۷۰.

شهمردان بن ابی الخیر، نزهت نامه علایی، به اهتمام دکتر فرهنگ جهانپور، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۲.

قمی، ابو نصر حسن بن علی (۱۳۷۵)، المدخل الی علم احکام النجوم از مترجمی ناشناخته، به اهتمام جلیل اخوان زنجان، میراث مکتوب، ۱۳۷۵.

گنابادی، ملا مظفر (۱۲۹۸)، شرح بیست باب ملا عبدالعلی بیرجندی، چاپ سنگی، قم: بدون صفحه کتاب.

ماهیار، عباس (۱۳۹۳)، نجوم قدیم و بازتاب آن در ادب فارسی، روزنامه اطلاعات.



ماهیار ، عباس (۱۳۸۲)، شرح مشکلات خاقانی، دفتر یکم، ثری تا ثریا ، جام گل، کرج.  
نالینو، کارلو آلفونسو (۱۳۴۹)، تاریخ نجوم اسلامی ، ترجمه احمد آرام، کانون نشر پژوهش  
های اسلامی.

ناشناخته (۱۳۴۵)، یواقیت العلوم و دراری النجوم، به اهتمام محمد تقی دانش پژوه، بنیاد  
فرهنگ ایران.



## نقد کهن الگویی رمان «گاوخونی»

محبوبه مباشری<sup>۱</sup>

فاطمه درویشی<sup>۲</sup>

### چکیده:

انسانها دارای نمادهایی همگانی، فطری و در عین حال مشابه یکدیگرند که کهن‌الگو نامیده می‌شود. کهن‌الگوها و اسطوره‌ها در همه آثار ادبی به گونه‌ای مستقیم یا نامستقیم، مثبت یا منفی به چشم می‌خورند و معمولاً بسیاری از داستانها و رمانها می‌توانند از این دیدگاه بررسی شوند. کهن‌الگوها که ریشه در ناخودآگاه جمعی و تاریخ نوع بشر دارند، در ادبیات معاصر گاه به شکل دیگری در می‌آیند و نویسندگان خودآگاهانه آنها را استحال می‌کنند. برای نمونه در رمان، گاوخونی اثر جعفرمدرس صادقی کهن‌الگوهای رهایی، قهرمان و پدر یا پیر فرزانه به کار برده شده است اما آنان بر خلاف اسطوره‌ها شکست می‌خورند و راوی به جای آنکه به خود و تمامیت متعالی دست یابد، به تنهایی، بیگانگی و نابودی می‌رسد.

این مقاله با بکارگیری روش توصیفی-تحلیلی به بررسی داستان گاوخونی از دیدگاه کهن‌الگویی می‌پردازد.

**کلید واژه:** کهن‌الگو، داستان، گاوخونی، تمامیت.

<sup>۱</sup>. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء (س): mobasheri2010@gmail.com

<sup>۲</sup>. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء (س): fatemeh.darviishi@gmail.com





## 1. مقدمه

جعفر مدرس صادقی یکی از نویسندگان بزرگ ادبیات معاصر کشورمان است که در زمینه های مختلف از جمله؛ داستان، رمان و همچنین در دو حوزه ترجمه و ویرایش متون کلاسیک فعالیت های شایان توجهی انجام داده است اما شهرت عمده اش پس از انتشار رمان گاوخونی، در سال ۱۳۶۲ رقم خورد. اهمیت این رمان از آنجا ناشی می شود که شیوه ای دوسویه را با خود به همراه دارد و آمیزه ای از سنت های کهن و نو است و علاوه بر سبک داستانهای کلاسیک شیوه رمان نویسی غرب را نیز در خود جای داده است. شروع داستان با روایت یک خواب آغاز می شود و رؤیا گونه گی و فضای خاکستری رنگ را رقم می زند کهبستر را برای نقد و تحلیل از منظر اندیشه یونگ فراهم می کند.

کارل گوستاو یونگ<sup>۳</sup> (1875-1961) روان پزشک سوئیسی، در اوایل کارش تحت تاثیر فروید بود و به کمک فروید در سال ۱۹۱۰ اولین رییس انجمن بین المللی روانکاوی شد. یونگ اصطلاح ناخودآگاه را از فروید گرفت و آن را گسترش داد تا اینکه دو اصطلاح ناخودآگاه جمعی و کهن الگوها را به صورت نظریه مطرح کرد. کهن الگوهایی که به عقیده او حاصل تجربیات شخصی نیست و خاصیتی همگانی و فطری دارد و در تمامی انسانها مشابه است به نحویکه باید اصل آنها را در گذشته تاریخی، قومی و نژادی بشر جست و جو کرد.

آرکتیپ نمونه کهن است؛ آنرا «صورت ازلی»، «صورت نوعی» و «کهن الگو» نیز ترجمه کرده اند. آرکتیپ از واژه یونانی «آرکتیپوس»<sup>۴</sup>، به معنی نمونه کهن گرفته شده است (کزازی، ۱۳۷۶: ۷۶). کهن الگوهای یونگ به گونه ای ظهور مجدد آموزه های فطری افلاطونی است. یونگ، نویسنده ای پرکار بود و یکی از مجموعه آثار او شامل ۱۴ جلد می شود. از جمله کتابهای او می توان اینها را نام برد: "نظریه ی روانکاوی"<sup>۵</sup> (۱۹۱۶)، "ساختار

<sup>3</sup>Carl Gustav Jung

<sup>4</sup>Arkhētupos

<sup>5</sup>The theory of psychoanalysis



ناخودآگاهی<sup>۶</sup> ، "کهن الگوها و ناخودآگاهی جمعی"<sup>۷</sup> (۱۹۳۶) (برونو، 359-357:1373).

براساس آنچه که از کهن الگو و روش ابداعی یونگ گفته شد، رمان گاوخونی اثر جعفر مدرس صادقی، می‌تواند به خوبی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. در آثار او تلاش برای ایجاد نوع تازه‌ای از رمان که ویژگی افسانه‌های کهن را نیز دارا است، احساس می‌شود. مدرس صادقی در بند واقع‌نمایی نیست، در دنیای افسانه‌ای او وقوع حوادث شگفت و دور از ذهن، امری بدیهی به شمار می‌آید. گویی حادثه‌ها زاینده‌ی رؤیاهایند. از این رو داستان‌ها سرشتی فراواقعی می‌یابند و دیگر تشخیص اینکه چه چیزی رؤیا است و چه چیز واقعیت، آسان نیست (میرعابدینی 3:1377-۱۰۴۲). به عقیده مدرس صادقی، خواب و رؤیا در داستانهایش گریزگاهی برای فرار از واقعیت و مقید بودن به حقیقت نیست، بلکه کاملاً حساب شده و جزئی از واقعیت است و شخصیت رابطه‌ی خود را با واقعیت از دست نمی‌دهد و همه چیز در سیری طبیعی اتفاق می‌افتد. (مدرس صادقی)<sup>۸</sup>.

وجود کهن الگوها در گاوخونی به گونه‌ای پیوند ادبیات و اسطوره را نیز به تصویر می‌کشد. به نحوی که گویی سرنوشت یکی وابسته به دیگری است. هر چند شیوه بکارگیری کهن الگوها در داستان‌های معاصر کمی متفاوت است.

با تحلیل رمان گاوخونی از منظر اندیشه یونگ دنیای جدیدی پیش روی مخاطب گشوده می‌شود و به ناگاه همه خطوط، رنگی تازه به خود می‌گیرد و پیوستگی منظم ژرف ساخت داستان، از همگسیختگی رو ساخت آنرا به درستی تبیین می‌کند.

<sup>6</sup>The archetypes and the collective unconscious

<sup>7</sup>The archetypes and the collective unconscious

<sup>8</sup>مصاحبه حضوری، ۱۳۹۴



## ۱-۱. مسئله پژوهش

علم روانشناسی در آغاز صرفاً با بررسی ناخودآگاه فردی، درصدد بود که تناقضات روحی و درونی انسان را مرتفع کند و ثبات و کمال را برایش به ارمغان آورد اما این علم به تدریج با شناخت کهن نمونه ها، به ناخودآگاه جمعی پی برد که اساس بسیاری از رفتارهای آدمی را شکل می‌دهد و ادبیات از آنجا که روایتی از درون بشر است، ارتباطی ناگسستنی با علم روانشناسی می‌یابد. بویژه نویسندگان معاصر نیز با شناخت مشکلات انسان در عصر مدرن، بیشتر به سمت پردازش جنبه های ناخودآگاه بشر گرایش یافته اند و شناخت کهن الگوها در علم روانشناسی، زمینه ساز نقد کهن الگویی و اسطوره ای در ادبیات گردید که در ایران نسبتاً تازه است. «جعفر مدرس صادقی» از جمله نویسندگانی است که کهن الگوها و اسطوره ها، در داستانهایش نقش پررنگی دارند تا آنجا که نمی‌توان بدون توجه به اسطوره هابه بررسی داستان های وی پرداخت، به علاوه نحوه بکارگیری کهن الگوها در آثار او منحصر به فرد است و به گونه ای دیگر حضور می‌یابد.

در این پژوهش نمادها و اسطوره های به کار رفته در رمان استخراج و تحلیل خواهند شد و داستان با توجه به این نمادها و اسطوره ها بررسی می‌گردد.

## ۲. پیشینه پژوهش

تاکنون پیرامون رمان گاوخونی کارهای متعدد و ارزنده ای صورت گرفته است از جمله؛ «فیلم گاوخونی» به کارگردانی بهروز افخمی که در سال ۱۳۸۴ (۲۰۰۵ میلادی) ساخته شد و جایزه اصلی جشنواره فیلم سئول (کره جنوبی) را از آن خود کرده است و دو پایان نامه تحت عنوان «**خواب و رؤیا در رمان معاصر فارسی با تکیه بر رمان های شازده احتجاب، گاوخونی و سلوک**» با راهنمایی، دکتر محمد فولادی، توسط زینب علیزاده و همچنین «**نقد روانکاوانه رمان های گاوخونی، بیژن و منیژه و شاه کلید با تکیه بر آراء یونگ و فروید**» با راهنمایی دکتر محبوبه مباشری، توسط الناز خجسته و نیز مقاله ای با نام «**خوانشی فرویدی از رمان گاوخونی**» توسط حامد یزدخواستی و فواد مولوی، که هدف پژوهش اخیر بررسی ارتباط داستان با رؤیا بوده است؛ اما درمقاله



حاضر سعی بر این است، که با بکارگیری مفاهیم روانشناختی، تحلیلی دقیق و همه جانبه از کهن الگوهای رمان ارائه شود و دریچه تازه ای را پیش چشم خواننده بگشاید.

### ۳. مبانی نظری

روانشناسان روان آدمی را دارای دو بخش می دانند، بخش اول خودآگاهی و بخش دیگر ناخودآگاهی. خودآگاهی به معنی با خبر بودن از جهان بیرون و درون است به گونه ای که همه آگاهی ها و خاطره خود را می توانیم در این زمره بدانیم. انسان در این آگاهی هادر جایگاهی فراتر از موجودات دیگر قرار دارد (برونر، ۱۳۷۳: ۳۳۷، ۳۳۸). به دیگر سخن منظور از آگاهی آن دسته از اعمالیست که باعث شناخت از دنیای پیرامون و برقراری ارتباط با آنها می شود.

بخش دیگر وجود انسان ناخودآگاه است. آن بخش از امیال و خواسته ها که در اثر بی توجهی یا سرخوردگی پنهان شده اند. به عقیده ولز، در کتاب **بررسی انتقادی روانکاوی**، ناخودآگاه جایگاه محرک ها، انگیزه ها، خواست ها، آرزوها و خاطرات فراموش شده نژادی و فردی است. وقتی که خاطرات فراموش شده، واپس زده یا سرکوب شوند به ناخودآگاه روانه شده اند (ولز، ۱۳۳۶: ۸۹). در طول زندگی همواره خواسته هایی با انسان همراه است برخی آگاهانه و برخی کاملاً خارج از سطح تصور و آگاهی صورت می پذیرد. به باور فروید، تمایلات بشری ریشه در ناخودآگاه دارد، اما گاه چنان در اعماق ذهن واپس زده می شوند که ریشه این خواسته ها بر ما پوشیده است و یا بسیار دشوار است که بدان راه یابیم، زیرا فعالیت های روانی ما معمولاً بدون نظارت خودآگاه رخ می دهد (فروید، ۱۳۸۲: ۳۳۵). او همچنین می پندارد، نه تنها در خواب می توان ناخودآگاه انسان را کشف کرد بلکه با تداعی آزاد می توان در بیداری و نیز آثار ادبی ناخودآگاه شخص را کشف نمود. این رهیافت ها سبب گردید که فروید نمادهای عمومی و کهن الگوها را در خواب افراد جستجو کند. زیرا اگر نمادهای خواب و بیداری قابل مقایسه باشند، نشانه آن است که نمادها همگانی و فطری اند.



فروید بعدها در کتاب موسی و یکتاپرستی چنین می‌گوید که «چیزی که در زندگی نوع انسان روی داد مشابه آن در زندگی هر فردی روی می‌دهد» انسانِ امروزی که محصول فرایندهای تکرار سیر تکاملی است، به آسانی ممکن است به دوران توحش رجعت کند، یعنی دورانی که در زمانی متأخر از آن جدا شده، مگر آنکه از الگوهای رفتاری نیاکان دوری گزینند (ک.ک. روتون، ۱۳۸۵: ۷۴). اما این الگوهای کهن چنان در وجود آدمی نهادینه شده که جدایی کامل از آن غیرممکن است و تشکیل دهنده زنجیره‌ای از رفتارها می‌باشد که بشر برای فرار از آن باز به یکی از همین صورمثالی پناه می‌برد.

از نظر یونگ نیز تجارب فرد، تابع تجارب نژاد بشر و حاصل آزموده‌های تمامی کسانی است که پیش از این در گذشته‌اند. یونگ، نگاره ذهنی ناخودآگاه این تجارب را ضمیر ناخودآگاه جمعی دانست. (کی گورن، ۱۳۷۰: ۲۹).

بنابراین از دیدگاه یونگ، به علت یکسان بودن نمادها، اسطوره‌ها و در یک سخن کهن الگوها در وجود انسان، تفسیر واحدی از افسانه‌ها و اسطوره‌ها در خواب و بیداری می‌توان ارائه کرد.

### ۳-۱. فرایند فردیت و کهن الگوها

انسان‌ها همواره در طول زندگی با خواسته‌هایی روبرو هستند که از ناخودآگاه نشأت می‌گیرد و ریشه بسیاری از آن‌ها برای فرد مشخص نیست و در عین حال نوعی کشمکش را در درون به وجود می‌آورد. کشمکش‌هایی که مربوط به بخش ناخودآگاه است و اگر انسان بخش درونی‌اش را بشناسد، می‌تواند در مسیر کمال قرار گیرد.

فروید در کتاب **کاربرد تداعی آزاد در روان کاوی کلاسیک**، چنین می‌گوید: بخش بزرگ خواسته‌های بشری در ناخودآگاه قرار دارد، اما ناخودآگاه چنان در پستوهای ذهن آدمی واپس زده شده است که ریشه این خواسته‌ها بر وی روشن نیست و یا بسیار دشوار است که بدان‌ها راه یابد، چرا که فعالیت‌های روانی، چه بسا بدون نظارت خودآگاه صورت می‌گیرد (فروید، ۱۳۸۲: ۳۳۵). فروید جایگاه اصلی خواسته‌ها را نهاد<sup>۹</sup> می‌داند.

<sup>۹</sup>Id



داند که به تمامی لذت جو است و به امیال افسارگسیخته ای رو می‌کند که **خود<sup>۱۰</sup>** و **فراخود<sup>۱۱</sup>** به سرکوبش می‌پردازد (فروید، ۱۳۵۷: ۹۹). در واقع فروید فقط به ناخودآگاه فردی معتقد است و روان آدمها را دارای ساختار مشابهی می‌داند اما پس از او شاگردش یونگ نوعی دیگر از ناخودآگاه را مطرح کرد که پاسخ گوی بسیاری از ناشناخته ها گردید.

بنابر سخنان یونگ و یاران او آنچه در ناخودآگاه جمعی و فردی انسانها به چشم می‌خورد، عبارت از ایماژها، الگوها و اشکال جهانی از تجربیات انسانی است که به آن کهن الگو می‌گویند (باین و دیگران، ۱۹۹۱: ۱۳۹۹ به نقل از تسلیمی و میرمیران، ۱۳۸۹: ۳۲). کهن الگوها همان مفاهیم مشترکی هستند که از اجداد و پیشینیان، به صورت نسل به نسل به نوع بشر رسیده و در ناخودآگاهش جای گرفته است. یکی از مفید ترین کارهای یونگ، نظریه فرایند فردیت<sup>۱۲</sup> تفرد یافتن همه جنبه های شخصیت است. کهن الگوی من باید به شناخت جنبه های گوناگون روان پردازد و این زمانی اتفاق می افتد که مرد به آنیما (روان زنانه در وجود مرد) و زن به آنیموس (روان مردانه در وجود زن) پیوند و زوایای تاریک وجودش را بشناسد و نقاب هایی که در موقعیت های مختلف به چهره زده را در نهایت کنار بزند.

فردیت از دیدگاه یونگ، پختگی و رشد روانی آدمها است و فرایند مراحل خودشناسی است که او را از افراد دیگر جدا می سازد. یونگ فردیت را همان فرایند شناخت می داند؛ به زبان دیگر، فرد باید در مراحل رشد و تعالی خود، بخش های خوب و بد وجودش را بازشناسد و این کار پیامد شجاعت و درست اندیشی اوست (گرین و دیگران، ۱۳۷۱: ۱۷۹ به نقل از تسلیمی و میرمیران، ۱۳۸۹: ۳۲).

<sup>10</sup>Ego

<sup>11</sup>Superego

<sup>12</sup>Individuation process



مهم‌ترین نمادها و کهن‌الگوهای یونگ عبارتند از "سایه"<sup>۱۳</sup>، "آنیما"<sup>۱۴</sup>، "آنیموس"<sup>۱۵</sup>، "نقاب"<sup>۱۶</sup> و "خود"<sup>۱۷</sup>؛ کهن‌الگوهای عمومی‌تر وی عبارتند از: پیرفرزانه<sup>۱۸</sup>، رود، آب، دریا و...

**سایه:** چهرهء منفی و تاریک درون آدمی است که از جنبه‌های جنسی تا جنبه کینه توزانه، ددمنشانه و شیطانی او را دربرمی‌گیرد. «یونگ امیال و فعالیت‌های غیراخلاقی و هوس‌آلود و منع شده را سایه می‌نامد. سایه از مهم‌ترین آرکی تایپ‌ها و نزدیک‌ترین چهره به ناخودآگاهی است و از صفات و احساساتی که نمی‌توانیم در خود بپذیریم، تشکیل شده است. نخستین پارهء شخصیت است که در سفر به قلمرو ناخودآگاه روان، رخ می‌نماید و با چهره ای خبیث و سرزنش‌آمیز در آغازین مرحلهء راه فرد و خویشتن یابی قرار می‌گیرد» (سجادی راد، ۱۳۸۸: ۱۷۵). ما می‌پنداریم دیگران گناهکارند، اما اگر بخش تاریک درون ما یعنی کهن‌الگوی سایه را شناسایی کنیم از هرگونه آثار بد اخلاقی پرهیز خواهیم کرد، و آنها را در پستوهای درون خود سرکوب و زندانی خواهیم نمود، اگرچه نمی‌توان آنها را از میان برداشت چرا که این آثار و امیال، آتش زیر خاکسترند و همواره ناچاریم آنها را زیر نظر داشته باشیم. "سایه" یونگ با "نهاد" فروید دارای همانندی‌هایی است که فروید در سرکوبی آنها چندان پافشاری نمی‌کند اما یونگ به سرکوب همیشگی، آن‌هم با اصل اخلاق (فراخود) ایمان داشت. از سویی سایه همواره به ضدیت با فرد نمی‌پردازد و آدمی گاه باید با او بسازد. «این ساختن همواره یکسان نیست و گاه عبارت است از تسلیم، گاه مقاومت و گاه عشق ورزیدن بر حسب اقتضای موقع. سایه فقط وقتی به خصومت می‌گراید که مورد بی‌اعتنائی یا سوء تفاهم قرار گیرد» (فون فرانتس، ۱۳۵۹: ۲۷۳).

<sup>13</sup>Shadow

<sup>14</sup>Anima

<sup>15</sup>Animus

<sup>16</sup>Persona

<sup>17</sup>Seif

<sup>18</sup>The wise old man



**آنیما و آنیموس:** کهن الگوی "روان زنانه" یا "روان مردانه" یادآور دثنه زرتشتی است. هنگامی که تبهکاری می‌میرد در رستاخیز دثنه او به چهره زنی پلشت بروی آشکار می‌شود و بدو می‌گوید من روان تو هستم تا او را به دوزخ ببرد، اما دثنه نیکوکاران با چهره‌ی زنی زیبا آنها را به بهشت رهنمون می‌شود. روان زنانه، زن درون مرد است و روان مردانه، مرد درون زن. هر کدام زشتکار یا نیکوکاراند. از این رو روان انسان دوجنسی است. در فرایند فردیت و بازشناسی "خود" است که ناخودآگاه دوجنسۀ ما فاش می‌شود. پرده‌افکنی از این راز پنهان با تفسیر رؤیاها و فرافکنی‌های ما صورت می‌پذیرد. هنگامی که "من" کسی را به عنوان انسانی والا برمی‌گزیند و یا زنی را با داشتن ویژگیهای پسندیده می‌ستاید، زیبایی‌های درون خود را با او هماهنگ دیده و خود را بر او می‌افکند و در اصطلاح امروزی نیمۀ دیگر و گمشده خود را بازیافته است. روان زنانه همان خواسته‌ها، عواطف، غیرمنطقی بودن، پیش‌گویی‌ها و فال‌گیری‌ها و دوستی با طبیعت است که در درون مرد نهفته است، و روان مردانه، وارونه آن در درون زن است؛ منطقی بودن، واقع‌گرایی، سرسختی، جدیت و تقدس. بنابراین مردان بسیار احساساتی و زنان بسیار منطقی و سرسخت شدیداً دوجنسی هستند. اما میانگین آن، دست کم همان است که مردان در جست‌وجوی احساسات سنجیده (زن)‌اند و زنان در پی اندیشه و پایداری (مرد) نیمه دیگر (فون فرانتس: ۱۳۵۹، ۲۷۳). جلوه‌های فردی عنصر مادینه معمولاً به وسیله‌ی مادر شکل می‌گیرد و اگر مرد حس کند مادرش تأثیری منفی بر روی وی گذاشته عنصر مادینۀ وجودش بصورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند. (البته اگر او بتواند بر این گرایش‌های منفی چیره شود، چه بسا جنبه‌ی مردانه‌اش تقویت هم بشود). شخصیت منفی عنصر مادینۀ «مادر» در چنین مردی مدام یادآور می‌شود که: «من هیچ نیستم. هیچ چیز برای من مفهومی ندارد و من بر خلاف دیگران از هیچ چیز لذت نمی‌برم». این خلق و خوی عنصر مادینه می‌تواند سبب ناهنجاری، ترس از بیماری، ناتوانی و تصادف گردد و زندگی، سراسر غمگین و خسته کننده می‌شود. این خلق و خویهای تیره و تاریک ممکن است حتی موجب خودکشی مرد شود و عنصر مادینه تبدیل به عفریت گردد. فرانسویان،





این تجسم شخصیت عنصر مادینه را "زن شوم"<sup>۱۹</sup> می‌نامند (یونگ: ۱۳۹۲، ۲۷۳). همانگونه که عنصر مادینه مرد از مادر شکل می‌گیرد، عنصر نرینه زن هم اساساً از پدر متأثر است و این پدر است که به عنصر نرینه دختر خود اعتقادات ((حقیقی)) بی چون و چرا می‌بخشد و به آنها جلوه ای ویژه می‌دهد. اعتقاداتی که هیچ گونه رابطه ای با واقعیت دختر و مشکلات فردی وی ندارد. از همین روست که عنصر نرینه هم درست به مانند عنصر مادینه می‌تواند عفريت مرگ باشد اما در برخی اسطوره ها و افسانه ها با چهره ی دزد و جانی نیز نمایان می‌شود (همان: ۲۸۷).

**نقاب:** نقاب شخصیت است. در روانشناسی یونگ، کهن الگوی نقاب، وسیله ای را در اختیار فرد می‌گذارد تا شخصیت کسی را تجسم کند که الزاماً خود او نیست. هر شخصی ممکن است بیش از یک نقاب داشته باشد. در واقع نقاب کهن الگویی ذاتی است. گاهی شخص در یک نقش بیش از اندازه غرق خواهد شد، به این معنی که، با آن نقش هم هویت شده و دیگر وجه های شخصیت کنار می‌روند. چنین شخصی تحت تأثیر پرسونای خود واقع می‌شود، با طبیعت بیگانه است و به خاطر کشمکش‌هایی که حاصل می‌شود، بین پرسوناهاى مختلف در حالتی بحرانی قرار می‌گیرد (رک، کالوین، نوردبای، ۱۳۷۵-۶۵: ۶۳). نقاب در واقع صورتکی است که از خویشتن واقعی ما جدا است و فرد باید پرسونایی منعطف داشته باشد تا بتواند اجزای سازنده روان را با هم همراه سازد. اگر پرسونا بسیار ساختگی باشد باعث بروز افسردگی می‌شود.

**خود/خویشتن:** مهم ترین کهن الگوی یونگ است که برای شناخت آن باید به درون ناخودآگاه راه جست. این خود، خود باستانی و گذشته ای است که آدم ها باید دوباره با آن آشنا گردند، تا از بیماری ناشی از بیگانگی با ناخودآگاه رهایی یابند. خود، کهن الگوی نظم، سازمان دهنده ضمیر ناآگاه و جذب کننده کهن الگوهای مختلف است به طوریکه آنها را در ضمیر ناخودآگاه آشکار کرده و به آنها هماهنگی بخشیده و شخصیت را متحد می‌کند. در واقع آنچه شخص در ظاهر آشکار می‌کند، شخصیت خود خویشتن

<sup>19</sup> *Femme fatale*



است. چنانچه شخص احساس کند بی حوصله و وازده یا پُکر است و در مجموع احساس کند که دارد خُرد می‌شود، در آن صورت است که خویشتن، کار خود را به نحو مطلوب و مناسبی انجام نمی‌دهد (همان، ۷۸). به دیگر سخن خویشتن مجموعه‌ای از تضادها است اما متناقض نیست و در صورتی که فرد از مسائل بیرونی پرهیز کند و پیام‌های خود را دریابد می‌تواند به کمال و ماندالا<sup>۲۰</sup> دست یابد. ماندالا دایره‌ای است که تمام نقاطش مرکز است و از یک مربع (نفس) و مثلث (عقل) تشکیل شده است که آشتی دادنِ تقابلِ درونی بشر و رسیدن به صلح درونی و از بین رفتن جنگ بین ضدین و خودشناسی و کمال را نشان می‌دهد.

**پیرفرزانه:** کهن الگوی واجد ویژگی‌های روحانی ناخودآگاه و مظهر پدر و روح آدمی و به معنی اندیشه، شناخت، درست‌اندیشی و روشن‌بینی است و کارکرد آن یاری‌گری و خیرخواهی دیگران است. او در خواب، رؤیا و خیال به صورت پدر، پدربزرگ، پزشک، معلم، استاد، جادوگر و شخص نیرومندی ظاهر می‌شود و «طبعی دوگانه و متضاد دارد و قادر است در جهت خیر و شر، هر دو، کار کند، که برگزیدن هر یک بسته به اراده آزاد انسان است» (تسلیمی و میرمیران، ۱۳۸۹: ۳۴، ۳۵ به نقل از مورنو، ۱۳۸۳: ۷۴).

کهن الگوهای دیگر عبارتند از:

**قهرمان:** کهن الگوی تحول و رستگاری، نجات و رهایی بخش است. قهرمان، سفری طولانی در پیش می‌گیرد که در آن باید به کارهای ناممکن دست بزند تا به نجات خود و جامعه خود پردازد (گرین، ۱۳۸۳: ۱۶۶).

**زن:** کهن الگویی که شامل مادر نیک و وحشتناک است. مادر نیک با اصل حیات، تولد، گرما، پرورش، حمایت، باروری، رشد و فراوانی همراه است و مادر وحشتناک با خطر، جادو، تاریکی و مرگ همراه است (همان، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

**تصاویر آب:** آب کهن الگویی است به معنی راز خلقت، تولد، مرگ و رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد. به نظر یونگ آب در ضمن رایج‌ترین نماد ضمیر ناخودآگاه

<sup>20</sup> Mandala



است. دریا مادرِ کل حیات است و رمز روحانی و بی کرانگی، مرگ و تولد دوباره، بی زمانی و ابدیت و رودخانه به معنی مرگ و تولد دوباره، جریان زمان به سوی ابدیت و مراحل انتقالی چرخه ی زندگی است (گرین، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

#### 4. تحلیل داستان

گاوخونی روایت پسری بیست و چهار ساله از زندگی پر فراز و نشیب خود می‌باشد که در فضایی وهم آلود و خاکستری رنگ نوشته شده است تا آنجا که تفکیک خواب و بیداری راوی در آن بسیار مشکل است. او به همراه دوستانش حمید و خشایار در خانه استیجاری مجردی در تهران زندگی می‌کند. روایت با خواب پسر آغاز می‌شود که دریچه ای رو به گذشته پرماجرایی او درزادگاهش، اصفهان است. خواب می‌بیند که همراه پدرش و آقای گلچین (معلم کلاس چهارمش) در رودخانه زاینده رود آبتنی می‌کنند و پدر در آب غرق می‌شود. این خواب یک هفته مانده به سالگرد پدر اتفاق می‌افتد و تکرار خوابها پسر را بر آن می‌دارد که آنها را بنویسد و نوشتن خواب ها هر بار موضوعات جدیدی را به یاد پسر می‌آورد.

پدر راوی در حقیقت، در مغازه ی خیاطی اش فوت کرده است اما خوابها غرق شدن پدر را به تصویر می‌کشد. او به تازگی در مطبوعاتی مشغول کار شده بود که بخاطر خاکسپاری پدر بدون آنکه علت را به رییس بگوید راهی اصفهان می‌شود و پس از برگشت از این سفر به علت تأخیر از کار هم اخراج می‌شود. در طی مراسم پدر، دختر عمه اش (هم بازی و عشق کودکی اش) را می‌بیند و همه چیز دوباره سر باز می‌کند و منجر به ازدواج ناگهانی این دو می‌شود. به اصرار زن، مغازه خیاطی پدر دوباره راه اندازی و تبدیل به خرازی می‌شود ولی پسر نمی‌تواند با خاطرات سیاهش در اصفهان دوام بیاورد. خواب تکراری و یادآوری خاطرات گذشته همچنان ادامه پیدا می‌کند و پسر هر بار برای بیدار شدن، خودش را در آب می‌اندازد. یکبار تصمیم می‌گیرد آقای گلچین را ببیند، به مدرسه دوران ابتدایی اش می‌رود اما آنجا متوجه می‌شود که گلچین در رودخانه غرق شده است. شنیدن این خبر گویی توان را از پسر می‌گیرد. او اصفهان را ترک می‌کند و به تهران برمی‌گردد اما یک ماه بعد به درخواست و نامه پدرزن همسرش را طلاق می‌دهد. یک شب مانده به سالگرد

پدر، دچار بیماری و تب شدید می‌شود و باز هم خواب می‌بیند، ناگهان از خواب بیدار می‌شود اما انگار باز هم خواب است. پدرش را در خانه مجردیشان و درحالی‌که با حمید و خشایار مشغول صبحانه خوردن است، می‌بیند. با خود می‌گوید حتما در خواب، خوابم برده است. در طول همان خواب با پدرش به خیابان لاله زار می‌رود، به همان کافه قدیمی که پدر در آن عاشق زن لهستانی شده بود اما در کافه رو به رودخانه زاینده رود باز می‌شود، و راوی که دچار سردرگمی شده است وارد آب می‌شود و تا اعماق آب فرو می‌رود و مشخص نیست که راوی مرده یا نه...؟؟ و آیا تمام این ماجراها در خواب اتفاق افتاده یا بیداری؟ در واقع مرز میان خیال و واقعیت مشخص نیست و چه بسا همه آنچه که به گونه ای واقعی تعریف شده کاملاً خواب باشد.

یکی از شباهت‌های شخصیت پردازی این رمان با شخصیت پردازی در رؤیا، چه شخصیت‌های اصلی و چه شخصیت‌های فرعی، بی‌نام بودن شخصیت‌های این رمان است که آن را ابهام‌آمیز می‌کند. در رؤیا هم کمتر پیش می‌آید ما نام شخصی را بشنویم. ما با رفتار و کردار شخصیت‌ها و گاه گفتارشان روبرو هستیم و سر و کار داریم نه با نامشان. گاه حتی شخصیتی را می‌شناسیم اما نام او را نمی‌دانیم (علیزاده، ۱۳۹۰: ۱۳۲).

داستان با روایت اول شخص است. نوع روایت به گونه ای قابل باور، غیرتحمیلی، دغدغه‌ها و کنکاش‌های درونی راوی را با حذف زواید کسالت بار آن، بازتاب می‌دهد و هر لحظه با عمقی روانشناختی در شخصیت راوی کند و کاو می‌کند (محسنی، ۱۳۸۳: ۷۶-۷۷). پدر و مادر به گونه ای در سکانس آغازین داستان مطرح می‌شوند. پدر در آب غرق شده است و مادر در فضایی کابوس‌گونه در ساحل زاینده رود ظاهر می‌شود:

«با پدرم و چند تا مرد جوان که درست یادم نیست چند تا بودند و فقط یکی شان را می‌شناختم که گلچین-معلم کلاس چهارم دبستانم - بود، توی رودخانه ای که زاینده رود اصفهان بود، آبتنی می‌کردیم... پدرم با سر رفت توی آب، زیرآبی شنا کرد و کمی آن طرف‌تر سرش را از توی آب درآورد. گلچین داد زد «زیاد دور نرو! اونجاها گرداب هست.» پدرم لبخندی زد و گفت: «خیالت راحت باشه. من همه این رودخونه را مثل کف دستم می‌شناسم.» و باز با سر رفت توی آب. من منتظر ماندم باز از یک جای آب سرش را

بیاورد بیرون. اما خبری نشد... همان وقت دیدم یک نفر لب آب ایستاده بود، دستش را تکان می داد و با داد و فریاد چیزی می گفت. رفتم جلو مادرم بود. اما عجیب بود که بی چادر بود و با شلوار گشادی که وقت خوابیدن می پوشید و با موهای آشفته...».

راوی از بخش دوم شروع به نوشتن این خواب می کند، گویی این صحنه ها بارها در رؤیاهایش تکرار شده و او را به نوشتن واداشته است و شاید در نظرش تنها راهی باشد که ضمن کشف ضمیر ناخودآگاه، می تواند به سرانجامی نیک قدم بگذارد، بنابراین خودآگاهانه با ضمیر ناخودآگاهش همراه می شود و مرز بین خیال و واقعیت را می شکند. «در این رمان، به روشنی می توان کم رنگ شدن مرزهای علم روان شناسی و ادبیات را مشاهده کرد. بارزترین جلوه ناخودآگاه آدمی، در رؤیا نمود می یابد و راوی این داستان که بهاین امر آگاه است، برای شناخت ناخودآگاه خویش با خودآگاه خودش، شروع به یادداشت رؤیاهایش برای تعمق بیشتر در آنها می کند» (علیزاده، ۱۲۰).

پدر در تصویرسازی های راوی، با برخی از جنبه های شخصیت های داستان همانندی دارد؛ معلم، پدرزن، چهره این پدر خنثی است. اگرچه مرگش هراس آور و رنجبار توصیف شده است اما رنج پدر در فضا سازی های سرد داستان محو می شود. «پدر راوی بارها در داستان می میرد و اگرچه مرگ پدر فضایی خوشحال کننده ندارد و سراسر ماجراهای داستان با منطقی سرد و رنگ پریده و درخور خواب بیان می شود، به نظر می رسد که مرگ او آرزوی پسر بوده باشد (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۳۶). این آرزو و حس خنثی نسبت به مرگ پدر، در جای جای داستان به شکل های مختلف نمود می یابد:

«تا ما به اصفهان برسیم، شوهر عمه و پسر عمه ام همه کارهای کفن و دفن و مقدمات مجلس ختم را انجام داده بودند و من فقط باید قیافه ی مغمومی به خودم می گرفتم و با آنهایی که می آمدند سلام و علیک می کردم و با بعضی ها دست می دادم و از این که زحمت کشیده و تشریف آورده بودند تشکر می کردم. این خودش کار خیلی مشکلی بود و اگر هم آدم از مرگ پدرش اصلاً ناراحت نشده بود، این کارها را که می کرد ناراحت می شد و فکر می کرد که راستی راستی اتفاق ناگواری افتاده» (جعفرمدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۳۰).



«وقتی گفتم پدرم مُرده، رئیس چه قیافه ای به خودش گرفت! مثل اینکه اتفاق مهمی افتاده باشد. آدمی که پدرش می‌میرد، برای دیگران اهمیتی پیدا می‌کند» (همان، ۳۸).

«راوی از مرگ پدر عزادار نیست و آن را اتفاق ناگواری نمی‌داند، بلکه به نظر می‌رسد با این رویداد زخم کینه پنهانش تشفی یافته است. با مادر خود نیز رابطه ای صمیمانه، سالم و روشن نداشته است؛ اما پدر در روان او جایگاه مثبتی ندارد. او از والدین خویش رویگردان و سرخورده است؛ اما از آنجا که احساس زنایی وی نسبت به ابژه مادر بیدار است، نسبت به پدر احساس کینه می‌کند؛ زیرا وی را تصاحب کننده مادر می‌داند، در نتیجه در داستان به صراحت می‌بینیم که بزرگترین آرزوی خویش را «مرگ پدر» می‌داند (خجسته، ۱۳۹۲: ۹۰).

«...راستی هر کسی آرزویی داشت و پس من هم آرزویی داشتم و از خودم پرسیدم آرزوی من چی بود و به خودم گفتم آرزوی من این بود که پدرم---آرزوی من این بود که پدرم---آرزوی من این بود که پدرم می‌مُرد. و حالا که مُرده بود، هیچ آرزویی نداشتم» (جعفرمدرس صادقی، ۸۱).

پدر در طول داستان، گاهی تصویری بهتر از مادر دارد و در برابر درگیری های خانوادگی زودتر از مادر کنار می‌آید:

«پدرم اوایل رفوکاری قبول نمی‌کرد، اما بعد که بازارش کساد شد، ناچار رفو هم می‌کرد. به مادرم نمی‌گفت که بازارش کساد است. اصلاً هیچ چی به او نمی‌گفت و برای همین بود که او از هیچ چی خبر نداشت. اصلاً هیچ وقت ندیده بودم آن دو تا مثل دو تا آدم به هم حرف بزنند. همیشه یا بی‌صدا و بی حرکت هر کدام گوشه ای کز می‌کردند و انگار که با هم قهر بودند... برای همین بود که به هر دوی آنها گفتم بی چاره. اوّل به پدرم گفتم، چون که او ملاحظه می‌کرد. اما مادرم فقط بلد بود غر بزند، عربده بکشد و جرّ و بحث کند. پدرم می‌خواست همه چی را ماستمالی کند و تمام کند...» (جعفرمدرس صادقی، ۱۳۹۳-۱۹: 18).

همین رابطه عاطفی سرد بین پدر و مادر و بی اهمیّت بودن پدر نسبت به مادر، بعدها سبب می شود که راوی پدر را مقصر مرگ مادر بداند.

«پدرم هم قبول داشت که مادرم دق کرده بود، اما قبول نداشت که خودش او را دق کش کرده بود. می‌گفت خودش (یعنی خود مادرم)، خودش را دق کش کرد» (همان، ۲۹).



اما ناگفته‌هایی درباره پدر وجود دارد که یکی از آنها چهره نه چندان مثبت او است. همین چهره نه چندان مثبت پدر را، بعدها راوی نیز دارد. هر چند که خیالی و یا واقعی بودن آن مشخص نیست اما رؤیا نشانی از ناخودآگاه است و به گونه ای حقایق شخصیت راوی است که در خواب اتفاق افتاده استو نشان می‌هد او هم در زندگی خانوادگی موفق نیست و رابطه عاطفی با همسر برقرار نمی‌کند. پس از ازدواج ولگردی می‌کند و نقش بی فایده ای در خانه دارد.

زندگی راوی، گویی تکرار زندگی پدر است. با این تفاوت که او علی‌رغم جبرِ زندگی، تن به شغل خانوادگی (خیاطی) که میراث خانوادگی است، نمی‌دهد و همچنین به عشق دوران کودکی اش می‌رسد اما پدر خیاط می‌شود و تا آخر عمر هم عشق دختر لهستانی را با خود به هر سو می‌کشد و چه بسا که اگر به عشقش می‌رسید، همچون راوی دختر را ترک می‌کرد. گویی همه چیز برای راوی و پدرش تا زمانی ارزنده است که دست نیافتنی باشد.

«تا پیش ازدواجمان، خیال می‌کردم که هیچ زنی به خوبی و خوشگلی او وجود ندارد. اما درست از روزی که ازدواج کردیم، دیدم دیگر به خوبی و خوشگلی که خیال می‌کردم نیست. زنهای زیادی به آن خوبی، به خوبی او و خیلی بهتر از او بودند که زن من نبودند. اما این که به این سرعت با او ازدواج کردم، مال این نبود که فکر می‌کردم بهترین و خوشگل ترین زن دنیا بود. مال این بود که از بچگی دلم می‌خواست مال من باشد...» (جعفرمدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۴۲).

«اول فکر می‌کردم یک هفته برای تنها بودنمان خیلی کم باشد، اما همان یکی دو روز اول، حوصله‌ام سر رفت و دلم می‌خواست هر چه زودتر برگردیم» (همان، ۴۱).

«در همه مدتی که من شوهر زنم بودم، یک بار هم دست به او نزدم. چون که او دختر عمه سابقم بود و من هیچ وقت از نزدیک و مثل یک دختر معمولی دوستش نداشتم. همیشه از دور و مثل این که الهه ای باشد دوستش داشتم و دلم می‌خواست زنم باشد، نه این که با او کاری کنم» (همان، ۸۰).



راوی از ابتدای داستان با سایه خود که تبدیل به جنبه ی کینه توزانه نسبت به پدر شده است ارتباط برقرار می‌کند. در واقع سایه راوی بر اثر بی توجهی و بی اعتنائی تبدیل به خصومت شده است و پدر، آن فرزانه ای نیست که بتواند برای راوی پیری و راهنمایی کند. از این رو، راوی به دنبال معلم دوران کودکی می‌گردد تا پیرفرزانه او باشد، اما معلم نیز در همین آب غرق شده است. معلمی که نقش قهرمان را در نزد شاگردش داشته و همیشه عکس بروس لی روی پیراهنش بود، چنان ناتوان است که آب او را به قربانگاه می‌برد. در اساطیر قهرمان هیچ گاه قربانی نمی‌شود بلکه نجات بخش است. بنابراین پدران و قهرمانان در این داستان رضایتبخش نیستند. راوی می‌خواهد در این رودخانه سفر کند، زیرا رود همان سفر است و آب رمز زندگی و حرکت (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۴۷)؛ راوی با شناخت خویشتن و سایه می‌خواهد سفر کند و در این سفر به تمامیت برسد، اما راهنمایی ندارد، راهنمایان مرده اند. می‌خواهد بدون راهنما به پایان برسد. پایان این راه باتلاق گاوخونی است که در چشم راوی بزرگترین و عمیق ترین دریای جهان است، زیرا همه آبهای زاینده رود به آنجا می‌ریزد!

رسیدن به گاوخونی رسیدن به خود است. زیرا گاوخونی باتلاقی گرد است مانند ماندالا. البته سایه راهنمایان همه جا حضور دارد. هنگامی که راوی به گاوخونی می‌رسد، پدرش را می‌بیند و به او می‌گوید یک سیلی به من بزن تا از خواب بیدار شوم و اگر بیدار نشوم تو زنده ای. وقتی پدر سیلی می‌زند، شرایط تغییری نمی‌کند و راوی همچنان خود را در فضای وهم و رؤیا می‌بیند در نتیجه خود را درون آب می‌اندازد و به عمق آب فرو می‌رود. در اینجا راوی ممکن است مرده باشد اما بهتر است که گمان رود وی زنده است و از خواب دوم به خواب اول افتاده است. به هر روی راوی به تمامیت نمی‌رسد. زیرا فرو رفتن، بیش از آنکه نشانه عمیق شدن باشد نشانه نابودی و بی هویتی و پست شدن و رفتن به سوی جهان زیرزمینی است. بنابراین سفر راوی برخلاف قهرمانان اسطوره ای سفری رو به کمال نیست. پیران در اینجا به جای آنکه قهرمان باشند قربانی اند و به خواسته خود نمی‌رسند و حتی پدرزن که می‌خواهد نوه ای داشته باشد ناکام می‌ماند و نسل او از بین می‌رود. راوی نیز بیشتر تلاش های بیهوده می‌کند و به جای آنکه قهرمان اسطوره ای باشد، پوشالی





است. وی هیچگاه به مادر یا زن که دختر عمه اوست، پناه نمی‌برد. زن و مادر در فضاهایی سرد و بی روح تصویر می‌شوند. زن که باید آنیمای راوی باشد، مدت زیادی دوام نمی‌آورد و زندگی آن‌ها زود از هم می‌پاشد. در داستان هیچ کجا بین مادر و راوی، رابطه‌ی عاطفی برقرار نمی‌شود و شخصیتِ مادر، همواره خشن و پرسر و صدا و ناتوان، در مقابل عشق پدر راوی به دختر لهستانی و نیز آبتنی در رودخانه تصویر می‌شود. بنابراین جلوه‌های عنصر مادینه درون پسر هم دارای حالتی از خشم، ناتوانی و تردید است که تاثیری منفی بر شخصیت راوی گذاشته است و زندگی سراسر غمگین و افسرده را برایش رقم زده است و به دنبال آن نیز همسر راوی که جلوه دیگر آنیماست، چندان مثبت و راضی کننده نیست. همان زمانی که راوی با او زندگی می‌کند رابطه‌ی گرمی با او ندارد و به ولگردی می‌پردازد و در تنهایی و بیگانگی به سر می‌برد. بنابراین آنیمای راوی نیز ناقص است زیرا ازدواجشان نتیجه و فرزندی دربر ندارد و در اسطوره‌ها بی فرزندی نشانه سترونی و شومی است. راوی حتی با دوستانش حمید و خشایار رابطه گرمی ندارد. او به جای رسیدن به کمال و نجات جامعه و اطرافیانش به رهایی خود می‌اندیشد و در رهایی خود نیز پیروز نمی‌شود و به بیگانگی، تنهایی و بیچارگی تن می‌دهد. او همه‌ی نقاب‌های در جمع بودن، کارمند بودن، همسر بودن، شاگرد بودن و فرزند بودن را برمی‌دارد تا به بی‌هویتی برسد و مسیر جدیدی را آغاز کند. به هر حال انسان در زندگی عادی، بدون نقاب نمی‌تواند زندگی کند اما در صورتیکه نقاب منعطف باشد انسان رو به کمال گام برمی‌دارد. در واقع راوی از هر چه که او را پایبند می‌کند، گریزان است. در این داستان راوی حتی به مرگ هم دست نمی‌یابد و اگر مرده باشد نیز به بهشت و سرزمین‌های زیبایی گام نمی‌نهد.

**کشتی** از دیدگاه کهن‌الگویی، رمز سفر از دوزخ زندگی به بهشت است و قایق یادآور کشتی‌های مینیاتوری زیبایی است که مصری‌ها در آرامگاه خود درست می‌کردند که روح برای سفر به آن جهان، مسیر آبی را می‌پیماید. در اسطوره‌ها هم وجود کشتی و قایق برای رسیدن به آب حیات و جاودانگی دائماً به چشم می‌خورد و اسطوره گیلگمش یکی از آن‌ها است که تلاش نافرجام را برای جاودانه ماندن نشان می‌دهد. انکیدو که مایه



دلاوری گیلگمش بود، اکنون مرده است. فکر مرگ لرزه بر اندام گیلگمش می‌اندازد. گیلگمش با قایق اورشانیابی از آب‌ها می‌گذرد تا به بهشت اوتنایشتمی‌رسد. از او درخواست جاودانگی می‌کند، اما گیلگمش چون ذوالقرنین به آب حیات دست نمی‌یابد. (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۶۷) و در این رمان هم، راوی با تمام تلاشی که برای شناخت خود و گریز از خودیگانگی انجام می‌دهد، در آب فرو می‌رود و بیشتر از آنکه به آب حیات دست یابد، به بُعد دیگر آب، یعنی مرگ و حداقل زندگی مرگ آلود دچار می‌شود و سفر که یکی از کهن الگوهای با اهمیت است در این رمان نه به طور فیزیکی بلکه بیشتر به صورت درونی اتفاق می‌افتد.

### ۵. نتیجه‌گیری:

رمان گاوخونی از جمله رمان‌های مدرن است که به شیوه روایت غیرخطی و بیشتر از راه خاطرات و رؤیا بیان می‌شود و تنظیم رمان براساس تداعی است. همچنین چیرگی عنصر معرفت شناختی و درون‌گرایی از ویژگی‌های بارز آن می‌باشد و سراسر رمان، تلاش بخش ناخودآگاه راوی، برای رسیدن به سطح خودآگاه و شناخت خویشتن و به تبع آن پیمودن مسیر کمال می‌باشد اما برخلاف انتظار، داستان سنت‌های اسطوره‌ای را از هم می‌پاشد و راه دیگری را در پیش می‌گیرد و به کمک کهن الگوها به نفی کهن الگوها می‌پردازد. نمونه‌ای از سنت شکنی، از دست دادن معلم (قهرمان) است که به جای آنکه نجات دهنده باشد، در آب غرق می‌شود و پس از آن راوی می‌خواهد خودش قهرمان زندگی خویش باشد اما این تلاش نیز نافرجام می‌ماند و راوی در عمق آب فرو می‌رود. نویسنده تعمداً گاهی با کهن الگوها به مبارزه می‌پردازد و با آنها ضدیت می‌ورزد. نخستین گام را در این راه صادق هدایت با جدیت تمام برداشت. این داستان نیز خواسته یا ناخواسته به تاثیر از ادبیات معاصر ایران و غرب همین راه را پیموده است. شگرد داستان خواب در خواب، کابوس و رؤیاوارگی است و قسمت‌هایی از داستان که واقعی می‌نماید چه بسا در خواب اتفاق افتاده است. در گاوخونی مرز میان واقعیت و رؤیا ناپیداست و مشخص نمی‌گردد که کدامیک از رخدادها در خواب است و کدام در بیداری؟!



این شیوه، نخستین گامهای ادبیات معاصر در سمت و سوی از هم پاشیدن سنت ها، اسطوره ها، سمبول ها و کهن الگوهاست. زیرا هنگامی که مرز میان خواب و بیداری از میان برود، گامی است به سوی از هم پاشیدن مرز میان ناخودآگاهی و خودآگاهی. اگرچه داستان خود به خود در ناخودآگاهی رخ می دهد اما تعمد نویسنده در تلفیق میان خودآگاهی و ناخودآگاهی، نشانه اهمیت دادن او به خودآگاهی است. به زبان دیگر، نویسنده خواسته یا ناخواسته به سرزمین ناخودآگاهی گام نهاده است ولی با تعمد و توجه کردن خود به بیداری و خودآگاهی عملاً به آن توجه کرده است.

### منابع

- باوقار پاشاکی، صدیقه (۱۳۹۳)، بررسی مقایسه ای بوف کور و شازده احتجاب بر مبنای نقد اسطوره ای - کهن الگویی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.
- برونر، فرانک (۱۳۷۳)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات روانشناسی، ترجمه مهشید یاسایی/فرزانه طاهری، تهران: طرح.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان) پیشامدرن، مدرن، پسامدرن، تهران: اختران.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، نقد ادبی (نظریه های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)، تهران: آمه.
- تسلیمی، علی و مجتبی میرمیران (۱۳۸۹)، «فرایند فردیت در شاهنامه با تکیه بر شخصیت رستم»، فصلنامه ادب پژوهی، دانشگاه گیلان، سال چهارم، شماره چهاردهم، زمستان (۱۳۸۹) خجسته، الناز (۱۳۹۱)، نقد روانکاوانه رمان های گاوخونی، بیژن و منیژه و شاه کلید از جعفر مدرس صادقی (با تکیه بر آراء یونگ و فروید)، دانشگاه الزهراء (س)
- روتون، کنت نولز (۱۳۸۵)، اسطوره، ترجمه ی ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: مرکز.
- سجادی راد، کریم (۱۳۸۸)، با یونگ و سنایی، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد



علیزاده، زینب (۱۳۹۰)، خواب و رؤیا در رمان معاصر فارسی با تکیه بر رمان های شازده احتجاب، گاوخونی و سلوک، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه قم  
فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک، ترجمه شجاع شفتی، تهران: ققنوس.

فروید، زیگموند (۱۳۵۷)، آینده یک پندار، ترجمه هاشم رضوی، تهران: آسیا  
فون، فرانتس، م.ل: (۱۳۵۹)، «فرایند فردیت»، انسان و سمبول هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، تهران: کتاب پایا.

کزازی، میرجلا الدین (۱۳۷۶)، رؤیا، حماسه، اسطور، تهران: مرکز  
کی گورن، والتر (۱۳۷۰)، درآمدی بر نقد کهن الگویی، ترجمه جلال سخنور، ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۱۶.

گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۳)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.  
محسنین، کامیار، «مرثیه ای برای یک کابوس»، دنیای تصویر، ش ۱۲۹، (اردیبهشت ۱۳۸۳)  
صص ۷۶-۷۷

مدرس صادقی، جعفر (۱۳۹۳)، گاوخونی، تهران: نشر مرکز.  
مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶)، یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: مرکز

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران: چشمه.  
ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، سفر نویسنده، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد  
هال، کالوین اس، نوردبای، ورنون، جی (۱۳۷۵)، مبانی روان شناسی تحلیلی یونگ، ترجمه محمدحسین مقبل، انتشارات جهاد دانشگاهی، تربیت معلم

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۲)، انسان و سمبول هایش، ترجمه ی محمود سلطانی، تهران: جامی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۳)، روانشناسی و کیمیاگری، ترجمه ی محمود سلطانی، تهران: جامی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹)، روح زندگی، ترجمه ی لطیف صدقیانی، تهران: جامی.



یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸)، چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: آستان  
قدس رضوی



## تحلیل چگونگی کاربرد رئالیسم جادویی در رمان‌های اهل غرق و مرگ در آند

\*شیوا متحد

### چکیده

مقاله‌ی حاضر می‌کوشد شیوه‌ی کاربرد رئالیسم جادویی را در ادبیات ایران با ادبیات آمریکای لاتین مقایسه کند. بر این پایه رمان اهل غرق به عنوان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های رئالیسم جادویی در ایران با رمان مرگ در آند مقایسه و ویژگی‌های این سبک در هر دو اثر واکاوی شده است تا روشن شود رئالیسم جادویی که نخست از آمریکای لاتین آغاز شد و سپس به دیگر نقاط جهان صادر گردید، چگونه در ادبیات ایران بازتاب یافته است.

این پژوهش با ارائه‌ی تعریفی از رئالیسم جادویی، ویژگی‌های این سبک یعنی «شکاف، دوگانگی و تضاد»، «عدم حضور نویسنده» و «طعنه آمیزی و کنایه» را در هر دو رمان بررسی می‌کند و ضمن تحلیل هر دو داستان و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها، در پایان نشان می‌دهد که شیوه‌ی منیرو روانی پور در پرورش داستان مطابق با اصول رئالیسم جادویی چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با شیوه‌ی یوسا دارد. علاوه بر این به برداشتی جدید از شیوه‌ی نگارش یوسا دست می‌یابد و روشن می‌کند که بهره‌گیری یوسا از رئالیسم جادویی متفاوت با دیگر نویسنده‌های آمریکای لاتین است.

**واژگان کلیدی:** رئالیسم جادویی، اهل غرق، مرگ در آند

---

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز [mottahed\\_1986@yahoo.com](mailto:mottahed_1986@yahoo.com)



## ۱. مقدمه

واژه‌ی «رنالیسم جادویی» را نخستین بار فرانتس رُه<sup>۱</sup> منتقد آلمانی در سال ۱۹۲۵ به کار گرفت، او در مقاله‌ای در توصیف کار گروهی از نقاشان از نقاشان پُست اکسپرسیونیسم<sup>۲</sup> از واژه‌ی رنالیسم جادویی بهره برد. نقاشی‌هایی که در اصل رنالیست بودند، اما عنصر خیال یا رویا آن‌ها را از نمونه‌های رنالیست متمایز می‌ساخت. رُه اعتقاد داشت که در این نقاشی‌ها از تکنیک خیال برای بیان واقعیت در قالب تصویر استفاده شده است و پس از این اظهار نظر در سال ۱۹۹۵، آنخل فلورس<sup>۳</sup> این اصطلاح را برای توصیف نوشته‌های اسپانیایی به کار گرفت. از نظر فلورس، بورخس<sup>۴</sup> استاد این سبک و کافکا<sup>۵</sup> همتای اروپایی او بود. فلورس معتقد است که در قلمرو ادبیات رنالیسم جادویی آن است که نویسنده بی آن که شگفتی خواننده را بر انگیزد و چیزی را در نظر او غیر عادی جلوه دهد، امور خیالی را هم‌چون واقعیت توصیف کند. (ر.ک، میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۸) «هرچند بورخس هرگز نمی‌پذیرفت که نامش با آنچه رنالیسم جادویی نام گرفت همراه شود، اما داستان‌های تجربی او، توجه به تکنیک‌ها و علاقه‌ای که به غرایب داشت، تأثیری نمایان بر نویسندگانی چون آلخو کارپانته نهاد که به رنالیسم جادویی گرایش داشتند» (اچه وریا، ۱۳۸۱: ۳۶) از این گذشته داستان‌های کوتاه او تلون<sup>۶</sup>، اوکبار<sup>۷</sup> و اوریس تریوس<sup>۸</sup>، الگوی مارکز برای آفریدن سرزمین خیالی ماکوندو در صد سال تنهایی بوده‌اند و چنان که می‌دانیم امروز سخن گفتن از رنالیسم جادویی، همواره نام گابریل گارسیا مارکز<sup>۹</sup> را به

<sup>۱</sup> -Frants roh

<sup>۲</sup> -PostExpressionism

<sup>۳</sup> - Angel Flores

<sup>۴</sup> - Borges

<sup>۵</sup> - Kafka

<sup>۶</sup> - Tlon

<sup>۷</sup> Uqbar

<sup>۸</sup> Orbis Teritus

<sup>۹</sup> - Gabriel Garcia Marquez



ذهن می‌آورد، زیرا صدسال تنهایی او برترین رمانی است که واجد تمام ویژگی‌های رئالیسم جادویی است و پس از آن بود که رئالیسم جادویی از امریکای لاتین آغاز شد و سپس به دیگر نقاط جهان راه یافت.

رئالیسم جادویی مکتبی است که از دل رئالیسم برآمده، در عین حال شباهت‌هایی نیز با سورئالیسم دارد، اما با وجود آن که حاصل یک تلفیق است، شباهتی به هیچ یک از عناصر سازنده‌اش ندارد. در رئالیسم جادویی که آمیزه‌ای از واقعیت و خیال است، واقعیت با رویدادهای رویاگونه و خیالی و عناصری از افسانه، اسطوره یا فولکلور همراه می‌شود. نکته‌ی اساسی در این تعریف آن است که در رئالیسم جادویی امور غیرواقعی در دل داستانی اتفاق می‌افتند که واقعی به نظر می‌رسد، این اتفاق‌ها تنها ممکن است در نظر خواننده غیر واقعی باشند، حال آن که از دید نویسنده و شخصیت‌های داستانی این رویدادها به راستی اتفاق می‌افتند و چنان در درون داستان نشسته‌اند که هرگز خارج از حوزه‌ی احتمالات نیستند و همین نکته مرز میان رئالیسم جادویی و دیگر شیوه‌های نقل داستان است. از سوی دیگر وجود عناصر غیر واقعی و نحوه‌ی توصیف آن‌ها، رئالیسم جادویی را تا حدی به سورئالیسم نزدیک می‌کند، چرا که حوادث و واقعیت‌های روزمره‌ی انسان معمولی در طول داستان بزرگ نمایی می‌شوند و بعضی از بخش‌ها با عناصر فراواقعی و ماوراء طبیعی شکل می‌گیرند.

#### ۱. ۱. مبانی نظری پژوهش

##### ویژگی‌های رئالیسم جادویی

دیدگاه‌ها درباره‌ی ویژگی‌های رئالیسم جادویی متفاوت و گوناگون است؛ اما با توجه به تمام تعریف‌ها، تلاش کردیم اصلی‌ترین ویژگی‌های رئالیسم جادویی را بر شماریم و به آن‌ها اشاره کنیم:

#### ۱. ۱. ۱. شکاف، دوگانگی و تضاد:





خود نام رئالیسم جادویی در بر دارنده‌ی واژه‌های رئالیسم و جادوست، یعنی ترکیبی از عناصری که مطابق با مکتب رئالیسم واقعی هستند با عناصری که در زندگی اجتماعی و بیرونی همگان بر وقوع نیافتن آن اتفاق نظر دارند. (ر.ک. سناپور: ۱۳۸۷) یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثاری که به شیوه‌ی رئالیسم جادویی نگاشته شده‌اند، حضور عناصر دوگانه و گاه متضاد در بستر داستان است. نویسنده‌ی رئالیسم جادویی، مطابق با اصول مکتب رئالیسم می‌نویسد اما آن چه را که نشان می‌دهد واقعی نیست؛ اثر او «نه به طور کامل به عالم وهم و خیال متعلق است و نه در قلمرو واقعیت و تجربه جای می‌گیرد، بلکه خصوصیتی مستقل از آن دو (واقعیت و خیال) دارد.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۸۱) نویسندگان رئالیسم جادویی، همواره صحنه‌های دوگانه و متضاد را رو در روی هم قرار می‌دهند. داستان‌هایی رئالیست جادویی، شامل صحنه‌هایی در رویارویی شهر و روستا، مناطق بومی و غیر بومی و مسائل طبیعی و غیر طبیعی هستند. آن گونه که اچه وریا می‌گوید: «در داستان‌های رئالیسم جادویی آمریکای لاتین آن چه بیش از هر چیزی پدیدار می‌شود، توحشی است که در برابر ورد تمدن جلب نظر می‌کند. توحشی که شور و شوق برای دست‌یابی به تمدن در برابرش قد علم کرده است. داستان‌های آمریکای لاتین اغلب کشمکش و درگیری در برابر نیروهای متضاد هستند، مثلاً شهر در برابر جنگل و یا کوهستان و صحرا، کشتارگاه در برابر دار و دسته‌ی اوباش، نواحی ساحلی اروپا در برابر مناطق یا ولایاتی خشک و بایر، انسان‌های بومی و اغلب رذل در برابر نخبگان سفید پوست. و کانون پر تب و تاب فرهنگ آمریکای لاتین در میان همین تضادها و دوگانگی‌هاست.» (اچه وریا، ۱۳۸۱: ۳۲)

۱. ۲. **عدم حضور نویسنده:** در داستان‌های رئالیست جادویی، نویسنده نباید حضور داشته باشد. در همه‌ی نمونه‌های این سبک در آمریکای لاتین، نوعی سکوت اختیاری را از جانب نویسنده‌ی داستان می‌بینیم، این سکوت به این معناست که نویسنده هیچ یک از حوادث داستان را تصدیق یا تکذیب نمی‌کند. از آن جا که بسیاری از حوادث داستان‌های رئالیست جادویی فراواقعی هستند، سکوت نویسنده درباره‌ی این حوادث سبب می‌شود که واقعیت یا عدم



واقعیت آن‌ها قابل بحث نباشد و در نتیجه به گونه‌ای باور پذیر در متن بنشینند. لحن نویسنده به گونه‌ای است که این پدیده‌های فرا حسی و غیر ملموس در نظر خواننده موجه و منطقی می‌نمایند و از این گذشته رئالیسم جادویی حاصل تلفیق جهان واقعی با جهان تخیلی و فراحسی است، از این رو شخصیت‌های این سبک در دو جهان به ظاهر متفاوت و متضاد زندگی می‌کنند. نویسندگان این داستان‌ها در پردازش شخصیت‌ها شیوه‌ای را به کار می‌گیرند که در انتقال شخصیت‌های از جهانی به جهان دیگر دچار مشکل نشوند و شخصیت‌ها بتوانند در هر دو جهان به زندگی خود ادامه دهند بی آن که از این انتقال دچار بهت و حیرت شوند.

۱. ۱. ۳. طعنه آمیزی و کنایه: یعنی نویسنده باید فاصله‌ی طعنه آمیز و انتقادی از جهان بینی جادویی نسبت به واقع گرایی داشته باشد که با آن در سازش نیست، هنگامی که نویسنده عناصر جادویی و خیالی را با باورهای ساده‌ی فولکلوریک در هم می‌آمیزد، خود را از آن‌ها دور نگه می‌دارد، «تا این طور به نظر نرسد که امور و نگرش‌هایی که متن توصیف می‌کند صریحاً و به طور قطع از جهان بینی نویسنده اقتباس شده است. این که نویسنده خودش را از باورهای مورد حمایت یک گروه اجتماعی دور نگه می‌دارد، باعث می‌شود وی را به عنوان نماینده‌ی آن جامعه تصور نکنیم.» (نیکوبخت و رامین نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۴)

آن‌چه در بالا اشاره کردیم اصلی‌ترین ویژگی‌های رئالیسم جادویی چه در نمونه‌های نخستین این سبک و چه در نمونه‌هایی که در ادبیات داستانی ایران وجود دارد.

اما علاوه بر یافتن این ویژگی‌ها و تجزیه و تحلیل آن‌ها، سعی داریم به مسئله‌ی دیگری نیز اشاره کنیم و آن یک تفاوت نوشته‌های یوسا با دیگران نمایندگان رئالیسم جادویی است. چنان‌که پیش از این گفتیم نام رئالیسم جادویی همه‌جا با نام مارکز آمیخته است و رمان اهل غرق را نیز با صد سال تنهایی مارکز مقایسه کرده‌اند و گفته‌اند که جفره در نگاه روانی‌پور، همان سرزمین خیالی ماکوندو است. این پژوهش علاوه بر آن که شیوه‌ی روانی‌پور را با یوسا،

مقایسه می‌کند به تفاوتی ظریف میان یوسا و دیگر نمایندگان رئالیسم جادویی اشاره دارد؛ یوسا اگرچه از فاکتورهای رئالیسم جادویی در نوشته‌اش بهره برده است، اما ادبیات رئالیستی‌اش به طور کامل جادویی و فراواقعی نیست. گفته‌های یوسا قابل تطبیق با سند و مدرک هستند! رویدادهایی که او شرح می‌دهد اتفاق افتاده‌اند و تلاش او بیشتر در توصیف نظام‌های ضد استعماری است نه آن‌چنان که روانی پور شرح می‌دهد.

## ۱.۲. پیشنهادی پژوهش

رئالیسم جادویی در ادبیات معاصر ایران با ترجمه‌ی آثار نویسندگان امریکای لاتین شناخته شد. ترجمه‌ی این رمان‌ها «در دهه‌ی ۱۳۵۰ عمدتاً با انگیزه‌های سیاسی و ضدیت با دیکتاتوری صورت می‌گرفت. موج ترجمه‌ی این آثار در سال‌های پس از انقلاب نیز تداوم یافت، این بار بیشتر به دلیل فضای رازناک و عجیب آن‌ها، این رمان‌ها که ترکیبی بدیع از تاریخ و اسطوره و شاعرانگی بودند، امکانات ادبی تازه‌ای فرا روی نویسنده‌ی ایرانی قرار دادند و چون با علایق روزهمخوانی داشتند، گسترش یافتند. در این سال‌ها آفرینش آثاری که با کیفیت سحرآمیزشان تخیل خواننده را برانگیزانند و او را از جهانی سخت به دنیای دلنشین قصه‌ها ببرند و اسیر جادوی کلمات کنند، مشغله‌ی ذهنی گروهی از نویسندگان می‌شود.» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۳۳) درباره‌ی آثاری که در حوزه‌ی رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند تحقیقاتی در کتاب‌های تاریخ ادبیات معاصر صورت گرفته که نمونه‌ی آن نقدی است که حسن میرعابدینی در کتاب خود نوشته است (همان) و مختصری درباره‌ی شروع رئالیسم جادویی در ایران و آثاری که در این سبک نگارش یافته‌اند، شرح داده است و روزه در ادبیات معاصر ایران به تعریف رئالیسم جادویی و نمونه‌های آن در ادبیات ایران و جهان می‌پردازد.

علاوه بر این دکتر نیکوبخت و خانم رامین نیا درباره‌ی رمان اهل غرق و کاربرد رئالیسم جادویی مقاله‌ای ارائه کرده‌اند؛ (نیکوبخت و رامین نیا: ۱۳۸۴) نویسندگان در این مقاله به



تحلیل رمان اهل غرق می‌پردازند و ویژگی‌های رئالیسم‌جادویی را در آن بر می‌شمارند و مقایسه‌ای میان کار روانی پور و مارکز انجام می‌دهند.



## ۲. بررسی و تحلیل

### ۲.۱. خلاصه و تحلیل رمان اهل غرق

در این بخش نخست خلاصه‌ای را از رمان اهل غرق بیان می‌کنیم، سپس به تحلیل داستان پرداخته، ویژگی‌های رئالیسم جادویی را در این اثر تحلیل می‌نماییم.

#### ۲.۱.۱. خلاصه‌ی داستان

داستان درباره‌ی روستایی به نام جفره است. مردم این روستا که همگی بی سواد هستند به دور از مظاهر تمدن و زندگی شهری، روزگاری به نسبت آرام در آبادی جفره دارند. تنها زیر و بم‌های زندگی آن‌ها داستان‌هایی است که از آبی‌های دریا (پری‌های دریایی به رنگ آبی که داستان‌های شگفت‌انگیزی درباره‌شان میان مردم آبادی رواج دارد) نقل می‌کنند. بوسلمه، غول دریاها، قصد دارد با یکی از پری‌های دریایی ازدواج کند، مردم آبادی در خانه‌ی زایر احمد حکیم جمع شده‌اند تا یکی را انتخاب کنند و برای نواختن نی به دریا بفرستند. از میان مردم آبادی مه‌جمال، که فرزند پری‌هاست، انتخاب می‌شود. مه‌جمال که از نظر ظاهری هم با مردم آبادی تفاوت دارد، سرگذشتی عجیب و گذشته‌ای رازآمیز دارد و به همین دلیل نزد مردم آبادی چهره‌ای کاریزماتیک یافته است. زنی که شوهرش در دریا غرق شده و نیز خبیجو دختر زایر احمد پنهانی به مه‌جمال توجه دارند. مه‌جمال همراه زایر احمد به دریا می‌رود، پری دریایی بعد از دیدن مه‌جمال از ازدواج با بوسلمه سر باز می‌زند و مه‌جمال را به سطح آب می‌برد. بوسلمه خشمگین می‌شود و توفانی به پا می‌کند، زایر احمد برای فریب بوسلمه، بازوی مه‌جمال را زخمی می‌کند و خون او را به دریا می‌ریزد، بوسلمه که گمان می‌کند مه‌جمال کشته شده است به عمق دریاها باز می‌گردد. یک روز اهل غرق تا نزدیکی خشکی می‌آیند و قصد دارند به آبادی بازگردند، زنان آبادی برای آن‌ها غذا می‌پزند و اهل غرق در می‌یابند که



نمی‌توانند دوباره به آبادی بروند، بنابراین ناراحت و غمگین به دریا برمی‌گردند. پری دریایی به عشق مه‌جمال به خشکی می‌آید اما مه‌جمال که نمی‌خواهد به دریا بازگردد از این کار سر باز می‌زند و سعی می‌کند خود را پنهان کند.

زمین لرزه‌ای در آبادی اتفاق می‌افتد، مردم آبادی وحشت زده و هراسان مه‌جمال را عامل این لرزش می‌دانند چون او از ازدواج با پری دریایی سر باز زده است، مه‌جمال به دریا می‌رود و از مادر آبی‌اش، درخواست کمک می‌کند. زمین لرزه تمام می‌شود و صندوق‌های پر از میوه و نوشیدنی بر روی سطح آب ظاهر می‌شود. مردم آبادی گمان می‌کنند که به خاطر وجود مه‌جمال بلا از آبادی دور شده است بنابراین با او مهربان می‌شوند و مه‌جمال با خيجو دختر زایر احمد ازدواج می‌کند.

چندی بعد سه مرد موبور با لهجه‌ای عجیب و غریبه به روستا می‌آیند، آن‌ها یک جعبه‌ی جادویی به همراه دارند و به مردم نوشیدنی و دارو می‌دهند. مدتی بعد ابراهیم پلنگ سوار بر موجودی دو شاخ (موتور) به آبادی می‌آید، او و همراهانش به مردم روستا شکلات و شانه و نوشیدنی می‌دهند و به مردان آبادی قول می‌دهند که دفعه‌ی بعد آن‌ها را همراه خودشان به شهر ببرند. دفعه‌ی بعد ابراهیم پلنگ با شخص دیگری به نام مرتضی که فعالیت‌های سیاسی دارد به جفره می‌آید و تعدادی از مردان آبادی را با خود به شهر می‌برد. در جریان یک تظاهرات مردان آبادی دستگیر می‌شوند و مه‌جمال با نیروهای حکومتی درگیر شده، به زندان می‌افتد. زایر احمد به شهر می‌رود و با هزار مصیبت مه‌جمال را آزاد می‌کند؛ از این پس مه‌جمال با نیروهای حکومتی درگیر می‌شود و سعی می‌کند به گونه‌ای از آن‌ها انتقام بگیرد. با ورود ابراهیم پلنگ به جفره گویی آبادی کشف می‌شود و از پایتخت برای برداشت ثروت آبادی به آن هجوم می‌آورند، کم‌کم مظاهر شهر نشینی به آبادی وارد می‌شوند و هم‌چنان که با پخش شدن صدای رادیو دیگر صدای مرغان دریایی به گوش نمی‌رسد و اولین بار با صدای رادیو که



می گوید "این جا تهران است" مردم آبادی اولین دروغ را می شنوند، چرا که آن جا جفره است! مظاهر زندگی شهری، مثل ماشین و انبوه کارگرانی که برای استخراج نفت به منطقه آمده‌اند، چهره‌ی آبادی را دگرگون کرده‌اند، مه‌جمال که حالا صاحب ۴ فرزند است بیشتر وقتش را خارج از خانه و در کوه‌ها سرگردان است و با نیروهایی که به دور خود جمع کرده به مبارزه با حکومتی می‌پردازد که سعی دارد معصومیت و بدویت آبادی را از بین ببرد. حضور خارجی‌ها در جفره سبب می‌شود که مردم آبادی آواره شوند و سرانجام مه‌جمال به دست نیروهای دولتی کشته می‌شود و مردم در حالی آبادی را ترک می‌کنند که دیگر چیزی از زلالی پیشین آن باقی نمانده است. در هنگام خروج مردم، دریای جفره خاکستری است.

## ۲.۱.۲. تحلیل داستان

اهل غرق در ۳۹۸ صفحه و ۳۴ فصل نوشته شده است. این رمان بیانگر حسرت و نوستالوژی نویسنده بر از دست رفتن نشانه‌های زلالی و معصومیت ابتدایی و از هم پاشیدن جامعه‌ی سنتی است. راوی سوم شخص دانای کل و درونمایه‌ی رمان تقابل سنت و مدرنیته است.

زمان داستان مربوط به ابتدای عصر صنعت نفت است. گزارش نویسنده از حضور ساکنان جفره در شهر، در هنگام ورود اشرف پهلوی به بوشهر و نیز یاد کردن از اعلی حضرت و گزارش ورود نیروهای خارجی به جفره برای استخراج نفت، نمونه‌هایی هستند که زمان وقوع داستان را نشان می‌دهند.

مکان داستان آبادی جفره است، اولین مکانی که خارجی‌ها به آن قدم گذاشته‌اند و با حضورشان آن را تغییر داده‌اند، در نظر نویسنده نماد جهان بدوی است که رفته رفته از زلالی و معصومیتش کاسته می‌شود و سرانجام صنعت و دستاوردهای جامعه‌ی پیشرفته هیچ نشانه‌ای از اصالت آن باقی نمی‌گذارند.



طرح داستان با حوادثی پیش می‌رود که بر مردم جفره و به ویژه مه‌جمال و خانواده‌ی زایر احمد می‌گذرد. مه‌جمال به خاطر ویژگی‌های ظاهری و اخلاقی خاصش از ابتدای داستان مورد توجه نویسنده است، از این رو حوادث داستان پیرامون مه‌جمال می‌گردند و اگرچه سرنوشت مه‌جمال همان سرنوشت جفره نیست اما تغییر در زندگی او و در نهایت کشته شدنش، روایتی کوچک‌تر از روند نابودی آبادی جفره است. در خلال زندگی مه‌جمال که به عنوان داماد زایر احمد با زندگی خانواده‌ی زایر نیز پیوند دارد، باورها و انگاره‌های مردم جفره نیز مطرح می‌شود. گره‌هایی که در رمان اتفاق می‌افتد مربوط به دستگیری مه‌جمال و درگیری‌اش با نیروهای دولتی است و «نقطه‌ی اوج آن کشته شدن مه‌جمال به دست نیروهای دولتی است» (نیکوبخت و رامین نیا، ۱۳۸۴: ۱۴۸)

زبان اثر ساده و روان است. توصیفات نویسنده زیبا و همراه با احساسات و گاهی شاعرانه است. در ابتدای داستان که نویسنده از فضای بکر و بی‌آلایش روستا سخن می‌گوید، جمله‌ها، بسیار لطیف ادا می‌شوند و در پایان هنگامی که چهره‌ی آبادی در اثر ورود مظاهر صنعت دگرگون شده است، لحن نویسنده با حسرت همراه است و همه‌ی واژه‌ها را در این مسیر به کار می‌گیرد.

## ۲.۱.۳. رئالیسم جادویی در اهل غرق

### ۲.۱.۳.۱. شکاف دو گانگی و تضاد

پیش از هرچیزی توصیف نویسنده از آبادی جفره بیانگر ویژگی‌های رئالیسم جادویی است. جفره در زبان نویسنده همان دنیایی است که بکارت و معصومیت برجسته‌ترین خاصیت آن است. منطقه‌ای که بعدها با حضور مظاهر تمدن و زندگی شهری چهره‌اش دگرگون می‌شود.





تقابل سنت و مدرنیته در سراسر داستان به چشم می‌خورد. هنگامی که باورهای مردم منطقه‌ی جفره در مقابل باورهای مردم شهر قرار می‌گیرد، تضاد و دوگانگی میان آن دو به روشنی پدیدار می‌شود. شگفت زده شدن مردم شهر از داستان‌هایی که مردم آبادی و به ویژه زایر احمد درباره‌ی آبی‌ها و پری‌های دریایی نقل می‌کنند، نمونه‌ای از شکافی است که میان شهر و روستا وجود دارد. علاوه بر این واکنش‌های مردم جفره در برابر ورود مظاهر زندگی شهری و صنعتی به آبادی و جدال مه جمال با نیروهای دولتی که قصد دارند معصومیت را از جفره بگیرند، تضاد نیروهای بومی و نیروهای تازه وارد را نشان می‌دهد.

## ۲.۱.۳. طعنه آمیزی و کنایه

نویسنده در اهل غرق عناصر جادویی و خیالی را با باورهای ساده‌ی فولکلوریک در هم می‌آمیزد؛ باورها و سنت‌هایی که در میان مردم جفره رواج دارد، سنت‌هایی که اگرچه باور ناپذیر می‌نمایند و بسیار دور از ذهن هستند، اما به گونه‌ای در بستر داستان نشسته‌اند که خواننده نمی‌تواند به طور کامل آن‌ها را انکار کند، از کارکردهای رئالیسم جادویی در اهل غرق هستند.

وجود شخصیت نیمه انسان و نیمه پری، یعنی مه جمال، که در نهایت نیز هم‌چنان یک معما باقی می‌ماند از کارکردهای رئالیسم جادویی است.

حضور بوسلمه، آبی‌ها، پری‌های دریایی و اهل غرق یعنی پسران دی منصور که به آبادی باز می‌گردند، زنان آبادی برایشان غذا می‌پزند و سعی می‌کنند به جفره برگردند اما موفق نمی‌شوند.

جریان مداوم خیال و واقعیت و وهم و آمیزه‌ی رویا و واقعیت و خرافه و سیاست و باورهای قومی و مردمی، از ویژگی‌های رئالیسم جادویی است که در اهل غرق دیده می‌شود. و نویسنده همه‌ی این رویدادها را به گونه‌ای در بستر داستان نشانده است که برای خواننده باور پذیر و در



عین حال باورناپذیر هستند و تا پایان داستان نیز خواننده نمی‌تواند به طور کامل این رویدادها را انکار کند.

## ۲.۱.۳. عدم حضور نویسنده

در داستان‌های رئالیست‌جادویی نویسنده نباید در داستان حضور محسوس داشته باشد، چرا که نویسنده با سکوت اختیاری اش نشان می‌دهد که حوادث داستان را تصدیق یا تکذیب نمی‌کند از این رو باید تنها روایت‌کننده داستان باشد، با این حال در اهل غرق، حضور نویسنده در بسیاری از بخش‌های داستان محسوس است. او گاه در صحنه‌هایی از داستان ظاهر می‌شود و به جای آن که با تصویرسازی فضای داستان را برای خواننده ترسیم کند، با واژه پردازی این کار را انجام می‌دهد از این گذشته، گاه و بی‌گاه با اظهار نظرهایش وارد داستان می‌شود و به جای خواننده قضاوت می‌کند و گاه زبان به نصیحت می‌گشاید که این نوع نگارش علاوه بر آن که به شیوایی زبان اثر و خاصیت بومی آن آسیب می‌رساند، سبب می‌شود خواننده رویدادهای داستان را تجربه‌ی شخصی نویسنده بداند و یا داستان را حاصل رویاپردازی او قلم داد کند؛ با این حال لحن روانی پور در شرح وقایع بسیار منطقی و موجه است و همین امر خواننده را یاری می‌دهد تا آسان‌تر حوادث داستان را بپذیرد و آن‌ها را باور کند.

## ۲.۲. خلاصه و تحلیل رمان مرگ در آند

### ۲.۲.۱. خلاصه‌ی داستان

مرگ در آند در ۳۲۲ صفحه نوشته شده است. رمان با مرگ یکی از کارگران جاده‌سازی در منطقه‌ی آند شروع می‌شود. این سومین نفریست که در روزهای اخیر به طور مرموزی ناپدید شده است. پلیس منطقه (لیتوما و همکارش توماسیتو) در پی کشف علت مرگ و قاتل هستند. بعد از این ماجرا داستان وارد اتفاقات مختلفی می‌شود تا با شرح تاریخ و حوادث منطقه کم‌کم به یافتن سرنخی برای این مرگ مشکوک برسد.



گروهان در ابتدا به چریک‌های گروه تروریستی "راه درخشان" مظنون می‌شود، اما بعد از این به میخانه داری به نام "دیونیسو" و همسرش "آدریانو" شک می‌کند. در سراسر داستان گروهان و همکارش با این قتل‌ها و وقایع میخانه‌ی دیونیسو و افسانه‌ها و باورهای مردم منطقه درگیر هستند، رویداد دیگری که هم‌زمان با شرح وقایع داستان در جریان است، زندگی پدریتو تینوکو است، شخصیتی که نقش پررنگی در داستان ندارد، تفاوتش با دیگر شخصیت‌ها زندگی عجیب اوست، او که به نظر می‌رسد قادر به صحبت کردن نیست، یک بچه‌ی سرراهی است که در یک کلیسا بزرگ شده است؛ پیوند او با حوادث داستان تنها از جهت زندگی عجیب و غریب اوست که به عنوان یکی از شگفتی‌های منطقه‌ی آند مورد توجه قرار می‌گیرد و نیز او دومین نفری است که در داستان ناپدید می‌شود؛ علاوه بر این شرح رابطه‌ی عاشقانه‌ی توماسیتو همکار لیتوما است که هم‌زمان با داستان پیش می‌رود. توماسیتو که پیش از اعزام به منطقه‌ی آند با زنی به نام مرسدس ارتباط داشته است، از هر فرصتی برای شرح اتفاقاتی که برایش رخ داده استفاده می‌کند؛ داستان او هم‌پای داستان منطقه‌ی آند پیش می‌رود و در نهایت با به سرانجام رسیدن رابطه‌ی توماسیتو، داستان نیز پایان می‌پذیرد.

## ۲.۲.۲. تحلیل رمان

رمان که به شیوه‌ی روایی ساده، خطی و بی ابهام آغاز گشته، اندک اندک پیچیده، اسرارآمیز، جادویی و ناباورانه می‌شود و خواننده - که در شروع رمان، خود را از کسان و رخدادها دور می‌داند - به تدریج خود را دستخوش طوفان باورهای سرخپوستی، خرافی، باستانی و دور از ذهنی می‌یابد که ریشه در اساطیر قوم "اینکا" پیش از فتوحات اسپانیایی‌ها دارد. نویسنده اندک اندک خواننده را با خود به تئوی فرهنگ باستانی، نهادهای سیاسی - اجتماعی و تاریخی امروز کشور پرو می‌برد و از او می‌خواهد تا از نیروهای متضادی که مقدرات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی کشور را در دست دارند، پرده بردارد. هرچه رمان به پایان خود نزدیک‌تر



می‌شود، سویه‌های پلیسی و معمایی اثر کم‌تر رنگ‌تر و ابعاد جادویی فرهنگی بیش‌تر و به موازات آن وظیفه‌ی خطیر خواننده در حل معمای رمان و توجیه کشاکش این همه‌ی نیروهای واپسگرا و بالنده‌ی اجتماعی افزون می‌شود.

بسیاری از ماجراهای نقل شده در طول داستان به اقدامات چریک‌های «راه درخشان»، نسبت داده می‌شود؛ مائوئیست‌هایی که متأثر از انقلاب کارگری مائو در چین به‌دنبال نابودی نظام امپریالیسم و سرمایه‌داری و ایجاد یک جامعه‌ی کمونیستی بی‌طبقه هستند. اقداماتی که هیچ نشانی از انسانیت و منطق ندارد و نویسنده با توصیف آنها، سعی در نشان دادن تضاد میان سنت و مدرنیته در کشورش دارد.

## ۲. ۲. ۳. رئالیسم جادویی در مرگ در آند

### ۲. ۲. ۳. ۱. شکاف، دوگانگی و تضاد

مرگ در آند، نمونه‌ای بارز از رئالیسم جادویی است؛ ویژگی‌های برجسته‌ی این مکتب که حضور همزمان واقعیت و رویا، وهم و خیال، خرافه و سیاست، و باورهای مردم منطقه‌ی امریکای لاتین است، در این رمان به چشم می‌خورد و می‌توان گفت که این رمان نیز نمونه‌ای از تاریخ ذلت بار مردم این منطقه است. همان‌طور که پیش از این نیز گفتیم کشتارهایی که در این منطقه اتفاق می‌افتد بیشتر به گروه چریک‌های «راه درخشان» نسبت داده می‌شود و نویسنده تلاش می‌کند با شرح این رویدادها و اتفاقات عجیبی که در منطقه‌ی آند روی می‌دهد، شکاف و دوگانگی را میان سنت و مدرنیته به تصویر بکشد. تمام کشتارهایی که در منطقه روی می‌دهد برای مقابله با مظاهر صنعت و زندگی پیشرفته است که به منطقه وارد شده‌اند.

### ۲. ۲. ۳. ۲. طعنه آمیزی و کنایه



در مرگ در آند نیز باورهای عامیانه و فولکلوریک با نشانه‌های زندگی مدرن در هم آمیخته‌اند و نویسنده این رویدادها را به گونه‌ای توصیف می‌کند که خودش نقشی در اتفاق افتادنش ندارد؛ در توصیفات نویسنده از وقایع میخانه و شرحی که از اتفاقات معدن و عقاید مردم عامه درباره‌ی حضور یال و دیگر موجودات خیالی می‌دهد و نیز در هنگام صحبت از زندگی پدریتو تینوکو و هم‌زیستی مسالمت آمیزش با حیوانات کوهی، نویسنده کاملن با متن فاصله دارد و تنها توصیف کننده‌ی رویدادهاست؛ در مورد درستی یا نادرستی اعتقادات مردم به موجودات خیالی و نیز درباره‌ی احتمال دخالت چریک‌های راه درخشان در حوادث منطقه‌ی آند هیچ نظری نمی‌دهد و خود را متعلق به هیچ دسته‌ای از شخصیت‌های داستان نمی‌داند.

#### ۲.۲.۳. عدم حضور نویسنده

یوسا در مرگ در آند بسیار طبیعی به شرح وقایع و رویدادها می‌پردازد. اگرچه حوادث بسیار خارق العاده و دور از ذهن مانند حضور موجودات خیالی، رفتارهای دیونسیوی میخانه دار و همسرش، کشته شدن آدم‌ها به شکلی مرموز، روایت می‌شود و درباره‌ی شخصیت‌هایی عجیب همچون پدریتو سخن می‌گوید، اما لحنش بسیار جدی است. یوسا در پرداخت شخصیت لیتوما و همکارش توماسیتو که وقایع غیر طبیعی را باور ندارند، به گونه‌ای عمل می‌کند که آن‌ها با وجود انکار ظاهری رویدادهای اسرارآمیز منطقه‌ی آند، در نهایت نمی‌توانند به طور کامل حضور عوامل اسرارآمیز را رد کنند؛ لیتوما و همکارش اگرچه بسیاری از باورهای مردم منطقه‌ی آند، مانند تصورشان از رعد و برق و یا وحشتشان از آینه را به تمسخر می‌گیرند، اما در پایان نمی‌توانند باورهای آن‌ها را انکار کنند و حوادث جنایی داستان سرانجام درهاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند و نویسنده با حفظ فاصله از رویدادها سعی کرده به قضاوت شخصی نپردازد و هم چنان قضاوت را به خواننده واگذارد. ضمن این که هدف نویسنده از این غیبت در متن، کنار هم قرار دادن جهان واقعی و جهان حسی و تخیلی است و شخصیت‌های داستان او که در



دو جهان متفاوت زندگی می‌کنند هر کدام به راحتی به جهان دیگر منتقل می‌شوند و از این انتقال شگفت زده نیز نمی‌شوند.

### ۳. شباهت‌های دو رمان

در رمان‌های اهل غرق و مرگ در آند نکاتی وجود دارد که این دو اثر را به هم نزدیک می‌کند، برخی ویژگی‌های رئالیسم جادویی و یا بهتر بگوییم همه‌ی آن‌ها در این دو رمان وجود دارند.

۱- زاویه‌ی دید در هر دو داستان دانای کل است. روایت‌گر همانند شخصیت‌ها از زیر و بم وقایع داستان باخبر است و در قالب شخصیت‌ها فرود می‌رود و از افکار و احساسات آن‌ها و نیز تصمیماتی که در سر دارند، صحبت می‌کند.

۲- در هر دو داستان شخصیت‌های نیمه انسان و نیمه پری، شخصیت‌هایی که چیزی میان واقعیت و تخیل هستند، وجود دارند. شخصیت‌های این داستان‌ها متناسب با متن ساخته و پرداخته شده‌اند. هم‌چنان که داستان‌های حماسی شخصیت‌های حماسی می‌طلبند و داستان‌های اسطوره‌ای نیز شخصیت‌های اسطوره‌ای دارند، در داستان‌های رئالیست جادویی بنا به کیفیت سحرآمیز و فراواقعی و وهمی داستان، شخصیت‌ها نیز انواع و درجات مختلف دارند. از این گذشته انتخاب شخصیت، انتخاب نوع داستان و نحوه‌ی نگاه نویسنده به جهان نیز هست. در رمان اهل غرق با شخصیت مه جمال روبرو هستیم، که طرح داستان با حوادثی که درباره‌ی او اتفاق می‌افتد پیش می‌رود؛ هرچند که مه جمال و زندگی‌اش هیچ ربطی به جریان کلی داستان ندارند. در رمان مرگ در آند نیز با شخصیت توماسیتو روبرو هستیم، که طرح داستان هم‌زمان با شرح وقایع زندگی او پیش می‌رود و از سوی دیگر شخصیت مرموز و ناشناخته‌ای به نام "پدریتو تینوکو" که کسی نمی‌داند از کجا آمده است و ظاهراً یک بچه‌ی سرراهی است، نمی‌تواند صحبت کند، علی‌رغم این که مردم اسم‌های توهین آمیزی بر او می‌گذاشتند، «این اسم‌ها مایه‌ی دلخوری‌اش نمی‌شد، چون اصلاً از هیچ کس و هیچ چیز دلخور نمی‌شد. مردم



آبانکای هم از دست او عصبانی نمی شدند، هر کسی دیر یا زود مفتون لبخند آرام بخش، خلق و خوی مهربان و سادگی او می شد.» (یوسا، ۱۳۸۱: ۵۰)

۳- باورهای عامه درباره‌ی پدیده‌ها و افراد غیرعادی و غیر قابل باور در هر دو داستان وجود دارند؛ مثل پدیده‌ی "آل" یا "یال" که در هر دو داستان در اعتقادات مردم منطقه وجود دارد و یا نگرش خاص مردم جفره و نیز سرخپوستان منطقه‌ی آند نسبت به آینه.

۴- هر دو رمان از شکافی حرف می زنند که در اثر ورود صنعت و مدرنیته در یک جامعه‌ی سنتی ایجاد شده است. شکافی که از یک سو متمایل به باورهای سنتی و اعتقاداتی است که سال‌ها در باور مردم منطقه ریشه دوانده است و به هیچ وجه قابل انکار نیست و از سوی دیگر با جذابیت مفاهیم جدید احاطه شده است.

در هر دو رمان مقاومت در برابر تحول و پیشرفت به تصویر کشیده می شود و با مظاهر تمدن به شکلی خصمانه برخورد می شود.

۵- در پس خرافه پرستی‌ها و مقاومت‌های جاهلانه‌ای که نظر مخاطب داستان را جلب می کند، یک تفکر نجیب وجود دارد و آن فرار از تحولی است که انسان‌ها را هر روز بیش از پیش از سرشت الهی و گذشته‌ی بی آلاش دور می کند. طبیعت در برابر آلوده شدنش به دست انسان‌ها واکنش نشان می دهد و در تلاش است تا انسان را به سوی خود بازگرداند.

۶- در هر دو رمان هم‌زمان که با نگرشی معقول و مبتنی بر واقعیت نسبت به حوادث روبرو هستیم، اما نویسنده و شخصیت‌ها از جنبه‌های خیالی و ماورا طبیعی غافل نمی شوند. در هر دو داستان پدیده‌های فراواقعی به عنوان واقعیتی معمول و عادی تلقی می شوند.

## ۲. ۴. تفاوت‌های دو رمان

با وجود آن که هر دو رمان را محصول رئالیسم جادویی می دانیم، اما تفاوت‌هایی میان این دو اثر وجود دارد.

۱- در اهل غرق با یک حسرت و نوستالوژی در برابر ورود صنعت و مدرنیته به جهان آرمانی نویسنده روبرو هستیم. نویسنده خود را یکی از اهالی جفره می‌داند و از نزدیک با تمام وقایع و اشخاص و افسانه‌های منطقه‌ی جفره آشناست. با وجود آن‌که راوی دانای کل است اما گویی یکی از اهالی جفره است. اما راوی مرگ در آند تنها این داستان را روایت می‌کند، درباره‌ی وقایع آن نظر نمی‌دهد و از آغاز تا پایان داستان هیچ جهت‌گیری و اظهار نظری را درباره‌ی وقایع داستان نمی‌بینیم و اگر دیدگاهی مطرح می‌شود از زبان شخصیت‌های داستان است. مرگ در آند از زبان مردمی روایت می‌شود که خودشان در باورهای رایج و حوادث داستان نقشی ندارند و در اصل خارجی‌هایی هستند که به منطقه‌ی «ناکوس» وارد شده‌اند و اعتقادی به اسرار کوهستان و ارواح ساکن آن ندارند و در پایان داستان هم اگرچه کارگران معدن و دیگر افراد این منطقه احساس می‌کنند که فریب خورده‌اند اما در نهایت حضور یا عدم حضور ارواح کوهستان و یا دیگر اسرار این منطقه درهاله‌ای از ابهام می‌ماند و به طور کامل انکار نمی‌شود. در اهل غرق با شکست باورهای کهن و غلبه‌ی صنعت روبرو هستیم، حال آن که مقاومت در مرگ در آند، به خروج نیروهای صنعتی و شکست عملیات منجر می‌شود.

۲- پایان اهل غرق توصیف دریای خاکستری، مهاجرت مردم آبادی جفره و رنگ باختن باورهای آنان است، اما مرگ در آند با مهاجرت کارگرهایی که برای توسعه‌ی تجارت به این منطقه آمده‌اند، پایان می‌یابد. در واقع در مرگ در آند حقیقت نیافته پیروز می‌شود، مقاومت در برابر مدرنیته به ثمر می‌رسد و منطقه‌ی ناکوس از نیروهای بیگانه خالی می‌شود.

### ۳. نتیجه‌گیری

رنالسم‌جادویی در اهل غرق بهره‌برداری از شیوه‌ی مارکز در نگارش آثارش و به ویژه رمان صد سال تنهایی ست. جفره در نگاه روانی پور همان ماکوندوی مارکز است و نوستالوژی، حسرت و ترس نویسنده به خاطر از دست رفتن باورهای کهن، اعتقاد به وقایع و اشخاص





فراواقعی و نشستن آن‌ها در متن داستان بدون آن که شگفتی خواننده را برانگیزند، همان ویژگی‌هایی هستند که مارکز در صد سال تنهایی از آن‌ها بهره می‌گیرد.

برای نوشته‌ی یوسا هم می‌توان این ویژگی‌ها را قایل شد، اما باید گفت که یوسا در برابر مارکز و روانی پور که هر دو در یک مسیر حرکت می‌کنند، آن چنان هم پایبند به رئالیسم جادویی نیست. یوسا اگرچه از فاکتورهای رئالیسم جادویی در نوشته‌اش بهره برده است، اما ادبیات رئالیستی‌اش به طور کامل جادویی و فراواقعی نیست. گفته‌های یوسا قابل تطبیق با سند و مدرک هستند! رویدادهایی که او شرح می‌دهد اتفاق افتاده‌اند و تلاش او بیشتر در توصیف نظام‌های ضد استعماری است نه آن چنان که روانی پور شرح می‌دهد.

در رمان مرگ در آند همواره نوعی شک و عدم اطمینان همراه با تحسر بر ساده باوری‌های مردم امریکای لاتین به چشم می‌خورد و این تفاوت نگاه به رئالیسم جادویی در نوشته‌ی یوسا و روانی پور است.

نوشته‌های یوسا اگرچه متأثر از مکتب رئالیسم جادویی هستند، اما با دیگر نویسنده‌های امریکای لاتین در این شیوه تفاوت دارد. یوسا بیشتر پیرو رئالیسم است تا رئالیسم جادویی! از این رو می‌توان گفت که ادبیات امریکای لاتین تنها رئالیسم جادویی نیست و یوسا استثنائی است که این را ثابت می‌کند.

#### ۴. منابع و مآخذ

اچه وریا، روبرتو گونسالس (۱۳۸۱)، *داستان‌های کوتاه امریکای لاتین*؛ ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: نشر نی، چ دوم.

روانی پور، منیرو (۱۳۶۸)، *اهل غرق*؛ تهران: خانه آفتاب.

سناپور، حسین (۱۳۸۷)، *جادوهای داستان، چهارجستار داستان نویسی*؛ تهران: چشمه.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، *مکتب‌های ادبی*؛ ج اول، چ یازدهم، تهران: نگا.



- میرصادقی، جمال (۱۳۹۱)، *زاویه دید در داستان؛ تهران: سخن*.
- (۱۳۷۷)، *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی؛ تهران: کتاب مهناز*.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۸)، *صد سال داستان‌نویسی در ایران، تهران: چشمه، چ سوم*.
- نیکوبخت، ناصر، مریم، رامین‌نیا (۱۳۸۴)، «بررسی رئالیسم‌جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»؛ *فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، شماره‌ی ۸، تابستان*.
- وات، ایان، دیوید، لاج (۱۳۸۶)، *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسا مدرنیسم؛ ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نیلوفر*.
- یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۸۱)، *مرگ در آند؛ ترجمه‌ی عبدالله کوثری، تهران: آگاه*.



## انگاره های مدرنیستی آثار گلشیری

### موردکاوی داستان «آینه های درد»<sup>۱</sup>

فرشته محبوب<sup>۱</sup>

#### چکیده

نوگرایی که از آن به نام های تجلّد یا مدرنیسم (modernism) نیز یاد می شود به معنی گرایش فکری و رفتاری به پدیده های فرهنگی نو و کنار گذاشتن برخی از سنت های قدیمی است. نوگرایی فرایند گسترش خردگرایی در جامعه و تحقق آن در بستر مدرنیته است. مدرنیسم، گستره ای از جنبش های فرهنگی را که ریشه در تغییرات جامعه غربی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم دارد توصیف می کند و شامل مجموعه ای از جنبش های هنری، معماری، موسیقی، ادبیات و هنرهای کاربردی است که در این دوره زمانی رخ داده اند. در زمره دلایل شکل گیری این مکتب بروز انقلاب صنعتی و استفاده از نیروی کار ارزان، وقوع جنگ جهانی اول و دوم، ویرانی و قتل و غارت و از دست رفتن هویت انسان و مطرح شدن تئوری تکامل داروین است. مدرنیسم در ادبیات با ظهور نویسندگان برجسته ای همچون مارسل پروست، کافکا، دی اچ لارنس، جیمز جویس، ویرجینیا وولف، فاکنر، همینگوی، کامو و دوروتی ریچاردسون شروع شد و سپس در ایران در دهه هفتاد به عنوان یک جریان مهم فکری در ادبیات غرب در داستان نویسندگانی چون گلشیری که بسیاری از منتقدان ادبی او را بعد از هدایت از تأثیرگذارترین داستان نویسان ایرانی قرن بیستم دانسته اند به بار نشست. «آینه های درد» او که به شرح احوال نویسنده ای روشنفکر می پردازد که به غرب سفر کرده است با داشتن مؤلفه هایی چون عدم قطعیت، فروپاشی کلان روایت ها، تناقض، اصالت دادن به ذهن خواننده، آشکار

<sup>۱</sup> . استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور E.Mail: F.Mahjoub1354@yahoo.com



کردن تصنع و برقراری رابطه بینامتنی به عنوان اثری مدرن قابل بررسی است. جستار حاضر در صدد است ضمن ارزیابی شاخص های سبک ادبی مدرنیسم و سیر تکامل تدریجی آن در عصر حاضر و ادبیات ایران، به چگونگی روند آن در اثر مانیفیستی «آینه های دردار» پردازد و مؤلفه های این مکتب را در اثر مذکور با ارائه نمودار تحلیل کند. این جستار نشان خواهد داد شاخصه های مدرنیته ای چون تقابل فرد و جامعه با ۱۹٪، تک گویی درونی با ۱۵٪ و بی اعتنایی به باورهای قومی با ۱۴٪ بیشترین نقش مایه های پررنگ این کتاب و سایر انگاره ها همچون بی اعتنایی به منطق، ماده گرایی، انسان محوری و نادیده گرفتن تجربیات دیگران انگاره های کمرنگ تری هستند.

**کلید واژه:** گلشیری، آینه های دردار، مدرنیسم، مانیفیست، نقد

#### مقدمه

پیشرفت هایی که در دهه های پایانی قرن بیستم و پس از آن نصیب دانشمندان علم انفورماتیک گردید حیات جامعه انسانی را به دگردیسی کشاند. ظهور انقلاب رسانه ای و نزدیک شدن جوامع به باور «جهان وطنی»، مبادلات اقتصادی لامکانی، نشست های مجازی برای مبادله ی اطلاعات و بازسازی نظام های سیاسی به شکل سوسیال دموکراسی و توجه به خواسته های اقلیت ها- قومی، جنسی و مذهبی- از جمله تغییرات بارز جامعه ی جهانی در عصر مدرنیته بود. توافقی مبنی بر این که آیا مدرنیسم یک دوره، یک تمایل در یک دوره، یک طبقه فلسفی زیبایی شناسانه در حال تعالی یا یک مخالفت واقعی با دوره سازی است وجود ندارد. مدرنیسم را می توان تحولی به شمار آورد که نوعی سرخوردگی از گذشته را در خود دارد و در عرصه های سیاست، دین، ارزش های اجتماعی، هنر و ادبیات منجر به ایجاد شکافی عمیق میان حال و گذشته شده است. شکافی که منتقد فرانسوی رولان بارت، آن را نیمه قرن نوزدهم و حدود سال های ۱۸۵۰ تعیین کرده و آن را برخاسته از نظام های فکری منکثی می داند که با سر آمدن دوران بورژوازی پدید آمدند. (بیات،

۱۳۸۷: ۱۳ و ۱۴) اصطلاح مدرنیسم ابتدا در شعر، موسیقی و هنرهای دیگر دنیای غربی شکل گرفت و بعد در داستان نویسی پا گرفت و رشد کرد و به پوچی و سرخوردگی انسانها توجه نمود. اصطلاح مدرن به معنی «امروزی و نوین» است. علاقه شدید به نوجویی، از یک سو باعث نقض شکل‌ها و جنبه‌های فنی سنتی می‌شود و از سوی دیگر فردیت و دنیای درونی انسان بیش از جنبه‌های اجتماعی او در مورد توجه قرار می‌گیرد و ضمیر ناآگاه بر خودآگاه ترجیح داده می‌شود. ویژگی‌های مدرنیسم بدین قرار است: ۱. اعتقاد به توانایی عقل و علم در درمعالجه امراض اجتماعی ۲. مخالفت با مذهب ۳. دفاع از حقوق طبیعی انسان به وسیله قانون ۴. اومانیسم و انسان‌انگاری طبیعت ۵. تأکید بر روش‌شناسی تجربی و حسی به جای روش‌شناسی فلسفی و قیاسی ۶. تأکید بر مفاهیمی از قبیل طبیعت، پیشرفت و تجربه‌های مستقیم ۷- پوزیتیویسم به عنوان متدلوژی مدرنیسم ۸. فردگرایی در اقتصاد ۹. گذار از سنت به تجدد در جامعه‌شناسی ۱۰. ایجاد جامعه صنعتی در فرهنگ ۱۱. نخبه‌گرایی در فلسفه ۱۲. رویکرد میکانیکی در علم ۱۳. گسترش و تأثیر علم و فن‌آوری ۱۴. تحرک بیشتر ۱۵. بروکراتیک شدن حکومت ۱۶. تأکید بر فرد و بسط مفهوم آزادی

### مدرنیسم در ادبیات معاصر

در اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم، تعدادی از مکاتب هنری و ادبی یا هنوز تشکیل نشده بودند و یا در آغاز شکل‌گیری و ظهور بودند. مکتب‌هایی چون دادائیسم، نمادگرایی، فوتوریسم، ایماژیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، حقیقت‌گرایی، اولترائیسم و امپرسیونیسم از این مکاتب به حساب می‌آیند. در این مکاتب بسیاری از اهداف مدرنیسم تعریف شده است اما هر کدام جزئی از مکتب مدرنیسم اند. در مکتب «پیش‌مدرن» یا «کلاسیک» تمام ارزش‌ها جمعی بود اما در مدرنیسم، اصل و پایه بر فردیت و کاوش و جستجو در ضمیر ناخودآگاه فرد است. مدرن به معنایی «نو و جدید» است. در این مکتب مانند کلاسیسیسم یا رئالیسم توصیف دقیق از مردم، لباسها و صحبت کردن از واقعیت‌های بیرونی مورد توجه نیست بلکه واقعیت درون، کابوسها، اضطراب‌ها، شادی، عشق، احساسات درون انسان‌ها مورد اهمیت است و وجهی از واقعیت اجتماعی یک جامعه مانند

فقر، خرافات، عقب افتادگی های فرهنگی را به تصویر می کشد و ارزش های فردی جایگزین ارزش های جمعی می شود. در مدرنیسم جایی برای حرف و توصیفات بلند نیست. جای اشاره و القا کردن است و کشمکش در اوج قرار دارد. اصل مهم در مدرن «کمتر- بیشتر» است. مدرنیسم به دنبال بیماری های فرهنگی است. مدرنیسم متنی استقلال یافته دارد و در آن فضاها خاکستری اند و مبارزه با گفتمان های فرهنگی نشان داده می شوند. مالکوم برادبری در مقاله ای با عنوان «نام و سرشت مدرنیسم» می نویسد: «مدرنیسم تنها هنری است که به داستان از پیش ساخته و پر آشوب زمانه ما پاسخ می دهد. نتیجه هنری اصل عدم قطعیت های بزرگ است، تباهی تمدن است و سبب جنگ جهانی اول، حاصل تغییر و تعبیر تازه از جهان از سوی مارکس، فروید و داروین است، نتیجه سرمایه داری و شتاب مداوم صنعتی است نتیجه برخورد وجودی با بی معنایی و پوچی است. ادبیات تکنولوژی است. حاصل هنری براندازی واقعیت مورد قبول همگان و تصورات قراردادی از تمامیت شخصیت فردی و نتیجه آشوب زبان شناختی است که وقتی رخ می نماید که تصورات همگانی از زبان بی اعتبار و همه واقعیت ها مجاز ذهنی شده باشد.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۷۵) نویسنده مدرنیست به منطق و اخلاق بی اعتنا است و از خیلی جهات می توان مدرنیسم را عکس العملی بر ضد واقع گرایی و ناتورالیسم و همه حقایق علمی که این دو مکتب ادبی بر آنها تکیه داشت، دانست. مدرنیست ها طرفدار حقیقی و حقوقی بشر و تساوی میان انسان ها نیستند. آنها تمامی مفاهیم معنوی و اخلاقی را نادیده گرفتند و به تمامی هنجارها و ارزش های قومی، ملی و مذهبی پشت پا زدند. برخی از رویداد های مهم که باعث بروز آشکار جریان مدرنیسم شد عبارتند از: ۱. بروز انقلاب صنعتی و تحت سیطره قرار گرفتن کارگردان به منظور به دست آوردن نیروی کار ارزان قیمت ۲. وقوع جنگ جهانی اول و دوم که منجر به ویرانی شهرها، قتل و غارت و بروز خصلت های غیر انسانی شد. ۳. بروز احساس عدم اطمینان و از دست رفتن معیارهای گذشته و هویت انسان در جامعه آن روز ۴. اتحاد میان مسیحیت و کاپیتالیسم ۵. اعمال و رفتار اخلاقگرایان ریاکار ۶. ظهور انقلاب کمونیستی شوروی و تبدیل آن انقلاب به یک حکومت دیکتاتوری مخوف ۷. مطرح شدن تئوری تکامل داروین ۸. ترویج این دیدگاه



که حقیقت امری درونی، نسبی و قابل تغییر است ۹. دوری جستن از فرهنگ و اعتقادات گذشتگان و بی توجهی به آینده ۱۰. از دست رفتن ایمان و اعتقادات قبلی مردم

پیروان مکتب مدرنیسم، با نسبی قلمداد کردن حقیقت، تمامی تجربیات گذشتگان را نادیده می گیرند. الن روب گریه می گوید: «من کاملاً بر این باورم که قول ها، سخنان و کلمات به کار گرفته شده یک نویسنده همچون من، دارای نقاط عجیب و غریب است و حتی در آن، تناقض وجود دارد. حتی اگر تمام مطالب از یک خالق اثر مطرح شده باشد... در همین لحظه، وقتی من مطلبی را می نویسم، می تواند غیر متحمل و غیر قابل باور باشد» (بی نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸۳ و ۱۸۶) برای تعریف مدرنیسم غالباً به ویژگی هایی چون حرکت به سوی ظرافت و رفتار پالوده، درون گرایی، نمایش صنعت، وسواس پرداختن به صنعت و اسلوب و تردید درونی نسبت به خود اشاره شده است. برادبری معتقد است در رویدادها، کشفیات و محصولات عصر مدرن کیفیاتی همچون «توجه به عینی کردن امور ذهنی، مسموع و مملوس کردن مکالمات ناشنیدنی ذهن، متوقف کردن جریان، بی منطق کردن هر آنچه منطقی است، آشنایی زدایی و انسان زدایی از امور منتظر، قرار دادی کردن خرق عادت ها، شعوری کردن امور عاطفی، مشاهده جرم به مثابه شکلی از انرژی، و عدم اطمینان به عنوان تنها چیز مطمئن مشترکند». (بیات، ۱۳۸۷: ۱۵) از دستاوردهای مدرنیسم، شیوه های جریان سیال ذهن، تک گویی درونی، حدیث نفس، رمان نو، پدیده ضد رمان، فاصله گذاری یا بیگانه سازی تئاتر، جریان های نقد نو، مکتب شیکاگو و ساختار گرایی در حوزه نقد ادبی است. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۶۵) رویکرد مدرنیست ها به عنصر شخصیت و شخصیت پردازی به همان اندازه روایتگری یا ساختار پیرنگ داستان هایشان آنها را از رئالیست ها متمایز می کند. در مدرنیسم، شخصیت نه فقط با کسانی که پیرامون خود میبیند بیگانه است، بلکه حتی با خویشان نیز احساس غریبی می کند. او غالباً فرد روان - رنجوری است که برای فرار از مراوده با دیگران به دنیای درون خود پناه می برد، اما در خلوت خود نیز التیام نمی یابد. شخصیت اصلی داستان معمولاً به صورت فردی منزوی و مردم گریز تصویر می شود و معمولاً از بیماریهای مزمن رنج می برد و گاه حتی مشاعر خود را هم از



دست می دهد. عدم تعادل روانی و گاه روان پریشی او، شورشی است بر ضد عقل متعارف و روال پذیرفته شده امور. درون مایه «تقابل فرد و جامعه» شخصیت در مدرنیسم، ضد قهرمان بودن اوست. (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰) رویدادهای داستان مدرن در هم تنیده می شوند و مرز بین آغاز و فرجام نامشخص می ماند. گاهی صحنه آغازین این داستان ها درواقع آخرین رویداد پیرنگ شان است و با این کار مفهوم «شروع» و «پایان» را به چالش می کشند و اساسا آنچه اهمیت دارد واقعه نیست بلکه تاثیر واقعه در ذهن است و در پایان نیز به گره گشایی قطعی هم نمی رسد. (همان: ۲۹) از نویسندگان مدرن می توان مارسل پروست، فرانتس کافکا، دی اچ لارنس، جیمز جویس، ویرجینیولف، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، آلبر کامو، صادق هدایت، جلال آل احمد، گلشیری و دوروتی ریچارد سون را نام برد.

## ۲. هوشنگ گلشیری

هوشنگ گلشیری نویسنده و روزنامه نگار معاصر ایرانی در سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد و با نوشتن رمان شازده احتجاب به معروفیت دست یافت. منتقدان ادبی از جمله مهدی یزدانی خرم و احمد کریمی حکاک ، او را بعد از صادق هدایت از تأثیرگذارترین داستان نویسان ایرانی قرن بیستم دانسته اند. در سال ۱۳۲۱ همراه با خانواده به آبادان رفت که این دوره از زندگیش را باید شکل دهنده ی حیات فکری و احساسی هوشنگ گلشیری دانست . گلشیری اولین داستانش را در سال ۱۳۳۷ زمانی که در دفتر اسناد رسمی کار می کرد نوشت. رمان شازده احتجاب را در سال ۱۳۴۸، و رمان کریستین و کید را در سال ۱۳۵۰ منتشر کرد و در سال ۱۳۵۳ به تهران آمد . در تهران با بعضی از یاران قدیمی جُنگ که ساکن تهران بودند و عده ای دیگر از اهل قلم جلساتی هفتگی برگزار کردند . مجموعه داستان نمازخانه ی کوچک من (۱۳۵۴) ، و جلد اول رمان بره ی گمشده ی راعی (۱۳۵۶) حاصل همین دوره و در بهمن ۱۳۵۸ معصوم پنجم را منتشر کرد. کتاب جبه خانه هوشنگ گلشیری در سال ۱۳۶۲ و حدیث ماهیگیر و دیو در سال ۱۳۶۳ منتشر شد . مجموعه داستان پنج گنج در سال ۱۳۶۸ (سوئد) فیلمنامه ی دوازده رخ در سال ۱۳۶۹ ، رمان های در





ولایت هوا در سال ۱۳۷۰ (سوئد)، آینه های در دار (امریکا و ایران) در سال ۱۳۷۱، مجموعه داستان دست تاریک، دست روشن در سال ۱۳۷۴، و در ستایش شعر سکوت (دو مقاله ی بلند درباره ی شعر) در سال ۱۳۷۴ از هوشنگ گلشیری منتشر شد. هوشنگ گلشیری در فروردین ۱۳۷۶، اقامتی نه ماهه در آلمان به دعوت بنیاد هاینریش بل فرصتی شد برای به پایان رساندن رمان جن نامه که تحریر آن را سیزده سال پیشتر آغاز کرده بود. در همین دوره، برای داستان خوانی و سخنرانی به شهرهای مختلف اروپا رفت و جایزه ی لیلیان هلمن / دشیل همت را نیز دریافت کرد. در زمستان ۱۳۷۶، رمان جن نامه (سوئد) و جدال نقش با نقاش انتشار یافت. هوشنگ گلشیری یکی از تکنیکی ترین داستان نویسان معاصر ماست. از لحاظ تکنیک و فرم داستان تمام تکنیک های روزگار خودش را می شناخت اما این تکنیک هیچ گاه گلشیری را به سوی فرمالیسم نکشید. تسلط کاملی به ادبیات کلاسیک ایران داشت و داستان نویسان و فلاسفه روزگار خودش را خوب می شناخت

#### نگاهی به داستان آینه های دردار

ابراهیم نویسنده ای میانسال است که برای حضور در جمع ایرانیان فرهنگ دوست خارج از کشور و برای خواندن شعر و مقاله و داستان به اروپا سفر کرده است. ابراهیم در حین خواندن آثار خود در مکان های مختلف و در حین خواندن نظرات و پرسش های حاضران متوجه وجود کاغذهایی می شود که پیغام هایی حاکی از آشنایی قبلی شخصی ناشناس با او را به او می رساند. این نوشته ها به خط نستعلیق و روی کاغذهای ابر و باد کوچکی نوشته می شوند. شخص ناشناس پس از آنکه تلویحاً از ابراهیم به خاطر اینکه او را بدون اجازه در داستانی توصیف کرده است گلایه می کند، با دادن تلفن خود به ابراهیم او را به ارتباط با خود ترغیب می نماید اما در مرتبه اول پاسخ تماس او را نمی دهد. در تماس دوم ابراهیم در می یابد که شخص ناشناس، دوست دوران خردسالی اش، دختری به نام صنم است که آنها در آن زمان عشقی کودکانه به هم داشته اند. صنم بانو از این به بعد به طور آشکار در جلسات داستان خوانی همراه ابراهیم می شود. در گفتگوهای خصوصی میان ابراهیم و

صنم بانو مسائلی که در مقدمه به آنها اشاره شده است مطرح می‌شود. آن دو در کافه‌های مشهور پاریس، جایی که همیشه همینگوی می‌نشسته است و یا در خانه صنم در حومه پاریس بحث و گفتگو می‌کنند. ابراهیم گویا حقیقت زندگی را در درون خود تغییر نیافتی می‌بیند. اما گلشیری پاسخ این سوال را که آیا ابراهیم - که نماد نویسنده معاصر ایرانی است - به ایران باز می‌گردد یا نه هوشمندانه نمی‌دهد. بدین ترتیب خواننده در یافتن پاسخ سوالاتی نظیر این و آنچه در مقدمه آمد به کنکاش ذهنی می‌پردازد (خورشیدفر و دیگران،

۱۳۸۸: ۵)

«آینه‌های درد» نه شاخص‌ترین و مهم‌ترین اثر بلکه کم و بیش مانیفست داستان نویسی گلشیری است. آموزه‌ها و ادراک گلشیری از داستان جا به جا و به صراحت در «آینه‌های درد» آورده می‌شود. حتی خواننده‌ای که کوچک‌ترین پیش‌آگاهی درباره سبک و سیاق و نگاه گلشیری به داستان نداشته باشد هم درمی‌یابد از نقطه نظر نویسنده «زبان تنها چیزی است که دارد که ریشه هایش است و او را با هر کس که به این زبان می‌گوید یا حتی می‌اندیشد، پیوند می‌دهد» در «آینه‌های درد» سودای تصویر کردن وضعیت روشنفکران مهاجر ایرانی به دو سه داستانک فرعی (در امتداد زندگی دو شخصیت اصلی داستان) و یک صحنه بحث سیاسی و کباب خوردن محدود می‌شود. این چشم انداز نه مشابه داستان گویی کلاسیک است که جنبه تقابلی با شخصیت داشته باشد و نه مثل داستان مدرن که مستقل و خودبسنده باشد بلکه چشم انداز مهاجرت در پس شخصیت ابراهیم بیشتر به اجرای دکوری و ساده با اصلی‌ترین و آشنا ترین نمادها و نگاره‌ها شبیه است. دقیق‌ترین استعاره از این وضعیت در داستان دیده می‌شود. ابراهیم به همراه صنم بانو در پاریس از موزه‌ای بازدید می‌کند. هیچ تصویری از موزه و آثار آن ارائه نمی‌شود. فقط می‌خوانیم که ابراهیم سخت مشتاق است تابلویی از شاغال را ببیند که از پیش می‌شناخته. چشم انداز در «آینه‌های درد» همیشه به همین صورت از پیش شناخته شده است. نویسنده هستی را نمی‌کاود و چشم بر آشوب می‌بندد تا آنچه را می‌داند و شناخته است، برجسته کند. وقتی به سراغ مسائل کلان جهان چون فروپاشی دیوار برلین می‌رود آنچه

ارائه می‌کند نه تصویری است منحصر به فرد و سرشت‌نما، نه چنان که سودایش را در سر دارد، جنبه‌ای است فرعی که تمامیتی را بنمایاند بلکه تکرار پیش‌پنداشت‌ها است. مثلاً تصویری که از مهاجران اروپای شرقی در «آینه‌های درد» می‌بینیم همان است که در هر گزارش ژورنالیستی در آن دوره گفته شده. بنابراین نویسنده هم ظاهراً در پی یافتن شاگال خود است و به آنچه پیش می‌رود و پیش می‌آید، بی‌اعتناست. حال آنکه گلشیری خاصه در داستان‌های کوتاه کم‌نظیرش مسیر عکس را پیموده. بنابر این چشم‌انداز، آنچه شخصیت در آن محاط شده کمتر و کمتر نقش‌پذیر می‌شود و بیشتر در پس‌زمینه می‌ماند. یا آنکه در جاهایی از رمان مثلاً فصل پیاده‌روی ابراهیم و صنم بانو در پاریس به تصویرسازی محیطی با لحنی شاعرانه و جمال‌پرست تقلیل می‌یابد. اینجا اوج عاطفی و ذهنی رمان است. ابراهیم در معرض دوراهه بازگشت به ایران یا ماندن با صنم بانو (عشق بازیافته دوران نوجوانی) قرار گرفته. چشم‌انداز هم نقشی جدی‌تر از این ایفا نمی‌کند که حال و هوای احساساتی و گاه رقیق شخصیت را تشدید کند و در واقع این نتیجه همان برخورد تقابلی چشم‌انداز و شخصیت است آن‌هم نه به میانجی‌های دور از ذهن و پیچیده بلکه همان سایه و نسیم و مهتاب که از قدیم دست‌اندرکار پرداخت صحنه‌های عاشقانه‌اند. در حقیقت آن «باختن» و «تلخی» که در طول داستان ابراهیم از آن دم می‌زند و تکرار می‌شود در نابسندگی رابطه چشم‌انداز و شخصیت نه عمومیت می‌یابد و نه نمودی یکه. «باختن» از فرط تکرار نالیدنی کم‌اثر می‌شود چون با وجود آنکه نویسنده کوشیده است بازتاب آن را در سرگذشت یکی دو شخصیت فرعی داستان مثل ایمانی هم بنمایاند اما از درونیات شخصیت مغبون و محافظه‌کار ابراهیم بیرون نمی‌زند و پیوند ارگانیک آن با یک نسل‌پدیدار نمی‌شود. آینه‌های درد در مانیفست داستان نویسی گلشیری است. اما نویسنده بزرگ و جریان‌ساز داستان نویسی فارسی آنجا که بیشتر از همیشه از ایده‌هایش دم می‌زند و آنها را به صراحت بیان می‌کند کمتر از همیشه در تحقق آنها توفیق می‌یابد. شاید آینه‌های درد برای خواننده‌ای پیگیر و جدی مثل کتاب راهنمایی عمل کند برای فهم دقیق توانایی حیرت‌انگیز این داستان‌نویس در آثار شاخصش.



## شاخصه های سبک مدرنیسم در آینه های دردار

۱. **تقابل فرد و جامعه:** بافت کلی آینه های دردار همان طور که گلشیری در یادداشت پشت جلد کتاب خاطرنشان کرده، سفرنامه است. البته او از تعبیر «به ظاهر سفرنامه» استفاده کرده و علاوه بر این رمان را نوعی گزارش که در زمان بازگشت و حضور در خانه نویسنده تدوین شده نیز معرفی کرده است. از نویسنده دعوت شده در چند کشور اروپایی برای ایرانیان جلای وطن کرده به داستان خوانی پردازد. اما در خلال ملاقات ها و سفرها با جهان ذهنی و دغدغه های اطرافیان نویسنده به شکلی از هندسه روایی دست پیدا می کنیم که البته تحولات تاریخی مثل انقلاب، جنگ و حتی سقوط بلوک شرق در آن بی تاثیر نیست. اولین گزاره یی که سفرنامه در خود مستتر دارد این است که نوشته به دلیل بازگشت به مبدا سامان دهی می شود. به عبارت دیگر، نوشتن حول محور اصل توطن حرکت می کند. مواجهه آدم هایی که در گذاری تاریخی تابعیت خود را حفظ کرده اند و آنهایی که یا تابعیت خود را از دست داده اند یا از اتباع سرزمینی دیگر به شمار می آیند. در فرآیند مدرن شدن و شکل گیری دولت- ملت ها، یکی از تغییرات عمده یی که در سوژه انسانی رخ می دهد، غلبه مفهوم یکجانشینی بر ذهنیت سیال و پرسه زن است. به تعبیر جورجو آگامبن، سوژه شدن از یک جنبه عبارت از غلبه فیزیکی ساکنان یک منطقه بر کسانی است که هیچ تعلق خاطری به مکانی مشخص ندارند. این نکته یکی از زیربناهای اساسی روایت آینه های دردار است. سفرنامه اساساً تدوین می شود تا برای کسانی که مقیم هستند، خوانده شود. کسانی که در خانه نویسنده حضور دارند. آنچه این شکل از نوشته را قوام می بخشد نه مسیر رفت که مسیر بازگشت راوی یا همان شاهد ناشناخته کتاب گلشیری است. بنابراین در تلقی گلشیری، سفرنامه بر مبنای نوعی تصور اقلیدسی از مکان صورت بندی می شود. تصویری که خط را فاصله بین دو نقطه، دو نقطه مبدا و مقصد در نظر می گیرد. در این دیدگاه، مکان های نشانه گذاری شده بر حضور و حرکت تن میرای انسانی تفوق دارد.

۲. **پشت پا زدن به ارزش‌های قومی:** مهم‌ترین تجلی مکان نشانه گذاری شده «خانه زبان» است. ابراهیم، شخصیت نویسنده در کتاب، حتی وقتی با اختلاف نظرها و تفاوت آرای مهاجران ایرانی روبه‌رو می‌شود، از ذکر این نکته فروگذار نمی‌کند که اینها هنوز به فارسی صحبت می‌کنند و همچنان در خانه زبان به سر می‌برند. همه آنچه بر نویسنده و احوال ذهنی او عارض شده، می‌تواند در تصویری ناقلیدسی از مکان نیز بازسازی شود. در این تصور نقاط، محل برخورد خطوط فرض می‌شوند و اگر قرار باشد بنابر این انگاره سفرنامه‌ی نوشته‌شده با مبداها و مقصدهای متعددی روبه‌رو می‌شویم. فرودگاه‌ها، ایستگاه‌ها و خانه‌های بسیاری از استعداد تبدیل شدن به مبدا و مقصد برخوردار هستند. از قضا مبداها و مقصدهای سیر روایت و کنش داستان تفاوت‌های زیادی با یکدیگر دارند. از یک جنبه، سفرنامه به حاشیه‌رانده شده دیگری نیز وجود دارد که در صفحه‌آغازین کتاب با فرودگاه لندن شروع می‌شود و در صفحه آخر با خانه صنم بانو خاتمه می‌یابد. در تصور ناقلیدسی، مبدا و مقصد با حرکت کالبد انسانی مرتب و مستمر تغییر می‌کند. اما چیزی که در آینه‌های درد را به صدای غالب تبدیل می‌شود، همان اندیشه‌ی است که مکان را بر جسم رجحان می‌دهد و متعاقب آن بر اولویت حق تابعیت بر حق بشر بودن امضا می‌زند.

۳. **تک‌گویی درونی:** همه مولفه‌های آینه‌های درد را، در خلال روایت مزدوج می‌شوند به جز شخص راوی. روایت به طور همزمان دو کتاب است؛ یکی سفرنامه‌ی که به شرح ماجراهای سفر ابراهیم به اروپا می‌پردازد و دومی در حکم سفری روحانی و ذهنی است که به بازنگری و تشریح وقایع ایران در پی سال‌های سپری شده می‌پردازد. مخاطبان روایت نیز دوپاره و مزدوج هستند؛ مخاطبان مقیم و مخاطبان مهاجر. بر همین منوال زن‌های موثر در کتاب نیز دو شقه شده‌اند؛ مینا و صنم بانو و حتی مسیر حرکت؛ افقی و عمودی. گلشیری خود به این نکته اذعان دارد؛ «پس این سفر هم سفری است به غربت غرب یا جهان‌رویایی غرب موجود و هم سفری است به اعماق فرهنگ ما، همان تقابل جهان مادی و مینوی.» به بیان بهتر، محور ذهنی در سطوح افقی و عمودی دو سفرنامه



موازی با یکدیگر را طرح ریزی می‌کنند. که باز در اینجا می‌بینیم مکان بر نفس حضور تنانه شخصیت‌ها غالب می‌آید. یکی از زن‌های کتاب میناست که موضوع سفرنامه مینوی ابراهیم است و دیگری صنم بانوست که همان‌طور که از اسمش برداشت می‌شود بر ساخته از ماده است و ساکن سرزمین‌های غربی شده. با توجه به اینکه راوی ابراهیم نام دارد و با صنم بانو در ساختار داستان به نوعی همبستگی عینی می‌رسد، تکلیف کار مشخص است. درهم آمیزی محورهای عمودی و افقی روایت با انتظارات مخاطب از «بت شکن» و همین‌طور رفتار نویسنده با صنم بانو، عاقبت به ترجیح خط عمود آسمان یا عمق فرهنگ بر خط افقی آدم‌های آواره یا تبعیدی یا مهاجر خاتمه می‌یابد. شخص راوی، از فرآیند مزدوج سازی مستثنی است. بیان حال او را از زبان هیچ‌کس به جز خودش نمی‌شنویم. اما از نحوه تحلیل صنم بانو درمی‌یابیم که برخلاف ابراهیم که زبان را به عنوان شیوه بیانی خود انتخاب کرده، او به بیان حسی و ادراک تصویری بیشتر گرایش دارد. هموست که زن اثری بوف کور را با زنان مینیاتورها مشابه می‌داند. پیشداوری دیگری که آینه‌های دردار حول محور آن شکل گرفته همین نکته است؛ بیان زبانی می‌تواند بیان تصویری را دربرگیرد، حال آنکه عکس این مطلب صادق نیست.

**۴. بی‌اعتنایی به منطق:** ترانه بید که در صفحات آغازین رمان از زبان خواننده رومانیایی‌الاصل به گوش ابراهیم می‌رسد، در سرتاسر داستان به جلوه عنصری مکرر درمی‌آید و چنین به نظر می‌رسد که از ماهیتی ساختاری نیز برخوردار است؛ «مسکین نشست زیر درخت افرا / آه می‌کشید / و می‌خواند؛ «بید، بید، بید» / دستش را بر سینه گذاشته بود / و سرش را بر دو کاسه‌ی زانو / می‌خواند؛ بید، بید، بید، این ترانه عاشقانه با توجه به آنچه در خلال کتاب تجربه می‌کنیم، نوعی آینه‌داری و تمهیدی برای پیش‌بینی رخدادهای روایت به شمار می‌آید. «مسکین» شاید همان ابراهیم داستان نویس باشد که در سفرنامه اش میان دو درخت افرا و بید، آه می‌کشد و البته از ترجیع بند ترانه پیداست که بید را برمی‌گزیند. از سوی دیگر، وجه تسمیه ابراهیم با ابراهیم پیامبر و روایات مربوط به زندگی او از بسیاری جنبه‌ها در تناظر جزء به جزء است. صنم بانو و مینا، در تناظر با سارا و



هاجر هستند و خصیصه بت شکنی ابراهیم نبی با وجه تسمیه صنم بانو ربط مستقیم دارد. از جمع میان استعاره های نباتی و ارجاع استعاره به داستان ابراهیم پیامبر می توان چنین استنباط کرد که زایش و برخورداری از نیروی خلاقه یا شاید موهبت زیستن در خانه زبان، میان افرا و بید، صنم بانو و مینا و سارا و هاجر به تساوی تقسیم نشده است. استفاده از چنین موتیف هایی در داستان نویسی گلشیری، با سابقه قبلی است. اما اهمیت خاص آن در آینه های درد در این است که زبان جایگزین امر قدسی می شود و در عالم خیال نویسنده، کلمه طیبه و شجره طیبه، سایه به سایه هم پیش می روند. تبدل زنان داستان به گیاه، بیش از آنکه صنم بانو و مینا را به لکاته و زن اثری شبیه کرده باشد، گویای انگاره ای است که خلاقیت زبانی را منوط به محاط شدن در مرزهای جغرافیای سیاسی در نظر می گیرد و برخلاف بخش مهمی از ادبیات مدرن که نوشتن را ماحصل تبعید می داند، توطن و سکونت در مکان نشانه گذاری شده را اصل مبنایی فرض می گیرد و در نهایت حقوق طبیعی را بر حقوق قراردادی و کنش آدم های زنده مقدم می دارد. پس از گذشت ۱۵ سال از زمان انتشار کتاب، این نگره، نه فقط برای ابراهیم آینه های درد در، که برای اخلافش اسماعیل ها یا اسحاق های داستانی یا داستان نویس همچنان مساله است. مساله ای با جلوه های مختلف یا مسائل مرتبط با هم ( خورشیدفر و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)

**۵. آشنایی زدایی:** هوشنگ گلشیری بی تردید از مهم ترین نویسندگان ادبیات مدرن فارسی است. شاید کمتر کسی به اندازه او آگاهانه این تاثیر را نشان داده است و کمتر کسی به این امر به مثابه سکوی جهش متن خویش به اندازه او فکر کرده است. گلشیری اعتقاد محکمی به ساختن «فضا» در داستان داشت، اما نه به معنای مبتذلی که در کارگاه های داستان نویسی تدریس می کنند و مقصودشان از «فضا» انتقال دقیق حال و هوا، لابد از طریق تشریح جزئیات، است. گلشیری می دانست که چگونه تجربه «غرق مدام» را باید برای خواننده فراهم آورد، و در داستان های کوتاهش، در این راه بسیار موفق بود. ابزار گلشیری برای ساختن فضای تاثیر بدون شک زبان بود. زیباشناسی گلشیری در داستان نویسی، زیباشناسی خاصی است که متکی بر تخریب عناصر گوناگون داستان و اعمال



سلطه جوهری فراگیر بر ساحت متن است، جوهری که نزد گلشیری همان «زبان» است و در «آینه های درد» نیز سلطه خود را به وضوح نشان می دهد. داستان گلشیری، مثل «آینه های درد» که اتفاقاً بسیار برای چنین بازی مناسب است، به هیچ وجه محل ظهور صداها و الحان گوناگون نیست، حتی در دیالوگ ها نیز او چندان زحمتی به خود نمی دهد تا لحن های گوناگون خلق کند و زور بزند تا شخصیت هایش مانند هم حرف نزنند. این ویژگی بنیادین داستان نویسی گلشیری است که کمتر به آن توجه شده است و طبق مدهای محبوب روز اغلب کوشیده اند در آثار این شخصیت مهم ادبیات فارسی به دنبال «تکثر» و «گفت و گو» و نظایر آن باشند. ساحت داستان نویسی گلشیری به هیچ وجه عرصه تکثر نیست، زبان فرمانروای مطلق است در هر آن چیزی که او می نویسد. این حرف مسلماً در جهان عشق تکثر امروز حرف خطرناکی است و طبق پیش فرض های لیبرالیسم فرهنگی امروز از آن بوی خودمحموری و احترام ننهادهن به «دیگری» و ضدیت با تکثر و دموکراسی به مشام می رسد. گلشیری با اتخاذ رویکردی زبان محور در داستان نویسی اتفاقاً رادیکال ترین و جدی ترین داستان های پس از انقلاب را در ایران خلق کرده است، داستان هایی که در آنها خواننده، بدون آنکه اطواری در کار باشد، قدرت زبان را به چشم می بیند، زبان خود را به او تحمیل می کند و تسلطی که گلشیری بر فارسی نویسی دارد به او کمک می کند تا این حضور مقتدرانه زبان مضاعف شود. در «آینه های درد» نیز گلشیری موتور نیرومندش را به کار انداخته است و با آن از روی تمام شخصیت ها و فضاهایش می گذرد. (خورشیدفر و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)

**۶. نادیده گرفتن تجربیات گذشتگان:** نثر گلشیری مثل همیشه فضایی برای غرق شدن می سازد و آرام آرام تاثیر ماندگار و مخرب خود را بر خواننده شدد می بخشد. این روند تا نیمه رمان به خوبی ادامه پیدا می کند. شخصیت اصلی داستان گلشیری نویسنده ای است که برای داستان خوانی به خارج از کشور سفر کرده است، و مساله او بیش از هر چیز مساله «تعلق» است. این نویسنده، که عظمت فرهنگی غرب ناگهان از هر جهت بر سرش آوار می شود، در حال دست و پا زدن است برای اثبات اینکه ریشه هایش در ایران اند، می



خواهد به هر قیمت ثابت کند که اگر ایران و خاطراتش وجود نداشته باشد او چیزی برای نوشتن ندارد. این کشمکش درونی نویسنده در نیمه نخست کتاب، درونی فرم رمان نیز می‌شود، به این معنا که با ورود داستان کوتاه به متن، رمان ناگهان با عنصر اخلاگری مواجه می‌شود که آمده است تا یکدستی‌اش را به هم بزند. به این ترتیب، تاثیر از غیرمستقیم‌ترین راه ممکن اعمال می‌شود؛ گلشیری فرم رمان را به هم می‌ریزد، از طریق وارد کردن عنصری بیرونی به فرم رمان خیانت می‌کند، و همین است که خود کتاب در مورد هویت و ریشه‌هایش با همان تردیدی دست به گریبان می‌شود که شخصیت اصلی‌اش. گلشیری اگر نحوه ساختن فضای تاثیر را به همین ترتیب حفظ می‌کرد مسلماً یکی از شاهکارهای ماندگار ادبیات فارسی را خلق کرده بود، اما در نیمه دوم کتاب، یا بهتر بگوییم در یک سوم آخر آن، ورق ناگهان برمی‌گردد. به محض افزایش صمیمیت رابطه ابراهیم و صنم بانو، و به محض ورود ابراهیم به خانه صنم بانو، اگر بگوییم رمان ناگهان با سر زمین می‌خورد اغراق نکرده ایم.

**۷. درون گرایی:** کل فضای پیچیده‌ی که گلشیری با وارد کردن فرم داستان کوتاه، و با تسلط مثال زدنی‌اش بر زبان، در صد صفحه اول رمان خلق کرده بود، در باقی داستان ناگهان کنار گذاشته می‌شود. گلشیری در دوسوم اول آینه‌های درداری نویسنده‌ای بزرگ است. در این دوسوم، او تاثیر را نه از طریق اشاره مستقیم، بلکه به واسطه ساختن فضا بر جا می‌گذارد. در دوسوم اول رمان کمتر اشاره مستقیمی به حس تعلق و گم کردن ریشه‌ها و وابستگی به وطن به چشم می‌خورد، اما در عوض کار او در به هم ریختن شکل قراردادی رمان، و فضایی که به شیوه‌های گوناگون در اطراف شخصیتش می‌سازد، آن مفهوم جدی را که از «تاثیر» مدنظر است به خوبی محقق می‌کند. در نیمه دوم اما گلشیری از ادامه کار دست می‌کشد، و با وارد شدن به فضای احساساتی رابطه ابراهیم با صنم بانو، به کل افسار رمانش را رها می‌کند و به جای فضاسازی، به اشاره‌های مستقیم روی می‌آورد. یک سوم آخر «آینه‌های درداری» مجموعه‌ی است از ناله‌های کسل‌کننده در باب وطن و خاطرات کودکی، دیالوگی است بی‌سر و ته بین ابراهیم که می‌خواهد به ریشه‌هایش سفت

بچسبد، و صنم که جهان وطن است و این بومی گرایی دهاتی وار را مسخره می کند. گلشیری در این صفحات تبدیل می شود به دستگاه ارسال پیام. او از دهان شخصیت هایش بخش عظیمی از دغدغه هایش را، چه درباره ادبیات و چه درباره تعلق به جایی خاص، بی واسطه مطرح می کند و مستقیم به خیلی چیزها اشاره می کند، و همین چیزها هستند که پس از بستن کتاب، به سرعت از خاطر خواننده می گریزند. به طرز عجیبی، آیینه های دردآلود گویی محصول کار دو نویسنده است؛ یکی نویسنده دوسوم اول کتاب، که همان گلشیری مسلط بر زبان و آشنا به تکنیک و تاثیر است، و یک سوم پایانی که گویی نویسنده بی سانی منتال و غریبه با شیوه های مختلف فضا سازی و شیفته تاثیر گذاری مستقیم نوشته است. ( خورشیدفر و دیگران، ۱۳۸۸: ۵)

**۸. ماده گرایی:** بعضی جاها به ظرافت از زمان و دوره نوشتن داستان ها (پی می بریم که معشوق اثری او از تکه تکه کردن دخترکی (سمنو) ممکن شده که در نوجوانی به او عشق می ورزیده و بعد به سالیان این تکه ها را به کمک ذهن و خیال و اندیشه به هم چسبانده و زیباترین بت تمام زمان ها و مکان ها را با آن پرداخته است. ابراهیم هنرش (داستان نویسی) را به نوعی وقف این بت کرده و حالا در میانسالی که نویسنده بی از آب و گل درآمده است، حاصل عمرش همین داستان ها است که در این سفر می خواند. صنم بانو در رمان «آینه های دردآلود»، زنی است واقعی با سرگذشتی واقعی، پا روی زمین و دارای ذهنیتی جالب؛ مستقل است، کار می کند، زندگی دارد، بچه دارد، نسبت به شوهرش و جهان و ادبیات و خیلی چیزهای دیگر نظر دارد. از همین جا می شود فهمید برخورد گلشیری با معشوق به کل متفاوت است با آنچه که پیش از این در ادبیات ما سابقه داشته است. در اولین ملاقات (قرار در کافه) اصلاً او را نمی شناسد و صرفاً به طرف کسی می رود که برایش دست تکان می دهد و مرتب او را «شما» خطاب می کند. در ادامه معاشرت، تا آخر کتاب، گاهی در چهره اش جلوه بی از زن اثری را می بیند (انگشت به دندان می گیرد)، اما باقی اوقات صنم یک زن است، به معنای واقعی آن؛ نه آن عروس بی چهره یا آن بتی که سالیان سال پیش زیر پشه بندی در حیاطی آرمیده بود و ابراهیم حتی جرات نکرده بود



دستی را ببوسد که از لبه تخت آویزان مانده بود. تا آنجا با رمان پیش می‌رویم که در پایان سفر ابراهیم به کل این بت را در ذهنش می‌شکند یا اینکه درمی‌یابد باید آن را به عنوان مقوله‌ای متفاوت در عمیق‌ترین و پنهان‌ترین لایه‌های ذهنش حفظ کند. و این معرفت و شهودی دوسویه است. از یک سو پیدایی جایگاهی درخور است برای معشوق اثری و از سویی دیگر کشف مجدد واقعیت و زندگی است؛ همسازی خرد است با پیشینه فرهنگی و قومی ما. یکی از لحظه‌های زیبای تجلی این مضمون گفت و گوی تلفنی ابراهیم است با مینا. منظور وقتی است که ابراهیم همین‌طور بی مقدمه از مینا تشکر می‌کند و در جواب مینا که علت را جویا می‌شود، می‌گوید؛ برای همه چیز، یعنی برای تمام چیزهای عادی، برای تمام روزمره‌ها، شاید برای تمام قرمه سبزی‌هایی که مینا پخته بود و با هم خورده بودند، به خاطر تمام خانه‌تکانی‌هایی که هر سال عید کرده بودند (خورشیدفر و دیگران، ۱۳۸۸: ۵)

**۹. انسان محوری به معنای باور به قدرت اندیشه انسان:** در ادبیات ما بی سابقه است که نویسنده‌ای به جزئیاتی مختصر پردازد، چرا که برخی جزئیات حقیرتر از آن تلقی شده‌اند که اصلاً وجود و حقیقت شان پذیرفته باشد. شاید به خاطر همین شور و شوق بازیابی دوباره واقعیت لحظه حاضر (لحظه‌یی که انسان زنده است و احساس زنده بودن می‌کند)، خواننده باور نکند که ابراهیم بعد از گفتن «شب به خیر» تا صبح خوابش برده باشد. بسیار خوب، بت شکسته شد، اما از این به بعد ابراهیم چه می‌خواهد بنویسد؟ جایی از رمان ابراهیم از منوچهری می‌گوید و شاعران «سبعه معلقه» که ابزار و مصالح کارشان چیزی نبوده جز شبی و شتری و رودی و کاروانی، اما مهم این است که از پس همین‌ها خوب برآمده‌اند. ابراهیم می‌خواهد مدیون محیط اطرافش نباشد، می‌خواهد همه اینها را بریزد یک جایی که دوباره باز بتاباندش؛ جایی که دو درهم داشته باشد تا وقتی درش را بستی، آرام‌بگیری و خاطر جمع باشی که چیزی از دست نخواهد رفت، جایی یا ناکجایی، درست مثل داستان. ابراهیم می‌گوید می‌خواهد جهان را از این پس به خاطر نفس وجودش یا مثلاً تقدس بودنش بنویسد، مثل همان دریاچه‌ای که در رمان حرفش را می‌زند؛ دریاچه

یی که بدون وزش نسیمی از جایی یا ناکجایی پر از موج های ریز است. اما این متفاوت است با کاری که گلشیری نویسنده «آینه های درد» به انجام رسانده است. گلشیری متعهد است که حال و هوای زندگی ایرانیان خارج از کشور را یادمان بیندازد. نمی خواهد موشک باران را فراموش کنیم، به امید آنکه صحنه آن گلدان لبه کنگره یی فراموش نشود؛ همان گلدان که روی طاقچه یی است که تنها بازمانده خانه یی است در طبقه چندم ساختمانی که زمانی یک مجتمع مسکونی بوده، تا این زنجیره خرابی ها به گلدانی برسد که یادمان نرود هنوز زیبایی هست.

از نوع وصف گلدان می توان حدس زد همان گلدان حاجیه خانم مادر مینا است که در مکان و زمانی دیگر در رمان شکسته شده اما اینجا چون سمبل زندگی دوباره بازسازی شده و در بلندترین جایی که از یک زندگی باقی مانده، گذاشته شده است. آیا این همان کاری نیست که ابراهیم در داستان هایش با سمنو کرد؟

### نتیجه گیری

۱. «آینه های درد» اثر مانیفست داستان نویسی گلشیری است. اثری که آموزه ها و ادراک گلشیری از هستی جا به جا و به صراحت در این اثر آورده می شود.

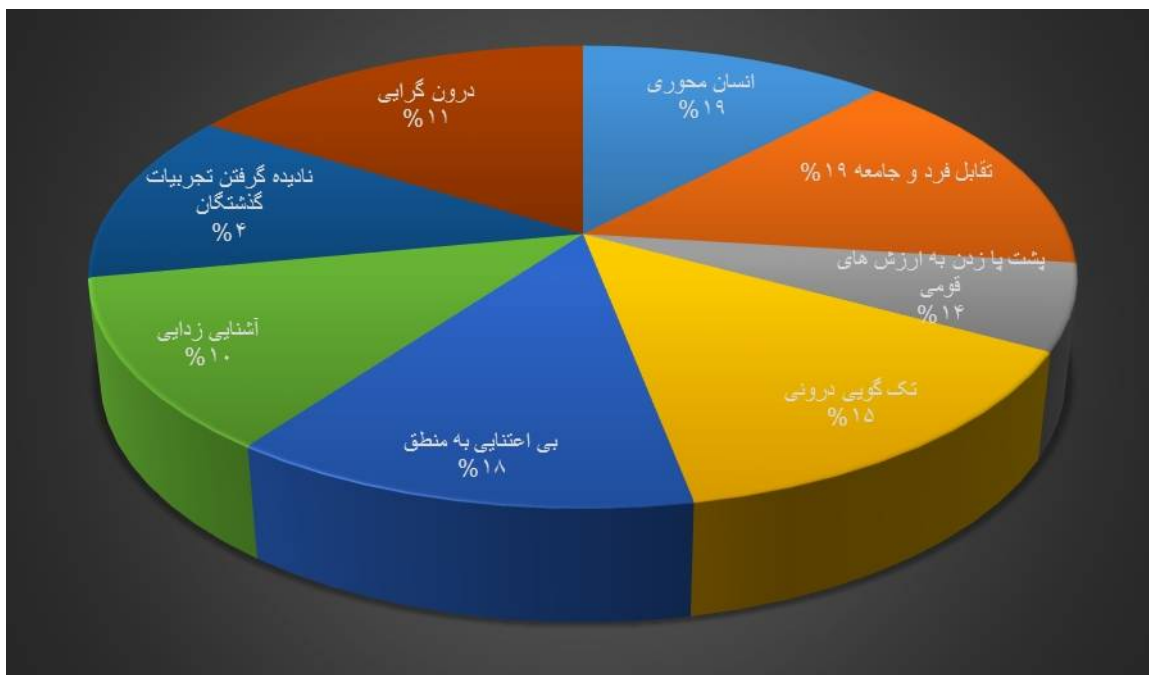
۲. در «آینه های درد» سودای تصویر کردن وضعیت روشنفکران مهاجر ایرانی به دو سه داستانک فرعی و یک صحنه بحث سیاسی محدود می شود. این چشم انداز نه مشابه داستان گویی کلاسیک است که جنبه تقابلی با شخصیت داشته باشد و نه مثل داستان مدرن که مستقل و خودبسنده باشد بلکه چشم انداز مهاجرت در پس شخصیت ابراهیم بیشتر به اجرای دکوری و ساده با اصلی ترین و آشنا ترین نمادها و نگاره ها شبیه است.

۳. گلشیری در دوسوم اول کتاب تاثیر را نه از طریق اشاره مستقیم، بلکه به واسطه ساختن فضا بر جا می گذارد. کار او در به هم ریختن شکل قراردادی رمان، و فضایی که به شیوه های گوناگون در اطراف شخصیتش می سازد، آن مفهوم جدی را که از «تاثیر» مدنظر

است به خوبی محقق می‌کند. اما در بخش پسین گلشیری به جای فضا سازی، به اشاره های مستقیم روی می‌آورد.

۴. همه مولفه های آینه های درددار، در خلال روایت مزدوج می‌شوند به جز شخص راوی. روایت به طور همزمان دو کتاب است؛ یکی سفرنامه ای که به شرح ماجراهای سفر ابراهیم به اروپا می‌پردازد و دومی در حکم سفری روحانی و ذهنی است که به بازنگری و تشریح وقایع ایران در پی سال های سپری شده می‌پردازد.

۵. به طور تقریب تمامی مؤلفه های مرتبط با سبک مدرنیسم در کتاب آینه های درددار دارای مصداق است. از آن میان شاخصه هایی چون تقابل فرد و جامعه، تک گویی درونی و آشنایی زدایی بیشترین نقش مایه های پررنگ این کتاب و سایر انگاره ها همچون بی اعتنایی به منطق، ماده گرایی، انسان محوری و نادیده گرفتن تجربیات دیگران مفاهیم کم رنگ تری هستند.





## درصد فراوانی مؤلفه های مدرنیستی در کتاب آینه های درد

### منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۷)، *معمای مدرنیته*. تهران: نشر مرکز
- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۲)، *از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان*. تهران: هیلا
- باریه، موریس (۱۳۸۳)، *مدرنیته سیاسی*. ترجمه عبدالوهاب احمدی، تهران: آگه
- بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- بی نیاز، فتح الله (۱۳۸۸)، *داستان نویسی و روایت شناسی*. تهران: انتشارات افراز
- پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران (داستان های مدرن)*. تهران: انتشارات نیلوفر
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، *گزاره هایی در ادبیات معاصر (داستان)*. تهران: انتشارات اختران
- خورشیدفر و دیگران (۱۳۸۸)، *چهارنقد درباره آینه های درد*. گلشیری، اعتماد، شماره ۲۰۷۵
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نشر نیلوفر
- سید حسینی، رضا (۱۳۷۶)، *مکتب های ادبی*. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۱)، *تاریخ اندیشه و نظریه های انسان شناسی*. تهران: نشر نی
- کادن، جی ای (۱۳۸۰)، *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: نشر شادگان
- کالر، جان اتان (۱۳۸۵)، *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۳)، *آینه های درد*. تهران: نشر مرکز
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن



میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، (۳ ج در ۲ مجلد). تهران: نشر

چشمه

هانیول، آرتور (۱۳۸۳)، «طرح در رمان»، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار

هائورن، جرمی (۱۳۷۸)، «نمود رئالیسم و مدرنیسم»، ترجمه جلیل جعفری یزدی، ماهنامه ادبیات داستانی. س ۷، ش ۵۰، صص: ۲۰-۲۲.

هاجری، حسین (۱۳۸۱)، «نمود مدرنیسم در رمان فارسی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تبریز)، زمستان ۱۳۸۱، ش ۵، صص: ۱۴۳-۱۶۷

Pop , Kenneth s. & singer, jeromel (1978). The stream of human Experience. New York: plenum



## جایگاه سه عنصر کنش، گفتگو و پیرنگ در روایت پردازی های عطار

### مورد کاوی کتاب « منطق الطیر »

فرشته محبوب<sup>۱</sup>

#### چکیده :

روایت شناسی شاخه ای از نشانه شناسی است که با هرنوع روایت اعم از ادبی یا غیر ادبی، داستانی یا غیر داستانی، کلامی یا دیداری سر و کار دارد و به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح دستور پیرنگ را مشخص کند. برخی از نظریه پردازان به آن دستور زبان داستان نیز گفته اند. پژوهش حاضر به بررسی گونه های روایی بر اساس سه عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ می پردازد. حاصل این جستار آن است که از میان مجموع ۱۸۰ حکایت مندرج در منطق الطیر، ۹۴ روایت یعنی ۵۲/۲٪ به حکایاتی اختصاص یافته که تنها دارای عنصر گفتگو است و میان پرسشگر و شخصیت اصلی رخ می دهد و گاه به تنهایی و به شکل تک گویی از زبان شخصیت اصلی که همان شاعر است بیان می شود و ۶۱ روایت یعنی ۳۳/۸٪ به گونه دوم روایت اختصاص می یابد که سه جفت نقش متقابل، نقش مایه ها، وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه در آن آشکار است. در سومین دسته از حکایات منطق الطیر که ۱۳/۸٪ مجموع حکایات یعنی ۲۵ روایت را شامل می شود شخصیت ها و عناصر فرعی داستان مانند مکان و زمان به عنوان رمزگان نمادین به کار رفته است.

**کلید واژه :** منطق الطیر، روایت، پیرنگ، کنش، گفتگو

<sup>۱</sup> استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور F.Mahjoub1354@yahoo.com





## مقدمه

روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که با هر نوع روایت اعم از ادبی یا غیر ادبی، داستانی یا غیر داستانی، کلامی یا دیداری سر و کار دارد و به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح دستور پیرنگ را مشخص کند. بنیان روایت‌شناسی به این مفهوم را پروپ که از صورت گرایان روس بوده است و لوی اشتراوس مردم‌شناس فرانسوی گذاشته‌اند. (سجودی، ۱۳۸۳: ۷۳) هر داستان از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود که در واقع گذر از وضعیت پایدار به وضعیت پایدار دیگری است. این داستان یا سیر حوادث را طرح داستان می‌نامند ولی هنگامی که در الگوی زمانمند و شبکه علت و معلول قرار می‌گیرد پیرنگ را می‌سازد (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۷). از مهم‌ترین بخش‌های روایت طرح یا پیرنگ است. روایتی که فاقد طرح داستانی باشد نمی‌تواند به عنوان روایت در نظر گرفته شود. بررسی ساختار روایت در پژوهش‌های ادبی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار و در این زمینه نظریات گوناگونی ارائه شده است. پروپ با بررسی حکایت‌های فولکلوریک به این نتیجه رسید که نقش‌ها ویژه و محدود است و می‌توان آن‌ها را به هفت حوزه عمل و سی و یک جزء یا کارکرد تقسیم کرد. به اعتقاد پروپ تمامی این روایت‌ها پیرنگی واحد دارد و می‌توان ساختار یکسانی برای این حکایات ترسیم کرد. (طغیانی و نجفی، ۱۳۸۷: ۱۰۱) بنابراین هنگامی که می‌گوییم چند حکایت پیرنگ یکسان دارد به این معنا است که رویدادهای اساسی همانندی در ترتیبی همانند رخ می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۵۶). گریماس کوشید به جای هفت دسته شخصیت‌های پروپ، سه دسته از تقابل‌های دوگانه‌ای را پیشنهاد می‌کند که بنا به قاعده‌های معناشناسیک شکل می‌گیرد. وی با استفاده از مفهوم کنشگر به مختصر کردن کار پروپ پرداخت و شش کنشگر ذهن و عین (شناسا و شناسنده) فرستنده و گیرنده، یاری‌دهنده و دشمن را استخراج کرد که آن را می‌توان چنین توصیف کرد:

۱. آرزو، جستجو یا هدف (شناسنده / موضوع شناسایی)

۲. ارتباط (فرستنده / گیرنده)



### ۳. حمایت یا ممانعت ( کمک کننده / مخالف ) (سلدن، ۱۳۸۲: ۱۴۴)

تودورف می‌کوشد قاعدهٔ دستور زبان را بر متن روایی منطبق سازد. به اعتقاد وی می‌توان روایت را به شکل یک جملهٔ بسط یافته در نظر گرفت که در آن شخصیت‌ها به مثابهٔ اسم، خصوصیات آن‌ها به عنوان صفت و اعمال آن‌ها به منزلهٔ فعل قلمداد می‌شود (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۵۱). کوچک‌ترین واحد روایت را می‌توان یک قضیه در نظر گرفت که به صورت گزاره بیان می‌شود. بنابراین هر روایت می‌تواند مجموعه‌ای از گزاره‌ها باشد.

یکی از مباحث مهم در بررسی روایت، توجه به مادهٔ خام داستان و سخن راوی است. داستان همان مادهٔ خام یا حوادث و رویدادها به ترتیب زمان وقوع آن‌ها است. سخن راوی یا گفتمان روش‌ها و تأکیدهای درون مایه‌ای متن ادبی را شامل می‌شود. درواقع گفتمان روایتی است که به نقل یا نوشته درمی‌آید. هنگامی که راوی با خواننده صحبت می‌کند و رویدادها را نقل می‌کند به گفتمان پرداخته است. با توجه به این مفهوم رویدادها یا کنش‌های داستان را به دو دسته تقسیم می‌کنند. یک گروه رویدادهایی است که به داستان مربوط می‌شود و دیگری کنش‌هایی که به گفتمان ربط دارد. از این دسته اگر حذفی صورت بگیرد به فهم داستان آسیبی وارد نمی‌کند ولی ذکر کنش‌های دسته اول ضروری است. (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۲۳)

یکی دیگر از نکات مهم در بررسی ساختار روایت توجه به رمزگان است. رمزگان مجموعه قواعدی است که بر اساس آن عناصری انتخاب می‌شود و در ترکیب با سایر عناصر، عناصری جدید می‌سازد. می‌توان گفت رمزگان قالب‌های تفسیری است که از سوی تولیدکنندگان آن‌ها و مفسران متن به کار می‌روند. (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۳۵) در واقع رمز به مثابهٔ کدهایی است که باید خواننده آن‌ها را شناسایی و تفسیر کند. رولان بارت رمزگان روایی را به پنج دسته تقسیم می‌کند:



۱. رمزگان هرمنوتیک که مستلزم نقاط عطف روایت است. این رمزگان طرح پرسش، پاسخ به آن و بسیاری از رویدادهای تصادفی است که ممکن است پرسشی را شکل دهد یا پاسخی را به تأخیر اندازد و خواننده را به راه حلی رهنمون کند. به واسطه این رمزگان در روایت، تعلیق و تأخیر معنایی و سرانجام گره‌گشایی صورت می‌گیرد.

۲. رمزگان کنشی که کنش‌های اصلی روایت را در بر می‌گیرد.

۳. رمزگان فرهنگی ارجاع متن به بیرون است و به دانش عمومی و قلمرو اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی مربوط می‌شود.

۴. رمزگان معنایی یا دالی: این دسته از رمزگان، معناهای ضمنی را ایجاد می‌کنند و درونمایه، ساخت و مضمون روایت را می‌سازد و شامل عناصری از قبیل نماد، شکل، شخصیت و مکان می‌شود. در این دسته رمزگان همه چیز یک دال است که به دلالت مفهومی اشاره می‌کند.

۵. رمزگان نمادین: این دسته رمزگان به صورت ترکیب بندهای خاصی است که به طور منظم در متن تکرار می‌شود و با واژه‌ای دیگر در تقابل است (بارت، ۱۹۷۴: ۱۸)

پرداختن به این رمزگان و توجه به شیوه استفاده‌ی راوی از این رمزگان در انتقال معنی و نیز هرجا که این رمزگان بتواند نکته‌ای قابل توجه را بیان کند باارزش است. در ساختار روایت، توجه به عوامل یاد شده حائز اهمیت است. البته با توجه به نوع روایت پاره‌ای از این عوامل پررنگ‌تر و در انتقال معنا کارسازتر می‌گردد.

### ساختار روایت‌های منطق‌الطیر

در غالب متون تعلیمی برای تأثیر بیشتر کلام از شیوه‌ی روایت پردازی استفاده شده است. این شیوه علاوه بر جذابیت بیشتر برای خواننده سبب می‌شود گوینده بتواند مقصود خویش را به صورت غیر مستقیم به خواننده القا کند به

گونه ای که گویا خود خواننده به این سخن رسیده و آن را کشف کرده است. از این رو تلخی اندرز مستقیم را ندارد و در روح خواننده نفوذ می کند. عطار در منطق الطیر کوشیده است با ذکر حکایاتی متناسب با موضوع سخن خویش را برای مخاطب پذیرفتنی تر و ملموس تر سازد تا آنچه را که می گوید رساتر سازد و خواننده آن را بپذیرد. با احتساب تمامی روایت ها، حکایت های تاریخی و حتی حکایت گونه ها اکثر قریب به اتفاق حکایات مندرج در منطق الطیر به گونه روایی است. این موارد به سه دسته عمده تقسیم می شود:

۱. روایت هایی که عنصر اصلی آن گفتگو است و از سایر عناصر کمتر بهره می گیرد. این گروه ۹۴ مورد را شامل می شود که حدود ۵۲/۲٪ تمامی حکایت ها است. فراوانی این دسته نشان می دهد عطار بیشتر به بیان مفاهیم نظر دارد و اهمیت کمتری برای روایت پردازی قائل است. معمولاً در این دسته از روایات عنصر کنش غایب است و نویسنده از قول یکی از شخصیت ها سخن می گوید. در این روایت ها تشخیص مرز میان سخن شاعر و سخن شخصیت داستان دشوار می گردد و نمی توان دقیقاً دریافت در کجا سخن شخصیت داستان پایان می پذیرد و سخن نویسنده آغاز می گردد. در واقع بخش اعظم این روایات گفتگو است که شاعر به جای شخصیت داستان به سخن گفتن می پردازد. در این روایت، ماده خام داستان جایگاه قابل توجهی ندارد و اگر سخن یا گفتمان را حذف کنیم چیزی باقی نمی ماند مانند:

بوسعید مهنه در حمام بود قایمیش افتاد و مردی خام بود

شوخی را آورد تا بازوی او جمع کرد آن جمله پیش روی او

شیخ را گفتا بگو ای پاک جاننا جوانمردی چه باشد در جهان

شیخ گفتا شوخی پنهان کردنست پیش چشم خلق نا آوردنست

این جوابی بود بر بالای اوقایم افتاد آن زمان در پای او

چون به نادانی خویش اقرار کرد شیخ خوش شد، قایم استغفار کرد

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۲: ۲۰۶)

در این حکایت عنصر اصلی گفتگو است و شخصیتی که عطار انتخاب کرده یعنی ابوسعید ابوالخیر به صورت رمزگان فرهنگی به کار رفته است. در حکایت مذکور عطار قصد روایت پردازی ندارد و با استفاده از رمزگان به انتقال مفاهیم مورد نظر می‌پردازد. در چنین حکایت گونه‌هایی شاعر به جای استفاده از عناصر گوناگون روایی از رمزگان‌های متعدد بهره می‌گیرد و بدین وسیله علاوه بر گفتگو و گفتمان‌های روایت توجه به این رمزگان می‌تواند در رسیدن به مقصود سخنور راهگشا باشد. حکایتی دیگر:

چون بشد شبلی ازین جای خراب‌بعد از آن دیدش جوامردی به خواب  
گفت حق با توجه کردای نیک بخت‌گفت چون شد در حسابم کار سخت  
چون مرا بس خویشان دشمن بدید ضعف و نومیدی و عجز من بدید  
رحمتش آمد بدان بیچار گیمپس ببخشود از کرم یک بار گیم  
(همان: ۲۰۳)

و در ضمن توضیح هدهد برای پرندگان در سپردن هفت وادی آمده است:  
وقت مردن بوعلی رودبار گفت جانم بر لب آمد ز انتظار  
آسمان را در همه بگشاده‌اند در بهشت مستندی بنهاده‌اند ...  
گرچه این انعام و این توفیق هستمی ندارد جانم از تحقیق دست  
زانک می‌گوید ترا با این چه کار داده‌ای عمری درازم انتظار  
(همان: ۱۳۸)

در این حکایت تنها شخصیت موجود «ابوعلی رودباری» عارف شهیر است که این شخصیت را به عنوان رمزگان دالی می‌توان در نظر گرفت که معانی ضمنی را به ذهن متبادر می‌سازد. عارف معمولاً نهایت پاکبازی و وارستگی است. همچنین به عنوان رمزگان فرهنگی بیانگر توکل و رضا به شمار می‌آید. عطار در چند حکایت دیگر نیز «عارف» را به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی روایت در نظر می‌گیرد و به همین مفاهیم توجه دارد. این عارف

در واپسین لحظه های حیات است. مرگ رمزگان هرمنوتیکی است که در ذهن پرسشی را مطرح می کند که اکنون که این شخصیت با بهشت که پاداش عبادت های او است و آن را به عینه و بابرطرف شدن حجاب ها، در مقابل دیدگان خود می چگونه روبه رو می شود؟ با تصویری که از علاقه وافر انسان ها به بهشت وجود دارد انتظار می رود عارف مذکور اظهار خوشبختی و سعادت کند اما بر خلاف انتظار به قدری قدرت عشق راستین در او زیاد است که او وقتی به این امر مهم نمی نهد و تنها مطلوب خود را « خدا » و « رؤیت او » می داند. در بسیاری از حکایات بیت انتهایی به شکل گفتمان است و شاعر خود با خواننده سخن می گوید و در واقع مؤید این است که علت انتخاب چنین شخصیتی از سوی عطار در این حکایت ها چیست. نمونه ای دیگر:

بود مجنونی عجب در کوه ساربا پلنگان روز و شب کرده قرار  
بیست روز آن حالتش برداشتیحالت او حال دیگر داشتی  
بیست روز از صبح دم تا وقت شامرقص می کردی و برگفتی مدام  
هر دو تنهاییم و هیچ انبوه نهایی همه شادی و هیچ اندوه نه  
گر بمیرد هر که را با اوست دلدل بدو ده دوست دارد دوست دل  
( همان: ۱۳۶ )

در این حکایت نیز عنصر اصلی گفتگو است. بسیاری از حکایات منطق الطیر از همین ساختار برخوردار است و تنها از عنصر گفتگو و یک شخصیت در کنار رمزگان برای بیان مقصود استفاده می کند. در دسته ای از روایت ها گفتگوها میان اشخاص متفاوت است و به صورت پرسش و پاسخ بیان می شود. این شخصیت ها که گاه تیپ و نماینده گروه خاصی از افراد جامعه و گاهی افراد شناخته شده ای هستند به صورت رمزگان فرهنگی عمل می کنند. در روایت:

بود مردی شیردل خصم افکنیگشت عاشق پنج سال او بر زنی

داشت بر چشم آن زن همچون نگاریک سر ناخن سپیدی آشکار  
 زن سپیدی مرد بودش بی خبر گرچه بسیاری برافکندی نظر  
 مرد عاشق چون بود در عشق زار کی خبر یابد ز عیب چشم یار  
 بعد از آن کم گشت عشق آن مرد را دارویی آمد پدید آن درد را  
 عشق آن زن در دلش نقصان گرفتکار او برخویشتن آسان گرفت  
 پس بدید آن مرد عیب چشم یارین سپیدی گفت کی شد آشکار  
 گفت آن ساعت که شد عشق تو کمچشم من عیب آن زمان آورد هم  
 چون ترا در عشق نقصان شد پدیدعیب در چشمم چنین زن شد پدید  
 ( همان: ۱۳۷ )

در اینجا «مرد عاشق» شخصیتی است که نماد عاشقان ناتمام است بنابراین آنچه می گوید ناشی از عشق ناقص و نیمه‌او است. در بیشتر روایات این دسته شخصیت عامل بسیار مهمی است و به عنوان یک رمزگان جایگاه کنش و پیرنگ را برای القای مفاهیم پر می کند. در جدول زیر شخصیت های این دسته از روایات آمده است:

انواع شخصیت ها	موارد	تعداد و درصد روایت ها
شخصیت های شناخته شده مذهبی، عرفانی و تاریخی	ابوعلی رودباری، یوسف ع، خرقانی، ذوالنون مصری، جنید، سلطان محمود	۶۱ روایت ۳۳/۸ درصد
شخصیت های تپیک	پادشاه، صوفی، درویش، حکیم، دیوانه، عابدی..	۲۲ روایت ۱۲/۲۲ درصد
شخصیت های نمادین	مرغ، مگس، پروانه	۷ روایت ۳/۸۸ درصد



اشخاص نامعلوم	دیگری، فلان، پاکدینی،...	۲ روایت ۱/۱ درصد
---------------	-----------------------------	------------------

با توجه به اینکه نقش شخصیت به عنوان رمزگان برای انتقال مقصود در این دسته روایات مهم است شخصیت های نامعلوم که معنای خاصی را القاء نمی کنند حضور ندارند و بر عکس اشخاص شناخته شده و تیپ ها حضوری برجسته دارند. از آنجا که پیرنگ یا طرح از ضروریات روایت است یعنی روایت باید از سلسله رخدادهایی تشکیل شود و آغاز و پایانی داشته باشد ممکن است این سوال مطرح شود که آیا چنین حکایت هایی را می توان روایت نامید؟ این حکایات پایانی ندارد بنابراین فاقد طرح یا پیرنگ است. در پاسخ به چنین اشکالی باید به یک نکته اساسی توجه کرد و آن توجه راوی به مخاطب است. کالر معتقد است ما در روایت ها توجه می کنیم که چه کسی سخن می گوید ولی باید در نظر بگیریم که برای چه خوانندگانی این سخنان گفته شده است. ( طغیانی و نجفی، ۱۳۸۷: ۱۰۸) راوی خوانندگانی با باورهای خاص را در نظر دارد که به آنچه در ذهن راوی است اعتقاد دارند. در چنین روایت هایی پایان حکایت بیان نمی شود زیرا راوی با توجه به شناختی که از خوانندگان خود دارد می داند آن ها پایان روایت را آن گونه که باید خود درمی یابند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۷). این شیوه در روایت های فارسی متشکل از عنصر گفتگو از دیرباز رایج بوده است. امبرتو اکو در این مورد از توان پرانتز سازی خواننده نام می برد (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۳). در روایت محمود و گلخنیکه در آن سلطان، میهمان رند گلخنی می شود و گلخنی او را بر خاکستر می نشاند و به او تکه نان خشکیده ای می دهد شاه با خود عهد می بندد در پایان این ملاقات و زمانی که گلخن تاب از او عذرخواهی کند سر او را از تن جدا کند و سخنانی که میان شاه و گلخن تاب درمی گیرد و با توجه به شناختی که نویسنده از خوانندگان خود دارد می داند در ذهن وی احتمالاً پایان داستان این طور رقم می خورد که شاه متنبه می شود و درمی یابد که باید در جهان اینچنین زیست. بنابراین اگر بخواهیم طرح یا پیرنگ را که شامل وضعیت پایدار، گره افکنی و رسیدن به وضع پایدار دیگر است در این روایات تبیین کنیم باید بگوییم حالت سخنگو در ابتدای روایت وضعیت





پایدار اولیه، پرسشی که مطرح می‌گردد یا هر عاملی که سبب می‌شود این فرد به بیان اندیشه‌های خویش بپردازد گره افکنی و آنچه خواننده در ذهن خود پس از این گفتگو تصور می‌کند وضعیت پایدار ثانویه است. با توجه به شخصیتی که به عنوان شنونده توصیف می‌گردد و باورهای خواننده وضعیت پایدار ثانویه تغییر می‌یابد. (طغیانی و نجفی، ۱۳۸۷: ۱۱۰) در حکایت اخیر با توجه به آنچه دربارهٔ سلطان محمود در اذهان است انتظار می‌رود وضعیت پایدار ثانویه متنبه شدن شاه باشد. خواننده‌ای چنین تصور می‌کند که سخنان گلخن تابسُلطان را متأثر می‌کند و او این سخنان را می‌پذیرد. ممکن است خوانندگانی نیز تصور کنند که سخنان عطار هیچگونه تأثیری بر پرسشگر ندارد و وضعیت پایدار ثانویه همان وضعیت اولیه است.

چون در این دسته روایات عنصر کنش غایب است نمی‌توان سه جفت نقش متقابل گریماس را در آن دریافت ولی می‌توان دستور زبان روایت را در آن مشخص کرد. این دسته روایات مانند یک جمله بسیار ساده است که از فاعل مفعول و فعل تشکیل شده است. فاعل همان گوینده یا شخصیت اصلی داستان، مفعول سخنانی که می‌گوید و فعل هم آن سخن گفتن است. بنابراین این دسته روایات را می‌توان به صورت جمله‌ای بدین شکل خلاصه کرد: «دیوانه‌ای گفت...» که ساختار نحوی تمام روایت‌هایی بر این اساس همین جمله با جایگزین کردن فاعل و مفعول متفاوت است. در این ساختار مهم‌ترین بخش مفعول است که بخش اعظم روایت را نیز دربر می‌گیرد.

۲. دسته دیگر روایاتی است که از عناصر گوناگون روایت شامل پیرنگ، گفتگو و گفتمان و شخصیت بهره می‌گیرد. این دسته ۶۱ مورد حکایت و ۳۳/۸٪ حکایات را دربر می‌گیرد:

گفت چون محمود شاه خسروانرفت از غزنین به حرب هندوان  
هندوان را لشگری انبوه دیددل از آن انبوه پر اندوه دید  
نذر کرد آن روز شاه دادگر گفت اگر یابم برین لشگر ظفر

هر غنیمت کافتدم این جایگاه جمله برسانم به درویشان راه ... (همان: ۱۴۲)

در این روایت سه جفت نقش متقابل بدین صورت است:

۱. سلطان محمود که برای کشورگشایی به هندوستان لشکر کشیده است (آرزو یا هدف. در اینجا شناسنده همان شاه و موضوع شناسایی فتح سپاه دشمن است)
۲. شاه با سپاه عظیمی رو به رو می شود و تسلط بر آنان را دشوار می یابد. پس با خود عهد می کند چنانچه پیروز شود بخشی از غنائم را به درویشان ببخشد (ارتباط. در این ارتباط شاه فرستنده و خداوند گیرنده پیام است).
۳. دعای سلطان محمود پذیرفته می شود اما مقدار غنائم به حدی زیاد است که همراهان شاه او را از بخشیدن این همه مال به درویشان منع می کنند. (حمایت یا ممانعت. شاه درویشی را در میان سپاهیان می بیند و از او راهکار می خواهد).

دستور این روایت یا نحو روایتی آن به شکل یک گزاره بدین صورت است: «سلطان محمود در کشورگشایی با مشکل مواجه می شود. بنا برندری که می کند مایل است هدیه ای به درویشان دهد اما مشاورانش مانع می شوند. شوریده ای به او می گوید اگر بار دیگر با درویشان کار نداری به عهد خود وفا مکن.»

دو شخصیت این روایت هر دو ایستا هستند که از ابتدا تا انتها کاملاً برای خواننده شناخته شده و بدون تغییر می مانند.

یا حکایتی که در صفحه ۱۶۸ منطق الطیر آمده:

از قضا افتاد معشوقی در آبعاشقش خود را درافکند از شتاب  
چون رسیدند آن دو تن با یک دگر این یکی پرسید از آن کای بی خبر  
گر من افتادم در آن آب روان از چه افکندی تو خود را در میان  
گفت من خود را در آب انداختم زانک خود را از تو می شناختم  
روزگاری شد که تا شد بی شکبیا تویی تو یکی من یکی  
تو منی یا من توم، چند از دویا توم من، یا توم، یا تو توی  
چون تو من باشی و من تو بر دوامهر دو تن باشیم یک تن والسلام



در این روایت نیز سه جفت نقش متقابل وضعیت پایدار آشکار است. همچنین نویسنده در زمانمندی روایت از تناوب استفاده می کند یعنی رویدادی را که چندین بار در گذشته رخ داده و همان اثبات عشق واقعی از سوی عاشق است بیان می کند. در این دسته روایت تفاوت داستان و گفتمان آشکار است. نویسنده با توصیفات و صحنه آرایی، ماده خام داستان را به شکل ادبی نقل می کند. در چنین روایت هایی در منطق الطیر همراه نقشمایه های آزاد غایب است. نقش مایه کوچکترین واحد طرح است که می توان آن را به صورت یک عمل تنها درک کرد. این نقش مایه ها به دو دسته تقسیم می شود:

۱. نقش مایه های آزاد که اگر آن را از روایت حذف کنیم خللی ایجاد نمی کند و در سیر حوادث نقش ضروری ندارد.

۲. نقش مایه های مقید که وجود آن ها در پیشرفت روایت ضروری است و جزء داستان است (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۳)

در روایت های منطق الطیر هر عمل یا کنشی بخش ضروری داستان است و چون روایت بسیار مختصر نقل می شود تمامی نقش مایه ها مقید است. شاید بتوان گفت علت این امر به هدف نویسنده از بیان روایت مربوط است. هدف اصلی نویسنده تنها بیان مفهوم و انتقال معناست. به همین سبب از آوردن زوایا پرهیز می کند. در این دسته روایاتی با ساختار یکسان دیده می شود مثلاً در بررسی دو روایت زیر یکسان بودن ساختار هر دو روایت آشکار است. روایت اول:

آن مگس می شد ز بهر توشه ایدید کندوی عسل در گوشه ای  
شد ز شوق آن عسل دل داده ایدر خروش آمد که کو آزاده ای  
کز من مسکین جوی بستاند اودر درون کندوم بنشانند او...  
چون مگس را با عسل افتاد کار پای و دستش در عسل شد استوار  
در تپیدن سست شد پیوند اووز چخیدن سخت تر شد بند او  
در خروش آمد که ما را قهر کشتوانگینم سخت تر از زهر کشت  
گر جوی دادم، دو جو اکنون دهمبوک ازین درماندگی بیرون جهم



( منطق الطیر، ۱۳۸۲: ۱۶۴)

روایت دوم:

بود شیخی خرّقه پوش و نامدار برد از وی دختر سگبان قرار  
شد چنان در عشق آن دلبر زبونکز دلش می‌زد چو دریا موج خون  
بر امید آنک بپند روی او شب بختی با سگان در کوی او  
مادر دختر از آن آگاه شد گفت شیخا چون دلت گم‌راه شد  
پیراگر بر دست دارد این هوسپیشه ماهست سگبانیوبس  
رنگ ماگیری و سگبانی کنی بعد سالی عقد و مهمانی کنی  
چون نبود آن شیخ اندر عشق سسترقه را بفکند و شد در کار چست  
با سگی در دست در بازار شد قرب سالی از پی این کار شد...

( همان: ۱۶۵)

در یک ساختار مشابه در هر دو روایت فردی ( در یک روایت زنبوری با استفاده از آرایهٔ تشخیص ) شیفتهٔ خو برویی می‌شود و هر کسی می‌تواند به جای آن‌ها قرار گیرد. اما در یکی فرد عاشق با وجود جور فراوان ثابت قدم است و در دیگری به اندک رنجی پا پس می‌کشد. نویسنده این ساختار مشابه را به عنوان تمثیل در دو معنی متفاوت به کار می‌گیرد و به دو نتیجهٔ متفاوت می‌رسد. همچنین می‌توان چنین در نظر گرفت که شخصیت‌های چنین روایاتی شخصیت‌های پویایی هستند که در گذر از پیرنگ چهرهٔ جدیدی از خود نشان می‌دهند. در ابتدا هر دو عاشق به نظر می‌رسند اما پس از گذر از حوادثی یکی از آن‌ها منصرف می‌شود. بر عکس در روایت‌هایی که بر اساس عنصر گفتگو شکل می‌گیرد شخصیت سخنگو ایستا است که با قاطعیت بر سر باور خویش پابرجا می‌ماند و بر شنونده نیز تأثیر می‌گذارد و او را هم با خود هم عقیده می‌سازد. در دسته‌ای از حکایت‌ها ساختاری مشابه برای بیان یک معنی به کار می‌رود نمونهٔ این حکایات داستان‌هایی است



که دربارهٔ ستم شاهان و شکایت رعیت نقل می‌شود. در تمامی این حکایات شاه با فردی صاحب‌دل رو به رو می‌شود و از اثر سخن او متغیر می‌گردد. موارد زیر را می‌توان نمونه‌هایی از چنین ساختاری برشمرد:

یک شبی محمود دل پرتاب شد میهمان رند گلخن تاب شد  
(همان: ۱۳۰)

و یا: در خراسان بود دولت برمزید ز آن که پیدا شد خراسان را عمید  
(همان: ۱۲۵)

و یا: خسروی می‌شد به شهر خویش باز خلق شهر آرای می‌کردند باز  
(همان: ۱۱۳)

این ساختار با مضمون مشابه در وادی‌های هفت گانه منطق‌الطیر متفاوت است. مثلاً وادی توحید، وادی معرفت، وادی استغنا که به تقریب شخصیت‌های هر باب به هم شبیه هستند. در این روایت‌ها وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه کاملاً آشکار است. به عنوان مثال در حکایتی در صفحه ۱۱۷ که در آن ابوالحسن خرقانی تسلیم و سوسه‌های نفسانی می‌شود و آرزوی خوردن بادمجان او را سرگشته می‌کند. وضعیت اولیه همان آرزوی خوردن بادمجان (استفاده از نعمات دنیوی) و کشته شدن فرزندش به خون بهای این هوس گره افکنی محسوب می‌شود و متنبه شدن شیخ از بابت اصرار بر خواست هوای نفس و وضعیت پایدار ثانویه منجر می‌شود.

از آنجا که پیرنگ، کنش، زمان و مکان در این دسته از روایت‌ها در کنار هم باعث تبیین مقصود شاعر می‌شود. جایگاه شخصیت به اندازهٔ روایت‌های دسته اول قابل توجه نیست. شخصیت‌های این دسته به شرح زیر است:

انواع شخصیت‌ها	موارد	تعداد و درصد روایت‌ها
شخصیت‌های شناخته شده مذهبی،	سقراط، جنید، حلاج، رابعه...	۲۲ روایت ۱۲/۲۲ درصد

عرفانی و تاریخی		
شخصیت های تیبیک	صوفی، خسرو، مرید، عاشق	۱۷ روایت ۹/۴۴ درصد
اشخاص نامعلوم	شهریاری، درویشی، خواجه ای	۱۵ روایت ۸/۳۳ درصد
شخصیت های نمادین	زنبور، عنکبوت	۷ روایت ۳/۹ درصد

۳. دسته ای دیگر از روایات منطق الطیر دارای عنصر کنش و فاقد عنصر گفتگوی دو سویه است. در این دسته بیست و پنج مورد قرار دارد. در واقع این روایات نوعی تمثیل است که نویسنده در انتهای داستان آن را توضیح می دهد. نمونه این دسته روایت زیر است:

پاکدینی گفت مشتی حيله جوی مرد را در نزع گردانند روی  
پیش از این این بی خبر را بر دوامروی گردانیده بایستی مدام  
برگ ریزان شاخ بنشانی چه سودروی چون اکنون بگردانی چه سود  
هرک را آن لحظه گردانند رویاو جنب میرد تو زو پاکی مجوی  
( همان: ۹۵ )

و یا:

گفت چون اسکندر آن صاحب قبول خواستی جایی فرستادن رسول  
چون رسد آخر خود آن شاه جهانجامه پوشیدی و خود رفتی نهان  
پس بگفتی آنچه کس نشنوده استگفتی اسکندر چنین فرموده است  
در همه عالم نمی دانست کسکین رسول اسکندر است آنجا و بس  
هیچکس چون چشم اسکندر نداشت گرچه گفت اسکندر باور نداشت  
هست راهی سوی هر دل شاه رالیک ره نبود دل گم راه را

(همان: ۵۷)

خونی را کشت شاهی در عقاب دید آن صوفی مگر او را به خواب  
در بهشت عدن خندان میگذشت گاه خرم گه خرامان می گذشت  
صوفیش گفتا تو خونی بوده ای دایما در سرنگونی بوده ای  
از کجا این منزلت آمد پدید زانچ تو کردی بدین نتوان رسید  
گفت چون خونم روان شد بر زمی می گذشت آنجا حبیب اعجمی  
در نهان در زیر چشم آن پیر راه کرد در من طرفه العینی نگاه  
این همه تشریف و صد چندین دگر یافتم از عزت آن یک نظر  
هر که چشم دولتی بر وی فتاد جانش در یک دم به صد سر پی فتاد  
تا نیفتد بر تو مردی را نظر از وجود خویش کی یابی خبر

(همان: ۷۸ و ۷۹)

در این داستان شخصیت ها و کنش ها به عنوان رمزگان نمادین عمل می کنند. نویسنده در پایان، این نمادها را توصیف و رمزگان را تفسیر می کند. از آنجا که چنین روایت هایی سمبلیک یا نمادین است شخصیت در آن جایگاه خاصی ندارد زیرا شخصیت ها نماد هستند و به خودی خود ارزش ندارند ولی بر خلاف سایر روایات فضا و مکان از اهمیت ویژه ای برخوردار هستند و نمی توان آن را نادیده گرفت. اگر در این روایت مکان وقوع را که بهشت است تغییر دهیم در تمام معنی خلل ایجاد می شود و نمادها کارایی خود را از دست می دهند ولی در روایات دسته قبل اینطور نیست. اگر محل وقوع روایت را مکان های دیگر در نظر بگیریم یا به جای سلطان محمود، یکی دیگر از شاهان را بیاوریم تغییر اساسی در روایت ایجاد نمی شود اگرچه زمان و مکان را از عناصر درجه دوم روایت می دانند (مارتین، ۱۳۸۲: ۲۶۱). این نکته در روایات سمبلیک صدق نمی کند.

بیان نحو روایی این روایات نیز به سادگی دو دسته قبل نیست زیرا باید عوامل دسته دوم از قبیل زمان فضا و صحنه ذکر شود. اگر این عوامل حذف شود روایت از صورت نماد خارج



می شود. نقش های متقابل نیز در همین عناصر آشکار می شود. در این روایت سه جفت نقش متقابل را می توان بدین ترتیب تبیین کرد:

۱. پادشاهی، قاتلی را به جرم گناهش می کشد. شناسنده همین فرزند و موضوع شناسایی صورت ظاهری و آراستگی سنگ مزار است.

۲. صوفی ای در عالم رؤیا او را در حالی که خرم و خندان در بهشت می چمد می بیند . در اینجا ارتباط آغاز می شود. این ارتباط با شخصیتی دیگر است.

۳. پاسخ صوفی به قاتل به عنوان عوامل مخالف عمل می کند.

نمونه دیگر حکایتی مندرج در صفحه ۵۱ منطق الطیر است:

دیده ور مردی به دریا شد فرود گفت ای دریا چرا داری کبود  
جامه ماتمچرا پوشیده اینیست هیچ آتش، چرا جوشیده ای  
داد دریا آن نکو دل را جوابکز فراق دوست دارم اضطراب  
چون ز نامردی نیم من مرد او جامه نیلی کرده ام از درد او

شخصیت های این دسته از روایات در جدول زیر آمده است:

انواع شخصیت ها	موارد	تعداد و درصد روایت ها
شخصیت های شناخته شده	اسکندر، یوسف...	۱۱ روایت و ۶/۱ درصد
شخصیت های تپیک	مردی، پاکدینی	۷ روایت و ۳/۸ درصد
شخصیت های نمادین	زاغ، بلبل، مار	۴ روایت و ۲/۲ درصد
اشخاص نامعلوم	یکی از ملوک عجم،	۳ روایت و ۱/۶ درصد





درصد	یکی از حکما، آدمی، بزرگی	
------	-----------------------------	--

مشاهده می شود که در این دسته شخصیت های نمادین به عنوان رمزگان های نمادین و دالی اهمیت زیادی دارد و آنچه را شاعر در روایت های دیگر از طریق گفتگو بازگو می کند در کنش این اشخاص و پیرنگ آشکار می شود. بر این اساس سه نوع الگوی اصلی ساختار روایت های منطق الطیر را بر اساس سه عنصر اصلی پیرنگ، گفتگو و کنش می توان در جدول زیر خلاصه کرد:

عناصر اصلی روایت / تعداد روایت ها	پیرنگ آشکار	گفتگو	کنش	اشکال روایت
۹۴ مورد	-----	*	-----	الف: گفتگو میان دو نفر رخ می دهد که یکی پرسشگر و شخصیت اصلی پاسخگو است. ب: گفتگو به صورت تک گویی از زبان شخصیت اصلی بیان می شود که همان سخنان شاعر است. این دسته را بیشتر می توان نوعی حکایت گونه



دانست که وضعیت پایدار اولیه و ثانویه در درون سخنان شاعر پنهان است و گره افکنی همان پرسش مطرح شده است.				
در این دسته سه جفت نقش متقابل، نقش مایه ها، وضعیت پایدار اولیه، گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه آشکار است.	*	*	*	۶۱ مورد
در این دسته شخصیت‌ها و عناصر فرعی داستان مانند مکان و زمان به عنوان رمزگان نمادین به کار می‌رود و درک منظور دقیق شاعر از دو دستهٔ پیشین دشوار تر است.	*	---	*	۲۵ مورد

#### ساختار روایت‌های منطق الطیر بر اساس سه عنصر پیرنگ گفتگو و کنش

یکی از ویژگی‌های روایت‌های منطق الطیر استفاده از نمایه یا نقش مایهٔ مکان است. در کنار عناصر اصلی روایت باید به نقش مایه‌های ایستا که «بارت» آن را آگاهی‌دهنده یا نمایه می‌نماید توجه کرد. این نمایه‌ها شامل مکان و زمان روایت است که برای زیبایی متن به آن افزوده می‌شود و در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۲)



شیخ فرقانی به نیشابور شد رنج راه آمد بر او رنجور شد...

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۲: ۸۲)

رابعه در راه کعبه هفت سال گشت بر پهلوی زهی تاج ... (همان: ۸۳)

صوفیی می رفت در بغداد زود در میان راه آوازی شنود... (همان: ۸۶)

گم شد از بغداد شبلی چندگاه کس به سوی او کجا می برد راه (همان: ۱۹)

که در مقایسه با ساختار نسبتاً سادهٔ روایت‌های منطق الطیر این موضوع قابل عنایت است. می‌توان گفت عطار با ذکر مکان، روایت را به واقعیت نزدیک می‌گرداند و سبب می‌شود خواننده امکان وقوع آن را بپذیرد.

### نتیجه‌گیری

۱. ساختار غالب در روایت‌های منطق الطیر الگویی است که فاقد پی‌رنگ و تنها دارای عنصر گفتگو است. علت‌گزینش این الگو توسط عطار این است که وی بیش از این که به روایت پردازی توجه داشته باشد کوشیده است مفاهیم را به شیوه‌ای غیر مستقیم برای مخاطب بازگو کند.

۲. از میان ۱۸۰ روایت مندرج در منطق الطیر ۹۴ روایت به حکایاتی اختصاص

یافته که یک شکل آن تنها دارای عنصر گفتگو است و میان دو نفر رخ می‌دهد

که یکی پرسشگر و شخصیت اصلی، پاسخگو است. گونهٔ دیگر آن به صورت

تک‌گویی از زبان شخصیت اصلی بیان می‌شود که همانسخنانشاعر است.

۲. بیش از ۶۱ روایت از مجموع روایت‌های منطق الطیر به گونهٔ دوم روایت اختصاص می‌یابد.

در این دسته از حکایات سه جفت نقش متقابل، نقش مایه‌ها، وضعیت پایدار اولیه،

گره افکنی و وضعیت پایدار ثانویه آشکار است.

۳. در دسته سوم از حکایات منطق الطیر، شخصیت‌ها و عناصر فرعی داستان مانند مکان و

زمان به عنوان رمزگان نمادین به کار می‌رود و درک منظور دقیق نویسنده از دو دسته

پیشین دشوارتر است. عطار در این گونه حکایات کوشیده است با ذکر مکان مفهوم

حکایت را ملموس‌تر و قابل دسترس‌تر سازد.



۴. عطار در نقل روایات غالباً شیوه بیان مستقیم را کنار گذاشته است. بدین سبب منطق الطیر را می‌توان نوعی حالت گذر از بیان مستقیم به سوی ساختار روایی دانست. عطار در این منظومه روایت‌هایی با ساختارهای متفاوت را در کنار هم قرار داده است که اگر هر کدام از این روایت‌ها به صورت جزء به جزء مورد تفسیر و بررسی قرار گیرد افق‌های تازه‌تری از اندیشه‌های این شاعر مبتکر به روی خواننده گشوده خواهد شد.

### منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *ساختار و تأویل متن*. چ چهارم. تهران: نشر مرکز
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چ اول. تهران: نشر مرکز
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ اول. تهران: نشر مرکز
- بارت، رولان (۱۳۷۹)، *درجه صفر نوشتار*. ترجمه شیرین دخت دقیقیان. چ اول. تهران: هرمس
- تولن، مایکل (۱۳۷۷)، *ساختار بنیادین داستان*. ترجمه محمد شهباز. چ اول. تهران: فارابی
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ اول. تهران: نشر قصه
- سلدن، رامان (۱۳۸۴)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. چ سوم. تهران: طرح نو
- ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. چ اول. تهران: نشر قصه
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۸۲)، *منطق الطیر*. چ اول. تهران: گلبان
- طغیانی اسحاق و زهره نجفی، جایگاه سه عنصر کنش، گفتگو و پیرنگ و ساختار روایت‌های حدیقه. *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، دوره چهارم، شماره ۲۲، صص ۱۰۱-۱۱۹
- کالر، جاناناتان (۱۳۸۲)، *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. چ اول. تهران: نشر مرکز
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*. تهران: سخن



## بررسی ضرب المثل در داستان های کوتاه جمال زاده و چوبک

\*مرتضی محسنی

صفوراسادات رشیدی<sup>۱</sup>

### چکیده

ضرب المثل ها بخشی از ادبیات عامیانه و شفاهی اند که در ادبیات مکتوب نیز به کار می روند. مثل ها، به عنوان یکی از ابزارهای بلاغی، علاوه بر اینکه بر غنای متن و داستان می افزایند، در بسیاری موارد موجب ایجاد مشابهت سازی میان موقعیت و حالتی ذهنی یا عینی با موقعیت و حالت ذهنی یا عینی دیگر می شوند. همین خصوصیت و نیز کوتاهی، رواج و عمقی که مثل ها از آن برخوردارند، موجب می شود که استفاده از آن به عنوان ابزاری در داستان نویسی به خصوص داستان کوتاه، ضرورت یابد و موجب اعتلای آن شود.

مقاله حاضر به بررسی ضرب المثل و چگونگی آن در ادبیات داستانی معاصر، با تکیه بر سه داستان کوتاه از محمدعلی جمال زاده، به عنوان پدر داستان کوتاه معاصر و صادق چوبک، به عنوان یکی از نویسندگان موفق معاصر می پردازد. داستان های مورد بررسی شامل داستان های: آسمان و ریسمان، کباب غاز، عروسی داریم و عروسی از جمال زاده و داستان های انتری که لوطیش مرده بود، دسته گل و پیراهن زرشکی از چوبک است. روش این پژوهش تحلیل کیفی مثل های به دست آمده در هر سه داستان از این دو نویسنده با توجه به سبک نویسندگی آنان است. طبق بررسی صورت گرفته در این مقاله، چوبک در استفاده از مثل ها بسیار موفق تر از جمال زاده بوده است و از آن به عنوان ابزاری در پرداخت شخصیت های داستانی و نیز موثرتر کردن داستان هایش استفاده کرده است. در واقع در بیشتر داستان های چوبک ضرب المثل ها بسیار مناسب و به جا به کار رفته اند و این مسئله در برخی از داستان - های جمال زاده نیز مشاهده می شود؛ مانند داستان کباب غاز.

**واژگان کلیدی:** ادبیات معاصر، ضرب المثل، جمال زاده، چوبک.

<sup>۱</sup> (دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران) نویسنده مسئول [safura.rashidy@gmail.com](mailto:safura.rashidy@gmail.com)

\* (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)



## ۱. مقدمه

محمدعلی جمالزاده و صادق چوبک دو تن از نویسندگان نامدار و موفق ایران در عرصه داستان‌نویسی هستند. جمالزاده (۱۲۷۰-۱۳۷۶) از نویسندگان معاصر، به عنوان پدر داستان کوتاه در ایران مطرح است. در واقع وی نقطه شروع و آغاز این ژانر در ایران به شکل جدید آن است. داستان «فارسی شکر است» موجب مطرح شدن و پس از آن، مجموعه داستان «یکی بود یکی نبود» موجب شهرت او گردید. او که عمری طولانی داشت، کتاب‌های متعددی تالیف کرد. از مجموعه کتاب‌های داستانی او می‌توان به مجموعه‌های یکی بود یکی نبود، سر و ته یک کرباس، شاهکار، کهنه و نو، غیر از خدا هیچ کس نبود، آسمان و ریسمان، قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار، قصه ما به سر رسید اشاره کرد. صادق چوبک (۱۳۷۷-۱۲۹۵ ه.ش) علاوه بر مجموعه داستان‌های کوتاهش، دو رمان موفق تنگسیر و سنگ صبور را در کارنامه هنری‌اش دارد. او دارای چهار مجموعه داستان‌های کوتاه با عنوان: خیمه شب بازی، انتری که لوپیش مرده بود، چراغ آخر، روز اول قبر می‌باشد.

بررسی پیشینه تحقیق نشان می‌دهد که با وجود مقاله‌های متعددی که درباره جمالزاده و چوبک و آثارشان نوشته شده است، چنین بررسی‌ای با رویکرد توجه به ضرب‌المثل در داستان‌های کوتاه این دو نویسنده، تاکنون صورت نگرفته است. این مقاله به بررسی رد پای ضرب‌المثل در داستان‌های کوتاه معاصر با تکیه بر داستان‌های جمالزاده و چوبک می‌پردازد. روش این پژوهش، یافتن ضرب‌المثل در داستان‌های مورد بررسی و تحلیل کیفی آن‌ها با توجه به سبک نویسندگان آن است. از هر نویسنده، سه داستان به عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش به دنبال پاسخ به پرسش‌های تحقیقی زیر است:

- آیا در داستان‌های جمالزاده و چوبک ضرب‌المثل وجود دارد؟
- ضرب‌المثل‌های به کار گرفته شده توسط این دو نویسنده چه ویژگی‌ای به نثر آنان می‌دهد؟

- کیفیت ضرب‌المثل‌های این دو نویسنده چگونه است؟

## ۲. چهارچوب مفهومی

یکی از مظاهر ادبیات و به خصوص ادب عامه، ضرب‌المثل است. ضرب‌المثل‌ها علاوه بر اینکه جزء مهمی از ادبیات یک کشور هستند، حاوی فرهنگ و تمدن و زبده و چکیده تفکر و اخلاق یک ملت می‌باشند. «مثل نوعی از سخن است که عامه و خاصه مردم آن را می‌پسندند و برای بیان و توضیح موارد مبهم سخن خود آن را به کار می‌گیرند» (امیری، ۱۳۸۹: ۶۰). درباره ریشه این لغت باید گفت که «مثل کلمه‌ای است عربی و مشتق است از مثل یمثل مثلاً» (از باب نصر) به معنی شباهت داشتن چیزی به چیز دیگر، و یا آنکه مشتق است از مثل یمثل مثلاً» (از باب نصر و کرم) به معنی راست ایستادن و به پا خاستن. این کلمه در محاورات و کتابات معمولی به معانی مانند، برهان، حدیث، عبرت و آیت استعمال می‌شود... و اما در اصطلاح علم ادب بر یک نوع از سخن اطلاق می‌شود که آن را به فارسی «داستان» می‌گویند» (بهمناری، ۱۳۸۱: ۱۷). ضرب‌المثل یعنی آوردن یک مثال و نمونه و آن هنگامی است که گوینده در ذهن مطلبی را مد نظر دارد و برای مشابهت سازی آن با موقعیتی دیگر ضرب‌المثلی را که در بسیاری موارد چکیده و خلاصه‌ای از داستانی مشهور و یا غیرمشهور است را بیان می‌کند. در واقع «آنچه باعث به وجود آوردن دسته‌ای از ضرب‌المثل‌ها شده، حکایت و روایتی از پیش موجود است. اما بسیاری از فارسی‌زبانان بدون آگاهی از این روایت‌ها، ضرب‌المثل‌های متعدد را در گفتار روزمره و برای مقاصد گوناگون به کار می‌برند. واقعیت این است که افزایش و کاهش معنایی روی محور جانشینی عمل می‌کنند ولی روی محور هم‌نشینی تجلی می‌یابند؛ به این معنی که کل حکایت مورد نظر کاهش معنایی می‌یابد و بار معنایی خود را به جمله‌ای انتقال می‌دهد که روی محور هم‌نشینی قرار گرفته است» (گندمکار، ۱۳۸۹: ۸۴). و این جمله همان مثل به کار گرفته شده است. اما دسته دیگر ضرب‌المثل‌ها ممکن است که اشعار به کار رفته و مشهور شاعران باشد که

توسط مردم رواج می‌یابند و یا جملاتی حکیمانه و دارای معانی پندآمیز باشند. بنابراین در یک تقسیم‌بندی کلی تر می‌توان مثل‌ها را به منظوم و غیرمنظوم تقسیم کرد. می‌توان مثل‌ها را عامل پیوند ادبیات رسمی و عامیانه دانست به دلیل اینکه «آن دسته از امثالی که منظوم و عروضی‌اند، با ادب رسمی پیوند می‌خورند و آن دسته از امثال غیرعروضی که وزن اشعار عامیانه دارند، با ادب شفاهی مرتبط می‌شوند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۵۵). همچنین «مثل‌ها با آن که قرن‌ها در میان مردم به کار می‌روند اما بر خلاف استعاره در اثر کاربرد زیاد مبتذل نمی‌شوند. راز تازگی و تاثیر همیشگی مثل، در تناسب «لفظ مثل» با «وضعیت و صفتی» است که در آن مثل را به کار می‌بریم. بنابراین لفظ مثل برای حالت‌های متنوع به کار می‌رود و حکم یک تشبیه تازه را دارد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۶۷). کاربرد ضرب‌المثل‌ها در طول زمان و در میان نسل‌های گوناگون، نه تنها موجب کهنگی آن نمی‌شود بلکه باعث تراش خوردگی و ارزشمندی بیشتر آن می‌گردد. ضرب‌المثل‌ها زبانی بسیار ساده و زودفهم دارند. در مجموع باید گفت که ضرب‌المثل‌ها جملاتی -منظوم یا غیرمنظوم- هستند که بسیار ساده و قابل فهم‌اند و میان مردم رواج دارند و معمولاً حاوی پند یا اندرز هستند و در مواقع نیاز برای مشابهت‌سازی با موقعیتی به کار می‌روند. بیشتر ضرب‌المثل‌ها داستانی در پشت سر دارند که ممکن است فردی که آن را به کار می‌برد آن را بداند و یا نداند. پیش از ورود به بخش تحلیلی، لازم است که درباره ویژگی‌های نثر جمال‌آده و چوبک و ارتباط میان این دو نویسنده مطالبی بیان شود.

## ۱.۲ ویژگی‌های نثر جمال‌آده

نثر جمال‌آده دارای ویژگی‌هایی است که عموماً در آثارش دیده می‌شود. از ویژگی‌های نثر جمال‌آده می‌توان به طنز و نوعی رئالیسم انتقادی، سادگی و نثر، استفاده از اصطلاحات عامیانه، مثل‌ها، کنایات، اهمیت دادن به درون‌مایه و موضوع در داستان، و در کل علاقه به «انشای حکایتی» یا «رمانی» اشاره کرد. جمال‌آده با به کارگیری از ظرفیت‌های زبانی، هم به زبان و نثر داستان‌هایش غنای بیشتری بخشید و هم به مردم و جامعه توجه بیشتری نشان داد. در واقع



«جمالزاده حضور اجتماعی زبان را پررنگ کرد. او با کاربرد ترانه‌های بومی، اشعار و سخنان نغز بزرگان ادبیات، در توصیف مجالس جشن و سرور مثل مجلس سخنوری، ضرب‌المثل‌ها و اصطلاح‌های عامیانه و غیره در موقعیت‌های خاص، زبان فارسی را وارد اجتماع کرد و از این طریق روحی دوباره به آن داد» (خیرآبادی، ۱۳۹۱: ۱۱۰). در زبان جمالزاده نمی‌توان از عنصر طنز غافل بود. نوعی رئالیسم انتقادی البته نه به شکل گزنده در آثار وی و داستان‌هایش دیده می‌شود. جمالزاده را می‌توان منتقد دوره قاجار دانست. «نویسندگی جمالزاده و نیز حتی اخلاق او در درجه اول دارای لحن طنزآلود بود. هدف او پنهان کردن ضعف و نارسایی‌های هموطنانش نیست، بلکه درست برعکس، نمایان کردن آنهاست... داستان ایرانی با آثار جمالزاده پای در درون دنیای رئالیسم انتقادی می‌گذارد» (غلامی، ۱۳۸۶: ۱۱۷). در داستان‌های جمالزاده در اغلب موارد، «روایت بر تصویرسازی می‌چربد و ما فقط می‌فهمیم که چه ماجرای پیش آمد و چه اتفاقی افتاد و کمتر پیش می‌آید که در داستان‌های او، به تصویر روشنی از موقعیت‌ها، مکان‌ها و شخصیت‌های داستان برسیم» (طیعی، ۱۳۸۹: ۴۸). به همین دلیل است که شخصیت‌های داستان‌های وی عموماً عمق و بعد ندارند و بیشتر از آنکه از درون شخصیت و افکار و ابعاد شخصیتی آن آگاه شویم شاهد روایت اعمال و حوادث پیش رویش هستیم.

## ۲.۲ ویژگی‌های نثر چوبک

درباره زبان و نثر چوبک لازم است که به چند مسئله و محور توجه داشت:

۱. توجه به لهجه و گویش‌های محلی و بومی
  ۲. آوردن اصطلاحات عامیانه
  ۳. نوعی دقت و وسواس خاص در انتخاب کلمات و بیان جزئیات
  ۴. زبان بی‌پروا و آوردن کلمات و یا مفاهیم تابو
- «صادق چوبک یکی از نویسندگان پرآوازه ادبیات داستانی ایران است که در حوزه ادبیات اقلیمی از شهرتی بسزا برخوردار است. چوبک در دو اثر مشهورش یعنی تنگسیر و سنگ صبور

رنگی محلی به آثارش داده است. او با استفاده از گویش محلی، عقاید و باور، آداب و رسوم، شیوه زندگی ساکنان بومی و همچنین جلوه‌های طبیعت اقلیم جنوب، رنگ محلی ویژه‌ای به آثارش داده است» (فلاح و مرشدی، ۱۳۸۹: ۸۲). چوبک خود متعلق به بوشهر و زاده آن‌جا بود و در شیراز بزرگ شد. بنابراین به گویش و اصطلاحات بومی و محلی این دو مکان و فرهنگ توجه خاصی داشت و در داستان‌هایش از آن‌ها بهره‌می‌برد. این مسئله علاوه بر اینکه به نثر چوبک ویژگی خاص و منحصر به فردی می‌دهد، در بحث شخصیت‌پردازی و معرفی و ملموس کردن شخصیت‌های داستانی بسیار مهم و قابل توجه است. به بیانی دیگر «عامیانه نویسی چوبک نه برای آن است که ادای حرف زدن عوام را درآورد، بلکه برای هماهنگی فضای داستان با فضای محیطی که وصف شده و تطبیق تصویرها با صورت‌هاست. و گرنه وقتی محیط مفلوک با فضای عفن در کار نیست، کلمات و جملات چوبک نیز به کلام فصیح ولی بسیار ساده و رسا مبدل می‌شود» (کسمایی، ۱۳۸۰: ۵۸-۵۷). چوبک نویسنده‌ای خلاق و متفاوت بود. او «هنگامی کار داستان‌نویسی جدی را آغاز کرده است که جامعه ایرانی از نظر درک قالبی به نام داستان کوتاه، هنوز دوران کودکی را می‌گذراند. درک جامعه و حتی اهل ادب، از مقوله‌ای به نام «ادبیات منثور» به طور اعم و «ادبیات خلاق» به طور اخص، متفاوت از معیارهای یک نویسنده در حد درک و اندیشه‌ی چوبک است و فاصله این دو در مواقعی سبب بروز دو جریان جداگانه می‌شود» (صحتی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۶۸). برخی از صاحب‌نظران چوبک را نویسنده‌ای ناتورالیست دانسته‌اند و درباره‌ی ویژگی‌های ناتورالیستی داستان‌هایش مقالات متعددی نوشته شده است اما برخی دیگر مانند دکتر خانلری این مسئله را کاملاً رد می‌کند و حتی آن را به تمسخر می‌گیرد. خانلری در این باره می‌گوید: «من اصلاً اعتقادی به اینکه یک نویسنده ایرانی آن هم یک نویسنده بومی مثل چوبک را ناتورالیست بخوانم، ندارم و از این مقایسه خنده‌ام می‌گیرد» (الهی، ۱۳۸۰: ۹۰). به هر حال، چه چوبک را ناتورالیست بدانیم و چه ندانیم یک مسئله درباره سبک خاص او و داستان‌نویسی‌اش واضح است و آن، همان دقتی است که در بیان

جزئیات و زشتی‌ها و تاریکی‌های جامعه دارد و آن‌ها را به بهترین شکل بیان می‌کند که این امر به داستان‌هایش نوعی واقع‌بینی و رئالیسم می‌بخشد. «در سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰ نگاه بی‌طرفانه و بی‌ترحم چوبک به فساد و زشتی برای خوانندگان ایرانی که از نگرش احساساتی و مواعظ اخلاقی نویسندگان مختلف خسته شده بودند، از عوامل مهم شهرت چوبک است. او اعماق جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات را می‌کاود و تصویری هراسناک از آن به دست می‌دهد. در جهان داستانی او جایی برای عشق و شفقت نیست. هیچ کس به دیگری اعتماد ندارد. تنها هراس و فساد و مرگ است که واقعیت دارد. چوبک با بیانی بی‌پرده و فارغ از اخلاقیات متعارف، در جهت پرده برداشتن از بخش‌هایی از جامعه می‌کوشد که جامعه با ریاکاری در صدد پنهان نگه داشتن آنهاست» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۵۱۹). درواقع «چوبک با نوعی «عین‌نمایی» ناتورالیستی، که به شکلی بی‌طرفانه و غیراحساساتی انجام می‌شد، اقدام به بازآفرینی دنیای بی‌رحمی کرد که آدم‌های ترسان و تحقیرشده‌اش چشم دیدن یکدیگر را ندارند» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۹).

بیان دقیق جزئیات، واقع‌گرایی و توجه به بیان واقعیات، توجه به زشتی‌ها و ناهنجاری‌های جامعه، توجه به لهجه‌ها و آوردن گویش متناسب با شخصیت‌های مختلف همگی موجب سبک خاص می‌شود. سبکی که ویژه چوبک بود و عده‌ای آن را سیاه و تاریک و یا بدبین می‌دانستند حال آن‌که عده‌ای دیگر آن را کاملاً واقع‌بین و بیانگر واقعیات جامعه می‌دانستند. می‌توان گفت که چوبک در بسیاری از داستان‌هایش یک معترض است. «عمده داستان‌های چوبک، از نوعی مضمون واحد اعتراضی تبعیت می‌کند. اعتراض چوبک به ارکان تشکیل دهنده اجتماع ایران، در بیشتر داستان‌های او رکن رکن است. اعتراض سیاسی، اعتراض اجتماعی و اعتراض مذهبی، اساس تفکر ادبی او را تشکیل می‌دهد. چوبک نویسنده‌ای معترض است و این بن‌مایه اعتراضی، تنوع و تلون ادبی او را در ساختار به نوعی وحدت می‌رساند» (صحتی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۶۵).

### ۳.۲ چوبک و جمالزاده



چوبک در بیان خاطرات زندگی‌اش می‌گوید: «من هنوز خواندن و نوشتن را درست نمی‌دانستم اما شب‌ها پدرم دو کتاب برای همسرش می‌خواند و من هم گوش می‌دادم. یکی کتاب یکی بود یکی نبود جمالزاده و دیگری هزار و یک شب بود. من علاقه زیادی به شنیدن این داستان‌ها داشتم و دلم می‌خواست یک روزی بتوانم چنین چیزهایی بنویسم» (چوبک، ۱۳۸۰: ۱۸). چوبک در زمان کودکی با داستان‌های جمالزاده، از طریق پدر، آشنا شد و به آن‌ها علاقمند شد. بنابراین می‌توان برای جمالزاده حق استادی قائل شد. چوبک آن‌گاه که نویسنده مشهوری شد و رمان سنگ صبور را نوشت، نسخه‌ای از آن را برای جمالزاده فرستاد و جمالزاده علاوه بر تمجید و تشکر در نامه‌ای خطاب به چوبک نظرش را راجع به کتاب بیان کرد. از نظر جمالزاده، چوبک از جامعه خود جلوتر است و خطاب به وی می‌گوید: «فن رمان‌نویسی تازه در مملکت ما رواجی گرفته است و شاید در تمام این نیم قرن اخیر بیش از ۵۰ (پنجاه) الی صد رمان نوشته نشده باشد در این صورت باید قدری حوصله به خرج داد و سنگ صبور را در بغل گذاشت تا مردم خواننده قدری با طرز معمولی رمان آشنابشوند آن وقت باز یک قدم تازه برداشت» (جمالزاده، ۱۳۸۰: ۲۲۳). در مورد این دو نویسنده باید به نکاتی اشاره شود. جمالزاده و چوبک دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی هستند:

#### شباهت‌ها

۱. هر دو از نویسندگان موفق و تاثیرگذار زمان خود بودند.
۲. هر دو از داستان‌نویسان معاصراند.
۳. هر دو به مردم و جامعه خود توجه داشتند.
۴. هر دو سعی کرده‌اند که از فرهنگ بومی، اصطلاحات عامیانه، کنایات، مثل‌ها استفاده کنند.



۵. هر دو بیشتر به فرهنگ و اقلیم خاصی که بدان تعلق داشتند در آثارشان توجه داشتند؛ جمال‌زاده به اصفهان و چوبک به جنوب (بوشهر و شیراز).

### تفاوت‌ها

۱. جمال‌زاده نویسنده‌ای رئالیست و چوبک تقریباً ناتورالیست است.
۲. قهرمان داستان‌های جمال‌زاده عموماً انسان‌های متوسط جامعه است در حالی که در داستان‌های چوبک افراد سطح پایین جامعه به لحاظ اقتصادی و فرهنگی است. در واقع در داستان‌های چوبک بیشتر با ضدقهرمان سر و کار داریم تا قهرمان. زبان جمال‌زاده اصولاً مودبانه است و سعی به استفاده از پارسی سره و اصیل دارد اما زبان چوبک گاه خارج از عرف معمول و دور از ادب رسمی است و متعلق به همان قهرمانان داستان‌هایش است که سعی می‌کند حتی از لهجه‌های آنان دقیقاً مطابق با کاربرد آنان استفاده کند.
۳. جمال‌زاده در داستان‌هایش عموماً از زبان طنز بهره‌می‌برد در صورتی که چوبک به خصوص آنجا که زشتی‌های جامعه آن هم از زبان شخصیت‌های داستان‌هایش که عموماً کم‌سواد یا بی‌سواد بیان می‌شود از زبانی تلخ و یا زشت استفاده می‌کند.
۴. جمال‌زاده به جهت اینکه داعیه فرهنگی دارد و همچنین به عنوان فردی که سال‌ها خارج از ایران زندگی کرده‌به زبان و فرهنگ فارسی علاقه فراوان دارد و سعی می‌کند در غالب داستان‌هایش از کنایات، اصطلاحات، مثل‌ها و لغات اصیل استفاده فراوان کند و در بسیاری از جاهای داستان او تعمداً از این موارد استفاده می‌کند، در حالی که در پرداخت شخصیت‌هایش هیچ فایده‌ای ندارد و گویی نویسنده خود را مجبور به استفاده از آنها می‌کند. حال آن‌که چوبک نویسنده‌ای بسیار آگاه و خلاق است و کاملاً به جا از این عناصر بهره‌می‌برد. چوبک از این عناصر به عنوان ابزاری برای شخصیت‌پردازی در داستان‌هایش استفاده می‌کند و به همین دلیل است که گاه در داستان‌هایی که در آن دیالوگی وجود ندارد مانند داستان انتری که لوطیش مرده بود، از ضرب‌المثل هیچ استفاده‌ای نکرده است. زیرا داستان از نگاه یک میمون است و



شخصیت دیگر که پهلوان است مرده است و اصولاً دیالوگی نمی‌تواند وجود داشته باشد. حال آنکه در داستان پیراهن زرشکی که بیشتر داستان گفتگو میان دو شخصیت اصلی است و یا گفتگوی درونی آنان است از ضرب‌المثل‌های زیادی استفاده شده است.

### ۳. ضرب‌المثل در داستان‌های جمالزاده و چوبک

#### ۱.۳ جمالزاده

داستان «آسمان و ریسمان»

داستان آسمان و ریسمان، داستان چند نفری است که دور هم نشسته‌اند و برادر راوی -علی آقا- همواره از دوست راوی -مولانا- سوالات مختلفی در زمینه‌های فلسفی و دینی می‌پرسد و او هم به علی آقا پاسخ می‌دهد و به نوعی بین این دو مباحثه گونه‌ای شکل می‌گیرد. علی آقا از مولانا علت انزوا و گوشه‌نشینی‌اش را می‌پرسد و مولانا بیان می‌کند که در گذشته انسان سعادت‌مندی بوده اما از بد روزگار اتفاقات ناگواری برایش می‌افتد که همین امر موجب می‌شود که کم‌کم شاگردانش را از دست بدهد و به ناچار گوشه‌نشینی اختیار کند. در پایان مولانا به این نتیجه می‌رسد که این انزوا موجب سعادت و پالایش روحش شده و از زندگی گذشته و اینکه همواره به دنبال کسب اعتبار و جاه بوده‌است، پشیمان می‌شود و احساس انزجار می‌کند. زاویه دید در این داستان، دانای کل محدود است. علاوه بر اینکه از دیگر شخصیت‌ها به شناخت کاملی نمی‌رسیم بلکه از خود راوی و شخصیتش نیز به آگاهی دست نمی‌یابیم. گاه راوی در داستان عوض می‌شود و آنجا که مولانا از خودش و زندگی گذشته‌اش سخن می‌گوید از نوع اول شخص می‌شود. در این داستان کنش زیادی وجود ندارد و بیشتر داستان حول گفتار می‌گردد. با اینکه تقریباً در ابتدای داستان نوعی گفت و گو بین دو شخصیت را شاهدیم اما در ادامه گفتار فردی می‌شود و از جانب مولانا و به شکل بیان خاطرات و سرگذشت می‌شود. بنابراین تحرک و یا حادثه آن‌چنانی در داستان وجود ندارد. گویی جمالزاده خود از زبان راوی دانای کل محدود سخن می‌گوید و بقیه داستان پوسته و ظاهری برای بیان حرف‌های



اوست. البته جمال‌زاده خود در دیباچه مجموعه سر و ته یک کرباس می‌گوید که «تقریباً بالتمام داستان و سرنوشت کودکی نویسنده است و از آنجایی که میدان حوادث آن اصفهان است آن را می‌توان «اصفهان نامه» نیز خواند» (جمال‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۷). جمال‌زاده در این دیباچه تقریباً طولانی به اشکال مختلف بیان می‌کند که مردم کشورهای دیگر فرهنگ و آداب و رسوم خود را پاس می‌دارند و بنابراین بر ایرانیان نیز ضروری است که فرهنگ خود را به دیده تحقیر نگاه نکنند و شیفته فرهنگ غرب نشوند و درباره کتابش می‌گوید: «با این مقدمات طویل و عریض امید است اشخاصی که این کتاب را می‌خوانند و به آنجایی می‌رسند که نویسنده از گذشته ستایش نموده و مثلاً وکیل مدافع قلیان و عبا گردیده و یا از زندگی طلبگی و وارستگی پاره‌ای از طلاب قدیمی و از دوره گردی‌ها و پرسه زدن‌های دور و دراز پیاده و سواره مداحی نموده - است زیاد تعجب ننمایند و ضمناً هم متوجه باشند که مبالغه و اغراق گاهی برای پیش بردن مقصود و منظور نه تنها ضرری ندارد بلکه چه بسا سودمند واقع می‌گردد و چنانچه عبا و قلیان و طلبگی و بیابان گردی و زیارت قبور به خودی خود چندان مطلوب نباشد ممکن است ذکر و بیان آن تا حدی به مقصود کمک نماید یعنی خوانندگان گرامی را تا اندازه‌ای به یاد گذشته بیندازد و آن‌ها را متوجه آداب و رسوم ملی خودمان بسازد و به این نتیجه برسد که نسنجیده از دیگران عاریت گرفتن عاقبت خجالت و ورشکستگی بارمی‌آورد» (همان: ۲۷-۲۶). با اینکه این سخنان جمال‌زاده درباره نیت او برای حفظ میراث و فرهنگ گذشتگان ما بسیار ارزشمند و قابل احترام است، نشان‌دهنده این است که نویسنده در بسیاری از داستان‌ها - همان‌طور که خود اشاره می‌کند - سعی می‌کند که اندرزی را به مخاطب بدهد و یا اینکه بدون اینکه خود به برخی از گفته‌هایش - که از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شود - اعتقاد و باور داشته‌باشد فقط برای اینکه یادی از گذشته و فرهنگ ایرانی باشد آن‌ها را از زبان شخصیت‌ها و یا راوی دانای کل که عموماً خود نویسنده است بیان می‌کند. این سخنان را توسعه می‌توان این‌طور تعبیر کرد که با توجه به صحبت‌های ارزشمند جمال‌زاده درباره "دموکراسی ادبی" باید گفت که چوبک در



مقایسه با جمالزاده بیشتر در داستان‌هایش به دموکراسی ادبی اعتقاد دارد و آن را اعمال می‌کند و این امر را می‌توان از شخصیت‌های داستانی‌اش و نوع پرداخت آن‌ها دریافت.  
ضرب‌المثل‌ها:

- پشه کی داند که این باغ از کی است در بهاران زاد و مرگش در دی است (جمال-زاده، ۱۳۸۱: ۳۸۳).

این ضرب‌المثل را مولانا در پاسخ به برادر راوی -علی آقا- درباره ماهیت خدا می‌آورد. او که پس از طفره رفتن‌های بسیار سماجت علی را در پاسخ سوالش می‌بیند این ضرب‌المثل را می‌آورد. به عبارتی مولانا می‌خواهد با بیانی رسا و موجز و مشهور پاسخ علی را به صورت مثلی آشکار بیاورد تا برای علی ملموس شود که آنان نیز چون پشه‌ای که تولدش در بهار و مرگش در زمستان است، هرگز به کنه وجود خدا نمی‌رسد.

- آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت (همان: ۳۸۶).

این جمله از زبان مولانا این طور بیان می‌شود: «... ممکن بود جواب شما را هم با همین اشعار بدهم ولی خیر «آن سبو بشکست و آن پیمانه ریخت» اکنون دیگر جرأت و جسارت این فضولی‌ها و گنده‌گویی‌ها را ندارم و لهذا کار را بر خود سهل گرفته...» (همان). ضرب‌المثل به کار رفته در بافت کلام خوش نشسته و به جا و کاملاً معنای آشکاری دارد. اما نویسنده در ادامه و پس از ضرب‌المثل گویی با آوردن جمله بعدی به شرح مثل پرداخته است و به نوعی از طراوت و زیبایی مثلی که بیان کرده است می‌کاهد.

- پس بد مطلق نباشد در جهان (همان: ۳۹۳).

این مثل، بیتی از مولانا است. این ضرب‌المثل در جای مناسبی از کلام آمده است و می‌توانست کارکردی مفید و اثرگذار داشته باشد. اما نویسنده آن قدر قبل و بعد از آن در مورد یک مطلب صحبت می‌کند که دیگر مثل به چشم نمی‌آید و در میان حجم مطالب بیان شده گم می‌شود. از





طرف دیگر یکی از کارکردهای ضرب‌المثل، کاهش کلام است زیرا ضرب‌المثل در بسیاری مواقع می‌تواند فصل‌الخطاب واقع شود و مطلب را برای خواننده و مخاطب تبیین و توجیه کند.

- زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد (جمال‌زاده، ۱۳۸۱: ۳۹۳)

مولانا این مثل را در تقریباً در ابتدای پاسخش به علی می‌آورد و به نوعی از آن استفاده مفید کرده است. علی آقا نظر مولانا را درباره پدیده‌ای می‌پرسد و مولانا نیز از این می‌ترسد که مبدا برایش عوارضی را به دنبال داشته‌باشد و به او می‌گوید: «مولانا گفت این خطرناک‌ترین مباحث است و جا دارد بگوئیم که در مقام زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد...» (همان).

- دیگر باید خر آورد و رسوایی بار کرد (همان: ۳۹۴).

این مثل از زبان مولانا به کار رفته است. «...و از آن هم بدتر وقتی است که خدای نخواستہ سرچشمه‌اش خشک یا کور بشود که دیگر باید خر آورد و رسوایی بار کرد...». اصل این مثل بدین شکل است «خر بیار و معرکه (باقلا) بار کن» (بهمنیاری، ۱۳۸۱: ۲۹۱). به معنی اینکه خود را برای مشاجره و مجادله مهیا ساز و به صورت کلی‌تر یعنی آمادگی هر گونه عوارض بدی را داشته‌باش. نویسنده با آوردن کلمه رسوایی در جایگاه معرکه یا باقلا گویی از مثل رمزگشایی کرده است. در واقع شاید نویسنده به زعم خود، برای ساده و واضح کردن مثل چنین کاری کرده است.

- از آن کلفت‌های آبدار که تا نچشی ندانی (همان: ۳۹۵).

«خیال کردم صبر و حوصله مولانا هم مثل من سر آمده و الان است که مبلغی از آن کلفت‌های آبدار چنانی که تا نچشی ندانی به ناف این جوان ژاژخای بی‌چشم و رو خواهد بست...». این مثل از قول راوی بیان شده است و به صورت کامل ذکر نشده است. اصل مثل بدین صورت است: حلوی تن تنانی، تا نچشی ندانی. از دلایل حذف بخشی از این مثل را می‌توان شهرت بسیار مثل و یا تند صحبت کردن راوی و علاقه به تسریع کلام دانست. مثل در این بخش از



کلام راوی خوش نشسته است و علاوه بر رساندن مفهوم، موجب ایجاد ریتم در کلام شده است به گونه‌ای که مثل در کلامش حل شده است.

- بی مایه فطیر است (همان: ۳۹۷).

جوانانی که به دور مولانا نشسته‌اند و به حرف‌هایش گوش می‌دهند به او می‌گویند که هوای سماع و رقص به واسطه فصل بهار و نیروی جوانی به سرشان زده است. مولانا در پاسخ می‌گوید: «خدا پیرتان کند که مرا نزدیک است پیرانه سر به فکرهای و هوی و هوس‌های جوانی بیندازید ولی بی‌مایه فطیر است...». آنان را به خوردن چای دعوت می‌کند و پس از آن بنای شعر خواندن می‌گذارد. مثل در این قسمت، به جا به کار رفته است چرا که پس از آوردن این مثل مانند معنا و مفهوم آن عمل می‌شود. این مثل بدین معناست که کار بدون خرج و یا رشوه پیش‌نمی‌رود. در اینجا این مفهوم را می‌رساند که از طرفی نمی‌توان درخواست شما را کنار گذاشت و کاری هم نکرد و پس از آن به نوعی هم‌رنگ جماعت می‌شود.

- مگر سبب سرخ فقط برای دست چلاق خوب است (جمال‌زاده، ۱۳۸۱: ۴۰۷)

این مثل از قول علی آقا در پاسخ به مولانا بیان می‌شود. «علی آقا مثل آدمی که سر مکابره و مشاجره داشته باشد سر و گردن را دو وجب جلو آورده پرسید مگر سبب سرخ فقط برای دست چلاق خوب است و بس. آرزوهای ما تا به حال کدامش برآمده که از این به بعد برآید». اصل این مثل به این شکل است: «سبب سرخ برای دست بچه یتیم (چلاق) حیف است» (بهمنیاری، ۱۳۸۱: ۴۰۸). در واقع، مثلی است برای در دست داشتن و مالکیت چیز خوب نزد کسی که شایستگی و لیاقتش را ندارد. علی آقا این مثل را که در اصل خبری است به شکل جمله‌ای سوالی مطرح می‌کند. کاربرد این مثل در کلام علی به نوعی ابهام دارد. مثلاً منظورش از سبب سرخ آیا آرزوهایش است یا درخواستش از مولانا-شاگردی او- و یا کلمه چلاق، منظورش کلی است یا فرد خاصی مد نظرش است و کنایه و تعریض دارد.

داستان «عروسی داریم و عروسی»



داستان دربارهٔ پسری است به نام حمزه خمره‌ای که از اهالی اصفهان است و دوست راوی. پس از معرفی پسر دیگر داستان از زبان او (اول شخص) روایت می‌شود. او که در آمریکا روان - شناسی خوانده برای دیدن خانواده به ایران می‌آید. خانواده تصمیم می‌گیرند که برایش همسری انتخاب کنند. چند دختر را به او معرفی می‌کنند اما هر کدام ایراداتی دارند تا اینکه بالاخره راضی به ازدواج با دختری (زینا) که از خانواده‌ی اعیان و اشراف است. دختر کم کم بنای ناسازگاری می‌گذارد و به دلیل اختلافات فکری و فرهنگی میان این دو فرد سرانجام از هم طلاق می‌گیرند.

ضرب المثل‌ها:

- حلوای تن تنانی، تا نخوری ندانی (جمالزاده، ۱۳۸۵: ۲۵).

این مثل توسط راوی، که خود شخصیت اصلی داستان می‌باشد، بیان شده است. او راجع به دخترهایی که معمولاً از طرف خانواده به او معرفی می‌شدند و وصف زیبایی جسمی و روحی و کمالاتشان جملات متعددی را بیان می‌کند و در پایان کلام می‌گوید که هر چه بگویم کم گفته‌ام و این مثل را بیان می‌کند. منظور اینکه توصیفات متعدد من فایده‌ای ندارد و خودتان باید ببینید و تجربه کنید که چه می‌گویم. این مثل علاوه بر اینکه بسیار کوتاه و عامیانه است، مخاطب را به خود نزدیک می‌کند و صمیمیتی به کلام می‌بخشد. همچنین به کلام موسیقی و ریتم می‌دهد.

- در خرمی بر سرایی بیند که بانگ زن از وی برآید بلند (همان: ۳۸)

خود راوی اشاره می‌کند که این بیت از سعدی است. سعدی از شاعرانی است که بیشترین میزان اشعار امثال دارد. «سعدی علاوه بر استفاده از مثل‌های رایج در اشعارش، بسیاری از اشعار وی به دلیل انطباق با شرایط مثل و ویژگی‌های آن ضرب المثل شده‌اند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۱: ۱۰۵). راوی بیان می‌کند که با همسرش دعوا و مرافعهٔ بسیاری داشتند و به یاد این بیت از سعدی می‌افتد و پس از آن چنین ادامه می‌دهد: «دخترک بهانه‌جو شده بود و مدام چه

ایرادهایی که نمی‌گرفت. تمام سرکوفت بود و حرف‌های دوپهلو. چه دردسر بدهم، درست و حسابی زندگانی برایمان جهنمی شده بود». در واقع نویسنده پس از بیان مثل دوباره همان مفهوم بیت را در کلام خود تکرار می‌کند. در حالی که آوردن مثل نیز برای همین منظور بوده است و دیگر لزومی به تکرار مطلب نیست.

– سر گربه را باید دم حجله عروسی برید (جمال‌زاده، ۱۳۸۵: ۳۸)

«به خود گفتم افسوس که غفلت کردی و به دستور پیران قوم که گفته‌اند «سر گربه را باید دم حجله عروسی برید» عمل نکردی». این مثل در مفهوم اولیه و شناخته‌شده‌اش و در جای مناسب استفاده‌شده و نویسنده دیگر به توضیح آن پرداخته است.

– کلاهت پشمی ندارد (همان: ۳۸)

راوی خود را سرزنش می‌کند که به این دلیل که در ابتدا به همسرش ضرب شستی نشان نداده است و سیاستی به کار نبرده است، حالا دیگر کلاهش برای همسرش پشمی ندارد. این مثل نیز به‌جا آمده است و به دنبال مثل قبلی ذکر شده است.

– والذاریات از نو شروع خواهد گردید (همان: ۳۹)

این مثل بدین شکل است: «والذاریات می‌خواند» (بهمنیاری، ۱۳۸۱: ۵۹۵). راوی می‌گوید که: «... هنوز پس از شام دست و دهان نشسته زینا خواهد پرسید که امشب چه خواهیم کرد و والذاریات از نو شروع خواهد گردید...». این مثل در اینجا به این معنی است که گویی داستان دوباره تکرار خواهد شد.

– یاسین به گوش دراز گوش خواندن باشد (همان: ۴۰)

راوی می‌خواهد برای همسرش کتابی درباره شاعران و عارفان بزرگ بخواند اما فکر می‌کند که شاید کارش بیهوده باشد و همسرش نتواند آن را درک کند و بیهوده بودن این کار را به حالت خواندن سوره یاسین در گوش دراز گوش می‌داند. از آوردن این مثل برای بیان حالتی که راوی



مد نظرش است می‌توان این نکته را دریافت که او برای همسرش ارزش و احترام چندانی قائل نبوده و چنین مشابهت‌سازی را در نظر گرفته‌است. دو مثل قبلی جمال‌زاده، از مثل‌هایی هستند که در آن‌ها از اصطلاحات مذهبی استفاده شده است.

#### داستان «کباب غاز»

این داستان جزء یکی از معروفترین داستان‌های کوتاه جمال‌زاده است. این داستان دربارهٔ مهمانی دادن راوی است که کارمند اداره‌ای است و به دلیل گرفتن ترفیع، قصد برگزاری مهمانی را دارد. به دلیل اینکه ظرف‌های همسرش کفاف میهمان را نمی‌دهد تصمیم می‌گیرد که در دو روز میهمانی بدهد. نصف میهمانان روز دوم عید و نصف دیگر روز سوم. اما ناگهان متوجه می‌شود که فقط یک غاز دارد. پسر عموی دختر خاله مادر راوی - مصطفی - که فردی آسمان - جل است به راوی پیشنهاد می‌دهد که در میهمانی شرکت کند و به نوعی رفتار کند که کسی دست به غاز نزنند. در ابتدای میهمانی همه چیز طبق برنامه پیش می‌رود اما در انتهای داستان، مصطفی برنامه را فراموش می‌کند و شروع به خوردن غاز می‌کند. بقیه میهمانان نیز تمام غاز را می‌خورند. در این داستان ضرب‌المثل‌ها با توجه به بافت کلام خوش نشسته و بسیار به جا ذکر شده‌اند. راوی در این داستان از نوع اول شخص است اما در واقع دانای کل محدود است. زبان او بسیار شیرین و همراه با اصطلاحات و کنایات بسیاری است. نویسنده خصوصاً در وصف شخصیت مصطفی و مهمانی صورت گرفته بسیار موفق است و همین امر و نیز موضوع جذاب داستان موجب موفقیت این داستان شده است.

#### ضرب‌المثل‌ها:

- مال بد بیخ ریش صاحبش (جمال‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۶۷).
- هر گلی هست به سر خودت بز (همان).
- کاه که از خودمان نیست کاهدان که از خودمان است (همان: ۱۷۰).



- باز فیلشان به یاد هندوستان افتاده (همان: ۱۷۷).

- از ماست که بر ماست (همان: ۱۷۹)

در مورد تمامی این مثل‌ها باید گفت که بسیار مناسب و در جای خود به کار رفته‌اند و راوی پس از ذکر هیچ کدام بنای آوردن توضیح و اوضحات نمی‌گذارد. در واقع یکی از نکات مثبت این داستان استفاده از ضرب‌المثل‌های متنوع و در حد خود داستان، متعدد است. این داستان از داستان‌های کوتاه‌تر جمال‌زاده است که از توصیفات مناسب و اصطلاحات و مثل‌های زیبایی بهره‌می‌برد. این داستان و شخصیت جذاب مصطفی و توصیفاتش که راوی از آن ارائه کرده، برای هر خواننده‌ای دوست داشتنی و ماندگار در ذهن است.

### ۲.۳ چوبک

داستان «پیراهن زرشکی»

این داستان دربارهٔ صحبت‌های دو مرده‌شور به نام‌های زری و سلطنت است که در مرده‌شورخانه شکل می‌گیرد. این دو در حال شستن جسدی هستند که پیراهنی زرشکی بر تن دارد و هر کدام از این دو در فکر به دست آوردن پیراهن هستند. همین موضوع اصلی، موجب شکل گرفتن گفتگوهای ضمنی و بیان داستان‌های فرعی دیگر از جانب هر دو است. این داستان یکی از زیباترین داستان‌های چوبک است که در آن شاهد شخصیت‌های پایین جامعه از نظر فرهنگی و اجتماعی هستیم. در این داستان زبان، لحن و نوع پرداخت شخصیت‌ها نیز کاملاً متناسب با شخصیت‌ها است. «شخصیت‌هایی که چوبک در داستان‌های خود استفاده می‌کند، اغلب به طبقات پایین اجتماع تعلق دارند؛ بنابراین شیوهٔ گفت‌وگوی آن‌ها باید مطابق با ذهنیت و شخصیت اجتماعی آنان باشد. چوبک در این زمینه بسیار قوی ظاهر شده و توانسته است گفت‌وگوها را بر اساس شخصیت‌ها و موقعیتشان بیافریند» (فلاح و مرشدی، ۱۳۸۹: ۸۹). این داستان بیشترین ضرب‌المثل را در میان سه داستان چوبک دارد. شخصیت‌های این داستان نسبت به دو داستان دیگر، سطح اجتماعی و فرهنگی پایین‌تری دارند. شخصیت‌های اصلی این داستان -

سلطنت و کلثوم - مرده شور و غسل هستند. آنان در زندگی شخصی نیز دچار فقر و فلاکت - مادی و معنوی - هستند. هر دو به نوعی بدبخت و توسری خوراند. سلطنت که در سن کم با یک پیرمرد ازدواج کرده است و کلثوم که شوهرش آشکارا به او خیانت می‌کند. این دو اسیر محیط و مکانی که در آن بزرگ شده‌اند و فرهنگی که در زندگی می‌کنند، هستند و اعمال و افکارشان پر است از رذالت‌های اخلاقی. از دیالوگ‌ها و جملاتی که در متن از زبان این دو شخصیت بیان می‌شود، کاملاً آشکار است که هر دو بی‌سوادند.

ضرب‌المثل‌ها:

- هزارتا چاقو می‌سازه یکیش دسته نداره (رهنما، ۱۳۶۳: ۱۲۰).

این ضرب‌المثل را سلطنت دربارهٔ آسیه - یکی از هم‌محلّه‌ای‌ها - می‌گوید: «این آسیه از اون چاچولبازاس که لنگه نداره. هزارتا چاقو می‌سازه که یکیش دسته نداره. مگه ندیدی زنیکه سربازی اون روز سر این دندونای عاریه جلوی اون همه آدم چه پیسی سر من درآورد؟ ...» (همان). از توصیفات قبل و بعدش برمی‌آید که سلطنت می‌خواهد از آسیه بدگویی کند و حقه‌بازی‌اش را نشان دهد. سلطنت این جمله را جهت انطباق مخاطب با شخصیت او و کارهایش - فریبکاری - بیان می‌کند و اینکه نباید هرگز به آسیه اعتماد کرد.

- هم فاله هم تماشا (همان: ۱۲۳).

سلطنت در خیالش برای زندگی خود نقشه می‌کشد و با گفتن این ضرب‌المثل در ذهنش، اظهار خوشحالی می‌کند. «... کی به کیه؟ هم فاله هم تماشا. به هوای اون خودمم به نوائی می - رسم...» (همان: ۱۲۳). این جمله بیانگر این است که به گمان سلطنت به واسطهٔ به دست آوردن پیراهن زرشکی، دو گونه خوشی و گشایش برایش به وجود می‌آید.

- حالا موش به همبونه کار نداره همبونه به موش کار داره؟ (همان: ۱۲۶).

اصل این مثل بدین شکل است: «موش به انبان نمی‌کوفت، انبان به موش می - کوفت» (بهمنیاری، ۱۳۸۱: ۵۷۲). البته ممکن است که یک ضرب‌المثل شکل‌های گفتاری



مختلفی داشته باشد و به صورت‌های مختلف نیز در منابع ثبت شده باشد. این مسئله به دلیل ذات ادبیات عامیانه ممکن است. چرا که «یکی از ویژگی‌های ادبیات عامیانه، متعدد بودن راویان و بالتبع نوع روایات آنها است. گاه در ضرب‌المثل‌ها کلیدواژه‌ای به مترادف و معنای آن تبدیل می‌شود و گاه تغییر به سبب جابه‌جایی ارکان جمله در محور هم‌نشینی است. گاهی اوقات نیز تغییر ممکن است شامل تمام کلمات جمله شود» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۶۸-۶۷). چوبک به صورت هنرمندانه و دقیقی زبان شخصیت‌های مختلف را در بیان و جملات آنان تاثیر می‌دهد و این مسئله در این ضرب‌المثل نیز مشاهده می‌شود.

- آدم از غوره می‌تونه حلوا بسازه به شرطی که صبر سرش بشه (رهنما، ۱۳۶۳: ۱۳۱).  
اصل این ضرب‌المثل به این شکل است: «گر صبر کنی ز غوره حلوا سازیم» (بهمنیاری، ۱۳۸۱: ۵۲۳). این جمله سلطنت خطاب به کلثوم است. در یالوگی که این دو در جملات قبلی با هم داشته‌اند، سلطنت به کلثوم درباره چگونگی گشایش مشکل کلثوم-خیانت همسر- به او راهکار ارائه می‌دهد. اما کلثوم که می‌بیند که این راه به نظر، دور از دسترس و غیرقابل باور است دلتنگ و ناامید می‌شود و می‌گوید: «حالا تا کی باهاس منتظر یه دده سیاه باشیم که بیارنش اینجا؟ این روزا دده سیاه کجا پیدا می‌شه؟» و دلش گرفت» (همان: ۱۳۱). سلطنت برای اینکه به او دل‌داری بدهد از این ضرب‌المثل استفاده می‌کند. جالب اینجاست که چوبک این ضرب‌المثل را از زبان سلطنت، با توجه به وضعیت فکری و فرهنگی و شخصیتی او بدین گونه بیان می‌کند که بسیار طبیعی و مناسب است. زیرا با توجه به بافت کلام و نوع زبانی که مختص سلطنت در داستان است، نویسنده نمی‌تواند از اصل مثل استفاده کند و ضرورت دارد که مثل بدین شکل و با توجه به شخصیت و بیان سلطنت آورده شود. مثل دقیقاً به لحاظ ظاهری برعکس اصل آن آمده و به جای نظم به شکل نثر و جمله‌ای عادی بیان شده است. این نوع بیان -استفاده از صیغه سوم شخص به جای دوم شخص- از قول سلطنت نشان می‌دهد که سلطنت خود می‌داند که راه حلی که ارائه داده دور از دسترس و غیرقابل قبول است.





### داستان «دسته گل»

این داستان درباره‌ی مردی است که در اداره ریاست می‌کند و چند وقتی است که پشت سر هم نامه‌های تهدیدکننده‌ای به دستش می‌رسد که در آن، یکی از کارمندان او را تهدید به مرگ می‌کند. این مسئله باعث می‌شود که رئیس دیگر هیچ آرامشی نداشته باشد و همواره در این اندیشه و ترس است که قرار است کسی او را بکشد. او سعی می‌کند جانب احتیاط را رعایت - کند و کمتر به اداره بیاید. در یکی از روزها که به منظور دادن استعفاء به اداره می‌رود، ناگهان کودکی از کنارش رد می‌شود و صدای انفجاری می‌شنود. همین امر موجب می‌شود که رئیس سخته کند و نقش زمین شود و فوت کند.

ضرب‌المثل‌ها:

- گرگ دهن آلود و یوسف ندریده (چوبک، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

این ضرب‌المثل علاوه بر اینکه برای مخاطب یادآور داستان حضرت یوسف و پیراهن خونین او که برادران به دروغ به پدر نشان می‌دهند تا او را قانع کنند که یوسف توسط گرگ دریده شده و مرده است، بسیار زیبا در این موقعیت به کار گرفته شده است. راوی که همان فرد تهدیدگر و یکی از کارمندان اداره است، در نامه‌ای تهدیدآمیز که به رئیس نوشته است، وی را تهدید به مرگ با تفنگ می‌کند و می‌گوید که در ابتدا هفت تیر بلژیکی را که از قبل داشته را برای کشتن رئیس برگزیده بود اما از این کار پشیمان شده و به جای آن یک نوغان روسی خریده - است. به این علت هفت تیر بلژیکی را کنار می‌گذارد «... شاید سر بزنگاه گیر ند و فشنگ توش بماند و پوکه را نپراند و تو هنوز زنده باشی. آن وقت تمام زحماتم نقش بر آب خواهد شد و گرگ دهن آلود و یوسف ندریده» (چوبک، ۱۳۸۳: ۱۱۴). و برای اینکه رئیس برایش ملموس شود و آن را کاملاً درک کند، این حالت را به حالت گرگ دهن آلود و در مقابلش یوسف ندریده توصیف می‌کند. می‌توان به جای کلمه گرگ، خود کارمند یا هفت تیر را



گذاشت و به جای کلمه یوسف، رئیس. در مجموع این ضرب‌المثل بسیار به جا و مناسب به کار رفته است و برای مخاطب نیز کاملاً ملموس و قابل انطباق در ذهن است.

- دمی آب خوردن پس از بدسگال به از عمر هفتاد هشتاد سال (همان: ۱۳۵).

این بیت از فردوسی است. نویسنده علاوه بر اینکه با این بیت داستان را به پایان می‌رساند بلکه از داستان گره‌گشایی می‌کند. مخاطب با این بیت متوجه می‌شود این مرد چلاق که به طور مفصل در جملات قبل وصفش رفته است، همان فرد تهدیدگر و به نوعی قاتل رئیس است. استفاده از این ضرب‌المثل در داستان، بسیار به جا و مناسب است و به نوعی به کارگیری آن در این قسمت از داستان، شاهکار چوبک است. زیرا نویسنده با به کارگیری آن علاوه بر اینکه بر غنای داستان می‌افزاید و آن را ادبی‌تر می‌کند، موجب شگفتی مخاطب نیز می‌شود. مخاطب درمی‌یابد این مرد چلاق که ضباط اداره است و چهره‌ای ناراحت به خود گرفته است و گویی در حال فاتحه خواندن بر روی مزار ست همان قاتلی است که تا اینجا داستان هنوز مشخص نشده بود و این هنر چوبک را در داستان نویسی نشان می‌دهد. همچنین ضرب‌المثل به کار رفته در این داستان، نشانگر شدت تنفر مرد ضباط از رئیس است تا جایی که با این وضعیت جسمی و حتی پس از مرگ مقتول، خود را به سختی بر سر گور می‌رساند و در حالی که به دروغ چهره‌ای غمگین به خود گرفته است، این شعر را می‌خواند. در کل داستان و در نامه‌هایی که به رئیس نوشته بود کاملاً این تنفر مشهود است و با این عمل، میزان تنفر او نشان داده می‌شود و این با حرف‌هایش کاملاً هماهنگ و در یک راستا است.

#### داستان «کفترباز»

این داستان درباره‌ی مردی است که کارش کفتربازی است و علاقه‌ی بسیاری به کبوترهایش دارد. مادر مرد آرزو دارد که مرد ازدواج کند اما مرد در پی تشکیل خانواده نیست و فقط به فکر کبوترهایش است. روزی که با مادرش مشغول صحبت در این باره است ناگهان یکی از



کبوترهای مورد علاقه‌اش می‌پرد و او به دنبال پرنده به روی پشت بام می‌رود. ناگهان از روی پشت بام زنی را می‌بیند و بسیار به او علاقمند می‌شود.

- بازی اشکنک داره سر شکسنگ داره (چوبک، ۱۳۸۳: ۱۹۰)

این مثل را دایی شکری، شخصیت اصلی داستان، در جواب مادرش می‌گوید. مادر از او علت دعا و آسیب دیدگی‌اش را می‌پرسد و دایی شکری می‌گوید: «من که لچک بسر نیسم که کنج خونه بگیرم بنشینم. معلومه، بازی اشکنک داره سر شکسنگ داره...» (همان). جمله اول تعریفی به مادرش-لچک به‌سر- دارد. شکری معتقد است که به عنوان یک مرد نمی‌تواند مانند مادرش همواره در خانه باشد و بدیهی است که در بیرون و جامعه هم چنین مسائلی پیش-آید. در جملات قبل هنگامی که مادر ابراز ناراحتی می‌کند، می‌گوید: «ننه جون غصه نخور، مام زدیم...» (همان). و هنگامی که مادر به نوعی او را مورد عتاب قرار می‌دهد که «حالا این شد کار؟» شکری این پاسخ را به مادر می‌دهد. یعنی بالاخره در بازی (دعا)، این مسئله طبیعی است و ممکن است سری شکسته‌شود. وی می‌خواهد علاوه بر اینکه پاسخی به‌جا دهد، می‌خواهد با آوردن این ضرب‌المثل صریحاً کارش را توجیه کند. این نوع بیان و دیالوگ، دقیقاً مطابق با شخصیت دایی شکری است که در ابتدای داستان این گونه معرفی می‌شود: «دایی شکری از آن نقش‌بندان ماهری بود که در شهر شیراز تا نداشت...» (همان: ۱۸۵).

- مردیت بیازمای و آنگه زن کن دختر منشون بخونه و شیون کن (همان: ۱۹۲).

این ضرب‌المثل بیتی از اشعار سعدی است و اصلش چنین است: «مردیت بیازمای و آنگاه زن کن دختر منشان به خانه و شیون کن». دایی شکری این جمله را در پاسخ به مادر آن گاه که بر ازدواج او تاکید می‌کند، می‌گوید. مادر سعی می‌کند پسر را به ازدواج تشویق کند اما پسر زیر بار نمی‌رود و هی بهانه می‌آورد: «... تازه من باید اول پیام یه شوور واسیه خودم دس و پا کنم. من مرد زن کجا بودم. من همین قر و فر کفترام و ناز و نوزشونو به دنیا نمی‌دم...» (همان: ۱۹۱). و شروع می‌کند به تعریف کردن و ناز دادن کبوترهایش و سپس می‌گوید که من زن می‌خواهم



چه کنم و بعد از آن، این ضرب‌المثل را ذکر می‌کند. این ضرب‌المثل نیز دقیق و به‌جا آمده است. نویسنده متناسب با شخصیت دایی شکری وزبانش که لاطی است، کلمات ضرب‌المثل را به شکل عامیانه‌اش تغییر می‌دهد.

### ۳.۳ تحلیل مطالب

۱. عموماً داستان‌های جمالزاده طولانی‌تراند و حجم بیشتری نسبت به داستان‌های چوبک دارند. برخی از داستان‌های چوبک بسیار کوتاهند و گاه شامل یکی دو صفحه می‌شوند، مانند: داستان یحیی، عدل. همین مسئله بر روی ضرب‌المثل‌های به کار گرفته شده نیز تأثیر می‌گذارد. معمولاً در داستان‌های بسیار کوتاه ضرب‌المثل استفاده نشده است و تأثیر این مسئله را می‌توان حتی در داستان‌های جمالزاده نیز مشاهده کرد. آنجا که داستان کوتاه می‌شود تعداد ضرب‌المثل‌های جمالزاده نیز بسیار کم می‌شود و به نوعی نویسنده سعی در استفاده به‌جا و مناسب از آن می‌کند و آنجا که داستان بسیار طولانی و گاه حکم بیان خاطرات دارد نویسنده دست خود را در استفاده از ضرب‌المثل باز می‌گذارد و پشت سر هم از شعر و ضرب‌المثل استفاده می‌کند. گویی در اینجا این خود جمالزاده واقعی است که می‌خواهد داستان و کتابش را چون صندوقچه‌ای از اشیاء گرانبها -فرهنگ ایرانی- کند و بی‌محابا و بی‌توجه به روند داستان و شخصیت‌هایش داد سخن سر می‌دهد. یکی از بهترین نمونه‌ها درباره این مسئله داستان آسمان و ریسمان و کل داستان‌های این مجموعه است.

۲. در داستان‌های جمالزاده شعر و یا ضرب‌المثل‌های منثور بیشتری وجود دارد تا چوبک. همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد، می‌توان دلیل این امر را دقت و موفقیت چوبک در شخصیت -پردازی داستان‌هایش در مقایسه با جمالزاده دانست چرا که در بسیاری از داستان‌ها ممکن است به دلیل کوتاهی قصه مثلاً اینکه قصه برشی از یک داستان یا یک طرح بسیار ساده باشد، یا اینکه دارای شخصیت‌های کم باشد که به نوعی دیالوگ کمتری نیز شکل می‌گیرد و یا اینکه داستان از دید شخصیتی خاص مثل یک میمون یا اسب باشد؛ بنابراین نمی‌تواند ضرب‌المثل



زیادی داشته باشد چه برسد به شعر. به عنوان مثال در داستان «پیراهن زرشکی» چوبک شخصیت‌ها بی‌سواد و بسیار عامی و از قشر سطح پایین جامعه‌اند بنابراین این شخصیت‌ها خیلی نمی‌توانند اهل شعر و ادب و فضل باشند.

۳. در هر داستان‌های هر دو نویسنده از اشعار سعدی و مولانا استفاده شده است.

۴. در مثلهایی که جمال‌زاده استفاده کرده است اصطلاحات مذهبی استفاده شده است، در حالی که در داستان‌های چوبک این مسئله دیده نشد.

۵. در داستان‌های چوبک عموماً شخصیت‌ها از تیپ خاصی‌اند و نوع دیالوگ و زبان مخصوص به خود را دارند و این امر در مثلهای مورد استفاده آنان نیز دیده می‌شود. اما در داستان‌های جمال‌زاده این مسئله دیده نمی‌شود و عموماً لحن و بیان شخصیت‌ها مانند یکدیگر است و تفاوت چندانی ندارند.

۶. ضرب‌المثل‌ها می‌توانند علاوه بر افزودن غنای متن و ادبی کردن از حجم مطالب بکاهند، بدین شکل که نویسنده با بیان مثلی مطلب عمیقی را برای یک موقعیت یا حالت با یک جمله کوتاه و موجز بیان می‌کند و دیگر لزومی به توضیحات بیشتر در آن باب نیست. این امر به درستی در داستان‌های چوبک مشهود است اما در داستان‌های جمال‌زاده در برخی از موارد نویسنده پس از بیان مثل، به توضیحات اضافی روی می‌آورد و گاه در مثلهای به کار گرفته به جای یکی از کلیدواژه‌های اصلی کلیدواژه‌ای را برای ساده‌تر کردن آن می‌آورد. در صورتی که یکی از نکات مهم در به کار رفتن مثل‌ها در متن این است که خواننده خود به درک وجه شبه میان مثل و موقعیت به کار رفته دست یابد و به نوعی لذت برسد. نویسنده می‌تواند با استفاده از ضرب‌المثل در داستان، علاوه بر اینکه به اعتلا و غنای متن از لحاظ ادبی و فرهنگی بیافزاید می‌تواند در شخصیت‌پردازی استفاده‌ی وافی از این امر ببرد. به جهت کوتاه بودن و حجم کم داستان‌های کوتاه، استفاده از ضرب‌المثل‌ها به عنوان جملاتی بسیار کوتاه، موجز و دارای شهرت بسیار مفید است. زیرا در پشت بسیاری از مثل‌ها، داستانی نهفته است و خواننده با توجه



به انطباقی که میان آن داستان و وضعیت پیش آمده در داستان پیش رو برقرار می‌کند، به نوعی لذت ادبی دست می‌یابد و نیز موجب ارتباط بیشتر با متن و درگیری او در هنگام خوانش متن می‌شود. همچنین استفاده از ضرب‌المثل در داستان، موجب پیوند هر چه بیشتر ادبیات رسمی و ادبیات عامه و موجب حفظ بسیاری از مسائل فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی جامعه ایرانی می‌گردد.

#### ۴. نتیجه‌گیری

جمال‌زاده و چوبک از جمله نویسندگان معاصراند که در داستان‌هایشان از ضرب‌المثل بهره گرفته‌اند. در این میان به نظر می‌رسد که چوبک در استفاده از مثل‌ها بسیار موفق‌تر از جمال‌زاده بوده است و از آن به عنوان ابزاری در پرداخت شخصیت‌های داستانی و نیز موثرتر کردن داستان‌هایش استفاده کرده‌است. در واقع در بیشتر داستان‌های چوبک ضرب‌المثل‌ها بسیار مناسب و به‌جا به کار رفته‌اند و این مسئله در برخی از داستان‌های جمال‌زاده نیز مشاهده می‌شود؛ مانند داستان کباب‌غاز. کمیت ضرب‌المثل‌های به کار رفته در داستان به هیچ وجه مهم نیست، بلکه استفاده، به‌جا و اثرگذار آن اهمیت بسیاری دارد. چه بسا در داستانی از چوبک یکی دو مورد از آن استفاده شده است اما بسیار اثرگذار و خلاقانه بوده است؛ مانند داستان دسته گل.



## منابع

- الهی، صدرالدین (۱۳۸۰)، «از خاطرات ادبی دکتر خانلری»، مجموعه مقالات یاد صادق چوبک، علی دهباشی، چاپ ۱، تهران: ثالث، صص ۸۹-۱۰۰.
- امیری، سیدمحمد (۱۳۸۹)، «ضرب‌المثل در ادب فارسی و عربی، پیشینه و مضامین مشترک»، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۵، صص ۵۷-۷۶.
- بهمنیار، احمد (۱۳۸۱)، داستان‌نامه بهمنیاری، تهران: دانشگاه تهران.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۸۰)، «آوان گاردیسم چوبک»، مجموعه مقالات یاد صادق چوبک، علی دهباشی، چاپ ۱، تهران: ثالث، صص ۲۲۱-۲۲۳.
- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۸۱)، سر و ته یک کرباس، تهران: سخن.
- (۱۳۸۱)، سر و ته یک کرباس، به کوشش علی دهباشی، چاپ ۱، تهران: سخن.
- (۱۳۸۲)، برگزیده آثار سیدمحمدعلی جمال‌زاده، به کوشش علی دهباشی، چاپ ۲، تهران: سخن.
- (۱۳۸۵) قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار، به کوشش علی دهباشی، چاپ ۳، تهران: سخن.
- چوبک، صادق (۱۳۸۰)، «زندگی من»، مجموعه مقالات یاد صادق چوبک، علی دهباشی، چاپ ۱، تهران: ثالث، صص ۱۵-۲۵.
- چوبک، صادق (۱۳۸۳)، انتری که لوطیش مرده بود، به انتخاب کاوه گوهرین، تهران: نگاه.
- خیرآبادی، فاطمه و دیگران (۱۳۹۱)، «جایگاه نمادهای هویت ملی در زبان و ادب فارسی»، تحقیقات فرهنگی، شماره ۲، صص ۸۹-۱۱۴.



- غلامی، مجاهد (۱۳۸۶)، «سبک‌شناسی داستان‌های جمالزاده»، ادبیات داستانی، شماره ۱۰۸، صص ۱۱۶-۱۲۵.
- دهباشی، علی (۱۳۸۰)، مجموعه مقالات یاد صادق چوبک، علی دهباشی، چاپ ۱، تهران، ثالث.
- (۱۳۸۸)، «بررسی ضرب‌المثل‌های فارسی در دو سطح واژگانی و نحوی»، فنون ادبی، شماره ۱، صص ۵۷-۸۰.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۹)، «زیبایی‌شناسی ضرب‌المثل‌های فارسی»، بوستان ادب، شماره ۲، صص ۵۱-۸۲.
- (۱۳۹۱)، «کاربرد مثل در شعر شاعران ایرانی»، گوهر گویا، شماره ۱، صص ۱۲۲-۹۵.
- رهنما، تورج (۱۳۶۳)، داستان‌نویسان امروز ایران، چاپ ۱، تهران، توس.
- صحتی، افسانه و دیگران (۱۳۸۸)، «بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق چوبک و ادگار آلن پو»، مطالعات ادبیات تطبیقی، شماره ۱۰، صص ۱۵۷-۱۸۳.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، چاپ ۱، تهران: سخن.
- فلاح، مرتضی و صدیقه مرشدی (۱۳۸۹)، «بررسی کاربرد گویش محلی در آثار صادق چوبک»، مطالعات زبانی بلاغی، شماره ۱، صص ۸۱-۹۶.
- کسمایی، علی‌اکبر (۱۳۸۰)، «نگاهی به صادق چوبک»، مجموعه مقالات یاد صادق چوبک، علی دهباشی، چاپ ۱، تهران: ثالث، صص ۵۵-۶۵.
- گندمکار، راحله (۱۳۸۹)، «بررسی افزایش و کاهش معنایی در ضرب‌المثل‌های زبان فارسی»، پژوهش‌های زبانی، صص ۷۹-۹۲.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، «صادق چوبک: نوشتن از اعماق مردم»، مجموعه مقالات یاد صادق چوبک، علی دهباشی، چاپ ۱، تهران: ثالث، صص ۵۱۷-۵۳۷.





## تطبیق سیمای شیرین در دو منظومه خسرو و شیرین فردوسی و نظامی

رعنا محمدپور طالعی \*

\* محمد پاشایی

چکیده

«خسرو و شیرین» عنوان اثری منظوم و عاشقانه از نظامی گنجوی است. این منظومه، داستان عشق خسرو پرویز، آخرین پادشاه ساسانی و شاهزاده ارمنی، شیرین را روایت می‌کند. این داستان به غیر از نظامی، در شاهنامه و جای‌های دیگر هم روایت شده است. در شاهنامه، فردوسی بیشتر بر جنبه‌های حماسی، تاریخی و رزم‌آوری داستان تمرکز کرده، اما نظامی بیشتر بر روی جنبه‌ی عاشقانه و عاطفی داستان تمرکز خود را معطوف داشته است. شیرین در شاهنامه فردوسی حضور چندانی نداشته است ولی در نظامی محور اصلی داستان است. فردوسی بیشتر مسائل تاریخی را بازگویی کرده ولی نظامی در چهارچوب تاریخ به عشق و افسانه‌سرایی نیز پرداخته است. داستان نظامی طولانی‌تر از داستان فردوسی است؛ در منظومه نظامی برعکس شاهنامه به موضوعات و افرادی اشاره شده که فردوسی بر آنها اهمیت چندانی نداده است، از جمله «به هم رسیدن خسرو و شیرین در شکارگاه»، «اندرز مهین بانو شیرین را»، «شیر کشتن خسرو در بزمگاه».

**واژگان کلیدی:** شاهنامه فردوسی، خسرو و شیرین نظامی، تطبیق، تشابه، شیرین.

دانشجوی کارشناسی ارشد موسسه آموزش عالی چرخ نیلوفری آذربایجان\*

استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان\* [m.pashae@azaruniv.edu](mailto:m.pashae@azaruniv.edu)

#### مقدمه

«خسرو و شیرین» عنوان اثری منظوم و عاشقانه از نظامی گنجوی است. این منظومه، داستان عشق خسرو پرویز، آخرین پادشاه ساسانی و شاهزاده ارمنی، شیرین را روایت می‌کند. این داستان به غیر از نظامی، در شاهنامه و جای‌های دیگر هم روایت شده است. در شاهنامه، فردوسی بیشتر بر جنبه‌های حماسی، تاریخی و رزم‌آوری داستان تمرکز کرده، اما نظامی بیشتر بر روی جنبه‌ی عاشقانه و عاطفی داستان تمرکز خود را معطوف داشته است. این داستان یکی از نامدارترین منظومه‌های عاشقانه ادبیات فارسی است که تأثیر زیادی بر روی شاعران پسین گذاشته است. نظامی این داستان را به سفارش شاه سلجوقی، سلطان ارسلان سروده است. نظامی خود داستان «خسرو و شیرین» را شیرین‌ترین داستان دنیا به حساب آورده است. این داستان پس از نظامی توسط دیگر شاعران بارها بازگویی شده است. نظامی نظم این داستان را سال ۵۷۶ ه.ق به پایان رسانده است. داستان عشق‌بازی‌های خسرو و شیرین از جمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در کتاب‌هایی از قبیل «محاسن و الاضداد» جاحظ بصری، «غرر اخبار ملوک الفرس» ثعالبی و شاهنامه فردوسی آمده است. در این داستان‌ها عشق‌بازی خسرو با شیرین (سیرا) کنیزک ارمنی یا آرامی از عهد هرمز آغاز شده و همین کنیزک است که بعدها از زنان مشهور حرمسرای خسرو گردید. (ر.ک: صفا، ج ۱، ۱۳۸۰: ۳۵۵) در منظومه «خسرو و شیرین» نظامی، شیرین شاهزاده‌ای ارمنی است و محور داستان محسوب می‌شود. سیمای شیرین در این منظومه بعد از قرن چهارم تا دوره نظامی توسعه و تغییراتی یافته است که در این مقاله به بررسی آن پرداخته می‌شود.

#### پیشینه پژوهش

پیش از این، پژوهش‌های زیادی پیرامون منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی صورت گرفته است، از جمله فضل الله رضایی اردانی در مقاله‌ی «نقد تحلیلی - تطبیقی

منظومه‌ی خسرو و شیرین و لیلی و معجون نظامی گنجوی « به مقایسه‌ی دو منظومه غنایی نظامی پرداخته است و ابراهیم اقبالی در مقاله «مقایسه داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی» به بررسی دو منظومه از نظر تاریخی پرداخته است. نصرافیهانی در یک بررسی تطبیقی به مقایسه خسرو و شیرین نظامی و رمان پاملا از ریچاردسون پرداخته و دو منظومه را از جهت محتوای غنایی و سوژه‌ی داستانی مورد بررسی قرار داده است. مریم شعبان زاده نیز در مقاله «شور شیرین» در دنباله‌ی نظر دکتر پورجوادی در پی تاویل این عشق مجازی به عشق عرفانی برآمده است. در کنار این پژوهش‌ها بررسی‌های مقایسه‌ای نیز میان این منظومه غنایی با دیگر نظیره‌ها صورت گرفته است، نظیر: «تاملی بر روایت نظامی و فردوسی»، «خسرو و شیرین در دو روایت»، «خمسه سرایی در ادب فارسی»، «پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد» و ... عصمت اسماعیلی نیز در مقاله‌ی «مقایسه‌ی روایی و ساختاری خسرو و شیرین و شیرین و خسرو» با مقایسه دقیق روایات دو منظومه، ساختار روایی هر یک را بررسی نموده است. جستجو در بین مقالات و کتب مختلف حکایت از آن دارد که در هیچ مقاله‌ای به صورت مستقل سیمای شیرین در دو منظومه فردوسی و نظامی بررسی و تطبیق نشده است. هدف از نوشتار حاضر، این است که به صورت تطبیقی سیمای شیرین را در خسرو و شیرین نظامی و فردوسی مورد مذاقه قرار دهیم. برای نیل به این هدف تفاوت‌ها و تشابه‌های سیمای شیرین در پرداخت نظامی و فردوسی را در چند محور مورد بررسی قرار می‌دهیم:

### وصف جمال شیرین

فردوسی در مورد زیبایی شیرین در قسمت خواستگاری شیرویه از شیرین سخن به میان می‌آورد و می‌گوید شیرین در مجلس شادگان و در مقابل همه بزرگان ایران زیبایی صورت و سیرت خود را عرضه می‌کند. اول از بزرگان گواهی می‌خواهد که آیا چیزی از بدی و کژی در وی سراغ دارند؟ که همه یک سخن و هم‌آواز می‌گویند که چون شیرین زنی در جهان نیست و آنان جز پاکی و راستی چیزی از وی ندیده‌اند و



آنگاه پرده از رخ بر می دارد و روی و موی خود نشان می دهد و همه را مبهوت زیبایی خود می کند. شیرین زیبایی های معنوی و صوری خود را که خصوصیات همه زنان خوب می داند، در چند صفت خلاصه می کند: زیبایی همراه عفت و پاکدامنی، به دنیا آوردن فرزندان پسر و ثروت که وقتی خسرو دست خالی از روم بر می گردد در کنار شیرین به ثروت می رسد. (اقبال، ۶۷:۱۳۸۱)

چنین گفت شیرین که ای مهران	جهان گشته و کار دیده سران
بسه چیز باشد زنان را بهی	که باشند زیبای گاه مهی
یک آنک باشرم و با خواستست	که جفتش بدو خانه آراستست
دگر آنک فرخ پسر زاید او	ز شوی خجسته بیفراید او
سه دیگر که بالا و رویش بود	پوشیدگی نیز مویش بود...

(شاهنامه، ۵۴۹:۱۳۹۰)

نظامی از جهت زیبایی شیرین را مظهر زیباترین زنان می داند و می گوید چون شیرین زنی در جهان نیست. از زیبایی های شیرین می توان به چشم های سیاه، ابرو های کمان، زلف بلند، دندان های سفید و صدفی رنگش و قد بلندش که همانند نخل است. صورت شیرین در قسمت چانه زنخدان دارد و دارای غبغب است که یکی دیگر از اوصاف زیبایی های او به حساب می آید و آنقدر شیرین زیبا و خوب است که ماه در مقابلش احساس پوچی می کند و شیرین نیز دارای گردن بلند است که به زیبایی گردنبندهای مروارید می افزاید. معیارهایی که نظامی برای وصف جمال شیرین برمی شمارد همان معیارهای جمالشناسی معشوق در ادب فارسی است:

پری دختی پری بگذار ماهی	به زیر مقنعه صاحب کلاهی
شب افروزی چو مهتاب جوانی	سه چشمی چو آب زندگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین	دو زنگی بر سر نخلش رطب چین
به مروارید دندان های چون نور	صدف را آب دندان داده از دور
دو شکر چون عقیق آب داده	دو گیسو چون کمند تاب داده....



(ر.ک: خسرو و شیرین ۱۳۹۲: ۱۵۵-۱۵۶)

### اصل و نسب شیرین

فردوسی به اصل و نسب شیرین اشاره ای نمی کند ولی نظامی برخلاف فردوسی مولد و منشا شیرین را تعیین می کند و او را ارمنی می داند که برادرزاده بانویی به اسم شمیرا «مهین بانو» است . که سرزمین ارمن را تحت سلطه خود دارد.

شکر خند لبش را نوش خوانند	ولیعهد مهین بانوش داند
پری رویان کز آن کشور امیرند	همه در خدمتش فرمان پذیرند
مهین بانویی که اقلیم دارد	بسی زین گونه زر و سیم دارد

(خسرو و شیرین ، ۱۳۹۲: ۱۵۷)

### چگونگی وارد شدن شیرین به داستان

فردوسی شیرین را این گونه وارد داستان می کند که خسرو پرویز هنوز شاه نشده بود که با شیرین رابطه دارد. اما این آشنایی و دوستی به علل رفتاری های سیاسی و نظامی قطع شده است و پس از برطرف شدن این موانع دوباره به هم می رسند:

چو پرویز ناباک بود و جوان	پدر زنده و پور چون پهلوان
ورا در زمین دوست شیرین	برو بر چو روشن جهان بین بدی
پسندش نبودی جزاو در جهان	ز خوبان و ز دختران مهان
ز شیرین جدا بود یک روزگار	بدانگه که بد در جهان شهریار

(شاهنامه، ۱۳۹۰: ۵۳۵)

نظامی شیرین را به گونه ای دیگر وارد داستان خود می کند و به آن حالت رمانتیک و عاشقانه می بخشد؛ یک روز شاپور صورتگر ندیم خسرو در مورد شیرین برای خسرو سخن می گوید و خسرو ندیده عاشق شیرین می شود. او شاپور را به سمت شیرین رهسپار می کند و هنگامی که شاپور به نزد شیرین می رسد، به سه صورت خسرو را برای شیرین توصیف می کند به گونه ای که نگهبانان می ترسند که شیرین عاشق خسرو شود:



نگهبانان بر ترسیدند از آن کار  
کز آن صورت شود شیرین گرفتار  
دریدند از هم آن نقش گزین را  
که نقش از وی برد نقاش، چین را  
چو شیرین نام صورت برد گفتند  
که آن تمثال را دیوان نهفتند  
(خسرو و شیرین، ۱۳۹۲: ۱۶۵)

### رابطه عشق و عاشقی شیرین

فردوسی به رابطه عشق و عاشقی بین خسرو و شیرین اشاره نمی‌کند حتی زمانی که خسرو در دوران ولایت عهدی با شیرین ارتباطی داشته، چندان ارتباط محکم و باشور و حالی نبوده است.

اما در منظومه نظامی خسرو و شیرین دل‌باخته یکدیگرند. آنها در عشق‌بازی حریفانی کهنه کارند و به تمام دقایق و رموز عشق و عاشقی آشنا هستند. شیرین به خاطر خسرو از ارمنستان به ایران می‌آید و خسرو به عشق شیرین تا ارمنستان می‌تازد:

بت لشکر شکن بر پشت شب‌دیز  
سواری تند بود و مرکبی تیز  
چو مرکب تیز کرد از پیش یاران  
برون افتاد از آن هم تک سواران  
شتابان کرده شیرین باره گی را  
به تلخی داده دل یکبارگی را  
(خسرو و شیرین، ۱۳۹۲: ۱۷۹-۱۷۸)

خسرو و شیرین در پرداخت نظامی باهم چوگان بازی می‌کنند و به شکار می‌روند و از بوسه و کنار هم لذت می‌برند:

ملک را گوی در چوگان فکندند  
شگرفان شور در میدان فکندند  
ز یکسو ماه بود و اخترانش  
ز دیگر سو شه و فرمانبرانش

(همان: ۲۲۴-۲۲۳)

به دست آویز شیرافکندن شاه  
مقام دست بوسی یافت آن ماه  
دهان از خنده چون جلاب بر کرد  
ز بوسه دست شه را پر شکر کرد  
ملک بر تنگ شکر مهر بشکست  
که شکر در دهان باید نه در دست



لبش بوسید و گفت این انگبین است      نشان دادش که جای بوسه این است  
(همان : ۲۳۰ - ۲۲۹)  
چو شیرین از شهنشه بی خبر بود      در آن شاهی دلش زیر و زبر بود  
اگر چه دولتی کیخسروی داشت      چو مدهوشان سر صحرا روی داشت  
از آنجا سوی قصر آمد به تعجیل      پس او چارپایان میل در میل  
(همان : ۲۷۱ - ۲۷۰)

### صبوری و خویشتن داری

فردوسی به صبوری و خویشتن داری شیرین اشاره ای نکرده است ولی در اثر نظامی شیرین با اینکه خسرو را از دل و جان دوست دارد ولی چون قصد دارد با او ازدواج کند، به هیچ وجه در مقابل اصرارهای وسوسه انگیز خسرو تسلیم نمی شود و جلو هیجانات جوانی و عشق خود را سد می کند. وقتی به مداین می آید اهل حرم خسرو دستور می دهند قصری در بد آب و هواترین جای کشور برایش بسازند و شیرین چون گوهری در دل سنگ و آن زندان تنگ و تار مقاومت می کند. (اقبال، ۱۳۸۱-۶۸)  
همان بهتر که از خود شرم داریم      بدین شرم از خدا آزریم  
من آن شیرین درخت آبدارم      که هم حلوا و هم جلاب دارم  
نخست از من قناعت کن به جلاب      که حلوا هم تو خواهی خورد مشتاب  
گر این دل چون تو جانان را نخواهد      دلی باشد که او جان را نخواهد  
ولی تب کرده را حلوا چشیدن      نیرزد سالها صفر کشیدن  
(خسرو و شیرین ، ۱۳۹۲ : ۲۴۷-۲۴۶)

### همسری شایسته و وفادار

فردوسی این موضوع را به گونه ای بیان می کند که «شیرین در جوانی هرچه باشد در همسری خسرو سنگ تمام گذاشته و دین همسری را ادا کرده است در تمام لحظات سخت فرار و زندان با شوهر خویش است و خود در ماتم او می کشد تا مبادا دست



کسی غیر از خسرو به وی برسد. اگر اعتراضی که در مجلس گردیده به خسرو پرویز می‌کند از سر حسادت به گردیده نباشد از سر دلسوزی و نگرانی به شوهر خویش است که شمشیر به دست زنی می‌دهد که برادر و شوهر او بهرام را کشته است». (همان : ۶۷)

شب تیره شاه جهان خفته بود	چو شیرین بیالینش بر جفته بود
چو آواز آن پاسبانان شنید	غمی گشت وزیشان دلش بردمید
بدو گفت شاها چه شاید بدن	براین داستانی بیاید زدن
ز آواز او شاه بیدار شد	دلش زان سخت پر ز آزار شد
بشیرین چنین گفت کای ماه روی	چه داری به خواب اندرون گفتگوی
بدو گفت شیرین که بگشای گوش	خروشدن پاسبانان نیوش
چو خسرو بدان گونه آوا شنید	برخساره شد چون گل شنبلیله
بدو گفت شیرین که نوشه بدی	همیشه ز تو دور دست بدی
بدانش کنون چاره خویش ساز	مبادا که آید به دشمن نیاز
چو روشن شود دشمن چاره جوی	نهد بی گمان سوی این کاخ روی

(شاهنامه فردوسی ، ۱۳۹۰ : ۵۴۲)

اما نظامی شایسته بودن شیرین را به این گونه مطرح می‌کند:

« شیرین در تمام مصائب همراه خسرو است. خسرو در زندان در پهلوی شیرین به خون خود آغشته می‌شود و شیرین با شایستگی تمام در همان روز مرگ خسرو به تشییع شوهر می‌پردازد و در یک عروسی خونین در جهان خود را به خسرو می‌رساند.» (اقبال، ۱۳۸۱ : ۶۸)

چو خسرو را به آتشخانه شد رخت	چو شیرین تند شد شیرویه بر تخت
در آن تلخی چنان برداشت با او	که جز شیرین کسی نگذاشت با او





دل خسرو به شیرین آنچنان شاد  
حکایت های مهر انگیز می گفت  
که با صد بند گفتا هستم آزاد  
که بر بانگ حکایت خوش توان خفت  
(خسرو و شیرین ، ۱۳۹۲ : ۴۷۹-۴۸۰)

### جادوگری

فردوسی بحث جادوگری را این گونه آغاز می کند که این صفت را شیرویه به وی می دهد و شاید این تعبیری است از نفوذ بی حد و حصر شیرین بر خسرو پرویز که هیچ کاری را بدون او نمی کند گویی که او را جادو کرده است . شاید نسبت همت نیز که نظامی به شیرین می دهد، با جادوگری وی ربطی داشته باشد.

به شیرین فرستاد شیروی کس  
که ای نره جادوی بی دست رس  
همه جادویی دانی و بدخویی  
به ایران گنهکار ترکس تویی  
به تنبل همی داشتی شاه را  
به چاره فرود آوری ماه را  
(شاهنامه فردوسی ، ۱۳۹۰ : ۵۴۹)

نظامی می گوید مشهور است که شیرین به مریم زهر داد ولی چه بسا که همت شیرین باعث مرگ وی شد، بعد همت را توضیح می دهد که عبارت از کاری است که هندوان انجام می دهند یعنی با تمرکز حواس و توجه خود بر روی درختی آن را از ریشه درمی آورند. شباهتی که این همت با جادوگری دارد همانا غیرعادی و مافوق مادی بودن این نیروهاست.

چنین گویند شیرین تلخ زهری  
به خوردش داد از آن کاو خورد بهری  
و گرمی راست خواهی بگذر از زهر  
به زهر آلود همت کرد آن قهر  
به همت هندوان چون برستیزند  
ز شاخ تازه برگ تر بریزند  
فسون سازان که از مه مهره سازند  
به چشم افسای همت حقه بازند  
چو مریم روزه مریم نگه داشت  
دهان دربست از آن شکر که شه داشت  
(خسرو و شیرین ، ۱۳۹۲ : ۳۳۶)

## فرهاد

فردوسی در داستان عشق‌بازی‌های خسرو با شیرین نامی از فرهاد به میان نمی آورد. شواهدی موجود است که فرهاد شخصیتی تاریخی است و چنانکه بعضی گمان کرده‌اند آفریده ذهن نظامی نیست. تاریخ به ما می گوید سپهد خسرو پرویز بوده و در حکاک‌های شیرین بر سنگ نقش داشته و عاشق شیرین نیز بوده است. فرهاد در منظومه نظامی عاشقی پاک باخته است که خود را فراموش کرده و معشوق را گرفته، سنگ سرد و سخت را به تیشه همت می‌برد و پیش می‌رود و مرگش نیز عاشقانه و عارفانه است که مثل اولیا زمین را می‌بوسد و سر بر زمین می‌گذارد و جان می‌دهد. (اقبال، ۱۳۸۱: ۷۳، ۷۴)

ز گرمی خون گرفتش در جگر جوش	چو شد فرهاد را آن بانگ در گوش
دلی دارد چو مرغ از دام رفته	چو شیرین دید کان آرام رفته
شده هوش از سر فرهاد مسکین	ز شیرین گفتن و گفتار شیرین
چنان بر زد که مانی نقش ارژنگ	به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ
که شیرین مرد و آگه نیست فرهاد	بر آورد از سر حسرت یکی باد
ز باد مرگ چون افتاد بر خاک	دریغا آن چنان سر و شغبناک
فراز کوه کرد آن تیشه پرتاب	چو بشنید این سخن‌های جگر تاب
چنین گویند خاک بود نمناک	سنان در سنگ رفت و چوب در خاک
درختی گشتی و بار آورد بسیار	از آن دسته برآمد شوشه نار

(خسرو و شیرین، ۱۳۹۲: ۳۲۸، ۳۳۲)

## ازدواج

فردوسی در شاهنامه علت مخالفت بزرگان و درباریان و موبدان را توضیح می دهد، بزرگان و درباریان معتقدند که شیرین بی‌هنر (بی‌فضیلت) است و با این ازدواج تخم شاهی آلوده خواهد شد. خسرو برای رهایی از این بهانه درباریان از تمثیل تشت طلا استفاده می‌کند:



چو آگاهی آمد ز خسرو به راه  
به نزد بزرگان و نزد سپاه  
که شیرین به مشکوی خسرو شده است  
کهن بود کار جهان نو شده است .  
چو موبد چنان دید بر پای خاست  
به خسرو چنین گفت کای رادو راست  
کنون تخمه مهتر آلوده شد  
بزرگی از این تخمه پالوده شد  
پدر پاک و مادر بی هنر  
چنان دان که پاکی نیاید به بر  
(شاهنامه فردوسی، ۱۳۹۰: ۵۳۶)

اما نظامی داستان ازدواج خسرو و شیرین را این گونه بیان می کند: بعد از مدت‌ها اصرار و الحاح و تحمل سختی‌ها و محنت، شبی که به وصال شیرین رسیده است، در حال مستی پیرزنی را به جای شیرین در آغوش می کشد و ثابت می کند که او در پی اطفای آتش نفس است و از عشق بویی نبرده است. پیوسته از رجال دربار در مورد ماهرویان هر ناحیه تحقیق می کند تا هر جا زیارویی بود به چنگ آورد. علت دیگری که می توان بیان کرد غیر آذربایجانی بودن شیرین یا همان ارمنی بودن شیرین است که نظامی خود در اشعارش به آن اشاره کرده است. اما هیچ گاه نظامی اشاره نمی کند که چرا خسرو با آن همه علاقه که به شیرین دارد، او را به زنی نمی گیرد و این ضربه بزرگی به پیکره پیرنگ داستان وارد می کند:

زنی فرمانده‌ست از نسل شاهان  
شده جوش سپاهش تا سپاهان  
همه اقلیم اران تا به ارمن  
مقرر گشته بر فرمان آن زن  
چو شیرین گشت شیرین تر ز جلاب  
ضلا در داد خسرو که دریاب  
بخور کاین جام نوشین نوش بادت  
به جز شیرین همه فرموش بادت  
مجوزی بود مادر خوانده او را  
ز نسل مادران وامانده او را  
به عمد از بوری بر آبستن آن ماه  
عروسانه فرستادش بر شاه  
بدان تا مستیش را آزماید  
که مه را ز ابر فرقی می نماید  
(خسرو و شیرین، ۱۳۹۲: ۴۵۱، ۴۵۰، ۴۴۹)

### خواستگاری شیرویه

در شاهنامه شیرویه دو ماه پس از مرگ خسرو از شیرین خواستگاری می کند:



فرستاد شیروی پنجاه مرد  
وزان پس به شیرین فرستاد کس  
به نزدیک او کس فرستاده شاه  
کنون جفت من باش تا برخوردی  
حقی فردوسی تاریخ و مدت زمان مرگ خسرو را در اشعارش بیان می‌کند.

چو آوردم این روز خسرو به بن  
چو پنجاه و سه روز بگذشت زاین  
به شیرین فرستاد شیروی کس  
بترس از گنه کار و نزد من آی  
(شاهنامه فردوسی، ۱۳۹۰-۵۴۹)

نظامی می‌گوید هنوز جنازه خسرو بر زمین بود که شیرویه به صورت پنهانی از شیرین  
خواستگاری می‌کند و به او می‌گوید که خوش باش زیرا بعد از یک هفته تو را به قصر  
خود می‌آورم و بانوی ایران می‌کنم. شیرین مصلحت را در سکوت و فریب می‌بیند  
و در این فاصله هم رخت و جواهر خسرو را به گدایان می‌دهد تا باعث شادی روح او  
می‌شود.

نهانی کس فرستادش که خوش باش  
چو هفته بگذرد ماه دو هفته  
چو شیرین این حکایتها نیوشید  
فریش داد تا باشد شکیش  
پس آنکه هر چه بود اسباب خسرو  
پس آنکه هر چه بود اسباب خسرو  
به محرومان و محتاجان ندا کرد  
یکی هفته درین غم بارگش باش  
شود در باغ من چون گل شکفته  
شود در باغ من چون گل شکفته  
چو سر که تند شد چو شیر جوشید  
نهاد آن گشتنی دل بر فریش  
ز منسوج کهن تا کسوت نو  
ز بهر جان شاهنشاه فدا کرد  
(خسرو و شیرین، ۱۳۹۲ : ۴۸۱، ۴۸۰، ۴۷۲)

## جان دادن شیرین



فردوسی می‌گوید که شیرین در جمع بزرگان ایرانی که در گلشن شادگان انجمن کرده‌اند، به پا می‌خیزد و بعد از پرسش و پاسخ دو شرط را بیان می‌کند و به خسرو می‌گوید اگر دو شرط مرا برآوری زن تو خواهم شد: ۱- اموالم را به من برگردانی، ۲- اجازه دهی تا دخمه خسرو را بگشایم و چهره اش را ببینم. شیرویه هر دو شرط را قبول می‌کند و شیرین تمام اموال خود را صدقه می‌دهد و وقتی دخمه را می‌گشاید، خود را با زهر مسموم می‌کند و خود نیز کنار خسرو می‌میرد:

چنین گفت شیرین به ازادگان	که بودن در گلشن شادگان
زن خوب رخ پاسخش داد باز	که از شاه ایران نیم بی نیاز
سه حاجت بخواهم چو فرمان دهی	که بر تو بماند شاهنشاهی
بدو گفت شیرین که هر خواسته	که بودم بدین کشور آراسته
از این پس یکایک سپاری بمن	همه پیش این نامور انجمن
بدین نامه اندر نهی خط خویش	که بیزارم از چیز او کم و بیش
بخانه شد و بنده آزاد کرد	بدان خواسته بنده را شاد کرد
دگر هرچه بودش بدرویش داد	بدان کو ورا خویش بدیش داد
ببخشید چندی بآتشکده	چه بر جای نوروز و جشن سده
دگر بر کنامی که ویران شدست	رباطی که آرام شیران بدست
که زان پس که من نزد خسرو شدم	به مشکوی زرین او نوشدم
سربانوان بود و فر شاه	از آن پس چه پیدا شد از من گناه
نباید سخن هیچ گفتن بروی	چه روی آید انرد زنی چاره جویی

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۹۰: ۵۴۹، ۵۵۰)

نظامی جان دادن شیرین را این گونه توصیف می‌کند: صبح فردا، شیرین جنازه خسرو را در مهدی زرین می‌گذارد و بزرگان زیر تابوت جمع می‌شوند. شیرین جامه ای سرخ در بر، پیش تابوت می‌رود و می‌رقصد. همه خصوصاً شیرویه می‌گویند که شیرین به هیچ وجه در ماتم شوهر غمگین نیست. این گونه به مدفن شاه می‌رسند. بعد



از ادای مراسم، شیرین نیز درون دخمه می رود و زخم شاه را باز می کند و می بوسد و با خنجر پهلوی خود را می درد و لب بر لب شاه می گذارد و فریاد می کشد و می میرد و همه بزرگان به این عروسی آفرین می گویند:

چو صبح از خواب نوشین سر بر آورد	هلاک جان شیرین در سر آورد
بفرمودش به رسم شهریاری	کیانی مهدی از عود قماری
گرفته مهد را در تخته زر	برآموده به مروارید و گوهر
به آیین ملوک پارسی عهد	بخوابانید خسرو را در آن مهد
کشیده سرمه ها در نرگس مست	عروسانه نگار افکنده بر دست
پرندی زرد چون ناهید بر سر	حریری سرخ چون خورشید در بر
پس مهد ملک سرمست می شد	کسی کآن فتنه دید از دست می شد
گشاده پای در میدان عهدش	گرفته رقص در پایین مهدش
گمان افتاد هر کس را که شیرین	ز بهر مرگ خسرو نیست غمگین
همان شیرویه را نیز این گمان بود	که شیرین را بر و دل مهربان بود
چو مهد شاه در گنبد نهادند	بزرگان روی در روی ایستادند
میان دربست شیرین پیش موبد	به فراشی درون آمد به گنبد
در گنبد به روی خلق دربست	سوی مهد ملک شد دشنه در دست
جگرگاه ملک را مهر برداشت	بیوسید آن دهن گاو در جگر داشت
بر آن آیین که دید آن رخم را ریش	همانجا دشنه ای زد بر تن خویش
پس آورد آنگهی شه را در آغوش	لبش بر لب نهاد و دوش بر دوش
که جان با جان و تن با تن بیوست	تن از دوری و جان از داوری رست
به بزم خسرو آن شمع جهانتاب	مبارک باد شیرین را شکر خواب
دو صاحب تاج را هم تخت کردند	در گنبد بر ایشان سخت کردند
کالهی تازه دار این خاکدان را	بیامرز این دیوار مهربان را

(خسرو و شیرین، ۱۳۹۲: ۴۸۲-۴۸۴)

**تدبیر**



در شاهنامه اشاره خاصی به تدبیر شیرین نشده است. خسرو شیرین هر دو با تدبیر عشق می‌ورزند در حالی که عقل در عالم عشق پیوسته حاکم معزول بوده و فرمانیش نیست. عشق این دو با برنامه پیش می‌رود و با شواهدی که از داستان بر می‌آید از جمله مرگ شیرین به تدریج به تکامل می‌رسد. در حالی که عشق گاهی بسیار زود به پختگی می‌رسد و عاشق مستعد را از خامی به سوختن می‌رساند و بعد زمان و مکان را در هم می‌نوردد و حساب‌های دنیوی را به هم می‌ریزد. (داوری، ۱۳۸۴: ۲۸۹)

#### نتیجه

از مقایسه‌ی تطبیقی سیمای شیرین در دو منظومه فردوسی و نظامی این نتیجه حاصل می‌شود که فردوسی شاعری حماسه‌ساز است و در پهنه رزم میدان‌دار ولی نظامی پیاله‌گردان ساحت بزم است. آنچه که برای فردوسی در این اثر اهمیت دارد، بازنویسی تاریخ شاهان گذشته است، پس او زندگی و جنگ و گریزهای خسرو را می‌نویسد و ازدواج با شیرین هم در نظر فردوسی یکی از این اتفاقات ساده زندگی این پادشاه است ولی نظامی تاریخ‌نویس نیست و می‌خواهد یک منظومه عشقی بسراید. داستان نظامی در قیاس با داستان فردوسی خیلی طولانی‌تر است و علت طولانی بودن این است که اشخاص و وقایعی در داستان نظامی حضور و ظهور پیدا کرده که به هیچ وجه در شاهنامه ذکری از آنها به میان نیامده است. نظامی برخلاف فردوسی که بیشتر در مورد جنگ‌ها سخن به میان می‌آورد، به قسمت‌های عاشقانه اضافه می‌کند. فردوسی، ماجرای خسرو و شیرین را در داستانی مستقل نمی‌آورد بلکه در ذکر احوال خسرو پرویز بخشی را نیز تحت عنوان «گفتار اندر داستان خسرو و شیرین»



می‌آورد که البته توضیحی در مورد اصل و نسب شیرین و چگونگی آشنایی خسرو با وی نمی‌دهد ولی اثر نظامی تک نگاری است و فقط یک قسمت از زندگی خسرو را توصیف می‌کند و برخلاف شاهنامه از نظر موضوع برجسته است و در مورد اصل و نسب شیرین و چگونگی آشنایی خسرو با شیرین توضیح کاملی در اختیار خواننده قرار می‌دهد.



## منابع و مأخذ

اقبال، ابراهیم (۱۳۸۱)، سیمای خسرو و شیرین در دو آئینه، اردبیل: چاپ اول، مقدس اردبیلی.

اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۴)، جام جهان بین (در زمینه نقد ادبی و ادبیات تطبیقی)، چاپ ششم، تهران: جامی.

ریاحی، لیلا (۱۳۷۶)، قهرمانان خسرو و شیرین، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.

شهابی، علی اکبر (۱۳۸۵)، نظامی شاعر داستان سرا، تهران: ابن سینا.

فردوسی طوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۰)، شاهنامه فردوسی، چاپ نخست، تهران: نقش نیاز.

صفا، ذبیح ا... (۱۳۸۰)، تاریخ ادبیات ایران، ج ۱، تهران، فردوس.

نظامی گنجه ای (۱۳۷۰)، کلیات خمسه، چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر.

----- (۱۳۹۲)، خسرو و شیرین، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.

## مقالات

داوری، پریسا (۱۳۸۴)، نگاهی دوباره به جایگاه زن در ادبیات با تاملی بر روایت نظامی

و فردوسی، مجله ادبیات و علوم انسانی، ش ۴۱، دانشگاه اصفهان، ص ۳۰۸ - ۲۷۷

اقبال، ابراهیم (۱۳۸۳)، مقایسه داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی، فصلنامه

پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳، ص ۱۳۶ - ۱۲۵



## تأثیر تقدیر در ترسیم سیمای قهرمانان اسطوره

علی محمدی  
ماندانا کمرخانی

### چکیده

اسطوره و حماسه در ادبیات هر ملت بیانگر خاستگاه فرهنگی، ریشه‌ی قراردادهای اجتماعی، قرائن اعتقادی، آئین‌ها و تاریخ افتخارآمیز آن سرزمین است؛ بر این اساس می‌توان در ساحت ادبیات تطبیقی وجوه افتراق، اشتراک و همسانی‌های ملت‌ها را در هریک از این عرصه‌ها بررسی کرد. کاوش در بازیافت این تضادها نه تنها موجب شناساندن دقیق آثار است؛ بلکه «فردیت» و تشخیص را برای ادبیات حماسی هر ملت رقم می‌زند که حماسه‌پردازان با تمام توان در پی آن هستند. این تحقیق ضمن تعریف قهرمان، مؤلفه‌های قهرمانان حقیقی را بر اساس تفاوت‌های پهلوانان در حماسه‌های گیلگمش، شاهنامه‌ی فردوسی و ایللیاد و اودیسه‌ی هومر بررسی می‌کند و این جستار نقش حماسه‌پردازی هومر و فردوسی را در خلق قهرمان بررسی کرده است؛ گفتنی است تمام زوایای قهرمانان اعم از: کیفیت رفتاری، اعمال پهلوانی‌هدف، قدرت جسمانی، تدبیر، مرگ، تقابل قهرمانان، تأثیر قدرت یا نیروهای حامی پهلوان، و تقدیرستیزی پهلوان تحلیل کرده است و اثر پذیری خوان‌های دلاوران حماسه‌ها را در گستره‌ی تقدیر غیر قابل انکاری می‌پذیرند. تقدیر در شاهنامه تأثیری نافذ و حتمی الوقوع؛ اما طبیعی و معقول دارد؛ به گونه‌ای که قهری تحمیلی قدرت قهرمانان را پوشش نمی‌دهد.

**کلیدواژه‌ها:** شاهنامه، ایللیاد و اودیسه، گیلگمش، تقدیر، اسطوره.

\* استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی همدان

\*\* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول). mkamarkhani@yahoo.com



## مقدمه

اسطوره‌ها گنجینه‌ای بسیار ارزشمند برای تحقیق در کشف سویه‌های غریب و ناشناخته‌ی مردمان هر میهنی است؛ هر قوم هویت و باورها، آفرینش و نخستینه‌ها، افتخارات و سرافرازی‌هایش را در پیشینه‌ای نهادینه در سرزمین خود می‌داند و بدان می‌بالد. روایت‌های اساطیری از جهت تاریخی، جامعه‌شناسی و روانکاوی قابلیت تحلیل دارند و در آفرینش پیکره‌ی اسطوره‌ها، داستان‌های حماسی، رشادت‌ها و دلآوری‌های پهلوانی سهم مهمی ایفا می‌کند. حماسه پردازان غالباً این افتخارات گرانسنگ را از طریق گفتگو و رجزخوانی‌های بی‌انعطاف قهرمانان ترسیم می‌کنند: «رجزخوانی‌های پهلوانان ایرانی در برابر هم‌آوردان خویش به نوعی مفاخره و خودستایی ایرانیان درباره‌ی نژاد و اصالت تبار و پیروزی‌هایی است که در گذشته به دست آورده‌اند که یا به شکل مستقیم و آشکارا تخمه‌ی ایرانیان آزاده را ستوده‌اند و به دلآوری‌های ایشان در برابر بیگانگان اشاره شده‌است و یا در قالب مفاخرات یک پهلوان به خاطر نژاد و تبار و دلآوری‌های او و خاندان تجلی یافته‌است که این موضوع را می‌توان به نوعی بازجست عظمت و افتخارات گذشته‌ی ایرانیان تلقی کرد» (فلاح، ۱۳۸۵: ۱۱۳). حماسه‌ها با قهرمانان تعریف می‌شوند و قهرمانان با مختصه‌هایی درخور حماسه‌آفرینی و پهلوانی؛ به گونه‌ای که بنیان‌های فکری و آرمانی ملتی را در باورداشت هویت آنان به شکلی سزاوار اقناع کند؛ عواطف و جانبداری آنها را برانگیزد و دیدگاه‌های انتقادی فرامنطقه‌ای را به باور و تحسین بنشانند. قهرمان یک حماسه الگوی اخلاقی، اعتقادی و دینی، عشق، خردگرایی و تدبیر، اصالت و نژاد و تبار، عمل به مرسومات و آئین‌ها، حامی جامعه و از خود گذشته، بزرگ‌منشی و دیده دوختن به اهداف بزرگ و مبین افتخارات و توانمندی یک سرزمین است. قهرمانان در تمامی حماسه‌ها نه تنها اسوه‌ی ستوده شده‌ی این مؤلفه‌ها نیستند؛ بلکه گاه درمقایسه و در مقابل همدیگر شایسته‌ی عنوان «ضد قهرمان» یا «قهرمانان ناقهرمان» هستند؛ چنان‌که در حماسه‌ی گیلگمش و حماسه‌های یونان می‌بینیم. قهرمانی اودیسه و آخیلوس بنابر دلایلی مورد تردید بوده و پذیرفتنی نیست؛

نمونه‌ی آن خشم شیطانی آشیل، شهوت و زن‌پرستی - که ملتی قربانی آن می‌شود -، خودستایی، ضعف تدبیر و خردگرایی، تقابل و ستیزه‌ی قهرمانان یونان در برابر همدیگر، فقدان هدف والا و مردمی، تردید در پذیرش نیروی جسمانی آنان به علت حمایت خدایان، نیروهای غیبی و تحمیل نتایج پیکار از سوی سرنوشت، ضعف اراده در افعال قهرمانان و ... رامی‌توان نام برد؛ گفتنی است این جستار قدرت هنری حماسه سرایان را در اصل غیرقابل تغییر داستان‌ها اثرگذار می‌داند. بی‌شک میزان قدرتی که فردوسی و هومر در حماسه‌پردازی دارند بر کیفیت شخصیت قهرمانان تأثیر دارد، چنان‌که شدت و ضعف ناشی از تأثیر سرنوشت بر اراده‌ی قهرمانان و دخالت‌های تقدیر در حماسه را ترسیم می‌کنند؛ البته دخل و تصرف سراینده در اصل داستان نیست؛ بلکه گزینش حدیث نفس او در لابلای حماسه دخیل است؛ بدین معنا که غالباً فردوسی در پایان کار و پیکار قهرمانان، تقدیر و استفاده از تعبیر آن را تفسیر می‌کند و با بیان پیشاپیش آن کنجکاوی و اثرپذیری بر مخاطب را تحلیل نمی‌کند؛ اما هومر آن را در قالب پیشگویی، خواب و رؤیا، الهامات و احکام خدایان پیشاپیش بیان می‌کند. علاوه بر آن نضج داستان‌های شاهنامه، فردوسی را مجبور نمی‌کند که قهرمانان را مقابل همدیگر قرار دهد و یکی را با دفاع از دیگری نفی و تخریب نمی‌کند؛ در نتیجه قهرمانان شاهنامه در هر سویه‌ای که باشند، حافظ ویژگی‌ها و آئین ستوده‌ی پهلوانان یک ملت‌اند. فردوسی جای حدس و گمان، کاوش و ایجاد معما را در خلال حماسه‌پردازی برای کشانیدن مخاطب در پی‌داستان فرونهاده است و اگر به صراحت پیشگویی کند در چارچوب روایت حدیث نفس به فردوسی است نه انعطاف قهرمانان. فردوسی قهرمانان را با آگاهی از تقدیر به واکنش مجبور نمی‌کند و سیمایی مقهورانه را از دلاوران نمایش نمی‌دهد. فردوسی با توجه تمام به عنصر گفتگو که ارسطو برای خلق یک حماسه و تراژدی قائل است، صلاحیت‌حماسی قهرمانان را نیک پرورانده‌است؛ اما قدرت حماسه‌پردازی و توصیف سیمای قهرمان در بعضی موارد از دست هومر خارج است؛ چرا که «ترتیب و نظم داستان‌ها و وقایع در حماسه‌پردازی، شرطی



اساسی است و سراینده حق تغییر روند آن را ندارد» (صفا، ۱۳۸۷: ۴). بنابراین کیفیت پیوستگی و چینش رخدادها در داستان‌های هومر از ارج اثر و نقش مستقل قهرمان کاسته است. در این پژوهش حتی الامکان قهرمانان حقیقی معرفی شده‌است و مولفه‌های قهرمانان و آنچه سبب تضعیف الگوی قهرمانی برای آنان است، و از او ضد قهرمان می‌سازد؛ برشمرده می‌شود. تا در این صورت از قهرمان در هر ملت و اسطوره تعریف یکسان احساس نشود و کیفیت دقیق پهلوانی با شدت و ضعف آن در هر سرزمین مشخص شده و نهایتاً برای قهرمان قهرمانان الگو و تعریفی جامع و جهانی عرضه نمود. بررسی چگونگی جایگاه تقدیر در هر کدام از اسطوره‌های یونان، ایران و بین‌النهرین با هدف بیان «تشخص ملی حماسه‌ها» و تأثیر آن بر مختصه‌های قهرمانی از دیگر ضرورت‌های این موضوع است؛ در نتیجه می‌توان با بررسی واکنش‌های هر کدام از قهرمانان در برابر رخدادها و نقد عناصر داستانی اساطیر و چندوچونی تأثیرپذیری قهرمانان از نیروهای ماورایی در باب اسطوره‌ها به داوری نشست و اسطوره‌ی خوب را از بد تفکیک نمود. این مقاله ضمن تعریف حماسه و قهرمان، سیمای قهرمانان را در اثرپذیری از تقدیر ترسیم کرده است. عرصه‌ی این کاوش شاهنامه فردوسی، ایللیاد و اودیسه‌ی هومر و گیلگمش است. این تحقیق به چند پاسخ بنیادین حول شناسایی قهرمانان راستین حماسه‌ها پاسخ می‌دهد: الف. قهرمانان واقعی دارای ویژگی‌هایی با شرایط مقتضی آرمان‌های ملی است و از سویی قراردادهای اعتقادی و مردمی‌ای که در «فرهنگ عمومی همه‌ی جوامع» بای ناراوا گشوده است، با اعمال نیکوی قهرمانی و غلبه بر نفس وی لگدمال می‌شود؛ ب. عواملی که ارج والای قهرمانان را - که الگوهای ملی و اساطیری یک سرزمین هستند - کاهش می‌دهد، توصیفی همه جانبه می‌طلبد؛ ج. مؤلفه‌هایی که تأثیر تقدیر بر قهرمان را نشان می‌دهد، در هر حماسه و شرایط پهلوانی و الگوی اجتماعی تحلیل ویژه‌ای دارد؛ هـ. حماسه‌پردازان در بیان مؤلفه‌های قهرمانی و شدت و ضعف این مختصه‌ها تأثیر به سزایی دارند و این تأثیرگذاری حاصل اصل داستان‌ها



که حماسه پرداز به آن نظم می‌دهد، نیست؛ بلکه این نفوذ از قدرت احساسی، گزینش کلمات و تقدیم و تأخیر اجزای داستان است.

### پیشینه

تأثیر تقدیر در تضعیف و تقویت هویت قهرمان اساطیر امری غیرقابل انکار است. این تأثیر تاکنون به شکلی کلی در آثار و پژوهش‌ها مورد بررسی قرار گرفته است؛ یعنی با نگاهی کلی و توصیفی و موجز، بدون تحلیل اعمال قهرمانان، تقدیر را غالب و قاهر معرفی کرده‌اند؛ اما مؤلفه‌های قهرمان به عنوان مهمترین عنصر خالق اسطوره، با نگاهی تحلیلی و منسجم در مواجهه با سرنوشت از بوته‌ی شناخت، نقد نشده است. دونا روزنبرگ در «اساطیر جهان» (۱۳۷۹) با جملاتی انشایی کیفیت قهرمان یونانی، بین‌النهرین، ایرانی و ... را بیان می‌کند. عبدالحسین زرین‌کوب در «نامورنامه» (۱۳۸۱) تنها نزول تقدیر را به عنوان نیروی برتر و تأثیرگذار بر «نیروی جسمانی قهرمان» تحلیل می‌کند و تأثیرپذیری دیگر مختصه‌های قهرمانی را در تحلیل روانشناختی و اخلاقی در تأثیرپذیری از تقدیر رها نموده است. میرجلال‌الدین کزازی در «مازهای راز» (۱۳۷۰) و عبدالحسین زرین‌کوب در «نامورنامه» نگاهی تک بعدی بی‌دخالت تقدیر، چشم به تحلیل قهرمان می‌دوزند. ذبیح‌الله صفا در «حماسه‌سرایی در ایران» (۱۳۸۷) تنها به تعریفی از حماسه و غیرقابل تغییر بودن اجزاء و عناصر اصلی داستان‌های اسطوره‌ها توسط حماسه‌پردازان و برخی مختصه‌ها پرداخته است. جلال خالقی‌مطلق در «یکی داستان است پر آب چشم» (۱۳۷۲) و محمود صنایی در «هومر استاد تراژدی» (۱۳۷۰) با دیدگاه‌هایی نزدیک به هم، به بیان شدت و نفوذ بی‌چون و چرای تقدیر به عنوان ماحصل و نتیجه‌گیری از اسطوره‌ها می‌پردازند؛ اما موضوعاتی چون: شرایط قهرمانی، چگونگی واکنش قهرمان در برابر حکم تقدیر و نقش آن در ترسیم سیمای قهرمانان واقعی و غیرواقعی، کیفیت تجلی تقدیر و نیروهای ماورایی و امداد رسان در هر اسطوره، تأثیر تقدیر در متفاوت شدگی قهرمانان هر ملت، نقد



مولفه‌های قهرمانی در راستای سرنوشت، بررسی تطبیقی عنصر قهرمان بامولفه‌های مشترک اخلاقی و پهلوانی بررسی نشده است. در این کاوش فراخور توان به این مباحث پرداخته شده است. ترتیب و تاخیر آثار را رعایت کنم. چند مقاله از نت بگیرم و اضافه کنم.

### جایگاه قهرمانان در تعریف اسطوره و حماسه

برای تعریف جامعی از قهرمان نخست تعریف اسطوره و حماسه ضرورت دارد؛ چراکه بستر نشست و رشد قهرمانان در حماسه و سپس گستره‌ی اساطیر است. «اسطوره‌ها سمبول یا نماد تجربیات انسانی هستند و مجسم‌کننده‌ی ارزش‌های روحانی یک فرهنگ از یک روایت باستانی زبانی یا سینه‌به‌سینه سرچشمه و مایه می‌گیرند، شماری از آن‌ها از آغاز آفرینش، پدیده‌های طبیعی و مرگ سخن می‌گویند و شماری از آنها از ماهیت و طبیعت و نتیجه‌ی کار و رفتار موجودات ملکوتی و خدایان، شماری دیگر هستند که با آوردن روایات گوناگون درباره‌ی ماجراهای پهلوانان یا بدبختی‌ها و نگون‌بختی‌های انسان‌های خودبین نمونه و الگوهایی از رفتارها و طرز سلوک بزرگ منشانه ارائه می‌کنند» (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۱۷). با توجه به تعریف روزنبرگ، می‌توان جایگاه موضوع مورد نقد را منسوب به اساطیر دانست؛ چراکه در حماسه‌های هومر و گیلگمش به روشنی موضوع سرگذشت پهلوانان و افعال خدایان و عناصر ملکوتی مطرح و مشهود است.

**حماسه:** «نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مرادانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان گردد.» (صفا، ۱۳۸۷: ۸). بنابراین تعریف و پیشینه‌ی شناختی که از ابعاد اخلاقی و عمل قهرمان داریم جایگاه قهرمان در حماسه به شکلی ویژه‌تر از اسطوره مطرح می‌شود.



## تعریف قهرمان

قهرمان واقعی نیرویی فراطبیعی است که ذهنی وساخته و پرداخته‌ی خدایان نیست و غالباً در هیچ شرایطی خودباخته و انعطاف‌پذیر نیست. در گفتگو با قاطعیتی چون تقدیر از آنچه تدبیر کرده‌است؛ حمایت می‌کند. قهرمانان چنان به نیروی جسمانی خود متکی هستند که در خود توان رویارویی با عناصر مافوق طبیعی چون تقدیر و سرنوشت و خدایان را می‌بینند. دارای نیرویی جسمانی در حد فاصل زمین و آسمان هستند؛ یعنی نه مخلوقی افلاکی و اسطوره‌ای و نه عادی و بشری. قهرمان در حماسه‌های یونانی چنین تعریف می‌شود: «پهلوان هومری حرمت نفسش را در تأیید عمومی اجتماعش می‌جوید. او در پی شهرت و نامی است که شاعران در مدح و ستایش اعمال وی آن را آوازی جاودانه می‌بخشد. او پیش‌تاز رهروان بزرگی برای رسیدن به سرافرازی است؛ تنها با این هدف که از جامعه‌ی سلحشورش حرمت ببیند، نیروی جسمانی، استادی و اراده، صفات قابل تحسین عرصه‌ی پهلوانی هستند؛ شجاعت و مسئولیت اخلاقی در رساندن پهلوان به اوج سرافرازی نقش اساسی دارد» (روزنبرگ، ۱۳۷۹: ۹۵). مجموعه‌ی این اوصاف پهلوانی هومر وقتی در خلال دیگر ویژگی‌های پهلوانی، اجتماعی و باورهای اساطیری یونان قرار می‌گیرد به خلق قهرمانی می‌انجامد که با پهلوان پروری ایران تفاوت دارد. گفتنی است نظم و ترتیب اعمال و وقایع داستانی که هومر با قدرت شاعرانه‌اش توان تغییر در آنها راندارد؛ عامل دیگر تفاوت وضعیت قهرمانان یونان است - صفت شجاعت برای پهلوانان یونانی آمیخته با خشمی دوراز شأن پهلوانی است؛ این شجاعت غالباً در هوای امیال نفسانی بوده و صبغی شیطانی دارد؛ قهرمان به هر قیمت در پی نام و آوازه‌ای است تا خلاء نفسش را پر کند؛ نه نام و آوازه‌ای برای خاک از آن‌سان که رولان برای فرانسه در پی آن است و نه نام و آوازه‌ای برای ملت، مردم، پادشاهی و سرزمین از آن‌سان که رستم، سهراب و اسفندیار در تلاش برای آنند. قهرمانی در شاهنامه و «در سمت ایرانی ماجرا همه‌ی پهلوانان شجاع، بافضیلت و عمیقاً وفادار به شاهنشاهشان توصیف شده‌اند و مشتاق‌اند زندگی خود و عزیزترین کسانشان



را در راه آن نثار نمایند» (برن، ۱۳۸۴: ۱۵). بارزترین مؤلفه‌ی قهرمانان ایرانی که اساسی‌ترین عامل آن از کیفیت چینش فردوسی و توالی اصل داستانهاست؛ محفوظ ماندن عنوان قهرمانی برای تمام پهلوانان است؛ چراکه پهلوانان حماسه‌ی فردوسی در هر جهت که باشند صفات قهرمانی آنها با ترسیم‌های فردوسی در لابلای اصل داستان در اوج قرار دارد و آنان در مقابل و رویاروی همدیگر تعبیر نمی‌شوند. بارزترین ویژگی ضد قهرمانی در گیلگمش هم جهت با ظلم ضمنی، خمودگی در برابر تقدیر و مرگ و انعطاف‌پذیری در خلال حماسه است. قهرمانان راستین دارای مؤلفه‌ها و مختصه‌هایی هستند که به برجسته‌ترین آنها اشاره و به نقد مهمترین آنها می‌پردازیم.

### مؤلفه‌های قهرمانی

ویژگی‌هایی که برای قهرمان بر شمرده می‌شود، بدان معنا نیست که پهلوانان حماسه‌های مورد نظر (یونان، ایران، بابل) موصوف بدان‌ها هستند؛ بلکه مبین قهرمان‌حقیقی است و پهلوانان حماسه‌ها به آن‌ها عرضه شده و معیار پهلوانی آنان سنجیده می‌شود؛ یعنی قهرمان هر چقدر به این شرایط نزدیکتر باشد، عنوان «قهرمان» می‌یابد و هر چقدر به دور باشد عنوان «ضد قهرمان» را می‌یابد؛ مهمترین این مؤلفه‌ها عبارت‌از: در خطوط زیر شماره بود و من به جای اعداد از حروف الفبا استفاده کردم تا فرمت کتابی و ریاضی نگیرد. مجلات به اعداد حساس اند

**الف.** ظلم‌ستیزی در هرجایگاه و سرزمینی که باشد؛ **ب.** بی‌اعتنایی به عواطف و احساسات بازدارنده، مانند مهر به مادر، فرزند و همسر که او را از رسیدن به هدف والا باز می‌دارد؛ **ج.** بی‌اعتنایی به خواب و پیشگویی؛ البته غیر از پیشگویی که دلالت بر علائم ظلم دارد. منظور از پیشگویی آن است که حکایت از تهدید خطری برای جان پهلوان باشد؛ قهرمان از پیشگویی به ظلم واهمه دارد؛ اما به نیروی خود تردید نمی‌کند. او به نشانه‌ها، فال زدن‌ها و قرائن منع‌کننده را از آنچه اراده کرده است، وقعی نمی‌نهد؛ **د.** او بر آنست که با تقدیر افلاکی بجنگد، اگرچه



پیروز نشود؛ هـ. قهرمان حقیقی غالباً حامی ندارد و یا چندان متکی به نیروی حامیان نیست. البته حامی می‌تواند نیروی زمینی، الهه‌ها، خدایان و یا نیروهای غیبی باشد؛ در هر صورت حامی بوده و این امداد برای قهرمان ضعیف محسوب می‌شود؛ و. قهرمان واقعی دارای هدفی شایسته، میهنی و مردمی است؛ ز. قهرمان مطیع امیال شخصی نیست؛ چون با جستجوی خواسته‌های نفسانی به عنوان قهرمان ملی دست نمی‌یابد؛ ح. قهرمان با قدرت و نیروی جسمانی‌اش شناخته می‌شود و این نیرو نباید با امدادهای غیبی، جبر تقدیر و نیروی خدایان به وی منتقل و با پیشگویی او را آماده‌ی نبرد و مجهز و یا ناتوان و خمود نمود؛ نیروی پهلوانی نمی‌تواند حاصل رویینه بودن و انتساب به خدایان باشد؛ چراکه مقابله‌ی چنین نیرویی با بشر عادی یک رویاروی برابر و عادلانه نیست؛ ط. قهرمان مرگی پهلوانی دارد و در فرجام با انعطاف، سستی و غلبه‌ی ترس از مرگ، تقدیر، پیشگویی، خواب و رؤیا به خمودگی و سستی مبتلا نمی‌شود؛ ی. پهلوان دارای تدبیر و هوش مضاعف بوده و بیشتر عقل‌گراست، خشم و رذایل اخلاقی بر فضیلت‌های او نمی‌چربد؛ ک. والاترین مؤلفه‌ی اخلاقی چگونگی ارتباط و تسلط انسان بر نفس خود است که قهرمان بدان توصیف می‌شود که برای ارتباط با دیگر پهلوانان و اتصال. با خدایان برای بهره‌گیری پهلوان از امدادهای غیبی به پهلوان و رسیدن به هدف ملاک است؛ این مؤلفه در حماسه‌های ایران و یونان مشترک و مشهود است، با این تفاوت که در حماسه‌های یونان خوی مدبرانه از سوی نیروی برتر به قهرمان تحمیل می‌شود و در حماسه‌ی ایرانی این تدبیر حاصل دریافت خود قهرمان است؛ رستم پس از کشتن ناخواسته‌ی فرزندش سهراب در دفاع از ایرانیان با تدبیری کارگشا عازم زابل شده و به رفتار صلح‌آمیز می‌گراید. آخیلوس بر خشم خود مسلط نیست و تدبیری از سوی خدایان به وساطت پریام و پیک زئوس، برای فرو نشانیدن آن اندیشیده می‌شود، سهراب در افعالش شتاب‌زده عمل می‌کند، شتاب‌زده به جستجوی پدر می‌رود و سراپرده‌ی ایرانیان را فرو می‌آورد و تا حدودی بی‌مقدمه به میدان نبرد با رستم می‌رود. بنابراین تسلط بر نفس و کردار مؤلفه‌ای قهرمانی است که سرافرازی او را در پی دارد. هم اکنون با نقد



ویژگی‌های اساسی پهلوانان چگونگی مؤلفه‌ها و مختصه‌های قهرمانان حقیقی و دروغین بررسی و تحلیل می‌شود:

### تعارض نیروی جسمانی قهرمان و تقدیر

کاستی‌ها و احساسات و عواطف خدایان و الهه‌ها و رفتارهای آنان، عامل و منشاء جنگ تروا با یونانیان، است که به دنبال آن انسان و نیروهای فروتر را درگیر، مسئول و مظلوم می‌نماید؛ در نتیجه سرنوشت و امداد غیبی بر خدایان فریضه می‌شود. درواقع عامل و مقدمه‌ی نابودی تروا چنین است: شماری از خدایان از جمله زئوس و پوسیدون بر الهه‌ی دریاها تیتس، مادر آشیل - بزرگترین پهلوان یونان - دل باخته‌اند، پیشگویی چنین می‌گویند که پسر تیتس به مقامی بزرگتر از پدر می‌رسد (پیشگویی برای خدایان قابل تغییر و بازگشت است) زئوس کنار می‌کشد و تصمیم گرفت تیتس را به عقد پیلوس فانی درآورد (نتیجه این که خدایان خدعه می‌کنند و قداست و الهامات آن‌ها مقبول نیست، رفرنس چه جانم؟ سخن از خودم است). در هنگامه‌ی جشن، اریس (پیک زئوس، نزاع) دعوت نشده بود، اریس از کین سیب زرین نقاق را که بر روی آن «برای خوب‌ترین» نوشته بود، در میان افکند... سه الهه هرا، آتنه و آفرودیت هر کدام طالب آن شدند، زئوس از وساطت دست کشید، آن سه را نزد چوپانی در کوه آیدا به نام پاریس (فرزند پریام، پادشه ترواست و زمانی که هکوب او را در شکم داشت، خوابی می‌بیند و پیشگویی می‌شود که او نحس است و تروا را نابود خواهد کرد) فرستاد تا داوری کند و تقدیر نازل شود. او آفرودیت را برگزید، با این انتخاب و از این زمان خشم دو الهه هرا و آتنه را بر علیه تروا برانگیخت؛ بنابراین عشق و احساس خدایان، تدبیر و تعارض زئوس و پیلوس بر علیه یکدیگر، پیشگویی پیش از تولد آشیل و پیشگویی پیش از تولد پاریس بی‌اعتنایی خدایان به اریس، بی‌قیدی زئوس به نزاع الهه‌ها و کین اریس و رفتارهای انسان گونه و احساسی، قهر، خودستایی، عشق و شهوت خدایان هر کدام عواملی هستند که در تفسیر تقدیر و تحلیل آن و



نزول امداد رسانی غیبی بر پهلوان و تردید در پهلوانی قهرمانان نقش دارند؛ در تحلیل قدرت خدایان و پهلوانان نکته‌ای دیگر برجای است و آن کیفیت تقابل و رفتار پهلوانان به عنوان نیروی فروتر با خدایان به عنوان قدرت برتر است. تعامل این دو به گونه‌ای است که سلسله مراتب قدرت در آثار یونان چندان به چشم خوانندگان نمی‌آید و برای آن می‌توان دلایلی شمرد از آن جمله: **الف.** آنان سرشتی نیمه‌خدایی دارند و گاه بدان علت که نامیرا و روین‌تن هستند چندان از خدایان سرنوشت ابا ندارند؛ **ب.** قهرمانان به راحتی با خدایان مراوده و معامله می‌کنند و به طور فیزیکی و گاه به واسطه‌ی پیک (اریس) حضور آنان را می‌یابند؛ **ج.** قهرمانان خدایان را دارای روحیات و امیالی از روی نیاز همانند انسان دریافته‌اند؛ در نتیجه خود را در تبدیل و تغییر تصمیمات خدایان قادر و توانا دانسته و احکام خدایان را قابل بازگشت دیده و محتوم نمی‌دانند؛ بنابراین نزول تقدیر در باور قهرمان حماسه‌های یونان و تحلیل مخاطب با نفوذ آن قابل توجه است. در حماسه‌ی ایلید زمانی که پریام با وساطت مادر آشیل و خواست و حمایت زئوس برای بازپس گرفتن جنازه‌ی هکتور یاری می‌شود، آشیل با آن که از درخواست خدای خدایان (زئوس) و حتی پیک‌های او آگاه است در گفت‌وگویی که میان او و پریام رد و بدل می‌شود؛ پریام را تهدید می‌کند که خشم او را برانگیخته نکند؛ چرا که ممکن است درخواست خدایان را نادیده بگیرد؛ **د.** خدایان برای نزول تقدیر و سرنوشتی که قرار است در برابر پهلوانان ظهور نمایند؛ تدبیر می‌کنند. وسائط فراهم می‌کنند، مجلس فراهم کرده، مشورت می‌کنند و می‌کوشند؛ در واقع وقوع اراده‌ی آنان امری حتمی و به نحوی «کن‌فیکون» به نظر نمی‌رسد. از این منظر نیروی خدایان به عنوان منبع سرنوشت قهرمان و مردم، نیرویی یگانه و مقتدر پنداشته نمی‌شود؛ همانند آنچه از اجتماع خدایان و زئوس در تدبیر بازپس فرستادن جنازه‌ی هکتور به تروا و روانه کردن اریس به نزد تیتس مادر آشیل و واسطه کردن هرمس به نزد پریام می‌بینیم.



پهلوان در شاهنامه‌ی فردوسی پیوسته احترام و اعتنا به نیروی برتر را فرو نهاده و ضمن تلاش‌های قهرمانانه‌ی خود برای همگامی اراده‌ی تقدیر افلاکی و الهی با اراده‌ی خود در پایان کوشش‌هایش ردپای حضور تقدیر را مبنی بر پیروزی یا شکست خود تحلیل می‌کند؛ مانند تحلیلی که در پایان تراژدی رستم و سهراب از تقدیر و نیروی افلاکی می‌بینیم و یا در به ثمر رسیدن تلاش رستم هنگام نبرد او با اسفندیار روین تن می‌بینیم که بدون دخالت ظاهری و بی چون و چرای تقدیر، قدرت تدبیر قهرمان در یاری خواستن از سیمرغ برای برابر شدن دو نیرو پیش رفته و مثمر ثمر می‌شود (استعانت رستم از سیمرغ دلیل بر ضعف نیروی او نیست؛ چرا که نبرد رستم با اسفندیار، نبردی نابرابر است و این درخواست برای اعتدال نیروی قهرمانی است). اگرچه ممکن است درویرای پیکار رستم و اسفندیار تقدیر بر پیروزی رستم مقدر شده باشد؛ اما این تقدیر در خلال حماسه سیمای رفتار، اعمال و تلاش‌های قهرمان را غیر معقول و مجبور ترسیم نمی‌کند و پذیرش آن را برای مخاطبین دشوار نمی‌سازد. در حماسه‌ی گیلگمش قدرت، اقتدار و اراده‌ی پهلوانی از قهرمان دریافت نمی‌شود، اراده‌ی او حتی در دایره‌ای محدود نیز توفیق نمی‌یابد؛ او نیرویی خودخواه، غیر میهنی و ضد قهرمانی دارد، قادر به تغییر هیچ اراده‌ی در راستای تأثیر اراده‌ی خود نمی‌شود و نهایتاً تاریکی منحوس جهان زیرین و مرگ متنزل را تجربه می‌کند. با توجه به آنچه از حاکمیت سرنوشت و تعارض میان نیروی قهرمان و تقدیر گفته شد و نیز فواصل تاریخی که در شکل‌گیری آثار ایلید و اودیسه‌ی هومر (قرن هفتم پیش از میلاد) و گیلگمش با اثر فردوسی به چشم می‌خورد و به تبع آن اختلافات دینی، باورهای فرهنگی و قراردادهای اجتماعی میان سرزمین‌های ایران، یونان و بابل چنین نماید که بسیاری از مؤلفه‌های اخلاقی، رفتاری و توانایی قهرمانان یونان و بابل در مقایسه با شاهنامه‌ی فردوسی در زمان حاضر قابل پذیرش نبوده و سازگار با آداب و مؤلفه‌های پهلوانی نیست، از جمله خردگرایی و تعقل و نیروی ضعیف تدبیر پهلوانان در مقابل خشم و خودستایی آنان که در پی امیالشان بر انگیزته شده است؛ نمایان‌تر است. «آشیل به خاطر زنی که آگاممنون از



غنایم او کسر کرده، آرزو دارد که زئوس شکست را نصیب هم میهنانشان کند؛ تا فقدان او در جنگ احساس شود» (جمالی، ۱۳۸۶: ۲۳). بنابراین قهرمانان جزئی‌نگر، احساساتی و حساس، زودرنج و کم‌تدبیر و پرخاشجو و نه چندان واقع بین هستند و آینده‌نگر و در اندیشه‌ی رعایت اخلاقیات و نگاهداشت حقوق ملت و میهن و حتی حفظ نام و ننگ خود نیستند؛ در حالی که پهلوانان شاهنامه حیات پهلوانی خود را در گرو صیانت و ضبط این اوصاف می‌دانند: «آنچه آنان را چونان نیرومندترین انگیزه به کردار می‌آورد «نام» است؛ نامی که در آرمان‌های بلند و ارزش‌های والای انسانی در آن نهاده شده است» (کزازی، ۱۳۷۰: ۹۰). آنان وجود والای خود را و نیروی منحصرشان را در خدمت اهدافی عقلانی و پهلوانی می‌گذارند «محرک جنگ، حس افتخار و عشق به آزادی و میهن دوستی یا حس انتقام است. کین ایرج و خون سیاوش است که ایرانیان را به جنگ تورانیان می‌کشاند. عشق افتخار و حس نام‌جویی است که رستم و اسفندیار را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. آنچه اسفندیار را بدین نبرد هولناک بی‌سرانجام می‌کشاند، حسن نام‌جویی و آوازه‌طلبی است. آنچه رستم را وا می‌دارد که در حفظ نام به جان بکوشد، دوری از بدنامی و رسوایی است و ضعف زنانه‌ی ایلید را که زاییده‌ی عشق و زن است، ندارد» (زرین کوب، ۱۳۷۰: ۴۲). آنچه در تأثیر تقدیر در پهلوان خواندن قهرمانان بر تردید مخاطب می‌افزاید، اثرگذاری تقدیر بر «اختیار» قهرمانان در کردار آنان است. سئوالی که مطرح می‌شود: آیا افعالی چنین بزرگ و رشادتهایی چنین فرا انسانی و دلاورانه را که فاعل آنها حتمیت تقدیر است، می‌توان منسوب به پهلوانان حماسه‌ها دانست؟ و آیا به فرض پذیرش این انتساب، این اعمال شایسته‌ی بزرگداشت و تقدیر بوده و قهرمان را ارتقاء می‌بخشد یا خیر؟ عمل در صورتی برای قهرمانان مفاخره محسوب می‌شود که با اختیار و اقتدار فردی او صورت پذیرد. حال آن‌که جبر تقدیر و تردید در انتساب عمل به قهرمانان در آثار هومر و گیلگمش به اوج خود می‌رسد و در شاهنامه‌ی فردوسی این تردید محسوس نیست که علت را باید در نحوه‌ی قهرمان‌پردازی و نضج تقدیر توسط فردوسی و ترتیب اصل داستان‌ها تفسیر کرد.



فردوسی هیچ گاه جایگاه تدبیر، کیفیت، گفتگو، تعقل، نام‌جویی، صفات دلاورانه و ثانی قهرمانان را قربانی نکرده است؛ یعنی به تقدیر حاکمیت مطلق نبخشیده است، بلکه خواننده را تا پایان نبرد و حماسه با حضور خود پهلوان و قدرت او در انجام اعمال پیش می‌راند و آنگاه که حماسه به پایان رسید و نیروی پهلوان تماماً به نمایش گذاشته شد و نتیجه‌ی نبرد مشخص گردید، آن وقت پای تقدیر و تفسیر توسط فردوسی به میان می‌آید؛ به عبارتی سیاق پردازش در داستان‌های مورد استفاده‌ی فردوسی به گونه‌ای است که قهرمان راپیش از نتیجه و پیش از نمایش قدرت، از نتیجه آگاه نمی‌کند و از همان آغاز به ترسیم سیما و نیروی پهلوانان در مقابله با تقدیر روی نمی‌آورد و سرانجام آن دو را در مقابل همدیگر قرار نمی‌دهد، بلکه قهرمان را در اثر ارج نهاده و توان و اختیار او را قابل قبول و در عین حال پهلوانی و فراپیشی عرضه می‌کند.

قاعده این است که پهلوان آفریده‌ی خالق، نیرویی زمینی، و تنها تحت بندگی قدرت خداوند باشد و از بعد جسمانی به نسبت دیگر مخلوقات قویتر بوده و دارای توانایی و صفاتی است که او را از ابعاد مختلف از دیگران متمایز می‌کند؛ اما پیوسته نسبت به نیروی خشم ماورائی و خداوندی ترسان و به لطف او نازان است و برای رویارویی در نبردها و مخاصمه در همه احوال با خضوع به بندگی خویش و قدرت خداوندی اقرار نموده و از او یاری می‌طلبد. پهلوان رخ بر زمین می‌مالد و سجده می‌برد و با رسم قربانی کردن گاو و بره طلب حاجت می‌کند؛ چنان‌که در افعال پهلوانان شاهنامه‌ی فردوسی و ایلید و اودیسه‌ی هومر مشهود است؛ تلماک در سرود دوم اودیسه با آتیه چنین نیایش می‌کند: «ای خدایی که دوشینه به سرای ما در آمدی و مرا فرمودی که روان و رهسپار بر دریای مه‌آلود، از سرنوشت پدرم خبر گیرم! پدری که دیری است روی به راه آورده است، خواست مرا برآور» (هومر، ۱۳۸۱: ۳۳-۳۲). نیایش‌های هکتور، پنلوپ، رستم و.... در جای خود شنیدنی است. تمام این نیایش‌ها پیام آور باور پهلوانان مبنی بر این است که آنان قائل به وجود نیرویی ماورائی و برتر هستند؛ اما این قدرت برتر به اشکالی



در وجود قهرمانان متجلی می‌شود: در حماسه‌های یونان و گیلگمش پهلوان سبب یا واسطه‌ای توجیهی برای تحقق شکست یا پیروزی است که خدایان اراده کرده‌اند و قدرت جسمانی پهلوانان تنها در دایره‌ای مشهود است، خدایان دو گروه شده‌اند و در نزاع آنان هیچ نیرویی چه بشری و چه فوق بشری از پهلوان کارگر نمی‌افتد؛ خدایان آشکارا تدبیر و توان دلاوران را در راستای آنچه مقدر کرده‌اند، درهم می‌شکنند؛ همان‌گونه که لاکئون از پهلوانان تروا متوجه نیرنگ یونانیان می‌شود و اراده می‌کند، اهل تروا را بیاگاهاند؛ اما خدایان دشمن تروا دو ازدها برانگیخته‌اند که لاکئون و دو پسرش را می‌بلعد، از سویی بی‌تدبیری زئوس خود عامل جنگ یونان و تروا است؛ اما با آفرودیت به طرفداری تروائیانی می‌پردازد که شکست بهره‌ی آنان است. کوشش قهرمانان یونان مصداق تکاپوی غریق در آب است و اعمال، اختیار و تدبیر به طور کامل در پیروزی قهرمان رنگ می‌بازد و گاه قهرمان با علم به شکست یا غلبه بر رقیبی می‌جنگد که از پیش به او خبر داده شده‌است؛ همانند آنچه در پیروزی و مرگ آشیل و اودیسه گفته شد. خدایان در حماسه‌های یونان و بین‌النهرین دارای روحیه‌ای بسیار حساس و اثرپذیرند و به سرعت در مقابل هر رفتار اعم از ظلم انسان‌های میرا، خشم و درخواست آن‌ها به نزول تقدیر تصمیم می‌گیرند. این تصویر روشن از تقدیر چون با پیچیدگی در تحلیل و دریافت و قرائن و قراردادهای دینی همراه نیست؛ تأثیر وحدت‌چندانی ندارد. تقدیر براساس رفتار یا رفتارهایی محدود و این‌زمانی و لحظه‌ای مقدر می‌شود و آنچه نازل می‌شود، حاصل مجموعه‌ای از رفتارهای پهلوان نیست؛ بنابراین نیرو و فره‌ای که پهلوانان به خدایان اهدا می‌کنند، به شایستگی و کفایت آنان توجیه نمی‌شود؛ شخصیت قهرمان حماسه در خلال آثار یونان و گیلگمش در مسیری طولانی از زندگی گذشته‌ی آن‌ها شناخته نمی‌شود؛ یعنی شرط شایستگی و مشمول قدرت خدایان شدن «عادت به افعال نیک، نسب، نیک سرشت بودن» نیست. نکته‌ی دیگر این که تقدیر نازل شده در حماسه‌ها برای انسان‌ها و حتی الهه‌ها قطعیت و ماندگاری دائم ندارد و اعمالی چون نذر و نیاز و نیایش دردد و تبدیل و تأخیر آنچه اراده‌ی خدایان است (در دایره‌ی محدود)





کارگر است. در این حماسه‌ها خدایی یگانه و مطلق برای تقدیر نیست؛ هر کدام از الهه‌ها به حسب نیروی خود در حوزه‌ای از سرنوشت عمل می‌کنند (بهترین مصداق ربوده‌شدن پرسه‌فونه دختر الهه‌ی کشاورزی توسط هادس برادرزنوس و خشم دیمتر در تقدیری که برای پرسه‌فونه نازل شده است می‌باشد، تقدیر این است که او همسر هادس شود و در زیرزمین زندگی کند؛ اما با خشم مادر او، زنوس مقدر کرد پرسه‌فونه دو سوم سال را روی زمین زندگی کند (برن، ۱۳۸۴: ۹). اما تقدیر و تصمیم خدایان برای آسایش و عذاب قهرمان حتی با تبدیل و تعلل‌های کوتاه به وقوع خواهد پیوست؛ همانند آنچه بر تروا و گیلگمش اراده کرده بود که در طی یک سلسله حوادث و دلایل غیرمعقول و نمایش اقتدارهای پهلوانی چون هکتور، پریام، پاریس تحقق یافت. اما منشأ نیروی پهلوانان: پادشاه خدایان پنج نژاد متوالی را از انسان‌ها را خلق کرد، نژاد چهارم «نژادی از پهلوانان خدای گونه که نیمه خدا نامیده می‌شوند و قبل از ما می‌زیسته‌اند» (برن، ۱۳۸۴: ۱۲) هستند. یعنی در زمان خلقت در نهاد پهلوانان یونان نیروهای ماورائی تعبیه شده است؛ بنابراین توان و تلاش و حتی شکست انسان‌های بی‌بهره و عادی در مقایسه با این قهرمانان حقیر نیست و برای آنان ننگ شمرده نمی‌شود، که نصیب مافوق طبیعی دارند و تقدیر آنان را حمایت نموده است؛ چرا که امدادهای غیبی و فرا انسانی در تقویت قدرت قهرمانان دخالت دارد و این قدرت از آنان قهرمان به معنای واقعی نمی‌سازد. پیداست رویارویی پهلوانی با نیروی خدایی که پیروزی برای او حتمی است در برابر انسان یا سپاهی از این نیرو، بلکه دارای نیروی زمینی جنگ و مقابله‌ای نابرابر است. براین اساس پهلوانی و توان چنین قهرمانی مورد تردید است و پیوسته خواننده را در پذیرش آن بازمی‌دارد. به گفته‌ی علی مهدی‌زاده در اساطیر یونان و بین النهرین «تابو» یا نیروهای مانا رنگ و نمو بیشتری دارد و به یاری قهرمانان می‌شتابد، مانند انواع بادها که به یاری گیلگمش در نابودی غول جنگل سروستان خومبیه می‌شتابد، علاوه بر آن جادو و سحر در نهاد اشیاء طبیعی که در تجزیه و تقویت قدرت قهرمانان یاری‌گر است؛ همانند هرا و زدن چوب‌زرین بر پیکر اولیس برای بازگشت قدرت جوانی.



## خوان‌های قهرمان

آنچه از یک نیروی زمینی ابرمرد یا پهلوان می‌سازد، داشتن بهره‌ی خدایی پادشاهی، روئین تنی و صرفاً گذراندن چندین خوان و مرحله نیست؛ بلکه اعمال بزرگ و چشمگیری است که در جهت هدفی والا صورت می‌پذیرد و عامه‌ی مردم از انجام آن عاجز هستند. دکتر ذبیح‌الله صفا در تعریف حماسه می‌گوید: «نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی است» (صفا، ۱۳۸۷: ۸). بنابراین «کیفیت اعمال» در خلق حماسه و آفرینش پهلوان مختصه‌ای ضروری است. «از این رو حماسه را باید استوار بر اعمال دانست تا گفتگوها، گفتگو امری است که ارسطو نیز بدان اعتقاد داشت» (مک‌لیش، ۱۳۸۶: ۲۸). افعال قهرمان در صورتی کار بزرگ به حساب می‌آید که دارای ویژگی‌هایی باشد، از آن جمله، روایت‌گر نیازها و منافع مردمی و ملی باشد و نیز اخلاقی و متعالی باشد. قهرمان در آن عمل توفیق بیابد و در حصول آن سیمایی مقهور و خمود تحت هیچ شرایطی حتی تقدیری پیشگویی شده و یا ترس از مرگ و نرسیدن را ترسیم ننماید؛ بلکه پیوسته مدعی پیروزی، گردن‌افراز، غالب و قاهر متجلی می‌شود (این صفات برای قهرمان در عرصه‌ی گفتگو رقم می‌خورد). اعمال مبتنی بر انگیزه‌های شخصی نباشد، افعال و خوان‌ها در طی عقوبت و تزکیه‌ی نفس یا مجازات قهرمان دنبال نشود، عمل بر پایه‌ی تقدیری از پیش معلوم شده و نوید داده شده مبتنی بر شکست یا پیروزی پهلوان نباشد. بهتر آن است که پهلوان بی‌یاری‌گر باشد و در طی خوان‌ها حامی، مدافع یا نیروورسان نداشته باشد و هر چقدر انجام رسالت او منحصر به خود وی باشد، بهره‌ی او از آن عنوان پهلوانی بیشتر و ستودنی‌تر است. «هرکول» بزرگترین پهلوان یونان دوازده خوان معروفش را به فرماندهی «اورستیوس شاه مسینی» انجام می‌دهد؛ ظاهراً در خوان‌ها از حمایت حامی بشری بی‌بهره است؛ اما پیوسته از امداد ماورائی «یولائوس» و «آتنا» بهره می‌گیرد. هراکلس در چند خوان اهداف مفید و مردمی دارد؛ مانند کشتن شیرنیمایی، هودره‌ی لرنا (مار آبی چند سر) که تالاب‌های اطراف را نابود کرده



بود، کشتن گرازنر که روستاها را نابود کرده بود، پرندگان استومفالوس که کلیه غلات اطراف دریاچه استومفالوس را ویران کرده بود و... اما اقدامات خطیر او در چند جایگاه شأن پهلوان را بی‌ارج می‌کند: نخست هراکلس تحت فرماندهی نیروی جبری است و ناگزیر از انجام این خوان‌ها است؛ یعنی اراده‌ای اخلاقی ندارد و از سویی قهرمان مجبوری است که تحت سلطه محبوب نیست و هراکلس تنها نیست. نیروهایی ماورائی چون آتنا، یولائوس، بهره‌خدایی داشتن و حتی گاه یک سپاه را به یاری بسیج می‌کنند (برای تصاحب کمر بند ملکه‌ی آمازون). وی درخواست‌های ملال‌آور غیگویی دلفی را به دلیل ارتکاب گناهی نابخشودنی می‌پذیرد؛ او تمام فرزندانش را از ازدواج اول در طی یک دیوانگی کشته است؛ بنابراین خوان‌های قهرمان «نوعی مجازات و تزکیه‌ی نفس» اوست، از سویی دیگر هراکلس دارای ویژگی‌های فوق‌بشری است که قدرت او را صیانت می‌کند. تزه‌ی آتنی هم باشرایطی مشابه با هراکلس خوان‌هایی را در جستجوی پدر طی می‌کند و «به نظر می‌رسد اعمالی که تزه در سفر از تروزیل به آتن انجام می‌دهد، به این منظور طراحی شده که در رقابت با ماجراهای هراکلس قرار گیرد» (برن، ۱۳۸۴: ۳۱). در حماسه‌ی گیلگمش شاهد چند خوان هستیم؛ مبارزه‌ی پهلوان با «انکیدو» که دفع زیان و تباهی خود پهلوان و نهایتاً سازش اوست. مبارزه‌ی پهلوان با خومبیه به منظور تغییر مطنه‌ی (اسم مکان است به معنی جای ظن و گمان است. دیدگاه خوبه یا همین مطنه؟) مردم از سوی پهلوان به سوی خومبیه است، مبارزه با الهه ایشتر به علت رنجش او از گیلگمش و نفرین پهلوان که به عشق او اعتنا نکرد و چند خوان فاقد جنگ اما ملزم احتیاط که با مخاطره است و برای دستیابی به اکسیر حیات قهرمان سپرده می‌شود که پهلوان از اصلی‌ترین شرط اوت-نه پیشیم که نخواهیدن است؛ در مانده می‌شود. نتیجه این که قهرمان خوانی در پیش ندارد، بی‌هدف است، مقهور نیروهای خارجی و ماورائی است، در طی حماسه تردید، دگرگونی و فال‌زدن‌ها او را مغلوب نموده و دارای حامی است و زمانی که انکیدو نیست دگرگون می‌شود. در حماسه‌ی اودیسه که به وی به نفرین خدایان مقدر شده بود که به مدت



بیست سال از بازگشت به ایتا کا محروم شود، مشکلاتی بسیار را با یاران خود پشت سر گذرانید از جمله مواجهه با کیکون ها، لوتوس خواران، کوکلوپ ها یا غولان عظیم الجثه یک چشم، کرکه ی جادوگر و تبدیل یاران اودیسه به خوک، سیرن ها، اسکولا، و خاروبدیس، رمه ی خورشید، کالیسو را می توان نام برد (همان: ۵۵). اودیسه نیز مصداق پهلوانی است که به تدبیر خدایان و اجبار آنان می جنگد، با اجبار آنان از جنگ ظالمانه ای که تقدیر او به بد پیشگویی شده و از آن می گریزد؛ بازگردانیده می شود و به اجبار آنان مجازات می شود، خوان های این قهرمان تماماً مؤید آن است که قهرمان تنها بازیچه ای در دست تقدیر و خدایان است و هیچ اختیاری در افعال خود ندارد: «سرنوشت همه ی بافته های آدمیان را پنبه می کند» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۶۲). در واقع اودیسه «جبراً مختار است» و چنین جبری که هدف، اخلاق، اختیار، استقلال در توان و جمعاً تمامی ابعاد شخصیتی قهرمان را کنترل می کند؛ پهلوان را در ذهن معقول مترسم نمی کند؛ گفتنی است قهرمان در حماسه های گیلگمش، حماسه های یونان و ایران تحت تأثیر تقدیر است؛ اما شدت و ضعف آن در همگی آنها یکسان نیست؛ می توان ادعا کرد در حماسه های یونان قهرمان واقعی مرئی تقدیر است و قهرمان به معنای انسان، یک رشته ی نامرئی است که ذهن به سختی آن را تحلیل می کند «در حماسه های بزرگ یونان، تقدیر و سرنوشت سهم مهمی برعهده دارند، این سرنوشت تغییرناپذیر است و قدرت بشری نمی تواند از وقوع آن جلوگیری کند و شاید به همین علت است که گفته اند در تراژدی های یونان آدمیان بازیچه ی دست امیال و هوس های خدایانند.» (صناعی، ۱۳۷۰: ۳۱۳). و در گیلگمش خدایان، قهر و نازی با گرفت و گیر را بر قهرمان عرضه می کنند و نهایتاً تقدیر را بر زمین می نشانند؛ اما قهرمان شاهنامه در مقابله با تقدیر حضور دارد، قهرمان تماماً بازیچه ی تقدیر نیست، می کوشد و حتی داعیه ی آن دارد که با تقدیر افلاکی درآویزد؛ یعنی به روشنی پرده ی اسرار تقدیر بر پهلوان دریده نیست، او رخدادها را در پایان کار تحلیل تقدیرمدار می کند و مجموعاً ضمنی بودن امور محتوم، تلاش ها، اهداف، گفتگوها و داعیه های پهلوان، امیال و



اعمال او را به خوبی سامان داده و به نضجی پهلوانانه در خلال حماسه می‌نشانند. شاید بشود از زبان فردوسی به غالب بودن تقدیر اقرار کرد:

تو گیتی چه سازی که خود ساخته است      جهاندار از این کار پرداخته است  
زمانه نبشته دگرگونه داشت      چنان کو گذارد بیاید گذاشت

(شعار، انوری، ۱۳۷۴: ۸۸)

اما پهلوان هیچ‌گاه چه پیش از جنگ و چه در هنگام پیکار با هم‌اورد خود در مقابل تقدیر زانو نمی‌زند و تا تجربه‌ی تقدیر می‌کوشد.

### هدف قهرمان

معمولاً به حسب ارزش و اهمیتی که هدف قهرمان دارد، میزان پهلوانی او نیز سنجیده می‌شود؛ بدین معنا که هرچقدر هدف والا، عمومی، میهنی و در پی ارزش‌ها و اخلاقیات، ظلم‌ستیزی و نوع‌دوستی باشد، علاوه بر آن که مخاطبین بیشتری را حمایت و همراهی کند، رشادت‌های قهرمان نیز معقول‌تر بوده و حماسه‌ای ملی خلق می‌شود و اگر هدف غیر از این باشد، آرمان‌ها، قدرت، تعقل و تدبیر پهلوان به شکلی ناستوده تحت شعاع قرار می‌گیرد؛ رستم جان برکف نهاده‌ای حامی ایران و توران است (رستم هم حامی ایران است هم توران). چرا توران را خط زدیدی؟ تاحدی که در حمایت از مردم ایران و کاووس عشق و مهر فرزندی که به تعبیر فردوسی



وحوش نیز توان تشخیص آن را دارند به علت حس خشم و حمایت پهلوانی در او بیدار نمی‌شود:

همی بچه را باز داند ستور      چه ماهی به دریا چه در دشت گور

(همان: ۱۶۳)

در جنگ هاماوران با انگیزه‌ی نجات شاه ایران پس از چهار سال اسارت، موفق به رهایی کاووس می‌شود. رستم برای نابود کردن افراسیاب، کیخسرو را مدد می‌رساند؛ یعنی در مجموع حماسه آفرینی‌های خود را با هدفی واهی و خودخواهانه پی نمی‌افکند. اما گیلگمش پهلوانی است که در آغاز حماسه چنین توصیف می‌شود: «گیلگمش که سه یک انسان بوده و دو دیگر خدا/ بیداد او بر خلق وقفه نمی‌افتاد، نه به روز و نه به شب/ با این همه اما حراست دیوار اوروک و صیانت حریم مقدس گیلگمش را بود» (شاملو، ۱۳۹۰: ۲). صیانت و دیوار ساختن برای شهر به نحوی که به طغیان مردم بیانجامد؛ نه تنها صیانت نیست بلکه ضیافت بر فضیحت است؛ چرا که او برای جوانانی که در ساخت دیوار شهر شراکت دارند، حق همبستری با دوشیزگان شهر را قائل است. گیلگمش را در هیچ یک از افعالش نمی‌توان مصداق یک قهرمان دانست چه در ساختن دیوارهای اوروک که خود اساس نوعی بی‌حفاظی است و چه در سفرهایی که به سوی جاودانگی دارد؛ این سفرها به تعبیر فهیمه غنی‌نژاد «سفر به مرگ در جستجوی بی‌مرگی است» و خود بنیاد نوعی خود بین و تلاش برای مشروعیت بخشید به حاکمیت مستبدانه‌اش بود. گیلگمش ضد قهرمانی است که تلاش می‌کند، صدای نارضایتی مردمی را که انکیدو، برای حمایت آنان مأمور است، به دو گونه فرو بنشانند؛ اول آن که در نبرد با انکیدو پس از غلبه بر وی حریف را نمی‌کشد و حامی مردم را با خود متحد و یار جلوه می‌دهد؛ دوم با حمایت انکیدویی که حامی مردم است، نگاه ظلم‌ستیز مردم را از خود به سمت خومبیه نگهبان جنگل سدر معطوف می‌کند و با هدف مخاصمه با ظلم و پلید خواندن خومبیه



ذهن و توجه مردم را به سوی خارج از شهر متمایل می‌کند. فقدان هدف میهنی و ملی برای گیلگمش به شکلی دیگر نیز نمود می‌یابد؛ آنجا که الهه ایشتر مفتون قهرمان شده و برخورد ناقهرمان حماسه چنان بی‌تدبیر بود که در پی راندن ایشتر غضب و شکایت بردن وی به سوی خدایان سبب شد، شمار بسیاری از جوانان شهر اوروک در پی نعره‌های گاو آسمان در زمین بلعیده شوند. مجموعاً در این حماسه، هدف خارج از هوای نفس قهرمان نیست و هدف قهرمان در خلال حماسه تنها ترهیب و اغوا با رفتاری ریایی علیه مردم است. فقدان، ضعف یا سوءهدف قهرمان بزرگترین ضعف این اثر است که منجر شده حماسه از حیث ارزش معنوی و اخلاقی فاقد جایگاه و اعتنای عمیق شود. نقطه‌ی آغاز و انجام حماسه‌ی گیلگمش از این دیدگاه شکست قهرمان را رقم می‌زند؛ چراکه او حتی هدف جاودانگی خود را با قاطعیت دنبال نمی‌کند؛ بلکه روندی حزن‌آلود، ناکام و ناتوان دارد. زمانی که «اوت-نه‌پیشتم» از او می‌خواهد برای شرط جاودانگی هفت شبانه‌روز نخوابد، قهرمان خسته و مأیوس را خواب می‌رباید، زمانی دیگر مارگیاہ جاودانگی را از او ربود و او باردیگر با زاری انعطاف نشان می‌دهد و در شرایطی که به هدف دست نیافته، مقهور سرنوشت و ترسان از مرگ، شکست خورده به اوروک برمی‌گردد. در حماسه‌های یونان هدف به شدت ضعیف است و حتی گاهی هدف قهرمان به ودیعه سپرده می‌شود و گاه بی‌آن‌که بدان نائل شود، آن را رها می‌کند؛ همانند آنچه در داستان «تزه‌ی آتنی» در جستجوی پدرش «آیگیوس» می‌بینیم. به نقل از روایات مختلف تزه زمانی که در جستجوی پدر از تروازین به آتن می‌رود؛ تارسیدن به مقصد با خبیثان متعددی چون پریفیتس (راهزن شل)، سینیس (متخصص شقه کردن مسافران)، اسکایرون ویرانگر، پروکرستیس بدنام (دارنده‌ی تخت‌خواب کشنده) و میدیای جادوگر روبرو می‌شود و بر آنها غلبه می‌کند؛ سپس به پدر می‌رسد؛ اما در سفری که برای نابودی ماینوتور می‌رود پدر را رها کرده و به او قول می‌دهد، سلامت و پیروز بازگردد در حالی که بادیان‌های سفید را به نشانه‌ی پیروزی برافراشته است. تزه در طی سفر با آریادنه آشنا شده و عاشق او می‌شود؛ اما بی‌هیچ دلیل قانع‌کننده و



خلاف آیین پهلوانی آریادنه را رها می‌کند و در هنگام بازگشت به دلیل غمی نامعلوم فراموش می‌کند، بادیان‌های سفید را برافرازد، پدر با دیدن بادیان‌های سیاه، خودکشی می‌کند، یعنی قهرمان از هدف اصلی به اهداف فرعی باز می‌ماند و در حماسه‌ی ایلداد و اودیسه هدف پهلوانانی چون آشیل، اودیسه، پاتروکل، آگاممنون، منلائوس، آیاس و... مجموعاً یونان و تروا تنها «هلن» است؛ زنی که نه اسوه‌ی وفا به همسر است و نه جنگاوری و دلاوری دارد. زنانی که نه جنگجویند و نه صاحب هنری خاص غیر از بافندگی. جادوگر و ابزار شهوت و نزاعند» اصولاً با نگاهی فراگیر به حماسه‌های باخترزمین آشکارا می‌بینیم که زنان در آنها تأثیر بنیادین دارند و در پس هر رویداد بزرگ حماسی، زنی را می‌توان نهفته دانست، تروا خود در پی ربوده شدن هلن پدید آمد. یونانیان به تروا تاختند تا او را بازپس گیرند و در اودیسه نیز واپسین و برترین رویداد داستان به زنی باز می‌خوریم به نام پنلوپ. (کزازی، ۱۳۶۷، ۸). در واقع منشاء پیدایش این حماسه خشم، غرور و بی‌تدبیری پهلوانان و خدایان است. قرائنی چون سرنوشت‌از پیش معلوم شده و پیشگویی‌هایی که توسط «کالکاس» پیش از جنگ در مجازات پهلوانان یونان بیان می‌شود؛ می‌توانست دلیلی بازدارنده برای قهرمانان از جنگ باشد، مبنی بر این که هلن نمی‌تواند هدف ارزشمندی برای جنگ دو سرزمین و نابودی تروا باشد؛ بنابراین حول این هدف کم‌مایه و ویژگی‌های قهرمانی رقم نمی‌خورد، بر این اساس در یونان و تروا هیچ شخصیتی به معنای قهرمانی به چشم نمی‌خورد به جز هکتور که با هدف صیانت از مردم تروا و بی‌هیچ هدف شخصی جان خود و خانواده را از دست می‌دهد و البته رسالت پیام‌پیر نیز که با هدف بازپس‌گیری جسد فرزندش به شجاعتی بی‌بدیل همت می‌کند، قابل اعتناست؛ گرچه این بخش حماسه هم‌خالی از ضعف نیست؛ چرا که پیام با استعانت نیروی غیبی زئوس و حمایت پیک او «هرمس» اقدام می‌کند و در بعد «تدبیر» و ارتباط با آشیل نیز پردازشگر آن زئوس است.





## حامی قهرمان

نیروی جسمانی که پهلوانی قهرمان حول آن می‌گردد، منوط به شرایطی است؛ عناصری این قدرت را تقویت می‌کند و عواملی موجب تضعیف و تردید در آن می‌شود، از آن جمله: تقدیر، دارا بودن بهره‌های غیر بشری، رویینه بودن، دخالت خدایان، دخالت پیشگویان، خواب‌ها، رؤیاها و حامیان پهلوان را می‌توان نام برد؛ بدین معنا که پهلوان به عنوان نیرویی محکم و یگانه شناخته می‌شود که از او استمداد می‌جویند، نیرویی که با یکه تازی و یگانگی قدرت محیرالعقول جلوه کرده و مشکل گشا و حامی دیگران و منافع عموم است؛ گیلگمش را انکیدو و بهره‌ی خدایی او حمایت می‌کند، هراکلس را نیروی خدایان، آخیلوس را رویینه بودن و نیروی الهه‌ها و خدایان طرفدار یونان چون هرا، آتنه و... واز سویی پاتروکل به عنوان نیرویی روانی. اسفندیار را فره ایزدی و رویینه شدن امداد می‌رساند، اما پهلوانی هکتور، رستم، سهراب و دیگر پهلوانان شاهنامه با چنین بهره‌هایی افزوده نمی‌گردد. درواقع قهرمانان هرچقدر در مسیر خوان‌ها و رشادت‌های خود تنها تر باشند و مقابله آن‌ها تنها به تن خویش و رویارویی با حریف باشد، ستودنی تر و با مؤلفه‌های حماسه و قهرمانی همخوانی بیشتری دارد؛ گویی فردوسی و پهلوانان حماسه نیز براین امر واقف و معترف‌اند؛ شاهد این مدعا سهراب نوجوان است که رستم را تنها به میدان نبرد طلب می‌کند:

به رستم چنین گفت که «اندر گذشت  
ز من جنگ و پیکار سوی تو گشت

از ایران نخواهی دگر یار کس  
چو من با تو باشم به آورد بس

(همان: ۱۵۷)



این ابیات بیانگر آن است که پهلوان دارای روحیه‌ای غیوراست و در برابر هیچ نیرویی به منظورترحم و یاری سر فرو نمی‌آورد؛ چون و آن را با استواری نفس خود مغایر می‌داند. در خوان سوم رستم که مبارزه با اژدها است، رخس چند بار سعی می‌کند، پهلوان را از خطر حضور اژدها بیاگاهاند، چنان‌که بارها سم بر زمین می‌کوبید، تا پهلوان را از خطر آگاه و حمایت‌کند؛ اما پهلوان هر بار با سرمستی رخس را باز می‌دارد. در مبارزه با اسفندیار به درخواست زال، نیروی سیمرغ فراخوانده می‌شود که و آن حمایتی جسمانی نیست؛ بلکه برای رعایت اعتدال نیروها و درخواست جنگ برابر میان دو پهلوان است؛ چون اسفندیار روین‌تن است.

اما مقابله‌ی رویاروی و فردی در ایلید ضعیف است؛ همانند مقابله‌ی پاریس و آشیل که قهرمان تروایی به گونه‌ای ضد قهرمان می‌گریزد و سپس با عنایت نیروهای غیبی بر آخیلوس فائق می‌آید.

### تقابل قهرمانان

نمایش و توصیف قهرمانان در حماسه‌های یونان به شکلی مستقیم، بی‌پرده و عریان است؛ خواننده هیچ گاه برای شناسایی ویژگی‌های اخلاقی و اعتقادی قهرمان، متوسل به حدس و گمان نمی‌شود. او به راحتی می‌تواند در مورد هریک از قهرمانان حکم به خوب یا بد بودن صادر کند. داستان‌های حماسی هومر فضاهای خالی و خلأوار را در لابلای شخصیت دلاوران برای غوطه خوردن ذهن خواننده برجای نگذاشته است و این سبب شده، تا به راحتی بتوان به تقابل خیر و شر برای قهرمانان قائل شد. چنان‌که خشم ناجوانمردانه‌ی آخیلوس در برابر هکتور، رفتار غرورآمیز آشیل در رویارویی با پریام پیر که نه تنها میهمان اوست، بلکه پیری کهنسال است، رقت و حقارتی تحمیلی را از سوی آشیل بر پریام به نمایش می‌گذارد؛ همچنین ستیز و کشمکش میان آگاممنون و آخیلوس که اساس آن کنیزکی اسیر به نام بریزیس بود؛ در نوع

خود بیانگر تقابل نیروهای ضدقهرمانی در مقابل یکدیگر است: «با این همه، تهدید مرا بشنو. اکنون که آپولون می‌خواهد کریزیس را از دستم به در برد، من نیز به نوبه‌ی خود به خیمه‌ی تو می‌روم و بریزنیس زیبا را که سهم توست از آنجا می‌آورم، تا تو بدانی چسان از تو زورمندترم..» (هومر، ۱۳۸۵: ۵۳). در حماسه‌ی گیلگمش شاهد هیچ نبرد تن به تنی از پهلوانان نیستیم؛ تنها زمانی که مردم اوروک از خدایان خواستار نیرویی بر علیه گیلگمش می‌شوند، در نبرد آغازین آن‌ها و قبل از آن که طرح دوستی میان آن دو ریخته شود، شاهد تقابل نیروی خیر انکیدو و نیروی شر یا ضد قهرمانی گیلگمش هستیم. گیلگمش در تقابل خدایان قرار می‌گیرد و آن‌ها برای دفع ضرر وی اجتماع می‌کنند. در صحنه‌ای دیگر در مقابل الهه «ایشتر» و عموماً رویاروی مردم اوروک قرار می‌گیرد. در حماسه‌ی فردوسی ظاهراً پهلوانان در مقابل همدیگر قرار دارند؛ اما معیارهای پهلوانی هیچ کدام مهمل‌گذارده نمی‌شود، هر دوی آن‌ها هدفمند، نام‌جو و دارای خواست‌های میهنی، ستوده و اخلاقی هستند؛ تاجایی که خواننده توان برای جانبداری از یک‌طرف پیکار را ندارد: «در کشمکش رستم و اسفندیار نمی‌دانم کدامیک از آن‌ها را بایدسزای همدردی شمرد، گهگاه فکر می‌کنم هر دو همدردی انسان را برمی‌انگیزند؛ زیرا هر دو در سر دو راه بین مرگ شرافتمندانه و زندگی آبروباخته واقع شده‌اند. حماسه‌پرداز طوس خود بیشتر از دیگران به این نکته توجه دارد؛ زیرا به هر دو پهلوان عشق می‌ورزد و دوست ندارد هیچ یک از آن‌ها حیثیت و آوازه‌ی پهلوانی خود را فدای زندگی نه چندان مطلوب سازد» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۸۷). شاید گفتار بیان فردوسی را در یک جمله بتوان بیان کرد. او هیچ‌گاه جانبی را فرو نمی‌گذارد تا سویه‌ای دیگر بنا کند.

### تدبیر مقهور تقدیر

تدبیر در شیوه‌های زورآزمایی در حماسه‌های مورد نقد، ظهور و بروز می‌کند؛ اما نه تدبیر و نه قوای جسمانی پهلوان را در نبرد با سرنوشت و تقدیر آسمانی توفیق ندارد. رستم هنگام نبرد با



سهراب دوازده ساله، کهنسالی کار آزموده، صبور و متفکر است که سهراب این اوصاف را مختص رستم می‌داند و می‌خواهد او را شناسایی کند؛ اما رستم با نفوذ تقدیر خود را دور از اوصاف پهلوانی رستم معرفی می‌کند. سهراب در تدبیر و دریافت کار، کنجکاوی و شناسایی پدر با شرایط قهرمانی پذیرفتنی‌تر است و رستم در ابتدای پیکار با فرزند و در حدیث نفسی که پس از مشاهده‌ی سپاه ایران با خود دارد، تدبیر را بایسته می‌یابد:

به دل گفت که این کار آهرمن است      نه این رستخیز از پی یک تن است

(انوری، شعار، ۱۳۷۹: ۱۵۷)

در جایی دیگر رستم، سهراب را به آرامش می‌خواند و این حاکی از وقار و تجربه‌ی پهلوانی رستم است:

بدو گفت نرم، ای جوانمرد، نرم      زمین سرد و خشک و سخن گرم و نرم

(همان: ۱۵۷)

رستم که پهلوانی با اوصاف ستوده است، تدبیر را ضروری می‌داند و صبور و باتجربه است، با این حال بارها انعطاف سهراب را برای شناسایی پدر نادیده می‌گیرد:

من ایدون گمانم که تو رستمی      گر از تخمه‌ی نامور نیمی

چنین داد پاسخ که رستم نیم      هم از تخمه‌ی سام نیم

(همان: ۱۵۸)

کیفیت تصویری که از کردار رستم در مواجهه با سهراب عرضه می‌شود، تقدیری است که غلبه بر تدبیر و پهلوان خلق یک غمنامه را اراده کرده است که آن مرگ سهراب است.

گیلگمش قهرمان حماسه‌ی بابل، پادشاه مردم و درعین حال یک بهره‌ی آدمی و دو بهره‌ی خدایی دارد. با این اوصاف، نژاد خدایی او، مسئولیت پادشاهی و در راستای آن انتظام امور، حفظ عدالت و رعایت رعایا و حقوق مردم و عنوان قهرمانی با مؤلفه‌های: مدیر بودن، جامع کمالات بودن و پشتوانه‌ی یک ملت و قوم شدن، نه تنها او را قهرمان معرفی نمی‌کند؛ بلکه با نگاهی واقع‌بینانه او قهرمانی بی‌اعتنا، کوتاه‌بین و بی‌تدبیر است که با توجه به نارضایتی مردم و دادخواهی از خدایان، نمی‌توان عمل او را در فرهنگ بین‌النهرین پذیرفته شده دانست و به تبع آن تصرف در نوامیس را جزو حق ارباب بر رعایای خویش توجیه کرد؛ چرا که پادشاه مسوول انتظام امور است. در واقع این تدبیر از جانب چنین قهرمانی نقطه‌ی عطف حماسه‌ای است که پهلوان آن ناقهرمان و ضد مردمی است. تدبیر در اسطوره‌های یونانی از هرسو بیانگر ضعف پهلوان به حساب می‌آید. خدایان، پهلوانان، الهه‌ها و... همه تدبیری مورد تردید داشته‌و یا فاقد تدبیر هستند. چنان‌که زئوس با ازدواج‌های مکرر و تحریک حس حسادت زنان خدایی بی‌تدبیر است. ضعف او در پیدایش جنگ تروا برای متقاعد کردن الهه‌ها و روانه ساختن آن‌ها به سوی پاریس، متحد نمودن تمامی پهلوانان و قول ستاندن از آن‌ها که برای رهایی هلن - اگر به حکم تقدیر ربوده شود- بجنگند، از نمونه‌های بی‌تدبیری اوست. اسوه‌ی پهلوانی یونان، آشیل برای انتقام دوست خود پاتروکل رفتاری خام و خلاف آئین قهرمانی دارد و خشم او بر تدبیرش غالب است. پیام برای بازپس گرفتن جسد فرزندش هکتور از زئوس به چند و چونی برخورد با آشیل می‌رسد. البته پیام، خود پس از شنیدن پیشگویی نابودی تروا تدبیری ضعیف در دفع پاریس اندیشید (هر چند تقدیر غالب بر تدبیر است). و مجموعاً خدایان برای تدبیر پس از وقوع حادثه تصمیم می‌گیرند نه پیش از آن. در نگاهی کلی تدبیر در حماسه‌های مورد بحث در مقابله با تقدیر مهره‌ای حاشیه‌ای است و البته در حماسه‌های یونانی و گیلگمش در داستان پردازی، چیش شکست تدبیر به گونه‌ای مردود است؛ به نحوی که هر جزء از پیکره‌ی داستان جزئی دیگر را نفی می‌کند؛ اما در حماسه‌ی فردوسی این نفی در سراسر داستان رنگ



ندارد و با یک رشته رخدادهای واقعی که بر مدار علت و معلول می‌چرخد؛ تقدیر بر کرسی قبول در حماسه می‌نشیند و به فرجام با پیشرفتی قابل قبول تقدیر بر تدبیر غلبه می‌کند.

### مرگ قهرمان

مرگ در حماسه‌های گیلگمش و ایللیاد و اودیسه به مراتب سهمناک و مخوف‌تر از شاهنامه ترسیم شده است و در نوع خود، توان و تلاش و روحیه‌ی جسارت و شکست‌ناپذیری را به شدت تضعیف می‌کند؛ تاجایی که پهلوان را به زانو در می‌آورد، او به دنبال راه فرار می‌رود، می‌گریزد، می‌گرید و تضرع می‌کند؛ چنان‌که گیلگمش پس از مرگ حامی خود انکید و به سرگشتگی سختی مبتلا شده و به دنبال راز جاودانگی و فرار از مرگ نزد اوت- نه‌پیشتم‌جاودان رهسپار می‌شود، در اینجا پهلوان هدفی خودخواهانه و نه میهنی‌وملی دارد و از سوئی‌گریز و فرار و کردار او در مواجهه با مرگ، پهلوان را شکست‌پذیر تصویر می‌کند: «...فرو شده در یک پوست شیر... گوشت خدایان را بر پیکر داشت؛ اما در اعماق هستی خود غمگین است، چهره‌اش به‌سان مسافری بود که راه درازی را پیموده باشد (مک‌کال، ۱۳۸۵: ۶۱). این کنش و مرز میان پهلوان و افراد عادی را در می‌نوردد. اقرار گیلگمش به ترس از مرگ، کوشش اوت- نه‌پیشتم برای توجیه حقانیت مرگ پهلوان و گریستن او پس از آن که مار گیاه جاودانگی را می‌رباید، با مؤلفه‌های قهرمانی همخوانی ندارد «هیچ‌کس چهره‌ی مرگ را نمی‌بیند، هیچ‌کس صدای مرگ را نمی‌شنود مرگ وحشی فقط انسان را بر زمین می‌کوبد. گاهی خانه‌ای می‌سازیم.... خوابیدن و مرگ درست مانند یکدیگرند، تصویر مرگ را می‌توان کشید» (همان: ۶۳). شاهنامه: مرگ در شاهنامه فردوسی برای پهلوانان ابتدا با تقدیر افلاکی (زمانه، سپهر، روزگار) و سپس تقدیر الهی توجیه می‌شود. چنان‌که کیکاووس، رستم را در مرگ فرزند تسکین می‌دهد:

چنین است کردار چرخ بلند      به دستی کلاه و به دیگر کمند



زمانه برانگیختش با سپاه      که ایدر به دست تو گردد تباه

(انوری، شعار، ۱۳۷۹: ۱۵۷).

رستم در مرگ فرزند مویه می‌کند، خاک بر سر و روی می‌پاشد و مرثیه‌سرایی کرده و نادم است، او نیز چون گیلگمش به واکنش در برابر مرگ خوانده می‌شود؛ اما انعطاف وی از سردرد برای مرگ فرزندی است که با خطایی نادانسته موجب به کشتن او و شکستن دل تهمینه شده است:

چه گویم چو آگه شود مادرش؟      چگونه فرستم کسی را برش؟

(همان: ۱۹۵)

از سویی دیگر مویه‌ی رستم از ظلمی حکایت می‌کند که به شاه سمنگان رواداشته است و نیز ترس از ننگی دارد که صفات قهرمانی و اعتقادی او و تبارش را خدشه‌دار می‌کند:

پدرش آن گرانمایه پهلوان      چه گوید بدان پاکدخت جوان

بر این تخمه‌ی سام نفرین کند      همه نام من پیر بد دین کنند

(همان: ۱۹۵)

اما مرگ رستم درحالی است که رسالت پهلوانی خود را به پایان رسانده، بردشمنان بدآیین چون افراسیاب غلبه کرده است و کین پهلوانان بزرگ چون سیاوش را خواسته و بارنامه‌ای فاخر فراهم ساخته است؛ بنابراین مرگ او در مبارزه‌ای که مبین شکست باشد، اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه خدعه‌ای از سوی برادرش شغاد است که در آخرین دم رستم او را با تیری بر درخت دوخته و پایان حماسه را با پیروزی و مرگ خود خلق می‌کند.

## نتیجه‌گیری

نتایج عبارت از: **الف.** قهرمانان راستین در حماسه‌های بزرگ و پذیرفته شده دارای مؤلفه‌هایی هستند که برحسب داشتن این ویژگی‌ها عنوان قهرمانان حقیقی و بر اساس دوری یا فقدان این اوصاف، عنوان ضد قهرمان می‌گیرند؛ **ب.** تنها تأیید عمومی مردم یک جامعه در تعریف شخصیت قهرمان و انجام دادن کردارهای خاص ملاک نیست و از جنگجویان یک اثر حماسی قهرمان واقعی ساخته نمی‌شود؛ **ج.** شیوه‌ی داستان‌پردازی در تمام حماسه‌ها روندی قهرمان پرور ندارد؛ یعنی نظم، ترتیب و جایگاه عناصر داستان و مفاهیم آن، قهرمان را به شاخص‌های حقیقی خود سوق نمی‌دهد؛ بنابراین حماسه گاه خالق ضد قهرمان است و گاه خالق قهرمان است، ازسویی برای پذیرش قهرمان یا ضد قهرمانی که در اصل داستان‌های حماسه‌پردازان وجود دارد، کیفیت حماسه‌پردازی، حماسه‌سرایان اثرگذار است؛ **د.** معیار قهرمانی برای پهلوان تنها مؤلفه‌های پسندیده فردی فرهنگی و حتی میهنی نیست، بلکه به علت ریشه‌ی مشترکی که اساطیر در نزد اقوام گوناگون دارد، قهرمان راستین می‌بایست مقبول ملت‌ها و مردمانی فرامرزی باشد؛ **هـ.** تنها جنگیدن و بر نیروی حریف در هر شرایطی غلبه کردن معیار قهرمانی نیست، بلکه طبیعی بودن توان جسمانی قهرمان، پرهیز از نیرو گرفتن از حامی؛ یعنی حاصل‌نشدن آن از نیروی خدایان و الهه‌ها، برای قهرمان ملاک است و شکست یا پیروزی قهرمان حاصل‌تحمیل و اجبار تقدیر نباشد؛ **و.** قهرمان در طلب خواست‌ها و اهداف ناچیز فردی نیست، بلکه در پی اهدافی عمومی، ملی و میهنی ایثار کرده و مطرح می‌شود و باتکیه بر قدرت شگرف پهلوانی خود، برای دستیابی به چنین اهداف والایی حاضر به عناد با تقدیر حتمی شده و با وجود آگاهی از غلبه‌ی تقدیر در برابر آن گردن برمی‌افرازد؛ **ز.** عموم قهرمانان یک حماسه الگوی همه جانبه‌ای از اخلاقیات ستودنی هستند و برای حمایت از آرمان‌های سرزمینی





قیام نموده‌اند؛ بنابراین تحت تحمیل‌های تقدیر و خدایان سرنوشت، محکوم کردن و تخریب یکی از قهرمانان در حین رویارویی و نبرد سبب می‌شود، حماسه ضعیف و در بوته‌ی قهرمانی قابل اعتنا نگردد؛ ح. پهلوانان حماسه دارای اوصافی چون: سرمستی، بی‌اعتنائی به فال‌زدن‌های زنانه، پیشگویی، قاطع و انعطاف‌ناپذیر، از ظلم ترسان و نازان به نیروی جسمانی خویش است. او داعیه‌ی مبارزه با هر قدرتی ولو تقدیر و با پذیرش شکست دارد. دارای اراده‌ای محکم‌بوده و پیشگویی‌های تلخ و ترس از مرگ که خبر از سرنوشت اوست، قهرمان را ناتوان نمی‌کند؛ ط. قهرمانان حماسه‌ها نهایتاً مقهور تقدیر شده و به سختی یا سهولت پذیرای آن می‌شوند، قهرمان راستین برتر از سرنوشت است، او حتی اگر مغلوب باشد، داعیه‌ی ستیزه با تقدیر را دارد؛ ی. تقدیر و سرنوشت در شاهنامه برخلاف دیگر حماسه‌های مورد نقد، جایگاهی نافذ و حتمی‌الوقوع اما طبیعی و معقول دارد؛ به گونه‌ای که قدرت قهرمان را با قهری تحمیلی پوشش نمی‌دهد.

## منابع

- انوری، حسن و جعفر شعار (۱۳۷۹)، غمنامه‌ی رستم و سهراب، چاپ بیست و دوم، تهران: قطره.
- برن، لوسیا و دیگران (۱۳۸۴)، جهان اسطوره‌ها، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز، ج اول، چاپ اول.
- جمالی، کامران (۱۳۸۶)، فردوسی و هومر، تهران، اسپرک. چاپ اول.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، یکی داستان است پر آب چشم، گل‌رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران: مرکز.
- روزنبرگ، دونار (۱۳۷۹)، اساطیر جهان: داستان‌ها و حماسه‌ها، ترجمه‌ی عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر، ج اول، چاپ اول.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، نامورنامه، تهران: سخن. چاپ اول.



- زرین کوب، عبد الحسین (۱۳۷۲)، با کاروان حله، تهران: انتشارات علمی-فرهنگی، چاپ دوم.
- شاملو، احمد (۱۳۹۰)، گیلگمش، تهران: چشمه، چاپ هشتم.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷)، حماسه سرایی در ایران، تهران: امیر کبیر، چاپ هشتم.
- صناعی، محمود (۱۳۷۰)، هومر استاد تراژدی، فردوسی و شاهنامه، به کوشش علی دهباشی، تهران: مرکز، چاپ اول.
- فلاحی، غلامعلی (۱۳۸۵)، رجزخوانی در شاهنامه، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، سال چهاردهم، شماره‌ی ۵۴-۵۵.
- کزازی، میر جلال الدین (۱۳۷۰)، مازهای راز، تهران: مرکز، چاپ اول.
- مک کال، هنریتا و دیگران (۱۳۸۵)، جهان اسطوره‌ها، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز، ج دوم، چاپ اول.
- مک لیش، کنت؛ (۱۳۸۶)، ارسطو و فن شعر، ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی، تهران: آگه.
- هومر (۱۳۸۱)، اودیسه، ترجمه‌ی سعید نفیسی، تهران: انتشارات علمی-فرهنگی.
- هومر (۱۳۸۵)، ایلیاد، ترجمه‌ی سعید نفیسی، تهران: انتشارات علمی-فرهنگی، چاپ هشتم.



## ردّ پای سوررئالیسم در حکایات تذکره الاولیای عطار نیشابوری

احمد محمدی \*

مقصود پاشایی پایدار \*\*

### چکیده:

سوررئالیسم با بزرگ‌ترین هدفش که همانا رسیدن به حقیقت برتر و فرا واقعیت از طریق امور ذهنی، غیرمادی و غیرعینی است، پدیده‌ای است که در اروپا سابقه ای بیش از یک قرن ندارد. اصول و برنامه های سوررئالیسم از جمله عقل‌گریزی و نگارش خودکار که دستاوردهای آنها به عنوان پیک و پیام ناخودآگاه و حقیقت مطلق مطرح می شود به شکلی بسیار کامل و گسترده، هرچند با تفاوت‌هایی عمیق و اساسی، در ادبیات عرفانی ما قابل مشاهده است. تذکره الاولیای عطار نیشابوری که از مهمترین آثار نگاشته شده در شرح حال عرفای بزرگ است می تواند نمونه ای از یک متن سوررئالیستی قلمداد شود. زیرا جلوه های متعدد مکتب سوررئالیسم در مطای اغلب حکایات آن مشهود و قابل تأمل است.

**کلیدواژه:** مکتب های ادبی، سوررئالیسم، عرفان، عطار، تذکره الاولیا<sup>۱</sup>

---

\*-<sup>۱</sup> استادیار دانشگاه پیام نور تیریز

E-mail: a\_mohammadi56@yahoo.com

مربی دانشگاه پیام نور \*\*

## مقدمه:

از مکتب‌های مهم ادبی که در قرن نوزدهم از بطن دیگر مکاتب ادبی چون دادائسم متولد شد و توانست تاثیر عمیقی بر جریان‌های ادبی دیگر اروپا داشته باشد مکتب سوررئالیسم می‌باشد. این مکتب با بینش خاصی که ارایه کرد توانست در میان هنرمندان، ادیبان، نقاشان، مجسمه‌سازان و دیگر اقشار جامعه جای پای محکمی برای خود ایجاد کند و تاثیر بسزایی بر آنها بگذارد. این نهضت دریچه‌های تازه‌ای به روی هنرمندان گشود و موجب شد که در زمینه‌های گوناگون هنری - ادبی آثاری به وجود آید که در زمره کلاسیک‌های تاریخ هنر قلمداد شود. شاید اگر این چنین نبود، برخی از نظریه‌های روان‌شناختی فروید هم در مورد لایه‌های پنهان ضمیر انسان، خاستگاه رؤیا و غیره هرگز از دایره محدود علم روانشناسی خارج نمی‌شد، و نقد روان‌شناسانه که یکی از جذاب‌ترین شاخه‌های نقد هنریست فراگیر نمی‌گردید. از دیگر سو با مطالعه آثار عرفانی که در ادبیات ما بزرگانی چون ابن عربی، عطار نیشابوری، مولوی، حافظ و... خالق آنها هستند می‌توان به تشابهاتی عمیق با آثار سوررئالیستی دست یافت گویی اینکه سوررئالیسم نظر در آثار ادبی - عرفانی ما دارد، و از این آب‌شخور سیراب گردیده است بدون اینکه به قول دکتر ثروت: «به نوعی عرفان‌گرایی کشیده شود» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۶۹). تشابه نگارش خودکار با شطحیات عرفا، تاکید بر عقل‌گریزی و به نوعی عقل‌ستیزی، توجه عمیق به خواب و رویا و... از موارد تشابه این دو مکتب و اندیشه می‌باشد.

با این همه هرچند مکتب سوررئالیسم و عرفان باهم تشابه دارند؛ ولی از یک منظر و دیدگاه دیگر دارای تفاوتی عمیق و ریشه‌دار می‌باشند و آن عبارت از نوع نگاه عارف و سوررئالیست می‌باشد. نگاه عارف نگاهی خدایی و ربّانیست ولی سوررئالیست بینشی غیر خدایی و دین‌گريزانه دارد و این موضوع، وجه تمایز عمده این دو مکتب می‌باشد.



## مواد و روش:

در این مقاله که با عنوان (رد پای سور رئالیسم در حکایات تذکره الاولیای عطار) به نگارش در آمده است ابتدا مبانی و شگردهای مکتب سوررئالیسم مورد بررسی قرار خواهد گرفت سپس شواهدی از تذکره الاولیا به عنوان نمونه ذکر خواهد شد تا به تشابهات موجود در این زمینه پی برده شود.

## فراواقع گرایی یا سوررئالیسم (Surrealism)

«سور» (sur) در لغت به معنی «روی» و «رئال» (Real) به معنای «حقیقت» است. بنابراین سوررئالیسم به معنای «ورای واقعیت» یا «آن سوی واقعیت» است. سوررئالیسم یکی از جنبش‌های «هنری و ادبی» معروف در قرن بیستم است که در فاصله جنگ‌های اول و دوم جهانی در اروپا شکل گرفت. زادگاه این مکتب کشور فرانسه بود. این جریان فکری در ادامه «مکتب دادائیسم» به وجود آمد. هانس ریشتر می‌گوید سور رئالیسم «کاملاً مجهز و زنده از گوش چپ دادا بیرون پرید و یکشنبه دادائیستها، سوررئالیستها را پدید آورد». (بیگزبی، ۱۳۸۶: ۵۷) زمانی که دادائیسم در حال از بین رفتن بود، پیروان آن به دورآندره برتون که خود نیز زمانی از دادائیست‌ها بود گرد آمدند و طرح مکتب جدیدی را ریختند که در سال ۱۹۲۲ به طور رسمی فراواقع گرایی نامیده شد.

به گفته سخنگوی اصلی این جنبش، شاعر و منتقد فرانسوی -آندره برتون (Andre Breton) که «بیانیه سور رئالیسم» را در سال ۱۹۲۴ منتشر کرد- سور رئالیسم وسیله‌ای بود برای اتحاد دوباره ساحت‌های خودآگاه و ناخودآگاه تجربه است تا جایی که عوالم رؤیا و تخیل «در واقعیتی مطلق یعنی فراواقعیت» با جهان معقول روزمره به هم پیوندند. (Britanica.Vol/11:412)



آندره برتون، تحت تأثیر شدید نظریات فروید ناخودآگاه را سرچشمه تخیل می‌داند، وی در بیانیه ۱۹۲۴، سور رئالیسم را از نظر فرهنگ‌نامه‌ای چنین تعریف می‌کند:

«سور رئالیسم، خودکاری روانی محضی است که مقصود از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است، اندیشه القا شده در غیاب هر گونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی.» (بیگزبی، ۱۳۸۶: ۵۲)

وی، در بیانیه ۱۹۲۹، هدف سوررئالیسم را کشف نقطه‌ای در ذهن انسان می‌داند که در آن همه تضادها به وحدت می‌گرایند:

«ما را همه چیز به سمت این باور سوق می‌دهد که ذهن انسان دارای نقطه‌ای است که در آن مرگ و زندگی، خیالی و واقعی، گذشته و آینده، انتقال‌پذیر و انتقال ناپذیر، بالا و پائین، دیگر نقیض هم به نظر نمی‌رسند. اکنون با هر اندازه جست‌وجو، هیچ نیروی محرک دیگری در فعالیت‌های سوررئالیست‌ها پیدا نمی‌شود مگر امید به یافتن و تعیین این نقطه. پس روشن می‌شود که سوررئالیسم را صرفاً سازنده یا ویرانگر تعریف کردن کاری عبث است. نقطه‌ای که منظور ماست به طریق اولی نقطه‌ایست که سازندگی و ویرانگری را دیگر نمی‌توان ضد یکدیگر قلمداد کرد.» (بیگزبی، ۱۳۸۶: ۵۴)

«سوررئالیست‌ها برای گذر از نظارت عقل و رسیدن به سرچشمه تخیل که همان ضمیر ناخودآگاه باشد روش‌هایی را به کار بستند که اهم آن‌ها از این قرار است:

## ۱- خودکاری (Automatism)

سوررئالیست‌ها برای آفرینش‌های هنری خود از ابزار و روش‌های خاصی استفاده کردند. یکی از این روش‌ها، نگارش خودکار بود. «در سال ۱۹۲۲ آندره برتون در ورود مدیوم‌ها (entrée des mediums) می‌نویسد: مشخصات اصلی سور رئالیسم، استفاده از سه تکنیک است:



-نوعی خود کاری (Automatism) روحی که بسیار نزدیک به حالت رویاست.

-داستان های رویا

-تجارب خواب مغناطیسی» (سید حسینی، ج ۲، ۱۳۸۵: ۸۲۷)

«سوررئالیستها گوش به زنگ اسرار جهانند و می کوشند پیوندهایی را که انسان را به جهان مربوط می کنند، توصیف کنند و امواجی که نوسان های ظریفشان تنها برشاعر موشکاف، مکشوف می شود، اخذکنند. شاعر اغلب برای گفتن این امواج از علوم نهان نیز بهره مند است.» (همان: ۷۸۷)

در سال ۱۹۲۰ شاعران سوررئالیست، همچون آندره برتون، پل الوار، روبر دسنوس، لویی آراگون و فیلیپ سوپو کوشیدند تا در حالت خلسه یا خواب مصنوعی به نوشتن پردازند. آنها این تمرین تداعی های ذهنی را بدون هیچ سانسوری حفظ می کردند و اصراری برای نمایش رسمی آنها نداشتند، این شاعران تحت تأثیر نظریه روان کاوی فروید بودند و عقیده داشتند که نمادها و تصویرهایی که از این طریق به دست آمدند اگر چه ممکن است در نزد ذهن آگاه، غریبه و بی ربط جلوه کنند، ولی در واقع سابقه ای از قوای روانی ناخودآگاه انسانی هستند و به این دلیل ذاتاً دارای اهمیت هنری می باشند. (Britanica.Vol.1:726)

آندره برتون در پاسخ مصاحبه کننده ای که از وی در مورد مسیر تحقیقات وی و دوستانش در قلمرو ناخودآگاه می پرسد چنین می گوید: «قبل از هر چیز باید بدانیم فرایندهای حاکم بر عمل نوشتن خود به خود و تحقیق در تجلیات برونی خواب القایی، هر دو یکی بودند. در هر دو مورد، آن چه ما در طلبش بودیم و می خواستیم کشفش کنیم چیزی نبود جز وضعیت خلسه وار ... چیزی که ما را مفتون خودش کرده بود امکان فرار از محدودیت هایی بود که بر فکر کنترل شده تحمیل می شد و این وضعیت چنین امکانی را به

ما می‌داد. وخیم‌ترین این محدودیت‌ها تابعیت ذهن است از ادراکات حس بلاواسطه که تا حد زیادی ذهن را بازیچه دنیای برون می‌کند... محدودیت دوم که به همان اندازه بی‌انعطاف است، و ما برای کنار زدنش بی‌تاب بودیم، روحیه انتقادی تحمیل شده بر زبان و بر سایر وسایل بیان است. ما فکر می‌کردیم - و من هنوز هم فکر می‌کنم - برای نجات وسایل بیان از خطر فزاینده سخت‌شدگی (Sclerosis) و بازگرداندن کلام انسانی به عصمت آغازین و قدرت خلاقه‌اش، باید موانعی را که در راه تحولات جدید این کلام قرار دارد از میان برداریم... این موانع عبارت بودند از موانع منطقی (عقل‌گرایی تنگ‌نظرانه که راه بر هر چیز که مهر تأیید آن را نداشت می‌بست) موانع اخلاقی (به صورت تابوهای جنسی و اجتماعی) و شاید بدتر از همه موانع ذوقی که بر میثاق سفسطه‌آمیز آداب پسندیده حاکم بود.» (کوثری، ۱۳۸۱: ۸۶-۸۷)

البته آندره برتون خود اعتراف می‌کند که: «آن‌هائی که به این روش دست می‌زدند نمی‌توانستند رقابت زیباشناختی را کاملاً کنار بگذارند و فقط آن بخش‌هایی از پیام را بر جا می‌گذاشتند که مناسب‌تر از بقیه شناخته می‌شد. در این موضوع؛ عمل آن‌قدرها هم که می‌نماید اهمیت نداشت. مسئله اساسی این بود که حال و هوای تولید خود به خود احساس شود، و نسیم سرزمینی به ذهن بوزد که همه چیزش بلافاصله شناختی بود و به خصوص ساختار آن (که ظاهراً برای همه یکسان بود) فقط می‌بایست آشکار می‌شد. کار مشکل، واداشتن مردم به این بود که سعی کنند خودشان به این شناخت برسند. باید متقاعدشان می‌کردیم که این سرزمین جای دیگری نیست، بلکه در خود آن‌هاست.» (همان: ۹۰)

با توجه به توضیحات بالا که از اساس مکتب سور رئالیسم می‌باشد می‌توان جملات بسیاری از بزرگان عرفان را در این مقوله گنجانند، از شاخص‌ترین نمونه این مطالب می‌توان به شطحیات عرفا اشاره کرد.

«شطح حرکت است... پس در سخن صوفیان شطح مأخوذست از حرکات اسرار دلشان، چون وجد قوی شود و نور تجلی در صمیم سرّ ایشان عالی شود... برانگیزاند آتش شوق





ایشان به معشوق ازلی، تا برسند به عیان سراپردهٔ کبریا، و در عالم بها جولان کنند. چون ببینند نظایرات غیب و مضمرات غیبِ غیب و اسرار عظمت، بی اختیار مستی در ایشان درآید. جان به جنبش درآید، سرّ به جوشش درآید، زبان به گفتن درآید. از صاحب وجد کلامی صادر شود از تلهب احوال و ارتفاع روح در علو مقامات که ظاهر آن متشابه باشد و عبارتی باشد، آن کلمات را غریب یابند. چون وجهش شناسند در رسوم ظاهر، و میزان آن نبینند، به انکار و طعن از قایل مفتون شوند.» (کربن، ۱۳۴۴: ۵۶-۵۷)

در باره شطح، روزبهان بقلی مطلبی دارد که حائز اهمیت است. روزبهان می‌گوید: پیشینه شطح در اسلام از خداوند آغاز می‌شود و سپس به پیامبر، صحابه، امامان و بعد به عارفان می‌رسد (همان: ۵۹)

## ۲- جنون (madness)

یکی دیگر از منابعی که از طریق آن می‌توان فارغ از نظارت عقل به تخیل و امکانات ناشناختهٔ ذهن رسید جنون است. آندره برتون دریانیه اول سوررئالیسم در این باره چنین می‌گوید که دیوانگان: «تا حد زیادی قربانی تخیل خویش هستند به این معنی که تخیل، آنان را به عدم رعایت برخی مقررات رهبری می‌کند که با خروج از آنها هدف قرار می‌گیرند.» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۷۴۰) و نیز می‌گوید: «آنان در تخیل خویش از آرامش زیادی برخوردارند.» و «از هذیان خویش به قدر کافی لذت می‌برند و تحمل می‌کنند که این هذیان فقط برای خودشان ارزش داشته باشد.» (همان)

به نظر می‌رسد که ما در ادبیات عرفانی نیز با نوعی جنون سروکار داریم که این جنون و دیوانگی جنون خود آگاهانه است، یعنی عارف خود را به جنون می‌زند تا از نظر مردم در انزوا قرار گیرد تا بتواند به مراقبه و طی طریق پردازد:

آزمودم عقل دور اندیشرا بعد از این دیوانه سازم خویش را



(مولوی، ۱۳۷۶: دفتر دوم: ۲۳۳۱)

در این تظاهر به جنون، چون حرکات و سکنات و اقوال این عرفا از معیارهای عقلی فراتر می‌رود مردم به آنها به چشم دیوانگان می‌نگرند و این همان است که مد نظر عارف است تا بتواند دور از چشم مردم و فارغ از تراحم ایشان به تصفیه و تزکیه بپردازد:

«نقل است که همسایگان او [اویس قرنی] گفتند که: ما او را از دیوانگان می‌شمردیم ... و به هر محلت که فرورفتی، کودکان او را سنگ زدندی، او گفتی: «ساقهای من باریک است. سنگ کوچکتر اندازید تا پای من خون آلود نشود و از نماز نمانم که مراغم نماز است، نه غم پای» (عطارد، ۱۳۷۰: ۳۳)

گاهی برای گذر از نیکنامی، که آن را حجابی می‌دانستند، حرکاتی می‌کردند تا به دیوانگی منتسب شوند:

«نقل است که... از سر بادیه احرام گرفت و در راه در شهری شد خلق عظیم تبع او گشتند چون بیرون شد مردمان از پی او پیامدند شیخ بازنگریست گفت اینها که اند گفتند ایشان با تو صحبت خواهند داشت گفت بار خدایامی خواهم که خلق را به خود از خود محبوب مگردانی گفتم ایشان را به من محبوب گردان پس خواست که محبت خود از دل ایشان بیرون کند و زحمت خود از ایشان بردارد نماز بامداد بگزارد پس به ایشان گفت انی انا الله لا اله الا انا فاعبدونی گفتند این مرد دیوانه شد او را بگذاشتند و برفتند» (عطارد، ۱۳۷۰: ۱۳۱)

«گویند: ابراهیم اعرج امام جامع شیراز بود. روزی با جماعتی نماز کرد. به خاطرش بگذشت که تو امام جامع شیرازی. هر دو دست بر زمین فرو نهاد، و پای در هوا کرد، و در صف اول به هر دو دست برفت. مردمان بخندیدند. بعد از آن امامت نکرد» (کربن، ۱۳۴۴: ۳۳۱)



ابراهیم ادهم که پادشاهی بلخ رها کرد تا امیرنفس خود باشد، در نظر مردم دیوانه‌ای می‌نماید:

او را گفتند: «تا در این راه آمده‌ای، هیچ شادی به تو رسیده است؟». گفت: «چند بار: یک بار در کشتی بودم با جامه خَلق و موی دراز. و بر حالی بودم که اهل کشتی از آن غافل بودند جمله، و بر من می‌خندیدند و افسوس می‌کردند. و در کشتی مسخره‌یی بود. هر ساعت بیامدی و موی از قفای من بر گرفتی و سیلی بر گردن من زدی. و من خود را به مراد خود یافتمی. و بدان خواری نفس خود شاد شدمی. در این میان ناگاه موجی برخاست و بیم هلاک پدید آمد. گفتند: کشتی سبک باید کرد. یکی از ایشان گفت: باری، این در میان ما به چه کار می‌آید؟ و او کیست؟ او را به دریا باید انداخت. مرا گرفتند تا بیندازند. موج نشست و کشتی آرام یافت. آن وقت که گوشم گرفته بودند تا در آب اندازند، نفس را به مراد خود دیدم ... یک بار دیگر آن بود که در جایی گرفتار آمدم. مسخره‌یی بر من بول کرد. آنجا نیز شاد شدم ...» (عطار، ۱۳۷۰: ۹۹-۹۸)

### ۳-روایت رویا: (dream narrative)

«تجاریبی که در عالم خواب به عمل آمده نشان داده است که فعالیت‌مغزی انسان، از حالت بیداری بسیار فراتر می‌رود. در اثنای خواب، چه خواب طبیعی و چه خواب مصنوعی، اندیشه ادامه می‌یابد» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۷۳۸)

«مشهورترین نظریه در مورد مفهوم رؤیا، الگوی روان‌کاوانه است که توسط زیگموند فروید در کتاب تعبیر رؤیا (German: Die Traumdeutung, 1900) بسط یافت. از نظر فروید اتفاقات یک رؤیا (صورت ظاهر آن) محصول به اصطلاح عمل رؤیا (dream work) است که وظیفه‌اش بازنمونی دیگر گونه تمایلات ناخودآگاه است (صورت پنهان). در حالت عادی این تمایلات بیرون از خودآگاه نگهداری می‌شوند (سرکوب شده repressed) زیرا حاکی از غرایز ممنوع و بیشتر با خصلت جنسی هستند. در طول خواب



این نیروی سرکوبگر کاهش می‌یابد و بنابراین امیال سرکوب شده می‌توانند به راحتی مجال بروز پیدا کنند. عمل رؤیا برای اجتناب از بروز آشکار این تمایلات ناپسند در خودآگاه شخص رؤیابین، آن‌ها را با توسل به محرک‌های حسی، تجارب بیداری و خاطرات واپس‌رانده (deep-seated) به تصاویری نمادین یا مبدل که پذیرفتنی باشند تبدیل می‌کند. یکی از روش‌های اصلی درمانی که در روانکاوی به کار گرفته می‌شود تعبیر رؤیاهای بیمار به منظور تلاش برای درک نحوه عمل ذهن ناخودآگاه اوست.» (Britanica. Vol.4:217)

آن‌چه برای سور رئالیست‌ها اهمیت داشت نه تعبیر رؤیا به منظور مداوای بیماران یا تحلیل روانی اشخاص، بلکه نفس روایت این رؤیاها به منزله ثبت تجلیات ناخودآگاه، بیرون از کنترل عقل، بود و برای این منظور به روش‌هایی مثل خواب هیپنوتیک متوسل می‌شدند. آندره برتون شرح می‌دهد که در اواخر سال ۱۹۲۲ چگونه در یکی از جلسات، رنه کرول به بداهه‌گویی‌هایی پرداخت که شبیه یک داستان جنایی واقعی بود یا پره که «حرفهای شادمانه و جالبی زد که تفاوت چندانی با داستان‌های مکتوبش نداشت». از همه برجسته‌تر روبر دسنوس که توانایی آن‌ها را داشت که «به اراده خود و بلافاصله از مسایل پیش پا افتاده زندگی روزانه به قلمرو اشراق و سیلان شاعرانه سفر کند». به نظر برتون «ادبیات» و معیارهای آن در این میان جایی نداشت، و این واقعیت که آن‌ها کاملاً ماهیتی الهامی داشتند و مهار ناشدنی و بی‌پایان بودند، جایی برای نقد نمی‌گذاشت. (کوثری، ۱۳۸۱: ۹۲-۹۱)

در عرفان نیز بسیاری از معارف و اسرار در خواب و رویا بر عارف گشوده می‌شود در فرهنگ معارف ذیل واژه «رؤیا» به نقل از مصباح‌الهدایه و کشاف چنین آمده است:

«نفس در اثر اتصال به نفوس فلکی نقوشی در وی مرتسم می‌گردد و به حوادث آینده علم پیدا می‌کند و این معنی، هم در عالم خواب دست می‌دهد و هم در بیداری، آنچه در خواب باشد رؤیای صادقه و آنچه در بیداری باشد مکاشفه و آنچه مابین نوم و یقظه دست



دهد خلسه گویند و این نقوش اگر در عالم خواب منقش گردد اگر معلول امور مزاجی و مادی باشد نه بواسطه اقتباس از مبادی عالیه آن را اضغاث احلام نامند و آنچه از مبادی عالیه باشد کشف و شهود گویند.» (سجادی، ۱۳۶۲: ۴۷۰)

اهمیت رؤیا در نزد عرفا چنانست که آنرا به استناد سخن پیامبر (ص) یک جزء از چهل و شش جزء نبوت دانسته‌اند. (رازی، ۱۳۱۲: ۱۶۰) در قرآن کریم نیز در سوره یوسف (ع) و صفات به چند نمونه از این رؤیاها اشاره شده است (یوسف: آیات ۴، ۳۶ و ۴۳. صفات: آیه ۱۰۲). مولانا در مثنوی فرایند رؤیا و پیچیدگی‌های لایه در لایه شخصیت انسان را به زیبایی توصیف می‌کند:

همچو آن وقتی که خواب اندر روی تو زپیش خود پیش خود شوی

بشنوی از خویش و پنداری فلان با تو اندر خواب گفتست آن نهان

تو یکی تو نیستی ای خوش رفیق بلکه گردونی و دریای عمیق

آن تو زفت که آن نهصد توست قلزمست و غرقه گاه صد توست

(مولوی؛ دفتر ۳، ۱۳۰۴: ۱۳۷۶-۱۳۰۰)

در رؤیا عرصه‌های زمان و مکان بی هیچ منطقی درنور دیده می‌شود.

در تذکره الاولیای عطار نیز موارد زیادی از رویا و خواب عرفا نقل شده است که در زیر به چند نمونه از آنها اشاره می‌شود. در اکثر این خوابها و رویاها اسراری بر بیننده خواب آشکار شده که در پی جواب آنها بود و یا واقعیاتی را درک کرده که در عالم بیداری بدانها دست نمی‌یافته است، همچنین سوالاتی را که در ذهن داشته‌اند به وسیله مواجهه با رویاهای صادقانه به جوابشان رسیده‌اند:



در جریان سکبا خواستن نفس ذوالنون مصری و مخالفت او با نفسش ذوالنون در این سخن بود که مردی در آمد با دیگی سکبا پیش او بنهاد گفت ای شیخ من نیامده ام که مرا فرستاده اند بدانکه من... در خواب شدم جمال جهان آرای رسول را (ص) بخواب دیدم فرمود که اگر خواهی که فردا مرا بینی این را بنزد ذوالنون بر واو را بگوی محمد بن عبدالله بن عبدالمطلب شفاعت می کند که یک نفس با نفس خود صلح کن و لقمه ی چند بکار بر، ذوالنون بگریست گفت فرمانبردارم. (عطار، ۱۳۷۰: ۱۱۷). بشر حافی، مصطفی - علیه الصلوه و السلام - و مرتضی - علیه السلام - را به خواب می بیند. (همان: ۱۱۰). در وفات ذوالنون «هفتاد کس پیغمبر را - علیه الصلوه و السلام - به خواب دیدند که گفت: «دوست خدای، ذوالنون خواهد آمد. به استقبال او آمدم» (همان: ۱۲۸). بوموسی خواب می بیند که عرش را بر فرق سر نهاده و می برد و تعبیر آن جنازه بایزید بود (همان: ۱۶۵). مادر علی - زن احمد خسرویه - گفت: «شبی در طواف خانه کعبه بودم. ساعتی بنشستم و در خواب شدم. چنان دیدم که مرا به آسمان بردند و تا زیر عرش بدیدم. و آنجا که زیر عرش بود، بیابانی دیدم که درازا و پهنای آن پیدا نبود و همه بیابان گل و ریاحین بود - بر هر برگ گلی نوشته که: ابو یزید ولی...» (همان: ۱۶۶). در بخش سفیان ثوری به چندین خواب برمی خوریم که یکی از آنها را خود سفیان ثوری دیده است: نقلست که جوانی را حج فوت شده بود آهی کرد سفیان گفت چهل حج کرده ام بتو دادم اگر تو این آه بمن دادی گفت دادم در آن شب بخواب دید که او را گفتند سودی کردی که اگر بهمه اهل عرفات قسمت کنی توانگر شونی. (همان: ۱۷۶) سفیان ثوری را به خواب دیدند، گفتند: «چون صبر کردی با وحشت و تاریکی گور؟» گفت: «گور من مرغزاری است از مرغزارهای بهشت». دیگری او را به خواب دید و پرسید: «خدای - تعالی - با تو چه کرد؟» گفت: «یک قدم بر صراط نهادم و دیگر در بهشت...» (همان: ۱۸۰)

ذکر همه رویاهامطلب را به درازا میکشاند لذا به همین مقدار بسنده می شود و در خاتمه این مطلب باید متذکر شویم که به نظر می رسد این رؤیاها همگی از رؤیاهای صادق و صالحه هستند و نه اضغاث احلام.



#### ۴- تصادف عینی (conceret crash)

«سور رئالیسم به هیچوجه نمی تواند خود را در محدوده ذهنیت و درون گرایی زندانی کند . اصولی دارد که ایجاب می کند پیوسته در جستجوی ترکیبی بین ذهن وعین باشد . اگر به سراغ علوم باطن می رود در عین حال غافل از اهمیت ماده و زندگی اجتماعی نیست ، برعکس نقشی که به عهده دارد این است که عملاً با آنها روبرو شود و یا ببیند که از چه طریقی نهانی ترین ذهنیت ها و ملموس ترین عینیت ها می توانند باهم رابطه پیدا کنند.» (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۸۴۶)

به تعبیر دیگر می توان گفت که تصادف عینی، مجموعه پدیده هایی است که از هجوم شگفتی ها به زندگی روزمره ما حکایت میکند. اگر تصادف را به تعبیر سور رئالیست ها، «انتظار نوعی تجلی یا اشراق» بدانیم و «ملاقاتی کاملاً برونی که ما خودمان از نظر فکری آن را تربیت نداده ایم»، باید اذعان کنیم که اغلب سرگذشت عارفان در تذکره الاولیا و منابع دیگر آکنده از تصادفاتی است که در طی آن، عارف بر اثر یک خواب یا برخورد با اشخاص و امور، متحول می شود. به عنوان نمونه به موارد زیر توجه گردد:

«نقلست که حسن طفل بود یک روز از کوزه پیغمبر (ص) آب خورد در خانه ام سلمه، پیغمبر(ص) گفت این آب که خورد ؟ گفتند حسن. گفت چندان که از این آب خورد علم من بدو سرایت کند.» (عطار، ۱۳۷۰: ۳۴) و یا باز در باره او می خوانیم گوهر فروشی بود که بر اثر مشاهده مراسمی از نامسلمان در روم توبه کرد (همان: ۳۵-۳۴) مالک دینار «یک شب به طرب مشغول بود، از آنودی که می زد آوازی می آمد که «یا مالک! مالک! آن لا تتوب؟» - چه بوده است تو را که توبه نمی کنی؟- . (همان: ۴۹) «حبیب عجمی» در ابتدا مالدار و رباستانده بود ... کودکان در راه بازی می کردند چون حبیب برسد، بایکدیگر گفتند «دور شوید تا گردپای حبیب رباخوار بر ما ننشیند، که همچون وی بدبخت شویم» حبیب را این سخت آمد. (همان: ۵۷) و برفت و توبه کرد. «عتبه بن الغلام» به زنی نگریست. ظلمتی در دلش پیدا آمد. آن سرپوشیده را خبر کردند. گفت «از کجا دیدی؟» گفت:



«چشم». در حال چشم برکند و بر طبقی نهاد و پیش عتبه فرستاد ... عتبه بیدار شد و توبه کرد. (عطار، ۱۳۷۰: ۶۳). فضیل بن عیاض راهزنی بود که شبی به آیه‌ای که یکی از کاروانیان می‌خواند توبه کرد (همان: ۷۹). ابراهیم ادهم در ملاقات با خضر که به صورت ناشناسی به دربار وی آمد و کلامی مؤثر گفت، پادشاهی بلخ رها کرد و به درویشی فخر کرد (همان: ۸۹). بشرحافی شرابخواره‌ای بود که «یک روز مست می‌رفت. در راه کاغذی دید افتاده، و بر آنجا بسم‌ا... الرحمن الرحیم نوشته. در حال بوی خوش خرید و آن کاغذ را معطر گردانید و بوسید و بر دیده‌ها مالید و به تعظیم تمام جایی بنهاد.» و به همین واسطه مورد لطف خداوند قرار می‌گیرد (همان: ۱۰۶). ابوعلی شقیق به سبب سخنی که بت پرستی در ترکستان به وی گفت متحول شد. (همان: ۱۸۱-۱۸۰) همه این موارد را می‌توان نوعی تصادف عینی تلقی نمود که شخص در ایجاد آنها تقریباً هیچ ذهنیت از پیش تعیین شده‌ای ندارد و این روند حوادث است که قضایا را پیش می‌برد و شخص را به توبه نایل می‌گرداند.

#### ۵-۱- امر شگفت (the wonderful)

اگر زیبایی را در امر شگفت و غافلگیری و همجواری اشیاء ناهمگون در موقعیتی نامتجانس بدانیم، جلوه‌های هنری عرفان، سرشار از زیباییست. ممکن است با عرفان نتوان جهان را تغییر داد، ولی نگاه به جهان را می‌توان تازه کرد. در این جهان انسان، به مثابه مخلوق خداوند، خویشاوند و اشرف مخلوقات است:

«... آن گاه آن گل آدم بیالائید و به کمال و قدرت خود از آن چه صافی‌تر بود، آدم را بیافرید و از باقی، درخت خرما را بیافرید. از آن جاست که رسول (ص) گفت که: درخت خرما را نیکو دارید که آن عمّت شماس است.» (عتیق نیشابوری، ۱۳۳۸: ۵۸)

در این جهان، سنگ و درخت و جانور با انسان سخن می‌گویند و رازهایشان را بر او می‌گشایند:





«نقل است که صوری گوید که در بیت المقدس با ابراهیم ادهم بودم، در وقت قیلوله، در زیر درخت اناری. رکعتی چند نماز بگزاردیم؛ آوازی شنیدم از آن درخت که: «یا ابا اسحق ما را گرامی گردان و از این انارها چیزی بخور.» (عطار، ۱۳۷۰: ۱۲۵)

«نقل است که روزی یکی درآمد و از حیا مسئله پرسید. شیخ جواب داد. آن کس آب شد. مریدی درآمد، آبی زرد دید ایستاده. گفتیا شیخ این چیست؟ گفتیکی از در درآمد و سوالی از حیا کرد و من جواب دادم. طاقت نداشت چنین آب شد از شرم و بعضی گویند که آن کس جنی بود» (همان: ۱۴۵)

چه مضمونی شگفت‌تر، متعالی‌تر و فراواقع‌تر از این که می‌تواند موضوع نقاشی یا پیکرتراشی باشد:

و گفت: «از بایزیدی بیرون آمدم، چون مار از پوست. پس نگه کردم عاشق و معشوق و عشق یکی دیدم که در عالم توحید همه یکی توان بود.» (همان: ۱۵۱)

و یا این تابلوی زیبای سور رئالیستی از همجواری ناهمگون عارف و مار و شاخ نرگس:

«نقل است که مالکوقتی در سایه درختی خفته بود. ماری آمده بودویک شاخ نرگس در دهان گرفته و او را باد می‌کرد.» (همان: ۴۹)

حکایت ذیل نیز یکی دیگر از موارد شگفت و نادر است که در حکایات مالک دینار نقل شده است:

« بعضی گویند مالک دینار در کشتی نشسته بود، چون به میان دریا رسید، اهل کشتی گفتند غله کشتی بیار گفتندارمچنداناش بزدند که هوش از او بیرون رفت چون به هوش باز آمد، دیگر گفتند غله کشتی بیار گفت: «ندارم» گفتند: پایش گیریم و در دریا اندازیم هرچه در آب ماهی بود همه سربر آوردند و هر یکی دو دینار زر در دهان گرفته، مالک دست



فراز کرد و از یک ماهی دو دینار بستد و بدیشان داد. چون کشتی بانان چنین دیدند، دریای او افتادند. او بر روی آب برفت و ناپیدا شد. (همان، ۴۸)

یا در این حکایت که از ابراهیم ادهم آمده است بایکی از شگفت‌انگیزترین مطالب تذکره الاولیا روبرو می‌شویم که لطف حق را برای آن عارف بزرگ به نمایش گذاشته است:

«نقل است که [ابراهیم ادهم] زمستان شبی در آن خانه بود، و به غایت سرد بود و او یخ شکسته بود و غسلی کرده چون همه شب سرما بود و تاسحرگاه در نماز بود. وقت سحر بیم بود که از سرما هلاک گردد، مگر خاطرش آتشی طلب کرد پوستینی دید در پشت افتاده و در خواب شد. چون از خواب درآمد، روز روشن شده بود، و او گرم گشته. بنگریست آن پوستین ازدهائی بود با دو چشم چون دو سکره خون، عظیم هراسی درو پدید آمد. گفت خداوند! تو این رابه صورت لطف به من فرستاد یکنون در صورت قهرش می‌بینم، طاقت نمی‌دارم در حال ازدها برفت و دو سه بار پیش او روی در زمین مالید و ناپدید گشت». (همان: ۹۰)

و این امر شگفت که با چاشنی طنز نیز همراه است:

«نقل است که روزی ابراهیم ادهم به سر چاهی رسید. دلو فرو گذاشت، دلو پر نقره برآمد. نگوئسار کرد و باز فرو گذاشت، پر زر برآمد. باز فرو گذاشت، پر مروارید برآمد. نگوئسار کرد و وقتش خوش شد. گفت: «الهی خزانه بر من عرضه می‌کنی - و می‌دانی که من بدین فریفته نشوم - آیم ده تا طهارت کنم...» (همان: ۱۰۵)



و این هم حکایتی از سفیان ثوری با چاشنی درام:

«... نقل است که سفیان ثوری از شفقت که بر خلق خدای داشت، روزی در بازار مرغکی دید در قفس، که فریاد می کرد و می طپید. او را بخرید و آزاد کرد. مرغک هر شب به خانه سفیان آمدی. سفیان همه شب نماز کردی و آن مرغک نظاره می کردی، و گاه گاه بروی می نشست. چون سفیان را به خاک بردند، آن مرغک خود را بر جنازه او می زد و فریاد می کرد و خلق به های های می گریستند. چون شیخ را دفن کردند، مرغک خود را بدان خاک می زد تا از گور آواز آمد که: حق - تعالی - سفیان را بیا مرزید سبب شفقتی که بر خلق داشت. مرغک نیز بمرد و به سفیان رسید. (همان: ۱۸۰)

در حکایت مرگ ذوالنون مصری با امر شگفت دیگری روبرو هستیم:

« چون وفات کرد بر پیشانی او دیدند نوشته به خطی سبز: هذا حبیب الله، مات فی حب الله، هذا قتیل الله، مات بسیف الله. چون جنازه اش برداشتند، آفتاب عظیم گرم بود مرغان پر در پر گذاشتند و جنازه اودرسایه داشتند از خانه او تا لب گور، و در راه که او را می بردند، موذنی بانگ می گفت. چون به کلمه شهادت رسید، ذوالنون انگشت برآورد فریاد از مردمان برآمد. که اوزنده است! .. جنازه بنهادند و انگشت گشاده بود و مرده هر چند جهد کردند انگشت به جای خود نشد....» (همان: ۱۲۹-۱۲۸)

در حکایت به دار آویختن منصور حلاج می توان گفت که خلاصه همه بحث های کلامی در باب عشق و وصل و فنا را در یک تصویر سور رئالیستی به همه عالم هدیه میکند تا کتابها در تاویل آن بنویسند:

«ویکی دیگر به خواب دید که در قیامت ایستاده، جامی در دست و سر بر تن نه. گفت: این چیست؟ گفت: اینجام به دست سربریدگان می دهند. (همان: ۱۲۳)



یکی از غریب‌ترین تصویرهای عرفانی که به نقاشی‌های سوررئالیستی می‌ماند می‌تواند این شعر حلاج باشد:

نَدیمی غیر مَنسوبالی شیءٍ مِّن الحیف

سَقانی مثلاً مایشرب کَفعل الضَّیْف بالضَّیْف

فلَمَّا دارت الکأس، دعا بالنَّطع و السَّیْف

کذا مَن یشر بالراح مَعَ التَّین بالضَّیْف

گفت: حریف من منسوب نیست به حیف. بداد شرابی چنان که مهمانی مهمانی را دهد. چون دوری چند بگذشت. شمشیر و نطع خواست. چنین باشد سزای کسی که با اژدها در تموز خمر کهن خورد. (همان: ۱۲۱)

تمام ذکر حسین بن منصور حلاج در تذکره الاولیا به اعجاز قلم عطار رامی‌توان از مضامین سوررئالیستی به حساب آورد که بخش اول آن، شخصیت پردازی حلاج به کمک سخنان و رفتارهای اوست و در ادامه اعمال خارق‌العاده‌ای [کشف کرامات] که از او سر می‌دهد همگی با سوررئالیسم رابطه‌ای تنگاتنگ دارند: حسین را گفتند: ما را سر بریان می‌باید: گفت بنشینید... پس دست از پس می‌کرد و سری بریان با دو قرص به هر یکی می‌داد. چهارصد سر بریان و هشتصد قرص بداد. بعد از آن گفتند: «مارا رطب می‌باید... برخاست و گفت: مرا بیفشانید.. بیفشاندند. رطب تر از وی می‌بارید تا سیر بخوردند پس در راه هر جا که پشت به خاری باز نهادی، رطب بار آوردی...»

تا جایی که به زندانی شدن وی می‌انجامد و قصه‌وی بازندانان و پیش‌گوئیش که:



« مارا با او سری است که جز بر سردار نمی توان گفت » ادامه می یابد و در چوب خوردن او که : سیصد چوب بزدند. به هر چوبی که می زدند، آوازی فصیح می آمد که : « لا تَخَفْ یابنَ مَنْصُور! » (همان: ۱۲۰)

وحتی داستان به دار آویختن او که با بیان جادویی عطار همراه است، تصویری سور رئالیستی است:

« نماز شام بود که سرش بریدند. و در میان سربریدن تبسمی کرد و جان بداد. و مردمان خروش کردند و حسین گوی قضا به پایان میدان رضا برد و از یک یک اندام او آواز می آمد که « اناالحق ». روز دیگر گفتند: این فتنه بیش از آن خواهد بود که در حالت حیات بود پس اعضای او بسوختند. از خاکستر آواز « اناالحق » می آمد. (همان: ۱۲۳)

تا جائی که:

روز سیوم خاکستر حسین را به آب دادند هم چنان آواز اناالحق می آمد و آب قوت گرفت. خادم ، خرقة شیخ به لب دجله برد. آب باز قرار خود شد و خاکستر خاموش گشت. (همان: ۱۲۳)

### نتیجه گیری:

۱- شطح موجود در کلام عرفا را می توان با نگارش خود کار یکی دانست چرا که در هر دو، فکر و اندیشه دخالت مستقیم ندارند. عرفای شطّاح اغلب در آثار خود سبکی را در بیان و نوشتار به کار گرفته اند که همان حالت عقل گریزی و دستیابی به ضمیر ناخودآگاه در نگارش خود کار سوررئالیسم است؛ بنابراین می توان نشطحیات عرفانی را از برجسته ترین آثار سوررئالیستی جهان به شمار آورد.



۲- تذکره الاولیای عطار نیشابوری یکی از کتب معتبر عرفانی می باشد که در ذکر احوال عرفا نوشته شده است و این کتاب با آنکه قبل از پیدایش مکتب سوررئالیسم در فرانسه نگاشته شده است با چهارچوب این مکتب از لحاظ ظاهری همخوانی های قابل تاملی دارد

۳- هرچند کتب عرفانی از جمله تذکره الاولیا با سوررئالیسم همخوانی دارند ولی از لحاظ زیر بنای فکری ومبدأ، ایندو مکتب باهم تفاوت بنیادین دارند چراکه سور رئالیسم منکر خداست ولی مبانی اعتقادی عرفان، خدا ومبدأ هستی می باشد.

### منابع و مأخذ:

- بقلی شیرازی، روزبهان (بی تا)، شرح شطحیات.
- بیگزبی، سی.و.ای (۱۳۷۶)، دادا و سور رئالیسم، افشار حسن، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز .
- پاکباز، روئین (۱۳۸۷)، دایره المعارف هنر ( نقاشی، پیکره سازی، گرافیک) تهران: فرهنگ معاصر.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵)، آشنایی با مکتب های ادبی، تهران: سخن.
- سجادی، جعفر (۱۳۶۲)، فرهنگ معارف اسلامی، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایرانی.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۵)، مکتب های ادبی، جلد دوم، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات نگاه.
- داد، سیما (۱۳۷۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: نشر مروارید.



عتیق نیشابوری، ابوبکر (۱۳۳۸)، ترجمه قصه های قرآنی، مهدوی یحیی و بیانی مهدی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۰)، تذکره الاولیا، قزوینی، میرزا محمد خان، چاپ اول، تهران: ناصر خسرو.

کوثری، عبدالله (۱۳۸۱)، سرگذشت سور رئالیسم (۱۹۱۳-۱۹۲۵) گفت و گو با آندره برتون، تهران: نشر نی.

رازی، نجم الدین (۱۳۱۲)، مرصاد العباد من المبدء الی المعاد، تهران: مطبعه مجلس.

مولوی، جلال الدین محمد رومی (۱۳۷۶)، مثنوی معنوی، رینولد نیکلسون، تهران: انتشارات توس.

*The New Encyclopaedia Britannica. (1994). Chicago  
Encyclopaedia Britannica, Inc.*



## کتاب‌شناسی تاریخ جهانگشای جوینی

هوشنگ محمدی افشار\*

وحید رضا بربریان\*\*

### چکیده

جایگاه ویژه تاریخ جهانگشای جوینی در ادبیات فارسی، باعث شده‌است که با گذر زمان، پژوهش‌ها و تحقیقات انبوهی در قالب پایان نامه، کتاب و مقاله، در زمینه‌ها و جنبه‌های گوناگون آن انجام گیرد. لذا شناخت اغلب پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام شده‌است، ضروری به نظر می‌رسد. بر همین اساس این مقاله در جهت پیشبرد و سهولت پژوهش‌های آینده، به شیوه کتابخانه‌ای - بنیادی و روش الفبایی تنظیم شده و به معرفی و توصیف و نقد برخی کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های مربوط به موضوع پرداخته‌است، و براساس آن می‌توان دریافت که پژوهش‌های انجام گرفته در این باره از نظر ساختاری، تاریخی و محتوایی به چند دسته تقسیم می‌شوند و میزان پراکندگی آن‌ها چگونه است.

**واژه‌های کلیدی:** تاریخ جهانگشا، عظاملک جوینی، کتاب

\* عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان [H.Afshaar@gmail.com](mailto:H.Afshaar@gmail.com)

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی



## ۱- مقدمه

امروزه انجام پژوهش‌های جدید و کارآمد در حوزه‌های مختلف علم، بستگی به آشنایی و اطلاع یافتن پژوهشگر از پژوهش‌های انجام گرفته دارد و کتاب‌شناسی علمی است که به این موضوع می‌پردازد. کتاب‌شناسی «به عنوان یک هنر، عبارت است از راه و رسم تحصیل اطلاعاتی درباره کتاب‌ها و تحقیق و توصیف آن‌ها و بالآخره عرضه کردن آن به صورت مرتب و منظم و هم‌چنین سیاهه‌ای از نام و مشخصات ثبت شده؛ کتاب‌ها» (عبدی و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲) به عبارت دیگر، وسیله تحقیق و تجسس و شناخت آثار چاپ شده است. (ستوده، ۱۳۷۷: ۲۱۲) این امر در قرن بیستم به دلایلی، اهمیت ویژه‌ای یافت: یکی احتیاج به ساز و کاری مؤثر در ثبت و ارائه اسناد و وثایق ارتباط انسان در عصر جدید در مواجهه با پیشرفت وسیع نشر و دیگر نیاز کشورهای پیشرفته به دستیابی اطلاعات علمی و فناوریانه. (الهوش، علینقیان، ۱۳۸۳: ۵۱)

کتاب‌شناسی نیز در قرن اخیر در حوزه زبان و ادب فارسی، به سبب گسترده بودن حوزه‌های پژوهش، بالا رفتن آمار پژوهش، جلوگیری از تکرار پژوهش و تکامل بخشیدن به این امر به مرحله ضرورت رسید که باعث شد؛ بزرگانی چون ایرج افشار، احمد منزوی، آقابزرگ تهرانی، خانابامشار و محمد تقی دانش پژوه، کتاب‌شناسی‌های بزرگی تألیف کنند. این امر کم‌کم تخصصی‌تر شد و باعث شد کتاب‌شناسی‌هایی بامحوریت افراد یا کتاب‌ها و یا موضوعی خاص داشته باشیم. در پژوهش حاضر نیز به خاطر ارزشمندی کتاب تاریخ جهانگشای جوینی که از کتاب‌های درجه اول ادب فارسی شمرده می‌شود و پژوهش‌های زیادی بر روی آن انجام شده است؛ سعی در معرفی کتاب‌شناسی مستقیم (پژوهش‌هایی که به طور مستقیم به این امر پرداخته‌اند) و کاملی از این اثر سترگ ادب فارسی داریم. هر چند

ممکن است منابعی از قلم افتاده باشد. در ضمن به مقدمه علامه قزوینی بر این کتاب و محتوای مقاله‌هایی که از سال ۱۳۹۰ تاکنون انجام شده است، اشاره می‌شود.

#### ۱-۱- بیان مسئله

تاریخ جهانگشای جوینی از جمله کتاب‌های درجه اول ادب فارسی به شمار می‌رود که در دوره مغول- که از دوره‌های تاریک ادب فارسی به شمار می‌آید- به قلم عطا ملک جوینی، مورخ و نویسنده بزرگ قرن هفتم نوشته شده است. مطالب آن در نهایت اتقان و استحکام است و پژوهش‌های زیادی بر روی آن انجام گرفته است. بنابراین شایسته و سودمند است که کتاب‌شناسی این اثر سترگ ادب فارسی شناخته شود. این مقاله به دنبال این هدف است که پژوهش‌های انجام گرفته بر روی این اثر سترگ را، به لحاظ کمیّت و کیفیت نشان بدهد تا راهنمای پژوهش‌های آینده باشد و امر پژوهش بر روی این کتاب را سهولت بخشد.

#### ۱-۲- پیشینه تحقیق

در عصر حاضر کتاب‌شناسی یکی از اقدامات اساسی در هر حوزه علمی به شمار می‌آید و پژوهش‌های فراوانی تحت عنوان کتاب‌شناسی در حوزه‌های مختلف علم مانند: هنر، ادبیات، دین و... انجام شده است. فایده این نوع کتاب‌شناسی‌ها این است که پژوهشگران می‌توانند از تمام منابع موجود، در تحقیق مورد نظرشان برای تدوین اثری جامع استفاده کنند. (ستوده، ۱۳۷۷: ۲۱۸) اما در خصوص تاریخ جهانگشای جوینکه تحقیقات گسترده‌ای بر روی این اثر به عمل آمده است، تاکنون کتاب‌شناسی‌ای به صورت منسجم فراهم نشده است، بر همین اساس این تحقیق شکل گرفته است.

#### ۱-۳- ضرورت و اهمیت انجام دادن تحقیق

تحقیقات زیادی با عناوینی چون پایان نامه، مقاله و کتاب در خصوص تاریخ جهانگشای جوینی انجام شده است؛ ولی تاکنون کتاب‌شناسی این اثر که می‌تواند، تکامل بخش پژوهش در موضوع مورد نظر باشد و از تکرار پژوهش‌ها جلوگیری نماید؛ انجام نشده است. لذا این پژوهش می‌تواند مسیر جدیدی را در امر پژوهش فرا روی پژوهشگر بگشاید و او را به ادامه کار دیگر پژوهشگران و تکامل بخشیدن به یافته‌های آن‌ها در این موضوع رهنمون شود.

## ۲- بحث

کتاب‌شناسی، یکی از بهترین روش‌های کسب آگاهی از وجود فایده یک کتاب به لحاظ جنبه‌های مختلف است. در این مقاله نیز کوشیده‌ایم با کتاب‌شناسی تاریخ جهانگشای جوینی فایده‌های این کتاب را تبیین کنیم، لذا به شیوه‌الفبایی به ترتیب: کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی که در این زمینه انجام شده است، معرفی می‌شود.

### ۲-۱- ارزش و جایگاه کتاب‌شناسی

آگاهی از کتاب‌شناسی یک موضوع، اولین گام برای انجام پژوهش است؛ زیرا به پژوهشگر کمک می‌کند تا دوباره کاری نکند و با اتلاف وقت روبه‌رو نشود و همچنین امکان دارد، موضوع‌های نوین‌تر و بهتری به ذهنش خطور کند. تهیه کتاب‌شناسی سابقه بسیار طولانی دارد. قدیمی‌ترین کتاب‌شناسی، فهرست کتابخانه آشوربانی پال در نینوا بوده است. در غرب، نخستین کتاب‌شناسی، در سده دوم میلادی توسط جالینوس، پزشک یونانی با عنوان کتاب کتاب‌های من تهیه شد. در شرق نیز این امر سابقه بسیار طولانی دارد. ابن سینا از وجود فهرست کتب اوایل در کتابخانه بخارا و ابن خلدون از صحیفه‌ای بالغ بر هشتصد و هشتاد صفحه در کتابخانه قرطبه که اسامی دیوان شاعران را ذکر کرده است، خبر می‌دهد. (مرادی، ۱۳۹۰: ۳۵)

به همین منظور، تحقیق دقیق و سودمند و بیان سخنان تازه و مستند در گرو آشنایی محقق با کتاب‌شناسی موضوع مورد نظر است و کتاب‌شناسی، یعنی ذکر منابعی که درباره موضوع مورد نظر وجود دارد. (ستوده، ۱۳۷۷: ۲۱۶) مهم‌ترین هدف این امر، کمک به پژوهشگر در استفاده از یک کتاب یا هر ماده دیگر است. (عبدی و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۲) تا از تمام منابع موجود، در تحقیق مورد نظرشان برای تدوین اثری جامع استفاده کنند. (ستوده، ۱۳۷۷: ۲۱۸) به این منظور سعی در معرفی کتاب-شناسی تاریخ جهانگشای جوینی داریم که می‌تواند، دستمایه‌ای برای پیشبرد پژوهش‌های آینده، در موضوع مورد نظر باشد.

## ۲-۲- معرفی کتاب تاریخ جهانگشای جوینی و بیان ارزش‌های آن

تاریخ جهانگشای جوینی، اثر عطا ملک جوینی و در رأس بهترین آثار وی است که در سه مجلد در شرح حال و فتوحات چنگیزخان و خوارزمشاهیان، حکام مغولی ایران، فتح قلاع اسماعیلیه و شرح جانشینان حسن صباح تألیف شده است. مطالب این کتاب در نهایت اتقان و استحکام است و در زمره بهترین آثار تاریخی و ادبی به شمار می‌آید. (صفا، ۱۳۸۲: ۱۲۱۲) این کتاب به شیوه منشیانه قدیم به علل حقیقی شکست خوارزمشاهیان و انقراض مدنیّت ایرانیان در برابر مغولان به طور عمیق می‌پردازد و از حیث سندیت تاریخی بی نظیر است. (خاتمی، ۱۳۹۱: ۵) همچنین به خاطر اهمیت موضوع، نبود کتاب‌های دیگر در این موضوع‌ها در عصر نویسنده، محکم و اتقان بودن اطلاعات و این که نویسنده خود از رجال بزرگ دولتی بوده، از همان زمان تألیف شهرت یافته است و غالب مورّخین خواه از معاصرین مؤلف یا متأخرین از آن با اسم و رسم یاد کرده‌اند. (جوینی، ۱۳۸۵: ۹۳) تاریخ جهانگشا علاوه بر ارزش تاریخی، به لحاظ ادبی نیز ارزشمند است. نثر جوینی مثل نثر عوفی گاه شیوا و سلیس و گاه متکلف است، وی در آرایش نثر این اثر از آرایه‌های لفظی



و معنوی بسیاری استفاده کرده است؛ اما هیچ وقت معنا را فدای لفظ پردازی نکرده است و این نشان از تعهد بالای وی در تاریخ نویسی می‌باشد. (طهماسبی و تلاوری، ۱۳۹۰: ۵۷)

## ۲-۳- کتاب‌شناسی تاریخ جهانگشای جوینی

### ۲-۳-۱- کتاب‌ها

۱. آزاد بخت، فروزان، تاریخ عصر چنگیزخان مغول (بازگردان جلد اول تاریخ جهانگشای جوینی، براساس تصحیح علامه محمد قزوینی چاپ بریل لیدن ۱۹۷۳)، تهران، روزبهان، ۱۳۸۷.
۲. تونجی، محمد، تاریخ فاتح العالم جهانگشای (تاریخ جهانگشای جوینی عربی، نقله عن الفارسیه و قارنه بالنسخه الانگلیزیه)، دو جلد، حلب، دار الملاح، ۱۴۰۵.
۳. تدین، محمد، نخبه الادب قطعات منتخب از تاریخ بیهقی و کلیله دمنه و مرزبان نامه و تاریخ جهانگشای جوینی مخصوص سال ششم علمی مدارس متوسطه، تهران، مطبعه مجلس، ۱۳۱۱.
۴. ثروت، منصور، تحریر نوین تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، تهران، امیر کبیر، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۸۷.
۵. جوینی، عطاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، ج ۱، مقدمه، تصحیح، تعلیقات حبیب‌الله عباسی، ایرج مهرکی، چاپ اول و دوم، تهران، زوآر، ۱۳۸۵.
۶. جوینی، عطاملک بن محمد تاریخ جهانگشای جوینی، ج ۲، مقدمه، تصحیح، تعلیقات حبیب‌الله عباسی، ایرج مهرکی، چاپ اول و دوم، تهران، زوآر، ۱۳۸۸ و ۱۳۹۲.

۷. جوینی، عظاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، ج ۳، مقدمه، تصحیح، تعلیقات حبیب‌الله عباسی، ایرج مهرکی، چاپ اول و دوم، تهران، زوآر، ۱۳۸۹ و ۱۳۹۲.
۸. جوینی، عظاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی (نسخه خطی)، استنتاج محمد تقی بن محمد کاظم همدانی ۱۲۴۵ ق.
۹. جوینی، عظاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، (مقدمه نویس و مصحح محمد بن عبد الوهاب قزوینی)، تهران، هرمس، ۱۳۸۷.
۱۰. جوینی، عظاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، مصحح: محمد قزوینی، چاپ اول، تهران، فردوس، ۱۳۸۵.
۱۱. جوینی، عظاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، مصحح: محمد قزوینی، تهران، دنیای کتاب، ۱۳۸۲ و چاپ چهارم ۱۳۸۵.
- فشرده مقدمه‌ای که علامه بر این کتاب نوشته است، به شرح ذیل است:
- فتنه مغول مهم‌ترین واقعه بعد از اسلام است که تاکنون روی داده است. در این فتنه ایران بیشتر از همه ممالک دیگر، از بسیاری از جنبه‌ها لطمه دید و از این جنبه‌ها همین بس که مردم را به قتل رساندند، علما را مثل گوسفند ذبح می‌کردند، مراکز علم و ادب را غارت کردند و منتهی درجه علم و ادب فارسی همین دوره بوده است. مقدمه شامل سه بخش ذیل است: الف): بخش اول اختصاص دارد، به عظاملک جوینی نویسنده کتاب تاریخ جهانگشا که به بیان حال، نسب خانوادگی وی که به فضل بن ربیع وزیر خلفای عباسی می‌رسد، سفرهایی که با حکام به ممالک مغول داشته است و بعضی فعالیت‌هایی وی، مثل جلوگیری از غارت کتابخانه الموت اشاره می‌کند. ب): بخش دوم، کتاب تاریخ جهانگشا را توصیف کرده که مشتمل بر سه جلد است: جلد اول به عادات و رسوم مغول، یاسای چنگیز،



تاریخ چنگیز، فتوحات وی، فتوحات قشون و جانشینان وی اشاره دارد؛ جلد دوم، تاریخ خوارزمشاهیان، ملوک ترک و بعضی حکام مغولی را بیان می‌کند و جلد سوم نیز به تاج گذاری منکوقاآن و هلاکو نوه‌های چنگیز، فتح قلاع اسماعیلیه و مذهب و احوال ایشان اشاره می‌کند و همچنین تاریخ تألیف کتاب را بین سال‌های ۶۵۰-۶۵۸ یا ۶۵۱-۶۵۸ می‌داند. پ: بخش سوم، به هفت نسخه معتبر تاریخ جهانگشا جوینی اشاره می‌کند که در کتابخانه ملکی پاریس موجود است، و علامه قزوینی تصحیح خود از کتاب تاریخ جهانگشا براساس آنها انجام داده است، چاپ و نشر این تصحیح را انتشارات «اوقاف گیپ» بر عهده گرفت که رئیس این انتشارات، مستشرق شهیر ادوارد برون بود.

۱۲. جوینی، عطاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، به انضمام حواشی و فهرس و به سعی و اهتمام محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تهران، نقش قلم، ۱۳۷۸.

۱۳. جوینی، عطاملک بن محمد، تاریخ جهانگشا، سه جلد، به سعی و اهتمام و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی به انضمام حواشی و فهرس، تهران، بریل، ۱۳۳۰ و ۱۳۳۵ ق.

۱۴. جوینی، عطاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، اهتمام و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، هلند، بریل، ۱۳۲۹.

۱۵. جوینی، عطاملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، به سعی و اهتمام و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، لیدن، اوقاف گیپ، ۱۳۲۹-۱۳۳۵ ق.



۱۶. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی براساس نسخه سال ۶۹۰ هجری قمری، مقدمه دنیسون راس، لندن، مؤسسه رویال آسیاتیک سوسییتی، ۱۹۳۱.
۱۷. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، لندن، انجمن سلطنتی آسیا، ۱۹۳۱.
۱۸. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، به سعی و اهتمام و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی به انضمام حواشی و فهرس، تهران، ارغوان، ۱۳۶۷.
۱۹. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، به سعی و اهتمام و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی به انضمام حواشی و فهرس، تهران، بامداد، ۱۳۶۷.
۲۰. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد (در یک مجلد، از روی نسخه مصححه علامه قزوینی)، به همت محمد رضانی، چاپ اول و دوم، تهران، کلاله خاور، ۱۳۳۷، ۱۳۷۸.
۲۱. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد (در یک مجلد، از روی نسخه مصححه علامه قزوینی)، به همت محمد رضانی، تهران، پدیده، ۱۳۳۷.
۲۲. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشا، به اهتمام سید جلال الدین تهرانی، تهران، مجلس، ۱۳۱۲.
۲۳. جوینی، عطاالملک بن محمد، تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد (در یک مجلد، بر اساس تصحیح علامه قزوینی)، به اهتمام شاهرخ موسویان، تهران، دستان، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۹۳.



۲۴. جمال الدّین، محمّد سعید، دولة الاسماعیلیه فی ایران ( بحث فی تطور الدعوة الاسماعیلیه إلى قیام الدوله مع ترجمه للنص الفارسی الذی ورد عنها فی کتاب تاریخ جهانگشا لعطا ملک جوینی)، قاهره، الثقافیه، ۱۴۱۹.
۲۵. جمال الدّین، محمّد سعید، فی تطور الدعوة الاسماعیلیه إلى قیام الدوله، قاهره، مؤسسه سجل العرب، ۱۹۷۵.
۲۶. خاتمی، احمد، متن ویراسته و شرح کامل تاریخ جهانگشای جوینی، سه جلد، تهران، نشر علم، ۱۳۸۷؛ ۱۳۹۱؛ ۱۳۹۳ و ۱۳۹۴.
۲۷. خاتمی، احمد، شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی، معانی لغات و ترکیبات، شرح اعلام، ترجمه آیات و احادیث و اشعار وامثال عربی به اهتمام فهرست‌های راهنما، تصحیح: محمّد قزوینی، چاپ اول و دوم، تهران، مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی پایا، ۱۳۷۳ و ۱۳۸۰.
۲۸. خاتمی، احمد، گزیده تاریخ جهانگشای جوینی، چاپ اول، تهران، نشر علم، ۱۳۹۲.
۲۹. خطیب رهبر، خلیل، گزیده تاریخ جهانگشای جوینی، تهران، مهتاب، ۱۳۷۱.
۳۰. خطیب رهبر، خلیل، جهانگشای جوینی (چنگیز، تارابی، خوارزمشاه، حسن صباح)، چاپ دوم، تهران، مهتاب، ۱۳۸۲.
۳۱. سرمدی، مجید، راهنمای برگزیده و شرح تاریخ جهانگشای جوینی همراه با نمونه سوالات درس و پایان ترم، تهران، آسونه، ۱۳۹۳.
۳۲. سرمدی، مجید، علی (پدرام) میرزایی، نرگس محمدی بدر، برگزیده و شرح تاریخ جهانگشای جوینی (کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی)، تهران، دانشگاه پیام نور، ۱۳۹۲.



۳۳. سرمدی، مجید، علی (پدرام) میرزایی، نرگس محمدی بدر، برگزیده و شرح تاریخ جهانگشای جوینی (کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی)، چاپ سوم، تهران، دانشگاه پیام نور، ۱۳۹۳.
۳۴. شکری، یدالله، گزیده تاریخ جهانگشا، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۶، ۱۳۶۵ و ۱۳۶۹.
۳۵. شعار، جعفر، گزیده تاریخ جهانگشا، تهران، چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۶۸ و ۱۳۷۰.
۳۶. ضیائی، مهدی، تاریخ جهانگشای جوینی در آئینه جامع التواریخ رشیدی و بررسی زبان و بیان هر دو کتاب، اصفهان، لیالی، ۱۳۸۸.
۳۷. طهرانی، جلال الدین، گاهنامه ۱۳۱۴ به ضمیمه حدود العالم من المشرق الى المغرب در جغرافیای عمومی و دیگری جلد سوم تاریخ جهانگشای جوینی تاریخ ملاحظه، بی جا، بی نا، بی تا.
۳۸. عابدی ولوجردی، مریم، مسایل اجتماعی و فرهنگی در تاریخ بیهقی و تاریخ جهانگشا با نگاهی به سبک ادبی، تهران، بهار آفرین، ۱۳۹۳.
۳۹. مسلمی فر، محمد، تاریخ جهانگشا، تهران، سرآغاز، ۱۳۸۴.
۴۰. محمودی، خیرالله، گزارش جامع دشواریهای تاریخ جهانگشای جوینی، فسا، دانشگاه آزاد اسلامی فسا، ۱۳۸۳.
۴۱. ناصری، ناصر، پروین افشارنیا، آیین ملک داری و مدیریتی مغولان (با استناد بر متن تاریخ جهانگشا)، تبریز، اختر، ۱۳۹۳.
۴۲. وهاب، ولی، (مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن)، جلد ۱ و ۲، چاپ اول، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۹.



- در روزهای ۱۶، ۱۷ و ۱۸ خرداد ماه ۱۳۷۶، سمیناری با عنوان هشتصدمین سال هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن در دانشگاه شهید بهشتی برگزار گردید که مقالات عرضه شده به آن در اثر حاضر به چاپ رسیده است. این مقالات که تعداد آنها ۵۸ عنوان استو هر کدام از جلد‌های این مجموعه در بردارنده ۲۹ مقاله است که حوزه‌های تاریخ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، ادب و هنر ایران در عصر مغول را در برمی گیرند، در این مجموعه دو مقاله زیر، تاریخ جهانگشا را به طور مستقیم محور پژوهش خود قرار دادند:
- برخی از خصایص سبکی تاریخ جهانگشا به قلم احمد امیری خراسانی (جلد اول).
- علاءالدین عظاملک و ویژگی‌های گوناگون جهانگشای جوینی به قلم حسین میر جعفری (جلد دوم).

43. Edward Granville, browne, on the contents of the  
tarikh- i- jahan- gusha, 1904.
44. Mirza muhammd ibn abdul – wahhab -i- qazwini, the  
tarikh-i- jahan- gusha of alaud- din ata malik -i- juwayni,  
bril, London, brill, 1912.

## ۲-۳-۲- مقاله ها

۱. ایران زاده، نعمت‌الله؛ حکیم، عبدالله؛ دسپ، سید علی؛  
۱۳۹۱، تاریخ جهانگشای جوینی و بررسی جنبه‌های تراژیک آن با رهیافت نوع

شناسی ادبی، مجله: کهن نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پائیز و زمستان، شماره ۲، ص ۱-۱۴.

- در این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی، ساختار تراژیک داستان‌های تاریخ جهانگشا با تأکید بر جلد اول بررسی و تحلیل شده است. نگارنده به این نتیجه رسیده که تاریخ جهانگشا اثری صرفاً تاریخی نیست، زیرا نشانه‌هایی از حیث ساختار، محتوا، تأثیر گذاری، ویژگی‌های شخصیتی (سلطان محمد خوارزمشاه)، آرایش کلام و فخامت زبان با تراژدی‌های بزرگ یونان دارد و بر اثر این قابلیت می‌توان تاریخ جهانگشا را اثری تراژیک خواند.

۲. انزابی نژاد، رضا؛ ۱۳۷۶، نقدی بر کتاب شرح مشکلات تاریخ جهانگشا، مجله: آینه پژوهش، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، خرداد و تیر، شماره ۴۴، ص ۳۴-۴۲.

۳. انزابی نژاد، رضا؛ ۱۳۷۷، با علامه در جهانگشای جوینی، مجله: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، پائیز و زمستان، سال ۳۱، شماره مسلسل ۱۲۲-۱۲۳، ص ۳۹۷-۴۰۴.

۴. استوارنامقی، سید محمد، ۱۳۹۴، رمانتیسیم و رگه‌های آن در «تاریخ جهانگشای جوینی»، «نفثه المصدور» و آثار بزرگ علوی، مجله: رشد آموزش زبان و ادب فارسی، وزارت آموزش و پرورش؛ سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزش، بهار، شماره ۱۱۳، ص ۲۴-۲۵.

- نگارنده در این پژوهش بر آن است که با توجه به ویژگی‌های سبکی، نشانه‌های مشترک رمانتیسیمی آثار مذکور را از قبیل: نگاه کشفی و شهودی به

طبیعت، تأکید بر تخیل ثانویه در توصیف محیط، ترسیم آرمان شهر و توجه به احساسات شخصی را با تأکید هم زمان بر ساحت ادبی و شرایط تاریخی نشان دهد.

۵. اورازانی، نیما؛ مرتضی موسوی، ۱۳۹۲، باز فهم قرآن و حدیث در تاریخ جهانگشا، مجله: دو فصلنامه صحیفه مبین، پژوهشکده قرآن و عترت، تابستان، شماره ۵۳، ص ۱۵۷.

- نویسنده به این امر اشاره می کند که جوینی همه آگاهیهای قرآنی خود را برای طبیعی جلوه دادن حمله مغول و افزایش عزت نفس ایرانیان به کار گرفته است و هر آنچه که درباره حکمت آمده برای تبیین این معنا به کار می گیرد. لذا با تکیه بر نظریه روان شناختی «اسناد» از فریتس هایدلر و همچنین نظریه «ناهماهنگی شناختی» لئون فستینگر در مقام تبیین روانشناختی آن برآمده است و به این نتیجه رسیده است که کاربرد آموزه های مذهبی برای تعدیل روانی، در عمل حاکمیت مغولان را تثبیت و به آن مشروعیت بخشیده است.

۶. بایمتف، لقمان، ۱۳۸۰، شورش محمود تارابی: بازنگری بارتولد به تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: کیهان فرهنگی، موسسه کیهان فرهنگی، مرداد، شماره ۱۷۸، ص ۶۶-۷۲.

۷. برزگر، شبنم، ۱۳۸۳، تاریخ نگری و تاریخ نگاری جوینی به استناد تاریخ جهانگشا، مجله: رهاورد گیل، شماره ۲، ص ۱۶۹-۱۸۰.

۸. پورصفر، غلامرضا؛ ۱۳۸۳، چگونگی تألیف تاریخ جهانگشای جوینی و اهمیت آن، مجله: کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، خانه کتاب، تیر و مرداد و شهریور، سال هفتم، شماره ۹-۱۰-۱۱ پیاپی (۸۱ و ۸۲ و ۸۳)، ص ۱۳۰-۱۳۵.



۹. ثروت، منصور؛ ۱۳۶۳، سه نکته مبهم در تاریخ جهانگشای جویی، مجله: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، تبریز، پائیز، شماره ۱۳۳، ص ۱۷۱-۱۷۶.
۱۰. جلیلی تقویان، مصطفی؛ ۱۳۹۲، صورت‌گرایی و تاریخ جهانگشای جویی، مجله: نقد ادبی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، بهار، شماره ۲۱، ص ۱۸۵-۲۱۳.
- این پژوهش به نقد مقاله «ادبیت جهانگشای جویی» به قلم حبیب‌الله عباسی می‌پردازد، بی‌آگاهی نویسنده از آثار و قلمرو کار صورت‌گرایان روس و پذیرفتن این امر که مفاهیم مدرن سابقه‌چندانی در سنت ادبی ندارند، از ایراد اساسی این مقاله می‌داند.
۱۱. جویی، عزیزالله؛ ۱۳۶۵، «حج الفقرا» یا «مجمع الفقرا» در تاریخ جهانگشا، مجله: آینده، شماره ۱۲، ص ۴۸۶-۴۸۸.
۱۲. جعفری مذهب، محسن، ۱۳۸۳، نقد تاریخ جهانگشای جویی، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، خانه کتاب، مرداد و شهریور، سال هفتم، شماره ۹-۱۰-۱۱، پیاپی ۸۱ و ۸۲ و ۸۳، ص ۴۶-۵۳.
۱۳. حسن زاده، اسماعیل؛ ۱۳۸۰، اندیشه مشیت الهی در تاریخ‌نگاری اسلامی: مطالعه موردی، تاریخ جهانگشای جویی، مجله: تاریخ اسلام، دانشگاه باقرالعلوم، بهار، شماره ۵، ص ۱۳۳-۱۶۶.
۱۴. حق‌پرست، امین؛ ۱۳۸۵، یادداشت‌هایی دیگر از علامه قزوینی بر جهانگشای جویی، مجله: معارف، مرکز نشر دانشگاهی، آذر و اسفند، شماره ۶۶، ص ۸۴-۹۲.



۱۵. حسن زاده، اسماعیل؛ ۱۳۸۲، هویت ایرانی در تاریخ نگاری بیهقی و جوینی، مجله: مطالعات ملی، مؤسسه مطالعات ملی، بهار، شماره ۱۵، ص ۶۹-۱۰۰.
۱۶. خاتمی، احمد، ۱۳۷۳، شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: آشنا، شماره ۲۰، ص ۵۲-۵۶.
۱۷. خاتمی، احمد؛ قریشی، زیبا؛ ۱۳۹۱، افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی در تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: تاریخ ادبیات، دانشگاه شهید بهشتی، بهار و تابستان، شماره ۷۰، ص ۵۳-۶۸.
- این مقاله جایگاه افسانه‌ها و اسطوره‌ها در این اثر را روشن می‌کند و کارکرد و هدف و غرض نویسنده را از ذکر آن‌ها معلوم می‌نماید.
۱۸. خاتمی، احمد؛ ۱۳۸۷، بررسی منابع و مآخذ احادیث مندرج در تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: متن پژوهی ادبی، دانشگاه علامه طباطبائی، بهار، شماره ۳۵، ص ۷-۲۶.
۱۹. خاتمی، احمد؛ عرب اف، آرزو؛ ۱۳۸۹، مغول ستیزی عظاملک جوینی در تاریخ جهانگشای، مجله: تاریخ ایران، دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۶۶، پائیز، ص ۲۷.
۲۰. خلعت‌بری، الهیار؛ ۱۳۸۵، بررسی نظر و دیدگاه دو مورخ بزرگ درباره اسماعیلیان، مجله: مسکویه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهر ری، زمستان، شماره ۵، ص ۷۹-۱۰۲.



۲۱. دشتی، سید محمد؛ ۱۳۷۷، نقدی بر شرح مشکلات تاریخ‌جهان‌نگشای جوینی، مجله: کیهان فرهنگی، مؤسسه کیهان، مرداد، شماره ۱۴۴، ص ۳۱-۳۳.
  ۲۲. ذکاوتی قراگزلو، علی رضا؛ ۱۳۷۳، شرح مشکلات تاریخ‌جهان‌نگشای جوینی، مجله: نشر دانش، مرکز نشر دانشگاهی، آذر و اسفند، شماره ۸۵ و ۸۶، ص ۳۹-۴۰.
  ۲۳. راموز، کمال؛ ۱۳۸۷، زیر ذره بین نقد: نقدی بر کتاب تاریخ‌جهان‌نگشای جوینی به اهتمام سید شاهرخ موسویان، مجله: کتاب ماه ادبیات، خانه کتاب، آذر، شماره ۱۳۴، ص ۳۱-۴۳.
  ۲۴. راشد، محمد رضا؛ ۱۳۷۳، اشاره‌ای توضیحی به دو تمثیل در مقدمه تاریخ جهان‌گشا، مجله: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۲۷، شماره مسلسل ۱۰۵، ۲۶۵-۲۷۰.
  ۲۵. روشن، محمد؛ ۱۳۴۷، یاداشتهای علامه فقیه محمد قزوینی بر جهان‌نگشای جوینی، مجله: فرهنگ ایران زمین، شماره ۱۵، ص ۱۶۱-۲۲۱.
  ۲۶. رویانی، وحید؛ سنچولی، اردشیر؛ ۱۳۹۲، براعت استهلال در تاریخ جهان‌گشای جوینی، مجله: پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دانشگاه پیام نور مشهد، سال اول، تابستان، شماره ۳، ص ۲۷-۴۰.
- نویسندگان در این پژوهش به دنبال تبیین بسامد براعت استهلال، در جهان‌گشای جوینی و توانایی نویسنده در به کار گرفتن این شگرد هستند و به این نتیجه رسیدند که علی‌رغم این که بسیاری از تصاویر شاعرانه جهان‌گشا حاصل تجربه



شخصی جوینی نیست ولی براعت استهلال از جمله آن صنایعی است که حاصل دقت نظر شاعرانه خود جوینی است و همه این براعت استهلال‌ها مربوط به تصاویر خورشید است که گاه تصاویر سیاه و گاه سپید است.

۲۷. ستّاری، فاطمه؛ ۱۳۸۸، معرفّی کتاب: متن ویراسته و شرح کامل تاریخ‌جهانگشای جوینی، مجله: کتاب ماه ادبیات، خانه کتاب، فروردین، شماره ۱۳۸، ص ۳۶-۳۷.

۲۸. سجّادی، ضیاءالدّین؛ ۱۳۵۷، شاهنامه در تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: شاهنامه شناسی، شماره ۱، ص ۲۴۱-۲۶۰.

۲۹. سیف، عبدالرضا؛ امجدی، محی الدّین؛ ۱۳۹۰، ابیات عربی شعرای عباسی در تاریخ جهانگشای جوینی، نشریه: ادب فارسی دانشگاه تهران، سال اوّل، شماره ۳-۵ (۱۹۲)، بهار، ص ۱-۱۳.

- شعرای عباسی ذکر شده در این مقاله: ابو نواس، ابوالعتاهیه، ابوتّمّام، ابن-معتر، ابوالطّیب متنبّی، ابوالعلامرّی و ابوالفتح بُستی هستند که بعد از ذکر نام آنها ابیات و مصراع‌های مربوط به هر کدام را آورده‌است.

۳۰. سلیمانی، زهرا؛ ۱۳۹۲، بازتاب آموزه‌های تعلیمی امثال قرآنی در تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، پائیز، شماره ۱۷، ص ۸۵.

- در این نوشته، نویسنده نمونه‌ای از ضرب المثل‌های قرآنی را آورده و نقش تعلیمی این امثال را تبیین نموده است و همچنین به این امر اشاره شده که جوینی از این امثال در قالب تفسیر، توضیح و تبیین متن سود می‌جوید، به طوری که با حذف آن به متن خلل وارد می‌شود.



۳۱. شرفی، محبوبه؛ ۱۳۹۲، بازتاب اندیشه مشیت الهی در تاریخ نگاری عصر ایلخانی (با تأکید بر تاریخ جهانگشا و تاریخ وصّاف)، مجله: دو فصلنامه جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، پائیز و زمستان، شماره ۲، ص ۶۹-۹۱.

- نویسنده در این پژوهش به نقش تقدیرگرایی در شیوه تاریخ نویسی عطا ملک جوینی و وصّاف الحضرة پرداخته است که هر دو از مورّخان عصر ایلخانی هستند و به این نتیجه رسیده که این عصر نتوانست کاملاً خود را از سلطه آن رهایی بخشد. از جمله موارد ایجاد کننده این شرایط سیطره علوم نقلی بر علوم عقلی و تأثیر تهاجم مغولان است، البته این عصر در دوره جوینی به شدت تقدیر گراست و در دوره وصّاف شیرازی مقداری تلطیف می یابد.

۳۲. شعار، جعفر؛ ۱۳۷۰، تاریخ جهانگشای جوینی، اشاره ای به ارزش ادبی، تاریخی و اجتماعی آن، یکی قطره باران، تهران. ص ۲۹۹-۳۱۰.

۳۳. شعبانی، رضا؛ ۱۳۶۴، فاتح العالم جهانگشای (تعریب الدكتور محمد التونجی)، مجله: نشر دانش، مرکز نشر دانشگاهی، شماره ۶، ص ۴۰-۴۱.

۳۴. صفری، جهانگیری؛ حسینی، سید مجتبی؛ ۱۳۸۷، گزاره های ناسازگار در تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: شناخت، دانشگاه شهید بهشتی، بهار، شماره ۵۷، ص ۱۹۷-۲۱۶.

۳۵. ضیایی، مهدی؛ ۱۳۸۳، نکته ای چند در حاشیه حواشی جهانگشا، مجله: نامه پارسی، شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، سال نهم، بهار، شماره ۱، ص ۵۷-۶۶.

۳۶. طهماسبی، فریدون؛ تلاوری، پگاه؛ ۱۳۹۰، بررسی و تحلیل تشبیهات و استعارات تاریخجهانگشایجوینی، مجله: فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، پائیز زمستان، شماره ۵، ص ۵۵-۷۲.

- این مقاله فقط به تحلیل تشبیه‌ها و استعاره‌های جلد اول پرداخته و به این مسئله می‌پردازد که عطا ملک چگونه با کمک این دو عنصر واقعیات تاریخی و احوال اجتماعی آن روزگار را توصیف می‌کند که گویی در پیش چشم خواننده حاضر است. تشبیهات از نظر موضوعی چهار نوع‌اند: ۱- تصاویر مربوط به لشکر ۲- تصاویر مربوط به روز و شب ۳- تصاویر مربوط به شهرها و مردم اسیر شده ۴- تصاویر مربوط به مرگ، همه این تصاویر بیانگر ددمنشی مغولان و مظلومیت ملت و سرزمین ایران است، ملتی که همه مصیبت‌ها را چون اجل و قضای الهی پذیرفته بودند.

۳۷. عباسی، محمود؛ ۱۳۸۵، بررسی صفت و گروه وصفی در تاریخجهانگشایجوینی، مجله: پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، بهار و تابستان، شماره ۶، ص ۹۷-۱۱۸.

۳۸. عباسی، حبیب الله؛ ۱۳۸۰، ادبیات جهانگشایجوینی، مجله: زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، بهار، شماره ۳۲، ص ۱۳۱-۱۴۶.

۳۹. عرب، سیامک؛ عباسی، حبیب الله؛ ۱۳۸۰، ضرورت تصحیح دیگر، مجله: زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، بهار، شماره ۳۲، ص ۷-۲۲.

۴۰. عباسی، حبیب الله؛ ۱۳۸۷، ادبیات: موتیف مرگ در جهانگشایجوینی، مجله: هنر، تابستان، شماره ۷۶، ص ۷-۲۱.

۴۱. علیجانی، محمد؛ بزرگ بیگدلی، سعید؛ ۱۳۹۲، نمودهای برجسته هویت ایرانی در تاریخ جهاننگشای جوینی، مجله: کهن نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات ایرانی، بهار، شماره ۱، ص ۵۳-۶۸.
- در پژوهش حاضر، به روش تحلیلی-توصیفی، عناصر فرهنگ و هویت ایرانی در تاریخ جهاننگشا بررسی شده است و به این نتیجه رسیده که «تأثیر پذیری از شاهنامه»، «دین مداری» و «تلاش در راه غلبه فرهنگی و کسب استقلال و آزادی» مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ایرانی است که در ساختار و محتوای این اثر انعکاس یافته است و فرهنگ ایرانی همیشه قوم مهاجم را در خود هضم کرده است.
۴۲. علوی‌زاده، فرزانه؛ ساکت، سلمان؛ رادمرد، عبدالله؛ ۱۳۸۹، نقش ابیات شاهنامه در انسجام متنی تاریخ جهاننگشا، مجله: جستارهای ادبی، دانشگاه فردوسی مشهد، زمستان، شماره ۱۷۱، ص ۶۷-۱۰۸.
۴۳. علی محمدی، نعمت اله، ۱۳۸۹، بررسی محتوای هشت بهشت بدلیسی در مقایسه با سه منبع اصلی جهاننگشای جوینی، تاریخ و صاف و ظفرنامه علی، مجله: نامه تاریخ پژوهان، انجمن تاریخ پژوهان قم، تابستان، شماره ۲۲، ص ۱۳۶-۱۷۱.
۴۴. عباسی، محمود؛ انزابی نژاد، رضا؛ ۱۳۸۲، متمم فعل و افعال متمم پذیر در تاریخ جهاننگشای جوینی، مجله: فصلنامه جستارهای ادبی، دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۴۲، پائیز، ص ۴۱-۶۱.
۴۵. فرمانفرمائی، حافظ؛ ۱۳۳۷، نقد کتاب تاریخ جهاننگشای جوینی (ترجمه انگلیسی توسط *John Andrew Boyle*)، مجله: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، سال ششم، مهر، شماره ۱، ص ۸۳-۹۱.



۴۶. قاسم زاده، سیدعلی؛ ۱۳۸۵، زیبایی شناسی نثر جهانگشایجوینی، مجله: رشد آموزش زبان و ادب فارسی، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش، بهار، شماره ۷۷، ص ۱۷-۲۱.

۴۷. قاسم زاده، سیدعلی؛ حاتمی، سعید؛ ۱۳۹۰، تحلیل بینامتنی مختصات ادبی نثر تاریخ جهانگشا و تاریخ و صاف، مجله: سبک شناسی نظم و نثر، مؤسسه انتشارات امید مجد، زمستان، شماره ۱۴، ص ۷۷.

- این جستار به شیوه تحلیلی- توصیفی، به تحلیل بینامتنی این دو اثر براساس نظریه «هرولد بلوم»؛ یعنی اضطراب تأثیر (anxiety of influence)، پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که جایگاه نثر تاریخ جهانگشا در متون نثر ایلخانی برجسته است، به گونه ای که اکثر آثار از شگردهای نثر تاریخی جهانگشا تأثیر پذیرفتند، و صاف الحضرة یکی از این آثار است. این اثر از یک سو پیوندی آشکار با تاریخ جهانگشا دارد و از سوی دیگر تلاش افراطی وی برای نوآوری های تازه، گواه بر رقابت ادیبی یا اضطراب تأثیر وی از نثر تاریخ جهانگشا است.

۴۸. کهدویی، محمد کاظم؛ حسینی، رقیه؛ ۱۳۸۹، نگرشی به شخصیت زن در تاریخ بیهقی و جهانگشای جوینی، مجله: تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شماره ۴، تابستان، ص ۱۳۷-۱۶۴.

۴۹. کاردگر، یحیی؛ ۱۳۸۶، نقدی بر تعلیقات تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: پژوهش های ادب عرفانی، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، شماره ۴، زمستان، ص ۱۶۵.

۵۰. مستعلی پارسا، غلامرضا؛ دولت آبادی، مرتضی؛ اله دادی دستجردی، زهره؛ ۱۳۹۰، چهره چنگیز در تاریخ جهانگشایجوینی، مجله: تاریخ پژوهی، انجمن علمی



گروه تاریخ، دانشگاه فردوسی مشهد، بهار و تابستان، شماره‌های ۴۶ و ۴۷، ص ۱-۲۴.

- نویسندگان در حقیقت در این جستار کوشیده‌اند که شگردهای جوینی را، در به تصویر کشیدن چهره واقعی چنگیزخان نشان دهند؛ شگردهایی که با کمک آن‌ها به ظاهر او و کردارش را ستوده است اما در حقیقت جوینی برای نمایاندن چهره واقعی چنگیز و در امان ماندن از پیامدهای آن و انتقال امن پیامش، با استفاده همزمان از دو سبک فنی و مرسل و شگردهای دیگر بسیاری از وقایع و نظرهای خود را رمزگونه بیان کرده است و از این راه موفق شده است، چهره نازیبا چنگیزخان را برای مخاطب به خوبی به تصویر بکشد.

۵۱. محمودی، مریم؛ ۱۳۸۹، اقتباس و تضمین آیات قرآن در تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: مطالعات قرآنی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت، تابستان، شماره ۲، ص ۱۲۹-۱۳۸.

۵۲. منصوری، مجید؛ ۱۳۸۷، نقد و معرفی کتاب: نقد و بررسی تاریخ جهانگشای جوینی (شرح سید شاهرخ موسویان)، مجله: آینه پژوهش، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، آذر و دی، شماره ۱۱۳، ص ۴۶-۵۲.

۵۳. مهرکی، ایرج؛ عباسی، حبیب الله؛ ۱۳۸۶، کارکردهای زبانی تاریخ جهان گشای جوینی، پژوهش نامه ادب حماسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن، شماره ۴، بهار و تابستان، ص ۲۰۱-۲۱۳.

۵۴. موسوی، مصطفی؛ ۱۳۸۴، واژگان ترکی و مغولی تاریخ جهانگشای جوینی، مجله: آینه میراث، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، پائیز و زمستان، شماره ۳۰ و ۳۱، ص ۵۷-۸۹.



۵۵. محمودی، خیرالله؛ ۱۳۸۴، تأملی در چند واژه مبهم تاریخ‌جهان‌نگشایجویی، مجله: علوم اجتماعی و انسانی، دانشگاه شیراز، پائیز، شماره ۴۴، ص ۱۴۵-۱۵۱.
۵۶. مقصودی، مرتضی؛ رادفر، ابوالقاسم؛ ۱۳۹۰، بازتاب شاهنامه در تاریخ‌جهان‌نگشایجویی، مجله: کهن نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات ایرانی، بهار و تابستان، شماره ۱، ص ۱۰۱-۱۱۲.
- در این پژوهش، نویسندگان به میزان ابیات شاهنامه که در تاریخ جهان‌نگشا به کار رفته، با ذکر عنوان داستان‌هایی که این اشعار از آنها انتخاب شده است و کاربرد اشعار از حیث مضمون و محتوا اشاره کرده‌اند. همچنین به این امر اشاره شده که جوینی به خاطر ایجاد تناسب لفظی به ویژه معنایی، نیرو بخشیدن به نثر خود و انتقال معانی و مفاهیم تغییراتی در ابیات شاهنامه پدید آورده است.
۵۷. نفیسی، سعید؛ ۱۳۱۷، مجلد سوم تاریخ جهان‌نگشا، مجله: مهر، شهریور، شماره ۱۴، ص ۷۷.
۵۸. نعیمی، سهیلا، ۱۳۸۹، واقعه اترار در منابع تاریخی دوره مغول، مجله: رشد آموزش تاریخ، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی، وزارت آموزش و پرورش، بهار، شماره ۳۸، ص ۳۲-۳۸.
۵۹. واعظ، سعید؛ ۱۳۸۴، پژوهشیدر اشعار عربی تاریخ‌جهان‌نگشایجویی (جلد دوم)، مجله: متن پژوهی ادبی، دانشگاه علامه طباطبائی، پائیز، شماره ۲۵، ص ۱-۳۱.
۶۰. واعظ، سعید؛ ۱۳۸۳، پژوهشی در اشعار عربی (جلد اول)، مجله: متن پژوهی ادبی، دانشگاه علامه طباطبائی، بهار، شماره ۱۹، ص ۱-۴۸.

## ۲-۳-۳- پایان نامه‌ها

۱. آریایی نسب، احمد، صور بیان جهانگشا، به راهنمایی محمد صادق بصیری، کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۸۰.
۲. آذر مینا، محمد تقی، تطوّر زبان متون تاریخی از ترجمه طبری تا تاریخ جهانگشا، به راهنمایی مظاهر مصفا، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۳. احمدیان، حاجی، تلخیص قسمت اول از جلد سوم تاریخ جهانگشای جوینی به انضمام حواشی و اضافات، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴.
۴. امیری خراسانی، احمد، تحقیق در جلد سوم جهانگشای جوینی، به راهنمایی اسماعیل حاکمی والا، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۶۸.
۵. ادیسی، محمد حسن، شرح تاریخ جهانگشای جوینی (اعلام مکان، اعلام رجال، اشعار عربی، مثل‌ها)، به راهنمایی منصور رستگار، کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۲.
۶. بارانی، محمد، شرح و تحلیل تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی رضا انزابی نژاد، کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۶۹.
۷. تاراجی، منصور، خلاصه تاریخ جهانگشای تالیف‌الالدین عطاملک بن بهالدین محمد بن محمد الجوینی، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۶۲.
۸. ثقفی، وحید، سبک شناسی متون تاریخی دوره ایلخانی (با تأکید بر تاریخ جهانگشا، جامع التواریخ و تاریخ و صاف)، به راهنمایی سعید بزرگ بیگدلی، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ۱۳۹۲.





۹. خلیلی جهان تیغ، مریم، شرح و تحلیل تاریخ جهانگشای جوینی (جلد اول و جلد دوم تا ص ۱۷۰)، به راهنمایی محمد علوی مقدم، کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۷۰.
۱۰. دانشگر، محمد، شرح جلد دوم کتاب تاریخ جهانگشای جوینی (لغات ترکی، مغولی، اعلام، اماکن، معانی آیات و احادیث، ترجمه عبارات، امثال و ابیات عرب)، به راهنمایی اسماعیل حاکمی والا، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ۱۳۶۸.
۱۱. دادکانی، احمد، انعکاس دیدگاه سیاسی عطا ملک جوینی در تاریخ نگاری او، به راهنمایی کورش صالحی، کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۱۳۹۳.
۱۲. درخشیده، ویدا، بررسی اخلاق و آداب و رسوم اجتماعی در تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی محمد حسین خان محمدی، کارشناسی ارشد، دانشگاه ارومیه، ۱۳۸۶.
۱۳. رسولی، عین الله، بررسی نکات بیانی و بدیعی در جهانگشای جوینی، به راهنمایی سیروس شمیسا، کارشناس ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۷۱.
۱۴. رستم زاده ویجویه، سیمین، بررسی ابزار زبانی، بیان و مضامین دیباچه- های متون منشور فارسی قرن ۶، ۷ و ۸، به راهنمایی سکینه رسمی، منیره پویای ایرانی، سکینه رسمی، کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز، ۱۳۹۱.
۱۵. رضائی اردانی، فضل الله، شرح کامل جلد اول تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی سید مهدی نوریان، کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان، ۱۳۷۴.
۱۶. زارعی، مرتضی، بررسی ویژگی های نحوی در نثر قرن هفتم با تکیه بر پنج اثر منتخب (المعجم فی معائیر الأشعار العجم، گلستان، تاریخ جهانگشای



- جوینی، مرصاد العباد الی المعاد و اخلاق ناصری)، به راهنمایی نجمه درّی، کارشناسی ارشد، دانشگاه هرمزگان، ۱۳۸۹.
۱۷. زرّینه‌باف، اکبر، خلاصه قسمتی از تاریخ جهانگشای جوینی، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۶۲.
۱۸. سابود، فرشته، توصیف در تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی عبدالله رادمرد، کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۹۰.
۱۹. سورتیجی، آسیه، بررسی آرایه‌های ادبی در تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی سید محمد ترابی، کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۸۸.
۲۰. صفی قلی، علی محمد، ترجمه آیات قرآن مجید- احادیث- ضرب المثل‌ها و اشعار عربی جلد دوم تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی محمد جواد شریعت کارشناسی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۴۹.
۲۱. ضیائی، مهدی، تاریخ جهانگشای جوینی در آئینه جامع‌التواریخ رشیدی و بررسی زبان و بیان هر دو کتاب، به راهنمایی رضا انزابی نژاد، کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۰.
۲۲. طاهری‌نیا، حسنعلی، شرح لغات و مجلات تازی تاریخ جهانگشای جوینی جلد سوم، به راهنمایی محمد فشارکی، کارشناسی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۴۹.
۲۳. عباسی، محمود، توصیف دستوری تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی رضا انزابی نژاد، دکتری، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۸۲.
۲۴. عابدیان، علیرضا، اصول و مبانی دبیری در متون کلاسیک (بر پایه تحلیل امّات متون نثر فارسی تا قرن نهم)، به راهنمایی عباسقلی محمدی بنه گزی گناوه- ای، دکترا، دانشگاه فردوسی، مشهد، ۱۳۹۱.

۲۵. علیخانی، فاطمه، بررسی تطبیقی شیوه‌های کاربرد آیات و احادیث در سه اثر: تاریخ بیهقی، تاریخ جهانگشای جوینی و نفثه‌المصدور، به راهنمایی محمد میر، کارشناسی ارشد، دانشگاه زابل، ۱۳۹۳.
۲۶. کارآموز، فتحیه‌السادات، بررسی عناصر زبانی، زیبایی شناسی و موسیقایی نثر نفثه‌المصدور و تاریخ جهانگشای جوینی بخش جلال الدین منکبرنی، به راهنمایی محمد بارانی، کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۱۳۸۹.
۲۷. کلانتری، حسن، بررسی اشعار شاهنامه فردوسی در آثار منشور تا قرن هشتم (راحه‌الصدور، سندبادنامه، ترجمه تاریخ یمینی، تاریخ جهانگشا، مرزبان‌نامه، تاریخ و صاف، جامع التواریخ، تاریخ گزیده)، به راهنمایی عباس ماهیار، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت معلّم، تهران، ۱۳۸۰.
۲۸. مسعودی، محمدجواد، تحلیل بلاغی و مقایسه توصیف روز و شب در نثر کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، تاریخ یمینی و تاریخ جهانگشا، به راهنمایی یحیی طالبیان، کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ۱۳۹۰.
۲۹. محمودی، نجف، صنایع ادبی در تاریخ جهانگشا، به راهنمایی حبیب‌الله عباسی، کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد، واحد رودهن، ۱۳۸۴.
۳۰. محمودی، خیرالله، شرح لغات، آیات، احادیث و ابیات فارسی تاریخ جهانگشا، به راهنمایی غلامرضا افراسیابی، کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۱.
۳۱. محمودی، علیرضا؛ تحول جلوه‌های بیانی و عناصر بیانی نثر فنی (براساس منابع بنیانی تاریخی از قرن ۶ تا پایان قرن ۸ هجری)، به راهنمایی زهرا اختیاری، دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۹.
۳۲. میرعلایی، مهناز، نمودهای اجتماعی در تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی علی زمانی، کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور، اصفهان، ۱۳۸۷.



۳۳. مهریزیلنگری، مهدی، یادداشت‌های استاد احمد بهمنیار<sup>۱</sup>، به راهنمایی محمود مدبری، کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ۱۳۷۶.
۳۴. موسوی، مهري، نقد و بررسی شگردها و ظرافت کاری‌های ادبی عظاملك جوينی در بیان حقایق تاریخی در تاریخ جهانگشای جوينی و حکایت‌ها و عبرت‌های پندآمیز، به راهنمایی رضا مصطفوی سبزواری، کارشناسی ارشد، علامه طباطبایی، ۱۳۹۱.
۳۵. موسی‌پور، زینب، بیان در تاریخ جهانگشای جوينی (جلد دوم)، به راهنمایی نعمت‌اله موسوی، کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور، تبریز، ۱۳۸۵.
۳۶. میرشجاعی، حسین، جلوه‌های ادبی در تاریخ جهانگشای جوينی، به راهنمایی علی محمد سجادی، کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۷۶.
۳۷. محاطی، احمد، سنجش محتوایی تاریخ بیهقی و تاریخ جهانگشای، به راهنمایی ابوالقاسم رادفر، پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، کارشناسی ارشد، ۱۳۶۲.
۳۸. مفیدی، محمدعلی، خلاصه قسمتی از کتاب جهانگشای جوينی، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۶۲.

---

<sup>۱</sup>. در این پایان نامه به طریقه انتقادی حواشی استاد بر چهار کتاب: تاریخ جهانگشا، تاریخ وصاف، راحه‌الصدور و تفسیر ابوالفتح رازی آمده‌است؛ بدین طریق که یادداشتهای استاد عیناً بی کم و کاست نقل شده و پانویسهایی بعد از مراجعه به کتاب لغت و تاریخ ادبیات و حدیث و ... برای تایید نظر استاد یا تکمیل و اصلاح آن ذکر شده است.



۳۹. مرعشی، جمال السادات، تاریخ جهانگشای جوینی قسمت اول از جلد اول، کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۴۴.
۴۰. مهدی نیری، محمد؛ شرح و تحلیل مقوله‌های اقتصادی در متون تاریخی ادب فارسی (تاریخ بیهقی، تاریخ جهانگشا، راحه الصدور و تاریخ وصاف)، به راهنمایی پروانه عادل زاده، دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ۱۳۹۳.
۴۱. ناظری، کیانا، بررسی عناصر فرهنگی واجتماعی در تاریخ جهانگشا (ج ۱)، به راهنمایی نرگس محمدی بدر، کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور، تهران، ۱۳۸۹.
۴۲. نعمتی، سحر، علل و پیامدهای تظاهر و چاپلوسی در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری، به راهنمایی فریدون الهیاری، کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان، ۱۳۹۲.
۴۳. نوری صفا، شهرزاد، بررسی سبکی مرزبان نامه و تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی حمید طیبیان، کارشناسی ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۸۲.
۴۴. نیکمرام، فرامرز، چنگیز در برخورد با خوارزمشاهیان، به راهنمایی الهیار خلعتبری، کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۷۷.
۴۵. همّتی، رقیّه، بررسی آداب و رسوم درباری در تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی اسدالله واحد، کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز، ۱۳۸۴.
۴۶. واحد، اسدالله، فرهنگ لغات و ترکیبات تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی عباس ماهیار، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت معلّم، تهران، ۱۳۷۳.
۴۷. یوسفی، هادی، بررسی تطبیقی تاریخ‌بیهقی و تاریخ جهانگشای جوینی از دیدگاه ادبی، به راهنمایی کبر نحوی، کارشناسی ارشد، دانشگاه شیراز، ۱۳۸۱.



۴۸. واعظ، سعید، ترجمه اشعار و عبارت‌های تازی در تاریخ جهانگشای جوینی، به راهنمایی محسن ابوالقاسمی، کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی، بی تا.

### ۳- نتیجه گیری

از مجموع مباحثی که در این نوشته به عمل آمده است، نتایج زیر حاصل می شود:

۳-۱- جمع آوری پژوهش‌های انجام گرفته بر روی یک اثر یا موضوع به صورت یکجا و فشرده می تواند؛ دستمایه اصلی برای انجام پژوهش‌های آینده و راهنمایی برای انجام پژوهش‌های جدید باشد. ۳-۲- کتاب شناسی می تواند، تبیین کننده هر چه بهتر اهمیت و ارزش یک کتاب و موضوع باشد. ۳-۳- این مقاله نیز می تواند شاهدهی باشد بر این سخن که «تاریخ جهانگشای جوینی از متون درجه اول ادب فارسی است»؛ چرا که با توجه به این مقاله می توان گفت، این کتاب به لحاظ مسائل تاریخی (به ویژه عصر مغول)؛ ادبی (ادبیات، تراژدی، بلاغت، سبک، نقد، معانی و بیان)؛ زبانی (لغات عربی، ترکی، مغولی)؛ تعلیمی (قرآن، حدیث، حکمت)؛ فرهنگی و اجتماعی (افسانه، اسطوره، هویت، زن، اصول دبیری، آداب و رسوم درباری) و... ارزشمند است. ۳-۴- پژوهش‌های انجام گرفته بر روی تاریخ جهانگشا به لحاظ ساختاری شامل کتاب، مقاله، پایان نامه و به لحاظ محتوایی و کیفیت شامل موضوعات فوق است. ۳-۵- قدیمی ترین و بهترین تصحیح کتاب تاریخ جهانگشا، تصحیح علامه قزوینی، جدیدترین تصحیح، تصحیح حبیب الله عباسی و ایرج مهرکیو بهترین و کامل ترین شرح تاریخ جهانگشا، شرح احمد خاتمی است. ۳-۶- پایان نامه هایی به شرح و تحلیل کتاب تاریخ جهانگشا پرداخته اند، گاهی اوقات به طور جزئی یا کلی، تکراری انجام شده اند.



## منابع

### الف) کتاب‌ها

- افشار، ایرج (۱۳۳۸ و ۱۳۵۰)، فهرست مقالات فارسی، ج ۱ و ج ۳، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری مؤسسه انتشارات فرانکلین.
- (۱۳۶۹ و ۱۳۷۴)، فهرست مقالات فارسی، ج ۴ و ج ۵، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- (۱۳۸۴)، فهرست مقالات فارسی‌در زمینه تحقیقات ایرانی (۱۳۷۱-۱۳۷۶)، ج ۶، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- (۱۳۸۸ و ۱۳۹۰)، فهرست مقالات فارسی به کوشش ایران ناز کاشیان، ج ۷ و ج ۸، چاپ اول، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- جوینی، محمد (۱۳۸۵)، تاریخ جهانگشای جوینی، تصحیح محمد قزوینی، ج ۱، چاپ چهارم، تهران: دنیای کتاب.
- خاتمی، احمد (۱۳۹۱)، متن ویراسته و شرح کامل تاریخ جهانگشای جوینی، چاپ سوم، تهران: نشر علم.
- ستوده، غلامرضا (۱۳۷۷)، مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی، تهران: سمت.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۲)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳، چاپ دوازدهم، تهران: فردوس.



مرادی، نورالله (۱۳۹۰)، مرجع شناسی: شناخت خدمات و کتاب‌های مرجع، چاپ دهم، تهران: فرهنگ معاصر.

#### ب) مقالات

الهوش، محمود؛ حسین علینقیان (۱۳۸۳)، درآمدی بر علم کتاب شناسی، مجله: آینه میراث، مرکز پژوهشی میراث مکتوب، ش ۵۷، تابستان، ص ۵۰-۷۲.  
طهماسبی، فریدون؛ تلاوری، پگاه (۱۳۹۰)، بررسی و تحلیل تشبیهات و استعارات تاریخچه‌نگشایحیونی، مجله: فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، پائیز و زمستان، شماره ۵، ص ۵۵-۷۲.

عبدی، لیلا؛ صیادکوه، اکبر؛ سادات طاهریان، آمنه (۱۳۹۲)، پیشنهاد چارچوبی نو برای کتاب شناسی توصیفی - تحلیلی با تأکید بر دیدگاه انتقادی، مجله: تحقیقات اطلاع رسانی و کتابخانه‌های عمومی، نهاد کتابخانه‌های عمومی کشور، دوره ۱۹، پیاپی ۷۲، شماره ۱، بهار، ص ۲۱-۵۱.

#### پ) تارنما

<http://www.atu.ac.ir>  
<http://www.ensani.ir>  
<http://www.irandoc.ac.ir>  
<http://www.magiran.com>  
<http://www.modares.ac.ir>  
<http://www.noormags.com>  
<http://www.nlai.ir>  
<http://www.sid.ir>  
<http://www.shirazu.ac.ir>  
<http://www.tabrizu.ac.ir>  
<http://www.uk.ac.ir>  
<http://www.ut.ac.ir>





<http://www.um.ac.ir>  
<http://www.ui.ac.ir>



## گونه شناسی درد و رنج در اشعار حسین منزوی

علی محمدی<sup>۱</sup>

شیوا اکبری<sup>۲</sup>

### چکیده:

یکی از مهمترین ساحت های روان شناختی انسانی در همه ی لایه ها به ویژه لایه ی احساسی، عاطفی و معرفتی، مسئله ی "درد و رنج" است، که از مهمترین وجوه تراژیک زندگی انسان ها است. این مسئله در هنر و ادبیات به طور عام، و در ادبیات معاصر به گونه ای خاص منعکس شده است که بررسی و تحلیل آن نیازمند تحقیقی وسیع و جامع است. در این مقاله سعی شده است بعد از بررسی اجمالی مفهوم درد و رنج، به این پرسش پاسخ داده شود که آیا رنج درون مایه و محتوای اصلی شعر حسین منزوی است؟ و اگر چنین است کدام یک از وجوه رنج های بشری در اشعار او نمود بیشتری داشته است؟ برای حصول این پاسخ به بررسی عمیق، با شیوه ی تحلیل محتوایی آثار حسین منزوی پرداخته شده است. بررسی ابعاد مختلف این مسئله نشان داد که سه حوزه ی اساسی رنج های فردی، اجتماعی و فکری - فلسفی در اشعار حسین منزوی از بسامد بالایی برخوردار است و در عین حال رنج های فردی از قبیل تنهایی، غم غربت و... سهم بیشتری را در مقایسه با دو حوزه ی دیگر به خود اختصاص داده است.

**کلید واژگان:** حسین منزوی، درد و رنج، رنج های فردی، رنج های اجتماعی، رنج های فکری و فلسفی

1. Alimohammadi1147@gmail.com  
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران

2. Shiva.a.lit@gmail.com  
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی



## مقدمه

«بیا و حال اهل درد بشنو به لفظ اندک و معنی بسیار»

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۷۴)

یکی از پرآوازه ترین و متعهدترین شاعران دوره ی معاصر در ایران، حسین منزوی (۱۳۲۵-۱۳۸۳) است. در زندگی منزوی مایه های رنج و رویدادهای دردناک کم نبود. این اتفاقات روح حساس و زودرنج منزوی را به دریایی پر جوش و خروش تبدیل کرد، همه ی این رویدادها به گونه ای نغز در سروده های او نمود یافته اند. «موضوع اصلی شعرهای موفق و معروف منزوی از نگاه دکتر سیروس شمیسا زندگی دردناک و منحصر به فرد خود منزوی است و لذا جلب نظر می کند. عشق و موضوعات دیگر هم در ارتباط با همین موضوع اصلی باید لحاظ شود.» (فیروزیان، ۱۳۹۰: ۸۵).

چه سرنوشت غم انگیزی که کرم کوچک ابریشم

تمام عمر قفس می بافت ولی به فکر پریدن بود. (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۱۳)

«رنج» از سویی مسئله ای وجودی است که هر انسانی را به تأمل و تعمق درباره چرایی می کشاند و از سویی دیگر، مسئله ای کلامی- فلسفی است که عدل الهی یا حتی وجود خدا را به چالش می کشد. بدین جهت متفکران دینی، عرفا، علما و ادبا به موضوع چیستی رنج، انواع رنج، علل و آثار و نتایج آن پرداخته اند. غرض ما در این جستار بررسی مفهوم رنج در اشعار حسین منزوی با نگاهی به رنج های فردی و شخصی، رنج های اجتماعی و رنج های انسانی اوست.

با نگاهی اجمالی به تحقیقات و پژوهش های انجام شده درباره حسین منزوی و اشعارش که در موضوعات مختلفی همچون سبک شناسی، نقد و تحلیل درونمایه، موسیقی شعر، نوآوری های سبکی و بیانی و موضوعاتی از این دست است، درمی یابیم که تأمل و تعمق در این مبحث امری ضروری است و پرداختن به این جنبه از آثار وی می تواند نگاهی نو و ابداعی به مفهوم درد و رنج باشد.

## رنج‌های منزوی

نکته ای دردناک که خواه و ناخواه باید آن را بپذیریم این است که شعر و هر هنر والای دیگر بیش از آنکه زاده ی شادی‌ها و آزادی‌ها باشد، در پرتو رنج‌ها و شکنج‌ها پدید می‌آید. درد نهفته در سخن و عاطفه ی سرشار آن، از دردهای درونی شاعر سرچشمه می‌گیرد. منزوی خود به خوبی این نکته را بازگفته است:

خونم اگر نبارید شعر تری نروید در دیمزار عمرم این کار و کشت من بود (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۲۷)

### مضامین غزل‌های منزوی:

به طور کلی رنج‌های حسین منزوی را می‌توان به سه دسته رنج‌های: فردی، اجتماعی و رنج‌های فکری و فلسفی تقسیم کرد. هر کدام از این رنج‌ها، اقسام و گونه‌هایی دارند که به تفصیل به آن‌ها خواهیم پرداخت.

#### ۱. رنج‌های فردی:

حسین منزوی از جمله شاعرانی است که گویا درد و رنج در تار و پود زندگی اش تنیده شده است. یکی از عمده ترین رنج‌های منزوی، رنج‌های فردی اوست، که از بسامد بالایی برخوردار است. در این رساله تلاش شده است به چند رنج عمده ای که منزوی با آن‌ها درگیر بوده است، مانند: رنج تنهایی، رنج از دست دادن و جدایی از نزدیکان و دوستان، رنج عشق و ... اشاره شود.

#### • رنج تنهایی و غربت:

حامد صفایی تبار در مقاله ای با عنوان «منزوی فریادِ کلمه بود» می‌گوید: «تنهایی، رنج و سکوت از مشخصه های مهم شعر منزوی است. او در یکی از غزل‌هایش می‌گوید:

«شرحِ تنهایی من می‌پرسی؟



شرح تنهایی من طولانی است...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۵۷)

و در تمام شعرهایش این خط دنبال می‌شود. خطی که بیان و شرح تنهایی شاعر است.

«سرگشته دلی دارم، در وادی حیرانی

آشفته سری دارم، ز آشوب پریشانی

از یاد زمان رفته، آن قلعه‌ی متروکم

تن داده به تنهایی، خو کرده به ویرانی» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۵۱)

«مثل اخترها به گرد کعبه و کانون خود-خورشید-

خنده‌ها و اشک‌هایم گرد تنهاییم چرخیدند...» (منزوی، ۱۳۷۷: ۱۵۷)

در بیت دوم تنهایی همچون خورشید تصور شده که خنده‌ها و اشک‌های عاشق همانند

گردش اختر به دور خورشید در حال گردش هستند و این، تصویری بکر آفریده است.

(عبدی، ۱۳۸۹: ۸۱)

«بین تنهایی و من راز بزرگی است، بزرگ

هم از آن گونه که در بین تو و زیبایی...» (منزوی، ۱۳۷۷: ۴۷)

همچنین در شکوه از غربت و تنهایی حاصل از غم غربت می‌گوید:

«غم غروب و غم غربت وطن بی تو

نماز شام غریبان که گفته اند این است» (عبدی، ۱۳۸۹: ۶۴)

«تنهایی ام امشب که پر است از غم غربت

آنقدر بزرگ است که در خانه نگنجد...» (عبدی، ۱۳۸۹: ۱۱۹)

### • رنج شکست عشق:

«عشق پر درد، درمانگر و پاک کننده نیز می‌شود، با اینکه جان عاشق را می‌سوزاند و او را

اسیر حلقه‌ی یار می‌کند. بنابر این عشق هم درد است هم درمان.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰:

۵۰)

عاطفه قوی‌ترین عنصر در غزل‌های منزوی است که باید آن را اصلی‌ترین عامل زیبایی و

جذابیت غزل‌ها محسوب کنیم. ماهیت اصلی عاطفه‌ی غزل‌های او نیز عشق است. منزوی



به معنای راستین و مثبت کلمه، «عاشق» و «شاعر» بود. عاشقی پاکبخته و شاعری صادق. شاعری که احساسات راستین خود را اعم از حوادث عاشقانه، اجتماعی و تلخی‌ها و کج‌مرادی‌ها، و نیز خصوصی‌ترین اتفاقات زندگی خود را چون آینه‌ای صاف و شفاف و با اصالتی هنری در شعرش انعکاس می‌داد.

«همه‌ی دنیای من عشق است و دنیای عزیزم را

اگر ویران کنی، خون مرا بر گردنت داری»

عشق استاد منزوی، بی‌شک، عشق از روی شکم سیری و تفنن نبوده و حتی عشق ایشان هم توأم با رنج و درد و غم بوده است. به بیانی دیگر عشق و تغزل در غزلیات منزوی، تراژیک گونه است.

«لیلا دوباره قسمت ابن السلام شد

عشق بزرگم آه چه آسان حرام شد...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۵۸)

#### • رنج از دست دادن نزدیکان و دوستان:

بی‌گمان یکی از رویدادهای تلخ و دردناک زندگی حسین منزوی که در این دوره پیش می‌آید، تیرباران دلخراش برادرش حسن منزوی در سوم آذر ۱۳۶۰ می‌باشد، که منزوی از این حادثه سخت فرسوده و متأثر می‌شود. به گونه‌ای که پیامد این فاجعه‌ی حزن‌انگیز در بسیاری از اشعار شاعر بازتاب داشته است. مرثیه‌ها و سوگ سروده‌های منزوی در رثای مرگ برادرش از سوزناک‌ترین و سیاسی‌ترین شعرهای ادبیات فارسی به شمار می‌رود، سوگ سرودهایی سرشار از حسرت با فرم‌های مختلف:

«...چنان که ماتم تو، کهنگی نمی‌گیرد

شرار کینه‌ما نیز، هم چنان تازه است» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۲۶)

غزل (۶۷) از معروف‌ترین مرثیه‌های منزوی است که در شهادت برادرش حسن سروده و بیانگر احساس و اندوه ژرف شاعر نسبت به فقدان برادر است. شاعر در ضمن شعر نام برادر را نیز آورده است:

«ای غرقه به خون، پیرهن سبز تن دوست



وی بیرق گلگونِ برافراختن دوست  
چون جامه ی پر نور اناالحق زن منصور  
ای شاهد بر دار شهادت شدن دوست  
از صافی سبز تو گذر کرد - خوشا تو -  
خونی که فرو ریخت به خاک وطن دوست  
تقدیر تو را نیز رقم با خط خون زد  
دستی که تو را بافت به نام «حسن» دوست  
ای جامه ی جان گشته ی ز افلاک گذشته!  
ای غرقه به خون پیرهن! ای پیرهن دوست! (منزوی، ۱۳۸۹: ۹۸)  
و نیز غزل:

«آیا چه دیدی آن-شب، در قتلگاه یاران؟  
چشم درشت خونین، ای ماه سوکواران!  
از خاک بر جینت، خورشیدها شتک زد

آن دم که داد ظلمت، فرمان تیرباران...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۸۷)  
و غزل‌های ۶۴، ۶۶، ۷۱، ۷۳ و... از نمونه‌هایی است که در رثای برادر شاعر گفته شده و  
شاعر در میان شعرهای آزاد و نیمایی، از جمله شعر «مرثیه‌های چشم میشی» و شعر «نامه و  
نام» به گونه ی سمبلیک نام و یاد برادر را زنده نگه داشته است.  
این ماجرا، تأثیری بسیار بر روان منزوی نهاد. او در شعر زیر، با استفاده از بن مایه ی «غم  
انگیز بودن غروب»، اندوه خود را بیان می کند:

«آمد غروب و باز دل تنگ من گرفت  
هم چون دل غریب برای وطن، گرفت  
در جست و جوی جوهر آن حُسن گمشده

از بام و در، دوباره سراغ «حسن» گرفت...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۶۳)  
در زمستان ۱۳۴۶، زمانی که منزوی در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران حضور دارد، دوباره  
با خبری تلخ و ناباورانه روبه رو می شود و آن مرگِ تکان دهنده غلامرضا تختی (۱۳۰۹ -



۱۷ دی ماه ۱۳۴۶) است. منزوی که خود از علاقه‌مندان پرشور ورزش بخصوص کشتی است، و از طرفی سخت‌شیفته شخصیت و منش انسانی جهان-پهلوان تختی نیز هست، با شنیدن خبر مرگ او، سخت مبهوت و پریشان‌خاطر می-گردد.

منزوی در شعر بلند «صفرخان» از غلامرضا تختی، به ستایش یاد کرده است:

«...و آن بر «تخت» دوش و شانه مردم

دوباره از سفر بازآمده پیروز

و افکنده هزاران حلقه گل - بی مرگ و بی پاییز -

به دور گردنش از بازوی مردانه مردم

به پاس آن که جان داده

غرور توسری خورده

و نیمه جان مردم را

به بازوی مسیحایش دیگر بار...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۹۶۶)

منزوی، ماجرای دیدار با فروغ فرخزاد را این گونه بازگو می‌کند:

دست تقدیر، حوادث را برای منزوی به گونه ای رقم می‌زند که شاعران محبوب و دلخواه خود را در شرایطی غیرمنتظره و ناباورانه می‌بینند. «دیدار من با فروغ در قبرستان ظهیرالدوله بود، زمانی که جنازه اش را دفن می‌کردند. ای شگفت!...» (فردای روشن، ۱۳۷۹: ۵). سوگ سروده ی او در مرگ فروغ فرخزاد، که می‌توان گفت نخستین تجربه های جدی منزوی در شعر نو می‌باشد، برای اولین بار در نشریه ی «نامه ی دانشجو» (نشریه ی داخلی دانشگاه تهران) به چاپ می‌رسد. البته این شعر در مجموعه اشعار وی نیامده است.

«پرنده ای پریده بود

و چشم های مرطوب

پرواز شادمانه ی او را

از روزن قفس ها با حسرت دنبال می کردند

و بال های خسته





در آرزوی پرواز  
خود را به میله های قفس می کوفتند.  
و مرغکان زندانی  
وحشی ترین گریستن را  
در خویش گریه می کردند  
گریه برای آنکه رفت؟  
نه، گریه برای آنها که ماندند (گریه برای خودشان)  
دیگر پرنده افق شده بود  
و باد از دوردست آزاد  
با خود می آورد  
و آرام با قفس نجوا می کرد  
آوازی که افق ها می خواندند در بی کرانگی شان  
«پرواز را به خاطر بسیار  
پرنده مُردنی است»  
و مرغکان زندانی خواندند:  
ما آسمانمان بزرگتر از یک روزن نیست، افسوس  
و باز گریه کردند» (نامه ی دانشجو، اسفند ۱۳۴۵: ۳۸)  
گویا رنج های منزوی تمامی ندارد و روزگار دغل پیشه هر آن شمه ای از بی وفایی خود را  
برای او رو می کند. غم از دست دادن پدر که غمی بس جانگزا است، برای حسین منزوی  
نیز چند ماه قبل از مرگ خودش اتفاق افتاد و روح رنجیده و فسرده ی منزوی را رنجورتر  
کرد. محمد منزوی، پدر شریف و بزرگواری که انگار حسین منزوی شاعری را از او به  
ارث برده بود، یکی دو ماه پیش از درگذشت پسرش، یعنی اسفند ۱۳۸۲ دار فانی را وداع  
می گوید و داغی گدازنده بر سینه ی حسن منزوی حک می کند.



### • رنج عدم همدردی مردم با شاعر:

منزوی به شهر و دیار خود بسیار وفادار بود و علاقه‌ی عجیبی به زادگاهش داشت به گونه‌ای که تا آخرین روزهای عمرش هیچ چیزی نتوانست از این علاقه و تعصب بکاهد. ولی برخلاف منزوی، مردم زنجان دل خوشی از او نداشتند و به بهانه‌های مختلف از جمله اعتیادش، او را آزار و اذیت کردند، غرورش را شکستند و روح حساسش را رنجاندند. این رفتارهای زننده به قدری زیاد بود که باعث شد منزوی در تنهایی و انزوا روزگار بگذراند و غریبانه ره به دیار باقی نکشد.

منزوی در مقدمه کتاب «از خاموشی‌ها و فراموشی‌ها»، بی‌پرده و صریح از بی‌مهری همشهری‌های خود گفته است: «چه عیبی دارد اعتراف کردن به اینکه شهر من با شهروند شاعرش چندان مهربان نبوده است؟... دوستداری و مهربانی از سنگ و گل بر نمی‌آید، از جان و دل برمی‌آید و شهر من دست کم با من یکی، جان و دلی چندان پرمهر نداشته است... پس اگر گله‌ای از نامهربانی کسانی می‌کنم عین بی‌انصافی است که از مهربانی‌های کسانی دیگر، گیرم به قیاس اندک - حرفی نزنم.

که اگر در این شهر مانده‌ام و دوام آوردم به اتکای مهربانی اینان بوده است و مگر برای آن که خانه‌ات روشن و گرم باشد به چندین چراغ محتاجی؟» (منزوی، ۱۳۸۱: ۱۲ و ۱۱)

«...رسید هر کس و برقی به خرمنم زد و رفت

هر آنچه مانده ز خاکسترم گواه من است

در این کشاکش توفانی بهار و خزان

گلی که می‌شکند، عشق بی‌گناه من است...» (منزوی، ۱۳۷۱: ۲۰۵)

منزوی در این ابیات چقدر عمیق به نامردی مردمان شهرش اشاره کرده است:

«من اینم و غرق خستگی آمده‌ام

ویرانم و از شکستگی آمده‌ام

از شهر یگانگی؟ فراموشش کن!

از شهر هزار دستگی آمده‌ام» (منزوی، ۱۳۸۹: ۶۴۸)



«...خاکستری است شهر من آری و من در آن  
آن مجمری که آتش زرتشت از آن من...» (منزوی، ۱۳۷۷: ۵۲)  
منزوی از این بی وفایی ها و خیانت های هم عصرانش خون جگر می خورد و این چنین از  
غربتش می نالد:

«ریشه در خون دلم برده ، درختی که من است  
من که صد زخمم از این دست و تبرها ، به تن است  
ای غریبان سفر کرده ! کدامین غربت  
بدتر از غربت مردان وطن ، در وطن است ؟  
چاه دیگر ، نه همان محرم اسرار علی است  
چاه ، مرگی است که پنهان به ره تهمتن است...» (همان: ۵۰۰)  
«مردانه صفت گرد جهان گردیدم  
نامردم اگر مرد در عالم دیدم  
یک رنگ تر از تخم ندیدم به جهان  
آن هم چو شکستمش دو رنگش دیدم» (منزوی، ۱۳۷۶: ۲۰۲)

## ۲. رنج های اجتماعی :

دسته ی دوم از رنج هایی که حسین منزوی در طول زندگی آن را حس کرده است، رنج  
هایی از نوع اجتماعی است. رنج هایی مانند، خفقان در جامعه، نداشتن آزادی، حکومت  
استبدادی و دیکتاتوری، دروغ و تزویر در جامعه و عدم همدردی مردم با شاعر، که منزوی  
با اشاره به آن ها رنج خود را از بُعد اجتماعی بیان می کند. ما در ادامه با اشاره به هر یک از  
موضوعات فوق الذکر و آوردن شاهد مثال برای هر یک از آن ها می پردازیم.

### • رنج از خفقان و نداشتن آزادی در جامعه:

در گیری با سیاست از عوامل احساس خفقان در نهاد شاعر است. هرچند حسین منزوی  
یک شخصیت سیاسی نیست، ولی بنا به رسالتی که دارد ناگزیر با سیاست درگیر است.  
دگرگونی های سیاسی و اجتماعی سال های پیش از انقلاب و نابسامانی های حاصل از آن،



فضای خفقان آور حاکم بر آن سال ها و خاموشی افراد جامعه در برابر کارشکنی ها و وطن فروشی ها، انگیزه ی ایجاد دریغ و حسرت های زیادی در شعر او شده اند. منزوی خفقان دوره ی ستم شاهی در دهه ی ۵۰ را در این غزل متعهدانه، این گونه نمایان ساخته است:

«از زمزمه دلتنگیم، از همه بی زاریم  
نه طاقت خاموشی، نه تاب سخن داریم  
آوار پریشانی ست، رو سوی چه بگریزم؟  
هنگامه ی حیرانی ست، خود را به که بسپاریم؟  
دوران شکوه باغ، از خاطرمان رفته ست  
امروز که صف در صف، خشکیده و بی باریم  
دردا که هدر دادیم، آن ذات گرامی را  
تیغیم و نمی بُریم، ابریم و نمی باریم  
من راه تو را بسته، تو راه مرا بسته  
امید رهایی نیست، وقتی همه دیواریم.» (منزوی، ۱۳۸۹: ۲۷)  
یا در این غزل:

«...سهلش مگیر چونین، این سیب های خونین  
هر یک سری بریده است بر دار شاخساران...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۸۸)  
در ابیات زیر، منزوی با آوردن کلماتی چون: دم کرده، بغض آلود، خاکستر، ضجّه، جان داده، دود و... فضای خفقان آور کشور را به تصویر می کشد:  
«خانه های دم کرده، کوچه های بغض آلود  
طرح شهر خاکستر در زمینه ای از دود  
یاد روزگارانی، کآسمان و آفاقش  
همّت پر ما را، عرصه ی حقیری بود  
در سکون این مرداب، بو گرفته گندیدیم  
مثل ماهی تنبل، تا جدا شدیم از رود



فصل ضجه و زنجیر، باز هم رقم خورده است

خیره چشم ما تا دور، باز در پی موعود

زیر هر ستونش را، دشنه بی موشح کرد

پاره و پریشان باد، این کتاب خون آلود!» (منزوی، ۱۳۸۹: ۶۹)

از مصادیق دیگر خفقان در آن سال‌ها شرکت در مراسم هفت مرحوم تختی بود. منزوی

خاطره‌ی آن روز غم‌انگیز را این‌گونه توصیف می‌کند:

«[سال ۴۶]، باز هم دانشکده‌ی ادبیات. غلامرضا تختی مُرده است و من از ته دل غمگین و

عزادارم. خیلی‌ها چون منند. وقتی می‌فهمم که ساواک به بنگاه‌های اتوبوسرانی دستور

داده است که ماشین به دانشجویان اجاره ندهند، تصمیم می‌گیریم که تا گورستان «ابن

بابویه» را پیاده برویم. می‌رویم از میدان شوش دست در دست با خط زنجیری که

دخترهای دانشجو را در میان می‌گیرد و حراست می‌کند، تا «ابن بابویه» می‌رویم. شعارها

فراوان است، اما آنچه بیشتر تکرار می‌شود، پاره‌ای از شعر مشهور «سایه» با عنوان «بر سواد

سنگفرش راه» است. از مجموعه‌ی شبگیر و این پاره: ای جلاد! ننگت باد!» (دفتر هنر،

اسفند ۱۳۷۴: ۴۴۹)

### • رنج از حکومت استبدادی و دیکتاتوری:

یکی از عوامل رنج در شعر شاعران معاصر، وجود حکومت‌های استبدادی قبل از پیروزی

انقلاب اسلامی است. همایون کاتوزیان در مورد استبداد می‌گوید:

«استبداد و دیکتاتوری اغلب به صورت لغات مترادف به کار می‌روند، یعنی چنین می

پندارند که استبداد اصطلاح سنتی آن چیزی است که در عصر ما دیکتاتوری نامیده می

شود.» از نظر ایشان: «استبداد یعنی خودرایی، خودکامگی و آن مستلزم و متضمن نظامی

است که در آن، دولت- و در تحلیل نهایی فردی که در رأس دولت قرار دارد- در مقابل

ملت هیچگونه تعهد و مسئولیتی ندارد. یعنی نظامی که در آن اساس حکومت بر بی قانونی

است.» (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۲: ۱۲).



حسن قاضی مرادی نیز در کتاب (در پیرامون خودمداری ایرانیان) در تعریف حکومت های استبدادی می گوید:

«حکومت استبدادی را می توان حکومت متمرکزی دانست که با فقدان یا ضعف شدید حاکمیت قانون، سیطره ی خودکامانه و سرکوب گرایانه ای برای جامعه اعمال می کند.» (قاضی مرادی، ۱۳۷۸: ۴۰)

این نوع حکومت های دیکتاتوری در جامعه، شاعر روشن فکر را می رنجاند. و رنج افزاتر این که چنین حکومت هایی از سوی اکثریت مردم ناآگاه مورد احترام و تکریم قرار می گیرد.

«مستبدین بیش از سایر افراد مورد احترام قرار گرفته و گرامی می باشند.» (اشتراوس، ۱۳۸۱: ۹۵)

منزوی معتقد است گرگ هایی میش صورت، چنگ و دندان آخته و بر سر مردم آوار شده اند؛ اما دریغ که ساده لوحان، این دشمن بزرگ را در لباس فریبت نمی شناسند:

«گرگ آری گرگ! آنک چنگ و دندان آخته

در شبیخون سیاهش بر سر ما تاخته

غم که لختی بیرق شومش به خاک افتاده بود

بار دیگر بیرق افتاده را، افراخته

قصه تکراری است گرگ میش صورت، بازهم

خویشتن را در میات برگان انداخته

وین تغافل بین از این خوشباوران ساده لوح

خصم را در هیأت تکراری اش نشناخته

همچنان تا خون سُرخم شط شنزاران شود

دشمن خونریز من با گله بانم ساخته

مُهره ی ماری است با این دد، و گرنه از چه رو

هر که چوپان بوده، نرد عشق با او باخته !

حق خیل ماست آزادی که با خون، پیش پیش

قیمت سنگین آزادی ش را پرداخته

پس کجایی؟ کی می آیی؟ آی عزیز! آیا هنوز

نعل مان در آتش سرخ ستم نگداخته؟» (منزوی، ۱۳۸۹: ۵۴۷)

شعر «صفرخان» از پخته ترین شعرهای نیمایی منزوی است و بیانگر احساسات اجتماعی و آرمان خواهی شاعر است. منزوی، ضمن به تصویر کشیدن روزهای نحس و پر آشوب اجتماعی و سیاسی ایران، و روایت شاعرانه از شرایط دردناک و سیاه سلول های رژیم پهلوی، از برخی از چهره ها و اتفاقات تاریخ ساز معاصر چون حادثه ی سیاهکل، اعدام خسرو گل سرخی، غرق شدن صمد بهرنگی در رودخانه ی ارس و مرگ ناباورانه ی غلامرضا تختی و جلال آل احمد نیز یاد می کند. مردانی که هر کدام نماد و سمبل مبارزه و مقاومت در عصر خود بودند.

«...صفرخان در میان ما نبودی تو

نبودی تا ببینی نسل شیران «سیاکل» را

نبودی تا ببینی شوکت مردان جنگل را

چه خون هایی که از جنگل

به سوی جلگه جاری شد...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۹۶۱)

منزوی تصویرهای ملموس، دهشتناک و تکان دهنده ای از زندان های رژیم استبدادی ارائه داده است، به طوری که حتی با گذشت زمان این روایت ها، تازگی و تأثیرگذاری خود را از دست نداده است.

«صفرخان، دست هایت را نشانم ده

صفرخان آستین بالا بزن،

و آن زخم های جای جاییت را نشانم ده.

بگو، شلاق های سیمی سنگین

به روز تو چه آوردند؟

چه ها زنجیرها،

با بازوان بسته ات کردند؟



صفرخان مرد سی پاییز پیوسته!

حکایت کن

بگو،

از پله‌های پیچ در پیچی

که تا عمق جهنم

راهی ات می کرد...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۹۵۷-۹۵۸)

### • رنج از دروغ و تزویر در جامعه:

دروغ و تزویر و ریا از جمله باورهایی است که منزوی اعتقاد دارد در جامعه جریان دارد و این باور تبدیل به بی اعتمادی به افراد جامعه می شود. باوری که به اعتقاد اغلب شاعران معاصر، در آن زمان وجود داشته است.

«من شراب از شما نمی خواهم

شهد ناب از شما نمی خواهم

به سراپم ره گمان نزنید

سر آب از شما نمی خواهم

ای ز اسبم فکنده، نا اصران!

همرکاب از شما نمی خواهم

من نپرسیدم از شما چیزی

پس جواب از شما نمی خواهم

جان بیدار من نیاشوید

جای خواب از شما نمی خواهم

شعله را در چراغ من نگشید

آفتاب از شما نمی خواهم» (منزوی، ۱۳۷۷: ۱۰۳-۱۰۴)

غزل فوق می تواند جوابیه ای باشد از جانب منزوی، خطاب به همه آن کسانی که با نقابی از تزویر و مکر در صورت همواره در آزار و اذیتش کوشیدند.





«...از بس که به خود نیز نگه راست نکردیم

زنگار گرفت آینه از این همه تزویر...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۹۵)

در جایی دیگر منزوی از تفرقه ای که میان مردم حکم فرما شده است، می گوید:

«...چون موریانه، بیشه ی ما را ز ریشه خورد

کاری که کرد تفرقه با ما تبر نکرد» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۴۷)

### ۳. رنج های فکری - فلسفی:

دسته ی سوم از رنج های حسین منزوی به رنج های فکری - فلسفی او اختصاص دارد. رنج هایی که مدام روان او را می آزارد. رنج هایی از قبیل: ناامیدی، موافق نبودن طالع و تقدیر، ابدی بودن درد و رنج و وجود تناقض در افکار، که به هر کدام به صورت جداگانه خواهیم پرداخت.

#### • یأس و ناامیدی از زندگی:

اتفاقات شخصی و اجتماعی که در طول زندگی برای شاعر رخ می دهد، موجب می گردد وی از تمام زندگی ناامید گردد. همین طور تأثیرات اجتماعی و بی مهری صاحبان قدرت، عامل ایجاد افکار منفی در شاعر شده و باعث می شود نگاه شاعر به زندگی منفی شود و به صراحت از ناامیدی و یأس سخن بگوید.

با اندکی تعمق در این ابیات منزوی، متوجه نوعی سردی و بی تفاوتی نسبت به دنیا و یأس و بدبینی او می شویم. منزوی در بیان و توصیف لحظات دلتنگی و ناامیدی زندگی خود نیز همانند سایر توصیفات و تصاویری که از زندگی اش ارائه داده است موفق بوده و با اطمینان می توان گفت که خواننده را به اوج احساس می رساند. «عاطفه در قلمرو آفرینش هنری، یعنی نحوه ی برخورد درونی هنرمند با پدیده های جهان بیرون. اصلی ترین مظاهر عاطفی عبارتند از: غم، شادی، عشق، نفرت، یأس، امید، حسرت و...» (روزبه، ۱۳۸۸: ۱۷)

«پله ها در پیش رویم، یکک به یکک دیوار شد

زیر هر سقفی که رفتم، بر سرم آوار شد

خرق عادت کردم اما بر علیه خویشتن



تا به گرد گردنم پیچد، عصایم مار شد  
تا بیاویزند از اینان، آرزوهای مرا  
جا به جا در باغ ویران هر درختی دار شد  
زندگی با تو چه کرد، ای عاشق شاعر مگر  
کان دل پر آرزو، از آرزو بیزار شد  
زهره ی سقراط با ما نیست رویاروی مرگ

ورنه جام روزگار، از شوکران سرشار شد» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۸۰)

توجه به داستان سقراط، به ویژه ماجرای شوکران نوشی او از بیشترین تأثیرات منزوی در اشعارش است، حسین منزوی که زندگی و روزگارش همواره با تلخی و رنج عجین بوده است، شوکران را مناسب ترین و نزدیک ترین مضمون به شرح حال خود دیده است:

«خالی ام چون باغ بودا، خالی از نیلوفرانش  
خالی ام چون آسمان شب زده بی اخترانش  
خلق، بی جان، شهر گورستان و ما در غار پنهان  
یأس و تنهایی من، مانند لوط و دخترانش  
سرزمین مرگم اینک، بر که هایش دید گانم  
وین دل توفانی ام، دریای خون بی کرانش  
عیب از آنان نیست من دل مرده ام کز هیچ سویی  
در نمی گیرد مرا، افسون شهر و دلبران  
جنگجویی خسته ام بعد از نبردی نابرابر  
پیش رویش پشته ای از کشته ی هم سنگران  
دعوی ام عشق است و معجز شعر و پاسخ طعن و تهمت  
راست چون پیغمبری رو در روی ناباورانش» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۴۱)

«به سر افکنده مرا سایه ای از تنهایی

چتر نیلوفر این باغچه ی بودایی

بین تنهایی و من راز بزرگی است، بزرگ



هم از آن گونه که در بین تو و زیبایی...» (منزوی، ۱۳۸۹: ۷۴)

بیان این نکته خالی از لطف نیست که منزوی به تأثیر از شعر و ترجمه های اروپایی و هندی، تعبیری از جمله بودا و نیلوفر، که در فرهنگ بودایی و هندی، بسیار شاخص و مشهور است را چندین بار و به زیبایی در مجموعه اشعارش مورد استفاده قرار داده است. این بهره جویی از بودا و فرهنگ بودایی در اشعار منزوی، در جهت نوآوری و زیبایی بوده است و آن گونه نبوده که شعر او را بودازده کند.

عاشقی ناامید که حتی بهار را هم بدون معشوقش نمی خواهد:

«کدام عید و کدامین بهار؟ با چه امید؟  
 که با نبود تو نومیدم از رسیدن عید  
 تو نرگس و گل سرخ و بنفشه ای ورنه  
 اگر تو باغ نباشی گلی نخواهم چید...» (منزوی، ۱۳۷۷: ۹۶)

توصیف یأس و دلتنگی شاعر، که انتظار دارد تنها با چشمان معشوق امید از دست رفته را باز یابد:

«...همه درس امید از خاطر خود برده ام باری  
 مگر چشمان تو با من پیاموزند امیدی  
 به روز خویش شب می گویم و بدتر که جز با تو  
 توافق نیست آفاق مرا با هیچ خورشیدی» (منزوی، ۱۳۷۷: ۱۳۷)

منزوی راه مقابله با این همه رنج و مشکلات را صبر و شکیبایی می داند با این که خوب می داند ظفیری پس از صبر نیست:

«درخت خشک من از راز فصل بی خبر است  
 خزان هم از گل پژمرده ام بهارتر است  
 کدام اجاق ستم خواب هیمة می بیند  
 که با شبنم همه کابوس تیشه و تبر است  
 شکفتن از در این خانه تو نمی آید  
 بهار منتظر من همیشه پشت در است



به رنج رنج جهان چاره جز شکیم نیست  
اگرچه این هم از آن صبرهای بی ظفر است  
چه غم که عشق به جایی رسید یا نرسید

که آنچه زنده و زیباست نفس این سفر است» (منزوی، ۱۳۷۷: ۱۷۶)

همین یأس و ناامیدی در اشعار منزوی سرانجام به مرگ اندیشی منزوی می انجامد، گاه این ناامیدی چنان بر روح شاعر غلبه می کند که مرگ را بر زندگی ترجیح می دهد. قافیه‌ی «ناقوس» که در بسیاری موارد پیام آور مرگ است، فضای اندوهناک شعر را تقویت کرده است:

«برای من به صدا در می آید آن ناقوس  
به انتها چو رسد، این شمارش معکوس  
تفاوتی است در اشکال مرگ ها و نه  
نداده جز خبر مرگ، هرگز این ناقوس  
زمانه، رود خرامان خواب های مرا  
بدل به سیل بی آرام کرد از این کابوس  
کدام غار می دهد پناه، اکنون؟

که هست جمله جهان زیر حکم دقیانوس» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۷۸)

#### • بی نهایتی و ابدی بودن درد و رنج:

یکی دیگر از رنج هایی که منزوی را می آزارد، فکر ابدی بودن دردها و غم هاست. منزوی به این باور رسیده است که دیگر از آن غم ها گریزی ندارد.

«باز مستی و بیدار خوابی است

باز هم رنگ خونم شرابی است

هر که از ما سراغی بگیرد

نام آبادی ما خرابی است

هر چه رنج است ذاتش درنگی است



هر چه شادی است اصلش شتابی است

راز این بهت و این لالمانی

بی‌سوالی است یا بی‌جوابی است؟

آسمان‌ها سیاه‌اند یعنی

باز هم چشم‌دریاچه‌آبی است؟

تشنگی سرنوشت من و تست

چشمه‌ی ما سرشتش سراپی است» (منزوی، ۱۳۸۹: ۴۴۸)

منزوی با غم و اندوه و با تمامی دردها و رنج‌هایش انس پیدا کرده است و با آن‌ها زندگی می‌کند و تکرر و تداوم این رنج و شکنج‌ها را پذیرفته است.

«از روزن زندانم، گر منظره می‌بینم

یک دایره از شب را، در سیطره می‌بینم

از بس که پس از رفتن، چرخیدن و برگشتن

خط‌های مصیبت را، هم دایره می‌بینم

اندوخته‌هایم را چون می‌نگرم، تنها،

انبوه غم‌انگیزی از خاطره می‌بینم

این رنج چیلپاوار بر دوش من، آه انگار

مردی و صلیبی را در ناصره می‌بینم» (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۰۵)

#### • وجود تناقض در افکار (جمع اضداد):

منزوی حالات زشت و زیبای شعر و شخصیت خود را به دور از هر نوع پرهیز و نقابی در آیینه‌ی اشعارش نشان داده است: از سرخوردگی و تنهایی‌ها، سرگشته دلی و آوارگی‌ها، رنج‌ها خستگی‌ها، مفاخره و خودباوری به شعر خویش و نیز اشاره به دوسویگی‌ها و تناقض‌های وجودی خود مانند مهرورزی و زودخشمی، خوشرفتاری و تلخ رفتاری، نرم دلی و غریبگی، شهد بودن و شرنک بودن، گلزار و گلخن بودن، هم عشق و هم عذاب بودن که همگی حاکی از درد و خلوص سخن‌های اوست. غزل‌های ۹۶، ۱۰۹، ۱۲۴ و...

بسیاری از ابیات پراکنده ی دیگر، که گزارش و توصیف هایی راستین، از همین حالات اوست:

«آبادم و خرابم ، دریایم و سرابم  
هم آتش و هم آبم، هم شب، هم آفتابم  
هم ماه، هم پلنگم، هم آب، هم نهنگم  
هم شهد، هم شرنگم، هم شیر، هم شرابم (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۳۵)  
در این غزل منزوی آشکارا از ضد و نقیض بودن افکارش می گوید و این تضادها را به گونه ای می بیند که به گفته ی خود حتی عقل هم یارای درک آن را ندارد:

«مرا با خاک می سنجی نمی دانی که من بادم  
نمیدانی که در گوش کر افلاک فریادم  
نه خود با آب کوثر هم سرشتم نز بهشتم من  
که من از دوزخم با آتش نمرود همزادم  
نه رودی سر به فرمانم که سیلابی خروشانم  
که از قید مصب و بستر و سر منزل آزادم  
گهی تنگ است دنیایم گهی در مشت گنجایم  
فرو مانده است عقل مدعی در کار ابعادم  
گهی با کوه بستیزم گه از کاهی فرو ریزم  
به حیرت مانده حتی آنکه افکنده است بنیادم  
به زخمی مرهمم کس را و زخمی میزنم کس را  
شگفت آورترینم من چنینم: جمع اضدادم!» (منزوی، ۱۳۸۹: ۱۶۸)

### نتیجه گیری

اشعار حسین منزوی آینه ی تمام نمای زندگی پر از درد و رنج خود اوست و به همین دلیل است که این درد و رنج ها برای خواننده نیز ملموس و قابل درک است. بیشتر اشعار حسین منزوی مملو از سخنان غمبار درباره ی تنهایی، ناامیدی، بی مهری هم شهری ها، از دست



دادن و مرگ عزیزانش است. آن چیزی که بیشتر ذهن شاعر را مشغول کرده است، بی وفایی هم عصرانش، دورویی و ریا در جامعه است که منجر به ناامیدی و یأس شاعر شده است. منزوی در اشعارش از نزدیکی و آشنایانی نالیده است که از پشت به او خنجر زده اند و روح او را به انزوا کشانده اند.

زخمی زدی عمیق تر از انزوا به من      بیهوده نیست که منزوی ات ناتوان شده است (منزوی، ۱۳۸۹: ۳۱۰)

در بخش ماهیت درد و رنج، منزوی با شناختی که از مسائل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی زمان خود داشت، تلاش کرده است دور از عصیان راه واقعی بیان درد و رنج‌ها را پیدا کند و آن‌ها را با زبانی شیوا و صریح در اشعارش منعکس کند. در باب انواع دردها، منزوی به هر دو مقوله‌ی دردهای گریزپذیر و گریزناپذیر اشاره کرده است، که آن‌ها را در سه حوزه‌ی رنج‌های شخصی، اجتماعی و فکری - فلسفی تقسیم بندی کردیم. سرانجام آنچه به واقع غزل منزوی را از غزل غزل سرایان معاصر متمایز ساخته است، صداقت او در بیان حالات درونی خود و بیان رنج‌هایش با نوآوری‌های زبانی و بیانی بوده است، که همین امر سبب ماندگاری و پابرجایی اشعار او شده است.

## منابع

۱. اشتراوس، لئو، (۱۳۸۱)، روانشناسی استبداد، ترجمه محمدحسین سروری، تهران: انتشارات نگاه.
۲. پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب، [شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی]، تهران: انتشارات سخن.
۳. ثروتیان، بهروز، (۱۳۹۰)، دیوان حافظ، چاپ دوم، تهران: شرکت چاپ و نشر بین الملل.
۴. روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۸)، ادبیات معاصر ایران، چاپ چهارم، تهران: نشر روزگار.



۵. عبدی، سالار، (۱۳۸۹)، نام او عشق است، آیا می‌شناسیدش، [نقد و تأملی بر شاعرانگی حسین منزوی]، چاپ اول، قم: انتشارات ابتکار دانش.
۶. فیروزیان، مهدی، (۱۳۹۰)، از ترانه و تندر [زندگی، نقد و تحلیل اشعار حسین منزوی]، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
۷. قاضی مرادی، حسن، (۱۳۷۸)، در پیرامون خودمداری ایرانیان، تهران: انتشارات ارمغان.
۸. منزوی، حسین، (۱۳۷۱)، با عشق در حوالی فاجعه [مجموعه غزل]، چاپ اول، تهران: انتشارات پاژنگ.
۹. منزوی، حسین، (۱۳۷۶)، از ترمه و تغزل [مجموعه گزیده غزل‌ها و شعرهای آزاد]، چاپ اول، تهران: انتشارات روزبهان.
۱۰. منزوی، حسین، (۱۳۷۷)، از کهربا و کافور [مجموعه غزل]، چاپ اول، تهران: انتشارات کتاب زمان.
۱۱. منزوی، حسین، (۱۳۹۰)، مجموعه اشعار، به کوشش محمد فتحی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.
۱۲. منزوی، حسین، (اسفند ۱۳۷۴)، «خط طولانی دیدار با سایه»، شماره ۵، دفتر هنر: چاپ آمریکا.
۱۳. منزوی، حسین، (۹ مرداد ۱۳۷۹)، «شاملو را باید بزرگش می‌داشتیم و حق بزرگی‌اش را ادا می‌کردیم و نکردیم» [گفت‌وگو با حسین منزوی درباره احمد شاملو]، شماره ۲۹، فردای روشن.
۱۴. نامه‌ی دانشجو، (اسفندماه ۱۳۴۵)، نشریه داخلی دانشگاه تهران، شماره ۶.
۱۵. همایون کاتوزیان، محمدعلی، (۱۳۷۲)، استبداد دموکراسی و نهضت ملی، تهران: نشر مرکز.





## ارائه الگویی مناسب برای تدریس قواعد و متون عربی ویژه دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی بر اساس روش متن محور

دانش محمدی<sup>۱</sup>

حسین کیانی<sup>۲</sup>

### چکیده

آموزش دستوریکی از پرچالش‌ترین مسائل آموزش و یادگیری زبان خارجی در قرن گذشته بوده است. علی‌رغم کم‌توجهی رویکردهای جدید به قواعد، همچنان بسیاری از متخصصان آموزش زبان خارجی بر این باورند که قواعد بخش مهمی از زبان را تشکیل می‌دهد و یادگیری آن برای فهم برخی از جوانب مهم متون ضروری است. در رشته زبان و ادبیات فارسی، با تغییر سرفصل برنامه درسی، قواعد با شیوه جدید یعنی به همراه متون ارائه شده است. با این وجود انتخاب روشی مناسب و چگونگی اجرای آن روش برای تدریس قواعد به همراه متون مساله‌ای است که این پژوهش به دنبال بررسی آن است. در این جستار ابتدا روش‌های موجود آموزش قواعد عربی مورد نقد و بررسی قرار گرفته و سپس بر اساس اهداف آموزش عربی به دانشجویان زبان و ادبیات فارسی، روش پیشنهادی ارائه و چگونگی و مراحل اجرای آن بیان شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که روش متن محور مناسب‌ترین روش برای آموزش قواعد عربی به دانشجویان زبان و ادبیات فارسی است که مراحل اجرای این روش به ترتیب نیازسنجی، طبقه‌بندی قواعد، انتخاب متون هدفمند، ارائه متون، استنباط قواعد، تطبیق و تمرین است. واژه‌های کلیدی: آموزش قواعد عربی، زبان و ادبیات فارسی، روش متن محور، روش استنباطی.

<sup>۱</sup> - استادیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز [d.mohammadi64@shirazu.ac.ir](mailto:d.mohammadi64@shirazu.ac.ir)

<sup>۲</sup> - دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز

## مقدمه

روش‌های گوناگونی برای آموزش قواعد زبان وجود دارد و هر یک از این روش‌ها و رویکردهای آموزش زبان خارجی دیدگاه ویژه و خاصی در مورد قواعد دارند. علی‌رغم اینکه برخی از رویکردهای جدید مثل رویکرد ارتباطی نقش کمتری به آموزش قواعد در فرایند یادگیری زبان می‌دهند ولی همچنان اهمیت قواعد بویژه برای درک سطوح پیشرفته زبانی ضروری است. کوک بر این باور است که قواعد برجسته‌ترین جنبه زبان است که هرچند سایر اجزای زبان دارای اهمیت فراوان هستند، ولی این اجزاء از طریق قواعد با یکدیگر در ارتباط هستند. (کوک، ۱۹۹۱: ۹) ویدوسن هم نقش بارزی برای قواعد در نظر می‌گیرد و معتقد است که فهم نقش موقعیت برای درک مفاهیم متن، به تنهایی کافی نیست بلکه گاهی به دقت بیشتری برای مشخص کردن تفصیل آن موقعیت نیاز است که این امر از طریق فهم نقش قواعد امکان‌پذیر است (ویدوسن، ۱۹۹۰: ۸۳).

در ایران نیز آموزش قواعد عربی چند سالی است که مورد نقد منتقدان قرار گرفته است. برخی‌ها طرفدار سرسخت آموزش قواعد عربی با حجم بالا در رشته‌هایی مثل ادبیات فارسی و الهیات و با همان روش‌های سنتی هستند و برخی نیز طرفدار کم کردن حجم قواعد و ارائه آنها با روش‌های جدید می‌باشند. تغییر در سرفصل برنامه درسی رشته زبان و ادبیات فارسی در مقطع لیسانس و کاهش حجم دروس عربی و ارائه دروس قواعد و متون با یکدیگر بر این امر تاکید دارد که برنامه‌ریزان و متخصصان این حوزه از دیدگاه جدید در ارائه قواعد عربی حمایت می‌کنند و در پی این هستند که قواعد به خودی خود هدف نباشد بلکه به عنوان ابزاری برای فهم بهتر متون، آموزش داده شود. با وجود اینکه بسیاری از استادان و مدرسان بر ضرورت تدریس قواعد از خلال متن پی برده‌اند، استفاده از روشی مناسب برای دست‌یابی به این هدف آسان نیست. از این رو هدف پژوهش حاضر این است که بر اساس روش‌های موجود در آموزش قواعد زبان عربی، روش مناسبی برای آموزش قواعد به دانشجویان مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی پیشنهاد کند. سؤال اصلی پژوهش این است که با توجه به اهداف آموزش زبان عربی در رشته زبان و



ادبیات فارسی، کدام روش برای آموزش قواعد در این رشته مناسب است و شیوه و مراحل عملی ارائه این روش چگونه است؟

روش پژوهش حاضر به این صورت است که ابتدا با مراجعه به پژوهش‌های پیشین و ادبیات نظری بحث، روش‌های آموزش قواعد عربی استخراج و تبیین می‌گردد سپس بر اساس اهداف آموزش زبان عربی در رشته زبان و ادبیات فارسی، روش مناسبی از میان این روش‌ها انتخاب و به صورت عملیاتی شیوه ارائه آن شرح داده می‌شود. در مورد آموزش قواعد عربی در رشته زبان و ادبیات فارسی یا رشته‌های دیگر پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است:

اکبری مفاخر (۱۳۸۸) در مقاله «ارزیابی و بررسی آموزش بلاغت و صرف و نحو به دانشجویان رشته عربی و دیگر رشته‌ها» چهار مؤلفه «نقش کتاب»، «نقش مدرس»، «نقش روش‌های تدریس» و «نقش دانشجو» را در آموزش بلاغت و صرف و نحو عربی در رشته زبان و ادبیات عربی و سایر رشته‌ها بررسی کرده است.

پاشازانوس (۱۳۸۸) در مقاله خود با نام «نگاهی به نحوه آموزش صرف و نحو در دانشگاه‌های کشور، آسیب‌ها، راهکارها»، چهار ضلع آموزش یعنی استاد، دانشجو، کتاب و شیوه‌های آموزش را در آموزش صرف و نحو بررسی کرده است.

سلیمی و نعمتی (۱۳۹۰)، در مقاله خود با عنوان «نقد و ارزیابی درس عربی در رشته زبان فارسی» آموزش زبان عربی را به صورت کلی در رشته زبان و ادبیات فارسی بررسی کرده‌اند. نگارندگان در این مقاله تلاش کرده‌اند با ذکر مثال‌های کاربردی، شیوه آموزش زبان عربی را در این رشته کاربردی‌تر کنند. از پیشنهادهای ارزشمندی که نگارندگان مطرح کرده‌اند ضرورت ادغام دروس صرف و نحو با دروس نظم و نثر است.

حیدری و حکیم (۱۳۹۳) در مقاله خود با عنوان «ارزیابی میزان اجرای راهبردهای تدریس و کیفیت کتاب آموزشی در تدریس صرف و نحو عربی برای دانشجویان کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی»، با شیوه پیمایش و ابزار پرسشنامه میزان اجرای راهبردهای مناسب تدریس و میزان مناسب بودن کتاب آموزش قواعد در مقطع کارشناسی را بررسی کرده‌اند



و در پیشنهادات خود ضرورت تالیف کتابی متن محور برای آموزش قواعد عربی به دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی را پیشنهاد داده‌اند.

### ادبیات نظری پژوهش:

برای تدریس قواعد زبان عربی سه روش عمده و اصلی توسط متخصصان این حوزه ارائه شده است.

#### ۱-۲- روش قیاسی

در این روش ابتدا قاعده بیان می‌شود سپس مثال‌ها و شواهد این قاعده ارائه می‌گردد (مدکور، ۲۰۱۰: ۲۵۸). این روش بر اساس این اصل فلسفی یعنی انتقال از مقدمات به نتایج و یا از حقیقت کلی به حقایق جزئی، یا از قانون کلی به قاعده یا نتایج استوار است (إسماعیل، ۲۰۰۵: ۲۲۴). این روش بیشتر از روش‌های دیگر بر حفظ قاعده استوار است زیرا دانش آموز مجبور به حفظ قاعده است تا بر اساس آن مثال‌ها را تحلیل کند. (الساموک، ۲۰۰۵: ۲۲۸)

بر این اساس روش قیاسی از عام به خاص، از کلیات به جزئیات و از قاعده نحوی به مثال‌ها می‌رسد. این روش یک روش سنتی بوده است که آموزش نحو در قدیم بیشتر بر اساس آن صورت می‌گرفته و کتاب‌های مشهوری مثل شرح ابن عقیل، مبادی العربیة و جامع الدروس بر اساس این روش ارائه شده‌اند.

#### مزایای روش قیاسی:

ارائه قواعد در این روش آسان است و نیاز به صرف وقت و تلاش زیادی از سوی مدرس ندارد (رجب فضل الله، ۱۹۹۸: ۱۹۱، حسین الدیلمی و محمود الدیلمی، ۲۰۰۴: ۶۳ و إسماعیل، ۲۰۰۵: ۲۲۴).

#### عیب‌های این روش:

از عیوب این روش این است که با احکام کلی شروع می‌شود که گاهی فهم این احکام دشوار می‌باشد. در واقع برخی معتقدند که تدرج در این روش از دشوار (ارائه مفاهیم کلی) به آسان (ارائه مثال‌ها) است، که این امر بر خلاف اصول تربیتی آموزش یعنی حرکت از آسان به دشوار است. (مدکور، ۲۰۰۰: ۲۹۴)



از عیب‌های دیگر این روش این است که ارائه قاعده سبب می‌شود دانش آموز فرصتی برای کشف قواعد نکند و فقط به حفظ قواعد پردازد (إسماعیل، ۲۰۰۵: ۲۲۲). این امر سبب می‌شود دانش آموز لذت کشف را در یادگیری از دست دهد و در نتیجه آن دچار خستگی و بی‌انگیزگی شود.

به طور کلی این روش برای تدریس قواعد نحوی در مدارس مناسب نیست و در دانشگاه‌ها نیز در مراحل پیشرفته و به جز در رشته زبان و ادبیات عربی که به صورت تخصصی قواعد نحوی ارائه می‌شود در بقیه رشته‌ها مثل ادبیات فارسی و گرایش‌های الهیات و حقوق که آموزش عربی با اهداف ویژه است، توصیه نمی‌شود.

### شیوه ارائه این روش:

مقدمه: سوال و جواب در مورد درس گذشته و یا دروسی که به نوعی با مطالب این درس در ارتباط هستند

ارائه قواعد: قواعد به صورت نموداری یا مرتب ارائه می‌شود و از فراگیران خواسته می‌شود که قواعد را با دقت بخوانند.

ارائه مثال‌ها: مثال‌های هر قاعده ارائه می‌شود و بر اساس آن قاعده تحلیل می‌گردد  
ارائه تمرینات: تمریناتی برای مطمئن شدن از یادگیری فراگیران ارائه می‌گردد و از آنها خواسته می‌شود قواعد را در این تمرینات پیاده سازند.

### ۲-۲- روش استقرائی:

در این روش مطالب بر عکس روش قیاسی ارائه می‌شود یعنی ابتدا مثال‌ها و سپس قاعده ارائه می‌شود. اصل در این روش حرکت از مثال‌ها یا جزئیات به قاعده و کلیات است (ظافر و الحمادی، ۱۹۷۴: ۲۷۹). این روش استنباطی نام گرفته است زیرا در واقع نوعی استنباط قواعد از مثال‌های مختلف است (إسماعیل، ۲۰۰۵: ۲۲۲).

مزایای این روش: نقش فراگیر در این روش مثبت است یعنی دقت می‌کند، می‌اندیشد و عمل می‌کند و از این طریق تفکر او فعال است (فضل الله، ۱۹۹۸: ۱۹۲)

این روش بیشتر به واقعیت زبانی نزدیک است. چرا که بر استخدام واقعی زبان در زندگی روزمره تکیه دارد.



در این روش نوعی لذت کشف وجود دارد. وقتی مثال‌ها ارائه می‌گردد و از فراگیر خواسته می‌شود با دقت در مثال‌ها قاعده را استنباط کند، تفکر زبان آموز شروع به کنکاش و حرکت می‌کند و با کشف قاعده و لذت بردن از آن، انگیزه و شوق او به یادگیری بیشتر می‌شود و علاوه بر آن عمق یادگیری او افزایش می‌یابد.

از عیب‌های این روش این است که همانند روش قیاسی همچنان مثال‌های آن خارج از متن ارائه می‌شود و از کاربردهای واقعی زبان در زندگی روزمره به دور است و همچنین تدریس بر اساس این روش نسبت به روش قیاسی کندتر است. این روش وقت و تلاش بیشتری از مدرس در مقایسه با روش قیاسی می‌گیرد.

### مراحل اجرای این روش:

- ۱- مقدمه: آماده سازی دانش آموزان از طریق طرح سوالات جدید در مورد درس گذشته و یا دروسی که با این درس ارتباط دارند
- ۲- ارائه مثال‌های نحوی: در این قسمت بهتر است که بیشتر مثال‌ها به صورت گروهی مطرح شود یعنی یک گروه مربوط به قواعد درس و گروه دیگر مربوط به جملات عادی که فاقد آن قواعد هستند. مقایسه دو گروه از مثال‌ها، سبب فهم و کشف بهتر قواعد می‌شود
- ۳- ربط، مقایسه و تحلیل: از فراگیران خواسته می‌شود که به مقایسه و تحلیل مثال‌ها بپردازند و شباهت‌هایی که مثال‌ها را به هم ربط می‌دهد و تفاوت‌های گروه‌های مختلف مثال‌ها را بیان کنند.
- ۴- نتیجه گیری قاعده: استاد با کمک فراگیران مورد به مورد قواعد را استخراج و آنها را بیان می‌کند.
- ۵- تطبیق: طرح سوالات و تمرینات برای تطبیق قواعد درس.

### ۲-۳- روش متن محور:

این روش بر تدریس قواعد بر اساس متون استوار است. در واقع این روش هم به نوعی شباهت به روش استنباطی دارد چرا که به استنباط قواعد می‌انجامد. برخی‌ها این روش را روش متن ادبی نام نهاده‌اند (محمود الساموکی، ۲۰۰۵: ۲۲۹) چرا که معتقدند در آموزش



قواعد عربی بهتر است از متون ادبی استفاده شود. البته طبیعتاً در تدریس قواعد به رشته‌های زبان و ادبیات استفاده از متون ادبی بهتر است ولی در تدریس قواعد به رشته‌های دیگر بهتر است متون بر اساس نیاز آنها انتخاب شود.

در این روش معلم یک متن کامل را که در برگیرنده اسلوب‌های مرتبط با درس است ارائه می‌دهد و در واقع اساس علمی و تربیتی در این روش این است که قواعد نحوی نوعی پدیده‌های زبانی هستند (إسماعیل، ۲۰۰۵: ۲۲۸) و باید در خلال متون واقعی بررسی شوند نه به صورت انتزاعی و منفصل از زبان.

### مزایای این روش:

- استفاده از متون در تدریس قواعد سبب می‌شود که فراگیر به ضرورت و ارتباط قواعد با زبان واقعی در زندگی پی‌برد (الدیلمی و الوائلی، ۲۰۰۹: ۲۲۴). در واقع یکی از مشکلات اساسی آموزش قواعد عربی عدم احساس نیاز فراگیران به این قواعد است چرا که اغلب مثال‌های کتاب‌ها انتزاعی و منفصل از کاربرد واقعی زبان است. در صورتی که فراگیر بداند که این قاعده در متن واقعی به کار رفته احساس نیاز بیشتری برای یادگیری این قاعده خواهد کرد.
- توانایی فهم متن را در کنار یادگیری قواعد بالا می‌برد. این روش بهترین روشی است که کمک می‌کند تا فراگیران رابطه بین قواعد و فهم متن را درک کنند و قواعد را ابزاری برای رسیدن به هدف نهایی که همان فهم متن است، قرار دهند.
- این روش با کاربرد واقعی زبان در زندگی روزمره ارتباط بیشتری دارد. امروزه متخصصان آموزش زبان تاکید زیادی بر ضرورت نزدیک بودن محتوا و روش آموزش زبان با کاربرد واقعی زبان در زندگی روزمره دارد. استفاده از این روش بیشتر از دو روش دیگر این هدف را محقق می‌کند.

### عیب‌های روش متن محور:

- دشواری پیدا کردن متن مناسب بر اساس قواعد درس (همان: ۲۲۵)
- با توجه به نیاز به فهم متن برای یادگیری بهتر قواعد، گاهی وقت زیادی برای فهم متن صرف می‌شود که این امر مانع پرداختن کافی به قواعد می‌شود.



- گاهی به علت دشواری و وقت گیر بودن پیدا کردن متون مناسب برای تدریس قواعد، مدرس متون ساختگی و متکلف ارائه می‌دهد که خواندن آنها لذتی برای فراگیران ندارد و سبب خستگی آنان می‌شود.

### شیوه اجرای روش متن محور

- مقدمه: آماده سازی فراگیران از طریق سوال و جواب در مورد دروس مرتبط گذشته
- ارائه متن: در این بخش بهتر است برای استفاده بهینه از وقت متن از طریق اسلاید ارائه شود و همچنین یک نسخه از متن به عنوان برگه کار به دانشجویان داده شود تا راحت تر بتوانند متن را تحلیل کنند. در این بخش با سوال و جواب و کمک دانشجویان، قواعد شرح داده می‌شود.
- استخراج مثال‌ها: مثال‌ها از متن با مشارکت دانشجویان استخراج می‌شود و روی تخته نوشته می‌شود.
- با استفاده از روش استنباطی قواعد مورد نظر از مثال‌ها استنباط می‌شود.
- تطبیق: ارائه مثال‌ها و تمرینات بیشتر برای تطبیق قواعد (حسین الدیلمی و محمود الدیلمی، ۲۰۰۴: ۲۲۶).

### ۱- مناقشه روش‌های ذکر شده و ارائه روش پیشنهادی:

با توجه به مزایا و عیوب روش قیاسی، این روش بیشتر برای تدریس قواعد در مراحل پیشرفته آن و بویژه در رشته زبان و ادبیات عربی مناسب است. روش استقرائی نیز هم برای رشته‌های الهیات و زبان و ادبیات فارسی و هم رشته زبان و ادبیات عربی مناسب است. این روش در واقع کاربردی تر از روش قیاسی است و با توجه به مزایای این روش، سبب افزایش انگیزه دانشجویان می‌شود. با توجه به اینکه اصلی ترین هدف آموزش زبان عربی به دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی بالا بردن قدرت درک و فهم آنها از کلمات و متون ادبیات عربی و همچنین کلمات و متون عربی در ادبیات فارسی است و با توجه به تغییر سرفصل برنامه درسی این





رشته و ارائه همزمان قواعد و متون، بهترین روش برای تدریس قواعد عربی روش متن محور باشد. با این وجود انتخاب روش متن محور به علت وقت گیر بودن و دشواری اجرای آن نیاز به دقت در شیوه و چگونگی ارائه آن دارد. مراحل اجرای این روش به شرح زیر است:

نیازسنجی ➡ طبقه بندی قواعد ➡ انتخاب متون هدفمند ➡ ارائه متن ➡ استنباط قاعده ➡ تطبیق ➡ تمرین

### مرحله اول: نیازسنجی

نیازسنجی یکی از مهمترین عناصر هر برنامه یا محتوا یا روش تدریس است که غالباً در آموزش زبان عربی مورد اغفال قرار می گیرد. منظور از نیازسنجی جمع و تحلیل نیازهای اساسی فراگیران است. در واقع نیازسنجی به این سؤال پاسخ می دهد که فراگیر چه چیزی باید یاد بگیرد؟ (brindely, 1984: 28). نیازسنجی شامل بررسی خواسته های زبان آموزان، مشکلات زبانی آنها و ضرورت های یادگیری آن زبان است (nation & Macalister, 2010: 24-25). در این پژوهش منظور از نیازسنجی این است که بر اساس متن های عربی، کدام قواعد برای آموزش به دانشجوی رشته زبان و ادبیات فارسی ضروری تر است. در واقع شیوه سنتی آموزش قواعد عربی به این صورت بوده است که قواعد مشخصی بر اساس حجم و ترتیب سنتی بدون در نظر گرفتن اولویت ها و نیازها، ارائه می شده است. قبل از هر گونه روش، یا طراحی محتوا، مدرس باید با یک نمونه برداری از شایع ترین و مورد نیازترین متون عربی، پربسامدترین قواعد را برای آموزش انتخاب کند. در صورتی که تعداد متون مورد نظر کم باشد بهتر است تمامی آنها بررسی شود و در صورتی که تعداد آنها زیاد باشد می توان به صورت تصادفی تعدادی از آنها را به عنوان نمونه انتخاب کرد و پربسامدترین ساختارهای نحوی آن را بررسی کرد.

### طبقه بندی قواعد

بعد از استخراج قواعد باید این قواعد بر اساس قواعد صرفی و نحوی تقسیم بندی شود و هر کدام در مباحث خاص خود قرار گیرد. ارائه قواعد لزوماً بر اساس ترتیب سنتی نیست



بلکه بر اساس طبقه بندی هدفمند متون عربی پر کاربرد در رشته زبان و ادبیات فارسی انجام می شود. پیشنهاد این پژوهش این است که پس از استخراج متون پر کاربرد عربی در رشته زبان و ادبیات فارسی، متون از نظر سادگی متن طبقه بندی شود و بر اساس آن متن ها، قواعد کاربردی صرف و نحو استخراج شود سپس قواعد کاربردی از ساده به سخت در درس متون و قواعد یک تا چهار قرار داده شود. به عنوان نمونه پیشنهاد می شود که در درس متون و قواعد (۱) متون داستانی کوتاه با هدف آموزش ساختار جمله های عربی انتخاب شود و بر اساس متن های انتخاب شده، برخی قواعد هدفمند و پر کاربرد صرف و نحو آموزش داده شود.

### انتخاب متن های هدف مند بر اساس قواعد:

در این مرحله متون مناسب بر اساس طبقه بندی قواعد انتخاب می شود. با توجه به اینکه در تدریس قواعد به شیوه متن محور، تمرکز اصلی بر روی قواعد است، بهتر است متونی انتخاب شود که از سطح دشواری پایینی برخوردارند تا وقت دانشجویان صرف فهم معنای آن نشود.

**ارائه متن:** در این بخش بهتر است برای استفاده بهینه از وقت متن از طریق اسلاید ارائه شود و همچنین یک نسخه از متن به عنوان برگه کار به دانشجویان داده شود تا راحت تر بتوانند متن را تحلیل کنند. در این قسمت، باید قواعد هدف در متن برجسته شود. استاد یک بار متن را می خواند و از دانشجویان می خواهد تا هنگام خواندن به کلمات و یا عبارت های برجسته شده در متن دقت کنند و سپس به هدف هدایت ذهن دانشجویان به قواعد مورد نظر، از آنان سوال هایی می پرسد با این سوال و جواب ها زمینه تدریس قواعد مورد نظر فراهم می شود. بهتر است متن در سه پاراگراف سه یا چهار سطری باشد. پاراگراف اول استاد با کمک دانشجو متن را بررسی می کنند و دو پاراگراف بعدی از دانشجو خواسته می شود تا مطالب مورد نظر را پیدا کنند.

مدرس از قبل، قواعد این قسمت را طبقه بندی می کند سپس از دانشجویان می خواهد تا قواعد طبقه بندی شده را بر اساس متن شرح دهند، در نتیجه با استفاده از روش استنباطی قواعد مورد نظر از مثال ها استنباط می شود.



در این بخش نیاز نیست که به ترجمه متن یا تاکید بر فهم تمام اجزای آن پرداخته شود بلکه صرف فهم کلی متن و برخی از واژگان اصلی آن کفایت می‌کند. در این روش به ترجمه متن توجه نمی‌شود و در ابتدا درست خواندن متن مورد توجه قرار می‌گیرد. استاد متن را با تکیه بر آموزش قاعده مورد نظر می‌خواند و لحن خواندن در قواعد مورد نظر تغییر می‌کند و به شکل غیر مستقیم مطالب به دانشجو آموزش داده می‌شود بدون اینکه نامی از قاعده آورده شود و یا اینکه ترجمه شود. مثلاً اگر آموزش انواع کلمه مورد نظر است استاد متن را با برجسته کردن اسم‌ها می‌خواند و بار دوم در خواندن فعل‌ها برجسته می‌شود.

#### **استنباط قاعده:**

در این مرحله بر اساس روش استنباطی، به استنباط قواعد از موارد بیان شده توسط دانشجویان پرداخته می‌شود و بعد قاعده مورد نظر به صورت کوتاه و واضح نوشته می‌شود. در این روش استاد نباید به شرح و توضیح قواعد پردازد بلکه در یک کلاس یک ساعت ونیم باید به گونه ای برنامه ریزی شود تا بیشتر از ربع ساعت به توضیح قواعد پرداخته نشود.

#### **تطبیق:**

در این مرحله متون کوتاه دیگری ارائه می‌شود که قاعده مورد نظر در آن تطبیق داده شده است. این مرحله توسط خود کتاب یا مدرس انجام می‌گیرد و وظیفه دانشجو فقط خواندن و تمرین آن است.

#### **مرحله ارزشیابی (تمرین):**

در پایان این مراحل، تمریناتی به صورت متون کوتاه از متون مورد نظر برای تمرین و ارزشیابی یادگیری دانشجویان ارائه می‌شود. این قسمت در بردارنده متن‌های کوتاه و جملات انتخاب شده از متون مشابه است، که از مخاطب خواسته می‌شود تا بر اساس مطالب تدریس شده، توانایی خود را بیازماید.



## نمونه تطبیقی ارائه روش متن محور :

### البستانی و الثعلب

رَعَمُوا أَنَّ بُسْتَانِيًّا كَانَ لَهُ بَسْتَانٌ يَعْتَنِي بِأَشْجَارِهِ كُلَّ يَوْمٍ، يَسْقِيهَا، وَيُقَلِّبُ التُّرْبَةَ حَوْلَهَا، وَيَقْلُمُ أَغْصَانَهَا، وَيَقْلَعُ الْأَعْشَابَ الضَّارَّةَ الْمُحِيطَةَ بِهَا. نَمَتَ أَشْجَارُ الْبَسْتَانِ وَأَثْمَرَتْ، فَتَدَلَّتْ أَغْصَانُهَا، وَذَاتَ مَسَاءٍ مَرَّ بِالْبَسْتَانِ ثَعْلَبٌ جَائِعٌ، فَرَأَى ثِمَارَهُ النَّاضِجَةَ، وَسَلَّ لَعَابِهِ، وَاشْتَهَى أَنْ يَأْكُلَ مِنْهَا، لَكِنْ كَيْفَ يَدْخُلُ الْبَسْتَانَ؟ وَكَيْفَ يَتَسَلَّقُ هَذَا السُّورَ الْعَالِيَّ؟

بقي الثعلب يدور حول السور، حتى وجد فتحة في أسفله، فنفذ منها بصعوبة، وبدأ يأكل الفواكه حتى انتفخ بطنه، ولما أراد الخروج لم يستطع، قال في نفسه: "أتمدّد هنا كالميت، وعندما يجدني البستاني هكذا يرمني خارج السور، فأهرب وأنجو."

وجاء البستاني ليعمل كعادته، فرأى بعض الأغصان مكسرة، والقشور مبعثرة، عرف أن أحداً تسلل إلى البستان، فأخذ يبحث حتى وجد ثعلباً ممدداً على الأرض، بطنه منفوخ، وفمه مفتوح، وعينه مغمضتان، فقال البستاني: نلت جزاءك أيها الماكر، سأحضر فأساً، وأحضر لك قبراً، كي لا تنتشر رائحتك النتنة، خاف الثعلب فهرب واختبأ، وبات خائفاً، وعند الفجر خرج من الفتحة التي دخل منها، ثم التفت إلى البستان، وقال: ثمارك لذيذة، ومياهاك عذبة، ولكنني لم أستفد منك شيئاً، دخلت إليك جائعاً، وخرجت منك جائعاً، وكدت أن أدفن حياً.

هدف: آشنایی با جمله فعلیه و انواع فاعل

روش ارائه:

- مدرس پاراگراف اول را با برجسته کردن فاعل می خواند و از دانشجویان می -  
خواهد تا فعل ها را پیدا کنند.



- مدرس از یکی از دانشجویان می‌خواهد تا پاراگراف دوم را با تاکید بر فعل بخواند.
  - سپس استاد از دانشجویان می‌خواهد تا اسم‌های مرفوعی که بعد از فعل آمده است را، پیدا کنند. با این کار فاعل اسم ظاهر آموزش داده می‌شود.
  - در مرحله بعد استاد از دانشجویان می‌خواهد تا فعل‌هایی را که بعد از آن‌ها اسم مرفوع نیست، پیدا کنند. در این هنگام که دانشجویان در حال یافتن فعل‌ها هستند، اسلاید انواع فاعل را آماده می‌کند و یا آن را روی تخته می‌نویسد و از دانشجویان می‌خواهد بر اساس اسلاید متن را بخوانند و فاعل‌ها را مشخص کنند.
  - سپس از دانشجویان خواسته می‌شود انواع فاعل در دو پاراگراف خوانده شده را پیدا کنند. با این روش از طریق متن انواع فاعل آموزش داده می‌شود.
  - در ادامه استاد از دانشجویان می‌خواهد تا پاراگراف سوم را بخوانند و فاعل آن را پیدا کنند.
  - در ادامه استاد قاعده‌هایی را که از قبل دسته‌بندی کرده است را با دانشجویان بررسی می‌کند و از دانشجویان می‌خواهد تا متن تطبیق را، تحلیل کنند.
- باید دقت شود متن تطبیق به گونه‌ای انتخاب شود که فاعل مبنی و فاعل غیر شخصی نیز آموزش داده شود.

### نتیجه گیری:

از میان روش‌های آموزش قواعد، روش قیاسی که در کتاب‌های شرح ابن عقیل، مبادی العربیه و جامع الدروس است، یک روش سنتی و بیشتر برای تدریس قواعد در سطوح پیشرفته آن و در رشته زبان و ادبیات عربی مناسب است.

روش استقرائی هم که کتاب النحو الواضح بر اساس آن تالیف شده است، هرچند نسبت به روش قیاسی برای آموزش قواعد به دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی، مناسب‌تر است ولی با این وجود همچنان به علت تاکید بر مثال‌های مفصل از متن، فاقد معیار واقعی بودن محتوای آموزشی است. روش متن محور با انتخاب متون اصلی و ارائه قواعد به عنوان ابزاری برای فهم متن، ضروری بودن یادگیری قواعد را برای دانشجویان نمایان می‌کند و از این طریق تاثیر بیشتری در بالا بردن انگیزه یادگیری آنها خواهد داشت. از اینرو به نظر می‌رسد بهترین روش برای آموزش قواعد عربی در رشته زبان و ادبیات فارسی، روش متن محور است. در این روش با استفاده از نیازسنجی پرسامدترین قواعد متون عربی مورد نیاز دانشجویان زبان و ادبیات فارسی، استخراج و سپس این قواعد طبقه بندی می‌شود و متون متناسب با این قواعد انتخاب می‌شود. در مرحله بعد با مناقشه و سوال و جواب قواعد این متون با روش استنباطی، تحلیل می‌شود.

### پیشنهادهای:

با توجه به اینکه نیازسنجی و استخراج قواعد پرسامد و انتخاب متون مناسب بر اساس قواعد، وقت و انرژی زیادی از مدرسان می‌گیرد و غالباً همین امر سبب کم‌اقبالیت آنان به این روش گردد، مهمترین اقدام، تالیف کتابی با شیوه متن محور برای آموزش قواعد به دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی است.



## منابع:

- اسماعیل، زکریاء. (۲۰۰۵) طرق تدریس اللغة العربیة، مصر، دار المعرفیة الجامعیة.
- اکبری، مفاخر. (۱۳۸۸) ارزیابی و بررسی آموزش بلاغت و صرف و نحو به دانشجویان رشته عربی و دیگر رشته‌ها، مجموعه مقالات چهارمین همایش گروه‌های عربی دانشگاه‌های ایران، کرمانشاه، دانشگاه رازی.
- پاشازانوس، احمد. (۱۳۸۸) نگاهی به نحوه آموزش صرف و نحو در دانشگاه‌های کشور (آسیب‌ها، راهکارها)، مجموعه مقالات چهارمین همایش گروه‌های عربی دانشگاه‌های ایران، کرمانشاه، دانشگاه رازی.
- حیدری، محمود و عبد الله حکیم. (۱۳۹۳) ارزیابی میزان اجرای راهبردهای تدریس و کیفیت کتاب آموزشی در تدریس صرف و نحو عربی برای دانشجویان کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، مجله پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، سازمان سمت، شماره ۳۲، بهار، ص ۴۹-۷۲
- الدیلمی، طه علی حسین و سعاد عبد الکریم الوائلی. (۲۰۰۹) اتجاهات حديثة فی تدریس اللغة العربیة، ط ۱، عالم الکتب الحدیثه .
- الدیلمی، علی حسین و کامل محمود الدیلمی. (۲۰۰۴) أسالیب حديثة فی تدریس اللغة العربیة، ط ۱، عمان الأردن، دار الشروق للنشر و التوزیع،
- الساموک، محمود. (۲۰۰۵) مناهج اللغة العربیة و طرق تدریسها، ط ۱، عمان، دار وائل للنشر.
- سلیمی، علی و فاروق نعمتی. (۱۳۹۰) نقد و ارزیابی درس عربی در رشته زبان فارسی، مجموعه مقالات پنجمین همایش مدیران گروه‌های عربی کشور، یزد، دانشگاه یزد.
- ظافر، إسماعیل و یوسف الحمادی. (۱۹۷۴) التدریس فی اللغة العربیة، الرياض، دار المریخ.
- فضل الله، محمد رجب. (۱۹۹۸) الاتجاهات التربویة المعاصرة فی تدریس اللغة العربیة، ط ۱، دار عالم الکتب.



- مذكور، علی أحمد.(۲۰۰۰) تدریس فنون اللغة العربیة، قاهره مصر، دار الفكر العربی،

- Brindley, G. (1984) *Needs analysis and objective setting in Adult Migration Programs*. Sydney: NSW Adult Migrant Education Service.
- Cook, V.(1991) *Second language learning and language teaching*. Edward Arnold.
- Nation, I.S.P, & Macalister, J. (2010) *Language Curriculum Design*. First published, New York, Routledge.
- Widdowson, H. G.(1990) *Aspects of language teaching*. Oxford: OUP.





## نقد و بررسی «عنوان» در سروده‌های نیما یوشیج

علی محمدی<sup>۱</sup>

طاهره قاسمی دورآبادی<sup>۲</sup>

### چکیده:

«عنوان» از مهم‌ترین عناصر اثر ادبی است که نزد محقق و پژوهش‌گر ارزش معنایی بسیاری دارد، تا جایی که می‌توان «عنوان» را نمایش‌گر متن و اطلاع‌دهنده‌ای دانست که با خواننده سر و کار دارد. علاوه بر آن که ابزاری است که سرشت متن را آشکار می‌کند و از ابهام آن می‌کاهد. هم‌چنین، تنها ابزار مفیدی است که به نویسنده کمک می‌کند تا با این سلاح، به جلب توجه خواننده بپردازد.

در بررسی مجموعه‌ی عناوین سروده‌های نیما، در گام نخست، خوانشی تازه از این سروده‌ها ارائه می‌شود. بدین روی با توجه به نام‌گذاری عنوان، از آن جا که میان عنوان و متن سروده‌ها، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد؛ هم می‌توان به محتوای کتاب‌ها و سروده‌های او پی‌برد و هم سیر فکری و روحی شاعر را تا اندازه‌ای بررسی کرد. این مقاله، به بررسی ساختاری و محتوایی سروده‌های نیما، از این منظر پرداخته است.

**واژه‌گان کلیدی:** نیما یوشیج، شعر معاصر، عنوان سروده‌ها، تحلیل شعر.

۱. استاد دانشگاه بوعلی سینا همدان

\* دانشجوی دکتری دانشگاه بوعلی سینا همدان. نویسنده‌ی مسئول مقاله: [taherehghsemi87@yahoo.com](mailto:taherehghsemi87@yahoo.com)

#### مقدمه:

«عنوان، اولین آستانه‌ی متنی است، نه می‌توان از آن گذشت و نه می‌توان به آن بی‌اعتنایی نمود. و اگر خواننده بخواهد که به تحلیل و دقت نظر و پژوهش آن پردازد، هیچ چیزی مانند عنوان که ما را یاری کند، نیست و این جا است که می‌گوییم عنوان به ما شناخت و آگاهی بسیاری برای ثبت انجام متن و فهمیدن هر آن‌چه که پیچیده است، با حمل بر این مطلب که متن از آن تبعیت می‌کند، ارائه می‌کند.» (رحیم، ۲۰۱۰: ۹۵).

بنا بر این، عنوان، امری اجباری برای نویسنده است و او متن خود را به خواننده عرضه می‌کند، با توجه به نقش «مهمی که عنوان بر عهده دارد. نقشی که در آن متن را برانگیزاننده (ترغیب کننده)، جلوه دهد، به این معنا که عنوان جزء لاینفک و جدایی ناپذیر نویسندگی صاحب اثر است تا بدین وسیله خواننده را جذب کند و آن را در بازی خوانش شرکت دهد. هم چنین عنوان، یکی از ابعاد استراتژیکی خوانش خواننده برای فهم متن، تفسیر و تأویل آن است و از آن جاست که ضرورت در نظر گرفتن جای گاهی برای عنوان در نظریه‌ی ادبی معاصر احساس می‌شود.» (حسین، ۲۰۰۷: ۱۶-۱۵).

در دوره‌ی مشروطه؛ ایرانیان از طریق ترجمه، با شعر غربی آشنا شدند و به پیروی از آن‌ها، اشعارشان را عنوان‌گذاری کردند. حتا خود شعر نو ایران، محصول آشنایی با غرب است. «شعر پیش رو امروز ایران، یک شعر کاملاً غربی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۲۶). «می‌توان گفت: تغییر سبک شعر فارسی، در قرن اخیر، تابع تغییر نوع ترجمه‌هایی است که از شعر مغرب زمین گرفته شده است.» (همان: ۲۷۲). با ورود نیما، پدر شعر فارسی، هم شعر از حالت سنتی هزار ساله‌ی خود، به در آمد و هم عنوان‌هایی که نیما برای سروده‌های خود، به کار برد، بسیار متفاوت و امروزی‌ن بود. نیما خود زبان فرانسه می‌دانست و با شعر شاعرانی چون مالارمه آشنایی کامل داشت. می‌توان گفت که نیما هم گزینش حرفه‌ای عنوان را از اروپاییان گرفته است. البته باید گفت که انتخاب عنوان برای سروده‌ها، به دوره مشروطه و نخستین طلیعه‌های آشنایی



ایرانیان با شعر اروپایی مربوط می‌شود. نقشی که نیما در این میان دارد؛ این است که نیما، با به کار بردن عنوان‌های زیبا، به ویژه در سروده‌های نو، این روند را تکامل بخشید. بعد از نیما، پی‌روان او مانند: شاملو، اخوان، فروغ، سپهری و دیگران؛ عنوان‌های مناسب و گزین شده‌ای برای سروده‌هایشان برگزیدند.

ما در این پژوهش برآنیم که به این سوال پاسخ دهیم که؛ رابطه‌ی میان عنوان سروده‌های نیما یوشیج و متن سروده‌هایش از چه کیفیتی برخوردار است؛ و آیا می‌توان از طریق عنوان‌های شعری، اندیشه‌ی و ذهنیت او را بررسی کرد؟

### پیشینه‌ی تحقیق:

تحقیق درباره‌ی ماهیت و کاربرد «عنوان» در یک اثر ادبی، ابتدا مورد توجه غربی‌ها قرار گرفت و آن‌ها اولین کسانی بودند که به این موضوع پرداختند.

۱. ژراژ ژنت در کتاب زمینه‌ها، پژوهش کاملی را درباره‌ی «آستان‌های متن» یا درگاه‌های ورود به متن در یک اثر ارائه کرده که جزء اصلی‌ترین و کامل‌ترین منابع ارجاعی پژوهش‌گران در عنوان‌شناسی به حساب می‌آید.

— در جهان عرب، کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی درباره عنوان نوشته شده است، از جمله:

۲. کتابی با نام، العنوان فی الشعر العربی، النشأت و التطور (۱۹۹۸م)، نوشته محمد عویس، که در آن به بررسی تاریخچه‌ی عنوان از آغاز پیدایش تا عصر حاضر پرداخته و سپس عنوان چند قصیده را بررسی کرده است.

۳. الشعر العربی الحدیث دراسه فی المنجز النصی (۱۹۹۸م)، تألیف رشید یحیوی، نقش عنوان در متن و نیز رابطه‌ی عنوان با متن اختصاص داده است و سپس به ذکر چند عنوان شعر از شاعران برجسته عرب پرداخته است.



۴. کتاب لسانیات النص (۲۰۰۹م)، نوشته احمد مداس نیز از جمله کتاب‌هایی است که در قسمتی از آن، عنوان مورد بررسی قرار گرفته است.

— در حوزه‌ی زبان و ادب فارسی می‌توان گفت که پژوهش مستقلی، کتاب و پایان‌نامه‌ای، در این زمینه نوشته نشده است.

۵. پایان‌نامه‌ای با نام «بررسی دلالت عنوان در شش شاعر فارسی و عربی معاصر» (نیما، شاملو، شفیع، سیاب، مقال، و درویش) (۱۳۹۲)، نوشته فاطمه بخت، زیر نظر دکتر سعید بزرگ بیگ‌دلی، که در دانشگاه تربیت مدرس و به صورت تطبیقی نوشته شده است. مقاله‌هایی که درباره‌ی عنوان نوشته شده‌اند:

۱. مقاله‌ای با «عنوان راز نهفته در هنر» (۱۳۸۹)، نوشته مصطفی گرجی، جستارهای ادبی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۶۷؛ به تحلیل عنوان‌های اشعار قیصر امین پور پرداخته است.

۲. استاد شفیع کدکنی، محمدرضا، در کتاب زمینه اجتماعی شعر فارسی (۱۳۸۶)، مقاله‌ای دارد که اشعار معاصر عرب را با این رویکرد بررسی کرده است.

۳. دهرامی، مهدی (۱۳۹۴): «بررسی چگونگی نام‌گذاری عنوان شعر در ادبیات سنتی و معاصر و کارکردهای زیباشناختی آن»، مجله‌ی شعر پژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال هفتم، شماره‌ی سوم، پاییز، پیاپی ۲۵.

در هر حال، درباره‌ی عنوان کتاب‌ها و سروده‌های نیما یوشیج، مطلبی نوشته نشده است و تلاش ما در این مقاله این است که به این مورد بپردازیم.

۱- : عنوان‌هایی که نیما با گویش محلی انتخاب کرده است: نیما بسیاری از واژه‌های محلی منطقه‌ی خود، مازندران را در عنوان‌های شعری خود آورده و از این جهت، برجستگی و تشخیص خاصی به آن‌ها داده است. هم‌چنین بر غنای واژه‌ها افزوده است. منوچهر آتشی در مقاله‌ای با عنوان: «بومی‌گری در شعر امروز»، که در کتاب «ری را» چاپ شده است؛ می‌نویسد: «بی‌تردید یکی از ویژگی‌های شعر نیما و از شاخص‌های عمده‌ی آن، دارا بودن صیغه و سلوک

بومی‌گری است. آدم‌های کنجکاو هر شعری از نیما را بخوانند، جا به جا رنگ‌ها و نشانه‌های طبیعت و زندگی و رسوم و رفتار و حتا گفتار مازندرانی را در آن خواهند یافت. این جلوه‌های سرزمینی گاه تصویری محض‌اند مثل «مثل کار شب پا»، که روایت تراژیک یک پاینده‌ی مزرعه‌ی برنج است... و گاه جاها و جلوه‌های آشکار طبیعت و نام‌های خاص، محور و قائمه‌ی شعر و حتا فکر شعر قرار می‌گیرند و به یاری واژه‌ها و اصطلاحات خاص، اندیشه‌های چه بسا سیاسی را بازگو می‌کنند.» (قزوان‌چاهی، ۱۳۷۶: ۱۳۰ - ۱۲۹). خود نیما به شاعران جوان توصیه می‌کند که از واژه‌های بومی و محلی خود در اشعارشان استفاده کنند. «... جست و جو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها)، هر کدام نعمتی است. نرسید از استعمال آن‌ها...» (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۷). حتا، نام خود نیما یوشیج، از یک نام محلی مازندرانی گرفته شده است. «نیما اسم کوهی است در مازندران و یوشیج به زبان طبری یعنی اهل یوش.» (همان، ۱۴). «او (نیما) می‌گفت: می‌توان از همه چیز با زبان شاعران سخن گفت: از رود «ماخ اولا»، که چون دیوانه‌ای به سوی مقصد روان است، از «داروگ»، قریب‌ا به درختی، از «شب پره ساحل نزدیک ... (دست غیب، ۱۳۸۵: ۱۰۹). برخی از این عنوان‌های محلی عبارت‌اند از: انگاسی (ص ۶۹)، کچی (۱۴۸)، خاطره‌ی «امزناسر» (ص ۱۶۱)، قلعه‌ی سقریم (ص ۱۶۸)، خانه‌ی «سریولی» (ص ۲۴۳)، هیبره (ص ۲۸۴)، کار شب پا (ص ۴۱۲)، گندنا (ص ۴۳۱)، آقا توکا (ص ۴۳۸)، مرگ کاکلی (ص ۴۵۵)، ماخ اولا (ص ۴۵۷)، داروگ (ص ۵۰۴)، «ری را» (ص ۵۰۵)، شب پره‌ی ساحل نزدیک (ص ۵۱۰)، سیولیشه (ص ۵۱۳)، در پیش کومه‌ام (ص ۵۱۴)، کک‌کی (۵۱۵).

## ۲- بررسی «سمبول» در عنوان‌های شعری نیما:

نیما از آن جا که زبان فرانسه می‌دانست، از این طریق با سمبلیست‌های اروپا، به ویژه مالارمه آشنا شد. هرگاه به خاطر سانسور شدید و تفتیش عقاید، شاعران و منتقدان اجتماعی، در تنگنا



قرار گیرند، آن‌ها از سمبل، برای بیان سخن‌ها و مقاصد اجتماعیشان استفاده می‌کنند، یا این‌که بسامد سمبل در اشعارشان، به ویژه در عناوین شعریشان بالا می‌رود. البته باید گفت: فقط استبداد و تفتیش عقاید نیست که شاعرانی مانند نیما را به سمت سمبل می‌کشاند، مهم‌ترین انگیزه‌ی شاعر از روی آوردن به سمبول و نماد، خلق ابهام و غنی کردن جنبه‌های ادبی سروده‌هایش است. او استفاده از سمبل را، مانند ابزاری برای بیان مضامین اجتماعی به کار می‌گیرد. بعد از نیما، پیروان نیما راه او را ادامه دادند. «اولین تجربه‌های شعر سمبلیک اجتماعی علاوه بر نیما، در شعر نادرپور، شاهرودی، نصرت رحمانی و دیگران هم دیده می‌شود و البته موفق‌ترین چهره در این مورد هم چنان شاملو است.» (زرقانی، ۱۳۸۱: ۳۵۵).

عنوان‌های شعری سمبلیک در شعر نیما فراوان است. اگر به عنوان‌های شعری او نگاهی بیندازیم، متوجه می‌شویم که اکثر عنوان‌هایی که از طبیعت گرفته شده‌اند، را عنوان‌های سمبلیک تشکیل می‌دهند. در حقیقت عنوان‌های سمبلیک نیما را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. عنوان‌های بی‌جان: نمادهای غیر جانوری نیما هم تقریباً به تمامی برگرفته از طبیعت بومی او، یعنی مناطق جنگلی و کوهستانی اطراف یوش است. مانند: چشمه‌ی کوچک (ص ۶۵)، «امزناسر» (ص ۱۶۱)، گل مهتاب (ص ۲۴۰)، خرمن‌ها (ص ۳۰۶)، حباب (ص ۴۱۰)، گندنا (ص ۴۳۱)، بر فراز دشت (ص ۴۵۸)، ...

۲. عنوان‌های جان‌دار: که اغلب به صورت نام پرندگان، حیوانات است. قو (ص ۱۱۴)، گرگ (ص ۱۱۷)، روباه و خروس (ص ۸۴)، خروس ساده (ص ۱۴۶)، کرم ابریشم (ص ۱۴۶)، خروس و بوقلمون (ص ۱۵۳)، ققنوس (ص ۲۳۲)، غراب (ص ۲۲۴)، آقا توکا (ص ۴۳۸)، شب پره‌ی ساحل نزدیک (ص ۵۱۰)، سیولیشه (ص ۵۱۳)، ...

نیما به ویژه، بسیار به پرندگان علاقه‌مند است. «زمینه‌ی علاقه‌ی شاعر به پرندگان در شعرهای نو و آزاد او نیز با قوت وجود دارد، با این تفاوت که در کارهای آزاد از «ققنوس» به بعد، جانوران



از جمله مرغان به عنوان نمادهای مهم و محوری در اشعار سمبلیک او به کار می‌آیند» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۹۰).

۳- بررسی تطابق و سازواری عنوان‌ها با متن شعر:

نیما برای انتخاب و گزینش عنوان سروده‌های خود، از دو راه استفاده می‌کند.

۳-۱: عنوان‌ها مستقیم در متن حضور دارد و حتا ممکن است بارها هم تکرار شود، مانند برخی از سروده‌های نیما چون؛ هست شب (ص ۵۱۱)، شاعر عنوان شعر را چندین بار تکرار کرده، یا سروده‌ای دیگر به نام، ترا من چشم در راهم (ص ۵۱۷)، کک کی (ص ۵۱۵)، شب همه شب (۵۱۷)...

گاهی عنوان در مصراع اول تکرار می‌شود: مانند: هنگام که گریه می‌دهد ساز (۴۵۴)، در شب تیره (ص ۴۴۵)، شب است (ص ۴۹۰)، در نخستین ساعات شب (ص ۵۰۱)، «ری را» (ص ۵۰۵)، همه شب (ص ۵۰۶)، هست شب (ص ۵۱۱)، در پیش کومه‌ام (ص ۵۱۴)، پاس‌ها از شب گذشته است (ص ۵۱۶)، ... در ۳۲ شعر، نیما عنوان را در مصراع اول تکرار کرده است، تکرار عنوان در مصراع اول، به فضا سازی شعر کمک می‌کند و خواننده را برای ورود به متن آماده می‌سازد.

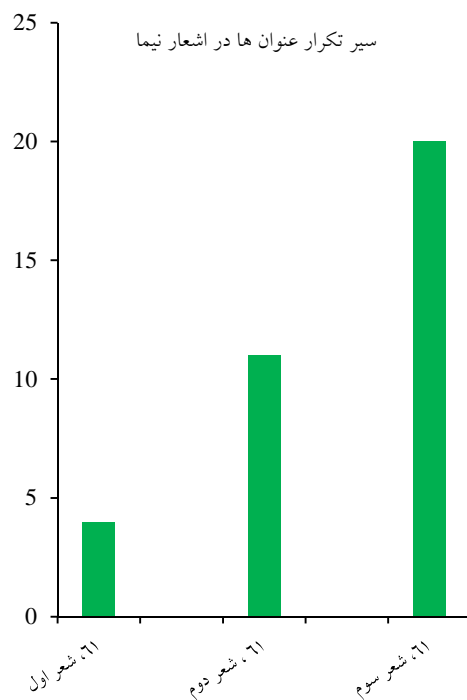
۳-۲: از طریق معنا و مفهوم: در ۳۸ شعر، نیما عنوان را در متن تکرار نکرده است، ولی در عین حال معنا و مفهوم عنوان در متن وجود دارد. مانند: قلب قوی: (ص ۱۱۶)، جامه‌ی مقتول (ص ۱۲۰)، نامه (ص ۱۲۰)، سرباز فولادین (ص ۱۲۶)، خریت، (ص ۱۵۱)، ...

بررسی آماری عنوان‌های اشعار نیما یوشیج، نشان می‌دهد که از مجموع ۱۸۳ شعر او، ۱۴۷ مورد از عنوان‌ها در متن وجود دارد، یعنی از متن گرفته شده است. حدود ۳۶ عنوان هم به نحوی با مفهوم متن در ارتباط است. از این آمار نتیجه می‌گیریم که، نیما بیش‌تر عنوان‌هایش را از متن انتخاب کرده است..



۳-۳: تکرار عنوان در متن: نکته‌ی دیگر که درباره‌ی عنوان‌های شعری نیما، می‌توان گفت: تکرار عنوان‌ها در متن است، این ویژگی در شعرهای نیما دیده می‌شود. هر چه قدر به پایان شاعری او نزدیک‌تر می‌شویم، این ویژگی به نحو بارزی بیش‌تر می‌شود. بعد از نیما، فروغ فرخ‌زاد، در سروده‌هایش تکرار عنوان، را به اوج می‌رساند. فروغ در یکی از شعرهایش به نام: آن روزها (فرخ زاد، ۱۳۷۷: ۲۸۹)، ۱۸ بار عنوان «آن روزها» را در متن تکرار کرده است. باید گفت از این نظر می‌توان سروده‌های نیما را به سه دسته تقسیم کرد: در ۶۱ شعر اول شاعری او، فقط ۶ بار عنوان‌ها را در متن تکرار کرده است. در ۶۱ شعر دوم، این آمار به ۱۸ بار می‌رسد. و در ۶۱ شعر آخر به ۴۱ مورد می‌رسد. باید گفت این ویژگی تکرار عنوان، در شعرهای پایانی شاعری نیما، تشخص و برجستگی و بسامد بالایی دارند.

نمودار این مطلب را بهتر نشان می‌دهد:







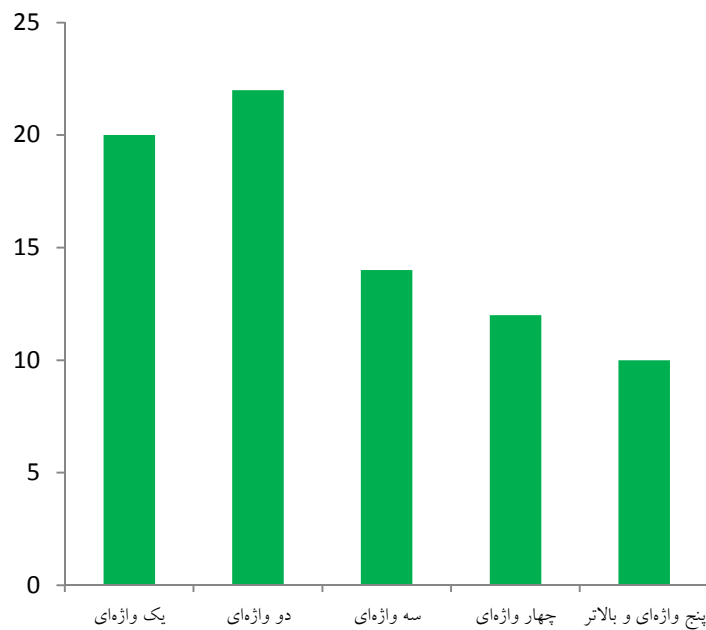
#### ۴- ترکیبی یا ساده بودن عنوان‌ها:

نیما در کل دیوانش بیش‌تر، از عنوان‌های یک واژه‌ای و یا به صورت ترکیب دو واژه‌ای، استفاده کرده است. او کم‌تر از عنوان‌های بلند و عنوان‌هایی که جمله‌اند، استفاده کرده است. استاد شفیعی، در مقاله‌ای؛ درباره‌ی شعر عرب معاصر (شاعری به نام «نازک الملائکه») می‌گوید: «در آغاز، یعنی در دوره‌ی رمانتیسیم، کلماتی مانند «عاشقه الیل» از دو کلمه (مضاف و مضاف الیه) ساخته شده است و در مرحله‌ی بعد که دوره‌ی رمزگرایی سیاسی است، قدری درازتر شده است با بار معنایی کاملاً متفاوتی. در مرحله‌ی سورئالیسم ... ساختار نام‌ها طولانی‌تر شده است.... و این عیناً همان چیزی است که در شعر فارسی، از جمله در شعرهای احمد شاملو، اتفاق افتاد که از «هوای تازه» و «باغ آینه» شروع می‌شود و می‌رسد به «آیدا در آینه» و «آیدا، درخت و خنجر و خاطره» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۱). این مطلب درباره‌ی عنوان‌های نیما صدق می‌کند. زیرا؛ عنوان‌های بلند نیما در شعرهای نو اوست که عمدتاً سیاسی و رمزی نیز هستند.

نیما؛ ۴۱ عنوان را به صورت یک واژه‌ای، ۶۵ عنوان دو واژه‌ای، ۴۰ عنوان سه واژه‌ای، ۱۴ عنوان را به صورت چهار واژه‌ای، ۸ عنوان را به صورت پنج واژه‌ای و ۱ عنوان را شش واژه‌ای و ۱ عنوان دیگر را نیز به صورت ۷ واژه‌ای، به کار برده است. در مجموع نیز ۱۵ عنوان را به صورت جمله به کار برده است. هر چه به پایان اشعار او نزدیک می‌شویم؛ بسامد عنوان‌های بلند او بیش‌تر می‌شود.

به طور کلی، نیما به عنوان‌های یک واژه‌ای که اغلب هم از طبیعت گرفته شده است، مانند: ققنوس (ص ۲۳۲)، غراب (ص ۲۲۴)، داروگ (ص ۵۰۴)، برف (ص ۵۱۲)، سیولیشه (ص ۵۱۳)، ... و همین‌طور عنوان‌های ترکیبی مانند: اندوه‌ناک شب (ص ۲۸۰)، شکسته پر (ص ۲۸۶)، امید پلید (ص ۲۸۸)، ... گرایش بیش‌تری نشان می‌دهد و کم‌تر به عنوان‌های بلند می‌پردازد. مانند: پانزده سال گذشت (ص ۲۹۳)، وقت است ... (ص ۲۹۵)، بخوان ای هم سفر

با من (ص ۴۰۲)، گنج است خراب را (ص ۴۰۵)، جاده خاموش است (ص ۴۶۶)، ... نیما در شعرهای نو، به عنوان‌های بلند گرایش بیش‌تری نشان می‌دهد. نمودار این مطلب را به خوبی نشان می‌دهد:



##### ۵- ذهنی و عینی بودن عنوان‌ها:

در دیوان نیما، از مجموع ۱۸۳ عنوان، ۱۳۸ عنوان به صورت عینی و مابقی به صورت ذهنی است. عنوان‌هایی که نیما برای سروده‌های خود انتخاب می‌کند؛ اغلب عینی و محسوس است. و این به خاطر این است که او تغییری اساسی در شعر ایجاد کرد و شعر را از «ذهنیت» به «عینیت» سوق داد. توجه به ابژه و امور «عینی»، از دست‌آوردهای نیما یوشیج است که باعث شد شعر از دایره ی تنگ «فردی» به درآید و به من اجتماعی پیوند بخورد. «نیما»، دریافته بود که شعر کهن به شدت ماهیتی «سوبژکتیو» دارد، یعنی درونی و باطنی است و «من محور» است و دایره



ای محدود دارد.» (محمدی، ۱۳۷۹: ۳۸۷). و این به خاطر توجه زیاد او به طبیعت و دنیای اطرافش بود. «توجه به اصل «عینیت» بیش از هر چیز از عشق او به طبیعت سرچشمه می‌گیرد. چرا که او شاعری است که به طبیعت زنده ی پیرامون خود عشق می‌ورزد» (حقوقی، ۱۳۸۲: ۱۸).

می‌توان گفت شعر نیما یک واقعیت زمینی است، نه آسمانی. محمد حقوقی از بینش مادی و عینی نیما سخن می‌نویسد: «او هرگز از وقایع خارج روی گردان نیست و هرگز نیروی خلاقه ی خود را تنها از دست خیال نیز پرواز نمی‌دهد و به تخیل اکتفا نمی‌کند و به این طریق از صحنه ی حقایق دور نمی‌شود و شعر را در آسمان‌ها نمی‌جوید. شعر نیما پیچیدگی‌های روی زمین است. میان امیدهای سرشار، بیان ترس‌های گم‌نام، ولی پایدار است. شعر نیما نمونه ی زنده و تکامل یافته ی هنر معاصر است. (آل احمد، ۱۳۷۶: ۲۶).

۶- بررسی موضوعی عنوان‌ها: عنوان‌های شعری نیما یوشیج را از نظر موضوعی و محتوایی می‌توان، به شش دسته تقسیم کرد:

۱-۶: عنوان‌هایی که از طبیعت گرفته شده‌اند؛ در عناوین شعری بسامد بالایی دارند. و شاعر خیلی از طبیعت پیرامون خود در انتخاب عنوان‌های شعریش استفاده کرده است. مانند: چشمه‌ی کوچک (ص ۶۵)، قو (ص ۱۱۴)، گرگ (ص ۱۱۷)، کچی (ص ۱۴۸)، غراب (ص ۲۲۴)، جغدی پیر (ص ۳۰۱)، خرمن‌ها (ص ۳۰۶)، حباب (ص ۴۱۰)، گندنا (ص ۴۳۱)، مهتاب (ص ۴۴۴)، در شب تیره (ص ۴۴۵)، ماخ‌اولا (ص ۴۵۷)، بر فراز دشت (ص ۴۵۸)، سوی شهر خاموش (ص ۴۵۹)، جاده خاموش است (ص ۴۶۶)، داروگ (ص ۵۰۴)، برف (ص ۵۱۲)، سیولیشه (ص ۵۱۳)، در پیش کومه‌ام (ص ۵۱۴)، کک کی (ص ۵۱۵)،

۲-۶: عنوان‌های سیاسی - اجتماعی: عنوان‌های سیاسی - اجتماعی نیما در مرتبه‌ی دوم است. مانند: منت دونان (ص ۳۶)، محبس (ص ۷۳)، خانواده‌ی سرباز (ص ۸۶)، از ترکش روزگار



(ص ۱۰۷)، به یاد وطنم (ص ۱۰۸)، شهید گم‌نام (ص ۱۲۳)، سرباز فولادین (ص ۱۲۶)، امید پلید (ص ۲۸۸)، گم‌شدگان (ص ۲۹۲)، آی آدم‌ها (ص ۳۰۱)، مردگان موت (ص ۳۳۵)، کینه‌ی شب (ص ۳۳۶)، ناقوس (ص ۳۳۸)، شب قورق (ص ۴۱۱)، سوی شهر خاموش (ص ۴۵۹)، جاده خاموش است (ص ۴۶۶)، بر فراز دودهایی (ص ۴۶۷)، ...

۳- ۶: عنوان‌های فردی و رمانتیک: عنوان‌های فردی و رمانتیک، بیش‌تر مربوط به زندگی خصوصی شاعر است. نیما در ابتدا شاعری رمانتیک بوده و بعد از آن به مقوله‌های سیاسی - اجتماعی روی آورده است. با این حال، هیچ‌گاه از پرداختن به خود و دنیایش دور نبوده است، و این عنوان‌ها در دیوان او در جای گاه سوم است. مانند: قصه‌ی رنگ پریده، خون سرد (ص ۱۸)، خوشی من (ص ۱۶۰)، خاطره‌ی «امزناسر» (ص ۱۶۱)، خاطره‌ی مبهم (ص ۱۶۳)، وای بر من (ص ۲۳۴)، پدرم (ص ۲۳۵)، من لبخند (ص ۲۹۷)، بوجهل من (ص ۳۰۴)، سایه‌ی خود (ص ۳۰۷)، تابناک من (ص ۳۰۷)، بخوان ای هم سفر با من (ص ۴۰۲)، از عمارت پدرم (ص ۴۱۹)، در بسته ام (۴۸۴)، دل فولادم (ص ۵۰۸)، ترا من چشم در راهم (ص ۵۱۷)، ...

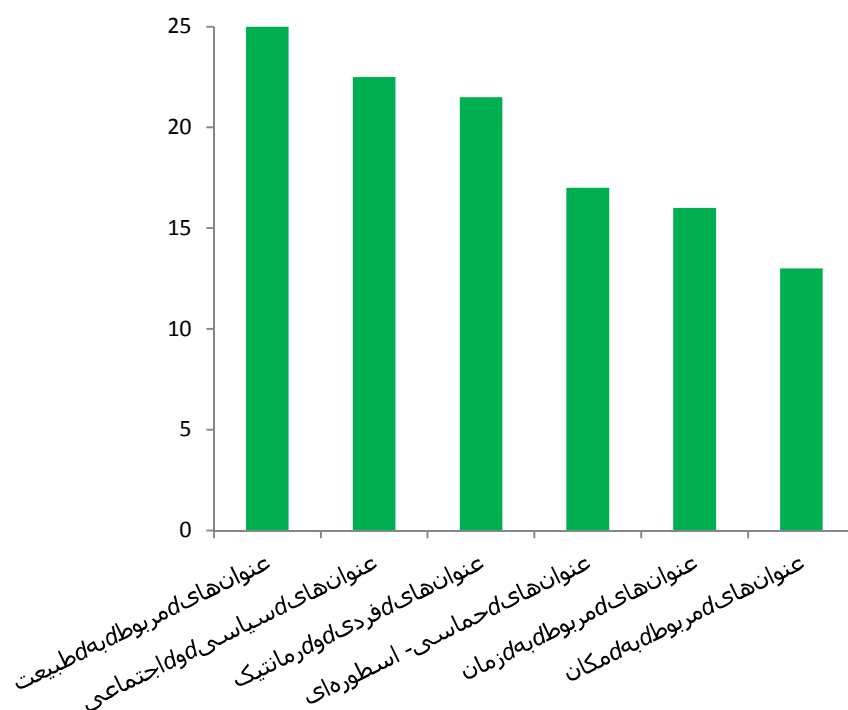
۴- ۶: عنوان‌های حماسی - استوره‌ای: بسامد این عنوان‌ها، در دفترهای نیما در مرتبه‌ی چهارم است. عنوان‌هایی مانند: شیر (ص ۶۰)، به یاد وطنم (ص ۱۰۸)، شهید گم‌نام (ص ۱۲۳)، سرباز فولادین (ص ۱۲۶)، خواجه احمد حسن میمندی (ص ۱۴۴)، عقاب نیل (ص ۱۴۸)، ققنوس (ص ۲۳۲)، دانیال (ص ۲۲۸)، پادشاه فتح (ص ۴۲۴)، شاه کوهان (ص ۴۵۱)، «ری را» (ص ۵۰۵)، ...

۵- ۶: عنوان‌های مربوط به زمان: زمان در عنوان‌های نیما، از عنوان‌های مهم و رمزی به شمار می‌آید و شاعر بسیار به آن پرداخته است. در این میان، «شب» از بسامد بالایی برخوردار است، صبح، و ... مانند: / صبح (ص ۱۶۶)، اندوه‌ناک شب (ص ۲۸۲)، پانزده سال گذشت (ص ۲۹۳)، وقت است ... (ص ۲۹۵)، لکه‌دار صبح (ص ۲۹۹)، کینه‌ی شب (ص ۳۳۶)، شب دوش (ص ۴۰۶)، شب قورق (ص ۴۱۱)، در شب تیره (ص ۴۴۵)، در شب سرد زمستانی (ص ۴۸۷)، تا

صبح دمان ... (ص ۴۸۸)، هنوز از شب دمی باقی است. (ص ۴۸۹)، شب است (ص ۴۹۰)، در نخستین ساعت شب (ص ۵۰۱)، ...

۶-۶: عنوان‌های مربوط به مکان: از نظر بسامد، در جای گاه ششم عنوان‌های شعری نیما قرار دارند. عنوان‌هایی مانند: محبس (ص ۷۳)، خاطره‌ی «امزناسر» (ص ۱۶۱)، قلعه‌ی سقریم (ص ۱۶۸)، خانه‌ی «سریویلی» (ص ۲۴۳)، ماخ‌اولا (ص ۴۵۷)، ...

بسامد هر کدام از این موضوعات در دیوان نیما، به این صورت است:



۷- تجزیه و تحلیل داده‌ها:

۱- ۷: بسامد عنوان‌هایی که از طبیعت گرفته شده‌اند: بسیار زیاد است. از آن جا که او در روستا به دنیا آمده و بسیار هم به زادگاهش یوش، علاقه‌مند است. در شعرهایش بسیار به توصف طبیعت پرداخته است. «وصف ابر، مه، دریا، کوه، جنگل، غروب، طلوع، باران، برف، پاییز، باد، موج، توفان، جاده، راه، صبح، شب و ... وصف‌هایی که گاه تا مرز یگانگی و آمیختگی با طبیعت پیش می‌رود و به استحاله‌ی شعر و شاعر می‌رسد و این حاصل مجذوبیت ناشی از دقت بیش از حد او به اشیاء اعم از جان‌داران و بیجان‌هاست.» (حقوقی، ۱۳۸۲: ۲۰). در حقیقت می‌توان نیما را جزئی از طبیعت دانست که از هم مجزا نیستند. «در نگاه نیما، طبیعت و انسان از هم تفکیک ناپذیر نشدنی است. طبیعت را از درون انسان می‌بیند و انسان را در طبیعت می‌یابد. این دو در حیات اجتماعی به هم پیوسته و مکمل هم‌اند. او این دو را از هم تفکیک نمی‌کند، بل که؛ هر دو سمت را در یک دستگاه نظری واحد می‌سنجد و می‌شناساند.» (مختاری، ۱۳۷۱: ۱۹۰). در عین حال گفتیم که از عناصر طبیعت؛ به صورت سمبلیک، برای بیان مقاصد اجتماعی بهره گرفته است. «او تماشاگری بی‌درد نیست که سرسبزی جنگل‌ها و کشت‌زارهای شمال را ببیند و از دیدگاهی اشرافی آن‌ها را ترسیم کند و بر کنار از رنج‌ها و گرفتاری‌های انسان‌ها، تصویر انتزاعی و بی‌روح عرضه کند. نیما با همه وجود این مناظر را در زمینه‌ای اجتماعی می‌بیند.» (دست غیب، ۱۳۸۵: ۱۷).

۲- ۷: عنوان‌های سیاسی - اجتماعی: عنوان‌های سیاسی - اجتماعی او، در مرتبه‌ی دوم قرار می‌گیرد. نقش مهم نیما علاوه بر به وجود آوردن شعر نو، این بود که اشعار نوگرایانه‌ی او همراه با پی‌رنگ اجتماعی و گاهی سیاسی است. از همان آغاز شاعری، شعرهایی که رنگ سیاسی و اجتماعی و مبارزه جویی دارد نیز در کنار دیگر اشعار او دیده می‌شود. هر چند نیما را نمی‌توان واقعاً یک فعال سیاسی دانست. ولی با این حال از اوضاع سیاسی زمان خود دور نبود. شمس لنگرودی در این باره می‌گوید: «نیما همان قدر در زندگی سیاسی عصر خودش فعال بود که شعرش نشان می‌دهد؛ ... نیما به هیچ طریقی، مستقیماً درگیر سیاست نمی‌شد» (شمس



لنگرودی، ۱۳۷۱، ج ۲، ۳۱۴). با این حال هیچ‌گاه از مردم و دردهایشان غافل نبوده است. «نیما شاعری است آگاه که درد زمان و جامعه‌اش را خوب درک کرده و برای خود و شعرش رسالت و تعهدی قایل است. اکثر شعرهایش درباره‌ی جامعه و مردم و درد و رنج مردم ستم دیده‌ی زمانه خود است و همین محور اجتماعی و انسان‌گرایانه‌ی شعر اوست که به آن بعد تازه دیگری می‌بخشد و شعرهایش را ممتاز و متمایز می‌سازد. درد انسانی در شعر نیما یوشیج هرچند به ظاهر حالت نوعی مطرح می‌شود، ولی فردی نیست، سمت و سویی جمعی دارد. این جاست که درد به اشتراک می‌نشیند.» (مختاری، ۱۳۷۷: ۲۴۷) شعر نیما، شعر رنج و درد مردم است، خود او در این باره می‌گوید: «در هنر من سرگذشت ملت من حس می‌شود، نه شهوت خودم. من جوهر خاص زمان زندگی خودم با انسان‌ها هستم» (طاهباز، ۱۳۵۷: ۲۴۲). او در تمام دوره های زندگی اش نشان می‌دهد که شاعری متعهد است. و دغدغه‌های مردم، فقر و پریشانی آن‌ها را درک می‌کند. برخی عنوان سروده‌هایش الهام گرفته از وقایعی است که او به عینه شاهد اتفاق افتادنشان بوده است و به خاطر اختناق و جو استبداد، آن را نمادین آورده است. مانند: «شعر بلند سرباز فولادین، در سال ۱۳۰۶، نشانه‌ی حساسیت نیما نسبت به مسایل سیاسی و اجتماعی در این دوران است. حادثه‌ی چگونگی اعدام سرهنگ احمد پولادین را در سال ۱۳۰۶ پس از کشف کمیته‌ی سری و به فرمان رضاشاه، شنیده بود. سرباز فولادین نتیجه‌ی تأثر نیما از جرأت و جسارت مردی است که سودای داد مردم را از ستم‌گری در سر می‌پروراند.» (پورنام‌داریان، ۱۳۷۷: ص ۲۳).

نکته‌ی دیگر که درباره‌ی نیما باید گفت، این است که: شعرهای سیاسی - اجتماعی نیما در آغاز شاعری او کم‌تر است و هر چه به پایان شاعری او نزدیک می‌شویم؛ این عنوان‌ها بیش‌تر می‌شوند. در حقیقت شعر نیما از رمانتسیم حرکت کرده و به سمبولیسم اجتماعی می‌رسد.

۳- ۷: عنوان‌های فردی و رمانتیک:

«جنبش رمانتیک از راه ترجمه اشعار شاعران اروپایی به ویژه شاعران فرانسوی در ادب فارسی راه یافت» (دست‌غیب، ۱۳۴۵: ۹۷). و نیما که زبان فرانسه می‌دانست، از این تأثیر، به ویژه در سال‌های اول شاعری‌اش، به دور نبوده است. «رمانتیسیم بی‌تردید؛ شعر عشق و احساسات است» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۲۲). و هر چه به شاعر و زندگی شخصی او مربوط می‌شود، در این حوزه قرار می‌گیرد. رمانتیسیم مربوط به نخستین دوره‌ی شاعری یعنی جوانی اوست. «نیما در ابتدای شاعری، برای مدتی کوتاه حالت رومانتیک را داشت. زیرا او در دوره‌ی آغازین شعر خویش و در آن‌جا که در چند مورد رابطه‌ی مهرورزی شکست خورده بود؛ روحش حساس‌تر و دل‌باخته‌ی رومانتیسیم شد و در این دوران است که نیما شاعر ایده‌آل را شاعر رومانتیک می‌بیند و از رنج و اندوه خویش فریاد می‌آورد.» (جعفری، ۱۳۸۴: ۶۳). در این هنگام است که می‌گوید: «مایه‌ی اصلی اشعار من رنج است. به عقیده‌ی من، گوینده‌ی واقعی باید این مایه را داشته باشد» (آرین‌پور، ۱۳۷۴: ۵۸۲). به این ترتیب باید گفت: سروده‌های اول نیما، سروده‌های رمانتیک‌اند و سروده‌های سمبولیک و اجتماعی او، در دوره‌های بعدی زندگی او نوشته می‌شوند. ولی با این حال، شعرهای رمانتیک نیما با شعر شاعران رمانتیک زمان او متفاوت است. چون: «شاعر جای جای روزنه‌هایی به سوی واقعیت و جایگاه راستین خویش در طبیعت و اجتماع خود می‌بیند و نشان می‌دهد و شخصیت شاعر نیز، ضمن گریز از کلی‌نگری و نزدیک شدن به جزئی‌نگری، به گونه‌ای مناسب جلوه‌ای عام می‌یابد و شعر از حالتی فردی فراتر می‌رود... ما هرگز این ویژگی را در شاعران رمانتیکی چون خانلری، نادرپور و توللی، که پس از سقوط رضا شاه نخستین موج نو پس از نیما را با چهره‌ای رمانتیک پدید آوردند، با همه‌ی برتری‌شان بر خیل دنباله‌رو قافله‌ی شعر کهن، نمی‌بینیم.» (مسعودی، ۱۳۷۳: ۱۶۳).

نکته‌ای که درباره‌ی رمانتیک نیما باید گفت این است که شعر نیما از عشق به زنان و مضمون‌های عاشقانه خالی است. «به نظر می‌رسد پس از تجربه‌های آغاز جوانی، نیما در می‌یابد که عشق به زن و زیبایی جز تلخی بی‌حاصل نتیجه‌ای ندارد و ظاهراً خود را قانع می‌کند که





درباره‌ی آن سخن نگوید. (پورنام داریان، ۱۳۷۷: ۸۹). نکته‌ی بعدی، این است که: هر چه نیما در سروده‌هایش به پختگی می‌رسد، از رمانتیسم دور می‌شود و به سمبولیسم نزدیک تر می‌شود. در حقیقت شاعران بسیاری، مانند اخوان و نیما، سیر تحول از شعر غنایی رمانتیک به شعر اجتماعی و سیاسی دارند.

۴-۷: عنوان‌های حماسی - استوره‌ای:

عنوان‌های حماسی - استوره‌ای در دیوان نیما کم نیست. «رشته کارهایی چون «محبس»، «شهید گم‌نام» و «سرباز فولادین»، همگی دارای جوهره‌ی حماسی و قهرمانی اند.» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۶۹)

شاعر برخی از اسطوره‌ها را خود می‌سازد. مثل «ری را» (ص ۵۰۵)، و برخی دیگر را از ادبیات سنتی می‌گیرد مانند: «ققنوس» (ص ۲۲۱)، که نام مرغی اسطوره‌ای است و بیش تر منظور از آن خود نیماست، و نیز «مرغ آمین» (ص ۴۹۱)، یا نام حیوانات است: مانند: شیر (ص ۶۰)، قو: (ص ۱۱۵)، ... یا این که اسطوره‌های شعر او موجودات افسانه‌ای هستند. مانند: پریان (ص ۲۷۴)، ... یا نام پیام‌بران است: مانند: دانیال (ص ۲۲۸)، .. یا نام مکان است. مانند: قلعه‌ی سقریم (ص ۱۶۸)، خانه‌ی «سریولی» (ص ۲۴۳)، ... گاهی هم عنوان‌ها فقط حماسی اند. مانند: به یاد وطنم (ص ۱۰۸)، شهید گم‌نام (ص ۱۲۳)، سرباز فولادین (ص ۱۲۶)، ...

۵-۷: عنوان‌های مربوط به زمان: زمان در عنوان‌های شعری نیما، از جای‌گاه خوبی به نسبت شاعران دیگر، برخوردار است. شاعر به ویژه به عنصر «شب» توجه و دقت زیادی نشان می‌دهد. بعد از آن به «صبح» و عناصر زمانی دیگر نیز توجه نشان می‌دهد. عنوان‌های شعری که فقط به شب اختصاص دارد، در دیوان نیما کم نیست. شب در عنوان بسیاری از شاعران، به صورت نمادین به کار رفته است؛ شاملو ترکیب «خفاش شب» را دارد. (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۳۰). سپهری ترکیب «در قیر شب» را. (سپهری، ۱۳۷۶: ۱۱)، نصرت رحمانی ترکیب «شب درد» (رحمانی،



۱۳۸۵: ۳۰۸) را دارد. ولی هیچ شاعری به اندازه‌ی نمیا از شب در عنوان‌های شعری‌اش استفاده نکرده است. این عنوان‌ها بیان‌گر این مطلب است که شاعر بسیار به «شب»، البته با همان مفهوم سمبلیک پرداخته است. «هرگز برخورد نیما به مسئله «شب» برخوردی مکانیکی، ساده انگارانه، سطحی نگرانه، حزبی و شعاری نیست.» (مسعودی، ۱۳۷۳: ۱۴۷). این واژه در کل عنوان‌هایی او که مربوط به زمان می‌شوند؛ بسامد بالایی دارد. هم‌چنین؛ ویژگی‌ها و صفاتی که برای آن می‌آورد، همه سرد و خشک و بی روح و پر از درد و خفقان است. «این وضعیت روحی و فکری در برخورد با جامعه‌ای استبداد زده و رکود گرفته و مرده و بی روح، شادی و حرارت زندگی را از شاعر می‌گیرد و او را به ناامیدی و یأس می‌کشاند تا آن‌جا که هرگز در شب‌های او نشانی از عیش و نوش و شادی نیست و همه‌ی شب‌های او با سردی و تاریکی و غم هم‌دم است.» (ثروتیان، ۱۳۷۵: ۱۴۵)

سروده‌هایی که مربوط به شب می‌شوند؛ در سال‌های اول شاعری نیما، رمانتیک است. مانند: «ای شب»؛ هرچه به سال‌های پایانی عمر شاعر می‌رسیم؛ دیگر «شب»، آن جنبه‌ی رمانتیک را ندارد و کاملاً سیاسی و اجتماعی است و «نوع حرکت بیش‌تر به طرف سمبولیسم اجتماع‌گرا است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۵). این موارد بیش‌تر مربوط به حوادثی مانند: کودتای ۲۸ مرداد است که در زندگی شاعر اتفاق می‌افتد. «نیما برباد رفتن آرمان‌های مشروطه، سرکوبی چندین جنبش انقلابی (جنبش‌های شیخ محمد خیابانی، میرزا کوچک خان و کلنل محمد تقی پسian)، استبداد رضاخانی و سرانجام کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را به چشم دیده است و از این رو است که هر جا می‌نگرد شب است» (مسعودی، ۱۳۷۳: ۱۹۴). در نهایت شاعر، در اوج دیکتاتوری رضاخانی «اندوه‌ناک شب» را می‌سراید. «هنوز از شب دمی باقی است»، «هست شب»، «پاس‌ها از شب گذشته است» و در نهایت «شب همه شب» را در تقریباً در سال‌های نزدیک به کودتا سروده است.



نکته‌ی دیگر درباره‌ی عنوان‌های مربوط به «شب» این است که؛ بسامد آن زیاد می‌شود. چنان‌که از ۵۸ شعر نو او، ۱۱ عنوان شعری‌اش را «شب» تشکیل می‌دهد. گاهی عنوان با شب آغاز نمی‌شود، ولی خود متن با شب آغاز می‌شود مانند: «شب آمد مرا وقت غریدن است.» (ص ۴۵) / «در شب تیره دیوانه‌ای کاو» (ص ۳۴) / «شب به تشویش در گشاده» (ص ۱۱۵) / «شب بر سر موج‌های درهم و برهم» (ص ۲۱۷) ....

۶-۷: عنوان‌های مربوط به مکان: در دیوان نیما در مرحله‌ی آخر است. گاهی این مکان‌ها، مربوط به روستای مورد علاقه‌ی نیما است مانند: خاطره‌ی امزناسر، (ص ۱۶۲)، گاه مربوط به یک مکان اسطوره‌ای و فراواقعی می‌شود. مانند: قلعه‌ی سقریم (ص ۱۶۸)، ...

#### نتیجه:

- نیما بسیاری از واژه‌های محلی منطقه‌ی خود، مازندران را در عنوان‌های شعری خود آورده و از این جهت، برجستگی و تشخیص خاصی به آن‌ها داده است. هم‌چنین، از این طریق بر غنای واژه‌ها افزوده است.

- بین عنوان‌های شعری نیما با متن آن‌ها، تطابق و سازواری وجود دارد. این تناسب و تطابق به این صورت است که؛ عنوان‌ها مستقیم در متن حضور دارد و حتا ممکن است بارها هم تکرار شود. یا این که، این تطابق و هماهنگی، ارتباطی باشد که از طریق معنا و مفهوم صورت می‌گیرد.

- نیما در کل دیوانش بیش‌تر، از عنوان‌های یک واژه‌ای و یا به صورت ترکیب دو واژه‌ای، استفاده کرده است. او کم‌تر از عنوان‌های بلند و عنوان‌هایی که جمله‌اند، استفاده کرده است.

- عنوان‌هایی که نیما برای سروده‌های خود انتخاب می‌کند؛ اغلب عینی و محسوس است. توجه به ابژه و امور «عینی»، از دست‌آوردهای نیما یوشیج است که باعث شد شعر از دایره‌ی تنگ «فردی» به درآید و به من اجتماعی پیوند بخورد.



- بسامد عنوان‌هایی که از طبیعت گرفته شده‌اند، عنوان‌های سیاسی و اجتماعی، عنوان‌های فردی و رمانتیک، عنوان‌های حماسی - اسطوره‌ای، عنوان‌های مربوط به زمان و عنوان‌های مربوط به مکان، به ترتیب بیش‌ترین بسامد را در بین عنوان‌های نیما یوشیج دارند.

### منابع:

- آرین پور، یحیا (۱۳۷۴)، از نیما تا روزگار ما، جلد سوم، تهران: زوار.
- اسفندیاری، علی (نیما یوشیج) (۱۳۷۱)، مجموعه کامل اشعار، فارسی و طبری، تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراکیم یوشیج، تهران: انتشارات نگاه.
- \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، برگزیده اشعار، به انتخاب سیروس طاهباز، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورنام‌داریان، تقی (۱۳۷۷)، خانه‌ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدد، تهران، سروش (انتشارات صدا و سیما).
- ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵)، اندیشه و هنر در شعر نیما، تهران: نگاه.
- حسین، خالد حسین (۲۰۰۷)، فی نظریه العنوان: مغامرت تأویلیه فی شؤون العتبه النصیه، دمشق، دار التکوین للتألیف و الترجمة و النشر.
- دست غیب، عبدال علی (۱۳۸۵)، پیام‌آور امید و آزادی؛ نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج، تهران: نشر آمیتیس.
- رحیم، عبدل القادر (۲۰۱۰)، علم العنویه دراسه تطبیقیه، دار التکوین للتألیف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط ۱.
- رحمانی، نصرت (۱۳۸۵)، مجموعه اشعار، تهران: انتشارات نگاه.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۱)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث
- سپهری، سهراب (۱۳۷۶)، هشت کتاب، چاپ پانزدهم، تهران: طهوری.



شاملو، احمد (۱۳۸۹)، برگزیده شعرهای احمد شاملو، انتشارات بامداد، تهران، چاپ دوم.  
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، شعر معاصر عرب، (ویرایش ۲)، تهران: انتشارات سخن.  
\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چ ۱،  
تهران: سخن.

\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، در جست و جوی ریشه‌های تحول در شعر  
معاصر، تهران، سخن

\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی، چ ۱، تهران: اختران و زمانه.  
\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰)، شعر معاصر عرب، (ویرایش ۲)، تهران: انتشارات سخن.  
شمس لنگرودی (محمد تقی جواهری گیلانی)، (۱۳۷۰)، تاریخ تحلیلی شعر نو، چهار جلد،  
نشر مرکز، تهران.

طاهباز، سیروس (۱۳۸۶)، درباره‌ی هنر شعر و شاعری، تهران: نگاه.  
فرخ زاد، فروغ (۱۳۷۷)، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ دوازدهم، تهران: مروارید.  
قزوان‌چاهی، عباس (۱۳۷۶)، ری‌را، چاپ اول، تهران، انتشارات معین.  
مختاری، محمد (۱۳۷۸)، انسان در شعر معاصر، چ ۲، تهران: توس.  
محمدی، حسن‌علی (۱۳۷۹)، شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار، جلد ۲، چاپ چهارم، تهران:  
مرکز نشر ارغنون، آیین چاپ.

مسعودی، مجتبی (۱۳۷۳)، می‌تراود مهتاب، مجموعه مقالات، اراک: ارغنون.  
مقاله‌ها:

اشرف زاده، رضا (۱۳۸۱)، «رمانتسیم، اصول و نفوذ آن در شعر معاصر ایران»، دانشکده ادبیات  
و علوم انسانی مشهد، شماره اول و دوم، سال ۳۵، از برگ‌های ۳۰-۲۵.  
جعفری، مسعود (۱۳۸۴)، «نیمای رمانتیک»، مجله‌ی ادبیات و علوم انسانی (تخصصی زبان و  
ادبیات)، ش ۱، س ۳۸، پی‌در پی ۱۴۸.



## مقایسه تحلیلی زمان روایی در فیلم و داستان

علیرضا محمدی کله‌سر<sup>۱</sup>

فخرالسادات موسوی<sup>۲</sup>

### چکیده

بررسی تفاوت‌های موجود میان شیوه‌ها، ابزارها و امکانات روایت‌گری در دو رسانه فیلم و داستان یکی از مسائل اصلی در حوزه مطالعات تطبیقی سینما و ادبیات محسوب می‌شود. بسیاری از تغییرات رخ داده در روایت‌گری یک فیلم نسبت به داستان اصلی، برآمده از همین تفاوت‌ها است. در این مقاله با استفاده از مفاهیم کلیدی در برخی نظریه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا امکانات و محدودیت‌های سینما و ادبیات داستانی در مقوله زمان مورد بررسی قرار گرفته است. می‌توان گفت تفاوت‌های موجود میان این دو رسانه بیش از همه نتیجه عناصر و ویژگی‌های ذاتی و ساختاری آنها است. وابستگی داستان به زبان و راوی، امکان بروز زمان‌پریشی از نوع دیرش را در گفتمان روایی افزایش می‌دهد و جابجایی‌های زمانی در داستان پایه را آسان‌تر می‌کنند. در مقابل، ویژگی‌های نمایشی فیلم امکان هم‌دیرشی را در گفتمان روایی افزایش می‌دهد در حالی که امکانات لازم برای جابجایی‌های زمانی را کاهش می‌دهد. امکانات نمایشی فیلم، با نزدیک کردن زمان داستان پایه به گفتمان روایی، می‌تواند بازنمایی واقع‌گرایانه‌تری از زمان را ارائه دهد. باوجود این تفاوت‌ها، تکنیک‌ها، امکانات و شیوه‌هایی اختیاری نیز در فیلم و داستان وجود دارند که خالق اثر برای غلبه بر محدودیت‌ها از آنها استفاده می‌کند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهند که بسیاری از تغییرات در نتیجه اقتباس فیلم از داستان، نتیجه ویژگی‌های ماهوی این دو رسانه است.

**کلیدواژه‌گان:** زمان، روایت، فیلم، داستان، ساختار، اقتباس.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد Email: a.mohammadi344@gmail.com

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

## مقدمه

روایت را در بادی امر نمی‌توان مقوله‌ای مربوط به نوع خاصی از دست‌آوردهای آدمی همچون ادبیات تلقی کرد، بلکه روایت به نوعی درآمیخته با هستی بشر است و آن را باید امری «فراتاریخی و فرافرهنگی» دانست (بارت، ۱۳۹۲: ۱۰). امروزه مطالعه درباره شیوه‌های روایی در بحث از سبک‌های فردی و گونه‌ای، از موضوعات رایج در سبک‌شناسی و نقد ادبی است. آنچه در این مطالعات اهمیت دارد، تمایلی فردی و جمعی (مربوط به ژانری خاص) در روی‌آوری به ویژگی‌های روایی خاص است. اما گذشته از این انتخاب‌های وابسته به شرایط فکری، تاریخی و سبکی، بحث درباره رسانه انتقال‌دهنده روایت نیز اهمیتی ویژه دارد. رسانه روایی که مهم‌ترین و مرسوم‌ترین آنها سخن شفاهی، نوشتار، تصویر و حرکت و یا ترکیبی از این موارد هستند، گاه نقشی فراتر از ژانر و ویژگی‌های سبکی در تعیین راهبردهای روایی دارند. مطالعه ویژگی‌های روایی با تکیه بر تفاوت‌های رسانه‌ای، نه همچون مطالعات بوطیقای معطوف به کشف و معرفی ویژگی‌های ذاتی و جهانشمول روایتند و نه همچون مطالعات ژانری و سبکی معطوف به انتخاب‌ها و گزینش‌های فردی و جمعی. این بررسی‌ها بیش از همه در پی مقایسه و معرفی امکانات و محدودیت‌هایی هستند که رسانه‌ای خاص بر روایتگری تحمیل می‌کند. بحث‌هایی که در مورد تفاوت نظام نشانه‌ها در رسانه‌های ارتباطی شکل گرفته‌اند اغلب با همین موضوع در ارتباطند. همین تفاوت در نظام نشانه‌هاست که موجب می‌شود تا شیوه دلالت‌گری و به دنبال آن، شیوه‌های روایتگری نیز متفاوت شود.

در این مقاله با تأکید بر تفاوت‌های میان فیلم و داستان<sup>۱</sup> در پی کاوش در امکانات و محدودیت‌های روایی‌ای خواهیم بود که از سوی هر یک از آنها بر روایتگر تحمیل می‌شود. برای جلوگیری از پراکندگی موضوعات، تمرکز این نوشتار تنها بر مؤلفه زمان به عنوان یکی از کلیدی‌ترین مؤلفه‌های روایی است. بنابراین مهم‌ترین سؤال این پژوهش عبارت است از اینکه چه تفاوت‌های ذاتی (وابسته به رسانه مورد استفاده) میان

نمودزمان روایی در فیلم و ادبیات داستانی وجود دارد؟ و هر یک از این دو رسانه چه شگردهایی را برای غلبه بر محدودیت‌های خود به کار می‌گیرند؟  
پیش از این در برخی از پژوهش‌ها تنها اشاراتی کوتاه و پراکنده به این موضوع شده است و در آنها بیشتر بر موارد خاص تکیه شده تا بحثی کلی. جمادی (۱۳۷۷) زمان را تنها در سینمای تارانتینو و فیلم داستان عامه‌پسند بررسی نموده است و در این میان گریزهای پراکنده‌ای نیز به مقایسه عنصر زمان در ادبیات و سینما داشته است. برخی نیز همچون حمیدی فعال (۱۳۸۸) و زیگفرید کراکوتر (۱۳۷۰)، با هدف تطبیق ادبیات و سینما، فصلی یا بخشی را به مقوله زمان اختصاص داده‌اند.

در مقاله حاضر برای بررسی و تحلیل نمونه‌ها از مفاهیم کلیدی ساختارگرایی ادبی به‌ویژه نظریات ژرار ژنت و شرح‌های آن استفاده شده است. تقسیم‌بندی زمان روایی از دیدگاه ژنت با توجه به متون داستانی ارائه شده است به همین دلیل در پژوهش‌ها نیز معمولاً در مورد ادبیات داستانی مورد کاوش قرار می‌گیرد ولی آنچه در این مقاله پی گرفته خواهد شد، بررسی تأثیر رسانه روایی در میزان انحراف زمان گفتمان روایی از داستان پایه است. نوشتار حاضر در پی تبیین این امر است که نسبت گفتمان روایی و داستان پایه تا چه حد تحت تأثیر رسانه‌ای است که برای روایت‌گری انتخاب می‌شود.

## زمان و روایت

زمان در کنار سببیت دو عامل مهم شکل‌گیری روایت محسوب می‌شوند. در برخی تلقی‌ها تفاوت میان متنی روایی با متنی غیرروایی در زمان‌مندی متن نخست نمایان می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰-۹). در نگاه ساختاری هنگامی که از گوهر و اساس متن روایی در قالب عناصری چون پیرفت و گزاره و کارکرد سخن به میان می‌آید، بنیان روایت معمولاً در نوعی تغییر در وضعیت موجود جستجو می‌شود (توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۳۰۳-۳۰۲). این تغییر در بطن خود مبتنی بر توالی زمانمند رویدادها است، به همین دلیل است که در این گونه مطالعات معمولاً توصیفات را که خالی از زمانمندی هستند جزو عناصر اصلی و سازنده روایت محسوب نمی‌کنند. بنابراین رویدادهای همزمان را نیز نمی‌توان



روایت پنداشت بلکه «دست کم یکی از رویدادها از نظر زمانی باید پیش از دیگری رخ بدهد» (پرینس، ۱۳۹۱: ۷۰). اهمیت زمان تا حد زیادی نیز به دریافت زمانمند ذهن ما بازمی‌گردد که گاه موجب در هم آمیختگی سببیت و زمانمندی در روایتگری می‌شود (بارت، ۱۳۹۲: ۲۸). بنابراین زمان را باید به عنوان عنصری حیاتی در شکل‌گیری روایت محسوب کرد و به قول ریکور: «زمان فقط بخشی از راه‌های روایت نیست، بلکه روایت رابطه انسان با زمان است» (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۲۵).

بسیاری از ویژگی‌های مربوط به زمان در فیلم و داستان به رسانه و ابزار بیانی آنها یعنی زبان و تصویر بازمی‌گردد. مهم‌ترین تفاوت میان این دو در مقوله زمان به ترکیب خطی زبان و ترکیب فضایی تصویر مربوط می‌شود. در زنجیره‌ای از عناصر زبانی، هر عنصر در ترکیبی خطی و زمانمند پس از عنصر پیشین ذکر می‌شود. اما از آنجا که فیلم به جای روایت زمان آن را نمایش می‌دهد، بر خلاف رمان این قابلیت را دارد که فضایی بودن وقایع عادی را همان‌گونه که هست به تصویر بکشد. زیرا زمانمندی فیلم همچون زمانمندی واقعی، فضایی و چندبعدی است؛ بدین معنا که چند اتفاق هم‌زمان، درست همان‌گونه که در واقع رخ می‌دهد، می‌تواند در آن بیان شود. این امر علاوه بر کنش‌ها با توصیف ادراکات بصری نیز در ارتباط است. توصیف نویسنده از چهره‌ها و ویژگی‌های بصری هیچ‌گاه کامل نیست و خواننده به ناچار از قوه تخیل خود برای تکمیل ویژگی‌های بصری ذکر نشده در رمان استفاده می‌کند، زیرا نویسنده حتی اگر بخواهد مثلاً اتاقی را به تمامی وصف کند نمی‌تواند همه چیز را هم‌زمان و یک‌جا نشان دهد. از سوی دیگر، وجود همین ویژگی در فیلم می‌تواند سبب کاهش تمرکز مخاطب بر جزئیات گردد، در حالی که خواننده رمان با مواجهه با توصیف تمامی جزئیات در یک مسیر خطی، بهتر می‌تواند جزئیات را به خاطر بسپارد. فضایی بودن حضور عناصر و پدیده‌ها در فیلم، در دادن زماندرک این پدیده‌ها به خواننده بخل می‌ورزد. یعنی حتی اگر کارگردان زمان بیشتری را هم برای پرداختن به تماشای جزئیات صحنه در اختیار مخاطب قرار دهد باز هم تأثیر سحرآمیز دنبال کردن حوادث تمرکز او را می‌رباید. مخاطب حتی اگر قرار باشد

چیزی را به خاطر بسپارد تنها همان جزئیاتی هستند که به جریان ادامه رویدادها کمک می‌کنند، نه توصیفاتی که چندان درگیر در روابط علت و معلولی داستان نیستند. اما دررمان، خواننده به ناچار باید از موانع توصیفی گذر کند تا بتواند وارد متن حوادث شود، بنابراین فرصت بیشتری برای پرداختن به آنها دارد. زیرا اگرچه بین توصیفات روابط علت و معلولی وجود ندارد، خواننده ناگزیر برای رسیدن به متن حوادث باید همه آنها را بخواند.

### زمان؛ داستان پایه و گفتمان روایی

روایت‌شناسی ساختارگرا متأثر از زبان‌شناسی در پی تجزیه متن روایی به عناصر سازنده و توصیف چگونگی شکل‌گیری متن در اثر ترکیب عناصر سطوح پایین‌تر بود. یکی از این دسته‌بندی‌ها که بیشتر در پی معرفی و توصیف سطوح روایی بود تقسیم‌بندی ژنت است که از سوی برخی دیگر از روایت‌شناسان نیز به شکل‌های مختلف عرضه شده است. در این نگاه، برای روایت سه سطح در نظر گرفته می‌شود که عینی‌ترین آنها همین شکل مادی و تجربی متن است و ژنت آن را گفتمان روایی<sup>۲</sup> می‌نامد. دو سطح دیگر عبارتند از داستان پایه<sup>۳</sup> که صورت انتزاعی و اصلی روایتی است که در گفتمان روایی با آن روبرو هستیم و روایت‌گری<sup>۴</sup>. آنچه در بحث از زمان روایی اهمیت دارد، مقایسه داد و ستد میان دو عنصر نخست یعنی گفتمان روایی و داستان پایه است. بنابراین بحث زمان در روایت بر این نکته تأکید دارد که بازنمایی زمان داستان پایه در گفتمان روایی تا چه اندازه منطبق بر یکدیگرند و گفتمان روایی در بازنمایی زبان چقدر انحراف داشته است. در الگوی ژنت از عدم توازی میان زمان گفتمان روایی و زمان داستان پایه با عنوان «زمان‌پریشی» یاد می‌شود و ترتیب<sup>۵</sup>، بسامد<sup>۶</sup> و دیرش<sup>۷</sup> به عنوان گونه‌های مختلف ایجاد زمان‌پریشی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

### ترتیب

مظور از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان پایه نسبت به ارائه همین رخدادها در گفتمان روایی است. بدین معنا که ترتیب در داستان پایه منطبق بر زندگی عادی است، فردی به دنیا می‌آید، رشد می‌کند، پیر می‌شود و می‌میرد. اما گفتمان روایی چه از نوع تصویری و چه از نوع کلامی می‌تواند مثلاً از زمان نوجوانی فرد آغاز شود و دوره‌های زمانی دیگر را با بازگشت به گذشته و گریز به آینده بیان کند. در ادبیات، این عدم انطباق ترتیب آن‌گاه که نویسنده قصد تصریح بر زمان‌پریشی داشته باشد، با قیدهایی مانند دیروز، فردا و ... نشان داده می‌شود. این در حالی است که این گونه‌های زمان‌پریشی در فیلم‌ها تمهیدات و نشانه‌های دیگری اجرا می‌شود که گاه دشواری‌هایی نیز به همراه دارد. برخی از این شگردها عبارتند از: صدای خارج از تصویر<sup>۸</sup> که معمولاً به صورت صدای راوی (راوی بیرونی یا یکی از شخصیت‌ها) شنیده می‌شود ولی در لحظه شنیده شدن هیچ‌یک از شخصیت‌های فیلم فاعل آن نیست؛ نوشتار روی تصویر، مانند نوشتن مکان یا تاریخ خاصی بر روی تصویر؛ محو تدریجی تصویر<sup>۹</sup> و آشکار شدن تدریجی تصویر<sup>۱۰</sup> که معمولاً نشانه‌هایی هستند بر گذر زمان و استفاده اندیشیده از این دو روش، می‌تواند در به وجود آوردن ریتم کند فیلم مؤثر باشد (افصحی، ۱۳۸۳: ۴۹)؛ برهم‌گذاری تصاویر<sup>۱۱</sup> که در آن تصویری به تدریج محو و تصویر بعدی روی آن آشکار می‌گردد (همان: ۳۱)؛ متوقف شدن حرکت فیلم روی پرده<sup>۱۲</sup>، نمایش گذشته، بازگشت به فیکس فریم و ادامه حرکت فیلم روی پرده (جانتی، ۱۳۸۱: ۱۲۹)؛ استفاده قراردادی از تصاویر سیاه و سفید در برابر تصاویر رنگی بخش‌های اصلی فیلم؛ نگه داشتن یکی از دو کانال اطلاعاتی دیداری یا شنیداری در زمان حال و نمایش دیگری به صورت فلش‌بک و یا نمایش هم زمان گذشته با استفاده از مونتاز.

برای یک نویسنده دست‌کاری در زمان آسان‌تر است چون به‌طور طبیعی «به وقایعی می‌نگرد که در زمان گذشته رخ داده‌اند» (سیگر، ۱۳۸۰: ۳۷-۳۶). رفت و آمد میان زمان حال و گذشته مانعی در رمان ایجاد نمی‌کند و بازگشت به گذشته هم بخشی از حرکت داستان به شمار می‌آید در حالی که بازگشت به گذشته در فیلم باعث توقف حرکت

داستان می‌شود. فیلم در زمان حال رخ می‌دهد و بی‌واسطه است و اکنون است و فعال. رمان معمولاً انعکاسی است و با واکنش نشان دادن در برابر حادثه بر معنی یا بطن اجتماعی تأکید می‌کند، اما فیلم تأکید را بر خود حادثه می‌گذارد. فیلم با زمان حال سروکار دارد و کمتر به اتفاقی که در گذشته رخ داده است علاقه نشان می‌دهد تا اتفاقی که قرار است رخ بدهد (همان: ۳۸).

وجود عنصر «راوی» در داستان با تصویب قواعد خوانش متن، به راحتی (در ساده‌ترین شکل آن با به کار بردن قیود زمان) ترتیب زمانی داستان پایه‌ها بر هم می‌زند. به همین دلیل گاه انواع زمان‌پریشی را متناسب با نقش راوی سنجیده‌اند؛ چنانکه آینده‌نگری در روایت‌های اول شخص، و گذشته‌نگر (بازگشت به گذشته) در روایت‌های به اصطلاح دانای کل کاربردی «کارآمد» دارند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۹-۶۸). بنابراین وجود راوی راه را بر درک راحت‌تر کلیت رمان هموار می‌سازد، مثلاً در رمان به راحتی می‌توان نوشت: «روز بعد به بازار رفتیم و فردایش به موزه، با وجودی که دو روز قبل از بازار و موزه دیدن کرده بودیم»، در صورتی که در فیلم نمی‌توان به راحتی چنین رفت و برگشت زمانی را نشان داد، زیرا در فیلم ما در موقعیت شخصیت‌ها قرار می‌گیریم و واسطه‌ای چون راوی برای راهنمایی کردن ما به رخدادهای گذشته و آینده داستان وجود ندارد.

### دیرش یا استمرار

مفهوم استمرار با رابطه میان مدت زمانی که خواندن روایت نوشتاری یا تماشای روایت تصویری طول می‌کشد و مدت زمانی که طی آن خود رویدادهای داستان پایه رخ می‌دهند در ارتباط است و در واقع «دیرش متن، فضایی است که با خوانش مبدل به زمان می‌گردد؛ عین جاده با کنش پیمودن آن» (قاسمی پور، ۱۳۹۱: ۷۶).

مهم‌ترین تفاوت میان داستان و فیلم در مقوله دیرش، به این امر بازمی‌گردد که در متن نوشتاری بر خلاف فیلم، دیرش گفتمان روایی قابل اندازه‌گیری نیست چون دست‌یابی به زمان خواننده شدن یک متن با دشواری‌هایی همراه است، از جمله این مسئله که

«خوانندگان با سرعت‌های مختلف می‌خوانند و خواندن خود را در جاهای متفاوتی قطع می‌کنند» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۸). اما زمان مشاهده فیلم برای همه مخاطبان یکسان است. در این جا نیز غیاب راوی‌ای صریح در فیلم موجب می‌شود تا در گفتمان روایی نیز همچون داستان پایه ما با وقوع رویدادها مواجه باشیم نه روایت آنها. همین امر سنجش و قیاس دیرش در داستان پایه و گفتمان روایی را با معیاری واحد و عینی (زمان بیرونی) امکان پذیر می‌سازد. پس نمایش فیلم در مدت زمانی واقعی و محدود انجام می‌گیرد ولی خواننده داستان « هنگامی به انتهای داستان می‌رسد که خود بخوهد» (موناکو، ۱۳۷۵: ۴۶۴). در مورد متن نوشتاری به جای مقایسه میان دو تداوم زمانی، معمولاً از مقیاسی که حاصل «روابط میان تداوم در داستان (که با دقیقه، ساعات، روزها، ماه‌ها و سال‌ها اندازه گیری می‌شود) و طول متن مصروف این تداوم (در قالب خطوط و صفحات)» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۳) است و با عنوان پویایی یا سرعت خوانده می‌شود استفاده می‌کنند. در هر حالت، با مقایسه میان امتداد این دو سطح روایی می‌توان به چند حالت دست یافت:

**الف- خلاصه‌گویی یا چکیده:** در خلاصه‌گویی زمان گفتمان روایی کمتر از زمان داستان پایه است. خلاصه‌گویی سالهای زیادی از زندگی یک شخصیت در چند جمله که گاه در ابتدای متون داستانی به چشم می‌خورند، یا به همراه گذشته‌نگرهایی از سوی راویان درون‌داستانی ذکر می‌شوند، نمونه‌هایی از چکیده در داستان محسوب می‌شوند. در شکل کلاسیک، چکیده معمولاً با تأکید بر حوادث مهم مقطع مورد نظر از داستان پایه تهیه می‌شود و باز هم حضور راوی این خلاصه‌سازی را با استفاده از امکانات زبانی سهل و ساده می‌کند. راوی با خلاصه‌سازی بخش‌هایی از داستان پایه و پرداختن مفصل‌تر به بخش‌هایی دیگر به طور ضمنی میزان اهمیت آنها را به خواننده نشان می‌دهد.

اما خلاصه‌گویی نیز در فیلم به راحتی داستان نیست. یکی از ابزارهای سینمایی که کارگردان‌ها از آن برای دست‌یابی به این هدف بهره می‌گیرند، تکنیک «مونتاز سکانس» است که در آن مجموعه‌ای از پلان‌های انتخاب شده از یک رویداد یا مقطع زمانی، در حالی که با موسیقی تلفیق شده‌اند به نمایش در می‌آیند (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۱). در

این شگرد قطع صدا و روی آوردن به موسیقی تصویر همچون نشانه‌ای قراردادی عمل می‌کند تا خواننده را به خلاصه‌خوانی متن رهنمون شود. بنابراین این شگرد را می‌توان جزو شگردهای سینمایی دانست که بدون استفاده از امکانات دلالت‌گرائه زبان و تنها با ایجاد نوعی نظام نشانه‌شناختی مبتنی بر تصویر عمل می‌کند. دیگر شگردهای خلاصه - گویی رایج در سینما بر اساس همان نظام نشانه‌شناختی و دلالت‌گرائه زبان عمل می‌کنند؛ مانند استفاده از متنی کوتاه بر روی پرده که خلاصه‌ای از برخی وقایع ارائه می‌کند یا استفاده از صدای (راوی) خارج از صحنه که گاه با متن ظاهر شده بر پرده نیز همراه می‌شود. مثلاً در فیلم کلاسیک «همشهری کین»، خلاصه‌سازی با گزارش شفاهی کوتاهی از زندگی کین در ابتدای فیلم انجام می‌شود. در این روش‌ها فیلمساز با وارد کردن راوی داستانی، از ابزاری استفاده می‌کند که تعلق به رسانه‌ای گفتاری یا نوشتاری دارد. به نظر می‌رسد استفاده سینما از ابزارهای مربوط به داستان در خلاصه‌گویی، نشانه‌ای است گویای دشواری خلاصه‌گویی در سینما نسبت به ادبیات داستانی؛ دشواری‌ای که حاصل محدودیت‌های رسانه روایی است و ربط چندانی به گزینش‌ها و توانایی‌های فیلمساز ندارد.

**ب- حذف:** حذف هنگامی روی می‌دهد که زمان گفتمان روایی با وجود سپری شدن زمان داستان پایه، متوقف می‌شود. حذف را می‌توان بالاترین درجه خلاصه‌گویی پنداشت که در آن سپری شدن زمان داستان پایه نسبت به متن اشغال شده به حداقل خود می‌رسد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴). می‌توان از دو نوع حذف سخن گفت: در حذف آشکار، بازه - ای زمانی به صراحت حذف می‌شود و گفتمان روایی مشخص می‌کند که چه بازه‌ای حذف شده است. این صراحت نیز معمولاً بر دوش راوی است، مانند کاربرد عبارت «پس از گذشت ۱۰ سال ....» از سوی راوی یا راوی - شخصیت در رمان. مرسوم‌ترین راه‌های حذف آشکار در فیلم نیز عبارتند از استفاده از تکنیک‌هایی غیرسینمایی همچون نمایش تقویم و تاریخ (مثلاً ده سال بعد) بر پرده، استفاده از صدای (راوی) بیرون صحنه و یا راوی درون‌داستانی به‌ویژه در روایت‌گری اول شخص. مثلاً در فیلم گاوخونی، تمهید

کارگردان برای اجرای این امر، همان تمهید به کار رفته از سوی نویسنده رمان است: «یک هفته بعد از برگشتنم به تهران به کتاب‌فروشی سرزدم» (مدرس صادقی، ۱۳۹۱: ۸۳).

اما در حذف پنهان مدت زمان حذف مشخص نمی‌شود. در این مورد نشانه‌هایی همچون درک زمینه داستان و نگاه‌های گذشته‌نگر مهم‌ترین شگردهای اجرای حذف پنهان و راهنمایی خواننده برای پی بردن به آن هستند. در فیلم نیز معمولاً با مشاهده میزانشن و تغییر در صحنه و فضای فیلم، نشانه‌هایی برای دریافت این نوع حذف هستند.

در مجموع امکانات داستان برای نمایش حذف روایی بسیار وسیع‌تر از فیلم است، تا جایی که مثلاً در حذف آشکار، کارگردانان برای رهایی از محدودیت‌های رسانه فیلم و تصویر، اغلب به امکانات رسانه‌ای دیگر (به‌ویژه ادبیات) رجوع می‌کنند.

**ج- صحنه:** در طول صحنه، داستان پایه و گفتمان روایی زمانی برابر دارند. صحنه را می‌توان حاصل گرایش داستان به نمایش دانست و در داستان در گفتگوهای مستقیم نمایان می‌شوند. البته با توجه به محاسبه‌ناپذیری زمان خوانده شدن متن، گفتگو در داستان را تنها به صورت قراردادی (و نه حقیقی و عینی) باید نمایانگر هم‌دیرشی دانست. گذشته از این، آشکار است که در بهترین حالت نیز «دیالوگ، سرعت ادای جملات، یا مدت زمان مکث‌ها و وقف‌ها را ارائه نمی‌دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۳). این محدودیت‌حاصل از رسانه‌های متکی به زبان موجب می‌شود تا تنها رویدادهای کلامی بتوانند به‌طور مشابه به گفتمان روایی انتقال یابند. گفتنی است زبان در این انتقال چندان وفادارانه عمل نمی‌کند چون هنگامی که پای برخی رویدادهای غیرکلامی مرتبط با گفتگوها (مثل، مکث‌ها، کشش‌ها و تأکیدات میان کلام) به میان می‌آید، محدودیت‌ها و ناتوانی‌های زبان آشکار می‌گردد. در مقابل، فیلم به دلیل امکانی که در نمایش عینی رویدادها دارد می‌تواند رویدادها را با حفظ زمان اشغال‌شده در داستان پایه به گفتمان روایی منتقل کند. این امر نه تنها در گفتگوها بلکه در رویدادهای غیرکلامی نیز امکان‌پذیر است.

گفتنی است در فیلم، گفتگو از بیان صرف کلمات و جملات فراتر می‌رود و دوربین با تأکید بر تصاویر و کنش‌ها، گفتگو را به صورت ضمنی نمایش می‌دهد و سعی می‌کند

برای هرچه بیشتر سینمایی تر کردن و تصویری کردن موضوع، گفتگو را به حاشیه براند. به‌طور کلی، بهره‌گیری فیلم از رسانه تصویر امکانات بیشتری را برای ارائه صحنه در اختیار ما قرار می‌دهد. همین عامل موجب می‌شود تا بحث صحنه، از بحث‌های متداول ادبی که معمولاً گرد ویژگی‌های دراماتیک ادبیات داستانی با محوریت گفتگوها می‌گردد فراتر رود و دیگر کنش‌های روایی را نیز در بر گیرد.

**د- وقفه یا درنگ:** درنگ حاصل توقف زمان داستان پاپهو حرکت زمان در گفتمان روایی است. در اینجا نیز بیش از هر چیز ما با ویژگی‌ای زبانی روبرو هستیم. مثلاً پدیده‌هایی که وجود دارند و به دلیل عدم تغییر، زمانی را نیز در داستان پایه در بر نمی‌گیرند، ولی در گفتمان روایی به دلیل تبدیل شدن به عناصر زبانی، فضای متن و در نتیجه زمان خوانش، زمان گفتمان روایی را به پیش می‌برند. این توضیح بیانگر یکی از مرسوم‌ترین انواع ایجاد درنگ روایی یعنی توصیف است. توصیف که بخشی از مسئولیت راوی داستانی است کارکردهای مختلفی را بر عهده دارد که یکی از آنها مناسبت و ارتباط با رخدادها بعدی داستان است (لوت، ۱۳۸۸: ۷۷). درنگ در قالب توصیفات طولانی، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان کلاسیک و به‌طور خاص داستان‌های رئالیستی است. دلیل این امر را می‌توان در سلطه راوی و نگاه برون‌نگرای این گونه داستان‌ها و رمان‌ها جست. در مقابل، روایت مدرن به دلیل حرکت به سوی کاهش اقتدار و دخالت مستقیم راوی، چندان تمایلی برای استفاده از توصیفات طولانی ندارد. افزون بر توصیفات، تفاسیر را نیز می‌توان یکی دیگر از بخش‌های روایت دانست که در آن درنگ رخ می‌دهد. این ویژگی بیش از همه در حکایات کهن دیده می‌شود؛ حکایاتی که هدف از بیان آنها تفاسیر تعلیمی انتهای حکایت بوده است. بنابراین در ادبیات داستانی درنگ را می‌توان حاصل ویژگی‌های خطی نظام زبان در کنار نقش کلیدی راوی در ایجاد روایت دانست.

اما در مورد فیلم باید گفت توصیف به خودی خود در فیلم‌های روایی امکان‌پذیر نیست بلکه «تا زمانی ادامه دارد که تصویرها روی صفحه تلویزیون نمایش داده می‌شوند و احساس می‌کنیم دورین به فیلمبرداری ادامه می‌دهد. ... در سکانسی از لولیتا به روایت استنلی



کوبریک هامبرت به شارلوت که از پله پایین می‌آید، نگاه می‌کند. تمرکز دوربین بر رویداد باقی می‌ماند و در آن هنگام که زمان در فیلم می‌گذرد، زمان داستان نیز برای ما سپری می‌شود: "در آن هنگام از پاگرد بالا، صدای کنتراآلتوی خانم هیز به گوش رسید. گمان می‌کنم بهتر باشد همین الان او را توصیف کنم تا از شرش خلاص شوم. بانوی بیچاره در اواسط سنین سی تا چهل سالگی قرار داشت. پیشانی درخشان، ابروانی برداشته‌شده و چهره‌ای تقریباً معمولی داشت، ولی نه ناخوشایند، از آن نوعی که می‌توان آن را به عنوان راهکار ضعیف مادلین ویتریچ به حساب آورد" (چتمن، ۱۳۹۰: ۹۰). توصیف تنها در زمان سبب درنگ می‌شود، اما در فیلم چون تصویر همچنان به موازات توصیف ادامه می‌یابد درنگی رخ نمی‌دهد؛ یعنی چون سینماتحی هنگام توصیف نیز ناگزیر از نمایش رویداد است، در آن درنگی به واسطهٔ توصیف اتفاق نمی‌افتد. این نکته را می‌توان نتیجهٔ امکانات رسانهٔ تصویر دانست که نماهای توصیفی پیش از آنکه بتوانند درنگی در زمان روایت ایجاد کنند، با تصاویری خاصیت توصیفی خود را از دست می‌دهند که همزمان با رویدادها و کنش‌های پیرامون ارائه می‌شوند.

شاید بتوان گفت تنها مواردی که می‌توان در آن تا حدودی شاهد ظهور نوعی شبه‌درنگ مبتنی بر توصیف در فیلمبود، زمانی است که فیلم بر روی یک عکس یا تصویر ثابت متوقف شود. البته روشن است که این موارد نمی‌توانند زمان چندان زیادی را نیز در فیلم اشغال کنند. این نکته را نیز باید حاصل امکانات و محدودیت‌های رسانه دانست. نشانه‌ها در فیلم به گونه‌ای کار می‌کنند که در یک لحظه اطلاعات گسترده‌ای را منتقل می‌کنند. به عبارت دیگر اگر واحدهای دلالت‌گری در زبان را واج، تکواژ و واژه در نظر بگیریم که در فرایند پیر محور همنشینی می‌توانند واحدهای بزرگتری چون جمله و بند را بسازند، این واحدها «در گفتمان سینمایی هیچ مابه‌ازایی ندارند» (متز، ۱۳۸۵: ۹۲). اگر نمای سینمایی<sup>۱۳</sup> را عنصری با کارکرد کلمه در زبان در نظر بگیریم، نما چیزی بیش از کلمه را منتقل می‌کند: «کوچک‌ترین واحد تقسیم‌پذیر در فیلم نه «اسب» بلکه «آنجا اسبی هست» است که در آن واحد با این صفات وصف می‌شود: «که می‌جهد»، «که سفید است»، «که کنار

درخت است» و مانند آن» (لوته، ۱۳۸۸: ۲۳). این عامل را می‌توان دلیلی بر محدودیت فیلم برای نمایش توصیفات و ایجاد درنگ زمانی دانست.

۵- **کشش:** هنگامی که زمان گفتمانروایی طولانی‌تر از زمان داستانیپایه باشد، زمان‌پریشی از نوع کشش است. نکات گفته‌شده در مورد تفاوت‌هایمیان رسانه تصویری و زبان نوشتاری می‌تواند نشان دهد که چگونه داستان خود به‌خود به سوی نوعی کشش زمانی متمایل می‌شود. مهم‌ترین عامل ایجاد کشش در داستان حاصل ویژگی خطی زبان است که از بیان و عرضه هم‌زمان رویدادها جلوگیری می‌کند. اگر در داستان پایه در یک لحظه و در زمانی که باران در حال باریدن است و هوا تاریک است، در باز شود، گفتمان روایی در روایت این رویدادها بی‌تردید و ناگزیر دچار کشش خواهد شد. بی‌شک فیلم به دلیل برخورداری از امکان نمایش می‌تواند تمامی این رویدادها را همراه وضعیت توصیفی آن (هوا تاریک است) در یک لحظه و در قالب یک نما نشان دهد و نوعی هم‌دیریشی ایجاد کند. افزون بر این، کارگردان با استفاده از تکنیک مونتاژ می‌تواند (صرف نظر از بعد زیبایی‌شناسی چنین تکنیکی) هم‌زمان در چهار کادر مختلف چهار نفر از کارکنان یک شرکت را که هر یک هم‌زمان در اتاق خود مشغول انجام کاری جداگانه هستند نمایش دهد و در عین حال در هریک از این کادرهاچند رویداد هم‌زمان رانیز به تصویر بکشد. در حالی که نویسنده داستان برای بیان چنین رویدادهای هم‌زمانی ناچار از رعایت ترتیب و استفاده از قیده‌های زمانی چون «در همین زمان» یا «در همین حال» است. این نکته نشان می‌دهد که ایجاد هم‌دیریشی برآمده از امکانات رسانه فیلم و ایجاد کشش نیز به نوعی نتیجه امکانات زبان و نوشتار در داستان است.

در مقابل، ویژگی‌های فیلم موجب شده است تا فیلمساز با محدودیت‌هایی ذاتی در ایجاد کشش زمانی روبرو باشد. یکی از شگردهای مربوط به سینما «هندل زدن سریع» است. به این معنی که حرکت دوربین با سرعت بیش از نمایش پیشین آن، می‌تواند کشیدگی را به صورت شناخته‌شده «حرکت آهسته» نشان دهد. یکی دیگر از این راه‌ها کشیدگی زمان

گفتمان روایی نوعی هم‌زمانی یا تدوین پیوسته است (چتمن، ۱۳۹۰، ۸۷). در این مورد، از نوعی بازگشت زمانی به نامواژگونی زمان<sup>۱۴</sup> در فیلم استفاده می‌شود که در آن بخشی از حرکت به روشی عامدانه و مصنوعی تکرار می‌شود. نوئل بورچ این تمهید را متضمن یک بازگشت زمانی کوتاه یا پیوند درهم‌رفته می‌داند؛ بدین معنا که وقتی نمای الف، کسی را نشان می‌دهد که به یک در نزدیک می‌شود، دستش را روی دستگیره می‌گذارد، آن را می‌چرخاند و در را باز می‌کند، نمای ب، که احتمالاً از سوی دیگر گرفته می‌شود، به جای این که دنباله حرکت را دقیقاً از جایی که در نمای الف قطع شده بود دنبال کند، با بازگشت به عقب حرکت را از مرحله باز شدن در نشان می‌دهد (بورچ، ۱۳۶۳: ۲۶). برای نمونه در صحنه بالا بردن پل در فیلم اکبر آیزنشتاین، بالا رفتن پل که خود کنشی واحد است در چند نمای مختلف نمایش داده شده است و در هر نما، همه یا بخشی از کنشی که در نمای قبلی دیده‌ایم تکرار می‌شود؛ یعنی تداخل نماها. این راهکاری است که در داستان نیز با دخالت راوی می‌تواند ایجاد شود، مثلاً به صورت زیر «کلید را در قفل در انداخت و چرخاند. در باز شد. در باز شد و او خود را در ورودی اتاق دید».

با توجه به این مطالب و نمونه‌های مربوط به آن می‌توان نتیجه گرفت که ایجاد کشش در فیلم نتیجه دست‌کاری در گفتمان روایی و امکانات رسانگی است. در حالی که در داستان این امر را باید نتیجه طبیعی ویژگی‌های زبانی دانست.

### بسامد

رابطه میان تعداد دفعات تکرار یک رخداد در داستان پایه تعداد دفعات روایت شدن (یا ذکر شدن) آن در گفتمان روایی تحت عنوان بسامد بررسی می‌شود. باید توجه داشت برخی رویدادها در عین یکبار رخ دادن، تکراری را نیز در بطن خود دارند؛ مانند نفس کشیدن، خرخر کردن و .... همچنین گاه رخدادها در عین شباهت و تکرار، به دلیل تفاوت‌هایی جزئی صورتی یک‌ه و منحصر به فرد می‌یابند یعنی «هیچ رخدادی در تمام جنبه‌ها و سویه‌هایش تکرارپذیر نیست و هیچ بخش یا زنجیره تکرارشونده‌ای از متن، نیز همان

نیست که از قبل بوده است، زیرا جایگاه جدید رخداد و سخن روایی، دارای بافتار معنایی متفاوتی نسبت به گذشته است» (قاسمی پور، ۱۳۹۱: ۸۰).

اگر از این موارد بگذریم، تکرار و بسامد به انواعی تقسیم شده است. در نخستین نوع که با عنوان روایت تک محور یا یک‌خوانده می‌شود، رخدادی واحد در داستان پایه، یکبار نیز در گفتمان روایی رخ می‌دهد. این مرسوم‌ترین و معمول‌ترین نوع بسامد است که سازنده بسیاری از بخش‌های روایت نیز هست. نوع دوم، روایت چندمحور یا مکرر است که در آن چندین رویداد در گفتمان روایی، در واقع یک رخداد واحد را در داستان پایه بازنمایی می‌کنند. در داستان، این نوع بسامد یا توسط راوی ارائه می‌شود (با اهدافی چون یادآوری، ایجاد اهمیت، هجو و ...) و یا از سوی شخصیت‌های مختلف بیان می‌شود. مانند روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت از یک رویداد که ما را نسبت به واقعیت داستان یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید می‌کند، و یا در خلال بازگشت زمانی و یادآوری چندباره گذشته از سوی شخصیتی خاص.

در مورد دو فرایند اخیر باید گفت در داستان بیان هر یک از اینها ممکن است در واقع بیان رویدادی در داستان پایه باشد و به همین دلیل از حوزه بحث روایت چندمحور خارج شود. مانند هنگامی که یادآوری گذشته یا بیان چندباره یک رویداد به راستی در داستان پایه نیز رخ داده باشد و تمهیدی داستانی محسوب نشود. این نکته در فیلم و هنگامی که گفتار و روایت شخصیت‌های مختلف درباره رویدادی واحد (که در واقع بر زبان آنها جاری شده) بازسازی و نمایش داده شود، وجهی دیگرگونه می‌یابد. به عبارت دیگر فیلم قادر است با نمایش گفته‌های شخصیت‌ها نوعی روایت چندمحور ایجاد کند که داستان از ارائه آن ناتوان است. مانند فیلم راشومون که اقتباسی است از دو رمان مینی‌مالیستی و ادغام آنها با یکدیگر. در قسمت دوم این فیلم، روایت‌های متناقضی از یک قتل از زبان راویان مختلف به صورت بازگشت زمانی به نمایش درمی‌آید: مرد هیزم‌شکن، زن سامورایی، حتی روایت مقتول که محکمه با احضار روح او سعی در کشف ماجرا دارد و غیره. در اینجا افزون بر انواع زمان‌پریشی، با نمایش (روی دادن) چندباره رخدادی واحد

روبرویم. چنانکه گفته شد یکی از کارکردهای این شیوه روایی ایجاد ابهام و تردید در خوانش متن است. در نمونه پیشین نیز چون رویدادها به صورت فلش‌بک و تصویری و در نتیجه واقعی‌تر تکرار می‌شوند، بیننده نسبت به حقیقت داستان دچار تردید می‌شود. در دو فیلم «رخ دیوانه» از ابوالحسن داودی و «اعترافات ذهن خطرناک من» از هومن سیدی نیز به شکل‌هایی متفاوت از همین امکان به صورت شگردی برای ابهام‌زایی در فیلم استفاده شده است. در اینجا تفاوتی در شیوه روایت چندمحور در داستان و فیلم برجسته می‌شود که عبارت است از امکان دوگانه روایت چندمحور در فیلم (روایت گفتاری و نمایشی) در برابر داستان که تنها به صورت کلامی و گفتاری می‌تواند این روایت را تولید کند؛ تفاوتی که می‌تواند کارکردهایی در راستای خوانش متن داشته باشد. در نمونه پیشین نیز کارگردان با استفاده از همین امکان قدرت بیشتری نسبت به نویسنده رمان، توانسته است مرز واقعیت و دروغ را مخدوش نماید.

نوع سوم، سخن تکرارشونده است که طی آنامری واحد در گفتمان روایی، چندین رخداد (مشابه) در داستان پایه را بازنمایی می‌کند. این امر در داستان با کاربرد افعال استمراری و عباراتی همچون هر روز، هر سال، مانند همیشهو مانند چند دفعه قبلتحقق می‌یابد. در همه این موارد مسئولیت انتقال معنای تکرار بر دوش راوی است؛ نکته‌ای که سینماچندان آزادانه از آن بهره‌مند نیست. مثلاً در بخشی از داستان گاوخونی راوی از همین امکان به راحتی بهره برده است: «هر شب، یا یک شب در میان، خواب او را می‌دیدم. گاهی همان خواب شب اول را می‌دیدم» (مدرس صادقی، ۱۳۹۱: ۶۶). فیلم گاوخونی نیز برای رهایی از تکرار این رویدادها، راحت‌ترین تمهید را برگزیده است: حضور راوی اول شخص به صورت صدای خارج از تصویر و با بیان همین افعال و قیود.

نکته‌ای که پیشتر درباره تفاوت‌های دو رسانه مورد بحث گفته شد و یادآوری آن در مورد این نوع از بسامد نیز مفید است توجه به افعالی مثل نفس کشیدن و سکسکه کردناست که نوعی تکرار غیر قابل بیان را در خود دارند. اگر از این منظر به بحث بنگریم می‌توان گفت سینما از امکانات نمایشی و تصویری خود برای ارائه این قبیل رویدادها

بهره می‌گیرد، در حالی که داستان در بازنمایی آنها به ناچار وارد نوعی سخن تکرار شونده می‌شود. برای درک بهتر این امر می‌توان مثال‌هایی چون هیزم شکستن، آواز خواندن، غذا خوردن و ... را با توجه به شیوه ارائه آنها در فیلم و داستان با یکدیگر مقایسه کرد.

### نتیجه‌گیری

زمان به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر در شکل‌گیری روایت گذشته از گزینش‌های خالق اثر، از ویژگی‌های رسانه روایی نیز تأثیر می‌پذیرد. اهمیت این نکته در آنجاست که هنگام انتقال یک داستان از رسانه‌ای به رسانه دیگر محدودیت‌ها و امکاناتی در روایت‌گری رخ می‌نمایند که برخی از آنها به عنصر زمان روایی مربوط می‌شوند. مهم‌ترین عامل تفاوت میان زمان روایی در فیلم و داستان با ماهیت زمان در این دو رسانه مرتبط است؛ فضایی بودن زمان در فیلم و خطی بودن آن در داستان. یکی دیگر از این عوامل به عناصر روایی و ساختاری آنها بازمی‌گردد. شکل‌گیری پدیدارهای زبانی بر محور همنشینی موجب شده تا در ادبیات داستانی، زمان گفتمان روایی تفاوت‌هایی ناگزیر با زمان داستان پایه بیابد. افزون بر این، بهره‌گیری داستان از راوی صریح نیز یکی دیگر از ویژگی‌هایی است که موجب تمایز دو رسانه فیلم و داستان می‌شود.

با توجه به این تفاوت‌ها، بررسی ساختاری زمان روایی در فیلم و داستان نشان می‌دهد که در حوزه ترتیب، حضور راوی در داستان امکانات بیشتری برای رفت و آمد میان حال، گذشته و آینده و برهم زدن ترتیب زمانی در اختیار نویسنده قرار می‌دهد. در حالی که فیلم به دلیل بی‌بهره بودن از عنصر راوی در جابجایی زمان با مشکلاتی مواجه است. از همین روست که فیلم‌ها گاه از این عنصر داستانی به صورت صدای خارج از تصویر بهره می‌گیرند. در مقوله دیرش یا استمرار نیز نمایشی بودن فیلم بیشترین امکان را در صحنه - پردازی در اختیار آن قرار می‌دهد. در حالی که ویژگی خطی بودن زبان، صحنه‌پردازی در داستان را (جز در مواردی خاص) بسیار مشکل می‌کند. در این بخش بیشترین تفاوت در حوزه توضیفات رخ می‌نماید. در توصیف، اگرچه فضایی بودن زمان در فیلم سبب



نمایش جزئیات بیشتری از صحنه در مقایسه با داستان می‌شود، تماشاگر ویژگی‌های بصری داستان را با تمرکز کمتری از نظر می‌گذراند، در حالی که خطی بودن زمان در داستان امکان تمرکز بر جزئیات را بیشتر برای خواننده فراهم می‌آورد. در مبحث بسامد نیز به دلیل عدم حضور راوی در فیلم، روایت چندمحور زمینه ایجاد ابهام در گفتمان روایی را فراهم می‌آورد. در این حالت، گفتمان روایی در فیلم کمترین فاصله را با داستان پایه می‌یابد و با نوعی تظاهر به واقع‌نمایی امکان مخدوش کردن مرز واقعیت و دروغ فراهم می‌کند؛ نکته‌ای که در بسیاری از ژانرها می‌تواند شگردی روایی محسوب شود. یکی از مهم‌ترین امکانات زبانی داستان در این حوزه افعال استمراری و قیده‌های تکرار هستند که موجب سهولت در بازنمایی تکرار رویدادها می‌شود. هر یک از این دو رسانه (به‌ویژه سینما) برای غلبه بر برخی از این محدودیت‌ها به ابزارها و شگردهایی متوسل شده‌اند که ابداع بسیاری از آنها تعیین‌کننده مسیر تاریخ ادبیات و سینما بوده است.

### پی‌نوشت

۱. در این مقاله متن روایی نوشتاری در انواع مختلف آن (حکایت، قصه، رمان و ...) را با نام داستان خواهیم خواند.

2. *Recite*
3. *Historie*
4. *Narration*
5. *Order*
6. *Frequency*
7. *Duration*
8. *Voice – Over (VO)*
9. *Fade out*
10. *Fade in*
11. *Dissolve*
12. *Fix frame*
13. *Plan*
14. *Time Reversal*







## منابع و مأخذ

- افصحی، علی (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*، تهران: کتاب همراه.
- بارت، رولان (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه محمد راغب، تهران: رخ داد نو.
- بورچ، نوئل (۱۳۶۳)، *زمان و مکان در سینما*، ترجمه حسن سراج زاهدی، تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی، وزارت ارشاد اسلامی.
- پرینس، جرال (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی؛ شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی؛ درآمدی زبان‌شناسی - انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- توماشوفسکی، بوریس (۱۳۸۵)، «درون‌مایگان» *نظریه ادبیات*. گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
- جانتی، لوئیس (۱۳۸۱)، *شناخت سینما*، ترجمه ایرج کریمی، تهران: روزنگار.
- جمادی، سیاوش (۱۳۷۷)، *سینما و زمان*، تهران: شادگان.
- چتمن، سیمور (۱۳۹۰)، *داستان و گفتمان: ساختار روایی در داستان و فیلم*، ترجمه راضیه سادات میرخندان، قم: صداوسیما جمهوری اسلامی ایران.
- حمیدی فعال، پیمان (۱۳۸۸)، «از ادبیات تا سینما: از رمان تا فیلم»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۱۴۴، صص ۱۸-۳.
- سیگر، لیندا (۱۳۸۰)، *فیلمنامه اقتباسی: تبدیل داستان و واقعیت به فیلمنامه*، ترجمه عباساکبری، تهران: نقش و نگار.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، «زمان و روایت» *نقد ادبی*، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، شماره ۲، صص ۱۴۴-۱۲۳.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱)، *صورت‌گرایی و ساختارگرایی در ادبیات*، اهواز: دانشگاه شهید چمران.



- کراکوئر، زیگفريد (۱۳۷۰)، «فیلم و رمان»، ترجمه سيدعلاءالدين طباطبائي، فارابی، شماره ۱۱، صص ۱۵۱-۱۲۸.
- کنان، ريمون (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
- متز، کریستین (۱۳۸۵)، «درباره مفهوم زبان سینما»، ترجمه علاءالدين طباطبائي، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، تهران: هرمس.
- مدرس صادقی، جعفر (۱۳۹۱)، *گاوخونی*، تهران: مرکز.
- موناکو، جیمز (۱۳۷۵)، «شیوه تحلیل فیلم»، *مجله هنر*، ترجمه حمیدرضا کسرخان، شماره ۳۰، صص ۴۷۴-۴۵۹.



## توصیف و تحلیل ویژگی‌های حیوانات در داستان‌های کودک (۶۵ داستان بازنویسی)

منور محمدی کهیانی<sup>۱</sup>

### چکیده

ادبیات کودکان از گونه‌های مهم در ادبیات است و یکی از انواع آن داستان است. تعالیم اخلاقی و اجتماعی اگر در قالب داستان بیان شوند؛ تاثیرگذارتر است. داستان‌های با شخصیت‌های حیوانی در جذب کودکان به این نوع داستان‌ها و انتقال مفاهیم اخلاقی به آن‌ها تاثیر زیادی دارد.

در این پژوهش ۶۵ داستان بازنویسی (گروه سنی «ب و ج») با شخصیت‌های حیوانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. ویژگی‌های رفتاری و فیزیکی ذکر شده در این آثار برای هر یک از حیوانات با ویژگی‌های فیزیولوژی و زیست‌شناسی آن‌ها مقایسه می‌شود. بسامد حیوانات، صفت‌های ذکر شده برای آن‌ها و ارتباط بین صفات و ویژگی‌های حیوانات در داستان‌ها با باورهای مردم در خصوص بعضی از آن‌ها، مباحث دیگر این پژوهش است.

تقریباً همه‌ی ویژگی‌های ذکر شده در داستان‌ها برای حیوانات مطابق با طبیعت آن‌هاست. در همه‌ی داستان‌ها روباه، گرگ، شیر، شغال، گربه، کلاغ، مار، میمون، خرگوش، سگ و موش بیشترین فراوانی را داشتند.

واژگان کلیدی: حیوانات، داستان، صفات، کودکان.

<sup>۱</sup> mohamadi66mm@yahoo.com، کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، معاون آموزشی مدرسه نمونه دولتی

بشری، شهرستان لردگان، استان چهارمحال و بختیاری



## مقدمه:

استفاده از جانوران در آثار ادبی و شخصیت بخشیدن به آن‌ها پیشینه‌ی درازی دارد و در قلمرو ادبیات، نوعی ویژه را به وجود آورده است که از آن با عنوان «فابل»<sup>\*</sup> یاد کرده‌اند. «فابل از ریشه لاتین Fabula به معنی بازگفتن است. در اصطلاح ادبی، فابل داستان ساده کوتاهی است که معمولاً شخصیت‌های آن حیوانات هستند و هدف آن آموختن و تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی یا معنوی است.» (تقوی، ۱۳۷۶: ۹۰-۹۶)

در پیشینه ادب فارسی، آثار نسبتاً فراوانی وجود دارد که به نحوی از حیوانات استفاده کرده‌اند. بخش برجسته ادبیات کودک با شخصیت‌پردازی حیوانات ساخته شده است. داستان‌های با شخصیت‌های تمثیلی توجه کودک را به خود جلب می‌کند. «شخصیت‌های تمثیلی، شخصیت‌های جانشین شونده هستند، به این معنا که شخصیت یا شخصیت‌هایی جانشین فکر، خلق و خو و خصلتی می‌شوند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۰۴) این داستان‌ها می‌توانند آن‌چه را جنبه انتزاعی دارد، به شکلی محسوس به نمایش بگذارند.

## پیشینه پژوهش:

تاکنون کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های زیادی در زمینه ادبیات نوشته و تألیف شده؛ اما در تعداد محدودی از آن‌ها به حیوانات پرداخته شده است. از جمله کتاب «فرهنگ نامه جانوران در ادب فارسی» نوشته منیژه عبداللهی (۱۳۸۱)، «حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی» نوشته محمد تقوی (۱۳۷۶)، «نقش حیوانات در داستان‌های مثنوی معنوی» نوشته بهروز خیریه (۱۳۸۹). هم‌چنین مقاله‌های «نگاهی به نقش حیوانات در ادبیات» از محمد رضا رهبریان (۱۳۹۱)، «فابل در

\* fable



مرزبان نامه» از ناهید ملک محمدی (۱۳۸۸) و ... اما تاکنون درباره‌ی توصیف و تحلیل ویژگی‌های حیوانات در داستان‌های کودک پژوهش مستقلی انجام نگرفته است.

جامعه‌ی پژوهش: ۶۵ داستان بازنویسی شده از کلیله و دمنه، مرزبان نامه و مثنوی که مخاطبان آن‌ها گروه‌های سنی «ب و ج» هستند.

هدف همه‌ی داستان‌های مورد بررسی علاوه بر سرگرمی و لذت کودکان، انتقال مفاهیم اخلاقی، تعلیمی و اجتماعی در قالب تمثیل است؛ اما در کنار این تعالیم می‌توان به شناخت انواع حیوانات و ویژگی‌های ظاهری و رفتاری آن‌ها و رابطه آن‌ها با یکدیگر دست یافت. اگرچه نویسندگان از جذابیت شخصیت‌های حیوانی برای انتقال مفاهیم مورد نظر به کودکان در این داستان‌ها استفاده کرده‌اند؛ اما اعمال و رابطه‌ی بین این شخصیت‌های حیوانی نیز باید مطابق با عالم حیوانی و واقعیت باشد تا داستان از حالت عادی و منطقی خارج نشود. جانوران به شش گروه پستانداران، پرندگان، خزندگان، دوزیستان، ماهی‌ها و بی‌مهرگان تقسیم شدند. پس از بررسی هر یک از داستان‌ها و استخراج انواع حیوانات و ویژگی‌های فیزیولوژی و رفتاری ذکر شده برای آن‌ها، این حیوانات در گروه‌های مذکور طبقه‌بندی شده‌اند؛ اما با توجه به محدود بودن ویژگی‌ها و نقش کمتر بی‌مهرگان و محدودیت تعداد صفحات مقاله فقط به پستانداران پرداخته می‌شود.

**۱- پستانداران:** نویسندگان در داستان‌های بررسی شده از ۱۴ گونه پستاندار برای شخصیت‌پردازی استفاده کرده‌اند.

**۱-۱- شیر:** «شیر به غیر از انسان هیچ دشمنی ندارد و به همین دلیل به سلطان جنگل معروف است.» (ویلکس، ۱۳۸۳: ۸۶) بعضی از خصلت‌های شیر عبارتند از «بی‌باکی و ترسی، تنهاروی، خشونت، خون‌خواری، زیان‌کاری، سخاوت، شجاعت، صلابت، کینه‌توزی، همت بلند و ....» (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۵۶۹) همه‌ی ویژگی‌های فیزیکی ذکر شده در جدول شماره‌ی یک، قدرت



و هیبت شیر را به عنوان سلطان جنگل نشان می دهند و از بین ویژگی‌های رفتاری صفات منفی مانند بدجنس، بداخلاق، درنده، زورگو و ستمکار با ۱۲ بار تکرار بیشتر از صفات مثبت مانند مهربان، بی آزار، شجاع، کنجکاو، عادل و سلطان جنگل با شش بار تکرار ذکر شده است. از میان صفات مثبت، سلطان جنگل بودن شیر با فراوانی هفت یشت از همه‌ی صفات تکرار شده است. بین صفاتی مانند بی آزار و ستمکار، شجاع و ترسو و نادان و عاقل تضاد دیده می شود. هر جا نویسنده در مورد شیر سخن می گوید، بیشتر صفات منفی را ذکر کرده است تا هیبت و شکوه او را بیشتر نشان دهد و صفات مثبت بیشتر تعریف و تمجیدهای حیواناتی مانند روباه و شغال است که به شیر خدمت می کنند. شیر در همه‌ی داستان‌ها سلطان جنگل است و روباه، گرگ و شغال در خدمت او هستند. سایر حیوانات وحشی مانند ببر، پلنگ و ... نیز از او می ترسند. در همه‌ی داستان‌ها شیر گوشت‌خوار است و از گوشت همه‌ی حیوانات وحشی تغذیه می کند. همه‌ی حیوانات همراه و مقابل او وحشی هستند به جز شتر در داستان «شتر خوش باور» که اهلی است.

۱-۲- روباه: روباه در داستان‌های بررسی شده بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است. در داستان‌ها روباه‌ها به مکار بودن معروف اند؛ اما به جای مکاری باید به آنها باهوش گفت. روباه برای شکار با صبر و حوصله‌ی زیاد، مدت‌ها به انتظار می نشیند و وقتی شکار نزدیک می شود به طور ناگهانی به طرف آن می جهد. یکی از ابتکارهای روباه برای شکار طعمه آن است که با چشمان بسته، دهان باز و زبان بیرون افتاده درست مانند یک مرده روی زمین دراز می کشد. پرنده‌گان لاشه‌خوار با دیدن آن برای خوردن لاشه پایین می آیند؛ اما روباه در یک حرکت آنها را شکار می کند. (جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۸: ۵۶-۵۷) این شیوه‌ی شکار روباه به حيله‌گری، مکاری و باهوش بودن او بر می گردد که در داستان‌های بررسی شده از بسامد بالایی برخوردار است. روی هم رفته در همه‌ی داستان‌ها، صفات منفی روباه بیشتر از صفات مثبت است. صفات منفی مانند، بدجنس، حيله‌گر، دروغگو، چرب‌زبان و حسود ۱۴ بار و صفات



مثبت مانند باهوش، زیرک، صبور، محتاط و مهربان هفت بار برای آن آورده شده است. در همه‌ی این داستان‌ها روباه برای به دست آوردن طعمه، فرار از دست دشمن و کمک به حیوانی ضعیف در مقابل حیوانی قوی‌تر به حيله متوسل می‌شود یا حیوانات دیگر او را باهوش و زیرک خطاب می‌کنند یا خود روباه، خود را به دیگران باهوش، دانا، زیرک و ... معرفی می‌کند. در داستان «احتیاط روباه» روباه خود را باهوش می‌داند و از هوش خود استفاده می‌کند و به خاطر شکمش در تله نمی‌افتد. روباه وقتی بوی گوشت را حس کرد با خود گفت: «در این که بوی گوشت می‌آید حرفی نیست. من هم خیلی گرسنه هستم ... ولی چیزی که هست ممکن است که اینجا حیوانی مرده باشد. این هم ممکن است که یک شکارچی در اینجا تله گذاشته باشد. چون همه مرا یک حیوان زیرک و باهوش می‌دانند اگر به طمع یک شکم خوراک در تله بیفتم برای من ننگ است. پس شرط عقل این است که احتیاط کنم.» (آذریزدی، ۱۳۸۹: ۶) روباه به عنوان رمز و نماد حيله گری و شیادی از دیرباز معروف است. از آن جمله داستانی است که با عنوان «داستان سغدی میمون و روباه» ترجمه و منتشر شده است و در داستان‌های بررسی شده با عنوان «فال روباه» آمده است. یکی دیگر از دلایل نسبت دادن حيله گری به روباه در شیوه‌ی لانه‌سازی و شکار کردن اوست که لانه‌ی خود را به گونه‌ای می‌سازد که چند در داشته باشد تا اگر گیر افتاد، از دیگری بتواند بیرون بیاید. در داستان «روباه حيله گر» به این شیوه‌ی لانه‌سازی روباه اشاره شده است. هم‌چنین در این داستان مکاری و چرب‌زبانی روباه یک‌جا دیده می‌شود؛ یعنی روباه برای نجات خود از حيله‌ی خرگوش و گرگ با چرب‌زبانی آن‌ها را فریب می‌دهد و در چاه می‌اندازد.

روباه در فرهنگ مردم نیز به حيله گری و شیادی معروف است و به کسی که دغل باز و اهل نیرنگ و حيله است، روباه صفت می‌گویند. در نزهت نامه برای تمام اعضای روباه، سر، زهره، پیه، دندان، خون، کلیه، خایه، سرگین، دنبال و موی او خواصی قائل شده‌اند. (عبداللهی، ۱۳۸۱: ۴۱۲) از گذشته باورهای پزشکی بسیاری به جا مانده و نسل به نسل منتقل شده است.



بعضی از این باورها صحت دارند و بعضی جنبه‌ی خرافی و افسانه دارند. در داستان صبر روباه به این باورهای عامیانه و خرافی درباره‌ی روباه اشاره شده است. در این داستان روباه برای رهایی از دست مردم خود را به مردن می‌زند. پیرمردی بالای سر او می‌آید و می‌گوید: «من از یک فالگیر شنیده‌ام که اگر پشم روباه را در آتش بسوزانند، برای باطل کردن سحر و جادو خوب است.» (آذریزدی، ۱۳۹۲: ۵۲) پیرزنی می‌گوید: «گوش روباه برای مقابله با چشم زخم خوب است.» و دیگری می‌گوید: «هر کس یک دندان روباه را همراه داشته باشد سگ به او حمله نمی‌کند.» (همان: ۵۳) اعتقاد به چشم زخم ریشه در باورهای دینی مادارد؛ اما شاخ و برگ‌ها که با گذشت زمان برگرد این باور به وجود آمده و اعمالی که در جهت رفع آن به کار بسته شده، سر از خرافه در آورده است.

از دیگر ویژگی‌های ذکر شده برای روباه استفاده از پوست آن است که در داستان‌های «صبر روباه» و «احتیاط روباه» به آن اشاره شده است.

در بیشتر داستان‌ها روباه کنار شیر است و از پس مانده‌ی غذای او می‌خورد. هم‌چنین با شغال، گرگ و کفتار که مانند خود او مکار هستند، همراه و همدست است.

**۱-۳- گرگ:** در اوستا گرگ همواره منفور است و میان دزدان و تبهکاران قرار می‌گیرد. در فرهنگ مردم و باورهای کهن نیز گرگ نماد پلیدی، بلعیدن، درندگی، نابودکننده‌ی رمه، بی‌رحمی، نیرنگ بازی و دلیری است. در داستان‌های بررسی شده نیز نقشی منفی دارد و ۱۲ صفت منفی مانند حقه باز، طماع، درنده و... برای او ذکر شده است که با توجه به توضیحات بالا نسبت دادن صفات منفی به این حیوان قابل قبول است. در داستان «شتر خوش باور» چرب زبانی، حيله‌گری و درندگی گرگ دیده می‌شود. هم‌چنین در این داستان گرگ در خدمت شیر است و با حیوانات حيله‌گری مانند کلاغ و شغال برای کشتن شتر به دست شیر نقشه می‌کشند. گرگ گفت: «اگر ما بتوانیم شیر را به کشتن شتر واداریم، ما هم به غذا می‌رسیم.» (آذریزدی، ۱۳۸۹: ۵۶) گرگ گفت: «ای شیر بزرگوار! من که خود حیوان درنده و پرزوری





هستم، برای سپاسگزاری از مهربانی‌های شما خود را فدا می‌کنم. امروز که شکار تازه‌ای به دست نیامده آرزو می‌کنم وجود مرا با خوشی و خرمی زیر دندان‌های مبارک خود جا بدهید و افتخار این فداکاری را نصیب این چاکر درگاه بفرمایید. شغال و زاغ گفتند: «ای گرگ عزیز! اما گوشت تو باعث بیماری می‌شود و برای وجود شیر ضرر دارد.» (همان: ۶۰) گرگ در بیشتر داستان‌ها با حیوانات وحشی دیگر مانند شیر، روباه و شغال که مانند خود او گوشت‌خوار هستند، همراه است و شخصیت‌های مقابل او گوسفند، بزغاله، شتر و خرگوش است. از میان حیوانات اهلی بیشترین تقابل او با گوسفند است. در داستان‌های «خروس و روباه»، «روباه و پنیر» و ... گرگ به حیوانات اهلی حمله می‌کند. سگ نیز که وظیفه‌ی او مراقبت از گله است از گرگ ستیزان مشهور به حساب می‌آید.

۱-۴- **میمون:** میمون‌ها پستاندارانی باهوش اند. «میمون‌ها می‌توانند با بهره‌گیری از امکانات آموزشی مناسب زبان اشاره را به خوبی فراگیرند و به تقلید رفتار دیگران و درآوردن ادای آنها بپردازند.» (ژانگ پینگ، ۱۳۸۵: ۱۳۹-۱۴۰) چنان‌که در داستان «فال روباه» می‌بینیم. در این داستان روباه میمونی را به طمع ریاست به مسیری می‌برد که یک ماهی در آن‌جا افتاده بود تا ببیند تله است یا نه. وقتی روباه گفت: حیوانات تصمیم گرفتند، تو را برای ریاست انتخاب کنند، میمون گفت: «البته ما میمون‌ها خوب می‌توانیم ادای هر کاری را در بیاوریم؛ اما کلاه ریاست برای سر ما بزرگ است.» (آذریزدی، ۱۳۹۹۲: ۱۱) روباه گفت: «اتفاقاً لیاقت میمون‌ها هم از همه بیشتر است، آن‌ها زبان آدم‌ها را بهتر می‌فهمند، از درخت می‌توانند بالا بروند، هنرمند و باهوش هستند. تا امروز هیچ کس از طایفه میمون‌ها بدی ندیده است...» میمون ... طمع ریاست درونش پیدا شد ... (همان) میمون بی‌خیال به طرف ماهی رفت ... اما در دام افتاد.» (همان: ۱۲)

همه‌ی ویژگی‌های فیزیکی ذکر شده در داستان‌های بررسی شده و بیشتر ویژگی‌های رفتاری با ویژگی‌های ظاهری و رفتاری این حیوان تطبیق دارد. شش صفت مثبت مانند باهوش، دانا و



هنرمند و چهارصفت منفی برای این حیوان آورده شده است. (جدول شماره یک) بیشتر صفات منفی ذکر شده برای میمون ناشی از بازیگوشی و شیطنت این حیوان است. مثلاً صفت احمق و فضول در داستان «میمون فضول» به خاطر فضولی و شیطنتی است که در کار شیر می کند.

**۱-۵- پلنگ:** پلنگ ها بسیار درنده، قوی و چالاک هستند. تمام ویژگی های فیزیکی ذکر شده در جدول شماره یک با فیزیولوژی و رفتار این حیوان مطابقت دارد و از بین ویژگی های رفتاری سه صفت منفی مانند خشمناک، درنده و ... و یک صفت مثبت برای او ذکر شده است. در داستان «احتیاط روباه» روباه بوی گوشت را حس کرد؛ اما فکر کرد شاید تله باشد و رفت. «چند دقیقه نگذشته بود که پلنگ گرسنه ای از کوه پایین آمد و دنبال بوی مرغابی به سر گودال سر پوشیده رسید و به طمع گوشت بی احتیاط پیش دوید و خود را در گودال انداخت و با اینکه از افتادن دست و پایش درد گرفته بود، به خوردن مشغول شد.» (آذریزدی، ۱۳۸۹: ۱۲) صیاد دوید اما پلنگ گرسنه و خشمناک با یک حرکت خیز برداشت و با چنگال و دندان خود صیاد را هلاک کرد.» (همان) در این داستان درندگی و خشم پلنگ دیده می شود.

**۱-۶- فیل:** فیل ها سنگین ترین جانوران خشکی اند. آن ها حافظه ی خوبی دارند. در متون تاریخی و هم چنین حماسی سه نقش عمده بر عهده فیل ها گذاشته شده است. یکی شرکت در جنگ و لشکرکشی ها، دوم به عنوان حمل کننده بارهای سنگین و سوم به عنوان نشانه ای از جلال و شکوه دربار و ثروت پادشاه. تمام ویژگی های طبیعی و بیشتر ویژگی های رفتاری ذکر شده در جدول شماره یک برای فیل با طبیعت او مطابقت دارد.

شخصیت های همراه و مقابل فیل همه وحشی هستند. تنها در داستان «تربیت فیل» انسان او را رام می کند تا از او برای جنگ، سواری و ... استفاده کند. در این داستان علاوه بر استفاده انسان از فیل، به ویژگی های دیگر او مانند هیکل بزرگ و ... اشاره شده است. «در کشمیر پادشاهی به نگهداری فیل علاقه مند بود، عده زیادی فیلان در فیلیستان پادشاه فیل ها را تیمار می کردند و آن ها را برای سواری و جنگ و سفر تربیت می کردند.» (همان: ۱۹) یک روز صیادان



مخصوص پادشاه» توانستند در جنگل یک فیل وحشی قوی هیکل را بگیرند. یک فیل تنومند، با دو دندان عاج به سفیدی برف که با خرطومش می توانست یک گاو را به هوا پرتاب کند. فیل مثل رعد می خورشید و مانند برق می دوید و از دور مثل گنبدی بر چهار ستون سنگی جلوه می کرد. وقتی با قدم‌های سنگین خود راه می رفت زمین زیر پایش به لرزه در می آمد.» (همان)

۱-۷- خرگوش: خرگوش‌ها بسیار باهوش هستند. ویژگی‌های فیزیکی ذکر شده در جدول شماره یک با طبیعت او مطابقت دارد. پنج صفت مثبت و هشت صفت منفی برای او آورده شده است.

از میان صفت‌های مثبت و منفی صفات مثبت باهوش، زیرک، دانا و حيله گر در معنای مثبت بیشترین بسامد با هفت بار تکرار را به خود اختصاص داده اند. صفات چاپلوس و خیانت کار هم در راستای استفاده او از هوش و زیرکی خود است. برای مثال در داستان «روباه حيله گر» خرگوش برای رهایی از دست گرگ و خلاص شدن از شر روباه از هوش و زیرکی خود استفاده می کند و باعث می شود روباه به او صفات خیانت کار، کینه توز و حيله گر بدهد. در داستان «ماه در آبگیر» نیز خرگوش با استفاده از هوش و دانایی اش فیل‌ها را از آبگیر بیرون می کند. چشمه ای که فیل‌ها از آن آب می خوردند، خشک شد. آن‌ها به سراغ آبگیر خرگوش‌ها رفتند. خرگوش سفید گفت: «ماه مرا فرستاده تا به شما بگویم که اگر باز هم آب آبگیرش را گل آلود کنید، چنان بلایی به سرتان می آورد که تا زنده هستید، فراموش نکنید. فیل کنار آبگیر ایستاد و با خرطومش خرگوش را از زمین قاپید و نعره کشید: ای دروغگوی بدجنس پس ماه کجاست؟ فیل ماه را در آبگیر دید و از وحشت سست شد. خرگوش در آب افتاد. آب تکان خورد و عکس ماه حرکت کرد. فیل‌ها ترسیدند و فرار کردند.» (همان: ۲۴)

خرگوش در باورهای کهن نماد سپیده دم، نیک ورزی، بادپایی، عقل نیرنگ باز و برف است. خواب خرگوشی کنایه از فریب دادن است، چون خرگوش با چشم نیمه باز به خواب می رود. در داستان «روباه حيله گر»، گرگ به خواب خرگوشی و بادپایی خرگوش اشاره می کند و



می‌گوید: «خرگوش‌ها با اینکه خواب‌آلود هستند و همین خواب آن‌ها را به خطر می‌اندازد، در عوض گوش تیز و پای گریز خوبی دارند.» (آذریزدی، ۱۳۸۹: ۴۱) در داستان «خرگوش باهوش و شیر نادان» اعتقاد به عقل نیرنگ‌باز خرگوش دیده می‌شود. در این داستان حیوانات جنگل تصمیم گرفتند، هر روز یک نفر از آن‌ها نزد شیر بروند، تا طعمه او شوند. یک روز نوبت به خرگوش رسید. خرگوش در راه نقشه‌ای کشید تا از شر شیر راحت شود. وقتی نزد شیر رسید، گفت: «من مامور بودم خرگوش چاق و چله‌ای را برای شما بیاورم؛ اما در راه یک شیر غذای شما را گرفت.» (دهقان، ۱۳۹۱: ۱۰) شیر به سمت چاه رفت تا حساب شیر دیگر را برسد؛ اما تصویر خودش را در آب دید و فکر کرد، شیر دیگر است. به داخل چاه شیرجه زد و غرق شد. به این ترتیب خرگوش با استفاده از هوش و دانایی‌اش حتی سلطان جنگل را نیز فریب داد. این داستان‌ها این نکته را متذکر می‌شوند که شکست یا پیروزی در گرو عقل و دانایی است نه نیروی جسمی و هیكل بزرگ‌تر. شخصیت‌های همراه خرگوش در داستان‌ها همه وحشی هستند به جز شتر در داستان «شترساده لوح» که اهلی است. خرگوش در داستان‌ها طعمه حیوانات گوشت‌خواری مانند گرگ، گربه وحشی و شیر است.

**۸-۱- شغال:** شغال از انسان زیاد گریزان نیست و بیشتر نزدیک محل سکونت انسان دیده می‌شود. از تصویرهای رایج شغال در ادب فارسی حسادت و طمع‌ورزی است. چنان‌که در داستان «روباه و پنیر» طمع زیاد شغال‌ها باعث می‌شود، پنیر را از دست بدهند. دوشغال تکه پنیری پیدا کردند. تصمیم گرفتند آن را دو نیم کنند. شغال زیاده‌خواه که پنیر بیشتری می‌خواست، گفت: «من این پنیر را دو نیم می‌کنم.» شغال زورگو تکه پنیر را به گوشه‌ای انداخت. (میرکیانی، ۱۳۷۷: ۱۰) تا این‌که روباه از راه رسید و قرار شد، پنیر را تقسیم کند؛ اما همه‌ی پنیر را خورد. شغال در هشت داستان استفاده شده و ویژگی‌های فیزیکی و بیشتر ویژگی‌های رفتاری ذکر شده برای آن در این داستان‌ها با طبیعت آن مطابقت دارد. از میان ویژگی‌های رفتاری صفات منفی نسبت داده شده به آن مانند زیاده‌خواه، زورگو، نیرنگ‌باز،

بدجنس و حيله گر (۸) بیشتر از صفات مثبت مانند دانا، فداکار، مهربان، امانت‌دار و بی‌آزار (۶) است. شغال نیز مانند روباه در همه‌ی داستان‌ها به جز داستان‌های «شیر و شغال» و «کلاغ و مار» نقشی منفی دارد و اغلب در حال فریب دادن سایر حیوانات برای طعمه قرار دادن آن‌ها یا فضولی در کار دیگران است. شغال در بیشتر داستان‌ها همراه روباه و دستیار شیر است.

۱-۹- الاغ: این حیوان بسیار آرام و کاری است. الاغ‌ها معمولاً کارگران آرامی‌اند؛ اما اگر ناراحت یا عصبانی شوند، لجباز می‌شوند و عرعر می‌کنند. ویژگی‌های فیزیکی ذکر شده در جدول شماره‌ی یک مطابق با فیزیولوژی این حیوان است؛ اما بین صفات مثبت و منفی تناقض‌هایی دیده می‌شود. صفتی مانند دانا و عاقل با نادان و احمق تناقض دارد. الاغ سمبل حماقت، پرخواری، ترسویی و طمع‌کاری است. می‌توان این تناقض‌ها را این گونه پذیرفت که الاغ وقتی در خدمت انسان است، صفت احمق و نادان برای او ذکر شده است؛ چون هیچ واکنشی نسبت به کارهایی که انجام می‌دهد، هر چند سخت باشد، نشان نمی‌دهد؛ اما زمانی که انسان او را رها می‌کند و به عبارتی از اسارت به آزادی می‌رسد، از هوش و دانایی خود استفاده می‌کند و صفات عاقل و دانا برای او ذکر می‌شود. همان‌گونه که در داستان‌های «گرگ و الاغ» و «پندهای پدر» آمده است. در داستان «گرگ و الاغ» «الاغی بیمار و ناتوان شد. صاحب او حیوان را در بیابان رها کرد. گرگی می‌خواست او را فریب دهد و بخورد؛ اما «الاغ فهمید که گرگ فکر بدی در سر دارد؛ پس کوشید کاری نکند که جانش را از دست دهد.» (میرکیانی، ۱۳۷۷: ۳۰) وقتی گرگ پرسید: «چگونه به این سبزه زار آمدی؟» الاغ گفت: «آمده بودم تا سم‌های طلایی‌ام را در آب جوی بشویم.» گرگ سر پایین گرفت تا سم‌های الاغ را ببیند «الاغ یکی از پاهایش را بالا برد و تا می‌توانست محکم به صورت گرگ کوبید.» (همان: ۳۲) الاغ از حیوانات اهلی است؛ اما در داستان‌هایی که به جنگل می‌رود، طعمه حیوانات گوشت‌خواری مانند گرگ، شیر و... می‌شود. در فرهنگ عامیانه الاغ به حماقت، بی‌آزاری و زحمت‌کشی معروف است. در داستان‌های «روبه‌و‌خر» و «مجازات دوستی با دشمن» نیز این



چنین است. در داستان «روباه و خر» وقتی برای بار دوم روباه خررا فریب می دهد و نزد شیر می آورد، حماقت او را این گونه برای شیر بیان می کند: «این خر از اول گوش و مغز نداشت. چون اگر مغز می داشت عقل هم می داشت و اگر عقل می داشت وقتی دفعه اول حمله ی شما را دید، بار دوم گول شما را نمی خورد.» (سعیدی، ۱۳۷۷: ۱۵)

۱-۱۰- شتر: صفت های ذکر شده برای شتر به دو دسته مثبت و منفی تقسیم می شود: اطاعت، بدآوایی، حماقت و تحقیر، قدرتمندی، سرعت و کاهلی. در متون کهن برای شتر توانایی ادراک موسیقی قائل شده اند و معتقدند صوت خوش او را تا پای جان هیجان زده می کند. ویژگی های فیزیکی شتر مطابق با فیزیولوژی اوست. هفت صفت مثبت و شش صفت منفی برای او ذکر شده است. از میان صفات مثبت، آرام و صبور بودن او با سه بار تکرار بیشترین بسامد را دارد. شتر حیوانی اهلی و علف خوار است و شخصیت های همراه او در داستان ها نیز اهلی و علف خوار هستند. شخصیت مقابل او در داستان هایی که به جنگل می رود، شیر است که حیوانی گوشت خوار است. در فرهنگ عامیانه شتر مظهر و نشانه ی استقامت و بردباری است و هم چنین کسی را که کینه ای باشد و به راحتی دیگران را نبخشد می گویند کینه شتری دارد. در داستان «شتر خوش باور» صفات تنبلی، کم عقلی و کینه ی شتر بیان شده است.

۱-۱۱- بز: بز مظهر و نشانه دانشمندی و دانایی و بزغاله مظهر شیطنت و بازیگوشی است. همه ویژگی های فیزیکی و رفتاری ذکر شده برای بز با طبیعت و رفتار او مطابقت دارد. صفات مثبت آن (۳) بیشتر از صفات منفی (۲) است. در داستان های مورد بررسی بز اهلی با حیوانات اهلی دیگر و بز وحشی با گرگ و حیوانات وحشی دیگر در کنار هم آمده اند. «بز در باور کهن نماد چالاکی است و در فرهنگ مردم از صورت های فلکی برج جدی معادل دی است و قدما صورت فلکی این برج را شبیه به صورت بز تصور کردند. این برج بر خوی ها و روش های خاصی دلالت دارد: متکبر و دروغ زن و خشم آلود، خوب معیشت و فراموشکار، پرخاش جوی

و سخت گیر و دوست دارنده حکمت.» (جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۸: ۱۱۱) چالاکی، شجاعت و دانایی بز با توجه به فرهنگ عامه در داستان های «سگ فرمانده» و «آواز بزغاله» آمده است.

**۱-۱۲- سگ:** در متون فارسی از سه نوع سگ شکاری، خانگی و سگ رمه سخن رفته که در داستان های بررسی شده به دو نوع آن اشاره شده است. برای نمونه در در داستان «محاسبه کردن آسان» به سگ رمه و در «یک قطره عسل» و «خروس و روباه» به سگ شکاری اشاره شده است که ویژگی های ظاهری و رفتاری هر کدام در جدول شماره یک آمده است. سگ در فرهنگ مردم حیوانی باوفا است. در اعتقادات دینی ما نیز سگ حیوانی نجس است. باوفا بودن سگ و نجس بودن او در داستان های «سگ فرمانده» و «دزدهای حيله گر» آمده است. در داستان «دزدهای حيله گر» چند دزد قصد فریب مرد ساده لوحی را دارند و می خواهند گوسفند او را بگیرند. یکی از آنها گفت: «تعجب می کنم این مرد ظاهراً اهل دین و کمال به نظر می رسد ولی سگی را با خود می برد؛ آخر زاهدان که با سگ بازی نمی کنند، چون تن و لباسشان را سگ نجس می کند.» (شریف رضویان، ۱۳۸۷: ۹۱) «در ایران باستان سگ به عنوان جانوری فداکار و وفادار که موجب آسایش مردم است، از احترام و گاه، تقدس خاصی برخوردار است. آزدن و کشتن سگ در ایران، گناهی بزرگ و موجب کیفرهایی متناسب بوده است. مغان که از دیگران برتر بودند، همه جانوران را به دست خود می کشتند، به جز سگ را که کشتن او نهی شده است. سگ در ردیف اسب، شتر و گوسفند مورد احترام بوده و در اوستا چند بار از او به عنوان حیوانی عزیز سخن رفته است. در ادبیات فارسی و فرهنگ اسلام، از قداست باستانی این جانور سخنی نیست؛ اما وفاداری و فداکاری او موجب شده است که داستان ها و روایاتی پیرامون این خصوصیات پیدا شود.

**۱-۱۳- گربه:** در مورد آفریده شدن گربه این گونه آمده است که در کشتی حضرت نوح موشی داشت، همه چیز را می خورد و از بین می برد. پس نوح به فرمان خداوند بر پشت شیر دست مالید تا گربه از بینی شیر بیرون افتاد و موش را خورد. (ر.ک عبداللهی، ۱۳۸۱: ۵۵۴). در



داستان «گربه‌ای که شیر شد» نیز گربه خود را از خانواده شیر می‌داند. در این داستان گربه حیوانی خانگی است که زندگی ساده‌ای دارد و زندگی‌اش وابسته به محیط انسانی است و نمی‌تواند در میان حیوانات وحشی دوام بیاورد. شکار موش، میومیو کردن، چنگ زدن هنگام دفاع از خود و ... از دیگر ویژگی‌های گربه در این داستان است. ویژگی‌های فیزیکی و رفتاری ذکر شده در جدول شماره یک مطابق با طبیعت و رفتار گربه است. هفت صفت مثبت و دوازده صفت منفی برای گربه ذکر شده است. بیشتر صفات منفی مانند ولگرد، بی‌بندوبار، دزد و آواره مربوط به گربه وحشی و صفات مثبتی مانند مهربان، اهلی، کنجکاو، آرام، ساده و قانع مربوط به گربه اهلی است. گربه جزو حیوانات اهلی است و شخصیت‌های همراه و مقابل او نیز اهلی هستند. گربه در فرهنگ مردم به بی‌حیایی و طماع بودن معروف است و حتی در مورد کسانی که حد و حدود خود را نگه نمی‌دارند، گفته می‌شود: در دیزی باز است حیای گربه کجا رفته است. در داستان «گربه‌ی پیرزال» گربه به بی‌حیایی، بی‌چشم و رویی و طماع بودن منتسب می‌شود. در داستان «گربه‌ی پیرزال» نیز گربه‌ی طماع نتیجه‌ی طمع خود را می‌بیند. علاوه بر آن ویژگی‌های گربه‌های خانگی با گربه‌های ولگرد بیان شده است.

**۱-۱۴- موش:** ویژگی‌های فیزیکی ذکر شده در جدول شماره‌ی یک با فیزیولوژی موش تطبیق دارد و از میان صفات رفتاری چهار صفت مثبت و چهار صفت منفی برای آن ذکر شده است. از میان صفات منفی ترسویی و دزد بودن موش بیشترین بسامد را دارد و از میان صفات مثبت باهوشی، زیرکی و دانایی آن بیشتر تکرار شده است. شخصیت‌های مقابل موش خانگی در داستان‌ها انسان و گربه هستند و موش وحشی با مار، راسو و سایر حیوانات جنگل در تقابل است. ترس آن اغلب در مقابل گربه است که آن را شکار می‌کند؛ اما در بیشتر داستان‌ها از هوش خود استفاده کرده و گربه را شکست می‌دهد. در داستان‌های «موش کوچولوی دانا و مار زورگو»، «موش و گربه»، «موش تخم مرغ دزد» و «زبرا و دوستانش» موش، شخصیتی باهوش و زیرک دارد.





جدول شماره ۱- صفات پستانداران در داستان های بازنویسی

ردیف	نام حیوان	ویژگی های فیزیکی	ویژگی های رفتاری	نام داستان
۱	شیر	۱ و ۵- با غرش بلند حیوانات را تحت فرمان خود در می آورد (۲) ۲ و ۳ و ۴- صدای بلند (۳) ۳- با یک حمله حیوانات را شکار می کند ۴ و ۵ ۷ و ۸- قدرتمند (۴) ۶ و ۸- قوی هیکل (۲) ۸- با بو کشیدن شکار را پیدا می کند ۸- انسان از او می ترسد	۱ و ۲ و ۴ و ۵ و ۶ و ۷ و ۹- سلطان و فرمانروای جنگل (۷) ۱ و ۲ و ۵- مهربان (۳) ۱- خوش اخلاق ۳- مغرور، همه حیوانات از او می ترسند ۵- شجاع ۶- بدجنس، بد اخلاق، وحشی، خود خواه، بی رحم و ترسناک ۱ و ۵ و ۶ و ۷- درنده (۴) ۶ و ۷- زورگو و ستمکار (۲) ۲ و ۵ و ۹- کم حوصله (۳) ۷ و ۹- عاقل (۲) ۹- کنجکاو و باتجربه ۵ و ۶ و ۹- خشمگین (۳)	۱- روباه و خر ۲- شیر و گرگ ۳- گربه ای که شیر شد ۴- روباه ۵- شیر خوش باور ۶- خرگوش باهوش و شیر نادان ۷- فال روباه ۸- میمون فضول ۹- شیر و شغال

۳- ۲ و ۴ و ۳: شماره ی نام داستان ها و (۳): بسامد ویژگی صدای بلند در داستان ها



۲	روبه	۱۳	۴- دم بزرگ ۵- خوش رنگ، انسان به خاطر استفاده از پوستش او را شکار می کند، پوست نرم و لطیف ۱۳- انسان دمش را به لباس خود می دوزد ۳و ۱۳- تند و تیز (۲) ۵و ۱۳- با بو کشیدن غذا را پیدا می کند (۲) ۱۰و ۱۱و ۱۳- گوشت خوار (۳) ۶- گوشت لطیف و خوشمزه دارد ۱۲- نمی تواند از درخت بالا برود ۱۳- برای رهایی از دست مردم خود را به مردن می زند ۱۰ و ۱۳- ازسگ می ترسد (۲)	۱- دستیار شیر ۲- داور ناعادل ۳- نادان، باهوش ۱و ۳و ۴و ۱۱ و ۱۲- چرب زبان (۵) ۱و ۶و ۸و ۱۰ و ۱۱- مکار و حيله گر (۵) ۱۳- بدجنس ۳و ۵و ۶و ۱۱- زیرک (۳) ۴- سنگدل، نامهربان و خونسرد ۵- محتاط ۹- دروغگو ۷- سخن چین، خیانت کار و حسود ۸- ظاهر بین ۱۱- ناقلا ۵و ۱۱ و ۱۳- صبور (۳) ۱۲- اهل دعوا نیست و درنده	۱- روباه و خر ۲- روباه و پنیر ۳- فرار روباه ۴- روباه و شیر ۵- احتیاط روباه ۶- روباه ۷- حيله گر ۷- شیر و شغال ۸- روباه و طبل ۹- مرغابی ساده لوح ۱۰- خروس و روباه ۱۱- فال روباه ۱۲- میمون فضول ۱۳- صبر روباه
۳	گرگ	۱۰	۲و ۱۰- گوشت خوار (۲) ۲- دندان های بزرگ و تیز و هیکل بزرگ ۵- چنگال های تیز، پر زور	۱و ۵- دستیار شیر ۹- حسود ۱و ۳- دویه هم زن (۲) ۲و ۴ و ۱۰- نادان (۳) ۳- دشمن	۱- شیر و گرگ ۲- آواز بزغاله ۳- روباه و شیر ۴- گرگ و الاغ ۵-



			و گوشت او باعث بیماری می شود	روباه ۳ و ۵- چرب زبان (۲) ۴ و ۱۰- طماع (۲) ۴- نیرنگ باز ۵ و ۸ و ۱۰- درنده (۳) ۶- دشمن گوسفند ۷- دوست شغال ۱۰- از سگ می ترسد	شتر خوش باور ۶- خروس و روباه ۷- پندهای پدر ۸- میمون فضول ۹- شیر و شغال ۱۰- روباه حیله گر
۴	میمون	۶	۳ و ۲- میوه خوار (۲) ۵ و ۲- روی درخت راه می رود (۳) ۱ و ۳- در کوه زندگی می کند (۲) ۴- ادای هر کاری را در می آورد ۴ و ۶- شبیه آدم است (۲)	۲ و ۵- باهوش (۲) ۲- دانا ۳- قدر شناس ۴- حریص و هنرمند ۴ و ۵- بی آزار (۲) ۵- عادل و ترسو ۶- احمق و فضول	۱- کرم شب تاب ۲- لاک پشت بی وفا ۳- تله شکارچی ۴- فال روباه ۵- آتش بازی ۶- میمون فضول
۵	پلنگ	۳	۱- چشم های درشت، دست بزرگ و سنگین ۲- با بو کشیدن غذا پیدامی کند ۲ و ۳- با چنگال ودندان شکار را تکه تکه می کند (۲)	۲- طماع، خشمناک، درنده و تا وقتی گرسنه نباشد کاری به کسی ندارد	۱- گربه ای که شیر شد ۲- احتیاط روباه ۳- میمون فضول
۶	فیل		۱ و ۲- خرطوم دراز (۲)	۱- دانا، کم صبر و	۱- ماه در آبگیر



۲- تربیت فیل ۳- آتش بازی	نادان ۲- وحشی	۱- از خرطوم صدای بلندی درمی آورد، آب تنی را دوست دارد، دندان های تیز و دراز، گوش های پهن، تربیت پذیر او ۲- عاج های بلند و سفید، با حرکت او زمین زیر پایش می لرزد و هیکل گنده (۲) و ۲-۳ استفاده از آن برای سواری و جنگ	۳		
۱- شیر و گرگ ۲- روباه حيله ۳- گر ماه در آبگیر ۴- گربه فرییکار ۵- خرگوش باهوش و شیر نادان ۶- شتر ساده لوح	۱ و ۵- باهوش (۲) او ۳ و ۶- دانا (۳) ۲- خونسرد، چاپلوس، حسود، کینه توز، خیانتکار و حيله گر ۳- بدجنس ۴- زورگو و ساده لوح ۶- مودب	۲- همیشه خواب آلود هستند و خوابشان آن‌ها را به خطر می اندازد ولی زود از خواب بیدار می شوند و گوش تیز و پای گریز خوبی دارند، ضعیف ۳- موهای سفید	۶	خرگوش	۷
۱- کلاغ و مار ۲- شیر و گرگ ۳- روباه و	۱ و ۲- دانا (۲) ۲- فداکار ۲ و ۵ و ۸- ندیم شیر (۳) ۲ و ۸- مهربان	۴- دهان بزرگ و دندان های تیز ۵- نازک اندام و گوشتش قابل خوردن	۸	شغال	۸



			نیست ۶- مرغ می خورد ۷- انگور دوست دارد، به محل زندگی انسان نزدیک می شود و موادزایید حیوانی را می خورد ۸- گوشت خوار ۷- سگ دشمن اوست	(۲) ۳- زیاده خواه و زورگو ۴- نادان ۵و ۶- نیرنگ باز (۲) ۵- چاپلوس، ترسو ۸- بی آزار، امانتدار، درستکار، ظاهری آرام و نیکو و بدکار و مودی	پنیر ۴- فرار روباه ۵- شتر خوش باور ۶- خروس و روباه ۷- پند های پدر ۸- شیر و شغال
۹	الاغ	۴	۱و ۲- علف خوار (۲) ۲- برای دفاع از خود لگد می زند ۱و ۳و ۴- برای انسان بارکشی می کند (۳)	۱- نادان، زحمت کش و احمق ۲و ۴- باهوش (۲) ۴- شجاع پندهای پدر	۱- روباه و خر ۲- گرگ و الاغ ۳- مجازات دوستی با دشمن ۴- پندهای پدر
۱۰	شتر	۴	۱- جونده، جسم قوی و گردن بلند ۲و ۴- باربر (۲) ۲- علف خوار، قوی هیكل، نشخوار می کند و گوشت شیرین و مقوی ۴- کوهان بلند	۱- خونسرد، پر طاقت ۱و ۲- آرام (۲) ۲- سربه راه، صبور، از آواز ساربان لذت می برد، کینه شتری دارد و خوش باور ۳- خشمگین ۴- ساده لوح	۱- شتر زیرک ۲- شتر خوش باور ۳- چاه پر خطر ۴- شتر ساده لوح



۱- آواز بزغاله ۲- سگ فرمانده	۱- باز یگوش، از گرگ می ترسد و زیرک ۲- مردم آزار، عاقل و مشاور	۲- شاخ های بلند و زیبا ۱- جثه کوچک و مع مع می کند، در گله از همه جلوتر است، هنگام جنگ با دیگر بز ها شاخ می زند	۲	بز	۱۱
۱- دزدهای حيله ۲- گر سگ فرمانده ۳- محاسبه کردن آسان ۴- خروس و روباه ۵- يك قطره غسل ۶- نتیجه حرص	۱- گربه از او می ترسد ۲ و ۳- نگهبان گله (۲) ۲- زحمت کش، زیرک، وفادار، مهربان، حق شناس، رهبری مناسب و عادل ۶- حریص	۱ و ۴ و ۵- انسان از او برای شکار استفاده می کند (۳) ۱- نجس ۴- از روباه کمی بزرگ تر است، گوش ها و دم بزرگ و سریع می دود ۴ و ۵- پاهای باریک و بلند (۲)	۶	سگ	۱۲
۱- موش و گربه ۲- گربه ای که شیر شد ۳- گربه پیر زال ۴- گربه فریب کار ۵- دوستی موش و گربه ۶- يك	۱ و ۵ و ۷- دشمن موش (۳) ۱ و ۳ و ۴- حقه باز (۳) ۱- راسو و جغد از او می ترسند ۲ و ۳ و ۷- حیوان خانگی (۳) ۲- آرام و ساده ۳ و ۵- قانع (۲) ۳- ولگرد،	۱- کمین برای گرفتن شکار ۱ و ۲ و ۳ و ۵ و ۶- موش می خورد (۵) ۲- از خانواده شیر است، میو میو می کند ۲ و ۳- گوشت خوار (۲) ۳ و ۵- پس مانده غذاهای خانگی را می خورد (۲)	۷	گربه	۱۳



۳- با بو کشیدن غذا را پیدا می کند، با قدم های سنگین راه می رود، سیل های از بنا گوش رفته و زیبا و خوش هیکل ۴- چنگال تیز ۷- با فریاد و خرناس کشیدن و چنگ زدن به جنگ دشمن می رود			بی بند و بار و دزد، پرخور، مغرور، طماع، از سگ می ترسد و آواره ۵- با خروس دوست است ۷- مهربان، دشمن مار ۳و۷- بازیگوش (۲)	قطره عسل ۷- گربه سفید
۱و۲- جثه کوچک (۲) ۱- گربه، راسو و جغد او را شکار می کنند ۱و۵و۶- با دندان طناب را می جود (۳) ۲- گندم، گردو، خرده نان و پنیر می خورد ۴و۵- در سوراخ زندگی می کند و حفر سوراخ های تودرتو (۲)	۶	موش	۱و۵- باهوش (۲) ۱- زرنک، طماع ۱و۵- زیرک (۲) ۱و۴- گربه ذاتا دشمن اوست و از گربه می ترسد (۲) ۲- دانا ۳- دزد ۴- ساده لوح	۱- موش و گربه ۲- موش کوچولوی دانا و مار زورگو ۳- موش تخم مرغ دزد ۴- دوستی موش و گربه ۵- زیرا و دوستانش ۶- چاه پر خطر



### نتیجه‌گیری

شخصیت‌های اصلی در بیشتر داستان‌ها پستانداران هستند و به تبع از نظر توصیف ظاهر و اعمال و رفتار بیشتر به آن‌ها پرداخته شده است. صفت‌های آورده شده برای هر یک از حیوانات تقریباً در همه‌ی داستان‌ها، متناسب با شکل ظاهر و اعمال و رفتار آن‌هاست. حیوانات شکارگر و گوشت‌خوار مانند شیر، روباه، شغال، گرگ و ... بیشتر با صفات منفی توصیف شده‌اند و برای حیوانات علف‌خوار و اهلی صفات مثبت بیشتری آورده شده که متناسب با ویژگی‌های فیزیولوژی آن‌هاست. نسبت دادن صفات مثبت و منفی به حیوانات، ناشی از خصوصیات غریزی زیستی خود حیوانات و نیز سود و زیان دهی آن‌ها برای انسان است. برای مثال برای گرگ و روباه که به انسان از نظر جانی و مالی آسیب می‌زنند، صفات منفی و برای بز بیشتر صفات مثبت آورده‌اند. در اکثر داستان‌ها توصیف شکل ظاهر حیوانات دقیق‌تر و مفصل‌تر از اعمال و رفتار آن‌ها است. بیشتر توصیفات در عین کامل بودن، از زبان نویسنده است. ویژگی‌های حیوانات در داستان‌ها با باورهای مردم در خصوص آن‌ها ارتباط نزدیکی دارد. تقابل و تناسب شخصیت‌ها رعایت شده است. در داستان‌ها در کنار تعلیم اخلاقی که موضوع اصلی داستان‌هاست، در اعمال حیوانی نیز حدی از واقع‌نمایی رعایت شده است و اعمال و شخصیت‌های حیوانی متناسب با اعمال آن‌ها در عالم واقع است. از میان انواع حیوانات روباه بیشترین فراوانی را داشته و ۱۳ بار آمده است. گرگ با فراوانی (۱۰)، شیر (۹)، شغال (۸)، گربه، کلاغ و مار (۷)، میمون، خرگوش، سگ و موش (۶) و کبوتر (۵) در رده‌های بعدی قرار دارند.





## منابع

- آذریزدی، مهدی (۱۳۸۹)، گزیده ای از قصه های خوب برای بچه های خوب، قصه های برگزیده از کلیله و دمنه، چاپ هشتاد و هفتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، قصه های خوب برای بچه های خوب، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- بدیعی، لریتا (۱۳۸۶)، موش تخم مرغ دزد، تهران: انتشارات بدیعی.
- \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، کلاغ و مار، چاپ دوم، تهران: انتشارات خانه هنر.
- پوریا، سرور (۱۳۷۴)، چطور آسمان به زمین افتاد، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- تقوی، محمد (۱۳۷۶)، حکایت های حیوانات در ادب فارسی، تهران: انتشارات روزنه.
- جمعی از نویسندگان (۱۳۸۸)، فرهنگ نامه ی حیات وحش ایران، تهران: نشر طلایی.
- دهقان، محمدعلی (۱۳۹۱)، خرگوش باهوش و شیر نادان، چاپ چهارم، تهران: قلم
- ژانگ پینگ، زنگ (۱۳۸۵)، جانوران، ترجمه ی مژگان محمدیان، تهران: دنیای نو.
- سعیدی، بتول (۱۳۸۹)، موش و گربه، چاپ هفتم، تهران: انتشارات ساویز.
- \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۷۷)، روباه و خر، چاپ دوم، تهران: انتشارات ساویز.
- شیخی، مژگان (۱۳۹۰)، زبرا و دوستانش، تهران: انتشارات قدیانی.



\_\_\_\_\_ ، \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰) ، لاک پشتی در آسمان، تهران: انتشارات قدیانی.

شریف رضویان، مریم (۱۳۸۲) ، شتر زیرک، تهران: انتشارات طاهر.

\_\_\_\_\_ ، \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰) ، کلیله و دمنه، جلد اول، چاپ دوم، تهران: انتشارات طاهر.

\_\_\_\_\_ ، \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰) ، کلیله و دمنه، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: انتشارات طاهر.

عبداللهی، منیژه (۱۳۸۱) ، فرهنگ نامه جانوران در ادب فارسی، تهران: نشر پژوهنده.

علی، ثریا (۱۳۹۰) ، موش کوچولوی دانا و مار زورگو، چاپ شانزدهم، تهران: نشر برف.

قیومی، فاطمه (۱۳۹۱) ، داستان هایی از مرزبان نامه، تهران: انتشارات قیوم.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶) ، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.

میرکیانی، محمد (۱۳۷۷) ، آواز بزغاله، تهران: انتشارات مدرسه.

ویلیکس، آنجلا (۱۳۸۳) ، دایرة المعارف کوچک جانوران، ترجمه امیر صالحی طالقانی،  
تهران: محراب قلم.



## بررسی و تحلیل درد و رنج در مثنوی معنوی مولانا

علی محمدی\*

عذرا محمدی<sup>۱</sup>

### چکیده

مولانا یکی از شاخص‌ترین شاعران شعر ایرانی است. عارفی است که دربند زیور شعر نیست، بلکه یکی از طرفداران بیان اندیشه است. در شبکه ذهنی او درد و رنج موج می‌زند و اصولاً درد و رنج را یکی از راه‌های رسیدن به کمال می‌داند. در مثنوی رنج یکی از کلیدی‌ترین واژگان است. رنج در اندیشه و زبان مولانا، مفاهیم متعددی دارد و مفهوم انسانی و آرمانی، مفهوم سیاسی و اجتماعی، فلسفی و معرفتی و کمال وجودی برای نائل شدن به گنج وصال معشوق حقیقی دارد. این تطور و لایه لایه بودن مفهوم رنج بر اساس من‌های شخصیتی مولانا است. رنج بر اساس من اجتماعی و جامعه اندیش رومی، مفهومی متمایز با من عارفانه، عاشقانه و سیاسی قلندر به کمال رسیده دارد. چهره رنج بر اساس نوع اندیشه و بطن‌های وجودی و فکری مولانا متغیر است. رنج مولانا رنج دوری از انسان کامل است. وی علاوه بر تمامی رنج‌ها، نفس اماره را موجب رنج و محنت بیش از حد آدمی می‌داند. در این مقاله سعی می‌شود به سوالات زیر پاسخ داده شود؛ رنج مولانا چه نوع رنجی است؟ آیا مولانا رنج را منحصر به عده‌ای خاص می‌داند یا این که رنج در میان تمام انسان‌ها مشترک است؟ سرچشمه رنج‌های بشری چیست؟

**واژگان کلیدی:** مولانا، مثنوی، رنج و درد، انسان کامل، امر قدسی، گناه

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران

<sup>۱</sup> o.mohamadi1234@gmail.com کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی



### مفهوم رنج در شناخت هستی و انسان

یکی از رنج های فلسفی و کلامی انسان این است که در معمای جبر و اختیار سردرگم باقی مانده است. انسان سنتی پذیرفته است که قلم تقدیر الهی خشکیده و نقش قلم را بر لوح سرنوشت نمی توان زدود. از دیگر سو با این که می داند نصیبه ازل از خویش نمی توان افکند، وجود اراده و اختیار را نیز در خویشتن درک کرده است. هر چند شریعت اسلام، بزرگان دین و عارفان بزرگ می کوشند این دوگانگی جبر و اختیار را حل کنند و انسان را به گزینش دید و بینش سالمی فراخوانند، لیک آدمی همچنان جستجوگر و کنجکاو سرنوشت فلکی و تقدیری خویش است و می کوشد بداند که آیا اختیار از همان آغاز پیمان الست وجود داشته است که انسان امانتی الهی را بپذیرد یا نه، در پذیرش متاع عشق، عاجزی جبرپذیر بوده است.

اندوه ناشی از معصومیت انسان که تقدیر از پیش رفته او، سبب آن است، حیرت و سرگردانی ناشی از درک این معمای لاینحل از طریق عقل است که آدمی را از مسجد، صومعه و خانقاه و هر آنچه مکان صحو و هوشیاری عقل است، به سوی میخانه، خرابات، عالم مستی و ذهول عقل می کشاند. برخی از اندیشمندان و شاعران به دلیل عجز بشر از درک معمای هستی، انسان را به اغتنام فرصت شادخواری دعوت کرده اند. گروهی نیز معتقدند که چگونه می توان با نگرستن به چهره عبوس مرگ و تلاشی کالبد خاکی مأیوس نشد. از جمله این شخصیت ها خیام است که مضامین و درون مایه های شعر او، رنگ تند بر افکار و اشعار شاعران بعد از وی پاشیده است.

هرچند آدمی از شناخت کامل خود و هستی، در رنج و عذاب است، ولی به معمای درون تقدیر و سرنوشت واقف نیست و از اندوه درک بلایای طبیعی، وجود نقص و عیب، بیماری ها و کمبودها جام خوشی اش ناگوار است. لیکن فرستادگان و اولیاء الهی آمده اند که او را امید بخشند و از رنج های فلسفی او بکاهند که اگر جبری وجود دارد، اختیاری نیز در وجود آدم،



قرار داده شده است و اگر طبق این اختیار، گناهی صورت پذیرد، آمرزش و عفو نیز شکل خواهد گرفت.

### رنج های عرفانی

یکی از رنج های بشر در حوزه معرفت و شناخت است. سالکی که عزم دیدار دوست و فنا در ذات یگانه اقدس را در سر دارد، پیش از آن باید سختی ها و رنج هایی را تحمل کند. از جمله این رنج ها، از بین بردن خواهش ها و نیازهای افراط آمیز نفس اماره است و نکته دیگر این که عاشق سالک باید رنج راه و عقبه های سلوک، خارهای مزاحم و سرزنشها و ملامت ها را نیز بر خود هموار سازد. عارفان عاشق باید یک گام جلوتر گذارده و نه تنها از صعبی راه نرمند، بلکه رنج پذیر نیز باشند.

هرچه داری، تابه دلخون گرددت	درد عشق او چو افزون گرددت
زان همه خون، یک دلت آید برون	چون همه عالم شود هم رنگ خون
شادی دل، تا ابد گردد مدام	آن دل، آنکه در حضور افتد مدام

(عطار، ۱۳۷۸: ۳۶۷)

درد طلب عاشق سالک تا آن جا ادامه دارد که نفس خویش را بسوزاند و یک پارچه مملو از نور الهی گردد.

رنج دیگر وجود، رهایی از اسارت قفس ماده و تبعید است و پرواز در ملکوت قدس الهی، رسیدن به بیش وحدت وجودی و وحدت موجودی، شنیدن آهنگ رقص کائنات به سوی دوست. انسان باید بکوشد با ساختن قایق اشراق از خاک غریب دور شود و به مقام فناء فی الله رسد تا لذت وحدت و یکرنگی را دریابد. سالک عاشق، رنج عشق را باید همواره با خود داشته باشد و تا زمانی که به فنای در فنا نرسیده است، آن را از کف ننهد. «سالک چون خود را فراموش کند و فراموش را نیز فراموش کند، آن را فنا در فنا خوانند و مادام که مرد به معرفت



شاد شود، هنوز قاصر است و آن را نیز از جمله شرک خفی گیرند، بلکه آنوقت به کمال رسد که معرفت نیز در معروف گم کند که هرکس به معرفت شاد شود و به معروف نیز، همچنان است که مقصد دو ساخته است. مجرد آن باشد که معروف از سر معرفت برخیزد و چون اطلال بشریت نیز خرج گردد، آن حالت طمس است» (سجادی ۱۳۵۸: ۲۶۸).

رنج لازمه عشق است و عاشقی جز تحمل رنجوری نمی باشد. عاشق که به عشق حقیقی گرایش یابد، به حکم بطن عشق باید حقیقت خویش را در باطن معشوق گم کند. تحمل اذیت و آزار، درد و شکنجه، بدون گله و شکایت، به قول حافظ «درد عشق و گله از یار؟». کار عاشق اطاعت معشوق است و لازمه این اطاعت، توجه تام و تمام به اوست. اویی که غیر او هیچ نیست! «عاشق در جستجوی لذت وصال یار است، از همین روست که با فنا نیز، ذره ای از عشق او کاسته نمی شود. او خار خار دوست را هماره دارد و شور جنونش ذره ای کاسته نمی گردد. جهان رنج، سالک را به گنجی می رساند که پایدار است و عاشق را به جاوید گشتن می خواند» (آلیگیری، ۱۳۹۰، ج ۳/ ۳۹۹).

بزرگان عرفان و صدر نشینان عالم معنا را اعتقاد بر این است که ارواح انسانی با علم به بلای بسیار مترتب بر بلی گفتن به ندای حق پاسخ مثبت دادند. پس غم و اندوه حاصل از این بلای بلی گفتن تمامی ندارد مگر آن که وصال مجدد صورت پذیرد و این وصال مجدد در گرو جهاد با نفس در این جهان و بیزاری ستاندن از خواهش های نفسانی است.

### رنج از نظر روانشناسی

رنج مکانیسم حرکتی و جویندگی انسان است. آدمی، خلا و کمبود چیزی را در اندرون خود درمی یابد و برای آن خود را به رنج طلب می اندازد. رنج در مثنوی مولوی جلوه های گوناگون و منشأ و آثار مختلفی دارد.

در علم روانشناسی درد و رنج معانی گوناگونی دارد، از جمله: درد، حالت نامطبوعی است که دارای دو جزء احساسی و عاطفی است، یا درد یک ادراک واقعی و تهدید بافتهای بدن



است، یا تحریک بیش از حد دریافت کننده هاست. امروزه عقیده دارند که درد یک تحریک ملایم است زیرا، تحریک شدید اصلاً هیچ دردی ایجاد نمی کند.

درد اهمیت حیاتی دارد، زیرا ما را از خطر آگاه می کند. تعیین آستانه درد با بقیه حواس فرق دارد، زیرا در حواس دیگر وقتی محرکی به آزمودنی می دهند، از او می خواهند بگویند محرک وجود دارد یا نه. ولی برای تعیین آستانه درد، باید آزمودنی کیفیت محرک را بیان کند. آستانه درد مقدار محرکی است که در نیمی از موارد، آن را احساس و در نیمی دیگر نمی تواند درد را تأیید کند. تغییر واکنش نسبت به درد، از دیدگاه روانشناسی رفتار انسان پویا و متحول بوده و کوشش می شود تا تغییراتی در جنبه های مخرب و آزار دهنده آن به وجود آید.

### نظریه هایی درباره رنج

متکلمان و فیلسوفان، لذت و الم را از دو دیدگاه نظریه وجودی و نظریه عدمی مورد بررسی قرار داده اند. در نظریه وجودی، لذت و الم، هر دو پدیده ای وجودی به شمار می روند، که این نظریه مقبول تمام متکلمان و فلاسفه، به جز محمد زکریای رازی و پیروان وی بوده است و صوفیان و عارفان، از جمله مولانا نیز به بحث رنج و به ویژه به منشأ و نتایج آن توجه بسیار داشته اند (دادبه، بی تا: ۱۷۴). مسأله مهم در این جا این است که این همه رنج و بلا و گرفتاری چگونه با عدل الهی سازگار است؟ « خداوند یا می دانسته که چگونه باید مانع دخول شر در آفرینش شد یا نمی دانسته است. اگر نمی دانسته، پس علمش مطلق نیست. اگر می دانسته ولی نمی توانسته است مانع دخول شر شود، پس قدرتش مطلق نیست. اگر می دانسته و می توانسته است، ولی به فعل در نیاورده است، در این صورت، یا خیرخواه و بخشنده نیست یا العیاذ بالله ظالم است ... (پس) این مخمصه فکری - عقیدتی پدید می آمده و می آید که چرا شرور در جهان است؟ » (مشیدی، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

زرتشتیان و مانویان برای پرهیز از این اشکال به وادی ثنویت افتاده و مبدأ دیگری برای شر قائل شده اند. یعنی اهریمن در مقابل اهورامزدا.



برخی از علمای اسلامی گفته اند یا باید جهان ماده و مدت آفریده نمی شد، یا اگر آفریده شده لازم است که در آن تضاد و تراحم باشد و این تضاد موجب پیدایش کثرتی ها و رنج هایی نیز می شود.

معتزله می اندیشند: «درد و رنج هایی که از سوی خداوند است، از دو حال خارج نیست، یا به مکلف می رسد یا به غیر مکلف. اگر به غیر مکلف برسد، ناگزیر باید در مقابلش عوض و جبرانی باشد و مایه عبرت مکلفین. با این حساب و با وجود عوض، فعل الهی صورت ظلم به خود نخواهد گرفت و با وجود اعتبار و عبرت دیگران عبث نخواهد بود، در مورد مکلف نیز به همین گونه؛ یا پاداش گناهان است یا همراه با عوض و عبرت است» (همان: ۱۷۲).

در دیدگاه مولانا، شرور نسبی هستند، یعنی از این گونه امور که مایه رنج و عذاب آدمیان شود. آنچه بد است، نسبت به شیء یا اشیاء معینی بد است و نه تنها شرور، بلکه همه امور این جهان نسبی است.

آن یکی در چشم تو باشد چو مار      هم ویان در چشم آن دیگر، نگار

(مولانا، ۱۳۸۴، د/۲: ۶۰۲)

به اعتقاد بودا «همه هستی با رنج عجین شده است و هرکس به نوبه خود آن را تجربه کرده است و به همین خاطر با آن آشنا و مأنوس است ... او رنج را از ذاتیات زندگی و حیات بشری می دانست و تجربه رنج را تجربه ای مدام، لاینقطع و وقفه ناشناس می دانست که همیشه در کمین ما است. به نظر بودا، تنها توصیف دقیقی که می توان از رنج ارائه داد، آن است که رنج، هسته اصلی حیات است» (رنجبر، ۱۳۸۱: ۹۱).

عده ای از اندیشمندان راه رهایی از رنج را در پیروی از دین و اعتقادات مذهبی دانسته اند. «کلیفورد گریس معتقد است که دین، جهان و انسان را معنی دار می سازد. بشر از این جهت به دین رجوع می کند که: ۱- وی را از سر در گمی نجات می دهد ۲- تجربه رنج را





برای بشر تحمل پذیر می سازد ۳- شرور موجود در عالم، یکی از مشکلات بشر است و موجب رنج او و دین این امور را برای بشر معنا دار می سازد» (نصری، ۱۳۸۵: ۱۸-۱۹).  
درد و رنج یکی از مفاهیم انسانی و عناصر متمایز کننده انسان از سایر موجودات است. احساسی توأم با معرفت که برآمده از تعارض میان خواسته ها و شرایط مطلوب با واقعیت های موجود است.

دین به انسان کمک می کند» تا درد و رنج کمتری احساس کند. از این حیث سخن "پال پروسر" بسیار دلنشین است که، دین از لحاظ روانشناختی چیزیشیه عملیات نجات است و از دل اوضاع و احوالی سر بر می آورد که در آن کسی فریاد می زند: کمک! کمک!» (ملکیان، ۱۳۸۰: ۲۳۷).

### مفهوم رنج در شعر مولانا

مولانا مطالبی را بیان می کند که نقل حقایق مربوط به آن، در دنیا امکان پذیر نیست، زیرا تعلق به مرتبه ای بالاتر دارد، می توان از وجود این حقایق خبر داد اما، آن را از آن مرتبه شریف تر به درجه مادون آن بدون تغییر ماهیت، تنزل نمی توان داد، زیرا هرچه در مراتب برتر وجود است، اگر به عالم ظاهر و صورت فرود آید، به موجود مادی و این جهانی تبدیل خواهد شد، پس خود را باید به آن نزدیک کرد و پا را بر پله ای برتر نهاد. و این مطلب، از این روست که این جهان صورت و ماده، نسبت به مراتب برتر وجود در حکم سایه و عکس است و نقل هرچیز از مرتبه ای برتر به عالم ظاهر، درست به معنی تبدیل شیء حقیقی است به عکس و سایه اش، به همین دلیل است که مولانا و دیگر آزادگان و عارفان، طالبان دنیا را صیادان سایه می دانند.

مولوی، بی آن که خود را در مقام یک عارف مستغرق در ذات حق تعالی باشد و از شطحیات عارفانه اش دم زند یا بکوشد به تفسیر اشراق و کشف شهودی پردازد، از تجربه



شخصی اش که سرگذشت حال انسان هاست سخن می گوید و در مثنوی، نقد حال خویش را به نظم می کشد. لیکن سرگذشت خود را نمونه ای از سرگذشت بالقوه همه سالکان می داند. بشر باید بپذیرد که اصل رنج ریشه در خلقت او دارد. «لقد خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ» (بلد، آیه ۴)، همانا آدمی را در سختی و رنج آفریدیم. رومی مانند طبیعت زاینده خروشان، از خراب کردن کهنه ها و نوآوری بیم ندارد و فایده های آنی هم زیاد برایش مهم نیست. هرچند او نیز مانند سعدی، فرهنگ دینی در ذهن دارد؛ ولی رسالت او مستورتر، پیچیده تر، ژرف تر و دورین تر است. رومی، اگر درس عملی هم می دهد و به مقررات روی می آورد، غالباً خودش می داند که مطلب را به اندازه فهم مستمع بیان می کند و آگاه است که در حد بالاتری چوب بست آن کلام ممکن است توانایی برپای ماندن نداشته باشد؛ البته، هر دو سخنور عالی قدر به جامعه و روابط انسان ها نظر دقیق داشته اند» (رضا، ۱۳۹۱: ۳۴).

به باور مولانا، انسان آغاز و فرجامی دارد، در این آشوبکده ظلمانی، پرنده روحش از کاشانه راستین وحدت و اتحاد، دور افتاده و جدا مانده است. زندانی تخته بند وجود مادی، در رنج و گداز است و رومی در لباس تمثیل به طوطی جان آدمیان می آموزد که طریق مرگ ارادی پیش گیرند و از چنین مرگی، به زندگی جاوید و شادی حقیقی رسند. از این رو، خود را ملزم می داند که راه های رسیدن به این شادی بی نهایت را بازگوید. یکی از این راه ها، پیروی از اصول شریعت است. مولانا هر آینه به آدمی می آموزد که رنج را همچون شربتی گوارا نوش کن، تا به راحتی رسی که کسی را فهم و درک بر آن بازنگشته است. تفکر رنج اندیشی به صورت عاریتی در شعر مولانا به کار گرفته نشده است بلکه، آن چه مخاطب به درک آن می رسد، سرشته بودن رنج و افسوس روحی او از این دورافتادگی از منبع وصال است و این مسأله به ناب بودن عاطفه مولانا مربوط است.

«اندیشه شعری هرچه عریان تر بیان شود و هرچه میان اندیشه و اسیر عناصر فنی شعر، جدایی و دوگانگی بیشتر باشد، آن شعر ضعیفتر و به شعار نزدیک تر است. مراد ما این نیست که



شاعری در شعرش به تبلیغ صریح یک اندیشه پردازد. باید شاعر بتواند با اندیشه، برخوردی عاطفی داشته باشد، آن را در درون خود خوب کند، به آن هیأتی هنری بدهد و سپس در قالبی هنری، بر زبان جاری کند، این اندیشه شعری عمیق است» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۵).

مولانا معتقد است که آدمی باید همواره رنج فقدان را داشته باشد، تا جوشش دریای رحمت او را سیراب سازد و اگر کسی چنین نیازی نداشته باشد، قطعاً دست و پای نمی زند و از رحمت الهی برخوردار نمی شود. علاوه بر آن تنها شکیب بر رنج، کارساز روح دردمند نیست و گره از مشکل او باز نمی کند، پس باید ناله رنج، جان سوز و مردافکن باشد، تا آدمی استعداد پذیرش و رنج بردن از ناملایمات مسیر عشق را داشته باشد. در نظر مولوی ناله به منزله تن و راز به مثابه روح است که هم محرک ناله و هم در وی جلوه گر است، ولی هر چشم و گوش سر دل را در نمی یابد. مولوی می کوشد، پیوند عاطفی خویش را با امور معنوی و ماورایی، زنده و ملموس نمودار سازد. یکی از این جان بخشی ها، در پردازش واژه رنج است. رنج در شبکه ذهنی شاعر موج می زند و می کوشد به آن نمودی محسوس بخشد.

رنجی که وجود وی را در برگرفته از دو جنبه است، یک جنبه آن رنج روحی خود مولاناست. او عاشق زار پروردگار است و همواره رنج عاشقی را بردباری می کند و رنج دیگر او، چشاندن این ذوق مستانه به باده -پرستان خرابات نشین و قلندران حق جوست. چه بسا که کوتاه اندیشی استدلالیان، رنجی بر رنج های او اضافه کنند.

مولوی، مثنوی را با رنج سفر آغاز می کند. رنج نخست، غربت در عالم ماده و دوری از آغوش یار است، رنج بعدی این که نای وجود با بدحالات و خوش حالان همنشین می شود و نمی تواند همراهی پیدا کند. رنج دیگر عدم درک جان است که جسم را راهی به شناخت آن نیست، ناگزیر سالک آرزومند، درصدد برمی آید که جسم را متلاشی سازد، تا آنچه باقی می ماند، روح باشد. این روح رنجور برای تربیت یافتن نیازمند مربی و پرورش دهنده ای و برنامه ای که پیر برای روح تدوین می کند و این برنامه بر شالوده رنج و دردپرستی استوار است. در



نتیجه مولانا به نوعی سفرنامه روح دردمند را در مثنوی به نظم کشیده و از این رهگذر اهمیت سفر درونی را آشکار می‌سازد.

«سفر در این نوع ادبی، تمثیلی از مرگ است، محتوای آن آگاهی باطنی است. از سلوک معنوی و عوالم پس از مرگ مضمون سفر، تجربه تنهایی و زیارت است» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۲۶۶).

مولانا را چون جنون عشق دررباید، هوشیاری از کف می‌دهد و مست از باده عشق به تک گویی می‌پردازد. تک گویی راهی به شناخت دغدغه‌های روحی و رنج‌های فکری اش می‌باشد. این حدیث رنج نفس گفتن از لابه‌های کلامش پیداست. سازمان بعدی گفتار بسط یافته (تک گویی)، از طرفی به پایداری انگیزه بستگی دارد و از طرف دیگر به این که نمودار آغازین معنایی با چه سهولتی می‌تواند از طریق گفتار درونی به سوی ژرف ساخت رود و به ساختارهای نحوی حرکت کند.

خصوصیت مهم تک گویی، به هدف گوینده و شرایط ملموس که گفتار در آن جریان دارد، نیز بستگی دارد. در موقعیت‌هایی که گوینده سعی دارد شنونده را از مضمون درونی و انگیزه‌های هیجانی نهفته در ورای یک متن آگاه کند و صرفاً به تبادل اطلاعات اکتفا ننماید، تک گویی ساختاری دگرگون می‌یابد. بنابراین تک گویی بهترین گواه این امر است که اندیشه صرفاً در گفتار صورت خارجی پیدا نمی‌کند، بلکه در این مرحله از گفتار است که مضمون خود را آشکار می‌کند.

«می‌توان رنج‌های حقیقی را بر دو نوع فرعی تقسیم کرد. قسم اول، رنج بنیادین است که درد مشترک همه انسان‌هاست و حقیقی‌ترین نوع رنج است. این رنج را می‌توان **رنج هستی‌شناختی** نیز نامید، چرا که قابل اطلاق بر همه انسان‌ها و بلکه تمامی اجزای هستی است. قسم دوم، از این جهت رنج به شمار می‌رود که بر آن رنج حقیقی بنیادین دامن می‌زنند و گرنه در ذات خود، رنج محسوب نمی‌شوند. از آن جهت که این رنج‌ها اختیاری هستند، در محدوده



خیر و شر واقع شده و احکام اخلاقی بر آن‌ها جاری است، لذا می‌توان این قسم را **رنج‌های اخلاقی** نیز نامید. برخی از این رنج‌ها، گاهی به خاطر غفلت آدمیان، در لباس لذت ظاهر می‌شوند و لذا گاه از این رنج‌ها با عنوان رنج‌های **لذت‌نما** یاد می‌شود» (لوریان، ۱۳۷۶: ۱۶۷-۱۶۸).

علت اصلی رنج‌های روح و دوری از امر قدسی، نفس‌آماره است. نفس ستیزه‌گر، آدمی را به تمنای خواهش‌های شهوانی سوق می‌دهد و نور ایمان را در جان بشر ضعیف و کمرنگ می‌سازد. اما خداوند بزرگ، باز طبق حرکت حبی که خلقت نتیجه این کشش عاشقانه است، انسان را با تازیانه رنج‌های مجازی که بازتاب شوم مسایل غیراخلاقی بشر است به امر قدسی و منبع عشق فرامی‌خواند.

رنج‌های مجازی از نگاه مولانا حقیقتاً رنج نیست بلکه لطفی از سوی پروردگار است که در لباس رنج پنهان شده است، چرا که ما را از غفلت رها کرده و به پروردگار نزدیک‌تر می‌سازد.

### خاستگاه رنج‌های بشری

ملکیان در باب خاستگاه درد و رنج‌های بشری به تحلیل آراء کسانی می‌پردازد که همگی به وجود یک امر واحد به عنوان *علة العلل* و یگانه خاستگاه همه درد و رنج‌های بشری قائلند و در پی این اتفاق نظر، اختلافشان بر سر این است که آن امر واحد کدام است.

«در این باب که *علة العلل* و یگانه خاستگاه همه درد و رنج‌های بشر چیست، هشت رأی مختلف وجود دارد. از این هشت رأی، چهار رأی در دوران سنت و در دل سنت‌های دینی بزرگ شرق و غرب پدید آمده و پرورده شده‌اند، اگر چه هنوز هم طرفداران و مدافعان جدی‌ای دارند و چهار رأی دیگر در دوران تجدد و از دل رویکردهای انسان‌گرایانه متأخر سر برآورده‌اند» (ملکیان، ۱۳۸۵: ۲۰).

در این مقاله به دلیل کهن بودن مثنوی و قرار داشتن آن در دوران سنت به بررسی چهار رأی سنتی می‌پردازیم.



# ۱- گناه ۲- جدایی از امر قدسی ۳- تعلق خاطر ۴- ناهماهنگی با قانون و نظم طبیعت

## بررسی رنج‌هایی که خاستگاه آنها گناه است

### رنج آز و طمع:

کوزه‌چشم حریصان پر نشد تا صدف قانع نشد پر در نشد  
(مولوی، ۱۳۸۴: دفتر اول، ص ۲۷)

### رنج از خودبینی:

ایدو این خو تو ناموس ما ای تو افلاطون و جالینوس ما  
(همان: ۲۸)

### رنج غفلت از یاد خدا:

گر خدا خواهد نگفتند از بطر پس خدا بنمودشان عجز بشر  
(همان: ۲۹)

### رنج از قساوت قلب:

ترک استثناء، مراد مقسوتیست نی همین گفتن که عارض حالتیست  
(همان: ۲۹)

### رنج از گمان ناصحیح:

شاه آن خون از پی شهوت نکرد تو رها کن بدگمانی و نبرد  
(همان: ۳۶)



### رنج از ستیز با انبیا:

سحر را بها معجزه کرده قیاس ساحران	هر دو بر مکر پندارد اساس
موسی از استیزه را زین عصا تا آن عصا	برگرفته چون عصای او عصا
فرقیست	زین عمل تا آن عمل راهی شگرف

(همان: ۳۸)

### رنج از نفاق و دورویی:

مؤمنش خوانند جانش خوش شود	ور منافق گویی پر آتش شود
---------------------------	--------------------------

(همان: ۳۸)

### رنج از ابلیس درون:

او بظاهر واعظا حکام بود بهر این بعضی	لیک در باطن صغیر و دام بود
صحابه از رسول	ملتمس بودند مکر نفس غول

(همان: ۴۰)

### رنج از حسادت:

هرکسی کو از حسد، بینی کند	خویشتن بی گوش و بی بینی کند
---------------------------	-----------------------------

(همان: ۴۴)

### رنج از گناه:

آنزمان که می شوی بیمار تو	می کنی از جرم استغفار تو
---------------------------	--------------------------

(همان: ۵۲)

### رنج از ظلم:

آهن و سنگ ستم برهم مزین	کین دو می زاینند همچون مرد و زن
-------------------------	---------------------------------

(همان: ۶۱)



### رنج از نادانی:

عاشق رنجست نادان تا ابد خیز لاقسم بخوان تا فی کبد  
(همان: ۹۷)

### رنج همشینی نادان:

خواب بیداریست چون با دانش است وای بیداری که با نادان نشست  
(همان: ۱۹۷)

### رنج از بی ایمانی:

آن فرج آی دز ایمان درضمیر ضعف ایمان ناامیدی و زحیر  
(همان، دفتر دوم: ۲۱۹)

### رنج عشقهای صورتی:

این رهاکن عشق‌های صورتی آنچه نیست بر صورت نه بر روی سِتی  
معشوقست صورت نیست آن خواه عشق این جهان خواه آن جهان  
(همان: ۲۲۳)

### رنج شرک:

آنکه او باشد حسود آفتاب وآنکه می رنجد ز بود آفتاب  
اینت درد بی دوا کور است آه اینت افتاده ابد در قعر چاه  
نی خورشید از لب ایست او کی بر آید این مراد او بگو  
(همان: ۲۳۹)

### رنج از کینه‌ها:

میروود از سینه‌ها در سینه‌ها از ره پنهان صلاح و کینه‌ها  
بلکه خود از آدمی در گاو خر می رود دانایی و علم و هنر  
(همان: ۲۵۰)





### رنج از مهر ابله:

مهر ابله مهر خرس آمد یقین کین او مهرست و مهر اوست کین  
(همان: ۲۷۸)

### رنج اندیشه پوچ:

جمله خلقان سخره اندیشه اند زان سبب خسته دل و غم پیشه اند  
(همان: ۳۳۵)

### تحلیل رنجهایی که خاستگاه آنها گناه است

خاستگاه این رنج ها که بازتاب فعل ما هستند و می توان با عنوان رنجهای اخلاقی از آنها یاد کرد، آدمی است. آدمی به خاطر گناه و سوء استفاده از اختیار بشر، به جای اینکه نردبال کمال را طی کند، در سیری نزولی به مغاک پست حیوانیت وارد می شود. او غافلی است که غرض از آفرینش خویش را دریافته است و کوره راه ترک امر الهی را در پیش گرفته و در این راه با رنج ها و دردهایی روبرو می شود.

مولوی تمام آفت هایی را که سبب خشم الهی و رنجاندن آدمی می شود بر می شمارد. خودبینی و رعونت، داشتن عشق های مجازی، پیروی از ابلیس و نفس اماره و ... بسیاری دیگر از معایب اخلاقی و گناهان را که هم آثار دنیوی و هم آثار اخروی دارند. خداوند ضمن آیات بسیاری، آدمی را از چنین گناهایی برحذر می دارد و می ترساند. انسان نیز باید خوف الهی داشته باشد؛ خوف الهی نتیجه یقین قلبی و ایمان شهودی است. باید این رنج ها را از نعمات الهی بدانیم، چرا که سبب می شوند پرده های نادرست و ضخیم نابینایی و جهالت از هم دریده شوند و نور آگاهی و بصیرت به چشمان دل آدمی بتابد.

مولوی با برشمردن عذاب هایی که به اقوام پیشین از جمله قوم عاد و ثمود رسیده است، « می فرماید که خداوند، بدون جرم و گناه، کسی را رنج نمی دهد، چون پروردگار از ستم منزّه



است. آنچه بر ما از بلاها وارد می شود، بازتاب کارهای نادرست و عصیان خود ماست: "و ما أصابکم من مصیبه فما کسبت ایدیکم و یعفوا عن کثیر" (هر مصیبتی به شما رسید، به خاطر اعمالی است که انجام داده اید و بسیاری را نیز عفو می کند) (شوری، آیه ۳۰). خداوند خواستار رنج ماست تا به واسطه این رنج ها رحمتش را پدیدار سازد. در عین حال رنج محکی است که سره را از ناسره باز می شناساند.

### بررسی رنج هایی که خاستگاه آنها جدایی از امر قدسی است

#### رنج اشتیاق:

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق تا بگویم شرح درد اشتیاق  
(مولوی، ۱۳۸۴، دفتر اول: ۲۷)

#### رنج دوری از یار:

چون نباشد نور یارم پیش و پس من چگونه هوش دارم پیش و پس  
(همان: ۲۸)

#### رنج فراق:

از فراق تلخ میگوئی سخن هرچه خواهی کن ولیکن این مکن  
(همان: ۱۲۶)

#### رنج طلب داشتن:

آب در جو زان نمیگیرد قرار زان که آن جو نیست تشنه و آبخوار  
(همان/دفتر ۲: ۲۱۵)

#### فرجام غم عشق:

چون ترا غم شاد یا فزون گرفت روضه جنت گل و سوسن گرفت  
(همان، د/۲: ۲۴۹)



### رنج دوری از کمال :

هرگیا را کش بود میل غلا در مزیدست و حیات و در نما  
چون که گردانید سر سوی زمین در کمی و خشکی و نقص و غبین  
ور نگونساری سرت سوی زمین آفلی، حقّ لایحِبُّ الافلین  
(همان، د/۲: ۲۶۶)

### رنج دوری از پیر:

گر ز عیسی گشته ای رنجور دل هم از او صحت رسد او را مهل  
(همان، د/۲: ۲۶۷)

### سرمایه زاری:

گفت: اُدعو الله، بیزاری مباش تا بجوشد شیرهای مهرهاش  
(همان، د/۲: ۲۷۱)

### درد دل خونین:

گفت آهو دود از آن آه شد برون آه او می داد از دل بوی خون  
(همان، د/۲: ۳۰۴)

### تحلیل رنج‌هایی که خاستگاه آنها جدایی از امر قدسی است

تنهایی از نظر مولوی آن گاه پدید می آید که موجود زنده از وطن مألوف خود دور افتد. وطن روح انسان، عالم بالا بود؛ اما به واسطه گناه یا هر امر دیگری از عالم بالا به زمین هبوط کرد و از وطن اصلی دور ماند. در نتیجه تنهایی و به دنبال آن رنج پدید آمد. «مولوی از این هبوط با تمثیل نی یاد کرده؛ البته وقتی از ساحت الوهی به ساحت زمینی پا می گذاریم و کاملاً دنیوی و بشری فکر می کنیم وضعیت متفاوت می شود، یعنی اگر به جای خدا، آدمیان را در نظر بگیریم، در این صورت تنهایی درونی و بیرونی هر دو تحقق پیدا می کند و هر یک نیز به دو نوع پسندیده و ناپسند تقسیم می شوند. البته شکی نیست که تنهایی به معنای قبلی نه تنها منفی و



ناپسند نیست، بلکه حتی طی کردن دوره ای در تنهایی از جمله مقامات عرفانی محسوب می شود. از این جهت است که در عرفان به جای واژه تنهایی از خلوت استفاده می شود» (کاشفی، ۱۳۸۳: ۲۲).

مولانا مطالبی را بیان می کند که نقل حقایق مربوط به آن، در عالم دنیا امکان پذیر نیست، زیرا تعلق به مرتبه بالاتر دارد. می توان از وجود این حقایق خبر داد، اما آن را از آن مرتبه شریف به درجه مادون آن بدون تغییر ماهیت تنزل نمی توان داد، زیرا هرچه در مراتب برتر وجود است، اگر به عالم ظاهر و صورت فرود آید، به موجودات مادی و این جهانی تبدیل خواهد شد، پس خود را باید بدان نزدیک کرد پای را بر پله برتر نهاد. این رنج فرقت و هجران روح را حقیقی ترین رنج آدمی دانسته اند. «تنها رنج حقیقی عالم رنج جدایی از معشوق ازلی است. رنج بنیادین، همانا دور افتادن از نیستان وجود و از اصل خویش است که اصل همه رنج هاست. طبیعتاً هرآنچه ما را از این رنج حقیقی غافل نگاه دارد، یا به این جدایی دامن بزند و یا مانع وصال معشوق شود، آن نیز در شمار رنج حقیقی است» (دادبه، ۱۳۹۳: ۱۶۷).

#### بررسی رنج هایی که خاستگاه آن ها تعلق خاطر است

##### رنج تعلقات و آویزه های مادی:

بند بگسل باش آزاد ای پسر      چند باشی بند سیم و بند زر  
(مولوی، ۱۳۸۴، دفتر اول: ۲۷)

##### رنج از زنگار مادی:

آینه ات دانی چرا غماز نیست؟      زانکه زنگار از رخس ممتاز نیست  
(همان: ۲۸)



### رنج از بیداری حسّ مادی:

هر که بیدارست او در خوابتر      هست بیداریش از خوابش بتر  
چون به حق بیدار نبود جان ما      هست بیداری چو در بندان ما  
(همان: ۴۳)

### دنیا طلبان رنجور:

وای آن زنده که با مرده نشست      مرده گشت و زندگی از وی بجست  
(همان: ۹۰)

### رنج از قفس تن:

تن قفس شکست، تن شد خار جان      در فریب داخلان و خار جان  
(همان: ۱۰۳)

### رنج از مستی دنیوی:

مال دنیا باشد تبسم های حق      کرد ما را مست و مغرور و خلق  
فقر و رنجوری بهاست تایسند      کان تبسم دام خود را برکند  
(همان: ۱۵۲)

### رنج از اندیشهٔ معاش:

بر دل خود کم نه اندیشهٔ معاش      عیش کم ناید تو بر درگاه باش  
(همان، د/۲: ۲۱۳)

### رنج از تعلق ها:

این تعلق ها نه بی کیف است و چون      عقل ها در دانش چونی زبون  
(همان، د/۲: ۲۴۱)



### رنج عقل در آورد با حس مادی:

عقل با حسّ زین طلسمات دو رنگ      چون محمد با ابوجهلان به جنگ  
کافران دیدند احمد را بشر      چون ندیدند از وی انشقّ القمر؟!  
خاک زن در دیده حسّ بین خویش      دیده حسّ دشمن عقلست و کیش  
(همان، د/۲: ۲۵۷)

### تحلیل رنج‌هایی که خاستگاه آن‌ها تعلق خاطر است

تعلق خاطر، رنجی برخاسته از مستی و سُکر انسان در طبیعت است. او گمان می‌کند در این سرای فانی، جاوید و روین تن باقی می‌ماند، افسوس که از گذر لحظه‌ها و فنای آنها عبرت نمی‌گیرد و همچنان باده غفلت را سر می‌کشد. این داشته‌ها و بوده‌ها، در واقع نعمت هستند برای بهتر زندگی کردن در دنیا، که این نوع زیستن سعادت آخرت را نیز به همراه می‌آورد، اما تعلق خاطر و عادت به این داشته‌ها طوری که بندی و اسیر آن‌ها گردیم و از فقدانشان رنجور شویم ناپسند است.

«انسان داشته‌های خود را با بوده‌هایش خلط می‌کند. یک سلسله از امور جزء بر رُسته‌های وجود انسان، و گروهی دیگر جزء بر بسته‌های وجود انسان هستند؛ یعنی انسان چیزهایی همچون فرزند، خانه و ... را به خود می‌بندد و این داشته‌ها با بوده‌ها خلط می‌کند. این امر باعث می‌شود که انسان از فاصله عظیم بین داشته‌ها و بوده‌ها غفلت کند و داشته‌ها را همان بوده‌ها و بوده‌ها را همان داشته‌ها انگارد و به بهره و نصیب خود از موجودات قانع نباشد، در واقع کسی که داشته‌ها را با بوده‌ها خلط می‌کند، از قانون عالم‌طبیعت مبنی بر این که جهان و آنچه در آن است، پایدار نیست، بی‌خبر نیست» (ملکیان، ۱۳۸۸: ۴۷-۴۸).



## بررسی رنج‌هایی که خاستگاه آنها ناهماهنگی با قانون و نظام طبیعت است

### رنج از عدم درک باطنی:

تن ز جان و جان ز تن مستور نیست      لیک کس را دید جان دستور نیست  
(مولوی، ۱۳۸۴/دفتر اول: ۲۷)

### رنج از مهیا نشدن امور:

آن یکی خر داشت و پالانش نبود      یافت پالان، گرگ خر را در ربود  
(همان: ۲۸)

### رنج بردن در مقابله با قضا:

با قضا پنجه مزن ای تند و تیز      تا نگیرد هم قضا با تو ستیز  
(همان: ۶۴)

### رنج از دهر:

دمدمه ایشان مرا از خر فکند      چند بفرید مرا این دهر چند  
(همان: ۷۰)

### رنج و درد خاستگاهی قدسی دارند:

حق تعالی گرم و سرد و رنج و درد خوف      بر تن ما می نهد ای شیر مرد  
و جوع و نقص اموال و بدن این وعید و      جمله بهر نقد جان ظاهر شدن  
وعده ها انگیخته است      بهر این نیک و بدی کامیخته است  
(همان، د/۲: ۳۱۲)

با توجه به آنچه گفته شد می توان رنج های مثنوی معنوی را به دو نوع اصلی تقسیم بندی کرد:

### ۱- رنج های حقیقی ۲- رنج های کاذب

رنج های حقیقی که همان رنج از جدایی از امر قدسی است. روح این اسیر اندوهگین، مشتاق عالم قدس و لاهوت است و پیوسته ناله های جان گداز سر می دهد؛ این رنج ها، همان رنج



هایراستینی است که شاعران عارف، پیوسته‌انسان را به داشتن آن‌ها فرا می‌خوانند. درد طلب و سوز و نیاز است که انسان را در عقبه‌های سخت‌وصال با معشوق راستین، خارپذیر و رنج طلب ساخته است.

اما رنج‌های کاذب که می‌توان رنج‌هایی با خاستگاه گناه را در آن مجموعه گنجانده، رنج‌هایی که می‌توان آن‌ها را رنج اخلاقی نامید که رذایل و معایب شوم اخلاقی، نتایج اجتماعی را نیز به همراه دارد و مولانا در مقام یک مصلح آرمان‌اندیش که متوجه خیر اعلی است، پیوسته با چنین ناهنجاریهایی در ستیز است، علت واقعی این رنج‌ها را مارِ اماره و اژدهای نفس می‌داند. رنج‌های حاصل از تعلق خاطر را نیز که این تعلقات بیش از حد ضرورت شود، در این دسته می‌توان قرار داد.

### نتیجه‌گیری

در مثنوی، مولانادر مقام یک راوی از زبان روح سخن می‌گوید و به هدایت عقل متصل گشته به روح می‌پردازد و می‌کوشد سالک عاشق را از حجاب جسمانی و اسارت مادی عبور دهد و به عالم نور محض رساند. هدف از این سیر ارشادی، شناخت و آگاهی است. شناخت ساختار جسم به منظور چیرگی بر قوای جسمانی و شناخت منازل روح به منظور پیوستن نفس ناطقه به عالم عقول و نفوس. نخستین مرحلهٔ شناخت برای روح، رسیدن به ادراک اسارت خویش است. در مرحلهٔ بعد او درک می‌کند که چگونه در هنگام پیوستن به جسم، صفات حیوان و گیاه را دریابد و پس از آن قوهٔ عقل را. بنابراین نفس و روح را می‌شناسد و با نفس ناطقهٔ خویش دیدار می‌کند. رنج‌های روح در مسیر این شناخت و جدایی از نیستان عشق و عالم راستین و نیز جدایی از عالم ناسوت و کالبد خاکی بی‌شمار است و در هر مرحله رنج جدیدی به مبارک باد سالک می‌آید و او با شکیبایی در وادی عشق، آن رنج را تحمل می‌کند.





در این مسیر باید رنج های عاشقی با رنج های معرفتی توأم شود. لازمه پذیرش چنین عشقی عنایت الهی است. رسن عشق باید بر گردن قلب سالک افتد تا او را به هر جا خاطرخواه اوست هدایت کند.

مولانا جدا از این عشق روحانی عشق شخصی دیگری نیز در سر دارد. وجود او رنجور وجود شمس است. چرا که این شمس است که روح سرکش و آواره او را نوازش می دهد. رنج دیگری مولوی در مثنوی بیان می کند، رنج های روح از آتش افروزی های نفس اماره است. نفس لذاتی را برای آدمی شیرین می کند که عمر کوتاهی دارند.

از این رو مولانا آدمی را به جهاد و مبارزه با این دشمن دون و فرومایه دعوت می کند، تا با رنج بردن در چنین آوردی، گنج عشق الهی، نصیب روح بی قرار و عاشق گردد. بحث سرشت و طبیعت انسانی و استعداد های ذاتی او در تربیت نفس را نباید نادیده گرفت و شاعر این مسأله را به خوبی درک کرده است.

دنیای سرای رنج و محنت است و پیوسته بانگ غم، از نوای آن در گوش کائنات می پیچد. در دنیا باید فرجام اندیش بود، چرا که راه رسیدن به دوست از رنج کشی در دنیا هموار می شود. مولوی معتقد است که زندگی انسان به گونه ای است که زنجیری را از پای خود باز نکرده، زنجیر دیگری انتظار فرصت را می کشد تا به دست و پای او بسته شود.

در یک جمع بندی کلی رنج های مولانا در مثنوی را می توان در این موارد خلاصه کرد:

#### ۱- رنج های شخصی: رنج در مهار کردن نفس اماره، رنج هایی که در مقام یک

عاشق از ملامت و نیش زبان بدخواهان و حاسدان می دید و رنج دوری شمس

تبریزی، رنج شوق و رسیدن به وحدت و یک رنگی.

#### ۲- رنج های اجتماعی: رنج هایی که او در مقام من اجتماعی، در جامعه غارت زده

خویش می کشید همچون، ضعف اخلاقی و ایمانی، سالوس و تزویر ... به طور کلی درون



مایهٔ مثنوی بعد از توحید خدا، در ترک رذایل اخلاقی و دعوت به اخلاق سالم بنا بر تعالیم آسمانی اسلام است.

**۳- رنج‌های فلسفی:** مولوی فلسفه را تحقیر می‌کند و خود را شاعر نیز نمی‌داند ولی با این همه شور عشق او را هم شاعر کرده و هم فیلسوف. او در هیجان‌های خود به بیان نظریات فلسفی خود نیز می‌پردازد و استدلال می‌کند. «حدود اختیار و جبر را باز می‌گوید و سر منزل فنا را که در آن انسان جای خود را به خدا می‌دهد تصویر می‌کند و این همه گاه با اطمینان و یقین یک فیلسوف جزمی و گاه با شور و هیجان یک شاعر رمانتیک بیان می‌کند» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۲۳۹).

**۴- رنج‌های انسانی و فرا انسانی:** همان رنج دوری پرندهٔ روح در قفس جسم است که این رنج نیز با رهایی از قالب جسم و مرگ ارادی و رسیدن به وحدت و یکرنگی، پایانی جاوید می‌یابد.

**۵- رنج‌های اخلاقی:** رنج از ناهنجاری‌ها و عدم تبعیت از یک مرامنامهٔ اخلاقی در جهت ساختن مدینهٔ فاضله و آرمان شهری به دور از پتیاره‌های این جهانی می‌باشد.

#### منابع و مأخذ

- قران کریم، با ترجمه و توضیح آیت الله مکارم شیرازی (۱۳۸۴)، قم: انتشارات اسوه.
- آلیگیری، دانه (۱۳۸۷)، کمدی الهی، مترجم: محسن نیکبخت، تهران: کتاب پارسه.
- بلخی رومی (مولوی)، جلال الدین (۱۳۸۴)، مثنوی معنوی، مصحح: رینولد نیکلسون، با مقدمهٔ فروزانفر، تهران، شرکت انتشارات سورهٔ مهر.
- دادبه، اصغر (۱۳۹۲)، «رنج از دیدگاه مولانا با نگاهی به مسألهٔ شر»، پژوهشنامهٔ فلسفهٔ دین (نامهٔ حکمت)، ش ۲، صص: ۱۶۳-۱۸۸.
- رضا، فضل الله (۱۳۹۱)، «نقدها را بود آیا که عیاری گیرند»، تهران: انتشارات اطلاعات.



- رنجبر، امیر حسین (۱۳۸۱)، بودا (در جست و جوی ریشه های آسمان)، تهران: انتشارات فیروزه.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، با کاروان حله: مجموعه نقد ادبی، تهران: انتشارات علمی.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۴)، چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۵۸)، فرهنگ لغات، اصطلاحات و تعابیر عرفانی، تهران: کتابخانه طهوری.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۸)، مصیبت نامه، با تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.
- فتوحی رود معینی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران: نشر سخن.
- کاشفی، ملا حسین (۱۳۸۳)، لب لباب مثنوی، به کوشش: سید نصر الله تقوی، تهران: انتشارات اساطیر.
- لوریا، الکساندر (۱۳۷۶)، زبان و شناخت، مترجم: حبیب الله قاسم زاده، تهران: انتشارات فرهنگان.
- مشیدی، جلیل (۱۳۸۲)، کلام در کلام مولوی: درباره اندیشه های کلامی جلال الدین محمد مولوی، اراک: انتشارات دانشگاه اراک.
- ملکیان، مصطفی (۱۳۸۵)، مشتاقی و مهجوری، تهران: نگاه معاصر.
- ملکیان، مصطفی (۱۳۸۸)، «درد از کجا؟ رنج از کجا؟» (سخنی در باب خاستگاه درد و رنج های بشری)، مجله هفت آسمان، ش ۲۴، صص: ۳۱-۵۰.
- نصری، عبدالله (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات عرفان اسلامی (فارسی، انگلیسی و به عکس گروهی از پژوهشگران)، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

## بررسی جامعه‌شناسی اشعار سیمین بهبهانی با تکیه بر اشعار دفتر "جای پا"

مینو محمدی<sup>۱</sup>

### چکیده:

شعر سیمین بهبهانی انعکاس لحظه‌های زندگی فردی و اجتماعی اوست. وی به عنوان یک شاعر متعهد همواره بازتاب دغدغه‌های اجتماعی را در سرلوحه‌ی اشعار خود قرار داد و با بیانی انتقادی مسائل، مشکلات و نابهنجاری‌های عصر خویش را به چالش کشید و اعتراض و انتقاد خویش را از وضعیت حاکم نشان داد. وی در این راه رسالت خویش می‌دانست که مردم روزگار را از آنچه پیرامونشان می‌گذرد با خبر سازد. دفتر "جای پا" یکی مجموعه اشعار وی است که رابطه‌ی مستقیمی با اوضاع اجتماعی جامعه عصر او دارد. اعتراض سیمین بهبهانی در این دفتر به فقر، فساد و انحرافات اخلاقی و اجتماعی، دردها و آلام طبقات پایین جامعه و... بیش‌ترین بازتاب را در اشعار اجتماعی او در این دفتر دارد. همچنین شخصیت‌هایی که در شعر اجتماعی سیمین مطرح می‌شوند، علاوه بر این که نمودی از افراد واقعی روزگار وی هستند و از واقعیت‌گرایی، اطلاع از وضعیت گروه‌های مختلف اجتماع و مردم‌شناسی سیمین حکایت می‌کنند، به شعر او فضایی دموکراتیک را می‌بخشند که هر کس با هر شخصیتی که باشد می‌تواند به عنوان عضوی از اجتماع موضوع و دغدغه‌ی شاعر برای مطرح کردن مسائل و مشکلاتش باشد. در این مقاله سعی بر آن است تا گوشه‌ای از شعر اجتماعی او را با تکیه بر دفتر شعر «جای پا» مورد تحلیل قرار دهیم و هماهنگی آن را با روح زمانه‌ی شاعر مشخص کنیم.

**کلید واژه:** سیمین بهبهانی، شعر، اجتماع، جامعه‌شناسی

---

*Minoomohammady@gmail.com* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

1.

## مقدمه

شعر همواره در طول تاریخ ادبیات فارسی به عنوان پشتوانه‌ای فرهنگی، هنری، بازندگی و هویت ایرانی گره خورده و در تمام شئون زندگی از عروسی و عزا گرفته تا مراسم تعزیه و زورخانه‌ای و رجزخوانی و... حضوری فعال دارد؛ گاه جنبه‌ی فردی و زمانی جنبه‌ی اجتماعی پیدا کرده و زمانی بهترین وسیله‌ای برای تعلیم و تربیت بوده، گاه دستاویزی برای حاکمان و زمامداران در جهت مدح و تمجید شاعران از ایشان بوده و گاه در خدمت اقشار مختلف جامعه عمل کرده و وسیله‌ای برای بیان خواسته‌ها و یا شکواییه‌ها ی آنان بوده است.

شاملو معتقد است: «هیچ وقت نمی‌توانم تصور کنم که شعر اثر مستقیم زندگانی نباشد، یا چیزی باشد جدا از ضربه‌های زندگانی. فکر می‌کنم این صدای آن ضربه‌هاست.» (جلالی، ۱۳۸۳: ۱۱۵) از این رو ادبیات با اجتماع پیوندی تام و تمام دارد. براهنی نیز شاعر اصیل را شاعری مسئول می‌داند و معتقد است: «این مسئولیت چیزی درونی است و هرگز نمی‌توان به زور و از خارج به او تکلیف کرد. او مسئول تجربه‌های خویش است و چون تجربه‌های او در شبانه‌ترین اعصار تاریخ از متعفن‌ترین و پلیدترین عناصر و تیرگی سهم برده‌است، او نمی‌تواند خود آگاهانه و ناخودآگاهانه از پلیدی و تیرگی سخن نگوید و نکوشد از درون لایرنت تو در توی تعفن و پلیدی راهی به سوی روشنی و روز و حرکت و تحرک پیدا نکند.» (براهنی، ج ۱: ۱۳۷۱: ۲۵۶) وی همچنین معتقد است که شاعر «در اجتماع زندگی می‌کند، خوب یا بد این اجتماع متعلق به اوست و او فردی از افراد آن است و اگر تصویرگر روابط خود با اجتماع نباشد، قبل از هر چیز به خلاقیت شاعرانه‌ی خود خیانت کرده است.» (همان، ۶۵۸)

بنابراین تحلیل و بررسی آثار ادبی بر مبنای جامعه‌شناسی همواره مورد توجه منتقدان ادبی بوده است و به علت ارتباط تنگاتنگ ادبیات با اجتماع شاخه‌ای از ادبیات تحت عنوان جامعه‌شناسی ادبیات به وجود آمده است که «به بررسی رابطه‌ی اثر ادبی و ساختارهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی به منظور فهم‌پذیر کردن متن ادبی و جامعه می‌پردازد.»

(کوثری، ۱۳۷۹: ۹۶) و علاوه بر زیبایی شناسی یک اثر، شناختی از اوضاع زمانه‌ای که شاعر در آن به سر می‌برد را به مخاطب ارائه می‌دهد.

بازتاب مسائل اجتماعی در شعر متعهد ایران همواره وجود داشته و شاعران متعهد در قبال جامعه شعر خویش را محل انعکاس ناب‌ترین و عالی‌ترین احساسات اجتماعی کرده‌اند. از این میان سیمین بهبهانی به عنوان یک شاعر مردم‌گرای معاصر، شعر وی همواره بازتاب زندگی فردی، اجتماعی و سیاسی و اقتصادی بوده است. واقعیت‌گرایی، اطلاع از وضعیت گروه‌های مختلف اجتماع و مردم‌شناسی او نمودی بارز در اشعار وی دارد. بیان تأثیر و تأثرهای وی از اجتماع و نشان دادن احساسات، عواطف و دغدغه‌های خود شاعر به عنوان نمادی از هویت متعهد ایرانی و مسئولیت‌پذیر، نقش عمده‌ای را در شعر او ایفا می‌کند.

### پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی بررسی اشعار سیمین بهبهانی تحقیقاتی انجام شده که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به مقاله‌ی ذهن و زبان سیمین بهبهانی از مهدی شریفیان و اعظم پوینده‌پور، پیک نور-علوم انسانی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲، تابستان ۸۹، مقاله‌ی بررسی عناصر زندگی معاصر در شعر سیمین بهبهانی از کاووس حسنی و مریم حیدری، نشریه‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره‌ی ۲۵، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۸۵ و مقاله‌ی گرایش فمینیستی در شعر سیمین بهبهانی از مختار ابراهیمی، نشریه‌ی زن و فرهنگ، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱۶، تابستان ۱۳۹۲ اشاره کرد؛ اما در مورد جامعه‌شناسی شعر وی تا کنون تحقیق مستقلی انجام نشده، که این امر ضرورت تحقیق را می‌رساند.

### جامعه‌شناسی ادبیات

جامعه‌شناسی ادبیات از مطالعات میان رشته‌ای پژوهشگران ادبیات و جامعه‌شناسی است که در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد و در قرن بیستم "جرج لوکاج" آن را به مرحله‌ی جدیدی وارد کرد و علاوه بر لوکاج متفکرانی چون "اریش کوهلر"، "لوسین گلدمن" و "میخائیل باختین" هر یک به نوبه خود در شکل‌گیری و شکوفایی این رشته سهم بسزایی داشته‌اند. هم‌چنین این رشته از شیوه‌های نسبتاً نو در نقد ادبی است که آثار ادبی را با توجه به وضعیت زمان و مکان آن‌ها مورد مطالعه قرار می‌دهد.

از آن‌جا که ادبیات در نزد ایرانیان همواره از جایگاه والایی برخوردار است، عجین شدن آن با روح و جان مردم همواره باعث انعکاس جزئی‌ترین مسائل زندگی فردی و اجتماعی در آثار ادبی شده است. جامعه‌شناسی ادبیات می‌کوشد با روشی علمی تأثیراتی را که شاعر و نویسنده از جامعه و مقتضیات زمان می‌پذیرند و متقابلاً تأثیراتی را که آفرینش آثار ادبی آنان در امور اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به جا می‌گذارند را روشن سازد. سارتر معتقد است: «وظیفه‌ی نویسنده است که کاری کند تا هیچ کس نتواند از جهان بی‌اطلاع بماند و هیچ کس نتواند خود را از آن مبرا جلوه دهد.» (فرزاد، ۱۳۷۹: ۷۵) به گونه‌ای که حتی برخی نظریه پردازان ادبی شکل‌گیری، رشد و تکامل ادبیات هر جامعه را موقوف رشد و تکامل زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن جامعه می‌دانند و معتقدند: «در بررسی و ارزیابی ادبیات یک جامعه نباید از تغییر و تحولات اقتصادی سیاسی و اجتماعی آن جامعه غافل شد. تحولات اقتصادی و سیاسی باعث ایجاد نگرش‌ها و دیدگاه‌های جدید در بخش فرهنگی و ادبی می‌شود.» (عسگری، ۱۳۸۷: ۱۸)

آستن وارن ارتباط میان جامعه و ادبیات را در سه شاخه مورد بررسی قرار می‌دهد: «شاخه‌ی اول زمینه‌ی موروثی و محیط اجتماعی نویسنده است که به جامعه‌شناسی نویسنده، زمینه‌ی خانوادگی، مقام اجتماعی و تعهدات سیاسی وی می‌پردازد. شاخه‌ی دوم دنیایی که نویسنده درباره‌ی آن می‌نویسد که بافت اجتماعی خود اثر سروکار دارد. شاخه‌ی سوم دنیایی که اثر هنرمندان بدان راه می‌یابد که مربوط به جهان بیرونی، یعنی جامعه‌ای است که اثر ادبی متوجه آن است و نویسنده برای آن قلم زده است.» (کی گوردن، ۱۳۷۰: ۳۷)

ادبیات چون آینه‌ای تمام‌نما کثری‌ها و کاستی‌ها، خوشی‌ها و حماسه‌ها و آرمان‌ها و افتخارات یک ملت را در خود ثبت و ضبط می‌کند و «نویسنده نه تنها تحت تأثیر جامعه قرار می‌گیرد، بلکه بر آن تأثیر می‌گذارد. هنر تنها از زندگی نسخه برداری نمی‌کند بلکه به آن شکل می‌دهد. مردم ممکن است زندگی خود را طبق الگوی قهرمانان افسانه‌ی طرح ریزی کنند. آنان به اقتضای کتاب عشق ورزیده‌اند، کشته‌اند و کشته شده‌اند.» (ولک،

۱۳۷۳: ۱۰۹)

الیوت معتقد است: « تفاوت شعر با هر هنر دیگر، در این است که شعر برای مردمی که همزبان هستند ارزش دارد که برای دیگری نمی‌تواند داشته باشد....هیچ هنری به اندازه‌ی شعر لجوجانه ملی نیست.» (نوری علا، ۱۳۴۸: ۹۴)

آنچه باعث تمایز یک نویسنده و یا شاعر از مردم عادی می‌شود نوع دیدگاه و دقت و ظرافت طبع او در نوع انعکاس مسائل اجتماعی است. وارتن نخستین مورخ شعر انگلیسی ارزش ادبیات را در انعکاس این امور می‌داند و معتقد است: «حسن ادبیات در این است که ویژگی‌های عصر را به دقت ثبت می‌کند و نمودار بلیغ‌ترین و گویاترین راه و رسم هاست.» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۰۹)

از نظر برخی دیگر از پژوهشگران، ادبیات تنها نمود اجتماعی ندارد بلکه عامل و محرک اجتماعی نیز هست. « رابطه‌ی شاعر و نویسنده با محیط و جامعه‌ی او مشخص‌کننده‌ی نقشی است که ادبیات در جامعه ایفا می‌کند. اگر سلاطین با مستمری‌ها و صلوات، روحانیون با مبرات و صدقات، اعیان با تحف و هدایا از شاعر و نویسنده حمایت کنند، در این صورت، ادبیات فقط نمود اجتماعی دارد اما ادبیات عامل و محرک اجتماعی نیز هست. در این صورت، در این موارد است که شاعر و نویسنده از اوضاع ناپسند مادی و اجتماعی جامعه‌ی خویش انتقاد می‌کند و برخلاف ذوق و پسند جامعه سخن می‌گوید، با محیط خود مبارزه می‌کند و می‌کوشد که آن را تغییر بدهد.» (گریس، ۱۳۶۳: ۲۶)

### جامعه‌شناسی شعر سیمین بهبهانی

بزرگان شعر و ادب ایران چون سعدی، حافظ، مولوی و ... هیچ‌گاه از جامعه و طرح مسائل اجتماعی در شعر فروگذار نبوده‌اند. هنر به ویژه شعر متناسب و همگام با تغییر و تحولات اجتماع پیش می‌رود مثلاً «ادبیات ایران در عصر سامانیان و غزنویان همانند فرد ایرانی لباس بزم یا خفتان رزم به تن می‌کند. در قرون پنجم و ششم هجری خرقه‌ی عرفانی می‌پوشد و پس از حمله‌ی مغول و کشتار تیمور لباس عزا درمی‌گیرد و بدین ترتیب هماهنگ زمان، تحت شرایط اجتماعی به سیر و تطور خود ادامه می‌دهد.» (ستوده، ۱۳۸۱: ۹)

در عصر معاصر به ویژه با آغاز مشروطه و نیز پس از آن در دوران پهلوی به دلیل بالارفتن بینش سیاسی و اجتماعی مردم به‌خصوص روشنفکران جامعه، توجه به آوردن مضمون‌های





سیاسی و اجتماعی در شعر رواج و گسترش یافت؛ بویژه این که «جامعه‌ی ایرانی از حالت بستگی و انزوا بیرون آمد و دانست که جز او، و جز شیوه‌ی زندگی و حکومت او شیوه‌های دیگری برای زندگی و حکومت وجود دارد. از مقایسه‌ی زندگی خویش با جوامع دیگر به فکر آزادی دست یافت.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۸)

وضعیت نابه‌سامان ایران در عصر مشروطه و پس از آن در عصر پهلوی و به‌ویژه پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ بسیاری از شاعران را به واکنش در شعر واداشت؛ به طوری - که «جریان غالب شعر فارسی در سده‌ی بیستم میلادی بر پایه‌ی عقیده و آرمان اجتماعی و سیاسی روشنفکران و دانشوران شکل گرفته است.» (عابدی، ۱۳۸۸: ۹۷)

از مجموعه‌ی عواملی که شعر دوره‌ی پهلوی دوم و از آن میان شعر سیمین بهبهانی را به سوی انعکاس واقعیات اجتماعی در شعر سوق داد می‌توان به عوامل زیر اشاره کرد: با شکست حکومت رضاخان و سقوط و روی کار آمدن محمدرضا پهلوی دوره‌ای جدید در تاریخ ایران رقم خورد. آزادی‌های نسبی‌ای که وی در ابتدای روی کار آمدنش به گروه‌ها و احزاب داد «حزب‌های مردمی - به‌خصوص حزب توده - اجازه‌ی فعالیت یافتند و تعداد نشریات و مجلات وابسته به آنها، به شکل تصاعدی روبه افزایش گذاشتند. (زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۳۳) به طوری که ابتدای حکومت پهلوی دوم «کثرت حوادث مهم سیاسی از یک سو و وجود آزادی‌های نسبی از دیگر سو باعث غنی‌تر شدن اشعار سیاسی این دوره شد.» (درستی، ۱۳۸۱: ۶۶) همین امر باعث شد که بسیاری از شاعران را به ضدیت با برنامه‌ها و سیاست‌های حاکم بکشاند و در نتیجه انعکاس این مخالفت‌ها را در شعر شاهد باشیم.

کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ و سقوط مصدق به عنوان «سمبول ناسیونالیسم ایرانی» و «نام آورترین بازیگر سیاسی دوران سلطنت پهلوی‌ها»، (طلوعی، ج ۱، ۱۳۷۶: ۵۱) شاه را به سوی سیاستی خشک و استبدادی رهنمون شد و باعث درهم شکستن روحیه‌ی شاعران و روشنفکران آن عصر شد؛ به طوری که شخصیت شعر آنها انسانی بود «ایرانی، با شخصیتی اساساً درونگرا و گره‌دار، اندکی اخمو، تاریخاً شکست خورده و معترض و نمادپرداز، در جامعه‌ای کودتازده، که به دنبال آمال و پناهی دیگر می‌گشت.» (لنگرودی، ج ۱، ۱۳۹۰:

(۱۹)

پس از کودتای ۲۸ مرداد، به دلیل از دست رفتن پایگاه اجتماعی شاه در بین توده‌های مردم وی همواره سعی در اجرای اصلاحاتی برای تحکیم پایه‌های سیاسی خویش کرد؛ اصلاحات ارضی و انقلاب سفید نمونه‌هایی از اقدامات دولت در این راستا بود؛ اما با وجود تمام این اصلاحات، تغییرات مثبتی در روند زندگی مردم و اقتصاد کشور فراهم نیامد، به ویژه این که بحران اقتصادی، فقر، بیکاری و بسیاری عوامل دیگر زمینه را برای نارضایتی مردم فراهم آورد.

در این عصر، فقر، ناامنی، آشوب‌های سیاسی و اجتماعی و ده‌ها موضوع دیگر ذهن و زبان شاعران را به خود وامی‌دارد و آنان را به نوعی تعهد در شعر می‌کشاند و شعر و هنر را از جنبه‌ی هنری صرف فراتر برده و به حوزه‌ی اجتماع و گاه سیاست رهنمون می‌شود.

سیمین بهبهانی از جمله‌ی شاعران نامدار ایران است که در چنین جامعه‌ای رشد و وبال می‌یابد و در اشعار وی می‌توان نمونه‌های فراوانی از دردها و آلام اجتماعی زمانه‌ی وی را مشاهده کرد. وی در واقع یکی از منتقدان عصر خویش است که با بیانی انتقادی مسائل، مشکلات و نابهنجاری‌های عصر خویش را به چالش می‌کشد و اعتراض و انتقاد خویش را از وضعیت حاکم نشان می‌دهد و در این راه رسالت خویش می‌بیند که مردم روزگارش را از آنچه پیرامونشان می‌گذرد با خبر سازد.

شاعران مسئول و متعهد در قبال اجتماع اغلب رویدادها و موقعیت‌های شعرشان را از زندگی عادی و روزمره‌ی برمی‌گزینند. و از نظر سیمین بهبهانی آنان به دو صورت از اوضاع و احوال زمان و مکان خودشان متأثر می‌شوند: «عده‌ای آن‌ها هستند که سعی می‌کنند تأثیر خود را طوری جلوه و تجسم دهند که متقابلاً در اجتماع موثر گردد و به عبارت دیگر می‌خواهند راهی صحیح و منطقی برای ایجاد تحول در نظامی که موجب نارضایتی شده یا بالعکس برای تحکیم و تشدید قوانینی که سعادت و خرسندی آنان را تأمین می‌کند، در برابر اجتماع بکشایند. این گونه هنرمندان که بهتر است از آن‌ها به عنوان "هنرمندان مؤثر" یاد کنیم... در برابر این گروه دسته‌ی دیگری هم هستند که از بیان تأثیرات خود نتیجه‌ی لازم را نمی‌گیرند و جامعه‌ی خود را به تسلیم و رضا و بی‌قیدی یا نادیده گرفتن و ناچیز انگاشتن عوامل بدبختی، تشویق و ترغیب می‌کنند؛ و با آن‌که منشأ



تأثر آن‌ها جامعه و محیطی است که در آن زندگی می‌کنند دنیایی خیالی و فرضی و کاملاً جدا از دیگران برای خود می‌سازند و رابطه‌ی خود را به کلی با دنیای خارج قطع می‌کنند.» (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۲) وی هم چنین آرزو می‌کند در ردیف "هنرمندان مؤثر" قرار گیرد و خشنود از این است که قسمت مهم‌تر و جالب‌تر آثاری که به وجود آورده بیان دردها و نارضائیه‌های مردم بوده است. (همان، ۱۳)

سیمین در دوره‌ی اول شاعریش بخش مهمی از اشعار خویش را به بیان مفاسد اجتماعی و زندگی پرمشقت و اندوه‌بار مردم زمانه‌اش اختصاص می‌دهد و هیچ‌گاه نتوانست بی تفاوت از کنار معضلات فرهنگی و اجتماعی‌ای که گریبانگیر همعصرانش است بگذرد. مجموعه‌ی "جای پا" از جمله اشعار نخستین حیات شعری اوست که به بررسی زندگی و نابسامانی‌ها اجتماعی می‌پردازد. این دفتر شعری که در میانین سال‌های ۱۳۲۵-۱۳۳۵ سروده شده، چون آینه‌ای تمام نما مشکلات و نارسایی‌های عصر شاعر را در خود منعکس می‌کند؛ بنابراین اشعار او با رئالیسم و شیوه‌ی بیان رئالیستی در ارتباط است.

### بررسی اشعار اجتماعی سیمین بهبهانی در دفتر "جای پا"

بررسی مجموعه شعرهای اجتماعی "جای پا" را در سه محور مورد بررسی قرار داده‌ایم.

(۱) از نظر شخصیت پردازی (۲) از نظر موضوع و محتوا (۳) از نظر روایت

#### (۱) شخصیت پردازی

سیمین دفتر "جای پا" را در دو بخش سروده است و بخش اول را با عنوان "شخصیت - های واقعی" و بخش دوم را با عنوان از "خود گفتن‌ها" پرداخته است. شخصیت‌هایی که او در بخش اول دفتر شعر "جای پا" بدانان پرداخته است بسیار متعدد است و وی در بخش اشعار اجتماعی فضایی دموکراتیک را ایجاد می‌کند که هر شخصیتی از منفی‌ترین شخصیت‌ها گرفته تا عالی‌ترین شخصیت‌ها می‌توانند در آن حضور داشته باشند. این شخصیت‌ها را در دو دسته می‌توان مورد مطالعه قرار داد:

الف) شخصیت‌هایی که با عرف و اخلاق جامعه در تعارض هستند.

این شخصیت‌ها در شعر سیمین زاییده‌ی وضعیت نابه‌سامان و نابهنجار اجتماع هستند؛ که هرچند کنش و رفتار آن‌ها مورد پسند جامعه واقع نمی‌شود، اما توصیف زندگی آن‌ها در شعر سیمین و علت گرایش آن‌ها به زندگی این‌چنینی حس ترحم و شفقت را در خواننده ایجاد می‌کند. به طوری که خواننده به گونه‌ای با آن‌ها برخورد کند که گویی آن‌ها مقهور انحطاط و جبر زمانه‌ی خویشند و ریشه‌ی بروز رفتارها و اخلاقیات آن‌ها به جامعه‌ی نابه‌سامانشان بازمی‌گردد و عامل اصلی تباهی آن‌ها را در فقر و فلاکتی ببیند که جامعه آنان را دچار ساخته است.

اشعار سیمین در ابتدای شاعریش «صبغ‌ای واقع‌گرایانه داشت و شاعر به واقعیات تلخ، غم‌انگیز و حتی نفرت‌آور اجتماع توجه نشان می‌داد.» (حسین‌پور جافی، ۱۳۸۴: ۱۰۳) برخی از این شخصیت‌ها را بهبهانی گاه به صورت مستقیم با یاد کردن نام آن‌ها در شعر و حتی با اسم‌گذاری شعر با نام آن‌ها به خواننده معرفی می‌کند مثلاً شخصیت‌هایی مانند: روسپی، واسطه، جیب‌بر، رقاصه که در نگاه اول خواننده به منفی بودن شخصیت آن‌ها پی می‌برد. و برخی دیگر از این شخصیت‌ها در خود متن داستان شعرهای او نمایان می‌شوند. این شخصیت‌ها عبارتند از: گورکن در شعر (دندان مرده)، زنی که بچه‌ی نامشروع خود را

سر راه می‌گذارد در شعر (فوق‌العاده)، پسرکی که به انواع خلاف تن می‌دهد در شعر (گمشده) و توانگری که به بهانه‌ی پرداختن دیه هیچ باکی از مرگ ممنوع خود ندارد در شعر (خون‌بها).

سیمین می‌گوید: که قهرمانان شعرش «از میان صاحبان دردها انتخاب می‌شوند و من دردهایشان را با زبان خودشان شرح می‌دهم و اولین قطره‌ی اشک یا فریاد خشم را هم خود نثارشان می‌کنم.» (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۶) وی گاه شخصیت‌های مطرود و منفی شعر خویش را با آوردن دلایلی در مورد کنش و رفتار آن‌ها به گونه‌ای جلوه می‌دهد که نگاه مخاطب را در برخورد با آن‌ها عوض کند تا نه تنها با دیدی مشمئزانه با آن‌ها برخورد نکند بلکه سعی کند علت رفتار و کنش آن‌ها را در جامعه مورد بررسی قرار دهد و عمق مسئله را بشکافد و ریشه‌یابی کند.

مثلاً در شعر **"نغمه‌ی روسپی"**، آنچه باعث متأثر شدن خواننده از این شعر می‌شود به قول خود شاعر توصیف او از «روح رنجیده و آزرده‌ی زیبای او» (همان: ۱۶) است. که نمونه‌های فراوانی از این دست افراد که به خاطر فقر و فساد و اجتماع منحط روزگارشان در چنین منجلابی گرفتار شده‌اند، را به تصویر می‌کشد.

پرکس بی‌کسم و زین یاران / غمگساری و هواخواهی نیست، / لاف دلجویی بسیار زنند /  
لیک جز لحظه‌ی کوتاهی نیست. / نه مرا همسر و هم بالینی / که کشد دست وفا بر سر من /  
نه مرا کودکی و دل‌بندی / که برد زنگ غم از خاطر من. (همان، ۲۳)

در شعر **"واسطه"** نیز سیمین برای دل‌آه‌ای که دختر جوانی را اسیر هوی و هوس‌های پیرمردی می‌کند فقر و نداری و بحران مالی را دلیل می‌آورد:

مشکین غزال چشم سیه را / نزدیک خرس پیر نشاندم... / این گفتگو نرفته به پایان، بر دخترک مرا نظر افتاد: / زان شکوه‌ها که در نگهش بود / گفتی به جان من شر افتاد / ... آن گونه گشت حال که گفتم / کوبم به فرق مرد زرش را / کای ازدها بیا و زر خویش / بستان و بازده گهرش را / دیو درون نهیب به من زد / کاین زر تو را وسیله‌ی نان است / بنهفتمش به کیسه و بستم / زیرا زر است و بسته به جان است. (همان، ۳۱-۳۲)



در شعر **"دندان مرده"** نیز هدف مرد گورکن از شکافتن قبر مرده را بیرون آوردن دندان طلای مرده و فروش آن برای درمان بیماری کودکش نشان می‌دهد:

بدست آرد گر این زر می‌تواند / که سیمی در بهای او ستاند / وز آن پس کودک / بیمار خود را / پزشکی آرد و دارو ستاند / چه حاصل زین زر افتاده در گور / که کس کام دل از وی برنگیرد؟ / زر اینجا باشد و بیماری آن‌جا / به بی‌درمانی و سختی بمیرد؟! (همان، ۳۴)

در شعر **"جیب‌بُر"** نیز سیمین برای شخصیت دزد یک‌بار بی‌سروسامانی اجتماع و فقدان محبت پدر و مادر را دلیل می‌آورد:

هرگز این گونه‌ی زردی که مراست / لذت بوسه‌ی مادر نچشید / پدری ، در همه‌ی عمر، مرا / دستی از عاطفه برسر نکشید / کس ، به غمخواری ، بیدار نماند / ... گاه لرزیده ام از سردی ی دی / گاه نالیده ام از گرمی ی تیز / خفته ام گرسنه با حسرت نان / گوشه‌ی مسجد و بر کهنه حصیر. (همان، ۴۶)

و بار دیگر با طنزی تلخ از مصائب و مشکلات بعد از بیرون آمدن از زندان سخن می‌گوید: دیرگاهی است که در زندانم / بی خبر از غم ناکامی ی خویش / روز و شب همنفس زندانم / شادم از اینکه مرا ارزش آن / هست در مکتب یاران دگر / که بدان طرفه هنرها که مراست / بفزایند هزاران دگر..! (همان، ۴۸)

در شعر **"رقاصه"** در واقع سیمین اعتراض خویش را از وجود چنین شخصیت‌هایی در جامعه نشان می‌دهد و به نوعی درخواست کمک و یاری از سوی اقشار مختلف جامعه را طلب می‌کند:

کیست؟ بگوئید! از شما چه کسی هست / تا ز خراباتیان مرا برهاند / زندگیم را ز نو دهد سامان / دست مرا گیرد و به راه کشاند؟ (همان، ۷۷)

تمام شخصیت‌های منفی شعر سیمین شخصیت‌هایی واقعی هستند. و آن‌چه شعر وی را از شعر دیگر شاعران متعهد و جامعه‌گرای عصر او متفاوت می‌سازد توجه وی به همین شخصیت‌های منفور و مطرود اجتماع است و تم اصلی داستان شعرهای سیمین با چنین شخصیت‌هایی، درد و رنج و فقر و محرومیت و نابه‌سامانیهای اجتماعی است. تمام



شخصیت‌های یاد شده در شعر سیمین از نظر او بالفطره افراد بدی نیستند بلکه او در پس ظاهر آزار دهنده‌ی آن‌ها روحی درمند و آزرده از نابرابری‌های اقتصادی و اجتماعی را می‌بیند. و اصلاح زندگی آنان را در سر می‌پروراند و در این راه از همنوعان عصر خویش طلب یاری و کمک دارد.

ب) شخصیت‌هایی معمولی در اجتماع که از متن توده‌های مردم برخاسته‌اند. توصیفاتی هم که سیمین از این شخصیت‌ها بیان می‌کند عموماً با یک معیار کلی و شناخته شده می‌باشد که عبارت است از: فقر، بی‌پناهی، محکوم و مهقور شرایط اجتماعی بودن و سبک زندگی مشترک و هم چنین داشتن دغدغه‌ی مشترک اغلب شخصیت‌ها در مورد وضعیت وخیم اقتصادی و پایین بودن سطح درآمد آن‌هاست.

این شخصیت‌ها در شعر سیمین عبارتند از: چنگی دوره‌گرد در شعر (سرود نان)، دهقانان در شعر (به سوی شهر)، گارگران و کودکان کارآموز در شعر (هدیه‌ی نقره)، معلم و شاگرد، کارمند، مبارزان و قهرمانان ملی در شعر (افسانه‌ی زندگی) و شخصیت مادر در شعرهای (میراث، آغوش رنج‌ها، بستر بیماری، فرشته‌ی آزادی، زن در زندان طلا، ای زن و شعر آنجا و اینجا) ویژگی عمده‌ای که بیش از همه در این شخصیت‌ها خودنمایی می‌کند تلاش برای نجات از فقر و محرومیت است.

چنگی دوره‌گرد در شعر "**سرود نان**" خود را به شکل جاجی فیروز درمی‌آورد تا هزینه‌ی زندگی‌اش را تأمین کند:

این منم پیک نوبهار منم / که به شادی سرود می‌خوانم - / لیک آهسته نغمه‌اش می‌گفت: / که نه از شادیم.. پی نانم! (همان، ۲۶)

و در شعر "**به سوی شهر**" که نوعی اعتراض به سیاست‌های دولت در قبال رعیت است یعنی همان نظام ارباب رعیتی، در واقع اعتراض به ظلم و ستم به رعیت و در پی آن مهاجرت و آوارگی روستاییان به شهر و سرنوشت پر ابهام پیش روی آن‌هاست.

"مالک" رسید و برد از او سهمی / وز بهر او چه ماند؟ نمی‌داند / اما یقین به موسم یخبندان / اهل و عیال گرسنه می‌ماند. (همان، ۶۷) وی در ادامه به راهی شدن دهقان و خانواده‌اش



برای یافتن کار به شهر، که یکی از عمده‌ترین مشکلات فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ی ماست، اشاره می‌کند.

فردا سه رهنورد ره خود را/ سوی امیدگمشده پیمودند/ این هر سه رهنورد اگر پرسى- / دهقان و همسر و پسرش بودند:/ درپیش سرنوشت پر از ابهام/ در پی، غم گذشته‌ی محنت‌بار/ شش پای پینه بسته‌ی بی‌پاپوش/ می‌کوفت روی جاده‌ی ناهموار. (همان، ۶۸)

در شعر **"هدیه‌ی نقره"** از کارگران بیچاره‌ای یاد می‌کند که بر اثر فضای کاری نامناسب دچار بیماری می‌شوند و از ترس این که مبادا کار خود را از دست بدهند و بیکار شوند، بیماری خود را مخفی می‌کنند:

سایه‌ی ترسى به چهرى نقش بست:/ "وای! اگر دانند از بیماریم،/ کودکان را از کجائى برم/ روزگار تنگى و بیکارىم؟" (همان، ۷۱) و در ادامه از کودکان کار یاد می‌کند که همواره در اجتماع فراوانند و مسائل و مشکلات خاص خود را دارند. و از طبیعی‌ترین حق انسانی‌شان محرومند: دیده‌ام آن طفل کارآموز را/ با رخ در کودکى پژمرده‌اش/ گاه هم- چون اخگرى سوزان شود/ چهر، از استاد سیلى خورده‌اش. (همان)

در شعر **"معلم و شاگرد"** معلم همدرد با شاگردش با او همنوا می‌شود که: ما دو زاییده‌ی رنج و دردیم/ هر دو بر شاخه‌ی زندگانی/ برگ پژمرده از باد سردیم. (همان، ۸۶)

در شعر **"افسانه‌ی زندگی"** شخصیت مبارزان و قهرمانان و شهدای ملی ایران را در جریان اشغال ایران توسط متفقینو سیطره‌ی بیگانگان در ایران و زجرکشیدن و تسلیم نشدنشان در مقابل دشمن را یادآوری می‌کند.

دیدم آن رنج‌ها که ملت من/ می‌کشد روز و شب ز دشمن خویش / دیدم آن نخوت و غرور عجیب/ که نیارد فرود گردن خویش/ دیدم آن قهرمان که چندین بار/ زیر بار شکنجه رفت از هوش/ لیک آرام و شادمان جان داد/ مهر نگشوده از لب خاموش... (همان، ۳۶)

در شعر **"کارمند"** شخصیت کارمندی معمولی را بیان می‌کند که با هزار خون دل خوردن، جور و ستم رئیس و فرومایگان را تحمل می‌کند و در حالی که غرورش شکسته





و پایمال سفلگان و ناکسان شده دم بر نمی آورد تا به قول خودش: که دانسته بودم که نان خواهد از من / زن خسته‌ای کودک بی گناهی. (همان، ۱۰۴) کارش را از دست ندهد. شخصیت **"زن و مادر"** که در چند شعر سیمین شخصیت زن و مادر ایرانی به صورت هایی مختلف نشان داده شده است. از جمله: خانواده‌دوست، روشنفکر، اهل آزادی و استقلال، امیدوار به آینده و فداکار و ایثارگر و...

مثلاً در شعر **"میراث"** شخصیت زن در سیمای مادری ترسیم شده که عشق و آرزوهایش بر باد رفته و جز کینه چیزی برای به میراث نهادن به فرزندش ندارد. (همان، ۹۱) شعر **"آغوش رنج‌ها"** گذشته‌ی پر از درد و رنج مادری است که از زندگی حاصلی جز غم و رنج نداشته و آینده نیز جز سیاهی چیزی برای او به ارمغان ندارد. (همان، ۹۸) و فقط انگیزه‌ی او از ادامه‌ی زندگی فرزندانش است: کودکان عزیز و دل‌بندم / زندگانی مراست بار گران؛ / لیک با منتش به دوش کشم / که نیفتد به شانه‌ی دگران. (همان، ۹۹) شعر **"فرشته‌ی آزادی"** شخصیت مقاوم و تسلیم ناپذیر زن ایرانی را در مقابل جور و ستم و استثمار بیگانگان بر سرزمینش را نشان می‌دهد که با وجود آن که فرزندش را در راه آزادی وطن داده است اما شکیبایی می‌کند و پایداری و استقامت خود را ادامه می‌دهد. (همان، ۱۱۱)

شعر **"بستر بیماری"** سیمین شخصیت زنی روشنفکر را نشان می‌دهد که با وجود تمام غم‌ها و رنج‌ها از درد و رنج مادران اجتماع خویش نیز غافل نیست و همین امر او را آزار می‌دهد:

زین رنج می‌برم که چرا چون من / محکوم این نظام فراوان است / بندی که من به گردن خود دارم، / دیگر سرش به گردن ایشان است. (همان، ۱۲۱) اما سیمین در پایان این امیدواری را به زنان جامعه‌ی خویش می‌دهد که بالاخره از بند غم و رنج‌ها رها می‌شوند. و آینده‌ی زنان وطنش را روشن و امیدبخش می‌بیند. فردا گل امید بروید باز / در قلب دردمند شما، دانم / گیرم درخت رنگ خزان گیرد / تا ساقه هست ریشه نمی‌میرد. (همان، ۱۲۲)



در شعر "زن زندان طلا" سیمین شخصیت زنی اشرافی را نشان می‌دهد که در ناز و نعمت زندگی می‌کند اما همانند دیگر زنان اجتماعش آزادی و استقلال ندارد و همسرش او را در ردیف دیگر ابزار و وسایل زندگی می‌داند. سیمین از زبان چنین زنی فریاد اعتراض برمی‌آورد: مرا عار آید از کاخی که در آن/ نه آزادی نه استقلال دارم/ مرا این عیش از اندوه خلق است/ ولی-آوخ-زبانی لال دارم/ نه تنها مرکب و کاخ بزرگان/ میان دیگران ممتاز باید.../ زن اشراف ملک است و این ملک/ ظریف و دلکش و طناز باید. (همان، ۱۲۵)

در شعر "ای زن" ضمن این که از شخصیت فداکارانه و ایثارگرانه‌ی زن ایرانی یاد می‌کند (همان، ۱۲۸) ابراز می‌دارد که او تنها، وسیله‌ای برای عاشقی و شیدایی نیست بلکه زن دانا و خردمند زینت‌فزای مجمع مردان است (۱۲۹) و به این باور رسیده است که زن ایرانی با خودآگاهی و سربلندی لیاقتی بالا دارد که می‌تواند حاکم بر سرنوشت خویش باشد: امروز سربلندی و از امروز/ صد ره فزون به موسم فردایی/ این سان که در جبین تو می‌بینم/ کرسی‌نشین خانه‌ی شورایی/ بر سرنوشت خویش خداوندی/ در کار خویش آگه و دانایی. (همان، ۱۳۰) آنچه در نگاه سیمین به زن و مادر ایرانی مهم است این است که او معتقد است که «اگر در جامعه‌ای شرایط نامساعدی حکمفرما باشد گمان می‌کنم که زن و مرد هر دو به یک اندازه گرفتار رنج باشند. دلیلی نیست که زنان را مظلوم‌تر و ستم‌کشیده‌تر قلمداد کنیم.» (ابومحسوب، ۱۳۸۷: ۶۰-۶۱).

دفتر شعری "جای پا" که در دو بخش سروده شده است سروده‌های بخش اول به سروده‌های اجتماعی سیمین اختصاص دارد که از مجموع ۲۴ سروده ۲۰ سروده‌ی آن اجتماعی است و ۸۳٪ مجموع اشعار را به خود اختصاص می‌دهد.

تعداد شخصیت‌های منفی و ناسازگار با عرف جامعه در شعر او ۸ شخصیت است و تعداد ۸ شعر را به خود اختصاص می‌دهد و تعداد شخصیت‌هایی که از متن توده‌های مردم برخاسته‌اند نیز ۷ شخصیت است اما تعداد اشعاری که به آنها اختصاص داده شده ۱۲ شعر است. بیشترین بخش شخصیت‌ها به شخصیت زن و مادر اختصاص داده که ۶ شعر را شامل



می‌شود؛ به طوری که شخصیت‌های منفی ۴۰٪ و توده‌ی مردم ۳۰٪ و شخصیت زن و مادر در شعر او ۳۰٪ مجموع اشعار را به خود اختصاص می‌دهد.

## ۲) از نظر موضوع و محتوا

شعر اجتماعی شعری مفهومی است و هدف عمده‌ی شاعر از این شعر روشنگری اجتماعی است. آنچه بیش از همه در این نوع شعر مورد توجه قرار می‌گیرد توجه به این مطلب است که شاعر چه می‌گوید؟ توجه به این امر باعث پررنگ شدن نقش محتوا و درون‌مایه به عنوان اصلی اساسی شعر اجتماعی می‌شود؛ اما گاه توجه افراطی به این امر باعث شعار زدگی در شعر اجتماعی می‌شود. به نظر زرین کوب «شعر نو اجتماعی باید از حس مسئولیت اجتماعی سرچشمه بگیرد و این حس مسئولیت باید واقعی و با روح و جان شاعر درآمیخته باشد و گرنه غیر اصیل است. و شعری است بی‌ارزش و بی‌تأثیر. بنابراین در شعر اجتماعی مسائل روز مطرح نیست. شاعر باید حس و درک اجتماعی خود را تبدیل به شعر کند و آن را بیان نماید.» (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۲۴)

محتوی و درون‌مایه‌ی اشعار سیمین بهبهانی در دفتر "جای پا" را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: الف) اشعار غیر اجتماعی که بیشتر افکار و دلخواسته‌های شخصی وی هستند و ب) اشعاری که جنبه‌ی اجتماعی و واقع‌گرایانه دارد و باعث پیوند شعر او با ادبیات و شعر رئالیستی می‌شود. چرا که «ادبیات رئالیستی طبعاً موضوع خود را جامعه‌ی معاصر و ساخت و مسائل آن قرار می‌دهد: یعنی چنین جامعه‌ای وجود دارد و اثر ادبی را مجبور می‌سازد که به بیان و تحلیل پردازد.» (سید حسینی، ۱۳۵۷: ۱۵۸) در این نوع از شعر رئالیستی هیچ چیز اعم از زشت یا زیبا از دیدگان شاعر یا نویسنده پنهان نمی‌ماند. پرداختن به زندگی طبقات پایین جامعه و انتقاد به زندگی مشقت‌بار توده‌های مردم، فقر، بیکاری، گرسنگی و... موضوعات اصلی شعرا اجتماعی و از جمله شعر سیمین را تشکیل می‌دهد.

از مجموع ۲۰ شعر اجتماعی سیمین، محتوا و درون‌مایه ۸ شعر (نغمه‌ی روسپی، واسطه، جیب‌بر، رقاصه، دندان طلا گمشده، فوق العاده و خون بها) به طور مستقیم انحرافات اخلاقی، فرهنگی و اجتماعی را در خود منعکس می‌کند، البته سیمین موضوع فقر و بحران اقتصادی را به عنوان دلیلی اصلی برای مفساد اخلاقی و فرهنگی جامعه نیز مطرح می‌کند و



این اشعار در واقع از یک سو اشاره‌ای مستقیم به وضعیت سیاه جامعه ایران در عصر پهلوی دوم دارد و از سویی دیگر نوعی اعتراض بهبهانی به وضعیت موجود جامعه و آگاهی دادن به مخاطب است تا او را از رخوت و جمود و انحطاط پیرامونش آگاه سازد.

در شعر سیمین توجه به کانون خانواده، از اهمیت والایی برخوردار است به طوری که در اشعار اجتماعی او در این دفتر جلوه‌نمایی می‌کند پدر به عنوان رکن اصلی خانواده همواره به دنبال راهی برای سیر کردن زن و فرزندان خویش است و بخشی از اشعار او را همین دغدغه‌ی کسب درآمد تشکیل می‌دهد؛ به طوری که درون مایه‌ی ۵ شعر (سرود نان، به سوی شهر، هدیه‌ی نقره، معلم و شاگرد، کارمند) را نابه‌سامانی و بحران اقتصادی، فقر و تهیدستی افراد و طبقات پایین اجتماعی به خود اختصاص می‌دهد. و در ضمن این محتوا سیمین به موضوع کار کودکان و مشکلات نظام اداری کارمندان دون پایه هم اشاره می‌کند.

و محتوای تنها یک شعر (افسانه‌ی زندگی) بعد از بیان موضوعات فردی به موضوع اجتماعی مبارزان و قهرمانان ملی پرداخته‌شده و درون مایه‌ی کلی ۶ شعر (میراث، آغوش رنج‌ها، فرشته‌ی آزادی، بستر بیماری، زن در زندان طلا، ای زن) در مورد زن و مادر است. در این ۶ سروده سیمین علاوه بر درد و رنج‌هایی که زنان ایرانی در زیر بار زندگی تحمل می‌کنند از موضوعات متعدد دیگری نیز یاد می‌کند:

- گاه شاهد از دست دادن عشق و امید خود است و به همین دلیل کینه‌جوست. (در شعر میراث)

- گاه مادری خسته و رنجور از محنت ایام است. (در شعر آغوش رنج‌ها)

- گاه مادری نستوه و مبارز است که در عزای فرزند از دست رفته‌اش در راه آزادی وطن بیقراری نمی‌کند. (در شعر فرشته‌ی آزادی)

- گاه زنی آگاه از وضعیت هموعان خویش و آشنا به درد و غم آنان است. (شعر بستر بیماری)

- گاه رفاه و آسایش ظاهری او را خرسند نمی‌سازد و خواهان استقلال و اعتلای روحی است. (در شعر زن در زندان طلا)

و باز هم در نگاهی روشنفکرانه، شخصیت زن ایرانی به این بلوغ می‌رسد که به تفکرات سنتی در مورد زن پشت پا زده، و به این بینش می‌رسد که حاکم بر سرنوشت خویش باشد. (در شعر ای زن)

البته به درون‌مایه‌های شعر سیمین ایراداتی وارد کرده‌اند عابدی معتقد است: «هدایت یک‌باره و مستقیم شعر به سوی انعکاس تصویری پیرامون، و تنها در آرزوی برانگیختگی عاطفی مخاطب از سروده‌ها، برای شعرها تنها یک هدف و یک منظور را مقرر می‌سازد، و آن کارکرد اجتماعی است. در حالی که تکیه بر مفاهیم اخلاقی و شعر اخلاق‌گرایانه، سبب می‌شود تا کفه‌ی وجه عاطفی و خیال‌انگیزی شعر محدود گردد.» (عابدی، ۱۳۷۹: ۵۸) در مجموع شعر سیمین دارای درون‌مایه‌ای عاطفی و احساسی است و از آنجا که عواطف و احساسات خواننده را درگیر موضوع می‌کند زیبا و مؤثر است. و خواننده را به واکنش وامی‌دارد. به طوری که درصد فراوانی موضوع و درون‌مایه‌ی شعر او در این دفتر به این ترتیب است: فقر و بحران اقتصادی ۲۵٪، انحرافات اخلاقی و اجتماعی ۲۰٪، انحرافات اخلاقی-اجتماعی ناشی از فقر ۲۰٪، مادر ۳۰٪، مبارزان و قهرمانان ملی ۵٪.

### ۳. از نظر روایت

«روایت، نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی است، به نحوی که ارتباطی بین آن‌ها وجود داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۰) هر نویسنده یا شاعر راه و روش مخصوصی را برای بیان خود برمی‌گزیند. «روایت در شعر سیمین به دو گونه خود را نشان می‌دهد: ۱- بیان یک حادثه ۲- بیان یک گفتگو. شکل اول روایت اغلب در حکایت‌های سنتی و هم‌چنین در داستان‌های رئالیستی معاصر دیده می‌شود و شکل دوم نیز در مکتب وقوع سابقه داشته که به آن "واقع‌گویی" نیز اطلاق می‌کرده‌اند.» (ابومحسوب، ۱۳۸۷: ۳۸۱) ابومحسوب روایت اغلب شعرهای سیمین در دفتر جای پا را از نوع روایت رئالیستی می‌داند. زیرا از نظر او این اشعار جنبه‌ی گزارش حادثه را پیدا کرده‌اند. (همان، ۳۸۲)

سیمین در اغلب اشعار اجتماعی‌اش همزاد پنداری می‌کند و این همزاد پنداری ناشی از حس تعهد و مسئولیت وی در بیان مشکلات جامعه است. وی از زبان خود شخصیت‌ها شروع به روایت می‌کند. نوع بیان و اطلاع کامل او از وضع و حال شخصیت‌ها باعث تأثیر

بیشتر در مخاطب می‌شود به گونه‌ای که انگار خود شخصیت با مخاطب سخن می‌گوید. او همانند بازیگری عمل می‌کند که از عهده‌ی نقش‌هایش خوب برمی‌آید علت آن هم شاید این باشد که او یک ویژگی خاص شخصیت‌ها را روایت نمی‌کند بلکه به کنش عمومی هر طبقه‌ی اجتماعی می‌پردازد. و در هر نقشی که می‌پذیرد زبانی متناسب با آن نقش را برای روایت از زبان خودش انتخاب می‌کند چه این نقش شخصیت یک زن باشد، و چه شخصیت یک مرد.

مثلاً در شعر "زن در زندان طلا" سیمین خود را به شکل زنی اشرافی می‌نماید و از مشکلات خود سخن می‌گوید: مرا زین چهره‌ی خندان مبینید/ که دل در سینه‌ام دریای خون است/ به کس این چشم پرنازم نگوید/ که حال این دل غمدیده چون است. (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۲۳)

و یا در شعر کارمند: تو را دانم ای زن گرفتار گزند/ پناهی نداری مگر بازوانم/ دریغا! از این ماجرا شرمگینم/ که خود بی‌پناهم، که خود ناتوانم.../ چه دردی است آوخ چه درد گرانی/ پی لقمه‌ای نان به هر سو دویدن!... (همان: ۱۰۲)

شعرهایی چون: نغمه‌ی روسپی، واسطه، جیب بر، فوق‌العاده، میراث، آغوش رنج‌ها، کارمند، معلم و شاگرد، بستر بیماری، زن در زندان طلا از نوع شعرهایی هستند که روایت سیمین در بیان آن‌ها علاوه بر رئالیستی بودن از نوع همزاد پنداری است.

- گاه بیان او روایی و داستان گونه است، سیمین به عنوان دانای کل، ماجراها و وقایع را از زبان خودش روایت می‌کند. و یا این که به شرح و توصیف چیزی می‌پردازد. شعرهایی چون: سرود نان، افسانه‌ی زندگی، دندان مرده، به سوی شهر، هدیه‌ی نقره، رقاصه، خون - بها، فرشته‌ی آزادی، گمشده، ای زن از این نوع روایت هستند.

مثلاً در شعر سرود نان در حکم راوی‌ای است که داستانی را گزارش می‌کند: پای کوپان و دست افشان شد/ دل‌قک جامه سرخ چهره سیاه/ تا پیشیزی ز جمع بستاند/ از سر خویش برگرفت کلاه. (همان، ۲۶) و یا در شعر دندان مرده با توصیفاتی دقیق ماجرای را از زبان خودش بیان می‌کند: دو دل، لرزان، هراسان، چهره پر بیم/ به گور سرد وحشت‌زا نظر دوخت:/ شرار حرص آتش زد به جان، طمع در خاطرش صد شعله افروخت... / به

نرمی زیر لب تکرار می‌کرد سخن‌های عجیب "مرده‌شو" را/ که: با این مرده، دندان طلا هست/ نمایان بود چون می‌شستم او را (همان، ۳۹-۴۰)

سیمین شخصیت‌های اشعارش را آن گونه که می‌بیند، روایت می‌کند. تک صدایی در بیان شعر نیز همانند دیگر اشعار سنتی ویژگی دیگر شعر سیمین در اشعار اجتماعی او در دفتر جای پاست؛ اما این صدا از زبان شخصیت‌های متفاوت بیان می‌شود. وی در هر دو حالت روایتش چه همزاد پنداری و چه روایت داستانی و گزارش‌گونه‌اش به درون ذهن شخصیت‌ها وارد نمی‌شود و ذهنیات آنها را بازگو نمی‌کند. گویی وی یک شاهد عینی است که صحنه‌ها و کنش‌ها را می‌بیند و آن‌ها را شرح می‌دهد.

### نتیجه‌گیری:

سیمین به عنوان یک شاعر متعهد، در واقع یکی از منتقدان عصر خویش است که با بیانی انتقادی، مسائل، مشکلات و نابهنجاری‌های عصر خویش را به چالش می‌کشد و اعتراض و انتقاد خویش را از وضعیت حاکم نشان می‌دهد و در این راه رسالت خویش می‌بیند که مردم روزگارش را از آنچه پیرامونشان می‌گذرد با خبر سازد. با مطالعه‌ی تاریخ اجتماعی و فرهنگ ایران در عصر پهلوی دوم یعنی زمان مقارن با سروده‌های او در دفتر جای پا درمی‌یابیم که او در این راه تا حدودی موفق عمل کرده است و سعی کرده است تا ذره‌ای از کثرت‌ها و ناراستی‌های اجتماعی، فقر و نابه‌سامانی‌های اقتصادی، و دردها و آلام زنان و مادران ایرانی و خصوصیات اجتماعی آنان را با نگاهی واقع‌گرایانه مورد بررسی قرار دهد. وی بخش اول این دفتر را به مفاهیم و مضامین اجتماعی اختصاص می‌دهد. دغدغه‌ی اصلی سیمین مشکلات و دردهای اقشار مظلوم و ستمدیده و افراد طبقات پایین اجتماع است. فقر و بحران اقتصادی بیشترین موضوع اشعار او را تشکیل می‌دهد و موضوع زن و مادر و سپس انحرافات اخلاقی و اجتماعی به ترتیب در مراتب بعدی شعر او مورد توجه هستند. برخی از شخصیت‌هایی را که در سروده‌هایش خلق می‌کند افرادی هستند که تا زمان سیمین در مورد مسائل و مشکلات آن‌ها سخنی به میان نیامده بود و از این لحاظ در نوع خود بی‌نظیر است. سیمین یک فضای دموکراتیک را در شعرش خلق می‌کند که همه حتی روسپی و رقصه و جیب‌بر نیز بتوانند مسائل و مشکلات اجتماعی خود را بازگو کنند. هرچند که با



صدا و روایت خود سیمین این امر تحقق می‌پذیرد. تنوع شخصیت‌ها و نوع روایت سیمین هم از زبان خود شخصیت‌ها و هم به صورت قصه گویی و داستان سرایی باعث ایجاد صمیمیت و کشش در مخاطب برای همراهی و هم‌فکری با شاعر می‌شود.





## منابع

- ابومحسوب، احمد. (۱۳۸۷) گهواره‌ی سبز افرا (زندگی و شعر سیمین بهبهانی)، تهران، نشر ثالث، چاپ دوم.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلادرمس (در شعر و شاعری)، جلد اول، تهران: ناشر نویسنده.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۷۰)، جای پا، تهران: انتشارات زوار، چاپ چهارم.
- جلالی، بهروز (۱۳۸۳)، فناری به روایت سوم، تهران: نشر روزگار.
- حسین پور جافی، علی (۱۳۸۴)، جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران: امیرکبیر، چاپ اول.
- درستی، احمد (۱۳۸۱)، شعر سیاسی در دوره‌ی پهلوی دوم، تهران: انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳)، چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث، چاپ اول.
- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸)، چشم انداز شعر نو فارسی، تهران: انتشارات توس.
- ستوده، هدایت‌الل (۱۳۸۱)، جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی، تهران: آوای نور.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)، تهران: نشر سخن.
- طلوعی، محمود (۱۳۷۶)، بازیگران عصر پهلوی، (از فروغی تا فرو دست) جلد اول، تهران: نشر علم، چاپ چهارم.
- عابدی، کامیار (۱۳۸۸)، برگ‌هایی از تاریخ بی‌قراری ما (چهل گفتار در شناخت و تحلیل شعر و ادب معاصر) تهران: نشر ثالث، چاپ اول.
- ..... (۱۳۷۹)، ترنم غزل (بررسی زندگی و آثار سیمین بهبهانی)، تهران: نشر کتاب نادر.
- عسگری، عسگر (۱۳۸۷)، نقد اجتماعی رمان معاصر، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- فرزاد، عبدالحسین (۱۳۷۹)، درباره‌ی نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: نشر قطره.
- کوثری، مسعود (۱۳۷۹)، تأملاتی در جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: باز.
- کی گوردن، والتر (۱۳۷۰)، مقاله‌ی: درآمدی بر نقد ادبی از دیدگاه جامعه‌شناسی. ترجمه دکتر جلال سخنور، ادبستان: شماره‌ی بیست و سوم، صص ۳۹-۳۷



- گریس، ویلیام ج. (۱۳۶۳)، ادبیات و بازتاب آن، ترجمه‌ی بهروز عزب دفتری، تهران، انتشارات آگاه، چاپ اول.
- لنگرودی، شمس (۱۳۹۰)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول، تهران، نشر مرکز، چاپ ششم.
- میر صادقی، جمال. میر صادقی، میمنت (۱۳۷۷)، واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، تهران، کتاب مهناز، چاپ اول.
- نجاتی، غلامرضا (۱۳۷۱)، تاریخ سیاسی بیست و پنج ساله‌ی ایران، جلد اول، تهران، موسسه‌ی خدمات فرهنگی رسا، چاپ سوم.
- نوری‌علاء، اسماعیل (۱۳۴۸)، صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، سازمان انتشارات بامداد، چاپ اول.
- ولک، رنه (۱۳۷۳)، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نشر نیلوفر.

## دلالت‌های کلاسیسیسم در قابوس‌نامه

مینو محمدی<sup>۱</sup>

پارسا یعقوبی جنبه‌سرای<sup>۲</sup>

### چکیده:

کلاسیسیسم از جمله مکتب‌های ادبی در اروپاست که به بررسی آثار طراز اول در هر کشوری می‌پردازد و دارای شاخصه‌ها و ویژگی‌های خاصی است که قابل تعمیم به بسیاری از آثار، در ایران و جهان است. این مکتب ادبی در ایران با تعداد فراوانی از آثار نظم و نثر ما، هم از نظر ادبی و هم زبانی قابل تطبیق است. قابوس‌نامه نیز از جمله‌ی این متون است که دلالت‌های مکتب کلاسیسم را به وضوح می‌توان در آن مشاهده کرد. این کتاب که از جمله‌ی آثار تعلیمی در زبان و ادبیات فارسی ایران در قرن پنجم و موضوع آن پند و اندرز عنصرالمعالی کیکاوس بن اسکندر به فرزند خود گیلانشاه است با داشتن ویژگی‌هایی چون خردگرایی، آموزندگی، عینیت‌گرایی، نظم، کلی‌گرایی و نفی فردیت و... در ردیف آثار طراز اول ادبیات کلاسیک ما است. در این تحقیق بر آنیم تا ویژگی‌ها و شاخصه‌های این مکتب را در آن جستجو کرده و فلسفه و شاخصه‌های محوری فکری و زبانی آن را که با این مکتب همسویی دارد، را نشان دهیم.

**کلید واژه:** کلاسیسیسم، قابوس‌نامه، شاخصه‌های کلاسیک، عنصرالمعالی

<sup>1</sup> [Minoomohammady@gmail.com](mailto:Minoomohammady@gmail.com)

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

<sup>2</sup> [P.yaghoobi@uok.ac.ir](mailto:P.yaghoobi@uok.ac.ir) دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

## مقدمه

کلاسیسیسم از جمله مکاتب ادبی جهان است که از نیمه‌ی دوم قرن شانزدهم آغاز و حتی تا پایان قرن هجدهم ادامه داشت. «کلمه کلاسیک به معنی وسیع خود، به تمام آثاری که نمونه‌ی ادبیات کشوری شمرده می‌شود و مایه‌ی افتخار ادبیات ملی آن کشور اطلاق می‌گردد.» (سید حسینی، ۱۳۵۷: ۱۵) گاه برخی از آثار ادبی از ویژگی‌های کلی و عمومی‌ای برخوردارند و جهان‌بینی کلی و فراگیری را برای بشریت ارائه می‌کنند که برای تمام زمان‌ها و مکان‌ها حائز اهمیت است که از جمله‌ی این آثار به نمونه‌های فراوانی در تاریخ نظم و نثر ایران می‌توان اشاره کرد. قابوس‌نامه از جمله‌ی این آثار است که توسط عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر برای فرزندش گیلانشاه در قرن پنجم (ه.ق) نوشته شد. این کتاب که در چهل و چهارفصل تدوین شده است، نصایحی جامع را برای زندگی و حیات بشر در تمام زمان‌ها ارائه می‌کند. این کتاب به دلیل اهمیتی که در تاریخ نثر ایران دارد همواره مورد توجه و اقبال قرار گرفته و در اقصی نقاط ایران و جهان به طبع رسیده است.

## پیشینه‌ی تحقیق

هر چند در زمینه‌ی قابوس‌نامه تحقیقاتی صورت گرفته است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به مقاله‌هایی چون: مقاله‌ی اندرزهای عنصرالمعالی در قابوس‌نامه و مقایسه آن با نظرات تربیتی ژان ژاک روسو از احمد خاتمی و غلامرضا رفیعی، نشریه‌ی پژوهش‌نامه‌ی ادبیات تعلیمی (پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی) دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۱۲، زمستان ۱۳۹۰، مقاله‌ی مضامین مشترک قابوس‌نامه و آثار سعدی از جلیل نظری، نشریه‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره‌ی ۱۷، شماره‌ی ۲ (پیاپی ۳۴)، بهار ۱۳۸۱، مقاله‌ی داستانک در حکایت‌های قابوس‌نامه و تطبیق آن با مینیمالیسم از جهان‌دوست سبزه‌علی‌پور و فرزانه عبدالمهی، نشریه‌ی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۱، پی در پی ۱۵، بهار ۱۳۹۱ و مقاله‌ی مفاهیم اجتماعی در قابوس‌نامه از دکتر محمد حسن مقدس جعفری و سعیده گروسی در نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کرمان، دوره‌ی



جدید، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۷۶، اشاره کرد؛ اما در مورد مکتب کلاسیک و ارتباط آن با این کتاب تا کنون تحقیقی ارائه نشده و نگارنده بر آن است تا به مهمترین شاخصه‌های این کتاب و تطبیق آن با مکتب کلاسیک که عنوانی برای آثار طراز اول در هر کشوری است بپردازد، تا هم سویی آن را با معیارها و شاخصه‌های این مکتب بزرگ ادبی نشان دهد.

### قابوس‌نامه

قابوس‌نامه اثر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر است. وی یکی از امیران خاندان زیاری بود خاندان زیاری «در قرن چهارم و پنجم هجری در شمال ایران بخصوص در گرگان و طبرستان گیلان و دیلمستان و رویان و قومس و ری و جبال حکمرانی داشته‌اند. امیر عنصرالمعالی - که دختر سلطان محمود غزنوی همسرش بوده - از او پسری به نام گیلانشاه داشته است و کتاب حاضر را در چهل و چهار باب برای پسر خود، گیلانشاه نوشته و خواسته است بدین وسیله حاصل تجربیات خود را در اختیار فرزندش بگذارد و او را راهنمایی کند و مسائل مختلف زندگانی و هنرها و پیشه‌های گوناگون آن زمان را بدو بیاموزد.» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۳)

جنبه‌ی تعلیمی و اندرزنامه‌نویسی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد «توجهی هر چند مختصر بر عناوین کتاب‌هایی از ایران باستان که داعیه‌ی تربیتی و تعلیمی داشته و نه تنها به عهد ساسانیان بلکه تا روزگار افسانه‌ای هوشنگ پیشدادی سابقه می‌رسانند.» (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۴۷)

اصول و معیارهای اخلاقی این اثر به دلیل جامعیت و کلی‌نگری نویسنده به معیارهای شاخص انسانی همواره باعث توجه عوام و خواص به این کتاب شده، هم‌چنین «تنوع موضوع ابواب کتاب و فوائد فراوانی که از مطالعه‌ی آن‌ها، بخصوص از نظر تحقیق در اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی، اقتصادی، دینی، علمی و ادبی آن عصر، حاصل می‌گردد اهمیت کتاب را تا حدی بالا می‌برد که باید با شادروان ملک‌الشعرا بهار همداستان شد و آن را "مجموعه‌ی تمدن اسلامی پیش از مغول" نامید.» (عنصرالمعالی:



۱۳۸۷: ۱۹) اهمیت این کتاب در زبان و ادب فارسی باعث توجه ویژه به این اثر شده؛ و ضرورت تحقیق را موجب گردیده است.

### کلاسیسیسم

هنر آگاهانه یا ناآگاهانه بازتاب مستقیم اجتماع و زمانه‌ی عصرهنرمندان است؛ حتی جزئی‌ترین مسئله‌ی اجتماعی می‌تواند در هنر انعکاسی وسیع داشته باشد. پیدایش سبک‌های مختلف ادبی و هنری نتیجه‌ی بازتاب زمان و رویدادهای آن در ذهن هنرمند و انعکاس آن در هنر و ادبیات است. هر دانشی برای شناخت و فهم مخاطبانش باید متعارف سازی شود. این متعارف سازی گاه از طریق تعریف موضوع، گاه طبقه‌بندی، جداسازی، آشنا سازی، نام‌گذاری و... صورت می‌گیرد. کلاسیسیسم به عنوان یک مکتب ادبی بزرگ در جهان است که تعریف‌های متعددی برای شناخت آن صورت گرفته است. از آن جمله: «کلاسیسیسم در اصطلاح گرایش به آثار کهن و قانونمند ادبیات و هنر هر ملتی می‌باشد، و آثار کلاسیک آثاری هستند که اساس آن‌ها بر اصول و سنتی (سنت) استوار باشد که از گذشتگان تبعیت می‌کند یا با گذشتگان به نوعی ارتباط دارد. کلاسیسیسم نقطه‌ی مقابل مدرنیسم می‌باشد». (داد، ۱۳۸۳: ۳۸۷) تقلید از آثار بزرگ یونان و روم در نظر برخی از طرفداران این مکتب گاه آن‌چنان افراطی است که «بسیاری از ستایشگران ادبیات کلاسیک مجذوب مهارت، زیبایی و قدرت آثار بزرگ یونان و روم شدند و به این نتیجه رسیدند که از چنین ادبیاتی به راستی نمی‌توان پیشی گرفت و چیز بهتری آفرید. می‌گفتند که نویسندگان عصر بایستی به همین قانع باشند که در آن‌ها به دیده‌ی احترام بنگرند و امید آفریدن آثار بهتر را از سر به در کنند.» (هایت، ج ۲، ۱۳۷۶: ۵۲۷)

قدمت و کهنگی یک اثر نیز ملاک عمده در اغلب تعریف‌ها از این مکتب است. مدرسی معتقد است «کلاسیسیسم، در لغت به معنای کهن است و در اصطلاح به آثار هنری و ادبی قدیم در هر فرهنگی اطلاق می‌شود، اما در معنای مکتب ادبی، نام مکتبی است در ادبیات

غرب که آثار موجود در آن با رعایت اصول و قواعد حاکم بر آثار موجود در آن با رعایت اصول و قواعد حاکم بر آثار متقدمین روم و یونان خلق شده باشد.» (مدرسی ۱۳۹۰: ۳۸۰) گروهی نیز کلاسیک بودن یک اثر را امتیاز و برتری آن اثر می‌دانند؛ و بر این باورند که «کلاسیک در مصرف روزمره‌ی ما یعنی نمونه‌وار، مثال‌زدنی. یک مورد کلاسیک، عالی‌ترین در نوع خود و بنابراین شایسته‌ی مطالعه و تقلید» است. (سکرتان، ۱۳۷۵: ۱۳) هم‌چنین سید حسینی نیز کلمه‌ی کلاسیک را به تمام آثاری که نمونه‌ی ادبیات کشوری و مایه‌ی افتخار آن کشور باشند اطلاق می‌کند. (سید حسینی، ۱۳۵۷: ۱۵) با چنین دیدگاه‌هایی که در مورد کلاسیک وجود دارد بسیاری از آثار طراز اول ایران در نظم و نثر با دارا بودن این ویژگی‌ها یعنی قدمت، نمونه‌وار بودن، قابل تقلید بودن، ماندنی و خواندنی بودن و ... از آثار کلاسیک در ادبیات ما به شمار می‌روند. اما بسیاری از این ویژگی‌ها در برخی از آثار متأخر هم دیده می‌شود و قدمت و کهنگی یک اثر را تنها ملاک شاخص برای کلاسیک بودن یک اثر نمی‌دانند؛ چنانکه عده‌ای معتقدند: «کلاسیسیزم مجموعه‌ای از ارزش‌های منسوخ و راحت به دنبال هم قطار شده نیست. کلاسیسیزم در بسیاری از آثار هنری جدید هنوز هم زنده است.» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۱۰) و نیز این که «اصطلاح کلاسیک به هر اثر ادبی جدید اطلاق می‌گردد که بنابه توافق عموم به تفوق دست یافته و در نوع خود به یک معیار تبدیل شده است.» (ایبرمز، هرفم: ۱۳۸۷: ۲۶۴)

برخی کلاسیسیسم را مقابل باروک (غیر کلاسیک) در نظر می‌گیرند: (مدرسی، ۱۳۹۰: ۵۴) و نیز سکرتان معتقد است: «باروک بر بیگانگی، تنش، نامعقولی، نامتعارفی و عجایب هیأتی دلالت می‌کند. برهنری دلالت می‌کند که از اندیشه‌ها و دارائی‌هایش بی‌مضایقه خرج می‌کند... هنری که ابایی از اغراق کردن ندارد، حال آن که هنر کلاسیک کوتاهی در بیان و شیوه‌ی اثبات با نفی را ترجیح می‌دهد. باروک قاعده‌ای نمی‌شناسد مگر آنی که خود بر خودش تحمیل می‌کند.» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۶۶-۶۷)

با این تعاریف می‌توان نتیجه گرفت متن کلاسیک مفهومی ثابت نیست. در هر دانشی آثار طراز اول کلاسیک محسوب می‌شوند به عنوان مثال نیما نیز در ژانر خود کلاسیک است.



برخی از آثار از نظر زمانی و تاریخی کلاسیکند اما متن آن‌ها گاه بر اساس مکتب‌های دیگر است. مثلاً غزلیات مولوی کلاسیک است اما رویکردی رمانتیستی-رنالیستی دارد. و برخی آثار هم از نظر زمانی و هم از نظر متن و محتوا کلاسیک هستند. متن‌های اخلاقی تعلیمی بیشتر در رده‌شناسی کلاسیسیسم هستند آثاری مثل قابوسنامه، سیاست‌نامه و... از این نوعند.

برای کلاسیسیسم اصول و قواعدی در نظر گرفته شده که تقریباً در تمام کتاب‌های مرتبط با مکاتب ادبی یکسان است: از جمله‌ی این اصول می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تقلید از طبیعت، تقلید از قدما، اصالت عقل و خردگرایی، آموزندگی و خوشایند بودن، حقیقت‌نمایی، نزاکت ادبی، وحدت‌گرایی، وضوح و ایجاز، تناسب و هماهنگی و... (سیدحسینی، ۱۳۵۷: ۲۶-۳۷)، (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۸۰-۳۸۲) و (داد، ۱۳۸۳: ۳۸۶-۳۸۷).

سکرتان نیز شاخصه‌هایی تقریباً معادل با ویژگی‌های یاد شده را مطرح کرده و می‌افزاید: کلاسیسیسم به معنی «گرایشی در زیبایی‌شناسی که مشخصاتش احساس تناسب، ترکیب‌بندی متوازن و بادوام، جستجوی هماهنگی صوری، و خویش‌داری در بیان است؛ تقلید از نویسندگان باستان؛ بیزاری از استثنا، علاقه‌ی تقریباً انحصاری به تحلیل‌های روحی و اخلاقی، مهار احساس و تخیل، پیروی از قواعد حاکم بر انواع خاصی از نگارش، و غیره» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۹) است. و در جایی دیگر نظم و وضوح را ویژگی آن می‌داند. (همان: ۱۳)

### دلالت‌های کلاسیسیسم در قابوس‌نامه

هر مکتب ادبی از یک فلسفه‌ی وجودی خاص برخوردار است که این فلسفه، فلسفه‌ی محض نیست بلکه فلسفه‌ای اجتماعی است. و نیز این‌که هر مکتب از یک جهان‌بینی و ایدئولوژی خاص تشکیل شده و نوع زبان و روایت آن نیز خاص آن مکتب می‌باشد و همین عوامل باعث تفکیک آن مکتب از دیگر مکتب‌های ادبی می‌شود. بنابراین مهمترین دلالت‌های کلاسیسیسم در قابوس‌نامه را می‌توان در دو دسته مورد بررسی قرار داد.





نخست دلالت‌هایی که فکر مرکزی، جهان‌بینی و ایدئولوژی این کتاب بر آن استوار است و دیگر نمودهای زبانی روایی خاص این اثر.

## ۱) مهمترین اصول و شاخصه‌های فکری قابوس‌نامه

### ۱-۱ مبتنی بودن بر عقل و خردگرایی

خردگرایی به عنوان اساسی‌ترین اصل مکتب کلاسیسیسم، ستون بنیانی آثار کلاسیک را در ایران تشکیل می‌دهد. « در عالم هنر عقل عبارت است از آن چیزی است که مخالف تخیل و الهام محض باشد... عقل و اراده باید بر احساسات و هیجان‌ها مسلط باشد زیرا عقل بزرگترین مزیتی است که انسان را از حیوان مشخص می‌سازد... البته باید در نظر گرفت که منظور از عقل، عقل کلی و جهانی نیست که الهام شخصی را آزاد می‌گذارد، بلکه آن عقل کلی و جهانی است که در همه جا یکسان و لایتغیر است.» (سیدحسینی، ۱۳۵۷: ۳۱-۳۲)

تمام پند و اندرزهای قابوس‌نامه مبتنی بر عقل و دوری از احساسات شخصی است و همین امر باعث شکل گرفتن نوعی تفکر و دیدگاه کلی و عمومی و به دست دادن یک معیار ویژه و جهانی برای زیستن می‌شود مثلاً:

« بدان ای پسر که سه چیز است از صفات مردم که هیچ آدمی نیایی که بر خود گواهی دهد که این سه چیز مرا نیست، دانا و نادان بدین سه چیز همه از خدای تعالی خوشنودند؛ اگرچه این سه چیز خدای تعالی کم کس را داده است و هر که را این سه چیز بود از خاصگان خدای تعالی بود از این سه گانه: یکی خردست و دوم راستی و سوم مردمی.» (عنصرالمعالی، ۱۳۱۳۸۷: ۲۴۳)

وی حتی در عشق ورزیدن نیز عقل و خرد انسان را بر هیجان و احساسش رجحان می‌نهد؛ هرچند وی منشأ عشق را لطافت روح و احساس انسان می‌داند اما با وجود این، از مخاطبش می‌خواهد که با عقل و منطق درست عاشقی کند. «بدان ای پسر که تا کسی لطیف طبع



نبود عاشق نشود از آنچه عشق از لطافت طبع خیزد... پس اگر باتفاق ترا وقتی به روزگار با کسی وقت خوش گردد تو معین دل خود مباش و پیوسته طبع را عشق باختن میاموز و دایم متابع شهوت مباش که این نه کار خردمندان باشد... اگر به دیدار اول خویشتن نگاه داری، چون دل تقاضا کند خرد را بر دل موکل کنی تا بیش نام وی نبرد...» (همان، ۸۰-۸۲)

وی هم چنین رعایت حق پدر و مادر را بر فرزند به موجب خرد لازم می‌داند. «و بدان ای پسر که آفریدگار چون خواست که جهان آباء ماند اسباب نسل پدید کرد ... پس همیدون از موجب خرد بر فرزند واجب بود پدر و مادر خود را حرمت داشتن، و اصل او پدر و مادرست، و تا نگویی که پدر و مادر را بر من چه حق است؟» (همان، ۲۴)

## ۲- آموزش‌دگی و جنبه‌ی تعلیمی داشتن

روح ادبیات تعلیمی همواره در اغلب شعر و نثر متون کهن جاری و حتی در بسیاری از متون متأخر که عنوان کلاسیک به خود گرفته‌اند وجود دارد. «به زعم نویسندگان و شعرای کلاسیک، آثار ادبی باید هدفی ارشادی را دنبال کنند و بدین منظور لازم است شیوه‌ای زیبا و خوشایند را وسیله‌ی آموزش‌دگی قرار دهند.» (داد، ۱۳۸۳: ۳۸۷) این آموزش‌دگی باید جنبه‌ی کلی داشته باشد؛ یعنی «شاعر یا نویسنده‌ای وظیفه‌ی آموزش‌دگی و تعلیمی خود را بهتر به انجام می‌رساند، که نمونه‌ی کارهای کلی نوع بشر را ارایه نماید و اعمال شخصیت‌ها را بازسازی نماید و آن‌ها را از طریق اعمالشان معرفی نماید حتی از طنز هم قصد تهذیب داشته باشد.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۸۱)

در تمام مکتب کلاسیسیسم آنچه که مهم است و تعلیم داده می‌شود این است که همواره غلبه با خوبی است. و در تضاد خیر و شر، خوب است که پیروز می‌شود و اگر به ظاهر هم بازنده شد باز هم قهرمان اوست. «آیین کلاسیک ادبیات را از نشان دادن صفات پست انسانی منع می‌کند، زیرا عقیده دارد که این صفات در حیوانات نیز وجود دارد و صفاتی که ما را از حیوانات مشخص ساخته و انسان نموده است خیلی بالاتر از این‌هاست و باید به تشریح و توصیف آن‌ها پرداخت.» (سیدحسینی، ۱۳۵۷: ۲۸)



قابوس نامه نیز هدفی جز آموزندگی و تعلیم خوبی‌ها ندارد و اندرزهای عنصرالمعالی مالا مال از تعلیم روش درست زندگی کردن به نوع بشر است. وی برای تأکید بر آموزش و تعلیم اصول کلی اخلاقی که در ابتدا مطرح می‌کند همواره به ارائه‌ی حکایت‌هایی برای تأکید بیشتر بر هدف ارشادی خود می‌پردازد تا بهتر بتواند به القای مفاهیم اخلاقی در ذهن مخاطبش کمک کند. تمام چهل و چهار باب قابوس نامه مبتنی بر آموزش و تربیت اخلاقی مخاطب است. غالباً موضوعات تعلیم و تربیت همواره «جنبه‌های مختلفی چون اخلاقیات، مسائل و انتقادات اجتماعی و سیاسی و آموزش فنون و حرف گوناگون را دربر می‌گیرد.» (داد، ۱۳۸۳: ۲۱) و قابوس نامه از این لحاظ جامع تمام موارد یاد شده است چنانکه در این اثر برخی ابواب به اخلاقیات اختصاص یافته مثل: در شناختن حق پدر و مادر (باب پنجم)، در امانت نگاه داشتن (باب بیست و دوم)، در خویشتن داری (باب دهم) و... برخی ابواب در مورد پیشه‌ها و فنون مختلف است مثل ابوابی در مورد: در چوگان زدن (باب نوزدهم) در آیین دهقانی و هر پیشه‌ای که دانی (باب چهل و سوم) در آیین و رسم شاعری (باب سی و پنجم) و... نیز ابوابی در مورد مسائل سیاسی و اجتماعی مثل: در آیین و شرط پادشاهی (باب چهل و دوم) در آیین و شرط سپهسالاری (باب چهل و یکم) در مهمان کردن و مهمان شدن (باب دوازدهم) و ...

### ۳-۱ کلی‌گرایی و نفی فردیت

تین معتقد است «زیبایی‌شناسی کلاسیک هیچ دریافتی از فرد ندارد و می‌کوشد هرگونه حقیقت و زیبایی را در کل نشان دهد، و فرد و کل را در مفاهیم تجریدی صرف حل کند.» (کاسیرر، ۱۳۷۲: ۳۵۶) هم‌چنین کاسیرر مسأله‌ی اساسی و مرکزی زیبایی‌شناسی کلاسیک را مسأله‌ی نسبت میان کلی و جزئی، میان قاعده و استثنا میدانند.

در متون قدیمی معمولاً از امر کلی صحبت می‌شد که عموماً همه زمانه و همه مکانه بودند؛ برخلاف دنیای معاصر که به امور جزئی و فردی بهای بیشتری می‌دهد. متون کلاسیک به دلیل آن که بر مبنای خرد و عقل‌گرایی استوارند و از آنجا که امور عقلی، اموری کلی و



پذیرفته شده برای تمام بشریت است؛ و از سویی دیگر جنبه‌ی آموزندگی و تعلیمی داشتن متون کلاسیک، نویسنده‌ی کلاسیک را بر آن می‌دارد تا به جنبه‌های کلی توجه کند و تا حدودی برخلاف مکتب رمانتیسم، از بروز احساسات شخصی و درونی خویش بازماند. در این مکتب مخاطب فردی خاص نیست بلکه تمام انسان‌ها را شامل می‌شود. هرچند عنصرالمعالی قابوس نامه را به فرزند خویش گیلاشاه می‌نویسد اما مورد خطاب او فقط فرزندش نیست و لفظ "ای پسر" که به کار می‌گیرد شامل تمام نوع بشری اعم از مرد و زن است. و نیز این که موضوع تمام ابواب کتابش برای همه‌ی مردمان در هر زمان و مکانی به کار می‌آید.

«اگر کسی به نزد تو امانتی بنهد تا بتوانی به هیچ حال پذیر از آن چه امانت پذیرفتن، بلا پذیرفتن است.» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۰۸)

«ای پسر هرچند توانی پیر عقل باش. نگویم جوانی مکن لکن جوانی خویشان دار باش.» (همان، ۵۶)

«و به هر گناهی ای پسر، مردم را مستوجب عقوبت بدان، و اگر کسی گناهی کند از خویشان اندر دل عذر گناه او بخواه که او آدمی ست و نخستین گناهی آدم کرد.» (همان، ۱۵۲)

«با دشمن دشمنی آشکارا مکن و خویشان را به دشمن بزرگ نمای اگرچه اوفتاده باشی، چاره را کار بند و با وی خویشان را از اوفتادگان منمای. و به کردار نیک و به گفتار خوش دل در دشمن میند و اگر از دشمن شکر یابی آن را بی گمان شرنگی شمر.» (همان، ۱۴۴)

#### ۴-۱ نظم و اخلاق‌گرایی

رکن رکن کلاسیسم پایبندی به نظم است البته نظمی که در کلاسیسم حاکم است نظمی خطی و قرینه‌ای است؛ درست مقابل امری ناآشنا و عجیب و غریب یا گروتسک. در این معنا کلاسیسم هم‌چنین نقطه‌ی مقابل مدرنیسم و پست مدرنیسم هم هست. در



چهارچوب همین نظم است که بسیاری از دلالت‌های دیگر کلاسیسیسم مثل تقلید از طبیعت، اخلاق‌گرایی و... شکل می‌گیرد؛ «زیرا کلاسیک بیش و پیش از هر چیز یعنی نظم گرفته و مهار شده، و همه‌ی ادبیات در واقع تلاشی است برای نظم دادن به تجربه‌ای کوچک یا بزرگ، برای عقلایی کردن احساسات، برای نظام‌مند کردن افکار تصادفی، برای تزئین طبیعت.» (سکرتان، ۱۳۷۵: ۱۲) در قالب همین نظم است که اخلاق شکل می‌گیرد چراکه اخلاق ذاتاً حاوی نظم است و از نظر پدیدارشناسی نیز نظم است که اخلاق را شکل می‌بخشد. و این که متون کلاسیک اخلاق‌گرا هستند تأثیر همین نظم است. در زمینه‌ی تقلید از طبیعت نیز در مکتب کلاسیسیسم «اصل ارسطویی محاکات اساس کار شاعر پیرو کلاسیسیسم است.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۸۰) با توجه به نگرش قدیم طبیعت انعکاسی از جهان برتر است و جهان برتر منظم است؛ پس طبیعت هم منظم است؛ به طوری که با یک شکل گروتسکی در طبیعت مواجه نیستیم.

نظم موجود در محتوای قابوس نامه باعث شکل بخشیدن به چهارچوبی خاص برای رفتار و کنش انسان‌ها و نیز اخلاق و منش افراد شده است. این نظم را هم در رعایت سلسله مراتب، هم در آداب معاشرت و روابط اجتماعی و هم آیین و روش حیات و زندگی شخصی افراد و مواردی از این دست می‌بینیم و همین موارد تا حدی باعث می‌شود که متون کلاسیک نسبت به متون دیگر مکاتب ادبی استبدادی‌تر جلوه کند و فضای دموکراسی را از متن بگیرد به گونه‌ای که هر کس در خارج از چهارچوب نظم قالبی یاد شده عملی انجام دهد محکوم به زوال و حتی نابودی باشد.

آداب و نحوه‌ی برخورد در برابر پادشاه که عنصرالمعالی پیشنهاد می‌کند نمونه‌ای از این نظم قالبی است که در بنیان فکری وی و هم عصرانش وجود دارد: «آفریدگار پادشاه را چنان آفریده است که همه را ببند که به وی حاجتمندند.» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۲۰۲)

«چرا ایمن خسبد کسی که با پادشاه آشنایی دارد؟» (همان، ۵۱)

و در باب وزارت نیز در مورد انتخاب وزیر در قالب نظم‌ی از پیش تعیین شده معتقد است: وزیر را از هر طبقه و گروهی نمی‌توان انتخاب کرد: «و غافل و مفلس و بینوا را عمل مفرمای که تا او خویشتن را به برگ نکند، به برگ تو مشغول نشود.» (همان، ۲۲۰)

این نظم در روابط اجتماعی نیز حاکم است مثلاً در مورد غلامی که مأمور فراشی و طباحی باشد می‌گوید: «علامت غلامی که فراشی و طباحی را شاید، باید که پاک‌روی و پاک‌تن بود گردروی و باریک چشم و شهلای چشم که به کبودی گراید و تمام قامت و خاموش و موی سر او فرو افتاده، چنین غلام این کار را شایسته بود.» (همان، ۱۱۴)

هم‌چنین نظر عنصرالمعالی در مورد آداب تربیت دختر نیز از نظم قالبی روزگارش حکایت می‌کند: «اگر دختریت باشد وی را به دایگان مستور سپار و نیکو پرور و چون بزرگ شود به معلم ده تا نماز و روزه و آنچه در شریعت است بیاموزد و لکن دبیری میاموزش... اما تا در خانه‌ی تست مادام بر وی به رحمت باش که دختران اسیر پدر و مادر باشند... دختر بیچاره بود آنچه داری نخست در وجه برگ وی کن و شغل وی بساز و وی را در گردن کسی کن تا از غم وی برهی.» (همان، ۱۳۷)

## ۵-۱- حقیقت‌نمایی و عینیت‌گرایی

از دیگر ویژگی‌های مکتب کلاسیسیسم عینیت‌گرایی است این مکتب برخلاف مکتب رمانتیسیسم که مکتبی شخصی، ذهنی و درون‌گرا است به واقعیت‌های بیرونی بیشترین بهره را می‌دهد. و «از فرد به عنوان ذهن تشخیص دهنده‌ی زیبایی می‌خواست که ملاحظات خصوصی خود را کنار بگذارد و اجازه دهد که فقط قاعده عینی، فقط ضرورت محض امور عینی، حاکم شوند.» (کاسیرر، ۱۳۷۲: ۳۶۲) بنابراین عینیت‌گرایی با حقیقت‌نمایی در پیوند است و به معنی کیفیتی است که باعث باورپذیر بودن و مقبولیت یک اثر می‌شود از این رو نویسندۀ کلاسیک خصوصیات و شاخصه‌هایی برای اثر خود برمی‌گزیند که جنبه‌ی کلی و عمومی داشته باشد. «از نظر ارسطو آنچه قابل بازگویی است، عین حقیقت نیست، بلکه چیزی است که امکان وقوع آن وجود دارد. از این جهت شبیه حقیقت یا



حقیقت مانند است، یعنی حوادث و حالاتی که نه در مورد یک فرد خاص، بلکه در مورد افراد مختلف، بتواند مصداق پیدا کند و به عبارت دیگر، نه جنبه‌ی جزئی و خاص، بلکه جنبه‌ی کلی و عام داشته باشد.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۸۱)

در قابوس‌نامه معمولاً آن‌چه مطرح می‌شود از زندگی روزمره‌ی مردم و آن چیزی است که در جهان بیرون امکان وقوع آن برای افراد، چه در زمان حال و چه در آینده وجود دارد و موضوع آن برای تیپ و طبقه‌ی خاصی نیست. و همین امر علاوه بر این که باعث مقبولیت و پذیرش اندرزها و نصایح این اثر از سوی افکار عمومی می‌شود، امکان وقوع هریک از آن موقعیت‌هایی که در این اثر بدان‌ها پرداخته شده است برای هر شخصی در هر مکان و زمانی وجود دارد و از این لحاظ با حقیقت‌نمایی در پیوند است.

در راه و روش تربیتی‌ای که عنصرالمعالی می‌آموزد از عینیت‌هایی بحث می‌شود که همواره پیش روی مخاطب است و در هر زمانی امکان وقوع آن وجود دارد مسائلی از این قبیل:

«غرض پیشه نه دکانداری‌ست، هر کاری که مردم کند و بر دست گیرد آن چون پیشه است، باید که آن کار را نیک بدانی ورزیدن تا از آن برتوانی خوردن.» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۵۷)

«کودک علم و ادب و هنر به چوب آموزد، نه به طبع خویش.» (همان، ۱۳۴)

«نان فرزند، ادب آموختن دان و فرهنگ دانستن.» (همان)

در باب تنبیه فرزند می‌گوید: «اما اگر بی ادبی کند و تو از وی در خشم شوی، به دست خویش وی را مزین به معلمانش بترسان و ادب کردن، ایشان را فرمای کردن تا کینه‌ی تو، اندر دل وی نماند.» (همان)



## ۶- تناسب و هماهنگی (نزاکت ادبی)

تناسب و هماهنگی که در برخی از کتاب‌های مربوط به مکاتب ادبی از آن تحت عنوان نزاکت ادبی یاد می‌شود یعنی این که در مکتب کلاسیسیسم هر موضوعی قابلیت طرح و بررسی در یک اثر کلاسیک را ندارد و از سویی دیگر «باید بین اجزای تشکیل دهنده‌ی اثر و حتی بین اثر هنری و کسانی که اثر به آن‌ها عرضه می‌شود، هماهنگی وجود داشته باشد. از طرف دیگر برای انواع ادبی مختلف زبان مناسب آن‌ها به کار رود.» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۸۱)

در قابوس نامه اولاً عنصرالمعالی به عنوان یک پدری مهربان و دلسوز نصایح و اندرزهایش را با لحنی پدرانه برای فرزندش بیان می‌کند و با وجود اختلاف سنی که با او دارد اما درک درست او از موقعیت فرزندش و آوردن پندهایی متناسب با اقتضای سنی او باعث گیرایی اثرش می‌شود. مثلاً آنجا که می‌گوید: «جوانان به قول کسی از جوانی بازنگردند، مرا نیز بسیار گفتند و نشنیدم». (عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۶۷) از روحیه و اخلاق جوانان اطلاع کامل دارد و جوانی خود را از آنان مستثنی ندیده است. از سوی دیگر با توجه به کلاسیک بودن این اثر و اصالت تعلیم و آموزندگی در این مکتب موضوعاتی را که عنصرالمعالی مطرح می‌کند همسو با دلالت‌های کلاسیسیسم است. و نیز این که زبانی که وی برای اثرش برمی‌گزیند از هرنوع پیچیده‌گویی و تکلف به دور است و بسیار ساده و صمیمی سخن می‌گوید که متناسب با نثری اندرزنامه‌ای است.

## ۷- واحد گرای

وحدت گرایی در کلاسیسیسم را تحت عنوان "قانون سه وحدت" (وحدت موضوع، وحدت زمان، وحدت مکان) در برخی از کتاب‌ها می‌شناسند؛ اما وحدت چهارمی نیز در نظر گرفته‌اند تحت عنوان وحدت لحن. (سید حسینی، ۱۳۵۷: ۳۷-۴۰)، (مدرسی، ۱۳۹۰: ۳۸۲)، (داد، ۱۳۸۳: ۳۸۷)





برخلاف داستان‌های پست مدرن که زمان‌ها و مکان‌های مختلف در هم می‌آمیزند و از تنوع موضوع برخوردار است و مخاطب گاه با لحن‌ها و صداها و متفاوتی در این آثار مواجه می‌شود؛ در پشت کلاسیسیسم یک روحیه‌ی وحدت‌انگار است که باعث می‌شود یک اثر از پراکنندگی موضوع، زمان و مکان مصون باشد و هر چیزی به طور مشخص و منظم در جایگاه خاص خود قرار گیرد و یک اثر از نوعی قطعیت برخوردار شود که دارای نظم در اول، وسط و آخر باشد. «وحدت موضوع عبارت از این است که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثه‌ی اصلی نشود.» (سید حسینی، ۱۳۵۷: ۳۷) و منظور از وحدت زمان این است که «مدت وقوع حادثه‌ی آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است.» (همان، ۳۹) و وحدت مکان «براین اصل استوار است که حوادث در نقاطی اتفاق افتند که میان فاصله‌ی این مکان‌ها و زمان محدود نمایش تناسبی وجود داشته باشد.» (مدرس، ۱۳۹۰: ۳۸۲) و منظور از وحدت لحن یعنی این که در کل یک اثر لحنی واحد حاکم باشد.

در تمام قابوس نامه این چهارنوع وحدت همواره رعایت شده و همین امر باعث قطعیت و انسجام این اثر شده است. تقسیم ابواب آن، و این که در هر باب به یک موضوع و حکایت یا حکایت‌هایی خاص آن موضوع اختصاص یافته و نیز این که در آن هم از نظر زمان وحدت وجود دارد و هم مکان و نیز این که در تمام این اثر مخاطب با یک لحن و صدا برخورد می‌کند و آن لحن و صدای نویسنده یا همان راوی کل است؛ از دلالت‌های کلاسیسیسم این اثر است.

## ۲) زبان و روایت در کلاسیسیسم

هر مکتب دارای پیامد زبانی روایی خاص و مشترک است. در مکتب کلاسیسیسم آنچه اساس پیامد روایی و زبانی آن را تشکیل می‌دهد از طرفی آزادی عمل است. از نظر کاسیرر «این آزادی ربطی به خود محتوا ندارد، چون که محتوا تا حد زیادی از پیش معین می‌شود؛ آزادی مربوط به بیان و بازنمایی است. آن چیزی که در عرف عام، اصالت نامیده



می‌شود، در نحوه‌ی بیان تجلی می‌کند. اینجاست که هنرمند باید قدرت واقعی‌اش را نشان دهد؛ و از میان همه‌ی بیان‌های گوناگون یک موضوع معین، هنرمند حقیقی آن بیانی را ترجیح دهد که از حیث وضوح و غنا از سایر انحاء بیان برتر باشد. ولی حتی در امر بیان هم هنرمند نمی‌کوشد به هر قیمتی و برای خاطر نفس عمل نوآوری کند، بلکه فقط به آن نوع نوآوری می‌پردازد که حق شرایط سادگی و ایجاز و اختصار و افاده‌ی معنی را ادا کند.» (کاسیرر، ۱۳۷۲: ۳۵۹-۳۶۰) هم چنین «زیبایی‌شناسی کلاسیک سادگی را آرمان خود می‌سازد و آن را به عنوان نتیجه‌ی زیبایی حقیقی در نظر می‌گیرد، چنانکه در حوزه‌ی علم هم سادگی معیار حقیقت است.» (همان، ۳۶۱) در بسیاری از کتب مکاتب ادبی ایجاز و وضوح به عنوان اصلی مهم در مکتب کلاسیسیسم مطرح می‌شود و تعاریف از آن به دست داده می‌شود که مضمون تمام آن‌ها این است که مطالب بیشتر با حداقل کلمات بیان شود. اما با دقت در مفهوم ایجاز می‌توان آن را به سه معنا در نظر گرفت: ۱) صراحت در بیان ۲) نقل به جای نمایش ۳) خلاصه پردازی به جای صحنه پردازی.

در قابوس‌نامه به عنوان یک متن کلاسیک رگه‌های تجویزی در این اثر باعث نقل به جای نمایش و در نتیجه ایجاز در متن شده است. در متن قابوس‌نامه هر سه نوع ایجاز یاد شده در این اثر رعایت شده است. عنصرالمعالی هم معنا و مفهوم اندرزی و تعلیمی خویش را با صراحت و روشنی بیان می‌کند و به جای توصیف و تخیل و به کار بردن آرایه‌های ادبی و تزئین کلام از جمله‌های کوتاه استفاده می‌کند و منظور خود را به طور خلاصه و مفید با آوردن حکایت‌های کوتاه بیان می‌کند؛ چراکه آن‌چه در این اثر از نظر نویسنده مهم است محتوای اثر است نه لفاظی‌گری و آرایه پردازی.



## نتیجه‌گیری:

متن کلاسیک یک مفهوم ثابتی ندارد؛ بلکه برای آن معانی مختلفی وضع کرده‌اند. در هر دانشی آثار طراز اول کلاسیک محسوب می‌شوند به عنوان مثال نیما نیز در ژانر خود کلاسیک است. برخی آثار هم از نظر زمانی و هم از نظر متن و محتوا کلاسیک هستند. متن‌های اخلاقی تعلیمی بیشتر در رده‌شناسی کلاسیسیسم جای دارند آثاری مثل قابوس‌نامه، سیاست‌نامه و... از این نوعند. برای کلاسیسیسم اصول و قواعدی در نظر گرفته شده که تقریباً در تمام کتاب‌های مرتبط با مکاتب ادبی یکسان است: از جمله‌ی این اصول می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تقلید از طبیعت، تقلید از قدما، اصالت عقل و خردگرایی، آموزندگی و خوشایند بودن، حقیقت‌نمایی، نزاکت ادبی، وحدت‌گرایی، وضوح و ایجاز، تناسب و هماهنگی و... هم چنین هر مکتب ادبی از یک فلسفه‌ی وجودی خاص برخوردار است که این فلسفه، فلسفه‌ای محض نیست بلکه فلسفه‌ای اجتماعی است. و نیز این که هر مکتب از یک جهان‌بینی و ایدئولوژی خاص تشکیل شده و نوع زبان و روایت آن نیز خاص آن مکتب می‌باشد و همین عوامل باعث تفکیک آن مکتب از دیگر مکتب‌های ادبی می‌شود. با بررسی دلالت‌های یاد شده در قابوس‌نامه، این نتیجه حاصل شد که این اثر به عنوان نمونه‌ی کاملی از این مکتب است و در نوع خود اثری است که نمونه‌ای ویژه برای آثاری از این نوع است و مایه‌ی افتخار ادبیات کلاسیک فارسی شمرده می‌شود.



## منابع

- ایبرمز، ام. اچ و گالت هرفم، جفری (۱۳۸۷)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه‌ی سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: انتشارات رهنما، چاپ اول.
- داد، سیما (۱۳۸۳)؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵)، از گذشته ادبی ایران، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
- سکرتان، دمینیک (۱۳۷۵)، کلاسیسیزم، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۵۷)، مکتب‌های ادبی، تهران: انتشارات فاروس، چاپ ششم.
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر (۱۳۸۷)، قابوس نامه، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ شانزدهم.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۷۲)؛ فلسفه‌ی روشن اندیشی، ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: انتشارات خوارزمی، اول.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.
- هایت، گیلبرت (۱۳۷۶)، ادبیات و سنت‌های کلاسیک، ترجمه‌ی محمد کلباسی و مهین دانشور، تهران: انتشارات آگه، جلد دوم، چاپ اول.



## نقد التقاطی در المعجم فی معاییر اشعار العجم

عباس محمدیان<sup>۱</sup>

پروین هاشم پور<sup>۲</sup>

### چکیده

در قلب سنت ادبی ایران، قواعد محکم انتقادی وجود دارد که در طول قرن‌ها، آشکار و پنهان، بر قلب و روح صاحب‌نظران و بر آثار ادبی حکم رانده‌اند و منجر به آفرینش برخی از بزرگ‌ترین میراث‌های ادبی جهان شده‌اند. این قواعد امروزه نیز بسیاری از بزرگ‌ترین متفکران دنیا را به این اعتراف واداشته‌اند که سنت ادبی ایران، در اساس، نه تنها چیزی از ادبیات امروز دنیا کم ندارد، بلکه سال‌ها و قرن‌ها از آن جلوتر است. از گذشته‌های دور، نویسندگانی کوشیده‌اند با دیدگاه‌های منتقدانه راهی پیش روی ادبیات ما بکشایند و قواعد و موازین حاکم بر ادب ما را آشکار کنند. یکی از این نویسندگان و در حقیقت موفق‌ترین آن‌ها (در دوره‌های گذشته)، شمس قیس رازی است که در کتاب ارزشمند خود، المعجم، از نقدی مستدل و تا حدودی التقاطی بهره گرفته است. نگارندگان در این نوشتار بر آنند که از چند رویه منتقدانه که از آن‌ها سود جست‌ه‌اند، سخن بگویند.

**کلید واژگان:** نقد ادبی، شمس قیس، المعجم، نقد التقاطی.

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری. (نویسنده مسئول)

mohammadian@hsu.ac.ir

۲- دانشجوی دوره دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

## ۱. مقدمه

### ۱-۱. بیان مسأله

برخی از محققین بر این باورند که ایرانیانپیش از اسلام، کتاب‌هایی در زمینه نقد ادبی داشته‌اند. قشرهای برگزیده با نقد ادبی و بلاغت یونانی آشنایی داشته‌اند (نک. شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۲۶-۲۳). اینان باور دارند که ما، نه تنها در گذشته نقد داشته‌ایم؛ بلکه حقیقت نقد را باید در آثار گذشتگان جست و نقد ادبی امروز تنها صورت توسعه یافته و تکامل پذیرفته نقد کهن است (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۲۵ و نک. حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۹). شفیع کدکنی بر این باور است که «در سیر تاریخی و تکاملی ساخت و صورت‌های شعر فارسی... هر قرن و حتی هر نسل، در رعایت اصول و ظرایف عروض و قافیه و بسیاری مبانی هنر شعر، گام به - گام دقیق ترمی شوند... این زنجیره تکامل حلقه به حلقه قابل اثبات علمی است» (عطّار، ۱۳۸۴: ۸۸). از برخی سخنان برجای مانده از گذشتگان می‌توان به رواج نقد در میان آنان پی برد (نک. وطواط، ۱۳۶۲: ۴۱)، اما آثار انتقادی ما در ادب کهن کم‌اند. برخی دلیل این امر را گریزان بودن ایرانیان از کتابت می‌دانند (نک. جاحظ، ۱۹۹۱: ۱۹). گروهی دیگر می‌گویند ایرانیان به دلیل آگاهی از موازین نقد، نیازی به نگارش آثار انتقادی نمی‌دیده‌اند (نک. سپهر، ۱۳۸۳: ۲۸). دلیل دیگر که رشید وطواط ذکر می‌کند؛ نبود وقت و عزم استوار است (وطواط، ۱۳۶۲: ۱-۲). خواجه نصیر هم در معیارالاشعار به کار نقد پرداخته؛ به همین جهت می‌گویند: «باید برای شمس قیس که فصل مشبعی در این باب پرداخته‌است، ارج ویژه‌ای قایل شد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۸۱). با توجه به آنچه گفته شد، مسأله نقد ادبی در ادب کهن، بویژه در المعجم امری درخور توجه است.

### ۱-۲. ضرورت و اهمیت تحقیق

المعجم، یکی از نادرترین کتاب‌های پارسی است، که در اوایل قرن هفتم هجری تألیف شده‌است. نویسنده در شهر مرو، در سال ۶۱۴هـ. به‌خواهش یکی از فضلا که قصد داشت بر «معايير» اشعار و بر «نقد نیک و بد کلام منظوم» واقف شود، طرح این کتاب را ریخت. بعدها، در سال ۶۳۰هـ. آن را به پایان رساند و سپس آن را به رسته «صرافان سخن و



ناقدان هنر» فرستاد(نک). شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۴۵-۲۶ / ۵۱۴-۵۰۹. تقریباً تمامی پژوهشگرانی که درباره‌ی المعجم سخنی نوشته‌اند، آن را معتبرترین کتاب، در شناخت شعر و عروضو چکیده‌ی تمام نظریه‌های ادبی در ادب فارسی و عربی تا قرن هفتم و نماینده‌ی نگرش نظریه‌پردازان و سرایندگان دانسته‌اند (چرا که مؤلف شاعر هم بوده است). المعجم را، از مهم‌ترین آثار زبان فارسی در زمینه‌ی مسائل تنویریک و بنیادین این زبان، می‌دانند که از زمان پیدایش تا کنون نظیری نداشته است (نک). امامی، ۱۳۸۵: ۲۷-۲۶. آن را «یادگار سلف و راهنمای خلف و آخرین شراره‌ی نثر کهن فارسی» نیز خوانده‌اند (شاه‌حسینی، ۱۳۶۲: ۲). المعجم به نقد آثار مکتب خراسان می‌پردازد، «متأسفانه نظیر این کتاب نفیس در مورد سبک عراقی نوشته نشد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۹۸). برجسته‌ترین اثری که مطالب آن حاوی نگرشی نسبتاً علمی درباره‌ی نقد و پژوهش ادبی است، المعجم است (نک). علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۴۱). المعجم را مهم‌ترین اثر منشور زبان فارسی در هفتصد ساله‌ی اخیر و گرانسنگ‌ترین اثر در نوع خود می‌دانند (نک). شمس قیس رازی، ۱۳۷۹: ۶ و محبتی، ۱۳۹۲: ۳۸۱).

### ۳-۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی نقد ادبی و چستی و چگونگی آن، مقالات و کتب گوناگون و همچنین تعاریف بسیاری در آثار ادبی و هنری ارائه شده‌است؛ اما تا به امروز هیچ اثری، اختصاصاً درباره‌ی نقد ادبی در المعجم، به نگارش در نیامده است. نویسندگان در لابه‌لای آثار، به صورت پراکنده، سخنانی درباره‌ی این کتاب گفته‌اند و ما در متن مقاله به تناسب موضوع، از نظریات آنان بهره گرفته‌ایم.

### ۴-۱. روش و هدف‌های تحقیق

در ادامه‌ی بحث، ابتدا بررسی کلی و کوتاه نقد و پیشینه‌ی آن در ادب گذشته ایران و سپس با بهره‌گیری از تعاریف و نظریات معاصر، بررسی گونه‌های نقد به کار گرفته شده در المعجم مد نظر ما خواهد بود. هدف ما مشخص کردن نوع نقد به کار گرفته شده در المعجم و بررسی چستی و چگونگی این نوع نقد است.



## ۱-۵. مبانی نظری تحقیق

برای تعریف نقد ادبی، ابتدا باید به تعریف ادبیات پرداخت؛ ادبیات خود تعریف جامع و متقنی ندارد؛ نقد ادبی هم به تبع آن از یک تعریف جامع برخوردار نیست و هرکس آن را به گونه‌ای تعریف می‌کند. «ادبیات منشور چندوجهی زندگی است... در ادبیات نیز، مثل خود زندگی، خوب و بد مطلق با پاسخ‌های "یک‌بار برای همیشه" به سؤال‌های هستی دیده نمی‌شود» (مشرّف، ۱۳۸۵: ۱۶۶-۱۶۵). دنیای ادبیات بی‌کرانه است. نقد ادبی، در شرح و واگویی این دنیای بی‌کرانه و سرشار از تفاوت، تلاش می‌کند. از همه تا هیچ را در نقد ادبی می‌توان پذیرفت، هرکس با معیارهای خود می‌کوشد تعریفی از آن به‌دست دهد.

در تعریف ادبیّت یک اثر می‌گویند: اگر مردم اثری را ادبی بدانند؛ آن اثر هر چه که باشد، ادبی است (نک. ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴). هدف راستین ادبیات‌شناسی، نه شناخت خود آثار؛ که قابلیت فهم آن‌هاست. باید دانش و قراردادهای پنهانی که خواننده را قادر به درک آثار می‌کند تدوین شوند (سلدن، ۱۳۸۷: ۱۵۳-۱۵۲). نقد دانشی کامل و مجزاست و باید آن را به عنوان شاخه‌ای از علم پذیرفت. «نقد، عبارت از هرگونه مقالی درباره ادبیات است» (ولک، ۱۳۷۳: ۲۳/۱). مولانا نقد را به جداکردن «گندم» از «کاه‌ها» به‌دست کشاورزان «بر سر خرمن» تشبیه می‌کند (مولوی، ۱۳۸۹: ۱/۴/۶۹۶/۱۴۳-۱۴۲). نقد به خوانندگان برای فهم درست آثار معیارهایی می‌دهد، «لحظه‌ای به واقعیت صامت و تعریف‌نشده اثر، امکان سخن گفتن می‌دهد» (اصغری، ۱۳۹۱: ۵) در این پژوهش با توجه به ارزش نقد و نظریات و تعاریف ارایه شده از سوی منتقدان به بررسی کتاب المعجم خواهیم پرداخت.

## ۲. بحث

### ۲-۱. نقد التقاطی در المعجم

در دوران معاصر چندین شاخه برای نقد ادبی برشمرده‌اند. نقد به‌دو شاخه نظری و عملی تقسیم می‌شود. نظریه‌های فرمالیست‌های روسی درباره ادبیّت کلام، تعریف‌ها و نظریه پردازی‌هایی که بیشتر جنبه علمی دارند و قابل رد و قبول هستند و... همه در حیطه



نقد نظری قرار می‌گیرند. در نقد عملی، منتقد با استفاده از استعداد و توان خود در نقد و با به کارگیری نقد نظری، به بررسی آثار ادبی می‌پردازد. نقد نظری و عملی دسته بندی‌هایی مثل: نقد کاربردی، جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه و... دارند. برخی تنها از یک نوع نقد و برخی چون شمس قیس، از روش التقاطی بهره می‌برند. شیوه نقد المعجم «نقد مستند، مستند به آرا و اصول و قوانین علمی و کم و بیش متفق علیه» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۳۵) است.

## ۲-۲. نگاه شمس قیس به شعر

نخستین گام، در نقد شعر، ارائه تعریفی از شعر و چستی و چگونگی آن است. نویسندگان برای شعر تعریف‌های گوناگونی ارائه داده‌اند. برخی نویسندگان، «صمیمی‌ترین چیزی که بر قلب انسان حاکم است و خدایی‌ترین اندیشه‌هایی را که در مغز او راه دارد» (سید حسینی، ۱۳۶۶: ۹۳) شعر می‌نامند. برخی «نخستین سخن» را شعر می‌دانند و آن را «بر تمامی هنرهای دیگر» ترجیح می‌دهند (کسیدی، ۱۳۸۸: ۷۹). در المعجم، روایت‌هایی درباره نخستین کسی که به سرودن شعر وجود دارد و در یکی از آن‌ها اشاره شده که نخستین سراینده شعر حضرت آدم بوده است (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۱۹۷).

دیدگاه‌های ادبی شمس درباره شعر، در کل کتاب پراکنده است. او به اموری از جمله: ۱- تعریف شعر و ارکان آن.. ۲- نحوه سرودن شعر؛ ۳- ساخت و بافت شعر؛ ۴- شاعری و موازین آن؛ ۵- عیوب شعر و... پرداخته است (نک). شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۲۰۲-۱۹۶ / ۲۹۸-۴۴۴ / ۴۳۱-۴۴۴. شمس برگزیدن مضمون والا را نخستین شرط سرودن شعر خوب می‌داند و عرضه شعر بر ناقدان و برخورداری از آرای آنان را روشی مؤثر در منقح ساختن لفظ می‌شمرد (نک). شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۱-۴۶۰. در المعجم ساخت شعری معنایی گسترده دارد. در ساخت شعری، کل عمل شاعرانگی در هر قالبی باید مطابق قواعد و سازه‌های سنت ادبی باشد. هماهنگی کامل اجزای یک شعر در ارتباط با همان شعر باید رعایت شود. نویسنده دلیل نام گذاری شعر و شاعر را از نظر ادیبان بیان می‌کند؛ که البته بیشتر بر لفظ استوار است؛ اما گویا خود به نظر آنان اعتقاد ندارد. چرا که می‌گوید: «بدانک شعر "در اصل" لغت دانش است و "ادراک معانی" به حدس صایب و "اندیشه" و

"استدلال" راست و از روی اصطلاح، سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی «شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۱۹۶». شمس در تعریف شعر، می‌کوشد همه چیز را در نظر بگیرد. درباره «تفویف» که از نظر او نمونه شعر خوب است، تعریفی ارائه می‌دهد که متکی بر ارکان و اجزای صوری شعر و عناصر معنایی آن است (نک. همان: ۳۲۹ / ۴۳۹-۴۳۸). از نظر ارسطو (۳۲۲-۳۸۴ ق.م): «شاعر باید... توجه همه جانبه‌ای به تلفیق الفاظ و خود زبان معطوف دارد.» (برسler، ۱۳۸۶: ۴۹) از نظر او کلام باید مخلوطی باشد از کلمات غریب، مجازها و محسنات دور از استعمال عوام و در عین حال برخوردار از زبان عامه (ارسطو، ۱۳۴۳: ۹۵-۹۴).

ایرانیان و یونانیان در گذشته در زمینه فرهنگی پیوندهایی داشته‌اند (نک. ارسطو، ۱۳۸۸: ۱۹-۱۵). هوراس (۶۸-۶۵ ق.م)، منتقد یونانی به کسانی که می‌خواهند شاعر شوند توصیه می‌کند شاهکارهای یونانی را مطالعه کنند (هال، ۱۳۷۹: ۲۳-۲۲). شمس می‌گوید: شاعر باید «مذاهب شعراء مُفلق و امراء کلام را در تأسیس مبانی شعر و سلوک مناهج نظم بشناسد و سنت و طریقت ایشان... بداند» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۴۶-۴۴۵).

### ۲-۳. نقد صورت‌گرا و معنا‌گرا

در نقد ادبی، شناخت انواع ادبی حائز اهمیت است. بعضی از پژوهشگران می‌گویند: «تا "نوع" اثر ادبی را تعیین نکنیم، شناخت یا شناساندن آن نیز ناممکن، یا دست‌کم دشوار خواهد بود.» (دست‌غیب، ۱۳۹۰: ۲۲) در نقد نوعی آثار، انواع ادبی را از نظر ساختار و محتوا تقسیم می‌کنند. در شعر، انواع ادبی از نظر ساختار شامل: قصیده، مثنوی و... می‌شود. انواع ادبی از نظر محتوا شامل: مرثیه، مدح، مناظره و... می‌شود. اگر کسی نوع یک اثر ادبی را بداند، پیشاپیش درباره آن اطلاعات زیادی دارد (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۲۴۶). مسأله فرم و بافت در ادبیات ایران و جهان همواره مورد توجه قرار گرفته است. صورت‌گرایی در ادبیات قدیم ایران، از جهاتی شبیه به فرمالیسم و ساختارگرایی غربی است؛ اما دقیقاً ساختارگرایی یا فرمالیسم نیست، چرا که در ساختارگرایی «پیوسته سخن از کلیت اثر است» (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۰)، اما در نقد سنتی، تکه‌ها و اجزایی، نه چندان همساز در یک

قالب جا گرفته‌اند. فرمالیست‌ها اعتقادی به معنا نداشتند. از نظر آنان، ادبیات صرفاً یک مسأله زبانی، متشکل از فرم و حقیقت ادبیات «کشف و کنکاش نام» بود (بارت، ۱۳۸۹: ۶۱). مسأله فرم و بافت شعر، در نظر شمس قیس جایگاه بالایی دارد؛ مثلاً در تعریف تبیین و تفسیر، تقسیم، توسیع و... به مبانی صورت‌گرایانه بیشتر توجه دارد، اما حقیقت شعر از نظر شمس به این جا ختم نمی‌شود؛ همان‌طور که صائب لفظ و معنی را جدایی ناپذیر چون «جانان و جان» می‌داند (صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۸). یا بیهقی درباره کمال قصیده اسکافی می‌گوید: «چون دیبا، در او سخنان شیرین، با معنی دست در گردن یکدیگر زده» (بیهقی، ۱۳۷۵: ۳۷۲). شمس قیس هم معتقد است: «معنی بی‌عبارت، هیچ طراوت ندارد و عبارت بی‌معنی، به‌هیچ نشاید.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۱-۴۶۰)

متفکران ایرانی، در گذشته، گاه نظریاتی ارائه کرده‌اند که با نظریه‌های معاصر برابری می‌کند. مثلاً، درباره «معنا و شعر» سخنانی دارند که با نظریه «دریافت خواننده» در هرمنوتیک همخوانی دارد: «شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی از آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار او» (همدانی، ۱۳۷۷: ۲۱۶/۱). شمس، انتخاب لفظ مناسب برای هر معنی را از شروط شاعری و از اهم شروط سخنوری می‌داند و می‌گوید: «هر معنی را الفاظی بود که در آن مقبول‌تر افتد» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۵۱). او تناسب معنایی بین مصرع‌ها و ابیات را برای رونق شعر لازم و با نقدی هوشمندانه، عدم سازواری بین ابیات را در «رباعیات» بیشتر از سایر اشعار می‌داند؛ چرا که در این نوع شعر، غالباً بیتی به ذهن می‌رسد و شاعر بیت دیگری به آن می‌افزاید و از تناسب لفظ و پیوستگی معنا غافل می‌شود (نک. همان: ۴۴۸).

## ۲-۴. نقد موسیقایی

نقد موسیقایی، یکی از انواع نقد است که شعر را از نظر انواع موسیقی‌های درونی، بیرونی، تناسب واک‌ها، چینش کلمات، وزن، تأثیر و تناسب وزن و مضمون، قافیه، انواع تکرارها و موسیقی‌ها چون: جناس، سجع و ارتباط‌های پنهان موجود در شعر همچون: ایهام، تضاد و... مورد بررسی قرار می‌دهد. تسلط بی‌همتای شمس بر علم عروض سبب شده که بگویند: شمس قیس «پرفروغ‌ترین اثر را در زمینه شناخت اوزان عروضی فارسی و



پاره‌ای قواعدِ سخن‌سنجی پدید آورد» (محبّتی، ۱۳۸۸: ۲/ ۹۰۷-۹۰۶). او، شاعرانی که علم عروض و آموزش آن را بی‌فایده می‌دانند، ناآگاه "از علمِ اسرارِ شاعری" و عروض را میزانِ کلامِ منظوم می‌داند. فواید و ضرورت، تعریف و ریشه‌شناسی عروض را ذکر می‌کند. به تعریف و چیستی بیت، مصرع، صدر، ضرب... و معنی و ریشه‌شناسی آن‌ها می‌پردازد؛ محور را شرح می‌دهد و از نظر ریشه‌شناسی، معنایی و... آن‌ها را نقد می‌کند. می‌گوید: متحرّکاتِ سخن باید بیش از سواکن باشد؛ چون بنایِ سخن بر «ادراج و اتصال» است و همین، دلیلِ برتری برخی از اوزان بر برخی دیگر است (نک). شمسِ قیسِ رازی، ۱۳۸۷: ۳۵-۲۶ / ۷۵-۶۷ / ۳۳۶).

چرا وزن و موسیقی این همه مورد توجّه اوست؟ وزن، باعثِ تغییر در رژیم خودآگاهی می‌شود، گاه رابطه‌ای تنگاتنگ «میان معنی و حرکتِ وزن» وجود دارد. وزن قدرت و نفوذِ مستقیمی در کنترلِ عاطفه دارد (نک). ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۲۱ / ۱۲۳). وزن و ضرب و... حفظِ متونِ مقدّس را آسان می‌کرده و به نظرِ پیروانِ ادیانِ کهن، سببِ هماهنگی عناصرِ ناخودآگاهِ آدمی با کیهان می‌شده است. در ادیانِ آسمانی، کلامِ الهی، اصلیِ مینوی دارد و ذاتاً آهنگین است. «ضرباهنگ (ریتم)، هستی بخش است.» (ستاری، ۱۳۷۲: ۳۷) امروزه، برخی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان با تأکید بر ضرورتِ وزن، وزن را "صدای احساسات و اندیشه" ما می‌دانند و خوپذیری مردم به وزن را بیشتر می‌دانند (نک). پارسی نژاد، ۱۳۸۸ ب: ۳۱۵-۳۱۴).

پس توجّه عمیقِ شمس به نقدِ موسیقایی، چندان هم شگفت نیست. ریزینی‌های این نویسنده دربارهٔ مسائل موسیقایی بیش از آن است که در یک مقاله بتوان آن‌ها را بازگو کرد. او متحرّکات، سواکن و حدود اعتدالِ آن‌ها را برای سرودن اشعاری بهتر، با آوردنِ دلایلی روشن می‌کند. دربارهٔ علّتِ ترکیبِ اسباب، اوتاد، فواصل و ایجادِ وزن‌های ترکیبی سخن می‌گوید. با دلایل متقن بیان می‌کند که ابتدای سخن به سکون امکان ندارد و وقفِ کلام تنها بر حرفی ساکن امکان‌پذیر است. او دربارهٔ این که عذب‌ترین اشعار در کدام بحر‌ها هستند و در کدام بحور، شعرِ عذب نداریم و... هم بحث‌های خوبی ارائه کرده است (نک). شمسِ قیسِ رازی، ۱۳۸۷: ۳۹-۳۷ / ۴۳-۴۱ / ۴۹-۴۶ / ۶۷-۵۰ / ۷۸-۷۶ / ۹۴-۹۰).

در گذشته، بسیاری از الگوسازی‌ها از روی عروض عرب بوده، این الگوها با شعر فارسی ناهمخوانی‌هایی دارد. شمس پاره‌ای از ناهمخوانی‌ها را دریافته و در فصول سوم، چهارم و پنجم، بدان‌ها اشاره کرده‌است.

## ۲-۵. نقد ذوقی

امروزه نقد ادبی را علم حساب نمی‌کنند؛ زیرا هرچند آموختن آن تأثیر شایانی بر ذهن آموزنده می‌گذارد، اما برای منتقد ادبی شدن، ذوق و استعداد درونی هم بایسته است. بسیاری از نظریه‌پردازان، نقد ادبی را برابر با خلاقیت ادبی می‌دانند. برای منتقد ادبی جایگاهی برابر با نویسنده و برای اثر نقدی او، جایگاهی برابر با اثر ادبی قائل می‌شوند.

«و چون صاحب هنری به معرفت شعر شهرت یافت و به نزدیک نحاری سخن‌وران به نقد شعر محکوم علیه شد و مشاراً الیه گشت، سخن او را در رد و قبول هر لفظ و معنی که گوید نصی صریح شناسد و او را در آن مجتهدی مُصیب داند و به هر چه گوید از وی حجتی قاطع و علتی واضح نطلبد؛ که بسیار چیزها بود که به ذوق در توان یافت و از آن عبارت نتوان کرد.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۱)

برخی می‌گویند: کار منتقد دشوارتر از نویسنده است؛ زیرا منتقد علاوه بر ذوق نقد ادبی، باید با رویه‌های مختلف نقد، تاریخ و... آشنایی داشته باشد؛ چرا که آثار بزرگ ادبی، افزون بر ادبی بودن، سرشار از دقایقی از دانش‌های مختلف هستند که شناخت و شناساندن آن‌ها کار هر کسی نیست. بنابراین، باید تجربه و ممارست نقد در شناخت اثر، بیش از کسی باشد که آن اثر را خلق می‌کند. شمس قیس، درباره ضرورت وجود نقد و ناقد چنین می‌گوید:

«...بیشتر شعرا بر آن باشند که؛ نقد شعر، شاعران مجید توانند کرد و جز ایشان را نرسد که در رد و عیب آن سخن گوید و این غلط است، از بهر آنکه؛ مثل شاعر در نظم سخن، همچون استاد نساج است که جامه‌های متقوم بافد و نقوش مختلف و شاخ برگ‌های لطیف و گزارش‌های دقیق و دوال‌های شیرین در آن پدید آرد؛ اما قیمت آن، جز سمساران و بزازان که جامه‌های بیش‌بها از هر نوع و متاع هر ولایت بر دست ایشان بسیار گذشته باشد



نتواند کرد... هر کس که چیزی را بر هیأت اجتماعی ببیند و مُسْتَعْمَلِ آن بر آن هیأت بوده باشد، جودت و رداءتِ آن بهتر از بردارنده آن داند» (همان: ۴۶۴-۴۶۲).

## ۲-۶. نقد خواننده محور

یکی از دیدگاه‌های منتقدانه که رگه‌هایی از آن در المعجم هست، نقد خواننده محور است. مدّ نظر داشتن مخاطبان؛ یعنی توجّه دقیق به سطوح فکری، اجتماعی، سنی و غیره آنان، امروزه یکی از مهم‌ترین اصولی است که در نوشتار مطرح است. شمس‌قیس با درک این مطلب، شاعران را به رعایت آن فرامی‌خواند: «و در رعایت درجات مخاطبات و وجوه مدایح بالاقصی الامکان بکوشد. ملوک و سلاطین را جز به اوصاف پادشاهانه... نستاید و وزرا و امرا را به اوابد تیغ و قلم و طبل و علم مدح کند و سادات و علما را به شرف حسب و...» (شمس‌قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۵۱/۴۰۹). این نظریه‌ها، از نقاط قوت المعجم‌اند.

هر خواننده، با توجّه به روش برخورد با متن، آن را به گونه‌ای بازنویسی می‌کند. امروزه، صاحب نظران با توجّه به فرایند خواندن و اثر و نقش خواننده در فهم متن، عصر حاضر را "عصر خواندن" نام نهاده‌اند (نک. مدرّسی، ۱۳۹۰: ۴۸۳). شمس‌قیس به درستی بیان می‌کند که گوناگونی در سخن از لازمه‌های آن است. همان‌گونه که مردم، صنف‌های مختلف دارند؛ سخنان نیز انواعی دارند. تنوّع در سخن لازم است و مردم به تناسب نیازهای خود، از همه گونه‌های سخن بهره‌می‌برند (شمس‌قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۰-۴۵۹). مخاطب ارزش سخن را تعیین می‌کند، نه بلندی و پستی ظاهری سخن، چرا که گاه سخنان بی‌ارزش و سست از چنان قبولی برخوردار می‌شوند که حیرت‌آور است و سخنان لطیف و نیک به‌چنین اقبالی نمی‌رسند (شمس‌قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۰-۴۵۹). این برمی‌گردد به دانش و شناختی که شاعران درباره روان انسان دارند و علم از حقیقت آن ناآگاه است (نک. پاینده، ۱۳۹۰: ۲۸۴).

## ۲-۷. نقد روان‌شناسانه

ارتباط روان‌شناسی و ادبیات بسیار نزدیک است و شاخه‌ای به نام "روان‌شناسی ادبی" بر اساس مشترکات این دو دانش به وجود آمده است (مدرّسی، ۱۳۹۰: ۲۱۴). نظریات شمس، از منظر نقد روان‌شناسانه تا حدودی، درخور توجّه است. او با درک این حقیقت که آفرینش، کاری گروهی است و خواننده و نویسنده، هر دو با هم در آن شریکند، از شاعران می‌خواهد؛ در ابتدا و مطلع قصاید، واژه‌های «مستکره» و سخن

ناخوش به کار نبرند، در سؤال و «استعطف» طریقِ ادبِ مرعی دارند، در نسیب و تشبیب خوب حرف بزنند تا شعرشان از رونق نیفتد. همچنین در ابتدای قصاید، از کلماتی مثل نیست، نباشد و... استفاده نکنند؛ زیرا مواجهه مخاطب با چنین کلماتی در آغاز شعر، نوعی حس ناخوشایند در او ایجاد می‌کند و در ادامه شعر، شاعر را برای طلبِ خواسته یا لطفِ ممدوح به سختی می‌افکند (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۲۷-۳۲۲). شاعر و نویسنده مطابق ذوق و پسند خریدارن و خوانندگان سخن می‌گوید و «مسأله مزد و پاداش، در سبکِ بیان و مسأله الهام شاعر و نویسنده تأثیری بسزا دارد.» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۴۳-۴۲) در المعجم، گفتارهایی درباره چگونگی مدح بزرگان، زنان و طبقات مختلف و... به همراه چیستی و چگونگی مدح، ادبِ طلب و... هست، که حاکی از شناختِ روانی نویسنده از مردم و جامعه خود است.

نقد باید «انواع و فنون ادبی را متوجه غایت و هدف واقعی آنها بنماید... مقتضیات فکری و ذوقی هر دوره را تعیین کند و به گویندگان و نویسندگان نشان بدهد که برای رفع آن حوایج و مقتضیات چه باید کرد» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۳۴). شمس نیز تا حدودی، مقتضیات زمانه‌ی خود را درک کرده، درباره حسن آوردنِ نسیب در ابتدای قصاید، چنین می‌گوید: چون بیشتر مردم دوست دار شنیدنِ احوال و اوصافِ مغالزتِ عاشق و معشوق هستند؛ اگر در آغاز قصاید نسیب بیاوریم، ممدوح با میلِ بیشتر و حواسِ جمع‌تری به شعر گوش فرامی‌دهد؛ و شعر از قبولِ بیشتری برخوردار می‌شود. در ادامه همین سخن می‌گوید: «به حکم آنک مقصود از غزل ترویجِ خاطر و خوش آمدنِ نفس است، باید که بناء آن بر وزنی خوش مطبوع و الفاظی عذب سلس و معانی رایق مروّق نهند...» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۱۶/۴۱۲).

## ۲-۸. نقد جامعه شناختی

اهمیت جامعه تا حدی است که برخی نویسندگان بیان می‌کنند: شاعر باید «حتی در بیان عشق و اندوه و دلهره خود، پژواک تاریخ و بانگ جامعه باشد.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۸ الف: ۱۱۰) هرچه فرد و جامعه به سمتِ بلوغ فکری پیش بروند، نقد و بیان حقیقت راحت‌تر خواهد بود. در چنین جوامعی، نظریه‌ها با وجود تباین و تضاد، به شکوفایی هم



کمک می‌کنند و با تعامل در کنار هم ادامه حیات می‌دهند. شمس‌قیس، از کمبودهای ادبی عصر خود آگاه است و گاه همچون یک منتقد ادبی، به انتقاد از اوضاع شعر و شاعری در جامعه می‌پردازد. مستخف‌ترین و مبتذل‌ترین حرفه در عهد او و از نظر او، شاعری است؛ چرا که پیروان سایر حرفه‌ها مدت‌ها تمرین، تکرار و شاگردی می‌کنند تا در کار خود به مهارت برسند، اما در زمینه شعر، هر کس بتواند اندکی وزن بیاموزد و چند قصیده «کژ مز» یاد بگیرد، الفاظی نامهذب و معانی‌ای ناپیوسته به هم می‌بندد و ادعای شاعری و استادی می‌کند. هیچ منتقدی نمی‌تواند عیب شعر چنین کسانی را نشان دهد یا آنان را ارشاد و راهنمایی کند، چرا که از گوینده می‌رنجند و سخن او را «بهانه بخل و نشان حسد» می‌شمارند (شمس‌قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۵۶-۴۵۵). در زمانه شمس، به دلیل انتقادناپذیر بودن بسیاری از شعراء، نقد کاری دشوار بوده است. نپرداختن جایزه به شاعران مدح‌گوی و یا نقد شعر شاعری انتقادناپذیر، می‌توانسته عواقب سنگینی برای ممدوح یا منتقد در پی داشته باشد و به بهای آبرو و اعتبارشان تمام شود (نک. شمس‌قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۵۵).

## ۲-۹. نقد اخلاقی

نظریه اخلاقی هنر، از مهم‌ترین نظریات نقد ادبی است، که؛ «بیشتر مغزهای بزرگ را پشت سر خود دارد.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۵۸) از نظر اخلاق‌گراها، رسالت هنر این است که، مفهوم این حقیقت اخلاقی و دینی را که سعادت انبای بشر در نیل به وحدت، برادری و مساوات است، از قلمرو تعقل به قلمرو احساس منتقل کند. از نظر اینان، ادبیات باید یکسره در خدمت اخلاق باشد و تنها معیار ارزش‌گذاری آثار ادبی، اخلاقی بودن آن‌هاست. منتقد در مقام کسی که قدرت تشخیص حقیقت و کذب را دارد، باید نگهبان اخلاق جامعه باشد (نک. تسنیمی، ۱۳۸۸: ۲۲ و پاینده، ۱۳۸۸: ۲۱۷-۲۱۶). نقد اخلاقی در گذشته در میان منتقدان طرفداران زیادی داشته است. در طول همه اعصار، بحث بوده که آیا کار شعر لذت بخشیدن است یا تعلیم دادن. «بزرگ‌ترین دغدغه ابوالعلا دعوت مردم به اخلاق است» (توحیدی فر، ۱۳۹۱: ۲۰۸-۲۰۷). از نظر برخی، مسائل اخلاقی موضوع ادبیات است؛ اما هدف ادبیات نیست. «ادبیات، مبلّغ و مروج دین نیست» (دست‌غیب، ۱۳۹۰: ۱۳۲).

رگه‌هایی از نقد اخلاقی را در المعجم می‌توان یافت. البته اخلاق‌گرایی شمس مطلق نیست و در این زمینه رویه‌ای معتدل دارد. می‌گوید: شاعر باید در همه احوال رعایت ادب را بکند و یا ابراز می‌کند که: «کسی را که خدایگان شریعت و پناه مکت خوانند، نسیب مدح او به شراب و مستی و صبح لایق نباشد.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۱۵/۴۱۴) از نظر او، شاعر باید از به کار بردن واژه‌های دو پهلو، که گونه‌ای توهین به خواننده و ممدوح هستند خودداری کند، شأن مخاطب را در نظر بگیرد و مراقب آن‌چه می‌گوید باشد. در همین راستا، بیتی از متنبی را نقد می‌کند، که مضمون آن این است: اگر می‌توانستم مردم را شتر می‌کردم، سوار می‌شدم و به خدمت سعید عبدالله می‌رفتم. شمس، با طنز درباره این شعر می‌گوید: «اگر متنبی راضی است که بر مادر خویش نشیند و به خدمت ممدوح رود و ممدوح راضی نباشد که متنبی بر زن وی نشیند و پیش وی رود» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۱۹).

## ۲-۱۰. نقد تأثری

نقد تأثری، یا بررسی این امر که اثر ادبی چگونه در منتقد تأثیر می‌کند، یکی دیگر از روش‌های متنوع نقد است (دیچز، ۱۳۷۹: ۲۱۷). در نقد تأثری منتقد نباید عشق یا نفرت شخصی را وارد نقد کند و در امر نقادی، باید کتب متعدّد را مورد نقد قرار دهد (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۱). نقد تأثری، حاصل عوامل متعدّد در ذهن است، که ممکن است نتوان جزئیات و چگونگی آن را شرح داد. منتقد، در نقد تأثری «یافته‌های خود را از یک کتاب با تجربه‌های شخصی‌اش مقایسه می‌کند» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۶). درباره نقد تأثری، با استناد به سخن شمس قیس می‌گویند: «این نقد در کنار نقدهای دیگر مفید است؛ زیرا به قول صاحب المعجم فی معاییر اشعار العجم: "بسیار چیزها بود که به ذوق درتوان یافت و از آن عبارت نتوان کرد"» (ذوالفقاری، ۱۳۸۱: ۲۸-۲۶ و شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۱). نمونه‌ی نقد تأثری در المعجم:

«ابراهیم موصلی می‌گوید: روزی محمد امین مرا از دو شعر پرسید که کدام بهتر است و هر دو به هم نزدیک بود؛ الا آنک، در یکی لطفی به ذوق در می‌یافتم که از آن عبارت نمی‌توانستم کرد و گفتم این شعر بهتر است. امین گفت: وجه ترجیح این

بر آن چیست؟ گفتیم: این یک به لطفی مخصوص است که طبع بر آن گواهی می‌دهد و زبان از آن تعبیر نمی‌تواند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۲)

## ۱۱-۲. نقد زبان‌شناسانه

گذشتگان برای لفظ و زبان اهمیت زیادی قایل بوده‌اند و به همین جهت نمونه‌های نقد زبان‌شناسانه در المعجم زیاد است. در این کتاب می‌خوانیم: در شعر باید «مجاورتِ الفاظ و لیاقتِ آن به یکدیگر مرعی باشد و از غرایبِ الفاظ و مهجوراتِ لغتِ الفرس در آن مستعمل نباشد...» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۲۹). در نقد زبان‌شناسانه، بر زبان اثر تأکید می‌کنند و بر این باورند که این زبان است که حرف می‌زند، نه مؤلف. اینان شاعر را کسی می‌دانند که از زبان استفاده می‌کند. منتقد باید در ترکیبات و واژه‌های اثر ادبی دقت کند. «تفکیکِ ارزش و ضد ارزشِ مفردات و ترکیبات از مسائلِ زبانیِ نقدِ ادبی است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۱: ۳۶-۳۵). ریشه‌شناسی و سیر تحول واژه‌ها، در نقدِ زبان‌شناسانه، بسیار مهم است. شمس، در این زمینه تبخّر دارد، او لغت‌شناس است و بحث‌های لغوی زیادی دربارهٔ واژه‌هایی چون: سحرگاهان، آب، آسیاب و... مطرح می‌کند (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۳۰۰/۲۰۴).

## ۱۲-۲. نقد فنی

یکی از روش‌های نقد که نویسندهٔ المعجم به کار گرفته است، نقد فنی است. «المعجم... معیارهای فنی نقدِ شعر را در ادبِ گذشتهٔ فارسی بهتر از هر اثرِ دیگر معرفی می‌کند.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۰) «روشِ فنی، عبارت از این است که در نقدِ آثارِ ادبی، موازینِ لغوی و نحوی را معتبر شناسند و نیک و بدِ آثارِ ادبی را از طریقِ موافقت و مطابقتِ آن آثار با قواعد و موازینِ نظم و نثر تعیین نمایند.» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۷۵-۷۴) نقد فنی دربارهٔ عیوب آثار بحث می‌کند. بحث‌های گستردهٔ نویسندهٔ المعجم دربارهٔ نحو، جملات، عیوب موجود در شعرِ شاعران، لغات، ریشه‌شناسی‌های واژگانی و... را، می‌توان در حیطهٔ نقد فنی پذیرفت. برخی از مباحثِ نقد فنی مطرح شده در المعجم عبارتند از: عدم وجودِ مقیاسی برای شناختِ لغاتِ صحیحِ دری از لغاتِ فاسدِ آن، تنگیِ عرصهٔ فصاحت و بلاغتِ دری و ناچار شدنِ نویسندگان به استفاده از لغاتِ تازی، لحن و خطای لفظی در

شعر عربی جایز است و توجیه دارد؛ اما در شعر فارسی نه، نحوه صحیح به کار بردن تشدید، مطابقه و معنی آن و... (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۲۰۵/۲۹۷ / ۳۰۱/۳۰۲ / ۳۰۸-۳۰۵/۳۴۴).

## ۲-۱۳. نقد زیبایی‌شناسانه

یکی از وظایفی که بر عهده منتقدان است، آشنایی دادن نویسندگان با چگونگی کاربرد آرایه‌ها برای زیاتر شدن سخن است. مثلاً، «منتقد باید نشان دهد که تطویل در کجا زشت و در کجا لازم است و نیز ارزش ایجاز چیست و در کجا ضرورت آن احساس می‌شود.» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۶۱) تعاریف و انواع آرایه‌ها چون تشبیه، ایهام و... همچنین آوردن توضیحات و نمونه‌های شعری برای هر کدام از این موارد، در المعجم زیاد است. از نظر شمس قیس، اگرچه کاربرد آرایه و صنعت در حد اعتدال باعث زیبایی سخن می‌شود؛ اما نباید شعرا دست به سرودن شعرهای غریب و مشکل بزنند یا خود را ملزم به آوردن حروف منقوط یا قلب و تصحیف و... کنند؛ چراکه باعث بیراهه رفتن آن‌ها می‌شود (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۳۲). از توصیه‌های زیبا شناسانه او به شاعر این است که، باید «بر حسن مطلع و لطف مقطع هر شعر مطلع شود... از معانی سرد و تشبیهات کذب و... مجتنب باشد و در همه ابواب از قدر حاجت به طرکی افراط و تفریط بیرون نرود و از ما لابد نکاهد و در ما لایعنی نیفزاید.» (همان: ۴۴۶)

ذکر نارسایی‌های شعر شاعران بزرگ از برجستگی‌های المعجم است. شمس کاربرد «ترکیبات ناخوش و استعارات بارد و تقدیم [و] تأخیرات نادل‌پسند و معانی واهی در شعر» را نمی‌پسندد. مثلاً، می‌گوید در شعر: «هلاکی دوست به ناگهیان فرارسید» شاعر خواسته اشتیاق خود به دیدار دوست را بیان کند؛ اما ساختار سخن، آرزوی هلاکت دوست را تداعی می‌کند. یا در مصرع «ما مرغکان گرسنه‌ایم و تو خرمنی» لفظ «خرمنی»، تداعی گر «خرمنی» است و به‌ویژه، در مدح بزرگان، چنین واژه‌هایی سخن را به رکاکت می‌کشاند (همان: ۳۱۴). امروزه با استناد به همین سخن شمس قیس می‌گویند: ایهام در مدح (دوگانه خوانی) را که از عیوب معنوی گفتار است نباید در سخن آورد (نک. وارسته، ۱۳۸۳: ۱۳).



## ۲-۱۴. سرقات ادبی

سخن گفتن از سرقت ادبی کاری آسان و در عین حال دشوار است؛ چرا که به مستندات بسیار نیاز دارد. سرقات «بخشی از نقد ادبی است که دربارهٔ انواع عاریت‌ها و اقتباس‌های شاعران و نویسندگان از یکدیگر بحث می‌کند.» (فضیلت، ۱۳۹۲: ۱۸ / ۷۱-۷۰) توجه به اقتباس‌ها و همسانی‌های میان سخن شاعران و نویسندگان در ادبیات جهان، سابقه‌ای دیرین دارد و از معیارهای ارزش یا عدم ارزش آثار ادبی است. شمس با آن که به طور کلی سرقت ادبی را رد می‌کند؛ اما تحت شرایطی هم آن را می‌پذیرد: «و نیز باید که شعر شعرا را غارت نکند و معانی ایشان به تغییر اوزان و اختلاف الفاظ در شعر خویش به - کار نبرد...» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۶۴). از سوی دیگر، ابراز می‌کند که: شباهت لفظی و یا مضمونی میان دو نوشته؛ همواره سرقت نیست. گاه پیش می‌آید که دو نویسنده، بدون آن که از مضمون هم آگاهی داشته باشند، سخنی را به یک شکل و یا یک مضمون بیان می‌کنند که در این جا، بحث توارد پیش می‌آید، نه سرقت ادبی. معنا امری عام است و کسی که آن را به بهترین نحو عرضه کند، آن را به نام خود ثبت می‌کند. شاعران باید بکوشند، اگر معنایی از دیگری می‌گیرند، با بیان خوب بر رونق آن بیفزایند، نه این که تنها معنادزدی کنند (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۴۷۵). به تعبیری «شاید مهم چگونه گفتن باشد، نه چه گفتن.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ۲۳)

### ۳. نتیجه‌گیری

المعجم در نوع خود در ادب فارسی کتابی بی‌نظیر است، این کتاب مهم‌ترین کتابی است که در زمینه علوم بلاغی از ادب کهن فارسی در دست است. تنها منبع معتبر و رسمی در زمینه عروض فارسی، بدیع، انواع ادبی و نقد شعر شناخته شده و با سلطه‌ای دراز آهنگ، همه آثار پس از خود را به تقلید و تبع واداشته است. المعجم، از کتاب‌هایی است که علاوه بر وجود نقد فنی و ذوقی در آن، معروف‌ترین و مهم‌ترین کتاب در نوع خود و تا زمان خود در این فن نیز هست. به حق، مهم‌ترین کتاب در زمینه مباحث بلاغی و زبان‌شناسی سنتی و کهن شناخته شده است. در قوای نظری شناخت شعر بسیار غنی است. دقت نویسنده در شاهدها و ابیاتی که آورده بسیار زیاد است. به همین میزان؛ نکته‌ها، مباحث لغوی و فنی و قواعد بسیار دقیق‌اند. انواع گونه‌های نقد، تا حدودی در آن به کار گرفته شده‌اند. تعریف‌ها و ریزبینی‌های نویسنده درباره شعر و حقیقت آن بسیار درخور توجه است. بحث لفظ و معنا و تأکید بر سازواری این دو که در حیطه نقد صورت‌گرا و معناگرا، قرار می‌گیرد، از مقوله‌های مورد توجه نویسنده بوده است. نقد ذوقی، در المعجم نمودی آشکار دارد. مهارت نقد موسیقایی، گستردگی این نوع نقد و دقت شمس‌قیس در این زمینه، در نوع خود حیرت‌آور است و ما در ادب فارسی با کمتر نمونه‌ای از این دست روبه‌رو می‌شویم. نقد خواننده محور، که مبحثی بسیار امروزی در نقد است، یکی از برگ‌های زرین کتاب المعجم است. نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی که در المعجم به کار گرفته شده، امروزه از رویه‌های مورد توجه منتقدان و مبحثی به روز است و نشانگر دقت نظر و پیشرو بودن نقد شمس‌قیس است. نقد اخلاقی، زبان‌شناختی، تأثیری، فنی، زیباشناختی، توصیفی و ارزشی و مبحث سرقات ادبی از دیگر گونه‌های نقد در المعجم هستند، که همه در جایگاه خود ارزشمند و قابل تعمق‌اند. نگاهی به شیوه‌های مختلف نقد که نویسنده در این کتاب به کار گرفته است، ارزش‌های آن را هرچه بیشتر آشکار می‌کند و ما را به تجدید نظری اساسی درباره دیدگاه‌های غالباً منفی‌مان نسبت به این اثر و آثار کمابیش همانند به آن وا می‌دارد. روش نویسنده المعجم؛ یعنی نقد التقاطی، بهترین روش،



در نقد شناخته می‌شود و به باور صاحب‌نظران، بیشتر از هر روئے دیگری، در شناخت و شناساندن ارزش حقیقی آثار ادبی کارآیی دارد.

## منابع

- ارسطو (۱۳۴۳)، فنّ شعر؛ ترجمه عبدالحسین زرّین‌کوب، چاپ اوّل، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ..... (۱۳۸۸)، درباره هنر شعر: نامه ارسطاطالیس؛ ترجمه سهیل محسن افنان، چاپ اوّل، تهران: انتشارات حکمت.
- اصغری، امّ لیل (۱۳۹۱)، «تأمّلی در نقد ادبی»؛ نشریّه ادبیّات و زبان‌ها: رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دوره ۲۶، شماره ۲، ص ۴-۵.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، مبانی و روش‌های نقد ادبی؛ چاپ سوم، تهران: نشر جامی.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش‌درآمدی بر نظریّه ادبی؛ ترجمه عبّاس مخبر، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- ایوتادیه، ژان (۱۳۸۸)، نقد ادبی در قرن بیستم؛ ترجمه مهشید نونهالی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نیلوفر.
- بارت، رولان (۱۳۸۹)، لذّت متن؛ ترجمه پیام یزدانجو، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- برسler، چارلز (۱۳۸۶)، درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی؛ ترجمه مصطفی عابدینی فرد، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نیلوفر.
- بیهقی، محمدبن حسین (۱۳۷۵)، تاریخ بیهقی؛ تصحیح علی اکبر قیاض، چاپ سوم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۷)، خانلری و نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سخن.
- ..... (۱۳۸۰)، روشنفکران ایرانی و نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- ..... (۱۳۸۸ الف)، احسان طبری و نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- ..... (۱۳۸۸ ب)، نیما یوشیج و نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران: سخن.



- پاینده، حسین (۱۳۸۸)، نقد ادبی و دموکراسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- .....،..... (۱۳۹۰)، گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- تسنیمی، علی (۱۳۸۸)، نقد ادبی، چاپ اول، تهران: نشر کتاب آمه.
- توحیدی فر، نرجس (۱۳۹۱)، ابوالعلاء معری در بوتۀ نقد ادب تطبیقی، چاپ اول، تهران: انتشارات شفیعی.
- جاحظ، ابی عثمان عمرو بن بحر بن محبوب (۱۹۹۱م)، المحاسن والأضداد؛ تصحیح علی بوملحم، چاپ دوم، بیروت: دار و مکتبه الهلال.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، سعدی در غزل، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- دست‌غیب، عبدالعلی (۱۳۹۰)، نقد ادبی و نوعیت متن، چاپ اول، شیراز: انتشارات نوید شیراز.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۹)، شیوه‌های نقد ادبی؛ ترجمۀ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی.
- ذوالفقاری، محسن (۱۳۸۱)، از زهره تا بامداد خمار، چاپ اول، اراک: دانشگاه اراک.
- ریچاردز، آی. آ (۱۳۷۵)، اصول نقد ادبی؛ ترجمۀ سعید حمیدیان، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، نقد ادبی؛ جلد اول و دوم، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سپهر، لسان‌الملک (میرزا محمدتقی‌خان کاشانی) (۱۳۸۳)، براهین‌العجم؛ تصحیح سیدجعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ستّاری، جلال (۱۳۷۲)، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- سلدن، رامان و ویروسون، پیت (۱۳۸۷)، راهنمای نظریۀ ادبی معاصر؛ ترجمۀ عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: انتشارات طرح نو.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۶۶)، مکتب‌های ادبی، چاپ نهم، تهران: انتشارات نیل.
- شاه حسینی، ناصر الدّین (۱۳۶۲)، منتخب المعجم فی معاییر اشعار العجم با شرح لغات و عبارات و توضیح نکات ادبی، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر.





شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دستان.  
شمس‌قیس‌رازی (شمس‌الدین محمد بن قیس‌رازی) (۱۳۷۹)، فرهنگ شمس‌قیس:  
برگرفته از المعجم فی معایر اشعار العجم؛ به کوشش محسن ذاکر الحسینی، چاپ  
اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

.....، (۱۳۸۷)، المعجم فی معایر  
اشعار العجم؛ تصحیح محمد قزوینی و محمد تقی مدرّس‌رضوی. چاپ اول، تهران:  
انتشارات زوّار.

.....، (۱۳۸۸)، المعجم فی معایر اشعار  
العجم؛ تصحیح محمد قزوینی و محمد تقی مدرّس‌رضوی و شمیسا، چاپ اول،  
تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: نشر فردوس.  
صائب تبریزی، محمد علی (۱۳۷۰)، دیوان؛ به کوشش محمد قهرمان، چاپ اول،  
تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

عطار، فریدالدین محمد بن ابراهیم نیشابوری (۱۳۸۴)، منطق‌الطیر؛ مقدمه، تصحیح و  
تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.  
علوی مقدم، سید محمد (۱۳۸۴)، «مبانی بلاغت عربی و فارسی»؛ فصل‌نامه تخصصی  
ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، سال دوم، شماره مسلسل ۸ و ۷، ص ۲۴-۷.  
علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، چاپ اول، تهران: انتشارات  
سمت.

فضیلت، محمود (۱۳۹۰)، اصول و طبقه‌بندی نقد ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات  
زوّار.

.....، (۱۳۹۲)، سرقات ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات زوّار.  
کسدی، استیون (۱۳۸۸)، گریز از بهشت: سرچشمه‌های نقد و نظریه پردازي ادبی  
جدید؛ ترجمه رحیم کوشش، چاپ اول، تهران: انتشارات سبزان.



گرین، ویلفرد و لیبر، ارال و مورگان، لی و ویلینگهم، جان (۱۳۷۶)، مبانی نقد ادبی؛ ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.  
گلدمن، لوسین (۱۳۶۹)، نقد تکوینی؛ ترجمه محمدتقی غیاثی، چاپ اول، تهران: انتشارات بزرگمهر.

۱. محبتی، مهدی (۱۳۸۸)، از معنا تا صورت، ۲ جلد، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

.....،..... (۱۳۹۲)، نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مشرف، مریم (۱۳۸۵)، شیوه‌نامه نقد ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.  
مولانا، جلال‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۹)، مثنوی؛ تصحیح و اعراب‌گذاری و ترجمه آیات و احادیث کاظم بزرگ‌نسی، ۲ جلد، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فکر روز.

وارسته، سیالکوتی مل (۱۳۸۳)، جواب شافی در رساله‌ای بر نقد ادبی؛ تصحیح سیروس شمیسا، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی.  
وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲)، حدائق السحر فی دقائق الشعر؛ تصحیح عباس اقبال، چاپ اول، تهران: کتابخانه طهوری و کتابخانه سنایی.  
ولک، رنه (۱۳۷۳)، تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیروانی، ۳ جلد، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

هال، ورنان (۱۳۷۸)، تاریخچه نقد ادبی؛ ترجمه احمد همّتی، چاپ اول، تهران: انتشارات روزنه.

همدانی، عین‌القصات (۱۳۷۷)، نامه‌های عین‌القصات؛ به کوشش علی‌نقی منزوی و عقیف عسیران، ۳ جلد، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.



هوف، گراهام (۱۳۶۵)، گفتاری درباره نقد؛ ترجمه احمد همّتی، چاپ اول، تهران:  
انتشارات روزنه.



## تکنیک‌های روایت در داستان پدماوت

محمدعلی محمودی<sup>۱</sup>

فاطمه ثواب<sup>۲</sup>

### چکیده

داستان پدماوت یکی از افسانه‌های باستانی هند است که بارها توسط شاعران و نویسندگان مختلف به زبان هندی به نظم درآمده یا بازنویسی شده است؛ تا اینکه در سال ۱۶۱۸ میلادی برای نخستین بار عبدالشکور بزمی این داستان را به نظم فارسی درآورده و در گجرات منتشر نمود. خلاقیت و مهارت او در استفاده از تکنیک‌های روایت و زاویه‌ی دید مناسب باعث شده است تا عنصر روایت بتواند نقش بسیار مؤثری در پیشبرد داستان، شخصیت پردازی، توصیف حوادث و صحنه‌ها، حقیقت‌نمایی و باورپذیری داستان داشته باشد. در این مقاله با مطالعه و بررسی تکنیک‌های روایت در این داستان، تلاش کرده‌ایم تا نقش این تکنیک‌ها و زاویه‌ی دید در جهت کمک به شناخت هرچه بهتر و عمیق‌تر ما از شخصیت‌ها و هم‌ذات‌پنداری با آنها و درک درست‌تر ما از داستان و حوادث آن را مورد بحث و بررسی قرار دهیم.

**واژه‌های کلیدی:** تکنیک‌های روایت، پدماوت، دانای کل، شخصیت پردازی، تک‌گویی درونی.

---

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسندهٔ مسؤول)

پست الکترونیکی: [mahmoodi@hamoon.usb.ac.ir](mailto:mahmoodi@hamoon.usb.ac.ir)

<sup>۲</sup> دکترای زبان و ادبیات فارسی

## مقدمه

غالباً وقتی سخن از داستان‌پردازی و بخصوص استفاده‌ی خلاق و هنرمندانه از تکنیک‌های روایت و زاویه‌ی دید یا شخصیت‌پردازی هنرمندانه به میان می‌آید، آن را پدیده‌ای معاصر و متعلق به دو سه قرن اخیر می‌دانند؛ اما مطالعه در داستان‌های کهن شرقی چون داستان‌های ایران، هند و چین و مشاهده‌ی خلاقیت نویسندگان و شاعران آنها در استفاده‌ی شایسته از این تکنیک‌ها ما را شگفت زده می‌سازد و متوجه می‌شویم که بر خلاف تصور غالب، داستان‌پردازی پدیده‌ای بسیار کهن و شاید به قدمت عمر بشر است و نمونه‌های بسیار زیبایی از این گونه‌ی برجسته‌ی ادبی را می‌توان در جوامع شرقی یافت که باورهای ما را زیر و رو می‌کند.

یکی از داستان‌های کهنی که به گمان ما در استفاده از تکنیک‌های روایت و تغییر هنرمندانه‌ی زاویه‌ی دید در جهت پیشبرد داستان، شخصیت‌پردازی، توصیف صحنه‌ها و حوادث و حقیقت‌نمایی داستان بسیار موفق بوده است، داستان پدماوت از افسانه‌های هند باستان است که در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی تکنیک‌های روایی این داستان می‌پردازیم.

## معرفی داستان

داستان پدماوت «پس از حمله‌ی علاء الدین خلجی به قلعه‌ی چتور بیشتر زبان زد خاص و عام گردید. این داستان در اصل به دو قسمت تقسیم می‌شود: قسمت اول افسانه‌ی عشق و عروسی رتن سین و پدماوتی و بازگشت آنان به چتور است و قسمت دوم که تا حدی جنبه‌ی تاریخی دارد، مربوط به محاصره‌ی قلعه‌ی چتور توسط علاء الدین خلجی و مرگ رتن سین و ستی (خودکشی) پدماوت است» (بزمی، ۱۳۵۰: ۹). این داستان در سال ۱۵۴۰ میلادی توسط ملک محمد جائسی به زبان هندی به نظم در آمد و پس از آن شاعران و نویسندگان مختلفی آن را به نظم و نثر هندی منتشر کردند. عبدالشکور بزمی اولین شاعری



است که داستان را به سال ۱۶۱۸ میلادی در گجرات به نظم فارسی درآورد که منظومه‌ی او در اشتهار داستان سهم بسزایی داشته است.

شخصیت‌های اصلی داستان؛ پدماوتی یا پدم، دخت شاه سنگل دیپ، رتن سین شاه چتور و طوطی پدماوتی هستند؛ البته شخصیت‌های فرعی دیگری نیز در داستان حضور دارند که بنا به ضرورت به صحنه‌ی روایت وارد شده و از آن خارج می‌شوند.

### بررسی تکنیک‌های روایت در داستان پدماوت

#### - دانای کل

داستان با این ابیات شروع می‌شود:

دیوانه که دست بر قلم زد	زین گونه به خون دل رقم زد
کز حکمت کردگار بی چون	والا طرفی ز ربع مسکون
در بحر جزیره‌ایست سنگل	با قلعه و کنگره‌ی مکمل

(بزمی، ۱۳۵۰: ۵۱-۵۰)

به این ترتیب ناظم داستان از همان ابتدا شخصیت پنهانی را به عنوان راوی وارد قصه می‌کند که تا انتها مسئولیت روایت را بر عهده خواهد داشت. داستان به صیغه‌ی سوم شخص و از زاویه‌ی دید راوی دانای کل روایت می‌شود؛ اما هنر تحسین برانگیز و خلاقیت ناظم داستان در این است که به مقتضای حال و به منظور جلوگیری از یک نواخت شدن روایت و ملال انگیز شدن آن، در جای جای داستان، روایت را به شخصیت‌ها سپرده و فراخور موقعیت‌ها از روایت سوم شخص به دوم شخص و اول شخص تبدیل می‌کند. مهارت ناظم در انتقال روایت از دانای کل به شخصیت‌ها و به خصوص راوی اول شخص به حدی است که خواننده به آرامی و بدون احساس ناهمواری و تفاوتی در بستر ذهن



شخصیت‌ها جابه‌جا می‌شود. شخصیت‌ها که در روایت دانای کل در سایه و محاق قرار می‌گیرند، با نوری که از ذهن دانای کل بر آنها تابانده می‌شود، هویت یافته و برجسته می‌شوند و وجودشان تمام صحنه‌ی روایت را پر می‌کند و سپس در فرایندی پذیرفتنی و منطقی، ادامه‌ی روایت را به دست می‌گیرند و ذهنیات خود یا ادامه‌ی حادثه‌ی داستانی را بازگو می‌کنند؛ سپس به آرامی کنار کشیده و رشته‌ی کلام را به دانای کل می‌سپارند تا نور معرفت و آشنایی را بر شخصیتی دیگر بتاباند. این روند بارها و بارها تا پایان داستان تکرار می‌شود؛ اما نکته‌ی جالب توجه این است که راوی دانای کل همواره در صحنه حضور مؤثر دارد و همچون مادر مهربانی است که فرزندانش را یک به یک وارد عرصه‌ی حوادث نموده و با نگرانی در آن سوی میدان می‌ایستد تا آنان به پای خویش میدان حادثه را پیمایند و او در پایان خط آنها را در آغوش کشیده و همراهی می‌کند. چند گامی را در آغوش مادر می‌پیمایند و باز عرصه‌ای دیگر و حادثه‌ای دیگر که شخصیت‌ها می‌بایست به پای خویش آن را طی کنند. این انتقال روایت حتی در مورد طوطی چنان آرام و نرم صورت می‌گیرد که ما در نتیجه‌ی شخصیت‌پردازی ماهرانه‌ی او از طوطی، متوجه این انتقال نمی‌شویم و طوطی نیز چون دیگر شخصیت‌ها، هویتی انسانی پیدا می‌کند که ادامه‌ی روایت داستان از بستر ذهن طوطی هم برای ما پذیرفتنی و طبیعی جلوه می‌کند.

اولین انتقال روایت در بیت ۹۰ (از آغاز داستان) صورت می‌گیرد. ناظم در خلال این ۹۰ بیت آغازین، صحنه‌ی وقوع داستان و بستر حوادث را توصیف کرده و علاوه بر آن شخصیت‌های پدماوتی، پدرش و طوطی را به خوبی پرداخته و معرفی نموده است و آنگاه که اطمینان می‌یابد که خواننده‌ی این شخصیت‌ها و بخصوص پدماوتی و طوطی را به خوبی شناخته است، روایت را از سوم شخص به دوم شخص تغییر داده و آن را در قالب دیالوگ‌هایی که میان پدماوتی و طوطی رد و بدل می‌شود، ادامه می‌دهد:

گفت ای پر سبز سرخ منقار      چون یافتی این طلسم گفتار



این طوق به گردنت که افکند  
وز بهر چه ای همیشه خرسند؟  
طوطی که سخنور جهان بود  
صد سحر و فسونش بر زبان بود  
گفت ای رخ تو مقابل من  
چون آینه هست صاف و روشن  
خواهم که ز خود سخن بگویم  
با جان غم و رنج تن بگویم  
(همان: ۵۶-۵۵)

راوی دانای کل با استفاده از فعل سوم شخص «گفت» با رویکردی طبیعی و مرسوم، روایت را به پدم می‌سپارد و در قالب چند سؤال باب گفتگو را با طوطی باز می‌کند. نکته‌ی در خور توجه این است که شخصیت‌پردازی حتی در خلال این عبارات کوتاه پرسشی هم ادامه پیدا می‌کند و در حقیقت، این سؤالات بیش از آن که به قصد دریافت پاسخ و رفع ابهام و زوال جهلی صورت گرفته باشد؛ اولاً با باری عاطفی بستر گفتگوی صمیمانه‌ای میان پدم و طوطی را فراهم می‌کند و ثانیاً بیش از پیش شخصیت پدم و طوطی را در معرض دید و ادراک خواننده قرار می‌دهد. پدم در خلال دو بیت و با طرح سه پرسش با باری عاطفی اولین حضور مستقیم خود در صحنه‌ی روایت را تجربه می‌کند. راوی دانای کل مجدداً به صحنه آمده و شخصاً در حد یک بیت روایت را ادامه می‌دهد تا هم نور معرفت بیشتری بر شخصیت طوطی تابانده و هم روایت را در اولین تجربه از پدم به طوطی انتقال دهد. بعدها خواهیم دید که راوی دانای کل در انتقال روایت میان دو شخصیت که به صیغه‌ی دوم شخص گفتگو می‌کنند، دخالت نخواهد کرد و آنها در قالب دیالوگ‌هایی طولانی روایت را پیش خواهند برد؛ اما در این اولین صحنه، راوی خود را ملزم به مداخله می‌داند و بخصوص با وصفی که در این یک بیت از طوطی می‌کند، ما را به سخنوری طوطی مطمئن می‌سازد و پیشاپیش نوید روایتی طولانی و زیبا را از زبان طوطی می‌دهد:

طوطی که سخنور جهان بود  
صد سحر و فسونش بر زبان بود  
(همان: ۵۵)





فسون زبان طوطی در اولین بیتی که روایت می‌کند، آشکار می‌شود. در تصویری زیبا و خیال‌انگیز، رخسار پدم را آئینه‌ی تجلی هویت خویش می‌داند و سپس هستی خود را که قایم به هستی پدم است، می‌شکافد و در روایتی درونی و درخشان به ما می‌فهماند که طوطی در حقیقت چیزی نیست جز فصاحت زبان گویا؛ اما اسیر و در بند پدم که در اسارت زنجیر جهل و خرافه‌ی جامعه‌ی مردسالار باید در قفس ظلم و ظلمت به سر برد و هر آن از سخن چینی جاسوسان پدر بر خود بلرزد. طوطی در خلال هفت بیت که روایت داستان را بر عهده دارد، دو بار پدم را آینه می‌خواند و جزء جزء هستی خویش را به وجود پدم ارتباط می‌دهد:

از فیض تو گشته سبز بـالم      بشکفت ز روی تو خیـالم  
(همان: ۵۶)

گویی که طوطی روح سبز و خیال لطیف دخترکی در بند است که جامعه‌ی سنتی و خرافاتی او را به اسارت کشیده است. به محض این که دخترک به سن تشخیص می‌رسد، پدر او را در قصر زندانی می‌کند:

خواهم که ز چشم زخم انجم      در دیده بپوشمت چو مردم  
بی پرده حذر ز چشم بد کن      عصمتکده خوابگاه خود کن  
در خدمت او به ننگ و ناموس      بگماشت دو سه کنیز جاسوس  
زان ره که پدر نمود او را      بیرون گذری نبود او را  
(همان: ۵۴)

اما پد ماوتی به عنوان نماد برجسته‌ی نیمه‌ی پنهان جامعه‌ی بشری یعنی زن، زیرک‌تر از آن است که بتوان روحش را به بند کشید. روح سرکش اما سبزش از معجون شگفت احساس و خیال، طوطی را می‌آفریند و در آسمان تخیلات خویش به پرواز در می‌آورد و با



دمیدن روح انسانی خویش در وجود طوطی او را به عنوان زبان گویا و فصیح خویش به بیرون از زندان قصر و عصمت‌کده‌ی خود می‌فرستد تا در غزل حیات قافیه را نباخته باشد. نکته‌ی جالب در روایت این است که بلافاصله پس از هفت بیتی که توسط طوطی روایت می‌شود و در حقیقت در این ابیات، طوطی خود را به ما می‌شناساند. راوی دانای کل در اولین بیتی که پس از طوطی روایت را به دست می‌گیرد، از جاسوسان پدر سخن می‌گوید و اوج اختناق حاکم را به نمایش می‌گذارد. جاسوسانی که از طوطی که در حقیقت روح آزاد پدم است، به پدر شکایت می‌برند:

جاسوس پدر که نکته چین بود	چون گربه همیشه در کمین بود
طوطی سخنی که با پدم گفت	بشنید و دل از حسد بر آشفست
بر گفت به شاه این حکایت	وز طوطی کرد صد شکایت

(همان: ۵۶)

از این صحنه که بگذریم، فاصله‌ی انتقال روایت از دانای کل با شخصیت‌ها کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود. اکنون دیگر شخصیت‌ها آن قدر برای ما شناخته شده هستند که هر گاه ضرورت ایجاد کند، به صحنه آمده و روایت را پی گیرند. دوازده بیت پس از این صحنه به روایت دانای کل اختصاص می‌یابد و مجدداً طوطی وارد صحنه‌ی روایت می‌شود.

### - تک‌گویی درونی

مهارت و خلاقیت داستان پرداز در این است که غالباً زمانی ادامه‌ی روایت را به شخصیت‌ها می‌سپارد که می‌خواهد احساسات و عواطف درونی و ذهنیات پنهان آنها را بازگو کند. طبیعی است که راوی دانای کل هر چند بر تمامی زوایای صحنه‌ها و حوادث بیرونی آگاه و مسلط باشد و بر جریان داستان احاطه داشته باشد؛ اما نمی‌تواند از احساسات



درونی و سیر ذهنیات شخصیت‌ها هم، آگاهی داشته و آنها را بازگو کند؛ لذا در چنین مواردی با آگاهی کامل از روند ذهنی شدن و درونی شدن داستان، روایت را به خود شخصیت می‌سپارد تا با آزادی تمام، نیمه‌ی درونی داستان را به نمایش بگذارد. این رویکرد داستان‌پرداز هند باستان با آموزه‌های جدید روان‌شناسی همخوانی دارد؛ چرا که امروزه به خوبی می‌دانیم که: «بعد مهم و قابل ملاحظه‌ی وجود انسان در جریان ذهنی و عاطفی اوست نه در جهان خارج» (Steinberg, 1979: 6)؛ از این رو، در روایت ما از زندگی شخصیت‌های داستانی «یک الگوی آزاد روابط روان‌شناختی بیشتر از روابط منطقی، تداعی افکار و احساسات و دگرگونی آنها را بیان می‌کند» (همان: ۶).

طوطی که از توطئه‌ی پدر پدم که برای ترساندن و ساکت کردن او گربه‌ای را به قصر پدم آورده، به وحشت افتاده است؛ احساسات درونی و تحلیل ذهنی خود را این گونه به صیغه‌ی اول شخص و با تکنیک تک‌گویی روایت می‌کند:

می‌گفت که وای چون بسازم	کافتاده برون ز پرده رازم
ای کاش مرا زبان نبودی	تا بیم ز دشمنان نبودی
چون دشمن من زبان من شد	اندیشه نکرده در سخن شد

(بزمی، ۱۳۵۰: ۵۷)

چنان که قبلاً نیز گفته شد، تمام هویت طوطی به زبان اوست؛ زبانی که برای بیان دردها و غم‌های پدماوتی گشوده شده است. اکنون که پدر بر این راز واقف گشته است، برای بریدن این زبان چاره‌اندیشی نموده و دشمن جان طوطی را به صحنه آورده است. حضور این دشمن جان، چنان طوطی را تحت فشار روحی قرار می‌دهد که در شرایط نامتعادل روحی گویا با خود سخن می‌گوید یا به تعبیر دیگر بلند بلند فکر می‌کند. تکنیک روایت از دانای کل به تک‌گویی تبدیل می‌شود و صیغه‌ی افعال از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌یابد. به نظر می‌رسد تک‌گویی‌های طوطی در این ابیات از نوع تک‌گویی درونی



است. «تک گویی درونی که بعضی آن را به گفتگوی درونی و برخی به گفتار درونی ترجمه کرده‌اند، در حقیقت تکنیکی است در روایت داستان که به وسیله‌ی آن جریان ذهنیات شخصیت چنان که بر ذهن او جاری می‌شود، برای خواننده توصیف و نمایانده می‌شود» (محمودی، ۱۳۸۹: ۵۴). طوطی نیز در این صحنه از آنجا که به مشاهده‌ی گریه به شدت وحشت کرده است؛ به صورتی ناخودآگاه، اندیشه و احساس درونی خود را بر زبان می‌آورد. «گفتار درونی به شکل‌های گوناگونی است که برخی از آنها عبارتند از: جدال‌های دراماتیزه‌ی درونی، خودکاوی، گفتگوی خیالی و توجیه» (*www.britanica.com:Interior Monologue*; نیز رک: انوشه و همکاران، ۱۳۷۶: ذیل گفتار درونی).

از ویژگی‌های دیگر تک گویی درونی، عدم دخالت راوی در روایت است: «تک گویی درونی عبارت است از گفتار شخصیت در صحنه‌ای از داستان که مستقیماً زندگی درونی آن شخصیت را به ما ارائه می‌کند، بدون این که نویسنده با توضیحاتش در آن دخالتی کند» (Humphrey, 1962: 24). در تک گویی درونی مستقیم، فرض بر این است که نویسنده غایب است و تجربه‌ی درونی شخصیت به طور مستقیم عرضه می‌شود؛ بنابراین، خواننده نیازی به صحنه آرای و راهنمایی نویسنده ندارد» (حسینی، ۱۳۷۲: ۱۲). در این صحنه نیز هیچ دخالت یا ارائه‌ی توضیحی از سوی راوی یا نویسنده دیده نمی‌شود. علاوه بر این، در تک گویی درونی شخصیت به قصد اطلاع رسانی روایت نمی‌کند و اصلاً مخاطبی برای روایت او مفروض نیست؛ بلکه در شرایطی اغلب عاطفی ذهنیات خود را بلند بر زبان می‌آورد (همان: ۱۱-۱۲). برای طوطی نیز در این صحنه هیچگونه مخاطبی اعم از حقیقی یا فرضی نمی‌توان تصور کرد. طوطی وحشت زده که از افشا شدن اسرارش نگران است، ناخودآگاه ما فی الضمیرش را بر زبان می‌آورد. تک گویی‌های درونی غالباً در چنین شرایطی صورت می‌گیرند. هنگامی که شخصیت تحت فشار عصبی، بلند بلند با خود حرف می‌زند تا بدین وسیله بر خود مسلط شده، رفتار خود را توجیه کند، از خود دفاع نماید، دیگران را به قضاوت دعوت کند، وجدان خود را آسوده سازد، ترس خود را پنهان



کند و ... ؛ از این جهت، تک گویی درونی به حدیث نفس که خود یکی از انواع تک گویی است، شباهت پیدا می‌کند. حدیث نفس تکنیکی است قدیمی که از دیرباز بخصوص در تئاتر کاربرد داشته است، به این صورت که «پرسوناژی در صحنه تنهاست و افکار خود را بلند بلند ادا می‌کند و بدین ترتیب تماشاگر مستقیماً با وضعیات ذهنی او و انگیزه‌ی اعمال و حوادث آشنا می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۷۴).

در حقیقت تک گویی درونی یک واکنش عصبی است که فرد در شرایط نامتعادل روحی به آن اقدام می‌کند و خلاقیت داستان پرداز پدماوتی در این است که با درک عمیق از قابلیت‌های زبان و روایت در این صحنه به خوبی تکنیک تک گویی را به خدمت می‌گیرد تا درون آشفته طوطی را برایمان به نمایش بگذارد.

## - دوم شخص

بلافاصله پس از این ابیات، راوی دانای کل در حد یک مصراع حضور یافته و مجدداً زمینه را برای ادامه‌ی روایت توسط طوطی فراهم می‌نماید؛ اما این بار دیگر طوطی که گویا به دنبال آن تک گویی‌ها بر خود مسلط شده است، روایت را به صورت تک گویی درونی ادامه نمی‌دهد؛ بلکه به صیغه‌ی دوم شخص به گفتگو با پدماوتی پرداخته و به بررسی ابعاد توطئه‌ی پدر و تحلیل این حادثه می‌پردازد و به چاره اندیشی مشغول می‌شود:

طوطی ز هراس با پدم گفت	کز بهر چه شاه بر من آشفست
با خلق مرا سر سخن نیست	جز طاعت تو گناه من نیست

(بزمی، ۱۳۵۰: ۵۷)

گفتگوی طوطی با پدم مجدداً روایت را به حالت طبیعی و سطح آگاه ذهن شخصیت‌ها بر می‌گرداند و این دو با صیغه‌ی دوم شخص روایت داستان را پی می‌گیرند و راوی دانای

کل نیز با فواصل کوتاه در صحنه حضور یافته و حوادث بیرونی و صحنه‌های خارجی را که از شعاع دید پدم و طوطی خارج بوده و طبعاً این دو زندانی محصور در قصر پدیری نمی‌توانند بر آنها وقوفی داشته باشند، توصیف نموده و گزارش می‌دهد. این امر نیز بر آگاهی داستان‌پرداز از تکنیک‌های روایت دلالت می‌کند و نشان از دقت نظر او در این باب دارد که آنچه را در بیرون قصر و خارج از دید هر دو شخصیت می‌گذرد، از زاویه‌ی دید دانای کل روایت نموده و آنچه را در درون قصر و در ذهن این دو شخصیت می‌گذرد، به آن دو واگذار می‌کند.

حضور جاسوسان زبان پدم را در کام فرو برده و او ناگزیر احساس و اندیشه‌اش را از زبان طوطی که در حقیقت تجلی روح آزادش بود، بیان می‌کرد؛ اما حضور گربه زبان طوطی را نیز به کام فرو برده و او را به سکوتی ناگزیر وادار می‌کند. این امر به درونی‌تر شدن حادثه‌ی داستانی در فضای داخلی قصر می‌انجامد. پدم هر لحظه بیش از پیش به درون خویش فرو می‌رود و ذهنیات خود را می‌کاود:

گفت ای من و تو همیشه یک جا      یک خاطر و یک زبان و یکتا  
بودیم به هم ز خردسالی      کردیم به هم فسون سگالی  
(همان: ۵۷)

ناگفته پیداست که نمایش این تجربه‌ی حسی و عاطفی درونی در قالب کلام، آن هم از نوع منظوم چقدر دشوار است. مشکلی که لئون ایدل آن را به نقل از داستایفسکی چنین تشریح کرده است: «به خوبی می‌دانیم که گاه رشته‌هایی تمام و کمال از اندیشه در آن واحد از مغز ما می‌گذرند. اندیشه‌هایی که به درک‌های حسی می‌مانند که هنوز به کلام انسان، چه رسد به زبان ادب، برگردانده نشده‌اند؛ ولی ما می‌کوشیم تا درک‌های حسی قهرمانان را به تفسیر درآوریم و دست کم جان کلام؛ یعنی آنچه را که در میان آنها از همه اساسی‌تر و به واقعیت نزدیکتر است، تقدیم خواننده کنیم. چون بسیاری از درک‌های



حسی ما آنگاه که به زبان معمول برگردانده می‌شوند، کاملاً غیر واقعی به نظر می‌رسند. به این دلیل است که این احساس‌ها هرگز به بیان در نمی‌آیند. اگر چه همه کس دستخوش آنها شده است» (ایدل، ۱۳۷۴: ۲۶).

در همین ذهنی شدن داستان است که پرده از یکتایی پدم و طوطی بیشتر کنار می‌رود و پدم در واگویه‌های خویش خطاب به طوطی از یک خاطر و یک زبان و یکتا بودنشان با هم سخن می‌گوید. در این فضای رعب و وحشت، طوطی و پدم به هم تسلی خاطر می‌دهند و مایه‌ی آرامش یکدیگر را فراهم می‌کنند تا یک روز که پدم به قصد شستشوی خویش در حوضی واقع در صحن چمن از خانه بیرون می‌رود، گربه که خانه را خالی می‌یابد، به طوطی که به دست پدم از قفس آزاد شده بود، حمله می‌کند. طوطی به موقع جان خود را نجات داده و فرار می‌کند. گویی خود پدم است که در فرصت مناسب از اسارتگاه سنت و جهل و خرافه به سوی آرمان شهر آرزوهای دیرینه‌اش گریخته است.

طوطی شد و با قفس سخن ماند	جان رفت ز تن برون و تن ماند
طوطی که ز دیر بود ناشاد	ناگاه ز بند گشت آزاد
پرواز کنان سوی چمن رفت	دلخوش به محل بی محن رفت

(همان: ۶۱)

ناگفته پیداست که بر طوطی‌ای چنین بی تجربه در اولین خروج از خانه، آن هم در جامعه‌ای پر از صیادان هوسناک، چه مصیبت‌ها که وارد نمی‌شود. طوطی قصه‌ی ما هم با زاغی به دام صیادی می‌افتد که ناگزیر باید شب ظلمانی درازی را با او به سر برد و چاره‌ای جز مدارا ندارد. تا سرانجام پس از چند مرحله دست به دست گشتن به دست پادشاه چتور یعنی رتن سین می‌رسد و او را از طلعت بی‌مثال پدماوتی آگاه و به دیدن او ترغیب می‌کند. رتن سین دیوانه‌وار عاشق پدم می‌شود و به قصد دیدن او به سنگل می‌رود و با تحمل مشقات فراوان سرانجام به وصال پدم رسیده و با او عروسی می‌کند.



## نتیجه‌گیری

چنان که دیدیم به کارگیری ماهرانه‌ی تکنیک‌های روایت و تغییرات به موقع زاویه‌ی دید در روایت داستان باعث می‌شود تا شناخت ما از شخصیت‌ها و درک عمیق ما از داستان به گونه‌ی چشمگیری افزایش یافته و ما را به جهان داستان هر چه نزدیک‌تر سازد. امری که شاید به هیچ صورت دیگری قابل تحقق نبود. از طرف دیگر این مهارت و خلاقیت به خوبی ثابت می‌کند که بر خلاف تصور غالب، داستان‌پردازی و بخصوص به کارگیری هوشمندانه‌ی تکنیک‌های روایت و زاویه‌ی دید در پیش برد داستان، پدیده‌ای معاصر نیست و از قرون بسیار کهن در میان ملت‌های شرقی رایج بوده است. غرض ما در این مختصر ذکر نمونه‌هایی از قدرت تکنیکی داستان‌پرداز و ناظم داستان پدماوتی و تسلط او بر تکنیک‌های روایت و درک درست و آگاهی تحسین برانگیز بر نحوه‌ی استفاده‌ی به موقع از آنها بود و طبعاً نمی‌توانستیم تمامی مصادیق این قدرت تکنیکی را بازگو نماییم، چرا که مقاله بسیار مطول و مطالب مکرر می‌شد؛ لذا از هر کدام از تکنیک‌های دانای کل، دوم شخص و اول شخص به ذکر یکی دو نمونه بسنده کردیم.





## منابع و مأخذ

انوشه، حسن (۱۳۷۶)، فرهنگ نامه ی ادبی فارسی، دانش نامه ی ادب فارسی ۲، اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

ایدل، لئون (۱۳۷۴)، قصه ی روان شناختی نو، ترجمه ی ناهید سرمد، چاپ دوم، تهران: انتشارات شباويز.

بزمی، ملا عبدالشکور (۱۳۵۰)، داستان پد ماوت، به کوشش دکتر امیر حسین عابدی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

حسینی، سید صالح (۱۳۷۲)، بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

محمودی، محمد علی (۱۳۸۹)، پرده ی پندار جریان سیال ذهن و داستان نویسی ایران، چاپ اول، مشهد: نشر مرنديز.

*Humphrey, Robert (1962). Stream of consciousness in the modern novel, Berkeley University of California press.*

*Steinberg , Erwin R (1979 ). The Stream Of Consciousness Technique in the modern novel, Kennikat press , Port Washington , N,Y / London.*

<http://www.britanica.com/eb/article?eu=4350&Tocid=0&query=interior%monologue&ct=>



## شباهت‌های داستان سلمان و ابله ابن سینا با داستان سیاوش در شاهنامه

علیرضا محمودی<sup>۱</sup>

سوسن پسانین<sup>۲</sup>

### چکیده:

میان مضامین داستان‌های ادبیات فارسی اشتراکات فراوانی وجود دارد که از میان آن‌ها می‌توان به دو داستان «سلمان و ابله» و «سیاوش» اشاره کرد. با نگاهی به داستان «سلمان و ابله» ابن سینا و مقایسه آن با داستان «سیاوش» در شاهنامه می‌توان پی به شباهت‌های موجود در میان آن‌ها برد. در این پژوهش، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در میان این دو داستان بررسی شده است که به روش توصیفی و تحلیلی و با هدف شناخت بیشتر متون ادبی فارسی صورت گرفته است. نتیجه این پژوهش حاکی از این است که این دو اثر کاملاً بر هم منطبق می‌باشند و با وجود اشتراکات فراوان میان این دو اثر می‌توان گفت، از آن‌جا که فردوسی و ابن سینا تقریباً با یکدیگر هم‌عصر بوده‌اند، ابن سینا با الهام از شاهنامه، (داستان‌هایی که در زمان خود از شاهنامه می‌شنیده است)، داستان سلمان و ابله را نوشته و در آن از داستان سیاوش در شاهنامه الهام گرفته است.

**کلمات کلیدی:** ابن سینا، سلمان و ابله، فردوسی، سیاوش.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل [mahmoodi2009@gmail.com](mailto:mahmoodi2009@gmail.com)

۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی [susan.moein@yahoo.com](mailto:susan.moein@yahoo.com)



## ۱. مقدمه:

میان مضامین داستان‌های ادبیات فارسی اشتراکات فراوانی وجود دارد که از میان آن‌ها می‌توان به دو داستان «سلامان و ابدال» و «سیاوش» اشاره کرد. با بررسی دو داستان «سلامان و ابدال» ابن‌سینا و داستان «سیاوش» در شاهنامه، می‌توان پی به مضامین مشترک در میان آن‌ها برد که در این میان ممکن است تفاوت‌هایی نیز وجود داشته باشد. در این میان با توجه به این‌که فردوسی و ابن‌سینا تقریباً با یکدیگر هم‌عصر بوده‌اند، این احتمال وجود دارد که ابن‌سینا با الهام از شاهنامه (داستان‌هایی که در زمان خود از شاهنامه می‌شنیده است) داستان سلامان و ابدال را نوشته، در آن از داستان سیاوش در شاهنامه الهام گرفته است.

در این تحقیق که برای یافتن نقاط اشتراک و افتراق دو داستان «سلامان و ابدال» ابن‌سینا و داستان «سیاوش» در شاهنامه صورت پذیرفته، با بررسی این دو داستان تلاش گردیده تا بدین پرسش‌ها پاسخ داد که: چه نقاط اشتراکی میان داستان سلامان و ابدال «ابن‌سینا و داستان «سیاوش» در شاهنامه وجود دارد؟ تفاوت‌های موجود در میان این دو داستان چیست؟ و این‌که آیا ابن‌سینا در نوشتن داستان سلامان و ابدال تحت تأثیر داستان سیاوش در شاهنامه بوده است؟

### ۱-۱. پیشینه تحقیق:

در باره داستان «سلامان و ابدال ابن‌سینا» و همچنین داستان «سیاوش» در شاهنامه، بطور جداگانه کتاب‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده است. اما در هیچ‌یک از آن‌ها، به جز یک مورد (که در ادامه ذکر خواهد شد) نگاهی مقایسه‌ای به این داستان‌ها با یکدیگر و یا با دیگر داستان‌ها در ادبیات فارسی نشده است. ممتحن و داوری (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان: «دو زن؛ مقایسه سودابه و زلیخا در داستان سیاوش و داستان یوسف در قرآن» داستان سیاوش و سودابه در شاهنامه، با داستان یوسف و زلیخا در قرآن مقایسه شده، اشتراکات میان این دو داستان بررسی



گردیده است. از آن‌جا که تاکنون پژوهش مستقلی در زمینه بررسی شباهت‌های میان دو داستان «سلامان و ابسال» ابن‌سینا و داستان «سیاوش» در شاهنامه صورت نگرفته، این تحقیق در نوع خود تازه و ابتکاری بوده، ضرورت دارد تا در این باره پژوهش مستقلی صورت گیرد.

## ۲-۱. ضرورت و اهمیت تحقیق:

با مطالعه داستان «سلامان و ابسال» ابن‌سینا و داستان «سیاوش» در شاهنامه، چنین به نظر می‌رسد که این داستان‌ها با هم منطبق باشند. اما ممکن است در این میان تفاوت‌هایی نیز وجود داشته باشد. در این پژوهش تلاش شده است تا با مقایسه این داستان‌ها از نظر موضوعی و تطبیق شخصیت‌های موجود در آن‌ها با یکدیگر، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در این داستان‌ها بیان شود.

## ۲-۲. داستان سلامان و ابسال ابن‌سینا

داستان سلامان و ابسال ابن‌سینا هم‌نام با روایتی یونانی است که نخستین بار از طریق ترجمه از یونانی به عربی به دست حنین بن اسحاق عبادی (۱۴۹-۲۶۰ ه‍.ق) به شرق رسیده است. امین درباره روایت یونانی این داستان چنین آمده است که: «قصه مزبور، جنبه تمثیلی و فلسفی و رنگ و بوی یونانی و اسکندرانی دارد و به احتمال قوی با افکار هرمسی و نحله صابئین که هرمس را از پیامبران خود می‌دانند، مرتبط بوده است» (امین، ۱۳۸۳: ۲۱). خواجه نصیرالدین طوسی نیز در شرح/ اشارات خود به این داستان اشاره کرده است. جامی نیز آن را به نظم درآورده است.

در روایت یونانی، سلامان نام پسر یکی از پادشاهان به نام هرمانوس است و از آن‌جا که به تدبیر حکیم پادشاه، بدون مادر به دنیا آمده، برای نگهداری به دست دایه‌ای به نام ابسال سپرده می‌شود. وی پس از بلوغ به ابسال دایه خود دل بسته می‌شود. داستان با پندهای پدر وی و حکیم



و تدابیر آن‌ها در دور ساختن و در نهایت از بین بردن ابدال ادامه می‌یابد تا در نهایت سلامان شایسته نشستن بر تخت شاهی می‌گردد.

اما روایت ابن سینا از این داستان کاملاً متفاوت است. ابن سینا در آثار خود به این داستان خود اشاره کرده است. وی در نمط نهم از کتاب «شارات و تنبیهات» که «در مقامات عارفان» است، می‌نویسد: «عارفان در زندگی دنیوی دارای مقامات و درجاتی هستند که مخصوص آنان است و در غیر آنان یافت نمی‌شود. هرگاه داستان سلامان و ابدال به گوش تو رسید و کسی آن داستان را برای نقل کرد، توجه داشته باش که «سلامان» ضرب المثل است برای تو و «ابدال» ضرب المثل درجه تو در عرفان است. اگر از اهل عرفان هستی، پس اگر می‌توانی رمز را حل و بیان کن.» (ملکشاهی، ۱۳۸۲، ج ۲: ۴۴۲)

خلاصه این روایت به نقل از ابن سینا چنین است:

سلامان و ابدال دو برادر تنی از یک پدر و مادرند. ابدال از سلامان کوچک‌تر است، و سلامان سرپرستی و پرورش ابدال را بر عهده دارد، ابدال به زیارویی و خردمندی و دانایی و دلاوری اشتهار دارد، بدین سبب همسر سلامان عاشق او می‌شود و به سلامان می‌گوید: «ابدال را با خانواده خود یکی گردان و او را بخشی از خانواده بدان تا فرزندان تو ادب و مکارم اخلاقی از او بیاموزند.» سلامان این خواست را از ابدال در می‌خواهد، ولی ابدال از آمیزش با زنان سرباز- می‌زند. سلامان به ابدال می‌گوید همسر من به جای مادر توست. ابدال با این اشاره، خواست برادر را می‌پذیرد و به خانه او درمی‌آید. همسر سلامان، مقدم ابدال را گرمی می‌دارد. چندی نمی‌گذرد که زن عشق خود را به ابدال ابراز می‌کند. ابدال از این دلدادگی سخت آزرده می‌شود. زن درمی‌یابد که ابدال هرگز عشق او را پذیرا نخواهد بود. پس از شوهر خود سلامان می‌خواهد که خواهرزن را به همسری برادر برگزیند. از سوی دیگر، با خواهر خود در میان می‌نهد که به شرط زناشویی، ابدال فقط از آن او نخواهد بود و وی نیز حق خواهد داشت از شوهر



خواهر کام یابد. آنگاه همسر سلامان به اِسال می‌گوید چون خواهر من زنی شرمگین و پرهیزگار است، وی هرگز نباید در روز به خانه او درآید و با او آمیزش کند. بدین‌گونه شب عروسی، زن در بستر خواهرش جای می‌گیرد و عشق و شیفگی خود را به اِسال بازمی‌گوید. اِسال از این کار شگفت‌زده می‌شود و با خود می‌گوید: «چنین کاری از دوشیزگان آرمگین و شرمگین برنمی‌آید.» در آن هنگام آسمان را ابری تیره فرامی‌گیرد، و ناگاه از آن ابر تیره برقی می‌جهد. اِسال به آن روشنایی چهره همخوابه خود را می‌بیند و بازمی‌شناسد و از بسیاری اندوه، راه سفر را برمی‌گزیند و به برادر خود سلامان می‌گوید: «می‌خواهم همه کشورها را برایت بگشایم.» اِسال با سپاه فراوان به ستیز و آویز با مردم دیگر کشورها می‌پردازد و همگان را در هم می‌شکند و بر آب و خاک آنان از شرق تا غرب چیره می‌شود و همه کره خاکی چیرگی یافت. چون اِسال پس از کشورگشایی به سرزمین خود بازمی‌گردد، می‌پندارد همسر برادر مهر او را فراموش کرده است، در حالی که عشق زن برادر بدو افزون‌تر گشته است و آهنگ در آغوش کشیدن اِسال می‌کند. اِسال از این کار ناخشنود می‌شود، برمی‌خیزد و از زن دوری می‌جوید. در این هنگام دشمن آهنگ بازگشودن سرزمین سلامان می‌کند. سلامان، برادر را با لشکریان بسیار به سرکوبی دشمن می‌فرستد. در این هنگام، زن سلامان به بخشیدن مال و مقام، سرداران سپاه را فریفت تا اِسال را در میدان کارزار تنها رها کنند. چون سپاه اِسال را در میان دشمنان فرو می‌گذارند، اِسال شکست می‌خورد. همگان چنان می‌پندارند که اِسال کشته شده است. در این میان حیوانی شیرده (آهو) بر اِسال مهر می‌ورزد و او را شیر می‌دهد. وی پس از چندی تندرستی خود را بازمی‌یابد و پیش برادر، سلامان بازمی‌گردد. در این هنگام دشمنان سلامان را محاصره کرده‌اند و چیزی به شکست او نمانده است که اِسال فرامی‌رسد و بر دشمنان می‌تازد و بیشتر آنان را اسیر می‌کند و دیگران را تار و مار می‌کند و پادشاهی سلامان را تحکیم می‌بخشد. از این سوی همسر سلامان از سر کینه‌ورزی، آشپز و خدمتکار اِسال را می‌فرید تا زهر در خوراک اِسال کنند و او را بکشند. سلامان پس از مرگ اِسال اندوهگین می‌-



شود و از پادشاهی کناره می‌گیرد و سلطنت را به یکی از نزدیکان خود وامی‌گذارد. سلامان با اندوه فراوان از این رویدادها با خدا به راز و نیاز می‌پردازد و با الهام غیبی به راز کشتن برادر پی می‌برد، ناگزیر هر سه تن را، همسر خود و آشپز و خدمتکار را به همان زهر که به ابدال نوشانیده بودند، می‌کشد (ابن سینا، ۱۳۴۷: ۱۵-۱۶).

### ۳. شباهت سلامان و ابدال ابن سینا با داستان «سیاوش» در شاهنامه

با نگاهی به داستان سلامان و ابدال «ابن سینا» و مقایسه آن با داستان «سیاوش» در شاهنامه می‌توان پی به شباهت‌های موجود در میان آن‌ها برد. از سویی، فردوسی و ابن سینا با یکدیگر هم‌عصر بوده‌اند و امکان این که ابن سینا اشعار فردوسی در شاهنامه را شنیده باشد و در داستان پردازای سلامان و ابدال از داستان سیاوش الهام گرفته باشد، بسیار زیاد است. چنان که در کتاب «تأیید شرق» ذیل اوضاع سیاسی و اجتماعی در زمان ابن سینا، چنین آمده است:

«ابو علی سینا بخشی از زندگی خود را در دوره‌ی حکومت سلطان محمود غزنوی گذراند. وجود چاپلوسی و تحسین اعمال ناروای سلطان توسط درباریان، ستودن فتوحات پر از کشتار شاه از سوی شعرا، اذیت و آزار اندیشمندانی مانند ابوریحان بیرونی و ابوالقاسم فردوسی، تشریفات همراه با لعب و لهو، فساد و استبداد مطلق، و اعدام دانشمندان به جرم اعتقادات شیعی از دیگر ویژگی‌های حکومتی است که در زمان سلطان محمود غزنوی (معروف‌ترین و مقتدرترین پادشاه غزنوی) بر بخش اعظم ایران حاکمیت داشت» (لارودی، ۱۳۵۰: ۸-۱۱). این تعصب و بد رفتاری سلطان محمود با شیعیان و دیگر مذاهب در دیگر آثار نیز بیان شده است. به عنوان مثال در جای دیگر چنین می‌خوانیم: «سلطان محمود که مسلمان حنفی مذهب متعصبی بود بر پادشاهان مغلوب و مردم سایر مذاهب بسیار ظلم و کشتار روا می‌داشت و در تعقیب و آزاد و کشتن حکما و فضلا و شعرای صوفی و شیعی و اسماعیلی و مذاهب دیگر اقدام می‌نمود



چنانچه حکیم ابوالقاسم فردوسی و ابن سینا و عده‌ای دیگر از رفتن به غزنین پایتخت او و ملاقات با او ترسان و گریزان بودند» (نفیسی، ۱۳۸۴: ۴۵).

برای روشن شدن این موضوع، نقاط اشتراک و افتراق میان این دو داستان بیان می‌شود:

### ۱-۳. شباهت‌ها

#### - موضوع هر یک از داستان‌ها

موضوع هر دو داستان درباره جوانی پاکدامن است که گرفتار هوسرانی‌های یک زن می‌شود. از همان ابتدا در هر دو داستان، دو جوان زیبا رو و با تقوا با اصرار شاه و یا فرمانروا وارد کاخ و حرمسرای وی می‌شوند و مورد عشق و هوسرانی خیانت‌مدارانه همسر این فرمانروا قرار می‌گیرند. در داستان سلامان و ابسال، ابسال با اصرار برادرش سلامان که پادشاه داستان است، وارد خانواده وی می‌شود. البته گرچه قرار می‌گیرند ابسال در ابتدا در مقابل این خواسته برادر مقاومت می‌ورزد، اما در نهایت رضایت می‌دهد که با خواهر زن سلامان ازدواج کند و به این وسیله به حرمسرای شاهی راه می‌یابد. در شاهنامه نیز سیاوش در جوانی به دربار کیکاووس می‌آید و مورد عشق ورزی‌های نامادری‌اش، سودابه قرار می‌گیرد.

موضوع هر دو داستان درباره جوانی پاکدامن است که گرفتار هوسرانی‌های یک زن می‌شود. همانطور که در داستان سلامان و ابسال ذکر شد، ابسال به زیبارویی و خردمندی و دانایی و دلاوری اشتهار دارد، به همین سبب همسر سلامان عاشق وی می‌شود.

مظلوم‌ترین و پاک‌ترین قهرمان شاهنامه سیاوش است. همه از زیبایی وی حیرانند. روحیات اخلاقی از جمله پاکدامنی، شرم از خصوصیات بارز وی است. زیبایی و پاکدامنی نیز یکی از مشخصه اصلی سیاوش در شاهنامه است. چنانکه فردوسی در وصف وی چنین می‌سراید:





چنین هفت سالش همی آزمود  
به هر کار جز پاک زاده نبود  
(فردوسی، ۱۳۷۰، ج ۲: ۴۶۵)

در هر دو داستان، مفهوم خیانت تکرار می‌شود. در داستان سلامان و ابدال، زن سلامان به همسر خود خیانت کرده، در شب ازدواج ابدال، خود را جای خواهرش جا زده و درصدد کام جویی از ابدال برمی‌آید. در داستان سیاوش نیز، سودابه به کیکاووس خیانت کرده و سیاوش را به خلوت خود فرا می‌خواند و در پی کامجویی از سیاوش این ابیات را خطاب به وی بیان می‌کند:

کنون هفت سالست تا مهر من	همی خون چکاند بدین چهر من
یکی شاد کن در نهانی مرا	ببخشای روز جوانی مرا
فزون زان که دادت جهاندار شاه	بیارامت یاره و تاج و گاه
و گر سر بیچی ز فرمان من	نیاید دلت سوی پیمان من
کنم بر تو بر پادشاهی تباه	شود تیره بر روی تو چشم شاه

(همان: ۴۷۵).

در همه اتفاقات ناگوار در دربار کاوس و ابراز عشق از سمت سودابه، که وی او را مادر خویش می‌داند، باعث می‌شود که شاهزاده جوان از دربار شاه گریزان و به جنگ با توران تن در دهد. این جاست که خود به سمت اختر شوم روانه می‌شود. در داستان سلامان و ابدال ابن-سینا نیز هنگامی که متوجه می‌شود که ناخواسته با همسر برادر خود همخوابه شده، از بسیاری اندوه و برای فرار از این زن، به منظور جنگ و کشورگشایی عازم سفر می‌شود.

مضمون دیگری که در هر دو داستان تکرار می‌شود، خودداری کردن قهرمانان هر دو داستان از تن دادن به هوس زنان است. سیاوش پاسخگویی به مهرورزی‌های سودابه را، خیانت به پدر



خویش می‌داند و از سودابه دوری می‌گزیند. همان‌گونه که ابسال به عشقی که زن سلامان نسبت به وی ابراز می‌کند، دست رد می‌زند و به برادرش خیانت نمی‌کند، به‌گونه‌ای که مضمون «ناکامی» در هر دو داستان تکرار شده است.

همان‌طور که در داستان سلامان و ابسال ابن‌سینا آمده است، ابسال از سلامان کوچک‌تر است و سلامان سرپرستی و پرورش ابسال را بر عهده‌دار است. بنابراین می‌توان گفت در این داستان، سلامان در حکم پدر ابسال است که سرپرستی وی را بر عهده دارد. در شاهنامه نیز، سیاوش پسر کیکاووس است. در هر دو داستان، به نوعی جوانی مورد عشق‌ورزی و هوسرانی نامادری خود قرار می‌گیرد.

در داستان سلامان و ابسال، سلامان پس از مرگ ابسال اندوهگین می‌شود و از پادشاهی کناره می‌گیرد و سلطنت را به یکی از نزدیکان خود وامی‌گذارد. وی با اندوه فراوان از این رویدادها با خدا به راز و نیاز می‌پردازد و با الهام غیبی به راز کشتن برادر پی می‌برد، ناگزیر هر سه تن را، همسر خود و آشپز و خدمتکار را به همان زهر که به ابسال نوشانیده بودند، می‌کشد (ابن‌سینا، ۱۳۴۷: ۱۶). در داستان سیاوش نیز، رستم به کین‌خواهی سیاوش، سودابه را می‌کشد.

در داستان «سلامان و ابسال» همسر سلامان در قتل و کشته شدن ابسال سهیم است، چنان‌که در داستان آمده است که وی از سر‌کینه‌ورزی، آشپز و خدمتکار ابسال را می‌فریبد تا زهر در خوراک ابسال کنند و او را بکشند (همان: ۱۶). در داستان سیاوش نیز، در پی حسادت‌های سودابه از محبوب شدن سیاوش در سرزمین توران، وی دو تن از افراد خود را به نزد افراسیاب فرستاده و که به دروغ بگویند که سیاوش قصد کشتن افراسیاب را دارد. افراسیاب باور نمی‌کند. اما در نهایت افراسیاب در اثر بدگویی‌های مداوم اطرافیانش، ظن توطئه را باور می‌کند و دستور کشتن سیاوش را می‌دهد. در نهایت، زن سلامان و سودابه به سزای اعمال خود می‌رسند و کشته می‌شوند.



## – جایگاه «زن» در این دو داستان

با نگاهی بر این دو داستان، شاید در ابتدا چنین تصوّر شود که عنصر «زن» در آن‌ها، به عنوان نمادی از «نفس» است و نقشی اساسی در انحراف مردان پاک دارد. اما این تصوّر با مفهوم زن در نگاه فردوسی، کاملاً متفاوت است. برای یافتن مفهومی دقیق از «زن» در این داستان‌ها، به بیان این مفاهیم در نظر فردوسی و در داستان عرفانی سلامان و ابسال ابن سینا خواهیم پرداخت: در شاهنامه، نابکاری سودابه زمانی بروز می‌کند که عشقی گناه‌آلود نسبت به ناپسری خود، سیاوش در دل می‌پروراند. سودابه با زمینه چینی او را به شبستان فرا می‌خواند و عشق خروشان خود را بدو ابراز می‌کند. لیکن، سیاوش که جوان مهذب و پارسایی است، دست رد بر سینه او می‌نهد. سودابه اصرار می‌ورزد و چون کام نمی‌یابد، هم از بیم رسوایی و هم برای آن که انتقام خود را از جوان گرفته باشد، او را نزد پادشاه به قصد تجاوز به خود متهم می‌کند. سیاوش برای اثبات بی‌گناهی خود از میان توده آتش می‌گذرد و تندرست از آن بیرون می‌آید، اما چون سودابه از توطئه و تحریک دست بردار نیست، شاهزاده برای دور شدن از محیط مسموم دربار کاووس، داوطلب سپهسالاری لشکری می‌شود که برای جنگ با افراسیاب عازم است. سرانجام هم، چون راه بازگشتی برای خود نمی‌بیند، به توران زمین نزد افراسیاب پناه می‌برد و همین امر موجب تباهی او می‌گردد. پس از قتل سیاوش، سودابه به انتقام خون او به دست رستم کشته می‌گردد. در حق اوست که رستم به کاوس می‌گوید:

کسی کاو بود مهتر انجمن      کفن بهتر او را ز فرمان زن

سیاوش ز گفتار زن شد به باد      خجسته زنی کاو ز مادر نژاد

(همان: ۵۷۸).

و فردوسی درباره سودابه و مکر و حیلۀ سودابه با عصبانیت این ابیات را می‌سراید:



چو این داستان سر به سر بشنوی      به آید تو را گر به زن نگروی  
به گیتی به جز پارسا زن مجوی      زن بدکنش خواری آرد به روی  
(همان: ۴۸۲)

فردوسی حکیم با واقع‌بینی زنان را دارای دو چهره خوب و بد و اهورایی و اهریمنی دانسته است (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۰۶۰). طرز تفکر خود فردوسی با آنچه از زبان شخصیت‌های شاهنامه بیان شده است، یکسان نمی‌باشد. فردوسی در چندین جای شاهنامه شخصاً درباره زنان اظهار نظر کرده است که همگی حاکی از احترام این دانشمند بزرگوار نسبت به مقام زن و منزلت زن می‌باشد (حائری، ۱۳۸۳: ۱۶۱). درباره سودابه که برای کشتار سیاوش مورد خشم و نکوهش رستم قرار می‌گیرد، می‌توان گفت، در اینجا فردوسی به سودابه نه به معنی زن نوعی، بلکه به مفهوم زن بداندیش و دژکردار و فتنه انگیزی اشاره می‌کند که در نکوهیده بودن، دست کمی از مردی با همین منش و کنش ندارد. در این ابیات کاملاً روشن است که فردوسی جنس زن را بد نمی‌داند و تنها زن بدکنش را نکوهش می‌کند. چراکه در شاهنامه از زنان خوبی چون رودابه، گردآفرید، سیدخت و ... نیز سخن به میان آمده است و از آن‌ها به نیکویی یاد شده است. چنانکه درباره گردآفرید می‌گوید:

کجا نام او بود گردآفرید      زمانه ز مادر چنو ناورید

(همان: ۲۲۱)

ابن سینا در داستان سلامان و ابرسال، در قالب یک تمثیل، به بیان مراحل و منازل سیر و سلوک عرفانی را پرداخته است. از آن جا که این داستان، داستانی عرفانی و تمثیلی است، نگاهی به دیدگاه عرفان درباره زنان، در بررسی مفهوم زن در این داستان مؤثر خواهد بود.



امام فخر رازی معتقد است در بیان مراتب و مقامات اهل عرفان هیچ کس به پایه ابن سینا نرسیده، البته بینش معنوی و سلوک باطنی در جهان اسلام بسیار متنوع بوده و عرفان ابن سینا نیز صورتی از صور متنوع عرفان اسلامی است. امام فخر رازی به عنوان یک اندیشمند اشعری از مخالفان ابن سینا بوده و تا آن‌جا که توانسته کوشیده است مواضع فکری و فلسفی او را مورد نقد و اشکال قرار دهد. با این همه این اندیشمند در مورد نمط نهم کتاب/شارات به گونه‌ای دیگر سخن گفته و سخنان ابن سینا را در این باب بسیار معتبر و مهم معرفی کرده است. امام فخر رازی معتقد است در بیان مراتب و مقامات اهل عرفان هیچ کس به پایه ابن سینا نرسیده است. به گونه‌ای که در شرح نمط نهم/شارات و تنبیهات چنین آورده است:

«ان هذا الباب اجلّ ما في هذا الكتاب، فانه رتب فيه علوم الصوفيه ترتيبا ما سبقه اليه من قبله و لا لحقه من بعده» به این معنی که این باب مهمترین مطالب این کتاب است زیرا ابن سینا در آن، علوم صوفیه را به گونه‌ای مرتب کرده که قبل از او کسی چنین نکرده و بعد از او نیز کسی چیزی بر آن نیفزوده است» (ابن سینا، ۱۳۷۵، ج ۳: ۳۶۳).

در جایی دیگر نیز درباره عرفان ابنابن سینا در انسان‌شناسی عرفانی خود و بحث از مقامات و احوال اهل سلوک با سبک و اسلوب مخصوص خود سخن گفته و از اصطلاحات خاص اهل عرفان و تصوّف کمتر استفاده کرده است. «با این حال تاکنون از طرف اهل عرفان و تصوّف به مباحث عرفانی ابن سینا خرده و ایرادی گرفته نشده است، بلکه می‌توان گفت بسیاری از عرفای بعد از ابن سینا از نکات عرفانی ابن سینا متأثر شده‌اند» (نصر، ۱۳۵۹: ۲۹۷). از آن‌جا که عرفان دینی‌ای که در استخدام قرآن درآمده باشد، از توحید قرآنی سرچشمه می‌گیرد. لذا آراء عارفان و مفسران پیرامون این مسأله تفاوت چشمگیری ندارد.

زن در عرفان و تصوّف، از جایگاه بالایی برخوردار است. ارزش بالای زن در میان عرفا از اعتقادات دینی و اسلامی آن‌ها سرچشمه می‌گیرد که در آن زنان با مردان یکسان در نظر گرفته



شده و از احترام خاصی نیز برخوردارند. «ارزش، اعتبار و اهمیتی که اسلام و پیامبر (ص) برای زنان قائل شدند، موجب شد که در همان دوران زندگی پیامبر اکرم (ص) و پس از ایشان در سال‌های نخست هجرت، زنان نیز چون مردان حضور فعالی در عرصه‌های مختلف داشته باشند» (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۵).

به‌طور کلی در عرفان و تصوّف زنان دارای نقش‌های مثبت بوده و قابل احترام هستند و اگر نمونه‌هایی در جهت سرزنش و مذمت آن‌ها دیده می‌شود، ناظر بر دیدگاه اصلی عرفا نسبت به زن نیست: «اگر در متون صوفیه مطالبی در سرزنش زن دیده می‌شود، گفته عرفانی نیست بلکه براساس فرهنگ عصر و بنا بر اقوال رایج بیان شده است. بر مبانی عرفانی، زن و مرد در رسیدن به مقام ولی الهی برابر هستند، به همین دلیل در میان اولیا، زن هم فراوان است» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۹: ۸۸). در عرفان و تصوّف اسلامی، زن از جایگاهی بالا برخوردار است. ستاری در کتاب خود «عشق صوفیانه» به نقل از ابن عربی زن را سیمای خالقیت پروردگار می‌داند و می‌گوید:

«صورت زن برای عارف، کامل‌ترین مظهر تجلی و نمودگار خلاقیت الهی است: فشهود الحق فی النساء اعظم الشهود و اکمله، و صورت وصلت نکاح مانند توجه الهیست به خلقت انسانی و نفخ روح در قالب بعد تسویه، مانند دمیدن نطفه است در رحم تا مانند او فرزندی حاصل شود که خود را در وی مشاهده کند و اعظم الوصله النکاح و هو نظیر التوجه الالهی علی من خلقه علی صورته لیخلفه فیری فیه نفسه» (ستاری، ۱۳۸۹: ۲۵۷).

نظر صوفیه در مورد زن بطور کلی منفی نیست، بلکه بعضی از آن‌ها دیدگاه آرمان‌گرایانه و ایده‌آلیستی نسبت به زن دارند. این نکته را از بی‌توجهی آنان به جاه و جلال دنیوی می‌توان فهمید. آن‌ها زنی را اسوه و الگو معرفی می‌کنند که جامع همه فضایل انسانی باشد (بهمنی مطلق و شربتی، ۱۳۹۰: ۶۸).



بنابراین نظر عارفان و متصوفان نسبت به زن، به‌طور کلی منفی نیست، بلکه از نظر آنان، زنانی که تمام تلاش خود را صرف خواهش‌های نفسانی کرده‌اند، مذموم و مورد نکوهش هستند. به‌گونه‌ای که از طرفی، زنانی که دارای فضایل اخلاقی هستند، همواره مورد احترام عرفا بوده‌اند. درواقع، منفی بودن شخصیت افراد و یا رفتارهای ناپسند آن‌ها، امری است که اختصاص به جنس زن ندارد، چنان‌که مردان بسیاری چون ابوجهل‌ها و ابولهب‌ها در قرآن کم نیستند که از آن‌ها به بدی یاد شده است.

همچنین عرفای بزرگ، گاه زنانی را به عنوان اسوه و الگو معرفی کرده‌اند که مردان باید درس مردانگی، توکل، فداکاری از آن‌ها بیاموزند. با توجه به مطالبی که در باب مفهوم زن در این سه داستان گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که منظور از زن در این سه داستان، به مفهوم جنسیت آن نیست و در آن‌ها زن به طور نوعی، به عنوان مفهومی از بدی بیان شده که این مفهوم را مردان نیز می‌توانند داشته باشند.

## ۲-۳. تفاوت‌ها

در شاهنامه هنگامیکه سودابه عشقش را به سیاوش ابراز می‌کند، ناکام می‌ماند و از روی کینه - ورزی به سیاوش تهمت می‌زند. چنان‌که پس از اتهامی که سودابه به سیاوش وارد کرد، کیکاووس قصد کشتن سودابه را نمود اما از شاه‌هاموران اندیشه کرد که به کین‌خواهی برخواهد خواست؛ بنابراین به سخن موبدان، آتشی برپا کرد که گناهکار را از بی‌گناه جدا سازد:

چنین گفت موبد به شاه جهان	که درد سپهد نماند نهان
چو خواهی که پیدا کنی گفت و گوی	بباید زدن سنگ را بر سبوی
که هر چند فرزندی هست ارجمند	دل شاه از اندیشه یابد گزند



وزین دختر شاه هاماوران      پر اندیشه گشتی به دیگر کران  
زهر در سخن چون بدین گونه گشت      بر آتش یکی را ببايد گذشت  
چنین است سوگند چرخ بلند      که بر یگناهان نیاید گزند  
(همان: ۴۸۱)

در حالی که در داستان سلامان و ابدال ابن سینا همسر سلامان تا حدی به خواسته خود دست می‌یابد و در بستر به جای خواهر خود می‌خوابد (ابن سینا، ۱۳۴۷: ۱۵). در شاهنامه، سودابه در همان ابتدا رسوا شده و گناهکار شناخته می‌شود. چنانکه در شاهنامه اشاره شده است که سیاوش تندرست از میان آتشی که برای آزمایش وی فروخته بودند، بیرون آمد:

سیاوش سیّه را به تندی بتاخت      تو گفتی که اسپش به آتش بساخت  
ز هر سو زبانه همی بر کشید      کسی خود و اسپ سیاوش ندید  
ز آتش برون آمد آن زادمرد      لبان پر ز خنده، دو رخ همچو ورد  
(همان: ۴۸۴).

اما در داستان ابن سینا، ابدال پس از دریافتن قصد شوم همسر برادر خود، برای فرار از وی به سفر می‌رود و به جز ابدال، هیچکس از مکر و حيله و هوسرانی همسر سلامان مطلع نمی‌شود. به طوریکه در پایان داستان ابن سینا چنین آمده است که «سلامان با الهام غیبی به راز کشتن برادر پی می‌برد» (همان: ۱۵) و هیچ اشاره‌ای به آگاه شدن وی از هوسرانی همسرش نمی‌شود.

#### ۴. نتیجه





بین دو داستان «سیاوش» در شاهنامه و «سلامان و ابدال» ابن سینا درونمایه‌های مشترکی وجود دارد. از دیدگاه تأویلی، صرف نظر از منشأ مشترک یا غیر مشترک می‌توان، این آثار را همسان و مشابه تلقی کرد. اگر بخواهیم نگاهی کلی به این دو داستان داشته باشیم، باید گفت که پایبندی قهرمانان این داستان‌ها به اخلاق و تقوا پیشگی و خودداری آنان از گناه و خیانت، از اصلی‌ترین نقاط اشتراک بین آنها است. از آن‌جا که اشتراکات فراوانی میان این دو داستان دیده می‌شود و تنها در مواردی جزئی با هم تفاوت دارند و همچنین با توجه به این‌که فردوسی و ابن سینا تقریباً با یکدیگر هم‌عصر بوده‌اند، می‌توان گفت که ابن سینا با الهام از شاهنامه (داستان‌هایی که در زمان خود از شاهنامه می‌شنیده است) داستان سلامان و ابدال را نوشته و در آن از داستان سیاوش در شاهنامه الهام گرفته است.

#### منابع:

- ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۵)، *الاشار و التنبیهات*، باشر حامامفخر رازی و خواجه نصیرالدین طوسی، ج ۱، ج ۳، قم: نشر البلاغه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۴۷)، *الاشارت و التنبیهات*، نمط نهم مقامات العارفین تألیف شیخ - رئیس و شرح خواجه نصیرالدین طوسی و آراء امام فخر رازی، ترجمه سید ابوالقاسم پور حسینی، تهران: دفتر نشر کتاب.
- افراسیاب پور، علی اکبر (۱۳۸۹)، *زنانشویی در عرفان*، تهران: زرین و سیمین.
- امین، حسن (۱۳۸۳)، *سلامان و ابدال در چهارده روایت*، تهران: دایرة المعارف ایرانشناسی.
- بهمنی مطلق، یدالله و شربتی، علی (۱۳۹۰)، «جایگاه زن در عرفان و تصوف اسلامی»، *فصلنامه علمی پژوهشی زن و فرهنگ*، سال سوم، شماره دهم، صص ۵۳ - ۶۹.



- حائری، جمال‌الدین (۱۳۸۳)، *زنان شاهنامه*، تهران: پیوند نو.
- حسینی، فاطمه، (۱۳۹۰)، «جایگاه زن در شاهنامه فردوسی و مثنوی امیر خسرو دهلوی»، مجموعه مقالات همایش بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی، به کوشش مریم خلیلی جهانتیغ، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- حسینی، مریم (۱۳۸۵)، *نخستین زنان صوفی*، تهران: نشر علم.
- ستاری، جلال (۱۳۸۹)، *عشق صوفیانه*، تهران: نشر مرکز.
- طباطبائی، محمدحسین (۱۳۶۲)، *تفسیر المیزان*، قم: مکتبه الاسلامیه.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۰)، *شاهنامه*، به اهتمام سید محمد دبیر سیاقی، ۵ مجلد، تهران: شرکت چاپ و انتشارات علمی.
- لارودی، نورالله (۱۳۵۰)، *تابعه شرق*، تهران: نشر ابن سینا.
- ملکشاهی، حسن (۱۳۷۵)، *ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات ابن سینا*، ج ۲، تهران: سروش.
- ممتحن، مهدی. داوری، پریرسا (۱۳۸۹)، «دو زن، مقایسه سودابه و زلیخا در داستان سیاوش و داستان یوسف در قرآن»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال چهارم، شماره ۱۳، صص ۱۷۳-۲۱۰.
- نصر، حسین (۱۳۵۹)، *نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت*، ج ۳، تهران: انتشارات خوارزمی.
- نفیسی، سعید (۱۳۸۴)، *زندگی، کار و اندیشه و روزگار پورسینا*، تهران: اساطیر.

## صدای زن در داستان‌های صادق هدایت با محوریت "گرداب"

فاطمه محمودی<sup>۱</sup>

### چکیده

ایدئولوژی آلتوسر و ماشری نشان می‌دهد که آدم‌ها در ناخودآگاه خود زیر بار اندیشه‌های غالب زمان خود می‌روند. این اندیشه‌ها معمولاً در آثار نویسندگان نیز بازتاب می‌یابد. آلتوسر بسیاری از گفتارها، افکار و رفتارهای ما را نامستقیم زیر نفوذ ایدئولوژی حاکم بر جامعه قلمداد می‌کند و ماشری نیز در ادامه این اندیشه می‌گوید نه تنها گفته‌های ما تأثیری از ایدئولوژی است بلکه ناگفته‌های ما نیز از ایدئولوژی سرچشمه می‌گیرند. هنگامی که در یک متن از زن سخنی به میان نیاید و یا نامستقیم از او انتقاد شود، نشانه چیرگی اندیشه مرد سالاری در اندیشه‌های نویسنده است. صادق هدایت با توجه به زمانه خود نامستقیم زیر بار این ایدئولوژی رفته است اما گاهی مستقیماً زمان را تبرئه می‌کند. در چند داستان هدایت به ویژه داستان "گرداب" می‌توان از انتقاد مردان در جامعه مرد سالار و حمایت از زنان رو به رو شد. این مقاله به بررسی تحلیلی اندیشه‌های هدایت درباره زنان با تکیه اساسی به داستان "گرداب" می‌پردازد و از نظریه‌های ایدئولوژی جامعه‌شناسانی که به تأثیر از مارکس و فروید نوشته‌اند بهره برده ایم. هدف از نوشتن این مقاله آن است که بگوییم نویسندگانی که در جامعه مرد سالار زندگی کرده‌اند گاهی از ایدئولوژی مرد سالاری عبور کرده‌اند و صادق هدایت از این گروه است.

**کلید واژه‌ها:** جامعه‌شناسی، ماشری، داستان، ایدئولوژی، هدایت.

<sup>۱</sup> . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان [Fatemeh.mahmoodi744@gmail.com](mailto:Fatemeh.mahmoodi744@gmail.com)

## مقدمه

آیا هدایت حقیقتاً به زن از منظر منفی نگریسته یا اینکه نگاه بدبینانه به زن در جامعه مرد سالار وی را به این سو کشیده است؟ آیا زنان جامعه واقعاً آن گونه بوده اند که هدایت در آثارش به آنان پرداخته است؟ و واقعیت جامعه بر چه محوری می چرخد؟ از آنجا که در این سطور به بررسی بعضی داستان های صادق هدایت با محوریت داستان گرداب او طبق نظریات جامعه شناختی، مارکسیستی، روانشناختی و اساساً بر پایه نظریه ایدئولوژی ماشری پرداختیم به نظر می رسد ابتدا اندکی در مورد این دیدگاه ها و نظریه پردازان اصلی آنها صحبت کنیم. لازم است اشاره کنم که این گونه بررسی پیش از این نیز انجام گرفته است اما بررسی با محوریت "گرداب" قبل از این صورت نگرفته است. صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) در خانواده ای اشرافی در تهران به دنیا آمد. در جوانی سفرهایی به فرانسه و هند داشت و به زبان و ادبیات فرانسوی و پهلوی تسلط یافت. در سال ۱۳۰۹ در ایران به همراه بزرگ علوی، مسعود فرزاد و مجتبی مینوی گروه نوگرایی ربه را در ضدیت با ادبای سنت گرای سبزه تشکیل داد. از آثار او می توان به بوف کور، سه قطره خون، زنده به گور، سایه روشن، حاجی آقا، توپ مرواری، مازیار، وغ وغ ساهاب، پروین دختر ساسان و ... اشاره کرد. هدایت در ۱۳۳۰ در پاریس با باز کردن شیر گاز حمام خانه اش خود کشی کرد. این مقاله به بررسی داستان "گرداب" با اشاراتی به آثار دیگر هدایت از دیدگاه جامعه شناسی و نظریه ایدئولوژی می پردازد.

## چارچوب نظری

شاید بسیاری از رفتارهای ما زیر سایه ایدئولوژی ای باشد که منافع را برای طبقات بالاتر جامعه می خواهد. «مارکسیست ها، ایدئولوژی حاکم یعنی مجموعه ای از ارزش ها که طبقه حاکم آن را به وجود می آورد و طبقه فرو دست باید آن را دستور کار زندگی خود

بداند هژمونی<sup>۲</sup> و سلطه نامیده اند. «(برتس، ۱۳۹۱: ۱۰۵) از دیدگاه آلتوسر<sup>۳</sup> هژمونی و ایدئولوژی را به وضوح نمی توان نشان داد اما می توان صورت بندی های اجتماعی<sup>۴</sup> را شکلی از آن دانست. به عبارتی، هیچ دستگاه دولتی مرئی به طور کامل روی اجتماع و مردمش نظارت نمی کند. بلکه مجموعه نهادهای حکومتی از قبیل مدرسه، احزاب گوناگون و ... تحت عنوان دستگاه های ایدئولوژیک دولت، به طور غیر مستقیم به اجتماعی که در آن حاکم است خط می دهند.» ایدئولوژی شامل جریان گفتمان ها، تصاویر و ایده هایی است که در تمام زمان ها ما را احاطه کرده اند، ما در درون آنها متولد شده ایم، رشد کرده ایم و در آنها زندگی، فکر و عمل می کنیم.» (فرتر، ۱۳۸۷: ۱۰۷) در این حالت خود فرد نیز در ایدئولوژی غرق می شود و رفتارها و اعمال او نمودی از ایدئولوژی حاکم است. سوژه یا انسان و به تعبیر آلتوسر، "من" با سخن گفتن ایدئولوژی حاکم را باز تولید می کند یا به چالش می کشد. «انسان ناخودآگاه خواسته های جامعه خود را که همان جبرهای اجتماعی است برآورده می سازد. ایدئولوژی به بازسازی اندیشه های سنتی و اسطوره ای می پردازد تا از شیوه های تولید و زندگی زمان خود به سود طبقه حاکم پشتیبانی کند.» (Althusser, Louis; 1971/B. Brewster, p137) آدمی فکر می کند تنها خود اوست که تصمیم گیرنده است در حالی که رفتار ما بخشی از وجود مادی یک دستگاه ایدئولوژیک است. (see. Althusser; 2000; 269) فرد که به آگاهی جمعی می پیوندد، آزادی و استقلال خود را از دست می دهد بدون این که حتی خودش به این مسئله واقف باشد. ارزشهایی که در اجتماع وجود دارند و انسان آنها را هنجار و ارزش می داند در یک فرایند مهجور به خورد او داده شده است ولی او به این نکته واقف نیست.» ایدئولوژی می تواند نه فقط تمایلات خودآگاهی از قبیل وفاداری عمیق من به سلطنت را شامل باشد بلکه شیوه لباس پوشیدن، نوع اتومبیل و تصاویر کاملاً ناخودآگاه من از دیگران

<sup>۲</sup> Hegemony<sup>۳</sup> Louis Althusser<sup>۴</sup> social formation

و خودم را نیز در بر بگیرد. «(ایگلتون، ۱۳۹۲: ۲۳۷) ما می‌توانیم تمام این دیدگاه‌ها و رویکردهای مایوس‌کننده را به گونه‌ای پیشرو، ادامه همان صنعت فرهنگ آدورنو و خواست قدرت نیچه و البته قدرت فوکو در نظر بگیریم.

اکنون به بررسی نظریه و دیدگاه ماشری<sup>۵</sup> می‌پردازیم. ماشری مارکسیست ساخت‌گرای دیگری است که هنر و ادبیات را در سیطره ایدئولوژی می‌داند. کتاب او نظریه‌ای درباره‌ی تولید ادبی (۱۹۶۶) مباحثی است در مورد نظریه بازتاب و ایدئولوژی و پیوند ایدئولوژی با ناخودآگاه ما بدون آنکه از آن آگاه باشیم و به مراتب بروز این پیوند و تأثیر آن در گفتار و نوشتار ما. بر طبق این، فرایند فردیت نویسنده و مخاطب در نگارش و خوانش اثر، بسیار محدود است به طوری که می‌توان آن را ناچیز انگاشت. تأثیر ایدئولوژی حاکم، به قدری قوی و زیاد است که گویی تمام آنچه به قلم آمده بازتاب بی‌کم و کاست حقیقت بوده «در حالی که تاریخ یا یک رمان تاریخی و اجتماعی، طبقات مختلف و زوایای گوناگونی از جامعه را نادیده گرفته است و از آن سخن نمی‌گوید. برای نمونه در هند قدیم بیشتر از طبقات اشراف سخن گفته می‌شود و حذف طبقات فرودست یا گزارشی اندک درباره آنان نشان می‌دهد که از دیدگاه ایدئولوژی، بیان زندگی اشرافی و اخلاقیات نجیب‌زادگان مدلی ارزشمند است. پدرسالاری و اخلاق اشرافی به عنوان یک ایدئولوژی در متون گذشته ناخودآگاه، خودنمایی می‌کرده و اخلاق طبقات دیگر و نیز زنان، پست قلمداد می‌گردیده است.» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۶۹، ۱۷۰) پیر ماشری در کتابش (نظریه‌ای درباره‌ی تولید ادبی) اصطلاح افق ایدئولوژیک<sup>۶</sup> را به کار می‌برد که «توصیفی است از ایدئولوژی‌ای که متن را می‌سازد در حالی که به طور مشخص در آن دیده نمی‌شود و به دید منتقدش می‌آید.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰) می‌توان گفت ایدئولوژی به شکل مادی و عینی خود را می‌نمایاند ولی هر خواننده‌ای نمی‌تواند آن را در متن مشاهده کند بلکه این

<sup>۵</sup> Pierre Macherey  
<sup>۶</sup> Ideological Horizon

منتقد ادبی است که با دید روانکاوانه در برابر نویسنده قد علم می‌کند و آنچه که به ناخودآگاه متن رانده شده و در آنجا سرکوب گردیده را می‌یابد و آنجاست که مخاطب آگاه متوجه می‌شود این نگفتن‌ها به تأثیر از ایدئولوژی است. این منتقد است که وضعیت زنان و سایر طبقات اجتماعی را در میان بی‌توجهی‌ها و سرکوب‌ها از راه سکوت‌ها، حذف و شکاف‌ها و تناقضات متن نشان می‌دهد. به کمک او ما می‌توانیم بفهمیم که متن چه چیزی را باید بگوید یا می‌خواهد بگوید ولی به طور مستقیم به ما نمی‌گوید. «چیرگی ایدئولوژی حاکم بر جامعه سبب می‌شود که ارزش‌های کارگران و کارمندان نادیده گرفته شود و حتی خود آنان که کمتر کتاب می‌خوانند و روحیه انتقادی ندارند، با خواندن ادبیات به فرودستی خود باور می‌کنند.» (بالیار، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۸)

«اگر به دیدگاه سایر نظریه پردازان معاصر نظری بیفکنیم خواهیم دید که ایدئولوژی با اشکال و تعاریف متعددی کمابیش نزدیک به هم و تکمیل‌کننده مفهوم هم در کلام هر یک بازتابانیده می‌شود. جیمسون که یک مارکسیست پسا ساختارگراست واحدهای ایدئولوژیک<sup>۷</sup> (ایدئولوژی بن) را مطرح می‌کند. واحد ایدئولوژیک را فرد ناخودآگاه می‌پذیرد و به کار می‌بندد؛ این مفهوم به صورت یک نظام فلسفی، اخلاقی و ارزشی در طول زمان شکل می‌گیرد و مثل روایت کلان و یا یک ضرب‌المثل و روایت پندآموز کوتاه یا قسمتی از آن ساخته می‌شود. جیمسون باور دارد که می‌توان در مقابل این گونه از ایدئولوژی‌ها مقاومت کرد و حتی آنها را برانداخت.» (جیمسون، ۱۳۷۹: ۵) همان‌طور که می‌بینیم ایدئولوژی در منظر مارکسیست‌ها با ایدئولوژی از دید سایر مردم معانی گسترده‌تر و متفاوت‌تری را در بر می‌گیرد. «از دیدگاه مارکسیستی، ایدئولوژی آن چیزی است که باعث می‌شود ما به یک تفسیر نادرست از جهان برسیم. زندگی ما را به سبک و سیاق خاصی تجربه کنیم و بعد فکر کنیم که این شیوه طبیعی درک خود و جهان است.»

morpheme Phoneme/

... (

Ideologeme; <sup>7</sup>

)mytheme/



ایدئولوژی در بسیاری موارد، به گونه ای واقعیت را تحریف می کند و آن چه را که اصالت ندارد و متناقض است –مانند اختلافات طبقاتی موجود در نظام سرمایه داری – به دروغ، طبیعی و بر حق جلوه می دهد. اگر تسلیم ایدئولوژی شویم در دنیایی موهوم زندگی خواهیم کرد. دنیایی که مارکسیسم آن را وضعیت آگاهی کاذب<sup>۸</sup> می نامد. «(برتس، ۱۳۹۱: ۱۰۱)» کار ایدئولوژی اینست که هرچه را مطابق میلش نیست خفه کند و تضادها را از میان ببرد. چون در یک متن ادبی عملکرد ایدئولوژی کاملاً با موفقیت همراه نیست خلأیی در قلب متن نیز می بینیم. «(برتس، ۱۳۹۱: ۱۰۹)» این ایدئولوژی است که با سلب آزادی و فردیت افراد و نمایش گوشه ای از واقعیت کارش را به پیش می برد. «می توان گفت که در هر فرهنگ، هرچیزی که به لحاظ ایدئولوژیک نامطلوب است در ناخودآگاه اعضای آن فرهنگ پناه بسته است. از دیدگاه ماشری ایدئولوژی با همین کارش در پی آشتی دادن میان تضادهای اجتماعی مانند کارگر و سرمایه دار است. اگرچه این وحدت ایدئولوژیک همچنان بر وضعیت نزاع در واقعیت های تاریخی نهاده شده است (Macherrey(1978)p238) ایدئولوژی این آشتی را در ناخودآگاه افراد می نهد تا نامستقیم و از درون آنها را سرکوب کند. اگر با استفاده از اصطلاحات روانکاوی، ایدئولوژی را بعد ناخودآگاه یک جامعه در نظر بگیریم در آن صورت ناخودآگاهی خواهیم داشت که چیزهای سرکوب شده توسط ایدئولوژی – نابرابری اجتماعی، نابرابری فرصت ها، فقدان آزادی فردی – در آن جای دارند و منتظر فرصتی هستند تا خودشان را به سطح برسانند... ایدئولوژی این توهم را ایجاد می کند که قادر است به ما کلیت بدهد. «(برتس، ۱۳۹۱: ۱۸۸)» جبر های اجتماعی و تاریخی خواسته های فرد را نادیده می گیرد: شخصیت، فردیت و منش فرد در برابر ساختار های اجتماعی رنگ می بازد و در داستان نیز به تیپ و ساختار کلی بدل می شود. «ماشری، ایدئولوژی را حذف کننده برخی از واقعیت های اجتماعی قلمداد می کند که نویسنده ای بسبب با بی توجهی یا کم توجهی اش از آن

<sup>۸</sup> False consciousness.





غافل می ماند و منتقد با انگشت گذاری بر آنها واقعیت ها را بازتاب می دهد. «(تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

ایدئولوژی و تأثیر آن در اکثر آثار مشهود است چرا که هیچ نویسنده ای وجود ندارد که بتواند ادعا کند هیچ افق ایدئولوژیکی در اثرش وجود ندارد. تأثیر ایدئولوژی در لایه های پنهان و آشکار اثر از دید منتقد به دور نمی ماند. نویسنده در جامعه ای زندگی میکند که هنجارها و باید ها و نباید های اجتماعی یکسری امور را زشت می داند و نفی می کند. این نفی شدگی ها به طور ناخود آگاه در آثار نویسندگان و در شخصیت های آثارشان متبلور می شود و یک منتقد خوب کسی است که لایه های گفته نشده اثر را ببیند و به دیگران بنمایاند.

### خلاصه داستان گرداب

گرداب یکی از داستان های رمانتیک صادق هدایت است که در مجموعه سه قطره خون او آورده شده است. (تسلیمی، ۱۹۲، ۱۹۱، ۱۳۹۳) بهرام دوست همایون خودکشی می کند و همایون وصیت نامه او را می خواند. بهرام در وصیت نامه دارایی اش را به هما دختر همایون ماه آفرید بخشیده است. همایون شک می کند که هما دختر بهرام است. همسرش قهر کرده و به خانه پدرش می رود. همایون مأموریتی می گیرد تا به شهری دور برود. در پاکت وصیت نامه، نامه دیگری می یابد که بهرام همسر دوستش همایون را دوست داشته و برای این که به دوستش خیانت نکند خودش را می کشد. همایون پشیمان شده و به سراغ همسر و فرزندش می رود ولی دخترش مُرده است. او دوباره تصمیم می گیرد که به مأموریت برود.

### تحلیل داستان گرداب در میان آثار دیگر هدایت

«صادق هدایت در نگارش برخی از داستانهای خود از مایه های ساختاری داستان های عامیانه و فولکلوریک استفاده کرده است.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۳) بعد از جمالزاده، هدایت داستان کوتاه به سبک فرنگی را در ایران رواج داد و سپس خودش و دیگران داستان بلند هم نوشتند. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۹۷) «در آثار بوف کوری علاوه بر مضمون اصلی عشق، تز و فکر اصلی ترجیحاً بر محور "مرگ" (مضمون عشق و مرگ) می چرخد.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۷) «حتی گاهی در آثاری که از کلیت بوف کور برخوردار نیستند، می توان سایه های بوف کوری را یافت. مثلاً در "س، گ، ل، ل". چنان که به ارزش آثار هدایت و دیگران در ارتباط با زمانه ی خود نظر کرده شود، حادثه و اعجاز ناگهانی بوف کور را می بینیم. این اثر بی زمان، تاریخ و زمان بیرونی و واقعی داستان نویسی را در هم پیچید.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۸) «بوف کور صادق هدایت تلفیقی هنرمندانه از هیجان داستان پلیسی با کابوس های تاریخی یک ملت است. هدایت در داستان سمبلیک "سه قطره خون" نیز از درگیری ذهنی یک راوی آشفته حال با ماجرای قتلی معماگونه سخن می گوید. در این ماجرا همه گناهکارند "سیاوش، ناظم و عباس ایمان و اطمینان راوی را می کشند و به کفاره این جنایت، راوی در تخیل ششلول را به دست آنان می دهد تا کاری را انجام دهند که خود او می خواهد، یعنی قتل خودشان از طریق قتل سمبلیک گربه ی نر، طنز تلخ ماجرا در این است که در ذهن راوی همه هم قاتل اند و هم مقتول.» (عابدینی، ۱۳۶۸: ۳۸۰)

«عموماً داستان های هدایت را به دو دسته اصلی تقسیم می کنند: بیرونی و درونی. آثار بیرونی هدایت که جامعه گرایی و واقع گرایی در آنها مشخص است و چندان از مایه های درونی، روانکاوانه و گاهی سوررئالیستی بهره نبرده اند مانند داستان های افسانه واری چون "گجسته دژ" در سه قطره خون، داستان های عاطفی - اجتماعی چون سگ ولگرد و آبجی خانم (با تلاش در گم کردن رد عاطفه)؛ داستان های ضد خرافاتی چون محلل



(داستان سه طلاقه کردن زن و محلی که زن سه طلاقه را با نارو زدن تصاحب می کند. داستان با پایان بندی غیر منتظره<sup>۹</sup> تمام می شود: مرد ماجرا را برای کسی می گوید آن گاه در می یابد که او همان محلل است.)، داستان هایی که به امور اخلاقی سنت گرایانه باز می گردند، مانند جوانمردی ها و لوطی گری های داش آکل و داستان لاله، داستان هایی که در مسائل زنان و خرافه های جامعه سنتی در عصری آشفته رقم می خورند، مثل "زنی که مردش را گم کرد" (بیانگر بینش انتقادی نسبت به مردسالاری و زنانی که بنا بر احساسات نوستالژیک، سنتی و روستایی خود، شیفته مردان خشن و بویناک اند) و "علویه خانم" (که با نگاهی جبرگرا، ناتورالیستی و بی پرده به تباهی زن و جامعه پرداخته است)، داستان هایی که درباره مسائل اجتماعی نوشته شده اند، مثل حاجی مراد در زنده به گور، داستان هایی که درباره امور سیاسی و اجتماعی است مثل حاجی آقا و ...» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۹) شاید در حاجی مراد، شخصیت زن را بتوانیم هم ردیف (البته نه به طور کامل) زن در گرداب فرض کنیم. زیرا در این دو داستان صدای زنِ مظلوم تا حدودی شنیده می شود و مرد (که عموماً شخصیت اصلی داستان به شمار می رود) به دنبال آن، دچار مکافات می شود. چیزی که ما در داستان های صادق هدایت به ندرت با آن مواجه می شویم. یعنی مظلومیت زن و مکافات مرد در قبال آن. در "گجسته دژ" هم به گونه ای با مکافات دیدن کیمیاگر، هدایت به هواخواهی زنان آمده است. گرچه در این داستان مظلومیت دختری که کشته می شود (در عین بی گناهی و معصومیت) پس از آن که مرد بر اثر شباهت او به خود و علامت ماه گرفتگی اش در می یابد که وی دخترِ خودش بوده است نمایان می شود، اما باز هم رگه هایی از فمینیسم هدایت را در آن می بینیم. در حاجی مراد، پررنگ تر می شود و در گرداب جانب داری زنانه ی هدایت به اوج اش می رسد. «آثار درونی هدایت که از رویکرد های اجتماعی و تاریخی نیز در لایه های دیگر به دور نیست. این آثار بوف کوری

<sup>۹</sup> . surprise ending



اند: راوی زنده به گور از مجموعه ی زنده به گور به روایت یادداشت گونه<sup>۱۰</sup> - که در زمره ی زاویه ی دید اول شخص است<sup>۱۱</sup> - می خواهد به زندگی اش خاتمه دهد. در ادامه ی داستان به تغییر زاویه ی دید بر می خوریم و ... سه قطره خون در مجموعه ای به همین نام، دارای فضا، زبان، تکرارها و کاراکترهایی است که زمینه ساز فهم داستان بوف کور است. همه کاراکترهای اصلی داستان سه قطره خون همان سایه ی میرزا احمدخان هستند. البته این داستان را بیانگر ستم رضاخان و کشتار فرخی یزدی، میرزاده عشقی و ... دانسته اند. راوی در تب و تاب است که چرا سکوت کرده. این سکوت در آن بحران، جرم به حساب می آید.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۵۰-۵۲) «وی تلاش نموده با زبان نو و طرح تازه از یک واقعیت با تکنیک های تازه ی هنری، نمایش تازه ای از غربت و بیگانگی انسان در جهانی از وحشت و دلهره ارائه کند.» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۷۷) «در بیان وحشت، هراس و از خود بیگانگی انسان، نباید چندان از شرایط واقعی و یا انگیزه های بیرونی سخن گفت.» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۷۸) صدای گربه آوای درونی آدم هاست که آنها با واپس زنی و سرکوب، فریاد هراس از زمانه را محو می کنند. مطمئناً یکی از ویژگی های بارز این داستان سکوت زنان و نادیده انگاشته شدن زن در آن است. «زنان نادیده گرفته شده اند و این زبان و تجربه مردانه است که سخن می گوید و این کار شاید برخاسته از ایدئولوژی پدرسالارانه ای باشد که هدایت بی آن که بداند، گرفتار آن گردیده است. ماضی ایدئولوژی را حذف کننده برخی از واقعیات اجتماعی قلمداد می کند که نویسنده، ای بسا با بی توجهی یا کم توجهی اش از آن غافل می ماند و منتقد با انگشت گذاری بر آنها، واقعیت ها را بازتاب می دهد. چهره های زنان در این داستان از جمله رخساره و مادرش جاذبه ندارند. به ویژه آنجا که رخساره نامزد راوی در تصویر ماده گربه ای هوسران فرا فکنده می شود. این اندیشه چونان یک ایدئولوژی همگانی گریبان گیر پندار آدم های دیگر داستان نیز می باشد و

<sup>10</sup> . Diary Narration

<sup>11</sup> . First person point of view

زنان تنها مایه عشق و هوسرانی مردان اند و ارزش دیگری ندارند. هدایت در این داستان و داستان بوف کور از درد انسانی سخن می‌گوید که تمامی یا بسیاری از رنج‌های او از زنان لکاته است. لکاتگانی که به هر رجاله‌ای تن می‌دهند و رشک راوی را بر می‌انگیزند. آیا زنانی که در آثار او سایه‌ای کمرنگ دارند و یا به زشتی تصویر می‌گردند، همه آن چیزی است که هدایت جداگانه و به گونه‌ی فردی تجربه کرده است یا بسیاری از داوری‌های او مرده ریگ ایدئولوژی پدران است؟! ماشری و بلزی در این گونه آثار علاقه‌مند بررسی برخی از گوشه‌های نادیده گرفته‌ی زنان اند. به ویژه در سه قطره خون که زنان به حاشیه رانده شده‌اند. «(تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۸۲) «زن‌های بوف کور حرف نمی‌زنند.» (بهارلوییان، ۱۳۷۹: ۳۲۶) ما در داستان‌های دیگر هدایت هم زنی به درخشندگی مردان آن‌ها نمی‌بینیم. در تخت/بونصر زن حسود یا لکاته است. در هوسباز لکاته است. در توپ مرواری که زنانش مثل سایر داستان‌ها کمرنگ‌اند و در پی عشق به مردان و خانواده و فرزند زندگی خطی و ساده‌ای را می‌گذرانند و به قول فروغ زندگی حجمی ندارند. در حاجی آقا ایدئولوژی مرد سالار به شدت بروز می‌کند و زنان که تنها مایه شهوت رانی مردان به شمار می‌روند به عقد و صیغه‌ی آنها در می‌آیند و واکنشی هم در برابر این عمل از خود بروز نمی‌دهند و هیچ صدای رسای اعتراضی شنیده نمی‌شود. در فردا زنی که نه تنها در اجتماع خود بلکه در دنیای مرد سالار مورد حمله‌ی مرد‌های قومیت‌ها و ملیت‌های دیگر قرار می‌گیرد و وسیله دفاعی هم ندارد. در صورتک‌ها نیز مایه هوسرانی مردان قرار گرفتن سرانجام مرگ را به دنبال دارد. ما در داستان دون ژوان کرج زن لکاته‌ای را می‌بینیم که مرد‌ها برایش با هم تفاوتی ندارند و تنها فکرش در گیر این است که هر آن، آلت دست یکی از آنها بشود و زندگی خطی خود را ادامه بدهد. عجیب است که زن‌ها در این مواقع نه تنها واکنش منفی‌ای از خود بروز نمی‌دهند بلکه متمایل به این حرکت‌اند و به راحتی تسلیم مردان هوسران می‌شوند. در/سیرفرانسوی همین طور ولی در کاتیا و تجلی زن داستان بیشتر اثری است تا لکاته. یعنی وجهه‌ی مثبت آن بارزتر از منفی‌اش است. اما

همچنان مظلومیت وجود دارد. تنها مردان که گناه به پس راندگی زنان را در داستان به دوش می کشند، بدون مکافات به زندگی ادامه می دهند و این چیزی است که مقدمات مخالف آن ابتدا در حاجی مراد و سپس در گرداب به اوج خود می رسد و نتیجه ی اعمال مردان در انتها به خودشان بازمی گردد. در حاجی مراد پدر سالاری حاکم، از قانون حاکم کمتر است و بلاخره در مقابل آن کمر خم می کند و تازیانه می خورد. عنصر کارآمد زن در این داستان - که همانا زایایی و تولید نسل اوست - غیر فعال است و همین سبب می شود که مرد - حاکمیت پدر سالار - از او ناخشنود باشد و تمایلی به وی نشان ندهد. در برابر ظلمی که حاجی مراد به زن خود و زن غریبه ای که کتکش می زند، می کند، قانون - حاکمیت مطلق اجتماع - پاسخ خوبی می دهد و مجازات حاجی مراد ابتدا تازیانه و سپس طلاق دادن همسرش است که بی بهره ماندن او از زن را می نمایاند. گرچه مجازات دوم را خودش برای خود پدر سالار در نظر می گیرد. ما در داستان های هدایت، همین طور پس از او، زن را در میان دو قطب اثری - لکاته در نوسان می بینیم. (عابدینی، ۱۳۶۸: ۳۹۰) اما در گرداب، زن مظلوم عکس العمل نشان داده و اعتراض می کند. در مقابل بی اعتنایی، ظلم، بی علاقه‌گی و تهمت مرد، قهر می کند و او را از خود محروم می کند. هم چنین از فرزند مشترک شان که روزی جانشین مادر و "زن" می شود. در این جا، به تبع داستان های دیگر هدایت، ما انتظار داریم که هیچ بلایی بر سر مرد داستان نیاید و زن به عنوان موجودی پلید نمودار گردد در حالی که برعکس، زن گرداب موفق می شود ایدئولوژی پدر سالار را در هم بشکند و مرد را به زانو در بیاورد. گرچه اینجا نه تنها عقب نشینی مرد را داریم بلکه قربانی دیگری نیز وجود دارد و آن هما - زن آینده - است که از درد فراق پدر، جان می سپارد. شاید این مرگ را به نوعی بتوان تاوان دیگری دانست که مرد می پردازد. با از دست دادن همسر و محبت اش، فرزند نیز از دست می رود. دو چیزی که هرگز قابل بازگشتن نیستند. تنها داستان هدایت که صدای زن، سکوت را می شکند و فریاد دادخواهی او بلند می شود و عکس العمل مرد در این حال واپس رانی و فرار است و



این خود، قبول تمام آن چیزی است که رخ داده است. ایدئولوژی پدر سالارانه چه خودآگاه و چه ناخودآگاه وارد فضای داستان های هدایت شده باشد در گرداب رنگ می بازد. و چنان چه ماشری می خواهد، ایدئولوژی نمی تواند زن را قانع کند تا از تضاد با شوهرش دست بردارد. (Macherrey(1978):236-7-8) یعنی به گونه ای که مانند سایر داستان هایش که در آنها این ایدئولوژی قدرت برتر است در اینجا وجود ندارد بلکه می شکند و این زن، زن ساکت و ستم دیده می خروشد و قالب یا نقاب لکانتگی را دور می اندازد و به عنوان ندای آزادی و عدالت "حرف می زند." و این اجازه را از حکومت مرد سالار می گیرد که بخواهد او را ساکت کند. در گرداب این زن است که تسلط مرد را بر خود نمی پسندد و هدایت تنها اینجاست که مرد را مقصری جلوه می دهد که تنبیه می شود و سزای ظلمش را می بیند. «می توان گفت در هر فرهنگ هر چیزی که به لحاظ ایدئولوژیک نامطلوب است، در ناخودآگاه اعضای آن فرهنگ پناه بسته است. اگر با استفاده از اصطلاحات روانکاوی، ایدئولوژی را بُعد ناخودآگاه یک جامعه در نظر بگیریم در آن صورت ناخودآگاهی خواهیم داشت که چیزهای سرکوب شده توسط ایدئولوژی - نابرابری اجتماعی، نابرابری فرصت ها، فقدان آزادی فردی - در آن جای دارند و منتظر فرصتی هستند تا خودشان را به سطح برسانند.» (برتس، ۱۳۹۱: ۱۸۸)

هدایت زندگی را سرشار از خشونت و تکرار روح شیطانی پدران می داند. اما این امید نسی را دارد که پسران و نوجویان از این تکرار بپرهیزند و از پوچی دور شوند. راوی بوف کور می کوشد که عشق را از دسترس جنایت و مرگ بیرون کند اما خسته می شود و جنایت می کند. زیرا در چهره ی همسرش اثری از دندان های کرم خورده می یابد و ناچار می شود که معصومانه دردش را به صاحب این دندان های تازی و دیوی اظهار کند... راوی حس جنایتی در خود پنهان می بیند که به پدران شیطانی نزدیکش می سازد تا جهان را هرچه بیشتر پوچ و قی آور بداند. انسان هدایت در این جهان پوچ یا باید جنایت کند و

پدری خنزر پنزری شود یا مانند همایون در داستان گرداب خود را زنده به گور کند تا پوچی را از میان بردارد. راه دیگر اینست که راوی چشم هایش را هم چنان که بر جهان بیرون نمی‌گشاید، بر جهان درون نیز ببندد و از ورود به ناخودآگاه برای خودشناسی بپرهیزد. خودی که با جنایت آمیخته است و فرزند یک جنایت است. حرامزاده‌ی بی هویتی است که نمی‌تواند ننگ اجتماعی‌اش را از میان بردارد، همانند ننگی که در زهدان زنش، لکاته، از دیگران پدید آمده و هم اکنون سقط شده است. راوی نمی‌تواند این پیشامد های ناگوار را از یاد ببرد به ویژه آن زمان‌هایی که چشمان لکاته راوی را به دلیل گونه‌ای از ناتوانی و بدبختی‌اش در عشق ورزی یا توهین‌اش به لکاته بودن و یا حس جنایت یا قتل‌ی که درباره‌ی او داشته است سرزنش می‌کند. (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۶۱-۶۲)

هدایت در تمامی نوشته‌هایش در حال یک جور مبارزه علیه بیداد های اجتماعی است. در تقابل با ایدئولوژی مطلق‌گرای جامعه و استبداد خفقان‌آورش. آدم‌های ایده‌آل داستان هایش نیز اغلب همین تیپ را دارند. خیام، مازیار، داش آکل، ناپدری لاله، بهرام در گرداب، راوی بوف کور و... .

«آدم‌های هدایت که گاه خودکشی می‌کنند یا گوینده‌ی رباعی‌ها که می‌گویند: «آسوده کسی که خود نیامد به جهان» با آن که روش پوچ اندیشانه دارند، مهر بدنامی را بر پیشانی ستمگران نیز می‌زنند. شاید آنان انقلابی نباشند، اما هرگونه مقاومتی می‌تواند ثمربخش باشد و با جنبش‌های اجتماعی پیوند قطبی یابد.» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۶۸-۶۹)

ما در داستان‌های هدایت گرچه ظاهراً اکثر زنان را لکاته - اثری یا منفی - مثبت می‌بینیم و قطب دیگری برایش متصور نیستیم اما گاهی مظلومیت زن را نیز می‌شنویم. آنجا که زنان با بی‌مهری مردان مواجه می‌شوند و با طرد و بی‌اعتنایی و انکار آنان دست و پنجه نرم می‌کنند (گرداب، گجسته‌دژ، حاجی مراد، زنی که مردش را گم کرد و...) شاید اگر با دیدی منصفانه‌تر بنگریم چندان هم لکاته نبوده‌اند. این اثر بخشی فضای حاکم



بر داستان‌های هدایت است که ما را به این سمت و سو می‌کشاند. او گرچه از دست زنان هرزه و لکاته به رجاله‌ها پناه می‌برد و آنها را به دست مردان به تباهی می‌کشد، اما رجالگی مردان هوسران را نیز با معصومیت زن می‌آمیزد و این نوسان خوبی - بدی میان زنان و مردان رنگی دو گانه به داستان هایش می‌بخشد.

### نتیجه‌گیری

داستان گرداب داستان رماتیکی است که می‌توان ساختارها و افق ایدئولوژیک را در آن بررسی کرد. ایدئولوژی باعث می‌شود که افکار و اعمال پست که متعاقباً از آدم‌های فرومایه سر می‌زند در نوشته رنگ ببازد و اصلاً دیده نشود. به عبارتی دیگر در مبارزه‌ای که بین افق ایدئولوژیک و فردیت در اثر رخ می‌دهد این فردیت است که شکست را می‌پذیرد. در داستان گرداب می‌بینیم که صدای زن شنیده می‌شود و کسانی که در پی نابودی و سکوت او هستند به مجازات می‌رسند. این در حالی است که در سایر داستان‌های صادق هدایت، مگر در لایه‌های کم‌رنگی که در برخی از آنها می‌توان یافت، چنین نگرشی سرکوب می‌شود و به زن به دیده‌ی تحقیر نگریسته می‌شود. فردیت و هویت زنان در این داستان‌ها به شدت و از تمام جوانب مورد توهین و بی‌توجهی قرار گرفته است. مثلاً این اندیشه‌ی ایدئولوژیک که زن مسبب تمام بی‌عفتی‌ها و هتاک‌هاست و این مردان هستند که به دام زنان بوالهوس گرفتار می‌شوند در گرداب برعکس آن است. از این رو در تعدادی داستان‌های هدایت می‌توانیم اشعه‌های کم‌سویی از توجه و جانب‌داری از زنان را ببینیم که بسا ملهم از زندگی حقیقی وی باشد. مانند گرداب، حاجی مراد، گجسته دژ و ...؛ که در برخی از آنها اهانت‌کنندگان به ساحت زنان به مجازاتی که لایق‌اش بودند رسیدند و در برخی این زنان بودند که به همراه مردان تباه شدند. در میان این آثار، گرداب را می‌توان نمونه‌ی عالی و برتر دانست که زن و فردیت او در آن بهتر به نمایش درآمده‌اس



## منابع

- ایگلتن، تری (۱۳۹۲)، *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر؛ تهران: مرکز
- بالیار، اتین، پیر ماشری (۱۳۸۹)، *در باب ادبیات به مثابه شکلی ایدئولوژیک*، ترجمه
- شهریار وقفی پور: «جامعه شناسی هنر» تهران: مروارید
- برتنس، هانس (۱۳۹۱)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی
- بهارلوییان، شهرام، فتح الله اسماعیلی (۱۳۷۹)، *شناخت نامه صادق هدایت*، تهران: قطره
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، تهران: کتاب آمه
- (۱۳۸۸)، «تحلیل سه قطره خون با رویکرد جامعه شناسی ساختگرا»، *ادب*
- پژوهی*، شماره ۷ و ۸، بهار و تابستان، صص ۱۷۱-۱۸۸
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، *نقد ادبی، نظریه های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*، تهران:
- کتاب آمه
- تسلیمی، علی (۱۳۹۳)، *پیام هدایت و نظریه شرق و غرب شناسی*، تهران: کتاب آمه
- جیمسون، فردریک (۱۳۷۹)، *منطق فرهنگی سرمایه داری متأخر (مقالاتی در باره پست*
- مدرنیسم)*، ترجمه مجید محمدی، ف. رجایی، ف. گیوه چیان، تهران: هرمس
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *انواع ادبی*، تهران: میترا
- عابدینی، حسن (۱۳۶۸)، *صد سال داستان نویسی در ایران*، جلد دوم، تهران: تندر
- فرتر، لوک (۱۳۸۷)، *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، تهران: مرکز



مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانش نامه نظریه های ادبی*، ترجمه م. مهاجر، م. نبوی، تهران: آگاه

هدایت، صادق (؟)، *سه قطره خون*، تهران: جاویدان

- Althusser, Louis: 1971; *Lenin and Philosophy and other Essays*, translated by B. Brewster. London, New left books
- Althusser, Louis: 2000; *Ideology and Ideological state Apparatuses*; in Julie Rivkin and Michael R yan (eds): *Literary Theory: an anthology*, Oxford Black well Publishers Ltd
- Macherrey, Pierre: 1978; *A Theory of Literary production*, Trans. Geoffrey wall, London, Routledge



## نقدی بر حرف و سکوت، اعتراف‌نامه‌ای از محمود کیانوش

قدسیه محمودی<sup>۱</sup>

اکبر شایان سرشت<sup>۲</sup>

### چکیده

بخشی از ادبیات فارسی را رمان‌ها تشکیل می‌دهند و در این بین رمان اعترافی، نمونه‌ای است که در سال‌های اخیر بیشتر به آن توجه گردیده‌است. محمود کیانوش از پیشکسوتان این امر است که با نوشتن رمان حرف و سکوت توانسته است تا حدودی ما را با چند و چون این نوع رمان آشنا سازد. نگارندگان در این پژوهش کوشیده‌اند تا با استفاده از بررسی رمان حرف و سکوت هم جنبه‌هایی از رمان اعترافی را معرفی کنند و هم اینکه کتاب حرف و سکوت را به خوانندگان بشناسانند. نویسندگان در اینمقاله، ضمن بحث از جایگاه اعتراف‌نامه در ادبیات ملل و ارتباطات و بیوگرافی و اعتراف‌نامه، به معرفی اجمالی محمود کیانوش و تحلیل ساختار کتاب حرف و سکوت پرداخته‌اند. ویژگی‌هایی این رمان هم‌چون: خودخوری و سرزنش نویسنده، اعتراف به اعمال خودش، شرح وقایعی که برایش رخ داده و استرس و اضطرابی که در داستان موج می‌زند، آن را در این دسته از انواع ادبی جای می‌دهد. در حقیقت، حرف و سکوت را باید نقل کشمکش‌های درونی نویسنده به شمار آورد که در آن به دنبال راه نجاتی است برای گم‌گشتگی‌هایش و می‌کوشد تا با بیان افکارش، خود را از این سر درگمی نجات دهد.

**واژگان کلیدی:** اعترافات، رمان فارسی، حرف و سکوت، محمود کیانوش.

<sup>۱</sup> [www.ghodsiyehmahmudi@yahoo.com](mailto:www.ghodsiyehmahmudi@yahoo.com) دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه بیرجند

<sup>۲</sup> [www.ashamiyan@birjand.ac.ir](mailto:www.ashamiyan@birjand.ac.ir)

## ۱- مقدمه

محمودکیانوش، کتاب حرف و سکوت خود را «درازگویی دیوانه در یک داستان کوتاه» نام نهاده است، درحالی که این کتاب، داستان کوتاه نیست و در واقع رمانی است که آن را می توان در ذیل اعترافات بررسی کرد.

« رواج گفتگو بر سر پیشینه تاریخی، دوره بندی و تعریف اتوبیوگرافی در دهه های اخیر، و همچنین وجود همسانی و ناهمسانی آن با انواع خاطره نویسی هنوز به پیدایی گونه - ای هم رأی در میان صاحب نظران، نینجامیده است؛ هنوز مرز میان وقایع نگاری، یادداشت - های روزانه، خاطرات و اعترافات نه با یکدیگر و نه با اتوبیوگرافی، آن چنان که باید روشن نیست، و هنوز بحث و گفتگو در گیر است که آیا نخستین اتوبیوگرافی را آگوستین قدیس در قرن های چهارم و پنجم میلادی نوشته یا فیلسوف فرانسوی، ژان ژاک روسو، اگر چه هر دو نوشته هایشان را اعترافات نامیده اند یا نویسنده فرانسوی، میشل دومونتتی در نیمه دوم قرن شانزدهم اگر چه نوشته های خود را مقاله، خوانده و یا به طور نمونه دبلیو. پی. اسکارگیل که برای نخستین بار در قرن نوزدهم واژه اتوبیوگرافی را در کتاب خود به کار گرفته است. اما بسیاری از پژوهش گرانی که از اهمیت این روایت های شخصی و خصوصی در بازشناسی فضاها و شبکه های معنایی فرهنگی و اجتماعی و تاریخی آگاهند، میان اتوبیوگرافی و انواع دیگر این روایت ها خط می کشند و اتوبیوگرافی را برخلاف وقایع - نگاری و خاطره نگاری و اعترافات که نمونه های کم و بیش همسان آن در همه فرهنگ ها دیده می شود، نه یک پدیده عمومی بلکه یک پدیده ای غربی می دانند» (یاوری، ۱۳۷۹: ۵).

بشر، در طول زندگی خود گاهی خواسته و ناخواسته مرتکب اعمالی می شود و در یک برهه از زندگی اش که به گذشته می نگرد و به خویشتن می اندیشد؛ متوجه می شود که اعمالی را انجام داده است که خیلی خوشایند نبوده و به مزاجش خوش نمی آید و در این - جا نیاز دارد که یا با گفتگوی درونی و یا نوشتن، کمی آرامش خاطر یابد. از این رو بسیاری از اعتراف نامه نویسان به نوشتن خصوصی ترین اعمالشان پرداخته اند.

«اعترافات، گونه‌ای ادبی است؛ اول بار که این لفظ شنیده می‌شود به ذهن خطور می‌کند که فرد دچار لغزش و گناهی گشته است و حال، با بیان آن برای دیگری سعی در تسکین وجدان خود دارد. ادبیات اعترافی گزارشی شخصی و ذهنی از تجربه‌ها، باورها، احساس‌ها و بیان حالات روحی، جسمی و دماغی است. رمان اعترافی نوعی داستان "اتو بیوگرافیک" یا شرح حال شخصی را که در اول شخص نوشته شده و حالت افشاگری شخصی دارد، شامل می‌گردد. البته ممکن است چنین نیز نباشد، گرچه به ظاهر چنین بنماید. نویسنده شاید فقط نقش شخصیت دیگری را به عهده گیرد که در پنجاه سال اخیر اینگونه رمان عمومیت یافته است» (کادن، ۱۳۸۰: ۹۶).

محمود کیانوش، متولد سال ۱۳۱۳ در مشهد، بنیان‌گذار شعر کودک در ایران یا بهتر بگوییم پدر شعر کودک در ایران است. او محقق، شاعر و نویسنده معاصر است که گستره آثارش زمینه‌های متعددی چون ترجمه، نقد ادبی، داستان‌های کودکان، شعر و داستان را در برمی‌گیرد که بر همه این‌ها روزنامه‌نگاری را هم باید افزود. اما، در میان آثار وی، کتاب حرف و سکوت کمتر شناخته و بررسی شده است.

مسئله اصلی این تحقیق آن است که ساختار رمان اعترافی چیست و چرا باید حرف و سکوت را اعتراف‌نامه به شمار آورد؟ شاید ویژگی‌هایی که در این رمان به چشم می‌خورد، از قبیل: خودخوری، سرزنش و اعتراف نویسنده به اعمال خودش، بث و شکوی، شرح‌قایمی که برایش رخ داده و استرس و اضطرابی که در کل داستان موج می‌زند، آن را در این دسته از انواع ادبی جای داده باشد. برخی نویسندگان نیز در فرهنگ‌ها به هنگام ذکر نمونه از رمان‌های اعترافی در ایران، از حرف و سکوت سخن گفته‌اند: «در ادبیات داستانی، رمان‌های سقوط آلبر کامو و حرف و سکوت محمود کیانوش در زمره رمان‌های اعترافی جای دارند» (ر.ک: داد، ۱۳۷۱: ۱۸؛ و انوشه، ۱۳۷۶: ۳۸). جالب است که نویسنده در این رمان جای شخصیت داستان (آقای قاشق) قرار گرفته است.

در خصوص تعریف و شناخت اعترافات در ایران پژوهش‌های اندکی نوشته شده است که از میان آن‌ها می‌توان به این مقالات اشاره کرد: "بررسی تطبیقی اعترافات روسو، غزالی و آگوستین" از سید حسین سیدی و محمد کاظم طلائی؛ "جایگاه نوع ادبی اعترافات در

ادبیات فارسی با تکیه بر مقایسه المنقذ من الضلال غزالی با اعترافات آگوستین<sup>۲</sup> از خاورقربانی و ادريس اسلامي؛<sup>۳</sup> فرآیند شکل‌گیری خودروایی در اعترافات سنت آگوستین<sup>۴</sup> از سیدعلی‌رضابهبشتی و محمدعلی توانا؛<sup>۵</sup> تأملی در «غرب‌زدگی» و پیوند آن با خودزندگی‌نامه‌های جلال آل احمد<sup>۶</sup> از حورا یآوری. با این حال، پژوهش راهگشایی درباره جایگاه رمان اعترافی در ادبیات معاصر فارسی به قلم در نیامده و جای رساله و اثری علمی در این باب خالی است. هم‌چنین، تا آنجا که نویسندگان مقاله حاضر جستجو کرده‌اند، درباره رمان حرف و سکوت بررسی و تحقیقی انجام نشده است و از این لحاظ، این مقاله می‌تواند برای پژوهشگران علاقه‌مند فتح بابی باشد.

## ۲- مبانی نظری

ادبیات اعترافی *confessional literature* اگرچه نمونه‌های متعددی در شرق و غرب به خود دیده است، اما به لحاظ نوع ادبی برآمده از فرهنگ غربی است. «اعتراف، در لغت به معنی اشتباه، خطا، یا گناه خود را بر زبان آوردن و آن را به گردن گرفتن؛ به سمت یا امری به گونه‌ای شفاهی یا کتبی اقرار کردن» (انوری، ۱۳۸۱: ۴۶۱) آمده است.

مهم‌ترین اعترافاتی که نوشته شده است عبارتند از: اعترافات آگوستین قدیس، اعترافات ژان ژاک روسو و اعترافات غزالی. «ادبیات اعترافی، گونه‌ای از آثار ادبی است که به نحوی بازگوکننده زندگی خصوصی پدیدآورندگان آن‌ها است. آثاری که در زمره این نوع ادبیات جای می‌گیرند، تجربه‌ها، احساس، باورها و حالت‌های شخصی و روحی-روانی خالق خود را بازمی‌تابانند. قدیم‌ترین نمونه به جامانده از این نوع ادبیات، اعترافات آگوستینوس قدیس (۳۵۴-۴۳۰م) است. اما نخستین اثر برجسته‌ای که در زمینه ادبیات اعترافی پدید آمد، اعترافات ژان ژاک روسو، نویسنده و اندیشمند فرانسوی (۱۷۱۲-۱۷۷۸م) بود» (انوشه، ۱۳۷۶: ۳۷).

با توجه به عقاید هر ملتی، دیدگاه آنان نسبت به موضوعات گاه متفاوت است و مثلاً درباره‌ی نوع اعتراف و این که برای چه چیزی اعتراف خواهند کرد، دیدگاه آنان شبیه هم نیست. «در اسلام، خداوند از درون همه‌ی انسان‌ها آگاه است و نیازی به اقرار لفظی نیست



و همچنین قرار دادن کشیش به جای خدا، اقرار در حضور او، مورد پسند اسلام نیست؛ بلکه فرد باید در حضور خدا توبه کند نه کشیش یا فرد دیگری» (رضایی، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۷). اما، در مسیحیت، در سن هفت سالگی اولین اجرای اعتراف که مقدم بر آموزش است؛ نشانه اولین مرحله مسئولیت اخلاقی می‌شود. پس از نیل به این مرحله، کودکان مانند والدینشان به سوگند کف نفس نزدیک می‌شوند و برای دست‌یافتن به آن، خود را با درخودنگری و اعتراف به گناهان، آماده می‌کنند. «ارتودکس‌ها شیوه اعتراف را، مانند همه دیگر شعائر، هماهنگ با مجموعه تعالیم کلیسای خود می‌انگارند. فردی که می‌خواهد ابراز ندامت و استغفار کند، اول باید از همه کسانی که ممکن است از او به نحوی آزرده یا خشمگین بوده باشند، رفع رنجش کند. فقط زمانی که رفع رنجش از همسایگان انجام یافت، آن وقت مسیحی ارتودکس می‌تواند نزد کشیش رفته و در حضور او اعتراف کند» (چارلز زینر، ۱۳۸۹: ۱۴۵).

حقیقت آن است که ادبیات عرفانی فارسی و اسلامی مملو از آثار اعترافی است، بویژه فرقه ملامتیه و آثار فتیان مانند فتوت‌نامه‌ها و نیز کتاب‌های اخلاقی را می‌توان از این نوع به شمار آورد.

«اگر در فرهنگ غربی حدیث نفس لوازمه و اماره، یعنی اعتراف به گناهانی که صاحب خاطر، در سیطره قوای سبعی (یا غضبی) و بهیمی (یا شهری) در دوره جوانی مرتکب شده اساس و مایه خاطره نویسی گردیده، در فرهنگ ایرانی و اسلامی حدیث نفس ملکوتی و یا سیر و سلوک عرفانی و یا گذار از شریعت به طریقت و حقیقت مبنای حدیث نفس قرار گرفته است؛ اما چنین به نظر می‌رسد که این حدیث نفس‌های ایرانی یا روایت سیر و سلوک نفس‌های مطمئنه و ملکوتی را - گذشته از غیاب «من» - تفاوت بنیانی دیگری نیز از اعترافات سالکی چون آگوستین قدیس، جدا می‌کند. در بیشتر حدیث نفس‌های ایرانی اگر چه افق هستی سالک را، هم‌چنان که در مورد اعترافات اروپایی، حضور خدای آفریننده تعیین می‌کند و پایان راه از همان آغاز به نور چراغی که آفریدگار فرا راه سالک برافروخته روشن است؛ امامیان آنچه در جهان بیرون می‌گذرد و آن تجربه کم و بیش روحانی که در آوردگاه درون جریان دارد پیوندی سرسبز نمی‌بینیم و جهان بیرون، به عنوان مجموعه





معنادار معنادهنده، اگرچه تجلی‌گاه این تجربه است، در چگونگی آن نقشی ندارد» (یاوری، ۱۳۷۶: ۸-۹).

اعترافات، با ژانر زندگینامه خودنوشت تداخل دارد و گاهی اعترافات جزء زندگینامه - های خودنوشت و گاهی زندگینامه‌ها جزء اعترافات قرار می‌گیرند.

«زندگینامه خودنوشت (زندگینامه شخصی) زندگینامه‌ای است که شخص، درباره خود نوشته است. باید میان آن و خاطره‌نویسی (یادگزاره) تفاوت قائل شد. دریادگزاره به تحولات خود نویسنده پرداخته نمی‌شود، بلکه افراد و وقایعی که وی آن‌ها را شناخته یا مشاهده کرده است در کانون توجه قرار می‌گیرند. زندگینامه‌ی خودنوشت یا یادداشت‌شخصی با خاطرات روزانه تفاوت دارد. خاطرات روزانه عبارت است از گزارش روزبه روز وقایع زندگی یک فرد که برای استفاده و لذت شخصی نوشته می‌شود و نویسنده فکر انتشار آن را در سر ندارد. نمونه‌های این گونه ادبی عبارتند از: یادداشت‌های ساموئل پیپس *Samuel Pepys* و جان ایولن *John Evelyn* در قرن هفدهم، خاطرات روزانه فنی برنی *Fanny Burney* در قرن هجدهم و خاطرات قابل توجه وردزورث که تا سال‌ها پس از مرگش منتشر نشد. اعترافات آگوستین قدیس که در قرن چهارم نوشته شده، اولین زندگینامه خودنوشت است که در نوع خود بهترین نیز هست. طرح این اعتراف‌نامه معنوی و پرمحتوا و ظریف به موضوعاتی می‌پردازد که به تجربه مهمی برای زندگینامه خودنوشت مذهبی تبدیل شد: یعنی مضامینی چون تشویش ذهنی نویسنده و بهبود و گروشاو که در نتیجه آن به هویت مسیحی و وظیفه مذهبی خویش پی می‌برد» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۲۹-۳۰).

آگوستین در کتابش بر این باور است که "ایمان می‌آورم تا بفهمم" و همین امر، پیش‌فرض تمامی کسانی است که در تفکر به اوتأسی کرده‌اند. «بنابراین / اعترافات قدیمی‌ترین مرجع ادبیاتی است که حدیث نفس را در خدمت جاودانه شدن بر محور مناجات قرار می‌دهد و در آن بهره‌های فراوان فلسفی، ادبی، مذهبی، آموزشی و اصلاح - گری خود و نوع خود به خواننده منتقل می‌شود؛ تا آنجا که به عنوان سبک کاربردی می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد» (حبیبی، ۱۳۸۵: ۱).



گاه‌نویسنده در صدد این برمی‌آید که در اثرش، به شرح حال زندگی خود بپردازد و اوضاع و احوال خودش را از ابتدا یا در یک برهه خاص از زندگیش که حائز اهمیت است، به تصویر بکشد؛ اینگونه آثار نوعی اتوبیوگرافی هستند و به نام‌هایی از قبیل: حسب‌حال‌نویسی، زندگینامه نویسی و خودزندگی‌نامه خوانده می‌شوند.

«خودزندگی‌نامه نوع ادبی است که به ویژه در ادبیات غربی متداول است و مبتنی بر شیوه خودکاوی است که اغلب به آیین مسیحیت براساس کاوش در ضمیر و وجدان درونی مرتبط می‌شود. اما به معنای دقیق کلمه، داستانی است غالباً به نثر که در طی آن روایت کننده‌ای که واقعاً وجود داشته، وقایع زندگی خود را شرح می‌دهد. این نوع روایت نگاهی به گذشته دارد، در حالی که در خاطرات روزمره، نویسنده روز به روز به نگاشتن خاطرات خود می‌پردازد. این نوع ادبی حداقل از نظر تئوری از رمان متمایز است، زیرا در خودزندگی‌نامه یا حتی رمان خودزندگی‌نامه‌ای، راوی در عین حال یکی از شخصیت‌های رمان است و یکی دیگر از دلایل تمایز از رمان این است که روایت باید کاملاً به رویدادهایی که در زندگی واقعی راوی رخ داده است، وفادار بماند. بدیهی است که در چنین روایتی، خواه بر اثر محو شدن خاطرات و خواه به این دلیل که راوی قصد دارد رویدادها را زیباتر جلوه دهد و یا برعکس واقعیت را تلخ‌تر و سیاه‌تر بنمایاند، تصویری که از این نوع شرح حال نویسی به دست می‌آید، ممکن است با زندگی حقیقی کاملاً متفاوت باشد» (کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۷۳). زندگینامه خودنوشت، از آن‌جا که نزدیک‌ترین نگاه و داوری به اعمال و کردار خود نویسنده است، راستگویی‌اش با جزئیات و زوایای مختلف، بیشتر از دیگران به خود است. پیروی از لرزش‌ها و لغزش‌ها، خودشیفتگی‌ها و یا خودکم‌بینی‌ها، در آن به شکل بارزتری نمود پیدا می‌کند؛ در حالی که در زندگینامه نویسی توسط دیگری، میدان در اختیار داوری‌ها و محک زمان و سود و زیان مادی و معنوی نویسنده نمایش‌دهنده (به تصویر کشنده) و روایتگر است. محدودیت‌های طبع انسان، فاصله داشتن نسبت به زمان گذشته، ملاحظه‌گری‌ها و هرآنچه که به نوعی به حال و آینده مرتبط است، در هر دو نوع زندگینامه نویسی دخالت دارد. اما اگر باور و ایمان به اینکه علاقه به جاودانگی و از خود اثر



به جا گذاشتن، ثمره بلوغ اندیشگی و نوعی عبادت آگاهانه باشد، حاصل کار را از لغزش‌های هردو نوع اخیر الذکر زندگینامه‌نویسی مبرا می‌کند.

نکته مهم دیگری که در این جا باید از آن سخن گفت آن است که اعترافات گاه مثل اعترافات آگوستین جنبه مذهبی دارد و گاهی مانند اعترافات روسو جنبه روانی آن پررنگ است. از آن جا که ادبیات اعتراف‌دور برگیرنده آثاری است که به نحوی زندگی‌نامه شخصی نویسنده را بازگو می‌کند و یکی از شاخه‌های آن رمان اعترافی است، حرف و سکوت محمد کیانوش از همین نوع رمان‌ها و از دسته اعترافات روانی و نزدیک به اعترافات روسو به شمار می‌رود. در این نوع از آثار ادبی و داستان‌های اعترافی شگردهای تازه‌ای از سبک اعترافات به کار گرفته می‌شود. «در اعترافات مدرن، اگر چه پرده از لغزش‌ها کنار می‌رود، از خدا و گناه و دست به سوی آسمان دراز شده گناهکار نشانی نیست. به جای سه گانه گناه، اعتراف، آمرزش؛ سه گانه مدرن لغزش، شلاق، خودشناسی نشسته است؛ آن که باید بیخشد نه داور آسمانی، بلکه همان «من درونی» است که در جایگاه پروردگار اعترافات کلاسیک به دردودل‌ها و همه سرزنش‌ها و سرکوفت‌هایی که انسان بر خودش روا می‌دارد با شکیبایی گوش می‌دهد» (یاوری، ۱۳۷۹: ۱۶).

### ۳- نقدی و نظری بر رمان حرف و سکوت

محمود کیانوش شاعر، مترجم و داستان‌نویس پرکاری است، اما داستان‌هایش شوری بر نمی‌انگیزد. او کار خود را با انتشار داستان‌هایی در مجله صدف از ۱۳۳۷ شروع کرد. در ۱۳۴۳، داستان بلند مرد گرفتار را نوشت. مرد گرفتار، "آدم" است که گرفتار هوا، شیطان و یهوه است. گریز از زمان در مجموعه داستان غصه‌ای و قصه‌ای (۱۳۴۴) به صورت جست و جوی حسرتناک دوران کودکی بازتاب می‌یابد. کیانوش در داستان‌های این کتاب، از نظرگاه یک کودک، واقعیت‌های ساده خانوادگی را بیان می‌کند و به ترسیم جنبه‌هایی از زندگی اجتماعی می‌رسد. این داستان‌ها که حدیث نفس‌هایی از نظرگاه کودک‌اند، بهترین داستان‌های نویسنده به شمار می‌آیند. کتاب بعدی او، آینه‌های سیاه (۱۳۴۹)، شامل دو دسته داستان است: داستان‌هایی روستایی و داستان‌های پوچی. نویسنده در گروه اخیر از داستان -



ها، کوشیده‌است محدودیت بینش و ضعف تکنیکی داستان‌هایش را با کلی‌بافی‌های فیلسوف مآبانه و تشبیه‌های نامأنوس، چاره کند. داستان‌های دیگر کیانوش عبارتند از: در آنجا هیچکس نبود (۱۳۴۵)، بلا آمد و شفا آمد (۱۳۵۶) و حرف و سکوت (۱۳۵۷)» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۶۲۲-۶۲۳).

کتاب حرف و سکوت، شامل ۱۶۴ صفحه است و نویسنده آن را به تقی مدرسی تقدیم کرده است. داستان، از زبان کارمندی ساده و عیال‌وار نقل شده است. او بعد از سال‌ها اجاره‌نشینی با قرض گرفتن موفق می‌شود زمینی در اطراف شهر بخرد و با وام بانکی خانه‌ای بسازد. بعد از چند سال محله بسیار آباد می‌شود و خانه‌های بسیار زیبایی در آن محله بنا می‌گردد. صاحبان خانه‌های جدید، همسایه ساده خود را وصله‌ای ناجور در آن محله می‌بینند تا جایی که یکی از آن‌ها می‌کوشد تا او را به فروش خانه‌اش وادار کند. ولی صاحب‌خانه تن به این کار نمی‌دهد و تمامی آزارها را تحمل می‌کند. روزی از خواب عجیبی برمی‌خیزد و انگار دورانی از تحول در او آغاز گردیده است؛ حرف‌های عجیب می‌زند؛ می‌بیند که بچه یکی از همسایه‌ها چمن‌های جلوی خانه‌اش را زیرورو کرده است؛ به دنبال پسرک می‌رود و در پی صحبت با مادرش ماجراهایی رخ می‌دهد و مأموران نیز او را به زندان برده بعد از بازجویی، به تشخیص کارشناسان به عنوان بیماری روانی به تیمارستان می‌فرستند.

حرف و سکوت حقیقتاً اعتراف‌هایی است برای کارها و رفتارهایی که فرد بر اساس فشارهای اقتصادی و شاید هم تفاوت فرهنگی انجام داده است و در واقع دچار لغزش‌هایی شده‌است و این امر تا آن جا ادامه می‌یابد که در آखربه جنون و یا اختلال روانی ختم می‌شود.

فقر با تمام ابهتی که دارد بر زندگی آقای قاشق (نام شخصیت اصلی رمان) سایه افکنده است و او اعتراف می‌کند که حال و روز فعلی‌اش به خاطر همین فقر است؛ فقری که باعث شده گناه کند، آنگاه که به زن آقای نعمتی نگاهی غیر معمولی دارد و نیز لغزش‌هایی از قبیل رشوه‌دادن به مأموران شهرداری و ... .



کنش‌ها و تنش‌های درونی در رمان، اهداف مختلفی را دنبال می‌کنند. عبارت زیر نشانگر جامعه‌ای است که دچار پوچ‌گرایی و خزعبلات شده است. مردم با هم روراست نیستند و حکایت به در گفتن و دیوار شنیدن است که جامعه‌ی دروغین را به تصویر می‌کشد:

«می‌دانید که هیچکس همان چیزی را نمی‌گوید که می‌خواهد بگوید، اما از شما توقع دارد که همان چیزی را بفهمید که او می‌خواهد بگوید. مسخره نیست؟» (کیانوش، ۱۳۵۸: ۶).

دخالت کردن در زندگی دیگران، در جامعه‌ای که ما زندگی می‌کنیم واقعاً قابل رؤیت است و باعث می‌شود که به جای لذت بردن از زندگی، برای دیگران زندگی کنیم. «من از کلمه پاییدن هیچ خوشم نمی‌آید. تازگی‌ها از آن متنفر شده‌ام. حتی از آن به وحشت می‌افتم. وقتی که شما را می‌پایند، مثل این است که می‌خواهند با لشکر چنگیز از دروازه‌ی روحتان وارد شما بشوند و همه چیزتان را غارت کنند» (همان: ۷).

شک و تردیدهایی که باعث شده است تا سوال پشت سوال در ذهن به وجود آید و فرد را کلافه‌تر کند و انگار رو به سوی فلسفه می‌رود و جوابی پیدا نمی‌شود.

«بله، این شک است که دارد با زبان من حرف می‌زند، اما شک به خودم، نه به شما. می‌دانید... بنا به عادت لعنتی در شروع کلام می‌گویم: می‌دانید! خوب، واضح است که می‌دانید. مقصود عرضم این است که من هنوز هم به خودم شک دارم. می‌ترسم که خودم را بالاتر از آنی که هستم گرفته باشم» (همان: ۱۴).

کمبودها و عقده‌های درونی فرد که در زندگی به آن نرسیده است باعث می‌شود، فرد برای جبران آن به سراغ چیز دیگری برود.

«ثروت نداشتم، شکل و قیافه نداشتم، زور و تن و بازو نداشتم، اسم و رسم اجدادی نداشتم، خلاصه یکی از آن چیزهایی را که نوی جامعه برای آدم راه باز می‌کند و بار آدم را سبک می‌کند، نداشتم. بله، آقای عزیز، آن چیزهایی که نداشتم و باید می‌داشتم و این چیزهایی که داشتم و باید نمی‌داشتم قدم به قدم درزندگی عدم و وجودشان ملازم رکابم



بود و مدام مجبور بودم که حرف بزنم، با هیجان و شور حرف بزنم، تجزیه و تحلیل کنم» (همان: ۱۷).

قضاوت نادرست و انگ زدن در جامعهٔ ما رواج زیادی دارد، هر کس را هر طور که میل مان است می‌شناسیم. بدون تحقیق و بدون شناخت زوایای شخصیت او. نویسنده گویا از این موضوع رنج می‌برد و می‌نویسد:

«خوشم نمی‌آید به هر کس که اسمش را نمیدانی یک صفت رکیک بچسبانی: جوانک قرتی! پیردختر آبله روا!» (همان: ۲۷).

عبارت زیر نشان می‌دهد که هر کس به فردی نیکی می‌کند انتظار مقابله به مثل دارد؛ چیزی که در اکثر موارد مشاهده و حس می‌شود.

«شما به ممنونیت من احتیاجی ندارید. نمی‌خواهید که در یک جا مرا از خودتان ممنون کنید تا جای دیگر یک بار سنگین روی دوشم بگذارید. اما تصدیق می‌فرمایید که این از خصائل فرد در جامعه است که وقتی یک محبت به کسی می‌کند، قبلاً یک حلقه ای آماده کرده‌است و آن را به گوش آدم ممنون آویزان می‌کند و می‌گوید: خواهش می‌کنم، من کاری نکردم این وظیفهٔ من بود. آدم‌ها باید به یکدیگر کمک کنند. از هر دستی بدهی از همان دست می‌گیری و موقع خدا حافظی همان دست کمک کننده اش را جلو می‌آورد تا با آدم دست بدهد، اما با دست دیگرش نهانی حلقه ای را به گوش آدم ممنون آویزان کرده‌است تکان می‌دهد. حلقه اش عین زنگوله صدا می‌کند و زنگش می‌پیچد توی ذهن آدم و دیگر از این موسیقی یکنواخت جهنمی خلاصی ندارد تا با آن دستی که گرفته‌است ده لا پنهنا پس بدهد» (همان: ۳۶-۳۷).

خلق تهییج‌پذیری، به سطح گسیختگی یا تحریک‌پذیری ما اشاره دارد و از سه عنصر تشکیل می‌شود: اندوه، ترس، خشم. وقتی ما افراد را هیجانی توصیف می‌کنیم، منظورمان این است که آن‌ها به راحتی ناراحت و عصبی می‌شوند و از کوره درمی‌روند. «در یک سویت‌هیج‌پذیری، افرادی قرار دارند که به نظر می‌رسد، بی‌تفاوت هستند و هیچ چیزی آن‌ها را آشفته نمی‌کند. در انتهای دیگر، افرادی قرار دارند که نسبت به کوچک‌ترین تحریک حساس هستند. هر دو واکنش، افراطی و ناسازگارانه هستند زیرا به آدم اجازه نمی‌-



دهند به صورت مناسب به موقعیت خاصی واکنش نشان دهد و میزان مطلوب تهییج‌پذیری فرد را برانگیخته می‌کنند تا به سرعت به طور مناسب و هشیارانه واکنش نشان دهند» (شولتز، ۱۳۹۰: ۳۳۲). در حرف و سکوت، با این گونه تهییج‌ها رو به رومی شویم:

«در جواب او که پرسیده بود: "قشنگ است نه؟" می‌گفتم: "قشنگ است... قشنگ است... قشنگ است!" بله، دارد یادم می‌آید. هولناک بود. در عین قشنگی، خیلی هولناک بود! همه‌ی چیزهای قشنگ را می‌دیدم. هر لحظه، یک چیز قشنگ پیدا می‌شد. خلق می‌شد. در جای خودش قرار می‌گرفت و یک لحظه بعد فاجعه‌ای آن را ضایع می‌کرد، پاره می‌کرد، خرد می‌کرد، پلید می‌کرد، نفرت‌انگیز می‌کرد و من فاصله به فاصله می‌گفتم: "قشنگ است! هولناک است! قشنگ است! هولناک است!..."» (همان: ۴۱).

گاه نویسنده در رمانش وانمود می‌کند که هیچ چیز او را آشفته نمی‌سازد و در واقع برای نشان دادن غیر آن چیزی که هست، تلاش می‌ورزد و اعتراف می‌کند که قصدش گول زدن معالجش بوده است: «فعلا حرف‌هایم را در همین جا قطع می‌کنم. الان می‌روم پای پنجره، و چشم‌هایم را می‌دوزم به آسمان. و اداش می‌کنم؛ آنقدر به چشم‌انداز من نگاه کند که چشم‌هایش جفت جفت، بشقاب پرنده ببیند» (همان: ۳۳).

نویسنده در اعترافات خودش می‌خواهد خودش را از انگ دیوانگی که به او زده‌اند تبرئه کند، اما خودش به اعمالی اعتراف می‌کند که گویای همین صفت اوست:

«برایم همان خاصیت یوگا را دارد. در اتاق را می‌بندم، آینه را می‌گذارم جلوم و مقابلش می‌نشینم. اول با بیگانگی به آن آدمی که توی آینه پیدا می‌شود نگاه خشکی می‌کنم. حس می‌کنم او می‌خواهد به من حقه بزند و بگوید که مرا می‌شناسد. طرز نگاهش این را می‌گوید. آنوقت من چشم‌هایم را می‌بندم که او را نبینم و سعی می‌کنم بینم می‌توانم تصویر او را در ذهنم به شکل خودم بینم...» (همان: ۵۰)

در قسمتی از رمان کیانوش، به نظر می‌رسد که شخصیت داستان با اندیشه و منش شرقی - رفتار می‌کند، چنان‌که گویا عمل خود را گناه محسوب می‌پندارد و خود را محکوم به مجازات می‌شمرد:



«من که مثل بچه‌در رحم مادریا جوجھتوی تخم قلنبه شده بودم و دندان‌هایم کلید شده بود، با چشم‌هایم خوب می‌دیدم که آن‌ها چطوراشک می‌ریزندو... نه، من نمی‌توانم خودم را برای این گناه بزرگ ببخشم» (همان: ۵۷).

خو گرفتن به موقعیت‌های مختلفی که برای افراد رخ می‌دهد، از خصوصیت انسان است و انسان به ناچار بدون اینکه متوجه شود، به موقعیت جدید عادت می‌کند.

«به نظر من پلیدترین خصوصیت آدم می‌تواند همین قدرت سازگاری و عادت کردنش به هر موقعیتی باشد. اما این قدرت در مرحله‌های انتقالی چنان عمل می‌کند که انگار آدم اصلاً قدرت سازگاری و عادت کردن به هیچ موقعیت جدیدی را ندارد. چنان به موقعیت جدیدش می‌چسبد که انگار غریقی در وسط امواج دریا به تخته پاره‌ای چسبیده‌است.» (همان: ۵۹).

فرهنگ بدنام‌گذاری گاه باعث می‌شود شأن و منزلت فرد برجسته‌ای را پایین بیاوریم؛ با اینکه خود، گمان می‌کنیم عجب نام فاخری است: «چلوکبابی عمرخیام!، با این‌که پارکینگ اختصاصی بزرگ داشت...» (همان: ۷۵).

دیگر کشمکش روحی که نویسنده از زبان شخصیت داستان بیان می‌کند آن است که تضاد طبقاتی جامعه، گاه سبب می‌شود ارزش فرد را با پول او بسنجند نه مقدار فضلش: «بعضی وقت‌ها که یک دوست هم‌طبقه از من می‌پرسد: خانه‌ات کجاست؟ دستپاچه می‌شوم و نمی‌دانم چه بگویم... از هر سه تا دوست و آشنا و همکاری که در این شش هفت سال اخیر پیدا کرده‌ام، دونفرشان وقتی فهمیده‌اند من کجا زندگی می‌کنم، چیزهایی گفته‌اند که مفهومش را می‌شود در یک چنین عبارتی خلاصه کرد: آنجا؟ پس بابا اصلاً تو بهتیب ما نمی‌خوری» (همان: ۷۷).

نویسنده در قسمتی از رمانحرف و سکوت از یک نوع بیداری حرف می‌زند، همان بیداری که برای بعضی انسان‌ها در مرحله‌ای از زندگی‌شان رخ می‌دهد و همه چیز عوض می‌شود؛ شاید چیزی شبیه بیداری ناصر خسرو و مولانا:

«نمی‌دانم بعد از سال‌ها کابوس، چطور شد که آن شب از یک رویای شیرین چشم‌هایم رو به پنجره باز شد و آسمان را طوری دیدم که چند لحظه در حال تردید ماندم و به خود





گفتم: یعنی آسمان صبح همیشه این طور بوده است، یا امروز طبیعت یک تغییر عظیم را شروع کرده است؟» (همان: ۹۴).

مسائل روزمره زندگی و اتفاقات و رویدادها و روابط اجتماعی متداول جامعه و بیان هنجارها و ناهنجاری‌های اجتماعی موضوع رمان حرف و سکوت کیانوشاستکه در قالب روایتی بلند اما نه عینی و واقعی بازگو می‌شود. شیوه روایت داستان نیز مبتنی بر واگویه درونی یا حدیث نفس است. «خودگویی یا حرف زدن با خود، آن است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان بیاورد تا خواننده ویا تماشاچی از نیات و مقاصد او باخبر شود؛ و بدین طریق اطلاعاتی درمورد شخصیت نمایشنامه یا داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیت به پیشبرد عمل داستانی کمک می‌شود. کاربرد حدیث نفس، بیشتر در نمایشنامه است. در حدیث نفس، تنها اطلاعاتی به خواننده یا تماشاگر داده نمی‌شود؛ بلکه خصوصیت‌های روانی راوینیز بر خواننده یا تماشاگر آشکار می‌شود. حدیث نفس یکی از روش‌های استفاده از جریان سیال ذهن است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۷).

انسان برای بیان وثبت خود در گذر بی‌وقفه زمان به انحاء مختلف (بنا کردن، حک کردن، نگاشتن، نقاشی کردن، روایت فردی و جمعی و...) و به صورت‌های فردی، زبانی، هنری، اندیشگی و اعتقادی متوسل شده است و هم‌چنان به این کار ادامه می‌دهد. از نمایش‌های آیینی گرفته، تا مناجات‌های فردی و جمعی. در این رهگذر همه آنچه که منتقل می‌شود در بردارنده علاقه او به جاودانه شدن است. کیانوش نیز کوشیده تا با خلق رمان حرف و سکوت به هنر جاودانگی‌اش در عرصه داستان‌نویسی مدرن و سبک اعترافی دست یابد.

#### ۴- نتیجه

حرف و سکوترمانی است که محمود کیانوش با نگارش آن خواستهدر نقاب شخصیت‌خیالی‌آقای قاشق، قشر او و افرادی که دچار فقر طبقاتی شده‌اند را معرفی کند. نویسنده از مشکلات و دردهایی می‌گوید که درک نمی‌شوند و باعث می‌شود که به



مرور زمان فرد تمام صبرهای زندگیش لبریز شود و به جنون برسد. شخصیت داستان نماینده کسانی است که واگویه بسیار می‌کنند و چون به نتیجه نمی‌رسند نهایتاً خسته‌تر از آنی می‌شوند که بخواهند اعتراض کنند پس تنها سکوت می‌ورزند و همین امر سبب انتخاب عنوان رمان حرف و سکوت می‌شود. شخصیت رمان فردی است که خود را بهتان زده می‌داند؛ فردی که اظهار می‌دارد اعمالی که انجام داده حق بوده و به ناحق او را بیمار روانی به حساب آورده‌اند. در این رمان ویژگی‌هایی از ادبیات اعترافی شرق و هم اعتراف‌نامه‌های غرب مشهود است. آثار اعترافی گاه مثل اثر آگوستین جنبه مذهبی دارد و گاهی مانند اعترافات روسو جنبه روانی آن پررنگ است. حرف و سکوت محمد کیانوش از نوع رمان‌هایی است که اعترافات روانی در آن غلبه دارد و نزدیک به اعترافات روسو به شمار می‌رود.

## منابع

- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- انوری، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن. ج ۱، تهران: سخن.
- ایبرمز، می‌یر هوارد. (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ترجمه سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: رهنما
- چارلز زینر، رابرت (۱۳۸۹)، دانش‌نامه فشرده ادیان زنده. نزهت صفای اصفهانی، تهران: مرکز حبیبی، مجتبی (۱۳۸۵)، "اعترافات، یکی از نخستین زندگینامه‌های خودنوشت". *ادبیات داستانی*. شماره ۱۰۴. صص ۶۴-۵۹
- داد، سیمای (۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
- رزمجو، حسین (۱۳۸۲)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. چاپ چهارم. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- رضایی، عبدالعظیم (۱۳۸۰)، تاریخ ادیان جهان. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.



شولتز، دوان؛ شولتز، سیدنی الن (۱۳۹۰)، نظریه‌های شخصیت، یحیی سیدمحمدی، تهران: ویرایش.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰)، فرهنگ ادبیات و نقد. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کهنمویی پور، ژاله (۱۳۸)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

کیانوش، محمود (۱۳۵۸)، حرف و سکوت. تهران، بی نا.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، عناصر داستان، تهران: علمی.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، صدسال داستان نویسی ایران، جلد ۱ و ۲، تهران: چشمه

یاوری، حورا (۱۳۷۹)، «تأملی در غرب زدگی و پیوند آن با خودزندگی‌نامه‌های جلال آل احمد». گفتگو. شماره ۳۰. صص ۶۴-۳۷.



## تجلی میراث ماندگار فرهنگ عامه در شعر شهریار

مریم محمودی \*

شیرین کبیری \*\*

### چکیده

میراث ماندگار ادب فارسی تنیده و آمیخته با فرهنگ مردم است. راست است که داستان‌های شاهنامه از دل توده‌ی مردم سرچشمه گرفته است. روزگاری نگاه به ادبیات عامیانه نگاهی سرسری و تفننی بود اما اکنون بررسی و واکاری این نوع ادبی ارزش و جایگاهی خاص دارد. اگر در گذشته شاعری از واژه‌ها یا اصطلاحات عامیانه در شعرش سود می‌جست، نوعی ضعف به حساب می‌آمد اما نگاه و نقد امروز به گونه‌ای دیگر به این ماجرا می‌نگرد. شاعری که با هنرمندی از واژه‌ها و اصطلاحات رایج زمان خود در بین مردم سود جست باشد، نگه‌دارنده‌ی فرهنگ رایج زمان خود و منتقل کننده‌ی آن به نسل‌های بعد است. حافظ، سعدی و مولوی به این نکته‌ی ظریف توجه داشته‌اند.

شهریار، شاعر ارجمند معاصر، این ویژگی را جزء سبک شاعری خود قرار داده و به صورت گسترده از کلمات و اصطلاحات عامیانه بهره‌برده است. در این مقاله به نحوه‌های استفاده‌ی شهریار از ادبیات عامیانه (فولکلور) و شیوه‌های هنری او پرداخته شده است.

**کلیده واژه‌ها:** ادبیات عامیانه (فولکلور)، میراث ماندگار، شهریار، شعر، هنر استفاده از فرهنگ عامه.

\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان [mahmoodi75@yahoo.com](mailto:mahmoodi75@yahoo.com)

\*\* مدرس ادبیات دانشگاه پیام نور [daneshjoo\\_98@yahoo.com](mailto:daneshjoo_98@yahoo.com)



## مقدمه

ادبیات عامه *Folklore* یا فرهنگ عامه یا فرهنگ توده، مجموعه‌ای افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانه‌های عامیانه، لغزها و چیستان‌ها، رقص‌ها، پیشگویی‌ها، اعتقادات و مراسم در مورد تولد، مرگ، ازدواج، کشاورزی، پیشگیری و معالجه‌ی بیماری‌ها و به طور کلی آداب و رسوم و عقاید رایج در میان جوامع گوناگون که به صورت شفاهی یا از طریق تقلید و تکرار از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۰)

فکر گردآوری ادبیات عامه را حاصل تسلط تفکر ملی‌گرایی که علاقه به سنت‌های بومی را برانگیخت و همچنین پیدایش مکتب رمانتیسم در ادبیات که براساس توجه به فرهنگ گذشته به وجود آمده بود، دانسته‌اند.

هر چند در بسیاری از موارد ادبیات عامه، مربوط به اعتقادات و آداب و رسوم انسان‌های ابتدایی و طبقات کم فرهنگ جامعه می‌شود اما هنوز بسیاری از آن‌ها در میان مردم جوامع پیشرفته و اشخاص با سواد نیز مرسوم است. بسیاری از مردم‌شناسان، ادبیات عامه را آیین‌های شیوه‌ی تفکر و ارزش‌های فرهنگی ملت‌ها می‌دانند و امروزه تقریباً در بیشتر کشورهای جهان، مؤسساتی برای جمع‌آوری و مطالعه و تحقیق ادبیات عامه به وجود آمده است. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱)

اگر روزگاری به کاربردن واژه‌ها یا اصطلاحات عامیانه در کلام یا نوشتار (شعر و نثر) عیب و نقص اثر یا مؤثر به حساب می‌آمد اما اکنون با نقد جدید، این شیوه بر توانایی و کارآمدی نویسنده و شاعر دلالت می‌کند.

کافی است با این دیدگاه به شعر حافظ و مولوی و سعدی نظر بيفکنیم. بسیاری از ترکیبات عامیانه در شعر آن‌ها به نحو چشمگیری انعکاس یافته است از جمله: حافظ می‌گوید:

### «خوشم آمد»

خوشم آمد که سحر خسرو خاور می‌گفت: با همه محتشمی بنده‌ی توران شاهم  
(دیوان حافظ، ۱۳۶۷: ۲۶۳)



### «لب گزیدن»

سوی من لب چه می‌گزی که مگوی! لب لعلی گزیده‌ام که می‌پرس  
(همان: ۱۹۸)

### «چه حکایتی باشد؟!»

من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد؟ غالباً اینقدرم عقل و کفایت باشد  
(همان: ۱۱۶)

### «پاردم»

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد پاردمش دراز باد آن حیوان خوش علف  
(همان: ۲۱۶)

### «یعنی چه؟» (این پرسش به زبان مردم فراوان به کار می‌رود.)

ناگهان پرده برانداخته‌ای یعنی چه؟! مست از خانه برون‌تاخته‌ای؛ یعنی چه؟!  
(همان: ۳۰۶)

سعدی نیز چه در غزلیات و چه در بوستان به ویژه در گلستان، به صورت گسترده از باورها و اصطلاحات و مثل‌هایی عامیانه سود جسته است.

### «سرخاراندن»

مشغول عشق‌جانان گر عاشقی است صادق در روز تیرباران، باید که **سرخاراد**  
(غزلیات سعدی، ۱۳۷۱: ۳۷۸)

### «پُر کردن» (پُر بی‌وفایی کردن)، ما نیز هم بد نیستیم.

گویی چه شدکان سرو بُن با ما نمی‌گوید سخن **گو بی وفا پر مکن** ما نیز هم بد نیستیم  
(همان: ۴۷۸)

از یک نگاه، گلستان بر پایه‌ی باور عوام به شیوه‌ی ادیبانه و زیبا تصنیف شده است. داستان‌های مثنوی و حتی اصطلاحات عامیانه‌ی فراوان در غزلیات شمس، نشانه‌ی اعتباری است که مولانا بر فرهنگ عامیانه قائل بوده است.



در ادبیات معاصر، شاملو و فروغ فرخزاد در شعر و صادق هدایت و جلال آل احمد و جمالزاده و جمال میرصادقی و ... در نثر به این شیوه به صورت دقیق و با اختیار و اعتقاد پرداختند.

این ویژگی در شعر و نثر دوره‌ی مشروطه بهترین وسیله بود برای انتقال مطالب و مفاهیم به عموم مردم.

اما در این بین شهریار از موقعیتی خاص برخوردار شده است. پیش از بررسی اصطلاحات و واژه‌ها و مثل‌های عامیانه در شعر شهریار اشاره‌ای گذرا به زندگی و شیوه‌ها و چهره‌های مختلف شعر او خواهیم داشت:

قبل از آن ذکر نکته‌ای لازم به نظر می‌رسد:

دهخدا ۴۵ هزار بیت از شعرای کلاسیک - از جمله ۵ هزار بیت از فردوسی، ۴ هزار بیت از سعدی، ۲۵۰۰ بیت از نظامی، ۲۵۰۰ بیت از اسدی توسی، ۲۵۰۰ بیت از جلال‌الدین رومی [مولوی] در کتاب خود (امثال و حکم) نقل نموده است. اگر چه این ابیات اشکال گوناگون یک ضرب‌المثل است که هر شاعری به سلیقه‌ی خود و با بیانی خاص به رشته‌ی نظم کشیده است. (آرین‌پور، ۱۳۷۶: ۴۵۴)

لازم به ذکر است که علامه دهخدا تعریف با شرایط خاصی از ضرب‌المثل برای ورد به کتاب امثال و حکم در نظر گرفته است. پس از او پژوهشگران زیادی در عرصهٔ فرهنگ مردم هم تحقیق کردند و هم آثار قلمی از خود به یادگار گذاشتند:

هدایت، ابوالقاسم انجوی، امیرقلی امینی، احمد اخگر، سلیمان حیم، کوهی کرمانی، صبحی مهندی، محمد مکرری، ابراهیم شکورزاده، محمد قهرمان هر کدام از این بزرگان در حوزه‌ای از حوزه‌های مختلف فرهنگ عوام تلاشی در خور تحسین کرده‌اند.

ما از بین گویندگان فراوان در این حوزه، به شعر شهریار - که ویژگی‌های خاص در این زمینه دارد - می‌پردازیم.

شهریار (محمد حسین بهجت تبریزی) در سال ۱۲۵۸ خورشیدی دیده به جهان گشود، ایام کودکی اش مصادف بود با انقلابات آذربایجان. در سال ۱۳۰۰ خورشیدی به تهران آمد و در دارالفنون مشغول تحصیل شد.



تحصیلات او در طب ناتمام ماند. ۱۳۱۰ خورشیدی به خدمت دولت درآمد. نزدیک به دو سال در ثبت اسناد نیشابور و مشهد خدمت کرد. ۱۳۱۴ خورشیدی به تهران بازگشت و وارد شهرداری شد و یک سال به عنوان بازرس بهداری مشغول بود تا این که در سال ۱۳۱۵ خورشیدی به بانک کشاورزی انتقال یافت.

در سال ۱۳۱۶ خورشیدی پدرش را از دست داد و پانزده سال بعد ۱۳۳۱ به عزای مادر نشست و به کلی بی کس و تنها ماند. (آرین پور، ۱۳۷۶: ۵۱۰)

نخستین منظومه‌ای که از شهریار چاپ شد. «روح پروانه» بود. (۱۳۱۰ تهران) مرثیه‌ای در دو وزن و در قالب مثنوی بر اولین گزیده‌ی اشعارش که در ۱۳۱۰ منتشر شد. ملک‌الشعراى بهار و سعید نفیسی مقدمه نوشتند. خود شهریار در مقدمه‌ای که بر جلد اول دیوانش نوشته می‌گوید:

خود را به اشکال و با چندین گذشت و اغماض می‌توانم شاعر بدانم ولی با اطمینان کامل معتقدم که هرگز به حد کمال شعر نرسیده‌ام... حتی بارها فکر کرده‌ام که ترهات خود را از بین ببرم. (آرین پور، ۵۱۲)

ملک‌الشعراى بهار، شهریار را «نه تنها افتخار ایران، بلکه افتخار عالم شرق می‌داند» (آرین پور، ۵۱۳)

رضا براهنی شهریار را «حسن ختامی برای شعر کلاسیک ما» می‌داند. (زرقانی، ۱۳۸۳: ۱۷۵)

محمد حسین شهریار با چهار چهره‌ی متفاوت در حوزه‌ی شعر جلو گر شد.

۱. شاعری سنتی پرداز
۲. شاعری اصیل
۳. شاعری نوپرداز (الف اشعار نیمه سنتی به تأثیر از افسانه‌ی نیمای: اشعار آزادی (نیمایی))
۴. شاعری ترک زبان.





**اولین چهره‌ی شهریار (ستتی‌پرداز)** شاعری همدل و کپی کار و غیر اصیل است. به سبک حافظ غزل می‌گوید و کارش بیشتر نوعی دست گرمی و تمرین به حساب می‌گردد.

شهریارا: تو همین صورت تقلیدی لیک ابتکار هنر از نابغه‌ی شیرازی است.  
(کلیات، ۱۳۵۶: ۲۵۲)

**دومین چهره‌ی شهریار**، شاعر اصیل بودن اوست. او در این ساحت تجربیات شاعرانه و شهودهای شخصی خود را به زیبایی و روانی و زبان و سبکی خاص می‌سراید که باعث شده نام او در ذهن‌ها و حافظه‌ها ثبت شود و جایگاهش در حد غزل‌سرایان درجه اول بالا برود.

در این جایگاه، همه‌ی اندام‌های شعری در خدمت زمینه‌ی عاطفی شعر قرار گرفته است. همه‌ی حالات عاطفی این نوع اشعار او تجربی است. (او از عشق سخن می‌گوید که تجربه کرده است نه تقلید.) در این دست اشعار او و شعرش یکی شده‌اند. تمرین‌های شهریار در نظیره‌گویی بر شعرهای حافظ، قدرت زبانی او را زیاد کرده است و باعث تأثیرگذاری بیشتر شعرش شده است. (عاطفه در حد بسیار بالا و زبان شسته رفته و یکدست) غزل‌های: حالا چرا، غزال و غزل: دستم به دامانت و ...

همین سادگی و عمومی بودن زبان و تعبیر یکی از موجبات رواج و شهرت شعر شهریار است (زرقانی، ۱۳۸۳: ۱۷۸)

**چهره‌ی سوم شهریار**، گاهی در چهره‌ی شاعری نو پرداز نمایان است. او در دو زمینه‌ی نوگرایی شعر تجربه‌هایی کسب و ارائه داده است:

**الف:** شعر نیمه سنتی که به تأثیر از افسانه‌ی نیما سروده است مانند هذب‌ان دل، دو مرغ بهشتی

**ب:** شعر آزاد (نیمایی) در این شعرها: مومیایی، ای وای مادرم، پیام به انیشتین، قهرمان استالین گراد



**چهره‌ی چهارم شهریار**، شاعر ترک زبان بودن اوست. (زرقانی، ۱۳۸۳: ۱۷۵)  
منظومه‌ی «حیدر بابایه سلام» نخستین شعری است که وی به زبان مادری خود سروده‌ای  
است. (آرین پور، ۱۳۷۶: ۵۱۵)

تمام زبان و فرهنگ اصیل آذری را شهریار در این منظومه‌ی ماندگار آورده است.  
همه‌ی آنچه تاکنون در این مقاله آمده مقدمه‌ای است بر ورود به یکی از خصیصه‌های  
پرکاربرد شعر شهریار. چنانچه در مقدمه هم آوردیم، فرهنگ عامه/ ادبیات عامه (*Folk*  
*lore*) گستردگی زیادی در همه‌ی شئون زندگی و ذهن و زبان مردم دارد. شهریار در  
همه‌ی ساخت‌های چهارگانه‌ی شعرش لحظه‌ای از این توانایی ارزشمند غافل نبوده است.  
در رسمی‌ترین و جدی‌ترین اشعارش هر جا که فضای درخور و مناسبی می‌یافته از واژه‌ها،  
تعبیرها، اصطلاحات کنایات عامیانه با ضرب‌المثل‌ها استفاده کرده است.  
از بخت‌های بزرگ شهریار، آشنایی او با بزرگانی در عرصه فکر و فرهنگ و شعر و  
شور و موسیقی بود.

شهریار با شعر نیما انسی شگفت - نظیر انسی که با شعر حافظ یافته بود - داشت.  
من به گهواره‌ی حافظ که چون طفل ناظم خواب افسانه ربود و عجبم رؤیا بود

نیز روانی زبان و بیان را از ایرج میرزا فرا گرفت. در شعری که در مرثیه‌ی ایرج  
سروده، می‌گوید:

مکتب عشق به شاگرد قدیمت بسپار      شهریاری که در این شیوه شهر آمده است  
(کلیات، ۱۳۵۶: ۱۲۵)

نوآوری‌ها و جسارت‌ها را همراه و هم‌پای میرزاده‌ی عشقی تجربه کرد. با عارف  
قزوینی در تلفیق شعر و موسیقی همراه شد و تحت تأثیر فراوان بزرگان موسیقی و آواز این  
سرزمین از جمله: ابوالحسن صبا، عبادی، حبیب، قمر، حسین تهرانی، تاجبخش قرار گرفت  
و آهنگ سخنش دلنشین شد. دوستی و انسی با بهار و شاعران دیگر نیز در یافتن راه بی‌تأثیر



نبود. شهریار هیچ گاه ادعای دگرگونی یا نوآوری مثل ایرج و نیما و عشق نداشت اما آرام و مطمئن با سبک خاص خود گام بر می داشت.

از برجسته ترین ویژگی های شعر شهریار حضور و کاربرد فراوان واژه ها، اصطلاحات و کنایه ها و ضرب المثل ها عامیانه ی فارسی (در دیوان اشعار فارسی) و ترکی (به ویژه در حیدربابایه سلام) است. که در ادامه به برخی از آن ها اشاره خواهد شد.

### الف: واژه ها و اصطلاحات

- عجب که خلعت زربفت پادشاهی عشق  
فلک به دوشِ منِ لاتِ آسمان جُل کرد  
(کلیات، ۱۳۵۶: ۲۵۰)
- به عاقلان که جهان بی شریک می خواهند  
نوید باد که ما را خیال او خُل کرد  
(همان، ۲۵۰)
- بر سرِ خوان تو آروغ گلو می گیرد  
«آ» که گفتی ندهد فرصت «روغ» ای دنیا  
(همان، ۲۵۹)
- ای دل چه دیدی از سرِ زلف پری و شان  
کم کن خیال خویش پریشان، مگر خُلی؟  
(همان، ۱۲۶)
- او شهریار همسر ماه و ستاره هاست  
تو لات و لوت مشتری آسمان جُلی  
(همان، ۱۲۶)
- یارب به چه سنگی ز غم از دست غریبی  
این کَله پوک و سر مغز پکرم را  
(همان، ۱۲۶)
- ندید خیر جوانی غم تو کرد مرا پیر  
برو که پیر شوی ای جوان خیر ندیده  
(همان، ۲۱۲)
- هر چه خواهی زیر پای طعنه ام در هم بکوب  
تا تنور عشق را نیکو بوزانی خمیر  
(همان، ۲۵۸)
- با تو بودم ای پری روزی که عقل از من گرفت  
گر تو هم از من گریزی وای بر احوال من  
(همان، ۲۵۳)
- با مشتش بسته چشم گشودی بر این جهان  
یعنی به غیر حرص و غضب نیست حالی ام  
(همان، ۲۵۳)

کنایه‌ها و ضرب‌المثل‌ها نیز در شعر شهریار دارای جایگاه ویژه‌ای است.

شهریار شاعری دو زبانه است. شاعران دو زبانه بسیار راحت‌تر و بی‌پروا تر از شاعران یک زبانه، در کار نوآوری - در زبان و بیان و آرایه‌ی تصویر و ... هستند. جسارتشان بیشتر است. کافی ست نگاهی به تازگی‌ها و شگفتی‌ها و نوجویی‌های شاعرانی مثل: خاقانی و یا حتی اقبال لاهوتی بیاندازیم. این شاعران هستند که از تقلید و کپی‌کاری پرهیز کرده‌اند. برخی خودستایی‌ها و مفاخره‌هایی که خاقانی و نظامی از خودشان دارند، دلیلی است بر این که به قول نظامی:

عاریست کس نپذیرفتمام آنچه دلم گفت بگو، گفته‌ام.

شهریار نیز بی آن که به انتقادها یا ایرادها توجهی کند یا اهمیتی دهد، به راحتی و با آزادی عملی که برای خود قایل است، به صورت فراوان از اصطلاحات و کنایات و ضرب‌المثل‌ها استفاده می‌کند که این اصطلاحات کنایی سهم بیشتری را در صمیمی کردن لحن زبان شعری وی دارد. همچنین به استفاده‌ی خاص او از این واژه‌ها یا اصطلاحات در جایگاه قافیه باید توجه کرد.

#### ب: مثال‌هایی برای کنایات و مثل‌ها:

##### از خجالت آب شدن:

بفکن ز آتشین رخت ای مه نقاب را      تا از خجالت آب کنی آفتاب را  
(کلیات، ۱۳۵۶: ۱۲۰)

##### جگر گوشه - از شیر بریدن:

تو جگر گوشه هم از شیر بریدی و هنوز      من بیچاره همان عاشق خونین جگرم  
(همان، ۱۲۰)

##### پدر در آمدن:

پدرت گوهر خود را به زر و سیم فروخت      پدر عشق بسوزد که در آمد پدرم؟  
(همان، ۱۲۰)



#### سیزده به در :

سیزده را همه عالم به در امروز از شهر  
من همان سیزدهم کز همه عالم به درم  
(همان، ۱۲۰)

#### دل از حال رفتن:

دستی که گاه خنده به آن خال می‌بری  
ای شوخ سنگدل! **دلیم از حال می‌بری**  
(همان، ۱۲۰)

#### از رو بردن:

عاقبت یار مرا **از رو برد**  
خود نکردم بروم یارو برد  
(همان، ۱۹۳)

#### بو بردن :

اولش عشق نهان می‌کردم  
آخر از سوختن دل **بو برد**  
(همان، ۱۹۳)

#### مه مه را لولو برد:

مکن ای دل هوس لعل لبش  
بچه جان آن **مه مه را لولو برد**  
(همان، ۱۹۳)

#### مرده شوی کسی را بردن :

**مرده شوی** زندگی من ببرد  
کی توان کله به شست و شو ببرد  
(همان، ۱۹۳)

#### بادمجان بد آفت ندارد:

.... ولیکن باز می‌ترسم نمی‌رم  
که **بادمجان بد آفت ندارد**  
(همان، ۳۸۳)

#### از این گوش شنیدن، از آن در کردن:

اشک از آویزه‌ی گوش تو حکایت می‌کرد  
پند از **این گوش پذیرفتم از آن در کردم**  
(همان، ۲۵۱)

#### پا دادن:

شهر یار را ندهم دامن همت از دست  
شکر آن دولت پاینده که **پا داد مرا**  
(همان، ۲۵۵)

#### عرش را سیر کردن:

به پای ساز تو از ذوق **عرش کردم سیر**  
که روز وصل تو کم نیست از شب معراج  
(همان، ۲۵۶)



### یک موی راست به تن نداشتن:

آب داری عوض ماست به دوغ ای دنیا!  
راست یک موی راست به تن نیست دروغ ای دنیا  
(همان، ۲۵۹)

### طلا خرج مطلقاً کردن:

شهریارا چه به جا زد فلکت سنگ محک  
تا تو باشی که طلا خرج مطلقاً نکنی.  
(همان، ۲۵۴)

### بی مایه فطیر است:

آن که بی پیراست و خواهد پختن این سودای خام  
خود خمیر فطرت از بی مایگی سازد فطیر  
(همان، ۲۵۱)

### گلو تر کردن:

سبوی دل شکستی شهریارا  
نکرده از می لعلی گلو تر  
(همان، ۳۵۶)

## نتیجه‌گیری

همچنانکه در طول مقاله اشاره شد کمتر پیش می‌آید که شاعران بزرگ به صورت گسترده در همه شئون لفظ و معنا و موسیقی از واژه‌ها و اصطلاحات و کنایات عامیانه استفاده کنند. شاعران درجه‌ی دو و سه نیز این شیوه‌ی بیان را در شأن هنر شاعری خود نمی‌دانستند. اما چنانکه دیدیم، شهریار، با اختیار و آگاهی و به صورت گسترده این روش را در همه‌ی انواع شعر از غزل و قصیده و مثنوی و رباعی گرفته تا شعرهای نیمایی و آزاد تجربه کرده و البته هیچگاه به صورت افراطی و دل‌آزار و یا به صورت تصنعی بکار نبرده‌است.

شهریار به این طریق سنگ‌بنای ارزشمندی را در استفاده از فرهنگ غنی و اصیل عامیانه در شعر کلاسیک فارسی بنیان نهاده است

همان طور که متوجه شده‌اید می‌باید که ورود به فرهنگ عامه در آثار ادبی رسمی، ورود مبارکی است. علاوه بر آشنایی‌زدایی و جلب و جذب مخاطب، راه‌های جدید و تصاویر و تخیلات بکری را همراه خود می‌آورد. تلمیحات جدید نیز در این مسیر پیدا می‌شود.

این مختصر - که آرزوی تکمیلش را دارم - نگاهی بود شتابزده اما کنجکاوانه به یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های زبانی و بیانی شهریار.

با پوزش از محضر بزرگانی که در این راه با چابکی سیر کرده‌اند.



## منابع

- آرین‌پور. یحیی (۱۳۶۷)، از نیما تا روزگار ما، انتشارات زوار، چاپ دوم.
- حافظ. شمس‌الدین محمد (۱۳۶۷)، غزلیات به تصحیح قزوینی و غنی، انتشارات زوار، چاپ پنجم.
- زرقانی. مهدی (۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، نشر ثالث، چاپ اول.
- سعدی. غزلیات (۱۳۷۱)، سخندانی و زیبایی، انتشارات ناهید، چاپ اول.
- شهریار. محمد حسین (۱۳۵۶)، کلیات دیوان، انتشارات سعدی و معرفت، چاپ پنجم.
- صبور. داریوش (۱۳۷۸)، در کران بی کران، انتشارات سخن، چاپ اول.
- نجفی. ابوالحسن (۱۳۸۰)، فرهنگ لغات عامیانه، دو جلد انتشارات نیلوفر، چاپ ۱ و ۵.





## تحلیل جامعه شناختی رمان همسایه ها

محمدعلی محمودی

فاطمه ناروئی

بهناز خمر \*

### چکیده:

جامعه شناسی ادبیات یکی از شیوه های جدید و کارآمد نقد و تحلیل متون ادبی است و امروزه در واکاوی انواع ادبی نوین، به خصوص رمان فارسی معاصر، کاربرد فراوان دارد. با مطالعه ی جامعه شناسانه ی ادبیات بهتر می توان تاریخ اجتماعی و سیر تحول و تطور جامعه را بررسی نمود. با توجه به این که از دریچه ی مطالعه ی رمان فارسی، به خوبی می توان ساختارهای جامعه ی ایرانی را تبیین کرد، لذا نقد و تحلیل رمان همسایه های احمد محمود و بررسی ساختارهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی جامعه ی ایرانی از خلال این اثر و از دیدگاه جامعه شناسان رمان یعنی جورج لوکاک و لوسین گلدمن و میخائیل باختین هدف پژوهش حاضر بوده و تاکنون پژوهشی مستقل در این زمینه صورت نگرفته است.

**واژگان کلیدی:** جامعه شناسی رمان، فرهنگ، آداب و رسوم، تاریخ، سیاست، احمد محمود

---

\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی [behnaz.khammar@gmail.com](mailto:behnaz.khammar@gmail.com)

## رابطه ی جامعه و ادبیات

تعامل جامعه و ادبیات بحثی بوده است که از قدیم الایام ذهن متفکران علوم انسانی را به خود مشغول کرده بوده است. از آن هنگام که «افلاطون در کتاب «جمهوری» از رابطه شاعر و شعر او با مخاطبان سخن می گوید و تأثیر مثبت شاعر در زندگی اجتماعی مخاطبان را مردود می شمارد؛ به نوعی آغازگر بحث تعامل ادبیات و جامعه است. ضمن اینکه مفهوم افلاطونی بازنمایی (تقلید) متضمن درک ادبیات در مقام تصویری بود که جامعه را تصویر و منعکس می کند.» (دستغیب، ۸۰، ۱۳۷۸) اما اولین بحث ها در باب ارتباط جامعه و ادبیات به صورت روشمند و تحقیقی به قرن نوزدهم می رسد. در قرن نوزدهم، مادام دو استال و هیپولیت تن نظریه هایی ارائه دادند. مادام دو استال در مورد مطالعات اجتماعی و هنری خود می گوید: «برآنم که اثر دین، آداب و رسوم و قوانین را بر ادبیات و اثر ادبیات را بر دین، آداب و رسوم و قوانین بررسی کنم.» (باستید، ۱۳۷۴: ۳۴) تن نظریه ی خود را چنین خلاصه می کند: «محصول روح آدمی مانند محصول طبیعت زنده فقط از طریق محیط توجیه و تبیین می شود. پس برای شناخت نویسنده نباید به توصیف و تبیین آثار پرداخت؛ بلکه باید آن نیروی پنهان را که زائیده ی مقتضیات نژاد، محیط و زمان اوست، آشکار کرد.» (سارتر، ۱۳۶۳: ۱۱۲) بنابراین بررسی رابطه ادبیات با جامعه تازگی ندارد، اما فقط در جریان سده های نوزدهم و بیستم، هم زمان با پیشرفت علوم اجتماعی به رشته ای خاص با عنوان جامعه شناسی ادبیات بدل شده است. اصالت جامعه شناسی ادبیات در تشریح مناسبات جامعه و اثر ادبی است و بدون تردید محیط ادبی نمی تواند از تأثیر محیط اجتماعی برکنار بماند. افکار و عقاید، ذوق ها و اندیشه ها تابع اوضاع اجتماعی می باشند و به طور متقابل ادبیات روی اوضاع و احوال اجتماعی اثر می گذارد. بنابراین متداول ترین شیوه ی یافتن روابط ادبیات و جامعه، مطالعه ی آثار ادبی به عنوان مدارکی اجتماعی و تصاویری فرضی از واقعیت اجتماعی است. در این نیز شکی نیست که نوعی تصویر اجتماعی را می توان از ادبیات به دست آورد. در واقع این یکی از قدیمی ترین استفاده هایی است که محققان صاحب اسلوب از ادبیات کرده اند.



## جامعه‌شناسی در ادبیات یا جامعه‌شناسی ادبی

جامعه‌شناسی شاخه‌ای از علوم اجتماعی و جوان‌ترین آن‌هاست که به «مطالعه علمی جامعه‌های انسانی، زندگی گروهی انسان‌ها و رفتارهای اجتماعی می‌پردازد.» (کوئن، ۱۳۷۳: ۳۲) و چشم‌انداز روشن و مشخصی را درباره‌ی رفتار اجتماعی انسان ارائه می‌دهد. بنابراین بر اساس تعریفی که از جامعه‌شناسی گردید، می‌توان جامعه‌شناسی در ادبیات را چنین تعریف کرد: «جامعه‌شناسی در ادبیات شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که ساخت و کارکرد اجتماعی ادبیات و رابطه میان جامعه و ادبیات و قوانین حاکم بر آنها را بررسی می‌کند و پلی میان جامعه و ادبیات ایجاد می‌کند و از آن‌جا که ادبیات نیز مانند خانواده و آموزش و پرورش یک نهاد اجتماعی است؛ یعنی ریشه در زندگی اجتماعی انسان دارد.» (ستوده: ۵۶: ۱۳۷۸). بنابراین جامعه‌شناسی در ادبیات بر آن است تا پیوندهای این نهاد اجتماعی را با روش علمی با دیگر جنبه‌های زندگی اجتماعی مورد بررسی و تبیین قرار دهد بر این اساس ژان پل سارتر، نیز وظیفه‌ی نویسنده را آگاهی بخشی به مخاطب می‌داند و می‌گوید: «وظیفه نویسنده است که کاری کند تا هیچ کس نتواند از جهان بی اطلاع بماند و هیچ کس نتواند خود را از آن مبرا جلوه دهد.» (سارتر، ۱۳۶۳: ۴۴) پس می‌توان گفت جامعه‌شناسی در ادبیات ساختار اثر و ارتباط آن با ساختار جامعه را مورد مطالعه قرار می‌دهد و حیطه‌ی شناخت فرهنگ و جامعه را گسترش می‌دهد.

## جامعه‌شناسی رمان

این نکته واضح است که رمان بیشتر از هر اثر ادبی دیگر تحت تأثیر شرایط و اوضاع جامعه قرار دارد و بهتر از هر اثر ادبی می‌تواند ساختار اجتماعی را در خود بازتاب دهد. «رمان اولین هنری است که بشر را به طور صریح معرفی می‌کند، همان‌طور که از نظر تاریخی یا اجتماعی معرفی شده است. رمان در اصل وقایع نامیه اجتماعی است که کمابیش جامعه‌ی عصر خود را منعکس می‌کند.» (ویلیام هنزلیت، ۱۸۳۰-۱۸۷۸) رمان نویس واقعیت‌های زندگی اجتماعی را به تصویر می‌کشد. اما «هدف رمان ساختن زندگی بلکه ابداع مجدد



آن است. رمان هرگز نمی تواند عین واقعیت های زندگی را منعکس کند. زیرا که زاینده ی تخیل است و با واقعیت های زندگی که نه خیالی اند و نه ابتکاری در ماهیت متفاوت است اما با این حال عناصر متشکل رمان از واقعیت های زندگی گرفته شده و حقیقت مانند است.» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۴۰۸) در رمان قهرمانان در متن حوادث قرار دارند بی آن که آن را حس کنند. «شخصیت رمان عاری از آحاد جامعه و زمانه ی خویش است و جامعه ای که او در آن زندگی می کند جامعه ای است فردگرا و در عین حال که در دنیای واقعی، فرد محصول نهایی جامعه است به ظاهر در داستان، فردآینه ی تمام نمای جامعه است. از آن جا که رمان در اصل سرتاسر نخستین بخش تاریخ خود، نوعی زندگی نامه ی اجتماعی بوده است به نفوذ جامعه و اوضاع اقتصادی بر شخصیت ها و وقایع داستان تأکید می کند و تأثیر اقتصاد و وضعیت و موقعیت اجتماعی را بر رفتار و سلوک انسان در زمان و مکان معین مورد ارزیابی و بررسی قرار می دهد و مفهوم ضمنی و صریح (تز) اصطلاحات اقتصادی و اجتماعی را به تصویر می کشد.» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۴۳۰) با توجه به اینکه رمان به عنوان سند تاریخی برای درک بهتر جامعه و یا دوران شناخته شده است. جامعه شناسان از این رو ادبیات رمانی را برتر شمرده اند که بعد دلالت گری و مستند آن آشکارتر است. در جامعه شناسی رمان، محقق باید در ابتدا به توصیف واقعیتی پردازد که از عرصه ی اجتماع به جهان رمان آورده شده است. نقد جامعه شناختی از یک طرف به توصیف واقعیت اجتماعی و از طرف دیگر به نحوه ی بازآفرینی آن در جهان تخیلی رمان می پردازد. در حقیقت، جامعه شناسی رمان اولین وظیفه اش این است که محتوای رمان و ارتباطش را با زمینه های اجتماعی آفرینش آن بررسی و توصیف کند. در این میان دو عنصر از اهمیت ویژه ای برخوردار می شوند: یکی حوادث و وقایع رمان و ارتباط آن با واقعیتی در اجتماع است و دیگری شخصیت و شخصیت پردازی. به همین دلیل اهمیت این دو عنصر در مطالعه ی رمان ها مهم می باشند.

نظریه های نقد جامعه شناختی رمان



برای آغاز بحث در باب نظریه های نقد جامعه شناختی رمان، باید از نظریات جورج لوکاک سخن بگوییم. «لوکاک آغازگر بسیاری از مباحث مهم نقد جامعه شناختی رمان محسوب می شود. پژوهش های لوکاک نشان داده است که شخصیت های همه ی رمان های بزرگ آدم هایی هستند که خواه ناخواه می آموزند چه ورطه ای بین جهان آرمان ها و جهان واقعیت های تاریخی وجود دارد. هگل با توجه به همین نکته بود که رمان را حماسه مدرن بورژوازی می دانست. به نظر لوکاک، هگل با تعریف رمان به حماسه ی بورژوازی مسئله ی زیبایی شناختی و تاریخی را هم زمان مطرح می کنند و سنگ بنای استواری برای نظریه جامعه شناسی رمان بنا می نهد. با توجه به اینکه نظریه های رمان پیش از پیوستن لوکاک به حزب کمونیست نوشته شده است پس می توان گفت، این کتاب نشان دهنده ی گرایش نئوکانتی او است و بر این فرض نوشته شده است که ادبیات و هنر تلاش انسان است برای انعکاس دادن روح غیر عقلانی او در قلمرو و واقعیتی که با او یکسره بیگانه و معاند است.» (علایی، ۱۳۸۰: ۲۵)

لوکاک «ساختارهای ذهنی به ویژه ساختارهای ادبی را به ساختارهای اجتماعی پیوند می دهد. البته تاریخی بودن ساختارهای ذهنی را لوکاک از هگل گرفته است. منتها هگل به دلیل نگرش ایده آلیستی خودش در نهایت در تعیین و تکوین این ساختارها به روح مطلق می رسد و از واقعیت اجتماعی دور می شود. لوکاک این تاریخی بودن ساختارهای ذهنی و ساختارهای هنری. ادبی را ارتباط می دهد به ساختارهای اجتماعی در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی.» (پوینده، ۱۳۷۸: ۱۰۰)

بنابراین کوشش لوکاک برای توضیح مسائل صوری رمان با ضرورت اجتماعی و تاریخی، برای جامعه شناسی ادبیات اهمیت ویژه ای دارد. «لوسین گلدمن با پیروی از اندیشه های جورج لوکاک به بحث جامعه شناسی رمان پرداخت و امروزه او به عنوان بنیان گذار جامعه شناسی رمان در حد یک رشته دانشگاهی شناخته می شود.» (عسکری، ۱۳۸۷: ۱۲۲) به نظر گلدمن «نخستین مسئله ای که جامعه شناسی رمان می بایست بدان پردازد موضوع رابطه میان خود فرم رمانی و ساختار محیط اجتماعی است که این فرم در درون آن تکامل یافته

است، یعنی رابطه‌ی رمان به مثابه نوع ادبی و جامعه فردگرای مدرن.» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۸)

گلدمن عناصر اصلی دیدگاه لوکاچ را در نظریه‌ی رمان برمی گیرد و در تحلیل نهایی رمان را چنین تعریف می کند: «رمان سرگذشت جست و جویی تباه است. جست و جوی ارزش های راستین در جهانی که آن نیز در سطحی بسیار گسترده تر و به گونه ای متفاوت و تباه است.» (همان: ۲۰) طبق این تعریف قهرمان رمان فرد مسأله داری است و در جامعه ای که پول، کالا و سرمایه وجود دارد در جستجوی ارزش های اصیل و راستین است که در این جستجو چیزی به دست نمی آورد زیرا خود پیشاپیش می داند؛ تنها گریزگاهش از این جامعه ی تباه، تنهایی و انزوا خواهد بود گلدمن بر اساس این جامعه ی تباه فرضیه ای می سازد که چنین است: «به نظر ما رمان در واقع برگردان زندگی روزمره در عرصه ی ادبی است، برگردان زندگی روزمره در جامعه ی فردگرایی که زاده ی تولید برای بازار است میان فرم ادبی رمان و رابطه روزمره انسان ها با کالاها به طور کلی و به معنایی گسترده تر رابطه ی روزمره ی انسان ها با انسان های دیگر، در جامعه ای که برای بازار تولید می کند؛ همخوانی دقیق وجود دارد.» (همان: ۲۹) بنابراین ارزش دیدگاه گلدمن در آن است که نشان می دهد «میانجی ارزش مبادله، سرچشمه ی بحران ارزش ها در جامعه ی مبتنی بر بازار است. گلدمن بر مبنای نقد کارل مارکس از اقتصاد سیاسی که جامعه ی سرمایه داری را تابع ارزش مبادله می داند، می کوشد تا نشان دهد که شخصیت مسأله دار قهرمان رمان با توجه به واقعیتی فاسد و تباه تبیین می شود؛ با توجه به تباهی تمام ارزش های (مادی اخلاقی، زیبایی شناختی و معرفی) بر اثر قوانین بازار.» (زیما، ۱۳۷۷: ۱۷۵) نظریه ی مهم دیگر گلدمن درباره ی فاعل آفرینش های فرهنگی است. تأیید این نظریه، بر قدرت آفرینشگری آگاهی جمعی گروه های اجتماعی است نه فرد به تنهایی، از طرفی چون نویسنده را نماینده طبقه ی اجتماعی می داند که بدان گرایش دارد. در این صورت اثر ادبی که نویسنده می آفریند نشان دهنده ی جهان بینی آن طبقه ی خاص می باشد. گلدمن می کوشد «پیوند میان وحدت صورت های هنری را با شرایط اجتماعی پیدایش آنها، به بیان دقیق تر، پیوند میان ساختارهای حاکم بر جهان آثار را با ساختارهای آگاهی با جهان نگری گروه ها و طبقات اجتماعی روشن کند.» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۵) ایوتادیه (Jean-



yvestadie) سومین بنیان گذار جامعه شناسی رمان را میخائیل باختین ( mikhail bakhtine) می‌داند. «این نظریه پرداز روسی در دو اثر مهمش، بوطیقای داستایوسکی و آثار فرانسوا ر ابله و فرهنگ مردمی در سده های میانه و رنسانس، نظریات جامعه شناختی خود را درباره ی ادبیات ابراز کرده است.» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۳) باختین بررسی ادبیات را مستقل از مجموعه ی فرهنگی یک دوران ناخوشایند می‌داند. «بسنده کردن به درک و تشریح اثر بر مبنای زمانه اش بر مبنای اوضاع دوره ی بی واسطه ی پیدایش در حکم آن است که راه دستیابی به ژرفاهای معنای آن را برای همیشه بر روی خود ببندیم.» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۵۱) باختین منطق مکالمه و چندآوایی را نیز در رمان مطرح می‌کند. منطق مکالمه ای که باختین از آن سخن می‌گوید چنین است: «هر سخن (به عمد یا غیرعمد، آگاه یا ناآگاه) با سخن هاس پیشین که موضوع مشترکی دارند، با سخن هاس آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آن هاست، گفتگو می‌کند. آوای متن در این همسرایی معنا می‌یابد. در میان انواع بیان هنری، رمان شکلی است که این همسرایي یا چندآوایی را بهتر بازتاب کرده است.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳).

اکنون با پیش چشم داشتن این نکات و خطوط فکری صاحب نظران در عرصه ی جامعه، ادبیات و به خصوص جامعه شناسی رمان به بررسی رمان همسایه هاز احمد محمود می‌پردازیم. البته باید به این نکته توجه داشت که رمان معاصر فارسی، رمان غربی نیست؛ بلکه رمان بومی است اگرچه اصلاحات و ساختار و تکنیک را از غرب به وام گرفته است. ولی داستان های امروزی داستان هایی به طور کامل بومی هستند و باید با ملاک های خاص خود بررسی شوند، بنابراین نظریه های امثال لوکاچ و گلدمن و ... از جهاتی بر رمان فارسی منطبق نیستند. دریافت یک بحث و یک نظریه به خصوص در معنای عام آن و تطبیق آن با ادبیاتی دیگر که ریشه های مشترک با آن نظریه را ندارد، کاری بس دشوار است.

روشی که برای تحلیل این آثار به کار گرفته شده است چنین است که این رمان در ذیل سه ساخت داستانی، تاریخی- سیاسی و ساخت اجتماعی بررسی می‌شوند. بدیهی است که



در این تحلیل بسته به جهت گیری نویسنده و نوع توجه او به مسائل زندگی کفه ی یکی از ساخت ها به نفع یا ضرر کفه ی دیگر سبک تر یا سنگین تر خواهد بود.

#### ساخت داستانی رمان همسایه ها

خالد با شروع رمان کلاس چهارم را تمام کرده است و پدرش اجازه نمی دهد که دیگر درس بخواند، پدر خالد آهنگری مذهبی است که برای تأمین معاش خانواده راهی کویت می شود. خالد مادری دارد و خواهر کوچکتری که در خانه ای اجاره ای زندگی می کنند. در این خانه از بلور خانم و امان آقا گرفته تا رحیم خرکچی و پسرانش، محمد مکانیک و زن و بچه اش، عمو بندر و سرانجام ملا احمد و زن و پنج بچه اش هر کدام سرگذشتی دارند. اما بیرون از خانه افرادی مانند خاله رعنا و دخترش و غلام و پسرش هستند که پسرخاله رعنا پس از رفتن به سربازی کشته می شود و افرادی مثل پندار و شفق و بیدار هستند که خالد پس از رفتن پدرش به کویت با آنها گره می خورد، پس از مدتی خالد در قهوه خانه امان آقا مشغول به کار می شود و با افراد مختلفی روبرو می شود، اعلامیه پخش می کند و به شعارنویسی می پردازد. در میتینگ شرکت می کند و پایش درمی رود و در گریز از دست پلیس به خانه ی سیه چشم پناه می برد و سه چشم برای خالد تجسم یک معشوق واقعی می شود. خالد به خواندن کتاب و ملاقات با اعضای حزب، قدم به قدم شک هایش رفع می شود، مثلاً این شک که در آن بالا کیست؟ و یا آن عکس که با آن سیل مشخص که همیشه بر بالای روزنامه های حزبی خود نمایی می کند، کیست؟

بعد از این که خالد توجه می شود قدم به کارخانه ریسندگی می گذارد و با کمک دوستانش اعتصاب کارخانه را سازماندهی می کند و پس از آن چنان جسارت می یابد که چمدان اعلامیه را حمل می کند و بالاخره دستگیر می شود اما در یک لحظه که خودش هم باورش نمی شود. فرار می کند و مدتی در خانه پنهان می شود ولی رابطه اش با شفق قطع نمی شود و شفق برایش کتاب می آورد. اما عشق سیه چشم باعث می شود دوباره پا به





عرصه ی بیرون از خانه بگذارد که در این بین علی شیطان، پلیس ساواک، همیشه سعی دارد تا با تظاهر به دوستی خالد را فریب دهد و بالاخره خالد را به دام می اندازد، قسمت دوم رمان در زندان می گذرد و خواننده با آدم های جدیدی آشنا می شود. خالد از ابتدای ورود به زندان مورد شکنجه های روحی و جسمی قرار می گیرد. از او بازجویی می کنند تا بگوید محموله ای را که از بندر می برده را از چه کسانی گرفته اما خالد هیچ حرفی نمی زند و پس از اعلام حکم دادگاه به بند عمومی منتقل می شود و در همان ابتدا با قاتلی به نام ناصر ابدی آشنا می شود. علاوه بر ناصر ابدی خالد با افرادی چون بویه، منوچ سیاه، اسی سرخور، رضا جیب بر، غلام قاتل و سایر اراذل آشنا می شود در این بین اعضای حزب از خالد می خواهند تا زندانیان را به اعتصاب برانگیزاند و بدغذایی را بهانه کنند. در مرحله ی دیگر از او می خواهند تا عشق سیه چشم را به فراموشی بسپارد. در ادامه ی ماجرا پندار به زندان قدم می گذارد چون رهبری کردن اعتصاب غذا کار خالد بی تجربه نیست. پندار به رئیس زندان نامه می نویسد که اگر به خواسته های زندانیان توجه نکند در سی ام خرداد اعتصاب غذا را شروع می کنند و رئیس زندان بی اعتنا به این نامه است. سرانجام اعتصاب غذا شروع می شود و طوری برنامه ریزی شده که هم زمان با ملاقات زندانیان است و زندانیان به جزء چند نفر هیچ کدام به ملاقات نمی روند و در نتیجه خانواده های آنان در جلوی زندان جنجال راه می اندازند و هدف نیز همین بود تا از این طریق خبر اعتصاب غذا بیرون از زندان درز کند. رئیس زندان به زندانیان و عاملان اعتصاب یعنی پندار و خالد وعده و وعید می دهد اما زیر بار نمی روند و درگیری در روزهای بعد از اعتصاب بین زندانیان رخ می دهد. نظم زندان از بین می رود به همین دلیل پندار را احضار می کنند و مدتی بود خبر گمشدن پندار در زندان می پیچد بعد از آن خالد و ناصر ابدی تصمیم می گیرند صدایشان را به بیرون از زندان برسانند. به همین دلیل همراه با چند نفر دیگر شروع به کار کاسه زنی می کنند و رئیس زندان همه را با تفنگ تهدید می کنند و همه به جزء ناصر ابدی و خالد دست از کاسه زنی برمی دارند و ناصر ابدی با گلوله ی رئیس زندان کشته می شود و خالد صد و یک روز در انفرادی می ماند و بعد از زندان آزاد می شود در حالی که مأمورین حوزه ی نظام وظیفه همراهی اش می کنند.



#### ساخت تاریخی - سیاسی رمان همسایه ها:

همسایه ها از حیث تاریخی مربوط به سال های ملی شدن صنعت نفت می باشد؛ چراکه سخن از خلع شرکت نفت سابق (۱۳۲۹) است و آمدن کشتی موریشس به خلیج فارس (۱۳۲۹) و پادرمیانی هیأت استوکس برای مذاکره درباره ی نفت است. در همسایه ها تنش های سیاسی عمده ای چون وقایع ملی شدن نفت، چگونگی جبهه گیری حزب توده، نفوذ دولت انگلیس و سرانجام سقوط دولت مصدق بر محور تکامل فکری و مراحل رشد سیاسی شخصیتی به نام خالد، تا تبدیل شدنش به مبارزی سختکوش شکل گرفته است. کارها و گفتارهای خالد کانون رمان است اما این کانون بسته و محدود نیست رو به سوی جهان گسترده ی جامعه دارد و دوره ای از زندگی سیاسی اجتماعی ایران در دهه ی سی را نشان می دهد. «آنچه در ایران در دوره ی تاریخی (۱۳۳۲ - ۱۳۳۰) رخ داده شبه دموکراسی بود که بعد از فروپاشی رضا شاهی شکل گرفت. خلأ قدرت ناشی از فروپاشی سلطنت سبب باز شدن فضای سیاسی و شکل گیری انواع مختلف احزاب و گروه های سیاسی و مطبوعات گردید که سرنوشت کشور را رقم می زدند و در کنار آنها دربار و در رأس همه شخص شاه، ارتش نیروهای خارجی و لمپن هایی بودند که همواره به منظور برهم زدن نظم به کار گرفته می شدند.» (رهبری، ۱۳۸۹: ۱۶۲) خالد نمونه ای از انسان های آرمان گرا به دلیل مزاحمتی که برای غلامعلی خان همسایه شان ایجاد می کند پایش به کلانتری باز می شود و از این جاست که خالد به تدریج به تجربه های سیاسی دست می یابد و اولین جرقه های بیداری در ذهن ملتی خفته زده می شود و به بیداری سیاسی شان می انجامد. آشنایی خالد با پندار و شفق، مبارزان سیاسی او را به مسیر زندگی سیاسی می اندازد.

ابتدا عصیان افرادی مانند خالد بر ضد ساختمان جامعه و مبارزه های اجتماعی بیشتر رویدادی قهری است تا گزینش آزادانه؛ زیرا این افراد ستم دیده چاره ای جزء شکستن قید و بندهای اجتماعی ندارند و از این طریق تلاش می کنند به نحوی زندگی فقیرانه ی خویش را سامان دهند.



«انگار دلم می خواهد از لج غلامعلی خان هم که شده با بیدار همکاری کنم از لج آن گروهان کوتاه قامت که تو دالان کلانتری زد بیخ گوشم و پرت شدم» (محمود، ۱۳۵۲: ۱۱۹) خالد وارد حزبی می شود که خود را حامی کارگران، روستائیان و طبقه ی محروم و به طور کل حامی افراد محروم از ثروت و جایگاه نشان می دادند، با گذشت زمان ماهیت تشکیلات برای خالد شفاف می شود. در این قسمت محمود بر کسانی که نام های نمادین دارند تأکید می کند: پیمان پندار، بیدار، شفق در واقع هر کدام از نام ها بیانگر اندیشه ها و آرمان های آن دوران به شمار می روند. «شفق روزنامه می فروشد انگار روزنامه هایی که می فروشد با روزنامه های دیگر توفیر دارد و تازه دستگیرم شده است که به همه کس هم نمی فروشد.» (محمود، ۱۳۵۲: ۵۹) این قسمت رمان برگرفته از این موضوع است که «دولت جنبش چپ حزب توده از طریق دستگیری ها و سانسور تحت کنترل شدید قرار داده بود. اینان نیز مانند اتحادیه های کارگری و روحانیت، نیروهای اجتماعی بودند که زیر نظارت دولت خودکامه و قدرتمند قرار داشتند.» (فوران، ۱۳۷۷: ۳۷۸) قهرمان داستان با ولع سیرناپذیری در پی دانستن، نادانسته هایش است. پرسش های زیادی دارد و ابهامات زیادی و این پرسش ها درباره ی تشکیلات مخفی اش و مسائلی که در پیرامونش می گذرد و ارتباط مستقیم با مسائل سیاسی جامعه اش دارد؛ از قضیه نفت گرفته تا سرو صدایی که پیرامون آن توسط سیاست مداران حکومتی ایجاد می شود.

«حرفاش عجیب و غریب است؛ نه که خیلی عجیب و غریب! من تا حالا اینها را نفهمیده ام باید خیلی حواسم را جمع کنم تا ملتفت شوم چه می گوید. بیدار لبخندی می زند و برایم شرح می دهد از حرف هایش دستگیرم شده که با رئیس دولت انگلیسیان ساخت و پاخت کرده. (همان: ۱۱۶) بیدار، روشنفکری است که وظیفه اش بیدار کردن اذهان و افکار مردم است. البته این وظیفه از طریق بالایی ها به امثال بیدار ابلاغ می شود. محمود بالایی ها را کسانی می داند که چهره ندارند و یا چهره شان را پوشانده اند در دود و مه حرکت می کنند و انگار شبخ هایی گنگ و در هاله مانده اند که هیچ کس از کارهایشان و حرف هایش سردر نمی آورد و افرادی مانند خالد مثل عروسک کوکی، میانشان گیج و



سرگردان مانده اند که کی و چطور بخواهند کوششان بکنند. این جاست که محمود به گونه ای استعاری دست نامرئی را در تشکیلات نمایان می سازد. «این حزب اتحاد چهار طبقه کارگران، پیشه وران، روشنفکران و دهقانان را به صورت شعار درآورد؛ برنامه حزب به گونه ای بود که کارگران را در رابطه با درخواست اصلاحات قانون کار، دهقانان را به خاطر اصلاحات ارضی و پیشه وران، روشنفکران و زنان را به خاطر درخواست حقوق سیاسی و امنیت شغلی جذب می کرد.» (فوران، ۱۳۷۷: ۴۰۱) یکی از شگردهای حزب در ترتیب دادن اعتصابات این بود که تمام جوانب را در نظر می گرفتند و سپس با اطمینان کامل آن را اجرا می کردند. «پندار می گوید: باید طرح یک اعتصاب همگانی را پیش بینی کرد تا آزاد شدن بازداشتیا و به کار گماردن اخراجیا باید ریسندگی رو به اعتصاب کشید.» (محمود، ۱۳۵۲: ۲۵) محمود از سردرگمی و بلاتکلیفی گروهی از مردم می گوید که آلت فعل سیاست های بیگانه می شوند و امکان فعالیت به عناصر ملی را نمی دهند در جایی دیگر از رمان نیز به آن موضوع اشاره می کند. «تو میدان شهر، با پارچه کهنه و چوب، مجسمه ی یکی از انگلیسی ها را درست کرده اند که آتش بزنند.» (همان: ۱۷۸). خالد نمونه ی خوبی از مردم جامعه ی آن روز است، مردمی که گرچه در ابهام دریافت معنی مانده اند ولی آن چنان مفتون ظاهرسازی ها و زرق و برق پر طمطراق تشکیلات شده اند که هر چیزی را کورکورانه و نه هدفمند، می پذیرفتند در صورتی که سازمان حزب ساختار، استراتژی و تاکتیک هایش بیانگر سیاست خارجی شوروی بوده. بیژن جزنی مارکسیت برجسته ی ایرانی می نویسد: «پیشنهادهای و راهنمایی های اتحاد شوروی نقش قاطع در سروسامان دادن به سیاست های حزب توده باز می کرد.» (امجد، ۱۳۸۰: ۹۲)

از طرفی «در اثر پیشرفت و تکامل ابزار تولید و گسترش مبادلات جهانی و باخبر شدن کارگران و زحمتکشان ایران از تحولات جهانی و پیروز شدن انقلاب چین و استقلال هند و اندونزی که پرجمعیت ترین کشورهای دنیا بودند که بر علیه سرمایه داری جهانی قیام کردند. این عوامل سبب بالا رفتن آگاهی های اجتماعی در ایران می شد.» (باقری فخشامی، ۱۳۷۹: ۲۸۲). در چنین موقعیتی که آگاهی اجتماعی مردم بالا می رود، زندگی

اجتماعی و رفاه اجتماعی بهتری را طلب می‌کنند. گلدمن می‌گوید: «رفتار یا یک اثر فقط تا آن جا بیان کننده ی آگاهی جمعی است که ساختار بیان شده را در متن نه ویژه ی نویسند، بلکه ساختار مشترک اعضای گوناگونی باشد که گروه اجتماعی را تشکیل می‌دهند.» (گلدمن، ۱۳۸۱: ۱۰۱) محمود هم از افراد متعدد و یا ویژگی های طبقاتی، فرهنگی و اجتماعی متفاوت نام می‌برد و به ترسیم تصاویر واقع گرایانه از اوضاع سیاسی می‌پردازد. او مخاطب را از لا به لای کلام و فضای داستان وارد حوادث و رویدادهای سیاسی- اجتماعی آن دوران می‌کند و با خلق مناظرات سیاسی بین شخصیت های داستان تأثیر زیادی در روشن سازی اذهان مخاطبان دارد "انگار صدای جان محمد در گوشم می‌پیچد

دیگه دوره ی غارتگری تموم شد. حالا دیگه؟ همه چیز حساب داره، دیگه گشنگی و بیکاری تموم شد. حالا ارباب خودمون هستیم." (محمود، ۱۳۵۲: ۹۴). حضور بیگانگان در کشور و غارت ثروت ملی، مردم را بر آن داشت تا به مبارزه با نیروهای اجنبی و کوتاه کردن دست بیگانگان و ستمگران داخلی و خارجی بپردازند. در این جاست که مردم بر ارزش های ملی تأکید می‌کنند و ملی گرایی به اوج خود می‌رسد. قهرمان داستان از حاکمان و دستیارانش نیست، بلکه در جهت برانداختن این دسته تلاش می‌کند. فضای رمان نشان دهنده ی ناسازگاری و آشتی ناپذیری افکار و عقاید قهرمان داستان با واقعیت های سیاسی نظام است و ماهیت حقیقی آن را با حکومت نشان می‌دهد. «کارگرای تصفیه خونه دست از کار کشیدن، چن تایی انگلیسی کشته شد. انگلیسیا تصفیه خونه رو تعطیل کردن، دارن دست و پاشونو جمع می‌کنن که فلنگو ببندن، حالا دیگه، دستگیرمون شده که دوره غارتگری تموم شد.» (محمود، ۱۳۵۲: ۲۰۲) نویسنده بازتاب ملی شدن صنعت نفت در درون مردم و نیروهای مقاومت کننده را به زیبایی توصیف می‌کند و این جاست که تلفیق کامل اجتماع، سیاست و تاریخ را در رمان تجربه می‌کنیم. نویسنده در جمله ای بسیار کوتاه به گونه ای استعاری وصف الحال آن دهه را بیان می‌کند. «نشسته ام رو لوله های نفت که از کنار قبرستان می‌گذرد و به بندر می‌رود، هوا تاریک است، چیزی به نیمه



شب نمانده است. اینجا و آنجا چراغ‌های کم نوری سوسو می‌زند و هوا دم دارد.» «تاریکی هوا و تناسباتش با تاریکی زمانه، رسیدن به نیمه شب و همسویی اش با احتمال رسیدن قریب الوقوع صبح روشن‌گری و فقط کورسوی امیدوارکننده چند تک چراغ و آن هم کم نور، که خبر از قلیل روشنفکرانی می‌دهد که می‌کوشند تاریکی زمانه را پس بزنند. (زنوزی جلالی، ۱۳۸۶: ۱۲۳). محمود به خوبی توانسته است این واقعیت را نشان دهد که طرح کلی همه‌ی مبارزه‌های سیاسی در دوره‌ی مشروطه به بعد در ایران ما را آگاه می‌سازد که ما پیوسته با فرا روند مبارزه، انقطاع مبارزه و سپس خیزش مجدد روبه‌رو بوده‌ایم از این رو دور تسلسل باطلی را که مبارزه به شکست و از شکست به مبارزه می‌رسد را طی کرده‌ایم. خالد پاییند ارزش‌هایی است که برنامه‌ها و خواسته‌های دولت مرکزی هیچ کدام از آن‌ها را برمی‌تابد. از سوی دیگر ترفندهای دولت‌های استعماری نه تنها اجازه‌ی رشد و گسترش خواسته‌ها و آرمان‌هایش را نمی‌دهد، بلکه شرایطی تباه را برای مقابله علیه آن فراهم می‌سازد. به گفته‌ی گلدمن: «قهرمان مسأله دار کسی است که با وجود آن که اندیشه و رفتارشان تابع ارزش‌های کیفی است، قادر نیستند اندیشه و رفتار خود را از میانجی‌های تباه‌گر موجود در ساختار جامعه و تأثیر بازار و شی‌وارگی کاملاً در امان بدارند.» (گلدمن، ۱۳۸۱: ۳۲۰)

در این رمان اشخاص و ابزاری را می‌توان برشمرد که به عنوان میانجی‌های تباه‌گر در ساختار جامعه فعالانه حضور دارند، تا جایی که جست و جو و تلاش قهرمان در این جامعه تباه با مشکلاتی مواجه می‌شود. این موانع به قهرمان فرصت نمی‌دهد که شخصیت خود را گسترش می‌دهد. این میانجی‌ها عبارتند از: سردمداران حکومت که دست‌نشانده‌ی دولت‌های استعماری هستند؛ علی‌شيطان، مأمور ساواک، زندان. خالد هر چند از عمق فقر و ناآگاهی به سوی افق‌های روشن‌تر می‌کشد اما به جان‌کندن در زندان محکوم می‌شود، مقهور جبر محیط می‌شود. هر متنی تا حدی ایدئولوژی‌های برتر جامعه و نویسنده خود را بازتاب می‌دهد. آن‌ها را در خود می‌گنجاند. قهرمان ایدئولوژیک نفی وضع موجود را هدف قرار می‌دهد. وی با مشروع دانستن ذات جهان، با عناصر و عواملی که جهان را به

تباهی می کشاند مبارزه می کند. او می خواهد سازنده ی جامعه باشد. خواهان آن است که مردم جامعه را همراه خود سازد، انسانی است که سازنده ی ارزش های ایده آل و آرمانی است و در این راه مبارزه می کند و خود را فدا می کند. نویسنده رمان با تکیه بر ایدئولوژی شورش در مقابل قدرت، با خلق شخصیتی معترض و شورشی، حکومت و نیروهای استعماری را در جایگاه نمایندگان قدرت به چالش می کشد و با این شیوه خواننده را امیدوار به دگرگونی انقلاب در ساختار جامعه ی خویش می کند. خالد خواسته های خود را در تعارض با صاحبان قدرت می بیند و در نتیجه علیه آنان قیام می کند. اینجاست که نویسنده سخنگوی جامعه ی خویش است و باید همواره خواسته ها، آرمان ها و آرزوهای آنها را در اثر خود منعکس می کند. این مسأله به نوعی تأیید نظریه ی لوسین گلدمن در باب آفرینش های ادبی است که معتقد بود خالق اثر هنری و ادبی مردم و گروه های اجتماعی هستند و نویسنده فقط شکل هنری به بینش گروه های طبقاتی و مردم می دهد.

#### ساخت اجتماعی همسایه ها

تنه ی اصلی جامعه ای که محمود آن را توصیف می کند، مردم معمولی است که این افراد معمولی یک شغل و یک منش مشخص دارند که با همان از دیگران متمایز می شوند، از این رو بدنه ی اصلی شاخه هایی جدا می شوند یا می بالند یا ساقط می شوند. ساقط شدگان همان لمپن ها هستند؛ مثل حسنی و ابراهیمو افرادی مثل ناصر ابدی، رضا جیب زن، غلام قاتل و ... که وارد زندان می شوند. بالندگی را می توان در کارگران و درس خوانده ها دید. البته به نظر گلشیری: «کارگر مصداق همان پرولتر نیست بلکه تنها کسی است که کاریدی می کنند به همین دلیل هم در همه ی آنها خمیره ی یک فرد مبارز و سیاسی فی نفسه موجود است. پس بالقوه آماده ی پیوستن به اردوی معارض یا کارگران حکومت اند.» (گلشیری، ۱۳۸۵: ۳۸۱) گرچه مهمترین هدف محمود در همسایه ها پرداختن به مسائل سیاسی دوران ملی شدن صنعت نفت و مبارزات مردم بوده است. اما در لابه لای این رمان می توان این نگرانی های نویسنده در مورد جامعه و مسائل آن پی برد. تصویری که محمود



از وضعیت اخلاقی، اجتماعی و معیشتی مردم ارائه می دهد. به خوبی مخاطب را با زندگی مردم فقیر، اجاره نشین ها و پیشه وران خرده پای اهواز آشنا می کند توصیف های نویسنده از فقر تکان دهنده است و از عباراتی بهره می گیرد تا عمق فقر را در جامعه نشان می دهد: «عموبندر تمام سال را چه تابستان و چه زمستان با یک فرنچ نظامی کهنه و یک شلوار نظامی کهنه و یک پوتین افراپی رنگ که خودش وصله پینه اش می کند سر می کند. عموبندر، چرا برای خودت لباس نمی خری؟ صغیرا دخترم و اجتبرن پسر. (محمود، ۱۳۵۲: ۲۷) به طور معمول فقر به عنوان یکی از مسائل اجتماعی است و اگر اعضای یک جامعه فقیر و تهی دست باشند معلوم می شود که جامعه خوب عمل نکرده و دچار نابسامانی شده است. از طرف دیگر در نظام هایی که عدالت اجتماعی هنوز برقرار نشده و توزیع ثروت ها به شکل عادلانه صورت نمی گیرد در جوار ثروت های بی کران اعضای گروه های محدود، توده های عظیم در فقر و فاقه ی شدید به حیات خود ادامه می دهند. (صانعی، ۱۳۷۲: ۶۹۵) یکی دیگر از پیامدهای فقر در جامعه دزدی و بزهکاری است که محمود آن را در زندگی خالق و ابراهیم و حسن به خوبی نشان داده است: «ابراهیم بسته سیگار را از دکان دار می گیرد و با حوصله بازش می کند. سیگاری می گیراند و بعد سرش را می اندازد پایین و راه می افتد.» (محمود، ۱۳۵۲: ۱۲۳)

نویسنده معتقد است اگر محیط مناسب برای افراد جامعه وجود داشته باشد حتی افراد منحرف می توانند به عنصر اجتماعی سودمندی تبدیل شوند. محمود برای این ادعایش از ناصر ابدی نام می برد هر چند دست رابطه های نادرست اجتماعی او را به سیاهچال زندان پرتاب کرده است، او در زندان با خالد آشنا می شود و از او می خواهد به وی نوشتن و خواندن یاد بدهد و به روشنی نشان می دهد چه ظرفیت عظیمی برای خوب شدن دارد اگر محیط مناسب می بود. هنگامی که پوشش غبار گرفته ی رمان را کنار می زنیم. جهانی آشکار می شود که در آن وسیله ی دادوستد اندک اندک نقش تعیین کننده ی می یابد. همچنان که کانت در سده ی هجدهم می گفت: «روحیه ی بازرگانی پاره ای از جنبه های غرور خود را نیز در شیوه های گوناگون رفتار و فخر فروشی نشان می دهد.» (مصباحی





پور، ۱۳۵۸:۷۰) بنابراین در چنین جامعه‌ی تولیدکننده برای بازار، چیزی جزء یک مقدار کمیت شناخته نمی‌شود و بدین روی شخصیت فرد زیرپای ارزش‌های کمی خرد می‌گردد. آن جایی که علی‌شیرین خاوند را تهدید می‌کند که اگر با او همکاری نکند سیه چشم را اذیت می‌کند، متوجه می‌شویم سیه چشم، به عنوان یک کالا انگاشته شده است نه یک انسان و این جاست که اهمیت اساسی فرد در درون ساختارهای اقتصادی و در نتیجه مجموعه‌ی زندگی اجتماعی کمرنگ و فضای نوین، قانون‌های عام خود را بر انسان‌ها تحمیل می‌کنند.

نتیجه‌گیری:

همان‌طور که می‌دانیم جهان داستانی یعنی واقعیت ادبی و روایتی بر شالوده‌ی جهان واقعی یعنی واقعیت زندگی بنا می‌شود. محمود کاری نمی‌کند جزء این که وقایع دردناک و فاجعه‌باری که بر سر این ملت و مردم ستم‌دیده و محروم آمده به درستی و خلوص نشان می‌دهد. صداقت او در بازگویی وقایع همچنان که مکتب واقع‌گرایی می‌طلبد تحسین برانگیز است. همان‌طور که کارل مارکس درباره‌ی اهمیت داستان‌های بالزاک گفته است که بدون خواندن این آثار نمی‌توان جامعه‌ی آن روز فرانسه را به درستی شناخت، به گمان بتوان این گفته را درباره‌ی آثار احمد محمود و جامعه‌ی خوزستان (تمثیلی از یک کشور است) نیز به طور کامل تعمیم داد. با توجه به این که ادبیات داستانی را از زاویه‌ی جامعه‌شناسی به دو گروه اجتماعی و غیراجتماعی تقسیم کرده محمود به گروه اول تعلق دارد هم به لحاظ حجم انبوه آثار و هم به دلیل پابندی به بازتاب امور معیشتی، فرهنگی، اجتماعی و مبارزاتی مردم در داستان‌های خود و هم به دلیل ارائه‌ی گسترده‌ی این امور جایگاهی ممتاز و بی‌بدیل را در میان داستان‌نویسان گروه اول به خود اختصاص داده است. محمود مانند خیلی از جامعه‌شناس‌ها نه تنها پدیده‌ها را در لایه‌های آشکارش می‌بیند بلکه به عمق اجتماع می‌رود و نابسامانی آن را در نظر دارد. تقابل سنت و مدرنیسم را نیز می‌توان در رمان همسایه‌ها دید که بازتابی از فضای سنتی جنوب و آدم‌هایش در مقابل نسل نوحاسته انقلابی است و در آخر به یک شکست



منتهی می شود. محمود مانند سایر نویسندگان فارسی همواره با تعهدی اجتماعی دست به قلم برده است و به عنوان سخنگوی مردم جامعه یا دست کم بخشی از مردم جامعه به بیان دیدگاه های خود که در واقع دیدگاه گروهی اجتماعی نیز بوده است، پرداخته این مسأله به نوعی تأیید نظریه ی لوسین گلدمن در باب آفرینش های ادبی است که معتقد بود خالق اثر هنری و ادبی و گروه های اجتماعی هستند و نویسنده فقط شکل هنری به بینش گروه های طبقاتی مردم می دهد.

## منابع

- امجد، محمد. (۱۳۸۰)، از دیکتاتوری سلطنتی تا دین سالاری، ترجمه حسین مفتخری، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۰)، ساختار و تاویل متن، چاپ پنجم، تهران: مرکز باسیتد، روژ. (۱۳۷۴)، هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، تهران: فرهنگ معاصر
- باقری فخشامی، محمدرضا (۱۳۷۹)، نگاهی بر تحولات اجتماعی در ایران، تهران: معلم پوینده، محمدجعفر (۱۳۸۱)، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، تهران: چشمه
- تادیه، ژان-ایو (۱۳۷۷)، «جامعه شناسی ادبیات و بنیان گذاران آن»، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده. چاپ اول، تهران: نقش جهان
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۸)، نقد آثار احمد محمود، تهران: معین
- رهبری، مهدی. (۱۳۷۹)، اقتصاد و انقلاب اسلامی، چاپ اول، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
- زنوری جلالی، فیروز (۱۳۸۶)، باران بر زمین سوخته، چاپ اول، تهران: تندیس.
- زیما، پیرو. (۱۳۷۷)، جامعه شناسی از دیدگاه یان و ات، لوکاج، گلدمن و باختین، درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- سارتر، ژان یل (۱۳۵۲)، ادبیات چیست، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ سوم، تهران: کتاب زمان.
- صانعی، پرویز (۱۳۷۲)، جامعه شناسی ارزش هاف چاپ اول، تهران: گنج دانش



- عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷)، نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی، چاپ اول، تهران: فروزان.
- علایی، مشیت. (۱۳۸۰)، «نقد ادبی و جامعه شناسی». کتاب ماه و ادبیات فلسفه، شماره ۱۰ و ۱۱، سال چهارم، صص ۲۳-۲۰.
- فوران، جان (۱۳۷۷)، تاریخ تحولات اجتماعی، ترجمه احمد تدین، تهران: رساله. کوئن، بروس (۱۳۷۳)، در امدی بر جامعه شناسی، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: چشمه.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱)، جامعه شناسی ادبیات، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: هوش و ابتکار.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸)، باغ در باغ (مجموعه مقالات)، جلد اول و دوم، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- محمود، احمد. (۱۳۵۲)، همسایه ها، چاپ اول، پی تا
- مصباحی پورایرانیان، جمشید (۱۳۵۸)، واقعیت اجتماعی و جهان داستان، تهران: امیرکبیر.



## تحلیل روایی «پایی که جاماند» بر اساس نظریه ژنت

علیرضا محمودی<sup>۱</sup>

لیلا سوری<sup>۲</sup>

### چکیده:

از ویژگی‌های بارز روایت‌های موفق استفاده صحیح و مؤثر از تکنیک‌های روایی است. نویسندگان توانمند از فنون متنوع و پیچیده در روایت‌های مدرن خود استفاده می‌کنند. در این پژوهش طبق نظریه ژنت، «پایی که جا ماند» اثر سید ناصر حسینی‌پور که مورد تأیید مقام معظم رهبری قرار گرفت، به شیوه توصیفی تحلیلی از منظر روایی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا تأثیر بکارگیری این فنون بر این اثر داستانی مشخص شود و به همین منظور بعد از معرفی نظریه ژنت، سه سطح روایی: داستان، متن روایی، و روایتگری این داستان و مولفه‌هایی که این سطوح را به هم ارتباط می‌دهند «زمان: نظم و ترتیب، تداوم، بسامد»، «وجه یا حال و هوا: فاصله و کانونی شدگی» و «صدا یا لحن» بررسی می‌شود. در این داستان نویسنده هرچند فاصله زمان و مکان را در قالب همدلی کم نکرده، اما از ویژگی‌های بارز این اثر داستانی این است که با انتخاب راوی بی طرف، موفق به خلق اثری چند صدا شده است.

**کلید واژه:** روایت‌شناسی، نظریه ژنت، پایی که جاماند، سید ناصر حسینی‌پور.

<sup>۱</sup>. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل [mahmoodi\\_ar@yahoo.com](mailto:mahmoodi_ar@yahoo.com)

<sup>۲</sup>. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل [souri.leila92@gmail.com](mailto:souri.leila92@gmail.com)

## ۱. مقدمه:

روایت‌شناسی یکی از دانش‌های نوین می‌باشد که می‌توان ساختار داستان را براساس نظریه‌های موجود در آن مورد بررسی قرار داد. روایت پایی که جاماند از جمله داستان‌های معاصر می‌باشد. در این پژوهش که به شیوه توصیفی تحلیلی می‌باشد، دنبال پاسخ به این پرسش هستیم سیدناصر تا چه حد از این فنون برای روایت داستانی خود استفاده کرده است و استفاده از این شگردها چه تأثیری بر داستان‌پردازی وی داشته است. به همین منظور ابتدا روایت‌شناسی براساس نظریه ژنت، متأخرترین نظریه در عرصه روایت‌شناسی ساختارگرا را معرفی و سپس داستان پایی که جاماند را براساس این نظریه مورد بررسی قرار می‌دهیم.

گونه جدید از ساختار گرایی روایی که در دهه‌های اخیر روایت‌شناسی نامیده شد، توجهی به درون مایه داستان ندارد بلکه بر ساختار روایت تأکید می‌کند. ساختار روایت روشی است که داستان از طریق آن نقل می‌شود. البته این جنبه از داستان از قدیم الایام مورد توجه نویسندگان بوده چرا که نویسنده به ناچار باید تصمیم بگیرد که داستانش را چگونه بیان کند (برتس، ۱۳۸۳: ۷-۸۶). ژرارد ژنت شاخص‌ترین چهره روایت‌شناسی فرانسوی با تکامل بخشیدن به روایت‌شناسی ساختارگرا، گفتمان و روایت را از هم متمایز دانست و با مطرح کردن اصطلاحات مخصوص به خود برای روایت سه سطح در نظر گرفت (ریمو مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۳). ژنت برای روایت داستان خود سه عامل اصلی «داستان»، «متن» و «روایت‌گری» را در نظر گرفته است. منظور از داستان همان رخدادها می‌باشد که به زمان تقویمی است. متن به کلام شفاهی یا مکتوبی که این رخدادها را بیان می‌کند و روایت‌گری به عمل روایت کردن گفته می‌شود از میان این عوامل فقط متن است که در اختیار خواننده قرار دارد و خواننده از دل متن داستان را برداشت می‌کند و با روایت‌گری آن آشنا می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳). «ژنت سه سطح یاد شده را از هم تفکیک می‌کند و می‌گوید این سطوح با هم تعامل دارند و جداگانه عمل نمی‌کنند و به واسطه سه مشخصه «زمان دستوری»، «وجه یا حال و هوا» و «صدایا لحن» با هم دیگر در تعامل می‌باشند» (تولان، ۱۳۸۳: ۵۳).

## ۱.۱. پیشینه تحقیق:

براساس نظریه ژنت رمانها و داستان‌هایی روایت‌شناسی شده‌اند از جمله می‌توان به «روایت‌شناسی یک داستان کوتاه از هوشنگ گلشیری» نوشته‌ی دزفولیان و مولودی اشاره کرد. لازم به ذکر است برخی از این پژوهش‌ها به صورت کلی روایت‌شناسی شده‌اند که به موضوع این مقاله ارتباط مستقیمی ندارد. در روایت‌شناسی داستان پای به جاماند نیز تحقیق مستقلی صورت نگرفته است.

## ۲. بحث

### ۱.۲. زمان دستوری:

«ساده‌ترین شکل روایت رمان‌وار، نه فقط انتخاب تعداد خیلی عناصر واقعه‌ای است که تعریف می‌شوند، بلکه از طریق رسیدن به چهارچوب موقتی نسبتاً پیچیده‌ای است که با حوادث، بازگشت به عقب، تداخل وقایع، تصادم‌ها و بیان می‌شوند. این چهارچوب موقتی زمانی باز هم پیچیده‌تر می‌شود که زمان داستان با زمان ماجرا ارتباطی نداشته باشند» (بورنوف و اوئله، ۱۳۸۷: ۱۵۷). زمان در داستان‌های روایی به روابط بین زمان داستان و زمان متن روایی گفته می‌شود که بر اساس نظریه ژنت با سه اصطلاح ترتیب و تداوم و بسامد بررسی می‌شود (لوت، ۱۳۸۸: ۷۲).

۱.۱.۲. **نظم و ترتیب:** «به ترتیب زمانی قصه مربوط می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۴۵). عمده ناهماهنگی‌های بین نظم داستان و نظم متن «گذشته‌نگری» و «آینده‌نگری» می‌باشد. گذشته‌نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادها و سپری شده متن است. گویی روایت به گذشته‌ای از داستان برمی‌گردد. آینده‌نگر، روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادها و اولیه است. گویی روایت به آینده داستان پرش دارد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۵). برای بررسی گزارش نظم و ترتیب زمان در متن روایی و در سطح داستان و تعیین فاصله این دو، ناچار باید زمان‌های اصلی را در داستان مشخص کنیم. این زمان‌ها گذشته نزدیک، گذشته دور و زمان حال می‌باشند. در سطح داستان همیشه حوادث از گذشته دور شروع می‌شود و از گذشته نزدیک عبور می‌کند تا به زمان حال می‌رسد. اما در متون روایی راوی اغلب این گونه موازی سطح داستان، زمان‌ها را گزارش نمی‌دهد، بلکه زمان از ذهن راوی



می‌گذرد و هر حادثه‌ای را همان لحظه که از ذهنش می‌گذرد شرح می‌دهد که نظم در ذهن راوی بستگی به اهمیت آن رخداد در لحظه‌ای که بیان می‌شود دارد. گویی زمان در ذهن راوی جریانی دوباره می‌یابد.

#### ۱.۱.۱.۲ بازگشت به گذشته:

«به یاد آوردم چند روز قبل، در همین جاده سوار موتور تریل به پد خندق می‌رفتم. جاده دست بچه‌های ما بود. کنار همین جاده آبتنی کردم، ماهی گرفتم و بانی‌های خشک آتش درست کردم. با الله خواست پرگانی و پیران مستوفی‌زاده ماهی کباب خوردیم. به یاد می‌آوردم توی همین جاده پایم سالم بود. بعضی از شهدایی را، که تا حالا روی جاده افتاده بودند، در حال عبور از همین جاده می‌دیدم» (حسینی‌پور، ۱۳۹۲: ۸۹).

راوی در نمونه فوق در ذهنش به گذشته بازگشته است و خاطرات گذشته خود را مرور می‌کند و اینچنین به شیوه جریان سیال ذهن حین روایت خطی رخدادها، با بازگشت به گذشته نه تنها روایت را از شیوه یکنواخت و خسته کننده نجات می‌دهد، بلکه اطلاعاتی از رخدادها قبل را در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

در کل می‌توان گفت هر چند که راوی روایتگر رخدادهایی است که در گذشته اتفاق افتاده است اما حین روایت در مسیر خطی رخدادها با انحراف به سمت گذشته و آینده از مسیر خطی خارج شده و روایتی لایه لایه و جذاب در اختیار خواننده قرار می‌دهد و لازم به ذکر است که در این روایت بازگشت به گذشته از جایگاهی ویژه برخوردار است.

#### ۲.۱.۱.۲ بازگشت به آینده:

«مطمئن بودم بچه‌های گردان امام علی (ع) به فرماندهی علی‌مردان روستاد اجازه نخواهند داد ما در محاصره بمانیم» (همان: ۴۲).

از مواردی که منجر به آینده‌نگری می‌شود مانند نمونه بالا هنگامی است که راوی از تفسیرها و برداشت‌های ذهنی خود سخن می‌گوید و در ذهن خود به گذشته یا آینده می‌نگرد نمونه زیر نیز از این دسته از موارد می‌باشد:

«در این فکر بودم که چند لحظه دیگر عراقی‌ها سر می‌رسند و با یک گلوله کارم را تمام می‌کنند» (همان: ۶۳).

در این قسمت از آینده‌نگری راوی تنش‌های خود را در قالب پیش‌بینی از حادثه‌ای که ممکن است رخ دهد بیان می‌کند و به شیوه جریان سیال ذهن با پرش به آینده خواننده خواننده را از محتوای درونی خویش آگاه می‌سازد.

**۲.۱.۲ تداوم یا دیرند:** «جنبه دیگری از زمان داستان عبارت است از دیرند، یا انقباض و انبساط زمان، که از مقایسه زمان سپری شده در رویدادهای واقعی با زمان سپری شده برای خواندن این رویدادها به آن می‌رسیم. این عامل بر سرعت روایت تأثیر می‌گذارد و این حس به ما دست می‌دهد که مثلاً زمان دارد تند پیش می‌رود یا آهسته» (لاج، ۱۳۹۱: ۳۱۳). ژنت برای تعیین درجه تداوم ثبات پویایی را در نظر گرفته است، منظور از ثبات پویایی نسبت ثابت بین تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن بخش از داستان می‌باشد. بنابراین دو نوع شتاب می‌توانیم داشته باشیم، شتاب مثبت و شتاب منفی که شتاب مثبت اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان طولانی از داستان می‌باشد و شتاب منفی اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان می‌باشد. سرعت حداکثر را حذف و سرعت حداقل را مکث توصیفی می‌نامند. به لحاظ نظری، میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی‌نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته است، اما در عمل تمام این پویایی بنابر قرارداد به دو پویایی تقلیل می‌یابند: تلخیص و صحنه‌نمایش (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴).

#### ۲.۱.۲.۱ صحنه‌نمایش:

در نمایش صحنه بر اساس قرار داد می‌توان گفت که زمان روایت با زمان داستان برابر است. دیگر اینکه خود صحنه هم روایت می‌شود و این نکته معمولاً در مورد متونی صدق می‌کند که بیشتر از گفتگو استفاده می‌کنند، چراکه معمولاً گفتگو ناب‌ترین شکل صحنه به شمار می‌رود. در این روش شخصیت‌ها با یکدیگر وارد گفتگو می‌شوند و راوی در مقام شخصی که دانا به همه چیز است و توضیح می‌دهد نیست، راوی فقط به دادن اطلاعات بسنده می‌کند (لوتی، ۱۳۸۸: ۷۹).

«به سید محمد گفتم: سید! حالا چه کنیم، واقعاً لری غلیظ صحبت کنیم.

– پدرمونو درمیارن.

– خودت گفتی اینجا لری غلیظ صحبت کنیم.



– حالا ما به حرفی زدیم شما جدی نگیرش» (همان: ۱۶۰).

در یادداشت‌های روزانه سید ناصر دیالوگ جایگاه ویژه‌ای دارد، زیرا بخش زیادی از این کتاب ۸۰۸ صفحه‌ای را به خود اختصاص داده است. از آنجا که سید ناصر سعی‌اش بر این بوده است که اکثر خاطرات مربوط به آن روزها را بیان کند به همین دلیل بیشتر مواقع در قالب دیالوگ (گفت و گوی دوطرفه بین شخصیت‌ها)، بین زمان واقعی رخدادها و زمانی که صرف نگارش آن در متن حاضر می‌شود، با شتاب ثابت موفق به نگارش متن حاضر شده است. نمونه‌های بسیار خوبی در این متن موجود می‌باشد اما برای نمونه به همین دو موردی گفت و گوی بین ناصر و علی، ناصر و محمد اکتفا شد.

#### ۲.۲.۱.۲ درنگ یا گسست یا وقفه وصفی:

« به بخشی از داستان می‌گویند که کنش و گفتاری در آن روی نمی‌دهد یعنی هنگامی که زمان داستان متوقف می‌شود و نویسنده یا راوی به خواننده می‌گوید چه می‌بیند، توصیف رخ می‌دهد. به همین دلیل روایت کند می‌شود و به خواننده این امکان داده می‌شود که تصویر ثابتی از یک منظره خارجی یا حالت روحی ببیند» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند از جمله مواردی که سبب کند شدن روایت در زمان حال شده است استفاده از شیوه توصیف می‌باشد. نویسنده با توصیف ظاهری اشخاص، پرداختن به ویژگی‌های اخلاقی خود و دیگر شخصیت‌ها، همچنین توصیف مکان باعث ایجاد تعلیق در جریان زمان شده است و در حین نگارش متن، زمان داستان متوقف و در نتیجه داستان با شتاب کند پیش رفته است، راوی (سید ناصر) بیشتر به وضعیت ظاهری شهداء، اسرا، نظامیان عراقی و توضیح و تفسیر ذهنیت اشخاص... پرداخته و کمتر موقعیت‌های مکانی را توصیف کرده است.

به عنوان مثال:

«تصویری از اولین نظامی عراقی که اسیرم کرد، در ذهنم نقش بسته است؛ آدم لاغر اندام با چشمان ریز و صورت سبزه که لباس پلنگی پوشیده بود و خال سیاهی روی پیشانی‌اش بود. لباس‌هایش شلخته و نامرتب بود» (همان: ۷۰).

در این نمونه ویژگی‌های ظاهری یکی از نظامیان عراقی از لحاظ چهره و پوشش توصیف شده است و از این دست توصیفات در این متن بسیار است که به ذکر همین دو نمونه بسنده شد.

### ۳.۲.۱.۲ تلخیص:

در خلاصه‌گویی زمان گفتمان از زمان رویدادهایی که به نمایش درمی‌آیند کوتاه‌تر است. پاره‌ای از رخدادها بوسیله گزاره‌های روایی در گفتمان خلاصه می‌شوند. این امر بیشتر با رفتارها و قیدهای استمراری همراه است (جان به مدت هفت سال در نیویورک زندگی کرد) و همراه با قالب‌های تکرار رخدادها می‌باشد (شرکت بارها و بارها کوشید به اعتصاب پایان دهد) (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۰).

در این متن راوی هر جا که خواسته از تکرار پرهیز کند از این شیوه بهره برده است مانند نمونه‌های زیر:

«بعضی از اسرا خواسته یا ناخواسته به بازجوهای عراقی اطلاعاتی می‌دادند که نباید می‌دادند. بعضی‌هاشان هم وقتی ضرب و شتم می‌شدند، تحملشان به سر می‌رسید و به بازجوهای عراقی، که آدم‌های حرفه‌ای بودند، اطلاعات می‌دادند» (همان: ۱۶۱).

در نمونه‌ای که ذکر شد راوی تمام مواردی را که اطلاعات در اختیار بازجوهای عراقی قرار می‌گرفت را با جزئیات توضیح نداده است و از حجم روایت کاسته و این گونه به سرعت روایت افزوده است.

«هر روز به خاطرات روزهای گذشته فکر می‌کردم و عذاب می‌کشیدم. خاطراتی که شب‌ها موقع خواب عذابم می‌داد» (همان: ۳۴۷).

«می‌گفتند قرار است مجروحان را یک‌جانبه آزاد کنند. قبلاً هم بارها این حرف را زده بودند» (همان: ۵۲۲).

در این موارد با استفاده از قیدهای استمراری مانند: به خاطرات گذشته فکر می‌کردم، می‌گفتند قرار است، به جای تکرارهای بیهوده از حجم گفتمان کاسته و با شتاب مثبت به سرعت از بیان این وقایع گذشته است.

### ۴.۲.۱.۲ حذف:

« زمان روایت= صفر، زمان داستان=  $n$ ؛ یعنی برای یک دیرند داستانی معین ( $n$ ) فضای متنی صفر است. حذف دو گونه دارد؛ الف) حذف آشکار: متن نشان می‌دهد که چه مقدار از زمان داستان پریده است. ... ب) حذف پنهان: در این حالت هیچ اشاره مستقیمی به تغییر یا گذر در زمان داستان نمی‌شود ...» (لوتی، ۱۳۸۸: ۷۹).

راوی یادداشت‌های روزانه پایانی که جاماند (سید ناصر)، در بیان مطالب خود از حذف استفاده چندانی نبرده است جز چند مورد محدود، که در این جا یکی دو مورد از آن ذکر می‌شود. از آن جا که راوی خاطرات مربوط به یک دوره چند ساله از زندگیش را انتخاب کرده است و سعی داشته که به صورت روزشمار از خاطراتش سخن بگوید حذف در این اثر او کاربرد چندانی ندارد، و در صورت استفاده از این شیوه حتماً با اشاره به آن خواننده را در جریان این که کدام بخش از حوادث حذف شده قرار داده است.

«در چراغچی بچه‌های گردان امام علی بعد از یک درگیری سخت و نفس گیر، چراغچی را از دشمن پس گرفتند» (حسینی‌پور، ۱۳۹۲: ۴۲).

در این نمونه وقایع مربوط به درگیری حذف شده است و از آن جا که به آن اشاره شده است حذف از نوع آشکار می‌باشد

«احمد سعید گفت: اگه قراره کینه‌ای تو دلمون باشه، کینه اتفاقاتی است که اوایل جنگ افتاده!» (همان: ۱۹۸). نویسنده در مورد این اتفاقات سخن نگفته فقط به آن اشاره کرده است.

«و گفت: جنگ تمام شد ... ایران قطعنامه ۵۹۸ را پذیرفت!» (همان: ۲۸۸).

در نمونه ذکر شده که حذف به صورت آشکار می‌باشد، راوی به قطعنامه فقط اشاره کرده است و در مورد شرایط و ضوابط آن سخن نگفته است و با حذف بخشی از وقایع گفت‌وگو با شتاب مثبت بیان شد است.

۳.۱.۲ **بسامد**، گزارش تکرار بین روایت و داستان خارج از زمان خیلی کوتاهی که توسط منتقدین و نظریه‌پردازان رمان مطالعه می‌شود را بسامد روایت می‌نامم (*Gentte*، ۱۹۸۰: ۱۱۳). به تعداد دفعاتی که یک رخداد روایت می‌شود، بسامد می‌گویند. تکرار یا



توصیف چندباره یک رخداد از جالبترین موارد می‌باشد (مارتین، ۱۳۸۹: ۹۲). ژنت بسامد را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱.۳.۱.۲ بسامد مفرد یا تک محور (*Singulative telling*): «یک بار اتفاق افتادن آنچه یک بار اتفاق افتاده است را گویند و متداولترین نوع روایت می‌باشد. روایت  $n$  مرتبه آنچه  $n$  مرتبه اتفاق افتاده است، نیز در این رده جای می‌گیرد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۹).

بسامد مفرد متداول‌ترین نوع بسامد است که در آن رخدادی را که یک بار اتفاق افتاده است را یک بار روایت کنند. این نوع تکرار در همه روایت‌ها وجود دارد. کل رخدادهای اصلی در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند به صورت بسامد مفرد می‌باشد.

۲.۳.۱.۲ بسامد مکرر یا چند محور (*Repetitive telling*): «آنچه یک بار رخ داده چند بار بازگو می‌شود» (لوت، ۱۳۸۸: ۸۰).

در این نوع بسامد، رخدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می‌کنند.

«صحبت‌های ستوان فاضل، صلوات‌هایی که برای شادی روح امام و سلامتی رهبر فرستاده شد، سرنگونی میز شیرینی و شکستن شیشهء عکس صدام در اربعین امام و سالگرد حاکمیت حزب بعث، همه و همه دست به دست هم داد تا امروز اسرای سوله کتک مفصلی نوش جان کنند» (حسینی‌پور، ۱۳۹۲: ۵۳۶). این رخداد در صفحه قبل به صورت مفصل مطرح شده بود و به دلیل اهمیت، راوی به صورت خلاصه دوباره آن را مطرح می‌کند.

نویسنده در یادداشت‌های روزانه خود برای اینکه بتواند حق مطلب را ادا کند با توجه به اینکه حجم مطالبی که قصد بیان آن‌ها را دارد زیاد می‌باشد تا جایی که توانسته از تکرار استفاده نکرده است مگر با اغراضی خاص مانند: مهم جلوه دادن مطلبی، تأکید بر امری، بیان دیدگاه‌های متفاوت ...

۳.۳.۱.۲ بسامد بازگو (*Iterative telling*): «یک سخن به نقل چندین رویداد می‌پردازد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۱).

نویسنده در یادداشت‌های روزانه خود به ندرت از بسامد بازگو استفاده کرده است و بسامد بازگو در این نوشته جایگاهی ندارد جز ۷ یا ۸ مورد که یکی دو مورد آن را بیان می‌کنیم:

«برای چندمین بار بود آمده بودند از جزیره معجون فیلم بگیرند» (حسینی پور، ۱۳۹۲: ۱۳۳).  
که راوی عین چند باری را که آمده بودند با جزئیات بیان نمی‌کند، فقط این چند بار را  
بصورت کلی در یک عبارت بیان می‌کند.  
«برای چندمین بار بازجوها آمدند. امروز برخلاف روزهای قبل لحن بازجوها عوض شده  
بود» (همان: ۲۲۹).

«سوله همیشه بوی تعفن و نجاست می‌داد» (همان: ۴۷۷).

## ۲. وجه:

«تفاوت راوی سوم شخص و راوی اول شخص باعث اهمیت اصطلاحات فاصله و نظرگاه  
(دیدگاه، کانون روایت) می‌شود که هر دو در اینجا نیاز به توضیح بیشتر دارد» (لوته،  
۱۳۸۸: ۴۹).

۱.۲.۲ فاصله، فاصله بین سطح داستان و متن روایی می‌باشد. هر چه حضور راوی در متن  
روایی بیشتر شود فاصله بین سطح داستان و متن روایی بیشتر می‌شود و ارائه اطلاعات و  
جزئیات کم می‌شود. هر چه حضور راوی در متن روایی کم تر باشد فاصله بین دو سطح  
کم تر می‌شود و ارائه اطلاعات بیشتر می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴). از نظر ژنت این فاصله  
بین مؤلف متن روایی و خود متن و میان راوی‌های متن و رخدادها و شخصیت‌های آن و  
نیز زمان می‌باشد. فاصله زمانی روایت در داستان منشور معمولاً گذشته نگر می‌باشد و این  
امر فاصله‌ای میان زمان روایت و زمان رخ دادن حادثه‌ها می‌باشد (لوته، ۱۳۸۸: ۵۰).

از نظر زمانی راوی در زمان حال به نگارش خاطرات زمان گذشته پرداخته و همچنان با فعل  
سوم شخص مفرد روایت می‌کند: «هر ماه یک بار نوبت تراشیدن موی سرمان بود»  
(حسینی پور، ۱۳۹۲: ۳۶۳). از نظر مکانی نویسنده در شرایط امن امروز از موقعیت مکانی  
آشفته جنگ سخن می‌گوید. اغلب فاصله زمانی و مکانی با هم ترکیب می‌شوند و در این  
متن هم از لحاظ زمانی و هم از لحاظ مکانی فاصله زیاد است و همین امر سبب ایجاد تعلیق  
شده است و خواننده دنبال دریافتن هر چه بیشتر این تفاوت‌هاست. همچنین بین شخصیت  
راوی در گروه طبقه اسیر در کشور بیگانه با مردمی که در کشور خودشان در رفاه زندگی

می‌کنند فاصله است. راوی اگر می‌توانست این فاصله‌ها را کم کند واقع‌گراتر به نظر می‌رسید.

۲.۲.۲. کانون روایت (کانونی‌شدگی)، عامل کانون (مشاهده‌کننده) و مورد کانون (مشاهده‌شده) اصلی‌ترین مفاهیم کانون روایت می‌باشند. عامل کانونی، علاوه بر اینکه می‌تواند حوادثی را که از بیرون می‌بیند توصیف کند، می‌تواند در مورد این حوادث بیندیشد و در سیر وقایع داستان تصمیم‌گیرنده باشد و با به تصویر کشیدن اندیشه‌هایش خواننده را از محتوای خودآگاهش، با خبر سازد. در واقع در مبحث مفهوم کانون، شیوه‌ای ارائه می‌شود تا بوسیله آن بتوان گفت‌وگو و خودآگاه را به ساختار روایت افزود (مارتین، ۱۳۹۱: ۱۰۹). کانونی‌شدگی، همان شیوه‌نگرش، کانون روایی و نقطه دیدی است که راوی برای تعریف داستان خود در آن قرار می‌گیرد (بورنف، ۱۳۸۷: ۹۵).

۱.۲.۲.۲. وجه ادراکی، «این جنبه از کانون ساز به ادراکات حسی کانون ساز مربوط می‌شود. این ادراکات حسی به نوبه خود تحت تأثیر دو همپایه اصلی یعنی زمان و مکان است. گستره مکانی روایت تابع نظرگاه راوی یا شخصیت است و در بررسی کانون سازی مکانی، موضع دیداری کانون ساز را تعیین کرده، یا به عبارتی بررسی می‌کنیم کانون ساز از چه زاویه دوربینی به تماشای دنیای داستان نشسته است. این زاویه بین دید پرنده و نامحدود و نمای درشت و محدود در نوسان است» (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۵). «کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه (گذشته، حال، آینده) دسترسی دارد؛ حال آن‌که کانونی‌گر درونی به حضور اشخاص محدود است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

الف: بررسی وجه مکان در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند:

کانونی‌گر (سید ناصر) از زاویه دید محدود به تماشای فضای داستان نشسته است، چرا که دایره اطلاعاتش محدود به حضور اشخاص در فضای داستان می‌باشد، به عنوان نمونه:

«امجد ادامه داد: روزی که اسیر شدیم، دو نظامی بعثی که مجروح شده بودند و خون زیادی از شان رفته بود، اجازه ندادند بهشان خون تزریق کنند. می‌گفتند اگر ما بمیریم اجازه نمی‌دهیم خون مجوس‌ها به بدن ما تزریق شود. یکی از همان بعثی‌ها را در اردوگاه حشمتیه

دیدم. بهم گفت: امجد! این ایرانی‌ها آن طوری که تو عراق تبلیغ می‌کردن نیستن. خیلی آدمای خوبی‌اند» (همان: ۶۷۳).

در این نمونه نیز زاویه دید سید ناصر از منظر وجه مکانی محدود می‌باشد، و مطالبی را که شنیده، برای خواننده بیان می‌کند و گرنه خودش به همه وقایعی که در مکان‌های مختلف اتفاق افتاده است اشراف ندارد و اطلاعاتش محدود به وقایعی می‌باشد که خود ناظر به آن-ها بوده، یا اینکه از سخنان شخصیت‌های دیگر مانند امجد در این مثال برای فضاسازی استفاده می‌کند.

ب: بررسی وجه زمان در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند:  
کانونی‌گر درونی و بسته به حضور اشخاص می‌باشد چراکه کانونی‌گر از آینده بی اطلاع است و اطلاعات مربوط به گذشته و حال را با توجه به حضور اشخاص داستان یا خودش بیان کرده است مانند نمونه زیر:

«به همراه محمد کاظم بابایی کنار در ورودی آسایشگاه نشسته بودم. مجروحان عراقی آسایشگاه روبرویی در محوطه حیاط قدم می‌زدند. تا امروز نمیدانستم چرا این مجروحان اینجا هستند. حتی ندیده بودم کسی به ملاقاتشان بیاید. از اینکه نگهبان‌ها آن‌ها را تحویل نمی‌گرفتند، در تعجب بودم» (همان: ۳۱۰).

در این مورد سید ناصر (راوی) شناختی از مجروحان ندارد و علت حضورشان را در آن مکان نمی‌داند و به همین دلیل اظهار بی‌اطلاعی می‌کند اما در سطرهای بعد که با حسین رحیم (یکی از این مجروحان) هم صحبت می‌شود همه سوالاتی را که برایش پیش آمده می‌پرسد و اینچنین به پاسخ سؤالش دست می‌یابد که حسین رحیم همه وقایعی که در گذشته برایش اتفاق افتاده و اینکه چطور شده است که الآن اینجاست را برایشان تعریف می‌کند. از این زاویه محدود زمان‌های گذشته و حال داستان به تصویر کشیده شده است. چراکه کانونی‌گر از همه‌ی زمان‌های گذشته، حال و آینده داستان باخبر نمی‌باشد و فقط از زمان‌هایی سخن می‌گوید که آن زمان‌ها را درک کرده است، یا به هر وسیله اطلاعات مربوط به آن زمان را کسب کرده است.

۲.۲.۲.۲ وجه روان‌شناختی، در این وجه سروکارمان با دوموئل‌فه است: مؤلفه شناختی و عاطفی

. مؤلفه شناختی، کانونی‌گر بیرونی یا راوی کانونی‌گر همه چیز را درباره جهان باز نمودی می‌داند و زمانی که شعاع ارائه اطلاعات خود را محدود می‌کند، این کار را به اقتضای نیاز داستان انجام می‌دهد. از دیگر سو، اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز، بنابر تعریف، محدود است و یا او که خود جزو جهان باز نموده است چیزی درباره این جهان نمی‌داند. مؤلفه عاطفی، از خارج یا داخل می‌تواند کانونی‌شده را مشاهده کند. در حالت اول، تمام مشاهدات به پدیده‌های خارجی معطوف شده است و در این مواقع، لازم است عواطف را از بطن این پدیده‌ها تشخیص دهیم. در حالت دوم که از داخل به کانونی‌شده نظر می‌افکنیم، زندگی درونی کانونی‌شده برملا می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

وجه شناختی درونی در یادداشت‌های روزانه پایی که جا ماند:

«بازجو لبخندی زد و پرسید: می‌خواهی بگم برات نوشابه بیارن! . . در این فکر بودم چه بگویم، که تکرار کرد: بگم نوشابه برات بیارن! گفتم: اگه باشه حرفی ندارم... افسر بازجو به زندانبانی که مرا آنجا آورده بود، دستور داد به من نوشابه‌ی مشکی بدهد! وقتی از اتاق بیرون رفتم، زندانبان با کابل برق به جانم افتاد. آدم بی‌رحمی بود، سی و چند ضربه به کمرم زد. ضربات کابل که به کمرم می‌نشست، فهمیدم بازجو مرا دست انداخته و این نوشابه‌ی مشکی همان کابل سیاه برق است» (حسینی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۳۹).

در این مثال سید ناصر (راوی) به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی از زاویه دید درونی به مشاهده کانونی‌شده‌ها (بازجوها) می‌پردازد و ارائه اطلاعاتش محدود است. همان‌طور که مشاهده می‌شود مانند کانونی‌گر بیرونی همه چیز دان نیست، وقتی به او می‌گویند نوشابه زرد می‌خواهی یا مشکی، تا زمانی که با کابل به جانش می‌افتند نمی‌داند که نوشابه همان کابل است، چرا که بعنوان یکی از شخصیت‌های درون داستانی در حد دانسته‌های خود سخن می‌گوید. کانونی‌ساز (سید ناصر)، به خاطرات گذشته خود دسترسی دارد، نیز می‌تواند درون خود را به تصویر بکشد و در قالب جملاتی مانند: در این فکر بودم چه بگویم.



..، فهمیدم مرا دست انداخته است... از احساس درونی خود سخن گفته است یعنی کانونی گر درونی از درون این کانونی شده (خود) را به تصویر کشیده است. وجه شناختی بیرونی در یادداشت‌های روزانه پایی که جا ماند: «ابراهیم پسر ساده‌ای بود. زیاد نمی‌شد روی حرف‌هایش حساب کرد. آدم دمدمی مزاجی بود» (همان: ۴۸۶).

«حامد آدم لجبازی بود و قبول نمی‌کرد. قاسم آدم بی‌آزاری بود. اهل کینه و دشمنی نبود؛ اهل شهر کوت از توابع استان واسط بود. آدم با وجدانی بود» (همان: ۳۷۸). در این دو مورد که به عنوان شاهد مثال ذکر شد سید ناصر از زاویه بیرونی به معرفی شخصیت‌هایی چون ابراهیم و حامد پرداخته است و گویی همه چیز را در مورد آن‌ها می‌داند، خواننده در این موارد فقط شنونده است و باید گفته‌های او را تأیید کند و گرنه همراه خوبی برای سخنان او نخواهد بود. البته در یادداشت‌های روزانه سید ناصر، مخاطب شنونده صرف دیدگاه‌های وی نیست و می‌شود گفت تقریباً به تمام شخصیت‌های داستانش اجازه حضوری فعال داده است. اما در مقام یکی از شخصیت اصلی داستان در مواردی از زاویه بیرونی، به فضای داستان می‌نگرد. عاطفی بیرونی در یادداشت‌های روزانه پایی که جا ماند: «شب‌های آخر محرم او پشت پنجره آمد و گفت: طوری سینه بزنی که صداتون رو نشنون! وقتی صدایمان بیشتر از حد معمول بلند می‌شد، دوباره می‌آمد و با اشاره دستش می‌گفت: آروم تر اگه منو از اینجا تبعید کنند، خودتون ضرر می‌کنید!

روزهای آخر، تنها خواسته‌اش از مجروحان ایرانی را اینگونه بیان کرد: آزاد که شدید و رفتید مشهد، سلام مرا به آقا امام رضا (ع) برسانید و بگید با اسرای ایرانی نامهربانی نکردم. بهش بگید من اذیتتون نکردم موقعی فهمیدم آدم متدین و با خدایی است که به یکی از بچه‌های بازداشتگاه گفت: مادرم مریضه، ناراحتی قلبی داره، اسیر پیش خدا آبرو داره، برای مادرم دعا کنید» (حسینی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۲۱). در این نمونه سید ناصر از عواطف و احساسات این شخصیت بی‌خبر است و از بیرون شاهد رفتارها و سخنان او است و از مشاهدات خود به شناخت شخصیت دست می‌یابد. ذهن خواننده درگیر تجزیه و تحلیل رفتارهای او می‌شود و اینگونه حین خوانش حضور خود را احساس می‌کند و برای شناخت

بهرتر، با ایجاد حس تعلیق و انتظار، به این ترتیب که چرا این نگهبان عراقی رفتارش با دیگر نگهبانان متفاوت است، به چه چیز اعتقاد دارد که این سخنان را بر زبان می‌آورد و سؤالات اینچنینی اثر را دنبال می‌کند

عاطفی درونی در یادداشت‌های پایی که جاماند:

«مجبور بودم به خاطر این که اذیتم نکند، حرف‌هایش را تحمل کنم. توی دلم می‌گفتم حیوون جد و اجدادته! ساکت بودم» (همان: ۴۵۶). در این نمونه نیز کانونی‌گر با حدیث نفس از درون کانونی شده را مشاهده می‌کند. خواننده در این بخش از متن به صورت ملموس با افکار و احساسات شخصیت (ناصر) آشنا می‌شود، ضمن این که دلیل سکوتش را بیان کرده است و به دور از حالت تعلیق خود را به صورت کامل به خواننده معرفی می‌کند و اینگونه فاصله بین رخداد را در زمان تقویمی (زمان رخ دادن واقعه) و زمان متن روایی (یادداشت روزانه) را کاهش داده است و بر جذابیت اثر داستانی افزوده است.

۳.۲.۲.۲ وجه ایدئولوژیک، بیان نقاط دید متفاوت که در واقع مجموعه‌ای از گرایش‌ها، نگرش‌ها و علایق افراد می‌باشد و جایگاه‌شان را در ارتباط با جهان بیرون مشخص می‌کند (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۱۰). «جهان‌بینی راوی - کانونی‌گر معمولاً حرف اول را در متن می‌زند و دیگر جهان‌بینی‌های موجود در متن را همین موقعیت برتر ارزیابی می‌کند. در متون پیچیده‌تر، کانونی‌گر بیرونی موثق، زمینه را برای عرض اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم می‌آورد» (همان: ۱۱۲). وجه ایدئولوژیکی در روایت پایی که جاماند:

«کنارم که نشست پرسید: چرا اومدی جبهه؟ آگه نمی‌یومدی، اینجور نمی‌شدی!

تو چرا این سوءال رو می‌پرسی؟

مگه ناراحت می‌شی؟

اون‌ها آگه از این حرف‌ها بزنن عیبی نداره، دشمن‌اند، ولی شما دیگه چرا؟ شما ایرانی هستید و خیلی چیزها رو از جنایت‌های صدام و این بعثی‌ها می‌دونید! خنده‌ای کرد و گفت: مگه ایرانی دشمن نمی‌شه، ما حکومت آخوندها رو قبول نداریم، فعلاً که عراقی‌ها به ما پناه دادن!» (همان: ۱۴۱).

در این نمونه گزینش شده ناصر به عنوان یک رزمنده‌ای که به انتخاب خودش به جبهه رفته، در هیأت یک اسیر رو در روی یک منافق ایرانی قرار گرفته است. در گفت و گویی که بین این شخصیت‌ها اتفاق افتاده فرصتی ایجاد شده است تا هر دوی این شخصیت‌ها از دیدگاه‌ها، آرا و نظریات خود سخن بگویند، راوی به طرفداری از یک دیدگاه رایج نپرداخته است که فقط حول آرا و نظریات او سخن بگوید و با قضاوت خود در مورد دیدگاه‌های دیگر به صورت کلی سخن بگوید. خواننده نیز قرار نیست که فقط شنونده سخنان یک گروه با دیدگاهی خاص باشد. متن به گونه‌ای تنظیم شده است که افراد با دیدگاه‌های متفاوت اجاز حضور پیدا کرده‌اند و از عقایدشان سخن گفته‌اند و این خواننده است که باید تشخیص دهد حقیقت کجاست و در جستجوی همین حقیقت به خواندن متن ادامه می‌دهد. خواننده چنین متنی داستان را فقط نمی‌خواند، بلکه تجربه می‌کند در ضمن اینکه با شخصیت‌ها و دیدگاه‌های متفاوت آشنا می‌شود، خودش نتیجه را تعیین می‌کند و همین قضیه منجر به چند صدا شدن متن می‌شود.

۳.۲ لحن: در مورد عمل روایت کردن می‌باشد. به بررسی نوع راوی و شنونده (ایگلتون، ۱۳۸۷: ۱۴۵). «اگر ساخت داستان به گونه‌ای تک صدایی که همان صدای نویسنده باشد، پیش برود، پس خواننده تنها توانسته یک متن ادبی بخواند که در آن، شخصیت‌ها بازپچه‌ی نویسندگان و خواننده به تماشای این بازی نشسته و هیچ نقشی در انجام آن ندارد» (رستمی، فرشته. ۱۳۸۹: ۱۰۹).

در یادداشت‌های روزانه پایی که جاماند اثر سید ناصر حسینی‌پور راوی اول شخص است و خود یکی از شخصیت‌های اصلی داستانی (قهرمان) است که در اکثر اتفاقات یا حضور دارد یا ناظر بر آن‌ها می‌باشد. در این متن هم تک صدایی (مونولوگ) در حد گفت و -گوهای درونی راوی، هم دوصدایی گفت و گوی دوطرفه بین راوی و شخصیت‌های دیگر داستانی و همچنین چند صدایی گفت و گوی بین دیگر شخصیت‌های داستانی وجود دارد. راوی اول شخص که خود از شخصیت‌های داستانی است و گزارشگر گفت و گوی مستقیم بین شخصیت‌ها است شخصیت‌های زیادی را دور هم جمع کرده و از تقابل این صداها در داستان صدای خواننده ایجاد شده است چرا که در نهایت خواننده باید شخصیت‌ها را

ارزیابی کند. هرچند که راوی در مواقعی تفسیرهای خود را وارد فضای داستان می‌کند «گویا آدمی نبود که به این راحتی‌ها کنار بیاید. کینه زیادی در رفتارش دیده می‌شد» (حسین‌پور، ۱۳۹۲: ۷۵) یا دچار تک‌گویی می‌شود «با خودم می‌گفتم بگذار تکه‌های بدن ما در خاک عراق بماند، اما یک وجب از خاک کشورم دست دشمن نماند» (همان: ۲۷۱). اما بدلیل استفاده از شخصیت‌های فراوان و گفت‌وگوی مستقیم بین این شخصیت‌ها که بیشتر مواقع طولانی هم می‌باشد در ایجاد صدا در داستان موفق عمل کرده است. در نتیجه صدایی که خواننده از این متن برداشت می‌کند تنها صدای راوی و نویسنده این اثر که خود راوی (سید ناصر) می‌باشد نیست بلکه صدای شخصیت‌هایی است که راوی و خواننده با هم به تماشای آن‌ها نشسته‌اند.

### ۳. نتیجه

در تحلیل یادداشت‌های روزانه سید ناصر با توجه به این که کل اثر در زمان حال به نگاهی درآمده و وقایع مربوط به گذشته را به رشته تحریر کشیده است نویسنده از نظر زمانی به گذشته نگری تکیه دارد. تکرار در این اثر مد نظر نویسنده نیست و برای کمتر شدن حجم مطالبش در موارد معدودی از بسامد بازگو بهره برده است و از بسامد مکرر برای مقاصد مثل تأکید، ضرورت و اهمیت مطلب استفاده کرده است. از ویژگی‌های بارز این اثر استفاده هرچه بیشتر از توصیف جسمی و ظاهری مجروحان، اسرا، عراقیان و دیگر شخصیت‌ها همراه با مشاهده حالت‌های روحی، افکار درونی، موقعیت‌های مکانی و زمانی از زاویه‌های متفاوت و استفاده بهینه از دیالوگ برای معرفی شخصیت‌ها در پیشبرد وقایع می‌باشد. راوی بی‌طرف است و با به تصویر کشیدن هرچه بیشتر وقایعی که اتفاق افتاده است به خواننده کمک کرده تا به برداشت خود از خواندن این مطالب دست یابد نه آنچه مدنظر نویسنده اثر می‌باشد، همین نکته نقطه قوت این اثر می‌باشد. اما از جمله نقاط ضعف این اثر این است که نویسنده نتوانسته فاصله زمان، مکان و شخصیت‌ها را حداقل در قالب همدلی کم کند و تأثیر بیشتری بر خواننده بگذارد اما از طرف دیگر با توجه به طولانی



بودن اثر راوی توانسته است با به نمایش کشیدن شخصیت‌های متفاوت و بهره‌گیری از گفتگوی مستقیم بین شخصیت‌ها، متنی چند صدا را به خواننده ارائه دهد.

### فهرست منابع:

۱. ایگلتون، تری. (۱۳۸۷) پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران، نشر مرکز.
۲. برتنس، هانس. (۱۳۸۳) مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران، نشر ماهی.
۳. بورنف، رولان. اوله، رثال. (۱۳۷۸) جهان رمان، ترجمه نازیلا خلخالی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
۴. بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷) درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران، نشر افراز.
۵. تایسن، آلیس. (۱۳۸۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز.
۶. تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.
۷. تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه - زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
۸. چتمن، سیمور. (۱۳۹۰) داستان و گفتمان، ترجمه راضیه میر خندان، قم، مرکز پژوهش‌های علمی.
۹. حسینی‌پور، ناصر. (۱۳۹۲)، پایی که جاماند، چاپ چهل و یکم، تهران، سوره مهر.
۱۱. رستمی، فرشته. (۱۳۸۹). ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش زاویه دید در صدای داستان، بوستان ادب، سال دوم، شماره چهارم، صص ۹۹-۱۲۵.
۱۲. ریما مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵) دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهراڻ مهاجر و محمد نبوی، چاپ یکم تهران، آگه.



۱۳. ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷) روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نیلوفر.

۱۵. لوته، یاکوب، (۱۳۸۸) مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، تهران، مینوی خرد.

۱۶. مارتین، والاس. (۱۳۸۹) نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباز، چاپ چهارم، تهران، هرمس.

*Genette. gerard.(1980). "narrative discourse". Translated by: gane E. lewin. Ithaca new york. Cornell university.*



## تحلیل خویشکاری‌ها در رمان «پل معلق» محمدرضا بایرامی

بر اساس نظریه‌ی پراپ

۱. مسروره مختاری\*

۲. بیژن ظهیری ناو

۳. جعفر جبّاری

### چکیده

رمان «پل معلق» اثر محمدرضا بایرامی یکی از آثار موفق در حوزه‌ی ادبیات داستانی (دفاع مقدس) است که از اقبال شایان توجهی برخوردار بوده‌است. تحلیل ساختار و بررسی ریخت‌شناسی این اثر به منظور ارایه‌ی الگوی ساختاری آن، یکی از ضروریات پژوهش در حوزه‌ی ادبیات پایداری است. با توجه به تناسبی که بین ویژگی‌های این رمان، با دیدگاه‌های پراپ وجود داشت، این جستار، ساختار روایت را بر اساس دیدگاه نظریه‌پرداز یاد شده مطالعه کرده‌است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که: ۱. الگوی ریخت‌شناسی پراپ اگر چه برای حکایت‌های فولکلوریک بسیار مناسب است، با این حال در تحلیل رمان «پل معلق» نیز الگویی مفید و کارآمد است. ۲. داستان‌های امروزی علیرغم این که محتوای متفاوت دارند، اما به طور نسبی از ساختار مشترکی الگو می‌گیرند. ۳. مطابق با آن‌چه که پراپ مطرح کرده‌است از سی و یک خویش کاری پراپ حدود بیست و چهار خویشکاری در رمان «پل معلق» وجود دارد. ۴. از هفت حوزه‌ی کنشی پراپ، شش کنش‌گر در داستان «پل معلق» وجود دارد و قابل انطباق با نظر پراپ است.

**کلید واژه‌ها:** ادبیات پایداری، رمان، محمدرضا بایرامی، پل معلق، ولادیمیر پراپ.

۱. استادیار دانشگاه محقق اردبیلی، گروه زبان و ادبیات فارسی. [mmokhtari@uma.ac.ir](mailto:mmokhtari@uma.ac.ir)

۲. دانشیار دانشگاه محقق اردبیلی، گروه زبان و ادبیات فارسی، [zahirinav@yahoo.com](mailto:zahirinav@yahoo.com).

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی (ادبیات پایداری)، دانشگاه محقق اردبیلی و دبیر رسمی آموزش و پرورش اردبیل. [jjafar.jabbari.887@gmail.com](mailto:jjafar.jabbari.887@gmail.com)



## ۱. مقدمه

با ظهور فرمالیسم روسی در اوایل قرن بیستم، نوعی دگرگونی در روش شناختی رقم خورد که ابزار و روش بررسی آثار را در درون متن جستجو می‌کرد. آن‌ها معتقد بودند که «کار مطالعه‌ی یک اثر ادبی، کشف قوانین درونی اثر از راه شناخت مناسبات عناصر زنده‌ی آن است.» (خراسانی، ۱۳۸۷: ۹) در واقع روش کار آن‌ها حاصل جمع اندیشه‌های ساختار-گرایی و یافته‌های زبان‌شناسی است، که به بررسی ساختمان و فرم قصه می‌پردازد. برای اولین بار ولادیمیر پراپ (*Vladimir prop*) در مطالعات قصه‌ها و روایات و تجزیه و تحلیل حکایات روسی به تبعیت از روش کار زیست‌شناس‌ها، واژه‌ی ریخت‌شناسی (*Morphology*) یعنی بررسی و شناخت ریخت‌ها را به کار برد. (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۷) او به بررسی حدود یک‌صد حکایت از مجموعه‌ی «آفاناسیف» از حکایت‌های فولکلوریک و قصه‌ی کودکان روسی پرداخت و به این اصل رسید که هر چند اشخاص یک حکایت متغیرند، کارکردهای آن‌ها در حکایت‌ها پایدار و محدود هستند.

پراپ به دنبال استخراج عناصر ثابت و مکرری بود که به مدد قانون انتقال از یک قصه به دیگر قصه‌ها نقل مکان می‌کنند، او این عناصر ثابت و تکرارشونده را کارکرد «نقش ویژه» می‌گوید و آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «کنش یک شخصیت بر اساس اهمیتی که در مسیر کنش‌های حکایت دارد.» (پراپ، ۱۳۹۲: ۵۳) پراپ از سی‌ویک کارکرد سخن می‌گوید که همیشه در زنجیره‌ی یکسانی ظاهر می‌شوند و تعداد کنش‌گر را حدود هفت مورد بازگو می‌کند. علیرغم اینکه نواقص نظریه‌ی پراپ توسط نظریه‌پردازان بزرگ آشکار و اصلاح شد، با این وجود ریخت‌شناسی داستان‌ها، از زیباترین و کامل‌ترین شیوه‌های نقد ادبی به شمار می‌آید.

امروزه آثار زیادی به خصوص در ژانر داستان‌ها و رمان‌های دفاع مقدس خلق شده - است، که نقد و بررسی آن‌ها با دیدگاه‌های ساختارگرایان - به منظور ارایه‌ی الگوی ساختاری آن‌ها مفید و ضروری به نظر می‌رسد. رمان «پل معلق» اثر محمدرضا بایرامی یکی





از آثار موفق در حوزه ادبیات پایداری است که در این جستار طبق دیدگاه ریخت‌شناسی پراپ مورد مطالعه قرار گرفته است.

محمدرضا بایرامی متولد ۱۳۴۴ در اردبیل، نویسنده‌ی معاصر ایرانی است. وی نزدیک به چهل رمان، مجموعه داستان و داستان بلند برای کودکان و نوجوانان و بزرگسالان نوشته است و برخی از آثار وی به زبان‌های مختلف ترجمه شده است. مهم‌ترین آثار وی عبارتند از: «مردگان باغ سبز» (ترجمه شده به روسی و برنده‌ی جایزه‌ی «اوراسیا» و کتاب برتر نمایشگاه مسکو، «گرگ‌ها از برف نمی‌ترسند» (برنده‌ی کتاب سال جمهوری اسلامی - کتاب فصل - جایزه‌ی حبیب غنی‌پور) کوه مرا صدا زد (برنده: مارعینکی آبی یا کبرای آبی از سوییس - گران‌بهاترین خرس از سوئیس - کتاب تقدیری سال جمهوری اسلامی - دیپلم افتخار از کانون پرورش فکری - کتاب سال مجله‌ی سوره‌ی نوجوان و...)، دشت شقایق‌ها، در ییلاق، عبور از کویر، سنگ سلام، هلت‌ها نام تو را می‌خوانند، همسفران (کتاب سال حبیب)، سپیدار بلند مدرسه‌ی ما، در انتظار آن لحظه، خون نوشت و... وی آثار متعددی در حوزه ادبیات پایداری و هشت سال دفاع مقدس نوشته است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: پل معلق (برنده‌ی کتاب سال انجمن قلم - کتاب سال بنیاد حفظ آثار - کتاب سال حبیب غنی‌پور)، سایه‌ی ملخ (برنده‌ی جایزه‌ی حبیب - جایزه‌ی ادبی عذرا)، لم یزرع، سه روایت از یک مرد (جایزه‌ی حبیب و حفظ آثار)، آتش به اختیار (برنده‌ی جایزه‌ی هفت اقلیم)، دود پشت تپه، هفت روز آخر (برنده‌ی بهترین کتاب خاطره‌ی بیست سال اخیر)، صدای جنگ (برنده‌ی کتاب سال بنیاد حفظ آثار) و... است.

## ۱-۱. بیان مسئله

در ادامه‌ی تحولاتی که در روند داستان‌نویسی معاصر به وجود آمد، آثار بسیاری در حوزه ادبیات داستانی ارائه شده‌اند؛ حجم بالای این آثار اجازه‌ی عبور آسان از کنار آن‌ها را نمی‌دهد. مقاله‌ی حاضر به بررسی رمان «پل معلق» اثر «محمدرضا بایرامی» یکی از



نویسندگان این حوزه پرداخته‌است. این تحقیق با توجه به تناسبی که بین ویژگی‌های این داستان با دیدگاه‌های پراپ وجود دارد، تلاش دارد ساختار روایت یک داستان جنگی ایرانی را بر اساس دیدگاه این صاحب نظر بررسی کند.

«آلن داندس» در پیش‌گفتارش بر ویرایش ۱۹۴۸ ریخت‌شناسی عامیانه خاطرنشان می‌کند که نظام پراپی می‌تواند در مورد ژانرهایی به غیر از قصه‌های عامیانه و در مورد رسانه‌های دیگری که روایت در خود دارند - رمان، نمایش‌نامه، قصه‌های مصور، سینما و برنامه‌های تلویزیونی - به کار برده شود. در اقتباس‌های امروزی، بررسی و مطالعه بر اساس نظریه‌ی پراپ می‌تواند ما را در درک «ساختار» انواع روایت یاری رساند. (آسابرگر، ۱۳۸۰ : ۳۹)

## ۲-۱. پیشینه‌ی تحقیق

غالب نقدهای ساختاری چه با دیدگاه روایت‌شناسی و چه از منظر ریخت‌شناسی در حوزه‌ی ادبیات سنتی صورت گرفته‌اند. در حوزه‌ی ادبیات داستانی جنگ، چند پژوهش با عناوین: «ریخت‌شناسی روایات تاریخ بیهقی» اکبرزاده، (۱۳۸۸)، «ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی» مینا بهنام (۱۳۸۹)، «داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی از دیدگاه ریخت‌شناسی پراپ» روجا آبادیان، (۱۳۹۰)، «ریخت‌شناسی داستان زال و رودابه»، کیوان گورک، (۱۳۹۱)، «تحلیل ساختاری قصه‌ی شاه سیاهپوشان بر اساس الگوی پراپ»، کلثوم قربانی، (۱۳۹۱)، انجام گرفته‌است، مطابق با آنچه ذکر شد، درباره‌ی رمان مورد مطالعه (پل معلق) با استفاده از دیدگاه پراپ در حوزه‌ی نقد ساختاری پژوهشی صورت نگرفته‌است.

## ۳-۱. ضرورت پژوهش

امروزه «رمان» در مقایسه با دیگر قالب‌های ادبیات داستانی، از اقبال بیش‌تری برخوردار است. بسیاری از نویسندگان و اندیشمندان جامعه، اندیشه‌ها و افکار خود را در قالب رمان



به جامعه عرضه داشته‌اند. با آنکه در سال‌های اخیر آثار زیادی در زمینه‌ی انواع ادبیات داستانی به خصوص جنگ نوشته و عرضه شده‌است، اما بدون تردید همه‌ی این آثار به یک میزان از الگوهای صحیح داستان‌نویسی بهره نگرفته و در این زمینه موفق عمل نکرده‌اند. از آن‌جا که جنگ و موضوعات مربوطه به ادبیات پایداری بخش قابل توجهی از ادبیات داستانی را به خود اختصاص داده‌است، نقد و تحلیل و بررسی ریخت‌شناسی این آثار و معرفی آثار موفق در این حوزه از ضروریات پژوهش در عصر حاضر است. امید است این بررسی‌ها گامی موثری در سیر داستان‌نویسی در حوزه‌ی ادبیات پایداری باشد.

## ۲. بحث و بررسی

از آن‌جا که این پژوهش در مطالعه‌ی رمان «پل معلق» از نظری‌ی پراپ بهره گرفته است، قبل از پرداختن به بحث اصلی، لازم است نظریه‌ی وی به اختصار تبیین و خلاصه‌ی داستان ذکر شود.

### ۲-۱. مروری بر نظریه‌ی پراپ

پراپ چهار قانون به دست آورد، قوانینی کلی و قطعی که مطالعه‌ی ادبیات عامیانه و خود داستان را در موقعیت جدیدی قرار داد. ۱. کارکردهای شخصیت‌ها در یک حکایت به صورت عناصر ثابت و پایدار عمل می‌کنند. ۲. تعداد کارکردهای متعلق به حکایت پریان محدود است. ۳. توالی کارکردها همیشه یکسان است. ۴. همه‌ی حکایت‌های پریان از لحاظ ساختارشان به یک نوع تعلق دارند. وی، تعداد کمی کنش‌گر (dramatis Persomae) را باز می‌شناسد - قهرمان، شریر، جستجوگر (که غالباً همان قهرمان است) یاری‌رسان، قهرمان کاذب، شاهزاده - و از سی‌ویک کارکرد سخن می‌گوید که همیشه در زنجیر یکسانی ظاهر می‌شوند. البته لازم به ذکر است که همه‌ی این سی‌ویک کارکرد الزاماً در هر قصه‌ای حضور ندارند.



قصه‌هایی که پراپ بررسی کرده‌است، با انتخاب برخی از این کارکردها به پیش می‌روند، حتی اگر کارکردهای پایانی - یعنی به مجازات رساندن شریر و عروسی که نماد پایان خوش است - همیشه یکسان باشند. این امکان نیز وجود دارد که قصه‌ای روند خود را قطع کند و یک زنجیره‌ی جدید درونه شده (internalized) را آغاز کند. یا زنجیره‌ای [ از رویدادها] را به دنبال زنجیره‌ای دیگر قرار دهد. در هر حال، ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها پیوسته بی‌ربط به نظر می‌رسد. در سطح انتزاعی که پراپ مطرح می‌کند، فقط کنش‌های شخصیت‌ها - که در کارکردها منشأ دارد - به واقع مهم است. شریر و یاری‌رسان، خود مهم نیستند، بلکه آنچه می‌کنند مهم است و عمل آن‌ها پیوسته در قصه‌های متفاوت، کارکردهای یکسانی دارد. این رویکرد مبتنی بر کنش‌گرها - که در شخصیت‌های متفاوت متجلی می‌شود - و کارکردها به پراپ اجازه می‌دهد تا اسکلت یک داستان واحد را در همه‌ی این سطح پیرنگ بیابد. (ویلم برتنز، ۱۳۸۲: ۵۷)

بنا به گفته خود پراپ، اجزای سازا یا سازه‌های یک قصه می‌توانند، بی‌هیچ تغییری، به قصه‌ی دیگر منتقل شود. به نظر می‌رسد که با آن که تحقیقات پراپ درباره‌ی مشکل قصه هاست اما ارزش اصلی تجزیه و تحلیلی‌های او بسط و تغییر یافته و دارای اعتبار خاصی شده‌است. او که می‌خواست ویژگی‌های قصه‌های سحرآمیز را کشف کند قانون - های کشف کرده که ساختار قصه‌ها را تعیین می‌کند و به جای چشم‌انداز تکوینی، دیدگاهی ساختاری نشان می‌دهد. پراپ اجزای متغیر روایت اعم از شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی را حذف و اجزای ثابت، یعنی کارکردهای روایی را دسته‌بندی کرد و سی‌ویک خویشکاری در آن مشخص کرد، که آن سی‌ویک خویشکاری را هم به شش دسته تقسیم کرد.

۱ - زمینه‌چینی یا وضعیّت آغازین. ۲ - پیچیدگی مسئله. ۳ - انتقال. ۴ - ستیز. ۵ - بازگشت.

۶ - به رسمیت شناخته شدن.



از دید پراپ رخدادها از عناصر اصلی روایت هستند. به نظر پراپ هر روایت برپایه‌ی ساختار واحدی تشکیل شده‌است و رویدادهای مختلف در تمام روایت یکسان‌اند و همیشه یک سلسله مراتب خاصی را به طور کامل یا ناقص طی می‌کنند.

یکی دیگر از موضوعاتی که در مباحث ریخت‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجه به چگونگی آغازشدن قصه است که به عنوان یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم قابل بررسی است. هر قصه غالباً از یک صحنه‌ی آغازین شروع می‌شود که آن صحنه اغلب معرفی قهرمان قصه است. کسی که به سبب انجام کاری نیک همواره مورد تمجید واقع می‌شود و یا به خاطر از میان بردن مشکلات و موانعی که بر سر راه او قرار می‌گیرد، به عنوان قهرمان شناخته می‌شود. هم از این روست که اگر نگوییم در آغاز همه‌ی قصه‌ها، خواهیم گفت که در اغلب آن‌ها ابتدا قهرمان معرفی می‌شود.

در حقیقت حوادثی که در طول قصه رخ می‌دهد، به گونه‌ای با معرفی آن شخص مرتبط است. وضعیت اولیه، همان طور که پیش از این گفته شد، کارکرد تلقی نمی‌شود. این‌ها اجزای متشکله‌ی بنیادین صد قصه‌ای هستند که پراپ مطالعه کرده‌است. پراپ سی و یک خویش‌کاری یا کارکرد را به ترتیب زیر بیان می‌کند که در جدول زیر آمده‌است:

پراپ علاوه بر این نقش ویژه‌های سی و یک‌گانه، هفت حوزه‌ی کنش را نیز بر می‌شمارد که شامل هفت نقش شخصیت‌های انتزاعی و ژرف‌ساختی می‌شوند؛ به عبارتی دیگر، این‌ها اشخاص داستانی هستند که پراپ بر مبنای کنش اصلی که انجام می‌دهند، نامی صفت‌گونه برای آن‌ها انتخاب کرده‌است. اشخاص داستانی که شخصیت‌ها و موجودات با نام و نشان و ویژگی‌های مخصوص به خود، تجلی آن‌ها هستند و عبارت‌اند از:

۱. شریر (The villain)      ۲. بخشنده (The donor)

۳. یاریگر (The helper)      ۴. شاهزاده خانم (The princess)



۵. گسیل دارنده (The dispatcher) 6. قهرمان (The hero)

۷. قهرمان دروغین (The flasehero)

## ۲-۲. چکیده داستان:

نادر صدیف سرباز گروه آتشبار هوایی شهر خودشان تهران است. او عاشق ادبیات و سینما و نوشتن داستان است. او حتی حاضر شده‌است به خاطر آن علایق تحصیل در یک رشته غیردلخواه دانشگاهی را رها کند و به خدمت سربازی برود. نادر اوقات خوشی را همراه خانواده و خواهر بیمارارش نیلوفر و پسرخاله‌اش مهران که او نیز سرباز است، می‌گذراند و بیشتر این رویدادها در دفتر خاطرات نادر ثبت می‌شود. دفتری که برای نادر در حکم زندگی است. دشمن که در نبرد مستقیم جبهه‌های جنگ به اهداف خود نرسیده است، شروع به بمباران شهرهای ایران و کشتن مردم برای تضعیف روحیه رزمندگان کرده‌است. در یکی از این حملات هوایی، نادر، خانواده‌ی خود را از دست می‌دهد، خود او نیز زخمی و در بیمارستان بستری می‌شود. وقتی از بیمارستان مرخص می‌شود، خود را در مرگ عزیزانشان مقصر می‌داند، چرا که احساس می‌کند، در اثر غفلت او و تأخیر در آماده کردن و شلیک دیر هنگام ضد هوایی او آن حادثه کذایی به وجود آمده‌است. نادر در اثر کشمکش‌های درونی و پریشانی روحی و روانی تصمیم می‌گیرد خود را از شر زندگی آزاد کند. او در جستجوی عزیزان از دست داده‌اش از واحد خود، خواستار اعزام به منطقه‌ی دورافتاده در نزدیکی مناطق جنگی یا به قولی آخر خط می‌شود، به امید این که پیش‌آمدی یا حادثه‌ای او را به خانواده‌اش برساند. در سفری با قطار از شهر خود دور می‌شود. سفری که در طول آن با افرادی برخورد می‌کند که در چالش‌های ذهنی و درونی او تأثیر می‌گذارند. گاه به او کمک می‌کند و گاه به مبارزه با او برمی‌خیزند. در منطقه برزخی به نام پاسگاه تله زنگ که برای او همان آخر خط است؛ مبارزه‌ها و چالش‌های ذهنی و بیرونی نادر بعد تازه‌ای می‌گیرد که سمبل آن پل معلق است که عده‌ای می‌خواهند آن را

دوباره بسازند، عده‌ای می‌خواهند آن را از حملات دشمن حفظ کند و دشمنی که می‌خواهد دوباره آن را نابود سازد. برزخی برای نادر به وجود آمده‌است که روح سرگردان نادر را به واگویه‌های شبانه‌روزی واداشته‌است. او که توان خلاص کردن خود از زندگی را هم از دست داده‌است، در سیر حوادثی که بر او می‌گذرد، به امیدهای دست می‌یابد که او را دوباره به زندگی بر می‌گرداند و به سفری دیگر راهی می‌کند.

## ۲-۳. ریخت‌شناسی داستان «پل معلق»

یکی از موضوعاتی که در مباحث ریخت‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجه به چگونگی آغاز شدن داستان است که به عنوان یک عنصر ریخت‌شناسی مهم قابل بررسی است. هر داستانی به طور معمول با یک صحنه‌ی آغازین شروع می‌شود که آن صحنه همراه با معرفی قهرمان است. در «پل معلق» قهرمان (نادر) است که با صفاتی چون سرباز تحصیل کرده، عاشق ادبیات و سینما و نوشتن، بریده از زندگی و مردد که دوست‌دار شدید خانواده و به خصوص وابسته‌ی خواهرش نیلوفر معرفی می‌شود. در اغلب داستان‌ها معمولاً قهرمان در آغاز داستان معرفی می‌شود ولی در داستان «پل معلق» با معرفی کامل قهرمان در آغاز مواجه نیستیم، بلکه این معرفی به مرور که داستان جلو می‌رود انجام می‌گیرد و ما بیش‌تر از طریق واگویه‌های نادر است که با شخصیت قهرمان آشنا می‌شویم.

نادر سرباز است:

«بلیت فروش گفت: «امریه!» // از کجا فهمیده بود که او سرباز است؟ فقط بعدها بود که یاد کیسه‌ی انفرادی افتاد.» (بایرامی: ۶) // «و او پرسید: «فهمید که منم رفتم سربازی؟» (همان: ۶)

عاشق ادبیات و سینما:



«تو هم که همیشه سرت تو کتاب‌ها بوده. شاید حق با باباست و داری عمرتو تلف می‌کنی.» (همان: ۷) // «گفت: «آن‌جا کجاست پرومته؟ کوه‌های قفقاز؟» // گفت: «مدت‌هاست که دیگه از این چیزها نمی‌خونم.» (همان: ۵۴) // «چرا نرفته بود پارک یا سینما یا جایی دیگر که بشود ساعتی وقت را کشت؟» (همان: ۷) // «با نیلوفر رفتیم دیدن فیلمی. قسمت اول از یک سه‌گانه به نام «وضعیت بشری» ساخته‌ی کارگردان معروف ژاپنی «ماساکی کوبایاشی». (همان: ۱۱۸)

دوست‌دار خانواده و خواهرش نیلوفر و نوشتن:

«نیلوفر گفت: این‌ها چیه؟ نگفته بودی داستان می‌نویسی. گفتم: «بیشتر خاطره است تا داستان!» (همان: ۱۲۰) // «دفترچه‌ی خاطراتش بود. برش داشت، چند هفته بود که در آن چیزی ننوشته بود!» (همان: ۱۱۷) // «دست نیلوفر را گرفت توی دستش گه‌گاه نگاه سنگین رهگذران را روی خودشان حس می‌کرد؛ ... دلش می‌خواست برود جلو ... و داد بزند: «به شما چه مربوط است بی‌شرف‌ها؟ خواهرم است، مریض است.» (همان: ۱۰)

بریده از زندگی و مردد:

«تنها کسی که دخلش اومد اون بود. // - خوش به حالش! // سرباز ترابری با تعجب نگاهش کرد. // - زده‌ای به سیم آخر؟ یه کم زود نیست؟» (همان: ۳۰) // «پس زندگی همه‌اش کشک است، هیچ است، پوچ است.» (همان: ۷) // «همان دستی بود که موقع پرت شدن از روی توپ ... هنوز هم گاهی تیر می‌کشید تا یادآور آن تردیدی باشد که سربازی را تا بدین جا کشانده و با این حال رهایش نمی‌کرد.» (همان: ۱۰۱)

## ۲-۴. هفت حوزه‌ی کنش پراپ در داستان:

در داستان «پل معلق» این هفت حوزه عبارتند از:



۱. شریر: در داستان «پل معلق» دشمن بعثی به عنوان شریر در جای جای داستان حضور دارد؛ البته حضور او بیش‌تر از نوعی ذهنی و انتزاعی است و بیشتر با هواپیما و ستون پنجم نمود پیدا می‌کند.

۲. بخشنده: بخشنده در داستان «پل معلق» بیش‌تر با شخصیت سرگروه‌بان حیدری هم‌خوان است زیرا که وسیله جادویی که همان موشک سه‌پا است به وسیله او در اختیار نادر قرار می‌گیرد.

۳. یاریگر یا یاریگران: در این داستان پیرمرد سیاه‌پوش، ستوان همسفر در قطار، سربازان و گروه‌بان حیدری به نوعی یاریگران قهرمان هستند و این که یک فرد دو نقش را بر عهده داشته باشد منافاتی با نظریه‌ی پراپ ندارد.

۴. شاهزاده خانم: همان‌طور که گفته شد با تغییراتی که در نظریه‌ی پراپ توسط نظریه‌پردازان بزرگ اعمال شد، می‌توان گفت در این داستان حوزه‌ی عمل شاهزاده خانم را کشمکش‌های درونی نادر بر عهده دارد و چون از ویژگی‌های بارز داستان‌های امروزی پیچیدگی و انتزاعی بودن است، این حوزه نیز در این داستان از این قاعده پیروی می‌کند.

۵. گسیل دارنده: نقش گسیل‌دارنده را هم کشمکش‌های درونی و انقلاب روحی نادر بر عهده دارد که فرمان حرکت، بستن عهد و پیمان و قضاوت و داوری را نیز صادر می‌کند.

۶. قهرمان: پراپ دو نوع قهرمان توصیف می‌کند. نوع اول، قهرمانی است که از اعمال یک ضد قهرمان لطمه می‌بیند و «قهرمان قربانی» نامیده می‌شود. (تأکید بر حوادثی است که بر او می‌گذرد) نوع دوم قهرمانی است که به دیگرانی که از شرارتی آسیب دیده‌اند، کمک می‌کند که به آن قهرمان جستجوگر می‌گویند. (تأکید بر شخصیت‌هایی است که قهرمان آن را یاری می‌دهد) در داستان «پل معلق» می‌توان گفت نادر از نوع قهرمان قربانی است. چرا که نادر با از دست دادن خانواده‌ی خود دچار آسیب و زیان شده‌است و تمام کشمکش‌های درونی و بیرونی نادر برای التیام درد درونی و فراق آن‌هاست. او به نوعی می‌خواهد



خود را به آن‌ها برساند و حتی حاضر شده‌است خود را به کام مرگ بیندازد و نادر در بیشتر واگویی‌هایش مرگ را آرزومند و خواهان است.

۷. قهرمان دروغین: در داستان «پل معلق» قهرمان دروغین به شکل بارز وجود ندارد و هیچ یک از شخصیت‌های قصه این نقش را عهده‌دار نمی‌باشند اما در یک مورد که مبارزه‌ی سرنیزه بین نادر و رحمان درمی‌گیرد احساس می‌شود که رحمان می‌خواهد همین نقش را ادامه بده ولی خیلی زود شاهد بازگشت رحمان برای همراهی نادر و کمک در ساقط کردن هواپیما هستیم. چنان که بیان شد همه‌ی داستان‌ها از یک حالت پایدار به سوی یک حالت ناپایدار کشیده می‌شوند و با بازگشت به حالت تعادل پایان می‌یابند.

در داستان «پل معلق» حالت پایدار قصه، روزهای در کنار خانواده بودن نادر و دوره‌ی یک‌ساله‌ی اول روزهای خدمت او می‌باشد اما حالت ناپایدار باز از دست‌دادن خانه، خانواده و احساس مقصر دانستن نادر خودش را و کشمکش‌ها و التهاب روحی و روانی نادر به وجود می‌آید و دوباره حالت تعادل زمانی است که هواپیما دشمن ساقط می‌شود و نادر برای دیدن دختر چوپان به ده می‌رود و نشانی‌های تعلق و بازگشت به زندگی دوباره را که قبل‌ها در وجود خواهرش می‌یافت در چشمان سیاه و کمی خیس او بیابد.

## ۲-۵. خویش‌کاری یا کارکردهای داستان

### ۵. وضعیت اولیه:

اگر چه وضعیت اولیه جز خویش‌کاری سی و یک گانه پراپ نیست ولی از عناصر بنیادین داستان است.

«مهران هم آمده بود. سه‌تایی ایستاده بودند پشت بام و ریزش باران را نگاه می‌کردند.» (همان: ۵۵) // «گفت: واقعاً دلت می‌خواهد بریم بیرون؟» // نیلوفر سر تکان داد: «آره



داداش! // - پس لباس بپوش! (همان: ۷) // «مادر زنگ زد و گفت: // - داشتیم آماده می‌شدیم که بریم امامزاده داود. // - خب برید چه کار دارین به من. // - نه دیگه می‌ذاریمش برای هفته‌ی بعد که دور هم باشیم.» (همان: ۳۴) // «ما کلی خندیدیم. بابا و مامان با تعجب نگاهمان کردند ...» (همان: ۱۱۹) // «مادر چراغ زنبوری را روشن کرده بود و گذاشته بود تو اتاق او. خودشان نشسته بودند زیر نور گردسوزی که لابد مثل همیشه هی فیتله‌اش بالا می‌رفت.» (همان: ۴۷)

### β. غیبت:

غیبت از خویش‌کاری‌های اصلی داستان پراپ است. در داستان «پل معلق» غیبت از نوع است یعنی غیبت به شکل مرگ یکی از اعضای خانواده ظاهر می‌شود. یعنی شریر با از بین بردن یکی از اعضای خانواده خویش‌کاری غیبت را به وجود می‌آورد. در داستان «پل معلق» دشمن (شریر) اعضای خانواده‌ی نادر، پدر مادر و خواهرش را با بمباران از بین می‌برد و خویش‌کاری غیبت را به وجود می‌آورد.

«مادرچه طور توانسته بود سه روز تحمل کند و حتی یک آخ نگوید؟ خوش به حال پدر و نیلوفر که راحت شده بودند سقف یکسره و درسته آمده بود رو سرشان.» (همان: ۱۰۲) // «روزگار سیاه! کجا رفت آن روزگار سیاه؟ و چه قدر دور به نظر می‌رسید! آن قدر دور که باور کردنش دشوار بود. انگار هیچ وقت نبوده سربازی که خانواده‌ای داشته باشد و دلخوشی‌های اندکی.» (همان: ۲۱)

### ۲. ممنوعیت:

نظمی وجود دارد یعنی پدافندها که نادر هم جزءی از آنهاست به دشمن اجازه ورود به حریم شهرها را نمی‌دهند.

«دو ردیف رسام از دو سوی شهر به هوا رفتند، همدیگر را قیچی کردند و خاموش شدند. فکر کرد خوب هماهنگ کرده‌اند و اگر همه‌جا را این طور پوشش بدهند، یک دیوار

آتش حسایی درست خواهد شد.» (همان: ۳۲) // «حتماً گوش به صدای بی‌سیم داشتی و چشم به آسمان روی آن تپه‌ی بلند که ورودی شهر بود و مسلط بر آن. گلوگاهی که بعضی وقت‌ها گلوگیر می‌شد و هواپیماها را مجبور می‌کرد برگردند با بالا بکشند با نیم قوسی بزنند.» (همان: ۱۴)

## ۵. زیر پا گذاشتن (نقض نهی)

نقض که در اثر غفلت نادر به وجود می‌آید و دشمن اجازه عبور و رسیدن به هدف را به دست می‌آورد.

«پس هواپیما [ها] ... شاید دوباره می‌رفتند به سراغ شهری که پدافندش، که شاید کاری از دستش برمی‌آمد، که شاید می‌توانست جلوی فاجعه‌ای را بگیرد - اگر که ترک پست نکرده بود - و شاید ...» (همان: ۳۲) // «اما عقاب ده هنوز نتوانسته بود قیچی را کامل کند یا حتی جواب عقاب‌نُه را که مرتب داد می‌زد «عقاب ده دست بده! عقاب ده دست بده!» بدهد و فقط وقتی پایش روی پدال رفت که دیگر دیر شده بود و هواپیماها گذشته بودند.» (همان: ۱۴) // «پیش از آن که بتوان توپ را مسلح کرد، جنگنده‌ها رسیده بودند و عقاب‌نُه شلیک می‌کرد و دیواره‌ی آتشش را که با خط رسام‌ها مشخص بود می‌شد. دید، اما عقاب ده هنوز نتوانسته بود قیچی را کامل کند.» (همان: ۱۴)

## ۶. شناسایی:

دشمن به عنوان شریک داستان با هواپیماهایش به کسب اطلاعاتی اقدام می‌کند و برای جمع‌آوری اطلاعات از صورت‌های مختلف استفاده می‌کند. از جمله یافتن محل پل جدید یعنی شناسایی از نوع است و نکته جالب در داستان هم‌زمانی بمباران خانه نادر و پل تله - زنگ است که یکی از نکات کلیدی می‌تواند باشد.



«دوبار آمدن برای زدنش بار اول یه هواپیما اومد. از سمت شرق. قله رو که رد کرد، کشید پایین و از روی پل گذشت و بعد پیچید لابه‌لای دره‌ها و گم شد. ... بی اون که کار بکند رفت. حتماً رادارو کور کرده بود.» (همان: ۶۰)

## ۵. تحویل (خبردهی):

در این خویش‌کاری ذکر این مطلب ضروری است که در داستان‌های امروزی به علت توجه به جنبه‌ی عمودی روایت پیچیدگی بیش‌تر است، استفاده از ابزارهای چون جنگ روانی یا جنگ تبلیغاتی نمونه‌های از این پیچیدگی می‌تواند باشد. شریر داستان یعنی دشمن بعثی عراق با کمک هواپیماهایش و هم چنین ستون پنجم به خبرگیری می‌پردازد. این خبردهی و خبرگیری توسط خود شریر صورت گرفته است.

«بار دوم دوتا اومدن، از روی دره‌ی مقابل اولی تو ارتفاع زیاد پرواز می‌کرد تا سر تک لول رو گرم کنه. دومی پشت کوه‌ها گم و گور شده بود اما به یک بار از تو دره سر در آورد.» (همان: ۶۰-۶۱)

«این چیزا چشمه‌های کوچک کارهای ستون پنجمه ... تو شهرها، کارشون هم تضعیف روحیه مردمه.» (همان: ۳۷)

## ۶. حيله‌گری (فريب‌کاری)

ضد قهرمان یا شریر سعی می‌کند قربانی را فریب دهد. در داستان «پل معلق» این خویش‌کاری به چندین صورت انجام می‌گیرد. اغواگری مانند استفاده از وسایل جادویی مانند موشک به جای هواپیما. یا فریب دادن پدافندها.

«واقعاً چنین موشکی هست. موشکی که می‌توانست از شهرهای مرزی یا حتی از خود بغداد شلیک شده باشد و محصول دست‌کاری و اضافه کردن سوخت موشک‌های روسی یا چینی؛ چیزی که بعدها «قادسیه» نام گرفت.» (همان: ۳۵)



«بار دوم دو تا اومدن، از روی دره‌ی مقابل اولی تو ارتفاع زیاد پرواز می‌کرد تا سر تک لول رو گرم کنه. دومی پشت کوه‌ها گم و گور شده بود اما به یکبار از تو دره سر در آورد. دو راکت بیش تر شلیک نشد.» (همان: ۶۰-۶۱)

### ۵. شراکت در جرم (هم‌دستی):

در این خویش‌کاری قربانی فریب می‌خورد. نادر به عنوان قهرمان داستان خود به خود نسبت به عمل شریر (ضد قهرمان) عکس‌العمل نشان می‌دهد یعنی هم‌دستی از نوع است که نادر دچار شک و تردیدی می‌شود و می‌خواهد با از بین بردن خود ناخواسته به شریر کمک کند.

### A. شرارت:

در این خویش‌کاری ضد قهرمان (شریر) اقدام به آسیب‌رسانی می‌کند. آسیب به شکل‌های مختلف بروز می‌کند. در رمان «پل معلق» شرارت به چندین شکل انجام می‌گیرد چون خرابی، صدمات جسمانی و قتل، صورت می‌گیرد و در طی آن، نادر، خانه‌ی‌شان خراب می‌شود، پدر و خواهر و در نهایت مادرش می‌میرد و خودش زخمی می‌شود.

«موج راکت - که معلوم نبود از کجا شلیک شده و نشسته بر سینه کش - بلندش کرده بود و به هوا، و چه سبک می‌یافت خود را.» (همان: ۱۴) // «هم‌دوره‌ای‌ها، آن خیابان پر درخت و آن خانه‌ای که دیگر نبود.» (همان: ۵) // «سقف یکسره و درسته آمده بود رو سرشان.» (همان: ۱۰۲) // «خوش به حال پدر و نیلوفر که راحت راحت شده بودند.» (همان: ۱۰۲)



## a. فقدان (نیاز):

در داستان «پل معلق» نادر در اثر فقدان خانواده‌ی خود به مرحله‌ای رسیده است که دچار کشمکش درونی شدیدی شده است و دوست‌دار رسیدن به آن‌هاست. حال چه در مرگ و خودکشی باشد و چه در یافتن آرامش و تسکین روحی او باشد.

«و پدر و مادر، نیلوفر اگر می‌آیند، فرصت چندانی برای ماندن پیدا نکند.» (همان: ۸۲) // «روزگار سیاه! ... انگار هیچ وقت نبوده سربازی که خانواده‌ای داشته باشد و دلخوشی‌های اندکی.» (همان: ۲۱) // «- گفت: «خوش به حالت! من هنوز عذاب می‌کشم.» (همان: ۱۵۴)

## B. وساطت (میانجی‌گری):

در این خویش‌کاری فاجعه و ضایعه از دست رفتن خانواده و زندگی در واگویه‌های نادر اعلان می‌شود و نادر به دنبال آن مستقیماً خود را اعزام می‌کند یعنی خویش‌کاری، از نوع است و کشمکش درونی نادر امر به این اعزام داده است.

«مرگ هر آن می‌تواند سر برسد. می‌رسد و اتفاقاً بد وقتی هم، وقتی به سمتش می‌روی ازت فرار می‌کند و وقتی می‌خواهی ازش فرار کنی ...» (همان: ۷) // «- جنگ؟! جنگ برا من تموم شده. // - پس این جا چه می‌کنی؟ // - خودمم نمی‌دونم.» (همان: ۸۶) // [فرمانده] «و متعجب بود - شاید هم فکر می‌کرد سربازش دیوانه شده - که می‌دید، می‌شنید که او هنوز هم اصرار می‌کند به رفتن. عجب! پس این تبعید خود خواسته به این جا ختم می‌شود؟ و این آخر خط به راستی آخر خط است.» (همان: ۴۲)

## C. مقابله‌ی آغازین:

نادر مقابله با دشمن را در نزدیک‌ترین جای به دشمن ناخواسته انتخاب کرده است.



«- یعنی می‌خواهی بگی منتقل شدی به این‌جا؟ // - تقریباً. // - جدی؟ چی شده که نزدیک شده‌ای؟ // - به چی؟ - کوره‌ی جنگ!» (همان: ۸۶) // «کم پیش می‌آمد کسی بتواند هواپیمایی را بزند ولی اگر سرباز به موقع روتوپ بود ... شاید هم اصلاً می‌توانست هواپیما را بزند.» (همان: ۱۰۱)

### . عزیمت:

نادر به عنوان قهرمان داستان شهر خود را ترک می‌کند و به سوی پاسگاه تله‌زنگ رهسپار می‌شود و اگر چه این عزیمت بدون آگاهی قبلی صورت می‌گیرد ولی با انتخاب همین محل خاص است که امکان ادامه قصه و مقابله با دشمن میسر می‌شود.

«- خب، نگفتی چه طور منتقل شدی به این‌جا؟ آدم کمی تعجب می‌کنه. پدافند تهران کجا، وسط کوه‌های لرستان کجا؟» (همان: ۸۸) // «فقط آرزو می‌کرد، قطار زودتر راه بیفتد. کی می‌رسید؟ با کی‌ها رو به رو می‌شد؟» (همان: ۱۴)

### D. بخشنده:

در داستان «پل معلق» نقش بخشنده به عهده سرگروه‌بان حیدری است، اوست که عامل جادویی یعنی موشک سهند را در اختیار نادر (قهرمان) قرار می‌دهد نکته جالب در این خویش‌کاری این است که نادر به عنوان قهرمان داستان چندین بار توسط سرگروه‌بان مورد آزمایش و مورد سوال قرار می‌گیرد، نبردی لفظی بین او و نادر در می‌گیرد، به مأموریت فرستاده می‌شود.

«گروه‌بان سر تا پایش را - همان‌طور که مرسوم است، یعنی با کمی بی‌اعتنایی، کمی تفاخر، کمی تحقیر و کمی شک - ورنه‌انداز کرد. // - تو ... تو خواب گردی // - خواب‌گرد؟ نه سرگروه‌بان // - مطمئنی؟ // - خواست بگوید تقریباً، اما گفت: «بله» // - پس چطور شد که دیشب از این‌جا سر در آوردی؟» (همان: ۵۷-۵۸)





یا

«گروه‌بان ادامه داد: به هر حال معلوم می‌شد. من عجله‌ای ندارم. حالا بده ببینم، اوراق موراق چی داری؟» (همان: ۵۹)

یا

«- راسته که تو دوره‌ی موشک دیده‌ای؟ // - بله سرگروه‌بان! // - کی دوره دیدی؟ // - بعد آموزشی! // - شلیکم کردی؟ // - نه خیر! با سیمی لاتور دوره دیدیم. // - حالا که این طوره، فردا می‌رم موشکو می‌آرم و تحویل می‌دم.» (همان: ۹۲)

## G. تغییر مکانی:

نادر از طریق سفر زمینی که با قطار از تهران تا پاسگاه تله زنگ انجام می‌دهد همان‌طور که پراپ هم بیان کرده‌است به نقطه میان دو سرزمین که در این جا رودخانه‌ای آن‌ها را از هم جدا می‌کند و تنها راه ارتباطی آن پلی است که امروز توسط دشمن ویران شده است، می‌رسد یعنی خویش کاری . رقم می‌خورد تا قهرمان به آن عامل جادویی دست پیدا کند.

«صدای قطار بلند شد ... // پیرمرد دستش را آورده بود جلو. // - انگار تنها کسی که سفرش به این ختم شد من و تویم!» (همان: ۴۵) // «فکر کرد: اما سفر من به آخر رسیده و جایم همین جاست در دل همین کوه‌های دیوار ماندی که گویی با عالم بیرون هیچ ارتباطی ندارد.» (همان: ۱۴۳)

## H. مبارزه:

سرانجام نادر پس از گذراندن آزمون‌ها و کشمکش‌هایی که هم ذهنی و هم جسمانی است و مبارزات فکری و ذهنی او پررنگ تر از مبارزه جسمانی است. با هواپیما دشمن که برای بمباران دوباره پل تازه تعمیر برگشته است روبرو می‌شود این مبارزه در یک فضای باز صورت می‌گیرد.



«آنها زمین را صاف کردند و با پا کوبیدند تا آماده بشود.» (همان: ۱۰۶) // «کسی فریاد می‌زد ... حمله‌ی هوایی! بلند شد! ... آنها هراسان از جا پریده بودن ... و قاسم ... داد زده بود: سهند! ... به جایگاه! سریع نادر!» (همان: ۱۲۲) // «آرزو می‌کرد کاش هواپیمایی نیاید و فکر می‌کرد دیگر تحمل شکستی جدید را نخواهد داشت و همان یک‌بار برای تمام عمرش کافی است.» (همان: ۱۲۳) // «او با ناباروی ... شلیک می‌کرد و برای اولین بار آن صدای مهیب را می‌شنید.» (همان: ۱۲۸) // «موشک هوو کشیده و پیش می‌رود تا آن چهار کیلو تی. ان. تی سیاه را به سوی چیزی ببرید که حالا می‌خواست یا سعی می‌کرد که با همان سرعت بخواند یعنی بتواند دور بزند.» (همان: ۱۲۸) // «پیش از همه قاسم بود که ... داد می‌زد ... زد ... به خدا زد ... الان می‌افته» (همان: ۱۲۸)

### E. واکنش قهرمان:

در این داستان نادر به عنوان قهرمان از آزمون‌های سرگروهان حیدری موفق بیرون می‌آید. واکنش قهرمان از نوع قهرمان است. «برگ مأموریت و تسویه حساب را از کیسه‌اش آورد بیرون. گروهان پوشه را گرفت؛ با دقت نگاه کرد. // - ظاهراً که هیچ اشکالی نداره.» (همان: ۵۹) // «حالا که این طوره، فردا می‌رم موشکو می‌آرم و تحویل می‌دم ... تا بعد بینم چی می‌شه. // - هر جور که صلاح بدونین! ... // - چشم سرگروهان!» (همان: ۹۲)

### F. دریافت عامل جادویی:

قهرمان داستان (نادر) عامل جادویی را دریافت می‌کند البته عامل جادویی توسط گروهان و مرکز در اختیار او قرار می‌گیرد یعنی دریافت از نوع f است. هر چند که نادر استفاده از آن را قبلاً آموزش دیده‌است. // «دید که رحمان با تعجب نگاهش کرد. // - تواز کجا می‌دونی؟ // - من دوره شو دیدم.» (همان: ۹۱) // «پل لرزید. گروهان بود که می‌گذشت. ظهر نشده برگشته بود. با سه جعبه که دو تاش از جنس تخته سه لایه‌ی سورمه‌ای رنگ بود



و داخل هر کدامش موشک‌انداز و خود دستگاه چکاننده و در سومی، دو موشک که انگار برای کادو بردن بسته‌بندی شده بودند.» (همان: ۱۰۶)

## ۱. پیروزی:

نادر در مبارزه با دشمن و هواپیماهایش پیروز می‌شود. هواپیما توسط نادر ساقط می‌شود و پل که مظهر اراده‌ی دوباره ساخته شده بود پا برجا می‌ماند؛ البته این پیروز در مبارزه رو در رو و تن به تن صورت می‌گیرد.

«و حالا چراغ سبز شده بود و چشمک می‌زد و او با ناباوری ... شلیک می‌کرد ... چنان در گرد و خاک زیر پایش گم می‌شد ... موشک هوو کشیده و پیش می‌رود ... به سوی چیزی که ... سعی می‌کرد ... راهش را عوض کند و برای همین هم نیم دایره‌ای می‌زد و موشک هم می‌چرخید.» (همان: ۱۲۸) // «او دیگر گویی نمی‌شنید و فقط فکر می‌کرد که می‌تواند ببیند، یعنی اندکی، یعنی آن‌قدر که بتوان اطمینان پیدا کرد آن‌چه می‌رود و دودکنان می‌رود، هواپیماست و به زودی خواهد افتاد و هیچ گریزی از آن نیست.» (همان: ۱۲۸)

## ۲. حل و فصل:

بدقابالی و فقدان‌ی که از آغاز داستان گریبانگیر نادر بود و به او اجازه بروز هیچ یک از عواطف انسانی را نمی‌داد. در پایان برطرف می‌شود؛ البته به کمک افراد زیادی چون، پیرمرد سیاه‌پوش - ستوان - سرگروه‌بان و هم قطاران.

«گویی تمام نیرویی خود و بلکه جان خود را در تیر کرده بوده که آن‌قدر احساس خستگی می‌کرد ... و می‌نشست رو به پلی که ویران نشده بود و موشک‌انداز را - که هنوز هم کمی



گرم بود - در بغل می فشرد ... و چه قدر خوشحال بود که می دید سرانجام می تواند گریه کند.» (همان: ۱۲۹)

### . بازگشت:

نادر (قهرمان) به زندگی برمی گردد او که خود را به تبعید خود خواست در تله زنگ محکوم کرده بود بعد از پیروزی به دنیای بیرون و زندگی برمی گردد و نوشتن را دوباره شروع می کند.

«می دانست که اگر از روی پل بگذرد و خط را بگیرد و برود، درست از وسط آبادی سر در می آورد.» (همان: ۱۲۹) // «هر چه نگاه می کرد، راه ماشین رویی که به آن ختم بشود نمی یافت و فکر می کرد آیا خط تنها وسیله ارتباطی این ده کوچک است با دنیای بیرون؟» (همان: ۱۲۹) // «کلاه را شناخت ... مال پسرک بود و حتماً، دیگر جرأت نکرده بود بیاید دنبالش تا سربازی مجبور بشود لباس هاش را عوض کند تا برود و آن را بازگرداند و خوشحال باشد که بهانه ای پیدا کرده تا شاید بتواند دوباره آن چشم ها را ببیند.» (همان: ۱۲۹) // «فکر کرد شاید بتواند دوباره برگردد سراغ دفترچه ای که مدتی است چیزی در آن نوشته. فکر کرد شاید بتواند بنشیند کنار پل و شروع کند به نوشتن.» (همان: ۱۳۱) // «و حالا خانه روبه روش بود. نشسته بر سکویی به بلندای دو متر یا بیشتر. با پنجره ای رو به ایستگاه. و سرباز با خود می گفت از تو دور نشدم نیلوفر. به سوی تو می آیم.» (همان: ۱۳۰)

### O. ورود به طور ناشناس:

در خویش کاری مورد نظر قهرمان به طور ناشناس وارد می شود. نادر با لباس شخصی وارد قطاری می شود که همه، سربازهای نیروی زمینی هستند.

«حالا که کوپه خالی شده بود، بهتر بود که لباسش را عوض کند.» (همان: ۳۲)

### R. تشخیص:

قهرمان داستان نادر در این کارکرد از سربازان دیگر با لباس مخصوص نیروی هوایی که می‌پوشد شناخته می‌شود.

«وقتی دیگران برگشتند، احساس کرد سرباز ترابری جا خورده. // - تو هوایی هستی. // - بله // - ما فکر می‌کردیم از خودمونی. حالا کجا می‌ری از این ور؟ این راه به بیابون ختم می‌شه.» (همان: ۳۲)

## T. تغییر شکل:

در این خویش‌کاری قهرمان یعنی نادر تغییر ظاهری به خود می‌دهد لباس عوض می‌کند و در حالی که کلاه پسر چوپان را در دست دارد به روستا می‌رود.

«از کوچه‌ها می‌گذشت و کلاه را - هم چون علامتی یا نشانه‌ای یا چیزی که از جایی به جایی برده می‌شود که هیچ ارتباطی با هم نداشته‌اند؛ یعنی انگار از خطی به خطی یا از دنیایی به دنیایی و هم چون دستمالی به نشانه‌ی تسلیم - در دست می‌چرخاند و می‌رفت.» (همان: ۱۳۰)

## u. مجازات:

دشمن با سقوط هواپیمایش مجازات می‌شود و به هدف خود که خراب کردن دوباره پل به عنوان سمبول اراده و بر پای آن است نمی‌رسد.

«صدای گروهبان را می‌شنید یا خیال می‌کرد می‌شنود که در حال گزارش دادن بود: «رفت سمت ... هنوز نیفتاده ... گروه تجسس اگه ... ثبت کنین ... بله ... به نام تله زنگ ...» (همان: ۱۲۸)



### ۳. نتیجه

از این پژوهش برمی‌آید که الگوی ریخت‌شناسی پراپ در تحلیل داستان «پل معلق» الگویی مفید و کارآمد است. بر اساس این الگو، خواننده با ذهنیتی روشن می‌تواند با توجه به روابط و مناسبات ساختاری، داستان را دنبال کند. با آنکه الگوی پراپ برای حکایت‌های فولکلوریک بسیار مناسب است، اما با این الگو می‌توان داستان‌های جنگی را نیز به چالش کشید. در بررسی انجام گرفته مشخص شد که داستان‌های امروزی علیرغم این که محتوایی متفاوت دارند، اما از ساختار مشترکی الگو می‌گیرند که ترفندهای جدید داستان‌نویسی به جذابیت و پیچیدگی آن‌ها کمک می‌کند. از سی و یک خویشکاری پراپ حدود بیست و چهار خویشکاری در داستان «پل معلق» وجود دارد و در حوزه‌ی کنشی نیز شش کنش‌گر از هفت کنش‌گر مورد نظر پراپ قابل انطباق است و فقط کنش‌گر شاهزاده خانم وجود ندارد که با نوعی اغماض می‌توان آن را با شخصیت نیلوفر به نوعی انطباق داد. نوع مبارزه‌ای که در داستان «پل معلق» به وقوع می‌پیوندد، هم از نوع مبارزه‌ی جسمانی و هم از نوع مبارزه‌ی ذهنی و انتزاعی است که قسم دوم بارزتر است و به پیچیدگی داستان نیز کمک می‌کند.



## منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه‌ی محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *عناصر داستان*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمه‌ی محمد راغب، تهران: نشر رخ داد نو.
- بایرامی، محمدرضا (۱۳۸۸)، *پل معلق*، چاپ دهم، تهران: نشر افق.
- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، *نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی فرزانه سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- برتنس، هانس (۱۳۸۳)، *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه*، ترجمه‌ی مدیا کاشی‌گر، تهران: نشر روز.
- (۱۳۹۲)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، چاپ سوم، تهران: توس.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوتیکای ساختارگرا*، ترجمه‌ی محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: نشر آگاه.





- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی: درآمدی بر زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمه‌ی فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه‌ی ابوالفضل حری، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، جلد اول، تهران: آگاه.
- سלدمان، رمان (۱۳۸۷)، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- مارتین، والاس (۱۳۸۶)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه‌ی محمد شهباز، تهران: هرمس.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، چاپ دوم، تهران: سخن.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاطون تا بارت*، ترجمه‌ی علی معصومی و شاپور جورکش، چاپ سوم، تهران: چشمه.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی الهه دهنوی، تهران: روزگار.



## بررسی تطبیقی اندرزهای دینی در اشعار پروین اعتصامی و فدوی طوقان

مسروده مختاری

مهرداد آقایی

فرحناز نصیری

### چکیده

مطالعه‌ی تطبیقی یکی از مؤثرترین شیوه‌ها برای دستیابی به نقاط وحدت اندیشه‌های بشری است. شعر تعلیمی فارسی و عربی در بسیاری از مضامین خود، مدیون تعالیم دین اسلام است. از آن‌جا که ادبیات هر عصری نمایانگر احوال حاکم بر آن زمان است؛ پژوهش حاضر، اشعار دو شاعر ایرانی و فلسطینی (پروین اعتصامی و فدوی طوقان) را از نظرگاه بازتاب اندرزهای دینی و عوامل انعکاس این اندیشه‌ها، مورد مطالعه‌ی تطبیقی قرار داده است. این دو شاعر، در نتیجه‌ی شرایط حاکم بر اوضاع سیاسی، اجتماعی و ادبی، جهت اصلاح ساختارهای اجتماعی جامعه‌ی خودشان، به اندرزهای دینی مشترک مانند: دعوت به صبر، دوری از شیطان، نکوهش زندگی دنیوی، دعوت به پرستش خدا، ایمان به معاد و... پرداخته‌اند. تأسی شاعران یاد شده به تعالیم دین اسلام و تربیت آن‌ها در خانواده‌ی مذهبی از مهم‌ترین عوامل سرایش شعرهای اخلاقی و دینی است. اگرچه در آثار این دو شاعر از جنبه‌های مختلف (قالب‌های شعری، شیوه‌های به کارگیری زبان و...) تفاوت‌های نسبی وجود دارد؛ آن‌چه حائز اهمیت است این است که این دو بانوی مسلمان، به علت بهره‌مندی از فرهنگ دینی مشترک و عاطفه‌ی رقیق زنانه، با بیان اندرزهای دینی، گام مؤثری برای هدایت ابنای بشری به سوی کمال برداشته و رسالت دینی و انسانی خود را در قالب اشعار خود به انجام رسانده‌اند.

**کلیدواژه‌ها:** بررسی تطبیقی، اندرزهای دینی، پروین اعتصامی، فدوی طوقان.

۱. استادیار دانشگاه محقق اردبیلی، زبان و ادبیات فارسی [mmokhtari@uma.ac.ir](mailto:mmokhtari@uma.ac.ir)

۲. استادیار دانشگاه محقق اردبیلی، زبان و ادبیات عربی [almehr55@yahoo.com](mailto:almehr55@yahoo.com)

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه محقق اردبیلی، زبان و ادبیات فارسی.

[farahnaznasiri2@gmail.Com](mailto:farahnaznasiri2@gmail.Com)



## ۱. مقدمه

ادبیات تعلیمی یکی از مهم‌ترین انواع ادبی جهان به شمار می‌آید. شاعران و نویسندگان بزرگ عرصه‌ی ادب در این حیطه به طور چشم‌گیری قلم‌فرسایی کرده‌اند و نمونه‌های متعالی در ادب تعلیمی خلق کرده‌اند. در این میان پرداختن به سخنان حکیمانه و اندرزهای دینی و اخلاقی، بخش قابل توجهی از ادبیات فارسی و عربی را به خود اختصاص داده است.

اندرزهای دینی، یکی از انواع ادبی است؛ چرا که اشعار تعلیمی به آثاری اطلاق می‌شود که هدف سراینده در سرودن آن‌ها آموزش اخلاق و تعلیم اندیشه‌های مذهبی و عرفانی است. (رزمجو، ۱۳۹۰: ۹۵) توجه به اندرزهای دینی جهت هدایت‌ابناء بشری به سوی کمال از اهم مضامین مورد توجه شاعران و نویسندگان در طول تاریخ عرب و عجم بوده است. از آنجایی که اخلاق و دین هم‌پوشانی دارند؛ اندرزهای دینی، مسائل اخلاقی را نیز دربرمی‌گیرد. تجلی اخلاق در آفرینش‌های هنری پیشینه‌ی دیرینی دارد. عنصر اخلاق وجه مشترک میان تمام اندیشه‌ها و معرفت‌های بشری است. به‌طوری که درخشش‌های گوناگونی داشته و در آثار هر ملتی متبلور شده است.

اساس دعوت انبیاء الهی (ع) دعوت به یکتاپرستی بوده است که نهایتاً در اخلاق حسنه تجلی پیدا کرده است. غیر از فلاسفه‌ای چون «فردریک ویلهلم نیچه» (۱۹۰۰-۱۸۴۴م) که با نفی‌گرایی هرج و مرج طلبانه، بر ارزش‌های حیات معنوی و اصول اخلاقی خط بطلان کشیده، سایر فلاسفه و همگی پیشوایان مذاهب و مکتب‌های فکری جهان به اجماع رعایت مبانی اخلاقی را توصیه می‌کنند و برقراری حکومت اخلاق را در جوامع بشری ضامن سعادت و پیروزی انسان می‌دانند. (محسنی، ۱۳۷۶: ۱۹۳) هنرمندان ادبی نیز در آثار ادبی خود با بهره‌گیری از آموزه‌ها و تعالیم دینی و اخلاقی در جهت اعتلای اخلاق‌مداری و دین‌مداری، گام‌های مؤثری برداشته‌اند.



## ۱-۱. بیان مسئله

امروزه مطالعات تطبیقی یکی از شیوه‌های مهم مطالعاتی در ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان است. «از این طریق می‌توان به شناساندن میراث‌های تفکر مشترک و تفاهم و دوستی ملت‌ها کمک مؤثر کرد و جوامع بشری را به سوی ایجاد تفاهم و تعاون میان انسان‌ها سوق داد.» (غنیمی‌هلال، ۱۳۹۰: ۴۴) در نتیجه‌ی مطالعات تطبیقی است که می‌توان به وحدت اندیشه‌ی بشری پی‌برد و نشان داد که چگونه اندیشه‌ای توسط ادیبی در نقطه‌ای از جهان مطرح می‌شود و در نقطه‌ای دیگر از جهان همان اندیشه به گونه‌ای دیگر مجال بروز می‌یابد تا بدین طریق به شکوفایی ادبیات بومی و جهانی شدن ادبیات ملل کمک شایانی کرد.

دو ملت عجم و عرب از دیرباز، به علت مجاورت، از نظر فرهنگی، اجتماعی و دینی تأثیر و تأثر چشمگیری داشته‌اند. پیروی مردم ایران از دین اسلام و اشتیاق به فراگیری مفاهیم کتاب آسمانی (قرآن کریم) یکی از عوامل مهم داد و ستد فرهنگی میان دو ملت بوده است. این تأثیر و تأثر در زبان و ادب فارسی و عربی غیر قابل انکار است. مطالعه‌ها و پژوهش‌های متعددی که در این باره توسط محققان و صاحب نظران اجام گرفته است، نشان می‌دهد که ادبیات فارسی و عربی در زمینه‌های: عروض و قالب‌های شعری، فصاحت، بلاغت و مخصوصاً معانی و بیان، وامگیری و آزرگان، ترجمه‌ی کتاب‌های ادبی و همچنین اقتباس از مضامین و مفاهیم، از همدیگر متأثر بوده‌اند.<sup>۱</sup> در نتیجه‌ی این ارتباط متقابل، شاعران دو ملت به آفرینش مضامین مشترک پرداخته‌اند. پروین اعتصامی شاعر فارسی زبان و فدوی طوقان شاعر عربی زبان از جمله‌ی این شاعران هستند.

پروین و فدوی با طرح مضامین تعلیمی به زبان شعر خود فردیت بخشیده‌اند و کیفیات روحی و باورهای درونی خودشان را به تصویر کشیده‌اند. مسأله‌ی فردیت سبک از موضوع اصلی پژوهش‌های سبک ادبی است؛ که در آن سبک ادبی امکان شخصی‌سازی زبان را برای گوینده فراهم می‌کند. شاعر یا نویسنده کیفیات روحی و عاطفی خود را به مدد برخی عناصر



زبان بازگو می‌کند. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۶۳). این جستار، با استفاده از روش کتابخانه‌ای و بررسی تطبیقی و تحلیلی به تبیین اندرزهای دینی مشترک مطرح شده در اشعار پروین و فدوی می‌پردازد.

## ۲-۱. پیشینه‌ی پژوهش

مطالعه در پیشینه‌ی مقاله‌ی حاضر نشان می‌دهد که درباره‌ی مضامین اخلاقی و تعلیمی در سروده‌های پروین اعتصامی چندین مقاله نوشته شده است که در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود:

- مقاله‌ی «**پروین و اخلاق**» نوشته‌ی سوسن امیرقاسم‌خانی، این مقاله در سال ۱۳۷۶ در کتاب «یادنامه‌ی پروین» به‌وسیله‌ی انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی تهران چاپ شده است. نگارنده در این مقاله ضمن نگاهی اجمالی به جنبه‌های اخلاقی اشعار پروین، دیدگاه‌های او را در زمینه‌های گوناگون از جمله: بینش پروین درباره‌ی اعتقاد به خداوند، شرط نیکنامی از دید پروین، لازمه‌ی داشتن دل پاک و... را با تکیه بر اشعار وی بررسی کرده است.

- مقاله‌ی «**پروین، شاعر اخلاق**» نوشته‌ی شهباز محسنی؛ این مقاله در سال ۱۳۷۶ در کتاب «یادنامه‌ی پروین» به‌وسیله‌ی انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی تهران چاپ شده است. نگارنده در این مقاله پس از بحث درباره‌ی اهمیت اخلاق از نظر فلاسفه و پیشوایان مذهبی به بررسی خصوصیات اخلاقی پروین پرداخته است و به هنر بارز پروین در استفاده از تمثیل، دیالوگ (مناظره) و انسان‌وارگی در بیان مفاهیم اخلاقی اشاره کرده است.

- مقاله‌ی «**آموزه‌های دینی در آیین‌های شعر پروین اعتصامی**» نوشته‌ی سهیلا لویمی و فرخنده بهامیریان قهفرخی، این مقاله در سال ۱۳۸۹ توسط نشریه‌ی «زن و فرهنگ» منتشر شده است. در این مقاله نگارنده، ضمن اشاره به وجود اخلاق اسلامی در شعر پروین درباره‌ی بهره -



گیری پروین از تمثیلات قرآنی، نحوه‌ی به کارگیری آیات قرآنی و شیوه‌ی بهره‌گیری از ترکیب‌های قرآنی بحث کرده است و سپس به تبیین آموزه‌های قرآنی منعکس در دیوان پروین مانند: ترک خودرأیی، پیشه کردن تقوا و... پرداخته است و چنین نتیجه گرفته است که پروین در سرودن اشعار تعلیمی خود از آیات قرآن کریم به انحاء گوناگون نظیر: تلمیح، اقتباس و عقد استفاده کرده است.

با توجه به آن‌چه ذکر شد، درباره‌ی تحلیل اشعار پروین اعتصامی و فدوی طوقان، با لحاظ کردن اندرزهای دینی به صورت تطبیقی تحقیق و پژوهش مستقلی انجام نگرفته است. با توجه به وجود برخی از اشتراکات اعم از: مسلمان بودن، زن بودن و برخی دیگر از ویژگی‌های مشترک، مطالعه‌ی تطبیقی، می‌تواند طرز تلقی و برخورد دو شاعر یاد شده را از مفاهیم و مضامین دینی و اخلاقی و علل توجه شاعران به آن مضامین را بیش از پیش روشن سازد.

## ۲. معرفی دو شاعر (پروین اعتصامی و فدوی طوقان)

### ۲-۱. پروین اختر چرخ ادب

رخشنده اعتصامی، مشهور به پروین اعتصامی (۱۳۲۰-۱۳۸۵ ه.ش)، شاعر شهیر ادبیات معاصر فارسی است. یگانه اثری که از وی به جای مانده دیوان شعری او است که دارای اشعاری نغز است. پروین در روزگاری پرمسأله می‌زیست اما با لطافت روح و مناعت اندیشه‌ای که می‌توان از آن به گونه‌ای عرفان جدید تعبیر کرد؛ از کنار همه‌ی مسائل جامعه‌ی خویش گذشته و به جای منعکس کردن اوضاع اجتماعی و سیاسی نامطلوب عصرش با طرح کلیات اخلاقی و بیان فقر و محرومیت به نوعی برداشت اجتماعی و اخلاقی بسنده کرده است. (یاحقی، ۱۳۹۱: ۱۷۳)

پروین، شاعر تربیت و اخلاق است اما تربیت و اخلاق او مبتنی بر اندیشه‌های عرفانی است. آن چه مطلوب او است و به اعتقاد او استقرار عدالت و غلبه‌ی خیر و محبت در عالم را ممکن می‌-



سازد؛ تربیت اخلاقی است که بین ایمان و عمل تعادل به وجود می‌آورد و زندگی انسان را از حد ارضای شهوت‌ها و نیازهای مادی، برتر نشان می‌دهد. (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۳۷۲)

اعتقاد والای این شاعر معناباور به حقایق عملی، زندگی معنوی و حیات عرفانی، دیوان او را به یک رساله‌ی اخلاقی استوار تبدیل کرده است و شعرش را مکتب‌خانه‌ای برای ادب‌آموزی و تعلیم و تربیت راستین نشان می‌دهد. این شاعر پاک‌طینت از لغو‌گویی پرهیز داشته و گنجینه‌ی ذخّاری از پاک‌نگری، سلیم‌اندیشی، حقیقت‌محوری، اعتقاد جدی به اصول و قواعد انسانی و دینی، بالانگری عرفانی و تسلیم به مشیت الهی را از خود به منصفی ظهور برآورده است. پس از ارزش ادبی و بلاغی، عظیم‌ترین بخش گفتارهای وی را همین بعد سلامت فکری و نزاهت اخلاقی شکل می‌دهد. (فیضی، ۱۳۸۳: ۲۰۷)

پروین در آثار خویش سیمای یک شخصیت اخلاقی جهان‌دیده را به خود می‌گیرد. او به تمام معنی یک شاعر سخن‌دان بوده و از طراز اول شعرای معاصر ادب فارسی است. متانت سخن و استحکام بیان یک شخصیت قوی و مقام بلندی در ادبیات فارسی برای او تأمین کرده است. (قدمیاری، ۱۳۸۷: ۷۶) وی یک پدیده‌ی جداگانه در شعر عصر و تقریباً در سراسر گذشته‌ی ادبی ایران بود. نه فقط در بین تمام زنان شاعر در آنچه در شعر، وعظ و تحقیق خوانده می‌شد، به شیوایی و استواری استادان گذشته قدرت و مهارت نشان می‌داد؛ بلکه مخصوصاً از این جهت نیز که به صراحت و کنایه بر بی‌سامانی‌های اخلاقی عصر اعتراض می‌کرد. شعر او انعکاس صدای مظلومان و محرومان جامعه بود. (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۵۳۸) او با چنین دیدگاهی متقن و عقیده‌ای استوار در سرده‌هایش مخاطبان خود را به سوی کمال و سعادت سوق می‌دهد.



## ۲-۲. فدوی طوقان خنساء فلسطین

فدوی طوقان (۱۹۱۷-۲۰۰۳م) از برجسته‌ترین شعرای فلسطین و از پرآوازه‌ترین شاعران عرب است. وی با سرودن اشعاری لطیف و دلنشین، احساسات پاک خود و هموطنانش را در برابر فاجعه‌ی فلسطین به تصویر کشیده و به عنوان یک شاعر زن متعهد به خوبی توانسته‌است، آلام و آرمان‌های ملتش را با نغمه‌ای حزن‌انگیز به گوش جهانیان برساند. (ملابراهیمی، آزادی، ۱۳۸۹: ۲۱۶) از جمله آثار فدوی طوقان، مجموعه‌های مختلف شعری است که در آغاز به صورت جداگانه به چاپ رسیده و سپس در یک کتاب مستقل با عنوان «دیوان فدوی طوقان» چندین بار تجدید چاپ شده است. بار دیگر سروده‌های وی با عنوان «الاعمال الشعریه الکامله» توسط موسسه‌ی دارالعودة بیروت منتشر شده است. (رضایی، ۱۳۹۲: ۱۲۲)

فدوی به دلیل دگرگونی شرایط جامعه‌ی خود و توسعه‌طلبی صهیونیستی بعد از جنگ ۱۹۶۷ میلادی به بازتاب مسائل سیاسی و اجتماعی حاکم بر عصر خویش در سروده‌هایش پرداخته است و در آن‌ها از اشغال سرزمین نیاکانش و قربانی شدن مردم بی‌دفاع کشورش و مقاومت دلیران و رشادت‌های آنان سخن می‌گوید. (رضایی، ۱۳۹۲: ۷) او در آثارش نگاه واقع‌گرایانه به موضوع فلسطین و رخدادهای سیاسی دارد. احساس زنانه و روح لطیف شاعر از یک سو و موقعیت سیاسی و اجتماعی حاکم بر سرزمین فلسطین او را به سوی نماد و نمادگرایی سوق می‌دهد. (ملابراهیمی، آزادی، ۱۳۹۲: ۲۱۵) فدوی با استفاده از نماد در خلال سروده‌هایش به تصویر مضامین شعری خود می‌پردازد.

فدوی در نزد شاعران صف اول فلسطین، از منزلت والایی برخوردار است و دیوان شعری او سرشار از حماسه، شور و عشق به وطن محبوبش فلسطین است و در لابه‌لای اشعارش با اقتباس از آموزه‌های غنی دین اسلام و آیات نورانی قرآن کریم مضامین زیبایی را مطرح می‌کند و بدین وسیله مخاطبان خود را به پیروی از فرامین الهی فرا می‌خواند.





### ۳. بحث و بررسی

شعر تصویر حیات است که به صورت حقیقت جاودانه‌ی خود بیان می‌شود. شعر کلی است و نطفه‌ی ارتباط با همه نوع انگیزه‌ها یا اعمالی را که در انواع ممکن طبیعت بشری موجود است، در درون خود دارد. (دیچز، ۱۳۸۸: ۱۹۲) هنر دقیق‌ترین بیان احساسات معاصر است. دید انسان نسبت به اشیاء ارزشیابی‌های اخلاقی و اولویت‌های عاطفی او در بیان مستقیم هنری او از محسوسات تجلی پیدا می‌کند. هنر با جهان‌بینی خاصی تطبیق می‌کند این جهان‌بینی همان است که از «روح زمانه» اراده می‌شود. (شوکینگ، ۱۳۷۳: ۱۶)

«بونال» ادبیات را زبان جامعه می‌داند، هر جامعه‌ای را دارای ادبیاتی می‌داند که لیاقتش را دارد. پیروان نظری بونال عقیده دارند که ادبیات را باید به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی پذیرفت. (کهنموئی، ۱۳۸۹: ۹) شاعران و نویسندگان ادبی به عنوان عضوی از جامعه باورها و ارزش‌های دینی حاکم بر جامعه‌ی را در آثارشان منعکس می‌کنند و برای اصلاح جامعه به بیان تفکرات خود می‌پردازند.

مطالعه در اشعار پروین اعتصامی و فدوی طوقان نشانگر این مطلب است که این دو شاعر مسلمان با تأسی از دستورات و تعالیم غنی دین مبین اسلام به‌ویژه با اقتباس از آیات نورانی قرآن کریم برای اصلاح ساختارهای اجتماعی عصر خویش و هدایت هموعان خود به صراط مستقیم و پرستش خداوند یکتا به بیان اندرزهای دینی و اخلاقی در سروده‌های خود پرداخته‌اند. در ذیل به اهم اندرزهای دینی مشترک مطرح شده در اشعار این دو شاعر اشاره می‌شود.

### ۳-۱. دعوت به صبر و شکیبایی

صبر و بردباری هنگام دشواری‌ها از جمله مقوله‌هایی است که در آموزه‌های دینی، اخلاقی و تعالیم پیشوایان مذهبی به صورت مؤکد به آن سفارش شده است. خداوند متعال برای دعوت



بندگان خود به بردباری در برابر مصائب در قرآن کریم می‌فرماید: «وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ» (قرآن کریم، ۲/۴۵)، «إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَّصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَّصَوْا بِالصَّبْرِ» (قرآن کریم، ۱۰۳/۳). حضرت علی (ع) درباره‌ی ارزش صبر چنین می‌فرماید: «کسی را که شکیبایی نجات ندهد، بی‌تابی او را هلاک کند». (نهج‌البلاغه: ۴۷۷) در سایه‌ی صبر و استقامت است که انسان می‌تواند بر مشکلات فائق آید و سرفراز از فتنه‌های روزگار بیرون آید.

پروین اعتصامی شاعر ادب فارسی نیز از این امر مهم غافل نبوده و در ابیات فراوانی مخاطبان خود را به صبر و بردباری در هنگام مشکلات و دشواری فرا می‌خواند و صبر را یاریگر انسان در روز حادثه و سختی بیان می‌کند و توصیه می‌کند که در سایه‌ی صبر همه‌ی دشواری‌ها آسان می‌شود و چنین می‌سراید:

هزار کوه گرت سدّ ره شوند، برو      هزار ره گرت از پا درافکنند، بایست  
جواب داد که یاران رفیق نیم‌ره‌هند      به روز حادثه، غیر از شکیب یاری نیست  
(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۱۹۱)

به دشواری ار دل شکیا کنی      بینی که سهل است و دشوار نیست  
(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۱۹۸)

پروین به روز حادثه و سختی      در کار بند صبر و مدارا را  
(همان: ۲۸۵)

فدوی طوقان نیز با مشاهده‌ی مصائب هموطنان خود به دلیل اشغال وطن مادریشان توسط بیگانگان، با تمسّک از صبر، هموطنان خود را به استعانت از صبر در مواجهه با مصائب فرا می‌خواند و چنین می‌سراید:



فلا تجدوا الخیر منه وحده / فاستمسکوا بالصبر و الإیمان. (طوقان، ۲۰۱۱:

(۳۹۵)

(فقط از او خیر نخواهید بلکه / به صبر و ایمان پایبند باشید و ستایش کنید).<sup>۳</sup>

### ۳-۲. دوری از شیطان

در آموزه‌های دینی انسان‌ها به دوری از شیطان و اهریمن توصیه می‌شوند. شیطان با اغفال و آراستن رذایل در انظار آدمیان باعث گرایش آنان به پستی‌ها و گمراهی انسان از صراط مستقیم می‌شود. در قرآن کریم جلوه‌هایی از پناه بردن به الله از شر شیطان رانده شده در آیاتی از سوره‌های مختلف بیان شده است. خداوند متعال در این آیات انسان‌ها را به پرهیز از تبعیت شیطان سفارش می‌کند و آن را دشمنی آشکار برای ابناء بشری می‌داند و می‌فرماید: «وَقُلْ رَبِّ أَعُوذُ بِكَ مِنْ هَمَزَاتِ الشَّيَاطِينِ» (۹۷)، «وَأَعُوذُ بِكَ رَبِّ أَنْ يَحْضُرُونِ» (قرآن کریم، ۲۳/۹۸)، «فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ» (قرآن کریم، ۱۶/۹۸)، «وَإِمَّا يَنْزَغَنَّكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ» (قرآن کریم، ۴۱/۳۶)، «أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَا بَنِي آدَمَ أَنْ لَا تَعْبُدُوا الشَّيْطَانَ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ» (قرآن کریم، ۳۶/۶۰)، «وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ» (قرآن کریم، ۲/۱۶۸). حضرت علی (ع) مؤمنان را به دوری از شیطان وصیت می‌کند و می‌فرماید: «از وسوسه و فریب کاری شیطان روی گردانید و نصیحت آن کس را که خیرخواه شما است گوش دهید.» (نهج البلاغه: ۱۶۳)

پروین نیز در ابیات زیادی همنوعان خود را به دوری از شیطان دعوت می‌کند و بدگمانی به شیطان را مایه‌ی نیک‌فرجامی ابناء بشری بیان می‌کند و درگاه شیطان را در ننگ و عار معرفی می‌کند و از دست دادن همیشگی ایمان را از نتیجه‌ی روی آوردن به شیطان می‌داند و چنین می‌سراید:



ز شیطان بدگمان بودن نوید نیک فرجامیست / چو خون در هر رگی باید دواند این بدگمانی را  
(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۸۹)

در شیطان در ننگست، بر آن منشین / ره عصیان ره مرگست، بر آن مگذر  
(همان: ۳۳۵)

دزد آن چه برده باز نیارد، هیچ گاه / هرگز به اهرمن مده ایمان خویش وام  
(همان: ۳۵۰)

فدوی نیز در اشعارش مخاطبان خود را به دوری از شیطان توصیه می‌کند. از جمله در قصیده‌ی «الفدائی و الأرض» با توصیف صحنه‌ی چرخاندن قرآن توسط مادر به دور سر فرزندش، هنگام فرستادن او به جبهه‌ی جنگ از پناه بردن او به خداوند از شر شیطان رجیم خبر می‌دهد و بدین وسیله انزجار خود را از شیطان اعلام می‌کند و مخاطبان خود را به دوری از شیطان و به پناه بردن به خدا از شر او دعوت می‌کند و چنین می‌سراید:

**یا ولدی اِذْهَبْ / و حوْطْته اُمّه بسورتی قرآن / اِذْهَبْ / و عوْذْته بِاسْمِ الله و الفرقان...** (طوقان، ۲۰۱۱: ۴۵۶)

(پسرم برو، و مادرش او را در حصار / و پناه دو سوره (معوذتین) قرآن گرفت / برو / و او را از شر شیطان به نام خدا و قرآن پناه داد...)

فدوی در شعر «الی السید المسیح فی عیده» با تلمیح به داستان حضرت عیسی (ع) انسان - های گناهکار را که دستشان را به خون هموعان خود می‌آلایند به شیطان ملعون تشبیه می‌کند و آنان را بدتر از ابلیس می‌داند و بدین طریق ضمن اعلام انزجار خود از ابلیس و نکوهش انسان - های شیطان صفت و اخلاق ستیز، مخاطبان خود را به دوری از شیطان و گرایش به سوی اخلاق حسنه فرا می‌خواند و چنین می‌سراید:



قتل الکرامون الوارث یا سید / و اغتصبوا الکرم / و خطاه العالم ریش فیهم طیر  
الاثم / وانطلق ید نس طهر القدس / شیطانیا ملعونا ، یمقته حتی الشیطان...  
(همان: ۴۵۰)

(ای حضرت افراد مقدس مآب وارث اخلاق را کشتند / و بخشش و جوانمردی را پایمال کردند  
/ و با پره‌های پرنده گناه تمام دنیا را درنوردید / و پاکی قدس را دارد، آلوده می‌کند / شیطان  
ملعونی که حتی ابلیس هم از او نفرت دارد...)

### ۳-۳. نکوهش زندگی دنیوی

در تعالیم اسلامی بر پست و بی‌ارزش بودن زندگی دنیوی تذکر داده شده است و به برتری و  
جاودانگی زندگی در جهان آخرت تاکید شده است. خداوند متعال در قرآن کریم می‌فرماید:  
«ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ اسْتَحَبُّوا الْحَيٰوةَ الدُّنْيَا عَلَى الْآخِرَةِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ» (قرآن کریم،  
۱۶/۱۰۷). حضرت علی (ع) در فرمایشات خود درباره‌ی پرهیز از دنیا پرستی می‌فرماید: «در  
عزت و ناز دنیا بر یکدیگر پیشی نگیرید، فریب زینت‌ها و نعمت‌ها را نخورید و مغرور نشوید و  
از رنج آن ننالید و ناشکیبا نباشید، زیرا عزت و افتخارات دنیا پایان می‌پذیرد و زینت و نعمت -  
هایش نابود می‌گردد و رنج و سختی آن تمام می‌شود و هر مهلتی در آن پایان می‌پذیرد و هر  
موجود زنده‌ای به سوی مرگ می‌رود.» (نهج البلاغه: ۱۳۱)

صاحب‌نظران بر این باورند که، در آثار اهل ذوق و ادب، تجلی افکار و عواطف فردی  
اصیل‌تر و هنرمندانه‌تر است و هر فردی تحت تأثیر محیط خانوادگی و تربیت خاص خود است  
و مشهودات فردی مهمترین منبع الهام هنرمند ادبی است. (زرین کوب، ۱۳۹۲: ۴۸) پروین در  
اشعارش با تکیه بر باورهای تربیتی خود دلبستگی به این دنیا را نکوهش می‌کند. شالوده‌ی این  
جهان را بی‌اساس می‌داند و مخاطبان خود را از تکیه کردن بر آن بر حذر می‌دارد. انسانی را



آزاده می خواند که خود را اسیر این عالم نکند. فراغت از این جهان را از صفات رادمردی بیان می کند و چنین می سراید:

**باید آزاده کسی را خواندن      که گرفتار، در این عالم نیست**

(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۰۵)

**تا از جهان سفله نه‌ای فارغ      هرگز نخواند اهل خرد رادت**

(همان: ۲۹۱)

**شالوده‌ی کاخ جهان بر آب است      تا چشم به هم بر زنی خراب است**

(همان: ۳۰۳)

**گرت ای دوست بود دیده‌ی روشن‌بین      به جهان گذران تکیه مکن چندین**

(همان: ۳۷۵)

فدوی نیز در اشعار خود دنیا را نکوهش می کند و با تشبیه زندگی دنیوی و فضای آن به غباری ناچیز، بی‌ارزش بودن آن را به تصویر می کشد و با اشاره به فانی بودن آن پستی این عالم خاکی را به مخاطبانش متذکر می شود و این گونه می سراید:

**مستحقراً فی الارض تفرعه / دنیا التراب، هو العدم.** (طوقان، ۲۰۱۱: ۷۲)

(در روی زمین که او را از دیگران جدا کرده بود، سر به زیر افکنده بود / این سرای خاکی،

همه پوچ است.)



لَمْ جُنَّتْ لِلدُّنْيَا؟ أَجُنَّتْ لِنَايَةِ هِيَ فَوْقَ ظَنِّي؟ / أَمَلَّتْ فِي الدُّنْيَا فَرَاغًا خَافِيًا فِي  
الْغَيْبِ عَنِّي؟ (طوقان، ۲۰۱۱: ۸۹)

(برای چه به دنیا آمدم؟ آیا برای هدفی که بالاتر از گمان من است، آمده‌ای؟ / آیا در دنیا  
جای خالی ترس پنهانی را که از من داشتی، پر کردی؟)

أَمَّا مِنْ نَهَائَةٍ / لِدَرْبِي الطَّوِيلِ؟ / إِلَامَ أُسِيرَ لِأَيَّةِ غَايَةٍ / أَجْرَ السَّيْنِ / وَ مَا مِنْ  
وَصُولٍ / أُمَامِي وَ خَلْفِي وَ حَوْلِي هَبَاءٍ / وَ هَذَا الْخَلَاءِ / هَبَاءٌ هَبَاءٌ... (همان: ۲۵۳)  
(آیا برای این راه طولانیم / پایانی نیست؟ / به کجا می‌روم؟ به کدامین هدف؟ / سالیان  
سال راه می‌پیمایم / اما به جایی نمی‌رسم پیش رویم و پشت سرم / و اطراف من همه غبار است  
و بس / و این فضای خالی / همگی غبار است و غبار...)

### ۳-۴. دعوت به پرستش خدا و تسلیم در برابر اراده‌ی او

از مهم‌ترین هدف‌ها، در تعلیم و تربیت اسلامی، پرورش افرادی است که خدا را بشناسند و او  
را با تمام وجود و نیت قربت به او بپرستند. خداپرستی بنیان استواری است که نه تنها حرکت  
انسان را به سوی کمال تضمین می‌کند بلکه به صورتی اطمینان‌بخش جلوی انحراف فرد و جمع  
را می‌گیرد. مؤمن را به پرستش پروردگارشان دعوت می‌کند و می‌فرماید: «بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ  
وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (قرآن کریم، ۲/۱۷)، «وَمَا  
خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ» (قرآن کریم، ۵۱/۵۶)، «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ارْكَعُوا وَ  
اسْجُدُوا وَاعْبُدُوا رَبَّكُمْ وَافْعَلُوا الْخَيْرَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ» (قرآن کریم، ۲۲/۷۷).

پروین، شاعر خدا‌باور، در اشعارش پیوسته مخاطبان خود را به پرستش خدای یکتا فرا  
می‌خواند؛ فقط خدا را شایسته‌ی پرستش می‌داند و بت‌پرستی را نکوهش می‌کند. نتیجه‌ی  
روی گردانی از خداپرستی را گرفتاری در امواج و طوفان بلا می‌داند و بیان می‌کند: دلی که



خدا در آن حاکم باشد دیگر غیر از او هیچ کسی نمی تواند در آن رسوخ کند و چنین می -  
سراید:

**در این سفینه، کسانی که ناخدا شده اند تمام عمر گرفتار موج و طوفانند**

(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۳۲)

**تو خداوند پرستی، نسزد هرگز کار بتخانه گزینی و شوی بتگر**

(همان: ۳۳۸)

**اندر آن دلی که خدا حاکم و سلطان باشد دیگر آن دل نشود جای کس دیگر**

(همان: ۳۳۹)

فدوی، شاعر مسلمان، در اشعارش هموعان خود را به ایمان به خدای یکتا، تسلیم در برابر اراده ی خداوند و حمد و ستایش او فرا می خواند و از ستایش غیر حق بر حذر می دارد. به عنوان نمونه در قصیده «مشیه الملك» ابتدا از قضا و قدر الهی سخن گفته، خطاب به مردم از آنها می خواهد که تنها مطیع دستورات او باشند و مخاطبانش را به اطاعت از احکام الهی و نیز پابندی به صبر و ایمان فرا می خواند و چنین می سراید:

**هو الذی قضی ولن یصیبکم / إلا الذی قضاہ / فلا تجدفوا الخیر منه وحده /**

**فإستمسکوا بالصبر و الإیمان / و احمدا فلاسواہ، لاسواہ... (طوقان، ۲۰۱۱: ۳۹۵)**

(او همان است که حکم می راند و به شما / نمی رسد جز آن که او فرمان داده است / فقط از او خیر نخواهید بلکه / به صبر و ایمان پایبند باشید و ستایش کنید / نه غیر از او را، نه غیر از او را...)





### ۳-۵. ایمان به معاد

معاد از اصول دین اسلام است. اعتقاد و باور قلبی به معاد، روز رستاخیز و برانگیخته شدن انسان‌ها در روز حساب از مؤلفه‌های اساسی در تعالیم دین مبین اسلام است. در آیات شریفه‌ی قرآن کریم از زنده شدن مردگان پس از مرگ، جاودانگی زندگی انسان‌ها در جهان آخرت و رسیدن آنان به سزای کامل اعمال‌شان به صورت چشمگیری یاد شده است. از جمله خداوند در قرآن حکیم می‌فرماید: «ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ» (قرآن کریم، ۲۳/۱۶)، «إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي الْمَوْتَىٰ وَنَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَءِثَارَهُم» (قرآن کریم، ۳۶/۱۲).

پروین نیز با ایمان به زندگی جاودانه‌ی پس از مرگ، در اشعارش خطاب به هموعانش فانی بودن زندگی دنیوی و خلود زندگی اخروی را متذکر می‌شود و آن‌ها را به دریافت پاداش اعمال‌شان در جهان آخرت نوید می‌دهد و این گونه بیان می‌کند:

نیکي چه کرده‌ایم که تا روزی نیکو دهند مزد عمل ما را

(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۸۴)

زین کوچ‌گاه، دولت جاوید هر که خواست الحق خبر ز زندگی جاودان نداشت

(همان: ۲۸۴)

فکر فردا نتوانی که کنی دیگر مگر امروز که در کشور امکانی

(همان: ۳۸۵)

فدوی نیز با بصیرت و باوری تمام به زندگی جاودانی در جهان آخرت با تلمیح به صحنه‌هایی از برانگیخته شدن مخاطبان خود را به ایمان و باور به زندگی پس از مرگ فرا می‌خواند. او در قصیده «الیقظه» به نوری اشاره می‌کند که از سمت خاور، در دل تاریکی شب، شروع به تابیدن کرده و تمامی کوه و دشت و دمن را فرا می‌گیرد و در ادامه‌ی این قصیده، به روز قیامت که همه مردم در آن روز برانگیخته می‌شوند تا به حساب آن‌ها رسیدگی شود، اشاره



می‌کند و با این اشعار است که فدوی مخاطبان خود را به اعتقاد به معاد فرا می‌خواند: **أَيُّهَا الشُّرْقُ! / أَيْ نَوْرٍ جَدِيدٍ / لَاحٍ فِي عَتَمَةِ اللَّيَالِي السُّودِ؟ / لَفَّ شِمَّ الْجِبَالِ وَالسَّهْلِ وَالْحَزَنِ / بَعَثَ الْهَامِدُونَ / آمَنَتْ بِالْبَعْثِ / بَأَيَّاتِهِ الْمَشْهُودِ.** (طوقان، ۲۰۱۱: ۱۴۶)

( ای خاوران / کدامین نور جدید در دل تاریکی‌های / شب تاییدن گرفت؟ و تمامی کوههای سخت / و دشت نرم و هموار و شوره‌زار را پوشانید / درختان خشکیده از خواب برانگیخته شدند / و من به روز رستاخیز و به نشانه‌های آشکارش ایمان آوردم.)

### ۳-۶. یادآوری ارزش والای روح

در تعالیم اسلامی به پاکی، برتری و جاودانگی روح به صورت مکرر اشاره شده است و همواره پیشوایان دینی انسان‌ها را به تزکیه‌ی روح سفارش کرده‌اند. خداوند متعال روح انسان را از طرف خود می‌داند. این امر نشانگر ارزش والای روح است و در آیات نورانی قرآن کریم می‌فرماید: «وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي» (قرآن کریم، ۱۷/۸۵)، «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ» (قرآن کریم، ۱۵/۲۹).

پروین نیز در سروده‌های خود روح را می‌ستاید و تن را نکوهش می‌کند. او روح را حقیقتی می‌داند که به سان زر خالصی است و نیز به چراغی تشبیه می‌کند که باعث روشنی وجود انسان می‌شود و برای دوری از صدمات تن و خودبینی، صفا و پاکی روح را به هم‌نوعان خود سفارش می‌کند و چنین بیان می‌کند:

**در میان همه زره‌های عیار      زر جان بود که معیار نداشت**

(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۱۱)

**زین تیره تن، امی روشنی نیست      جان است چراغ وجود، جان است**

(همان: ۳۰۵)

**ظلمی که عجب کرد و زیانی که در رسان      جز با صفای روح تو جبران نمی‌شود**



(همان: ۳۲۴)

فدوی نیز به برتری و جاودانگی روح انسان باور قلبی دارد و آن را نور و بخششی از طرف خداوند رحمان به انسان‌ها می‌داند. خطاب به پروردگار، خودش را قطره‌ای از روح او معرفی می‌کند که روی زمین تیره افتاده و با خود آرزو می‌کند که دوباره به اصل و سرچشمه - ی عالی خویش بازگردد و در وجود خدا محو شود. همچنین در اشعارش از اسارت روح در این جهان سخن می‌گوید و از خدا می‌خواهد که روحش را از قید و بند این دنیا آزاد کند و چنین می‌گوید: **أَنَا يَا رَبِّ قَطْرَةٌ مِنْكَ تَاهَتْ / فَوْقَ أَرْضِ الشَّقَاءِ وَ التَّنْكِيدِ / فَمَتَى أَهْتَدِي / إِلَى مَتَبَعِي الْأَسْمَى / وَ أَفْنِي فِي فَيْضِهِ الْمَنْشُودِ / ضَاقَ رُوحِي بِالْأَرْضِ بِالْأَسْرِ ، بِالْقَيْدِ / فَحَرَّرْ رُوحِي وَ فُكِّ قَيْودِي.** (طوقان، ۲۰۱۱: ۱۳۰)

(خدایا من قطره‌ای از (روح) تو هستم / که در روی این زمین پر از فلاکت و / بدبختی گم شده‌ام پس کی به سرچشمه بلندم / راه خواهم یافت و در میان الطاف بی‌کرانش / ذوب خواهم شد روح من در این زمین از گرفتاری / و اسارت به تنگ آمده خدایا روحم را از این گرفتاری آزاد و رها گردان.)

**رُوحِي يَلُوبُ بَدَارَ غَرْبَتِهِ / عَطْشًا إِلَى يَنْبُوعِهِ السَّامِي.** (همان: ۷۲)

(روح به دور خانه ی در غربتش می چرخد / در حالی که تشنه است و دنبال چشمه حیات است.)

**كَأَنَّ رُوحَ اللَّهِ مِنْ فَوْقِهِ / تَمُدُّهُ بِنُورِهَا عَنْ سَخَاءٍ / هِيَ هَاتِ أَنْ تَلْمَسَ رُوحاً سَرِي / فِيهَا مِنَ اللَّهِ ضِيَاءُ الْخُلُودِ.** (همان: ۸۵)

(گویی که روح خدا از بالادست / با سخاوت با نورش او را به سمت خود می کشاند / مبادا روحی را که نور جاودانگی / خداوند در آن دمیده شده لمس کنی.)

۳-۷. دوری از ظلم و ستم



در آموزه‌های دین اسلام انسان‌ها به یاری و مودت نسبت به همدیگر سفارش شده‌اند و هر گونه ظلم و ستم، تعدی و بی‌عدالتی در حقّ هم‌نوعان مورد نکوهش قرار گرفته است. خداوند بلند مرتبه در قرآن حکیم عاقبت ستمکاری و جزای ستمکاران را به انسان‌ها یادآور می‌شود و آن‌ها را از ستم برحذر می‌دارد و می‌فرماید: «ثُمَّ قِيلَ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذُوقُوا عَذَابَ الْخُلْدِ هَلْ تُجْزَوْنَ إِلَّا بِمَا كُنْتُمْ تَكْسِبُونَ» (قرآن کریم، ۱۰/۵۲)، «إِنَّ الظَّالِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ» (۲۲)، «وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ» (قرآن کریم، ۱۴/۴۲).

پروین، تحت تأثیر تربیت دینی و مذهبی، شاعری رئوف و عدالت‌خواه است؛ در اشعار خود از رنج و عذاب مردم ستم‌دیده سخن می‌گوید و با به تصویر کشیدن وضعیت زندگی مردم، از درد دل انسان‌های مظلومی سخن می‌گوید که در اثر ظلم طبقات حاکم به جز آه چیزی در بساط ندارند و ستمکاران را از آتش آه مظلومان بیم می‌دهد. «برخی از انسان‌های فداکار در اشعار و نوشته‌های بارزش خود به مطالب عادی زندگی روزمره مردم توجه کرده‌اند. راه‌هایی برای بهبود وضع جامعه در نظر گرفته‌اند و قسمتی از نوشته‌های آنان دستورالعمل‌های اخلاقی و اجتماعی است. در واقع اینان روانشناسان و جامعه‌شناسان بوده‌اند که راه‌حل‌های مناسبی برای حل مشکلات اجتماعی پیشنهاد کرده‌اند.» (سلیم، ۱۳۷۷: ۸) از جمله مسائل و مشکلات جوامع، ظلم و ستم طبقه‌ی حاکم بر مردم است. شاعران نیز در آثار ادبی خود با نکوهش ستم به مبارزه با ستمکاران برخاسته‌اند. در شعر «شکایت پیرزن» پیرزن را نماد انسان‌های مظلوم و قباد را نماد انسان‌های ظالم می‌داند و برای انذار ظالمان چنین می‌سراید:

روز شکار پیر زنی با قباد گفت      کز آتش فساد تو جز دود آه نیست  
ویرانه شد ز ظلم تو، هر مسکن و دهی      یغماگر است چون تو کسی، پادشاه نیست  
(اعتصامی، ۱۳۸۷: ۲۰۰)

ای زورمند، روز ضعیفان سیه مکن      خونابه می‌چکد همی از دست انتقام



(همان: ۳۵۱)

## دامن خلق خدای را چو به سوزی آتشت افتد به آستین و دامان

(همان: ۳۵۹)

فدوی طوقان، شاعر ظلم‌ستیز، در خلال اشعارش از ظلم و ستم انسان‌ها در روی زمین سخن می‌گوید و با سرودن اشعاری در نکوهش ظلم و ستم ستمکاران، نفرت و انزجار خود را از این اخلاق غیرانسانی اعلام می‌کند و چنین می‌سراید:

لَمْ تَحْبَسِ السَّمَاءُ رِزْقَ الْفَقِيرِ / اللَّهُ فِي الْأَرْضِ ظَلَمَ الْبَشَرَ (طوقان، ۲۰۱۱: ۶۷)

(آسمان روزی فقیر را از او دریغ نکرد / خدا در زمین است ولی بشر ظلم می‌کند.)

فدوی در شعر زیر با تلمیح به دختران زنده به گور، آنان را نمادی برای تمامی انسان‌های مظلوم می‌داند و از ظلم و ستمی که در حق آنان شده است سخن می‌گوید و چنین می‌سراید:

بَنَتْهُ يَدُ الظُّلْمِ سَجْنًا رَهِيًّا / لَوَادُ الْبَرِيَّاتِ أَمْثَالِيهِ / وَ كَرَّتْ دَهْوَرٌ عَلَيْهِ وَ مَا / زَالِ يَمِثْلُ كَاللَّعْنَةِ الْبَقِيَّةِ / وَقَفْتُ بِجَدْرَانِهِ الْعَابَسَاتِ / وَقَدْ عَقَرْتُ بَتْرَابَ الْقُرُونِ / وَصَحْتُ بِهَا: يَا بَنَاتِ الظَّلَامِ / وَ يَا بَدْعَهُ الظُّلْمِ وَ الظَّالِمِينَ / لُعْنَتِي أَحْبَبِي نَوْرَ حَرِيْتِي / وَ سَدِّي عَلَى رَحَابِ الْفَضَاءِ. (همان: ۱۳۱)

(دست ستم از آن زندان مخوفی ساخته است / برای زنده به گور کردن دختران بی گناه و پاک / و سالیان سال این کار تکرار شده است / و هنوز هم این کار ملعون انجام می‌گیرد / من در کنار دیوارهای غبارگرفته‌اش ایستادم / و گرد و غبار چندین قرن را از رویش پاک کردم / و با صدای بلند داد زدم: ای دختران تاریکی / و ای بازیچه ستم و ستمگران / تو نفرین شده ای؛ نور آزادی‌ام را از من مخفی کن / و این آسمان فراخ را بر من پوشان)

## ۴. مقایسه و تطبیق



پروین اعتصامی و فدوی طوقان با سرودن اشعاری نغز در میان شعرای معاصر سرزمین خود دارای جایگاه ممتازی هستند. این دو بانو با بهره‌مندی از سرچشمه‌ی زلال تعالیم دین اسلام، برخورداری از عاطفه‌ی رقیق زنانه و حس شفقت مادرانه نسبت به هموعان خودشان و داشتن باورها و عقاید مشترک توانسته‌اند مضامین مشابهی را در اشعارشان به تصویر بکشند. از اشتراکات موجود در اشعار ایشان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

#### ۴-۱. وجوه اشتراک

- هر دو شاعر به دلیل اشتراک در باورهای دینی، به بیان اندرزهای دینی با مضامین مشترک در اشعار خود پرداخته‌اند.
- انعکاس تعالیم دینی در اشعار هر دو شاعر نشانگر اعتقاد و باور قلبی آنان به آموزه‌های دین اسلام است.
- در بیان اندرزهای دینی هر دو شاعر از آموزه‌های غنی دین اسلام به ویژه از آیات نورانی قرآن کریم تأثیر پذیرفته‌اند.
- هر دو شاعر در خانواده‌ای مذهبی و معتقد به اصول دین اسلام تربیت یافته‌اند و این عامل در بیان مضامین دینی در اشعارشان تأثیر بسزا دارد.
- وجود مضامین اخلاقی و تعلیمی مانند: دعوت به پرستش خدا، ایمان به معاد، باور به ارزش والای روح و غیره و همچنین استفاده‌ی از نمادهای شخصی مانند: پیرزن ستم‌دیده، قباد، دختران زنده به گور، زندان و... در تصویر این مضامین باعث فردیت و ممیزه‌ی سبک شعری آنان شده است.

#### ۴-۲. وجوه افتراق

- علی‌رغم وجود شباهت‌های فراوان در مضامین شعری پروین و فدوی، به علت تفاوت در شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر محیط زندگانی آنان و به دلیل تفاوت‌های فرهنگی، آثار



هنری این دو شاعر در بعضی زمینه‌ها باهم متفاوت هستند. مهم‌ترین وجوه تمایز در اشعار دو شاعر مورد مطالعه عبارت است از:

- با آن که هر دو شاعر در خلق مضامین اندرزی از آیات نورانی قرآن کریم تأثیر گرفته‌اند؛ می‌توان گفت: اثرپذیری پروین از این چشمه‌ی الهی به صورت شفاف است به عنوان مثال: پروین در قصیده‌ی «ای دل» با تأثیر ملموس از آیه‌ی «فَاَكْلًا مِنْهَا فَبَدَّتْ لَهَا سَوَاءُ أَتَاهُمَا وَ طَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَ عَصَا آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى» (قرآن کریم، ۲۰/۱۲۱) مخاطبان خود را به ترک خودرأیی فرا می‌خواند؛<sup>۲</sup> ولی اثرپذیری فدوی از قرآن کریم بیش‌تر به شکل غیر صریح است و تأمل بیش‌تری را می‌طلبد. به عنوان مثال: در شعر «نبوءه العرافه» فدوی به صورت غیر مستقیم به آیه‌ی «قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ» (قرآن کریم، ۱۲/۱۰) اشاره می‌کند و در این قصیده با بهره‌گیری از این آیه به نکوهش کشتار انسان‌های بی‌گناه توسط ظالمان می‌پردازد.<sup>۴</sup>

- به علت مناسب بودن قالب شعری کلاسیک برای بیان مضامین تعلیمی، پروین این قالب را برای سرودن اشعار تعلیمی خود برگزیده است و با بیانی ساده و رسا مخاطبان خود را اندرز می‌دهد؛ به عنوان نمونه: وی در قصیده‌ی «ای عجب» در قالب کلاسیک مخاطبان خود را با بیانی شیوا به حقیقت‌گویی، دوری از جهل و عجب، راستگویی و... توصیه می‌کند.<sup>۵</sup> ولی فدوی به دلیل این که اغلب، مسائل اجتماعی - سیاسی را در اشعارش بیان می‌کند از قالب شعر نو که مناسب‌ترین قالب برای بیان این مضامین است، بهره‌جسته است تا خود را از قید وزن و قافیه آزاد سازد و این عامل باعث درونگرایی شاعر و ابهام اشعارش شده است و غالباً به شکل غیرمستقیم در راستای بیان مضامین سیاسی و اجتماعی به اندرز مخاطبان خود می‌پردازد. به عنوان نمونه: در شعر «نبوءه العرافه» فدوی در قالب شعر نو مسأله‌ی ستم ظالمان بر مظلومان را مطرح می‌کند و ضمن طرح این مسأله در اشعار خود به‌طور غیرمستقیم خوانندگان خود را به ظلم‌ستیزی فرا می‌خواند.<sup>۶</sup>



- پروین به دلیل رشد و نمو در محیطی آرام و دور از جنگ و درگیری به صورت چشم‌گیری به تصویر مضامین اندرزی و حکمی در اشعارش پرداخته است و لحن غالب بر اشعار او لحنی تعلیمی است و مسائل سیاسی بازتاب کمتری در شعر او دارد برای مثال: پروین در قطعه‌ی «علم» با لحنی تعلیمی هم‌نوعان خود را به کردار نیک، دل‌جویی از انسان‌ها، پاکدلی و... فرا می‌خواند؛<sup>۷</sup> ولی فدوی به دلیل رویارویی با معضل جنگ و خونریزی و تأثیر از ناآرامی حاصل از اشغال سرزمین خود توسط صهیونیست‌ها، آوارگی هموطنانش و... بیشتر به بیان مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و در اشعارش جهت ترغیب هموطنانش به دفاع از وطن در برابر دشمنان و ایجاد روحیه‌ی پایداری و استقامت در آن‌ها بیشتر لحن حماسی دارد به همین دلیل بسامد مضامین اندرزی در سروده‌های فدوی چشمگیر نیست برای نمونه: در شعر «حریه‌ الشعب» فدوی با لحنی حماسی مبارزان وطنش برای دفاع از وطن و رسیدن به آزادی فرا می‌خواند و به‌طور غیرصریح هم‌نوعان خود را به رهایی از بند استعمار توصیه می‌کند.<sup>۸</sup>





## نتیجه گیری

اشعار تعلیمی فارسی و عربی بخش قابل توجهی از غنا و جاودانگی خود را مدیون تعالیم دین مبین اسلام است. شاعران متعددی در سایه اقتباس از این آموزه‌ها آثار گرانمایی در مضامین دینی و مذهبی و اخلاقی و حکمی خلق کنند. مطالعه تطبیقی در اشعار پروین اعتصامی و فدوی طوقان، با بهره‌گیری از نظر برخی از منتقدان جامعه‌شناسی مانند: «شوکینگ لوینل» و «لوسین گولدمن» نشان داد که این دو شاعر شهیر بنا به دغدغه‌هایی که نسبت به اصلاح ساختارهای اخلاقی جامعه‌ی عصر خویش داشته‌اند و به علت باور و اعتقاد راسخ به تعالیم غنی دین اسلام، تأثیرپذیری عمیق از آیات قرآنی، برخورداری از اشتراکات فرهنگی و دینی، بهره‌مندی از احساس و عاطفه‌ی رقیق زنانه و با تأسی از آموزه‌های غنی دین اسلام، برای ادای رسالت انسانی خویش با بیان اندرزهای دینی، توانسته‌اند در جهت هدایت هم‌نوعانشان به سوی کمال و صراط مستقیم گامی مؤثر بردارند. پروین و فدوی با طرح مباحث اخلاقی و اندرزی باعث به وجود آوردن فردیت در سبک شعری خودشان شده‌اند و این ممیزه باعث برتری و جاودانگی اشعار آنان در میان شاعران هم عصرشان شده است. لازم به ذکر است تأثیرپذیری ملموس از تعالیم اسلامی، تمایل به استفاده از قالب‌های کلاسیک شعری، استفاده از زبان ساده و لحن تعلیمی از جانب پروین؛ و استفاده‌ی فدوی طوقان از قالب نو شعری، دورنگرایی و ابهام حاکم بر اشعار، داشتن لحن حماسی و بازتاب چشمگیر مسایل سیاسی در اشعار این شاعر فلسطینی از عمده‌ترین وجوه تمایز در میان اشعار دو شاعر مورد مطالعه است.



## پی‌نوشت

۱. برای کسب اطلاع در این زمینه؛ ر.ک. ع. م. دودپوتا، ۱۳۸۲، «تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی»، ترجمه سیروش شمیسا. تهران: صدای معاصر. صص ۸۰-۳۷.
۲. برای اطلاع بیش‌تر؛ (ر. ک. اعتصامی پروین، ۱۳۸۷، مجموعه اشعار، تهران: نگاه، چاپ چهارم. ص ۲۸۳ تا ص ۲۸۵)
۳. فدوی طوقان با مترادف «صبر» (الحلم) نیز، به تکرار این مضمون را مورد تأکید قرار داده است. مانند ابیات زیر:  
و أغرق فی حلمٍ ساحرٍ / أحالَ حیاتِیَ فناً جمیلاً (طوقان، ۲۰۱۱: ۹۴) إلیّ أأین؟ یا لک طیفاً  
ألمّ / و عانق روحی بحلمٍ سعید (طوقان، شعر «غبنوه» ۲۰۱۱: ۹۶) یا مصر، حلمٌ ساحرُ الأ  
لوان، رافقَ کلّ عمری / کم داعبت روحی رواه فرفّ روحی خلفَ صدری / حلمٌ کظلاً  
الواحه الخضراء فی صحراء قفر / أن أجتلی هذا الحمی.... و اضمه قلباً و عین... / و الیوم،  
فی حلمٍ أنا، أم یقطه أم بینَ بین؟ (طوقان، ۲۰۱۱: ۱۲۱) (از شعر «فی مصر» انتخاب شده است).
۴. برای کسب اطلاع بیش‌تر (ر. ک. فدوی طوقان، ۲۰۱۱، الأعمال الشعریه الکامله فدوی طوقان، ص ۵۳۰ تا ص ۵۳۹)
۵. (ر. ک. پروین اعتصامی، پیشین: ص ۲۹۷ تا ص ۲۹۹)
۶. (ر. ک. فدوی طوقان، پیشین: ص ۵۳۰ تا ص ۵۳۹)
۷. (ر. ک. پروین اعتصامی، پیشین: ۱۳۸۷، ص ۲۱۲ تا ص ۲۱۴)
۸. (ر. ک. فدوی طوقان، پیشین: ص ۴۹۶ تا ص ۴۹۸)



## منابع

قرآن کریم.

اعتصامی پروین. (۱۳۸۷). مجموعه اشعار، چاپ چهارم. تهران: نگاه.

دودپوتا، ع.م. (۱۳۸۲). تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی. ترجمه‌ی سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر.

دیچز دیوید. (۱۳۸۸). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمه‌ی امیر صدقیانی و غلام‌حسین یوسفی. چاپ ششم. تهران: علمی.

رزمجو حسین. (۱۳۹۰). انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. چاپ سوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

زرین کوب عبدالحسین. (۱۳۷۲). با کاروان حله. چاپ هفتم. تهران: نگاه.

\_\_\_\_\_. (۱۳۸۳). از گذشته ادبی ایران. چاپ دوم. تهران: سخن.

\_\_\_\_\_. (۱۳۹۲). نقد ادبی. جلد اول و دوم. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.

سلیم غلامرضا. (۱۳۷۲). جامعه‌شناسی ادبیات. تهران: طوس.

شو کینگ لوین ل. (۱۳۷۳). جامعه‌شناسی ذوق ادبی. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. تهران: طوس.

طوقان فدوی. (۲۰۱۱). الأعمال الشعریة الکامله فدوی طوقان. بیروت: دارالعودة.

علی بن ابیطالب (ع). (۱۳۸۶). نهج البلاغه. ترجمه‌ی محمد دشتی. قم: میراث ماندگار.

غنیمی هلال محمد. (۱۳۹۰). ادبیات تطبیقی. ترجمه‌ی مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

فتوحی محمود. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. چاپ دوم. تهران: سخن.

فیضی کریم. (۱۳۸۳). راز پروین. قم: مطبوعات دینی.

قدیمیاری مجید. (۱۳۸۸). معجزه‌ی پروین. تهران: سخن.



کهنمویی پور ژاله. (۱۳۸۹). نقد جامعه‌شناختی و لوس‌بین گولدمن. تهران: علمی و فرهنگی.  
یا حقی محمدجعفر. (۱۳۹۱). جویبار لحظه‌ها. چاپ چهاردهم. تهران: جامی.

## مقالات

رضایی ابوالفضل. (۱۳۹۲). «فدوی طوقان و شعر او» مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۱۴۰-۱۱۹.  
طباطبایی اردکانی محمود. (۱۳۷۶). «یادمان پروین» تهران: سخن، چاپ اول.  
لویمی سهیلا، بهامیریان قهفرخی فرخنده. (۱۳۸۹). «آموزه‌های قرآنی در آیین‌های شعر پروین» نشریه‌ی زن و فرهنگ، صص ۷۶-۶۷.  
ملا ابراهیمی عزت، آزادی آزاده. (۱۳۹۲). «تحلیل نمادین رنگ در دیوان فدوی طوقان» نشریه‌ی زن در فرهنگ و هنر. شماره ۲، صص ۲۲۶-۲۱۵.



## نقد مدرن

### در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود

#### نشاط مددی

#### چکیده

با توجه به رشد نظری ادبیات کودکان در دهه‌های اخیر، ساختارگرایی به عنوان شیوه‌ی مطرح در نقد ادبی و مطالعات نوع داستان، در تلاش برای خوانشی متفاوت، چهارچوب نقد سنتی را بر هم زده و وارد نقد ساختاری می‌شود. مقاله‌ی حاضر به بررسی ساختار داستان کودکانه‌ی «در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود» اثر احمد رضا احمدی، با استناد به بعضی نظریه‌های زبان‌شناسی موجود در ساختارگرایی می‌پردازد.

داستان حاضر در سه ساختار کلی براساس عناصر زبان‌شناختی محور جانشینی و هم‌نشینی، هم‌نشینی واژگان در خدمت تکرار هنری، هم‌نشینی واژگان در خدمت آفرینش ایماژ و جملات کوتاه در محور عمودی مورد بررسی قرار گرفته شده است.

**کلید واژه:** نقد ادبی، ساختار، ادبیات کودکان، ماه شب چهاردهم.

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین

ne.madadi@yahoo.com

## مقدمه

ساختارگرایی به عنوان یکی از مکتب‌های تأثیرگذار در علوم انسانی و مطالعات ادبی، در بطن خود تئوری‌های نظری منسجمی را به عنوان الگوهای مطالعات ادبی ارائه می‌دهد. بررسی داستان‌های کودکان در بستر ساختارگرایی با توجه به ابزارهای دقیق تحلیلی و چهارچوب‌های مشخص نظریه‌های زبان‌شناسی ساختارگرایی، این قلمرو را نظام‌مند و عینی می‌کند. هدف از این پژوهش بهره‌گیری ادبیات داستان کودکان از تفکر انتزاعی تئوریک در تحلیل علمی داستان، ارائه نقد کاربردی به منظور پویایی این نوع از تحلیل‌ها و استخراج الگوهای موجود در داستان‌ها براساس بخشی از نظریه‌های زبان‌شناسی مطرح شده در مکتب ساختارگرایی است.

## نقد نو

نقد نو (*New criticism*) به عنوان پدیده‌ای که از دل مدرنیسم برخاست اشاره به قلمروای از سنجش‌گری ادبی دارد که شامل مشخصه‌های زیر می‌باشد:

۱. اصول نقد جدید مبتنی بر زبان محوری (*verbal*) است؛ در نقد نو، ادبیات، نوع خاصی از زبان قلمداد می‌شود که ویژگی‌های آن با استفاده از تضاد ساختاریش با زبان علم و گفتمان علمی و منطقی تعریف می‌گردد.

۲. روش مشخص منتقدان جدید تبیین (*Explication*) یا خوانش (*close reading*) است؛ یعنی تحلیل موشکافانه و دقیق روابط متقابل و ابهام‌های پیچیده‌ی (معانی چندگانه) یک اثر.

۳. وجود تمایز میان گونه‌های ادبی در نقد جدید از دیگر دیدگاه‌های مشترک است در این اصل اجزاء اصلی هر اثر ادبی اعم از غنایی، روایی و نمایشی، در سه قالب کلمات، صور خیال و نمادها تلقی می‌شوند، که این اجزاء زبانی پیرامون یک درون مایه شکل می‌گیرند؛ در این درون مایه‌ها «ساختار معانی» در درجه‌ی اول حائز اهمیت است (ایبرمز، ۱۳۸۷، ۲۷۰).

نقد نو بر مطالعه‌ی دقیق ادبیات صرف نظر از مسائل بیرونی و جنبی تأکید می‌ورزد؛ پیروان این نوع از نقد اثر ادبی را محصولی مستقل و قائم به ذات می‌نگرند که در پی بررسی

انسجام ساختاری اثر باید با معیارهایی از قبیل پیچیدگی، ارتباط مطالب، تعادل و هم‌بستگی میان اجزای تشکیل‌دهنده مورد بررسی قرار گیرد (پیروز، ۱۳۸۷، ۱۰).

### در چستی ساختار

ساختار نظام یا دستگاه کلی است که از مجموع اجزاء تشکیل شده است. «مسأله‌ی نظام» دغدغه‌ی اصلی ساختارگرایی است که ادامه‌ی سنت عینیت‌گرایی فرمالیستی است. هر واحد ادبی، از تک جمله گرفته تا کل نظم کلمات، با مفهوم نظام ارتباط دارد، ساختارگرایی عنصر زبان در ادبیات را به عنوان ساخت‌ها یا نظام‌های کاملی بررسی می‌کند که در آن این اجزا به خودی خود وجود حقیقی ندارند بلکه ساخت بر سه مفهوم «کلیت»، «تبدیل» و «خود تنظیم‌کنندگی» (*self-regulation*) استوار است؛ کلیت از تمایز تعریف ساخت‌ها و مجموعه‌ها (*Aggregates*) شکل می‌گیرد و آنچه که در این کلیت مطرح می‌شود نسبت میان اجزاست نه عناصر موجود در مجموعه‌ها. عنصر تبدیل مربوط به خصلت ذاتی دوقطبی قوانین ساخت، یعنی ساخت‌دهی (*structuring*) و ساخت‌مندی (*Bing structured*) مستمر و هم‌زمان است. سومین ویژگی اساسی ساخت‌ها، «خود تنظیم‌کنندگی» است. تبدیل‌های درونی و ذاتی ساخت‌ها محدود به عناصری هستند که به نظام تعلق دارند و از قوانین آن پیروی می‌کنند؛ زمانی که یک ساخت به مثابه‌ی زیرساخت در نظر گرفته می‌شود، مرزهایش از بین می‌رود، ساختار بزرگ‌تر زیرساخت را ضمیمه‌ی خود می‌کند و قوانین حاکم بر زیرساخت همچنان به قوت خود باقی می‌مانند. این ویژگی‌ها که حافظ قوانین هستند، به همراه تثبیت مرزها، بر خود تنظیم‌کنندگی ساخت‌ها دلالت می‌کنند. این سه فرایند را می‌توان در نظام‌هایی که بر سازوکارهای ساختاری، تناوبی و ادواری استوارند، در سطوح مختلف مشاهده کرد (احمدی، ۱۳۹۰، ۷۸).

### ساختارگرایی و ادبیات

با توجه به مراحل واقعی تشکیل یک ساخت، ساختارگرایی مدعی جایگاهی ممتاز در مطالعات ادبی است به همین دلیل وارد نقد ساختارگرا (*structuralism criticisms*) می‌شود و اصول زیر را پایه‌گذاری می‌کند:

۱. در بینش ساختارگرایی آنچه تا به حال «اثر» (*work*) ادبی نامیده می‌شد صرفاً به یک «متن» (*Text*) تبدیل می‌شود؛ یعنی نوعی نوشتار که از بازی عناصر بر سازنده‌ی متن و بر مبنای رمزگان ادبی شکل می‌گیرد.

۲. برای فرد نویسنده، الگویی به عنوان خالق اثر در نظر گرفته نمی‌شود. برعکس «خود» آگاه، ساختاری تلقی می‌شود که محصول کارکردهای نظام زبان است و ذهن نویسنده به مثابه‌ی یک «فضا» (*space*) مفروض توصیف می‌گردد که درون آن نظام غیرشخصی «همیشه-از پیش» (*Always-Already*) موجود زبان، سنت‌ها، رمزگان، و قواعد ترکیب ادبی به یک متن مشخص تبدیل می‌شوند (ایبرمز، ۱۳۸۷، ۴۲۸).

اصول ساختارگرایی با توجه به نظریه‌پردازی‌های گوناگون، راه کارهای متفاوتی را برای مطالعات زبان‌شناختی و نشانه‌شناسی در حوزه‌ی آثار ادبی ارائه کرد. وجود ابزارهای دقیق تحلیلی به همراه چهارچوب‌های مشخص منجر به بررسی علمی ژانرهای مختلف ادبیات و کشف قواعد و نظام‌های حاکم بر آن‌ها شد. در مبحث بررسی علمی، نظریه‌های ادبی به ارائه‌ی مبانی علمی می‌پردازد و نقد ادبی به تفسیر و خوانش معنادار.

آنچه در این پژوهش حائز اهمیت است: بررسی نوع ادبی «داستان» (*story*) در چهارچوب نظری ادبیات ساختارگرا است. بر طبق این نظریه، داستان در ساخت خود از ویژگی سیستماتیک بهره‌مند است و عناصر مشکله‌ی آن، کلیتی را به وجود می‌آورند که خود تابع آنند و همچنین دارای نظام ساختی هستند که قابل استخراجند؛ در نهایت ساخت و ترکیب عناصر داستان‌ها در قالب‌های مختلف، هویت خود را حفظ می‌کنند.

فرض اصلی ساختارگرایی داستان‌ها این است که می‌توان، عناصری در پس هر شکل (متن) یافت که رابطه‌ای شبکه‌وار و ارگانیک با هم دارند در این بررسی سیستماتیک که آن را نقد علمی نیز می‌دانند تمام تلاش‌ها متوجه شناخت ساختار، کنش‌های درونی متن و کارکرد و تأثیر هر کنش در ارتباط با کل ساختار است (آقایاری، ۱۳۸۴، ۳۲-۳۳).

### نقد ادبی و ادبیات کودک

امروزه ادبیات کودک و نوجوان در حوزه‌ی ادبیات داستانی چنان رشد و سرعتی به خود گرفته است که ادبیات بزرگ‌سالان را نیز تحت تأثیر خود قرار داده است. بی‌شک رشد



کیفی و کمی آثاری که برای کودکان و نوجوانان خلق می‌شود بررسی‌های موشکافانه و طرح مباحث تئوریک را می‌طلبد. نقد ادبی در حوزه ادبیات داستانی کودکان نیز به مدد نظریه‌ها، نگاه محدود و بسته‌ای را که ادبیات را در تفسیرهای تک معنایی گزارشی متوقف می‌کرد به نگرشی پویا، تحلیلی و علمی تبدیل کرده (سلاجقه، ۱۳۸۵، ۲۲).

طرح مهم‌ترین عناصر نظریه‌های ساختارگرایی و کاربرد تحلیلی آن در متن یک داستان کودکانه پاسخ‌گوی این پرسش خواهد بود که تا چه اندازه می‌توان به تجزیه و تحلیل داستان‌های به ظاهر ساده‌ی کودکان در قالب یک نظریه پرداخت. در اندیشه‌های رایج ادبیات داستانی کودک وجه برتر مطالعات داستانی بر محور محتوا قرار دارد. اما در اندیشه‌های مدرن بر تحلیل ساختاری و شکلی مجموعه مناسبات میان اجزای داستان تأکید می‌شود.

به همین دلیل در این مقاله برآنیم تا با کاربرد بعضی از نظریه‌های زبان‌شناسی ساختارگرایان در تحلیل ساختاری داستان «در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود» احمد رضا احمدی خوانشی متفاوت از این داستان ارائه دهیم. به همین منظور این مقاله در بخش زبان‌شناسی به واشکافی ساختار داستان موردنظر می‌پردازد.

### زبان‌شناسی در ساختارگرایی

بررسی آثار ادبی از سوی زبان‌شناسان در دو مسیر متفاوت اما وابسته به یکدیگر تحول یافته است؛ دیدگاه نخست که به بررسی اسباب آفرینش ادبی می‌پردازد «زبان‌شناسی ادبیات» و دیدگاه دوم با توجه به کاربردشناسی (*Application*)، «سبک‌شناسی زبان‌شناختی» نامیده می‌شود؛ که در زبان‌شناسی ادبیات به توصیف ابزارهای ادبی و در سبک‌شناسی زبان‌شناختی توصیف چگونگی کاربرد این ابزارها در متن ادبی موردنظر است (صفوی، ۱۳۹۰، ۱۴۹).

زبان‌شناسی ساخت‌گرا (*structural linguistic*) که فردریک نیومایر از آن با عنوان انقلاب دوم زبان‌شناسی نام می‌برد از جمله نظریه‌های کاربردی در بررسی «زبان‌شناختی ادبیات» است (باطنی، ۱۳۷۱، ۴۴).



سرآغاز ساختارگرایی را زبان‌شناسی فردینان دوسوسور می‌دانند. به نظر او همه‌ی کردارهای زبانی را می‌توان به لحاظ نظری برحسب ساختار تحلیل کرد. پاره‌ای از نظریات وی که در زبان‌شناسی نوین مورد توجه قرار گرفته است عبارتند از:

۱- علم زبان‌شناسی به دو رشته‌ی «زبان‌شناسی تاریخی» (*Historical linguistics*) و «زبان‌شناسی توصیفی» (*Descriptive Linguistics*) تقسیم می‌شود.

۲- زبان شبکه‌ای است از روابط که بر روی هم یک نظام و یا سیستم را به وجود می‌آورند.

۳- میان عناصر یک زبان و رابطه‌ی «جانشینی» (*paradigmatic relationship*) و «هم‌نشینی» (*syntagmatic relationship*) وجود دارد.

۴- وجود دو گانه‌ی «زبان» و گفتار (*speech*) را باید از یکدیگر جدا و متمایز دانست.

۵- هر عنصر زبانی، حاصل از ارتباط میان یک «لفظ» و یک «مفهوم ذهنی» است.

بررسی زبان‌شناختی داستان «در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود»:

زبان نظامی است که در آن هر چیز با چیز دیگر رابطه‌ای تفکیک‌ناپذیر دارد. این ادعا نخستین بار توسط سوسور مطرح شد. سوسور به آن‌چه که مردم می‌گفتند پارول (*parole*) علاقه‌ای نداشت، بلکه به ساختاری که این گفته را میسر می‌ساخت، لانگ (*Langue*) دل بسته بود. بر طبق نظریه‌ی او، عناصر زبان دو نوع ارتباط با هم دارند؛ گزینش و ترکیب (مقدادی، ۱۳۷۸، ۱۸۵). سوسور زبان را گونه‌یی از زنجیره‌ی کلامی می‌داند که در آن، واحدهای زبانی (واج‌ها، تک واژها، واژگان) طبق قانون‌مندی خاصی در کنار هم قرار می‌گیرند تا پیامی را به دیگری انتقال دهند. اجزای پیام دارای دو جنبه‌ی عینی (حاضر) و ذهنی (غایب) هستند. پیوندی که میان هر یک از اجزاء حاضر کلام وجود دارد، پیوندی ترکیبی است که سوسور آن را «مقالد» (*Discursive*) یا «هم‌نشینی» می‌نامد و پیوند مبتنی بر گزینش را پیوند «متداعی» (*Associative*)، «شقی» (*Intuitive*) یا جانشینی می‌نامد (صفوی، ۱۳۹۰، ۳۰). در این رویکرد، هر یک از واحدهای زبانی علاوه بر اشاره به واحدهای موجود و حاضر در زنجیره سخن، به واحدهای زبانی غایب در همان زنجیره هم اشاره دارند. به باور سوسور محور جانشینی که بر پایه تشابه استوار است، می‌تواند با هر چیزی که ارزشی «همانند» آن داشته باشد، مقایسه شود اما



محور همنشینی بر پایه‌ی «ناهمانندی» استوار است که با چیزهای دیگری که ارزشی متناسب با آن داشته باشند می‌توانند تغییر یا تبدیل یابند (کالر، ۱۳۸۸، ۳۳). مضمون اصلی داستان «ماه» و لکه‌هایی است که به دور ماه شب چهارده در گردش است کودکان از پشت شیشه‌های خانه نظاره‌گر این پدیده در یازده ماه سال هستند. در بخش دوم لکه‌ها به همراه باران بهمن ماه در شش روز هفته شروع به باریدن می‌کنند، اسفندماه، ماه بارش برف است. و فروردین ماه رویش گل‌های رنگارنگ از لکه‌های رنگی است که در بهمن باریده بود. در انتها لکه‌های کشیده شده در دفتر پاک شده جای خود را به نقاشی گل‌ها می‌دهد. صرف نظر از محتوای شاعرانه و سمبولیک، ساختار داستان و تعامل کلی واژگان در سطوح مختلف زبان این داستان را وارد تحلیل نقد ساختارگرایانه می‌کند.

### ساختار کلی داستان

ماه فروردین ← در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود و ماه بزرگ بود و گرد بود، کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند لکه‌هایی به دور ماه می‌چرخند. کودکان همه‌ی آن لکه‌ها را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند. صبح فردا کودکان نقاشی‌ها را به هم نشان دادند.

ماه اردیبهشت ← در ماه اردیبهشت ... به هم نشان دادند.

ماه خرداد ← در ماه خرداد ... دیدند ماه تاریک است ← کسوف

ماه تیر ← در ماه تیر ... دیدند آسمان ابری است ← لکه‌ها گم هستند.

ماه مرداد ← در ماه مرداد ... دیدند آسمان ابری است ← لکه‌ها در آسمان ابری گم هستند.

ماه شهریور ← در ماه شهریور ... پس از ماه‌های خرداد، تیر، مرداد، ماه را در آسمان دوباره دیدند ← لکه‌های آبی

ماه مهر ← در ماه مهر ماه ... به هم نشان دادند ← لکه‌های قرمز رنگ

ماه آبان ← در ماه آبان ... به هم نشان دادند ← لکه‌های زرد رنگ

ماه آذر ← در ماه آذر ... به هم نشان دادند ← لکه‌های زرد رنگ



ماه دی ← در ماه دی ... به هم نشان دادند ← لکه‌های سفید بر روی کاغذهای سیاه  
ماه بهمن ← در ماه بهمن ... امشب لکه‌های آبی، قرمز، زرد، بنفش، سفید، صورتی رنگ  
که خیلی خیلی بزرگ بودند همه با هم به دور ماه می چرخند کودکان لکه‌ها را در  
کتابچه‌های مشق نقاشی کردند. نقاشی که به پایان رسید ناگهان باران بارید.

در ماه بهمن:

شنبه ← باران آبی رنگ ← به باغچه‌های خانه‌ها، به زمین باغ‌ها، به کنار جاده‌ها و به زمین  
پارک‌های شهر بارید.

یکشنبه ← باران قرمز رنگ ← به باغچه‌های ...

دوشنبه ← باران زرد رنگ ← به باغچه‌های ...

سه شنبه ← باران بنفش رنگ ← به باغچه‌های ...

چهارشنبه ← باران سفید رنگ ← به باغچه‌های ...

پنج شنبه ← باران صورتی رنگ ← به باغچه‌های ...

ماه اسفند ← در ماه اسفند ... در شب چهاردهم ماه اسفند تا صبح برف بارید ... زمین  
پارک‌های شهرها از برف انباشته بود.

صبح روز اول ماه فروردین روز عید ← در باغچه‌های خانه‌ها، زمین باغ‌ها، کنار جاده‌ها و  
زمین پارک‌های شهرها

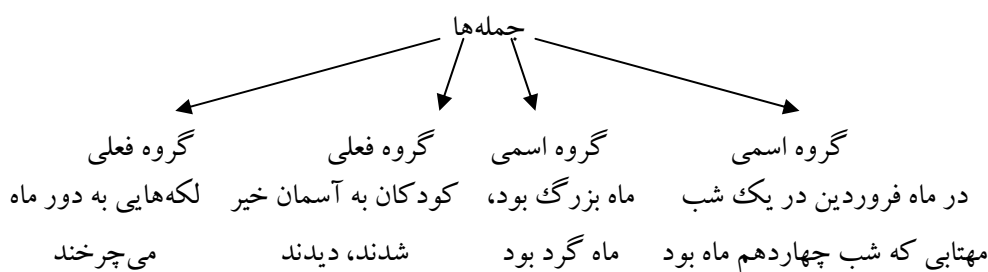
بنفشه ← به رنگ آبی	} گل‌های
شقایق ← رنگ قرمز	
لادن ← رنگ زرد	
نیلوفر ← رنگ بنفش	
مریم ← سفید	
اطلسی ← صورتی	

بچه‌ها رنگ‌ها را از دفترچه پاک کردند و در دفتر سفید نقاشی گل‌ها را کشیدند.

### بررسی محور هم‌نشینی داستان

چگونگی قرار گرفتن تکواژها در کنار یکدیگر، بر روی زنجیره‌ی گفتار به منظور انتقال پیام در یک محور افقی را «محور هم‌نشینی» (*syntagmatic axis*) می‌نامند و رابطه‌ی واحدهایی را که بر روی یک محور و در کنار هم می‌نشینند «رابطه‌ی هم‌نشینی» می‌نامند (احمدی، ۱۳۸۰، ۲۸). چگونگی قرار گرفتن تکواژها در کنار هم باید مطابق روش‌ها و قوانین خاصی که قواعد محوری زبان نام دارند صورت بگیرد تا آن عبارت دارای معنا و مفهوم روشنی باشد.

مثال: در ماه فروردین در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود و ماه بزرگ بود و گرد بود، کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند لکه‌هایی به دور ماه می‌چرخند.



در تبیین روابط موجود در محور هم‌نشینی، بررسی ساختی اگر چه جزء واحدهای صرفی محسوب می‌شود ولی به علت ماهیت ترکیبی خود در تشریح مسائل حوزه‌ی نحو از اهمیت ویژه‌ی برخوردار است. ترکیب‌های نحوی از یک ساختار زیربنایی برخوردارند به طوری که این ترکیب‌ها در نتیجه‌ی حذف برخی عناصر از یک جمله‌ی زیربنایی پدید می‌آیند.

مثال: در ماه فروردین ← در ماه فروردین که ماه اول سال بود.

نوع ترکیب: ترکیب متممی

مثال: لکه‌هایی به دور ماه می‌چرخند ← لکه‌هایی را که به دور ماه می‌چرخند، دیدند.

نوع ترکیب: ترکیب مفعولی

باید توجه داشت که اگرچه گروه‌ها و جمله‌ها، زنجیره‌یی از تکواژها و واژه‌ها به شمار می‌آیند ولی همه‌ی چنین زنجیره‌هایی گروه یا جمله محسوب نمی‌شوند، مگر آن که قواعد دستور زبان، آن زنجیره را به عنوان گروه یا جمله معرفی کند.



مثال: شب / ی / مهتاب / یک / بود / ماه / چهاردهم / یک / در / که

در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود.

براین اساس می‌توان گفت که دانستن زبان تا اندازه‌ی زیادی به این مسأله بستگی دارد بدانیم در صورت هم‌نشینی کلام زنجیره‌های واژگانی، گروه و جمله به شمار می‌آیند. به عبارتی کدام زنجیره دستوری (*Grammatical*) و خوش ساخت است و کدام زنجیره نادرستی (*ungrammatical*) و بدساخت.

با توجه به نوع داستان که داستان کودکانه است. مرزبندی جمله‌های دستوری در این اثر در زنجیره‌ی جمله‌های کوتاه، دستوری و خوش ساخت معرفی می‌شود: شب چهاردهم ماه بود/ ماه بزرگ بود/ گرد بود/ کودکان به آسمان خیره شدند/ دیدند ماه تاریک است/ آن شب کسوف بود/ ابرها ماه را پوشانده بودند/ دیدند آسمان ابری است.

پیوند ساده‌ی واژگانی در قالب تکرار و ساختار کوتاه دو جزئی، سه جزئی و چهار جزئی ناگذرا هستند بنابراین عمل‌گزینش و انتخاب اجزای مشخص دستوری در طول داستان و سپس قرار دادن قاعده‌مند این اجزای منتخب و برگزیده در کنار هم دیگر بر روی زنجیره کلام در چهارچوب هم‌نشینی مناسبی قرار دارد.

### بررسی محور جانشینی داستان

رابطه‌ی اجزای حاضر در یک جمله (پیام) با اجزای غایب و بالقوه از جمله (پیام) را «رابطه جانشینی» می‌نامند (باطنی، ۱۳۸۴، ۸۰).

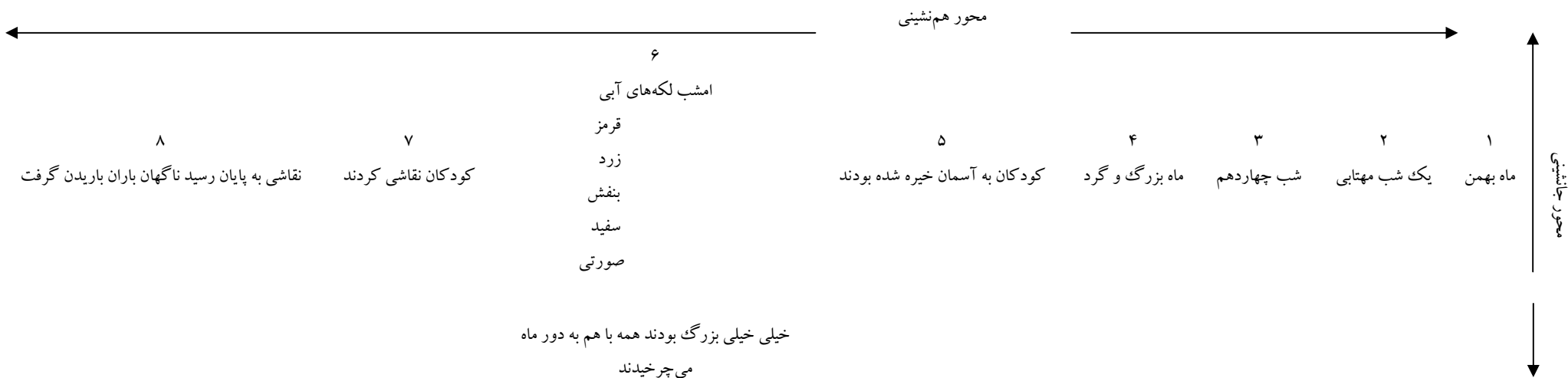
رابطه‌ی جانشینی، رابطه‌ی بین اجزایی است که بر روی یک محور عمودی قرار می‌گیرند و همدیگر را نفی و طرد می‌کنند. به سخن دیگر رابطه‌ی واحدهایی است که به جای هم می‌آیند.

محور هم‌نشینی در سه ساخت کلی از داستان کاملاً قابل مشاهده است. ساخت اول شامل رویدادهای فروردین ماه تا دی ماه است. ساخت دوم بارش باران در شش روز هفته در بهمن ماه را در بر می‌گیرد و ساخت سوم در فروردین سال بعد اتفاق می‌افتد، از رنگ‌های باریده در بهمن شش نوع گل متفاوت در باغچه‌ها، پارک‌ها و کنار جاده روییده است.

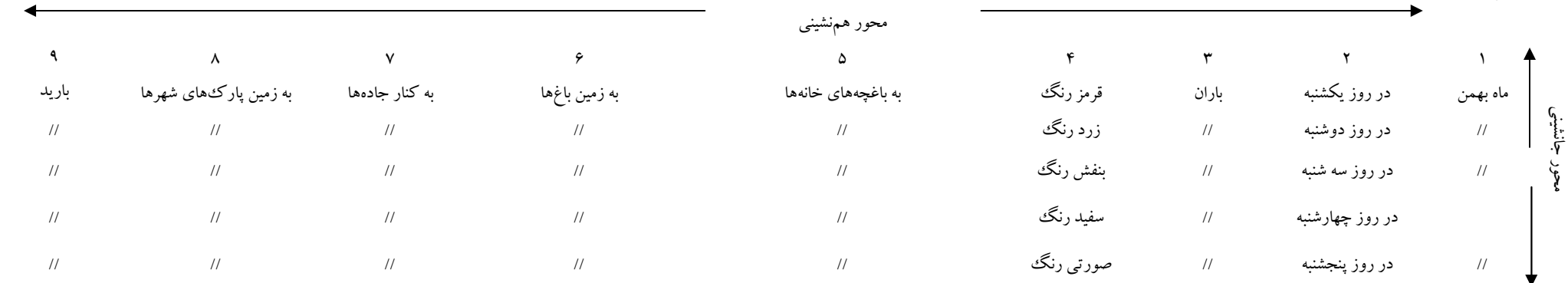
## مثال ساختار اول:

مثال ساختار اول:									
محور هم‌نشینی									
فروردین	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷		
یک شب مهتابی	شب چهاردهم	ماه بزرگ و گرد	کودکان به آسمان خیره	لکه‌های دور ماه	نقاشی لکه‌ها در دفتر مشق	صبح فردا نقاشی را به هم نشان دادند			
اردیبهشت	//	//	//	//	//	//	//		
خرداد	//	//	//	//	لکه‌ها در سیاهی ماه گم هستند	کودکان ماه سیاه را نقاشی کردند	کودکان ماه را		
تیر	//	//	//	//	لکه‌ها در آسمان ابری گم هستند	کودکان ابرهای آسمان را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند	ندیدند غمگین شدند		
مرداد	//	//	//	//	لکه‌ها در آسمان ابری گم هستند	کودکان ابرهای آسمان را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند	را ندیدند، لکه‌ها را ندیدند، غمگین شدند		
شهریور	//	//	//	//	پس از ماه‌های خرداد، تیر، مردادماه را در آسمان دوباره دیدند	کودکان لکه‌های آبی رنگ را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند			
مهر	//	//	//	//	لکه‌های قرمز رنگ خیلی بزرگ به دور ماه می‌چرخیدند	کودکان لکه‌های قرمز را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند			
آبان	//	//	//	//	لکه‌های زرد رنگ خیلی بزرگ	کودکان لکه‌های زرد رنگ را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند			
آذر	//	//	//	//	لکه‌های بنفش خیلی بزرگ	کودکان لکه‌های بنفش را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند			
دی	//	//	//	//	لکه‌های سفید و صورتی	کودکان لکه‌های سفید و صورتی را در کتابچه‌های مشق نقاشی کردند			

## مثال: ساختار دوم داستان (الف)



## (ب)







## مثال: ساختار سوم داستان

۹	۸	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱	محور جانشینی
رویدند	به رنگ آبی	گل های بنفشه	زمین پارک های شهرها	کنار جاده ها	زمین باغ ها	در باغچه های خانه ها	روز عید	صبح روز اول ماه فروردین	
//	به رنگ قرمز	گل های شقایق	//	//	//	//	//	//	
//	به رنگ زرد	گل های لادن	//	//	//	//	//	//	
//	به رنگ بنفش	گل های نیلوفر	//	//	//	//	//	//	
//	به رنگ سفید	گل های مریم	//	//	//	//	//	//	
//	به رنگ صورتی	گل های اطلسی	//	//	//	//	//	//	



در نمونه‌های استخراجی رابطه‌ی جانشینی در هر سه ساختار به وضوح قابل مشاهده است: در مثال ساختار اول، رابطه‌ی جانشینی واژگان در محورهای ۵ و ۶ قابل مشاهده است. یکسانی ترکیب واژگان در محورهای ۱، ۲، ۳، ۴ و ۷ باعث برجستگی محورهای جانشین شده در قسمت دوم جمله می‌باشد. به همین علت توجه خواننده‌ی کودک بعد از هر خط تکرار در قسمت اول جمله به جانشینی قسمت دوم جمله جلب می‌شود.

از لحاظ بار معنایی گوناگونی حضور لکه‌های اطراف ماه در محور ۵ و منجر به گوناگونی نقاشی کودکان از این لکه‌ها در محور ۶ شده است. از لحاظ معنایی بازتاب گوناگونی لکه‌ها در نقاشی کودکان با این محور جانشینی برجسته‌تر شده است.

در مثال «ب» ساختار دوم رابطه‌ی جانشینی در محور ۲ و ۴ قابل مشاهده است. جانشینی پنج روز هفته و در پی آن جانشینی پنج رنگ مختلف در این پنج روز باعث آشنایی خواننده‌ی کودک با روزهای هفته و ایجاد تناسب ذهنی با رنگ مخصوص هر روز هفته و زیبایی‌شناسی این ارتباط می‌گردد. همنشینی واژگان روز، باران و رنگ باعث ایجاد خلاقیت و هنجارشکنی ذهنی در کودک خواننده می‌شود. ایجاد تداعی ذهنی باران قرمز، باران زرد، باران بنفش، سفید و صورتی به خیال‌انگیز شدن متن می‌افزاید.

در مثال ساختار سوم رابطه‌ی جانشینی در محور ۷ و ۸ وجود دارد. تکرار رنگ‌ها باعث آشنایی ذهنی کودک خواننده با این نوع از ساختار شده است و کودک خواننده در پی ایجاد ارتباط ذهنی و پاسخگویی به چرایی و چگونگی این جانشینی در طول داستان است؛ گل‌های بنفش به رنگ آبی، گل‌های شقایق به رنگ قرمز، گل‌های لادن به رنگ زرد، گل‌های نیلوفر به رنگ بنفش، گل‌های مریم به رنگ سفید و گل‌های اطلسی به رنگ صورتی باعث پویایی ذهن طبیعت‌شناختی خواننده‌ی کودک می‌شود. همنشینی واژگان ماه فروردین و عید که زمان رویش هستند با محل‌های مختلف رویش گل‌ها مثل باغچه‌های خانه‌ها، زمین باغ‌ها، کنار جاده‌ها و زمین پارک‌های شهرها با گل‌های مختلف به رنگ‌های مختلف در ۶ محور باعث تقویت این محور می‌شود.

اهمیت محور جانشینی را می‌توان از روی شیوه‌ی زبان‌آموزی کودکان دریافت. زیرا کودکان در ابتدای یادگیری زبان، کلمات مفرد را تک تک، بر زبان می‌آورند و در



مرحله‌ی بعد می‌تواند بعضی از جملاتی را که زیاده‌تر می‌شنوند «طوطی‌وار» ادا کنند. اما بعد از مدتی که ذهن آنان با شیوه‌ی جمله‌بندی زبان خو گرفت، ناخودآگاه با شیوه‌ی عمل محور جانشینی آشنا شده و آن‌گاه می‌توانند در برخورد با موقعیت‌های تازه واژه‌های جدیدی را درون جملاتی که قبلاً آموخته بودند جای دهند و مستقلاً عباراتی را که قبلاً نشنیده‌اند بسازند و بگویند (باطنی، ۱۳۸۴، ۵۲).

آن‌چه که در محورهای عمودی و افقی زبان روی می‌دهد، باعث ایجاد جمله‌ها و عبارت‌هایی می‌شود که بار دلالت‌های مختلف معنایی متن را به دوش می‌کشند. در نهایت در خدمت سبک شخصی نویسنده قرار می‌گیرد و به او فردیت می‌بخشد. استفاده‌ی بهینه از رابطه‌ی جانشینی توسط «احمد رضا احمدی» در داستان «در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود» باعث ایجاد تناسب بین شکل داستان و ساختار موجود در آن شده است حضور عناصری همچون تکرار، بریده، بریده بودن و ریتم در جملات ساده باعث ایجاد تعامل بین ساختار منسجم و مفهوم نمادین این داستان شده است.

به طور حتم این ساختار، تعمداً مورد استفاده‌ی نویسنده قرار گرفته شده است که سه نمونه‌ی استخراجی در سطح واژگانی مختلف مؤید این مطلب است. همان‌طور که از تعاریف زبان به عنوان یک «نظام» و طرح «اندام‌واره» بر می‌آید، منظور از زبان هم‌نشینی فیزیکی واژگان نیست بلکه ارتباط اندام‌واره و زنده‌ی آن‌ها با هم در جهت یک «رفتار» است (سلاجقه، ۱۳۸۰، ۲۳).

در آثار مربوط به کودکان نیز منظور از «زبان کودکانه» چینش تعدادی واژه‌ی کودکانه نیست، بلکه «رفتار تازه‌ی زبان» است که به زبان کودک منجر می‌شود و انعکاس‌دهنده‌ی ذهنیت، جهان و رفتار کودکانه است که در این میان به کارگیری واژگان خاص کودکان اهمیت به سزایی در تقویت این زبان دارد:

مثال: شب مهتابی / بزرگ بودن / گرد بودن / کودکان / چرخیدن / کتابچه‌های مشق / نقاشی.  
این اجزاء با ۱۳ بار تکرار خود، در رابطه‌ی هم‌نشینی در طول داستان منجر به خلق زبان کودکانه شده‌اند. بدیهی است که به کارگیری واژگان مختص کودکان همچون کتابچه‌های مشق به کودکانگی آن می‌افزاید.

### هم‌نشینی واژگان در خدمت تکرار هنری

گاهی تکرار واژه در جامعه کاربردی زیبایی شناختی پیدا می‌کند و این به دلیل پیوندهای هنرمندانه‌ای است که میان آن‌ها به وجود می‌آید. اجزای متکثر و متعدد موجود در جملات تکرار می‌شوند تا مجموعه‌ی زیبا و هدفمند به وجود آورند. تکرار ابزارهای مهم تأکید تنبیه، تعظیم و اغراض دیگر زبانی و هنری است (عقدایی، بدیع، ۱۶). تکرار در بند اول جمله‌های ترکیبی در هر سه ساختار در خدمت تأکید می‌باشد؛ تأکید بر شناخت ماه‌ها، روزها و رنگ‌ها باعث به کارگیری این واژگان در سطح تکرار هنری شده است.

### هم‌نشینی واژگان در خدمت آفرینش ایماژ

ایماژ (Images) به معنای تصویر و خیال است. تصاویر ساده و واقعی به ذهن نویسنده منتقل و سپس در فرآیند نویسندگی بازنمایی می‌شوند. نویسنده با استفاده از عناصر واقعی، تصاویر و فضاهای تازه‌ای می‌آفریند و آن فضای تازه را در چهارچوب کلمات خاص خود قاب می‌گیرد و ثبت می‌کند (سلاجقه، ش ۳۷).

به دلیل ماهیت «واقعیت‌زی ایماژها»، این نوع تصویرآفرینی در ادبیات کودک و نوجوان جایگاه ویژه‌ای دارد. آفرینش این نوع ایماژها در آثار مربوط به کودکان قبل از دبستان تا پایان آن، در متفاوت بودن (سادگی یا پیچیدگی)، بالاترین بسامد را دارند و در آثار مربوط به نوجوانان به تدریج بر تخیل و پیچیدگی آن‌ها افزوده می‌شود. دقت در فرآیند خلق این گونه تصاویر، از دیدگاه مباحث زیبایی شناختی قابل تأمل است (سلاجقه، ۱۳۸۵، ۸۷).

باید توجه داشت که مناسبت‌های هم‌سازی و هم‌نشینی در خلق تصاویر، محدود به حوزه‌ی زمانی (گفتار) و مکانی (نوشتار یا تصویر) نمی‌شود، بلکه منجر به ایجاد مناسبت‌های مفهومی نیز می‌شود (ضمیران، ۱۳۸۲، ۱۰۸). بروز ایماژ زمانی در یک «شبکه‌ی توصیفی» امکان‌پذیر می‌شود که در نتیجه‌ی آن، تصویر کلی یک فضا ترمیم شود و توسط نوعی روایت که بیشتر بر تقریر و بیان استوار است بازگو شده و در یک چهارچوب ثبت شود. مثال:

- کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند لکه‌هایی به دور ماه چرخند.
  - کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند ماه تاریک است.
  - کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند آسمان ابری است، لکه‌ها در آسمان ابری گم هستند، ابرها ماه را پوشانده بودند.
  - کودکان به آسمان خیره شدند و پس از ماه‌های خرداد، تیر، مرداد را در آسمان دوباره دیدند و دیدند لکه‌های آبی رنگ خیلی بزرگ به دور ماه چرخیدند.
  - کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند امشب لکه‌های قرمز، زرد، بنفش، سفید، صورتی رنگ که خیلی خیلی، خیلی بزرگ بودند همه با هم به دور ماه می‌چرخند.
  - در ماه بهمن در روز یکشنبه باران قرمز رنگ به باغچه‌های خانه‌ها، به زمین باغ‌ها، به کنار جاده‌ها و به زمین پارک‌های شهرها بارید.
- تجربه‌های دیداری در شکل‌گیری ایماژها، نقش به سزایی گاهی یک بار دیدن یا شنیدن توصیفی از یک صحنه، می‌تواند تصویری واقعی را در ذهن نویسنده سامان دهد تا در صحنه لازم به ایماژ هنری تبدیل شود. عناصر همنشین شده در این متن به عنوان موتیف‌های آشنا مبتنی بر نوعی تجربه‌ی دیداری هستند که محور اصلی شکل‌گیری این ایماژ قرار گرفته‌اند. نویسنده با هم‌نشینی عناصری مثل آسمان، ماه، گرد، ابر، رنگ‌ها، روزهای هفته، اسامی گل‌ها به توصیف تصویر شب‌های خیال‌انگیز مهتابی می‌پردازد. شب چهاردهم ماه توسط هر بیننده‌ای درک می‌شود، اما حضور لکه‌ها، تنوع رنگ‌ها و شکل به شکل شدن لکه‌ها، بارش رنگ‌ها به همراه باران و تبدیل باران رنگ‌ها به گل‌های رنگارنگ، القاء‌کننده‌ی نوعی رفتار تصویری در کودک خواننده و شنونده است. این گونه کنش‌های تصویری در آثار مربوط به کودکان از جایگاه ویژه‌ی برخوردار است زیرا به آن‌ها خاصیت «نمایشی» می‌بخشد.

### جملات کوتاه در محور عمودی

کاربرد جملات کوتاه از شگردهای خاصی است که توجه مخاطب را در محور افقی زبان جلب می‌کند و در نتیجه به بار معانی در محور عمودی اثر می‌افزاید. وقتی بسامد قطع و



وصل جمله‌ها در هر متن بیشتر باشد، به ویژه اگر همه‌ی جمله‌های کوتاه درباره‌ی یک «موضوع» توضیح دهند، تعداد افعال زیادتر می‌شود و در نتیجه خواننده (کودک) به مکث‌های بیشتری نیاز دارد. به عبارت دیگر، چون قطع و وصل جمله‌ها بیشتر می‌شود، در عمل خوانش، تمرکز بیشتری انجام می‌گیرد.

در هر سه ساختار مورد بررسی شده در محور جانشینی، به کارگیری جملات کوتاه در بسامد بالا قابل مشاهده است.

مثال: ماه بزرگ بود / گرد بود / کودکان به آسمان خیره شدند / آسمان ابری است / گل‌های بنفشه به رنگ آبی / گل‌های شقایق به رنگ قرمز / گل‌های لادن به رنگ زرد.

بدون شک علاوه بر محورهای مورد بررسی ساختارهای بسیاری را می‌توان از روابط موجود در داستان به دست آورد. این اثر پویا با توجه به کنش خواننده ساختارهای متنوع دیگری را به خود اختصاص داده است که منجر به خلق معانی خاص خود شده است. از جمله‌ی ساختارهای متنوع، ساختار شکلی متفاوت داستان در خطوط صفحه‌هاست. صفحه‌ی اول داستان با یک خط آغاز شده است:

۱- در ماه فروردین در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود و ماه ویژگی بارز دیگر که در ساختار نمایشی و نشانه‌شناختی این داستان قابل مشاهده است هماهنگی رنگ داخل دایره‌ی نمایشگر اعداد با نقاشی‌های مربوط به همان صفحه است. به طور نمونه رنگ دایره‌ی عدد یک آبی است و رنگ غالب نقاشی مربوط به آن صفحه آبی است.

صفحه‌ی دوم داستان شامل دو خط است:  
بزرگ بود و گرد بود، کودکان به آسمان خیره شدند و دیدند لکه‌هایی به دور ماه می‌چرخند. کودکان همه‌ی آن لکه‌ها را در کتابچه‌های مشق نقاشی  
صفحه‌ی سوم شامل سه خط، صفحه‌ی چهارم داستان شامل چهار خط ...  
صفحه‌ی سیزدهم و آخر داستان شامل سیزده خط می‌باشد.

درون دایره‌ی عدد ۲ که متعلق به ماه اردیبهشت است نارنجی رنگ و هماهنگ با رنگ غالب نارنجی در نقاشی مفهومی صفحه‌ی مقابل خود است. درون دایره‌ی عدد ۳ که متعلق



به ماه خرداد است گل بهی رنگ و هماهنگ با رنگ گل بهی غالب در نقاشی صفحه‌ی مقابل است. درون دایره‌ی عدد ۴ که عدد تیرماه، ماه چهارم سال است بنفش بادمجانی است که از رنگ‌های به کار رفته در نقاشی همان صفحه است. ... رنگ دایره‌ی عدد ۱۱ که عدد بهمن، یازدهمین ماه سال است رنگ قرمز است و با ماهی‌های قرمز نقاشی شده در همان صفحه ارتباط معنایی دارد.

## سخن پایانی

داستان کودکانه‌ی «در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود» احمدرضا احمدی به عنوان نوع مستقلی از شیوه‌ی داستان‌پردازی، در ساختار خود متشکل از اجزای مختلف زبانی هست. هر جزء به عنوان نقطه‌ی تقاطع انبوهی از روابط، بخشی از ساختار مربوط به داستان است که باید به شکلی روشمند و مشخص تفکیک شود تا در سازمان‌بندی نهایی به کمک دیگر رابطه‌های موجود، بتواند الگوی مناسبی را برای مطالعه‌ی داستان ارائه دهد. به علت بهره‌مندی داستان از رابطه‌ی شبکه‌وار و ارگانیک، این داستان قابلیت تبدیل شدن به «متن» را پیدا می‌کند. در این متن اولین مراجعه، به اجزای زبانی است که به صورت واژگان در کنار هم قرار گرفته‌اند؛ در سه بخش رمزگان ساختاری، استفاده‌ی مناسب نویسنده از رابطه‌ی جانشینی منجر به ایجاد تناسب بین شکل و ساختار موجود در داستان شده است. همچنین چینش واژگانی در محور افقی زبان باعث شکل‌گیری جمله‌ها و عبارت‌هایی با دلالت‌های معنایی بالا شده است. برتری ساختار گزینشی واژگان بر ساختار چینشی واژگان در طول داستان در قالب یک ارتباط اندام‌واره و زنده موجب بروز «رفتار تازه‌ی زبانی» در جهت برجستگی «زبان کودکانه‌ی» اثر شده است که همین امر باعث خوانش متفاوت و خلاقانه‌ی خواننده‌ی کودک شده، منجر به خلق «تصاویر ذهنی» متناسب با ذهنیت این نوع از مخاطب می‌شود.

داستان‌های کودکان به علت دور بودن از محدودیت‌های قراردادی می‌توانند حوزه‌ی وسیع‌تری از نشانه‌شناسی را تجربه کنند؛ احمدرضا احمدی با علم به این موضوع نشانه‌های خلاقانه‌ای همچون هماهنگی سطرها با صفحه‌ها و رنگ درون دایره‌های هر فصل با نقاشی‌ها ترکیب متفاوتی از نشانه‌شناختی مفهوم‌گرایی را به خدمت گرفته است به طوری که از حرکت یک سویه‌ی دانش‌جوگیری کرده و تعدد طرح در داستان را پدید آورده است.

دیدگاه ساختاری و خلاقانه‌ی این نویسنده در آفرینش این داستان می‌تواند حلقه‌ی مفقوده‌ی میان آثار محتوایی منتشر شده و آثار ساختاری باشد.





## منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار هرمنوتیک، تهران: گام نو.
- احمدی، بابک (۱۳۹۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
- باطنی، محمد (۱۳۷۱)، پیرامون زبان و زبان‌شناسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- باطنی، محمد (۱۳۸۴)، مقدمات زبان‌شناسی، تهران: نشر قطره.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۵)، از این باغ شرقی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۰)، صدای خط خوردن مشق، تهران: معین.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران: سوره مهر.
- عقدایی، تورج (۱۳۸۰)، بدیع، زنجان: نیکان کتاب.
- ایبزمز، ام. اچ، دایره المعارف، جفری گالت (۱۳۸۷)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه‌ی سعید سبزیان، تهران: رهنما.
- ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: قصه.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران: فکر روز.
- کالر، جاناناتان (۱۳۸۸)، بوطیقای ساخت گرا (ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات)، ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: مینوی خرد.
- احمدی، احمدرضا (۱۳۸۹)، در یک شب مهتابی که شب چهاردهم ماه بود، تهران: نشر چشمه.

## مجله‌ها و مقاله‌ها:

- آقایاری، خسرو (بهار ۱۳۸۴)، مقدمه‌ای بر شناخت‌شناسی ادبیات (۲)، روشنان، کانون پرورشی فکری کودکان، دفتر دوم.
- سلاجقه، پروین (شماره ۳۷)، کتاب‌های ادبیات و فلسفه.
- پیروز، غلام‌رضا (بهار ۱۳۸۷)، [نقد نو] در بوته‌ی نقد با تکیه بر نگرش سیستمی، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۶۰.



## «وابسته‌های پسین اسم (مضاف الیه) در دستورهای سنتی و جدید زبان فارسی»

فاطمه مدرسی<sup>۱</sup>

هادی طرلانی<sup>۲</sup>

چکیده:

در کتاب‌های دستور زبان فارسی معمولاً کلمات را به هفت قسمت تقسیم کرده‌اند: «اسم، فعل، ضمیر، صفت، قید، حرف و صوت» مقوله‌های هفت‌گانه‌ی زبان است آنها را انواع کلمات یا طبقات دستور نیز می‌گویند. (انوری، احمد گیوی، ۱۳۷۰: ۱۴) هریک از مقوله‌های هفت‌گانه از جمله مقوله اسم به چندین قسمت تقسیم می‌شوند. «اسم آن عنصر زبانی است که هسته گروه اسمی واقع می‌شود و می‌تواند وابسته‌های پیشین و پسین داشته باشد. (مدرسی، ۱۳۷۷: ۱۳) از وابسته‌های پسین اسم، وابسته مضاف الیه است که در دستورهای قدیم سنتی و دستورهای جدید و نو نگاه‌های متفاوتی داشته و دارد و در این مقاله مولفان به بررسی و مقایسه دیدگاه‌های سنتی و نو پرداختند و با شواهد و مثال‌های متعدد از متون نظم و نثر ادبیات فارسی این دو دیدگاه را سنجیدند و در پایان مقاله نتیجه‌گیری و پیشنهاد به گمان آمده را ارائه کردند.

کلید واژه: زبان، دستور زبان سنتی، دستور زبان جدید، گروه پسین اسم، انواع اضافی جدید و سنتی

<sup>۱</sup>-استاد دانشگاه ارومیه

<sup>۲</sup>-دانشجوی دوره دکتری دانشگاه ارومیه - hadi.tarlani@gmail.com



## مقدمه:

خداوند متعال انسان را از میان همه مخلوقات و موجودات عالم دارای امتیاز خاصی آفریده است. از جمله آن امتیاز زبان و اندیشه است. به اعتقاد برخی تعریف زبان از منظر قرآن «در سوره الرحمن آمده: «الرحمن علّم القرآن خلق الانسان علّمه البیان» (الرحمن، آیات ۱ تا ۴). ظاهراً در این آیات «بیان» به معنی زبان است که اولین آموزش دهنده زبان برای آدمیان خود خداوند است. البته زوایای زبان آنقدر وسیع و گسترده است که هر کس با ظنّ خود زوایای زبان را نگریسته و به تناسب نگاه و فهم خود، برداشتی از این دریای بی کران معجزه‌ی الهی در جان و تن آدمی، تعریف خاص خودش را ارایه کرده است که گاهی تفاوت تعاریف بزرگان دستور زبان شناسی از همدیگر، به جهت نگاه و فهم متفاوت آنها، بستگی دارد.

حق شناس می گوید: «زبان مجموعه ای است از علایم پیچیده و نظام یافته برای برقراری ارتباط.» یا نوام چامسکی زبان را چنین تعریف می کند: «زبان لباس اندیشه است.» و ده ها تعریف دیگر که هر کس با مطالعاتی که در حوزه زبان دارند، درک خود را از زبان، به شکلی که فهمیده اند ارایه کرده اند.

«در قرن چهارم پیش از میلاد ارسطو که او را باید اولین دستور نویس غربی نامید، شالوده دستور زبانی را نهاد که بعداً به وسیله یونانیان دیگر گسترش یافت و از طریق رومیان در غرب اروپا رواج یافت و الگوی دستور نویسی برای زبان های آن سامان قرار گرفت. می گویند افلاطون در کتاب سوفیست اسم و فعل را از هم متمایز کرده بود. ارسطو جزئی بر آن افزود و اجزای کلام را در زبان یونانی به اسم و فعل و حرف تقسیم کرد.» (باطنی، نگاهی تازه به دستور زبان ۱۷: ۱۳۷۱) پس از ارسطو، زنون، بنیانگذار مکتب فلسفی رواقی، کار ارسطو را دنبال کرد و او برای اولین بار دستور زبان را علمی مستقل تلقی کرد... برای اولین بار اجزا کلام را به هشت



جزء تقسیم نمود... با اضافه شدن صوت، عدد آن به نه رسیده است: اسم، صفت؛ فعل، ضمیر، حرف تعریف، حرف اضافه، قید، ربط و صوت...» (همان منبع، ص ۱۷ و ۱۸)

ظاهراً میرزا حبیب اصفهانی اولین کسی است که کلمه دستور را برای زبان فارسی به کار بردوی (اصفهانی) دو کتاب در این زمینه نگاشته: یکی «دستور سخن» که در سال ۱۲۸۹ قمری در استانبول انتشار یافت و دیگری تلخیص آن به نام «دبستان سخن» که در سال ۱۳۰۸ در همان شهر منتشر شد. او برای اولین بار کلمات فارسی را به ده گونه تقسیم می کند: اسم، صفت، ضمیر، کنایات، فعل، فرع فعل، حروف، متعلقات فعل، ادوات و اصوات. (همان منبع، ص ۲۴) تقسیم بندی میرزا حبیب هم برگرفته از تقسیم دستور زبان فرانسه است.

بعد از میرزا حبیب اصفهانی میرزا عبدالعظیم خان قریب، دستور زبان برای مدارس نوشت و پس از او هم دستور پنج استاد برای آموزش در مدارس نوشته شد. بعد از این بازار دستور نویسی در ایران رونق گرفت. «فردینان سوسور زبان شناس اهل ژنو اولین کسی است که به اندیشه های زبان شناسی نوین شکل داد و در درس های دانشگاهی خود بین سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱ زبان شناسی را بر پایه ای علمی گذاشت. از آنجاست که بسیاری او را پدر زبان شناسی نوین می دانند.» (همان منبع، ص ۷۸).

بنابراین دستور زبان از دیدگاه دستور نویسان سنتی و زبان شناسان جدید بخش های مختلفی دارد. هر کدام از بخش ها، زیر مجموعه ای دارد و هر بخش هم بحث تخصصی خودش را دنبال می کند. آنچه که ما در اینجا می خواهیم درباره اش بحث کنیم مربوط به ترکیبات اسم یا گروه اسمی در دستور زبان سنتی و جدید است. آن هم یک بخش از مجموعه ی بحث های مربوط به اسم که به نام «ترکیب اضافی» است. چونکه ترکیبات در نوع خودش به چند قسمت؛ ترکیب اضافی، ترکیب وصفی و ترکیب مرکب با ساختارهای ساختمانی متفاوت تقسیم می



گردد اما ترکیب اضافی در دستورهای سنتی و جدید یک تقسیم بندی کاملاً متفاوت است که تعداد ترکیبات و تشخیص نوع ترکیبات به کلی متمایز شده است.

گروه اسمی، ترکیب اضافی در دستورهای جدید و دستورهای سنتی

انواع ترکیب اضافی و نحوه تشخیص و زیر ساخت آنها در دستورهای جدید و سنتی که متأثر از نگاه این دو دیدگاه ناشی می شود کاملاً متفاوت است. برای تطبیق و مقایسه این مقوله دستوری در دستورهای جدید و سنتی لازم است. ابتدا دیدگاه های این دو گروه را جداگانه مطرح کنیم، سپس به مقایسه و بررسی و جمع بندی آن پردازیم:

الف- ترکیب اضافی در دستورهای جدید و نوین زبان شناسی

در دستورهای جدید زبان شناسی برخی از بزرگان به این مقوله دستوری اصلاً توجه نکرده اند و به راحتی از کنار آن گذشته اند و به آن نپرداخته اند. از جمله کتاب های «گفتارهایی درباره ی دستور زبان فارسی» از دکتر خسرو فرشیدورد، «مبانی زبان شناسی» از ابوالحسن نجفی، «توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی» از دکتر محمدرضا باطنی، «نحو زبان فارسی» از دکتر سید علی میرعمادی و «شناخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز» از دکتر ایران کلباسی. گروه دیگر به این مقوله دستوری به شکل های متفاوتی پرداخته اند و نگاهی نو و تازه دارند که شاید خالی از اشکال هم نباشد.

«ترکیب های آغازین (اولیه)؛ این گونه ترکیب ها، همان ترکیب های معروف مضاف و مضاف الیه یا موصوف و صفت اند که کسره ی اضافه ی آخر آنها بر اثر کاربرد فراوان و به مرور زمان حذف شده است، نمونه ها: تخم مرغ، چوب پنبه، رخت خواب، چراغ برق، صاحب خانه و ... (مبانی زبان شناسی ۱۳۸۶: ۱۱۰).



«مضاف الیه، اسم یا کلمه‌ی جانشین اسم است که با کسره‌ی اضافه به اسم پیش از خود اضافه می‌شود. نمونه‌ها: برادرِ حسن، درِ خانه، پدرِ من، مادرِ که؟ (دستور زبان فارسی ۱۳۸۵: ۱۲).

در این دو کتاب که آموزشی برای مراکز تربیت معلم (دانشگاه فرهنگیان فعلی) توسط اساتید بزرگوار تدوین شده است، بحثی بیشتر از این که اینجا آوردیم برای مضاف و مضاف الیه نیامده است و به انواع آن پرداخته نشده است. در کتاب دستور زبان فارسی استاد محترم جناب آقای دکتر مهدی مشکوه‌الدینی از انواع اضافه‌ها، اضافه‌ی بیانی، اضافه‌ی توضیحی و اضافه‌ی تشبیهی در زیر مجموعه‌ی وابسته‌های صفت آمده است. ظاهراً این اضافه‌ها جزء گروه صفتی حساب شده است.

«وابسته‌ی بیانی، جنس و یا نوع اسم را بیان می‌کند. مانند انگشتی طلا، کارمند زن، کارگر مرد.

وابسته‌ی توضیحی اسم خاصی است که در جایگاه وابسته صفتی ظاهر می‌شود و در واقع اسم را توضیح می‌دهد. مانند شهر تهران، استان خراسان.

وابسته‌ی تشبیهی نوعی وابسته صفتی است که بیانگر شباهت اسم در جایگاه هسته به اسم در جایگاه وابسته است. مانند: قد سرو، روی ماه، ابروی کمان. (دستور زبان فارسی ۱۳۷۴: ۱۹۶).

اما در همین کتاب در بحث وابسته گروه اسمی دو مورد از انواع اضافه را چنین آورده است. «مالکیت و یا تعلق: مالکیت به داشتن و یا دارا بودن چیزی در مورد دارنده‌ی انسان و یا تعلق چیزی به انسان دلالت می‌کند. مانند: خانه‌ی احمد، کتابِ من.

اختصاص: ممکن است برخی صوت‌های نحوی «اسم + وابسته اسمی» به اختصاص داشتن یا وابسته بودن چیزی به چیز دیگر اشاره نماید. مانند: درِ این باغ، فرشِ این اتاق، کلیدِ این در. (همان منبع ۲۰۳: ۱۳۷۴).



به نظر می‌رسد که در این کتاب اولاً همه انواع اضافه نیامده و بازیر ساخت‌های متفاوتی که دارند توضیح داده نشده است. ثانیاً وابسته گروه صفتی با وابسته گروه اسمی اختلاط پیدا کرده است. مثلاً وابسته بیانی، توضیحی و تشبیهی که از مثالشان پیداست مربوط به انواع اضافه از نوع اضافی گروه اسمی است و نه گروه صفتی.

اما برخی از دست‌نویسان به گروه اسمی (ترکیب اضافی) نگاه دیگری دارند و انواع اضافه را به دو بخش تعلق و غیر تعلق تقسیم می‌کنند تا مجموع انواع اضافه را در این دو بخش جای داده‌اند و راه کارهای تشخیصی هم ارائه کرده‌اند.

«در این دستورها (دستورهای جدید) اضافه از نظر رابطه‌ی مضاف و مضاف الیه بر دو نوع است، تعلق و غیر تعلق.

۱- اضافه تعلق (اضافه ملکی و اختصاصی) هرگاه میان مضاف و مضاف الیه رابطه مالکیت و وابستگی وجود داشته باشد، اضافه تعلق خوانده می‌شود. مانند: نفست روشن باد.

راه شناختن اضافه تعلق:

الف- در اضافه تعلق می‌توان مضاف الیه را جمع بست: گفتن رازها، عنوان نامه‌ها.

ب- اگر به هر دلیلی مثل خاص بودن، نتوان مضاف الیه را جمع بست با جابجایی مضاف و مضاف الیه در اضافه تعلق و افزودن فعل «دارد» می‌توان یک جمله سه جزئی مفعول دار ساخت. مثال: دیوان حافظ: حافظ دیوان دارد.

۲- اضافی غیر تعلق: اضافه‌ای است که بین مضاف و مضاف الیه رابطه‌ی مالکیت و یا وابستگی وجود داشته باشد. مانند گل بنفشه، قد سرو، چشم ادب. مدرسی (۱۳۸۷: ۴۱)»



«اضافه تعلقی: در اضافه تعلقی بین مضاف و مضاف الیه رابطه مالکیت یا وابستگی وجود دارد اما در اضافه غیر تعلقی چنین رابطه ای نیست. مانند پر پرنده و تخت جمشید. در ترکیب های یاد شده می توان مضاف الیه را جمع بست. مثل پر پرنده: پر پرندگان، عنوان نامه: عنوان نامه ها.

در پاره ای موارد با جابجایی مضاف ، مضاف الیه در اضافه تعلقی و افزودن فعل «دارد» می توان یک جمله سه جزئی مفعول دار ساخت. مانند: پرنده پر دارد.

اضافه غیر تعلقی: اضافه هایی که یکی از دو قاعده ی بالا درباره ی آنها صدق نکند غیر تعلقی اند. مثل: دست طمع. (زبان فارسی دوم متوسطه، گروه مولفان ۱۳۸۴:۱۱۰).

انواع اضافه از نظر رابطه ی مضاف با مضاف الیه دو نوع است تعلقی و غیر تعلقی، در اضافه تعلقی بین مضاف و مضاف الیه رابطه ی مالکیت یا وابستگی وجود دارد اما در اضافه ی غیر تعلقی چنین رابطه ای نیست. (وحیدیان، کامیار، غلامرضا عمرانی، ۱۳۹۰: ۸۰).

ملاحظه می شود که در این گونه دستور های جدید زبان شناسی نیز انواع اضافه در زیر مجموعه ی دو مقوله تعلقی و غیر تعلقی جمع شده است و راه تشخیص و جدا کردن آن ها بیان گردیده است . در این جا مناسب چنین می نماید که نمونه هایی از ربان های دیگر به زبان فارسی بیاوریم تا بیشتر راه گشا و قابل توجه باشد.

به نوشته مرحوم دکتر معین در کتاب «اضافه»، بحث «اضافه» در زبان های مختلف وجود داشته. «در پارسی باستان برای اسم هفت حالت استعمال می شده است... حالت فاعلی، حالت مفعول صریح، حالت اضافه، حالت مفعول عنه، حالت مفعول فیه، حالت مفعول معه و حالت ندا.





در زبان اوستایی و سنسکریت، هشت حالت وجود دارد یعنی علاوه بر هفت حالت موجود در پارسی باستان حالت مفعول غیر صریح هم وجود داشته است. اما در زبان فارسی برای اسم چهار حالت است: حالت فاعلی، حالت مفعولی، حالت اضافه و حالت ندا. (معین، ۱۳۷۰: ۵).

در زبان های اروپایی و عربی نیز بحث «اضافه» با قواعدی خاص هر زبان مطرح شده است. در زبان آلمانی به آخر کلمه مفرد مذکر es ملحق می گردد. مفرد مونث تغییری ندارد. مفرد خنثی es، جمع مذکر e، جمع مونث n، و جمع خنثی e ملحق می شود. مانند der freunddeskoniys (دوست پادشاه)

در زبان فرانسه علامت اضافه معمولاً de (از) است. مانند: Le liver de monpere (کتاب پدر من)

در انگلیسی با افزودن S به آخر اسم مضاف الیه مقدم و یا با افزودن of (از) بین مضاف ا مقدم و مضاف الیه موخر. مانند:

(کتاب براون) the book of browne یا Browne's book

در عربی علامت اضافه جرّ است و مضاف الیه مجرور و اضافه تأثیری در اعراب مضاف ندارد. مثال: کتاب علی (کتاب علی). ولد العالم نصف العالم (فرزند دانشمند نیم دانشمند است). (همان منبع، ص ۱۵-۱۸)

بنابراین معلوم می شود که تقریباً همه ی زبان ها و حتی گویش ها به نحوی در گروه اسمی بحث «ترکیب اضافی» را دارند. برای بررسی و مقایسه، بهتر است دیدگاهها و نظریات برخی از دستور نویسانستی زبان فارسی را نیز با تعریف و توجیهشان بیاوریم تا برای مطالعه کنندگان این نوشته بیشتر مبرهن و آشکار گردد.



در دستورهای سنتی تعریف‌های زیادی برای ترکیب اضافی (مضاف و مضاف الیه) به صورت کلی و عام و هم به صورت جزئی و تقسیم‌بندی شده مطرح گردیده است. «مؤلف غیاث اللغات گوید: «اسم اول را (در اضافه) مضاف و اسم ثانی را مضاف الیه گویند.» (معین ۱۳۷۰: ۱۹۰)»

«اسمی که دارای متمم است (مضاف) و متمم آن را (مضاف الیه) نامند.

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد نهال دشمنی برکن که برنج بی شمار آرد

کلمه درخت (مضاف) دوستی (مضاف الیه) و متمم آن است. (پنج استاد، ۱۳۵۰: ۴۰)»

«حالت اضافی: آن است که اسم مضاف الیه باشد. یعنی برای اسمی دیگر متمم واقع شود. مانند: «خداوند» و «جان» در مثال «به نام خداوند جان و خرد» (خیامپور، ۱۳۷۲: ۴۲).

«اسمی که مضاف الیه باشد حالت اضافی دارد. مانند: ای دادار جهان های مادی ای مقدس. (ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۳۵)»

«از ترکیب مضاف و مضاف الیه همیشه مفهوم واحد و یکسانی به دست نمی‌آید. به عبارت دیگر مضاف الیه همیشه یک نوع مفهوم و معنی خاص به مضاف نمی‌دهد بلکه روابط مختلفی از قبیل مالکیت، اختصاص، تشبیه و جز آن، میان مفهوم مضاف و مضاف الیه برقرار است و اضافه از حیث مفاهیم و روابط موجود میان مضاف و مضاف الیه اقسامی پیدا می‌کند. (انوری و احمد گیوی، ۱۳۷۰: ص ۱۲۷، ج ۲).

در مورد تقسیم‌بندی و اجزای مختلف «وابسته‌های پسین اسم یا ترکیب اضافی اسم» در دستورهای سنتی زبان فارسی اختلاف دیدگاه وجود دارد. مثلاً انواع ترکیب اضافی یا وابسته‌های پسین اسم در دستور زبان فارسی قریب (اولین دستور) به چهار قسمت «اضافه ی



ملکی، اضافه‌ی تخصیصی، اضافه‌ی بیانی و اضافه‌ی تشبیهی « (۴۴:۱۳۳۸). و در دستور پنج استاد و دستور سید کمال طالقانی به پنج قسمت «اضافه‌ی ملکی، اضافه‌ی تخصیصی، اضافه‌ی بیانی، اضافه‌ی تشبیهی، و اضافه‌ی استعاری (پنج استاد ۴۱:۱۳۵۰؛ طالقانی، ۱۱۱:۱۳۵۳) و در دستور غلامرضا ارژنگ و علی اشرف صادقی به شش قسمت «اضافه‌ی ملکی، اضافه‌ی استعاری، اضافه‌ی تخصیصی، اضافه‌ی توضیحی، اضافه‌ی جنسی، اضافه‌ی تشبیهی» (۲۰:۱۳۶۴-۱۹). و در دستور زبان فارسی عباسعلی وفایی به هفت قسمت «وابسته‌ی اسمی تشبیهی، وابسته‌ی اسمی اختصاصی، وابسته‌ی اسمی تملکی، وابسته‌ی اسمی استعاری، وابسته‌ی اسمی اقترانی، وابسته‌ی اسمی بیانی، و وابسته‌ی اسمی توضیحی» (۸۱-۸۳:۱۳۹۱) و در دستورهای معین، انوری و احمدی گیوی، همایون فرخ، نادر وزین پور، سلطانی گردفرامری و در دستور ساده زبان فارسی محمد جواد شریعت به هشت قسمت «اضافه‌ی اختصاصی، اضافه‌ی ملکی، اضافه‌ی بنو، اضافه‌ی بیانی، اضافه‌ی توضیحی، اضافه‌ی تشبیهی، اضافه‌ی استعاری و اضافه‌ی اقترانی.» (معین، ۱۳۷۰:۱۵۴-۱۰۵؛ انوری، احمدی گیوی، ۱۳۷۰:۱۲۹-۱۲۷، جلد دو؛ همایون فرخ، ۱۳۶۴:۸۴۹-۸۴۴؛ وزین پور ۱۳۷۰:۱۰۷-۱۰۴؛ سلطانی گرد فرامری، ۱۳۷۵:۱۴۶-۱۴۰ و شریعت، ۱۳۷۶:۵۵-۵۱). و در دستور زبان فارسی دکتر محمد علی اسلامی انواع اضافه به نه قسمت «اضافه‌ی تخصیصی، اضافه‌ی ملکی، اضافه‌ی بیانی، اضافه‌ی استعاری، اضافه‌ی تشبیهی، اضافه‌ی توصیفی (موصوف و صفت)، اضافه‌ی بنو، اضافه‌ی اقترانی و اضافه‌ی ظرفی مثل آب دریا.» (۱۳۶۷:۱۶۶-۱۶۳). و در دستور زبان فارسی یک صد مثال لطف علی بنان و همکاران، انواع اضافه به ده قسمت «اضافه‌ی ملکی، اضافه‌ی تخصیصی، اضافه‌ی بیانی، اضافه‌ی نوعی، اضافه‌ی جنسی، اضافه‌ی توصیفی، اضافه‌ی تشبیهی، اضافه‌ی استعاری، اضافه‌ی اقترانی و اضافه‌ی بنو.» (۱۳۵۴:۱۷-۱۹). و در دستور زبان حسن انزلی انواع اضافه به پانزده قسمت «اضافه‌ی ملکی، اضافه‌ی تخصیصی، اضافه‌ی جنسی، اضافه‌ی توضیحی، اضافه‌ی توصیفی، اضافه‌ی تشبیهی، اضافه‌ی استعاری، اضافه‌ی اقترانی، اضافه‌ی



بنوّت، اضافه‌ی مظهر و به ظرف یا برعکس، اضافه‌ی جزء به کل، اضافه‌ی ناشی به منشأ، اضافه‌ی مؤجد به مؤجد مثل گلستان سعدی، اضافه‌ی لیاقت مثل مرد جنگ، اضافه‌ی نسبی مانند پدر علی» (۱۳۷۰: ۱۵۹-۱۴۹)، تقسیم شده‌اند.

و در زبان فارسی مجید جواد شریعت و دستور زبان فارسی دکتر خیامپور و دستور تاریخی زبان فارسی دکتر ابوالقاسمی، دستور تاریخی دکتر خانلری و دستور زبان فارسی خانلری و چندین دستور زبان فارسی که نویسندگان این سطور به آن‌ها مراجعه کرده، تقسیم‌بندی خاصی درباره‌ی انواع اضافات زبان فارسی ندارند و درباره‌ی انواع روابط مفهومی مضاف و مضاف الیه بحث نکرده‌اند اما در کتاب «از واج تا جمله» دکتر مدرسی ضمن بحث درباره‌ی اضافه‌ی تعلقی و غیر تعلقی، درباره‌ی یازده نوع انواع اضافات هم بحث شده است.

ب - انواع اضافات (مضاف و مضاف الیه) تقسیم‌بندی شده در دستور زبان فارسی سنتی با شاهد مثالی از متون نظم و نثر فارسی

۱- اضافه‌ی ملکی: آن است که بین مضاف و مضاف الیه رابطه مالکیت وجود دارد و به عبارت دیگر معمولاً مضاف الیه مالک مضاف است. مانند: ماشین حسن، کتاب علی و خانه‌ی او.

آیین سکندر جام جم است بنگر تا بر تو عرضه دارد، احوال ملک دارا (حافظ، خطیب رهبر ۱۳۶۳: ۸)

مور هرگز به در قصر سلیمان نرود تا که در خانه‌ی خود برگ و نوایی دارد (پروین اعتصامی، رنجبر ۱۳۶۹: ۴۵)

سوی مادر آمد کمر بر میان به سر بر نهاده‌ی کلاه کیان (فردوسی به نقل از فرشیدور، ۱۳۷۵: ۳۲۴)



من آن نگین سلیمان به هیچ نستانم که گاه درو دست اهرمن باشد (حافظ، خطیب رهبر، ۱۳۶۳: ۲۱۶)

تکیه بر اختر شبگرد مکن کین عیار تاج کاووس ربود و کمر کیخسرو (حافظ، خطیب رهبر، ۱۳۶۳: ۵۵۳)

مدام خرقه ی حافظ به باده در گرو است مگر خاک خرابات بود فطرت او (حافظ، خطیب رهبر، ۱۳۶۳: ۵۵۱)

۲- اضافه‌ی تخصیصی: در اضافه تخصیصی مضاف اختصاص به مضاف الیه دارد. مانند:

در اتاق، چشم علی، جلد کتاب، زین اسب.

خوش آوازی که به حنجره‌ی داوودی، آب از جریان و مرغ از طیران باز دارد. (گلستان سعدی، یزدان پرست، ۱۳۸۹: ۳۹۸)

قصر فردوس به پاداش عمل می بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغان مارا بس (حافظ، خطیب رهبر ۱۳۶۳: ۳۶۲)

از دست و زبان که بر آید کز عهده‌ی شکرش به در آید

بنده همان به که ز تقصیر خویش عذر به درگاه خدای آورد (گلستان سعدی، یزدان پرست ۱۳۸۹: ۲۴۰)

امیر فرمود تا او را به جامه‌ی خانه بردند. (بیهقی نقل از تاریخ زبان خانلری، جلد سوم ۱۳۷۴: ۵۵)



۳- اضافه‌ی توضیحی: معمولاً مضاف اسم عام و مضاف الیه اسم خاص آن است. مانند قاره آسیا، شهر شیراز، باد صبا و دین اسلام.

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد (حافظ، خطیب رهبر ۱۳۶۳: ۲۲۱)

همچو موسی دیده‌ای آتش ز دور لاجرم موسیچه‌ای بر کوه طور (برگزیده منطق الطیر، مدرسی ۱۳۸۸: ۸۱۰)

در جامع بعلبک وقتی کلمه‌ای چند همی گفتم به طریق وعظ (گلستان سعدی متون ادب فارسی تجلیل و همکاران ۱۳۷۵: ۲۱)

۴- اضافه‌ی بیانی: که این را اضافه‌ی جنسی هم می‌نامند. آن است که مضاف الیه جنس مضاف را بیان می‌کند. مانند: لباس پشم، انگشتی طلا، دانش آموز پسر و کوزه سفال.

شانه‌ی عاج ار نبود بهر خویش شانه توان کرد به انگشت خویش (شیخ بهایی)

جسم خاک از عشق بر افلاک شد کوه در رقص آمد و چالاک شد (مثنوی، زمانی ۱۳۷۴: ۶۵)

تیغ حلم از تیغ آهن تیزتر بل ز صد لشکر ظفرانگیزتر (مولوی به نقل از معین ۱۳۷۰: ۱۳۱)

نطق آب و نطق خاک و نطق گل هست محسوس حواس اهل دل (مولوی به نقل از معین، ۱۳۷۰: ۱۳۱)



۵- اضافه‌ی ترجیحی: یعنی ترجیح مضاف بر مضاف الیه است. مانند: شاه شاهان، مرد مردان، پهلوان پهلوانان، شیخ شیوخ.

که ای خسرو خسروان جهان ز زال سپهد گو پهلوان (فردوسی به نقل از معین ۱۳۷۰: ۱۳۸)

آن پیشرو پیشروان همه عالم چو پیشرو نیزه خطی که کمان است (منوچهری به نقل از معین ۱۳۷۰: ۱۳۸)

موبد موبدان که تاج به دست وی بود تاج را بیرون آورد و بهرام بر تخت نشست. (تاریخ بلعمی)

۶- اضافه‌ی فعلیت: اضافه شدن فعل یا یکی از اجزایی که از بن فعل ساخته شده است. مانند: دیدن روی، رفتن راه، آمدنش.

آمد نوروز هم از بامداد آمدنش فرح و فرخنده باد (منوچهری)

دیدن روی تورا دیده جان بین باید وین کجا مرتبه چشم جهان بین من است. (سعدی)

برخی از دستور نویسان اضافه‌ی لفظی را نیز جز اضافه‌ی فعلیت می‌دانند یا این دوتا را یکی می‌گیرند.

۷- اضافه‌ی نبوت: در این اضافه، نام فرزند به اسم یکی از والدین اضافه می‌شود. بدین معنی که نام فرزند مضاف و نام یکی از والدین مضاف الیه ترکیب است. مانند: مسیح مریم. (مدرسی ۱۳۸۷: ۴۳) مسعود سعد، حسین علی، رستم زال.



بنده مسعود سعد سلمان را بیهوده درسپرد مکاری (برگزیده اشعار، مسعود، حاکمی  
(۳۷:۱۳۶۵)

من که مسعود سعد سلمانم از آن‌چه گفتم همه پشیمانم

چو یک ماه شد همچو یک سال بود برش چون بر رستم زال بود (غمنامه‌ی رستم و  
سهراب، انوری و شعار ۱۳۶۷: ۷۱)

مگر رستم زال سام سوار که با او نسازد کسی کارزار (فردوسی به نقل از معین  
۱۳۷۰: ۱۲۱)

در بازار عطاران نیشابور بر دکان محمد محمد منجم طیب از خواجه امام ابوبکر دقاق شنیدم.  
(چهار مقاله، معین ۱۰۷-۱۰۶: ۱۳۲۷)

کیخسرو سیاوش و کاوس کیقباد گویند که از فرنگس افراسیاب زاد (مولوی به نقل از  
معین ۱۳۷۰: ۱۲۰)

محمد حسین نام، نظیری تخلص و نیشابور، وطن بوده است. (شعرالعجم نعمانی ۱۳۶۳: ۱۱۲)

سفرنامه، ارمغان این سفر ممتد ناصر خسرو است که با انشایی بسیار روان و دل انگیز نوشته شد.  
(تاریخ ادبیات صفا ۱۳۶۷: ۸۹۷)

حسین منصور که شمه‌ای از دور بدید، فریاد برآورد. (کشف الاسرار به نقل از معین  
۱۳۷۰: ۱۲۲)





۸- اضافه‌ی تشبیهی: آن است که بین مضاف و مضاف الیه همانندی و شباهت داشته باشد. با این توضیح که گاهی مضاف الیه به مضاف تشبیه می‌شود. مانند: گلستان خیال. و گاهی هم مضاف به مضاف الیه تشبیه می‌شود. مانند: لب لعل و قد سرو.

سنگ سراج دل به الماس آب دیده می‌سفتم. (گلستان سعدی، خزائن ۱۰۵:۱۳۶۱)

نماز در خم آن ابروان محرابی کسی کند که به خون جگر طهارت کرد (حافظ نامه خرمشاهی ۵۳۷:۱۳۶۷)

درخت دوستی نشان که کام دل به بار آرد نهال دشمنی بر کن که رنج بی شمار آرد (حافظ، خطیب رهبر ۱۵۵:۱۳۶۳)

ادیم زمین سفره عام اوست برین خوان یغما چه دشمن چه دوست (بوستان، یوسفی ۲۸:۱۳۸۵)

دام تن را مختلف احوال کرد مرغ جان را خاک در دنبال کرد (منطق الطیر، مدرسی ۱:۱۳۸۸)

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته‌ی خویش آمد هنگام درو (حافظ، خطیب رهبر ۵۵۳:۱۳۶۳)

مرغ مهتاب، می‌خواند، ابری در اتاقم می‌گرید. (سهراب سپهری)

مار آن کنج، خانه‌ی عافیت یافت، بر سر گنج مراد بنشست. (مرزبان نامه، خطیب رهبر ۲۳۶:۱۳۶۳)

دریای عشق را به حقیقت کنار نیست و هست اهل حقیقت کنار اوست. (رابعه قزدار)



صهباى یقین در کش از دیرگمان خیز (اقبال لاهوری، رادفر ۱۳۶۹: ۶۳)

وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود، و در تمام شهر، قلب چراغ های مرا  
تکه تکه می کردند. (فروغ فرخزاد)

اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم جواب تلخ می زبید لب لعل شکر خارا (حافظ،  
پورنامداریان ۱۳۹۲: ۲۱۷)

آن روز چه شد کایران ز انوار عدالت چون خلد برین کرد زمین را و زمن (بهار، ادبیات  
معاصر حاکمی ۱۳۵۳: ۷۰)

مگر بر ملک قناعت و کفایت زیادت طلبی. (مرزبان نامه، خطیب رهبر ۱۳۶۶: ۲۳۸)

عروس مملکت آن در کنار گیرد تنگ که بوسه بر لب شمشیر آبدار دهد (نقشه  
المصدور یزدگردی ۱۳۷۰: ۱۹)

برخیز و راحله آمال بر آن کعبه اقبال امّت و مَحَطّ رحال کرامت انداز (همان منبع، صفحه ۷۱)

هم گلستان خیالم از تو پر نقش و نگار هم مشام دلم از زلف سمن سای تو خوش  
(حافظ، گلستان خیال ۱۳۵: ۷)

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر بر باد است (همان  
منبع، صفحه ۸)

توضیح این که اضافه‌ی تشبیه‌ی، در علم بیان تشبیه بلیغ است.

۹- اضافه‌ی استعاری: اضافه‌ی استعاری آن است که مضاف در معنای غیر حقیقی خود به کار  
می‌رود. به عبارت دیگر مضاف الیه مشبه و مضاف جزئی یا لوازمی از مشبه به حذف شده می



باشد» آقای ادیب هروی نوشته اند: اضافه ی استعارى آن است که مضاف الیه بر سبیل مجاز مشبه واقع بشود و مضاف لازمی باشد از لوازم مشبه به: تیغ اجل، گوش ارادت، سپر تدبیر، تدبیر قضا.

آن را که گوش ارادت گران آفریده اند چون کند که بشنود. (شرح گلستان، خزائلی ۱۳۶۱: ۶۶۵)

که گه به زبان اشک آواز ده ایوان را تابو که به گوش دل پاسخ شنوی ز ایوان (برگزیده خاقانی ۱۳۷۲: ۳۵)

دست از دامان شب برداشتم تا بیاویزم به گیسوی سحر (سهراب سپهری)

چشم فلک فارغ از این جست و جوی گوش زمین رسته از این گفت و گوی (مخزن الاسرار، زنجانی ۱۳۶۸: ۳۴۶)

گر شرف عقل نبودی ترا نام که بردی که ستودی ترا؟ (مخزن الاسرار نظامی، ۱۳۶۸: ۳۹۲)

پدر آن تیشه که بر عمر تو زد دست اجل تیشه ای بود که شد باعث ویرانی من (دیوان پروین، ۱۳۸۷: ۳۷۷)

سخت می ترسم چو برگ لاله گردد داغدار گوش گل از ناله ی درد آشنای بلبلان (فرهنگ اشعار صائب، ۱۳۷۳: ۳۸۲)

و سر بر پای سلامت نهاد و این در زد. (مرزبان نامه، خطیب رهبر ۱۳۶۶: ۲۳۶)



کسی که عزت عزت نیافت هیچ نیافت کسی که روی قناعت ندید هیچ ندید (همان منبع: ۲۳۸)

دست امل ورا به کدامین طرف فکند پای اجل ورا به کدامین مقر سپرد (مقامات حمیدی، ۱۳۷۲: ۵۱)

پس او نیز زمام استسلام به دست او تسلیم کرد. (همان منبع: ۲۵۰)

اضافه‌ی استعاری در دستور، استعاره مکنیه در علم بیان است.

تفاوت اصلی اضافه تشبیهی با اضافه‌ی استعاری آن است که در اضافه تشبیهی مشبه و مشبه به، به هم اضافه می‌شود اما در اضافه استعاری مشبه با لوازمی از مشبه به حذف شده می‌آید.

۱۰- اضافه‌ی اقترانی: آن است که بین مضاف و مضاف الیه تقارن و همراهی وجود دارد. مانند: «دست ادب» که میان دست و ادب تقارن و همراهی به هنگام نشان دادن ادب وجود دارد. همچنین مانند: دیده‌ی همّت، چشم عنایت، زانوی تعبّد، چشم محبّت و سر ارادت.

آن روز که شاپور به پیش سم شبرنگ افکند به زانوی ادب والرین را (بهار، ادبیات معاصر حاکمی ۱۳۵۳: ۷۱)

مکن به چشم ارادت نگاه در دنیا که پشت مار بنفش است و زهر او قتال (کلیات سعدی، فروغی ۴۵۴)

وصف خلقتش به جان در آویزد دست جودش به کان در آویزد. (خاقانی)

موش گفت به چشم استحقار در من نظر مکن. (مرزبان نامه، خطیب رهبر، ۱۳۶۶: ۲۴۲)



ما را به چشم کرد تا صید او شدیم      زان پس به چشم رحمت بر ما نظر نداشت (خاقانی، ماهیار ۱۳۷۲: ۱۷۰)

آز را دیده‌ی بنیاد دل من بود به دام      کور کردی به عطا‌های گران دیده آز (فرخی سیستانی)  
مکن به چشم حقارت نگاه در من مست      که نیست معصیت و زهد بی مشیت او (حافظ، خطیب رهبر ۱۳۶۳: ۵۵۱)

هر گه که یکی از بندگان گنه‌کار پریشان روزگار دست انابت به امید اجابت به درگاه حق جلّ و علا بردارد. (گلستان، یوسفی ۱۳۸۵: ۲۶)

تفاوت اضافه‌ی استعاری با اضافه‌ی اقترانی در آن است که: ۱- پایه‌ی اضافه‌ی استعاری از تشبیه ساخته شده است. ۲- در اضافه‌ی استعاری بیشتر تأکید در مورد مضاف الیه است. مانند: دست روزگار. تأکید بیشتری روی روزگار است. ۳- در اضافه‌ی استعاری معمولاً مضاف معنای حقیقی ندارد بلکه معنای عاریتی دارد مانند: چنگال مرگ، چنگال معنای عاریتی دارد. ۴- اگر در اضافه‌ی استعاری، مضاف در جمله حذف شود معنی جمله چندان لطمه‌ای نمی‌بیند. مانند: دست فلک با من چه ها کرد = فلک با من چه ها کرد. ۵- در اضافه‌ی اقترانی معمولاً مضاف الیه اسم معنی است یکی از حالات روحی و روانی انسان را بیان می‌دارد. مانند: نگاه محبت، محبت از حالات روحی و روانی است. ۶- در اضافه‌ی اقترانی بین مضاف و مضاف الیه تقارن و همبستگی وجود دارد. مانند: دست جود، به هنگام بخشندگی از دست استفاده می‌کنیم. ۷- در اضافه‌ی اقترانی می‌توانیم میان مضاف و مضاف الیه حرف «برای» بیاوریم اگر معنادار بود اضافه اقترانی است. مانند: دست انابت، دست برای انابت.

۱۱- یک نوع اضافه‌ی ای هم با عنوان اضافه‌ی ظرفیت در برخی از دستور زبان‌های سنتی مطرح شده است که جای تأمل دارد. «اضافه ظرفی و آن اضافت مظروف است به سوی ظرف چون



نشینده‌ی بار، آب دریا، هوای صحرا و گاهی اضافت ظرف باشد به سوی مظلوف چون شیشه‌ی گلاب و صندوق کتاب.» (سید کمال طالقانی، ۱۳۵۳: ۱۱۱).

#### «نتیجه گیری»

همان طوری که ملاحظه می شود وابسته های پسین اسم از نوع ترکیب اضافی مضاف و مضاف الیه به چندین قسمت با توجه به روابط معنایی و مفهومی میان مضاف و مضاف الیه تقسیم گردیده است و در دستورهای سنتی و نو نگاهها کاملاً متفاوت می باشد. اگر این دیدگاهها را به اجمال جمع بندی نماییم، به سه بخش زیر تقسیم بندی می گردد.

۱- برخی از دستور نویسان جدید و تعداد کمی از دستور نویسان سنتی اصلاً توجهی به تفاوت معنایی میان مضاف و مضاف الیه نداشته اند، بنابراین به تقسیم بندی و توضیح آن نیز نپرداخته اند. فقط با مطرح کردن وابسته پسین اسم به صورت کلی از روی قضیه رد شدند.

۲- برخی از دستور نویسان جدید انواع اضافه را به دو بخش اضافه‌ی تعلق و غیر تعلق تقسیم کرده اند و توضیحا لازم و نحوه تشخیص آنها را بیان نموده اند.

۳- تعداد زیادی از دستور نویسان سنتی به انواع اضافات ترکیب اسمی توجه نمودند و آنها را با توجه به روابط معنایی و مفهومی موجود میان مضاف و مضاف الیه به انواع گوناگون از پنج مورد تا یازده مورد تقسیم کرده اند.

به عقیده نویسندگان این سطور از دو حال خارج نیست؛ یا باید دیدگاه دستور نویسان سنتی را بپذیریم و انواع اضافات را با روابط معنایی که دارند به شکل منسجم تر تقسیم کنیم که به نظر



ما همان موارد ده گانه است که در متن مقاله با شواهدی از متون نظم و نثر توضیح دادیم: «اضافه ملکی، اختصاصی، توضیحی، بیانی، ترجیحی، فعلیت، بنوّت، تشبیهی، استعاری و اقترانی».

یا به دو شکل اضافه‌ی تعلقی و غیر تعلقی دسته بندی کنیم که در آن موقع به گمان نویسندگان این مقاله باید تقسیم بندی دهگانه سنتی را به تناسب روابط معنایی در زیر مجموعه اضافه تعلقی و غیر تعلقی قرار دهیم که در این صورت پیشنهاد این است که انواع اضافه های ملکی، اختصاصی، فعلیت، بنوّت، تشبیهی و اقترانی را اضافه‌ی تعلقی و انواع اضافه‌های توضیحی، بیانی، ترجیحی و استعاری را اضافه‌ی غیر تعلقی بنامیم.

در هر صورت باید به روابط معنایی وابسته های پسین اسم توجه کافی شود تا این وابسته های پسین اسم به خوبی برای دانش آموزان، دانشجویان و برای کلیه ی زبان آموزان فارسی، جهت آموزش صحیح و دقیق زبان، راحت تر و به نحو مطلوب قابل تعلیم باشد.

#### «منابع»:

ارژنگ غلامرضا و صادقی علی اشرف (۱۳۶۴)، دستور سال سوم فرهنگ و ادب، تهران: انتشارات شرکت چاپ و نشر.

ابوالقاسمی محسن (۱۳۸۷)، دستور تاریخی زبان فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ هفتم.

اسلامی محمد علی (؟)، دستور زبان فارسی، اصفهان: انتشارات مشعل، چاپ ششم، اصفهان.

انزلی نژاد رضا (۱۳۷۲)، مقامات حمیدی، تهران: انتشارات نشر دانشگاهی، چاپ دوم.

انزلی حسن (۱۳۷۰)، دستور زبان فارسی، انزلی: انتشارات انزلی، چاپ سوم.



انوری حسن واحمدی گیویحسن (۱۳۷۰)، دستور زبان فارسی دو جلدی، تهران: انتشارات فاطمی، چاپ ششم.

انوری و شعاری (۱۳۶۷)، غننامه رستم و سهراب، تهران: انتشارات علمی، چاپ دوم.

باطنی محمدرضا (۱۳۷۱)، نگاهی تازه به دستور زبان، تهران: انتشارات آگاه، چاپ پنجم.

باطنی محمدرضا (۱۳۸۰)، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ یازدهم.

بنان لطف علی وهمکاران (۱۳۵۴)، یکصد مثال، تهران: انتشارات اسلامی، چاپ هفتم.

پنج استاد (قریب، همایی، یاسمی، فروزانفر و بهار) (۱۳۵۰)، تهران: انتشارات کتابفروشی مرکزی.

پورنامداریان تقی (۱۳۹۲)، گمشده‌ی لب دریا (تاملی بر شعر حافظ)، تهران: انتشارات سخن، چاپ چهارم.

تجلیل جلیل و همکاران (۱۳۷۵)، برگزیده متون ادب فارسی، تهران: انتشارات نشر دانشگاهی، چاپ بیست و یک.

حاکمی اسماعیل (۱۳۶۵)، برگزیده اشعار مسعود سعد سلمان، تهران: انتشارات امید، چاپ چهارم.

حاکمی اسماعیل (۱۳۵۳)، ادبیات معاصر ایران، تهران: انتشارات رز.

خرم‌شاهی بهالالدین (۱۳۶۷)، حافظ نامه، دو جلد، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.





- خزائلی محمد (۱۳۶۱)، شرح گلستان، انتشارات جاویدان، چاپ چهارم.
- خطیب رهبر، خلیل (۱۳۶۳)، شرح غزلیات حافظ، تهران: انتشارات صفی علی شاه، چاپ اول.
- خطیب رهبر، خلیل (۱۳۶۳)، مرزبان نامه، تهران: انتشارات صفی علی شاه، چاپ دوم.
- خیام پور عبدالرسول (۱۳۷۲)، دستور زبان فارسی، تبریز: انتشارات کتابفروشی تهران، چاپ هشتم.
- دستور زبان فارسی ویژه دوره‌های کاردانی و کارشناسی تربیت معلم، مولفان: دکتر محمدعلی حق شناس، دکتر حسین سامعی، دکتر سید مهدی سمایی و دکتر علاالدین طباطبایی (۱۳۸۵)، تهران: انتشارات چاپ و نشر کتابهای درسی.
- زبان فارسی دوم متوسطه، مولفان: دکتر محمد علی حق شناس، احمد سمیعی گیلانی، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داوودی، دکتر حسن ذوالفقاری، دکتر محمدرضا سنگری، غلامرضا عمرانی، دکتر حسین قاسم پور مقدم و سید اکبر میر جعفری (۱۳۸۴)، چاپ هشتم، تهران: چاپ نشر آموزش و پرورش.
- زمانی، کریم (۱۳۷۴)، شرح جامع مثنوی معنوی، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ دوم.
- زنجانی، برات (۱۳۶۸)، مخزن الاسرار نظامی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سلطانی گردفرامری، علی (۱۳۷۵)، از کلمه تا کلام، تهران: انتشارات مبتکران، چاپ پنجم.
- شریعت، محمد جواد (۱۳۷۲)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ ششم.
- شریعت، محمد جواد (۱۳۷۶)، دستور ساده‌ی زبان فارسی، تهران: انتشارات اساطیر.



- صفا، ذبیح اله (۱۳۶۷)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: انتشارات فردوس، چاپ هشتم، جلد دوم.
- طالقانی، سید کمال (۱۳۵۳)، اصول دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ یازدهم.
- فرشیدور، خسرو (۱۳۷۵)، جمله و تحوّل آن در زبان فارسی، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- فرشیدور، خسرو، گفتارهایی درباره‌ی دستور زبان فارسی (۱۳۷۵)، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ اول.
- فرشیدور، خسرو (۱۳۵۷)، در گلستان خیال حافظ، تهران: انتشارات بنیاد نیکوکاری تهران.
- قریب، عبدالعظیم خان (۱۳۳۸)، دستور زبان فارسی، تهران: چاپ سی‌امو.
- کلباسی، ایران (۱۳۷۱)، ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز، تهران: انتشارات پژوهشگاه، تهران.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۷۳)، فرهنگ اشعار صائب، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دوم، جلد اول.
- ماهیار، عباس (۱۳۷۲)، برگزیده اشعار خاقانی، تهران: انتشارات قطره، چاپ اول.
- مبانی زبان شناسی، درس نامه کاردانی-کارشناسی، تربیت معلم (۱۳۸۶)، تهران: انتشارات چاپ و نشر کتاب‌های درسی.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۸۷)، از واج تا جمله، تهران: انتشارات چاپار، چاپ دوم.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۸۸)، سی مرغ در آینه سیمرغ برگزیده منطق الطیر عطار، ارومیه: انتشارات حسینی، چاپ دوم.



مشکوه الدینی، مهدی (۱۳۷۴)، دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ چهارم.

مشکور، محمد جواد (۱۳۶۸)، دستور نامه، تهران: انتشارات شرق، چاپ سیزدهم.

معین، محمد (۱۳۷۰)،، اضافه، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم.

معین، محمد (۱۳۲۷)، چهار مقاله نظامی عروضی، تهران: انتشارات کوروش، چاپ اول.

مقدم، حمید (۱۳۸۷)، دیوان پروین اعتصامی، تهران: انتشارات اسراف دانش، چاپ دوم.

میرعمادی، سیدعلی (۱۳۷۶)، نحو زبان فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ اول.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۹)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ هفتم..

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۴)، تاریخ زبان فارسی، سه جلدی، تهران: انتشارات سیمرغ، چاپ پنجم.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۶)، مبانی زبان شناسی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ پنجم.

نعمانی، علامه شبلی (۱۳۶۳)، شعرالعجم، تهران: انتشارات دنیای کتاب، چاپ دوم، جلد سوم.

وحیدیان کامیار و عمرانی غلامرضا (۱۳۹۰)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ سیزدهم.

وفایی، عباسعلی (۱۳۹۱)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ سوم.

وزین پور، نادر (۱۳۷۰)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات معین.



همایون فرخ، عبدالرحیم (۱۳۶۴)، دستور جامع زبان فارسی، هفت جلد، تهران: انتشارات علمی، چاپ سوم.

یزدگردی، امیرحسین (۱۳۷۰)، نفثه المصذور زیدری، تهران: انتشارات فرهنگ.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۵)، برگزیده بوستان سعدی، تهران: انتشارات سخن، چاپ دهم.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۵)، دامنی از گل، انتشارات سخن، تهران: چاپ دوازدهم.

## نگاهی به هجو در قصاید ابوالقاسم قائم مقام فراهانی

فاطمه مدرسی<sup>۱</sup>

هادی جوادی امام زاده<sup>۲</sup>

### چکیده

با توجه به اوضاع آشفته‌ی فرهنگی و اجتماعی قاجار و شکل‌گیری محفل‌های ادبی وابسته به دربار، شاهد رونق دو نوع ادبی «مدح» و در مقابل آن «هجو» در میان شاعران این دوره هستیم. در این تحقیق که بر اساس مطالعه‌ی منابع کتابخانه‌ای و شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است، قصاید هجویه‌ی ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، مورد واکاوی قرار گرفته و برآیند تحقیق، حاکی است که وی در برخی از قصاید خود به هجو و بدگویی از دو گروه درباری: الف) عاملان دولتی: اللهیار خان آصف الدوله، حاجی میرزا آقاسی، حاج حیدر علی‌خان شیرازی و ب) شاعر دربار: بدیع شیرازی، می‌پردازد که دلایل هجو این افراد، به ترتیب، شامل: فرار از میدان نبرد و قصور در حفظ مالکیت عرضی کشور، زهد ریاکارانه و خیانت در منافع عمومی کشور، سخت‌گیری در تأمین اسباب معاش قائم مقام، و در نهایت، مناظره‌ی ادبی بوده است.

**کلیدواژگان:** قاجار، دربار، ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، هجو.

<sup>۱</sup>. استاد دانشگاه ارومیه

<sup>۲</sup>. دانشجوی دکتری دانشگاه ارومیه (نویسنده‌ی مسئول) [h.javadiemamzadeh@urmia.ac.ir](mailto:h.javadiemamzadeh@urmia.ac.ir)

## ۱. مقدمه

«هجو»<sup>۱</sup> یکی از انواع ادب فارسی است که نمونه‌های وافر آن را می‌توان در دیوان شاعرانی همچون: عبید زاکانی، انوری، خاقانی، یغمای جندقی، میرزا حبیب قآنی و ... یافت. در تعریف هجو - که در نقطه‌ی مقابل نوع ادبی «مدح» قرار می‌گیرد<sup>۲</sup> - آمده است: «نوعی شعر است که در آن به مذمت کسی پردازند و از او بد گویند. در هجو که صورت منظوم (بیشتر به صورت قطعه) دارد، شاعر همه‌ی کوشش خود را به کار می‌برد تا طرف را بی‌آبرو و خوار سازد و در این زمینه، کار را به غلو و گاه به زشت‌نگاری می‌رساند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۵۴). همچنین، «حسینی کازرونی» به نقل از «جبران محمود» می‌نویسد: «عبارت است از نوعی شعر غنایی که بر پایه‌ی نقد گزنده و گاهی به سرحد دشنام‌گویی یا ریشخند مسخره‌آمیز و دردآور می‌انجامد.» (جبران محمود، ۱۹۶۷، نقل از حسینی کازرونی، ۱۳۸۸: ۵۲)

از تعاریف ارائه شده می‌توان اینگونه برداشت کرد که هجو، دربردارنده‌ی مضامین انتقادی و نکوهش‌گری از فرد یا افرادی است که موجب آزار، گرفتاری یا برانگیختگی احساس خشم در شاعر شده و در پی آن، عکس‌العمل تند و کوبنده‌ی شاعر را در پی داشته است.

در بیان دلایل هجوگویی شاعران نیز، «حسینی کازرونی»، موارد چهارگانه‌ای را برمی‌شمارد که به صورت اختصار، عبارتند از: الف) دل‌آزردگی‌ها و رنجش‌های فردی در برخورد با مسائلی همچون اصطکاک منافع، توقعات بی‌جا، ناسازگاری‌ها، پیش‌آمدهای ناگوار، عدم تسلط به احساسات و... ب) مفاخرات شاعران در ضمن مشاجرات بیانی، پ) مدح ناشی از طمع و غضب و خودداری ممدوح از پرداخت صله، ت) هجو بی‌علت و سبب که ناشی از فساد اخلاقی و خصوصیات روانی است (حسینی کازرونی، ۱۳۸۸: ۵۵-۶۱). «کاسب» نیز انگیزه‌های هجو را اینگونه می‌نویسد: «گاه هم هجا، محصول ذلت و بدبختی شاعر است، که خود را در برابر مهجو، حقیر و کوچک می‌بیند، و زمانی نیز زمزمه‌ی بُخل است و گاه هم، نغمه‌ای است که در برابر سلطه‌ای جابرانه، ساز می‌شود» (کاسب، ۱۳۶۶: ۱۲).

## ۱.۱. طرح مسأله

در طرح مسأله، باید گفت که نگاه یک‌جانبه و نفی‌آمیز به هجو در آثار ادبی، به دلیل

بدگویی‌ها و استفاده‌ی احتمالی از لغات رکیک، صحیح نمی‌باشد؛ چرا که اصل پیدایش بسیاری از ناهنجاری رفتاری و کلامی، ریشه در نواقص و ناخوشایندی‌های جامعه‌ی پیرامونی دارد. پس با بررسی هجوئیات: «می‌توان دریافت، که چه کسانی در جامعه، بیشتر مورد انزجار و نفرت مردم بوده‌اند. هرچند که این هجویه‌ها از غرض شخصی، خالی نبوده‌اند، لیکن تا حدی هم می‌توانند، معرف طبقات جامعه‌ی ایران باشند» (کاسب، ۱۳۶۶: ۱۶۷).

ابوالقاسم قائم مقام فراهانی (۱۱۹۳-۱۲۵۱ ه.ق) متخلص به «مجنون»، «مشیر» یا «مبشر» و «ثانی»، و دارنده‌ی مشاغل هم چون: وزارت شخص نائب السلطنه (عباس میرزا)، پیشکاری کل مملکت آذربایجان، اداره‌ی امور لشکر، انشا و نگارش فرامین، احکام و مرقومات مهم رسمی و خصوصی نائب السلطنه بوده است (فلسفی، ۱۳۷۳: ۷۷)، در برخی از قصاید دیوان اشعار خود، به هجو و بدگویی از درباریانی می‌پردازد که با مرور جایگاه سیاسی، اجتماعی، و ادبی آنان، و آشنایی با انگیزه‌های قائم مقام برای هجو این افراد، اندکی از فضای آشفته‌ی جامعه‌ی ایران و دربار قاجار، آشکار می‌گردد.

## ۲.۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی پیشینه‌ی تحقیقات انجام گرفته درباره‌ی هجو و هجویه‌سرایی در ادبیات فارسی، می‌توان به آثاری از قبیل: «چشم‌انداز تاریخی به هجو» از عزیزالله کاسب، «پژوهشی در ادبیات غیر جدّ فارسی» از سید احمد حسینی کازرونی، و «هجوگویان پارسی زبان» از رضا عبداللّهی، اشاره کرد.

## ۳.۱. ضرورت تحقیق

در این پژوهش، سعی بر این است که با مروری بر ویژگی‌های رفتاری و اخلاقی مخاطبان قصاید هجویه‌ی ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، دلایل شخصی یا فراشخصی گرایش قائم مقام به هجو و نیز اهداف وی از نکوهش آنان مورد بررسی قرار گیرد. گفتنی است که در تحقیق حاضر، تکیه بر قصایدی است که محوریت مضمون و غرض اصلی قصیده را نوع ادبی «هجو» تشکیل داده و از قصایدی که به صورت ضمنی، دارای مضامینی مشابه هجو هستند، پرهیز شده است.

## ۲. مخاطبان هجو شده و دلایل هجو آنان

به نظر می‌رسد که مقام سیاسی و منزلت اجتماعی ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، باعث پیدایش زمینه‌های حسادت برخی دشمنان وی شده که از دیدگاه استاد «زریاب‌خویی»، افرادی همچون آصف الدوله اللهیار خان، یوسف خان گرجی (سپهدار اراک)، حاج حیدر علی خان شیرازی (مُهردار و صندوق‌دار نایب السلطنه) و میرزا ابوالقاسم همدانی را شامل می‌شود (زریاب‌خویی، ۱۳۷۷: ۹۶). حال باید دید، چه عواملی سبب شده است که قائم مقام برای برخی از این افراد، قصیده‌ای با مضمون هجو را اختصاص دهد.

### ۱.۲. اللهیار خان آصف الدوله

درباره‌ی آصف الدوله و رابطه‌ی وی با بیگانگان (به‌ویژه انگلیسی‌ها) آورده‌اند که: «در بین افراد خانواده‌ی سلطنتی قاجار، «اللهیار خان آصف الدوله دولو» پسر محمدخان بیگلر بیگی، از همه بیشتر به انگلیسی‌ها نزدیک بود و همه‌جا به سیاست انگلیس، خدمت می‌کرد» (رائین، ۱۳۷۳: ۱۳۰). همچنین، درباره‌ی دشمنی قائم مقام و آصف الدوله، استاد «زریاب‌خویی» به نقل از «فریزر» می‌نویسد: «این را هم بگویم که دشمنی میان آصف الدوله و قائم مقام به حدی بوده است که فریزر در هفتم آوریل ۱۸۳۳ در طهران شنیده بود که آصف الدوله به فتح‌علی‌شاه پیشنهاد کرده است که یک کروور تومان (در حدود ۱۵۰,۰۰۰ لیره‌ی استرلینگ آن زمان) به شاه بدهد و در عوض، شاه، قائم مقام را به دست او سپارد تا او به هر نحوی که بخواهد و آنچه از مالیات چندسال آذربایجان در دست او بوده است از او بگیرد» (فریزر ۱۸۳۸، نقل از زریاب‌خویی، ۱۳۷۷: ۹۶).

با وجود این‌گونه اختلافات شخصی، قائم مقام در بسیاری از موارد، سکوت پیشه کرده و زمانی زبان به هجو و نکوهش آصف الدوله می‌گشاید که وی در مسئولیت خود در جنگ با روسیه، کوتاهی کرده و از میدان نبرد، گریزان می‌شود. «وقتی آصف الدوله که مقام وزارت عظمی و فرماندهی سپاه اعزامی از تهران را در جنگ دوم با روس داشت، در





عقب نشینی از آب ارس گذشت و رو به تبریز می‌آمد تا در شهر به بند اندر افتد...» (محیط طباطبایی، ۱۳۷۷: ۱۴۳). قائم مقام در قصیده‌ی زیر، آصف الدوله را هجو می‌کند و در کنار آن، از ولی عهد، گلایه‌مند است که چرا به وی اعتماد نموده است:

بگریز به هنگام که هنگام گریز است  
رو در پی جان باش که جان سخت عزیز است...  
از رود ارس بگذر و بشتاب که اینک  
روس است که دنبال تو برداشته ایزست...  
بالله سپاهی که تو آش پیش‌رو آئی  
اسباب گریز است نه اصحاب ستیزست...  
ای خائن نان و نمک شاه و ولی عهد  
حق نمک شاه و ولی عهد، گریزست؟...  
بار و بُنه را ریخته و ز معرکه بگریخت  
آن ظلم بیرین که چه با عجز بریزست...  
آخر به من ای قوم بگوئید کز این مرد  
چیزی که ولی عهد پسندیده چه چیز است؟  
نه فارس میدان و نه گردونه سوار است  
نه صاحب ادراک و نه عقل و نه تمیزست  
(قائم مقام فراهانی، ۱۳۸۰: ۱۷۰-۱۷۱).

- در قصیده‌ی دیگری نیز، قائم مقام، علاوه بر آصف الدوله - که وی را جهت تهکم با عنوان «فرزانه» می‌خواند - لشکریان فراری از میدان نبرد با قوای روس را با توصیف رفتارهای زنانه، مورد هجو قرار می‌دهد. «قائم مقام به جای آنکه سالار و شاهزادگان فرماندهی سپاه و فرمانروای طهران و قزوین و خمسه را به طور مستقیم هدف سرزنش قرار دهد، به افراد سپاهی زیردست آنان طعنه می‌زند» (محیط طباطبایی، ۱۳۷۷: ۱۴۴).

آه ازین قوم بی‌حمیت و بی‌دین  
گُردِ ری و تُرکِ خمسه و لُر قزوین...



دشمن ازیشان به عیش و شادی و عشرت  
دوست ازیشان به آه و ناله و نفرین...  
روسی دیوانه با پیاده چو بیدق  
آصف فرزانه با سواره چو فرزین...  
معرکه چون گرم گشت از دو طرف خاست  
آتش توپ و تفنگ و نیزه و زوبین  
لشکر قزوین و خمسه و ری از آن دشت  
باز پس آمد ز باد توپ نخستین...  
پس خبر آمد به بارگاه و به هر کس  
واجب و لازم شد این تعنت و تهجین  
کای همه سرکردگان جیش که دارید  
اسم خوانین و راه و رسم خواتین  
آینه بگرفته با انامل مخضوب  
غالیه افشانده بر محاسن مشکین...  
مقنعه‌ی ننگان به عادت نسوان  
به بود از جنگنان به عادت دیرین...  
شاه جهان را دعا نگفتم الاک  
روح الامین گفت: صدهزاران آمین  
(قائم مقام فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۴۳-۲۴۵).

## ۲.۲. حاجی میرزا آقاسی<sup>۳</sup>

یکی از درباریانی که از دیرباز با ابوالقاسم قائم مقام، سرستیز داشته، حاجی میرزای آقاسی است. «در سال ۱۲۳۷ ه. ق پدرش میرزا بزرگ قائم مقام درگذشت و بین دو پسرش، میرزا ابوالقاسم و میرزا موسی، بر سر جانشینی پدر نزاع افتاد و حاجی میرزا آقاسی به حمایت میرزا موسی برخاست، ولی اقدامات او به نتیجه نرسید و سرانجام میرزا ابوالقاسم به امر



فتحعلی شاه به جانشینی پدر با تمام امتیازات او نایل آمد و لقب سیدالوزرا و قائم مقام یافت» (آرین پور، ۱۳۷۷: ۱۹۰). گویا اولین ستیز لفظی میان حاجی میرزا آقاسی و قائم مقام، زمانی صورت می‌گیرد که آقاسی، وظیفه‌ی تعلیم و آموزش فرزندان دربار را بر عهده داشته است. «روزی قائم مقام به پاره‌ای از نکات که حاجی میرزا آقاسی در علم عروض برای شاگردان خود در حوزه‌ی درس شرح داده بود ایراد گرفت... حاجی، اعتراض او را شنید، بنای جنجال را گذاشت... قائم مقام ناچار رساله‌ای پیرامون علم عروض نوشت و به کنایه از طرز تدریس حاجی و ادعاهای بی‌مورد او به شرح زیر انتقاد کرد: شیخکی مدعی را که کودک مبتدی، زیرک و منتهی گوید اگر فی الفور باور کند و به ملت مالد نه جای خنده بر عقول و الباب است، بل وقت گریه بر علوم و آداب. معنی علم و فضل نه تنها سپیدی جامه و سیاهی نامه و هامه‌ی گردگانی و عمامه‌ی آسمانی است...» (سعادت نوری، ۱۳۳۶: ۲۵-۲۶). در این میان، می‌توان به برخی از اندیشه‌ها و رفتارهای حاجی میرزا آقاسی، این‌گونه اشاره نمود:

#### - خرافه‌پروری و فریب اذهان عمومی

«حاجی از روز اول شناسائی میرزا ابوالقاسم، نسبت به او حسود بود و در هر محفل و مجلس از او انتقاد می‌کرد... حاجی بساط فال‌گیری و رمالی دایر نمود، سر کتاب باز می‌کرد و کف می‌دید. رمل مینداخت. ماسه می‌کشید. به زنهای حرم، دعای سفیدبختی و آبستنی می‌داد. عزیمه می‌خواند. جن حاضر می‌کرد و از میرزا ابوالقاسم قائم مقام، بد می‌گفت» (ملک ساسانی، ۱۳۵۴، ج ۲: ۵).

#### - مداخله در امور حکومتی

«در اثر مداخلات ناروای حاج میرزا آقاسی در کارهای نظام و عدم بصیرت او در امور فنون لشکرکشی، بین سرداران سپاه اختلاف افتاد و نظم و انضباط اردو، که اساس فتح و پیروزی سرباز در زمان جنگ است از بین رفت» (سعادت نوری، ۱۳۳۶: ۶۳).

#### - حمایت از متهمان و خائنان دربار

«حاج میرزا آقاسی همواره اوقات نه فقط از متهمین بلکه از مقصرین واقعی هم که خطا و



تخلّف آنان محرز و مسلّم بود شفاعت می کرد و گناهکاران را از چنگال مرگ، رهایی می بخشید» (همان: ۶۵).

#### - بی توجهی در حفظ منافع ملی

«سعادت نوری» به نقل از «برون» می نویسد: ««حاج میرزا آقاسی بین ایرانی ها یک صدراعظم خیلی نالایق و بی اطلاع، شناخته شده و هم اوست که حق بحریمائی انحصاری در بحر خزر را به روسها وا گذاشت و با بی اطلاعی هرچه تمام تر گفت: «ما آب شور بحر خزر را چه می خواهیم بکنیم؟ ما مرغابی نیستیم که احتیاجی به آب شور داشته باشیم» (برون، بی تا، نقل از سعادت نوری، ۱۳۳۶: ۲۱۴).

قائم مقام در قصیده‌ی زیر، به هجو آقاسی پرداخته و زهد ریایی وی را مورد نکوهش قرار می دهد؛ چه بسا همین زهد ریاکارانه، اساس سوابق ناخوشایند وی بوده است.

زاهد چه بلائی تو که این رشته‌ی تسبیح

از دست تو سوراخ به سوراخ گریزد

خلق ار همه دنبال تو افتند عجب نیست

یک برّه ندیدم که ز سلّاخ گریزد

حرف از دهن تست کزین سان بجهد تیز

یا تیز که از معده‌ی نفّاخ گریزد

هر کو به تو همسایه شود در چمن خُلد

از جَنّت و از چشمه‌ی نضاخ گریزد

من از تو گریزانم ازیرا که روا نیست

گر صاحب تقوی نه ز اوساخ گریزد...

بی چاره چو زین باغ به در راه ندارد

ناچار ازین شاخه به آن شاخ گریزد

(قائم مقام فراهانی، ۱۳۸۰: ۱۸۵-۱۸۶).

- قائم مقام در قصیده‌ای دیگر نیز، ابتدا با توصیف زیبارویان تبریزی، زمینه را برای



گریزدن به هجو یکی از زاهدان ریاکار و به ظاهر گریزان از زیارویان، مهیا می‌سازد. به نظر می‌رسد، با توجه به قصیده‌ی پیشین و نکوهش زهدِ ریاییِ حاجی میرزا آقاسی، مخاطب اصلی قائم مقام در این قصیده نیز، آقاسی باشد.

ایا شکسته سر زلف تُرک تبریزی  
شعار تو همه دلبندی و دلاویزی...  
غلام زلف و رخ شاهدان تبریزم  
خلاف مصلحت زاهدان دهلیزی  
جماعتی متزهد که دام عام کنند  
صلاح و سبحة و سجّاده و سحرخیزی...  
جزین که با تو بگفتم که حیز و دزد مباح  
چه کرده‌ام که به قصد هلاک من خیزی؟..  
برو بباش، چه باید مرا که پند دهم  
ترا به مهر و تو با من به کینه بستیزی  
مگر نه نایب سلطان روزگار بدهد  
سزای آن که کند دزدی و کند چیزی؟  
عدوی جاهش نوشد شرابِ زقومی  
مدام دولت خواهش زلال کاریزی»  
(قائم مقام فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۴۶-۲۴۷).

### ۳.۲. حاجی حیدر علی خان شیرازی (صندوق دار و مُهردار عباس میرزا)

با توجه به مسئولیت شغلی حیدر علی‌خان شیرازی، می‌توان دریافت که دلیل هجو وی، ممانعت از تأمین حقوق مادی و اسباب معیشت قائم مقام بوده است. گفتنی است که به دلیل عزل‌ها و تبعیدهای متعددِ اعمال شده درباره‌ی قائم مقام، بسیاری از درباریان با سرپرستی یوسف خان گرجی (والی اراک) به غارت اموال و دارایی‌های قائم مقام پرداخته و وی را از نظر مالی در تنگنا قرار دادند. «یوسف خان سپهدار گرجی، بانی شهر سلطان آباد



(اراک فعلی) که حاکم عراق بود نسبت به امر فراهان و بستگان قائم مقام در پی ایرادگیری و بهانه‌جویی بود و بی‌درنگ مزاحم علاقه‌ی ملکی او در حوزه‌ی حکومت خود شد. علاوه بر قطع مقرری دیوانی، دست تجاوز به دارائی او در قبال آذربایجان هم دراز شد» (محیط طباطبایی، ۱۳۷۷: ۱۴۲).

قائم مقام، با گلایه از عباس میرزا در پی نادیده گرفتن خیانت و کج‌قلمی‌های صندوق‌دار (حیدر علی‌خان شیرازی)، هجویه‌ای بر مبنای جهود نامیدن حیدر علی‌خان و تقاضای مرگ برای او، می‌سراید.

جهان داور خدیو آن توئی امروز در عالم  
که پشت چرخ‌گردون پیش خدّام تو خم باشد  
نحوس چاکرانت از چه گرد آری تو کز طالع  
سعود اخترانت جمله در سلک خدم باشد  
میان باشگون و بی‌شگون فرق و تفاوت نه  
که در دار حدوث این نکته با وصف قِدم باشد...  
از آن دم کاین جهود بدقدم را بسط ید دادی  
ترا زحمت پی‌اپی، درد و محنت دم به دم باشد...  
بیا این سفله را هالک کن و دستور مالک کن  
که نحسی در سقر خوش تر که سعدی در سقم باشد  
زیان از صدچنین خیل و حشم ناید درین کشور  
به قدر آن که از یک میرزای کج قلم باشد...  
مرا زین درد بی‌درمان بود زین آستان، حرمان  
که خادم، بی‌جهت محروم و خائن، محترم باشد...  
حدیث حاتم ار داری بیا ای دادگر بالله  
حدیث جرم‌ها و نعمت تو مختّم باشد  
(قائم مقام فراهانی، ۱۳۸۰: ۱۹۴-۱۹۶).



## ۴.۲. شاعر دربار (بدیع شیرازی)

جدال و مناظرات ادبی در میان شاعران دربار و حسادت به مقام و منزلت یکدیگر، سابقه‌ی دیرینه دارد و این روند در زمان قائم مقام نیز وجود داشته است. قائم مقام در این قصیده، «بدیع» را به دلیل هم‌سان‌پنداری و سرایش اشعاری در قالب و مضمون اشعار قائم مقام، مورد هجو و نکوهش قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد که منظور قائم مقام از «بدیع»، «بدیع شیرازی» است که در حدیقه الشعراء، درباره‌ی وی آمده است: «اسمش بدیع الزمان پدرش مدعی سیادت و در شیراز نزد بعضی از اکابر نوریه، نوکری و فی الجملة خط و سوادى داشت. مشارالیه از اول عمر، قدری لالابالی بود. بعد از آن معمم شد و اظهار شاعری نمود. ولی در هجو، اصراری داشت و چون هجوهای رکیک بسیار بد می‌گفت و بر احدی ابقا نمی‌کرد، دیگر کسی التفات به پایه‌ی شاعری او نداشت» (دیوان بیگی شیرازی، ۱۳۶۴، ج ۱: ۲۲۶).

ای بدیع، آهسته‌تر رو بس بدیع است این که تو

شعر چون من شاعری را، شاهد خود می‌کنی

من چنان گویم که حرف زشت را زیبا کنم

تو چنان گوئی که لفظ خوب را بد می‌کنی..

خود ترا با راه و بخت دیگران آخر چه کار

راه حلق خویش را می‌کن، اگر سداً می‌کنی...

چون دگر خربندگان از نعل و مقود بازگوی

تو چه حداً داری که نعت تاج و مسند می‌کنی؟

پند من بپذیر و از نعت بزرگان درگذر

ور، به‌نپذیری و اصرار مؤکد می‌کنی...

ور نه عرض خویش را در حلقه‌ی الواط ری

عاقبت چون عرض صدرالدین محمد می‌کنی

(قائم مقام فراهانی، ۱۳۸۰: ۲۵۲-۲۵۳).



## نتیجه‌گیری

- هجویات سروده شده در قصاید ابوالقاسم قائم مقام فراهانی، بر اساس مخاطب و دلایل هجو، عبارتند از: الف) آصف الدوله (به دلیل فرار از میدان نبرد و قصور در حفظ مالکیت عرضی کشور)، ب) حاجی میرزای آقاسی (ریاکاری در اخلاق دینی و خیانت در منافع عمومی کشور)، پ) حیدرعلی خان شیرازی (به دلیل ممانعت از تأمین حقوق و اسباب معاش قائم مقام و اطرافیان وی)، و ت) بدیع شیرازی (تقابل کلام و جدال شاعرانه با قائم مقام) که حاکی از انگیزه‌های شخصی قائم مقام (دلایل مادی، معیشتی و شغلی) و فراشخصی (تهدید منافع عمومی) برای هجو این افراد است.

- قصاید هجویه قائم مقام، آن رکاکت زبانی و لغوی افراط‌گونه در قالب هجویات را ندارد. اگرچه در میان قصاید دیگر، از به کاربردن برخی لغات ناشایست، دریغ نکرده است.

- قائم مقام، در لابه‌لای هجو افشاگرانه‌ی برخی از درباریان خائن و حاسد، گاهی ممدوح خود را، به دلیل بی‌اعتنایی به کوتاهی‌های آنان، مورد نکوهش و گلایه قرار می‌دهد که نشان از استفاده‌ی ابزاری وی از هجو در جهت تنبیه و اخطار است.

## پی‌نوشت

<sup>۱</sup> «هجو در لغت، مفاهیم ذیل را شامل می‌شود: الف: معایب کس را شمردن، ب: دشنام دادن کسی را به شعر، ج: سرزنش و نکوهش، د: مذمت به شعر، ه: فحش.» (عبداللهی، ۱۳۸۳: ۱۳).

<sup>۲</sup> «هجو (هجا) به معنی: نکوهیدن، معایب کسی را بر شمردن، یا ضد مدح است.» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۸۹)

<sup>۳</sup> «حاج میرزا آقاسی، اسمش میرزا عباس و پسر میرزا مسلم پسر میرزا عباس است که پدرانش از طایفه‌ی بیات ایروان بوده‌اند و به احترام جدش که همنام او بوده او را به اسم نخوانده و آقاسی گفته‌اند» (سعادت نوری، ۱۳۳۶: ۹).



## منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۷)، «قائم مقام». قائم مقام نامه (مجموعه خطابه‌های بزرگداشت دویستمین سال تولد قائم مقام فراهانی دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۲)، به کوشش محمدرسول دری‌گشت، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، صص: ۱۹۰-۲۰۳.
- حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۸۸)، پژوهشی در ادبیات غیر جدّ فارسی، تهران: ارمغان.
- دیوان بیگی شیرازی، احمد (۱۳۶۴). حدیقه الشعراء، با تصحیح و تکمیل عبدالحسین نوائی. تهران: زرین.
- رائین، اسماعیل (۱۳۷۳)، حقوق بگیران انگلیس در ایران، چاپ نهم، تهران: جاویدان.
- رزمجو، حسین. (۱۳۷۴)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- زریاب خویی، عباس (۱۳۷۷)، «سخنی درباره‌ی منشآت قائم مقام»، قائم مقام نامه (مجموعه خطابه‌های بزرگداشت دویستمین سال تولد قائم مقام فراهانی دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۲)، به کوشش محمدرسول دری‌گشت، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، صص: ۸۰-۹۶.
- سعادت نوری، حسین (۱۳۳۶)، زندگی حاج میرزا آقاسی. تهران: وحید.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، انواع ادبی، تهران: فردوس.
- عبداللهی، رضا (۱۳۸۳)، هجوگویان پارسی زبان، تهران: نغمه‌ی زندگی.
- فلسفی، بهرام (۱۳۷۳)، قائم مقام در آیین‌های زمان (شرح زندگانی سیاسی، خصوصی و ادبی)، چاپ اول، تهران: کتاب آفرین.
- قائم مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم (۱۳۸۰)، دیوان کامل قائم مقام فراهانی، با مقدمه و تصحیح مجتبی برزآبادی فراهانی، چاپ اول، تهران: اوستا فراهانی.
- کاسب، عزیزالله (۱۳۶۶)، چشم انداز تاریخی هجو. چاپ اول. تهران: مؤلف.
- محیط طباطبایی، محمد (۱۳۷۷)، «قائم مقام؛ شاعر مبدع». قائم مقام نامه (مجموعه خطابه‌های بزرگداشت دویستمین سال تولد قائم مقام فراهانی دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۲)، به کوشش محمدرسول دری‌گشت، تهران: موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، صص: ۱۳۷-۱۵۰.
- ملک ساسانی، احمد خان (۱۳۵۴)، سیاستگران دوره‌ی قاجار. تهران: هدایت.



## مقایسه میان رشته ای اندیشه مولانا در مثنوی و اصول تبعی روانشناسی شخصیت جورج کلی

فاطمه السادات مدنی\*  
سیده مریم روضاتیان

### چکیده

بامطالعه آثار ادبی زبان فارسی و سیری در نظریات روانشناسی جدید این نکته دریافت می شود که در بطن متون ادبی آثار شناخته شده زبان فارسی مشابهت هایی با نظریات روانشناسی جدید دیده می شود. این مشابهت ها نشانگر غنای آثار ادبی زبان فارسی بوده و سطح بالای آگاهی و دانایی نویسندگان آن ها را به اثبات می رساند چرا که این آثار با این که قدمتی بسیار دارند، مفاهیمی را بیان کرده اند که اکنون در نظریات روانشناسی جدید بیان می شود. هدف از این مقاله سیری در دنیای گسترده مشابهت هایی است که نیازمند جست و جو هستند. این بررسی در حوزه مثنوی مولانا و اصول تبعی روانشناسی شخصیت جورج کلی صورت می گیرد. اصول تبعی روانشناسی شخصیت جورج کلی ارتباط مستقیمی با روح و روان انسان دارد و بافاصله گرفتن از نظریات پیش از خود به شیوه ای تازه به انسان می پردازد. در میان انبوه حکایات مثنوی مولانا نیز حکایاتی دیده می شود که با اصول تبعی جورج کلی قابل تطبیق و بررسی هستند بنابراین در این مقاله در محدوده ذکر شده به جست و جوی مشابهت هایی از این دست پرداخته می شود. لازم به ذکر است که این گونه نگرش ها به ادبیات، برتری متون ادبی زبان فارسی و غنی بودن این آثار را که از ذهن سرشار از دانش نویسندگان آگاه این سرزمین سرچشمه می گیرند به صورتی شفاف تر و واضح تر برای همگان به اثبات می رساند.

**کلید واژه:** مقایسه میان رشته ای، اصول تبعی، مثنوی مولوی

\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان [madanif71@gmail.com](mailto:madanif71@gmail.com)

- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

## مقدمه

در این مقاله کوشش نویسنده بر آن است که به مفاهیم مشترک بین روانشناسی جدید و آثار ادبی این سرزمین در محدوده حکایاتی از مثنوی مولانا و نظریات جورج کلی پردازد و با قدم گذاشتن بر فراز مرزهای شناخته شده تحقیق و بررسی های محققانه راهگشای نوآوری هایی در این عرصه باشد. کلی معتقد است که انسان درباره محیط پیرامون خویش یک رشته سازه های شناختی را ایجاد می کند به این معنا که انسان، رویدادهای زندگی خود را بر طبق یک الگو تعبیر و سازمان دهی می کند و بر اساس این الگو به پیش بینی درباره خود، دیگران و رویدادها می پردازد. او معتقد است که این انسان است که به جهان پیرامون خود مفهوم می دهد و بر اساس این مفاهیم دنیای خود را می سازد، او این مفاهیم را سازه می نامد. از این رو انسان برای شناخت شخصیت ابتدا باید الگوهای خود یعنی نحوه ای که دنیای خود را سازمان می دهد، شناسایی و کشف کند. در حکایات مثنوی مولوی به موارد زیادی برخورد می کنیم که مولانا برخورد شخصیت های این حکایات را بر اساس سازه های شخصی نقل می کند و بدین لحاظ به مقایسه و بررسی اصول تبعی کلی که در مورد سازه های شخصی بیان شده است با حکایات مثنوی پرداخته می شود. لازم به ذکر است که روش به کار برده شده در پژوهش حاضر، کتابخانه ای و از نوع تحلیل محتوا می باشد. درباره پیشینه پژوهش، می توان گفت که تاکنون بررسی های میان رشته ای بسیاری در باره مثنوی مولوی و مفاهیم مطرح در روانشناسی انجام گرفته است اما پژوهش خاصی در زمینه مقاله حاضر صورت نگرفته است.

## ۱. رویکرد شناختی و نظریه جورج کلی

امروزه به علت افزایش مشکلات روحی ناشی از پیشرفت صنعت و تمدن، روان شناسی جزئی جدایی ناپذیر از زندگی انسان ها به شمار می رود. از سوی محققان، رویکردهای گوناگونی



برای توجیه رفتارهای انسانی در روان‌شناسی پدید آمده است که رویکرد شناختی نیز از آن جمله است.

رویکرد شناختی: روان‌شناسان شناختی معتقدند که انسان فقط گیرنده انفعالی محرک‌ها نیست بلکه ذهن، اطلاعات را دریافت می‌کند و آن‌ها را به صورت‌ها و مقولات جدید تبدیل می‌کند.

شناخت در لغت به معنی عمل یا فرآیند دانستن است. رویکرد شناختی به شخصیت بر نحوه‌ای که افراد از محیط و خودشان آگاه می‌شوند، نحوه‌ای که درک نموده و ارزیابی می‌کنند، یاد می‌گیرند، فکر می‌کنند، تصمیم می‌گیرند و مسائل را حل می‌کنند، تمرکز دارد. در نظریه کلی مفاهیم آشنایی در روان‌شناسی همچون ناهشیار، خود، نیازها، محرک‌ها و پاسخ‌ها و امثال آن را نمی‌توان یافت. به اعتقاد او راه آگاهی از شخصیت انسان این است که بدانیم هرکسی یک رشته سازه‌های شناختی را درباره محیط به وجود می‌آورد یعنی انسان‌ها، رویدادها و روابط اجتماعی زندگی خود را بر طبق یک سیستم یا الگو تعبیر کرده و سازمان می‌دهند و بر اساس این الگو درباره خود، افراد دیگر و رویدادها پیش‌بینی کرده و از این پیش‌بینی‌ها برای هدایت کردن پاسخ‌ها و اعمالشان استفاده می‌کنند (ر.ک شولتز و دیگران، ۱۳۹۰: ۳۹۱). نظریه سازه شخصی کلی به شکل علمی در قالب یک موضوع اصلی و یازده اصل تبعی ارائه شده است. موضوع اصلی بیان می‌کند که فرآیندهای روان‌شناختی انسان به وسیله روش‌هایی که رویدادها را پیش‌بینی می‌کند، هدایت می‌شوند. اصول تبعی نظریه او عبارتند از: تعبیر، فردیت، سازمان‌دهی، دوگانگی، انتخاب، دامنه، تجربه، تعدیل، چندپارگی، اشتراک و اجتماعی بودن. در این مقاله به بررسی تعدادی از این اصول تبعی بر اساس حکایاتی از مثنوی مولوی پرداخته می‌شود و در هر قسمت، ذیل مبحث مربوط توضیحاتی درباره اصل تبعی مورد نظر ارائه می‌شود.



## 2. Personal construct theory

### ۲. نظریه سازه شخصی از دیدگاه جورج کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

انسان ها در طول زندگی با رویدادهایی روبه رو می شوند که مسیر زندگی آن ها را می سازند و زندگی کردن بدون رویدادهای مختلف و متنوع امکان پذیر نیست. انسان های مختلف در برخورد با رویدادها، واکنش های مختلفی را از خود نشان می دهند و سرچشمه این واکنش ها تعبیر و تفسیری است که از رویدادها در ذهن خود می سازند. این تعبیرها و تفسیرها در برابر رویدادهای مختلف ، تجربه و برداشت منحصر به فرد هر انسان است که گاه با انسانی دیگر در موقعیتی مشابه ، متفاوت است .

«ما رویدادهای زندگی خود را مشاهده می کنیم (واقعیتها یا اطلاعات تجربی خودمان) و آن ها را به شیوه مخصوص خود تعبیر می نمائیم. این تعبیر و توجیه ، یا تفسیر کردن ، تجربه و برداشت منحصر به خود ما را از رویدادها نشان می دهد. این الگوی منحصر به فرد که هرکس آن را بوجود می آورد همان چیزی است که کلی سیستم سازه نامید. سازه روش منحصر به فرد شخص برای درنظر گرفتن زندگی است، نوعی فرضیه عقلانی که برای توضیح دادن یا تعبیر کردن رویدادها ابداع می شود» (شولتز و دیگران ، ۱۳۹۰: ۳۹۸).

کلی معتقد است که انسان در برخورد با رویدادها فرضیه هایی را برای توضیح آن ها به وجود می آورد سپس مانند دانشمندان به آزمایش مرتب آن ها می پردازد و رفتار خود را بر سازه ها استوار می کند و به ارزیابی پیامدهای آن می پردازد. این فرضیه ها ، ارزیابی آن ها ، به وجود آمدن سازه و استوار کردن آن ، رفتار نهایی انسان در برابر رویدادها را شکل می دهد.



مولانا نیز در حکایت عیادت رفتن مرد گر بر همسایه رنجور خویش این مفهوم را این چنین بیان می کند که فردی گر برای عیادت همسایه بیمار خود فرضیه هایی را درباره سؤال و جوابی که بین او و همسایه رد و بدل خواهد شد ، در ذهن می پرورد. همسایه بیمار نیز بر اساس سازه های ذهنی خویش در مورد مرد گر دچار اشتباه می شود.

مولانا از زبان فرد گر چنین می گوید:

چون بینم کان لبش جنبان شود      من قیاسی گیرم آن را هم ز خود

(۳۳۶۳/۱)

چون بگویم : چُونی ای مَحْنَت کَشَم؟      او بخواهد گفت : نیکم یا خوشم

آن شخص ناشنوا در ذهن خود سازه هایی می سازد که وقتی لب مرد بیمار جنبان شود حرکت لب های او را به همان قیاسی می گیرد که تصور خود اوست و به همین صورت در ایات بعدی مولانا سازه های ذهنی مرد ناشنوا را در عیادت بیمار بیان می کند تا آن جا که مرد ناشنوا وارد خانه بیمار می شود و در این جاست که تفاوت سازه های ذهنی مرد ناشنوا و فرد بیمار را به تصویر می کشد .

گفت چونی؟ گفت مُردَم ، گفت شکر!      شد از این ، رنجور پُر آزار و نُکر

کین چه شکر است؟ او عدو ما بده ست      کر قیاسی کرد و آن کُز آمده است

بعد از آن گفتش چه خوردی؟ گفت زهر      گفت نوشت، صِبْحَه افزون گشت قهر

بعد از آن گفت از طبیبان کیست او      کو همی آید به چاره پیش تو



گفت عزرائیل می آید، برو گفت پایش بس مبارک ، شاد شو

(۳۳۷۴/۱-۳۳۷۰)

مرد ناشنوا بر اساس سازه ذهنی از پیش ساخته خود از بیمار سؤالاتی می پرسد و چون در سازه ذهنی خود پاسخ هایی برای سؤالات خویش در نظر گرفته بود مطابق با آن ها بعد از پاسخ مرد بیمار ، سخنانی می گوید که بیمار از آن ها به خشم می آید . مرد ناشنوا در سازه خویش پاسخ سؤال چطور هستی را خوب بودن تصور کرده است به همین دلیل پس از آن سخنی مبتنی بر شکر بر زبان آورده است و به همین ترتیب سؤال و جواب های ناسازگار در پرسش بعد نیز ادامه یافته است . از این پس چون بیمار نمی داند مرد ناشنوا بر اساس فرضیه های خود پاسخ او را داده است و نیز از ناشنوا بودن او مطلع نیست ، سازه فکری اش این گونه تشکیل می گردد که این مرد همسایه که به عیادت او آمده دلسوز وی نیست بلکه دشمن اوست و بر این اساس پاسخ های بعدی که به پرسش های مرد عیادت کننده می دهد بر اساس همین سازه فکری بد و نادرست است. در پرسش و پاسخ هایی که بعد از ناراحت شدن مرد بیمار ادامه می یابد فرد ناشنوا بر اساس سازه ذهنی از پیش آماده خود تصور می کند که بیمار در پاسخ سوال چه خوردی ؟ خواهد گفت شربت یا آش به همین دلیل حرکت لب های بیمار را قیاس بر آن پاسخ می گیرد و می گوید نوشت باد! اما بیمار که در پاسخ گفته بود زهر مار خورده است، بر اساس تصور ذهنی خود که مرد عیادت کننده را دشمن می پندارد ، خشمگین تر می شود. دوباره مرد ناشنوا بر اساس سازه از پیش ساخته خود فکر می کند که بیمار در پاسخ پرسش درباره طبیب خواهد گفت فلان طبیب ، طبیب اوست به همین سبب به بیمار می گوید قدم آن طبیب مبارک در حالی که بیمار بر اساس تصور خویش که با دشمن خود سخن می گوید در پاسخ ، طبیب خود را عزرائیل معرفی کرده بود.



کر برون آمد، بگفت او شادمان      شکر آن از پیش کردم این زمان

(۳۳۷۵/۱)

گفت رنجور: این عدو جان ماست      ما ندانستیم کو، کان جفاست

(۳۳۷۶/۱)

پس از پایان دیدار، مرد ناشنوا از خانه بیمار بیرون می‌آید درحالی که بر اساس سازه ذهنی خویش شادمان است که رعایت حال بیمار را کرده و خاطر او را به دست آورده است در مقابل مرد بیمار بر اساس سازه ذهنی شکل گرفته خود در خلال پرسش و پاسخ ها و دریافت نکردن پاسخ های سازگار با سازه ذهنی خویش، مرد همسایه را دشمن می‌پندارد درحالی که اگر از ناشنوا بودن مرد همسایه و پیش فرض های ذهنی او خبر داشت سازه ذهنی اش را بر اساس دشمن پنداشتن مرد همسایه تغییر نمی‌داد.

در این حکایت مولانا اختلاف سازه ها را با مثالی محسوس بیان می‌کند و نشان می‌دهد که کار خوب فردی چگونه بر اساس پیش فرض های خود آن فرد و سازه نادرست مخاطب کاری بد جلوه می‌کند.

همان طور که در حکایت بیان شد فرد بیمار و مرد همسایه هر دو فرضیه هایی در برابر رویداد عیادت ساخته بودند و رفتار خود را بر اساس همان سازه ها شکل داده بودند که در پایان به جهت اختلاف سازه های هر دو در برابر یک رویداد نتیجه ای متناقض از آنچه که از سوی هر دو فرد انتظار می‌رفت، حاصل شد.

همچنین مولانا در حکایت ترسیدن تیراندازی از سواری که در بیشه ای می‌رفت، سازه شخصی و تعبیر و تفسیرهایی را که برداشت منحصر به فرد افراد از رویدادهاست این گونه روایت می‌کند.





کند که مردی مسلح با هیبتی رعب انگیز ، سوار بر اسب از بیشه ای می گذشت در این اثنا تیراندازی او را می بیند و بر اساس تعبیر و تفسیری که از دیدن سوار می کند و نیز بر اساس سازه ذهنی شکل گرفته خود ، جان خود را در خطر احساس می کند به همین دلیل تیری در کمان می گذارد تا آن را به سوی سوار پرتاب کند ناگهان سوار فریاد می زند و می گوید من ضعیف هستم روشن است که سوار نیز با دیدن تیر انداز و تعبیر و تفسیر آن در ذهن خود سازه اش بر اساس ترس شکل می گیرد و در جهت محافظت از جان خود قیافه فردی تنومند و بی باک را به خود می گیرد.

یک سوار با سلاح و بس مهیب      می شد اندر بیشه بر اسب نجیب

در این اثنا تیرانداز او را دید و آماده تیراندازی شد:

تا زند تیری، سوارش بانگ زد      من ضعیفم، گرچه زفت آستم جسد

هان و هان منگر تو در زفتی من      که کم ام در وقت جنگ از پیرزن

گفت: رو که نیک گفתי ورنه نیش      بر تو می انداختم از ترس خویش

(۳۱۶۵-۳۱۶۷/۲)

در این حکایت مولانا با بیان تصورات ذهنی مرد سوار و مرد تیرانداز سازه ذهنی آن ها را در برابر یکدیگر نشان می دهد و این نکته را نیز اثبات می کند که صحبت کردن این دو مرد با یکدیگر سازه ذهنی آن ها را نسبت به هم عوض می کند و از درگیر شدنشان بر اساس فرضیه های نادرست جلوگیری می کند.



### ۱.۳ اصل تبعی فردیت ازدیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

انسان‌ها در برخورد با رویدادها تعبیر و تفسیرهای متفاوتی از آن‌ها می‌سازند و این تفاوت تعبیرها از درک متفاوت آن‌ها ناشی می‌شود. علت درک متفاوت رویدادها نیز تفاوت‌های فردی است. «یکی از موارد مهم نظریه سازه شخصی، این است که تأکید عمده بر تفاوت‌های فردی دارد و معتقد است که هرکسی مجموعه سازه‌های شخصی خود را دارد»

(ا.راس، ۱۳۷۳: ۱۶۷).

انسان‌ها از نظر ویژگی‌های فردی با همدیگر متفاوت هستند و بر این اساس درک آن‌ها از رویدادها و تفسیر ساخته شده در ذهن آن‌ها نیز متفاوت خواهد بود بنابراین افراد در ساختن سازه‌ها با هم متفاوت هستند. «چون افراد رویدادها را به صورت متفاوتی تعبیر می‌کنند، سازه‌های متفاوتی را تشکیل می‌دهند. سازه‌های ما، واقعیت یک رویداد را چندان منعکس نمی‌کنند بلکه تعبیر منحصر به فردی را که هریک از آن‌ها می‌کنیم، نشان می‌دهند» (شولتز و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۰۱).

مولانا در حکایت اختلاف کردن در چگونگی شکل فیل، تفاوت‌های فردی در تعبیر و تفسیر را بر اساس حس تجربی به تصویر کشیده است. مولانا در شرح حکایت چنین بیان می‌کند که هندوانی که تاکنون فیل را ندیده بودند وقتی آن را در تاریکی لمس می‌کردند، بر اساس حس تجربی خود سازه‌های متفاوتی از فیل در ذهن خود ایجاد می‌کردند.

آن یکی را کف به خرطوم افشاد      گفت: همچون ناودان است این نهاد

آن یکی را دست بر گوشش رسید	آن بر او چون باد بیزن شد پدید
آن یکی را کف چو بر پایش بسود	گفت: شکل پیل دیدم چون عمود



آن یکی بر پشت او بنهاد دست      گفت: خود این پیل چون تختی بُدست  
همچنین هر یک به جزوی که رسید      فهم آن می کرد هر جا می شنید  
از نظر که، گفتشان شد مختلف      آن یکی دالش لقب داد، این الف

(۱۲۶۷/۳-۱۲۶۱)

به سبب دیدگاه های گوناگون و به تعبیر جورج کلی تفاوت های فردی در تعبیر و تفسیر یعنی تفاوت افراد در ساختن سازه ها، قضاوت هندوان نسبت به شکل فیل دچار اختلاف شد. در این حکایت، سازه های افراد مختلف از یک رویداد، واقعیت را منعکس نمی کند بلکه تعبیر منحصر به فرد هریک از افراد را نشان می دهد و این بدان معناست که هر کس مجموعه سازه های شخصی خود را دارد. در این حکایت چون افراد رویداد را به صورت متفاوت ادراک کرده بودند و تعبیر و تفسیر متفاوتی از آن داشتند، سازه های متفاوتی را تشکیل دادند.

#### ۴. اصل تبعی سازمان دهی از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

هنگامی که انسان سازه های خود را شکل می دهد، آن ها را بر اساس شباهت ها یا تفاوت هایی که بینشان مشاهده می کند در دسته بندی های جداگانه ای قرار می دهد. «ما سازه های خود را طبق برداشتی که از روابط متقابل آنها داریم در یک الگو سازمان می دهیم، یعنی براساس شباهتها و تفاوتهای آنها. اگر افراد سازه های مشابهی داشته باشند، در صورتی که این سازه ها را در الگوهای متفاوتی سازماندهی کرده باشند، باز هم با یکدیگر تفاوت خواهند داشت» (شولتز و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۰۱).



وقتی که سازه‌ها طبقه‌بندی می‌شوند اینگونه نیست که برای همیشه به صورت ثابتی در همان دسته باقی بمانند بلکه در طول زندگی و بر اثر تجارب مختلف امکان تغییر و جابه‌جایی آن‌ها وجود دارد.

روابط میان سازه‌ها می‌توانند تغییر کنند و جامد و ثابت نیستند به عنوان مثال اگر فردی احساس کند که از سوی افراد دیگری که از او باهوش تر هستند آسیب دیده است ممکن است سازه باهوش را از جایگاه سازه خوب بردارد و آن را زیر مجموعه سازه بر قرار بدهد (ر.ک کریمی، ۱۳۷۴: ۱۸۱).

مولانا در حکایت دزدیدن مارگیر، ماری را از مارگیر دیگر آورده است که دزدی ماری را از مارگیری ربود و از روی غفلت و نادانی آن را غنیمتی گرانبها شمرد.

دزدکی از مارگیری مار بُرد ز ابلهی آن را غنیمت می‌شمرد

(۱۳۵/۲)

از آن جا که مار وسیله‌امرار معاش مارگیران است از دید آنان مار برایشان سرمایه ارزشمندی است و کسی که مار را دزدیده، عمل دزدی را بر اساس این سازه ذهنی انجام داده که چیزی گرانبها را به دست آورده است و همچنین کسی که مار از او دزدیده شده سازه ذهنی اش آن است که چیزی گرانبها را از دست داده است و به همین سبب از این رویداد، غمگین و ناراحت می‌شود.

وارهید آن مارگیر از زخم مار مار گشت آن دزد او را زارِ زار

مارگیرش دید، پس بشناختش گفت: از جان مارِ من پرداختش

در دعا می‌خواستی جانم از او کِش بیابم، مار بستان از او



شکر حق را ، کآن دعا مردود شد      من زیان پنداشتم ، و آن سود شد

(۱۳۹/۲-۱۳۶)

مولانا معتقد است که سازه ذهنی مردی که مارش ربوده شده بود نسبت به دزدیدن مار یعنی این که احساس می کرد ضرر بزرگی را متحمل شده و چیز گرانبهایی را از دست داده است، عوض می شود و از خداوند سپاسگزار می شود که مارش دزدیده شده بود به بیان دیگر این سازه، جایگزین سازه قبلی اش می شود که گاه از دست دادن سرمایه نه تنها ضرر نیست بلکه بسیار مفید هم می تواند باشد و ممکن است منافع بسیاری را برای انسان در بر داشته باشد که انسان از آن ها غافل است. این حکایت نشان می دهد که سازه ها از قابلیت تغییر برخوردارند و اساس شکل گیری این تغییرات نیز رویدادهای تازه ای است که انسان در زندگی با آن ها رو به رو می شود به این ترتیب که سازه از دست دادن چیزی گرانبها از زیر مجموعه سازه های بد ذهن مارگیر خارج شد و زیر مجموعه سازه های خوب در ذهن او قرار گرفت.

## ۱.۵ اصل تبعی دوگونی در میان سازه ها از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

سازه های تشکیل شده در سیستم سازه ای انسان ها دارای حالت دوگانگی یا دوقطبی هستند به این معنا که در برابر یک سازه باید سازه مخالف آن نیز در ذهن انسان وجود داشته باشد تا پیش بینی رویدادهای آینده با دقت بیشتری صورت بگیرد.

«از نظر کلی همه سازه ها، دوقطبی یا دوحالتی هستند. اگر قرار باشد رویدادهای آینده به درستی پیش بینی شوند، این ماهیت دوگانگی لازم است» (کریمی، ۱۳۷۴: ۱۸۲).



وجود سازه های مخالف و دو قطبی سبب می شود که انسان در موقعیت های مختلف با ارزیابی بهتر شرایط و ساختن فرضیه هایی مناسب تر برای رویدادها، رفتار بهتری از خود نشان دهد و با پیش بینی دقیق تر رویدادهای آینده از آسیب های احتمالی جلوگیری کند.

«به همان صورتی که به شباهت بین افراد یا رویدادها توجه می کنیم، باید اختلافها را نیز توجیه کنیم. برای مثال، کافی نیست سازه ای را درباره دوست داشته باشیم که ویژگی های شخصی درستی را توصیف کند. ما باید مخالف آن، نادرستی را نیز در نظر داشته باشیم تا بتوانیم توضیح دهیم آدمی که درست است با کسی که درست نیست چه تفاوتی دارد» (شولتز و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۰۲).

مولانا در حکایت خرس و ابلهی که بر وفای او اعتماد کرده بود چنین آورده است که وقتی مردی با دلاوری خود خرسی را از دام اژدهایی رهانید، خرس دوستی او را برگزید و با او همراه شد. در راه مرد دانایی که بر آن ها می گذشت، آن مرد را از دوستی با خرس برحذر داشت و نهی کرد اما مرد دلاور نپذیرفت و سرانجام وقتی در هنگام خواب، خرس می خواست مگسی را از صورت او دور کند او را به هلاکت رساند.

آن یکی بگذشت و گفتش حال چیست      ای برادر مر تو را این خرس چیست؟

قصه واگفت و حدیث اژدها      گفت: بر خرسی کند دل ابلها

دوستی ابله، بتر از دشمنی است      او به هر حيله که دانی راندنی است

گفت والله از حسودی گفت این      ورنه خرسی چه نگری؟ این مهر بین

گفت مهر ابلهان عشوه ده است      این حسودی من از مهرش به است

هی بیا، با من بران این خرس را      خرس را مگزین مهل همجنس را



گفت رَو رَو کار خود کن ای حسود      گفت کارم این بُد و رزقت نبود  
من کم از خرسی نباشم ای شریف      ترک او کن ، تا مُنت باشم حریف  
بر تو دل می لرزدم ز اندیشه یی      با چنین خرسی مرو در بیشه یی

(۲۰۲۱/۲-۲۰۱۳)

مولانا از زبان مرد رهگذر به بیان سازه مخالف سازه دوستی که در این جا برگزیدن دوستی ابله است، می پردازد. مرد رهگذر سازه مخالف دوستی را نیز در ذهن دارد اما مردی که دوستی خرس را برگزید از قطب دیگر سازه دوستی که دوستی نادان است آگاه نیست به همین سبب مرد رهگذر به شیوه های مختلف تلاش می کند تا این سازه را در ذهن مرد ایجاد کند اما کوشش او در آموزش این امر به مرد دلاور به جایی نمی رسد و همین بی اطلاعی از ماهیت دوگانه سازه دوستی سبب می شود که مرد دلاور نتواند رویدادی را که در آینده برایش پیش خواهد آمد، پیش بینی کند و در نهایت به مرگ او می انجامد. این حکایت نشان می دهد که وجود سازه های دوگانه در پیش بینی رویدادها امری مؤثر و مفید است و از آسیب هایی که ممکن است به وجود آید جلوگیری می کند.

## ۶.۱. اصل تبعی انتخاب از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

از آن جا که سازه ها دو قطب دارند و وجود دو قطب برای پیش بینی دقیق رویدادها ضرورت دارد انسان در موقعیت های مختلف به تناسب رویداد گزینه ای را برمیگزیند که برای او مناسب تر است. در این انتخاب آزادی عمل وجود دارد که در محدوده احساس امنیت و خطرپذیری حرکت می کند و فرد براساس این که امنیت یا خطرپذیری را برگزیند انتخاب او در بین سازه ها نیز متفاوت خواهد بود.



«طبق اصل دوگانگی، هر سازه دو قطب دارد. برای هر موقعیت باید گزینه ای را انتخاب کنیم که بهتر برای ما کار می کند، گزینه ای که به ما امکان دهد نتیجه رویدادهای آینده را پیش بینی کنیم. کلی معتقد بود که ما در انتخاب کردن بین گزینه ها، مقداری آزادی عمل داریم که او آن را انتخاب بین امنیت و خطرپذیری توصیف کرد» (شولتز و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۰۲).

مولانا در حکایت دعوت کردن باز، بطن را از آب بیان می کند که بطن بین دو گزینه آب و صحرا، آب را انتخاب می کنند چرا که موقعیت بط در آب امن تر است و مخاطراتی را که صحرا ممکن است برای او ایجاد کند، ندارد.

باز گوید بط را کز آب خیز	تا ببینی دشت ها را قند خیز
بط عاقل گویدش کای باز دور	آب، ما را حصن و امن است و سرور
باز را گویند: رَو رَو، باز گرد	از سر ما دست دار ای پایمرد
ما بَری از دعوت، دعوت تو را	ما نَنوشیم این دَم تو کافرا
حصن ما را قند و قندستان تو را	من نخواهم هدیه ات بستان تو را

(۴۳۷/۳-۴۳۲)

به اعتقاد مولانا در این حکایت، بط از بین آب که با امنیت و صحرا که با خطرپذیری برای او همراه است بر مبنای آزادی عملی که دارد گزینه امن را انتخاب می کند و آب را ترجیح می دهد. بط می داند که در این موقعیت، گزینه آب برای او بهتر عمل می کند و سبب می شود که در آرامش زندگی کند به همین جهت خطرپذیری از خود نشان نمی دهد و به سمت امنیت می رود.





## ۲. اصل تبعی دامنه از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

سازه‌هایی که در ذهن انسان شکل می‌گیرند دامنه‌های متفاوتی دارند. بعضی از سازه‌ها محدود هستند و فقط برای یک نفر و یا یک موقعیت خاص مناسب‌اند.

«به عنوان مثال سازه اعتماد در برابر سوء ظن را در نظر بگیریم. یک شخص این سازه را در مورد تمام افرادی که با آنها تماس دارد به کار می‌برد، دیگری آن را فقط برای بعضی از مردم مناسب می‌داند و شخص سوم آن را اصولاً برای هیچکس مناسب نمی‌بیند. فرد سوم ممکن است آن را در مورد سگ خود به کار ببرد، اما نه در مورد مردم. کلی اشاره می‌کند که در شناختن فرد، دانستن اینکه چه چیزهایی در خارج از گستره مناسبت او قرار می‌گیرد، به همان اندازه اهمیت دارد که دانستن چیزهایی که در داخل این گستره واقع می‌شوند» (کریمی، ۱۳۷۴: ۱۸۴).

مولانا در حکایت اندرز کردن صوفی، خادم را در تیمارداشت بهیمه این گونه بیان می‌کند که مردی صوفی در سفری طولانی به خانقاهی می‌رسد، در آن جا اقامت می‌کند و به حلقه ذکر صوفیان می‌پیوندد. پس از مجلس ذکر در هنگام خوردن غذا به یاد خورش می‌افتد و سفارش‌های زیادی درباره خورش به خادم خانقاه می‌کند که چگونه آن را تیمار کند خادم در جواب او فقط عبارت «لا حول» را بر زبان می‌آورد به معنای این که من وظیفه خود را خوب می‌دانم سپس خادم برای تیمار الاغ می‌رود اما به جمعی از بیکارگان و ولگردان سرگرم می‌شود و تیمار الاغ را از یاد می‌برد. صوفی نیز از شدت خستگی به خواب می‌رود اما بر اثر خواب‌های پریشانی که درباره الاغ می‌بیند چندین بار از خواب بیدار می‌شود و نسبت به خادم بدگمانی در ذهنش پدید می‌آید که شاید به الاغ رسیدگی نکرده باشد اما با استدلال‌ات ذهنی خود بین گمان بد و عدم اعتماد و گمان خوب و اعتماد به خادم در تردید است.



مولانا اندیشه های صوفی را که به گفته کَلی همان دامنه مناسبت صوفی است اینگونه بیان می کند:

باز می گفت: ای عجب آن خادمک      نه که با ما گشت هم نان و نمک  
من نکردم با وی آلا لطف و لین      او چرا با من گُند برعکس ، کین؟  
هر عداوت را سبب باید سَند      ورنه جنسیت وفا تلقین کند

(۲۲۶-۲۲۸/۲)

تا این جا مولانا از زبان صوفی سخنانی را بیان می کند که نشانگر این است که دامنه سازه صوفی سعی در ایجاد گمان و ظن خوب نسبت به خادم دارد اما دوباره دچار تردید می شود و می گوید:

باز می گفت: آدم با لطف جود      کی بر آن ابلیس جوری کرده بود؟  
آدمی هر ما و کژدم را چه کرد      کو همی خواهد مر او را مرگ و درد؟  
گرگ را خود خاصیت بدریدن است      این حسد در خلق، آخر روشن است

(۲۲۹-۲۳۱/۲)

بر اساس بیان مولانا مردصوفی تردید دارد که شاید خادم به مقتضای پلیدی و خیانت درون در مقابل نیکی و احترامی که به او کرده است نسبت به صوفی گزندگی رساند اما باز سازه های خود را تغییر می دهد و می گوید :

باز می گفت این گمان بد خطاست      بر برادر اینچنین ظنم چرا است



صوفی سعی می کند سازه خود را از گمان بد دور کند اما دوباره سازه های خود را تغییر می دهد:

باز گفتمی خرم، سوء الظنّ توست هر که بد ظنّ نیست کی ماند دُرُست ؟

صوفی اندر و سوسه و آن خر چنان که چنین بادا جزای دشمنان

(۲۳۴/۳-۲۳۲)

مولانا بیان می کند که صوفی در تردید به سر می برد و چون خادم به تیمار الاغ نپرداخته بود آن حیوان تا صبح در رنج بود. در ادامه حکایت، صوفی متوجه می شود که نباید به آن خادم اعتماد می کرد و حیوانش را به امید او رها می کرد . مولانا با آوردن ابیات متعدد تغییر دامنه سازه های صوفی را نسبت به خادم به تصویر کشیده است.

در این حکایت مرد صوفی به تناسب موقعیت در لحظات گوناگون دامنه سازه خود را تغییر می دهد گاه سازه خوب و گاه سازه بد را به انتخاب خود برای خادم بر می گزیند اما در نهایت با رسیدن به حقیقت امر و دور شدن از اندیشه و گمان های شخصی به این نتیجه می رسد که باید رفتار خادم را زیر مجموعه سازه بد قرار دهد.

## ۸. اصل تبعی تعدیل یا انطباق با تجربه های تازه از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

این اصل بیانگر میزان نفوذ پذیری سازه ها و در نتیجه تغییر آن هاست . این که سازه ها از قابلیت تغییر برخوردارند وابسته به این نکته است که آن ها تا چه میزان نفوذپذیر هستند و اگر سازه ها نفوذناپذیر باشند تغییری نیز در آن ها رخ نخواهد داد اما اگر نفوذ پذیر باشند سازگاری و تغییر در آن ها صورت می گیرد و به سازه ای جدید تبدیل می شوند.



« اینک سیستم سازه ای یک شخص تا چه اندازه می تواند بر اثر تجربه های تازه یا یادگیری های جدید تغییر یابد، سازگار شود، یا نوسان پیدا کند، بستگی به این دارد که سازه ها تا چه اندازه نفوذپذیر و باز باشند. یک سازه نفوذناپذیر و خشک قادر به تجدیدنظر یافتن یا جایگزینی نیست، اعم از اینکه چه نوع تجربه های تازه ای برای آن فراهم باشند. به عنوان مثال، اگر شخصی سازه نفوذناپذیری را داراست که همه سیاه پوستان دارای هوش پایین تری نسبت به سفیدپوستان هستند. وی این اعتقاد را تغییر نخواهد داد، اعم از اینکه سیاه پوستان بسیار باهوش فراوانی را هم دیده باشد » (کریمی، ۱۳۷۴: ۱۸۶).

مولانا در حکایت مردی که به وفای خرس اعتماد کرد، آورده است که وقتی مردی زورمند خرسی را از دهان اژدهایی می رهند خرس با او انس می گیرد و در پی او راهی می شود در این میان مردی دانا و خیرخواه به مرد زورمند می گوید که به مهر و دوستی خرس اعتماد نکند چرا که فرجام خوشی برای او نخواهد داشت اما آن مرد دلاور و ساده لوح که به دوستی خرس دل خوش کرده بود سخن مرد ناصح را نمی پذیرد. هنگامی که مرد دلاور به خواب می رود و مگسی روی صورت او می نشیند، خرس به قصد دوستی و خدمت سنگی بزرگ برمی دارد تا بر مگس بزند اما آن سنگ را به صورت مرد دلاور می زند و در دم هلاکش می کند.

در این حکایت مولانا به سازه نفوذناپذیر مرد دلاور اشاره می کند که او از تجربیات مرد ناصح استفاده نمی کند و سازه دوستی یعنی مهربانی و مراقبت را با سازه دوستی نادان و ایجاد مخاطره تغییر نمی دهد و این باعث هلاک او می شود و نیز به سازه نفوذپذیر مرد ناصح اشاره می کند که با استفاده از تجربیات خویش سازه دوستی نادان و مخاطره انگیز بودن آن را پذیرفته بود.

عاقبت بینی که صد بازی بدید      مثل آن نبود که یک بازی شنید



ز آن یکی بازی چنان مغرور شد      کز تکبر ز اُستادان دور شد

(۱۹۷۸-۱۹۷۹/۲)

به اعتقاد مولانا کسی که فقط یک بازی از بازی های روزگار را شنیده مانند کسی نیست که از انواع آن را دیده است. شخص خام از شنیدن یک بازی چنان دچار غرور می شود که از استادان فن کناره می گیرد. اگر سازه فرد خام نفوذپذیر بود و قابلیت پذیرش بی تجربگی خود و با تجربه بودن افراد دیگر داشت دچار غرور نمی شد و در نتیجه سازه ذهنی اش را تغییر می داد اما نفوذ ناپذیری و خشکی آن سازه مانع از ایجاد تغییر و در نتیجه رفتاری متناسب با موقعیت های گوناگون می شود که در پایان نفوذناپذیری سازه ها نتایج نامطلوبی را برای فرد در پی خواهد داشت.

## ۹. اصل تبعی چندپارگی از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

این اصل بیانگر رقابت بین سازه هاست. در برخورد با رویدادهای مختلف و قرار گرفتن در موقعیت هایی متفاوت، سازه هایی که با هم هماهنگ بودند ممکن است با یکدیگر ناهماهنگ شوند و گاه این ناهماهنگی در سازه هایی که در یک زیرمجموعه با یکدیگر هم زیستی دارند، وجود دارد اما هنگام بروز آن وقتی است که سیستم سازه با رویداد تازه ای مواجه می شود.

«کلی معتقد بود که درون سیستم سازه ما برخی از سازه های تکی با اینکه درون یک الگوی کلی، هم زیستی دارند ممکن است ناسازگار باشند. یادتان باشد که وقتی تجربیات تازه را ارزیابی می کنیم سیستم سازه ما ممکن است تغییر کند. با این حال، سازه های جدید لزوماً از سازه های قدیمی به دست نمی آیند. سازه جدید ممکن است در موقعیت خاصی با سازه قدیمی سازگار یا هماهنگ باشد ولی اگر موقعیت تغییر کند، در این صورت این سازه ها می توانند ناهماهنگ شوند» (شولتز و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۰۵).



مولوی در حکایت نذر کردن سگ ها در هر زمستان که وقتی تابستان بیاید خانه ای برای زمستان سازند نشان می دهد که در هنگام تغییر شرایط سازه های افراد نیز تغییر می کند.

سگ زمستان جمع گردد استخوانش زخم سرما خُرد گرداند چنانش

در این شرایط سازه سگ نسبت به داشتن خانه تغییر می کند چون سرمای زمستان شرایط سختی را برایش به وجود آورده است.

کو بگوید کین قدر تن که منم خانه یی از سنگ باید کردم

چون که تابستان بیاید من به چنگ بهره سرما خانه یی سازم ز سنگ

اما با آمدن تابستان و ایجاد شرایط جدید ، سازه سگ درمورد ساختن خانه تغییر می کند:

چونکه تابستان بیاید از گشاد استخوان ها پهن گردد پوست شاد

گوید او چون زَفَت بیند خویش را در کدامین خانه گنجم ای کیا

زَفَت گردد، پا کشد در سایه یی کاهلی، سیری، غری خود رایه یی

گویدش دل: خانه یی ساز ای عمو گوید او: در خانه کی گنجم؟ بگو

(۲۸۸۵-۲۸۹۱/۳)

مولانا در این حکایت با استفاده از تمثیل بیان می کند که در برابر تجربیات تازه و ارزیابی آن ها سیستم سازه ما تغییر می کند. تا هنگامی که شرایط مناسب است سیستم سازه به دنبال راحت طلبی است و با سازه ساختن خانه مخالفت می کند اما به محض این که شرایط تغییر می کند و شرایطی به وجود می آید که راحت طلبی فرد به مخاطره می افتد هماهنگی سیستم سازه با



نداشتن خانه به هم می خورد و سازه داشتن خانه در شرایط سخت و طاقت فرسا را ایجاد می کند بنابراین سازه راحت بودن با سازه ساختن خانه در زمستان هماهنگ است اما در تابستان چون نیازی به خانه ندارد و ساختن خانه باعث رنج و مشقت و کار سخت می شود با سازه راحت بودن ناهماهنگ می شود.

#### ۱۰. اصل تبعی اشتراک از دیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مشنوی

رویدادهای مختلفی که انسان در زندگی با آن ها رو به رو می شود در ذهن او تعبیر و تفسیر می شوند. انسان ها در تعبیر و تفسیر رویدادها با یکدیگر دارای تفاوت ها و شباهت هایی هستند. این اصل بیانگر شباهت های مردم در تعبیر رویدادها می باشد.

«به میزانی که یک شخص سازه ای مشابه سازه شخصی دیگر را به کار می برد، فرآیندهای روان شناختی او مشابه فرآیند روان شناختی آن شخص دیگر است به همان گونه که افراد به خاطر تفاوت در شیوه های تعبیر و تفسیر متفاوت اند، به همان گونه نیز به خاطر شباهت ها در تعبیر و تفسیرهای خود مشابه یکدیگرند» (کریمی، ۱۳۷۴: ۱۸۷).

مولانا در حکایت هندویی که با یار خود بر کاری جنگ می کرد و خبر نداشت که او هم بدان مبتلاست اصل تبعی اشتراک را بیان کرده است. در این حکایت آمده است که چهار نفر هندی به مسجدی وارد می شوند و به نماز می ایستند. در اثنای نماز، مؤذنی وارد می شود، یکی از آن چهار نفر در اواسط نماز به حرف می آید و به او می گوید: مگر وقت نماز شده است؟ رفیق او این حرف را می شنود و برای این که او را متوجه کار اشتباه و خلافتش کند به او می گوید اکنون که در میانه نماز سخن گفتی نمازت باطل است. هندی سومی به دومی می گوید به دوست طعنه مزن که نماز خودت باطل است. هندی چهارمی هم می گوید: بحمدالله من مانند شما سه نفر دچار خطا نشدم و نمازم باطل نشده است. در این حکایت مولانا برای



تعبیر و تفسیر یک رویدادها یعنی سخن گفتن در بین نماز سازه‌های متفاوتی را که هر یک از هندوان برای باطل شدن نماز دیگری در فکر خود ایجاد می‌کند، نشان می‌دهد و همچنین شباهت هریک از این سازه‌ها را برای باطل دانستن نماز یکدیگر به تصویر می‌کشد یعنی با این که هریک از افراد خطای دیگری را در نظر دارد و تعبیر و تفسیر می‌کند، خود نیز دچار همان خطا می‌شود و در این جا کاملاً آشکار است که فرآیندهای روان‌شناختی این هندوان در تعبیر و تفسیر یک رویداد مشابه یکدیگر است.

### ۱.۱ اصل تبعی اجتماعی بودن ازدیدگاه کلی و تحلیل آن به روایت مثنوی

انسان‌ها دارای روابط متقابل اجتماعی هستند و گاه در ارتباطات خود با یکدیگر به میزانی که توانایی تعبیر و تفسیر فرآیندهای سازه‌ای دیگران را داشته باشند قادر هستند که نقش آن‌ها را بازی کنند این امر که معمولاً در ذهن اتفاق می‌افتد انسان‌ها را به پیش‌بینی رویدادهای آینده قادر می‌سازد. «به میزانی که یک شخص فرآیندهای سازه‌ای فرد دیگر را تعبیر و تفسیر می‌کند، او ممکن است نقش یک فرآیند اجتماعی را بازی کند که فرد دیگر را شامل شود. تعبیر سازه‌های دیگران تکلیفی است که ما به طور مداوم درگیر آن هستیم، کلی، مثال‌راندگی در یک بزرگراه را ارائه می‌کند. ما عملاً زندگی خود را در گرو پیش‌بینی‌های خود از آنچه راننده‌های دیگر انجام خواهند داد، گذاشته‌ایم. به گفته کلی این مثالی شگفت‌انگیز از مردمی است که رفتارهای یکدیگر را از طریق استنتاج ادراک دیگران از یک موقعیت پیش‌بینی می‌کنند» (کریمی، ۱۳۷۴: ۱۸۸).

مولانا در حکایت دیدن زرگر عاقبت کار را و سخن بر وفق عاقبت گفتن به مستعیر ترازو،

از زبان مرد زرگر، فرآیندهای سازه‌ای فرد دیگری را که ترازوی زرگری را به عاریت می‌خواهد تعبیر تفسیر می‌کند و بر اساس همین تعبیر و تفسیری که از فرآیندهای سازه‌ای او دارد





ترازو را به او به عاریت نمی دهد چرا که همان طور که ذکر خواهد شد تعبیر و تفسیر مرد زرگر در ندادن ترازو به گونه ای است که او را از مشکلاتی که پس از دادن ترازو برایش پیش خواهد آمد، دور می سازد.

آن یکی آمد به پیش زرگری	که ترازو ده که برسنجم زری
گفت خواجه رو، مرا غلبیر نیست	گفت میزان ده، بر این تَسْخَرُ مایست
گفت: جاروبی ندارم در دکان	گفت: بس بس این مضاحک را بمان
من ترازویی که می خواهم بده	خویشان را کر مکن، هر سو مجّه

از این قسمت به بعد مولانا از زبان زرگر شروع به استنتاج ادراک زرگر می کند و به پیش بینی موقعیت هایی که پس از دادن ترازو به او پیش می آید، می پردازد.

گفت بشنیدم سخن کر نیستم	تا نپنداری که بی معنیستم
این شنیدم، لیک پیری مرتعش	دست لرزان، جسم تو نامُنتعش
و آن زر تو هم قُراضه خُرد و مُرد	دست لرزان، پس بریزد زر خُرد
پس بگویی خواجه جاروبی بیار	تا بجویم زر خود را در غبار
چون بروبی، خاک را جمع آوری	گوییم: غلبیر خواهم ای جری
من از اوّل دیدم آخر را تمام	جای دیگر رو از اینجا والسّلام

(۱۶۳۳/۳-۱۶۲۴)

مرد زرگر در روابط اجتماعی خود با دیگران و رویدادهای مختلف و تعبیر و تفسیر آن ها سازه هایی در ذهن خود ساخته است که او را قادر می سازد در نقش های دیگران قرار گیرد و رفتار آن ها و رویدادهای آینده را پیش بینی کند. مولانا با این حکایت، اصل تبعی اجتماعی بودن را که کلی آن را تعبیر و تفسیر فرآیندهای سازه ای برای پیش بینی وضعیت و موقعیت دیگران در اجتماع می داند، بیان می کند.



## نتیجه گیری

رویکرد جورج کلی در مورد شخصیت رویکردی شناختی است که با مطرح کردن اصول تبعی، شخصیت انسان را در بعد اجتماعی-شناختی مورد بررسی قرار داده است و بدین وسیله با دیدی محدود به انسان به عنوان موجودی تک بعدی، دیگر ابعاد وجودی انسان را مورد توجه قرار نداده است اما با استفاده از همین رویکرد به تشریح علت صدور رفتار از انسان در موقعیت های مختلف اجتماعی با استفاده از تحلیل ذهنی پرداخته است و به شیوه ای خاص، مشکلات شخصیتی و راه های اصلاح رفتار را مورد بررسی قرار داده است. در مقابل، مولانا با دیدی کلی، همه ابعاد وجودی انسان را بررسی کرده است و با مطرح کردن حکایات گوناگون، ابعاد مختلف شخصیت انسان را به صورت کامل مورد توجه قرار داده است. مولانا و کلی بر آن هستند که: ۱) انسان در برخورد با رویدادهای مختلف، فرضیه هایی را برای آن ها به وجود می آورد که برداشت منحصر به فرد او را شکل می دهد از این رو انسان های مختلف در برخورد با رویدادها، واکنش های متفاوتی را از خود نشان می دهند. ۲) انسان ها دارای ویژگی های فردی متفاوتی هستند و بر این اساس در درک رویدادها و تفسیر حاصل شده از آن ها نیز با هم متفاوت هستند. ۳) انسان پس از شکل دادن سازه های خویش آن ها را بر اساس تفاوت ها یا شباهت های بین آن ها در دسته بندی های جداگانه ای قرار می دهد، جایگاه این سازه ها در طول زندگی قابل تغییر است. ۴) سازه های تشکیل شده در سیستم سازه ای انسان دو قطبی هستند و هر سازه، سازه مخالفی نیز دارد که این حالت به پیش بینی دقیق رویدادها یاری می رساند و آسیب های احتمالی را کاهش می دهد. ۵) از آن جا که سازه ها دو قطب دارند انسان در موقعیت های مختلف سازه ای را انتخاب می کند که برای او بهتر است در این انتخاب آزادی عمل وجود دارد و بر اساس احساس امنیت یا خطرپذیری انتخاب او بین سازه ها متفاوت می شود. ۶) سازه های تشکیل شده در ذهن انسان دارای گستره های متفاوتی هستند، بعضی محدود می باشند و تنها برای یک شخص یا یک موقعیت خاص به کار می روند. ۷) میزان



نفوذپذیری سازه ها ، آن ها را قابل تغییر می سازد . اگر سازه ها نفوذ پذیر باشند تغییر در آن ها رخ می دهد و تبدیل به سازه ای جدید می شوند . ۸) هماهنگی یا ناهماهنگی بین سازه ها قابل تغییر است و این تغییرات زمانی روی می دهد که سیستم سازه با رویدادهای تازه ای روبه رو شود. ۹) انسان ها در برخورد با رویدادهای مختلف، تعبیر و تفسیری از آن ها در ذهن خود به وجود می آورند. انسان ها در این تعبیر و تفسیر ها دارای تفاوت و شباهت با یکدیگر هستند. ۱۰) انسان ها در زندگی قادر هستند که خود را به جای دیگران قرار داده و نقش آن ها را بازی کنند و این توانایی بستگی به این دارد که تا چه اندازه قادر به تعبیر و تفسیر فرآیندهای سازه ای دیگران هستند. نتیجه اساسی این توانایی آن است که انسان ها را قادر به پیش بینی رویدادهای آینده و رفتار دیگران می کند.

### منابع

- آتکین سون، ریتا و دیگران (۱۳۶۸)، درآمدی به روان شناسی . ترجمه حسن مرنندی . چاپ اول  
۱. ج. تهران : نشر دانشگاهی تهران
- اس. کارور، چارلز و دیگران (۱۳۷۵)، نظریه های شخصیت. ترجمه احمد رضوانی. مشهد: معاونت  
فرهنگی آستان قدس رضوی
- اُراس، آلن (۱۳۷۳)، روان شناسی شخصیت . ترجمه سیاوش جمالفار. تهران : مؤسسه انتشارات  
بعثت
- زمانی، کریم (۱۳۹۱)، شرح جامع مثنوی معنوی. تهران: ویرایش
- سیاسی، علی اکبر (۱۳۷۱)، نظریه های شخصیت یا مکاتب روان شناسی . تهران: مؤسسه چاپ و  
انتشارات دانشگاه تهران



شفیع آبادی ، عبدالله و دیگران (۱۳۹۲)، نظریه های مشاوره و روان درمانی . تهران : مرکز نشر دانشگاهی.

شولتز، دوان و دیگران (۱۳۹۰)، نظریه های شخصیت . ترجمه یحیی سید محمدی. چاپ نوزدهم. تهران: ویرایش

کریمی، یوسف (۱۳۷۴)، روان شناسی شخصیت . تهران : ویرایش.



## رجال گیلان موثر در ترویج فرهنگ، زبان و ادب فارسی در حوزه صنعت چاپ سنگی در شبه قاره هند

\* ابوالفضل مرادی (رستا)

### چکیده:

ارتباط فرهنگی بین ملت‌ها از طریق مهاجرت قابل توسعه و تعامل و تأثیر پذیری است و مهاجرت پل ارتباطی بین فرهنگ‌ها محسوب می‌گردد. ارتباط و تعامل ایرانیان و شبه قاره از نمونه‌های بارز یک ارتباط فرهنگ موفق و توسعه یافته است. گیلان به عنوان یکی از خطه‌های فعال و پرشور در تولید علم و فرهنگ شناخته شده است و صنعت چاپ سنگی در هند به عنوان یکی از دوره‌های درخشان در زمینه خلق آثار عربی و فارسی است که از زوایای مختلف قابل تحقیق و بررسی است. این پژوهش بر آن است تا به شخصیت‌ها و رجال از گیلان و یا هندیانی که اصالتاً گیلانی هستند و در دوره چاپ سنگی هند یعنی از سال ۱۷۹۰ میلادی تا ده‌های اخیر در هند در خلق آثار چاپ سنگی به گونه‌های مختلف مشارکت داشته‌اند بپردازد. محدوده پژوهش حدود ۲۰۰۰۰ عنوان کتاب‌های چاپ سنگی هند به زبان عربی و فارسی، موجود در گنجینه بزرگ کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی قم و همچنین فهرست‌های کتاب‌های چاپ سنگی موجود بوده است. در نتیجه این پژوهش به اسم‌ها و شخصیت‌هایی بر می‌خوریم که برای نخستین بار به عرصه علم و دانش معرفی می‌گردند. و نام و یاد آنان برای اولین بار به عنوان رجال گیلان در عرصه فرهنگ و دانش و زمینه‌های هنری و شغلی معرفی نمایه می‌گردد. افزون بر آن سعی شده است این نام‌ها در منابع و تذکره‌های موجود مورد کاوش قرار گیرد. این پژوهش می‌تواند مقدمه‌ای برای پژوهش‌های بعدی و شناساندن فرهیختگان و فرهنگی‌مردانی از خطه گیلان بینجامد که تا کنون ناشناخته مانده‌اند و شناخت آن‌ها دریچه‌های تازه‌ای به سوی شناخت تاریخ درخشان علم و فرهنگ در خطه گیلان بینجامد.

**کلیدواژه:** رجال گیلان، چاپ سنگی، شبه قاره هند، زبان فارسی، فرهنگ اسلامی ایرانی.

\* استادیار دانشگاه فرهنگیان، قم، ایران [Abolfazlmoradi2@gmail.com](mailto:Abolfazlmoradi2@gmail.com)



## مقدمه

از دیرباز تا کنون مهاجرت نه تنها به عنوان یک جابه جایی جغرافیایی یک شخص بلکه به عنوان عامل تحرک و جنبش نهضت های بزرگ فرهنگی در جوامع هدف بوده است تأثیری که شخصیت ها مهاجر در فرهنگ جامعه هدف داشته اند گاهی باعث دگرگونی عظیم و تحول ماندگار در آن جوامع گردیده است مهاجرت ایرانیان به هند سوای از انگیزه و علل و عوامل آن بی شک تأثیر ماندگار بر تحولات فرهنگی جامعه هند داشته است شاید نخستین مهاجرت ایرانیان به عنوان یک حرکت و نهضت جمعی مربوط به قرن هشتم میلادی و پس از انقراض حکومت ساسانیان و گسترش اسلام است (جبری نسب، ۱۳۸۸ش، ص. ۲۶) شخصیت ها بزرگ و صاحب نام که با پسوند گیلانی در اقصا نقاط شبه قاره حضور دارند بازماندگان معزز مهاجرانی هستند که از با اهداف گوناگون مذهبی سیاسی اجتماعی اقتصادی راهی سفر به هند شدند و به تدریج نقش مهمی در تحولات گوناگون شبه قاره ایفا نموده اند. نام هایی که در فرهنگ هند سایه ای جاودانه داشتند و نام هایی چون عبدالقادر گیلانی، حزین لاهیجی از بزرگان این عرصه هستند.

### ۱- اهمیت و ضرورت پژوهش

ضرورت تدوین یک شناسنامه بزرگ از هویت تاریخی و فرهنگی سرزمین معنویت و دریا و تشیع یعنی گیلان ایجاب می کند که تمامی فرهیختگان و نخبگان موثر در تولید علم و فرهنگ به خوبی شناخته شوند و این مهم نه تنها پژوهش در تاریخ فرهنگ منطقه گیلان و در سطح ملی و تاریخ ایران بلکه فراتر از حدود و مرزهای ایران عزیز، باید مورد توجه و مذاقه قرار گیرند. اگر قرار است گیلان پژوهی، تمامی ابرمردان و نام آوران و انسان های گرانقدر این خطه را برای ثبت تاریخ مورد توجه قرار دهد بی شک یکی از ارکان این پژوهش، توجه به رجال گیلان در خارج از این مرز و بوم می باشد. از سوی دیگر پیوستگی و ارزش ها متعالی و مشترک ایران و هند در طول تاریخ از زمان ضرورت توجه پژوهشگران این عرصه را دارد.



## ۲- پیشینه پژوهش

تاکنون آثار زیادی در باره رجال و دانشمندان و شاعران گیلان قلمی شده و به چاپ رسیده است اما دامنه شمول این پژوهش ها گاهی به طور عام از آغاز تا کنون را مورد توجه قرار گرفته است و محدود به هیچ قید و چهارچوبی نبوده است (لاهیجانی، ۱۳۱۷ق) و یا این که در برخی از این موارد سعی در محدود کردن این پژوهش ها به قشری خاص از رجال فقط در باره علما و یا شاعران گیلان بدون محدودیت زمانی صورت گرفته است (شمس گیلانی، ۱۳۲۷ش) و یا در بعضی موارد پژوهش در رجال گیلان در محدود دوره های تاریخی مرتبط با حکومت های تاریخ بوده است (آزموده، ۱۳۹۳ش) و (یوسفدهی، رجال گیلان در عصر ناصری، ۱۳۹۳ش) و یا رجال مرتبط با یک واقعه بزرگ تاریخ مثل مشروطه مورد توجه قرار گرفته است (یوسفدهی، رجال مشروطه گیلان، ۱۳۹۲ش) اما رجال گیلان حاضر در یک محدوده جغرافیایی مثل شبه قاره تا کنون مورد تحقیق و پژوهش مستقل قرار نگرفته است البته نویسندگان و پژوهشگران در ضمن گزارش پژوهش در باره یک شخصیت به شکل مقالات و یا کتاب ها در بسیاری از موارد به حضور او در جغرافیا و مرز و بوم خارج از منطقه گیلان اشاره نموده اند که در جای خود قابل استفاده و سودمند است. در بین مقالات نیز به ندرت مقالاتی یافت می شود که به طور تخصصی در باره مهاجرت و حضور و تأثیر رجال و شاعران گیلان در هند به عنوان مثال در باره مهاجرت حزین لاهیجی فراهم گردیده و قابل استفاده است. (هاشم زاده محمدیه، ۱۳۸۸ش)

اما این که تحقیق در باره رجال گیلانی موثر در یک سرزمین دیگر به ویژه شبه قاره هند با این همه پیوستگی ها و وابستگی های جدی به فرهنگی اسلامی ایران تا کنون صورت نگرفته است. و این مقاله نخستین تلاش در این زمینه است. از سوی دیگر با توجه به متأخر بودن نهضت چاپ سنگی در هند در برخی موارد شخصیت هایی که در این مقاله مورد توجه قرار گرفته اند در هیچ منبعی نامشان قید نشده و برای نخستین بار است که می توانیم در یک گزارش پژوهشی مستقل نامی از آنان مشاهده نمود. و نکته دیگر این که این



تحقیق در بردارنده شخصیت‌هایی با تخصص‌های مختلف می‌باشد از مجتهد و صاحب فتوا گرفته تا کاتبان چاپ سنگی گرفته تا مترجم و مؤلف و مطبعه‌چی.

### ۳- محدوده پژوهش

پژوهش حاضر در محدوده خاصی صورت گرفته است که در بردارنده موقعیت زمانی حدود دو قرن و محدوده جغرافیایی شبه قاره و همچنین موضوع کهنه چاپ‌ها؛ لذا برای مشخص شدن کلیات و اصطلاحات به موارد زیر می‌پردازیم:

#### ۳-۱- چاپ سنگی در هند:

از واپسین دهه‌های قرن ۱۸ میلادی همزمان با سال‌های آغازین قرن سیزدهم قمری ابتدا در شهر کلکته و بعد در شهرهای دیگر هند همچون بمبئی، دهلی، لکهنو، کانپور و حیدرآباد و غیره نهضت عظیم و موثر چاپ کتاب‌ها به زبان فارسی و عربی و اردو به راه افتاد. این دوره دویست ساله سهم عمده‌ای در حفظ و نشر فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد. جامعه فرهنگی ایران به گونه‌های مختلف با حرکت عظیم ارتباط پیدا کرد و متأثر گردید از یک سو به خاطر محدودیت‌های چاپ در ایران بخشی از کتاب‌ها به سفارش تاجران و مشتریان کتاب در هند به چاپ می‌رسید و به ایران منتقل می‌گردید و از سوی دیگر جامعه بزرگ ایرانیان در هند که از دیرباز سهم عظیمی در تولید و گسترش فرهنگ ایرانی اسلامی داشتند در این شرایط دست به کار شده و آثار خود را برای مخاطبین فارسی زبان هند و همچنین ایرانیان فراهم می‌نمودند. نکته مهم دیگر رواج زبان فارسی در هند به خاطر امرای و فرمانروایان باعث گردید که خیل عظیمی از فرهیختگان هندی در جایگاه ناشر و مؤلف و مترجم و کاتب و غیره در این عرصه حضور پیدا کردند همه این‌ها باعث شده است که میراث ارزشمند موجود که به جای مانده از این تلاش فرهیختگان از ایرانی هندی عرب و غیره است.

حضور ایرانیان در این فرآیند عظیم تولید علم شایسته پژوهش و تحقیق ویژه است؛ آنچنان که بعضی از فرهیختگان ایران زمین که در هیچ اثری از آثار ایرانی نام آن‌ها مشاهده نمی‌





شود و ثبت نشده است به دلایل گوناگون از جمله مهاجرت حضور داشته اند و آثار بی بدیلی خلق کرده اند و ضروری است که برای ثبت در خاطره فرهنگی ملت، مورد تحقیق و پژوهش گیرند.

### ۳-۲- رجال گیلان در این پژوهش

بدیهی است که پژوهش در باره تمام شخصیت های مرتبط با نسبت گیلانی که در هند حضور و یا تأثیر داشته اند بسیار گسترده اند شخصیت هایی مثل عبدالقادر گیلانی و حزین لاهیجی و غیره اما در این پژوهش محدوده تحقیق در باره کسانی است که در این دوره دویست ساله در قید حیات بوده اند و به طور آگاهانه با تصمیم و یا اراده شخصی به نحوی در نهضت چاپ سنگی دخالت داشته اند بنابراین آثاری که از مولفین به نام پیشین در این دوره به چاپ رسیده است مورد توجه قرار نگرفته است.

### ۴- روش پژوهش

محدوده این پژوهش تمام ۲۰۰۰۰ عنوان کتاب های فارسی و عربی کهنه چاپ های سنگی است که در کتابخانه آیت الله مرعشی نگهداری می شود از آنجا که اینجانب به عنوان یکی از مولفین در کتاب میراث مشترک ایران و هند که تا کنون ده جلد آن توسط انتشارات کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی به چاپ رسیده است حضور داشتم در حین پژوهش های به مواردی که با عنوانی نسبت به استان گیلان برخورد نموده ام یادداشت نموده و فراتر از آن در دو اثر دیگر که به عنوان فهرست های شناخته شده از چاپ سنگی در شبه قاره اولی مربوط به کتابخانه گنج بخش و دیگر مربوط به تمامی کتاب ها به تألیف عارف نوشاهی نیز مورد جستجو قرار گرفته است .



بنابراین شیوه این پژوهش تحقیق به صورت استقرایی و از جزء به کل در محدود کتاب‌هایی که شخصاً مشاهده نموده‌ام و یا به صورت کتابخانه‌ای از آثاری که به صورت فهرست نویسی در کتاب‌های چاپ سنگی مرود توجه قرار گرفته‌اند.

لازم به تأکید است که این پژوهش آثار خطی و دست‌نوشته‌ها را مورد توجه قرار نداده و فقط آثار چاپی را بررسی می‌کند.

در ادامه بعد از استقرا و مشخص شدن این نام‌ها در تمامی تذکره‌ها و فرهنگ‌ها و سرگذشت‌نامه‌ها مربوط به رجال ایران و گیلان تحقیق و تفحص صورت گرفته و آنانی که ردی از نام و یادشان در آثار موجود بوده است با ذکر منبع و مأخذ درج گردیده است تا کمکی باشد برای شناسایی افرادی که دارای پیشینه ثبت و پژوهش هستند و کسانی که برای نخستین بار نامشان به عنوان رجال گیلان به ثبت می‌رسد.

## ۵- یافته‌های پژوهش

با بررسی‌ها و مطالعات صورت گرفته در منابعی که در محدوده پژوهش توضیح داده شد ابتدا در تقسیم‌بندی به عمل آمده در یافته‌های پژوهش این سه دسته قابل مشاهده است:

۵-۱- کسانی که در نام آن‌ها عبارت گیلانی درج گردیده است.

۵-۱-۱- محمد امیر شاه گیلانی

نام کامل وی محمد امیر شاه ابن حافظ سید محمد زمان شاه قادری گیلانی می‌باشد او عنوان مهمتم چاپ در طبع کتاب شرح غوثیه (شرح صحیح بخاری) تألیف سید شاه محمد غوث بن حسن پشاور لاهوری (م ۱۱۷۳ق) در موضوع حدیث اهل سنت و به زبان فارسی توسط مطبعه رضوان پرنتنگ پشاور پاکستان به عنوان چاپ نخست در تاریخ ۱۴۱۲ق مطابق با ۱۹۹۲م در ۳۵۸ صفحه به چاپ رسیده است. کتاب دیگری که او خود جمع‌آوری و تألیف نموده است:



«اوارد غوثیه، مؤلف منسوب به شاه محمد غوث قادری لاهوری. گردآورنده: سید محمد امیرشاه قادری گیلانی پشاور (معاصر). تاریخ تألیف: ۲۲ صفر ۱۴۱۹ هـ / ۱۹ ژوئن ۱۹۹۸ م، ناشر شاه محمد غوث اکیدمی، پشاور، ۳۲ ص» (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ ش، ص. ۷۶۳، جلد یک)

#### ۵-۱-۲- دکتر سلمی گیلانی

به عنوان دیباچه نویس در نگارش شرح حال سید شاه محمد غوث بن حسن پشاور لاهوری (م ۱۱۷۳ ق) صاحب کتاب کتاب شرح غوثیه (شرح صحیح بخاری) نگاشته است این کتاب در موضوع حدیث اهل سنت و به زبان فارسی است و توسط مطبعه رضوان پرنتنگ پشاور پاکستان به عنوان چاپ نخست در تاریخ ۱۴۱۲ ق مطابق با ۱۹۹۲ م در ۳۵۸ صفحه به چاپ رسیده است.

#### ۵-۱-۳- عبدالغفار خوشنویس گیلانی

وی به عنوان نقاش و مصور در خلق طرح‌ها و نقش‌های مرسوم در صفحه عنوان و دیباچه کتاب‌های چاپ سنگی دخالت داشته است اثری که از وی به جا مانده است و در ذیل صفحه عنوان کتاب بدیع المیزان (شرح میزان المنطق) تألیف عبدالله بن الهداد تلنبی (م ۹۲۲ ق) در موضوع علم منطق که کاتب این اثر شخصی به نام میرزا احمد بخاری مهاجر است ام میرزا عبدالغفار به عنوان یک هنرمند ویژه و برجسته طرح روی جلد و دیباچه این اثر را خلق نموده است این اثر در تاریخ ۹ شعبان ۱۳۴۹ ق توسط مطبعه الکتریک پریس لاهور در ۹۲ صفحه و حسب فرمایش شیخ الهی بخش و شیخ جلال الدین تاجران کتب کشمیری بازار لاهور به چاپ رسیده است.

#### ۵-۱-۴- ابو عبد الله امام الدین گیلانی

وی به عنوان کاتب در خلق کتاب اجتماع الجيوش الاسلاميه على غزو المعطله و الجهميه تألیف تألیف محمد بن ابوبکر ابن قیم جوزیه (م ۷۵۱ ق) شرکت داشته است این کتاب به



خط نسخ به زبان عربی است و توسط مطبعه قرآن و سنه به تاریخ ۱۳۱۴ق در شهر امرتسار هند در ۱۴۴ صفحه به چاپ رسیده است.

۵-۱-۵- شاه سوار گیلانی

وی به عنوان کاتب در خلق کتاب نوه مسعودی (جلد ۱ و ۲ و ۳) تألیف شیخ مسعود بن یوسف سمرقندی شرکت داشته است این کتاب در موضوع فقه حنفی است به خط نسخ به زبان عربی است و توسط مطبعه مرتضایی به تاریخ ۱۴ فوریه ۱۸۸۶ م مطابق با ۱۳۰۳ق در شهر لاهور در ۱۴۴ صفحه به چاپ رسیده است.

۵-۱-۶- محمد شهبواری گیلانی

محمد شهبواری گیلانی یا محمد شهبواری قاسمی گیلانی به عنوان کاتب در خلق یکی از آثار چاپ سنگی هند با عنوان مثنوی فارسی خواجه باقی بالله از رضی الدین محمد الباقي مشهور ب خواجه باقی بالله (م ۱۰۱۲ق) مشارکت داشته است این کتاب در خط نستعلیق بوده و توسط مطبعه سلیم پریس لاهور در سال ۱۳۳۳ق در ۲۸ صفحه به طبع رسیده است. از وی اثری دیگر نیز در کتابت به جای مانده است و آن کتاب: مثنوی لب لباب تألیف درویش محمد بن دوست محمد بخاری در موضوع: ادبیات فارسی (عرفان) به زبان: فارسی در خط نستعلیق که مطبعه آن ذکر نشده است و بدون ذکر تاریخ و جا در ۱۸۳ صفحه به چاپ رسیده است

۵-۱-۷- حبیب الله غروی گیلانی

وی به عنوان تقریض نویس بر تفسیر مهم شیعی در شبه قاره لوامع التنزیل و سوامع التأویل میر ابوالقاسم رضوی قمی لاهوری که در مطبعه احسن المطابع لاهور به تاریخ ۱۳۱۷ق برابر با ۱۸۸۹م چاپ شده است، دخالت داشته است

۵-۱-۸- سید مهدی حسن گیلانی



نام کامل وی سید مهدی حسن گیلانی قادری است و به عنوان مصحح و تعلیق نویس در تصحیح و ترتیب کتاب الحجۃ علی اهل المدینه تألیف محمد بن حسن شیبانی کوفی (م ۱۸۹ق) دخالت داشته است کتاب فوق در موضوع علم حدیث و به زبان عربی است با عنایت لجنه احیا المعارف نعمانیه در حیدر آباد دکن؛ تحت مراقبت ابی الوفاء افغانی، رئیس لجنه احیاء المعارف النعمانیه حیدر آباد دکن؛ به اعانت وزارت معارف و تحقیقات علمیه و امور ثقافیه حکومت هند؛ توسط مطبعه المعارف شرقیه (جی-یم پرنتنگ پریس) در حیدر آباد دکن هند به چاپ رسیده است

۵-۱-۹- میرزا مهدی گیلانی

حاج میرزا مهدی گیلانی نام کامل وی حاج میرزا مهدی گیلانی الاصل طهرانی المسکن ثبت گردیده است وی به عنوان کاتب در آثار زیر مشارکت داشته است:

در تحریر کتاب اصطلاحات الصوفیه تألیف شاه نعمت الله ولی به در خط نستعلیق به تاریخ ربیع الاول ۱۳۱۲ق مشارکت داشته است و این اثر و به فرمایش و اهتمام میرزا محمد ملک الکتاب شیرازی به چاپ رسیده است.

از نامبرده اثری دیگر به نام کتاب: مرآت الزمان مؤلف: میرزا محمد ملک الکتاب موضوع: تاریخ، تاریخ چین زبان: فارسی در خط: نستعلیق که تاریخ تاریخ کتابت: جمادی الاولی ۱۳۱۱ق بوده است به جای مانده است این اثر به اهتمام میرزا محمد ملک الکتاب در مطبعه ملک الکتاب شیرازی در شهر بمبئی به تاریخ جمادی الاولی ۱۳۱۱ق در ۱۱۱صفحه به چاپ رسیده است.

کتاب لطایف الطوائف تألیف علی بن حسین واعظ کاشفی مشتهر به آصفی (د ۹۴۰ق) موضوع: ادبیات فارسی، متفرقه به زبان: فارسی در خط نستعلیق که و حسب فرموده میرزا محمد شیرازی ملقب به ملک الکتاب. در روز ۲۵ رجب ۱۳۱۱ق کتابت آن به پایان رسیده



است و در تاریخ رجب ۱۳۱۱ق در مطبعه دت پرساد شهر بمبئی و به اهتمام میرزا محمد ملک الکتاب شیرازی در ۱۷۵ صفحه به چاپ رسیده است.

۵-۱-۱۰- داعی گیلانی

نام کامل وی سید محمد تقی فخر داعی گیلانی از محققین و پژوهشگران عرصه تاریخ هند است که به صورت های ترجمه و تألیف آثار گوناگون در خصوص تاریخ هند مشارکت داشته است وی کتاب تاریخ هند اثر ث. ف. دولافوز به زبان فارسی ترجمه نموده است و سعی بسیاری در شناساندن فرهنگ هند به فرهیختگان و نخبگان ایران زمین داشته است کتاب تاریخ هند در سال ۱۳۱۶ ش در چاپخانه مجلس تهران در حدود ۳۷۰ صفحه به چاپ رسیده است. **وی در ترجمه آثار چاپ سنگی هند به زبان فارسی دخالت داشته است.** (دولافوز، ۱۳۱۶ش)

۵-۱-۱۱- سید مناظر احسن گیلانی

از نام وی چنین بر می آید که نامبرده از هندیان گیلانی الاصل است که اجدادش در هند زیسته و نشو و نما نموده و در زمان خود به عنوان یک دانشمند و استاد برجسته در جامعه عثمانیه در حیدر اباد دکن از چنان جایگاه علمی و مدیریتی برخوردار بوده است که در چند عرصه از تألیف و تصنیف آثار گرفته تا تصحیح متون و تحقیق در آثار خطی و هم به عنوان نظارت علمی بر چاپ در حوزه چاپ سنگی در هند فعالیت نموده است. یافته های موجود در این زمینه به شرح زیر بیان می گردد:

• سید مناظر احسن به عنوان مصحح و محقق در نشر آثار

وی به عنوان استاد علوم شرعیه در جامعه عثمانیه در تصحیح و تحقیق کتاب کتاب المعتبر فی الحکمه تألیف هبه الله بن علی بن ملکا بغدادی متوفی ۵۴۷ق که به زبان عربی و با موضوع حکمت نظری و منطق و با همکاری استادانی چون سید عبدالله علوی حضرمی و شیخ احمد بن محمد یمانی دخالت داشته است این کتاب در چهارجلد توسط مطبعه به تاریخ



۱۳۵۷ ق در حیدر آباد دکن به چاپ رسیده است (هبه الله بن علی بن ملکا بغدادی، ۱۳۵۷ ق)

وی در نظارت و دقت نظر در چاپ اثری دیگر دخالت داشته است و آن کتاب جرح و التعديل القسم الاول و الثاني من المجلد الثالث تألیف ابی محمد عبدالرحمن بن محمد بن ادریس بن المنذر التمیمی الحنظلی الرازی (م ۳۲۷ ق) ی موضوع: حدیث؛ رجال به زبان عربی است که به صورت چاپ: سری و به تصحیح سید هاشم ندوی و شیخ محمد طه ندوی و شیخ احمد بن محمد یمانی و عبدالرحمن بن یحیی یمانی و با دقت نظر و نظارت استاد مناظر احسن گیلانی استاد دانشگاه عثمانیه و علامه عبدالله عمادی رکن دار الترجمه؛ توسط مطبعه دایرة المعارف عثمانیه در شهر حیدر آباد دکن در تاریخ ۱۳۶۱ ق مطابق با ۱۹۴۲ م به چاپ رسیده است.

سید مناظر احسن در نگارش مقاله ای در مجموعه مقالات با عنوان «المباحث العلمية من المقالات السنية» با موضوع مجموعه مقالات گوناگون به زبان عربی مشارکت داشته است. عنوان مقاله وی شیخ الاکبر و طریقه از سید مناظر احسن گیلانی رئیس شعبه شرعیه در جامعه عثمانیه و رکن دایرة المعارف است. کتاب فوق به شکل مجموعه مقالات در مطبعه دایرة المعارف عثمانیه حیدر آباد دکن در تاریخ ۱۳۵۸ ق در ۲۷۹ صفحه به چاپ رسیده است و مقاله مناظر احسن در صفحه فحه ۳۹ تا ۶۹ کتاب ثبت گردیده است.

۱-۱۲-۵- سید اسحق گیلانی

شخصیتی که به عنوان شاعر در شبه قاره آثاری از خود به جای گذارده است. می توان گفت وی یکی از شاعران عرصه مقاومت و پایداری محسوب می گردد و اثر وی عبارت است از «کتاب سرود سنگرها» منظومه هایی است در زمینه جهاد مردم افغانستان علیه تجاوز شوروی (۱۹۷۹ م)



تاریخ تألیف این اثر سال ۱۴۰۵ هـ نوامبر برابر با ۱۹۸۴ م در اسلام آباد بی‌چا، بی‌ناشر، با مقدمه‌ای از خلیل‌الله خلیلی و سید اسحاق گیلانی در ۳۶ صفحه منتشر گردیده است.

۵-۱-۱۳- حسن سید محمد شاه گیلانی

نام کامل وی سید محمد حسن شاه گیلانی قادری نوری است که به عنوان ناشر در چاپ دیوان حضرت مولانا نعیم الدین مراد آبادی فعالیت داشته است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۲۲۴۱، جلد ۳)

۵-۱-۱۴- سید فضل شاه گیلانی

نام او به عنوان شارح و حاشیه‌نویس بر کتاب «انتخاب قصاید عرفی» گردآوری شده توسط سید علی جواد کامل ثبت گردیده است. اثر فوق، برای کاربرد کتاب درسی شامل ۱۶ قصیده برای دوره فوق‌لیسانس فارسی دانشگاه اگره فراهم شده است و در شهر میرته در مطبعه آینه پریس در ۸+۴۰+۱۴ صفحه چاپ شده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۹۸۴، جلد ۳)

۵-۱-۱۵- -اولاد علی گیلانی

ایشان به عنوان یکی از دست‌اندرکاران صنعت چاپ، در شهر لاهور مشغول به کار بوده است. سمت وی تجدید نظر کننده اثار بوده است. یعنی بعد از این کتاب توسط کاتب نوشته می‌شد دارندة این سمت در مطبعه، به عنوان یک مصحح نهایی اغلاط کتاب، صفحه‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد. کتابی که وی در آماده شدنش مشارکت داشته است کتاب «سرگذشت مرد خسیس» تألیف میرزا فتح علی آخوندزاده است که اصل کتاب به زبان آذری به سال ۱۲۶۹هـ / ۱۸۵۲ م نوشته شده است. مترجم فارسی این کتاب میرزا جعفر قراچه‌داغی است. این اثر در تاریخ نامعلومی در مطبعه جیجناسو پرنتنگ شهر لاهور، با ترجمه انگلیسی احمد خان و تجدید نظر اولاد علی گیلانی در ۷۱+۶۴ صفحه به چاپ رسیده است» (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۴۲۰، جلد ۲)





#### ۵-۱-۱۶- شیخ زین العابدین گیلانی

شیخ زین العابدین گیلانی وی به عنوان مؤلف در کتاب «عبادت» در سال ۱۲۹۱ق/ ۱۸۷۴م (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۵۳۵، جلد یک)

#### ۵-۱-۱۷- عارف شاه سید گیلانی

دکتر عارف شاه سید گیلانی مؤلف کتاب «غالب دهلوی زندگانی و اشعار فارسی وی» می باشد که به تاریخ ۱۳۷۶ق برابر با ۱۹۵۶م تألیف نمود است. این اثر در کراچی و مطبعه پاکستان گورنمنت پریس و اعظم بک کارپوریشن چاپ شده و در شهر بمبئی نیز توسط رائترس ایمپوریم از روی چاپ کراچی افست شده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۲۰۳۵، جلد ۳)

#### ۵-۲- کسانی که با عنوان «رشتی» ثبت گردیده اند:

#### ۵-۲-۱- میرزا حبیب الله رشتی

میرزا حبیب الله رشتی در کنار علما و مجتهدان از دیار عرب و ایران و هند مشارکت داشته است. کتابی که از وی موجود است، مجموعه اجازاتی است که مجتهدان همچون شیخ فضل الله نوری، میرزا محمد حسن شیرازی، سید باقر حسین صاحب قبلی لکهنوی، شیخ حسین بن زین العابدین مازندرانی و دیگران به مولانا سید نثار حسین صاحب عظیم آبادی حیدر آبادی برای تصدی امامت جماعت، عطا نموده اند. این اجازه فقهی به زبان عربی در آخر ذی الحجّه شب جمعه سال ۱۳۱۸ق در نجف اشرف صادر گردیده است و در ضمن رساله ای به عنوان کتاب الاجازات در مطبعه دت پرساد شهر بمبئی هند به تاریخ اول ذی حجّه ۱۳۱۱ق در ۱۲۵ صفحه به چاپ رسیده است. (صدراپی خویی، مرادی (رستا)، ذبیحی فر، ۱۳۹۴ش، ص. ۳۶۰، جلد یک)



اثر دیگری که از وی به جای مانده است تقریظی است که میرزا حبیب الله رشتی بر تفسیر لوامع التنزیل و سواطع التأویل تألیف سید علی ابن حجه الاسلام ابوالقاسم رضوی قمی نگاشته است. این تفسیر از تفاسیر مهم و بزرگترین تفسیر شیعه است. تقریظ میرزا حبیب الله رشتی در کنار دیگر تقریظات علما و مجتهدان شیعه در آن دوره در ضمن رساله مجمع تقریظات گرد آوری سید علی ابن حجه الاسلام ابوالقاسم رضوی قمی در مطبعه شمس الهند لاهور پاکستان در تاریخ ۱۳۱۶ق در ۷۸ صفحه به چاپ رسیده است.

میرزا حبیب الله رشتی به عنوان یک عالم و دانشمند و فقیه شیعی بر کتاب همراه با علمای دیگر همچون میرزا محمد حسن شیرازی، آیت الله فاضل شرایانی و میرزا ابوالقاسم حسینی طباطبایی برای آگاه گردانیدن مسلمین در موضوع و محتوای یک کتاب اعتقادی آورده شده است (خراسانی تربتی، بی تا، ص. ۱۵) «انوار الابصار» و «رساله نثاریه» هر دو تألیف شیخ محمد علی خراسانی است. او می گوید که چندی قبل نثار حسین عظیم آبادی مسائلی از شیخ محمد علی خراسانی استفسار نمود و در برخی از آنها قدح علمای اعلام و مجتهدین عظام نمود. پس خراسانی جواب سوالات او را نوشته و آن را «مسائل نثاریه» نامید و در آن از توهین وی به علما پاسخ گفت. این مطلب بر نثار حسین گران آمده و چون او در پناه امیر جلیلی خود را جا داده بود مطمئن بود که هر جادهء خلافتی که در توهین به علما طی نماید به لحاظ آن امیر، کسی در تادیب او نخواهد کوشید. لذا نثار حسین ردی بر مسائل نثاریه و انوار الابصار نوشته و مؤلف آن را متهم به داشتن عقیده شیخیه و فلاسفه نمود و نام آن را «ردّ الاجابۀ الشیخیه» نهاد و آن را چاپ و منتشر نمود. لذا مؤلف - محمد ناظم خراسانی تربتی - دست به کار شده و برا تربته شیخ محمد علی طبسی خراسانی کتاب انوار الابصار و نثاریه را نزد علمای نجف برده و از آنها تایید مطالب و محتوای آنها را گرفته و با مقدمه ای در رسالهء حاضر منتشر نموده است. (صدرایی خویی، مرادی (رستا)، & ذبیحی فر، ۱۳۹۴ش، ص. ۶۸ جلد یک)



محمد علی بن نصیر رشتی نجفی چهاردهی در کنار شیخ محمد طه نجف و آیت محمد کاظم طباطبایی یزدی و دیگر علما در صدور اجازه فقهی برای سید امجد حسین بن سید منور علی سونوی اله آبادی از علمای شیعه هند مشارکت داشته است. این اجازه فقهی به زبان عربی در آخر ذی الحجه شب جمعه سال ۱۳۱۸ ق در نجف اشرف صادر گردیده است و در ضمن رساله ای به عنوان اجازات امجد حسین سونوی در مطبعه اسرار کریمی اله آباد هند به تاریخ اول ذی القعدة ۱۳۴۳ ق در ۸ صفحه به چاپ رسیده است.

۵-۲-۳- سید عبدالله رشتی

سید عبدالله رشتی گیلانی همراه با مجتهدان نام آور آن عصر در یکی از موضوعات اجتماعی زمان خود یعنی غائله فرقه باییت حضور فعال داشته و در مجموعه ردیه هایی که علما علیه این فرقه نوشته اند ایشان نیز ردیه ای نگاشته اند نام ایشان در کنار مجتهدانی چون سید محمد طباطبایی بحر العلوم؛ حاج میرزا حسین محدث نوری صاحب مستدرک الوسائل؛ آخوند محمد کاظم خراسانی؛ شیخ فتح الله شیخ الشریعه اصفهانی؛ شیخ زین العابدین مازندرانی؛ شیخ محمد حسین حائری فرزند شیخ زین العابدین مازندرانی؛ و دیگران در کتاب منهاج الطالبین فی الرد علی الفرقه الهالکه البایئه تألیف حاج حسینقلی جدید الاسلام با موضوع اعتقادات، رد بهاییه به زبان فارسی آورده شده است این کتاب همراه باتقریظ شیخ فضل الله نوری در مطبعه گلزار حسنی در شهر بمبئی هند در تاریخ ذی القعدة ۱۳۲۰ ق در ۴۰۰ صفحه به چاپ رسیده است.

۵-۲-۴- سید اشرف الدین رشتی نسیم شمال

سید اشرف الدین رشتی گیلانی مشهور به نسیم شمال یکی از شخصیت های مؤثر و نام آور در نهضت چاپ سنگی هند سید اشرف ن رشتی نسیم شمال است از آنجا که وی در زمان چاپ آثارش در هند در قید حیات بوده است و مجموعه اشعار وی با نام کلیات نسیم شمال در دو جلد مکرراً به چاپ رسیده است مخاطبان این کتاب هم ایرانیان در هند بوده



اند و هم ایرانیان وطن نیز به خاطر سهولت چاپ در هند این کتاب را در چاپخانه های هند سفارش می دادند و بعد از چاپ به ایران منتقل می شد و در بین علاقه مندان توزیع می شد. با مشاهده چاپ های مختلف این اثر می بینیم که مهمترین چاپ کلیات نسیم شمال رشتی مختلف بوده اند چاپ آثار وی به شرح زیر است:

کلیات نسیم شمال به کتابت حاجی حسین علی بن حاج ابوطالب کاتب جهرمی به خط: نستعلیق به اهتمام علی اکبر بن ابوطالب جهرمی در مطبعه مصطفایی در شهر بمبئی هند به تاریخ آبان ۱۳۴۱ ق به عنوان چاپ سوم در ۶۴۰ صفحه به چاپ رسیده است

کلیات نسیم شمال به کتابت محمد رحیم حیدر آبادی نوع خط: نستعلیق و به اهتمام علی اکبر شاهنده در مطبعه مصطفایی در شهر بمبئی هند به تاریخ آبان ۱۳۲۹ ق به عنوان چاپ سوم در ۶۱۰ صفحه به چاپ رسیده است

کلیات نسیم شمال به کتابت محمد رحیم حیدر آبادی نوع خط: نستعلیق در سال ۱۹۴۷ میلادی کتابت یافته و به اهتمام: اردشیر بنشائی در مطبعه سلطانی در شهر بمبئی هند به تاریخ آبان ۱۳۲۶ شمسی به عنوان چاپ سوم در ۶۱۰ صفحه به چاپ رسیده است

کلیات نسیم شمال به کتابت ممتاز علی سید علی اثر دهلوی مقیم بمبئی. نوع خط: نستعلیق به اهتمام علی اکبر بن ابوطالب جهرمی و شرکاء همراه با تصویر سید اشرف الدین در مطبعه نادری در شهر بمبئی هند به تاریخ آبان ۱۳۴۶ ق به عنوان چاپ سوم در ۶۴۰ صفحه به چاپ رسیده است

۵-۲-۵- شیخ علی مجتهد رشتی

یکی شخصیت های مؤثر در نهضت چاپ سنگی هند شهید آیت الله شیخ علی مجتهد رشتی مؤلف کتاب ایضاح المیراث این کتاب با موضوع: فقه به زبان: فارسی در هند در تاریخ ۲۸ رمضان ۱۳۳۹ ق در ۲۶۱ صفحه به چاپ رسیده است.



وی یکی از شخصیت‌های نام‌آشنا و ز رجال برجسته دین و در علوم دینی به سال ۱۲۶۸ (ه.ق) در رشت تولد یافت و مقدمات را از پدرش آموخت و فقه و اصول و فلسفه و عقیده شناسی را نزد علمای رشت مانند مولی حسنعلی و مولی محمدعلی امام جمعه فراگرفت. (امینی تبریزی، ۱۳۷۹ش، ص. ۳۶۷) با بهره‌گیری از درس فقیهانی چون شیخ زین العابدین مازندرانی و میرزا حبیب الله رشتی و بعد از آن مهاجرت علمی به نجف اشرف به مقام اجتهاد نایل آمد. از درس سرور فقیهان شیخ زین العابدین مازندرانی و دیگر استادان بهره برد. آنگاه به دستور محقق عالیقدر حاج میرزا حبیب الله رشتی در نجف اشرف اقامت گزید و از وی و استادان دیگر علوم دینی و فلسفه و عقیده شناسی را بیاموخت تا مهارت و استادی یافت و به اجتهاد مطلق نایل آمد. وی با بازگشت از نجف به رشت در سال ۱۳۱۲ق عهده دار حکومت شرعیه در گیلان گردید «و یک دم از نشر حقایق اسلامی و تعظیم شعائر الهی و امر به معروف و نهی از منکر فارغ‌نشد و در دفاع از اصول و تعالیم اسلام هیچ عاملی از ترس گرفته تا ملاحظه و سرزنش و افکار عمومی در او اثر نمی‌گذارد.» (امینی تبریزی، ۱۳۷۹ش، ص. ۳۶۸)

حاج شیخ علی رشتی در جریان انقلاب مشروطه در گیلان از همفکران حاج خمایی به رفتار مجلسیان و انجمن‌های رشت اعتراض نمود و در حمایت از مشروطه مشروعه عملاً در زمره مخالفان مشروطه غربی قرار گرفت (فخرایی، ۱۳۵۲ش، ص. ۱۰۳) تا در شب پنجشنبه ۲۱ ربیع الثانی ۱۳۲۷ (ه.ق) سه فرد ناشناس، وارد خانه وی شدند و او را مورد اصابت سه گلوله قرار دادند اما گلوله‌ها در او کارگر نیفتاده بود و باز در نیمه شب قاتلان وارد شدند و با شلیک چند گلوله او را به شهادت رساندند (امینی تبریزی، ۱۳۷۹ش، ص. ۳۶۸)

۵-۲-۶- شیخ محمد علی روضه خوان رشتی

محمد علی بن حاجی محمد حسین رشتی در چاپ کتاب خرم زیبا با موضوع مثنوی در عشق به تاریخ ۱۳۲۹هـ.ق برابر با ۱۹۱۱ میلادی در مطبعه مظفری بمبئی به فرمایش شیخ



محمد علی روضه خان رشتی مشارکت داشته است (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۷۷۰ جلد ۳)

از رجال گمنام گیلان که در عرصه صنعت چاپ و نشر فعالیت داشته است و متأسفانه در جای دیگر هیچ نام و نشانی از نامبرده یافت نمی شود. وی به عنوان سفارش دهنده و درخواست کننده چاپ کتاب، مثنوی فارسی را با موضوع عشق برگزیده و آن را شایسته انتشار دانسته است. بی شک بررسی ویژگی های این اثر که از نظر ایشان مهم بوده است در این مقال نمی گنجد ولی بی شک این عنایت این شخصیت موثر اجتماعی در ترویج زبان و ادب فارسی در هند شایان توجه و بررسی و پژوهش های بعدی است.

۵-۳- کسانی که با نسبت جیلانی در تاریخ چاپ سنگی در شبه قاره، ثبت گردیده اند

می توان گفت کسانی که با این نسبت در تاریخ فرهنگ شبه قاره به ثبت رسیده اند سابقه طولانی تری در مهاجرت از گیلان به هند داشته اند.

۵-۳-۱- اشرفی جیلانی

نام کامل وی اشرفی جیلانی کهچوچهوی ابوالاحمد محمد علی حسین (۲۳ ربیع الثانی ۱۲۶۶ - ۱۱ رجب ۱۳۵۵ق) کتابی که از وی به جای مانده است کنز رحمت در اعتقادات است و توصیفی که در باره وی شده است: « آن سجاده نشین آستانه اشرفیه حسنی، سرکار کلان کهچوچه شریف، ضلع فیض آباد هند». (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۶۰۵، جلد ۳)

۵-۳-۲- حسنی جیلانی

نام کامل که برای وی ثبت گردیده است آیت الله ابوالقاسم الحسنی الجیلانی است. ایشان از علماء دینی هندوستان است که فتاوی ایشان در کتابی به نام « انما یرید الله لیذهب عنکم الرجس » جمع آوری شده است. مولف و گردآورنده این کتاب ناشناخته است و موضوع این کتاب، فتاوی علمای مختلف به ویژه فتوای آیت الله ابوالقاسم الحسنی الجیلانی در



خصوص رفع شکوک در باره نسب برخی از سادات کشمیر می باشد این کتاب در سال ۱۳۱۶ ق/ ۱۸۹۹ م در مطبعه اثنا عشری، شهر لکهنؤ به همت سید عابد علی رضوی در ۱۳ صفحه به چاپ رسیده است (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ ش، ص. ۲۳۳۹، جلد ۴)

۵-۳-۳- غلام جیلانی (برق)

دکتر غلام جیلانی متخلص به برق است که اثر ارزشمند «کتاب گل های ایران» با موضوع تذکره شعرای پنجاب از وی به جای مانده است و شرح حال خود مولف را نیز در بر دارد. تاریخ تألیف سال ۱۳۷۰ ق/ ۱۹۵۱ م است که در همان سال در توسط نشر یونایتد پبلشرز در لاهور در ۸۸+۱۰۰+۱۱۲ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ ش، ص. ۱۵۵۵، جلد ۳)

۵-۳-۴- غلام جیلانی «رفعت»

شاگرد وی حفظ الله رام پوری بن کرامت الله عباسی مؤلف کتاب فیض رسان در بدایون زاده شد و مقدمه کتاب بیان کرده است که او در رام پور نزد غلام جیلانی متخلص به رفعت و مولوی محمد سلیم الله علوم را آموخته است رام پوری شعر فارسی و اردو می سرود و در ۱۲۷۷ ق در بلاس پور از توابع رامپور درگذشت. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ ش، ص. ۱۳۵۷، جلد ۲)

۵-۳-۵- صحیح پشوری جیلانی

نام کامل وی میرزا غلام سالم صحیح پشوری جیلانی (م ۱۹۱۸ م) است دیوان اشعار او به سال ۱۳۳۵ ق/ ۱۹۱۷ م جمع آوری شده و کلیات اشعار وی به فارسی و اردو و پنجابی است چاپ آن در سال ۱۱ ربیع الاول ۱۴۱۹ ق مطابق با ژوئیه ۱۹۹۸ م در مطبعه گولدن پریس شهر پشاور و ناشر آن مجلس قادریه صابریه پشاور به اهتمام تاج محمد مظهر صدیقی قادری به صورت فاکسیمیل از دست خط مؤلف چاپ شده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ ش، ص. ۱۹۳۵، جلد ۳)



#### ۵-۳-۶- سید محمد حسن جیلانی

از افراد موثر در ترویج زبان و ادب فارسی کسانی بودند که به عنوان سیاستگذار و سفارش دنده در نشر آثار اهتمام می ورزیده اند. سید محمد حسن جیلانی به عنوان مهمم چاپ در کتاب «حدایق بخشش» مجموعه غزلیات و رباعیات و نعت های فارسی، عربی، و اردو فعالیت نموده است. این کتاب به فرمایش معصوم شاه جیلانی قادری نوری در مطبعه گلزار عالم پریس لاهور و توسط انتشارات نوری کتابخانه لاهور در ۹۶+۱۱۲ بدون تاریخ به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۸۲۶، جلد ۳)

#### ۵-۳-۷- سید معصوم شاه جیلانی قادری نوری

وی به عنوان مولف سفارش دهنده و دستور دهنده در چاپ کتاب حدایق بخشش شرکت داشته است. ر. ک: سید محمد حسن جیلانی همین مقاله.

#### ۵-۳-۸- غلام جیلانی بن محمد ابراهیم

مترجم کتاب کتفایه مجاهدیه یا کفایه منصوری در طب و دارو سازی که آن را به زبان اردو ترجمه کرده است. وی نام این کتاب را کلید رحمت نهاده است. اثر فوق در شهر امرت سر در مطبعه ریاض هند به تاریخ ۱۳۲۹ق/ ۱۹۱۱م در ۶۰ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۱۸۲، جلد ۲)

#### ۵-۳-۹- غلام جیلانی (کاتب)

نام وی به عنوان کاتب در فراهم کردن کتاب ترجمه خلاصه کیدانی ثبت گردیده است که در شهر پشاور به اهتمام ملا احمد شیر احمد شاگرد مفتی محمد احسن به تاریخ ۱۲۸۱ق/ ۱۸۶۵م به در ۴۸ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۵۵۰، جلد یک)





### ۵-۳-۱۰- غلام جیلانی (مصحح کتاب)

نام وی به عنوان مصحح کلیات دیوان نظیری ثبت گردیده است. این کتاب در تاریخ ۱۳۵۶ق/۱۹۳۷م در شهر لاهور و در مطبعه کواپریتوس، و به فرمایش ایم فرمان علی تاجر کتاب در ۱۱۹ ص به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۲۲۳۵، جلد ۳)

### ۵-۳-۱۱- غلام جیلانی اعظمی

وی به عنوان مصحح در کتاب «انتخاب از دیوان فرخی سیستانی» فعالیت داشته است. این کتاب در شهر لاهور در مطبعه حجازی پرننگ پریس و به فرمان علی تاجر کتب در ۱۵۷ ص به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۲۰۵۸، جلد ۳)

### ۵-۳-۱۲- غلام جیلانی خان

وی مؤلف کتاب «نصاب فارسی، حصه اول» با موضوع گزیده نثر فارسی که در سال ۱۳۹۵ق / ۱۹۷۵م در راول پندی در مطبعه آرمی ایجوکیشن و فیروزو سنز لمیتد در ۱۷۴ ص به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۰۷۰، جلد ۲)

همچنین وی در تألیف کتاب «حساب» به عنوان کتاب درسی کلاس پنجم ابتدایی مدارس افغانستان می باشد فعالیت داشته است. این اثر در سال ۱۳۰۵ ش / ۱۹۲۶م در لاهور در مطبعه فیض عام از سوی وزارت معارف افغانستان در ۱۷۴ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۰۸۵، جلد ۲)

### ۵-۳-۱۳- غلام جیلانی، سید

وی تصحیح کتاب ملفوظ رزاقی تألیف نواب محمد خان رزاقی شاهجهان پوری با موضوع شرح حال و سخنان عبدالرزاق بانسوی م ۱۳۳۶ق را انجام داده است. این کتاب



به تاریخ ۱۳۱۳ ق / ۱۸۹۶م در شهر لکهنو و در مطبعه مجتبایی در ۲۴۴ص به چاپ رسیده است. این اثر در سال ۱۳۲۳ق / ۱۹۰۵م مجدداً تجدید چاپ شده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۶۸۵، جلد یک)

#### ۵-۳-۱۴- سید غلام جیلانی شجاعت

وی مؤلف کتاب محاصل القوانين است که در سال ۱۳۰۱ق / ۱۸۸۴م تألیف یافته است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۹۹، جلد یک)

#### ۵-۳-۱۵- غلام جیلانی فخری حیدر آبادی

کتاب تعلیم الصبیان از مؤلف ناشناخته در سال ۱۳۱۱ق / ۱۹۹۴م به اهتمام او در مطبعه نیاز دکن در شهر حیدر آباد دکن در ۱۱۳ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۹۰۹، جلد ۲)

#### ۵-۳-۱۶- قاضی غلام جیلانی

وی مؤلف کتاب ظهور الشفقه است که بدون تاریخ در مطبعه مجتبایی شهر دهلی در ۲۷ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۵۳۵، جلد یک)

#### ۵-۳-۱۷- غلام جیلانی مخدوم

وی استاد فارسی دانشکده خاورشناسی لاهور بوده است به عنوان مؤلف همراه گروهی از مؤلفین در تألیف کتاب فارسی برای دبیرستان حوزه آموزشی لاهور و راول پندی و کویت به سال ۱۳۸۲ق / ۱۹۶۳م مشارکت داشته است. او دارای تألیفات و آثار متعددی در زمینه آموزش زبان فارسی در شبه قاره است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۰۲۴، جلد ۲)

#### ۵-۳-۱۸- شاه غلام جیلانی



نام کامل وی شاه غلام جیلانی مشایخ میدرک و مؤلف کتاب رموز التسليم است. این اثر در سال ۱۲۹۷ ق / ۱۸۸۰م در حیدر آباد دکن به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۶۲۵، جلد یک)

#### ۵-۳-۱۹- غلام جیلانی وزیر اعظم

غلام جیلانی وزیر اعظم مهارجه رندهیر سنگه آهلو والیه، فرمانروای ریاست کپور تهله، پنجاب است. کتاب میزان المزاج تألیف حکیم امام الدین پاک پتنی در سال ۱۲۷۸ق/۱۸۶۱م، به وی تقدیم شده است. این کتاب در سال ۱۲۹۹ق؟ ۱۸۸۲م در لاهور در مطبعه محمدی به فرمایش فقیر الله و عبدالقادر و عبدالعزیز در ۴۸ صفحه به چاپ رسیده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ش، ص. ۱۱۹۷، جلد ۲)

#### ۵-۴- موسسه ها و بنگاه های نشر و یا چاپخانه هایی که منتسب به گیلان بوده اند

##### ۵-۴-۱- مطبعه گیلانی یا گیلانی پریس

از ارکان مهم صنعت چاپ و نشر موسسات و مطبعه ها نشر بوده است مطبعه گیلانی یکی از مطبعه های مهم در این عرصه است که در شهر لاهور پاکستان امروزی فعالیت می کرده است. علت نامگذاری این مطبعه به گیلانی مشخص نگردید (الیاسینی، بی تا)

##### ۵-۴-۲- گیلانی پریس

از این مطبعه، کتاب دیگری با نام گلستان چوب قلم که مؤلف آن؟؟ و به زبان فارسی در موضوع؟؟ می باشد و اهتمام بابو نظام الدین پرنتر در ۳۳۶ صفحه به چاپ رسیده است.

از این مطبعه کتاب دیگری با نام مطلع سعدین و مجمع بحرین تألیف مولانا کمال الدین عبدالرزاق سمرقندی در موضوع تاریخ به زبان: فارسی که در سال ۱۳۶۰ ق در ۶۵۵ صفحه به چاپ رسیده است. مجلداتی از این کتاب در سال ۱۳۶۵ ق و در مرحله ای دیگر ۱۳۶۸ مطابق با ۱۹۴۹ میلادی به چاپ رسیده است.



#### ۵-۵- نام‌های نزدیک به نسبت گیلانی

از مباحث قابل طرح در این پژوهش، نام کسانی است که در نوشتار نزدیک به گیلانی نوشته می‌شده است. از آنجا که در نگارش گیلانی بنابر رسم الخط‌های قدیم که در اوایل چاپ سنگی مورد توجه قرار می‌گرفته است نگارش «گ» به تبعیت از نگارش نسخه‌های خطی به صورت «ک» ثبت شده است. بنابر این در مورد کسانی که دارای پسوند گیلانی هستند باید تحقیق صورت بگیرد که آن‌ها منسوب به کیلان هستند یا گیلان. از شخصیت‌هایی که به این نام در تاریخ چاپ سنگی ثبت گردیده است غلام مصطفی گیلانی کاتب است که از کتاب یوسف و زلیخای جامی در مطبعه اسلامیة لاهور به سال ۱۳۳۹ ق به اهتمام شیخ الهی بخش و محمد جلال الدین در ۲۵۹ صفحه منتشر شده است. (عارف نوشاهی، ۱۳۹۱ ش، ص. ۱۷۰۶، ج ۳)

#### ۶- بحث و بررسی پیرامون یافته‌های پژوهش

آنچه در یافته‌های پژوهش قابل مشاهده است این است که شخصیت‌های فوق به صرف نامگذاری و ذکر نام در یک اثر چاپ سنگی و کهنه چاپ شبه قاره مورد ثبت قرار گرفته‌اند لذا از جهات مختلف قابل توجه می‌باشد نخست این که این شخصیت‌ها دارای شؤونات علمی و اجتماعی مختلفی هستند و در بین آنان از کسانی که به عنوان مجتهد و صاحب فتوا در جامعه ایران و شبه قاره مطرح هستند مشاهده می‌شوند تا کسانی که در نام آنان به عنوان یک نقاش و کاتب ثبت گردیده است. از آنجا که این افراد در اغلب موارد شخصیت‌های گمنامی هستند که برای نخستین بار در این پژوهش معرفی می‌گردند اطلاعات کافی از جایگاه اجتماعی، مناصب سیاسی و جایگاه علمی و تخصصی آن‌ها در دست نیست.

مثلاً وقتی در این پژوهش از شخصیتی به عنوان حاج میرزا مهدی گیلانی کاتب و خوشنویس نام برده شده است که در یک اثر چاپ سنگی ایفای نقش نموده است و هیچ قرینه تکمیلی و اطلاعات دیگری در باره وی در دست نیست قضاوت و دیدگاه ما نسبت به



وی به عنوان یک کاتب می باشد و هرگونه شناخت تکمیلی نیاز به کسب اطلاعات دقیق تر از این شخصیت هاست.

در بین این شخصیت ها که با پسوند گیلانی در این تحقیق ثبت گردیده اند افرادی هستند که نامشان در خلق آثار چاپ سنگی در سمت های مختلف ثبت گردیده است اما با توجه به اطلاعات اندک ما ممکن است اصولاً سفری به هند نداشته اند و از طریق واسطه ها و تلاش های غیر حضوری که داشتند در چاپ سنگی هند موثر بوده اند . به عنوان مثال یک کاتب ممکن است اثر هنری خوشنویسی را در تهران خلق کرده باشد و سپس توسط واسطه این اثر به هند منتقل شده و چاپ شده باشد . با توجه به جایگاه وی در خلق آثار چاپ سنگی قطعاً به عنوان یک فرد موثر شناخته می شود ولی ممکن است اصولاً سفری به هند نداشته باشد

گروه دوم در این راستا کسانی هستند که نامشان در عرصه چاپ سنگی هند به عنوان یک فرد موثر به چاپ به ثبت رسیده باشد ولی نامبردگان به عنوان یک مهاجر در همان دوره به هند مسافرت داشته اند و در زمان حضورشان در هند به عنوان یک شغل در این عرصه فعالیت داشته اند. در حقیقت این گروه ایرانیان مقیم هند هستند که در دو قرن اخیر در شبه قاره اقامت گزیده اند

گروه سوم کسانی که اصالتاً گیلانی هستند اما اجدادشان در هند زیسته و نشو و نما یافته اند و در این دوره نوبت به ایشان رسیده است و ایشان با پسوند گیلانی اگر چه نسبت نسب به اجداد گیلانی می برند ولی از این لحاظ که چند نسل آنان در هند تولد یافته اند در حقیقت از یک سو هندی محسوب می شوند و از یک سو اصالتاً گیلانی به حساب می آیند

در تمام این عرصه های فوق باب مطالعه و پژوهش در زندگی و احوال شخصیت های فوق ضروری است تا شناخت دقیق تری نسبت به افراد فوق و زندگی آنان حاصل گردد.



در بخشی از پژوهش فوق با یک موسسه نشر و چاپ با عنوان مطبعه گیلانی یا گیلانی پریس در لاهور مواجه هستیم. آنچه مسلم است این است که موسسه فوق به نوعی ارتباط و وابستگی با گیلان داشته است اما این وابستگی از گروه هندیان گیلانی الاصل است که در این زمان به تأسیس و اداره این چاپخانه همت گمارده اند یا کسانی که دارای سرمایه و تخصص کافی بوده اند و به مناسبت رونق و رواج صنعت چاپ در هند به شبه قاره مهاجرت نموده و در آنجا مشغول به کار خطیر نشر آثار اسلامی ایرانی گردیده اند.

هریک از گزینه های فوق می تواند دریچه های جدیدی در نگرش به حضور رجال گیلان در شبه قاره در حوزه صنعت چاپ سنگی و کهنه چاپ فرا روی محققین و پژوهشگران قرار دهد.

در بخشی از پژوهش فوق با شخصیتی مواجه هستیم که خود مستقیماً در خلق آثار چاپ سنگی در هند دخالت کمتری داشته است بلکه نقش بسیار ارزشمند وی در ترجمه آثار چاپ سنگی هند به زبان فارسی است سید محمد تقی فخر داعی گیلانی کتاب ارزشمند تاریخ هند اثر ث. ف. دولافوز به زبان فارسی ترجمه نموده است. آثار دیگری که وی ترجمه نموده است می توان به کتاب تاریخ علم کلام از شبلی نعمانی اشاره نمود که وی به فارسی ترجمه نموده (شبلی نعمانی، تاریخ علم کلام، ۱۳۸۵ ش) و همچنین آثار دیگری را این مولف ترجمه نموده است. (شبلی نعمانی، سوانح مولوی و تقریظ مبسوط بر مثنوی شریف، ۱۳۷۵ ش)

#### نتیجه گیری

الف) در نتیجه این پژوهش نام تعداد زیادی از رجال گیلان موثر در صنعت چاپ سنگی هند که به گونه های مختلف و در رده های علمی و فنی و شغلی گوناگون موثر بوده اند از بین آثار متعدد چاپ سنگی و همچنین فهرست های نوشته شده در این زمینه استقرا گردیده و به عرصه علم معرفی گردیده است.



ب) نام‌هایی که در این پژوهش مطرح گردیده‌اند در اغلب موارد برای نخستین بار به عنوان رجال گیلان به ثبت رسیده‌اند و بخش اندکی از آنان دارای پیشینه شناخته شده و ثبت شده در بین رجال گیلان هستند.

ج) عرصه‌ها و رده‌های این شخصیت‌ها از نظر علم و دانش و از جهت حرفه و شغل و از دیدگاه تخصص‌های هنری گوناگون و مختلف هستند بنابراین کسانی که در این پژوهش معرفی شده‌اند اختصاص به یک رده و یا گروه و منصب خاص شغلی اجتماعی ندارند.

د) این پژوهش تنها توانسته است بخش اندکی از این راه‌خطیر و دشوار شناساندن این شخصیت‌های فرهیخته خطه گیلان در عرصه فرهنگ دانش و هنر طی نماید یعنی استخراج این نام‌ها و بیان اثری که به جای گذاشته‌اند اما تحقیقی که فراری پژوهشگران علاقه‌مند وجود دارد تحقیق بیشتر و معرفی کامل شخصیت‌هایی که برای نخستین بار به عنوان رجال گیلان به ثبت رسیده‌اند.

#### منابع و مأخذ

آزموده، ع (۱۳۹۳ش)، رجال سیاسی گیلان در دوره صفویه. رشت: بلور.

الیاسینی، م (بی تا)، فتاوی قاسمیه. لاهور: مطبعه گیلانی.

امینی تبریزی، ع (۱۳۷۹ش)، شهداء الفضیله. (م. ه. امینی، تدوین) قم: انتشارات دار الصادقین.

جابری نسب، ن (۱۳۸۸ش، زمستان)، مهاجرت ایرانیان به هند. فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۲۵-۵۶.

خراسانی تربتی، م. (بی تا). تقریظات کتاب نور الابصار و رساله نثاریه (نسخه ۲۹). حیدرآباد دکن: مطبعه عزیز دکن.



- دولافوز، ک. (۱۳۱۶ش). تاریخ هند. (م. فخر داعی گیلانی، مترجم) تهران: انتشارات کمسیون معارف مجلس.
- شاه نعمت الله ولی کرمانی. (۱۳۱۲ق). اصطلاحات الصوفیه. بمبئی: مطبعه سی. پی. پریس.
- شبلی نعمانی، م. (۱۳۸۵ش). تاریخ علم کلام. (م. فخر داعی گیلانی، مترجم) تهران: انتشارات اساطیر.
- شبلی نعمانی، م. (۱۳۷۵ش). سوانح مولوی و تقریظ مبسوط بر مثنوی شریف. (م. فخر داعی گیلانی، مترجم) تهران: انتشارات دنیای کتاب.
- شمس گیلانی، ح. (۱۳۲۷ش). تاریخ علما و شعرای گیلان مختصری از شرح حال رجال گیلان. تهران: انتشارات دانش.
- صدرایی خویی، ع. و مرادی (رستا)، ا. و ۵ ذیحی فر، ح. (۱۳۹۴ش). میراث مشترک ایران و هند. قم: انتشارات کتابخانه آیت الله العظمی مرعشی نجفی.
- عارف نوشاهی، ر. (۱۳۹۱ش). فهرست کتاب چاپ سنگی، آثار فارسی چاپ شده در شبه قاره (هند، پاکستان، بنگلادش) (نسخه چاپ نخست). تهران: انتشارات میراث مکتوب.
- فخرایی، ا. (۱۳۵۲ش). گیلان در جنبش مشروطیت. تهران: فرانکلین.
- لاهیجانی، م. م. (۱۳۱۷ق). رجال دو هزار ساله گیلان. نجف اشرف: انتشارات الآداب.
- نویسندگان، گ. (۱۳۷۴ش). یادنامه حکیم لاهیجی مجموعه سخنرانیها و مقالات. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- هاشم زاده محمدیه، ع. (۱۳۸۸ش، بهار). حزن لاهیجی در هند. تاریخ ایران، ۱۲۱-۱۴۶.
- هبة الله بن علی بن ملکا بغدادی. (۱۳۵۷ق). المعتبر فی الحکمة. حیدر آباد دکن هند: مطبعة دایرةالمعارف عثمانیه.
- یوسفدهی، ه. (۱۳۹۳ش). رجال گیلان در عصر ناصری (نسخه چاپ اول). رشت: انتشارات فرهنگ ایلیا.
- یوسفدهی، ه. (۱۲۹۲ش). رجال مشروطه گیلان. رشت: انتشارات فرهنگ ایلیا.



## علی انسانی: نماینده شعر سنتی هیئتی

مریم مرادی<sup>۱</sup>

رضا بیات<sup>۲</sup>

### چکیده:

شعر هیئتی یکی از گونه‌های پرکاربرد شعر امروز است. این شعر که برای اجرای شفاهی و مجلسی ساخته می‌شود، بلاغت و بوطیقای خاص خود را دارد و نباید با دیگر گونه‌های شعری قیاس شود. علی انسانی نماینده شعر هیئتی سنتی است. او وابسته به سنن ادبی و تقریباً با معیارهای مکتب بازگشت شعر می‌گوید؛ اما از ظرایف مجلس گردانی نیز آگاه است. لذا شعرش در عین سادگی و دوری از خلاقیت، تأثیرگذار است و در بسیاری از محافل مذهبی مورد استقبال قرار می‌گیرد. در این نوشته، پس از معرفی شاعر و آثارش، مختصات زبانی، بلاغی و محتوایی شعرش، در مجموعه «دل سنگ آب شد» بررسی می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** بوطیقای شعر هیئتی، نقد بلاغی، نقد محتوایی، دل سنگ آب شد، علی انسانی.

<sup>۱</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی؛ پژوهشگر ادب پژوهی شیعی؛ [Moradi.maryam.292@gmail.com](mailto:Moradi.maryam.292@gmail.com)

<sup>۲</sup> دکترای زبان و ادبیات فارسی؛ پژوهشگر ادب پژوهی شیعی؛ [Bayat.dr@gmail.com](mailto:Bayat.dr@gmail.com)



## ۱- درآمد:

علی انسانی شاعری را از انجمن‌های ادبی و تتبع دیوان شاعران برجسته آموخته است. از آنجا که در هیئت‌های مذهبی مداحی می‌کند، همواره با مخاطب رو در روست و به نوعی، همواره با نقد تأثیری سروده‌هایش مواجه است. این نقد مستقیم و شفاف، یعنی عکس‌العمل مخاطب، به انسانی کمک کرده تا شعرهایش را از حیث عاطفه غنی کند. اما از دیگر سو، سطح فهم و انتظار مخاطب عام، کیفیت شعر او را در سطحی مشخص نگاه داشته است؛ چنان که می‌توان گفت شعر او که آکنده از آرایه‌های بدیعی و اقسام تناسبات است، کمتر سراغ فضاهای نو و خلاقانه رفته و از حیطه دانسته‌ها و توان ذهنی مخاطب عام فراتر نرفته است. گویی شاعر، نتوانسته بین خلاقیت، رشد فنی و برآوردن انتظار مخاطب راه میانه‌ای را بیابد.

شعر انسانی را می‌توان نماینده شعر سنتی هیئتی دانست.

## ۲- احوال و آثار شاعر:

علی انسانی در سال ۱۳۲۶ هـ.ش در شهر کاشان به دنیا آمد و در سال ۱۳۳۳ همراه خانواده به تهران مهاجرت کرد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در تهران به پایان رساند و در بازار تهران به شغل آزاد روی آورد.

از نوجوانی با حضور در انجمن‌های ادبی و محافل آیینی و شاگردی اساتید مختلف از بن‌مایه‌های شعری خوبی برخوردار گردید. اساتید انسانی عبارتند از: محمد علی فتی، خوشدل تهرانی، قدسی مشهدی، مهرداد اوستا، ریاضی یزدی، آذر، امیری فیروزکوهی، ابوتراب جلی، خلیل سامانی (موج)، پارسای تویسرکانی و مشفق کاشانی.

از علی انسانی کتاب‌های زیر به چاپ رسیده است:

سروده‌ها:

- دل سنگ آب شد: مجموعه اشعار، جمهوری، ۱۳۸۲.
- یک دم: مجموعه نوحه، جمهوری، ۱۳۸۲.



### جمع‌آوری و تصحیح:

- چراغ صاعقه: گلچین مراثی امام حسین علیه‌السلام از شعرای مختلف، ۱۳۶۵.
- یک عمر: گزیده غزل‌های یک‌دست اخلاقی - عرفانی و مذهبی از صائب و استقبال‌های او از حافظ، ۱۳۷۹.
- شاهدنامه، تصحیح چهار خیابان باغ فردوس اثر الهامی کرمانشاهی، منیر، ۱۳۸۳.
- نشئه ازل: زودیاب‌های اشعار بیدل: غزلیات، امیرکبیر، شرکت چاپ و نشر بین الملل، ۱۳۹۲.
- شیشه در بغل: زودیاب‌های اشعار بیدل: ابیات. امیرکبیر، شرکت چاپ و نشر بین الملل، ۱۳۹۲.

نوشته حاضر نقد «دل سنگ آب شد» است و مرجع تمام ابیات انسانی در این گفتار همین کتاب است.

### ۳- معرفی اثر:

«دل سنگ آب شد» مجموعه‌ای از سروده‌های مذهبی علی انسانی است که این گونه در ۲۱ بخش فصل‌بندی شده‌اند:

۱. یکتا پرستی و مناجات ۲. حضرت امیرالمؤمنین علیه‌السلام ۳. حضرت زهرا علیها‌السلام
۴. امام حسن مجتبی علیه‌السلام ۵. امام حسین علیه‌السلام ۶. حضرت زینب علیها‌السلام ۷.
- حضرت مسلم و طفلان ۸. حضرت حر علیه‌السلام ۹. حضرت علی‌اکبر علیه‌السلام ۱۰.
- حضرت عباس علیه‌السلام ۱۱. حضرت قاسم و حضرت عبدالله ابن حسن ۱۲. حضرت
- علی‌اصغر علیه‌السلام ۱۳. وداع امام حسین علیه‌السلام ۱۴. عصر عاشورا، شام غریبان، ظهر
- بازار کوفه و دیر راهب ۱۵. مجلس یزید ۱۶. حضرت رقیه علیها‌السلام ۱۷. اربعین بازگشت
- به مدینه ۱۸. امام سجاد علیه‌السلام، امام صادق علیه‌السلام و امام موسی بن جعفر
- علیه‌السلام ۱۹. رثای امام رضا علیه‌السلام و مرثیه امام جواد علیه‌السلام ۲۰. امام حسن



عسکری علیه‌السلام و حضرت مهدی علیه‌السلام ۲۱. شعرهایی با موضوعات مختلف و پراکنده.

سه نکته قابل توجه در فصل‌بندی کتاب:

۱. همه معصومان در شعر انسانی حضور دارند؛ غیر از پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم، امام باقر و امام هادی علیهما‌السلام.

۲. فصل‌بندی تابع مجالس عزای محرم است که البته کمی با نظم شب‌های دهه اول تفاوت دارد.

۳. این فصل‌بندی چندان منطقی نیست؛ به عنوان مثال در فصل ۱۸ تناسب خاصی بین این سه امام بزرگوار وجود ندارد.

#### ۴- قالب اشعار:

پراکندگی قالب‌های شعری در «دل سنگ آب شد» این گونه است:

قالب	وزن	رباعی	دویتی	قطعه	مربع ترکیب	قصیده	چهارپاره	شبه رباعی	ترکیب‌بند	مسمط	شبه مسمط	نوع
تعداد	۱۰ ۵	۸۸	۳۸	۲۵	۴	۳	۲	۲	۱	۱	۱	۲۷ ۴

جدول قالب‌های شعری علمی انسانی

چنان‌که ملاحظه می‌شود، قالب غزل اصلی‌ترین نوع ادبی دیوان انسانی است. مقصود از شبه رباعی، دویت‌هایی است که به اوزانی غیر از وزن رباعی و دویتی سروده شده‌اند. مقصود از شبه مسمط نیز شعری است که قالبی مابین مسمط و ترکیب‌بند دارد؛ در هر بند



پنج مصراع مقفا و دو مصراع با قافیه‌ای جداگانه. شبه مسمط او در میان سرایندگان مذهبی مکتب بازگشت مشابه دارد و نوآوری محسوب نمی‌شود. نوآورانه‌ترین شعر انسانی دومین چهارپاره‌ای است که برای حضرت رقیه علیهاالسلام گفته و چند تصویر نو هم در آن‌ها گنجانده است (ص ۴۳۵).

غزل‌های انسانی نوعاً ۷-۸ بیتی هستند و مثنوی‌ها، به داستان‌گویی یا روضه‌های بلند تعلق دارند. رویکرد عمومی اشعار، سوگ و روضه است؛ چنان‌که در کل ۲۴۵ شعر مذهبی او پراکندگی رویکردها این گونه است:

رویکرد	سوگ	نجوا و حدیث نفس	مدح	جشن	روایت عرفانی	نصیحت
تعداد	195	30	13	5	1	1

جدول رویکردهای شعر علی انسانی

#### ۵- شاخصه‌های سبکی شعر انسانی:

شعر علی انسانی را بیشتر می‌توان به دوره بازگشت مرتبط دانست؛ بدین معنی که در انتخاب الفاظ، نوع استفاده از بدیع و بیان و آفرینش تصاویر، چیزی بیش از آنچه در مکتب بازگشت تولید شده در شعر او دیده نمی‌شود. فقط کهنگی‌ها و دشواری‌های زبان بازگشت را حذف کرده است و تنها الفاظی را به کار می‌گیرد که مخاطب بشناسد و برای فهم به زحمت نیفتد. در سطح نحوی نیز عمدتاً از مختصات نحوی مکتب بازگشت استفاده می‌کند؛ البته نه به شکل کامل؛ بلکه به قدر نیاز و در صورت ضرورت. برای انسانی موزون بودن شعراولویت اصلی است و از ویژگی‌های نحوی کهن جایی استفاده می‌کند که باعث حفظ وزن شود. در شعر او وحدت ساختار نحوی دیده نمی‌شود و گاهی غلط نحوی نیز به چشم می‌خورد.

## ۵-۱- واژگان و ترکیب‌ها:

رویکرد عمومی انسانی چنین است که چیزی غیر از ذهنیت آشنای مخاطب را به زبان نیاورد. مطابق آموزه‌های انجمن‌های سنتی ادبی، برخی واژگان، ادبی نیستند و دایره واژگان قابل استفاده در شعر، محدود به همان است که اساتید کهن گفته‌اند. انسانی به ملاحظه فهم مخاطب عام واژگان دشوار هم به کار نمی‌برد. در کل دیوان او چهار شعر از این قاعده کلی تبعیت نمی‌کنند: دو شعر عامیانه «فدات علی» (ص ۹۰) و «آخدا» (ص ۷۰) و یک مسمط و یک مربع ترکیب مربوط به ازدواج امیرالمؤمنین و حضرت فاطمه علیهما السلام (ص ۸۰ و ۸۵). در پایان هر دو سروده فولکلور از رعایت نکردن شرط بلاغت عذر خواسته و آرزو کرده که دیگران این راه را ادامه ندهند. مسمط و مربع ترکیب نیز به شدت رنگ و بوی تقلید دارند؛ چنان که خود شاعر در پایان مسمط به این امر اعتراف می‌کند. در این دو شعر، واژگان کهن و غریب و نادرست بیشتری دیده می‌شود. از دیگر سو، شاعر به استخدام واژگان امروزی نیز میلی نشان می‌دهد که چندان موفق نیست و واژه را از آهنگ طبیعی خود خارج می‌کند. مجموع این عوامل، نشان می‌دهد که این شعر مربوط به جوانی و ناپختگی شاعر است. اگر چنین باشد، باید بگوییم دوران کمال شاعری انسانی، از هر گونه نوآوری تهی است.

- میخانه باز و هر کسی جام مکیف می‌زند      ناهید پا می‌کوبد و تندر به کف دف می‌زند  
(ص ۸۲)
- چشم کواکب خیره‌گر از چرخ مینایی بود      در شهر یثرب لاجرم خوش گردهم آیی بود  
(ص ۸۳)

تنها نشان سرزندگی و امروزی بودن زبان انسانی، اصطلاحات عامیانه‌ای است که به ندرت در برخی سروده‌هایش دیده می‌شوند:

- این گهر را دوست سنگین می‌خرد      آب شور از چشم، شیرین می‌خرد  
(ص ۶۲)



- دل ننگجد به سینه از شادی در جنون شد به سیم آخر زد (ص ۴۸۰)

## ۵-۲- نحو:

ترتیب ارکان جمله در شعر انسانی در اغلب موارد مناسب با نحو فارسی است و جابه‌جایی غریبی که منجر به تعقید و پیچیدگی در فهم شود، چندان به چشم نمی‌آید؛ اما به هر حال شعر او عاری از آشفتگی‌ها و عیوب نحوی نیست: جابه‌جایی ارکان:

آن دست بشکند که سرت را شکست و یافت پای امید مادر خونین جگر شکست (ص ۲۹۲)  
یعنی: پای امید مادر خونین جگر شکست یافت. تعبیر شکست یافتن به جای شکست ظاهراً فقط وزن را پر کرده است.  
کاربرد اسم یا حاصل مصدر به جای صفت:

- با یک نگاه عاطفه عمر دوباره باش ای مهر پر فروغ طلوعی به شام کن (ص ۱۷۷)

- گفت ای خصمی بیداد گرم کشتی آخر به عداوت پسر (ص ۲۹۱)

کاربرد صفت فاعلی به جای مفعولی:

- در حرم روی کن که دوخته‌اند بر رخت چند درد پرور چشم (ص ۳۰۳)  
تقدم صفت بر موصوف:

- دیدم ز خنده‌ای که به تابوت میزدی مرکب گرفته‌ای پی آخر سفر مرو (ص ۱۸۵)

استفاده از صفت فاعلی نا معمول:

- چشم کواکب خیره‌گر از چرخ مینایی بود در شهر یثرب لاجرم خوش گردهم آیی بود (ص ۸۳)



شرط بدون جواب:

- ای گل بی خار، من خار توام حرم اما تا گرفتار توام

(ص ۲۷۰)

حذف شناسه و بخشی از اسم، به ضرورت وزن:

- روز عاشور چه گویم به چه روز افتادم داغ‌ها دیده که هرگز نرود از یادم

(ص ۲۲۵)

- گر چه از ضعف تن از جا نتوان برخیزم «مژده وصل تو کو کز سر جان برخیزم

(ص ۴۱۶)

علاوه بر این اغلاط، عمدتاً به اجبار وزن، برخی از مختصات نحوی مکتب بازگشت در شعر انسانی راه یافته‌اند:

استفاده از ب بر سر فعل ماضی و صفت مفعولی:

- شرح تشیع ز عباس جوان پرسیدم تیر باران شدن پیکر او بشنیدم

(ص ۲۲۴)

- من بشکسته دل این منظره را می‌دیدم زار و وحشت زده می‌دیدم و می‌لرزیدم

(ص ۲۲۲)

استفاده از «بهر» یا «از بهر» به جای «برای»:

- می‌سوزم از غمی که میان هزار خصم یک یار مانده بهر تو آن هم نماندنی است

(ص ۱۸۷)

استفاده از «بر» به جای «برای»:

- نه تنها روز کس بر دیدن زهرا نمی‌آید که بر دیدار چشم خواب هم شب‌ها نمی‌آید

(ص ۱۳۰)

کاربرد «به» به جای کسره اضافه:

- سرمه چشم ملک خاک رخت مشتری مهر به چشم چو مهت (ص ۳۰۵)

کاربرد «بر» به جای نقش نمای اضافه:





- سینه‌ها بر کینه‌ها آماج شد      باغ سرسبز ولا تاراج شد (ص ۳۸۰)  
فعل امر بدون ب:

- هل که سوز عشق نابودم کند      بعد خاکستر شدن دودم کند (ص ۳۳۷)  
استفاده‌های غیر ضروری از ضمیر برای پر کردن وزن:

- هیجده محرم خود را ز کف خود دادم      کوه غم شد دل و چون کوه به پا استادم  
(ص ۲۲۵)

آشفته‌گی و پیچیدگی نحوی:

اگرچه زبان انسانی ساده و روان است و مفاهیم دشوار و انتزاعی نیز چندان به شعر او راه نیافته است، اما در مجموعه او ابیاتی یافت می‌شود که به دلیل آشفته‌گی نحوی دچار پیچیدگی شده است:

- اگر آهم ای چاه بیرون دهی      به صد شعله دامن گردون دهی (ص ۱۰۷)  
که قصد شاعر گفتن این مضمون بوده است: صد شعله به دامن گردون می‌دهی.

- از نای بریده‌ات نوا سر دادی      از حنجر آشنا به خنجر دادی  
(ص ۳۶۳)

«از حنجر به خنجر دادن» معنای محصلی ندارد.

### ۳-۵- موسیقی شعر:

مهمترین مسأله‌ای که در موسیقی شعر انسانی به چشم می‌آید، تنوع عروضی آن است. او برای ۲۷۴ قطعه شعر از ۲۴ وزن مختلف استفاده کرده است:

ردیف	وزن	تعداد
1	مفعول مفاعیلن مفاعیل فعل	89
2	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	40
3	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	32
4	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	20



5	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلم	18
6	مفاعلم فعلاتن مفاعلم فعلم	14
7	فاعلاتن فاعلاتن فاعلم	10
8	فعلاتن فعلاتن فعلم	10
9	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلم	8
10	فاعلاتن مفاعلم فعلم	6
11	مفتعلم مفتعلم فاعلم	4
12	مفعول مفاعیل مفاعیل فاعول	4
13	فعول فعول فعول فعل	3
14	مفاعلم فعلاتن مفاعلم فعلاتن	3
15	مستعلم مستعلم مستعلم مستعلم	2
16	مفاعلم فع مفاعلم فع مفاعلم فع	2
17	مفتعلم مفاعلم مفتعلم مفاعلم	2
18	فعلاتن مفاعلم فعلم	1
19	مستعلم فاعلاتن مستعلم فاعلاتن	1
20	مستعلم مستعلم مستعلم فع	1
21	مفاعلم فاعلم مفاعلم فاعلم	1
22	مفاعلم مفاعلم مفاعلم مفاعلم	1
23	مفاعلم مفاعلم فاعول	1
24	مفتعلم فاعلات مفتعلم فع	1

جدول اوزان شعر علی انسانی

پراکاربردترین وزن، وزن رباعی است و این با تعداد رباعی‌های کتاب تناسب دارد: ۸۸ رباعی و ۸۹ شعر در این وزن. تمام اوزان، خوش‌آهنگ و رایج هستند و شاعر به هیچ عنوان به دنبال نوگرایی و کشف وزن نو نبوده است.



وضعیت اوزان و قوافی نسبتاً سالم است و اشکال چندانی ندارد. چنان‌که گفته شد، در صورت لزوم، نحو و واژگان و تلفظ‌ها برای حفظ وزن تغییر می‌کنند. اصول عروض و قافیه چنان برای انسانی اهمیت دارد که وقتی یک بار به تفنن خطایی در قافیه مرتکب می‌شود، هم در خود شعر و هم در پاورقی توضیح می‌دهد که خود از این غلط خبر دارد و تعمدی در کار بوده است:

- ادبی که نیست بذار قافیه‌شم غلط باشه      منو تنها نداری سر پل صراط علی  
در کل کتاب، نوآوری، غافلگیری و بازی در قافیه، در حداقل ممکن است و شاید چنین موردی منحصر به فرد باشد:

- خیام آشنا از آتش بیگانه می‌سوزد      کبوترهای بی بال حرم را لانه می‌سوزد  
دل سوزان طفلان را دگر حاجت به آتش نیست      دل آتش چرا یا رب بر این دل‌ها  
نمی‌سوزد

(ص ۳۶۹)

از آنجا که انسانی خود مداح است و اغلب شعرهایش را نخستین بار خودش اجرا می‌کند، گاهی پیش می‌آید که اشباع یا تغییر کمیتی در مصوتی از شعرش حضور داشته باشد که به کمک آواز (نوحه خوانی) به گوش مستمع نیاید.

- نیست این در بسته راحت می‌دهند      دو جهان با یک نگاهت می‌دهند

(ص ۲۶۹)

- عین و شین و قاف بی تو عشق نیست      غیر تو معنای این سه حرف چیست؟

(ص ۱۴۲)

- ز جزء و کل سر فرو به عقل کل آورند      با خویشتن از بهشت شاخه گل آورند

(ص ۸۶)

- وصف علی آید از هر قلمی؟ نه، نه      بوده جز او با قِدم هم قَدَمی؟ نه نه

(ص ۸۹)

در بیت اخیر، «نه نه» باید رکن «فاعِلن» را پر کند؛ یعنی آنقدر کشیده تلفظ شود که مثلاً شبیه «نیست نیست» تلفظ شود. روشن است که شعر برای ارائه در مجلس سروده شده و چه



بسا مداح گفتن «نه نه» بلند و کشیده را از مخاطبان خواسته باشد تا آنان نیز در گرم کردن مجلس سهیم باشند. در چنین شرایطی، این اشکال واضح وزنی به چشم نمی‌آید و در موسیقی اجرا گم می‌شود.

این استفاده از اختیارات بیش از همه در تبدیل مفاعله و مفتعلن رخ می‌دهد و گاهی آنقدر در این مورد افراط می‌شود که وزن اصلی جز با اطلاعات پیشینی از اوزان و ارکان عروضی قابل استنتاج نیست:

قامت تو عمود خرگاه عشق	- ای که شدی مات رخ شاه عشق
عشق تو را عاشق و مدیون توست	تو کیستی که عقل معنون توست
به درک تو عقل رسا، نارسا	تویی جگر گوشه آل کسا
دو چشم تو دو آسمان پر ز ابر...	چکیده همت و اسوه صبر

(ص ۲۳۱)

#### ۵-۴- بیان:

تصاویر شعری انسانی صریح و زود یاب است و مفاهیم انتزاعی و پیچیده در آن یافت نمی‌شود. مهمترین دلیل سادگی شعر انسانی سروده شدن اشعار برای مجالس مذهبی است. از آنجا که در مجالس، عموم مردم حضور دارند، شاعر ناگزیر است اقتضائات مخاطب را در نظر بگیرد و طوری بسراید که شعر با یک بار شنیده شدن فهم شود. البته روان‌سرایی، منافاتی با شاعرانگی کلام ندارد؛ شعر می‌تواند در عین سلاست و سهولت، دارای نقاط اوج و غافلگیری‌هایی باشد که بر دامنه تأثیر و هیجان آن بیفزاید؛ چنان‌که در سروده‌های سید حمیدرضا برقعی دیده می‌شود؛ اما در شعر انسانی کمتر شاهد کشف یا ابهامی هنری هستیم و آنچه هست عموماً مضامین رایج در ادبیات سنتی و کهن است که برای مخاطب آشنا با ادبیات، شور چندانی ایجاد نمی‌کند و استفاده از مضامین و شبه‌های تکراری، حتی گاهی موجب ملال مخاطب می‌شود. این در حالی است که همین مضامین، برای مخاطب عام شگفت‌آور و شورانگیز محسوب می‌شوند؛ تا جایی که برخی مخاطبان انسانی، او را برترین شاعران مذهبی سرا می‌نامند.



با توجه به تنوع موضوعات و قالب‌ها، ۳۰ قطعه شعر از دیوان انسانی به گونه‌ای انتخاب شد که بتواند آینه‌ای واقع‌نما از شعر او باشد. بسامد آرایه‌های بیانی و بدیعی در این ۳۰ قطعه شعر چنین است:

آرایه	تشبیه	استعاره	تناسب	جناس	تضاد	تکرار	سجع	ایهام
تعداد	۷۲	۶۷	۴۰	۳۱	۳۰	۲۹	۹	۲

جدول آرایه‌های شعر علی انسانی

#### ۵-۴-۱- تصاویرسازی طبق سنن ادبی:

آرایه‌های اصلی شعر انسانی تشبیه و استعاره‌اند و مشبیه‌ها عموماً حسی و برگرفته از تصاویر طبیعت هستند؛ مانند آنچه در سبک خراسانی دیده می‌شود: تشبیه قامت به سرو، رخ به ماه، چشم به نرگس، داغ دل به لاله، اشک به مروارید و ...:

- ای قد تو سرو ریاض حسین      نور دل فاطمه را نور عین (ص ۲۸۴)

- گل ز رخ تو رنگ و بو وام کرد      چهر تو روز مهر را شام کرد

(ص ۲۸۵)

- نرگس دیدگان خود چو بستی      سرو قد پدر ز غم شکستی (ص ۲۸۶)

- می برد ترکش دل او تیر آه‌ها      اما به غیر قامت زینب کمان نداشت

(ص ۴۵۷)

- دید کنجی زنی پریشان حال      الف قد او خمیده چو دال (ص ۴۹۳)

چنان‌که دیده می‌شود، تصاویر انسانی محدود به دایره‌ای خاص از واژگان یا مشبیه‌های موجود در ادبیات سنتی است که شاعر در توصیفات متعدد از آن بهره برده است؛ واژگانی از قبیل: شمع، گل، پروانه، لاله، داغ، آتش، سوز سینه، خاکستر، آینه. بسامد تصاویری چون سوختن و آب شدن، سوز جگر، آتش سینه، خون باریدن از چشم، بارش اشک چون



ابر، آشیان آتش گرفته، مرغ سوخته، اشک، خون و ... چنان است که کمتر صفحه‌ای را می‌توان خالی از آن‌ها یافت.

- شسته دست از جان تن جانانه شست      شمع شد خاکستر پروانه شست

(ص ۱۵۹)

- دید حجره گلبن بی گل شده است      خانه و دیوار و در بلبل شده است

(ص ۱۵۷)

- بگونی در خانه آتش گرفت      گل و شمع و پروانه آتش گرفت

(ص ۱۱۰)

- خموشی هر چراغی دارد اما      چراغ من شده بی وقت خاموش

(ص ۱۹۲)

- آب و آینه از تبار تواند      همه آینه‌ها غبار تواند

- داغ‌ها را ز دل تو برداری      لاله‌ها چشم انتظار تواند

(ص ۴۸۳)

- هرچه گل در باغ یکسر چیده شد      بزم عشق و عاشقی برچیده شد

- باغ عشق است و گلش ناچیدنی است      گرچه یک گل هم ندارد دیدنی است

(ص ۳۸۰)

#### ۵-۴-۲- تکرار تصویر:

در مواردی، شاعر، مضمونی را که در ابیات قبل سروده با اندکی تغییر مجدداً تکرار می‌کند:

- صفا و مروه آن شب بی صفا شد      که روح کعبه از کعبه جدا شد

(ص ۲۴۰)

- نگویم می‌رود مهمان کعبه      رود از جسم کعبه جان کعبه

(ص ۲۴۰)

- این به آیین عرب رسم پذیرایی نیست      دست و پایی که زند طفل تماشایی نیست

(ص ۲۶۲)



- این ره و رسم پذیرایی نیست      کشتن طفل تماشایی نیست  
(ص ۲۶۴)
- ای مه و خورشید زیر سایه‌ات      مصحف من بوسم آیه آیه‌ات  
(ص ۳۸۵)
- ای گشته ورق ورق به خاک افتاده      قرآن من آیه آیه‌ات می‌بوسم  
(ص ۴۰۳)
- رو نمای روی تو جان می‌دهم      نیست در دستم به جز این ای پدر  
(ص ۴۱۸)
- سراغ دخترک خویش را مگیر از من      تو رو نمودی و او رونمای تو جان کرد  
(ص ۴۵۰)
- با دست تهی آمده بر پابوست      مپسند که با دست تهی بر گردم  
(ص ۴۷۴)
- بادست تهی آمدنم عیبی نیست      با دست تهی روم اگر عیب بود  
(ص ۴۷۴)

تکرار یک شبهه در ابیات متوالی:

- مه گرفت آفتاب را در بر      طعنه بر ماه و مهر خاور زد
- ماه رخسار مهر دین تابید      آفتابی مشو تو ای خورشید
- ای رخت ماه تر ز ماه‌وشان      بی‌نشانم که دارد از تو نشان  
(ص ۴۸۱)

#### ۵-۴-۳- تصاویر نارسا و متناقض:

- برخی از تصاویر شعر انسانی، ساختار منطقی منسجمی ندارند و تصویر سالمی نمی‌سازند:
- اگر خواهی پدر بینی وفای دختر خود را      نگه کن زیر پای اسب و بالا کن سر خود را  
(ص ۳۵۸)



این دختر با وفا پای اسب را گرفته یا زیر پای اسب است؟ اگر امام سر خود را بالا بگیرد، قرار است چه چیزی را ببیند؟

- چشم بر راه ولی تا نظر انداخت مرا متحیر شد و بگریست و شناخت مرا (ص ۲۲۷)

مشخص نیست که اگر همسر حضرت زینب، او را شناخته است پس دلیل تحیر و گریستن بر او برای چه بوده است؟!

- من متکی به هیچ به جز دوست نیستم بس خسته‌ام که تکیه به دیوار می‌دهم (ص ۲۵۸)

در مصرع اول ادعای نفی تکیه بر هر چیزی جز دوست شده است اما در مصرع دوم سخن از تکیه زدن به دیوار است.

- لاجرم گم کرده خود را نیافت بوی گل بشنید و سوی گل شتافت (ص ۳۲۵)

ابتدا می‌گوید نیافت و سپس می‌گوید یافت. مگر این که یافتن را معادل دیدن بدانیم و حساب بو شنیدن را از یافتن جدا کنیم.

- ندیدم در تو از پیری نشانی یقین پیر از غم داغ جوانی (ص ۴۰۷)

اگر نشانی از پیری نیست، پس دلیل آوردن برای پیری بی‌مورد است.

- بیهوده قفس را مگشایید پری نیست جز مشت پر از طایر قدسی اثری نیست (ص ۴۶۳)

در مصرع نخست پر نیست و در مصرع دوم فقط پر هست.

#### ۵-۴-۴- تعابیر هنری:

به ندرت پیش می‌آید که تصاویری نو و شخصی در سروده‌های انسانی دیده شود. چهارپاره او برای حضرت رقیه علیها السلام نوآوری بیشتری نسبت به دیگر اشعار او دارد. در این شعر چند تصویر خوب و امروزی نیز ساخته شده که البته به علت توضیح مبسوط، دشواری خاصی برای فهم مخاطب ایجاد نمی‌کنند و روشن و رسا هستند:





- می‌نشست و به روی صفحه خاک مشق می‌کرد طفل: بابا - آب  
(ص ۴۳۶)

... در میان دو دست تو رخ من مثل عکسی میان قابی بود  
باز تصویر من بین اما خود نینداری اشتباه شده  
قاب اگر نیست، چهره آن چهره است عکس رنگی فقط سیاه شده  
(ص ۴۴۱)

برخی از معدود تصاویر نو یا کمتر تکراری او عبارتند از:

- ای زده آتش به جان خشک و تر وی ز کفر ابرهه دینت بتر  
او به خانه تاخت از اهریمنی تو به صاحب‌خانه داری دشمنی  
(ص ۱۴۹)

- خون به دل دارم چنان بازوی تو دردم و بنشسته در پهلوی تو  
(ص ۱۵۲)

- افت و خیز او نماز صبر بود با قیام و با رکوع و با سجود  
(ص ۱۵۷)

- روشنانش را فلک خاموش کرد ابرها را پنبه‌های گوش کرد  
(ص ۱۵۹)

- بس که هر میخواره خم خم می‌زده رنگ می‌داده به خاک میکده  
- جسم‌ها جان را تجسم می‌کنند زخم‌ها بر هم تبسم می‌کنند  
(ص ۳۷۶)

- کوری چشم تر تو ای فرات در دل دریاست کشتی نجات  
- روز پیشین سر به سجده برگذاشت روز دیگر آمد و سر برنداشت  
- این چنین سجده ندیده هیچ کس از حسین این سجده را دیدند و بس  
(ص ۳۷۷)

- ای مه پنهان به زیر ابر تیغ در گلویت کند دشمن قبر تیغ



(ص ۳۸۴)

عجیب آن که خود انسانی با تمام تبعی که در دواوین شعرای آیینی سرا دارد، مضامین خود را نو می‌داند. او در کل دیوانش برای یک بیت پاورقی نوشته که: «مضمون را شاعران دیگر هم آورده‌اند؛ البته به گونه‌های دیگر» (ص ۳۰۸).

### ۵-۵-۵- بدیع:

از ویژگی‌های انسانی در بدیع این است که وقتی به آرایه‌ای توجه می‌کند، به زودی آن را از دست نمی‌دهد و در ابیاتی پیاپی از آن استفاده می‌کند. مثلاً در چند بیت متوالی جناس، تکرار، مراعات نظیر یا ... را تکرار می‌کند.

جناس در ابیات متوالی:

- علی شیر خدا باب تو شیر خود به قاتل داد      تویی دل‌بند او مپسند بی فیض از درت گِردم  
دل و جانم ز تاب شرم همچون شمع می‌سوزد      بده پروانه تا پروانه‌سان خاکسترت گِردم  
به دربارت اگر باری دهی باری زهی عزت      ولیکن با چه رویی روبرو با خواهرت گِردم

(ص ۲۶۶)

مراعات نظیر در ابیات متوالی:

- داد دست حق ز پا نیروی خود      آمد اما با سرزانوی خود  
یک پدر با چهار طفل غم‌زده      گرد مادر حلقه ماتم زده  
داغداران بنفشه لاله‌ها      لاله‌ها را چهره از غم ژاله‌ها

(ص ۱۵۸)

### ۵-۵-۱- تضمین، اقتفا، استقبال:

شاعر به تضمین، چه از قدما و چه از معاصرین، توجه زیادی دارد؛ از حافظ، سعدی، مولانا، صائب، شقایب اصفهانی، صفایی جندقی و حیدر کلیچه‌پز گرفته تا مهدی اخوان ثالث، امیری فیروزکوهی، غلامرضا شکوهی و رستگار مهدی. برخی از تضمین‌های او توجه ادبی ندارد؛ بیت تضمین شده درخشش یا ویژگی خاصی ندارد و بیشتر وسعت مطالعه شاعر را نشان می‌دهد تا ذوق هنری او را. بسیاری از تضمین‌ها فاقد نام شاعر است و



با پانوشتهایی مثل «شاعرش را به خاطر ندارم» و یا «از دیگران شنیده‌ام» همراه شده است. این‌ها نشان از سمایی بودن بخشی از اطلاعات شاعر دارند و احتمالاً به رفت و آمد انسانی در انجمن‌های شعری مختلف مربوط می‌شوند.

تقلید از لحن سایر شعرا و یا وزن و قافیه برخی اشعار معروف نیز گاهی در شعر او نمود دارد. به عنوان مثال در مثنوی زیر لحن محمدرضا آقاسی به خوبی شنیده می‌شود:

- باز به من راه سخن باز شد      طایر اندیشه به پرواز شد  
تا که کند سیر مقامات را      مدح کند مادر سادات را  
گر نه مدد از نظر وی رسد      خامه به طوف حرمش کی رسد؟  
(ص ۱۲۱)

آقاسی پیشتر چنین سروده بود:

- مرغ دلم راهی قم می‌شود      در حرم امن تو گم می‌شود  
عمه سادات سلام علیک      روح عبادات سلام علیک  
(آقاسی ۱۳۹۴)

در تضمین از مآثورات و عبارات عربی، شعر انسانی قوت چندانی ندارد. تضمین‌های کم تعداد او غالباً از حد یکی دو کلمه تجاوز نمی‌کند. این ویژگی نشانگر ضعف او در یافتن مآثورات موزون نمی‌تواند باشد؛ چرا که حتی اگر خودش اهل ذوق و یافتن نباشد، بر اثر تتبع دواوین می‌تواند به مشهوراتی مثل «لافتی الا علی ...» و «هل اتی علی الانسان» و ... دست پیدا کند. به گمان نگارنده، تمرکز انسانی بر فهم مخاطب عامی است و به همین خاطر از هر چیزی که برای عامه ناشناخته باشد، پرهیز می‌کند؛ حتی الفاظ و عبارات عربی مشهور. گزینش واژگان و مضامین او نیز مؤید همین نکته است. مآثورات تضمینی او عبارتند از:

- نمازی ده عجین با مهر حیدر      که آن تنها بود «تنهی» ز «منکر»



- نماز شوق روزی کن که جز این «لفی خسر» است و «ویل للمصلین»  
(ص ۷۵)
- گفت بازو من که رفتم خون فشان تو «یدالله فوق ایدیهم» بمان  
(ص ۱۶۱)
- چون ندای «ارجعی» بشنیده بود پاک «نفس مطمئن» گردیده بود  
(ص ۲۷۷)

## ۶- محتوا:

وضع شعر انسانی، در محتوا نیز مانند الفاظ و موسیقی است: نوآوری ندارد؛ ولی متنوع است. در «دل سنگ آب شد»، علاوه بر این که بیشتر موضوعات مذهبی و هیئتی یافته می‌شود، سطوح متفاوتی از معرفت نیز عرضه می‌شود و مخاطبان مجالس مذهبی را - که از طبقات مختلف علمی و اجتماعی‌اند - دست خالی باز نمی‌گردانند. در ادامه ابتدا پراکندگی موضوعات شعری و سپس سطوح مختلف درک از امامت و تشیع در شعر انسانی مرور می‌شود:

### ۶-۱- موضوعات شعری:

انسانی اصالتاً شاعری مذهبی است. از ۲۷۴ شعر او، ۲۴۵ مورد مستقیماً به توحید و مدح و مرثیه اهل بیت علیهم‌السلام اختصاص دارد. در ۲۹ شعر دیگر عمدتاً به انقلاب اسلامی و مفاهیم پیرامون آن توجه کرده و تنها در ۸ شعر به موضوعاتی چون حسب حال و اخوانیه پرداخته است. در مدایح و مرثیه، ۱۳۵ شعر به محرم اختصاص یافته و بر دیگر موضوعات برتری مطلق دارد. در میان دیگر معصومان علیهم‌السلام حضرت فاطمه علیها‌السلام بیشترین مرثیه را دارد. بسامد موضوعات شعر انسانی، با ایام سوگواری شیعه در طول سال تناسب دارد: ابتدا محرم، بعد ایام فاطمیه، سپس شب‌های قدر، بعد مناسبت‌های پایان صفر و در مرحله آخر باقی امامان معصوم علیهم‌السلام. جالب آن که در مناسبت‌های آخر صفر، امام حسن و امام رضا علیهما‌السلام سهم دارند؛ ولی پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم خیر. این مسأله به ذائقه مخاطب هیئتی بر می‌گردد؛ ضمن این که بنا به نقل مشهور هیئتی، پیامبر



صلی الله علیه وآله وسلم شهید نشده‌اند یا این که در جنگ خیر به دست زنی یهودی مسموم شده‌اند؛ زنی که حتی نامش هم مشخص نیست و برای مخاطب هیئتی جذابیتی ندارد. مخاطب هیئتی بیش از ذکر فضایل، ذکر مصائب می‌خواهد و نقل مشهور داستان رحلت پیامبر صلی الله علیه وآله وسلم این ویژگی را ندارد.

جدول پراکندگی موضوعات شعر انسانی چنین است:

۴۴	فاطمیه: صدیقه طاهره علیها السلام	۴۴	۲۷	عصر عاشورا ...	شعر انسانی
۱۱	مناجات	شبهای قدر: ۲۷	۱۸	ابوالفضل العباس علیه السلام	
۱۶	امیر المؤمنین علیه السلام		۱۴	علی اصغر علیه السلام	
۱۶	امام مجتبی علیه السلام	آخر صفر: ۲۳	۱۳	سید الشهداء علیه السلام	
۷	امام رضا علیه السلام		۱۰	رقیه خاتون علیها السلام	
۷	امام کاظم علیه السلام	دیگر انتمه علیهم السلام: ۱۶	۱۰	علی اکبر علیه السلام	
۶	امام زمان علیه السلام		۹	زینب کبری علیها السلام	
۱	امام جواد علیه السلام		۸	اربعین	
۱	امام صادق علیه السلام		۵	قاسم علیه السلام	

1	امام عسکری علیه السلام	پژاکنده: ۲۹	5	مسلم	
21	انقلاب		5	وداع	
4	حسب حال		3	امام سجاد علیه السلام	
2	اخوانیه		3	حر	
1	عاشقانه		2	طفالان مسلم علیهم السلام	
1	قصه		2	مجلس یزید	
			1	عبدالله بن الحسن علیهما السلام	

جدول موضوعات شعر علی انسانی

## ۲-۶- سطوح اعتقاد به مفهوم امامت و تبیین آن:

اصلی ترین شاخصه فهم دینی نزد شیعیان به درک آنان از مفهوم امامت باز می گردد. در این بخش، با تکیه به تعریف و طبقه بندی مقاله «سطوح درک مفهوم امامت در شعر آیینی معاصر» (وفایی و بیات ۱۳۹۴) میزان فهم امامت مندرج در شعر انسانی بررسی شده است. بدیهی است که این تقسیم بندی به شعر او برمی گردد و نه الزاما خود او؛ چرا که پیشتر اشاره شد انسانی بیش از هر چیز، ملاحظه فهم مخاطب عامی را می کند.

### ۲-۶-۱- سطح تاریخی:<sup>۱</sup>

بخش عمده ای از مثنوی ها و غزل ها، بازگو کردن تاریخ مصائب است؛ ایات این گونه چنان صریح و گویا سروده شده اند که مخاطب با شنیدن یا خواندنشان، به روشنی به اصل ماجرا پی برد یا لااقل حدود و مختصات اصلی واقعه را بشناسد. با توجه به این که مداح و



روضه‌خوان، لابه‌لای ابیات، توضیحاتی تکمیلی نیز به اشعار می‌افزایند، کارکرد خبررسانی چنین سروده‌هایی تکمیل می‌شود:

چراغ عمر او سوسو زنان است	- پدر بر دختر امشب میهمان است
جوابی هم اگر دارد «جواب» است	طیب از حال او در اضطراب است
فقیران را بود چشم گهربار (ص ۹۹)	به ویران‌ها همه سرها به دیوار
در کوچه پیش طفل مادر خورده سیلی	- اینجا رخ خورشید چون شب گشته نیلی
آنجا که دشمن قطع کرده سایه‌بان‌ش	آید به گوش از بیت‌الاحزان‌ش فغان‌ش
در بین ره، گه ایستاده گه نشسته	آنجا که رفته سینه و بازو شکسته
ناله ز داغ یار هجده ساله می‌کرد	اینجا علی تا صبح شب‌ها ناله می‌کرد

(ص ۱۱۹)

حضرت مسلم:

وز آن قیام بر همه هشدار	- من خود طلایه‌دار قیام حسینی‌ام
	می‌دهم
گل را خبر ز آفت صد خار می‌دهم	بر او دهم گزارش اوضاع کوفه را
من آزمون خود به سر دار می‌دهم	در بوته گداز، طلا امتحان دهد

(ص ۲۵۸)

گاهی این اطلاعات ترجمه عبارات حدیثی یا تاریخی است. در این موارد اگر مخاطب با اصل عبارت آشنا باشد یا با توضیح مداح آگاه شود، التذاذ بیشتری خواهد یافت. به عنوان مثال، در جریان خطبه فدک، وقتی حضرت فاطمه علیهاالسلام از مسجد به خانه بر می‌گردد، به امیرالمؤمنین علیه‌السلام می‌گوید: «يَا ابْنَ أَبِي طَالِبٍ اشْتَمَلَتْ شِمْلَةَ الْجَنِينِ وَ قَعَدَتْ حُجْرَةَ الظَّنِّينِ؟» (ابن شهر آشوب ۱۳۷۹: ۲: ۲۰۸). انسانی عین همین الفاظ را به نظم ترجمه کرده است:



- خیز و با داغت چو لاله خو مگیر در بغل همچون جنین زانو مگیر  
از چه رو در خانه محنت زده مانده‌ای چون مردم تهمت زده؟ (ص ۱۴۴)

شاعران اجتماعی و متأثر از اندیشه انقلاب اسلامی، مکرراً تاریخ را زنده دانسته‌اند و وقایع انقلاب را با صدر اسلام سنجیده‌اند، اما این اتفاق در شعر انسانی نیفتاده است. او به سنت عمده هیئت‌های سنتی، مخاطب امروزی را به ۱۴۰۰ سال پیش می‌برد. در شعر انسانی، چنین بیتی - با آن که صرفاً ادعا است و اثبات یا تبیین درخوری هم ندارد - یک اتفاق نادر و قابل چشم‌پوشی است:

- زان فاجعه گرچه چارده قرن گذشت والله علی خانه‌نشین است هنوز  
(ص ۱۱۴)

در سه صفحه پایانی کتاب نیز شش رباعی راجع به رهبر انقلاب آمده که با توجه به تشابه نام ایشان با امیرالمؤمنین علیه‌السلام، مضامینی این چنین ساخته شده است:

- دیدیم چو تیغ دو لب را گفتیم: ای پور علی چه ذوالفقاری داری!  
(ص ۵۱۹)

#### ۶-۲-۱-۱-۱-۱ اطلاعات تاریخی غلط:

نوع اطلاعات مذهبی انسانی، مشهورات مجالس مذهبی و منابر است؛ لذا پیش می‌آید که غلط مشهوری در سروده‌های او راه پیدا کند؛ مثل سر به چوبه محمل کوبیدن حضرت زینب علیهاالسلام (ص ۳۹۵، ۳۹۷ و ...) یا نذر رباب که پس از عاشورا دیگر در سایه نرود (ص ۶۶). نقد این مشهورات به تفصیل در کتاب «جامعه‌شناسی تحریفات عاشورا» (ضیایی ۱۳۸۷) آمده است.

#### ۶-۲-۲-۲-۲-۲ سطح صاحبان فضیلت<sup>۲</sup>:

هر چند رویکرد اصلی انسانی، مرثیه‌سرایی است؛ اما علاوه بر مدایح مستقل، در میان مراثنی نیز از مدح غافل نمی‌شود. نوع فضایی که او مطرح می‌کند، بیشتر کلی‌گویی است و به





ندرت به حکایت یا معجزه‌ای خاص یا مآثوری در مدح معصومان علیهم‌السلام اشاره می‌کند:

- ای طهارت خانه‌زاد دامت وی کرامت خوشه‌چین خرمنت  
(ص ۱۳۹)

- واژه اخلاص از قاموس اوست منبر و محراب هم پابوس اوست  
او به روی دوش احمد پا زده‌ست تیشه‌ها بر ریشه‌ت‌ها زده‌ست  
نیست سرپیچی از او در حد شمس شاهد من ماجرای «رد شمس»  
این که بستی دست او را حیدر است فاتح بدر و حنین و خیر است  
(ص ۱۴۷)

در بین فضایل مطرح شده در شعر انسانی، غیبت «شجاعت» محسوس است. رویکرد او به هیچ عنوان میانه‌ای با حماسه ندارد. در داستان کربلا، حتی در سروده‌هایش برای حضرت عباس و علی‌اکبر علیهما‌السلام که به گواهی مقاتل از شجاعان روزگار بودند و نبردشان بسیار تماشایی بوده، هیچ اشاره‌ای به جنگاوری نکرده و معمولاً شعر را از لحظه زمین خوردن آن بزرگواران آغاز کرده است. مطلع چند سروده او درباره حضرت عباس علیه‌السلام چنین است:

- سقا به آب لب ز ادب آشنا نکرد از آب پرس از چه ز سقا حیا نکرد  
(ص ۳۱۳)

- تا که آن مظهر مردی از زین با سر آمد ز عمودی به زمین  
(ص ۳۱۴)

- می‌پسند ای امید من و میر لشکر دوان کشند بانگ شعف در برابرم  
(ص ۳۱۷)

- الا ای آن که دادی غوطه در خون پیکر خود را سرت نازم که افکندی به پای حق سر خود را  
(ص ۳۱۸)



- بیا از خاک بردار و به دامانت سرم بگذار  
به پیش چشم دشمن پای بر چشم ترم بگذار  
(ص ۳۱۹)

### ۶-۲-۳- سطح حب:

مطابق آنچه در مجالس روضه می‌گذرد، اصلی‌ترین سطح فهم از تشیع در شعر انسانی، سطح محبت و عاطفه است. این عواطف عمدتاً به شکل اشک و غم جریان پیدا می‌کند. در منظومه فکری انسانی، مکتب شیعه مکتب غم است و حتی وقتی می‌خواهد از ازدواج امیرالمؤمنین و حضرت زهرا علیهما السلام یاد کند، غم را فراموش نمی‌کند:

- چون دو مصرع روبرو با هم شدیم  
شاه بیت شعر عشق و غم شدیم  
(ص ۱۴۲)

بسامد واژگان حوزه اشک و آه، گاهی آنقدر زیاد می‌شود که شعر را کاملاً تک‌بعدی می‌کند:

- ناله و درد و آه و غربت و غم  
دست در دست یکدگر دارند  
همه با هم کنار آمده‌اند  
تا مرا از میانه بردارند  
علی و کودکان من شب و روز  
گریه بر حال همدگر دارند  
(ص ۱۷۲)

اشک حاصل از شعر انسانی، عمدتاً از جنبش عاطفه و محبت است، نه ترحم یا روضه‌های مکشوف و تصویر کردن عریان خشونت. در شعر انسانی اگر هم روضه‌ای مبسوط تعریف شود، آنقدر در کنایات و استعارات پیچیده می‌شود که تنیدی خشونت را در خود حل می‌کند. برای تبیین بیشتر این نکته، نمونه‌ای از روضه مبسوط انسانی و روضه مکشوف شاعری از نسل جوانان دهه ۸۰، مصطفی متولی، را مقایسه می‌کنیم:

روضه مبسوط ولی پوشیده انسانی در شهادت حضرت فاطمه علیها السلام:



- بین دود و آتش و دیوار و در  
بهر طفلم کردم احساس خطر  
هر چه نیرو داشتم بردم به کار  
تا نبیند غنچه‌ام آسیب خار  
شد سپر بازو به حفظ سینه‌ام  
سینه‌ام از سرّ حق گنجینه‌ام  
بازویم کم‌کم چو از کار اوفتاد  
کار با مسمار و دیوار اوفتاد  
تا که باطل با حقیقت در فتاد  
آیه‌ای از سوره کوثر فتاد

(ص ۱۴۵)

روضه مکشوف متولی در شهادت امام حسین علیه السلام:

- خوب نزدیک می‌شدند به او  
ضربه‌ها دقیق‌تر بشود  
نیز هدر زخم تیغ می‌کردند  
تا شکافش عمیق‌تر بشود  
سنگدل روی سینه جا خوش کرد  
خیره‌سر بود و خیره شد در چشم  
ناگهان چنگ زد محاسن را  
و غضب کرد در نهایت خشم  
تیغ را برگلو کشید و کشید  
آنقدر تا که گند شد حربه  
چه بگویم چگونه آخر سر  
شد جدا با دو از ده ضربه

(متولی ۱۳۹۴)

## ۶-۲-۴- سطح مقامات نوری<sup>۴</sup>

اشاره به آیات و روایات در شعر انسانی بسیار نادر است و همان تعداد اندک هم در راستای اثبات حقی برای این خاندان نیست. به بیان واضح‌تر شعر انسانی جنبه کلامی ندارد و این طبیعی است. شعر اثباتی و جدلی خطاب به مخالفان است و زمانی معنا دارد که شاعر با مخالفان مواجه باشد؛ چه در عالم واقع و چه در فضای ذهنی. شاعری مثل ملاحسن کاشی (ق ۷-۸) در روزگاری شعر می‌گوید که جنگ شیعه و سنی در اوج است؛ لذا دیوانش پر از ادله برتری و خلافت امیرالمؤمنین علیه السلام است. صدرالافاضل در اواخر عصر قاجار، با چنین مسأله‌ای مواجه نیست ولی از آنجا که اهل مطالعه است و فضای ذهنی‌اش با کتب

کلامی شکل گرفته، قصیده انصافیه را می‌سراید. ولی انسانی تمام عمر خود را در هیئت‌های مذهبی گذرانده است و مخاطبی جز محب و معتقد به ولایت و امامت دوازده امام علیهم‌السلام ندیده؛ لذا چنین مسائلی اساساً برایش موضوعیت ندارد. در مقابل، مباحثی مثل خلقت نورانی اهل بیت علیهم‌السلام و مقامات آسمانی آنان، در شعر انسانی نمود پیدا می‌کند؛ مضامینی که عمدتاً با زیارت جامعه (ابن بابویه ۱۳۶۳: ۲: ۶۱۶) و حدیث نورانیت (علوی ۱۴۲۸: ۶۸) شناخته شده‌اند:

- بود ذات نیایش در نیایش      که مظهر را کند مظهر ستایش
- همه شور و همه راز و نیاز است      نماز آخر روح نماز است (ص ۹۷)
- کی به سینا پای موسی می‌گذاشت      گر سراغ خشتی از این خانه داشت
- لن ترانی بوده زین سینا جدای      رفته از این خانه هر کس تا خدای
- پور عمران مست از انگور ماست      چار موسی آفرین در طور ماست
- (ص ۱۴۱)
- نماز ار بی ولای بو تراب است      عمودالدین ز بیخ و بن خراب است
- (ص ۷۵)
- شرط عبادات: این، قبول طاعات: آن      متن روایات: این، معنی آیات: آن
- رمز اشارات: این، راز عبارات: آن      پیر خرابات: این، مادر سادات: آن
- هم به هم آینه‌اند، هم به هم آینه‌دار (ص ۸۸)

اشارات دقیق‌تر و بیان کارکرد مشخص‌تر امامان شیعه علیهم‌السلام در ادوار تاریخی پیشین یا حتی پیش از خلقت آدم و زمین نیز در شعر انسانی حضور دارد:

- علی امید ذبیح، آمر تیغ خلیل      مدرس انبیا، معلم جبرئیل
- مهلک فرعونیان، منجی موسی به نیل      خضر اگر گم شود، به خضر گردد دلیل
- جز احمد و جز احد، بر همه آموزگار (ص ۸۷)
- در دل هر ذره نور مهر تو      مهر هم سایه‌نشین چهر تو



یک نگاهت به ز صد خلد برین      نی، که یک ایمای تو خلد آفرین

(ص ۱۴۰)

- توبه را ما یاد آدم داده‌ایم      ما برائت را به مریم داده‌ایم  
ما رهانیدیم یوسف را ز چاه      ما مدد کردیم شد دور از گناه  
هر عدم را جود ما موجود کرد      بوالبشر را نور ما مسجود کرد  
مرده را ما خود مسیحا می‌کنیم      درد را عین مداوا می‌کنیم

(ص ۲۷۴)

- ای فریب از پای تا سر چون سراب      از چه بر آب آفرین بستید آب؟

(ص ۲۷۹)

## ۶-۲-۵- سطح باطن قرآن کریم و تأویل:

در شعر انسانی، تشبیه امام به قرآن مکرراً به کار رفته است. اما هیچ‌گاه از یک ادعای کلی فراتر نرفته است. برای تبیین بیشتر دو نمونه از شعر انسانی و چند بیت از قاسم صرافان را مقایسه می‌کنیم:

- ای کتاب ای معنی ام‌الکتاب      از چه گشتی فصل فصل و باب باب؟

(ص ۳۸۳)

- آسمان عشق من یک ماه داشت      سوره اخلاص بسم‌الله داشت

(ص ۳۸۶)

صرافان در ترجمه ذوقی خطبه غدیر می‌گویند:

- مستجار کعبه را دیدم، اگر مُحَرَّم شدم      با «يُدُّ اللّٰهُ» آمدم تا «فَوْقِ اَيْدِيهِمْ» شدم  
تا که ساقی اوست سرمستند «اصحابُ اليمين»      وجه باقی اوست، «اِنِّیْ لَا اُحِبُّ الْاِفْلٰکِیْنَ»  
من نبی‌ام در کنارم یک «نبا» دارم «عظیم»      طالبان «اهدنا» اینهم «صراطُ الْمُسْتَقِیْم»

چهره‌اش مرآتِ «یاسین»، شانه‌هایش «مُحکّمات»      خلوتش «والطور»، شور مرکبش «والعادیات»

هر خط قرآن من، توصیفی از سیمای اوست      هر که من مولای اویم، این علی مولای اوست



(صرافان ۱۳۹۰: ۲۰)

## ۶-۲-۶- سطح الحاق به ولی و وحدت:

وحدت در دو سطح در شعر انسانی حضور دارد: یکی الحاق شیعیان خالص به امام علیه السلام و دیگر وصال و فنای بنده در خداوند؛ البته فنای مطرح شده در شعر انسانی با مقدمات و بیانی همراه است که وحدت وجود و خدا شدن عارفانه را تداعی نمی کند و در هیچ موردی خود شخص یا اطرافیانش او را خدا نمی پندارند.

- اگر چه لحظه ای بی یاد هو نیست      کنون او هو سراپا گشته او نیست  
(ص ۹۷)

- های و هوایی نیست یکسر هو شده      از من و ما دور و تنها او شده  
راهیان حق به حق ملحق شدند      تشنگان سیراب وصل حق شدند  
- هر چه جوئی گم ولی معنا یکی      لفظ ها هفتاد و دو، معنا یکی  
(ص ۳۷۶)

در فوت امام خمینی سروده است:

- معراج تو برد ملتی را به عروج      خود نه، به خدا، خدا سراپا بودی  
(ص ۵۰۵)

در وحدت اصحاب عاشورا با امام حسین علیه السلام نیز چنین سروده است:

- قطره بودی وصل بر دریا شدی      تو دگر تو نیستی، تو ما شدی  
«هر کسی کو دور ماند از اصل خویش      بازجوید روزگار وصل خویش»  
(ص ۲۷۵)

- آن روز که لفظ من از او منها شد      عباس حسین شد، من او ما شد  
(ص ۳۲۱)



### ۶-۳- صبغه عرفانی:

مثنوی (سرگذشت عشق) (ص ۳۷۵) و «حدیث نفس» (ص ۲۶۸) رویکردی کاملاً عارفانه به ماجرای عاشورا دارند. در این مثنوی‌ها، غیر از الفاظ میخانه‌ای، نوع تفکر عرفانی هم دیده می‌شود. تأثیرپذیری انسانی از مولوی، علاوه بر نگاه عرفانی و وزن شعر، در ابیات تضمینی او هم دیده می‌شود (ص ۲۷۲ و ۲۷۵). تأویلهایی از قبیل «مادر نفست نشاندم در عزات» (ص ۲۷۵)، وحدت با امام و خداوند (ص ۲۶۹)، حضور اهل بیت علیهم‌السلام در تاریخ انبیای پیشین (ص ۲۷۴) و ... این دو مثنوی را به دو اثر موفق عرفانی تبدیل کرده است؛ البته چنان که از انسانی انتظار می‌رود، عرفانی در چارچوب شریعت. از همین سنخ است برداشت‌های باطنی و تأویلی انسانی از وقایع تاریخی و بیرونی. البته این گونه برداشت‌ها بسامد بالایی در دیوان او ندارند؛ ولی به چشم می‌آیند:

- آتش باطل همه افروختند      بیشتر از در، دل حق سوختند
- مردمی، مردان زن بگذاشتند      همچو دل‌ها، قفل بر لب داشتند
- (ص ۱۴۵)
- آن که آمد از درون کعبه اوست      تا بدانند اوست مغز و کعبه پوست
- (ص ۱۴۷) -
- خصم سرکش آتش کین بفروخت      تا دل هر خیمه بر حالم بسوخت
- (ص ۳۸۸) -

استفاده از تعابیر مرتبط با معشوق زمینی درباره معصوم:

در میلاد امام زمان علیه‌السلام:

- یار شیرین لب ما آمده شور انگیزید      دست بر سینه گذارید و به پا برخیزید
- ای لبان تو چنان غنچه تصویر بیا      گرچه شد آمدنت دیر، ولی شیر بیا
- (ص ۴۸۷)



## ۷- جمع‌بندی:

علی‌انسانی شاعری است که کاملاً در چارچوب سنت‌های ادبی حاکم بر انجمن‌های ادبی و هیئت‌های مذهبی شعر می‌گوید. نوآوری در شعر او جایی ندارد؛ ولی تنوع موضوعات و استحکام نسبی کلام و خصوصاً رعایت تناسبات و سنن ادبی، شعر او را پذیرفتنی می‌کند. لفظ و محتوای شعر او با هم سازگار است و هر دو در خدمت فهم مخاطب شنیداری است؛ مخاطب عامی که قرار است شعر را با یکبار شنیدن در مجلس دریابد؛ لذا هر گونه عامل تأخیر در فهم از شعر او حذف می‌شود. این مسأله شعر او را روان، ساده‌فهم و عاطفه‌برانگیز می‌کند.

## منابع:

قرآن کریم.

آقاسی، محمدرضا (۱۳۹۴)، «خبرگزاری بین‌المللی تسنیم - عمه سادات سلام علیک». دسترسی ۱۲ مرداد.

<http://www.tasnimnews.com/Home/Single/> ۱۳۴۴۶.

ابن بابویه، محمد بن علی (۳۸۱ق) (۱۳۶۳)، من لایحضره الفقیه. ج ۱. قم: مؤسسه النشر الاسلامی.

ابن شهر آشوب، محمد بن علی (۵۸۸ق) (۱۳۷۹)، مناقب آل ابی طالب علیهم السلام. ۴ جلد. قم: علامه.

استرآبادی، علی (۹۴۰ق) (۱۴۰۹)، تأویل الآیات الظاهرة فی فضائل العترة الطاهرة. تأویل الآیات الظاهرة فی فضائل العترة الطاهرة. قم: موسسه النشر الاسلامی.

انسانی، علی (۱۳۹۲)، دل سنگ آب شد. چهارم. تهران: جمهوری.

بحرانی، هاشم بن سلیمان (۱۳۷۴)، البرهان فی تفسیر القرآن. البرهان فی تفسیر القرآن. قم: موسسه بعثه.

حویزی، عبد علی بن جمعه (۱۴۱۵)، تفسیر نور الثقلین. ۵ جلد. تفسیر نور الثقلین. قم: اسماعیلیان.





- حسن بن علی (ع)، امام یازدهم (۱۱۴۰۹)، التفسیر المنسوب إلى الإمام الحسن بن علی العسکری علیهم السلام. التفسیر المنسوب إلى الإمام الحسن بن علی العسکری علیهم السلام. قم: مدرسه الإمام المهدي عليه السلام.
- حسینی، سید حسن (۱۳۸۴)، گنجشک و جبرئیل. پنجم. تهران: افق.
- صرافان، قاسم (۱۳۹۰)، مولای گندمگون. تهران: آرام دل.
- صفار، محمد بن حسن (۱۴۰۴)، بصائر الدرجات فی فضائل آل محمد (ص).
- بصائر الدرجات فی فضائل آل محمد (ص). قم: مکتبه آیه الله العظمی المرعشی النجفی.
- ضیایی، سید عبد الحمید (۱۳۸۷)، جامعه شناسی تحریفات عاشورا. سوم. تهران: هزاره ققنوس.
- علوی، محمد بن علی بن الحسین (ق ۵) (۱۴۲۸) المناقب (الکتاب العتیق). قم: دلیل ما.
- عیاشی، محمد بن مسعود (۳۲۰ ق) (۱۳۸۰)، تفسیر عیاشی. ۲ جلد. تهران: مکتبه العلمیه.
- قمی، علی بن ابراهیم (ق ۳) (۱۴۰۴)، تفسیر قمی. ۲ جلد. قم: دار الکتاب.
- کاشی، کمال الدین حسن بن محمود (۱۳۸۸)، دیوان حسن کاشی. ویراسته ی سید عباس رستاخیز. تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- کوفی، فرات بن ابراهیم (۱۴۱۰)، تفسیر فرات الکوفی. تفسیر فرات الکوفی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
- کلینی، محمد بن یعقوب (۱۴۱۹)، الکافی. ۱۵ جلد. قم: دار الحدیث.
- کلینی، محمد بن یعقوب (۳۲۹ ق). ۱۴۰۷. الکافی. ۸ جلد. الکافی. تهران: دار الکتب الاسلامیه.
- متولی، مصطفی (۱۳۹۴)، "حسینی: پایگاه تخصصی مدح و مرثیه." دسترسی ۱۲ مرداد. <http://hosenih.mihanblog.com/post/5223>.
- معلم دامغانی، علی (۱۳۶۰)، رجعت سرخ ستاره. تهران: سوره مهر.

نصیری امینی (دانش)، لطفعلی (۱۳۶۵)، دیوان صدرالافاضل نصیری امینی.  
ویراسته‌ی فخرالدین نصیری امینی. تهران: حیدری.  
وفایی، عباسعلی و رضا بیات (۱۳۹۴)، «سطوح درک مفهوم امامت در شعر آیینی  
معاصر». پژوهشهای اعتقادی کلامی، ش ۱۹: ۱۴۳-۱۷۴.

#### های توضیحی:

این بخش، قسمت‌هایی از مقاله «سطوح درک مفهوم امامت در شعر  
آیینی معاصر» (وفایی و بیات) است که برای فهم بهتر  
مطالب، مفید به نظر آمد.

-گونه‌ای از نگاه تاریخی به نظم درآوردن تاریخ زندگی معصوم علیه‌السلام است؛ به شکلی که هیچ فضیلت و  
کرامت و معجزه‌ای در کار نباشد و اگر به جای نام معصوم علیه‌السلام، نام شخص دیگری را بگذاریم، هیچ  
مشکلی پیش نیاید. شعرای مذهبی‌سرا معمولاً وقتی به تاریخی‌سرایی می‌پردازند که می‌خواهند محیط زندگی یا  
لباس و ... معصوم علیه‌السلام را وصف کنند. مثلاً این که حضرت فاطمه علیه‌السلام بچه‌داری می‌کند و نان  
می‌پزد؛ امیرالمؤمنین علیه‌السلام در جنگ‌ها عمامه زرد به سر می‌بست. اسم اسب امام حسین علیه‌السلام ذوالجناح  
بود و ... •

-این نظرگاه را به نام «علمای ابرار» نیز می‌شناسند. در این دیدگاه، امام برترین عصر خویش است؛ اما به زهد  
و ورع و تقوای خودش نه به تأیید الهی. وصف‌های معتدل اهل سنت از امامان شیعه معمولاً با چنین تعبیری  
همراه است: عالم‌ترین اهل زمان بود؛ از همه بیشتر عبادت می‌کرد؛ عالم به تفسیر قرآن بود؛ از پیامبر  
صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم احادیث بسیاری نقل کرده است؛ هیچ کس به بخشندگی او نبود و ... بسیاری از فضایی  
که شیعیان نقل می‌کنند و به شعر راه یافته نیز در همین دسته جا می‌گیرد؛ یتیم‌نوازی امیرالمؤمنین علیه‌السلام،  
سفره کرم امام حسن علیه‌السلام، شجاعت و جنگاوری امیرالمؤمنین علیه‌السلام و امام حسین علیه‌السلام، عبادات  
امام سجاد علیه‌السلام و ...

-دین خوبی با عواطف عموم مردم نیز سازگار است و دل‌ها و محبت عموم را به سوی خود جذب می‌کند؛ لذا  
عمومی‌ترین رویکرد به تشیع همین است و حتی بسیاری از معتقدان دیگر مذاهب و ادیان نیز از سطحی از حب  
برخوردارند. حب نیز مقوله‌ای تشکیکی و ذومراتب است و بسته به فهم و باور و عملکرد محب، سطوح  
گوناگونی پیدا می‌کند. سطح متعالی و فاخرش می‌شود حب و بغض برای خداوند متعال. یعنی محب، اهل بیت را  
دوست می‌دارد چون آن‌ها محبوب خداوند؛ در مورد دیگران نیز میزان محبوب بودن با میزان خدایی بودن و  
ارتباط با ولی تعریف می‌شود. در این دیدگاه ارزش حضرت عباس علیه‌السلام به آن است که در برابر امام حسین



علیه/السلام تسلیم محض است و امام نیز او را دوست می‌دارد. امام حسین علیه/السلام علی اکبر را بسیار دوست می‌دارد؛ نه فقط چون پسرش است؛ بلکه به این خاطر که امام را به یاد پیامبر *صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم* می‌اندازد و ...

اما سطح پایین‌تر حب که در برخی اشعار نیز دیده می‌شود، عواطفی منحصر در روابط خانوادگی و غم و شادی‌های انسان‌های معمولی است. در دیدگاه اخیر، امیرالمؤمنین علیه/السلام مظلوم است چون در جوانی همسر جوانش را از دست داده است؛ رابطه حضرت زینب علیها/السلام و امام حسین علیه/السلام فقط رابطه خواهر و برادری است؛ امام حسین علیه/السلام علی اکبر علیه/السلام را دوست می‌دارد چون پسرش است و ... غم شیعیان برای اهل بیت علیهم/السلام نیز به خاطر آن است که آن‌ها با شمشیر یا سم مقتول شدند، تشنه بودند، مضروب شدند و ... امام رضا علیه/السلام غریب است چون از موطن خود، مدینه، دور افتاده است و امام حسن علیه/السلام غریب است چون حرمش تخریب شده است. البته این‌ها از مصائب هست؛ سخن بر سر این است که همه مصائب این‌ها نیست.

در این سطح، حب بر اساس اعتقاد شکل نمی‌گیرد؛ بلکه اعتقاد بر مبنای میزان حب تعریف می‌شود و در نتیجه کسی که مرگ دلخراش‌تری داشته یا به دلیل دیگری بیشتر دوست داشته شده، معتبرتر می‌شود. در این دیدگاه است که مقام حضرت عباس علیه/السلام از بسیاری از ائمه علیهم/السلام پیشی می‌گیرد و ...

4- این سطح از شناخت در منابر و هیأت‌ها و ... گفته و شنیده می‌شود و مردم به آن معتقدند؛ اما نوعاً از ساختار آن و جایگاه آن در خلقت بی اطلاعند. در فهم اجمالی از نورانیت، مؤمنان اعتقاد دارند که امامان علیهم/السلام، بسیار والامقام و نورانی‌اند و نهایتاً معتقدند که در عصر پیامبران پیشین پنج تن و خصوصاً امیرالمؤمنین علیه/السلام حضور داشته‌اند و انبیاء را امداد می‌کرده‌اند.

5- در این دیدگاه، قرآن و اهل بیت علیهم/السلام دو یادگار پیامبر *صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم* هستند که از هم جدا نمی‌شوند (کلینی ۱۴۰۷: ۳: ۴۲۳). مفسر اصلی و حقیقی قرآن کریم اهل بیت علیهم/السلام هستند؛ چرا که مَنْ عِنْدَهُ عِلْمُ الْكِتَابِ (قرآن کریم ۱۳: ۴۳) آنان هستند (کلینی ۱۴۰۷: ۱: ۲۲۹) و راسخون در علم آنان هستند (کلینی ۱۴۰۷: ۱: ۲۱۳) و لذا تأویل آیات را آنان می‌دانند؛ چرا که وَ مَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَ الرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ (قرآن کریم ۳: ۷). معتقدان به تأویل‌های اهل بیت علیهم/السلام احادیث تأویلی را در کتبی جمع کرده‌اند که به نام تفاسیر روایی شهرت یافته‌اند. مشهورترین این تفاسیر عبارتند از: تفسیر منسوب به امام عسکری علیه/السلام (۲۶۰)، قمی (قرن ۳)، فرات کوفی (۳۰۷ق)، عیاشی (۳۲۰ق)، تأویل الآیات الظاهره (۹۴۰ق)، البرهان (۱۱۰۷ق)، نورالثقلین (۱۱۱۲ق) و ...

اغلب آیاتی که در این کتب تأویل شده‌اند، به اهل بیت علیهم/السلام بر می‌گردند؛ از حقیقت معنای صوم و صلاه و ایمان گرفته تا عروه الوثقی و صراط المستقیم و ... در فضای این تفاسیر کمتر آیه‌ای از قرآن کریم را می‌توان یافت که در مدح اهل بیت علیهم/السلام یا قدح دشمنان آن‌ها نباشد.



«این سطح شباهت بسیاری به وحدت وجود مطرح در عرفان دارد؛ اما در عرفان ابن عربی خلق و خالق وحدت پیدا می‌کنند و در این سطح باور شیعی خیر. مهمترین ایراد متشرعین بر متصوفه بحث وحدت وجود است. متشرعین می‌گویند: نسبت خالق و مخلوق تباین است و وحدت وجود را مصداق شرک می‌دانند. در این ساحت از تفکر شیعی، نور رسول الله مخلوق خداست و طبق تبیین متشرعانه، هیچ گونه وحدتی با خداوند ندارد؛ اما پس از آن، مخلوقات – که از نور پیامبر خلق شده‌اند – جزئی از او هستند و بر اساس اعتقادات و اعمالشان، می‌توانند این رابطه را تقویت کنند تا آنجا که آشکارا با رسول الله وحدت پیدا کنند؛ چنان که در مورد شیعیان به این وحدت تصریح شده است. . . .»

شاید این سطح فهم از دین باشد که برای بسیاری قابل پذیرش نیست و در روایات صعب مستصعب نامیده شده است. معمولاً اگر قائلین به این سطح از اعتقاد، فهم خود از دین را برای همه بازگو کنند، متهم به غلو و بددینی می‌شوند. در کتاب بصائر الدرجات یک باب ده صفحه‌ای به احادیثی اختصاص یافته که امر ائمه علیهم‌السلام را صعب مستصعب معرفی می‌کنند و تحمل آن را مخصوص بندگان برگزیده با ویژگی‌های خاص می‌دانند. (صفار ۱۴۰۴: ۲۰-۲۹).

این سطح در شعر تعداد کمی از شعرا جلوه پیدا کرده است و این طبیعی است؛ چرا که این گونه اعتقاد در سطح فهم عموم نیست. ممکن است شاعری از سر تقلید بدون فهم، یا صرفاً تخیل شاعرانه به این سطح وارد شود. به نظر می‌رسد اگر چنین اتفاقی بیفتد و کسی بدون فهم از این سطح صحبت کند، در طول کلام قرائنی از نفهمیدن خود به دست می‌دهد؛ یعنی برای سنجش میزان فهم یک گوینده، مرور کل آثار او مفید است نه یک جمله یا بیت.



## بررسی و تحلیل غزلیات حافظ بر پایه نظریه کنش گفتار

علی مسعودی سوران \*

فرامرز آدینه \*\*

### چکیده

یکی از نظریات علمی در تحلیل متون می تواند نظریه کنش گفتار باشد که با به کار گیری علمی اصول آن در تحلیل و بررسی آثار ادبی به خصوص متون عرفانی، تعلیمی، سیاسی - اجتماعی (متونی که من اجتماعی به کار رفته در آن ها برجسته تر جلوه می کند) می توان گام های بلندی را در جهت نزدیکی به ذهن و زبان خالق اثر برداشت. کنش گفتار عبارت است از عملی که به وسیله زبان با به کار گیری یک واحد زبانی یا به عبارتی پاره گفتار انجام می گیرد این نوع پاره گفت ها که توسط سرل و آستین شناسایی شدند و معلوم شد به کار گرفتن آنها برخلاف تصور برای دادن اطلاع نیست بلکه برای انجام عمل است طبق دسته بندی آستین به انواع تعهدی ، اعلامی، احساسی ، ترغیبی و اظهاری تقسیم می شوند. این مقاله با بررسی ۳۱ غزل حافظ (۲۳ غزل ابتدایی و ۸ غزل انتخابی ) نشان می دهد عمده افعال و جملات کنشی به کار رفته توسط حافظ از نوع اظهاری و ترغیبی است به ترتیب با ۵۰ و ۳۳ درصد و پس از آن کنش های ارشادی با ۱۵ و تعهدی و اعلامی ۲ درصد را به خود اختصاص می دهند. این مسأله بیانگر این است که حافظ همچون سیاست مدار و سخنوری زیرک به مشکلات عمیق جامعه پی برده و در صدد است این مشکلات را با بیانی هنری و کار آمد به دیگران گوش زد کند اما با این حال تعهدی در جهت رفع آن نمی دهد.

**کلید واژه ها:** کنش گفتار، سرل، آستین، حافظ، کنش تعهدی، اعلامی، احساسی، ترغیبی و اظهاری.

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)

\*\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

## درآمد

زبان ابزاری است برای برقراری ارتباط با دیگران، زبان ادبی نیز با شیوه های هنری خود نقش به سزایی در برقراری این ارتباط دارد. با دریافت دقیق زیبایی های یک اثر ادبی و نیز دریافت ابهامات و رمز های آن بهتر می توان هرچه بیشتر به چار-چوب های فکری نویسنده یک اثر نزدیک شد و قلمروهای تازه نوشتار های هنری را کشف کرد. بلاغت سنتی به دلیل نادیده گرفتن و غفلت از بافت کلام در تحلیل، به تجزیه ترکیب های تصویری و جمله بسنده می کند. این ریشه اصلی نارسایی هنجار های بلاغت سنتی در تحلیل ادبیات جدید در یک باور سنتی نهفته است که معتقد به معنای قطعی در کلمات و تصویرهاست ریچاردز منتقد بلاغت انگلیسی، گفته است که راه پیشگیری از این خطر انکار این باور سنتی است (فتوحی، ۱۳۸۹، ۲۹، ۲۸).

در این میان نقش برجسته ی نظریه های علمی زبان شناسی معاصر در تحلیل آثار ادبی پررنگ تر جلوه می کند چرا که با استفاده درست و به جای این روش های تازه و علمی که عمدتاً مربوط به قرن گذشته (قرن ۲۰) می باشند می توان به جنبه های تازه ای از درک و فهم آثار ادبی دست پیدا کرد دستاویزی که بی شک خواننده و محقق را به سرچشمه های نظری و عقیدتی خالق اثر نزدیک می کند، از سوی دیگر محقق ادبی با علمی کردن نظریه های زبانی نه تنها زبان شناسان را بیشتر به سوی متن های ادبی و ارزیابی آنها سوق میدهد بلکه به آنان نشان می دهد با مطابقت نظریه ی خود با این نوع نوشته ها چطور می توانند کاستی های احتمالی نظریه خود را بر طرف کنند. (اینکه نظریه آن ها چه مقدار با زبان ادبی مطابقت دارد و از طرفی جملات مجاز گونه و نیز دو پهلوی ادبی را می توان با آن مطابقت داد

بحث های کاربرد شناسی زبان و تحلیل گفتمان به دلیل ماهیت کاربردی و میان رشته ای در چند سال ی اخیر با استقبال فراوانی روبرو شده است.

در کاربرد شناسی زبانی مسائل گوناگونی مطرح شده است که از جمله ی اصلی ترین آن ها می توان به موضوعات مربوط به نظریه کنش گفتار اشاره کرد.

### طرح مسئله

یکی از نظریات علمی و پر کاربرد در تحلیل متون نظریه کنش گفتار است که با به کار گیری علمی اصول آن در تحلیل و بررسی آثار ادبی به خصوص متون عرفانی، تعلیمی، سیاسی-اجتماعی (متونی که من اجتماعی به کار رفته در آن ها برجسته تر جلوه می کند) می توان گام های بلندی را در جهت نزدیکی به ذهن و زبان خالق اثر برداشت. همانطور که رنه و لک به شکل هوشمندانه ای نشان داده، فوری ترین نیاز ما، یک نظریه ی ادبی منسجم است ؛ یعنی «ارغنون» در روش ها که به شکلی رضایت بخش به مسائل بنیادینی چون ماهیت فراشد آفریننده ی ادبی، وجه وجودی اثر ادبی، و طبقه بندی، توضیح و ارزیابی آن پردازد (پل ریکور، ۱۳۸۲، ۲۱).

نظریه ی کنش گفتار برطبق دسته بندی سرل دارای پنج شاخه اصلی : اعلامی-تقریری، توصیفی-اظهاری، احساسی-عاطفی، امری-ارشادی و تعهد آور می باشد که با بررسی ابیات دیوان حافظ برطبق این اصول می توان بیشتر به زمینه های فکری-اندیشگانی حافظ دست یافت و بر حسب اینکه کدام یک از این کنش ها بیشترین بسامد را در دیوان او به خود اختصاص داده می توان از این طریق قلمرو های تازه ای را از دغدغه ها فکری او نشان داد.

به عنوان مثال اگر نتیجه به دست آمده کنش اعلامی باشد مشخص می کند عمده دغدغه فکری حافظ در اشعارش تغییر اوضاع جهان بر طبق خواسته هایش می باشد و این که حافظ توانایی و قدرت انجام این کار را دارد ؛ یعنی شرطش این است که حافظ شرایط اقتضایی مناسب را در اختیار داشته باشد.

اعلامی	به حال هندوش بخشم سمرقند و بخارا	عاطفی	اگر آن ترک
--------	----------------------------------	-------	------------



	شیرازی به دست آرد دل ما را		را (۱،۳)	
اعلامی	بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم	ترغیبی	فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم	

و اگر نتیجه به دست آمده کنش توصیفی - اظهاری است نشان دهنده باور اوست از درستی اوضاعی که حافظ بیان کرده و مد نظر دارد، اظهاراتی چون بیان واقعیت ها ، تصدیق و نتیجه گیری که او دریافته و می خواهد به دیگران بیاموزد یا به آنان گوش زد کند. تا بدین گونه توصیف کلمات را با جهان باور هایش متناسب سازد.

معنای کل بیت اظهاری	راز درون پرده زرنندان مست پرس	ترغیبی	که این حال نیست زاهد عالی مقام را (۲،۸)	
اظهاری	نبود رنگ دو عالم که نقش الفت بود	اظهاری	زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت (۱۶،۲)	

و چنانچه کنش عاطفی بیشترین بسامد را داشته باشد باید گفت و عنصر عاطفه یک تاز عرصه دیوان حافظ است و - البته هم که چنین است چرا که شعرگره خوردگی عاطفه و تخیل است. شاعران از زبان برای نشان دادن عواطف بهره می جویند. به گفته دکتر شفیعی « معانی در شعر معانی سکه هایی هستند که یک روی آن تجربه های منطقی و غیر عاطفی است و یک روی دیگر آن لحظه های عاطفی است که به کمک نیروی تخیل






جنبه شاعرانه به خود می گیرند» ( شفیع کدکنی، ۲۶، ۱۳۶۵، ۲۶) اما در اینجا بررسی ما وابسته به جملات عاطفی مطرح شده در نظریه کنش گفتار می باشد.

این بیانات شامل حالات روانی و نیز نمود احساساتی فردی از قبیل شادی، درد، علاقه، نفرت، لذت و غم است. مثال: الف: من واقعا متأسفم ب: مبارکه ج. عجب، بله، عالیه، هوم، به... دال: امیدوارم، آرزویم این است و..

عاطفی - غم	بد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد (۱، ۱۲۸)	----	بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
عاطفی	گرچه جام ما نشد پر می به دوران شما (۹، ۱۱)	عاطفی - آرزو	عمرتان باد و مراد ای ساقیان بزم جم

	<p>به م سجاده، نگه ک. گ. ت. و. مغان. گ. بد (۱،۳)</p> <p>پژوهش‌های علمی و ادبی فارسی</p> <p>۱۳۸۵، شهریور، ۱۷</p>
	<p>کجا (۱،۲)</p>

در نهایت اگر بالاترین بسامد از آن کنش تعهدی باشد حافظ خود را متعهد به جامعه دیده و مسئولیت خود را ملزم به انجام کاری در آینده در جهت رفع نواقص جامعه می بیند و در این راه پیش قدم خود اوست. این کنش ها در بر گیرنده وعده ها تهدید ها، سر باز زدن ها و تعهد هاست.

تعهدی	من وساقی به هم سازیم وبنیادش براندازیم (۲،۳۶۴)	اگرغم شکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
-------	---------------------------------------------------	----------------------------------------

پرسش پایانی نیز این است که آیا نظریه ی کنش گفتار کارایی آن را دارد که راه گشای رسیدن به بنیان های فکری- اعتقادی و بیانی حافظ باشد و متقابلاً حافظ شرایط اقتضایی را به عنوان یک شاعر برای اظهار برخی از پاره گفت های مطرح شده در اشعارش را - خصوص اعلامی - دارد؟؟

### پیشینه تحقیق

رحیم پوربه بررسی تاثیرجنسیت بر کنش گفتای فراگیران زبان انگلیسی می پردازد ( رحیم پور،مسعود،۱۳۸۷ ) در این مقاله ابعاد مختلف رفتار زبانی فراگیران مورد توجه قرار می گیرد که از جمله ی این ابعاد می توان به تاثیر ماهیت فعلی زبانی و گفتارزبان آموزان اشاره کرد.

اوهدف عمده از این مقاله را تاثیر متغیر های جنسیت فرا گیر موضوع گفتار، بر کنش گفتاری فراگیران زبان انگلیسی می داند .با مطالعه بروی جمعیت آماری ۲۰مرد ۲۰زن.

پهلوان نژاد واصطهباناتی درمقاله بررسی کنش ها گفتار در سخنرانی روسای جمهوری ایران و امریکا شهریور ۱۳۸۵ سازمان ملل به تجزیه وتحلیل این سخنان بر اساس این نظریه می پردازند ونشان می دهند کنش اظهاری بیشترین بسامد را دریانات این افراد دارد وپس از آن کنش ترغیبی،احساسی،تعهدی ودر نهایت اعلامی.( ۱۳۸۷ )

VVf

اعمال، ا کہ ماہ گفتہا انجام مہ دہند عمہ ما کنش ہا، گفتا، مہ نامند۔ التہ در زبان  
 یادہین کہ چالی بین اعلیٰ نام ترجمہ زبان و ادب قدسی  
 دہکون ۱۳۷۲-۱۳۷۳

سیدہ - س - ج - و - ر - ح .

این واژه‌ها، ته صفت که با، سان انواع مختلف کنش‌ها، گفتار به کار می‌دهد، بابت  
 از  
 پارچه‌های کربالی بن‌الحی ترجمان و ادب قدسی  
 ریشه‌های واژه‌ها  
 ارپی ری را به... در این شرایط... سرایت... م بر پر... س... و  
 شنونده یاری می‌رساند. این شرایط را به همراه دیگر پاره‌گفتارها رخداد گفتاری  
 می‌نامند.

از بسیاری جهات این ماهیت رخداد گفتاری است که تعیین می‌کند یک پاره گفتار به  
 منزله اجرای یک کنش گفتاری تفسیر شود. برای مثال گوینده‌ای را در نظر می‌گیریم  
 که در یک روز زمستانی یک فنجان آب را از دیگری می‌گیرد و پس از نوشیدن آن  
 می‌گوید: این واقعاً سرد است. که بیانگر کنش اعتراض است و با تغییر شرایط در یک  
 روز تابستانی همین پاره گفتار به منزله تشکر است.

پس اگر پاره گفتاری به صورت دو نوع کنش گفتاری متفاوت تعبیر شود، آنگاه روشن  
 است که تعیین «تناظر یک به یک» میان پاره گفتار و کنش گفتاری امکان‌پذیر نیست و  
 به شرایط خاص ادای جمله بستگی دارد. (یول، ۶۷، ۱۳۸۷)

نظریه کنش گفتار<sup>۲</sup> که توسط جان آستین پدید آمدن «در کتاب چگونه با واژه‌ها کار  
 انجام دهیم»<sup>۳</sup> مقصداً تشریح گردیده است. جان سرل و اچ پی گرایس نظریه کنش  
 گفتار را بررسی کردند و بسط دادند. نظریه آستین مخصوصاً در مقابل گرایش‌های  
 سنتی فلاسفه قرار دارد که به تحلیل معنای جملات منفک می‌پردازند - یعنی مستقل از  
 بافت گفتمان و شرایط مرتبطی که جمله در آن بیان می‌گردد. و دارای سه اصل  
 اعتقادی می‌باشند. ۱- جملات خبری گونه‌ای اصلی جملات زبانند ۲- کاربرد اصلی  
 زبان اطلاع دادن از طریق جملات است ۳- صدق و کذب معنی پاره گفتارها را  
 میتوان تعیین کرد. این سه اصل در زمان آستین مبنای نگرش فیلسوفان حلقه یوین به  
 حساب می‌آمد که منطقیون اثبات‌گرا نامیده می‌شوند. (صفوی، ۱۷۴، ۱۳۹۰).

آستین تلقی یاد شده از زبان را انکار کرد و به نحو تاثیر گذاری نشان داد که نقش اصلی  
 زبان صرفاً اخبار - صادق یا کاذب - از واقعیت نیست، بلکه با زبان افعال متنوع و بسیاری

<sup>۲</sup>Speech act theory  
<sup>۳</sup>how to do things with words



دال: یک کنش تأثیری انجام می دهیم.<sup>۶</sup> (ابرامز، 68، 1387)

<sup>9</sup> *Porlocutionary*



که در فلسفه و منطق سنتی مطرح بود. در مورد یک گفتار ممکن است یک کنش گفتاری درست باشد، اما این کنش احتمالاً یکی از میان بسیاری از کنش‌های گفتاری دیگر است که امکان هر کدام از آنها وجود دارد از جمله اینکه در یک گفتار ممکن است هر یک از مفاهیم سوال پرسیدن، دستور دادن، قول دادن، آگاه کردن، تحسین کردن و تشکر و مانند آنها وجود داشته باشد. جمله‌ای که درست از کلمات و ساختار دستوری «فردا ترک می‌کنم» تشکیل شده ممکن است در یک بافت زبانی و موقعیتی خاص، دارای قابلیت منظوری یک خبر، قول یا حتی تهدید باشد.

خبر: جمله‌ی خبری

قول: حتماً فردا خواهم رفت.

تهدید: می‌روم و بر نمی‌گردم

یا مثلاً جمله: بعداً شما را می‌بینم

۱- پیش بینی می‌کنم شما را ببینم

۲- قول می‌دهم شما را ببینم

۳- به شما هشدار می‌دهم که بعداً به هم می‌رسیم

## ۱-۲ کنش تأثیری<sup>۷</sup>

اگر یک کنش منظوری بر اعمال یا حالت ذهن شنونده تأثیر بگذارد کنش تأثیری نامیده می‌شود؛ مثلاً همین گفته‌ی «می‌خواهم ترک کنم» با قابلیت منظوری اخطار ممکن است به گونه‌ای غیر از این خبر ظاهری درک گردد؛ یعنی تأثیر ترساندن شنونده را داشته باشد به همین خاطر با کنش منظوری قول انجام یک کار ممکن است شنونده را خوشحال یا حتی عصبانی یا ناامید کند. (همان، ۷۴) نکته مهم اینکه گوینده ممکن است برخی تأثیرات کلامی را در گفتار خود اراده کرده باشد و بعضی تأثیرات بدون

<sup>۷</sup> Porlocutionary



چیں پر - سرری را بریہ - سرری این سر را " سرری بی " بی - سرور بر این  
 ، کار گفت مذکور تاثیر بر مخاطب می گذارد .

آستین این تاثیر را واکنش غیر بیانی (*illocutionary act*) می نامد . معمولاً  
 اصطلاح کار گفت به همین تاثیر ، یعنی کنش غیر بیانی باز میگردد . آستین افزون بر  
 این ، به کنش پس بیانی (*perlocutionary act*) نیز اشاره می کند که در اصل  
 واکنش مخاطب نسبت به کنش غیربیانی است . برای درک بهتر کنش پس بیانی می  
 توان جمله ای نظیر (فرار کن) را در نظر گرفت که مخاطب را به فرار کردن ترغیب  
 می کند ، ولی می تواند به واکنش های دیگری منجر شود ، مثلاً مخاطب با شنیدن این  
 جمله از ترس خشکشد بزند یا هل کند و به طرف خطر بدود . به این ترتیب الزامی  
 وجود ندارد که کنش پس بیانی مخاطب دقیقاً همانی باشد که گوینده انتظار دارد  
 (صفوی ، ۱۳۹۰، ۱۷۶)

## ۲ ابزار بیان گر توان منظوری:

### ۲-۱ افعال بیانی<sup>۹</sup>

مناسب ترین ابزار برای بیان و نشان دادن یک توان منظوری افزودن یک عبارت فعلی  
 بیانی است که به صراحت کنش منظوری ایفا شده را ذکر کند. من به شما "قول  
 میدهم" هشدار می دهم" و...

چنین فعلی را می توان فعل اجرایی (*VP*) خواند. *i(vp) you that* .... نکته دیگر  
 این که گویندگان، کنش گفتاری خود را همیشه با صراحت بیان نمی کنند بلکه گاهی  
 به شرح کنش گفتار در حال وقوع می پردازند، مثل گفتگو هایی که در یک مکالمه  
 مطرح می شود. و نیز فعل اجرایی در بیشتر موارد به زبان آورده نمی شود؛ مثال ۱- شما

<sup>۹</sup>*locutionary act*  
<sup>۹</sup>*ifids*

*are you going?* شما دارید می‌روید (من از شما می‌پرسم) *you r going.*  
 (yule 50, 1996)

می‌دانیم که جملات یا خبری‌اند یا غیرخبری؛ مانند جملات امری و پرسشی. جملات غیرخبری جملات بیانی نامیده شده‌اند که در همان شکلی که هستند ارزش صدق ندارند؛ مثلاً اگر کسی بگوید لطفأً یک لیوان آب به من بده یا اسم پدر شما چیست؟ نمی‌توان گفت او راست می‌گوید یا نه ولی در مورد صادق یا کاذب بودن جملات خبری امروز هوا گرم است می‌توان اظهارنظر کرد. (صفوی، کورش، ۱۳۹۰، ۱۷۷) این مورد در علم معانی در قسمت جملات خبری و انشایی مطرح می‌شود که بعداً به آن خواهیم پرداخت

## ۲-۲ شرایط اقتضایی<sup>۱۰</sup>

در این مورد شخصیت‌ها بسیار مهم هستند برای شناسایی وقوع یک کنش گفتاری براساس نیت گوینده شرایط مناسب یا مورد انتظاری وجود دارد که در اصطلاح فنی شرایط اقتضایی نامیده می‌شود. اگر گوینده در مقام خاص بیان نباشند دارای شرایط اقتضایی نخواهد بود اینکه دانشجو به دانشجوی دیگری بگوید از کلاس اخراجی دارای هیچ شرایط اقتضایی نیست. اما در مورد استاد بالعکس خواهد بود یا اینکه قاضی بگوید من شما را به یک سال زندان محکوم می‌کنم دارای شرایط اقتضایی خواهد که حتی این کار از عهده یک درجه‌دار ارشد نظامی نیز بر نمی‌آید در نهایت شرط اساسی که مطرح است این است که گوینده از طریق کنش بیان یک وعده قصد دارد تعهدی برای انجام عمل وعده داده شده ایجاد کند به عبارت دیگر این پاره گفت موقعیت گوینده را از نداشتن تعهد به داشتن تعهد تغییر می‌دهد. (یول، ۱۳۸۷، ۷۰). بنابراین باید شرایطی وجود داشته باشد که یک پاره گفتار بیانی را از کارایی برخوردار سازد، این شرایط را میتوان شرایط کارایی نامید. پاره گفتارهای بیانی بجا، از شرایط کارایی برخوردارند و اگر نابجا باشند، داری شرایط کارایی نیستند.

## ۲-۳ شرایط مقدماتی:<sup>۱۱</sup>

<sup>۱۰</sup> *felicity conditions*

اول اینکه رخداد به خودی خود اتفاق نخواهد افتاد؛ و دوم اینکه رخداد تأثیر سودمندی در پی خواهد داشت. هنگامی که هشدار می دهیم، روشن نیست که شنونده از وقوع رخ داد اطلاع دارد یا خیر. شرط دیگری که با این شرایط ارتباط دارد، شرط صداقت است که بر اساس آن، گوینده برای تحقق یک وعده، واقعاً می خواهد عمل آتی را انجام دهد؛ و در مورد هشدار نیز گوینده حقیقتاً باور دارد که رخداد آتی تأثیر زیان آوری خواهد داشت.

در نهایت، شرط اساسی مطرح است که در آن، گوینده از طریق کنش بیان یک وعده، قصد دارد تعهدی برای انجام عمل وعده داده شده ایجاد کند. به سخن دیگر، این پاره گفت موقعیت گوینده را از نداشتن تعهد به داشتن تعهد تغییر می دهد. برای مثال: شرط اساسی در مورد هشدار، موقعیت گوینده را از آگاه نکردن به آگاه کردن از رخداد بد آینده تغییر می دهد. بدین ترتیب شرط اساسی با تلفیق محتوای پاره گفت، بافت و قصد گوینده، شرایط لازم را برای اجرای مناسب یک کنش گفتاری خاص (با رعایت شرایط اقتضایی) فراهم می سازد.

## ۲-۴ کنش گفتاری مستقیم و غیر مستقیم<sup>۱۱</sup>

هرگاه بین ساختار جمله و کارکرد آن رابطه ای مستقیم وجود داشته باشد، آن را کنش گفتاری مستقیم می نامند و هرگاه ارتباط بین ساختار جمله و کارکرد آن غیر مستقیم باشد، آن را کنش گفتاری غیر مستقیم می نامند؛ بنابراین جمله خبری اگر برای گزاره خبری به کار رود، کنش گفتاری مستقیم است ولی اگر به عنوان درخواست به کار رود کنش گفتاری غیر مستقیم خواهد بود. مثال:

الف - بیرون هوا سرد است.

ب - من بدین وسیله شما را از وضعیت هوا آگاه میکنم:

<sup>۱۱</sup> Preparatory condition

<sup>۱۲</sup> direct and indirect speech act



گرایس برای تبیین معنا بیشتر بر قصد گوینده تأکید می‌کند و تحلیل وی از مسئله معنا در حقیقت، تحلیل قصد گوینده است. از نظر او، تحلیل معنای مقصود گوینده مبنای تحلیل معنای زبانی است. (همان علم معانی سنتی) اما در علم معانی جدید در تحلیل ارتباط زبانی نه تنها باید به این نکته توجه کنیم که گوینده قصد می‌کند که به شنونده چیزی را منتقل کند، بلکه به این نکته نیز باید توجه کنیم که شنونده هم باید قصد گوینده را تشخیص دهد. سرل معتقد گرایس در توضیح و تحلیل معنا تنها به قصد گوینده توجه کرده و هیچ نقشی برای الفاظ علائم و نشانه‌هایی که گوینده برای ابراز قصد خود به کار می‌گیرد و نیز این که شنونده هم باید قصد گوینده را تشخیص دهد قائل نشده است. حال آنکه در تحلیل معنا باید هم به قصد گوینده و هم به نقشی که قراردادهای زبانی و قواعد حاکم بر زبان دارند، توجه کرد؛ بنابراین، نظرگاه گرایس این اشکال را دارد که تعیین نمی‌کند معنا به چه میزان تابع قصد گوینده است و به چه میزان به قراردادهای زبانی و برداشت شنونده و خواننده مربوط می‌شود.

(سِرل، ۶۳، ۱۳۸۵).

### ۳-۱-۲ زایاگشتاری

دردستور زبان، زابا - گشتاری<sup>۱۷</sup> واکنش به ساختگرایی بلموفیلدی که بر پایه داده‌های متن‌های محدود مبتنی بر پیکره زبانی استوار بود، توانش گویندگان هر زبان را مبنای کار توصیفی خود قرار داد. ولی چامسکی در این راه به منظور محدود و قابل اداره کردن توانش خلاق و پویای گوینده، با تمایز قایل شدن بین توانش و کنش، تمامی عوامل محیطی و اجتماعی و شخصی را در حیطه کنش زبانی قرار داد و ادعا کرد توانش مورد توجه وی عبارت است از توانایی گوینده مطلوب تحت شرایط مطلوب و بدون توجه به عوامل اجتماعی، محیطی و شخصی.

<sup>17</sup>transformational generative grammar



۷۸۶

یازدہمین گروہیابی میں اعلیٰ انجمن ترویج زبان و ادب فارسی



دہلی کی کتاب - ۱۷۱۷ء شریہ ۱۳۵۵ھ

ابزارهای تسهیل شناخت کنش اظهاری:

من اثبات می کنم که، من اظهار می کنم که، من تایید می کنم که، من تصحیح می کنم که ، من می گویم که، من نفی می کنم که.

همه کارم ز خود کامی به بد نامی کشید آخر	اظهاری	نهان کی ماند آن رازی که از او سازند محفل ها (۶،۱)	اظهاری
ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است	اظهاری	به آب و رنگ و خط و خال چه حاجت روی زیبا را (۴،۳)	اظهاری
حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو	ترغیبی	که کس نگشود و نگشاید به همت این معما را (۵،۳)	اظهاری

[illegible]



### نتیجه گیری

(10,192) (1,193) (3,193) (4,193) (5,193) (7,193) (8,193) (9,193)

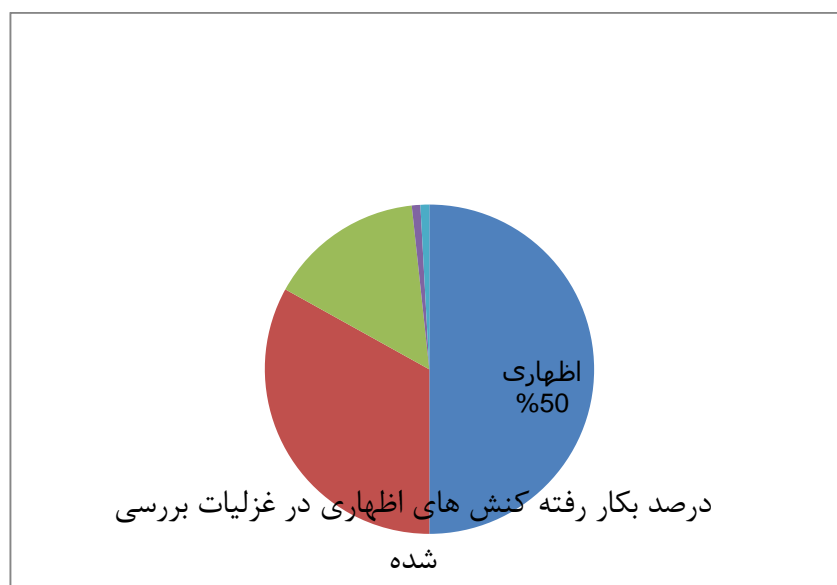
(10,193) (1,233) (4,233) (5,233) (6,233) (7,233) (8,233) (9,233)

(10,233) (12,233) (1,279) (2,279) (3,279) (4,279) (5,279) (6,279)

(7,279) (8,279) (1,347) (2,347) (3,347) (4,347) (5,347) (6,347) (7,347) (8,347) (9,347) (10,347) (11,347) (12,347) (13,347) (14,347)

(15,352) (7,479) (10,479) (مجموع ۱۷۴ کنش)

اظهاری از ۳۴۸

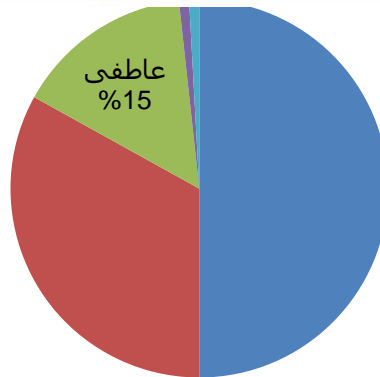


### ۲-۵- کارگفت‌های احساسی - عاطفی

کارگفت‌های احساسی (عاطفی)<sup>۲۰</sup>: هدف غیریانی کنش عاطفی بیان حالت روانی که در آن شخص سهمیم شده است، می‌باشد. گوینده احساس خود را از طریق قدردانی، عذرخواهی، تبریک، ناسزا و جز آن بیان می‌دارد. با بیان یک گزاره با فرض حقیقی بودن آن گزاره، شخص یا خوشحال می‌شود یا افسوس می‌خورد.

<sup>20</sup>expressives





درصد بکار رفته کنش های عاطفی در غزلیات بررسی شده


### ۵-۳- کارگفت‌های امری - ارشادی (ترغیبی)

کارگفت‌های امری - ارشادی یا جهت‌دهنده (ترغیبی<sup>۲۱</sup>): گوینده با ادای چنین جملاتی تلاش می‌کند تا جهان خارج را نه شخصاً، بلکه از طریق شنونده با کلمات خود هماهنگ کند. به عبارت دیگر گوینده شنونده را به انجام کاری وا می‌دارد؛ بنابراین بیانگر خواسته‌های گوینده است. این گونه کنش‌ها شامل فرامین و درخواست‌ها هستند؛ به آن دست‌نزن - یک فنجان قهوه بده

هدف غیربیانی این کنش، ترغیب مخاطب برای انجام کاری و قراردادن شنونده در حالت تکلیف و اجبار برای انجام عملی است؛ یعنی گوینده می‌خواهد شنونده کاری انجام دهد و سعی می‌کند تا کاری کند که چیزهایی انجام شود و جهان را با محتوای گزاره‌ای که شامل عمل آتی شنونده می‌باشد، تطبیق بدهد. کنش ترغیبی خواسته‌ها و تمایلات گوینده را بیان می‌کند. نمونه بارز کنش ترغیبی را که می‌توان در پرسش‌ها یا درخواست‌ها مشاهده کرد.

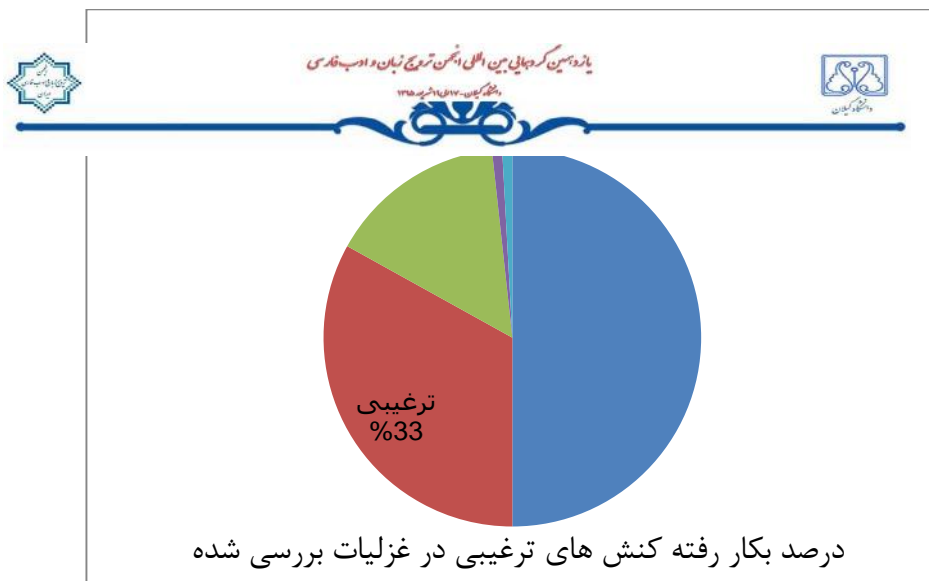
ای صاحب کرامت شکرانه سلامت	روزی تفقدی کن درویش بی‌نوا را (۵، ۶)	ترغیبی
ساقیا برخیز و	خاک بر سر کن غم‌ایام را (۷، ۱)	ترغیبی

<sup>21</sup>directives

	<p>پارچه‌های کتب خطی و چاپی ایران سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران</p>	<p>در ده حاف ۱۰ دوشر</p>
		<p>مسجد سوی میخانه آمد پیر ما</p>
<p>ترغیبی</p>	<p>در خرابات می‌رسید که هشیار کجاست (۳،۲۰)</p>	<p>اظهاری هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد</p>

مثال های بیشتر از ابیاتی که در آن ها کنش ترغیبی به کار رفته است : (۱،۱) (۳،۱) (۱،۲) (۲،۲) (۵،۲) (۶،۲) (۸،۲) (۲،۳) (۵،۳) (۸،۳) (۴،۱) (۵،۲) (۵،۳) (۵،۴) (۵،۵) (۵،۶) (۵،۸) (۵،۱۰) (۵،۱۱) (۵،۱۲) (۵،۱۳) (۵،۱۴) (۶،۱) (۶،۲) (۶،۳) (۶،۴) (۶،۵) (۷،۱) (۷،۲) (۷،۴) (۸،۱) (۸،۲) (۸،۳) (۸،۴) (۸،۵) (۸،۶) (۸،۷) (۸،۸) (۹،۲) (۹،۴) (۹،۶) (۹،۷) (۹،۸) (۹،۹) (۹،۱۰) (۱۰،۱) (۱۰،۲) (۱۰،۶) (۱۰،۷) (۱۱،۵) (۱۱،۸) (۱۱،۱۱) (۱۲،۱۱) (۱۲،۷) (۱۲،۸) (۱۳،۱) (۱۳،۲) (۱۳،۳) (۱۳،۴) (۱۳،۵) (۱۳،۷) (۱۳،۸) (۱۴،۷) (۱۵،۱) (۱۵،۲) (۱۵،۷) (۱۶،۴) (۱۷،۴) (۱۷،۸) (۱۷،۹) (۱۸،۱) (۱۸،۷) (۱۹،۱) (۱۹،۴) (۱۹،۹) (۲۰،۱) (۲۰،۲) (۲۰،۳) (۲۰،۴) (۲۰،۵) (۲۰،۶) (۲۰،۷)

(۲۰،۱۰) (۲۱،۲) (۲۱،۷) (۲۲،۳) (۲۲،۵) (۲۲،۷) (۲۳،۶) (۲۴،۱۵۲) (۲،۱۹۲) (۶،۱۹۲) (۱،۱۹۳) (۲،۱۹۳) (۴،۱۹۳) (۶،۱۹۳) (۹،۱۹۳) (۱۰،۱۹۳) (۲،۲۳۳) (۳،۲۳۳) (۷،۲۳۳) (۸،۲۳۳) (۹،۲۳۳) (۱۰،۲۳۳) (۱۱،۲۳۳) (۱۳،۲۳۳) (۱،۲۷۹) (۴،۲۷۹) (۵،۲۷۹) (۷،۳۴۷) (۲،۳۵۲) (۶،۳۵۲) (۷،۳۵۲) (۸،۳۵۲) (۱۰،۳۵۲) (۲،۴۷۹) (۴،۴۷۹) (۷،۴۷۹) (۱۱،۴۷۹)  
(مجموع ۱۱۵ کنش ترغیبی از ۳۴۸)



#### ۵-۴ - کارگفت‌های تعهدآور



کارگفت‌های تعهدآور (تعهدی<sup>۲۲</sup>) : این کنش مربوط به متعهد کردن خود گوینده برای انجام دادن عملی در آینده است. گوینده با قول دادن، سوگند خوردن و اعمالی نظیر این، متعهد می‌شود که در آینده کاری را انجام بدهد. وقتی گوینده‌ای می‌گوید: « من برمی‌گردم » با گفتن این جمله متقبل می‌شود که جهان خارج را شخصاً و از طریق خودش با کلماتی که ادا می‌کند، هماهنگ سازد.

بنابراین قصد گوینده در برگیرنده وعده‌ها، تهدیدها و سربازدن‌هاست. ۱- من برمی‌گردم ۲- قصد دارم دفعه بعد آن را درست انجام دهم . ۳- ما آن کار را نمی‌کنیم. ۴- به هم می‌رسیم و... ابزارهای تسهیل شناخت کنش تعهدی:

من تعهد می‌دهم که، من دعوت می‌کنم که، من قسم می‌خورم که، من قول می‌دهم که، من متعهد می‌شوم .

تعهدی	خاک روب در میخانه کنم مژگان را (۳،۹)	گر چنین جلوه کند مغ بچه باده فروش	
مفهوم کل بیت تعهدی	بر کشم این دلق ازرق فام را (۳،۷)	ترغیبی	ساغر می

<sup>22</sup>commissives

	<p>پارو، پسرین کرجهالی بین المللی دشمن تروریسم زبان و ادب فارسی</p> <p>دانشگاه گیلان - ۱۳۸۷-۱۳۸۸</p>	<p>بر کف نه تا ز</p> 
<p>سهری</p>	<p>سپیپ ارر سور سی سور انداخت (۹،۱۶)</p>	<p>کنول به آب می لعل خرقة می شویم</p>

## ۵-۱ کارگفت‌های تقریری - اعلامی<sup>۲۳</sup>

گوینده با به کارگیری کنش اعلامی از طریق کلمات اوضاع دنیای خارج را تغییر میدهد این کنش وابستگی کامل به شرایط اقتضایی دارد. هدف «کنش اعلامی» اعلام شرایط تازه برای مخاطب است. گوینده با اعلام‌هایش بر جهان تغییرات واقعی ایجاد می‌کند. این کنش هم‌زمان دارای دو وجه انطباقی بین زبان و جهان است. کنش اعلامی زمانی اتفاق می‌افتد که گوینده قدرت و صلاحیت لازم را برای بیان وقایع جدید داشته باشد. داشته باشد. افعال کنش اعلامی شامل انتصاب کردن، به کار گماردن، آغاز کردن کار، پایان دادن کار، عقد قرارداد کردن، نامیدن و ... است. مهم ترین ابزار تسهیل شناخت کنش اعلامی «من اعلام می‌کنم که...» است.

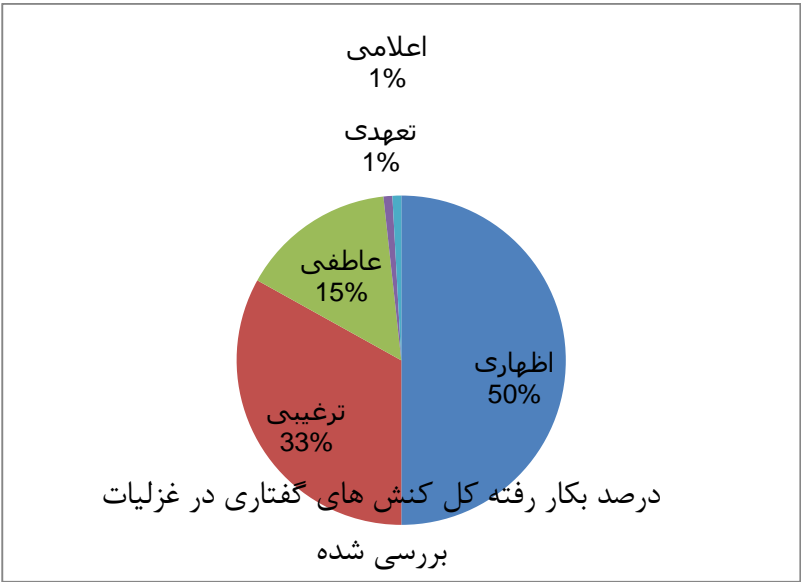
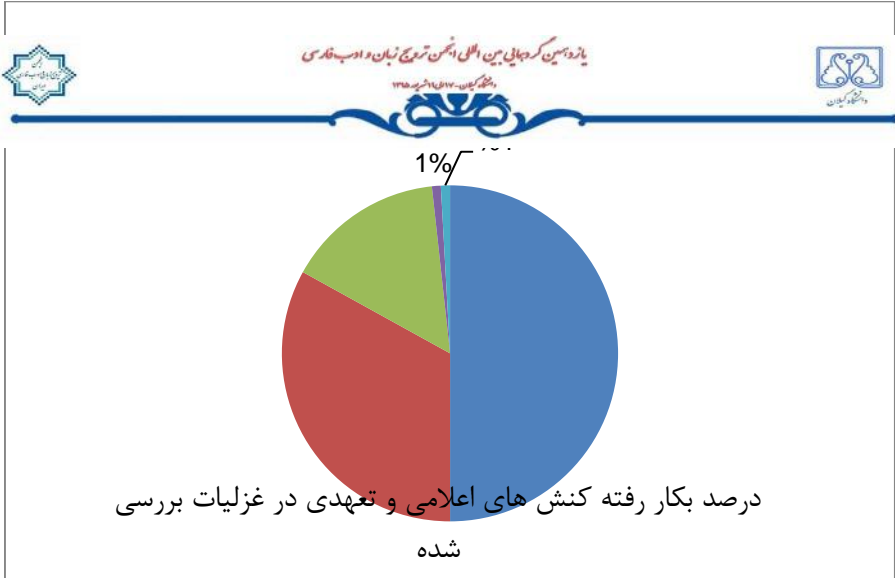
داور مسابقه به بازیکن می‌گوید: « شما از بازی اخراجید» و با این کلمات، شخصاً تغییری در اوضاع موجود پدید می‌آورد و موقعیت جدیدی ایجاد می‌کند. پس گوینده بواسطه اعلام‌هایش بر جهان تغییرات واقعی‌ای ایجاد می‌نماید.

۱- از این ساعت شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم. (عابد)

۲- آغاز جنگ را اعلام می‌کنم. (رهبر یک کشور) (یول، ۱۳۸۷-۷۵)

وز می جهان پر است و می گسار هم (۴،۳۵۲)	ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند
به خال هندوش بخشم سمرقندو بخارا را (۱،۳)	اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را

مثال واضحی یافت نشد؟؟؟ (مجموع ۶ کنش تعهدی و اعلامی از ۳۴۸)



مجموع کل کنش های به کار رفته ۳۴۸ مورد



سعی دارد نظر دیگران را با گزاره های مطرح کرده که خود به آن ها اعتقاد شدید دارد هماهنگ سازد. گزاره هایی که نشان دهنده باورهای عمیق اوست از نادرستی اوضاع و افراد جامعه ای که در آن زندگی می کند. و نیز اینکه او راههای نجات، سلامت و سعادت را یافته و دوست دارد دیگران نیز مصلحت اندیشی او را دریابند و به کار گیرند.

زاهد ← ریا کار است و اعمال و نظرش توام با تزویر است

زاهد ← مال اوقاف خوار است (فقیه مدرسه دوش مست بود و فتوا داد.....)

زاهد ← به روز قیامت و داوری اعتقاد ندارد (گویا باور نمی دارند روز داوری ..

زاهد ← از عشق چیزی نمی فهمند) ..... عشق کاری است که موقوف هدایت باشد

عشق ← فریاد رس اصلی است (عشقت رسد به فریاد ار خود .....

خود کامی ← بد نامی و گمنامی می آورد (همه کارم ز خود کامی به بد .....

پیر مصلحت اندیش و آگاه امور است (پیر ما آن چه کند عین ولایت باشد.....)

جام می .... روشن کننده و بر ملا کننده حقایق جهان است (آینه سکندر جام می است.....)

و خرابات عشق مستی گشاینده راه است ← (مگر گشایش حافظ در این خرابی بود که بخشش از لش در می مغان انداخت

تقدیر □ سر سلسله جنبان تمام اعمال انسان است (.....) که این چنین رفته است در ازل تقدیر ما

۲- کنش عاطفی حدود ۱۵٪ را به خود اختصاص داده اما این نشانگر این نیست که اشعار حافظ دارای پی رنگ و بار عاطفی نیست چرا که اصولاً شعر گره خوردگی بین تخیل و احساس و عاطفه است که یا احساسات از من اجتماعی سرچشمه می گیرد یا از من فردی و همان طور که گفته شد معانی و کلمات مانند سکه ای هستند که یک روی آن تجربه منطقی و غیر عاطفی است و روی دیگر آن لحظه های عاطفی که به کمک نیروی خیال جنبه ی شاعرانه می یابند. با این حال بر طبق اصول این نظریه فقط ۱۵٪ کنش ها جزء کنش ها عاطفی به شمار آمده اند که







## کتاب نامه:

ابرامز، ام اچ (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمه سعید سبزیان، تهران: انتشارات رهنما.

احمدی، بابک (۱۳۹۱)، ساختار و تاویل متن، تهران: نشر مرکز، چاپ چهاردهم.

پالمر، فرانک (۱۳۸۳)، نگاه تازه به معنا شناسی ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات ماد.

پهلوان نژاد محمد رضا، اصطهباناتی لیدا (۱۳۸۷)، بررسی کنش های گفتار در سخنرانی های روسای جمهور ایران و آمریکا. مجله دانشکده علوم انسانی تبریز ۵۱، پاییز و زمستان.

حافظ (۱۳۷۶)، دیوان غزلیات، به کوشش سایه (هوشنگ ابتهاج)، تهران: نشر کارنامه.

رحیم پور، مسعود (۱۳۸۷)، کاوشی بر تاثير جنسیت بر کنش گفتاری زبان آموزان انگلیسی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان، س ۵۲ بهار.

ریکور، پل (۱۳۷۳)، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول

سرل، جان (۱۳۸۵)، افعال گفتاری جستاری در فلسفه زبان، ترجمه محمد علی عبد اللهی، قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی، چاپ اول.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم.

صفوی کورش (۱۳۹۰)، از زبان شناسی به ادبیات، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ سوم.

..... (۱۳۹۰)، درآمدی بر معنا شناسی، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ چهارم.

.کاملی، ابراهیم (۱۳۸۳)، مجموعه مقالات ششمین کنفرانس زبان شناسی، دانشگاه علامه.

فتوحی محمود (1389) بلاغت تصویر، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.

.....(۱۳۸۹): آ. نگارش مقاله علمی - پژوهشی، تفان: انتشارات



پژوهش‌های کاربردی در آموزش زبان و ادبیات فارسی

دوره دوم - زمستان ۱۳۸۹ - شماره ۱



۳۳

یول، جورج (۱۳۸۷)، کاربرد شناسی زبان، ترجمه محمد عمو زاده، تهران: انتشارات سمت.

*Yule, georg( 1996) pragmatics,oxford university  
press,firstpublished,new York.*

## بررسی مضامین مرد در اشعار فروغ فرخزاد

آرش مشفق \*

حمید قهرمان پور بناب \*\*

### چکیده:

فروغ فرخزاد شاعر معاصر نو پرداز، برخلاف زندگی کوتاهش، اشعاری با مضامین و تصاویر پویایی بر جای گذاشت که هنوز طرفداران خاص خود را دارد. دور شدن از برخی از قیدوبندهای زندگی سنتی، او را مورد شدیدترین انتقادات زمانه قرارداد. افکار و عقاید فروغ که در اشعار و نامه‌های او تبلور می‌یابد نشان از باورهای عمیق در ارتقای جایگاه زن دارد. که مورد توجه محققان قرار گرفته است امادر مورد مرد بر خلاف شاعران زن افکاری کاملاً متفاوت دارد.

در مقاله‌ی حاضر به بررسی مضامین مرد در اشعار فروغ فرخزاد پرداخته می‌شود و ضمن آن نگرش این شاعر معاصر زن را با وجود مردسالاری موجود در کشورهای شرقی تحلیل می‌کند که چگونه ویژگی‌های مرد در این جامعه را به شعر در می‌آورد. مرد در اشعار این شاعر، هم عامل تکامل زن و کامل‌کننده‌ی او و هم سلطه‌گر و از بین برنده‌ی حقوق وی معرفی شده است. او با شعرش چهره‌ای واقعی از مرد و خصوصیات آن نشان داده و او را گاهی موجود خود خواه و گاهی بی وفا نشان می‌دهد و زمانی در شعرهایش اعتراض‌هایی نسبت به مرد داشته است و اعتقاد دارد مرد معنی عشق را نمی‌داند. و در اندیشه‌هایش که در جای جای ذهن و زبان او نمود دارد، خواهان بر خورداری مساوی زنان و مردان در اجتماع است.

**کلیدواژه‌ها:** فروغ فرخزاد، شعر معاصر، مردسالاری، بی وفایی، خود خواهی.

\*استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد، بناب

\*\*نویسنده مسئول: حمید قهرمان پور، دانشجوی دانشگاه آزاد اسلامی واحد،

بناب [Gahraman.hamid@gmail.com](mailto:Gahraman.hamid@gmail.com)

## ۱- مقدمه:

در دوره های مختلف، شعر شاعران زن، از تصاویر مربوط به مرد خالی نیست و مرد از دیر باز در اشعار شاعران زن حضور داشته است. در دوره های قبل بیشترین مضامین شعری زنان رثا و مدح بود. اما در دوره حاضر تحولات اجتماعی و همچنین تاثیر پذیری شاعران زن از فرهنگ غرب باعث شده است که زنان شاعر آزادانه تر در زمینه احساسات خود نسبت به مردان، جامعه و کار های روزمره و... شعر بسرایند.

به همین دلیل تصویر مرد در اشعار قدیم با تصویر آن در اشعار شاعران زن دوره معاصر، متفاوت است. در دوره های قبل، مرد با سیمای کلی در شعر شاعران زن تجلی می یافت و زنان شاعر در ابراز عواطف و احساسات واقعی خود نسبت به مردان، جسارت کمتری داشته اند؛ اما در اشعار فروغ این احساسات به اوج خود رسیده است. و با بیان احساساتش نسبت به مرد صادق تر و جسور تر بود و توانسته با سنت شکنی علم شعر زنانه گفتن را برافراشته کند.

اشعار زنان در دوره های قبل بیشتر شامل ذکر خصوصیات مثبت و منفی مرد، خواهان توجه او به خواسته ها و آرزوها و احساسات شخصی خودش است و آنها را بی پرده و بدون هیچگونه ملاحظه ای بیان می کنند.

«تاریخ ادبیات ایران، همواره بستر سخن و زبان مردانه بوده و محروم و بی بهره از زبان زنانه، به گونه ای که جای خالی آن همیشه احساس می شده است، اما کمتر شاعری جرات بر هم زدن این سنت دیرینه جا افتاده را تا پیش از زمان حاضر پیدا کرده و طبعاً هیچ زن شاعری شیوه دگرگون کننده ای در روند آفرینش اثر هنری خویش پیش نگرفته است. قرار دادها و حد و حدود مرزهایی که سنت های مردانه جامعه، آنها را تعریف کرده است، تنها حضور مردان و صدای مردانه را پذیرا می شده است و انعکاس صدای زنان را و سخنی را که به زبان مردانه ترجمه نشده باشد تاب نمی آورده است و اگر غیر از این می بود یعنی کسی پیدا می شد و مثلاً زن شاعری ظاهر می شد که خلاف این عرف و سنت عمل می کرد. صدای او در میان صدای مردانه جامعه محومی گردید.» (واعظ و صادق زاده، ۱۳۸۴: ۷۴)

«زنان شاعر هم که غزل سروده اند در واقع عواطف جنس مخالف را ترجمه کرده اند. با اینهمه فروغ فرخزاد شاعر معاصر در شعر غنایی خویش ترجمان آرزوهایی



شده است که در جامعه های تهذیب یافته ی شرم و مناعت زنانه آنها را مهار میکند و پیروان شیوه ی او غزل تشبیه کرده اند به غزل هندی که به قول شبلی نعمانی در آن اظهار عشق از جانب زن است نه مرد.» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۵۳)

« در شعر تغزلی ایرانی، معشوق ناب زن بسیار کم است و توصیف هایی که شاعران ایران از معشوق می کنند، توصیفی است از مردان با خصایص زنانه؛ و یا اگر استثناهای بسیار ناچیز در شعر تغزلی بگذریم، معشوق ایرانی در این نوع شعر، بیشتر دو جنسی است تا تک جنسی؛ و جنسی که بیشتر هدف عشق شاعرانه یا شعر عاشقانه قرار گرفته، مرد است نه زن؛ و به همین تغزلی که در آن جنس مرد و جنس زن، شروع به تحلیل از زیبایی های جسمانی، روحی، عاطفی و معنوی یکدیگر بکنند و دو قطب مخالف، ولی منطبق شوند، بر یکدیگر معنی مردانگی و زنانگی را، در عالیتین بر خوردهای خود، تصویر بکنند.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۵۳۳)

«به همین دلیل تا زمان فروغ فرخزاد، شعر فارسی از داشتن معشوق مرد، معشوق مردی که از دیدگاه جنسی، عاطفی و جسمانی یک زن دیده و تصویر شده باشد محروم مانده است.» (قبلی، ۱۳۷۲: ۵۳۴)

« شعر فروغ از معدود عرصه هایی است که چهره پنهان زن ایرانی در آن دیده به تعبیر سیمین دانشور، «او... زنی هست حسی...» (حریری، ۱۳۶۶: ۸)

«فروغ فرخزاد به قول خودش « زنی تنها» بود وقتی از همسرش جدا شده تنهاتر شد. شعر را همدم زندگی هنری خود ساخت. نگاه او به زندگی و شعر، نگاهی دیگر بود؛ آزاد عمیق، مستقل، تا آن جا که در میان شاعران معاصر، خاصه پیروان نیما، اگر نگوئیم بی مانند، دست کم تا امروز کم نظیر و مشخص باقی مانده است.» (یا حقی، ۱۳۷۹: ۱۱۵)

«مقام فروغ بخصوص در مقایسه با شاعران زن دیگر برجسته. موضوعاتی را که در شعر مطرح کرد و نگاه های زنانه او به جهان، مسایل، عمده در شعر زنان دیگر سابقه نداشته است.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۶)

« شعر فروغ همان قدر که بیان کننده درد زن در عصر خودش هست، بیان کننده دردهای یک مرد نیز می باشد: « اگر شعر من یک مقدار حالت زنانه دارد، خب

این خیلی طبیعی است که به علت زن بودنم است. من خوشبختانه یک زنم، اما اگر پای سنجش ارزشهای هنری پیش بیاید فکر می‌کنم دیگر جنسیت نمی‌تواند مطرح باشد. من اگر فکر کنم چون یکزن هستم پس تمام مدت باید راجع به زنانگی خودم صحبت کنم، این نه به عنوان یک شاعر بلکه به عنوان یک آدم، دلیل متوقف بودن و یک نوع از بین رفتگی است. چون آن چیزی که مطرح است این است که آدم جنبه‌های مثبت وجودش را جوری پرورش دهد که به حدی از ارزشهای انسانی برسد، اصلاً کار آدم است، زن و مرد مطرح نیست.» (جلالی، ۱۳۷۹: ۳۷)

## ۲-پیشینه‌ی پژوهش:

در مورد اشعار فروغ بصورت مجزا، کتاب‌ها و مقالات متعددی چاپ و منتشر شده است و بیشتر پژوهش‌های صورت‌گرفته، درمورد تصویر زن در اشعار شاعران می‌باشد و هیچ آثاری به شکل گسترده به بررسی مضامین مرد در اشعار شاعران معاصر نپرداخته است. در این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و باتکیه بر مجموعه اشعار فروغ فرخزاد، به بررسی و تحلیل مضامین مرد در اشعار فروغ فرخزاد، پرداخته است. که نشان‌دهنده نظر این شاعر معاصر در مورد مرد چگونه است. «بی وفایی، خودخواهی، عامل خفقتان، قفل بر لب زدن و زندانبان بودن مرد و گسستن فروغ از همه کس و...واژه‌هایی است که بر زبان رانده است.

» در آثار فروغ فرخزاد شعر و زندگی به گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر با هم در می‌آمیزد و به یگانگی می‌رسد، مایه اصلی زندگی و شعر در آغاز برای اولدت جسمانی و هوسهای عریان بود که حاصلی جز ناکامی و شکست به بار نیاورد. شکست در زندگی اجتماعی و زندگی خانوادگی روح وی را پس از یک دوره ناامیدی، بی‌اعتمادی، ناباوری و بی‌اعتقادی نسبت به همه چیز، به طغیان واداشت.

عصیان بر ضد سنتها و اصول اخلاقی که در کارهای آغازین او پیدا است، از او فردی بی‌پروا و معترض به سنتها ساخته بود که پس از تولدی دیگر، به مقدار زیادی تعدیل شد. با این حال جایگاه او در ادبیات زنانه‌ی ایران تا امروز روشن و مشخص است.» (یاحقی، ۱۳۷۶: ۱۳۱)



« درایران (تازمان فروغ فرخزاد شعر فارسی از داشتن معشوق مرد، مردی که از دیدگاه جنسی، عاطفی و جسمانی یک زن دیده و تصویر شده باشد، محروم مانده است. » (براهنی، ۱۳۸۰: ۵۳۴)

« تنها در نیم قرن اخیر بود که فروغ فرخزاد در شعر فارسی به سنت شکنی پرداخته و علم شعر زنانه گفتن را برافراختند اگر چند شاعر معدود پیش از آن‌ها خطر کرده و بیتی سروده‌اند، در آن بیت بازبان مذکر سخن گفته‌اند، ولی این شاعر با شجاعت تمام احساسات زنانه خود را بی‌کم و کاست با همان ادبیات زنانه بر زبان رانده است. » (اکبری بیرق، ۱۳۸۶: ۳)

### ۳- مضامین مرد در شعر فروغ

مضامین شعری دوره قبل، از نظر ظاهر و برخی خصوصیات اخلاقی مثل بی وفایی و سنگدلی و مضامین معشوقه شعرهای مردانه را داشته است با این تفاوت که در شعر عاشقانه مردان، بیشتر نشانه‌های ظاهری زنان زیبارو مورد توجه بوده، در صورتی که در شعر فروغ، توجه به ظاهر مرد کمتر بوده است. فروغ موضوعاتی را با تصاویری جدید برای اولین بار در شعر فارسی مطرح کرد و مضامین جدید آفرید که در هیچ یک از شاعران زن دیده نمی‌شود. و فروغ فرخزاد هیچگاه مرد را به مبارزه نمی‌طلبد، او تنها امکان هستی زن را در جامعه سنتی مرد سالار به تصویر می‌کشد.

«بر جدار کلبه ام که زندگی ست

با خط سیاه عشق

یادگارها کشیده اند

مردمان رهگذر

قلب تیر خورده

شمع واژگون

نقطه های سکت پریده رنگ

بحروف درهم جنون

هر لبی که که بر لبم رسید

یک ستاره نطفه بست

در شبم که می نشست



روی رود یادگارها

پس چرا ستاره آرزو کنم؟

این ترانه منست

دلپذیر دلنشین

پیش از این نبوده بیش از این» (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۴)

بیشتر آنچه در شعر فروغ مورد توجه و نظر اوست؛ خود خواهی، بی وفایی، روح اعتراض نسبت به مرد و در اسارت مرد بودن.... می باشد. از سوی دیگر در شعر فروغ از اینکه مردان معنی عشق را نمی فهمند، ناراحت است و از آنجا که شعر فارسی مردانه است و مردان همیشه از بی وفایی زن شکایت کرده اند. ولی این بار فروغ در مقام زن عاشق از بی وفایی مرد می گوید و از اینکه مرد به عشق او پشت پا زده و دلش را مفت در اختیار مرد قرار داده، خود را سرزنش می کند.

من به مردی وفا نمودم و او

پشت پا زد به عشق وامیدم

هرچه دادم به او حلالش باد

غیر از آن دل که مفت بخشیدم

او که از من برید و ترکم کرد

پس چرا پس نداد و آن دل را

وای بر من که مفت بخشیدم

دل آشفته حال غافل را (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۰۴، ۱۰۹)

«در ادبیات فارسی فروغ فرخزاد از شاعرانی است که همت خود را بر سر یافتن

مضامین نو نهاد. نگاه زنانه او به خود و جهان درون و بیرون شبه‌غنائی ادبیات عاطفی

وصمیمانه انجامید» (مدنی، ۱۳۸۵: ۱۶)

۳-۱- مرد عامل اسارت

«گفتم قفس، ولی چه بگویم که پیش از این

آگاهی از دو رویی مردم مرا نبود

دردا که این جهان فریبای نقشباز

با جلوه و جلای خود آخر مرا ربود

پای مرا دوباره به زنجیرها بند



تا فتنه و فریب ز جایم نیفکند  
تا دست آهنین هوسهای رنگ رنگ  
بندی دگر دوباره بپایم نیفکند.» (فروغ فرخزاد ، ۱۳۷۹: ۱۲۴)  
به نظر فروغ تسلط مرد بر زن از یک حلقه شروع می شود . در حالی که زن  
ابتدا نمی داند این حلقه چرا به انگشت او وارد می شود.

«... دخترک خنده کنان گفت که چیست

راز این حلقه زر

راز این حلقه که انگشت مرا

این چنین تنگ گرفته است به بر...

همه گفتند مبارک باشد

دخترک گفت: دریغا که مرا

باز در معنی آن شک باشد

سالها رفت و شبی....

زن پریشان شد و نالید که وای

وای، این که در چهره او

باز هم تابش و رخسندگی است

حلقه بردگی و بندگی است (قبلی ۱۳۸۵: ۱۵۱)

« فروغ راه رهایی از سلطه مرد را در دستان کسی می داند که با آمدن او پایان می  
پذیرد.

از آنجا که فروغ ظلم و تبعیض را به زنان ، سلطه مرد می داند. راه رهایی از  
این وضع را در تحرک، باز گشت به خویشتن می داند.

این شعر بانگ و فریادی است به سوی همه مردان سنت گرای ایرانی که سیاست  
مردمدارانه را در زندگی پیاده می کنند. دید مردانه نسبت به زن در جامعه ایران نه  
برداشتی خصوصی بلکه برداشتی فرهنگی است و ذهنیت جمعی همه ماست که بر طبق  
عادت زنان را در محدوده خود خواسته سنت ها گرفتار کنیم و آنچه را که خود می  
خواهیم از آنها انتظار داریم نه آنچه که خود زنان طالب آن هستند. حتی فروغ دوباره  
انگیزه سفر به اروپا می گوید: آنچه که مرا به رفتن از اینجا و زندگی در یک کشور  
بیگانه تشویق و ترغیب می کرد. فشار زندگی ، فشار محیط ، فشار زنجیرهایی که به

دست و پایم بسته بود و من با همه نیرویم برای ایستادگی در مقابل آن تلاش می کردم، خسته و پریشانم کرده بود. من میخواستم یک زن، یک بشر باشم؛ من می خواستم بگویم که من هم حق نفس کشیدن و فریاد زدن دارم.» (عطاش و پی سپار، ۱۳۹۲: ۶)

### ۳-۲- خود خواهی مرد

فروغ از طریق اشعارش، زبان به شکوه و شکایت باز می کند و مرد در نظر او موجودی است خود خواه و از خود راضی که به ناحق، حقوقی را برای خود قایل شده و «زن» فروغ-زنی است که از چادر و روبند رهایی یافته و بدنایی خارج از خانواده و مسایل آن نظر دارد- و براین اساس فروغ اسارت زن را ناشی از خواست ها و خود خواهی های مرد میداند و بیشترین گناه این اسارت بر گرده مرد سنگینی میکند:

«ولی ای مرد، ای موجود خود خواه

مگو ننگ است این شعر تو، ننگ است

بر آن شوریده حالان هیچ دانی

فضای این قفس تنگ است، تنگ است.» (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۹: ۹۵)

### ۳-۳- بی وفایی مرد

«از سوی دیگر فروغ از اینکه مردان معنی عشق رانمی فهمند، ناراحت است ولی معتقد است زن و عشق مفاهیمی جدایی ناپذیرند. از آنجا که شعر فارسی مردانه است و مردان همیشه از بی وفایی زن شکایت کرده اند، ولی این بار فروغ در مقام زن عاشق از بی وفایی مرد می گوید.» (حسینی، ۱۳۸۰: ۸۳)

«من به مردی وفا نمودم و او

پشت پازد به عشق و امیدم

هر چه دادم به او حلالش باد

غیر از آن دل که مفت بخشیدم

او که از من برید و ترکم کرد

پس چرا پس نداد آن دل را

وای بر من که مفت بخشیدم

دل آشفته حال غافل را» (قبلی، ۱۳۷۹: ۱۰۴)

«فرخزاد» از معدود شاعران زن ایرانی است که توانسته زن بودن خود را در شعر حفظ کند و سایه ذهنیت مردانه، آن را از دست ندهد. در سرزمین ما، از دیر باز، گرایش‌های مردانه بر تفکرونگرش زنانه سایه و غلبه داشته است. شرایط روانی حاکم بر اذهان و اندیشه‌ها، در طول تاریخ، زن را از زن ماندن، در عرصه‌های هنری، محروم ساخته است. شاعران زن فارسی، به طور ناخودآگاه و متأثر از تربیت تاریخی خویش، از نشان دادن احساسات زنانه خودداری کرده‌اند. شعر فارسی تا پیش از فروغ، هیچ‌گاه نتوانسته است از عواطف واقعی و اصیل زنانه سخنی بگوید و فروغ، اولین کسی است که در کسوت زن، بدون مردنمایی، به عرصه‌ی شعر روی آورد. زنان پیش از او نتوانسته بودند احساسات و آمال خویش را - نه تنها در شعر مردان - بلکه حتی در آثار شعری زنان، جستجو کنند. زنان شاعر، همواره در اسارت ذهنی مردانه بوده و همچون مردان اندیشید و آرزو کرده‌اند. تکرار این روند باعث شده بود زنان در جامعه‌ی ما، خصوصیات زنانه خود را فراموش کنند یا آن را در سایه آمال مردانه ببینند، که این امر، روح زن ایرانی را همیشه با احساسی از تعارض آمیخته و وی را از داشتن خصوصیات حقیقی خویش محروم ساخته است. تربیت دوگانه نیمه مردانه و نیمه زنانه، بیگانگی زنان را با عواطف اصیل خود سبب شده است. نقش فرخ زاد، نقشی تاریخی و با اهمیت در این زمینه است. شعر او پاسخی است تاریخی به نیاز فطری زنان و عواطف زنانه آنان. او غیر از شاعری، رسالتی تاریخی را نیز ادا کرده است. زنان با شعر فروغ، برای نخستین بار توانستند فاصله عمیقی را که میان آنان و اصالت زنانه آنان بود، از میان رفته ببینند.

کار فروغ، حرکت و عصیان غافلگیرانه بود، حتی خود زنان را شگفت زده کرد، زنان در ابتدا، ناباوری را در او نگریستند. آنان متأثر از تربیت تاریخی و غیر زنانه خود، نمی‌توانستند دیدگاه و اعتقاد فرخزاد را درباره خود به راحتی بپذیرند و مدت‌ها طول کشید تا به این پذیرش برسند، تا پیش از فروغ، کسی در غرضه شعر فارسی نتوانسته بود از زن و دنیا و عواطف سرکوب شده زنان سخن بگوید. او در این راه، بسیار بی‌پروا بود؛ که البته در این بی‌پروایی، گاه راه افراط نیز پیموده است. سخن گفتن او از برخی امور که در سنت شعری زبان فارسی معمول نبوده، وی را در برابر

اتهام‌ها و انتقادهای بسیار قرار داده است. در این باره، یکی از مدافعان فروغ، زمانی در دفاع از او گفته است؛

در ادبیات کلاسیک ایران، چه بسا شاعران که از شراب‌خوار ها... عاشقی ها... و جنون، دیوان ها پرداختند، در صورتی که نه دیوانه بوده اند و نه عاشق و نه در تمام عمر بوی شرابه مشامشان رسیده بود... امروز هم شاعر می‌تواند از گناه و عصیان دم‌زند در حالی که خود معصوم و بی گناه است.» (حائری، ۱۳۳۳: ۶)

«در شعر فروغ یک نکته قابل ملاحظه استقلال دید و تجربه شخصی است و کوشش برای دست یابی به زبانی زنده و متناسب با آنچه شاعر در ضمیر خود دارد. فروغ با استفاده آزادانه از کلمات و ترکیبات مورد نیاز در شعر خویش و پیشتر از آن با تصویرهایی که پدید آورده، توانسته است بخصوص برخی مظاهر خشن و ناهموار زندگانی مردم را در شعرش نمایش دهد.» (حاکمی، ۱۳۷۳: ۷۹)

«فروغ فرخزاد از احساساتی سخن می‌گوید که کسی تحمل شنیدن آن را از زبان یک زن ندارد این رفتار فروغ، بی‌انگیزه و بی‌دلیل نیست بلکه توجیه روانی دارد. او به اشکال مختلف در صدد معرفی زن و تمایلات زنانه بوده است. مظاهری از این دست را در شعر وی می‌توان اعتراضی بر ضوابط مردانه در جامعه او دانست. پیش از فروغ کسی را انگیزه و توانایی بروز این احوال نبوده است. او زنی است که از موقعیت زنانه خود، آگاهی عمیق به دست آورده و اگر چنین نباشد، دست کم، نخستین زنی است که چنین جسارت عصیانی را داشته است. فروغ خود در فرهنگی مردانه تربیت یافته بود و در سرزمینی سخن می‌گفت که «آگاهی و توانمندی‌های فکری زن... در مدت‌های مدیدی تحت شعاع آگاهی‌های مرد قرار داشته است.» (یزدانی، ۱۳۷۸: ۳۴)

### ۳-۴- زدودن آثار مرد سالاری

زن به حکم نظام پدرسالاری که خواه‌ناخواه شوهر سالاری را به دنبال داشت؛ دارای اختیارات بسیار محدودی از نظر مادی و معنوی بود... معمولاً زمینه اصلی پدرسالاری و یا مردسالاری در خانواده، مبتنی بر برداشتی است که زن را حقیر، کوتاه‌بین، احساساتی، بی‌وفا، نادان و... می‌داند.



« نه تنها ارباب مطبوعات و شعرا و نویسندگان ، بلکه تمام دانشمندان و روشنفکران و هنرمندان و خلاصه همه کسانی که وضع نابسامان زنان را درک کرده بودند ، دراین امر هم‌آواز بودند.» (آرین پور: ۱۳۷۹: ۱۱)

«وضعیت اجتماعی زنان درهرجامعه نموداروضعیت عمومی ودرجه رشدسیاسی واجتماعی آن جامع است. ازاین‌روپیش‌شرط پیشرفت وتعالی هرجامعه تأمین حقوق وآزادی زنان درآن، ازروابط خانوادگی گرفته تاتقسیم‌کاراجتماعی است.» (قاسمی، ۱۳۹۱: ۴۴)

«در دوره‌ای که زنان در پس پرده ها و پستوها و حرمسراها به سر می بردند و نمی توانستند موجودیت مستقلی داشته باشند، در فرهنگی که حتی نام زن هنرمند به صراحت بیان نمی شد و هویت او به همسر و پدر وابسته بود، در فرهنگی که عجز و سوسک همیشه مونث بود و مرد به شمشیر نر تشبیه می شد ، فروغ با انتشار مجموعه های شعری خود قیامی را جان بخشید که نظام پوسیده مردسالاری را رسوا می کرد. او با بیان حرف‌ها و تجربه‌های شخصی، عقده دردناک و متورم ناشی از سکوت زن ایرانی را که باعث خفقان او شده بود، گشود و با بیان این اسارت بر علیه مردان عصیان کرد و دیوار سنت را فرو ریخت؛ زیرا او مرد را مسبب اصلی اسارت زن می دانست: (عطاش و پی سپار، ۱۳۹۲: ۶)

«بیا ای مرد ای موجود خودخواه

بیا بگشای درهای قفس را

اگر عمری به زندانم کشیدی

رها کن دیگرم این یک نفس را» (فروغ فرخزاد، ۱۳۷۹: ۹۳)

«زن ایرانی در گذشته نه چهره‌ای از خود نشان داده و نه به دلایل اجتماعی ، کسی توانسته است چهره او را با جلوه های مختلفش تصویر کند.» (براهنی ، ۱۳۶۳: ۳۴)

فروغ خود در جایی می گوید:

« نیما برای من آغازی بود، نیما شاعری بود که من در شعرش، برای اولین بار یک فضای فکری دیدم و یک جور کمال انسانی.... از او یاد گرفتم چطور نگاه کنم... خواستم وسعت نگاه او را داشته باشم. اما در پنجره‌ی خودم نشسته باشم.»

... لحظه ای



و پس از آن، هیچ.

پشت این پنجره شب دارد می لرزد

وزمین باز می ماند از چخش

پشت این پنجره یک نامعلوم نگران من و تست.» (فرخ زاد، ۱۳۷۹: ۳۰۸)

گفته اند شعر فروغ، صدای زن محصور در طول اعصار است، اما این چیزی است که حتی خود فروغ هم اعتباری برای آن قائل نبود، شعر او همانقدر که بیان کنندهٔ درد زن در عصر خودش هست، بیان کنندهٔ دردهای یک مرد نیز می تواند باشد: «اگر شعر من یک مقدار حالت زنانه دارد، خب این خیلی طبیعی است که به علت زن بودنم است.» (جلالی، ۱۳۷۹: ۳۷)

### ۳-۵- روح اعتراض

«روح معترض فروغ با عاطفه‌ی پر رنگ او توامانی غریب یافته است. او توانسته است در من فردی و معترض خود، آمال و خشم زنان جامعه‌ی خویش را جای دهد و فردیت خود را تا سطح یک من انسانی و عمومی ارتقا و توسعه دهد. زن ایرانی با آنچه در طول تاریخ تجربه کرده است و با ویژگی‌های عاطفی بر جسته‌ای که دارد، در شعر فروغ حضور یافته است:

فرخزاد به تنهایی، زبان گویای زن صامت ایرانیدر طول قرن هاست.... انفجار عقدهٔ دردناک و به تنگ آمده‌ی سکوت زن ایرانی است.» (براهنی ۱۳۷۱، ج ۲: ۱۰۶)

«شعر فروغ فرخزاد فریاد اعتراض آمیز زن معاصر بر سر تمام سنت ها و قرار دادهای محدود کننده زن است. فروغ در بیست سالگی می گوید: «آرزوی من آزادی زنان ایران و تساوی حقوق آن ها با مردان است، من به رنج‌هایی که خواهرانم در این مملکت در اثر بی‌عدالتی‌های مردان می برند کاملاً واقفم و نیمی از هنرم را برای تجسم دردها و آلام آن‌ها به کار می برم. آرزوی من این است که مردان ایرانی از خود پرستی دست بکشند و به زن ها اجازه بدهند که استعداد و ذوق خودشان را ظاهر سازند.» (جلالی، ۱۳۷۷: ۵۹)

### ۳-۶- زن مثل مرد جسم و زبان دارد

«فروغ به جای همه زنان این سرزمین از اسارت می نالد، عصیان می کند و دیواره‌های سنت را فرو می ریزد، و متجددترین شاعر و بلکه مدرترین زن ایرانی لقب می گیرد.



دید نو و نگاه زنانه فروغ در شعر امروز فارسی به تازگی هویتی است که او به زن داده است. زن یعنی آفریده‌ای که مثل مرد جسم و زبان، احساس، اندیشه و استقلال فردی دارد.» (حریری، ۱۳۶۶: ۸)

فروغ فرخ زاد در جای جای اشعار خود آرزوی آزادی زنان و تساوی حقوق آن‌ها را با مردان دارند و در اشعاری از اسارت خود سخن می‌گوید.

بیا بگشای در تا پر گشایم

بسوی آسمان روشن شعر

اگر بگذاریم پرواز کردن

گلی خواهم شدن در گلشن شعر (فروغ فرخ زاد، ۱۳۷۹: ۹۴)

«فروغ درباره سرودن شعر معتقد است که باید باعث تکامل شاعر شود. او در این باره می‌گوید: (شاعر بودن یعنی انسان بودن، بعضی رامی‌شناسم که رفتار روزانه‌شان هیچ ربطی به شعرشان ندارد، یعنی فقط وقت شعر گفتن شاعر هستند، بعد تمام می‌شود و دو مرتبه می‌شوند یک آدم حریص شکموی ظالم تنگ فکری بدبخت حسود خب من حرف‌های این آدم را قبول ندارم...» (اسماعیلی و صدارت، ۱۳۴۷: ۱۶۳)

احساس، سرمایه و داشته‌ی اصلی فروغ است که ابعاد و اجزای مختلف شعر او را با رنگ و محتوایی ویژه می‌آمیزد. او بیزاری‌ها و خشم خویش را در لحنی احساسی و صمیمانه و زبانی زنانه منعکس می‌سازد و در همه حال، از خوی زنانه و عواطف برآمده از آن تبعیت می‌کند. خشم سرکش وی در برابر بی‌عدالتی و ظلمی که بر زنان اجتماع او روا، قابل انکار نیست. با این همه، او بر خلاف شاعران معترض مرد، همواره بیانی عاری از دشنام و خشونت به کار می‌گیرد، که این امر نیز در روحیه زنانه‌ی او ریشه دارد.

احساسات زنانه در فرخ زاد، بستر و زمینه خلاقیتی ویژه شده است. او امتیازات شعر خود را مدیون زن بودن خویش است. زیبایی‌هایی شعر وی، از کتمان نکردن زنانگی و صادق بودن او در نشان دادن تمایلات زنانه سرچشمه می‌گیرد. زنانگی و عواطف برآمده از آن، سرآغاز جست و جو و کشف‌های شاعرانه و ابتدای حرکت



وی در جهت رسیدن به تخیل و اندیشه های شعری تازه است؛ عشق، انسان، تولد، مرگ، هستی، رنج و هر جلوه‌ی دیگر، با زنانگی و مسایل آن در می آمیزد. عاطفه زنانه، گذرگاه تصلی و حرکت مفاهیم و موضوعات شعر فروغ بوده است. تمامی ابعاد و جنبه های شعر فروغ را می توان از این منظر نگریست و تفسیر کرد. عاطفه زنانه، نقشی اساسی در شکل گیری تفکر و نگرش او ایفا کرده است.

«تمام روز در آینه گریه می کردم

بهار پنجره ام را

به وهم سبز درختان سپرده بود

تنم به پله ی تنهایی نمی گنجید

و بوی تاج کاغذیم

فضای آن قلمرو بی افتاب را

آلوده کرده بود

...به من چه داده‌اید ای واژه‌های ساده فریب

و ای ریاضت اندام ها و خواهش ها؟

اگر گلی به گیسوی خود می زدم

از این قلب، از این تاج کاغذیش

که بر فراز سرم بو گرفته است، فریبده تر نبود...» (فرخ زاد، ۱۳۷۹: ۳۷۸)

۳-۷- گریستن مرد بر جنازه فرهنگ مرد سالارانه

فروغ، بی آنکه ادعای مبارزات آزادی خواهانه و برابر طلبانه داشته باشد، مبارز و منتقدی آزادی خواه بود و اگر در این عرصه خشم جامعه‌ی مردسالاری را بر انگيخت و مورد سانسور قرار گرفت و با اثرش مورد بی مهری و سکوت فرهنگ جنسیت گرا قرار گرفت، امری طبیعی است. وی با شناخت شیوه ها و رفتار مردسالار حاکم در مواجهه با آن احساس ضعف نکرد و در اذهان پرسش‌هایی بر انگيخت و حقیقت موجود را زیر سوال برد، وی بعد از آن که نغمه های زنانه اش به فریادهای اعتراض آمیز زنانه تبدیل شد. از زمان سرود که دیگر مرد باید بر جنازه فرهنگ مردسالارانه خویش بگرید:

«آیا زمان آن نرسیده است

که این دریچه باز شود باز باز باز

که آسمان بیارد

و مرد بر جنازه‌مردۀ خویش

زارکنان نماز گزارد.» (فرخ زاد، ۱۳۷۹: ۳۷۶)

«و مردی از کنار درختان خیس می گذرد.....»

«تصویر شاعر از مرد، آنهم با آن رگ های برآمده و توجه درونی اش به مار در اینجا را نمی توان نادیده گرفت، توجهی که حکایت از اندیشه درونی شاعر درباره فلسفه آفرینش دارد و حدیث آدم و حوا و مار و بهشت. گو این که سخنی از سیب در میان نیست.» (ترابی، ۱۳۷۴: ۱۴)

«این مردشخصیت دوم شعر، طرف مقابل شاعر است که هیچ جا به صراحت موقعیت او را روشن نمی کند. درختان خیس اشاره به خاطرات گریه آور است و ممکن است اشاره به وجود غمناک شاعر باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۲)

«از زنان می پرسد که هنوز می خواهند هنجارهای جامعه با مردان تعریف شود؟ آیا نمی خواهند به خاموشی خویش پایان دهند؟ این گناه فروغ دعوتی عام از همه ی زنان است برای اعتراض. در هنگامه ای که زنان جامعه در برابر دایره جبر بی اندازه تقدیر تسلیم اند. فروغ از آنها می خواهد که خاموش نمانند و انتخاب کنند:

«بیش از این ها، آه، آری

بیش از این ها می توان خاموش ماند

می توان بر جای برجای باقی ماند

در کنار پرده اما کور، اما کر

می توان فریاد زد

با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه

دوست می دارم» (همان، ۱۳۷۶: ۴۲)

۳-۸- خوش بین نبودن به مرد

فروغ ازجمله زنان شاعرایرانی است که به مردوزندگی مشترک خوش بین نمی باشد مثلاً در شعر زیر، ازدواج را بردگی و بندگی می داند.

دخترک خنده کنان گفت که چیست

«راز این حلقه زر

راز این حلقه که انگشت مرا

این چنین تنگ گرفته است به بر



راز این حلقه که در چهره او  
اینهمه تابش و رخسندگی است  
مرد حیران شد و گفت  
حلقه خوشبختی است حلقه زندگی است....  
زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقه زر  
دید در نقش فروزنده او  
روزهایی که به امید وفای شوهر  
به هدر رفته هدر  
زن پریشان شد و نالید که وای  
وای این حلقه که در چهره او  
بازهم تابش و رخسندگی است  
حلقه بردگی و بندگی است (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۵۱)

شاید فروغ اولین زن شاعر در تاریخ شعر ماست که تا بدین حد بی پرده و و بدون  
ترس از عشق جنسی سخن میگوید و گاه و بیگاه آنرا « گناه » می پندارد و این مسئله  
عاشقانه های فروغ فرخزاد را تکمیل می کند.

« گنه کردم ، گناهی پر زلدت  
در آغوشی که گرم و آتشین بود  
گنه کردم میان بازوانی  
که داغ و کینه جو و آهنین بود. » (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۸۹)

۳-۹- معشوق مرد

«شعر فتح باغ، از عاشقانه های درخشان فروغ است در این شعر فروغ چونی و چگونگی  
اندیشگی و حسی اش را از عشق می سراید، شعر فتح باغ، به دلیل نام آن و نیز چیدن  
سیب می تواند به گونه ای بازسازی بابایهامی به - نخستین عشق دیرین ادم به حوا، در باغ  
بهشت و سرانجام چیدن سیب و راندن شدنشان از باغ بهشت باشد.

همه می دانند

همه می دانند

که من و تو از آن روزنه ی سرد و عبوس

باغ را دیدیم

و از آتش‌خه به بازیگر دور از دست

سیب را چیدیم

در شعر معشوق من، فروغ تصویر هم‌نوا، هم‌گون و روشنگری از چهره معشوق مرد به دست می‌دهد، که در یک هزاره عاشقانه سرایی پارسی، بی‌همتا و یگانه است. در این شعر مرد در جایگاه معشوق، مشهود و منظور و موصوف و زن در مقطع شهود و کشف و شاعر و شاهد و ناظر و واصف است. این شعر به ویژه و سایر اشعار آیین دارچهره محو و ناپیدار مرد معشوق، پس از هزار سال بی‌چهرگی وی در عاشقانه سرایی‌های پارسی است. شاعر مرد ایرانی، اینک پس از هزاره عنان سخن‌گویی و سخن‌سرایی را لا ینقطع و پیایی در دست داشتن، به شنودن از خویش وا داشته شده است.

معشوق فروغ، نمونه کامل و معیار مرد باورمند به سامانه مردسالار است. مردی که ایمان راسخ و سستی ناپذیر و صمیمانه اش به نظام مرد سالار، فروغ را بدین انگاشت رسانده است که وی نه از نسل‌های پسین آن بنیادگرایان پدرسالاری که خود از افراد آن نسل فراموش شده است که شالوده سامانه مردسالار را بنیاد نهادند.

معشوق من

گویی ز نسل‌های فراموش گشته است» (بهفر، ۱۳۷۸: ۲۰)

۳-۱۰- خشونت و بی‌رحمی

« خشونت و بی‌رحمی و تجاوزگری که نظام مردسالاری به عنوان بیان‌نمادین اقتدار و چیرگی جنس مذکر ترغیب می‌کند و از شریان اندیشه‌های مردسالارانه به ذهن مردان پرورده آن سامانه تزریق می‌شود، در معشوق فروغ چنین جلوه‌گر شده است.

گویی که تاتاری

در انتهای چشمانش

پیوسته در کمین سواری است

گویی که بربری

در برق‌پر طراوت دندانهایش

مجدوب چون گرم‌شکاری است» (همان، ۱۳۷۸: ۲۱)



«اگر چه او نسبت به مردان نظر مساعدی ندارد. اما در همه جا و با همه مردان دشمن نیست.

میان پنجره و دیدن

همیشه فاصله است

چرا نگاه نکردم

مانند آن زنان که مردی از کنار درختان گذر می کرد...

تا آنجا که گاه مرد، انگیزه شاعر در سرودن شعر می شود:

خلوت خالی خاموش مرا

تو پر از خاطره کردی، ای مرد

شعر من شعله احساس من است

تو مرا شاعره کردی، ای مرد

جامعه آرمانی فروغ، جامعه ای بی حضور مردان نیست، بلکه جامعه ای است که میان

مرد و زن، دوستی و مهر حکمفرماست.

واز آن شاخه بازیگرد و دردست

سیب را چیدم

...همه می ترسند اما من و تو

به چراغ و آب و آینه پیوستیم

او میکوشد تا زنان را معرفی کند و این به آن معنا نیست که تمامی زنان موجوداتی پاک

و مبرا از هر عیبی هستند:

دیوم اما تو زمن دیوتری

مادر و دامن ننگ آلود

آه، بردار سرش از دامن / طفلک پاک کجا آسوده» (پورشهرام، ۱۳۸۷: ۱۰۸)

### نتیجه

بی‌شک مرد در اشعار شاعران دوره‌های مختلف وجود داشته است اما از نظر مضمون و محتوی، اشعار شاعران معاصر با اشعار شاعران زن در دوره‌های قبل متفاوت است. در دوره‌های قبل بیشتر مضامین اشعار شاعران زن، رثایامدح بوده است اما در در دوره معاصر شاعران زن بیشترین جرأت را در پرداختن به موضوع عشق نسبت به مرد دارند و خواهان عاطفه و محبت از طرف مرد می‌باشند. در کنار انتقاد از مردان آنها را کامل‌کننده خود دانسته و غزل‌های خود را در مورد آنها سروده‌اند. آنها گاهی به تعریف و تمجید مرد پرداخته و عشق صادقانه خود را به مرد نشان داده‌اند و گاهی دیدگاهی منفی به مرد داشته‌اند و او را موجود خودخواه و بی‌وفا و کسی که عامل خفقان زن است می‌دانند و معتقد است که نباید راز دل خود را به او گفت؛ مرد در اشعار شاعران زن دارای دو چهره متفاوت است گاهی سلطه‌گر و زورگو و گاهی به معشوق تبدیل می‌شود که زندگی بدون او ناقص است. آنها آزادی را حق زن می‌دانند با توجه به تفکر مرد سالاری که در کشورهای شرقی وجود دارد. فروغ فرخ زاد در اشعارش به حفظ حقوق زن برخاسته و اشعارش نشانگر نابرابری بین زن و مرد و محروم شدن زنان از طرف مردان می‌باشد و از سویی دردها ورنج‌هایش را در اشعار نسبت به فقدان و دوری محبوب و از سویی دیگر انتقادشان را بر سلطه‌ی مردنشان می‌دهد. هرچند در برخی اشعارش، تسلیم سلطه مرد هستند.

### منابع و ماخذ

- آرین پور، یحیی (۱۳۷۹)، از نیما تا روزگار ما، چاپ سوم، انتشارات زوار.
- آزند، یعقوب (۱۳۶۳)، ادبیات نوین ایران، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر.
- احمدی، پگاه (۱۳۸۴)، شعر زن از آغاز تا امروز، چاپ اول، تهران: چشمه .
- اسماعیلی و صدارت ، امیر و ابوالقاسم (۱۳۴۷)، جاودانه فروغ فرخزاد ، چاپ دوم ، انتشارات مرجان،



- براهنی، رضا، تاریخ مذکر (۱۳۶۳)، چ اول، تهران: انتشارات زایران.
- براهنی، رضا، طلا درمس (۱۳۸۰)، ج ۱، تهران: انتشارات زایران.
- ، طلا درمس (۱۳۷۱)، جلد دوم، تهران: ناشر، نویسنده، چاپ، فردوسی.
- ترابی، ضیاء الدین (۱۳۷۶)، فروغی دیگر، چاپ دوم، نشر دنیای نو،
- حایری، سیدهادی (۱۳۳۵)، شاهکار شاعران ایران، تهران: کتاب زمان.
- حسینی، مریم (۱۳۸۵)، نقد فمینیستی اشعار فروغ فرخزاد، تهران: نشریه زنان شماره ۱۰۷.
- جلالی، بهروز (۳۷۹۱)، دیوان اشعار فروغ فرخزاد، چاپ هفتم انتشارات مروارید.
- حاکمی، اسماعیل (۱۳۷۳)، ادبیات معاصر، چ اول، انتشارات اساطیر.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، چ هفتم، انتشارات علمی.
- سلدن، رامان (۱۳۸۷)، راهنمایی نظریه نقد ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: طرح نو.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، نگاهی به فروغ، چاپ سوم، چاپ گلشن، انتشارات مروارید،
- شاکرین، حمیدرضا (۱۳۸۴)، پرسمان سکولاریسم، تهران: موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.
- ۱۷- فرخ زاد، فروغ / ۱۳۷۹، دیوان اشعار، چاپ سوم، آرین، انتشارات مروارید،
- قاسمی، پروانه (۳۹۱۱)، مبارزه ی طبقاتی و رهایی زنان، چاپ اول، انتشارات پروسه.
- مدنی، نسرین (۱۳۸۵)، در کوچه های خاکی معصومیت، تهران: چشمه.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۶)، چون سبوی تشنه، چ، چهارم، انتشارات جامی.
- ، ----- (۱۳۷۹)، جویبار لحظه ها، چاپ دوم، چاپ نیل



یزدانی، زینب (۱۳۸۷)، زن و شعر، چاپ دوم، انتشارات تیرگان

### مقاله‌ها و مجلات

اکبری بیرق، حسن/ ۱۳۹۳، دو فصلنامه علمی - پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دوره دوم، شماره ۱، بهار و تابستان، ص ۵

بهفر، مهری/ تیر ۱۳۷۸، عاشقانه‌های فروغ و پنج شاعر زن ایرانی، مجله گلستان، شماره ۷، ص ۱۷

۳- پورشهرام، سوسن/ زمستان ۱۳۸۷، پژوهشی نو در شعر فروغ، فصلنامه بهار ادب سال اول شماره دوم، ص ۱۸

۴- عطاش و پی‌سپار، عبدالرضا و الهه/ پائیز ۱۳۹۲، سیمای زن در شعر نزار قبانی و فروغ فرخزاد، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شماره ۲۷، ص ۸ و ۱۱

۵- واعظ و صادق زاده، لیدا و محمدحسن/ آذر ۱۳۸۴، چهار شاعر زن معاصر، مجله حافظ، شماره ۲۱، ص ۲





## طبقه بندی و تحلیل حکایات مناقب العارفین

آلاله حامدمشهدزاده

لیلا نوروزپور\*

همایون جمشیدیان

### چکیده

مناقب العارفین بنا بر اظهار مولف آن در مقدمه به بیان کرامات مشایخی چند اختصاص دارد. در این اثر حکایت‌های بسیاری است که در زمره کرامات محسوب نمی‌شوند. در این پژوهش ۳۰۰ حکایت از فصل سوم مناقب العارفین درباره مولانا انتخاب شده و حکایات آن طبقه‌بندی موضوعی شده است. حکایات واقعی به ۳ موضوع و حکایات فراواقعی به ۱۱ موضوع تقسیم شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که حکایات واقعی بیشتر جنبه تعلیمی دارند. در موارد تاریخی به یک حادثه از زندگی مولوی و یا آنچه در آسیای صغیر در قرن هشتم روی داده، اشاره دارند. حکایات فراواقعی مناقب العارفین طیف متنوعی از قبیل آگاهی از ضمائر، کن فیکون کردن، طی الارض، علم غیبی، شفادادن بیمار، تسلط بر پدیده‌های مادی، ظهور و اختفای ناگهانی، پیش بینی، تسلط نفس مطمئنه بر جسم، دیدن تمثال صور روحانی و تسلط بر جاذبه زمین را در بر می‌گیرند. تعداد بسیار معدودی نیز با آثار مولوی رابطه بینامتنیت دارند.

**کلید واژه:** مناقب العارفین، مولوی، طبقه بندی حکایات، کرامات

<sup>۱</sup> - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گلستان a\_mashhadzadeh169@yahoo.com

<sup>۱</sup> - نویسنده مسئول، دکترای زبان و ادبیات فارسی - عضو هیئت علمی دانشگاه گلستان l.nowruzpur@gmail.com

<sup>۱</sup> - دکترای زبان و ادبیات فارسی - عضو هیئت علمی دانشگاه گلستان homayunjamshidian@yahoo.com



## مقدمه و طرح مسئله

احمد افلاکی نویسنده مناقب العارفین، از مولفان متصوف قرن هشتم است که بنا بر اظهار او در مقدمه اثر، به خواش جلال الحق و الدین چلیبی امیر عارف در سال ۸۱۷ آغاز به تالیف آن نمود. افلاکی در دو جای از مقدمه کوتاه خود اشاره کرده که این اثر «حاوی کرامات آباء عظام و خلفای همام ایشان است» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۴-۵). افلاکی در ده فصل روایاتی از «روایات ثقات» نقل نموده که گاه بسیار شگفت می نماید به حدی که برخی محققان این کتاب را از مایه‌های افسانه‌ای خالی نمی‌دانند (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۲۸). این کتاب حوادث بسیاری از سرگذشت بهاء ولد، مولوی، حسام الدین، شمس تبریزی و تنی چند از طریقت مولویه را در بردارد. اهمیت این اثر بیشتر از رساله سپهسالار دانسته شده است (گلپینارلی، ۱۳۶۳: ۶۸). گلپینارلی در اثری که که زندگی و فلسفه مولانا ترتیب داده، از روایات مندرج در این اثر بسیار نقل کرده است. هرچند افلاکی از نقل کرامات عرفا در اثر خویش سخن می‌گوید، در روایات گاه بسیار مبسوط و مفصل او می‌توان از آداب و رسوم خانقاه‌ها، محافل درس و وعظ و سماع، مرادوات صوفیه با امرا و اکابر زمان و اعظام شهر، ارتباط با گروه‌های مختلف اجتماعی و نیز زنان و از سوی دیگر وضعیت شهرهایی از جغرافیای تصوف آگاهی یافت. از وجوه دیگر ارزشمندی این اثر آن است که «نشان دهنده نفوذ قاطع و شدید زبان و ادب فارسی در قرن هشتم در آسیای صغیر و میان ساکنان باسواد و درس خوانده آن سرزمین خاصه در میان سلسله‌های صوفیه است» (صفا، ۱۳۷۱، ج ۲/۳: ۱۲۸۵). علیرغم اهمیت کتاب آنچنان که بایسته است موضوع پژوهش قرار نگرفته و به محک علم سنجیده نشده است. بیشتر حجم این اثر فصل سوم آن است که به شرح مناقب حضرت مولانا می‌پردازد. این حکایات از نظر موضوع متنوع هستند و می‌توان آنها را طبقه بندی نمود. گوینده روایت سعی دارد، آنچه از مولوی مستقیم دیده و یا غیرمستقیم شنیده است، بازگو کند. «اهمیت این کتاب علاوه بر روشن کردن زندگی امثال



شمس و صلاح الدین زرکوب و مولانا و حسام الدین چلبی ... ذکر شأن سروده شدن بسیاری از غزلیات مولاناست. نثر مناقب العارفين ساده و زیبا و بسیار مؤثر است.... مقصود این است که چون عموماً به زندگی امثال شمس تبریزی و مولانا علاقه مندیم، نثر افلاکی را با ولع و لذت بیشتری می‌خوانیم. یکی از عوامل مؤثر در بلاغت نثر او این است که جابه‌جایی زیبا از غزلیات و مثنوی مولانا را با نثر درآمیخته است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۲۶).

هدف از این پژوهش طبقه‌بندی و تحلیل حکایات مناقب العارفين است و به این سوال پاسخ داده می‌شود که با توجه به آنچه احمد افلاکی در مقدمه مناقب العارفين این "حکایات را در شرح کرامات حضرتشان" می‌داند، آیا تمامی روایات همگی از مقوله کرامات هستند و چگونه می‌توان این حکایات را طبقه‌بندی کرد؟

با توجه به حجم فصل سوم که شامل ۶۰۱ روایت می‌باشد، برای پاسخ به این پرسش ۳۰۰ حکایت نخست از فصل سوم مناقب العارفين انتخاب شده است. از آنجا که در چاپ تحسین یازجی شماره‌های ۲۰۱ تا ۲۰۳ ذکر نشده، تا حکایت ۳۰۳ بررسی شده است. این حکایات‌ها در متن این تصحیح شماره‌گذاری شده است. پس از مطالعه حکایت‌ها، با توجه به موضوع موارد تاریخی، تعلیمی، اغراق آمیز و فراواقعی (کرامت) و ... آنها استخراج و طبقه‌بندی انجام گرفت.

### پیشینه پژوهش

در پژوهش‌های فارسی بیشتر به طبقه‌بندی کرامات و یا حکایات کرامات آثار عرفانی پرداخته‌اند تا طبقه‌بندی کل حکایات اعم از فراواقعی و غیرفراواقعی. از جمله مقاله‌ای تحت عنوان طبقه‌بندی موضوعی حکایات کرامات در نثر عرفانی از زهرا انصاری است که در آن طبقه‌بندی از پربسامدترین و کم‌بسامدترین موضوعهای حکایات کرامات ارائه داده است. مقاله - ای دیگر با عنوان دو تقسیم‌بندی قدیم از کرامات صوفیه از شهرام آزادیان است، در این مقاله سیر تحول کرامت در تصوف نشان داده شده و تلخیصی از دو تقسیم‌بندی متون قدیم ارائه گردیده است: طبقه‌بندی سبکی که حالتی عینی و دارای مصداق است، برای مثال: زنده کردن



مردگان، شکافتن دریا، خشک کردن آن و راه رفتن بر روی آب. و دیگری طبقه‌بندی ابن عربی که ذهنی و انتزاعی است؛ مانند تجلی عالم معانی مجرد غیرمادی برصوفی و عدم توجه او. مقاله‌ای دیگر با عنوان سوررنالیسم در حکایت‌های صوفیانه (معرفی یک نوع روایی کهن)؛ این مقاله با بحث تروتان تودورف در تقسیم‌بندی انواع داستان‌های فراواقعی در ادبیات غرب آغاز می‌شود و در ادامه می‌کوشد با اتساع ایده تودورف و با استفاده از ملاک‌های طبقه‌بندی او، ژانر داستان سوررنالیستی و نظریه داستان سوررنالیستی را - در معنای عام و کلی آن - به عنوان یکی از انواع فراواقعی معرفی و تشریح کند. اثر دیگر از محمد استعلامی به نام حدیث کرامت است، این اثر نیز به طبقه‌بندی موضوعی کرامات و نه حکایات کرامات پرداخته است. از جمله اخلاق و کرامت انسانی، فراست و اشراف بر ضمائر، روایات رمزگونه، سخنان شعرگونه عرفا، نقل‌های ساده لوحانه، تکرار یک روایت، خودآزاری یا تسلیم و رضا؟، رؤیا و رؤیای صادقه و .. از هر گروه ذکر روایاتی نیز ذکر شده است. ابوالفضل خُری نیز در کتاب کلک خیال‌انگیز به کرامات از منظر بوطیقای وهمناک با توجه به آثار فروید، تودورف، سندور و... مفصلاً می‌پردازد. چنانکه گفته شد پژوهش در باب کتاب مناقب العارفين به صورت معدود انجام گرفته است. از جمله آنها «بشوی اوراق: نقد محتوایی بر دو بخش از مناقب العارفين» از مجتبی دماوندی از مقالاتی است که نگاهی منتقدانه به حکایات مندرج در این اثر دارد.

### استخراج داده‌ها

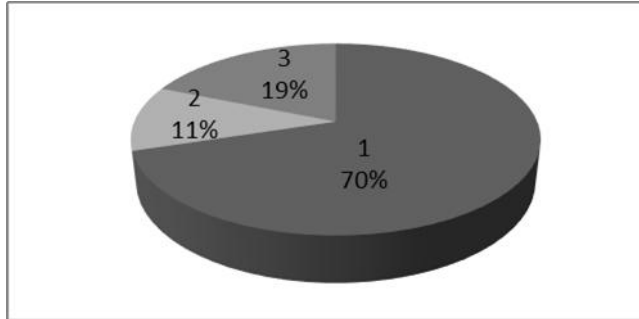
جدول ۱- طبقه‌بندی حکایات واقعی

مناقب العارفين	تعداد کل حکایات	تعداد حکایات واقعی	۱- حکایات تعلیمی	۲- حکایات تاریخی	۳- حکایات اغراق- آميز
			۲۶-۳۱-۳۲-۳۳-۳۴-۳۵-۳۶-۳۸-۴۲-	۳-۸-۱۳-۲۱-۲۳-	۱۸-۲۰-
فصل سوم	۳۰۰	۲۰۷	۴۴-۴۶-۴۷-۵۰-۵۱-۵۳-۵۵-۶۶-	۲۴-۲۵-۲۶-۲۸-	۲۵۲-



۲۸۳-	۱۱۲۰-۱۱۸-۸۸-	۷۹-۷۷-۷۵-۷۴-۷۳-۷۱-۷۰-۶۸-۶۷-			
۲۸۷-	۱۲۵-۱۲۴-۱۲۳-	۹۶-۹۳-۹۲-۹۰-۸۸-۸۷-۸۲-۸۱-۸۰-			
۲۸۸-	۱۴۹-۱۲۷-۱۲۶-	۱۰۵-۱۰۴-۱۰۳-۱۰۲-۱۰۰-۹۸-۹۷-			
۳۰۰.	۱۶۹-۱۶۸-۱۶۱-	۱۱۲-۱۱۱-۱۱۰-۱۰۹-۱۰۸-۱۰۷-۱۰۶-			
	۱۸۵-۱۷۵-۱۷۴-	۱۲۰-۱۱۹-۱۱۸-۱۱۶-۱۱۵-۱۱۴-۱۱۳-			
	۲۱۷-۱۹۸-۱۹۷-	۱۳۵-۱۳۴-۱۳۲-۱۳۱-۱۳۰-۱۲۹-۱۲۳-			
	۲۲۳-۲۲۱-۲۲۰-	۱۴۸-۱۴۷-۱۴۶-۱۴۲-۱۳۸-۱۳۷-۱۳۶-			
	۲۲۸-۲۲۷-۲۲۵-	۱۵۹-۱۵۸-۱۵۷-۱۵۶-۱۵۵-۱۵۴-۱۵۲-			
	۲۳۵-۲۳۱-۲۲۹-	۱۷۸-۱۷۷-۱۷۶-۱۷۰-۱۶۸-۱۶۶-۱۶۰-			
	۲۵۰-۲۴۲-۲۳۹-	۱۸۸-۱۸۷-۱۸۶-۱۸۵-۱۸۳-۱۸۰-۱۷۹-			
	۲۷۵-۲۷۲-۲۷۰-	۱۹۵-۱۹۴-۱۹۳-۱۹۲-۱۹۱-۱۹۰-۱۸۹-			
	۲۸۰-۲۷۷-۲۷۶-	۲۰۹-۲۰۷-۲۰۶-۲۰۵-۲۰۴-۱۹۷-۱۹۶-			
	۲۸۴-۲۸۲-۲۸۱-	۲۱۷-۲۱۶-۲۱۵-۲۱۴-۲۱۳-۲۱۲-۲۱۰-			
	۲۹۵-۲۹۲-۲۸۶-	۲۳۱-۲۲۹-۲۲۷-۲۲۶-۲۲۵-۲۲۲-۲۱۸-			
	۲۹۹-۲۹۷-۲۹۶.	۲۳۹-۲۳۸-۲۳۷-۲۳۶-۲۳۴-۲۳۳-۲۳۲-			
		۲۴۹-۲۴۸-۲۴۷-۲۴۶-۲۴۳-۲۴۱-۲۴۰-			
		۲۷۷-۲۷۶-۲۷۵-۲۷۹-۲۶۶-۲۶۸-۲۵۰-			
		۲۹۸-۲۹۷-۲۹۶-۲۹۴-۲۹۳-۲۹۱.			

دراین حکایات، موارد مشترکی با موضوع تعلیمی و تاریخی دیده می‌شود که با یکدیگر هم پوشانی دارند و عنوان تعلیمی- تاریخی می‌گیرند. به طور کلی تعداد حکایات تعلیمی ۱۲۷، تعداد حکایات تعلیمی- تاریخی ۲۰ و تعداد حکایات تاریخی ۳۴ مورد را شامل می‌شود. نمودار زیر فراوانی این حکایات را نشان می‌دهد:



جدول ۲- طبقه بندی حکایات فراواقعی

تسلط بر جاذبه زمین	۷.
دیدن تمثال صور روحانی	۱۳۳-۱.
تسلط نفس مطمئنه بر جسم	۲۸۵-۱۴۰-۱۳۹-۲۴۴-۲۰۸-۴۱-۴۰.
پیش بینی	۲۷۱-۲۶۱-۲۵۳-۲۳۰-۴۸.
ظهور و اختفای ناگهانی	۲۷۸-۲۶۵-۲۲۴-۹۴-۲.
تسلط مولوی بر پدیده های مادی	۱۵۳-۱۵۱-۱۴۱-۹۵-۹۴-۴۹.
شفادادن بیمار	۲۵۷-۲۵۶-۲۵۵-۱۸۲-۱۸۱-۱۴۵.
علم غیبی یا درک باطنی مولوی	۲۵۳-۱۲۸-۹۹-۲۶۰-۲۵۱-۱۰۱-۹۴-۸۳-۲۶۹-۲۵۹-۲۵۴.
طی الارض	۲۸۹-۲۶۷-۱۷۱-۸۴-۵۲-۱۶.
کن فیکون کردن	۱۶۷-۹۹-۷۲-۶۴-۵۷-۵۴-۳۷-۱۹.
آگاهی از ضمائر	۷۸-۶۳-۵۸-۵۶-۴۵-۳۹-۲۹-۲۷-۱۹-۲۹۰-۲۷۴-۲۰۰-۱۶۳-۱۶۲-۱۲۱.
تعداد حکایات فراواقعی	۹۳

لازم به ذکر است در این جداول همه حکایات واقعی و فراواقعی نیامده و فقط از حکایاتی نام برده شده که در زیرمجموعه موضوعات مقاله حاضر طبقه بندی می شوند و شماره های مشترک



در جدول‌ها به این معنی است که در برخی حکایت‌های طولانی چند نوع مختلف از این موضوعات دیده می‌شود. در ذیل نمونه‌هایی از این حکایت و موضوع آنها بازگو می‌شود:

#### ۱- حکایات واقعی

##### ۱-۱- تعلیمی

چنانکه در جدول مندرج است، این حکایات بیشترین بخش از فصل سوم مناقب هستند. بعضی از آنها حاوی تمثیل می‌باشد. برای مثال حکایت ۵۱ که ماجرای نجات دادن نحوی از چاه به دست درویش بازگو می‌شود، مولوی درحین معرفت‌گویی به اصحاب بیان می‌کند که کوتاه فکری انسانهایی که دربند چاه و طبیعت و خیالات و هنرهای خود هستند، مانع از تسلیم شدنشان نزد اولیای خدا می‌شود. آنجا که نحوی درچاه می‌گوید: «... که رَسَن و دَلو بگو؛ درویش دست از خلاص او بازکشید و گفت تا من نحو آموختن تو در چاه بنشین؛ ...» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۱۳۶). برخی دیگر از این حکایات حاوی کلمات قصار و حکمت آمیزند و در برخی مواردی از قبیل ترک حسد، لزوم سکوت، اجتناب از ریاکاری و ... هنگام بازگویی حکایتی از سیره و اخلاق مولوی بیان می‌شود. تعداد کمی از این حکایات از جمله شماره ۱۰۲ نیز حاوی پرسش و پاسخی از تفسیر یک آیه یا حدیث است.

##### ۲-۱- تاریخی

منظور از حکایتهای تاریخی روایاتی است که به یک حادثه از زندگی مولوی و یا آنچه در آسیای صغیر روی داده مانند هجوم مغولان اشاره دارند. برای مثال حکایت ۸ که روایت تاریخی از سفر مولوی به دمشق و استقبال از او توسط علما و اکابر آن شهر است تا از علم او فیض ببرند. البته در ضمن روایات فراواقعی نیز می‌توان مواردی از حوادث تاریخی را مشاهده نمود. حکایت ۱۶ حاوی موضوع معونت مولوی در شکست مغولان است. در اینگونه روایات خصوصاً مایه‌های افسانه‌ای اثر بسیار بارز است.

##### ۳-۱- اغراق آمیز



در حکایات اغراق آمیز گوینده حکایت سعی دارد حالات و سخنان و جایگاه مولوی را بزرگ جلوه دهد. برای مثال در حکایت ۱۸ گوینده، مجلس سماع و حالات مولوی را به صورت اغراق آمیزی توصیف می‌کند. آنجا که می‌گوید: «... سر برداشت و هردو چشم مبارکش گوئیا که دو طشت پر خون گشته بود؛ فرمود که یاران پیش آئید و در دو چشم من عظمت انوار خدا را عیان تفرّج کنید؛ هیچ کسی را امکان نظر آن نظر بی نظیر نبود و هر که بجدّ نظر کردی، فی الحال چشمهایش خیره و بی قوت شدی؛ اصحاب فریادها کرده سر نهادند» (همان: ۱۰۰)

۲- حکایات فراواقعی: حکایاتی هستند که در آنها گوینده، عملی فراواقعی را که اصطلاحاً در متون صوفیه کرامت می‌گویند، به مولوی نسبت داده است. درباره فراواقعی بودن بعضی از این روایات در فرهنگ اصطلاحات صوفیه به این لفظ اشاره شده است: «کرامت، ظهور امری خارق العاده از کسی که مدعی نبوت نیست. امر خارق عادت که مقرون با ایمان و عمل صالح نباشد، استدراج است. عملی که مقرون با ادعای نبوت باشد، معجزه است» (جرجانی، ۱۳۷۷: ۱۳۶). هجویری در بخشی از کشف المحجوب (الکلام فی اثبات الکرامات) ظهور کرامت بر ولی را به شرط صحت تکلیف بر او جایز می‌داند. از نظر او این کرامات از نظر عقلی محال نیست و هیچ اصلی از اصول شرع آن را نفی نمی‌کند. او نیز در تعریف کرامت به ناقض عادت بودن آن اشاره دارد (هجویری، ۱۳۸۴: ۳۲۷). در شرح تعرف نیز بحث مفصلی درباره کرامات و فرق آن با معجزات آمده است: «و هی مما خرج عن العادات. گفت این اجابت دعوت و این تمامی حال و قوت بر فعل و کفایت مونت از عادت خلق خارج است. عوام خلق بر عادت همی‌روند و خواص را کرامتی پدید آید خلاف عادت از این وجوه که یاد کردیم. و هر که را خلاف عادات خلق چیزی دهند جز کرامت نباشد. اینک کرامات اولیا بدین وجه باشد نه بر وجه معجزه پیامبران» (مستملی بخاری، ۱۳۷۳: ۹۹۲). در برخی منابع از جمله انس التائبین لفظ





کرامت گسترده و به معنای لطف الهی به کار رفته است، در طبقه بندی جامی کرامت فضلی همه بخشندگی‌هایی است که در دنیا سبب معیشت خلق شده است. از نظر جامی کرامات به پنج دسته تقسیم می‌شوند: کرامات فضلی، کرامات کسبی، کرامات مکافات، کرامات غرور، کرامات حقیقی (نقل از رجایی بخارایی، ۱۳۶۴: ۵۶۴-۵۶۶). آنچه در تمامی تعریف‌ها مشترک است، خارق عادت بودن عمل می‌باشد. عمل خارق عادت یعنی عملی که در موقعیت عادی امکان تحقق ندارد. این حکایات را به اجمال می‌توان در دسته بندی‌های زیر قرار داد:

## ۲-۱- آگاهی از ضمائر

بیشتر حکایات فراواقعی به موضوع آگاهی از ضمائر اختصاص دارد. مولوی آنگاه که اراده کند، از ضمیر افراد آگاهی می‌یابد. برای مثال حکایت ۱۶۲: «همچنان روزی مگر حرم مولانا کرا رضی الله عنها بندی را بریده بر فرجیء مولانا می‌دوخت؛ در آن حالت که پوشیده بود و معروف چنانست که جامهء راکه پوشیده باشند بر بالای خود ندوزند تا در دهان چیزگی نگیرند چنانک دانه و اما برگ کاهی و اما کاغذ پاره که بغایت شوم آورده اند؛ مگر در ضمیر کراخاتون گذشته باشد که حضرت مولانا چیزگی در دهان مبارک می‌گرفت؟ فی الحال فرمود که غم نیست، محکم بدوز که اینک من قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ را در دهان میدارم و خدا را بدنندان محکم گرفته ام» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۲۵۱). در این حکایت ماهیت و چیستی امر فراواقع آگاهی از ضمیر کراخاتون توسط مولوی و نتیجه این تصرف در واقعیت تنبه زدن به کراخاتون توسط مولوی است.

## ۲-۲- کن فیکون کردن

یکی از اعمال فراواقعی که به مولوی نسبت داده اند قدرت کن فیکون کردن اوست که با شدت و خشونت همراه است. خشم گرفتن مولوی بر کمال معرف در حین سماع و دشنام او موجب این رویداد شده است: «همچنان روزی دیگر کمال معرف در سماعی رعایت صوفیان کرده پشت بطرف یاران کرده بود و اصحاب را ملتفت نمی‌شد؛ حضرت مولانا بانگی بر وی



زذ که هی کمال ناقص! پشت بکمال کمال کرده، هش دار؛ ازناگاه بیفتاد و سرش شکافته شد، برخاست و بپای مولانا افتاده ابتهال عظیم نمود؛ عنایت فرموده فرجی و دستارش را بوی بخشید؛ زَنار انکار را بریده بصدق تمام بنده و مرید شد» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۱۵۲).

دراین حکایت ماهیت و چیستی امر فراواقع قدرت اراده مولوی است در ناقص خواندن او و اثر فی الحال آن بر کمال معرف به خاطر گستاخی به یاران و اصحاب. نتیجه این تصرف در واقعیت متنبه کردن مولوی او را به گستاخی، و به صدق تمام بنده و مرید شدن اوست.

## ۲-۳- طی الارض

در حکایت ۸۴ می‌خوانیم: «راویان حکایت و حاویان آیت، چنان روایت کردند که جماعت حاجیان معتبر از کعبه معظم رسیده بودند و بزیارت مشایخ و گوشه نشینان شهر رفته، هریکی را دریافتند و اهالیء شهر حاجیان را سماع‌ها داذه و دلدارۃ‌ها کردند؛ آخر الامر مگر دوستی حاجیان را بزیارت کعبه جانها توجّه نمودند؛ چون از در مدرسه مبارک در آمدند حضرت مولانا را در محراب دیدند، بیکبارگی تکبیر آورده بیهوش شدند؛ بعد از ساعتی چون بخود باز آمدند حضرتش بعد از خواستن مشغول شد که شاید که بر شما پوشیده شده باشد و یا مانند کرده باشد که آدمی به آدمی عظیم می‌ماند؛ همگان فریاد برآوردند که حضرت مولانا چه مغلطه و روپوش است که می‌فرماید چون اصحاب عظام از کیفیت حال و تمهید آن عذر تفحص کردند، حاجیان باتفاق گفتند که واللّٰه العظیم و بکلامه القدیم که این مرد در طواف بیت الله الحرام احرام بسته با ما بهم بود و در وقفه عرفات و سعی مروه و صفا و جمیع مناسک حجّ و غیره زیارت مرقدر رسول علیه السلام در مدینه مصاحب و همراه ما بود، اما هیچ روزی با ما همسفره و همکاسه نشد و چندین مشاعر حجّ را تفهیم ما می‌کرد، بهمین صورت و لباس که پوشیده است و این دم مغلطه می‌کند و خود را می‌پوشاند؛ یاران شورها کردند و سماع عظیم رفت و حاجیان سرها باز کرده مرید و عاشق شدند» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۱۶۸).



در این حکایت ماهیت و چیستی امر فراواقع طی الارض کردن مولوی به حج است و نتیجه این تصرف در واقعیت مرید و عاشق شدن حاجیان و شور و سماع یاران مولوی است.

#### ۲-۴- علم غیبی یا درک باطنی مولوی

مقصود از این نوع حکایات، رویدادهایی است که نشان دهنده اشراف مولوی بر پدیده‌های نامحسوس است. چنانکه در حکایت مورد نظر با درک باطنی به ماهیت کاسه پی برد. هرچند از منظر اشراف بر ضمائر نیز می‌توان به این روایت نگریست: «همچنان منقولست که شبی معین الدین پروانه حضرت مولانا را دعوت نموده بوذ و سروران شریعت و طریقت بجمعهم حاضر بودند، بعد از آنکه از سماع فارغ شدند خوانی عظیم انداخته باشارت پروانه در کاسه زرین کیسه پر زر در زیر برنج نهادند تا بطریق امتحان ببینند که مولانا چه می‌کند و آن کاسه را درپیش او نهاده دم بدم پروانه بتناول طعام ترغیب می‌داد که این طعام از وجه حلالست تا حضرت خداوندگار یک دو لقمه افطار کند؛ مولانا بانگی بر وی زد که طعام مکروه را در ظرف مکروه نهاده درپیش مردان آوردن از دین مصلحت دورست و از مذهب مروت بیرون؛ والله الحمد که مارا ازین کاسه ها و کیسه ها فراغت کلی بخشیده اند و سیر و سیراب گردانیده؛ ... پروانه مسکین بیای مولانا سرنهاده؛ عذرها خواسته از امتحانی که کرده بوذ مستغفر شد و کاسه ها را یغما فرمود و این حکایت را در اوائل ظهور بوذه است» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۱۹۱).

در این حکایت ماهیت امر فراواقع علم غیبی مولوی نسبت به ماهیت خوان مهیا شده است و نتیجه این تصرف در واقعیت مستغفر شدن پروانه از مولوی به خاطر امتحانی که کرده بود.

#### ۲-۵- شفا دادن بیمار

نمونه‌ای از این نوع تصرف در حکایت ۲۵۵ آمده است: «همچنان منقولست که یار ربانی فخرالدین سیواسی رحمه الله که از اکابر اصحاب بود مگر که او را تب محرقه مهلکه لازمه شده بود و مدتی صاحب فراش گشته همچون فراش سوخته شده بود و تمامت اطبا از معالجه آن عاجز گشته؛ همانا که حضرت مولانا بعیادت او تشریف فرموده اشارت کرد تا سیردانها حاضر



کردند و سیرکوب کوفته فرمود تا بخورد او دهند؛ چون اطبا را قضیه این معالجه معلوم شد بکلی از صحت او نومید گشت؛ بعنایت حق و همت مردان مطلق همان شب عرق کرده روی بصحت نهاده؛ اطبا گفتند: این معالجه دست قدرت مولانا است نه قاعده طب و قانون حکمت است.»

## ۲-۶- تسلط مولوی بر پدیده‌های مادی

تسلط بر پدیده‌های طبیعت همواره جزو کرامات اولیا بوده و حکایت‌هایی از این دست در مناقب آنها روایت شده است. از جمله آنها در حکایت ۹۵ می‌خوانیم: «همچنان سعداء اصحاب چنان روایت کردند که شبی معین الدین پروانه اکابر شهر را سماع داده بود و هر یکی شمعی نیم منی با م برده در پیش خود نهاده بودند؛ عاقبه الامر حضرت مولانا را دعوت کرده اجابت فرمود؛ چه عادت آن حضرت چنان بود که بعد از اجتماع همه اکابر حاضر شدی؛ پس حضرت مولانا یاران را فرمود تا مختصر شمعی با هم باشد؛ اعزه اصحاب در حقارت آن شمعی کوچک متعجب شدند؛ چون حضرت مولانا بسرای پروانه درآمد در کنج خانه فرو کشیده آن شمعی را در پیش او نهادند؛ صدور و اکابر زیر زیر درهمدیگر نظر می کردند و تعجب می نمودند و بعضی بر جنون و شید حمل می کردند؛ حضرت مولانا فرمود که جان این همه شمعه‌ها این شمعی حقیر ماست؛ اصحاب صدیق سر نهاده مصدق می داشتند و بعضی از روی انکار سر می جنبانیدند و مُحال می پنداشتند؛ گفت: اگر باور نمی کنید هوئی بکرد و آن شمعی فرومرد؛ تمامت شموع منور بیکبارگی کشته شد و همه شان در تاریکی فروماندند؛ فریاد از نهاد یاران برخاسته بعد از ساعتی که حیران مانده بودند، آهی بکرده مجموع شموع کماکان بازوَر شدند؛ هی سماع برخاست جمیع علما و امرای نعره زنان سر نهادند و تا وقت سحر سماع می رفت و مجموع آن شمعه‌ها سوخته شد و آن شمعی کوچک تا صبحدم از برکت آن دم در کار بود؛ همه شان بنده و مرید شدند.»



در این حکایت ماهیت امرفراواقع وابسته بودن شمع های پرنور مجلسیان به شمعک مولوی و نتیجه این تصرف درواقعیت مرید و بنده شدن جمیع علما و امرا به مولوی است.

## ۷-۲- ظهور و اختفای ناگهانی

تعداد حکایاتی که دربردارنده این توانایی باشد، مطابق پژوهش حاضر پنج روایت است: «شیخ بدرالدین یواش نقاش المولوی چنان روایت کرد که من از حضرت سلطان ولد شنیدم که فرمود که بخط مبارک بهاء ولد در صحیفه نبشته یافتند که حضرت جلال الدین محمد من در بلخ شش ساله بود که روز آذینه بر بام خانه های ما سیر میکرد و ماضی قرآن میخواند و اکابرزادگان بلخ هر جمعه بخدمت او حاضر شدند و با او صحبت و اُلفت کردند و تا وقت مسجد با هم بودند؛ مگر کوزکی از میان ایشان به دیگری گفته باشد که بیا تا ازین بام بر آن بام دیگر بجهیم و رِهان می بستند؛ حضرت مولانا زیر لب تبسم کنان بذیشان جواب داد که ای برادران این نوع حرکت از گربه و سگ و جانوران دیگر می آید؛ حیف نباشد که انسان مکرم بدینها مشغول شود؛ چه اگر در جان شما قوت روحانی و میل جانی هست، بیائید تا سوی آسمان پریم و سیر منازل ملکوت کنیم؛ و دران حالت از نظر آن جماعت غایب شدن گرفت و از غایت وهم تمامت کوزکان فریادها کردند و غریو بر آوردند تا مردمان از ان حال مطلع شدند، دیدند که بعد از لحظه رنگ ریخته و درجسم مبارکش تغییری ظاهر شده باز آمد، جمیع کوزکان سرها باز کرده روی برخاک قدمش نهاده مرید شدند» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۷۴)

این حکایت که در شرح حال مولوی مکرراً به آن ارجاع شده، قدرت مولوی در ظهور و اختفای ناگهانی است و نتیجه این تصرف در واقعیت مرید شدن جمیع کودکان و نشان دادن اکرام انسانی توسط مولوی است.

## ۸-۲- پیش بینی

«همچنان نقل است که ملکه سعیده گوماج خاتون که منکوحه سلطان رکن الدین بود و مریده حضرت مولانا، حکایت کرد که روزی در سراهای قدیم ما با عیال خود با جمع خواتین نشسته



بودیم؛ از ناگاه حضرت مولانا از در درآمد؛ فرمود که زود ازین خانه بیرون آئید؛ در حال پای برهنه بیرون دویدیم؛ چون تمامت قوم بیرون آمدند طاق صفه فرو نشسته، در پای مبارک مولانا افتاده صدقات بارباب حاجات ایثار کردم و هفت هزار درم سلطانی بشکرانه آن باصحاب فرستادم» (همان، ۳۳۵)

## ۲-۹- تسلط نفس مطمئنه مولوی بر جسم

در حکایت ۴۱ آمده است: «همچنان مگر در آن روزها در میان حکمای شهر و علمای دهر، بحثی عظیم افتاده بود که نفس آدمی بخون زنده است یا بچیزی دیگر؟ اطباء علی العموم مسئله جامعی گفتند که البتّه بخون زنده است؛ چه اگر خون آدمی بکلی بروت، فی الحال بمیرد و فقها را ملزم کردند؛ علماء باتفاق تمام بحضرت مولانا آمده این مسئله را عرضه داشتند؛ فرمود که البتّه محقق شده است که آدمیان بخون زنده اند؛ همه شان گفتند که در مذهب حکماء چنانست و در آنجا أدله حکمی و براهین معقول گفتند؛ مولانا فرمود که مذهب حکما نه چندانست؛ بلکه آدمی بخدا زنده است نه بخون ... بعد از آن فرمود که فضّاد بیارند؛ همانا که از دو دست مبارک خود فصد کرده چندان بی گذاشت که تمامت خون از عروق بیرون آمد و در جایگاه نیش زرد آبی بیش نماند و بطرف حکماء التفات فرمود که چونست؟ بخون زنده اند یا بخدا؟ همگان سرنهاند و بقدرت مردان خدا ایمان آوردند؛ فی الحال برخاست و بحمّام درآمد؛ چون بیرون آمد بسماع شروع کرد» (افلاکی، ۱۳۷۵: ۱۲۴).

در این حکایت نیز نتیجه این تصرف در واقعیت ایمان آوردن همگان به قدرت مردان خدا است.

## ۲-۱۰- دیدن تمثال صور روحانی

«چنان روایت کردند که روزی در مدرسه سماع عظیم بود و حضرت مولانا از حد بیرون شورها کرده دم بدم تا تخت گویندگان می آمد و منحنی گشته عذرهای می خواست، باز تواجد می نمود و عذرهای می خواست که شما را عالم نازکیست، بس باشد و اصحاب را حیرت یکی در هزار می شد که این تواضع با که می کند و این تکلف با کیست، چون سماع بنهایت رسید حضرت



چلبی حسام الدین سرنهاده از آن سرّ باز پرسید؛ فرمود که سر روحانیت خواجه حکیم سنائی متمثل شده بود و تجسد نموده در پهلوی عثمان و شهاب الدین ایستاده دف می زد و لطفها می فرمود و من دمبدم از تمثال سر او عذرها می خواستم تا ازما خشنود باشد و حقیقت باید دانستن که مردان حقّ از عالم غیب هر کرا یاذ کنند و خواهان او شوند درحال پیش او متمثل می شوند؛ چنانک روح القدس مریم را و حضرت رسول را علیهما السلام و صور روحانی اولیاء کمل را و آن را درویشان عالم تَرَوْحُن و تمثّل و تجسّد گویند» (همان: ۲۲۲-۲۲۳)

دراین حکایت ماهیت و چیستی امر فراواقع دیدن تمثال روحانی سنایی توسط مولوی است و در این حکایت برخلاف سایر موارد نسبتی با دیگر انسان‌ها در پذیرش و متنبه کردن آنها ندارد.

#### ۲-۱۱- تسلط بر جاذبه زمین

در حکایت ۷ مولوی برای تنبه راهبان مرتاض که کودکی در میان زمین و هوا ننگه داشته بودند، با یک نظر بر آن مسلط شد و نشان داد که قدرت معنوی او برتر است. نتیجه این تصرف در واقعیت متنبه شدن مرتاضان و ایمان آوردن آنها و مسلمان شدن آن کودک است.

علاوه بر حکایات ذکر شده، حکایات دیگری وجود دارد که تعدادشان بسیار معدود است. هر چند این حکایات در زمره طبقه بندی‌های ذکر شده از جمله تعلیمی یا درک باطنی مولوی قرار دارند، ولی به دلیل رابطه بینامتنی با مثنوی قابل توجه هستند. از جمله حکایات ۹۳ و ۱۲۸ که به ترتیب موضوعاتشان با دفتر دوم و دفتر اول مثنوی ارتباط دارند. در روایت ۹۳ از مناقب العارفین، مولوی حکایتی را به صورت تمثیل برای اصحابش نقل می‌کند، درباره فرزند خواجه- ای که وارث اموال زیادی از پدر شد و همه آنها را صرف معشوق کرد. در آخر هیچ برایش نماند، نه مال و نه معشوقه. مولوی این حال را تمثیل علمای ظاهر خودنما می‌داند. اگرچه از انبیا و اولیا و اقطاب نشان‌ها می‌دهند و مباحثات می‌کنند اما از آن حالات و مقامات درویشان چیزی ندارند. در خلال حکایت دو بیت از مثنوی نقل می‌شود که در دفتر دوم داستان یافتن شاه باز را در خانه کمپیرزن آمده است:



مرد میراثی چه داند قدر مال  
رستمی جان کند و مجان یافت زال  
نقد رفت و کاله رفت و خانه ها  
ماند چون جغدان در آن ویرانه ها

در روایت ۱۲۸ از مناقب، مولوی برای بیان معارف، با اصحابش به مدرسه‌ای می‌رود. در آنجا گوش مبارک را بردیوار مدرسه گذاشته و سر می‌جنباند و به اصحابش می‌گوید: «اصحاب را معلوم است که ما اینجاگاه چون آمدیم؟ مقصود کلی آن بود که این بقعه بیچاره بزبان حال بحضرت حق می‌نالید و زاریها می‌کرد که چند پوست چند پوست؟ روزی بمعانی دوست مشرف نشوم؛ الله الهام داذ تا بدینجا نهضت نموده ساعتی اورا بمغز نغز معانی و قدم مبارک یاران مشرف گردانیم» این حکایت درک باطنی مولوی از شنیدن صدای دیوار مدرسه است و یادآور داستان نالیدن ستون حنانه در دفتر اول مولوی است:

اُستن حنانه از هجر رسول      ناله می زد همچو اصحاب عقول  
در این حکایت دیوار مدرسه از نبود معانی و معارف به حضرت حق ناله کرد و مولوی نیز متوجه این امر شد.

### نتیجه گیری

مناقب العارفین حکایاتی با مضامین گوناگون دارد. طبقه بندی این حکایات بر مبنای امور واقعی و فراواقعی و تحلیل موضوعی هر یک از این موارد سبب می‌شود امکان تمایزی میان توصیفات و وقایع تاریخی و چگونگی پدیدار شدن هر یک از این موارد فراهم شود. در این پژوهش کوشش گردید با بررسی فصل سوم که به مناقب مولوی می‌پردازد، طبقه‌بندی انجام شود. در این اثر حکایت‌ها به دو دسته واقعی و فراواقعی تقسیم شد: واقعی از قبیل تاریخی و تعلیمی و اغراق آمیز و فراواقعی از قبیل آگاهی از ضمائر، کن فیکون کردن، طی الارض، علم غیبی یا درک باطنی، شفا دادن بیمار، تسلط بر پدیده های مادی، ظهور و اختفای ناگهانی، پیش





بینی، تسلط نفس مطمئنه بر جسم، دیدن تمثال صور روحانی، تسلط بر جاذبه زمین. حدود ۷۰٪ از این حکایات، تعلیمی هستند. در این میان تعداد بسیار کمی نیز با آثار مولوی رابطه بینامتنیت دارند. بررسی و طبقه‌بندی حکایات مناقب العارفین اعم از واقعی و فراواقعی نشان دهنده این است که نویسنده این روایات ترجیح می‌دهد خصوصیات انسانی را از این مشایخ بزدايد و تصویری فراانسانی از آنها نمایش دهد. به همین دلیل از شباهت‌های آشکاری که این حکایات با یکدیگر دارند، نتیجه‌ای است که از تصرف در واقعیت حاصل می‌شود و آن متنبه شدن مخاطب یا مخاطبان مولوی است.

داستانهای فراواقعی برحسب میزان باورناپذیری شان طبقه‌بندی می‌شوند. این طبقه‌بندی‌ها در آثار فروید یا سندور آمده است. از دیدگاه تودوروف «هرگاه وقایع عجیب، ترسناک، دیرباور، یا اصلاً باورناپذیر داستان را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، و همناک به سمت شگرف متمایل می‌شود که برترس خواننده و نه تردید او تأکید می‌کند. هرگاه وقایع علل فراطبیعی بیابند و خواننده امر فراطبیعی را به منزله امر فراطبیعی بپذیرد، و همناک وارد حوزه شگفت می‌شود که برشگفتی خواننده تأکید می‌کند... معجزه و کرامت از این جهت که برخلاف نظام متعارف طبیعت عمل می‌کنند با ژانر شگفت مرز مشترک پیدا می‌کنند» (حری، ۱۳۹۳: ۹۷). روایت‌های خارق عادت از این منظر شگفت هستند. در مناقب العارفین که روایت‌هایی از زندگی خانواده مولوی و مشایخ طریقت اوست، نمونه‌های قابل توجهی از این نوع داستان‌ها دیده می‌شود.

### منابع

آزادیان، شهرام (۱۳۸۷)، دو تقسیم‌بندی قدیم از کرامات صوفیه، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ص ۶۳-۷۲



- الافلاکی، شمس الدین احمد (۱۳۷۵)، مناقب العارفین، تصحیحات و حواشی و تعلیقات تحسین یازجی، چاپ سوم، تهران، دنیای کتاب.
- انصاری، زهرا (۱۳۹۱)، طبقه بندی موضوعی حکایات کرامات در نثر عرفانی، مطالعات عرفانی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، شماره شانزدهم، ص ۵۳-۷۸.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۸)، حدیث کرامت، محمد، چاپ اول، تهران، سخن.
- اسدی، علیرضا، بیگدلی، سعید (۱۳۹۱)، سوررئالیسم در حکایت های صوفیه (معرفی یک نوع روایی کهن)، فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی، دانشگاه تربیت مدرس، ص ۱۰۵-۱۲۷.
- جرجانی، میر سید شریف (۱۳۷۷)، تعریفات، ترجمه حسن سید عرب و سیما نوربخش، چاپ اول، تهران، انتشارات فرزانه.
- حرّی، ابوالفضل (۱۳۹۳)، کلک خیال انگیز، چاپ اول، تهران، نشر نی.
- دماوندی، مجتبی (۱۳۸۷)، بشوی اوراق: نقد محتوایی بر دو بخش از مناقب العارفین، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۷، ص ۱۲۹-۱۴۰.
- رجایی بخارایی، احمد علی (۱۳۶۴)، فرهنگ اشعار حافظ، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، سبک شناسی نثر، چاپ اول از ویرایش دوم، تهران، نشر میترا.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۱)، تاریخ ادبیات ایران، چاپ دهم، تهران، انتشارات فردوس.
- مستملی بخاری، ابوالبراهیم اسمعیل ابن محمد (۱۳۷۳)، شرح التعرف لمذهب التصوف ربع سوم، تصحیح محمد روشن، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد (۱۳۸۸)، شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر اول)، کریم زمانی، چاپ سی و یکم، تهران، اطلاعات.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۴)، کشف المحجوب، تصحیح محمد عابدی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سروش.



## نقد اسطوره شناختی کوه در خمسه‌ی نظامی

محمدامیر مشهدی<sup>۱</sup>

کمال الدین آرخی<sup>۲</sup>

سیاوش مرشدی<sup>۳</sup>

### چکیده

نظامی با آگاهی از سنت‌های شفاهی و باورهای رایج میان مردم، نگاهی اسطوره‌شناختی به کوه دارد. با توجه به اهمیت کوه در اندیشه و آثار نظامی، این مقاله بر آن است تا جایگاه و باورهای اساطیری مربوط به آن را در خمسه‌ی نظامی واکاوی نماید. این تحقیق به روش توصیفی و شیوه‌ی تحلیل محتوا، انجام شده است. نتایج تحقیق بیانگر آن است که نظامی در خمسه از باورهای اساطیری در مورد کوه استفاده کرده است. در خسرو و شیرین زاده شدن شب‌دیز، در هفت پیکر داستان بهرام گور و ناپدید شدن او در غار و در اسکندرنامه، داستان اسکندر و غار کیخسرو، از نمونه‌های آن به شمار می‌روند.

**کلیدواژه‌ها:** نظامی، خمسه، اسطوره، کوه

<sup>۱</sup>. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. ایمیل: mohammadamirmashhadi@yahoo.com

<sup>۲</sup>. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، عضو باشگاه دانش پژوهان جوان دانشگاه

آزاد اسلامی گرگان. ایمیل: arekhi\_kzat@yahoo.com

<sup>۳</sup>. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی گرگان،



## ۱. مقدمه

نقد اسطوره‌شناختی ریشه در شناخت انسان و افکار و اندیشه‌های پیشین او دارد. این شیوه‌ی نقد، اثر ادبی را به ژرف‌ساخت کهن‌الگویی آن تأویل می‌کند. نقد اساطیری ارزش خاصی در بررسی متون ادبی دارد. پورنامداریان از اریک فروم نقل می‌کند: «اگر نتوانیم معنای واقعی اساطیر را درک کنیم مجبور خواهیم بود آن‌ها را تصاویری پیش پا افتاده و بدوی از تاریخ دنیا تلقی کنیم و در بهترین وجه ممکن، فرآورده‌هایی شاعرانه و زیبا از تخیل انسانی بدانیم» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۸۰). اسطوره، گذشته‌ی بشر است و هویت انسان در جوامع سنتی با خلق اساطیر معنا یافته است. به عبارت دیگر، اسطوره تاریخی است که سرگذشت قدسی و مینوی انسان را بیان می‌کند و شناخت آن در متون ادبی ارزش زیادی دارد. از جمله باورهای اساطیری مهم در متون ادبی، اساطیر مربوط به کوه است. به طور کلی در ادبیات فارسی کوه‌ها در چهار محور اسطوره‌ای، مذهبی، عرفانی و نمادین بازتاب داشته‌اند. کوه «در آیین‌های قبایل و اقوام قدیم عالم، مقدس و حتی جایگاه خدایان و مقدسان و عابدان و از عناصر مهم اساطیر در سراسر جهان بوده است، چه رسد به هندو ایرانیان که کوه در نظرشان زاینده و بالنده و جاندار بوده است» (قرشی، ۱۳۸۹: ۱۶۵). و از این نظر که بسیاری از رویدادهای قهرمانی در آن جا شکل می‌گیرند جایگاه ویژه‌ای در میان اسطوره‌ها و افسانه‌ها دارد. همچنین «در باورشناسی باستانی کوه چونان بلندترین و نزدیک‌ترین نقطه به آسمان ارزشی نمادین و آیینی داشته است» (کزازی، ۱۳۷۲: ۲۵). غار هم، چون در دل این کوه‌های مقدس و سر به فلک کشیده بوده، جایگاهی رمزآلود یافته است. مناره‌های مساجد، ستون‌های کلیسا و برج‌های بلند نمادهای دیگری از دید اسطوره - ای کوه - غار هستند. نظامی با آگاهی از این ویژگی اسطوره‌ای کوه و غار، در خمسه - به جز لیلی و مجنون که موردی یافت نشد - داستان‌های زیبایی پدید آورده است و نگارنده در این مقاله به بررسی آن‌ها می‌پردازد.



## ۲. پیشینه تحقیق

موارد مشابه این پژوهش، درباره‌ی آثار شاعران دیگر دیده می‌شود، اما در مورد خمه‌ها تاکنون از این منظر پژوهشی صورت نگرفته است. محمود مدبری (۱۳۸۳) در مقاله - ای با عنوان «نقش‌ها و کارکردهای اساطیری کوه در شاهنامه فردوسی» به بررسی کارکردهای اساطیری این مظهر طبیعت، در شاهنامه می‌پردازد. همین نویسنده، در مقاله‌ای دیگر (۱۳۸۲) با عنوان «کوه و تجلی آن در شاهنامه» به بررسی بازتاب‌های متعدد کوه در شاهنامه پرداخته است. امان‌الله قرشی (۱۳۸۹) در کتابی با عنوان "آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی" به بررسی آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی پرداخته است. محمد تقی راشد محصل و مرتضی تهامی (۱۳۸۷) در "سیر تحول اساطیر ایران بر بنیاد اسطوره‌های پیشدادی و کیانی" به صورت گذرا به رابطه‌ی شاهان پیشدادی و کیانی با کوه، اشاره کرده‌اند. محمد بهنام‌فر و مریم زمانی‌پور (۱۳۹۱) در مقاله «کوه و معانی نمادین آن در بیان عواطف عارفانه و عاشقانه‌ی مولانا در مثنوی» معانی نمادین این عنصر طبیعت را در اشعار مولانا مورد تفحص، قرار داده‌اند.

## ۳. مبانی نظری

### ۱.۳. کوه در اساطیر و ادیان

همه‌ی تمدن‌ها و مذاهب در اساطیرشان دارای یک کوه مقدس هستند و خدایان بر بلندای کوه‌ها دارای جایگاه ویژه‌ای هستند. ارزشها و معانی و ابعاد رمزی و روحانی کوه متعدد است. «در باورهای کهن شینتو، کوهساران جایگاه ارواح خدایان بوده و کوه فوجی‌یاما، الهام‌بخش هنرمندان و مقصد زائران است» (پیگوت، ۱۳۸۴: ۹۶). همین نگاه را در تورات هم مشاهده می‌کنیم. «در تورات کوه، مکان مقدس و ماوای روح خدایی قلمداد شده است. روح خدایی در مکان مقدس بر فراز کوه‌ها ماوا دارد و چشمان همیشه نگران انسان یاری طلب به جانب آن‌ها دوخته شده است» (زمردی، ۱۳۸۵: ۱۶۹). در آیین مهر هم این باور بازتاب دارد. «مهر پرستان افسانه‌های بسیاری را به مهر نسبت می‌دادند؛ یکی آن که مهر از سنگی فرا زاییده می‌شود و به هنگام زادن برهنه بود. مراسم مهری هم می‌بایست در غارها انجام می‌یافت. این غارها مظهر طاق آسمان بودند» (بهار، ۱۳۸۴: ۳۲). در مسیحیت



هم کوه جایگاه ویژه‌ای دارد. «بهشتی که در هنر مسیحی تصویر می‌شود، شهری است که بر تپه‌ای عظیم بر پا شده است» (کاوندیش، ۱۳۸۷: ۲۶۵). در اندیشه‌های اسلامی هم پیامبر اکرم در غار حرا به پیامبری برگزیده شد. گفته می‌شود که زردشت در کوه سبلان و حضرت عیسی هم در کوه زیتون به پیامبری مبعوث شدند.

### ۲.۳. کوه در میان ملل

جای شگفتی است که کوه در میان ملل مختلف اعم از آفریقا، یونان، کشورهای خاور دور و... جایگاه مقدّسی به شمار می‌رفته است؛ بی‌شک یکی از علل مهم آن نزدیکی این عنصر طبیعت به آسمان است. چون در باور گذشتگان نقطه‌ی تلاقی آسمان و زمین به شمار می‌رفته است. «در اساطیر یونان کوه در خلقت بشر مؤثر بوده؛ بدین گونه که پرومتهوس بنا به دستور زئوس در محلی موسوم به پانوپئوس (panopeus) واقع در چند کیلومتری شمال شرقی کوه دلفی از خاک رس گل آدم را سرشت و آن را شکل داد و زیوس به آن حیات بخشید» (قرشی، ۱۳۸۹: ۵۱). در میان آفریقایی‌ها هم کوه ارزش خاصی دارد. «بعضی اقوام آفریقایی هنگام هجوم استعمارگران به سرزمینشان بیش از آن که به فکر مال و جان خود باشند به تعرّضات آن‌ها به اماکن و کوهستان‌های مقدس خود می‌اندیشیدند» (همان: ۶۴). و «در کنیا می‌گویند که از آغاز، خدای جهان به نشان اعجاز و فراهم کردن مکانی برای آرمیدن خویش کوهی بزرگ را آفرید. این کوه کره‌نیاگا یعنی کوهستان روشنایی یا راز بود که اروپاییان آن را کنیا می‌نامیدند. قلّه‌ی این کوه مأمن خدایان است؛ مردمان به هنگام نیایش به جانب کوه می‌روند» (پاریندر، ۱۳۷۴: ۱۸۴). در اساطیر چین و ژاپن هم با این اندیشه‌ی اساطیری برخورد می‌کنیم؛ «در اساطیر چین سفر خورشید از کوه تای شان \_ که به اعتقاد آنان ارواح مردگان به آن باز می‌گردد \_ انجام می‌شود و این کوه داور مرگ و سرنوشت مردمان است» (زمردی، ۱۳۸۵: ۱۶۷). شبیه این اندیشه را در داستان ناپدید شدن بهرام گور در منظومه‌ی هفت پیکر نظامی مشاهده می‌شود، که روح بهرام گور به کوه بازگشته است. در اساطیر چین مقدّس دانستن کوه و غار حتی در واژه‌ها هم وجود دارد. «واژه‌ی "تونگ" چینی به معنی غار، معانی مرموز، ژرف و منزّه یافته است؛ یعنی معادل راز است که در آشناسازی‌ها به کار می‌رود» (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۲۰).



«در اساطیر ژاپن کوه فوجی، کوهی مقدّس به شمار می‌رود و زائران ژاپنی منطقه‌ی میگامی تا فوجی را به جای هفت روز در صد روز طی می‌کردند» (پیگوت، ۱۳۸۴: ۱۳-۱۴). در اساطیر هند هم کوه‌ها نقش مهمّی دارند و نماد قدرت خدایان محسوب می‌شوند. «برخی از این کوه‌ها خود خدا انگاشته می‌شوند و مهم‌ترین این کوه‌ها همانا هیمالیا است که آسمان‌ها بر قله‌ی آن قرار دارند» (ایونس، ۱۳۸۱: ۲۰۰). در اساطیر ایران هم کوه‌ها نقش بارزی دارند. «آریایی‌ها مناسک دینی خویش را در مکان‌های ویژه‌ای که در فضای باز قرار داشته و آن را محراب می‌نامیده‌اند، به جای می‌آورده‌اند و چون جایگاه خدایان را در آسمان می‌پنداشته‌اند، به منظور تقرب بیشتر به آنان، برای انجام این مناسک از بلندی‌ها و کوه‌ها سود می‌جستند» (کابلی، ۱۳۸۲: ۴۳). قرشی معتقد است این اندیشه یعنی «منزلگاه خدایان بودن کوه از تمدن موسوم به "اژه" به شبه‌قاره سرایت کرد و دامنه گسترده‌تری گرفت تا جایی که بدین نحو به آریاییان نیز سرایت نمود» (قرشی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

#### ۴. بحث

بررسی اساطیر راهی است در جهت شناختن تاریخ تمدن و آشکار کردن گوشه‌هایی از طرز تلقّی و باورها و اعتقادات مردمان گذشته. در این مجال به جلوه‌ی اسطوره‌ای کوه در خمسه نگاهی می‌اندازیم.

#### ۱.۴. خسرو و شیرین

نظامی، شاعری است از جنس مردم زمانش؛ او از افسانه‌ها و اسطوره‌های رایج زمانش در آثار خود به خوبی بهره می‌جوید و مکرر از اندیشه‌های اساطیری و افسانه‌ای مردم سخن می‌گوید؛ افسانه‌ها غالباً با ارزش‌تر از آیین‌ها هستند چون این افسانه‌ها ژرفا و ناخودآگاه انسان را به بهترین نحو آشکار می‌سازند. آن چه موضوع بحث ماست کوه و غار است و این که نظامی چگونه و در کجا از این ویژگی اساطیری بهره می‌جوید. نخست به بررسی این اسطوره در داستان خسرو و شیرین می‌پردازیم که سرشار از اشارات اساطیری است. ثروتیان معتقد است: «هر موضوعی در داستان تاریخی و افسانه‌ای خسرو و شیرین برای نظری خاص و اشاره‌ای مرموز به مقصود شاعر پرورش می‌یابد و جامه‌ی شعر به خود می‌پوشد» (ثروتیان: ۱۳۸۲: ۵۴). اولین موردی که در آن می‌توان دیدگاه اسطوره‌ای از غار،



یافت در وصف شب‌دیز، است. نظامی می‌گوید که در هر قرانی، مادیانی به زور وارد غاری شده و از یک سنگ بارور می‌شود و شب‌دیز از نسل همان سنگ است:

سخن‌پیمای فرهنگی چنین گفت      به وقت آن که دُرهای دُری سفت

که زیر دامن این دیر، غاریست      در او سنگی سیه گویی سوار نیست

ز دشتِ رَم گله در هر قرانی      به گشن آید تِکاور مادیانی

ز صد فرسنگی آید بر در غار      در او سنبند چو در سوراخ خود مار

بدان سنگ سیه رغبت بگیرد      به شهوت خویشتن بر سنگ ساید

به فرمان خدا زو گشن گیرد      خدا گفتی شگفتی دل‌پذیرد

هر آن گُره کز آن تخمش بود بار      ز دوران تک بُرد و ز باد رفتار

چنین گوید همیدون مرد فرهنگ      که شب‌دیز آمده ست از نسل آن سنگ

(نظامی، ۱۳۸۶: ۵۷)

نظامی می‌خواهد با غار، حالتی قدیس‌گونه به شب‌دیز بدهد گویی که ذهن او به یاد می‌آورد که شب‌دیز، نام اسب کیخسرو، پادشاه اساطیری ایرانیان نیز هست و سنگ در نزد ایرانیان ارزشی دیرینه دارد از آن روی که آسمان را از سنگ می‌دانستند. «سنگ بودن آسمان در نزد ایرانیان قدمتی بسیار دارد؛ چنان‌که واژه‌ی آسمان در اوستا به معنای سنگ است» (بهار، ۱۳۶۲: ۱۸). شب‌دیز از نسل سنگ است و از آن زاده شده است؛ اندیشه‌ی زاده شدن از سنگ در مهرپرستی هم وجود دارد؛ در کیش مهر (میترا)، مهر از سنگ زاده می‌-





شود و مراسم آن‌ها در غار انجام می‌گیرد. «در اوستا هم جایگاه مهر کوه سپند "هرا" است» (کزازی، ۱۳۶۸: ۵۹). بی‌شک نظامی از کیش مهر و باورهای مربوط به آن آگاهی داشته است. تقدس کوه از مشترکات عمومی بشر است و این تقدس در میان ملل مختلف و به گونه‌های مختلف باقی مانده است در ورای این اسطوره‌ها، اندیشه‌ای نهفته است؛ بشر ابتدایی وقتی برای مسائل خود دلیل علمی پیدا نمی‌کرد به اسطوره پناه برده است. الیاده معتقد است که «اسطوره معتقدات را بیان می‌دارد، اعتلا می‌بخشد و مدون می‌کند» (الیاده، ۱۳۶۲: ۲۸).

#### ۲.۴. هفت پیکر

زندگی بهرام گور و ناپدید شدن او در غار، برجسته‌ترین تأثیرپذیری نظامی از اسطوره‌های مربوط به کوه و غار است. ثروتیان بر آن است که «مثنوی هفت پیکر در ظاهر از دادگری‌ها و خوش‌گذرانی‌های بهرام گور سخن می‌گوید اما همین منظومه تاریخی را به افسانه‌هایی می‌آراید که هر افسانه‌ای به تنهایی جای بحث و بررسی در ادبیات رمز و اسطوره‌شناسی دارد» (ثروتیان، ۱۳۸۲: ۱۱۲). نظامی از اسطوره‌ها و فرهنگ عامه به خوبی بهره گرفته است. «وقتی نظامی به نظم این قصه دست می‌زد هنوز چیزی از آنچه در قصه‌ها به این پادشاه محبوب افسانه‌ای تاریخ منسوب می‌شد در آثار بازمانده از دنیای قبل از اسلام و در روایات عامیانه در ولایات مختلف ایران باقی بود» (زرین کوب، ۱۳۸۰: ۱۴۵). بهرام پادشاه محبوبی بوده است «امری که قصه‌های بهرام گور را از همان روزگاران قبل از اسلام در افواه عام انداخت نه فقط کارهای شگرف غیر عادی و پهلوانی او بود، تا حدی هم علاقه‌ای بود که به احوال فقرا و ضعیفان جامعه داشت» (همان: ۱۴۸). اما احتمالاً شباهت نام بهرام گور با ایزد بهرام در دین زردشتی در انتخاب او برای این قصه‌ی شگفت، بی‌تأثیر نبوده است. تأثیرپذیری نظامی از شاهنامه هم در این داستان غیر قابل انکار است. «شکوه حزن‌آلود این فرجام حال عبرت‌ناک هم در کلام نظامی طوری است که احتمال‌آخذ آن از صحنه‌های پایان کار کیخسرو بعید به نظر نمی‌آید» (زرین کوب، ۱۳۸۰: ۱۴۹). فرجام کار بهرام و ناپدید شدن او در غار که یکی از زیباترین تصاویر ادبیات فارسی است، بسیار شبیه به داستان کیخسرو در شاهنامه است.



بود غاری در آن خرابستان      به وقت آن که دُرهای دُری سفت  
 رخنه‌ای ژرف داشت چون چاهی      هیچ کس را نه بر درش راهی  
 گور در غار شد روان ودلیبر      شاه دنبال او گرفته چو شیر  
 اسب در غار ژرف راند سوار      گنج کیخسروی رساند به غار  
 شاه را غار پرده دار شده      و او هم آغوش یار غار شده  
 و آن وشاقان به پاسداری شاه      بر در غار کرده منزلگاه

(نظامی، ۱۳۸۴: ۳۱۴)

بهرام گور وقتی احساس می‌کند که باید به جهان دیگر کوچ کند، وارد غاری می‌شود و دیگر هیچ کس نشانی از او نمی‌یابد. هنگامی که یک قهرمان یا ایزد، قصد رفتن به آن جهان را دارد زمین برایش شکافته می‌شود یا از غاری وارد جهان اخروی می‌شود. به نظر می‌رسد، اندیشه‌ای که جهان پس از مرگ را در آسمان‌ها می‌داند در این گونه اسطوره‌ها متجلی شده است؛ بدین ترتیب که قهرمان از طریق غار و کوه به آسمان می‌رود که نزدیک‌ترین جا به آن است. چنان که در اساطیر هندی که مردگان خود را می‌سوزانند چون بر این باورند که شعله‌های آتش روح مرده را به آسمان می‌برند. میرچا الیاده، به گروه آیین‌ها و افسانه‌هایی اشاره می‌کند که مرحله نخستین بازگشت به رحم را منعکس می‌کنند. این نوع آشناسازی‌ها معانی ظریفی به مذاهب، مابعدالطبیعه و عرفان حتی در جوامع پیشرفته بخشیده است. نخست در افسانه‌ای که در آن قهرمان توسط هیولای دریایی بلعیده می‌شود؛ دوم با این انگاره در افسانه‌ها و روایات در مورد ورودشان به شکم ماهی غول آسا یا نهنگ روبرو می‌شویم. سوم این انگاره را در سقوط به درون غار یا شکاف شبیه به دهان یا زهدان



زمین می‌یابیم؛ مضافاً این سقوط به نشانه‌ی این است که قهرمان به جهانی دیگر پا می‌گذارد (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۱۰). داستان بهرام گور را می‌توانیم در ردیف مصادیق گروه سوم به شمار بیاوریم. این اندیشه‌ی اساطیری در قرآن کریم هم نمود داشته است. شمیسا در کتاب «نقد ادبی»، با نگاهی اسطوره‌شناختی به داستان اصحاب کهف نگریسته، می‌گوید: «داستان اصحاب کهف یک حقیقت مذهبی و تاریخی است اما می‌توان از دید اساطیری هم نگریست. غار رحم است و برگشت به آن و دوباره از آن بیرون آمدن رمز مرگ و تولدی دیگر است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۴۸). و در داستان‌های مربوط به انبیاء الهی هم می‌توانیم ظهور این اندیشه را ملاحظه کنیم. زیرا که بیشتر پیامبران با کوه ارتباط معنوی برقرار کرده‌اند و «بسی از پیامبران که چوپان بوده‌اند در کوه و غار به تولد دوباره رسیده‌اند» (همان: ۲۳۵). نکته‌ی مهم در داستان کیخسرو و همچنین بهرام گور ارتباط کوه‌ها با جاودانگی است. چنان که رستاخیز بسیاری از پهلوانان شاهنامه هم از کوه خواهد بود. نمونه‌ی آن سیاوش است که «بر فرازگاهی دور و بی‌گذر، بر کوهی مقدس، بهشتی این جهانی می‌سازد تا بازسازان جهان روزی رستاخیز خود را از آن آغاز کنند» (مسکوب، ۱۳۷۰: ۱۴۸). اگر داستان بهرام گور با اساطیر یونان داشته مقایسه شود، آشکار خواهد شد، چنان که «در اساطیر یونان هر کول زاده‌ی خدایان است و در پایان زندگانی زمینی به جمع جاودانگان اولمپ‌نشین می‌پیوندد» (کابلی، ۱۳۸۲: ۲۱۳). در این داستان هم بهرام قهرمانی از این نوع است که در پایان زندگی زمینی به غار می‌رود؛ یعنی مانند به جمع خدایان می‌پیوندد. تفاوت داستان بهرام و کیخسرو با اساطیر یونان و اولمپ‌نشینان در این است که بهرام و کیخسرو، ارباب و خدایان جاودانه نیستند بلکه قهرمانان وارسته‌ای هستند که در غار و کوه به سر می‌برند و در موقع مناسب به ایفای نقش خود خواهند پرداخت. سیدأف، محقق آذربایجانی، بر این باور است که نظامی با آگاهی از اساطیر ترک، به سرایش این داستان پرداخته است. چون که «بین خلق‌های ترک اعتقادی مبنی بر، دادن حاکمیت و دولت از طرف سنگ و کوه وجود دارد. این اعتقاد در افسانه‌ها و بعدها در ادبیات کتبی منعکس شده است. خلق‌های ترک زبان، سنگ و کوه را پرستش کرده، آن را به مانند جاندار به حساب می‌آورند؛ حتی هر نسل، قبیله و خلق برای خود سنگ و کوه مقدسی داشته‌اند و



آن را خدا هم می‌دانستند. در واقع بین خلق‌های ترک، کوه و سنگ اعتقادی مهم بوده و پاک و آفریننده به شمار می‌آمدند. نظامی [به قول زرین کوب، در انتساب او به ترکان دعوی‌ها اصلی ندارد (زرین کوب، ۱۳۸۰: ۱۵)] که از بینش اساطیری خلق ترک آگاهی داشت از اعتقاد دولت دادن سنگ و کوه در نوشته‌هایش استفاده کرده است «(سیداف، ۱۳۸۱: ۱۰۱). بهرام گور با لشکریانش برای شکار به بیرون قصر می‌رود و در حین شکار آهوئی را می‌بیند. بهرام آهو را دنبال می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که:

«شاه دانست کان فرشته پناه      سوی مینوش می‌نماید راه» (نظامی، ۱۳۸۴: ۳۱۵)

و در نهایت داخل غاری می‌روند و دیگر خبری از بهرام گور به همراهان نمی‌رسد. آهو، بهرام گور را به غار می‌برد او به دولت و نعمت موجود در غار دست می‌یابد. غار همان بهشت و دولت و سروری است. بهرام به درون غار می‌رود و لشکریان بر در غار منزل می‌کنند. هیچکس باورش نمی‌شد و آن را خیال و تصویری بیهوده می‌دانستند. آن‌ها کودکان را می‌زدند تا به درون غار روند و شاه را پیدا کنند اما از آه و ناله کودکان غباری چون دود از غار بیرون می‌آید و می‌گوید:

«بانگی آمد که شاه در غار است      باز گردید شاه را کاراست» (همان: ۳۱۶)

سرانجام نزدیکان شاه به درون غار می‌روند اما او را نمی‌یابند.

#### ۳.۴. مخزن الاسرار

نظامی، در مخزن الاسرار به «بانوی کوه» اشاره می‌کند که این هم از افسانه‌ها و اسطوره‌های مهم ایرانی است.

سنگ شنیدم که چو گردد کهن      لعل شود، مختلف است این سخن

هرچه کهن‌تر بترند این گروه      هیچ نه جز بانگ چو بانوی کوه



(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۴۸)

مرحوم وحید دستگردی در شرح این بیت می‌نویسد: «بانوی کوه در افسانه‌ها ضرب - المثل بوده و صدای کوه را به او نسبت می‌دادند و بی بی شهربانوی تهران هم از همان بانوهاست» (همان: ۱۴۸). قرشی در این زمینه می‌گوید «رویش و زایش کوه در باور هند و ایرانیان کهن نه تشخیص و نه تمثیل شاعرانه و عارفانه است. هم اکنون در پایان قرن بیستم میلادی ما می‌شنویم که شهربانو شخصیت دینی و ملی ایرانیان از دست اشقیا گریخت و روی به ری آورد. در ری کوه دهان باز کرد و شهربانو را در خود پناه داد. این تنها یک نمونه از انسان‌نمایی و تدین و معرفت کوه است» (قرشی: ۱۳۸۴: ۱۵۵). زرین کوب هم آن را اشاره‌ای اسطوره‌ای دانسته، می‌گوید: «نظامی به این پندار اسطوره‌ای که پژواک کوه بانگ بانوی ناپیدای کوه است و او به صدای انسان جواب می‌دهد نیز اشاره دارد - هر به چند قولی نامحتمل ممکن است کلام او در این مورد اشارت به بانوی کوه نباشد - اینگونه اشارات که در سراسر پنج گنج حکیم نمونه‌های بسیار دارد از دقت و توجه شاعر به رسوم و عادات و عقاید رایج در زندگی هر روزینه‌ی عام خلق حاکی است و ذکر آن‌ها نشانه - هایی از تأمل او در زندگی‌های واقعی و واقعیت‌های زندگی است» (زرین کوب، ۱۳۸۰: ۲۳۲). این موضوع در کوه‌های اساطیری دیگری هم بازتاب داشته است «در منطقه کوه‌دشت کوهی به نام گور کوه وجود دارد که کمانداری که با جن و پری آمیزش داشته است بدان کوه پناه برده و با گریز از دست شهریاری ستمگر همچنان در آن کوه زندگی می‌کند یا به روایتی دیگر در آن کوه مدفون شده است» (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۳۷) بنابراین به گونه‌ای تقدس کوه در این داستان‌ها دیده می‌شود و بی‌گمان نظامی از آن‌ها آگاهی داشته است.

۴.۴. اسکندر نامه

از همه‌ی آثاری که درباره‌ی اسکندر پدید آمده شرفنامه و اقبالنامه‌ی نظامی زیباتر است و البته آمیخته به افسانه‌هایی است که با خیال‌پردازی شاعرانه‌ی او پیوند خورده است. در هر دو داستان نگاه اسطوره‌شناختی نظامی به کوه دیده می‌شود.



## الف) شرفنامه

نظامی در شرفنامه پیوندی عمیق بین اسکندر و کوه برقرار می‌کند. «اسکندر بعد از اسلام پهلوان اسرار آمیز معرفی شده است» (گرگانی، ۱۳۸۱: ۳۸۴) همین اسرار آمیز بودن او زمینه را برای نظامی فراهم می‌کند تا از او برای نشان دادن بعد اسطوره‌ای داستان بهره بگیرد.

در این بوم شهری است آباد و بس      که هرگز نمیرد در او هیچکس

کشیده در آن شهر کوهی بلند      شده مردم شهر از او شهر بند  
به هر مدتی بانگی آید زکوه      که آید نیوشنده را زان شکوه

بخواند زمردم یکی را به نام      که خیزای فلان سوی بالا حرام

شاه را غار پرده دار شده      و او هم آغوش یار غار شده

و آن وشاقان به پاسداری شاه      بر در غار کرده منزلگاه

نیوشنده زان بانگ فرمان پذیر      نگردد یکی لحظه آرام گیر

پس کوه خارا شود ناپدید      کس این بند را می نداند کلید

(نظامی، ۱۳۸۱: ۵۱۷)

نظامی ما را به فضایی در آن سوی کوه می‌برد که در آن مرگ وجود ندارد و اسکندر هم که به قول نظامی، پژوهنده‌ی راز کیخسرو است؛ به دنبال کشف راز آن کوه



است که مردم بعد از گذشتن از آن ناپدید می‌شدند. «در برخی از اساطیر، جهان پس از مرگ را مکانی کاملاً مادی می‌پنداشتند که مانند یک کشور مرز آن مشخص است. زردشتیان بر قله‌ی البرز راهی داشتند که از آن جا ارواح به جهان پس از مرگ می‌روند و کوه مرو (Meru) در هند نیز چنین مکانی است. قهرمانان یونان نیز برای رسیدن به آن جهان از غارهای مخصوصی می‌گذشتند» (رضایی، ۱۳۸۴: ۱۸۲) این کوه هم در این داستان چنین نقشی دارد. اسکندر چند تن از یاران خود را به آن شهر می‌فرستد تا راز آنها را کشف کند، وقتی آنها به شهر می‌رسند، آوازی از کوه می‌شنوند که آن‌ها را به سوی خود می‌خواند:

خبرهای شهر آشکار و نهفت چنان بود کان پیر پیشینه گفت

به هر وقتی آوازی از کوهسار رسیدی به نام یکی زان دیار

نیوشنده چون نام خود یافتی به رغبت سوی کوه بشتافتی

(نظامی، ۱۳۸۱: ۵۱۸)

هاتف کوه یکی از آن فرستادگان را هم به سوی خود فرا می‌خواند:

از آن راز جویان پنهان پژوه یکی را به خود خواند هاتف ز کوه (همان: ۵۱۸)

در نهایت فرستادگان نزد اسکندر باز می‌گردند و ماجرا را باز می‌گویند؛ اسکندر در کار آن کوه حیران می‌ماند. اینک به موارد دیگری از نگاه اسطوره‌ای نظامی به کوه و غار در شرف نامه، اشاره می‌شود؛ شهر بلغار در بن غار تاسیس می‌شود و به همین سبب شهر بلغار، شهری فرخ و خجسته به شمار می‌آید.



گزارش چنین شد در این کارگاه      که چون زد در آن غار شه بارگاه  
بسی گنج در کار آن غار کرد      وز آن غار شهری چو بلغار کرد  
ز بلغار فرخ برآمد به روس      برآراست آن مرز را چون عروس

(همان: ۵۲۱)

اسکندر از هاتف غیبی که از کوه به او ندا می‌دهد و غلبه‌ی او را بر دارا بشارت می‌دهد  
نیرو می‌گیرد:

شنیدم که بود اندر آن خاره کوه      مقرنس یکی طاقِ گردون شکوه  
که پرسندگان زو به آواز خویش      خبر باز جستندی از راز خویش  
صدایی شنیدند از کوه سخت      بدان سان که بودی نمودار بخت  
بفرمود شه تا یکی هوشمند      خبر باز پرسد ز کوه بلند (همان: ۸۰۸)

تصور هاتف غیبی در کوه و آگاهی دادن او از رازهای آدمیان، نمایانگر جایگاه ویژه‌ی  
کوه در اساطیر ایران است. اسکندر برای یافتن راز بی‌مرگی کیخسرو، به غار کیخسرو  
می‌رود. چنان که قبلاً هم اشاره کردیم در این گونه موارد، ارتباط کوه با جاودانگی، قابل  
تأمل است.

برون آمد از دیدن تخت و جام      سوی غار کیخسرو آورد گام  
نگهبان دژ رنج بسیار برد      که تا شاه را سوی آن غار برد





چو شه شد به نزدیک آن غار تنگ      در آمد پی بادپایان به سنگ  
کزان ره روش بود برداشته      به خار و به خارا برانداشته  
نماینده‌ی غار با شاه گفت      که کیخسرو اینک در این غار خفت  
به چنگ و به دندان رهش رفته گیر      چو کیخسرو آنجا فرو خفته گیر  
سبب جستن پردگی‌های راز      کند کار جویندگان را دراز (همان: ۳۳۶)

اما اسکندر به گفتار او وقعی نمی‌نهد و پیاده به سوی غار کیخسرو می‌رود؛ به سختی  
وارد غار می‌شود تا نشانی از یار غار (کیخسرو) به دست آورد؛ اما آتشی را از دل سنگ  
برافروخته می‌بیند:

در او کان گوگرد ریخته      ز گوگرد او گرد او سوخته  
خبرداشت آن کو در این غار خفت      به گوگرد از آن کیمیا را نهفت  
درودی شهشه بر آن غار خواند      برون رفت و عطری بر آتش فشاند

(همان: ۳۳۸)

به نظر می‌رسد نظامی اسکندر را شایسته‌ی آن نمی‌داند که با کیخسرو همنشین شود  
از این رو سعی می‌کند با همه‌ی قداستی که به او می‌دهد کاری کند که نشان دهد اسکندر،  
شایستگی پی بردن به راز کیخسرو را ندارد. «داستان اسکندر از جهاتی با روایت کیخسرو  
همسانی دارد. چنان که مرگ این دو عجیب به نظر می‌رسد زیرا مرگ کیخسرو توسط  
سروش به او الهام می‌شود و اسکندر با شنیدن نغمه‌ی غیبی در می‌یابد که به زودی خواهد



مرد، هر دو نیز زاهدانه عبادت می‌کنند» (زمردی، ۱۳۸۵: ۴۹۰). از طرفی مقام اسکندر تا مرتبه‌ی پیامبری بالا برده می‌شود و کیخسرو هم حالتی نیمه‌خدایی دارد، به خاطر «نیمه‌خدایی بودن کیخسرو است که از او در تأویلات عرفانی از او به روح‌القدس تعبیر می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۸۸). از سویی دیگر ارتباط کوه با آتش را در قصه‌ی کیخسرو می‌بینیم. «غارها و مغاک‌هایی که آتش در درون آن‌ها نگهداری می‌شوند، متبرک‌اند و کیش آتش‌پرستی، متضمن ادعیه و آیین‌ها و شعائر مذهبی است. برخلاف آن چه عادتاً می‌پندارند، غار محل سکونت نیست. البته ممکن است در فصول سخت مأمّن و پناهگاهی باشد اما مردم عموماً در روستا زندگی می‌کنند. غار معبد است و نقوش اسلوب - داری که زینت بخش آن‌اند، قدرتی جادویی دارند. این قبیل غارها، اندیشه ژرف قومی هدایت شده و آمخته و آگاه از آیین و رمز را اثبات می‌کنند» (بابار، ۱۳۷۶: ۱۷۸-۱۷۷). در داستان حضرت موسی (ع)، هم این جلوه‌ی اسطوره‌ای متجلی می‌شود. «موسی بر این باور است که آتش تصویر خداست که قلب انسان را با الهام احساس و عاطفه عشق پاک می‌سوزاند» (همان: ۱۷۵). غارهایی که بهرام و کیخسرو در آن ناپدید می‌شوند با آتش موجود در آن هم بی‌ربط نیست، چنان که «در اسطوره‌شناسی ایران بهرام، بزرگ فرشته جنگجو و زاده‌ی آتش است» (بری، ۱۳۸۵: ۹۲). هر چند نظامی در داستان بهرام گور، از آتش درون غار سخن نگفته و فقط در اسطوره‌ی کیخسرو به آن اشاره می‌کند. گویا آتش از ارواح حفاظت می‌کند. «در زمان‌های باستان بر این باور بودند که میان آتش و روح نیاکان ارتباط نزدیکی وجود دارد. از آن جایی که اعتقاد داشتند آتش نگهبان روح نیاکان است و آتش مقدس بر گور مردگان خود می‌افروختند که بعدها تبدیل به برافروختن شمع شده است» (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۰۶).

وقتی اسکندر تصمیم می‌گیرد سراسر دنیا را بگردد، نخست به کوه البرز می‌رود.

نخستین خرامش کنم در این کوچگاه      به البرز خواهم برون برد راه

و زان کوه فرخ بر آیم به دشت      ز صحرا به دریا کنم باز گشت



(نظامی، ۱۳۸۱: ۳۱۰)

در اعتقادات ایرانیان و دین مزدیسنا کوه البرز در مرکز جهان واقع است و راه رسیدن به جهانی دیگر از بلندای این کوه صورت می‌گیرد. «در باورهای مردم، کوه البرز بلندترین کوه و کسی را بدان جا راهی نیست و کیخسرو، بیژن، گیو و بهرام گور در این کوه طلسم شده و با ظهور سوشیانت در رکاب او شمشیر می‌زنند و از آدیان تنها ذوالقرنین بود که به کوه البرز(قاف) رسید. «در قصص‌الانبیا آمده است که اسکندر از کوه قاف پرسید که کیستی؟ گفت قافم. گفت: این کوه‌های پیرامون تو چیست؟ گفت عروق من‌اند و هر گاه خدا بخواهد در زمین زلزله پدید آرد، من یکی از رگ‌های خود را بجنبانم» (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۳۶). فرخ و خجسته بودن البرز بی‌حکمت نیست و نظامی آگاهانه آغاز سفر اسکندر را البرز کوه قرار می‌دهد. «در اوستا بارها کوه و فره با هم یاد شده‌اند و فره‌ی ایزدی با کوه و البرز پیوندی شگفت و مرموز دارد» (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۰۱).

ب) اقبالنامه

در اقبالنامه هم سخن از تقدس اسکندر و ارتباط او با کوه است. «موضوع اقبال نامه علم و حکمت و پیامبری اسکندر و وصف مجالس او با حکیمان و پایان روزگار آن حکیمان و خود اسکندر است در اینجا اسکندر به عنوان پیامبر معرفی می‌گردد» (معین، ۱۳۸۵: ۳۲). نظامی با افسانه‌هایی درباره‌ی مبعوث گشتن اسکندر به پیامبری سعی می‌کند به او هم جنبه‌ی جاودانگی ببخشد و او را در ردیف کیخسرو و بهرام گور به شمار آورد. هر چند «دارا در برابر اسکندر شکست می‌خورد ولی با چنین افسانه‌ای ایرانیان برای اسکندر ایران‌گشا، نژاد ایرانی قایل می‌شوند و او را برادر داریوش به شمار می‌آورند و همین داستان زیر بنای اسکندرنامه و روایت‌های مثبت منتسب به اسکندر را به وجود می‌آورد. در متن‌های دینی به هیچ وجه نشانی از چنین داستانی نیست و اسکندر همیشه با لقب گجسته (ملعون) مورد نفرین است» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۷۱). کوه در اقبالنامه، مأمن دین پروران و زاهدان، معرفی شده است.



پدید آمد آرامگاهی زدور      چنان کز شب تیره تابنده نور  
برافراخته طاقی از بیخ کوه      که از هستیش در دل آمد شکوه  
به بالای آن طاق فیروزه رنگ      کشیده کمر کوهی از خاره سنگ  
گروهی بر آن کوه دین پروران      مسلمان و فارغ ز پیغمبران  
به الهام یزدان زروی قیاس      در احوال خود گشته یزدان شناس

(نظامی، ۱۳۸۳: ۲۴۴)

نظامی بی گمان تحت تأثیر فردوسی بوده است به خصوص در داستان اسکندر. «در شاهنامه هم فردوسی هر جا سخن از عابدان و زاهدان و پرستش موبدان است از جایگاه پرستش آنان بر بلندای کوه‌ها نام می‌برد. کوهی که قداستش آنان را به خود می‌خواند تا آرامش و سیر معنوی خود را در آن مکان جستجو کنند» (مدبری، ۱۳۸۲: ۶۹). در اقبالنامه اسکندر در باب ارزش معنوی کوه می‌گوید:

گر این قوم را پیش از این دیدمی      به گرد جهان برنگردیدمی

به کنجی در از کوه بنشستمی      به ایزد پرستی میان بستمی (همان: ۲۳۲)

و همین مطلب در شاهنامه هم آمده است. «وقتی اسکندر در سفر اسرار آمیز خود به مرغانی سبز بر فراز ستون‌هایی بر سر کوه می‌رسد؛ یکی از مرغان از او می‌پرسد که چرا یزدان پرستان در سرزمین او بر کوه منزل دارند؟ اسکندر در پاسخ می‌گوید:

بدو گفت چون مرد شد پاک رای      بیابد پرستنده بر کوه جای

(شاهنامه: ۸۲/۷) به نقل از (مدبری، ۱۳۸۲: ۷۰)



کوه در ادبیات عرفانی ما هم نماد آسمان است. «کوه قاف در رساله عقل سرخ بدان - گونه که سهروردی توصیف می‌کند اشاره به آسمان است و عالمی ماورای عالم محسوس دارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۹۴). در رساله الطیر ابن سینا هم مرغان از هشت کوه می‌گذرند تا بالاخره به کوه قاف می‌رسند. وقتی بر والی آن ولایت بار می‌یابند، والی آن‌ها را نزد ملک که در شهری بالای کوه ساکن است، می‌فرستد. این موضوع در مثنوی هم بازتاب دارد. «در فرهنگ نمادها، کوه قاف حقیقت جاودانه‌ی انسان است که به شکل مظهر کامل حقیقت الهی تجلی می‌کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۶۴۶). و مولانا نیز در دفتر سوم همین مضمون را بیان می‌دارد:

گفت ای عنقای حق، جان را مَطاف شُکر که باز آمدی زان کوه قاف

(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۶۹۴/۳) «(به نقل از بهنام‌فر، زمانی‌پور، ۱۳۹۱: ۴۷).

اما آن چه باید بیشتر روی آن دقیق شویم ارتباط پادشاهان مقدس و بی‌مرگ چون بهرام گور، کیخسرو و اسکندر که در خمسه تا پیامبری پیش‌رفته - با کوه و غار است و بدون هیچ تردید نظامی به روایت‌های مختلف در مورد کوه و غار آگاهی داشته است.

## ۵. نتیجه‌گیری

کوه و غار نه تنها در باورهای ایرانیان بلکه در میان همه‌ی ملل و ادیان گوناگون جایگاهی مقدس به شمار می‌روند. نظامی در خمسه با تأثیرپذیری و آگاهی از باورهای اسطوره‌ای آن زمان از این عنصر طبیعت در داستان‌هایش بهره می‌گیرد. پیوندی که بین قهرمانان پیامبرگونه‌ای چون بهرام گور، کیخسرو و اسکندر با کوه و غار برقرار می‌کند بی‌شک آگاهانه بوده و او عمداً بهرام گور را به سرنوشت کیخسرو دچار می‌سازد و آن جا که به کیخسرو می‌رسد چنان الوهیتی به او می‌دهد که همگان در کار او شگفت‌زده می‌شوند. در خمسه نظامی - البته به جز داستان لیلی و مجنون که موردی یافت نشد - زاده شدن شب‌دیز، تاسیس بلغارخجسته در بن غار، سفر اسکندر از البرزکوه فرخ، ناپدید شدن



کیخسرو و بهرام گور در غار، زاهدانی که در غار به پرستش مشغول هستند، داستان‌های مربوط به اسکندر، هاتف غیبی که از کوه سخن می‌گوید و... مواردی است که اثبات می‌کنند که کوه و غار جایگاهی مقدس به شمار می‌رفته است و نظامی جلوه‌های اساطیری آن را به نمایش می‌گذارد. این نگاه اسطوره‌ای به کوه در شاهنامه فردوسی و حتی در ادبیات عرفانی ما هم سابقه دارد. در ادبیات عرفانی کوه نمادی از آسمان به شمار می‌رود و کوه قاف جایگاه والایی دارد.

### منابع

الیاده، میرچا (۱۳۶۸)، آیین‌ها و نمادهای آشنا سازی، ترجمه نصرالله زنگویی، چاپ اول، تهران: آگه

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۲)، چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران: توس  
ایونس، ورونیکا (۱۳۸۱)، شناخت اساطیر هند، ترجمه باجلان فرخی، چاپ دوم، تهران: اساطیر

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، تاریخ اساطیری ایران، چاپ اول، تهران: سمت  
بهار، مهرداد (۱۳۸۴)، از اسطوره تا تاریخ، گردآوری ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ چهارم، تهران: چشمه

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۲)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ اول، تهران: توس  
بری، مایکل (۱۳۸۵)، تفسیر هفت پیکر نظامی، چاپ اول، تهران: نی  
بهنام‌فر، محمد، زمانی‌پور، مریم (۱۳۹۱)، «کوه و معانی نمادین آن در بیان عواطف عارفانه و عاشقانه‌ی مولانا در مثنوی»، پژوهشنامه ادب غنایی، سال دهم، شماره نوزدهم، صص ۵۴-۳۳

پاریندر، جنو فری (۱۳۷۴)، اساطیر آفریقا، ترجمه باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: اساطیر  
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی

بابار، ژان پیر (۱۳۷۶)، رمزپردازی آتش، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران: مرکز



- پیگوت، ژولیت (۱۳۸۴)، اساطیر ژاپن، ترجمه باجلان فرخی، چاپ دوم، تهران: اساطیر
- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۲)، نظامی گنج‌ای، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی
- رضایی، مهدی (۱۳۸۴) آفرینش و مرگ در اساطیر، چاپ دوم، تهران: اساطیر
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰)، پیر گنج‌ه در جستجوی ناکجاآباد، چاپ پنجم، تهران: سخن
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۵)، نقد تطبیقی ادیان و اساطیر، چاپ دوم، تهران: زوار
- سیداف، میرعلی (۱۳۸۱)، قام شامان و نگاهی به اساطیر خلاق ترک، مترجم صمد چایلی، تبریز: اختر
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: فردوس
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۴)، اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی، تهران: توس
- قرشی، امان... (۱۳۸۹)، آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی، چاپ دوم، تهران: هرمس
- کابلی، عبدالحسین (۱۳۸۲)، اساطیر، حماسه، عرفان، چاپ اول، تهران: نغمه زندگی
- کاوندیش، ریچارد (۱۳۸۷)، اساطیر و ادیان مشهور جهان، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ اول، تهران: علم
- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۶۸)، از گونه‌ای دیگر، چاپ اول، تهران: مرکز
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۲)، رویا، حماسه، اسطوره، تهران: مرکز
- گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۸۱)، ویس و رامین، تصحیح محمد روشن، چاپ دوم، تهران: صدای معاصر
- مختاری، محمد (۱۳۷۹)، اسطوره زال، چاپ دوم، تهران: توس
- مدبری، محمود (۱۳۸۲)، «کوه و تجلی آن در شاهنامه»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲، صص ۶۳-۷۲
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۰)، سوگ سیاوش، چاپ ششم، تهران: خوارزمی
- معین، محمد (۱۳۸۵)، تحلیل هفت پیکر نظامی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۷)، مخزن الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ یازدهم، تهران: قطره



- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶) ، خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعیدحمیدیان، چاپ هشتم، تهران: قطره
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴) ، هفت پیکر، تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ اول، تهران: زوار
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳) ، اقبالنامه، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعیدحمیدیان، چاپ پنجم، تهران: قطره
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱) ، شرفنامه، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعیدحمیدیان، چاپ چهارم، تهران: قطره
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۳)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه باجلان فرخی، چاپ اول، تهران: اساطیر





## نقد و نگاهی بر «آواهای شرحی»

جلیل مشیدی<sup>۱</sup>

محسن میر صادقی<sup>۲</sup>

### چکیده

پیروزی انقلاب اسلامی یکی از حوادث بزرگ تاریخ معاصر ایران است که علاوه بر مسائل سیاسی و اجتماعی بر ادبیات و شعر فارسی نیز اثر گذار بود و شاعران و سرایندگانی را در بطن خود پرورش داد که عمده ویژگی شعرشان گره خوردگی عاطفه با مفاهیم ارزشی، دینی و مذهبی بود. در این گفتار سعی بر این بوده است که یکی از جمله شاعران طیف و جناح انقلاب؛ یعنی احمد عزیزی و مجموعه شعر «شرحی آواز» او مورد نقد و بررسی قرار گیرد و از سه منظر موسیقایی، صور خیال و محتوا و اندیشه به آن نگریسته شود و با ذکر نمونه ها و شواهد عمده ترین و بارزترین برجستگی ها و توانمندی های این شاعر در این مجموعه شعر در هریک از لایه ها و عرصه های یاد شده نمایانده گردد.

**کلید واژه ها:** احمد عزیزی، شرحی آواز، موسیقی، صور خیال، محتوا و اندیشه.

<sup>۱</sup> دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

<sup>۲</sup> [mohsensalkoye@gmail.com](mailto:mohsensalkoye@gmail.com)



## مقدمه

ویکتور هوگو معتقد است که «قاطع ترین نتیجه‌ی مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است.» (زرقانی، ۱۳۸۱: ۶۱) درستی این سخن و گفته را می‌توان با نگاه به تاریخ معاصر ایران پذیرفت. انقلاب مشروطه و پیامدهای آن بر شعر و ادب فارسی و همین‌طور انقلاب اسلامی ایران و تأثیری که بر ادبیات این کهن بوم و بر گذاشت، مصادیقی روشن و بین بر ادعای آن نویسنده‌ی بزرگ فرانسوی است.

با پیروزی انقلاب اسلامی در بهمن ۵۷ و تأثیرات سیاسی و اجتماعی آن بر جامعه، در زمینه‌ی شعر و ادب نیز تغییرات و تحولاتی شکل گرفت. این تغییرات و تحولات در جهان‌بینی و بینش گروهی از شاعرانی که عموماً جوان بودند و انقلابی، بازتاب و نمود بیشتری داشت. در بررسی تاریخ شعر انقلاب از این طیف و گروه شاعران با عنوان «جناح شعر انقلاب» یاد می‌شود که در مقابل «جناح شعر روشنفکری» قرار می‌گرفتند. (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۰۸)

از جمله شاعرانی که در طیف و جناح شاعران انقلاب دسته‌بندی می‌شود، احمد عزیزی است. نام احمد عزیزی در شعر انقلاب با قالب مثنوی و مضامین عرفانی گره خورده است و غالباً از او به عنوان یکی از مثنوی‌سرایان موفق پس از انقلاب یاد می‌شود که «با ذهن و زبانی پر تب و تاب و سرشار از غریب و تازگی به بیان و تعبیر مضامین عرفانی، دینی و اجتماعی می‌پردازد.» (همان: ۳۱۱)

در این مجال بر آنیم که گذری و نظری بر یک منظومه‌ی این شاعر با عنوان «شرجی آواز» داشته باشیم. این اثر نخستین بار به سال ۱۳۶۸ ه.ق. منتشر شد. قالب این اثر مثنوی است که به دلیل برخورداری از ظرفیت‌های گسترده، از قالب‌های پر کاربرد در همه‌ی ادوار شعر فارسی و همین‌طور سال‌های پس از انقلاب اسلامی بوده است. مثنوی در سال‌های پس از انقلاب «در



خدمت مفاهیم حماسی، روایی، انقلابی، اجتماعی و حتی عاطفی و عاشقانه قرار گرفت.»  
(همان: ۳۱۰)

احمد عزیزی نیز در این مجموعه برای بیان آن چه که در وجودش می‌جوشید و سبز می‌شد، از این قالب کهنسال شعر و ادب فارسی بهره برده است. این مجموعه در بردارنده‌ی ۱۳ مثنوی با عنوان‌های «زبان زنجره»، «وجین‌زار»، «بندر افسانه»، «سرمه باران»، «ضمیر لاله»، «قتل بید»، «کاسبان تصویر»، «خواب خانقاه»، «خسوف شقایق»، «جنگل انجیر»، «گرگ و میش»، «ناز شمشیر» و «شقایق شش‌ماهه» است که سعی ما در ادامه بر این است تا نگاهی زیباشناسانه به آن بیندازیم.

شعر اصولاً یک هنر زبانی است و البته در این هنر، زبان کارکرد و نقش ویژه‌ای به عهده دارد. زبان‌شناسان برای زبان کارکرد‌های و نقش‌هایی قایل هستند که یکی از آن‌ها، کارکرد زیبا آفرینی است؛ در این نقش و کارکرد، تنها رساندن و گفتن یک مفهوم و اندیشه اهمیت ندارد بلکه چگونه بیان کردن و زیبا و هنری گفتن اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و دقیقاً همین عامل؛ یعنی چگونگی بیان یک مفهوم عمده‌ترین تفاوت زبان عادی با زبان ادب

به حساب می‌آید به گونه‌ای که در نظر بعضی از منتقدین، ادبیات یعنی؛ همین شگرد‌ها و ترفندها برای ادبی شدن یک سخن (فرمالیست‌ها)؛ بنا براین در زبان ادبی، شاعر تمهیداتی را به کار می‌گیرد تا به کمک آن‌ها، زیبایی و تاثیر کلامش را بیشتر کند. از این رو برای درک بهتر و دقیق‌تر یک متن ادبی باید آن متن را به لایه‌ها و سطوح مختلف تقسیم نمود تا بهتر و دقیق‌تر به تحلیل علل زیبایی و ادبی بودن آن پی برد. یکی از این تقسیم‌بندی‌ها، تقسیم متن ادبی به سه لایه زیر می‌تواند باشد: (زرقانی ۱۳۸۴: ۵۵)



الف) لایه بیرونی: محل ظهور آرایه‌های لفظی است که می‌توانیم آن‌ها را در گروه موسیقایی زبان قرار دهیم؛ یعنی مجموعه تمهیدات و ترفند‌هایی که در حوزه‌ی موسیقی بیرونی (وزن، قافیه و ردیف) و هماهنگی‌های صوتی و آوایی و... در متن ادبی ایجاد می‌شود.

ب) لایه‌ی میانی: جایگاه ظهور صور خیال و آرایه‌های معنوی چون تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، حس آمیزی، ابهام و..

ج) هسته زبان: که جایگاه ظهور پیام و معنای مورد نظر شاعر است.

لازم به تذکر است که شعر موفق و شعری که دارای ارزش هنری باشد باید در هر سه لایه‌ی یاد شده به کمال نسبی رسیده باشد و شاعر بتواند بین این لایه‌ها هماهنگی و هارمونی ارگانیك برقرار کند.

حال با این مقدمه سعی ما در ادامه بر این خواهد بود تا با توجه به این الگو و توان و بضاعت علمی خود، هریک از این لایه‌ها را در مجموعه شعر شرحی آواز بکاویم و آن مواردی را که به این اثر تشخص و برجستگی بیشتری داده‌اند؛ باز نماییم.

### الف - لایه‌ی بیرونی:

همان‌طور که اشاره شد؛ در این لایه، ما با انواع و اقسام شگرد‌ها و ترفند‌هایی که به موسیقی کلام کمک می‌کنند روبرویم و همان‌گونه که استاد شفیعی کدکنی بیان داشته‌اند: «هر نوع تناسبی خواه صوتی، خواه معنوی می‌تواند در حوزه‌ی تعریفی آهنگ قرار گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۹۴) بنا براین موسیقی موجود در شعر شاعران را می‌توان در چهار محور «موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی» دسته‌بندی کرد و مورد بررسی قرار داد. (همان: صص ۹۵ و ۹۴)



در موسیقی بیرونی و کناری مقوله ی وزن و قافیه و ردیف مطرح می شود و در موسیقی درونی و معنوی عواملی چون واج آرایشی، جناس، تکرار، تضاد و تلمیح و دیگر آرایه های بدیعی.

احمد عزیزی در مجموعه ی شرحی آواز از قالب مثنوی استفاده کرده است؛ این قالب از جهت این که هر بیت قافیه ی جداگانه دارد مناسب ترین قالب، برای بیان مطالب طولانی است و هم از این رو در ادوار مختلف شعر فارسی از آن استفاده ی فراوانی شده است. وزن عروضی یا بنا به قول دکتر شفیعی کدکنی موسیقی بیرونی این اثر، «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است (بحر رمل مسدس محذوف) یعنی؛ همان وزن و بحری که یکی از جاودانه های عرفان فارسی در آن سروده شده است؛ مثنوی معنوی.

نکته ی قابل تامل و قابل ذکر در این باره انتخاب هوشمندانه و بجای این وزن توسط شاعر است که با کمک آن همان ارتباط ارگانیکی که پیشتر از آن سخن رفته در نوع موسیقی و مضمون و محتوای شعر که عمدتاً مفاهیم عرفانی است برقرار شده است. در خوانش یک شعر سنتی، وزن شعر تاثیر فراوانی می تواند بر خواننده بگذارد. به هر حال بعضی از اوزان فارسی تداعی کننده ی مفاهیمی بسیار هستند و گاه روبرو شدن با این اوزان خواننده ای را که دقیق تر و به اصطلاح حرفه ای تر ادبیات را دنبال می کند وادار به تداعی ها و یا حتی پیش داوری هایی می کند. در این مجموعه شعر به نظر، عزیزی از این پتانسیل موجود در وزن شعر به خوبی بهره برده است. وبا انتخاب وزنی که تداعی کننده ی مفاهیم عرفانی و مثنوی معنوی با همه ی آن چه که در پیرامون این دو مفهوم و خالق آن مولوی می تواند شکل بگیرد رابطه ای خوب و زیبا ایجاد کرده است.



در این مجموعه از موسیقی کناری؛ قافیه و ردیف بنا به ضرورت این قالب و آشنایی و تسلط فراوان شاعر بر وزن و قافیه استفاده شده است هر چند که گاهی به ندرت در تنگنای وزن و قافیه لغزش‌هایی نیز مشاهده می‌شود:

من بهاران گونه ام گل می شود      می چکانم اشک و بلبل می شود

به نظر می‌رسد شاعر در تنگنای ردیف به جای می شوم، می شود استفاده کرده است.

و یا:      یوسفا زخم تو زخم جان ماست      یوسفا خون تو پیراهان ماست

شاعر در تنگنای قافیه پیراهن را به این گونه آورده است.

اما در مجموع از موسیقی کناری به شکلی هنرمندانه بهره برده است که پرداختن به آن‌ها شاید بیان واضح‌تر باشد به همین دلیل از آن‌ها صرف نظر می‌کنیم

از دو نوع موسیقی دیگر؛ موسیقی درونی و معنوی شاعر بهره‌های فراوانی برده است که در ادامه تنها آن دسته از شگردها را ذکر می‌کنیم که هم بسامد با لایی دارند و هم به گونه‌ای خلاقانه و بدیع استفاده شده‌اند و این ابدا به این معنا نیست که در این مجموعه شعر، تنها این شگردها و ترفند‌ها برای بالا بردن غنای موسیقی بهره برده شده است واز دیگر ترفند‌هایی بدیعی استفاده نشده است.

#### - مراعات نظیر:

آن‌چه که در نگاه اول و در مواجهه‌ی ابتدایی با این اثر نظر هر خواننده‌ای را به خود جلب می‌کند تداعی‌ها و تناسب‌هایی است که در بیت بیت و جای جای آن به چشم می‌آید و اگر



خواننده اندکی با مولوی و مثنوی او آشنا باشد نا خود آگاه این سلسه ی تداعی ها او را به یاد مولوی و ذهن خلاق و تناسب ساز و تصویر ساز او می اندازد . البته خود شاعر هم به عشق و علاقه ی خود نسبت به مولوی اذعان دارد :

عارف سرجناب لم یلد      پور معنی پرور سلطان ولد

آن که بر چرخ ادب پروین ماست      هم جمال و هم جلال الدین ماست

که در همین ابیات ذکر شده تناسب و تداعی مورد بحث قابل درک است .

ویا : من به باغ مثنوی مانا شدم      زیر برگی مسخ مولانا شدم

به نظراین خوشه ای از واژگان را در بیتی جای دادن و با آن ها تناسب و تصویر ساختن را همین انس و شیفتگی به مولانا و مثنوی در نا خود آگاه عزیزی متمکن کرده است .

هند و چین مفکن تو بر ابروی من      تا ختن بافی کند گیسوی من

در بیت بالاتناسبی که بین واژگان هند و چین و ختن و مفهوم ایهامی که خلق شده و همچنین تصویری که از این رهگذر خلق شده باعث شگفتی و اعجاب خواننده می شود .

ویا ابیات زیر که از توضیح دادنشان صرف نظر می کنیم :

گفت هیچ از لاله خواندی گفت لا      گفت نیم قلب تو شد بی صدا

ویا : جان ما دریای ژرف صورت است      نحوی آینه صرف صورت است



ویا : ای زابروی تو فرق لفظ چاک  
ای لبان سرخ تو مضمون تاک

گاهی این تناسب و مراعات نظیر به خلق ایهام تناسب منجر می شود :

ای ز شطرنج حقیقت گشته مات      کیش خود را کن رها بنگر حیات

ویا : ما به صحرا گرم داغت می رویم      لاله آسا با چراغت می رویم

#### - تلمیح :

از دیگر شگرد هایی عزیزی در غنا بخشیدن به غنای شعر خود استفاده از تلمیح است . البته علت این که این شگرد را در این جا ذکر می کنیم نکته و تشخیصی است که این شگرد و ترفند ادبی در شعر عزیزی ایجاد کرده است به گونه ای که باعث برجستگی کلام او گردیده است . آن نکته این است که شاعر معمولاً با واژگانی که دارای تلمیح هستند تصویر و ایماژی نیز می سازد بیشتر این ایماژها و تصاویر تلمیحی از نوع اضافه ی تشبیهی یا به ندرت اضافه ی استعاری هستند . دکتر شمیسا این گونه اضافه ها را «اضافه ی تلمیحی» نامیده اند . (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۳۰)

به عبارت دیگر او با در آمیختن دو واژه که یکی از آن ها بار تلمیحی دارد هم زمان هم تصویر می آفریند هم تلمیح و هم تناسب و مراعات نظیر و علاوه بر همه ی این موارد کاربرد هنرمندانه ی آن باعث سفید خوانی در متن هم می شود یعنی ؛ شاعر با ذکر یک یا دو واژه ، سیلی از مفاهیم ناگفته را در ذهن مخاطب آشنا و آگاه به پژواک و صدا در می آورد :

ای ز عرش رنگ ها تمثال تو      دانه ی سیمرخ حیرت خال تو

ویا :      ای گل باغ تجلی دامت      یوسف تمثیل ما پیراهنت





ویا: ای ز گلزار تکلم آمده از بهار بیشه ای گم آمده

ویا: ای تکلم حاصل سیر لب جزوه ی ما منطق الطیر لب

از جمله مواردی که در این مجموعه نوعی بر جستگی خاصی دارد و غریب می نماید و از طرفی با تلمیح هم بی رابطه نیست ساختن واژگان جدید با کمک پسوند «ستان» است که در بسیاری از مواقع با اسمی خاص و تاریخی همراه می شود و بر مفهومی به بلند ای نام آن شخصیت تاریخی تبدیل می گردد:

ای غریو نینوا در هی هی ات زینستان، زینستان در پی ات

ویا: می توان زنجیر غربت را جوید می توان تا بو سعید ستان دوید

ویا: دلبر من دل به بیدل داده بود در بهار بیدلستان زاده بود

ویا: نیست این جا مرد خویی یا حسین زین یزید ستان چه جویی یا حسین

### - واج آرایی یا نغمه ی حروف:

همان طور که در عبارت های بالا نیز اشاره شد ذهن و زبان عزیزی چون مولانا سرشار از تداعیات مختلف است که گاه به شکلی اعجاب آور در کنار هم قرار می گیرند. به نظر می رسد که گاه این تداعی ها که به شکل تناسب و تضاد در شعر جلوه می کنند ریشه در آوا و طنین واج ها و واکه ها دارد؛ یعنی عزیزی با آوردن واژه ای، واژه ای دیگر در ذهنش تداعی می شود که حلقه ی اتصال آن دو واژه ی گاهی دور از هم، تنها اشتراک حرف و صامت آغازین آن دو واژه است و البته بر خورد دو واژه از دو جنس دور که به واسطه ی حرف یا حروف مشترک به هم نزدیک شده اند، به خلق تصاویر ی شگفت انگیز نیز منجر می شود یعنی دقیقاً همان چیزی



اتفاق می افتد که دکتر شفیعی کدکنی از آن با تعبیر زیبا و رسای « جادوی مجاورت » یاد می کنند (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱:۴۰۷):

خلسه ی خشخاش رسم خاک شد      عطسه ای زد تاك تا تریاك شد  
واژه های خلسه و خشخاش و خاک در مصرع اول و تاك و تریاك در مصرع دوم این گونه ساخته شده اند .

و یا :      دم دمای صبح نرگس می دمید      چك چكان برما چكاوك می چكید  
که بی گمان آمدن چك چكان در مصرع دوم واژه های چكاوك و می چكید را تداعی کرده است که علاوه بر واج آرایبی به خلق تصویر و حس آمیزی نیز منجر شده است .

و یا :      یاد داری بر مصلاي صلیب      ناله ی آن صد نیستان عندلیب  
مصلاي صلیب علاوه بر واج آرایبی یک اضافه ی تلمیحی هم هست .  
و یا :      صوفیان صفّه ی دار الصفا      ای مریضان طریقت الشفا  
و البته گاهی این دورها را انس دادن و نزدیک کردن کار دست شاعر می دهد و تصاویری خلق می شود که معنا و مفهوی ندارند :

ما خر خراطی خرمن شدیم      آلت یک مشت      گاو آهن  
شدیم

خر خراطی خرمن شدن سابقه و معنایی نمی تواند داشته باشد غالبا و سابقااسب عصاره می شدند .

و یا :      چای خوردن مایه ای از چرس داشت      آدمی از سایه ی خود ترس داشت

البته در این لایه انواع جناس و تضاد و... نیز قابل طرح است اما چون تشخص و برجستگی خاصی به این اثر نداده است از ذکر آن ها خودداری شده است .



### ب) لایه میانی:

لایه میانی هر شعری را صور خیال آن شعر تشکیل می دهد که از لایه های مهم و تاثیر گذار هر کلام و سخن ادبی است . در حقیقت شاعر برای بیان عواطف و احساسات فردی خود وسیله ای جز واژه ها و کلمات معمولی و متداول ندارد اما «آن چه که تا حدودی به او کمک می کند تا احساسات و عواطف خود را به گونه ای مؤثر منتقل کند صورت های گوناگون خیال است که به طور کلی به آن ها تصویر یا «ایماژ» می گوئیم .» (پور نامداریان ، ۱۳۸۱: ۱۸۷) دکتر شفیع کدکنی در پاسخ سؤالی که آیا «بی نیروی خیال و بی تصرف خیالی در مفاهیم هستی می توان شعری سرود می گوید : هر کس اندک آشنایی با جوهر شعر داشته باشد در پاسخ خواهد گفت : نه زیرا اگر از هر شعر مؤثر و دل انگیزی جنبه ی خیالی آن را بگیریم جز سخن ساده و عادی که از زبان همه کس قابل شنیدن است چیزی باقی نمی ماند .» (شفیعی کدکنی ، ۱۳۸۰: ۵)

از این منظر نیز شعر عزیزی شعری قوی و غنی است . دایره ی واژگانی که او برای خلق تصاویر شعری استفاده می کند از حوزه های مختلف زبان است از اصطلاحات عامیانه گرفته تا واژگان عرفانی که با طبیعت و واژگان این حوزه پیوند می خورند و تصویر می سازند .

نمونه ای واژه های عامیانه:

فال حافظ می زند چشمان تو عین بیدل می شوم من جان تو

البته در شعر بالا واژه عین عربی نیز در ذهن تداعی می شود (ایهام تبادر) تناسبی نیز پدید می آورد .

و یا : مردم از ذوق تکلم رانی ات آه از این ته لهجه ی عرفانی ات

و یا : آی غربت تو دلم را خورده ای مثل آل آیینه ام را برده ای

و البته از آن جایی که نوع نگاه و نگرش وجهان بینی شاعر در این مجموعه نگرشی عرفانی است طیف واژه هایی که از این حوزه انتخاب شده اند نیز فراوان است واژه های چون عشق ، الهام ، عارف ، بارش ، خلسه ، شمع ، سماع و ....



زبان شعر عزیزی در این مجموعه به شدت زبان تصویری است و از میان همه ی امکانات ساخت تصویر در شعر، بیشتر از اضافه ی تشبیهی و استعاری بهره برده است و بعد از آن ها تشخیص، تشبیه، استعاره، کنایه، متناقض نما، حس آمیزی و ایهام از دیگر مواردی است که در این مجموعه بسامد بالایی دارند.

کرکس وحشت دلم را خورده است      مرغ حیرت لانه ام را برده است  
و یا:      آه گل های جوانی رفته اند      لحظه های ارغوانی رفته اند  
در بیت بالا علاوه بر اضافه ی تشبیهی، حس آمیزی و استعاره ی مصرّحه (لحظه های ارغوانی) و تشخیص هم به کار رفته است.  
و نمونه هایی برای اضافه ی استعاری:

ای ز ابروی تو فرق لفظ چاک      ای لبان سرخ تو مضمون تاک  
و یا:      از دم تیغ مغولان شقی      لهجه ی خون داشت نثر بیهقی  
و اضافه های تشبیهی و استعاری دیگر که برای جلو گیری از اطاله ی کلام فقط به ذکر آن ها بدون بیتی که در آن بوده اند می پردازیم:  
قارچ سمی غربت، بذر روح، مصرع زیبای گل، اسب حیرت، سرزمین سبز خواب ها،  
کشور بارانی خیزاب ها، ایل سراب، گوسفند تاک، شیر شراب، سماع واژه ها، گریه ی آینه،  
خوشه ی جمعیت، دامن لب ها و ...  
نکته جالب دیگر در این حوزه، بسامد بالای دو واژه «حیرت و آینه» و ساخت تصاویر فراوان با این دو واژه است که می توان با توجه به این نکته، این دو واژه را موتیف ها کانونی این مجموعه شعر به حساب آورد:

من سوار اسب حیرت زین شدم	تا به آن چشم مرکب چین شدم
و یا:      ای که بادام تو جام حیرت است	چشم تو عمق ظلام حیرت است
و یا:      ای همه آینه ها حیران تو	مسقط الرأس عطش چشمان تو

ویا: سر مه می باری که عالم شب شود      بو سه می ریزی که حیرت لب شود  
ویا: بی تو من آینه را گم می کنم      بی تو با حیرت تکلم می کنم  
شاید یکی از دلایل استفاده ی فراوان از این دو واژه غیر از تمایل به مفاهیم عرفانی عشق و  
علاقه ای است که عزیزی به سبک و شیوه ی سخنوری بیدل دهلوی، شاعر بزرگ سبک هندی  
دارد چرا که «شاعران انقلاب به حافظ و مولانا و شاعران سبک هندی به ویژه بیدل، اقبال  
فراوانی نشان داده اند.» (سنگری، ۱۳۸۶: ۷۲) در این مجموعه شعر عزیزی نیز می توان رد پای  
فکری و تصویری شاعران یاد شده و به خصوص مولوی و بیدل را مشاهده کرد. علاوه بر این  
خود شاعر هم در بعضی ابیات به این شیفتگی و علاقه اشاره کرده است:

شاعری می گفت با من کاملم      وارث آینه های بیدلم  
ویا: گفتمش در مثنوی شادی خوش است      شعر های بیدل آبادی خوش است  
ویا: تو اگر نی می زنی با نا بزن      کوک بیدل باش و مولانا بزن  
این علاقه و توجه به شعر بیدل بر روی تصاویر شعری عزیزی نیز گاهی تأثیر گذار بوده است. به  
گونه که بعضی منتقدان «جمال شناسی بیدل را مبتنی بر «حیرت نگاهی» و «صید عجب» می  
دانند:

تسخیر حسن در خور حیرت نگاهی است      صید عجب به دام نظر می کنیم ما  
(فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۶۰)

این گونه تصاویر را که مبتنی بر آفرینش شگفتی و آمیختن عناصر دور به هم است، تصاویر «سور  
رنالستی» می نامند. در این نوع تصویر سازی «زبان، منبع الهام است نه وسیله ی بیان الهام»  
(همان، ۳۲۳) جنس بعضی از تصاویر ها عزیزی نیز این گونه است که پیش تر نمونه های از آن  
ذکر شد. اما علاوه بر آن انواع، عزیزی گاهی با به کار گیری آرایه حس آمیزی و متناقض نما  
به خلق تصاویری می پردازد که شگفتی و اعجاب خواننده را بر می انگیزاند:

مادرم زخم مرا از لاله بافت      غربت آمد سینه ی مارا شکافت



و یا : ای صدای سرخ مظلومان مرو      یا خمینی جان محرومان مرو  
و نمونه هایی از کاربرد متناقض نما یا پارادکس :  
زندگی جز بستر تشویش نیست      زندگی مرگ درازی بیش نیست  
و یا : بلبان مستانه هشیاری کنید      بر ستیغ تیغ گل زاری کنید  
و یا : لاشه ای خندید و گوری باز شد      مرگ من در زندگی آغاز شد  
و یا : ای پلنگ چشم تو آهوی ناز      چشم تو مرتاض می ، بادام راز  
و یا : نیست اینجا زور جباریت      پس تو مجبوری به مختاریت  
با توجه به آن چه گفته شد باید او را صیاد تصویر نامید:  
خانه ام در جنگل انجیر هاست      کار من صیادی تصویر هاست

### ج) هسته‌ی زبان :

در این لایه از متن ادبی، معنا و مفهومی که شاعر در صد بیان آن است، نهفته است و منظور از معنا، احساس و اندیشه ای است که شاعر می خواهد آن را از طریق تمهیداتی که در لایه های بیرونی و میانی زبان به کار گرفته است به خواننده منتقل کند .

« اندیشه ها وقتی شعر می شوند که اولاً بر بال خیال سوار شوند و ثانیاً از «جدار عاطفی» وجود شاعر گذشته باشند والا شعر چیزی می شود خشک و بی مزه و اصلاً قادر نیست تارهای عاطفی خوانندگان را بلرزاند » (زرقانی، ۱۳۸۴: ۸۲)

بنابر این شاعر برای بیان یک اندیشه و مفهوم که احساس و عاطفه ی او را لرزاند است، مرتکب شعر می شود تا آن احساس و اندیشه را با خوانندگان خود در میان گذارد . از این منظر شعر شاعران انقلاب متناسب با مبانی فکری و ایدئولوژیک انقلاب متنوع و گوناگون می شود . از جمله مهمترین مضامینی که در شعر شاعران انقلاب بازتابانده شده « بزرگداشت مبارزات و پایداری مردم، دعوت به مبارزه و جهاد، تکریم و تجلیل از شهیدان و شهادت، طرح حماسه ی



عظیم عاشورا، دعوت به وحدت و همدلی، انتظار موعود، وطن دوستی با صبغه ای دینی و انقلابی، اعتراض به مظاهر ضد ارزشی نظیر: اشرافی گری، تجمل گرایی، عافیت طلبی و بی بند و باری، بازگشت به گذشته و عشق عارفانه « (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۱۸)

در مجموعه ی شرحی آواز از میان انبوه مضامینی که در عبارت بالا اشاره شد بیشتر از همه به مضمون عشق عارفانه توجه شده است «عشق عارفانه با بهر گیری کم رنگ تر از اصطلاحات رایج عرفان سستی در شعر رواج می یابد. این دست سروده ها با عاشقانه ترین حماسه ی تاریخ اسلام؛ یعنی عاشورا امتزاج و پیوند می یابد.» (سنگری، ۱۳۸۶: ۵۱)

در مثنوی شرحی آواز نیز بال اندیشگی شاعر در بیشتر اشعار این گونه است. شاعر با انتخاب وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» (بحر رمل مسدس محذوف) در همان آغاز به شکل و شیوه ی بראعت استهلال رویارویی خواننده با متنی عرفانی را بشارت داده است. بسامد بالای واژه هایی با بار معنایی عرفان دلیل درستی چنین ادعایی است. شاعر با استفاده از واژه هایی مثل حیرا، ن، حیرت، تجلی، جنون، دار، مریدان، عارف، هو کشیدن، سماع و ... که در این مجموعه فراوانند با قدرت خلاقیت و شگرد های زبانی و پیوند زدن این مفاهیم با طبیعت و عشق و مضامین مذهبی و شیعی توانسته است این گونه مفاهیم را از جدار عاطفی درون خود بگذراند و به خواننده منتقل سازد.

ای زچشم خانه ی حیرت خراب	ای نگاهت موج در موج شراب
ای همه آینه ها حیران تو	مسقط الرأس عطش چشمان تو
هر نفس چشم تو در افسانه ای	هر نگاهت صحن حیرت خانه ای
ای ز ابروی تو فرق لفظ چاک	ای لبان سرخ تو مضمون تاک
ای ز عرش رنگ ها تمثال تو	دانه ی سیمرخ حیرت خال تو

این مضمون در مثنوی های زبان زنجره، وجین زار، بندر افسانه، سرمه باران و ضمیر لاله پر رنگ تر است.



عزیزی در بیان این مضامین به شاعران عارف مسلک گذشته چون مولوی و بیدل و حافظ و معاصر، سهراب سپهری، به خصوص در نگاهی عرفانی به طبیعت داشتن نظر داشته است. نکته قابل تأمل دیگر در باره هسته و محتوای شعر عزیزی در این مجموعه، نوستالژیک بازگشت به گذشته های دور و کودکی است، شاعر در این گونه شعرها چون شاعران رمانتیک رفتار می کند که یکی از بارزترین شاخصه هایشان گریز به کودکی و طبیعت است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۱۸)

ای گل آواره ی شبگرد من	یاس باران خورده، یاس زرد من
با تو هستم ای بهار گم شده	سایه ی من در غبار گم شده
حیف دست کودکی همام شکست	گرد غربت روی دل همام نشست
ما شب و ایوان و تاکی داشتیم	عشق شبنم وار پاکی داشتیم ....

و یا در مثنوی «بندر افسانه»:

آه گل های های جوانی رفته اند      لحظه های ار جوانی رفته اند  
شب کنار نشئه زاران می گذشت      روزها در خلسه باران می گذشت

در کنار این مضامین گاهی مضامین انتقادی و اجتماعی که از جمله دغدغه های بعد از جنگ شاعران انقلاب بود؛ هم در این منظومه دیده می شود:

این خسان، خون را غنیمت برده اند	قسط ما مستضعفان را خورده اند
خون امت ناودان چکه بود	حجره ی این ناکسان ازسکه بود
این سگان را حرص مال و پول زد	اسکناس این ابلهان را گول زد
روز و شب این خولیان سر می برند	شیر اصغر، خون اکبر می خورند

به نظر می رسد اتمسفر و آب و هوای شعر عزیزی از این سنخ نیست او بیشتر در مضامین عرفانی و آیینی موفق است.





## - نتیجه گیری :

در بررسی این مجموعه شعر از زوایای سه گانه ی موسیقی ، صور خیال و عاطفه و اندیشه مشخص است که با شاعری مسلط و آگاه مواجه هستیم که البته بیشتر ین هنر و قدرت او را در عرصه ی زبان و استفاده از موسیقی واژگان از طریق تداعی کلمات و ساختن ترکیبات تشبیهی و استعاره ی و تلمیحی باید دانست او در این اثر به واسطه ی تخیل قوی و مضمون یابی های دور از ذهن و تداعی هایی که مانند آن را در مولوی می توان دید و توجه و پیروی از تصویر سازی های شاعر بزرگ سبک هندی ؛بیدل شاعری توانمند و توانایی به حساب می آید .

## فهرست منابع و مآخذ:

- پور نامداریان ، تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه ، چ دوم ، تهران : نگاه.
- روزبه ، محمد رضا (۱۳۸۱) ، ادبیات معاصر ایران (شعر ) ، تهران : نشر روزگار.
- زرقانی ، مهدی (۱۳۸۱)، چشم انداز شعر معاصر ، تهران : نشر ثالث.
- (۱۳۸۴) ، «یک الگو برای بررسی زبان شعر» ، مجله ی مطالعات و تحقیقات ادبی ، سال دوم ، ش ۵۶ ، بهار و تابستان ۱۳۸۴.
- سنگری ، محمد رضا (۱۳۸۶)، پرسه در سایه ی خورشید ، تهران : نشر لوح زرین .
- شفیعی کدکنی ، محمد رضا (۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چ اول ، تهران : توس.
- (۱۳۸۰)، صور خیال در شعر فارسی ، چ هشتم، تهران: آگاه.
- (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات ، تهران : سخن.



شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، معانی و بیان، چ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، سبک شناسی (نظریه ها، رویکرد ها و روش ها)، تهران: سخن.

----- (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران: انتشارات سخن.

عزیزی، احمد (۱۳۸۸)، شرحی آواز، چ دوم، تهران: سوره مهر.



## پیامک های فارسی: بررسی فرایندهای واجی و برخی ویژگی های زبانشناختی

صدیقه سادات مقداری\*

محمد رمضانی\*\*

### چکیده

پیامک از جمله ارتباطات متنی محسوب می شود که امکان مبادله پیام های متنی را از طریق دستگاه های تلفن همراه فراهم می نماید. زبانی که کاربران تلفن های همراه از آن برای بیان نظرات و عقاید خود از آن بهره می برند دارای ویژگی های خاصی است که می توان آن را زبان پیامکی نامید. در این بررسی می خواهیم بعضی از ویژگی های این زبان را بررسی کنیم و به بیان فرایندهای واجی در پیامک های کوتاه زبان فارسی پردازیم. برای تحقق این امر یکصد پیامک زبان فارسی را بگونه ای تصادفی انتخاب شد و پس از کنکاش بروی ویژگی های کلی زبان پیامک ها فارسی به بررسی و تحلیل فرایندهای واجی در آنها پرداختیم. بررسی های این تحقیق توانست پاره ای از ویژگی های زبانی پیامک های زبان فارسی را روشن سازد

. اما فرایند های واجی نیز در پیامک های زبان فارسی مورد بررسی قرار گرفتند که به ترتیب بسامد وقوع عبارتند از: تبدیل، حذف، همگون سازی، افزایش، ناهمگون سازی، جابجایی، خنثی شدگی. لذا پیامک های زبان فارسی می تواند به عنوان یکی از منابعی مناسب برای بررسی های زبانشناختی مفید واقع گردد.

**کلیدواژه ها:** فرایندهای واجی، ویژگی های زبانی، پیامکهای زبان فارسی

\* استادیار زبانشناسی همگانی دانشگاه پیام نور s\_meghdari@pnu.ac.ir

\*\* کارشناسی ارشد زبانشناسی همگانی دانشگاه پیام نور



## مقدمه

در بخش مقدمه در ابتدا به بیان تاریخچه و برخی مسائل در رابطه با پیامک می پردازیم و در ادامه اشارهای به فرایندهای واجی و موارد مرتبط با آن خواهیم نمود.

انتقال پیام شخصی و خصوصی به طریقنوشتاری اولین بار در سال ۱۹۹۰ در اروپا متولد شد و در سال ۱۹۹۸ با تکمیل فن آوریهای جانبی، به بلوغ و محبوبیت عمومی رسید. تاسیساتفنی پیامک در ایران با تاخیر فراوان، در اواخر سال ۱۳۸۱ شمسی (اوایل سال ۲۰۰۳ میلادی) در شرکت مخابرات راه اندازی شد و از آن پس با شتابی فزاینده رشد و گسترش پیدا کرد. شرایط بگونه ای پیش رفت که تعداد پیامک های روز به روز زیادتیر و دامنه ی کاربرد آن روز به روز گسترده تر شد بنحوی که در گستره وسیع پیامک، تحت لوای گونه های متنوع آن، عرصه های مختلف زندگی فردی و اجتماعی را تحت تاثیر خود قرار داد. در واقع دایره پیامک آینه ای است که تقریباً تمام آنچه یک انسان در روابط فردی و اجتماعی اش، به طور روزمره با آن سر و کار دارد را می تواند در خود منعکس نماید.

فراوانی و تنوع پیامک به گونه ای است که می توان ادعا کرد در ایران از کارکرد اصلی خود که انتقال پیام شخصیه خصوصی است خارج شده و کارکردی ثانوی، و چه بسا قابل توجه تر از کارکرد نخست، پیدا کرده است. گرچه تا به حال تحقیقاتآماری در مورد پیامک ها در ایران انجام نشده است، اما با رجوع به منابعی چوناینترنت و با پرسش از برخی ارسال و دریافت کنندگان پیامک می توان به لحاظ محتوایی و به ترتیب بسامد وقوع این گونه هارا براینواع محتوایی پیامک های فارسی برشمرد:

طنز و فکاهی، اجتماعی (قومی قبیله ای، گروه های مختلف اجتماعی، حوادث اجتماعی، مناسبت ها وغیره)، سیاسی، عشقی، تبلیغی - تجاری، مذهبی، اخلاقی، اطلاع رسانی، ادبی و ورزشی.

امروزه پیامک در زندگی مردم از نقش و جایگاهی ویژه برخوردار است. این گستردگی همانگونه که گفته شد سبب شد که پدیده‌هایی که در ارتباط با پیامک‌ها قرار گرفتند به تدریج تحت تاثیر از آن قرار گیرند و بنوبه‌ی خود زمینه‌ی لازم برای گسترش هرچه بیشتر پیامک‌ها در زندگی اجتماعی را فراهم سازد. یکی از پدیده‌هایی که بطور مستقیم در ارتباط با پیامک قرار می‌گیرد زبان است چرا که مهمترین و پرکاربردترین وسیله برای بیان عقاید و نظرها از طریق پیامک‌ها زبان علی‌الخصوص گونه‌ی نوشتاری آن است. از آنجا که تکنولوژی پیامک بر پیش فرض اولیه‌ی انگلیسی تعبیه شده است، طبعاً به کارگیری آن با این زبان فاقد هرگونه مشکلی است، اما از آن‌رو که که اغلب فارسی‌زبانان امکان ایجاد ارتباط به وسیله‌ی این زبان را ندارند، از روش دیگری استفاده کرده‌اند. در این روش از حروف انگلیسی و گفتار یا کلمات فارسی استفاده می‌شود و به‌آن اصطلاحاً فنگلیش (فنگلیسی یا پینگلیش) می‌گویند. البته با گذشت زمان و با ظهور موبایل‌هایی که بازبان فارسی سازگار بودند، این مشکل نیز رفع شد و در حال حاضر بسیاری از پیامک‌ها به زبان فارسی نگاشته می‌شوند. اما عواملی اینچنینی سبب اثرگذاری پیامک‌ها بر زبان فارسی شد چرا که عواملی چون طول پیامک، هزینه‌های ارسال آن‌ها، سن و جنس فرستنده و گیرنده‌ی پیامک، ویژگی‌های رفتاری فردی از جمله شتاب زده بودن، صبور بودن و دارای حوصله بودن، سطح سواد دو طرف و موقعیت اجتماعی آن‌ها بر نحوه‌ی استفاده از زبان و نشانه‌های ارتباطی-زبانی بسیار اثر گذار است. فرایندهای واجی نیز از جمله مباحث واجشناسی می‌باشد که می‌توان با توجه به عوامل فوق‌الذکر به بررسی نحوه و چگونگی وقوع آن‌ها در پیامک‌ها پرداخت. از این روی این مقاله بر آن است تا تحلیلی زبانشناختی بر مبنای اصول واجی در رابطه با فرایندهای واجی در پیامک‌های فارسی ارائه دهد از این روی ارائه‌ی مقدمه‌ای از فرایندهای واجی ضروری بنظر می‌رسد.



## پیشینه ی تحقیق

در زبان فارسی تا کنون مطالعات چندانی در رابطه با پیامک ها صورت پذیرفته است. در بررسی پیشینه ی فارسی می توان به مقاله ی علی اصغر ارجی (۱۳۸۹) با عنوان "نگاهی تازه به قاعده افزایی در زبان بر پایه پدیده «پیامک»" و مقاله ی مشترک محمد رضا پهلوان نژاد و آریتا خزائی (۱۳۸۷) با عنوان " بررسی و توصیف معنایی پیامک های فارسی " اشاره نمود.

از این روی بیشتر بررسی ها در رابطه با زبان انگلیسی است و در این بخش نیز بیشتر به آن ها اشاره خواهیم نمود. توجه به مطالعاتی که تاکنون در این باره صورت پذیرفته است برای محققین سودمند است و با عنایت به این موضوع در این بخش اشاره به مطالعاتی داریم که پیرامون پیامک ها انجام پذیرفته است. هرچند این مطالعات اندک هستند اما می تواند در انجام این تحقیق راه گشا باشد.

رافی (۲۰۱۰) با توجه به متغیر جنسیت به بررسی جنبه های جامعه شناسی زبان پیامک ها پرداخته است. به نظر او عامل جنسیت سبب تاثیر گذاری بر نحوه ی نگارش، متغیرهای واجی، سبک شخصی، تعاملات ارتباطی و مشخصه های تحلیل گفتمانی می شود و موجبات گوناگونی در الگوهای ارسال پیام را از مرد به مرد، زن به زن، مرد به زن و زن به مرد متفاوت می سازد. به عقیده ی او با تحلیل دقیق این الگوها می توان جنیست ارسال کننده و دریافت کننده ی پیامک را با دقت بالایی تشخیص داد. لازم بذکر است که او یافته های خود را بر اساس بررسی پیکره ای که متشکل از ۳۰۰ پیامک بود بدست آورده است.

لینگ (۲۰۰۵) پس از ارایه ی تاریخچه ای از پیامک کوتاه و نحوه ی گسترش آن در جهان به بیان آمار و ارقامی از تعداد پیامک از ابتدای سال ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۵ پرداخته است. در ادامه همچنین او به بررسی برخی ویژگی های جامعه شناسی و زبانشناسی پیامک ها

پرداخته و به نظر او برخی ویژگی‌ها از جمله ارزان بودن و از زمان آزاد بودن پیامک‌ها را مهمترین عامل گسترش پیامک‌ها در میان نوجوانان شده است بنحوی که با توجه به بررسی‌های او بیشتر ارتباطات نوجوانان نروژی توسط پیامک صورت می‌گیرد بنحوی که زبان نوشتاری آن‌ها نیز بشدت تحت تاثیر آن قرار گرفته است. علاوه بر این او به برخی مشکلات پیامک‌ها از جمله محدود بودن آن‌ها اشاراتی داشته است.

هارپر، تیلر و پالن (۲۰۰۵) در کتابی با عنوان "درون متن: نگاهی اجتماعی، فرهنگی و طرحواره‌ای به پیامک"<sup>۱</sup> به بررسی این جنبه‌ها در پیامک‌ها پرداخته است. به نظر او کارکرد بی‌انکار رسانه‌ای پیامک سببی شود که پیام‌های کوتاه دارای نوعی اثرگذاری باشند و البته از آنجا که زمان‌بندی از عمر پیام کوتاه در دنیا نمی‌گذرد، و پدیده‌های اجتماعی اثرات خود را در درازمدت به نمایش می‌گذارند، تنها می‌توان پیش‌بینی کرد که پیام کوتاه، در تعامل با دیگر رسانه‌های نوین دارای اثرات فردی و اجتماعی می‌باشد. او این تاثیرات را اینچنین می‌داند:

اثرات فردی

- ۱- ایجاد احساس آزادی بیشتر در بیان افکار و عقاید
- ۲- تقویت حس کنشگر اجتماعی بودن
- ۳- ایجاد حس بی‌پروایی در اظهارات سیاسی

اثرات اجتماعی

- ۱- متاثر نمودن حوزه زبان با ویژگی‌های زبان پیامک
- ۲- تاثیر در ایجاد فضایی شاد در جامعه
- ۳- کمک به شکست انحصار رسانه‌ای دولت‌ها

---

<sup>1</sup>The inside text: Social, Cultural and Design Perspective on SMS

با توجه به کمبود بررسی‌هایی که در رابطه با پیامک‌های فارسی صورت پذیرفته است می‌توان این بررسی را جزء نخستین گام‌ها دانست که در چارچوب یک بررسی زبانشناختی به بررسی جنبه‌ای از پیامک‌های فارسی که همانا فرایندهای واجی می‌باشد می‌پردازد.

### روش تحقیق

برای به انجام رسیدن این تحقیق در چارچوب نظری تحقیق که همانا انواع فرایندهای واجی مشخص شده در بخش ۱-۲ مقدمه ابتدا حدود یکصد پیامک کوتاه با تمام جزئیات متنی آن‌ها را بگونه‌ای تصادفی انتخاب نمودیم که این کار پیکره‌ی لازم را برای بررسی‌های مورد نظر فراهم نمود. لازم بذکر است در انتخاب پیکره‌ی مورد نظر توجه کافی به پراکندگی متغیرها با توجه به سن و جنس فرستندگان و گیرندگان، زمان ارسال و دریافت پیامک‌ها و میزان تحصیل و طبقه‌ی اجتماعی آن‌ها اعمال شده است. با عنایت به آنچه که بیان شد و پس از بررسی پیکره‌های زبانی پیامک‌های زبان فارسی، فرایندهای واجی آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ضمن در خلال بررسی‌ها علاوه بر بررسی فرایندهای واجی با توجه به داده‌های جمع‌آوری شده به بیان ویژگی‌های زبانی پیامک‌ها خواهیم پرداخت که در نتیجه این دو یعنی فرایندهای واجی و ویژگی‌های زبانی پیامک‌های فارسی مهمترین اهداف این تحقیق را شامل می‌شوند که به آن‌ها خواهیم پرداخت.

### فرایندهای واجی

در کل به تاثیرپذیری و تاثیرگذاری آوایی و تظاهرهای ناشی از آن فرایندهای واجی گویند (مشکوة الدینی، ۱۳۸۵). فرایندهای واجی نمایانگر رابطه‌ی ویژگی‌های سطح آوایی زبان با سطح واجی است و سبب می‌گردد که صورت صوتی واژه‌ها از نمای واجی زیربنایی آن‌ها تا حدودی متفاوت شود. به عبارت دیگر می‌توان گفت که بررسی فرایندهای واجی نحوه‌ی تغییرات صوتی واژه‌ها را آشکار می‌سازد (همان، ۱۳۸۵). به



طور کلی می‌توان علل تغییرات آوایی را به دو دسته‌ی کلی عوامل درونی که کلید تغییر در درون نظام زبان نهفته است و عوامل بیرونی که تغییر وابسته به نوعی تغییر بیرونی است تقسیم کرد. در مورد عوامل فرایندها واجی به اعتقاد مشکوه‌الدینی (۱۳۸۵) فرایندهای واجی ممکن است دگرگونی‌های آوایی از انواع زیر را بوجود آورد:

۱ - مشخصه‌ی صوتی خاصی به مشخصه‌های صدایی افزوده شود (مانند اضافه شدن مشخصه‌ی «خیشومی» به واکه‌ها در بافت آوایی پیش از همخوان خیشومی).

۲ - صدایی حذف شود (مانند حذف صدای آغازی، میانی و پایانی هجا).

۳ - صدایی افزوده شود (مانند افزوده شدن همخوان میانجی)

۴ - صدایی در واژه جابه‌جا شود (مانند جابه‌جا شدن همخوان‌های  $[f]$  و  $[l]$  در واژه‌ی  $[qofl]$ ).

۵ - صدایی به صدای دیگر تبدیل شود (مانند تبدیل همخوان  $[ʔ]$  به همخوان  $[v]$  در واژه‌ی  $[joʔʔ]$ ).

۶ - تقابل دو واج خنثی (مانند از بین رفتن تقابل واج‌های  $/g/$  و  $/k/$  در بافت آوایی پیش از همخوان  $/ʃ/$ ).

با توجه به آنچه گفته شد فرایندهای واجی در این تحقیق را به چهار گروه عمده تقسیم کرده‌ایم و بررسی‌های این پژوهش نیز به طور کلی در این چارچوب به توصیف در می‌آید. فرایندهای واجی مورد نظر عبارت است از: الف) همگون‌سازی ب) نا همگونی ج) حذف د) افزایش چ) قلب یا جابه‌جایی خ) تبدیله‌ز خنثی شدگی

با عنایت به آنچه که بیان شد و پس از بررسی پیکره‌های زبانی، فرایندهای واجی پیامک‌ها بدست آمد که از قرار زیر است. لازم بذکر است که در این قسمت تنها به تبیین انواع فرایندهای واجی در پیامک‌های فارسی و ذکر چند مثال از هر یک بسنده شده است.



## ۱) همگون سازی

یکی از فرایندهای واجی که در پیامک‌ها دیده می‌شود فرایند همگون سازی است. همگون سازی فرایندی است که در طی آن تلفظ یکی از واج‌ها بر اثر مجاورت با واج دیگر بر روی محور جانشینی تغییر می‌کند. به عبارت دیگر همگونی عبارت از این است که آوایی یک یا بعضی از خواص آوایی دیگر را گرفته و به آن شبیه شود (ساغروانیان ۱۳۶۹). این فرایند بیشتر در مورد همخوان‌ها مصداق دارد و چنین پدیده‌ای در مورد واکه‌ها «هماهنگی واکه‌ها» نامیده می‌شود. این فرایند در پیامک‌های فارسی فراوان بکار می‌رود علی‌الخصوص در قلمرو واکه‌ها. نمونه‌هایی از این فرایند به شرح زیر است.

".... با **مشتبا** می‌ریم شایدم حسینم اومد...."

بنظر می‌رسد در این پیامک فرستنده از باب طنز این فرایند را بکار برده است.

"**بیشین** بینیم با نخوندم نخوندم. خرررر خون"

در کلمه‌های بنشین و بین همانگونه که مشاهده می‌شود هماهنگی واکه‌ای بچشم می‌خورد.

نکته: در بررسی پیامک‌ها هماهنگی همخوان‌ها بندرت مشاهده شد اما هماهنگی واکه نسبت به نوع همخوانی خود بیشتر مشاهده شد. این فرایند فقط در بین نوجوانان و بویژه پسران دیده شد. مثالی دیگر:

"فردا؟ فقط **ییس و نه** تمن بشتر نیست همین امروز بریم بهتره...."

"قرررربونت. به قول نیما **اهن اهن**" /ahan/ /âhân/

"**سیممی** عادلّه و من با بابام...." /simi/ /simâ/

## ۲) ناهمگون سازی



از دیگر فرایندهای واجی که در پیامک‌های فارسی روی می‌دهد فرایند ناهمگون سازی است اما در مقایسه با همگون سازی از بسامد وقوع بسیار کمتری برخوردار است. این فرایند که عکس همگونی است، آواها شباهت‌های خود را از دست می‌دهند. در این فرایند یک واج که در یک یا چند مختصه‌ی آوایی با واج‌های هم‌نشین خود مشترک است، در ترکیب آن مختصه‌های مشترک را از دست می‌دهد و مختصه‌های آوایی دیگری را بدست می‌آورد (ساغروانیان، ۱۳۶۹). تنها نمونه‌ی یافت شده در پیامک‌های مورد بررسی نمونه‌ی زیر است.

"با کله رفت تو درو یه **لگتم** خورد تازه....."

### (۳) تبدیل

تبدیل یعنی « بدل کردن » و قرار دادن یک واج به جای واج دیگر در واژه. بررسی‌های داده‌ها نشان داد که این فرایند به کرات و فراوان در پیامک‌ها روی می‌دهد چرا که زبان پیامک‌ها زبان محاوره‌ای است و از این روی بسیاری از صامت‌ها و واکه‌ها و یا عناصر زبانی گونه‌ی رسمی به گونه‌ی محاوره‌ای تبدیل می‌شود.

"نمیتونم پیام....."

"نمی‌توانم" در زبان رسمب تبدیل به "نمیتونم" شده است. واج /â/ به /u/ تبدیل شده است. نمونه‌هایی دیگر.

"اگه بدونی چقد از این معلمه بدم میاد. تو چی؟"

"سلام گلی فردا **مینونی** کتاب حسابانو بیاری؟"

"سلام آقای برابری شما **جزو** مراقبین فردا هستید لطفا فردا به مدرسه تشریف بیاورید."

"**خیابون** رفتیم بعدش بازار **بادوم** خریدیم و واسه مامان دسبند و بد **اومیمخونه**"

### (۴) حذف



یکی دیگر از فرایندهای واجی که در پیامک‌های فارسی روی می دهد پدیده ی «حذف» است. بدان معنا که واج یا واج‌هایی از واژه می افتد. حذف در پیامک‌های فارسی بیشتر در پایان و گاهی در میان برخی از واژه‌ها صورت می گیرد. نمونه‌هایی از فرایند حذف در پیامک‌های فارسی به شرح زیر است:

"دستت درد نکنه تازه **اضاف** هم بود ....."

"خیابون رفتیم بعدش بازار بادوم خریدیم و واسه ی مامان **دسبند** و بد اویمیم خونه"  
**همی** الان رفتن....."

"**بد** از مدرسه که نه عصری با بچه‌ها میریم....."

"..... **رفتن** خونه دایی علی...."

نکته: بسیاری از فرایندهای واجی بویژه حذف بعلت کم شدن حجم و در نتیجه کمتر متحمل شدن هزینه‌های پیام کوتاه روی می دهد.

## ۵) افزایش

از دیگر فرایندهای واجی که در پیامک‌های فارسی در بسامد زیادی روی می دهد افزایش است. در این فرایند واج یا واج‌های به واژه اضافه می شود. نمونه‌هایی از این فرایند در پیامک‌های فارسی به شرح زیر است:

"..... واسه **ی** مامان دسبند و بد اویمیم خونه."

"میگن واسه **ی** کسی اس ام اس بده که ....."

"سلام. جلسه **یهفتگی** دعای کمیل فردا شب منزل آقای علوی برگزار می شود"

"امشب **باهاش** برو خونه ی داعیت"

## ۶) قلب یا جابه جایی



فرایند واجی دیگری که در برخی از پیامک‌ها دیده می‌شود اینست که جای برخی از واج‌ها در واژه تغییر می‌کند بدینسان که بعضی از واج‌ها در واژه جا به جا می‌شود. این فرایند در داده‌های مورد بررسی بندرت روی داد.

"در خونه رو قلف کنی حتما....."

## ۷) خنثی شدگی

این فرایند زمانی روی می‌دهد که دو صدا که معمولاً کاربرد هر یک از آن‌ها در برابر دیگری موجب تمایز معنایی می‌شود، در بافت‌های آوایی خاص، تمایز واجی خود را از دست می‌دهند و به طور یکسان و بدون ایجاد تمایز معنایی در یک جایگاه ظاهر می‌شود (مشکوه الدینی، ۱۳۸۵). این فرایند نیز بسیار کم در پیامک‌ها بکار می‌رود. بسامد وقوع این فرایند در پیامک‌های فارسی صفر بود به عبارت دیگر هیچ فرایند خنثی شدگی در پیامک‌های مورد بررسی یافت نشد.

همانگونه که مشاهده شد فراوانی فرایند‌های واجی ارتباط نزدیکی با اختصار نویسی در پیامک‌ها دارد چرا که کاربران برای کنترل و تعدیل هزینه‌های خود سعی می‌کنند که هر چه بیشتر از کوتاه نویسی استفاده نمایند. از این روی داده‌ها نشان دادند که بسامد وقوع فرایند‌های واجی به ترتیب فراوانی عبارتند از: فرایند‌های تبدیل، حذف، همگون سازی، افزایش، ناهمگون سازی، جابجایی، خنثی شدگی.

بنظر می‌رسد که بالا بودن فرایند‌های حذف و همگون سازی بویژه تبدیل به علت گونه‌ی زبانی پیامک‌ها که محاوره‌ای است باشد و فرایند حذف نیز به علت دیگر ویژگی مهم پیامک‌ها که اختصار و ایجاز و کوتاه نویسی است، می‌باشد.



در نهایت باید گفت که زمینه‌ی تحقیق درباره‌ی جنبه‌های گوناگون پیامک‌ها به خوبی فراهم است و قطعاً یافته‌های بیشتر و فرضیات منسجم‌تری با پژوهش‌های آتی به دست خواهند آمد. آنچه در این پژوهش ارائه شد صرفاً فعالیتی برای روشن شدن گوشه‌ای از ویژگی‌های پیامک‌های فارسی بود.

## ویژگی‌های زبانی

تحلیل داده‌های حاصل از پیکره نشان داد که زبان پیامک‌های فارسی دارای ویژگی‌هایی از این قبیل است.

### ۱) وجود برخی لغات انگلیسی:

از آنجایی که تعداد حروف پیامک‌ها کوتاه است (حدود ۶۴) بسیاری از فارسی‌زبانان بویژه نوجوانان برای برخی از کلمات فارسی که تعداد حروف آن‌ها زیاد است معادل‌های انگلیسی آن‌ها را می‌آورند تا از این طریق بتوانند هزینه‌های خود را کنترل نمایند. به عنوان مثال به بخشی از یک پیامک توجه نمایید.

... نمی‌دونم شاید با باس اومدم...

همانگونه که می‌بینیم فرد بجای استفاده از اتوبوس از کلمه‌ی "باس" استفاده نموده است. به مثال‌هایی دیگر توجه نمایید.

.... جون من خوشحال باش بای...

.... آره ولی ۰.۲۵ دیگه اشتباه داشتم. یه تست ول و گود و بد و اینا داشت، ول زدم بجای گود.

این گونه استفاده‌ها می‌تواند را برای ورود تعداد بیشتری از کلمات انگلیسی را به زبان فارسی بیش از پیش هموار سازد چرا که با توجه به اثرات طولانی مدت این گونه استفاده



ها می توان این گونه پیش بینی کرد که حتی ممکن است زبان نوشتاری زبان فارسی هم تحت تاثیر قرار بگیرد.

## ۲) وجود نشانه های تصویری

در بسیاری از پیامک ها مشاهده شد که برای بیان بسیاری از احساسات از نمادهایی که بصورت چهره ی انسان است و به احساس خاصی دلالت می کند استفاده می شود بنحوی که در نظام نوشتاری فارسی اینگونه استفاده های تصویری روی نمی دهد و برای بیان احساسات از واژه ها و عبارات استفاده می شود.

## ۳) نشانه ها، علامت گذاری ها، نقطه گذاری ها و اعداد منحصر بفرد

در بررسی های صورت گرفته به این نتیجه رسیدیم که کاربران بگونه ای منحصر بفرد و بشکلی خلاقانه از تمامی نشانه های زبانی و ریاضی برای بیان آنچه که تلاش می کنند تا به دیگران منتقل نمایند استفاده می نمایند. به مثال های زیر توجه کنید.

... ۴ شنبه شاید او مدم ...

... ۱۷د تا ماهی گوپی دارم...

... اگه خواستی بری باید خیابون توحیدو تا اندش بری.

... اگه خیلی بهت میاد تا اخم کنی.

... تولدت مبارک!!!!!!

## ۴) زبان غالب پیامک ها زبان طنز است

از پیامک های نوع اخلاقی، اطلاع رسانیو مذهبی و ادبی که بگذریم، در سایر انواع پیامک این تنها زبان طنز است که بهرسمیت شناخته می شود تا جایی که نزد بسیاری، پیامک مترادف طنز و جک است و بهعنوان مثال سوال می کنند: "پیامک جدید چی داری؟" "به جای "جک جدید چیداری؟"



## ۵) ایجاز و اختصار

گاه پیامی که نیازمند توضیح‌نیم صفحه‌ای است، مبتکرانه در دو سطر خلاصه می‌شود. علت اصلی این امر همانگونه که گفته شد آن است که به لحاظ فنی هر پیامک می‌تواند حداکثر از ۶۴ کاراکتر (حرف) تشکیل شده باشد در نتیجه برای کاهش هزینه‌ها این گونه پیامک‌ها مختصر می‌شوند. یکی از تکنیک‌های این کار حذف برخی واژگان است. مثال:

.... سلام. مرسی، خوبم؟ آره ولی هنوز شروع نکردم. تو چی؟ تو زبان جوابش کامپیوتر بود....

## ۶) محاوره‌ای بودن زبان پیامک‌ها

غالب پیامک‌ها زبانی عامیانه و غیر ادبی دارند که این بنظر می‌رسد که بخاطر آسان و سریع‌تر نوشتن زبان گفتار باشد.

## ۷) زبان پیامک‌ها معمولاً زبان گوشه و کنایه است

بسیاری پیام‌ها در لفافه و غیر صریح بیان می‌شوند. این امر بنظر می‌رسد که ریشه در خصلت کنایه‌گویی و فرار از صراحت‌پزاییان داشته باشد.

## ۸) عدم رعایت نکات دستوری

پیامک‌ها کمتر دارای جملات کامل و دستوری هستند و معمولاً جملات کوتاه و ناقص هستند حتی بسیاری از کلمات از جمله حذف می‌شوند چرا که فرستنده‌ی پیامک این انتظار را دارد که گیرنده می‌تواند منظور او را درک کند. شاید بتوان گفت در میان پیامک نویسان پس از مدتی قواعدی بوجود آمده است که با توجه به آن‌ها دو طرف براحتی می‌توانند جملات ناقص و گاه غلط خود را براحتی درک نمایند. در ضمن باید گفت که این گونه موارد نیز متأسفانه می‌تواند در طولانی مدت بر نظام نوشتاری فارسی نیز اثر منفی بگذارد. مثال:

.... چرا از امروز. من شروع می‌کنم از فردا. بمیر تو برو میخونی خیلی.





## ۹) عدم رعایت نکات املائی و نقطه گذاری زبان فارسی

یکی از پدیده های بسیار رایج در پیامک نویسی عدم رعایت نکات املائی و نقطه گذاری است که غالباً نویسندگان توجه کمی به مباحث املائی و درست نوشتن کلمات می نمایند. فاکتورهای زیادی در این میان نهفته است که از مهمترین آن ها تلاش برای سریعتر نوشتن و در نتیجه داشتن دقت کم در درست نوشتن است. در ادامه به با توجه به نتایج بدست آمده به بررسی فرایندهای واجی در پیامک های فارسی می پردازیم و با ارایه ی مثال هایی آن ها را بیان می نماییم.

## ۵- نتیجه گیری

پیامک های زبان فارسی می تواند به عنوان یکی از منابعی مناسب برای بررسی های زبانشناختی مفید واقع گردد. بررسی های این تحقیق توانست پاره ای از ویژگی های زبانی پیامک های زبان فارسی را روشن سازد که عبارتند از وجود برخی لغات انگلیسی، وجود نشانه های تصویری علامت گذاری ها نقطه گذاری ها و اعداد منحصر بفرد، ایجاز اختصار، طنز بودن زبان غالب آن ها، محاوره ای بودن زبان پیامک ها، زبان پیامک ها معمولاً زبان گوشه و کنایه است، عدم رعایت نکات دستوری و عدم رعایت نکات املائی و نقطه گذاری زبان فارسی. اما فرایندهای واجی نیز در پیامک های زبان فارسی مورد بررسی قرار گرفتند که به ترتیب بسامد وقوع عبارتند از: تبدیل، حذف، همگون سازی، افزایش، ناهمگون سازی، جابجایی، خنثی شدگی. برای این نتایج در مورد فرایندهای واجی می توان گفت که بالا بودن فرایندهای حذف و همگون سازی به علت گونه ی زبانی پیامک ها که محاوره ای است باشد و فرایند حذف نیز به علت دیگر ویژگی مهم پیامک ها که اختصار و ایجاز و کوتاه نویسی است، می باشد.



## منابع و مآخذ

ارجی، علی اصغر (۱۳۸۹)، گلبانگ آشنایی مجموعه مقالات هفتمین مجمع بین‌المللی استادان زبان و ادبیات فارسی، بکوشش دکتر عباسعلی وفایی، تهران: انتشارات شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی. صص ۳۷-۶۱

پهلوان نژاد، محمد رضا، خزاعی، آریتا (۱۳۸۷)، مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی زبان‌ها و گویش‌های ایرانی، زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

ثمره، ی (۱۳۶۹)، آواشناسی زبان فارسی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی

ساغروانیان، ج (۱۳۶۹)، فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی. مشهد: نشر نما.

مشکوٰۃ الدینی، م (۱۳۸۵)، ساخت آوایی زبان. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

*Harper, R. Palen, L&Taylor, A (2005). The inside text: Social, Cultural and Design Perspective on SMS. Netherland: Springer.*

*Carr, P. (1993). Phonology. England: The Macmillan Press LTD.*

*Rafi, M. (2010). Discourse behavior and digital communication. Pakistan: University of Management and Technology*

*Ling, R. (2005). The sociolinguistics of SMS: An analysis of SMS used by random sample of Norwegian. Mobile Communications Computer Supported Cooperative Work, Volume 31, Part 4, 335-349.*





## تجلی شاعرانه شطرنج و نرد در دیوان امیر حسن سجزی دهلوی

وحیده ملاکی<sup>۱</sup>

محمد محمدی<sup>۲</sup>

### چکیده

شطرنج در اصل از هندوستان به ایران آمد و در دربار ساسانیان جایگاه ویژه ای یافت. این بازی در زمان پیدایش، نخست به عنوان وسیله ی تفریح و سرگرمی مطرح بوده لیکن به مرور زمان اندک اندک از آن به عنوان ابزار و وسیله ی قمار استفاده شده است. پس از ظهور اسلام، جامعه مسلمان شطرنج را متعلق به فرهنگ مجوس و ویژه آن می شناخت و به عنوان ابزار قمار با آن برخورد می کرد. شطرنج همچون تصویرگری، پیکره تراشی، موسیقی، نجوم، طب و ... قدم به وادی ادب و هنر گذاشت و در عرصه ی ادبیات پارسی بازتابی گسترده یافت و شاعران مضمون آفرین در گستره ی شعر و ادب تصاویری بدیع و شگرف از شطرنج و نرد و ویژگی های آنها به دست دادند. در این نوشتار تلاش شده بازتاب شاعرانه ی بازیهای نرد و شطرنج و اصطلاحات آنها به همراه رمزپردازی عرفانی مهره های این بازی ها با شواهد شعری در دیوان امیر حسن سجزی دهلوی بازنموده شود.

**واژگان کلیدی:** شطرنج، نرد، عرصه، مهره، امیر حسن سجزی دهلوی، دهلوی

<sup>۱</sup>. کارشناس ارشد زبان شناسی همگانی . vahidemallaki@gmail.com

<sup>۲</sup>. کارشناس ارشد زبان شناسی همگانی . muh.muhammadi@gmail.com

## مقدمه

می‌دانیم که شطرنج یکی از شگفت‌انگیزترین و هوشمندانه‌ترین اختراعات تاریخ بشریت است. از روزگار باستان، پادشاهان در هر دوره و کشوری بازی‌ها و سرگرمی‌های مخصوص داشتند که با آن خود را مشغول می‌داشتند. یکی از این سرگرمی‌ها نرد و شطرنج است.

برخی شطرنج را یک سرگرمی می‌دانند و عده‌ای دیگر آن را یک ورزش رزمی ذهنی محسوب می‌کنند. موفقیت در این ورزش بیش از هر چیز به توان تحلیل و فهم انتزاعی ذهن وابسته است. معمولاً فرماندهان بزرگ و موفق شطرنج‌بازان بسیار خوبی بوده‌اند. ادبیات کلاسیک ایران سرشار از ذخایر گرانبهایی از مرواریدهای خیال دریای شعر است. شعر و ادب فارسی، زبان خاصی است که برای درک آن نیازمند آگاهی از دانش‌های گوناگونی اعم از لغت، صرف و نحو، معانی، بیان، اصطلاحات علوم و فنون مختلف، داستان‌های دینی، تاریخی و اساطیری و همچنین اصطلاحات نرد و شطرنج هستیم و این نیاز گاهی به حدی است که مانع درک معانی و مفاهیم شعر و نثر فارسی می‌شود. در این نوشتار به معانی و کاربرد برخی اصطلاحات شطرنج و نرد که در زبان و ادب فارسی کاربرد وسیعی دارند پرداخته شده است.

آچمز / *a maz*

بیدق / *beydaq*

پات / *p t*

پیل / *p l*

پیل‌بند / *p l-band*

رخ / *rox*

شاه‌پیل / شاه‌پیلی / *š h-p l e*

شاه‌رخ / شاه‌رخی / *š h-rox*

شاه‌قام / شاه‌قام / *š h-qa m*

شهمات / *š h-m t*

عری / *er* / یا / *ar*

فرزین / *farz n*

قایم / قائم / *q yem/q ?em*

کش / *keš*

کشت / *košt*

گامبی / *g mb*

مات / *m t*

مهره / *mohre*

وزیر / *vazir*

### اطلاعات و داده‌ها:

#### پیدایش شطرنج و نرد

نخستین اشعار فارسی در خصوص پیدایش شطرنج و نرد «داستان در نهادن شطرنج» از حکیم فردوسی در گزارش پادشاهی نوشین روان است.

فردوسی در شاهنامه، داستان پیدایش شطرنج را اینگونه به نظم درآورده است که:

شهر سندل هندوستان پادشاهی بنام «جمهور» دارد. چون جمهور می‌میرد، از وی پسری خرد سال بنام «گو» بر جای می‌ماند. پس از مرگ جمهور، برادرش، «مای»، تاج پادشاهی جمهور را بر سر می‌نهد و با بیوه‌ی برادر ازدواج می‌کند و پس از مدتی از مای، پسری بنام «طلخند» به دنیا می‌آید.

با گذشت زمان گو و طلخند به سن جوانی می‌رسند و بر سر پادشاهی هندوان، میان آن دو اختلاف می‌افتد و این اختلاف منجر به جنگ میان دو برادر می‌گردد. در این جنگ طلخند سوار بر پیل و به مرگ طبیعی می‌میرد. گو برای دلداری دادن مادر و به درخواست او نحوه‌ی مرگ طلخند را بر روی تخته شطرنج به نمایش می‌کشد:

بدو گفت مادر که بنمای راه	که چون مرد بر پیل طلخند شاه
مگر بر من این آشکارا شود	پر آتش دلم پرمدارا شود



...

دومرد گرانمایه و نیکخوی	یکی تخت کردند از چارسوی
بروی اندر آورده روی سپاه	همانند آن کنده رزمگاه
صفی کرد او لشکر کارزار	بران تخت صدخانه کرده نگار

...

پر از خون دل از بهر طلخند شاه	همی کرد مادر بیازی نگاه
بیازی شطرنج داده دو چشم	نشسته شب و روز پر درد و خشم
ز طلخند جانش پر از رنج بود	همه کام و رایش به شطرنج بود
بران درد شطرنج بودش پزشک	همیشه همی ریخت خونین سرشک
چنین تا سر آمد بروبر زمان	بدین گونه بد تاجمان و چران
چنان هم که بشنیدم از باستان	سرآمد کنون برمن این داستان

اما فردوسی نحوه ی ورود شطرنج به ایران را، اینگونه به رشته ی نظم می کشد:

در زمان خسرو نوشین روان، دانایان هند شطرنج را ساختند و رای هند نیز آن را بسان یک مبارزه جویی اندیشمندانه برای نوشین روان فرستاد بی آنکه رمز و راز این بازی را بازگوید:

ز گفتار بییدار کارآگاهان	چنین آگهی یافت شاه جهان
ابا پیل و چتر و سواران سند	که آمد فرستاده ی شاه هند

...

فرستاده ی رای، پادشاه هند با هزار بار شتر به درگاه نوشین روان می آید. در میان پیشکش های رای هند به پادشاه ایران یک تخت شطرنج وجود دارد. فرستاده افزون بر پیشکش کردن هدایا پیام رای را نیز میرساند:

بیاورد پس نامه‌ای بر پُـرند	نبشته بنوشین روان رای هند
یکی تخت شطرنج کرده به رنج	تهی کرده از رنج شطرنج گنج
بیاورد پیغام هندی ز رای	که تا چرخ باشد تو بادی به جای



کسی کو بدانش برد رنج بیش  
نهند و ز هر گونه رای آورند  
بدانند هر مهره‌ای را به نام  
پیاده بدانند و پیل و سپاه  
گراین نغز بازی به جای آورند  
همان باژ و ساوی که فرمود شاه  
و گر نامداران ایران گروه  
چو با دانش ما ندارند تاو

بفرمای تا تخت شطرنج پیش  
که این نغز بازی به جای آورند  
که گویند پس خانه‌ی او کدام  
رخ واسب و رفتار فرزین و شاه  
درین کار پاکیزه رای آورند  
به خوبی فرستم بران بارگاه  
ازین دانش آیند یک سر ستوه  
نخواهند زین بوم و بر باژ و ساو

نوشین روان یک هفته زمان می خواهد و پس از آنکه همه بزرگان و اندیشمندان از  
رمزگشایی بازی درمی مانند ، بوذرجمهر که جوان ترین وزیر و دانای نوشین روان است ،  
می گوید :

من این نغز بازی به جای آورم      خرد را بدین رهنمای آورم

...

بیاورد شطرنج بوذرجمهر  
همی جست بازی چپ و دست راست  
به یک روز و یک شب چو بازیش یافت  
از ایوان سوی شاه ایران شتافت

و آنگاه در مورد ساختن « نرد » توسط بوذرجمهر و فرستادن آن به نزد رای هند چنین  
می گوید :

به شطرنج و اندیشه‌ی هندوان  
خرد بادل روشن انباز کرد  
دومهره بفرمود کردن ز عاج  
یکی رزمگه ساخت شطرنج وار

نگه کُرد و بفزود رنج روان  
به اندیشه بنهاد بر تخت نرد  
همه پیکر عاج همرنگ ساج  
دو رویه برآراسته کارزار

بوذرجمهر دانا بازی نرد را می آراید و تخته نرد برای رای فرستاده میشود و هندوان از  
رمزگشایی آن در میمانند. به این ترتیب باژ همیشگی از هندوستان به دربار انوشیروان  
سرازیر میشود.





اما نویسنده تاریخ یعقوبی در پیدایش شطرنج چنین می نویسد: چون «حوسر» دختر بلهیت به پادشاهی رسید یک نفر خارجی بر او یاغی گشت، او زنی خردمند بود و چهار فرزند داشت، پسرش را به جنگ فرستاد و او بدست خارجی کشته شد. این کار بر اهل کشورش گران آمد و ترسیدند مرگ پسر را به او خبر دهند، پس نزد یکی از دانشمندان خود بنام «قفلان» که مردی دانا و هشیار و با تدبیر بود رفته پیشامد را به او گفتند. گفت سه روز مرا مهلت دهید آنگاه در خلوت به اندیشه فرو رفت. سپس به شاگرد خود گفت درودگری نزد من آور و چوبی از دو رنگ سفید و سیاه فراهم کن ... استاد و شاگرد در حضور ملکه سرگرم بازی شدند و چون یکی از آن دو پیروز گشت [و گفت] «شاه مات» ملکه به خود آمد و مقصود او را دانست ... (یعقوبی، ۱۳۸۲: ص ۱۱۲-۱۱۳)

### شطرنج در اسلام

شکی نیست که با ظهور اسلام، تحول عمیقی در احکام و مقررات عربستان به وجود آمد. این تحول به علت برنامه‌ها و دستورهای جدید اسلام و مستقیماً با عقاید، افکار، آداب و رسوم جاهلی در تعارض بود. برخی از این احکام را اسلام تأسیس و برخی دیگر را تأیید کرد و تغییرات و اصلاحاتی در آن صورت داد و مظاهر جاهلی را از آن حذف کرد. طبعاً کتابی که حاوی نور و هدایت است، در گوه‌رش، برضد لهو و لعب است. در قرآن کریم از بازیهای چون نرد و شطرنج تحت عنوان «میسر»<sup>۳</sup> یاد شده و دوری از آنها توصیه گردیده است:

«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ» (مائده / ۹۰)

ای کسانی که ایمان آورده‌اید شراب و قمار و بتها و تیرهای قرعه<sup>۴</sup> پلیدند [و] از عمل شیطانند پس از آنها دوری گزینید باشد که رستگار شوید (مائده / ۹۰)

<sup>۳</sup>. میسر در لغت به معنای قمار است و قمارباز را یاسر گویند و اصل آن از «یسر» به معنای آسان گرفته شده به مناسبت اینکه قمارباز مال مردم را به آسانی و بدون رنج کسب و کار به چنگ می‌آورد.



« يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِن نَّفْعِهِمَا وَيَسْأَلُونَكَ مَاذَا يُنْفِقُونَ قُلِ الْعَفْوَ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ » (بقره / ۲۱۹)، درباره شراب و قمار از تو می پرسند ، بگو : در آن دو ، گناهی بزرگ و سودهایی برای مردم است ، و گناه هر دو از سودشان بیشتر است . و از تو می پرسند : چه چیز انفاق کنند ؟ بگو : از آنچه افزون بر نیاز است . خدا این گونه آیاتش را برای شما بیان می کند تا بیندیشید . (بقره / ۲۱۹)

در احادیث نبوی بعضاً در تفسیر آیه ی ( هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ ) [انبیاء / ۵۲ ، نک : اتیان و مجمع البیان ، ذیل همین آیه ] به شطرنج اشاره و از آن نهی شده است . اما در مقابل نظر اجتهادی اکثر فقهای شیعه که حکم به تحریم بازی شطرنج داده اند و از نظر آنها ، حکم روی عنوان رفته و حرمت موضوعیت دارد ، برخی فقهای متأخر مانند آیت الله سید احمد خوانساری [در جامع المدارک ۲۷/۳] و امام خمینی - رضوان الله تعالی علیه - [صحیفه ی نور ۱۵۱ / ۲۱] و آیت الله جواد تبریزی [در ارشاد الطالب ۲۳۲/۱] در حرمت آن تردید کرده و بازی شطرنج را اگر بدون شرط بندی و قمار باشد جایز شمرده اند . ( ایرانی ، ۱۳۸۴ : ص ۱۲ )

آنچه مسلم است ، شطرنج از همان آغاز که بر پایه ی محاسبات ریاضی ساخته و پرداخته شد و کم کم وسیله ی بازی و سرگرمی اعیان و رؤسا و پادشاهان هند و ایران قرار گرفت ، وسیله صرف قمار نبود و از مدارک تاریخی برمی آید که موالی و بردگان که بعضاً آشنا به این فن بودند ، آن را به فرهنگ جاهلی پیش از اسلام وارد کردند .

<sup>۴</sup> . عرب هر گاه زمستان می رسید و قحطی پدید می آمد و شیر شتران کم می شد میسر را که از ازام باشد بکار می بردند و بدان قمار می زدند و چوبه های تیر را که ده تا بود و هفت تای آنها را سهم هایی می رسید و سه تا بدون سهم بودند بهم می آمیختند.

هفت چوبی که سهم می برد به اول آنها «فَذْ» گفته می شد که یک سهم داشت و «توأم» را دو سهم و «رقیب» را سه سهم و «حلس» را چهار سهم و «نافس» را پنج سهم و «مُبسل» را شش سهم و «معلی» را هفت سهم بود ، و سه تای بی سهم و بی نشان که نامی روی آن نبود «منیح» و «سفیح» و «وغد» گفته می شد . ( یعقوبی ، ۱۳۸۲ : ص ۳۳۹ )



عباسیان پیش از امویان و هرون قبل از سایر خلفای عباسی به این نوع بازی های ایران مشغول شد. وی نخستین خلیفه مسلمانان است که چوگان بازی و شطرنج و تخته نرد و نشان زدن را به دربار اسلامی آورد و برای شطرنج بازان و سایر بازیگران حقوق معین کرد. (جرجی زیدان، ۱۳۵۲: ص ۱۰۲۵)

عرب ها در شطرنج مهارت شایانی را بهم رساندند. خانه ی امیری و یا ثروتمندی از عرب ها نبود که در آنجا یک نفر شطرنج باز را استخدام نمی کردند. دوران حکومت عباسی کتابهای متعددی درباره ی شطرنج به زبان عربی نوشته شد. هارون الرشید و پسرانش در بازی شطرنج مهارت داشتند. (قاسمی، ۱۳۷۰: ص ۱۰۱)

### اصطلاحات شطرنج

#### مهره / *mohre*

در پهلوی، موتراک، یا مودراک؛ پاره ای از سنگ یا عاج یا فلز که نقشی یا شماره ای را بر آن بنگارند (کزازی، ۱۳۶۸: ص ۲۸۷)

#### آچمز / *a maz*

اصطلاحی است در شطرنج، و حالت مهره ای که اگر آن را از جوار شاه بردارند، شاه کیش می شود. (معین)

حالت مهره ای است در شطرنج که میان مهره با ارزش تری (به ویژه شاه) از یک سو و مهره ی تهدید کننده ی حریف قرار دارد، به نحوی که اگر آن مهره حرکت کند مهره ی با ارزش تر در معرض تهدید یا کیش قرار می گیرد و ممکن است به وسیله ی حریف گرفته شود. غالباً آچمز را برای مهره ی حایل شاه به کار می برند، اما ممکن است گاهی برای حایل های مهره های با ارزش دیگری – چون وزیر، فیل یا اسب – هم به کار رود. (ذاکری، ۱۳۸۱: ص ۲۳)

#### بیدق / *beydaq*

معرب و ماخوذ از پیاده فارسی. مهره پیاده شطرنج که چون تواند هفت خانه بی مانع پیش رود مبدل بفرزین گردد. (دهخدا)



بیدق از هر سو فرو کردن : پیاده از هر طرف بحرکت درآوردن .

راه وصول بمطلوب جستجو کردن:

- بیدق افکندن : پیاده بر روی شاه واداشتن . پیاده به مقابلی شاه داشتن:

- بیدق راندن : به حرکت درآوردن بیدق. بیدق افکندن:

هر بیدقی که براندی به دفع آن بکوشیدمی و هر شاهی که بخواندی به فرزین  
پیوشیدمی . (گلستان).

### پات / p t

نوعی از زیان و باختن در شطرنج از قبیل لات و مات . نماندن بهره برای حریف  
شطرنج و بازنده شدن او. (دهخدا)

حالت یا وضعیت مهره ها در شطرنج که شاه یکی از دو حریف ، بدون آنکه در معرض  
کیش باشد ، قادر به حرکت نیست زیرا که هر حرکتی بکند کیش می شود و نوبت بازی با  
صاحب آن شاه است . این بازی به تساوی منجر می شود و هیچ یک از دو حریف برنده  
شناخته نمی گردد. (ذاکری ، ۱۳۸۱ : ص ۲۴)

### شاه پیل / شاه پیلی / š h-p l e

کشت دادن شاه و زدن پیل ، وضعیت بازی شطرنج که شاه حریف را کشت  
( کیش ) داده است و شاه حریف به ناچار به یکی از خانه های مجاور خود رفته است ،  
زیرا که مهره ای که بتواند در برابر شاه آچمز کند ندارد و سپس بازیکن نخستین دوباره با  
همان مهره که قبلاً کشت داده بود ، باز هم به شاه حریف کشت دهد تا مجدداً شاه به خانه  
ی مجاور برود و بازیکن نخستین در این حالت پیل حریف را ببرد . مخفف آن شه  
پیلی است . ( ذاکری ، ۱۳۸۱ : ص ۲۵)

### شاه رخ / شاه رخی / š h-rox

«شاه» نام یکی از مهره های شطرنج است و «رخ» نام مهره دیگری است .  
شه رخی که در شطرنج میباشد و آن کشت دادن است بحریف بطرزی که ضرب بر  
رخ او نیز واقع شود. (غیاث اللغات).



شاهرخ خوردن : آن است که کشت به شاه برسد که بضرورت از آنجا برخیزد و حریف رخ را بزند.

شاهرخ زدن : کشت دادن به حریف مهره شطرنج را . ( دهخدا )

### شاه خواندن / گفتن

کشت دادن شاه در شطرنج ( دهخدا )

هر بیدقی که براندی به دفع آن بکوشیدمی و هر شاهی که بخواندی به فرزین بپوشیدمی . ( گلستان ) .

### شاهقام / شاه قام / š h-qa m

لفظی است مرکب از شاه و قام ( فعل ماضی عربی ) بمعنی شاه برخاست و این در وقتی گفته می شود که در شطرنج بازی از یک جانب غلبه واقع شود. و کار شاه مغلوب به آن رسیده باشد که یکبارگی مات شود. بجهت دفع مات شدن شاه خود را از آنجا برخیزاند و بخانه دیگر رود و مهره ای چند فدا کند در این وقت گویند: شاه قام . یعنی : شاه برخاست و این برخاستن نهایت مغلوبی است . مؤلف برهان گوید : چون کسی خود را در شطرنج بازی مغلوب بیند حریف را پی در پی کشت گوید و او را فرصت ندهد تا بازی دیگر کند و قائم ماند و این توجیه بهتر مینماید و لفظ قام اگرچه عربی است در استعمال شطرنج بازان آمده باشد چنانچه لفظ مات که آن نیز عربی است هر کدام بصیغه ماضی . ( دهخدا )

### شهمات / š h-m t

شه مات ، هنگامی که «شاه» شطرنج مات شود. ( معین )

### عری / ar / یا / er

در اصطلاح شطرنج آن است که شاه شطرنج در برابر مهره حریف افتد. مهره ای که در میان شاه خود و رخ حریف حایل سازند برای حفاظت شاه از کشت ، و برخاستن آن مشکل است . و چون شاه شطرنج در خانه خود بی حرکت شده باشد گویند شاه در عری است . آچمز. ( دهخدا )

### قایم / قائم / q ?em/q yem



به اصطلاح شطرنج بازان آنکه هر دو حریف برابر باشند. (دهخدا)

#### کش / keš

وضع شاه در بازی شطرنج که به وسیله ی یک مهره ی رقیب تهدید شده است و لو آنکه آن مهره خود آچمز باشد ( یعنی نتوان با آن شاه را زد ، چون اگر آن را حرکت دهند ، شاه خودشان به خطر می افتد ) ( ذاکری ، ۱۳۸۱ : ص ۳۵ )

#### کشت / košt

اگر به ضم کاف بخوانیم کشت مترادف با « مات » ( مرد ) می شود که از عربی مأخوذ است . ولی اگر به کس کاف بخوانیم ، اسم صوتی است که معمولاً برای راندن مرغ به کار می رود و کش / keš و کیش / k.š هم تلفظ می شود . ( ذاکری ، ۱۳۸۱ : ص ۳۶ )

#### گامبی / g mb

عمل فدا کردن یک پیاده در آغاز بازی ، به منظور تهیه و تدارک یک حمله . ( ذاکری ، ۱۳۸۲ : ص ۹۶ )

#### مات / m t

وضعیتی در بازی شطرنج که شاه قادر به هیچ حرکتی نیست و بازی به اتمام می رسد . ( معین )

#### وزیر / vazir

مهره ای که در دست راست شاه نهند . ( دهخدا )  
فرزین : در بازی شطرنج مهره بعد از شاه . ( معین )

#### فرزین / farz n

وزیر شاه در شطرنج . فرزانه . فرزی . مهره وزیر در صفحه شطرنج در امتداد قطره های مربع و یا به موازات قطرها و نیز به موازات اضلاع مربع و خلاصه در تمام جهات حرکت میکند و از این نظر ترکیباتی چون فرزین رفتار و فرزین نهاد، به معنی کج رفتار و کج نهاد به کار رفته است:

فرزین بند : آن است که فرزین به تقویت پیاده که پس او باشد مهره حریف را پیش آمدن ندهد چرا که اگر مهره حریف پیاده ای را کشد فرزین انتقام او خواهد گرفت .



- فرزین رفتار: کنایه از کجروان و مستان است. کجرفتار.

- فرزین نهاد: کج نهاد.

- فرزین نهادن: اظهار غلبه در شطرنج.

(دهخدا)

### رخ / *rox*

نام جانوری است که اونیز مانند عنقا در خارج وجود ندارد و آنچه گویند که فیل و کرگدن را طعمه بچه های خود می کند غلط و دروغ است و یک مهره از مهره های شطرنج بنام او موسوم است. (برهان).

مهره ای است از مهره های شطرنج و به دو انتهای صف اول نهند و به چهار سوی رقه تا همه جاراست روند. دو مهره سیاه و دو مهره سفید در شطرنج که شکل استوانه دارند. (دهخدا)

### پیل / *p l*

فیل. مهره ای از مهره های شطرنج بشکل فیل یا اشکال دیگر تراشیده و حرکت آن در خانه های شطرنج کج و مورب باشد: (دهخدا)

### پیل بند / *p l-band*

تدبیری است در بازی شطرنج که در پس پیل خود دو پیاده نهند تا این هر سه تقویت همدگر نمایند و مهره حریف را باین طرف آمدن نگذارند و پیل بند حریف را به پیاده خود می شکنند. (دهخدا)

### شطرنج

در میان شطرنج نویسان نیز درباره ی خاستگاه و ریشه لغوی شطرنج اختلاف نظر وجود دارد.

صاحب بهار عجم نوشته که این معرب سترنگ است که لفظ فارسی است به معنی بیخی که بصورت آدمی باشد و لهذا آن را مردم گیا نیز گویند چون اکثر مهره های این

بازی به نام انسان است به مجاز این بازی را نیز سترنگ گفته اند و نیز صاحب بهار عجم نوشته که بعضی محققین چنین گفته اند که معرب چترنگ است که لفظ هندی است مرکب از چتر که به معنی عدد چهار است و انگ که به معنی عضو است و به مجاز به معنی رکن استعمال یافته لهذا چترانگ فوجی را گویند که چهار رکن داشته باشد و این بازی نیز چهار رکن دارد سوای شاه و فرزین که فیل و اسب و رخ و پیاده است. و بعضی معرب شدرنج که مرادف رفت رنج باشد و بعضی معرب صدرنگ گفته اند و رنگ به معنی حيله . نام واضع شطرنج حکیم لجلاج است. (دهخدا)

صاحب آندراج واضع شطرنج را صهسه بن واهر از حکمای هندو صاحب برهان صهسه بن واهر و دیگری نذرین داهر یا مصه نگاشته. (دهخدا)

خفاجی در شفاء الخلیل (ص ۱۴) درباره ی شطرنج گفته است که می گویند آن عربی و از «مشاطره» است، زیرا که سراسر آن «شطر» (= پاره) هاست؛ ولی درس این که آن عربی شده ی «صدرنگ» است، یعنی صد رنگ و نیرنگ (حيله) و مراد بسیار کردن است؛ و هم گوین که معرب «شدرنج» باشد، یعنی کسی که بدان پرداخت، به رنج و زحمت باطل افتاد. (اذکایی، ۱۳۸۴: ص ۳۳)

شطرنج بازی هندیست که از بازی چتورنگ گرفته شده. چتورنگ مرکب از دو لغت چتور و انگ است. چتور به معنی چار و انگ یعنی عضو. (قاسمی، ۱۳۷۰: ص ۹۹)

### انواع شطرنج

دهخدا در لغت نامه، به نقل از نفایس الفنون، ذیل واژه شطرنج انواعی برای آن ذکر می کند:

شطرنج چهار در شانزده: نوعی شطرنج دیگر و باختن آن به کعبتین است اگر چون کعبتین بزنند یکی آید پیاده ببازد و اگر دو آید رخ و اگر سه اسب و اگر چهار فیل و اگر پنج آید فرزین و اگر شش، شاه. (از نفایس الفنون).

شطرنج دایره: شطرنج دیگر است که به دایره نهاده اند و در میان دایره دایره کوچکی گذاشته اند که هرگاه شاه درماند در آن دایره رود و آنجا هیچ چیز بر او نیفتد مگر از آنجا





بیرون رود. پیاده در این شطرنج نیز فرزین نشود و فیله‌ها به یکدیگر رسند و چون دو پیاده از یک‌روی برآیند یکدیگر را بزنند و باختن آن همچو مرقع معروف است. (نفایس الفنون).  
شطرنج ذوات الحصون : و آن ده درصد باشد و بر کنارهای او از چهار گوشه چهار خانه دیگر باشد که آن را حصن خوانند و در وی چهار دیبانه آورده اند که بر مثال رخ رود ولیکن به انحراف. و هرگز در این شطرنج بیدق فرزین نشود و باختن او همچو باختن شطرنج مرقع است اما اگر شاه در ماند اگر تواند خود را در حصنها اندازد که هیچ چیز بر او نیفتد الا آنکه راه او گرفته شود که به حصن نتواند رفتن. (از نفایس الفنون).  
شطرنج کبیر : شطرنج دیگر است و بر آن زرافه و شیر و چیزهای دیگر در افزوده اند که شرح آن مطول است. (از نفایس الفنون). (دهخدا)

### نرد

بازی است معروف از مخترعات بوزرجمهر که در برابر شطرنج ساخته و بعضی گویند نرد قدیم است اما دو کعبتین داشته، دوی دیگر را بوزرجمهر اضافه کرده است. (برهان قاطع)

بزرگمهر حکیم اندیشه ای کرد تا پاسخ حکیم هندی را بدهد، از این رو بازی نرد را پایه ریزی کرد و برای نخستین بار در آن وسیله ای را بکار برد که امروزه آن را تاس می‌نامیم.

منصوبه : چیزی برپا کرده شده. تدبیر کار. نام بازی هفتم از هفت بازی نرد.

۱) یکی از بازیهای نرد است. (برهان) (از انجمن آرا). نام بازی از هفت بازی نرد، به این نوع که هر نقش که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاد بازند. (غیاث). نام بازی دوم نرد است و آن هفت است : یکم «فا»، دوم «زیاد»، سوم «ستاره»، چهارم «هزاران» که آنرا «دو هزار» و «ده هزاران» نیز گویند، پنجم «خانه گیر»، ششم «طویل» و هفتم «منصوبه». و قیل نوعی از منصوبه نردبازی، هر نقش که در کعبتین افتد هنگام باختن یکی از آن زیاده بازند. (از آندراج) (از شرفنامه منیری) (از غیاث). نام یکی از بازیهای نرد مأخوذ از معنی لفظ عربی است چرا که در بازی نرد مذکور در هر نقش یک خال زیاده



کرده اند و آن را خال زیاده گویند. (آندراج) (از غیاث). از اصطلاحات نرد است. (یادداشت بخط مرحوم دهخدا):

ششدر که از اصطلاحات بازی نرد است کنایه از بسته بودن راه خروج و نجات و سخت در تنگنا افتادن و گرفتار شدن است. (فرهنگ دکتر معین، ج ۲)  
زیاد: بازی دوّم نرد، و قیل نوعی از منصوبه نرد. و زیاد: عبارت است از آن، که هرنقش که در کعبتین رخ نماید، هنگام باختن، خالی زیاده بازند.

### رمزواری مهره های شطرنج

بیان رمزی با ماهیت تجارب عرفانی پیوندی ناگسستنی دارد. (مشتاق مهر، ۱۳۷۹: ص ۱۱۰) از آنجایی که نگرش عرفانی به جهان هستی، نگرشی رمزی است، عارفان و مشاطه گران سخن با استعانت از اصطلاحات شطرنج و نرد به ترویج پندارهای بلند عرفانی و آرمان های اخلاقی خویش پرداخته اند و با توجه به محل استقرار، نحوه حرکت، رنگ و ارزش هریک از این مهره ها در عرصه ی بازی، از آنان به عنوان نماد اشخاص و مظاهر صفات گوناگون سود جسته اند.

از نظر عرفا

رخ: رخ مظهر گوشه گیری، قناعت و راست روی است.  
شاه: مظهر قدرت و راهبری است و گاه عرفا آن را به معنی شاه حقیقی جهان هستی به کار داشته اند.

فرزین سمبل کژروی و بیدق مظهر کم تحرکی است.

کج روی در غزلیات امیر حسن با مهره فرزین در شطرنج، کار دارد. کج و مژ رفتن، ویژگی، سرشار و لبریز بودن از خدا و یا ازینش حقیقت است. اینست که دیده میشود که «مست، که خدا را نوشیده است، که شیره حقیقت را نوشیده است»، کج رو است. جستجوی بینش نیز، در کجروی است. نه تنها جوینده، کژومژ می رود، آنکه ازینش و تجربه مستقیم حقیقت لبالب شود، اوهم کژومژ می رود و «کشتی بی لنگر» است.

«خواست» رسیدن به مراد و مقصد و غایت، با «کشش ها و رانش ها»، میان این ها و آنها، با کژروی ها و راست روی ها، انسان را به دریافت گوهر «خود» میرساند.



بیدق یا پیاد مظهر سالکی است که پس از طی هفت خانه در عرصه شطرنج به مقام بالایی می‌رسد.

رمز پشت بازی شطرنج بیانگر حاکمیت بی‌چون و چرای عقل انسان بر سرنوشتش می‌باشد و گویای آن است که انسان با اختیار کامل می‌تواند در جهانی پر رمز و راز سرنوشت و زندگی خود را رقم بزند. و پیام نهفته در بازی نرد اینست که جدای از عقل و تدبیر انسانی و عوامل مکان و زمان که همواره در حال تغییرند، عوامل دیگری هم بر بازی سرنوشت حاکمند و تاس‌های این عوامل در هر آن از زندگی به ما برخورد می‌کنند، در این میان عاقل کسی است که تغییرات و پیام این عوامل را دریابد و آنگاه تصمیم بگیرد. از این نظر عرفا شطرنج را نماد «اختیار» و نرد را سمبل «جبر» می‌دانند.

رمز بکار بردن تاس در بازی نرد آن است که: این وسیله اختیار کامل را از بازیکن و در حقیقت انسان می‌گیرد و به او می‌فهماند که به غیر از مهارت و ذکاوت، عوامل زیاد دیگری هم بر سرنوشتش دخیلند که بسیاری از آنها را نمی‌شناسیم.

کرازای به نقل از نفایس الفنون در باره ی تاس‌های نرد چنین آورده است: عدد کعبتین را ۳ بنا بر نهادند که حرکات اکثر سیارات، به سه فلک تمام شود: ممثل و خارج مرکز و تدویر؛ یا خود بنا بر آنکه وجود کواکب و حرکات بعد از سه چیز متحقق شود: واجب الوجود تعالی و تقدس و عقل کل و فلک. (کرازای، ۱۳۶۸، ص ۲۸۷)

معنای جفت بودن، و همزاد و دورنگه بودن، سپید و سیاه بودن، تاریک و روشن بودن، و ابلق بودن، در بازی شطرنج تجلی می‌یابد. در بازی شطرنج عشق، برد و مات، یکسانست، چون اصل آنست که عشق میبرد. دو شاه، که در باختن خود به همدیگر، یک شاه میشوند

سالک با گرفتاری در اینهمه کشاکش و کشمکش، میان خانه‌های شطرنج در فکر مات کردن معشوقه هست. درس‌گردانی بازی، مقصد را که رسیدن به وصال با جفت خود هست، فراموش نمیکند، و این کشاکش هارا، بازی او میداند.

ما چو شطرنجیم اندر بُرد و مات بُرد و مات ما توئی ای خوش صفات  
(مثنوی)



پیاده‌های شطرنج، نقش جویندگان و طالبان عشق را دارند.

مهره‌های شطرنج هم، شش گونه هستند ( ۱- پیاده ۲- رخ ۳- اسب ۴- فیل ۵- فرزین ۶- شاه ). به کسی که بازی نرد میکند، « شش انداز » میگویند. شش، بیان « کلیت پیدایش گیتی » بوده است. ازاینرو به « همه سوی ها »، شش حد، و شش جهت و شش سو گفته میشود.

این منش نیرومندی درداشتن امکانات در همه سویها، بنیاد بازی شطرنجست. نیروی اندیشیدن و تصمیم گرفتن در « ناگهانیها، نا بهنگامها، تصادفات، غیرمنتظره ها »، منش بازی شطرنج است

بازی شطرنج، آزر برد و باخت عشقیست. هر قماربازی، با باختن، هوس قمار دیگر را دارد، چون شادی و هیجان بازی کردن، دراو دوام دارد. آنکه شاه را مات میکند، خودش، ازعشق به اومات می شود. آنکه درعشق، میرد، دل خود را می بازد، و آنکه خود را می بازد، بازی را برده است.

### فواید و مضرات شطرنج

فکر کردن یک نوع تمرین برای مغز است و شطرنج به عنوان یک ورزش فکری در سراسر جهان پذیرفته شده است. این ورزش یکی از بهترین ورزشهای فکری در جهت تقویت قوه تفکر و تمرکز می باشد.

عرصه ی حکومت، درست همانند صفحه ی شطرنج، عرصه ی آزمون ها و کنش هایی است که به سائقه ی خرد و هدایت دانش و عقل بشری در کارند و هریک از مهره ها بر اساس قواعدی استوار بر دانش و عقل به حرکت در می آیند و برعکس نرد، دست کارسازان عوامل عالم غیب و اجرام آسمانی در آنها راه و جایگاهی ندارند.

در جنگ ارزش عاقبت بینی، و حسن تدبیر، محکم کاری، و دوراندیشی، آمادگی و نیرنگ سازی، بیداری و مردانگی، پردلی و نیرومندی، چالاکی و دلیری آشکارگردد و



آنکه یکی از اینها را ندارد نقطه ی ضعفش دانسته شود ، زیرا که اشتباه در جنگ جبران ناپذیر است ، در ماندن در آن نابود سازنده ی جانها ، نادانی در کار آن بر باد دهند ناموسها ، بی احتیاطی از دست دادن پادشاهی ، سستی تدبیر وسیله ی هلاکت ، کوتاهی در آنچه باید ، راه شکست خوردن ، آمادگی برای دفاع نداشتن ، مقدمه رسوایی ، نیرنگهای جنگی را ندانستن ، خود را به هلاکت سپردن ، و هشیار نبودن ، فرصت دادن به دشمن است .

بنابراین شطرنج نمایش از جنگ است که هرکس درست پیش رود ، پیروز گردد و خطا کار نابود شود . (یعقوبی ، ۱۳۸۲ : ص ۱۱۱)

اگرچه شطرنج و نرد را فواید فراوان است اما مضراتی نیز در آنها وجود دارد . مؤلف راحه الصدور و آیه السرور ، راوندی ، به کیخسرو بن قلج ارسلان ( ۶۱۶ تا ۶۳۴ ) توصیه می کند که : « به وصیت دعاگوی هرگز به گرو نبازد تا قمار نشود و کراهیت شرع لازم نیاید و در آن کوشد تا به سبب شطرنج نماز فوت نشود که آنگاه مفسدت بر مصلحت بچرید و اِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا مقرر شود. » ( راوندی ، ۱۳۶۴ : ۴۱۶-۴۱۵ )

### آداب و رسوم شطرنج

استاد ابوریحان بیرونی در شرح آداب و رسوم آنان (در کتاب الهند) گوید : وقتی که قماربازان ایشان « نرد » بازی می کنند ، شخص ثالثی میان آن دو تن تاس می اندازد . اما در شطرنج بازی آنان فیل را بر تخته ، بدون دیگر جهت ها ، یک خانه به پیش می رانند ، همچون پیاده ، و یک خانه هم بمانند وزیر به گوشه ها - در چهار گوشه - می رانند ؛ گویند این خانه ها ( ۵ خانه ) همان جایگاه های اطراف او ، یعنی خرطوم و چهارتا پای اوست . شطرنج را چهار نفره با یک جفت مهره بازی کنند . (اذکایی ، ۱۳۸۴ : ص ۲۰)

هریک از شماره (خانه) های مهره سبب حرکت دادن یکی از پیکره هاست ؛ پس یک (خانه) هم برای (جنبش) پیاده یا شاه باشد ، و حرکت این دو همانطور است که در شطرنج مشهور می باشد ، شاه گرفته شود اما خواسته نیاید که جای خود وانهند (و فرارود) . رخ را دو (خانه) حرکت است ، و حرکت آن تا سومین (خانه) براستای قطر ، همچون حرکت فیل در شطرنج به نزد ماست . اسب را سه (خانه) حرکت است ، و حرکت آن هم بدانگونه (به نزد ما) کژرو / یک وری تا سومین (خانه) باشد . فیل را چهار (خانه) حرکت است ، و

حرکت آن بر یک راستا همچون حرکت معهود رخ (به نزد ما) باشد . (اذکایی، ۱۳۸۴: صص ۲۰-۲۱)

### کاربرد شطرنج در صنایع لفظی و معنوی

شاعران و نویسندگان ایرانی دوران گذشته ، با بسیاری از علوم متداول زمان خویش آشنایی داشتند و این آگاهیها را در آثار خود منعکس نموده اند . امیر حسن نیز مانند اکثر شاعران زمان خویش با علوم و فنون گوناگونی آشنایی داشته و اصطلاحات این علوم را در شعرش بکار گرفته و با آنها تصاویری بدیع خلق نموده است . تشبیه و استعاره وسیله ای است برای ساختن و افعیتی طبیعی و واقعیتی بیرون از طبیعت . ( وصف طبیعت )

یکی از علوم و فنونی که امیر حسن به آنها توجه فراوانی مبذول داشته است و از اصطلاحات و آلات آن برای تصویر سازی در اشعارش بسیار سود جسته ، فنون شطرنج و نرد است . در اشعار او این اصطلاحات مکرر ذکر شده و زمینه ساز استعارات و تشبیهات فراوانی گردیده است تا جایی که شاه ، فرزین ، فیل ، رخ ، اسب ، بیدق ، عرصه و دیگر اصطلاحات این بازیها هر کدام تصاویر بدیع و زیبایی از خویش در دیوان این شاعر به جای گذارده اند .

امیر حسن ، برای پروردن اندیشه های شعری خویش از دانشهای گوناگون ، و از آن میان شطرنج و نرد ، بهره برده است و بارها در سروده های خویش از این دو بازی کهن یاد کرده است ؛ و با بهره جستن از آنها پندارهایی نغز پرورده را است :

رسم عاشق چیست جان در عشق جانان باختن	هم بیک داو نخستین کفر
و ایمان باختن	
بر بساط پاک بازی قایمیت این تعبیه	از بتان دل بردن از اصحاب
جان در باختن	
این دل گردیده رسوا را چه بازم در رهش	پاک بازانند آنجا قلب
نتوان باختن	



نقد جان در ششدر عشق بنه عیار وار  
اینچنین نردی نمی شاید  
هراسان باختن ؟؟؟  
گیسوی او در دلم منصوبه ها آورد کج  
عاقبت او برد با چندان  
پریشان باختن  
ای حسن باز آی از زلف و زرخندان بتان  
پیر گشتی خوب ناید گوی  
چوگان باختن  
( غزلیات ، ص ۴۸۶-۴۸۹ )

### ابیات مربوط به شطرنج و نرد

چشم شوخ تو که در عین دغا اندازی  
مهره برچید ازین سوخته بازی بازی  
من بمانده به خطر خانه مات و تو هنوز  
دست در مهره ی بد مهری خود می بازی  
با تو من دانم و شطرنج وفا داریم باخت  
گرچه تو خود به جفا لعب دگر آغازی  
کردم امید ز دل طرح جو می دانم  
با چو من مفلس کم مایه تو کمتر بازی  
آنک زلف کج می شکنی  
این چه منصوبه فتنه است که می پردازی  
چون روشن فرزین بند دست  
به حریفی خود من یک شب اگر بنوازی  
( غزلیات ، ص ۵۴۳ )  
بر بساط حسن معشوق ار پیا آمد کسی  
من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
( غزلیات ، ص ۳۹۳ )  
بیا ای شعر خوان شعری فرو خوان  
بساط عشق را بیذق فروزان  
( دیوان ، ص ۷۷۸ )  
هم شش جهتم عشق و دغا باز تو بگرفت  
دشوار برون آمد ازان شش در دردم  
( غزلیات ، ص ۴۴۷ )



دلا با آن لب دلبر چه بازی  
به باز دین تو برد آن دغا باز  
حذر کن ای تنگک دل زان دل سخت  
چه نرد عشق می بازی بر آن چشم  
چه کردی کرد آن مژگان و غمزه  
چه مهره می نهی بر ششدر عشق  
حسن اول چو دل بد از تو دلبر  
ترا صفر است با شکر چه بازی  
حریف خود نبینی بر چه بازی  
کللی را بر آهنگر چه بازی  
ترا با مست عذراست بر چه بازی  
ترا با تیر و با خنجر چه بازی  
که او بردست مطلق هر چه بازی  
کنون داو پسین با سر چه بازی

( غزلیات ، ص ۵۲۷ )

نرد عشقت راست می بازم ولی ترسم از آن  
کعبتین چشم غلطانی مرا بازی دهی  
( غزلیات ، ص ۵۳۵ )

ماه هر شب بارخ زیباش بازد نرد لاف  
تا سحر شد مهرهاش از آسمان غارت شود  
( غزلیات ، ص ۲۴۴ )

بر بساط حسن معشوق اریا آمد کسی  
من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
ابروان جفت و طاق افکنده اینک به ازین  
هریکی زیشان مقامبر خواسته کز بار هم  
( غزلیات ، ص ۴۲۴ )

بر بساط حسن معشوق اریا آمد  
سری در پای آورده می گفت  
من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
که ای کس با تو تر طاق ایزدان جفت  
( غزلیات ، ص ۷۹۵ )





چو شاهان خوش خرامان بر بساط حسن می رفتی ولی امروز می خورده است فرزین وار  
می آید

( غزلیات ، ص ۳۱۳ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم

بنشین یار منی حکم گرانمایه فکن      کعبتین که نشست است به بخت ما کثر  
در ره عشق چو رخ راست رواند همه      ای حسن تا تو چه فرزین نروی ز آنجا کثر  
( غزلیات ، ص ۳۵۴ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم

( غزلیات ، ص ۳۹۳ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم

و الله چنان شاهی گر رخ به بساط آرد      در صحبت او هرگز پا کج ننهد فرزین

( غزلیات ، ص ۴۷۹ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم

مهره مهر از حسن بر می چینی      کم زنی اندر جهان کم باش گو

( غزلیات ، ص ۵۰۷ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم

گر دولت از ما شد چه شد با بخت باقی باش تو      با مهره کم شد چه شد بر تخت قایم

بادشه



( غزلیات ، ص ۵۱۹ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
عشق آمد و عقل رخت بر بست      یک خانه دو بادشاه نگنجد  
( غزلیات ، ص ۲۴۶ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
شاه انجم بر بساط آسمان      خانه خانه از رخت بگریخته  
( غزلیات ، ص ۵۱۴ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
می گفت حسن چون به رخ دوست نظر کرد      از مات برستم چو رخ شاه بدیدم  
( غزلیات ، ص ۴۴۰ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
هر تعبیه ناز که در تست نینگیز      باری چو شوم مات بدست چو تو شاهی  
( غزلیات ، ص ۵۸۵ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
پیل بند عشق تو بر عرصه دل استوار      شاه رخ بنما که مات است از غزای شاه شاه  
( غزلیات ، ص ۵۲۴ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
از رخ تو بر بساط آسمان شاه انجم شد به چهارم خانه مات



( غزلیات ، ص ۱۷۸ )

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
ترک من گر طره بر دارد جهان غارت شود      ور بخندد رخت دین و نقد جان غارت  
شود

ماه هر شب بارخ زیباش باز د نرد لاف      تا سحر شد مهرهاش از آسمان غارت شود  
( غزلیات ، ص ۲۴۴ )

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
چهره امیدم از نطع مراد      همچو رخ بر گوشه ی تخت اوفتاد  
( غزلیات ، ص ۲۵۶ )

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
دو چشم کعبتین خوناب تو بکار فتنه غلطیده      بخواهم باخت با ایشان ولی قلاب  
می بینم  
( غزلیات ، ص ۴۲۹ )

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
به هیچ وقت نکردید کعبتین حسن      چنانکه مهره ی امید را کشاد دهد  
( غزلیات ، ص ۲۴۲ )

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
عشق تو بر عرصه دل شحنه شد      شحنه دگر باشد و سلطان دگر  
( غزلیات ، ص ۳۳۸ )

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم



شکست آن میر خوبان عرصه ی دل فراهم از که خواهد گشت از میر  
( غزلیات ، ص ۳۴۸ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
عرصه روی زمین در چشم من بی رخ خود همچو زندان دارد او  
( غزلیات ، ص ۵۰۹ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
چون حساب رقعہ ی شطرنج غم های ترا هیچ پایانی ندیدم وین شمار از حد  
گذشت  
( غزلیات ، ص ۱۵۴ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
دست فلک چو بر کشد بیدق صبح گاه را روح امین دعا کند دولت پادشاه را  
( غزلیات ، ص ۶۱۵ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
آفتابی که خاور سخن اشت ورق جند بیدق ظفرم  
( غزلیات ، ص ۶۹۰ )

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
از رخ تو بر بساط آسمان شاه انجم شد به چارم خانه مات  
( غزلیات ، ص ۶۲۶ )



بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
مهرهای نو کشید از غنچه شاخ      گل بساط گلستان را تازه کرد  
(غزلیات، ص ۶۳۵)

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
گنه شوی ضعیفان فیض جودش      بساط عفو قایم از وجودش

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
بساط چرخ و چندان مهره ی نور      همه صنعت ز صنع اوست معمور  
(غزلیات، ص ۷۵۱)

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
زهی مقدمه دست برو نصرت شاه      که بر بساط ممالک خداش قایم دار  
(غزلیات، ص ۶۶۹)

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
(غزلیات، ص ۷۵۵)

شاهی که کفش چو بحر گوهر سنجست      بخشیدن آب او روان چون گنج است  
در هفت اقلیم یک پیاده نگذاشت      هر چند پیاده ی که در شطرنج ست

بر بساط حسن معشوق ارپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
(رباعیات، ص ۸۲۷-۸۲۸)

شطرنج کزو هزار منصوبه کشاد      قایم به یکی دگر نیابد استاد



شه را چو هزار فیل در دست افتاد      این تعبیه تا قیامتش باقی باد

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
(رباعیات، ص ۸۳۲)

ای شاه که تخت فلک مینایی      بگرفت زنو چهره ات زیبایی  
اقبال ترا تعبیه ملک آموخت      تا هر طرفی که رخ نهی بگشایی  
(رباعیات، ص ۸۵۳)

بر بساط حسن معشوق اریپا آمد کسی      من چو بیدق کو شود فرزین بسر شتافتم  
شاهی گذرش هست سوی دولت و بین      بر پیل نهاده زین زهی رای متین  
پیل از جهت شکوه خود فری داشت      شه بین که مزید کرد با او فرزین  
(رباعیات، ص ۸۵۰)

۸۸۸

بیدل، شاعر عشق و جنون است و هیچ وقت در حصار شناساییهای آکادمیک، محدود نمی‌شود. اگر عاقلانه دیوان او را ورق بزنیم و با طمأنینه شعرهای او را بخوانیم جز با تناقضات آشکاری که خرد، درک آن را بر نمی‌تابد، روبه‌رو نخواهیم شد. برای مثال بیدل در شعری آدمها را مجبور و ناچار می‌داند و می‌گوید:

طاس این نرد اختیاری نیست  
هر چه آورد اختیاری نیست  
همه مجبور حکم تقدیریم  
کرد و ناکرد اختیاری نیست

و در بیت دیگری، انسان را صاحب اراده و اختیار می‌داند و می‌گوید:

افسانه های بسیاری درباره چگونگی پدید آمدن بازی شطرنج نقل شده است. اولین بار در اشعار و کتابهای ایرانی از شطرنج نام برده شده است. در زمان سلسله ساسانیان کتابی ب زبان فارسی پهلوی بنام شطرنج نامه نوشته شده است. همچنین در شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی حکایت فرستادن شطرنج از هند برای انوشیروان به نظم درآمده است.

### نتیجه گیری:

شطرنج در آغاز یک بازی چهار نفره بوده است. کلمه چترنگ در زبان سانسکریت هندی از دو بخش چتر به معنی چهار و انگه به معنی دسته تشکیل شده است. این چهار دسته به گونه ای نماد چهار عنصر زمین، هوا، آب و آتش بوده اند. بازی چترنگه هنوز در هند رواج دارد.

در میان هدایایی که راجای هندی برای انوشیروان پادشاه ایران فرستاد شطرنج نیز به چشم میخورد. بزرگمهر وزیر دانای انوشیروان در پاسخ هندیان، بازی تخته نرد را ارائه کرد. شطرنج در ایران تا پیش از سده دهم هجری یعنی تا دوران حکومت شاهان صفوی رواج بسیار داشت. اعراب شطرنج را از ایرانیان آموختند و آن را به غرب انتقال دادند. هارون الرشید اولین خلیفه ای بود که شطرنج و نرد بازی می کرد و آنرا رواج داد.

اینگونه است که عارف راز و رمزی در ذات قدسی نمی بیند و بی پرده و بی پروا مستقیماً با خدا سخن میگوید و با او نرد عشق میبازد. شطرنج به دلیل شباهتش با زندگی و برخورداری از زیباییهای هنری و وجوه علمی، طیف وسیعی از هنرمندان، سیاستمداران و علما را بسوی خود جذب کرده است.

همچنین اشعار بسیاری از شاعران قدیمی درباره تخته نرد روایت شده و تعبیر و اصطلاحاتی که از این بازی در شعر شاعران و عرفا رفته است از جمله معروف ترین اش که نرد عشق باختن است.

### فهرست منابع:



- ذاکری، مصطفی (۱۳۸۱)، ریشه‌شناسی اصطلاحات شطرنج (۱)، نامه انجمن، شماره ۸، صص ۲۲-۳۷.
- ذاکری، مصطفی (۱۳۸۲)، ریشه‌شناسی اصطلاحات شطرنج (۲)، نامه انجمن، شماره ۹، صص ۹۷-۱۲۴.
- اذکایی، پرویز (۱۳۸۴)، گزارشی درباره‌ی شطرنج، آینه‌ی میراث، شماره ۳۰-۳۱، صص ۱۱-۴۴.
- قاسمی، شریف حسین (۱۳۷۰)، تاریخچه‌ی پیدایش شطرنج در شاهنامه و اهمیت تاریخی، قند پارسی، شماره ۲-۳، صص ۹۶-۱۰۹.
- بیات، سعید رضا (۱۳۷۰)، شطرنج در گستره‌ی ادب پارسی، ادبستان، شماره ۲۶، صص ۴۴-۴۶.
- سجادی، ضیاءالدین (۱۳۸۲)، فرهنگ لغات و تعبيرات با شرح اعلام و مشکلات دیوان خاقانی، چاپ دوم، تهران: زوآر.
- زیدان، جرجی (۱۳۵۲)، تاریخ تمدن اسلام، ترجمه‌ی علی جواهر کلام، تهران: امیر کبیر.
- تبریزی، محمد حسین بن خلف (برهان) (۱۳۶۲)، برهان قاطع، به اهتمام دکتر محمد معین، چاپ پنجم، تهران: امیر کبیر.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۲)، فرهنگنامه‌ی شعری بر اساس آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری، چاپ اول، تهران: انتشارات صدا و سیما.
- راهوار، پرویز (۱۳۷۲)، کلک خیال انگیز، چاپ دوم، تهران: .
- گوهرین، سید صادق (۱۳۶۲)، فرهنگ لغات و تعبيرات مثنوی، چاپ دوم، تهران: زوآر.
- ستاری، جلال (۱۳۵۱)، رموز قصه از دیدگاه روانشناسی (۱۸)، شماره ۱۲۲، ۴۸-۴۷.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۵۵)، بازیهای بردو باختی قرن سیزدهم، هنر و مردم، شماره ۱۶۴، صص ۲۸-۴۵.







## بینامتنیت در شعر و نقاشی مطالعه موردی همای و همایون خواجوی کرمانی

\*محدثه ملکی

فاطمه عزیزی

فاطمه یاحقی

مهرزاد شایان

### چکیده

بینامتنیت از جمله نظریه‌های ادبی است که به مناسبات بین متون ادبی و غیرادبی می‌پردازد. در این پژوهش تلاش شده است تا پس از معرفی اجمالی رویکرد بینامتنیت به روشی تحلیلی تطبیقی وجوه بینامتنی نگاره‌های جنید سلطانی و منظومه همای و همایون خواجوی کرمانی را نشان دهیم. با تحلیل بینامتنی نگاره‌هایی با موضوع رویدادهای منظومه همای و همایون مشخص شد که نگاره‌های یادشده از گفتمان عصر و سبک هنرمند و گفتمان دوره شاعر بهره گرفته است. هر دو گفتمان نگاره و شعر به نوعی از سنخیت گفتگویی با متون پیش و پس از خود برخوردارند.

**واژه‌های کلیدی:** بینامتنیت، نگارگری، همای و همایون، خواجوی کرمانی.

---

۱- دانشجویان کارشناسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان 94ofmn31312@gmail.com

\* Mohadeseh.maleki@gmail.com (نویسنده مسئول)

## مقدمه

بینامتنیت یکی از برجسته‌ترین مفاهیم مورد استفاده صورت‌گرایان در ساحت نقد و نظریه ادبی سده بیستم است. این مفهوم با نفی استبداد معنا، خودبستگی و گسست، بر مفاهیم و گفتگو با «جهان دیگری» استوار است. ژولیا کریستوا بادرکی که از دیدگاه باختین در دوران حاکمیت مطلق‌العنان استالینی داشت، تلاش باختین برای فهم آثار داستایوسکی را نمونه بارز بینامتنیت می‌داند. درواقع باختین در آثار خود به دنبال گفتگوی «متن دربند» با جهان مکالمه بود. او این مفهوم را در آثار داستان‌نویس شهیر شوروی - داستایوسکی - دریافته بود؛ مفهومی که بر سرشت اجتماعی ادبیات تأکید داشت و آن را به سمت چندآوایی سوق می‌داد. کریستوا با وضع مفهوم بینامتنیت در شرح آثار باختین اعتقاد داشت «هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست» (ریما مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۲).

نقطه عطف رویکرد بینامتنیت، پیوستار متون ادبی در نظام‌ها، سنت‌ها و رمزگان متون پیش از خود است. هر متن ادبی بر اساس مجموعه‌ای از نظام‌های پذیرفته شده پیش از خود در هر سنت ادبی پدید می‌آید. به این ترتیب، یک متن ادبی آغوشی گشوده برای متن‌های پس از خود و آینده‌ای برای نشان دادن متون قبل از خود است. بنابراین درخوانش هر روایت باید مجموعه‌ای از روایت‌ها را در ایجاد معنای متن شریک دانست. به این ترتیب خواننده برای دریافت معنا از یک متن، درگیر نظامی خودبسنده نیست؛ بلکه شبکه‌ای از روابط در پرورش معنا سهیم می‌شوند. از این رو با خوانش متون یک دوره سبکی می‌توان به وضوح دریافت که «نگاه‌ها و تصاویری که شاعر به کار برده - و به هیچ گمان، ابداع خود شاعر بودند - تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از شاعری دیگر وام گرفته شده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۸).

در بینامتنیت معنای متن با گفتگوی درهم تنیده متون، متنی دیگر پدید می‌آورد. «این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند، هم‌عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند» (حق‌شناس، ۱۳۸۷: ۱۴). در واقع بینامتنی لزوماً در قالب شعر و نثر صورت نمی‌گیرد، بلکه در هنرهای غیرکلامی نیز وجود دارد (ر.ک مکاریک، ۱۳۸۸: ۷۳). از سویی دیگر هیچ هنرمندی نمی‌تواند معنایی را به‌طور کامل در اثر خویش تثبیت نماید، زیرا سرشت بینامتنی اثر ادبی همواره خوانندگان را به مناسبات تازه‌ای رهنمون خواهد شد (آلن، ۱۳۸۵: ۸۵). همچنین کشف مناسبات یک متن ادبی یا غیر ادبی مثل نقاشی، سینما و .... با متون دیگر، نشان دادن گفتمان‌های متعددی است که در روابط با یکدیگر «به صورت



آمیزه‌ای نو در می‌آیند که یکسره با صورت قبلی خود متفاوتند (حسینی، ۱۳۸۶: ۶۰). نقاشی به‌عنوان اثری هنری، روایتی است که متنی را در خود آشکار می‌سازد. روایتی که در آن موقعیت و کیفیت سوژه در حوزه فرهنگی پدیدآورنده بازتاب می‌یابد و نگاهی حجمی و چندلایه به پدیده‌ها می‌بخشد. از این رو نقاشی نیز به‌عنوان اثری هنری در گفتگو با آثار مشابه و سایر متون ادبی است.

در تاریخ نقاشی ایران آثار متعددی وجود دارد که با تأثیر مستقیم و غیرمستقیم منظومه‌های ادبی پدید آمده‌اند، اما آنچه در چارچوب تصویری که نقاش از دلالت‌های معنایی یک قطعه شعر به‌دست می‌آورد، همان است که منظور شاعر بوده است؟ به نظر می‌رسد بینامتنیت نقاشی و اثر ادبی می‌تواند نقش تعیین‌کننده «شکل حضور» هر اثر در قلمرو فرهنگی است که این اثر در آن پدید آمده است (همان).

برای پاسخ به پرسش یادشده پژوهشگران تلاش کرده‌اند ویژگی‌های تعاملی شعر و نقاشی را بررسی نمایند. با بررسی آثار پژوهشی در حوزه شعر و نقاشی مشخص می‌شود که غالب این پژوهش‌ها با شیوه‌ای تطبیقی به بررسی رابطه شعر و نقاشی پرداخته‌اند. دادور (۱۳۹۲) این‌همانی تاریخ، نقاشی و شعر را موضوع تحقیق قرار داده است. اسماعیل‌زاده (۱۳۸۸) نیز مطالعه تطبیقی نقاشی‌های عاشورایی را مورد توجه قرار داده است. تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب از انوشیروانی و آتشی (۱۳۹۱) و تطبیق تصویر آرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان (مظفری خواه، ۱۳۸۹) از جمله پژوهش‌های تطبیقی است. برخی پژوهشگران نیز هم‌کنشی ادبیات و نقاشی را در کشورهای دیگر بررسی کرده‌اند. زیبایی (۱۳۹۰) در پژوهش خود نگاهی نیز به رمان مانت سالمون از برادران گنکور داشته است، وی در این پژوهش تلاش کرده است تا ارتباط دوگانه ادبیات و نقاشی را نشان دهد. همچنین بازل‌گری (۱۳۹۲) در کتاب «نقاشی ایران» به ویژگی‌های نقاشی ایرانی و شعر پرداخته است. این پژوهشگر در شرح برخی از نقاشی‌ها به میزان بهره‌مندی نقاشی از اشعار شاعران مختلف اشاره داشته است؛ هیچ‌یک از پژوهش‌های صورت گرفته با رویکرد بینامتنیت به تحلیل نظام شبکه‌ای شعر و تصویر نپرداخته‌اند.



در این پژوهش تلاش داریم تا با روش تحلیلی - تفسیری «چارچوب ارجاع» گزاره‌های متن و تصویر را در مثنوی همای و همایون بررسی نماییم. هدف از این پژوهش نشان دادن فرایند وام‌گیریدر رابطه بینامتنی شعر و نقاشی است.

### معرفی حکایت همای و همایون

همای و همایون از جمله مثنوی‌های عاشقانه خواجه‌ی کرمانی (۴۸۹ - ۷۵۳ هـ) است. در این حکایت به شرح دلدادگی شاهزاده همای به همایون پرداخته شده است. خواجه‌ی کرمانی این مثنوی را به نام ابوسعید بهادرخان و وزیر او به سال ۷۳۲ هـ و در ۴۴۰۷ بیت سروده است. همای فرزند هوشنگ از پادشاهان کیانی شام است. همای روزی با پدر به شکار رفت. تعقیب و گریز برای یافتن شکار او را به بوستانی کشاند که در آن کاخ دلربایی قرار داشت. همای در آنجا زیبا رویی را می‌بیند و به یاری وی وارد کاخ می‌شود، در آنجا همای تصاویر متعددی از دختر شاه چین را بر دیوار کاخ می‌یابد. زیبارو به همای می‌گوید که بادیده باطن بنگر تا همایون دختر شاه چین را نه در تصویر بلکه در حضور ببینی. او عاشق همایون شده بود همای همراه جوانی به نام بهزاد و راه ختای را می‌گیرد. این دو در طول مسیر با ماجراهای شگفتی مواجه می‌شوند، اما سرانجام همای به همایون می‌رسد. همایون زمانی همای را می‌یابد که او را در چاهی زندانی کرده بودند، همایون به پایمردی عاشق خود را از چاه بیرون می‌آورد تا پس از مرگ فغفور چین در جنگ همای بر تخت نشیند و همایون به عقد همای درآید (ناتل خانلری، ۱۳۷۰: ۷۷ - ۹۰).

### بحث

با گسترش نظامی مغول به سرزمین ایران در سده هفتم هجری قمری، فرهنگ و هنر ایرانی نوعی مبارزه را برای درآمیختن مغولان عامی با آموزه‌های زیبایی‌شناختی فراهم آورد. سردمداران سپاه مغول پس از سال‌های اولیه قتل و غارت، شیفته فرهنگ و هنر ایرانی شدند. در حوزه ادبیات به تاریخ‌نویسی و در نقاشی به نگارگری علاقه‌مند شدند. در این دوره هنرمندان نقاش برای تأثیرگذاری بیشتر بر مغولان به اقتباس‌ها و ابداعات تازه روی آوردند (ر.ک، پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۹). در همین دوره شاعران، نویسندگان و هنرمندان نقاشی و معماری به کمک یکدیگر آمدند. در بسیاری از آثار معماری ابیاتی از شاعران در گوشه و کنار ساختمان‌ها نقش‌بست. نقاشان برای فهم عظمت شعر شاعران به شکل بصری تلاش

کردند تا مفاهیم متبلور در شعر را به حاکمان نوکیسه ایران (مغولان و ایلخانان) انتقال دهند. ضمن آنکه در همین دوره انتقال آموزه‌های شرق دور به امری معمول بدل گشت، به گونه‌ای که برخی معتقدند در شعر و نقاشی حضور چهره‌هایی با صورت گرد و چشمانی بادامی و بدن‌هایی نسبتاً فربه از این زمان به بعد رواج یافته است. «تجویدی» معتقد است این شیوه نقاشی تنها از سر شباهت حالت صورت و چشم به مردم آسیای مرکزی و چین است و ادامه می‌دهد «در این باره توجه به چند مسئله اساسی ضرورت دارد. در آثار باستانی ایران از جمله در سنگ‌نگاره‌های بیستون و طاق‌بستان چهره‌ها به‌طور کلی مدور و اعضای صورت با خطوط منحنی نمایش داده شده است. همچنین نقاشی‌های تورفان نیز دارای صورت‌هایی گرد و چشمانی کشیده و ابروانی شبیه ترکان آسیای مرکزی می‌باشد و همین سنت در تمام مکاتب هنری تصویری ایران ادامه یافته است» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۶۹). بنابراین در مطالعه دیداری نقاشی‌های ایرانی می‌توان نوعی حرکت را یافت که در روند خود تاریخ ارتباط فرهنگی در آن موجودیت می‌یابد، به عبارتی در نقاشی متأخر دوره ایلخانی به خوبی می‌توان نظام منحنی‌ها و اشکال مشخص سایر متون را تأویل نمود و این همان چیزی است که باعث می‌شود بین متن مورد اشاره ما به عنوان متن متأخر با همه متون نوعی ارتباط موجودیت بیابد و «این برون روی از متن مستقل و ورود به شبکه‌ای از مناسبات متنی است که متن بینامتن می‌شود» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۲).

برخی پژوهشگران بینامتنیت نقاشی ایران را در روند انعکاس‌ها و اقتباس‌های تأثیرگذار نمی‌دانند آنان معتقدند پس از آنکه ایلخانان مغول تبریز را به عنوان پایتخت انتخاب کردند مکتب تبریز در نقاشی پدید آمد که به علت وجود نقاشان چینی متأثر از آن شد (لطفی، ۱۳۸۴: ۲۲).

### بینامتنیت در همای و همای و همایون

همای و همایون به عنوان یکی از تجربه‌های برجسته بینامتنیت هم در شعر و هم در نقاشی مطرح است. معشوقه همای دختر پادشاه چین است و عاشق با عبور از شرایط دشوار قصد رسیدن به معشوق را دارد. فغفور چین در نامه‌ای که خطاب به همای می‌نویسد ریتم‌های ظریف هنر چین را در متن نامه‌اش انعکاس می‌دهد، به گونه‌ای که نامه او که به قصد فریب همای نوشته می‌شود در افق دلالت خود مانند نقاشی، رمزگان فریبندگی و دلربایی نقاش

چین را برجسته‌سازی می‌کند. خواجوی کرمانی در ارائه این تصویر با درکی که از مناسبات نقاشی چینی داشته است، کمپوزیسیون کلمات را دریافت رنگین معنا مطابق با هارمونی رنگ و حرکت قرار داد:

بفرمود تا گوهرافشان دبیر	قصب را درفشان کند بر حریر
پر آرد پرندی به مشک و گلاب	جوابی بر آن نقش بندد چو آب
گزارنده نامه نقاش چین	چو باد صبا بوسه زد بر زمین
بر آورد کلکی جواهر نثار	چو زرین تذروی به منقار قار
به مشکاب چون مشکبو شد قلم	زد از شام بر صبح صادق رقم
ریاحین فروش گلستان راز	در بوستان سخن کرد باز

(خواجو، ۱۳۷۰: ۱۵۹)

در این نامه تمامی عناصر نقاشی چینی نشان داده می‌شود. عناصری چون طاووس، رنگارنگی مرغان، ایوان، منحنی‌ها، آهو، بلبل، باغ، سراپرده، زرین‌کاری و....

با مقایسه این نامه و نقاشی‌هایی که هنرمندان نقاش ترسیم کرده‌اند، به‌خوبی می‌توان گفتگوی شعر با نقاشی را دریافت کرد. در نقاشی شماره یک که نبرد همای را نشان می‌دهد نوعی فریفتگی و پنهان‌کاری متن شعر به نقاش رسیده است.

تصویر شماره یک



در ابیات آغازین آشنایی همای با همایون تصویر دل‌انگیزی از همایون ارائه می‌شود.

مه دلبران شاه مه پیکران      بت گلرخان سرو سیمین بران  
بر اورنگ زرین نشسته چو ماه      فروهشته از چهره شعر سیاه  
درافکنده در زلف مشکین گره      برافکنده بر برگ نسیرین زره

(همان: ۱۱۴)

اما در ادامه وقتی جنگ کردن همایون با شاهزاده همای تصویر می‌شود (تصویر شماره یک) واژگان زمخت و پر طنطنه در توصیف این دو می‌آید:

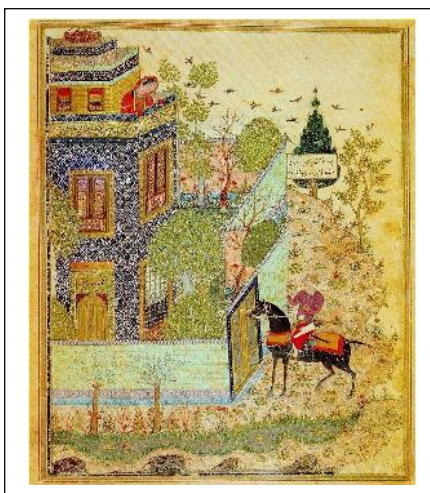
به هم درفتادند چون پیل مست      یکی تیغ و دیگر کمندی به دست

(همان: ۱۴۶)

فریفتگی و پنهان‌کاری نقاشی شماره یک شیوه‌گرایی (stylizations) نام دارد. در این شیوه بر اساس تأثیر بینامتنی «چهره‌ها به صورت مدور و خالی از عوارضی که نمایشگر خصوصیات مربوط به کالبدشناسی و ترسیم عضلات و استخوان‌ها و دیگر ویژگی‌های فردی باشد، نقاشی شده است (تجویدی، ۱۳۸۶: ۶۹).

در تصاویری که جنیدسلطانی - نقاش بغدادی - از منظومه همای و همایون ارائه داده است. ترکیب‌بندی شامل فضا سازی، رنگ آمیزی، ارتباط متقابل و متناسب بین معماری، منظره و انسان دیده می‌شود (ر.ک، پولیا کووا، ۱۳۸۱: ۱۱۶).

در نگاره‌های این نقاش از منظومه همای و همایون ما با صرف انعکاس شعر در نقاشی مواجه نیستیم، بلکه با نوعی گذر دادن و انتقال منظم متنی به تصویر مواجه هستیم (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۰).



تصویر ۲- آمدن همای به پای قصر همایون و مخاطبه کردن با او



در نگاره شماره ۲ آنچه از منظومه در نقاشی انعکاس می‌یابد، واکنش و فهم نقاش از معناهای شعر است. به عبارتی نقاش معنای خود از نظام ارجاعات منظومه همای و همایون را پدید می‌آورد و آن را با شبکه‌ای از تداعی‌ها و پیش‌داشته‌های فرهنگی، ادبی، هنری و اجتماعی به شکلی مکتوم نظم می‌بخشد. نظام شبکه‌ای و تداعی‌های برخاسته از فرهنگ هنرمند نقاش تمهیداتی است که رویکرد ارجاعات بین متنی را دشوار می‌سازد. به عبارتی در این نقاشی گفتمان رنگ و هارمونی معماری ساختمان را می‌توان به خوبی دریافت کرد. «پنجره ای باز کشیده شده که از میان آن دختری به بیرون نگاه می‌کند و خود ادامه ابتکاری است که در یکی از تابلوهای کتاب کلیه و دمنه موجود در استامبول مشاهده شده، این مسئله مورد نیاز موضوعی مانند همای و همایون است که در آن همای در دیداری از دربار چین نظرش به همایون که از پنجره به بیرون می‌نگرد می‌افتد. این ابتکاری است که اغلب به وسیله نقاشان دوره های بعد به خاطر کمک به ساختمان کمپوزیسیونی شان از آن استفاده می‌کرده اند» (ر.ک: گری ۱۳۸۳: ۴۸).

چو زرین علم شد ز عالم نهان      شب قیرگون دم زد از قیروان  
همای آشیان کرد در پای قصر      به پرواز شد تا به اقصای قصر

واژه «اقصا» دور بودن همای از قصر همایون را نشان می‌دهد. لطیفه این بیت در بالا رفتن دل همای به بالای قصر بوده است. در تصویر، نقاش با نزدیکی بیش از حد اسب همای به دیوار قصر، نزدیکی فیزیکی وی را نشان می‌دهد، اما هدف وی بیان به پرواز درآمدن دل (عشق) وی بوده است. نگارگر دور تا دور قصر همایون را از درختان و گیاهان متفاوت پر کرده است. «عناصر طبیعت به علت قابلیت تغییر شکل و تغییر در قالب بندی‌های دلخواه به عنوان پیش زمینه کار تصویر سازی نقش مهمی در نگارگری دارد. نگارگر می‌تواند موضوع مورد نظر خود را در ترکیب بندی متفاوت و هر مکان که دلخواه اوست از عناصر مناسب پر کند.» (ر.ک: شمس حسینی ۱۳۸۳: ۴۸). مخاطب به خوبی می‌تواند ادامه ایات همای و همایون را در نقاشی - که به لحاظ زمانی متأخر است - دریابد. نقاشی خود را تسلیم نظام شبکه‌ای متن نموده است.

علت فهم نظام شبکه‌ای، تعاملی است که در حیات مسالمت‌آمیز متن‌های متعدد در متنی جدید پدید می‌آید. به نظر ژولیا کریستوا این متون یکدیگر را خنثی می‌کنند (آلن، ۱۳۸۵: ۵۸). از همین رو بر اساس فهم نقاش - جنید سلطانی - از منظومه همای و همایون، شاهد

نوعی گذار فرهنگی اجتماعی دوره نقاش به متن پیشین هستیم. در اغلب تصاویری که این نقاش از منظومه‌های همای و همایون ارائه کرده است، رنگارنگی و ایجاز به چشم می‌خورد. به عنوان مثال در «آمدن همای پای قصر همایون» (تصویر شماره ۲) نقاش اهمیت زیادی به منظره با درختانی چون سرو و چنار داده است. وجود مناظر معماری - با دیوار و طاق مورب - به فضاسازی صحنه‌ها کمک کرده است. پیکر آدم‌ها لاغر و بلند قامت و اندکی خشک ترسیم شده‌اند و به نحوی تابع منظره طبیعی هستند (مقدم اشرافی، ۱۳۶۷: ۳۴). چنانچه در ابیات زیر مشخص است، شاعر به جزئیات اندام معشوق توجه نداشته است و تصویری لطیف از ماهیت زیبایی او ارائه می‌دهد:

ز شب بسته پیرایه بر آفتاب	فگنده شبش سایه بر آفتاب
چو مه رفته در آسمانی پرند	ز عنبر گره کرده بر مه کمد
سیه شعری از سنبل مشک فام	فرو هشته از طرف ماه تمام

نقاش با درک گفتمان غالب عصر خویش جزئیات اندام معشوق را در نقاشی حسب فضای اجتماعی و فرهنگی طراحی می‌کند. این ابیات به زیبایی همایون اشاره دارد و در مصراع فگنده شبش سایه بر آفتاب اشاره سیاهی موی او و روی همچون آفتابش دارد. رنگ درخشان و سرخ لباس همایون به زیبایی او افزوده است. «در هنر نگارگری رنگ‌های شاد و براق لباس‌هایی که بر تارک قامت انسان‌هایی که در آثار نگارگری کشیده شده است از خصایص مهم این سبک از هنر است. لباس‌هایی آبی و لاجوردی، سرخ و بنفش، سبز و طلایی زینت بخش اندام مه رویان و گل پیکران هنر ایرانی است.» (ر.ک: خلیج امیر حسینی و فرشچیان ۱۳۸۹: ۷۵).

همایون دلبر بت دلگلسر و شش فرو گفت در گوش دل

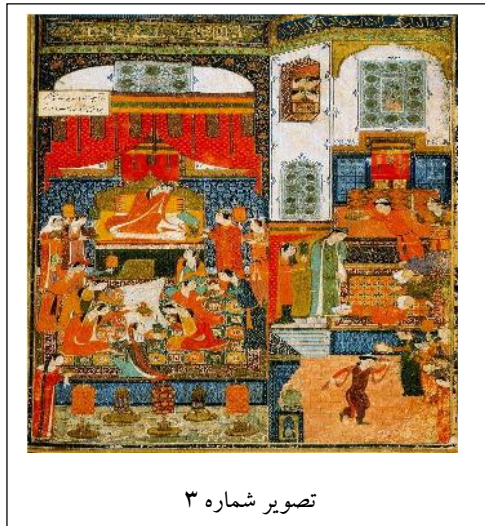
که چون لعل کانی برون آ ز در جبر آهمچو خورشید رخشان به برج

که سر بر زد از کوه ماه مهی بر آمد ز شرق آفتاب مهی

(خواجوی، ۱۳۷۰: ۱۲۵)

در نقاشی شماره ۳ که به موضوع ازدواج بین همای و همایون اشاره دارد، ضمن ارتباط با گونه‌های دیگر نقاشی هم عمر خویش، از قرار دهایی (گفتمانی) پیروی می‌کند که در

مفاهمه با تصویر متن شعر به دست آمده است و تلاش می‌کند آن را در بستر کلیتی اجتماعی قرار دهد (ریمامکاریک، ۱۳۸۸: ۷۳).



مجلس جشن در تصویر شماره ۳ کلیتی است که خارج از محیط پیرامونی هنرمند نقاش نیست. در نقاشی‌هایی که با الهام از شعر پدید آمده است، مفاهمه فرهنگی نیز از طریق کنش‌های دلالت‌گر اثر هنری انتقال می‌یابد. همان‌گونه که گفته شد، در نقاشی آمدن همای به قصر همایون نیز «شکل پیکرها بلند و ظریف و خیلی با آدمیانی که صورت قرمز داشتند و در نیمه اول قرن ترسیم می‌شدند فرق دارند» (گری، ۱۳۸۳: ۴۸). اما تنوع رنگ‌ها و ژرفانمایی به نقاشی ویژگی دیگری بخشیده است.

«گراپر» درباره تنوع تصاویر در دیوان خواجو به تأثیر منظومه در اینتنوع اشاره دارد. از نظر وی نقاشی‌های منظومه‌های دیوان خواجو از فضایی ساختار دار، طبیعی یا ساختمانی برخوردار است و به زحمت تکه‌هایی از آسمان آبی یا بیشتر طلایی به چشم می‌خورد. سنگ‌هایی چند محدوده منظره را مشخص می‌کند و گل‌ها چمن را خال خال کرده‌اند جایی در تصویر - بیشتر در پیش‌زمینه - جویباری می‌گذرد (گراپر، ۱۳۸۳: ۶۰). این نمونه در تصویر شماره ۳ مشخص است.



خواجو در منظومه همای و همایون شخصیت‌ها را به پری و لعبت تشبیه می‌کند، در واقع به‌جای آنکه ویژگی‌های عینی شخصیت را توضیح دهد، با فرافکنی وی را از نظر زیبایی به چیزی خارج از تصور بشر توصیف می‌کند. در آغاز منظومه همای و همایون پس از بهدنیا آمدن همای ابیاتی سروده شده که بر این سخن دلالت دارد:

ز دریای شاهنشهی گوهری      ز گردون فرمان دهی اختری  
ز خور در شرف عالم‌آرای تر      ز گل در چمن شادی‌افزای تر  
تو گفתי پری در جهان آمدست      و یا مشتری ز آسمان آمدست  
ملک نام کردش همایون همای      بر لب دیده‌اش کرد جای

(خواجو، ۱۳۷۰: ۲۶)

در نقاشی‌های متأخر از منظومه همای و همایون مسئله «اضطراب تأثیرگیری» وجود ندارد (ر.ک: سبزیان، ۱۳۸۷: ۴۸)، زیرا برخلاف آثاری که کپی‌برداری هستند نقاش نخواسته بر تمام متن یا پاره‌ها از آن منظومه پایبند باشد و با درک مناسبات سبکی نقاشی خود بر ویژگی‌های انحصاری تأکید داشته است. از این رو «پیکره‌های انسانی نسبتاً بزرگ و پر تعدادند، درحالی که این‌ها هم سرپوش‌های غیرعادی به سردارند و در عین حال بدن‌ها و چهره‌ها به گونه‌ای عادی از مشخصه‌های جنسی است با حالتی بی‌روح و حداقل حرکات. تقریباً هیچ شور و هیجانی در این تصاویر وجود ندارد» (گراپر، ۱۳۸۳: ۶۰).

به نظر می‌رسد فارغ از اضطراب تأثیرگیری، اوزان مختلف دیوان‌ها و کاربرد شگردهای سبکی استعارات کار را برای هنرمند نقاش دشوار می‌ساخت. این همان بلایی است که گریبانگیر سبک عراقی شد و باعث شد شاعران پس از جامی درجا زنند و نتوانند در حوزه ادبی تأثیر شگرفی داشته باشند، اما واقعیت آن است که «نگارگران توانستند زبان خاص هنری و روش‌ها متناسب با سبک آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه مؤلفاثرپدیدآورند» (پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۰۵). برخی دیگر از پژوهشگران به سکون در نقاشی‌های ایرانی اعتقاد ندارند. از نظر این پژوهشگر بنابراین برخی پژوهشگران معتقدند اساس کار نقاشی ایرانی مدور کردن است. به این معنی که گونه‌ای شکل‌ها را تغییر دهد



که اساس و ساختمان آن‌ها در نظام منحنی و یا شکل‌های حلزونی جای گیرد. این شکل‌ها به علت تحرک و انرژی خاصی که دارند همواره مورد نظر نقاشان ایرانی بوده‌اند» (حسینی، ۱۳۸۴: ۶۳). شاعران نیز این گونه دور را به نوعی نشان می‌دهند

چو از آتشت کار دل در گرفت      دل آتشین کارت از در گرفت

(خواجو، ۱۳۷۰: ۱۰۰۰)

خواجو سنت پویایی و حرکت در شعر را به «شاعران گروه تلفیق» داده است، به گونه‌ای که شعر خواجو را می‌توان بسیار به شعر حافظ، اوحدی، عماد و سلمان نزدیک دانست (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۴۱-۲۵۶) در منظومه همای و همایون می‌توان انواع متناقض نمایی‌ها را مشاهده کرد که به زیبایی اثر افزوده است:

تو آن سرفراز سرافکنده‌ای      که سر باختی و وینچنین زنده‌ای  
ترا حکم بر جان پروانه هست      که چندین پروانه در خانه هست

(خواجو، ۱۳۷۰: ۱۰۰)

نقاش هنرمند در انتخاب موضوعات نقاشی خود به این جنبه‌های متناقض توجه داشته است در ۹ مینیاتوری که از تصویرسازی خواجوی کرمانی در موزه بریتانیا به شماره (ADD 8113) باقی‌مانده است، تصاویری از عروسی و جنگ همای و همایون دیده می‌شود. در مینیاتور عروسی همایون را نشان می‌دهد که در دیداری از دربار چین فریفته‌هایی می‌شود که از پنجره به بیرون می‌نگرد و بیننده این تصاویر را از بالا می‌نگرد (ر.ک: گری، ۱۳۸۳: ۴۹).

### گفتگوی زمان در شعر فارسی

یکی از ویژگی‌های برجسته بینامتنیت، عنصر گفتگوی بین اجزای متن با یکدیگر و دیگر متون است. از نظر پژوهشگران نظریه‌های ادبی متن‌ها - خواه ادبی و خواه غیرادبی فاقد هرگونه معنای مستقل هستند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۲). برخی از معانی متن در همان زمان و برخی دیگر در زمان‌های دیگر پدید می‌آیند. هنرمند نقاش برای ارائه تصویری از زمان در نقاشی به ناگزیر از فصل‌ها بهره می‌گیرد، زمان روز و شب در پیوند با زمان تاریخی (کرونوژیک)



است. اگر تصویری از صحنه‌های دلدادگی عاشقان تصویر می‌شود، این صحنه در بهار و روز روشن آفتابی است، آسمان زرین است، چنانچه تصویری از شب ارائه شود آسمان پرستاره به رنگ سرمه‌ای روشن رنگ آمیزی و با نقش ماه آراسته می‌شود (پولیکووا، ۱۳۸۱: ۱۰۸). خواجه تصویر بزم در شب را این گونه تصویر می‌کند:

ترنم نوازان پرده سرای	فکنند دستان به پرده سرای
به مه برکشیدند بانگ سرود	رسانند بر زهره آوای رود
چو رامشگران پرده بنواختند	بتان پرده از رخ برانداختند

(خواجه، ۱۳۷۰: ۱۵۲)

و در توصیف بزم شاهانه همای در فصل بهار می‌گوید:

دل غنچه چون پسته و یسه تنگ	گل زرد چون روی رامین برنگ
ریاحین علم بر گلستان زده	شقایق دم از می پرستان زده
عروس چمن حله پوش آمده	زبلبل چمن بر خروش آمده
بنفشه خم موی بر تافته	زباد صبا روی بر تافته (همان: ۲۰۴)

همان گونه که در تصویر بالا از همای و همایون مشخص است. دقت در جزء نگاری صورت نمی‌گیرد. در واقع طبیعت گرایی و واقع گرایی شاعران در سبک خراسانی رواج داشت «که به توصیف جزئیات طبیعت» می‌پرداختند. در این توصیفات زمینه تشبیه مرکب و تشبیه تفصیلی (تشبیه حماسی) دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۳)؛ حال آنکه در نقاشی‌های ایران به ویژه پس از دوره ایلخانیان بعد سوم دیده نمی‌شود. تأثیرات جو، تأثیرات نور و سایه به یک میزان مغفول نهاده شد (اپهام پوپ، ۱۳۷۸: ۱۷۱).

عناصر تصویری نگاره همای و همایون در آثار پس از خود هم تأثیر داشته است، تعامل گفتمانی نقاشی‌هایی که با الهام از چهره‌نگاری و طبیعت منظومه همای و همایون خلق شده است حتی در دوره تیموریان در قرن نهم هجری نیز دیده می‌شود. با برجیده شدن کامل



بساط تیموریان از تمام ایران همچنان نوع چهره‌نگاری چینی و مغولی رواج داشته است (ر.ک، خلیج، فرشچیان، ۱۳۸۹: ۶۴).

### نتیجه‌گیری

مثنوی همای و همایون از جمله مثنوی‌های متنوع و پر رنگ خواجه‌ی کرمانی است که مورد توجه هنرمندان نقاش قرار گرفته است. نقاشان با شبکه‌ای از تداعی‌های فرهنگی و سبکی زمانه خود به سراغ متن همای و همایون رفته‌اند، اگرچه رویداد منظومه در چین صورت گرفته و معشوق همای دختر فغفور چین است، اما عناصر نقاشی ایرانی در تمهیدات هنرمند دیده می‌شود. به گونه‌ای که با ارجاعات بین متنی نقاشی‌های متأخر می‌توان دلالت‌های تزئینی دوره نگارگر و هارمونی‌های تعاملی متن منظومه را دریافت کرد. در واقع با تحلیل عناصر تمهیدی نگاره‌های مربوط به همای و همایون می‌توان شبکه‌ای از مناسبات متون از دوره نگارگر تا دوره شاعر و قبل از آن را دریافت کرد.

### منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵)، بینامتنی، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- اپهام پوپ، آرتور (۱۳۷۸)، سیرو صور نقاشی ایرانی، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- انوشیروانی، علیرضا، آتشی، لاله (۱۳۹۱)، تحلیل تطبیقی و بینا رشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب، فصلنامه جسارت‌های زبانی، بهار، دوره سوم، شماره ۹۱ صفحات ۱-۲۴
- پاکباز، روین (۱۳۸۷)، نقاشی ایران، تهران: نشر زرین و سیمین.
- پولیکا کووا، ی.آ، رحیمووا، ز، ای (۱۳۸۱)، نقاشی و ادبیات ایرانی، مترجم زهره فیضی، تهران: روزنه
- تجویدی، علی‌اکبر (۱۳۸۶)، نگاهی به هنر نقاشی ایران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حسینی، سیده شمس (۱۳۸۴)، تصویرسازی در نقاشی ایرانی معاصر، تهران: اندیشه.



- حسینی مؤخر، سید محسن (۱۳۸۶)، مناسبات بینامتنی معارف بهاء ولد و مثنوی معنوی از منظر داستان پردازی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۶ تابستان، صفحات ۶۱-۷۴
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۷)، مولانا و حافظ، همدل و یا همزبان؟ فصلنامه نقد ادبی، سال اول شماره دوم تابستان، صفحات ۱-۲۴
- خلج امیر حسینی، مرتضی، فرشچیان، محمود (۱۳۸۹)، رموز نهفته در نگارگری، تهران: کتاب آبان.
- خواجوی کرمانی ابوالعطا کمال‌الدین (۱۳۷۰)، همای و همایون، به تصحیح کمال عینی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- دادور، المیرا (۱۳۹۳)، این همای میان تاریخ، نقاشی و شعر، نشریه بوطیقا، دوره اول شماره یک صفحات ۱۷-۲۵
- زیبایی، مهری، وثوقی، افضل (۱۳۹۰)، هم‌کنشی ادبیات و نقاشی در قرن نوزده فرانسه با نگاهی به رمان مانت سالمون برادران کنکور، فصلنامه ادبیات معاصر جهان، تابستان، دوره شانزدهم، شماره ۶۲ صفحات ۵۷-۷۵
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس.
- گراهر، اولگ (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازل (۱۳۸۳)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه تهران: دنیای نو.
- لطفی، فوزیه (۱۳۸۴)، آشنایی با مکاتب نقاشی، تهران: انتشارات میر شمس.
- مظفری‌خواه، زینب (۱۳۸۹)، تطبیق تصویر آرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان، فصلنامه مطالعاتی هنر اسلامی، پاییز، دوره هفتم، شماره ۱۳ صفحات ۲۵-۳۶
- مقدم اشرفی، م (۱۳۱۷)، همگامی نقاشی با ادبیات، ترجمه رویین پاکباز، تهران: نشر دانشگاه.
- ناتل خانلری، زهرا (۱۳۷۰)، همای و همایون، در ویژه‌نامه خواجه، کرمان: دانشگاه کرمان، صفحات ۷۷-۹۰





## تصحیح دو تصحیف در شعر عثمان مختاری و مسعود سعد سلمان

مجید منصوری<sup>\*</sup>

### چکیده

گاهی پیدایش یک تصحیف ساده در متون ادب فارسی، سبب می‌شود مصحح و شارح متن، تفسیری درازدامن برای یک واژه یا ترکیب غریب بیاورد که در بسیاری موارد، حتی نمی‌توان یک نمونه و شاهد از سایر متون برای آن پیدا کرد. البته، گاهی مصحح و شارح متن به سبب احترام به ثبت نسخه‌ها و نیز اصل امانتداری، کمتر حاضر می‌شود در این موارد به تصحیح قیاسی دست بزنند. در این مقاله به دو مورد تصحیف در دیوان عثمان مختاری و مسعود سعد سلمان پرداخته شده و تلاش شده بر اساس شواهد متعدد از متون گونه‌گون، صورت اصلی ابیات، نمایانده شود.

**واژه‌های کلیدی:** تصحیح، تصحیف، عثمان مختاری، مسعود سعد.

---

\* استادیار دانشگاه بوعلی سینا همدان Majid.mansuri@gmail.com

## مقدمه

بسیاری از محققان بر این نکته اجماع نظر دارند که مرتبه تصحیح متن، مهمترین گام در عرصه شناخت واژه‌ها و ترکیب‌های یک شاعر یا نویسنده است، چنانکه تا زمانی که تصحیح منقّحی از متنی صورت نگرفته باشد، شرح آن نیز امری مستبعد و دشوار است. «وجود و وفور تصحیفات و تحریفات که در زبان فارسی و دیگر زبان‌هایی که در تمدن اسلامی از الفبای اسلامی و خط آن استفاده کرده‌اند دیده می‌شود، به دلیل نقص‌هایی است در خط فارسی که گریبان‌گیر کاتبان گذشته بوده است» (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۸۱). وقوع تصحیف در الفبای فارسی، مولود دلایل زیادی است که اشارات فوق، تنها چند دلیل پیدایش تصحیف است و می‌توان دلایل بسیاری از قبیل: بی‌سوادی و کم‌سوادی برخی کاتبان، بدخوانی و بدفهمی کاتبان، نامرغوب بودن کاغذ، بدخوانی برخی مصححان و... را افزود.

آنچه در این مقاله از نظر خوانندگان می‌گذرد، تصحیح مصرع چهارم یک رباعی از عثمان مختاری است که این رباعی تنها در نسخه (ص) [نسخه عکسی متعلق به موزه بریتانیا، مورخ ۶۹۲ هجری، که اقدم و اکمل و اصح نسخ است (نک: مقدمه دیوان عثمان مختاری، ص ۸)] موجود است و در سایر نسخه‌ها وجود ندارد. «از رباعیات حرف نون فقط چهار رباعی اول در [نسخه‌های] س و خ ثبت شده و باقی (سیزده رباعی دیگر) منحصر به (ص) است که شامل این رباعی نیز می‌شود.» (مختاری، ۱۳۸۲: ۶۲۸)

بنابراین تصحیح رباعی مورد بحث، تنها بر اساس نسخه (ص) بوده و این خود، دلیل دیگری است که سبب شده، استاد همایی در تصحیح این رباعی، دچار مشکل شوند. از دلایلی که باعث شده در این تحقیق به این رباعی در دیوان عثمان مختاری پرداخته شود، شرح و تفسیر مستوفای استاد همایی است در توجیه مصرع مورد بحث، حال آن‌که در این موارد مشکوک، مصحح و شارح بایستی با احتیاط بیشتری گام بردارد و حتی‌الامکان از ذکر دلایل فراوان به قصد توجیه راستی و درستی ضبط متن پرهیز نماید.<sup>۱</sup>



در قسمت دوم مقاله به یک فقره تصحیف در دیوان مسعود سعد سلمان، پرداخته شده و تلاش گردیده بر پایه یک نوع رسم و آیین در دربار پادشاهان قدیم، فیما بین شاعران مداح و پادشاهان، بیتی از دیوان مسعود سعد تصحیف شود.

### الف. یک تصحیف در دیوان عثمان مختاری

رباعی مورد بحث چنین است:

ای سایه چترت آفتاب دل و دین      تو فخر سپهر و دگران فخر زمین  
چون با تو برابری کند هر مسکین      با خاتم سیس گین و تاج نم‌دین  
(مختاری، ۱۳۸۲: ۶۳۰)

استاد جلال‌الدین همایی در حواشی خود بر دیوان اشعار عثمان مختاری در حاشیه این رباعی، در باب ترکیب یا کلمه «سیس گین»، می‌فرماید:

«چنین است صریح و واضح در [نسخه] (ص) یعنی «سیس گین» که نگارنده فقط سرکش «گ» فارسی را علاوه کرده‌ام؛ اما کلمه «سیس» در فرهنگ‌ها بر وزن «کیس» به چند معنی (اسب جلد و تیز، و جست و خیز، و ظرف شراب) ضبط شده است و پیداست که هیچ کدام از این معانی با «خاتم سیس‌گین» مناسبت ندارد. غیر از فرهنگ‌ها هم جایی را نیافتم که درباره این کلمه تحقیقی شده باشد؛ اما خود نگارنده در کتاب «الجماهر» ابوریحان بیرونی رحمه‌الله، کلمه‌ای را پیدا کرده‌ام که به احتمال قوی مشکل ما را حل می‌کند و ضمناً هم از روی بیت ما نحن فیه صورت صحیح آن کلمه که در متن و نسخه بدل‌های کتاب «الجماهر: طبع حیدرآباد دکن» ثبت شده است معلوم می‌شود.

ابوریحان در فصل «اشباه زمرد» یعنی چیزهایی که در ظاهر شبیه زمرد است، اما ارزش و بهای زمرد را ندارند و به قول شاعر:

شبه الزمرد لایکون زمرداً      ولئن تقارب منهما الوزنان  
می‌نویسد: «فمن اشباهه سیسین یخرج من معدن الزمرد اخضر املس صاف یضرب الی الصفر (ص ۱۶۸)»؛ و مصحح کتاب در حاشیه جزو نسخه بدل‌ها می‌نویسد: «در یک نسخه



کلمه را بی نقطه نوشته است و من راهی به تصحیح آن نیافتم «و فی (س) بلا نقط فلم اعتمد علی صحته».

پس معلوم می‌شود که نون «سیسن» را مأخذی غیر از یکی از نسخ کتاب الجماهر نبوده و خود مصحح متصدی طبع کتاب هم به صحت آن اعتماد و اطمینان نداشته و نسخه دیگرش بی نقطه بوده که احتمالاً «سیس» بدون «نون» هم خوانده می‌شده است!

با این مقدمات، احتمال می‌دهم که «سیس» در شعر «مختاری»، همان باشد که در کتاب الجماهر جزو اشباه زمرد نوشته و به احتمال قوی، صحیح آن کلمه هم در کتاب «الجماهر» همین «سیس» است بدون نون آخر، اگرچه در خصوص این بیت اگر «سیسن» با نون آخر و سکون ماقبلش هم بخوانیم، وزن شعر مختل نمی‌شود؛ پس «خاتم سیس گین» انگشتی است که با نگین کم بهای «سیس» ساخته شده باشد و به این معنی با «تاج نمدین» خوب تناسب پیدا می‌کند و پسوند «گین» اینجا به اعتبار ساختمان نگین خاتم است، چنانکه بگوییم «خاتم فیروزه گین» و «الماس گین» نه به اعتبار حلقه چنانکه در «خاتم نقره گین» است؛ باز هم باید درباره این کلمه و اینکه اصل آن «سیس» یا «سیسن» است تحقیق بیشتر کرد و الله العالم» (مختاری، ۱۳۸۲: ۶۳۰-۶۳۱).

این است بحث درازدامن و تا حدودی دور از ذهن استاد همایی در باب «خاتم سیس گین» که هرچند ایشان کلمه‌ای شبیه به «سیس» یافته‌اند، لیک این واژه تنها در یکی از نسخه‌های الجماهر به این صورت نوشته شده است و در اصل متن و باقی نسخه‌ها به صورت «سیسن» ضبط شده است؛ بعلاوه، استاد همایی، شاهد دیگری برای این واژه در هیچ کتابی نیافته‌اند.

### احتمالات موجود در تصحیف خاتم سیسگین

بنا بر رسم الخط کهن فارسی احتمال داشته «بینگین» را هم به صورت «بینگین» و هم «بی-نگین» بنویسند. با توجه به توصیفی که از برخی رسم الخط‌های نسخه (ص) [که این رباعی بر اساس آن تصحیح شده]، در مقدمه دیوان عثمان مختاری می‌شود، «می استمراری و «تر» علامت تفضیل، و نیز صفات مرکبه را جدا نوشته (مانند: می آید، می گوید، نازک تر،

جهان‌گشای، دل‌ستان» (مختاری، ۱۳۸۲: ۹)؛ می‌توان احتمال اول را این‌گونه مطرح ساخت که، «سیس» در «سیس‌گین» تصحیف «بی» در «بی‌نگین» باشد و «گین» در «سیس‌گین» تصحیف «نگین» باشد!

احتمال دوم این است که «بینگین» در حالی که به همین شکل نوشته شده بوده، دچار تصحیف شده باشد! به این طریق که بنا بر دلایل گوناگون از جمله پاک شدن قسمتی از کلمه یا قلم را در بین کتابت یک واژه برداشتن و بر درون مرکب زدن (تجدید مرکب) و... «بین» در آغاز «بینگین» از «گین» اندکی فاصله بگیرد! که در اینگونه موارد، کاتب بعدی، «بین» در آغاز «بینگین» را چیزی مجزاً از «گین» می‌پندارد و با توجه به رسم الخط کهن که بیشتر «سین» را بدون دندان می‌نگاشته‌اند، «بی‌نگین» (بینگین) را «سیس + گین» پنداشته و به همین گونه کتابت کرده است.

بنابراین به احتمال زیاد، صورت صحیح رباعی عثمان مختاری به شکل زیر بوده است که در این صورت تناسب بین اجزای کلام و واژه‌ها و ترکیب‌ها به خوبی قابل مشاهده است و در باب این تناسبات پس از این، مفصل‌تر بحث خواهیم نمود.

ای سایه چترت آفتاب دل و دین      تو فخر سپهر و دگران فخر زمین  
چون با تو برابری کند هر مسکین      با خاتم بی‌نگین و تاج نم‌دین

در این صورت، «خاتم بی‌نگین» در برابر «تاج نم‌دین» [کلاه بی‌ارزش قلندران و...] قرار می‌گیرد که در ادامه درباره‌ی اینکه ارزش اصلی «خاتم» به «نگین» آن بوده بحث خواهیم کرد. تناسب «خاتم» و «نگین» نکته‌ی دیگری است که این دقیقه نیز بر سخنان ما صحه می‌گذارد. دیگر این که «نگین» و «تاج» از لوازم اصلی پادشاهی بوده است و می‌توان تنها در شاهنامه فردوسی حدود پنجاه مورد از عطف این واژه‌ها را به یکدیگر یافت که در کنار هم قرار گرفتن این واژه‌ها در همه جا مجازاً به معنی «پادشاهی» است.

علاوه بر همه این‌ها، معنی و فحوای رباعی است که مدعای ما را ثابت می‌کند. این رباعی از نوع مدحی است و ظاهراً در مدح پادشاهی است که عثمان مختاری به او گفته: «اگر پادشاه (با استعاره تهکمه، مسکین و بیچاره) دیگری بخواهد با تو برابری کند، گویی با



انگشتیِ نگینِ کنده [چه ارزشِ انگشتی و خاتم به نگین آن بوده] و بی‌ارزش و کلاه نمدیِ درویشانه ادعای برابری با تو را دارد! (با توجه به این نکته که «نگین» و «تاج» از لوازم پادشاهی و سلطنت بوده است).

ظاهراً در هنگام خرید و فروشِ «نگین»، آن را از حلقه فلزی جدا می‌کرده‌اند، و احتمال داشته آن را نزد خود نگاه دارند تا نگینی بر آن سوار کنند! - چه حلقه باید به اندازه انگشت هر فرد ساخته شود؛ به همین سبب است که استاد سخن، سعدی در بوستان گوید:

مرا شاید انگشتی بی‌نگین      شاید دلِ خلقی اندوهگین  
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۴)

### خاتم

«خاتم: به کسر تاء فوقانی و فتح نیز. انگشتی. مهر و انگشتی و جز آن که بدان مهر کنند. پس خاتم به معنی «ما یختم به»، باشد و آن انگشتی است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل خاتم).

«و [خاتم] از آلات و لوازم پادشاهان است، به فتح تاء و کسر آن و آن را برای زینت در انگشت کنند و بدین جهت خاتم نامیده شده که مکاتیب پادشاهان بدان اختتام می‌یافته» (صبح الأعشی، ص ۱۲۵؛ به نقل از دهخدا، ذیل خاتم).

هرچند لغتنامه‌ها «خاتم» را به معنی «نگین حکاکی شده» و «انگشتی» [یعنی توأمان نگین و حلقه فلزی] و «مهر» آورده‌اند، اما در اشعار قدما موارد بسیاری را می‌توان یافت که دلالت بر این نکته دارد که خاتم، گاهی به معنی «حلقه انگشتی» بوده که «نگین» بر آن سوار می‌شده. به این شواهد بنگرید:

از رونق رای خرد آراسته گردد      کش رای نگین است و خرد حلقه خاتم

(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۹۵)

زو یافت جهان قدر و قیمت ایرا      کاو شهره نگین است و دهر، خاتم

(ناصر خسرو، ۱۳۸۴: ۲۷۸)



من خاتم کرده‌ام دو بازو خود را به میان این نگین کن

(سنایی، ۱۳۴۱: ۹۸۲)

زیر نگین توست همه ملک پادشاه ملک از تو قدر یافته چون خاتم از

(سوزنی، بی تا: ۲۵۵)

این بیت از غزلیات شمس بسیار تأمل برانگیزتر است، زیرا بنابر این بیت مولانا، «خاتم» کاملاً مجزاً از «نگین» بوده، زیرا با توجه به این بیت، مولانا عقیده دارد خاتم ملک سلیمان را می توان یافت، لیکن تنها «خاتم» و حلقه آن را می توان پیدا کرد، اما اصل «خاتم» که «نگین» آن است را نمی توان یافت:

خاتم ملک سلیمان جستنیست حلقه ها هست و نگین جستنیست

(مولوی، ۱۳۳۶: جزو اول، ۲۴۷)

البته «خاتم» مجازاً به معنی مطلق «انگشتی» نیز به وفور در متون کهن دیده می شود، چنانکه «خاتم» در برخی ابیات فوق را نیز می توان به معنی «نگین+حلقه» دانست. برای نمونه در این بیت خاقانی «خاتم» به معنی «انگشتی» به کار رفته است.

چون جم از اهرمن نگین، باز ستانی از تاج سر ملکشهی خاتم دست سنجری  
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۴۲۵)

شکی وجود ندارد که در روزگار گذشته -حتی اکنون- بها و رونق و قیمت «خاتم و انگشتی» به «نگین» آن بوده که این نکته در شواهد ذیل نیز قابل مشاهده است:

دیده عزیزست از سرشک جگر خون قیمت خاتم به اعتبار نگین است

(کلیم کاشانی، ۱۳۳۶: ۳۴۷)

شواهدی نیز می توان به دست داد که نشان می دهد «خاتم بی نگین» در روزگاران گذشته نیز مد نظر شاعران بوده است؛ چنان که در بیت زیر از منوچهری دیده می شود:

قمریک طوقدار گویی سر در زده است در شبه گون خاتمی حلقه او بی نگین

(منوچهری، ۱۳۸۱: ۱۸۱)



در این جا ذکر توضیحاتی درباره «تاج نمدین» ضروری به نظر می‌رسید. «کلاه نمد: کلاهی که از نمد سازند و قلندران پوشند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل: کلاه). «کلاه نمدی: آن که کلاه نمد پوشد، کنایه از مردم طبقه پایین. مردم عامی. کشاورزان. روستاییان» (همان). نکته دیگری را که باید مد نظر داشت این است که «کلاه نمد» کلاهی بوده که صوفیان و اهل طریقت بر سر می‌گذاشته‌اند:

«چون به نسابور رسید، به میان شهر در آمد، پیراهنی پشمین پوشیده و کلاهی نمدین بر سر و خریطه‌یی کتاب بر دوش» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۱: ۲۴۷). ظاهراً به همین سبب است که شاعران در اشعاری از قبیل ابیات ذیل، درویشان و قلندران را «تاج‌برسر» یا «پادشاه مُلکِ فقر» می‌دانسته‌اند.

به جبر خاطر ما کوش کین کلاه نمد      بسا شکست که با افسر شهی آورد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۰۰)

هرچند با توجه به شواهد پیشین، شاعران، «کلاه نمد درویشان» و به عبارت دیگر «تاج نمدی» آنها را بر «تاج و افسر» شاهان ترجیح نهاده‌اند، لیکن به خوبی آشکارست که این «کلاه» که از آن به «تاج درویشان» تعبیر شده-با توجه به این که یکی از معانی «کلاه»، «تاج» بوده- ارزش‌چندانی نداشته است؛ بنابراین «خاتم بی‌نگین» نیز در مقابل آن قرار می‌گیرد، چه با توجه به شواهدی که پیش از این مذکور افتاد، این «نگین» است که «خاتم» را ارزش می‌بخشد.

تناسب «نگین» و «خاتم» نکته دیگری است که تا حدودی سخن ما را مبنی بر تصحیف «بی‌نگین» به «سیس‌گین»، قوّت می‌بخشد. در این خصوص غالب شواهدی که پیش از این گفته آمد، مصداق این فرض است؛ البته، شواهد بسیاری در تایید این نکته در متون می‌توان نشان داد که برای پرهیز از اطناب کلام، تنها به ذکر دو شاهد دیگر اکتفا می‌کنیم.

بر نگین خاتم او تا ابد      کنیت شاه اخستان باد از ظفر

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۴۹۶)





«چرخ پیروزه که نگین خاتم حکم اوست، مهر بر زبان اعتراض ما نهادست» (وراوینی، ۱۳۷۶: ۱۷۴). «تاج» و «نگین» از لوازم پادشاهی بوده است. بنابراین تناسب «تاج و نگین» نیز در بیت مورد نظر عثمان مختاری، نکته دیگری است که احتمال تصحیف «بی‌نگین» را به «سیسگین» قوت می‌بخشد. «نگین دادن: فرمانروایی دادن. تاج و تخت بخشیدن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل نگین).

«نگین: انگشتی و مهر پادشاهان. [ناظم الأطباء]. انگشتی به حکم اطلاق جزء بر کل. خاتم شاهی. خاتم سلطنت انگشتی سلطنت. علامت پادشاهی و فرمان‌روائی» (همان).

در خصوص تناسب «تاج (کلاه)» و «نگین» می‌توان به تنهایی حدود پنجاه شاهد از شاهنامه فردوسی نقل کرد؛ اما در این جا به ذکر چند بیت از شاعران متفاوت بسنده می‌کنیم:

به میلاد بسپرد ایران‌زمین      کلید در گنج و تاج و نگین

(همان: ۱۹۱/۱)

مهر مهر تو بر نگین دل است      تاج عهد تو بر سر جانم

(انوری، ۱۳۷۶: ۸۸۸)

#### ب. یک تصحیف در دیوان مسعود سعد

یکی از ملزومات علم تصحیح متن، توجه مصحح به رسم و رسومات حاکم بر دربار پادشاهان گذشته ایران است. از مقوله این قواعد جاری در دربار پادشاهان روزگاران کهن، میان پادشاهان و شاعران درباری، آکندن دهان شاعران با جواهرات، از جانب بزرگان، بوده است. این قضیه غالباً در مواقعی اتفاق می‌افتاده که شاعری با سرودن شعری، پادشاه یا بزرگی را به وجد می‌آورده است. نمونه همین رسم را می‌توان در داستان مشهور محمود و ایاز و پیراستن موی ایاز، بازجست؛ جایی که سلطان محمود را با دوبیتی عنصری خاطر خوش می‌شود، و به دست خود، دهان عنصری را سه بار پر از جواهر می‌کند. «سلطان یمین‌الدوله محمود را با این دوبیتی بغایت خوش افتاد، بفرمود تا جواهر بیاوردند و سه بار



دهان او پر جواهر کرد...» (نظامی عروضی سمرقندی، ۱۳۷۶: ۵۹). در شاهنامه فردوسی هم این نکته را می‌توان مشاهده کرد:

به خرد برزین چنین گفت شاه      که زبید ترا گر دهم تاج و گاه  
دهانش پر از گوهر شاهوار      بیاگند و دینار چون صدهزار  
(فردوسی، ۱۳۸۲: ۱/۲: ۱۷۷۲)

در بیتی از دیوان مسعود سعد سلمان، اشاره‌ای به همین نکته مانحن فیه شده در حالی که مصححان نتوانسته‌اند از عهده تصحیح این بیت برآیند. چنین است بیت مسعود:

همی ولیت بهم کرد زر و گوهر و دُر      همی عدوت بخایید ریگ و سنگ و سفال  
(مسعود سعد، ۱۳۶۴: ۱/۴۳۶)

قابل ذکر است که در تصحیح مرحوم رشید یاسمی نیز ضبط بیت به همین ترتیب است. ر.ک. (مسعود سعد، ۱۳۸۴: ۲۷۰). و البته نیز در تصحیح جدیدی که محمد مهیار از دیوان مسعود سعد به دست داده بیت مذکور به همان ترتیب و بدون نسخه‌بدل، ضبط شده است. ر.ک. (مسعود سعد، ۱۳۹۰: ۳۹۴).

#### تصحیف «بفم» (به فم) به «بهم» (به هم)

ذیلاً ضبط صواب بیت مورد بحث را اشاره می‌کنیم و در ادامه سایر دلایل خود را مبنی بر صحت این مدعا خواهیم آورد:

همی ولیت بفم کرد زر و گوهر و دُر      همی عدوت بخایید ریگ و سنگ و سفال  
الف. اگر به لغتنامه دهخدا ذیل مدخل «فم» رجوع کنیم، شواهدی که در آنجا از اشعار فارسی دیده می‌شود، دو بیت ذیل است از مسعود سعد:

پسته و فندق ز مهر و کین تو آگه شدند      این فم از مدحت گشاد و آن ز بیمت بست  
همی به وصف تو جنبد ضمیرم اندر دل      فم  
(دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل فم)



بنا بر این معلوم می‌شود که لغتِ «فم» به معنی «دهان» در دیوانِ مسعود سعد نمونه‌های دیگری هم دارد. بعلاوه در همین دو بیت نیز لغتِ «فم» در کنار «مدح» آمده است. در بیتی دیگر از مسعود سعد نیز همین نکته وجود دارد:

در بندگیت ازین پس چون کلک چون دوات      بندم میان به جان و گشایم به مدحفم

(مسعود سعد، ۱۳۸۴: ۲۸۹)

ب. امیرمعزی نیز در ستایشِ ممدوح خویش، پر کردنِ دهانِ مداح (شاعر) را از جانبِ وی، چنین ستوده کرده است:

همچون صدف و نافه پر از گوهر و مشکست      و صاف تو را خاطر و مداح تو را

(امیرمعزی، ۱۳۸۹: ۴۷۲)

ج. با این اوصاف بیتِ مذکور معنی و مفهوم درستِ خود را باز می‌یابد و «جوهر در دهانِ دوستان کردن» از لحاظِ عطفِ معنایی، درست در مقابلِ «ریگ و سنگ خاییدنِ دشمنان» قرار می‌گیرد.

## پی‌نوشت

۱. برای توضیحات بیشتر در این باره و نیز نمونه‌های مشابه این توضیح و توجیهات، رک (منصوری، ۱۳۸۹: ۹۶-۹۷).

## نتیجه

به عقیده نگارنده، دلایلی که در احتمالِ تصحیفِ «خاتم بی‌نگین» به «خاتم سیس-گین» (سیسگین)، مطرح شد، صدقِ فرضیه و احتمالِ ما را تا حدود بسیاری قوت می‌بخشد. نخست اینکه احتمالِ تصحیفِ «بی‌نگین یا بینگین» به «سیسگین یا سیس گین» از لحاظ نوشتاری، زیاد است. (چه بینگین سر هم نوشته شود و چه جدا از هم، به صورت بی‌نگین) دیگر اینکه «خاتم بی‌نگین» به معنی «حلقه بدون نگین و بی‌ارزش» [چه ارزش خاتم و انگشتری، به اعتبار نگین آن بوده]، در برابر «تاج نم‌دین» [کلاه قلندران و درویشان، چه



یکی از معانی «کلاه»، «تاج» بوده، قرار می‌گیرد. علاوه بر اینها، تناسب «تاج» و «نگین»، نکته دیگری است که احتمال تصحیف «خاتم بی‌نگین» را به «خاتم سیس‌گین» افزایش می‌دهد، [چه، اینها از لوازم پادشاهی بوده و موارد بسیاری می‌توان در اشعار قدما پیدا کرد که این دو واژه یا در یک بیت آمده‌اند و یا به صورت «تاج و نگین» به یکدیگر عطف شده‌اند]. دیگر اینکه «خاتم بی‌نگین» معنی مقبولی دارد و از لحاظ موسیقایی نیز بسیار قوی‌تر از «خاتم سیس‌گین» است. درباره تصحیح بیت مسعود سعد نیز بر اساس ذکر آیین و رسم طلا و جواهر در دهان کردن شاعران، از جانب ممدوحان، شکی باقی نمی‌ماند که صورت اصیل همان است که در متن مقاله اشاره کردیم.

### منابع

- امیرمعزی، محمد بن عبدالملک (۱۳۸۹)، دیوان، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: اساطیر.
- انوری، محمد بن محمد (۱۳۷۶)، دیوان، به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.
- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۶۹)، دیوان، به تصحیح علامه قزوینی غنی، تهران: زوار.
- خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل (۱۳۷۸)، دیوان، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغتنامه، تهران: دانشگاه تهران.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱)، بوستان، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- سنایی غزنوی، مجدود بن آدم (۱۳۴۱)، دیوان، به سعی مدرس رضوی، تهران: ابن‌سینا.
- سوزنی سمرقندی، شمس الدین (بی‌تا)، دیوان، به تصحیح ناصرالدین شاه حسینی، تهران: سپهر.



- عنصری، ابوالقاسم (۱۳۶۳)، دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه سنایی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۱)، تذکره الاولیا، براساس نسخه نیکلسن، تهران: صفی‌علیشاه.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، شاهنامه، بر پایه چاپ مسکو، تهران: هرمس.
- ناصرخسرو (۱۳۸۴)، دیوان، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
- کلیم کاشانی (۱۳۳۶)، دیوان، به کوشش ح. پرتو بیضایی، تهران: خیام.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۶۹)، نقد و تصحیح متون، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مختاری، عثمان (۱۳۸۲)، دیوان، به تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسعود سعد سلمان (۱۳۶۴)، دیوان، به تصحیح مهدی نوریان، اصفهان: کمال.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴)، دیوان، به تصحیح رشید یاسمی، تهران: نگاه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، دیوان، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمد مهیار، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- منصوری، مجید (۱۳۸۹)، «درباره دو تصحیف در تذکره الاولیاء»، ادب پژوهی، شماره ۱۲، صص ۸۹-۱۰۳.
- منوچهری دامغانی، ابوالنجم احمدبن قوص (۱۳۸۱)، دیوان، به تصحیح محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۳۶)، کلیات شمس، به اهتمام بدیع الزمان فروزانفر، تهران: چاپخانه دانشگاه تهران.
- نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر (۱۳۶۶)، چهارمقاله، تهران: صدای معاصر.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۷۶)، مرزبان‌نامه، به تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر.



## زندگی نامه خودنوشت در اشعار امیری فیروز کوهی

بتول مهدوی \*

قدسیه رضوانیان \*\*

هدیه کثیری \*\*\*

### چکیده

تا سخن از خودزندگی نامه به میان می آید، ذهن ها به طرف نوشته های منشور می رود. اما هستند شاعرانی که شعر را محل بیان زندگی شخصی خود قرار داده اند و احساسات، اتفاق ها و خاطره های خود را به زبان شعر بیان داشته اند. امیری فیروز کوهی از شاعران سنت گرای معاصر است که اغلب شعرهای وی روایتی از زندگی شخصی و هنری و به تعبیری حسب حال اوست. حسب حالی سرشار از احساس درد و غم و رنج و اندوه و ناامیدی و ... از نظر زبانی و بلاغی نیز شعرها متناسب با حالات امیری و شخصیت هایی است که بهانه ای برای سرودن شدند. در این نوشتار قرار است، که اتوبیوگرافی، حسب حال ها، اتفاق ها و خاطرات زندگی واقعی امیری در دیوان او مورد بررسی قرار گیرد. این پژوهش به شیوه ی توصیفی تحلیلی انجام پذیرفته و محدوده ی جستجو نیز دیوان امیری فیروز کوهی است. شایان ذکر است که در نوشتار حاضر اشعاری مورد بررسی قرار می گیرد که از حیث اتوبیوگرافی حاوی نکات مورد انتظار باشد و بخشی از زندگینامه ی شاعر و عواطف و احساسات او را در مورد روزگار و اشخاصی را که با آنها محشور بوده، به دست دهد.

**واژه های کلیدی:** خودزندگی نامه، امیری فیروز کوهی، دیوان امیری فیروز کوهی، خانواده، دوستان، شخصیت های هنری و علمی.

\* استادیار دانشگاه مازندران mahdavi\_b2009@yahoo.com

\*\* دانشیار دانشگاه مازندران

\*\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه مازندران

## ۱- مقدمه

اتوبیوگرافی یا زندگی نامه ی خودنوشت، یکی از گونه های نوشتار ادبی است که اگر چه امری شخصی است، اما گاهی بعضی از شاعران و نویسندگان در آثارشان صادقانه، به بیان مسائل شخصی و واقعی زندگی شان پرداخته اند. هر چند اتوبیوگرافی بیشتر در نشر وجود دارد اما هستند شاعرانی نظیر امیری فیروزکوهی که به این گونه ی ادبی در شعرشان توجه کرده اند.

امیری فیروزکوهی (۱۲۸۸-۱۳۶۳)، از شاعران معاصر است. شعرهای او در قالب های متنوع ارائه گردیده است: غزل را به سبک هندی (اصفهانی) و قصیده را به سبک خراسانی، ترکیب و مرثیه و اخوانیات نیز در دیوان او یافت می شود. او به زبان عربی، مانند زبان فارسی آشنا بود و به هر دو زبان شعر می سرود. وی هم چنین در شاعری سنت گرا بود و شعر نو و نیمایی را نمی پسندید و عواطف و احساسات و اندیشه های خود را نیز در همان قالب های سنتی و بیشتر غزل بیان می کرد. او از همان آغاز مریض احوال بود و به قول خودش به پیری زودرس گرفتار شد. در واقع ناراحتی های جسمی و مزاجی و بیماری هایی که همواره با وی همراه بودند در ورود مضامینی مانند مرگ، پیری، یأس، غم و مفاهیمی چون جبرگرایی، تقدیرگرایی، ناامیدی، مرگ اندیشی و مردم گریزی و... در شعر او آن هم با بسامد بالا نقش داشتند:

«در جوانی پیر و در طفلی جوان بودم امیر آسمان اوراق هستی کرد پیش و پس مرا» (امیری، ۱۳۸۹، ج ۱: ۸۵).

به عبارتی دیگر «در شعر او شکوه از زندگی و گلایه از روزگار بسیار است. از ناپایداری زمانه، از ناکامی های فردی و رنج و دردهای شاعرانه برای خواننده بسیار می گوید. مویه او بر سر گذشت آدم خاکی نهاد و گذران بودن جهان است که سزاوار دلبستگی و درنگ نیست» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۱۲). البته «دلیل تکرار این درونمایه را باید بیشتر در ضعف جسمانی امیری و بیماری مزمن و مداوم و مسائلی از این دست جست و جو کرد» (حسین پورچافی، ۱۳۸۷: ۱۰۲).



امیری فیروز کوهی، از شیفتگان و معتقدان شعر صائب تبریزی بود، به همین دلیل در شعر وی بسیار تأمل می‌کرد. «تأثیرپذیری وی از شاعران سبک هندی بویژه صائب تبریزی، موجب آفرینش نازک خیالی و مضمون پردازی در شعرش شده است» (بدرقه، ۱۳۹۲: ۲). همان طور که حوادث زندگی و تجربه های روزمره در شعر این شیوه انعکاس گسترده ای دارد... در شعر امیری نیز «تجارب روزانه انعکاس خاصی دارند و او با دقت و کنجکاوی در این امور و بهره گیری از آنها، مضامین متنوعی به خواننده عرضه می‌کند» (کاردگر، ۱۳۷۳: ۳۷).

## ۲- پیشینه پژوهش:

در باب موضوع این مقاله، به تفصیل کتاب یا مقاله ای نوشته نشده و مطالعه ی مستقلی صورت نگرفته است، اما در برخی کتابها و پایان نامه های مربوط به ادبیات معاصر، جز یک رساله که به درون مایه شعر امیری پرداخته آثار دیگر جز به صورت گذرا به این شاعر اشاره نشده که به مهم ترین آن ها به اختصار اشاره می‌شود:

– حسین پور چافی، علی (۱۳۸۷)، **جریان های شعری معاصر فارسی از**

**کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)**

در این کتاب، نخست جریان های شعر معاصر در فاصله ی سالهای بین کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷ معرفی شده اند؛ پس از آن ویژگی های محتوایی و فکری، و زبانی و ادبی آنها با ارائه نمونه هایی بیان شده است. شاعران معروف هر جریان معرفی و ویژگی های شعری آنان بررسی شده است، که امیری فیروز کوهی از جمله این شاعران است.

– بدرقه، یاسر، به راهنمایی محمد علی زهرا زاده (۱۳۹۲)، **درون مایه ی شعر سنت**

**گرای معاصر با تکیه بر شعر امیری فیروز کوهی**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

در رساله مذکور، ضمن پرداختن به جریان شعر سنت گرای معاصر، زمینه های پیدایش و ویژگی های آن، رابطه امیری فیروز کوهی و سبک هندی بیان شده و تحلیلی زبانی، محتوایی و بیانی در شعر امیری فیروز کوهی ارائه شده است.





- غلامحسین یوسفی (۱۳۸۳) در کتاب **چشمه روشن**:

در این کتاب، به بررسی شعر «ای خواب» امیری فیروزکوهی از حیث ویژگی‌های سبکی و عناصر زبانی و ادبی پرداخته شده است.

در آثار به رویت رسیده تاکنون پژوهشی انجام نشده که دیوان امیری را به عنوان یک نوع ادبی و در جایگاه خودزندگینامه مورد بررسی قرار دهند.

### ۳- **حدود پژوهش:**

- دیوان امیری فیروزکوهی (به کوشش امیربانو امیری فیروزکوهی، مصفا).

### ۴- **اهداف پژوهش:**

در این نوشتار قرار است، اتوبیوگرافی و مصداقهای حسب حالی نظیر اتفاق‌ها، حالات و خاطرات زندگی واقعی امیری فیروزکوهی در دیوان امیری مورد بررسی قرار گیرد.

### ۵- **روش شناسی پژوهش:**

روش این پژوهش از نوع توصیفی - تحلیلی است که اطلاعات آن از طریق منابع کتابخانه‌ای، اینترنت و... جمع‌آوری می‌شود.

### ۶- **اتوبیوگرافی**

«زندگی‌نامه‌ی خودنوشت، معادل انگلیسی اتوبیوگرافی است که از دو بخش اتو (خود) و بیوگرافی (زندگی‌نامه) تشکیل یافته‌اند و البته در زبان فارسی معادل‌ها و ترجمه‌های دیگری نیز دارد از جمله زندگی‌نامه‌ی شخصی، سرگذشت‌نامه‌ی خودنگاشت، خودزندگی‌نامه، حسب حال، زندگی‌من» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۶۳)، به تعبیری دیگر «خودزندگی‌نامه، شامل نوشته‌هایی است که بین حالت ذهنی و وضع زندگی نویسنده باشد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۱۸)، به عبارتی دیگر خودزندگینامه «روایتی است که انسان خود را در شرایط گوناگون می‌بیند، موقعیت‌هایی که او به شخصه درک کرده و اینک در مقام راوی، او خود و امثال خود را روایت می‌کند، در واقع این گونه‌ی ادبی یادگاری است از مسیر یک انسان و تمام آن چه او را ساخته» (کلیما، ۱۳۸۸: ۱).

«واژه اتوبیوگرافی برای نخستین بار در سال ۱۷۹۷ و ۱۸۰۹ به ترتیب در محافل ادبی انگلستان و فرانسه به کار رفت و سپس در اروپا شایع شد» (اشرف، ۱۳۷۵: ۱۸۷). قدیمی ترین نمونه ی اتوبیوگرافی در ایران، «اتوبیوگرافی ابوعلی سیناست که آن را بر شاگردان خود املاء کرده است» (شمیسا: ۱۳۸۳، ۲۶۹). همچنین «تذکره ی شاه طهماسب، تزوئک جهانگیری و شرح احوال عباس میرزا ملک آرا به قلم خودش قابل ذکر است» (داد، ۱۳۹۲: ۲۷۲).

«اتوبیوگرافی، غالباً به دو صورت نوشته می شود: یا بیشتر به حوادث بیرونی می پردازد و یا بیشتر به حوادث درونی. آنچه جنبه ی بیرونی دارد، کمتر به کار زندگی نامه نویس می آید و آنچه جنبه درونی دارد، ممکن است مواد پر ارزشی به شرح حال نویسان عرضه نماید. اتوبیوگرافی درون پردازانه، چه بسا بتواند نمودی از تحول یا تکامل روحی شخص باشد. گفته شده است که اتوبیوگرافی زمانی می تواند به کار زندگی نامه نویسان بیاید که مقرون به نوعی خویش اندیشی و پرداختن به خود باشد. هیچ یک از گونه های سرگذشت نویسی، همچون حدیث نفس (زندگی نامه خودنوشت) به درونی ترین لایه های وجود انسان نمی پردازد: زیرا هیچ کس مانند خود زندگی نامه نویس به همه واقعیت های زندگی او، احساسات درونی، تردیدها، نهان کرده های او آگاهی ندارد؛ از همین روست که تاریخ حدیث نفس را تاریخ خودآگاهی انسان دانسته اند» (رضوانیان، ۱۳۸۸: ۸۸).

از آنجا که اتوبیوگرافی (زندگی نامه خودنوشت) در شعر بررسی نشده است، وقتی صحبت از زندگی نامه خودنوشت به میان می آید، ذهن ها به طرف کتابهای منشور می رود، اما هستند شاعرانی که شعر را محل بیان و جولان زندگی و مسائل شخصی خود دانسته اند؛ و اتفاقات واقعی زندگی خود را در قالبی شاعرانه بازتاب داده اند. از جمله این شاعران، امیری فیروزکوهی است.

در اتوبیوگرافی شاعر یا نویسنده، هیجان و احساسات خود را آشکار می نماید و به عبارتی اثر خود را مبتنی بر عاطفه و احساسات فردی بنا می نهد، که در دیوان امیری



فیروز کوهی این شاخصه به خوبی نمایان است. آن چه در ذیل می آید، عواطف و احساسات فردی امیری است که وی از زندگی واقعی خود به نمایش گذاشته است. هر چند توقع شناسایی و استخراج شرح زندگی و احوال دقیق شاعر کلاسیک از اشعار آنان برخلاف شاعران مدرن غالباً به شکست می انجامد، اما امیری فیروز کوهی علاوه بر آن که بسیاری از سنت ها را پاس داشته و پیوند خود را کاملاً با ادبیات کلاسیک نگسته است، ناظر به رویکرد شعر مدرن و صداقت هنری، از احوال شخصی و احساسات خود درباره ی وابستگان و دوستان خود پرداخته و ما را با بخشی از زندگی سرشار از درد و رنج خود آشنا نموده است؛ چنان چه خواننده می تواند تصویر روشنی از همسر و فرزندان، محل زندگی، دوستان و معاشران و... او به دست آورد.

## ۷-۱- روایت امیری از خود

### ۷-۱-۱- ویژگی های جسمی

در دیوان امیری توصیف ویژگی های جسمانی او چون لاغری، رخسار زرد و قامت خمیده ی او ذکر شده است:

#### ۷-۱-۱-۱- لاغری:

«به یک جو سنگ نان کان رزق موری ست تنم شد آسیایی گندم آسا» (امیری، ۱۳۸۹، ج ۲: ۵).

«نماندم گرچه غیر از استخوانی گواه عدل من، ها شخص من، ها» (همان: ۸).

#### ۷-۱-۲- رخسار زرد:

«رخسار زردم از گل سرخی است یادگار ای اشک رنگ و روی من از شست و شو مبر» (همان، ج ۱: ۲۶۸).

#### ۷-۱-۳- قامت خمیده:

«بس کنم چامه که خود قافیه چون قامت من دال شد بس که به پای تو خمید ای فرخ» (همان، ج ۲: ۵۰).

## ۲-۷- بیماری‌ها

امیری همان‌طور که در زندگینامه کوتاه خود اشاره نموده از ابتدا «وضع مزاجی و طبیعی من چنان بود (و هنوز هم هست) که هرچند از پدری بیست و چند ساله ی قوی و صحیح المزاج و مادری ۱۸ ساله ی سالم و خوش بنیه قدم به عرصه ی وجود نهادم، لکن از همان زمان شیر خوارگی تا دوران بلوغ، کودکی علیل و ناتوان و غالباً مبتلی به تب و دست و گریبان دوا و علاج بودم و بعد از بلوغ هم بعلت بی‌مبالاتی در بهداشت و زمینه ی آماده در ضعف و ابتلای به بعضی از عادات مضر و حدوث مکرر مالاریا و برونشیت تب خیز و سوءهاضمه ی شدید و سرماپذیری و تب‌گیری دائم، کمتر روی عافیت و صحت دیدم، و نیز یکی دیگر از امراض ملازم من لکنت زبان است که این عقده با عقده ی شرم‌کار را گره در گره کرده و زیان‌های بسیار بر من وارد آورده است، خاصه اکنون که از کهولت به پیری رسیده و به همین جهت رخت به گوشه ی عزلت کشیده» (امیری، ۱۳۵۴: ۳۳).

«در جوانی پیر و در طفلی جوان بودم امیر آسمان اوراق هستی کرد پیش و پس مرا» (امیری، ۱۳۸۹، ج ۱: ۸۵).

«تا در وجود آمد گلم، بیماری آمد حاصلم گویی گه نقشی باطم آن کلک رنگ آمیز را» (همان: ۶۰)

«پنجاه سال بر من از این روز و شب گذشت پنجاه سال عمر نه پنجاه سال درد یک لحظه بی‌شکنجه ی رنجی نزیستم تا بود دل به غصه رهین بود و تن به درد» (همان، ج ۲: ۲۸۸)

شاعر به اشکال گوناگون و تعبیر اندوهگین از بیماری خود حکایت و شکایت می‌کند: «اوستاد فنّ زاری کرد بیماری مرا ورنه این فن بودیم استاد هر فن بودمی» (همان، ج ۲: ۱۸۵).

در بیت ذیل بیماری را سببیری زودرسش می‌بیند: «در جوانی پیر و در طفلی جوان بودم امیر آسمان اوراق هستی کرد پیش و پس مرا»



(همان، ج ۱: ۸۵).

بیماری‌ها و وجود لمر دگی‌ها نیز سبب شد تا از زندگی اش لذت نبرد:  
«افسردگی از هستی من گرد برآورد / وز سینه گرم نفس سرد برآورد» (همان: ۲۰۵).  
«اگر چه زنده ام اما مرا حیاتی نیست / حیات مردم دل مرده جز مماتی نیست» (همان: ۱۶۲).

امیری علاوه بر آن که به ماجرای بیماری خود به طور مطلق می پردازد، در بخشی از اشعار خود به نوع بیماری هم اشاره می کند:

#### ۷-۲-۱- تب:

تب از جمله بیماری‌هایی بود، که امیری دائم با آن دست به گریبان بود:  
«یک شب تنم ز آتش تب برکنار نیست / هر شب چو شمع سوخته در کار مردنم» (همان: ۳۶۷).

- در شعر «سوز تب»، امیری با ایجاد فضای اندوهگین و تیره، روایتی از حال بیمار خود ارائه می دهد. در شعر مذکور امیری با به کارگیری جملات و تعابیری چون زندانی، دوزندانم، زندان وجود و زندان خانه به علت ضعف و بیماری و خانه نشینی، محبس خانه، محبس پیری، پای در بند، دست در زنجیر، زخم دیرینه بر جگر دارم، جگرخوارگی ام، ناامید، موری افتاده به خاک، پریشان تر از پریشان و کلماتی نظیر زندانی، سخت، کور، حبس، رنج، خسته، بند، زنجیر، زخم، گریختن، حرمان، آتش، تب، گداخت، حیران، غم، قعر و... فضای شعر را آکنده از درد و رنج و ناامیدی و اندوه کرده، توانسته برای خواننده تداعی گر فضای زندگی یک بیمار باشد و او را با حال خود همسو کند. در پایان نیز با اعتقاد قلبی چشم امید به درمان از جانب خداوند دارد:

«چشم درمان ز هیچ سوی امیر / نیست الا به صنع یزدانم» (همان، ج ۲: ۱۲۵).

#### ۷-۲-۲- مشکل چشم:



امیری شعری مخصوص عارضه ی چشم خود دارد با این عنوان: «برای علت چشم راستم که روز شانزدهم اسفند ماه ۵۹ ناگهان از خواندن و نوشتن و دیدن صحیح و درست فرو ماند:

غَدَت عَیْنی بِلَا رَمَدِ مَعِیَا      و قَلْبی الْیَوْمَ مِلْتَهَبٌ کَثِیْب  
تَفَارَقْنِی وَ لَسْتُ لَذَاکَ اَهْلَا      لِأَرْضِیْ اِنْ یُفَارِقْنِی الْحَبِیْبُ» (همان: ۴۱۲).  
بیماری انحراف چشم نیز به تبع نابینایی یک چشم او عارض گردیده:  
«آن چه زین پیش نشاط افزا بود      شد ملال آور و غم پرور و پوچ  
راحت و رنج یکی شد چو نماند      اثر سحر تو در دیده ی لوچ» (همان، ج ۳: ۸۲).

### ۳-۷- گرایشهای اعتقادی و مذهبی:

در دیوان امیری، شعرهایی وجود دارد که نشان از عرق دینی و گرایشهای مخلصانه ی وی به دین اسلام و خاندان رسول (ص) است.

- وصفی از بت پرستی (۲۸ بیت) و در ذم بت پرستی (۷۵ بیت). (ج ۳، ص: ۲۸۸-۲۸۹).

- مناجات «مثنوی» (۸۱ بیت). (ج ۳، ص: ۲۸۳).

- پیامبر (ص): بانگ تکبیر (در مبعث مقدس نبی اکرم (ص)) (در ۵۹ سالگی امیری سروده شده است) (۷۷ بیت). (ج ۲: ۸۳).

- در مورد امام زمان (عج): ۱. در استرحام از حضرت صاحب الزمان «قصیده» (۲۷ بیت). (ج ۲: ۴).

۲. شکایت و تخلص به ذکر امام زمان (عج) «قصیده» (۲۷ بیت). (ج ۲: ۴۰).



۳. در آرزوی ظهور حضرت ولی عصر (عج)

«قصیده» (۱۱ بیت). (ج ۲: ۱۶۷).

۴. توسل به ولی عصر (عج) «ترکیب بند» (۸۷ بیت) (در چهل و چهار

سالگی)

(ج ۲: ۱۹۴).

- امام حسین (ع) مرثیه سالار شهیدان (ع) «ترکیب بند» (در ۶۱ سالگی امیری سروده شده است) (۸۹ بیت). (ج ۲: ۱۹۹).

- امام رضا (ع): ۱. مراد دل (شکرانه شفاعت به کرامت امام رضا (ع)) (ج ۲: ۱۰۴).

۲. هدیه به آستان علی بن موسی الرضا (ع) (ج ۲: ۱۰۷).

۳. مدح خراسان و مشهد رضوی. (ج ۲: ۱۴۴).

۴. ۱۰ بیت برای یکی از درهای حرم سرود. (ج ۲: ۲۹۲)

۵. برای در حرم امام رضا (ع) (۸ بیت). (ج ۲: ۴۱۱).

امام صادق (ع): قطعه ای ۲ بیتی در بیان حدیثی از این امام. (ج ۲: ۳۲۷).

- برای ترجمه ی نهج البلاغه ۱۳ بیت سروده. (ج ۲: ۴۰۳).

- وی هم چنین ابیاتی پراکنده ضمن شعرهای خود دارد که به شیعه بودن خود افتخار می کند.

«مذهب ز مرتضی است مرا دین ز مصطفی وین هر دو در نسب شرف خاندان من»

(امیری، ۱۳۸۹، ج ۲: ۳۷۹).

- امیری گاه در پایان اشعاری که برای شخصیت ها و یا دوستانش سروده، در حق آنها

دعا می کند و از بیماری و تنهایی و ... به خدا پناه می برد که حاکی از ایمان او است.

- از بین تمامی این شعرهای مذهبی، یکی دو شعر ارتباط مستقیم با زندگی شخصی اش دارد. مانند:

- قصیده ای که به شکرانه ی شفای بیماری اش به کرامت امام رضا (ع)، سروده است،

شاعر در این شعر می گوید: من بیمار بودم و آرام و قرار نداشتم، اکنون به سلامتی و



آرامش رسیدم. اگر چه در پیری شفا یافتم اما بسیار خوشحالم و ارزشش را می دانم. هر چند علت شفای دیر هنگام خود را از کوتاهی و تقصیر خود می داند زیرا او بود که زودتر از آن درگاه تقاضای شفا نکرده بود:

«نه قرار دل و نه راحت جان بود مرا      هم قرار دل و هم راحت جان یافته ام  
... آنچه در پیری ام از ذوق جوان گم شده بود      نک به پیرانه سر آن ذوق جوان یافته ام  
... گرچه این یافتن اکنون غرر گم شدم است      که توان در سفر جان نوان یافته ام  
... شاید این گوهر با نقد روان یافته را      دیگر ارزان نفروشم که گران یافته ام  
این گنه هم ز من آمد که من آن دارِ شفا      دیر چون جستم هم دیرش از آن یافته ام»  
(همان: ۱۰۵).

- و یا در قصیده ای که بر اثر بیماری تب از پیامبر (ص)، طلب شفا می کند:  
«یا نبیِّ الرحمة، گر شامل نبودی لطف تو      سخت محروم دو دنیا از مهیمن بودمی  
گر نه امید شفاعت از تو می بودی مرا      در دو عالم خاسر از خُسر مبین بودمی»  
(همان: ۱۸۶).

### ۷-۳-۱- بی اعتبار دانستن دنیا:

«به همت کز خزف بی قدر تر بود      به چشم همت من مال دنیا  
نماندم سوزنی را نیز در بند      اگر در بند سوزن ماند عیسی» (همان: ۷).

### ۷-۳-۲- تأثیر فلک و بخت و طالع:

«فلک آنچنان جمع یاران برافکند      که من این چنین زار و بی یار گریم»  
(همان، ج ۲: ۱۲۸).

«نفرین به بخت بد که در این عالم فراخ      اینجا نهاد کاتب خلقت نشان من»  
(همان: ۱۴۴).

### ۷-۴- اوضاع روحی

#### ۷-۴-۱- شکایت از پیری:





در اشعار امیری شکایت از پیری بیش از سایر مشکلات او مشاهده می‌شود، که به اعتراف امیری، این امر ناشی از پیری زود هنگام اوست: «یکی حاصل همین پیری زودرس است و دیگری ثمره ی چنین ایام. زیرا بیشتر شعرهای من بعد از پنجاه سالگی سروده شده و نتیجه ی تفکر و تدبّر در احوال و افکار همین اوقات است» (همان، ج ۱: ۲۶).

«پیش از آن کز مقدم پیری خبر آید مرا هر سر مویی از اعضايم به استقبال رفت» (همان: ۱۸۴).

«نوبهار زندگی در مرگ تدریجی گذشت دیگر از پیری چه می‌پرسی من فرسوده را» (همان: ۹۱).

«بر نهال کهن میوه های شیرین است چه شد که تلخی پیری بر جوانی ماست؟» (همان: ۱۱۵).

- پیری را سبب گوشه نشینی خود می‌داند، چون به سبب پیری چاره ای جز گوشه نشینی ندارد:

«من خود هوس خلوتم از عزلت پیری است خلوت طلب است آنکه در اندیشه خواباست» (همان: ۱۱۸).

«رانده از هر جا به جرم حرمت پیری شدیم هیچ جا ما را به غیر از کنج عزلت بار نیست» (همان: ۱۴۷).

- اوج ناامیدی شاعر در ابیاتی که خود را همدم غم ها و چشمان ترو در انتظار مرگ می‌بیند، قابل دریافت است:

«ز پیری ام عجب آید که خشکسالی عمر از آنچه بود مرا غیر چشم تر گذاشت» (همان: ۱۷۷).

«روز پیری چشم یاری بی جهت دارم ز غیر این زمان جز مرگ بی پروا که را پروای ماست» (همان: ۱۱۶).



## ۷-۴-۲- گوشه نشینی و تنهایی:

امیری به اعتراف دوستانش «سی و چند سال نیمه ی دوم عمر خود را، تا پایان زندگی در عزلت و انزوا می زیست و کمتر از خانه بیرون می آمد و غالباً ناخوش احوال بود» (یوسفی، ۱۳۸۳: ۵۸۸).

«در زوایای غم خانه ی خویش گوشه ای گیرم از اهل و اطفال»

(امیری، ۱۳۸۹، ج ۳: ۳).

«کار من مسکین چیست؟ شیدایی و بیکاریار من غمگین کیست؟ تنهایی و بیماری»

(همان، ج ۱: ۴۶۶).

- شاعر دلیل بی همدمی و همزبانی خود را، گمنامی می داند و بر این عقیده است که هرگز دنبال شهرت نبوده است:

«ما ز گمنامی ز یاد دوستان هم رفته ایم هر که چون ما در پی شهرت نرفت از یاد رفت»

(همان: ۱۸۱).

## ۷-۴-۳- حس اندوه و ناکامی:

در شعر شرح حالی از جمله اشعار امیری فیروزکوهی شاعر، هیجان و احساسات خود را آشکار می نماید و به عبارتی اثر خود را مبتنی بر عاطفه و احساسات فردی بنا می نهد. «هنر با وجود گونه گونی اش در طول تاریخ همیشه دو نمود کلی در خود داشته است: یکی طبیعت عام و دیگری طبیعت فردی. طبیعت عام، نمود مشترکات روحی و عاطفی عامه ی انسانهاست؛ مانند مرگ و زندگی، عشق و پرستش و ... که در تمام افراد بشر به طور یکسان وجود دارد. و طبیعت فردی، نمود هیجانات و روحیات شخصی است که در افراد متفاوت است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

از آنجایی که امیری، شاعری بود دارای دو ویژگی ناامیدی و بیماری، شعرهایش هم از اندوه او حکایت می کنند به همین خاطر احساسات سرشار از غم امیری ذیل اندوه قرار می گیرد:

- گاه اندوه و شکوه ی امیری از قدرشناسی و آزار دیگران، حتا دوستان ناشی می

شود:



«چون حقیقت به مذاق همه یاران تلخیم هیچ کس نیست که از خویش نراند ما را»  
(امیری، ۱۳۸۹، ج ۵۴: ۱).  
«قدر ما را اگر از روی حقیقت پرسى این قدر بس که کسى قدر نداند ما را» (همان).

شایان ذکر است که در اشعار زندگینامه ای امیری بیشتر با اندوه فردی و تا حدی اندوه اجتماعی روبرویم.

#### ۷-۴-۴- دست و دلبازی :

امیری «هرچند از وسعت معاش برخوردار نمی نمود در خانه اش بر روی همگان باز بود. خلق و خوی نرم و رفتار و گفتار مهرآمیز و گرم و همراه با شرم حضور و محضر شیرین و فیض بخش او که غالباً در آن سخن از شعر و ادب و فضل و هنر بود سبب شده بود که با همه ی گوشه نشینی هیچگاه تنها و بی همدل و همزبان نمی ماند» (یوسفی، ۱۳۸۳: ۵۸۸).

«نثار زر چو خورشید جهان تاب پراکندم به هر سو بی محابا»  
(امیری، ۱۳۸۹، ج ۲: ۶)  
«به قولی بخش کردم ، نقد اموال به نژلی بذل کردم خیل و مرعی»  
(همان: ۷).

#### ۷-۴-۵- مرگ اندیشی:

امیری تحت تأثیر زمان خود و مانند بسیاری از شاعران دوره خود، شاعر مرگ اندیشی است. مرگ همه چیز و همه کس در شعر او یافت می شود. همچنین ویژگی های جسمی و بیماری امیری سبب پیری زودرس او شده بود و این از امیری انسانی ناامیدی ساخت که همواره به فکر مرگ و اتمام زندگی است.

«آخر به غیر مرگ ندیدم حقیقتی چندان که در طریق حقیقت شتافتم»  
(همان ج ۱: ۳۱۹).



در واقع مرگ اندیشی، مضمون بسیاری از شعرها و بیت های امیری است. او به شدت مرگ اندیش بوده و مرگ خود و اطرافیان و شخصیت ها، و حتا برای از دست رفتن اشیا و گیاهان نیز سروده هایی دارد.

#### ۷-۴-۵-۱- مرگ خود:

امیری در بسیاری از اشعارش، از مرگ خود سخن گفته و حتی گاهی مرگ را از زندگی بهتر دانسته است. تصویری که امیری از مرگ ارائه می دهد، تصویر یک منجی است که انسان را از زندگی سخت و غم های آن نجات می دهد و عقیده دارد که مرگ با همه ی زوال و تاریکی اش از زندگی بهتر است:

«بال فرشته مرکب من شد به راه مرگ این بود آن سفر که مرا بی خطر گذشت» (همان: ۱۷۱).

وی بر این باور است که با آمدن مرگ سختی های زندگی تمام می شود و انگار باری از دوش او برداشته می شود؛ مرگ برای او مانند یاری است که آرامش را با خود می آورد: «به غیر مرگ که بارم به منزل افکنده است کدام یار که باری ز دوش یار گرفت» (همان: ۱۹۰).

«عمری ز بیم درد و غم رنج و هول مرگ دست و دلم نرفت بکاری ز کارها» (همان، ج ۲: ۲۱۷).

#### ۷-۴-۵-۲- مرگ دوستان :

مرگ دوستان نیز سبب تنهایی و افسردگی امیری شد، امیری که مدت زمان زیادی را با دوستان سپری می کرد، اکنون در فراق دوستان از دست رفته می نالد:

«مرگ یاران مرگ تدریجی است جان زنده را مرگ جان مرگی است باقی جسم نا پاینده را» (همان، ج ۱: ۹۱)

«امیر، های امیر، ای اسیر غربت خاک	به هوش باش که یاران همسفر رفتند
اگر دو روزی از احباب بی خبر ماندی	خبر رسید که رفتند و بی خبر رفتند»



(همان، ج ۲: ۲۹۳).

#### ۷-۴-۵-۳- مرگ مهدعلیا، عمه شاعر:

که امیری مرثیه ای هم برای او سرود:

«عاقبت زین جهان به جنت رفت      آنکه با یک جهان فضیلت رفت  
رفت آن بانویی که نام خوشش      هر کجا رفت با جلالت رفت»

(همان: ۴۸).

#### ۷-۴-۵-۴- مرگ کنیز خانواده ی شاعر:

«آن برده ی شکسته دل از درد بندگی      یک روز هم تسلی درمان ندید و رفت  
جز رنج هیچ چیز دگر از جهان نداشت      کان را هم از کشاکش دوران کشید و رفت»  
(همان، ج ۳: ۸۵).

#### ۷-۴-۵-۵- مرگ روستایی زحمتکش سیمین دشت:

«عمری سپرد و حسرت و غم خورد و رنج برد      کز زندگی چه بهره برد جز فنای خویش  
از نعمت جهان به عدم صلح کرده بود      زان رهسپار ملک عدم شد به پای خویش»  
(همان: ۱۰۵).

#### ۷-۴-۵-۶- مرگ زلزله زدگان ناحیه «قیر» فیروز آباد:

«آن گاهواره ی تهی از طفل شیر خوار      خود مانده ریز ریز  
وان سقف سرپناه از احداثِ روزگار      خود بی پناه نیز  
گویند با تو از شب هستی حکایتی  
اما حکایتی که ندارد نهایتی ...  
پیران داغدیده ، با دست ریش ریش      خونین و چاک چاک  
جویند پاره های جگر پارگان خویش      از لا به لای خاک  
از خاک عضو عضو بر آرند بازشان  
تا همچنان به خاک سپارند بازشان...» (همان: ۷۶)



#### ۷-۵-۴-۷- در مرگ درخت گردوی پیر:

امیری از این درخت خاطراتی دارد و اندوه خود را این گونه از قطع آن ابراز می‌دارد  
«...در مدخل باغی که اقامتگاه تابستانی من در قریه ی سیمین دشت فیروزکوه است،  
درخت گردویی پیر و کهن بر پا بود که از آن محل اجدادی و موروثی یادگار زنده ای به  
عظمت و شکوه بود. او را بنا به ضرورتی قطع کردند و من در تأثر از قطع او این منظومه را  
ساختم:

آن نخل پیر سایه فکن را گنه چه بود      کز من به یک اشاره به صد قطعه خرد شد  
بسیار گرد شد از ضعف و جان سپرد      تا او گرفت جان و قوی گشت و گرد  
شد» (همان: ۳۳)

این شعر امیری فضایی پر از غم و ناراحتی و ناامیدی را ایجاد می‌کند. حتی کلماتی که به  
کار می‌برد کاملاً متناسب با مرگ و انتهای یک زندگی می‌باشد؛ غم، رنج، هول، مرگ،  
جسم ناپاینده، اسیر غربت خاک، حسرت، فنا، ریز ریز، داغ‌دیده، ریش ریش، خُرد، خونین  
و چاک چاک و ...  
فعل‌هایی هم که در این شعر به کار گرفته شد، اینگونه اند؛ رفت، گذشت، شد، سپرد و ...

#### ۷-۵- نوستالژی

«نوستالژی حسرت از دست رفته‌ها و شکایت از زمان حال در تقابل با گذشته است.  
یادآوری خاطرات شیرین روزهایی که رفته‌اند و دیگر بر نمی‌گردند» (عباسی، ۱۳۹۲: ۴۵).  
نوستالژی، پیوند عمیق‌بازند گیشخصیور و انانس\_\_\_\_\_اندارد.  
سرچشمه‌های نگو نه شعرها را باید در زند گیشخصیور و نیانسان، جستجو کرد.  
امیر فیروز کوهی به خاطر بیماریهایی زیاد و پیری زودرس، خانه‌نشین شد و هموار بهیاد روزهای شادابیوس  
لا متوجوانی خود، حسرت می‌خورد. او در تنهایی و به دور از دوستان هم‌دانش\_\_\_\_\_ته  
و هموار بهیاد گذشته‌های خود می‌اندیشید و خاطرات آن دوران را ورق می‌زد.  
اینمیتواند دلیل بر ایدید گاه‌ها نوستالژیکو سرودن اشعار نوستالژیکو باشد، او شاعری است  
ناکام که از برآورده نشدن آرزوهایش غمگین است و خسته از وضع موجود به خاطرات



گذشته پناه می برد؛ خاطراتی که گاه به روزهای کودکی و گاه به جوانی و شادی های آن دوره از زندگی اش مربوط می شود. از میان حسرت های او برای گذشته، نقبی که به دوران کودکی و جوانی اش می زند، چشمگیر تر است.

#### ۷-۵-۱- یاد کودکی:

در میان یادآوری های امیری از خاطرات گذشته که نشانی از حسرت هم دارند، یاد دوران پاک کودکی، بسیار دیده می شود. عوامل زیادی سبب یادآوری او از دوران می شوند؛ بیماری تب، موسیقی، شعر، تصویری بر روی گلدان و ...

- بر روی گلدانی که از وسایل موروثی خانه ی امیری است، تصویر مردی است در حال حرکت در جاده ای پر برف، این تصویر از کودکی همواره در ذهن امیری بوده و با دیدنش یاد چیزهای زیادی از جمله روزگار کودکی خود می افتد:

«من تو را از کودکی دارم به یاد      همره افسانه های مام و داه  
وز پدر بشنیده ام وصف تو را      همعنان پند های گاه گاه  
اینک آن افسانه گویان خفته اند

تو به ره ماندی و آنان خفته اند

با دو چشم تیزبین کودکی      روزها محو تو می شد فکر من  
وز تماشای جهان پاک تو      رفتی اندوه جهان از ذکر من  
بی خبر از خویش و بی پروا ز غیر  
با تو بودم مست ذوق و گرم سیر  
آه امروز آن خیال و آن نگاه      رفت از چشم و دل ناشاد من  
واقع دنیای خاکی ای دریغ      برد دنیای مرا از یاد من  
سیلی این پیر زال دیر زیست

گفت در گوشم که دنیا سُخره ای است» (امیری، ۱۳۸۹، ج ۳: ۱۷).

گاهی هم در عالم وهم و خیال خود سری به گذشته های دور و حتا ایام نوزادی خود می زند و سعی می کند تصویری خیالی از مادر و دایه ی خود در آن روزگار بسازد. در منظومه ی ای شعر اینگونه خیال خود را پرواز می دهد:



«در گوش من نوازش مادر را  
کرده نوای نغمهٔ تو موزون  
قوت مرا روانی تو در شیر  
جسم مرا حرارت تو در خون  
...هر شب به گاهواره درون مادر  
خوانده نوای گرم تو در گوشم  
وز گریه های نیم شبی کرده  
با خنده ی سرود تو خاموشم  
با وزن دلفریب توام مادر  
داده فریب هستی ناموزون  
با شهد تو مرارت دنیا را  
در کام من نهاده به صد افسون» (همان: ۴۵).

### ۷-۵-۲- یاد جوانی:

«امیر یحسان را که بهار زند گياست، مانند بهشت گمشده ها می داند که اکنون نمی تواند به آن دست یابد:  
«صلاداد مرا کای خسته تر خیز کز آن گلدستهدریا بیش میمی  
و گراز ضعیف پیرفتنیست من آن مسویتوز انگلسیمی  
گل هستی بهار زند گانی  
بهشت گمشده یعنی جوانی» (همان: ۳۷).  
شاعر عوامل زیاد چون آهنگ، بیماری تب، صدای سماور، دیدن کبک خانگی،  
درخت چنار و حتا شعر را سبب یادآوری ایام جوانی ذکر می کند.

### ۷-۵-۳- یادی از زادگاه خود:

امیری در تصویری که از خرابه های عمارت اجدادی اش ارائه می دهد، به یاد گذشته  
ی خود و شکوه جد و پدر خود می افتد:  
«آن سرای شکسته از در و بر  
یادگار شکوه جد و پدر ...  
لب هر خشتی از شبستانش  
داستان ها زند ز دستانش  
خشت هر طاقی از عمارت او  
خود کتابی است در حکایت او» (همان: ۲۳۹).

### ۸- اجتماع از نگاه امیری





امیری همچنان که وطن دوست است،  
«ای وطن ای خاک پایت توتیای چشم ما      توتیای چشم ما در پرده از اغیار  
باد» (همان، ج ۲: ۵۵).  
نسبت به جامعه خود توجه و عنایت دارد. تصویری که وی از عصر خود ارائه می دهد،  
گویای این است که او از اوضاع جامعه خود راضی نیست: منظومه عصر ماشین، که در ۶۴  
سالگی امیری سروده شده این ادعا را تأیید می کند:  
«زندگی بی خدعه و نیرنگ شد امر محالی      نیست هرگز با محالی زندگانی را  
محالی  
گشت رنجش درد جانکاهی و آرامش و بالی      یک دو تن را در نمی یابی که در  
یابند حق را  
برد باطل هر کجا از هر کران گوی سبق را» (همان، ج ۳: ۱۲۰).  
«بام تا شام این کران تا آن کران با سر دویدن      زین دویدن ها ، به روی افتادن و در  
خون طپیدن  
رنج بردن ، غبطه خوردن ، زشت گفتن ، بد شنیدن      در نهاد ما به جا نگذاشت هیچ آلا  
نیازی  
ساخت ما را پای تا سر آرز و سر تا پا نیازی» (همان: ۱۲۳).

## ۹- میل به سفر:

امیری به دلیل عدم رضایت از شرایط پیرامون خود خواهان سفر و به عبارتی فرار از  
وضعیت موجود است:  
«ای کاش از این خراب که زندانی ام در آن      پای گریز داشت تن ناتوان من  
پای گریز داشت به جایی که دست غیر      راهی نیافتی پی آزار جان من» (همان، ج ۲:  
۱۴۲).



## ۱۰- دلبستگی‌ها و علاقه‌مندی‌های هنری امیری

### ۱۰-۱- شعر:

امیری شعر را در خود و امثال خود، دردی می‌داند، «ذاتی و مادرزادی و در حکم غریزه ای حاکم بر تمام غرائز طبیعی و نهادی، نه خوی و خصلت قابل زوال مانند سایر خلقیات از ملکات و احوال و گریز از آن ممتنع و محال...» (همان، ج ۱: ۱۸). وی اوائل بلوغ را زمان آغاز شاعری خود ذکر می‌کند که غزلی با مطلع ذیل سروده بود:

آخر این ملک کهن بی سر و سامان تا چند دست اعقاب قجر کشور ایران تا  
چند» (همان: ۱۵).

امیری در ۵۸ سالگی منظومه ای ۲۱۴ بیتی به نام «ای شعر» سروده که در آن خطاب به شعر چنین با آن سخن می‌گوید:

- شعر را همراه همیشگی خود می‌خواند:

«پیوند عمر و هستی من ای شعر  
همراه من به عرصه ی گیتی بر  
ای زاده توأمان من از مادر  
همزاد من به پرده ی غیب اندر» (همان، ج ۳: ۴۵).

- شعر را سبب والایی و سرافرازی خود بر دیگران می‌داند:

«...با بال همّت تو به پرواز است مرغ خیال من که فلک سیر است  
از توست کاشانه ی من عرش است این سر فرازیم ز تو بر غیر است» (همان: ۴۷).

### ۱۰-۲- موسیقی:

امیری دوران مدرسه را زمان دلبستگی و آشنایی خود به موسیقی ذکر می‌کند و به دوست نی لبک زن خود اشاره می‌کند که او را در «همان عالم کودک و بی خبری، غرق در عوالم دیگر و شور و نشاط بیشتر می‌ساخت» (همان، ج ۱: ۱۵).

امیری مثنوی ای به نام «ای موسیقی» دارد که احساس خود را در مورد موسیقی بیان می‌کند و به نقش و جایگاه موسیقی در زندگی اش اشاره دارد. این مثنوی ۲۰۱ بیتی، در ۷۵ سالگی امیری سروده شده است:

- تو زبان ناله ها و شکوه های منی:



«ای زبانِ ناله‌ی پنهان من  
شکوه‌ی من از زبان جان من» (همان، ج ۳: ۳۵۲).

- مرا یاد دوستانم، کودکی ام و عشقم می اندازی:  
«یادِ یاران را ز منزل های دور      زنده سازی در دلم با شوق و شور  
...بوی طفلی ها و آن عهد کهن      از گلستان تو آید سوی من  
...روی عشق بی وفا را بی درنگ      پیش چشمم آری، اما نیمه رنگ» (همان: ۳۵۴-۳۵۳)

- موسیقی؛ همراه قدیمی و آغازین من:  
«...ریخت مادر ز اولین دم بارها      در دهانم شیر و در گوشم تورا  
...باری ای همزاد جان خسته ام      من به تدبیر تو از خود رسته ام» (همان: ۳۵۹-۳۵۷).

## ۱-۱- روایت امیری از خانواده خود

در دیوان امیری ۵ شعر به خانواده اختصاص دارد، که یکی از آن ها مرثیه است.

### ۱-۱-۱- خاندان امیری:

امیری نسب خاندان خود را با سی و چند واسطه به امام عالی مقام حضرت سیدساجدین علی بن الحسین صلوٰه الله علیهما طبق مشجره ی خانوادگی می رساند، و بدین جهت مشهور به خاندان امیر است که اکثر افراد این خاندان از امرای سپاه و سران لشکر پادشاه بودند و لفظ (امیر) پیشوند نام بیشتر آنان بود، «همه قبیله ی من از سپاهیان بودند» (همان، ج ۱: ۸).

«علوی اصل و احمدی نسبم      گر چه در دوزخم، مسلمانم» (همان، ج ۲: ۱۲۵).

«صالح و طالح از آن اصلم که فرعش در سماست      گر نه اینجا بودمی، عرشی نشیمن بودمی



صالح بودن من از آن است که از آن شجره ی طیبه ام: «کشجره طیبه اصلها ثابت و فرعها فی السماء» (قرآن کریم / ۲۴:۱۴) و اگر به زمین نمی افتادم نشیمن در عرش داشتم» (همان: ۱۸۶).

#### ۱۱-۲- پدر:

پدر امیری در جوانی از بیماری حصبه ازدنیا رفته و پس از آن مرگ پدر «تربیت و قیمومت من در عهده ی همان نامادری پرهیزگار قرار گرفت» (امیری، ج ۱: ۱۳). در دیوان امیری، در وصف پدر و ویژگی هایش شعری خاص وجود ندارد، جز چند بیتی که بیشتر مرگ پدر را یادآوری می کند.

- در منظومه ای که برای کنیز خانه شان می گوید یاد زود میری پدرش می افتد (همان، ج ۳: ۸۹).

« در طفلی ار چه رفت پدر از سرم ، ولیک گسترده بود مادرِ ایامِ خوان من » (همان، ج ۲: ۳۷۹)

از مادر و دایه نیز جسته و گریخته ابیاتی ذکر می کند.

#### ۱۱-۳- همسر:

امیری در زندگینامه خود به شرافت خانوادگی و اصالت طائفگی و تربیت صحیح همسرش اشاره می کند و او را مایه آرامش خود می داند. در دیوان ۳ جلدی امیری ۲ شعر اختصاص به همسرش دارد: یک قصیده و یک قطعه.

شاعر در جواب نامه ای از همسر مهربانش که از مشهد مقدس فرستاده بود. قطعه ای در ۱۲ بیت سرود (همان، ج ۲: ۲۴۸). شایان ذکر است که این شعر در ۵۲ سالگی امیری سروده شده است.

در این شعر:

- تمامی ابیات در تعریف و تمجید از همسرش است. اما به خاطره یا اتفاق خاصی به صورت زندگی نامه اشاره نمی کند.



- از صفت‌هایی که برای همسرش می‌آورد پیداست که همسرش را پاک و فرشته‌خو و باارزش می‌داند:

«تاج الملوک، ای ملکی خوی کز جمال درّی که زیب تاج شهان است باج  
توست» (همان: ۲۴۸).

- همسر؛ علاج دردهایم:

«هر چند سالهاست که خو کرده ام به درد جان در تنم هنوز به جای از علاج  
توست» (همان).

- با اینکه در غالب اشعار امیری بسامد واژگان غمبار و سرشار از ناامیدی دیده می‌شود، اما در این شعر فضای شعر عاطفی و بانشاط است.

خوی نیکی و خوبی بی شمار همسرش را، پاداش غم و درد بی شمار خود می‌داند:  
«این نیکی و احسان فزون از از شمر توست پاداش غم و درد فزون از شمر  
من» (همان: ۱۴۰).

#### ۱۱-۴- فرزندان

منظومه ی «ای زادگان من» شعری است طولانی در ۲۱۸ بیت که امیریدر سن ۶۵ سالگی برای فرزندان خود سروده است و خطاب به چهار فرزند خود می‌گوید:

«...ای چار یادگار من از چار طبع من ای چارگونه آینه از چار فصل  
عمر» (همان: ج ۳، ۱۴۳).

«...ای غم رسیدگان حیات از حیات مام ای رنج دیدگان وجود از وجود  
باب» (همان).

- رزق شما از ارث نیایان بود و از سعی پدر نبود:

«دانم من این قدر که ز سعی پدر نبود رزق شما، که بود ز ارث نیایان  
آری که در کف من از این بیشتر نبود کز نقد مهر گوهر ریزم به  
پایتان» (همان).

- نصیبی که از من یافتید اینها بود:



«جز حلم و مهربانی و تقوا و راستی  
نیافتید» (همان).

- از من علم و شعر را آموختید:

«در حجر من که علم، ندیم است و شعر یار آموختید یاری من در سخنوری  
این بی همال گشته به دانش ز همگان وان در کمال جُسته بر اقران فزون تری»  
- من شما را بر دیگر کودکان برتری ندادم، اما خدا شما را با فضیلت ذاتی برتری داد:  
«تفضیلتان ندادم هرگز به هیچ طفل با این که بود جفت فضیلت نهادتان  
اما به حکم انصاف ایزد به فضل خویش تفضیل، با فضیلت ذاتی نهادتان» (همان).

#### ۱۱-۴-۱- امیربانو

در شعری که برای همسرش سروده، ۸ بیت در توصیف دخترش امیربانو آورده و چنین از او یاد کرده:

- من با داشتن دختری مثل او از همنشینی با مردم بی نیازم:  
«مستغنیم از صحبت مردم که ز خویش است هم طوطی و هم آینه و هم شکر من  
هم صحبتی اوست مرا بس که خداوند از من طرفی ساخت سزای هنر  
من» (همان: ۱۳۸).

- و از خدا می خواهد که او را از چشم بد حفظ کند:  
یارب که به پاس دل این خسته نگهدار از چشم بد این نوگل پر زیب و فر  
من (همان: ۱۳۸).

- صفت هایی که برای امیربانو در این چند بیت می آورد:  
دختر از خیل پسر خوب تر من - دختر دانا سیر من - فخر ادب - گهر پاک - هم طوطی و  
هم آینه و هم شکر من - نوگل پر زیب و فر من و... .

#### ۱۱-۴-۲- انوشه:

انوشه دومین فرزند امیری است که شاعر او را دختر بسیار پدردوست و مهربان می داند (همان، ج ۱: ۴۳) و قصیده ای ۳۹ بیتی به مناسبت ازدواج او می سراید. «در تزویج دختر



فرشته سیرم انوشه امیری با آقای دکتر ابراهیم آریان استاد دانشکده پزشکی و فرستادنش به خانه ی شوهر به مشهد مشرف رضوی سلام الله علی مشرفها». (همان، ج ۲: ۱۱۲).  
- صفت هایی که برای انوشه در این قصیده می آورد:  
قمر - ماه - نقدِ جان - حله ای تنیده ز جان - گل همیشه بهار - دختر نکته دان - سندی بس گران - زاد سروی چمان - گل شادمان - بضعه ی جان و پاره ی جگر - گل شادمان - ماه طوطی زبان - شادی خان و مان - جگر گوشه - در هر انگشت ده هنر دارد - بانوی بانوان - ساره ی مهربان و ...

«نقد جان رایگان فرستادم      رایگان نقد جان فرستادم  
...مطلع شمس دین خراسان را      قمری میهمان فرستادم  
سخت بی ماه بود خورشیدش      مه بدان سوی از آن فرستادم  
«...شاخ پر بار نجم زهرا را      چون گل از بوستان فرستادم  
نجم زهرا: شجر منسوب به حضرت فاطمه زهرا علیها سلام و شاخ پر بار این شجر اشاره به سیده انوشه فرزند شاعر دارد» (همان: ۱۱۳).  
- در پایان این قصیده، برای انوشه دعا می کند و از خدا می خواهد شب و روز انوشه مثل نامش جاوید و بی مرگ و خوش و خرم باشد:  
«شب و روزش چو نام (انوشه) باد      کاین دعا جاودان فرستادم» (همان: ۱۱۴).

هرچند امیری، در سرگذشت خود، به دو فرزند دیگر خود (شهلا و مسعود) اشاره کرده است، اما شعری به نام این دو فرزند خود نسروده است.

#### ۱۱-۴-۳- مهدعلیا:

مهد علیا ملقب به مهد السلطنه عمه ی شاعر بود. وی زنی روشنفکر و فرشته خصلت و بسیار مردم دوست و بافضیلت بود و از زنان هم عصر خود کاملاً برتر و والاتر (همان، ج ۱: ۹).  
«امیری در رثای او قصیده ای در ۱۱ بیت سرود:  
«عاقبت زین جهان به جنت رفت      آنکه با یک جهان فضیلت رفت



...آنکه با خلق و خوی جدّه ی خویش  
(همان، ج ۲: ۴۸۴۹)

- صفت هایی که در این شعر برای مهدعلیا می آورد:  
با یک جهان فضیلت - مریمی دیگر از طهارت و قدس - «مهدعلیای» مهر و شفقت یک  
دم به کام خویش نزیست تا زید دیگری به راحت - شاخ پر بار نخل عترت - جویباری ز بهر  
رحمت - طینت از فطرت الهی داشت  
- امیری او را نیز مثل دیگر اعضای خانواده اش پاک می داند:  
مریمی دیگر از طهارت و قدس      قدسیان را پی طهارت رفت  
- دعایی که در آخر شعر برایش می کند:  
«حمد و اخلاص باد زاد رهش      که به اخلاص و حمد و طاعت رفت» (همان: ۴۹).

## ۱۲- دوستان و شخصیت های تأثیرگذار

در سرگذشت خودنوشت ۳۸ صفحه ای امیری، چندین صفحه را به معرفی دوستانش و  
آشنایی با شاعران و موسیقی دانان و خوانندگان و روضه خوانان و... عصر اختصاص داده  
است. این نشان می دهد که بخش مهمی از زندگی امیری، معاشرت با شاعران و هنرمندان  
و فرهیختگان عصر بوده است.

### ۱۲-۱- شخصیت های ادبی

در دیوان امیری حدود ۳۷ شعر به شخصیت های ادبی اختصاص داده شده. از جوابیه و  
مطایبه گرفته، تا مرثیه که بخش مهمی از شعرهای امیری را تشکیل می دهد. از این ۳۷ شعر  
که برای شخصیت های ادبی، سروده، حدود ۱۱ شعر جوابیه و ۱۰ شعر مرثیه است و...  
از میان شخصیت ها امیری به شخصیت های ادبی بیشتر پرداخته است. شخصیت هایی  
مثل؛ موید ثابتی، حبیب یغمایی، مهدی حمیدی، جلال الدین همایی، رهی معیری و... .

### ۱۲-۱-۱- رهی معیری:

امیری قصیده ای در مرگ رهی معیری دارد تحت عنوان «مرثیه ای در مرگ مرحوم محمد  
حسن رهی معیری» این قصیده ۱۹ بیت دارد و در ۵۹ سالگی امیری سروده شده است.





- تمام ۱۹ بیت این قصیده بیان اندوه و حسرت بسیار امیری است در فقدان دوست هنرمندش:

«چنان گریم از درد و بسیار گریم  
که بر گریه ی خویش هم زار  
گریم» (همان، ج ۲: ۱۲۸).

- ردیف این قصیده، «گریم»، بار اندوه این مرثیه را بدوش می کشد.  
- امیری ضمن این مرثیه به ویژگی ها و صفت هایی از رهی هم اشاره می کند:  
یوسف رخ - ره آورد عشق از فلک - شناسای نقد سخن - بحر سرشار - نخل پر بار  
- شاعر به جسم بیمار و تنهایی خود به خاطر مرگ دوستان اشاره می کند و البته مطابق رسم پیشینیان مرگ دوستان را به فلک نسبت می دهد:

«هم از جان هم از جسم بیمار نالم  
هم از دل هم از چشم خونبار گریم  
...نماند از رفیقان دلدار یک تن  
که من با رفیقان دلدار گریم» (همان).  
«فلک آنچنان جمع یاران برافکند  
که من این چنین زار و بی یار گریم» (همان).

امیری ترکیب بندی ۶۵ بیتی نیز در رثای رهی معیری سروده است.  
- از میان مرثیه ها، به نظر عواطف و احساسات امیری در مرگ رهی برانگیخته تر و متأثرتر است. گویا با او همدلی بیشتر داشته و از مرگ او به جان رنجیده است. می توان از بسامد کلمات عاطفی مکرر چون؛ دریغ، اشک، داغ، محنت، حسرت و ... این ادعا را ثابت نمود.  
- ردیف هایی که در این ترکیب بند وجود دارد: خاموش شد - رفت - کجاست - من - ای دریغ.

- صفت هایی که در این شعر برای رهی می آورد: چراغ انجمن - هزار آوای گلزار سخن - بهشتی خوی - زیباروی - رهرو کوی وفاداری - بنده ی عشق و محبت - خسرو خوبان - داننده ای نقاد - پاک جان - پاک دل - آیت هوش و دها و ذوق و استعداد - نقادی درست اندیشه - سخن سنج گزین و ...

- در آخر شعر، برای زندگی اُخروی رهی دعا می کند و آنچه را که رهی در این دنیا از آن محروم بود را از خدا برای رهی می خواهد.

«در جنان هم باد عشق سرمدی همدوش تو خالی از حسرت دل تو، پر زحور آغوش تو» (همان: ۲۰۹).

از آنجا که رهی شاعری توانا، نقاد و سبک شناس و ... بود، امیری این مرثیه را به انواع فنون بلاغی آراسته است.

#### ۱۲-۱-۲- حبیب یغمایی:

امیری برای حبیب یغمایی چند شعر سروده است: قصیده ای در رثای حبیب، قصیده ای در جدّ و هزل با حبیب یغمایی، قصیده ای به مناسبت دهمین سال انتشار مجله ی یغما، و قطعه ای در مراسم جشن بیست سالگی مجله ی یغما. صفت هایی که در این شعرها برای یغمایی می آورد، مناسب با شخصیت یک شاعر و ادیب است: پیر سخن، ادب آموز سخن، شیخ الشعرا، پیر ادبا، استاد سخن، فحل ادب، مرد دها، اُسوه ی شعر الشعرا و ...

#### ۱۲-۱-۳- جلال الدین همایی:

شاعر قصیده ای در رثای جلال الدین همایی (ج ۲: ۷۱). در ۳۱ بیت سروده وی هم چنین، قطعه ی همای سخن به مناسبت بزرگداشت مرحوم همایی (ج ۲: ۳۹۱). در ۱۶ بیت که در ۶۸ سالگی امیری سروده شده است. - صفت هایی که در این شعرها برای همایی می آورد، متناسب با نام و مقام ادبی و مرتبه ی علمی همایی است: هُمای آسمان جولان، نور علم، مهبط عرفان، مهد علم، مفخر ایران، کوه دانش، طالب علم و ...

#### ۱۲-۲- شخصیت های سیاسی

در دیوان امیری، برای شخصیت های سیاسی حدود ۳ شعر وجود دارد که هر سه مرثیه هستند.



امیری برای تورگ گلدی (سفیر ترکیه) دو شعر سروده است، (همان، ج ۲: ۶۰) یکی در ۲۳ بیتو دیگر قصیده ای تحت عنوان «در رثای مرحوم مغفور له عالی تورگ گلدی» (ج ۲: ۵) در ۹۱ بیت با دو مطلع.

- زبان شعر هایی که برای این شخص سروده فخیم است، و از کلمه های عربی و اداری رایج در عصر خود نظیر: حکام، رجال، محاکا، تولّا، تبرّا، صدور، افاضل، غرّا، فضایل، محبّ، رذایل، آبا و ... استفاده می کند.

امیری در شعر مذکور به این اشاره می کند که؛ کسی از مردم سرزمینم، مرا نشناختند و این مردم آشنای ذوق و معنا نبودند، فقط او (سفیر ترکیه) مرا شناخت، زیرا او مرد دانایی است و فقط مردمان دانا، ارزش و میزان علم و دانش را در می یابند:

«مرا در زاد و بوم خویش شناخت یکی زین قدر شناسان رعنا

...مرا شناخت کس جز وی، که شناخت عیار دانش کس غیر دانا» (همان: ۹).

### ۱۲-۳- شخصیت های دینی

- از میان شعرهای امیری، ۶ شعر به شخصیت های دینی، اختصاص دارند که سه شعر مرثیه است. شخصیت هایی مثل: آیت الله حاجی میرزا خلیل (ج ۳: ۳۵۳)، حاج شیخ محمد کاظم مهدوی دامغانی (ج ۲: ۳۶)، علامه امینی (ج ۲: ۳۰۳). و ...

### ۱۲-۴- شخصیت های علمی

- حدود ۱۰ شعر برای شخصیت های علمی سروده شد که تقدیم و تشکر و جوابیه و مرثیه و ... است. مثل: سید اسدالله بهبهانی (ج ۲: ۲۵۱)، احمدی بختیاری (ج ۲: ۳۵۳)، و ...

### ۱۲-۵- شخصیت های ورزشی

۲ شعر دیوان امیری به شخصیت های ورزشی اختصاص دارد:

قطعه ای در مرگ تختی (در ۱۷ بیت) (ج ۲: ۲۵۷).

قطعه اییاد محمد علی کلی (قهرمان بوکس) (در ۲۱ بیت). (ج ۲: ۲۹۱).

## ۱۳- و پایان سرگذشت امیری از زبان خودش:

«و اما خود من اکنون با جان و تن خسته، تنها به خویشاوندان و عزیزان و همزبانان و دوستداران به دنیا بسته‌ام. و غیر از صحبت اینان و خواندن و ساختن شعر و الفت با کتاب از همه چیزهای دیگر گسسته، نفس طفل خوی بهانه جوی را با فریب سخن مشغول می‌دارم و خود را بدین فریب از دنیا و زندگانی خرسند می‌پندارم و می‌گویم: فریب شعر تنها زنده می‌دارد مرا ورنه امیر از هر فریب دیگر دنیا به جان رستم» (همان، ج ۱: ۴۴).

#### ۱۴- نتیجه :

- در شعرهای زندگی نامه ای امیری، علاوه بر آشنایی با زندگی روزمره ی او با زندگینحری و ادبی او نیز آشنا می شویم.
- امیری جز چند مورد مختصر، به اسباب و لوازم اطرافش توجهی ندارد و این امر بیانگر بی‌اعتنایی وی به آنها و توجه بیش از اندازه به مطالعه و تفکر و تخیل خود است.
- تصورش از جامعه، مردم جامعه، افراد سرشناس، دوستان، شاعران، شخصیت های سیاسی و علمی و ورزشی و... در اشعار اتوبیوگرافی وی که درواقع کارنامه ادبی و هنری او هم محسوب می شود، قابل رویت و تأمل است.
- متناسب با شخصیت هایی که در وصف و یا مرثیت آنها سخن گفته، ملاحظات زبانی و بلاغی لازم را نموده است؛ برای خانواده زبانی ساده و لحنی صمیمی همراه با عاطفه، برای شاعران لحنی ادبی و زبانی همراه با عناصر بلاغی فراوان، برای شخصیت های علمی، لحنی فخیم و سنگین به کار گرفته و برای شخصیت های سیاسی از اصطلاحات اداری و کلمات عربی بهره برده و برای شخصیت های مذهبی و دینی هم به اقتضای بلاغت از تضمین و یا تلمیح به آیات، احادیث استفاده نموده است ...
- وی هم چنین در بکارگیری عناصر بلاغی، ناظر به مرتبه اجتماعی افراد است؛ کنیزش را بنا به تصور اهالی اجتماعش که جایگاهی برای این طایفه قائل نبودند، به سگ و رهی معیری را به حضرت یوسف (ع) مانند می کند.



- صفت‌هایی که برای شخصیت‌ها برگزیده هم متناسب با شان و پایگاه آنهاست؛ مثلاً برای مرحوم تختی که یک شخصیت ورزشی است؛ کوه، گرد، تهمتن، پلتن و... و برای سفیر ترکیه که یک شخصیت سیاسی است؛ سفیر افلاکی، گهر شناس، شناسای سیاست، کالا شناس بی‌همانند و... و برای رهی معیری که یک شخصیت ادبی است، صفت‌هایی مثل؛ سخن سنج‌گزین، نقادی درست‌اندیشه، گوینده‌ای استاد، هزارآوای گلزار سخن و... برمی‌گزیند.

### منابع:

- اشرف، احمد (۱۳۷۵)، «تاریخ، خاطره، افسانه»، ایران‌نامه، سال چهاردهم، پاییز، صص ۵۲۵-۵۷۳.
- امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۸۹)، دیوان امیری فیروزکوهی، به کوشش دکتر امیر بانو امیری فیروزکوهی، چاپ اول، تهران: زوار.
- امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۵۴)، دیوان امیری فیروزکوهی، به شرح و تعلیق امیربانوی مصفا، چاپ خانه ی بهمن و حیدری.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، «فرهنگ‌نامه ادب فارسی (مدخل زندگی‌نامه‌های خودنوشت)»، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- بدرقه، یاسر (۱۳۹۲)، درون‌مایه‌ی سنت‌گرای معاصر با تکیه بر شعر امیری فیروزکوهی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۷)، جریان‌های شعری معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- داد، سیما (۱۳۹۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ ششم، تهران: مروارید.
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۸)، از سرگذشت نویسی به داستان نویسی، چاپ اول، بابلسر، دانشگاه مازندران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، انواع ادبی، چاپ نخست از ویرایش چهارم، تهران: نشر میترا.



عباسی، محمود، و فولادی، یعقوب (۱۳۹۲)، بررسی نوستالژی در شعر منوچهر آتشی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، شماره ۱ دوم، تابستان، صص ۴۳-۷۳.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.  
کاردگر، یحیی (۱۳۷۳)، «سبک هندی و امیری فیروز کوهی»، کیهان فرهنگی، شماره ۱۵۳، تیر، صص ۳۶-۴۰.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، چاپ اول، تهران: انتشارات فکرروز.

نورشمسی، حمید (۱۳۸۸)، روایتیک انسان از خود (نگاهی به کتاب در انتظار تاریکی، در انتظار روشنایی، اثر ایوان کلیما)، نشریه تهران امروز.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۸)، جویبار لحظه‌ها: ادبیات معاصر فارسی (نظم و نثر)، چاپ اول، تهران: جامی.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۳)، چشمه ی روشن، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی.



## جایگاه قاریان قرآن در کشف المحجوب هجویری و گلستان سعدی

۱. بتول مهدوی

۲. احمد غنی پور ملک‌شاه

۳. هنگامه تبریزی

### چکیده:

بی گمان متون نظم و نثر فارسی در تمام ادوار تاریخی پس از اسلام، با قرآن کریم پیوندی ناگسستنی داشته؛ اما با ظهور عرفان و تصوف در ایران وجدان‌پذیری قرآن و عرفان، این ارتباط و تأثیر چشمگیرتر می شود. با ورود عرفان و مضامین و موضوعات مرتبط با قرآن به متون ادبی، به صنف قاریان نیز در آثار نظم و نثر اشاره شده و شاعران و نویسندگان هر یک به نحوی از این قشر، سخن به میان آورده اند. دسته ای با توجه به صدای خوش قاریان به مدح آنها و عده ای با توجه به ناخوش آوازی و ریا و جاه طلبی و سوء استفاده این طایفه از موقعیت خود به نکوهش آنها پرداختند؛ اما فارغ از دو نگاه مثبت و منفی یادشده، عده ای تنها به تبیین جایگاه قاری پرداختند

هرچند هر دو نگاه مثبت و منفی نسبت به قاریان در هر دو اثر وجود دارد، در این مقاله بر آنیم که نگاه های مثبت و منفی هر دو نویسنده نسبت به قاریان را برشماریم و دلیل این نوع نگاه را با توجه به عرفانی گلستان و تعلیمی بودن کشف المحجوب مورد تحلیل قرار دهیم.

**واژگان کلیدی:** قاری، قرن پنجم، کشف المحجوب هجویری، نگاه عرفانی، قرن هفتم، گلستان سعدی، نگاه تعلیمی.

۱. [b.mahdavi@umz.ac.ir](mailto:b.mahdavi@umz.ac.ir)

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات دانشگاه مازندران

۲. [a.ghanipour@umz.ac.ir](mailto:a.ghanipour@umz.ac.ir)

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات دانشگاه مازندران

۳. [tabrizihengame@yahoo.com](mailto:tabrizihengame@yahoo.com)

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات دانشگاه مازندران



#### مقدمه:

در بین آثار عرفانی قرن پنجم، کشف المحجوب از دو جهت حائز اهمیت است: ابتدا به آن دلیل که کتاب مزبور نخستین اثر عرفانی به زبان فارسی است، دیگر آنکه شیوه ی تألیف آن در مقایسه با آثاری که پیش از آن یا در همان روزگار نوشته شده خاص و منحصر به فرد است. و اما در بین آثار تعلیمی، گلستان سعدی جایگاه منحصر به فردی دارد، که فارغ از همه ی امتیازات زبانی و بلاغی آینه ای راست و درست نمای جامعه عصر خویش محسوب می شود و می توان از ورای حکایات نغز گلستان حقایق سیاسی - اجتماعی روزگار او را رصد نمود.

پیش از آن که به چند واژه ی کلیدی نظیر قاری، مقری، قرایی و سپس به ذکر اوضاع سیاسی - اجتماعی دو عصر مورد بررسی و در ادامه به جایگاه قاریان در هردوره پرداخته شود، ذکر پیشینه ی تحقیق ضروری به نظر می آید::

درباره ی موضوع پیش رو کتاب یا پایان نامه ای به نگارش در نیامده است؛ اما مقاله ای تحت عنوان " آوای خوش و بازتاب آن در ادب فارسی " از عسکری ابراهیمی جویباری نوشته شده که نگارنده ی مقاله، مطابق احادیث به آوای خوش اشاره کرده و ویژگی های قاریان خوش صوت و ناخوش آواز را بررسی کرده و شواهدی از آثار نظم و نثر فارسی ذکر نموده است. شایان ذکر است که در مقاله ی یاد شده مثال ها با توجه به دوره ی زندگی شاعر و نویسنده یا ناظر به محتوا دسته بندی نشده که همین امر تا حدی سبب آشفتگی مقاله شده است..

**قاری:** قاری در نگاه اول یعنی «کسی که قرآن را به آواز خوش می خواند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۷۱). اما در نگاهی گسترده تر «مراد از قاری هنرمندی است که قرآن را در عین درست خوانی و رعایت قواعد وقف و ابتداء و تجوید و ترتیل و علم قرائت، و احیاناً تغنی و موسیقی، به شیوه ای هنری و دلنشین و غالباً با صوت بلند در مساجد یا محافل علمی - عبادی، یا





در رسانه های صوتی و تصویری قرائت می کند.» (خرمشاهی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۱۶۱۸). قاریان را به دو دسته ی مبتدی و منتهی تقسیم کرده اند: «قرائت شناس مبتدی کسی را گویند که حداقل سه گروه از قراآت را جدا جدا بشناسد، قاری منتهی با سابقه و ماهر و مجرب آنست که اکثر قراآت را بشناسد.» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۴۴۶).

**مقری:** اصطلاح مقری در یک نگاه شامل کسانی است که «بالحن خوش قرآن را قرائت می کردند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۰۰) و در معنای دیگر کسی است که «دیگری را به خواندن وادارد.» (معین، ۱۳۸۵: ۱۴۰۹).

البته ضرورت دارد که مقری «در عربیت و نحو و لغت و تفسیر و روایت و درایت مهارت داشته باشد. آموزندگان و قاریان، قرآن را نزد او یا بر او می خوانند.» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۴۴۶) همچنین «قاریان قدیم از آنجا که غالباً علم قرائت را نزد استادان فن می آموخته اند مقری یعنی صاحب علم اقراء و قرائت هم بوده اند.» (خرمشاهی، ۱۳۸۹، ج ۲: ۱۶۱۸).

**قرآیی:** منسوب به قرآ است به معنی آن که قرآن قرائت می کند» اما این کلمه در زبان و ادب فارسی، به هیچ وجه مفهوم خوبی ندارد بلکه به معنی کسی است که دین و زهد و قرائت قرآن را به ریا و از سر فریب مردمان، وسیله قرار داده است تا خود را به پاکدامنی و عفاف شهرت دهد و از این رهگذر زحمتی برای آسایش و حیات روزه مره ی مردم ایجاد کند، قرآیی و زاهدی وقتی در کنار هم می آیند معنایی منفی دارند که حاصل آن ریاکاری است و زحمت خلق دادن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۸۵ - ۲۸۴).

### جنبه های مثبت و منفی تصوف و عرفان



تصوف اسلامی از دو قطب مثبت و منفی برخوردار است. تصوف مثبت مبنی بر عشق به خالق و خدمت به خلق و شرکت در امور اجتماعی با انگیزه‌ی مهر و محبت نسبت به مردم است. در حالی که تصوف منفی مبنی بر استغراق عابدانه در معبود و ترک ماسوی الله و اعتزال و رهبانیت می‌باشد. (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۸۷) نقش تأثیر گذار شرایط سیاسی - اجتماعی بر جریان‌های فکری و فرهنگی و شکل‌گیری یا افول، تعالی یا ارتقای یک جریان یا نهاد فرهنگی یا عقیدتی غیر قابل انکار است. در حقیقت «تصوف و عرفان هم مثل هر نظام فکری دیگر متأثر از زمان و مکان و اوضاع و احوال اجتماعی بود. و به مناسبت در معرض خوش گمانی و بدگمانی و حسن استفاده و سوء استفاده قرار گرفته است.» (انصاری، ۱۳۷۹: ۱۴۴). نمی‌توان به طور مطلق برای عارفان هر قرن‌ی خصوصیتی قائل شد که در بین همه‌ی عارفان مملکت اسلامی در آن بازه‌ی زمانی مصداق داشته باشد. زیرا هم ممالک اسلامی که در آن تصوف وجود داشت پراکنده بوده و هم این سرزمین‌ها از اقوام و نژادهای مختلف تشکیل شده بودند و در هر سرزمینی بنا به شرایط جغرافیایی و اختلاط با اقوام مجاور، و تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی و نژادی، رنگ مخصوصی به خود گرفته و به شکل خاصی در آمده است.

### جایگاه قاری در ادبیات فارسی

رسول اکرم (ص) تأکید زیادی بر قرائت قرآن با آواز خوش داشتند. با توجه به روایت ذیل که در رساله‌ی قشیریہ نقل شده: «انس رضی الله عنه گوید که پیغمبر صَلَّی اللهُ عَلَیْهِ و سَلَّم گفت هر چیزی را حلیتی است و حلیت قرآن آواز خوش است». (فروزانفر، ۱۳۴۵: ۵۹۶) می‌توان تأکید رسول اکرم (ص) بر قرائت قرآن با آواز زیبارا دریافت. همچنین احادیثی نظیر مصداق یادشده سبب گردید که شاعران و نویسندگان ناظر بر آن احادیث و اخبار به طور مستقیم و غیر مستقیم به مدح یا نکوهش قاریان خوش آواز یا ناخوش صدا بپردازند.



در مجموع دو دیدگاه کلی درباره ی قاریان قرآن در ادب فارسی وجود دارد: در برخی منابع آوای خوش قاریان مورد ستایش قرار گرفت. اما «برخی از شعرا و نویسندگان، علاوه بر تأیید و تأکید دیدگاه نخستین، بیشتر با نظر انتقادی و اصلاحی، قاریان بی‌کردار و ناخوش آواز را مورد سرزنش و ملامت قرار داده‌اند.» (ابراهیمی جویباری، ۱۳۹۰: ۱۱۳)

پیش از آن که به تحلیل و بررسی جایگاه قاریان در کشف‌المحجوب هجویری و گلستان پرداخته شود، جا دارد تا ابتدا اوضاع سیاسی و اجتماعی قرون پنج و هفت مورد ارزیابی واقع شود:

### وضعیت اجتماعی-سیاسی قرن پنجم

در قرن پنجم، اختلافات مذهبی بین فرقه‌ها و مذاهب مختلف زیاد شد «و حتی صوفیه نیز که دعوی آزاداندیشی و بی‌تعصبی داشتند، از این اختلافات و معارضه‌ها و دشمنی‌ها به دور نماندند و در مذهب خود تعصب می‌ورزیدند؛ چنانکه امام محمد غزالی در شافعی بودن و خواجه عبدالله انصاری در حنبلی بودن، اصرار و تعصب داشتند.» (سجّادی، ۱۳۷۳: ۸۴)

تعصبات مذهبی تا حدی بود که «خواجه نظام الملک مدارس نظامیه را که در شهرهای مختلف خراسان و نقاط دیگر و شهر بغداد ساخته بود، فقط بر پیروان مذهب شافعی وقف کرده و پیروان مذاهب دیگر را از تحصیل و تدریس در آن‌ها منع کرده بود» (همان: ۸۴). همچنین در این دوره، به علت نفوذ ترکان سلجوقی و گرم شدن بازار مباحث دینی، فلسفه از رونق افتاد و آزادی بحث و گفتگو در زمینه‌های مختلف کلامی و مذهبی و فلسفی از میان رفت.

### وضعیت عرفان در قرن پنجم

سده ی پنجم عصر گسترش تصوف و عرفان محسوب می‌شود. از خصوصیات این قرن، گسترش و توسعه ی خانقاه‌ها و همچنین تعلیم و تربیت و ارشاد صوفیه بوده است. در این قرن



به علت شیوع تعصبات مذهبی و مناظرات بین فرقه های مختلف، عرفا هم برای فرار از اعتراض اهل ظاهر می کوشند که «هر اصل عرفانی را با استناد به آیات قرآنی و احادیث و موازین شرعی ثابت نموده، موافق کتاب و سنت جلوه دهند». (غنی، ۱۳۸۶: ۴۱۲)

«از خصوصیات بارز قرن پنجم، ورود و نفوذ بیشتر افکار صوفیه در شعر فارسی بود که شور و حال و ذوقی خاص به شعر بخشید و آن را از توصیفهای صوری و ظاهری و طبیعی بیرون آورد.» (سجّادی ۱۳۷۳: ۸۵).

در قرن پنجم، آثار عرفانی رونق بیشتری پیدا کرد و مؤلفان زیادی ظهور کردند. مهم ترین تحولی که در این دوره به وجود آمد، کاربرد زبان فارسی در عرصه ی تألیفات متون عرفانی بود. پیش از این دوره، همه ی آثار عرفانی به زبان عربی نوشته می شد ولی بعد از آن آثار برجسته ای در حوزه ی عرفان، به زبان فارسی تألیف شد که از آن جمله می توان به کشف المحجوب هجویری، آثار خواجه عبدالله انصاری و کیمیای سعادت غزالی اشاره کرد. به طور کلی دو عامل در حوزه ی عرفان قرن پنجم نقش برجسته ای دارند: «یکی خانقاه ها و حلقه های مرادی و مریدی و دیگر تألیفات عرفانی» (دهباشی و میر باقری فرد، ۱۳۹۲: ۱۲۵)

### هجویری

«علی بن عثمان بن ابی علی جَلّابی هجویری غزنوی از عارفان قرن پنجم هجری است که احتمالاً در سال ۴۶۵ هجری قمری از دنیا رفته است.» (همان: ۱۳۳)

اطلاع زیادی در مورد زندگی هجویری وجود ندارد. مهم ترین منبع برای شناخت هجویری، کتاب کشف المحجوب خود اوست.



از مجموع اشاراتش برمی آید که هجویری در غزنین به دنیا آمد و به سفرهای زیادی رفت. همین سفرها سبب شد که نزد استادان زیادی تلمذ کند. بعضی از استادان و مشایخ او عبارتند از: ابوالقاسم علی کرکانی، ابوالقاسم قشیری، ابواحمد مظفر حمدان، ابوالفضل محمدبن حسن خُتلی و ابوالعباس احمدبن محمدالاشقانی - که از همه بیشتر ابوالفضل خُتلی نقش به سزایی در تربیت عرفانی هجویری داشته است.

### مذهب عرفانی هجویری

مشی عرفانی هجویری مثل بسیاری از مشایخ این دوره بر تطبیق شریعت با اصول تصوف همراه بود. او خود را جنیدی مذهب می نامد و اساس سلوک و طریقت خویش را نیز همین مذهب می شمارد. وی در این باره هنگام معرفی جنیدیه می نویسد: «اما جنیدیه، توگنا جنیدیان به ابوالقاسم الجنیدبن محمد رضی الله عنه کنند، و اندر وقت وی و را طاووس العلما گفتندی، و سید این طایفه و امام الائمه ایشان بود. طریق وی مبنی بر صحو است، برعکس طیفوریان. و اختلاف وی گفته آمد. و معروف ترین مذاهب و مشهورترین، مذهب وی است. و مشایخ من - رحمه الله علیهم - جمله جنیدی بوده اند.» (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۸۵)

برخلاف بسیاری از مؤلفان آثار عرفانی، هجویری فقط به بیان آراء و اقوال مشایخ و عرفا نمی پردازد بلکه شیوه ی او به این صورت است که آراء مختلف را با هم مقایسه می کند و دیدگاه های تازه ای ارائه می دهد. «از این رو کشف المحجوب یک اثر انتقادی و تحلیلی است که در آن آراء گوناگون عرفانی در بوته ی نقد آورده می شود و غث و سمین آن معلوم می گردد» (دهباشی و میرباقری فرد، ۱۳۹۲: ۱۳۵)



## شاعران و نویسندگان هم عصر هجویری و ذکر جایگاه قاری در آثار ایشان

۱- «ابو سعید فضل الله بن ابی الخیر المیهنی که در اول محرم سال ۳۵۷ در میهنه سرخس از بلاد خراسان متولد شده و در چهارم شعبان ۴۴۰ در سن هشتاد و سه سالگی در میهنه وفات کرده است». (غنی، ۱۳۸۶: ۴۱۷-۴۱۶). او صوفی و عارف مشهور قرن پنجم هجری است و از تتبع در سخنان او برمی آید که تجلی و ظهور مستقیم تصوف مثبت ایران و عرفان عاشقانه در تصوف مکتبی و خانقاهی است. «او نماینده ی افراطی ترین و صریح ترین افکار وحدت وجودی بوده است و از ناشرین بزرگ آن عقیده است. اگرچه مؤسس و موجد آن عقیده نیست» (همان: ۴۱۷-۴۱۶). کتاب اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، از امهات کتب صوفیه است و مؤلف این کتاب، محمدبن منور از نوادگان ابو سعید ابوالخیر است.

اسرارالتوحید از جمله کتابهایی است که می توان اطلاعاتی از این طایفه به دست آورد: یکی از حکایات به رویت رسیده دال بر جایگاه مقریان و بحر آنان بر علم قرائت قرآن و در شاهی دیگر ریا و زهد ریایی قرآیان دریافت می شود:

به عنوان مثال در کتاب اسرار التوحید آمده است: «از اشرف ابوالیمانی شنودم که او گفت: از شیخ حسن جانا رو شنودم که او گفت از خواجه بلفتخ شیخ شنودم رحمه الله علیهم که گفت: پدرم خواجه بوطاهر شیخ، به کودکی، به دبیرستان قرآن می رفت. یک روز استاد او را بزده بود چنانکه نشان زخم در تن وی گرفته بود. خواجه بوطاهر گریان از دبیرستان باز آمد و آن نشان به شیخ نمود. شیخ ما استاد را پیغام فرستاد که ما از ایشان مقری و امامی برنخواهیم ساخت. چندان باید که در نماز به کار آید.» (محمدبن منور، ۱۳۹۳: ۳۶۴)

که مقری در این موضع به معنی استاد علم قرائت قرآن به کار رفته است. همچنین در این نمونه، اعمال خشونت برای یادگیری علوم دینی از جمله قرآن، نشان داده شده است.



همچنین در اسرار التوحید قرآیی در معنای مدعی ریاکار به کاررفته است. در حقیقت در قرن پنجم، خشونت و تعصبات بی جا، فضا را برای ظهور مدعیانی که بهره ای از ایمان و عرفان حقیقی ندارند، آماده کرده بود. «در آن وقت که شیخ ما ابوسعید، قدس الله روحه العزیز به نیشابور بود و آن دعوتهای شگرف و سماعها می رفت و شیخ، جمع را طعامهای با تکلف راست می کرد؛ چون مرغ مسمن و لوزینه و حلواهای بشکر. قرآیی مدعی به نزدیک شیخ آمد و گفت: ای شیخ من آمده ام تا با تو چهلای ای بدارم. آن بیچاره از ابتداء حالت و آن چهل ساله ریاضتهای شیخ هیچ خبر نداشت. می پنداشت که شیخ همه عمر چنین بوده است» (همان: ۱۲۵)

همچنین در موضعی دیگر از کتاب مذکور قرآیان به عنوان طبقه ای متعصب معرفی می شوند که منکر سماع هستند: «شیخ ما گفت: هر قرآیی که او بر سماع درویشان انکار کند، او بطلال طریقت است». (همان: ۳۰۰-۲۹۹). چنان که ملاحظه می شود بوسعید با ارزش نهادن به آیین سماع صوفیانه، قاریانی را که اعتقادی به سماع این قوم ندارند را بطلال خوانده است. درواقع این حکایت به نوعی بر تقابل اهل شریعت با آیین و رسوم اهالی طریقت اشاره دارد.

۲- **استاد ابوالقاسم قشیری** مؤلف رساله ی قشیری که در سال ۴۶۵ وفات یافته است. ( غنی، ۱۳۸۶: ۴۱۸).

«اصل کتاب رساله ی قشیری به عربی است. اما یکی از شاگردان و مریدان قشیری به نام ابوعلی {حسن} بن احمد عثمانی این رساله را به فارسی برگرداند.» (دهباشی و میرباقری فرد، ۱۳۹۲: ۱۳۷). این کتاب با ۵۵ باب از منابع مهم صوفیه به شمار می آید، که شامل اعتقادات صوفیه در اصول، ذکر مشایخ و مراحل سیر و سلوک و احوال و مقامات و اوصاف و ویژگی های متصوفه است.



قشیری در یک دسته بندی به نقل از فضیل عیاض، قاریان را به دو دسته ی قاریان رحمان وقاریان عصاة تقسیم می کند. یعنی حجت را بر مردم تمام می کند که این دو گروه را بشناسند و با شناخت ویژگیهای هر دو گروه سعی کنند که در دام قرآی عصاة که اصحاب عجب و تکبر هستند، گرفتار نشوند. «فضیل عیاض گوید قرآی رحمن اصحاب خشوع و تواضع باشند و قرآی عصاة اصحاب عجب و تکبر». (قشیری، ۱۳۴۵: ۲۱۹)

هم چنین در موضعی دیگر قرآ به معنی قاریان ریایی به کار رفته و از قول جنید نقل کرده که هر کس را خدا خواهد، از قاریان دور و به صوفیان نزدیک گرداند که در این مورد می توان به تقابلی که میان صوفیان پاکباز و قاریان ریاپیشه وجود داشته پی برد: «جنید گوید چون خدای تعالی بمریدی نیکوئی خواهد او را به صوفیان افکند و از قرآیانش باز دارد.» (همان: ۳۱۳)

در شاهد ذیل از رساله قشیریه به تأثیر آیه یا آیاتی از قرآن کریم اشاره می شود که سبب غلبه وجد و بی هوشی اهل دلی شد. در حقیقت این فقره نشان می دهد که عرفان ناب و خالص، به دور از هرگونه ریا و تزویر با اهلش این گونه تأثیر می گذارد، هر چند در حکایت ذیل به تأثیر محتوای آیه بر مخاطب اشاره دارد بلکه تأثیر شیوه ی قرائت در انقلاب درونی شنونده نیز از آن دریافت می شود: «از جنید حکایت کنند که گفت پیش سری شدم روزی، مردی دیدم افتاده و از هوش شده گفتم چه بوده است او را گفت آیتی بر خواندند از هوش بشد گفتم بگو تا دیگر بار بر خوانند بر خواندند و مرد با هوش آمد مرا گفت تو چه دانستی گفتم چشم یعقوب علیه السلام بسبب پیراهن یوسف {علیه السلام} بشد و هم بسبب پیراهن بود تا چشم روشن شد، {ویرا نیکو آمد و از من پرسندید}» (همان: ۶۱۰).

۳- «حجه الاسلام ابو حامد محمد غزالی مؤلف احیاء العلوم الدین و کیمیای سعادت و تصانیف بسیار دیگر که در ۴۵۰ متولد شده و در سال ۵۰۵ وفات یافته است.» (غنی، ۱۳۸۶: ۴۱۸). در میان آثار غزالی، کیمیای سعادت از همه مهم تر و مشهور تر است. این کتاب خلاصه





بی از کتاب احیاء علوم الدین خود اوست. «غزالی کتاب کیمیای سعادت را در چهار عنوان و چهار رکن نهاده است. چهار عنوان در شناختن نفس خویش و شناختن حق تعالی و شناختن دنیا و شناختن آخرت و چهار رکن در عبادات، معاملات، بریدن عقبات راه دین، و منجیات است.» (صفا، ۱۳۷۸، ج ۲: ۹۲۳).

او در این کتاب به آداب ظاهری و آداب باطنی خواندن قرآن توسط قاریان اشاره می کند. در حقیقت غزالی در صدد است تا با برشمردن ویژگی های قاریان، قاری نمایان را نیز به مردم معرفی کند و نشان دهد که هر کس فاقد این ویژگی ها باشد بر او اعتمادی نیست. به عنوان نمونه در مورد آداب ظاهری تلاوت قرآن سفارش می کند که قرآن را باید آهسته و با تدبیر خواند: «آن که آهسته خواند و تدبیر می کند در معانی وی و در آن نباشد تا زود ختم کند و گروهی شتاب کنند تا هر روز ختمی باشد» (غزالی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۲۴۴).

و همچنین در مورد آداب ظاهری، به خوش آوازی قاریان اشاره می کند: «آن که جهد کند تا به آواز خوش خواند که رسول (ص) می گوید که قرآن را به آوازهای خوش بیارائید.» (همان: ۲۴۶).

غزالی در قسمت آداب باطنی بر داشتن حضور قلب در خواندن قرآن تأکید می کند: «آن که دل حاضر دارد در خواندن و غافل نشود و حدیث النفس وی را به جانب پراکنده بیرون نبرد و هر چه به غفلت خوانده ناخوانده داند و دیگر بار باز سر شود که این همچنان بود که کسی به تماشا در بستانی شود و آنگاه غافل باشد از عجایب بستان تا بیرون آید که این قرآن تماشاگاه مؤمنان است و در وی عجایب حکمتهاست که کسی در آن تأمل کند به هیچ چیز دیگر نپردازد. پس اگر کسی معنی قرآن نداند، نصیب وی اندک باشد، لیکن باید که عظمت آن در دل وی حاضر بود تا پراکنده اندیشه نبود.» (همان: ۲۴۹)



و در مورد آداب باطنی دیگر می‌گوید که در معنی قرآن تدبّر کند: «آن که در معنی هر کلمتی اندیشه می‌کند تا فهم کند و اگر یک بار فهم نکند اعادت می‌کند که آن اولتر از بسیار خواندن». (همان: ۲۴۹)

### جایگاه قاری در کشف المحجوب هجویری

در کشف المحجوب هجویری نیز که موضوع مورد تحقیق ماست نمایی از جنبه‌های مختلف قاریان قرآن دیده می‌شود که ما به ذکر چند نمونه‌ی مرتبط با موضوع تحقیق اشاره می‌کنیم:

در مثال پیش رو قرآ به تنهایی در معنی قاریان قرآن به کار رفته است و با توجه به کاربرد قرآی مداهنین، ویژگی قاریان چاپلوس را بر می‌شمرد: «اما قرآی مداهنین آنان باشند که چون فعل کسی بر موافقت هوای وی باشد، اگرچه باطل بود، بر آن فعل وی را مدح گویند، و چون بر مخالفت هوای ایشان کاری کنند، اگرچه حق بود، وی را بر آن ذمّ کنند و از خلق به معاملت خود جاه بیوسند و بر باطل مر خلق را مداهنت کنند.» (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۷).

معروف ترین شخصیت مطرح در متون عرفانی که با شنیدن آیه‌ای از قرآن کریم تحوّل روحی به او دست می‌دهد و توکّل ثانی می‌یابد، فضیل عیاض است. در حکایت پیش رو تأثیرگذاری صدای قاری را بر روی فضیل عیاض که سبب تحوّل روحی و توبه‌ی او گردید نشان داده می‌شود. درحقیقت شاهد مزبور بیانگر آن است که قاریان خالص و بی‌ادعا، چگونه بر دل‌های مردم اثر می‌گذارند و آن‌ها را دچار تحوّل می‌کنند.

«و اندر ابتدا وی عیاری بود و راه داشتی میان مرو و باورد، و همه میل به صلاح داشتی و پیوسته همتی و فتوتی اندر طبع وی بودی؛ چنانکه اگر اندر قافله‌ای زنی بودی گرد آن نگشتی،



و کسی را که سرمایه اندک بودی کالای وی نستدی و با هر کسی به مقدار سرمایه ی وی چیزی بماندی. تا وقتی بازرگانی از مرو برفت. وی را گفتند: بدرقه ای بگیر، که فضیل در راه است. گفت: شنیدم که وی مردی خدای ترس و آگاه است. باکی نبود. قاری با خود برد و بر سر اشتر نشاند تا شب و روز قرآن می خواند<sup>۲</sup>. تا قافله به جایی رسید که فضیل - رحمه الله کمین داشت. باتفاق قاری برخواند، قوله، تعالی: " الْم یَأْنِ لِلَّذینَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِکْرِ اللَّهِ " {۱۶- حدید}. وی را رَضی الله عنه رقتی اندر دل پدید آمد، و عنایت ازلی سلطان الطاف خود بر جان وی ظاهر گردانید. از آن شغل توبه کرد. (همان: ۱۵۰-۱۴۹)

در حکایت ذیل به صوت پیامبر اکرم (ص) اشاره می شود که حتّی دل کفّار و رمیدگان از دین اسلام را صید می کند و آن ها را تحت تأثیر قرار می دهد. در حقیقت نشان می دهد که صوت خوش یک قاری قرآن، که برجسته ترین آن ها پیامبر اکرم (ص) است تا چه اندازه می تواند بر جذب افراد به اسلام تأثیر گذار باشد. در مصداق حاضر یک جنبه ی مثبت از ویژگی های قاریان قرآن نشان داده شده که نظیر آن در قرن پنجم به تواتر دیده می شود.

«و از معجزات قرآن یکی آن است که طبع از شنیدن و خواندن آن نفور نگردد، از آنچه اندر آن رقتی عظیم است؛ تا حدّی که کفّار قریش به شبها بیامدندی اندر نهان، و پیغمبر - علیه السّلام - اندر نماز بودی، ایشان می شنیدندی آنچه وی می خواندی و تعجّب می نمودندی؛ چون نضربن الحارث که افصح ایشان بود، و عتبه بن ربیعہ که به بلاغت می سحر نمود، و بوجهل هشام که به خطب می براهین نظم داد، و مانند ایشان؛ تا حدّی که پیغامبر - صلی الله علیه و سلّم - شبی سورتی می خواند عتبه از هوش بشد با بوجهل گفت: مرا معلوم گشت که این نه سخن مخلوقان است» (همان: ۵۷۴-۵۷۳)



مؤلف کشف المحجوب در مثال پیش رو قاری را مشوب به تکبر می بیند و مستمع را برتر از قاری. در حقیقت هجویری، یک روش بر پایه ی سنت نبوی برای قاریان قرآن ارائه کرده و آن استماع قرآن از غیر است تا خشوع را در وجود خود تقویت کنند و کبر را تضعیف. و تعریضی دارد به تکبر قاریانی که غره به صدای خوش خویشند.

« و رُوی عن رسول الله ، صَلَّى الله عليه : إِنَّهُ قَالَ لِابْنِ مَسْعُودٍ : اقْرَأْ ، فَقَالَ : أَنَا أَقْرَأُ وَعَلَيْكَ أَنْزِلَ . قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : أَنَا أَحَبُّ أَنْ أَسْمَعَ مِنْ غَيْرِي . و این دلیلی واضح است بر آنکه مستمع کامل حال تر از قاری بود؛ که گفت : من آن دوست تر دارم که بشنوم از غیر خود؛ از آنچه قاری یا از حال گوید یا از غیر حال و مستمع جز به حال نشنود؛ که اندر نطق نوعی از تکبر بود و اندر استماع نوعی از تواضع». (همان : ۵۷۸-۵۷۷).

گاهی صدای خوش قاری آنقدر دلکش و روح نواز است که سبب بروز وجد در دل عارفان می شده ، به همین جهت در مراسم سماع صوفیانه قاریان با تلاوت دلنشین آیات، سبب وجد و سماع صوفیان می شده اند..

« و حصری گوید، رحمه الله عليه: أَيْشٍ أَعْمَلُ بِالسَّمَاعِ يَنْقَطِعُ إِذَا قُطِعَ مِمَّنْ نَسَمِعُ مِنْهُ؟ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ سَمَاعُكَ مَتَّصِلًا غَيْرَ مَنْقَطِعٍ... چه کنم سماع را که چون قاری خاموش شود آن منقطع شود؟ چه کنم؟ که چنان باید که سماع به سماع متصل باشد پیوسته که هرگز بریده نگردد. و این نشان از اجتماع همت داده است اندر روزه محبت که چون بنده بدان درجت برسد، همه عالم سماع وی شود از حجر و مدر. و این درجت بزرگ است. و الله اعلم بالصواب و إليه المرجع و المآب.» (همان: ۵۹۲-۵۹۱)



اینک به بررسی اوضاع سیاسی و اجتماعی قرن هفتم و سپس به تحلیل جایگاه قاری در گلستان سعدی می‌پردازیم:

### اوضاع سیاسی و اجتماعی قرن هفتم

اگرچه اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی دوره ی کلاسیک کم و بیش ایستا بود و حتی در طول چند قرن، تحول قابل ملاحظه ای روی نمی داد؛ ولی گاهی حمله های اقوام مختلف تمامی نهادهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را ویران می کرد و زندگی مردم دچار ناامنی و اختلال می گردید. (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۷۰-۲۶۹)

در قرن هفتم اوج درگیری مغول بود یعنی «حمله ی خانمان سوز مغول در سال ۶۱۶ ه.ق و قتل عام و کشتار و خرابی در این قرن سبب از هم گسیختگی مراکز علمی و بحث و تحقیق و نیز پراکنده شدن علما و صوفیه و عارفان شد و اینگونه بحثها و مناظره های علمی تعطیل و تقریباً منسوخ شد». (سجادی، ۱۳۷۳: ۱۰۹). در این قرن تیغ تاتار نشانه ای از قهر الهی محسوب می شد و مردم معتقد بودند که این امر با موافقت قضا و قدر همراه است. بنابراین مطیع ایشان شدند تا از بأس و معرفت ایشان در امان باشند. «بدترین و خطرناک ترین نتیجه و ثمر اوضاعی که با حمله ی مغول پیش آمد انحطاط عقلی و فکری است که طبعاً با هر حمله ی سخت ویرانکارانه حاصل می شود». (صفا، ۱۳۸۶، ج ۳: ۵۴)

### وضعیت عرفان در قرن هفتم

«از خصوصیات قرن هفتم، نفوذ و کثرت و اهمیت خانقاه ها است که در قرن های گذشته برای اجتماع صوفیه با سادگی شروع شده و در این قرن به اوج عظمت و اهمیت رسیده بود». (غنی، ۱۳۸۶: ۴۳۷). بنابراین سده ی هفتم اوج گسترش کمی خانقاه ها و به همان نسبت نظیر موارد



مشابه شاهد سقوط کیفی آن هستیم. چراکه ورود بسیاری افراد و اقشار نااهل به این دستگاه وسیع سبب تباهی آن را در سده ی هشتم فراهم آورد. (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۲). به همین دلیل در قرن هفتم، در بیشتر موارد نگاه منتقدانه نسبت به صوفیان و بالأخص قاریان قرآن دیده می شود. هرچند اعتراض نسبت به قاریان و به طور کلی تصوف، از قرون پیشین آغاز شده و در قرن شش و هفت گسترش پیدا کرد و در قرن هشتم به اوج خود رسید.

از جمله کسانی که در سده ی ششم نسبت به این طایفه بی اعتقاد بوده و نقد و انتقاد تند خود را در تألیفی پرآوازه گرد آورده، ابن الجوزی صاحب کتاب تلبیس ابلیس است. «ابوالفرج عبدالرحمن بن علی بن محمد ملقب به جمال الدین مشهور به ابن الجوزی عالم حنبلی و نویسنده ی پرکار و متفنن به سال ۵۱۱ (یا : ۵۱۲) در بغداد زاده شد. شهرتش به ابن الجوزی به سبب انتساب او و یا پدران او به "محلّه الجوز" بصره است.» (ابن الجوزی، ۱۳۶۸: ۱)

ابن الجوزی در کتاب مشهور خود موسوم به تلبیس ابلیس را برای معرفی فرقه ها و اقوامی که به سبب فریب ابلیس از راه هدایت دور شدند، نوشته و در این کتاب شرح مفصلی در ذکر دلایل گمراهی صوفیه آورده است. آنچه که ابوالفرج عبدالرحمن ابن الجوزی در کتاب تلبیس ابلیس خود در نقد مسالک صوفیه دارد باید همچون روشنترین و صریحترین اعتراضات اهل سنت بر طریقه ی تصوف تلقی کرد. «زرین کوب، ۱۳۶۳: ۹» با مطالعه ی این کتاب و حذف آنچه از راه تعصب و دشمنی نسبت به صوفیه آورده است می توان به بسیاری از حقایق درباره ی این فرقه پی برد.» (صفا، ۱۳۷۸، ج ۲: ۲۲۳)

ابن الجوزی در کتاب خود در مورد قاریان، مطالب جالب توجهی ارائه کرده ، که با ذکر چند نمونه سیمای قاریان در آن برهه از زمان روشتر می شود:



مثلاً در یک نمونه می‌گوید که شیطان با وادار کردن بعضی از قاریان به آموختن هرچه بیشتر انواع قرائات، آن‌ها را از شناخت و انجام واجبات دور می‌کند: «شیطان بعضی از قاریان را به جستجو کردن و آموختن قرائات شاذّ وّا می‌دارد که بیشتر عمر خویش صرف آن نمایند و از شناخت فرایض و واجبات باز مانند» (ابن الجوزی، ۱۳۶۸: ۹۱)

یا در مورد تندخوانی بعضی از قاریان می‌گوید: «بعضی قاریان مانند مسابقه‌ی دو به تندخوانی می‌نازند، مثلاً در یک روز طولانی سه بار قرآن ختم می‌کنند و مردم بر ایشان گرد آمده تحسین می‌نمایند. و شیطان چنین وانمود می‌کند که در خواندن فضیلتی است. در حالی که قرائت برای خدا باید باشد و نه تحسین مردم.» (همان: ۹۲)

در نمونه‌ای دیگر ابن الجوزی نسبت به قاریانی که فقط قرآن می‌خوانند و از عمل به دستورات قرآن سرباز می‌زنند و به عبارتی از انجام گناهان باکی ندارند انتقاد می‌کند: «بعضی قاریان از غیبت همگنان یا گناهی بزرگتر از آن باکی ندارند و می‌پندارند که ثواب قرائت و حفظ قرآن آن‌ها را می‌پوشاند و روایتی می‌آورند که "اگر این قرآن در پوستی بگذارند و به آتش اندازند نمی‌سوزد". و این نیز از فریبه‌های شیطانی است زیرا عذاب آن کس که می‌داند از آن کس که نمی‌داند بیشتر است چون هرچه بیشتر بداند حجت بر او تمامتر است و اینکه قاری قرآن و حافظ آن حرمت آنچه را به یاد دارد نگه نمی‌دارد خود گناهی دیگر است.» (همان: ۹۲-۹۳)

در مثال پیش رو ابن جوزی از ریای حاصل از قرآن خواندن قاریان شکوه می‌کند: «و نیز شیطان بعضی قاریان را می‌فریبد که شبها بر مناره صدا در صدا بیندازند و به آواز قرآن بخوانند این کار گذشته از مردم آزاری و خواب دیگران را گرفتن در معرض ریا هم هست، برخی هم قرآن خواندنشان را برای موقع اذان و هنگامی که مردم به مسجد می‌آیند می‌گذارند که ببینندشان.» (همان: ۱۲۱)



با تأمل در انتقادهای مؤلف تلبیس ابلیس نسبت به این طبقه آشکار می‌شود که مشاغل معنوی تا چه میزان آلوده به انواع پلیدی‌ها شده و در واقع داعیان اسلام و قرآن، از ستون دین‌خانه‌ی دنیای خود برمی‌افراشتند. پرواضح است که چنین فضایی نه تنها با حمله‌ی خانمان سوز و فرهنگ ستیز مغول رو به بهبودی نرفته بلکه بیش از پیش برای زاهدان و مدعیان دروغین بستر انحرافات بیشتر را فراهم آورده بود. در واقع ابن جوزی و سعدی از یک منظر به این طبقه نگریستند:

در میان شاعران و نویسندگان هم عصر سعدی، مولوی از همه مشهورتر است و بیشتر از همه به نمایش چهره‌ی قاریان پرداخته است. که ذیلاً به معرفی او و آثارش و تحلیل جایگاه قاری در آثار او پرداخته می‌شود:

### مولانا

«مولانا جلال الدین رومی که در سال‌های اول قرن هفتم در بلخ متولد شده و در پنجم جمادی الآخر سنه ی ۶۷۲ در قونیه از دنیا رفته است». (غنی، ۱۳۸۶: ۴۴۰-۴۳۹)

در روزگاری که مولانا در آن می‌زیست مشربها و عقیده‌های گوناگون به تبلیغ مبانی و عقاید خود مشغول بودند. «مولانا به سبب شرایط خاص زندگی‌اش با علما و مشایخ بزرگ عصر خود و همچنین مشربهای مختلف عرفانی آشنا بود». (دهباشی و میر باقری فرد، ۱۳۹۲: ۱۹۷)

پس اگر عرفان مولوی را «عالیترین مرتبه‌ی فکری و تعالی روحی و اخلاقی» (سجادی، ۱۳۷۳: ۱۵۲) بدانیم سخن گزافی نگفته ایم.

آثار منظوم مولانا به مثنوی معنوی و کلیات شمس تبریزی تقسیم می‌شود و آثار منثور او شامل فیه ما فیه - مجالس سبعه و مکاتیب است. آثار مولوی از جمله آثاری است که نمایشی از جلوه‌های شخصیت قاریان را می‌توان در آن دید. که به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود:





به عنوان مثال در مثنوی معنوی آمده است:

«کوه ها با تو رسایل شد شکور با تو می خوانند چون مُقَرّی زبور» (مولوی، ۱۳۷۳: ۴۴۵)

در اینجا مُقَرّی به معنی مطلق قرائت کننده است حال چه قرآن باشد و یا زبور یا دیگر کتب دینی و مذهبی. در حقیقت چون مشرب مولوی، مشربی کاملاً عرفانی بدون توجه به دین و مذهب خاصی و ارزش نهادن به همه ی مذاهب است، کلمه ی مقری را برای قرائت کننده ی زبور نیز به کار برده است.

مثالی از کلیات شمس تبریزی:

«ز یک حرفی ز رمز دل نبردی بوی اندر عمر اگرچه حافظ اهلی و استادی تو ای قاری» (مولوی، ۱۳۸۵: ۹۴۵)

قاری در این بیت به معنی قرائت کننده ی قرآن است مولانا در بیت مزبور به یکی از ویژگی های غالب قاریان و حافظان قشری اعتراض می کند و بر عدم توجه این طایفه به تأویل قرآن و قرآن را لقلقه ی زبان قرار دادن اعتراض می کند. حال آن که اهل معنا از جمله صاحب مثنوی مولوی ناظر به معنا هستند و الفاظ را تنها ظرف معنا تلقی می کنند.

فیه ما فیه:

«این کتاب پرارزش، مجموعه ی ملفوظات و تقریرات مولوی است که به همت یکی از مریدان و یا فرزندش بهاء الدین معروف به سلطان ولد فراهم آمده است» (صفا، ۱۳۸۶، جلد ۳: ۱۲۰۶)

مثالی از کتاب فیه ما فیه: «ابن مقری قرآن را درست می خواند آری صورت قرآن را درست می خواند ولیکن از معنی بی خبر دلیل بر آنکه حالی که معنی را میباید رد می کند» (مولوی، ۱۳۴۸: ۸۱)



در این قسمت انتقاد از قاریانی مثل ابن مقرئ است که به صورت قرآن توجه می کردند ولی از معنی بی خبر بودند. و این موضوع با مشرب عرفانی مولوی سازگار نیست. در حقیقت در قرن هفتم که خانقاه ها گسترش زیادی پیدا کرد، بالطبع افکار صوفیه یعنی توجه به معنا نیز رواج یافت و عارفان برجسته از جمله مولوی نسبت به کسانی که به معنا و اصل قرآن بی توجه بودند، اعتراضات جدی داشتند.

#### مجالس سبعه

« مجموعه ایست از هفت مجلس از مجالس مولوی و چنانکه می دانیم مجلس در اصطلاح صوفیه بیاناتی بود که شیخ بر منبر می کرد و عادةً بعضی مریدان آنها را می نوشتند و از این راه است که پاره یی از مجالس صوفیه به دست ما رسیده است.» (صفا، ۱۳۸۳، ج ۳: ۱۲۰۷-۱۲۰۶)

مثالی از مجالس سبعه:

« چون ثعلبه آواز قرآن خواندن رسول بشنود، عقل از وی زایل شد و برجای ییفتاد. چون از نماز فارغ شد، به نزد ثعلبه آمد. از پرتو رسول ثعلبه به خود آمد و دل بازیافت و گفت: یا سول الله از تشویر گناه و خجالت گریختم.» (مولوی، ۱۳۶۵: ۹۶-۹۵). این قسمت به تاثیر آواز خوش قرآن پیامبر (ص) اشاره دارد که ثعلبه را متأثر نموده و سبب پشیمانی و توبه ی او از گناهانش گردید. در حقیقت مولوی، مقرئ حقیقی قرآن را پیامبر اکرم (ص) می داند که سبب تابش پرتو نورانی قرآن بر قلوب افراد و همچنین موجب هدایت و رستگاری آن ها می شود.

#### سعدی



« **شیخ سعدی شیرازی** که به اشهر اقوال در سنه ۶۹۱ در شیراز وفات یافته است. » (غنی، ۱۳۸۶: ۴۴۰-۴۳۹). سعدی در اوج شهرت خود از دنیا رفت و شهرتی جاودان از خود به جا گذاشت ادب و فرهنگ صوفیه از لحاظ ارزش اخلاقی قابل توجه است اما این بدان معنا نیست که هر چه در این فرهنگ است قابل ستایش باشد. «از همین روست که خود مشایخ صوفیه و بعضی علمای آنها مکرر از وجود خطاهایی که در اعمال و احوال یاران هست، اظهار تأسف کرده اند و بارها آن ها را از افراط و تفریط در عقاید و اعمال تحذیر نموده اند.» (زرین کوب، ۱۳۶۲: ۲۴). سعدی نیز این گونه عمل می کند یعنی «پیش از آن که انسان را به ذاته مورد مطالعه قرار دهد، به موضع گیری وی در برابر همנוعان می نگرد.» (ماسه، ۱۳۶۴: ۱۶۸-۱۶۷). یکی از جلوه های ادراک قوی سعدی، مردم شناسی اوست. در حقیقت سعدی به روحيات افراد بشر معرفت دارد سعدی، ۱۳۸۹: ۲۵).

در واقع در گلستان سعدی هم از فضائل عالی بشری سخن می رود هم از اغراض و تمایلات پست و فرومایه ی اشخاص. «توصیفهای سعدی در گلستان چنان است که خواننده مناظر گوناگون و قیافه و ریخت و لباس مردمان و طرز رفتار و گفتار آنان را مجسم می بیند، و اگر حساس تر باشد خویشان را در فضای داستان می یابد.» (همان: ۴۲) سعدی به تصوف مثبت و مفید، و تربیت و اخلاق عارفانه نظر دارد و تمتع و بهره گیری از دنیا را به صورت معتدل جایز می شمارد.

### جایگاه قاری در گلستان سعدی

«ناخوش آوازی به بانگ بلند (قرآن) همی خواند. صاحب دلی بر او بگذشت گفت: تو را مشاھرہ چندست؟ گفت: هیچ. گفت پس چرا زحمت خود همی دهی؟ گفت: از بهر خدا می خوانم. گفت: از بهر خدا مخوان.»



گر تو قرآن بدین نَمَط خوانی      ببری رونق مسلمانی» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۳۲)

که شیخ به ناخوش آوازی برخی قاریان اشاره دارد و اعتقاد دارد که خواندن قرآن مجید با بانگ درشت حتی می‌تواند سبب بیزاری مردم از مسلمانی شود. در حقیقت در قرن هفتم که مصادف با حمله‌ی مغول بود، انحطاط عقلی و فکری رخ داد و باعث شد که افراد در همه‌ی مناسک دینی از جمله خواندن قرآن دچار انحطاط شوند و به ریا و جاه‌طلبی روی آورند.

اما در این نمونه توجه سعدی به سیرت قرآن قابل توجه است. در حقیقت شیخ در این نمونه به قاریان قرآن گوشزد می‌کند که توجه به سیرت و حقیقت قرآن مهم است نه توجه به صورت و لفظ قرآن. تا به این ترتیب، توجه به معنا را آویزه‌ی گوش همه‌ی قاریان قرار دهد تا خود را درگیر توجه به الفاظ نکنند و به ریا و جاه‌طلبی روی نیاورند: «مراد از نزول قرآن، تحصیل سیرت خوب است نه ترتیل سورت مکتوب. عامی متعبد پیاده‌ی رفته {است} و عالم متهاون سوار خفته. عاصی که دست بردارد به از عابد که در سر دارد.

سرهنگ لطیف خوی دلداری      بهتر ز فقیه مردم آزار». (همان: ۱۸۵)

و اما حکایت پایانی در مورد معلمان قسی‌القلبی است که از هر گونه خشونت دریغ نمی‌ورزند. و قرآن خواندنشان بدون توجه به سیرت و صورت قرآن نه تنها موجب هدایت نمی‌شود بلکه موجب ضلالت شاگردان نیز هست: «معلم کتابی را دیدم در دیار مغرب ترش روی، تلخ گفتار، بدخوی، مردم آزار، گداطیع، ناپرهیزگار که عیش مسلمانان به دیدن او تبه‌گشتی و خواندن قرآنش دل مردم سیه کردی. جمعی پسران پاکیزه و دختران دوشیزه به دست جفای او گرفتار، نه زهره‌ی خنده و نه یارای گفتار، گه عارضِ سیمین یکی را تپانچه زدی و گه ساق بلورین دیگری را شکنجه کردی...» (همان: ۱۵۵).



## حاصل کلام:

درست است که در دوره ی کلاسیک، فضای حاکم بر جامعه و به تبع آن شعر و ادبیات تقریباً ایستا بود و تحول زیادی اتفاق نمی افتاد ولی هراز چند گاهی یک تحول سیاسی یا از بین رفتن یک حکومت باعث تغییر فضای جامعه و تغییر ذهنیت مردم به خصوص شاعران و نویسندگان و همچنین قالب های ادبی می شد.

در این پژوهش در بین آثار موجود در ادبیات، کشف المحجوب هجویری به عنوان یک اثر برجسته ی عرفانی در قرن پنجم و گلستان سعدی را به عنوان یک شاهکار تعلیمی قرن هفتم انتخاب شد تا جایگاه قاریان در دو اثر برجسته ادبی مشخص شود. ظاهراً در دو اثر هردو نگاه مثبت و منفی نسبت به قاریان قرآن وجود دارد ولی نکته ای که وجود دارد این است که نگاه عارفانه ی هجویری سبب شده که تصویر مثبتی از قاریان بدون توجه به فضای موجود در جامعه ارائه دهد و اگرهم بر این طایفه انتقاد می کند، صرفاً بدان سبب است که برخی اعمال آنها را حجاب هایی تلقی می کند، که مانع از رسیدن شخص به مطلوب حقیقی می شود؛ اما سعدی با نگاه واقع گرایانه و با توجه به جامعه ی سراسر تزویر قرن هفتم، دید منفی نسبت به قاریان داشته و بدون هیچ پنهان کاری و با بیان طنز آمیز خود، به افشای حقایق حاکم بر جامعه ی عصر خود اقدام نموده و به نکوهش قاریان بدآواز پرمدها پرداخته است.

## یادداشت ها:

- ۱- جنیدیه: پیروان ابوالقاسم جنید بغدادی اند. طریقه این گروه برخلاف طیفوریان طریقه صحو است. و صحو را بر دو گونه می دانند: صحو غفلت- صحو محبت



۲- گویا در صدر اسلام معمول چنان بوده است که گاهی در میان کاروانیان کسی سوار بر شتر به تبرک قرآن می خوانده است.

### فهرست منابع و مآخذ

ابراهیمی جویباری، عسکری (۱۳۹۰)، «آوای خوش و بازتاب آن در ادب فارسی»، فصلنامه ی تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ی هشتم، صص ۱۳۹-۱۱۳

ابن الجوزی، ابوالفرج (۱۳۶۸)، تلبیس ابلیس، ترجمه ی: علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

انصاری، قاسم (۱۳۷۹)، مبانی عرفان و تصوف، چاپ سوم، تهران: کتابخانه ی طهوری

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، گمشده ی لب دریا، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ، تهران: سخن

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، سعدی در غزل، چاپ اول، تهران: قطره

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۲)، حافظ نامه، شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، بخش اول، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش

\_\_\_\_\_، (۱۳۸۹)، دانشنامه ی قرآن و قرآن پژوهی، ج ۲، چاپ سوم، تهران: گلشن

دهباشی و میر باقری فرد (۱۳۹۲)، تاریخ تصوف ۱، چاپ پنجم، تهران: سمت



زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲)، دنباله ی جستجو در تصوف ایران، چاپ اول، تهران: امیرکبیر

\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۶۳)، جستجو در تصوف ایران، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر

سجّادی، سیّد ضیاء الدّین (۱۳۷۳)، مقدّمه ای بر مبانی عرفان و تصوف، چاپ سوم، تهران: سمت

سعدی (۱۳۸۹)، گلستان، تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی، چاپ نهم، تهران: خوارزمی

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۰)، زبور پارسی، نگاهی به زندگی و غزل های عطار،

چاپ دوم، تهران: آگه

\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، تازیانه های سلوک، نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی، چاپ چهاردهم، تهران: آگه

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، چاپ دهم، تهران: فردوس

\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳، قسمت اول، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس

\_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۳، قسمت دوم، چاپ سیزدهم، تهران: فردوس

غزالی طوسی، ابوحامد محمد (۱۳۷۱)، کیمیای سعادت، به کوشش: حسین خدیو جم، ج ۱، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی



غنی، قاسم (۱۳۸۶)، تاریخ تصوّف در اسلام: تطوّرات و تحولات مختلفه ی آن از صدر اسلام تا عصر حافظ، ج ۲ و ۳، چاپ دهم، تهران: زوّار

قشیری، ابوالقاسم (۱۳۴۵)، ترجمه رساله ی قشیریه، با تصحیحات و استدراکات: بدیع الزمان فروزانفر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ماسه، هانری (۱۳۶۴)، تحقیق درباره ی سعدی، ترجمه ی: غلامحسین یوسفی، محمد حسن مهدوی اردبیلی، چاپ اول، تهران: توس

محمد بن منور (۱۳۹۳)، اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، مقدمه و تصحیح و تعلیقات: دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، ج ۱ و ۲، چاپ یازدهم، تهران: آگه

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، مکتب حافظ: مقدمه بر حافظ شناسی، چاپ چهاردهم، تهران: ستوده

معین، محمد (۱۳۸۵)، فرهنگ فارسییک جلدی رقی، چاپ سوم، تهران: راه رشد

مولوی (۱۳۴۸)، فیه ما فیه، با تصحیحات و حواشی: بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۵)، مجالس سبعة، با تصحیحات و استدراکات: توفیق سبحانی، چاپ اول، تهران: کیهان

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، به تصحیح: رینولد نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: بهزاد

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۵)، کلیات شمس، به قلم: بدیع الزمان فروزانفر، چاپ نوزدهم، تهران: امیرکبیر





هجویری غزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹)، کشف المحجوب، مقدمه، تصحیح و  
تعلیقات: محمود عابدی، چاپ ششم، تهران: سروش



## از سادگی «نقل» تا چیرگی «روایت» در گستره‌ی داستان

بهروز مهدی زاده فرد<sup>۱</sup>

قدرت اله ضرونی<sup>۲</sup>

### چکیده

دامنه‌ی داستان پردازی- از طرح‌های نخ‌نمای قصه‌گویی بشر غارنشین گرفته تا پیچش پیرنگ‌های مینی‌مال امروز- چنان وسعتی به خود گرفته است که گاه تفکیک تعاریف و اصطلاحات در هم تنیده ادبیات داستانی، به دشواری ارائه‌ی توضیحات نسبتاً مفصلی است که بایستی در قالب مقالات علمی به آن‌ها پرداخت. در برداشت ساده و غیر فنی از روایت داستان، این دو اصطلاح یکی انگاشته می‌شوند، اما ناگفته پیداست که «نقل» سطحی در داستان، به گزارش‌های شبه رسانه‌ای پهلوی می‌زند و مخاطب حرفه‌ای تاریخیت آن را از ادبیتش کاملاً متمایز می‌داند، حال آن‌که پیرنگ پیچیده‌ای که در زنجیره‌ی «روایت» قصه و داستان نهفته است، تنها بر اهل آن آشکار می‌شود و از همین منظر است که درک درست روایت یک داستان ما را به تحلیلی واقع‌بینانه‌تر از کیفیت جدی داستان‌های حرفه‌ای و خاص رهنمون می‌شود. هدف این مقاله این است که مخاطبِ ناتمام و غیرحرفه‌ای داستان و ادبیات داستانی، تفکیک مرزهای روایت و جدیت آن را از نقل‌هایی که سرشتی رسانه‌ای و گزارشگرانه دارند، درک کند و به مدد الگوی نظری ارائه شده در این مقاله و خواندن متون داستانی شناسنامه- دارتر به استنباط تازه‌ای از این موضوعات برسد.

**کلیدواژه‌ها:** نقل، روایت، داستان، پیرنگ، رویداد

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران (نویسنده‌ی مسئول)

Mahdizade\_b@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز gh\_zarouni@yahoo.com



## ۱. مقدمه

پیش از طرح هر مطلبی باید گفت که در فرآیند تمهید ذهن و ذوق مخاطب در راستای رد و قبول اثری داستانی، باید به نوعی تفکیک مراتب داستان‌شدگی یک متن باور داشت؛ به این معنا که غلظت جلوه‌های زیباشناختی متن - به اعتبار قلم نویسنده و ریخت تعبیرات و واژه‌ها - از «سادگی نقل» به سمت «چیرگی روایت» در حال حرکت و پیش‌رفتگی است؛ توضیح ابتدایی این نوشتار برای ورود به بحث مورد نظر این که ابزار و تمهیدات «نقل» در دسترس و افق ذهنی هر گوینده‌ی نه‌چندان مسلط و کارگشته‌ای هست و می‌تواند آن را به سادگی و فارغ از هر چفت و بست ظریف و ادیبانه‌ای به سرانجام برساند و طبیعتاً مخاطب وی نیز یا همان است که انتظاری بیش از این از مطلب یا حکایت بازگوشده ندارد و یا کسی است که تصادفاً گرفتار یک متن بی‌پیرایه آمده است و در واکنش به سرخوردگی از آن، بار دیگر سراغ چنان متنی نخواهد رفت، اما روایت «که زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است» (کنان، ۱۳۸۷: ۱۰)، از کارکردی ادبی و ساختاری آراسته به صور خیال بهره‌مند است، سعی در ایستاندن مخاطب در بزنگاه‌هایی دارد که از قبل آن بتواند چربش و برتری خود را بر «نقل» صرف و یکنواخت به اثبات برساند.

تا این جای بحث می‌توان بر بستر یک استناد قیاسی به این نکته اشاره کرد که «نقل اصطلاحی است برای متمایز کردن کارکرد «گفتن» از کارکرد «نمایش دادن» در یک روایت.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۵). و پیداست که کار نمایش و به صحنه آوردن یک ماجرا با تصویر و تصور جزئیات آن بسیار دشوارتر و حرفه‌ای‌تر از گفتن و نقل ساده و سطحی آن است؛ و نیز مبرهن است که در فراز و نشیب این فرآیند، با توجه به بُعد روایت‌طلبی مخاطب حرفه‌ای از یک سو و روی‌گردانی وی از اطناب و بی‌پیرایگی نقالی از سوی دیگر، به اهمیت «داستان‌شدگی» متن باید اشاره کرد که به زعم نویسنده، «آنی» که در بی‌کرانگی داستان بایستی از دید



نویسنده مغفول نماند، بهره‌گیری از تمام ظرفیت‌های راهبردی هنر قصه‌گویی به مثابه‌ی یک فنِ آمیخته با ادبیات است زیرا «داستان سرایی امری است فراتر از تعریف و نقل یک سری تسلسل رویدادها». (آدام، ۱۳۸۹: ۷۲) و نویسنده‌ی پیشرو کسی است که در مسیر استقبال از مخاطب برای ورود به میدانگاه ادبیات، همواره چاره‌ای ظریف بیاندیشد.

حال اگر بخواهیم کلیت عنوان مقاله را پیش از ورود به مدخل‌های اصلی واضح‌تر نشان دهیم لازم است که بگوییم «نقل ساده» در داستان، نوعی «محاکات» و «بازگردانی» ساده از وقایع و ماجراهاست و نمی‌تواند کارکرد «بازنویسی» گونه‌ی «روایت» و پیچش‌های آن را متضمّن باشد؛ چرا که مستلزم صیقل خوردگی قابل توجهی است که در مسیر «تا روایت شدگی» باید به خود ببیند و شاید از همین روست که گفته‌اند: «نقل، از سطح کلامی به سطح داستانی روایت، یعنی زیرساختی که کلام بر اساس آن شکل می‌گیرد، حرکت می‌کند. به این اعتبار، نقل همان محاکات - جهان بازنموده در معنای وسیع‌تر و متداول‌تر آن- است.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۳۷).

## ۲. پیشینه‌ی تحقیق

تا کنون بحث‌چندانی درباره‌ی تمایز نقل و روایت در منابع فارسی مطرح نشده است. نگارندگان با طرح جدی این مبحث در این مقاله و ارائه شاهد مثال‌هایی از تمایز این دو، امیدوارند در آینده تحقیقات جدی‌تری در این حوزه انجام گیرد.



### ۳. ضرورت‌ها و اهداف تحقیق

مقاله‌ی حاضر با تمام فشردگی‌اش دو هدف عمده را پی می‌گیرد: نخست این که مخاطب ناتمام و غیرحرفه‌ای داستان و ادبیات داستانی، تفکیک مرزهای روایت و جدیت آن را از نقل‌هایی که سرشتی رسانه‌ای و گزارشگرانه دارند، درک کند و به مدد الگوی تئوریک ارائه شده در این مقاله و خواندن متون داستانی شناسنامه‌دارتر به استنباط تازه‌ای از این موضوعات برسد؛ و در وهله‌ی دوم نیز امکان گفتگوی تازه‌ای در عرصه‌ی نقد داستان و شاکله‌ی کلی ادبیات داستانی به دست داده شود.

### ۴. تمایز نقل و روایت

استنباط و دریافت عمومی از «نقل» و «روایت» نسبتاً مشابه است و شاید بتوان گفت که در بسیاری موارد علی‌البدل یکدیگر به شمار می‌روند، اما آن‌جا که در فرهنگ‌ها و مراجع فنی و تخصصی اصطلاحات داستانی، برای دواژه‌ی «نقل» و «روایت»، به ترتیب معادل‌های *telling* و *narration* پیشنهاد شده است، به درستی متوجه بروز و وجود وجه تمایزی بین این دو مفهوم در حیطه‌ی ادبیات داستانی می‌شویم.

پاره‌ای مصادیق پیدا و پنهان در عرصه‌ی داستان‌ها و رمان‌های دیروز و امروز، ما را به وجه روشن‌تری از مدخل و موضوع مورد بحث رهنمون می‌شود و پیداست که از نقل حادثه و کنش گرفته تا گفت‌وگوهای ساده‌ی دیالوگ گونه از شخصیت‌های داستانی، همه و همه تا زمانی که بر بستری از رخوت و یکنواختی پیش رفته باشند، گرفتار محدوده‌ی نقل خواهند بود که خود بازتاب نوشتار عاری از عناصر خاص زبانی و داستانی است و تا رسیدن به مرز



«روایت»، محتاج رستاخیزی از جنس در هم تنیدگی تحرک و زیبایی در ذهن و زبان نویسنده و مخاطب داستان است.

به زعم نویسندگان این مقاله، در برخی منابع تلویحاً بر تمایز میان «نقل» و «روایت»، با طرح تعبیری مشابه، یعنی «گفتن» و «نشان دادن» اشاره شده است، به طوری که گفته‌اند: «نشان دهید- نگویید، نشان دهید- نگویید، نشان دهید- نگویید. به هر کجا که می‌روید؛ مثلاً همایش‌های نویسندگی، کلاس‌های دانشگاه، گروه نویسندگان، این شعار متداول نویسندگی را می‌شنوید. به طور کلی استفاده از جزئیات واضح و به کار بردن حواس همان «نشان دادن» است که همانند کشیدن تابلوی توصیفی روشن و پرنوری برای خوانندگان است: قدرت یک چشم انداز، شک ناامیدی در ازدواجی جدید و از کوره دررفتن دو شخصیت در داستان. و عموماً «گفتن» به عنوان فقدان جزئیات واضح تصور می‌شود. روایتی بی روح که تنها برای شرح دادن آنچه در داستان روی می‌دهد به کار می‌رود، مانند این که چه کسانی با یکدیگر در ارتباطند، شهر در کجا واقع شده است، شخصیت سوم داستان چه گونه لقبش را به دست آورده است و غیره.» (وود، ۱۳۸۸: ۳۷).

هم‌چنین می‌توان با مطرح ساختن دو اصطلاح ادبیات داستانی با عناوین «داستان» و «پیرنگ»، و مقایسه‌ی کارکرد و طول و عرض نوع پرداخت این دو، به تعریف و مقایسه‌ی روشن‌تری از «نقل» ساده و «روایت» پیچیده در داستان رسید. توضیح آن‌که؛ داستان توالی و ترتیب وقایع و رخدادهای قصه بدون در نظر گرفتن روابط «علت و معلولی» است، حال آنکه پیرنگ (طرح) ترتیب رخدادهای قصه با اعمال روابط علت و معلولی و توضیح «چرایی» رویدادهاست. به عبارتی «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است، اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از اندوه درگذشت» طرح است. (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸-۱۱۹) با عنایت به تعاریف پر تکرار و کاملاً آشنایی که از «داستان» و «پیرنگ» در آثار معاصر و مربوط به نقد



عناصر داستان به دست داده شده، همگی بر این باورند که مفهوم «داستان» که صرفاً ترتیب زمانی وقایع را بدون چرایی و تفصیل بیان می‌کند، شبیه همان کارکرد ساده‌ی «نقل» است، حال آن‌که اصطلاح «پیرنگ» یا طرح داستان که بر روابط علیّ رویدادهای قصه تأکید دارد و موجبات توصیفات جزئی‌تر و دامنه‌دارتری را می‌طلبد، چیزی شبیه به کارکرد «روایت» را متضمن می‌شود. گفتنی است که «در نظریه‌ی روایت فرمالیست‌های روسی، تمایز میان «داستان» و «طرح» جایگاه ویژه‌ای دارد. آن‌ها تأکید می‌کنند که فقط «طرح» صرفاً ادبی است، و «داستان» ماده‌ی خامی است که دست سازمان‌دهنده‌ی نویسنده را انتظار می‌کشد... فهم فرمالیست‌ها از طرح، انقلابی‌تر از فهم ارسطو بود که طرح را ترتیب «حوادث داستان» تعریف می‌کرد... از نظر فرمالیست‌ها، طرح نه تنها ترتیب حوادث داستان است، بلکه کلیه‌ی «تمهیدات» به کار گرفته شده برای قطع و تأخیر روایت را نیز شامل می‌شود... به تعبیری، «طرح» در واقع نقض ترتیب رسمی حوادث به آن صورتی است که انتظار می‌رود... فرمالیست‌ها نظریه‌ی طرح را غالباً با مفهوم آشنایی زدایی پیوند داده‌اند: طرح مانع از آن می‌شود که ما حوادث را آشنا و نمونه‌وار ببینیم.» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۲ و ۵۳).

حال، با توجه به نقل بالا می‌توان دریافت که شاخص‌های غافلگیرکنندگی، پیچش، ادبی بودن و شکل هنری «طرح/ پیرنگ» قصه، تمهیدی است آموزشی برای فهم روشن‌تر اصطلاح «روایت» که کارکردی شبیه طرح دارد. هم‌چنین، از منظری ساده‌تر و در مقام مقایسه‌ی «طرح» و «داستان»، می‌توان به مقایسه‌ی تقابلی مفاهیم موازی و شبیه آن‌ها یعنی «روایت» و «نقل» رسید؛ چرا که مثلاً اگر به نسبتی که از نظر فرمالیست‌ها «داستان» به عنوان ماده‌ی خام «پیرنگ» به شمار می‌آید، «نقل» و سادگی آن چیزی جز بستری برای به دست دادن «روایت» و ناشناختگی‌های پنهان و دفعی آن نیست؛ به تعبیری پُر کردن فواصل بین خطوط «نقل» ساده در داستان و جلوه بخشیدن به داستان شدگی قصه کار اصلی و غایت هدف «روایت» و روایتگری است.



گذشته از این، به نظر می‌رسد ساده‌ترین و قابل فهم‌ترین مصداقی که از مفهوم «نقل» در داستان و رمان می‌توان به دست داد این است که گاه ما به عنوان مخاطب با صحنه‌هایی مواجهیم که نویسنده یا راوی از توصیف صبورانه یا به تعبیری، جزءنگارانه سر باز زده است؛ به گونه‌ای که از سویی، مخاطب داستان ضرورت و انتظار تولید و ظهور کیفیت خاصی از توصیف روایی را در ذهن دارد و نمی‌یابد، و از سویی دیگر اصولاً امکان بازسازی آن جزئیات روایت‌مدار در متن وجود ندارد؛ چرا که کیفیت دوگانه‌ی آن‌چه از دید نویسنده مغفول مانده است با همانی که مخاطب در ذهن خود به دنبال آن است، همگونی تضمین شده‌ای نخواهند داشت و متن موجود که همواره پیش روی مخاطب است، سند مشخصی است که مخاطب و منتقد، مرز «روایت شدگی» و یا «نقل» داستان را از روی آن باز می‌شناسند.

حال، بهتر است که کلی‌گویی نقل‌گونه‌ی نوشته‌ی اول را که هم از رودررویی با توصیف موشکافانه و حسی - که خود لازمه‌ی عبور از گردنه‌های «روایت» است - سر باز می - زند و هم بیش‌تر به یک گزارش روزنامه‌ای و رسانه‌ای شباهت دارد، با نوشته‌ی دوم که به نظر نگارندگان ضمن انتقال جزئیات لازم، انتظار مخاطب از یک توصیف ملموس و روایی را به خوبی برآورده کرده است، مقایسه می‌کنیم تا حد و مرز «روایت» و «نقل» را در دایره‌ی موشکافی توصیفات یا حرکت سرسری آن ببینیم.

گفتنی است که این دو متن از یک داستان انتخاب شده‌اند تا به این نکته نیز بی‌بیریم که در بسیاری از موارد یک نویسنده و متن واحد نیز در به دست دادن «روایت» محض یا «نقل» ساده در گستره‌ی داستان‌نویسی، دچار و گرفتار نوسان و تشتت - به عمد یا سهو - بوده و هستند:

(۱) «مجلس به خواست توده‌ی مردم، لایحه‌ی ملی شدن صنعت نفت را تصویب کرده است. مردم، با چهره‌های برافروخته و





لبهای به خنده نشسته، جا به جا دور دسته‌های نوازنده جمع شده‌اند به پایکوبی و دست افشانی. چند تا از شیرینی فروش‌ها، مجمعه‌های بزرگی را بر کرده‌اند از نقل و نبات و بین مردم دور می‌گردانند. آشنا و ناآشنا، همدیگر را در بغل می‌گیرند و به همدیگر تبریک می‌گویند. همراه با شور و شادی مردم، جسته و گریخته خبرهایی می‌رسد که دهان به دهان می‌گردد و در مدتی کوتاه تمام شهر را پر می‌کند. (محمود، ۱۳۷۵: ۲۱۱).

(۲) «پنجه‌هایمان تو هم است. بلند می‌شویم و راه می‌رفتیم. می‌رسیم به میدان نور چراغهای بزرگ ساختمان باشگاه. پیش رویمان، بوته‌ی کوچک نخلی است که روی زمین پهن شده است. رو چمن راه می‌رویم. احساس می‌کنم که سبک شده‌ام. می‌خواهم پر بکشم. پنجه‌ی سیه چشم را فشار می‌دهم. به بوته‌ی نخل می‌رسیم. برگ‌هایش عین سرنیزه‌های تو در هم است. من از طرف چپ بوته می‌روم. سیه چشم از طرف راست بوته می‌رود. دست‌هایمان به بالای بوته‌ی نخل کشیده می‌شود. چند تا از برگ‌های بلند سرنیزه‌ای نخل، تا مچ‌هایمان و کف دست‌هایمان بالا آمده است. بوته‌ی نخل، خیلی پهن شده است. انگشت‌هایمان از تو هم بیرون می‌آید. نوک چند تا از برگ‌ها که سیخ ایستاده‌اند، کف دست‌هایمان را نیش می‌زنند. انگشت‌هایمان رو هم ساییده می‌شود. می‌خواهم



انگشت‌هایش را بگیرم. دلم نمی‌خواهد دست‌هایمان از هم جدا شود. برگ‌های پهن شده رو زمین، از رو شلوار کتان، ساق پای راستم را نیش می‌زند. تلاش می‌کنم که انگشت‌های سیه چشم را بگیرم اما نمی‌توانم. سرانگشت‌هایمان رو هم ساییده می‌شود و دست همدیگر را رها می‌کنیم.» (همان: ۲۸۲).

حال با توجه به دو متن بالا به خوبی در می‌یابیم که در نوشته‌ی اول، مخاطب با توصیفی نسبتاً سرسری یا حتی نوعی توضیح رسانه‌ای مواجه می‌شود، حال آن‌که نوشته‌ی دوم بنا به ماهیت توصیف‌گرانه و جزءنگارانه‌اش پهلوی به پهلوی «روایت» حرکت می‌کند؛ البته با توجه به نشر این داستان که بعضاً فاصله‌ی قابل توجهی با گفتار معیار توده‌ی مردم دارد و بیشتر نزدیک به نوشتار معیار است، چندان عنایتی به کاربرد «حذف فعل به قرینه» - که خود بستری برای سیالیت روایت به شمار می‌آید- نشده است و این موضوع که خود بحث و مدخل مستقلی در همین نوشته را می‌طلبد، همواره «روایت» را به مرز «نقل» فرو می‌غلطاند؛ توضیح این‌که اگر به عنوان مثال، عبارت «من از طرف چپ بوته می‌روم، سیه چشم از طرف راست بوته می‌رود» به شکل «من از طرف چپ بوته می‌روم، سیه چشم از طرف راست» پرداخت می‌شد، بیم سقوط این متن روایی به حوزه‌ی «نقل» کم‌تر احساس می‌شد.

به نظر می‌رسد برای تبیین و تفکیک حد و مرز «نقل» و «روایت»، بایستی به دو مفهوم یا مدخل دیگر (روایت روزنه‌گیر و نقل شلاقی) در حوزه‌ی کاربردی ادبیات داستانی اشاره کرد که گویای استقلال این دو، و نهایتاً ترجیح «روایت» بر «نقل» است؛ توضیح این‌که هر دو اصلاح ساخته و پرداخته‌ی ذهن و زبان نویسندگان مقاله است و امید به اشاعه‌ی آن‌ها در پهنه‌ی اصلاحات ادبیات داستانی دور از انتظار نیست. توضیح تکمیلی در این قسمت متوجه تعبیر



«حوزه‌ی کاربردی ادبیات داستانی» است که منظور نویسندگان مقاله از این تعبیر همان بزنگاه برداشت و استنباط مخاطب فنی و حرفه‌ای داستان و قصه است:

## ۵. روایت روزنه‌گیر

از منظر تکمیلی دیگری که با عنوان «ایستگاه تثبیت عنصر روایت» می‌توان از آن نام برد، آن چه که حائز اهمیت است، ایستادن، مکث و به کارگیری توصیف تلسکوپی در به دست دادن روایت است. پیداست که «نقل» چنین تعهدی ندارد و از آن جا که سهم عظیمی از تعهد و رسالت «نقل»، ارائه‌ی کارکرد شبه رسانه‌ای و تسریع انتقال مطلب است، بنابراین توان توقف در میدان جزئیات رخدادها و جولان دادن به کش و قوس وقایع را ندارد، حال آن که «روایت» به عنوان یکی از محوری‌ترین عناصر داستان، حیثیت خود را در نگارش لحظه به لحظه‌ای وقایع و توصیف دقیق روزنه‌های داستان جست‌وجو می‌کند و ایجاد انگیزش در مخاطب برای پیگیری حلقه‌های زنجیره‌ی داستان، موضوعی تبعی و در عین حال ضروری است که در نتیجه‌ی کاربردی کردن همین نگاه توصیف‌گر و تلسکوپی حاصل می‌شود.

گرانیکاه اجرای نگاه تلسکوپی در «روایت»، پر کردن جای خالی تمام احتمالات و انتظاراتی است که نگاه تیزبین و جستجوگر مخاطب داستان از راوی داستان دارد؛ به این معنا که توصیف‌های جزء نگر تا حد اشباع تمام ظرفیت و حوصله‌ی مخاطب پیش برود و از توصیف هیچ نقطه‌ی مؤثر و غافلگیرکننده‌ای فروگذار نکند. این نوع روایت که در مسیر داستان‌شدگی یک متن بسیار حائز اهمیت است و با عنوان «روایت ریزین» هم مطرح شده است، این گونه عمل می‌کند که «با استفاده از درنگ و برجسته‌سازی، در فضاسازی کاربرد می‌یابد. بنا به نیاز فضا و جنس آن، مسلماً در اطراف خود و شخصیت‌های داستان، چیزهایی



خواهیم یافت که حضور، رنگ، جنس، و حتی آوای نام و آوای توصیفشان، در ساخت فضا و اشارت به آن، به کار آیند.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۶۹)

در رمان «بادبادک باز» که نمونه‌ی روشنی برای به دست دادن مصادیق «روایت روزنه‌گیر» در جای جای توصیفات آن است، به نگارش رویدادهایی می‌رسیم که هم عموماً کارکرد روایت را به خوبی نشان می‌دهند و هم به طور اخص مصداق واضحی برای «روایت روزنه‌گیر» هستند:

«پاشنه‌ی چکمه‌ها روی آسفالت چق چق می‌کرد. یکی برزنت پشت کامیون را بالا زد و سه تا کله تو آمد. یکی سر کریم بود، دو تای دیگر سرباز، یکی افغانی و دیگری روسِ پوزخند بر لب با صورتی مثل سگهای بولداگ و سیگاری آویخته از کنج لب. پشت سرشان ماه پریده رنگ در آسمان آویزان بود. کریم و سرباز افغانی چند جمله‌ی کوتاه به زبان پشتو رد و بدل کردند. من قسمتی از آن را شنیدم. چیزی بود درباره‌ی بدیاری طور. سرباز روسی سرش را به ته کامیون برد. هم‌چنان آن ترانه را زمزمه می‌کرد و با انگشتهایش روی لبه‌ی درِ بایند ضرب می‌گرفت. در نور اندک مهتاب برق چشمانش را هم‌چنان که از مسافری به مسافر دیگر می‌دوخت دیدم...» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

جهت تبیین موضوع مورد نظر در این متن کافی است به تمرکز نگاه تلسکوپی و روزنه‌گیر راوی در سطر دوم و سوم توجه کنیم که با حوصله و دقت تمام از به توصیف دقیق جزئیات «سه کله» می‌پردازد؛ تا جایی که ترکیب «روسِ پوزخند بر لب» و متعلقات ظاهری آن را به نمایش می‌گذارد، حال آن‌که در «نقل» به طور کلی و به ویژه «نقل شلاقی» - که تعریف و مصداق آن در قالب نمونه‌ی داستانی خواهد آمد- وضعیت به گونه‌ای دیگر و در چهارچوب



جملاتی کوتاه، شلاقی و رونده خواهد بود؛ جملاتی که ظرفیت مکث و درنگی به موازات روایت روزنه‌گیر را در خود ندارند. هم‌چنین در تأیید رویکرد روایت تلسکوپی و مواجهه با چنین توصیفاتی می‌توان به این گفته اشاره کرد که «برخی کلمات بر سطح حافظه نقشی کم - رنگ می‌اندازند، پاک شونده، و برخی، بر حافظه نقر می‌شوند. روایت ریزین این دومی را عملی می‌سازد.» (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۶۹).

## ۶. نقل شلاقی

«نقل شلاقی» و به تعبیری ساده‌تر، نقل رونده و پرشتاب زمانی دارای ایضاح نسبی است که در محوری قیاسی و مقابله‌ای با «روایت روزنه‌گیر» معرفی شود؛ یعنی اگر در «روایت روزنه‌گیر» چندین چشم و دوربین از زوایای مختلف و بر بستری از توصیفات پویا و زنده به توصیف رویداد، پدیده و یا شیء و چهره می‌پردازند، در «نقل شلاقی» یک دوربین شتابنده با حجم نسبتاً متوسطی از حوصله و درنگ، به ساخت و پرداخت جملات و توصیفات کوتاه و شلاقی می‌پردازد و گویی تعهد و تقبل تصور تصویرهای جامانده در فواصل نقل و توصیف را به دوش مخاطب می‌گذارد. و حتی از منظر دیگری اگر به این موضوع نگاه کنیم، می‌توانیم متوجه شویم که در «نقل شلاقی» نویسنده سودایی فراتر از به دست دادن این نگاه کلی‌نگر و گذرا در سر ندارد؛ مثلاً در بُرش کوتاهی از رمان «سال‌های سگی» که در پی می‌آید، ما با نوعی از توصیف و نقل روایت مواجهیم که گویی در کم‌ترین فرصت و فاصله بایستی فقط زنجیره‌ی قصه و رخدادها را پی بگیریم و راوی نیز تعهدی جز گزارش اخبار گونه‌ی تعدادی سرخط ندارد. و اینجاست که نقل شلاقی و شتابنده ماهیت و کارکرد خود را از روایت تفصیلی و جزء نگر متمایز می‌کند:



« تره‌سا آخرین ظرف را شست. عمه‌اش در اتاق خواب دراز کشیده بود. سپس حوله و یک قالب صابون برداشت و نوک پا نوک پا از خانه بیرون رفت. خانه همسایه آن‌ها قدیمی و باریک بود و دیوارهای زرد رنگ و رو رفته‌ای داشت. تره‌سا در زد. دختری بشاش و لاغر در را به رویش گشود.

«سلام تره»

« سلام، روسا، اومده‌م برم حمومتون.»

«بیا تو»

... « (یوسا، ۱۳۸۹: ۱۳۱)

و از همین روست که در داستان‌هایی که اتمسفر غالب قصه و داستان این نوع نقل و روایت است، مخاطب خود را در تراز یک شنونده‌ی گزارش و رویداد رسانه‌ای می‌بیند و نه تماشاگر صحنه‌هایی که ذهن مخاطب را در ایستگاه‌های مکرر به وجد و تأمل وادارد؛ به تعبیری خلاصه‌تر، در «روایت روزنه گیر» مخاطب بیننده و تماشاگر است، اما در «نقل شلاقی» مخاطب شنونده‌ای است که گاه بدون امکان تصور جزئیات قصه، حتی می‌تواند فعالیت‌های روزمره‌ای را به موازات شنیدن رخداد‌های پرشتاب قصه انجام دهد:

« گویا یارو خودش پشت فرمان بوده و بعد هم هول شده و دررفته. بچه‌ها خبر را به مدرسه برگردانده‌اند و تا فراش و زنش برسند جمعیت و پاسبانها سوارش کرده بوده‌اند و فرستاده بوده‌اند



مریضخانه. اما از خونی که روی آسفالت بوده و دورش را سنگ  
چین کرده بوده‌اند لابد فقط لاشه‌اش به مریضخانه رسیده...

به اتوبوس که رسیدم دیدم لاک پشت سواری است. فراش را  
مرخص کردم و پریدم توی تاکسی.

اول رفتم سراغ پاسگاه جدید کلانتری که به درخواست انجمن  
ملی باز شده بود. همان تازگی و در حوالی مدرسه. والسلام  
علیک!...» (آل احمد، ۱۳۸۳: ۶۲ و ۶۳)

شاید اولین نشانه‌ی تأیید شلاقی بودن این نقل و فاصله گرفتن آن از روایت، حضور  
پرتعداد افعال است در انتهای جملات بن بست و بی توصیف. هم‌چنین به دست ندادن توصیفی  
ولو جزئی از چهره یا رفتار هر یک از شخصیت‌های متواتر در قالب چند عبارت کوتاه، مؤید  
دیگری است برای پذیرش این نوع زاویه‌ی دید و نگارش با عنوان «نقل شلاقی». و اما کلیت  
این چند عبارت کوتاه نیز که چندین رویداد به هم پیوسته و بدو بایست‌های متعدد شخصیت‌ها  
را بسیار شتابنده و بی مکث بازگو کرده است، مشمول مقوله‌ی روایت‌های جزء نگر و  
توصیف‌های خلاق و مو به مو نمی‌تواند باشد.

## ۷. نتیجه‌گیری

مقاله‌ی حاضر با تمام فشردگی‌اش در به دست دادن نمونه‌های معدود، به رونمایی دو ظرفیت نظر دارد: نخست این که مخاطب ناتمام و غیرحرفه‌ای داستان و ادبیات داستانی، تفکیک مرزهای «روایت» و جدیت و پیچش آن را از «نقل»‌هایی که سرشتی رسانه‌ای و گزارش‌گونه دارند، درک کند و به مدد الگوی تئوریک ارائه شده در این مقاله و خواندن متون داستانی شناسنامه‌دارتر به استنباط تازه‌ای از این موضوعات برسد؛ و در وهله‌ی دوم نیز امکان گفتگوی تازه‌ای در عرصه‌ی نقد داستان و شاکله‌ی کلی ادبیات داستانی به دست داده شود. به زعم نویسندگان مقاله، تفکیک علمی و روشمند این دو مقوله از هم، فهم ما را در یاددهی و یادگیری اطمینان بخش‌تر عناصر داستان و نیز به دست دادن زمینه‌ای برای نقد عمیق‌تر عناصری که به مباحث روایت‌شناسی مرتبط می‌شوند، غنا و جدیت می‌بخشد. هم‌چنین، این مقاله به عنوان مقدمه‌ای بر یکی از مدخل‌های احتمالی نقد داستان و عناصر آن، به وجود دالان‌های متعدد و نامکشوف «روایت‌شناسی» و عرصه‌ی ناپیدای نظریه‌های ادبی معطوف به آن باور عمیق دارد.

#### منابع

- احمد، محمود (۱۳۷۵) **همسایه‌ها**، چاپ چهارم، تهران: نشر امیرکبیر.
- آدام، ژان میشل و فرانسوازرواز (۱۳۸۹)، **تحلیل انواع داستان**، ترجمه آذین حسین زاده و کتایون شهیراد، چاپ سوم، تهران: نشر قطره.
- آل احمد، جلال (۱۳۸۳)، **مدیر مدرسه**، چاپ اول، تهران: نشر خرم.
- حسینی، خالد (۱۳۸۸) **بادبادک باز**، چاپ ششم، تهران: نشر نیلوفر.





- ریمون -کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: انتشارات نیلوفر.
- سلدن، رامن و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷): **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، (ترجمه عباس مخبر) چاپ دوم، نشر طرح نو.
- فورستر، ادوارد مرگان (۱۳۸۴)، **جنبه های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- مک کاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، **دانشنامه ی نظریه های ادبی معاصر**، (ترجمه ی مهران مهاجر و محمد نبوی) چاپ دوم، تهران: نشر آگه.
- مندنی پور، شهریار: (۱۳۸۴)، **ارواح شهرزاد**، چاپ دوم، تهران: نشر ققنوس.
- وود، مونیکا (۱۳۸۸)، **توصیف در داستان**، (ترجمه نیلوفر اربابی)، چاپ اول، اهواز: نشر رسش.
- یوسا، ماریو (۱۳۸۹)، **سال های سگی**، (ترجمه احمد گلشیری): چاپ چهارم، تهران: نشر نگاه.



***From simplicity of telling to superiority of narration in  
story horizon  
Behrooz mhdizade***

*assistant professor of persian language and literature department  
at the farhangiyen University, Tehran, iran.  
Mahdizade\_b@yahoo.com*

**ghodratoolah zarouni**

*Ph.d student, Persian language and literature Shahid Chamran  
University of Ahvaz. Gh\_zarouni@yahoo.com*

***abstract***

*The domain of storytelling-from the shabby designs of storytelling of caveman human to The intertwining today Minimal of plot-has been so widely that sometimes separate terms and definitions of intertwined of story literature is same inthe difficulty of presenting a relatively amplify of description that should be attention in the form of scientific articles. It is noteworthy that always there is differences and distinctions between telling and narration in the field of narrative that it is important to understand the criticism and literary theory. In a simple and non-technical interpretation of the narration story, the two terms are equated, it goes without saying that the level "carrier" in Story approaches to the media reports and professional audience knows quite distinct its history from its literature, while the complex plot ishidden in the chain of "narrative" stories and tale, only is revealed for the specialist, from this perspective the right understanding from narrative of a storyguide us to more realistic analysis of serious quality of professional narration and special. The purpose of this article is*



*unfamiliar and non-professional audience of the story and fictionunderstand .*

*Keywords: telling, narration, story, plot, event*



## «تحلیل ریخت‌شناسی داستان فرود سیاوش براساس نظریه ولادیمیر پراپ»

الهه مهدی نژاد<sup>۱</sup>

هادی خدیبور<sup>۲</sup>

مهناز خاکی زاده<sup>۳</sup>

### چکیده

شاهنامه فردوسی، بزرگترین اثر حماسی ادب فارسی، با داستان‌هایی با ویژگی‌های مدرن و امروزی، راه را بر نظریه‌های ادبی متأخر برای آزمون، مقایسه و تطبیق باز کرده است. امروزه مدد جستن از نظریه‌های ادبی مدرن در این شاهکارها، نه فقط ارزش‌های نهفته در این آثار را بیش از گذشته به ما می‌نمایاند بلکه سبب می‌شود با دیدی وسیع‌تر و مبتنی بر اصول علمی به تحلیل و بررسی این آثار پردازیم. روش ولادیمیر پراپ روسی یکی از بهترین شیوه‌های تحلیل و طبقه‌بندی ریخت‌شناسی داستان‌ها و قصه‌های اساطیری و حماسی شاهنامه به جهت ماهیت خاص آن‌ها است. نوشته حاضر با بهره‌گیری از شیوه پراپ، به تحلیل داستان فرود سیاوش می‌پردازد. تطبیق این داستان با نظریه پراپ، فرضیه علمی و اساسی این تحقیق است. در این مقاله ظرفیت موجود در اجزای این داستان از جمله شخصیت‌ها و دگرذیسی‌هایی که در برجسته شدن این داستان مؤثر بوده است به نمایش گذاشته شده است. نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که داستان فرود دارای هفت کارکرد متفاوت با الگوی پراپ است که از ضعف‌های این الگو در تحلیل متون روایی مبنی بر وجود الگوی ثابت برای همه روایت‌ها محسوب می‌شود.

**کلید واژه‌ها:** شاهنامه، ریخت‌شناسی، نظریه پراپ، داستان فرود سیاو

<sup>۱</sup>. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان. نویسنده مسئول

[elahemehdinejad@yahoo.com](mailto:elahemehdinejad@yahoo.com)

<sup>۲</sup>. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان

<sup>۳</sup>. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان



## مقدمه:

ولادیمیر پراپ نظریه پرداز روسی، عمده نظریات خود را درباره روایت در سال ۱۹۳۸ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان منتشر کرد. انتشار این کتاب سرآغاز بسیاری از بررسی‌های ساختاری در داستان و روایت است. تعریفی که پراپ از روایت ارائه می‌کند این گونه است: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و دوباره بازگشت آن به حالت پایدار بیان می‌کند.» پراپ این تغییر وضعیت را رخداد می‌نامد. اما برای تحلیل ریخت‌شناسی دانستن تعریفی صحیح از این رویکرد ادبی ضروری است. ساختارگرایی، یعنی بررسی روابط متقابل بین اجزای سازنده یک شیء که منجر به پدیدار شدن یک ساختار جدید می‌شود. اصطلاح ریخت‌شناسی به معنی بررسی و شناخت عناصر تشکیل دهنده یک اثر هنری و نحوه ترکیب آن‌ها با یکدیگر است. پراپ در کتاب خود، قصه‌های پریان را دارای ۷ نقش معیار یا هفت حوزه عملی می‌داند. ۱- قهرمان اصلی یا جست و جوگر که می‌تواند قهرمان قربانی باشد. ۲- شریک ۳- بخشنده ۴- اعزام کننده ۵- یاری دهنده ۶- شخص مورد جست و جو یا به تعبیر پراپ شاهزاده خانم و پدرش ۷- قهرمان قلابی. البته از نظر وی این امکان وجود دارد که برخی از بازیگران چندین نقش را برعهده بگیرند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۹) و نیز ۳۱ خویشکاری یا کارکرد ثابت را در تمام قصه‌های پریان روسی نمایان کرده است و در هر قصه صرفاً این کارکردها را جست و جو می‌کند. در واقع پراپ در بررسی قصه‌ها به جای درون‌مایه و مضمون، شکل و صورت آن‌ها را مبنی قرار داده است که تقریباً تمام ساختارگرایان فرانسوی مانند: بارت، تودوروف، گری، برمون در بررسی ساختار روایت به آن توجه داشته‌اند. (مارتین، ۱۳۸۲: ۶۶)

## پیشینه تحقیق:

از نمونه حکایت‌ها و متن‌های مورد بررسی براساس الگوی ساختارگرایی پراپ و کاربردهای آن در روایت می‌توان به مقاله: «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی» نوشته خلیل پروینی و هومن ناظمیان اشاره کرد. در

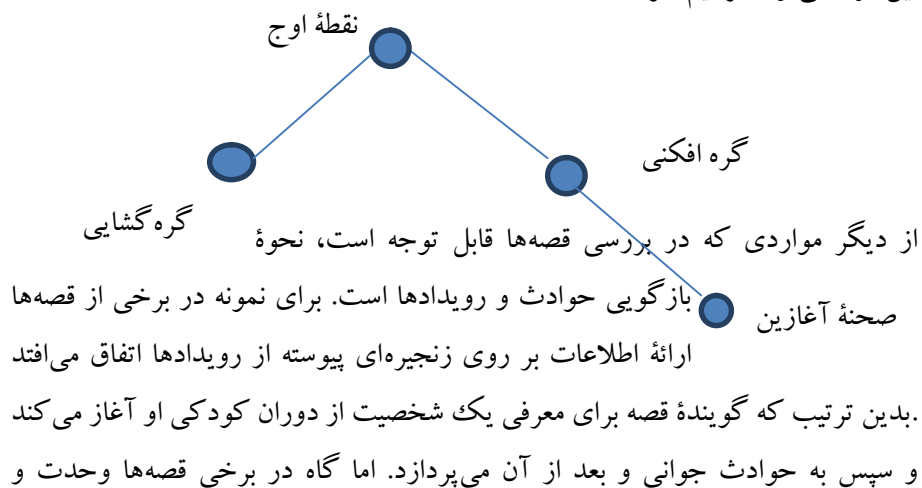
این مقاله، ده داستان از فابل‌های کلیله و دمنه به عنوان نمونه با هدف ارزیابی کارآیی و قابلیت الگوی پراپ در تحلیل ریخت‌شناسانه این قصه‌ها تحلیل و بررسی شده است. «بررسی قصه‌های دیوان در شاهنامه فردوسی» نوشته مسعود روحانی و محمد عنایتی قادیکلایی، نمونه دیگری است که می‌کوشد نمودار خویشکاری‌های پراپ و روش ریخت‌شناسانه وی را در داستان‌های دیوان بررسی کند تا مشخص گردد نظریه پراپ تا چه اندازه بر این داستان‌ها انطباق دارد. «تحلیل ساختاری قصه سیاه‌پوشان براساس الگوی پراپ» نوشته عفت نقابی و کلثوم قربانی از نمونه‌های دیگر است.

### برخی از اصول و مبانی ریخت‌شناسی:

یکی از مسائلی که در بررسی ریخت‌شناسی حائز اهمیت است، دست یافتن به خویشکاری‌ها یا نقش مایه‌های (motif) قصه است. مانند: صفات و تعداد قهرمان‌ها و کارهایی که از آن‌ها سر می‌زند، اشیاء گوناگون در قصه‌ها و... که هر یک به تنهایی یک موتیف محسوب می‌شوند و قابل تجزیه به عناصری هستند که می‌توان اشخاص یا کارکردهای دیگر داستان را جایگزین آن کرد. طبق نظریه پراپ، خویشکاری می‌تواند جایگزین موتیف شود. وی معتقد است: همواره نام‌ها و صفات اشخاص داستان تغییر می‌کند. اما کارکردها و خویشکاری‌های آن‌ها ثابت می‌ماند. از این روی می‌توان این گونه استنباط کرد که در یک قصه اغلب کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده می‌شود. به همین علت تعداد خویشکاری‌های به کارگرفته شده در قصه، اهمیت ویژه‌ای دارد. (پراپ، ۱۳۶۸: ۴۹-۵۰) یکی از موضوعاتی که در مباحث ریخت‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد، توجه به نحوه شروع قصه است که به عنوان یک عنصر مهم ریخت‌شناسی قابل بررسی است. هر قصه‌ای با یک صحنه آغازین (opening scene) شروع می‌شود که اغلب معرفی قهرمان قصه است. کسی که به سبب انجام کاری نیک همواره مورد تمجید قرار می‌گیرد و یا به خاطر حل مشکلات و رفع موانعی که بر سر راه او قرار می‌گیرد به عنوان قهرمان شناخته می‌شود. از این روی در اغلب داستان‌ها نخست قهرمان معرفی می‌شود. در واقع حوادثی که در طول قصه رخ می‌دهد، به گونه‌ای با معرفی آن شخص

مرتبط است. سپس در ادامهٔ قصه، ضمن رخ دادن حادثه‌ای شخصیت جدیدی به نام شریر وارد ماجرا می‌شود که نقش و هدف او برهم زدن آرامش قهرمان و اطرافیان او است که در اصطلاح روایت‌شناسی به آن گره‌افکنی (complication) می‌گویند. در این قسمت قهرمان و نیروهای مثبت با ضد قهرمان و اشخاص منفی روبه روی یکدیگر قرار می‌گیرند و هر یک از شخصیت‌ها مجال می‌یابد تا کارکردهای خود را برای به ثمر نشاندن تلاش‌های قهرمان و ضد قهرمان به تصویر بکشد. از دیگر مسائلی که در مقولهٔ ریخت‌شناسی، قابل تأمل است بررسی روابط علت و معلولی (causality) بین اجزای داستان است. در برخی از قصه‌ها، قهرمان سزای عمل نیک یا بدی را می‌بیند که در گذشته به هر دلیلی مرتکب شده است. در واقع همین علت و معلول‌ها هستند که شخصیت‌ها را به انجام کنش و واکنش وادار می‌کنند و در طول قصه حادثه‌آفرینی می‌کنند. نقطهٔ اوج (climax) تنش و درگیری، تقابل حرکتی قهرمان و ضد قهرمان است که منجر به شکل‌گیری بحران (crisis) در عمل روایت می‌شود. اوج تنش، زمانی رخ می‌دهد که شریر سعی می‌کند قهرمان را به هر طریقی سرکوب کند. زیرا خواستهٔ شریر آن است که قهرمان و کارهایش که موجب محبوبیت وی در بین همه شده را از بین ببرد. پس قانون کلی حاکم بر داستان‌ها حرکت از آرامش به سوی بحران است که این توالی حرکتی را

این‌گونه می‌توان ترسیم کرد:





پیوستگی زمانی رویدادها به دلایلی دچار وقفه می‌شود و داستان به گونه‌ای نامحسوس از درون برش می‌خورد. این جا به جایی ناشی از هدف ویژه روایت کننده قصه است. که در برخی از داستان‌های قرآنی به وضوح دیده می‌شود. (حسینی، ۱۳۸۲: ۳۳۵-۳۳۶)

« این تقطیع و برش اجزاء داستان و شکستن وحدت زمانی آن، دارای اسرار هنری است که باید درباره آن تأمل کرد و از این طریق رابطه موجود بین اهداف داستان و شیوه‌های ساختاری آن را به دست آورد. » (بستانی، ۱۳۷۱: ۱۶-۱۷) بنابراین قصه‌ها اجزای گوناگون را در خود جای داده‌اند تا ویژگی هدفمند بودن آن‌ها حفظ شود. پس هر قصه‌ای اهداف خاصی را دنبال می‌کند که این اهداف می‌تواند نتیجه‌ای اخلاقی یا نوعی حکایت مطایبه‌آمیز و یا اسطوره‌ای ماندگار باشد.

### کلیاتی پیرامون روایت:

حوزه موجودیت روایت‌ها بسیار گسترده است. تداوم زندگی و حیات به آفرینش روایت‌ها منجر می‌شود و کنش ارتباطی بین انسان‌ها با یکدیگر بر مبنای دریافت‌های گوناگون آن‌ها از روایت‌های موجود شکل می‌گیرد. از آنجا که هیچ دو نفری در جهان وجود ندارد که از موضوعی واحد، روایتی یگانه را عرضه کند می‌توان گفت که به تعداد انسان‌ها در جهان روایت وجود دارد. از این روی رولان بارت، روایت را پدیده‌ای عام و جهان شمول می‌داند و معتقد است که این پدیده می‌تواند به صورت کلام، گفتار، نوشتار، تصویر ثابت یا متحرک و ایما و اشاره بیان شود و در

تمام جلوه‌های فرهنگ بشری مانند ادبیات داستانی، نمایشی، فکاهی، تاریخی و اسطوره‌ای نمود یابد. (هرمن، ۲۰۰۷: ۷) با این حال، گاه یک روایت به سبب مهارت راوی، برجستگی بیشتری می‌یابد؛ گرچه ممکن است همان روایت پیش از آن از زبان شخصی دیگر جاری شده باشد و مخاطب چندانی نیافته باشد. بنابراین طرز تفکر راوی به وضوح بر شکل درونی روایت و مراحل گوناگون آن تأثیر می‌گذارد. با وجود اختلاف نظرهایی که در تحلیل روایت‌ها بین روایت‌شناسان وجود دارد، اصول کلی





روایت، روشن و مشخص است و آن‌ها بر چند مقوله در تعریف روایت اتفاق نظر دارند. در ذیل به چند تعریف برجسته در این زمینه اشاره می‌شود:

تزوئتان تودوروف، کنش شخصیت‌ها را در شکل‌گیری روایت، امری محوری می‌داند. به اعتقاد وی در روایت باید کنشی برملا شود و تغییر و تحولی صورت گیرد. در واقع هر تغییر و تحولی به منزله حلقه‌ی روایی دیگری است که به زنجیره‌ی داستان افزوده می‌شود. بدین ترتیب کنش‌ها یکی پس از دیگری می‌آید و در اغلب موارد با یکدیگر رابطه‌ای علت و معلولی برقرار می‌کنند. (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰) طبق نظر وی داستان با وضعیتی پایدار شروع می‌شود، سپس نیرویی تعادل آن را برهم می‌زند و موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود و با کنش قهرمان داستان، موقعیت دوباره به حالت پایدار برمی‌گردد.

مایکل تولان، روایت را بازگویی اموری می‌داند که از نظر زمانی و مکانی از راوی فاصله دارند. راوی مطالبی را برای مخاطب خود بازگو می‌کند که در گذشته‌های دور اتفاق افتاده است. (تولان، ۱۳۸۶: ۴۲)

این تعریف نشان می‌دهد که از دیدگاه وی در هر روایت دو جزء اساسی و بنیادین وجود دارد: یکی حادثه و موضوع محوری‌ای که روایت می‌شود و دیگری گوینده‌ای که آن حادثه را به زبان و شگردهای خاص خود بازگو می‌کند.

وی، همچنین ویژگی‌هایی برای عموم روایت‌ها در نظر می‌گیرد، از جمله این که روایت‌ها ساخته و پرداخته ذهن بشر هستند و از حقیقت محض به دور هستند؛ در بسیاری از روایت‌ها اجزایی تکرار شونده و مشابه دیده می‌شود که می‌توان آن‌ها را بر مبنای شاخصه‌های موجود در روایت‌شناسی دسته‌بندی کرد. به علاوه خط سیری در همه روایت‌ها نمودار است؛ بدین شکل که در آغاز نوعی نظم و هماهنگی، در میان آشفتگی و در پایان بازگشت به تعادل نخست دیده می‌شود (همان: ۴-۵)



تأکید وجود خطّ سیر در روایت‌ها را پیش از این ارسطو در بوطیقا مطرح کرده است و بین وضعیت آغاز، میانه و پایان روایت‌ها تفاوت قائل شده است. (ارسطو، ۱۳۴۳: ۶۲)

### ۱-ریخت شناسی داستان فرود سیاوش:

هر داستان دارای طرح یا پیرنگی است که چهارچوب آن را می‌سازد. یعنی هر واحد روایی با ترکیب زمان و فرایند علیت که به آن پیرنگ می‌گویند، از نظم و چینشی متوالی برخوردار می‌شود. ادوارد فورستو ویژگی‌های سه گانه‌ای برای پیرنگ مشخص کرده است که عبارتند از: پیچیدگی، بحران و بازگشایی و نیز راز را به عنوان عنصری که در ملازمت این سه خصیصه قرار دارد به آن‌ها اضافه کرده است. (فورستو: ۱۳۸۴: ۱۱۳)

داستان: فرود پسر سیاوش توسط طوس کشته می‌شود.

پیرنگ: فرود به خاطر انتخاب اشتباه کیخسرو که طوس را برای انتقام خواهی برگزیده است و به سبب نافرمانی طوس کشته می‌شود.

رازی که در این داستان نهفته است؛ نارضایتی طوس از برتخت نشستن کیخسرو است چرا که وی خواستار پادشاهی فریبرز بوده است.

#### ۱-۱-صحنه آغازین:

بسیاری از داستان‌ها با معرفی قهرمان آغاز می‌شود. کسی که داستان حول محور فعالیت‌ها و کارکردهای او می‌چرخد. در آغاز داستان فرود سیاوش، فردوسی در مقام راوی به گونه‌ای سخن می‌گوید که نارضایتی او از طوس، سپهبد ایران آشکار است و مخاطب را به تأمل وامی‌دارد.

جهان‌جوی چون شد سرافراز و گرد سپه را به دشمن نشاید سپرد



سرشک اندر آید به مژگان ز رشک	سرشکی که درمان نداند پزشک
کسی کز نژاد بزرگان بود	به بیشی بماند سترگ آن بود
چو بی کام دل بنده باید بدن	به کام کسی داستان‌ها زدن
سپهبد چو خواند ورا دوستدار	نباشد خرد با دلش سازگار
گرش ز آرزو باز دارد سپهر	همان آفرینش بخواند به مهر

(فردوسی، ۱۳۸۴: ۳۱۴-۳۱۵)

داستان فرود سیاوش، با تعادل اولیه آغاز می‌شود. کیخسرو بر تخت پادشاهی ایران نشسته است و زمینه عملی کردن هدف خود یعنی؛ گرفتن انتقام خون سیاوش از افراسیاب را فراهم می‌کند. با شنیدن صدای تیره طوس و سپاه متوجه می‌شویم که جنگی در میان است نخست کیخسرو به طوس دستور می‌دهد انتقام خون پدرش، سیاوش را بگیرد و در ادامه او را از رفتن به کلات منع می‌کند و تأکید می‌کند که برادرش فرود در کلات ساکن است و طوس می‌پذیرد که از راه کلات به سمت تورانی‌ها نرود. تا این نقطه از داستان طوس، در حکم یک قهرمان است.

## ۱-۲- آشنایی با شخصیت‌ها و نقش‌های موجود در داستان:

هر روایت دربرگیرنده گزاره‌های کنشی و توصیفی است. گزاره‌های کنشی افعال شخصیت‌ها است که حوادث را رقم می‌زند و گزاره‌های توصیفی همان مواردی است که راوی به وسیله آن مخاطب را از ویژگی‌های کلی شخصیت‌ها آگاه می‌کند. (پراپ، ۱۳۶۸: ۳۰۹) اگر بخواهیم فارغ از رویدادهای داستان تنها به معرفی شخصیت‌ها بپردازیم، باید از نظام تقابلی‌ای که در بررسی کارکردها یا خویشکاری‌های یک داستان از



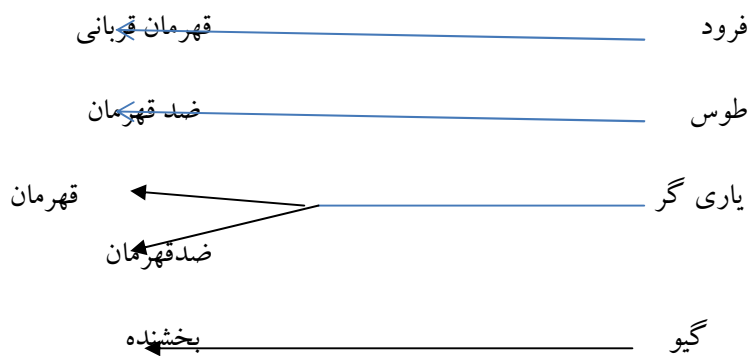
دیدگاه روایت‌شناسان مطرح است استفاده کنیم. در این صورت در گام نخست تعدادی شخصیت مثبت و منفی داریم که شخصیت‌های مثبت تلاش می‌کنند به قهرمان کمک کنند و گاه در روند داستان کارکرد قهرمان می‌یابند و گروه دیگر در صدد به ثمر نشاندن اهداف سوء شریر یا ضد قهرمان هستند. در آغاز داستان کیخسرو که قهرمان آرمانی است طوس را با وجود سوء پیشینه اخلاقی که دارد قهرمان می‌پندارد و مسئولیت بزرگی به عهده او می‌گذارد. وقتی طوس بر سر دو راهی قرار می‌گیرد تراژدی شروع می‌شود. نهاد درونی وی بر تعهدی که به کیخسرو داده است غلبه می‌کند و او را به ضد قهرمان تبدیل می‌کند. و از این پس طوس به شریر داستان بدل می‌شود. که این دگردیسی از ویژگی‌های تراژدی محسوب می‌شود. سپس فربرز پسر کاووس به عنوان قهرمان وارد داستان می‌شود و فرود نیز قهرمان مغمومی است که جان خود را از دست می‌دهد.

سومین نقش موجود در داستان، یاری‌دهندگان هستند که از یک طرف کارکرد مثبتی به عهده دارند و برای حفظ قهرمان و دفاع از وی در برابر دشمن‌ها تلاش می‌کنند که در این داستان: گیو، گودرز، بیژن، بهرام و زنگه شاوران به عنوان یاری‌گر در اندیشه سلامت فرود هستند و جزء قهرمان‌های فرعی داستان محسوب می‌شوند که به فرمان کیخسرو عمل می‌کنند. گودرز با یادآوری سخنان کیخسرو و هشدار دادن به طوس در آن زمان که وی قصد عبور از کلات را دارد. هم سویی خود را با فرود و کیخسرو ثابت می‌کند. در ماجرای گم شدن تازیانه بهرام، قهرمان اصلی بهرام است. گاه یک شخصیت می‌تواند دو یا چند نقش را هم زمان ایفا کند. مانند گیو، که یک بار در نقش بخشنده‌ای ظاهر می‌شود که هفت تازیانه زرنگار را به قهرمان می‌بخشد و بار دیگر در نقش یاریگر قهرمان ظاهر می‌شود و به وی مدد می‌رساند. و نیز جریره (مادر فرود) از یاران ویژه فرود است که با او هم فکری می‌کند. و از سوی دیگر، گروهی هستند که برای سرکوبی قهرمان به شریر یاری می‌رسانند. ضد قهرمان اصلی در داستان، افراسیاب است که در برابر قهرمان‌های ایرانی قد علم می‌کند. از دیگر ضد قهرمان‌های داستان می‌توان از: پلاشان، پیران ویسه، تژاو، کبوده و رویین و... نام برد. یاوران شریر: زرسپ و ریونیز، پسر و داماد طوس هستند.



#### چهارمین

نقش موجود در داستان: بخشنده است که این نقش را گئو ایفا می‌کند.



شخصیت‌هایی که در این داستان در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند عبارتند از:

#### شخصیت‌های

#### منفی

#### مثبت

طوس، ریونیز، زرسپ \_\_\_\_\_ گئو، بیژن، فروید

افراسیاب، پلاشان، تراو \_\_\_\_\_ رهام، جریره

پیران ویسه، کبوده، روین \_\_\_\_\_ فریبرز، بهرام

بنابراین همه شخصیت‌ها در طول قصه به حیث کارکردهای شخصیتی ایفای نقش می‌کنند. حتی آن‌ها که در قالب حادثه‌ای فرعی اما مرتبط با هدف راوی معرفی می‌شوند به گونه‌ای در دو سوی یک معادله نسبتاً نابرابر قرار دارند؛ چرا که همواره کفه ترازویی که نیروی پادشاهی بر آن سنگینی می‌کند بر دیگری غلبه دارد.

در بین ۳۱ نقش ویژه‌ای که پراپ با بررسی قصه‌های پیران روسی ارائه داده است ۱۷ کارکرد ویژه در داستان فروید سیاوش وجود دارد که برخی از آن‌ها چندین بار در طول



داستان تکرار شده است که در خلال این تکرارها می‌توان به نقش شخصیت‌های برجسته در داستان دست یافت. از کارکردهای موجود در داستان می‌توان به این موارد اشاره کرد:

شرارت، التیام مصیبت، اعزام قهرمان، اعلام ممنوعیت به قهرمان، نقض فرمان، خبرگیری، شراکت در جرم، حيله گری، پیگیری و تعقیب، نجات، بازگشت، آسیب قهرمان، تکلیف دشوار، راه حل، تشخیص، مأموریت، تحویل، پیروزی قهرمان و ضد قهرمان، جادو، درگیری و نبرد و تقاضای ضد قهرمان.

۷ کارکرد در این داستان مطرح شده که در شمار کارکردهای پراپ مشاهده نمی‌شود:

-دگردیسی قهرمان به ضد قهرمان و برعکس : طوس که در اول داستان قهرمان است به ضد قهرمان بدل می‌شود. -شراکت در جرم: ریونیز و زرسپ هم دست طوس می‌شوند. - مأموریت: پیران ویسه مأمور جمع‌آوری سپاه است. - پیروزی ضد قهرمان: طوس در برابر لشکر توران شکست می‌خورد. - پشیمانی و انتقام: گئو تژاو را می‌کشد و انتقام بهرام را می‌گیرد. ضد قرمان و یارانش تحت تأثیر قرار می‌گیرند و پشیمان می‌شوند.

پر بسامدترین کارکردها که بر روند شکل‌گیری روایت تأثیر گذاشته‌اند: اعزام: ۱۸ بار، تحویل خبر: ۶ بار، درگیری و بازگشت: ۴ بار و خبرگیری: ۳ بار تکرار شده است.

### ۱-۳- بررسی روابط علت و معلول (کنش و واکنش):

ساختار روایی داستان اقتضا می‌کند که در طول قصه راوی به نقل حوادث گوناگون بپردازد. حوادثی که هر یک به گونه‌ای زنجیروار با دیگری در ارتباط است. این حوادث در قالب زنجیره‌ای از روابط علی و معلولی به خواننده کمک می‌کند تا ارتباط بین اشخاص قصه را بهتر و ساده‌تر درک کند.



علت مرگ فرود، اشتباه کیخسرو است که طوس را برای انتقام گرفتن از افراسیاب رهسپار می‌کند و وی با نقض دستور کیخسرو مبنی بر نرفتن به توران از جانب کلات، موجب آغاز تراژدی فرود می‌شود.

#### ۱-۴- رابطه زمانی بین حوادث داستان:

یکی از مواردی که در داستان فرود سیاوش قابل مشاهده است، نقل داستان‌ها به گونه‌ای درهم آمیخته و اپیزودی است. این داستان از یک حرکت اصلی یا اولیه تشکیل شده که نیمه کاره رها شده است و دارای یک حرکت ثانویه است که منجر به تراژدی فرود می‌شود و یک حادثه فرعی وجود دارد که خط سیری متفاوت دارد. پررنگ‌ترین حرکت موجود در گام نخست حمله به توران و جنگ با افراسیاب یعنی مسبب اصلی قتل سیاوش است. نقطه مرکزی آن انتقام‌گیری از خون یک قهرمان است اما شرایطی در قصه رخ می‌دهد که سبب می‌شود حرکت اصلی یعنی انتقام‌گیری از افراسیاب ناتمام باقی می‌ماند و حتی حرکت دوم کاملاً جایگزین حرکت نخست می‌شود و خط سیر داستان را تغییر می‌دهد. این حرکت اولیه با دستور کیخسرو به طوس به خاطر انتقام‌گیری از خون سیاوش آغاز می‌شود. در ادامه کیخسرو ممنوعیت گذر از کلات را به طوس اعلام می‌کند و تأکید می‌کند که فرود برادر من و فرزند دیگر سیاوش در کلات ساکن است و طوس هم می‌پذیرد که از راه کلات به سمت توران نرود. تا این نقطه داستان، طوس نقش یک قهرمان اعزام شده را ایفا می‌کند و حوادث دقیقاً به همان سمتی راهنمایی می‌شود که لازم است. راوی پس از اتمام حرکت دوم به حرکت نخست برمی‌گردد. چند درگیری بین سپاه ایران و توران رخ می‌دهد. قهرمان تغییر می‌کند و فریبرز پسر کاووس وارد ماجرا می‌شود و سپس سپاه ایران از توران شکست می‌خورد و به ایران باز می‌گردند. اما حرکت دوم به دلیل اهمیت حادثه و رخداد به صورتی آشکار می‌شود که قدرت خود را بر کل داستان مسلط می‌کند و حرکت ثانویه جایگزین حرکت اولیه می‌شود. این حرکت دقیقاً زمانی شروع می‌شود که طوس بر سر دو راهی قرار می‌گیرد که این لحظه، آغاز آشفستگی و تراژدی محسوب می‌شود.



## ۱-۵-بحران:

در داستان، عناصر گوناگونی وجود دارد که موجب شکل‌گیری یک داستان می‌شود. تنش بین قهرمان و ضد قهرمان یا هر یک از عناصر متضاد داستان، یکی از عناصری است که داستان بدون آن جذابیت خود را از دست می‌دهد. بنابراین هر داستانی گرد یک تنش تنیده می‌شود و از آن پس این هنر نویسنده است که چگونه این گره تنش‌زا را باز کند.

## ۱-۶-چگونه پایان یافتن داستان:

پایان این داستان که ذیل ژانر تراژدی قرار می‌گیرد، وجه اختلاف آن با قصه‌های عامیانه‌ای است که پراپ مورد تحلیل و بررسی قرار داده است. نحوه پایان یافتن داستان در حوزه ریخت‌شناسی و روایت‌گری بسیار حائز اهمیت است. هرچند ساختار مشابهی بین دو ژانر ادبی تراژدی و قصه عامیانه متصور است. اما تفاوت‌هایی نیز بین فرایند روایت در دو اثر ادبی نمودار است. از جمله: نحوه اتمام روایت در قصه‌های عامیانه است که اغلب قهرمان، پیروز می‌شود و یا ازدواج‌های فرخنده‌ای صورت می‌گیرد و... اساساً شکست خوردن کارکردی است که برای ضد قهرمان تعریف شده است در حالی که در تراژدی تنها یک شیوه پایانی وجود دارد و آن مرگ قهرمان است. بنابراین پایان خوش قصه‌های عامیانه و پایان ناخوش تراژدی منشأ تفاوت بین این دو ژانر ادبی است. در این داستان، مرگ فرود در پایان حرکت دوم تنها حادثه غم‌انگیز داستان محسوب نمی‌شود بلکه مرگ بهرام در حادثه فرعی گم شدن تازیانه، تداعی کننده همان حادثه تلخ مرگ فرود است و نیز خودکشی کنیزها و جریره، بار غم این قصه را سنگین‌تر می‌کند.

## نتیجه‌گیری:

در داستان‌هایی که به تراژدی ختم می‌شود، نقش ضد قهرمان و یاوران وی نسبت به گروه قهرمان برجسته‌تر است؛ به همین دلیل میزان نقش‌های منفی در داستان فرود بسیار بیشتر از نقش‌های مثبت است. ایران و توران، همچنان به عنوان نماینده خیر و شر در





این داستان حضور دارند. ضد قهرمان اصلی افراسیاب است. بنابراین در حرکت نخست که سرگشاده می‌ماند و پس از ماجرای مرگ فرود دوباره چند درگیری ایجاد می‌شود و همان گروهی که طوس را در نبرد با فرود یاری کرده‌اند و نقش یاوران ضد قهرمان را بازی کرده‌اند، اکنون دوباره دچار تحول و دگردیسی شده، یاوران قهرمان به شمار می‌آیند. بدین ترتیب کارکرد دگردیسی و استحاله شخصیت‌ها در این داستان به گونه‌ای قوی نمودار شده است. بر مبنای نوع روایت فردوسی از ویژگی شخصیت‌های موجود در این داستان می‌توان چنین نتیجه گرفت که بهرام یار وفادار سیاوش، قهرمان اصلی داستان محسوب می‌شود زیرا هیچ گونه دگردیسی و فراز و فرودی در شخصیت وی صورت نمی‌گیرد. هیچ حرکت منفی‌ای از او سر نمی‌زند و تناقضی در رفتار و کردارهای وی به چشم نمی‌خورد. با این حال فارغ از نوع روایت فردوسی، از آنجا که نسل قهرمان ایرانی همواره قهرمان می‌شود و سیاوش قهرمان غایب این داستان است، فرزندانش کیخسرو و فرود نیز در نگاه مخاطب قهرمانان بی چون و چرا محسوب می‌شوند. به علاوه با توجه به تعریفی که پراپ از قهرمان ارائه می‌دهد، فرود هم نقش قهرمان جست و جوگر را ایفا می‌کند که به دنبال بهرام دوست پدرش سیاوش است و هم قهرمان قربانی است که در پایان حرکت دوم به دست بیژن کشته می‌شود. با توجه به بیان راوی که نسبت به فرود ابراز ترحم می‌کند و بر سرنوشت وی افسوس می‌خورد، به قهرمانی خنثی و بی‌تحرك تبدیل می‌شود که قربانی بی‌خردی طوس و سهل‌انگاری کیخسرو می‌گردد. از سی و یک کارکردی که پراپ برای هفت نقش موجود در قصه‌ها معرفی می‌کند، هفده کارکرد در داستان فرود به چشم می‌خورد. به علاوه هفت کارکرد دیگر در طول داستان نمودار شده است که در شمار کارکردهای پراپ نیست. این امر از تفاوت نوع روایتگری فردوسی در شاهنامه در مقایسه با روایت‌گری در داستان‌های عامیانه حکایت می‌کند که می‌تواند به عنوان یکی از ضعف‌های الگوی پراپ در تحلیل متون روایی مبنی بر وجود الگویی ثابت برای همه روایت‌ها محسوب شود؛ زیرا هر داستان با توجه به مهارت راوی،



ظرفیت‌هایی را برای تحلیل روایت‌شناسی در بردارد که آن را از انواع مشابه خود متمایز می‌کند.

### منابع و مآخذ:

- اخوت، مهدی (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، تهران: فردا.
- ارسطو (۱۳۴۳)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بستانی، محمود (۱۳۷۱)، پژوهشی در جلوه‌های هنری داستان‌های قرآنی، ترجمه موسی دانش، ج ۲، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- پراپ، ولادیمیر (1368)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، «دو اصل روایت» ترجمه احمد نیک فرجام، ویژه‌نامه روایت و ضد روایت، تهران: بنیاد فارابی، ۸۹-۹۷.
- تولان، مایکل جی (1386)، روایت‌شناسی: درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی، ترجمه فاطمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- حسینی، محمد (۱۳۸۲)، ریخت‌شناسی قصه‌های قرآنی (بازخوانش ۱۲ قصه قرآنی) تهران: ققنوس.
- روحانی، مسعود. عنایتی، محمد (۱۳۹۰)، «بررسی قصه‌های دیوان در شاهنامه فردوسی»، متن‌شناسی ادب فارسی، ۱۰۵-۱۲۲.
- فردوسی، ابوالقاسم (1382)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.



فورستو، ادوارد مورگان (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس.

نقابی، عفت. قربانی، کلثوم (۱۳۹۱)، «تحلیل ساختاری قصه شاه سیاه‌پوشان براساس الگوی پراپ» پژوهشنامه ادب فارسی (گوهر گویا) ۱۴۱-۱۶۲.

هیلیس، میلر (۱۳۷۷)، «روایت»، ترجمه منصور ابراهیمی، ویژه‌نامه روایت و ضد روایت، تهران: بنیاد فارابی: ۷۱-۸۸.



## تصویر در سایه تأثیر: تأثیر دید مذهبی ناصر خسرو بر تصاویر شعری او

فاطمه مهربانی ممدوح<sup>۱</sup>

### چکیده

تصاویر به کاررفته در شعر هر شاعری منبعث از نگرش، شخصیت روحی و محیط پیرامون اوست. ناصر خسرو از جمله شعرایی است که به دلیل مبلغ دینی بودن داشتن دید حکیمانه، دید مذهبی و اعتقادی خود را در تصاویر شعری اش منعکس ساخته است. پژوهش حاضر که به منظور بررسی میزان تأثیرگذاری دید مذهبی ناصر خسرو در تصویرسازی‌های وی، ارتباط شخصیت فکری شاعر با صورخیال و اهداف حاصل از این نوع تصویرسازی صورت گرفته، به این نتایج دست می‌یابد که ارتباط مستقیمی بین شخصیت فکری ناصر خسرو با خیال‌های شاعرانه وی وجود دارد. با عنایت به اینکه این تصویرسازی‌ها بیشتر در تشبیهات و امور حسی صورت گرفته، از یک سو بر زیبایی اشعار و قدرت القائی تصاویر افزوده و از سوی دیگر، شاعر را در انتقال پیام و انجام رسالت تبلیغی و تبیین اندیشه‌های دینی یاری رسانده است. علاوه بر تشبیه، استعاره، تمثیل، تلمیح به آیات و ترکیبات و کلمات قرآنی و اشخاص دینی، و حسن تعلیل از عناصر زیبایی‌آفرینی و تصویرسازی در قصاید ناصر خسرو هستند که حکایت از ارتباط تنگاتنگ بین شخصیت و دید مذهبی شاعر با صورخیال فوق‌الذکر دارد.

**واژگان کلیدی:** تصویرسازی، دید مذهبی و فلسفی، تشبیه، ناصر خسرو.

<sup>۱</sup> - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

[mehrabani\\_fatemeh@yahoo.com](mailto:mehrabani_fatemeh@yahoo.com)

## مقدمه

تصاویر یا خیال‌های شاعرانه که گاهی از آن به «هرگونه تصرف خیالی در زبان» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۴) تعبیر می‌شود تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان آن دو است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲). شاعر می‌کوشد به وسیله تصویر، تصرف ذهنی خود را به وسیله کلمه، عبارت و جمله به ذهن خواننده یا شنونده منتقل کند. بنابراین، چگونگی نمایش درک و اندیشه‌های شاعر، زیبایی اثر وی را آشکار می‌کند. بر این اساس، شاعر با استفاده از امکانات بی‌حد بیانی، برای القای معانی خود بهره می‌گیرد. توانایی ناصر خسرو در بهره‌گیری از عناصر زیبایی و بخصوص تشبیه، حکایت از قدرت بالای او در تصویرسازی دارد. هرچند اندیشه‌های بلند و خوی آزاده و جلوه‌های تعقل و حکمت در شعر ناصر خسرو، سیمایی برای او در ذهن مخاطبانش ترسیم کرده که در بدو امر به نظر می‌رسد توانایی چندانی از نظر صور خیال ندارد، اما با بررسی دیوان او متوجه خواهیم شد که «در شعر او عنصر خیال، در بلندترین نقطه، در اوج قرار دارد اما از آنجا که در شعر او تفکر و عاطفه نیز در کنار عنصر خیال همواره در حرکت است مجال خودنمایی به صور خیال نمی‌رسد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۵۰).

شعر در نزد ناصر خسرو ابزاری برای بیان حکمت و تبلیغ مذهب است و از این جهت می‌توان او را از معدود شاعرانی دانست که هم آغازگر شیوه تازه‌ای در شعر فارسی است و هم سبک او کمتر مورد تقلید شاعران قرار گرفته است. مبلغ بودن ناصر خسرو و شخصیت مذهبی او سبب گشته تا «او آنچه را که می‌گوید و می‌نویسد، همان چیز باشد که به آن ایمان و اعتقاد دارد و این قسمت نیز وی را از شاعران هم‌ردیف خود ممتاز می‌سازد» (محقق، ۱۳۸۶: ۳۱۹).

درباره آثار، افکار و اندیشه‌ها، اشعار و ویژگی‌های شعری او از دیدگاه‌های مختلف پژوهش‌هایی صورت گرفته است. از پژوهش‌هایی که در حوزه بلاغت به بررسی اشعار ناصر خسرو پرداخته‌اند می‌توان به این موارد اشاره کرد: بخشی از کتاب «صور خیال در شعر فارسی» از دکتر شفیع کدکنی، «بلاغت در شعر ناصر خسرو» از محمد علوی، «وجوه بلاغت در دو قصیده ناصر خسرو» از عبدالرضا سیف، «هنر شاعری ناصر خسرو» از محمد فشارکی، -



«گستره خرد و خیال در شعر ناصرخسرو» از لیلا نوروز پور، مقاله‌های «محور عمودی خیال در قصاید ناصرخسرو»، «بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصرخسرو»، «گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو» نوشته مرتضی محسنی و مهدی صراحتی جویباری، «شیوه‌های بلاغی در شعر ناصرخسرو» از سید محمد آقاحسینی. اما با این حال، پژوهش مستقلی که از جنبه بلاغی به بررسی تأثیر دید مذهبی ناصرخسرو بر تصاویر شعری وی پردازد صورت نپذیرفته، لذا در این مقاله سعی بر آنست با مطالعه دیوان اشعار ناصرخسرو میزان تأثیرگذاری دید مذهبی ناصرخسرو بر تصاویر شعری و ارتباط تصاویر با شخصیت وی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

### نقد و بررسی

تصویر به همراه موسیقی و زبان، عناصر اصلی شعر را تشکیل می‌دهند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ ب: پنج) اصطلاح تصویر که در نقد ادبی و بلاغت فارسی کاربرد چندانی نداشته و به جای آن واژه «خیال» در مفهوم تصویر شعری و خیالی رایج بوده است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۱)، عبارت از «حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ۱۷) و اگر شعر را زاده کوشش شاعر برای نمایش درک او از نسبت‌های میان انسان و طبیعت یا طبیعت و انسان یا انسان و انسان بدانیم، «درک ارتباط میان انسان و طبیعت را تجربه شاعرانه و حاصل آن را خیال شعری می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳) و می‌توانیم چنین بگوییم که «تصویرپردازی، حاصل نوع شناخت و نوع تجربه شاعرانه است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۹۸).

بر این اساسهر شاعری تجربه شعری دارد که حاصل اراده او نیست؛ بلکه انعکاسی ناآگاهانه از حوادث زندگی و رویدادهای روحی در ضمیر اوست. از آنجا که هرکسی در زندگی خود تجربه‌هایی مختص به خود دارد طبعاً صورخیال او نیز ویژه خود اوست (همان: ۲۱) و هر تجربه شعری حاصل عاطفه‌ای، اندیشه‌ای و خیالی است. عاطفه «اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد» (همان: ۲۴). به سختی می‌توان پذیرفت که هنرمندی حالتی عاطفی را به خواننده خویش منتقل کند بی‌آنکه آن

حالت را در جان خود احساس کرده باشد، زیرا هر هنرمندی به طرز خاص خویش به جهان می‌نگرد و نگاهش متأثر از حالات عاطفی و روحی اوست. تصویرپردازی امکان تصرف در اشیا و جهان را برای آدمی فراهم می‌آورد و به او فرصت می‌دهد تا با دستکاری در عناصر طبیعت، مطلب و مقصود خود را بیافریند، ناکامی‌ها را جبران کند، احساس خود را در اشیا بریزد و با پدیده‌های بیرون از قلمرو زبان خود سخن بگوید. این گونه است که میان هنرمند و دنیای خارج همدلی و همراهی پدید می‌آید و تصویر، ظرف عواطف و احساسات شاعر می‌شود.

«پیداست که در بررسی عنصرخیال، در شعر هر شاعری، ناگزیر از ورود به حوزه مسائل روانی و شعوری و حسی و عاطفی او هستیم و بی‌آنکه خصوصیات فردی و اجتماعی شاعر شناخته شود به درستی نمی‌توان از اصالت یا عدم اصالت بعضی خصوصیات خیال شعری او سخن گفت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۹۴). در شعر ناصر خسرو تصاویری که ارائه می‌شود بی‌ارتباط با شخصیت روحی و روانی و خصوصیات فردی و اجتماعی او نیست. از آن جا که ناصر خسرو به عنوان شاعری حکیم، اندیشمند، مبلّغ، زهدپیشه و اخلاقی در ادب فارسی شناخته شده و این را بر اساس اشعار و آثاری که از وی بر جا مانده به راحتی می‌توان تصدیق کرد، طبیعی است که اشعار وی که ترسیمی از اندیشه‌های او به شیوه‌ای ادبی و خیال‌انگیز است، انعکاس دهنده شخصیت درونی وی باشد. شعر و صورخیال ابزاری برای بیان اندیشه‌ها و عواطف شاعر است؛ اندیشه‌هایی دینی و مذهبی که مستقیماً با شخصیت ناصر خسرو در ارتباط است. صورخیال و تصاویری که در دیوان وی به کار گرفته شده در خدمت تبیین و توضیح اندیشه‌های شاعر است و جنبه تزئینی آن در جایگاه بعدی قرار دارد.

قصاید ناصر خسرو بر دو گونه است؛ یک گونه که زمینه کلی آنها را نوعی اندیشه و تأمل منطقی تشکیل می‌دهد و از صورخیال در محور افقی آنها کمتر نشانه‌ای است و گونه دیگر، قصایدی که در عین بیان اندیشه‌های فلسفی و مذهبی به نوعی توصیفات و تشبیهات دست می‌زند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۵۲-۵۵۳). هدف او از آوردن این توصیفات و



تشبیهات، گاه نشان دادن قدرت شاعری و تأثیر عاطفی است که او را به وصف وا می‌دارد مانند:

قصری کنم قصیده از بیت‌هاش گلشن و ایوان کنم  
خود را درو (ص ۳۷۰، ب ۸)

که در چندین بیت این تشبیهات و استعارات را ادامه می‌دهد و زمینه‌سازی می‌کند تا برای مخاطب قدرت خویش را هم در وصف و هم در منطق ثابت نماید. گاه نیز با آوردن توصیفی، علاوه بر این که کار شاعرانی را که صرفاً به وصف می‌پردازند تحقیر می‌کند، توانایی خود را به رخ می‌کشد:

صفت چند گویی به رخ چون مه و زلفک عنبری  
شمشاد و لاله را (ص ۱۴۳، ب ۲۸)

اما در اغلب موارد توصیفات ناصر خسرو و تصویرسازی‌هایش در خدمت مفاهیم دینی و فلسفی قرار می‌گیرد و با آوردن نمونه و مثال، مطالب سنگین را برای مخاطب سهل و در دسترس می‌سازد مثل:

تو را زندان جهانست و برین زندان و این بند آفرین باد  
تنت بند (ص ۶۱، ب ۱۲)

بدین ترتیب اغلب تشبیهات و استعارات در شعر ناصر خسرو در خدمت معنا قرار گرفته و در راستای تفهیم سخن شاعر به مخاطب بوده است. از این رو در موارد بسیاری کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد و از هر گونه تصنعی دور است.

تأثیر دید مذهبی ناصر خسرو بر تصاویر شعری او در مواردی چون تشبیه، استعاره، تمثیل، تلمیح و حسن تعلیل، به تفکیک، قابل بررسی است.

#### ۱- تشبیه

«تشبیه یعنی مانند کردن چیزی به چیز دیگر از جهت تناسبی که منظور گوینده باشد.» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۳۵). تشبیه در کنار عناصری چون استعاره، مجاز و کنایه، شکل‌های خیال را تشکیل می‌دهند (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۹). شاعران و نویسندگان برای بیان اندیشه‌ها و



تجسم بخشی به صور ذهنی خود، به ابزارهای تصویرسازی چون تشبیه و استعاره متوسل می‌شوند، زیرا تأثیر عاطفی مطالبی که با تشبیه و استعاره بیان می‌شود بیشتر است و اندیشه‌های شاعر از راه تشبیه، بهتر بیان می‌شود. بلاغیون برای تصویر دو وظیفه و کارکرد عمده برشمرده‌اند که عبارت است از «تبیین و توضیح» و «آرایش و تزئین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: الف: ۸۷) و (فتوحی، ۱۳۸۹: ۹۶). بنابراین، می‌توان چنین گفت که تبیین اندیشه‌های شاعر و نویسنده یکی از کارکردهای مهم صورخیال در شعر است که این کارکرد در دوره‌های مختلف ادبی تغییر می‌یابد به گونه‌ای که تصویر در شعر عصر رودکی و فردوسی که می‌توان آن را شعر دوره تصویرهای طبیعی و زیبا نامید، «ابزاری است در خدمت اندیشه»؛ همچون رعیت در خدمت ارباب» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۱) که «در دوره‌های بعد اندک اندک تصویرها کارایی خود را از دست می‌دهند و گاه تراحم تصویرها، در یک شعر، خواننده را نه تنها لذت نمی‌دهد که رنج می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: الف: ۸۷).

بزرگ‌ترین شاخصه شعر ناصرخسرو به کارگیری آن در راه تبلیغ اندیشه و اعتقادات شاعر است. این ویژگی، مقتدرانه، عناصر شعری را تحت شعاع خود قرار داده است به گونه‌ای که عناصرخیال تجلی‌گاه اندیشه‌ها و دغدغه‌های اعتقادی وی است. او در بیان افکار و اعتقاداتش به دنبال کوتاه‌ترین و در عین حال رساترین راه است تا بدین وسیله مخاطب را در درک مفهوم شعر دچار تنش نکرده و او را در تشخیص مدلول و مصداق واقعی با مشکل مواجه نسازد. از این روست که از صنایعی چون تشبیه و تمثیل بسیار استفاده کرده و از قدرت توصیفی این فنون بلاغی به درستی بهره برده است. ناصرخسرو شاعری است که در ارائه تصویرهای شعری خود و بخصوص درباره موضوع این پژوهش، از عنصر تشبیه که «هسته اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴) بهره‌وافر برده و این بدان دلیل است که شعر او «دعوت است و خطابه و در خطابه تشبیه برای ایضاح مطلب و صرفاً خیال‌بندی بسیار کاربرد دارد» (نوروز پور، ۱۳۸۵: ۵۳).

ظهور پررنگ اندیشه در شعر ناصرخسرو صورخیال را در خدمت خود قرار داده و از این جهت ممکن است در نگاه اول چندان به چشم نیایند. ناصرخسرو اگر تشبیهی می‌سازد هدفش ساخت تصویر نیست بلکه آن را در خدمت منطق موجود در شعر قرار می‌دهد و از

این جهت است که در ساختار بیرونی تشبیهات نیز می‌بینیم با این که توان ساخت انواع تشبیه از مرکب گرفته تا ملفوف و مفروق و ... را دارد، اما تنها زمانی از تصویرسازی استفاده می‌کند که بدان وسیله گرهی از پیچیدگی اندیشه و بیان باز کند.

از آن‌جا که مشبّه به از اجزای اصلی یک تشبیه به شمار می‌رود و شناخت مشبّه به در ترسیم جهان‌بینی شاعر و شناخت فضای روحی وی تأثیر خاص دارد، با نگاهی به تشبیهات ناصر خسرو در می‌یابیم که پس از طبیعت و عناصر طبیعی، مسائل دینی و فلسفی بالاترین بسامد را از نظر موضوعی دارا هستند. نگرش خاص ناصر خسرو به دین و مسائل حکمی و اخلاقی و همچنین نقش او در بین اسماعیلیان به عنوان «حجت» در این دسته از تشبیهات به خوبی مشخص شده است. ناصر خسرو برتری‌اش بر اقران را در مقام مقایسه «چون فرقان از کتب و چو کعبه ز بناها» توصیف می‌کند، در توصیف زیبایی‌های صحرا، آبش را عسل صافی مانده کوثر قلمداد کرده و چرخ پرستاره را بهشتی پر از پیکر دلبران می‌شمارد. - ستارگان را رسولان حق و پیشکاران قضا و قدر می‌شمارد. معتقد است باید پری از طاعت و پرهیز ساخت. برای مبارزه با دیو دنیا پرهیز را جوشن و دین را زره خود می‌داند. خواندن قرآن را برای زدودن زنگ جهل از دل مؤثر می‌شمارد.

اشاره به نام‌های قرآنی - اعم از مثبت و منفی - جلوه دیگری از کاربرد تشبیهات در نزد وی است که حکایت از تأثیر دید مذهبی شاعر در صورخیال او دارد؛ تشبیه فکرت به آزر، کینه به قارون، نام سلیمان و داستان او در این دسته از تشبیهات کاربرد خاص دارد؛ مثلاً در اعتراض به واقعه خراسان می‌گوید: «ملک سلیمان اگر بود خراسان / چون که کنون ملک دیو ملعون شد؟» (دیوان، ص ۷۹، ب ۱۸). در توصیف شب و روز از حام و سام - فرزندان نوح - به عنوان مشبّه به استفاده کرده، همچنین خود را تخته کشتی نوح می‌شمارد. روزگار را به فرعون تشبیه کرده و خود را موسی می‌پندارد. شبان را با انجام کار نیک به موسی تشبیه می‌کند. نفس داعی خود را چون نفس عیسی مبارک می‌داند.

اندیشه و نگرش شاعر همواره با صورخیال شعرش گره خورده و در واقع، صورخیال را می‌توان قدرت شاعر در فرم‌بخشی مخیل او و دریافت او از محیط و زندگی پیرامونش دانست. نگرش که می‌توان آن را ساحت پنهان ذهن و شخصیت و نوعی آمادگی ذهنی و

روانی دانست که در رویارویی با جهان و اشیا و حوادث در همه رفتارها و کنش‌های فرد به نحو بارزی نمایان می‌شود، در وجود هر کسی محصول ذخیره شناختی اوست که آن نیز مجموعه نظام‌یافته‌ای از آگاهیها، اطلاعات، باورها، ارزشها، سنتها، عادات و به طور کلی عناصر متعلق به یک فرهنگ است که در ذهن شخص انباشته و به ملکه روحی او تبدیل شده و جهان‌نگری شخص را شکل می‌دهد که بدان وسیله هستی را تفسیر، تعبیر و ارزیابی می‌کند. اندیشه، اعتقاد و احساس او پیوسته تحت سیطره این نگرش قرار دارد. از این رو در یک اثر ادبی، تصاویر، ساختارها، مفاهیم، زبان و همه اجزاء اثر ادبی به واسطه این نگرش صورت‌بندی شده و به رنگ آن درمی‌آیند. بنابراین، تصویر نقشی دوسویه دارد؛ از یک‌سو فرزند نگرش و عاطفه است و از سوی دیگر، وظیفه تجسم بخشی به محتوای عاطفی و احساسی و فکری و تجربه شاعرانه را بر دوش می‌کشد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۷۶-۸۰).

اگرچه ناصر خسرو در بسیاری از قصاید خود صرفاً به مباحث فکری و فلسفی می‌پردازد، اما باز همان قصاید نیز عاری از تصاویر خیال نیستند. اندیشه و عاطفه شاعر در بسیاری موارد برای تأثیر بیشتر کلمات حکمت‌آمیز بر مخاطب از تصاویر بدیعی بهره می‌برد، زیرا - «صورخیال یا ایماژها، وسایلی هستند برای پُر «تأثیر» و «زیبا» کردن کلام» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ الف: ۴۳۷).

تأثیر دید مذهبی ناصر خسرو را می‌توان در تشبیهاتی که او در حوزه‌های مختلف چون توصیف طبیعت، آسمان و فلک، شب و روز، دین، بیان حال خود و دشمنان به کار برده مشاهده کرد. توصیف طبیعت در دیوان ناصر خسرو در مقایسه با موضوعاتی چون دین، - خرد، علم، جویندگی، حقیقت‌نگری، کمال انسانی و سجایای اخلاقی و ... اندک است، اما همین توصیفات نیز با بهره‌گیری از دید مذهبی است و مشبهه‌های تشبیهاتش را اموری انتزاعی و گاه مادی با توجه به دیدگاه‌های مذهبی، فلسفی و اعتقادی شاعر تشکیل می‌دهد. دکتر شفیع کدکنی در کتاب صورخیال در شعر فارسی، نخستین اختلاف شعر قرن چهارم تا نیمه اول قرن پنجم را با دوره قبل، در توجه به زمینه انتزاعی خیال‌های شعری می‌داند که در شعر شاعرانی چون فرخی، فخرالدین گرجانی و از جمله ناصر خسرو نمونه‌های بسیار دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۷۶).

### تشبیه از لحاظ ساختار معنوی

محسوس به محسوس: در توصیف ستارگانی که در اطراف ماه قرار گرفته‌اند، و قرار گرفتن مشتری و زهره در آسمان، با استفاده از تشبیه مرکب و محسوس، تصویر زیر را می‌آفریند که در ساخت آن‌ها تأثیر دید مذهبی وی نمایان است:

شب تیره ستاره چو حورانند گرد زشت  
گرد او در زالی (ص ۳۰۹، ب ۸)

چو در تاریک چه یوسف منور درو زهره بمانده زرد و حیران چون  
مشتری در شب زلیخائی (ص ۴۷۶، ب ۱۵)

محسوس به معقول: در خطاب به شب و آسمان شب، شب را به پیر زنگی تشبیه می‌کند و ستارگان را به دختران وی، و زاده شدن این دختران از شب را به زاده شدن ثواب از عقاب تشبیه می‌کند که این تشبیهی انتزاعی و منبعث از دید مذهبی شاعر است:

تو چو یکی زنگی دخترکان تو همه خوش و  
ناخوب و پیر شاب

زادن ایشان ز تو ای هست شگفتی چو ثواب از  
گنده پیر عقاب (ص ۱۴۰، ب ۴۳)

و یا ابیات زیر:

زهره تابنده ز چرخ تیره جرم  
همچو خالی از یقین بر روی ظن

وان ثریا چون ز دست جبرئیل  
مانده نوری بر قفای اهرمن (ص ۱۶۰، ب ۱۲ و ۱۴)

گریزان شد شب تیره ز خیل صبح رخشنده  
چنان چون باطل از حقی و ناپیدا ز پیدائی (ص ۴۷۷، ب ۲۰)

نهاده چشم سرخ خویش را عیوق زی مغرب  
چو از کینه معادی چشم بنهد زی معادائی (ص ۴۷۶، ب ۱۴)



معقول به محسوس: ناصر خسرو بنا به اقتضای حرفه‌اش و مبلغ مذهب اسماعیلی بودن که قائل به تأویل هستند، گاهی برای تبیین و توضیح مطالب دینی و مذهبی و تأویل آن‌ها از عناصر طبیعی و محسوس کمک می‌گیرد. به عنوان مثال در بیت زیر برای توضیح و تفسیر و ملموس ساختن دو واژه «سرّاً» و «ضرّاً» که از مفردات قرآنی است از دو عنصر طبیعی «ابر» و «ستاره» بهره گرفته و تصویر زیر را پدید آورده است:

اگر سرّاً به ضرّاً در ندیده‌ستی      ستاره زیر ابر اندر چو سرّاً زیر  
بشو بنگر      ضرّائی (ص ۴۷۶، ب ۱۲)

و یا برای توضیح و تفسیر «دجال» که یکی از اعتقادات دینی مسلمانان است، از شب و روز بهره می‌گیرد:

ای امتی که ملعون دجّال      گوش شما ز بس جلب و گونه گون  
کر کرد      شغب  
دجّال چیست؟ عالم و شب چشم      وین روز، چشم روشن او است  
کور اوست      (ص ۲۰۸، ب ۱۱ و ۱۲)

#### تشبیه از لحاظ ساختار بیرونی

تشبیه مفصل: صراحت کلامی ناصر خسرو بیش از هر چیز در فنون بلاغی شعرش نمودار شده است. او همیشه در تلاش بوده با کمک صورخیال به روانی معنی در شعرش بیفزاید. او گاهی به توضیح وجه شبه در تشبیهات شعری‌اش می‌پردازد و جای کوچک‌ترین ابهام و دریافت شخصی را برای خواننده باقی نمی‌گذارد:

بلی بی‌گمان این جهان      جز این مردمان را گمانی  
چون گیاست      خطاست  
ازیرا که همچون گیا در      رونده‌ست همواره بیشی و  
جهان      کاست  
اگر هرچه بفزاید و      گیا باشد، این پیر گیتی گیاست  
کم شود      (ص ۴۲۸، ب ۱-۳)



در ابیات زیر نیز با توجه به این که امور محسوس را به اموری انتزاعی که تحت تأثیر دید مذهبی و ذهن فلسفی اوست، تشبیه کرده برای تبیین و توضیح سخن و رفع هر نوع ابهام از آن، وجه شبه را ذکر کرده است:

درخشد روی صبح از	منور همچو صدقی ز
مغرب شب	افتعالی
ز نور صبح مرشب	گریزنده چو ز ایمانی ضلالی
را ببیند	(ص ۳۰۹، ب ۱۰ و ۱۲)
افزون گرفت روز چو	ناقص چو کفر و تیره چو سودا
دین و شب	شد (ص ۳۳۹، ب ۲۱)

تشبیه بلیغ: تشبیه بلیغ یکی از تشبیهات رایج در اشعار ناصر خسرو است که به دو صورت اسنادی و اضافی به کار رفته و میزان تشبیهات بلیغ اضافی از بسامد بالایی نسبت به نوع اسنادی برخوردار است.

تشبیه بلیغ اضافی: شیوه بیانی غالب در شعر ناصر خسرو تشبیه است و از این طریق وی آنچنان زمینه‌هایی را فراهم می‌کند که مفاهیم عقلی که به تبع اندیشه او در شعرش راه یافته، چون مفاهیم حسی مجسم و ملموس شود. از این رهگذر است که اغلب ترکیبات او از نوع اضافه تشبیهی است. تشبیهاتی چون باغ دین، میش دین، مزرعه معصیت، تخم بزه، برگ و بال، فرعون روزگار، حورالعین حکمت، دوزخ تنور و نمونه‌های فراوان دیگر نشان‌دهنده میزان تأثیرگذاری بالا و مستقیم شخصیت درونی و نگرش مذهبی ناصر خسرو بر تصویرهای شعری او دارد.

کشت خرد را به باغ دین	تازه کنم کز سخن چو آب
حق اندر	روانم
ور بنشیند برو غبار	گرد به پندی چو دُرّ ازو بفشانم (ص ۲۱۱، -
شیاطین	ب ۴۰ و ۴۱)
یکی در تنده گرگی	به کشت خیر در خشمی
میش دین را	گرازی (ص ۴۲۷، ب ۲۲)



تخم بزه و بار بد و برگز و بالی (ص ۴۲، ب ۸)	در مزرعهٔ معصیت و شرّ چو ابلیس
چون من به علم در کف موسی عصا شدم (ص ۱۳۹، ب ۲۸)	فرعون روزگار ز من کینه - جوی گشت
تا نگردد خالی از دیو لعین؟ (ص ۱۱۹، ب ۳)	دل به حورالعین حکمت کی رسد
گل را بهشت باغ همایونست (ص ۲۵۶، ب ۲۰)	دوزخ تنور شاید مرخس را
هرچه کشتی بی‌گمان امروز فردا بدروی (ص ۳۴۶، ب ۲۲)	تشییه بلیغ اسنادی: کشتمند تُست عمر و تو به غفلت برزگر
مشو فتنه گر در خور حور عینی (ص ۱۶، ب ۵)	جهان مادری گنده - پیرست بروی
رخشنده روز ز اهل توگی شد (ص ۳۳۹، ب ۲۳)	اهل نفاق گشت شب تیره
پیش بهار، عاجز و رسوا شد (ص ۳۳۹، ب ۱۵)	تشییه مرکب: چون عمر و عاص پیش علی، دی مه
نجوم ایدون چو رهبانان و دبران چون چلیپائی (ص ۴۷۶، ب ۱۶)	کنیسه‌ی مریمستی چرخ گفتی پر ز گوهرها
صبح صادق، مه و پروین و ستاره‌ی سحرند (ص ۶۶، ب ۳۱)	تشییه جمع: چون شب دین سیه و تیره شود، فاطمیان
روز همچون سام و تیره شب چو	تشییه تسویه: همچو دو فرزند نوح‌اند



ای عجب	حام (ص ۳۶۳، ب ۳)
تشبیه مفروق:	
این مرده لاله را که	نم سلسبیل و محشر
شود زنده	هامونست (ص ۲۵۶، ب ۱۸)
تشبیه ملفوف:	
این دهر همه پشت و	این خلق صَفَر جمله و او
ملک اوروی	محرم (ص ۲۷۸، ب ۳۰)
تشبیه تفضیلی:	
ماه نو چون زورق زرین	گرنه این گردنده چرخ
نگشتی هر شبی	نیلگون دریاستی
نیست این دریا بل آن پرده‌ی	گرنه این پرده‌ی بهشتی نه پر
بهشت خرمست	حوراستی (ص ۲۲۵، ب ۷ و ۸)
تشبیه مضمَر:	
طعنه چه زنی مرا	از خانه براندند اهل
بدان کهم	عصیان؟
زیرا که براندند	ذریّت شیطان از اهل و
مصطفی را	اوطان
بر نوح همی سرزنش	کو رفت به کوه از میان
نیامد	طوفان
من بسته آداب و فضل	در تنگ زمینی ز جور
خویشم	دیوان (ص ۱۵۷، ب ۳۸-۴۱)
<b>نحوه ارائه تصاویر</b>	
در یک بیت:	
بنگر به ستاره که بتازد	چون زرّ گدازیده که بر قیر
سپس دیو	چکانیش (ص ۲۹۵، ب ۱۰)





در تشبیه فوق، از آیات ۱۶-۱۸ سوره حجر استفاده شده است: «وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ إِلَّا مَنْ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُبِينٌ»  
چرا گر موحد نگشته - چنین در بهشتست هال و  
ست گلبن  
قرارش؟ (ص ۳۳۵، ب ۱۰)

در دو بیت یا بیشتر: زنجیروار بودن تشبیهات یکی از خصوصیات پرتکرار تشبیه در شعر ناصرخسرو است. شاعر مجموعه‌ای از مشبه و مشبه‌به را در یک یا چند مصرع در نظر دارد که در عین حال دارای تناسب مفهومی نیز با هم هستند. بدین طریق انتقال معنی و تصویرسازی به بهترین نحو ممکن صورت می‌پذیرد. این شگرد به تشخیص و پذیرش وجه شبه نیز کمک می‌کند؛ چرا که خواننده با در نظر گرفتن ارتباط و تناسب مشبه‌به‌ها به نوع ارتباط و نسبت مشبه‌ها نیز پی می‌برد. در واقع بین دو طرف یک تشبیه نه یکبار بلکه چندین بار ارتباط برقرار می‌شود و هر تشبیه، تشبیه قبل و بعد از خود را نیز وضوح بخشیده و ملموس می‌کند. بدین ترتیب، زنجیره‌ای از تشبیهات به وجود می‌آید که قدرت القا و تصویرگری را به اوج می‌رساند. ناصرخسرو پیش از آن که به قرابت و شباهت میان مشبه و مشبه‌به بیندیشد، به دنبال یافتن تصاویری عینی و ملموس برای مجموعه‌ای از مفاهیم انتزاعی است هرچند که گاهی این مفاهیم و تصاویر در جزء جزء خود دارای ارتباط منطقی نباشند مانند:

در مزرعه معصیت و شر	تخم بزه و بار بد و برگ
چو ابلیس	وبالی (ص ۴۲، ب ۸)
در توصیف ستارگان:	
این رفیقان که برین گنبد	گرچه زیرند گهی، جمله
پیروزه درند	همیشه زبرند
گر رفیقان به بصر تیز بوند	این رفیقان سماوی همه
از بر ما	یکسر بصرند
نامشان زی تو ستاره است	پیشکاران و رقیان قضا و
ولیکن سوی من	قدرند (ص ۶۴، ب ۱-۳)



در توصیف طلوع و سپیده دم:  
چون سپیده دم به حکمت  
از نیام نیلگون زرّین  
برکشید  
چون ضمیر عاقلان شد  
وز جهان برخاست آن  
روی خاک  
چون قیر دام  
همچنین گفتم که روزی  
فاطمی شمشیر حق را از  
برکشد  
نیام (ص ۳۶۴، ب ۲۱-۲۳)  
در بیت آخر تأثیر دید مذهبی (اسماعیلی) دیده می‌شود؛ طلوع خورشید و درخشش اشعه‌های آن را به کشیدن شمشیر از نیام به دست فاطمی تشبیه می‌کند.

## ۲- استعاره

استعاره به عنوان یکی از عناصر زیبایی کلام که می‌توان آن را تشبیه فشرده‌ای دانست که یک طرف آن حذف شده، یکی از ترفندهای شاعرانه است که «سخنور به یاری آن می‌کوشد تا سخن خویش را، هر چه بیش، در ذهن سخن‌دوست جایگیر گرداند.» (کزازی، ۱۳۸۵: ۹۴).

«استعاره به شاعر امکان می‌دهد تا یک معنا را در عبارات مختلف تکرار کند به گونه‌ای که نامکرّر بنماید و هر بار بر قدرت کلام خود بیفزاید» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۹۳). اگرچه ممکن است بسیاری از استعاره‌های ناصر خسرو تکراری به نظر آید، اما طبق نظر / شکل مجاز و استعاره کهنه و فرسوده وجود ندارد و اگرچه بارها به کار رفته باشند باز با به کار بردن آن‌ها در هر شعر تصویر تازه‌ای می‌شوند (ر.ک: ولک، ۱۳۷۴: ۵۷).

استعاره نسبت به دیگر صور خیال رساتر، مؤثرتر و قوی‌تر است چرا که در استعاره با گسترش معانی و ادعای این همانی شاهد تخیل و اغراق هستیم: «شاعر به وسیله "استعاره" به همه چیز جان می‌بخشد. به همه چیز، لطف و ظرافت عطا می‌کند. به حیوانات زبان بیان نسبت می‌دهد و به اشیای بی‌روح، حسّ و حرکت» (زرین کوب، ۱۳۸۱: ۷۱). بلاغیون سنتی اروپا ارزش غایی استعاره را کارکرد تزئینی آن می‌دانند؛ چنانکه هاوکس می‌گوید: «استعاره برای تزئین زبان متعارف بسیار کارآمد است، مؤثرترین شیوه است برای تالّو بخشیدن به

سبک و فاخر کردن آن، از دید ایشان ارزش غایی استعاره کارکرد تزینی آن است» -  
(هاوکس، استعاره، ۲۶-۲۷ به نقل از فتوحی، ۱۳۸۹: ۹۶-۹۷).

استعاره در دیوان ناصرخسرو اغلب همراه با صنعت تشبیه به کار می‌رود؛ یعنی صورت مستقلی ندارد و در جهت ایضاح کلام، به وسیله تشبیه حمایت می‌شود. به دلیل برجسته بودن محور عمودی خیال در قصاید ناصرخسرو، گاهی در استعاره شعر او مستعاره شخص و درواقع مذکور است؛ بدین صورت که در ابیات پیشین در شمایل تشبیه خود را نشان داده است. از این رو ناصرخسرو این موارد را همراه با «این» و «آن» ذکر می‌کند و مذکور بودن مستعاره را یادآور می‌شود. نمونه را ابیات زیر درباره ستارگان می‌توان ذکر کرد که با استفاده از استعاره مکنیه (تشخیص) سروده شده:

این هفتگانه شمع بر این	از کردگار ما به سوی ما
منظرای پسر	پیمبرند
گویندمان به صورت خویش	کایشان همه خدای جهان را
این همه همی	مسخرند
زیرا که ظاهرست مرا	نز ذات خویش زرد و سپید و
کاین ستارگان	معصفرند
گوید همی قیاس که درهای	اینها و دستهای جهاندار
روزی‌اند	اکبرند
تا خاک را خدای بدین	ایدون کند که خلق درو رغبت
دستهای خویش	آورند
سحریست این حلال که	زیرا به خاک مرده همی زنده
ایشان همی کنند	پرورند
روزی و عمر خلق به	این دستها همی بنیسنند و
تقدیرایزدی	بسترند
تقدیرگر شدند چو	زین سو مقدرند و از آن سو
تقدیر یافتند	مقدرند



چون نیست حاله‌هاشان گاهی به سوی مغرب و گاهی به  
یکسان و یکنهاد خاورند (ص ۴۲۴، ب ۲۰-۲۸)

تأثیر دید مذهبی ناصر خسرو در استعاره‌های مصرحه و مکنیه (تشخیص) نمایان است. الفاظ مستعاری که به کار می‌برد برگرفته از اسامی اشخاص دینی و قرآنی، مفردات و ترکیبات قرآنی و اصطلاحات دینی است. برای دشمنانش از کلماتی چون «اهل عصیان»، «ذريت شیطان»، «اهل هامان»، «هامان» و ... استفاده می‌کند. در بیان حال آوارگی خود و در برابر سرزنش ملامتگران و در انتقاد از اوضاع اجتماعی چنین می‌سراید:

طعنه چه زنی مرا از خانه برانندند اهل عصیان؟  
بدان کهم ذريت شیطان از اهل و اوطان  
زیرا که برانندند کورفت به کوه از میان طوفان  
مصطفی را در تنگ زمینی ز جور  
بر نوح همی سرزنش دیوان (ص ۱۵۷، ب ۳۸-۴۱)  
نیامد  
من بسته آداب و فضل

خویشم

در بیت زیر، «اهل هامان» و «اولاد هارون» به ترتیب، استعاره از دشمنان دین و خاندان رسولاست:

توای جاهل! برو با اهل مرا بگذار با اولاد  
هامان هارون (ص ۱۴۵، ب ۳۵)

و یا در بیت زیر «گل مسنون» که ترکیبی است بر ساخته ذهن ناصر خسرو از ترکیب قرآنی «حَمَامٌ مَسْنُونٌ»، استعاره مصرحه از «تن» است:

گر همی دانی که خانه‌ست این چون همه کوشش ز بهر این گل مسنون  
گل مسنون تُرا کنی؟ (ص ۲۶، ب ۲۲)

تشخیص و جان‌بخشی به موجودات و عناصر طبیعت از دیگر عناصر خیالی است که تأثیر دید مذهبی ناصر خسرو را می‌توان در آن مشاهده کرد. روز و شب در نظر او همچون دو



کبوتری هستند که به واسطه پرواز آنها بسیاری از خانه‌ها آباد می‌شوند و بسیاری ویران، -  
کبوترانی که مایه زایش خیر و شر در جهان هستند:  
به خانه‌ی کهن در      که خانه‌ی مهین استشان جا و  
نیایند هرگز      درخور  
بسا خانه‌ها کان به      شد آباد و بس نیز شد زیر و از  
پرواز ایشان      بر  
کبوتر که دیده‌ست کز      جهان را گهی خیر زاید گهی  
گردش او      شر؟ (ص ۳۰۶، ب ۱۴-۱۶)  
خمیده شدن شاخه‌های درختان به دلیل پرباری به ابدالانی تشبیه شده که در حال رکوعند:  
چو ابدالان همیشه در      به باغ اندر ز بر هر میوه  
رکوعست      داری (ص ۵۰۱، ب ۷)  
استعارات ناصر خسرو بیشتر در مقام بیان حال شاعرانه، وصف طبیعت و گاه اوضاع اجتماعی  
به کار گرفته شده که بیشترین حجم آن مربوط به طبیعت است که این استعارات نیز همچون  
تشبیهات او، بنا به دید مستقل و خاص وی، جولانگاه اندیشه و نگرش مذهبی است.

### ۳- تمثیل

«وظیفه تصویر روشنگری و قوت ظهور و مبالغه در معنا است. در میان تصاویر شعری  
کهن، تشبیه و تمثیل از همه پرکاربردترند؛ چرا که در توضیح و تبیین اندیشه از کارآیی  
بالایی برخوردارند. در شعر دوره اول فارسی دری در عصر سامانی و غزنوی، تشبیه عنصر  
مسلط است» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۸۹). شعر خطابه‌وار ناصر خسرو برای تأثیرگذاری بیشتر و اقناع  
مخاطب، بیش از هر چیز نیازمند تمثیل است. وی آگاه است که آمیختن تشبیه با تمثیل، -  
قدرت توصیف و تصویرگری را چندین برابر می‌کند. ناصر خسرو بیش از هر چیز دغدغه  
انتقال معنی از لفظ را دارد و از این روست که کوتاهترین راه را انتخاب می‌کند:

فرعون	لعین	بر موسی دور خویش مگزین
بی‌خرد را	مستان	بدل شکر
مشک تبّتی به پشک	تبرزین	(ص ۵۱، ب ۳۶ و ۳۷)



مفروش  
شرف خویش نیاورد و چون پدید آمد تشریف علی روز  
نیاردت پدید  
شرف خیر بهنگام  
پدید آید ازو

غدير(ص ۲۱۹، ب ۲۴ و ۲۵)

#### ۴- تلمیح

عصر ناصر خسرو عصر شکوفایی فرهنگ اسلامی است و سده‌های ۴ و ۵ هجری را می‌توان دوران درخشان فرهنگ اسلامی دانست، زیرا در این دوره است که علم و فلسفه و معارف اسلامی به اوج شکوفایی می‌رسد و دانشواران نام‌آوری چون فارابی، ابن سینا، ابوریحان، ابوعلی مسکویه و اخوان الصفا پیشگامان فکر و فلسفه و کلام و فقه به عرصه ظهور می‌آیند و علوم گوناگون را در سراسر دنیای آن روز گسترش می‌دهند. اگرچه برخی از ادبا به پیروی از جریان روزمره و حاکم بر ادبیات عصر خویش در به کارگیری و استشهاد به آیات و احادیث و همچنین برای نشان دادن تسلط خود بر زبان عربی و معارف اسلامی تمعداً به آیات قرآن و احادیث استشهاد می‌کردند، اما آنچه ناصر خسرو را از دیگر شاعران ممتاز می‌سازد خلوص ایمان و صفای عقیدت اوست به مبانی دین و مذهب از این جهت است که استفاده او از قرآن تصنعی به نظر نمی‌رسد» (محقق، ۱۳۸۶: ۲).

بروز عناصر دینی در شعر ناصر خسرو گاه به صورت کاملاً مشخص و منحصر به فردی ظهور می‌کند که حاصل تجربه و توغل بسیار او در قرآن و مسائل دینی است. ناصر خسرو به شیوه‌های گوناگون از قرآن در اشعار خود استفاده کرده است:

- آوردن مفردات قرآنی در ابیات؛ مثل: «مسنون»، «عرجون»، «سراً» و «ضرراً».

- ساختن ترکیبات جدید با ترکیب واژه فارسی و واژه قرآنی؛ مثل: «گل مسنون»، «کهن شده عرجون».

- استفاده از تشبیهات قرآنی در ابیات؛ مثل: تشبیه گفته نادان به «عرجون قدیم».

- اشاره به نام سوره‌های قرآن.



- آوردن معنی و مفهوم آیات در اشعار.

تلمیحاتی را که در اشعار ناصر خسرو به کار رفته و حاکی از دید مذهبی اوست، می‌توان به ۴ دسته تقسیم کرد:

۳-۱- تلمیح به نام اشخاص فرهنگ اسلامی و سامی

موسی، هارون، یوسف، سلیمان، ذوالنون (یونس)، زلیخا، هامان، قارون و فرعون نامهایی هستند که اغلب به عنوان مشبه‌به برای توصیف طبیعت، شاعر و دشمنان وی و همچنین بیان اوضاع اجتماعی به کار می‌روند.

گر نه چو یوسف شده‌ست گل	باغ چرا باز شد دوازده
چو زلیخا	ساله؟ (ص ۴۱۶، ب ۷)
وان خشک خار و خس که	فرعون بی‌سلامت و
بسوزندش	قارونست (ص ۲۵۶، ب ۱۷)
واندر حریر سبز و	سیب و بهی چو موسی و
ستبرقه‌ها	هارونست (ص ۲۵۶، ب ۱۹)
ز یار زشت نامت زشت شد	چنان کز بخت فرعون لعین بدبخت شد
نام و سزاواری	هامان (ص ۲۹۲، ب ۵۴)
تو از جهلی به ملک اندر	من از علمم به سجن اندر چو
چو فرعون	ذوالنون (ص ۱۴۵، ب ۳۸)

۳-۲- تلمیح به کلمات و ترکیبات قرآنی

در تشبیه و توصیف ستارگان، آنها را به «غلمان خلد» تشبیه کرده است:

که‌اند آن لشکر تازنده	چه‌اند این هفت سالاران لشکر؟
هموار؟	همه با جوشن سیمین و مغفر
سواران در فضای او	سرادق‌شان زده دیبای
رونده	اخضر (ص ۵۳۳، ب ۵-۷)
مگر	لشکرگه
غلمان خلدند	

در توصیف شهر و آب صحرای آن:

دیوار زمرد همه و خاک مشجر	شهری که همه باغ پر از سرو و
آبش غسل صافی مانده کوثر	پراز گل
(ص ۵۱۱، ب ۷۰-۷۱)	صحراش منقش همه
پاک چون ماء معین <sup>۱</sup> از	مانده دیبا
بوئمعین (۱۱۹، ب ۱)	حکمتی بشنو به فضل ای
تادرو ناید به حکمت حور عین	مستعین
(ص ۱۱۹، ب ۲)	چون بهشت کی شود
پیش روشن خاطرت مر ماه را عرجون <sup>۲</sup> کنی	پرنور دل
(ص ۲۷، ب ۳۹)	ور ز نور آفتابش بهره
گفته نادان چنان کهن شده عرجون	گیرد خاطرت
(ص ۱۰، ب ۳۷)	گفته دانا چو ماه نو
	بفزونست

۳-۳- تلمیح به آیات قرآنی

ناصر خسرو از دو شگرد برای تلمیح به آیات قرآنی استفاده می‌کند؛ گاهی در بیان اندیشه - های خود، تعلیم، هشدار به مخاطب، توصیف اشخاص و بخصوص دشمنانش، از ترجمه کامل آیات بهره گرفته و به رشته نظم می‌کشد. گاهی نیز سخن خود را در بیتی بیان کرده و برای مؤکد ساختن آن، سوره‌ای مرتبط با موضوع سخن را در اثنای ابیات نام برده و مخاطب را به خواندن آن دعوت می‌کند.

۳-۳-۱- ترجمه مستقیم آیات

در توصیف قیامت با بهره‌گیری از توصیفات قرآن درباره قیامت، این تصاویر را با مهارت خاصی در ابیاتی چند در کنار هم ارائه کرده است:

زبان روز بترس که کاندرو	آید همه کارهای
پیدا	پنهانی <sup>۳</sup>
زبان روز که هول او	نور از مه و ز آفتاب





بریزانند	رخشانی <sup>۴</sup>
وز چرخ ستارگان فرو	چون برگ رزان ز باد
ریزند <sup>۵</sup>	آبانی
عریان همه خلق وز بسی	کس را نبود خبر ز عریانی
سختی	همچون ملخان ز بس
چون پشم زده شده گه و	پریشانی <sup>۶</sup>
مردم <sup>۶</sup>	خویشی و برادری و خسرانی <sup>۸</sup> (ص ۵۹، -
آنگه ز میان خلق	ب ۲۶، ۳۱، ۲۹، ۲۸-۳۳)
برخیزد	

گیتی بمثل سرای	تا روز قیام و نفخت صور
کارست	بیرون نشود عزیز و مستور
جز کارکنی به دین	فردا که دهند مزد مزدور
ازینجا	رنجور بوی و خوار و
گر کار کنی عزیز	مدحور <sup>۹</sup> (ص ۳۲۰، ب ۲۱-۲۴)
باشی	
ور دیو ز کار	
بلازداردت	

در بیان آوارگی خود و وصف مخالفانش از ترجمه آیات قرآن<sup>۱۰</sup> بهره می‌گیرد؛ آنان را - «گروهی از نماز خویش ساهون» توصیف می‌کند:

مرا دونان ز خان و مان	گروهی از نماز خویش
براندند	ساهون (ص ۱۴۴، ب ۱۲)

گاهی نیز بدون این که تشبیهی به کار برده باشد فقط برای بیان اندیشه خود و بیشتر برای هشدار و انتباه مخاطب و رسالتی که بر عهده دارد پیام خود را به گونه‌ای بیان می‌کند که برگرفته از تعالیم دینی و آیات قرآنی است. به عنوان نمونه در ابیات زیر بدون استفاده از



تشبیهی، پیام خود را به صورت جمله‌ای ساده با اقتباس از ترجمه آیه ۲۴۵ سوره بقره بیان می‌کند:

به حکمت کوش تا باشد که      بمانی جاودان اندر بهشت خلد  
باشی بلبل یزدان      رضوانش  
نبینی چند احسان کرد بی‌طاعت      اگر طاعت کنی بی‌شک مضاعف گردد  
بجای تو؟      احسانش

(ص ۲۳۲، -)

ب ۲۶ و ۲۷)

در مواردی هم برای بیان اندیشه خود و ملموس ساختن آن برای خواننده، از نمونه‌هایی مثال می‌آورد که برخاسته از اعتقادات دینی و مذهبی اوست. در ابیات زیر برای این که مصداقی در تأیید فناپذیری چرخ و بی‌وفایی دنیا بیان کند از سرانجام زندگی امام حسین (ع) و قاتلانش یاد می‌کند و سخن را با اشاره‌ای به آیات قرآنی بر حتمی بودن سزای اعمال بندگان، به پایان می‌رساند:

گشتن آن چرخ پس ای      نیک دلیست ترا بر فناش  
هوشمند      باز بدزدد ز یکی بوریاش  
زیر یکی فرش وشی      رنج و بلا چند رسید از  
گسترد      دهاش؟  
هیچ شنودی که به      شهره ازو شد به جهان  
آل رسول      کربلاش  
دفتر پیش آر بخوان      حرمت و فضل و شرف  
حال آنک      مصطفاش  
تشنه کشته شد و      باز فرو خورد همین اژدهاش  
نگرفت دست      رفت در این سبز و بلند  
وان کس کو کشت مر آن      آسیاش؟  
شمع را      زانکه نه اینست سزای



غافل کی بود جزاش  
خداوند از آنک خود برسد باز به هر کس  
لیکن نشتابد در سزاش<sup>۱۱</sup>  
کارهایش ثابت کرده ست خرد  
چون به نهایت برسد منتهاش (ص ۴۲۳، ب ۳۴-۴۳)  
کار خلق  
گرچه درازست مر این  
را زمان

۳-۲-۳- تلمیح به نام سوره

گاهی برای تأکید سخن خود و جلب توجه مخاطب به اهمیت آن، نام سوره ای را که مرتبط با موضوع سخن اوست بیان می کند و از او می خواهد که به آن سوره مراجعه کرده و مقصود شاعر را با استناد و مراجعه به قرآن دریابد. به عنوان مثال درباره دین و توصیفات از آن، در ابتدا توصیفی از شب و ارزش آن در دیدگاه اسلامی و آموزه های دینی بیان می کند و برای بیان اهمیت شب و جایگاه آن، مراجعه به سوره های لیل و قدر را توصیه می کند. -

سپس سخن را به سمت و سوی دین که دغدغه اصلی اوست می کشاند و شب دین را توصیف می کند و از این راه گریزی به انتقاد از اوضاع زمان و وضع دین مردم می زند:

حرمت تو سخت در تو دعا را بگشایند باب  
بزرگست از آنک سوره واللیل بخوان از کتاب  
ای که ندانی تو همی برخوان از سوره و معنی بیاب  
قدر شب قدرش از جهل و ز عصیان  
قدر شب اندر شب قدر سحاب  
است و بس عدل نهان گشته و فاش  
همچو شب دنیا دین اضطراب (ص ۱۴۰، ب ۱۶-۲۰)

را شبست

خلق نبینی همه



## خفته ز علم

۳-۴- تلمیح به احادیث و امثال و سخن بزرگان دینی

ناصر خسرو گاه نیز از احادیث مشهوری چون تشبیه جهان به زندان و تشبیه حضرت علی به در شهر علم بهره می‌گیرد. بنابراین، انس‌ناصر خسرو با مفاهیم دینی و آشنایی عمیق‌اش با فلسفه در بسیاری موارد به صورتی طبیعی و دور از هرگونه تصنع مجال بروز یافته است.

تو کشتمند جهانی<sup>۱۲</sup> ز داس کنون که زرد شده‌ستی چو گندم  
مرگ بترس بخشی (ص ۳۶۳، ب ۲۶)

ای پسر مشغول این چون به مردار است مشغولی  
دنیاست خلق کلاب<sup>۱۳</sup> (ص ۴۱۰، ب ۳۳)

در انتقاد از عاملان و کارگزاران بی‌عمل می‌گوید:

در خور قول، نکو باید تو ز گفتار عقابی و به کردار  
کردنت عمل<sup>۱۴</sup> دُباب<sup>۱۵</sup>

قول را نیست ثوابی چو عمل ایزد از بهر عمل کرد ترا وعده  
نیست بر او ثواب<sup>۱۶</sup>

عملت کو؟ به عمل فخر کن ایرا با تو از بهر عمل کرد به آیات خطاب  
که خدای (ص ۱۸۹، ب ۳۲-۳۴)

## ۵- حسن تعلیل

ناصر خسرو بر اساس استقلال دیدی که دارد، خیال و صور گوناگون آن را تنها به عنوان ابزاری برای ابلاغ اندیشه‌های دینی به کار می‌گیرد و «حتی توصیفات طبیعی را هم در حکم تشبیهی برای ورود در مباحث عقلی و مذهبی به کار می‌برد» (صفا، ۱۳۹۱: ج ۲، ۴۵۵). یکی از شگردهای او برای توضیح و تبیین مسائل دینی و تفسیر آیات قرآن، استمداد از توصیف طبیعت و جلوه‌های گوناگون است. وجه تمایز توصیفات او با سایر شاعران در این است که او در آوردن مشبّه‌به برای امور محسوس از آموزه‌های دینی و مذهبی و امور مربوط به آن کمک می‌گیرد؛ به عنوان مثال، زندگی زمین از دم مسیحایی باد صباست. ابر معجزه یوسف است و روی صحرا چون زلیخا. تیره بودن رنگ بنفشه را به جامه ترسایان تشبیه می‌کند، -



زیبایی بستان را به چهره حوری همانند می‌کند، رسوایی زمستان در برابر بهار را به رسوایی عمر و عاص در نزد حضرت علی تشبیه می‌کند، مطرود شدن زاغ را به دلیل نفاق و دشمنی او با نبیره زهرا می‌داند و او را به عباسیان تشبیه می‌کند و نشان نفاق زاغ را لباس سیاهی می‌داند که همچون عباسیان بر تن کرده است. خورشید را در اوج اعتدالش در فصل بهار به اقتدار فاطمی تشبیه می‌کند. نور خورشید را همچون خنجر حضرت علی و بوته گل را چون دلدل می‌داند و شب را به خاطر تیرگی‌اش به اهل نفاق مانند می‌کند و روز روشن را به اهل تولا. طولانی شدن روزها و کوتاه گشتن شبها در فصل بهار را به دین و کفر و خاطر بی‌غفلت همانند می‌کند. همگی این مشبه‌به‌ها حکایت از غلبه و تأثیر دید مذهبی (شیعی و اسماعیلی) او دارد که حتی در توصیفاتش از طبیعت و حسن تعلیل‌هایی که آورده خود را نشان می‌دهد.

بینا و زنده گشت زمین	باد صبا فسون مسیحا
ایرا	شد
گر نیست ابر معجزه	صحرا چرا چو روی زلیخا
یوسف	شد؟
از برف، نو بنفشه گر ایمن	ایدون چرا چو جامه ترسا
گشت	شد؟
بستان بهشت‌وار شد و	رخشان بسان عارض حورا
لاله	شد
چون عمر و عاص پیش علی،	پیش بهار، عاجز و رسوا
دی‌مه	شد
معزول گشت زاغ چنین	چون دشمن نبیره زهرا
زیرا	شد
کفر و نفاق ازوی چو	بر جامه سیاهش پیدا
عباسی	شد
خورشید فاطمی شد و با	برگشت و از نشیب به بالا



شد	قوت
گلبن قوی چو دل‌دل شهبها	تا نور او چو خنجر حیدر
شد	شد
با فضل زمهریر معادا	خورشید چون به معدن عدل
شد	آمد
ناقص چو کفر و تیره چو سودا	افزون گرفت روز چو دین و
شد	شب
رخشنده روز ز اهل توگی	اهل نفاق گشت شب
شد	تیره
پر نور نفع و خیر ازیرا	گیتی به سان خاطر بی-
شد	غفلت
واکنون چرا چو خاطر دانا	چون بود تیره همچو دل
شد؟	جاهل؟

(ص ۳۳۹، -)

ب ۱۲، ۱۰، ۶، ۸، ۱۵-۲۴)

علت قرار یافتن در دره یمگان را با استناد به حدیث «الدُّنْیَا سِجْنُ الْمُؤْمِنِ وَ جَنَّةُ الْكَافِرِ» (سیوطی، ۱۳۲۵: ج ۲، ۱۶) چنین بیان می‌کند:

زندان مؤمنست جهان      زیرا همی قرار به یمگان  
من چنین      کنم (ص ۳۷۲، ب ۵۷)

علتی را که برای عدم فریفتگی و عشق‌بازی به دنیا ذکر می‌کند نشأت گرفته از آموزه‌ای دینی-اسلامی است:

جهان مادری گنده-      مشو فتنه گر در خور حور عینی  
پیرست بروی      حرامست مادر اگر ز اهل  
به مادر مکن دست ازیرا      دینی (ص ۱۶، ب ۵ و ۶)  
که بر تو

## نتیجه

ناصرخسرو شاعری است با دید مستقل که همین استقلال دید سبب گشته تصاویر شعری که می‌آفریند متمایز و متفاوت از تصاویر شعری شاعران پیشین و معاصرش باشد. علت این امر را باید در نگرش و جهان‌بینی، ویژگی‌های شخصیتی، حرفه‌ای و اقتضائات و تعهدات سیاسی و دانست که موجب گشته علی‌رغم توانایی بالا در پرداختن به تمام جنبه‌های ادبی و بلاغی سخن، تصاویر شعری‌اش در سایه تأثیرات دینی او قرار گیرد. وی بر خلاف شاعران دیگر، پرداختن به صورخیال و کارکرد تزئینی آن را هدف قرار نداده بلکه آن را ابزاری برای توضیح و تبیین اندیشه و در خدمت دین و آیین قرار داده است.

کاربردهای خاص ناصرخسرو از انواع تشبیه، استعاره، تمثیل، تلمیح و حسن تعلیل عرصه‌ای از بروز خلاقیت و توانایی او در به کارگیری شیوه‌های بلاغی در جهت تبیین دیدگاه‌های مذهبی او است که ارتباط مستقیم و استواری بین هریک از صورخیال مذکور با دید مذهبی ناصرخسرو وجود دارد؛ در حوزه این پژوهش، تشبیه و تلمیح از بسامد بالایی نسبت به دیگر عناصر زیبایی‌آفرینی برخوردار است و این بدان دلیل است که تشبیه ابزاری پر قدرت و مهم در جهت تبیین و توضیح اندیشه است و تلمیحات به قرآن و حدیث و حسن تعلیل‌هایی هم که به کار رفته، ریشه در اندیشه و نگرش مذهبی ناصرخسرو دارد. در تمامی تصاویری که ذکر شد تأثیر مستقیم و ملموس دید و نگرش مذهبی ناصرخسرو کاملاً آشکار و انکار ناپذیر است.

## پی‌نوشت

- ۱- برگرفته از آیه: «قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَاءُكُمْ غَوْرًا فَمَنْ يَأْتِيكُمْ بِمَاءٍ مَّعِينٍ» (ملک/۳۰).
- ۲- برگرفته از آیه: «وَالْقَمَرَ قَدَرْنَا مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ» (یس/۳۹).



- ۳- اشاره به آیه «یوم تُبلی السَّرائِر» (طارق/۹). امام علی (ع) در خطبه ۱۲۰ نهج البلاغه می - فرمایند: «إِعْمَلُوا لِيَوْمٍ تَذْخِرُ لَهُ الذَّخَائِرُ وَ تُبْلَى فِيهِ السَّرائِرُ»: برای آن روز که زاد و توشه ذخیره می کنند و اسرار آدمیان فاش می گردد عمل کنید.
- ۴- «إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَ إِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ» (تکویر/۱ و ۲).
- ۵- «وَ إِذَا الْكُواكِبُ انْتَثَرَتْ» (انفطار/۲) و همچنین «فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ» (مرسلات/۸).
- ۶- «وَ تَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ» (قارعه/۵).
- ۷- «یوم یكونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ» (قارعه/۴)، «خُشَعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنتَشِرٌ» (قمر/۷).
- ۸- «یوم یفرَّ المرءُ من أخیه وَ أُمِّهِ وَ أبیه وَ صاحِبَتِهِ وَ بَنیه» (عبس/۳۴-۳۶). همچنین «فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ فَلَا أَنسَابَ بَیْنَهُمْ یَوْمَئِذٍ وَ لَا یَتَسَاءَلُونَ» (مومنون/۱۰۱).
- ۹- برگرفته از آیه: «...وَ لَا تَجْعَلْ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَتُلْقَى فِي جَهَنَّمَ مَلُومًا مَدْحُورًا» (اسراء/۳۹).
- ۱۰- «قَوِّلْ لِلْمُصَلِّينَ الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ» (ماعون/۴ و ۵).
- ۱۱- ملهم از آیات: «فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَ مَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ» (زلزال/۷ و ۸).
- ۱۲- متأثر از حدیث «الدُّنْيَا مَزْرَعَةٌ الْآخِرَةُ».
- ۱۳- «الدُّنْيَا جِيفَةٌ فَإِنْ رَضِيتَ بِهَا فَاصْبِرْ عَلَى مُقَارَنَةِ الْكِلَابِ».
- ۱۴- حکمت ۲۷۴ نهج البلاغه: «إِذَا عَلِمْتُمْ فَاعْمَلُوا وَ إِذَا تَيَقَّنْتُمْ فَأَقْدِمُوا».
- ۱۵- برگرفته از خطبه ۲۹ نهج البلاغه: «كَلَامُكُمْ يُوهِي الصُّمَّ الصَّلَابَ وَ فِعْلُكُمْ يَطْمَعُ فِیْكُمْ الْأَعْدَاءُ يَقُولُونَ فِی الْمَجَالِسِ كَيْتٌ وَ كَيْتٌ فَإِذَا جَاءَ الْقِتَالُ قَلْتُمْ حَيْدَى حِيَادٍ»: سخنان ادعایی شما سنگ‌های سخت را می شکند، ولی رفتار سست شما دشمنان را امیدوار می سازد؛ در خانه هایتان که نشسته اید ادعاهای و شعارهای تند سر می دهید، اما در روز نبرد می گویند ای جنگ از ما دور شو و فرار می کنید.
- ۱۶- «فَیَمَّا لَیْنَدِرَ بِأَسَا شَدِیداً مِنْ لَدُنْهُ وَ یُبَشِّرُ الْمُؤْمِنِینَ الَّذِينَ یَعْمَلُونَ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا حَسَنًا» (کهف/۲). همچنین «إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا» (کهف/۳۰).





## منابع

- قرآن کریم، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای.
- نهج البلاغه، ترجمه محمد دشتی، چاپ دوم، قم: انتشارات لاهیجی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۵)، سفر در مه، تهران: نگاه.
- سیوطی، عبدالرحمان (۱۳۲۵ق)، جامع صغیر، ج ۲، قاهره: بی‌جا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱ الف)، رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱ ب)، موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران: آگه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ شانزدهم، تهران: - آگه.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۱)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۲، چاپ هجدهم، تهران: فردوس.
- ناصرخسرو قبادیانی، ابو معین (۱۳۸۴)، دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ ششم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران: سخن.
- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۱)، زیباشناسی سخن پارسی «۱» بیان، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.
- محقق، مهدی (۱۳۸۶)، تحلیل اشعار ناصر خسرو، چاپ هفتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- نوروز پور، لیلا (۱۳۸۵)، خرد و خیال در شعر ناصر خسرو، فصلنامه تخصصی دانشکده ادبیات و علوم انسانی قم، دانشگاه قم: سال اول، شماره اول، صص ۴۹-۵۷.
- ولک، رنه (۱۳۷۴)، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید شیرانی، ج دوم، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴)، معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، چاپ سوم، - تهران: نشر هما.



## تجلی تصاویر سمبولیستی در سروده‌های قیصر امین پور

فریبا مهری<sup>۱</sup>

حسن دلبری<sup>۲</sup>

### چکیده

هدف از نگارش مقاله حاضر آن است تا ضمن معرفی مکتب ادبی سمبولیسم، به تبیین نمادها و تصاویر سمبولیستی سروده‌های قیصر امین پور بپردازد. در همین راستا مسأله بنیادی مقاله که این پژوهش با محوریت آن پیش می‌رود، بیان ویژگی‌ها، کارکردها و مؤلفه‌های خاص سمبل و تصاویر سمبولیک از دید پیروان و باورمندان این مکتب است که بخش اعظم این مقاله را به خود اختصاص داده و با ذکر نمونه‌هایی تبیین شده است. قسمت پایانی مقاله نیز ذکر مجموعه‌ای از نمادهای ابداعی و تکرار شونده امین پور را در برمی‌گیرد که برخاسته از ذهن و ضمیر شاعر است و نگارندگان کوشیده‌اند این نمادها را تا حد زیادی با توجه به فضای شعری حاکم بر سروده‌های شاعر تبیین کنند.

**کلیدواژه‌ها:** سمبولیسم، تصاویر سمبولیستی، قیصر امین پور.

---

<sup>۱</sup> - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

*faribamehri89@yahoo.com*

<sup>۲</sup> استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

*Hassan\_delbary@yahoo.com*



## درآمد:

سمبولیسم یا نمادگرایی مکتبی در ادبیات و هنر است که در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم میلادی در اروپا و آمریکا رواج داشت و هدف عمده پیروانش، القای تجربه‌های درونی با استفاده از زبان نمادین بود. این مکتب ادبی، در اواخر سده نوزدهم میلادی به ابتکار گروهی از شاعران فرانسوی به وجود آمد و سپس دامنه نفوذ آن به داستان، نمایش نامه و نقاشی هم کشیده شد. از میان برجسته‌ترین شاعران سمبولیسم، می‌توان از بودلر<sup>۳</sup>، مالارمه<sup>۴</sup>، ورلن<sup>۵</sup> و رمبو<sup>۶</sup> نام برد (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۲۶).

سمبولیسم را می‌توان برای توصیف هر شیوه بیانی‌ای به کار برد که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطه موضوع دیگر بیان کند (چدویک، ۱۳۷۸: ۹). بر اساس این تعریف، سمبولیسم مکتبی ادبی و هنری است که کاربران آن، سمبل و نماد را به عنوان شیوه بیانی و هنری خویش برگزیده‌اند و باز بر همین اساس می‌توان گفت: نمادها، دال و نشانه‌هایی هستند که می‌توان از طریق آن‌ها به مفاهیمی بسیار گسترده پی‌برد و شاید به همین دلیل است که «نماد را رازی می‌دانند که می‌باید آن را گشود و نهفته‌ای که می‌باید آن را گزارد» (کزازی، ۱۳۷۶: ۱۶۳).

شاعران در این شیوه (نمادپردازی) بر آن‌اند تا از بیان مستقیم مفاهیم مورد نظر خویش اجتناب کنند و برای این منظور، نمادها را، که گنگ و بی‌کرانه‌اند و ساحت تأویل‌پذیری وسیع و گسترده‌ای دارند، برمی‌گزینند؛ زیرا قابلیت مفهوم‌پذیری نمادها تا بدان حد است که شاعر می‌تواند دنیایی از مفاهیم نامحدود را در قالب واژگان و عناصری محدود (نمادها)، بر خواننده خویش عرضه کند و تصویری از دنیای ماورایی و واقعیت‌های برتر ذهنی را به نمایش گذارد؛

<sup>۳</sup> - Baudelair

<sup>۴</sup> - Mallarme

<sup>۵</sup> - Verlaine

<sup>۶</sup> - Rimbaud



به عبارتی «شهر نمادین بر آن است تا «ایده» را در لباس شکل حسی ارائه کند» (ولک، ۱۳۷۳: ۲۵۸).

«نماد در یک اثر ادبی، تمثیلی است از یک چیز وصف نشده؛ چیزی که سخن از آن به صراحت نرفته باشد. آن چه را که نماد، به معنای اخص کلمه می‌نامیم، تجسمی است مشخص و مستقیم، از جهان لایتناهی؛ جهانی که با دنیای متناهی درمی‌آمیزد و به صورتی که قابل رؤیت باشد متجلی می‌شود» (کریس، ۱۳۸۱: ۹۱).

«سمبل‌ها و نمادها از دیرباز، ابزاری برای بیان اندیشه‌ها و عواطف بشری بوده‌اند و روانکاوان بر این نکته تأکید دارند که منشأ تفکر بشری قبل از هر چیز، در افسانه‌ها نهفته شده و به وسیله سمبل‌ها بیان گردیده است» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۴۵). در نظر سمبولیست‌ها، همیشه دلیلی ادبی برای حضور نمادها وجود داشته است؛ زیرا به باور آن‌ها، نمادها یا با چیزی در زندگی بشری تطابق دارند، یا نمایان‌گر آن‌اند و یا با آن مشابه‌اند؛ از این رو و به عقیده آن‌ها، هرگاه نویسنده، صورت خیالی یا شیء‌ای از جهان پیرامون خود را به کار می‌برد، آن را به صورت نمادین درآورده است (ر.ک فرای، ۱۳۶۳: ۳۸).

### ضرورت و پیشینه تحقیق

از گذشته‌های دور تا به امروز، به دلیل قابلیت نمادین ادبیات عرفانی، نماد و نمادگرایی در این حوزه مطرح بوده‌است و حتی پژوهندگان ادبی به نمونه‌هایی قابل توجه در این عرصه پرداخته‌اند. در حوزی ادبیات معاصر نیز از زمان مطرح شدن «سمبولیسم اجتماعی» که حاصل کار نیما و پروان اوست، این مبحث با رویکرهای تازه‌ای همچون گذشته، مورد توجه محققان قرار دارد، تا جایی که کارهای درخور توجه‌ای با عناوین مختلف در این قلمرو صورت گرفته‌است. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مقالات زیر اشاره نمود.

سید جمال‌الدین مرتضوی و زیبا شوقی در مقاله‌ای با عنوان «نمادپردازی در شعر اخوان ثالث» (۱۳۸۹) به این نتیجه رسیده‌اند که شاعر با ساخت روایی و زبان نمادین که گاه در کلماتی

معین و گاه در کلیت شعر نمود می‌یابد، اندیشه اجتماعی و مفاهیم سیاسی را با بازآفرینی متحول و دگرگون اسطوره‌ها، عرضه می‌کند. در مقاله «بررسی سمبل‌های سیب، کبوتر، گل سرخ، و نیلوفر در اشعار سهراب سپهری» (۱۳۸۶) نوشته مهدی شریفیان و یوسف داربیدی، نویسندگان ضمن برشمردن نمادهای شعری شاعر در پایان به این مطلب اشاره می‌کنند که سهراب به دلیل توجه کمتر به مسائل اجتماعی و سیاسی، شعرش بیشتر تجربیدی، فلسفی و غنایی است و با ابهام‌افکنی توانسته است به سمبولیست‌ها نزدیک‌تر شود و دنیای فراواقعی ذهن را به تصویر کشد. از همین گونه‌اند مقاله‌های «تحلیل و بررسی‌های سمبل‌های اجتماعی در سروده‌های ابتهاج» از علی محمدی و فاطمه کولیوند (۱۳۹۰)، «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران» (۱۳۸۰) به قلم سیروس شمیسا و علی حسین‌پور و .. که پرداختن به همه موارد در مجال این پژوهش نمی‌گنجد.

در حوزه سروده‌های قیصر امین‌پور نیز یک کار قابل ملاحظه است و آن مقاله‌ای است با عنوان «بررسی و تحلیل آرایه نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور» (۱۳۹۰) که نویسندگان علی محمدی و جمیله زارعی، شعر وی را از دید نمادهای معمول و مرسوم ادبیات و نمادهای ابداعی شاعر بررسی کرده و به خاستگاه آن‌ها پرداخته‌اند؛ بر همین اساس تا جایی که نگارندگان جست‌وجو کرده است کاری که اساس آن بررسی تصویرهای نمادین شعر امین‌پور باشد، دیده نشده است و ضرورت پرداختن به چنین مقوله‌ای احساس می‌شود.

### ۱- مؤلفه‌های مکتب سمبولیسم

برای کسب شناخت بیشتر از این مکتب ادبی، می‌توان در عباراتی کوتاه و در عین حال روشن و سودمند، به ویژگی‌های این مکتب و اعتقادات باورمندان آن، بدین گونه اشاره کرد:

روی آوردن به دنیای اضطراب‌ها و سرخوردگی‌ها از جامعه؛

بی‌اعتقادی به اصول علمی، اندیشه‌های منطقی و ادراکات عقلی برای کشف و شناخت دنیا؛

روی آوردن برخی از سمبولیست‌ها به زندگی بی‌بندوبار و بی‌مسئولیت شدن نسبت به جامعه؛



تأکید بر درون‌نگری، تخیل و کشف و شهود؛  
پیروی از فلسفه ایده‌آلیسم که به نحوی از متافیزیک الهام می‌گیرد؛  
گرایش به تصوّف و آگاهی نامتعارف و علاقه شدید به جنبه‌های زیباشناسی هنر (انوشه،  
۱۳۷۶: ۸۲۷)؛

اعتقاد به این اصل که شاعر پیامبری است که می‌تواند درون و ماورای دنیای واقعی را ببیند؛  
باور به این که وظیفه شاعر، نمایاندن واقعیت جاودانه ماورایی با کاربرد نمادهاست؛  
عوالم ماورایی قابل توصیف نیستند؛ بلکه می‌توانند احساس را برانگیزانند یا آن را القا کنند؛  
در زبان نماد‌گرایان، واژه‌ها معنا و مفاهیم قراردادی و معمول خویش را ندارند؛  
ارتباط میان واژه‌ها، تنها از نظر هماهنگی بین آن‌ها، گاه تضاد میان دو واژه و در برخی موارد  
از حیث موسیقایی و لحنی است؛  
تنها در شیوه نماد‌گرایی است که واژگان ارزش واقعی خود را به دست می‌آورند و از نیروی  
جادویی برخوردار می‌شوند؛

زبان و نمادهای هر شاعر خاص خود اوست؛  
شاعر تنها از طریق نمادهایی که خود او آفریده قادر به نمایش تجربه‌های غیر ملموس  
خویش است؛

شعر نیز همانند موسیقی، نیازی به ارائه معنا ندارد و تنها وظیفه‌اش القای حالتی در خواننده  
است؛

عدم اعتقاد به موازین شعری، کوتاه و بلند کردن طول مصراع‌ها و روی آوردن به اشعار  
مثنوی؛

بی‌توجهی به قواعد بلاغت و فصاحت؛

کاربرد فراوان حس‌آمیزی در شعر؛



کاربرد فراوان نمادهای خصوصی: به باور آن‌ها، جهان جنگلی از نمادهاست؛ (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۸۳-۲۸۵)؛

ادغام فراوان تصویرها برای دست یابی به آن سوی واقعیت؛  
قطع رابطه کامل با واقعیت به منظور ایجاد نوعی خلأ در درون خویش برای متبلور ساختن  
جهان آرمانی و لایتناهی در متن نیستی و خلأ؛

اعتقاد به این که واقعیت، چیزی جز نمایی ظاهری نیست که در پس آن جهان تصورات،  
عواطف و آرمان‌های شاعر پنهان است (جدویک، ۱۳۷۸: ۲۰-۳۰)؛

اعتقاد به سمبل به عنوان صورتی تازه، برای تشریح و توصیف اشیاء و حوادث؛  
اعتقاد به این که اشیاء و مناظر انعکاسی از روح ماست و طبیعت، سراسر سمبلی از وجود و  
زندگی انسان است؛

باور داشتن این اصل که جهان دارای مفهومی متافیزیکی است که از طریق فرایند شعر در  
درون شاعر حضور دارد؛

اعتقاد به وجود ساحتی استعلایی در فراسوی ظواهر و نمودها؛  
ستایش پرشور و آرمانی زیبایی (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۰۰-۱۰۲)؛  
بیان کردن حالت اندوه‌بار و ماتم‌زای طبیعت و مناظر و حوادثی که مایه عذاب، نگرانی و  
ترس انسان است؛

توجه به اشکال و سمبول‌ها و آهنگ‌ها و قوانینی که مورد پذیرش احساسات است؛  
مخالفت با به کارگیری رنگ‌های تند و صریح که مطلب را به طور قاطع بیان می‌کند؛  
به تصویر کشیدن حالات روحی در فضای احساس و تخیل، به کمک موسیقی کلمات،  
آهنگ، رنگ و هیجان؛

تأکید بر ایجاد آثاری که همه کس آن را به طور عادی و متشابه درک نکنند؛ زیرا به باور  
آن‌ها، هر خواننده‌ای بنا به وضع روحی و میزان ادراک خویش، آثار ادبی را می‌فهمد؛



اعتقاد به این که انسان دستخوش نیروهای ناپیدا و مشئومی است که سرنوشت او و طبیعت را تعیین می‌کنند و بیان رؤیایی و افسانه‌گونه حالت‌های مرگ‌بار و وحشت‌آور این نیروها؛ تلاش در جهت نمایاندن و آفرینش حالات غیرعادی روحی، معلومات نابهنگام و حالات مربوط به نیروهای مغناطیسی و انتقال فکری در اشعار و آثار نویسندگان این مکتب (سید حسینی، ۱۳۸۷: ۵۵۱).

## ۲- تصویر سمبولیک

تصویر سمبولیک در صدد پیوند دادن عناصر متفاوت و آشتی دادن متضادهاست. نقش محوری تصویر سمبولیک در آثار نویسندگان و شاعران این مکتب، کاملاً متناسب و منطبق بر تصورات و تخیلات آن‌هاست؛ زیرا تصویر از منبعی غیر بشری و از طریق نیروهای شهودی خاص آن‌ها شکل می‌گیرد. تصاویر نمادین منطق تخیلی خاص خود را دارند که با منطق و ادراک روزمره متفاوت است و خواننده این گونه از آثار (سمبولیک)، برای فهم آن‌ها، باید دست به کوششی مضاعف بزند (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۲).

«در نظر سمبولیست‌ها، شعر بیان اندیشه است به کمک تصویر. به اعتقاد آن‌ها: شعر و تصویرهای شعری، در خدمت بیان اندیشه و فکری متعالی و پیچیده است؛ از این رو، تصویر مجازی، مهم‌ترین عنصر شعری است؛ تصویر مجازی در شعر، مفاهیم ناآشنا و دشوار را آشنا و آسان می‌کند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۴-۱۵).

غالب تصاویر و صورت‌های خیالی از دو بخش تشکیل شده‌اند: بخش نخستین، که در حکم ابزار و وسیله‌ای است برای تفهیم و تبیین بخش دوم و این بخش دوم، همان بخشی است که هدف و غرض اصلی شاعر در آن نهفته شده است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۶۳)؛ اما، نمادها و تصاویر نمادین به دلیل دربرگرفتن معانی متعدد، ویژگی‌هایی را که در بالا به آن‌ها اشاره شد، ندارند؛ از این جهت می‌توان آن‌ها را از این قاعده کلی مستثنی کرد.

## ۳- ویژگی‌های سمبل و تصاویر سمبولیک





فتوحی رودمعجنی در کتاب «بلاغت تصویر» ویژگی‌هایی را برای تصاویر سمبولیک بیان کرده‌است که عبارت‌اند از گنگی ذاتی؛ اتحاد تصویر و محتوا؛ چندمعنایی؛ معرفت‌شهودی؛ تناقض؛ تأویل‌پذیری گسترده (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۶۴)

### ۳-۱- گنگی ذاتی

«سمبل یا نماد بنا به طبیعتش اساساً مبهم و چندپهلواست» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۳۸). عدم وجود قرینه‌ای که خواننده را به معنای مورد نظر و اصلی شاعر هدایت کند، بر گنگی، ابهام و چندپهلوی بودن آن، بیش از پیش می‌افزاید. در چنین فضایی است که هرکس برداشت‌های شخصی خویش را از نمادها ارائه می‌کند؛ با این همه، هیچ‌یک از آن برداشت‌ها و ادراکات شخصی نمی‌تواند مفهوم صریح، قطعی و روشنی از نماد را بر خواننده عرضه کند؛ از این رو، نمادها همواره در قلمرو ناشناخته‌ها و عوالم انتزاعی باقی می‌مانند تا هرکس به میزان دریافت‌های شخصی خویش، از آن‌ها بهره‌مند شود. نمونه بارز این گونه از نمادها (نمادهای ناشناخته)، سمبل‌های عرفانی است و عدم شناخت قطعی و مبهم بودن آن‌ها، دلیل عمده شروح متعددی است که بر برخی از متون عرفانی چون اشعار مولانا نگاشته شده است:

دانه‌ای کاندرد زمین غیب بود	سر زد و همچون درختی شد عیان
برق جست و آتشی زد در درخت	آتش و برق شگرف بی‌امان
سبزتر می‌شد ز آتش، آن درخت	می‌شگفت از برق و آتش، گلستان
این درختان سبز از آتش شوند	آب دارد این درختان را زیان
تا تویی پیدا، نهان گردد درخت	او شود پیدا، چو تو گردی نهان

(مولوی بلخی، ۱۳۸۱: ۷۲۱)



درخت در این ابیات مولانا، سمبلی عرفانی است که در نهایت ابهام و ناشناختگی قرار گرفته است؛ زیرا، برای خواننده مبهم و غیرقابل پذیرش است که درخت از آتش سبز شود و آب آن را مضر باشد. درخت مولانا نمادی است که باید آن را شرح و تفسیر کرد.

### ۲-۳- اتحاد تصویر و محتوا

همان گونه که پیش از این گذشت، در اکثر صورت های خیالی، می توان دو بخش صورت و محتوا را از هم جدا نمود؛ زیرا، یک بخش در حکم رسانه و ابزاری است که بخش دوم را تفسیر و توجیه می کند؛ اما، در تصویر نمادین چنین جدایی و انفکاک قابل تصور نیست؛ زیرا، محتوا و صورت آن، چنان تنگاتنگ با یکدیگر عجین و سرشته شده اند که هریک از آنها، بدون دیگری فاقد ارزش و ناکارآمد خواهند بود همچون مفهوم نمادین «سیمرغ» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۶۶) در منطق الطیر عطار: محتوا در این اثر، همان مفهوم اتحاد جزء و کل است که در واژه سیمرغ متبلور شده است.

هم ز عکس روی سیمرغ جهان	چهره سیمرغ دیدند از جهان
چون نگه کردند آن سیمرغ زود	بی شک این سیمرغ آن سیمرغ بود
ور به سوی خویش کردند نظر	بود این سیمرغ ایشان آن دگر
ور نظر در هردو کردند به هم	هر دو یک سیمرغ بودی بیش و کم

(عطار نیشابوری، ۱۳۷۸: ۲۳۵)

### ۳-۳- چند معنایی

از آن جا که نمادها حاصل دریافت ها و تجربیات شخصی شاعران اند و «هرکسی در آن چیزی می بیند که قدرت باصره اش اجازه مشاهده آن را می دهد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۹۳)، نمادها، گستره مفهومی وسیعی را در برمی گیرند که شاید، هیچ یک از آنها مفهوم و معنای مورد نظر



شاعر نباشند؛ اما، با این وجود، به دلیل قابلیت تأویل‌پذیری بی‌حد و حصرشان، می‌توانند بسیاری از مفاهیم پیشنهادی را نیز برتابند:

تمام روز در آینه گریه می‌کردم / بهار، پنجره ام را / به وهم سبز درختان سپرده بود / تنم به پیله تنهایی ام نمی‌گنجید / و بوی تاج کاغذی ام فضای آن قلمرو بی‌آفتاب را / آلوده کرده بود (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۶۸).

در این شعر کوتاه از فروغ، به گفته شمیسا، آینه رمز خاطرات و شاید رمز دل، ذهن و فکر شاعر باشد؛ علاوه بر این، معنا و مفهوم خود آینه را هم دارد (یعنی در مقابل آینه). پنجره نیز ممکن است نمادی از چشم باشد، شاعر نمی‌گوید که از خاطرات خویش سخن می‌گویم و یادها را مرور می‌کنم؛ بلکه، این معنا و مفهوم نمادین و سمبولیک را خواننده بر شعر حمل می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۲۰).

### ۳-۴- معرفت شهودی و باطنی

نمادها و تصاویر نمادین به قلمرو ناشناخته‌ها و به عبارتی به عالم جان تعلق دارند. آن چنان که پیش از این آمد، سمبولیست‌ها بر نیروهای تخیل و کشف و شهود تأکید بسیاری دارند؛ از این رو، بخش عظیمی از نمادهای آن‌ها، برگرفته از ناخودآگاه و عوالم روحی است و از این جهت، در بسیاری از موارد، تصاویر نمادین آن‌ها، حاصل کشف و شهودهای عرفانی در عوالم باطنی فردی است؛ تصاویری که شخص قادر به تفسیر و تحلیل منطقی آن‌ها نیست و آن چه بر زبان می‌آورد، گزارشی رؤیاگونه از تجربیات شخصی اوست، که شاید برای دیگری به گونه‌ای متفاوت روی داده باشد؛ برای نمونه می‌توان به دو نوع از مکاشفات عارفان، که در آن خداوند، در صورت‌های گوناگونی بر آن‌ها تجلی کرده است، اشاره کرد:

«من که عین‌القضاتم، نوری دیدم که از وی جدا شد و نوری دیدم که از من برآمد و هر دو نور برآمدند و متصل شدند و صورتی زیبا شد چنان که، چند وقت در این حال متخیر ماندم» (فتوحی رودمعه‌جی، ۱۳۸۶: ۱۷۳). حال آن که در جایی دیگر لاهیجی آورده است:



«ناگاه دیدم که تمامت عالم از آسمان و زمین و عرش و فرش و غیره، یک نور واحد متمثل به رنگ سیاه شدند و من نیز همین نورم. صدهزاران دریای شراب از این نور به یک‌بار آشامیدم» (لاهیجی، ۱۳۸۵: ۵۲۳).

### ۳-۵- تناقض

از آن‌جا که تصاویر نمادین حاوی محتوایی نامتعارف و ناشناخته است و در قلمرو مقوله‌های منطقی و پذیرفته شده قرار ندارد و حامل تجربیات شخصی‌ای است که فرد برای به تصویر کشیدن آن، دنیایی از مفاهیم نامتناهی را در قالب واژگانی ابتدایی و محدود محصور کرده است و نیز از آن‌جا که این تصاویر ابزاری برای بیان تجربه‌های فردی است و بسیاری از معانی و مفاهیم مورد نظر گوینده و شاعر، به گونه‌ای مرموز در واژگان آن پنهان است، خالی از تناقض نیست؛ چنان‌که، در بسیاری از مواقع، می‌توان این مفاهیم متناقض را در قالب «شطحات و سخنان پارادوکسی» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۷۶) عوالم عرفانی مشاهده کرد؛ از آن جمله می‌توان به چهار شطح معروف تاریخ عرفان ایران که از زبان چهار عارف برجسته و معروف برجوشیده است اشاره نمود: سبحانی ما اعظم شأنی (بایزید متوفی ۲۶۱ ه.ق)؛ أنا الحق (حلّاج مقتول در ۳۰۹ ه.ق)؛

الصّوفی غیر المخلوق (ابوالحسن خرقانی متوفی ۴۲۵ ه.ق)؛ لیس فی جَبّتی سوی الله! (ابوسعید ابوالخیر متوفی ۴۴۰ ه.ق) (سهلگی، ۱۳۸۳: ۲۵).

به عقیده شفیع کدکنی، شطح‌های عرفانی، گزاره‌هایی عاطفی و هنری‌اند که ظاهری غامض و پیچیده دارند و معنای آن برای برخی قابل قبول و برای برخی دیگر غیر قابل قبول است؛ از این رو، همه این نمونه‌ها، حاوی نوعی بیان نقیضی و پارادوکسی‌اند. (ر. ک سهلگی، ۱۳۸۵: ۲۴)، علاوه بر موارد فوق، می‌توان به دو شطح دیگر از بایزید اشاره کرد، که از حیث ادبی زیبا و شگفتی آفرین است:



«به صحرا شدم عشق باریده بود و زمین تر شده؛ چنان که پای در برف فرو شود، به عشق فرو می‌شد؛ روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم» (شریفی، ۱۳۸۷: ۸۹۳).

### ۳-۶- تأویل پذیری گسترده

به دلیل پهنه وسیع مفاهیم نمادها و رمزآلود بودن آنها از یک سو، و از سوی دیگر به علت شخصی بودن آنها، بسیاری از نمادهای مورد استفاده شاعران در این شیوه، نیازمند تأویل و تفسیر است و ناگزیر هر کس، بنا به وسع ادراکات شخصی خویش، نمادها و دنیای رازآلود آنها را درخواهد یافت؛ از این رو، نمادها مفاهیم متعددی را برمی‌تابند:

هر کسی از ظنّ خود شد یار من / وز درون من نجست اسرار من (مولوی، ۱۳۷۸، د: ۵).

### ۴- کارکردهای تصویر سمبلیک

برای تصاویر سمبولیک کارکردهایی را برشمرده اند که عبارت است از نمایش کل به وسیله جزء؛ روزنه ورود به عوالم باطنی؛ سرچشمه آگاهی؛ القاکننده احساس (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۷۸).

### ۴-۱- نمایش کل به وسیله جزء

سمبل‌ها و نمادها، دال و نشانه‌های کوچکی هستند که در قالب واژگانی کوتاه و محدود متجلی می‌شوند و با وجود کوچکی و کوتاهی، دنیایی از مفاهیم کلی و عمیق را در قالب‌های جزئی نمودار می‌سازند؛ از این رو، هر نماد، نماینده یک دنیا مفهوم و تفکر خاص ابداع‌گر خویش است.

این کارکرد نماد، بیشتر در متون عرفانی محسوس و ملموس می‌گردد؛ مثلاً، مولانا برای بیان اندیشه‌های وحدت وجودی خویش از نماد **دریا** بهره جسته است. دریا در میان نمادهای شعر



مولوی به ک «کلان نماد» بدل شده است که با نمادهای کوچک تری چون ساحل، کشتی، قطره، موج، مروارید، کوزه و ... مرتبط است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۲۰۰):

خلق چو مرغایان، زاده ز دریای جان      کی کند اینجا مقام، مرغ که از بحر خاست  
بلکه به دریا دریم، جمله در او حاضرم      ورنه ز دریای دل، موج پیاپی چراست  
آمد موج الست، کشتی قالب بیست      باز چو کشتی شکست، نوبت وصل و لقاست  
(مولوی، ۱۳۸۱: ۷۰۲)

و یا:

عشق شاخی است ز دریا که درآید در دل      جای دریا و گهر سینۀ تنگی نبود  
ساحل نفس رها کن، به تک دریا رو      کاندترین بحر تو را خوف نهنگی نبود  
(مولوی، ۱۳۸۱: ۲۹۱).

#### ۴-۲- روزنه ورود به عوالم باطنی

نمادها به سان دریچه‌های تعبیه شده سدی از مفاهیم عمیق و ناشناخته‌اند که به محض شکستگی و گشایش، خواننده با دریایی از مفاهیم لایتناهی مواجه می‌گردد. لازم به ذکر است که این کارکرد نماد در شعر عرفانی بسیار برجسته و چشمگیر می‌نماید: سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد / آن چه خود داشت زیگانه تمنا می‌کرد (حافظ، ۱۳۷۸: ۹۵).

«جام جم» در دیوان حافظ دو معنی دارد: یک معنای ظاهری که همان جام می‌است و یک معنای باطنی که دل عارف است. جام جم در معنای نمادین آن، کنایه از دل غیب‌نما و رازگشای عارف است «جام جم، دل پاک و روشن و مهذب عارف است که جلوه گاه جمال حقیقت و متجلیای معشوق ازلی و آینه تمام نمای کلیه رازهای ناگشودنی و مبهم آفرینش به شمار می‌رود» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۵۶۵).



### ۳-۴- سرچشمه آگاهی

نمادها به دلیل گستردگی وسیع در تأویل پذیری، چشمه‌ای همواره در حال غلیان و جوشش‌اند و قابلیت نوزایی همیشگی دارند؛ از این رو، هر کس با توجه به نگرش خاص خود، و در هر دوره زمانی، مفاهیم متعددی را از آن‌ها دریافت می‌کند؛ مثلاً نی در نی نامه مولوی چنین حالتی دارد. برخی این نی را تمثیلی از انسان کامل و ولی و واصل، و گاه روحی که از نیستان (عالم روحانی) جدا افتاده، دانسته‌اند، برخی آن را رمزی از وجود انسانی یا ذات او تلقی کرده‌اند، عده‌ای آن را نشان از خود شاعر که وجودش از نفخه الهی پر است و گاه، کنایه از حسام‌الدین، همدم شفیق مولوی، دانسته‌اند (زمانی، ۱۳۸۷، ۵۱: ۵۲):

بشنو از نی چون حکایت می‌کند      وز جدایی‌ها شکایت می‌کند  
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند      از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند..

### ۴-۴) القاکننده احساس

سمبل‌ها به دلیل ابهام‌زایی فزاینده خویش، همواره خواننده را با نوعی خلأ احساسی روبه‌رو می‌کنند و او می‌کوشد با راه‌ابی به قلمرو معانی و مفاهیم آن‌ها، به جبران خلأ احساسی خویش پردازد؛ از این رو، هرچند نمادها همانند تصاویر و عناصر رمانتیک به‌طور مستقیم انتقال دهنده احساس‌ها و عواطف نیستند؛ اما، در القای احساسات به خواننده مؤثرند: «پرواز را به خاطر بسپار/ پرنده مردنی است. آن چه که فروغ، در این تصویر بیان می‌کند، مرگ، زوال و نیستی صرف نیست؛ بلکه، مرگی است همراه با کمال و بالندگی» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۱۸۲).

### ۵- سمبولیسم در سروده‌های قیصر امین‌پور

سمبل‌ها یا نمادها، نشانه‌هایی هستند که به جای چیز دیگری می‌نشینند؛ نشانه‌هایی که هم معنای ظاهری را دربردارند و هم معنای باطنی را؛ اما آن‌چه مورد نظر شاعر یا نویسنده نمادهاست،



بخش پنهان نماد است؛ همان مفاهیمی که به صراحت بیان نمی‌شود و قابل ادراک عموم نیست؛ بر همین اساس، غالب نمادها، هیچ‌گاه کشف نمی‌شوند و هر کس بنا به توانمندی‌های دریافتی خویش، از دریای مفاهیم نمادها، مروارید مقصود را صید می‌کند.

در شیوه نمادپردازی، به کمک بدیهیاتی که ادراک آن‌ها برای عامه به آسانی فراهم است، امور دور از دسترس، که هدف نمادپرداز است یا فهم آن دیرپاب‌تر است، تصویر می‌شود؛ به بیان دیگر، شاعر نمادگرا، نماد را معبری برای عبور از واقعیت و محسوسات، به جهان ماورای حس می‌داند؛ بر همین اساس، او خواننده خویش را به شناسایی و دریافت یک معنای مخفی و پنهان در ورای یک واقعیت سطحی فرا می‌خواند.

برخی از اشعار امین‌پور را می‌توان در قلمرو این مکتب ادبی تحلیل و بررسی نمود که در ادامه، به برخی از نمادهای شعر او اشاره می‌شود.

#### ۱-۵- آینه

به گفته شمیسا، آینه در ادبیات قدیم و جدید، سمبل ذهن و ضمیر و دل است، همچنین وی در این باره می‌افزاید: «آینه رمز تخیلات و خودآگاهی و تأملات است و از این نظر شبیه است به آب و همچنین رمز خاطرات ناخودآگاه است و در نزد اقوام بدوی به روح مربوط می‌شود و می‌پنداشته‌اند که روح از آن‌جا خود را رها می‌کند و به سمت دیگر می‌رود؛ به همین دلیل، وقتی کسی می‌میرد، آینه را می‌پوشانند و یا به طرف دیوار می‌گذارند» (شمیسا ب، ۱۳۸۲: ۱۰۶).

نماد آینه در شعر امین‌پور، در گسترده‌ترین حوزه دلالتی خویش، همچنان که در بالا به آن اشاره شد، رمزی از دل است. از جمله این اشارات نمادین، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:





امین پور از آیینگی دل آدمی در ابتدای خلقت می گوید و از گرد و غبار نشستن بر روی آن در طی زمان، ناراحت و گله مند است: گفتم این عید به دیدار خودم هم بروم / دلم از دیدن این آینه ترسید چرا؟ (امین پور، ۱۳۸۸: ۷۹)؛

صاف بود و ساده و شفاف عین آینه / آه این آینه کی غرق غبار و گرد شد؟ (امین پور، ۱۳۸۸: ۴۹)؛

از خود و دلش تعبیر به آینه می کند: گفتم این عید به دیدار خودم هم بروم / دلم از دیدن این آینه ترسید چرا؟ (امین پور، ۱۳۸۸: ۷۹)؛  
دل گرفته ما را غمت گرفته به بازی / خوش است آینه بازی اگر درست بگویم (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۹۷)؛

دل او از یک نگاه محبوب، هزار پاره و هزار تکه می شود، مثل یک حجم آینه کاری شده: تا شد هزار پاره دل از یک نگاه تو / دیدم هزار چشم در آینه کاری ام (امین پور، ۱۳۸۸: ۱۷۴)؛  
از همه آدمیان می خواهد تا گرد و غبار نشسته بر آینه هایشان را بشویند:

بشوی این گرد از آینه خویش / به رغم عادت دیرینه خویش  
رها کن اندکی آینه ها را / دمی بنگر درون سینه خویش (امین پور، ۱۳۸۸: ۴۵۹)؛

گاه آینه امین پور، نمادی از پاکی، نور، صداقت، آبی و زلال بودن است. خویشتن خویش را در آیینگی و آینه شدن می بیند. آینه برایش مرکز تصویرهای نیکوست؛ همان تصویرهای دلخواه شاعر، هرچند که تکراری باشند؛ او معتقد است، دل، از جنس آینه است؛ پس باید مهمانی آینه ای در آن بنشیند یا خانه گزیند. همچنین شاعر، فطرت نخستین آدمی را آینه ای می داند (زالال و پاک) و خواستار بازگشت به همان فطرت آغازین است:

خوشا رقص مردانی از آینه / سواران میدانی از آینه  
خوشا رفتن از خود، رسیدن به خویش / سفر در خیابانی از آینه  
خوشا محو تکرار تصویرها / گذشتن ز ایوانی از آینه



همه غرق حیرت ز دیدار خویش / در امواج طوفانی از آینه  
 دل دل خویش را آب و جارو کنیم / بیاریم مهمانی از آینه  
 ز باغی که آینه کاری شده است / بچینیم دامانی از آینه  
 در آغاز آینه بودیم باز / بیاییم پایانی از آینه (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۵۰-۳۵۱).

گاه آینه، نماد روح، دل یا انسانی می‌شود که شفافیت و پاکی خویش را از دست داده است و خاکستری رنگ شده است:

آه / آینه‌ها / با آه / آغاز می‌شوند / و آه / پایان حرف روشن آینه‌هاست / آه... / آینه حرف اوّل و آخر را / در یک کلام گفت / سطح آینه‌ها / امروز خاکستری است / تصویر روبه‌روی من، انگار / من نیست / تصویر دیگری است (امین پور، ۱۳۸۸: ۲۸۴)؛

گاه، شاعر آینه را به طور نمادین برای انسان‌هایی می‌آورد که از خویشتن خویش رهایی یافته‌اند:

ما هیچ نیستیم جز سایه‌ای ز خویش / آیین آینه خود را ندیدن است (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۵۲).

## ۲-۵- دیوار

یکی دیگر از نمادهای امین پور، دیوار است؛ دیواری که حکایت از جدایی و فاصله می‌کند. در نظر شاعر، دیوار همان پنجره روبه روی هم است، اما بی‌منظره است؛ پس در نگاه او، دیوار نمادی از بی‌منظره و بی‌چشم‌انداز بودن است، نمادی از رکود، رخوت، کسالت، یکدستی و عدم اشتیاق و سرزندگی:

دیوار چیست؟ / آیا به جز دو پنجره روبه‌روی هم / اما بی‌منظره؟ (امین پور، ۱۳۸۸: ۱۱۱)؛

گاه، دیوار نمادی از تیرگی و نازیبایی است. او از دیوار و به تعبیر خودش «دیوارهای سنگی» دل خوشی ندارد. شاعر



در جهان آرمانی خویش آرزو می‌کند که ای کاش به جای همه دیوارهای سنگی، آینه‌ها و پنجره‌ها بودند؛ یعنی به جای تیرگی، سراسر نور، شفافیت و زلالی بود:

ای کاش جای این همه دیوار و سنگ/ آینه بود و آب و کمی پنجره (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۱۸)؛  
اگرچه دیوار را چندان نمی‌پسندد، اما برای دیوارهایی که ناگزیر وجود دارند، خواهان پنجره و در است؛ و این یعنی منفذی که بتوان این حائل و فاصله را تا اندازه‌ای شکست؛ از همین روی، در آمال شاعر، دیوار حق ندارد بی پنجره بروید:

[آن روز] دیوار حق نداشته باشد/ بی پنجره بروید (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۳۹)؛

مبادا آسمان بی بال و بی پر/ مبادا در زمین دیوار بی در (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۳۶۱)؛  
شاعر ترجیح می‌دهد، دیوارها، به ویژه دیوارهای مدرسه و باغ، پرچینی از خیال باشد تا بتوان به راحتی از روی آن پرید:

آن روز/ دیوار باغ و مدرسه کوتاه است/ تنها/ پرچینی از خیال/ در دوردست  
حاشیه باغ می‌کشند/ که می‌توان به سادگی از روی آن پرید (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۳۹)؛

گاهی، دیوار نمادی از انسان‌های بی تفاوت و بی تشخیص می‌شود؛ انسان‌هایی که مردم و دردهای مردم برایشان بی‌اهمیت است و از کنار مسائل جامه به سهولت می‌گذرند:

این حرف‌های داغ دلم را/ دیوار هم توان شنیدن نداشته است/ آیا تو را توان  
شنیدن هست؟/ دیوار!/ دیوار سرد و سنگی سیار!/ آیا رواست مرده بمانی/ در  
بند آن که زنده بمانی؟ (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۳۳۸)؛

از تصاویر شعری امین‌پور، می‌توان این گونه استنباط کرد که دیوار در ذهن و ضمیر او ناخوشایند است؛ زیرا، از جدایی حکایت می‌کند، از قطع رابطه، دوری و...؛ از همین روی، در بسیاری از سروده‌های خویش، چنان که پیش از این دیدیم اگر از دیوار گفته است، سعی کرده



است در مقابل، از یک منفذ، روزنه و یا پنجره هم بگوید تا از نفوذ ناپذیری دیوار اندکی کاسته باشد.

### ۳-۵- پنجره

پنجره به عنوان منفذی به هوا و نور، نماد پذیرندگی است و گفته‌اند: اگر پنجره گرد باشد، نماد پذیرندگی، آگاهی و دریافت‌های آسمانی است و اگر مربعی شکل باشد، پذیرش‌های مادی و زمینی را بیان می‌کند (شوالیه و گبران، ۱۳۷۹، ج ۱: ۲۵۶).

پنجره در شعر امین‌پور، نماد نسبتاً خوشایند و مطلوب شاعر است؛ زیرا، روزنه‌ای است برای ارتباط؛ منفذی که از رهگذر آن، از میزان دوری‌ها کاسته می‌شود. عامل رابطه است؛ اگرچه گاه، شاعر حتی وجود آن را هم به عنوان یک حائل میان خود و خواسته‌اش نمی‌پسندد و نمی‌پذیرد؛ با این همه، پنجره به مراتب از دیوار خواستنی‌تر و مطلوب‌تر است. این نماد در سروده‌های شاعر، بسیار به چشم می‌خورد که در زیر به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود.

در یک مفهوم عام، پنجره نمادی از پذیرندگی، نور، شفافیت، زلالی و پاکی، دریافت‌های زیبا و روشن و... است؛ چنان که در غزلی با عنوان «پنجره» می‌خوانیم:

یک کلبه خراب و کمی پنجره / یک ذره آفتاب و کمی پنجره

ای کاش جای این همه دیوار و سنگ / آینه بود و آب و کمی پنجره

در این سیاه‌چال سراسر سؤال / چشم و دلی مجاب و کمی پنجره

بویی ز نان و گل به همه می‌رسید / با برگی از کتاب و کمی پنجره

موسیقی سکوت شب و بوی سیب / یک قطعه شعر ناب و کمی پنجره (امین‌پور، ۱۳۸۸:

۲۱۸)؛

همچنین پنجره نمادی از روزنه، رابطه و حیات است و گویای اهمیت آن در نزد شاعر: باید برای آینه فکری کرد / گفتم که جای آینه این جا نیست / دیوار را / باید دوباره سیم کشی کرد / باید فضای طاقچه پشت پرده را / پر کرد / باید دم تمام درها را دید / باید هوای پنجره را



داشت / زیرا بدون رابطه / با این هوا / یک دم هم نمی شود / این جا نفس کشید! (امین پور، ۱۳۸۸: ۲۸۳)؛

پنجره، گاه روزنه ورود به حقایق می شود:

تا آفتاب را به امانت بیاوریم / یک ذره راه مانده به تسخیر پنجره (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۴۹)؛  
پنجره، گاه روزنه‌ای است که گذشت زمان و عدم رابطه، آن را مسدود می کند و این ناخوشایند شاعر است: حنجره‌ها روزه سکوت گرفتند / پنجره‌ها تار عنکبوت گرفتند (امین پور، ۱۳۸۸: ۲۹۵)؛

پنجره، روزنه ورود است به عوالم رؤیایی و مطلوب:

کسی که نام عزیز تو را ز خاطر برد / کلید پنجره رو به باغ را گم کرد (امین پور، ۱۳۸۸: ۴۰۰)؛  
در نظر شاعر، پنجره‌های روبه‌روی هم، این روزنه‌های ارتباط، می‌بایست چشم‌انداز و منظره داشته باشند، در غیر این صورت، آن‌ها، تنها دو دیوارند که سرد و تیره، روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند:

دیوار چیست؟ / آیا به جز دو پنجره روبه روی هم / اما / بی منظره؟ (امین پور، ۱۳۸۸: ۱۱۱)؛  
گاه شاعر ما از خاطره‌ها، با عنوان پنجره یاد می کند؛ روزنه‌ای که یادآور لحظات شیرین و خواستنی است:

این حنجره، این باغ صدا را نفروشد / این پنجره، این خاطره‌ها را نفروشد (امین پور، ۱۳۸۸: ۶۶)؛

اما گاهی از ایجاد پنجره نیز دل خوشی ندارد و ساخت آن را نخستین گناه می‌داند: گناه اول ما افتتاح پنجره بود /

گناه دیگر ما، انهدام دیوار است (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۴۲)؛



در یک جا، پنجره برای شاعر، تعبیر دیگری از دیوار شیشه‌ای است. از این تعبیر می‌توان فهمید، پنجره حتی برای شاعر یک مانع است؛ اما مانعی که به مراتب بهتر از دیوار نفوذناپذیر است:

ما خواب دیده‌ایم که دیوار شیشه‌ای است / اینک رسیده ایم به تعبیر پنجره (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۴۸)؛

پنجره گاه مانعی می‌شود که درک حقیقت را با مشکل مواجه می‌سازد. در این مواقع، حتی شاعر دوست دارد آن پنجره را، هرچند که شیشه‌ای است و همه چیز از پشت آن نمایان است، کنار بزند تا بی‌پرده با حقایق و مسائل جاری زندگی و جامعه مواجه گردد:

ز پشت پنجره برخیز تا به کوچه رویم / برای دیدن تصویر، قاب لازم نیست (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۹۰)؛

#### ۴-۵- جنگل

جنگل، در سروده‌ای با عنوان «قطعنامه جنگل» نمونه دیگری از اشعار سمبولیستی است. قطعنامه جنگل، شعری است مبهم، با تعبیراتی مبهم، که فضای شعر را ابهام‌آلوده‌تر کرده است؛ تعبیراتی همچون: گرگ و میش، آتش و خاکستر، جنگل سوخته اما همچنان جنگل. هرچند در تحلیل امروزی جنگل گفته‌اند: «جنگل به دلیل تاریکی‌اش و ریشه عمیقش، نماد ناخودآگاه است» (شوالیه و گبران، ۱۳۷۹، ج ۲: ۴۵۶)؛ لیکن جنگل امین پور، نمادی است از استقامت و پایداری، حفظ اصالت و تلاش برای کسب آمال و آرزوها:

طوفانی از تبر / ناگه به جان جنگل افتاد / و هرچه را که کاشته بودیم / طوفان به باد داد / در گرگ و میش آتش و خاکستر / جنگل هنوز هم / جنگل بود / هرچند در دلش / جای هزار خاطره تاول بود / جنگل بلند و سبز / به پا خواست / و با تمام قامت / این قطعنامه را / با نعره‌ای بلند و رسا خواند: / جنگل هجوم طوفان را / تکذیب می‌کند! / جنگل هنوز جنگل / جنگل همیشه جنگل / خواهد ماند! (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۲۵ - ۳۲۶)؛



تمامی جنگل / بر جنازه خورشید / نماز می خواند / ولی ز خیل درختان / - به رغم باور باد- / در این نماز جماعت / یکی به سجده نخواهد نهاد / سر بر خاک! (همان: ۲۴۸).

## ۵-۵- رنگ‌ها

یکی از مشخصه‌های برجسته در نمادگرایی و سمبولیسم کاربرد وسیع رنگ‌هاست. این کاربرد هم در سروده‌های امین پور بسامد بالایی دارد.

چنان که گفته اند زرد گویای رشک، خیانت، یاس، ناامیدی و سرخ نماینده زندگی، قدرت و.. است (ر.ک نیکوبخت و قاسم زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۹) شاعر رنگ‌های زرد و سرخ را در تقابل با هم بکاربرده است. در باور او، زرد گویای عدم

گویای عدم عدم کمال و ناپختگی و در مقابل سرخ نشانی از رشد و تعالی و کمال دارد:

من همسفر شراب از زرد به سرخ      یا همراه آفتاب از زرد به سرخ  
یک روز به شوق هجرتی خواهم کرد      چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ

(امین پور، ۱۳۸۸: ۴۲۹).

گاهی هم همین تقابل را برای سبز و زرد قائل است:

افتاد / آنسان که مرگ / - آن اتفاق سرد- / می افتد اما / او سبز بود و گرم

که / افتاد (همان: ۳۷۲)؛

علاوه بر رنگ‌های سبز و زرد و سرخ و .. که در میان سروده‌های امین پور مصادیق فراوانی دارد و اشاره به همه آن‌ها در این مقوله نمی‌گنجد، آن چه که بیش از همه، شاعر را به سمبولیست‌ها نزدیک می‌کند، کاربرد رنگ‌های ترکیبی و مبهمی چون خاکستری، ارغوانی و بنفشایی است:

موجی از آینه برخاست / طوفانی از بال سیمرغ / با طیفی از آبی و ارغوانی / و محو پرواز خود شد / آه! / او مثل تو بال می‌زد! (امین پور، ۱۳۸۸: ۳۲۸)؛



با توام/ ای لنگر تسکین!/ ای تکان‌های دل/ ای آرامش ساحل!/ با توام/ ای نور/ ای منشور!/ ای  
تمام طیف‌های آفتابی/ ای کبود ارغوانی!/ ای بنفشایی!/ با توام ای شور، ای دلشوره شیرین!/ با  
توام/ ای شادی غمگین!/ با توام/ ای غم! (امین پور، ۱۳۸۸: ۲۷۷)؛

انگار مدتی است که احساس می‌کنم/ خاکستری‌تر از دو سال گذشته‌ام (همان: ۲۵۳)؛  
و در پایان باید به این نکته اشاره کرد که رویکرد امین پور به کاربرد حس آمیزی که خود یکی  
از گرایش‌های سمبولیست‌هاست، به وفور در اشعارش دیده می‌شود که به دلیل پرهیز از اطاله  
کلام تنها جهت نمونه به مواردی اشاره می‌شود: من می‌شنوم  
رنگ صدا را آبی/ آهنگ ترانه‌ها را آبی

در موج بنفش عطر گل می‌بینم/ موسیقی لبخند خدا را آبی (امین پور، ۱۳۸۸: ۸۲)؛  
آهنگ شعرهای تیره/ و رنگشان/ تلخ است (همان: ۲۲)؛  
آشیانه‌ها/ لانه‌های کوچک سیاه/ بی پر و پرند راه‌راه/ گریه‌های شور و خنده‌های تلخ گاه‌گاه/  
راه‌راه (همان: ۱۵۹).

و در مشام باد/ عطر بنفش نام تو می‌پیچد/ نامت/ طلسم «بسم» افاقی‌هاست/ بی نام تو جدام خلأ  
/ ده کوره جهان را خواهد خورد (همان: ۲۶۷)؛  
از دور می‌شناسم: بوی پلنگ زخمی را/ در متن مه گرفته جنگل/ بوی طنین شیئه اسبان را/ در  
صخره‌های ساکت کوهستان/ بوی کتان سوخته را/ در مشام ماه/ بوی پر کبود کبوتر را/ در  
چاه (همان: ۳۳۵-۳۳۶).

### نتیجه

در بررسی و مطالعه سروده‌های قیصر امین پور از منظر سمبولیسم و تصاویر برخاسته از این  
مکتب ادبی، این نتایج حاصل شد:





- رویکرد قیصر امین‌پور به نماد و نمادپردازی مانند بسیاری از شاعران معاصر بسامد بالایی دارد؛
- بسیاری از سمبل‌ها و نمادهای شعر او در وهله نخست برخاسته از مذهب و آیین‌های مذهبی است که مجال پرداختن به آن‌ها در این پژوهش به دلیل تنگنای کار فراهم نیست و خوانندگان می‌توانند برای آگاهی بیشتر به مقاله «بررسی و تحلیل نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور» نوشته علی محمدی و جمیله زارعی (۱۳۹۰) مراجعه کنند.
- نمادهای مورد بررسی در این مقاله، غالباً از نوع نمادهای ابداعی پرکاربرد شاعر است که بیشتر آن‌ها برخاسته از ضمیر ناخودآگاه اوست.
- باتوجه به بسامد بالای کاربرد نماد در سروده‌های امین‌پور، می‌توان او را در حوزه نمادهای طبیعی، آیینی و مذهبی، و نمادهای ابداعی در شمار شاعران نمادگرای معاصر دانست.



## منابع و مآخذ

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، ۲ ج، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- امامی، نصرالله (۱۳۷۷)، مبانی و روش‌های نقد ادبی، چاپ اول، تهران: جامی.
- امین پور، قیصر (۱۳۸۸)، مجموعه کامل اشعار، چاپ اول، تهران: مروارید.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، فرهنگ نامه ادبی فارسی، ج ۲، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸)، سیر رمانتیسیم در اروپا، چاپ اول، تهران: مرکز.
- چدویک، چارلز (۱۳۷۸)، سمبولیسم، ترجمه مهدی سبحانی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۷۸)، دیوان اشعار، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی (۱۳۷۸)، چاپ دوم، تهران: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی آفرینه.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۸)، حافظ نامه، ۲ ج، چاپ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- زمانی، کریم (۱۳۸۷)، شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر اول)، چاپ بیست و پنجم، تهران: اطلاعات.
- سهلگی، محمد بن علی (۱۳۸۳)، دفتر روشنایی، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۷)، مکتب‌های ادبی، ۲ ج، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.
- شریفی، محمد (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی، چاپ دوم، تهران: نشر نو، انتشارات معین.



- شریفیان، مهدی و یوسف داربیدی (۱۳۸۶)، «بررسی سمبل‌های سیب، کبوتر، گل سرخ و نیلوفر در اشعار سهراب سپهری» نشریه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره جدید ش ۲۱ (پیاپی ۱۸)، صص ۵۹-۸۴.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، بیان، چاپ دوم، تهران: میترا.
- (۱۳۸۲)، نگاهی به سپهری، چاپ نهم، تهران: صدای معاصر.
- و علی حسین پور (۱۳۸۰)، «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، مجله مدرّس علوم انسانی، دوره ۵، ش ۳، صص ۲۷-۴۲.
- شوالیه، ژان و گبران، آلن (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضاییلی، چاپ اول، تهران: جیحون.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمدبن ابراهیم (۱۳۷۸)، منطق الطیر، تصحیح صادق گوهرین، چاپ پانزدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)، چاپ اول، تهران: سمت.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، چاپ اول، تهران: سخن.
- فرای، نورتروپ (۱۳۶۳)، تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹)، دیوان اشعار، چاپ دوم، تهران: پل.
- کریس، ویلیام (۱۳۸۱)، ادبیات و بازتاب آن، ترجمه بهروز عذبدفتری، چاپ اول، تبریز: خوروش.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۶)، رویا، حماسه و اسطوره، تهران: مرکز.



لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵)، مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد رضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، چاپ ششم، تهران: زوآر.

محمدی، علی و جمیله زارعی (۱۳۹۰)، «بررسی و تحلیل نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۲، صص ۱۴۷-۱۷۴.  
محمدی، علی و فاطمه کولیوند (۱۳۹۰)، «تحلیل و بررسی سمبول‌های اجتماعی در سروده‌های امیر هوشنگ ابتهاج»، بوستان ادب شیراز، س ۳، ش ۳ (پیاپی ۹)، صص ۱۳۹-۱۵۸.

مرتضوی، سید جمال‌الدین و زیبا شوقی (۱۳۸۹)، «نمادپردازی در شعر مهدی اخوان ثالث» مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد، س ۵، ش ۱۸ و ۱۹، صص ۱۸۱-۱۹۴.

مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۱)، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: پیمان.

----- (۱۳۷۸)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ دوم، تهران: پیمان.

میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: کتاب مهناز.  
نیکویخت، ناصر و سید علی قاسم‌زاده (۱۳۸۴)، «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر». مجله ادب و زبان فارسی ش ۲۳، صص ۲۰۹-۲۳۸.

ولک، رنه (۱۳۷۳)، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۴، تهران: نیلوفر.



## عوامل طنزآفرین در مثل‌های تهرانی، و بررسی زمینه‌های پیدایش پربسامدترین عامل

سید جلال موسوی\*

### چکیده

مثل‌ها یکی از اشکال ادبیات عامیانه، بلکه از رایج‌ترین شکل آن هستند. این گونه ادبیات عامیانه از جنبه‌های مختلف، از جمله از لحاظ طنز موجود در آنها، در خور بررسی و تحلیل است. در این مقاله بر اساس کتاب قند و نمک جعفر شهری که حاوی مثل‌های عامیانه تهرانی است، ابتدا عوامل طنزآفرین داری بسامد، شناسایی و تعیین شده، سپس با در نظر داشتن پربسامدترین عامل از میان عوامل شناسایی شده، زمینه‌های شکل‌گیری و پیدایش طنز در مثل‌ها بررسی و تحلیل شده است. بنا بر بررسی‌ها، کلماتی که بیان‌شان عمدتاً خارج از ادب و عرف است (کلمات تابو)، مهم‌ترین عامل طنزآفرین در این مثل‌هاست. فراوانی این نوع کلمات ناشی از ویژگی‌های فرهنگ عامیانه، نظیر بی‌قیدی و میل به شکستن چارچوب‌های متعارف اخلاقی است. این گونه بی‌توجهی به برخی چارچوب‌های عرفی و اخلاقی، عمدتاً از سر اعتراض و انتقاد به وضع نامطلوب موجود، و تلاش برای نیل به خواسته‌ها و ارضاء امیال سرکوب شده ناشی شده است.

**کلمات کلیدی:** ادبیات عامیانه، مثل، طنز، کلمات تابو.

\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور - ایران j.mousavy@yahoo.com



## مقدمه

### تعریف مثل و رابطه آن با طنز

مثل یکی از اشکال ادبیات عامیانه است که نسبت به دیگر گونه‌های این ادبیات، رواج بیشتری دارد. این گونه رایج، به شکل «جمله‌ای است کوتاه، [گاه] آهنگین، مشتمل بر تشبیه با مضمون حکیمانه که به واسطه روانی و سادگی الفاظ، روشنی معنا و لطافت ترکیب بین عامه مشهور شده و آن را بدون تغییر یا با تغییر جزئی در گفتار به کار برند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۲۵/۱). به مانند دیگر گونه‌های ادبی، مثل‌ها نیز مستعد مطالعه و بررسی از جنبه‌های مختلفی نظیر جنبه‌های ادبی، تاریخی و... هستند. طنز نیز از موضوعاتی است که از چشم-انداز آن می‌توان مثل‌ها را بررسی کرد. امکان چنین بررسی در بدو امر از آنجاست که طنز «از نظر محتوی، نه قالب، یکی از انواع ادبی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۸) و به عبارت دیگر «از نظر قالب، طنز آزادی فراوانی دارد و بی هیچ محدودیتی در هر شکلی می‌تواند بیان شود، چه در نثر و چه در نظم» (جوادی، ۱۳۸۴: ۴۹). بنابراین، وجود طنز در گونه‌های مختلف ادبی، اعم از ادبیات عامیانه و رسمی، حتی پیش از واریسی دقیق آنها، محتمل و در خور بررسی است.

اما فارغ از این پیش فرض، طبق بررسی‌های اولیه، پیوندی که طنز با مثل دارد در مقایسه با پیوند آن با دیگر انواع ادبی، کم‌نظیر به نظر می‌رسد زیرا «اغلب امثال حاوی اندیشه‌ای عمیق و سودمند و یا انتقادی شدید و طنزآمیز از رفتار و گفتار آدمیان و نابسامانی‌های اخلاقی و وضع غلط جامعه می‌باشد» (شکورزاده، ۱۳۸۲: هفت). از این رو می‌توان گفت «طنز، اساساً عنصری است که در ضرب‌المثل، استحاله یافته است» (پناهی، ۱۳۶۹: ۲۱۱). بنابراین میان آن دو پیوندی عمیق است. این که «کلمات قصار می‌توانند همان قدر بذله‌گویانه باشند که خردمندانه.... و این کلمات با اندرزهای اخلاقی، ضرب‌المثل، هجو و بذله‌خویشاوندی دارد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۱۷)، کم و بیش ناظر بر همین پیوند عمیق است که به آن اشاره شد. از سر همین پیوند مذکور است که گاهی صرف به کارگیری مثل‌ها در

یک متن یا نوع ادبی، آن متن و نوع حاوی طنز می‌شود. این امر در بررسی ادبیات عصر مشروطه به وضوح به چشم می‌آید. در ادبیات این دوره که طنز جایگاه چشمگیری دارد، زبان طنزها «اغلب ساده و نزدیک به لهجه محاوره بود و از اصطلاحات، «ضرب المثل‌ها»، کنایه‌ها و تمثیل‌های متداول بین عوام‌الناس مایه وچاشنی داشت» (بهزادی، ۱۳۷۸: ۵۷۹-۵۸۰). در این دوره اولین بار مسائلی مطرح شد که در ادبیات کلاسیک بی‌سابقه یا دست-کم، کم‌سابقه بود. این مسائل «با بیان طنزی و استفاده از «ضرب المثل‌ها»، گوشه و کنایه، تعریض‌ها، و بهره‌جویی بیشتر از عناصر خنده» به سمع و نظر احاد جامعه رسانده می-شد (رادفر، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

### ضرورت بررسی عوامل طنز آفرین دارای بسامد در مثل‌ها

بسامد هر نوع لحنی، اعم از لحن تلخ و گزنده، امیدوارانه و شاد، مأیوسانه، طنز و... در یک گونه ادبی یا یک متن خاص، جدا از آن که بخشی از سبک آن گونه و متن را آشکار می-کند، جستجو و شناسایی زمینه‌های پیدا و پنهان منجر به پیدایش آن لحن را نیز مطرح می-سازد. بسیاری از امور اجتماعی و تاریخی، واقعیات ناپیدایی با خود به همراه دارند که شناخت آن واقعیات، به انحای مختلف از جمله از طریق بررسی نوع روایت و لحن آنها، تا حدودی ممکن می‌شود. بنابراین با بررسی زمینه‌های پیدایش لحن آثار، می‌توان واقعیات نهفته در پس گونه‌ها و متون ادبی را تا اندازه‌ای تبیین و تحلیل کرد. بر این اساس بررسی طنز در گونه مثل که خود مستقیماً برآمده از تجارب عملی حیات اجتماعی است، در گشودن گره برخی واقعیات فرو بسته و پنهان اجتماعی - تاریخی مؤثر خواهد بود. این بررسی به ویژه از این جهت حائز اهمیت است که در ادب فارسی، ادبیات عامیانه که معرف واقعیات احوال عموم و توده مردم است، به آن اندازه که ادبیات رسمی تبیین و تشریح دیده، واکاوی و تحلیل ندیده است. از این رو بررسی و تحلیل آن، از ابعاد گوناگون، از جمله از حیث لحن طنز، دارای اهمیت و در خور توجه است. علاوه بر این امر مهم، محتمل است که لحن طنز در بقا و رواج مثل‌ها نقشی داشته باشد (ر.ک).



ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۸۶). شک نیست که زبان شیرین و انبساط خاطری که طنز ایجاد می‌کند به رواج آثار مختلف کمک شایانی می‌کند. متون و آثار بسیاری را می‌توان نام برد که شهرت و سرزندگی خود را در کنار سایر عوامل، مدیون لحن طنزآمیز خود هستند. واقعیت موجود دربارهٔ مثل‌ها این است که همواره از میان انبوه آنها، برخی بیش از بقیه، بر سر زبانها جاریست. برخی نیز کمتر و حتی به ندرت به کار می‌روند. روند این واقعیت تا آنجاست که بعضی از مثل‌ها فقط در میان متون خاص یافت می‌شوند و جایگاهی در تداول عامه ندارند. با بررسی این روند در مجموع آشکار می‌شود که تعداد مثل‌های رایج، همواره بسیار کمتر از مثل‌های موجود در کتاب‌ها و مجموعه‌هاست و اغلب مثل‌ها، نه بر سر زبان‌ها، بلکه مسکوت در میان اوراق به حیات خود ادامه می‌دهند. بی‌شک عوامل گوناگون در رواج، رکود و حتی مرگ هر مثلی دخیل است. کوتاهی و بلندی، موزون بودن و نبودن، وجود زمینه‌های اجتماعی، تناسب معنایی مثل با واقعیات موجود و... هر یک نقشی در این باره دارند. بر اساس این واقعیات، شناسایی عوامل اصلی طنزآفرینی در مثل‌ها و یافتن نقش احتمالی آن عوامل در حفظ و ترویج این گونه ادبی، که خود میراثی گرانبها از تجارب عملی نسل‌ها، از قرون گذشته تا زمان حال است حائز اهمیت و در خور توجه است.

### سابقه پژوهش

در خصوص طنز در مثل‌ها اشارات جسته و گریخته، کم نیست اما تحقیق مستقل در این خصوص، یکی مقاله مختصر سید احمد پارسا است با عنوان «جلوه‌های طنز در ضرب المثل‌ها»، که در آن به پنج عامل طنزآفرین در مثل‌ها، یعنی تناقض و غافلگیری، بلاهت نمایی، استفاده از نمادهای حیوانی، نقیضه سازی و سرانجام دستکاری در کلمات، با ذکر شواهد اشاره شده است. با این که پارسا به تفصیل از عوامل طنزآفرین نام نبرده، به نظر می‌رسد به برخی از مهمترین عوامل با ذکر شواهد کافی اشاره مناسبی کرده است (پارسا، ۱۳۸۴: ۷۴-۷۵).



از دیگر مطالب تحقیقی در خصوص طنز در مثل‌ها می‌توان به نوشته‌های ذوالفقاری اشاره کرد. ذوالفقاری که در خصوص ادبیات عامیانه و مثل تحقیق می‌کند در مقاله «بررسی ساختار ارسال المثل»، که در آن از ارسال المثل و تفاوت آن با برخی گونه‌ها و ساختارهای مشابه بحث شده، در سخن از لحن‌های متفاوت در مثل‌ها، از سه نوع لحن طنزآمیز و لطیفه‌وار، جدی و معمولی، و مستهجن و رکیک، با ذکر نمونه‌هایی نام برده است. وی در تشریح مورد اول از سه لحن مذکور، یعنی مثل‌های طنزآمیز و لطیفه‌وار، طنزآمیزی را یکی از ویژگی‌های مهم مثل‌های فارسی دانسته و بین راز ماندگاری برخی از مثل‌ها، با جنبه قوی و طنزآمیز آنها، ارتباطی محتمل در نظر گرفته است. او سپس در ذیل همان مورد اول از انواع لحن در مثل‌ها، عوامل طنزآفرین گوناگون در مثل‌ها، نظیر کاربرد عناصر غیر رایج، اشاره به تابوها، ایجاز و اختصار، خراب کردن سمبل‌ها، بازی‌های لفظی، تناقض، اغراق و تعلیل را برشمرده است (ر.ک. ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۳۸-۳۹)، که به نظر می‌رسد برخی از این عوامل، نظیر اشاره به تابوها و خراب کردن سمبل‌ها را می‌توان در ذیل سومین گونه از لحن مثل‌ها، یعنی لحن مستهجن و رکیک نیز گنجانند. به عبارت دیگر اشاره به تابوها و خراب کردن سمبول‌ها که خود به مثل‌ها لحن طنز می‌بخشد، بعضاً با ورود به حوزه امور مستهجن و به کارگیری کلمات رکیک محقق می‌شود. ذوالفقاری همچنین در دیگر مقاله خود، با عنوان «زیباشناسی ضرب المثل‌های فارسی» با تفصیل بیشتر از طنز در مثل بحث کرده است. او عناصر زیبایی‌شناسی امثال فارسی را از سه بعد «وزن و آهنگ»، «ابعاد بلاغی» و «زبان و بیان طنزآمیز» مثل‌ها بررسی کرده است. وی در بحث از بعد سوم، ضمن ذکر سه لحنی که در مقاله «بررسی ساختار ارسال المثل» به وجود آنها اشاره کرده بود، از شانزده شگرد طنزآفرینی در داستانهای امثال نام برده و برای هر یک از آن شانزده مورد، جداگانه مثال‌هایی ذکر کرده است. ذوالفقاری در این مقاله، در ذیل تابوشکنی، که خود از عوامل طنزآفرین برشمرده شده، به فراوانی کلمات رکیک و قبیح در امثال عوام و نقش این کلمات در طنزآفرینی اشارات مفیدی کرده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۷۴-۷۷).

## روش و محدوده تحقیق

در این مقاله در ابتدا به صورت تصادفی سه هزار نمونه از مثل‌های کتاب قند و نمک جعفر شهری برای تعیین و بررسیِ پربسامدترین عوامل طنزآفرین، از نظر گذرانده شده است. سپس ماهیت و زمینه‌های پیدایش پربسامدترین عامل از بین عوامل طنزآفرین، توصیف و تحلیل شده است. در سخن از محدوده تحقیق باید گفت مثل‌ها در یک تقسیم‌بندی کلی به دو گونه رسمی و عامیانه تقسیم می‌شوند. به طور خلاصه، نوع رسمی برآمده از سخنان بزرگان و ادب‌است، و نوع عامیانه نیز همان طور که از اسمش آشکار است، حاصل تجارب عامه مردم و الزامات حیات آنهاست. طبعاً با توجه به نمونه‌های مورد استفاده در این تحقیق یعنی نمونه‌هایی از کتاب قند و نمک که حاوی مثل‌های شهر تهران است، توصیف و تحلیل‌های مقاله حاضر ناظر به مثل‌های عامیانه است. این امر با هدف این مقاله که تعیین و توصیف پربسامدترین عامل طنزآفرین در مثل‌های عامیانه و تبیین بسترهای و زمینه‌های پیدایش آن عامل است، متناسب و همسوست.

استفاده از لفظ طنز در عنوان این مقاله، البته خالی از مسامحه نیست. طنز «satire» از اقسام هجو شمرده شده است با این تفاوت «که آن تندی و تیزی و صراحت هجو در طنز نیست» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۳۵). از آنجا که گاهی زبان طنز موجود در مثل‌های بررسی شده، به ویژه در جایی که به حریم‌های اخلاقی وارد می‌شود، تند و بی‌ملاحظه است، مطلب گاه از محدوده طنز خارج می‌شود و به هجو پهلوی می‌زند. لذا با علم به این واقعیت، در این تحقیق، برای سهولت در توصیف و تحلیل مباحث، از لفظ طنز در عنوان مقاله استفاده شده که دور از مسامحه نیست.

### مثل‌های کتاب قند و نمک، و بسامد انواع طنز موجود در آن

طبق بررسی در حدود سه هزار مثل از امثال کتاب قند و نمک، عوامل گوناگونی در دادن لحن طنز به مثل‌های این مجموعه نقش دارند. برخی از این عوامل چشم‌گیر و برخی دیگر نقش کمتری دارند. از میان عوامل چشم‌گیر، سه عامل بازی‌های لفظی با ۶٪، استفاده از

نمادهای حیوانی با ۷٪ و به کارگیری کلمات قبیح و مستهجن با ۹٪، بیشترین نقش را در ایجاد لحن طنز در مثل‌های بررسی شده دارند.

منظور از بازی‌های لفظی، اشاره به مثل‌های آهنگین است که آهنگ آنها از طریق عناصری نظیر سجع، جناس، واج‌آرایی و عواملی از این دست فراهم شده است. مثل‌های «دهن داره یه گاله، لقمه داره نواله، چشما داره نخوچچی، ابرو نداره هیچچی» (سخن خواستگاری که دختر را نپسندیده)، «روی عنترش غازه شده، زفت سرش تازه شده» درخودآرایی زن کچل و زشت) و «زن جوون و شوهر پیر، سبد بیار جوجه بگیر»، نمونه‌ای از این نوع مثل‌هاست. وجود این نوع موزونی و خوش‌آهنگی، در نبود کتابت ادبیات عامیانه، به رواج دهان به دهان و بقای مثل‌ها، طبعاً کمک شایانی کرده است. در دومین نمونه دارای بسامد یعنی استفاده از نمادهای حیوانی، حیوانات، از گروه‌های مختلف از حشرات، پرندگان و چارپایان نمادی از تیپ‌ها، رفتارها و خلیقات مضحک واقع شده‌اند. از آنجا که در این مثل‌ها، تمسک به نام حیوانات بیشتر برای انتقاد، به سخره گرفتن و تشبیه‌های تحقیرآمیز است، اغلب از حیواناتی از قبیل خر، سوسک، کلاغ، روباه و امثال این آنها، که غالباً وجهه منفی و پستی در اذهان دارند، استفاده شده است. به نظر می‌رسد صرف بررسی این بسامد، فارغ از هر نشانه دیگر، می‌تواند دلیلی بر جنبه انتقادی مثل‌ها و نشانه‌ای قوی برای وجود پیوند بنیادی میان طنز و مثل باشد. مثل‌هایی همچون «خر پیر و اوسار(افسار) رنگین» (در ذکر پیر خودآرا) و «سوسکه بچه‌ش از دیوار بالا می‌رفت، می‌گف قربون دس و پای بلوریت» (در بیان این که بچه هر کس به نظر خودش زیباست)، نمونه‌ای از به کارگیری نمادهای حیوانی در مثل‌های بررسی شده است.

اما عاملی که بیشترین نقش را در طنزآفرینی مثل‌های بررسی شده دارد، کلمات مستهجن و قبیح است. ۹٪ از مثل‌های بررسی شده در این اثر، دارای لحنی مستهجن و قبیح هستند. این عامل که نسبت به دیگر عوامل طنزآفرین، بیشترین بسامد را دارد، اغلب از راه اشاره به اسامی عامیانه اسافل اعضا و اعمال مرتبط با این اعضا که ذکرشان قبیح و شرم‌آور است، بروز پیدا کرده است. برخی از این اشارات قبیح در منبع مورد مطالعه، بدون پرده و به صراحت ابراز شده و گویی قبح و انزجاری نسبت به آنها وجود نداشته است اما اغلب آنها



به صورت نقطه‌چین قید شده و نویسنده برای رعایت اخلاق از نگارش این نوع کلمات خودداری کرده است.

در مثل‌های بررسی شده به کارگیری این نوع کلمات ممنوع و مستهجن به اشکال مختلف از جمله گاه در ساختار تشبیهی، گاه نیز در قالب رفتاری منسوب به شخصی یا نمادی خاص، صورت گرفته است. عمدتاً این نوع کلمات در مثل‌هایی که در آنها، لحن از راه تحقیر و کوچک‌سازی، اغراق‌آمیز می‌شود، بیشتر به چشم می‌آید. گویی هدف نهفته در پس بیان برخی از مثل‌ها، نظیر ابراز خشم و نفرت، از راه تمسک به این نوع کلمات ممنوع، به مناسب‌ترین صورت، ابراز می‌شده است، از این رو استفاده از این کلمات در این مثل‌ها بسامد در خور توجه و بررسی دارد.

### کلمات قبیح در اصطلاح و تعریف

این نوع کلمات قبیح و دور از ادب را در اصطلاح واژه‌های حرام، کلمات ممنوع (taboo words) و دشواژه می‌گویند. تابو از زبان‌های پولینزیایی گرفته شده و به معنای ممنوع و قدغن است (آرلاتور، ۱۳۸۴: ۱۰۷). این مفهوم در معنای عام خود شامل همه رفتارهای اجتماعی ممنوع است (معدنی، ۱۳۷۸: ۶۵). بنابراین این نوع از ممنوعیت‌ها در حوزه‌های گوناگونی همچون، سیاست، مذهب، اعمال جنسی و دفع، مرگ و غیره وجود دارد. طبعاً زبان نیز که یکی از رفتارهای شاخص اجتماعی است دربردارنده برخی از این ممنوعیت‌ها است. بنابراین «در هر زبان واژه‌ها و اصطلاحاتی وجود دارد که دارای صورت یا مفهومی ناخوشایند، نامطلوب یا غیرمؤدبانه هستند و به همین دلیل، اعضای جامعه زبانی از کاربرد صریح و مستقیم آنها اجتناب می‌کنند. این قبیل صورت‌ها، محرمات یا تابوهای زبانی (linguistic taboo) نامیده می‌شوند» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۷۹). اجتناب از کاربرد صریح این نوع کلمات ناشی از عواملی از قبیل عوامل مذهبی، خرافی، فردی یا نگرش اجتماعی به مسائل خاص است (آرلاتو، همان: ۲۳۷).

### خاستگاه مثل‌ها و علل تابوشکنی

خاستگاه اولیه مثل‌ها، بطن اجتماع و ضرورت‌های ناشی از زندگی اجتماعی و مناسبات آن است. به گفته ریما مکاریک، مثل «پدیده‌ای است که در تمام جوامع انسانی وجود دارد، خواه این جوامع خط داشته باشند و خواه فاقد آن باشند» (ریما مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۸). به عبارت دیگر مثل‌ها برای تولد خود منتظر اختراع خط و کتابت نبوده‌اند بلکه ضرورت‌ها و مناسبات گوناگون حیات اجتماعی از دیر باز به زایش مثل‌ها منجر شده است. از این رو خاستگاه واقعی مثل‌ها نه مکتب‌ها و مدارس، که کوچه و بازار و دیگر کانون‌های اجتماعی بوده است و گونه مثل در واقع، در درجه اول «از چشمه و ادبیات شفاهی می‌جوشد؛ در ادبیات نوشتاری جاری می‌شود و در شعر با نام ارسال المثل نمود می‌یابد» (انوشه، ۱۳۸۱: ۹۲۵). با این اوصاف اگر هم برخی از کلمات قصار بزرگان در بین مردم، مثل رایج شده است، باید توجه داشت مثل‌ها غالباً ریشه در ادبیات شفاهی و فرهنگ عامیانه دارند. بنابر آنچه درباره خاستگاه واقعی مثل‌ها ذکر شد، باید علل شکستن تابوها را نیز در خصوصیات چنین خاستگاهی جست. آنچه مسلم است این است که هر «کودک با دانش زبانی ذاتی خود در هر اجتماعی که به دنیا بیاید و در آن بزرگ شود، زبان همان اجتماع را فرا می‌گیرد و به کار می‌برد» (باطنی، ۱۳۶۷: ۵۰). در این راستا باید گفت به کارگیری الفاظ قبیح و هجا، یکی از خصوصیات فرهنگ عامیانه است و هر کس که با کوچه و بازار در ارتباط باشد، کم و بیش از وجود چنین خصلت در آن مطلع می‌شود. وجود این ویژگی در نزد توده کوچه و بازار، چنان مسلم و محتوم به نظر می‌رسد که صرف بسامد هجا و طنز در یک گونه بیانی، خود می‌تواند نشانی از خاستگاه مردمی آن باشد. کنایه، از نمونه این گونه‌های بیانی است که احتوای آن بر طنز و هجا، حاکی از مردمی بودن این عنصر بلاغی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶۸).

اما این که چرا چنین خصلتی در فرهنگ عامیانه بارز و برجسته است، ریشه‌یابی و تحلیل جداگانه‌ای می‌طلبد. بنا بر رویکرد میخائیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵م)، فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی روسی، فرهنگ عامیانه که خاستگاه مثل‌هاست، فرهنگی است که در تقابل با فرهنگ رسمی قرار دارد. این تقابل، تقابلی بین خنده و شوخی با جدیت و رسمیت است؛ شوخی و خنده‌ای که در اشکال متعددی همچون مناسک و کارناوال، آثار زبانی طنزآمیز و خنده-



دار، و کلام آشنا و خودمانی بروز پیدا می‌کند (تودورف، ۱۳۷۷: ۴-۱۵۳). در این فرهنگ، زندگی به گونه‌ای آزاد و سرشار از خنده پرمعنا، توهین و آلودن تمامی مقدسات، بدگویی، بدرفتاری و شکستن فاصله‌ها جریان دارد (همان). بنا بر این توصیف، فرهنگ شوخی و طنز (فرهنگ عامیانه) برخلاف فرهنگ رسمی و جدی «گستاخی ابداع را بر می‌انگیزد، به رهایی از دیدگاه مسلط در باب جهان، به رهایی از همه رسوم، حقایق جاری و پذیرفته همگان یاری می‌رساند» (باختین، ۱۳۸۰: ۴).

با این اوصاف، ساختار ستیزی و قالب‌گریزی را باید یکی از ویژگی‌های فرهنگ عامیانه دانست. در این فرهنگ «رهایی از همه رسوم» و گریز از چارچوب‌ها و عدم تقید، اگر نگوییم همیشه، در اغلب اوقات برقرار بوده است. سخن هدایت در ماهیت روایت و نحوه بیان اهل این فرهنگ، به نوعی مصدق این بی‌قیدی و رهایی است. به بیان او «اصطلاحات، امثال و رمزهای لغات رابطه‌ای مخصوصی با روحیه عوام دارد. به نظر می‌رسد که عوام برای بیان مشاهدات و احساسات خودشان احتیاجی به اشتقاق لغت و تتبع منطقی آن ندارند و آن چه را که در نتیجه مشاهده احساس می‌کنند با اولین تشبیهی که به نظرشان می‌رسد بیان می‌نمایند» (هدایت، ۱۳۸۱: ۹۱).

بنابر آنچه از خصلت‌های فرهنگ عامیانه ذکر شد، «بخشی» از فلسفه شکستن تابوها، از طرقی نظیر طنزهای زبانی، می‌تواند به وجود همان بی‌قیدی‌ها و اصل «رهایی از همه رسوم»، در فرهنگ عامیانه مرتبط باشد. همان‌طور که گفته شد در این فرهنگ چنین بی‌قیدی‌ها و ساختارشکنی‌ها، در گریز از چارچوب‌ها و قالب‌های مرسوم رفتاری، متبلور شده است. اما باید توجه داشت گذر از چارچوب‌ها و شکستن ساختارها به صرف گذشتن و شکستن، رویکرد واقعی فرهنگ عامیانه نیست، بلکه در واقع در پس آن، تقلایی برای رسیدن به ابداع و آفرینش ساختار مطلوب، نهفته است. بنابراین، بی‌قیدی‌ها و رهایی از رسوم معمول نه از سرخوشی‌ها و بی‌باکی‌های سبک‌سرانه، بلکه محصول اعتراض به وضع موجود و برآمده از انتقاد به فقدان شرایط مناسب اجتماعی است. بر این اساس اعمالی نظیر مناسک و کارناوال‌ها در این فرهنگ «در تضاد با جشن‌های رسمی، همچون پیروزی



حقیقت بر رژیم‌های موجود محسوب می‌شد، گونه‌ای از میان بردن موقتی مناسبات پایگانی، امتیازها، قوانین و تابوها» در آنها نهفته است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۷). از این رو درست در بستر چنین اعتراض‌هایی، خواه نا خواه طنزهایی که گاهی نیز تابوشکن بودند پدیدار می‌شد؛ زیرا «طنز زادهٔ غریزهٔ اعتراض است» (پلارد، ۱۳۸۳: ۱۲) و وجود اعتراض خواسته یا ناخواسته طنز و مضحکه را در پی دارد.

با این اوصاف از فرهنگ عامیانه، در ادبیات عامیانه نیز که جزئی از آن فرهنگ است، واقعیات همسو با فرهنگ رسمی که گاه در آن اقلیت بر اکثریت تسلط دارد، نیست. این که سپیک ادبیات عامیانه را سند تاریخی و وجدان ملی جوامع بشری می‌داند (سپیک، ۱۳۸۴: ۱۳-۱۴)، ناظر به گستره و اصالت ادبیات عامیانه در برابر فرهنگ رسمی است. با عنایت به ویژگی‌هایی که از فرهنگ عامیانه ذکر شد در مثل‌ها نیز انواع اعتراض‌های به صورت‌های مختلف وجود دارد. برخی از این اعتراض‌ها به شکست و گذر از حریم تابوها منجر شده است که خود نهایتاً طنزی مؤثر در پی آورده است. این طنزهای تابوشکنانه اغلب از «خفقان‌های سیاسی، بی‌رسمی‌های اجتماعی، محرومیت‌های جنسی، تعصبات، خصومت‌های مذهبی و کمبودهای مادی، شکل گرفته است که نشان دهندهٔ مضایق و مظالم ادوار گوناگون تاریخی است» (بهزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۵۱۳). بنابراین بر چنین واقعیات ناگوار، شکستن تابوهای زبانی «گاهی برای جلب توجه یا برای نشان دادن خشونت یا شهوت یا برای تمسخر قدرت...» به کار می‌رود (ارباب (به نقل از وارداف)، ۱۳۹۱: ۱۱۱). در اغلب این مثل‌های تابوشکن «طنز، جنبه‌های منفی و زیان‌آور کار را مورد هدف قرار می‌دهد و لبه شمشیر خود را متوجه آن می‌سازد» (پناهی، ۱۳۶۹: ۲۱۱)، جنبه‌های منفی‌ای که از آنها با عناوینی همچون بی‌رسمی‌های اجتماعی، محرومیت‌های جنسی، تعصبات، خصومت‌های مذهبی و کمبودهای مادی نام برده شد و برای هر یک از آنها در ادوار مختلف تاریخی می‌توان شواهد گوناگونی عرضه کرد.







## نتیجه‌گیری

بین مثل‌ها و طنز پیوندی بنیادین برقرار است. این پیوند ناشی از عوامل متعددی همچون وجود انتقاد و اعتراض در فرهنگ عامیانه و مثل‌هاست. انتقادات و اعتراض‌های موجود در مثل‌ها، ریشه در واقعیات اجتماعی - تاریخی ناگوار، نظیر وجود خودکامگان از یک سو، و پیدایش محرومیت‌ها و تبعیض‌ها از سوی دیگر است. واقعیاتی از این دست به فرهنگ عامیانه صبغه ساختارشکنانه داده است. ارباب چنین فرهنگی از راه بی‌توجهی به ساختارها و چارچوب‌های عرفی و گذر جسورانه از حدود اخلاقی، به واقعیات مذکور عکس‌العمل نشان داده‌اند. این عکس‌العمل‌ها در مثل‌ها، که از اصلی‌ترین اشکال ادبیات عامیانه و از صریح‌ترین راویان احوال و تجربیات بشر در حیات اجتماعی است، به نحوی بارزتر بروز پیدا کرده است به طوری که به بیان رفتارها، حالات و اسامی‌ای که بیان آنها قبیح و ناخوش آیند است انجامیده است؛ انجामी که نهایتاً خود به شکل‌گیری طنزی صریح و پر بسامد در مثل‌ها منجر شده است.

## فهرست منابع

- آرلاتو، آنتونی (۱۳۸۴)، درآمدی بر زبان‌شناسی تاریخی، ترجمه یحیی مدرسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعه فرهنگی.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تاویل متن، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.
- ارباب، سپیده (زمستان ۱۳۹۱)، «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامه»، نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، سال دوم، شماره ۴، ص ۱۰۷-۱۲۴.
- انوشه، حسن و دیگران (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، (جلد دوم: دانشنامه ادب فارسی)، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۰)، سودای مکالمه، خنده، آزادی، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نشر چشمه.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۶۷)، درباره زبان، تهران: آگاه.



- بهزادی اندوهجردی، حسن (۱۳۷۸)، طنز و طنزپردازی در ایران، چاپ اول، تهران: نشر صدوق.
- پارسا، سید احمد (بهار ۱۳۸۴)، «جلوه‌های طنز در ضرب المثل‌ها»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۷۳، ص ۷۴-۷۷.
- پلارد، آرتور (۱۳۸۳)، طنز، ترجمه سعید سعیدپور، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- پناهی سمنانی، محمد احمد (۱۳۶۹)، شعر کار در ادب فارسی، تهران: مؤلف.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، منطق گفت و گویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.
- جوادی، حسن (۱۳۸۴)، تاریخ طنز در ادبیات فارسی، تهران، کاروان.
- ذوالفقاری، حسن (بهار ۱۳۸۶)، «بررسی ساختار ارسال المثل» (بحثی در ارسال مثل و تفاوت آن با برخی گونه‌ها و ساختارهای مشابه آن)، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۵، ص ۳۱-۶۲.
- (تابستان ۱۳۸۹)، «زیبایی‌شناسی ضرب المثل‌های فارسی»، مجله بوستان ادب، دوره ۲، شماره ۲، پیاپی ۵۸/۱، ص ۵۱-۸۲.
- (۱۳۸۸)، فرهنگ بزرگ ضرب المثل‌های ایرانی، ۲ جلد، تهران: معین.
- رادفر، ابوالقاسم (پاییز ۱۳۸۸)، «زبان، صور و اسباب ایجاد طنز»، فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۱، ص ۱۰۷-۱۲۰.
- رستگارفسائی، منصور (۱۳۸۰)، انواع نثر فارسی، تهران: سمت.
- ریما مکاریک، ایرنا (۱۳۸۸)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.
- سیپک، ی (۱۳۸۴)، ادبیات فولکلور ایران، ترجمه محمد اخگری، تهران: انتشارات سروش.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، صورخیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.
- شکورزاده، ابراهیم (۱۳۸۲)، دوازده هزار مثل فارسی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، انواع ادبی، تهران: میترا.



معذنی، میترا (۱۳۷۸)، «مروری اجمالی بر تابوی زبانی و انواع آن»، مجله زبان‌شناسی، سال ۱۴، شماره ۱ و ۲، ص ۸۳-۹۰.

مدرسی، یحیی (۱۳۸۷)، درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هدایت، صادق (۱۳۸۱)، فرهنگ عامیانه مردم ایران، گردآورنده جهانگیر هدایت، تهران: نشر چشمه.



## شاهنامه و رئالیسم جادویی

اشرف السادات موسوی فرد<sup>۱</sup>

سیدوحید موسوی فرد<sup>۲</sup>

فرشته سادات موسوی فرد<sup>۳</sup>

### چکیده

بسیاری از کسانی که درمورد داستان‌نویسی به سبک رئالیسم جادویی سخن گفته‌اند آن را شیوه نوین و مدرن داستان‌نویسی در قرن بیستم نامیده‌اند و منشاء آن را امریکای لاتین دانسته‌اند. در یک بررسی بسیار مختصر از حضور شاخصه‌ها و مختصات رئالیسم جادویی حتی رئالیسم شگفت‌انگیز در شاهنامه با توجه به قدمت اثر و پیشینه روایات اسطوره‌ای در آن همچنین خوارق عادات از جمله درمتون موجود عرفا از دیر باز در خاور زمین و آثار عرفانی ایران آیا باز هم می‌توان گفت رئالیسم جادویی سبک داستان‌نویسی مدرن و جدید است که از قرن بیستم رواج یافته است و خاستگاه آن امریکای لاتین بوده است؟ کارشاهنامه بر مبنای زبان فارسی است. گذشته از اسامی یا آنجا که قصد خاصی در میان باشد واژگان غیرفارسی از زبان عربی، یونانی و غیره نداریم. از این جمله‌اند واژه‌هایی چون رئالیسم، سوررئالیسم، رئالیسم جادویی و یا شگفت‌انگیز، در این مقاله با آوردن چند شاهد مثال به بررسی تطبیقی ویژگی‌های رئالیسم جادویی در مباحث شاهنامه می‌پردازیم.

**کلید واژه:** شاهنامه، رئالیسم جادویی، رئالیسم شگفت‌انگیز، زبان فارسی.

1. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، نویسنده مسئول مقاله

[amfv1391@yahoo.com](mailto:amfv1391@yahoo.com)

2. دانشجوی دکتری حقوق بین الملل عمومی پردیس بین المللی کیش دانشگاه تهران، مدرس دانشگاه آزاد

اسلامی واحد سبزوار.

3. دانشجوی کارشناسی ارشد فقه و مبانی حقوق دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار.



## پیشینه بحث

اصطلاح رئالیسم جادویی را اولین بار در سال ۱۹۲۵ منتقد هنری آلمان، فرانس روه *Franz roh* برای توصیف پست اکسپرسیونیسم آلمان و معرفی تعدادی از نقاشان این سبک به کار برد. اگرچه گروهی از منتقدین اولین ظهور رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین را به داستان «مرد مرده» اثر او را سیو کیروگا *Horacio Quiroga* در سال ۱۹۲۰ نسبت می‌دهند ولی گروهی دیگر این ظهور را مربوط به ۲۳ سال بعد از اظهارات فرانس روه آلمانی یعنی در سال ۱۹۴۸ می‌دانند که نویسنده‌ای ونزوئلایی به نام آرتور اوسلار پیتیری *Pietri Artur Ouslar* این واژه را در کتاب خود به نام ادبیات و مردان ونزوئلا به کار برد الخوکار پنتیر *Carpentier Alejo* اهل کوبا نیز در سال ۱۹۴۹ بصورت حرفه‌ای به توصیف این اصطلاح پرداخت گفته می‌شود این سبک ادبی بین دهه‌های ۵۰ تا ۷۰ در ادبیات آمریکای لاتین شکوفا شده بازتاب جهانی یافت و مورد تحلیل و بررسی و توجه بسیاری از منتقدین قرار گرفت. لازم به ذکر است که رئالیسم جادویی توسط خورخه لوئیس بورخس *Jorge Luis Boryes* نویسنده آرژانتینی هم مورد استفاده قرار گرفت که البته فقط در تعدادی از داستان‌هایش این سبک را به کار برد ولی با کتاب صدسال تنهایی اثر نویسنده مشهور کلمبیایی گابریل گارسیا مارکز *Gabriel Garcia Marquez* در سال ۱۹۶۷ بود که این واژه مورد توجه همگان قرار گرفت و به شهرت جهانی رسید. رضا سیدحسینی در مورد رئالیسم جادویی آورده است «این رئالیسم خاص جهان سوم است و هنوز در آغاز راه است. کندوکاوی است در ارتباطات غریب ذهن ابتدایی این ملت‌ها که به کلی با فرهنگ غربی بیگانه است. آثاری از قبیل شاخه زرین اثر فریزر، گرمسیر اندوهگین یا اندیشه وحشی آثار لوی استروس در جلب توجه به این فرهنگ‌ها و جدی گرفتن آن بی تأثیر نبوده است. نخستین نویسندگانی که این عنوان به کارهایشان اطلاق شد نویسندگان آمریکای لاتین بودند و این ادبیات اجتماعی و درعین حال شاعرانه به خصوص در آثار میکال آنخل آستوریاس در گواتمالا، گابریل گارسیا مارکز در کلمبیا، کارلوس فونتس در مکزیک، آرتور کازاک و الیزابت لانگاسر در آلمان جلوه گر شد و این نویسندگان کوشیدند که درعین طرح مسائل سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های خودشان غنای مخیله و شکوه کلام



تمدن‌های پیش کلمبی را بازسازی کنند اما این پدیده خاص آمریکای لاتین نیست و نمی‌تواند باشد. همه کشورهای جهان سوم احتیاج به این بازگشت به خویشتن دارند. در ایران حتی قبل از آشنایی با مارکز نوعی رئالیسم جادویی با آثار غلامحسین ساعدی (عزاداران بیل) و رضا براهنی (روزگار دوزخی آقای ایاز) آغاز شده بود و امروزه نیز قسمت‌هایی از دو اثر نویسنده اخیر؛ آواز کشتگان و رازهای سرزمین من، همچنین (اهل غرق) اثر منیرو روانی پور و اثر تازه محمود دولت آبادی (روزگار سپری شده مردم سالخورده) بی تردید برای آثاری که طبعاً در آینده نوشته خواهد شد سرآغازهای موفقی شمرده می‌شوند.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۳۱۷) اگرچه اصطلاح رئالیسم جادویی از گذشته‌های دور به کار برده نشده باشد اما ریشه‌های سبک رئالیسم جادویی از دیرباز در ادبیات خاور زمین به‌ویژه در آثار اسطوره‌ای و متون عرفانی و مکاشفه‌ها وجود داشته است.

#### مقدمه

فرهنگ اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی در توضیح رئالیسم جادویی آورده است «رئالیسم جادویی، سبکی در ادبیات داستانی و شاخه‌ای از رئالیسم است. خاستگاه آن کشورهای آمریکای لاتین و کشورهای جهان سوم است. این سبک از دهه ۱۹۲۰ در داستان‌نویسی باب شد. در رئالیسم جادویی نویسنده روایت واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی سرزمین خود را با افسانه‌ها و باورهای قومی آن درهم می‌آمیزد و آنها را برحسب این باورها و افسانه‌ها تبیین و حتی تفسیر می‌کند. نویسنده جهان سوم با این شگرد در واقع خودآگاهی بیدار شده مردم خود نسبت به فرهنگ قومی و بومی خویش را در آثارش منعکس می‌کند. این سبک اگرچه با نام گابریل گارسیا مارکز نویسنده کلمبیایی با رمان صدسال تنهایی شهرت یافته است اما در بین کشورهای مختلف آمریکای لاتین و کشورهای جهان سوم رایج است.» (داد، ۱۳۸۷: ۲۵۷) شمیسا در مکتب‌های ادبی در توضیح رئالیسم جادویی می‌نویسد «به سبک داستان‌نویسی مدرن کشورهای آمریکای لاتین (شیلی، پرو، کلمبیا، مکزیک، آرژانتین، کوبا، برزیل و...) رئالیسم جادویی می‌گویند. اما درحقیقت خاستگاه آن آمریکای لاتین نیست بلکه بعد از شهرت صدسال تنهایی مارکز بود که این سبک به آمریکای لاتین منسوب شد و زمان آن قرن شانزدهم و هفدهم میلادی است. بعدها این مکتب به کشورهای دیگر هم رفت



و جهانی شد.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۲۳) تشابه رئالیسم جادویی با سور رئالیسم بسیار است. کشف و توصیف عناصر ماوراء و برتر از واقعیت جهان عادی به وسیلهٔ ضمیر ناخودآگاه، جریان سیال ذهن و نگارش خود به خودی، اهمیت خواب و رویا، از میان برداشتن مرز واقعیت و خیال، تلفیق واقعیت با فرا واقعیت، گره خوردگی تناقض‌ها، مبالغه، امر شگفت و خارق‌العاده، کاربرد اسطوره و نماد، درهم ریختن زمان، عشق، جذب، جنون و سکوت اختیاری در برابر رویدادها (رک. فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۰۲) و نیز بنگرید (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۲). «سوررئالیست در پی دست یافتن به واقعیت برتر با رهایی ذهن از سلطهٔ عقل و منطق است.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۲۴۹). «هنرمند سوررئالیست کارش را بدون در نظر گرفتن منطق و امور منطقی دنبال می‌کند.» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۲۶۱). «در عرفان هم کشف حقیقت بر ذوق و اشتیاق مبتنی است تا بر عقل و منطق و استدلال.» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۹) همین امر نقطهٔ تلاقی رئالیسم جادویی با عرفان نیز هست. از مشترکات رئالیسم جادویی با عرفان، شکستن مرز میان واقعیت با فراواقعیت و تلفیق آن است، همچنین امور شگفت و خارق‌العاده و شناخت حقیقت از راه تخیل و شهود نه از راه عقل و منطق می‌باشد. با وجود مؤلفه‌ها و عناصر مشترک فراوان میان آثار اسطوره‌ای و عرفانی با رئالیسم جادویی نمی‌توان گفت رئالیسم جادویی شیوهٔ نویسندگان آمریکای لاتین است و از آن منطقه نشأت گرفته است. بلکه ریشه‌های آن در خاور زمین بوده و از نظر زمانی به گذشته‌های بسیار دور می‌رسد. اعتراف مشهورترین نویسندگان سبک رئالیسم جادویی گواه این مدعا است. بورخس در پیشینهٔ مطالعاتی خود که بر نوشته‌هایش تأثیر گذاشته است ارفلسفهٔ چینی به ویژه تائوئیسم و آموزه‌های بودایی و تصوف نام می‌برد. او با تصوف و عرفان اسلامی از جمله آثار عطار آشنایی داشته است. ادبیات کلاسیک فارسی با همهٔ گستردگی خود در دو نقطه با آن چه رگه‌های اولیهٔ رئالیسم جادویی نامیده می‌شود تلاقی دارد. نخست متونی که از بطن اسطوره‌ها و افسانه‌ها بیرون آمده‌اند و به نوعی میراث دار اساطیر ایرانی هستند، شاهنامه و هفت پیکر دو نمونه از این دسته آثارند. دوم متونی که در ادب فارسی تحت عنوان متون عرفانی شناخته شده‌اند. آثاری مانند تذکره‌های عرفا از جمله تذکره الاولیا در این دسته قرار می‌گیرند.» (صفری و ایمانیان و شمس، ۱۳۹۰: ۱۲۲-۱۰۵) در این میان شاهنامه شاهکار حکیم ابوالقاسم فردوسی اثری



جامع الطرفین و جامع الاضداد است با تنوع و پویایی بسیار، حضور شاخص‌های رئالیسم جادویی در داستان‌ها و روایات شاهنامه یک شاخه از جامعیت آن است.

## متن

شاهنامه یک سری اشعار برای تفنّن و سرگرمی نیست. «مطالعۀ دقیق شاهنامه آدمی را مطمئن می‌سازد که جناب فردوسی تنها یک شاعر نبوده بلکه در مصالح کاخ بلندی که از نظم پی افکنده است از علوم متداول زمان خود استفاده فرموده است.» (مهدوی دامغانی، ۱۳۸۱: ۳۷۰-۳۵۷) «ارباب بلاغت هر جا سخن از کلام منظوم گفته‌اند نثر و نظم هر دو را یکسان در نظر داشته و تفاوتی میان این دو نگذاشته‌اند.» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۳۲) شاهنامه خرد آمیخته به رمز است. «باخرد و دانش آغاز می‌شود با پند و آموزش خرد پایان می‌پذیرد.» (محمودی بختیاری، ۱۳۷۷: ۹۸۶) حکیم در آغاز راه می‌فرماید:

ازو هرچه اندر خورد با خرد دگر بر ره رمز معنی برد

فردوسی، ۱۳۷۴: ۹/۱ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۲۱/۱

«رمز با تمام وسعت مفهوم و معنی خود می‌تواند معادلی برای واژه سمبل در زبان‌های اروپایی باشد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۵) شاهنامه با توجه به اینکه دربردارنده رمز است یک اثر سمبلیک است. در تقسیم‌بندی‌های معمول شاهنامه را به سه دوره «اساطیری، پهلوانی و تاریخی» تقسیم نموده‌اند. (صفا، ۱۳۶۹: ۲۰۶) بخشی از شاهنامه را مباحث اسطوره‌ای تشکیل می‌دهد. یک وجه تمایز اسطوره با تاریخ این است که «در اسطوره به زمانی ازلی می‌رسیم.» (بهار، ۱۳۷۶: ۴۵۳) و «اسطوره پس از شرح چگونگی پیدایش جهان که منشأ قدسی دارد الگو و سرمشقی را معلوم می‌دارد که انسان باید در زندگی اش تکرار و تجدید کند.» (الیاده، ۱۳۸۴: ۱۱۶) به این ترتیب اسطوره‌ها کارکرد تعلیمی دارند. قدمت اسطوره‌های ایران بنا به زمان زندگی زردشت و روایات موجود اوستا «به حدود ۱۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌رسد.» (تفضلی، ۱۳۷۸: ۳۵) و نیز بنگرید (نائل خانلری، ۱۳۷۴: ۱۷۵/۱) اگرچه این پیشینه به زمان‌های بسیار دورتر از دسترس بر می‌گردد. کریستن سن در توضیح نام، لقب هوشنگ یکی از شخصیت‌های معروف اساطیر ایران آورده است «درمیان ایرانیان که پیش از نوآوری زردشت این افسانه را از سکاها به عاریت گرفته‌اند تحولی هم سان صورت گرفته است.





پَرذاتَه ضمن اینکه جای خود را در میان قهرمانان افسانه‌ای زردشتی دارد نام جدیدی می‌گیرد که هوشنگ است و سلسلهٔ منشعب از او به نام نخستین او که حال لقب او گردیده است؛ پرذاته، پیشداد خوانده می‌شود به معنی کسی که نخستین بار قانون گذارد. (کریستن سن، ۱۳: ۱۷۳) از توضیح فوق، بازگشت اسطوره به زمان ازلی با کارکرد آگاهی و تعلیم دادن بهتر نمایان می‌شود. اولین معلم خداوند است. «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا». سوره بقره (۲/۳۱) و خداوند همهٔ نام‌ها را به آدم آموخت. اولین قصه گو نیز خداوند است. «نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ». سوره یوسف (۱۲/۳) ما نیکوترین سرگذشت را بر تو حکایت می‌کنیم. سپس این مقام به آدم تفویض می‌شود. در قرآن پس از خداوند، آدم صاحب این مقام است. در شاهنامه کیومرث شاه است که از ابتدا بر قلّه کوه جای دارد. «گفته شده تاریخ بشر با کیومرث آغاز می‌شود.» (بهار، ۱۳۷۸: ۴۹) «برخی کیومرث را همان آدم (ع) می‌دانند.» (بیرونی، ۱۳۶۳: ۱۴۰) و نیز بنگرید (طبری، ۱۳۶۲: ۹۳/۱). حکیم فردوسی از آغاز خلقت می‌سراید و درامتداد تاریخ پیش می‌آید. داستان آفرینش را نقل می‌کند و از اولین‌ها می‌گوید. «داستان به معنی حکایت، سرگذشت، ماجرا و دادخواست می‌باشد.» (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۱۷۱/۱) واژه داستان معادل فارسی برای کلمهٔ قصه در زبان عربی است. کار در شاهنامه بر مبنای زبان فارسی است لذا واژهٔ غیرفارسی مانند عربی، یونانی و غیره نداریم مگر آن که قصد خاصی در میان باشد یا بر مفهوم ویژه‌ای تأکید باشد. حکمای یونان باستان هم بر این باور بوده‌اند که داستان و شعر به طور کلی ادبیات باید اهداف عالی اخلاقی و ارزش‌های والای انسانی را تعلیم بدهد. «افلاطون می‌گوید هدف اصلی از داستان، کشف عدالت و بی‌عدالتی است. به اعتقاد ارسطو عدالت، کل فضیلت است و بی‌عدالتی کل بدی است.» (گاتری، ۱۹۶۹: ۴۱) همین سخن کافی است. تا آن همه تأکید و توصیهٔ حکیم در شاهنامه بر اجرای عدالت و به دوربودن از بی‌عدالتی تفسیر شود و عدالت را از برترین صفات الهی بشمارد. «چنان که مرگ را هم اجرای عدالت می‌خواند.» (رک. موسوی‌فرد، ۱۳۸۴: ۲۹۳) لذا نقل داستان‌ها و روایت‌ها در جهت رسیدن به هدفی است. در ماورای ظاهر داستان اهداف عالی تربیتی و اخلاقی نهفته است و نقل قصه‌ها یا داستان‌ها از آغاز برای دستیابی به آن هدف است. بیشتر از سخن گفته شده سخن ناگفته درون متن است. مهارت و چیره دستی صاحب سخن و اثر است که هنرمندانه مخاطب را به هدف موردنظر برساند یا حداقل او را در رسیدن به هدف

یاری نموده به آن سو سوق دهد. این جالحن راوی نقش مهم و کلیدی دارد. نویسنده از ورای روایت، اهداف خود را به مخاطب انتقال می‌دهد. با گسترش مرزهای واقعیت به گونه‌ای که فراواقعیت و جادو در گستره واقعیت قرار می‌گیرد هر رویدادی را هر چند شگفت‌انگیز و غیر واقعی یا عجیب باشد کاملاً واقعی و حقیقی جلوه می‌دهد. گستردگی و عظمت کار شاهنامه ذکاوت و فراست خواننده را می‌طلبد تا نکات و ارتباط‌ها را در جایگاه آن درک نماید. از این قرار است درک و دریافت شاخصه‌های رئالیسم جادویی دریان نمادین خواب‌ها و رویاها، شرح و بیان وقایع، گزارش روایات کهن از ماقبل تاریخ و درامتداد تاریخ، ذکر اعداد و ارقام واقعی یا مبالغه‌آمیز، رویداد امور شگفت‌انگیز و ماورائی و خوارق عادات شاهنامه، به ذکر نمونه‌هایی در هر مورد می‌پردازیم.

### خواب و رویا

در شاهنامه خواب و رویا اهمیت به سزایی دارد. خواب‌های فراوانی هم گزارش شده است. یکی از موارد فراواقع در جریان اموری رخ می‌دهد که قهرمان داستان و روایت در عالم خواب و رویا دیده است. قهرمان، وقایع آینده را در عالم خواب پیش از وقوع آن می‌بیند. برای نمونه خوابی که افراسیاب در حین جنگ با سیاوش می‌بیند. «سیاوش به معنی دارنده اسب گشن سیاه است که در اوستا ملقب به کوی (شاه) است.» (یا حقی، ۱۳۸۶: ۴۹۶) ماجرای سیاوش جنگ‌های دنباله داری به همراه دارد. (رک. کژازی، ۱۳۷۸: ۱۶۹/۳ به بعد) و نیز بنگرید (مسکوب، ۱۳۷۵) و (ندوشن، ۱۳۸۲: ۲۷۳) به ابیاتی از این مبحث توجه می‌کنیم.

خواب دیدن افراسیاب و ترسیدن

چنین گفت پرمایه افراسیاب	که هرگز کسی این نبیند به خواب
کجا درشب تیره من دیده ام	ز پیر و جوان نیز نشنیده ام
که دانش به سختی چو آید به دست	به آسانی ات رهنمایش هست
بیابان پر از مار دیدم به خواب	زمین پر ز گرد آسمان پر عقاب
زمین خشک شخی که گفתי سپهر	بدان تا جهان بود نمود چهر
سراپردۀ من زده بر کران	به گردش سپاهی ز گنداوران
یکی باد برخاستی پر ز گرد	درفش مرا سرنگونسار کرد



سراپرده و خیمه کردی نگون	برفتی به هرسو یکی جوی خون
بریده سران وتن افکنده خوار	وزین لشکر من فزون از شمار
چه نیزه به دست و چه تیروکمان	سپاهی از ایران چو باد دمان
سیه پوش و نیزه وران صدهزار	بر تخت من تا ختندی سوار

یکی نامور باد سر پهلوان	مرا پیش کاووس بردی دوان
نشسته به نزدیک کاووس شاه	جوانی دو رخساره مانند ماه
چو دیدی مرا بسته درپیش خویش	دوهفت نبودی ورا سال بیش
میانم به دو نیمه کردی به تیغ	دمیده به کردار غرنده میغ

فردوسی، ۱۳۷۴: ۴۱۶/۲ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۴۹/۱

افراسیاب به جنگ ایرانیان لشکر کشی کرده است. سپاه ایران به فرماندهی سیاوش به مقابله آنها آمده است. رستم نیز سیاوش را همراهی می‌کند. دراین اثنا افراسیاب خواب وحشتناکی می‌بیند. خواب گزاران و موبدان، خواب را به آشوب و بدفرجامی تعبیر می‌کنند. افراسیاب پس از مشورت با مهتران تصمیم به صلح و آشتی می‌گیرد، برادرش گرسیوز را برای مذاکره به نزد سیاوش می‌فرستد. سیاوش می‌پذیرد و دراین مقطع آتش بس صورت می‌گیرد. اما سرانجام کار همان می‌شود که افراسیاب اینجا در خواب دیده است. جوانی که افراسیاب در خواب می‌بیند او را با خنجر از میان به دو نیم می‌کند کیخسرو نوه افراسیاب است. او هنوز به دنیا نیامده است.

ویژگی‌های رئالیسم جادویی؛ اهمیت خواب و رویا، امور فراواقع، از میان رفتن مرز واقعیت و خیال، توهم واقعیت، پیشگویی و خبر از آینده، درهم ریختگی زمان، جابه جایی اثر و علت به گونه‌ای که شخصیت داستان قبل از وقوع تراژدی رنج می‌کشد، کاربرد اسطوره و حماسه، استفاده از نماد و نمادپردازی، سکوت اختیاری راوی در برابر حوادث، تمام ویژگی‌ها در مبحث مورد نظر وجود دارد. افراسیاب در خواب، بیابان را پر از مار می‌بیند، مارها درهم می‌لولند، زمین بسیار خشک است، باد و طوفان شدیدی برمی‌خیزد، درفش مهاجمان سرنگون می‌شود، از هر طرف جوی خون روان است و سراپرده و خیمه‌ها را واژگون می‌کند،



لشکریان بی شمار سر بریده و خوار روی زمین افکنده اند، سپاهیان ایران افراسیاب را دستگیر می‌کنند به نزد کاووس شاه می‌برند، جوانی زیبا همچون ماه نزد کاووس نشسته است، مانند ابر می‌خروشد و افراسیاب را با خنجر از میان به دونیم می‌کند. در این زمان، تراژدی قتل سیاوش هنوز رخ نداده است، جوان زیبایی که منتقم خون پدرش سیاوش است هنوز متولد نشده است. افراسیاب سال‌ها پیش از وقوع همه این رخ دادها کیفرشدن خود را می‌بیند و رنج می‌کشد. نجم رازی در کتاب مرصادالعباد در مبحث فرق میان خواب و واقعیت می‌نویسد سالک، صفات نفسانی و درونی خود را به شکل حیوانی که آن صفت دروی غالب است می‌بیند. «و بدانک کشف وقایع را در نظر سالک سه فایده است. اول آنک بر احوال خویش از زیادت و نقصان باخبر شود زیرا که این هریک را خیال، نقش بندی مناسب بکند تا سالک را وقوف افتد بر جمله وقایع نفسانی و حیوانی و شیطانی و سبعی و ملکی و روحی و رحمانی تا اگر صفات ضمیمه نفسانی بر وی غالب بود از حرص و حسد و بخل و حقد و غضب و شهوت و غیر آن، خیال هریک را در صورت حیوانی که آن صفت بر وی غالب بود نقش‌بندی کند. چنانک صفت حرص را در صورت موش و مور بنماید و اگر صفت حقد غالب بود در صورت ماردر نظر آرد.» (رازی، ۱۳۶۶: ۲۹۵) افراسیاب در خواب، بیابان را پر از مارهایی می‌بیند که درهم می‌لولند.

خواب دیدن نوشین روان و به درگاه آمدن بوزرجمهر

بخفت اندر آن سایه بوزرجمهر	یکی چادر اندر کشیده به چهر
هنوز آن گران مایه بیدار بود	که با او به راه اندرون یار بود
از اندیشه دل نیامد شخواب	از آن کودک دانشی دل به تاب
نگه کرد بیشه یکی مار دید	که آن چادر ازخفته اندر کشید
ز سرتا به پایش بپوید سخت	شد از پیش او سوی برگ درخت
چو مارسیه بر سر دار شد	سر کودک از خواب بیدار شد
چو آن ازدها شورش او بدید	بر آن شاخ باریک شد ناپدید
فرستاده اندر شگفتی بماند	فراوان برو نام یزدان بخواند
به دل گفت کاین کودک هوشمند	به جایی رسد در بزرگی بلند

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۷۹۲/۴ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۱۳/۴

شب‌ها از شب‌ها نوشین روان در عالم خواب می‌بیند بزمی شاهانه برایش مهیا است. ناگهان یک گراز تیزدندان در کنارش می‌نشیند و در بزم با او شریک می‌شود چنان که می‌از جام مخصوص نوشین روان می‌خواهد. خواب‌گزاران از تعبیر خواب عاجز می‌مانند. در پی یافتن کسی هستند که بتواند خواب را تعبیر کند. نوشین روان فرستادگان خود را به شهرهای اطراف می‌فرستد. در شهر مرو کودکی به نام بوزرجمهر می‌یابد که ادعا دارد می‌تواند خواب را تعبیر نماید اما فقط در حضور پادشاه سخن می‌گوید. کودک را به سوی دربار نوشین روان می‌آورند. در طول راه برای استراحت به زیرسایه درختی می‌روند. بوزرجمهر پارچه‌ای به روی خود کشیده مدتی به خواب می‌رود. فرستاده شاه ناگهان صحنه عجیبی می‌بیند، مارسپاهی نزدیک بوزرجمهر رفته پوشش را از روی او کنار می‌زند، سرتاپای کودک را می‌بوید سپس به سوی درخت رفته از آن بالا می‌رود. در این هنگام بوزرجمهر از خواب بیدار می‌شود و مار ناپدید می‌گردد. فرستاده شاه از دیدن این صحنه شگفت زده می‌ماند و نام خداوند را بر زبان جاری می‌نماید. با خود می‌گوید این کودک در مقام و مرتبه به جایگاه بلند و رفیعی خواهد رسید. در این مبحث گذشته از خواب شاه و نمادهایی که در آن مطرح شده است به واقعه بوزرجمهر و مارسپاه می‌پردازیم. در آثار عرفانی ادب فارسی نمونه‌های فراوانی مشابه این واقعه داریم. برای مثال در کتاب تذکره الاولیا می‌خوانیم: «نقل است که مالک وقتی در سایه درختی خفته بود ماری آمده بود و یک شاخ نرگس در دهان گرفته و او را باد می‌کرد.» (عطار، ۱۳۸۱: ۴۹) همچنین «ماجرای ماری که به سوی عبدالله مبارک می‌رود تا مگس از روی او بپراند.» (عطار، ۱۳۸۱: ۱۶۷) و نیز این ماجرا که «وقتی مالک دینار را در کشتی به دلیل نداشتن پول کتک می‌زند هرچه ماهی در آب است سر بر می‌آورد و هریکی دو دینار زر در دهان گرفته است و مالک دست فرا می‌برد از یک ماهی دو دینار گرفته به اهل کشتی می‌دهد.» (عطار، ۱۳۸۱: ۴۸) این روایات، مواردی از امور خارق عادت صوفیان است که جنبه سور رئالیستی یا رئالیسم جادویی دارد.

در روایت شاهنامه با نماد مار و درخت مواجه هستیم؛ مارسپاه پس از آن که پوشش روی بوزرجمهر را کنار می‌زند و سرتاپای او را می‌بوید به سوی درخت رفته از آن بالا می‌رود و ناپدید می‌شود. در اصطلاحات تصوف «مار به معنی هستی سالک آمده است.» (نوربخش، ۱۳۷۲: ۳۳۱/۲) و درخت یا شجره «مظهر نفس قدسی است.» (میرآخوری و



شجاعی، ۱۳۷۶: ۱۰۶) در کتاب انسان و سمبول‌هایش آمده است «ازجمله نمادهای تعالی اعماق روح می‌توان از جوندگان، سوسمارها، مارها و گاهی اوقات هم ماهی‌ها نام برد. مخلوقات که نمایانگر شیوه‌های گوناگون زندگی آبی، بیابانی و زمینی هستند. شاید مار رایج‌ترین نماد تعالی در رویا باشد. مار نماد مدیسین خدای شفابخش رومی‌ها است و هنوز همچنان نشانه حرقه پزشکی باقی مانده است. این نماد دراصل یک مار غیرسمی درختی است و پیچشش به دور عصای خدای شفادهنده نوعی میانجی‌گری بین زمین و آسمان است.» (یونگ، ۱۳۸۱: ۲۳۳) در همین کتاب آمده است که «درخت نماد فرایند فردیت است.» (یونگ، ۱۳۸۱: ۲۴۹) از توضیح فوق درتحلیل روایت شاهنامه با این شاخصه‌ها مواجه می‌شویم: هستی سالک، تعالی روح و فرایند فردیت.

از مختصات نوشته‌های رئالیسم جادویی است که نویسنده یا روایتگر درمورد حوادث اظهار نظر نمی‌کند و توضیح نمی‌دهد اما دراین مقطع اشاره مختصری به طور غیرمستقیم به واقعیت امر می‌نماید؛ فرستاده شاه در دل می‌گوید این کودک هوشمند در بزرگی به جایگاه بلندی می‌رسد. یعنی علو درجه و تعالی در مقام و مرتبه می‌یابد. به عبارتی زیرکانه و آگاهانه به تبیین نمادهای مطرح شده (مار و درخت) می‌پردازد.

### بیان یک رویا و رویداد عجیب

اندر دیدن بهرام چوبینه بخت خود را

یکی بیشه پیش آمدش پر درخت	سزاوار می‌خواره نیکبخت
یکی گور دید اندر آن مرغزار	کز آن نیک تر کس نبیند شکار
پس اندر همی‌راند بهرام نرم	برو بارگی را نکرد ایچ گرم
بدان بیشه درجای نخجیر گاه	به پیش اندر آمد یکی تنگ راه
ز تنگی چو گور ژیان برگذشت	بیابان پدید آمد و باغ و دشت
یکی کاخ و ایوان فرخنده دید	کز آن سان به ایران نه دید و شنید
نشسته برو بر زنی تاج دار	به بالای سرو و به رخ چون بهار
نهادند خوانگرد باغ اندرون	خورش خواستند از گمانی فزون
چونان خورده شد اسب گردن کشان	ببردند پویان به جای نشان
بدین زن چو برگشت بهرام گفت	که تاج تو را مشتری باد جفت
چو بهرام از آن گلشن آمد برون	تو گفتی همی‌بارد از چشم خون
منش دیگر و گفت و پاسخ دگر	تو گفتی به گردون برآورد سر
بیامد هم اندر زمان نره گور	سپهد پس اندر همی‌راند بور
چنین تا از آن بیشه آمد برون	همی‌بود بهرام را رهنمون

فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۰۰۲/۴ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۴۰۰/۴

بهرام چوبینه که سودای تاج و تخت پادشاهی در سر می‌پروراند جنگ‌های متعدد با خسرو پرویز دارد. روزی دربیشه گوری می‌بیند و پشت سر او می‌رود. ناگهان کاخی ظاهر می‌شود و چوبینه با راهنمایی نره گور به آن سمت رفته وارد کاخ می‌شود. زنی تاج دار بر تخت نشسته است، زن بسیار زیبا و جوان است، با هم به گفتگو می‌نشینند. پس از خوردنی هنگام بازگشت، اسب گردن کشان را برای چوبینه به جایگاه نشان (اختصاصی) می‌برند. وقتی چوبینه از کاخ بیرون می‌آید منش و خوی دیگری گرفته است، بسیار سرکش تر و گردن کش تر از همیشه است. دوباره نره گور ظاهر می‌شود و چوبینه پشت سر او از آن بیشه بیرون می‌آید و به شهر وارد می‌شود.

چوبینه در بیابان، باغ و کاخ می‌بیند. با راهنمایی گور به سوی آن کاخ می‌رود. درون کاخ زنی می‌بیند زیبا و جوان تاج بر سر بر تخت زرین نشسته است. با یک کاربرد نمادین و سمبلیک مواجه هستیم، برای درک مطلب لازم است به تبیین نمادها و سمبل‌ها پردازیم. در



عرفان، «بیابان، وقایع طریق را گویند.» (نوربخش، ۱۳۷۳: ۳۴۴/۲) در آثار عرفانی «بر (بیابان) به معنای ظاهر و جسم است.» (نوربخش، ۱۳۷۳: ۳۵۳/۲) «بادیه نفس اماره را گویند.» (پوشنجی، ۱۳۷۴: ۷۴) «زندگی غریزی معمولاً به وسیله حیوانات نمادین می‌شود.» (یونگ، ۱۳۸۱: ۲۲۹) زنی که چوبینه با او ملاقات می‌نماید؛ هیچ یک از همراهان بهرام چوبینه امکان گفتگو با این زن را ندارند. فقط خود چوبینه با زن به گفتگو می‌نشیند و هم خوراک می‌شود. کسی به حرف‌های رد و بدل شده بین آنها واقف نیست. هنگام بیرون آمدن چوبینه اسب گردن کشان را برای او به جای نشان می‌برند. اسب خواستن یا اسب بردن آن است که «هنگام بار یافتن کسی و مفتخر شدن او پس از بیرون آمدن اسب او را به آن لقب یا نام یا کنیه می‌خوانند.» (سجادی، ۱۳۵۰: ۳۳۲-۲۷۳) و نیز بنگرید (بهار، ۱۳۶۹: ۸۳/۲) از رسمی بوده که هنگام اعطای منصب و لقب به اشخاص انجام شده است. در تاریخ بیهقی هم ضبط است. (رک. بیهقی، ۱۳۷۶: ۱۸۲/۱) برای چوبینه اسب گردن کشان می‌برند؛ چوبینه مفتخر به منصب گردن‌کشی و طغیان‌گری شده است. یک بیان نمادین داریم از وقایعی که بهرام چوبینه در طی طریق خود در عالم جسمانی به عبارتی در عالم ماده با آن مواجه است و عملکرد او چنان که در این راه از غرایز طبیعی پیروی و تبعیت می‌کند. چوبینه سرایی در بیابان می‌بیند با راهنمایی نره گور به آن وارد می‌شود، دیدار و گفتگو با زنی زیبا و جوان دارد پس از آن اسب گردن کشان برای او می‌برند. بعد از این ماجرا چوبینه آیین پادشاهی می‌گیرد و خود را پادشاه ایران می‌داند! تمام واژه‌ها و جملات، نمادین و تمثیلی است. حکیم در مقام روایتگر داستان برای اطمینان حاصل نمودن از تفهیم و القای مطالب موردنظر به خواننده و مخاطب خود به تبیین چند نماد شاخص می‌پردازد. البته کلام حکیم بسیار موجز و حکیمانه است. نمادهای تبیین شده عبارتند از دیو، قبرستان، زن جادو! خواننده تیزهوش می‌بایست مفاهیم موردنظر حکیم را از خلال همین چند واژه مختصر دریابد و سخنان ناگفته متن را از دل متن بیرون بکشد.

آگه دادن خرد برزین هر مزد را از کار بهرام چوبینه

بدو شاه گفت این چه شاید بدن	همه داستان‌ها بیاید زدن
که دریشه گوری بود رهنمای	میان بیابان بیننی سرای
ابر تخت زرین زنی تاج دار	پرستنده پیش اندرون شاهوار



که یاد آید از گفته باستان	به کردار خوابی است این داستان
که آن گور دیوی بود درنهان	چنین گفت موبد به شاه جهان
پدید آمد اندر دلش کاستی	چو بهرام را خواند از راستی
بر آن تخت زن جادوی ناسپاس	همان کاخ چون گورستانی شناس
همان تاج و تخت بزرگی نمود	که بهرام را آن سترگی فزود
چنان دان که هرگز نیاید به دست	چو برگشت ازو پرمنش گشت و مست

فردوسی، ۱۳۷۴: ۴/۲۰۰۴ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۴/۴۰۵

خرّاد برزین به نزد هرمزد شاه رفته او را از وقایع روی داده آگاه می‌کند. معمولاً در مورد رویدادها توضیح داده نمی‌شود. اما از آنجا که با نمادها سروکار داریم و بیان یک بیان ساده و معمول نیست و برای این که قضیه ساده انگاشته نشود حکیم از زبان موبد به تبیین نمادها می‌پردازد و می‌فرماید آن گور درواقع دیوی بود و کاخ مثال گورستان و زن، جادوی ناسپاس که با نمایاندن آن چیزها به چوبینه موجب غرور و گمراهی او شد چنان که هرگز به راه نمی‌آید. این روایت بیان یک خواب نیست اما شاه می‌گوید این داستان مانند خوابی است که از گفته باستان به یاد می‌آید. تجسّم یک رویا دربیداری است، یک امر فرا واقع می‌تواند در ضمیر ناخودآگاه رخ داده باشد، در مرز میان واقعیت و خیال اما تأثیر آن بر خوی و منش و رفتار چوبینه صددرصد است.

به کردار خوابی است این داستان      که یاد آید از گفته باستان

مانند خوابی که از گفته باستان به یاد آید؛ یک خاطره ازل و قدیم، یک صورت باستانی. موبد به شاه جهان می‌گوید زن جادو بهرام را از راه راست منحرف نمود. او سرمست و پرغرور شد. چنان که هرگز به راه باز نمی‌آید. سرانجام چوبینه جان بر سر سودای خود می‌گذارد و در هوس تاج و تخت پادشاهی جان می‌بازد. بهرام چوبینه در تبعیت نره گور به گورستان می‌رود. زن جادو تجسّم عنصر مادینه یا عنصر زنانه چوبینه است. عنصر مادینه تجسّم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است. «فرانسویان تجسّم شخصیت عنصر مادینه را زن شوم می‌نامند. پریان دریایی نزد یونانیان و آوای تخته سنگ‌های ساحل نزد آلمانی‌ها به مشابه سراب ویرانگر جنبه‌های خطرناک همین عنصر مادینه هستند. رفتار عنصر مادینه ویرانگر در افسانه‌های اهالی سیبری به خوبی نمایان است: روزی یک شکارچی

تنها، زنی زیبا می‌بیند که از درون جنگل آن سوی رودخانه بیرون می‌آید. زن به شکارچی اشاره می‌کند و می‌خواند آه، ای شکارچی تنها ی غروب به کنارم بیا، بیا که تو را می‌خواهم، من تو را در آغوش خواهم گرفت، بیا آشیانهٔ من همین نزدیکی است، بیا، بیا ای شکارچی تنها مانده در سکوت غروب، شکارچی لباس از تن بر می‌کند و شناکنان از رود می‌گذرد اما ناگهان زن تبدیل به جغد می‌شود و با خنده‌ای تمسخرآمیز پرواز می‌کند. شکارچی می‌خواهد راه رفته را باز گردد که در میان آب‌های منجمد رودخانه غرق می‌شود. در این قصه عنصر مادینه نماد رویای موهوم عشق، نیک بختی و گرمی محبت آشیانه است. رویایی که مردان را و می‌دارد به واقعیت پشت کنند. شکارچی از آن رو غرق می‌شود که در پی تخیلات دست نیافتنی خود بوده است. این جنبهٔ سرد و بی رحم عنصر مادینه در اروپا حتی تا به امروز هم به صورت اعتقاد به زنان جادوگر نمود دارد.» (یونگ، ۱۳۸۱: ۲۷۴) جنبهٔ منفی و شوم عنصر مادینهٔ چوبینه به شکل زن تاج دار بر تخت زرین در ضمیر ناخودآگاه چوبینه بر او ظاهر می‌شود و او را در هوای تخیلات دست نیافتنی تاج و تخت پادشاهی ایران به هلاکت می‌کشاند. حکیم آن را به زن جادو تعبیر می‌نماید و از پایان کار چوبینه آگاهی می‌دهد.

چو بر گشت ازو پرمنش گشت ومست چنان دان که هرگز نیاید به دست

#### وقایع شگفت‌انگیز

علاوه بر روایات مربوط به خواب و رویا شاهد رخ دادن وقایع شگفت‌آوری هستیم که در بیداری کامل صورت می‌بندد و موجودات ماورائی دست اندر کار آن هستند. وقایع ماورائی و اموری که با دخالت مستقیم خداوند و فرشتگان صورت می‌گیرد. برای نمونه:

جنگ پهلوانان خسرو با بهرام چوبینه

چو شد زین نشان کار بر شاه تنگ	پس پشت شمشیر و از پیش سنگ
به یزدان چنین گفت کای کردگار	تویی برتر از گردش روزگار
بدین جای بی‌چارگی دست گیر	تو باشی نالم به کیوان و تیر
همانگه چو از کوه بر شد خروش	پدید آمد از راه فرخ سروش
یکی جامه اش سبز و خنکی به زیر	ز دیدار او گشت خسرو دلیر
چو نزدیک شد دست خسرو گرفت	ز یزدان پاک این نباشد شگفت
چو از پیش بدخواه برداشتش	به آسانی آورد و بگذاشتش



بدو گفت خسرو که نام تو چیست      همی گفت چندی و چندی گریست  
فرشته بدو گفت نامم سروش      چو ایمن شدی دورباش از خروش  
توزین پس شوی درجهان پادشا      نباید که باشی جز از پارسا  
بگفت این و پس گشت ازو ناپدید      کس اندر جهان این شگفتی ندید

فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۱۰۶/۴ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۲۱/۴

بهرام چوبینه پس از پیروزی در جنگ با ساوه شاه از هرمزدشاه عنوان پهلوانی می‌گیرد اما خیلی زود دچار غرور و فریب شده از طاعت و فرمان شاه خارج می‌شود. چوبینه سودای تاج و تخت پادشاهی ایران را دارد، به توطئه علیه پرویز پسر هرمزدشاه می‌پردازد. در اوضاع آشفته کشور هرمزدشاه به قتل می‌رسد. پسرش خسرو پرویز بارها به مقابله با چوبینه می‌پردازد. در یکی از این جنگ‌ها عرصه بر خسرو تنگ می‌شود چنان که در یک غار محاصره می‌شود، چوبینه و سربازانش هم پشت سر او قرار دارند. خسرو هیچ راه نجاتی نمی‌بیند از خداوند یاری می‌طلبد، همانگاه سروش خجسته سوار بر اسب ظاهر می‌شود، او را از آن جایگاه برمی‌دارد و نجات می‌دهد! اینجا با ما بعدالطبیعه مواجهیم. شاهد دخالت مستقیم عناصر ماورائی هستیم. خسرو از خداوند یکتا مدد می‌جوید و خداوند، فرشته نجات برای او می‌فرستد. «سروش پیک ایزدی و حامل وحی خداوند است، او همان جبرئیل سامی است.» (زنجان، ۱۳۸۰: ۶۱۳) و نیز بنگرید (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۱۶۳۴/۹)

چو نزدیک شد دست خسرو گرفت      ز یزدان پاک این نباشد شگفت  
بگفت این و پس گشت ازو ناپدید      کس اندر جهان این شگفتی ندید

با یک واقعه شگفت‌انگیز مواجه هستیم. حکیم خود به شگفتی امر واقف است و به آن اشاره می‌نماید چنان که واژه شگفت را تکرار می‌نماید. به نظر می‌رسد از تکرار واژه شگفت قصد خاصی دارد تا توجه را به واقعه شگفت‌انگیز و رویدادهای مبتنی بر خواب و رویا و تفاوت میان آنها جلب نماید. بهرام با دیدن صحنه حیران می‌ماند. از موجود ماورائی با لفظ پری یاد می‌کند و می‌گوید جنگ من اکنون با پری است. براین بخت تیره باید گریست. خانم حق روستا در مقاله خود تحت عنوان تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز و نقش زاویه دید در آنها با بررسی آثار گابریل گارسیا مارکز و آلخوکار پنتیر می‌نویسد: «در سال ۱۹۴۹ آلخوکار پنتیر نویسنده برجسته کوبایی در مقدمه معروف کتاب



خود به نام «قلمرو این دنیا» به توضیح تئوری خاص خود دربارهٔ رئالیسم شگفت‌انگیز می‌پردازد و به این ترتیب واژهٔ جدیدی را در عرصهٔ ادبیات وارد می‌کند. عناصر شگفت‌انگیز کاملاً صریح پدیدار می‌شوند. از تغییری غیرمنتظره در حقیقت (معجزه) از یک ظهور خارق‌العادهٔ واقعیت از یک روشنائی و درخشش غیر معمول یا به طور شگرفی توجه به نادیده‌های غنی حقیقت که روح با شدت ویژه‌ای آن را می‌یابد و به شکلی محدود آن را به سویی سوق می‌دهد. درک عنصر شگفت‌آور، ایمان و اعتقاد محکمی را می‌طلبد. نزدیکی میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز حضور عامل جادو یا عنصر شگفت‌انگیز درون واقعیت است. بعضی از منتقدین معتقدند هردو مورد یعنی رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت‌انگیز یکی است و آن را با نام رئالیسم جادویی به کار می‌برند ولی با اندک تعمقی در آثار ادبی آمریکای لاتین و نظریات بسیاری از اندیشمندان می‌توان دریافت که تفاوت‌هایی میان آن دو وجود دارد. با بررسی زاویهٔ دید و فضای داستان و تحلیل نقش آنها می‌توان به تفاوت‌های آنها دست یافت.» (حق روستا، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۹۶) کار پنتیر رئالیسم شگفت‌انگیز را از رئالیسم جادویی مجزا نموده معتقد است تفاوت‌هایی میان آن دو وجود دارد. نظریهٔ رئالیسم شگفت‌انگیز را هم می‌توان از جمله در این مبحث از شاهنامه استخراج نمود. وجود عناصر و مؤلفه‌های شگفت‌آور که درک و باور آن نیاز به ایمان و اعتقاد قلبی دارد. نظیر این امور از دید برخی ممکن است غیر منطقی و جادویی باشد اما بر اساس اعتقادات مذهبی و باورهای دینی ما کاملاً حقیقی قلمداد می‌شود.

### یک پرسش و پاسخ ماورائی

کیخسرو پسر سیاوش و فرنگیس، نوهٔ افراسیاب، به دستور افراسیاب در کوه توسط شبانان پرورانیده می‌شود تا از نژاد و نسب خود بی‌اطلاع بماند. (درمورد زندگی و سرانجام کیخسرو، رک. دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۸۱۶/۱۲) و نیز بنگرید (رستگار فسایی، ۱۳۷۰: ۸۲۵/۲) و (موسوی‌فرد، ۱۳۸۸) کیخسرو درده سالگی مورد آزمون قرار می‌گیرد. افراسیاب پس از یک پرسش و پاسخ با کیخسرو او را به زعم خود بی‌خرد و ناآگاه می‌یابد لذا شاد می‌شود و فرمان می‌دهد کیخسرو را به مادرش فرنگیس بسپارند. گفتگوی افراسیاب با نوه اش کیخسرو محیرالعقول است.

## آوردن پیران کیخسرو را پیش افراسیاب

چو آمد به نزدیک افراسیاب	نیارا رخ از شرم او شد پر آب
بدو گفت ای نو رسیده شبان	چه آگاه داری ز روز و شبان
تو با گوسفندان چه کردی همی	بز و میش را چو شمردی همی
چنین داد پاسخ که نخجیر نیست	مرا خود کمان وزه و تیر نیست
پرسید بازش از آموزگار	ز بد و ز نیک گردش روزگار
بدو گفت جایی که باشد پلنگ	بدر دل مردم تیز چنگ
سه دیگر پرسیدش افراسیاب	از ایران و از شهر و از مام و باب
چنین داد پاسخ که در تده شیر	نیارد سگ کاروانی به زیر
پرسید از ایدر به ایران شوی	به نزدیک شاه دلیران شوی
چنین داد پاسخ که بر کوه ودشت	سوار آن پرندوش بر من گذشت
بخندید شاه و چو گل بر شکفت	به نرمی به کیخسرو آنگاه گفت
نخواهی دبیری تو آموختن	ز دشمن نخواهی تو کین توختن
بدو گفت در شیر روغن نماند	شبان را بخواهم من از دشت راند

فردوسی، ۱۳۷۴: ۵۰۰/۲

بیتی که روغن در شیر را برای افراسیاب تمثیل می‌زند در نسخه بر اساس چاپ مسکو نیامده است. «فردوسی، ۱۳۸۸: ۱/۱۶۶» ولی در نسخه تصحیح خالقی مطلق در زیرنویس صفحه درج است. «فردوسی، ۱۳۸۹: ۲/۳۷۴». در این پرسش و پاسخ بارثالیسم جادویی مواجه هستیم. کیخسرو با آن که ظاهراً یک کودک ده ساله است با عبارات نمادین و تمثیلی سخن می‌گوید. پدر بزرگش افراسیاب ادراک صحیح ندارد حتی به این امر (بی ادراکی خود) نیز واقف نیست، گمان می‌کند کیخسرو پاسخ واژگونه می‌دهد. واژه‌های پلنگ، شیر، سگ کاروانی، شبان و دشت همه در معنای نمادین و تمثیلی به کار رفته‌اند. بیان او رمزگونه است. وقتی افراسیاب از پاسخ‌های کیخسرو می‌خندد و توهم نادانی نسبت به او می‌نماید. کیخسرو به او می‌گوید: در شیر روغن نماند، من شبان (چوپان) را از دشت خواهم راند. روغن در شیر یک تمثیل عرفانی است. عرفا برای روح انسانی در بدن، وجود روغن در شیر را مثال می‌زنند. نسفی در کتاب انسان کامل آورده است. «بدان که آدمی با دیگر حیوانات شریک است در سه روح نباتی و روح حیوانی و روح نفسانی و آدمی که ممتاز می‌شود از دیگر حیوانات



به روح انسانی ممتاز می‌شود. روح انسانی نه از قبیل این سه روح است. از جهت آن که روح انسانی از عالم علوی است و روح نباتی و روح حیوانی و روح نفسانی از عالم سفلی اند. در روح انسانی اختلاف کرده‌اند که داخل بدن است یا داخل بدن نیست. اهل شریعت می‌گویند که داخل بدن است چنان که روغن در شیر و اهل حکمت می‌گویند که داخل نیست و خارج بدن هم نیست از جهت آن که نفس ناطقه در مکان نیست و محتاج مکان نیست.» (نسفی، ۱۳۸۹: ۹۰) به گفته نسفی اعتقاد اهل شریعت بر این است که روح انسانی در بدن است همچون روغن که درون شیر است. تمثیل روغن در شیر برای روح انسانی یک تمثیل کاملاً عارفانه است. کیخسرو همین تمثیل را برای افراسیاب زده می‌فرماید: در وجود افراسیاب روح انسانی نمانده است، لاجرم باید او را ازدشت راند. پاسخ کیخسرو کاملاً نمادین و تمثیلی است، افراسیاب در نمی‌یابد جناب کیخسرو در واقع از آینده خبر داده است و پایان کار افراسیاب را به او گوشزد می‌نماید!

#### ذکر اعداد و ارقام واقعی یا مبالغه‌آمیز

مبالغه در اعداد شیوه رایج در رئالیسم جادویی است. مثلاً آدمی دویست سال عمر می‌کند. (رک. شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۲) از قضا در شاهنامه اشاره به عمر بیش از دویست سال را برای زال داریم. وقتی کاووس به چنگ دیوهای مازندران اسیر می‌شود زال را به یاری می‌طلبد. زال انجام کار را به رستم می‌سپارد و اشاره به عمر دویست ساله خود می‌نماید.

پیغام کاووس به زال و رستم

کنون کرد باید تو را رخس زین	بخواهی به تیغ جهان بخش کین
همانا که از بهر این روزگار	همی پرورانی دمت بر کنار
مر این کارها را تو زیبی کنون	مرا سال شد از دوصد برفزون

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱/۲۵۴

بیتی که اشاره به عمر دویست ساله زال دارد در نسخه شاهنامه براساس چاپ مسکو نیامده است اما در نسخه تصحیح خالقی مطلق در زیرنویس صفحه آمده است. (رک. فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۸/۲) نمونه دیگر عمر ششصد ساله رستم است.

نکوهش کردن اسفندیار نژاد رستم



ز ششصد همانا فزون است سال      که تا من جدا گشتم از پشت زال  
همی پهلوان بودم اندر جهان      یکی بود با آشکارم نهان

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۲۶۲/۳

رستم در پاسخ اسفندیار اشاره به عمر ششصدساله خود می‌نماید که همواره پهلوان بوده است. این بیت در نسخه شاهنامه براساس چاپ مسکو پانصد سال آمده است.

ز پانصد همانا فزون است سال      که تا من جدا گشتم از پشت زال

فردوسی، ۱۳۸۸: ۲۵۸/۳

گذشته از مسأله عمر، اعداد مبالغه آمیز را در امور دیگر هم داریم. برای مثال:  
هنر نمودن بهرام گور به نخجیر و خواستن دختر گوهر فروش  
شبستان مر او را فزون از صد است      شهنشاه ازین گونه باشد بد است  
کنون نهصد وسی تن ازدختران      همه برسران افسران گران  
شمرده است خادم درایوان شاه      کز ایشان یکی نیست بی دستگاه

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۶۳۶/۳ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۴۹/۳

روزبه از همراهان بهرام گور به مهتران می‌گوید: بهرام گور افزون از صد شبستان دارد و اکنون نهصدوسی همسر دارد که این رقم همچنان در حال افزودن است. مشابه این امر را از جمله در رمان عشق در سال‌های و با مشاهده می‌کنیم. قهرمان داستان با ششصد و بیست و دو زن در آمیخته است. (رک. گارسیا مارکز، ۱۳۸۶)

به دست دادن زمان و اعداد و ارقام دقیق در آثار رئالیسم جادویی فراوان است. مثلاً در رمان صدسال تنهایی یک جا می‌گوید: «چهارسال و یازده ماه و دو روز باران بارید.» (گارسیا مارکز، ۱۳۷۸: ۳۸۴) ذکر اعداد و ارقام دقیق از این دست در شاهنامه بسیار است. یکی از این موارد هنگام پیشگویی از آینده است. به مثال زیر توجه می‌کنیم.

باز گفتن راهب بودنی را به خسرو پرویز

چنین داد پاسخ که ده با دو ماه      بدین بگذرد بازیابی کلاه  
دگر بر سر آید ده و پنج روز      تو گردی شهنشاه گیتی فروز

فردوسی، ۱۳۷۴: ۲۰۷۴/۴ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۷۴/۴



خسرو پرویز برای جمع‌آوری سپاه در حال حرکت به سوی روم است. در میان راه به یک دیر می‌رسند. راهب دیر با خسرو گفتگو می‌کند. خسرو در مورد آینده خود از راهب می‌پرسد و راهب آینده خسرو را پیشگویی می‌کند. راهب می‌گوید وقتی ده ماه با دوماه (دوازده ماه) از این زمان بگذرد کلاه قدرت خود را باز می‌یابی و پس از آن ده روز و پنج روز (پانزده روز) بگذرد شاهنشاه گیتی افروز می‌گردد. راهب، روز دقیق بازیافتن قدرت خسرو پرویز را برایش پیشگویی می‌کند.

### خوارق عادات در شاهنامه

خوارق عادات در شاهنامه از دیدگاه رئالیسم جادویی فراوان است. یکی از امور خارق العاده در شاهنامه پرندگان سخنگو هستند. مرغانی که به زبان آدمی سخن می‌گویند و قهرمان داستان زبان آنها را درمی‌یابد.

#### گفتگوی اسکندر با مرغان

سکندر سوی روشنایی رسید	یکی برشده کوه رخشنده دید
زده بر سرکوه خارا عمود	سرش تا به ابر اندر از چوب عود
بر آن هرعمودی کنامی بزرگ	نشسته برو سبز مرغی سترگ
به آواز رومی سخن راندند	جهان دار پیروز را خواندند
چو آواز بشیند قیصر برفت	به نزدیک مرغان خرامید تفت
بدو گفت مرغ ای دلارای رنج	چه جویی همی زین سرای سپنج
که گر سر بر آری به چرخ بلند	همان باز گردی تو زو مستمند

فردوسی، ۱۳۷۴: ۳/۱۴۳۰ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۳/۸۱

اسکندر شاخساری بر سرکوه می‌بیند. بر هر شاخه آشیانی بزرگ است و مرغ سبزرنگ سترگی بر آن قرار دارد. مرغ‌ها به زبان رومی سخن می‌گویند؛ به زبان اسکندر و اسکندر سخن مرغان را به راحتی درمی‌یابد. اسکندر در سیر و سیاحت خود به گرد جهان چشمه سخنگو را هم می‌بیند و از سخنان چشمه به وحشت می‌افتد.

#### دیدن اسکندر چشمه سخنگو را

خروش آمد از چشمه آب شور	که‌ای آزور مرد چندین مشور
-------------------------	---------------------------





بسی چیز دیدی که آن کس ندید	عنانت کنون باز باید کشید
کنون زندگانی ات کوتاه گشت	سرتخت شاهی ات بی شاه گشت
سکندر بترسید و برگشت زود	به لشکرگه آمد به کردار دود

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۴۳۴/۳ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۸۸/۳

از دیگر امور شگفت شاهنامه درخت سخنگو است. قهرمان اثر به دیدار درخت سخنگو می‌رود و صدای درخت را می‌شنود. درخت، زمان پایان عمر مرد را پیشگویی می‌کند.

دیدن اسکندر درخت گویا را

همی‌راند با رومیان نیک بخت	چو آمد به نزدیک گویا درخت
چو خورشید بر تیغ گنبد کشید	سکندر خروشی ز بالا شنید
که آمد ز برگ درخت بلند	خروشی پر از هول و ناسودمند
بترسید و پرسید ازین ترجمان	که‌ای مرد بیدار نیکی گمان
چنین برگ گویا چه گوید همی	که دل را به خوناب شوید همی
چنین داد پاسخ که‌ای نیک بخت	ز تخت بزرگی بیایدش رفت
سکندر ز دیده بیارید خون	دلش گشت پر درد از آن رهنمون

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۴۳۶/۳ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۸۹/۳

اسکندر با راهنمایی دانا به دیدن درخت سخنگو می‌رود. درختی که راهنما آن را کران جهان می‌خواند:

چو زو برگزشتی نماندت جای	کران جهان خواندش رهنمای
--------------------------	-------------------------

فردوسی، ۱۳۷۴: ۱۴۳۵/۳ و فردوسی، ۱۳۸۸: ۸۹/۳

درخت از آینده و پایان کار اسکندر سخن می‌گوید که وقتی چهارده سال از پادشاهی اسکندر گذشت زمان رفتنش فرارسیده است! امور شگفت و خارق عادت در شاهنامه فراوان است. در بازگردان شاهنامه به نثر باتوجه و تأکید آگاهانه بر شاخص‌های خاص، یک رمان به سبک رئالیسم جادویی و شگفت‌انگیز داریم.

**نتیجه**



نویسندگان معمول سبک رئالیسم جادویی از اسطوره‌ها، رمز و رازها، خرافات، وقایع عادی یا واقعی زندگی مردم به عنوان قلمروی برای فعالیت تخیل خود استفاده کرده‌اند و این گونه به خلق اثر پرداخته‌اند. در شاهنامه با ناب‌ترین اثر به سبک رئالیسم جادویی مواجه هستیم. رئالیسم جادویی واقعاً اتفاق افتاده است و فقط خیال پردازی صرف نیست. حتی آن چه قهرمان داستان از خواب خود گزارش می‌دهد واقعیت دارد زیرا مورد مشاهده در خواب، سرانجام در جهان خلقت ورنال به وقوع می‌پیوندد و با چشم سر مشاهده می‌شود. یا آن چه در رویا و ضمیر ناخودآگاه می‌بیند خوب یابد، سازنده یا مخرب، نتیجه و عواقب آن در عالم ماده رخ می‌دهد و بر سرنوشت قهرمان داستان تأثیر می‌گذارد. امور شگفت و خارق عادت واقعاً برای قهرمان به وقوع پیوسته است. اگرچه ممکن است ازدیدگاه مخاطب، غیرواقعی، جادویی یا ساختگی باشد. گفته می‌شود از ویژگی‌های رئالیسم جادویی است که در خواننده توهم واقعیت ایجاد می‌کند. اگر امور شگفت‌انگیز و خارق عادات شاهنامه توهم واقعیت است نتیجه می‌گیریم صاحب سخن و خالق اثر در کار خود توفیق تام و تمام دارد.

### منابع

- قرآن مجید، ترجمه محمد مهدی فولادوند (۱۳۷۳)، چاپ اول، تهران: دارالقرآن الکریم.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۸۲)، جام جهان بین، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۴)، اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- بهار، محمد تقی (۱۳۶۹)، سبک شناسی، ۳ جلد، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیر کبیر
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده: ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۸)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ سوم، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.
- بیرونی، ابوریحان، (۱۳۶۳)، آثار الباقیه، ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۷۶)، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، ۳ جلد، چاپ ششم، تهران: انتشارات مهتاب



- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوشنچی، نظام الدین (۱۳۷۴)، قواعد العرفا و آداب الشعرا «فرهنگ اصطلاحات عارفان و شاعران» به اهتمام احمد مجاهد، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵)، آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- حق روستا، مریم (۱۳۸۹)، تفاوت میان رئالیسم جادویی و رئالیسم شگفت انگیز و نقش زاویه دید در آنها، فصلنامه پژوهش‌های زبان خارجی، دانشگاه تهران، س ۹، پیاپی ۳۱، بهار و تابستان، ص ۹۶-۱۱۵.
- خطیبی، حسین (۱۳۷۵)، فن نثر در ادب پارسی، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوار.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مروارید.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۰)، اوستا، دو جلدی، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت نامه، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، پانزده جلد، چاپ دوم از دوره جدید، ج ۹ و ۱۲، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران با همکاری انتشارات روزنه.
- رازی، نجم الدین (۱۳۶۶)، مرصادالعباد، به کوشش محمد امین ریاحی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۰)، فرهنگ نام‌های شاهنامه، دو جلد، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، ارزش میراث صوفیه، چاپ نهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- زنجان، محمود (۱۳۸۰)، فرهنگ جامع شاهنامه، چاپ دوم، تهران: عطایی.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات تعبیرات عرفانی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات طهوری.
- سجادی، ضیاءالدین (۱۳۵۰)، یادنامه ابوالفضل بیهقی «تحقیق در اشعار و امثال فارسی تاریخ بیهقی» چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، مکتب‌های ادبی، جلد اول، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۱)، مکتب‌های ادبی، چاپ سوم، تهران: نشر قطره.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹)، حماسه‌سرایی در ایران، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.



- صفری، جهانگیر و ایمانیان، حسین و شمسی، حسین (۱۳۹۰)، پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی، مجله علمی-پژوهشی مطالعات عرفانی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، شماره چهاردهم، پاییز و زمستان، ص ۱۰۵-۱۲۲
- طبری، محمدبن جریر (۱۳۶۲)، تاریخ طبری، ترجمه ابوالقاسم پاینده، پانزده جلد، چاپ دوم، تهران: انتشارات اساطیر.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۸۱)، تذکره الاولیا، تصحیح احمد آریا، با مقدمه میرزا احمدخان قزوینی، چاپ ششم، تهران: انتشارات گنجینه
- فاطمی، سید حسین (۱۳۶۴)، تصویرگری در غزلیات شمس، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، شاهنامه، چهارجلد، تصحیح ژول مول، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، شاهنامه، چهارجلد، براساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دهم، تهران: نشر قطره.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۹)، شاهنامه، یازده جلد، تصحیح جلال خالقی مطلق، چاپ سوم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- فضیلت، محمود (۱۳۸۰)، فرهنگ نام نمای شاهنامه، چاپ اول، کرمانشاه: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه.
- کزازی، جلال‌الدین (۱۳۸۷)، نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی؛ (ده جلدی)، جلد ۳، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت.
- کریستن سن، آرتور (۱۳۷۷)، نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
- گاتری، C-K-W (۱۹۶۹)، جمهوری افلاطون، ترجمه حسن فتحی، چاپ اول، تهران: انتشارات فکر روز
- گارسیا مارکز، گابریل (۱۳۸۶)، عشق در سال‌های وبا، ترجمه کیومرث پارسای، چاپ سوم، تهران: انتشارات آریابان
- \_\_\_\_\_، گابریل (۱۳۷۸)، صدسال تنهایی، ترجمه محمدرضا راهوار، چاپ دوم، تهران: نشر سمیر
- گوهرین، سیدصادق (۱۳۸۸)، شرح اصطلاحات تصوف، ۱۰ جلد در ۵ مجلد، چاپ اول، تهران: انتشارات زوآر.



- محمودی بختیاری، علیقلی (۱۳۷۷)، شاهنامه آبخخور عارفان، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۵)، سوگ سیاوش در مرگ و رستاخیز، چاپ ششم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۶۴)، پیام قرآن «تفسیر موضوعی» با گروه همکاران، ۱۰ جلد، چاپ چهارم، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- موسوی فرد، اشرف السادات (۱۳۸۴)، صفات جمال و جلال در شاهنامه، چاپ اول، سبزوار: انتشارات بیهق، برزین مهر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸)، صفات کیخسرو در شاهنامه، (کیخسرو نماد انسان کامل در حماسه ملی)، چاپ اول، سبزوار: انتشارات حکیم خراسان.
- مهدوی دامغانی، احمد (۱۳۸۱)، حاصل اوقات «مجموعه‌ای از مقالات استاد» به اهتمام سید علی محمد سجادی، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
- میرآخوری، قاسم، شجاعی، حیدر (۱۳۷۶)، فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چاپ اول، تهران: انتشارات جامی.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۴)، تاریخ زبان فارسی، ۳ جلدی، چاپ پنجم، تهران: نشر سیمرغ.
- نسفی، عزیزالدین، (۱۳۸۹)، انسان کامل، با تصحیح و مقدمه ماریژان موله، چاپ دهم، تهران: انتشارات طهوری.
- نوربخش، جواد (۱۳۷۲)، فرهنگ نوربخش «اصطلاحات تصوف» چهار جلد، چاپ سوم، تهران: ناشر: مولف.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۱)، انسان و سمبول‌هایش، با همکاری ماری لویز فون فرانکس، ترجمه محمود سلطانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات جامی.



## بررسی جایگاه شعر مدرن ایران با تکیه بر نظریه ی نیما

شیما مولایی فرد

### چکیده:

شعر معاصر از آغاز پیدایش، پیام آور ارزشهای تازه ای برای انسان بوده است که بررسی این ارزشها، ما را به چشم اندازهای تازه ی انسان امروزی نزدیکتر میکند. آنچه که علاوه بر جنبه ی زیبایی شناختی شعر، خواننده ی امروز از شاعر و اثرش انتظار دارد توجه به مسائل والای انسانی است. با مطالعه ی شعر هر شاعر می توان دریافت که آیا شاعر از «من فردی» به «من اجتماعی» رسیده است یا نه؟ علی اسفندیاری معروف به نیما یوشیج، بزرگ ترین نظریه پرداز شعر نو فارسی است.

توانست دگرگونی های بنیادین و همه جانبه ای در زوایای مختلف شعر فارسی از فرم درونی و بیرونی گرفته تا قالب، وزن، قافیه، موسیقی، تخیل، عاطفه، محتوا و... ایجاد کند و اسکت هزار ساله شعر فارسی را بشکند. او برای هر کدام از تحولات دلخواهش در شعر، نظریه ای تازه و بدیع و بعضاً مخالف با باورداشت ها و عادات و عقاید اصحاب شعر و ادب ابراز می داشت. بی راه نیست که او را پدر شعر نوی فارسی لقب داده اند؛ او یک نظریه پرداز و صاحب سبک و سیاق خاصی در عرصه شعر بود. از این رو اگر از پدر شعر نو فارسی (نیما) با عنوان نخستین «نظریه پرداز شعر نو ایران یاد کنیم سخن به گزافه نگفته ایم اگر چه معتقدم راه نیما نیمه تمام مانده است.

**کلید واژه ها:** نظریه ادبی، شعر نو، شعر معاصر، شعر اجتماعی، نیما یوشیج، تحول.

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد رشت M\_fard65@yahoo.com



## مقدمه:

نیما در شعر، همانند هدایت در نثر فارسی یک پدیده است. او «پدر شعر مدرن ایران» لقب گرفته و مهم‌ترین نظریه پرداز شعر نو فارسی است. بعد از انقلاب مشروطه و پیش از او شاعران با قریحه و آگاه و توانا مثل تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خاмене‌ای، شمس کسایی، میرزاده عشقی، میرزا یحیی دولت آبادی و علی اکبر دهخدا تلاش کردند تا با اندک تغییری در وزن و قافیه، قالب‌های شعری و بعضاً محتوای آن، گوی نام‌آوری و پرچمداری شعر نو را از دیگران بربایند و خود را نابغه و آفریدگار شعر نو معرفی کنند ولی هیچ کدام توانایی یا مجال نیل به این افتخار را پیدا نکردند که بتوانند به صورت نظری (محبوب، ۱۳۴۲: ۲۲) ساختار شعری نوینی را پایه‌ریزی و معرفی نمایند.

به همین دلیل است که بنیان‌گذاری و طلایه‌داری شعر نو ایران به نام نامی نیما یوشیج زده شد. «نیما با شناخت دقیق قانون‌مندی‌های حاکم بر تاریخ و شعر و کالبد شکافی شعر فارسی، به مرور توانست با تثویز کردن دست‌آوردهای هنری‌اش، به استحکام و استقرار شعر مدرن یاری رساند. فرق نیما با دیگر نوپردازان پیش از خود و دیگر شاعران بزرگ شعر فارسی در این بود که او با آشنایی وسیع با تاریخ و ادبیات فارسی و اروپایی و با آگاهی از حتمیت تغییر و تحول و با انگیزه و شور و ایمانی تمامی‌ناپذیر کوشید و توانست تحت یک تثوری و به عنوان تثورسین، شتاب فوق‌العاده‌ای به شعر مدرن بدهد. چندان که این نوپای نو راه [شعر نو ایران] ره صد ساله را یک شبه طی کند. راز عظمت و مبدع شناخته شدن نیما در همین نکته است.» (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۱) سیروس طاهباز می‌گوید: «در اغلب نوشته‌های [نیما] با نیمای «نظریه پرداز» رو به



رویم. گویی نامه‌هایش را خطاب به هر کسی، اغلب چنان می‌نوشت که یکسره سر از تاریخ ادبیات در آورند.» (طاهباز، ۱۳۸۷: ۳۳۷)

هدف این مقاله صرفاً معطوف به بر شمردن تحولات و دگرگونی‌های نیما در شعر فارسی نیست. چرا که این کار را قبلاً منتقدان و صاحب‌نظران مختلف عرصه شعر و ادب انجام داده‌اند. از جمله کارهایی که در این زمینه ارائه شده است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد) تقی پورنامداریان، داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج) سعید حمیدیان، بو طیفای شعر نو (نگاهی به نظریه و شعر نیما یوشیج) شاپور جورکش، از نیما تا روزگار ما (یحیی آرین پور)، در خلوت روشن (بررسی نظریه‌ها و بیانیه‌ها در شعر معاصر از نیما تا امروز) مهدی شادخواست، کارنامه ادبی ایران (فواد فاروقی)، بدعت‌ها و بدایع و عطا و لقای نیما یوشیج (مهدی اخوان ثالث)، کاندار کوهساران (زندگی و شعر نیما یوشیج) سیروس طاهباز، تاریخ تحلیلی شعر نو (شمس لنگرودی) و ده‌ها کتاب، مقاله، سخنرانی و... درباره نیما و صدها کتاب و نوشته در باره شعر نو، این که آیا نیما یوشیج نخستین و بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز «شعر نو» فارسی است یا نه، مسئله مورد کاوش ما در این مقاله است. ما بر آنیم که با استفاده از شیوه‌های تحقیقی و تحلیلی، و با ارائه شمه‌ای از نظریه‌های متنوع نیما در باب تحولات مورد نظرش در شعر، اثبات کنیم که او اولین نظریه‌پرداز از شعر فارسی به معنای واقعی کلمه در ایران است.

## نظریه ادبی:

## theory literary





نظریه‌آدبی دربارهٔ طبیعت و چیستی ادبیات سخ نمی گوید؛ اینکه چه چیزی ادبیات استو چه چیزی ادبیات نیست. به عبارت دیگر، کوششی است برای توضیح ماهیت ادبیات و کشف سازوکارهایی که اثرآدبی را ازدیگر تولیدات کلامی (زبانی) متمایز می کند. «نظریه‌آدبی مجموعه‌ای از ایده‌هانیست که جسمیت نداشته باشد بلکه درنهادها به صورت یک نیرو وجود دارد. نظریه درجوامع خوانندگان و نویسندگان به صورت یک رویهٔ گفتمانی وجود داردو با نهادهای آموزشی و فرهنگی چنان درهم تنیده که جدا شدنی نیست.» (جاناتان، ۱۳۸۵: ۹)

### نیمایوشیچ نظریه پرداز شعر نوایران

نیمایوشیچ مطالعات فراوان، متنوع، هوشیارانه و عمیقی بر روی آثارآدبی داشت. اوبسیاری از آثارآدبی گذشته ایران و آثارآدبی و شعر اروپاییان را بادقت و نگرش انتقادی مطالعه کرده بود. خودش دراین باره می گوید: «خاطر جمع باشید به آن اندازه که ممکن بود دردورهٔ ماکسی درخصوص شعر فکر کندو بنویسد، دوست شما [نیمایوشیچ] فکر کرده و نوشته است» (نیمایوشیچ، ۱۳۵۱: ۹۹). این مطالعات، او رابه یک نظریه پرداز جامع النظر مبدل کرده بود. ازاین روبا آسیب شناسی شعر کلاسیک فارسی درصددایجاد تحولات ریشه‌ای و جرح و تعدیل همه سویه در شعر برآمد. او می گفت: «... ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه، کافی نیست، ونه این کافی است که مضمونی را بسط داده، به طرز تازه‌ای بیان کنیم. نه این کافی است که بایس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده



باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود، و آن مدل وصفی و روایی را، که دردنیای  
باشعور آدم‌هاست، به شعر بدمیم. تا اینکار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند... باید بیان  
برای دکلاماسیون داشت؛ یعنی، با حال صرف طبیعی وفق بدهد. می‌بینید که تا اینکار  
رانکنیم، دکلاماسیون هم نخواهیم داشت و در ادبیات ماتناتر مفهوم مسخره زیان آوری  
خواهد بود. «نیمایوشیج، (۱۳۵۱: ۵۷-۵۶)

مهدی اخوان ثالث نیز نیما را بنیان‌گذار شعر نو معرفی می‌کند: «باطمینان و یقین می‌گویم که  
شعر نو راستین در زبان فارسی از وقتی پیدا شد که نیمایوشیج شروع به سرودن شعر کرد... به  
هر حال، شعر آزاد را نیمابه وجود آورد و راه رانشان داد، بی هیچ شکی» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۱۵۸).  
او در کتاب «بدعت‌ها و بدایع» نیز با معرفی نیمابه عنوان بنیان‌گذار شعر نو می‌نویسد: «چرا ما نیما را  
نقطه اصلی دگرگونی و به کمال رساننده آن می‌دانیم؟ به حکم آثارش... نیماهم مرحله انتقالی  
راطی کرده است... اما او قدم به قدم کامل تر شده است و سرانجام به جایی رسیده است که  
از حیث فضا و محیط و خصال اقلیمی به کلی متفاوت است با اقالیم کهن...» (اخوان ثالث،  
۱۳۷۵: ۳۰). سعید نفیسی می‌گوید: «نیما نه تنها شاعری توانا بنیادگذار اساسی در ادبیات ما، بلکه  
مردی است که همه صفات هنرمند به تمام معنی در او وجود داشت و دارای اندیشه بلند و طبع  
سرشار و مجموعه‌ای از همه مناعت‌ها و استغناها بود. کسانی مانند نیما، دیرادیر در جهان پیدا  
می‌شوند و در هر عصری انگشت شمارند.» (نفیسی، ۱۳۵۵: ۳)

نیمایوشیج، به حق نظریه پرداز شعر نو فارسی است. او یک عمر در باب همه زوایای شعر فارسی  
مطالعه و تحقیق و تفحص کرده و اندیشیده و حاصل اندیشه‌ها و افکار مدرن خود را در آثار  
ارزنده‌اش از جمله: ارزش احساسات در زندگی هنرمندان، نامه‌ها، درباره شعر و شاعری، تعریف



و تبصره، حرف‌های همسایه و... به رشته تحریر کشیده است. سرانجام نیز با سرودن شعر «قنوس» در سال ۱۳۱۶ (ه.ش) و اشعار موفق بعد از آن، خواست هاستثوری‌هایش را در قالب مصداق‌های عینی به مرحله اجرا درآورد. به طور کلی، می‌توان گفت که نیمادرپردازش نظری شعر نو فارسی و همچنین آفرینش‌های هنری‌اش تحت تأثیر چهارلایه مختلف بوده است: «**لایه اول**، آثار رمبو، مالارمه، بودلر، ورلن، پلوالری، آلفرد دو موسه، شاتوبریان، لامارتین و دیگر نویسندگان و شاعران سمبلیت فرانسوی؛ **لایه دوم**: آثار نویسندگان و شاعران روسی همچون تولستوی، داستایفسکی، پوشکین، چخوف، گوگلو، ماکسیم گورکی...، **لایه سوم**: فرهنگ عامه و ادبیات بومی و محلی (طبری و مازندرانی) و **لایه چهارم**: فرهنگ کلاسیک فارسی مخصوصاً تصویرسازی نظامی در خمسه بود.» (امین، ۱۳۸۴: ۳۵۵) «ما بر این عقیده هستیم که شعر نو را نیمابه آوازه رساند. شخصیت قابل قبولی برایش ایجاد کرد و پس از او کسانی بودند که وظیفه نجات این شعر را از انحرافات به عهده گرفتند» (فاروقی، ۱۳۶۲: ۱۸۴). بنابراین، با توجه به تحولات بنیادین نیماد و نظریه پردازی‌های همه جانبه او در شعر فارسی باید او را مهم‌ترین «نظریه پرداز شعر نو» نامید

## عمده تحولات و نظریه‌های نیمادر باب شعر نو فارسی

### تحول در فرم بیرونی شعر

در لغت به معنی: صورت، شکل، اندام، هیکل، هیئت،... است (باطنی، ۱۳۷۸: ۳۴۱) به مجموعه عناصری که بافت و ساختار اثر ادبی را به وجود می‌آورند، شکل می‌گویند؛ از اوزان و قافیه،



صامت و مصوت و هجا، صور خیال، صنایع بدیعی، زاویه دید، پلات، همه جزو شکل یک اثر ادبی هستند. مشروط بر این که هر یک از اجزا در ساخت یا بافت آن اثر نقشی داشته باشند... فرمالیست‌ها می‌گویند هر عنصر اثر ادبی که در کل نظام (سیستم) وظیفه و کنشی بر عهده دارد، فرم است»

(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۶). «فرمالیست‌ها عمدتاً به فرم ادبیات توجه داشتند اما این تمرکز بر جنبه‌های فرمی بدین معنا نیست که آنان هدف‌های اخلاقی یا اجتماعی برای ادبیات در نظر نمی‌گرفتند» (برتنس، ۱۳۸۷: ۴۴). به هر حال، «امروزه به ویژه پس از مباحثی که از سوی فرمالیست‌ها و ساختارگرایان در افکنده شده معمولاً به شکل، ساختار و بافت به عنوان سه مقوله‌ی متفاوت نگاه می‌کنند و هر کدام از این اصطلاحات سه گانه عناصری جداگانه را شامل می‌شوند» (حسن لی، ۱۳۸۶: ۱۹۹) ولی غالب منتقدان به اشتباه بین «فرم» و «قالب» تفاوتی قائل نشده‌اند و این بدفهمی‌ها در بیشتر موارد موجب بن‌بست و بحران شعری می‌شود. در حالی که به قول یداله رؤیایی: «فرم، قالب نیست. در هیچ یک از قالب‌های شعر کهن، ظرفیت زیبا شناسانه فرم را نمی‌توان سراغ کرد» (رؤیایی، ۱۳۷۲: ۳۲) بنابراین، می‌توان فرم را شیوه نمایش محتوا دانست و در این صورت است که «تاریخ هنر را باید در تکامل فرم بررسی کرد. اگر چه هر حرکتی در فرم به حرکت در محتوا می‌انجامد، سرعت حرکت فرم به اندازه‌ای است که هنرمندان فرمالیست را به این اعتقاد که «زیر، آسمان کبود حرف تازه‌ای وجود ندارد» و می‌دارد که البته این، افتادن از آن طرف بام است.» (موحد، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

نیمابراین اعتقاد بود که التزام به تساوی مصراع‌ها و قافیه‌ها، معانی عواطف و حتی تخیل و اندیشه شاعر را فدای خودمی‌کند. وزن و قافیه اجباری مانند زنجیری دست و پای احساس، عاطفه و



حتی تخیل و اندیشه‌های شاعر را می‌بندد و او را وادار می‌کند که مطالب حشوی در بیت بیاورد. نیمادرجای دیگری می‌گوید: «شعرای قدیم - اگر چنانچه آثار شعری آن‌ها از نقطه نظر وزن و ارتباط آن احساسات و حالات مختلف جزیه و تطبیق شود - به طوری که دیدیم آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده و بلکه به واسطه یک مجبوری بی جا و بی مناسبت - وقتی که در وسط بیتی یا مصراع بودند - تا آخر بیت یا مصراع را مجبور می‌شدند که پر کنند. (نیمایوشیچ، ۱۳۳۵: ۷۴)

شمه‌ای از نظریه‌های نیمایوشیچ درباره وزن شعر به قرار زیر است: «به عکس، من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید اما به نظر من، شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است - از حیث وزن، زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن - که طنین و آهنگی کم طلب معین است - در بین مطالب یک موضوع فقط به توسط «آرمونی» به دست می‌آید. این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند. من واضح این آرمونی هستم... این وزن را که مقصود من است، قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رئیس ارکستر است. اساس این وزن را ذوق ماحس می‌کند که هر مصراع چه قدر باید بلند یا کوتاه باشد. اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند... وزن، نتیجه روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم، جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند... موزیک ما سوئزکتیو است و اوزان شعری ما که به تبع آن سوئزکتیو شده‌اند



به کار وصف‌های ابژکتیو، که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد. در عین حال اوزان قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند... هم من معطوف بر این است که زیبایی مطلوب رابه اوزان شعری بدهم.» (نیمایوشیج، ۶۲-۵۹: ۱۳۵۱) اودر همان کتاب می‌نویسد: «نکته مهم این است که من می‌خواهم انتظام طبیعی به فرم شعر داده باشم. در واقع، فرم شعر من «سنتز»، «حتمی»، «تز»، و «آنتیتز» هاست... فرم شعر همسایه روی این پرگار می‌گردد. هنر نظم دادن، برای شاعر در این است که چگونه باین پرگار بگردد و اثر هنری خود را تطبیق کند... بگو همسایه فرم شعرش را باین دقایق تطبیق می‌دهد و از این شیرین تر کاوشی در عالم نظم دادن به کلمات او پیدا نکرده است.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۱۵۸-۱۵۷)

اینک نظریه نیمادر باره قافیه: «قافیه بعد از وزن در شعر پیدا شده. قافیه قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت آخری، طنین مطلب را مسجل کند. این است که شعرهای ما قافیه ندارند. این بود آن حرف آخر... قافیه، مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین میدانم [آنها] مثل من زشت خواهید دانست. قدم این را قافیه می‌دانسته اند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم. هر جا که مطلبی است، در پایان آن قافیه است. لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفق باشد. دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. فراموش نکنید وقتی مطلب تکه تکه و در جملات کوتاه کوتاه است، اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن، عین داشتن است و در گوش من لذت بیشتری دارد» اما به قول شفیعی کدکنی: «ضوابط قافیه در شعر نو نضج درستی نگرفته است و آنچه در این مورد گفته شده، بیشتر جنبه ذوقی دارد... به هر حال، قافیه شعر نو برخلاف



قافیه شعر کلاسیک در آخربیت نمی آید بلکه بستگی به مطلب دارد. به علاوه، الزاماً هر مطلب قافیه دار نیست. از طرفی، وقتی که شعر حاوی مطالب پراکنده و وصف های جداگانه است یا جنبه امری و دعایی دارد، قافیه را لازم نمی دانند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۸۴)

### تحول در فرم درونی یا صورت ذهنی شعر

منظور از فرم درونی یا صورت ذهنی شعر، ارتباط ظریف و سنجیده عمودی است که بین اجزای مختلف یک شعر وجود دارد. «همان کیفیت و هماهنگی عناصر تشکیل دهنده کل یک شعر است که در آغاز، پایان، گذرگاه ها، پیوندگاه ها، کیفیت ارتباط تصاویر و مفاهیم، هماهنگی کلمات و اشیای اتصاویر و مفهوم کلی... نمودار می گردد (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۲۲) و این ارتباط نظام مند و اندام وار، اجزای شعر را به صورت یک کل واحد درمی آورد و مانند اعضای بدن انسان منسجم و متشکل می سازد. در شعر کلاسیک ایران «جز در رباعی، اساساً موضوع ساخت [درونی] به معنای امروزی اش مطرح نبود» (شمیسا، ۱۳۶۳: ۱۸۹) «محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده و در عوض شاعران تا توانسته اند در محور افقی خیال، تصویرهای تازه و بدیع به وجود آورده اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۶۹). از آنجا که در تفکر گذشتگان شعری ما، پدیده های جهان، آفریده هایی جدا جدا و پراکنده بودند، نتیجه این نظر، ابیاتی پراکنده بود که ناظمی به آن شکل می داد؛ از این رو، وجه غالب ذهنیت شاعرانه کلاسیک بیت اندیش بود نه کل اندیش و لذا همه توجه شاعر معطوف به این بود که وحدتی در محور افقی - یعنی در بیت، نه



کل غزل- ایجاد کند و از وحدتی که لازمه محور عمودی شعر بود، غافل می‌ماند. جنبهٔ تئوریک این نظریهٔ ادبی کلاسیک را در آثار منتقدان ادبی چون شمس قیس رازی می‌توان دید که معیارهای شان قرن‌ها بر ذهنیت شاعران ایرانیان حکم فرما بوده است. او می‌نویسد: «شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد.» (قیس‌رازی، ۱۳۶۰: ۲۹۰)

نیمایوشیچ با مشاهدهٔ این نقصان در شعر کلاسیک، اولین کسی است که در صد در صد برآمد تا به صورت منسجم و مبتنی بر بنیان‌های نظری آن خلاء را پر کند و با ارائهٔ مصداق‌های عینی شعری، لزوم رعایت فرم درونی یا تشکل ذهنی شعر را نشان دهد. او می‌گوید: «اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست. عادت کنیده دقت، تا طبیعت شما شود. من راجع به فرم شعر صحبت نمی‌کنم... آن آسان‌تر است. راجع به فرم مطلب. مطلب شعری شما باطراحی شما فرم پیدا می‌کند و هیچ وقت بلا واسطه نیست. به زمینهٔ کار و رنگ‌های محلی که می‌دهید، مربوط هست و نیست؛ زیرا فرم نتیجهٔ بهترین یافتن است که شاعر بداند موضوع را با چه چیز برآورده کند. بیخودترین موضوع‌ها را با فرم می‌توانید زیبا کنید؛ امتحان کرده‌اید و دیده‌اید. به عکس، عالی‌ترین موضوع‌هایی فرم، هیچ می‌شود. هر موضوع فرم خاص خود را دارد. آن را با ذوق خود باید پیدا کنید: مفصل باشد بهتر است یا مختصر، برگردان داشته باشید یا نداشته باشید... فرم که دل‌چسب نباشد، همهٔ چیزها، همهٔ زبردستی‌ها، همهٔ رنگ‌ها و نازک‌کاری‌ها به هدر رفته است.

اینکه می‌گویند موضوع‌های پست را با آب و تاب دادن یخ‌تر می‌کنید، راست است. اما باید دانست این آب و تاب زائد عبارت از عدم تناسب فرم است. وقتی که نویسنده در مقدمه حرف‌های زائد می‌زند و در وسط کار خود حرف‌های زائد می‌آورد که موضوع پستی را به درجهٔ عالی بالا ببرد، اگر طراح قابلی باشد، و لو این که اینکار را نباید کرد، از زندگی کار خود کاسته





است. هر موضوعی به قالبی می خورد؛ مثل این که قبلاً در طبیعت بوده. نارنجی به طور نامساوی بریده شده و باید با جفت خود جفت شود و بدون آن کج و کوله است. مثل اینکه قفلی با کلیدی معین باز بشود. نه یک کتاب، یک منظومه، سه خط هم که با هم جفت می شوند، طراحی لازم دارند. ترکیب، مدیون طراحی است. همین که چیزی مفرد نشد، باید خوب مرکب شود. این مسئله در صنعت همان قدر دقت لازم دارد که مثلاً در داروسازی، زیرا در غلط ساختن دارو، جسم از دست می رود و نا تندرست می شود و در غلط ساختن کار، حتی ذوق و سرشت انسان به هم می خورد. (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۵۵-۵۴) بنابراین، «شعر نو گرای امروز، شعر هماهنگی و تناسب و وحدت کلمه ها، سطرها و بندها است و تنها شاعرانی که دارای ذهنیتی متشکل اند، به ایجاد این هماهنگی توفیق خواهند یافت. ... و این اصل است که در شعر قدیم، اغلب در محدوده یک بیت مصداق می یافته است ... اصل «ساخت» را در اکثر اشعار شاعران امروزی نمی توان دید. ... نشانه هایی از این «ساخت» در آثار نیما و پس از او احمد شاملو دیده می شود. بعد از آن ها نیز بیشتر یا کمتر در اشعار مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخ زاد، یداله رؤیایی، م. آزاد، منوچهر آتشی، مفتون امینی، ضیاء موحد، محمد علی سپانلو و سهراب سپهری. چرا که شعر برخی از اینان بیشتر «حرفی» و کمتر «ساختاری» است.» (حقوقی، ۱۳۸۲: ۴۰۹-۴۱۷)

### تحول در نظام ایمازی

ایماژ در لغت به معانی «تصویر، تصویر ذهنی، خیال، تمثال، انگاره، نقش» و ... به کار رفته است (باطنی، ۱۳۷۸: ۴۲۸). «از رو در رو قرار گرفتن دو امر (دو کلمه، دو جمله، دو حالت و ...) هرگاه امر سومی حادث شود، آن را تصویر می نامیم» (حسنلی، ۱۳۸۶: ۲۸۵).



«ایماژیسم، عنوان نهضت یشعری بود که بین سال‌های (۱۹۱۷-۱۹۱۲) توسط عده‌ای از نویسندگان و شاعران انگلیسی و آمریکایی شکل گرفت. شاعران ایماژیست ضمن احتراز از منظومه‌سرایی و کاربرد مطالب قراردادی شاعرانه، با آزادی هر مضمونی را برمی‌گزینند... و [شاعران نویسنده] برای نشان دادن منظور خود از استعاره یا توصیف دوشیء کاملاً متفاوت و مغایر در کنار یکدیگر استفاده می‌کند.» (سیماداد، ۱۳۷۵: ۴۰) نیما یوشیج، استاد مسلم و نظریه پرداز شعر نو فارسی، بر آن بود که تصویر عینیت گرا را در شعر جایگزین تصاویر ذهنی کند. «زبان نامأنوس نیما غالباً محملی است برای تخیلات و توصیفات اواز پدیده‌های ملموس و عینی، که در مجموع روح وحشی شعر او را پدیدار می‌سازند. نیما در حوزه تخیل شعری، دید عینی را جایگزین نگرش ذهنی می‌کند؛ یعنی، برخلاف شعرای قدیم به تجربیات حسی خود از محیط پیرامون تکیه می‌کند، نه بر الگوهای ذهنی و قراردادی» (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۱). «ابژکتیویته عنصر محوری دیدگاه تازه نیماست که با دو جزء، مشاهده و سوژکتیویته ارتباط نزدیک دارد. به نظر نیما ابژکتیویته یعنی دریافت واقعیت اشیا و اشخاص، آنچنانکه در جهان بیرون از ذهن شاعر وجود دارند، و انتقال و احضار آنان در شعر. سوژکتیویته برعکس، یعنی تعبیر ذهنی شاعر از اشیا و اشخاص.» (جورکش، ۱۳۸۳: ۸۸) نیما، شاعران را فرا می‌خواند به اینکه تنها از منظر خود به طبیعت بنگرند، نه از منظر شعر قدما. «سعی کنید همانطور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرارداد، می‌آفرینید و آفرینش شما به طور کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آن‌ها باید شعر بسرایید اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده، فکر کنید آیا چطور دیده‌اید.» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۵) هنر این



است که چگونه زیبا و خوشایند به کار ببریم، نه اینکه تنها به کار ببریم. برای این کار هنگامی که شعر را برای عوام و خواص طبقه بندی می کنیم، درمی یابیم کدام کلمات به کار شعرهای وزین تر می خورند و کدام به کار شعرهایی که از حیث معنی عالی و شاعرانه، چندان وزنی ندارند (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۷۸). «هر رنگ و تصویری برای رفع احتیاجی است؛ چنانکه هر تشبیهی برای قوتی است. این نازک کاری هم که روی کار فراهم می آید، برای دلالت و اثربخشیدن مخصوصی است... اگر پیکره شعر شامی لغزد و مثل این است که چندان از روی رغبت واقعی و بصیرت و ایمان به آن نظر نداشته اید، هر رنگ و تصویری هم که در ضمن آن فراهم آید، بی مغز و لغزان است.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۳۰) نیمادر «حرف های همسایه» می گوید: «ملت ما دید خوب ندارد. عادت ملت ماست که به خارج توجه نداشته باشد بلکه نظرا و همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و هم پای آن در موسیقی که بیان می کنند، نه وصف، شلوغ پلوغی در اشعار و وصفی ما هم به همین نسبت است. تشبیه زلف به چوگان و گونه به ارغوان و ترکیب این مضمون که: چوگان زنی بر ارغوان. این گوینده کها ز خارج روگردان است. در عین بهره گرفتن وصف از خارج، باز به درون خود می پردازد. ... باید اساس یک ترجمه و قرائت جدی و مفصل کم کم در بین افراد مابرقرار شود. باید از مدرسه ها شروع شود. تا اینکار نشود، هیچ چیز نیست... باید قرائت به حال طبیعی را به مردم یاد داد. (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۴۷-۴۹)

## تحول در زبان

منظور از «زبان شعر، زبانی است که با آن چیزی گفته می شود اما از آن طریق، چیز دیگری خواسته می شود. تفاوت اصلی زبان علم با زبان شعر همین است. در شعر، واژه ها با یافتن جانی تازه، توش و توانی مضاعف می یابند و خود را در معناها و کارکردهای مختلف می گسترند» (حسنلی،



۱۳۸۶:۱۰۲) نیمه‌انجارهای مألوف زبان کلاسیک را قبول نداشت و تلاش می‌کرد به‌انجارشکنی‌های لغوی، نحوی، بلاغی و... و با ساخت واژگان تازه، ترکیب‌های نو و ساخت‌های نحوی جدید، زبان شعری‌اش را از حالت خشک و خنثای شعر کلاسیک بیرون آورد و آن را با ذهن و نگاه انسان امروزی منطبق سازد. زبان در شعر نیمادو حالت دارد: «در شعرهای سنتی و تا حدودی نیمه سنتی، کارکرد زبان منطبق قاست با معیارهای فصاحت و بلاغت کلاسیک؛ بنابراین، به نظر روان و سلیس می‌آید. در اشعار آزاد، بازبانی کاملاً متفاوت رو به رو هستیم که زبانی غیرفصیح و ناهموار دارد و عیب و ایرادهای آن هم در حوزه کاربرد کلمات، ترکیبات، عبارات، تألیف و ترکیب نحوی کلام در مقایسه با زبان ادبی ماچندان زیاد است که هیچ شاعری را، چه از گذشتگان و چه از معاصران، نمی‌توان با او مقایسه کرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱:۱۳۳) نیم‌خودش ادعای می‌کند که زبان شعرا و به «حال طبیعی بیان نزدیک تر است» (پورنامداریان، ۱۳۷۷:۱۶۲). او در آثار و نوشته‌های تئوریکش دقیقاً معلوم نکرده که زبان طبیعی او چه ویژگی‌هایی دارد. ولی تلاش می‌کند که تئوری‌هایش را عملاً در اشعار آزادش به کاربرد. شیوه‌های بیانی‌اش نشان می‌دهد که یکسرازسنت نبریده ولی گام‌های مؤثری در ایجاد تازگی بیان برداشته است.» (تسلیمی، ۱۳۸۷:۹۷) نیم‌اد در مقایسه زبان شعر خود با زبان شعر قدیم می‌گوید: «شاعر غنی می‌شود و از دست تنگی بیرون می‌آید با داشتن مصالح کار... مصالح لفظی دست و بال او را باز می‌کند... فقط باید این مصالح را از زبان «آرگو» گرفت. چه بسیار کلمات که در آن پیدامی‌شود، اما به کار سبک فاخر... نمی‌خورد بلکه مصالحی است که فقط در سبکی نازل برای تهیه اشعار به فهم پایین دست‌ها به کار می‌رود.



در این صورت باید در بین هزاران کلمات آرکاییک، که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مأنوس باسبک خود را به دست آورید.» (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۷۲-۸۲)

### نتیجه گیری:

منظور از نظریه ادبی «جهان بینی و بینش ادبی» است و این جهان بینی و بینش در وجود نیما دیده می‌شود؛ بنابراین، نیما یوشیج بزرگ‌ترین نظریه پرداز شعر نو فارسی به معنای واقعی کلمه است. نیما یک شبه به این مقام دست نیافته است. او به علت داشتن خصایص ویژه شخصیتی، روحیات انتقادی و نو جویانه، اقتضای زمانه، مطالعات و کاوش‌های گسترده، مداوم و خستگی ناپذیر و... توانست شعر فارسی را تنویر کند.

ساختار و ساختار شعر معاصر نیمایی علاوه بر بداعت و تازگی در خدمت معناها و تفکرات آگاهانه ای است که قبل از کشف ساختار در ذهن نیما وجود داشته است تلاش برای رهایی و تکثیر معنا و شرکت دادن مخاطب در روند ساخت و تکمیل شعر، فرار از قید و بند قافیه و ردیف کلاسیک، توجیه عقلانیت و روند منطقی آفرینش هنر شعر، تقویت انرژی تأویل پذیری و غنای معنوی و تضمین باروری متن، ترمیم افت موسیقایی ناشی از حذف ناگزیر قافیه و ردیف، گریز از سستی و ابتذال و روانی بیش از حد شعر، ایجاد مکث، توقف و سکوت برای تعلیق ذهنی خواننده، جلوگیری از پراکندگی مضامین و تأکید بر وحدت لحن، گریز از پایان پذیری قاطع و مؤکد و تعدد و تنوع بخشیدن به مداخلیت از مهمترین تفکرات و اندیشه های مستقل و فردی نیما در کشف این ساختار است که به صورت منطقی در متن مقاله مورد تحلیل قرار گرفت. و به نظر تمام تحولاتی که با عنوان



فرا ساختار شعر نیما از سوی شاعران نوپرداز مطرح می شود نتوانسته است تحولی نیما ایجاد کرد را در جریان شعر معاصر ایجاد کند.

### منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تاویل متن؛ انتشارات مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸)، آفرینش و آزادی، انتشارات مرکز؛ چاپ دوم.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، بدایع و بدعت و عطا و لقای نیما یوشیج؛ انتشارات بزرگمهر، چاپ دوم.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ انتشارات آگاه.
- انگلیتون، تری (۱۳۶۸)، نظریه ادبی؛ ترجمه عباس مخبر؛ انتشارات مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا درمس؛ انتشارات فردوس.
- بنیامین، والتر (۱۳۶۶)، نشانه هایی به رهایی؛ ترجمه بابک احمدی؛ انتشارات تندر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، خانه ام ابری است؛ انتشارات فردوس.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی؛ ترجمه عباس مخبر؛ انتشارات طرح نو.
- پین، مایکل (۱۳۸۰)، لکان، دریدا، کریستوا، ترجمه پیام یزدانجو؛ انتشارات مرکز.



- نور تروپ (۱۳۷۲)، تخیل آشفته؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ نشر دانشگاهی؛ چاپ دوم.
- گلدمن، لوسین (۱۳۶۹)، نقد تکوینی، ترجمه محمد تقی غیاثی؛ انتشارات بزرگمهر؛ چاپ.
- لیچ، ادموند (۱۳۵۸)،، لوی استراوس، ترجمه حمید عنایت؛ انتشارات خوارزمی؛ چاپ دوم.
- نازک الملائکه (۱۳۷۵)، مسائل شعر معاصر، مجله ادبیات معاصر، ترجمه کامل احمد نژاد؛ ستاره اول؛ سال اول.
- نیما یوشیج (۱۳۷۱)،، مجموعه کامل اشعار، بکوشش سیروس طاهباز، انتشارات آگاه؛ چاپ دوم.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۳)، شعر و اندیشه، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.



## ویژگی‌های معنایی وام‌واژگان زبان فارسی در "سفر به کودکی" از نویسنده قزاقستان بردیک سوکپاکویو

ژوماشوا مولدی<sup>۱</sup>

شربت کولپاش<sup>۲</sup>

### خلاصه

این مقاله در مورد شباهت زبان روسی و قزاق نوشته شده است. در این مقاله ما کلمات فارسی در ادبیات را یادآوری میکنیم. در این دوره از کار، ما لغات اقتباسی فارسی را انتخاب کرده ایم. به نحوه استفاده خصوصیات توجه داریم. هدف ما یادگیری فارسی وام‌واژه در ادبیات قزاقستان است.

**کلید واژه‌ها:** وام‌واژه‌ی فارسی، مشابه تلفظ، واژگان، کلمه سهام.

---

دانشجویان سال سوم در دانشگاه دولتی زنان تربیت معلم قزاقستان، کشور قزاقستان، شهر آلماتی

email: molya.95@bk.ru, kapy2.94@mail.ru





## مقدمه

یادگیری یک زبان خارجی - یکی از بهترین راه‌ها برای ایجاد روابط بین کشورهای مختلف، و گسترش حسن نیت و دوستی در سراسر جهان است. موقعی که یک زبان خارجی یاد می‌گیرید، هم با سنت‌ها و آداب، با فرهنگ و مردم این کشور آشنا می‌شوید. در حال حاضر، علاقه در میان مردم جهان در مطالعه این بخش از زبان‌های شرقی گسترده گردیده است. چیزهای مثبت زیادی درباره‌ی خواندن زبان خاص یک ملت وجود دارد، شما رسم و رسوم مردم و فرهنگ آن کشور را یاد می‌گیرید. در میان مردم جهان خواندن زبان‌های شرقی رایج و گسترده است و مردم به آن علاقه دارند. بیشتر مردم خصوصیات خوش آهنگ و خوش ندای زبان خوشایند و سرگرم کننده‌ی فارسی را پیدا کرده‌اند و علاقه‌ی آنها به یادگیری این زبان بیشتر شده است و همچنین تعداد مردمی که از مبدأ ادبیات فارسی شروع به خواندن می‌کنند در حال افزایش است. به منظور افزایش تاثیر یادگیری زبان، روش‌ها و تمرین‌های مختلفی بکار می‌رود. آنها همگی یک هدف را دنبال می‌کنند - یادگیری زبان در بالاترین سطح به منظور انجام کارهای شخصی به طور موثر. یکی از مهم‌ترین و موثرترین روش‌ها برای دانشجویانی که زبان فارسی را یاد می‌گیرند، تشخیص کلمات فارسی‌ای است که وارد زبان قزاقی شده است. با دانستن مجموعه‌ی همخوان‌ها و مترادف‌ها می‌توانند به راحتی دایره واژگانی را وسعت بخشید. همچنین آنها قادر خواهند بود ریشه‌ی کلمات را در زبان مادری شان تشخیص دهند. باتوجه به اینکه ۱۵ درصد از کلمات زبان قزاقی از فارسی گرفته شده است، در یادگیری زبان، ما به دانش جالب و مفیدی دست خواهیم یافت. بنابراین ما واژه‌های قزاقی‌ای را پیدا کرده‌ایم که ریشه تاریخی در زبان فارسی دارند. خواندن آنها آسان است و کار نوشتن را برای نویسندگان قزاق راحت می‌کند.



در این مقاله ما کلمات فارسی در ادبیات را یادآوری میکنیم. برای مثال اثر "سفری به کودکی" از بردیک سوکپایو، یک نویسنده ی معروف ادبیات کودکان.

در این راستا، اجازه دهید یک نگاهی از نزدیک در زندگی و کار نویسنده داشته باشیم. نویسنده ی معروفی بردیک سوکپایو در ۱۳ ماه اکتبر سال ۱۹۲۴ در روستای کاستبه از منطقه آلماتی به دنیا آمد. آنجا او از دبیرستان فارغ التحصیل شد. در سال ۱۹۴۹ از دانشگاه آموزشی قزاقستان به نام آبای فارغ التحصیل شد و کار خودش را به عنوان یک معلم در شهر خود آغاز نمود. بین سال ۱۹۵۴ - ۱۹۷۰ او در مجله "زولدز"، "بلدرفن" و در "اتحادیه نویسندگان قزاقستان" کار کرد. او زندگی بزرگسالی با نوشتن اشعار برای کودکان آغاز شده، به زودی او توسط رمان های خودش نویسنده مورد علاقه ی خوانندگان کوچک شد. همچنین او برای فیلم و بازی بچگانه متن سند نوشت.

نویسنده خود را به عنوان شخصیت اصلی در آثار خود معرفی کرده است. نوستالوژی دوران کودکی ایده اصلی آثار او است

"سفری به کودکی" بردیک سوکپایو یک کار زندگینامه است. در این کار نویسنده خاطرات کودکی خود را نشان میدهد، در حقیقت تصویری از یک پسر بچه به نام بکتاس. بکتاس یتیم بود و زندگی سختی داشت. اما در مقابل، او پسری قوی، شجاع و دلیر بود. این خصوصیات و امیدواری های خودپسندانه، در آخر او را به دست یافتن به یک زندگی بهتر سوق داد. داستانی او ساده و برای خواندن دارای موضوعی جذاب است. مخصوصا بچه ها عاشق شرح دادن مفید هستند.

در این دوره از کار، ما لغات اقتباسی فارسی را انتخاب کرده ایم. به نحوه استفاده خصوصیات توجه داریم. به عنوان یک نتیجه از کار حدود ۲۰۰ لغت اقتباسی فارسی



کشف شده است. این کلمات در همه زمینه های زندگی استفاده می شوند. از جمله امور اقتصادی ، خانواده و غیره. ما کلماتی که معنی و تلفظ مشابه دارند را در جدول طراحی زیر، گروه بندی کردیم. در جدول اول کلماتی هستند که معنای مشترکی در زبان فارسی و زبان قزاقی دارند. در جدول دوم کلمات داده شده تلفظ مشابهی دارند و معنای متفاوتی در زبان فارسی و زبان قزاقی دارند.

#### جدول اول

کلماتی معنای مشترکی در زبان فارسی و زبان قزاقی		
<i>Kazakh</i>	<i>Persian</i>	<i>Translation</i>
[qa az]	کاغذ	<i>paper</i>
[qapas]	قفس	<i>cage</i>
[bayandau]	بیان کردن	<i>retell</i>
[æinek]	عینک	<i>glass</i>
[khabar]	خبر	<i>news</i>
[dert]	درد	<i>sickness</i>
[kəmil]	کامل	<i>complete</i>
[ruh]	روح	<i>spirit/ soul</i>
[bolat]	پولاد	<i>steel</i>
[baqyt]	بخت	<i>luck</i>
[kuə]	گواه	<i>proof</i>
[zerger]	زرگر	<i>jeweler</i>
[perzent]	فرزند	<i>child</i>
[qazhet]	حاجت	<i>wish/want</i>



[azap]	عذاب	torment
[siqyr]	سحر	magic
[arzan]	ارزان	cheap
[arman]	ارمان	aspiration
[azat]	ازاد	free/ unattached
[komek]	کمک	helping/ support

جدول دوم

کلماتی با تلفظ مشابهی و معنای متفاوتی در زبان فارسی و زبان قزاقی

Kazakh	Translation	Persian	Translation
[suret]	picture	صورت	face
[qazan]	October	خزان	autumn
[aga]	brother	اقا	mister
[darmen]	strength	درمان	remedy
[mus pir]	poor	مسفر	traveler
[raushan]	rose	روشن	light
[didar]	face	دیدار	visit
[tuqym]	seed	تخم	egg
[aptap]	heat	افتاب	sun
[maidan]	front	میدان	square



[siya]	dope/paste	سیاه	black
[s biz]	carrot	سبز	green
[pende]		بنده	servant
[kempir]	old woman	کمپیر	hag
[aetesh]	cock	آتش	fire
[beimaza]	Impatient/fi dgety	بی مزه	tasteless
[ashyna]	lover	اشنا	acquaintance

جدول زیر لیست رایج‌ترین کلمات فارسی از کتاب است. ما متوجه شدیم که بسیاری از لغات اقتباسی فارسی، کلماتی با صدا و معنا هستند. ۲ جدول با کلماتی با صدای مشابه و معنای متفاوت پر شده است.

از این جدول مشاهده می‌کنیم که حتی اگر کلمات به معنای واقعی، تغییر شکل دهند، معنی آنها به یکدیگر شبیه است.

در نتیجه، با توجه به ویژگی‌های تلفظ و معنای فارسی وام واژه در کار بردیک سوکپاکیو "سفر به کودکی" است، شباهت‌ها و تفاوت با کلمات زبان قزاقی متوجه شده بودیم. ما تایید کردیم که دانش آموزان توسط یاد گرفتن کلمات رایج زبان فارسی و قزاقی علاقه به یاد گرفتن زبان فارسی پر صلابت باز می‌کنند و همچنین می‌توانند تاریخ کلمات زبان مادرشان بدانند. در نظر ما این روش مطالعه زبان فارسی جالب توجه، موثر و آسان خواهد بود.



## مراجع

*B.Sokpakbaev "Trip to childhood" - Almaty: Atamura - 2005 - 691 s.*

*L.Z.Rustemov "Arabic-Persian loan-words in Kazakh language" - Almaty: Gylym -1982.. I.Zhemenei "Kazakh-Persian dictionary" - Almaty: Zerde - 2007 - 224 s.*

*O.Kumisbaev "Altyn kazyk" - Almaty: Kainar-2012*

*Historical figures. Publicly-informative edition. Designer: B.Togysbaev, A.Suzhikova - Almaty: Almaty kitap-2009.*

## نقش شاهنامه در تقویت وحدت ملی براساس نظریه اجماع اگوست کنت

لیلا مومنی

### چکیده

پژوهش حاضر در صدد شناخت عوامل وحدت بخش ملی بر اساس نظریه اجماع اگوست کنت، در شاهنامه فردوسی است. بدین منظور با استفاده از روش کتاب خانه ای عوامل سه گانه اجماع، دین، زبان و تقسیم کار؛ در شاهنامه مورد شناسایی قرار گرفته با نظریات کنت تطبیق داده شده است. نتایج حاصل از تحقیق بیانگر آن است که فردوسی همچون کنت بر ای دین در ایجاد وحدت بین گروه‌های مختلف اجتماعی جایگاه ویژ قابل است. کنت دین مدنی را به عنوان عامل بنیادین انسجام اجتماعی، اساس رفتار همه گروه‌ها و افراد در اجتماع معرفی می کند، فردوسی نیز همچون کنت برای جلوگیری از تفرقه ناشی از تعصبات دینی؛ از تبلیغ دین خاص پرهیز و خرد را الگوی رفتار فردی و اجتماعی و حافظ دوام و انسجام جامعه قرار می دهد. زبان مشترک در اندیشه کنت عامل انتقال میراث گذشته و حفظ وحدت فرهنگی است. شرط دیگری که کنت به سایر عوامل اجماع اضافه می کند تقسیم کار است. به این معنا که برای رسیدن به اهداف باید اجزا و عناصر یک سیستم، کار کردها و وظایفی را در رابطه با یکدیگر و همچنین در ارتباط با کل انجام دهند. در ساخت و محتوای شاهنامه به بخش های مختلف جامعه، نیازها و چگونگی رسیدن به اهداف به خوبی پرداخته شده است. خانواده در شاهنامه مهم ترین نهاد اجتماعی است که براساس هنجارهای رایج جامعه؛ وظیفه جامعه پذیر کردن افراد برای آماده شدن و پذیرش نقش ها را بر عهده دارد و با کارکرد تولید نسل، دوام و بقای جامعه را تضمین می کند.

**واژگان کلیدی:** کنت، فردوسی، دین، زبان، تقسیم کار

---

کارشناسی ارشد جامعه شناسی دانشگاه علامه طباطبائی

leylamomeni2011@gmail.com



## مقدمه:

وجود وفاق ملی و همبستگی اجتماعی برای تداوم حیات جامعه امری ضروری است. مکانیزم های فرهنگی و نمادهای گوناگون ملی در طول تاریخ و در گذر زمان، زنجیروار اعضای جامعه را به یکدیگر و به نسل های بعد و قبل از خود پیوند زده است. رفتار افراد، انگیزه ها و خواسته های آنان در سایه انسجام اجتماعی، شکل و تعریف یکسان یافته است و آرمان های اجتماعی همه اعضای جامعه را در کلیتی متشکل، تبدیل به یک ملت نموده است. وجود وحدت و انسجام اجتماعی برای سرزمین ایران که به خاطر ویژگی خاص جغرافیایی و استراتژیکی در طول تاریخ در معرض مهاجرت و هجوم اقوام گوناگون قرار گرفته است از اهمیت ویژه ای برخوردار بوده و هست. چرا که، گروههای انسانی، با فرهنگ های گوناگون، آداب و رسوم قومی و گویش های متفاوت در آغوش این خاک ایمنی یافته اند، برای خود سرزمین تعریف کرده اند و بر آن نام وطن گذاشته اند. قبا ی چهل تکه ای که قطعات آن با بندهای وحدت بخش قوام یافته اند تا همگی با نام ایرانی شناخته شویم یکی از رسالت های علم جامعه شناسی، شناخت و مطالعه عوامل انسجام بخش جامعه بر حسب مقتضیات و شرایط اجتماعی است. از اینرو در همان ابتدای معرفی جامعه شناسی به عنوان یک علم، انسجام اجتماعی در شمار اولین پدیده های اجتماعی است که در معرض نظریه پردازی قرار می گیرد. اگوست کنت<sup>۱</sup> پدر علم جامعه شناسی و ابداع کننده لغت جامعه شناسی<sup>۲</sup> (توسلی، ۱۳۷۳: ۵۸)، اوج جوانی خود را در بحرانهای اجتماعی ابتدای قرن نوزدهم فرانسه گذراند. او هفت رژیم سیاسی و شورش ها و انقلاب های بسیاری را تجربه، و شاهد زوال ایمان و امنیت در فرانسه بود برآن شد تا نظام فلسفی بنیان کند تا تمامیت ارگانیک از دست رفته بشر را به او باز گرداند (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۰۷). کنت به استناد نظریه اجماع، خود را پیام آور "دین انسانیت" معرفی و دین خود را موجب همبستگی، ترقی و تعالی می داند (توسلی، ۱۳۷۳: ۶۲).

<sup>۱</sup> - Auguste Conte

<sup>۲</sup> - Sociology



هنر تنها زبان مشترک بین همه انسان‌هاست که نیاز به مترجم ندارد. هر صاحب ذوقی به فراخور علاقه و استعداد در خور خویش، قالبی از هنر را برای پیکره‌بندی افکار و اهداف خود بر می‌گزیند. فردوسی از چهره‌های بی‌بدیل و ماندگار عرصه هنر است. شاهنامه او یکی از غنی‌ترین آثار ادبی در تاریخ ادبیات ایران و جهان است که از جهات گوناگونی قابل تأمل و بررسی است. از دیدگاه جامعه‌شناسی عوامل گوناگونی در ایجاد و تداوم، وحدت و انسجام اجتماعی در جامعه نقش دارند، که فردوسی به نحو بسیار هنرمندانه آن‌ها را بازسازی و به نسل‌های بعد منتقل می‌کند. روابط اجتماعی و ساختار اجتماعی و مقتضیات فرهنگی عصر فردوسی، ضرورت ائتلاف خرده فرهنگ‌های درون جامعه آن روز ایران را ایجاب می‌کرد. فردوسی با توسل به فرهنگ و سابقه تاریخی و با بهره‌گیری از تمام دستاوردهای اجتماعی، راه وفاق عمومی و یگانگی اجتماعی را هنرمندانه و خردگرایانه، به سهم خود هموار می‌سازد. (ترابی، ۱۳۸۰: ۲۸).

تحقیق حاضر در صدد بررسی تطبیقی نظریات آگوست کنت، در باب عوامل اجماع در جامعه (دین، زبان و تقسیم کار)، با مفاهیم و ساختار نظری نهفته در متن اشعار شاهنامه در رابطه با این عوامل سه‌گانه است. به بیانی دیگر تحقیق حاضر در پی پاسخ به این مسئله می‌باشد که چه ساختارهای نظری مشابهی بین نظریه اجماع آگوست کنت و فردوسی وجود دارد. شیوه مطالعاتی این مقاله کتابخانه‌ای است. ابتدا در حوزه علوم اجتماعی نظریات کنت در مورد وحدت و انسجام اجتماعی استخراج شده است. سپس با مطالعه شاهنامه و نقدهای اجتماعی انجام شده بر آن، عوامل انسجام بخش در شاهنامه شناسایی و با نظریات کنت تطبیق داده شده است.

### پیشینه تحقیق

شاهنامه فردوسی، در جامعه ایران و مراکز مختلف ایران شناسی در کشورهای گوناگون دنیا، منبع الهام در نگارش و نشر مقاله‌ها و کتاب‌های بی‌شمار شده، اما همچنان می‌توان گفت که کسی در این دانشنامه ایرانی که پر است از آگاهی‌های پر ارج گوناگون، چنانکه باید و شاید، غور و پژوهش نکرده است (تودوآ، ۱۳۷۷: ۱). مطالعاتی که از جنبه‌های اجتماعی و بررسی جامعه‌شناسی شاهنامه پرداخته باشند نادر است. علی‌عربی، حمیرا



بذرافکن، حبیب احمدی در مقاله ای با موضوع، باز نمایی اجتماعی شاهنامه فردوسی به بررسی هویت فرهنگی- اجتماعی نهاد خانواده ایرانیان از نگاه فردوسی پرداخته اند. این مقاله مسئله شکل خانواده های شاهنامه، توزیع قدرت در آنها و همچنین هویت نهاد خانواده را در شاهنامه بررسی می کند. بدین منظور با بررسی پیشینه نظری مرتبط با موضوع تحقیق، نظریه های مرتبط با موضوع مطرح شده و چهارچوب نظری تحقیق با توجه به زمینه تحقیق نگاشته شده است.

برای بررسی موضوع، روش محاکات مورد استفاده قرار گرفته و سعی شده با استفاده از بازنمایی اجتماعی به شیوه جامعه شناختی فضای درون ذهنی سراینده استخراج شود و بدین منظور متن شاهنامه به عنوان داده مورد کاوش قرار گرفته است. یافته های تحقیق نشانگر این واقعیت بودند که انواع شکل های خانواده مطرح شده در نظریه های جامعه شناسی مدرن در شاهنامه یافت می شود، از سوی دیگر خانواده نقش اساسی در حفظ هویت افراد و در واقع عاملی برای تمایز اجتماعی و در سطحی بالاتر نمادی از هویت فرد بوده است و هویت یابی افراد بر اساس خانواده صورت می گرفته است. خانواده همچنین نقش مهمی در حفظ میراث فرهنگی، انتقال فرهنگ و آداب و رسوم و همچنین پیوند نسل ها داشته است. ازدواج خانوادگی بین دو جامعه مختلف، تقابل فرهنگی، تنوع فرهنگی، انتقال فرهنگی، شناخت اشتراکات فرهنگی و سرانجام تولید و باز تولید فرهنگی از جمله مواردی هستند که می توان نقش و هویت خانوادگی ایرانیان را در آنها جستجو کرد ( زن در فرهنگ و هنر، دوره ۴، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۱: ۱۰۰-۸۳).

## مبانی نظری

### دین



نظریه ای در جامعه شناسی و قوم شناسی به نام نظریه "ذوب کلی" <sup>۳</sup> وجود دارد. منظور از ذوب کلی این است که جامعه همچون دیگ یزرگ و جوشانی است که افراد و گروهها با انواع اعتقادات و فرهنگ ها و زبان های گوناگون، عضو آن هستند جامعه باید بتواند این تفاوت ها را در خود هضم کند و میان گروههای مختلف پیوند و یکپارچگی برقرار سازد (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۱۲). اگوست کنت مانند تمام کارکرد گرا ها انسجام و ثبات جامعه را مهم می شمارد (توسلی، ۱۳۷۳: ۵۸) او اجماع را به مثابه وسیله ای برای حفظ وحدانیت جامعه در مقابل تضادها ی موجود در جامعه به کار می گیرد. اولین عامل اجماع دین است (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۱۳). دین اعتقاد به وجود متعالی است که به ما فرمان می دهد در این جهان به شیوه اخلاقی رفتار کنیم (گیدنز، ۱۳۷۶: ۴۹۶). کنت معتقد است تمام ادیان گروههای مختلف، بایستی تحت الشعاع یک دین جامع و مسلط و واحد قرار بگیرند. او دین را راه و روشی می داند که همه مردم زندگیشان را براساس آن پایه ریزی کنند.

به نظر کنت در جامعه، باید دین "مد نی" <sup>۴</sup> جاری باشد؛ بدین معنی که فرد دارای هردینی که می خواهد باشد، اعم از یهودی، مسلمان یا مسیحی و هر رفتار مذهبی هم که می خواهد در معابد دینی خود انجام دهد، منتها وقتی وارد جامعه می شود و به عنوان عضوی از اعضای جامعه ایفای نقش می کند باید تابع جمع کلی باشد و تنها با اعتقاد به قانون اجتماعی که تضمین کننده ثبات و آرامش جامعه است به فعالیت پردازد (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۱۴). محیط اجتماعی دوره هنر آفرینی فردوسی مقارن بوده است با اقتدار خلافت بغداد و پیدایش نخستین سلسله های مستقل پس از اسلام و بیداری روح مبارزه و مقاومت در برابر استیلا گران خارجی <sup>۵</sup>. مقاومت و مبارزه ای که وحدت تمام مردم ایران و همراهی وهم گامی تمام طبقات و مذاهب و ادیان را طلب می کرد؛ بنابراین انسجام جامعه به دور از

<sup>3</sup> - Melting pot

<sup>4</sup> - Civil

به جویندگان بر جهان تنگ بود.

<sup>5</sup> - زمانه سراسر پراز جنگ بود



تعصبات دینی و اعتقادی مسأله مهمی بود که فردوسی به شایستگی بدان پاسخ داده است (ترابی، ۱۳۸۵: ۲۵).

در شاهنامه دو دوره تاریخی وجود دارد: یکی زمانی که پیش از فردوسی می گذشت و دیگری زمانی که در دوره زندگی او در جریان بود. گه گاه این دو زمان با یکدیگر در می آمیزند. فردوسی به خوبی می دانست که داستان های منظومه او در دوره زردشتی می گذرند نه دوره اسلامی؛ با این همه وی به این داستان ها ظاهر و شکلی اسلامی می دهد. در شاهنامه قهرمانان اسطوره ای نیز خداوند را ستایش می کنند. فریدون، شاه اسطوره ای ایران، در جشن مهرگان، که جشن زردشتیان بود، تاج گذاری می کند. (تودوآ، ۱۳۷۷: ۶۵). حس بشر دوستی در شاهنامه به گونه ای آشکار دیده می شود. فردوسی مبلغ بزرگ دعوت انسان به اخلاق نیک و پشیمانی از رفتار بد است. (همان: ۶۶). فردوسی بیان می کند که چگونه چهاردین: ایرانی (زردشتی)، یهودی، مسیحی و اسلام برای نجات بشریت باهم توافق می کنند. مجادله برسر مذهب برای شاعر به هیچ وجه لذت بخش نبود. این نکته از مجادله بندویه ایرانی با بناطوس رومی برسر عادات مذهبی آشکار می گردد. او به عقد دوستی میان شاه هندی بت پرست و شاه ایرانی خداپرست با نظر موافقت می نگرد (نولدکه، ۱۳۷۹: ۱۰۸).

فردوسی اعتقاد به خدای یکتا را عامل وحدت بخش ادیان و مذاهب بر می شمارد. او خداپرست و یکتاپرست است و این عقیده اساسی خود را درباره همه پهلوانان خود، شامل می دارد او از بحث در مسائلی از دین کهن که نه فقط منافعی با عقاید یک نفر مسلمان بلکه متباین با فکر اشخاص باز نظر است پرهیز کرده یا آنکه آن ها را به طریق دیگری تعبیر می کند (همان، ۱۰۶). فردوسی همچون اگوست کنت به دنبال یک وفاق اجتماعی به دور از تعصبات دینی است. او به خوبی می داند دین و اخلاقیات و ارزش های آن، به شایستگی پاسخگوی نیازهای فردی و اجتماعی و جانمایه وحدت ملی است، اما اعتقادات نباید دستمایه تفرقه و جدایی مردمان قرار گیرد بنابراین از انتساب آشکار به دین خاص می



پرهیزد و هوشمندانه "خرد" را همراه با پرستش خداوند یکتا در هم تنیده طناب ناگستنی خلق می کند که نه تنها عامل پیوند مردمان زمان او با یکدیگر می شود. بلکه عصر او را با دوران قبل و بعد از خود گره می زند. پیوستگی که از طلوع خورشید ایران زمین تا بی کران جاودانگی آن تداوم می یابد.

فردوسی در آغاز باشکوه شاهنامه هیچ پادشاه، پهلوان، امیر یا وزیری را شایسته ستایش نمی داند. او می خواهد شاهکارش را با ستایش حقیقی آغاز کند که به هیچ گروه و فرقه ای تعلق نداشته باشد، جهانی باشد و در همه زمان ها و مکان ها جاویدان بماند. اودر کلیت اندیشه خود «جان و خرد» را برمی گزیند<sup>۶</sup> (موسوی و خسروی، ۱۳۸۹: ۱۹). خرد ازواژه های کلیدی شاهنامه است. این واژه در شاهنامه بسیار به کار رفته است. کشف الابیات نشان می دهد در شاهنامه ۱۴۷ بیت با واژه خرد و خردمند آغاز شده است (موسوی و خسروی به نقل از دبیرسیاقی، ۴۶۸-۴۸۴: ۱۳۷۸). یکی از بهترین تعاریف خرد در شاهنامه این است که «خرد نیروی تشخیص نیک و بد است و زندگی را به جانب اعتدال، مدارا، روشن بینی و مردمی سوق می دهد»<sup>۷</sup> (موسوی و خسروی به نقل از مسکوب، ۱۳۷۴: ۲۹-۲۱).

## زبان

کنت می گوید: «باید زبان مشترکی برتمام مردم حاکم باشد» حال چه زبانی، اهمیتی ندارد فقط کافی است که زبان رسمی کشور زبانی واحد و معین باشد؛ این برای دوری از اختلاف و حفظ انسجام ضروری است و به عبارت دیگر هرفردی در خانواده اش و در میان قوم و عشیره اش به هرزبانی که بخواهد می تواند صحبت کند ولی وقتی که وارد جامعه می

<sup>۶</sup> - به نام خدامند جان و خرد      کزین برتر اندیشه برنگذرد.

<sup>۷</sup> - خرد رهنمای و خرد دلگشای      خرد دست گیرد به هر دو سرای

شود تنها باید به زبان رسمی و مشترک کشورش تکلم نماید. این در واقع معتقد شدن به حدود آزادی هر یک از افراد جامعه است (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۱۴). از نظر کنت، زبان عبارت است از تجلی هوش در اجتماع. زبان بستری است که همه‌ی فرا گرفته‌های هوش در آن باقی است و ما با آموختن زبان، فرهنگی را که گذشتگان خلق کرده‌اند می‌آموزیم. از نظراو زبان به همراه مالکیت، دو ابزار اساسی تمدن بشر است. تمدنی که شرط آن پیوستگی نسل‌ها و ادامه‌ی اندیشه‌ی گذشتگان توسط بازماندگان است (آرون، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

شاهنامه پرمایه‌ترین و مهم‌ترین سند عظمت و فصاحت زبان فارسی است. داستان‌های ملی و تاریخی قوم ایرانی در آن به بهترین وجه بیان شده است. شیوه‌ی بیان آن ساده و روشن است؛ از استعمال لغات عربی‌ابایی ندارد، اما در این کار مصرّ و افراط کار نیست، و در غالب موارد سخن کوتاه می‌گوید و از پیرایه‌سازی و عبارت‌پردازی اجتناب می‌کند (حمیدیان، ۱۳۸۶: ۶-۷). فردوسی با وجود گرد و خاک برخواسته در اثرگذشت زمان، جامعه و حیات اجتماعی - فرهنگی مردم ادوار گذشته را به روشنی می‌بیند، و از سفر به دورترین و تاریک‌ترین دوره‌های تاریخ سرزمین خود با دامن‌پاشی پر از حماسه و ادب به جامعه و عصر خود باز می‌آید، او به خواست جامعه و به سفارش اجتماعی به عنوان یک پژوهشگر ژرف نگر شاهکاری ماندگار از زبان، تاریخ و فرهنگ پدید آورد که تأثیر بیانش در افکار و اذهان نسل‌ها، مایه‌ی یگانگی اجتماعی و اعتلای فرهنگی در سده‌های متمادی گردید، و به حق نام "حافظه ملی" گرفت (ترابی، ۱۳۸۵: ۲۵-۲۷)، شاهنامه در میان اقوام و طبقات مختلف ایرانی، از امرا و سلاطین و حتی طبقات پایین شهرت و قبول تام یافت؛ معرکه‌گیرها و قصه‌خوانان و شاهنامه‌سرایان آن را نقل می‌کردند، امیران تازی و سلجوقی و پارسی در هنگامه نبرد ابیات شاهنامه می‌خواندند (همان، ۸).

اگر چه زبان فارسی قرن‌ها پیش از فردوسی زبان رایج گفت‌وگو در سراسر ایران شده بود، ولی از عمر آن به عنوان زبان نوشتار و جانشین زبان پهلوی و عربی چندان نمی‌گذشت و



در این مدت همیشه این زبان در میان ایرانیان هواخواه زبان عربی، دارای دشمنان خطرناکی بود که بویژه پس از پای گیری دولت غزنوی بر قدرت آن‌ها افزوده گردید و یکی دوبار موفق شدند زبان نامه‌های دولتی را دوباره از فارسی به عربی برگردانند. هستند کسانی که معتقدند بدون نیازی که در میان اهل قلم به شاهنامه پیدا شده بود، زبان عربی جای زبان فارسی را می‌گرفت و یا دست کم موضوع آن را به عنوان زبان نوشتار بسیار ضعیف می‌کرد. صرف نظر از این موضوع، شاهنامه به خاطر گنجینه بزرگ واژه‌های فارسی آن، برای موجودیت زبان فارسی اهمیت بسیاری دارد. اگر ما از میان آثار موجود و کهن زبان فارسی آنهایی را که مانند شاهنامه رقم واژه‌های بیگانه‌شان نسبت به کل واژه‌های کتاب از حدود پنج درصد بیش تر نیست، به یکجا گرد آوریم، حجم همه‌ی آن‌ها روی هم رفته به حجم شاهنامه نمی‌رسد. به طوری که اگر شاهنامه را نداشتیم، هر کس می‌توانست ادعا کند که زبان فارسی بدون رقم بزرگی از واژه‌های بیگانه، زبانی ناتوان یا دست کم فاقد فصاحت و شیوایی است. از این رو اگر ما شاهنامه را تیرک میانی خیمه زبان فارسی بنامیم. اغراق نکرده‌ایم. فردوسی با آفرینش شاهنامه رشته از هم گسیخته ملیت ایرانی را از نو گره زد. از آن پس صدها بد حادثه و آشوب زمانه بر ما گذشت. نام بچه‌ها و کوچه‌هایمان هم عوض گشت، ولی هویت ایرانی خود را هم چنان نگهداشته‌ایم و این را تا حدود زیادی مدیون شاهنامه‌ایم (دکتر جلال خالقی مطلق، ۱۳۸۵/۲: ۹۵. [www.iranboom.ir](http://www.iranboom.ir)).

#### تقسیم کار

همه‌ی انسان‌ها به نظام‌های تولید وابسته‌اند. اگر خوراک، آب و سرپناه به طور منظم فراهم نمی‌شود ادامه حیات بشر ممکن نبود. حتی در جوامعی که هیچ گونه محصولات غذایی کشت نمی‌شود، ترتیبات منظمی برای تهیه و توزیع منابع لازم وجود دارد. در همه جوامع، فعالیت تولیدی یا کار، بیش از هر نوع فعالیت دیگری بخش عمده‌ی زندگی اکث مردم را اشغال می‌کند (گیدنز، ۱۳۸۵: ۵۲۷).



شرط دیگری که کنت به عنوان یک جامعه شناس به سایر عوامل اجماع اضافه می کند عامل تقسیم کار است. نظام تقسیم کار در دیدگاه کنت به این معنا است که براساس قرار دادهای توافق شده (که همان قرار دادهای اجتماعی<sup>۸</sup> هستند) به دنبال دستیابی به اهدافی هستیم و برای رسیدن به این اهداف باید اجزا و عناصر یک سیستم، کارکردها و وظایفی را در رابطه با یکدیگر و همچنین در ارتباط با کل انجام دهند تا بدین ترتیب سلامت جامعه و حفظ انسجام و ثبات آن که مهم ترین هدف محسوب می شوند، محقق گردد. بدین ترتیب باید به هر فردی وظیفه خاصی محول شود (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۱۵). آثار کنت تأثیر مستقیم بر دورکیم<sup>۹</sup> از دیگر جامعه شناسان فرانسوی داشت (گیدنز، ۱۳۸۵: ۷۵۰). دورکیم وظیفه تقسیم کار را ایجاد همبستگی والفت بیان می کند. زن و مرد در عین داشتن وجوه اختلاف بسیار، طالب یکدیگرند چرا که این تفاوت ها نه تنها نافی یکدیگر نیستند بلکه هریک مکمل دیگری می باشند. به عبارت دیگر تقسیم کار جنسی سرچشمه همبستگی زناشویی قرار می گیرد و بدنبال آن هریک بنا بر ویژگیهای خاص خود بخشی از وظائف خانواده و زندگی مشترک را عهده دار می شوند که به وفاق بیشتر آنان می انجامد. در جوامع نیز وضع به همین منوال است. یعنی با توزیع مداوم کارهای مختلف، تعداد روابط بین اعضا افزایش یافته و همبستگی اجتماعی توسعه و قوام می یابد (تنهایی، ۱۳۷۹: ۱۳۵).

هنگامی که کنت به اجزای ترکیب کننده یک نظام اجتماعی می پردازد خانواده را واحد اجتماعی، در نظر می گیرد نه افراد را. واحد اجتماعی راستین همان خانواده است که از ترکیب خانواده ها، قبایل و از اجتماع قبایل ملت ساخته می شود. در چارچوب خانواده است که گرایش های خودخواهانه به سود مقاصد اجتماعی سرکوب و مهار می شوند. خانواده پایه ای ترین واحد اجتماعی و پیش نمونه همبستگی های اجتماعی دیگر است. عناصر راستین ارگانیک جمعی اساساً خانواده ها هستند و طبقات و کاست ها بافت اصلی آن و

<sup>۸</sup> - Social Contracts

<sup>۹</sup> - Durkheim





سرانجام شهرها و شهرستان‌ها اندام‌های واقعی این ارگانسیم کلی را می‌سازند (امیر مغنی باشی منصوریه، ۹۵/۲/۲۶ خلاصه نظریات کنت [www.khabaronline-sw.blogfa.com](http://www.khabaronline-sw.blogfa.com)).

در شاهنامه سلسله مراتبی اجتماعی مبتنی بر قدرت با وظایف و کارکردهای مشخص وجود دارد. شاه یا شهریار در بالاترین مرتبه قرار می‌گیرد (تودوآ، ۱۳۷۷: ۱۱۹). شهریار راهنما، مسئول و دادرس مردم است. او وظیفه دارد جامعه را از آسیب‌های داخلی و خارجی حفظ کند و هرگز به استبداد و بی‌خردی مجاز نیست (موسوی و خسروی، ۱۳۸۹: ۱۱۷). در کنار شاهان، وزیران حضور دارند که سبیل خرد و دانایی محسوب می‌شوند، فردوسی وجود آنان را برای برقراری داد لازم می‌داند. در رویدادها و حوادث گوناگون در دوره‌های مختلف پادشاهی هرگاه شاه از دستور وزیر خردمند خود فاصله گرفته نتیجه آن نابودی و تباهی بوده، و هرگاه به او نزدیک شده و به راهنمایی‌های او دل سپرده به بزرگی و شکوه و شوکت دست یافته است. کارکرد مثبت و منفی نقش شاه و وزیر به میزان خردمندی آن دو وابسته است. در شاهنامه ویرانگرترین و مرگبارترین رویدادها نتیجه هم‌آمیزی "دستور یا وزیرید" و "شاه" بد است. نمونه آشکار آن مرگ سیاوش و بروز جنگ‌های خونین بین ایرانیان و تورانیان است که از بداندیشی‌های افراسیاب و گرسیوز بر می‌خیزد (همان، ۱۲۰-۱۱۹).

لشکر و آرایش جنگی سپاه بارزترین نمونه تقسیم کار در شاهنامه است، لشکر در آرایش نظامی به چهار بخش تقسیم می‌شود: جناح راست (میمنه)، جناح چپ (میسره)، قلب، و دنباله یا ساقه لشکر. کلاه خود و جوشن را پیش از آغاز جنگ، در میان سپاهیان تقسیم می‌کردند تا در طول راه، کشیدن این بار گران، آنان را خسته نکند. جمع‌آوری و نگهداری این سلاح‌ها به عهده فردی خاص بود. لشکر از سه طبقه: پهلوانان، نامداران و مبارزان معمولی تشکیل می‌شود. پهلوانان آغازگر جنگ هستند؛ یکی از پهلوانان، پهلوانی را از طرف مقابل به نبرد تن به تن فرا می‌خواند. گاهی با یکدیگر قرار می‌نهند که دو طرف، لشکر پهلوان پیروز را به برتری بشناسند تا دیگر نیازی به درگیری سپاهیان



نباشد(تودوآ، ۱۳۷۷: ۱۰۷). هزاران سال زندگی و تجربه اندوژی سبب شد که مردم ابتدایی به تدریج بر کارها مسلط شوند، و در نتیجه آن هر دسته عهده دار کاری معین گردند. به این ترتیب تخصص به تقسیم کار می کشد و تقسیم کار به پیدایش طبقات می انجامد(آریان پور، ۱۳۸۰: ۶۶). نخستین سازمانی که در شاهنامه جلب نظر می کند، سازمان روحانیت است که در دین زردشتی به آن موبدان می گفتند. وظایف موبدان خدمت در عبادتگاه، انجام کار پزشکی و تربیت شاهزاده است. برای مثال آموزش بهرام گور، پس از هفت سالگی، سه موبد را می گمارند. یکی از آنان معلم علم دبیری بود، دیگری معلم کار شکار با یوز و باز، و سومین معلم به کارگیری چوگان و تیرو کمان و تیغ(تودوآ، ۱۳۷۷: ۱۱۹).

واژه دهقان(معرب دهگان به معنی دهاتی و دارنده ده) در شاهنامه غالباً به معنی کسی است که به کار کشت و زرع مشغول می شود(همان، ۱۲۰). در ایران سده های میانه، که فردوسی زاده و پرورده آن دوره بود، بخش اعظم جمعیت کشور در روستاها زندگی می کردند؛ از این رو خانواده به صورت یک واحد اقتصادی مبتنی بر تولید کشاورزی، کارکردهای گوناگونی را بر عهده داشت. به دیگر سخن، خانواده در این دوره گروه اجتماعی پهناوری را تشکیل می داد که زن، شوهر و فرزندان متعددی را در بر می گرفت که هر یک وظایف و کارکردهای مبتنی بر شرایط جنسی و سنی خاص خود را داشتند. ریش سفید و بزرگ خانواده اقتدار و نفوذ در خور توجهی داشت و مورد احترام و اطاعت اعضای خانواده بود. فردوسی مناسبات خانوادگی، روابط زناشویی، پیدایش فرزندان و روابط فرزندان با پدر و مادر و دیگر اعضای خانواده را به قالب نظم می کشد. عشق و زناشویی در شعر فردوسی موضوعی است انسانی و در عین حال همانند سایر هنرها و افتخار آفرینی ها در عرصه های اجتماعی، حماسه ای است در عالم زیستی و اجتماعی، که پی هم آیی فرزندان نامجو و نام آور و نسل های پیروز و پیروزی بخش را ممکن می سازد(ترابی، ۱۳۸۵: ۳۰).

## نتیجه گیری

شاهنامه اگرچه به ظاهر اجتماعی نیست اما در ژرفای ساخت خود اجتماعی است و با فضای اجتماعی خلق اثر رابطه تنگاتنگ دارد. فردوسی و کنت هر دو تحت تأثیر شرایط اجتماعی زمان خود قرار دارند. شرایط اجتماعی دوران کنت، دوران پس از انقلاب فرانسه است که با ناآرامی‌ها و تنش‌های بسیاری همراه بوده است. کنت برای حفظ وحدانیت جامعه در مقابل تضادها به انسجام و ثبات جامعه اهمیت می‌دهد و عوامل اجماع را مطرح می‌کند. در بین عوامل اجماع به "دین مدنی" به عنوان روشی که مردم جدای از اعتقادات مذهبی، زندگیشان را براساس و مبنای آن پایه‌ریزی کنند جایگاه ویژه قائل می‌گردد.

فضای اجتماعی زندگی فردوسی سده‌های سوم و چهارم هجری، دوره جنبش‌های استقلال طلبانه و تشکیل نخستین دولت‌های ایرانی است. فردوسی ضرورت انسجام و وحدت اقوام، ادیان و طبقات گوناگون را درک می‌کند. برای ایجاد وقوام همبستگی جریان بازگشت به خویش، را با ذکر پهلوانی‌ها و جوانمردی‌های شخصیت‌های ملی و اسطوره‌ای دوره‌های مختلف تاریخی ایران را در پیش می‌گیرد. قهرمانان او به دوره‌های مختلف با عقاید دینی متفاوت تعلق دارند اما در خرد ورزی و جوانمردی یگانه‌اند. او همچون اگوست کنت به دنبال یک وفاق اجتماعی به دور از تعصبات دینی است. بنابراین از انتساب آشکار قهرمانان شاهنامه به دین خاص می‌پرهیزد و هوشمندانه "خرد" را همراه با پرستش خداوند یکتا سرلوحه رفتار نیک قرار می‌دهد.

کنت معتقد است باید زبان مشترکی بر تمام مردم حاکم باشد. زبان بستری است که همه‌ی فراگرفته‌های هوش در آن باقی است و ما با آموختن زبان، فرهنگی را که گذشتگان خلق کرده‌اند می‌آموزیم. فردوسی با درک اهمیت زبان در حفظ انسجام فرهنگی، سی سال رنج را بر جان هموار می‌سازد تا زبان فارسی این گنج‌پرهای فرهنگ ایران را زنده گرداند. شاهنامه به خاطر گنجینه بزرگ واژه‌های فارسی آن، برای موجودیت زبان فارسی اهمیت بسیاری دارد. اگر شاهنامه را نداشتیم، زبان فارسی با رقم بزرگی از واژه‌های بیگانه، زبانی



ناتوان یا دست کم فاقد فصاحت و شیوایی می شد. شرط دیگری که کنت به عنوان یک جامعه شناس به سایر عوامل اجماع اضافه می کند عامل تقسیم کار است.

نظام تقسیم کار در دیدگاه کنت به این معنا است که برای رسیدن به اهداف باید اجزا و عناصر یک سیستم، کارکردها و وظایفی را در رابطه با یکدیگر و همچنین در ارتباط با کل انجام دهند تا بدین ترتیب سلامت جامعه و حفظ انسجام و ثبات آن که مهم ترین هدف محسوب می شوند تحقق یابد. اساس شاهنامه بر پایه نظم استوار است در ساخت و محتوای شاهنامه به بخش های مختلف جامعه، نیازها و چگونگی رسیدن به اهداف به خوبی پرداخته شده است. خانواده در شاهنامه مهم ترین نهاد اجتماعی است که وظیفه جامعه پذیر کردن افراد برای آماده شدن و پذیرش نقش ها را بر عهده دارد. خانواده با کارکرد تولید نسل، تداوم بخش آداب و آیین پهلوانی برای حفظ موجودیت و بقای جامعه است.

آریان پور، امیرحسین (۱۳۸۰)، جامعه شناسی هنر، تهران: نشر گستره

آرون، ریمون (۱۳۵۲)، مراحل اساسی اندیشه در جامعه شناسی، جلد اول، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر کتاب های حبیبی

ترآبی، علی اکبر (۱۳۸۵)، جامعه شناسی ادبیات فارسی، تبریز: انتشارات فروزش

تنهایی، ابوالحسن (۱۳۷۹)، درآمدی بر مکاتب و نظریه های جامعه شناسی، مشهد: نشر مرندیز

تودوآ، ماگالی (۱۳۷۷)، از پانزده دریچه (نگاهی به فردوسی و شاهنامه او)، جلد اول، ترجمه محمد کاظم یوسف پور، رشت: دانشگاه گیلان

توسلی، غلامعباس (۱۳۷۳)، نظریه های جامعه شناسی، تهران: سمت



حمیدیان، سعید (۱۳۸۰)، شاهنامه فردوسی، تهران: نشر قطره

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۶)، جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی

موسوی، سید کاظم و خسروی اشرف (۱۳۸۹)، پیوند خرد و اسطوره در شاهنامه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نولدکه، تئودور (۱۳۷۶)، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، تهران: نشر نگاه.



## کارکرد مفهومی و هنری رنگ در شعر نادر نادرپور

محمد میر<sup>۱</sup>

نرجس گلشنی<sup>۲</sup>

### چکیده

رنگ یکی از برجسته‌ترین عناصر در حوزه محسوسات است که همواره مورد توجه شاعران بوده است و آن‌ها با استفاده از کارکردهای متعدد رنگ به نمادپردازی پرداخته‌اند. نادر نادرپور از جمله شاعران برجسته معاصر است که زیباترین تابلوهای نقاشی را در شعرش ترسیم کرده است، به گونه‌ای که می‌توان وی را شاعری ترکیب‌ساز و تصویر آفرین نامید. از آنجا که عنصر رنگ و مفاهیم متعدد آن در یک اثر ادبی با احساس و اندیشه خالق آن اثر مرتبط بوده و بیانگر حالات عاطفی و تمایلات درونی شاعر است، در این پژوهش شیوه توصیفی-تحلیلی، اندیشه و حالات درونی شاعر و نیز هنر شاعری او از عنصر رنگ مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که رنگ در شعر نادرپور یکی از عناصر بنیادین در خلق تصویرهای بدیع و ترکیب‌های زیبای شعر اوست و بسامد بالای رنگ‌های تیره در شعر وی بیانگر فضای تیره و تاریک جامعه است.

**کلید واژه‌ها:** نادر نادرپور، رنگ، نماد، صور خیال، مجموعه اشعار.

<sup>۱</sup> - دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل [m58\\_mir@yahoo.com](mailto:m58_mir@yahoo.com)

<sup>۲</sup> - کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل.

## ۱. مقدمه

اصولاً هر پدیده ادبی، ارتباط تنگاتنگی با خیال و تصاویر شاعرانه دارد. در حقیقت اگر از هر شعر مؤثر و دل‌انگیزی جنبه خیالی آن را بگیریم، جز سخنی ساده که از زبان همه کس قابل شنیدن هست، چیزی باقی نمی‌ماند. بنابراین یکی از مهم‌ترین معیارها برای شناخت میزان خلاقیت شاعران، تحلیل تصاویر شاعرانه آن‌هاست. از آنجا که کار شاعران «تقلید و محاکاه است» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۱۰۸) و اگر انسان طبیعت را به سخن در نیارد گنگ است (کروچه، ۱۳۸۱: ۱۰۸)، شاعران با استفاده از شگردهای خاص خود در طبیعت و جامعه اطراف خود نفوذ می‌کنند و آن را به شیوه‌های گوناگون به تصویر می‌کشند که به راحتی نمی‌توان به مقصود آن‌ها پی برد. علم بیان راه ورود به این دنیای شگفت شاعران است که با توضیح شیوه‌های متعدد بیان معنای واحد و بررسی این شیوه‌ها، ادب دوستان را در پی بردن به مقصود شاعران یاری می‌رساند. علاوه بر این، علم بیان «محک و متدولوژی قسمت اعظمی از ادبیات» است (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۷). شعر نقاشی ذهن است که در ذهن هر شاعر به شکل بتی در می‌آید که ممکن است، آمیخته به انواع صورخیال باشد (نظری، ۱۳۸۸: ۳۸). واژه‌های شعری با داشتن دلالت‌های گوناگون معنایی که از طریق تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه پدید می‌آیند، دارای توان‌های بالقوه‌ای هستند که شاعران توانا با استفاده از شگردهای خاص خویش، انرژی واژه‌ها را آزاد می‌سازند و کلام خویش را رستاخیزی می‌کنند (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۰۲-۱۰۳).

شاعر از تمامی عناصر طبیعت به عنوان نماد در اثر خویش بهره می‌گیرد که بتواند محیط اطراف خویش را نقاشی نماید. یکی از برجسته‌ترین عناصر بلاغی رنگ است که همواره مورد توجه شاعران بوده است و آن‌ها با استفاده از کارکردهای متعدد رنگ به نماد پردازی می‌پرداختند. هر رنگ می‌تواند بازگوکننده اندیشه خاص شاعر نسبت به پدیده‌ها و جهان بیرونی باشد که خواننده می‌تواند با واکاوی این نمادها به ذهنیت شاعر پی ببرد. در گذشته مردمان شناخت اندکی از رنگ‌ها داشتند و بسیاری از رنگ‌های نزدیک به هم را یکسان می‌پنداشتند و مرز مشخصی

برای رنگ‌ها قائل نبودند، اما امروزه در زبان فارسی، رنگ‌ها توسعه بسیار یافته است و امکانات ترکیب و ایجاد رنگ‌های گوناگون چندان گسترده است که شاید در هیچ زبانی نتوان برای تک تک آن رنگ‌ها برابری دقیق جستجو کرد (شفیعی، ۱۳۷۰: ۲۶۸). محیط جغرافیایی و شرایط اقلیمی در کاربرد رنگ‌ها، سهم عمده‌ای دارد و این تفاوت را می‌توان با توجه به کاربرد رنگ‌ها در زبان مردمی که در صحرا زندگی می‌کنند با مردمی که در کنار سواحل و دریا و جنگل زندگی می‌کنند، مشاهده کرد.

نادر نادرپور از برجسته‌ترین شاعران معاصر است که رنگ به صورت چشمگیری در شعر وی بازتاب یافته است. او با قدرت تخیل خویش هر یک از رنگ‌ها را در معنای نمادین به کار گرفته است. از آنجا که عنصر رنگ و مفاهیم متعدد آن در یک اثر ادبی با احساس و اندیشه خالق آن اثر مرتبط است و بیانگر حالات عاطفی و تمایلات درونی شاعر می‌باشد، در این پژوهش سعی شده است، بسامد، تصاویر شاعرانه رنگ‌ها و ارتباط آن با نگرش شاعر با مسائل اجتماعی و سیاسی در مجموعه آثار شعری شاعر مورد بررسی قرار گیرد.

## ۲. سابقه و ضرورت انجام تحقیق

تاکنون پژوهش مستقلی که در آن به بررسی رنگ در شعر نادرپور پرداخته شده باشد، مشاهده نشد اما تنها چند مقاله به طور کلی به بررسی عنصر رنگ در شعر بعضی از شاعران پرداخته شده است.

از آنجایی که رنگ در شعر نادرپور بازتاب قابل ملاحظه‌ای داشته است و از طرفی تا به حال تحقیقی مستقل در بررسی بازتاب رنگ در شعر وی انجام نگردیده است، انجام این پژوهش ضرورتی بر روی به نظر می‌رسد.

## ۳. رنگ در شعر نادرپور

رنگ در شعر نادرپور بسامد بالایی دارد به گونه‌ای که جهان و محیط اطراف خویش را با انواع تشبیهات، استعارات رنگین وصف می‌نماید. او تصاویرهای تازه‌ای از پدیده‌های طبیعی چون: روز، غروب خورشید و شب را با زبان ساده بیان می‌کند و با استفاده از





واژگان رنگین و رنگ‌ها در عینی‌تر شدن ایماژهای شاعرانه و کشف و توضیح روابط میان اجزای تصاویر شعری و گاه در راستای تبیین و تلقین مفاهیم بیان ناشدنی فضای اشعار خویش بهره برده است.

### ۱-۳. گروه رنگی سیاه

به گفته‌ی لوشر رنگ سیاه تیره‌ترین رنگ است و رنگی است که خودش را نفی می‌کند. این رنگ بیانگر مرز مطلق است که در ورای آن زندگی متوقف می‌شود و نظر پوچی و عدم را بیان می‌دارد (لوشر، ۱۳۷۰: ۹۴). گسترده‌ترین حوزه‌ی معنایی رنگ سیاه، نماد ظلم و ناامیدی است که گاه متأثر از فضای خفقان آور جامعه و گاهی ناشی از شرایط روحی و روانی شاعران است. رنگ سیاه نشان‌دهنده‌ی اندوه و خستگی شاعر از شرایط جامعه است. در حقیقت او، فضایی ناسازگار و نامساعد را به تصویر می‌کشد و با استفاده از رنگ‌های تیره و مفهوم نمادین آن‌ها شرایط اجتماعی و سرنوشت افراد تیره بخت جامعه را نقاشی می‌کند. رنگ سیاه ۱۸۷ بار در اشعار نادرپور به کار رفته است که پر تکرارترین رنگ در شعر شاعر است. در اینجا چند نمونه از کاربرد آن را ذکر می‌کنیم:

گاه رنگ سیاه در شعر نادرپور فقط برای بیان رنگ اشیاء یا وصف چشم به کار رفته است:

«بیچاره من، که باز به دامن آرزو/ سر می‌نهم که بشنوم آهنگ دیگر/ غافل که آن نوای فریبنده، دیرگاه/ افسرده در سیاهی چشم فسونگرت» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۱۰). اگر چه در اینجا رنگ سیاه برای وصف چشم به کار رفته است اما واژه فسونگر نگرش منفی شاعر را به این رنگ آشکار می‌سازد

رنگ سیاه در شعر نادرپور اغلب با شب همراه است و شاعر با استفاده از آن تاریکی مضاعف شب و نیز سرنوشت شوم خویش را به تصویر می‌کشد:

«ستارگان همه داند و آسمان‌ها نیز/ که هر چه بود، مرا امید فردا بود/ دریغ و درد، کزین پیشتر ندانستم/ کز آن سیاه شبم، سرنوشت، پیدا بود» (همان: ۱۳۶).

گاه رنگ سیاه در معنای نمادین به کار رفته است و به طور کلی شاعر با استفاده از آن جامعه بیمار خویش را ترسیم می‌نماید:

«در آفتاب صبح، چو آئینه برق زد/ آنکه، نیی بلندتر از مار هفت‌بند/ بیمارتر ز چهره مهتاب صبحگاه/ در تخم چشم خیره مرداب، سبز شد / چون نیزه شکسته رها شد به سوی ماه/ شش بند او چو سینه غوکان سپید بود / برگرد بند هفتم او، طوقه‌ای سیاه / آن طوقه ز رنگ شب انگاشت، آفتاب/ کوشید تا به دست بلورین بشویدش / اما هر آنچه کرد / اما هر آنچه پیکر نی را به نور شست/ زهر سیاه، در تن وی بیش‌تر دوید / هنگام ظهر، تا به کمرگاه نی رسید / در آستان شب به گلوی سپید وی/ نی، رنگ شب گرفت / شب نیز رنگ نی/ چون باد رهگذر خبر از مرگ روز داد / خورشید خشمگین/ از شستشوی پیکر نی ناامید شد / با پنجه‌های خونین آهنگ راه کرد/ مهتاب از فراز درختان نگاه کرد/ با آفتاب گفت: / نفرین به شب که هستی نی را تباہ کرد/ شب در جواب گفت: / این زهر من نبود که در خون وی دوید / پوسیده بود، نی

پوسیده بود و در تن خود خون مرده داشت/ این خون مرده بود که وی را سیاه کرد...»  
(همان: ۳۹۱).

در این اشعار شاعر پایان رسیدن روز و فرارسیدن شب را با لحنی حماسی ترسیم می‌کند که همواره با سیاهی و ظلمت همراه است و می‌تواند نماد جامعه خفقان زده شاعر باشد که در جای جای اشعارش اندوه شاعر از فرا رسیدن شب تاریک و حزن انگیز به چشم می‌خورد.

«من آن اسیر سیه روزگار امیدم، / من آن مریض شفا ناپذیر ایمانم، / و گر نه آه، چرا در شبی چنین تاریک/ مرا به رجعت خورشید، باور است هنوز؟» (همان: ۵۷۹).

غلبه این رنگ نشانگر جامعه‌ای بیمار که ظلم و خشم و فقر در آن حاکم است، می‌باشد که واژه‌های شب، تباهی، مرده، زهر و ... تأکیدی بر منفی بودن این رنگ است. به طور کلی فضای تیره و تاریک شاعر بازتاب دهنده جامعه وی و فضای حاکم بر آن است و بسامد بالای رنگ سیاه نشانگر ناخشنودی نادرپور از شرایط نابسامان اجتماع و روحیه ناامیدی و یأس در وجود شاعر است. این رنگ در شعر نادرپور نماد شب، ظلمت، غم، اضطراب و رنگ اندوه است. همچنین با توجه به اینکه «معمولاً افرادی که ناراحتی روانی



دارند، شیفته رنگ سیاه هستند» (کارکیا، ۱۳۷۵: ۷۴)، می‌توان به نگرش منفی شاعر و ذهنیت پریشان وی پی برد.

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۷، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۷، ۶۸، ۷۲، ۷۵، ۷۶، ۷۸، ۸۱، ۸۲، ۸۶، ۹۸، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۵، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۲، ۱۳۶، ...).

رنگ کبود نیز در دسته رنگ سیاه قرار می‌گیرد و به مفاهیم نمادین همین رنگ دلالت می‌کند. نادرپور از این رنگ نیز ۳۴ بار برای به تصویر کشیدن شرایط اجتماعی که در آن می‌زیسته و مفاهیم دیگر بهره برده است:

«با بالهای رنگین، بر کاغذی نشست / عکسش بر آن سپیدی لغزنده اوفتاد، / این‌بار، وزن پرتو خورشید را / بر بال خود نیافت: / در سایه کبود دو انگشت / سنجاق، مغز کوچک پروانه را شکافت» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۱۵)

«شب با ستارگان کبودش فرا رسید / دریا مرا به کام فراخش فرو کشید» (همان: ۷۱۲)

شاعر برای به تصویر کشیدن مفاهیم مربوط به رنگ سیاه، از رنگ کبود بهره گرفته است که تأکیدی بر رنگ سیاه است.

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۷، ۶۸، ۱۲۷، ۱۰۳، ۱۴۴، ۱۶۲، ۱۶۳، ۲۷۶، ۲۷۹، ۳۰۱، ۳۲۴، ۳۶۹، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۱۶، ۴۲۴، ۴۳۹، ۴۴۳، ۴۶۲، ۴۸۰، ...).

رنگ خاکستری را نیز می‌توان زیرمجموعه رنگ سیاه قرار داد که نادرپور ۲ مرتبه آن را به کار گرفته است:

«من از تهمت‌ش غم ندارم، ولی او / درون مرا زین سخن می‌خراشد / که: -ای پیر، ای پیر خاکستری‌مو! / به یاد آور امروز، در خاک مغرب: / شب خردی خویش در خاوران را» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۹۱۸)

در اینجا شاعر موی خاکستری را نشانه پیری و پایان عمر می‌داند.

«خانه‌ام را از پس دود و شرار / زورقی پنداشتم: خاکستری / عمر من بود آنچه در زورق، هنوز / شعله می‌زد چون امید واپسین» (همان: ۹۲۵)



نادرپور عمر خودش را به زورقی خاکستری تشبیه کرده است. این رنگ در شعر نادرپور نشانه پیری و آخر زندگی است که شاعر برای بیان اندوه خویش از آن یاری می‌گیرد.

## ۲-۳. گروه رنگی سرخ

«این رنگ گرم‌ترین و پرنرژی‌ترین رنگ در میان رنگ‌هاست و تقریباً در همه جا معنای قدرت می‌دهد و با خون که نماد زندگی است، هم‌رنگ است» (واردی، ۱۳۸۶: ۱۸۰). رنگ سرخ در شعر نادرپور با ۱۰۶ بار تکرار، بعد از رنگ سیاه قرار دارد که شاعر برای بیان مفاهیم متعدد از آن بهره گرفته است. این رنگ در شعر نادرپور نماد عشق، شور و هیجان است و عامل تحرک و اشکالی از نیروی زندگی و قدرت و توانایی است: «بگذار تا خشونت دیوانه‌وار تو / چنگ افکند به منحنی لخت شانه‌ها / باشد که نیش ناخن تیزت به جا نهد / بر شانه‌های سرخ‌تر از مس نشانه‌ها / بگذار تا رسوخ کند موج‌های تو / در لانه‌ای که پونه در او هست و مار نیست» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۶۵۲).

تشبیه شانه‌های معشوق به مس از نظر سرخی و ترجیح بر آن به صورت صفت تفضیل. «شب چنان سنگین فرود آمد که یک تن جان نبرد / تا خبر از کشتگان زی سوگواران آورد / چشمه پنهان گشت و ما در تیرگی حیران شدیم / خضر، باید تا نشان از رستگاران آورد / باغ را تا شمع سرخ لاله‌ها روشن شود، / مشعلی باید که برق از کوهساران آورد» (همان: ۶۴۵).

در اینجا شاعر لاله‌ها را به شمع تشبیه می‌کند که می‌باید برای شکوفایی و روشن گشتن آن‌ها مشعلی از کوهسار آورد. رعد و برق نشانه ریزش باران است و در نتیجه شکوفایی لاله‌هاست.

رنگ سرخ در شعر نادرپور به معنای آرمانی و اجتماعی است. نادرپور با استفاده از تصویرهای برگرفته از طبیعت، مفاهیم اجتماعی را بیان می‌نماید. کاربرد واژه‌های شفق، خون، آتش، لاله و ... در شعر وی همراه با رنگ سرخ به کار می‌رود که تأکیدی بر آن و بیانگر مفاهیم ضمنی آن است:



«آه ای برادر، ای به سفر رفته! / گویی تو را ز بندر پنهان صدا زدند، / شاید که گمراهان  
شب دریا / حاجت به نور سرخ چراغ تو داشتند» (همان: ۶۴۸). در اینجا رنگ نور چراغ  
سرخ است که شاعر آن را راهنمای گمراهان می‌داند.  
گاه نیز رنگ سرخ در معنای نمادین به کار می‌رود:  
«مرد می‌گفت که: خورشید از آن زاویه خواهد تافت / نقطه‌ای را به سرانگشت نشان  
می‌داد / ما، بدان سو نظر افکندیم: / نقطه‌ای سرخ، در اقصای مه‌آلوده شب می‌سوخت»  
(همان: ۷۲۳).  
از آنجا که رنگ سرخ نماد زندگی و شور و هیجان است، در اینجا می‌تواند نماد انقلاب  
و امید به بهبود زندگی باشد که شاعر در شبی تاریک آن را می‌جوید.  
گاه نادرپور رنگ سرخ را در دو معنای مثبت و منفی به کار می‌گیرد:  
«من، سرخی صبح ولادت را / در سرخی شام کهولت باز می‌یابم / از خویش می‌پرسم  
که آیا این، کدامین است: / رنگین شقایق‌های خوشبختی / در سرزمین خردسالی‌ها؟ / یا  
لاله‌های حسرت پیری / در آستان پایمالی‌ها؟» (همان: ۷۳۴).  
اگرچه رنگ شقایق و لاله هر دو سرخ است، اما شاعر به زیبایی، تفاوت این دو را بیان  
می‌کند و سرخی شقایق را دلپذیر و رنگ زندگی می‌داند اما سرخی لاله را نشانه مرگ و  
حسرت پیری می‌داند.  
شاعر در ادامه با استفاده از خون، تفاوت این رنگ را نشان می‌دهد:  
«می‌گویدم: ای مرد! این سرخی، نه آن سرخی است / برگرد، از پندار خود برگرد! / گر  
در سحرگاه جوانی، خون خشک ماکیان را / بعد از قدوم میهمان می‌دیدی / در شام پیری،  
خون جوشان جوانان را / پیش از هجوم دشمنان بر خاک می‌بینی» (همان: ۷۳۵).  
نادرپور با حسرت از دنیای پرشور کودکی خویش یاد می‌کند که در آن روزگار همه  
چیز خواستی بود و اگر خونی بر زمین می‌ریخت، نشان از مهمان‌نوازی صاحبخانه بود اما  
در روزگار پیری او شاهد شهادت جوانان انقلابی است که برای رسیدن به هدف خویش  
جان خود را از دست می‌دهند و خون آن‌ها مانند خون حیوانات بر زمین ریخته می‌شود.



(نادر پور، ۱۳۹۳: ۹۹، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۹۸، ۲۱۳، ۲۵۹، ۲۷۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۱۱، ۳۲۷، ۳۹۷، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۶۲، ...).

نادرپور از دیگر رنگ‌ها نیز برای به تصویر کشیدن تصویرهای سرخ رنگ بهره می‌گیرد. به نظر می‌رسد او برای ترسیم دقیق طبیعت از رنگ‌هایی چون مسی، گلگون، زعفرانی، یاقوت‌فام و شفق‌فام استفاده می‌نماید:

«دل، ماهی آبهای گلگون بود/ سرداب سیاه سینه، پر خون بود/ وان نقب که ره به سینه او داشت/ چون راه نهان گنج قارون بود» (همان: ۲۹۸).

«پرت ز نور گریزان صبح، گلگون بود/ تنت حرارت خورشید و بوی باران داشت/ نسیم بال تو، عطر گل ارمغانم کرد/ که ره چو باد به گنجینه بهاران داشت» (همان: ۳۵۹).

هر جا گل به تنهایی به کار رود منظور گل سرخ است که این نوع کاربرد در شعر فارسی فراوان به چشم می‌خورد. نادرپور واژه گلگون را ۴ مرتبه به جای رنگ سرخ در شعر خویش به کار برده است:

مسین نیز ۴ مرتبه برای ترسیم نمودن آسمان و ابرهای سرخ‌رنگ در شعر نادرپور تکرار آمده است:

«بر لوح آسمان مسین می‌ریخت/ طرح کلاغ پر زده‌ای از بام/ پلک ستاره‌ها همه بر هم بود/ چشم سیاه پنجره‌ها، آرام» (همان: ۲۲۷).

«به زیر ابر مسین، خورشید / سر از ملال، به بالین داشت / ز نور مفرغی‌اش، آفاق / لعاب ظرف سفالین داشت» (همان: ۲۵۳)

رنگ نارنجی نیز در شعر نادرپور برای وصف غروب خورشید و انوار رنگارنگ آن به کار رفته است:

«بس روزها که شعله نارنجی شفق / سوزاندم در آتش رنگین خویشتن / چون در رسد کبوتر ماه از فراز کوه/ گنجاندم به سایه غمگین خویشتن» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۵۵).

«در عمق آفتابی او: رنگ ریگ‌ها / با طیف‌های نیلی و نارنجی و کبود / نقشی به دلربایی فرش آفریده بود» (همان: ۹۳۸).



نادرپور ۲ مرتبه برای ترسیم نمودن غروب و نیز انوار خورشید از رنگ گورگردی بهره گرفته است:

«شب در رسید و، شعله گورگردی شفق / بر گور بوسه‌های تو افروخت آتشی / خورشید تشنه خواست که نوشد به یاد روز / آن بوسه را که ریخته از کام مهوشی» (همان: ۱۲۰).  
«مستان هراسیدند و هشیاران سفر کردند: / بیم عقوبت با غم غربت مقابل شد / آنگاه خورشید از کران برخاست / انوار گورگردین او بر شهر نازل شد» (همان: ۷۷۸).  
ترکیب دیگری که در شعر نادرپور نشانگر رنگ سرخ است، شفق فام است که نادرپور ۱ مرتبه آن را به کار برده است:

«این خون و شیر، روز من و ناخن مرا / در ظلمت ضمیرم ترکیب کرده‌اند: / حس می‌کنم که خون شفق فام روزها / همرنگ شیر گشته و از پنجه‌های من / لختی برون دویده و بر جای مانده است» (همان: ۹۵۰).  
رنگ یاقوت را نیز می‌توان در گستره رنگ سرخ قرار داد که نادرپور ۱ مرتبه از این رنگ برای پرهیز از تکرار رنگ سرخ بهره گرفته است:  
«گویی تو را از بندر پنهان صدا زدند / شاید که گم‌رهان شب دریا / حاجت به نور سرخ چراغ تو داشتند / آری چراغ قلب تو یاقوت فام بود» (همان: ۶۴۸).

نادرپور ۱ مرتبه برای وصف آسمان در غروب و طلوع خورشید از رنگ زعفرانی و لعلگون بهره گرفته است:

«جهانا! فسون توام بی‌اثر شد / نگیرد مرا جذبۀ مهر و ماهت / نه آن زعفرانی فروغ غروب / نه آن لعلگون پرتو صبحگاهت» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۹۰).  
رنگ صورتی را نیز می‌توان در دسته رنگ سرخ قرار داد که نادرپور ۱ بار از آن برای وصف نور بهره گرفته است:

«نمایان کرده نور صورتی رنگ / خطوطی را در آن سیمای ساده / خطوطی را که جای پای غم‌هاست / غم شب‌ها و اشک صبحدم‌هاست» (همان: ۶۵).

### ۳-۳. گروه رنگی سبز



رنگ سبز بیانگر ایمان، عشق، عقیده دینی، تقدس، معنویت و غرور است و نماد طراوت و تحرک و انرژی، آرامش و روشنی، رضایت و امیدواری بهار و دانش و خوشحالی و لذت است (واردی، ۱۳۸۶: ۱۷۷). این رنگ ۷۶ مرتبه در اشعار نادرپور به چشم می‌خورد که به مفاهیم متعدد دلالت دارد.

نادرپور رنگ سبز را در مفهوم سعادت خوشبختی، و پاکی و طراوت به کار می‌برد: «او، آفریدگار بهار است / اندیشه‌های سبز جوان را / از خاک مغزهای نیالوده / تا داربست روشن آفاق می‌برد / وان را چو آفتاب سرازیر می‌کند» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۶۱۶-۶۱۵).

رنگ سبز در اینجا نشان از طراوت و تازگی است. «در باغ سبزی است مژگان او / کزان جز به سرگشتگی راه نیست / در این باغ، شب بیچراغ است و، کس / از اعماق تاریکیش آگاه نیست (همان: ۶۴۹). تشبیه چشم به باغ و مژه‌ها به در باغ.

در شعر نادرپور رنگ سبز رنگ امید به خیزش و رویش و عشق است و بر مفاهیم پاکی و صفا و امید به فرا رسیدن روزگار آرمانی، دلالت دارد:

«لیم نشیب تنت را نفس زنان پیمود: / چراغ خون تو در زیر پوست، روشن بود / حریر پیکرت امواج روشنایی داشت / -پیام پونه سبزی که باد می‌آورد» (همان: ۵۲۹). این رنگ گاه نیز معنی مثبت خود را از دست می‌دهد که در دوره دوم شاعری او بسامد بیشتری دارد:

«شب‌ها، در آبگینه مرداب‌های سبز / آنجا که ماهیان درخشان لعلگون / چشمان گشوده‌اند به تاریکی سیاه» (همان: ۱۳۲).

شاعر با استفاده از واژه‌های مرداب، تاریکی و نیز رنگ سیاه بر معنای منفی رنگ سبز که رنگ مرداب است، تأکید می‌کند.

گاه نیز نادرپور رنگ سبز را همراه با اسطوره‌های مذهبی به کار می‌برد: «ایا پیمبر فصل! / تو، ای که آتش نارنج را ز شاخه سبز / به یک نسیم، برافروزی و برویانی / سپس، به حکم عصایی که سرسپرده توست / شکاف در دل امواج نیل شب





فکنی / که تا قبیله خورشید را بکوچانی، / مرا به وادی سرسبز خردسالی بر / مرا به خامی  
آغاز زندگی بسپار / ایا بهار، الا ای بشیر تازه طور! / ابا بهار، الا ای مسیح سبز بهار! (همان:  
۵۳۵).

در اینجا شاعر به زنده شدن مردگان با دم مسیح (ع) اشاره می‌کند و با تعبیر مسیح سبز،  
بین نسیم بهار از این جهت که سبب طراوت و زندگی دوباره طبیعت می‌شود، با مسیح (ع)  
پیوند برقرار می‌کند.

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۷۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۱، ۲۱۳، ۲۸۷، ۲۹۹، ۳۱۸، ۳۶۴، ۳۷۲، ۳۹۱، ۴۰۱،  
۴۱۳، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۹، ۴۴۲، ۴۵۲، ۴۵۷، ۴۷۱، ۴۹۵، ...).

نادرپور ۳ مرتبه رنگ فسفری را به جای رنگ سبز به کار گرفته است:  
«دلی به ظلمت شب دارم / غمی به وسعت شهر / در آن هزار چراغ از هزار خانه دور /  
فروغ فسفریادهای گمشده را / به عابران خیابان عشق می‌بخشند» (همان: ۶۱۴).  
«او، با جرعه‌های حریق شبانه‌اش، / نسل ستاره را / -مانند پشه‌های درخشان فسفرین- /  
در آبگیر دریا، تکثیر کرده بود» (همان: ۹۳۰).

نادرپور ۱ مرتبه برای توصیف برگ‌های زیبای درختان رنگ زمرد را به کار برده است  
که در گستره رنگ سبز قرار می‌گیرد:

«اوراق زرینی که روزی بر درختان زمردگون / آیات سبز آشنایی بود، / در چشم  
سعدی، دفتری از معرفت‌های خدایی بود» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۶۱۲).

رنگ فیروزه‌ای را می‌توان در طیف رنگ سبز قرار داد که ۲ بار در شعر نادرپور برای  
وصف انوار دل‌انگیز صبح به کار رفته است:

«اخگری چند به جا مانده از آن ایام / که در او خشم جگرسوز نفس می‌زند / نفسش  
حق بود، / نعره‌اش در همه آفاق، صدا می‌کرد / و نهیب غضبش، جار شبستان خدایی را /  
خرد می‌کرد و فرو می‌ریخت / و سرانگشتش، گلمیخ زران‌دوده عصیان را / در دل  
خام‌ترین پرتو فیروزه‌ای صبح، فرو می‌کوفت» (همان: ۵۰۸).



«من او را زیر فانوسی کهن دیدم / که در پایان شب، آغاز خواندن کرد: / چنان در خلوت فیروزه‌گون، آواز او پیچید / که در آن کوچه خاموش، از هر سو دری و اشد» (همان: ۷۳۹).

#### ۳-۴. گروه رنگی زرد

«رنگ زرد روش‌ترین رنگ تست است و تأثیر آن به صورت روشنی و شادمانی آشکار می‌گردد» (لوشر، ۱۳۷۰: ۸۷)، بنابر این تحریک آمیز است و حاکی از امیدواری و خوشی روح است و آرامش خاطر را بیان می‌کند (همان: ۸۷). این رنگ در اشعار نادرپور ۳۱ بار آمده است که وی برای به تصویر کشیدن درخشش آفتاب و نور و روشنائی، از رنگ زرد بهره می‌گیرد:

«هوا در زردی خورشید، می‌پاشید / گلاب ابر بر گلها و گلدان‌ها / دما دم طرح و شکلی تازه می‌بخشید / غبار شیشه را انگشت باران‌ها» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۲۴۶).  
گاه نیز شاعر این رنگ را برای به تصویر کشیدن زوال روز یا فصل به کار می‌برد، غروب و خزان می‌توانند نمادهایی از جامعه خفقان زده و ظلم و ستم حاکم در روزگار شاعر باشند:

«ز لابه‌لای ستون‌ها، سپیده برمی‌خاست / و من در آینه، خود را نگاه می‌کردم / به سان تکه مقوای آب دیده زرد / نقاب صورتم از رنگ و خط تهی شده بود» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۴۲۵).

«ما سر خوشان روی زمینیم / گنج آوران خاک نشینیم / هر چند سایه‌ایم بلندیم / خورشید زرد باز پسینیم» (همان: ۴۸۶).

رنگ زرد در شعر نادرپور گاه در معنای کنایی ضعف و زبونی انسان‌ها در مقابل ظلم و ستم حاکم در روزگار آنهاست. هر گاه این رنگ معنای منفی دارد، همراه با واژگان ضعف، زوال، خزان و ... به کار می‌رود:

«من آن درخت زمستانی، بر آستان بهارانم / که جز به طعنه نمی‌خندد، شکوفه بر تن عریانم / ز نوشخند سحرگاهان، خبر چگونه توانم داشت / منی که در شب بی‌پایان، گواه



گریهٔ بارانم / شکوه سبز بهاران را، برین کرانه نخواهم دید / که رنگ زرد خزان دارد، همیشه خاطر ویرانم» (همان: ۸۴۴).

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۶۶، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۵۴، ۲۴۶، ۲۹۶، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۶۳، ۴۲۵، ۴۲۸، ۴۳۹، ۴۵۴، ۴۵۷، ۴۷۱، ۴۷۷، ۴۸۴، ۴۸۶، ۵۹۴، ۶۱۳، ۶۶۰، ۶۸۴، ۶۹۹، ۷۷۰، ۷۹۶، ۸۴۲، ۸۴۴، ۹۴۸).

این نوع کاربرد رنگ زرد تأکیدی بر معنای منفی آن است و شرایط جامعهٔ خفقان زدهٔ شاعر را در ذهن تداعی می‌کند.

رنگ طلایی نیز ذیل رنگ زرد قرار می‌گیرد. این رنگ ۴۲ بار در اشعار نادرپور، به کار رفته است و معمولاً برای توصیف طلوع آفتاب و زیبایی معشوق به کار می‌رود. رنگ طلایی در شعر نادرپور گاه برای به تصویر کشیدن طلوع و غروب خورشید است: «بگاه رفتنت ای میهمان بی‌غم من / خموش ماندم و منقار زیر پر بردم / چو تاج کاج طلایی شد از طلایهٔ صبح / پناه سوی درختان دورتر بردم» (همان: ۳۶۰). «اوست که چون بیند آفتاب خزان را / در وسط آسمان به جلوه‌نمائی، / ترسد کاین کاغذ کبود بسوزد / در پس آن ذره بین دوره طلایی» (همان: ۶۹۰).

مثل این است که رنگ طلایی موجب تسکین خاطر شاعر می‌شود و همواره با گرمای دلپذیر آفتاب است که گاه روحیهٔ شاد و زنده دلی و امیدواری شاعر را در ذهن تداعی می‌نماید.

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۲۳۷، ۲۴۱، ۲۸۴، ۳۰۴، ۳۶۰، ۳۶۳، ۳۶۸، ۴۰۰، ۴۰۶، ۴۱۳، ۴۳۰، ۴۳۷، ۴۶۲، ۴۷۴، ۴۹۹، ۵۰۷، ۵۲۶، ۵۳۵، ۵۳۹، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۶، ۶۴۰، ۶۶۰، ۶۷۴، ۶۷۷، ۶۹۰).

نادرپور ۶ مرتبه برای وصف انوار خورشید و گاه برای توصیف چشم معشوق خویش از واژهٔ کهربایی بهره گرفته است که این رنگ نیز در گسترهٔ رنگ زرد قرار می‌گیرد: «باروت شاخه‌ها، / از شعله‌های مشعل او سوخت ناگهان / چون چوب بست آتش‌بازی، درخت‌ها / در نور کهربایی خورشید، شعله زد» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۴۳۰).



«تو در کنار من آهسته راه می‌رفتی / و در کرانه چشمان کهربایی تو / بهار، در چمن سبز باغ‌ها می‌خفت» (همان: ۴۴۲)

رنگ‌های زراندود و زرین را نیز می‌توان زیر مجموعه رنگ زرد قرار داد که شاعر برای رنگین کردن شعر خویش و نیز ترسیم دقیق طبیعت و حال خویش از رنگ‌های متنوع استفاده می‌کند. زراندود ۲ مرتبه و زرین ۱ بار در شعر نادرپور به کار رفته است: «آری، به شهر غربت خود بازگشته‌ام: / شهر قدیم عشق / شهر چراغ‌های زراندود خاطره / در کوچه‌های تیره تنهایی» (همان: ۸۰۴).

«یک لحظه، باز می‌شنوم نغمه‌ای ز دور / آغشته با غبار زراندود خاطرات / دل می‌نهم به ناله پنهانی نسیم / تا بشنوم ترانه گمگشته حیات» (همان: ۱۰۹-۱۱۰).

«این باد، این پنجه جادو / این دست شیطانی که از آفاق هول انگیز می‌آید / اوراق زرین درختان را تواند کند / اوراق زرینی که روزی بر درختان زمردگون / آیات سبز آشنایی بود» (همان: ۶۱۲).

شاعر در این جا تالو نور خورشید را روی برگ‌های درختان به تصویر می‌کشد که شاعر به خاطر از دست دادن آن تأسف می‌خورد. این رنگ تنها یک بار در شعر نادرپور به کار رفته است.

### ۳-۵. گروه رنگی سپید

رنگ سپید «اغلب با بی‌رنگی مرادف است، معصومیت غیر قابل و تزکیه را می‌توان دریافت. رنگ سفید نماد صلح و آزادی است» (نیکوبخت، ۱۳۸۴: ۲۱۶). سپید رنگی صلح طلب، سازگار و استقلال طلب است. سپید خلاف اغلب رنگ‌ها که سلطه جو هستند در جست و جوی یافتن راهی برای کناره گرفتن از سایرین و پرهیز از تحت سلطه قرار گرفتن است (هارتمن، ۱۳۸۶: ۱۹-۲۱). زمینه‌های نمادین رنگ سفید به طور فراوان در کنار رنگ سیاه در شعر نادرپور به چشم می‌خورد و بیانگر مفاهیمی چون امیدواری، سعادت و آزادی و عدالت است. واژه صبح و سحر نیز در راستای همین مفهوم نمادین کاربرد فراوانی در اشعارش دارد. این رنگ ۶۵ بار در شعر نادرپور به کار رفته است. گاه نادرپور از مفهوم نمادین سپیدی برای آشکار شدن مفاهیم «صبح و سحر» که «هر دو از نمادهای اجتماعی و



رمز آزادی و عدالتند، استفاده کرده است» (نیکوبخت، ۱۳۸۴: ۲۲۲). در اینگونه تصاویر می‌توان انتظار شاعر را در آرزوی فرا رسیدن صبح مشاهده نمود:

«بعد از هزار سال / یک روز صبح، لحظه زادن فرا رسید: / فریاد دردناک زمین در گلو شکست / زهدان او چو حلقه چاهی دهان گشود / من همچو کودک از تن گرمش جدا شدم / آنگاه، شور آتش دردش فرو نشست / برخاستم ز خاک / در حلقه طلایی چشمم، نگاه صبح / تابید همچو پرتو خورشید در نگین / اکنون نسیم در دل من بال می‌زند / اکنون درون سینه من می‌تپد زمین / اکنون بهار در دل من لانه کرده است / من رویش سپید هزاران جوانه را / بر شاخه‌های لخت / من بازی کبود هزاران ستاره را / در چشمه‌های دور / من جنبش شبانه هر پاره را / در آسمان ژرف / من عصاره گرم حیات را / در ساقه گیاه تر احساس می‌کنم» (همان: ۳۶۹-۳۶۸).

«ما، در شبی که بوسه خیانت بود / سیمای مهربان و سرسبز دوست را / -در هاله سپید نبوت- / با آن زبان سرخ‌تر از شعله سوختیم / ما، عشق را به بوسه نفرت فروختیم» (همان: ۶۳۴).

رنگ سپید در اشعار نادرپور با امید و شادی شاعر در آمیخته است و در تضاد با رنگ سیاه و مفاهیم نمادین آن قرار دارد.

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۶، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۷۶، ۱۹۶، ۱۰۹، ۱۶۲، ۱۷۱، ۲۵۳، ۲۸۰، ۲۹۳، ۳۰۳، ۳۶۹، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۵، ۴۰۲، ۴۱۹، ۴۳۹، ...).

رنگ بلورینیز در طیف رنگ سفید قرار می‌گیرد و متعلق به روزگار شیرین کودکی شاعر است. نادرپور ۸ مرتبه از این رنگ برای تصویرآفرینی بهره گرفته است:

«ساق بلند تو / تصویر روزهای بلورین است / در چشمه‌سار کودکی من» (همان: ۶۲۳).

در جای دیگر شاعر خواب خویش را به یخ بلورین تشبیه می‌کند:

«در نیمه‌های شب که نگین درشت ماه / از پنجه درخت رها گشت و ناگهان / همچون

حباب در دل آب روان شکست، / خواب زلال من: -چونان یخی بلورین در آبگیر چشم-

/ با اولین تلنگر نور از میان شکست» (همان: ۸۹۲).



رنگ بلورین متعلق به روزهای دل‌انگیز شاعر و نیز رؤیاهای وی است و شاعر برای وصف حال خویش در کودکی و نیز رؤیاهای خود از این رنگ بهره می‌گیرد.  
(همان: ۱۷۱، ۳۹۹، ۴۰۴، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۵۲، ۸۸۸، ۸۹۲).

رنگ نقره‌ای در طیف رنگ سفید قرار می‌گیرد و ۴ مرتبه در شعر نادرپور به کار رفته است که ۲ مورد آن نقره‌ای و ۲ مرتبه با ترکیب نقره‌فام آمده است:  
«از خاک آسمان مه آلود / روئید واژگونه درختی / با شاخه‌های نقره‌ای برق» (همان: ۴۱۳).

«جوی بزرگ دهکده زادگاه من / در نور نقره‌فام سحرگهان: / عکس کبوتران مهاجر را / از پشت شاخ و برگ سپیداران - / بر سطح موجدار درخشانش / مانند طرح پارچه جان می‌داد» (همان: ۹۳۹).

رنگ سیم نیز در گستره رنگ سفید قرار دارد که شاعر برای توصیف دقیق از آن بهره می‌گیرد. نادرپور این رنگ را ۴ بار سیمین، ۲ مرتبه با ترکیب سیمگون، و ۱ مرتبه با ترکیب سیمین فام آورده است:

«مرکب او، یال سیمین داشت / مرکب من، بال پولادین / زیر پای مرکب او، آب جیحون بود / زیر بال مرکب من، آبی گردون» (همان: ۶۱۹).

«رودکی می‌تاخت با اسب سپید سیمگون یالش / من به دنبالش، / هر دو، از خود بیخبر بودیم / ما - دوجنون - همسفر بودیم» (همان: ۶۲۰).

در این شعر نادرپور خودش را با رودکی مقایسه می‌کند. هرگاه شاعر از گذشته یاد می‌کند، آن را با رنگ‌هایی متنوع ترسیم می‌کند تا بتواند زیبایی و رؤیایی بودن جهان را در گذشته و نیز دوران کودکی پیش چشم مخاطب قرار دهد.

«دیگر، رخت همزاد خورشید بهاران نیست / همتای ماه عالم‌افروز است / زیرا که گیسوی تو را برقی است سیمین فام» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۸۳۰).

رنگ مرمر را نیز می‌توان در گستره رنگ سفید قرار داد که نادرپور ۱ مرتبه آن را مرمرین و دیگر بار با ترکیب مرمر فام آورده است:



«و خورشید هوسران، از میان شاخساران / ساق مرمرفامشان را گرم می‌بوسد» (همان: ۴۴۴).

«ای آفریده‌ای که تن مرمین تو / آنگونه روشن است که آب از فروغ ماه، / دان پرنیان سرخ تو بر قامت بلند / چون شعله‌های بعثت صبح است بر درخت» (همان: ۸۷۴).  
نادرپور ۲ بار برای وصف موی، ترکیب رنگ شیر را به کار می‌برد:  
«این پیر خردسال، / مویی به رنگ شیر و شکر دارد» (همان: ۸۷۳).  
شاعر ۱ مرتبه به جای رنگ سفید از واژه مترادف بیاض استفاده کرده است:  
«تقویم می‌داند که من فرزند خردادم / خرداد را با برف، نسبت نیست / چونان که شب را با سحرگاهان - / اما بیاض موی من در محضر آینه می‌گوید: / در نیمه خرداد ماهان، نیمه شب، / هر سال / حتی به هنگامی که رنگ آسمان، آبی است - / برفی هراس انگیز می‌بارد» (همان: ۷۶۶).

این رنگ‌ها را می‌توان در حوزه رنگ سفید قرار داد که شاعر برای پرهیز از تکرار و نیز وصف طبیعت همانگونه که هست، از آن‌ها بهره می‌گیرد. کاربرد این رنگ‌ها می‌تواند، نشانگر روح شاد و رؤیاهای شاعرانه باشد. هر گاه شاعر از روزگاران کودکی‌اش یاد می‌کند، از این رنگ‌ها برای به تصویر کشیدن پاکی، صداقت و دنیای زیبای کودکانه بهره می‌برد. همچنین شاعر برای وصف طبیعت و پدیده‌های طبیعی از این رنگ‌ها بهره می‌گیرد. هرگاه شاعر از طبیعت سخن می‌گوید، رنگ‌ها روشن و شاد می‌شوند که بیانگر طراوت روحی شاعر است. همچنین برای بیان آرزوها و آرمان‌هایش نیز از رنگ سفید و دیگر رنگ‌های وابسته به آن استفاده می‌کند.

### ۳-۶. گروه رنگی آبی

آبی رنگ آرامش است و به شکل استعاره‌ای با آرامش آب، طبیعت آرام و ... مرتبط است (پورعلی خانی، ۱۳۸۰: ۷۵). نادرپور از این رنگ نیز ۲۱ مرتبه برای به تصویر کشیدن زیبایی‌های طبیعت، بهره گرفته است:

«در آسمان آبی این چشم ناشناس / چون آسمان خاطره من ستاره ایست» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۰۸).



در اینجا شاعر رنگ آبی را در معنای صداقت و پاکی به کار برده است.  
«رم: نوترین کهنه‌ترین پایتختها / در آسمان آبی او، رشته‌های سیم / چون تار عنکبوت /  
در کوچه‌های روشن او نیمه‌های شب / تنهایی و سکوت» (همان: ۴۵۳).

رنگ آبی در شعر نادرپور نماد آرامش است و هنگامی به کار می‌رود که شاعر یاد ایام  
کودکی یا روزگار خوشایند خویش می‌کند و برای به تصویر کشیدن دنیای پاک و زیبای  
کودکانه و خاطرات شیرین، از این رنگ بهره می‌گیرد و زیبا جلوه دادن زندگی را در این  
دوره نیز به نگرشگاه صادقانه و کودکانه‌اش نسبت  
می‌دهد. همچنین شاعر بیشتر از رنگ آبی برای توصیف آسمان و چشم استفاده می‌کند.  
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۷، ۱۰۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱۶۳، ۱۷۱، ۲۱۲، ۲۵۰، ۲۹۲، ۴۵۳، ۵۶۱،  
۵۷۶، ۵۸۰، ۶۱۱، ۶۱۹، ۶۸۵، ۷۶۶، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۴).

رنگ لاجوردی و نیلی نیز در طیف رنگ آبی قرار می‌گیرد. رنگ لاجوردی ۹ بار در  
شعر نادرپور به کار رفته است و معمولاً با آفتاب و آسمان همراه است:  
«بدان دیار مه‌آلوده / که آفتاب در آن نور لاجوردی داشت / و برگ و ساقه گلها به  
رنگ بـــــــــــــــــاران بـــــــــــــــــود / پـــــــــــــــــناه  
می بردم / در آن دیار مه‌آلوده، روز جان می‌داد / و من نگاه به سیمای ماه می کردم»  
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۴۲۷).

«ای بام لاجوردی تاریخ! / فانوس یاد توست که در خواب‌های من / زیر رواق غربت،  
همواره روشن است» (همان: ۷۹۱)

شاعر برای خورشید، نوری لاجوردی قائل شده است که نشانگر شرایط اجتماعی  
روزگار وی است که حتی خورشید نیز دیگر رنگ و گرمای دلپذیر خویش را از دست  
داده است. همچنین در نگاه او تاریخ غبار گرفته و تیره به رنگ لاجوردی است.  
(همان: ۷۳، ۱۲۶، ۴۲۷، ۴۷۱، ۷۶۸، ۷۷۰، ۷۹۱، ۸۲۰، ۸۷۸).

رنگ نیلی نیز در طیف رنگ آبی قرار می‌گیرد. نادرپور رنگ نیلی و نیلگون را برای  
وصف آسمان، شب و چشم به کار می‌برد. او زمانیکه که از سر خاک سهراب برمی‌گردد،  
آسمان اندوهگین را به رنگ نیلی می‌بیند:





«از سر خاک تو برمی گشتم: / خاک پاکی که ترا در بر داشت. / آسمان، مرثیه‌ای نیلی بود/ دشت، رنگ غم و خاکستر داشت/ تو در اندیشه من، چشمه جوشان بودی» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۸۳۱).

نادرپور در جایی دیگر از این رنگ برای به تصویر کشیدن رنگ چشم بهره می‌گیرد: «این در که چشم تو باشد، گشوده شد: / در آسمان چشم تو، شب نیلگونه بود» (همان: ۹۳۸).

به طور کلی این رنگ ۱۴ مرتبه در شعر نادرپور به کار رفته است. (نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۶۳، ۱۶۸، ۴۳۸، ۶۸۴، ۸۰۴، ۸۲۰، ۸۳۱، ۸۳۸، ۸۵۳، ۸۸۱، ۹۲۸، ۹۳۸، ۹۴۰، ۹۴۸).

### ۷-۳. بنفش

ایتن بر این باور است که رنگ بنفش، نوعی ناتوانی در تجربه مانند تردید و دودلی در مسائل زندگی است که هر دو از بی‌مسئولیتی و ناتوانی در مقابل مشکلات حکایت می‌کند (ایتن، ۱۳۷۰: ۲۱۹). شاعر از این رنگ ۳ بار برای به تصویر کشیدن آرزوها و در کل همه موارد خواستنی تباه شده خویش استفاده می‌کند:

«مہتاب می نویسد بر ماسه‌های سرد / شرح هزار شادی بر باد رفته را / چشم جابها همه گریان از گریه فراق / آماس می کند / تیغ بنفش ماه / این چشم‌های گریان را از جای می - کند» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۴۸۰).

«مگر نه یاد تو اندیشه‌های مجنون را / در آستانه شوریدگی رها می کرد؟ / مگر نه نام تو آن خوشه بنفش گل است / که هر بهار، مرا با تو آشنا می کرد؟» (همان: ۵۵۵). در اشعار نادرپور تنوع رنگ‌ها فراوان است. رنگ‌های روشن در شعر وی با نوعی شادی همراه است و برای به تصویر کشیدن تمام موارد خواستنی به کار می‌رود.

### ۴. صورخیال و رنگ در شعر نادرپور

نادرپور برای تصویر آفرینی و به منظور برجسته نمودن تصویرهای بلاغی، رنگ‌های گوناگون را با استفاده از صنایع ادبی ترکیب می‌نماید و تصاویر زیبا و دل‌انگیز و طبیعی



می‌آفریند، به گونه‌ای که رنگ در شعر او یکی از عناصر مهم در همراه تشبیه، استعاره و کنایه به کار می‌رود. همچنین او رنگ را به گونه‌ای بر می‌گزیند که با واژه‌ها تناسب دارد. در ادامه به نمونه‌هایی از کاربرد رنگ در تشبیه، استعاره و کنایه در شعر نادرپور می‌شود:

#### ۱-۴. کاربرد رنگ در تشبیه

یکی از مهم‌ترین فایده تشبیه وصف است و «توصیف به وسیله تشبیه یکی از زیباترین و دل‌انگیزترین شیوه‌های بیان مقصود است و به همین جهت تشبیه از آغاز پیدایش بشر یکی از ابزارهای وصف زیبایی بوده است» (فرشیدورد، ۱۳۵۴: ۶۳). شاعر با استفاده از تشبیه، مشبه را به تصویر می‌کشد و حالت آن را به زیبایی بیان می‌نماید. «تشبیه هسته اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون و نیز انواع تشبیه مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر در میان اشیاء و عناصر مختلف کشف می‌کند و به صورت‌های مختلف به بیان در می‌آید» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴).

تشبیه در تصویرهای رنگین نادرپور بیش از دیگر عناصر بلاغی به کار رفته است که شاعر به منظور برجسته نمودن تشبیهات خویش عنصر رنگ را نیز با آن در می‌آمیزد. رنگ ۵۶ مرتبه در تشبیهات نادرپور به کار رفته است که ۴۷ مورد آن وجه‌شبه، ۸ مورد صفت برای مشبه‌به و ۱ مورد صفت برای مشبه است:

«چون رشته طناب سپیدی است راه ده / در نور مه، کنار چمن‌های شبنمی» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۶).

شاعر در این بیت راه ده را به طناب سپید تشبیه می‌کند. در اینجا رنگ سپید وجه‌شبه است.

«لبت، دهان گل سرخ در سپیده دم است / که از نسیم کلامی، گشوده می‌ماند» (همان: ۷۰۱).

در این بیت شاعر، تصویر لب را در هنگام سخن گفتن چون گل سرخ در سپیده دم می‌داند. در اینجا نیز رنگ سرخ وجه شبه است.



«چشمی که با نگاه سخن می گفت / افسانه‌های روز جدایی داشت / چون غنچه کبود  
سحرگاهی / از خواب ناز، دیده گشایی داشت» (همان: ۱۰۳).  
در اینجا شاعر چشم را به غنچه کبود تشبیه می کند که رنگ کبود صفت مشبیه به است.  
«شب‌ها گریختند و، تو چون بادهای سرد / همراه با سیاهی شب‌ها گریختی / در راه  
خود، ز شاخه زرد حیات من / عشق مرا چو برگ خزان دیده ریختی» (همان: ۱۵۴).  
در اینجا نیز نادرپور رنگ زرد را به عنوان صفت برای مشبیه به کار می برد. او حیات  
خویش به شاخه زرد تشبیه می کند.  
«به رقص آرم چو موجی خرمن زرد / چو بادی خوشه‌ها گیرم در آغوش / روم پای تهی  
در کشتزاران / بنوشم عطر جنگل‌های خاموش» (همان: ۱۳۰).  
در اینجا خرمن زرد به موج تشبیه شده است که رنگ زرد صفت برای مشبیه است.  
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۵۶، ۶۷، ۶۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۴، ۱۶۸، ۱۷۱، ۲۲۰،  
۲۵۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۲۷، ۳۴۰، ۳۴۱، ...).

## ۲-۴. کاربرد رنگ در استعاره

فایده استعاره در این است که گوینده با به کارگیری واژه‌های اندک، مقصود خویش  
را به بهترین روش ممکن بیان می نماید. «شاعر به وسیله استعاره به همه چیز جان می بخشد.  
به همه چیز، لطف و ظرافت عطا می کند. به حیوانات زبان بیان نسبت می دهد و به اشیای  
بی روح حس و حرکت» (زرین کوب، ۱۳۸۱، ۷۱). استعاره‌های رنگین ۱۲ مرتبه در شعر  
نادرپور آمده است:

«مهتاب رو به ساحل مغرب نهاده بود / در خلوت اطاق به جز من کسی نبود / قلب سیاه  
ساعت شماطه می تپید / شب می گذشت و لحظه میعاد می رسید» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۳۰۱).  
نادرپور برای ساعت را مانند جاندار پنداشته و قلب او را سیاه می پندارد.  
«ناخن کبود برق، / روی شیشه شکسته افق کشیده شد: / چندشی درخت‌های لخت را  
فرا گرفت» (همان: ۴۶۲).

در این بیت شاعر به منظور ترسیم رعد و برق، به برق جان بخشیده است و برای آن  
ناخن کبود قائل شده است. رنگ کبود در اینجا برای وصف ناخن به کار رفته است.



«ز پشت مردمکش آفتاب را دیدم/ که از درخت فراتر رفت/ به روی گونه گلرنگ  
صبح پنجه کشید» (همان: ۵۳۸).

در این بیت نیز شاعر به صبح جان بخشیده است و آن را دارای چهره و گونه می‌داند.  
«امشب، زمین، تمام گناهان خویش را/ بدرود گفته است/ زهد سپید برف/ کفر زمینیان  
را در خود نهفته است/ این سیمگون نقاب/ بر چهرهٔ سیاه طبیعت / زیباترین دروغ جهان  
است» (همان: ۷۶۲).

در اینجا نیز شاعر طبیعت را چون انسان دارای چهره‌ای سیاه می‌پندارد. با بررسی  
استعاره‌های رنگین به کار رفته در شعر نادرپور که هر ۱۲ مورد استعارهٔ مکنیه است می‌توان  
گفت در شعر او همهٔ طبیعت در جنبش و تکاپو هستند. شاعر طبیعت را جاندار می‌پندارد و  
با او سخن می‌گوید و تصویرهای رنگینی از آن ارائه می‌نماید. این از ویژگی‌های شاعران  
است که با قدرت تخیل خویش وارد دنیای جمادات و حیوانات  
می‌شوند و آن‌ها را به سخن در می‌آورند.

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۲۴۱، ۳۰۱، ۳۶۹، ۳۸۳، ۳۹۱، ۴۴۶، ۴۶۲، ۵۳۸، ۴۸۲، ۵۴۶، ۷۶۲،  
۷۹۴).

### ۳-۴. کاربرد رنگ در کنایه

کنایه سخنی است که دارای یک معنی ظاهری و نزدیک به ذهن و یک معنی باطنی و  
دور از ذهن باشد و «مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینهٔ صارفیه هم که ما را  
از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند وجود نداشته باشد» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۹۳). نادرپور  
در تعبیّرات کنایی نیز ۱۱ مرتبه از عنصر رنگ بهره گرفته است:

«طاق بلند شیشه‌ای آسمان شکست / وز آن شکاف، کوکب تنهای بخت من / چون  
شب‌نمی چکید و به خاک سیه نشست» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۳۳۵).

عبارت «به خاک سیه نشستن» کنایه از بدبخت شدن است که شاعر از آن گلایه دارد.  
«و ماه نخشب بر ماه راستین خندید/ و دزد و چوپان، در گرگ و میش صبح‌دمان، / به  
حکم پیشهٔ نو، جامه‌ها بدل کردند/ و از دروغ، سیه‌رو نگشت صبح نخست» (همان: ۵۹۹).  
روسياه کنایه از شرمندگی است.



(نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۸۹، ۲۷۸، ۳۳۵، ۳۸۵، ۴۷۴، ۵۷۹، ۵۵۹، ۶۰۰، ۹۱۹).

## ۵. جایگزینی واژه‌های رنگین به جای رنگ

از دیگر شگردهای نادرپور به منظور گریز از تکرار رنگ، گزینش واژه‌هایی است که رنگ خاصی را در ذهن تداعی می‌کند. واژهٔ رنگ ۱۱۰ مرتبه همراه با واژه‌های مختلف در شعر نادرپور آمده است. مثل این است که گاه شاعر برای ترسیم تصویر مورد نظر خویش رنگی نمی‌یابد و خود دست به آفرینش آن می‌زند:

«جام ماه از شهد شیری رنگ، مملو / نور آن چون خنده‌های نیکبختان / می‌چکید از کام شهد آلود ظلمت / چشمه‌سار تشنه در پای درختان» (نادرپور، ۱۳۹۳: ۹۹).

در اینجا نادرپور برای به تصویر کشیدن دقیق رنگ ماه، رنگ شیری را به کار می‌برد.

«در خواب، نرده، لولهٔ سرد طپانچه است / این لوله چشم دارد - چشمی به رنگ سرب -» (همان: ۶۰۶).

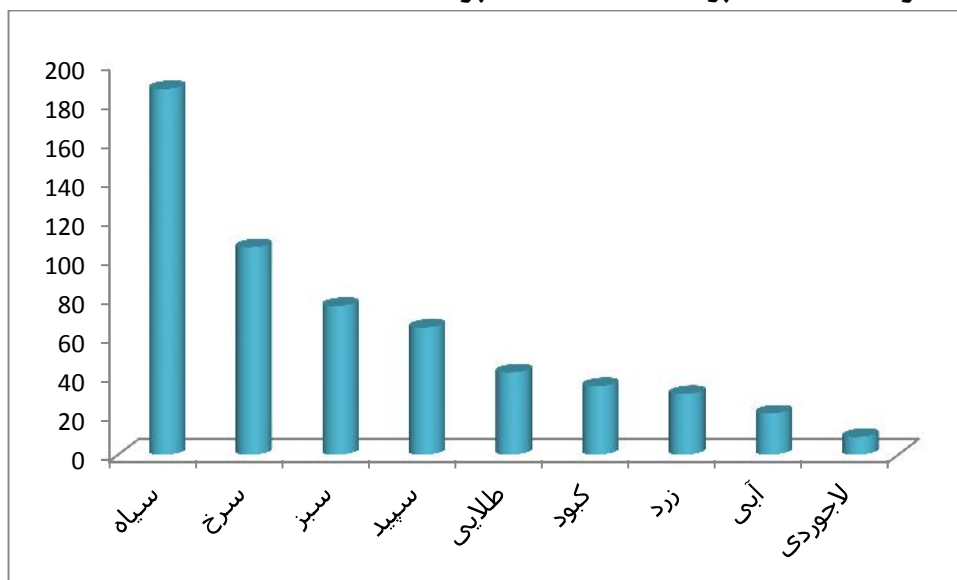
در اینجا از واژهٔ رنگ به جای ادات تشبیه استفاده شده است. به رنگ سرب: مانند سرب.

«این پیر خردسال، / مویی به رنگ شیر و شکر دارد» (همان: ۷۸۳).

(نادرپور، ۱۳۹۳: ۶۱، ۶۳، ۶۸، ۷۶، ۷۸، ۸۳، ۹۹، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۴۳، ۱۵۵، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۵، ۲۱۲، ۲۳۵، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۷۰، ۲۷۹، ۲۹۲، ۲۹۷، ۳۳۱، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۷۵، ۳۹۱، ۴۰۳، ۴۰۶، ...).



## ۶. نمودار رنگ‌های پرشمار در اشعار نادرپور



## ۷. نتیجه‌گیری

نادر نادرپور از عنصر رنگ در به تصویر کشیدن زیبایی‌های طبیعت و نیز مفاهیم ذهنی خویش بهره گرفته است و تصاویر مورد نظر خویش را به زیبایی و دقت ترسیم نموده است. رنگ در شعر او بسامد بالایی دارد. او هنرمندانه، رنگ‌های گوناگون را با استفاده از صورخیال ترکیب نموده و تصاویر زیبا و دل‌انگیز و طبیعی آفریده است، به گونه‌ای که رنگ یکی از عناصر مهم صورخیال در شعر او می‌باشد.

- فضای غالب در شعر نادرپور، تاریکی است و بسامد بالای، رنگ سیاه در شعر وی تصویر پرخاشی پنهان در وجود شاعر را نشان می‌دهد که او برای به تصویر کشیدن شرایط خفقان اجتماعی - سیاسی تیره و تار از رنگ سیاه و استفاده از واژه‌های متناسب با آن چون شب بهره می‌برد. حضور سنگین رنگ سیاه در شعر نادرپور، اندوه و خستگی شاعر را از شرایط اجتماعی نشان می‌دهد.

- رنگ سرخ پس از رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در اشعار نادرپور است. این رنگ گاه برای ترسیم طبیعت به کار می‌رود و گاه نماد جنبش، قیام و شهادت است. رنگ سبز، سومین رنگ در اشعار نادرپور است. این رنگ در شعر نادرپور متعلق به فضای پاک و شاداب کودکی است. پس از رنگ سبز، رنگ سفید در شعر او بسامد بالایی دارد. کاربرد بالای این رنگ بیانگر این مفهوم است که دنیای شاعر کاملاً تیره و سیاه نیست، بسامد بالای این رنگ، نشانگر امید به بهبودی در اوضاع جامعه است. کاربرد رنگ سفید در شعر نادرپور همراه با واژه‌هایی چون صبح، روز و نور نیز نشانگر امید وی به بهبودی شرایط اجتماعی است. پس از رنگ سفید، رنگ‌های طلایی، کبود زرد و آبی بیش‌ترین کاربرد را دارند. همچنین کلماتی که در اشعار نادرپور، بیانگر تغییر حالت روحی شاعر و گاه نگرش آرمان‌گرایانه وی است. همچنین رنگ در شعر نادرپور از عناصر تصویر ساز است که او از عنصر رنگ برای زیبا جلوه دادن تشبیه، استعاره و کنایه استفاده کرده است. با توجه به آنچه بیان شد، رنگ در شعر نادرپور حضوری تجربی دارد که با لحن طبیعی کلام و اشیا مرتبط است و شاعر با استفاده از رنگ به بیان مفاهیم ذهنی و



احساسات خویش پرداخته است که این تجربه‌ها و احساس‌های شخصی در گستره‌ای عمیقاً انسانی جلوه گر شده است.

## فهرست منابع

- ارسطو (۱۳۴۳)، فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ایتن، یوهانس (۱۳۷۰)، کتاب رنگ. ترجمه محمد حسین حلیمی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر. تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پور علی خانی، هانیه (۱۳۸۰)، دنیای اسرار آمیز رنگ‌ها. تهران: هزاران.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه. تهران: نگاه.
- حسن لی، کاووس (۱۳۸۳)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، شعر بی نقاب. چاپ نهم. تهران: انتشارات علمی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۰)، صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، بیان و معانی. چاپ پنجم. تهران: فردوس.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۵۴)، «فایده تشبیه بر اساس اشعار حافظ». دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران. پاییز و زمستان. ش ۹۱ و ۹۲. صص ۱۶۳-۱۹۱.
- کارکیا، فرزانه (۱۳۷۵)، رنگ: نوآوری و بهره‌وری. تهران: دانشگاه تهران.
- کروچه، بندتو (۱۳۸۱)، کلیات زیبایی شناسی سخن پارسی، ترجمه فواد روحانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- لوشر، ماکس (۱۳۷۰)، روانشناسی رنگ‌ها. ترجمه ی لایلا مهردادپی. تهران: حسام.
- نادرپور، نادر (۱۳۹۳)، مجموعه اشعار. چاپ سوم. تهران: نگاه.
- نظری، نجمه (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی چند اصطلاح ادبی در بلاغت فارسی و اروپایی». فصلنامه رشد و ادب فارسی. پاییز. شماره ۹۱. صص ۳۷-۴۱.





نیکوبخت، ناصر و سیدعلی قاسم زاده (۱۳۸۴)، «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر». نشریه ادبیات تطبیقی با هنر کرمان. شماره ۱۸. صص ۲۰۹-۲۳۹.

واردی، زرین تاج و آزاده مختارنامه (۱۳۸۶)، «بررسی رنگ در حکایت‌های هفت پیکر نظامی». فصلنامه ادب پژوهی. شماره دوم. صص ۱۶۷-۱۸۹.

هارتمن، تیلور (۱۳۸۶)، روانشناسی رنگ شخصیت. ترجمه جلیل فاروقی و سعیده مظلومیان. مشهد: نی نگار.



## ادبیات، ابزاری برای بروز نبوغ و خلاقیت از طریق روان‌درمانی مجازی «مطالعه موردی»

سیدمجید میرابوالقاسمی<sup>۱\*</sup>، محمدحسن برهانی‌فر، هادی هاشمی‌رزینی،

نسرین خلیل زاده

### چکیده

تعریف سلامت روان در حال تحول و روندی با تغییرات تدریجی است. در برهه‌ای از زمان سلامت روان عبارت بود از تمرکز بر بیماری. امروزه با چگونگی شکوفایی و رشد افراد و اجتماع تبیین می‌گردد. لازمه‌ی این گذر، تلاش متخصصین برای ارائه راهبردهایی جدید در زمینه سلامت روان است. استفاده از انواع هنر، مانند شعرسرایی و نوشتن برای درمان را می‌توان نام برد. این راهبرد با هدف کسانی که در دنیا به توسعه‌ی ادبیات همت گمارده‌اند هم‌پوشانی دارد. علوم و روش‌های بین رشته‌ای در سال‌های اخیر گسترش سریعی یافته‌اند. پژوهش حاضر با بررسی شعرهای سروده شده توسط مراجع مبتلا به اختلال دوقطبی در روند شعردرمانی، پیشرفت قابل توجه شعرسرایی مراجع را نشان می‌دهد. مراجع زنی چهل ساله متاهل و کارمند بود. طول درمان وی هشت ماه بوده و تمرین‌های شعرنویسی از طریق اینترنت انجام شد (چت درمانی). براساس خودگزارشی فرد، گزارش اطرافیان او، روانپزشک معالج و پژوهشگر مقاله حاضر درمان وی تأیید گردید. به باور نگارندگان این تحقیق، با توجه به آمار بسیار بالای اختلال دوقطبی در ایران، در صورت هدایت آنان از طریق روش‌های مبتنی بر ادبیات، می‌توان به درمان آنان کمک قابل توجهی کرد.

**کلیدواژگان:** شعرسرایی، خلاقیت، روان‌درمانی مجازی، اختلال دوقطبی

<sup>1</sup> majid\_mirabolghasemi@yahoo.com

\* کارشناس ارشد، روان‌شناسی بالینی، دانشگاه خوارزمی



## مقدمه

طبق نظر سازمان جهانی بهداشت، سلامتی حالت بهزیستی کامل بدنی، روانی و اجتماعی است. سلامت روان عبارت است از حالت توازن بین فرد و دنیای اطراف، سازگاری با خود و دیگران، همزیستی بین واقعیت‌های خود، مردم و محیط زیست (برزن، پاک‌نژاد و حق - دوست، ۱۳۹۵/۲/۲۰).

تعریف‌های جدید سلامت‌روان حاصل یک روند تدریجی با هدف متحول‌سازی آن است. شاخص پیشین سلامت، «تمرکز بر بیماری» محسوب می‌شد، حال اینکه امروزه تبیین چگونگی شکوفایی و رشد افراد و اجتماع شاخصه سلامت قلمداد می‌شود. تغییرات انجام شده منجر به تلاش متخصصین این رشته برای معرفی راهبردهای جدید در جهت ارتقای سلامت روان گردید.

نظریه اینکه تاثیر استفاده از انواع هنر در راستای درمان مفید و فراگیر شده است، لذا شاخه‌های مختلف آن، از جمله، شعر و قصه نیز می‌تواند به شکوفا شدن و رشد شخصیت افراد کمک کرده و موجب درمان برخی اختلالات در روان‌درمانی گردد. در کتاب *Mental Health: A Report of the Surgeon General*، بهداشت روانی این - گونه تعریف شده است: اجرای موفقیت آمیز اعمال ذهنی، از لحاظ تفکر، خلق (*mood*)، و رفتار که به فعالیتهای سازنده، روابط میان فردی رضایت‌بخش، و توانایی سازگارشدن با تغییر و حل کردن مشکلات منجر می‌شود. روانپزشک آمریکایی، توماس ساس معتقد بود که مفهوم بیماری روانی را باید به طور کلی کنار گذاشت. از نظر او، بهنجاری فقط بر حسب این که انسانها چه کاری را می‌توانند و چه کاری را نمی‌توانند انجام دهند، قابل اندازه‌گیری است (کاپلان و سادوک، ۱۳۹۵: ۳ و ۲). در دهه گذشته ریف و همکارانش الگوی بهزیستی روانشناختی یا بهداشت روانی مثبت را ارائه کردند. این الگوی شش عاملی عبارت است از: ۱- پذیرش خود (داشتن نگرش مثبت به خود)، ۲- رابطه مثبت با دیگران (برقراری روابط گرم و صمیمی با دیگران و توانایی همدلی)، ۳- خودمختاری (احساس استقلال و توانایی ایستادگی در مقابل فشارهای اجتماعی)، ۴- زندگی هدفمند (داشتن هدف در زندگی و معنادادن به آن)، ۵- رشد شخصی (احساس



رشد مستمر) و ۶- تسلط بر محیط (توانایی فرد در مدیریت محیط) (ریف، ۱۹۸۹ و ریف و کیز، ۱۹۹۵). الگوی ریف به طور گسترده در جهان مورد توجه قرار گرفته است (چانگ و چن، ۲۰۰۵). ریف این الگو را بر اساس مرور متون بهداشت روانی ارائه نموده، اظهار داشت که مؤلفه‌های الگوی معیارهای بهداشت روانی دارای هشت بُعد مثبت است. با کمک این ابعاد قادر به اندازه‌گیری سطح بهزیستی و کارکرد مثبت هر فرد خواهیم بود (نقل از بیانی، گودرزی و کوچکی، ۱۳۸۷: ۱۵۵).

- 1- Psychological well- being
- 2 – Self- acceptance
- 3 – Positive relation with other
- 4 – Autonomy
- 5 – Purpose in life
- 6 – Personal growth
- 7 – Environmental mastery
- 8 – Positive psychological health

مطالعات بین رشته‌ای به عنوان رهیافت نوینی در تحلیل و بررسی‌های ادبی، قداراست با خارج کردن ادبیات از انزوا در عین حفظ محوریت ادبیات، زمینه‌ی گشودن افق- های جدید فکری و برقراری رابطه‌ی ادبیات با سایر رشته‌های علوم انسانی را (از جمله زبان شناسی، هنر و مطالعات فرهنگی) فراهم آورد. همچنین، می‌تواند بسیاری از تنگناهای مطالعات علمی را برطرف کرده موجب، غنا، تنوع و گسترش حوزه مطالعات ادبی شود (علوی‌زاده و فضائی، ۱۳۹۱: ۳۰۱).

بر اساس نظریه کلارک، میان‌رشتگی عبارت است از: فرآیند پاسخگویی به سوال، حل یک مسئله که آنقدر وسیع یا پیچیده است که نمی‌توان توسط یک رشته علمی خاص به آن پرداخت و در آن نگرش‌های مختلف چندین رشته و روش‌های آن‌ها ائتلاف کرده و



شناخت و درک عمیق‌تر و دقیق‌تری از موضوع مورد بحث را فراهم کرد (دانشگر، ۱۳۹۵/۲/۱۹).

با توجه به اینکه یافتن راه‌کاری برای گسترش زبان فارسی در دنیای مجازی، امروزه بیش از پیش از اهمیت دارد؛ چراکه دنیای مجازی و اینترنت سهم ویژه‌ای در زندگی افراد دارند (علیزاده و زارعی، ۱۳۹۵/۲/۱۵). روان‌درمانی از راه دور/مجازی (تله‌سایکوتراپی) به سرعت در حال گسترش بوده، فرصت استفاده همزمان هم در جهت درمان و هم در جهت توسعه ادبیات فارسی را فراهم نموده است. شعردرمانی و درمان‌های مختلف بین رشته‌ای و هنری مبتنی بر نوشتن، اصلی‌ترین نقش را در این جهت دارا است.

### اثر هنردرمانی بر مغز

زبان هنر، زبانی واقع‌نما در قالبی نمادین است. این زبان قادر است بخش گسترده‌ای از وجود نهانی و خیال‌پردازی‌های درونی را فعال و زندگی را گسترده و پرمعنی کند. سیستم لیمبیک مغز و بخش‌های آن شامل هیپوتالاموس، هیپوکامپ و آمیگدال به طور جدی با فهم خاطره‌ای آسیب‌زا ارتباط دارد و بیان هنری بر این قسمت‌ها اثر می‌گذارد و پیوستگی و یکپارچگی خاطرات را به وجود می‌آورد. از آنجا که حوادث و مشکلات کم و بیش ذهن را تجزیه می‌کند، هنر ارتباط بین احساسات و خاطرات و افکار از هم جدا شده و پاشیده را پیوند می‌دهد. با هنردرمانی می‌توان پاره‌ای از فعالیت‌های احساسی و ذهنی نیمکره‌های راست و چپ مغز را یکپارچه کرده و به هماهنگی هیجانات در سطح غیرکلامی کمک نمود. تالوار، (۲۰۰۷) می‌گوید فعالیت و تمرین‌های هنری می‌تواند نیمکره‌های مغز را در دستیابی به خاطرات و پردازش هیجانات فعال کند. نیمکره‌ی راست با فعالیت‌های حرکتی بصری، شهود و هیجانات، درگیر در خلاقیت است. این امر مستقیماً با نواحی زیر قشری مغز مانند ساقه‌ی مغز مرتبط است و با تمرینات هنری مثل نقاشی و سفال و حتی موسیقی می‌توان با دو دست یا دو چشم، به کارآیی هم‌زمان دو نیمکره افزود (نقل از محمدی زاده، ۱۳۹۵/۱/۱۵).



## نوشتن درمانی

جنبه‌های درمانی نوشتن را می‌توان این‌طور خلاصه کرد: اول، نوشتن فرآیند فهمیدن و بیان کردن است. هرچه بیشتر تجربیات درونی‌مان را بفهمیم، به شناخت بهتری از خودمان رسیده‌ایم. شناخت، اولین گام در رفع هر نوع مشکل ذهنی و روانی است. دوم، نوشتن به لایه‌های تحت حفاظت پلیس درونی‌مان امکان ورود می‌دهد. نوشتن راهی برای دست‌یابی به اطلاعاتی است که اغلب از حوزه‌ی اطلاعات بخش خودآگاه ذهن به دلایلی خارج شده و فراموش شده‌اند. نوشتن راهی است برای بیان خود، برای تخلیه احساسات (کیانی، ۱۳۹۴/۱۲/۲۰).

آزادنویسی تحت سرپرستی نوشتن درمانگر، رایج‌ترین شیوه‌ی نوشتن در جلسات نوشتن - درمانی است. با این حال از فرم‌های نوشتن هم با حفظ قاعده اصلی‌ای که بولتون از آن‌ها صحبت کرده در نوشتن درمانی با هدف‌های خاص استفاده می‌شود. داستان‌نویسی، شعرنویسی، رویانویسی، دیالوگ‌نویسی، نامه‌نویسی، خاطره‌نویسی و بالاخره اتوبیوگرافی‌نویسی از فرم‌های ویژه‌ی نوشتن است که در نوشتن درمانی با هدف‌های خاص بکار گرفته می‌شود. هریک از این فرم‌ها، برای نوع خاصی از دست‌یابی به اطلاعات یا برای گروه‌های سنی متفاوت کاربرد دارند (همان منبع).

ویگوتسکی (۱۹۶۲)، در مقاله تفکر و واژه می‌گوید، معانی واژگان واحدهای پویا هستند نه ایستا. همان‌گونه که کودکان سیر تکاملی را از کودکی به بلوغ طی می‌کنند، واژگان از طرق مختلف تغییر نقش می‌دهند و به تبع این تغییرات، تفکر نیز تغییر می‌کند. اگر معانی واژه‌ها در لایه‌های درونی‌تر یا بنیادی‌تر تغییر کنند، پس رابطه‌ی تفکر با واژه‌ها نیز دستخوش تغییر خواهد شد. او فرآیند تفکر کلامی را از اولین مرحله تا آخرین مرحله، یعنی فرمول‌بندی آن را مورد بررسی قرار داده، معتقد است که در هر مرحله‌ای از روند تکامل و توسعه، معنی واژه رابطه خاص خود را بین تفکر و کلام (گفتار) دارد. رابطه بین تفکر و واژه ثابت و ساکن نیست، بلکه یک فرآیند پویاست، یعنی نوعی حرکت مستمر

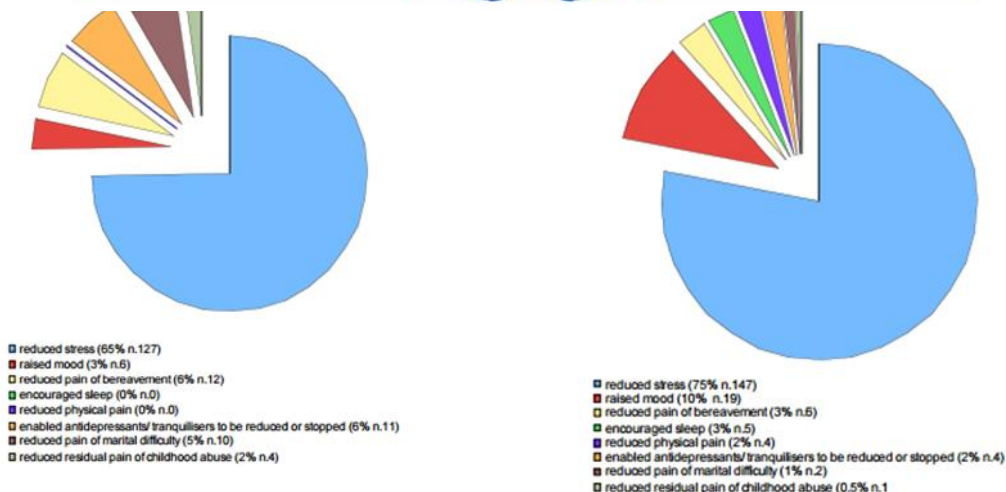


رفت و برگشتی است از تفکر به لغت (واژه) و از واژه به تفکر. در این فرآیند است که رابطه تفکر با واژه دستخوش تغییر می‌شود. این تغییرات در مفهوم کارکردی آن تکامل و توسعه نامیده می‌شود. تفکر تنها در قالب واژه‌ها بیان نمی‌شود، بلکه از طریق کلمات به وجود می‌آید (نقل از آقاگل زاده، ۱۳۸۲: ۶۰). این پویایی و رابطه بین تفکر و واژه در نوشتن درمانی یا شعردرمانی در مغز اتفاق می‌افتد و فرد با شناسایی احساس‌ها و توانایی بیان آنها بتدریج با شناخت درون خود به باورهای جدیدی دست می‌یابد.

### چرا شعر درمانی

در پژوهش حاضر تکنیک هنردرمانی‌رسانا (Expressive Art Therapy) به عنوان روشی جدید و ابداعی بکار گرفته شده است. بطور رسمی، هنردرمانی عبارت است از تداوی از طریق بینایی. شاخه‌های این تکنیک شامل؛ موسیقی‌درمانی، رقص/حرکت‌درمانی، تئاتر-درمانی، نمایش‌درمانی و شعردرمانی می‌باشند (انجمن ملی شعردرمانی آمریکا، ۱۳۹۵/۱/۱۵).

با توجه به روحیه «شاعرانگی ایرانیان» (شایگان، ۱۳۹۳: پیش‌گفتار) شعر می‌تواند به عنوان ابزاری در جهت افزایش سلامت روانی به کار گرفته شود؛ بخصوص که در ایران بیماری‌های روانی و اختلال‌های روانی-رفتاری پس از حوادث عمدی و غیرعمدی، رتبه دوم را در سال ۱۳۸۲ دارا بوده است (نقل از نوربالا، ۱۳۹۰: ۱۵۲).



عکس ۲-۵: گزارش اثربخشی  
نوشتن شعر (همان منبع).

عکس ۲-۴: گزارش اثربخشی خواندن شعر  
(نقل از بلک، ۲۰۰۹: ۱۵).

### رابطه بین نبوغ خلاقیت و اختلالات روانی

در ۱۹۹۴ «فلیکس پست» روان‌شناس انگلیسی، تحقیقی در زمینه تعیین درصد فراوانی انواع اختلالات روانی در افراد برجسته و خلاق را انجام داد. زمینه خانوادگی، سلامت جسمی، شخصیت، مسائل روانی-جنسی و بهداشت روانی ۲۹۱ نفر که در زمینه‌های دانش، اندیشه، سیاست و هنر دارای شهرت جهانی بودند، بررسی شد. نتیجه‌ها نشان داد که ۷۲ درصد از نام‌آورترین نویسندگان و هنرمندان در یک قرن و نیم اخیر به نابسامانی‌های خلقی مبتلا بوده‌اند و شیوع اختلالات روانی در بین آنان به‌طور معنی‌داری از عموم جمعیت بالاتر است. از میان اختلالات، عمدتاً به اختلالات خلقی نظیر افسردگی، اختلالات دو قطبی و نوسانات خلقی و اختلال شخصیت اشاره شده است. مانیک دپرسیو (افسردگی-شیدایی یا دو قطبی) اختلالی است که بیمار را دچار نوسانات شدید و نامنظم افسردگی و سرخوشی می‌کند، به شکلی که فرد گاهی سرخوش و پرانرژی و گاهی افسرده و غمگین است (مرکز روان‌شناسی آوین، ۱۳۹۵/۱/۳). دکتر آکیسکال در بررسی چگونگی رابطه بین اختلالات روانی و خلاقیت به این نتیجه رسید که افرادی با ویژگی‌های هیپومانیک (شیدایی خفیف) یا با خلق و خوی ملایم دو قطبی (افسردگی-شیدایی)، اغلب واجد توانمندی‌هایی هستند



که به آن‌ها اجازه به عهده گرفتن نقش‌های رهبری فعالیت‌های تجاری، اجتماعی، و سیاسی را می‌دهد. انرژی افزون، اندیشه پیش‌برنده، اعتماد به نفس و فصاحت خصایصی در این افراد است که می‌تواند از جهات دیگر باعث آشفتگی و پریشانی آنان باشد. از نمونه‌های جالب در این زمینه، چرچیل نخست وزیر نام‌آور بریتانیا است که فصاحت، بلاغت و توان تصمیم‌گیری و اعتماد به نفس شگرف و مداومت در امور سیاسی و ادبی او باعث شد در بحرانی‌ترین دوران حیات بریتانیا چند دوره به نخست وزیری برگزیده شود. او در زندگی خصوصی خود ناشاد و آشفته بود و دوره‌های متعدد افسردگی داشت (همان منبع).

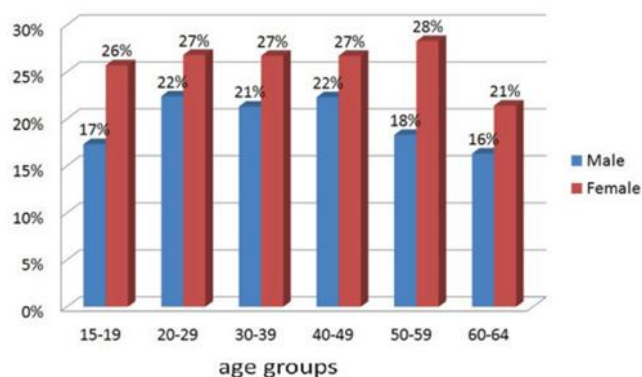
به گفته جیمیسون، روانشناس بالینی و استاد دانشکده پزشکی دانشگاه جان هاپکینز، نتایج ۲۰ تا ۳۰ درصد مطالعات علمی، وجود ارتباط بین نبوغ و رنج بردن از اختلال روانی را تأیید کرده‌اند. به نظر می‌رسد که در بین تمام اختلالات روانی، خلاقیت بیش از همه با اختلالات خلقی در ارتباط است و از بین اختلالات خلقی هم بیش از همه با اختلال دوقطبی، که خود جیمیسون هم بدان مبتلا بوده است. برای مثال در یکی از این مطالعات، هوش ۷۰۰ هزار نوجوان ۱۶ ساله سوئدی اندازه گرفته شد و پس یک‌دهه پیگیری نتایج تکان‌دهنده این مطالعه در سال (۲۰۱۰) ۱۳۸۹ منتشر شد. جیمیسون درباره یافته‌های این مطالعه می‌گوید: «آن‌ها به این نتیجه رسیدند که افرادی که در سن ۱۶ سالگی خیلی فوق‌العاده و درخشان هستند، با احتمال ۴ برابر بیشتر از بقیه، به اختلال دوقطبی مبتلا خواهند شد».

در اختلال دوقطبی، خلق فرد بین دو قطب خلقی بسیار خوشحال (مانیا) و افسردگی بسیار شدید، تغییر می‌کند. فالون معتقد است: «افراد مبتلا به اختلال دوقطبی، وقتی از حالت افسردگی شدید خارج می‌شوند، بسیار خلاقند. وقتی خلق فرد مبتلا تغییر می‌کند، فعالیت مغزش هم تغییر می‌کند؛ فعالیت بخش‌های پایین‌تر قسمتی از مغز که لوب پیشانی نامیده می‌شود متوقف شده، فعالیت در بخش‌های بالاتر این لوب آغاز می‌شود. بنا بر اعتقاد فلور، پیوند بین این چرخه‌ها موجب ارتباط بین اختلال دوقطبی و خلاقیت می‌گردد. الین سکز، استاد سلامت روان در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی، می‌گوید: مردمی که از اختلالات روانی رنج می‌برند، محرک‌ها را مانند مردم عادی فیلتر نمی‌کنند. در عوض می‌توانند ایده‌های متناقض را به طور همزمان و در کنار هم داشته باشند و بدین ترتیب، از

تداعی‌ها و ارتباط‌های ضعیف نیز آگاه می‌شوند، در صورتیکه، مردم عادی، آن‌ها را آن‌قدر ارزشمند برآورد نمی‌کنند تا بخواهد روانه هشپاری‌شان کنند. در عین حال هجوم این بی‌معناها به سطح هشپاری می‌تواند باعث آشفته‌گی و گسیختگی نیز شود. به گفته سکز، این نکته می‌تواند بسیار خلاقانه هم باشد. سکز، در جوانی به اختلال اسکیزوفرنیا مبتلا بوده است (خبر آنلاین، ۱۳۹۵/۲/۳).

### درصد شیوع اختلالات روانی در ایران

به طور کلی، ۲۳/۶ درصد از افراد ۱۵-۶۴ ساله ساکن کشور دچار یک یا چند اختلال روانپزشکی هستند. این رقم در مردان ۲۰/۸ درصد و در زنان ۲۶/۵ درصد است که نشان‌دهنده شیوع بیشتر و معنادار اختلالات در زنان است. شایعترین اختلالات، اختلالات اضطرابی و خلقی می‌باشند (تحقیقات سلامت روان ایران ۱۳۹۵/۱/۲۲).



عکس ۱-۲: شیوع دوازده ماه از هر اختلال روانی در گروه‌های سنی و جنسی، بررسی سلامت روانی در ایران (نقل از رحیمی موقر، ۱۳۹۰: ۸۰).

### اختلال دوقطبی

اختلال دوقطبی که گاهی اوقات به نام جنون ادواری نیز خوانده می‌شود، با نوسانات خلقی که طیف وسیعی از افسردگی تا اوج دیوانگی و شیدایی (مانیا) را در بر می‌گیرد، در ارتباط

است. وقتی که فرد دچار افسردگی می‌شود، ممکن است در انجام بسیاری از فعالیت‌ها احساس غم و ناامیدی و از دست دادن علائق یا لذت‌ها تجربه کند و در زمانی دیگر که خلق و خوی وی در جهتی دیگر تغییر کرد، احساس سرخوشی و پرنرژی بودن به اودست دهد. تغییرات خلقی ممکن است تنها چند بار در سال و اغلب بصورت چند بار در روز اتفاق بیافتد. در برخی موارد نیز، اختلال دوقطبی بطور همزمان با نشانه‌های افسردگی و مانیا همراه است. در حدود یک نفر از هر ۱۰۰ بزرگسال در طول زندگی خود دچار این اختلال می‌گردند. معمولاً این اختلالات بعد از سنین نوجوانی اتفاق می‌افتد. در سنین بالاتر از ۴۰ سال این اختلالات غیر معمول است. مردان و زنان به یک اندازه در معرض ابتلا به این اختلالات قرار دارند (انجمن کتاب ایران، ۱۳۹۴/۱۲/۱۵).

### مشخصات دوره مانیا و هیپومانیا در اختلال دوقطبی

علائم و نشانه‌های مانیا و یا هایپومانیا می‌تواند شامل موارد زیر باشد:

افزایش اعتماد به نفس یا خود بزرگ‌بینی، پرش افکار یا تجربه ذهنی سبقت افکار، حواس پرتی، افزایش فعالیت‌های معطوف به هدف (اجتماعی، شغلی، تحصیلی و جنسی) اشتغال مفرط به فعالیت‌هایی که می‌تواند پیامدهای دردناک زیادی برای فرد ایجاد کند (ولخرجی، بی‌مبالائی جنسی یا سرمایه‌گذاری‌های احمقانه). کاهش نیاز به خواب، پرحرفی بیش از حد معمول یا احساس فشار برای حرف زدن (سادوک، آلکوت سادوک و روئیز، ۱۳۹۵: ۱۵۴).

### افسردگی در اختلال دوقطبی

علائم و نشانه‌های این فاز از اختلال دوقطبی نیز عبارتند از: خلق افسرده در اکثر اوقات شبانه روز، ناامیدی، بی‌خوابی یا پرخوابی، کاهش وزن و اشتها، سراسیمگی یا کندی روانی/حرکتی، خستگی یا از دست دادن انرژی، احساس بی‌ارزشی یا احساس گناه مفرط، افکار عود کننده در باره‌ی مرگ، کاهش توانایی، تمرکز بر بی‌تصمیمی، کاهش بارز علائق یا لذات برای تمامی فعالیت‌ها در اکثر ساعات روز (همان منبع).

طبق آمار وزارت بهداشت نزدیک ۲۲ تا ۲۵ درصد افراد جامعه مبتلا به اختلالات روانی



هستند. به گفته دبیر انجمن روان پزشکان از هر چهار ایرانی یک نفر اختلال روانی دارد (خبرآنلاین، ۱۳۹۴/۱۲/۱۰). در مطالعه بار بیماری‌هایی که گزارش آن در ۱۳۸۴ منتشر شد، اختلالات روانی ۱۰/۲۵٪ از کل بیماری‌ها را شامل بود (با احتساب اختلالات مرتبط با مواد مخدر ۱۴/۵٪). سه علت اختلالات روانی به ترتیب عبارتند از: افسردگی (۲۶ درصد)، اعتیاد (۲۴ درصد)، اختلالات دوقطبی (۱۲ درصد). نتیجه‌ی همین بررسی‌ها در سال ۹۰ حکایت از افزایش بسیاری از اختلالات روانی دارد (نقل از ایسنا، ۱۳۹۵/۱/۲۶).

نتیجه مطالعات بررسی تداعی واژگان نشان داد که افراد مبتلا به اختلال دوقطبی که در مرحله گذر به قطب مانیا هستند و مانیای خفیفی دارند، در یک بازه زمانی مشخص، در مقایسه با سایر افراد، می‌توانند سه برابر بیشتر کلمه به خاطر بیاورند. ارتباط بین این ویژگی با بروز نبوغ را می‌توان این‌طور توضیح داد که حجم بالایی از ایده‌های سرکوب‌نشده به احتمال زیاد، تولید چیزی ارزشمند خواهد نمود (خبرآنلاین، ۱۳۹۵/۲/۳).

افراد مشهور دارای اختلال دوقطبی عبارتند از: همینگوی، بتهوون، چرچیل، کاترین زتا جونز، صادق هدایت، هانس کریستین آندرسن، بالزاک، بودلر، ایششتین، موتزارت، مارک تواین، دانت، میشل فوکو، ماکسیم گورکی، ونگوگ، ناپلئون بناپارت (انجمن کتاب ایران ۱۳۹۴/۱۲/۱۵). استاد بهاءالدین خرمشاهی نویسنده، مترجم، روزنامه‌نگار، طنزپرداز، فرهنگ‌نویس، شاعر و استاد دانشگاه، در یکی از مقالاتش به اختلال دوقطبی و افسردگی خود اشاره می‌کند (نقل از جلیلی، همان منبع).

با در نظر گرفتن آمار افراد مبتلا به اختلالات روانی در سال ۱۳۹۵ (حدود ۲۴ در صد جمعیتی حدود نوزده میلیون نفر خواهد بود. از این میان با توجه به آمار ۱۲ در صدی مبتلایان به اختلال دوقطبی (۱۳۸۵) حدود دومیلیون و چهار صد هزار نفر مبتلا به این اختلال هستند. شایان توجه است، میانگین مصرف داروهای ضد اضطراب در ایران فاصله سالهای ۱۹۹۷ تا ۱۹۹۹ و ۲۰۰۷ تا ۲۰۰۹ در مقایسه با سایر کشورهای آسیایی، افزایش بسیار زیادی داشته است (نقل از نور بالا ۱۳۹۰: ۱۵۳).



## روش تحقیق

در مطالعه حاضر از روش شعردرمانی‌رسا بر مبنای تلفیق نگرش‌های درمانگری وجودگرایی (اگزستانسیال)، ذهن‌آگاهی (ماینند فولنس) و معنادرمانی استفاده شده است. در این روش درمانگر جلسات مشاوره‌ای به‌منظور درمان با مراجع تنظیم نموده و در هر جلسه که شامل: بررسی تکالیف، بحث و دادن تمرین‌های جدید می‌باشد، روند درمان انجام می‌گیرد. مراجع تکالیف انجام یافته خود را روی صفحه مشترک در محیط مجازی/اجتماعی تلگرام قرار می‌داد. هر شب گفتگوی نگارشی کوتاه دو طرفه (چت درمانی) در رابطه با مطالب مطرح شده در راستای بهبود وی انجام می‌شد.

## مشخصات مراجع

مراجع زن ۴۰ ساله، متاهل، بدون فرزند، فوق‌دیپلم حسابداری و کارمند بود. بنابر خودگزارشی فرد، از دوران جوانی به افسردگی و اختلال دوقطبی مبتلا بوده است. علت مراجعه وی عدم رضایت از ارتباطات فردی/اجتماعی بود. بنابه گفته وی مشکلاتش شامل درگیری او با اطرافیان، همکاران، حتا همسرش بود. در بسیاری از موارد منجر به قطع روابط، جابجایی شغلی و حتی احتمال اخراج از محل کار وی نیز بود. مراجع در سال‌های دور علاقه به خواندن اشعار فارسی داشته است. علاوه براین، تلاش برای سرودن شعر نیز نموده بود، به همین دلیل از روش شعردرمانی استقبال کرد. مشاوره هفته‌ای یک جلسه (یک ساعت و نیم) به صورت حضوری و در طی هفته از طریق چت - درمانی انجام گرفت. بنا به توصیه انجام شده که بخش اصلی این روش درمانی است، وی تکالیف را بدون توجه به غلط و درستی نگارشی انجام داده و از طریق اینترنت ارسال می‌نمود.



## نمونه شعرهای مراجع بر اساس روند درمان از ابتدا تا انتهای دوره درمانی

- با سکوت / به حرف‌های احتکار شده‌ام / چوب حراج می‌زنم
- آسمان / چه دیده‌ای ؟ / که اینگونه با صدای بلند / گریه می‌کنی ....
- تنفر / دنیای بی‌عاطفه / بی‌رحم / بی‌بخشش / اجتماع تیرگی / قلب یخ‌زده
- باران / بیار بر معصومیت کودکی‌ام / بیار بر شادی جا مانده در آن سالها / بیار بر روح بیکرار من / به راه سفر افتاده‌ام پشت سرم بیار ....
- بعد از ۴۰ سال / جوابش کردم / این مستاجر بد حساب را / غم را می‌گویم ...
- تقویم نمی‌شناسد / این غم " بی‌پیر " / هر روز را / " عصر جمعه " می‌داند ...
- معجزه‌ای در کار نیست / معجزه منم
- فکر / چرخ‌گوشت / عمل
- عادت کرده‌ام / به تند خوردن و زود بلعیدن / انگار حق خودم نمیدانم / لذت بردن را
- حرکت / زندگی / سکون / مرگ
- پلک می‌زنم / پلک می‌زنم / پلک می‌زنم / ... / دیگر پلک نمی‌زنم / مرگ به همین سادگی است
- اسب سیاه اضطراب می‌تازد / تمام بدنم کوفته است / بس که لگد پرانده
- گاه با خود می‌اندیشم / دنیا به پایان رسیده است / دنیا تمام نشده / من در درونم روی نقطه پایان‌ام / املایم ضعیف شده / یکی بگوید نقطه سر خط.....
- گاهی اوقات گرسنه نیستم / اضطراب می‌گوید گرسنه‌ام / تشنه نیستم / می‌گوید هستم / شور می‌خواهد / شیرین می‌خواهد / ترش .... / می‌خواهم فرماندهی را از او بگیرم
- به دنبال اقیانوسی " آرام / تا خاکسترم را / به آن بسپارم ... "
- در ذهنم / فریاد می‌کشم / از زبان او می‌گویم / از زبان خودم میشنوم



- در سینمای پشت ذهنم/ تنها تماشاچی این فیلم/ منم...
- چرا او مثل من نگاه نمی‌کند/ سؤالی که بارها و بارها / تکرار می‌شود...
- کارهایی که انجام داده‌ام/ هیچ تناسبی / با عکس العملی که دیدم نداشته‌اند/ فیل و فنجان/  
چه تلاشی برای دیده شدن کرده‌ام...
- سالها با خودم جنگیده‌ام / بی نتیجه / به مذاکره نشستم / نتیجه: تحریم تسلیم
- من هایم طغیان کرده‌اند/ محشری برپاست/ در اندرون من خسته‌دل
- نوشیدنی‌ام را با دست چپ به هم می‌زنم / بی‌هیچ عجله‌ای / مدل هم‌زدنم را دوست دارم  
/ مثل زنان انگلیسی / با شخصیت و متین
- لقمه را به سمت چپ می‌فرستم / جویدن‌ام آرام‌تر میشود/ مزه را بهتر حس می‌کنم/ لذت  
می‌برم
- تنفس با سمت چپ بینی/ نفس کم می‌آید/ هوا کافی نیست/ بسته است راه/ حالم را  
دگرگون می‌کند/ وادارم می‌کند راه راست را باز کنم
- پرچم سفید/ بین من و من
- دستم را روی شانه خودم می‌گذارم / های رفیق / جای آماده‌س / بیا با هم گپی بزنیم
- من/ آینه / آشتی...
- حسابی خسته شده‌ام/ بس که از دلم / بار اضافی بیرون برده‌ام ....
- گلها /هیچ وقت به فردا فکر نمی‌کنند
- حرکت / پاک کنِ مرز ذهنی
- از من عبور می‌کنم /به شادمانی تو می‌رسم / عشق می‌شکفد
- خدایا / بیا من و تو هم /ظریفانه مذاکره کنیم ...
- افکار کهنه‌ام / نیاز به خانه تکانی دارند / از خانه‌ام شروع می‌کنم ...
- سکوت / افتادن نقاب‌ها / یکی پس از دیگری / بینا می‌شوم / در آینه روبرو..
- امنیت/ تعلق / عشق به خانه‌ام / مدت‌ها بود غافل بودم



- می‌توانم غمگین باشم / ولی دوست بمانم / می‌توانم شاد باشم / حتی با وجود درک دشمنی / گاهی مفاهیم با هم در تضاداند...
- "زندگی" / همین اتفاقات ساده / همین روزمرگی / قرار نیست استثنایی باشد / در همین سادگی‌ها / زندگی معنا پیدا می‌کند
- امروز / وقت خرید خواستم بگویم : ببخشید شیشه شور دارید ؟ / از دلم برآمد : ببخشید "کینه شور" دارید ؟ ....
- گاهی سکوت کرده و حرفی نمی‌زنم  
گوش جهان کر است از این بی‌صدایی‌ام
- من و تنهایی و بی‌تابی و حس فراموشی  
من غرق می‌شدم در بیم و اضطراب  
امسال سال من، سال چهل شدن  
سال پر از بلوغ، از قله رد شدن  
دروازه‌های من رو به شکوفه باز  
جغرافیای من، یک دشت طاقباز  
امسال من شدم، گم بود من ز من  
انگار غنچه کرد، من زاده شد ز من  
من لحظه لحظه عشق، من شور، من امید  
انگار من خودم، با پست می‌رسید  
من یک شروع نو، حجم نوید و فکر  
من عمر می‌کنم، یک زندگی بکر



- این روزها چشمان من شسته است  
این روزها قلبم کمی شاد است  
من کشف را امروز فهمیدم  
آن روزهای رفته بر باد است  
من از طبیعت درس می‌گیرم  
هر برگ تازه، پیک امید است  
هر قاصدک مامور ارسال  
پیغام‌های شادی بید است  
من تازه فهمیدم گاهگاهی هم  
غمگین شدن آنقدر هم بد نیست  
گاهی اگر لبریز از خشم‌ام  
یک داد کوچک، آنقدر بد نیست  
من کشف کردم زندگی جاری است  
لبخند ارزان، عشق آماده  
هرچند وقتی می‌توان خوش بود  
با چیزهای کوچک و ساده  
من تازه فهمیدم همسرم، عشقم  
آنقدرها هم خوب و کامل نیست  
من می‌پذیرم، او هم انسان است  
با یک خطا، یک کل که باطل نیست  
گاهی فراموشم شده، هستم  
گاهی خودم نادیده می‌گیرم  
سر می‌خورم در نقش قربانی  
از خشم لبریزم، پریم، سیرم

من تازه فهمیدم، چرا دارم  
وسواس شستن، فکر بیهوده  
قایم شدم پشت هزاران نقش  
اینها فقط در ذهن من بوده  
این روزها در فتح خود هستم  
پرچم زدم بر تپه‌های نقص  
باید که با خود مهربان باشم  
پشت نقابم چیستم؟ بی ترس

- این روزها در فکر تغییرم،  
می‌خواهم از "من" دست بردارم  
مثل عبور از لحظه تحویل،  
پا بر سر اسفند بگذارم  
دستم گرفته عادت دیروز،  
مثل گذشته سخت می‌گیرم  
در جنگ سختی با خودم هستم،  
گاهی هزاران بار می‌میرم  
دور و بر فکرم پر از ابزار،  
از راهکار، انگیزه، آگاهی  
مثل شروع اولین تمرین،  
سردرگم از ترس گهگاهی  
من از شروع تازه می‌ترسم،  
این گام اول سخت و دشوار است  
با اینکه ثابت کرده‌ام هر بار،



بعد از شروع، این راه هموار است  
در پشت گوشم کوهی از تصمیم،  
هر روز شاید تکه سنگی ریز  
و قتش رسیده، عید قربان است،  
چاقوی خود را می‌کنم من تیز  
شاید، نباید نقشه بردارم،  
من باشم و یک جاده پیش‌رو  
حتما رسیده وقت آن تغییر،  
آن گام اول، وقت رو در رو

• می‌چرخم به دور کانون خودم

گاه دورم

گاه نزدیک

آهااااااای من

سلاااااام

چقدر آشنا به نظر می‌رسی

و من

چقدر ندیده‌ام ات این سالها

راستی

تلگرام داری؟

\*\*\*\*\*

هزار بوسه به گفتار نغز حافظ باد

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز



## گردآوری داده‌ها:

منابع اطلاعاتی زیر براساس نظریه‌ی «نحوه جمع‌آوری داده‌ها در مطالعات موردی» رابرت بین (پارسانیان و اعرابی، ۱۳۷۶: ۲۰) بدست آمده است.

• مشاهده مشارکتی: عبارت از مشاهدات؛ درمانگر، پزشک معالج، همکاران و اطرافیان بیمار

• مصاحبه: پرسش و پاسخ‌ها در جلسات حضوری

• خودگزارشی (Self-report): اطلاعات داده شده توسط بیمار

• مصنوعات انسانی: اشعار سروده شده توسط بیمار که به وی تکلیف داده شده بود

## نتیجه‌گیری

نتایج بدست آمده از داده‌های ذکر شده نشانگر بهبود اختلال دوقطبی بیمار می‌باشد. علاوه براین درمان دارویی وی نیز توسط پزشک معالج قطع گردید. به نظر می‌رسد میتوان با استفاده از روش‌های هنری، مصرف داروهای روانپزشکی را کاهش داده، همچنین سطح خلاقیت مبتلایان به اختلالات روانی را افزایش داد. شایان ذکر است، با کمک روش‌هایی چون نوشتن درمانی می‌توان به گسترش کتابخوانی کمک کرده و ادبیات و فرهنگ فارسی را نیز براساس نیاز امروزی تقویت کرد. با استفاده از فن‌آوری روز (اینترنت) بخشی کاربردی ادبیات را گسترش داده کارآمد ساخت.

پژوهش حاضر مبتنی بر استفاده کاربردی شعر و نوشتن در راستای ایجاد روش‌های جدید درمانی و همسو با اهداف سازمان جهانی بهداشت برای دستیابی به سلامت روان از یک سو و بکارگیری علوم بین رشته‌ای (ادبیات، روانشناسی و اینترنت) از سوی دیگر است. بدین ترتیب؛ ضمن بهره‌گیری از روش‌های فرهنگ‌مدارانه براساس ادبیات در درمان و کاهش هزینه‌های درمانی، امکان تنوع تکنیک‌ها و روش‌های اجرا در جهت افزایش کارایی درمانگران و افزایش بهره‌گیری از استعداد پنهان مراجعان فراهم خواهد شد.



## منابع

- سادوک، بنجامین جیمز. سادوک، ویرجینیا آلکوت. و روئیز، پدرو (۱۳۹۵) خلاصه روانپزشکی کاپلان و سادوک. ترجمه رضاعی. تهران. انتشارات انجمن.
- بیانی، علی اصغر. گودرزی، حسنیه و کوچکی، عاشور محمد. (۱۳۸۷) - رابطه ابعاد بهزیستی روانشناختی و سلامت عمومی در دانشجویان دانشگاه آزاد اسلامی واحد آزاد شهر (۸۶-۱۳۸۵). دانش و پژوهش در روانشناسی / دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان (اصفهان) / شماره سی و پنجم و سی و هشتم - بهار و تابستان ۱۳۸۷ ص ۱۵۵.
- علوی زاده، فرزانه و فضائی، سیده مریم (۱۳۹۱). بررسی و تحلیل رویکردهای بینارشته - ای زبان شناسی، مطالعات فرهنگی و هنر در پژوهش‌های ادبی. نامه نقد (مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات) «دفتر دوم» به کوشش: دکتر حمیدرضا شعیری ویراستار: اعظم فتحی هل آباد ناشر: خانه کتاب نوبت چاپ: اول - آذر ۹۱ / صفحه ۳۰۱/ تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۱.
- نقل از آقاگل زاده، علی (۱۳۸۲). نگاهی به تفکر و زبان / مجله تازه های علوم شناختی / صفحه ی ۶۰- سال پنجم شماره ۱
- شایگان، داریوش (۱۳۹۳) پنج اقلیم حضور / فرهنگ معاصر / چاپ سوم / پیش گفتار کتاب
- نقل از نوربالا، احمد علی (۱۳۹۰) مجله روانپزشکی و روانشناسی بالینی ایران، سال هفدهم، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۰ / سلامت روانی - اجتماعی و راهکارهای بهبود آن - صفحه ۱۵۲
- نقل از بلک، (۲۰۰۹)

Dose Poetry matter in the Teaching of Mindfulness-Basaed intervention? Master of Art, Bangor University



– نقل از رحیمی موفر، آفرین (۲۰۱۱)

Twelve-month Prevalence and Correlates of Psychiatric Disorders in Iran: The Iranian Mental Health Survey, 2011.



## بررسی توصیف؛ نقش و انواع آن در نفثه المصدور

سیده محدثه میرجعفری\*

محمد علی خزانه دارلو\*\*

### چکیده

نفثه المصدور در دورانی به نگارش درآمد که اطناب و لفظ پردازی از خصوصیات بارز سبکی در بیشتر متون بود. این اثر نیز از این قاعده مستثنی نیست. و نویسنده می کوشد به طرق گوناگون سخن خود را طولانی کند و با انواع آرایه ها و استفاده از آیات احادیث و اشعار فارسی و عربی بر زینت کلام خود بیفزاید. یکی از روش هایی که نویسنده این اثر برای طولانی کردن سخن و ایجاد اطناب هنری و غیر ممل از آن بهره برده است، توصیف و ایجاد تصاویر توصیفی گرا و دیدنی است. توصیف می تواند از منظرهای گوناگونی مورد بررسی قرار گیرد. گاه از حیث گستردگی و فشردگی، گاه کیفیت و چگونگی آن، موضوعات موصوفه، تکنیک ها و همچنین روش های بهره گیری از آن و کاربردش در اثر منظور می تواند بررسی شود.

در این پژوهش با توجه به اهمیت توصیف و تصویرپردازی های توصیفی در نفثه المصدور، در هر چه موثرتر کردن و جذاب نمودن این اثر با وجود به درازا کشیده شدن سخن و اطناب آن، به بررسی توصیفی - تحلیلی توصیفات این اثر ارزنده و انواع توصیفات به کار رفته در آن می پردازیم. هدف از این پژوهش نمایانیدن هر چه بیشتر ارزش های تصویری و توصیفی اثر مذکور می باشد.

**کلید واژه ها:** نفثه المصدور، زیدری نسوی، توصیف، تصویر، اطناب، انواع توصیف، هنرورزی

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان [mirjafary67@gmail.com](mailto:mirjafary67@gmail.com)



## ۱. مقدمه

نفثه المصدور اثر ارزشمند شهاب الدین محمد خرنذری زیدری نسوی نویسنده قرن ششم و هفتم هجری است. این اثر درد دلی است که اشارات تاریخی دارد و با توجه به تأکلمات درونی نویسنده و آنچه که از هجوم مغول بر سر زاد و بوم و دیارش آمده است بیشتر به شرح حالی سوزناک و جان گداز می ماند تا واقع نگاری تاریخی. این مطلب و نیز مقتضای سبکی دوران نویسنده که دور شدن از سادگی و روانی و اهمیت یافتن بیشتر زیبایی های لفظی و ظاهری کلام بر محتوا بوده است و مصحح اثر مرحوم یزدگردی در مقدمه خود به دلایل عمده این تحوّل اشاره کرده است. ( زیدری نسوی ۱۳۸۹: یک ) موجب شده است که اثر مذکور مشحون از تصاویر بدیع شاعرانه و توازن های لفظی و معنوی باشد. و در این میان توصیف نقش چشم گیری را ایفا می کند. چرا که این اثر غم نامه ای است که نویسنده در آن قصد دارد هر آنچه که به سرش آمده و دلایل اندوهیکه باعث خلجان روحی او شده است را برای خواننده بیان کند. علاوه بر آنکه با طولانی کردن سخن خود و اطناب آن درصدد است قدرت نویسندگی خویش را نیز به رخ بکشد. « اطناب در لغت به معنی دراز کشی و طولانی کردن است، و در اصطلاح، آوردن الفاظ بسیار است برای معنی اندک، بنا بر مقتضای حال مخاطب و مقام و موضوع کلام. » ( علوی مقدم ۱۳۸۷: ۸۰ ) توصیف در واقع همان بیانگری و نمودن هر آن چیزی است که از مدخل ذهن و ضمیر نویسنده گذشته است و می خواهد آن را به خواننده منتقل کند و او را به دریافتی از آنچه خود در ک ک کرده است برساند. با یک نگاه کلی می توان





گفت که هنر چیزی جز توصیف‌گری نیست. « کروچه در کلیات زیباشناسی در پاسخ به این پرسش که هنر چیست می‌گوید: هنر عبارت است از دید یا شهود. هنرمند تصویر یا شبی می‌سازد و کسی که از هنر محظوظ می‌شود نظر را متوجه نقطه‌ای می‌کند که هنرمند نشان داده است و از روزنه‌ای که او باز کرده نگاه می‌کند و همان تصویر را در ذهن خود به وجود می‌آورد. ... (پیش از این) ارسطو با نظریه محاکات خود بر این موضوع صحه گذاشته است. » (پارسا ۱۳۸۹: ۱۶۹)

« توصیف که در واقع، بیان دریافت‌گوینده به عنوان شناسنده از شیء و جهان بیرون با موضوع شناخت است، یکی از شیوه‌هایی است که شاعر با استفاده از آن ارتباط میان ذات خود و شیء (موضوع) را بیان می‌کند. هدف توصیف ارائه تصویری عینی از تجربه انسان از یک صحنه، شخص یا احساس از رهگذر واژه‌هاست. » (همان: ۱۶۸) زیدری این کار را در بسیاری مواقع با ایجاد توصیفات هنری و زینت بخش و غیرممل انجام می‌دهد. « مراد از نثر مصنوع و فنی نثری است که بنای آن بر آرایش سخن و تناسب الفاظو معانی نهاده شده است، همچون آوردن سجع و موازنه و ترصیع و تضمین مزدوج و ایهام و تضاد و مراعات نظیر و إرسال مثل و حسن تعلیل و مبالغه و اغراق و غلو، و نیز اطناب در وصف بطریق استعمال مترادفات لفظی و ایراد جمل متوازن و مقارن و تضمین آیه و حدیث و خبر و شعر و مثل و استشهاد بدانها، و استفاده از مصطلحات علوم در بیان تعبیرات و اصرار در آوردن تشبیهات و استعارات بدیع و ابداع کنایات جدید و دیگر بدایع لفظی و معنوی کلام. » (همان: دو) ذوالفقاری به نقل از شفیع کدکنی در مقاله‌ای می‌نویسد: « بهترین و شایسته‌ترین وسایل بیان تصویری، آوردن اوصاف است و حتی مجازها و انواع تشبیه را بت‌های بلاغت شرقی دانسته‌اند. » (ذوالفقاری ۱۳۸۹: ۳۹-۴۰) نکته‌ای که حایز اهمیت است خط باریک بین توصیف و روایت است. که آقایان نصرالله امامی و قدرت قاسمی پور در مقاله‌ای با عنوان " تقابل عنصر روایت‌گری و توصیف در هفت پیکر نظامی " به آن توجه نموده‌اند. آنها توصیف را سویه‌ی



ساکن متن می‌دانند و روایت را سویه‌ی متحرک و پیش‌رونده‌ی آن. هر متن روایی‌ای لاجرم از توصیف است اما توصیف می‌تواند جدا از جنبه‌ی روایی باشد. در روایت آنچه که مد نظر است پی در پی بودن توالی‌گش‌ها و وقایع است ولی در توصیف بیان و نشان دادن چگونگی و کیفیت آن‌ها و به تصویر کشیدن مناظر و مکان‌ها و فضاها و اشیا و رفتارها و شخصیت‌ها اهمیت دارد. ایشان به نقل از ژنت می‌نویسند: «روایتگری مرتبط است با کنش‌ها یا رخدادها که به عنوان فرایندهایی محض لحاظ می‌شوند و بدین وسیله است که روایتگری تأکیدش بر جنبه‌های زمانمند و نمایشی روایت است. از دیگر سو توصیف از آنجا که تأکیدش بر روی اشیا و موجودات، در حالت و بعد هم زمانی است، جریان زمان را به تعلیق در می‌آورد و روایت را در بعد فضا می‌گستراند.» (امامی ۱۳۸۷: ۱۵۵) این ساکن بودن توصیف در تقابل با روایت تناقضی با آنچه که ما در این مقاله به عنوان توصیف پویا و یا ایستا به آن می‌پردازیم ندارد. و در واقع توصیف پویا توصیفی است که صحنه‌ای از حرکت اشیا و رفتار جانداران و وقایع را نشان می‌دهد اما مفهوم آن با روایت که حرکت در خط طولی رخدادها و وقایع است فرق می‌کند.

دیوید هرمن در "عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت" رابطه‌ای تنگاتنگی بین توصیف و روایت می‌بیند:

«به گفته چتمن، توصیف که دیر زمانی است روایت شناسان را به خود خیره کرده، در نظر ایشان جذاب‌ترین متن گونه‌هاست، زیرا تنگ‌ترین و پیچیده‌ترین پیوندها را با روایت دارد. این هم پوشانی روایت و توصیف... به راستی گستره چشمگیری را در بر می‌گیرد، چنان که کم‌ترین کارکرد مخرج‌های کلامی و غیر کلامی مشترک میان این دو مقوله، وابستن، صفات به موقعیت‌ها، پدیده‌ها، و رویدادهاست (نتیجه یکی است: خواه کسی را فقیر بخوانی، یا حکایتی از فقر زدگی اش بگویی). ولی لوکاچ در نقد خود بر داستان مدرن، این دو کارکرد



را جدا از هم می‌داند. در نظر او وقتی توصیف محض، کنشی مغایر با طرح ریزی واقع نمایانه حال و هوای جامعه در قالب سلسله رویدادهای بلند به شمار می‌رود، میانه توصیف و روایت به هم می‌خورد. با این وصف، لوکاچ بنای استدلال خود را بر بنیان سنتی (بلاغی) می‌نهد که در آن، به گفته آمون و چتمن، توصیف همواره جایگاهی مشتق یا برگرفته از روایت داشته است؛ جایگاهی دون شأن اصیل روایت. حال، این دیدگاه را با رویکرد نقش گرایانه استرنبرگ بسنجید که طبق آن هر دو کارکرد روایی و وصفی را بسته به شرایط بافت ارتباطی می‌توان در ساختار متنی واحدی گرد آورد - همچنان که از سوی دیگر می‌توان ساختارهای بسیار متفاوت را نیز تنها در یک نقش، مثلاً نقش وصفی، به کار گرفت. از این نظر، هر گونه تلاشی برای جدا کردن مغرضانه روایت و توصیف از یکدیگر تلاشی است بیهوده؛ خاصه از این جهت، که بنا بر آن چه خواهیم گفت، جز در بافت نمی‌توان نقش یک عبارت ثابت را وصفی از اوضاع جهان داستان دانست، یا روایتی که از ذهن شخصیت‌های داستان می‌گذرد. « (هرمن ۱۳۹۳: ۱۳۶ - ۱۳۷)

بر طبق بررسی‌ای که انجام گرفت پژوهش مجزایی پیرامون موضوع توصیف و توصیفگری در نفثه المصدور صورت نگرفته است و این امر ضرورت پرداختن به چنین موضوعی را با توجه به نقشی که توصیف در این اثر دارد نشان می‌دهد.

« در توصیف، موضوع، انواع توصیف، تکنیک‌ها و کارکردهای آن اهمیت دارند. » (شمسی ۱۳۸۹: ۱۶۸) توصیف می‌تواند بر اساس علمی یا هنری بودن انواعی داشته باشد. همچنین موضوع، فشردگی یا گسترده‌گی و همچنین کیفیت و چگونگی توصیفات بر مبنای زنده بودن و وجود یا عدم وجود عنصر حرکت در آنها می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد. همچنین روش‌هایی که نویسنده در توصیفات خود از آنها بهره می‌گیرد از جمله استفاده از تشبیه، استعاره، مراعات نظیر، اغراق و ... قابل بررسی و بازبینی است. و می‌توان تفاوت توصیفات در متون سده



های گوناگون و توصیفات در یک متن داستانی و روایی در دوران معاصر را هم از این بررسی ها دریافت کرد. ضمن اینکه توصیف دارای کارکردهایی در یک متن است

در این مقاله سعی شده با رویکرد توصیفی - تحلیلی تا حد امکان به موارد ذکر شده درباره توصیف در کتاب نفثه المصدور پرداخته شود و به روشنگری بیشتر پیرامون این اثر بینجامد.

## ۲. پیشینه تحقیق

به طور کلی بررسی های صورت گرفته درباره توصیف و انواع آن بخصوص عنصر توصیف در متون کهن چندان زیاد نمی باشد.

دکتر نصرالله امامی و دکتر قدرت قاسمی در مقاله ای با عنوان "تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی" به توصیف از منظر تقابل با روایت پرداخته اند و روایت را وجهه پویای متن و توصیف را وجه ایستای متن در نظر گرفته اند. اما در پژوهش حاضر ضمن اینکه تقابلی بین روایت و توصیف دیده نمی شود و آن ها را در هم تنیده و تأثیرگذار بر هم می بینیم به بررسی توصیف و انواع آن از مناظر گوناگون در متن نفثه المصدور می پردازیم.

در مقاله های "توصیف های تکراری و زیبایی آن در شعر خاقانی" از جلیل نظری و همچنین "نقد وصف و جایگاه زیبایی شناختی آن در اشعار خاقانی از محسن ذوالفقاری و مهدی دهرامی و "نقش و کارکرد بن مایه های توصیفی در منظومه ویس و رامین" نوشته زهرا درّی به نقش توصیف در این آثار شعری توجه شده است.

در مقاله "گفت و گو و توصیف در حکایتهای اسرار التوحید" از یدالله جلالی پندری که در کتاب ماه به چاپ رسیده هم بحث توصیف وجود دارد.



در دوران معاصر نیما یوشیج توجه ویژه‌ای به مبحث توصیف داشته است. او معتقد به روایت در شعر است و با توجه به رابطه تنگاتنگ روایت و توصیف که به آن اشاره کردیم توصیف در نگاه او اهمیت خاصی دارد. در مقاله بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج، اشعار نیما از منظر توصیف و تکنیک‌های بیانی نیما در این زمینه بررسی شده است. و در مقاله "نظریه توصیف نیما در منظومه سریویلی او" به طور مشخص به توصیف در منظومه سریویلی پرداخته شده است.

الهام بصیرزاده هم در مقاله "بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آندرمان" به بررسی توصیف و جایگاه آن در رمان پرداخته است. ما در مجموع مقاله‌ای که در آن به توصیف و جایگاه و نقش آن در کتاب نفثه المصدور به طور مستقل پرداخته شده باشد یافت نشد. و در این مقاله سعی می‌شود به این مهم پرداخته شود.

### ۳. انواع توصیف

توصیفات به کار رفته در آثار ادبی در یک تقسیم‌بندی کلی به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱. توصیفات علمی که در مقابل آن توصیفات ادبی-هنری وجود دارد. ۲. توصیفات گسترده که در مقابل آن توصیفات فشرده وجود دارد ۳. توصیفات درونی که در مقابل آن توصیفات بیرونی وجود دارد.

#### ۳-۱. توصیف علمی

توصیف علمی در حقیقت شرح و توضیح یک پدیده است. این نوع توصیف با نیروی فهم مخاطب سروکار دارد. به بیان روابط علت و معلولی پدیده مورد نظر پرداخته، در تطابق کامل با دنیای واقعی است و مستقیماً موصوف خود را تشریح می‌کند. این نوع توصیف معمولاً در متون دانش‌مدار و یا تاریخی دیده می‌شود. متونی که هدفشان دادن پیام به روشن‌ترین و



صریح ترین شکل است. این متون ادعای واقعی بودن دارند و از لفظ پردازی و خلاقیت ادبی پرهیز دارند.

نفثه المصدور با وجود اینکه به ذکر بعضی وقایع تاریخی نویسنده می پردازد اما در آن زمان هنوز مرز روشنی بین انواع نثر وجود نداشته است. از آنجا که زیدری به شرح احوالات خود می پردازد و می خواهد تاثیر عاطفی در مخاطب داشته باشد و در عین حال قدرت نویسندگی خود را نشان بدهد نثر او جنبه ادبی - هنری بیشتری به خود می گیرد.

## ۲-۳. توصیف ادبی - هنری

توصیف ادبی - هنری عبارتست از برجسته سازی برخی از ویژگی های موصوف؛ و هدف اصلی آن برانگیختن احساسات مخاطب است. توصیف ادبی برخلاف توصیف علمی با احساس و عاطفه شنونده سروکار دارد و حاصل تصرف خیال گوینده در دنیای واقعی است. از این رو به جای تشریح مستقیم موصوف، به صورتی خیالی و به نحو غیر مستقیم به تجسم بخشیدن آن می پردازد.

نفثه المصدور مشحون است از توصیفات هنری و تصویرپردازی های ادبی و شاعرانه. زیدری با استفاده از آرایه های لفظی و معنوی کلام خود را زینت بخشیده و به آن رنگ عاطفی و احساسی تاثیر گذاری زده است. او اندوه و دلشکستگی خود را از حوادث پیش آمده و روزگار نامساعد به بهترین صورت به مخاطب منتقل می کند و با استفاده به جا از اشعار و ضرب المثل های فارسی و عربی و یا کلام خدا و احادیث مشهور سخن خود را می آراید.

«بازین همه که قالب نیم خسته از کشتی امل بر لوحی شکسته مانده است،

من غرقه دریای غمم، کس گوید با غرقه که: "بر سفینه نقشی می کن"



تیز تازِ قلم که هنگامِ مهاجرتِ خَفِیرِ ضمائر و ترجمانِ سرایر است، بدست گرفته، و قصدِ آن کرده، که شطری از آتشِ خُرقت، که ضمیر بر آن اِنطوا یافته است، در سطری چند درج کنم؛ و از این صدرنشینِ دلگیری، یعنی اندوه، حکایتِ شکایتِ آمیز فروخوانم؛» (زیدری نسوی: ۲)

### ۳-۳. توصیف گسترده

گاه نویسنده با بیان جزئیات اوصاف مربوط به موصوف، کلام را هر لحظه به شکلی می آراید و به این شیوه ضمن ایجاد التذاذ برای خواننده، برخی از ویژگی های مهم و اصلی موصوف را برجسته می سازد. در این حالت برای هر یک از صفات، با استفاده از تتابع صفات یا با بهره گیری از جملات موصولی شرح و بسطی در کلام ایجاد می کند، تا آن صفت با وضوح و روشنی بیشتر مجسم شود و زمینه لازم برای درک صحیح خواننده و متقاعد ساختن او یا بستر لازم برای مطالب بعدی و پیشبرد عمل داستانی فراهم شود.

همانطور که گفته شد سبک دوران نویسنده نفثه المصدور اطناب و درازی سخن بوده است. زیدری از طریق توصیفات مبسوط و پی در پی و در عین حال غیر ممل هنر خود را در ایجاد اطناب در سخن نشان داده است. و گاه از این طریق در سیر روایی ماجرای مطروحه تعلیق ایجاد کرده است و بر کشش داستانی افزوده است. در همان ابتدای کتاب در بیان اوضاع و احوال زمانه اش و پیش آمدهای حمله تاتار و اندوه حاصل از این جریان با توصیفات مکرر آغاز نموده است.

« در این مدّت که تلاطمِ امواجِ فتنه کارِ جهان بر هم شورانیده است، و سیلابِ جُفای ایّام سرهایِ سروران را جُفایِ خود گردانیده، طوفانِ بلا چنان بالا گرفته که کشتیِ حیات را گذر بر جداولِ ممات متعین گشته، بُروقِ غمامِ بصرِ رُبایِ " یکاذُ البرقُ یخطفُ ابصارَهُمْ " بیریقِ حُسام



سر رُبای متبدل شده، بار سالار ایام چون بارِ حوادث درهم بسته، تیغِ بَسرباری در بار نهاده، شمشیر که آبداری وصفِ لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته، سحابِ عذب بار نوائبِ غضب بار گشته، فُرات که نبات رویانیدی، رُفات بار آورده، زمین که از قطراتِ ژاله رنگِ لاله داشتی (ع) تری عن دمِ القتلی بحُمرةِ عندم، ... « (همان: ۱)

« خواستم که از شکایت بختِ افتان و خیزان، که هرگز کام مراد شیرین نکرد، تا هزار شربتِ ناخوش - مذاق در پی نداد، و سهمی از اقسام آرزو نصیبِ دل نگردانید، که هزار تیرِ مصائب بجگر نرسانید، فصلی چند بنویسم، « (همان: ۴)

#### ۳-۴. توصیف فشرده

توصیف فشرده در برابر توصیف گسترده قرار دارد، نویسنده با استفاده از این شیوه، ویژگی‌های عمده مربوط به ظاهر یا منش شخصیت را در قالب یک کلمه می‌ریزد و با بهره‌گیری از ترکیب‌های وصفی، اضافهای استعاری، تشبیهی، جانشین‌سازی صفت به جای موصوف و بهره‌گیری از برخی از اشکال کنایه به توصیف می‌پردازد. در این مورد هر یک از صفات درباره اشخاص، اثر ژرف ساختی دقیق از یک واقعه یا مجموعه چند واقعه را در بر می‌گیرد که بدون آشنایی با آن‌ها، درک دقیق ویژگی‌های موصوف برای خواننده امکان‌پذیر نخواهد بود. نویسنده در چنین حالتی، توصیف خود را متکی به دانش مکملی می‌کند که باید در ذهن خواننده وجود داشته باشد، تا بتواند بر مبنای آن‌ها، نانوشته‌های متن را در ذهن خود بازنویسی کند. در نفثه‌المصدر بیشتر توصیفات مبسوط و گسترده است تا مجمل و فشرده. اگر هم در جایی از توصیفات فشرده بهره برده این توصیف در بافت توصیف گسترده‌ای و یا در قبل و بعد از اینگونه توصیفات دیده می‌شود. برای مثال در نمونه‌ی ذیل "تصاریف احوال روزگار" و "تکالیف دهر غدار" توصیفات فشرده‌ای هستند اما در درون توصیف گسترده‌ای قرار گرفته‌اند.





« با این همه که خاطر از تصاریفِ احوالِ روزگار چون زلفِ دلبران پریشانست، و تن در تکالیفِ دهرِ غدار مانند چشمِ خوبان ناتوان؛ در دلِ سرِ مویی نه، که تیرِ جزمی از آسیبِ زمانه بدو نرسیده است، در تنِ سرِ انگشتی نه، که چرخ از گشادِ محنت نخورده، » (همان: ۷)

### ۳-۵. توصیف درونی

منظور از توصیف درونی، توصیف روحیه و حالت شخص در برابر پدیده‌های خاص و یا هنگام مواجهه با یک عمل است. همچنین در این توصیف، ویژگی‌های اخلاقی و درونی و روانی شخصیت‌ها را نیز نشان می‌دهد. یکی از مشخصه‌های متمایز اثر زیدری که نام کتاب هم به درستی برآمده از این خصوصیت است عنصر چشم‌گیر عاطفه است. نسوی در جای جای این کتاب درد و آلم درونی خویش را از آنچه که حوادثِ ایام بر سر او و هم‌روزگارانِش آورده است بیان می‌کند و سعی می‌کند احساسات دلسوزانه خوانندگان خویش را برانگیزد و آنان را از راستای قلمش در جریان عمق فاجعه‌ای که رخ داده است و تأثیرش بر روح و روان آدمی قرار دهد.

« مهیره ایام که از مهرم بجان می‌نهاد (ع) رَأَتْ وَحَطَّ شَيْبٌ فِي عِذَارِي، فَصَدَّتْ، خَرِيدَةُ دُنْيَا، که چون دولت بجان خریده بودم (ع) فَلَمَّا تَوَلَّتْ، أَعْرَضَتْ وَتَوَلَّتْ، طَاقَتْ طَاقَ گَشْتِه چون مرا جُفَّتْ غَم دِيد، از غایتِ ضجرت، فریادِ (ع) يَا مَوْتَ زُرْ إِنَّ الْحَيَاةَ ذَمِيمَةٌ، بر آسمان رسانید. » (همان: ۱۱۲-۱۱۳)

« با آه سرد اسپ گرم کرده می‌راندم، و فیحاله بین الحالین، نه مرده و نه زنده، فراز و نشیب با هزار بیم و فریب و اندوه و نهیب می‌بُردید، و سَاعَةٌ فَسَاعَةٌ واحدا فواحدا "نَنْقُصُهَا مِنْ أَطْرَافِهَا" می‌بریدند. » (همان: ۵۶)

### ۳-۶. توصیف بیرونی

توصیف بیرونی برخلاف توصیف درونی توصیف صحنه‌ها، وقایع و اشخاص و مناظر بیرونی بدون دخالت احساسات و افکار درونی نویسنده را شامل می‌شود. و هدف از این گونه توصیف واقع‌نمایی و درجریان امور قرار دادن خواننده است. نویسندهٔ نفثه المصدور معمولاً بدون دخالت احساسات و افکار خودش و بیان درونیات خود وقایع و مناظر و رخدادها را توصیف نمی‌کند ولی از آنجا که در هر صورت نفثه المصدور روایتی تاریخی هم هست به دور از توصیفات بیرونی نیست و البته که قلم او در اینگونه توصیفات نیز جدا از لفظ پردازی‌های شاعرانه و ادبی نمی‌باشد.

«قوانین و دواوین که بتواتر و توالی لیالی و ایام ممهّد گشته بود، مدروس شد، و رسم و آیین پیشین که بتعاقب دهور و تکرّر شهور، کابرا عن کابر، بدین لفافات زمانهٔ دون و نفایات ایام وارون رسیده بود، منسوخ گشت، نه در آن، طریقتِ العاطف کالمعطوف متبوع، و نه درین، قاعدهٔ البدال المبدل مرعی. از تدبیرات، جدل و اعتراض اعتبار یافت، و از توفیرات، احتباس و انقباض بر کار گرفت.» (همان: ۸۰-۸۱)

«در اوّل بهار که غزاله و بره در یک مرتعاجتماع یابند، عیارِ راه نشینِ برف با سرِ کوه رود، و فراشِ نسیمِ بساطِ جهانِ سپید گلیم در هم پیچد، کوه دامنِ پیراهنِ گازی تا کمرگاه درنوردد، و سائس ابر بشمشیرِ برق قاطعِ طریقِ برف را مادهٔ قطع کند، سپیدکارانِ برف در آن هفته از فرطِ حیا آب شوند، خفتگانِ زمین در آن وقت بیانگِ رباب از خواب در آیند، کوه بر مثالِ مُجرمان با کفن و تیغ در پایِ سلطان میخ افتد، هوای هوی انگیز، از برایِ خوشیِ بوستان، غالیه سایی بر دست گیرد، ...» (همان: ۹۹-۱۰۰)

۴. موضوع توصیف



در کتاب درباره ادبیات و نقد ادبی، اقسام توصیف بیشتر بر اساس موضوع آن این گونه بیان شده است: ۱. توصیف جسم یا روحیه کسی، ۲. توصیف زمان (زمان نگاری)، ۳. توصیف مکان (مکان نگاری)، ۴. توصیف درخت، ۵. توصیف باد، ۶. توصیف آب، ۷. ترسیم شباهت ها به وسیله تشبیه و تصویر، ۸. تحلیل موضوعی به اجزای تشکیل دهنده آن، ۹. تجسم و تقلید حرکت و تلفظ و گفتار کسی، ۱۰. به کار بردن کلماتی که بین معنی و تلفظشان ارتباط موجود است، توصیف زنده یک حرکت یا یک حادثه، که همه از موارد توصیفند. (فرشید ورد ۱۳۷۳: ۵۶۱ و ۵۶۲)

در نفثه المصدور نیز موضوعات توصیف متعدد است. توصیف حالات درونی نویسنده، توصیف وقایعی که در حمله ی مغول اتفاق افتاد و خرابی های ناشی از آن، توصیف مکان ها، توصیف طبیعت و توصیف شخصیت ها، وصف آنچه که بر سر زیدری در ماجرای حمله تاتار گذشت، توصیف تقدیر و روزگار دنیا، وصف حیل های وزیر مکار از جمله ی توصیفات موجود در این کتاب است.

#### ۱-۴. توصیف حالات درونی خود

« چکنم، که ایام مصابرت در درازگویی از روز محشر زاده، و أعوام مهاجرت هم بالای ساق قیامت افتاده » و « إِنَّ یوماً عندَ رَبِّکَ کَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ » مطایای ایام و لیالی، سوادِ عمر را بسیرِ متوالی در نور دیده، صبح مشیب از مشارقِ مفارقِ بردمیده، متقاضیِ أجل در شتاب و عجل که خُطُوتانِ وَقَدْ وَصَلَ » (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۶)

« الحق من بنده از خُرقتِ فُرقتِ دوستان و احباب و ضجرتِ هجرت یاران و اصحاب چندان بارِ محنت بر دل نهاده بودم، و چنان از جان و جهان - تا بآب و نان چه رسد - سیر گشته، که



اندیشه خورد و خواب و طعام و شراب - اگر بمدت نیز دور کشیدی، و زمان نیک دراز گشتی - بر خاطر نگذشتی، و پیرامن ضمیر نگشتی» (همان: ۵۷-۵۸)

« این نوبت دل که با مصائب پای در گو نهاده بود، پای بر کران نهاد " لَا تَحْمِلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ " جان که با نوائب پهلوی می زد پهلوی تهی کرد، بَلَّغَ السَّيْلُ الزُّبْيَ، وَ جَاوَزَ الْحَزَامُ الطُّبْيَيْنِ، صبر نیز چون لگام زین محنت دید، یکبار، عنان بر تافت، وقار چون تیر باران آن آفت مشاهده کرد، بکلی سپر بینداخت. » (همان: ۱۱۱)

۴-۲. توصیف آثار حمله مغولدر اخلاق بعضی حاکمان ایران و خرابی ناشی از آن

« در رفتند، و کار از دست برفت، و نا نشسته قیامت برخاست. مجلس عالی! سَخَّمَ اللَّهُ وَجْهَهُ " قَدَّمَ أَيْرَكَّ ثُمَّ خَيْرَكَّ " برخواند، و میان شوهر و زن تفریق می کرد، و از تفسیر " لَقَدْ ظَلَمَكَ بِسْوَالٍ نَعَجْتِكَ إِلَى بَعَاجِهِ " فارغ، و فرزند از مادر استرقاق می فرمود، و بحديث مَن فَرَّقَ بَيْنَ وَالِدَةٍ وَ وَلَدِهَا فَرَّقَ اللَّهُ بَيْنَهُ وَ بَيْنَ أَحَبَّتِهِ يَوْمَ الْقِيَمَةِ ناملفت. شهری از آیامی با شوهر جوشان، و خلقی از یتامی با مادر و پدر خروشان. جگر گوشه مسلمانان را چون سبایای شرک در نَخَاسِ بَثْمَنِ بخش می فروخت، و پدر می گریست. » (همان: ۶۰)

« رندان دندان تیز کرده، باموال ایشان متمول و متجمل شدند، و زندان مخالف، باسیران ایشان براگند، شمشیرها، تا شمشیر خطیب، بر گردن آن بی سران بیازمودند، و کمانها، تا کمان حلاج، در روی هدف گشتگان کشیدند. » (همان: ۸۲)

« تا بدیدم، مروجی که غزال آفتاب چهره در آن وطن داشتی، غُرَابِ تاریک روی در او نشسته؛ مرا تع آهوان بیکبار مراضِ گرگان شده، گفتم (ع): " لَأَنْتَ أَنْتَ وَ لَا الدَّيَّارُ دِيَّارُ " رسم و آیین دین بطللی باز آمده است، اساس قوانین اسلام خللی تمام پذیرفته، نه در دیار مروّت دِیَّاری، نه در رباع فتوّت نافخ ناری. » (همان: ۹۴)



« معماران تاتار که بر عقیب رسیدند، تِمَّهٔ عمارت، واجب داشتند، و خشت بر خشت نگذاشتند، بخنادقِ آن بجای آب خون در بستند، و حوالی آن بر مثال پالیزبانان سر، بسر باز نهاد. » ( همان : ۱۰۲ )

#### ۴-۳. توصیف مکان

« امروز ... بدان شهر و حوالی آن، نه مُجتاز را سایه ایست، که یک لحظه در او آرام گیرد، و نه مقیم را همسایه ای، که با او سرگذشتِ حوادثِ ایام گوید،

مَدَارِسُ آیَاتِ خَلَّتْ مِنْ تِلَاوَةٍ وَ مَنْزِلُ عَزِّ مُقْفِرُ الْعِرْصَاتِ

حدائق و بساتین جَنَّتْ صِفَتِ : "خاویهٔ علی غُروشِها. " عراض اماکن فردوس آسا : " قاعا صفصفا. " وَ كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ بَطَرَتْ مَعِيشَتَهَا فَتِلْكَ مَسَاكِنُهُمْ لَمْ تُسْكَنْ مِنْ بَعْدِهِمْ إِلَّا قَلِيلًا وَ كُنَّا نَحْنُ الْوَارِثِينَ. » ( همان " ۲۶ )

#### ۴-۴. توصیف طبیعت

« در نواحی اَذربِیجان عموماً، زمانهٔ دورنگِ پیسه کلاغی نزاییده بود، و هوایِ دو دَم، میان اعتدال و انحرافِ دمی برمی آورد، صَبَاحِ نو بهار، عیسی وار، معجزه ای که در نَفَسِ داشت، از یک خُمِ هفت رنگ پیدا کرده، لیکن در کوهستانِ ارمن که، بِهَا تُضْرَبُ الْأَمْثَالُ فی الْبُرْدَةِ، نصارایِ برد بر سَنَتِ حواریانِ گازری می کردند، دستِ صبا آنجا از حلّ اُزارار هنوز دور، و مزاجِ سردِ طبیعی از اعتدالِ ربیعی برقرار نفور » ( همان : ۱۰۱ )

#### ۴-۵. توصیف شخصیت ها

نسوی در توصیف سلطان جلال الدین که همراه با مدح و اغراق است این طور نوشته است :



« و آن هزبرِ مُحارب در مخالبِ أحداث و انیابِ نوائب بربالیده است، و انتمایِ آن بچه شیر در بیشهٔ نیزه و شمشیر بوده است. بارانِ غنیمت و هزیمت بر سرِ آن کوه و قار، بسیار، نه اندک، باریده است، و آتِ رَضیعِ أخلافِ حرب، طعن و ضرب، یک نوبت نه، بل هزار، دیده است (ع) وَ كَمْ مِثْلِهَا فَارَقَتْهَا وَهِيَ تَصْفِرُ، بِنَصٍّ جَلِيٍّ « سَيَجْعَلُ اللَّهُ بَعْدَ عُسْرٍ يُسْرًا » (زیدری نسوی ۱۳۸۹ : ۷۳)

و در جایی دیگر دربارهٔ غفلت و عسرت باری او گفته است :

« از ابتدای صَباح تا انتهای رَواح، بصید آهو و خرپط برمی نشست، و بضربِ نای و بربطِ غُبوق با صَبوح می پیوست؛ بَنَعَمَاتِ خسروانی از نَقِمَاتِ خسروانه متغافل شده، و بأوتارِ مَلاهی از أوطارِ پادشاهی متشاغل گشته، سرودِ رود درودِ سلطنت او می داد، و او غافل؛ أَغَانِي مَغَانِي بر مثالِ مرثیهٔ جهانبانی او می خواند، و او بیخبر؛ صُرَاحِي غِرْغَره در گلو افکنده، نوحهٔ کار او می کرد، و او قهقهه می پنداشت. پیاله بخون دل بحال او می گریست، و او قهوه می انگاشت. » (همان : ۱۸)

۴-۶. وصف آنچه بر زیدری گذشت

در ماجرای سفرش به سمت آمد و سختی راه نوشته است : « تا آخرِ روز که عَلَى الْحَقِيقَةِ وقتِ غروبِ مَسَرَّت و امانی و زوالِ روزِ کامرانی بود؛ خود را پیاده و پای کشان با مَعَارِي چون حالِ محنت زده و حوصلهٔ بخیل، تنگ و تاریک انداخت... و آن کَهْفِ دَلْگِیر را سه شبانه روز (ع) با یک دو آشنا هم از اُبنای روزگار، که خواجه محمّد جو دانه رابع ما بود، بیتُ الْأَحْزَانِ خویش ساخت. » (همان : ۵۷)

« مصایدِ اکراد و مکامنِ حرامیان را - که (ع) دیو کانجا رسید سر بنهد - بتنهایی، با پنج شش سر و پا برهنه، قطع کرد، بیشه ای که باد بی اندیشه بر شواهِقِ جبال و مصایدِ قلالِ آن



اجتياز ننمايد، و باز بي احتراز بالاي مَخارمِ شعاب و مَضَلَقِ عقابِ آن پرواز نکند، ... در وقتي که جاني بناني باطل مي کردند، و نَفْسي بفلسي ضايع مي گردانيدند. « (همان : ۶۵)

دربارهٔ مخوفاتي که بر او و همراهانش در راه عقبهٔ پرگري گذشت مي نويسد : « في الجملة ، آخِرِ روز دست از اين روز فروشدگان بازداشتند؛ قوت که مادهٔ قُوتِ مردم، خصوصاً پياده رو، تواند بود، از دست رفته، و تن را جامه اي که بي آن بر چنان سردسيري بتوان گذشت، نمانده، و منزلي چون عقبهٔ پرگري " وَمَا أَدْرِيكَ مَا الْعَقْبَةُ " در پيش، آن کوه که باز با آنهمه تيز گامي بچند دم دراز بر بالاي آن گذرد، و عُقاب با همه تيز پُريِ خویش همه بر دامن آن پرواز کند، و سحاب با همه تندي در اذيال آن دامن کشد ... » (همان : ۱۰۵-۱۰۶)

و باز در وصف مصائبی که بر او و همراهانش وارد آمده می آورد : « بحکم آنکه در آن پنج شش روز در چشم، از معنی سواد، جز مردمکِ چشم نمانده بود، و دیده، از باب سیاهی، جز روزِ برگردیده ندیده، چشمها، چنانکه مُجَرَّبِست، برف زده بود، و از هفت کس، من و اتباعِ من، یک کس بیش فرا دو دست خود نمی دید، برسم کوران دست در یکدیگر زدیم، و آن یک کس را عصاکشِ خویش کردیم، تا خويشتن را بهزار کوری پیرگري انداختیم. » (همان : ۱۰۸)

#### ۴-۷. توصیف تقدیر و روزگار و دنیا

« قضای بد دیدهٔ باریک بین را تاریک گردانید، و تقدیر آسمانی پردهٔ غفلتِ وَرَایِ رای و بصیرت فرو گذاشت، تا جادهٔ مصلحت، که کوران بدان راه برند، بر اهلِ بصیرت پوشانید، و از شیوهٔ تحفّظ، که ستوران در اِبقای نوع آن رعایت واجب شمردند، چندین هزار عاقل را غافل گردانید. » (همان : ۱۷)



در توصیف دنیای دنی و مهالک آن می نویسد: « این قله سی پاکان را بآب فرو داده است، یک ناپاک نیز گو با ایشان باش، این ثنیّه جهانی را در اُنْیابِ هلاک نهاده است؛ دندان از جهان بر باید کشید. بدین سان که جان در کشاکشِ دُوران افتاده است، بکدام خوشی که داری، بیش این عمر بیفایده می خواهی؟ و بچه خرّمی که یافته ای، امتدادِ این زندگانی بیحاصل می جویی؟! » (همان: ۱۰۷)

#### ۴-۸. توصیف وزیر نابکار

« دوم عداوت و بوالعجبی وزیر، رَحِمَهُ اللهُ، که با چندین سوابق و لواحقِ جان سپاری که در هوی و ولایِ او نموده بودم، و همانا بعضی از آن بسمعِ مبارک رسیده باشد، و شمه آن بیش از آنست که بطوامیر شرح پذیر شود، بخونِ من تشنه گشته بود، و آن قُربتِ ریزه که یافتم - و یا لیت نیافتمی، و لو عَقَلَ الْفَرَّاشُ لَمَا عَشَا مَا عَاشَ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ، وَ لَا تَهَافَّتَ فِي مَصْرَعِ بَوَارٍ - بخیالِ فاسد تصوّر کرده، که در مستقبلِ بمضرتِ او سرایت خواهد کرد. » (همان: ۱۲ - ۱۳)

« چه صلاح توقع توان کرد، از حرام زاده ای که در نَزَوَانِ اُمّهات سیرت تُیوس پسندیده باشد؟! او در اِتیانِ محارم و اُخوات، مذهبِ مجوس گزیده؟! » (همان: ۶۲)

« از آن روی که اربابِ دولت که ملوک اشراف بوائل تراضی ایشان جُستندی، بتصاریف روزگار و لگد کوبِ دهرِ غدار ابوابِ مطمعِ هر ناکس گشته بودند، و اصحابِ سلطان که خسروانِ اطراف بشوافعِ مُباسطتِ ایشان طلب کردند، بتغاییر اُحداثِ زمان (ع) و لِّلّهِ هَذَا الدَّهْرُ کَيْفَ تَرَدَّدَا، مقصد هر خس شده، بضرورت در آن راه زیّ دیرینه تغیر بیایست کرد، و حدیثِ قدیم بزبانِ بیگانه مبدّل گردانید، مَعَ هَذَا کُلُّهُ، در هر دَری از شحنگانِ قُری و استوارانِ ضیاع که بر او گذر افتاد، از خویشتنِ امیرباری و از ما جُرکاری ساخت. » (همان: ۶۹)





« صاحب منصب ناگهان، خواجه نابوسان، نان مردمان بدبیرستان برده، و دوات دیگران بدیوان آورده، هر خباز که دبیریش فرموده، نان‌ش در انبان نهاده، و پیش هر مُحَرَّر که خریطه کشی کرده، سرِ جوال باز داشته، خَلِیْعُ العِذار، عذار در خدمت عارضِ عراق سبز کرده، و تا آبی بر روی کار باز آورد، آب از دیده رفته، ... » (همان: ۷۵ - ۷۶)

##### ۵. کیفیت توصیف

توصیفات در یک متن به دو قسمت ایستا و پویا قابل تقسیم هستند. منظور از ایستایی این است که صحنه‌ها و اشیای توصیف شده دارای ویژگی زنده بودن و حیات و حرکت نباشند و منظور از پویایی توصیفات این است که موضوعات توصیف شده دارای ویژگی‌های حیاتی، حرکتی، صوتی و به طور کل گنشی باشند. یکی از مهم‌ترین لوازم تحرک و پویایی تصاویر توصیفی، این است که صور خیال ادیب از جوانب مختلف حیات و احوال گوناگون طبیعت گرفته شده باشد چرا که تجربه‌ای که از لمس مستقیم طبیعت و ادراک آن به دست آمده باشد، تحرک بیشتری دارد و ناشی از ارتباط عمیق تر او با زندگی است. (شفیعی کدکنی ۱۳۸۳: ۲۶۰)

« توصیف ممکن است ایستا باشد یا پویا. کارکرد گزاره‌های توصیفی ایستا هم یا محدود به مقطعی از زمان است، یا در هیچ گستره زمانی مشخصی نمی‌گنجد؛ حال آن که گزاره‌های توصیفی پویا فرایندی را در گستره مشخصی از زمان به جهان مورد نظر نسبت می‌دهند. » (هرمن ۱۳۹۳: ۱۳۷ - ۱۳۸)

« بوریس توماشفسکی میان بن‌مایه‌های ایستا و پویا تمایزی قائل شده است... بن‌مایه‌هایی که موجب تغییر موقعیت می‌شوند، بن‌مایه‌های پویا محسوب می‌شوند و بن‌مایه‌هایی که باعث تغییر موقعیت نمی‌شوند، بن‌مایه‌های ایستا به شمار می‌آیند. توصیفات مربوط به طبیعت، رنگ اقلیمی، اسباب و اثاثیه منزل، ویژگی‌های ساکن شخصیت‌ها و مواردی از این دست



عموماً بن مایه‌های ایستا را تشکیل می‌دهند. کنش‌ها و رفتارهای شخصیت‌های اصلی بن مایه‌های پویا هستند که برای داستان اهمیت اساسی دارند و باعث حرکت آن می‌شوند. « (امامی؟ : ۱۴۸)

به طور کل هر زمان که امر توصیف و روایت با هم گره می‌خورند، توصیفات پویا هستند و هر گاه توصیف فارغ از خط روایی است و در حرکت داستانی تعلیق ایجاد می‌کند توصیف ایستاست. نفثه‌المصدر مملو از توصیفات ایستاست که هدفش هنرنمایی نویسنده با تصویرپردازی‌های پی در پی است. با این وجود نفثه‌المصدر دارای سیر روایتی نیز هست و بنابر این توصیفات پویا و متحرکی که وقایع را پیش می‌برد نیز در آن زیاد دیده می‌شود که بر زنده بودن این متن می‌افزاید. در زیر نمونه‌هایی از توصیفات ایستا و پویا را در این اثر می‌آوریم.

#### ۱-۵. ایستا

« شوق مشاهده طلعتِ همایونِ خداوندی بر نهضتِ سوی آن دیار - و اگر خود در آتش می‌بایست رفت - آتش پای می‌گردانید، و هادی عمل، که بدلالتِ او از بیدایِ حیرت و ضلالتِ راه بدیهی توان برد، تحذیر می‌کرد، که (ع): «جان بر کف دست تا کجا می‌پویی؟!» (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۹۶-۹۷)

« از آن غافل که آن شبِ مُظلم را روزها از آن تاریکتر در پی است، و این حادثه نسبت با آنکه در پی است، لاشی است. ساقی ایامِ دُرْدیِ دَرْد باز پس گرفته است؛ بعد از این در خواهد داد. » (همان: ۸۸)

« اوست آن نیک‌عهدی که اُبنایِ عهددر وفایِ عهد غبارِ او نتوانند شکافت. اوست آن لطیفِ طبعی که آب در لطافتِ گردِ او نتواند یافت. » (همان: ۸)



## ۲-۵. پویا

نمونه های توصیفی زیر نشان می دهد که با اینکه نویسنده فعلی را بیان می کند اما باز از تصویر پردازی دست نمی کشد. اینگونه توصیفات با روایت های واقع نمای امروزی که تمام تصویرپردازی ها و بیان افعال و حالات باید در خط سیر داستان معنا داشته باشد تفاوت دارد و نویسنده در اینجا توجه و الزامی به معنادار بودن تصاویر در خط افقی روایت ندارد و این اطناب و درازگویی و آوردن تصاویر پی در پی در این دوران هنر نویسندگی او محسوب می شود.

« خود را پیاده و پای کشان با مغاری چون حال محنت زده و حوصله بخیل ، تنگ و تاریک انداخت. » ( همان : ۵۷ )

« طلسمی که در مدت ششماه غیبت ، وزیر " وَأَعَانَهُ عَلَيْهِ قَوْمٌ آخَرُونَ " برهم نهاده بودند ، بیک هفته بر هم شکست ، پروانه اعلی بتباعت و نیابت هر حاسد و معاند - و چه می گویم؟! و أَيْنَ الْغُرَابُ وَهُوَ الْعُقَابُ ! و مَا لِبُغَاثِ الطَّيُورِ وَضَوَارِی الصُّقُورِ ! - بیرون آمد ، تا لاجرم بَتَّبِعْ هَوَى ، خویشان را در فراز و نشیب محنت سراسیمه گردانید ، ... » ( همان : ۱۶ )

« نیم شبی راه گرفته می راندم ، و بر عزم خوی اسپ در عَرَقِ نشانده ، می رفت. گرد بر گرد خویش ده پانزده سوار دیدم ، چون سوار بساعد إحاطت گرفته ، و چون نطقِ گردِ میان درآمده ، چندانکه پیش و پس نگریستم ، طریق خلاص ، مِنْ كُلِّ وَجْهٍ ، باریک ، و راه مناص ، مِنْ كُلِّ أَوْبٍ ، بسته دیدم ، و بلا را در ابتلائی خویش ، چشم نهاده ، و دهن گشاده ، یافت ، ... » ( همان : ۸۶ )

## ۶. تکنیک های ایجاد توصیف



در توصیف گری های نفثه المصدور از تکنیک های بدیعی و بیانی ، آرایه های لفظی و معنوی و انواع زیباسازی های انشایی بهره برده شده است که در اینجا به برخی از این تکنیک ها توجه شده است.

#### ۱-۶. آرایه های لفظی

سراسر نفثه المصدور پُر است از انواع آرایه های لفظی. سجع و توازن واژه ها و آهنگین بودن آن ها و واج آرایی ها در همه جای کتاب مشهود است.

« دَوْرِ محنت کَاسِ یَاسِ نه چنان مالامال در داده بود ، که بتحذیر گوش پند پذیر بازدارند " وَ لَوْ عَلِمَ اللَّهُ فِيهِمْ خَيْرًا لَأَسْمَعَهُمْ وَ لَوْ أَسْمَعَهُمْ لَتَوَكَّلُوا وَ هُمْ مُعْرِضُونَ " » تقریر آن سُسْت تدبیر نه چنان جایگیر آمده ، که تحذیرِ ناصح کارگر آید. " وَ مَا تُغْنِي الْآيَاتُ وَ النَّذْرُ عَنْ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ. » ( زیدری نسوی ۱۳۸۹ : ۳۹ )

« در وقتِ عَطَظَةُ کِفَاحِ وَ حَمَمَةُ جِيَادِ وَ قَعَقَةُ سِلَاحِ وَ وَلَوْلَهُ أَجْنَادُ ، قُلُقُلِ جَامِ می و چیچاپِ بوس و چشچشِ قلیه و فشفشِ شلوار بند گزیده ، و هنگامِ تَجْفَافِ مِغْفَرِ زَیْرِ لِحَافِ وَ بَسْتَرِ خَزِيدِ ، وَ طَرَفِ آنکه من بنده که چون آهویِ دام دریده و مرغِ قَفْصِ شکسته آمده بودم ، و در تحذیرِ آن همه مبالغت می نمودم ، چون همه ابلهان ، إلْحَاقًا لِلْفَرْدِ بِالْأَعْمِ ، در شهر کوران دست بدیده باز نهادم ، و مصلحتِ کَلِّیِ فرا آب داد. » ( همان : ۴۰ )

#### ۲-۶. تشبیه

« تشبیه در لغت ، مانند کردن چیزی است به چیزی دیگر در یک یا چند صفت ؛ اما در اصطلاح علم بیان ، تشبیه ، ادعای همانندی و اشتراک چیزی است با چیز دیگر در یک یا چند صفت ؛ » ( علوی مقدم ۱۳۸۷ : ۸۵ )



تشبیه بیشترین و مهمترین نقش را در توصیف بخصوص در نثر ایفا می کند. در نفثه المصدور نیز انواع تصویرپردازی ها با کمک تشبیه صورت گرفته است و از انواع تشبیه در آن استفاده شده است. از تشبیه با همه ارکان آن یعنی تشبیه مطلق تا تشبیه بدون وجه شبه و یا اضافات تشبیهی. تشبیه به شکل مفرد و یا تشبیه مرکب در این اثر دیده می شود. در نمونه زیر عنقای روح، قاف عقبی، حمام سدره نشین جان، قفص تنگ قالب، میزان مستقیم طبیعت و سفینه جان اضافات تشبیهی هستند. و زیدری با استفاده از آنها به خلق تصویر و توصیف آنچه که به سرش آمده پرداخته است.

« عنقای روح از عین این عاریت خانه بقاف عقبی می رود، حمام سدره نشین جان، از قفص تنگ قالب، بئرج اصلی می پرد، و میزان مستقیم طبیعت را باد بیمحبا در گردانید، صرصر بیرفق سفینه جان را بلب رسانید، نزدیک شد، که رشته یکتای حیات که ببادی بسته است (ع) ای دوست گل شکفته را بادی بس - انقطاع پذیرد. » (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۹۰-۹۱)

در شاهد ذیل به نوعی تشبیه مضمّر و نفی تشبیه آن سرما با گرمابه و زمهریر با حریر دیده می شود. در ضمن زمهریر از جهت تیزی سوز آن به تیر مانند شده است. « هول واقعه، پنان سرو دست و پای را بیخبر گردانیده بود، که مکشوف تن در آن سرما می رفتیم، و گرمابه می پنداشتیم؛ زمهریر را که بتیر کار می کرد، حریر می دانستیم. هول و هراس چنان بر دل مستولی گردیده بود که: (ع) اذا رأى غير شيء ظنّه رجلاً. » (همان: ۹۲) و موردی دیگر از تشبیه مضمّر: « چکنم، که ایام مصابرت در دراز گویی از روز محشر زاده، و أعوام مهاجرت هم بالای ساق قیامت افتاده. » (همان: ۶)

و در مثال بعدی تشبیه مرکب را شاهد هستیم « نیم شبی راه گرفته می راندم، و بر عزم خوی اسپ در عرق نشانده می رفت. گردد بر گردد خویش ده پانزده سوار دیدم، چون سوار بساعد



إحاطت گرفته ، و چون نِطاقِ گِردِ میانِ درآمده ، چندانکه پیش و پس نگرستم ، طریق خلاص  
، مِنْ كُلِّ وَجْهٍ ، باریک ، ... » ( همان : ۸۶ )

و باز هم نمونه ای از تشبیه مرکب : « و من شکسته غریب، سه ماه در آن دارالفُسُوق مانند  
مَخْنُوق در حَبْلِ خِنَاق که شدّت زیادت گرداند، اضطراب نمودم، ... » ( همان : ۶۴ )

از تشبیهات دیگری که در این اثر دیده شد، تشبیه امر محسوس به معقول است. « خود را پیاده و  
پای کُشان با مَغاری چون حالِ محنت زده و حوصلهٔ بخیل، تنگ و تاریک انداخت. » ( همان :  
۵۷ )

و همچنین تشبیه تفضیل که در آن چیزی در ذهن به چیزی تشبیه می شود و بعد به مشبه از  
وجهی که به مشبیه به، تشبیه شده است برتری داده می شود. در این شاهد پادشاه از حیث  
لطافت طبع از آب لطیف تر فرض شده است. « اوست آن نیک عهدی که اُبنایِ عهد در وفایِ  
عهد غبارِ او نتواند شکافت، اوست آن لطیف طبعی که آب در لطافت گردِ او نتواند یافت. » ( همان : ۸ )

۳-۶. مجاز

مجاز به کاربردن لفظ در غیر معنای حقیقی خود است و این تعریفی است که اکثر علمای  
بلاغت آن را پذیرفته اند. ( ن. ک شفیع کدکنی ۱۳۷۲ : ۹۰ ) « مجاز عبارت است از کاربرد  
واژه ، در غیر معنی اصلی و ما وُضِعَ لَهُ ، که برای رسیدن به معنی مجازی و عدول از معنی  
حقیقی باید مناسبتی یا علاقه ای بین معنی حقیقی و معنی مجازی وجود داشته باشد تا ذهن  
بتواند به مفهوم مورد نظر شاعر برسد. » ( علوی مقدم ۱۳۸۷ : ۱۲۸ ) اما آنچه که در اینجا به  
عنوان مجاز تلقی می شود به کار بردن نام جزئی از شی به جای کل آن و یا بالعکس و یا  
کاربرد نام ملازم و مسبب و از این قبیل و به تعبیر مصطلح مجاز مرسل است. مجاز به علاقه



شبهات تحت عنوان استعاره به طور جدایی بررسی می شود و کاربرد تصویری تری دارد. پیداست که مجاز در زبان غیر هنری و به گونه مستعمل شده و تکراری هم وجود دارد و وقتی می تواند ارزش زیبایی شناختی داشته باشد که بدیع، هنری و تصویرساز باشد.

در نمونه زیر سرو دست و پای مجاز است از کل وجود: «هولِ واقعه، چنان سرو دست و پای را بیخبر گردانیده بود، که مکشوف تن در آن سرما می رفتیم، و گرمابه می پنداشتیم؛» (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۹۲)

در شاهد ذیل صید آهو و بربط مجاز از هر نوع صیدی و نای و بربط و نغمات خسروانی و اوتار ملامی و سرود رود مجاز از موسیقی و طرب به طور کل و اوتار پادشاهی مجاز از رسوم جنگی هستند. «از ابتدای صبح تا انتهای رواح، بصید آهو و خربط برمی نشست، و بضرب نای و بربط غُبوب با صَبوح می پیوست؛ بَنغمات خسروانی از نغمات خسروانه متغافل شده، و باوتار ملامی از اوتار پادشاهی متشاغل گشته، سرودِ رودِ درودِ سلطنت او می داد.» (همان: ۱۸)

در این نمونه اُسره پیشانی مجاز از کل وجنات و حالات آن شخص است. «هر چند در چند روزه مقام بآرمیه آثار غدر از اُسره پیشانی آن دنیبر خوانده بودم...» (همان: ۸۴)

۴-۶. استعاره

علوی مقدم در کتاب معانی و بیان خود دو تعریف از استعاره ارائه می دهد: «استعاره تشبیهی است که یکی از طرفین آن حذف شده باشد یا مجازی است با علاقه مشابهت، با وجود قرینه ای که ذهن را از معنی حقیقی دور کند و به معنای مجازی برساند.» (علوی مقدم ۱۳۸۷: ۱۱۷)



« عبدالقاهر جرجانی ... می گوید در استعاره مثل این است که نام و عنوان اصلی را از شیء جدا کرده ایم و به دور انداخته ایم و مثل اینست که دیگر اسمی ندارد و نام دوم را شامل آن قرار داده ایم و تشبیه که قصد اصلی ما بوده ، در دل نهان مانده و در خاطر پنهان شده، ولی در ظاهر چنان است که گویی این همان چیزی است که در زبان این نام بر او نهاده شده است. » ( شفیع کدکنی ۱۳۷۲: ۱۰۸ - ۱۰۹ )

استعاره در شعر بیشتر از نثر کاربرد دارد اما با توجه به شاعرانگی زبان زیدری استعارات در نفثه المصدور کم نیستند. در تقسیم بندی مشهور، استعاره به دو نوع استعاره مصرحه و مکنیه تقسیم شده است که در اینجا هر دوی آن ها را شاهد هستیم.

در شاهد ذیل صفوف قلب اضافه استعاری است. « أَلُوفٍ مَحْنَتٍ ، صَفُوفٍ قَلْبٍ رَا ، که بدو تمشیت کار توان کرد، بر این جمله - حَاشَا المَوَلَّى - بر هم نشکسته ، ... » ( زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۱۱ - ۱۲ ) همچنین در اضافه استعاری لگد کوب دهر غدار ، روزگار بر مثال انسانی است که ضعیفان را در زیر پا لگد کوب می کند. « بتصاریفِ روزگار و لگد کوبِ دهر غدار ابوابِ مَطْمَعٍ هر ناکس گشته بودند. » ( همان : ۶۹ )

ثنیّه در مثال زیر استعاره مصرحه است از دنیا. « این ثنیّه جهانی را در اُنیابِ هلاک نهاده است؛ دندان از جهان بر باید کشید. » ( همان : ۱۰۷ )

در این نمونه استعاره مکنیه وجود دارد. دل همچون جاننداری است که در چاله ای افتاده است. « این نوبت دل که با مصائب پای در گو نهاده بود، پای بر کران نهاد. » ( همان : ۱۱۱ )

۵-۶. تمثیل





« تمثیل تشبیه بر سبیل کنایه است بدینگونه که چون اراده اشارت به معنایی کنی ، الفاظی به کاربری که دلالت بر معنایی دیگر داشته باشد ولی آن الفاظ و آن معنی دلالت بر معنایی داشته باشند که مقصود توسل مثل اینکه می گوئیم " فلان نَقِیُّ التَّوْبِ " یعنی فلان پاکدامن است بدین قصد که از عیوب میراست. » ( شفیع کدکنی ۱۳۷۲: ۱۴۴ )

درفر هنگ اصطلاحات ادبی، ذیل واژه تمثیل آمده است : « در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه کردن، مانند کردن، صورت چیزی را مصور کردن، داستان یا حدیثی به عنوان مثال بیان کردن و داستان آوردن است و در اصطلاح آن است که عبارت را در نظم و نثر به جمله ای که مثل یا شبه مثل و در برگیرنده مطلبی حکیمانه است ، بیارایند. این صفت باعث آرایش و تقویت و قدرت بخشیدن به سخن می شود. » ( داد ۱۳۸۳: ذیل واژه ) در اینجا نمونه هایی از تمثیل در نفثه المصدور آورده می شود.

« از آن غافل که آن شبِ مُظلم را روزها از آن تاریکتر در پی است ، و این حادثه نسبت با آنکه در پیاست، لاشی است. ساقیِ ایامِ دُرْدِیِ دَرْد باز پس گرفته است؛ بعد از این در خواهد داد. » ( زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۸۸ )

« تَغْیِرِ حال دالّ شد، که عنقای روح از عَینِ این عاریت خانه بقافِ عُقْبِی می رود، حَمَامِ سِدْرَه نشین جان، از قفصِ تنگِ قالب، بُیْرَجِ اصلی می پرد، و میزان مستقیم طبیعت را باد بیمحبا در گردانید، ... » ( همان : ۹۰ - ۹۱ )

۶-۶. کنایه

« کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است ، اما در علم بیان عبارت است از ایراد لفظ و اراده معنی غیر حقیقی آن ، به صورتی که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد ؛ و فرق بین استعاره و کنایه نیز در همین است ؛ زیرا در استعاره قرینه صارفه وجود دارد تا ذهن را از معنی



حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند، ولی در کنایه چنین قرینه ای وجود ندارد. « (علوی مقدم ۱۳۸۷: ۱۳۳)

« کنایه دوری از تصریح به چیزی است، با آوردن مساوی آن چیز از نظر ملازمت، تا شنونده به ملزوم آن منتقل شود. ابن اثیر در المثل السائر گوید: کنایه هر کلمه ای است که دلالت بر معنایی کند که هم بر حقیقت بتوان حمل کرد و هم بر مجاز، با وصف جامعی که میان حقیقت و مجاز هست و در مفتاح العلوم گوید: کنایه ترک تصریح به ذکر چیزی است و آوردن ملازم آن تا از آنچه در کلام آمده، به آنچه نیامده انتقال حاصل شود، چنانکه گویند بند شمشیر فلان، بلند است؛ یعنی قد او بلند است. « (شفیعی کدکنی ۱۳۷۲: ۱۴۱)

در زیر شواهدی از استفاده از کنایه در توصیفات نفثه المصدور آورده می شود.

کام مراد در کام حاسد شکستن: «از دشمن کامی حامی و حارس می شد، و کام مراد در کام حاسد می شکست، ...» (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۱۴)

خود در آتش افکندن و آتش پای گردانیدن: «شوق مشاهده طلعت همایون خداوندی بر نهضت سوی آن دیار - و اگر خود در آتش می بایست رفت - آتش پای می گردانید،» (همان: ۹۶)

دندان تیز کردن: «رندان دندان تیز کرده، باموال ایشان متمول و متجمل شدند،» (همان: ۸۲)

انگشت به دندان ماندن: «باتفاق انگشت خلق بدندان ماند،» (همان: ۷۹)

#### ۶-۷. تشخیص

«ناقدان اروپایی در تعریف آن می گویند بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسان و به ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام



و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنده دیگر. و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان vividness و personification تعبیر می کنند. « (شفیعی کدکنی ۱۳۷۲: ۱۵۰)

« وَرَم در حالِ برسم استغفار در قدم افتاد، و آلم، بر سبیل اعتذار، بر پای ایستاد، آتشِ تب بدمی که در شبِ واقعه تافته بود افروخته شد، گوشت و پوست چنان از هر دو پای درآمد، که انگشتها مانند اَصابعِ مَدری برهنه ماند، » (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۹۳)

« بیشه ای که باد بی اندیشه بر شواهِقِ جبال و مَصادِی قِلالِ آن اجتِیاز نماید. » (همان: ۶۵)

« وقار چون تیربارانِ آن آفت مشاهده کرد، بکلی سپر بینداخت. » (همان: ۱۱۱)

« سرود رودِ درودِ سلطنت او می داد، و او غافل، اَغانیِ مَغانی بر مثالِ و مَثانیِ مرثیۀ جهانبانی او می خواند، و او بیخبر؛ صُراحیِ غرغره در گلو افکنده، نوحۀ کار او می کرد، و او قهقهه می پنداشت. پیاله بخونِ دل بحال او می گریست، و او قهوه می انگاشت. » (همان: ۱۸)

#### ۸-۶. اغراق

« قدیم ترین جایی که در کتب بلاغت اسلامی بحثی از اغراق شده کتاب البدیع ابن معتر است که از آن به عنوان الافراط فی الصفة نام می برد و ارسطو در خطابه از افراط سخن گفته و نمونه ای که می آورد نشان می دهد که مقصود او همان چیزی است که در بلاغت اسلامی به عنوان اغراق یا غلو و مبالغه معرفی شده، » (شفیعی کدکنی ۱۳۷۲: ۱۳۰)

« اغراق ارائه یک تصویر است، تصویر در معنی وسیع تر از خیال و ایماژ، یعنی بیان یک حالت یا یک وصف اگر چه از شیوة بیان منطقی برخوردار باشد یعنی ارائه مستقیم حالت یا صفتی باشد، با این تفاوت که در اغراق آن صفت یا حالت، با تصرفی که ذهن گوینده انجام



می دهد ، از وضع طبیعی و عادی که دارد تغییر می کند یا کوچکتر می شود یا بزرگتر. » ( همان : ۱۳۷ )

« آن کوه که باز با آنهمه تیزگامی بچند دم دراز بر بالای آن گذرد، و عقاب با همه تیز پری خویش همه بر دامن آن پرواز کند، و سحاب با همه تندى در اذیال آن دامن کشد ... » ( زیدری نسوی ۱۳۸۹ : ۱۰۶ )

« کوه با همه سر بلندی کمر خدمت بسته، و از ربه بندگی جز سرو آزادی نجسته، » ( همان : ۵۸ )

#### ۹-۶. مراعات النظیر

آوردن واژه هایی از یک مجموعه است که با هم تناسب دارند.

« خسرو سیارگان را اگر بنده می خواندند، می بالید، مریخ را اگر خط امان می نوشتند، می نازید، غطارد را تا دبیر حضرتش خوانند، دایم قلم زن بود ، و ماه را تا برید در گاهش گویند ، » ( همان : ۵۸ )

#### ۱۰-۶. تلمیح

در فرهنگ معین در معنی تلمیح آمده است: « نگاه کردن به چیزی، اشاره کردن به سوی چیزی ، اشاره کردن به قصه یا مثلی مشهور یا آوردن اصطلاحات علمی در شعر » ( معین ۱۳۸۷ : ذیل واژه )

تلمیح از جمله صنایع معنوی بدیع است که در آن نویسنده یا گوینده درضمن نوشتار یا گفتار خودش به آیه، حدیث، داستان، یا مثل معروفی اشاره داشته باشد.



« صباغ نو بهار، عیسی وار، معجزه ای که در نفس داشت، از یک خُم هفت رنگ پیدا کرده، » (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۱۰۱)

« جگر گوشه مسلمانان را چون سبایای شرک در نخاس بَشمَن بَخس می فروخت، و پدر می گریست. » (همان: ۶۰)

#### ۱۱-۶. تضمین

تضمین به طور کلی به این معنی است که قطعاتی از شعر شاعر دیگری را در داخل شعر خود بیاورند. اما این کیفیت در نثر گذشتگان هم وجود دارد و قسمتی از آیه، حدیث و یا شعر دیگران را به اقتضای مضمون و محتوا می آوردند. زیدری هم در نفثه المصدور فراوان از این آرایه استفاده کرده است. گاه در تکمیل سخن خود، گاه برای تأکید آن و یا در جایگاه مفعول، نهاد و دیگر نقش های دستوری از آیات و احادیث و یا ابیات و امثال فارسی و عربی بهره برده است. در شواهدی که آوردیم مثالهای فراوانی از این مورد وجود دارد و دیگر از ذکر نمونه پرهیز می شود و به متن کتاب ارجاع داده می شود.

#### ۱۲-۶. استفاده از جملات پرسشی در معنای نفی یا نهی

یکی از مختصات سبکی نفثه المصدور که کارکرد انشائی دارد، آوردن جملات پرسشی متعدد در معنای نفی یا نهی است.

« کو آن پادشاه که از سربازی بگوی بازی نپرداختی؟! و از ابکار و عُون، ابکار و عُونِ حرب را شناختی؟! شهواتِ عشق [ را ] بر صَهَوَاتِ عِتاقِ برنگزیدی؟! مُهَفَهَفَاتِ ترک را از مُرَهَفَاتِ هند خوشتر ندیدی؟! خُدودِ بیض را بر خُدودِ بیض ترجیح ننهادی؟! » (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۱۹)



« بکدام خوشی که داری ، بیش این عمر بیفایده می‌خواهی؟! و بچه خرّمی که یافته ای، امتدادِ این زندگانی بیحاصل می‌جویی؟! » ( همان : ۱۰۷ )

#### ۷. شیوه های توصیف

توصیف ممکن است به شیوه های مختلفی صورت گیرد:

۱. توصیف یا توضیح مستقیم: در این شیوه نویسنده از زبان خود یا از زبان یکی از اشخاص داستان، خصوصیات داستان را به خواننده می‌گوید.
۲. توصیف به یاری گفت و گو: در این شیوه نویسنده اشخاص داستان را به حرف درمی‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارد.
۳. توصیف به یاری آکسیون: در این شیوه نویسنده اشخاص داستان را به جنبش در می‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند.

در نفثه المصدور در بررسی ای که صورت گرفت تنها از شیوه نخست یعنی توصیف و توضیح مستقیم استفاده شده است. و این امر یکی از تفاوت های اساسی نثر و بخصوص نثر روایی در گذشته و دوران معاصر است. امروزه نویسنده یک داستان و متن روایی با استفاده از گفت و گو ، تغییر زاویه دید و ایجاد آکسیون سعی می‌کند ضمن ایجاد تنوع در متن آن را واقع پذیرتر کند و بر جذابیت‌های متنی بیافزاید. امروزه ارتباطات و هماهنگی های ساختاری اهمیت یافته است برخلاف گذشتگان که هنرشان عموماً در نثرپردازی و ظواهر ادبی خلاصه می‌شد و پیرنگ داستان و روابط طولی آنچنان اهمیتی نداشت.

#### ۸. کارکردهای توصیف

گاه هدف نویسنده از توصیف بیشتر واقع‌نمایی است. در اینگونه توصیفات نویسنده سعی می‌کند که کمتر در امور واقع تصرف بکند. «توصیفات غیر نمادین که به دنبال بازنمایی محض واقعیت باشند، می‌خواهند این توهم یا تأثیر را بر مخاطب بر جای بگذارند که او می‌تواند متن را به مثابه جهان واقعی بخواند و تفسیر کند. در چنین حالتی توصیفات می‌توانند کارکردی ارجاعی داشته باشند. هنگامی که نظامی به توصیف قصر خورنق می‌پردازد، می‌خواهد خواننده را به امری حقیقی ارجاع دهد.» (امامی؟: ۱۵۲) اما در مواردی دیگر نویسنده بیشتر هدفش بیان حال درونی خود نسبت به آن پدیده‌های بیرونی است. این نوع توصیفات جنبه‌ی تصویری و خیالی بیشتری دارند. «در تصویرپردازی، شاعر با قوه‌ی تخیل خود، میان عالم خارج و درون خویش پیوند برقرار می‌کند و با تصرف و تغییر در واقعیت‌های جهان بیرون، آن را در راستای دنیای درون خود توصیف می‌کند. البته تصویرپردازی‌های شاعرانه، به تنهایی شکل دهنده‌ی زیبایی کلام ادبی نیستند؛ بلکه در کنار مضمون، شالوده‌ی اثر ادبی را به وجود می‌آورند.» (خزعلی ۱۳۹۲: ۵۰)

اگر از اولین کارکرد این کتاب که موضوعش حمله‌ی مغول و حوادث آن است که بیان واقعیات پیش آمده در آن دوران و شرح حال وقایعی است که نویسنده مستقیماً در جریان آن‌ها قرار داشته است، بگذریم. در نفثه‌ی المصنوع توصیفات دو کارکرد عمده دارد. اولین کارکرد که بسیار حائز اهمیت است؛ هنرورزی است. زیدری با نظر به سبک دوره با ایجاد توصیفات هنری و خیال‌انگیز و با بهره‌بردن از انواع آرایه‌های لفظی و معنوی قدرت نویسندگی خود را در این اثر به نمایش گذاشته است.

دومین کارکرد مهم این اثر که تا حدودی باعث تمایز این کتاب از سایر کتب عصر خود شده استو جاذبه‌ای بخصوصی به آن بخشیده است، عنصر عاطفه و حس و حال درونی نویسنده



است که به بهترین نحو به مخاطب منتقل می‌شود. و عنوان کتاب هم به درستی بیانگر این خصیصه است.

نصرالله امامی در مقاله‌ای با عنوان "تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر" به کارکردهای توصیف اشاره دارد. «عناصر و بخش‌های توصیفی علاوه بر نقش و کارکرد آگاهی‌دهنده، ممکن است کارکرد دیگری هم داشته باشند، مثلاً نقش بلاغی، زیباشناختی، نمادین و توضیحی. اکثر روایت‌شناسان بر کارکرد زیباشناختی و آرایه‌ای توصیف‌های روایی تأکید کرده‌اند. هاما کارکردهای توصیف را چنین بر می‌شمارد: ۱. کارکرد حد و مرز گذارنده، با تأکید بر بخش‌های مجزا در درون روایت‌ها؛ ۲. کارکرد تعویقی برای به تعویق افکندن آنچه از پس می‌آید؛ ۳. کارکرد آرایه‌ای تزئینی با تأثیری شاعرانه. ژرار ژنت نیز دو کارکرد اصلی را برای توصیف‌های موجود در روایت ذکر می‌کند که عبارت‌اند از: کارکرد تزئینی و کارکرد نمادین و توضیحی. او در این باب می‌گوید: اولین کارکرد توصیف، کارکرد تزئینی است. می‌توان بر آن بود که بلاغت سنتی، توصیف و دیگر ویژگی‌های سبک‌شناختی را زیر عنوان آرایه‌های کلامی رده‌بندی کرده است. توصیف مفصل و گسترده، درنگ یا امری سرگرم‌کننده در روایت نمایان می‌شود و دارای نقشی صرفاً زیباشناختی است؛ به مانند مجسمه‌ای در عمارت. دومین کارکرد عمده توصیف که در نگاه منتقدان روزگار ما بر رمان بالزاک حاکم شده است، کارکرد توضیحی و نمادین است. در آثار بالزاک و جانشینان او، چهره‌های فیزیکی و توصیف‌های مربوط به لباس و اثاثیه هم برای آشکارساختن روانشناسی شخصیت‌هاست و هم نشانه آن‌ها. در این دوره توصیف یکی از عناصر زمینه‌چینی است؛ چیزی که در عصر کلاسیک نبوده است.» (امامی؟: ۱۵۴)

با توجه به این توضیحات مهم‌ترین کارکرد اوصاف در نثر نفثه‌المصدور همان کارکرد تزئینی است اما نفثه‌المصدور خالی از کارکرد توضیحی و نمادین نمی‌باشد. خیلی وقت‌ها





توصیفات صرفاً زیبایی شناختی نیست و نویسنده می‌خواهد احساس خود و یا دیدگاه خود را از این طریق منتقل کند. برای مثال در ماجرای وزیر دشمن سیرت کنایه وار اینگونه به توصیف شرایط می‌پردازد. « از آن روی که ارباب دولت که ملوک اشراف بوسائل تراضی ایشان جُستندی، بتصاریف روزگار و لگد کوبِ دهرِ غدار ابوابِ مَطْمَعِ هر ناکس گشته بودند، و اصحابِ سلطان که خسروانِ اطراف بشوافعِ مُبَاسطتِ ایشان طلب کردند، بتغاییرِ اُحداثِ زمان ... مقصدِ هر خس شده، بضرورتِ در آن راه زیّ دیرینه تغییر بیاست کرد، ... » (زیدری نسوی ۱۳۸۹: ۶۹)

#### ۹. نتیجه گیری

در این مقاله با نظر به اهمیت توصیف در هر نثری بخصوص متنی که به نوعی روایی باشد و انواع و کارکردهای متنوع آن و اهمیت این نوع ادبی در نفثه المصدور سعی شد که توصیفات موجود در این اثر از حیث انواع و موضوعات، تکنیک ها و روش ها و همچنین کارکرد آن تحلیل و بررسی شود. در این ارزیابی متوجه شدیم که توصیفات در این کتاب بیشتر از نوع توصیفات گسترده می باشد و زیدری از انواع و اقسام آرایه های لفظی و معنوی در هر چه طولانی تر کردن این توصیفات و به رخ کشیدن هنر نویسندگی خود بهره برده است. بنا بر این نثر او یک نثر هنری - ادبی محسوب می شود.

آنچه که گیرایی و جذّابیت این متن را افزوده است علاوه بر هنر نویسندگی زیدری بهره گیری او از عنصر عاطفه و درونی بودن نوشتار اوست. او به تمام وقایع و رخدادهایی که پیرامونش اتفاق افتاده رنگ احساس و عاطفه شخصی می زند و مخاطب را با تأثرات و تألمات درونی خود همراه می کند.

توصیفات موجود در این کتاب از حیث موضوع متعدد است. توصیف حالات درونی نویسنده ، توصیف وقایعی که در حمله ی مغول اتفاق افتاد و خرابی های ناشی از آن ، توصیف مکان ها ،



توصیف طبیعت و توصیف شخصیت‌ها، وصف آنچه که بر سر زیدری و همراهانش در ماجرای حمله تاتار گذشت، توصیف تقدیر و روزگار و دنیا، وصف حیل‌های وزیر مکار از جمله موضوعاتی است که او در این اثر به وصف آن‌ها پرداخته است.

از لحاظ کیفیت توصیف‌ها از آنجا که نویسنده بر حالات درونی خود بسیار تأکید داشته، این امر بر میزان توصیفات ایستا در این نثر افزوده است. اما توصیفات روایی و پویا که دارای حرکت و پیش‌روندگی هستند نیز در آن کم نیست.

او همچنین از انواع تکنیک‌های بیانی و آرایه‌های بدیعی در توصیفات خود بهره‌برده است که تشبیه و انواع آن نقش چشم‌گیر و بااهمیتی را ایفا می‌کند. علاوه بر تشبیه، مجاز، استعاره، انسان‌انگاری، کنایه، تمثیل، تضمین، اغراق، مراعات‌النظیر و استفاده از جملات پرسشی در معنای نفی یا نهی از دیگر مواردی است که زیدری در توصیف پردازی خود از آنها استفاده نموده است.

همانطوری که ذکر شد توصیفات در نفثه‌المصدور اغلب مستقیم است و نویسنده با زاویه دید اول شخص و بدون بهره‌گرفتن از عناصر گفت و گو و یا آکسیون و صرفاً با چشم‌انداز خویش واز منظر شخصی خود همه چیز را توصیف کرده است و از این جهت با نثر داستانی و روایی معاصر تفاوت‌های زیربنایی دارد.

نکته دیگر مهم‌ترین کارکرد توصیفات نفثه‌المصدور صرف نظر از کارکرد آگاهی‌دهندگی، کارکرد تزئینی و هنرورانه کارکرد عاطفی آن است که نام کتاب هم به درستی برآمده از این کارکرد است. اما با این حال این اثر خالی از کارکردهای توضیحی و نمادین نیز نیست.

### منابع

امامی، نصرالله (۱۳۸۷) و قدرت قاسمی پور، تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی، تهران: نقد ادبی، س ۱، ش ۱



- بصیر زاده، الهام (۱۳۹۱)، بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان، گیلان: ادب پژوهی، ش ۱۹
- پارسا، شمسی (۱۳۸۹) و عباسقلی محمدی، نظریه توصیف نیما در منظومه سربویلی او، تهران: ادبیات و زبانها، ش ۲۱
- جلالی پندری، یدالله (۱۳۷۸)، گفت و گو و توصیف در حکایتهای اسرارالتوحید، تهران: کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۲۸
- داد، سیما (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید، چاپ دوم
- ذوالفقاری، محسن (۱۳۸۹) و مهدی دهرامی، نقد وصف و جایگاه زیبایی شناختی آن در شعر خاقانی، تهران: پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، ش ۸
- زیدری نسوی، محمد خرنیزی (۱۳۸۹)، نفثه المصدور، تهران: توس، چاپ سوم
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۲)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه، چاپ پنجم
- علوی مقدم (۱۳۸۷) و رضا اشرف زاده، معانی و بیان، تهران: سمت، چاپ هشتم
- فرشیدورد (۱۳۷۳)، درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران: امیرکبیر
- محمدی، عباسقلی (۱۳۸۹) و سید حسین فاطمی و شمسی پارسا، بررسی تکنیک های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج، تهران: جستارهای ادبی، ش ۱
- معین، محمد (۱۳۸۷)، فرهنگ فارسی (معین)، تهران: فرهنگ نما با همکاری انتشارات آراد
- نظری، جلیل (۱۳۸۵)، توصیف های تکراری و زیبایی آن در شعر خاقانی، کرمان: نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دوره جدید، ش ۹ (پ ۱۶)
- هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، عناصر بنیادین در نظریه های روایت، ترجمه حسین صافی، تهران: نی، چاپ اول

## هویت ملی ایرانی، در گستره تاریخی زبان فارسی

مژگان میرزایی<sup>۱</sup>

حسین نوین<sup>۲</sup>

### چکیده:

ملت ایران، از دوران باستان، با درک و آگاهی از حقیقت تاریخی و فرهنگی خود، به نام «هویت ملی» به دنبال حفظ و یا بازیافت آن گام برداشته است. ایرانیان با کمک جوهره‌ی مفهوم «خود آگاهی ملی» در حوادث و فراز و نشیب پرتلاطم تاریخی خود، همیشه برنگهداشت و به کارگیری دو محور اساسی هویتی خود (سرزمین ایران و زبان فارسی) تأکید داشته و در آثار تاریخی، فرهنگی، ادبی و هنری خود از آن دو به جل‌المتین حیات تاریخی خود یاد کرده‌اند. زبان نوشته‌های دوره‌های باستان، میانه و جدید نیز اغلب مبتنی بر محوریت زبان فارسی است. حتی در دوره‌های غلبه فرهنگی و سیاسی بیگانگان، ایرانیان جهت پاسداشت هویت و کیان ملی خود، به یاد کرد شکوه فرهنگی، سیاسی و تاریخی و بیان قهرمانی‌ها و رشادت‌های تاریخی نیاکان خود، اعم از اساطیر، یادنامه‌ها و شاهنامه‌ها، پرداخته‌اند. و در برهه‌ای از زمان نیز با خلق آثار ادبی، علمی و دینی، پرچم درخشان هویت و شناسنامه تاریخی ایران را زنده کرده‌اند.

ملتی که صدها قرن تحت یورش بیگانگان و غارتگران توانسته، حیات تاریخی و استقلال ملی و فرهنگی خود را حفظ نماید، تنها در سایه خود آگاهی و شعور تاریخی خود و با به کارگیری زبان واحد ملی و تاریخی خود (فارسی) توانسته‌از عقبه‌های شکننده و توفان پرتلاطم حوادث تاریخی سربلند و کامیاب به شاهراه استقلال و هویت تاریخی خود گام بگذارد. این مقاله نیز تلاش می‌کند تا در یک بررسی تاریخی، نقش زبان فارسی را، در تحکیم ساختار هویت ملی ایرانی، به روش توصیفی و تحلیلی روشن نماید.

<sup>۱</sup>. کارشناس ارشد ادبیات پایداری (نویسنده مسئول)

<sup>۲</sup>. دانشیار دانشگاه محقق اردبیلی؛ [drnovinh@gmail.com](mailto:drnovinh@gmail.com)



## کلید واژگان: زبان فارسی، خودآگاهی، هویت، ایران.

### ۱-مقدمه

زبان هر قوم و ملتی، علاوه بر بازتاب اندیشه، تفکر و تجربیات علمی آن، نقش ویژه‌ای نیز در تکوین، بسترسازی و بالندگی فرهنگی و تحقق هویت ملی دارد و زمانی این مهم تحقق می‌یابد که «زبان» از قدرت سازگاری، پویایی و هماهنگی با سایر اجزاء تشکیل دهنده آن، برخوردار باشد. مضاف اینکه جوهره‌ی فرهنگ سازی و توسعه پذیری را نیز در ذات و ساختار خود داشته باشد.

اگر مفهوم کلی «هویت و وحدت ملی» را، هماهنگی میان اجزاء مختلف اجتماعی، فرهنگی و تاریخی یک ملتی و جامعه‌ای بدانیم، می‌توان گفت که «زبان فارسی و ادبیات غنی آن» در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی و حتی سیاسی کشورمان، بیشترین سهم و اثر را در ظهور، تکوین و استمرار هویت و اتحاد ملی ایرانیان داشته است.

ملت ایران، در طی حیات تاریخی خود، به رغم تنوع و تکثر قومی، فرهنگی، زبانی و آداب و اختلاف و شیوه‌های حکومتی متعدد، همیشه زبان ارتباطی و گویای خود را، چه با جهان درون و چه با بیرون و خارج، «فارسی» انتخاب کرده و با این زبان و متعلقات آن به جهانیان معرفی شده است.

آثار ادبی با شکوه ما نیز، که «پلی میان گذشته و امروز به شمار می‌آیند و علائق ما را با میراث‌ها پیوند می‌دهند»، (گلدمن، ۱۳۷۲: ۹۷) بر بال‌های زبا فارسی استوار بوده است. قدرت توسعه‌پذیری، ترکیب و معنا سازی و توانمندی‌ها هنری زبان فارسی، موجب شده، که از درازنای تاریخ حیات خود بخش بزرگی از سرزمین‌های شرق و غرب را در نوردد.



این زبان در آغاز، زبان توده مردم خراسان بزرگ، آسیای میانه، سغد، بخارا، سمرقند، و مناطق همجوار بوده است. و به ویژه با آمدن اسلام به زودی جایگزین زبان‌های پهلوی، پارتی، سغدی، خوارزمی و گویش‌های گوناگون بومی شد و بر همه‌ی آن‌ها چیره آمد. این زبان گذشته از نواحی وسیعی از غرب و مرکزی ایران، به ویژه در شرق ایران به اوج گسترش و نفوذ و کارایی خود رسید و به مثابه جلوه بارز فرهنگی و هویتی ایران تاریخی قرار گرفت.

«خوش آهنگی، گوش نوازی، تاب و توانایی و گستره‌ی معنایی زبان فارسی دری، یکی از انگیزه‌های بنیادین بوده است. شایان یادآوری است که از آغاز، ریشه‌های پارسی دری، زمینه‌ای مینوی داشته است. افزون بر این، پدیداری حس میهن‌گرایی و تکیه بر میراث کهن فرهنگی و ملی ایرانیان، در بالندگی و گسترش زبان دری و پاسداری از آن نقش سترگی داشته است» (شکوری؛ ۱۹۹۶: ۱۵۴) بخصوص در برهه‌هایی از زمان سکوت و آشفته تاریخی ایران (بعد از حمله اعراب)، زبان ایرانی فریادهای ملفی و تاریخی خود را در کام شاعرانی چون «حنظله بادغیسی، محمدبن وصیف سگری، دقیقی و فردوسی، برای سرودن جادودانی‌ترین نغمه‌های ادبیات جهان آماده کرد و دگر بار ققنوس ایران، سر از خاکستر زمان برکشید». (زرین کوب؛ ۲۵۳۶: ۳۲۳)

این زبان که برآمده از زبان‌ها و گویش و نیمه زبان‌های ایرانی بعد از اسلام است، به اصطلاح «زبان دری» نیز نامیده می‌شود که از سده سوم هجری در مقام زبان رسمی ادبی ایران معمول گردید. خاستگاه اصلی این زبان را شمال شرق ایران، یعنی خراسان می‌دانند. (بهار؛ ۱۳۳۷: ۲۴)



ریشه تاریخی این زبان به دوره باستان به خصوص دوره میانه (ساسانی) بر می گردد. در دوره ساسانی زبان های ایران به دوشاخه شرقی و غربی تقسیم شده بود. گروه غربی را که «زبان پهلوی» نامند، خود به دو شعبه پرتوی/پهلوی و فارسی میانه تقسیم می گردد. «اهالی آذربایجان، خراسان، گرگان به زبان پهلوی شمالی و شرقی سخن می گفتند و مردم سایر نقاط ایران به زبان پهلوی جنوبی». (مینوی؛ ۱۳۵۴: مقدمه) «در نواحی غرب و حوالی همدان نیز زبان فارسی، که یکی از زبان های باستانی ایرانی بود، جریان داشت». (ناتل خائلی؛ ۱۳۴: ۷۳)

باید افزود که علت گسترش زبان دری در اغلب نقاط ایران را در تاریخ اجتماعی و تحولات سیاسی ایران بعد از اسلام، باید جستجو کرد. به خصوص در دو سده ی اول هجری جنبش های رهایی بخش میهن دوستی و هویت گرایی ایرانی، که با اوج گیری آن ها زبان دری نیز زبان علمی و ادبی ایرانیان گردید.

البته در کشور ما، گویش های زبانی بومی نیز، که تا حدودی خود نیز فرهنگ ساز بوده، و نقش فعال منطقه ای داشته اند. ضمن اتصاف به بستر مسلط و فرهنگ ساز و مشترک ملی، از لحاظ مبانی ادبی قومی در همان محدوده محلی خود باقی ماندند.

اما در این میان، ادبا، شعرا و به ویژه حماسه سرایان بزرگ ایرانی، که از این گونه مناطق بومی و خرده فرهنگ های محلی برخاسته بودند، با توسل به زبان ملی (فارسی دری) و به کار گیری آن، زمینه را برای حصول وحدت سیاسی و اجتماعی مردم ایران فراهم ساختند. مضاف اینکه با گذشت زمان، نوشتار و یا ترجمه های دینی و عرفانی صوفیه نیز سهم عمده ای در گسترش زبان فارسی در عالم اسلام و اتکا و توسل مردم ایران و سایر ملل به این زبان داشته و در نتیجه موجب تحت پوشش و چتر حمایت فرهنگی و تاریخی این زبان گردد.

در قرن شانزده میلادی در آلمان ترجمه انجیل از لاتین به زبان آلمانی، (توسط مارتین لوتر، در سال ۱۵۳۴ م)، یکی از عوامل موثر در ایجاد زبان رسمی و پویایی آلمانی شد و آن را به زبان استاندارد و ملی آلمانی تبدیل ساخت. همین اشتراک و انسجام فرهنگی، زمینه ساز وحدت بعدی آلمان در سال ۱۸۷۱ میلادی گردید.

در ایتالیا نیز نقش دانه در ایجاد و توسعه زبان توانمند و استاندارد ادبی ایتالیایی قابل توجه است. دانه خواستار یک زبان و مکالمه واحدی برای مردم ایتالیا بود تا از این طریق وحدت و یکپارچگی این کشور را محقق سازد.

## ۲- ارتباط زبان با هویت ملی

بنابراین باید گفت که «ارتباط زبان با هویت ملی» هر کشوری قبل از هر چیز بستگی به ساختار ادبی جامعه و میزان سیاست و پویایی آن زبان در تکوین بستر فرهنگی جامع و مشترک ملی دارد. در این صورت است که جامعه در مواجهه با سلطه و تحمیلات خارجی، با استعانت از جوهره ی فرهنگی خلاق و پویایی «زبانی خود» به احیاء و باز سازی فرهنگ ملی خود خواهد پرداخت.

چنین نقشی را ما در تاریخ اوایل اسلام در کشورمان مشاهده می کنیم. به خصوص در آن دورانی که ایران بزرگ، فاقد حکومت مقتدر مرکزی بود و در هر یک از نواحی کشور، پادشاهان محلی حکومت می کردند. همگی آن ها با انتساب به تاریخ، فرهنگ و سرزمین مشترک ایرانی، مبتنی بر نشانه بزرگ تاریخی (زبان ملی فارسی) و به نام کشور ایران حکومت می کردند. و اینکه در کشور ایران، به رغم تنوع قومی و فرهنگی، همیشه نوعی همزیستی مسالمت آمیز در میان اقوام و ملل مختلف سرزمین ایرانی حاکم بوده، حاکی از شعور و آگاهی تاریخی ملت ایران در جهت حفظ زبان، فرهنگ و سرزمین تاریخی ایرانی





است، حامل چنین اندیشه و باور بزرگ ملی نیز، همیشه بدون شک «زبان فارسی» و جلوه های مختلف کتابت آن اعم از شعر و ادب بوده است.

در این نگاه، نقش ادبیات فارسی به خصوص ادبیات حماسی، که سهم بزرگی در حفظ فرهنگ، زبان و هویت ملی ایرانی داشته، نمایان تر می شود. چه در زمان سلطه اسکندر، یا عرب یا اقوام مهاجم غیر ایرانی ملت ما در کوران چنین حوادث تلخ و شکننده ای، همیشه در پناه زبان و ادبیات فارسی به حفظ کیان ملی دست یازیده است.

در این میان ادبیات تاریخی و به خصوص سروده هاس حماسی، از عوامل مهم رشد و تکوین زبان فارسی و هویت ملی ایران به شمار می آید. در روزگاری که مردم ایران، بر اثر حوادث تاریخی نسبت به گذشته تمدن ساز خود دچار بی خبری گشته و فرهنگ سیال و چند بعدی آنان دچار تزلزل گردیده بود، بی شک نیاز به رویکرد آگاهی ملی داشت که طی آن به واقعیت های تاریخی گذشته خود نقش خلاق و تمدن ساز بزرگان تاریخی و فرهنگی، اعم از پادشاهان، سرداران و فرمانان ملی، که در راه حفظ سرزمین کهن ایرانی، فرهنگ و آداب و زبان باستانی (هویت ملی) آن کوشیده اند، توجه نماید. ملت ما با کمک این نوع خودآگاهی ملی و با رویکردهای خاص ادبی، توانست شرایط خیزش نوینی در زمینه های احیاء زبان و فرهنگ ملی فراهم سازد. بخصوص با بازیابی استقلال سیاسی و احیای سنت های کهن، موجب بروز نهضت های بزرگ ادبی گردید؛ از جمله تألیف کتاب هایی درباره سرگذشت شاهان (شاهنامه ها)، و داستان های قهرمانی شاهان از قبیل شاهنامه ابوالموید بلخی، گرشاسبنامه، نریمان، سام، کیقباد، افراسیاب، سهراب و بعدها شاهنامه ابوعلی محمدبن احمد بلخی، تاریخ پادشاهان، تألیف بهرام بن مروان شاه، و نیز شاهنامه ابومنصور محمدبن عبدالرزاق، که همگی تلاش هایی بودند برای بازنگری تاریخ و فرهنگ کهن ایرانی، در راستای احیاء استقلال و بازیابی هویت ملی ایران.



### ۳- سیر تاریخی هویت ملی و ایرانی

شاید بتوان سر آغاز تاریخ خود آگاهی ملی و باز تاب های حماسی و اسطوره ای آن را دوره اشکانی و ساسانی به شمار آورد. زیرا زمانی که کشور مورد حمله اسکندر و خرابی های او قرار گرفت و حدود یک قرن، اسکندر و جانشینانش بر بخش عمده ای از ایران حکومت راندند. بسیاری از پژوهندگان، نهضت میهن پرستی، بخش بزرگی از داستان های گودرز، گیو، و بیژن را، مربوط به پیکار های فرمانروایان محلی ایران با دشمنان بیگانه در این دوران می دانند. ضمن این که به نظر میرسد داستان رستم نیز مربوط به همین دوران باشد. و چه بسا خاستگاه بنیادی بخش پهلوانی شاهنامه، به ویژه کیانیان، در پیوند با حماسه های همین دوران باشد و مهم ترین اثر کوتاه حماسی، که از این دوران باقی مانده یادگار زریران است و هزار بیتی هم که دقیقی درباره پادشاهی گشتاسب و پیدایش زرتشت سروده، شاید بتوان گفت که ترجمه واژه به واژه همین اثر است.

بعدها با ورود اعراب به ایران و حاکمیت خلفای اموی، نهضت ادبی جدیدی شکل گرفت که به نوعی بازتاب خود آگاهی ملی در قالب خلق آثار تاریخی و ادبی با بیان شکوه و عظمت گذشته ایرانی بود. ایرانیان در این راستا تلاش نمودند که تاریخو مواریث ملی خود را به اعراب بنمایانند؛ لذا آنها را به زبان عربی نگاشتند. ابن مقفع «سیرالملوک» را که همان متن خدای نامه عصر ساسانی بود، گردآوری و به زبان عربی ترجمه نمود. (بهرامی؛ ۱۳۸۲: ۲۰) و نیز دینوری اخبار الطوال، ابن مسکویه تجارب الامم، ثعالبی غرر الاخبار ملوک فرس را به همین زبان نوشتند.



در این دوره باید به جنبش‌های سیاسی - نظامی موجود نیز اشاره کرد که در راستای حفظ هویت ملی به ظهور پیوستند؛ مانند قیام مازیار، ابومسلم خراسانی، سپید جامگان ابن مقفع، خرم دینان و...

ایرانیان با قیام ابومسلم خراسانی، دستگاه ظلم و ستم اموی را منهدم کردند، و با اتحاد خاندان بنی هاشم، خاندان پیامبر (ص)، در برابر خاندان فاسد بنی امیه مقاومت و پایداری نمود، آنان را در سال ۱۳۲ ه. ق سرنگون کردند. با سقوط امویان، موالی ایرانی در دستگاه حکومت خلافت اسلامی نفوذ کرده، مناصب مهم کشوری و لشکری را تصرف نمودند (ممتحن؛ ۱۳۷۱: ۱۸۰-۱۶۵).

بعدها ایرانیان با افزایش قدرت سیاسی خود، دست به ایجاد فرمانروایان مستقلی در کشور زدند؛ از جمله فرمانروایی مستقل طاهریان در خراسان، صفاریان در سیستان، سامانیان در خراسان بزرگ و خاندانهای بویه و زیاری در گیلان، طبرستان و نواحی مرکزی ایران. «در این دوره، ایرانیان دست به تحولات و اقدامات فرهنگی زده، دانشهایی چون فلسفه و سایر علوم را به اوج خود رساندند و خود نیز از پایه‌گذاران شعر و نسل عربی و ساماندهندگان صرف و نحو آن زبان شدند». (ثاقب فر؛ ۱۳۷۰: ۴۰-۳۹).

این نوع تحولات سیاسی، فرهنگی و علمی از برکات نهضت شعوبیه و جریان استقرار و هویت طلبی ایرانیان در مقابل تحقیر و استخفاف عربها بود. این جنبش واکنشی بود در برابر اضمحلال هویت ملی و تاریخی ایرانی، بر اساس آگاهی ملی، که با توسل به زبان فارسی و خلق آثار علمی، ادبی و اینها صورت می‌گرفت. توجه به شکوه و عظمت تاریخی و انتساب به خاندانهای بزرگ مشاهیر ایران از افتخارات بزرگ امرا، شاهان بزرگان کشوری شد؛ حتی ترکان نیز برای تایید فرمانروایی خود از سوی ایرانیان ادعا می‌کردند که از نژاد خسروان ساسانی هستند. در این میان، صفاریان تبار خود را به ساسانیان می‌رساندند (بهار؛



۱۳۶۶: ۲۰۰). سامانیان به بهرام چوبین و از او به منوچهر نواده فریدون (گردیزی؛ ۱۳۴۷: ۱۴۵، فرشخی؛ ۱۳۶۳: ۸۱ و بیروتنی؛ ۱۳۶۳: ۶۳). احمدبن سهل، از ایرانیان بزرگ دوره سامانی، خود را از بازماندگان یزدگرد، پسر شهریار، می‌داند. (گردیزی؛ ۱۳۴۷: ۱۵) و ابومنصور عبدالرزاق، سپهسالار خراسان، خود را از تخمه سپهبدان ایران می‌شمارد. و تبار خویش را به گیو، گودرز و از او به منوچهر، فریدون و جمشید می‌رساند (بیرونی؛ ۱۳۶۳: ۶۱).

فرمانروایان و سپهبدان طبرستان، پیشینه خود را به قباد، پدر انوشیروان نسبت می‌دادند (همان: ۶۳)، و خاندان زیار نیز مانند دیگران پتدشاهان و امیران در رسانیدن تبار خویش به بزرگان پیشین ایران اظهار می‌داشتند (صفا؛ ۱۳۵۲: ۱۵۳).

در خصوص بزرگی و نژاد بودن ایرانیان و تلاش آنان جهت حفظ این منزلت تاریخی در کتاب ملل و نحل چنین می‌خوانیم: «ایرانیان در وسعت مملکت و استیلا بر جمیع اقوام و امم و بزرگی خویش به مرتبه ای بودند که خویشان را آزادگان و نژادگان می‌نامیدند.... و چون دولت آنان به دست عرب زایل شد... کار برایشان بسیار سخت آمد و درد و رنج و اندوهشان دوچندان شد که می‌بایست از این سبب بارها سربرداشتند. که مگر به جنگ و جدال خویشان را .... رهایی بخشند (ناتل خانلری؛ ۱۳۵۴: ۲۰۸).

البته در این میان اهتمام و تشویق های شاهان سامانی را نیز نباید از نظر دور داشت و نیز مساعدت خاندانهای معروفی چون چغانیان، در امارات، آل فریغونیان در گوزگان خراسان، آل سیمجور در خراسان، بازماندگان امرای صفاری در سیستان، آل عراق و آل مامون در خوارزم و سرانجام برخی از دیوانسالاران بزرگ آن دوره مانند خاندان جیهانی و خاندان بلعمی، در این زمینه نقش ویژه ای داشتند.

#### ۴- تجلی هویت ایرانی در آثار ادبی

در چنین فضای اجتماعی و فرهنگی بود که دو اسطوره بزرگ تاریخ منظوم حماسی، یعنی دقیقی و فردوسی نمایان می شوند. نقش فردوسی در دست یابی ایرانیان بر شکوه و عظمت کهن ایرانی و بازیابی اسناد مفقوده تاریخی و فرهنگی و در واقع شناسنامه گمشده ایرانی، حائز اهمیت فراوانی است. شاهنامه بیشتر اراده و خودآگاهی ملی ایران را در مقابل حوادث تاریخی انعکاس می نماید و این که چگونه ملت ایران در عقبه های تاریخی خود، به کمک خودآگاهی ملی، به احیای سنن، زبان و فرهنگ ملی خود دست یازیده است. «در همه جای شاهنامه غرور ملی و نژادی تعظیم مفاخر باستانی، تحقیر اقوام غالب و تاسف بر زوال قدرت و شوکت دینی و امید به آینده عیان است» (براون؛ ۱۳۶۱: ۲۱۱).

در روزگاری که فرهنگ و هویت ایرانی، از سوی خلافت و حکومت عباسی سخت در معرض تحقیر و تهدید قرار داشت، حکیم طوسی با حرکتی تازه مسیر استقرار سیاسی و فرهنگی را برای مردم ایران هموار نمود. او هنگامی که دید صفاریان و سامانیان با شور و شوقی تمام، در پاسداشت تمامیت ارضی ایران و بازیافت شکوه و بزرگی ایرانی تلاش می کنند، با سرودن شاهنامه و تدوین زبان فرهنگ و قراین تمدن و تاریخ کهن ایرانی، مسیر استقلال عملی کشور را هموارتر نمود.

فردوسی به زبانی شعر سرود که تمامی جلوه های فرهنگی و تاریخی ایران را در خود دارا بود.

و لذا محتوای شاهنامه منبعی سرشار از میراث ماندگار ایرانی به شمار می آید. میراثی که در سراسر آن استمرار هدایت ایرانی و اقدام مختلف آن را از چشم انداز اساطیر، حماسه ها تا واپسین سال های حکومت شاهان و فرمانروایان ساسانی می توان دریافت. و به عبارت



دیگر در این مسیر «خودآگاهی ملی ایرانیان» در زبان و اراده فردوسی، خاقانی و نظامی تجلی یافته است.

در این میان، علاوه بر حکیم بزرگ توس، شاعران فارسی گوی دیگری چون دقیقی و شاعران و عارفان و صوفیان بعدی نیز در نگهداشت دین و آیین ایرانی به زبان فارسی متوسل شدند؛ ابوسعید ابی‌الخیر، بعد از فردوسی، در همین ولایت چشم به جهان گشود؛ موعظ و مجالس شیرین او به زبان فارسی دری، با اشعار زیبا و دلنشین با چاشنی عرفان که «از این حیث نیز پیش قدم سنایی و عطار بوده است». (صفا؛ ۱/۱۳۷۶:۶۰۴)

باید گفت که روی آوردن به زبان دری و توجه به تکیه گاه اندیشه و فرهنگ ایرانی و خودآگاهی ملی، که در زبان کهن و تاریخی فارسی متجلی این، آن چنان تأثیری بر عرصه های ادبی و علمی ایران نهاد که از حدود بیش از سیصد شاعر درباره غزنیان ترک شاعری که به زبان عربی و جز آن شعر گفته و محمود غزنوی را ستوده باشد، نمی توان یافت. نه فقط درباره غزنوی، بلکه درباره و حوزه های فرمانروای ملوک کرت ایلک خانیان، غوریان، آل خجند، سلجوقیان، اتابکان و شروان شاهان دربند، که زبان و گویش عمومی شان غیر زبان فارسی بود. این زبان را زبان رسمی خود قرار دادند. آنان در حدود نهصد سال در ایران فرمانروایی کردند و همگی در سنگر زبان فارسی و آیین و تاریخ مشترک ایرانی و در سایه خودآگاهی ملی ایرانیان به حیات خود ادامه دادند.

بعد از اسلام، سر منشاء این نوع خودآگاهی ملی و هویت طلبی ایرانی، دوره صفاری به شمار می آید. یعقوب لیث نخستین دولت خود مختار ایرانی را در تاریخ بعد از اسلام بنا نهاد. او با آگاهی از روح ملی و جریانات تاریخی گذشته ایرانیت دریافته بود که بازسازی هویت فکری و فرهنگی ایران، بیش از هر چیز، وابسته به احیای زبان فارسی است. زیرا با احیای این اسطوره ملی و فرهنگی ایرانی، تمامی زوایای فکری و فرهنگی ایرانی نیز



بازگشایی شده و روشنایی خواهند یافت. گویا یعقوب لیث دریافته بود که سرزمین (ایرانی) که همچون مصر به دست اعراب گشوده شده اند، با فراموشی زبان ملی خود، تمامی پیشینه های تاریخی و فرهنگی و هویت ملی خود را از دست داده اند. او قرن ها قبل از آلفونس دوده فرانسوی، دریافته بود که «ملت مغلوب تا وقتی که زبان خویش را به خوبی حفظ کند، کلید زندانش را در دست خود دارد». بر این اساس نیز وقتی شاعران درباری به شیوه ی سنت روزگار، پس از پیروزی آشکار وی در پوشنگ، کابل و هرات در ستایش او اشعار عربی خواندند. اما او که به زبان عربی آگاه نبود، دریافت و گفت که «چیزی که من اندر نیابم، چرا باید گفت؟» و بعد از آن بود که محمدبن وصیف سگری، شعر پارسی گفتن گرفت. اول شعر پارسی اندر عجم او گفت و پیش از او کسی نگفته بود. (تاریخ سیستان؛ ۱۳۸۱:۲۶۰)

با یان رویکرد هویتی و فرهنگی بود که با رسمیت زبان فارسی دری، فرهنگ، تاریخ و تمدن و آداب و سنن و شکوه گذشته ایرانی درخشیدن یافت و به قول مرحوم بهار:

پور وصیف سگری و بام خارجی      گفتند شعر پارسی و زنده شد زبان

ناچار قرن، خلق خراسان و نیمروز      کردند سعی و تازه شد آثار باستان

(بهار؛ ۱۳۸۰:

۲-۳۹۱)

استاد شهریار نیز در اهمیت رسمیت یافتن زبان فارسی و درخشش تاریخی آن می گوید:  
پارسی نیز که از نفوذ عرب      همچو مه در محاق پنهان بود



یا چو آینه ی غبار آلود      هشته چندی به تاق نسیان بود

وقت آن شد که چهره بگشاید      که دگر در حجاب نتوان بود

(شهریار؛

۱۳۷۷: ۵۰۰)

در تداوم این گونه روند بازیابی هویت ایرانی در آینه ی زبان فارسی، به دوره ی سامانی و با آن درخشش عالمتاب علمی، فرهنگی و ادبی می رسیم که بزرگترین حماسه های ایرانی و تاریخ بشری نیز در این دوره به اعتلا و کمال می رسد. جالب توجه اینکه این گونه تحولات و درخشش های فرهنگی و علمی، همسو با فرهنگ جدید اسلامی و در راستای گسترش و توسعه ی آن به کار گرفته شد و یک توانمندی جدید برای ایرانیان حاصل شد که می توان گفت ایرانیان با آمدن اسلام «تنها قومی بودند که میان دیانت اسلام و عربیت جدایی انداختند و بی آنکه در سلک تازیان درآیند، تاجایی که توانستند تازیان را از درون، حتی در ژرفای دستگاه خلافت، چنان دگرگون کنند که رابطه خدایگانگی و بندگی، در فرهنگ و اندیشه و معنویت باژگونه شد» (طباطبایی؛ ۱۳۸۲: ۳۷).

آزادگی، نجابت، تمدن سازی و متساهل بودن و نژاده بودن از خصوصیات فرهنگی و تاریخی ایرانیان به شمار می آید. این مهم در معنی واژه آریا - ایران نیز نهفته است که به معنی نجیب، نژاده و آزاده تعبیر شده است. و.ب- فیشر، در فصل نهایی جلد نخستین «تاریخ ایران کمبریج» تحت عنوان «شخصیت پردازی ایرانی» می گوید:

«برخی از مناطق جهان، به سبب وابسته بودن به انگاره فرهنگی خاص، از دیگر مناطق جهان متمایز می شوند. این مناطق به سبب دارا بودن خصایص متمایز و پرتوان، چنان موجودیت





خاصی پیدا می کنند که می توانند در طی قرون متمادی به حیات خود ادامه دهند و در میان ملل جهان به سهولت قابل شناسایی باشند. ایران نیز یکی از کشورهایی است که به سبب دارا بودن خصایص فرهنگی و تاریخی و جغرافیایی خاص، در زمره ملل یاد شده قرار می گیرد. ایران همواره دارای فرهنگ و سنن تاریخی مشخصی بوده است که در سرزمین معینی به نام «ایران زمین» در قرون متمادی به موجودیت متمایز خود ادامه داده است».

## ۵- مفهوم شناسی واژه ایران

«ایران» واژه مقدس و اهورایی است که از درازنای موجودیت تاریخی خود همواره به تقدس، شکوه، آزادگی و نجابت و مشرق طلوع اندیشه های پاکی چون پندار و گفتار و کردار نیک و محل ظهور پادشاهان، حکومت ها، آیین ها و اندیشه های والا و بزرگ بشری بوده است.

در طول تاریخ نیز به کار گیری آن، با بار معنایی تاریخی، فرهنگی غنی خود، که در اغلب متون دینی، فرهنگی، ادبی و تاریخی ما به جای مانده است، حاکی از تجلی خودآگاهی ملی در راستای حفظ هویت تاریخی و ملی باستانی ایران به شمار می آید. هر چند که برخی از روی عمد یا نا آگاهی، تاریخ کاربرد واژه مقدس «ایرانی» را از دوران معاصر قلمداد می کنند تا به این وسیله هویت طلبی ایرانی را بدون سرچشمه های تاریخی کهن و قدیمی قلمداد کنند، اما واژه «ایران» از همان دوران باستان به سرزمین تاریخی ایران اطلاق می شده است. برخی از ایران شناسان اروپایی و آمریکایی بر این باور هستند که حداقل از «دوره اشکانیان» به بعد رسماً واژه «ایران» در رابطه با نام این سرزمین کاربرد عمومی داشته است و از دوره ساسانیان نیز دارای معنی هویتی برای ایرانیان گردید. و در این عهد بود که واژه «ایران» به عنوان یک مفهوم سیاسی به کار برده می شود و مفهوم «فرشاهی ایران» و



«ایران‌شهر» یا قلمرو پادشاهی ایران، همراه با القاب مقامات اداری و نظامی رایج می‌شود؛ همانند «ایران دبیرد» ، «ایران آتشتار». واز زمان اردشیر بود که ابداع لقب «شاهنشاه ایران» و «انیران» از سوی اردشیر، آغاز پیدایش مفهوم ایران، به عنوان یک مقوله همبستگی سیاسی، دینی، فرهنگی و جغرافیایی نمایان می‌گردد. در این زمان است که مفهوم قدسی و فرهنگی ایران، بار سیاسی پیدا می‌کند (بارتولد؛ ۱۳۶۹: ۶۰-۲۳).

باید افزود که نام ایران، در متون مقدس دینی ایران کهن، به ویژه در اوستا نیز دیده می‌شود (فره‌وشی، ۱۳۷۴: ۱۴). در اوستا ایران ویچ، که همان محدوده سرزمین‌های خوارزم، بخارا و آن نواحی می‌باشد، محل استقرار و حیات و نشیمن آریائیان معرفی شده و بارها از آن یاد شده است.

در دوران اسلامی نیز واژه «ایران» در کتاب‌های تاریخی و منظوم و منثور فراوان دیده می‌شود. شاعران ایران مکرر از این نام و عظمت آن یاد کرده‌اند؛ فردوسی بیش از ۱۲۰۰ بار، نظامی بیش از ۱۷۰۰ بار واژه ایران را به کار برده است. دو بیت زیر از نظامی تصویرگویایی از هویت طلبی ایرانیان است که در کلام منظوم این شاعر بزرگ تجلی یافته است. همه عالم تن است و ایران دل نیست گوینده زین قیاس خجل

چون که ایران دل زمین باشد دل زتن به بود، یقین باشد

در بعد از اسلام نام ایران، علاوه بر آثار کلاسیک ایران، بر اغلب آثار نویسندگان عرب نیز وارد شده است. بسیاری از شرق‌شناسان نیز با استفاده از متون کلاسیک قرون اوایل اسلامی، به شرح و بسط تحولات تاریخی ایران پرداخته‌اند؛ به عنوان مثال نولدکه آلمانی در نوشتن آثارش پیرامون ساسانی، بخش اعظم سخنان خود را از کتاب «تاریخ الرسل و

الملوک» (تاریخ طبری) استفاده کرده است. خود طبری نیز در قرن سوم هجری، با استفاده از آثار نویسندگان چون ابن کلبی (هشام بن محمد بن السائب کلبی)، با ترجمه های ابن مقفع (قرن دوم)، ابو عبیده معمر بن المثنی (اوایل قرن دوم هجری)، نویسندگان کتاب های عربی «اخبار الفرس» (اخبار ایرانیان) و «تاریخ العجم و بنی امیه» (تاریخ ایرانیان و بنی امیه)، و نیز روایات سیف بن عمر التمیمی و سایر نویسندگان عرب گرفته است. بخش هایی از تاریخ ایرانیان، بعدها، در زمان سامانیان، از سوی ابوعلی بلعمی به فارسی ترجمه شده و به تاریخ «بلعمی» معروف گردید (بلعمی؛ ۱۳۴۲).

اکثر نویسندگان غربی نیز، نظیر مورخان یونانی (هرودت، گزنفون) یا در دوره باستان همزمان با دوران هخامنشی می زیسته اند و از نزدیک شاهد رویداد های ایرانیان بوده و یا گذشته نه چندان دور را از قول منابع مکتوب و غیر مکتوب همان دوران ثبت کرده اند؛ از جمله:

- هرودت در کتاب معروف خود درباره مآدها، اطلاعات مهمی از پارس ها، بنیانگذاران اولین دولت های ایرانی عصر باستان به دست می دهد. وی اطلاعات خود را از منابع رسمی ایرانی اقتباس کرده است. هرودت در تاریخ خود، تاریخ ایران و سرزمین های همجوار را به خوبی تشریح می کند.

- گزنفون، که بعد از هرودت، قدیمی ترین منبع پیرامون تاریخ ایران باستان به شمار می آید. به ویژه در مورد فتوحات و لشکرکشی های ایرانیان، نظیر لشکرکشی کوروش، گزارش می دهد و نوشته های او پیرامون کوروش، بنیانگذار هخامنشی، بیش از هر نویسنده ای در مورد ایران باستان اطلاعات به دست می دهد.

- کتاب آناکسیس او، که شرح دقیق سرزمین های گسترده هخامنش و ویژگی های جغرافیایی و مردمان این سرزمین ها آمده است.



- استرابون، جغرافیدان برجسته یونانی، یکی از کهن‌ترین گزارش‌ها را درباره ایران، ویژگی‌های جغرافیایی فلات ایران، مردمان و فرهنگ و جامعه آن به دست می‌دهد.  
- بطلمیوس، جغرافیدان برجسته یونانی، که ویژگی‌های جغرافیای، تاریخی و فرهنگی مردمان عصر باستان را تشریح کرده، و بعداً نویسندگان ایرانی و عرب نیز در نوشته‌های تاریخی و جغرافیایی خود از آن استفاده کرده‌اند.

- کتزیاس، پزشک بروشات، همسر داریوش دوم، که در آثار تاریخی خود از اطلاعات و گزارش‌های دفاتر و ایوان‌های سلطنتی ایران هخامنشی بهره برده است.

وی درباره تاریخ ایرانیان باستان، دوره هخامنشی از کوروش تا مرگ خشایار شاه، ۷ جلد کتاب و «دنباله تاریخ ایران باستان» را تا سال ۳۹۸ قبل از میلاد در ۱۰ جلد نوشته است.

علاوه بر آن نویسندگان دیگری چون، پلوتارک، دیوید و سیسلی، مورخ قرن اول میلادی، مان‌تن، معاصر بطلمیوس (قرن سوم ق.م)، بروس (*Beros*)، پولی بیوس (*Polybios*)، مورخ یونانی (۲۱۲-۲۰۵ ق.م)، کرتلیوس نیوس (مورخ رومی، ۹۹، ۲۴ ق.م)، یوسف فلاویوس (*YosephFlavius*)، مورخ یهودی (قرن سوم ق.م)، آرین (*Arrin*)، مورخ یونانی فتوحات اسکندر و ... اطلاعات تاریخی بسیاری درباره ایران عصر باستان، از مآدها به بعد را به دست می‌دهند.

باید افزود که بخش‌هایی از دوره‌های اساطیری و تاریخی ایران باستان را نیز عده‌ای از ایرانیان نوشته‌اند که مورد استفاده دیگر نویسندگان ایرانی و عرب بعد از اسلام قرار گرفته است؛ از جمله در دوران ساسانی «خدای نامه» را می‌توان نام برد. این گونه نوشته‌ها که به زبان پهلوی بود به گونه‌ای گسترده مورد استفاده مورخان ایرانی و عرب قرار گرفت و بعداً نیز اساس سرودن شاهنامه و اشعار سایر شعرای ایرانی قرار گرفت؛ از جمله شاهنامه ابوالمؤید بلخی، شاهنامه ابومنصوری و ... ابن مقفع (روزبه پسر رادویه)، برخی از متون



تاریخی ایران باستان را به عربی ترجمه کرد؛ از جمله «خدای نامه»، «آیین نامه»، کتاب مزدک، کتاب «التاج» را درباره زندگانی انوشیروان به عربی ترجمه کرد که مورد استفاده کسانی چون طبری و سایر مورخان ایرانی و اسلامی قرار گرفت. نیز تاریخ دوران ساسانی، به ویژه دوران اردشیر را از پهلوی به عربی ترجمه و آن را به نظم کشید. ابن مسکویه همین اثر را در کتاب «تجارب الامم» خود به نثر ترجمه کرد و مورد استفاده قرار داد.

کارنامه اردشیر بابکان، زاد اسپرم، روایات پهلوی، اندرزنامه ها، شهرستان های ایران، یادگار زریران نیز از پهلوی به عربی ترجمه شدند.

پژوهش پیرامون ایران باستان در بعد از قرون اولیه نیز ادامه داشت؛ به عنوان مثال «مجمع التواریخ و القصص»، در قرن ششم هجری، تاریخ روضه الصفا زبده التواریخ از حافظ ابرو، (قرن نهم)، تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی (قرن هشتم) و نزهه القلوب، در باب جغرافیای مفصل ایران، تاریخ غازانی از خواجه رشید الدین فضل الله همدانی، حبیب السیر از خواند میر (قرن دهم)، المجمع فی آثار الملوك، شرف الدین قزوینی (قرن هشتم)، روضه الصفای ناصری از رضا قلی خان هدایت (قرن سیزده)، ناسخ التواریخ (قرن ششم)، از مورخ الدوله سپهر مورخ برجسته دوران قاجاریه (قرن سیزدهم)، که در بیش از ۱۰ جلد نگاشته شده است.

بسیاری از نویسندگان عرب قرون اولیه اسلامی نیز، بخش هایی از نوشته های تاریخی خود را به تاریخ ایران (العجم) و سلسله های پادشاهی ایران اختصاص داده اند. برخی از نویسندگان ایرانی نیز آنان را مورد استناد کتاب های تاریخی خود قرار دارند؛ از جمله طبری، که در تاریخ طبری خود از نوشته های برخی از مورخان عرب، نظیر «هشام بن محمد بن السائب الکلبی»، در باره بخش هایی از تاریخ ایران قبل از اسلام، به ویژه روابط اعراب جنوب عربستان و یمن با کشور ایران، استفاده کرده است (مشکور؛ ۱۳۷۷: ۵۲)



از نویسندگان کلاسیک عرب، که درباره تاریخ ایران باستان نوشته اند، می توان از «الهیثم بن عدی ابو عبد الرحمن» مورخ قرن دوم هجری نام برد. وی در کتاب های خود نظیر «تاریخ العجم و بنی امیه» و کتاب «التاریخ علی السنین»، درباره ایران و روابط ایرانیان و عرب ها مطالب مهمی ارائه کرده است که بعد ها نیز مورد استفاده طبری قرار گرفت (همان: ۵۳). سیف بن عمر الفهیمی مورخ قرن دوم هجری نیز آثارش بیش از ۳۰ بار مورد استفاده طبری قرار گرفته است (همان: ۵۴).

نویسندگان کلاسیک ایرانی و عرب، در نوشتن تاریخ ایران، بر خلاف مورخان یونانی که جزئی نگر بودند کلی نگر و با مد نظر قرار دادن هویت تاریخی و جهان بینی فرهنگی و تاریخی ایرانیان نوشته اند؛ به عبارت دیگر با نگرش فلسفی (فلسفه تاریخ) به تاریخ نگاری پرداخته اند. ایرانیان قبل از دوران اسلامی، با ارائه یک تاریخ منسجم کلی برای ایرانیان، از آغاز خلقت تا زمان خود، نوعی هویت زمانی و شاید هم لا زمانی، کیومرث را به عنوان اولین انسان روی زمین و با تأکید بر مکان معینی به نام «سرزمین تاریخی و کهن ایرانی» (ایرانویچ) را برای ایرانیان در نظر گرفته اند. کیومرث اولین انسانی است که اهورمزدا می آفریند و سپس هوشنگ از سلاله او، نخستین پادشاه و آفریننده قانون و داد در جهان است. آن گاه جمشید به پادشاهی می رسد. او نیز نظام اجتماعی و طبقات را در جهان بنیان می گذارد. اما در پایان دچار غرور و تکبر شده و در نتیجه «فره ایزدی» از او دور می شود و جهان آشفته می گردد. ضحاک سر بر آورده و یک هزاره بیداد می کند تا آن که تخمه ای از فریدون به دنیا آمده و بر او غالب شده و جهان را عدل و داد فرا می گیرد.

این نوع رهیافت اسطوره ای نگرشی کلی و جهان بینی انسان شناختی و جهان شناختی ایرانیان را بر محوریت «ایرانی و تفکر ایرانی» نشان می دهد. ایرانیان هویت پیدایش و تاریخی خود را به افق های بسیار دور زمان و لازمان، سرآغاز خلقت نسبت می دهند. و



برای خود هویت زوال ناپذیر با خصوصیات اجتماعی عدل و داد و قانون گرایی و نشانه های روشن ایزدی (فره) قائل می شوند.

در ادامه چنین نگرشی، فریدون، پادشاه بزرگ کیان ظاهر می شود و جهان را، که باز متعلق به ایرانیان است، به سه بخش و بین سه فرزند خود تقسیم می کند و برای این کار خود را به صورت اژدهایی به فرزندانش نمایان می کند، تا عقل و هوش آن ها را سنجیده و بر اساس توانمندی های فکری و شخصیتی آنان، جهان را بین شان تقسیم نماید.

ابتدا پسر مهتر، که پرمایه و تاجور و هوشمند است از دیدن اژدها می اندیشد که آدم خردمند با اژدها در نمی افتد و بی درنگ می گریزد. پدر به خاطر این درایت تعقل و خرد گرایی او، روم و مغرب را در اختیارش قرار می دهد. پسر دوم، تور، با دیدن اژدها، بلافاصله زه را بر کمان گذاشته و آماده نبرد با اژدها می شود تا او را از پای در آورد. پدرش او را شایسته فرمانروایی «ترکان» برشمرده و او را «تور» می نامد و مشرق زمین، چین و توران را به او می بخشد.

اما پسر کهتر، ایرج، بر اژدها خروش برمی آورد که از راه او دور شود. او در واقع با روی آوری به صلح و درایت و برجسته سازی و یاد شکوه شاهنشاهی ایرانی، در جهت حفظ هویت ملی و تاریخی برآمده و می گوید:

... که کز پیش ما باز شو      پلنگی تو، بر راه شیران مرو

گرت نام شاه آفریدون به گوش      رسیده است باما بدین سان مکوش

ج

پدر بعد از دیدن این درایت و نگرش ملی و هویت گرایی او، پادشاهی ایران را به او می بخشد.



هرآن را که بد هوش و فرهنگ و رای      مر آن را همی خواند ایران خدای

### ج

پس با ایرج است که «ایرانی» در میانه جهان زاده می شود و از دو بخش غرب و شرق متمایز می گردد. در این جا سجایای ایرج، مظهر کامل ایرانی و بن مایه هویت ملی ایرانیان است. بعد هاست که با توطئه سلم و تور علیه ایرج، نخستین توطئه بزرگ تاریخی علیه ایران، با همدستی غرب و شرق به وجود می آید. سلم و تور پدر را در تنگنا قرار می دهند که ایرج را از سلطنت برکنار کند اما ایرج با پیام صلح به سوی آنان می رود. برادران که اسیر قدرت طلبی و هوای نفس شده بودند، سر او را بریده و پیش پدر می فرستند.

بعدها منوچهر، دختر زاده ایرج، به جای او بر تخت شاهی می نشیند و به خونخواهی جد خود به توران و روم لشکر کشیده و سلم و تور را از میان بر می دارد.

بر اساس این انگاره ی اسطوره ای، سرزمین ایران، در مقابل \* (بیگانه) زاده می شود. و از همان تاریخ است که مورد هدف توطئه بیگانگان قرار می گیرد. و در این جا عنصر اصلی و پا بر جا «ایران زمین» و «ایران شهر» و «فرشاهی» است که هویت اصلی ایرانیان را شکل می دهد. یعنی سرزمین ایرانی و قلمرو پادشاهی ایران، تصور جغرافیایی گسترده و بیکران، در فکر ایرانی به مرکزیت ایران و با حواشی سایر کشور ها به وجود می آید.

در این جا زمین \* بخش است بر \* دایره، یکی در میان و شش کشور در حوالی و چهارمی در وسط، که \* کشور ایران زمین است (مستوفی؛ ۱۳۶۶: ۲۰-۱۹). بعد از دوران اساطیری، در دوره اسلامی نیز این نوع نگرش هویت طلبی ایران با فرهنگ اسلامی آمیخته و هم چنان توسط ایرانیان دنبال شد.

در بسیاری از کتاب هایی که درباره تاریخ اسلام نوشته شده، شروع تاریخ به استناد به قرآن و بحث خلقت آدم، ابوالبشر، آغاز می شود، و تا ظهور اسلام و تحولات اولیه اسلامی ادامه





می‌یابد و در این مسیر کتاب تاریخ ایرانی با تاریخ اسلامی – اما با دید کل نگرانه – تطبیق می‌یابد؛ برای نمونه در این گونه تصویر پردازی تاریخی و هویتی، کیومرث، همان آدم ابوالبشر عنوان و معرفی می‌گردد و بسیاری از چهره‌های اساطیری و تاریخی ایران از فرزندان پیامبران بزرگ، نظیر حضرت نوح، قلمداد می‌شوند؛ برای نمونه مسام، پدر زال و پدر بزرگ رستم، یکی از پسران حضرت نوح معرفی شده است (اخبار الطوال؛ ۱۳۸). و به همین شیوه، تاریخ ایران، بخش منسجم و هماهنگی از تاریخ بشری قلمداد می‌شود. در بخشی از تاریخ طبری نیز تأکید می‌شود که پادشاهی کیکاووس، پسر منوچهر، با پادشاهی حضرت سلیمان همزمان بود. کیکاووس از حضرت سلیمان خواست تا دیوان را در اختیار او قرار دهد (بلعمی؛ ۱۳۷۷: ۵۱-۴۷). البته احتمال دارد که در روایت‌های قبل از اسلام، چنین مطابقتی وجود نداشته باشد و چنانچه در شاهنامه فردوسی نیز، که از روی خدای نامه‌های پهلوی نوشته شده از این همزمانی سخنی به میان نیامده است. و لذا نویسندگان ایرانی پس از اسلام، در مباحث تاریخی خو، تاریخ ایران را با دید کلان و جهان شمول و در چارچوب تاریخ بشری و از نگاه اسلامی قرار داده‌اند.

البته باید افزود که اخبار الطوال دینوری، زبده التواریخ حافظ ابرو، مجمع التواریخ و القصص و منتخب التواریخ، مجمل فصیحی، تاریخ گزیده حمدالله مستوفی و ... و برخی دیگر از مورخان اسلامی و ایرانی دیگر، تاریخ ایران را به طور جزئی و در کنار تاریخ سایر ملل قرار داده و مطالعه کرده‌اند. در این نوع رهیافت نیز، بخش‌های خاصی درباره هویت تاریخی ایرانیان و تطبیق تاریخ ایران با تاریخ دینی دیده می‌شود. در عین حال که تاریخ اسلام و دینی بررسی می‌شود، تاریخ ایران نیز جداگانه مورد توجه و تحلیل قرار می‌گیرد؛ به عنوان نمونه حمزه اصفهانی، نویسنده قرن سوم در کتاب خود با عنوان «تاریخ سنی ملوک الارض و الانبیاء»، ابتدا تاریخ ایران را بررسی می‌کند و آن را به چهار دوره



پیشدادیان، کیانیان، اشکانیان و ساسانیان به بحث می‌گذارد (اصفهانی؛ ۱۳۶۷: ۶۱-۳۰). البته کتاب‌های دیگری نیز به همین صورت تاریخ ایران را جداگانه بررسی کرده‌اند؛ از قبیل زین الاخبار گردیزی، مروج الذهب مسعودی، فارسنامه ابن بلخی، تاریخ سیستان، تاریخ طبری، احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم مقدسی، مجمع الانساب شبانکاره‌ای، تاریخ غازانی، روضه الصفای خواند میر و روضه الصفای ناصری و نسخ التواریخ اثر مورخ الدوله سپهر.

## ۶- سخن پایانی

بر اساس آن چه گفته شد، معلوم می‌گردد که ایرانیان دارای سرزمین کهن و تاریخی و با فرهنگ درخشان و تمدنی چشمگیر و زبان ملی و مشترکی بوده و بر اساس این محورها نیز هویت خاص ایرانی خود را شکل داده‌اند. زبان محلی ایرانیان (فارسی) با توجه به سابقه‌ی تاریخی و طولانی خود و با بهره‌مندی از توانمندی‌های معنایی و ساختاری، همیشه حاصل و بازتاب اندیشه و فرهنگ ایرانی بوده است. و از جانب شاهان، امیران، و ادیبان و شاعران و به مثابه شاخصه ممتاز هویتی و فرهنگی ایران مورد حمایت و توسعه قرار گرفته و آثار زیادی نیز در موضوعات مختلف ادبی، علمی، فرهنگی و دینی به این زبان نگاشته شده است.



مردم ایران با بهره‌مندی از آگاهی‌های ملی و تاریخی خود همیشه این زبان را به عنوان وسیله مناسبی جهت پاسداشت هویت ایران به کار گرفته‌اند و در فراز و نشیب‌های تاریخی خود با یاد کردن شکوه و عظمت گذشته ایران، به نوشتن یادنامه‌ها، شاهنامه‌ها و داستان‌های اساطیری پرداخته‌اند. در این میان نقش حماسه ملی فردوسی (شاهنامه) بسیار بارز و درخشان است. سرزمین ایران به رغم تکثر قومی و زبانی، همیشه به عنوان پل مشترک تاریخی همه اقوام ایران مورد توجه ملت و اقوام ایران قرار داشته و در آثار و کتاب‌گذشتگان نیز به حفظ نام ایرانی و تمدن و شکوه تاریخی آن اشارات زیادی به عمل آمده است.

این سرزمین باستان، به رغم حملات و تهاجم مکرر بیگانه و ویرانگری‌های وارده بر آن، بر اساس خود آگاهی ملی و با تکیه بر هویت ایران خود توانسته از عقبه‌های حوادث تاریخی گذر کرده و به حیات تاریخی خود ادامه دهد.

### منابع و مأخذ:

- شکوری، محمد جان (۱۹۹۶)، خراسان است اینجا، برگرداننده از خط سیرلیک به فارسی، بحرالدين علوی، دوشنبه: دفتر نشر فرهنگ نیاکان.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۲)، جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات هوش و ابتکار.
- زرین کوب، عبدالحسین (۲۵۳۶)، دو قرن سکوت، تهران: انتشارات جاویدان.
- بهار، محمد تقی (۱۳۷۷)، سبک‌شناسی، ج ۱، انتشارات امیر کبیر.
- بهار، محمد تقی (۱۳۶۶)، تاریخ سیستان، تصحیح و \*، محمد تقی بهار، تهران: کلاله خاور.



- مینوی، مجتبی (۱۳۵۴)، نامه ی تفسیر به گشنسب، تهران: خوارزمی.
- نائل خانلری، پرویز (۱۳۵۴)، تاریخ زبان فارسی، ج ۱ و ۲، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- براون، ادوارد (۱۳۶۱)، تاریخ ادبیات ایرن، از فردوسی تا سعدی، تهران: مروارید.
- بهار، محمد تقی (۱۳۸۰)، دیوان اشعار، به کوشش چهارزاد بهار، ۲ جلد، تهران: توس.
- شهریار، محمد حسین (۱۳۷۷)، دیوان شهریار، ۲ جلد، تهران: نگاه.
- طباطبایی، سید جواد (۱۳۸۲)، تاریخ اندیشه سیاسی در ایران، ج ۶، تهران: امیر کبیر.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۶)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۱، تهران: فردوسی.
- بهرامی، روح الله (۱۳۸۳)، هویت در دیدگاه تاریخ نگاران عربی نویس، موسسه مطالعات ملی، سال ۴، شماره ۲.
- ممتحن، حسنعلی (۱۳۷۰)، نهضت شعوبیه، تهران: انتشارات حبیبی.
- گردیزی، (۱۳۴۷)، زین الاخبار، تصحیح عبدالحی حبیبی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- نرشخی، ابوبکر (۱۳۶۳)، تاریخ بخارا، تصحیح مدرس، رضوی، تهران: توس.
- فره وش، بهرام (۱۳۷۴)، ایران ویج، تهران: دانشگاه تهران.
- بلعمی، ابوعلی (۱۳۴۲)، تاریخ بلعمی (ترجمه تاریخ طبری)، به کوشش محمد جواد مشکور، تهران: خیام.
- گزنفون (۱۳۸۰)، کوروش نامه، ترجمه رضا مشایخی، تهران: علمی و فرهنگی.
- بلاذری (۱۳۶۷)، فتوح البلدان، ترجمه محمد توکلی، تهران: نقره.
- مشکور، محمد جواد (۱۳۷۷)، ترجمه تاریخ طبری از ابو محمد بلعمی، با مقدمه و حواشی محمد جواد مشکور، تهران: خیام.
- دینوری، ابوقتیبه (۱۳۸۱)، اخبار الطوال، تهران: انتشارات پاژنگ.



اصفهان، حمزه بن حسن (۱۳۶۷)، تاریخ پیامبران و شاهان (سنی الملوک الارض و الانبیاء)، ترجمه دکتر جعفر شعار، تهران: امیر کبیر.

بارتولد (۱۳۶۹)، «تاریخ حماسه ملی ایران»، ترجمه کیکاووس جهانگیری، در کتاب «هفتاد مقاله»، ارمغان، فرهنگی به دکتر غلامحسین صدیقی، گرد آورنده: یحیی محمدی و ایرج افشار، تهران: اساطیر.

مستوفی، حمدالله (۱۳۶۶)، نزهه القلوب، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: پازنگ.

## آشنایی زدایی در اشعار احمد رضا احمدی

رامین میرزایی<sup>۱</sup>

شکرا... پورالخاص<sup>۲</sup>

### چکیده

آشنایی زدایی اصطلاحی است که برای نخستین بار شک洛夫سکی منتقد فرمالیست روسی آن را وضع کرده است و بعد از آن یکی از اصطلاحات مهم این مکتب به شمار رفت و موکارفسکی زبانشناس چک اصطلاح برجسته سازی را وضع کرد. ابزاری که باعث می شود یک نویسنده یا شاعر به اثرش ادبیت ببخشد، یعنی برجسته کردن مفهوم و مطلبی برای دریافت بهتر آن. به عقیده شک洛夫سکی آشنایی زدایی برهم زدن روش های معمول زبان است؛ به این معنی که شاعر مفاهیم تکراری را لباس تازه می بخشد. این روش ها موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می گردد. آشنایی زدایی باید با مبنای زبان هنجار و زمان به کارگیری ترفندهای ادبی توسط مؤلف، سنجیده شود. در شعر معاصر ایران جریان موج نو که یکی از مهم ترین جریان های مهم شعر معاصر است با نام احمد رضا احمدی تعریف می شود که یکی از ویژگی های برجسته اشعار وی، آشنایی زدایی است. در این مقاله اشعار احمد رضا احمدی با توجه به نقد فرمالیستی و آشنایی زدایی مورد بررسی قرار داده می شود.

کلید واژه: نقد ادبی، آشنایی زدایی، فرمالیسم، شعر معاصر، موج نو، احمد رضا احمدی

<sup>۱</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد، ادبیات تطبیقی، دانشگاه محقق اردبیلی [ramin70mirza@gmail.com](mailto:ramin70mirza@gmail.com)

<sup>۲</sup> دانشیار دانشکده ادبیات و زبان های خارجی دانشگاه محقق اردبیلی [pouralkhas@uma.ac.ir](mailto:pouralkhas@uma.ac.ir)

## بیان مسأله

در دهه چهل جریانی نو در شعر معاصر فارسی ظهور کرد که به دلیل متفاوت بودن از جریان‌های شعری قبل از خود چه در زبان و چه در محتوا به موج نو مشهور شد. این جریان شعری سنت‌گرایز بود و در مقایسه با شعر نیمایی و شعر نو، مدرن بود؛ یعنی جامعه‌گرایی و اجتماع‌گرایی دو جریان شعری معاصر قبل از خود را نداشت. هدف این جریان شعری رسیدن به شعر محض یا ناب است و به غیر متعهد بودن شعر اصرار می‌ورزید و از اهداف دیگر این جریان زیبایی‌های زبانی و تصویرهای بدیع است که در آن لایه‌های پنهان زبان کشف شود. به همین دلیل بسیاری از شعرهای این جریان در نقد فرمالیستی دارای ویژگی‌های آشنایی‌زدایی است. در این مقاله اشعار احمدرضا احمدی از بانیان موج نو انتخاب شده است که اشعار وی از دیدگاه ذکر شده مورد بررسی قرار می‌گیرد.

## پیشینه تحقیق

درباره شعر احمدرضا احمدی تاکنون مقاله‌های زیادی در مجلات مختلف نوشته شده است، اما تفاوت این مقالات در این است که جنبه دانشگاهی و علمی نداشته و بیشتر در حوزه نقد غیر دانشگاهی می‌باشد. در این میان تنها یک مقاله علمی-پژوهشی در خصوص شعر احمدرضا احمدی نوشته شده است، با عنوان «تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی» که توسط دکتر یحیی طالبیان، دکتر محمدرضا صرفی، دکتر عنایت‌الله شریف‌پور و فاطمه راکعی نوشته شده است و در شماره چهارم پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی «گوهر گویا» به چاپ رسیده است.

## ادبیات تحقیق

آشنایی‌زدایی از ارکان اصلی مکتب فرمالیسم است و دلالت بر ناآشنا ساختن واقعیت مألوف دارد، تا به جای شناسایی صرف امور پیرامون به درک واقعی آن امور نایل آییم. این نظر در چارچوب فرمالیسم روس نخستین بار در مقاله «هنر به مثابه تمهید» نوشته ویکتور شکلوفسکی به طرزی جامع ارائه شد، اما پیشینه آن را باید در آراء رمانتیک‌های آلمان و سپس کوله ریچ که از آنان تأثیر پذیرفته بود، جست. چنان که فی‌المثل فردریش شگل عقیده داشت امور معمولی و روزمره نیز باید در قلمرو هنر به صورتی والا و هدفمند

ترسیم شوند، چه در پس آنها حقایق معنوی نهفته است. کوله ریج نیز بر آن بود که شاعر به واسطه قوه مخیله خود حجاب عادت را از برابر دیدگانمان می‌زداید و واقعیت اشیاء را به گونه‌ای تازه بر خوانندگان عرضه می‌دارد. فرمالیست‌های اولیه نظیر شک洛夫سکی که تا دهه ۱۹۲۰ فعالیت داشتند، آن را عمدتاً در مفهوم آشنایی‌زدایی از واقعیت مألوف جهان خارج به کار می‌بردند. فرمالیست‌های واپسین که نماینده بارزشان رومن یاکوبسن، پایه‌گذار محفل زبان‌شناسی پراگ (۱۹۲۶) بود، این مفهوم را از جهان خارج به جهان خود متن منتقل کردند و آن را به آشنایی‌زدایی از تمهیدات ادبی که وجه تمایز زبان شعری از زبان علمی است، تعبیر کردند. ویکتور شک洛夫سکی، نماینده نخستین گروه فرمالیست‌های روس که مفهوم آشنایی‌زدایی را برای نخستین بار در محافل ادبی باب کرد، مقاله «هنر به مثابه تمهید» را با حمله به آثار سمبولیست‌های روس آغاز کرد. اینان شعر را متشکل از تصاویری مجازی می‌دانستند که مفاهیم ناآشنا و غیر قابل دسترس را آسان و آشنا می‌سازد. به عقیده شک洛夫سکی وظیفه ادبیات نه آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار که برعکس، ناآشنا ساختن تعابیر مألوف است. وی معتقد است کارکرد اصلی ادبیات همین آشنایی‌زدایی از واقعیت مألوف است، زیرا عادت به موجودات، اشیاء و محیط اطرافمان باعث می‌شود آن قدر به مشاهده آنها خو بگیریم که گویی اصلاً آنها را نمی‌بینیم، چنان به زندگی عادت می‌کنیم که درک حسی‌مان از زندگی رفته رفته کدرتر می‌شود، تا بدانجا که انگار هیچ‌گاه زندگی نکرده‌ایم. وی به تمهیدات ادبی که تولستوی در داستان‌های خود بدین منظور به کار گرفته بود، اشاره می‌کند، فی المثل تولستوی به جای نام بردن مستقیم از شیء خاص، آن را چنان توصیف می‌کرد که گویی برای نخستین بار است آن را می‌بیند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۴). وظیفه شاعر از بین بردن عادت است، یعنی آفریدن دنیای نو و دیدن چیزهایی که قبلاً مشاهده نشده است. شک洛夫سکی همین تلاش در جهت بیگانه‌سازی را تنها منش خاص هنر مدرن نمی‌دانست، بلکه آن را خصلت بسیاری از متون هنری گذشته می‌شناخت (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۸). نظر صورت‌گرایان روس در مورد اثر هنری نیز قابل توجه است. آنان اثر هنری را بیان تجربه و حقیقت به شکلی غیر معمول و غیر متعارف می‌دانستند و این درست نقطه مقابل نظر سوسیالیستی بود که هنر را بازتاب مستقیم واقعیت‌های جامعه





می‌دانستند. علت اصلی‌ای که برخورد مارکسیسم و فرمالیسم را اجتناب‌ناپذیر کرد نیز همین بود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۹).

### فرمالیسم

منشأ اصلی کار فرمالیست‌ها را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱- تأکید آنان بر گوهر اصلی و ادبی متن بود؛ یعنی خود اثر را در نظر می‌گرفتند و می‌کوشیدند تا اجزاء سازنده دلالت معنایی متن و شکل و شالوده آن استنتاج کنند و به هدف شناخت آنچه در اثر یازتاب یافته است، دست یابند.

۲- برای این کار به استقلال پژوهش ادبی تأکید می‌کردند؛ یعنی صرفاً برای آن نتایج نظری و ادبی اعتبار حساب می‌کردند که از بررسی خود اثر به دست آمده باشد و نه از بررسی زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر از شناخت شخصیت و منش روانی مؤلف آن (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۳).

مکاریک در باره ادبیت می‌گوید: «فرمالیست‌ها بر این باور بودند که موضوع مطالعات ادبی کلیت ادبیات نیست، بلکه ادبیت وجه ممیزه ادبیات است». به گفته یاکوبسن موضوع علم ادبی ادبیات نیست، بلکه ادبیت است؛ علمی که یک اثر مشخص را به اثر ادبی بدل می‌کند (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۱).

فرمالیست‌های روس، جوهر ادبی را در آشنایی‌زدایی می‌دیدند. از همین رو نکته‌ای که روی آن درنگ می‌کردند، عبارت بود از چگونگی تأمین این هدف توسط متن. زبان رایج وسیله‌ای است برای اعلام تفهیم و با تشریح چیزی. ما با استفاده از این زبان به درک خود زبان نایل نمی‌شویم. این زبان مانند شیشه‌ای است شفاف که با میانجی‌گری آن چیزهای مورد اشاره اش را در می‌یابیم، نه خود آن را. شاعر این زبان را ویران می‌کند در هم می‌پیچد، قواعدش را زیر و رو می‌کند و بدین ترتیب بدان نظم می‌دهد متفاوت از عادت ما. این دیگرگونی سرگشتگی آور ما را تکان می‌دهد، بیدار می‌کند و به یاری می‌رساند تا هر آنچه را بیان کرده از زاویه‌ای دیگر بنگریم (موران، ۱۳۸۹: ۲۰۹). فرمالیست‌های روس با تغییر راستای توجه از نویسنده به «تمهیدات کلامی» مدعی شدند که تمهیدات یکه قهرمان ادبیات است. به عوض این که بپرسیم شاعر اینجا چه می‌گوید؟ باید بپرسیم اینجا



چه اتفاقی برای این شعر می‌افتد؟ در واقع سعی فرمالیست‌ها در این بود که جهت مطالعه ادبی را به سوی فرم و تکنیک بکشانند (کالر، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

### موج نو

کلیت ادبیات خود را همراه با تحول ژانرهای جدید نو می‌کند، در عین حال ژانرها برای مثال با استفاده از نقیضه-هجو کردن خود اثر خودشان را آشنایی‌زدایی و در نتیجه دگرگون می‌کنند (برتس، ۱۳۸۷: ۵۵).

تاریخ ادبیات، تاریخ سبک‌ها و نحله‌های مهم ادبی است. در شعر معاصر ایران، جریان موج نو از مهم‌ترین جریان‌ها است که به طور خلاصه این جریان را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

با انتشار کتاب طرح از احمد رضا احمدی نوع دیگری از شعر که از دیرباز با هوشنگ ایرانی آغاز شده بود، به نام موج نو در شعر فارسی تثبیت شد و جریان چشمگیری را به دنبال آورد که مشخصات عمده آن عبارت بود از:

- ۱- جدا بودن وظیفه عملی و روزمره کلمات و زبان از خود کلمات و زبان در موج نو.
- ۲- ایجاد مناسبت و مناسباتی دیگر بین کلمات، اشکال و اشیاء
- ۳- ایجاد فضای ذهنی تازه و دور از ذهن نه از طریق توصیف و تشریح، بلکه از طریق فضاسازی در کلیت شعر.

محمدرضا اصلانی خود یکی از موج نویی‌هایی است که می‌گوید:

«از برداشت شروع می‌کنم و به ارائه می‌رسم. مسائل به تدریج برای من باز و روشن می‌شوند. در آثار نقاشان کویست مثل براک و پیکاسو من می‌بینم که اشیاء همان هستند و حجم خودشان را دارند، منتهی در یک رابطه جدید شعر را نیز به وجود می‌آورند، بدون آن که مثلاً: کوزه، کوزه بودنش را از دست بدهد، رابطه‌ای جدید و غنی که موجد فرم و کشف تازه است» (نقل از لنگرودی، ۱۳۹۲: ۴۰).

### آشنایی‌زدایی

نخستین کسی که اصطلاح آشنایی‌زدایی را در نقد ادبی به کار برد، شک洛夫سکی است. آشنایی‌زدایی در آثار شک洛夫سکی به دو معنا به کار رفته است: نخست به معنای روشی در نگارش که آگاهانه یا نا آگاهانه در هر اثر ادبی برجسته‌ای یافتنی است و حتی گاه شکل مسلط بیان است. معنای دوم آشنایی‌زدایی در آثار شک洛夫سکی معنایی گسترده است و تمامی شگرد ها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند. نویسنده به جای مفاهیم آشنا واژگان، شیوه بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد. این ترفند البته درک دلالت‌های معنایی اثر را بسیار دشوار می‌کند و موضوع را چنان جلوه می‌دهد که گویی از این پیش‌تر وجود نداشته است. هدف بیان زیبایی‌شناسیک در این حالت نه روشن کردن فوری و مستقیم معنا، بل آفرینش حس تازه، ویژه و نیرومندی است که خود آفریننده معانی تازه می‌شود. در واقع با ورود واژه و موضوع شعر به قلمرو ادراک حسی، آشنایی‌زدایی آغاز می‌شود. شک洛夫سکی می‌گوید: «وظیفه شاعر از میان بردن نیروی عادت است؛ یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهای پیش‌تر نادیده (نقل از احمدی، ۱۳۸۰: ۴۸).

تعریف سبک‌شناسانه آشنایی‌زدایی این است که ادبیت زبان انحراف از هنجارهای زبان معیار است، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در زبان ادبی از رهگذر همین انحراف از هنجارهای زبان عادی حاصل می‌آید. موکارسکی جوهر سبک را در «برجسته‌سازی» جلب توجه و نو کردن بیان می‌داند. در فرمالسیم سبک‌شناسی به زبان‌شناسی و بوطیق‌ای ادبی توجه داشت و به زبان شعر، ادبیت و عوامل صوری و زبانی آن بیشتر تمرکز می‌کرد (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۴۴). آشنایی‌زدایی در نظر صورت‌نگرایان روس، هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌ها است و هر پدیده کهنه‌ای را در صورتی نو در آوردن «هنر سازه‌ها را از نو زنده و فعال کردن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۶).

دستاورد فرمالیست‌ها درخشان بود، متن ادبی را در مرکز توجه خود قرار دادند و پژوهش علمی، تاریخی، زندگینامه‌ای، جامعه‌شناسیک، روانشناسیک خلاصه هر چیزی غیر ادبی را در حاشیه کار آنان ادبیت را معنا کردند و تاریخ ادبی را فراشد پویای دگردیسی‌های درونی ادبیات معرفی کردند.



با این مقدمات و تعاریف اشعار احمد رضا احمدی را از دفترهای اول تا دفترهای اخیر مورد بررسی قرار می‌دهیم:

## انواع آشنایی‌زدایی در شعر احمد رضا احمدی آشنایی‌زدایی در نحو

این گونه آشنایی‌زدایی در شعر احمدی بیشتر در حوزه استفاده از کلمات کهن در زبان معیار است و استفاده از حروف به شیوه کهن نیز بسیار کم است که نمونه‌هایی از آن در ذیل آمده است:

"را در معنی به"

صدا / با دست‌های گرم سرزمین آرامش / اندام ما را پرداخت / ما / روشنایی را پاسخ دادیم  
روشنایی با چشمان بسته‌اش / لبخند قهرمان خفته را بر ایمان آورد.

(احمدی، ۱۳۸۶: ۳۸)

من هنوز نمی‌توانم بگویم: اسب من / من فقط سفیدی اسب را گریستم / اسب مرا درو کردند

(همان: ۶۲)

"را در کاربرد فک اضافه و در معنی برای"

از آسمان بر او سنجاق‌ها بارید / که او باران را دوست بود / چه آرام در انبوه سنجاق‌ها  
تسلیم روز و شب شده بود / چه آرام مرد

(همان: ۶۲)

یا

ما را جسارت نبود این گیلای‌های مرده را / به کسی نشان دهیم / غروب‌های جوان را  
پرستار بودیم

(همان: ۱۳۰)

افزودن ضمیر مفعولی به حروف

دیگر به صورت تو نیازم نیست / تودر آفتاب نشسته‌ای / و باد خبر از مرگ انگور می‌دهد



(احمدی، ۱۳۸۶: ۱۰۲)

به طور کلی کاربرد حروف اضافه در معنای کهن در شعر احمدی بسامد اندکی دارد که در عبارات فوق آورده شد.

واژگان در کاربرد کهن

«دژم» در معنی افسرده و غمگین

و در باغ رؤیای کودکان را گشودی و میوه‌های روشن و اندیشه‌شان را چیدیم / با دست‌های شفافمان در سبد آرزوی دختران، طلاهای دژم عشق را کاشتیم.

(همان: ۲۲)

«گشن» در معنی انبوه

کوچکترین شک‌ها امید را خواهد کاشت / گشن بیخ‌ترین راست‌ها تصویر دگرگون و راجع یک دروغ است

(همان: ۲۵)

«گزمه‌ها» در معنی پاسبانان

بر ساعت خفته میدان شهر / بر زنجیر ساعت گزمه‌ها / که در آورنده رؤیاست / ما دو تن بودیم

(همان: ۲۶)

«ژنده» در معنای در هم ریخته و بی‌نظم

آنچه آزمودنی است / حقیقت ژنده است / نه پندار مجلل و تزیین شده / که فقط آینه‌های کدر / با آن می‌آمیزند (همان: ۲۹)

«کجاوه» در معنی وسیله‌ای بر روی شتر برای حمل چیزی

دختران سنگی و گچی نسل من / برای فرزندان رشیدم - که در حوادث [فقط عاشقان را گواه می‌گیرند... / کجاوه‌های فتان می‌بافتند (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۲)

## آشنایی زدایی در معنا



این عنوان را جفری لیچ برای خیال‌انگیزی شعر و عواملی که این خیال‌انگیزی را به وجود می‌آورند، قائل شده است. آنچه به ایجاد مجاز، تشبیه، استعاره و ... در شعر می‌انجامد و تصویرهای زیبای شعری را در کلیت آن به هم پیوند می‌دهد، همان عوامل خیال‌انگیزی است.

### حسامیزی

حسامیزی از ابزارهای مهم ادبی است که باعث ایجاد تصاویر مجازی در شعر می‌شود، یعنی نسبت دادن یکی از حواس پنجگانه به حس دیگر (داد، ۱۳۹۰: ۱۹۷).

پنجره را که گشودم شب بوی غم می‌داد/ ستاره‌ها را که چیدم در میان دستمال کولی‌ها پلاسیدند/ شکوفه‌های نورسته خسته بودند و در یخبندان شب مردند/ ساعت دیواری گنگ بود و اشتیاق ضجه داشت/ و اندوه گل‌های یخ را آب کرد/ اما فرجام این کوره را به اندوه و اشتیاق انجامید (احمدی، ۱۳۸۷: ۲۳)

بوی غم، اشتیاق ضجه، نمونه‌های بارز حسامیزی در این شعر است که باعث برجسته شدن کلام در یافت شعر شده است.

در دل گفتم: لباس نو که پوشیدم قفل را که با عطر گشودم/ میان قلب‌ها فرق نخواهم نهاد/ رسوایی را کفن خواهم کرد/ و لبخند را آن قدر ادامه خواهم داد/ تا قلبم سرنوشت همه قلب‌ها باشد (همان: ۱۹۳)

گشودن قفل با عطر تمهیدی قدرتمند است که ادبیت کلام را به سطح بالایی برده است که توجه خواننده را به فرم و زبان معطوف می‌کند.

روحم طاقت ماندن/ در این اتاق را ندارد/ و با یک تلنگر تو چروک می‌شود (همان: ۶۹)

یکی از اصول موج نو این بود که باید میان کلمات مناسبات مبتکرانه‌ای ایجاد کرد، چروک شدن روح حسامیزی زیبا و جدیدی می‌باشد که این نقش را به خوبی ایفا کرده است.

نوازندگان کور در آفتاب/ می‌نواختند/ سازهایشان بوی تاریکی داشت (احمدی، ۱۳۸۷: ۸۱)



بوی تاریکی حسامیزی است، در کلیت زنجیرواره بندهای شعر که به خوبی در جایگاه خود برای برجسته‌سازی فرمیک زبان نقش غیر روزمره خود را ایفا می‌کند.

### تشبیه

تشبیه در علم بیان مانند کردن چیزی است به چیز دیگر که معمولاً با اغراق همراه است. در نمونه‌هایی که آورده می‌شود، احمدی با استفاده از قدرت خیال و هنر ذاتی‌اش شباهت بین عناصر را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که خواننده را به ژرفای شعر کشانده، به تأمل وامی‌دارد. در ذیل نمونه‌هایی از تشبیه در شعری وی را می‌آوریم:

غرور میوه او بود / چون لبخند که میوه کودکان است / غرور برای من یادبود خشن‌ترین گزمه‌ها بود (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۶)

با دست‌های شفافمان / در سبد آرزوی دختران، کلاه‌های دژم عشق را کاشتیم (همان: ۲۲)

در باغ رؤیای کودکان را گشودیم و میوه‌های روشن و سبک اندیشه‌شان را چیدیم (همان: ۲۲)

با همه دختران و پسران شهرهای نیافتنی، فانوس شکوفه‌ها را روشن کردیم و بر درختان تهی از میوه‌ها جنگلی آویختیم (همان: ۲۲)

چه آرام مرده بودی / در معرکه فرهنگ لغت / لباس ترا / ارزان فروخته بودند (همان: ۱۱۹)

در خواب مرا مذاب یافت که گل یخ شکوفه‌ها بر دیدنم نگین بود (همان: ۱۶)

هسته یک رؤیا شدی، در میوه خاطرم که تصویر درخت زر اشتیاق [پیچک بودنش] را داشت (همان: ۳۳)

در انتظار رسیدن میوه «خیلی دیر» بودیم (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۶)

خیلی دیر به میوه‌ای تشبیه شده است که مشبه عقلی و مشبه به حسی است، وجه شبه: رسیدن میوه

سکوت را چون مدالی گرم و نایاب بر سینه آویختم (همان: ۱۲۳)

### تشخیص



تشخیص بخشیدن صفات و خصایص انسانی به اشیاء و مظاهر طبیعت و موجودات غیر ذیروح یا امور انتزاعی است، به این معنی که شاعر برای آنها خصوصیت انسانی تصور کند و صفت‌ها یا اعمال یا احساس‌های انسانی را به آنها نسبت دهد و بدین ترتیب به آنها حس و حرکت ببخشد (داد، ۱۳۹۰: ۱).

پنجره را که گشودم شب بوی غم می‌داد/ ستاره‌ها را که چیدم در میان دستمال کولی‌ها پلاسیدند/ شکوفه‌های نورسته خسته بودند و در یخبندان شب مردند/ ساعت دیواری گنگ بود و اشتیاق ضجه داشت/ و اندوه گل‌های یخ را آب کرد/ اما فرجام این کوره راه به اندوه و اشتیاق انجامید (احمدی ۱۳۸۷: ۲۳)

خستگی و مردن صفاتی هستند که به موجودات جاندار در معنای عام و خستگی در معنای خاص آن به انسان اطلاق می‌شود. خستگی شکوفه‌ها و مردن آنها در شب به شعر تشخیص بخشیده است و معنای آن را استعاری کرده است.

ما به یگانه پنجره‌ای که باز بود چشم دوختیم/ شیشه‌ها از تصویرمان خسته شده بودند و نگاهمان را باز گردانیدند/ نگاهمان در گلدان رویید/ و گل گلدان کاغذی بود (همان: ۵۲) فضا سازی از اصول مهم شعر موج نو است، تشخیصی که در شعر به کاررفته است این فضا سازی را به خوبی نمایان کرده است. در شعر موج نو ما با تفسیر و توصیف‌های شعری روبرو نیستیم، بلکه با زبانی روبرو هستیم که کاملاً ادبی و شاعرانه می‌باشد. خسته شدن شیشه‌ها به فضا سازی شعر گونه کلام قدرت آشنایی‌زدایی بخشیده است.

قسم به سرگشتگی انسان/ و قسم به جبال/ که دروغ، ریا نیست/ دروغ قدیس خودکامه‌ایست/ که هوای گل‌های راستی را می‌پروراند (همان: ۷۷)

پروراندن گل‌های راستی توسط دروغ تمهیدی است که آدم‌گونگی بارزی دارد. بافت کلی شعر شبیه به بافت یک متن عرفانی است. درواقع زبان تصویری معناگرایانه‌ای را تجسم می‌کند که شبیه به انگاره‌های وحدت وجودی است.

معیار جمالی در هنر و به بیان دیگر شعر همان نقطه تعجب برانگیختن و حیرت است. هنرمند و شاعر با خلاقیت خود ما را به شگفتی وا می‌دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۰).

در بندی دیگر از شعر دیگرش همین تصویر را می‌توان دوباره تجسم کرد:





شب کنار ما ایستاده بود/ و نغمه‌های زبانی دیگر را نجوا می‌کرد (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۸۴)  
می‌خواستم مؤدبانه گریبان/ یک عطر، یک پروانه، یک کلید/ و یک گاو آهن را بگیرم تا  
این وظایف هولناک صبح و شب را/ به آنها تلقین کنم/ و در باران مرخص شوم  
(همان: ۱۹۳)

این شعر تداعی این بیت حافظ است که می‌گوید:

آسمان بار امانت نتوانست کشید / قرعه فال به نام من دیوانه زدند  
شعر بار استعاری سنگینی را به دوش می‌کشد، عطر پروانه، کلید و گاو آهن هر کدام  
بازیگران اصلی شعر هستند که با لباس تشخیص به ایفای نقش می‌پردازند. شاعر با تصویری  
متناقض مؤدبانه گریبان آنها را می‌گیرد که چرا وظایف گذر زمان و بار فلسفی هستی  
انسان را به دوش نکشیده‌اند و در واقع این کلمات همان نقشی را بازی می‌کنند که آسمان  
در شعر حافظ.

مرگ را از اعماق چاه/ به زمین می‌آوردیم/ مرگ تا شب/ در پناه گل‌های اطلسی گم بود  
(همان، ۴۲۷)

بازی با مفهوم مرگ به زیبایی و با نهایت ادبیت در این شعر به کار رفته است، مرگ به  
گونه‌ای تصویر شده است که انگار انسانی سرگشته است که راه خود را گم کرده است.

### استعاره

انسانی که در چشمانش تازیانه رخ می‌داد از آغاز ژرف غار آوردند (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۱)  
تازیانه در معنای استعاری آمده، در معنای نگاه‌های تیز و معنی‌دار و تلخ است که استعاره  
اصلیه است و نوعی برجسته‌سازی هنری ایجاد کرده است.

ما بهار را می‌شنویم / و خزان مخفی در رگهای مان را هجا می‌کنیم (احمدی، ۱۳۸۶: ۵۲)  
خزان مخفی استعاره از مرگ تدریجی یا نزدیک شدن به مرگ است که در اسم رخ داده  
است.

گاهی از دهان ما گلی سرخ فوران می‌کرد (همان: ۱۵۳)  
گل سرخ استعاره از سخنان زیباست.

### استعاره در فعل و صفت



چشمانم آویخته بر پنجره خیره و در انتظار ورود خودم بودم (همان: ۱۷)  
آویخته که صفت است در معنای استعاره به کار رفته و شاید استعاره از متمرکز شدن چشم به پنجره است.

بادهای جنگلی بر درها و پنجره‌ها پیراهن گلدار خود را آویختند (همان: ۱۷)  
استعاره در فعل آویختن رخ داده که در معنای برخورد یا معنایی نظیر این به کار رفته است.

بر گوش سبزینه‌های جنگلی، حرارت سخن کودکان را آویختیم (همان: ۱۷)  
استعاره در فعل آویختن است که استعاره تبعیه است و دقیقاً مشخص نیست در چه معنایی به کار رفته است.

در زیر پایم فلکی روئیده پرنده فلزی آن را بشکست/ آوای من در آن روئیده بود (همان: ۱۹)

روئیده بود در معنای استعاره به کار رفته و دقیقاً نمی‌توان گفت در چه معنی به کار رفته، ولی نوعی برجسته‌سازی هنری در آن به کار رفته است.

آتشی باید افروخت / و جامه را از تن درید/ خویش را باید شکافت و پاشید (همان: ۳۰)  
استعاره در فعل‌های شکافت و پاشید رخ داده که در معنای استعاره تغییر دادن خود است، رخ داده است که به نوعی برجسته‌سازی هنری انجامیده است.

نام مرگ/ نام اصلی مرگ که عریان بود/ به من گفته شد (همان: ۸۲)  
عریان شدن در شعر بالا استعاره است و نامی برای مرگ که در عریان شدن آن مشخص می‌شود، ولی نمی‌دانیم به درستی به چه معنی است.

تو چه زیرک بودی که دریاتر از دریا / مرده بودی (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱۹)  
کلمه دریاتر که صفت است و ساخته احمدی در معنی پر عظمت‌تر یا وسیع‌تر آمده است.

چنان ابری بر دلم می‌تابد/ که باران را گریه کنم (همان: ۱۳۵)  
ابری استعاره از ناراحتی و غمی است بسیار سنگین در دل شاعر که باعث گریه‌ای می‌شود شدیدتر از باران.



## تصاویر سورئالیستی

بسیاری از تصاویر شعری احمد رضا احمدی تصویر انتزاعی و بدیع است که همین تصاویر را واژگان با لباسی غریب به تصویر می‌کشند و این در نهایت به تصاویر سورئالیستی منجر می‌شود و باعث ایجاد آشنایی‌زدایی در سطح معنا، تصاویر و ترکیبات ادبی شعر می‌شود.

سورئالیست‌ها عقیده دارند که زیبایی حقیقی پس از انهدام واقعیت‌های صوری و با پیدایش و ظهور واقعیت‌های برتر و ناشناخته تحصیل می‌شود. برای هنرمندان سورئالیست، رؤیا یکی از وسایل معرفت و شناخت و یکی از فعالیت‌های الهام‌بخش ذهن به شمار می‌آید. به موجب این معرفت دنیای جدیدی کشف می‌شود که در آن زیبایی از کشف بیان واقعیت‌های مدفون در ضمیر پنهان حاصل می‌شود (داد، ۱۳۹۰: ۲۹۸).

ما در بررسی اشعار احمدی به ویژگی‌های ادبی سورئالیسم برمی‌خوریم. در اصول موج نو که احمدی از پیشروان آن است، زبان ادبی بار زیباشناسانه و تجربی به خود می‌گیرد که کلمات در ترکیبات نامأنوس خود تصاویر انتزاعی و فرا واقعی را ترسیم می‌کنند.

طبیعت از عناصر جدایی‌ناپذیر در شعر احمد رضا احمدی است. او برای طبیعت مرثیه می‌خواند، گاه با طبیعت گریه می‌کند و گاه با رقص برگ‌های پاییزی به وجد می‌آید و از این طریق طبیعت بازیچه تصاویر انتزاعی او می‌شود و تصاویری سورئالیستی را می‌آفریند.

نیلوفر کنار چوبه اعدام گل نداد (احمدی ۱۳۸۷: ۳۲۳)

وقتی با درخت بودم / پرنده می‌گفت: درخت را باید با رنگ سبز نوشت تا من آرزوی پرواز کنم (همان: ۲۰۶)

شاعر خود را همنشین پرنده می‌داند، با او حرف می‌زند، نوشتن کلمه درخت با رنگ سبز باعث می‌شود که پرنده آرزوی پرواز کند.

من از روی تخت‌خواب / جهان و مرگ را / در سفیدی این ملافه‌ها / و آن کاج‌های دور / مهمان می‌کنم. (احمدی، ۱۳۸۷: ۶۶)

مهمان کردن جهان و مرگ در سفیدی ملافه تخت‌خواب تصویری کاملاً سورئالیستی است که به شعر ناب تبدیل شده است؛ یعنی ادبیت متن دلالتی کاملاً ادبی دارد.



می‌خواستند قلبم را بشکافند / اگر قلبم را می‌شکافتند / چهره همه زنانی را که دوست داشتم / بر کف سنگ‌های اتاق عمل می‌ریخت (همان: ۶۶۲)

شاعر با نگاهی فرا واقعی و شگفت عشق، دوست داشتن، نوستالژی عشقی که در گذر زمان ایستا شده است را دوباره پویا می‌کند و آن را به اتاق عمل و جراحی ربط می‌دهد که اگر قلب او را بشکافند تمام عاشقانه‌هایش بر کف اتاق عمل می‌ریزد. در واقع این همان تمهیدی است که قابلیت از دست رفته مخاطب را برای دریافت نوین زنده می‌کند.

بوی نان داغ پیوند مرا با زندگی قطع می‌کند / ساعت‌های ناامیدی را به خرما‌لوه‌های خام / در پاییز می‌سپارم (همان: ۷۴۱)

ارتباط بین ناامیدی و خرما‌لوه‌های خام و پاییز به شکل زنجیره‌ای همین ویژگی را نمایان می‌کند.

### نتیجه‌گیری

احمد رضا احمدی از چهره‌های شاخص شعر معاصر ایران است که با انتشار مجموعه طرح او را آغازگر جریان موج نو به شکل جدی در شعر معاصر می‌دانند. در این مقاله با توجه به رویکرد آشنایی‌زدایی و نظریه‌های ادبی مکتب فرمالیسم، اشعار این شاعر را از مجموعه‌های آغازین تا مجموعه‌های اخیر مورد بررسی قرار دادیم. با توجه به تعریف اصول موج نومحصول ادبی این جریان از اصولی پیروی می‌کند که ادبیت، زبان تجربی، تصاویر نمایشی و سورئالیستی، نگاه تازه از طریق فضا سازی و ترکیبات دور می‌باشد. این ویژگی‌ها خود به تنهایی باعث ایجاد ادبیت در زبان می‌شود و نیاز این نقش‌ها را تنها می‌توان با زبانی برآورده کرد که آشنایی‌زدایی بن مایه اصلی آن باشد و زبان تجربی احمد رضا احمدی به خوبی این نقش‌های زبانی را به بازی در آورده است.

### منابع

- احمدی، احمد رضا (۱۳۸۶)، همه شعرهای من، ج ۱. تهران: چشمه.
- احمدی، احمد رضا (۱۳۸۷)، همه شعرهای من، ج ۲، تهران: چشمه.
- احمدی، احمد رضا (۱۳۸۷)، همه شعرهای من، ج ۳، تهران: چشمه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.



- برتنس، هانس (۱۳۸۷)، مبانی نظریه ادبی، برگردان محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: آمه.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، نظریه ادبی و کاربرد آن در ادبیات فارسی، تهران: آمه.
- داد، سیما (۱۳۹۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۲)، سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها)، تهران: سخن.
- کالر، جان‌اتان (۱۳۸۹)، نظریه ادبی، برگردان فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- لنگرودی، شمس (۱۳۹۲)، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۴، تهران: مرکز.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز.
- موران، برنا (۱۳۸۹)، نظریه ادبیات و نقد، برگردان ناصر داوران، تهران: نگاه.



## بررسی پژوهش‌های انجام شده بر روی اشعار پروین اعتصامی با رویکرد نقد زن محور

پریوش میرزائیان<sup>۱</sup>

فرگس باقری<sup>۲</sup>

### چکیده

پروین اعتصامی به عنوان یکی از بزرگترین زنان شاعر فارسی زبان، که شعر او اتصال بین شعر کلاسیک و معاصر است همواره مورد توجه محققان بوده است. گرچه زنانگی در شعر او کمتر به چشم می‌خورد اما همزمانی ظهور اندیشه‌های فمینیستی در کشور با سال‌های زندگی شاعر و حضور اندیشه‌های بعضاً فمینیستی در شعر او و همچنین دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی زبان شعری پروین اعتصامی محققان را واداشته است تا با رویکرد زن محور نیز شعر او را مورد بررسی قرار دهند. برای بررسی بهتر پژوهش‌های زن محور در حوزه‌ی ادبیات فارسی، ابتدا تمام آنها (از سال ۱۳۱۳ تا ۱۳۹۱) توسط نگارنده جمع‌آوری و دسته‌بندی شد. بررسی‌ها نشان داد که در حوزه ادبیات معاصر، بخش شعر، بیشترین میزان پژوهش بر روی آثار پروین اعتصامی انجام شده است. در این مجال بر آن هستیم که با نگاهی به برخی از این آثار پژوهشی، نحوه‌ی ورود پژوهشگران به موضوع مورد بحث همچنین میزان و امگیری از نظریات فمینیستی را مورد بررسی قرار دهیم. در پژوهش‌ها این اتفاق نظر وجود داشت که توجه و اعتراض به نابرابری‌های موجود جامعه از موضوعات قابل توجه در شعر پروین است. اما زبان شعری او از جمله موضوعاتی است که در آن نظر یکسانی به دست نیامده است.

**کلید واژه:** شعر معاصر، پژوهش‌های ادبی، پروین اعتصامی، زنان، فمینیسم، نقد فمینیستی.

<sup>۱</sup> . دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد [Mirzaeyan90@gmail.com](mailto:Mirzaeyan90@gmail.com)

<sup>۲</sup> . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان

## ۱- مقدمه

شروع دیدگاه فمینیستی در غرب به نیمه‌ی قرن هفدهم و اوایل قرن هجدهم بر می‌گردد. امروزه فمینیسم به یکی از فعال‌ترین حرکت‌های سیاسی و فرهنگی تبدیل شده که به حق بنیادهای فکری مذهبی، روانشناسی، ادبی، و هنری را به چالش کشیده و بسیاری از تفکرات نادرست مردان درباره‌ی زنان را متحول کرده است.<sup>۱</sup> (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۱۶). اما به گفته‌ی راجر وبستر<sup>۲</sup> یکپارچه تلقی کردن نظریه‌ی ادبی فمینیستی کار پر مخاطره‌ای است: سرشت اغلب نوشته‌های فمینیستی چنان است که از دیدگاهی واحد و مرکزی اجتناب می‌ورزند و مبین مجموعه‌ای از رهیافتهای متکثر و نامتمرکزند.

بااین حال، بررسی نوشته‌های نظریه پردازان فمینیست نشان دهنده‌ی دو گرایش عمده در این شیوه‌ی نقد ادبی است. گرایش اول که «جلوه‌های زن» نامیده می‌شود اساساً به این موضوع می‌پردازد که زن در آثار ادبی (به ویژه آثاری که مردان نوشته اند) به چه صورت و با کدام نقشهای قالبی به خواننده ارائه شده است. گرایش دوم نقد فمینیستی، که «نقد زنان» نامیده می‌شود به زن در مقام نویسنده توجه می‌شود. طرفداران مکتب «نقد زنان» توجه فراوانی به ساختار و مضامین آثار ادبی نویسندگان زن دارند تا از این طریق به شناخت پویای روانی و فعالیت‌های زنانه راه ببرند. (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۴۲-۱۴۳)

بررسی اشعار و افکار پروین اعتصامی از دیدگاه زن محور نیز، به دلیل زن بودن وی و همچنین همزمانی ظهور اندیشه‌های فمینیستی در کشور با سال‌های زندگی او از اهمیت خاصی برخوردار است. در پژوهش‌های انجام گرفته بر روی هزار و یک شب و شاهنامه فردوسی پژوهشگران اغلب در پی کشف هویت واقعی زن و جایگاه و مقام زن در این

آثار بودند) تحقیقات نگارنده نشان می‌دهد در حوزه نظم و نثر کلاسیک بیشترین پژوهش‌های زن محور بر روی شاهنامه فردوسی و هزار و یک شب انجام شده است. (میرزائیان، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۸). اما در پژوهش بر روی اشعار پروین اعتصامی مباحثی چون حقوق زنان، نابرابری‌های اجتماعی، نابرابری‌های طبقاتی و مسائلی از این دست پررنگ تر شده‌اند. انقلاب مشروطه و محیط ادبی خانواده‌ی پروین، شخصیت پدر و تحصیل در مدرسه‌ی آمریکایی، از عواملی است که او را با اندیشه‌های آزادی خواهانه زنان آشنا کرده و نمودهای این افکار در شعر او نمایان است. با این تفاسیر نحوه‌ی ورود و رویکرد پژوهشگران همچنین میزان وامگیری آنها از نظریات و تئوری‌های ادبی در این زمینه درخور توجه و بررسی است.

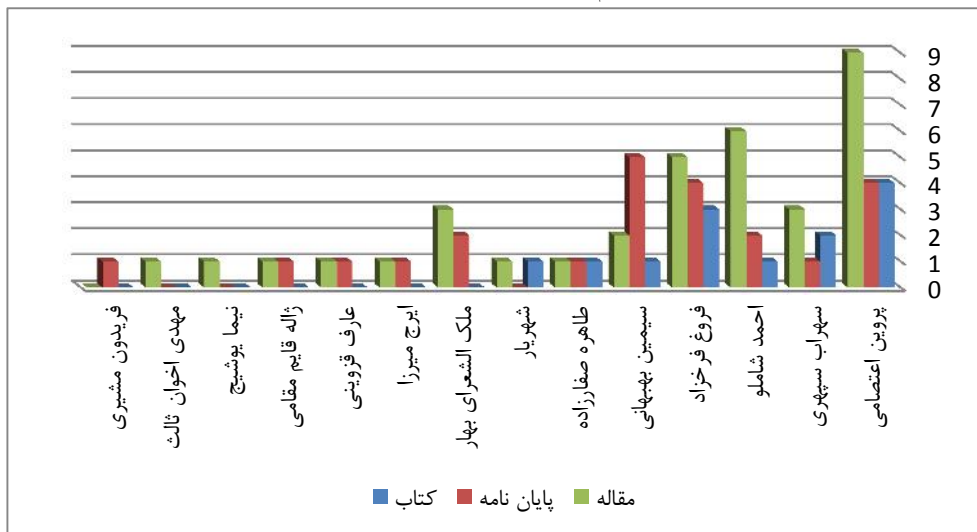
## ۲-نگاهی به پژوهش‌های زن محور

این مقاله در پی بررسی پژوهش‌هایی است که با رویکرد زن محور بر روی شعر پروین اعتصامی انجام شده‌اند. برای این منظور تمام پژوهش‌های از این دست شامل کتاب، پایان نامه و مقاله که از سال ۱۳۱۳ (اولین مقاله یافت شده با کلید واژه زن، فمینیسم، مربوط به این سال می‌باشد) تا سال ۱۳۹۱، بر روی کل آثار ادبی ایران انجام شده بود با کلید واژگان زن و فمینیسم، با مراجعه به کتاب منبع شناسی زنان، سایت رسمی کتابخانه ملی ایران، سایت رسمی پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی، سایت رسمی پایگاه مجلات تخصصی نور، سایت رسمی بانک اطلاعات نشریات ایران، سایت رسمی پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران و سایت‌های رسمی دانشگاه‌های ایران، جمع‌آوری شد (با این وجود نویسنده ادعا ندارد که موردی از قلم نیوفتاده باشد). پس از بررسی و دسته بندی مشخص شد که در حوزه‌ی ادبیات معاصر، شعر، اشعار پروین اعتصامی بیشترین میزان این پژوهش‌ها را به خود اختصاص داده است. نمودار ۱-۲ تعداد آثار پژوهشی را که



بر روی آثار شاعران مختلف انجام شده، نشان می‌دهد. (اسامی شاعرانی که بر روی آثارشان تنها یک اثر پژوهشی انجام شده در پیوست ذکر شده است

نمودار ۱-۲- تعداد کارهای پژوهشی زن محور انجام شده بر روی آثار شاعران معاصر



جدول ۱-۲ نام، سال انتشار و همچنین قالب آثار پژوهشی انجام شده بر روی شعر پروین را نشان می‌دهد.

جدول ۱-۲- عناوین پژوهش‌های زن محور انجام شده بر روی اشعار پروین اعتصامی

ردیف	سال انتشار	پدیدآور	عنوان	نوع
۱	۱۳۶۲	واعظی، مرادعلی	توصیف سیمای زن در شعر شاعران معاصر (پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، طاهره صفارزاده، سپیده	پایان نامه



کاشانی)				
پایان نامه	زن و حقوق زن در آثار پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی	کمانی، نسترن	۱۳۷ ۹	۲
پایان نامه	زنان شاعر و شعر زنان از مشروطه تا حال (ژاله، پروین، فروغ و سیمین)	دینابر، آسیه	۱۳۸ ۲	۳
پایان نامه	سیمای زن در دیدگاه باحثة البادیه و پروین اعتصامی	سارایی، معصومه	۱۳۸ ۹	۴
پایان نامه	بررسی و تحلیل پنج شاعر زن معاصر (ژاله قائم مقامی، سیمین بهبهانی، پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد و پروین دولت‌آبادی)	حبیبی، لعبت	۱۳۸ ۹	۵
پایان نامه	مقایسه‌ی سیمای زن در اشعار سیمین بهبهانی و پروین اعتصامی	ابراهیمی، فاطمه	۱۳۹ ۱	۶
کتاب	زن، پروین حقیقت یا مجاز؟	موحد، عبدالحسین	۱۳۷ ۴	۷
کتاب	بررسی افکار و آثار سه زن دگراندیش معاصر پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی	خداجو، علی	۱۳۸ ۶	۸
کتاب	زن در نقاب شعر پروین	سالاری، مهتاب	۱۳۸ ۸	۹
مقاله	پاکدامنی و فرزاندگی زن ایرانی در شعر پروین	باقریان، مهدی	۱۳۷ ۲	۱۰
مقاله	پروین پرچمدار زن فرهیخته و آگاه است	مجله زن روز	۱۳۷ ۶	۱۱
مقاله	شعر پروین نماینده حقانیت زن در برابر مرد است	؟	۱۳۸ ۱	۱۲
مقاله	زن از دیدگاه پروین اعتصامی و باحثة البادیه	صدقی، حامد	۱۳۸ ۲	۱۳



مقاله	جنسیت در شعر پروین	صنعتی، محمد	۱۳۸ ۶	۱۴
مقاله	پروین اعتصامی یک فمینیست نبود: نقد نابرابری های جنسیتی، فرهنگی و اجتماعی از دیدگاهی زنانه	احمدی، حبیب - بذرافکن، حمیرا - روحانی، علی	۱۳۸ ۸	۱۵
مقاله	شعر فمینیستی نو یافته ای از پروین اعتصامی	حسینی، مریم	۱۳۸ ۹	۱۶
مقاله	زن در شعر پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فذوغ فرخزاد	سیدرضایی، طاهره	۱۳۸ ۹	۱۷
مقاله	تبیین مولفه‌های هویت سنی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی	صادقی‌گیوی، مریم - پرهیزکاری، بهاره	۱۳۸ ۹	۱۸
مقاله	تمایز گونه‌ی جنسیت در اشعار پروین اعتصامی (پژوهش زبان شناختی)	شریفی مقدم، آزاده - بردبار، آناهیتا	۱۳۸ ۹	۱۹
مقاله	پروین اعتصامی و اثر پذیری از اندیشه‌های قاسم امین منادی آزادی زن در مصر	ابن الرسول، سید محمد رضا - محمدی فشارکی، محسن	۱۳۹ ۰	۲۰
مقاله	نابرابری‌های جنسیتی و طبقاتی در اندیشه پروین اعتصامی	ذوالفقاری، ابوالفضل ل. میرزایی، مسلم	۱۳۹ ۰	۲۱

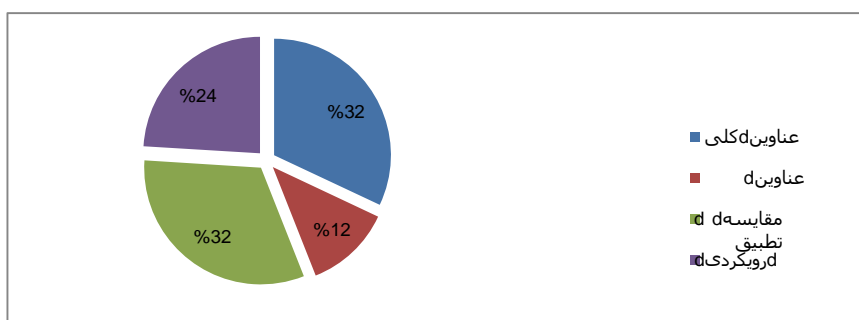
### ۳- بررسی موضوعی عناوین پژوهش‌های انجام شده:

یکی از ضروریات برای انجام پژوهش‌های دقیق براساس دیدگاه‌های نظری و جهت‌گیری‌های علمی، بررسی موضوعی عناوین پژوهش‌ها است. به گفته‌ی فتوحی در هر پژوهش عنوان، هویت، محتوا و هدف اصلی پژوهش را به نمایش می‌گذارد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۶۲). بررسی موضوعی پژوهش‌های انجام گرفته هم

چشم اندازی کلی ارائه می‌دهد و هم خلاءها و تکرارها را مشخص می‌کند، همچنین نشان دهنده‌ی نحوه‌ی ورود پژوهشگران به حوزه‌ی نقد می‌باشد و می‌توان چگونگی نقد زن محور در پژوهش‌های ادبی انجام شده بر روی شعر پروین را مورد واکاوی بیشتر قرار داد و میزان انطباق و وام‌گیری این موضوعات از تئوری‌های فمینیستی را مورد سنجش قرار داد. در این بخش ابتدا به تقسیم‌بندی موضوعی این پژوهش‌ها پرداخته شد. پس از بررسی موضوعی پژوهش‌ها، بر اساس عنوان این آثار در چهار دسته بخش‌بندی شدند:

- ۱- عناوین کلی (آثار پژوهشی که به طور کلی به بررسی شخصیت و سیمای زن در آثار ادبی پرداخته‌اند).
  - ۲- عناوین خاص (آثار پژوهشی که با عناوین خاص‌تر از عناوین کلی، برخی از جلوه‌های حضور زن (همچون پوشش، اخلاق و ...) را بررسی کرده‌اند).
  - ۳- مقایسه و تطبیق (آثاری که به مقایسه و تطبیق آثار مورد نظر با دیگر آثار ادبی ایرانی و یا خارجی پرداخته‌اند).
  - ۴- عناوین با رویکرد خاص (آثار پژوهشی که با رویکردی خاص از رویکردهای فمینیستی انجام شده‌اند).
- نمودار ۱-۲ بر اساس تقسیم‌بندی فوق تنظیم شده است.

نمودار ۱-۲- درصد پراکندگی عناوین و موضوعات کار شده بر روی اشعار پروین اعتصامی





در شعر فارسی تا قبل از پروین نگاه و روایت مردانه حتی در شعر زنان غالب بوده است و زنان شاعر نیز با همان ادبیات مردانه شعر سروده‌اند. شعر پروین اگرچه به اعتقاد برخی مردانه است و همین مردانه سرایی او را در مظان این اتهام قرار داده که خود او شاعر این اشعار نبوده اما با این همه ویژگی‌های زنانه‌ای همچون اعتقاد به ستم جامعه نسبت به زنان، توجه به اهمیت کار خانه و مسائلی از این دست در شعر او وجود دارد که تا قبل از او در شعر شاعران زن نبوده است. این ویژگی‌های زنانه در اشعار زنان بعد از او مانند سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد نمود بیشتر و واضح‌تری دارد به همین دلیل اشعار پروین اعتصامی موضوع مناسبی برای پژوهش‌های تطبیقی بین شعر او و دیگر زنان شاعر با نگاه زن محور است. بنابراین همانگونه که در نمودار می‌بینیم، بیشترین حجم پژوهش‌ها در مورد شعر پروین اختصاص به مقایسه و تطبیق شعر او با دیگر شاعران دارد که بیشترین این مقایسه‌ها با شعر دیگر شاعران زن همچون فروغ و سیمین بهبهانی انجام گرفته است.

مضامینی همچون نابرابری‌های جنسیتی و اجتماعی که در شعر پروین نمود پیدا کرده است محققان را بر آن داشته تا بخشی از کار خود را به پژوهش با رویکرد خاص در شعر پروین اختصاص بدهند، اما با این وجود پژوهش‌هایی که به صورت کلی به توصیف سیمای زن در شعر پروین پرداخته است بیشتر از پژوهش‌های با رویکرد خاص می‌باشد که نشان دهنده‌ی جای خالی انطباق زن در شعر پروین با نظریات و دیدگاه‌های زن محور در نقد ادبی است.

#### ۴- نقد و بررسی نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام گرفته با رویکرد نقد زن محور

##### ۴-۱- زن، پروین، حقیقت یا مجاز

نویسنده: عبدالحسین موحد تاریخ انتشار: ۱۳۷۴

این کتاب تنها در فصل سوم «فرشته‌ی انس»، به بررسی زن در دیوان پروین و نگاه وی به زن می‌پردازد. در این فصل بیان شده که "بعضی از شعرهای پروین بهترین

گواهینامه وضع نابسامان اجتماعی زنان ما در پایان عهد قاجار و ابتدای حکومت رضاخان است. پروین در کلام منظوم خود، به جامعه‌ای فکر می‌کند که در آن زن و مرد، به طور یکسان از حقوق اجتماعی بهره‌مند باشند (صص ۳۶-۳۷). و "پروین در هیچ قطعه‌ای نیست که از متاعب و دردها و سختی‌های فردی و اجتماعی زن یادی نکرده باشد (ص ۳۸)".

از نگاه نویسنده در شعر پروین آنچه برای زن ایرانی شایسته و بایسته است، حفظ ارزش‌های مادی و معنوی خودی و سنت‌های بومی است. در آخرین قسمت این بخش به شعری با مطلع «بهر زن تقلید تیه فتنه و چاه بلاست...» اشاره شده و از نظر نویسنده پروین درباره‌ی زن واقعی، یعنی، زنی که از فطرتی الهی و وجدانی پاک برخوردار باشد، چنین توصیه کرده است. مباحث فمینیستی همچون برابری حقوق زن و مرد در جامعه و متاعب و سختی‌های زنان در شعر پروین تنها به صورت توصیفی و بدون اشاره به نظریات و تئوری‌های مرتبط با این مبحث بیان شده‌اند. متن کتاب توجه نویسنده به مسائل بومی و مذهبی را نشان می‌دهد.

#### ۴-۲- زن در نقاب شعر پروین

نویسنده: مهتاب سالاری تاریخ انتشار: ۱۳۸۸

در این کتاب نویسنده پس از توضیحاتی در مورد زندگی پروین اعتصامی در دو فصل به بررسی مادر و زن و عشق در شعر پروین می‌پردازد. در فصل دوم با اشاره به اشعاری که شامل مضامینی چون مهر مادری، وظایف مادر، غم بی‌مادری، مصیبت نا مادری و انتظار مادر شدن، بودند، به صورت توصیفی به دیدگاه پروین در مورد مادر پرداخته شده است. مضامین انتخاب شده نشان می‌دهد که مادری در شعر پروین با توجه به فرهنگ ایرانی و اسلامی مورد بررسی قرار گرفته است.

فصل سوم به مبحث «زن و عشق» از دیدگاه پروین می‌پردازد. عشق در دیدگاه پروین به چند نوع تقسیم شده است:

۱. عشق عرفانی و الهی

۲. عشق انسانی و مهر ورزی

۳. عشق مادرانه

۴. عشق زمینی

در مورد عشق زمینی بیان شده که پروین اغلب شدیداً به آن می‌تازد و آن را منشأ هوی و هوس می‌داند.

در فصل سوم همچنین از «مردانه سرایی» پروین سخن به میان آمده است و دیدگاه برخی محققان در مورد عناصر و احساسات زنانه در شعر پروین بیان شده است، که بیان می‌دارد اشعار پروین در این زمینه به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱- اشعاری که پروین در آنها همچون مادری دلسوز سخن می‌گوید.

۲- اشعاری که پروین خواهان عدالت و تساوی حقوق میان زن و مرد است.

۳- اشعاری که پروین در آنها رفتار شایسته‌ی یک زن را مقابل همسرش گوشزد می‌کند.

مباحث مطرح شده در کتاب (مادر، زن، عشق و زنانگی) بستر مناسبی برای انطباق و مقایسه‌ی افکار پروین با آراء و نظریات فمینیستی است. به مباحثی همچون عدالت اجتماعی و تساوی حقوق زن و مرد که از عمده‌ترین مباحث نظریات فمینیستی است در این پژوهش تنها به صورت توصیفی و گذرا و بدون اشاره مستقیم به نظریات و تئوری‌های فمینیستی اشاره شده است. توجه به اندیشه‌های پروین در مورد حقوق زنان و تطبیق این اندیشه‌ها با آراء و تئوری‌های زن محور غربی می‌تواند نشان دهد که در ابتدای ورود اندیشه‌های فمینیستی، کدام یک از مباحث آن برای جامعه‌ی زنان ایران قابل قبول‌تر بوده و بیشتر مورد استقبال قرار گرفته است.

در مورد ادعای مردانه سرایی پروین و رد این مطلب نویسنده تنها به مضامین اشعار و دسته‌بندی آنها اکتفا کرده است. اشاره به مفاهیمی که بیشتر مد نظر زنان است، در

شعر پروین، به تنهایی نمی‌تواند اثباتی برای ادعای زنانه سرایی پروین باشد همانگونه که در صفحات بعد اشاره خواهد شد پژوهشگران دیگر با توجه به ویژگی‌های زبان زنانه به اثبات این امر مبادرت کرده‌اند.

#### ۴-۳- پروین اعتصامی یک فمینیست نبود، نقد نابرابری‌های جنسیتی، فرهنگی و اجتماعی از دیدگاهی زنانه

پژوهشگران: حبیب احمدی، حمیرا بذرافکن، علی روحانی تاریخ انتشار: ۱۳۸۸

در مقدمه این مقاله پس از اشاره به وضعیت ایران در زمان انقلاب مشروطه و تولد پروین اعتصامی در این شرایط، از خانواده او و شرایط اجتماعی او سخن به میان آمده است و این سؤالات مطرح شده که "آیا پروین واقعاً یک فمینیست بود که سعی در رد مذهب و روابط خانوادگی داشت؟ آیا او اعتقادی به بنیان خانواده نداشته است؟ آیا روحیه مبارزه جویی او مربوط به افکار فمینیستی وی می‌شود یا اینکه او مثل یک زن مسلمان که در عرصه‌ی عمومی مشارکت داشت فقط سعی در روایت و به تصویر کشیدن آن از دیدگاه و منظری زنانه داشت؟ (ص ۹۹)".

این مقاله یکی از آسیب‌های بنیادین نقد زن محور را دارد و آن برابر دانستن فمینیست با یک ضد مذهب و ضد خانواده است. به عبارت دیگر تمام مشخصه‌های نحله‌های متفاوت را تحت عنوان کلی فمینیسم جمع‌آوری کرده و عنوان فمینیست را مساوی با ضد مذهب و ضد خانواده قرار داده است.

در قسمت بعدی مقاله به بررسی نظریات فمینیستی در سه بخش ۱- نظریه تفاوت جنسیتی ۲- نظریه نابرابری‌های جنسی و ۳- نظریه ستمگری‌های جنسی پرداخته شده و انتقادهای وارد شده بر نظریات فمینیستی نیز بیان شده است. نویسنده با توجه به توصیفات پروین از روابط خانوادگی، نقش مادر، روابط مادر و فرزند و ... بیان می‌کند که این توصیفات "توصیفی کاملاً زنانه است که پروین را در زمره یک اندیشمند فمینیست قرار نمی‌دهد (ص ۱۰۷)". در مورد این نتیجه‌گیری نویسنده، توجه به این





نکته ضروری است که در بین نظریه پردازان فمینیست کسانی چون بتی فریدان<sup>۳</sup> وجود دارد که، معتقد بود کسب هویت شخصی و برابری و حتی قدرت سیاسی به این معنی نیست که زن نیاز به عشق یک مرد یا علاقه به فرزندان را در خود سرکوب کند. همچنین وقتی در بین فمینیست‌های رادیکال کسی چون فایرستون<sup>۴</sup>، لذت بچه دار شدن را افسانه‌ای مرد سالارانه می‌دانست انتقادهای زیادی بر او وارد شد و در مقابل او گفته شد که مادری یک قدرت است. (تانگ، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۱۳۱)

در ادامه مقاله به نابرابری‌های اجتماعی و فقر که از موضوعات اشعار پروین بوده است اشاره شده. از دیگر موضوعات این مقاله مسأله‌ی توجه پروین به «آگاهی»، «عدم توجه به مشارکت اجتماعی زنان»، «یاری و همراهی زن و مرد برای تعالی و کمال یکدیگر»، «ستایش مهر مادری و فرزند پروری» است که با مصادیق شعری عنوان شده است. در نتیجه بیان شده که "اشعار پروین هیچ گونه قرابتی با نظریات فمینیستی نداشته است، بلکه همچنان که ذکر شد، او شاعری متعهد و انقلابی بوده که با توجه به ساختار استبدادی حاکم در عصر خود سعی در انتقاد از شرایط خفقان موجود داشته است (ص ۱۱۶)".

نویسنده معتقد است که اشعار پروین با نظریات فمینیستی هیچ قرابتی ندارد اما توجه به مباحثی مانند ورود زنان به عرصه‌ی عمومی اجتماع، ارزش کار خانه‌داری زنان، بی‌سوادی زنان و تساوی حقوق زن و مرد که در نظریات فمینیستی مطرح شده است و در شعر پروین نیز به آن‌ها توجه شده است این سؤال را در ذهن ایجاد می‌کند که آیا توجه پروین اعتصامی به این موارد با توجه به رواج افکار فمینیستی در آن زمان نمی‌تواند نشان‌دهنده‌ی پذیرش برخی از آراء فمینیستی توسط پروین باشد؟

در ابتدای مقاله در قالب پرسشی به این مطلب اشاره شده است که پروین سعی در روایت کردن نابرابری‌های اجتماع داشته است. با توجه به اینکه در مورد روایتگری زنانه

<sup>3</sup> Betty Friedan

<sup>4</sup> Shulmith Firestone

مباحث زیادی تاکنون مطرح شده در مقاله به مشخصه‌های روایت زنانه در شعر پروین اشاره نشده است.

#### ۴-۴- زن در شعر پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد

پژوهشگر: طاهره سید رضایی تاریخ انتشار: ۱۳۸۹

مقاله با معرفی اجمالی پروین اعتصامی آغاز شده است. نویسنده در ادامه در مورد زبان شعری پروین، نظر دو دسته را بیان کرده است. گروهی او را بزرگترین شاعر زن ایران دانسته‌اند و دسته‌ی دوم منتقدان پروین‌اند که سنت گرایی را نفی می‌کنند. همچنین از دیدگاه پروین درباره‌ی زن سخن گفته شده و به متن سخنرانی که او در جشن فارغ التحصیلی ایراد کرده (به دلیل اینکه حاوی مطالبی است که حاکی از ستم به جنس زن است) اشاره شده است. "برخی این سخنرانی را یکی از فصیح‌ترین اعلامیه‌های حقوق زنان در تاریخ معاصر لقب داده‌اند (ص ۹۹)". نویسنده با اشاره به اشعاری که در آن پروین در مورد زن و نگرانی‌های او سخن گفته بیان می‌کند که "با در نظر گرفتن تمام حقوقی که پروین برای زن مطالعه می‌کند، زن در شعر او هنوز جنس دوم است (ص ۱۰۱)". و در ادامه با توجه به بسامد واژگانی همچون «طفل»، «کودک» و «کودکی» تصریح می‌کند "با این که پروین در زندگیش مادر شدن را تجربه نکرده است، اما زنان شعر او اغلب در نقش مادر به صحنه می‌آیند (ص ۱۰۱)" و "زن در شعر پروین مقام معشوقی ندارد. زن نه عاشق می‌شود و نه کسی عاشق او می‌گردد (ص ۱۰۳)".

در این مقاله نیز مانند پژوهش قبلی (پروین اعتصامی یک فمینیست نبود...) به مبحث مردانه سرایی پروین اشاره شده است که دیدگاه نویسنده با پژوهشگر قبلی متفاوت است. "یکی از نقدهایی که به شعر پروین وارد شده، فقدان زبان زنانه در شعر اوست. اگرچه گروهی در ماش و بنشن و دیگ و سوزن و ... (اشاره به مناظرات پروین که از زبان طبیعت بی‌جان سخن می‌گوید) خصلت‌های زنانه یافته‌اند و به همین علت

شعر پروین را زنانه و زن‌نگر تعبیر کرده‌اند، اما نگرش پندآموز پروین در قطعه و قصیده و به ویژه در غزل، نگاه ادبیات مردانه، کلاسیک و غیر زنانه است (ص ۱۰۵).  
بخش دوم مقاله پس از معرفی اجمالی سیمین بهبهانی نویسنده نظر خود را در مورد زن در شعر سیمین اینگونه بیان داشته است:

"سیمین شرایط اجتماعی را در موقعیت نامناسب زنان مؤثر و مقصر می‌داند" (ص ۱۰۷) "در اشعار سیمین برای زنان فقیر و بدنام و مطرود جامعه هم جایی هست. مثل روسپی، واسطه و رقاصه. این زنان بیشتر از این که نفرت انگیز باشند ترحم بر انگیزند (ص ۱۰۸)".

در مقاله همچنین به مضامینی چون فقر، خشونت مردان و اختلافات خانوادگی که درد زنان در شعر سیمین است اشاره شده. و از توجه سیمین به نقش مادر و حضور زنان در قالب همسر و مادر شهید سخن گفته شده است. از نظر نویسنده "در مجموع سیمین ویژگی‌ها و خصایل انسانی را در انحصار یک جنس یا گروهی خاص از مردمان نمی‌داند. هرچند گرایش‌های فمینیستی دارد و مدافع حقوق زن است، اما نگرش او به فمینیسم لیبرال نزدیک است" (ص ۱۱۳).

در بخش سوم مقدمه‌ای در مورد زندگی فروغ فرخزاد و آثارش بیان شده است. در مورد شعر او نویسنده اینگونه نگاشته است: "شعر فروغ فریاد اعتراض زن معاصر بر سر تمام سنت‌ها و قراردادهای محدود کننده‌ی زن است" (ص ۱۱۶). "از نمودهای زنانگی در شعر فروغ توجه به حس مادری است آن چنانکه پروین و سیمین نیز هریک متناسب با بافت کلام و اندیشه‌ی خود به آن توجه کرده بودند. موضوع مادر در شعر فروغ از دو دیدگاه قابل بررسی است. اول از دیدگاه حس مادر به فرزند و بعد مادر از دید فرزند" (ص ۱۱۶). در مقاله همچنین از تغییر دیدگاه فروغ به مرد با تکامل زبان شعری او سخن گفته شده. "در اشعار اولیه فروغ، زنی شعر می‌گوید که عاشق و وصف کننده‌ی مرد است" (ص ۱۱۸). "اما بعدها نگاهش نسبت به مرد نیز تغییر می‌کند" (ص ۱۱۹).

از نظر مفهوم «جنس» و «جنسیت» متفاوت از نظر جامعه شناختی است. "اصطلاح جنس بر تفاوت‌های بیولوژیک میان زن و مرد دلالت دارد حال آنکه جنسیت ناظر بر ویژگی‌های شخصی و روانی است که جامعه آن را تعیین می‌کند و با مرد یا زن بودن و به اصطلاح مردانگی و زنانگی همراه است" (گرت، ۱۳۸۰: ۹). توجه به مباحث مطرح شده در نظریات فمینیستی، به کار بردن عباراتی چون «جنس دوم» که توسط برخی از نظریه پردازان فمینیست برای زنان مطرح شده، همچنین نتیجه‌گیری در مورد گرایش لیبرال فمینیسم سیمین بهبهانی، رویکرد نویسنده را در انطباق افکار سه شاعر با نظریات فمینیستی، نشان می‌دهد.

در نتیجه‌گیری این مطلب بیان شده که پروین شاعری است که اشعارش یادآور باورهای زن سنتی است ولی فروغ درست در مقابل اوست و در برابر سنت فرهنگی قیام کرده است و سیمین درست در میان این دو قرار می‌گیرد. "پروین، سیمین و فروغ در دوره‌ی ما از فریاد گرانند. صدای آرام پروین در شعر سیمین رساتر می‌گردد و در شعر فروغ به فریاد تبدیل می‌شود" (ص ۱۲۲).

مطلب ایراد شده در مورد پروین اعتصامی در نتیجه، این سؤال را به ذهن می‌آورد که آیا برخی از اشعار پروین که شامل مفاهیمی چون برابری حقوق زن و مرد، ارزشمند بودن کار خانه و مفاهیمی از این دست هستند، با توجه به شرایط فرهنگی آن زمان، و با توجه به اینکه در شعر مردانه‌ی قبل از پروین با چنین مفاهیمی روبه‌رو نبوده‌ایم، نوعی قیام در برابر سنت فرهنگی نیستند؟

#### ۴-۵- شعر فمینیستی نو یافته‌ای از پروین اعتصامی

پژوهشگر: مریم حسینی تاریخ انتشار: ۱۳۸۹

این مقاله به معرفی شعر «باز ایستاده‌ایم» که در نشریه «عالم نسوان» در سال ۱۳۰۰ چاپ شده، پرداخته است و با توجه به ویژگی‌های سبک شناسی این شعر، که با امضاء «پروین» به چاپ رسیده بوده است آن را از اشعار پروین اعتصامی معرفی می‌کند. شعر «باز ایستاده‌ایم» با مطلع:

«زان دم که پا به شارع هستی نهاده‌ایم گامی دو راه رفته و گامی ستاده‌ایم»  
به گفته‌ی نویسنده در هیچ کدام از نسخه‌های چاپ شده دیوان پروین اعتصامی وجود ندارد.

نویسنده با دلایل سبک‌شناسی که شامل بحث واژگانی، ترکیبات، ساختار نحوی جملات، موسیقی و بلاغت سخن می‌باشد بیان می‌کند که این شعر را به پروین اعتصامی منتسب می‌کند.

در قسمت بعدی نویسنده به ویژگی‌های فمینیستی شعر «باز ایستاده‌ایم» توجه کرده است. در نتیجه هم بیان شده که "این قصیده کوتاه هم از تراوشات قلمی بانوی شعر ایران است و وی در این شعر پرسش‌های اعتراض آمیز خود را در رابطه با وضعیت زنان در ایران و مرد سالار حاکم بر آن با لحنی تند بیان می‌کند و به احتمال زیاد همین لحن و سبک و سیاق فمینیستی آن باعث شد در میان دیگر اشعار دفتر وی قرار نگیرد" (ص ۲۱).

عنوان مقاله و همچنین مطالب عنوان شده، نشان دهنده‌ی توجه نویسنده به تئوری‌های زن محور است.

#### ۴-۶- تبیین مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی

پژوهشگران: مریم صادقی گیوی، بهره‌پرهیزکاری تاریخ انتشار: ۱۳۸۹

در این مقاله دیدگاه‌های پروین اعتصامی در مورد زن در دو بعد سنتی و مدرن مورد بررسی قرار گرفته است. در بیان مسأله این مقاله از تغییرات سیاسی و اجتماعی ایران در انقلاب مشروطه و پس از آن، سخن به میان آمده و اینکه این تغییرات باعث شد تعریف سنتی از مفهوم زن دگرگون شود و هویت زن مدرن شکل بگیرد. نویسنده معتقد است "پروین با ایجاد ارتباط و پیوند بین مؤلفه‌های هویت زن سنتی و مدرن در اشعارش اثبات می‌کند که دستیابی به هویت مدرن، عامل بازماندن از نقش‌ها و کارکردهای زن سنتی نخواهد بود" (ص ۲۰۹).

نویسنده در بخشی با عنوان «تبیین هویت زن و عوامل مؤثر در تغییر آن» از دیدگاه تحقیر آمیز جامعه سنتی ایران نسبت به زنان در طول تاریخ سخن به میان آورده و اینکه "زن را نه به عنوان یک انسان، بلکه موجودی مطیع که باید یک سری استانداردهای مشخص را داشته باشد مطرح می کردند" (ص ۲۱۰)

نویسنده تحلیل دیدگاه‌های پروین درباره‌ی زنان را اینگونه آغاز می‌کند: پروین سخنگوی زنان جامعه خود است... او با سرودن «زن در ایران» وضع اسفبار زنان ایران را با جزئیات به تصویر می‌کشد (ص ۲۱۳). و ادامه می‌دهد که "شاید او نخستین زنی بود که فاصله‌ی ارزش‌های اجتماعی «زن و مرد» را از بین برد و مردان ادیب را وادار کرد که معترف شوند، هنر و ادبیات در انحصار مردان نیست" (ص ۲۱۴). همچنین در مورد پروین بیان شده است که او تلاش می‌کند بین نگرش مدرن و انتظارات آن از زن و همچنین نگرش سنتی و انتظارات آن نوعی پیوند ایجاد کند و نشان دهد هویت جدید زن ایرانی با ارزش‌های اسلامی و دینی در تضاد نیست.

در بخش بعد مؤلفه‌های زن سنتی را به عنوان همسر و مادر بیان کرده. ویژگی‌های همسر در این مقاله بر اساس شعر پروین عبارتند از: پایداری، مهربانی، شفقت، عفت و پاکدامنی. ویژگی‌های مادر عبارتند از: مهربانی و عطوفت. برای هر کدام از موارد فوق مصادیق شعری نیز بیان شده است.

در قسمت «تبیین هویت زن مدرن» عنوان شده که زمانی که جایگاه انسان در جهان، رابطه‌ی او با طبیعت و دیگر انسانها دگرگون شد هویت زن مدرن شکل گرفت و او صاحب ویژگی‌هایی از قبیل استقلال، خوداتکایی و تحصیلات است. مؤلفه‌های زن مدرن در شعر پروین در شش قسمت مورد بررسی قرار گرفته است که این مؤلفه‌ها عبارتند از: اصالت فکر و اندیشه، کسب علم و دانش، تعامل و همکاری، همکاری و همدلی، ارتقاء و تحکیم هویت فرهنگی فرزندان و بومی گرایی.

در نتیجه‌ی مقاله بیان شده که پروین نیز مانند دیگر شاعران مشروطه بیان کننده‌ی همان افکار و اندیشه‌ها در خصوص تغییر جایگاه زن در اجتماع است و هدف پروین از سرودن این گونه اشعار در خصوص زنان، طرح هویت و موجودیت مستقل برای زنان

بوده است، پروین معتقد است که هویت زن ایرانی باید ترکیب مناسبی از ارزش‌های سنتی و ارزش‌های ناشی از مدرنیته باشد و همچنین از دیدگاه پروین دستیابی زنان به هویت مدرن باعث دگرگونی در فکر و اندیشه و رشد و پویایی آنها می‌شود و همچنین به طور گسترده بر روی خانواده و ارتباط آنان با همسر و فرزندان تأثیر گذار خواهد بود (ص ۲۲۳-۲۲۴).

جداسازی مؤلفه‌های زن سنتی و مدرن نشان دهنده‌ی نگاه دقیق‌تر نویسنده است در مقایسه با پژوهشگرانی که به صورت کلی پروین را سنتی و یا فمینیست می‌دانند، اما اشاره به ویژگی‌های زن مدرن (استقلال، خود اتکایی و تحصیلات)، توجه به این مطلب را می‌طلبد که آیا این ویژگی‌ها با توجه به جامعه مدرن تعریف شده‌اند؟ توضیح بیشتر اینکه استقلال و خود اتکایی و در حد پایین تر تحصیلات، در جامعه سنتی نیز برای زنان وجود داشته اما تعریف جامعه سنتی و مدرن از این تعابیر متفاوت است.

#### ۴-۷- تمایز گونه‌ی جنسیت در اشعار پروین اعتصامی (پژوهش زبان شناختی)

پژوهشگران: آزاده شریف مقدم، آناهیتا بردبار تاریخ انتشار: ۱۳۸۹

در این مقاله تلاش شده است تا با استناد به ممیزه‌های جنسیتی مستند برخلاف نظر عده‌ای که معتقدند پروین شاعری مردانه سرا بوده است نشان دهد که "اشعار وی بیانگر خلق و خوی و روحیات زنانه است و بیشتر ویژگی‌های گونه‌ی زبانی گروه جنس خود را منعکس نموده است" (ص ۱۲۶).

نویسنده پس از بیان ویژگی‌های شعر پروین به تعریف گویش اجتماعی و گویش جغرافیایی در دو بخش ۱- دیدگاه‌های مربوط به گونه‌ی جنس و ۲- ویژگی‌های گونه‌ی گفتاری زنان، پرداخته و دیدگاه‌های مربوط به گونه‌ی جنس را بیان کرده است.

در بخش «ویژگی‌های گونه‌ی گفتاری زنان» از تفاوت گونه‌ی گفتاری زنان و مردان سخن گفته شده و بیان شده که در بین مردان و زنان "گونه‌ی زبانی جنس در مواردی مشخص از یکدیگر متمایزند" (ص ۱۳۴). ویژگی‌های عام گونه‌ی زبانی زنان با

توجه به سطوح مختلف زبانی بر اساس تقسیم‌بندی لیکاف<sup>۵</sup> (واژگان، عناصر مؤکد، الگوها و ساخت‌های زبانی، موضوع، ویژگی‌های کاربردی و فرا زبانی و لحن گفتار) بیان شده و با توجه به این تقسیم‌بندی و بیان مصادیق آن در شعر پروین بیان می‌دارد که "نتایج این مطالعه، ضمن تأیید «زنانه سرایی» پروین، گرایش‌های عام حاکم بر گونه‌ی زبانی زنان را ثابت می‌کند" (ص ۱۴۸).

این پژوهش کاملاً بر اساس نظریه صورت گرفته است و با توجه به نظریه لیکاف در مورد جنسیت و زبان به بررسی زبان شعری پروین پرداخته است. لازم به ذکر است که نظریه لیکاف آغازگر مطالعات بسیاری شد. نظرانی که بر دو محور اصلی تکیه می‌کرد: تفاوت زبانی بین زنان و مردان و تأثیر این تفاوت در اجتماع که همان تسلط مردانه نامیده شده بود (مؤمنی و سیف الهی، ۱۳۸۷: ۶۶) نقد ادبی فمینیستی دیری است که به این پرسش پرداخته است: آیا می‌توان به صرف اینکه نویسنده‌ی از جنس (زیست شناختی یا اجتماعی) زن است، از «ادبیات زنان» یا از «نگارش زنانه» سخن گفت؟ نگارش زنانه به معناست؟ به نویسنده بستگی دارد یا به محتوای نوشته و یا به شیوه‌ی زیبایی‌شناسی؟ (مایلز، ۱۳۸۰: ۲۶۰).

این مقاله پاسخی به یکی از دغدغه‌های مهم در شعر پروین یعنی ذهن و زبان زنانه است. برخی او را یک لافونتین مؤنث یا ناصر خسرو مؤنث نامیده‌اند، که در این مقاله به کسانی که به مردانه سرایی او معتقدند پاسخ داده شده است. اما مطلب قابل ذکر این است که آیا شعر پروین در قیاس با شعر کسی چون فروغ فرخزاد در مقایسه با مؤلفه‌ها و مفاهیم زنانه در شعر او باز هم زنانه است. این پژوهش می‌تواند آغازی برای پژوهش در مورد مؤلفه‌های زنانه در شعر پروین و پاسخ به بسیاری از قضاوت‌های کلی در مورد زبان شعری او باشد.

#### ۴-۸- نابرابری‌های جنسیتی و طبقاتی در اندیشه‌ی پروین اعتصامی

پژوهشگران: ابوالفضل ذوالفقاری، مسلم میرزایی تاریخ انتشار: ۱۳۹۰

<sup>5</sup> Lakoff



در این مقاله به بررسی جامعه شناختی نابرابری‌های اجتماعی و طبقاتی از نگاه پروین پرداخته شده، در مورد نگاه او به زن و نظریه‌اش در باب رهایی زنان مطالبی ارائه شده است.

در دو بخش نخست یعنی در «زندگی نامه پروین» و «زمینه‌ی سیاسی اجتماعی» از شرایط زندگی پروین، شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه‌ی آن زمان، خفقان حاکم بر جو سیاسی کشور و محیط اجتماعی آن زمان سخن گفته شده است. در دو بخش بعدی به نابرابری جنسیتی و طبقاتی اشاره کرده و با توجه به آراء و نظریات فمینیستی در باره‌ی این دو مقوله سخن گفته است. نظر نویسنده در باره‌ی نابرابری‌ها در اندیشه‌ی پروین، این گونه بیان شده است:

الف) نابرابری‌های جنسیتی: در این مورد پروین با فمینیست‌ها که می‌گویند زنان در فرودست قرار دارند و برای رهایی زن باید فکر و تلاش کرد، هم عقیده است. البته توجه به این نوع نابرابری در اشعار پروین نسبت به نوع بعدی کمرنگ‌تر جلوه نموده و می‌توان شرایط اجتماعی را بر آن مؤثر دانست

ب) نابرابری‌های طبقاتی: نابرابری‌های طبقاتی که تحت تأثیر زمینه‌ی سیاسی و اجتماعی که خود وی در آن می‌زیسته است، قرار دارد. پروین به وضوح این نوع نابرابری را در جامعه‌ی خودش احساس کرده و قطعات و قصایدی را در توصیف این نوع نابرابری‌ها سروده است و در نهایت راه رهایی از آن را هم پیشنهاد داده است (ص ۲۳).

از نظر نویسنده "در تفکرات پروین رگ و ریشه‌ی توجه به جنس زن و زنان به عنوان یک قشر انسانی و این که آنها می‌توانند منشأ بسیاری از آگاهی‌ها و آزاد اندیشی‌ها باشند نمایان است" (ص ۲۴).

پروین "برای زن حضور آگاهانه و هم راه با علم و دانش را در اجتماع خواستار است و از طرف دیگر خانه‌داری و حضور در خانواده را هم رسالتی بزرگ می‌شمارد که تنها زنان از عهده‌ی آن بر می‌آیند" (ص ۲۷). در ادامه با اشاره به نظر رادیکال



فمینیست‌ها تصریح شده است که این عقیده‌ی پروین مخالف با عقیده‌ی فمینیست‌های رادیکال است.

در بخش بعدی با اشاره به برخی اشعار پروین، تفاوت شدید طبقاتی، ظلم و جور حاکمان و چپاول دارایی طبقه‌ی غیر حاکم به دست حاکم که مد نظر شاعر بوده، نشان داده شده است.

در نتیجه بیان شده که هم نابرابری‌های جنسیتی مد نظر پروین بوده و هم نابرابری طبقاتی، اما نابرابری طبقاتی بیشتر نظر پروین را به خود جلب نموده و اینکه "وی ریشه‌ی ستم جنسیتی را نادانی دانسته و راه‌هایی از این شرایط را تلاش زنان برای کسب علم و دانش و فضیلت می‌دید" (ص ۳۳).

ارائه نظریات فمینیستی و انطباق آن‌ها با اشعار پروین اعتصامی از ویژگی‌های مقاله است که در واقع می‌تواند پاسخی به سؤالات بیان شده در مقاله «پروین اعتصامی یک فمینیست نبود، نقد نابرابری‌های جنسیتی، فرهنگی و اجتماعی از دیدگاهی زنانه» باشد و چالشی با نظرات آن به شمار آید.

#### ۴-۹- پروین اعتصامی و اثر پذیری از اندیشه‌های قاسم امین منادی آزادی زن در مصر

پژوهشگران: سید محمد رضا عبدالرسول، محسن محمدی فشارکی تاریخ انتشار: ۱۳۹۰  
مقاله با معرفی قاسم امین نویسنده و پژوهشگر معاصر عرب آغاز شده و در ادامه موارد اثر پذیری پروین اعتصامی از قاسم امین در دو بخش اشعار و سخنرانی‌ها بررسی شده است.

در قسمت نخست به سخنرانی پروین در جشن دانش آموختگان مدرسه‌ی آمریکایی‌ها در تهران اشاره شده که پروین در آن روز سخنرانی با عنوان «زن و تاریخ» ایراد نمود که نام و مضمون این سخنرانی با کتاب قاسم امین «المراه فی حکم التاريخ» نزدیک است. نویسنده در این قسمت به فصل آغازین این کتاب اشاره کرده و چکیده‌ی سخنرانی پروین را در جشن فراغت از تحصیل نیز در ادامه‌ی آن آورده است.

نظر نویسنده‌ی مقاله این است که این اتفاق نظر و وجوه اشتراک بین متن سخنرانی و کتاب مذکور تصادفی نیست و آن را دلیل بر تأثیر گرفتن قابل توجه پروین از نوشته‌های قاسم امین می‌داند.

در مورد تأثیر قاسم امین بر اشعار پروین بیان شده که "موارد تشابه مضامین شعری پروین با نظریات آشکار قاسم امین، هم موضوع دفاع از زن و حق پایمال شده‌ی او در زندگی را شامل می‌شود هم به مسأله‌ی کشف حجاب و بیان نقش مهم زن در خانواده و جامعه، و این که زن عضو فلج جامعه نیست، ارتباط دارد" (ص ۱۲). برای هر کدام از این موارد تشابه، قسمتی از آراء قاسم امین و همچنین بخش‌هایی از اشعار پروین اعتصامی برای نشان دادن این تطبیق و تشابه آورده شده است. در نتیجه از شباهت بسیار و حتی انطباق کامل میان آراء قاسم امین و سروده‌ها و گفته‌های پروین اعتصامی سخن به میان آمده و این که "ترجمه‌ی کتاب تحریرالمراء در دسترس پروین بوده و پدر او نیز متقاعد بوده که دعوت و تبلیغ قاسم امین برای آزادی زن شرقی درست است." (ص ۲۱).

این مقاله در شناخت بهتر اندیشه‌های پروین و زیر بناهای فکری او می‌تواند مفید باشد همچنین با توجه به اینکه در عنوان مقاله قاسم امین را منادی آزادی زن نامیده و اندیشه‌ی پروین را متأثر از افکار او می‌داند، می‌توان در بررسی اندیشه‌های فمینیستی پروین اعتصامی با توجه به مطالب گفته شده در این مقاله، با دقت بیشتری وارد شد و سرچشمه‌های آشنایی او با این مباحث را یافت.

## ۵- تحلیل نهایی

آنچه مسیر پژوهش‌های زن محور بر روی شعر پروین اعتصامی را از پژوهش بر روی دیگر آثار جدا می‌کند، زن بودن پروین و توجه او به زن و ستم به جنس زن در اشعارش است. در شعر پروین نیازی به بررسی و اثبات حضور زن نیست بلکه در شعر پروین خواسته‌های زن و نقش‌هایی که می‌پذیرد بیشتر مورد بررسی قرار گرفته است. با توجه به اندیشه‌های خود پروین، در این پژوهش‌ها به خواسته‌های او در اشعارش مبنی بر

برابری حقوق زن و مرد بیشتر توجه شده است. بررسی‌ها برخی شباهت‌ها و تناقضات را در پژوهش‌های انجام شده نشان می‌دهد.

#### ۵-۱- شباهت‌ها

در پژوهش‌ها این اتفاق نظر وجود داشت که در شعر پروین توجه و اعتراض به نابرابری‌های موجود جامعه وجود دارد.

پروین به مفاهیمی همچون برابری حقوق زن و مرد که در نظریات فمینیستی نیز مطرح است، در چهارچوب فرهنگ ایرانی و اسلامی پرداخته است و مفاهیمی چون مادری و همسری در اشعار او مطابق با فرهنگ جامعه است.

#### ۵-۲- تناقضات

زبان شعری پروین از مواردی است که همواره بحث برانگیز بوده است. در پژوهش‌های بررسی شده نیز این موضوع مطرح شده است. در مقاله‌ی «تمایز گونه‌ی جنسیت در اشعار پروین اعتصامی» و کتاب «زن در نقاب شعر پروین» دلایلی برای زنانه بودن زبان شعری او بیان کرده‌اند اما از نظر نویسنده‌ی مقاله‌ی «زن در شعر پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد» نگاه پند آموز پروین، نگاه مردانه، کلاسیک و غیر زنانه است.

در مقاله‌ی «نابرابری‌های جنسیتی و طبقاتی در شعر پروین اعتصامی» به تشابه برخی اندیشه‌های پروین با آراء فمینیستی اشاره شده است اما عنوان و مطالب مندرج در مقاله‌ی «پروین اعتصامی یک فمینیست نبود، نقد نابرابری‌های جنسیتی، فرهنگی و اجتماعی از دیدگاهی زنانه» با این مسأله متناقض است.

#### ۶- نتیجه گیری:

سهم پژوهش زن محور، بر روی شعر شاعران زن معاصر بر خلاف شعر کلاسیک از مردان بیشتر است و اشعار پروین اعتصامی در این حوزه بیش از بقیه مورد بررسی قرار گرفته است. در بررسی شعر پروین بیشترین سهم پژوهش‌ها به پژوهش‌های با رویکرد

خاص اختصاص دارد و پس از آن مقایسه و تطبیق زن در شعر او با دیگر شاعران (خصوصاً شاعران زن) بیشتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. مباحث مورد توجه پژوهشگران در اشعار اعتصامی بیشتر مردانه سرایی او و طرح مباحثی چون نابرابری‌های اجتماعی و طبقاتی و ستم بر زنان در شعرش بوده است که این موارد بیشتر به صورت توصیفی بیان شده و وجه تحلیل خصوصاً از منظر فمینیستی در این پژوهش‌ها کم‌رنگ است.

بررسی این پژوهش‌ها نشان داد که اگرچه یک راه حل کلی و همه جانبه برای سازماندهی همه‌ی آنها وجود ندارد و ادعای وجود چنین نظریه‌ای با توجه به اینکه نظریه فمینیستی نظریه‌ی کامل و همه جانبه‌ای نیست، ادعای درستی نیست. با این حال اگر پژوهشگر در بدو ورود به این مباحث موضع خود را مشخص کند و تعریفی مشخص از مفاهیم ارائه دهد و تا جایی که ممکن است روش و نظریه‌ای را مبنای کار قرار دهد و با رویکردی خاص به سراغ کار برود، نتیجه‌ی حاصل از پژوهش‌ها قابل اعتمادتر و علمی‌تر خواهد بود و از یکسو نگری، اعمال سلیقه‌های شخصی و وجود تناقض در پژوهش‌های با موضوع یکسان کاسته خواهد شد و آنچه که در مورد زنان مورد بررسی قرار می‌گیرد به درک چهره‌ی اصلی و هویت واقعی آنها کمک خواهد کرد، و کانونی برای تئوری‌های فمینیستی ادبیات در بستر فرهنگ و اجتماع ایران به وجود خواهد آورد و تمرینی برای چگونه نگاه کردن با توجه به حوزه‌های تاریخی، فرهنگی و غیره خواهد بود.

### پیوست:

۱. بر روی آثار شاعران زیر هر کدام یک پایان نامه با موضوع زن محور نوشته شده است: سپیده کاشانی، حسین منزوی، افسانه شعبان نژاد، اسداله شعبانی، میرزاده عشقی، سید اشرف الدین گرگانی، پروین دولت آبادی و ژاله اصفهانی.



۲. بر آثار این شاعران هر کدام یک مقاله با موضوع زن محور نوشته شده است: احمد ناظر زاده کرمانی، ابوالقاسم حالت، آذر بیگدلی، مفتون همدانی، احمد کسروی، رشید یاسمی، حمیدی شیرازی، امیری فیروزکوهی، پژمان بختیاری، وحید دستگردی، هنرمندی، کاسبی، حبیب الهی، صهبا، نظام وفا، بزرگ وفا، بزرگ نیا، نادر پور و توللی. در مورد شعر کسری (علی) عنقای نیز یک کتاب پژوهشی با موضوع زن محور به چاپ رسیده است.

### منابع

احمدی، ح و بذرافکن، ح و روحانی، ع (۱۳۸۸)، پروین اعتصامی یک فمینیست نبود، نقد نابرابری‌های جنسیتی، فرهنگی و اجتماعی از دیدگاهی زنانه. نشریه علمی-ترویجی بانوان شیعه. ۶(۲۲): ۹۵-۱۱۷.

بانک اطلاعات نشریات ایران، تارنمای تخصصی (۱۳۹۲)، <http://magiran.com>.

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی. ۱۳۹۲. <http://sid.ir>.

پایگاه مجلات تخصصی نور (۱۳۹۲)، <http://noormags.com/>.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، گفتمان نقد. تهران: روزگار.

پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران (۱۳۹۲) <http://irandoc.ac.ir/>.

تانگ، ر (۱۳۸۷)، درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی. مترجم منیژه نجم عراقی. تهران، انتشارات نی.

حسینی، م (۱۳۸۹)، شعر فمینیستی نو یافته‌ای از پروین اعتصامی. نشریه زن در فرهنگ و هنر. ۲(۱): ۵-۲۱.

سالاری، م (۱۳۸۸)، زن در نقاب شعر پروین. تهران، انتشارات دل آگاه.

سبزیان، س. و کزازی، م (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی. تهران، انتشارات مروارید.

سید رضایی، ط (۱۳۸۹)، زن در شعر پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد.

نشریه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا. ۱(۱): ۹۷-۱۲۲.



- شاکر خویی، ا (۱۳۸۸)، گفتاری در فمینیسم. نشریه اطلاعات حکمت و معرفت. (۳۷): ۱۷-۱۵.
- شریف مقدم، آ و بردبار، آ (۱۳۸۹)، تمایز گونگی جنسیت در اشعار پروین اعتصامی (پژوهش زبان شناختی). نشریه زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س). ۲ (۳): ۱۲۵-۱۵۱.
- صادقی گیوی، م و پرهیزکاری، ب (۱۳۸۹)، تبیین مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی. نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. (۲۰): ۲۰۷-۲۲۷.
- عبدالرسول، س و محمدی فشارکی، م (۱۳۹۰)، پروین اعتصامی و اثر پذیری از اندیشه‌های قاسم امین منادی آزادی زن در مصر. نشریه ادبیات تطبیقی. ۳ (۵): ۱-۲۴.
- فتوحی، م (۱۳۸۹)، آیین نگارش مقاله‌ی علمی پژوهشی. تهران، انتشارات سخن.  
<http://www.nail.ir/>. ۱۳۹۲.
- گرت، ا (۱۳۸۰)، جامعه شناسی جنسیت. تهران، انتشارات دیگر.
- مایلز، ر (۱۳۸۰)، زنان و رمان. مترجم علی آذرنگ [جباری]. تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- موحد، ع (۱۳۷۴)، زن، پروین، حقیقت یا مجاز. تهران، انتشارات علی ابن ابیطالب.
- مؤمنی، م و سیف الهی، ح (۱۳۸۷)، زبان و جنسیت. نشریه اطلاع زسانی و کتابداری، بازتاب اندیشه. (۹۶): ۶۶-۷۱.
- میرزائیان، پ (۱۳۹۲)، رویکردی انتقادی به کاربرد نقد زن محور در پژوهش‌های ادبی. پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان.
- نجم عراقی، م. صالح‌پور، م و موسوی، ن (۱۳۸۱)، منبع شناسی زنان. تهران، انتشارات دیگر.
- نجم عراقی، م. صالح‌پور، م و موسوی، ن (۱۳۸۲)، منبع شناسی زنان. تهران، انتشارات دیگر.



## تشخیص هویت سخنگویان در آواشناسی قانونی

عاطفه سادات میرسعیدی<sup>۱</sup>

### چکیده

مقاله حاضر به معرفی تشخیص هویت سخنگویان<sup>۲</sup> به عنوان یکی از کاربردهای آواشناسی قانونی<sup>۳</sup> و نحوه کاربرد آن در امور حقوقی و قانونی می‌پردازد. منظور از تشخیص هویت سخنگویان مقایسه یک صدای ناشناخته با دسته ای از صداهای شناخته و تعیین تعلق آن به یکی یا هیچکدام از صداهای شناخته می‌باشد (نایک<sup>۴</sup>، ۱۹۹۴: ۳۱). در این تکنیک نمونه ای از گفتار یک گوینده با هویت ناشناخته (متهم) از یک طرف، و مجموعه ای از نمونه های گفتاری از گویندگان مختلف با هویت شناخته (مظنونان) از طرف دیگر، از لحاظ ویژگیهای صدا با یکدیگر مقایسه می شود تا مشخص گردد گفتار گوینده ناشناخته توسط یکی مظنونان تولید شده است یا نه (نولان، ۱۹۸۳: ۹). در این روش مجموعه شامل نمونه های گفتاری گویندگان نباید الزاماً شناخته باشد (رز، ۲۰۰۲: ۸۴). این روش تشخیص صدا یکی از انواع روش بازشناسی هویت سخنگویان<sup>۵</sup> است و نیز به انواع مختلفی تقسیم می شود که در این مقاله به آنها پرداخته خواهد شد تا امکان و نحوه کاربرد یک جنبه از آواشناسی قانونی تحت عنوان تشخیص هویت سخنگویان در مراجع اجرای قانون نشان داده شود.

**کلیدواژه ها:** آواشناسی قانونی، تشخیص هویت سخنگویان، تشخیص طبیعی<sup>۶</sup>، تشخیص فنی<sup>۷</sup>، طیف نگار صوتی<sup>۸</sup>.

<sup>۱</sup> - استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان) atefemirsaeedi@gmail.com

<sup>۲</sup> Speaker Identification

<sup>۳</sup> forensic phonetics

<sup>۴</sup> Naik

<sup>۵</sup> Speaker Recognition

<sup>۶</sup> naïve speaker identification

<sup>۷</sup> technical speaker identification

<sup>۸</sup> spectrograph





## ۱- مقدمه

آواشناسی قانونی یکی از زیرشاخه‌های زبانشناسی قانونی است که با استفاده از تحلیل‌های زبانی علاوه بر تشخیص هویت سخنگویان از طریق تشخیص صدا، کارهایی از قبیل تبدیل گفتار به نوشتار یا آوانگاری، تشخیص زبان و لهجه افراد مظنون، تعیین زمان ضبط صدای متهم، تشخیص صدایی که با کیفیت بد ضبط شده، و غیره را انجام می‌دهد (رز،<sup>۹</sup> ۲۰۰۲: ۲) و از این طریق به حل مشکلات حقوقی در مراجع قانونی کمک می‌نماید. در این میان، تشخیص هویت سخنگویان یکی از انواع کاربردهای علم آواشناسی قانونی به منظور حل مسائل حقوقی می‌باشد.

سیگنال صوت شناختی<sup>۱۰</sup> صدای افراد تحت تاثیر فاکتورهایی از قبیل فیزیولوژی اندام صوتی و مجرای صوتی، سن، جنسیت، زبان مادری و لهجه قرار دارد، و این فاکتورها در جهت متمایز کردن و تشخیص صدای افراد موثرند (الکساندر<sup>۱۱</sup> و مک الوین<sup>۱۲</sup>، ۲۰۰۷: ۱). بنابراین نمونه‌ای از یک گفتار، خصوصیتی را از تولیدکننده خود به همراه دارد و این امر در تجربیات روزمره ما مشهود است؛ ما همیشه قادر به تشخیص صدای افراد آشنا بدون آنکه آنها را ببینیم، مثلاً هنگام صحبت کردن قبل از در زدن و وارد شدن و یا هنگام صحبت از طریق تلفن، هستیم. شاید اگر از افراد سوال شود که آیا می‌توان سخنگویان را از طریق صدایشان شناخت، پاسخ اکثر آنها مثبت باشد. براین اساس روش تشخیص هویت سخنگویان در دادگاه و مراجع قانونی در شرایطی که متهم از خود ردپایی جز صدایش باقی نگذاشته است کاربرد دارد که در راستای آن آواشناس از طریق مقایسه خصوصیات صدای ضبط شده متهم که هویتش مشخص نیست، با صدای افراد مظنون در جهت پاسخ به این سوال که آیا صدای متهم و صدای یکی از مظنونان متعلق به یک نفر است، به تشخیص

---

<sup>9-</sup> Rose

<sup>10-</sup> acoustic signal

<sup>11-</sup> Alexander

<sup>12-</sup> McElveen

هویت متهم کمک می‌کند و می‌تواند از این طریق در راستای کاهش تعداد مظنونان و محکومیت متهم موثر واقع شود. مقاله حاضر به معرفی و بررسی روش تشخیص هویت سخنگویان، پیشینه تاریخی و انواع مختلف آن، و نحوه کاربرد آن در مسائل حقوقی و قانونی می‌پردازد.

## ۲- تشخیص هویت سخنگویان

آواشناس به منظور شناسایی یا رد مظنونین احتمالی در پرونده‌های کیفری، صدای ضبط شده حاصل از مصاحبه پلیس با افراد مظنون را با صدای متهم در تلفن یا دستگاههای صوتی دیگر مقایسه می‌کند؛ این کار مستلزم انجام مراحل پیچیده‌ای است که شامل مقایسه صوت شناختی و شنیداری<sup>۱۳</sup> ویژگیهای زبانی و غیر زبانی نمونه‌های گفتاری به منظور ترسیم صدای سخنگویان و در نتیجه تشخیص هویت آنها می‌باشد (بوچر<sup>۱۴</sup>، ۲۰۰۲).

### ۲-۱- پیشینه تاریخی<sup>۱۵</sup>

کاربرد تشخیص هویت سخنگویان در موارد کیفری پیشینه‌ای طولانی دارد و هزاران سال است که در جهت شناسایی مظنونانی به کاررفته است که در هنگام وقوع جرم دیده نشده‌اند اما صدای آنها شنیده شده است؛ به عنوان مثال می‌توان به محاکمه معروف ویلیام هالت<sup>۱۶</sup> در سال ۱۶۶۰ اشاره کرد. هالت به قتل چارلز اول متهم شده بود. در این میان شهادی با نام ریچارد گیتنز<sup>۱۷</sup> گواهی داده بود که صدای قاتل را شنیده و او کسی جز هالت نبوده است و براساس این شهادت، قاضی هالت را به اعدام محکوم کرد. البته این مثال اولین مورد تشخیص غلط هویت سخنگویان بر مبنای صدایشان است، چرا که قبل از اجرای حکم اعدام مشخص شد که قاتل اصلی مامور اعدام بوده که بعدها به قتل اعتراف

<sup>13-</sup> auditory

<sup>14-</sup> Butcher

<sup>15-</sup> مطالب این بخش با استفاده از هالین (۲۰۰۲) و اریکسون (۲۰۰۵) نگاشته شده است.

<sup>16-</sup> William Hulet

<sup>17-</sup> Richard Gittens



کرده و هالت آزاد شد. این مورد نشانگر آن است که در مواقعی ممکن است شاهد در رابطه با تشخیص صدای مظنون مطمئن باشد اما هیچگونه تضمینی بر صحت این ادعا وجود ندارد و این مسئله لزوم و اهمیت کار آواشناس را به عنوان یک متخصص در این زمینه یادآور می‌شود.

از طرفی دیگر، مواردی وجود دارد که هفته‌ها یا ماهها از زمان وقوع جرم می‌گذرد تا شاهی مشخص کند صدای فرد مظنون همان صدای متهم است، مانند دزدیدن پسر بچه یک خلبان معروف به نام چارلز لیندبرگ<sup>۱۸</sup> در اول مارچ سال ۱۹۳۲. در این حین نامه‌ای در اتاق پسر بچه پیدا شد که در آن متهم در ازای آزادی پسر بچه ۵۰۰۰۰ دلار درخواست کرده بود. در دوم آوریل سال ۱۹۳۲ پدر به منظور تحویل پول به همراه مشاورش به سمت قبرستانی رفت که محل قرار با متهم بود. وی هنگامی که در ماشینش منتظر بازگشت مشاورش بود صدای متهم را در حین صحبت با مشاورش شنید. پنج هفته بعد جسد پسر بچه پیدا شد. پلیس به شخصی به نام هاپتمن<sup>۱۹</sup> مظنون شد و او را دستگیر کرد. لیندبرگ در سپتامبر سال ۱۹۳۴، یعنی ۲۹ ماه بعد از حضور در قبرستان، صدای هاپتمن را شنید و اذعان داشت که این همان صدایی است که در قبرستان شنیده بود، و در ژانویه سال ۱۹۳۵ سوگند یاد کرد و صدای متهم را تشخیص داد.

اختراع تلفن و دستگاههای ضبط صدا دریچه‌ای نو به روی آواشناسی قانونی باز کرد و ابزار تجزیه و تحلیل مناسب برای بررسیهای صوت شناختی گفتار نیز تکامل یافت که مهمترین آنها اولین دستگاه طیف نگار صوتی به نام «سونوگراف»<sup>۲۰</sup> در سال ۱۹۴۱ بود که توسط دانشمندان آزمایشگاههای تلفن بل<sup>۲۱</sup> در نیوجرسی امریکا ساخته شد و ساختار آن براساس تفکرات استاینبرگ<sup>۲۲</sup> (۱۹۴۶) طراحی شده بود. در طی جنگ جهانی دوم، دانشمندان علم آکوستیک از این دستگاه برای شناسایی صدای دشمن در تلفن یا رادیو

<sup>18-</sup> Charles Lindbergh

<sup>19-</sup> Hauptmann

<sup>20-</sup> sonagraph

<sup>21-</sup> Bell Telephone Laboratories

<sup>22-</sup> Steinberg



استفاده می کردند. این دستگاه ابزاری بسیار مفید در مطالعات آواشناسی قانونی در جهت تشخیص هویت سخنگویان محسوب می شود.

طیف نگاشت‌های صوتی<sup>۲۳</sup> در آغاز ظهور خود تحت عنوان «اثر صدا»<sup>۲۴</sup> مطرح شد. برای اولین بار گری<sup>۲۵</sup> و کپ<sup>۲۶</sup> در سال ۱۹۴۴ در مقاله ای با عنوان «تشخیص اثر صدا»<sup>۲۷</sup> برای اشاره به طیف نگاشت‌های صوتی از اصطلاح «اثر صدا» به قیاس با «اثر انگشت»<sup>۲۸</sup> استفاده کردند و بعدها در سال ۱۹۶۲ مهندسی در آزمایشگاه‌های بل به نام لارنس کرسستا<sup>۲۹</sup> در مقاله ای با عنوان مشابه «تشخیص اثر صدا» این اصطلاح را به کاربرد. اما در نیمه دوم قرن پیش برخی از دانشمندان به دلایل زیر، این اصطلاح را گمراه کننده دانستند:

- ۱- صدا، برخلاف اثر انگشت، در طول زمان و با گذر زمان تغییر می کند و تحت تاثیر شرایط زبانی، جسمی، و روانی فرد قرار دارد. به آن معنا که تفاوت در لهجه یا گویش و تفاوت‌های جامعه شناختی از یک سو، تفاوت در شکل و اندازه مجرای صوتی و در سائز حنجره و تارهای صوتی، و تفاوت‌های فرازبانی<sup>۳۰</sup> از سویی دیگر، در طول زمان بر صدای فرد تاثیرگذار است و آن را تغییر می دهد.
- ۲- افراد قادرند بیشتر ویژگی‌های صدا را که در بافتهای قانونی از نظر کیفیت قابل اندازه گیری اند، مانند زیروبمی<sup>۳۱</sup> و نحوه تولید همخوان و واکه را آگاهانه تغییر دهند؛ بنابراین گمراه کردن آواشناس برای یک فرد ماهر از طریق تغییر صدا غیرممکن نمی باشد.
- ۳- پارامترهای صوت شناختی به علت شرایط متفاوت ضبط صدا و ویژگیهای متفاوت صدا متنوعند.

<sup>23-</sup> spectrogram

<sup>24-</sup> voiceprint

<sup>25-</sup> Grey

<sup>26-</sup> Kopp

<sup>27-</sup> Voiceprint Identification

<sup>28-</sup> fingerprint

<sup>29-</sup> Lawrence Kersta

<sup>30-</sup> paralinguistic

<sup>31-</sup> pitch



۴- این مطلب که هرکس اثر انگشت خاص خود را دارد در مورد صدا صحت ندارد.

بر مبنای این ملاحظات، اصطلاح «اثر صدا» کنار گذاشته شد و اصطلاح طیف نگاشت صوتی به جای آن به کار رفت.

به طور کلی، پیشینه تشخیص هویت سخنگویان به طور الکترونیکی با کرسا (۱۹۶۲) آغاز شد و با دانشمندانی مانند استیونس<sup>۳۲</sup> و دیگران (۱۹۶۸)، بولت<sup>۳۳</sup> (۱۹۶۹)، توسی<sup>۳۴</sup> و دیگران (۱۹۷۲)، کونینگ<sup>۳۵</sup> (۱۹۸۶)، بلدوین<sup>۳۶</sup> و فرنچ<sup>۳۷</sup> (۱۹۹۰)، فرنچ (۱۹۹۴)، کونزل<sup>۳۸</sup> (۲۰۰۱) و غیره ادامه یافته است و به منظور کمک به حل مشکلات قانونی در کشورهای ایتالیا، اسپانیا، امارات متحده عربی، تایوان، ژاپن، فرانسه، عربستان سعودی، کانادا و غیره کاربرد دارد.

## ۲-۲- تعریف

تشخیص هویت سخنگویان در آواشناسی قانونی به عنوان نمونه و زیرمجموعه ای از روش بازشناسی هویت سخنگویان طبقه بندی شده است (نولان<sup>۳۹</sup>، ۱۹۹۷: ۷۴۴). منظور از بازشناسی هویت سخنگویان فرایندی است که براساس بررسی ویژگیهای صوت شناختی سیگنال صدا سخنگوی یک گفتار را شناسایی می کند (آتال<sup>۴۰</sup>، ۱۹۷۶: ۴۶۰). این تکنیک تشخیص صدا علاوه بر تشخیص هویت سخنگویان، شامل اثبات هویت سخنگویان<sup>۴۱</sup> نیز می شود (نولان، ۱۹۹۷: ۷۴۵). بنابراین تمایز و تفاوت میان این دو زیرمجموعه حائز اهمیت است:

<sup>32-</sup> Stevens

<sup>33-</sup> Bolt

<sup>34-</sup> Tosi

<sup>35-</sup> Koenig

<sup>36-</sup> Baldwin

<sup>37-</sup> French

<sup>38-</sup> Künzel

<sup>39-</sup> Nolan

<sup>40-</sup> Atal

<sup>41-</sup> Speaker Verification



• تشخیص هویت سخنگویان:

در این تکنیک نمونه ای از گفتار یک گوینده با هویت ناشناخته (متهم) از یک طرف، و مجموعه ای از نمونه های گفتاری از گویندگان مختلف با هویت شناخته (مظنونان) از طرف دیگر، از لحاظ ویژگیهای صدا با یکدیگر مقایسه می شود تا مشخص گردد گفتار گوینده ناشناخته توسط یکی مظنونان تولید شده است یا نه (نولان، ۱۹۸۳: ۹). در این روش مجموعه شامل نمونه های گفتاری گویندگان نباید الزاما شناخته باشد (رز، ۲۰۰۲: ۸۴). شکل زیر نمایی از تشخیص هویت سخنگویان می باشد:

مجموعه ای از نمونه های گفتاری سخنگویان	
←	؟ نمونه گفتاری سخنگوی شناخته ۱ (جان)
←	؟ نمونه گفتاری سخنگوی شناخته ۲ (بروس)
←	؟ نمونه گفتاری سخنگوی شناخته ۳ (راجر)
←	؟ نمونه گفتاری سخنگوی شناخته ۴ (رودریک)
	.
	.
	.



نمونه ای از گفتار  
یک سخنگو با  
هویت ناشناخته

؟ نمونه گفتاری سخنگوی شناخته ۵۰  
(هاروی)

شکل ۱ نمایش تشخیص هویت سخنگویان (رز، ۲۰۰۲: ۸۳)

• اثبات هویت سخنگویان:

در این روش ادعای تشخیص هویت یک گوینده، از طریق مقایسه نمونه ای از گفتار او با مجموعه ای از نمونه های گفتاری گویندگان دیگر، تایید یا رد می گردد (نولان، ۱۹۸۳: ۸).

از سویی دیگر در این روش، برخلاف تشخیص هویت سخنگویان، مجموعه شامل نمونه های گفتاری گویندگان باید شناخته باشد (رز، ۲۰۰۲: ۸۴). شکل زیر نمایشی از اثبات هویت سخنگویان می باشد:

مجموعه ای از نمونه های گفتاری سخنگویان
؟ نمونه گفتاری رودریک
نمونه گفتاری جان
نمونه گفتاری هاروی
نمونه گفتاری بروس

نمونه ای از گفتار  
یک سخنگو با  
هویت ناشناخته که  
ادعای می شود  
رودریک است

نمونه گفتاری مال
<p>•</p> <p>•</p> <p>•</p>
نمونه گفتاری ...

شکل ۲ نمایش اثبات هویت سخنگویان (رز، ۲۰۰۲: ۸۳)

به تعبیری کلی تر، تشخیص هویت سخنگویان سوال «او چه کسی است؟» و اثبات هویت سخنگویان پرسش «آیا او رودریک است؟» را پاسخ می دهد. تشخیص هویت سخنگویان فرایند تشخیص گوینده یک صدای ضبط شده است. این فرایند یا فقط توسط افراد انجام می شود به صورتی که نمونه ای گفتاری را با صدای افراد دیگر مقایسه می کنند، یا فقط به وسیله سخت افزارها و نرم افزارهای کامپیوتری صورت می پذیرد که به منظور تشخیص شباهتهای موجود در الگوهای گفتاری برنامه ریزی شده اند، و یا توسط ترکیبی از افراد و برنامه های کامپیوتری انجام می پذیرد که به طور هماهنگ با هم کار می کنند. در هر حال، این فرایند از یک طرف بر یک نمونه گفتاری از متهم که می تواند تهدیدی ضبط شده در پیغامگیر تلفن، پیامی قطع شده، توطئه ای ضبط شده، و غیره باشد، و از طرف دیگر بر گفتار مجموعه ای از مظنونین تاکید می کند که در میان آنها متهم ممکن است وجود داشته باشد.

از نظر فنی، بر مبنای مجموعه ای از سخنگویان به صورت  $S = \{S1 \dots SN\}$ ، مجموعه ای از گفتار آن سخنگویان به صورت  $U = \{U1 \dots UN\}$ ، و گفتار متهم با هویت ناشناخته به صورت  $Ux$ ، روش تشخیص هویت سخنگویان یا یک ارزش برای  $x$  در مجموعه  $[1 \dots N]$  مشخص می کند (تشخیص هویت سخنگویان به صورت مجموعه



بسته<sup>۴۲</sup>) و یا یک ارزش برای  $x$  در مجموعه  $[0, 1, \dots, N]$  مشخص می نماید (تشخیص هویت سخنگویان به صورت مجموعه باز<sup>۴۳</sup>)؛ در راستای این فرایند مجموعه ای از ویژگیهای صوت شناختی به شکل  $\{F1 \dots FN\}$  از مجموعه گفتارهای  $\{U1 \dots UN\}$ ، و ویژگی  $F$  از گفتار  $Ux$  استخراج می گردد و یک الگاریتم هماهنگ سازی مشخص می کند که کدامیک از ویژگیهای  $\{F1 \dots FN\}$  به ویژگی  $F$  از گفتار  $Ux$  شبیه است. پایه و اساس این تشخیص، شباهت می باشد و به همین دلیل ممکن است ضریبی از خطا در آن وجود داشته باشد؛ بر این اساس مسئولین اجرای قانون گفتار ضبط شده توسط متهم مثل تهدید و ارباب و غیره را در اختیار دارند که همان  $Ux$  است، در صورت وجود مظنونان (مجموعه  $S$ ) صدای آنها نیز ضبط می شود (مجموعه  $U$ ) و تجزیه و تحلیل صوت شناختی و شنیداری به منظور تشخیص شباهت صدای یکی یا هیچکدام از مظنونان به سخنگوی  $Ux$  انجام خواهد گرفت (رودمن<sup>۴۴</sup> و دیگران، ۲۴:۲۰۰۲).

## ۲-۱-۲- شرایط لازم برای تشخیص هویت سخنگویان

شرایط زیر در رابطه با آزمایشات مربوط به تشخیص هویت سخنگویان در آواشناسی قانونی لازم به نظر می رسد:

- گفتگوها و محاوره های طبیعی استفاده شود.
- مقایسه های مربوط به تشخیص تعلق دو صدای ضبط شده متفاوت به یک سخنگو شامل داده های غیرهمزمان باشد.
- جنسیت و لهجه شرکت کنندگان در آزمون کنترل شود به صورتی که شرکت کنندگان در حد امکان جنسیت و لهجه یکسان داشته باشند (رز، ۹۶:۲۰۰۲).
- این امکان که هیچکدام از مظنونان، سخنگوی گفتار متهم نمی باشد در نظر گرفته شود.

<sup>42-</sup> closed-set speaker identification

<sup>43-</sup> open-set speaker identification

<sup>44-</sup> Rodman



- آزمایش قابلیت بررسی گفتارهای خیلی کوتاه تا کمتر از ۵ ثانیه را داشته باشد.
- مزنونان نباید عین گفتار متهم را تکرار کنند (رودمن و دیگران، ۲۰۰۲: ۲۴).

## ۲-۲-۲- معیارهای انتخاب ویژگیهای صدا

ولف<sup>۴۵</sup> (۱۹۷۲) معتقد است ویژگیهای صدایی که به منظور تشخیص هویت سخنگویان برای بررسی انتخاب می شود باید دارای معیارهای زیر باشد:

- در رابطه با گذر زمان ثابت و غیرقابل تغییر باشد.
- به آسانی قابل تقلید و تغییر نباشد.
- در معرض سروصدای زیاد قابل بررسی باشد.
- به راحتی قابل استخراج و اندازه گیری باشد.
- از نوعی باشد که دائما در گفتار افراد استفاده می گردد.

این ویژگیهای صدا شامل تواتر بنیادی<sup>۴۶</sup> و تواتر سازه<sup>۴۷</sup> های واکه ها است.

## ۲-۲-۳- فاکتورهای موثر در صحت تشخیص صدا

اریکسون<sup>۴۸</sup> (۲۰۰۵) فاکتورهایی را که ممکن است در صحت تشخیص هویت سخنگویان تاثیر داشته باشد، طول مدت نمونه های گفتاری<sup>۴۹</sup> و کیفیت صوت شناختی<sup>۵۰</sup> آنها می داند. نتایج برخی از مطالعات مانند پولاک<sup>۵۱</sup> و دیگران (۱۹۵۴) حاکی از آن است که صحت تشخیص هویت سخنگویان با افزایش طول مدت نمونه های گفتاری افزایش می یابد. از طرفی دیگر، در پاره ای از مطالعات مانند یارمی<sup>۵۲</sup> (۱۹۹۱) افزایش صحت تشخیص هویت

<sup>45-</sup> Wolf

<sup>46-</sup> fundamental frequency

<sup>47-</sup> formant

<sup>48-</sup> Eriksson

<sup>49-</sup> sample duration

<sup>50-</sup> acoustic quality

<sup>51-</sup> Pollack

<sup>52-</sup> Yarmey



سخنگویان در نمونه های گفتاری طولانی تر با افزایش تعداد خطاهای جانبی همراه بوده است.

در رابطه با فاکتور دوم به نظر می رسد آنچه کیفیت صوت شناختی گفتار و در نتیجه صحت تشخیص هویت سخنگویان را پایین می آورد سروصداهایی مانند صدای صحبت شخص ثالث، صدای رادیو، و هر سروصدای دیگری به جز صدای متهم باشد؛ البته در مورد میزان تاثیر سروصدای موجود بر صحت تشخیص هویت سخنگویان مطالعات زیادی انجام نشده است.

## ۲-۳- انواع روشهای تشخیص هویت سخنگویان

### ۲-۳-۱- تشخیص طبیعی و تشخیص فنی

تشخیص صدای افراد به منظور تشخیص هویت آنها به دو صورت انجام می پذیرد:

- تشخیص طبیعی (شنیداری)<sup>۵۳</sup>

منظور از تشخیص طبیعی شیوه ای است که گویشوران معمول با استفاده از تواناییهای معمول خود صدای یک فرد را تشخیص داده شناسایی می کنند؛ به بیانی دیگر، این نوع از تشخیص هویت سخنگویان توسط افراد غیرمتخصص صورت می پذیرد (نولان، ۱۹۸۳: ۷). در این میان شرایط متفاوتی ممکن است وجود داشته باشد. به عنوان مثال فردی که شاهد صحنه جرم بوده ممکن است ادعا کند صاحب صدایی را که شنیده است می شناسد و هویت او را تشخیص می دهد؛ و یا اینکه فرد شاهد ممکن است صدایی را تشخیص بدهد بدون آنکه هویت صاحبش را بداند؛ و یا از فرد شاهد خواسته می شود به مجموعه ای از صداها شامل صدای متهم و صدای تعدادی مظنون<sup>۵۴</sup> گوش و از میان آنها صدای متهم را تشخیص بدهد (نولان، ۲۰۰۲).

<sup>53-</sup> earwitness

<sup>54-</sup> voice line-up



در این میان فاکتورهایی وجود دارد که میزان صحت و اعتبار اینگونه

تشخیص‌ها را کاهش می‌دهد:

- تداخل و همپوشی بالقوه صدای افراد مختلف  
به عنوان نمونه، تعداد زیادی از افراد واژه "better" را در گفتار  
غیررسمی به صورت "be'er" تلفظ می‌کنند.

- مکانیسم ادراکی و حافظه انسان  
از نظر ادراکی تنها برخی از ویژگیهای صوت شناختی یک نمونه  
گفتاری توسط افراد قابل تشخیص اند. از سویی دیگر، عملکرد حافظه  
انسان، به خصوص حافظه بلند مدت او، مانند دستگاه ضبط صدا نمی  
باشد بلکه اطلاعات را به صورت انتخابی رمزگذاری و ذخیره می‌کند و  
در این میان فقط برخی از آنچه در حافظه ذخیره شده قابلیت بازیابی  
صحیح را دارد (نولان، ۲۰۰۱)؛ همچنین توانایی تشخیص صدا در تمام  
افراد یکسان نمی‌باشد.

بر مبنای این ملاحظات، اعتبار تشخیص هویت سخنگویان از طریق روش تشخیص طبیعی  
مطلق نیست. محاکمه ویلیام هالت و هاپتمن که در بخش پیشینه تاریخی به آنها اشاره شد  
از نوع تشخیص هویت سخنگویان با روش طبیعی می‌باشد.

#### • تشخیص فنی

در شیوه تشخیص فنی یا تشخیص هویت سخنگویان توسط کارشناس<sup>۵۵</sup>، یک  
متخصص که غالباً آواشناس می‌باشد به تجزیه و تحلیل علمی ویژگیهای  
صدای افراد می‌پردازد و این کار را به دو طریق انجام می‌دهد:

- تجزیه و تحلیل شنیداری

---

<sup>55-</sup> speaker identification by expert



در این نوع تحلیل، آواشناس با استفاده از روشهای شنیداری خاص به توصیف و مقایسه نمونه های گفتاری در رابطه به کیفیت آوایی و صدایی آنها می پردازد؛ بدین منظور وی با چندین بار گوش دادن به نمونه های گفتاری مدنظر ویژگیهای صدایی آنها را در رابطه با ۴ موضوع مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار می دهد:

۱- بررسی ویژگیهای کیفیتی صدا یعنی توصیف صدا به صورت فنی، مثلاً صدایی که با لرزش تارهای صوتی تولید می شود از یک طرف و نادیده گرفتن تغییراتی که توسط تشدید در مجرای دهان و مجرای بینی به وجود می آید از طرف دیگر؛ از این طریق کمیت صدا با توجه به پامترهایی مثل زبری<sup>۵۶</sup>، کشش<sup>۵۷</sup> و تنفس<sup>۵۸</sup> مشخص می شود و در نتیجه نوع و میزان تاثیرات شنیداری روی شنونده بررسی می گردد.

۲- بررسی خصوصیات غیرزبانی گفتار که با حنجره تولید نمی شود از طریق گوش دادن به تاثیرات وضعیت گلو، زبان و لبها و تشدیدهای مرتبط به مجرای بینی. در این بررسی خصوصیات صدا بر اساس پامترهایی مثل لبی شدگی<sup>۵۹</sup>، حلقی شدگی<sup>۶۰</sup> و وضعیت عمودی حنجره تجزیه و تحلیل می شود.

۳- بررسی جنبه هایی از تولید واکه که می تواند نشانگر محل زندگی سخنگو و موقعیت اجتماعی وی باشد.

۴- بررسی و تشخیص ویژگیهای تلفظی منحصر به فرد مثل نوع تلفظ همخوانها، لکنت، دستپاچگی و غیره (رز، ۲۰۰۲: ۳۸-۳۶).

<sup>56-</sup> roughness

<sup>57-</sup> strain

<sup>58-</sup> breathiness

<sup>59-</sup> labialization

<sup>60-</sup> pharyngealisation



#### - تجزیه و تحلیل صوت شناختی

در این روش، آواشناس به منظور بررسی و تجزیه و تحلیل ویژگیهای صوت شناختی صدای افراد با استفاده از سخت افزارها و نرم افزارهای کامپیوتری نموداری قابل رویت از گفتار ارائه می دهد که به آن طیف نگاشت صوتی گفته می شود. این کار با استفاده از دستگاه طیف نگار صوتی انجام می گیرد. این دستگاه امواج صوتی<sup>۶۱</sup> را می گیرد و ارتشاعات مختلف سازنده امواج را تشخیص می دهد و شدت های نسبی آنها را اندازه گرفته و با در نظر گرفتن عامل زمان نتایج به دست آمده را به صورت شکلی قابل رویت به دست می دهد (فرای<sup>۶۲</sup>، ۱۳۶۹:۱۱۴). در طیف نگاشت صوتی که نموداری ۳ بعدی است، زمان روی محور افقی برحسب میلی ثانیه و تواتر روی محور عمودی برحسب هرتز نشان داده می گردد. از طرفی دیگر نواحی تیره تر طیف نشان دهنده شدت صوت<sup>۶۳</sup> است که به آنها سازه گفته می شود. شکل زیر طیف نگاشت واژه های 'head'، 'had'، و 'hard' را نشان می دهد که در آن ستونهای افقی تیره ( $F1, F2, F3$ ) سازه ها را نشان می دهد که بیشترین شدت صوت تواتر هاست:

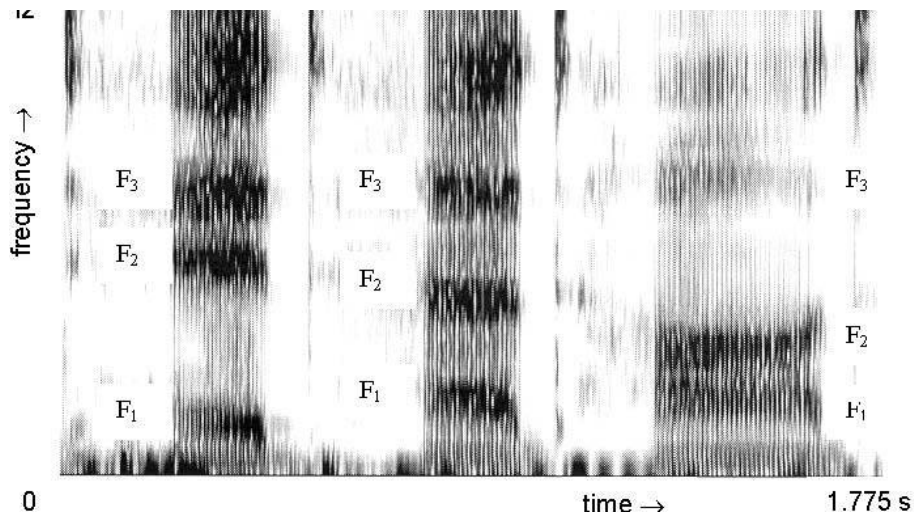
---

<sup>61-</sup> sound waves

<sup>62-</sup> Fry

<sup>63-</sup> intensity

4.5 kHz      head      had      hard



شکل ۳ طیف نگاشت واژه های 'head'، 'had' و 'hard'

آواشناس براساس اطلاعاتی که در رابطه با ویژگیهای صوت شناختی صدای افراد از طیف نگاشت صوتی به دست می آید، به تشخیص هویت آنها دست می یابد. همانطور که قبلا هم اشاره شد، تواتر بنیادی ( $F_0$ ) یا زیرویمی و تواتر سازه های واکه ها از جمله ویژگیهایی هستند که در این راستا مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرد.

## ۲-۳-۲- تشخیص هویت سخنگویان به صورت مجموعه بسته و باز

در تشخیص هویت سخنگویان دو نوع مجموعه سخنگویان شناخته (مظنونان) وجود دارد: بسته و باز. این تمایز بر مبنای تعلق یا عدم تعلق صدای ناشناخته (صدای متهم) به صدای یکی از افراد در نمونه های گفتاری است:

- تشخیص هویت سخنگویان به صورت مجموعه بسته

مجموعه بسته به آن معناست که سخنگوی صدای ناشناخته حتما یکی از سخنگویان شناخته در مجموعه مظنونان می باشد. بنابراین در این روش در مرحله اول میزان مقایسه میان سخنگوی ناشناخته (متهم) و هر یک از مظنونان تخمین زده می شود و سپس در مرحله دوم فردی که کمترین میزان تفاوت را با متهم از نظر ویژگیهای صدا دارد به عنوان متهم معرفی می گردد. در این روش هیچ نیازی به آستانه<sup>۶۴</sup> نیست.

- تشخیص هویت سخنگویان به صورت مجموعه باز مجموعه باز یعنی آنکه مشخص نیست که سخنگوی صدای ناشناخته (متهم) در مجموعه مظنونان وجود دارد یا نه. در این روش تشخیص هویت افراد با توجه به یک آستانه موجود انجام می پذیرد بدان صورت که دو نمونه صدایی که تفاوتی پایتتر از آستانه دارد صدای یک نفر می باشد. تشخیص هویت سخنگویان به صورت مجموعه بسته آسان تر از نوع دوم است (رز، ۸۴:۲۰۰۲).

## ۲-۴- موارد استفاده تشخیص هویت سخنگویان

تشخیص هویت سخنگویان با قابلیت‌هایی که دارد می تواند در موارد زیر کاربرد داشته باشد:

- در دادگاه برای تشخیص هویت متهم از میان مظنونان
- در کلانتری ها به منظور جمع آوری اطلاعات درباره کارکنان محکوم به سرپیچی از قوانین
- در مواردی که پلیس یا مجریان قانون پیامهای تهدیدآمیز یا اخطارهایی از طرف افرادی ناشناخته دریافت می کنند.

---

<sup>64-</sup> threshold





- در شرکتها و سازمانهای خصوصی به منظور بازجویی از کارمندان در موارد مزاحمت، رشوه خواری، و غیره (مک الوین، ۲۰۰۷: ۲).  
به طور کلی روش تشخیص هویت سخنگویان هویت افراد را بر مبنای ویژگیهای صدایشان مشخص می نماید.

### ۳- طبقه بندی سخنگویان بر مبنای میزان سختی تشخیص صدایشان

- دادینگتون<sup>۶۵</sup> و دیگران (۱۹۹۸) افراد را براساس میزان سختی تشخیص صدایشان و نوع واکنششان به سیستمهای تشخیص صدا به طبقات مختلف دسته بندی کرده اند؛ در این راستا هر طبقه از سخنگویان با اسم یک حیوان نامگذاری شده است:
- گوسفند: بیشترین تعداد سخنگویان در این دسته قرار دارند. تشخیص صدای این افراد به راحتی و با کمترین میزان خطا انجام می پذیرد.
  - بز: تشخیص صدای این افراد تا حدی سخت است.
  - بره: صدای این افراد به راحتی توسط دیگران قابل تقلید است و به همین دلیل تشخیص صدای آنها معمولاً با خطای زیادی همراه است.
  - گرگ: ویژگیهای صدای این افراد به طور استثنایی به ویژگیهای صدای افراد دیگر شبیه می باشد و به همین علت صدای آنها به جای صدای دیگر افراد تشخیص داده می شود و در نتیجه تشخیص صدای آنها با بیشترین میزان خطا همراه است.

### ۴- نتیجه گیری

در این مقاله روش تشخیص هویت سخنگویان به عنوان یکی از کاربردهای علم آواشناسی قانونی در مراجع حقوقی و قانونی معرفی شد. در راستای این معرفی، پیشینه تاریخی این روش تشخیصی، تعریف و انواع مختلف آن مورد بررسی قرار گرفت.

<sup>65-</sup> Doddington



بررسی این روش اهمیت کاربرد یافته‌های علم آواشناسی را در مراجع اجرای قانون نشان می‌دهد، چرا که روش تشخیص هویت سخنگویان از طریق تشخیص صدای متهمان به دو صورت تحلیل شنیداری و تحلیل صوت شناختی (آکوستیکی) به شناسایی یا رد مظنونان احتمالی و در نتیجه حل مسائل قانونی کمک می‌کند. بنابراین با توجه به اینکه در کشورهای مختلف مثل فرانسه، ایتالیا، کانادا، ژاپن، عربستان و غیره از روش تشخیص هویت سخنگویان برای کمک به حل مسائل قانونی استفاده می‌شود، کاربرد این شیوه تشخیص هویت در کشور ما می‌تواند در راهگشایی بخشی از مشکلات حقوقی مفید واقع شود. برای دست یافتن به این منظور، توجه بیشتر به علم آواشناسی قانونی و جنبه‌های کاربردی آن، آموزش مهارت‌های لازم به افراد، تربیت آواشناسان متخصص در زمینه آواشناسی قانونی، تاسیس و گسترش آزمایشگاه‌های آواشناسی، تهیه تجهیزات لازم در رابطه با آواشناسی قانونی مثل سخت افزارها و نرم افزارهای کامپیوتری در جهت تجزیه و تحلیل شنیداری و صوت شناختی صدا لازم به نظر می‌رسد.

## منابع

فرای، دی، بی (۱۳۶۹)، *مقدمه‌ای بر آواشناسی آکوستیک* (ترجمه: نادر جهانگیری)، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

Atal, B. S. (1976), 'Automatic recognition of speakers from their voices', *Proc. IEEE* 64/4: 460-475.

Alexander, A. and J. K. McElveen, (2007), 'Approaches to Speaker Recognition: A Primer' A short and simple introduction to speaker recognition applied to forensic applications, Clarifying Technologies Ltd.

Baldwin, J. R. and French, P. (1990), *Forensic Phonetics*, London: Pinter Publishers.

Bolt, R. H., Cooper, F. S., David, E. E., Denes, P. B., Pickett, J. M., and Stevens, K. N. (1969), 'Identification of a speaker by speech spectrograms', *Science*, 166: 338-343.



- Butcher, AR, (2002), 'Forensic Phonetics: Issues in speaker identification evidence', Paper at the Inaugural International Conference of the Institute of Forensic Studies: "Forensic Evidence: Proof and Presentation", Prato, Italy 3-5 July.
- Doddington, G.R., Liggett, W., Martin. A.F., Przybicki, M., and Reynolds, D.A., (1998), 'SHEEP, GOATS, LAMBS and WOLVES A Statistical Analysis of Speaker Performance', In the NIST Speaker Recognition Evaluation, ICSLP, November 1998.
- Eriksson, A. (2005), 'Tutorial on forensic speech science. Part I: Forensic phonetics', In Interspeech - Eurospeech. Proceedings of the 9th European Conference on Speech Communication and Technology. Lisbon, Portugal, September 4-8, 2005.
- French, P. (1994), 'An overview of forensic phonetics with particular reference to speaker identification', *Forensic Linguistics*, 1(2):169–81.
- Grey, G. and G. A. Kopp (1944), "Voiceprint identification." Bell Telephone Laboratories Report: 1–14.
- Hollien, Harry. (2002), *Forensic Voice Identification*. San Diego, CA: Academic Press.
- Koenig, B. E. (1986), "Spectrographic voice identification: A forensic survey." *Journal of the Acoustical Society of America* 79: 2088-2090.
- Künzel, H. J. (2001), "Beware of the 'telephone effect': The influence of telephone transmission on the measurement of formant frequencies." *Forensic Linguistics* 8: 80–99.
- Kersta, L. G. (1962), "Voiceprint identification." *Nature* 196: 1253–1257.
- Naik, J., (1994), "Speaker verification over the telephone network: databases, algorithms and performance assessments", *Proc. ESCA Workshop on Automatic Speaker Recognition Identification Verification*: 31-38.
- Nolan, F., (1997), "Speaker recognition and forensic phonetics", in Hardcastle and Laver (eds) (1997): 744-767.
- Nolan, F., (1983), *The Phonetic Bases of Speaker Recognition*, Cambridge, Cambridge University Press.



- Nolan, F., (2001), "Speaker identification evidence: its forms, limitations, and roles" *Proceedings of the conference 'Law and Language: Prospect and Retrospect', December 12-15 2001, Levi (Finnish Lapland).*
- Pollack, I., J. M. Pickett, et al. (1954), "On the identification of speakers by voice." *Journal of the Acoustical Society of America* 26: 403–412.
- Steinberg, J. C. and N. R. French (1946), "The portrayal of visible speech." *Journal of the Acoustical Society of America* 18: 4–18.
- Stevens, K. N. et al. (1968), "Speaker authentication and identification: A comparison of spectrographic and auditory presentations of speech material." *Journal of the Acoustical Society of America* 44: 1596–1607.
- Rodman, R., McAllister. D., Bitzer. D., Cepeda. L., and Abbitt. P., (2002), "Forensic speaker identification based on spectral moments", *Forensic Linguistics*, 9(1), 22-43.
- Tosi, O. et al. (1972), "Experiment on voice identification." *Journal of the Acoustical Society of America* 51: 2030–2043.
- Rose, Phil. (2003), *Forensic Speaker Identification*. New York: Taylor & Francis.
- Yarmey, A. D. (1991), "Voice identification over the telephone" *Journal of Applied Social Psychology* 21: 1868–1876.
- Wolf, J.J., (1972), "Efficient acoustic parameters for speaker recognition", *JASA* 51: 2044-2056.



## بررسی حرکت پرسشواژه در زبان فارسی در فرایند ترجمه

عاطفه سادات میرسعیدی<sup>۱</sup>

عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)

سندس منصوری

عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اصفهان (خوراسگان)

### چکیده

مقاله حاضر یک تحلیل نحوی داده‌بنیاد است که تاثیر ترتیب کلمات<sup>۲</sup> زبان مبدا بر حرکت پرسشواژه در زبان فارسی در فرایند ترجمه را مورد بررسی قرار می‌دهد. در راستای این تحلیل، ابتدا ساختار جملات پرسشی براساس قاعده جهان‌شمول حرکت آلفا<sup>۳</sup> در نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی<sup>۴</sup> به اختصار توضیح داده می‌شود. سپس بر مبنای داده‌های موجود که ترجمه برخی از آیات قرآن از زبان عربی به زبان فارسی است، به تجزیه و تحلیل چگونگی عملکرد حرکت پرسشواژه در زبان فارسی در این گونه موارد پرداخته می‌شود. در پایان با استناد به تحلیل موجود، این مقاله به این نتیجه خواهد رسید که در برخی موارد مانند فرایند ترجمه انگیزه حرکت پرسشواژه در زبان فارسی الگوبرداری از زبان مبدا می‌باشد نه آن انگیزه نحوی که در نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی توسط چامسکی مطرح شده است.

**کلیدواژه‌ها:** حرکت پرسشواژه، نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی، ترتیب کلمات، ترجمه.

<sup>۱</sup> - نویسنده مسؤول [atefemirsaeedi@gmail.com](mailto:atefemirsaeedi@gmail.com)

<sup>۲</sup> - word order

<sup>۳</sup> - move-

<sup>۴</sup> - Government and Binding Theory



## ۱. مقدمه

در نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی حرکت هر سازه به هر جایگاه تحت عنوان «قاعده حرکت آلفا» مطرح است و یکی از انواع این قاعده، فرایند حرکت پرسشواژه است که بر جملات پرسشی همراه با پرسشواژه اعمال می‌گردد. در هنگام عملکرد این قاعده گشتاری به منظور تولید جملات پرسشی، پرسشواژه یا گروه پرسشی<sup>۵</sup> از جایگاه زیرین<sup>۶</sup> که در ژ-ساخت<sup>۷</sup> جمله اشغال کرده به سمت نزدیکترین جایگاه غیر موضوعی<sup>۸</sup> مشخص‌گر گروه متمم نما<sup>۹</sup> یعنی به طرف ابتدای جمله حرکت کرده در سطح ر-ساخت<sup>۱۰</sup> جمله در آن جایگاه قرار می‌گیرد؛ بنابراین ژ-ساخت و ر-ساخت جملات پرسشی یکسان نمی‌باشد. به عبارت دیگر، پرسشواژه در بخش نحو، یعنی بین ژ-ساخت و ر-ساخت، حرکت می‌کند. به همین دلیل به این نوع حرکت پرسشواژه حرکت نحوی گویند که اعمال آن در زبانهایی مانند زبان انگلیسی اجباری است (هگمن<sup>۱۱</sup>، ۱۹۹۱). اعمال قاعده گشتاری حرکت پرسشواژه بر جملات پرسشی همراه با پرسشواژه در چارچوب نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی تابع اصول و قواعدی است که عدم رعایت آنها منجر به غیردستوری شدن جمله می‌گردد. مهم‌ترین این اصول به طور خلاصه به شرح زیر است:

الف) گروه‌های پرسشی مشمول حرکت پرسشواژه تنها شامل چهار گروه اسمی (NP)، گروه صفتی (AP)، گروه حرف اضافه‌ای (PP)، و گروه قیدی (AdvP) است که دارای یک کلمه پرسشی است.

ب) محل فرود پرسشواژه جایگاه غیرموضوعی مشخص‌گر گروه متمم نما است.

<sup>5-</sup> wh-phrase  
<sup>6-</sup> underlying position  
<sup>7-</sup> D-structure  
<sup>8-</sup> A-position  
<sup>9-</sup> specifier of CP  
<sup>10-</sup> S-structure  
<sup>11</sup> - Haegeman



ج) انگیزه حرکت پرسشواژه بازبینی مشخصه پرسشی<sup>۱۲</sup> موجود در هسته متمم نما(C) است.

د) پس از حرکت، پرسشواژه باید بر اثرش آمریت سازه ای<sup>۱۳</sup> داشته باشد.

ه) پرسشواژه در هر حرکت فقط از یک گره مانع می‌تواند عبور کند تا شرط همجواری<sup>۱۴</sup> رعایت گردد.

و) رعایت دو اصل مهم موجود در نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی یعنی اصل صافی حالت<sup>۱۵</sup> و معیار تتا<sup>۱۶</sup> قبل از حرکت پرسشواژه الزامی است، بدان معنا که پرسشواژه قبل از حرکت، در جایگاه ژ- ساختی‌اش باید حالت مناسب خود را از حالت دهنده<sup>۱۷</sup> مربوط دریافت کند و در عین حال تحت حاکمیت آن حالت‌دهنده قرار بگیرد تا اصل صافی حالت رعایت شود. از طرفی دیگر، پرسشواژه قبل از حرکت در جهت رعایت معیار تتا باید نقش تتایی مناسب را از فعل جمله دریافت نماید (چامسکی<sup>۱۸</sup>، ۱۹۸۱).

بررسی نحوه عملکرد حرکت پرسشواژه در جملات پرسشی زبان فارسی نشان می‌دهد که در زبان فارسی برای تولید جملات پرسشی همراه با پرسشواژه نیازی به اعمال قاعده گشتاری حرکت پرسشواژه نیست؛ به بیانی دیگر، اعمال قاعده گشتاری حرکت پرسشواژه در زبان فارسی کاملاً اختیاری است و نه اجباری. به علاوه، قاعده حرکت پرسشواژه در زبان فارسی نحوی نمی‌باشد و انگیزه حرکت پرسشواژه کاربردشناختی است (میرسعیدی، ۱۳۸۵: ۱۸۵-۱۷۹). در این مقاله حرکت پرسشواژه در جملات پرسشی زبان فارسی در فرایند ترجمه بررسی شده است.

## ۲. پیشینه موضوع تحقیق

<sup>12-</sup> WH-feature

<sup>13-</sup> c-command

<sup>14-</sup> subjacency condition

<sup>15-</sup> case filter

<sup>16-</sup> -criterion

<sup>17-</sup> case assigner

<sup>18</sup> - Chomsky



به نظر می‌رسد جملات پرسشی زبان فارسی در فرایند ترجمه مطالعه نشده است. نحوه تولید این جملات در زبان فارسی از دیدگاه نحوی بررسی شده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود. ارسلان کهنمویی پور (۲۰۰۱) داده‌های موجود در زبان فارسی در رابطه با حرکت پرسشواژه را بررسی کرده است؛ و در این راستا معتقد است زبان فارسی نه مثل زبان انگلیسی دارای حرکت پرسشواژه نحوی است بدان صورت که گروه پرسشواژه به جایگاه مشخص گر گروه متمم نما حرکت کند، و نه مثل زبان چینی، زبان «پرسشواژه درجای اصلی»<sup>۱۹</sup> می‌باشد؛ بلکه جزء زبان‌هایی است که در آن‌ها حرکت پرسشواژه به صورت حرکت نحوی- تاکیدی<sup>۲۰</sup> است. علی میرعمادی (۱۳۷۶) اعتقاد دارد حرکت پرسشواژه در زبان فارسی به طرف ابتدای جمله است و اگر کلمه پرسشی جابه‌جا نشود جمله حاصل «پرسشی پژواکی»<sup>۲۱</sup> می‌باشد. مهدی مشکوة الدینی (۱۳۷۶) حرکت پرسشواژه را در فارسی اختیاری می‌داند. البته به اعتقاد او پرسشواژه نمی‌تواند پس از فعل اصلی قرار گیرد، زیرا در زبان فارسی پس از فعل اصلی هیچ‌گاه جایگاه اسمی و غیراسمی وجود ندارد. ایشان پدیده حرکت پرسشواژه را از راه اصول و پارامترها بدین صورت توضیح می‌دهد: «جابه‌جایی سازه پرسشی یک اصل و اختیاری یا اجباری بودن آن عامل متغیر است.» [همان: ۱۳۷]. محمد راسخ مهند (۱۳۷۹) به توصیف اجمالی جملات پرسشی در نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی می‌پردازد و در این رابطه می‌گوید در زبان فارسی پرسشواژه گاهی اوقات حرکت می‌کند و گاه بدون حرکت است؛ از طرفی حالت پرسشواژه درجا در فارسی سؤال پژواکی تولید نمی‌کند، چون حرکت پرسشواژه حالت بی‌نشان نیست [همان: ۳۳۹]. وی همچنین جملات پرسشی را در رهیافت کمینه‌گرا<sup>۲۲</sup> تحلیل می‌کند؛ به اعتقاد او «حرکت پرسشواژه در زبان فارسی، برخلاف زبان انگلیسی، اختیاری است یعنی نیازی به بازبینی حالت ندارد.» [همان: ۳۴۲]. عباسعلی آهنگر (۱۳۸۲) نیز حرکت پرسشواژه را در جملات پرسشی ساده و درونه‌ای اختیاری تلقی می‌کند. او ماهیت این فرایند نحوی را بر مبنای

<sup>19</sup> - *wh-in-stu*

<sup>20</sup> - *syntactic-focus movement*

<sup>21</sup> - *echo-question*

<sup>22</sup> - *The Minimalist Program = MP*





تحلیل پدیده عبور<sup>۲۳</sup> و خلاءهای انگلی<sup>۲۴</sup>، غیر موضوعی<sup>۲۵</sup> می‌داند و محل فرود گروه پرسشواژه‌ای را برپایه فرایند اتصال<sup>۲۶</sup> جایگاه اتصال به جمله به عنوان مناسب‌ترین و اقتصادی‌ترین جایگاه نحوی برای جملات ساده و درونه‌ای زبان فارسی تعیین می‌کند. به اعتقاد نگارنده شاید بتوان بر مبنای مطالعات انجام‌شده، حرکت پرسشواژه در فرایند ترجمه را از دیدگاهی غیرنحوی بررسی کرد.

### ۳. فرضیه تحقیق

این تحقیق به بررسی فرضیه زیر می‌پردازد:  
(الف) در فرایند ترجمه، انگیزه حرکت پرسشواژه در جملات پرسشی زبان فارسی الگوبرداری از زبان مبدا است.

### ۴. روش تحقیق

پژوهش حاضر را می‌توان یک تحقیق بنیادی در نظر گرفت، چرا که در صدد کشف ویژگی‌ها و صفات یک واقعیت علمی، یعنی برخی از ویژگی‌های جملات پرسشی زبان فارسی، می‌باشد و فرضیه‌ای را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. از طرفی دیگر، بر مبنای ماهیت و روش، این تحقیق، مطالعه‌ای توصیفی است چرا که به دنبال توصیف نحوه تولید جملات پرسشی در فرایند ترجمه است. از میان روش‌های موجود، مطالعه کتابخانه‌ای و بررسی متون و محتوای مطالب از روش‌هایی است که در این تحقیق مورد استفاده قرار گرفته است.

### ۵. تحلیل جملات پرسشی با حرکت پرسشواژه و انگیزه الگوبرداری از زبان مبدا در ترجمه

<sup>23</sup> - crossover phenomenon

<sup>24</sup> - parasitic gaps

<sup>25</sup> - non-argument position = non- position

<sup>26</sup> - adjunction



جملات پرسشی موجود در داده‌های این تحقیق، ترجمه قرآن است. لذا در این قسمت با جملات پرسشی همراه با پرسشواژه ترجمه شده از زبان عربی به زبان فارسی سروکار داریم. اعتقاد نگارنده بر آن است که حرکت پرسشواژه در این جملات پرسشی به علت تأثیرپذیری یا الگو برداری از ترتیب واژگان زبان مبدأ، زبان عربی، صورت می‌پذیرد.

### ۵-۱. ترتیب واژگان و الگو برداری از زبان مبدأ در ترجمه

زبان عربی از نظر ترتیب واژگان یک زبان فعل-فاعل-مفعول (*VSO*) است. مانند جمله:

ضربَ أحمد علیاً.

فعل-فاعل-مفعول

زد احمد علی را.

«علی احمد را زد.»

این در حالی است که ترتیب واژگان در جملات زبان فارسی به صورت فاعل-مفعول-فعل (*SOV*) است، مانند جمله زیر:

پدر ماشین را خرید.

فاعل-مفعول-فعل

بنابراین ترتیب واژگان در دو زبان فارسی و عربی یکسان نیست. از سویی دیگر، در فرایند ترجمه از زبانی به زبان دیگر با دو زبانی سروکار داریم که هر کدام ویژگی‌های زبانی خاص خود را دارد. منافی اناری (۱۳۸۰: ۶۲) در این رابطه به نقل از میلدیرد لارسن<sup>۲۷</sup> می‌گوید: «زبان سیستم پیچیده‌ای از روابط میان معنا (معناشناسی) و صورت (واژگان و دستور) می‌باشد؛ و هر زبان دارای صورت‌های خاص و متمایز برای انتقال معنا است.» لذا در فرایند ترجمه تأثیرپذیری از زبان مبدأ امری اجتناب‌ناپذیر است. این تأثیرپذیری تا آنجایی که به انتقال پیام موجود در زبان مبدأ خدشه‌ای وارد نکند بلامانع است؛ چرا که معنا و انتقال درست و کامل آن در فرایند ترجمه از اهمیت بسیاری برخوردار است (همان: ۶).

<sup>27</sup> - Mildred Larson

یکی از تأثیراتی که مترجم در حین ترجمه از زبان مبدأ می‌گیرد و در عین حال انتقال پیام موجود در زبان مبدأ را دچار اشکال نمی‌کند، با توجه به شواهد موجود در داده‌های تحقیق، مربوط به ترتیب واژگان زبان مبدأ است، بدان شرح که مترجم جملات زبان مبدأ را با پیروی از الگوی ترتیب واژگان این زبان به زبان مقصد ترجمه می‌کند. به عنوان مثال، یک مترجم فارسی زبان به هنگام ترجمه از زبان عربی به زبان فارسی جمله عربی «ضَرْبَ أَحْمَدُ عَلِيًّا» را به صورت «زد احمد علی را» ترجمه می‌کند، به بیان دیگر به جای آنکه ترتیب واژگانی زبان فارسی به کاربرد از الگوی ترتیب واژگانی زبان عربی استفاده می‌نماید.

جملات پرسشی همراه با پرسشواژه نیز از اینگونه الگوبرداری مستثنی نیست.

## ۵-۲. حرکت پرسشواژه در جملات پرسشی با انگیزه الگوبرداری از زبان مبدأ در فرایند ترجمه

تعدادی از جملات پرسشی موجود در داده‌های قرآنی در این قسمت بررسی می‌شود:

(۱) می‌پرسد کی  $t_i$  روز قیامت  $t_i$  خواهد بود؟ (الحاقه ۶)

«يَسْأَلُ أَيَّانُ يَوْمَ الْقِيَمَةِ؟»

دلیل حرکت پرسشواژه «کی» در جمله (۱) تأثیرپذیری از زبان مبدأ در حین ترجمه به صورت الگوبرداری از ترتیب واژگان این زبان است.

(۲) در آن روز انسان (زشتکار) گوید کجا  $t_i$  مفر و پناهی  $t_i$  خواهد بود؟ (قیامت ۱۰)

«يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ؟»

در این جمله نیز، پرسشواژه «کجا» تحت تأثیر ترتیب واژگان عربی مشمول حرکت شده است.

(۳) چرا  $t_i$  شما مردم خدای را به عظمت و وقار  $t_i$  یاد نمی‌کنید؟ (نوح ۱۳)

«مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا؟»

در جمله فوق، پرسشواژه «چرا» به سمت جایگاهی حرکت کرده است که واژه معادل آن در زبان عربی در آن قرار دارد، چراکه ترتیب واژگان زبان عربی در جمله ترجمه شده

فارسی به دلیل تأثیر زبان مبدأ بر زبان مقصد در فرآیند ترجمه، الگوبرداری شده است. (در عین حال می‌توان مبتداسازی در زبان فارسی را هم دلیل حرکت پرسشواژه دانست اما احتمال حالت اول بیشتر است.)

به منظور توجیه ادعای مذکور، شواهد دیگری مبنی بر تأثیرپذیری مترجم از ترتیب واژگان زبان مبدأ در حین ترجمه زبان عربی قرآن به زبان فارسی که شامل جملات خبری است آورده می‌شود:

(۱) رستگاری یافت *i* کسی که تزکیه نفس کرد *ti*. (غاشیه ۱۴)

«قَدْ أَفْلَحَ مَنْ تَزَكَّى.»

(۲) بگو پناه می‌جویم *i* به خدای فروزنده صبح روشن *ti*. (فلق ۱)

«قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ.»

(۳) بگو من پناه می‌جویم *i* به پروردگار آدمیان *ti*. (ناس ۱)

«قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ.»

چنانچه مشخص است، در تمام جملات خبری فوق با وجود آنکه در الگوی ترتیب واژگانی زبان فارسی فعل در آخر جمله قرار می‌گیرد، مترجم تحت تأثیر زبان مبدأ - زبان عربی - ترتیب واژگان این زبان را الگوبرداری کرده، فعل را در ابتدای جمله آورده است. بنابراین شاید بتوان گفت انگیزه حرکت پرسشواژه در جملات پرسشی ترجمه شده، الگوبرداری از ترتیب واژگان زبان مبدأ در حین ترجمه است.

### ۳-۵. محل فرود پرسشواژه

از آنجایی که انگیزه حرکت پرسشواژه در فرایند ترجمه الگوبرداری از ترتیب واژگان زبان مبدأ در حین ترجمه است، و بدان دلیل که بحث محل فرود پرسشواژه در مورد زبان‌هایی که در آن‌ها پرسشواژه حرکت نحوی دارد روا است، در مورد جملات پرسشی ترجمه‌شده فارسی مشخص ساختن یک جایگاه خاص و ثابت برای فرود پرسشواژه موضوعیت ندارد، چراکه اولاً حرکت پرسشواژه نحوی نیست، در ثانی پرسشواژه در این زبان به سمت هر جایگاهی که حرکت کند حالتش را دریافت می‌نماید.



## ۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله جملات پرسشی با حرکت پرسشواژه در فرایند ترجمه مورد بررسی قرار گرفت، با این فرضیه که دلیل و انگیزه حرکت پرسشواژه در جملات پرسشی ترجمه شده از زبان عربی قرآن به زبان فارسی، تأثیرپذیری و متعاقباً الگوبرداری از ترتیب واژگان زبان مبدأ است. تجزیه و تحلیل تعدادی از جملات پرسشی ترجمه شده در جهت نشان دادن چگونگی تأثیرپذیری مترجم از زبان مبدأ به شکل الگوبرداری از ترتیب واژگان زبان عربی و در نتیجه حرکت دادن پرسشواژه به سمت جایگاهی که واژه معادل در زبان عربی اشغال می‌کند، انجام و این نتیجه حاصل شد که انگیزه حرکت پرسشواژه در فرایند ترجمه الگوبرداری از ترتیب واژگان زبان مبدأ است و این در راستای تایید فرضیه تحقیق می‌باشد. به علاوه محل فرود پرسشواژه یک جایگاه ثابت نحوی نیست، بلکه بستگی به عوامل بافتی در ترجمه دارد که موجب حرکت پرسشواژه می‌شود.



## منابع

- الهی قمشه‌ای، مهدی (۱۳۷۳)، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات گلی.
- آهنگر، عباسعلی (۱۳۸۲)، «تحلیلی صورتگرا از حرکت پرسشواژه در زبان فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۱، صص ۱۷۷-۱۵۵.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۷۹)، «جملات پرسشی در زبان فارسی»، مجموعه مقاله‌های پنجمین کنفرانس زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، صص ۳۴۴-۳۳۱.
- مشکوٰۃ الدینی، مهدی (۱۳۷۶)، «جابجایی سازه پرسشی در جمله‌های زبان فارسی و برخی نتایج نظری»، مجموعه مقاله‌های سومین کنفرانس زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، صص ۱۴۰-۱۲۷.
- میرسعیدی، عاطفه‌سادات، «حرکت پرسشواژه در زبان فارسی در رویکرد زایشی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان.
- میرعمادی، سیدعلی (۱۳۷۶)، نحو زبان فارسی (بر پایه نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی)، تهران: انتشارات سمت.
- Chomsky, N, (1981). *Lectures on Government and Binding Theory*, Blackwell.
- Haegeman, L, (1991). *Introduction to Government and Binding Theory*, Blackwell.
- Kahnemuyipour, A, (2001). "On Wh-Questions in Persian", *Canadian Journal of Linguistics*, 46(1/2): 41-61.
- Larson, M.L., (1984). *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*, New York: University Press of America.
- Manafi Anari, S, (2001). *An Approach to the English Translation of Literary and Islamic Texts* ( ), Tehran: SAMT.



## نمونه‌های کهن‌الگوی آنیما در شعر حسین منزوی

محمد میر<sup>۱</sup>

لیلا سوری<sup>۲</sup>

### چکیده:

به آن دسته از رفتارها که از تأثیر ناخودآگاه جمعی شکل می‌گیرند کهن‌الگو یا آرکی تایپ می‌گویند. یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوها آنیما می‌باشد که تصویری از جنس مخالف در ناخودآگاه جمعی هر مردی است. و طبق نظریه کارل گوستاو یونگ به صورت برونگرا در شعر، رویا و هزیان و در قالب نماد به ظهور می‌رسد. در این پژوهش به صورت توصیفی تحلیلی ضمن بررسی اشعار حسین منزوی از شاعران معروف دوره معاصر به شناسایی و تحلیل نمودهای مختلف آنیما در اشعار منزوی و تأثیر این بخش از ناخودآگاه بر آثار وی می‌پردازیم. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که تعامل با نمودهای آنیمای مثبت مانند حوای درون، زن آرمانی شرقی، معشوق اساطیری، آب و گیاه و شناخت و غلبه بر نمودهای آنیمای منفی چون زن اغواگر، مادر پلیدی‌ها و زن وحشتناک در اشعار منزوی از عواملی است که سبب شده وی با این بخش از ناخودآگاه خود ارتباط مؤثر برقرار کند و به غنای شعر خود بیفزاید.

**واژگان کلیدی:** کهن‌الگو، ناخودآگاه جمعی، آنیما، یونگ، حسین منزوی.

<sup>۱</sup> عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل [m38\\_mir@yahoo.com](mailto:m38_mir@yahoo.com)

<sup>۲</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی [souri.leila92@gmail.com](mailto:souri.leila92@gmail.com)

## ۱) مقدمه

از رویکردهایی که سالهای اخیر مدنظر منتقدین متون ادبی بوده است نقد کهن‌الگویی می‌باشد. کارل گوستاو یونگ، روان‌شناس و متفکر برجسته سوئیسی و بنیان‌گذار روان‌شناسی تحلیلی در ۲۶ ژوئیه سال ۱۸۷۵ دیده به جان گشود. او بیش‌تر به رشد درون‌فردی تأکید داشت و رشد درونی را مهم‌تر از رشد اجتماعی می‌دید. یونگ در رشته پزشکی ادامه تحصیل داد و با فروید آشنا شد و اختلاف بر سر مسائل جنسی موجب سردی رابطه‌شان شد. او از طریق کاوش در اعماق و اسرار روان آدمی، دانش بشری را به زوایای مبهم درونی انسان رهنمون کرد و از طریق توجه عمیق به محتوای رویاهای بیماران و تحلیل آن‌ها و از طریق گردآوری اطلاعات گسترده‌ای از مراسم و باورهای دینی اقوام و مذاهب گوناگون، نظریه‌ای در باب شخصیت انسان تدوین و ارائه نمود و مکتب خود را با نام روان‌شناسی تحلیلی پایه‌گذاری کرد. یونگ به افسانه‌ها و اساطیر و کتاب‌های مشرق زمین علاقه زیادی داشت و به همین خاطر نظریه او الهام گرفته از فلسفه و عرفان است. به اعتقاد یونگ یک سری الگوهای بشری (کهن‌الگوها) وجود دارند که از نیاکان ما به ارث رسیده است و تمامی انسان‌ها آن‌ها را باور داشته و دارند و منتقد با شناخت قالب‌های کهن‌الگویی به معنای اصلی اثر ادبی که در نمادهای کهن‌الگویی پنهان است پی می‌برد. یونگ اصلی‌ترین کهن‌الگوهایی را که کاربرد زیادی در نقد کهن‌الگویی دارند در چهار بخش معرفی می‌کند: ۱. نفس ۲. سایه ۳. آنیما و آنیموس ۴. نقاب.

با توجه به اینکه «اسطوره و به تبع آن روایت‌های گذشتگان در شعر منزوی جایگاه ویژه‌ای دارد» (فیروزیان، ۱۳۹۰، ۳۷۱) و از آن‌جا که آنیما زن درونی هر مردی است، هدف از این پژوهش این است که به شیوه توصیفی تحلیلی کهن‌الگوی آنیما در غزلیات حسین منزوی شاعر معروف دوره معاصر را شناسایی کرده و تأثیر آنیما بر این اثر ادبی را تحلیل شود. در برخی از مکتب‌های نوین روانشناسی، روان انسان را در دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه مورد بررسی قرار می‌دهند و این دو بخش علی‌رغم این‌که از هم مجزایند با یکدیگر در ارتباط می‌باشند:



۱. خودآگاهی: همه فعالیت‌هایی را که انسان در حالت هوشیاری انجام می‌دهد، خودآگاه او را تشکیل می‌دهد. شناخت انسان از خویش و محیط اطرافش پایه‌های این خودآگاهی است. یونگ به ارتباط آدمی با من درون خویش، خودآگاهی می‌گوید (کزازی، ۱۳۹۰، ۶۰).

۲. ناخودآگاهی: «بخشی یا وضعی از عرصه ذهن که فقط عمل و کارکرد خودآگاه را دلیلی بر وجود آن می‌گیرند. یا فرض می‌شود که مجموعه عناصر پویایی است که تشکیل دهنده شخصیت است (فرد ممکن است از بعضی از آن‌ها آگاه و از بعضی دیگر بی‌خبر باشد). یا باز هم فرض می‌شود فرایندی ذهنی است که به کلی با فرایند آگاهانه تفاوت دارد اما در عین حال فرایند آگاهانه را متأثر و دگرگونه می‌کند. به عنوان فرایند درونی روان نیز شناخته شده است» (جی. ای. کادن، ۱۳۸۰، ۴۷۵). «ضمیر ناخودآگاه موجودیت روانی مستقل از خودآگاه دارد» (یونگ، ۱۳۸۶، ۲۳).

بر اساس نظریه یونگ ضمیر ناخودآگاه به دو لایه فردی و جمعی تقسیم می‌شود:

۱. ناخودآگاه فردی: منجر به بروز کهنترین مفاهیم دوران کودکی می‌شود (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۶). «ناخودآگاه فردی یا شخصیات زدید یونگ به لایه پسته ایناز کمی ماند که لایه های ژرف - تر ناخودآگاه را در میان گرفتار است.

ناخودآگاه فردی یک مایه شناسی است؛ و در سنجش با خود آگاهی است که ناخودآگاه هشتم در می‌شود» (کزازی، ۱۳۹۰، ۶۸). «ناخودآگاه شخصی هر فرد جنبه منحصر به فرد دارد، زیرا هر شخص در طول زندگی خویش اندیشه‌ها و احساسات متفاوتی را واپس زده است» (یونگ، ۱۳۸۱، ۴۴).

۲. ناخودآگاه جمعی: به زمان‌های قبل از دوران کودکی بازمی‌گردد و همه مضامین بازمانده از زندگی اجدادی انسان را دربر می‌گیرد (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۶). «ته نشست آن چیزی است که در دومین تطوّر نوع انسان و گذشته نیاکان آموخته شده است، این خاطرات پنهان نه فقط شامل بشر اولیه بلکه خاطرات مربوط به اجداد حیوانی آدم‌نمای بشر را هم در بر می‌گیرد» (یونگ، ۱۳۸۱، ۴۴). «یونگ ناخودآگاه جمعی - یعنی همه چیزهای مقدم بر تاریخ شخصی فرد - آدمی - را کشف می‌کند و سعی در رمزگشایی ساختار و



«دیالکتیک» آن ناخودآگاه جمعی دارد، به نیت تسهیل آشتی جویی انسان با حصه ناخودآگاه زندگی روانی‌اش و کمک کردن به وی تا یکپارچه وحدت شخصیتش را بازیابد یا تحقق بخشد. یونگ برخلاف فروید تاریخ را باور دارد، وجود مخزن عظیمی از خاطره‌های تاریخی را که همان حافظه یا یاد همگانی است که جوهر تاریخ سراسر بشریت در آن رسوب کرده باقی مانده است. یونگ معتقد است که انسان باید بیشتر از این مخزن بهره‌برداری کند و سود جوید و روش تحلیلی‌اش تحقیقاً ناظر به تهیه وسائط استفاده از آن گنج است» (ستاری، ۱۳۹۰، ۱۶۸).

کهن الگوها: «سازمان دهندگان ناهشیار اندیشه‌های ما هستند و فقط بیانگر احتمال نوع معینی از ادراکات و عمل هستند و سبک اسلوب‌های مکرر شناخت را یکپارچه و منظم می‌سازند؛ ولی خود کهن الگوها فقط می‌توانند از طریق تظاهراتشان، به مشاهده درآیند. منظور از کهن الگوها آن است که خودش به تنهایی غیر قابل مشاهده است، ولی دارای آثاری به نام تصاویر ذهنی و اندیشه‌های کهن است که تجسم فکری آن را ممکن می‌سازند. بنابراین محتوای کهن الگوها به دنیای پدیدار وابسته است، ولی خود کهن الگو، یعنی شکل بدون محتوا، قابل شناسایی نیست» (پالمر، ۱۳۸۵، ۱۷۱).

تنها سایه نیست که مسائل بغرنج اخلاقی را پدیدار می‌سازد، شخصیت درونی دیگری به نام عنصر مادینه در پشت سایه پدیدار می‌شود و مشکلاتی را بوجود می‌آورد و این عنصر مادینه شخصیتی زنانه است که مرد در ناخودآگاه به آن دست می‌یابد (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۷۰).

**آنیما:** «یونگ به آنیما در روان فرد مذکر هویتی مادینه داده است و گفته است که تصویر مادینه روان معمولاً بر زنان فرافکنی می‌شود و در این معنی، مادینه روان بخش جنس مخالف در روان مرد است، تصویر جنس مخالف که مرد در ناهشیاری فردی و جمعی خود حمل می‌کند» (گرین، ۱۳۸۳، ۱۸۳).

**جلوه‌هایی از آنیما:**



«جلوه‌های فردی عنصر مادینه معمولاً بوسیله مادر شکل می‌گیرد. و اگر مرد حس کند مادرش تأثیر منفی بر روی وی گذاشته است عنصر مادینه وجودش بصورت خشم، ناتوانی و تردید بروز می‌کند. فرانسویان، این تجسم شخصیت عنصر مادینه را زن شوم می‌نامند. (ملکه شب در نی لبک موتزارت نمونه ملایم همین عنصر است). پریان دریایی نزد یونانیان، و آوای تخته سنگ‌های ساحل نزد آلمانی‌ها به مثابه سراب ویرانگر، جنبه خطرناک همین عنصر مادینه هستند» (یونگ، ۱۳۷۸، ۲۷۴-۲۷۳).

«از دیگر نمونه‌های آنیمای منفی، زمانی است که مرد در رویارویی با تخیلات خود به واقعیت پشت می‌کند و در نتیجه با غرق شدن در تخیلات دور از دسترس محکوم به مرگ می‌شود. متمایل شدن مرد به کارهای زشت و زنانه از دیگر نمودهای عنصر مادینه است. زنان جادوگر نمونه‌ای دیگر می‌باشد» (همان: ۲۷۵).

«از طرف دیگر اگر ارتباط مرد با مادرش مثبت باشد، باز هم عنصر مادینه‌اش به گونه‌ای بارز، اما متفاوت متأثر خواهد شد. حال خواه مرد زن صفت شود یا بازیچه دست زن، به هر رو در رویارویی با مشکلات زندگی ناتوان خواهد ماند. رایج‌ترین نمود عنصر مادینه تخیلات شهوانی است» (همان: ۲۷۵). «ویژگی زنان پری‌گونه: فرافکنی عنصر مادینه را موجب می‌شوند بگونه‌ای که مرد کم و بیش هر چیز افسون‌کننده‌ای را به آن‌ها نسبت می‌دهد و درباره آن‌ها انواع خواب‌ها را می‌بیند» (همان: ۲۷۸-۲۷۵).

«زن کهن الگویی مانند: مادر نیک (جنبه‌های مثبت مادر زمین): متداعی با اصل حیات، تولد، گرما، پرورش، حمایت، باروری، رشد، فراوانی. مادر وحشتناک (شامل جنبه‌های منفی مادر زمین): جادوگر، ساحره، سیرن (فرشته‌ای که نیمی از تنش زن و نیمی پرنده بود و ملوانان را با صدای خود شیفته می‌کرد. روسپی، زن نابودگر - که همراه است با شهوانیت، اُرژی جنسی، ترس، خطر، تاریکی، مثله شدن، اختگی، مرگ، جنبه‌های وحشتناک ضمیر ناهشیار. جفت روح: چهره سوفیا، مادر مقدس، شاهزاده خانم یا «بانوی زیبا» الهام وارضای معنوی. باف: بهشت، معصومیت، زیبایی دست نخورده (بخصوص زنانه)؛ باروری. درخت: در کلی‌ترین معنای کلمه، نماد درخت دلالت دارد بر حیات



کیهان: تداوم آن و رشد و تکثیر فرایندهای زایشی و بارزایی. درخت نشانه حیات تمام ناشدنی است و بنابراین معادل است با نماد فنا ناپذیری» (گرین، ۱۳۸۳، ۱۶۵-۱۶۲).  
«آنیما می‌تواند به شکل باکره‌ای مقدس، یک الهه (رب النوع)، یا زنی اغواگر باشد، یا در چهره‌های اساطیری همچون حوا، کاندیری و آندرومدا، یا در زنان قهرمان اسطوره‌ای از قبیل هلن تروآ، یا دالسنی ظاهر شود. آنیما می‌تواند در اشیا و حیوانات نیز دیده شود: آنیما به شکل گاو ماده، گربه یا گوسفند می‌آید» (پالمر، ۱۳۸۵، ۱۷۴).

## ۲) پیشینه تحقیق:

در زمینه کهن‌الگوی آنیما در اشعار حسین منزوی تحقیق مستقلی صورت نگرفته است. اما طبق نظریه یونگ آثاری مورد بررسی قرار گرفته‌اند که از آن جمله می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد:

«بانوی بادگون بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری» نوشته جمشیدیان، همایون (۱۳۸۵) به این نتیجه رسیده است که راوی در اشعار خود بر اساس نظریه یونگ پس از اتصال با آنیمای درون خویش به فردیت رسیده است.

«آنیما و راز اسارت خواهران در شاهنامه» نوشته موسوی، کاظم و خسروی، اشرف (۱۳۸۷) نویسندگان این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که شناخت جنبه‌های مختلف آنیما و تلاش برای تقویت خودآگاهی جهت کنترل جنبه‌های منفی و تقویت جنبه‌های مثبت در فرایند رسیدن به کمال ضروری است.

«بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیمادر غزل‌های مولانا» نوشته محمدی، علی و اسمعیلی‌پور، مریم (۱۳۹۰) به این نتیجه رسیده‌اند که به دلیل ظهور نیافتن آنیمای منفی در اشعار مولانا روح مولانا سرگردان مانده و سبب ایجاد خشم و تردید در وی شده است.

«بررسی کهن‌الگوی آنیما در اشعار مهدی اخوان ثالث» نوشته مدرّسی، فاطمه و ریحانی‌نیا، پیمان (۱۳۹۰) دریافته‌اند که آنیما در اشعار اخوان بیشتر جنبه مثبت دارد اما در مواردی تحت تأثیر سایه به صورت منفی پدیدار می‌شود.

## ۳) شناختنامه حسین منزوی:



حسین منزوی متولد ۱۳۲۵ ش. در زنجان و متوفی ۱۳۸۳ ش. در تهران می‌باشد. او علاوه بر سرودن انواع شعر سنتی و نیمایی در سرودن غزل متبحر بود و با سرودن ۴۳۶ غزل نو و تصویری از پیشگامان غزل امروز می‌باشد. حسین منزوی لیسانس ادبیات از دانشگاه ادبیات تهران گرفت و با اولین دفتر شعر «حنجره زخمی تغزل» در سال ۱۳۵۰ به عنوان شاعری برگزیده شناخته شد.

«اسطوره نگرش ما به جهان در دنیای کهن است. میراثی از روح جمعی گذشتگان ما، حاصل خردورزی و اندیشه. این میراث در لابه‌لای شعر ایرانی چون نگینی می‌درخشد و به تأثیرگذاری در شعر کمک می‌کند. اسطوره و به تبع آن روایت‌های داستانی گذشتگان به تأثیرگذاری در شعر کمک می‌کند. اسطوره و به تبع آن روایت‌های گذشتگان در شعر منزوی جایگاه ویژه‌ای دارد. او با تسلط بر اسطوره‌ها پرتوی جدید در نگاه مخاطب ایجاد می‌کند و مخاطب را مجبور می‌کند که به گونه‌ای دیگر به قصه‌ای که بارها و بارها آن را خوانده نگاه کند ما در شعر منزوی به اسطوره‌های سه فرهنگ برمی‌خوریم: ۱. فرهنگ غربی ۲. فرهنگ دینی ۳. فرهنگ ایرانی» (فیروزیان، ۱۳۹۰، ۳۷۱).

#### ۴) مفهوم عشق و معشوق در جهان اندیشه شاعر حسین منزوی:

حسین منزوی، شاعر غزلسرای معاصر، «عشق را خمیر مایه اصلی شعر خود قرار داده است، با آب و تاب، پررنگ و برجسته بدان پرداخته است. صلا‌ی عشق در شعر منزوی در جایگاه‌های گوناگون به صدا درآمده، و مراتب عالی و نازل آن جلوه گر شده است. منزوی شاعری است که نامش با عشق درآمیخته «نام من عشق است آیا می‌شناسیدم؟» عشق در آثار او چنان زنده و پویاست که منزوی را به «شاعر همیشگی عشق» بدل کرده است» (شاکر، ۱۳۸۸، ۴). بنابر اعتراف منزوی، عشق و معشوق الهام بخش وی در سرودن غزل‌های عاشقانه‌اش می‌باشد (غیبی و موسوی، ۱۳۹۲، ۷۲). زن در شعر منزوی موجودی مقدس و سرشار از عواطف پاک می‌باشد. او همواره از زن ستایش کرده است و در وصف او از عناصر طبیعت مدد جسته است (همان: ۷۷).

#### ۵) نمودهای کهن‌الگوی آنیما در سروده‌های حسین منزوی

۱-۵- نمودهای مثبت



«جنبه‌های مثبت عنصر مادینه بسیار مهم هستند. مثلاً عنصر مادینه مرد را یاری می‌دهد تا همسر مناسب خود را بیابد... هرگاه ذهن منطقی مرد از تشخیص کنش‌های پنهان ناخودآگاه عاجز شود به یاری اومی شتابد تا آن‌ها را آشکار کند. نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. و می‌توان آن را رادیوی درونی انگاشت که با تنظیم طول موج، صداهای بیگانه را حذف می‌کند و تنها صدای انسان بزرگ را می‌گیرد. عنصر مادینه با این دریافت ویژه خود نقش راهنما و میانجی را میان «من» و دنیای بیرونی یعنی «خود» به عهده دارد» (یونگ، ۱۳۷۸، ۲۷۸).

۱-۵-حوای درون:

آنیما یا زن درونی هر مردی نیمه‌ای دیگر از روان او را تشکیل می‌دهد که پس از اینکه توسط مرد شناسایی شد و از مرحله ناخودآگاه به مرحله خودآگاه رسید، در رسیدن به تکامل مرد کمک می‌کند. زیرا از مراحل رسیدن به فردیت علاوه بر سایه، آنیما می‌باشد.

نی‌او یزد اگر با تو سلطه مردانه‌ام ای زن  
غرور دختران را در تو دوست دارم من  
تو را با گریه‌هایت بی بهانه دوست می‌دارم  
که خواهد شست و خواهد بردمان این سیل بنیان کن  
من آری اگر چه چادر ز شب داری به سر اما  
قراری با سحر دارم در آن پیشانی روشن

...

غریب من! قدیم است آشنایی‌های من با تو  
چنان چون قصه یعقوب پیر و بوی پیراهن  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۴۰۹).

در این شعر منزوی با خطاب ای زن از آنیمای درونی خود سخن می‌گوید و اینکه در مسیر رسیدن به فردیت این بخش از نیمه وجود خود را شناسایی کرده است. شاعر وقتی می‌گوید «اگر چه چادر ز شب داری» در واقع بیان می‌کند برای رسیدن به فردیت باید از



تاریکی که همان ناخودآگاه وجود می‌باشد گذشت و بلافاصله می‌گوید قراری با سحر دارم در آن پیشانی روشن: یعنی نتیجه آشتی با این بخش از وجود رسیدن به نور و روشنائی یا همان هدایت فرد می‌باشد، چرا که همیشه ناخودآگاه پیامهایی برای خودآگاه دارد و فرد پس از آشنایی با ناخودآگاهش می‌تواند به عنوان یک راهنما از آن کمک بگیرد. آن‌جا که می‌گوید: قدیم است آشنایی‌های من با تو در واقع به کهن‌الگو بودن این تجربه‌ها اقرار کرده است چرا که کهن‌الگوها که آنیما یک نمونه از آن‌ها است تجاربی هستند که از گذشته انسان تا زمان حال نسل به نسل به انسان‌ها ارث رسیده است، این تجربه‌ها مانند بوی پیرهن یوسف به چشم ظاهری دیده نمی‌شود و ما آن‌ها را از آثاری که بر جا می‌گذارند مانند رمز شناسایی می‌کنیم که در این غزل با واژه‌ها به نمایش درآمده‌اند. شاعر برای این بخش از درون خود ویژگی‌هایی چون غرور دخترانه و گریه‌های بی بهانه‌ها دوست دارد گریه‌هایی که از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد و فرد را با خود به سرزمین شناخت خویش رهنمون می‌کند.

## ۲-۱-۵- زن آرمانی شرقی

هر مردی آنیمای درونیش یک سری ویژگی‌های آرمانی را دارد که بر اساس آن نیز همسر آینده خود را انتخاب می‌کند، اما زن آرمانی در هر جامعه‌ای شباهت‌های خیلی زیادی با هم دارد مثلاً در دوره‌ای زنان ترک در ایران معروف بودند و ویژگی‌های این زنان در ناخودآگاه تمام مردان ایرانی نهادینه شده بود.

عجب لبی! شکرستان که گفته‌اند این است  
چه بوسه! قند فراوان که گفته‌اند این است  
به بوسه حکم وصال مرا موشح کن  
که آن نگین سلیمان که گفته‌اند این است  
تو رمز حسنی و می‌گنجی‌ام به حس اما  
نگنجی‌ام به بیان آن که گفته‌اند این است  
مرا به کشمکش خیره با غم تو چکار؟  
که تخته پاره و طوفان که گفته‌اند اینست



نسیمت آمد و رویای دفترم آشفست  
نه شعر، خواب پریشان که گفته‌اند این است  
غم غروب و غم غربت وطن بی تو  
نماز شام غریبان که گفته‌اند این است  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۸۳).

منزوی از زن آرمانی‌اش به صورت بارز سخن نگفته و در این شعر به صورت کلی گفته که من این شاخصه‌ها را در تو شناسایی کرده‌ام و فرد را سمبل این ویژگی‌ها دانسته است. مثلاً می‌گوید تو رمز حسنی و می‌گنجی‌ام به حس اما بعد می‌گوید: گنجی‌ام به بیان و به این دلیل پارامترهای آرمانی زن درونی‌اش را خوب شناسایی نکرده و از موشکافی آن‌ها عاجز می‌باشد یعنی هنوز نتوانسته این بخش از ناخودآگاهش را به صورت جزئی به مرحله خودآگاهی برساند و به همین دلیل نمی‌تواند به صورت خودآگاه به برشمردن آن ویژگی‌ها پردازد.

### ۳-۱-۵- معشوق اساطیری

نمونه‌های آنیما که به صورت معشوق اساطیری بروز می‌کند در هرکسی متناسب با ویژگی‌های درونی‌اش متفاوت می‌باشد.  
زن اسوه عشق است و خطر پیشه چنان ویس  
لیلای هراسنده! نه، تمثیل زن این نیست  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۷۳).

در این بخش منزوی به شیوه کهن الگویی معشوق خویش را مانند زنان اسطوره‌ای می‌داند و با برشمردن ویژگی‌های زنان اسطوره‌ای به شناسایی دقیق معشوق اسطوره‌ای در اشعار خود می‌پردازد به عنوان مثال شاعر ترسو بودن را شایسته زن نمی‌داند و می‌گوید لیلایی که ترسیده باشد نمونه واقعی زن نیست و از نظر او زن کسی است از لحاظ ترس بودن مانند ویس اسطوره باشد و این چنین ویژگی اسطوره‌ای را در قالب کهن الگو برای معشوق خود در نظر گرفته است.

بانوی اساطیر غزل‌های من اینست





صد طعنه به مجنون زده لیلای من اینست  
گفتم سرانجام به دریا بزنم دل  
هشدار دل! این بار، که دریای من اینست  
من رود نیاسودنم و بودن و تا وصل  
آسودگی‌ام نیست که معنای من اینست  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۷۴).

خود شاعر به صورت آشکار بیان کرده و گفته است که بانوی اساطیری غزل‌هایش چه کسی است، یعنی این که با آنیمای درون خود آشنا شده و پس از شناسایی ویژگی‌های آنیمای درون خود از زن دنیای بیرون خود نیز انتظار چنین ویژگی‌هایی را دارد. شاعر وقتی می‌گوید من رود نیاسودنم و بودن در واقع می‌خواهد بگوید: من هستم اما تا لحظه رسیدن به وصل آسودگی خاطر ندارم چرا که معنای زندگی این است یعنی راه رسیدن به تکامل او در گرو این وصل (پیوند بین خود آگاه و ناخود آگاه) است.

اگر باید زنی همچون زنان قصه‌ها باشی  
نه عذرا دوست دارم نه شیرین و نه لیلایت  
که من با پاکبازی‌های ویس و شور رودابه  
خوشت می‌دارم و دیوانگی‌های زلیخایت  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۸۸).

منزوی به صورت دقیق‌تر به برشمردن شاخص‌های زن اسطوره‌ای می‌پردازد و پای آن‌ها را یکی یکی به اشعار خود می‌کشد به عنوان مثال می‌گوید: از ویژگی‌های معشوق اساطیری من این است که مثل ویس پاک باشد، مانند رودابه شور داشته باشد و مثل زلیخا دیوانه باشد نه اینکه مثل دیگر زنان قصه‌ها: عذرا، شیرین یا لیلا باشد.

۵-۱-۵- آنیما در هیأت گیاه:

پیشواز کن شاعر با غزل که یار آمد  
بسته بار گل بر گل عشق با قطار آمد  
یک دو روز فرصت بود تا رسیدن پاییز

که به رگم هر تقویم باز هم بهار آمد  
دانه‌ای که پیش از این به دل کشتم  
نیش زد سپس بالید عاقبت به بار آمد  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۶۷).

«گل: گل سرخ در هنر کلاسیک غربی و عیسوی نماد مشترک گل است (هر چند در شرق آن اهمیت را ندارد). گل سرخ مظهر عیسوی کهن بود و نمونه‌هایی از آن، در دخمه رومیان یافت شده است که احتمالاً دلالت بر بهشت دارد» (هال، ۱۳۸۷، ۳۰۱).  
در این غزل منزوی، آنیما که شاعر آن را نموداری از عشق می‌داند به صورت گل نمود پیدا کرده است که در واقع همان بهشتی است که در مسیر فردیت، هر فردی از درون بدان دست می‌یابد. شاعر که منتظر رسیدن پاییز، نماد رکود و خمودگی و مرگ است اما به مدد ظهور آنیما برخلاف قواعد مطرح دنیای بیرون که به شکل تقویم بیان شده به بهار و بالندگی و رشد رسیده است و با شناخت و رهنمونی آنیما، ویژگی‌های مثبت بلقوه وجودش مانند دانه‌ای از دل خاک سربرآورده و این گونه در نهایت به بهشت درون راه یافته است و به فردیت رسیده است.

از روز دستبرد به باغ و بهار تو  
دارم از تو غنیمت گلی یادگار تو  
تقویم را معطل پاییز کرده است  
در من مرور باغ همیشه بهار تو  
از باغ رد شدی که کشد سرمه تا ابد  
بر پشم‌های میشی نرگس غبار تو  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۶۶).

باغ: دلالت بر بهشت؛ معصومیت؛ زیبایی دست نخورده (بخصوص زنانه)؛ باروری دارد (گرین، ۱۳۸۳: ۱۶۵). منزوی در این غزل بیان داشته است که از روز دستبرد به باغ که نماد باروری می‌باشد از آنیمای وجود برایش گلی به یادگار باقی مانده است (گل احتمال دلالت بر بهشت را دارد) یعنی پس از ارتباط با این بخش از ناخودآگاه شاعر به بهشت

درون راه یافته و می‌گوید با مرور حضور تو و نقش تو در کامل شدنم اجازه ورود پاییز را به فصل‌های زندگی خود نمی‌دهم و تو چون سرمایه هستی که نور تو تا همیشه بر نرگس (از نمادهای آنیما) کشیده شده یعنی من در خودآگاه خود راهم را برای رسیدن به جاودانگی از راهنمایی گرفتن از این بخش از ناخودآگاه یافته‌ام.

#### ۱-۵- آنیما در هیأت آب

احساسات نسبت به طبیعت (خاک و هوا و آب و آتش) از گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است (یونگ، ۱۳۷۸، ۲۷۰).

آب آرزو نداشت به غیر از روان شدن  
دریا غمی نداشت مگر آسمان شدن  
...

باران من! گدایی هر قطره تو را  
باید نخست در صف دریا دلان شدن  
با خاک آرزوی قدح گشتن است و بس  
و آنکه برای جرعه‌ای از تو دهان شدن  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۸۲).

وقتی شاعر به درون خود سفر می‌کند ویژگی‌هایی زنانه را در خود پیدا می‌کند که بر روح او سایه می‌افکند، سپس احساساتش را از برخورد با این ویژگی‌ها بیان می‌کند. مثلاً در این شعر منزوی با آب برخورد داشته: «آب راز خلقت؛ تولد - مرگ - رستاخیز؛ باروری و رشد. به نظر کارل یونگ، آب در ضمن رایجترین نماد ضمیر ناهشیار است. دریا، رودها، ماه و زمین معمولاً اصل مادینگی یا مادر را تداعی می‌کنند» (گرین، ۱۳۸۳: ۱۶۲). منزوی پس از آشنایی با این خصیصه مثبت در درون خود تمایل به یکی شدن با آن‌ها را در خود می‌بیند و می‌گوید برای رسیدن به این درجه، ابتدا باید خصلت دریادل شدن را در خود پرورش دهد و با خاک وجود خویش قدحی بسازد که برای جرعه‌ای از این آب (که نمایانگر تولد دوباره شاعر و باروری و رشد شاعر می‌باشد) همانند دهان قدح، هوشیارانه دست تقاضایش را دراز کند.



## ۲-۵- نمودهای منفی

### ۱-۲-۵- اغواگر

با هر تو و من، مایه‌های ما شدن نیست  
هر رود را اهلیت دریا شدن نیست

...

سیب و فریب؟ آری بده آدم نصیبش  
از سفره حوا به جز اغوا شدن نیست  
وقتی تو رویاروی اینان می‌نشینی  
آینه‌ها را چاره جز زیبا شدن نیست  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۴۰۶).

«رود: سرچشمه مقدس حاصل‌خیزی که پرورانده هستی است بنابراین، خدایان رود غالباً به سه بخش تقسیم می‌شوند. آثار بازیافته از قصر سلطنتی در ماری mari، در کنار فرات (سده بیستم نوزدهم پیش از میلاد)، ظروف پر آبی را نشان می‌دهد که ملتزمان مادر الهه، یعنی ایشتر، در دست گرفته‌اند، آن‌ها را بر روی معبد اینانا inana در اوروک uruk، می‌توان دید (سده پانزدهم پیش از میلاد). نمونه‌های متأخر آشوری وجود دارد که ممکن است الهام بخش چهاررود بهشت در کتاب مقدس باشد (که عیسویان قرون وسطی آن‌ها را نماد انجیل چهارگانه می‌دانستند) فکر این که بعضی رودها باعث جاودانگی می‌شوند، بسیار متداول بود» (هال، ۱۳۸۷، ۲۰۷).

با توجه به این که رود سرچشمه حاصل‌خیزی و پروراننده هستی و نماد جاودانگی است منزوی در این غزل بیان می‌کند که هر رودی اهلیت دریا شدن را ندارد. یعنی پیوستن به هر رودی سبب جاودانگی نمی‌شود. از جمله رودهایی که شاعر ترجیح می‌دهد بر آن غلبه کند خصلت‌های منفی آنیمای درون خودش می‌باشد؛ مانند خصلت‌هایی که سبب اغوای او می‌شوند و منزوی در این غزل می‌گوید: سیب و فریب؟ در واقع می‌گوید که عشق با فریبکاری یک‌جا جمع نمی‌شود و هر جا پای فریب‌کاری در میان باشد حاصل جمع آدم و حوا جز رانده شدن از بهشت (بهشت درون) نیست. منزوی ویژگی‌های زن اغواگر را در



این غزل این چنین بیان کرده که هر گاه رودرویش قرار بگیری، همانند آینه‌ای که نقش بازی می‌کند برای اغوای فرد فقط تصویری زیبا از او نشان می‌دهد و در مسیر شناخت حقیقت درونی فرد هیچ کمکی به او نمی‌کند.

۲-۵- زن بدکاره-مادر پلیدی‌ها

هیچ مردی نمی‌تواند آنیمای وجود خود را نادیده بگیرد، یا باید آنیما را شناسایی کند و بر ابعاد منفی آن غلبه کند یا اینکه مرد با آثار مخرب آن مواجه می‌شود.

... تازی ز طره دادی امانت مرا شبی

یعنی طناب دار تو زین رشته‌های موس

...

ماهی شدن به هیچ نیرزد نهنگ باش

بگریز از این حقارت آرامشی که جوست

با گرد باد باش که تا آسمان روی

بالا پسند نیست نسیمی که هرزه پوست

مرداب و صلح کاذب او، غیر مرگ نیست

خیزاب زندگی است همه گرچه تندخوست

با دیر و دوری از سفرش دل نمی‌کند

مرغی که آستانه سیمرغش آرزوست

تا همدم کسی نشود دم نمی‌زند

نی، نی کش هزار زمزمه‌پرداز در گلوست

(منزوی، ۱۳۹۱، ۳۱۵).

در این غزل به عنوان نمونه ابعاد منفی یک آنیما از مرحله ناخودآگاه به مرحله خودآگاه رسیده است و ما از روی واژگان بکاربرده شده آن‌ها را شناسایی می‌کنیم، در واقع یک ندای درونی شاعر را از وجود چنین ویژگی‌هایی آزار می‌دهد که می‌تواند آن‌ها را ندید بگیرد و با آثار بدی مانند فرافکنی این ویژگی‌ها بر دیگران اسباب آزار خود و دیگران را فراهم آورد، یا اینکه با غلبه بر این ویژگی‌ها در درون خود در مسیر رسیدن به کمال به



فردیت برسد. ویژگی‌هایی کهمنزوی در این غزل اسباب پلیدی دانسته چیزی نیست جز یک سری ویژگی‌های پلید زنانه در درون شاعر مانند اینکه فرد به مانند زنان به دنبال آرامشی حقیر مانند آرامش یک رود باشد. در صورتی که از ویژگی‌های مردانه این است که فرد مانند رود به پرورش یک ماهی قانع نباشد و با دور شدن از منطقه امن خود بستی برای پرورش نهنگ باشد و با دوری جستن از صلحی کاذب که جز مرگ چیزی نیست خیزاب‌های پر تلاطم را برای زندگی انتخاب کند. زود ناامید شدن و فغان برآوردن را از دیگر ویژگی‌های پلید زنانه دانسته است در صورتی که از ویژگی‌های مردانه برعکس این است که مردان با خردورزی و همت جز رسیدن به مطلوب را به تصور خود راه نمی‌دهند.

۳-۲-۵- زن وحشتناک-شرو

روشن چراغ صاعقه‌ات باد هم‌چنان  
ای آن‌که هیچ رحم نکردی به خرم‌نم  
چند زخم‌خورده‌ی رنجم به جای شکر  
در پیش عشق طرح شکایت نیفکنم  
اما چگونه با تو نگویم که جانداشت  
بیگانه‌وار، راه ندادن به گلشنم  
با این سرود سبز سزاوار من نبود  
باغی که ساختید ز سیمان و آهنم  
ای آن‌که شیونم نشنیدی به گوش دل  
این شیوه باد تا بنشینی به شیونم  
(منزوی، ۱۳۹۱، ۵-۳۹۴).

«سبز نماد رشد؛ شور و احساس؛ امید؛ باروری است و در معنای منفی ممکن است مرگ و زوال را تداعی کند» (گرین، ۱۳۸۳، ۱۶۳).

منزوی در این غزل می‌گوید ای کسی که به خرم‌نم وجود من رحم نکردی چراغ صاعقه-ات هم‌چنان روشن باد و من در غم و اندوه عشق هیچ شکایتی ندارم، اما چیزی هست که



نمی‌توانم در برابرش سکوت کنم و آن هم این که مانند بیگانه‌ها مرا به گلشن راه ندادند، در صورتی که از ویژگیهای ارتباط با آنیمای مثبت رسیدن به باغ و بهشت و گلشن درون است. شاعر در این غزل از جنبه‌های منفی آنیما (وحشتناک) که ناشی از بی‌رحمی است و سبب ایجاد مرگ در او شده است سخن می‌گوید و می‌گوید باغی که شما برای من ساختید از سیمان و آهن بود و نشانی از رشد و بالندگی و زندگی در آن نبود و خود را با وجود داشتن سروده‌های سبز که نمادی از باروری و امید است لایق چنین کهن‌الگویی نمی‌داند و به این مسأله آگاهی یافته که در صورت پذیرش چنین روندی یعنی مغلوب این بخش از ناخودآگاه شدن، در وجود خود سرنوشتی جز مرگ نخواهد داشت و می‌گوید: «این شیوه باد تا بنشینی به شیونم».

## ۶) نتیجه:

از آن جا که شعر گونه‌ای الهام می‌باشد و از ناخودآگاه فرد سرچشمه می‌گیرد به همین دلیل تأثیر ناخودآگاه جمعی (آرکی تایپ) را در شعر نمی‌توان نادیده گرفت. چه بسا اثری در سطح واژگان دارای معنایی باشد اما در ژرف ساخت آن معنای بس گسترده‌ای موجود باشد که خود نویسند هم از آن بی‌خبر است. پس با توجه به پذیرش تأثیر ناخودآگاه

جمعی بر هر فردی و بالتبع اثری که از وی به نگارش درمی آید باید این نکته را همواره مدّ نظر داشت که ناخودآگاه جمعی هم می‌تواند تأثیر منفی و مخرب داشته باشد و هم تأثیر مثبت. با شناختی که از ناخودآگاه جمعی بدست می‌آید می‌توان به تقویت ویژگی‌های مثبت و غلبه بر ویژگی‌های منفی دست یافت. غرض از بررسی اشعار شاعران کمک به شناخت هر چه بیشتر ناخودآگاه می‌باشد تا این دانش به صورت کاربردی مورد مطالعه قرار گیرد. چنان تأثیر ناخودآگاه جمعی بر اثر ادبی مشخص شود. در این مقاله با بررسی جنبه‌های مثبت و منفی آنیما (بخشی از ناخودآگاه) در اشعار حسین منزوی شاعر معاصر و مطرح عرصه غزل این نتیجه حاصل شد که منزوی خیلی خوب ویژگی‌های منفی آنیما را شناسایی کرده و اظهار داشته که نمی‌خواهد تسلیم این نمادها باشد و از آنها موشکافانه سخن گفته است که همین امر در روساخت به افزایش دایره واژگانی وی کمک کرده و سبب غنای شعر او شده است. دیگر این که منجر شده در تعامل با ویژگی‌های مثبت آنیما راحت و بی‌دغدغه باشد. هرچند منزوی به شناخت آنیمای مثبت رسیده است اما این شناخت همه جانبه و دقیق نمی‌باشد مثلاً منزوی از زن آرمانی شرقی این گونه سخن می‌گوید: به حس نگنجی‌ام و وی را رمز حسن می‌داند، یعنی از زن آرمانی‌اش به صورت کلی سخن گفته بی‌این که ظریف و دقیق به برشمردن شاخصه‌های آن در اشعارش پردازد. در کل تعامل بانمودهای آنیمای مثبت مانند حوای درون، زن آرمانی شرقی، معشوق اساطیری و آنیما در نمودهایی چون آب و گیاه و شناخت و غلبه بر نمودهای آنیمای منفی چون زن اغواگر، مادر پلیدی‌ها و زن وحشتناک در اشعار منزوی نشانگر این مطلب است که وی توانسته است با این بخش از ناخودآگاه خود ارتباط مؤثر برقرار کند و به غنای شعر خود بیفزاید.





## فهرست منابع:

- پالمر، مایکل (۱۳۸۵)، *فروید، یونگ و دین*، ترجمه محمد دهگان‌پور غلامرضا محمودی، چاپ اول، تهران: رشد.
- جمشیدیان، همایون (۸۵)، «بانوی بادگون بررسی و تحلیل آنیما در شعر سهراب سپهری»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۲ و ۱۳، صص ۸۳-۹۸.
- ستاری، جلال (۱۳۹۰)، *اسطوره و رمز در اندیشه‌های میرچا الیاده*، جلد چهارم، تهران: مرکز.
- شاکر، کریم (۱۳۸۷)، «جلوه‌های عشق در شعر حسین منزوی»، *فصلنامه تخصصی عرفان*، سال ششم، شماره ۲۱.
- غیبی، عبدالاحد و موسوی، فاطمه (۹۲)، «مطالعه تطبیقی عاشقانه‌های ابراهیم ناجی و حسین منزوی»، *کاوش‌نامه‌های تطبیقی*، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۹۴-۶۵.
- فدایی، فرید (۱۳۸۱)، *یونگ و روانشناسی تحلیلی او*، چاپ اول، تهران: دانژه.
- کادن، جی. ای (۱۳۸۰)، *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ اول، تهران: شادگان.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۰)، *رؤیا، حماسه، اسطوره*، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- گرین، ویلفرد و همکاران (۱۳۸۳)، *مبانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- گوستاو یونگ، کارل (۱۳۸۷)، *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، مترجم محمدعلی امیری، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
- گوستاو یونگ، کارل (۱۳۸۶)، *روانشناسی و دین*، مترجم فؤاد روحانی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- محمدی، علی و اسمعیلی‌پور، مریم (۱۳۹۰)، «بررسی و تحلیل کهن الگوی آنیما در غزل‌های مولانا»، *دو فصلنامه ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء*، شماره ۵، ۱۱۱-۱۵۳.



مدرسی، فاطمه و ریحانی‌نیا، پیمان (۱۳۹۰)، «بررسی کهن الگوی آنیما در اشعار مهدی اخوان»، *پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، سال سوم، شماره یک، صص ۱-۲۰.

منزوی، حسین (۱۳۹۱)، *مجموعه اشعار حسین منزوی*، چاپ سوم، تهران: نگاه. موسوی، کاظم و خسروی، اشرف (۱۳۸۷)، «آنیما و راز اصالت خواهران در شاهنامه»، *مجله پژوهش زنان*، شماره ۳، صص ۱۵۳-۱۳۳.

هال، جیمز (۱۳۸۷)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، مترجم رقیه بهزادی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.

یونگ و همکاران (۱۳۷۸)، *انسان و سمبولیک‌هایش*، ترجمه محمود سلطانی، چاپ دوم، تهران: جامی.



## مبانی مطالعات تطبیقی در تحقیقات عرفانی

لیلا میرمجریان<sup>۱</sup>

### چکیده

امروزه ضرورت گفتگوی میان تمدن‌ها، ادیان و حوزه‌های مطالعات تطبیقی بیش از پیش مطرح است. اگر گفتگوی میان تمدن‌ها، امروزه از ضرورت‌های اجتناب‌ناپذیر جامعه بشری است (که هست) بخش مهمی از آن به گفتگو میان ادیان و حوزه‌های مطالعاتی مربوط به آن اختصاص دارد. این ضرورت، برخاسته از نیاز مبرم جامعه امروز، به تفاهم میان ملت‌ها است. در زمانه‌ای که عصر ارتباطات و انفجار اطلاعات نام گرفته و جامعه گسترده بشری، چونان دهکده و بلکه خانه‌ای شده که افراد آن به روش‌های گوناگون و پیچیده، با یکدیگر در ارتباط هستند و بر همه ابعاد فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و دیگر شئون مادی و معنوی یکدیگر، تأثیر اجتناب‌ناپذیری دارند، بی‌تردید باید با فرهنگی دیگر آشنایی یافت، تفاوت و تشابه‌ها را تشخیص داد، نقاط ضعف خویش و قوت دیگران را شناسایی کرد و آنگاه در مسیر رشد و تعالی با بصیرت و شرح صدر گام برداشت. روش تطبیقی یکی از راه‌های پیدایش داده‌های ذهنی جدید در پیشرفت جامعه انسانی در آینده است. این روش می‌تواند به طور مداوم برای آینده طرح مسأله کند و داده‌های ذهنی جدیدی را به وجود بیاورد.

هر چند روش شناسی عرفان تطبیقی با مطالعه عرفان در فرهنگی بیگانه متفاوت است. اما آگاهی به عرفان فرهنگ‌های بیگانه از پیش شرط‌های مسلم مطالعات تطبیقی به شمار می‌رود. بنابراین مشکلات و تنگناهایی که در مطالعه عرفان فرهنگ‌های بیگانه وجود دارد، عملاً به بررسی‌ها و پژوهش‌های تطبیقی راه می‌یابد. بدین ترتیب در این مقال می‌کوشیم تا ابعاد مطالعات تطبیقی در تحقیقات عرفانی را تبیین کرده و از این پس با روشی علمی و دقیق به مقارنه عرفان‌های گوناگون دست یازیم.

**واژه‌های کلیدی:** عرفان، عرفان تطبیقی، مبانی مطالعات تطبیقی، روش شناسی

<sup>۱</sup>. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان. [mmleila2010@gmail.com](mailto:mmleila2010@gmail.com)

## مقدمه

از آنجا که پیشینه چندان پر رنگی از مطالعات عرفان تطبیقی در دست نیست، ناگزیر برای ورود به چنین مباحثی بایستی از مطالعات تطبیقی در زمینه‌های دیگر به ویژه ادبیات تطبیقی که به عنوان سردمدار اینگونه تحقیقات است، کمک گرفت. در حقیقت در این بخش به مقدمه‌ای کلی بر نظام هنر و ادبیات و تطبیق آن به صورتی جهان شمول دست یافته و سپس به ضرورت مطالعه عرفان تطبیقی و مبانی و روش‌های آن به شکلی مبسوط می‌پردازیم.

همه هنرمندان و نویسندگان ادب، می‌کوشند تا در کوششی مضاعف، خواه آگاهانه یا ناآگاهانه، در خوانندگان خود به منظور شرکت دادن آنان با خود در طرز نگرش به زندگی، نفوذ کنند. بنا بر چنین مفهومی، همگی ایشان دعوت‌گران و مبلغان حقیقت هستند. بر اساس چنین نظریه‌ای هنر به خصوص ادبیات، نوعی تبلیغ است؛ لذا نویسنده در تمام موارد کاشف حقیقت نیست، بلکه عرضه دارنده حقیقت به صورتی متقاعد کننده است.

اثر هنری با ارزش، هم به ارزش‌های زمان خود و هم به دوره‌های پس از آن معطوف خواهد شد. یک اثر هنری هم ابدی (یعنی واجد هویتی خاص) و هم تاریخی (یعنی از خلال جریان پیشرفتی می‌گذرد که قابل پی‌جویی و پیگیری و بررسی) است. «اصطلاح *perspectivism* به معنی آن است که ما یک شعر، یک ادبیات می‌شناسیم که قابل تطبیق بر همه اعصارست و نیز پیشرفت می‌کند و تغییر می‌پذیرد و سرشار از امکانات گوناگون است. بنابراین ادبیات نه یک سلسله آثاری است که محصور در ادوار زمانی رمانتیسیم یا کلاسیسیم و عصر پوپ باشد و نه یک جهان در بسته یکسانی و تغییرناپذیری است که کلاسیسیم قدیم، آن را کمال مطلوب می‌دانست.» (ولک و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۲۶\_۱۲۵)



بنابراین بهتر است به ادبیات، به عنوان یک کلیت و جامعیت بیندیشیم و رشد و تکامل آن را، بدون توجه به تمایزات زبانی پی‌جویی کنیم. با پذیرش چنین استدلالی در جنب تأیید ادبیات تطبیقی و یا ادبیات کلی، خط بطلان آشکاری خواهیم کشید بر روی اندیشه - ای که ادبیات شرقی و یا غربی را یک واحد فرض می‌کند. مثلاً «انسان نمی‌تواند در مورد پیوستگی بین ادبیات یونانی با ادبیات رومی و ادبیات جهان غرب در قرون وسطی با عمده ادبیات جدید ملل، تردید کند؛ و بی آنکه اهمیت تأثیرات شرق، به خصوص تأثیر انجیل، ناچیز شمرده شود، شخص باید پیوستگی نزدیکی را که شامل ادبیات تمام اروپا، آسیا، ایالات متحده آمریکا لاتین است، تشخیص بدهد.» (ولک و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۴۹) در واقع می‌توان چنین نتیجه گرفت که تاریخ درون‌مایه‌ها و صورت‌ها، شیوه‌ها و انواع ادبی به طور آشکار، تاریخ بین‌المللی است، که علی‌رغم تغییر و افزایش، سرچشمه‌ای واحد دارند.

بر اساس نظریه «دیوید دمروش»<sup>۲</sup>، استاد کنونی ادبیات تطبیقی دانشگاه هاروارد، هرگاه اثری ادبی در فضای فرهنگی دیگری پذیرفته شد، به ادبیات جهان پیوسته است. لذا ادبیات جهان در آن واحد، باز نمود ارزش‌های فرهنگی در فرهنگ مبدأ و میزبان است. از دیدگاه «دمروش»، آثار ادبی حتی پس از انتشار در ادبیات جهان، ویژگی‌های فرهنگ بومی خود را حفظ می‌کنند. بنابراین ادبیات، پدیده‌ای جهانی است و نه ملی و از جمله جهانی‌ترین جنبه‌های ابعاد بشری است. در واقع نباید آلمانی فقط ادبیات آلمانی و انگلیسی‌ها تنها ادبیات انگلیسی را مطالعه کنند. بدون شک انتخاب و برگزیدن، حقیقتی انکارناپذیر است. این حق هر کسی است که معلومات ادبی خود را از میان بهترین آثار قابل دسترسی انتخاب کند، آثاری که لزوماً نوشته هم‌وطنانش نخواهد بود. چنین گزینشی، قطعاً بر اساس معیارهای جهان‌شناسی خواهد بود نه ملاحظات ملی و وطنی. در حقیقت ادبیات جهان یعنی مجموعه آثار ارزشمند، یعنی کتابخانه‌ای از شاهکارهای ادبی جهان. آنگاه که چنین واقعیتی درباره مباحث و متون ادبی صدق می‌کند، در مورد مطالعاتی که در زمینه‌های فلسفی و عرفانی در سطح جهان صورت می‌گیرد، این مسأله خود را بسیار قوی‌تر و پر

<sup>۲</sup>. David Damrosch



رنگ‌تر نشان خواهد داد. چرا که بسیاری از افراد صاحب نظر در این عرصه‌ها، عرفان و فلسفه را بازتاب اندیشه جهانی انسان، در قرون متمادی تعریف می‌کنند که از لحاظ درجه اهمیت و ارزش و نیز ضرورت مطالعه و توجه بدان، به قدر تاریخ بشر و تحلیل تطور آن خواهد بود که در این صورت دیگر موضوعی فردی یا ملی برای ملیتی خاص نیست. بنابراین ضرورت پرداختن به مبانی و اصول آن برای راه یافتن به میدانی وسیع در گستره تحقیقات تطبیقی در این موضوعات بیش از پیش رخ می‌نماید.

ادبیات تطبیقی و به صورت کلی مطالعات تطبیقی به مطالعه و بررسی، ارتباط‌های بین دو یا چند ادبیات یا هر مقوله قابل تطبیق دیگر می‌پردازد. اصطلاحات به ویژه در مباحث علمی ایران، سرچشمه بسیاری از سوء تفاهمات است. در این زمینه، درباره واژه‌های «تطبیق» و «تطبیقی» این قاعده صدق می‌کند؛ زیرا در «تطبیق» نوعی هماهنگی و برابر نهادن وجود دارد، در صورتی که دانش‌های تطبیقی در پی شبیه کردن و برابر هم نهادن موضوعات تحقیقی خود نیستند. به همین سبب، عده‌ای از محققان به درستی از همان آغاز، به کارگیری واژه «تطبیق» را مناسب ندانسته و واژگانی نظیر «مقایسه» را ترجیح دادند. در همین خصوص، مناسب است گفته شود که در زبان‌های لاتین، به طور مثال فرانسه، از واژه ترکیبی «*Comparer*» استفاده می‌شود که از پیشوند (*Com* یا *Cum* در لاتین) به معنای مشترک و با هم، و فعل «*parer*» به معنای تهیه کردن یا تجهیز کردن، یا «*par*» به معنای مساوی برآمده است. مقایسه و تطبیق نیز معادل واژه ترکیبی با همین ریشه یعنی «*Comparaison*» است. (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۱۹)

در حقیقت تطبیق با تشبیه، تفاوتی جدی دارد؛ زیرا مقایسه، شیوه‌ای مطالعاتی است، در صورتی که تشبیه در معنای خاص خود تنها یکی از صناعات ادبی به شمار می‌آید. از نظر تاریخی، بسیاری از دانش‌های تطبیقی، حاصل برخورد و مقایسه موضوعات علمی شرق و غرب است. ادبیات تطبیقی نیز بی‌تأثیر از برخوردهای تکان دهنده غرب و شرق به ویژه هند و اروپایی نیست. «اگر بپذیریم که ریشه‌های ادبیات تطبیقی به طور جدی به قرن



نوزدهم باز می‌گردد و در این خصوص «گوته»<sup>۳</sup> و «هوگو»<sup>۴</sup>، بنیانگذاران رمانتیسم آلمان و فرانسه نقش بسیار مهمی ایفا کرده‌اند، ادبیات جهانی مطرح شده توسط «گوته» و پیروانش، سرآغاز مباحثی در ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود که در قرن بیستم رفته رفته به عنوان یک دانش تطبیقی مطرح شد. (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۲۵)

در پاره‌ای از دانش‌ها، فرهنگ و روابط بینا فرهنگی، نقش عمده‌ای در شناسایی پیکره مطالعات تطبیقی، ایفا می‌کنند. به طور مثال، برای ادبیات تطبیقی، تعلقات فرهنگی و زبانی آثار مورد مطالعه از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا در نظر اغلب صاحب نظران ادبیات تطبیقی، هنگامی دو اثر از این منظر بررسی می‌شوند که دارای دو خاستگاه فرهنگی و زبانی متفاوت باشند.

آهنگ تقسیم ادبیات همگانی با ورود «ادبیات تطبیقی» در سال ۱۸۱۶م نواخته شد و با آغاز مباحث نظری در قرن بیستم و انتشار آثار «پاسنت»<sup>۵</sup> در انگلستان، «وتس»<sup>۶</sup> در آلمان و «تکسته»<sup>۷</sup> در فرانسه، دانش ادبیات تطبیقی ورود خود را به حوزه‌های آکادمیک اعلام کرد. از نظر ریشه‌شناسی، واژه *Comparative* از لغت یونانی *Comparativus* مشتق شده است. (ر.ک: همان: ۹۷)

رسالت ادبیات تطبیقی در چنین نگاهی تبیین می‌شود که ادبیات به تنهایی، مجموعه‌ای از آثار ادبی و نویسندگان نیست، ما باید خود را از این اقلیم گرایی محدود، رها کنیم، باید بکوشیم اثر یک نویسنده را به عنوان «کل» بنگریم و به این «کل» به عنوان جزئی از آفرینش جهانی اندیشه انسان‌ها بنگریم و از خلال ادب جهانی به پدیده‌های گوناگون این روح و تفکر جهانی بیاندیشیم.

<sup>۳</sup> . Goethe

<sup>۴</sup> . Hogo

<sup>۵</sup> . H.M.Posent

<sup>۶</sup> . Wilhem wets

<sup>۷</sup> . Joseph texts



بنابراین هرگاه به ادبیات از دیدگاه بین‌المللی و نه ملی بنگریم، وارد حوزه ادبیات تطبیقی شده‌ایم. بر اساس این تعریف، هرگاه بدون توجه به مرزهای سیاسی، جغرافیایی، زبانی، ملیتی و فرهنگی به مطالعه ادبیات و متنی پردازیم، وارد عرصه ادبیات تطبیقی شده‌ایم. بر این اساس مطالعات ادبیات تطبیقی در چهار حوزه پژوهشی عمده بررسی می‌شود:

۱. ارتباط‌ها شامل شباهت‌ها و تأثیرات (شباهت‌ها و تفاوت‌ها).

۲. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی (چگونگی کاربرد زبان هنری، درون‌مایه و اندیشه حاکم بر آثار هنری).

۳. انواع و گونه‌های ادبی (مکتب‌ها و سبک‌ها و گونه‌های ادبی غالب در ادوار مختلف تاریخی).

۴. بن‌مایه‌ها، نمونه‌های شخصیتی و مضامین ادبی (چند و چون تجلی خلق و خوی ملل در آثار). (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۷۸-۷۶)

در واقع ادبیات تطبیقی به مطالعه ارتباط متون بین فرهنگ‌ها، رشته‌ها و ادبیات در طول زمان و مکان می‌پردازد و بر این اساس چهار ویژگی شاخص ادبیات تطبیقی به قرار ذیل است:

۱. ادبیات تطبیقی صرفاً به متن، بدون هیچ گونه قید وصفی از قبیل ادبی، هنری، یا غیر هنری عنایت دارد.

۲. ادبیات تطبیقی به مطالعه متون فرهنگ خودی محدود نمی‌شود، فراخودی و رویکردی جدید در روابط بین‌الملل است.

۳. این رشته، دانشی بین‌رشته‌ای است و به رشته‌ای خاص محدود نمی‌شود.



۴. ادبیات تطبیقی به ارتباط بین ادبیات ملل مختلف جهان در طول زمان و مکان می‌پردازد.

بنا بر این مقدمه ویژگی اساسی که ضرورت تحقیقات تطبیقی را بیش از پیش نمایان می‌سازد، جهان شمولی چنین پژوهش‌هایی است. جهان شمولی، نخستین گامی است که پژوهش‌های تطبیقی با آن آغاز می‌شود و گاهی پژوهشگر تا انتها بدان بسنده می‌کند زیرا به خودی خود از درجه اهمیت بالایی برخوردار است. پایه پژوهش و تحقیق در این مرحله، پیش از هر چیز دیگر، تاریخی است زیرا ما بایستی به توضیح انگیزه‌های تاریخی بپردازیم که برای عرفان اثرگذار، در پیوند با عرفان اثرپذیر، این جهان‌گیری و جهان شمولی را به دست آورده است. لذا جهان شمولی عرفان به معنی فراتر رفتن آن از مرزهای زبان اصلی و وارد شدن به حوزه زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگری است. در حقیقت جاودانگی آثار عرفانی از راه جهان‌گیری دلالت‌های آن، فراهم نمی‌آید، بلکه این گونه آثار، آثاری جاودانه‌اند که از صدق تعبیر، تعمق در آگاهی وطنی و تاریخی، اصالت فنی در ترسیم آرزوها و رنج‌های روحی، نفسانی و اجتماعی مشترک میان نویسنده و خوانندگان او برخوردارند و همین امر سبب شکل‌گیری تحقیقات تطبیقی در حوزه‌های گوناگون می‌شود.

جهان‌گیری عرفان به مفهوم آن است که عرفان یک کشور از لاک خود بیرون بیاید و از مرزهای اقلیمی و قومی خارج شود و برای یافتن آنچه نو و بکر و سودمند است، تلاش کند و آنها را در خود هضم نماید و از آنها تغذیه بکند و این حرکت و تکاپو خود پاسخی به ندای ضرورت همکاری فکری و فنی عرفان دیگر ملل جهان است که ضوابط و اصول تعیین شده، مسیر آن را مشخص می‌کند.

### مبانی مطالعات تطبیقی در عرفان‌های گوناگون

برای ورود به مبحث انطباق و تحلیل مقارنه‌ای در حوزه عرفان، بایستی پیش‌فرض‌هایی را در اساس به قرار ذیل بپذیریم:



۱. وجود اشتراک در بخشی از عقاید و اختلاف در بخشی دیگر. بی شک اگر هیچ عقیده مشترکی میان افراد وجود نداشته باشد و نیز اگر هیچ اختلافی میان آنان نباشد، زمینه و موضوعی برای گفتگو و مطالعه تطبیقی وجود نخواهد داشت.
۲. امکان ارزیابی مسائل مورد گفتگو با استفاده از روش‌های برون دینی. به دیگر سخن، امکان ارزیابی عقلی دست کم برخی از مباحث مورد اختلاف وجود داشته باشد، نه آنکه آنها تماماً مستند به متون دینی بوده، از هیچ طریق دیگری نتوان درستی یا نادرستی آنها را تمیز داد.
۳. هیچ یک از طرفین، خود را حق محض و طرف مقابل را باطل محض نداند؛ زیرا در این صورت، مجادله و تلاش، برای اثبات سخن خود و ابطال سخن حریف خواهد بود، که این دیگر جدال و ستیز است نه گفتگو و تحقیق.

### عمده‌ترین مشکلات و تنگنایهای مطالعه عرفان در فرهنگی یگانه

در این بخش می‌کوشیم تا به مشکلات و موانعی که بر سر راه تطبیق موضوعات و کتب عرفانی قرار دارد و سبب کژفهمی و به بیراه رفتن می‌شود اشاره کنیم. یکی از موانع دستیابی به عمق مطالب متون علمی، ۱. دشواری دست یازی به یک قرائت صحیح است، آنگونه که مد نظر نگارنده آن بوده است. این معضل شاید در متون فلسفی و عرفانی بیش از هر جای دیگر رخ نماید. در چنین مواردی محقق و پژوهشگر بایستی با احاطه کامل بر موضوع تحقیق با روح آن اثر و نویسنده آن عجین شده باشد تا بتواند دارای نظرات صائب و دقیق علمی در آن حوزه خاص باشد. در این مورد می‌توان از تحقیق ارزشمند «ایزوتسو»، در کتاب «صوفیسم و تائوئیسم» نام برد. وی در تفحص خود در فصوص الحکم ابن عربی، دقیقاً چنین ابن عربی‌شناسی است.

در حقیقت در گفتگوی فراتاریخی تمدن‌ها در حوزه عرفان آنچه اول شرط راه است، کنکاش و جستجوی کنه هر اندیشه و تمدن است و نه ظواهر اجتماعی - تاریخی برآمده از محیط و زمان. چنین مسیری خود مستلزم حضور دو عنصر اساسی است: اول فهم و درک یک اندیشه و تمدن. دوم زبان تفاهم. در حقیقت برای گام نهادن در مسیر تطبیق و



مقایسه عرفان‌های جهان با یکدیگر، باید در ابتدای امر، محقق هر یک از دو سویه موضوع پژوهش خویش را درک کرده باشد به گونه‌ای که به تمامی جزئیات و دقایق امور آنها واقف باشد و سپس بایستی راهی در پیش گیرد که به بهترین وجه ممکن زبان این دو اندیشه و دو عرفان را به یکدیگر نزدیک کند. مسیری که «ایزوتسو» در کتاب «صوفیسم و تائویسم» خود به خوبی آن را طی کرده است.

در مقایسه ساختاری میان جهان‌بینی‌های متفاوت، دام‌هایی سد راه پژوهش واقع می‌شوند. مثلاً در مقایسه دو نظم فکری مختلف که فاقد هر گونه ارتباط تاریخی‌اند، به گونه‌ای اتفاقی ممکن است به مشاهداتی درباره تفاوت‌ها و تشابهات بینجامد که خود فاقد دقت علمی هستند و این امر سبب انحراف پژوهش و محقق گردد. به منظور اجتناب و دوری از وقوع چنین اشتباهاتی، بایستی ۲. ساختار بنیادی هر کدام از دو جهان‌بینی و اندیشه به صورت کاملاً مجزا و مستقل به صورتی واضح و در دقیق‌ترین شکل ممکن تبیین شده و آنگاه به ملاحظات مقایسه‌ای پرداخته شود. این روش مقایسه و مقایسه از تحلیل شیوه «ایزوتسو» در اثر «صوفیسم و تائویسم» کاملاً مشهود و آشکار است.

در شکل‌گیری بررسی و مقایسه دو جهان‌بینی متفاوت بایستی محقق به دنبال یافتن محورهای اصلی و مشترکی باشد که در هر دو اندیشه محور اساسی و بنیادی قلمداد می‌شود. «در نظر گرفتن مقایسه‌ای مجموعه‌ای از نظام‌ها که در الگوی عام با هم مشترک و در جزئیات با هم تفاوت‌تند، چه در اصل و چه در شرایط تاریخی، به نظر می‌رسد در زمینه - سازی آنچه پرفسور کربن آن را به درستی، دیالوگ فوق تاریخی می‌خواند بسیار مثمر است و در وضعیت کنونی جهان سریعاً بدان نیازمند می‌باشد.» (گوهری، ۱۳۸۵: ۲۰)

«ایزوتسو» در شکل‌گیری بررسی و مقایسه خود، هر دو جهان‌بینی را بر دو محور استوار می‌دارد ۱. حق (مطلق) و ۲. انسان کامل که هر دو نظام فکری حول دو قطب تطور یافته‌اند. باید توجه شود که این امر به عنوان ساختار وجودی مختص تصوف و تائویسم نیست. تقابل حق (مطلق) و انسان کامل در صور مختلف به عنوان دو محور از یک جهان‌بینی، الگوی اساسی مشترک میان بسیاری از گونه‌های عرفان است که در عصرها و مکان‌های گونه‌گون به صورت در جهان تطور یافته‌اند.



به نظر می‌رسد که در این روند برای مقارنه و مقایسهٔ عرفان‌ها و جهان‌بینی‌ها در ارتباط با رسیدگی به گفتگوی فراتاریخی در روش‌شناسی تطبیقی با مشکلی روبه‌رو می‌شویم که ۳. آن مسألهٔ نیاز به یک نظام زبانی مشترک است؛ این مشکل بسیار گسترده‌ای است، چراکه مفهوم گفتمان، خود بیانگر وجود زبان مشترکی میان دو طرف گفتگو است.

برای برقراری یک گفتگوی فلسفی میان دو اندیشمند که یک پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی دارند، مشکل ضرورت زبان مشترک پیش نمی‌آید. مشکل آن هنگام احساس می‌شود که قصد داشته باشیم از متن یک سنت فرهنگی، دو اندیشمندی را برگزینیم که مانند «ارسطو» و «کانت» در جهات مختلف از هم جدا باشند. هر کدام از ایشان فلسفه‌ای را بنیاد نهاده که زبان آن با زبان فلسفهٔ دیگری متفاوت است. به این مفهوم میان آنها زبان مشترکی وجود ندارد، لیکن به یک مفهوم گسترده‌تر ما هنوز می‌توانیم به سبب علقهٔ متین میان آنان و به دلیل یک سنت فرهنگی مشترک که آنها را به طور جداناپذیر به هم پیوند می‌دهد، زبان فلسفی مشترک میان آنها برقرار سازیم. در حقیقت غیر قابل تصور است که هر کدام از اصطلاحات کلیدی در زبان یونانی که حائز اهمیت اساسی باشد دارای معادلی در زبان آلمانی نباشد.

طبیعتاً فاصلهٔ زبانی هنگامی بیشتر چهره نشان می‌دهد که بخواهیم میان دو متفکر که به دو سنت فرهنگی متفاوت تعلق دارند، نظیر «ابن سینا» و «تامس آکویناس» گفتگو برقرار کنیم. ولی در همین جا نیز ما هنوز می‌توانیم وجود زبان فلسفی مشترکی را تشخیص دهیم که در تحلیل نهایی ناشی از آن است که هر دوی این متفکران نمایندهٔ دو گونه از فلسفهٔ مدرسی (نظری) هستند و هر دو در نهایت به یک مصدر یونانی بازمی‌گردند. برای مثال مفهوم «موجود» که شکل عربی آن «وجود» و شکل لاتین آن «*existantia*» است با همان بار معنایی اصلی در سنت‌های مدرسی شرقی و غربی حضور دارد. بنابراین در اینجا هم مشکل زبان مشترک به طور جدی وجود ندارد.

مشکل زبان مشترک هنگامی به صورت جدی حصول می‌یابد که میان دو اندیشمند به هیچ روی و به هیچ مفهوم ارتباط تاریخی وجود نداشته باشد و این دقیقاً حالتی است که میان «ابن عربی» و «لائوتزو» و یا «چانگ تزو» وجود دارد. به گفته «ایزوتسو» در چنین موردی اگر برحسب تصادف، مفهومی مرکزی وجود داشته باشد که در هر دو نظام عمل کند و تنها دارای معادل زبانی در یکی از دو نظام باشد، باید این مفهوم را در نظامی که در آن این مفهوم به حالت سریان و بی‌شکلی است مشخص کرده و آن را با یک اسم مشخص، ثابت بخشیم. این اسم می‌تواند از نظام دیگر به عاریت گرفته شود و این به شرطی است که واژه مورد استعمال در آن نظام دیگر واژه‌ای مناسب باشد. حتی ممکن است کلمه دیگری برای این منظور گزیده شود. در مورد مقارنه خاص «ایزوتسو»، ابن عربی کلمه «وجود» را عرضه می‌کند که در شکل ترجمه شده‌اش یعنی «*existence*» کاملاً وافی به مقصود است. این بدان دلیل است که این کلمه مفهوم را با ساده‌ترین شکل بیان می‌کند. یعنی دیگر لازم نیست که بارهای مفهومی دیگری به آن اضافه گردد. این کلمه به لحاظ بار معنایی بسیار بسیط است چرا که ابن عربی برای بیان همین مفهوم با بارهای معنایی دیگر از کلماتی نظیر تجلی، فیض، رحمت و نفس و جز آنها استفاده می‌کند.

در واقع محقق در تطبیق و مقایسه خویش در دستیابی به یک زبان مشترک به شرح، یعنی مکشوف و آشکار ساختن آنچه محجوب و نهفته است، تصریح آنچه مضمراست و ابضاح پیش فرض‌ها و لوازم هر قول مبادرت می‌ورزد. دیگر اینکه به تحلیل، یعنی واشکافی مفاهیم کلیدی و عمده می‌پردازد. مرحله بعد مقایسه، یعنی ارائه موارد اتفاق و تشابه، موارد اختلاف و تفاوت نظر، و تعیین قوت و ضعف نسبی آراء و نظرات در قیاس با یکدیگر است. در پایان به نقد، یعنی نشان دادن صحت یا سقم هر مدعا یا قوت یا ضعف هر دلیل مشغول خواهد شد.

از دیگر مشکلات عمده بر سر راه تحقیق علمی در موضوعات تطبیقی<sup>۴</sup> دسترسی نداشتن به منبع اصیل و معتبر است.



**الف. عدم دسترسی به منابع معتبر و کلاسیک:** دسترسی به منابع عرفانی معتبر و کلاسیک از جمله نیازهای حتمی مطالعه عرفان در فرهنگ‌های بیگانه است. اصولاً منابع عرفانی در هر فرهنگی به دو گروه عمده تقسیم می‌شود: منابع دست اول و منابع دست دوم.

در مطالعه عرفان هر فرهنگ، استفاده از منابع دست اول بسیار مهم است، زیرا عرفان در هر فرهنگی اصولاً در چنین منابعی متبلور می‌شود و در واقع بدون مراجعه به منابع دست اول، پژوهشی علمی و دقیق صورت نمی‌گیرد. در هر صورت در استفاده از منابع دست اول دو مشکل عمده وجود دارد؛ نخست کم‌یاب بودن برخی از منابع، دوم از بین رفتن بسیاری از منابع دست اول که فقط اسمی از آنها در سایر کتب باقی مانده است.

نکته دیگر اینکه علاوه بر منابع دست اول، منابع دست دوم نیز در مطالعات تطبیقی اهمیت زیادی دارند؛ زیرا در بسیاری از مواقع برای فهمیدن منابع دست اول، لازم است منابع دست دوم نیز مورد مطالعه قرار گیرند. چنانکه در آموزش عرفان نیز از منابع دست دوم مثل کتب و مقالات برای تشریح و فهم منابع دست اول استفاده می‌شود و حتی می‌توان گفت عرفان پژوهان بخش عمده‌ای از منابع دست اول را از طریق مطالعه منابع دست دوم می‌فهمند.

بنابراین مراجعه به منابع دست دوم برای شروع یک بررسی تطبیقی بسیار ضروری است. از سویی دیگر چنانکه اشاره شد، بسیاری از منابع دست اول از بین رفته‌اند و فقط بخش‌هایی از آنها در منابع دست دوم مورد اشاره و ارجاع قرار گرفته‌اند. در نتیجه محقق ناگزیر است برای آگاهی دقیق از منابع دست اول به منابع دست دوم نیز مراجعه کند تا بدین وسیله برخی از حلقه‌های گمشده منابع دست اول را ارزیابی کند. لذا با این اوصاف مراجعه به منابع دست دوم نیز ضرورت دارد.

در استفاده از منابع دست دوم بایستی به چند نکته مهم توجه کرد: اول اینکه منابع دست دوم باید معتبر باشد و صرف یافتن یک نوشته در مورد عرفان یک فرهنگ به این



معنا نیست که آن منبع معتبر است. تشخیص منابع معتبر و درجه‌بندی آنها از شرایط ضروری برای پژوهش‌های علمی است.

در این زمینه گروهی دیگر از منابع نیز هستند که منابع نیمه عرفانی یا غیر عرفانی به شمار می‌آیند و می‌توان آنها را منابع راهنما خواند. در این منابع گاه اشاراتی یافت می‌شود که محقق را به نکته‌ای عرفانی متوجه می‌سازد و یا سبب می‌شود پژوهنده به منابعی راه یابد؛ لیکن در استفاده از این منابع نیز باید جانب احتیاط را رعایت کرد چراکه به صرف استناد به این منابع نمی‌توان در باب یک نظام عرفانی یا مسأله عرفانی حکم صادر کرد.

در مطالعات عرفان تطبیقی اساساً باید به منابعی رجوع کرد که به زبان رایج آن فرهنگ از سوی عارفان تألیف شده باشد. اما در بسیاری از موارد، آن دسته از منابع عرفانی که به زبان فرهنگ مورد نظر تألیف شده است، یا به طور کلی در دسترس نیست و یا بدان سبب که به زبان غیر بین‌المللی نوشته شده است، ممکن است پژوهنده از آن آگاهی نداشته باشد و ناگزیر به منابعی رجوع کند که به زبان دیگری غیر از زبان فرهنگ مورد مطالعه تألیف شده است. این دسته از منابع دست سوم‌اند که ممکن است ترجمه مستقیم از منابع دست دوم باشد و یا به وسیله عرفان پژوهان فرهنگ‌های دیگر به زبان دیگر تألیف شده باشد.

#### **ب. توجه به اصالت ترجمه و معادل‌یابی مناسب و دقیق علمی: توجه**

نکردن به تنگناها و مشکلاتی که در ترجمه اصطلاحات و مفاهیم عرفانی وجود دارد، ارزش و اعتبار نتایج حاصل از مطالعات تطبیقی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. یکی از مشکلات ترجمه این است که برخی از اصطلاحات عرفانی موجود در زبان اصلی، مترادف و معادلی در زبان ترجمه ندارند. در چنین مواردی ممکن است معادل‌سازی شود یا نزدیک‌ترین مفهوم موجود در زبان ترجمه برای آن اصطلاح به کار رود و در غیر این صورت، به ناچار باید اصطلاح به همان شکل در ترجمه آورده شود.

از سوی دیگر حتی در مورد اصطلاحات و کلماتی که در زبان ترجمه برای آنها معادلی وجود دارد، نیز مشکل به طور کامل حل نشده است؛ زیرا در هر فرهنگ، کلمات،



اصطلاحات، مفاهیم و مجامع عرفانی در فضای خاص آن فرهنگ شکل گرفته و معنا یافته‌اند و معادل این کلمات نیز در زبان ترجمه در فضای خاص خود معنا پیدا کرده‌اند و بنابراین نمی‌توان انتظار داشت که بتوان این دو را به طور کامل معادل یکدیگر تلقی کرد.

مشکل دیگر ترجمه متون عرفانی این است که بسیاری از کلمات و اصطلاحات عرفانی، معانی عادی و غیر عرفانی نیز دارند که ممکن است هر دو معنا در یک متن عرفانی به کار رود. تشخیص معنای عادی از معنای اصطلاحی، همواره ساده نیست و موجب خواهد شد که ترجمه دقیق نباشد. همچنین متون عرفانی از ساختار نسبتاً پیچیده‌تری برخوردارند و چون با تجربیات شخصی و عرفانی آمیخته‌اند، برگردان دقیق و صحیح آنها مشکل است.

برای برگرداندن کلمات و اصطلاحات عرفانی به زبان ترجمه باید این اصطلاحات و کلمات در زبان اصلی به دقت مطالعه شوند و سپس نزدیک‌ترین کلمه به این مفاهیم در زبان ترجمه انتخاب شوند و با ارائه توضیحات، تفاوتشان روشن گردد. کسی می‌تواند این امر مهم را با موفقیت انجام دهد که نخست به زبان اصلی و زبان ترجمه تسلط داشته باشد و آنگاه عرفان هر دو فرهنگ مورد تطبیق و مطالعه را به خوبی درک کرده باشد.

بنابراین ترجمه‌ای را می‌توان به طور نسبی دقیق و صحیح تلقی کرد که در آن بین متن اصلی و ترجمه تفاوت مفهومی وجود نداشته باشد. گاهی ترجمه بی‌واسطه و گاهی با واسطه انجام می‌پذیرد. حال بدیهی است هرچه تعداد واسطه‌ها افزایش یابد، طبعاً دقت مطالب کاهش و سوء تعبیر افزایش می‌یابد و در نتیجه ارزش نتایج حاصل از مطالعات تطبیقی پایین می‌آید. افزون بر مشکل واسطه‌ها، عدم تسلط مترجم بر عرفان‌های مورد مطالعه یا عدم تسلط او به زبان اصلی یا به زبان ترجمه موجب خواهد شد که ترجمه‌چندان دقیق نباشد. بنابراین از آنجا که ترجمه متون عرفانی برای تطبیق و مقارنه عرفان‌ها امری ضروری است لذا فهم صحیح عرفان‌های مختلف منوط به ادراک صحیح محقق از کلام و اصطلاحات ناب عرفانی آن زبان‌ها و فرهنگ‌ها و نیز آشنایی کامل وی به دقایق زبان اصلی





و زبان ترجمه خواهد بود. بنابراین فهم عرفان فرهنگ‌های مختلف مستلزم برگرداندن کلمات، اصطلاحات و مفاهیم از یک زبان به زبان دیگر است. ترجمهٔ مطالب عرفانی از یک زبان به زبان دیگر مشکل‌سازتر از انتقال سایر مطالب است، زیرا هر فرهنگی اصطلاحات عرفانی خاص خود را دارد که اغلب مستقل از سایر فرهنگ‌ها شکل گرفته و به شدت به آن فرهنگ وابسته است. از این رو ترجمهٔ مفاهیم عرفانی تنها به معنای برگرداندن اصطلاحات از یک زبان به زبان دیگر نیست بلکه از زبان عرفانی یک فرهنگ به زبان عرفانی فرهنگ دیگر است. بنابراین نباید اصطلاحات عرفانی به زبان غیر عرفانی ترجمه شود، بلکه بایستی کوشید تا مفاهیم عرفانی در زبان ترجمه، انتخاب شود.

### ج. بی توجهی به کلیت عرفان‌های مورد مطالعه (جزئی نگری): در هر

نظام عرفانی مفاهیم، اصطلاحات، احوال و مقامات مرتبط کم و بیش طبقه‌بندی شده و در دسته‌های خاص قرار گرفته‌اند. حتی در یک نظام عرفانی خاص مانند عرفان اسلامی، در این طبقه‌بندی تفاوت‌هایی وجود دارد. برای نمونه احوال و مقامات عرفانی طبقه‌بندی شده در «اللمع ابونصر سراج» به طور کامل متفاوت از «صد میدان خواجه عبدالله انصاری» است. بر اساس این عادت زمانی که بررسی یک موضوع در عرفان فرهنگ دیگر مطرح می‌شود، یک دانشجوی آشنا با عرفان اسلامی ممکن است از روش‌های موجود در عرفان اسلامی استفاده کند و بکوشد تا احوال و مقامات مربوط را در همان جایی جستجو کند که در عرفان اسلامی قرار دارد. به کارگیری این روش در جستجوی مفاهیم عرفانی با تنگناهایی رو به رو می‌شود:

۱. هر نظام عرفانی تقسیمات خاص خود را دارد که ممکن است با سایر نظام‌ها مشابه یا متفاوت باشد. بنابراین دسته‌بندی‌هایی که در یک نظام عرفانی وجود دارد، ممکن است در سایر نظام‌ها وجود نداشته باشد و در نتیجه محقق دچار سردرگمی می‌شود.

۲. حتی در صورت وجود مشابهت میان این تقسیم‌بندی‌ها، هیچ تضمینی وجود ندارد که موضوعات مطرح در آنها با یکدیگر مشابه باشند. برای نمونه برخی از مفاهیمی که در

عرفان یک فرهنگ جزو مقامات است، در عرفان فرهنگ دیگر ممکن است جزو حالات باشد و یا خود عنوان مستقلی غیر از احوال و مقامات داشته باشد.

۳. در هیچ نظام عرفانی نمی‌توان ادعا کرد که همه مفاهیم مرتبط با یک موضوع در یک جا و با یک عنوان گرد آمده است. بسیاری از مواقع لازم است برای یافتن یک موضوع خاص، آثار گوناگونی را در عرفان آن فرهنگ بررسی و مطالعه کرد. به عنوان مثال ممکن است عشق در عرفان یک فرهنگ در ردیف یکی از مقامات آمده باشد و در عرفان فرهنگ دیگر جزو مقامات نباشد و به صورت کلی در زیرساخت سیر و سلوک آن عرفان مطرح شده باشد.

به طور خلاصه پژوهشگران اغلب به همان شیوه‌ای که در عرفان فرهنگ خود به جستجوی مفاهیم عرفانی می‌پردازند، در زمینه مفاهیم عرفان فرهنگ بیگانه نیز تحقیق می‌کنند؛ در حالی که هر نظام عرفانی تقسیمات خاص خود را دارد و بنا به شرایط تاریخی و اجتماعی خاص خود موضوعات عرفانی را تعیین می‌کند. بنابراین در مطالعات عرفان فرهنگ‌های دیگر باید به کلیت آن عرفان توجه و از بررسی ناقص و گزینش آن مطابق با تقسیمات و دسته‌بندی‌های موجود در عرفان خودی اجتناب گردد. نبود مفاهیم خاص در بخش جستجو نباید به معنای نبود چنین مفاهیمی در نظام عرفانی تلقی شود، زیرا مفاهیم مربوط به آن موضوع ممکن است در جای دیگر و با عنوانی دیگر وجود داشته باشد.

#### د. نگرش به عرفان فرهنگ بیگانه از دیدگاه فرهنگ خودی: مانع دیگری

که در مطالعات عرفان فرهنگ‌های دیگر وجود دارد این است که محققان با همان تلقی که از منابع عرفانی فرهنگ خود دارند، به تفسیر و تعبیر عرفان فرهنگ‌های دیگر می‌پردازند و همین امر موجب خواهد شد که سوء تفاهم و درک نادرست نسبت به عرفان فرهنگ‌های دیگر افزایش یابد. بنابراین برای درک درست عرفان فرهنگ‌های دیگر، باید مفاهیم عرفانی آن به همان شیوه‌ای تفسیر و تعبیر شوند که عارفان و عرفان پژوهان همان فرهنگ، مفاهیم عرفانی خود را تفسیر و تعبیر می‌کنند. به عبارت دیگر در مطالعه عرفان فرهنگ‌های



دیگر باید همان عینکی را به چشم زد که عارفان و عرفان پژوهان آن فرهنگ در تفسیر مفاهیم خود آن را به کار می‌برند و استفاده از عینکی متفاوت به درک نادرست از عرفان فرهنگ‌های دیگر منجر خواهد شد. یک محقق عرفان تطبیقی نباید در همه عرفان‌ها به یک شیوه به دنبال ریشه‌های متن مقدس دینی باشد، زیرا ممکن است اساساً یک مکتب عرفانی به عنوان عکس‌العمل یا اعتراض در برابر متون دینی مشروع شکل گرفته باشد و یا به دلایل اجتماعی در جهت پیشگیری از اتهام معتقدان متون مشروع، باورهای خود را تعدیل کند و سازگار با متون مقدس نشان بدهد.

### روش‌های تحقیق در دانش‌های تطبیقی

یکی از مهم‌ترین و در عین حال پیچیده‌ترین موضوعات مرتبط با هر دانشی، روش تحقیق و مطالعه است. روش‌های تحقیق در دانش‌های تطبیقی، متنوع و گوناگون است. روش‌های تحقیق را از دیدگاه‌های گوناگونی می‌توان تقسیم‌بندی و مطالعه کرد. این روش‌ها عبارتند از: ۱. در زمانی یا تاریخ محور و ۲. هم‌زمانی یا موضوع محور.

روش در زمانی: از نخستین روش‌های به کار گرفته شده در دانش‌های تطبیقی، روش - های در زمانی یا تاریخ محور است. علت آن هم وجود عناصر حاکم بر فضاها و علمی و دانشگاهی در دوره‌ای بود که دانش‌های تطبیقی ازدیاد و گسترش یافتند.

روش هم‌زمانی: بخش مهمی از روش‌های به کار رفته در دانش‌های تطبیقی به روش - های هم‌زمانی بازمی‌گردد. روش‌های هم‌زمانی بسیار و برخی از آنها عبارت است از: پدیدارشناسانه، مضمون‌شناسانه و سبک‌شناسانه.

در واقع به سبب تنوع موجود در علوم و دانش‌های گوناگون تطبیقی، برخی از علوم تطبیقی با بعضی از روش‌ها ارتباط تنگاتنگ‌تری دارند تا برخی دیگر. مثلاً فلسفه تطبیقی ارتباط چندانی با روش سبک‌شناسانه ندارد و بالعکس رشته‌های هنری و ادبی با روش



سبک‌شناسانه ارتباط مستقیم و تنگاتنگی دارند. از این جهت می‌توان روش‌های مرسوم در دانش‌های تطبیقی را به روش‌های ۱. صورت‌محور و ۲. محتوامحور نیز تقسیم کرد.

روش‌های محتوامحور: روش‌هایی هستند که می‌توانند در همه آثار تطبیقی در رشته - های مختلف مورد استفاده قرار گیرند. این روش‌ها، همچون پدیدارشناسانه و مضمون - شناسانه بر محتوای اثر تأکید دارند و به مطالعه و بررسی آن می‌پردازند.

روش‌های صورت‌محور: روش‌هایی هستند که بر صورت اثر هنری تأکید دارند. روش‌هایی همچون فرمالیستی و سبک‌شناسانه از همین دسته محسوب می‌شوند.

موضوع روش تحقیق، آنچنان مهم و اساسی است که در پاره‌ای از دانش‌های تطبیقی منجر به پدید آمدن مکاتب گوناگون شده است. برای مثال، ادبیات تطبیقی بر اساس شیوه‌های کاربردی دارای دو مکتب بزرگ یعنی مکتب فرانسوی و مکتب آمریکایی است.

مکتب فرانسوی: این مکتب از روش تأثیر و تأثر استفاده می‌کند. در این مکتب، مهم - ترین و اصلی‌ترین شکل تحقیقات در ادبیات تطبیقی، شناسایی و اثبات روابط متنی و تأثیر و تأثری است. این مکتب از روش تاریخی بهره زیادی می‌برد و تنها آثاری را که روابط مستقیم یا غیرمستقیم تاریخی دارند، در قلمرو تحقیقی خود، قرار می‌دهد. بنابراین پیکره مطالعاتی این مکتب به تعداد خاصی از آثار محدود می‌شود.

مکتب آمریکایی: بر خلاف مکتب فرانسوی، در مکتب آمریکایی تأکید بر روابط تأثیر و تأثری وجود ندارد، بلکه توارد و تشابه و حتی تفاوت نیز می‌تواند روش تحقیق مناسبی برای ادبیات تطبیقی در این مکتب به شمار آید. بنابراین در این مکتب بیشتر، مضامین و سبک‌ها مورد توجه قرار می‌گیرند و رویکرد مطالعاتی آنها نیز فراتاریخی است. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۲۹-۲۷)

## روش‌شناسی مطالعات عرفان تطبیقی

مطالعات عرفان تطبیقی با مشکلاتی رو به رو است که باید شناسایی و برای حل آن تدابیری پیشنهاد گردد. بررسی و تحلیل این مشکلات و موانع و به کارگیری بهترین روش‌ها در راستای حل آن، روش‌شناسی عرفان تطبیقی را تشکیل می‌دهد. ارزش نتایج حاصل از مطالعات تطبیقی تا حد زیادی به روش‌شناسی آن وابسته است. از این روی یکی از مباحث مهم و کلیدی در عرفان تطبیقی، بحث در روش‌شناسی و روش‌های انجام مطالعات تطبیقی است.

به طور کلی در روش‌شناسی عرفان تطبیقی مسائل زیر بررسی می‌شود:

الف. شناسایی مشکلات و تنگناهای مربوط به انجام مطالعات تطبیقی.

ب. پیشنهاد بهترین روش‌ها در مواجهه با مشکلات و مسائل مطرح در اینگونه مطالعات.

ج. تعیین ملاک‌ها و معیارهایی که بتوان بر اساس آن راه‌حل‌های به کار رفته را در نظام‌های عرفانی متفاوت مورد ارزیابی قرار داد.

**۱. مشکلات مطالعات عرفان تطبیقی:** در اینگونه مطالعات دست کم دو نظام عرفانی مورد مقایسه و تطبیق قرار می‌گیرد و صرف مطالعه عرفان فرهنگ دیگر و کسب اطلاع در آن، عرفان تطبیقی تلقی نمی‌شود. به عبارت دیگر، عرفان یک فرهنگ باید دست کم با عرفان فرهنگ دیگری مورد مقایسه و تطبیق قرار گیرد تا مطالعه تطبیقی تحقق یابد. بنابراین علاوه بر مشکلات و تنگناهای ناشی از مطالعه عرفان فرهنگ‌های دیگر در فرآیند مقایسه و تطبیق نیز مشکلات و تنگناهایی وجود دارد که به شرح زیر بررسی می‌شود:

۱-۱ قابل مقایسه و تطبیق بودن نظام‌های عرفانی: در هر مقایسه و تطبیق ضروری است که میان موضوعات مورد مقایسه، مشابهت‌هایی وجود داشته باشد. در غیر این صورت، مقایسه و تطبیق دو امر کاملاً مجزا و متفاوت نتیجه مفیدی را به دنبال نخواهد داشت. در



ارتباط با قابل مقایسه بودن نظام‌های عرفانی متفاوت می‌توان به طور کلی سه دیدگاه را تصور و مطرح کرد:

الف. بر اساس دیدگاه اول، نظام‌های عرفانی آنقدر با یکدیگر تفاوت اساسی دارند که امکان مقایسه و تطبیق وجود ندارد و در نتیجه، عرفان تطبیقی تنها این تفاوت‌ها را به نمایش می‌گذارد. برای نمونه شاید برخی بر این باور باشند که عرفان اسلامی قابل مقایسه با عرفان‌های غیر دینی مثل مکتب یوگا نباشد.

ب. بر اساس دیدگاه دوم، نظام‌های عرفانی گوناگون نه تنها تفاوت جوهری با یکدیگر ندارند، بلکه می‌توان از طریق تحقیقات عمیق‌تر تفاوت‌های ظاهری آنها را کم‌رنگ‌تر کرد تا آنجا که عرفان به عنوان رویه‌ای واحد در همه فرهنگ‌ها به شمار آید.

ج. بر اساس دیدگاه سوم، نه میان نظام‌های عرفانی تفاوت اساسی وجود دارد و نه تفاوت‌های آنها آنقدر کم‌رنگ است که بتوان از یک وحدت عرفانی در فرهنگ‌ها یاد کرد. بر مبنای این دیدگاه، نظام‌های عرفانی، ماهیت آنقدر متفاوتی ندارند که امکان مقایسه و تطبیق را از بین ببرد، ولی برای تحقیق وحدت عرفانی بین فرهنگ‌ها، موانع ساختاری وجود دارد که عقیده به وحدت را تقریباً ناممکن می‌سازد.

ظاهراً تفاوت موجود میان نظام‌های عرفانی نباید چنان پررنگ مطرح شود که امکان هر گونه مقایسه و تطبیق را منتفی کند. پس مفاهیم عرفانی در نظام‌های عرفانی، کم و بیش مشابه و قابل مقایسه هستند.

۱-۲ نحوه انتخاب موضوعات قابل مقایسه یا تطبیق: این که چه موضوعات و مفاهیمی برای مقایسه و تطبیق انتخاب شوند، به هدف محقق بستگی دارد که چه مقاصدی را از انجام آن مطالعه تطبیقی دنبال می‌کند. بدیهی است موضوع مهم در هر مقایسه و تطبیق، آن است که موضوعات و عناصر انتخابی باید قابل مقایسه و تطبیق باشند و گرنه دو امر کاملاً مجزا و متفاوت نتیجه مشخصی را به دنبال نخواهد داشت.

وقتی مفاهیم دو نظام عرفانی مورد مقایسه قرار می‌گیرد، باید مشخص شود که این مقایسه از چه نظر معنادار است. در مقایسه‌هایی که برای محقق جز اذعان به وجود تفاوت ماهوی میان مفاد دو دسته از مفاهیم عرفانی، نتیجه مشخص دیگری به دست نیاید، بررسی مقایسه‌ای، امری بی‌معنا خواهد بود. به هر حال وجود اختلاف و اشتراک در تحقیقات تطبیقی وابسته به یکدیگرند؛ یعنی وجود تشابه در یک چیز، دلیل بر وجود اختلاف در چیز دیگر و وجود اختلاف در یک چیز، دلیل بر وجود اشتراک در چیز دیگر خواهد بود.

۳-۱ پیدا نشدن مفاهیم مشابه در نظام‌های عرفانی مورد مقایسه: وقتی مفاهیم خاصی برای عرفان تطبیقی انتخاب می‌شود، ممکن است معادل آن در نظام عرفانی فرهنگ دیگر وجود نداشته باشد و محقق به این جمع‌بندی برسد که مفهوم عرفانی مزبور در نظام عرفانی مورد مقایسه وجود ندارد. در حالی که با بررسی دقیق‌تر شاید بتوان از مجموعه نظام عرفانی، آن مفهوم را استنباط کرد.

**۲. روش‌های انجام مطالعات تطبیقی:** انجام دادن مطالعات تطبیقی با سؤالات مقدماتی شروع می‌شود و در نهایت محقق درصدد است با انجام آن مطالعات، مثلاً درباره مقامات عرفانی به سؤالات مقدماتی از این قبیل پاسخ دهد: آیا احوال و مقامات در نظام عرفانی فرهنگ‌های دیگر می‌تواند زمینه بهتری برای سیر و سلوک عرفانی فراهم سازد؟ چگونه یک مفهوم عرفانی خاص در نظام عرفانی یک فرهنگ در ردیف مقامات عرفانی درآمده است؟ آیا می‌توان گفت که مقامات عرفانی در عرفان اسلامی بهتر از مقامات عرفان یوگایی انسان‌ها را به هدف نهایی خود می‌رساند؟

پس از طرح این سؤالات مقدماتی، محقق می‌کوشد تا متناسب با هدف مورد نظر، موضوعی را در نظر بگیرد و تعیین کند که این مقایسه و تطبیق با کدام یک از نظام‌های عرفانی باید انجام پذیرد. انتخاب نظام عرفانی برای مقایسه به عوامل متعددی مانند در دسترس بودن منابع، جذاب بودن آن نظام عرفانی، زمینه‌های مشترک تاریخی و فرهنگی و غیره بستگی دارد. اما همان‌طور که پیشتر اشاره شد، نیافتن معادل عرفانی برای مفاهیم مورد

مقایسه و یا توجه صرف به کلمات و عبارات، می‌تواند مشکلاتی را در روش تطبیقی ایجاد کند.

یکی از راه‌های مقابله با این تنگناها استفاده از اصول مشترک هر یک از دو نظام عرفانی در رأس تحلیل و تطبیق هر دو جهان‌بینی بود که قبلاً بدان اشاره شد. راهکار دیگر روش «کارکرد»<sup>۸</sup> به جای مقایسه کلمات و عبارات است. این روش بر این نظریه استوار است که نظام‌های عرفانی متفاوت، اهداف تقریباً مشابهی را دنبال می‌کنند، ولی در عین حال، هر نظام عرفانی ممکن است راه حل خاصی در این زمینه داشته باشد. اما در مجموع نظام‌های عرفانی به نتایج کمابیش مشابهی می‌رسند. در این روش پژوهنده فراتر از عبارات، کلمات و اصطلاحات، به دنبال اهداف مشترکی است که در هر نظام مورد نظر مطرح است. بنابراین برای نمونه به جای طرح این سؤال که آیا مفهوم فنا در عرفان یوگایی وجود دارد یا نه، باید سؤال کرد که آیا اساساً در مکتب یوگا زدودن انانیت‌های فردی و رسیدن به وحدت انسانی مورد نظر است یا نه؟ و یا به جای طرح این سؤال که آیا اصطلاح بقای بعد از فنا در عرفان یوگایی وجود دارد یا نه بایستی پرسش کرد که آیا اصولاً در مکتب عرفان یوگا به اصل جاودانگی پرداخته شده است یا نه؟

روش مبتنی بر «کارکرد» از سویی محقق را راهنمایی می‌کند که چه بخش‌هایی از نظام عرفانی فرهنگ دیگر مورد جستجو و تحقیق قرار گیرد تا امکان مقایسه و تطبیق فراهم شود و از سوی دیگر، به وی یادآوری می‌کند که بررسی و تحقیق در نظام عرفانی فرهنگ دیگر از دیدگاه عرفانی فرهنگ خود تا چه اندازه می‌تواند گمراه‌کننده باشد. بنابراین، کاربرد روش مبتنی بر کارکرد تا اندازه‌ای مستلزم دانش، تجربه و ابتکار محقق است.

مشکل دیگری که در مقایسه و تطبیق بروز می‌کند این است که در بسیاری از موارد محقق می‌کوشد موضوع مورد نظر را در همان مباحثی از عرفان فرهنگ دیگر جستجو کند

<sup>۸</sup>. ک. : همیلتون، ملکم. جامعه‌شناسی دین، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، بنیان، ۱۳۷۷، ۲۳۷-۱۹۷.



که در نظام عرفانی فرهنگ خود وجود دارد، در صورتی که همان موضوع ممکن است در بخش دیگری مطرح شده باشد. در هر حال محقق نباید از عینک نظام عرفانی فرهنگ خود به عرفان فرهنگ‌های دیگر بنگرد، زیرا در این صورت بسیاری از مطالب را نمی‌بیند و یا اینکه به درستی درک نمی‌کند.

نکته دیگر در مطالعات عرفان تطبیقی این است که نظام عرفانی در هر حال به عنوان پدیده‌ای اجتماعی جنبه‌ای از جامعه را نیز نشان می‌دهد و آن نباید مجزا از سایر جنبه‌ها ارزیابی و مطالعه شود. بنابراین درک درست از عرفان یک فرهنگ، مستلزم اطلاع از سایر اوضاع و احوال حاکم بر آن فرهنگ در زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، اخلاقی، دینی، تاریخی، آب و هوایی و غیره است. به یقین اطلاع از همه جنبه‌های غیر عرفانی که بر نظام عرفانی یک فرهنگ حاکم‌اند، برای هر محقق عرفان تطبیقی ممکن نیست. اما هر چند اطلاعات از فرهنگ مورد مطالعه بیشتر باشد، احتمال اشتباه در پژوهش کاهش می‌یابد. به این ترتیب برای نیل به نتایج علمی و مقبول، محقق باید خلاق و مبتکر باشد و بکوشد با افزایش آگاهی خود از جوانب مختلف فرهنگی عرفانی مورد مطالعه، به دقت - ترین و صحیح‌ترین داوری‌ها برسد و به طور کلی، باید مراقب، زیرک و هشیار باشد.

### ۳. ارزیابی نتایج حاصل از مطالعات تطبیقی: یکی از ارزیابی‌های غیر علمی که

ممکن است در پایان مطالعات تطبیقی صورت پذیرد، داوری ارزشی در مورد عرفان‌های مختلف است که ممکن است بر اساس تصورات، احساسات و اعتقادات شخصی و یا فرهنگی محقق باشد. این رویکرد هیچ مبنای علمی ندارد و یک خطای آشکار است. به نظر می‌رسد که به جای رویکرد ارزشی به نتایج مطالعات تطبیقی، باید از رویکرد تحلیلی استفاده کرد. در رویکرد تحلیلی هیچ گاه صحت و سقم مدعیات عرفانی مورد داوری قرار نمی‌گیرد. برای نمونه اینکه آیا در عرفان اسلامی، خدایی شخصی هست یا نه؟ و عارف با خداوند اتحاد پیدا می‌کند یا نه؟ و یا اینکه آیا در مکتب یوگا خدایی هست یا نه؟ این مسائل مورد داوری قرار نمی‌گیرد، زیرا هیچ معیار واحدی برای ارزیابی این سخنان نداریم.



از طرف دیگر، هم هدف غایی کل عرفان‌ها، یعنی «امر مطلق» در تعبیر مختلف به عنوان موضوع، و هم ذهن انسان به عنوان شناسنده موضوع، همواره امری ناشناخته می‌مانند.

بنابراین با به کارگیری رویکرد تحلیلی از ارزیابی نتایج فارغ می‌شویم و مطالب را از منظری دیگر مورد ارزیابی قرار می‌دهیم. رویکرد تحلیلی درصدد تحلیل پدیده‌های عرفانی از حیث ارزیابی تناسب مبانی و نتایج، و یا به تعبیر دیگر ارزیابی تناسب عرفان نظری و عرفان عملی آن مکتب است. بدین معنا که در رویکرد تحلیلی این سؤال برای ما مطرح می‌شود که آیا مبانی معرفتی که یک عرفان آن را اساس کار خود قرار داده است، با نتایج حاصل از آن عرفان انسجام و سازگاری منطقی دارد یا نه؟ به بیان دیگر آیا عرفان نظری و عرفانی عملی موجود در یک مکتب با یکدیگر تناسبی دارند یا نه؟ آیا تعالیم عرفان نظری از طریق سلوک عملی آن عرفان قابل تحقق است و یا صرفاً ناشی از احساس شاعرانه و خیالی است؟ بدین ترتیب در رویکرد تحلیلی - توصیفی از سویی معیاری برای ارزیابی پدیده‌های عرفانی یک مکتب، و از سوی دیگر چارچوبی برای تطبیق دو مکتب عرفانی پدید می‌آید.

رویکرد تحلیلی، کاوش در پیش‌فرض‌هاست و در واقع مقدمه روش تطبیقی است. البته این امر به این معنا نیست که تحلیل‌گر عرفانی خود باید با پیش‌فرض‌ها وارد کاوش پیش-فرض‌ها شود، بلکه یکی از کارهای اساسی محقق نقد پیش‌فرض‌های معرفتی تمثیل‌هایی است که در متن عرفانی به کار رفته است. به طور کلی می‌توان متن عرفانی را متشکل از پیش‌فرض‌ها و تجربیات خود عارف تلقی کرد؛ پیش‌فرض‌هایی چون استفاده از متون مقدس، علوم زمانه و فهم عرفی در پیدایش یک متن عرفانی مؤثرند و گاهی اوقات به صورت آشکار در آن نمود پیدا می‌کنند. از این رو فقط بخش اندکی از یک متن عرفانی حاصل شهود و تجربیات خود عارف است.

در واقع یافتن مشابهت‌ها و تفاوت‌ها در مطالعات تطبیقی و اینکه کدام یک برای محقق جذابیت بیشتری دارد، به دیدگاه وی نسبت به ارتباط نظام‌های عرفانی متفاوت



با یکدیگر بستگی دارد. چنانکه نظام‌های عرفانی را در اساس مشابه تصور کنیم، در این صورت پیدا کردن تفاوت‌ها جذابیت بیشتری خواهد داشت و دلایل آن بررسی و تجزیه و تحلیل خواهد شد. اگر نظام‌های عرفانی در اساس مجزا و متفاوت تلقی شوند، در این صورت یافتن مشابهت‌ها جذاب‌تر خواهد شد. بنابراین دلایل اتخاذ راه - حل‌های مشابه نیازمند بررسی و تجزیه و تحلیل است. (ر.ک: صادقی شهپر، ۱۳۸۷: ۹۳) مثلاً در تطبیق دو عرفان بودایی و یوگایی که هر دو به فرهنگ هند متعلق هستند بدیهی است که یافتن تفاوت‌ها جالب است، لیکن در مقابل در مقارنه عرفان اسلامی و عرفان یوگا که ظاهراً متفاوت به نظر می‌رسند، یافتن مشابهت‌ها جالب توجه است.

توضیح این نکته لازم است که مشابهت و اختلاف در واقع دو روی یک سکه‌اند. زیرا نبود اختلاف نشان دهنده مشابهت، و نبود مشابهت، نشان دهنده اختلاف است. بر این اساس عواملی که سبب ایجاد مشابهت میان دو نظام عرفانی می‌شوند، در صورت فقدان موجب اختلاف خواهند شد. بنابراین در هر مطالعه تطبیقی، محقق ناگزیر است مشابهت‌ها و تفاوت‌ها را بررسی کند، حتی اگر تأکید وی بیشتر نسبت به آن روی سکه است که برای وی جذابیت بیشتری دارد. علل و عوامل مختلفی می‌تواند در ایجاد و شکل‌گیری مشابهت‌ها و تفاوت‌ها نقش داشته باشد. «به طور کلی پدیده‌های مختلف فرهنگی را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: بخشی از پدیده‌های فرهنگی ناظر به ماهیت آن فرهنگ‌اند، که محصول شرایط تاریخی، اقتصادی، سیاسی، اعتقادی و غیره هستند. بخش دیگر ناظر به ساختار آن فرهنگ‌اند. ساختار هر فرهنگ از نیازهای «وجود انسان» نشأت می‌گیرد و وجود انسان تابع شرایط خاصی است که در فرهنگ‌های مختلف، گونه‌ای مشابهت ایجاد می‌کند. در مورد تفاوت و تشابه عرفان‌ها با توجه به موضوع فوق‌الذکر می‌توان گفت که تفاوت‌ها، محصول شرایط تاریخی، سیاسی، عقیدتی و غیره‌اند و تشابه از ساختار مشترک وجود انسان نشأت می‌گیرند. در حقیقت بازگشت به نقطه اول که نقطه آغاز و جذاب وجود انسان است،



ساختار مشترک همه عرفان‌ها است. اما در عین حال تفسیرهای متفاوت در مورد نقطه اول، سبب ایجاد تفاوت‌هایی در عرصه ساختاری عرفان‌ها نیز شده است.

نکته دیگری که به ویژه در مورد تأثیر عامل دین بر چگونگی عرفان در مطالعات تطبیقی قابل ذکر است، این است که شباهت‌ها یا تفاوت در دین ممکن است سبب شباهت یا تفاوت در برخی مفاهیم عرفانی فرهنگ‌ها نیز بشود. از جمله شباهت‌ها و اشتراکات دینی مسیحیت و اسلام در شباهت‌های عرفانی موجود در این دو دین تأثیر زیادی داشته است.

همچنین عوامل ناشناخته و تصادفی در ایجاد شباهت یا تفاوت میان نظام‌های عرفانی مؤثرند. هر چند وجود اینگونه عوامل در پیدایش مفاهیم عرفانی خاص انکارناپذیر است، اما نمی‌توان آنها را به صورت مشخصی بررسی کرد، یا حتی موارد آن را برشمرد.» (ر.ک: صادقی، ۱۳۸۷: ۹۶-۹۷)

### دسته‌بندی نظام‌های عرفانی در خانواده‌های بزرگ دینی - فرهنگی

عامل دیگری که می‌تواند در تبیین مبانی اصولی در روش تطبیق عرفان‌ها به ما یاری رساند، طبقه‌بندی عرفان‌ها یا ملاک‌ها و معیارهای اساسی است. شباهت نظام‌های عرفانی به یکدیگر امر انکارناپذیری است و مفاهیم عرفانی در فرهنگ‌های گوناگون شباهت فراوانی به یکدیگر دارند. همانندی و شباهت میان برخی از نظام‌های عرفانی به اندازه‌ای روشن و شفاف است که آنها را می‌توان متعلق به یک خانواده فرهنگی - دینی بزرگتر دانست. طبقه‌بندی نظام‌های عرفانی در خانواده‌های فرهنگی - دینی بزرگتر یک فعالیت علمی و نظری برای مقاصد آموزشی، و ایجاد نظم و انضباط در مطالعات عرفان تطبیقی است. طبقه‌بندی در علوم امری رایج بوده و فواید آن انکارناپذیر است. در عرفان نیز نظام‌های متفاوت به عرفان‌پژوهان کمک می‌کند که نسبت به نظام عرفان‌های متفاوت و متنوع آگاهی کلی بیابند. برای نمونه هنگامی



که گفته می‌شود که عرفان یهودی جزء عرفان‌های متعلق به ادیان ابراهیمی است، فرد بدون مطالعه عرفان یهودی می‌تواند نسبت به ساختار و اصول حاکم بر منابع دینی و سلسله مراتب منابع و امثال آن آگاهی کلی بیابد. زیرا فرض بر این است که نظام‌های عرفانی متعلق به یک خانواده فرهنگی - دینی پیشینه دینی و تاریخی مشترک، نهادها و ساختارهای مشابهی دارند. این آگاهی عمومی به محقق کمک می‌کند تا در رابطه با درک جزئیات مفاهیم عرفانی آن فرهنگ بداند با چه دیدگاهی با مفاهیم عرفانی آن فرهنگ برخورد کند و چه انتظاری از آنها داشته باشد.

طبقه‌بندی نظام عرفان‌های گوناگون در خانواده‌های بزرگتر، مفید ولی با محدودیت‌ها و مشکلاتی مواجه است، زیرا این امر مستلزم تعیین معیارها و ملاک‌هایی است که بر اساس آن می‌توان نظام عرفانی خاصی را در یک خانواده خاص قرار داد. تعیین تعداد خانواده‌های بزرگ فرهنگی - دینی نیز به سادگی ممکن نیست و سرانجام برخی از فرهنگ‌ها نظام عرفانی مختلط دارند و گنجاندن آنها در یک طبقه دقیق نیست.

### معیار و ملاک دسته‌بندی نظام‌های عرفانی

نخستین دشواری در طبقه‌بندی نظام‌های عرفانی یافتن معیارها و ملاک‌هایی است که بتوان با استناد آن یک نظام عرفانی را در یک خانواده بزرگ فرهنگی - دینی قرار داد. شاید برخی محققان عاملی همچون پیشینه مشترک تاریخی یا دینی را ملاک قرار دهد و بر اساس آن به تقسیم‌بندی نظام‌های عرفانی مبادرت ورزند. شاید بتوان گفت که یک عامل به تنهایی کافی نیست و ترکیبی از عوامل گوناگون باید در تقسیم‌بندی ملاک عمل باشد. با وجود این شاید ملاک واحد در عین حال حاوی ملاک‌ها و معیارهای متفاوتی باشد. برای نمونه در نظر گرفتن معیار واحدی با عنوان «سبک» می‌تواند مواردی چون پیشینه تاریخی، مبانی فلسفی، مفاهیم عرفانی خاص، منابع عرفانی و سلسله مراتب آنها را نیز دربرگیرد.

متعلق عرفانی و یا هدف غایی عرفان نیز می‌تواند یکی از ملاک‌های تقسیم‌بندی نظام‌های عرفانی باشد. برای نمونه در عرفان‌های خداباور، اتحاد با ذات خداوند هدف غایی است، ولی در عرفان‌هایی چون ذن بودایی و یوگا، رسیدن به آرامش و روشنائی ذهنی هدف غایی تلقی می‌گردد. همچنین عرفان‌ها را می‌توان بر مبنای پیشینه مشترک فرهنگی و دینی تقسیم‌بندی کرد. برای نمونه عرفان هندی و ایرانی از حیث پیشینه تاریخی و فرهنگی مشترک می‌تواند در یک خانواده قرار بگیرد و یا عرفان مسیحی و اسلامی به لحاظ ریشه مشترک دینی – وحيانی می‌تواند در یک طبقه قرار گیرد.

ملاک دیگری که می‌توان در تقسیم‌بندی نظام‌های عرفانی از آن استفاده کرد، منابع متون عرفانی است. در این راستا منابعی چون متن مقدس، سنت متکی بر متن مقدس، فلسفه و تجربه‌های ناب عرفانی می‌تواند مد نظر باشد.

با این همه تعالیم عرفانی در برخی از فرهنگ‌ها و ادیان بسیار متنوع و گاه به لحاظ مبانی معرفتی در تقابل یکدیگر قرار دارند. برای نمونه در عرفان اسلامی و با عرفان هندی رویکردی‌های مختلف عرفانی به وجود آمده است.

#### نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب ذکر شده، ضرورت مطالعه دقیق در موضوعات تطبیقی به ویژه عرفان تطبیقی بیش از پیش احساس می‌شود. برای تبیین چنین مطالعاتی به شکل علمی و دقیق ناگزیر به یافتن مبانی مشترک، روش‌های متقن علمی، آسیب‌شناسی مطالعات تطبیقی و ارائه مطالعاتی روشمند، دسته‌بندی عرفان‌های گوناگون و تعیین معیارهای تقسیم‌بندی هستیم.

در این نوشتار تلاش شد تا از منظر زبان مشترک، ارزشمندی منابع و الویت‌بندی آن، ادراک ساختار بنیادین جهان‌بینی‌های مختلف، روش‌شناسی مطالعات تطبیقی بر مبنای اصل تطبیق و مقایسه و شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود، نوع ارزیابی نتایج به



دست آمده و ... به مبانی اصولی و علمی دست یابیم تا تحقیقات آینده در این زمینه‌ها، با روشی دقیق‌تر و نگاهی تیزبینانه‌تر به منصفه بررسی و تحلیل درآید.

### کتابنامه

- جان بانی‌ین (۱۳۸۱)، سیر و سلوک زائر. ترجمه و نوشته: گلناز حامدی، تهران: مدحت، چ اول، فرودین.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۲)، آیین هندو و عرفان اسلامی (بر اساس مجمع‌البحرین داراشکوه)، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: فرزانه، چ اول.
- شیروانی، علی (۱۳۸۱)، مبانی نظری تجربه دینی (مطالعه تطبیقی و انتقادی آرای ابن عربی و رودلف اتو)، قم: بوستان کتاب، چ اول.
- صادقی شهر، علی (۱۳۸۷)، روش‌شناسی عرفان تطبیقی، پژوهشنامه ادیان، س دوم، ش ۴، صص ۷۵-۱۰۰.
- کاکایی، قاسم (۱۳۸۲)، وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستر اکهارت، تهران: هرمس چ دوم.
- همتی، همایون (۱۳۷۵)، دین‌شناسی تطبیقی و عرفان، تهران: آوای نور، چ اول.
- همیلتون، ملکم. (۱۳۷۷)، جامعه‌شناسی دین، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: بنیان.



## مطالعه ساختاری رقص سماع

سید مجتبی میرمیران<sup>۱</sup>

مژگان مسعودی<sup>۲</sup>

### چکیده

رقص‌ها به‌عنوان میراث شفاهی و هنر غیر مادی تجسد فرهنگ هستند. رقص‌ها در میان مردمان دوره‌های باستان و نیز امروزی، معنی، مفهوم و صور گوناگون به خود گرفته‌اند. رقص مفاهیمی بنیادی را در خود جای داده و نه تنها بخش مهمی از جشن‌ها و آیین‌ها را تشکیل می‌دهد، بلکه وسیله‌ای برای ارتباط انسان با خدایان بوده است. در بیشتر سنت‌های مذهبی جهان، به رقص به‌عنوان راهی برای رهایی از قیود تعلقات زمینی و وحدت یافتن با جهان معنوی و روحی نگریسته می‌شود؛ رقص سماع از این دسته به‌شمار می‌آید. فرض بر این است که از دریچه رقص سماع، جهان‌بینی و باورها از طریق بدن روایت می‌گردد. هدف از پژوهش حاضر، کشف آن عناصر حرکتی است که به‌عنوان وسیله‌ای برای ارتباط با عالم الوهیت عمل می‌کنند. روش مطالعه به این صورت است که ابتدا ساختار رقص با نت‌نویسی کورات مشخص گردد و سپس آنچه که سبب می‌شود این رقص، رقصی روحانی به‌شمار آید، کشف شود. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که هم حرکات خاصی که ضمن سماع رقصیده می‌شوند و هم نقوش فرضی‌ای که حرکات بدن رقصندگان در فضا ترسیم می‌نمایند، مفاهیم طلب از درگاه باریتعالی، وحدت، کمال و حرکت مداوم به سوی عالم قدسی را به نمایش می‌گذارند.

**واژگان کلیدی:** انسان‌شناسی رقص، مطالعه ساختاری، سماع، کورات

۱- سید مجتبی میرمیران، عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان، ایران. [mirmiran@guilan.ac.ir](mailto:mirmiran@guilan.ac.ir)

۲- مژگان مسعودی، کارشناس ارشد ایران‌شناسی گرایش فرهنگ و آداب و رسوم. [masoudimoji@gmail.com](mailto:masoudimoji@gmail.com)





## ۱- مقدمه

انسان‌شناسی رقص به‌عنوان شاخه‌ای از انسان‌شناسی از اوایل دهه ۱۹۶۰ پدید آمد. در انسان‌شناسی رقص بر خلاف قوم‌نگاری رقص (ethnochoreography) تلاش می‌گردد تا متن یا بافتار کاملی که رقص را دربرگرفته شامل مناسک، عوامل اجتماعی، آداب و رسوم، ارتباط فرهنگی، معنا، ساختار اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و ... بررسی شود. از دیدگاه انسان‌شناسی، رقص را می‌توان عرفی فرهنگی و مناسکی اجتماعی در نظر گرفت؛ رقص به مثابه مناسک اجتماعی را باید در پرتو نمادهای فرهنگی جامعه و فرآیند هویت‌پذیری و تمایز از طریق ایجاد معنا بررسی کرد (see. Pušink, 2010: 5). لازم به ذکر است که هنوز محققان برای مطالعه پیچیده‌ترین فعالیت بشر یعنی رقصیدن به اجماع نرسیده‌اند تا بهترین رویکرد نظری و روش‌شناسی را انتخاب نمایند. برای برخی از پژوهشگران، مطالعه رقص، مطالعه درباره موضوع منحصر به فرد تاریخی است. بعضی دیگر رویکرد تطبیقی دارند و در تصویری که از رقص ارائه می‌دهند، دلایل و کارکردهای مشابهی در فرهنگ‌های مختلف جهان قائل هستند. در مطالعات کارکردی، معنای رقص در نتایج مفروض آن برای اشخاص و نظام اجتماعی قرار دارد؛ اینکه رقص چه تأثیراتی بر اعضای اجتماع و نهادهای آن می‌گذارد و چه کارکردهایی در کلیت نظام اجتماعی بر عهده‌اش است. مطالعات ساختاری بر الگوهای حرکات فیزیکی بدن در مکان و زمان، بر چگونگی ترکیب حرکات با یکدیگر، بر تعیین قوانینی برای ترکیب آنها و قواعد منتج از آنها در شکل رقص، تأکید دارند. مطالعات ارتباطی، پیوند بین ظرفیت‌های انسانی، زمینه اجتماعی-فرهنگی، محیط جامعه شناختی، پویایی‌های آنچه که رقص هست و آنچه را که به رقص اختصاص می‌یابد، در برمی‌گیرد. هدف از پژوهش حاضر، کشف عناصر حرکتی در این رقص است که به‌عنوان وسیله‌ای برای ارتباط با عالم الوهیت عمل می‌کند. روش مطالعه به این صورت است که ابتدا ساختار رقص با نت‌نویسی کورات مشخص گردد و سپس آنچه را که سبب می‌شود این رقص، رقصی روحانی به‌شمار آید، کشف گردد.



## ۲- رویکرد ساختارگرا

در گذشته، بیشتر مطالعات اروپاییان دربارهٔ رقص، وجه ساختاری آن مد نظر بود. ساختار به ارتباط بین اعضای یک کل، یا به عبارت دیگر به ارتباط بین اشکال مختلف می‌پردازد. در رویکرد ساختارگرایی، رقص از منظر ریخت یا شکل (form) بررسی می‌گردد، در نتیجه برای مطالعهٔ ساختاری رقص مطالعهٔ ریخت‌شناسی آن ضرورت می‌یابد و برای بررسی ریخت باید مثل موسیقی، رقص را به نوعی نت‌نویسی کرد تا به طور دائم ثبت و ضبط گردد. یکی از مشکلات انسان‌شناسی رقص که پیشرفت آن را نسبت به انسان‌شناسی هنرهای بصری دیگر دشوار نموده نیاز به نت‌نویسی حرکات رقص است که دقت را با خوانا بودن برای افرادی که مهارتی در رقص ندارند، بیامیزد (see. Williams, 2004: 146). روش‌های رایج نت‌نویسی رقص عبارتند از: نت‌نویسی لابان (Labanotation)، نت‌نویسی بنش (Benesh notation)، نت‌نویسی کورات (Kurath notation) و نت‌نویسی کوشش-صورت (Effort-shape notation). در نت‌نویسی دقیق باید سه جنبهٔ بُعد حرکت در زمان، بُعد حرکت در مکان و دگردیسی‌های (variation) سبک‌شناختی و فردی، یعنی دو مؤلفهٔ محوری اجرا (performance)، مشخص گردد (see. Royce, 2002: 39). ویلیامز می‌گوید روش نت‌نویسی حرکات باید بتواند تمام حرکاتی را که بدن از نظر آناتومیک قادر به انجام آنهاست به گونه‌ای ثبت و ضبط نماید که الف- هویت حرکت حفظ شود، ب- امکان بازتولید آن وجود داشته باشد، و ج- مضمون معنایی آن باقی بماند (see. Williams, 2004: 148).

لازم به ذکر است که هیچ‌کدام از روش‌های نت‌نویسی فوق‌الذکر به تنهایی برای ثبت و ضبط حرکات کافی نیستند. گاهی نت‌برداری صحیح و سریع از رقص در مکان اجرا امکان‌پذیر



نیست. گاهی در هنگام تحقیق، رقص فقط یک بار به اجرا درمی‌آید و تکرار آن تا مرتبه بعدی امکان ندارد و گاهی رقصندگان رغبتی به تکرار یا نمایش رقص در حضور افراد غریبه ندارند (نک. قبادی، ۱۳۸۰: ۷۱). به همین دلیل برخی پیشنهاد کردند، همان‌گونه که موسیقی در میدان تحقیق ضبط می‌شود از رقص نیز فیلم تهیه گردد. در حقیقت نت‌نویسی و تهیه فیلم مکمل یکدیگر هستند و فناوری همواره در مطالعه حرکت تأثیر داشته است. در انسان‌شناسی که عمدتاً به توصیف رسوم، سنن و جمع‌آوری اشیاء اختصاص دارد، تا قبل از پیشرفت‌های فناوری در حوزه ضبط و پخش، موسیقی و رقص به سبب گذرا بودنشان به حاشیه رانده شده بودند. هنگامی که مردم توانستند فیلم صامت بسازند و آن را نگه دارند، مطالعه رقص، ادا، ایما، اشاره و کلاً حرکت، نظام‌یافته‌تر گشت.

مطالعات ساختاری، برای یافتن قواعد رقص است و مثل دستور زبان زیربنایی برای دیگر انواع تحقیقات تلقی می‌شود. پنج حوزه وجود دارد که مطالعات ساختاری زیربنای آنها به‌شمار می‌آید که عبارتند از: ۱- تغییر، ۲- توان بقای رقص، ۳- گروه‌های بومی رقص، ۴- قوم‌رقص‌شناسی و ۵- بررسی ارزش‌های فرهنگی و هنجارهای نوآوری و ابداع در رقص که پیوند سراسری با ارزش‌های فرهنگی و زیبایی‌شناختی دارد (Royce, 2002: 73-75).

## ۱-۲- نت‌نویسی کورات

تحلیل ساختاری رقص یعنی شکاندن حرکات به قسمت‌های معنادار و سپس درک اینکه چگونه آنها به هم می‌پیوندند، به این ترتیب مطالعات ساختارگرایی رقص بر یافتن گرامر یا دستور زبان رقص متمرکز هستند (ibid: 65-66). کورات برای یافتن دستور زبان رقص، از نمای گرافیکی بهره می‌جست. به این ترتیب که با حضور در میدان تحقیق، رقص را مشاهده می‌کرد و حرکات آن را توصیف می‌نمود. سپس با کمک مطلع بومی و با تکیه بر مشاهدات



خویش، نمایی گرافیکی از رقص می‌کشید و سرانجام، با تکیه بر نمای گرافیکی به تحلیل حرکات می‌پرداخت (see. Kaeppler, 1978: 36).

### ۳- رقص سماع

#### ۳-۱- زمینه‌پیدایش تصوف

دوران عباسیان را اوج تمدن، ادب و هنر اسلامی می‌دانند. در این دوران پایه‌های نظری فقه اسلامی گذاشته شد، چهار مکتب فقهی (حنبل، شافعی، حنفی و مالکی) توسعه یافتند. معتزله که برای بار نخست از ابزار فلسفه برای دفاع از توحید ناب اسلامی در برابر تهدید ثنویت پارسی و تثلیث مسیحیت استفاده کرد، سرانجام تکفیر شد. در همین زمان، مسلمانان پرهیزگارتر برای مخالفت با تجمل رو به تزاید زندگی روزمره به مکتب ریاضت‌کشی سخت‌تری روی آوردند. در خراسان، عراق، مصر و سوریه مردمان متمایل به افکار ریاضت‌کشی در گروه‌های کوچک گرد هم آمدند و مکتب راستین تصوف از این جنبش ناشی شد. واژه تصوف از ردای بلند آستین پشمین ایشان (صوف) مشتق می‌شود. آرمان عشق مطلق به خداوند پذیرفته شد و نهایت درجه اعتبار و اهمیت خود را یافت. مروری بر متون تاریخی آشکار می‌سازد که در اوایل سده چهارم هجری/ دهم میلادی نمایندگان سلسله‌های مختلف تصوف حضور دارند. بزرگترین نماینده صوفی‌گری اولیه حلاج است که در سال ۳۰۹ هجری/ ۹۲۲ میلادی با بی‌رحمی محکوم به مرگ شد. جنبش عرفانی تقریباً تمامی کشورهای مسلمان را فرا گرفت، اما عقاید حلاج، به خصوص در ایران، در پس پرده حفظ شد. شعر پارسی از سده چهارم هجری/ دهم میلادی تحت تأثیر افکار صوفیانه بوده است. خواجه عبدالله انصاری (ف. ۴۸۱ ق/ ۱۰۸۹ م) نخستین مؤلفی است که زبان پارسی را برای مناجات‌های خود به کار گرفت. سپس سنایی



غزنوی (ف. ۵۲۵ ق/ ۱۱۳۱ م) و بعد از او عطار (ف. ۶۱۷ ق/ ۱۲۲۰ م) را می‌توان نام برد. امام محمد غزالی طوسی (ف. ۵۰۵ ق/ ۱۱۱۱ م) معاصر سنایی در احیای علوم دین، خود سنتی آفرید که در افکار اسلامی از رنگ و خصیصه میانه‌روی عارفانه برخوردار بود. هم‌چنین باید از احمد غزالی (ف. ۵۲۰ ق/ ۱۱۲۶ م) برادر امام محمد غزالی در مقام یکی از بزرگ‌ترین خداوندان نظریه عشق عارفانه یاد کرد. تمامی این جنبش‌ها در سده ششم/ دوازدهم میلادی به کمال رسید و این زمانی است که تصوف از دیدگاه نظری نیز مستحکم شد. نخستین تشکیلات اخوت صوفیانه شاید در برابر جنبش اسماعیلیه که فرقه‌ای افراطی از تشیع بودند قدم به هستی نهاد. در سده پنجم هجری/ یازدهم میلادی دینداری پیرو شریعت هم‌چون غزالی با قلم خویش با آرای اسماعیلیه سخت‌دلانه جنگید؛ و در این میان مردم عادی که در آرزوی ارتباطی نزدیک‌تر با خداوند بودند که نمی‌توانستند آن را در شکل ظاهری دین بجویند در جستجوی گریزگاهی برآمدند که شکل عاطفی‌تر دینی داشته باشد. این شکل را سلسله‌های طریقت عرضه داشتند. از حدود ۵۱۴ ق/ ۱۱۲۰ م این سلسله‌ها به آرامی در میان مسلمانان مشرق زمین گسترش یافتند و با تعلیم اصول بی‌تکلف اسلام هزاران نفر را که هرگز به ظواهر رسمی و شرعی این دین جذب نمی‌شدند، تحت تأثیر قرار داده و به خود جذب کردند. سده سیزده میلادی که دوره‌ای مملو از مخوف‌ترین بلاهای سیاسی است در عین حال دوره عظیم‌ترین فعالیت‌های دینی و عرفانی است. این سده را عرفایی چون سهروردی (ف. ۶۳۲ ق/ ۱۲۳۵ م) و ابن عربی یا شیخ اکبر (ف. ۶۳۸ ق/ ۱۲۴۰ م) در سیطره داشتند. باید یادآوری کرد که در این محیط روحانی بود که مولانا متولد شد (نک. شیمل، ۱۳۸۶: ۲۶-۱۸).

تصوف در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود با تمسک به برخی روایات، احادیث و با استنباط فرقه‌ای از اسلام با سرسختی از رقص سماع دفاع کرد. بی‌تردید این جریان و دیگر فرقی که پس از اسلام در ایران به غلات (گمراهان) مشهور شدند، لااقل از نظر صورت‌بندی‌های رفتاری، پیوند غیرقابل انکاری با فرهنگ ایرانی داشته‌اند؛ سرگذشت این فرق،



شیوه اجرای مناسک و آیین‌های آنان و استقبال محتاطانه اما باطنی برخی اقوام و طوایف ایرانی از آنان این گمان را تأیید می‌کند. با پیدایش تصوف اسلامی و شکل‌گیری انواع فرق صوفیه در فلات ایران و به کارگیری مجدد برخی سنت‌های قدیم در مراسم و تجمعات این گونه فرقه‌ها، رقص نیز با نام نویافته سماع همواره به مثابه عملی روحانی-مذهبی و خودانگیخته که منبعث از تواجد و خلصه ناشی از نزدیکی به ذات حضرت حق توجیه و تفسیر می‌شده، حضوری جدی یافت. پس از آن بسیاری دیگر از جنبش‌های اجتماعی-مذهبی در ایران به ادامه چنین سنت‌هایی پای فشرد و به واسطه رجوع دوباره به این سنت‌ها مورد استقبال پیروان خود قرار گرفتند. از همین دوران علمای اسلام، اعم از اهل سنت و شیعه به طور متفق رسالات خود را با احادیث و روایاتی انباشتند که یکسره بر حرمت هرگونه غنا و به ویژه رقص و سماع دلالت داشته است. حمایت قاطعانه برخی از اقطاب صاحب‌نام که اتفاقاً به احاطه بر علوم دینی زبان‌زد بودند و نوع تفسیر دینی و فلسفی آنان از سماع، تأثیر قاطعی بر تثبیت سماع و مجاز شدن آن داشته است. طبیعی است بزرگان تصوف نیز بیکار ننشستند و به بزرگ‌نمایی برخی روایات و احادیث محدثین و راویان صدر اسلام پرداخته و آنها را در مقابل نقطه نظرات مخالفین خود در زمینه غنا قرار دادند. در این میان معتبرترین و بزرگ‌ترین دانشمندی که با ذکر روایاتی از پیامبر اسلام حکم به جواز سماع داد، امام محمد غزالی و برادرش شیخ احمد غزالی بود. فی الواقع، در جهان اسلام تفاوت بین رقص و نازقص (non-dance) بحثی کهن است، برای مثال صوفیان قرن ۱۷ میلادی مجبور بودند حرکات رقص مانند خود را برای علمای سخت‌گیر تشریح کنند. صوفیان می‌گفتند که تعریف رقص به حرکات آنان قابل اطلاق نیست و حرکت چرخیدن جدا از رقصیدن است (see. Shay, 1995: 67-69).

## ۲-۳- فلسفه رقص سماع



سماع از جمله اعمال و آدابی است که بعضی از طریقت‌های تصوف آن را انجام می‌دهند و مانند تصوف مقاماتی دارد. سماع در ریشه عربی از واژه سمع که به صورت مصدر و اسم به کار می‌رود، گرفته شده و به معانی شنیدن و شنواندن، گوش دادن، سخنی که شنیده می‌شود، شهرت و نام نیک، یاد شدن، صدایی که از هر چیزی برآید و ترانه شنیدن استعمال شده است (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۲۸). در غیاث‌اللغات آورده شده است: سماع (به فتح) شنیدن و به معنی رقص و سرور و وجد مجاز است (حاکمی، ۱۳۸۴: ۱). سماع در عرف رقص کردن را می‌گویند. در ارتباط با رقص سماع اختلافاتی وجود دارد، به‌طور کلی چه کسانی که اصل سماع را در ندای میثاق دانسته‌اند و به سماع شنیدن انسان و نزول و صعود روح توجه داشته‌اند و چه کسانی که اصل سماع را در خطاب کن دیده‌اند، هر دو دسته به ترتیبات و مناسبات هارمونیک که در خلقت هست، نظر داشته‌اند. به‌قول غزالی سماع وجدی را ایجاد می‌کند که خود حرکاتی را موجب می‌شود. چنانچه این حرکات ناموزون باشند اضطراب نامند و اگر حرکات موزون و هماهنگ باشند کف زدن و رقص نامند. اجرای رقص سماع نمایش سیر و سلوک عرفانی در قالبی نمادین است و مانند هر سفر عرفانی حضور سالک و مرشد برای هدایت او ضروری می‌نماید. سالکان در رقص سماع در قالب سماع کنندگان و مرشد در قالب شیخ نمایش داده می‌شوند. مراسم سماع از هفت بخش تشکیل شده است که هر بخش آداب و مراسم ویژه خود را دارد (نک. نوروزی طلب، ۱۳۹۳: ۱۸). در عرفان اسلامی وقتی سخن از سماع می‌رود، در حقیقت به یکی از آداب و شعائر صوفیانه اشاره دارد که ترکیبی است از شعرخوانی به آواز خوش و موسیقی. در واقع صوفیه از نیمه دوم قرن سوم هجری / نهم میلادی که نخستین خانه سماع در بغداد درست شد مجالس سماع و نوازندگی داشته‌اند. گوش دادن به نوای موسیقی و در شور عرفانی ناشی از آن ناگهان به دست افشانی و پایکوبی مجذوبانه درآمدن، یکی از وجوه و رخساره‌های تصوف است که به‌ویژه در فرقه مولویه نهادینه شده است (نک. شیمل، ۱۳۸۹: ۴۰).



### ۳-۳- نحوه اجرا

توصیفی که از نحوه اجرای سماع در ذیل می‌آید شرح سماعی است که یکی از نگارندگان از نزدیک در آذر ۱۳۸۹ در مرکز فرهنگی مولانا در قونیه مشاهده کرده است. سالکان در رقص سماع در قالب سماع‌کنندگان و مرشد در قالب شیخ به نمایش درمی‌آیند. مراسم سماع از هفت قسمت تشکیل شده (نوروزی‌طلب، ۱۳۹۳: ۱۸)، اما سماعی که یکی از نگارندگان شاهد آن بوده به دلیل محدودیت زمانی در سه قسمت اجرا گشت که هر یک تکرار دیگری بود. نحوه اجرای رقص در هر قسمت به این صورت است که ابتدا سماع‌زنان با خرقة سیاهی بر دوش، وارد میدان می‌شوند و بر مدار یک دایره فرضی قرار می‌گیرند (تصویر ۱) و سپس





### تصویر 1: ورود رقصندگان سماع

مرشد وارد می‌گردد. پس از نعت و ستایش پیامبر و با شروع موسیقی هر یک از سماع‌کنندگان به ترتیب خرقة خود را می‌اندازند و لباس سپیدشان هویدا می‌گردد و پس از سلام به مرشد، شروع به چرخیدن می‌کنند. ضمن چرخ، ابتدا هر دو دست به صورت ضربداری بر روی سینه



قرار دارد، بعد هر دو دست به سمت بالا برده می‌شوند و سرانجام دست راست به سمت بالا و دست چپ به سمت پایین قرار می‌گیرند و در تمام مدت سماع به همان حالت باقی می‌مانند. بر اساس نحوه حرکت دست‌ها می‌توان هر قسمت رقص سماع را به سه بخش تقسیم نمود. نحوه حرکت پا ضمن چرخیدن به این صورت است که ابتدا پای راست را نود درجه در دایره‌ای فرضی می‌چرخانند تا بدن نیز برای چرخ آماده شود. سپس پای دیگر صد و هشتاد درجه می‌چرخد و در کنار پای اول قرار می‌گیرد. به این ترتیب جهت جغرافیایی بدن فرد عوض می‌شود. کل چرخ، ترکیبی از این دو حرکت است و ضمن آن کف هر دو پا روی زمین قرار دارد (تصویر ۲). این حرکت پا در تمام رقص تکرار می‌گردد.



تصویر ۲: یکی از رقصندگان سماع

#### ۴- تحلیل ساختاری رقص سماع



در تحلیل رقص باید به این نکته توجه کرد که کل رقص مجموع اجزای آن نیست. رقص کلیتی ساختارمند تلقی می‌شود که متشکل از روابط بین اجزای خویش است. همانطور که کاسیرر گفته، علم منطق به‌طور سنتی بین کلیت‌های منفصل (گسسته) و متصل (پیوسته) تمایز می‌گذارد. در اولی اجزاء مقدم بر کل هستند و ارتباط مستقل آنها به کلی که وارد می‌گردند، امکان‌پذیر است و می‌توان آنها را به‌عنوان اجزای مستقل از هم تفکیک کرد. برعکس، در کلیت‌های متصل چنین تفکیکی امکان‌پذیر نیست؛ محتوا و مفهوم تنها در ارتباط اجزاء با کلیتی که به آن تعلق دارند، به‌دست می‌آید و هر یک از اجزاء به تنهایی معنایی ندارند. ضروری است همان‌طور که مارسل موس می‌گوید، نظام‌های حرکتی انسان به‌صورت یک حقیقت کل اجتماعی فهمیده شوند (see. Williams, 2004: 175-184). هم‌چنین باید اشاره کرد که رقص سماع به‌طور سنتی مختص مردان بوده اما امروزه، در پاره‌ای از موارد زنان نیز این رقص را انجام می‌دهند.



نمای گرافیکی حرکات فردی رقص سماع		



جدول ۱ نمای گرافیکی حرکات فردی رقص سماع



نمای گرافیکی حرکات جمعی رقص سماع	
	بخش اول
	بخش دوم
	بخش سوم





## جدول ۲ نمای گرافیکی حرکات جمعی رقص سماع

با پیروی از روش نت‌نویسی کورات جداول ۱ و ۲ به دست آمده‌اند. این جداول گرافیکی ساده مانند تمامی نت‌نویسی‌های مرسوم توسط انسان‌شناسان رقص دارای مشکلاتی است که هنوز در این علم برطرف نشده‌اند و عبارتند از: ۱- هنر رقص، هنری سه بُعدی است و نمایش آن در سطحی دو بُعدی، منجر به نادیده گرفته شدن ویژگی‌های مکانی و حجمی آن می‌گردد، ۲- پیوستگی و تغییرات میان حرکات نشان داده نمی‌شوند. نمای گرافیکی در سطح دو بُعدی ایستاست و پویایی‌های اجرا را دربر نمی‌گیرد. در هر حال، اینها مسائلی هستند که به خواننده برمی‌گردد و انسان‌شناس از نزدیک شاهد اجرا بوده و برای تدقیق بیشتر از عکس و فیلم بهره برده است.

در جدول ۱ نحوه حرکت دست‌های یک رقصنده مشخص شده است. ابتدا دست‌ها به نشانه بندگی و تواضع به صورت ضربداری روی سینه قرار می‌گیرند، سپس دست‌ها به حالت دعایی رو به بالا برده می‌شوند. تقریباً در تمام فرهنگ‌ها، از جمله ایران، دست‌هایی که به سوی آسمان بلند شده‌اند، به طور نمادین در واقع به خداوندگار اعظم یا همان وجود متعالی اشاره دارند (الیاده، ۱۳۹۲: ۴۱). در حقیقت، در همه رفتارهای آدمی بالا بردن دست تلویحاً و تصریحاً اشاره به امر قدسی دارد و به معنای نزول هستی از بالا به پایین است. سرانجام دست راست رو به بالا و دست چپ رو به پایین قرار می‌گیرد. در تمام فرهنگ‌ها، چپ و راست محمل معناست. مثلاً، برخی تفسیرهای توراتی تصریح دارند که انسان اول نه فقط نرماده بود بلکه مرد در پهلوی راست او بوده و زن در پهلوی چپ؛ خداوند، انسان اول را به دو نیم کرد و از آن زن و مرد خلق شد (نک. شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۳: ۳۱۴-۳۱۰). در سنت مسیحی غرب، راست به معنی آینده و چپ به معنی گذشته است. به طور کلی راست و چپ مانند مذکر و مؤنث، فعال



و منفعل، روز و شب، برون گرایی و درون گرایی متقابل هستند (نک. همان، ج ۲: ۳۱۶-۳۱۷ و ۴۶۹-۴۷۲). در اسلام و در متون شریعت، اصحاب شمال که کافران و ناپاکان هستند کارنامه اعمال را با دست چپ می گیرند، اما سمت راست سمت قدسی و ملکوتی است و راست کرداران و مؤمنان نامه اعمال خود را از دست راست می گیرند. اجمالاً باید گفت که تفاسیر متعددی از این نحوه نگه داشتن دست شده؛ مثلاً، رفیع فر در مطالعه ای تطبیقی این نقش را که در صخره نگارهای سونگون با نقوش مجموعه قوبوستان که به شمن ها تعلق دارد، مقایسه کرده و معتقد است هنر صخره سونگون مربوط به مناسک شمنی است (فیاض، ۱۳۹۰: ۲۸). به طور کلی این اعتقاد وجود دارد که این حالت دست دلالت بر بُعد این جهانی و آن جهانی انسان دارد و اینکه او سعی می کند به واسطه سماع از عالم خاکی جدا شده و به عالم الهی برسد.

در جدول ۲ نمای گرافیکی که از مجموع حرکات سماع زنان حاصل می شود، رسم شده است. ضمن رقصیدن، بدن به قلمی تبدیل می شود و از خود ردی بر جای می گذارد (رحیمی، ۱۳۹۱: ۱۷۶). در حقیقت، بدن رقصنده، بدنی نویساست و اشکالی را در فضا ترسیم می نماید. ضمن سماع، دوریشان هم به دور خود می چرخند و هم بر محیط دایره ای فرضی می چرخند؛ به عبارت دیگر مثل کره زمین هم حرکت انتقالی و هم حرکت وضعی دارند. بدن سماع زنان ضمن رقص دوایری در فضا ترسیم می نماید. گردیدن بر گرد چیزی نه تنها آن چیز را مقدس می سازد بلکه نشان دهنده مقدس بودن فضای داخلی دایره نیز هست (Royce, 2002: 5). به این ترتیب، شکل دایره هم وسیله جدایی و هم عامل حفاظت و نگه داری است. به گفته ییاده، دایره ساختن و دایره زدن ایمنی بخش و وسیله حفاظت و صیانت است. در عین حال، حلقه دور معابد نشان می دهد که فقط رازآشنایان می توانند از آن خط بگذرند (دوبوکور، ۱۳۹۱: ۹۳). در نتیجه، دایره رقص به مکانی که مفهوم قدسی را به ذهن متبادر می سازد، تبدیل می گردد. بر علاوه، شکل دایره نمودار یکی از مهم ترین جهات زندگی یعنی وحدت، کلیت،



شکفتگی و کمال است. در غالب تمدن‌ها، ابدیت به شکل دایره تصویر می‌گردد. در واقع، خداوند کل و کمالی است که به صورت دایره نشان داده می‌شود؛ دایره‌ای که مرکز آن در همه جا هست. پس، دایره رمز وحدت وجود به شمار می‌آید. در رقص‌های کیهانی مانند رقص سماع که رقصی عرفانی نیز هست بحث وحدت وجود زیربنای اصلی رقص را تشکیل می‌دهد که نمودش در شکل مدور آن تجلی می‌یابد. رقص‌های دَوْرانی از رمزگرایی کیهان سود می‌برند و تقلیدی از گردش سیارات پیرامون خورشید هستند، دوایری که بدن‌های رقصنده ضمن سماع رسم می‌کنند ممکن است دوایری متحدالمرکز باشند یا دوایری که به صورت مارپیچی در هم تنیده‌اند؛ در هر حال، آنها حرکتی همیشگی به سوی مرکز هستی‌بخش و به سوی عالم بالا را به نمایش می‌گذارند چرا که در نمادشناسی اسطوره‌ای شکل حلزونی یا مارپیچ نماد حرکت مداوم است (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۳: ۱۸). به این ترتیب، مفهوم حول حالنا الی الاحسن الحال یا طور به طور شدن در رقص سماع متجلی است. احمد بن محمد طوسی عارف قرن هفتم می‌گوید: رقص انتقال است از مقامی به مقام دیگر (ستاری، ۱۳۸۷: ۳۶). مضافاً، ضمن رقصیدن دمای بدن افزایش می‌یابد. جذب نیروی قدسی با گرم شدن مفرط و داغی بیش از حد بدن نمایان می‌شود. این نشان ویژه یا عارضه حرارت و گرمای جادویی، در هر زمینه و بافتار فرهنگی که نمایان شود، نشان می‌دهد که وضعیت بشری دنیوی (غیرمذهبی) از بین رفته و آن شخص در یک حالت وجودی برتر و مافوق تجربه بشری به سر می‌برد، یعنی حالت وجودی خدایان (نک. الیاده، ۱۳۹۲: ۱۵۷). در تمام مدت رقص، سماع‌زنان که به درویشان چرخان نیز معروفند می‌چرخند و می‌گردند و می‌چرخند زیرا در حقیقت، سراسر کائنات به چرخیدن و گردیدن مشغول هستند (شیمل، ۱۳۸۹: ۲۱۳-۲۱۲).

نکته دیگری که لازم است یادآوری شود این است که دایره و دیگر اشکال منحنی تقریباً در تمام هنرهای ایرانی مانند قالی‌بافی، خوش‌نویسی، تذهیب، سفال‌گری و موسیقی دستگاهی جایگاهی کانونی دارد. دوایر متحدالمرکز و یا مارپیچی که ضمن اجرای دسته‌جمعی رقص



حاصل می‌شود قابل مقایسه با نقوش اسلیمی است. تزئین اسلیمی که فاقد صورت (تصویر) است مدام می‌چرخد و هربار به همان خط نخست باز می‌گردد تا چشم را وادارد که به خود برگردد و به همانجا که شروع کرده بود، رجعت کند و دوباره حرکت را از سر گیرد (ستاری، ۱۳۸۷: ۱۱۸-۱۱۷). ضمن رقص، بدن درویشان با ترسیم تزئینات اسلیمی که گویی تومارش از ازل تا ابد می‌گسترده، ذهن خوپذیر را با بی‌نهایت و بی‌کرانگی مأنوس می‌سازند. برعلاوه، تا پیش از دنیای مدرن، انسان خود را از بدنش جدا نمی‌پنداشت. بدن با جهان پیوند دارد و تکه‌ای جدایی‌ناپذیر از عالم است که انرژی خود را به او می‌دهد و از او انرژی می‌گیرد. بدن مکان و زمانی است که جهان می‌تواند از خلال آن به قالب انسانی درآید (بروتون، ۱۳۹۲: ۵۷). بدنمندی، زمینی استوار برای درک جهان فراهم می‌آورد. غالباً، بدن در آیین‌هایی که هدفشان ایجاد وحدت و یگانگی است، جایگزین کلمات می‌شود، چون بدن هر فرد نزدیک‌ترین مسیر ارتباط با جهان است، مسیری که ورای فهم و واژگان قرار دارد (Royce, 2002: 160). این بدن است که در آیین‌های باطنی پلی بین خویش و کیهان می‌سازد. به دلیل هم‌بودگی همیشگی بدن با انسان، بدن از منظر هستی‌شناختی سطح عمیق‌تری از بیان را در خود دارد. به همین دلیل است که رقصیدن بهترین ابزار ارتباط با کیهان، امر متعالی و الوهیت به‌شمار می‌آید؛ زیرا ابزار ارتباط با خود فردی که می‌خواهد ارتباط برقرار کند، یکی هستند و در نتیجه ارتباطی بلاواسطه ایجاد می‌گردد. تأثیر رقص به‌واسطه استفاده از بدن به‌عنوان ابزار ارتباطی هم بر رقصنده و هم بر بیننده بلافصل است. شاید مردم نسبت به نقاشی، حجاری یا حتی قطعه‌ای موسیقی بی‌تفاوت باشند، اما در برابر بدن این‌گونه نیستند. اغلب مردم به بدن واکنش نشان می‌دهند چرا که اولاً بدن انسان زنده است و ثانیاً در تمام اشکال دیگر بیان، اثر هنری یک گام دورتر از خود آفریننده اثر قرار دارد (ibid: 159). در بسیاری از مذاهب، بدن بیش از آن که دارای وجه مادی و صورتی فردی باشد، امری جمعی است که ارزش‌ها و باورهای جمعی را به نمایش می‌گذارد. اوج تجلی این باورها در آیین‌ها و مناسک مذهبی نمودار می‌شود.



به علاوه، در مراسم و مناسک مذهبی، بدنمندی نوعی حس هماهنگی و همدلی را در افراد برمی‌انگیزد، همدلی نقش بسیار مهمی در همه انواع ارتباط به خصوص آیین‌ها، تشریفات، مراسم، خطابه‌ها و نطق‌ها دارد (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۰-۲۳).

اجمالاً، بسیاری از دانشمندان اعتقاد دارند مرکز و محور بسیاری از انواع رقص‌ها بر ارتباط بین انسان و الوهیت استوار است و ماهیتی مذهبی و عبادی دارند (Williams, 2004 : 36). گیرشو معتقد است که ضمن رقصیدن، ارتباط غیرکلامی هم بین رقصندگان و هم بین رقصندگان و بینندگان ایجاد می‌گردد. حرکات رقص نمادهای استاندارد و الگوداری هستند که افراد جامعه آن را می‌فهمند و از طریق آن نه تنها خود را بیان می‌کنند بلکه با دنیای پیرامون نیز ارتباط برقرار می‌سازند.

## ۵- نتیجه‌گیری

به طور کلی، هنرها و از جمله رقص از مهم‌ترین محصولات فرهنگی هستند. رقص، مانند زبان یکی از روش‌های بیان فرهنگ است. هم‌چنانکه زبان با واژگان و قواعدش به بنیادهای هستی‌شناختی فرهنگی اشاره دارد، رقص با کنش، حرکت و قواعد مترتب بر آنها به روشی خاص به بیان فرهنگ می‌پردازد. رقص، ابزاری ویژه برای درک فرهنگ پنهان و بصیرت‌های نهان جامعه است؛ رقص، بعد معنوی فرهنگ و روح آن را عینیت می‌بخشد. اگرچه بسیاری از رقص‌ها دارای ریشه‌های اعتقادی هستند، اما به مرور زمان جنبه فرا اعتقادی یافتند و افراد با هرگونه عقاید و نظریاتی آن را پذیرفتند، تا جایی که اصالت آیینی و مذهبی آنها به بوتۀ فراموشی سپرده شده است. در هر حال گسست از ریشه‌های اولیه هرگز عامل انهدام مناسک آیینی نیست؛ مضافاً اینکه نباید از این نکته اساسی غافل ماند که حتی در ابتدایی‌ترین اشکال،



درون‌مایه حرکات موزون و رقص‌ها بازتاب آن دسته از چالش‌های ذهنی است که در بازشناخت هستی و پیرامون پرسش‌های بشر از طبیعت و فراسوی آن پدیدار شده است.

نظریه وحدت وجود از مهم‌ترین مباحث پایه‌ای در آیین تصوف است که زیربنای اصل رقص سماع را نیز تشکیل می‌دهد و نمودش در شکل دایره‌ای تجلی می‌یابد. رقص چرخشی درویشان از رمزگرایی کیهان سود می‌برد و تقلیدی است از گردش دوازده سیاره پیرامون خورشید؛ آنان بر محور خویش می‌چرخند بسان صور فلکی یا صور کواکب و در عین حال همه گروه دور درویشی که در مرکز می‌رقصد، نمودگار خورشید است، چرخ می‌زنند. ما در این مقاله بر آن بودیم، به شکل فشرده‌ای چگونگی اجرای رقص سماع را بر پایه نظریه کورات و تا اندازه‌ای نمادهایی حرکات آن را بازگوییم.

### منابع فارسی و لاتین

- الیاده، میرچا (۱۳۹۲): آیین‌ها و نمادهای تشرف، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر  
بروتون، داویدلو (۱۳۹۲): جامعه‌شناسی بدن، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: ثالث  
حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۴): سماع در تصوف، تهران: انتشارات دانشگاه تهران  
دوبوکور، مونیك (۱۳۹۱): رمزهای زنده‌جان، ترجمه جلال ستاری. تهران: نشر مرکز  
رحیمی، محمودرضا (۱۳۹۱): بدن، تهران: افراز  
ستاری، جلال (۱۳۸۷): رمز اندیشی و هنر قدسی، تهران: مرکز  
شوالیه، ژان؛ گریبان، آلن (۱۳۸۸): فرهنگ نمادها، دوره ۵ جلدی، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، تهران: انتشارات جیحون  
شیمیل، آن‌ماری (۱۳۸۶): شکوه شمس، سیری در آثار و افکار مولانا، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی



----- (۱۳۸۹): بادم و تو آتش، درباره زندگی و آثار مولانا، ترجمه فریدون

بدره‌ای، تهران: توس

فیاضی، ابراهیم (۱۳۸۶): یاللی: حرکت و معنا در یک رقص آذربایجانی، مجله پژوهش‌های

انسان‌شناسی ایران، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰: ۳۳-۹

قبادی، علیرضا (۱۳۸۰): رقص کرشمه‌ای فولکلوریک، کتاب ماه هنر شماره ۳۹ و ۴۰

کیانی، محسن (۱۳۶۹): تاریخ خانقاه در ایران، تهران: طهوری

گیرو، پی‌یر (۱۳۹۲): نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه

نوروزی‌طلب، علیرضا؛ عادل‌وند، پدیده (۱۳۹۳): مطالعه تطبیقی رقص شیوا و رقص سماع،

فصل‌نامه علمی پژوهشی باغ نظر بهار ۹۳ شماره ۲۸

Kaeppler, a, l, (1978): Dance in anthropological perspective, Ann.

Rev. Anthropol, 7: 31-49

Pušink, m (2010): Introduction: dance as social life and cultural practice, anthropological notebooks, 16(3): 5-8

Royce, p.a, (2002): The anthropology of dance. UK: H. Charles worth & Co.

Shay, a (1995): Dance and non-dance: patterned movement in Iran and Islam, Iranian studies, 28(1-2): 61- 78

Williams, d (2004): Anthropology and the dance. University of Illinois press, 2<sup>sc</sup> ed.



## تحلیل و بررسی نماد کوزه در رباعیات خیام

طاهره میرهاشمی\*

علیرضا یعقوبی\*\*

### چکیده

جستار حاضر بر آن است تا به تحلیل و بررسی نماد کوزه در رباعیات خیام بپردازد. فرضیه این پژوهش آن است که کوزه یکی از مهم‌ترین نمادها و موتیف‌های تصویری رباعیات خیام محسوب می‌شود: در رباعیات خیام کوزه نماد است که مرگ و نیستی آدمی را یادآور می‌شود. با توجه به فرضیه یادشده این پرسش مطرح می‌شود که علت گرایش خیام به بهره‌گیری از نماد کوزه چیست؛ به بیان دیگر چرا خیام انسان را پس از مرگ تنها به کوزه تشبیه کرده است و نه هیچ شی سفالین و گلی دیگری. برای اثبات فرضیه پژوهش رباعیات خیام به شیوه استقرایی مورد بررسی قرار گرفت و برای پاسخ‌گویی به پرسش مطرح‌شده در مقاله چشم‌اندازها و ریشه‌های تاریخی، فلسفی و اسطوره‌ای این نماد با استفاده از شیوه توصیفی - تحلیلی مورد بحث و واکاوی قرار گرفت. نتیجه پژوهش بیانگر آن است که خیام در انتخاب نماد کوزه به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه تحت تأثیر این عوامل بوده است: صنعت رایج کوزه‌گری در شهر خیام (نیشابور)؛ نگرش فلسفی خیام و نیز باورهای اسطوره‌ای رایج.

**واژگان کلیدی:** خیام، نماد، موتیف، کوزه.

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک\*

[t-mirhashemi@araku.ac.ir](mailto:t-mirhashemi@araku.ac.ir)

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک\*\*



## مقدمه

در ادب قدیم چه شاخهٔ عرفان که زبان خاص رمزگونه‌ای در اختیار داشت و چه شاخه‌های حماسی، تعلیمی، فلسفی و نیز منظومه‌های عاشقانه، نوعی ویژگی و زبان نمادپردازانه وجود دارد. در این آثار احساسات و قوهٔ تخیل شعری و تجربه و تحقیق بخشی در پس هرگونه نمادپردازی یا تصویرسازی دیده می‌شود. در دوره‌هایی از تاریخ ادبی به دلیل وجود بعضی شرایط و موقعیت‌های اجتماعی زبان رمزگونهٔ آثار پررنگ‌تر شده است. از آنجا که نمادپردازی از جمله شگردهایی است که زبان آثار ادبی را رمزگونه می‌سازد، در این دوره‌ها، بعضی از آفرینندگان آثار ادبی برای القاء غیرمستقیم اندیشهٔ خود به مخاطب از این شگرد استفاده کرده‌اند. یکی از شاعرانی که تمایل زیادی به بهره‌گیری از نماد در آثار خود داشته، خیام است. در رباعیات خیام نوعی از زبان رمزی یا نمادین وجود دارد که پرکاربردترین آن نمادها، نماد کوزه است؛ این نماد به علت کاربرد زیاد یکی از موتیف‌های اصلی رباعیات خیام محسوب می‌شود؛ چرا که موتیف شامل تصویرها، فکرها و احساساتی است که در هر اثر تکرار می‌شود (ر.ک: گری، ۱۳۸۲: ۲۰۷؛ آبرامز، ۱۳۸۶: ۲۷۷-۲۷۸؛ کاژن، ۱۳۸۶: ۲۴۹) البته کاربرد نماد کوزه در رباعیات خیام پدیدهٔ نوظهوری نیست؛ در شعر قبل از خیام نیز از این موتیف به ندرت برای بیان مسألهٔ مرگ و زندگی استفاده شده است، تفاوت خیام با دیگر شاعران پیش از خود، که از این موتیف بهره‌جسته‌اند، آن است که وی نخستین شاعری است که از این موتیف بهره‌های گوناگونی برده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۱). جستار حاضر در صدد پاسخگویی به این پرسش است که علت گرایش خیام به بهره‌گیری از نماد کوزه چیست.

پیشینهٔ بحث: از آنجا که خیام یکی از شاعران برجسته و نام‌آور ایران است، دربارهٔ زندگی، شخصیت و رباعیات وی پژوهش‌های زیادی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه ارائه شده است؛ برای مثال کتابهای «تحقیق درباره رباعیات و زندگانی خیام» (۱۳۲۰) از



حسین شجره؛ «قدیمترین اطلاع از زندگی خیام» (۱۳۲۷) از بدیع الزمان فروزانفر؛ «خیام‌شناسی» (۱۳۴۷) از محمد مهدی فولادوند؛ «خیامی‌نامه» (۱۳۴۷) از جلال‌الدین همایی؛ «خیام‌شناخت» (۱۳۵۳) از محسن فرزانه؛ «دمی با خیام» (۱۳۵۶) از علی دشتی؛ «زندگی خیام» و «نابغه نیشابور حکیم عمر خیام» (۱۳۷۰) از مصطفی بادکوبه‌ای هزاوه‌ای؛ «خیام‌نامه» (۱۳۷۷) از اصغر برزی؛ «کتابشناسی عمر خیام» (۱۳۸۱) از فاطمه انگورانی و زهرا انگورانی و مقالاتی مانند «نیشابور و خیام» (۱۳۴۲) از محمدعلی اسلامی؛ «رویکردهای پنج‌گانه در خیام‌شناسی» (۱۳۸۸) از سعید حسام‌پور و کاووس حسنی؛ «پیشینه بن‌مایه گل انسانی شعر خیامی در منظومه‌های کلاسیک جهان» (۱۳۸۸) از میرجلال‌الدین کزازی، ناصر نیکوبخت و رامون گاژا؛ «کارنامه خیام‌پژوهی در سده چهاردهم» (۱۳۸۸) از کاووس حسنی و سعید حسام‌پور؛ «خواندن یک رباعی خیام به شیوه‌ای متفاوت: کوزه‌گر عقل آفرین» (۱۳۹۲) از نجمه دری و مهتاب بردبار.

با توجه به این نکته که کوزه یکی از واژگان کلیدی رباعیات خیام محسوب می‌شود، در بیشتر آثاری که به بررسی و نقد رباعیات خیام پرداخته‌اند، از آن صحبت شده است؛ اما این پژوهش در صدد است تا به بحث درباره این موضوع بپردازد که اصلاً خیام با چه انگیزه و پیشینه ذهنی‌ای برای بیان اندیشه محوری رباعیاتش (مرگ، گذرا بودن عمر و دم را غنیمت شمردن) از این نماد بهره جسته است.

### ۱. کوزه: موتیف تصویری رباعیات خیام

برای اثبات این فرضیه که کوزه یکی از مهم‌ترین موتیف‌های تصویری رباعیات خیام است باید به مضمون یا درون‌مایه این رباعیات توجه شود؛ چرا که در تعریف موتیف آن را «بخشی از مضمون اصلی» (کاژن، ۱۳۸۶: ۲۴۹) دانسته‌اند که در هر اثر تکرار می‌شود. این بخش تکرار شونده می‌تواند شامل تصویرها، فکرها، احساسات، شخصیتها یا حتی الگوهای زبانی باشد (ر.ک: گری، ۱۳۸۲: ۲۰۷؛ آبرامز، ۱۳۸۶: ۲۷۷-۲۷۸؛ کاژن، ۱۳۸۶: ۲۴۹).

با توجه به این تعریف که مضمون یا درون‌مایه (Theme) «ایده مرکزی» (کاژن، ۱۳۸۶: ۴۴۸) و «فکر اصلی و مسلط در هر اثر» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۴۲) است، می‌توان چنین اذعان داشت که موضوع مرگ، گذرا بودن عمر و دم را غنیمت شمردن از



درون‌مایه‌های مورد علاقه خیام و بازتاب‌دهنده دغدغه‌های ذهنی او است. درونمایه‌های یادشده در رباعیات خیام جایگاه استواری دارند و بیانگر شالوده تفکرات وی هستند. توصیف‌ها و تصویرهای تکرار شونده رباعیات خیام نیز بر مبنای همین تفکرات شکل گرفته است. تفکرات خیامی مخاطب را تحت تأثیر قرار داده، به طور خاص با مخاطب آمیخته می‌شود به طوری که مخاطب ناخودآگاه جذب اثر شده، در ذهن و روح خود آفرینش‌هایی ایجاد می‌کند و با مفهوم مرگ و دم را غنیمت شمردن پیوند می‌خورد. خیام به شکلی خلاقانه و هنرمندانه دغدغه‌های ذهنی‌اش را در رباعیات منعکس ساخته است. همین امر - انعکاس هنری و خلاقانه دغدغه‌های ذهنی شاعر - باعث می‌شود مخاطب در حالی که موضوع تمام رباعیات ترویج یک نوع ایده است باز هم مجذوب آنها شود. شیوه خیام اینگونه است که با هدفی روشن و آگاهانه رد پایی از تفکرات خود در رباعیات به جا می‌گذارد و خواننده را با حساسیتی که در متن ایجاد می‌کند به یاد تفکراتی چون مرگ، گذرا بودن عمر و دم را غنیمت شمردن می‌اندازد؛ یکی از شگردهای خیام برای القای تفکرات خاص خویش بهره‌گیری از نماد کوزه است. در رباعیات خیام نماد کوزه موتیف و جزء تکرارشونده‌ای است که حضوری مؤثر در این سروده‌ها داشته، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و باعث روشن‌تر شدن پیام خیام (توجه دادن مخاطب به گذرا بودن عمر و تشویق وی به دم‌غنیمت شماری) و نیز برجسته‌تر کردن محورهای اندیشه‌ای رباعیات می‌شود. پرداختن به موضوع مرگ شرایط تلخی برای مخاطب ایجاد می‌کند؛ اما خلاقیت شاعرانه خیام باعث همراهی مخاطب با رباعیات می‌شود و نظر خواننده را به خود جلب می‌نماید. خیام تفکرات تند خود را که همان تفکرات گریزناپذیر بشر در مقابل مرگ و نیستی است، با آفرینش‌های خلاقانه ترسیم و بیان می‌کند. یکی از بارزترین نمادهای این خلاقیت استفاده وی از نماد کوزه در جایگاه موتیف تصویری است. او در رباعیات خود می‌کوشد با استفاده از موتیف کوزه موضوع مرگ و گذرا بودن عمر را به مخاطب القاء کند؛ برای مثال در رباعی زیر، به مخاطب یادآور می‌شود که این کوزه‌ای که در دست مردم است، روزی انسانی عاشق بوده است و بعد از مرگ خاک شده و به کوزه تبدیل گشته است:



این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌است      در بند سر زلف نگاری بوده‌است  
این دسته که بر گردن او می‌بینی      دستی است که بر گردن یاری بوده‌است  
(هدایت، ۱۳۵۶: ۷۷)

## ۲. کوزه: تصویری آشنا در تاریخ نیشابور

با توجه به این امر که شعر هردوره از تاریخ با جامعه انسانی آن دوران آمیختگی داشته است، می‌توان یکی از دلایل گرایش خیام به استفاده از موتیف کوزه را آشنا بودن ذهن خیام با تصویر کوزه و کارگاه‌های کوزه‌گری دانست: از میان حفریات انجام شده در نیشابور ظروف سفالینی مربوط به سده چهارم و پنجم به دست آمده که این ظروف ویژگی‌های صنعتی و زیبایی مخصوصی دارند. با توجه به زیبایی و ظریف‌کاری‌های موجود در این ظروف می‌توان چنین استنباط کرد که کوره‌های سفال‌سازی نیشابور از بهترین مراکز سفال‌سازی ایران بوده است (ر.ک: حفریات نیشابور، ۱۳۱۸: ۵۱). وجود تعداد زیادی کارگاه کوزه‌گری در شهر خیام بر سر هر کوی و گذرو نیز به کار بردن ظروف سفالین و کاشی به تعداد فراوان در همه خانه‌ها به‌ویژه برای پروردن، نگه‌داشتن و خوردن شراب، خیام را پیوسته با مظهری از اضمحال بدن و استحاله جسم روبه رو می‌کرده است (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۴۲: ۹۹). بر این اساس خیام در گزینش نماد کوزه و در ترسیم کارگاه کوزه‌گری تا حد زیادی تحت تأثیر صنعت رایج کوزه‌گری در شهر خویش، نیشابور، بوده است. او فقط نظاره‌گر کوزه‌ها و کارگاه‌های کوزه‌گری نیشابور نبوده، بلکه با ذهن خلاق و تخیل بالنده خویش گل کوزه‌گری را «انگشت فریدون و کف کیخسرو» (هدایت، ۱۳۵۶: ۷۷) پنداشته، در جایی دیگر حاصل تخیل خود را چنین بیان کرده است:

در کارگاه کوزه‌گری کردم رای      در پایه چرخ دیدم استاد به‌پای  
می‌کرد دلیر کوزه را دسته و سر      از کله پادشاه و از پای گدای  
(همان، ۷۷)



صرف نظر از تأثیرپذیری خیام از صنعت رایج کوزه‌گری در شهر نیشابور، می‌توان به استفادهٔ زیرکانهٔ این شاعر از نماد کوزه با در نظر گرفتن شرایط مخاطب نیز اشاره کرد: وجود کارگاه‌های کوزه‌گری در عصر خیام این تصویر را به نمادی آشنا برای مخاطب آن روزگار تبدیل کرده بود؛ چرا که نماد در اصل چیزی است برگرفته از جهان شناخته شده و قابل دریافت از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره می‌کند. (ر.ک: پورنامداریان ۱۳۶۴: ۲۳). خیام در رباعیات خود توانسته است با انتخاب نماد کوزه به عنوان نمادی بجای، مناسب و آشنا ذهن مخاطب را به سوی هدف مورد نظر خود بکشد. نماد کوزه برای مخاطب آن روزگار نمادی دست یافتنی بود و فاصلهٔ زیادی با ذهنیت و درک وی نداشت؛ به همین دلیل خیام می‌توانست بخشی از دغدغه‌های فکری‌اش را با این نماد برای مخاطب بیان کند.

### ۳. کوزه: انتخابی خودآگاه و ناخودآگاه

با توجه به آنچه پیشتر دربارهٔ رواج صنعت کوزه‌گری و تعدد این کارگاه‌ها در عصر خیام گفته شد، چنین به نظر می‌رسد که این شاعر در انتخاب نماد کوزه تحت تأثیر هر دو ساحت خودآگاه و ناخودآگاه خویش بوده است: او با روشی آگاهانه و خلاقیتی شاعرانه با انتخاب نماد کوزه، که برای مخاطب آشنا و روشن است و با ذهنیت او هماهنگی دارد، به موضوع مرگ می‌پردازد. خیام با در نظر گرفتن این نکته که مرگ حقیقتی است که بسیاری از مردم از فکر کردن بدان می‌گریزند، کوشیده است دغدغهٔ مرگ را که هر تفکری پذیرای درک و باورش نیست به طریقی عقلانی توجیه کند و به وسیلهٔ عنصری قابل تصور (کوزه) این دغدغه را به نماد بدل نماید. از سوی دیگر شاید بتوان گفت که خیام در انتخاب نماد کوزه تا حدی نیز تحت تأثیر ناخودآگاه خویش بوده است؛ تکرار نظام کوزه و کوزه‌گری در زندگی خیام باعث انتخاب این نماد از طریق ناخودآگاه او شده است. همچنین از آنجا که خیام «قاری» (ر.ک: زرین کوب، ۱۳۷۸: ۱۳۲) بوده، ذهنی با قرآن آمیخته داشته است در گزینش نماد کوزه به شکل خودآگاه یا ناخودآگاه تحت تأثیر آیاتی از این قبیل بوده است: «خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَلٍ كَالْفَخَّارِ: انسان را خدا از صلصال مانند گل کوزه گران آفرید» (الرحمن: ۱۴).



#### ۴. کوزه: در نگرش فلسفی

از آنجا که رباعیات خیام سراسر آکنده از اندیشه‌های فلسفی‌ای همچون گذرا بودن عمر، دم را غنیمت شمردن و شک کردن به تمامی یقینیات است، می‌توان میان نماد کوزه و دیدگاه فلسفی خیام نیز ارتباطی برقرار کرد. او نه تنها با نگاه یک شاعر چشم‌اندازهایی به نماد کوزه بخشیده، با نگاه یک فیلسوف نیز تأویل‌های گوناگونی به این نماد می‌بخشد: «کوزه‌ای که کوزه‌گر به آن شکل داده ... هر روز با عمل و رفتار ما تغییر شکل می‌دهد و دقیقاً همان سمساره است، یعنی حلقه زندگی و مرگ» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴: ۶۳۰-۶۳۱). خیام با این نگرش فلسفی که انسان پس از مرگ به علاقه مایکون خاک کوزه‌گری خواهد بود، آدمی را به بهره‌گیری از فرصت‌های زندگانی فرا می‌خواند و با گفتاری ملامت‌گونه از او می‌خواهد پیش از آنکه فرصت از دست برود، جرعه‌ای از شراب زندگی بنوشد:

زان کوزه می که نیست در وی ضرری      پر کن قدحی بخور، بمن ده دگری  
زان پیشتر ای پسر که در رهگذری      خاک من و تو کوزه کند کوزه‌گری  
(هدایت، ۱۳۵۶: ۷۶)

البته در اینجا لازم به ذکر است که فلاسفه قبل از خیام نیز «تکرار نظام زندگی و مرگ» را در شکل کارگاه کوزه‌گری می‌دیده‌اند و این تمثیل به قدری شایع بوده که جزء بدیهیات محسوب می‌شده است. (ر.ک: شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۰۲).

#### ۵. کوزه: باورهای اسطوره‌ای

از آنجا که بر اساس مفاهیم بینامتنی هر متنی در ساخت و پیدایش خود تحت تأثیر متون پیشین و باورهای رایج است، می‌توان انتخاب نماد کوزه را در رباعیات خیام از منظر باورهای اسطوره‌ای نیز مورد بررسی قرار داد: در گذشته بعضی اقوام ایرانی زمین را مادر موجودات می‌دانستند و بر این باور بودند که انسانی که از خاک (مادر) پدید آمده است بعد از مرگ باید دوباره به خاک باز گردانده شود. ایشان اجساد را به جز دفن کردن در خاک، که شیوه معمول بوده است، به صورت جنین در خمره‌هایی سفالین دفن می‌کردند. آنها خمره‌ها را همان زهدان مادر دانسته، مرده را در حالت جنینی قرار می‌دادند؛ زیرا اعتقاد داشتند که مردگان پس از مرگ دوباره متولد می‌شوند. (ر.ک:



رضایی، ۱۳۸۲: ۱۲۴). در هزاره چهارم پیش از میلاد نیز خمره را نماد زهدان و بازگشت به اصل می‌دانستند. (ر.ک: اسماعیل پور، ۱۳۹۱: ۷۷). همچنین در فرهنگ نمادها چنین آمده که اولین مفهوم نماد کوزه و ظرف‌های سفالین از طریق همذات پنداری آن با زهدان و رحم مادر است. (ر.ک: شوالیه، ۱۳۸۵: ۶۳۱). چنین به نظر می‌رسد که نماد کوزه در رباعیات خیام گاه یادآور باورهای اسطوره‌ای است که خمره را نماد بازگشت به اصل می‌دانستند: دغدغه خیام جسم و عاقبت آن پس از مرگ است؛ در رباعیات او سخنی از دنیای پس از مرگ و سرگذشت روح در عالم آخرت به چشم نمی‌خورد. او از جسم خاکی سخن می‌گوید که پس از مرگ باز به اصل خود بازگشته، تبدیل به خاک می‌شود:

بر سنگ زدم دوش سبوی کاشی      سرمست بدم چو کردم این عیاشی  
با من به زبان حال می‌گفت سبو      من چون تو بدم تو نیز چون من باشی

(هدایت، ۱۳۵۶: ۷۶)

خیام با به کارگیری این نماد حقیقت مرگ را که برای جسم عبارتست از تلاشی و تبدیل به خاک شدن در ذهن مخاطب مجسم می‌کند و به صورت غیرمستقیم به وی یادآور می‌شود که همه آنچه مربوط به ساحت مادی وجود است، در معرض تباهی و نابودی قرار دارد.

تشبیه انسان به کوزه و ارتباطی که میان این دو برقرار است جنبه‌های دیگر باورهای اسطوره‌ای را نیز دربر می‌گیرد؛ برای مثال در بحث تعبیر خواب این‌گونه آمده که «اگر کسی در خواب ببیند که کوزه بشکست، دلیل که انسان (کنیزک) بمرد» (تفلیسی ۱۳۸۴: ۳۴۹). همچنین در گذشته جهت دفع چشم زخم از کوزه یا سفال آراسته‌ای به نام «چشمارو» استفاده می‌کردند بدین طریق که در ماه‌های آخر سال نقش چهره انسان را با چشم و رویی هر چه زیباتر بر روی کوزه یا سبویی سفالین رسم می‌کردند و پشت کوزه و بالای آن را با پارچه‌های رنگین می‌پوشاندند و می‌آراستند؛ این سفال آراسته چشمارو نام داشت. در طول مدتی که چشمارو در خانه بود، برای دفع چشم زخم از اهل خانه و اموال و باغ و کشت، در آن سکه‌های سپید و سیاه می‌ریختند و شب چهارشنبه سوری پیش از آتش‌بازی آن را از بام خانه به کوچه می‌انداختند؛ چشمارو در هم می‌شکست و منتظران و



رهگذران از سکه‌های سپید و سیاه برخوردار می‌شدند. (ر.ک: رجائی بخارایی، ۱۳۴۴: ۳۹۹). چنین به نظر می‌رسد که پیشینیان کوزه چشم‌رو را مظهر و نماد انسان شورچشم می‌دانستند و شکستن آن در نظر ایشان شکستن و مرگ بدخواهی و شورچشمی بوده است؛ بر این اساس میان انسان و کوزه نوعی هماهنگی وجود دارد: کوزه با خاکی پاک با تمام ظرافت‌ها و دقت‌ها ساخته می‌شود و پس از چندی می‌شکند؛ انسان نیز در بهترین و کامل‌ترین شکل موجودات آفریده می‌شود اما با مرگ جسم مادی‌اش می‌شکند و تباہ می‌شود:

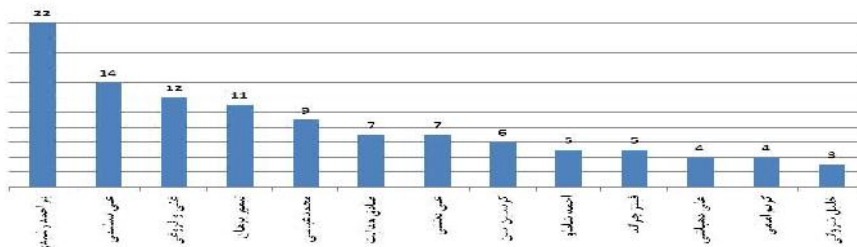
جامی است که عقل آفرین می‌زندش      صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش  
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف      می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش  
(هدایت، ۱۳۵۶: ۷۰)

## ۶. بررسی تکرار نماد کوزه در نسخه‌های گوناگون رباعیات خیام

با در نظر گرفتن این نکته که نسخه‌های گوناگونی از رباعیات خیام در دست است، نگارندگان این مقاله بر آن شدند تا در این مبحث به بررسی تکرار نماد کوزه در نسخه‌های گوناگون رباعیات خیام بپردازند. بر اساس شواهد به دست آمده، بیشترین تکرار این نماد در نسخه طربخانه و کمترین تکرار آن در نسخه‌های کریم امامی و دهباشی است. با توجه به تعداد رباعیات در هر نسخه، نماد کوزه در بیشتر آن‌ها از بسامد چشم‌گیری برخوردار است. خیام در رباعیات خود با تکرار موتیف کوزه آن‌را از لفظ فراتر برده، ارزشی سمبولیک بدان بخشیده است.



تکرار نماد کوزه در نسخه‌های گوناگون رباعیات خیام در نمودار زیر ترسیم می‌شود:



### نتیجه‌گیری

بررسی رباعیات خیام بیان‌گر آن است که کوزه یکی از مهم‌ترین نمادها و موتیف‌های تصویری در سروده‌های این شاعر است که وی برای بیان دغدغه‌های فکری خویش درباره مرگ، گذرا بودن عمر و دم را غنیمت دانستن از آن بهره‌جسته است: از آنجا که مرگ حقیقتی تلخ است که بیشتر انسانها از فکر کردن به آن می‌گریزند، خیام برای پرداختن به این موضوع از خلاقیت شاعرانه خویش استفاده کرده، با استفاده از نماد کوزه این واقعیت را به انسان گوشزد می‌کند که کوزه و انسان هر دو از خاک به وجود آمده‌اند و عاقبت هر دو نیز شکستن و نابود شدن است.

خیام در بهره‌گیری خودآگاه یا ناخودآگاه خویش از نماد کوزه تحت تأثیر عواملی چند بوده است که مهم‌ترین آنها عبارتست از: ۱. رواج صنعت کوزه‌گری در شهر نیشابور، کوزه و کارآگاه کوزه‌گری را به تصویری آشنا برای وی تبدیل کرده بود؛ ۲. نگرش فلسفی خیام به موضوع مرگ و زندگی وی را به سوی این اندیشه سوق می‌داد که دنیا در حکم کارگاه کوزه‌گری و انسان در حکم کوزه‌ای است که روزی خواهد شکست و پس از مرگ به علاقه‌مایکون خاک کوزه‌گری خواهد بود؛ ۳. همچنین خیام در گزینش این



نماد تحت تأثیر باورهای اسطوره‌ای نیز بوده است: در باورهای اسطوره‌ای خمره را نماد بازگشت به اصل می‌دانستند.

### منابع

کلام‌الله مجید.

- آبرامز، هایر هوارد (۱۳۸۶)، *فرهنگ واژه اصطلاحات ادبی*. انتشارات جنگل.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۴۲)، *نیشابور و خیام*. یغما. ش ۷۹. صص ۹۷-۱۰۲.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۹۱)، *اسطوره بیان نمادین*. تهران: سروش.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸)، *رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی*. تهران: علمی - فرهنگی.
- تفلیسی، ابوالفض (۱۳۸۴)، *کلیات تعبیر خواب*. تهران: گلیا.
- تقوی، محمد و الهام دهقان (۱۳۸۸)، «*موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟*». فصلنامه تخصصی نقد ادبی. س ۲. ش ۸. صص ۷-۱۳.
- حفریات نیشابور (۱۳۱۸)، نویسنده ناشناس. *مجله آموزش و پرورش*. س ۹. شماره ۳. صص ۵۰-۶۹.
- خلیل شروانی، جمال (۱۳۶۶)، *نزهة المجالس*. تهران: زوار.
- رجائی بخارائی، محمدعلی (۱۳۴۴)، «*چشم‌ارو چیست؟*». *مجله دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد*. س ۱. ش ۴. صص ۳۹۶-۴۰۳.
- رضایی، مهدی (۱۳۸۲)، «*آیین‌های تدفین اقوام باستان*». کتاب ماه هنر. صص ۱۲۰ - ۱۳۴.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، *با کاروان حله*. تهران: علمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
- شوالیه، جان (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*. جلد چهارم. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.
- کادن، جی ای (۱۳۸۶)، *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۴)، *عناصر داستان*. تهران: شفا.
- هدایت، صادق (۱۳۱۳)، *ترانه‌های خیام*. به تصحیح صادق هدایت. تهران: جاوی

## ساخت‌های فعلی نادر در گویش بیرجندی

محمد امین ناصح<sup>۱</sup>

زهرا استادزاده<sup>۲</sup>

### چکیده:

زبان فارسی در گستره جغرافیایی خود، گویشوران قابل‌ی دارد که البته با تفاوت‌های گویشی چندی در داخل و خارج از سرحدات ایران تکلم می‌شود. همجواری دو کشور ایران و افغانستان در خلال قرون متمادی، داد و ستد فرهنگی و تجاری وسیعی را بین ساکنان این نواحی تا به امروز موجب شده است. وجود حدوداً ۵۰۰ کیلومتر مرز مشترک، تعاملات زبانی و گویشی متنوع و در خور توجهی را در حوزه‌های مختلف زبانی رقم زده که تا کنون کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است و نقشه گویشی که در آن، مرزهای گویشی مشخص شده باشد، ارائه نشده است. وجود دشت کویر و نیز فاصله نسبی مردم آن نواحی از زمینه‌های علم و فناوری، زبان فارسی رایج در آن حدود را تا حدودی بکر نگه داشته است و هنوز ساخت‌های زبانی ویژه‌ای در کلامشان قابل جستجو است که با فارسی معیار در ایران متفاوت است. نگارنده در این مقاله بر آن است تا با بهره‌گیری از الگوهای رده - شناسی منطقه‌ای، ساخت‌های فعلی و ویژه‌ای را در گویش‌های فارسی نواحی مرزی ایران و افغانستان ردیابی نمایند. لازم به ذکر است که داده‌های مورد استفاده در این پژوهش، با محوریت مراجعه مستقیم پژوهنده به مرز شرقی ایران و مصاحبه با گویش‌وران بومی و نیز مهاجران افغانی و تکمیل پرسشنامه مربوط گردآوری شده است.

**واژه‌های کلیدی:** رده‌شناسی منطقه‌ای، گویش‌های مرزی، گویش بیرجندی، گویش - های فارسی افغانستان، بررسی تطبیقی.

<sup>۱</sup> گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی دانشگاه بیرجند

<sup>۲</sup> عضو هیأت علمی مرکز همکاری‌های علمی - بین‌المللی وزارت علوم



## - مقدمه

محمد دبیرمقدم در مقاله‌ای با عنوان «زبان، گونه، گویش و لهجه: کاربردهای بومی و جهانی» (۱۳۸۷) بر اساس تعدادی از منابع بین‌المللی و معیار، اجماع جامعهٔ زبان‌شناسی امروز را دربارهٔ مفاهیم زیر به این شرح خلاصه کرده است (دبیرمقدم، ۱۳۸۷، صص ۳، ۵ و ۱۲۰):

۱. زبان<sup>۱</sup>: دو گونهٔ زبانی که سخنگویان آن دو فهم متقابل ندارند.
  ۲. گویش<sup>۲</sup>: دو گونهٔ زبانی که سخنگویان آن دو فهم متقابل دارند، اما در عین حال بین آن دو گونه تفاوت‌های آوایی، واجی، واژگانی و دستوری وجود دارد.
  ۳. لهجه<sup>۳</sup>: دو گونهٔ زبانی که سخنگویان آن دو فهم متقابل دارند، اما در عین حال بین آن دو گونه تفاوت‌های آوایی و واجی دیده می‌شود.
  ۴. گونه<sup>۴</sup>: اصطلاحی است خنثی و پوششی که می‌توان آن را به مثابهٔ اطلاق کلی به کار برد؛ یعنی هرگاه نخواسته باشیم خود را به یک اصطلاح خاص مقید کنیم، اصطلاح «گونه» راهگشاست.
- گویش‌های محلی در زندگی روزمرهٔ اغلب مردم، کاربردی پررنگ و مشهود دارند ولی مدام در معرض دگرگونی بوده و هستند. متأسفانه با مرگ گویش‌ها بسیاری از جلوه‌های فرهنگی مرتبط چون افسانه‌های عامیانه و ترانه‌های محلی نیز به فراموشی سپرده می‌شوند. لذا آشنایی با شیوه‌های گردآوری و توصیف روشمند گویش‌های محلی و نیز مستندسازی علمی آنها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

<sup>1</sup> language

<sup>2</sup> dialect

<sup>3</sup> accent

<sup>4</sup> variety



سال‌ها پیش، مرگشتیرنه، ایران‌شناس نام‌آور نروژی، (۱۳۳۶، ص ۵۱)، اعلام کرد که «از لحاظ مطالعات زبان‌شناسی، ایران یکی از غنی‌ترین ممالک است. به علاوه یکی از ویژگی‌های مهم و مشخص گویش‌های ایرانی این است که چندان با یکدیگر از لحاظ سرعت سیر تکامل قابل مقایسه نیستند» و تأکید کرد که تحقیقات درباره گویش‌های مختلف ایران ممکن است برای روشن شدن تاریخ تحول زبان‌های ایرانی مفید واقع گردد (همان). امروز هم زبان‌شناسان معتقدند مطالعه گویش‌ها به مطالعه تاریخ زبان فارسی مدد می‌رساند و می‌توان آنها را حلقه‌های واسطی میان فارسی دری و فارسی پس از اسلام یا فارسی میانه و زبان‌های قدیم دانست (صادقی، ۱۳۵۷، ص ۱۲).

زبان فارسی ادامه شاخه‌ای از پارسی میانه در خراسان بزرگ است (لازار، ایرانیکا، ۱۹۹۴، ذیل مدخل دری). امروز گویش‌های فارسی خراسان، منشعب از زبان دری محسوب می‌شود (مینوی، ۱۳۳۳، صص ۷۷-۶۲). زبان فارسی در خراسان به گویش‌های مختلفی تکلم می‌شود که برخی به فارسی معیار نزدیک‌تر بوده و بیشتر قابلیت درک متقابل دارند؛ هرچند بعضی چنین وضعیتی ندارند. گویش‌های فارسی شمال خراسان (مانند شهرهای بجنورد، قوچان، اسفراین، درگز و شیروان) به دلیل آمیختگی گسترده با زبان اقوام مهاجر گُرد و تُرک، از یک‌دستی کافی برخوردار نیست. از آن سو، بیشتر گویش‌های نقاط مرکزی و جنوبی خراسان به علت قرار گرفتن در حاشیه کویر و دوری از مرکز، کمتر دچار آمیختگی ساختاری شده و عموماً واژه‌های اصیل خود را حفظ کرده‌اند.

پژوهنده در مقاله حاضر بر آن است تا با بهره‌گیری از نتایج یک پژوهش میدانی وسیع و مبتنی بر الگوهای رده‌شناسی منطقه‌ای<sup>۱</sup> در حوزه گویش‌های فارسی مرزی

<sup>۱</sup> Aerial typology: (Aerial: A map view of the similar features in languages spoken in an area).



ایران و افغانستان (گوش‌های بیرجندی، قاینی، نه‌بندانی، جامی، خوافی و تایبادی در استان‌های خراسان جنوبی و رضوی)، به برخی ساخت‌های فعلی انحصاری در گوش بیرجندی که در سایر گوش‌های مورد بررسی یافت نشد، پرتو افکند. البته معدودی از این ساخت‌ها در پیشینه گوش مردم ولایات هرات و فراه افغانستان نیز قابل جستجو است؛ ساخت‌هایی که شاید امروز برای نسل جوان آن مناطق بعضاً کم‌استفاده و ناآشنا بنماید ولی کاربرد آن در کلام گویشوران مسن‌تر بیرجندی، هنوز قابل ردیابی است.

روش پژوهش و گردآوری داده‌ها به صورت میدانی (مصاحبه حضوری با گویشوران) و کتابخانه‌ای (استفاده از منابع اندک موجود) بوده است. از آنجا که تدوین پرسش‌نامه و انجام مصاحبه حضوری برای مطالعات تطبیقی - رده‌شناختی ضروری و اجتناب‌ناپذیر است، داده‌های گردآوری‌شده برای مطالعه گوش‌های مورد نظر در چارچوب کلی پژوهش‌های تطبیقی - رده‌شناختی زبان از طریق پرسش‌نامه فراهم آمد و به منظور گردآوری داده‌ها و دیگر اطلاعات مورد نیاز، بارها به مناطق کویری مورد نظر مسافرت شد. در این راستا، گویشوران فارسی‌زبان ایرانی یا افغانی از افراد بومی کم‌سواد بالای ۵۰ سال در دو گونه جنسیتی انتخاب گردیدند که تاکنون در همان حدود سکونت داشته‌اند. البته گویشوران افغانی از ولایات هرات و فراه در جمع انبوه مهاجرین ساکن در شهرهای مرزی شرق ایران به سهولت قابل دسترس بودند. علاوه بر پرسش‌نامه و گفت‌وگوی حضوری، تلاش شد تا از مثال‌ها و متن‌های معتبر انتشار یافته درباره گوش‌های مورد بررسی نیز بهره گرفته شود. لذا داده‌های گردآوری شده با منابع معدود چاپی موجود، مورد مقایسه قرار گرفت تا صحت اطلاعات حاصله در مراحل مختلف مورد سنجش قرار گیرد. نهایتاً ساختار گوش‌ها بر اساس پیکره زبانی فراهم شده، توصیف گردید. از بررسی تطبیقی این گوش‌ها، ویژگی‌های مشترک دستوری آنها در مقایسه با فارسی معیار و

نهایتاً نظام غالب رده‌شناسی آنها مشخص شد. آنچه ذیلاً می‌آید بخشی از نتایج پژوهش تطبیقی مزبور است و بر آن است تا ساخت‌های فعلی نادر در بین گوییش‌های مورد مطالعه در دو سوی نوار مرزی که اختصاصاً در گوییش بیرجند قابل ردیابی بوده‌اند، معرفی گردند.

### – پیشینه مطالعات در مورد گوییش بیرجند

تنها نوشته کهن گوییشی مربوط به جنوب خراسان، «نصاب» ملاعلی‌اشرف صبحی است که خود، آن را فرهنگ نامیده است و منظومه‌ای است دویست بیتی در بحر رمل مثنی مقصور که ظاهراً در ۱۲۱۰ یا ۱۲۱۱ شمسی و بر یک قافیه سروده شده و ناگزیر بسیاری از قافیه‌های آن تکراری است. در فرهنگ صبحی مجموعاً بیش از پانصد واژه (اسم، فعل، صفت، ضمیر) ترکیب، عبارت و جمله به گوییش مردم قاینات همراه با معنای فارسی آنها آمده است که گرچه برای شناساندن کامل گوییش دو سده پیش آن سامان کافی نیست ولی از طریق بررسی و مقایسه آنها با واژه‌ها، ترکیب‌ها و افعال موجود در این دیار می‌توان ویژگی‌های آوایی و برخی از قواعد دستوری این گوییش و سیر تحولات آن را در دویست سال پیش ردیابی و شناسایی نمود» (جمال رضایی، ۱۳۷۳، صص ۲-۳، ۵-۶).

همچنین نام تعدادی از اسامی آبادی‌ها و روستاهای بیرجند در فرهنگ جغرافیایی ایران از انتشارات دایرة جغرافیایی ستاد ارتش در سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۲۸ شمسی چاپ و منتشر شده است. در فرهنگ آبادی‌های ایران که به کوشش لطف‌... مفخم‌پایان در سال ۱۳۳۹ شمسی تدوین شده نیز نام ۲۲ کوه و ۱۷ رود از شهرستان بیرجند آمده است که البته چندان کامل به نظر نمی‌رسد.

پژوهش قابل‌ذکری در خارج از مرزهای ایران نیز درباره گوییش‌های مرزی شرق ایران به‌انجام نرسیده است. نخستین پژوهش گر غیرایرانی که حدود هفتاد سال پیش در باب گوییش بیرجند مطالعه نموده، «ایوانف»، خاورشناس روسی بود. او مطالعاتی



هر چند ناقص و اندک و بدون روشمندی خاصی انجام داده و حاصل کار خود را با آوردن نمونه‌هایی از مثل‌ها و افسانه‌ها و نوشتن ترانه‌هایی از این گویش در همان سال‌ها به چاپ رساند (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۳۰). «ژیلبر لازار»، زبان‌شناس شهیر فرانسوی نیز در سال ۱۹۷۰ میلادی چند متن از گویش فارسی منطقه «خوسف» را در قالب مقاله‌ای با نام “*Un Conte En Persan Local De Khusf*”<sup>۱</sup> مورد بررسی زبان‌شناختی قرار داده است.

اغلب پژوهش‌های مذکور در چارچوب توصیف‌های سنتی زبان‌شناسی و فارغ از بنیان نظری مشخصی به انجام رسیده‌اند که بعضاً در هیئت کتاب‌هایی در قالب جمع - آوری ضرب‌المثل‌ها، واژه‌های قدیمی و متروک یا داستان‌های عامیانه بوده است. جمال رضایی در زمستان سال ۱۳۵۴ شمسی، مقاله‌ای را با عنوان *ساختمان و صرف فعل ماضی در گویش کهن هرات و مقایسه آن با صرف فعل ماضی در گویش کنونی بیرجند* در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران دارد. او در این مقاله، مثال - هایی را از شناسه‌های کهن این دو گویش مطرح می‌کند که نمونه‌هایی از وجود ساخت گنایی در این گویش‌ها را به ذهن متبادر می‌سازد. همین نویسنده در سال ۱۳۷۳ شمسی، پژوهشی در حوزه واژه‌های گویش بیرجندی به انجام رسانید. در این کتاب بیش از پانزده هزار واژه، نام، ترکیب و اصطلاح به گویش مزبور گردآوری گردیده است. نویسنده در این اثر، نام کوه‌ها، رودها و آبادی‌های بیرجند و بخش - های پنج‌گانه آن را به صورت پیوستی بر واژه‌نامه افزوده است. همچنین جمال رضایی در سال ۱۳۷۷ کتاب *بررسی گویش بیرجند (واج‌شناسی و دستور)* را نگاشته و در آن، علاوه بر مطالعه نظام واجی و دستوری گویش مزبور، واژه‌های گویشی نیز فهرست شده‌اند.

<sup>۱</sup> نام بخشی در ۳۵ کیلومتری شرق بیرجند





در اینجا باید پایان‌نامه کارشناسی ارشد حسن مهرجوفرد با عنوان: بررسی گویشت بیرجندی را نیز به شمار مطالعات مزبور افزود که در سال ۱۳۷۰ شمسی در رشته زبان‌شناسی دانشگاه شیراز به انجام رسیده است و نویسنده در آن به معرفی برخی ویژگی‌های آوایی، صرفی و نحوی گویشت مزبور پرداخته است. فاطمه ضابط نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان: بررسی گویشت شهرستان بیرجند (بخش خوسف) که در سال ۱۳۷۵ شمسی در رشته زبان‌شناسی دانشگاه تهران به انجام رسیده است، به معرفی برخی از ویژگی‌های آوایی، صرفی و نحوی منطقه مورد بررسی پرداخته است. همچنین مریم یوسفی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان: بررسی توصیفی ساختواره گویشت بیرجندی که در رشته زبان‌شناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان در سال ۱۳۸۸ شمسی به انجام رسید، برخی از ویژگی‌های صرفی گویشت مزبور را مطالعه نموده است. مثال‌های ارائه‌شده در رساله مزبور به گویشت مناطق شرقی بیرجند بیشتر شباهت دارد تا گویشت مردم شهر بیرجند. آرزو نجفیان نیز در کتاب زبان‌ها و گویشت‌های خراسان که در سال ۱۳۹۱ شمسی در قطع رقعی منتشر نموده، به معرفی برخی شباهت‌ها و تفاوت‌های کلی گویشت‌های مختلف خراسان بزرگ پرداخته است و البته در این میان، در مواردی از گویشت بیرجندی نیز مثال‌هایی ارائه نموده است. زهرا حبیبی مود نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه علامه طباطبائی به ساختمان فعل و وابسته‌های آن در گویشت بیرجند پرداخته است.

#### – تحلیل داده‌ها

##### الف) ساخت ماضی در گویشت بیرجندی

ساخت زمان گذشته ساده در گویشت‌های مرزی خراسان، صورت‌های مختلفی دارد. در برخی از گویشت‌های خراسانی نظیر قاینی، بیرجندی، خوافی و جامی، گذشته ساده از ترکیب *be* (با تکواژ گونه‌های متعدد) + ستاک گذشته + شناسه‌های فعلی

ساخته می‌شود. در برخی دیگر از گویش‌های مرزی خراسان نظیر تایبادی ساخت فعل گذشته ساده الزاماً نیازی به پیشوند *be* ندارد و همانند زبان فارسی معیار از ترکیب ستاک گذشته به علاوه شناسه‌های شخص و شمار شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد نوع اول ساخت گذشته ساده، بازمانده زبان فارسی میانه باشد؛ چرا که در برخی متون باقی‌مانده از فارسی میانه، گاه پیشوند *be* بر سر صیغه ماضی تام می‌آمده و برخی محققان، عمل آن را «بیان اتمام و انجام یافتن فعل» می‌دانسته‌اند، اما برخی آن را «بای زینت» و گاه «بای تأکید» نامیده‌اند که این تعبیر چندان معتبر نیست (خانلری، ۱۳۷۳، ص ۷۹). این نوع ساخت ماضی در گویش‌های جنوبی‌تر خراسان، رایج‌تر است و این امر را می‌توان دال بر قدمت ویژگی‌های این گویش‌ها بر گویش‌های شمالی‌تر تلقی نمود.

طبق گفته جمال رضایی، گویش بیرجندی دارای ۱۶ نوع ماضی بوده و هر یک از آنها دارای سه نوع صرف بوده که از این حیث با گویش هروی کهن اشتراک داشته است. یک صرف آن مانند زبان فارسی است که در آن، شناسه‌ها به دنبال بُن فعل می‌آیند، اما جالب این است که در دو صرف دیگر، ضمائر متصل و منفصل و شناسه‌ها قبل از فعل قرار می‌گیرند و بُن فعل بدون تغییر باقی می‌ماند، مانند: *mo* *ʔu goft to goft, goft* در کنار *ʔom goft, ʔot goft, ʔof goft* (جمال رضایی، ۱۳۷۷، صص ۲۷۰-۲۶۲). دو نوع صرف اخیر (انواع صرف دوم و سوم) که برای گویشوران جوان بیرجندی، چندان آشنا نمی‌نماید، همان ساخت کُنایی (ارگتیو) است که در دوره میانه نیز وجود داشته است (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۳، صص ۶۸-۶۷)، ولی ارگتیو در فارسی میانه و سایر زبان‌های ارگتیو تنها در مورد افعال متعدی مشاهده شده است، ولی همان‌گونه که در پانوشت صفحات آتی خواهیم دید، این دو نوع صرف در گویش بیرجندی، در مورد افعال لازم هم دیده می‌شود، مانند: *mo be-ræft/ʔom be-bord* (رضایی، ۱۳۵۴، ص ۱۰۲). لازم به توضیح است که



ساخت‌های نه‌گانه ذیل شاید در وهله نخست برای سایر خوانندگان فارسی‌زبان، کمی ناآشنا و دور از ذهن به‌نظر برسد ولی برای سخنگویان روستایی و یا شهری بالای ۷۰ سال می‌تواند هنوز آشنا و بعضاً کاربردی باشد.

### ۱- الف) ماضی التزامی استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت در فارسی معیار موجود نیست و در میان گویش‌های مرزی مورد بررسی، تنها در گویش مردم بیرجند دیده می‌شود. کاربرد آن در موارد شک، التزام، آرزو و خواهش به‌صورت مستمر و بیشتر برای آینده است تا برای گذشته و به دو گونه صرف می‌شود:

(جدول شماره ۱)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می‌خورده باشم	<i>mo-xor-d-e bæf-o(m)</i> <i>mo-xor-d-e b-o(m)</i>	ج.۱	می‌خورده باشیم	<i>mo-xor-d-e bæf-em</i> <i>mo-xor-d-e b-em</i>
م.۲	می‌خورده باشی	<i>mo-xor-d-e bæf-i</i> <i>mo-xor-d-e b-i</i>	ج.۲	می‌خورده باشید	<i>mo-xor-d-e bæf-ej</i> <i>mo-xor-d-e b-ej</i>
م.۳	می‌خورده باشد	<i>mo-xor-d-e bæf-e(de)</i> <i>mo-xor-d-e bu(de)</i>	ج.۳	می‌خورده باشند	<i>mo-xor-d-e bæf-æn</i> <i>mo-xor-d-e b-æn</i>

مثال بیرجندی	<i>nætow ʔu xæbær re vær mo da(d) ta hærfəw ʔæz qosse dæ tow me-fo-d-e bæf-om</i> ‘ناجنس آن خبر را به من داد تا هر شب از غصه در تب و تاب می‌بوده باشم.’	1.
-----------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

### ۲- الف) ماضی التزامی بعید از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت نیز در فارسی معیار موجود نیست و در میان گویش‌های مورد بررسی تنها در گویش بیرجندی معمول است. کاربرد آن برای بیان شک، احتمال و تردید در انجام کاری در گذشته و یا لزوم و آرزو در انجام کاری است که در آینده روی خواهد داد و به دو گونه صرف می‌شود:

(جدول شماره ۲)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
-----	----------	---------	-----	----------	---------



<i>bo-xor-d-e bod-e bæf-em</i> <i>bo-xor-d-e bod-e b-em</i>	خورده بوده باشیم	ج.۱	<i>bo-xor-d-e bod-e bæf-o(m)</i> <i>bo-xor-d-e bod-e b-o(m)</i>	خورده بوده باشم	م.۱
<i>bo-xor-d-e bod-e bæf-ej</i> <i>bo-xor-d-e bod-e b-ej</i>	خورده بوده باشید	ج.۲	<i>bo-xor-d-e bod-e bæf-i</i> <i>bo-xor-d-e bod-e b-i</i>	خورده بوده باشی	م.۲
<i>bo-xor-d-e bod-e bæf-æn</i> <i>bo-xor-d-e bod-e b-æn</i>	خورده بوده باشند	ج.۳	<i>bo-xor-d-e bod-e bæf-e(de)</i> <i>bo-xor-d-e bod-e bu(de)</i>	خورده بوده باشد	م.۳

2.	<i>ta ʔu-dæm-e ke ma be-res-em bælke dikko-r de-bæst-e</i> <i>bod-e bæf-æn</i> ‘تا آن هنگام که ما برسیم شاید مغازه را بسته بوده باشند.’	مثال بیرجندی
----	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

### ۳- الف) ماضی التزامی بعید استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت هم در فارسی معیار موجود نیست و در میان گویش‌های مورد مطالعه تنها در گویش بیرجندی قابل ردیابی است. همانند گذشته التزامی بعید، احتمال، شک، تردید و آرزو برای انجام کاری در گذشته یا آینده را به صورت استمرار بیان می‌نماید و به دو گونه صرف می‌شود:

(جدول شماره ۳)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می‌خورده بوده باشم	<i>mo-xor-d-e bod-e bæf-o(m)</i> <i>mo-xor-d-e bod-e b-o(m)</i>	ج.۱	می‌خورده بوده باشیم	<i>mo-xor-d-e bod-e bæf-em</i> <i>mo-xor-d-e bod-e b-em</i>
م.۲	می‌خورده بوده باشی	<i>mo-xor-d-e bod-e bæf-i</i> <i>mo-xor-d-e bod-e b-i</i>	ج.۲	می‌خورده بوده باشید	<i>mo-xor-d-e bod-e bæf-ej</i> <i>mo-xor-d-e bod-e b-ej</i>
م.۳	می‌خورده بوده باشد	<i>mo-xor-d-e bod-e bæf-e(de)</i> <i>mo-xor-d-e bod-e bu(de)</i>	ج.۳	می‌خورده بوده باشند	<i>mo-xor-d-e bod-e bæf-æn</i> <i>mo-xor-d-e bod-e b-æn</i>

3.	<i>gæmo ne-daʃ hæ ru tu n ʃ-e ʔæftow ser x d me-</i> <i>ræft-e bod-e bæf-om</i> ‘فکر نمی‌کرد هر روز در آفتاب سوزان به سر زمین زراعتی می‌رفته بوده باشم.’	مثال بیرجندی
----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------



#### ۴- الف) ماضی بعید استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت که در فارسی معیار وجود ندارد و در سایر گویش‌های مورد نظر به جز بیرجندی دیده نشد، تداوم عمل را در گذشته دور نشان می‌دهد.

(جدول شماره ۴)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می خورده بودم	<i>mo-xor-d-e bod-om</i> <sup>۱</sup>	ج.۱	می خورده بودیم	<i>mo-xor-d-e bod-em</i>
م.۲	می خورده بودی	<i>mo-xor-d-e bod-i</i>	ج.۲	می خورده بودید	<i>mo-xor-d-e bod-ej</i>
م.۳	می خورده بود	<i>mo-xor-d-e bod-e</i>	ج.۳	می خورده بودند	<i>mo-xor-d-e bod-æn</i>

مثال بیرجندی	<i>qædim-o dæ ʔow-dæ̃r-i keʃæf xejle me-did-e bod-om</i> ‘در گذشته به هنگام آبیاری، لاک پشت زیاد می‌دیده بودم.’	4.
-----------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

#### ۵- الف) ماضی بعید نقلی استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این صورت فعلی نیز در فارسی معیار موجود نیست و در گویش‌های مورد مطالعه به جز بیرجندی دیده نشد. نشان‌دهنده استمرار عمل در گذشته دور نقلی می‌باشد و به دو گونه صرف می‌شود:

(جدول شماره ۵)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
-----	----------	---------	-----	----------	---------

<sup>۱</sup> برای ساخت گونه دیگری از ماضی بعید استمراری در گویش بیرجندی می‌توان ضمائر شخصی منفصل و پیشوند استمراری *me* را به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه گذشته ساده مصدر *bod-e(n)* نیز آورد، مانند: *mo me-nevest-e bo(d)* (من می‌نوشته بودم)، *to-me-nevest-e bo(d)* (تو می‌نوشته بودی)، *ʔu-me-nevest-e bo(d)* (او می‌نوشته بود) و ... لازم به یادآوری است که سابقاً با آوردن شناسه‌های فاعلی منفصل و افزودن پیشوند استمراری *me* به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه گذشته ساده مصدر *bod-e(n)* نیز ساخته می‌شده است که امروز کاربردی از آن دیده نمی‌شود، مانند: *ʔom me-nevest-e bo(d)* (می‌نوشته بودم)، *ʔet me-nevest-e bo(d)* (می‌نوشته بودی)، *ʔef me-nevest-e bo(d)* (می‌نوشته بود)، *ma me-nevest-e bo(d)* (می‌نوشته بودیم)، *tu me-nevest-e bo(d)* (می‌نوشته بودید) و *ʔu me-nevest-e bo(d)* (می‌نوشته بودند). این نوع صرف در مورد افعال لازم نیز صادق است (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۲۶۲).



<i>mo-xor-d-e bod-i-j-em</i> <i>mo-xor-d-e bod-em</i>	می‌خورده بوده‌ایم	ج.۱	<i>mo-xor-d-e bod-i-j-om</i> <sup>۱</sup> <i>mo-xor-d-e bod-am</i>	می‌خورده بوده‌ام	م.۱
<i>mo-xor-d-e bod-i-j-ej</i> <i>mo-xor-d-e bod-ej</i>	می‌خورده بوده‌اید	ج.۲	<i>mo-xor-d-e bod-i-j-i</i> <i>mo-xor-d-e bod-ej</i>	می‌خورده بوده‌ای	م.۲
<i>mo-xor-d-e bod-i-j-æn</i> <i>mo-xor-d-e bod-æn</i>	می‌خورده بوده‌اند	ج.۳	<i>mo-xor-d-e bod-i-j-e</i> <i>mo-xor-d-e bod-e</i>	می‌خورده بوده‌است	م.۳

5.	<i>ʔu sælo hæŕ ʃow low b (m) ʔæzo me-dæd-e bod-i-j-om</i> آن سال‌ها هر شب روی بام اذان می‌داده بوده‌ام. <sup>۲</sup>	مثال بیرجندی
----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

## ۶- الف) ماضی ابعد (دورتر) از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت که در فارسی معیار موجود نیست، بر پایان‌یافتن کار در زمانی پیش از گذشته دور دلالت دارد و در بین گویش‌های هفت‌گانه تنها در گویش بیرجندی قابل ردیابی است. ساخت مزبور برای بیان وقوع فعلی به کار می‌رود که در گذشته دورتر اتفاق افتاده و اغلب به صورت نقل حکایت بیان می‌شود.

(جدول شماره ۶)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	خورده بوده بودم	<i>bo-xor-d-e bod-e bod-om</i> <sup>۲</sup>	ج.۱	خورده بوده بودیم	<i>bo-xor-d-e bod-e bod-em</i>

<sup>۱</sup> برای ساخت گونه دیگری از ماضی بعید نقلی استمراری در گویش بیرجندی می‌توان ضمائر شخصی منفصل و پیشوند استمراری *me* را به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه ماضی نقلی مصدر *bod-e(n)* نیز آورد، مانند: *ʔu-me-ʃost-e bod-e* (من می‌شسته بوده‌ام)، *to-me-ʃost-e bod-e* (تو می‌شسته بوده‌ای)، *ʔu-me-ʃost-e bod-e* (او می‌شسته بوده است) و ... لازم به یادآوری است که سابقاً با آوردن شناسه‌های فاعلی منفصل و افزودن پیشوند استمراری *me* به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه گذشته ساده مصدر *bod-e(n)* نیز ساخته می‌شده است که امروز کاربردی از آن دیده نمی‌شود، مانند: *ʔom me-ʃost-e bod-e* (می‌شسته بوده‌ام)، *ʔet me-ʃost-e bod-e* (می‌شسته بوده‌ای)، *ʔeʃ me-ʃost-e bod-e* (می‌شسته بوده است)، *ma me-ʃost-e bod-e* (می‌شسته بوده‌ایم)، *tu me-ʃost-e bod-e* (می‌شسته بوده‌اید) و *ʃu me-ʃost-e bod-e* (می‌شسته بوده‌اند). این نوع صرف در مورد افعال لازم نیز صادق است (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۲۶۵).

<sup>۲</sup> برای ساخت گونه دیگری از ماضی ابعد در گویش بیرجندی می‌توان ضمائر شخصی منفصل و پیشوند فعلی را به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه ماضی بعید از مصدر *bod-e(n)* افزود، مانند: *mo be-ræft-e bod-e* (من رفته بوده بودم)، *to be-ræft-e bod-e bo(d)* (تو رفته بوده بودی)، *ʔu be-ræft-e bod-e* (او رفته بوده بوده است).

6.	<p>Yozær toltol <u>kerd-e bod-e bod-om</u> ke mo-r Yæz mæktæb vær-dær Yendæxt-e bod-æn</p> <p>‘آن قدر پرحرفی کرده بوده بودم که من را از مکتب بیرون انداخته بودند.’</p>	<p>مثال</p> <p>بیرجندی</p>
----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------



۲.م	می خورده بوده بودی	<i>mo-xor-d-e bod-e bod-i</i>	۲.ج	می خورده بوده بودید	<i>mo-xor-d-e bod-e bod-ej</i>
۳.م	می خورده بوده بود	<i>mo-xor-d-e bod-e bod-e</i>	۳.ج	می خورده بوده بودند	<i>mo-xor-d-e bod-e bod-æn</i>
مثال بیرجندی		7. <i>tʃonu xik re ʃur me-dæd-e bod-e bod-em ke tæmom ʔæz hal be-ræft-e bod-em</i> 'چنان مشک را تکان می‌داده بودیم که کاملاً از حال رفته بودیم'			

## ۸- الف) ماضی ابعد (دورتر) نقلی از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت نیز در فارسی معیار موجود نمی‌باشد و در گویش‌های مورد مطالعه به‌جز بیرجندی دیده نمی‌شود. زمانی پیش از ماضی بعید نقلی را نشان می‌دهد و به دو گونه صرف می‌شود:

(جدول شماره ۸)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
۱.م	خورده بوده بوده‌ام	<i>bo-xor-d-e bod-e bod-i-j-om<sup>۱</sup></i>	۱.ج	خورده بوده بوده‌ایم	<i>bo-xor-d-e bod-e bod-i-j-em</i>
		<i>bo-xor-d-e bod-e bod-am</i>			<i>bo-xor-d-e bod-e bod-em</i>

*tu me-ræft-e bod-e bo(d)* (می‌رفته بوده بودید) و *ʃu me-ræft-e bod-e bo(d)* (می‌رفته بوده بودند). این نوع صرف در مورد افعال لازم نیز صادق است (جمال رضایی، ۱۳۷۷، صص ۲۶۹-۲۶۸).  
<sup>۱</sup> برای ساخت گونه دیگری از ماضی ابعد نقلی در گویش بیرجندی می‌توان ضمائر شخصی منفصل و پیشوند فعلی را به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه ماضی بعید نقلی از مصدر *bod-e(n)* افزود، مانند: *mo bo-xor-d-e bod-e bod-e* (من خورده بوده بوده‌ام)، *to bo-xor-d-e bod-e bod-e* (تو خورده بوده بوده - ای)، *ʔu bo-xor-d-e bod-e bod-e* (او خورده بوده بوده‌است) و ... لازم به یادآوری است که سابقاً با آوردن شناسه‌های فاعلی منفصل و افزودن پیشوند فعلی به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه ماضی بعید نقلی از مصدر *bod-e(n)* نیز ساخته می‌شده است که امروز کاربردی از آن دیده نمی‌شود. مانند: *ʔom bo-xor-d-e bod-e bod-e* (خورده بوده بوده‌ایم)، *ʔet bo-xor-d-e bod-e bod-e* (خورده بوده بوده‌ای)، *ʔeʃ bo-xor-d-e bod-e bod-e* (خورده بوده بوده‌است)، *ma bo-xor-d-e bod-e bod-e* (خورده بوده بوده - ایم)، *tu bo-xor-d-e bod-e bod-e* (خورده بوده بوده‌اید) و *ʃu bo-xor-d-e bod-e bod-e* (خورده بوده بوده‌اند). این نوع صرف در مورد افعال لازم نیز صادق است (جمال رضایی، ۱۳۷۷، صص ۲۷۱-۲۷۰).





<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-i-j-ej</i>	خورده بوده بوداید	ج.۲	<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-i-j-i</i>	خورده بوده بوده‌ای	م.۲
<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-ej</i>			<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-ej</i>		
<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-i-j-æn</i>	خورده بوده بوده‌اند	ج.۳	<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-i-j-e</i>	خورده بوده بوده‌است	م.۳
<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-æn</i>			<i>bo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-e</i>		

8.	<i>ʔun ke p rar vær mække be-ʃo-d-e bod-e bod-i-j-æn bor ma zæmzæm bi-j-ærd-e bod-æn</i> ‘آنها که دو سال پیش به مکه رفته بوده بوده‌اند، برایمان آب زمزم آورده بودند.’	مثال بیرجندی
----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

## ۹- الف) ماضی ابعاد (دورتر) نقلی استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت که در فارسی معیار و سایر گویش‌های شهرهای مرزی به‌جز بیرجندی موجود نمی‌باشد، نشان‌دهنده استمرار عمل در زمان گذشته دورتر نقلی است و به دو گونه صرف می‌شود:

(جدول شماره ۹)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می‌خورده بوده بوده‌ام	<i>mo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-i-j-om</i> <sup>۱</sup>	ج.۱	می‌خورده بوده بوده‌ایم	<i>mo-xor-d-e</i> <i>bod-e bod-i-j-em</i>

<sup>۱</sup> برای ساخت گونه دیگری از ماضی ابعاد نقلی استمراری در گویش بیرجندی می‌توان ضمائر شخصی منفصل و پیشوند استمراری *mo* را به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه ماضی بعید نقلی از مصدر *bod-e(n)* افزود، مانند: *mo mo-xor-d-e bod-e bod-e* (من می‌خورده بوده بوده‌ام)، *to mo-xor-d-e bod-e bod-e* (تو می‌خورده بوده بوده‌ای)، *ʔu mo-xor-d-e bod-e bod-e* (او می‌خورده بوده بوده‌است) و ... لازم به یادآوری است که سابقاً با آوردن شناسه‌های فاعلی منفصل و افزودن پیشوند استمراری *mo* به صفت مفعولی فعل مورد نظر به همراه ماضی بعید نقلی از مصدر *bod-e(n)* نیز ساخته می‌شده است که امروز کاربردی از آن دیده نمی‌شود، مانند: *ʔom mo-xor-d-e bod-e bod-e* (می‌خورده بوده بوده‌ام)، *ʔet mo-xor-d-e bod-e* (می‌خورده بوده بوده‌ای)، *ʔef mo-xor-d-e bod-e bod-e* (می‌خورده بوده بوده‌است)، *ma mo-xor-d-e bod-e bod-e* (می‌خورده بوده بوده‌ایم)، *tu mo-xor-d-e bod-e bod-e* (می‌خورده بوده بوده‌ام) -



<i>mo-xor-d-e bod-e bod-em</i>			<i>mo-xor-d-e bod-e bod-am</i>		
<i>mo-xor-d-e bod-e bod-i-j-ej</i>	می خورده بوده بوده‌اید	ج.۲	<i>mo-xor-d-e bod-e bod-i-j-i</i>	می خورده بوده بوده‌ای	م.۲
<i>mo-xor-d-e bod-e bod-ej</i>			<i>mo-xor-d-e bod-e bod-ej</i>		
<i>mo-xor-d-e bod-e bod-i-j-æn</i>	می خورده بوده بوده‌اند	ج.۳	<i>mo-xor-d-e bod-e bod-i-j-e</i>	می خورده بوده بوده‌است	م.۳
<i>mo-xor-d-e bod-e bod-æn</i>			<i>mo-xor-d-e bod-e bod-e</i>		

9.	<i>ʔudæm-o ke nælges væ me-ne-ʃ-on-d-e bod-e bod-i-j-em homsæj-a dæst-e me-res-on-d-æn</i> ’آن وقت‌ها که بوتهٔ نرگس می کاشته بوده بوده‌ایم، همسایه‌ها کمک می کردند.’	مثال بیرجندی
----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

### ب) ساخت آینده‌های مرزی خراسان

کاربرد فعل کمکی آینده‌ساز «خواستن» در فارسی امروز (مانند خواهم گفت) قدمتی کهن در دورهٔ فارسی نو دارد. اولاً این فعل کمکی، ماحصل «دستوری‌شدن» فعل اصلی خواستن (من این کتاب را می‌خواهم، او می‌خواهد که برود) است. برای این تحول، تبیینی شناختی می‌توان ارائه نمود، زیرا ذهن گویشوران این زبان، بین مفهوم خواستن که تحقق احتمالی آن در آینده است و نشانهٔ زمان آینده، ارتباط قائل شده است. از آنجا که تمایل زبان فارسی همواره بر این بوده است که فعل بند پایه را پیش از فعل بند پیرو بیاورد، پس از دستوری‌شدن فعل اصلی خواستم به صورت فعل کمکی آینده‌ساز، این فعل کمکی پیش از فعل اصلی ظاهر می‌گردد. مجاورت فعل کمکی و فعل اصلی، تابع این انگیزه است که سازه‌های هم‌نقش در جمله تمایل دارند در کنار هم جای گیرند (هیکی<sup>۱</sup>، ۲۰۰۲، صص ۲۶۸-۲۶۷).

اید) و *ʃu mo-xor-d-e bod-e bod-e* (می‌خورده بوده بوده‌اند). این نوع صرف در مورد افعال لازم نیز صادق است (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۲۷۳).

<sup>۱</sup> R. Hickey



در گویش‌های مرزی خراسان، صرف فعل در زمان آینده، بسیار مشابه با زبان فارسی معیار است، اما گاه علاوه بر اختلافات آوایی، اختلافات ساختاری جرئی نیز در آنها مشهود است. تنوع ساخت‌های آینده تنها در گویش بیرجندی بیشتر از فارسی معیار و نیز سایر گویش‌های مرزی مورد مطالعه، در پنج نوع قابل طرح می‌باشد. یادآوری می‌شود برخی از این گونه‌ها که مثلاً در زبان انگلیسی نیز امکان ردیابی دارد، شاید در وهله نخست برای سایر خوانندگان فارسی‌زبان، کمی ناآشنا و دور از ذهن به نظر برسد ولی برای گویشوران بیرجندی روستایی و بعضاً شهری بالای ۷۰ سال، آشنا و غالباً کاربردی می‌باشد. همه این صورت‌ها به کمک فعل‌هایی از مصدر *xæste(n)* (خواستن) و نیز مصدر *bod-e(n)* (بودن) ساخته و صرف می‌شوند.

#### ۱- ب) آینده استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت که در گویش‌های مرزی خراسان، تنها در گویش بیرجندی کاربرد دارد، با افزودن پیشوند *mo* استمراری به آغاز گونه‌های دوگانه فعل آینده ساده، بدون سایر پیشوندهای فعلی، تشکیل می‌شود و وقوع کار را در آینده به صورت استمراری بیان می‌کند و البته مانند آینده ساده دو گونه دارد (جمال رضایی، ۱۳۷۷، صص ۲۸۵-۲۸۴).

(جدول شماره ۱۰)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می‌خواهم خورد	<i>mo-x-om xor-d</i> <i>me-x-æ xor-d-om</i>	ج.۱	می‌خواهیم خورد	<i>me-x-em xor-d</i> <i>me-x-æ xor-d-em</i>
م.۲	می‌خواهی خورد	<i>me-x-ej xor-d</i> <i>me-x-æ xor-d-i</i>	ج.۲	می‌خواهید خورد	<i>me-x-ej xor-d</i> <i>me-x-æ xor-d-ej</i>
م.۳	می‌خواهد خورد	<i>me-x-æ xor-d</i> <i>me-x-æ xor-d-e</i>	ج.۳	می‌خواهند خورد	<i>me-x-æn xor-d</i> <i>me-x-æ xor-d-æn</i>



10.	<i>hala baz hær dæm me-xej goft ke ma-r xod hæm-gede nomzæd kon-ej</i> 'حالا باز مدام می‌خواهید گفت که ما را با همدیگر نامزد کنید!'	مثال بیرجندی
-----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

## ۲- ب) آینده دور از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت نیز که در گویش‌های مورد مطالعه، تنها در گویش بیرجندی کاربرد دارد، از پیشوند و صفت مفعولی فعل مورد نظر و ترکیب آن با دو گونه فعل آینده ساده مصدر *bod-e(n)* (بودن) تشکیل می‌شود و دو گونه صرف دارد (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۲۸۵).

(جدول شماره ۱۱)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	خورده خواهم بود	<i>bo-xor-d-e x-om bo(d)</i> <i>bo-xor-d-e x-æ-bod-om</i>	ج.۱	خورده خواهیم بود	<i>bo-xor-d-e x-em bo(d)</i> <i>bo-xor-d-e x-æ-bod-em</i>
م.۲	خورده خواهی بود	<i>bo-xor-d-e x-ej bo(d)</i> <i>bo-xor-d-e x-æ-bod-i</i>	ج.۲	خورده خواهید بود	<i>bo-xor-d-e x-ej bo(d)</i> <i>bo-xor-d-e x-æ-bod-ej</i>
م.۳	خورده خواهد بود	<i>bo-xor-d-e x-æ bo(d)</i> <i>bo-xor-d-e x-æ-bod-e</i>	ج.۳	خورده خواهند بود	<i>bo-xor-d-e x-æn bo(d)</i> <i>bo-xor-d-e x-æ-bod-æn</i>

11.	<i>tæmuz-e gede dæ tʃeni ruz-e ʔæz mæzar vær-geft-e x-em-bo(d)</i> 'تابستان آتی در چنین روزی از امامزاده برگشته خواهیم بود.'	مثال بیرجندی
-----	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

## ۳- ب) آینده دور استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت هم که در گویش‌های مورد بررسی، تنها در گویش بیرجندی کاربرد دارد، با افزودن *mo* استمرار به دو گونه فعل آینده دور، بدون سایر پیشوندهای فعلی ساخته می‌شود و کاربرد آن نیز برای گذشته در آینده است (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۲۸۶).

(جدول شماره ۱۲)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می‌خورده خواهم بود	<i>mo-xor-d-e x-om bo(d)</i>	ج.۱	می‌خورده خواهیم بود	<i>mo-xor-d-e x-em bo(d)</i>



<i>mo-xor-d-e x-æ-bod-em</i>			<i>mo-xor-d-e x-æ-bod-om</i>		
<i>mo-xor-d-e x-ej bo(d)</i> <i>mo-xor-d-e x-æ-bod-ej</i>	می‌خورده خواهید بود	ج.۲	<i>mo-xor-d-e x-ej bo(d)</i> <i>mo-xor-d-e x-æ-bod-i</i>	می‌خورده خواهی بود	م.۲
<i>mo-xor-d-e x-æn bo(d)</i> <i>mo-xor-d-e x-æ-bod-æn</i>	می‌خورده خواهند بود	ج.۳	<i>mo-xor-d-e x-æ bo(d)</i> <i>mo-xor-d-e x-æ-bod-e</i>	می‌خورده خواهد بود	م.۳

12.	<i>sera ma-r sal gede ras me-kerd-e x-æ-bod-æn</i> 'خانهٔ ما را سال دیگر آماده می‌کرده خواهند بود.'	مثال بیرجندی
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------

#### ۴- ب) آیندهٔ دورتر از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت از ترکیب پیشوند و صفت مفعولی فعل مورد نظر با گونه‌های دوگانه آیندهٔ دور مصدر *bod-e(n)* (بودن) ساخته می‌شود و مانند آن، دو گونه صرف می‌شود و کاربرد آن برای گذشتهٔ دور در آینده می‌باشد (جمال رضایی، ۱۳۷۷، صص ۲۸۸-۲۸۷). ساخت مزبور در فارسی معیار و سایر گویش‌های مورد بررسی به‌جز بیرجندی موجود نمی‌باشد.

(جدول شمارهٔ ۱۳)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	خورده (بوده) خواهم بود	<i>bo-xor-d-e bod-e x-om bo(d)</i>	ج.۱	خورده (بوده) خواهیم بود	<i>bo-xor-d-e bod-e x-em bo(d)</i>
		<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bod-om</i>			<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bod-em</i>
م.۲	خورده (بوده) خواهی بود	<i>bo-xor-d-e bod-e x-ej bo(d)</i>	ج.۲	خورده (بوده) خواهید بود	<i>bo-xor-d-e bod-e x-ej bo(d)</i>
		<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bod-i</i>			<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bod-ej</i>
م.۳	خورده (بوده) خواهد بود	<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bo(d)</i>	ج.۳	خورده (بوده) خواهند بود	<i>bo-xor-d-e bod-e x-æn bo(d)</i>
		<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bod-e</i>			<i>bo-xor-d-e bod-e x-æ bod-æn</i>

13.	<i>do sal-e gede hæmi dæm-o şam-e ʔærus- ni şema-r bo-xor-d-e bod-e x-em bo(d)</i>	مثال
-----	------------------------------------------------------------------------------------	------



بیرجندی	دو سال دیگر همین زمان‌ها شام عروسی شما را خورده (بوده) خواهیم بود.
---------	--------------------------------------------------------------------

### ۵- ب) آینده دورتر استمراری از مصدر *xor-d-æn* «خوردن»

این ساخت نیز که در گویش‌های مورد بررسی، تنها در گویش بیرجندی کاربرد دارد، با افزودن *mo* استمرار به گونه‌های دوگانه آینده دورتر، بدون سایر پیشوندهای فعلی، ساخته می‌شود و به استمرار عمل در آینده دورتر اشاره می‌نماید و دو گونه صرف دارد (جمال رضایی، ۱۳۷۷، ص ۲۸۹).

(جدول شماره ۱۴)

شخص	ف. معیار	بیرجندی	شخص	ف. معیار	بیرجندی
م.۱	می‌خورده (بوده)	<i>mo-xor-d-e bod-e x-om bo(d)</i>	ج.۱	می‌خورده (بوده)	<i>mo-xor-d-e bod-e x-em bo(d)</i>
	خواهم بود	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bod-om</i>		خواهیم بود	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bod-em</i>
م.۲	می‌خورده (بوده)	<i>mo-xor-d-e bod-e x-ej bo(d)</i>	ج.۲	می‌خورده (بوده)	<i>mo-xor-d-e bod-e x-ej bo(d)</i>
	خواهی بود	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bod-i</i>		خواهید بود	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bod-ej</i>
م.۳	می‌خورده (بوده)	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bo(d)</i>	ج.۳	می‌خورده (بوده)	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æn bo(d)</i>
	خواهد بود	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bod-e</i>		خواهند بود	<i>mo-xor-d-e bod-e x-æ bod-æn</i>

مثال بیرجندی	14. <i>ʔi bæʔʃʃ-ej fækr ta ʔu vær-e sal-e gede hæm hænu be mæktæb me-ræft-e bod-e x-æ-bod-e</i> ‘این بچه بازیکوش تا نیمه دو سال دیگر هم هنوز به مدرسه می‌رفته (بوده) خواهد بود.’
-----------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

نکته جالب توجه دیگر اینکه در گویش مردم روستای بیژن از توابع بخش مرکزی بیرجند که با این شهر ۱۰ فرسخ فاصله دارد، برای بیان آینده، از دو فعل معین از مصدر خواستن استفاده می‌کنند.

مثال	15. <i>ʃema me-g-ej ke ta sal-e gede mar ʔin-dʒe xæ-negæ-xæ-n-daʃ(t)</i>
------	--------------------------------------------------------------------------



### - جمع‌بندی

در ایران، نهادهای متولی امور فرهنگی، اغلب نسبت به حفظ میراث فرهنگی مادی، دقت نظر کافی دارند ولی این گونه حساسیت‌ها را کمتر در مورد میراث معنوی این سرزمین می‌توان ملاحظه نمود؛ میراثی که از جنس سنگ و گل و چوب نیست، بلکه از جنس اندیشه، سنت و باور است. فرهنگ عامه و گویش‌ها و لهجه‌ها، نمونه‌هایی از این گونه میراث فرهنگی معنوی هستند که با گسترش ارتباطات و تنوع وسایل ارتباط جمعی، رشد شهرنشینی، درگیری در زندگی صنعتی و ماشینی و نهایتاً مهاجرت‌های گسترده، اکنون بیش از هر زمان دیگر در معرض نابودی قرار دارند. همین جاست که زنگ خطر برای برخی زبان‌ها و گویش‌ها به صدا در می‌آید و مقوله‌ای به نام «زبان‌های در خطر»<sup>۱</sup> را در حوزه جامعه‌شناسی زبان برجسته می‌کند؛ همان زبان‌هایی که در آستانه اضمحلال قرار دارند و انتظار می‌رود روند مستندسازی آنها به سرعت در دستور کار نهادهای ذیربط قرار گیرد.

از سویی، پژوهش‌های زبان‌شناختی درباره گویش‌ها، بر مسائل حوزه رده‌شناسی گویش‌ها نیز پرتو می‌افکند. این مطالعات می‌تواند بر اساس الگوهای رده‌شناسی منطقه‌ای به انجام رسد که در آن، وضعیت کنونی گویش‌های مورد نظر با یکدیگر در نگاه خُرد و با فارسی معیار ایران در نگاه کلان مورد بررسی قرار می‌گیرد و از رهگذر مطالعه پاره‌ای از شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری آنها می‌توان به شاخص‌هایی دست یافت که به لحاظ مطالعات رده‌شناختی، مهم تلقی می‌شوند. از آن جمله‌اند: ویژگی‌های دستگاه شمار، معرفگی و نکرگی، ساخت اضافه، انواع ضمائر،

<sup>۱</sup> - *Endangered Languages*



صفات و قیود، حروف اضافه و ربط، شکل‌های فعل، ساخت‌های نفی، مجهول و انواع سببی، ساختمان واژه و فرایندهای واژه‌سازی.

در بین گویش‌های ناحیه خراسان می‌بایست گویش‌های مراکز فرهنگی، سیاسی و تاریخی به جهت تأثیر عمده این شهرها بر روابط و مناسبات تجاری-اقتصادی ساکنان این استان در خلال قرون گذشته، به‌طور جدی‌تری مورد توجه قرار گیرد. گویش شهر بیرجند به عنوان حاکم‌نشین شرق ایران و نیز گویش شهر هرات به عنوان شهر فرهنگی و تجاری مجاور مرز کنونی دو کشور، از این حیث قابل عنایت است. در مقام جمع‌بندی باید در نگاه کلان، این گویش‌ها را همچنان زیر چتر کلی رده‌شناختی فارسی محسوب نمود و به سنگینی کفه شباهت‌ها نسبت به تفاوت‌های گویش‌های مزبور توجه داشت؛ هر چند که از منظر دیدگاه یوآنسیان گروه سه‌گانه گویش‌های تاجیکی، دری افغانستان (کابلی و هراتی) و مجموعه گویش‌های فارسی مرزی خراسان را باید گروه‌های گویشی مستقل فارسی تلقی نمود (یوآنسیان، ۱۳۷۹، ص ۱۶۰).

سرانجام اینکه، یکی از نتایج بررسی زبان‌ها و لهجه‌های شرق خراسان، سهولت تدقیق در متون کهن فارسی است؛ چرا که فارسی قدیم ایران از حیث آوایی، به دری رایج در افغانستان امروز شباهت‌های زیادی داشته است. همان‌گونه که متون تفسیری یا موضوعات دیگر تألیف‌شده در بخارای قدیم و پیرامون آن برای پژوهشگر امروز تا حدی ناآشنا می‌نماید و پاره‌ای از الفاظ آن نامأنوس و غریب و حتی جمله‌بندی و چگونگی کاربرد افعال در نظرش عجیب می‌نماید، فارسی گفتاری آن نواحی نیز در عصر حاضر چنین صورتی دارد. مرجع پژوهشگران برای رفع شبهات، عمدتاً لغت‌نامه‌های هندی است و البته بدیهی است که بسیاری از معانی مندرج در این فرهنگ‌ها از روی گمان و متناسب با قرائن جمله و محل کاربرد واژه





برگزیده شده‌اند که چندان قابل اعتماد نیست و بهتر آن است که به کاربرد کنونی زبان مردمانی که این لهجه‌های فارسی را زنده نگه داشته‌اند، رجوع شود. در میان واژه‌های گویش‌های خراسان جنوبی، صورت‌های واژگانی‌ای یافت می‌شود که ضمن تفاوت آشکار با صورت معادل آن در فارسی گفتاری معیار، بسیار مشابه صورت معادل در فارسی میانه، در میان گویشوران اصیل مناطق مرزی رواج دارند. از جمله */kollije/* که در فارسی میانه */gurdæg/* و در گویش مرزنشینان این نواحی به صورت */gordæ/* به کار می‌رود. هم‌چنین */gonðesjk/* که در این مناطق */tʃequk/* تلفظ می‌شود، معادل واژه */tʃækōk/* در فارسی میانه می‌باشد و یا واژه */lakpoʃt/* در این مناطق */keʃæf/* که شباهت به معادل فارسی میانه آن؛ یعنی */keʃwæg/* دارد، به کار می‌رود. از این رو، مرحوم دکتر علی شریعتی در جایی گفته بود: هنگامی که مردم جنوب خراسان سخن می‌گویند، گویی سخن بیهقی و بلعمی است که می‌شنویم (شریعتی، ۱۳۴۵، ص ۲۷).



## کتابنامه

۱. آموزگار، ژاله و احمد تفضلی. **زبان پهلوی: ادبیات و دستور آن**. تهران، نشر معین، ۱۳۷۳.
۲. دبیرمقدم، محمد. «**زبان، گونه، گویش، لهجه، کاربردهای بومی و جهانی**». مجله ادب‌پژوهی، ش پنجم، دانشگاه گیلان، تابستان و پاییز ۱۳۸۷، صص ۹۱-۱۲۸.
۳. رضایی، جمال. «**ساختمان و صرف فعل گذشته در گویش کهن هرات و مقایسه آن با ساختمان صرف فعل گذشته در گویش کنونی بیرجند**». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۴، سال ۲۳، ۱۳۵۴، صص ۱۱۰-۱۰۰.
۴. ——. **واژه‌نامه گویش بیرجند**. تهران، انتشارات روزبهان، ۱۳۷۳.
۵. ——. **بررسی گویش بیرجند**. تهران، انتشارات هیرمند، ۱۳۷۷.
۶. شریعتی، علی. **راهنمای خراسان**. تهران، سازمان جلب سیاحان، ۱۳۴۵.
۷. صادقی، علی اشرف. **تکوین زبان فارسی**. تهران، ۱۳۵۷.
۸. ضابط، فاطمه. **بررسی گویش شهرستان بیرجند (بخش خوسف)**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۵.
۹. مرگشتیرنه، گ. «**تاریخ تحول زبان‌های ایرانی و مجاهدات دانشمندان اسکانندیناوی درباره رشته‌های مختلف ایران‌شناسی**». ترجمه عزت‌ا... نگهبان، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، ش ۳۹، ۱۳۳۶، صص ۴۳-۵۲.
۱۰. مهرجوفرد، حسن. **بررسی گویش بیرجندی**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۰.
۱۱. مینوی، مجتبی. **یکی از فارسیات ابونواس**. مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، سال اول، ش ۳، فروردین ۱۳۳۳، صص ۶۲-۷۷.



۱۲. ناتل خانلری، پرویز. **دستور تاریخی زبان فارسی**. به کوشش عفت مستشارنیا، تهران، نشر توس، ۱۳۷۳.
۱۳. نجفیان، آرزو. **زبان‌ها و گویش‌های خراسان**. تهران، نشر کتاب مرجع، ۱۳۹۱.
۱۴. یوآنسیان، یو.آ. **جایگاه گویش هراتی در میان گویش‌های گروه زبان فارسی دری**. ترجمه حسین مصطفوی‌گرو، نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سال چهارم، ش ۴، زمستان ۱۳۷۹، صص ۱۶۰-۱۴۰.
۱۵. یوسفی، مریم. **بررسی توصیفی ساخت‌واژه گویش بیرجندی**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۱۳۸۸.

16. Hickey, R. "Internal and External Forces Again: Changes in Word Order in Old English and Old Irish". *Language Sciences*, pp. 24, 261-283. 2002.
17. *Encyclopaedia Iranica*. Lazard, Gilbert. ,1994 DARI.
18. Lazard, Gilbert. "Un Conte En Persan Local De Khusf". *Pand-o Sokhan* (Eds. C. Balay, C. Kappler, Z. Vesel), IFRI, Teheran, 1995, pp 147-153 .



## وضعیت آموزش زبان فارسی در جمهوری بلاروس

شهرام نباتی<sup>۱</sup>

### چکیده

زبان یکی از نهاد‌های بنیادی جامعه و از عنصرهای بسیار مهم در فرهنگ اجتماع است؛ از این رو هر وقت سخن از حفظ، تقویت و گسترش فرهنگ یک جامعه به میان می‌آید، بحث زبان نیز به مثابه یک عامل اساسی مطرح می‌شود. گسترش زبان یکی از محورهای دیپلماسی فرهنگی کشورها است. توجه و گرایش به آموزش زبان فارسی در کشورهای شرق اروپا جالب و امیدوار کننده است با وجودی که توجه به گسترش زبان فارسی همواره از تاکیدات مسئولان عالی کشور بوده است، اما برنامه ریزی‌ها و بودجه حفظ و حمایت از توسعه کرسی‌های زبان فارسی در دانشگاه‌های کشورهای که قبل از این زبان فارسی در آنها تدریس می‌شده هیچگاه کافی نبوده است، البته در این میان حضور رو به افزایش ایرانیان در کشورهای مختلف باعث احساس نیاز بیش از پیش آنها به آموزش نسل جدید و در نتیجه توجه بیشتر ایرانیان مقیم به این مقوله شده است. در این مقاله برآنیم تا ضمن بررسی روند فعلی گسترش و ترویج زبان فارسی در میان غیرایرانیان، موانع موجود در این مسیر را شناسایی و راه کارهایی برای بهبود وضعیت فعلی پیشنهاد دهیم. برخی از این راه کارها عبارتند از تأسیس کلاس‌های زبان فارسی به عنوان زبان اول در دانشگاه‌های بزرگ بلاروس، تألیف کتب درسی فارسی برای خارجیان بر اساس متدهای پیشرفته امروزی، برگزاری دوره‌های آموزش زبان فارسی در ایران برای دانشجویان خارجی، عرضه بورس تحصیلی برای رشته‌های ادبیات فارسی، ترتیب سفرهای دانش افزایی برای دانشجویان خارجی، انتشار کتب علمی و فرهنگی و ...

هر چند این مقاله می‌تواند دارای کاستیها و نواقصی باشد ولی نویسنده فرصت را غنیمت دانسته و مقاله حاضر را بر اساس تجربیات زندگی در جمهوری بلاروس و مشاهدات عینی و واقعی خود از وضعیت آموزش زبان فارسی در کشور بلاروس نگاشته است.

**واژه‌های کلیدی:** زبان فارسی، جمهوری بلاروس، دانشگاه‌های بلاروس، بنیاد سعدی

۱ استادیار گروه زبان روسی دانشگاه گیلان، [shnabati@guilan.ac.ir](mailto:shnabati@guilan.ac.ir)

## ۱- مقدمه:

گسترش زبان و ادبیات فارسی دارای اهمیت راهبردی است. زبان فارسی، زبانی فاخر، زیبا، رسا و پرطرفیت است و محموله بسیار عظیمی از گنجینه معارف بشری و میراث ذهنیات و عقلیات بشری را با خود به همراه دارد، بنابراین فارسی‌زبانان و علاقه‌مندان و دوستداران این زبان در سراسر جهان و صاحبان ذوق و اندیشه باید با جدیت کامل و اهتمام فراوان، تلاش مضاعفی را برای اعتلای زبان فارسی به عمل آورند. اهمیت زبان فارسی به درستی در نقشه جامع علمی کشور مورد توجه قرار گرفته و به همین سبب ارتقای جایگاه زبان فارسی در بین زبان‌های بین‌المللی یکی از هشت هدف کلان نظام علم و فناوری کشور در نظر گرفته شده است (سند نقشه جامع علمی کشور، ص ۷، بند ۶).

اگر بخواهیم وضعیت زبان فارسی را در دانشگاه‌های خارج از کشور با وضعیت زبان‌های دیگر مانند زبان‌های اروپایی یا زبانهای خاور دور یا عربی و ترکی بسنجیم، باید اعتراف کنیم که زبان فارسی هنوز در جایگاه مناسب خود قرار نگرفته است؛ چراکه دانشجویان، زبان‌های یادشده را به عنوان زبان اصلی خود برمی‌گزینند اما زبان فارسی در جایگاه زبان‌های آزاد ایستاده است. تعدادی از راینی‌های علمی و فرهنگی ایران در کشورهای مختلف نیز تلاش‌های موثری داشته‌اند اما باید توجه داشت که علاوه بر تلاش قدیمی کشورهای غربی برای توسعه زبانهای خود بویژه زبان انگلیسی، بعضی از کشورهای همسایه مانند ترکیه در سال‌های اخیر برای توسعه فرهنگ و زبان خود تلاشی وسیع انجام داده‌اند، بنحوی که این تلاش‌ها در منطقه مثلاً محدود به کشورهای ترکمنستان و ازبکستان نشده است، بلکه شاهدیم که در کشور تاجیکستان با مردم دارای گویش فارسی یا تاجیکی مدارس شبانه‌روزی و موسسات آموزشی ترکی استانبولی دایر کرده‌اند متأسفانه برخی از کشورها نیز با اهداف سیاسی از همکاری و همراهی در مسیر توسعه زبان فارسی خودداری و جلوگیری می‌کنند. در مقابل آنچه که گفته شد به نحو عجیبی استقبال و زمینه توسعه و گسترش زبان فارسی در برخی از کشورهای شرق اروپا همانند جمهوری بلاروس وجود



دارد. از اهم دلایل گرایش برای فراگیری زبان فارسی در جمهوری بلاروس می توان روابط حسنه میان دو کشور، تلاش سفارت جمهوری اسلامی ایران برای برگزاری دوره های آموزش زبان فارسی و انتقال فرهنگ اسلامی ایرانی، حضور روبه رشد دانشجویان ایرانی در مقاطع مختلف تحصیلی در کشور بلاروس، ازدواج تعداد زیادی از دانشجویان پسر ایرانی در این کشور و البته اطلاع یافتن مردم بویژه جوانان بلاروسی از شیوایی و شیرینی زبان فارسی و شناخت قبلی مردم بلاروس از برخی از شاعران ایرانی بویژه خیام ذکر کرد.

## ۲- بحث و بررسی

جمهوری بلاروس یک سرزمین دور از دریا در اروپای شرقی است، که با کشورهای روسیه، اوکراین، لهستان، لیتوانی، و لتونی هم مرز است. پایتخت آن شهر مینسک است، و شهرهای مهم دیگر آن برست، گرونا، گومل، ماگیلوف و ویتبسک هستند. در بیشتر دوران تاریخ، این ناحیه که هم اکنون تحت عنوان بلاروس شناخته می شود، بخشی از سرزمین های دیگر بود که از آن جمله می توان به دوک نشین پولاتسک، دوک نشین بزرگ لیتوانی، همسود لهستان-لیتوانی و امپراتوری روسیه اشاره کرد. نهایتاً، در سال ۱۹۲۲، به یک جمهوری در اتحاد شوروی تحت عنوان بلاروس تبدیل شد. این جمهوری به طور رسمی در ۲۷ اوت ۱۹۹۰، حاکمیت خود را اعلام کرد، و در پی فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، استقلال خود را به عنوان جمهوری بلاروس در ۲۵ اوت ۱۹۹۱ اعلام کرد. این کشور هنوز هم متحمل آثار انفجار هسته ای در حادثه چرنوبیل در سال ۱۹۸۶ است، که در همسایگی جمهوری سوسیالیست شوروی اوکراین قرار داشت. (

<https://fa.wikipedia.org/wiki>

همانطور که در بالا ذکر شد در شهر مینسک، پایتخت جمهوری بلاروس، دانشگاه های متعددی وجود دارد که در آنها تدریس زبان فارسی انجام می شود. دانشگاه دولتی بلاروس (БГУ)، دانشگاه دولتی زبانشناسی مینسک (МГЛУ) و دانشگاه علوم اقتصادی



(БГЭУ) از جمله پرآوازه ترین آنها به شمار می روند که خوشبختانه در تمام آنها آموزش زبان فارسی انجام می شود. در ادامه به توصیف دانشگاه های مذکور می پردازیم.

### دانشگاه دولتی بلاروس (БГУ)

هم اکنون در **دانشگاه دولتی بلاروس (БГУ)** که حکم دانشگاه مادر دارد در دپارتمان شرق شناسی، رشته ی ایرانشناسی دایر است. این دانشگاه یکی از قدیمی ترین دانشگاههای بلاروس است که برگزار کننده دوره های لیسانس و فوق لیسانس و دکترا در زبان های انگلیسی، آلمانی، فرانسوی، ایتالیایی، ژاپنی، چینی، عربی، ترکی، کره ای، چکی، فارسی، روسی و بلاروسی است. این دانشگاه در زمینه آموزش زبانهای خارجی از رتبه اول برخوردار می باشد. در حال حاضر آموزش در هفت رشته دانشگاهی شامل تفسیر و ترجمه، تدریس زبان، خدمات ارتباطی، روابط عمومی، روابط بین الملل (سیاسی)، روابط اقتصادی خارجی و گردشگری بین المللی و همچنین هجده رشته تخصصی از جمله ادبیات جهان، محاسبات زبانی، کشور شناسی، ترجمه ادبی، ترجمه فنی، ترجمه همزمان، فناوری های ارتباطات در کسب و کار، طراحی گرافیک و غیره صورت می گیرد.

### دانشگاه دولتی زبانشناسی مینسک (МГЛУ)

دانشگاه دولتی زبان شناسی مینسک، مرکز هماهنگی فعالیتهای علمی و آموزشی دانشکده ها و رشته های زبانهای خارجی پانزده دانشگاه و هفت کالج تربیت معلم بلاروس بوده و انجمن آموزشی که تهیه برنامه های تحصیلی و استانداردهای آموزشی با توجه به رشته تخصصی دانشگاه برای تمام سطوح نظام آموزشی را بر عهده دارد در آن فعالیت می کند. دانشگاه دولتی زبان شناسی مینسک به طور فعال در تهیه و اجرای سیاست نوآوری جمهوری بلاروس در زمینه آموزش زبانهای خارجی شرکت می کند که به دلیل تخصصی بودن آن، امکان تأمین تمام نیازهای آموزشی جوانان در زمینه تحصیلات علوم انسانی، زبان شناسی و تدریس زبانهای خارجی فراهم شده است.



دانشگاه دولتی زبان شناسی مینسک، عضوانجمن بین المللی دانشگاه ها که آموزش مترجمین حرفه ای (CIUTI) را بر عهده دارد و همچنین عضوانجمن دانشگاه های امضاء کنندگان تفاهمنامه با سازمان ملل متحد می باشد. همچنین این دانشگاه عضو فعال مؤسسه بنیادی زبان و فرهنگ کشورهای مشترک المنافع، عضو دائم انجمن بین المللی مدرسان زبان و ادبیات روس، مبتکر اجرای پروژه منحصر به فرد آموزشی و علمی Lingvapark در زمینه بهره برداری از ظرفیتهای فکری بعنوان دانشگاه اصلی زبان شناسی کشور جهت حل و فصل مؤثر مشکلات آموزش زبانها و میانجی بین زبانها از جمله فعالیتهای تولیدی، اجتماعی، اقتصادی و همچنین همراهی کالاها و خدمات تولیدی به زبانهای مورد تقاضا و زبانهای نادر می باشد.

تعداد ۷۸۱ استاد و پرفسور که از تجربیات و مهارتهای حرفه ای منحصر به فرد در زمینه آموزش و پرورش و روش تدریس برخوردار بوده و متخصصینی از کشورهای امریکا، آلمان، فرانسه، اسپانیا، ایتالیا، ژاپن، چین، سوئد، کره، ایران، ترکیه، روسیه و غیره مشغول به تدریس می باشند.

فعالیت نوآوری در زمینه آموزش و پرورش و شرایط مطلوب زندگی موجب ارتقاء اعتبار دانشگاه زبان شناسی مینسک در سطح بین المللی شده که تعداد رو به رشد دانشجویان خارجی و توجه ویژه دستگاه دیپلماسی کشورهای مختلف بیانگر این واقعیت است. در حال حاضر تجهیزات سخت افزاری و نرم افزاری دانشگاه بطور کامل با مقتضیات روز مطابقت دارد. در دانشگاه دولتی زبانشناسی مینسک تا کنون چهار گروه ایجاد شده است که دانشجویانی در آنها آموزش دیدند و در طی دو نیمسال، کتاب اول را از مجموعه ی چهار جلدی «زبان فارسی اثر دکتر احمد صفارمقدم گذراندند و با آن مقدمات زبان فارسی را فراگرفتند.



## دانشگاه علوم اقتصادی بلاروس (БГУ)

این دانشگاه یکی از دانشگاه‌های بزرگ بلاروس است که در زمینه اقتصاد، مدیریت و حقوق به تربیت متخصص می‌پردازد. فارغ‌التحصیلان این دانشگاه در تمامی بخشهای اقتصادی این کشور و خارج از کشور به کار مشغول هستند. دانشگاه علوم اقتصادی بلاروس شامل دانشکده‌های ذیل می‌باشد: دانشکده مدیریت، دانشکده حسابداری و اقتصاد، دانشکده امور بانکی، دانشکده روابط اقتصاد بین‌الملل، دانشکده اقتصاد بازرگانی و مدیریت، دانشکده بازاریابی، دانشکده حقوق، دانشکده زبانهای خارجی. دانشگاه علوم اقتصادی بلاروس همچنین دارای مرکز آموزشی "توریسم" و مرکز آموزشی "مدیریت و بازرگانی"، مرکز ویژه "مشاوره بازرگانی" و مرکز آموزشی "علوم پیش‌دانشگاهی" و مرکز تخصصی "علوم روانشناسی و آموزش" می‌باشد. دانشگاه مذکور همچنین از یک مرکز تحقیقاتی، و مرکز چاپ و ارتباطات بهره‌مند است. کتابخانه این دانشگاه یکی از بهترین و مجهزترین کتابخانه‌های این کشور می‌باشد. این دانشگاه علاوه بر شهر مینسک، دارای دو شعبه در شهرهای بایروسک و پینسک می‌باشد.

دانشگاه علوم اقتصادی بلاروس دارای دو مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد می‌باشد. فارغ‌التحصیلان می‌توانند برای ادامه تحصیل در مقطع پیش‌دکتر با صورت تمام وقت یا نیمه وقت و سپس در مقطع دکترای تخصصی شرکت نمایند.

در دانشگاه علوم اقتصادی نیز هفت دانشجو فراگیری زبان فارسی را آغاز کردند. دوره‌های آزاد آموزش زبان فارسی هر روز در این دانشگاه انجام شود که طی آن زبان آموزشی از طبقات مختلف شهر مینسک پس از کار روزانه‌ی خود به این کلاس‌ها می‌آیند.

راهی که در بلاروس برای آموزش زبان فارسی پیش گرفته شده، با توجه به شوق دانشجویان و مردم اینجا بسیار ارزنده و پربار است. به دلیل مشابهت‌های فراوانی که بین ایران و بلاروس، از جمله در گستره‌ی سیاست وجود دارد، می‌توان به کوشش‌ها برای آموزش زبان فارسی امیدوار بود بدان امید که این کوشش‌ها دستاوردهای خوبی نصیب قامت رعناى فرهنگ ایران شود. جمعیت ایرانیان حاضر در بلاروس در سال‌های اخیر رو



به فزونی نهاده است. برخی برای بازرگانی و برخی دیگر برای تحصیل علم. برای ایرانیان علاقه مند هم هر هفته در عصرگاه روزهای جمعه کلاس شاهنامه خوانی برگزار می شود تا رشته های پیوند هم میهنان با فرهنگ غنی ایران نگسلد.

مرکز ایران شناسی و آموزش زبان فارسی در کشور بلاروس حدود ۱۵۰ زبان آموز دارد که ۱۴ نفر آنها در دانشگاه علوم اقتصادی هستند. این دانشجویان باید ظرف یک سال به زبان فارسی تسلط پیدا کنند و راه اندازی این مرکز موجب می شود تا مقدمات راه اندازی تدریس رشته زبان و ادبیات فارسی در این دانشگاه فراهم شود. در حال حاضر سه دانشگاه دیگر در بلاروس، مرکز ایران شناسی و آموزش زبان فارسی دارند. این مرکز با هدف آشنایی دانشجویان بلاروسی با فرهنگ و تمدن ایرانی و راه اندازی کرسی زبان فارسی در بلاروس ایجاد شده است.

### بنیاد سعدی

به غیر از مراکز دانشگاهی برای آموزش زبان فارسی، در کشور بلاروس به منظور تقویت و گسترش زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور و ایجاد تمرکز، هم افزایی و انسجام در فعالیت های مرتبط با این حوزه و بهره گیری بهینه از ظرفیت های موجود کشور، بنیادی به نام «بنیاد سعدی» تأسیس شده است تا براساس اهداف، سیاست ها، راهبردها و ضوابط حاکم بر روابط فرهنگی بین المللی جمهوری اسلامی ایران، مدیریت راهبردی و اجرای فعالیت های آموزشی، پژوهشی، فرهنگی و رسانه ای را در حوزه گسترش زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور با هماهنگی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی عهده دار شود. برای نخستین بار در آموزش دوره های دانش افزایی زبان فارسی در کشور بلاروس از کتاب های تألیف شده در بنیاد سعدی استفاده می شود. یکی از این کتاب ها، کتاب ۵ جلدی «آموزش کاربردی واژه» است. کتاب بعدی مجموعه سه جلدی «لذت خواندن» است. کتاب «ایران شناسی» هم که دو جلدی است، یک جلد آن با همکاری بنیاد ایران شناسی تهیه شده است و در آخر، کتاب «سلام فارسی» که درس نامه فارسی آموزان در صربستان است.

بنیاد سعدی موفقیت خود را نتیجه همکاری همه موسسات فعال در زمینه آموزش زبان و ادبیات فارسی می‌داند و با این هدف شکل گرفته تا همانند یک نخ تسبیح فعالان عرصه آموزش زبان فارسی را به یکدیگر وصل کند. این بنیاد اقدام به برگزاری دوره‌های دانش افزایی می‌کند. از فواید حضور فارسی آموزان خارجی در دوره دانش افزایی این است که بسیاری از این فارسی آموزان، دانشجویان رشته‌های شرق شناسی هستند که به مدت چند سال دروس عمومی را می‌خوانند و تا آن زمان زبان خارجی خودشان را انتخاب نمی‌کنند و این کار را در ترمهای بالا انجام می‌دهند. خوشبختانه تجربه نشان داده که از بین ۴ زبان ترکی استانبولی، عربی، عبری و فارسی، صد درصد دانشجویان رشته شرق شناسی، پس از حضور در این دوره، فارسی را به عنوان زبان خود در دانشگاه انتخاب می‌کنند. برای آموزش زبان فارسی از شیوه‌های مختلفی از جمله اعزام استاد به خارج از کشور، برگزاری کلاس‌های زبان و تقویت دانشجویان زبان فارسی در کشورهای مختلف و همچنین برگزاری دوره‌های دانش افزایی در داخل کشور، استفاده می‌شود. فارسی آموزان خارجی با حضور در ایران با واقعیت‌های کشورمان آشنا می‌شوند. فایده سفر فارسی آموزان به ایران این است که آنها با حضور در کشورمان ضمن آموزش زبان فارسی، با واقعیت‌ها و فرهنگ مردم آشنا می‌شوند و تصویر غلطی که از ایران در خارج ساخته و در اخبار و رسانه‌هایشان مطرح شده است، در ذهن این دانشجویان تصحیح می‌شود. دانشجویانی که در این دوره حضور دارند پس از بازگشت به کشورهای خود، از طریق شبکه اجتماعی فارسی آموزان جهان که در وبگاه بنیاد سعدی تعبیه شده است، با همدیگر و با بنیاد سعدی در ارتباط خواهند بود. ارتباط آنها با اساتید خود که همکاران بنیاد سعدی هستند، نیز از دیگر راه‌ها حفظ خواهد شد. بنیاد سعدی به سهم خود با برگزاری دوره‌های دانش افزایی فعالیت‌هایی داشته است و با بیشتر کردن این دوره‌ها در آینده با استفاده از سبک‌های جدید، اقدامات مؤثرتری هم انجام خواهد داد. اقتدار کشورها در گرو توسعه فرهنگی و گسترش مؤلفه‌های هویتی در آن کشورهاست. هر چقدر کشوری در علم و اقتصاد مقتدرتر باشد، زبان‌ش در دنیا بیشتر گسترش می‌یابد. پس در درجه اول گسترش زبان فارسی تابع اقتدار یک کشور است.



در خصوص آموزش زبان فارسی در کشورهای مختلف از جمله کشورهایی که سده های قبل فارسی، زبان اول آنها بود، باید واقع بینانه و بر اساس واقعیات آن کشورها حرکت کرد. به همین دلیل در بنیاد سعدی ۱۲ شورای راهبردی برای برنامه ریزی در آموزش زبان فارسی در کشورهای مختلف ایجاد شده تا این زبان بر اساس نظرات اهل فن در کشورهای مختلف مثلاً در عراق و قزاقستان و ترکیه و آمریکا، با راهبردهای متفاوتی آموزش داده شود. بنیاد سعدی تاکنون کتاب «خمیره» نوشته هوشنگ مرادی کرمانی را به صورت دو زبانه فارسی و انگلیسی چاپ کرده است و در آینده کتاب های دو زبانه فارسی با زبان های اردو و عربی و روسی و ... را در دستور کار خود قرار داده است. هشتاد و دومین دوره دانش افزایی زبان فارسی در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه شهید بهشتی برگزار شد و در این دوره ۲۱۰ استاد و دانشجوی زبان فارسی از ۳۷ کشور همچون روسیه، ارمنستان، ایتالیا، آلمان، اوکراین، اتریش، عراق، پاکستان، افغانستان، تاجیکستان، مصر، لبنان، تایوان، هند، اسلواکی، چین، ارمنستان، فرانسه، ترکیه، قزاقستان، قرقیزستان، بنگلادش، سنگال، سنگاپور، مجارستان، صربستان، بلغارستان، پرتغال، اسپانیا، صربستان، کره جنوبی، سوئد، بلاروس، و آمریکا به ایران آمدند و در یک دوره یک ماهه شرکت کردند. شرکت کنندگان در دوره به اعتبار میزان تسلطی که به زبان فارسی داشتند، در ۵ سطح تفکیک شدند و در ۱۱ کلاس به دانش زبان فارسی خود افزودند. آنها در کلاس ها موضوعات درسی شامل مهارت های گفتگو و شنیدن و درک خواندن و نوشتن را با استفاده از کتاب های تألیف شده در بنیاد سعدی آموختند.

### راه کارهای ترویج زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور

در ارتباط با راهکارهای ترویج زبان و ادب فارسی از طریق آموزش زبان فارسی به غیرایرانیان باید گفت که حدود دو دهه می شود که بیشتر کشورها به دیپلماسی عمومی و یک شاخه مهم آن، دیپلماسی فرهنگی روی آورده اند. یکی از محورهای دیپلماسی فرهنگی هم گسترش زبان است. در همه جای دنیا کشورهایی که مترصد فرصت برای پیشبرد اهداف خود در زمینه های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و... در جهان هستند، بر روی مقوله گسترش زبان خود کار می کنند. تاکنون



چندین موسسه از کشورهای مهم جهان شناسایی شده اند که ساختاری مانند بنیاد سعدی دارند و شاید بهتر است بگوییم که بنیاد سعدی شبیه آنهاست، چون سابقه آنها از بنیاد سعدی بیشتر است. برخی از این موسسات مثل بریتیش کنسول انگلستان سابقه ۱۸۰ ساله دارند، برخی مانند موسسه گوته آلمان از سابقه ۶۰-۷۰ ساله برخوردارند و برخی سابقه ۳۰-۴۰ ساله دارند همچون موسسات سروانتس در اسپانیا و دانته در ایتالیا. کار این موسسات نیز گسترش زبان کشورشان در جهان است. این موسسات در اساسنامه خود آشکارا نوشته اند که هدف ما فقط گسترش زبان نیست بلکه از این طریق می خواهیم فرهنگ خود را در جهان منتشر کنیم. بنابراین، این مساله ای روشن و علنی و راهکاری، تعریف شده در جهان به حساب می آید. بدیهی است بنیاد سعدی نیز با همین مقصود، فعالیت خود را شروع کرده است. اما مزیتی که ما نسبت به آنها داریم و نکته مهمی است، این است که به جز زبان انگلیسی که در همه جای دنیا زبان علم و زبان تجارت است و البته زبان آلمانی، فرانسه و ایتالیایی هم که در برخی کشورها از این مزیت برخوردارند، بقیه بنیادهای آموزش زبان، برای جذب افراد باید تلاش بسیار و تبلیغات فراوان بکنند تا افراد برای برای یادگیری زبان آنها متقاند گردند؛ مثل زبان های کره ای و چینی. خوشبختانه وضعیت زبان فارسی در جهان به گونه ای است که هیچگاه احساس نیاز به تبلیغات وسیع نبوده است. نکته دوم این است که دیگران با گسترش زبان خود فقط فرهنگ کشور خودشان را منتقل می کنند در حالی که چون زبان فارسی طی این ۱۰۰۰ سال و اندی با ارزش های اسلامی آمیختگی پیدا کرده است با انتقال و آموزش زبان فارسی، تنها فرهنگ ایرانی را منتقل نمی شود، بلکه اسلام نیز گسترش داده می شود، چرا که با قدری تعمق می توان فهمید که حافظ، سعدی و مولوی و بسیاری از بزرگان دیگر ادبیات همه به طور مستقیم و غیرمستقیم از اسلام سخن گفته اند.

با در نظر گرفتن این دو نکته باید بگوییم برای گسترش زبان فارسی راهکار هایی وجود دارد. یکی از این راهکارها، **توجه به متون درسی در کتاب ها** است. بیش از ۲۰۰ دپارتمان زبان و ادبیات فارسی در کشور وجود دارد که همگی سرفصلهای درسی دارند. با کمک انتشارات سمت ناشر کتابهای علوم انسانی در دانشگاه ها به این مراکز کمک می شود، این کتابها را مبنا قرار می دهند تا مفاهیم فرهنگی ایران خود به خود با مثالها، ضرب المثل ها و قطعاتی که به عنوان تمرین آورده می



شوند، توسط این کتابها منتقل شوند. برای داوطلبان آزادی چون خبرنگاران، روزنامه گاران، پزشکان، هنرمندان و افراد دیگری که علاقمند به یادگیری زبان فارسی هستند، حدود ۸۰ مرکز در سفارتخانه ها و رایزنیهای فرهنگی سراسر جهان وجود دارند که کلاسهای آموزش زبان فارسی برگزار می کنند و کتابهایی برای آنها نیز طراحی شده است. همان طور که اگر کسی کتاب **Interchange** انگلیسی را بخواند بعد از گذراندن ۷-۸ ترم حال و هوای آنها به فرد منتقل می شود، در کار تدریس زبان فارسی، به گونه ای ملایم و غیرمستقیم این تاثیرگذاری خواهد بود. نکته بعدی **دوره های دانش افزایی** است. اساتید و دانشجویانی در کشورهای مختلف در رشته های زبان فارسی تدریس یا تحصیل می کنند که تعدادشان نیز قابل توجه است. مثلاً در کشورهای مصر و پاکستان اساتید و دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی وجود دارد. این افراد غالباً در همان دانشگاه ها تحصیل کرده و دکتری گرفته اند و در همانجا وارد دانشگاه شده و به مرتبه استادی رسیده اند. اما از فرهنگ ما چیزی نمی دانند. یکی از راه های انتقال فرهنگ، برگزاری دوره های دانش افزایی است. این قبیل اساتید و دانشجویان یک ماه به ایران می آیند و از صبح تا ظهر برای آنان کلاس برگزار می شود و البته بعدازظهرها هم برنامه بازدیدهای فرهنگی و ارتباط با مردم را دارند. این افراد بعد از بازگشت، در متن هایی که در صفحات فیسبوک، وبلاگها و دانشگاه هایشان منتشر می کنند، بدون استثنا اذعان می کنند که تصورشان از ایران عوض شده است و فرهنگ مهربانی، مهمان دوستی، غریب نوازی و... ایرانیان آنها را تحت تاثیر قرار داده است. نکته بعدی این دوره ها، آشنایی با ادبیات امروز ایران است. وقتی به کتابخانه اغلب این دانشگاه ها مراجعه می کنیم، ادبیات معاصر ایران معطوف به ۳۰ سال پیش است، یعنی ادبیات معاصر را از ۱۰۰ سال پیش تا ۳۰ سال پیش می شناسند؛ یعنی نویسندگانی مثل صادق هدایت، صادق چوبک و شعرایی چون فروغ فرخزاد و شاملو. علاقه مندان و به خصوص نسل جدید، کوچکترین اطلاعی از این ندارند که در طی این ۳۰ سال هم شرایط اجتماعی ایران عوض شده و هم این که ادبیات ما تحت تاثیر شرایط اجتماعی جدید، جنگ و انقلاب تغییراتی داشته است که قابل عرضه می باشد. در این دوره ها این مطلب به شرکت کنندگان منتقل می شود و اینها بعد از پایان دوره، خودشان از طریق اینترنت پیگیر این حوزه می شوند.



مطلب بعدی **اهمیت دبیرستان ها** است. در کشورهای زیادی، زبان اول خارجی دانش آموزان دبیرستانی، انگلیسی است و اجازه دارند زبان دوم خارجی خود را از میان سه زبان انتخاب کنند که یکی از این سه زبان، فارسی است؛ در کشورهایی مثل لبنان، ارمنستان، آذربایجان، ترکمنستان، گرجستان و مانند اینها دبیرستانهای زیادی وجود دارند که زبان دوم خارجی آن ها زبان فارسی است. باید تلاش شود تا بتوان هم به این دانش آموزان این اطلاعات را منتقل کرد و هم این روند را توسعه داد. وقتی تولید علم، به زبان فارسی انجام گیرد، خودبه خود زبان فارسی به زبان علمی تبدیل می شود.

اقدام دیگر **گسترش اعطای بورسیه به دانشجویان خارجی** برای تحصیل در ایران می باشد. مثلاً الان بیشتر دانشجویان بورسیه خارجی از کشورهای فارسی زبان هستند. باید توجه داشت که اغلب دانشجویان خارجی باید رساله فوق لیسانس و دکترای خود را به زبان فارسی بنویسند و اگر بتوان آن سهمیه دانشجویان خارجی غیرفارسی زبان را گسترش داد؛ قدم های بزرگی در این راه برداشته خواهد شد.

برای بهره مندی از الگوهای نوین آموزش زبان های بین المللی با کمک وسیله های ارتباطی جهت گسترش زبان فارسی برنامه هایی وجود دارد. یکی از راهکارها، **تالیف کتاب** است. تا الان چندین کتاب آموزش زبان فارسی نگاشته شده اند که هر کشوری بنا به سلیقه استاد مربوطه، یکی از این کتاب ها را انتخاب می کرده است. از دو سال پیش، یکی از این کتاب ها را که ایرادات کمتری نسبت به سایر کتاب ها داشت، انتخاب و تجدید چاپ شد و به مراکز مختلف، همین کتاب توصیه شد. این کتاب و کتاب های دیگر، هیچ کدام بر اساس یک متدولوژی، تدوین نشده و به صورت تجربی نگارش یافته است. در حالی که شما اگر مقدمه کتاب آموزش زبان کشور های دیگر را بخوانید ملاحظه می کنید نوشته است که این کتاب بر اساس یک نظریه خاص آموزش زبان به خارجی ها، تدوین شده است. در بنیاد سعدی گروهی از متخصصین این رشته، بر اساس روش مشخص تعریف شده در این حوزه ها، در حال تالیف کتابی هستند تا از این پس به عنوان کتاب مرجع، برای آموزش زبان فارسی استفاده شود. بنابراین یک روش، **تدوین کتاب مناسب** است. کتابی که براساس الگوهای صحیح، زبان فارسی را به همراه عناصر فرهنگی به غیرفارسی زبانان



آموزش دهد.

مورد دیگر، **استفاده از فضای مجازی** است. هم اکنون محتوای درس هایی به صورت e-learning تهیه می شود تا هر کس فرصت ندارد در کلاس های درس به صورت حضوری شرکت کند در هر جای دنیا بتواند از فضای مجازی استفاده کند و این زبان را یاد بگیرد.

از موارد دیگر می توان به استفاده از "پادکست" که به صورت صوتی و ویدئویی مورد استفاده قرار می گیرد و به شبکه های تلویزیونی اشاره کرد. شبکه های خودمان که در خارج از کشور پخش می شوند، مانند العالم، پرس تی وی و جام جم و یا شبکه های خارج از کشور که همسو با ما هستند و همچنین، کانالهای اجاره ای. مثلاً در آلمان شبکه ای وجود دارد که هر کس با هزینه بسیار کم می تواند هفته ای دو ساعت این کانال را اجاره کند و افراد مختلف درسهای آشپزی، سلامت و پیشگیری از حوادث درس می دهند و یک نفر هم می تواند زبان فارسی درس بدهد.

مسئله آخر **وسایل کمک آموزشی و بازی ها** هستند. جامعه هدف، به خصوص نسل سوم و چهارم ایرانیان مقیم خارج از کشور هستند که در خارج از ایران متولد شده اند و آن جا درس می خوانند، تا بتوانیم از طریق این وسایل کمک آموزشی و بازی ها با آن ها ارتباط داشته باشیم و مفاهیم خود را منتقل بکنیم.

### نتیجه گیری

زبان فارسی یکی از شیرین ترین زبان های دنیاست و حیف است که این تاریخ و غنای سازنده از بین برود. درست است که زبان فارسی برای ایرانیان یک زبان ملی تلقی می شود اما برای بسیاری از مردم جهان، زبان فارسی، اولین وسیله شناخت و آگاهی به اسلام و معارف شیعی است. و ذخایر علمی و گرانقدر ادبیات فارسی، یکی از عوامل مهم ارج نهادن و بزرگی مقام زبان فارسی در میان دیگر زبان ها قلمداد می گردد. بی شک بسیاری از استادان رشته های زبان فارسی، ایران شناسی و شرق شناسی در اروپا و آمریکا بدون فراگیری و مطالعات این زبان، توفیقی در کار خود به دست نیاورده اند. بهره گیری از این زبان باید به عنوان یکی از وسایل ارتباطی به حساب آید و به عنوان یکی از ابزارهای تحکیم پیوندهای انسانی دنیای حاضر و مخاطبان خود در جهان تقویت روابط





دوستی در مجامع و حتی در میان توده‌های مردم شمرده شود. باید فضاسازی لازم برای توجه بیشتر این زبان در دنیای غرب صورت گیرد. پس باید برای افزایش توانایی‌های زبان فارسی تدبیری اندیشید و با شیوه‌هایی جدید جذابیت‌های فرهنگی آن را برای احیا و گسترش ادبیات فارسی در جهان حد اکثر استفاده را کرد. هماهنگی و یکدلی میان این موسسات و نهادها، بدون شک بازدهی و ثمره مطلوب در کار به ارمغان خواهد آورد.

### منابع

1. <https://fa.wikipedia.org/wiki/>
2. <http://www.mslu.by/>
3. <http://minsk.mfa.ir/>
4. <http://saadifoundation.ir/>
5. <http://sccr.ir/pages/>
6. <http://www.bsu.by/>
7. <http://www.bseu.by/>



## واژه‌های رمزی مطربی در گونه زبانی گوداری در شهرستان بهشهر

فاطمه نجاتی<sup>۱</sup>

### چکیده

گویش‌های ایرانی، گنجینه گرانمایی از میراث شفاهی این آب و خاک و نمایانگر عظمت و تنوع فرهنگی این سرزمین‌اند و هر یک از آنها به منزله چراغ فروزانی است که یک منطقه فرهنگی را روشن نگاه می‌دارد و با خاموش شدن آن، بخشی از فرهنگ ایران زمین به فراموشی سپرده می‌شود. بنابراین وظیفه ما حفظ این میراث گرانبهاست. شهرستان بهشهر در حاشیه دریای خزر و در بخش شرقی استان مازندران واقع شده است. این شهرستان دارای تنوعات زبانی و گویشی متعددی می‌باشد. حضور گویشوران دیگر در این شهرستان عموماً ریشه در مهاجرت این اقوام طی قرون گذشته و در برهه‌های تاریخی مختلف دارد. یکی از این اقوام مهاجری که می‌توان به آنها اشاره کرد، قوم «گودار» می‌باشد. گودارها احتمال دارد بخشی از کولیان باشند که در بعضی از نقاط ایران از جمله کرانه جنوبی دریای خزر ساکنند. راجع به کولیان گفته شده است که اصل هندی دارند و برای گذران زندگی، حرفه نوازندگی و خوانندگی را انتخاب کرده و به سراسر اروپا و نیز ایران رهسپار شدند. (نقل از کلباسی، ۱۳۹۱، ۱۳). در این مقاله، به مطرح کردن تعدادی محدود، از واژگان رمزی مطربی، در گونه زبانی گوداری پرداخته می‌شود. در این تحقیق از روش میدانی استفاده شده است. برای جمع‌آوری داده‌ها و ذکر معانی آنها، با مطربانی از قوم گودار گفتگو شده است. شایان ذکر است این تحقیق، قسمتی از تحقیق میدانی بزرگتری است که در سال ۹۱ انجام شده و نتیجه آن کتابی با نام «مقایسه دو گونه زبانی گوداری و بهشهری در شهرستان بهشهر» می‌باشد.

**کلید واژه‌ها:** زبان‌های میانجی، زبان رمزی، گوداری، مطربی، بهشهر

۱- کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی (دانشکده زبان‌های خارجی) و دبیر دبیرستان‌های شهرستان بهشهر



## مقدمه

یکی از مباحث مهم علم زبان‌شناسی، گویش‌شناسی می‌باشد که از طریق آن می‌توان به گردآوری و ثبت و ضبط گویش‌ها پرداخت. چه بسا با بررسی و تحلیل داده‌های گویشی، بسیاری از ناشناخته‌های زبانی شناخته و برخی از ابهامات زبان‌شناختی زدوده می‌شود. در روزگار کنونی بسیاری از گویش‌های ایرانی خاموش شده‌اند و بسیاری دیگر رو به فراموشی نهاده و جای خود را به فارسی معیار یا گویش‌های دیگر داده‌اند و در این میان، فن‌آوری نوین ارتباطات به سرعت این روند افزوده است.

«گویش مازندرانی از گویش‌های شمال غربی زبان‌های ایرانی است.» (ارانسکی، ۱۳۵۸: ۳۳۱) که «امروز در حاشیه باریک بین کوه‌های البرز و کناره‌های جنوبی دریای خزر و شرق گیلان به آن صحبت می‌شود. این گویش اکنون خط و کتابتی ندارد، ولی در زمان گذشته، متونی چون دیوان امیر پازواری، مرزبان‌نامه و نیکی‌نامه به این گویش وجود داشته است که امروز، بجز دیوان امیر پازواری، اصل آنها در دست نیست و از ترجمه آنها استفاده می‌شود.» (کیا، ۱۳۱۶: ۹-۲۱)

«زبان‌ها، گویش‌ها یا لهجه‌هایی که امروزه در کناره دریای مازندران به کار می‌روند علاوه بر دو گونه اصلی به نام‌های مازندرانی و گیلکی، انواع زیر را شامل می‌شوند: تالشی، تاتی، کردی، طالقانی، زابلی، بلوچی، گوداری، کتولی، افغانی، لری، ترکی، ترکمنی، عربی، فارسی، روسی، قزاقی، گالشی و دیلمی.» (کلباسی، ۱۳۷۶: ۲۲)

شهرستان بهشهر در حاشیه دریای خزر و در بخش شرقی استان مازندران واقع شده است. این شهرستان دارای تنوعات زبانی و گویشی متعدد از جمله: کردی، ترکی، فارسی و گوداری می‌باشد. حضور گویشوران دیگر در این شهرستان عموماً ریشه در مهاجرت این اقوام طی قرون گذشته و در برهه‌های تاریخی مختلف دارد.

یکی از این اقوام مهاجری که می‌توان به آنها اشاره کرد قوم «گودار» می‌باشد. «گودارها که در منابع تاریخی و محاورات مردم مازندران با نام‌های متفاوتی همچون



« گدار<sup>۱</sup>»، « گودار<sup>۲</sup> » و برخی عناوین دیگر خوانده شده‌اند. در محاورات درون قومی، خود را « چوله<sup>۳</sup> » می‌نامند. این قوم تیره‌ای از خنیاگرانند که در مقاطع مختلفی از تاریخ، همراه با آهنگران، بازیگران و نجاران از شبه قاره هند به سرزمین ما کوچانده شده‌اند. تاریخ دقیق و چگونگی کوچ این قوم به ایران همچون زندگی آنها در پرده‌ای از ابهام باقی مانده است و منابع تاریخی دلایل، انگیزه‌ها و زمان‌های مختلفی را از مهاجرت آنها در پیش روی ما می‌نهند. با این حال شواهد و منابع موجود بر سه اصل یعنی نژاد هندی، کوچ اجباری و خنیاگری آنان وحدت نظر دارند.

گودارها امروزه، به عنوان اقلیتی غیر رسمی در فرهنگ، آداب و رسوم و زبان مازندرانی مستحیل شده‌اند. آنان در سراسر مازندران خصوصاً مناطق شرقی این استان پراکنده‌اند. رنگ پوست، رسوم و شیوه‌های بدوی زندگی و همچنین موسیقی آنها مبین هویت قومی آنان است. گودارها به دلیل پیشینه‌ای دیرپا و مهارت در خنیاگری تأثیر قاطع و قابل ملاحظه‌ای در فرهنگ موسیقی منطقه بجای گذاشته‌اند. از مجموعه متون و منابع تاریخی می‌توان استنباط نمود که مهاجرت و استقرار قوم گودار در مقاطع مختلفی از تاریخ صورت پذیرفته باشد. برخی از مورخین این موضوع را به دوران سلطنت بهرام پنجم (گور) (۴۲۱ - ۴۳۱) مربوط می‌سازند. حمدالله مستوفی گوید: « در زمان بهرام کار مطربان بالا گرفت، چنانکه مطربی، روزی به صد درم قانع نمی‌شد. بهرام گور از هندوستان ۲۰۰۰ لوطی جهت مطربی بیاورد و نسل ایشان هنوز در ایران مطربی کنند. »

تاریخ نادرشاهی نیز از هنرمندانی سخن به میان می‌آورد که همراه با غنایم نادرشاه از هند آورده شدند. تاریخ یاد شده در همین مورد می‌نویسد: « نادرشاه ۱۰۰ تن از خواجه سرایان، ۱۳۰ نویسنده، ۱۲۰۰ آهنگر، ۳۰۰ بنا، ۱۰۰ سنگتراش و ۲۲۰ درودگر به قندهار فرستاده و نقشه شهر جهان‌آباد را برداشتند و برای سرگرمی سپاهیان چندین دسته از خنیاگران و نوازندگان و بازیگران را نیز از هند به ایران آوردند. » منابع تاریخی و

Godar-۱

Godar-۲

Chule -۳



جغرافیایی مربوط به مازندران نیز که در مقاطع مختلفی از تاریخ نگاشته شدند اشاراتی به حضور این قوم در مازندران داشته‌اند ولی نشانه‌های دقیقی از هویت و تاریخ مهاجرت آنها به دست نمی‌دهند. «جی سی نی پیه» در یادداشت‌های سفر به ایران که به سال ۱۸۷۴ میلادی نگاشته شد از چند خانواده از نژادی نامعلوم معروف به گودار نام می‌برد که این گودارها را پاریا<sup>۱</sup>های مازندران می‌خواند و مدعی است که وضع زندگی و درجه اجتماعی این گودارها بی‌شباهت به بومیان هند یعنی افراد قبایلی چون کولی‌ها نبود. ایشان معمولاً به کارهایی از قبیل مراقبت ابنیه، شکار و ماهیگیری روزگار می‌گذراندند و در عین حال که اسماً در زمره مسلمانان به شمار می‌آمدند قسمت اعظم خوراک آنها از گوشت خوک‌های وحشی تأمین می‌شد. مجموعه نشانه‌های موجود حکایت از آن دارد که گودارها نخست جهت گذراندن زندگی، عهده‌دار امور موسیقی و ساخت ادوات و ابزار آن بوده‌اند ولی بعدها در اثر فشار برخی از گروه‌های مذهبی بومی ناچار شدند تا از حرفه اصلی خود دست برداشته و به مشاغلی چون شب‌پایی و میرشکاری تن در دهند. «(نصری اشرفی، ۱۳۸۹: ۱)

موضوع اصلی مقاله حاضر، مطرح کردن تعداد محدودی از واژه‌های رمزی مطربی در گونه زبانی گوداری در شهرستان بهشهر می‌باشد.

۱- طبقه‌ای از سکنه بومی هند



## زبان میانجی یا رمزی

در سراسر جهان زبان‌هایی وجود دارند که به عنوان زبان میانجی (*lingua francas*) و به قصد ارتباط به کار می‌روند. گاه دیده شده است که مردم، برای ایجاد ارتباط زبان - هایی را به روش‌های مختلف ابداع می‌کنند تا عامل برقراری ارتباط و یا برعکس مانع فهم دیگران شوند، یعنی فقط خودشان بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. نیت ایجاد و یا ابداع زبان میانجی مختلف است. گاه به قصد تجارت، گاه برای اهداف دینی، گاه برای کار و ... ایجاد می‌شوند.

این زبان‌ها به نام پیجین (*pidgins*)، کریول (*creoles*) و نام‌های دیگر به کار می‌روند. در ایران زرگری یک نمونه از چنین زبان‌هاست. این زبان‌ها اغلب زبانی تمام عیار نیستند. یعنی فقط برای رفع نیازهایی به کار می‌روند که بدان خاطر ایجاد شده‌اند. مثلاً دامنه لغات‌شان محدود است، همه ساخت‌های فعل را ندارند. بخش اعداد، قیود و صفات‌شان کامل نیست. (دلگرم و سبزه‌علی‌پور، ۱۳۹۵: ۶۶)

در بین مطرب‌های قوم گودار، یک زبان رمزی رایج بوده است که ظاهراً امروزه در حال نابودی است. چرا که حرفه مطربی در بین این قوم رو به زوال است. اغلب، مطربانی که با این زبان آشنا هستند، زمانی این زبان را به کار می‌برند که می‌خواهند افراد دور و برشان متوجه صحبت‌های آنها نشوند و این بیشتر در مجالس و جشن‌ها اتفاق می‌افتد.



## روش پژوهش

در این تحقیق از روش میدانی استفاده شده است. برای جمع‌آوری داده‌ها و ذکر معانی آنها، با مطربانی از قوم گودار گفتگو شده و در حین گفتگو صدای آنها ضبط و بعد به آوانویسی داده‌های زبانی پرداخته شده است.

لازم به ذکر است، تعداد گویشوران گوداری در سطح شهرستان، بسیار محدود می‌باشد که به صورت دو مجموعه کوچک در جنوب شهر، واقع در بلندای کوه و در مجاورت جنگل زندگی می‌کنند. (سورک محله و فراش محله)

نگارنده نمونه‌های خود را در سال ۹۱ از بین گودارهای فراش محله بهشهر انتخاب کرده است. نمونه‌های مورد نظر، بنا به دلایلی، ویژگی‌های ذیل را داشتند:

اولاً سعی بر آن بوده که نمونه‌ها در فاصله سنی ۴۵ تا ۸۰ سال باشند، چرا که با توجه به زوال گونه گوداری و حرفه مطربی، افرادی که سنشان پایین‌تر از این محدوده است به ندرت گونه گوداری را صحبت می‌نمایند.

ثانیاً نمونه‌ها از بین مردان انتخاب شده‌اند، چرا که حرفه مطربی در بین گودارها، مختص به مردان می‌باشد و آنها تعصب خاصی نسبت به زنان دارند، تا جایی که حتی مکتوب کردن نام آنها را امری ناشایست می‌دانند.



## اطلاعات و داده‌ها

واژه‌های رمزی مطربی	واژه‌های گوداری
آچای [?â ây]: چای	پانی [pâni]
آراکا [?ârâkâ]: عروسی	عاروسی [?ârusi]
آبراشو [?abterâšû]: برو	بگل [begal]
آبراشیم [?abterâšim]: برویم	گلی‌ییم [geli-yim]
آچی [?a epi]: بچه	بلدی [baldi]
آخسرکا [?axsarekâ]: رقص	رخص [raxs]
آرشپا [?aršepâ]: فرش	پرش [parš]
آلوردشا [?alvardešâ]: شلوار	کِنَجَلَق [kenjelaq]
آبتیگوشو [?ebtigušu]: بگیر	بوفور [bufur]
آبتیگوشیم [?ebtigušim]: بگیریم	فوری‌ییم [furi-yim]
أختردو [?oxtarðu]: دختر	دمنی‌کیل [damni-kele]
أردوغوشو [?orduqušu]: بخور	بگس [bekas]
أردوغوشیم [?orduqušim]: بخوریم	کسی‌ییم [kasi-yim]
أشتگو [?oštogu]: گوشت	لگر [legar]
أشوکو [?ošuku]: ساکت (باش)	ساکت [sâket]
ایرنپی [?iranapi]: پیراهن	جلکی [jeleki]
ایکارسی [?ikâresi]: سیگار	دودک [dudak]
این‌دو [?inedu]: زن	دمنی [damni]
زَرزا [zarežâ]: مرد	مانس [mânes]
قِجَک [qejek]: ساز (هر سازی)	ساز [sâz]
نَشَت [našat]: پول	یاروک [yâruk]





## نتیجه‌گیری

با توجه به متفاوت بودن واژه‌های مطربی با واژه‌های گوداری نتیجه می‌گیریم که، مطرب‌ها در محیط کاری‌شان از یک زبان رمزی استفاده می‌کنند، یعنی برای برقراری ارتباط بین خودشان، واژه‌هایی را به کار می‌گیرند که افراد دیگر موجود در اطراف متوجه آنها نمی‌شوند. از طرفی واژگان محدود این مجموعه ویژگی‌های ذیل را دارا می‌باشند:

- ۱- لغات‌شان فقط محدود به همان حیطه شغلی‌شان می‌باشد.
- ۲- همه ساخت‌های فعل را ندارند.
- ۳- اکثراً با حرفی صدادار شروع می‌شوند.
- ۴- گاهی در واژه مطربی، رد پای از واژه در فارسی معیار وجود دارد.



## منابع

- ارانسکی، ای.م. (۱۳۵۸)، مقدمه فقه اللغة ایرانی، ترجمه کریم کشاورز، تهران: انتشارات پیام.
- سبزعلی‌پور، جهان‌دوست - دلگرم، راحله (۱۳۹۵)، زبان رمزی یا میانجی قرقه دیلی (*qarqa dili*) در مناطق تات نشین خلخال، چکیده مقالات نخستین همایش بین‌المللی زبان‌ها و گویش‌های ایرانی کرانه جنوبی دریای خزر، دانشگاه گیلان، صفحه ۶۶.
- کلباسی، ایران (۱۳۷۶)، «راهنمای گردآوری گویش‌های ایرانی»، یاد بهار، نشر آگه.
- کلباسی، ایران (۱۳۷۶)، گویش کلاردشت (رودبارک)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- کیا، محمدصادق (۱۳۱۶)، واژه‌نامه طبری، تهران: انجمن ایران‌پژ.چ.
- نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۹)، «موسیقی گوداری در مازندران و گرگان»، اینترنت.
- نجاتی، فاطمه (۱۳۹۱)، مقایسه دو گونه زبان گوداری و بهشهری در شهرستان بهشهر، بهشهر: اشرف البلاد.



## نشانه‌ها و دلایل بروز اندیشه‌های کفر آمیز در شعر نادر پورو رحمانی

امیر نجفی چناری<sup>۱</sup>

### چکیده

کفر گویی یکی از مضامین شعر معاصر است که پیشینه‌ی آن به زندقه و شطح می‌رسد. کفر گویی در شعر معاصر و در میان شاعرانی نمود پیدا کرده است که هر یک قله‌ای برای شعر معاصر فارسی قلمداد می‌شوند. این پژوهش به صورت توصیفی - تحلیلی به بررسی کفر گویی و دلایل آن در اشعار نادر پور و نصرت رحمانی می‌پردازیم.

نخست پیشینه‌ی این موضوع را در شعر کلاسیک و مشروطه جستجو می‌کنیم و سپس به دیگر شاعران معاصر که نشانه‌های کفر گویی را در شعر خود دارند اشاره می‌کنیم و در قسمت اصلی این تحقیق نشانه‌ها و دلایل بروز اندیشه‌های کفر آمیز در اشعار نادرپور و رحمانی را مورد بررسی قرار می‌دهیم. مهم‌ترین داده‌ها در این پژوهش، بررسی منابع مرتبط با موضوع است. روش خاص آن توصیفی - تحلیلی است که با تحلیل شواهد درون متنی به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است. و به نتایجی همچون تأثیر پذیری از دیگر شاعران و نویسندگان و نیز جنبه‌های روانی و اجتماعی موثر در کفر گویی رسیده ایم.

**کلید واژه:** خدا، ایمان، شک، شیطان، کفر

---

<sup>۱</sup>. کارشناسی ارشد دانشگاه ارومیه [faribamalekzade@gmail.com](mailto:faribamalekzade@gmail.com)



## ۱- مقدمه

وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ... و شاعران (یاوه سرای کفار مانند عالمان بی عمل و مدعیان باطل) را مردم جاهل گمراه پیروی کنند. (قرآن، الشعراء، آیه ۲۲۴) شعر معاصر فارسی با قالب‌های تازه و به خصوص نگاه نو و متفاوتی که دارد، فضایی برای بیان مسائل نوین در تاریخ شعر فارسی است. امری که با نیما آغاز شد و از اعتراض‌های اجتماعی تا اعتقادی را در بر گرفت. اعتراض چرا به هستن و توانستن. تشکیک و غور اندیشه در امور ماورایی و هر آنچه که با نام تقدس مهر سکوت بر لب‌ها و پرده بر چشم‌ها و گوش‌ها می‌زند. با ظهور و بروز جنبه‌های مختلف اجتماعی، روانشناسی، فلسفی در شعر معاصر (به خصوص قالب‌های آزاد نیمایی و...) فضای بیشتری برای خودشناسی، خداشناسی، هستی‌شناسی و حتی رد و انکار این معانی به وجود آمد و می‌توان گفت شاعر، از چهره‌ای آرمانی در دوره کلاسیک به چهره‌ای انسانی در دوره معاصر تبدیل شد. «مسائل اصلی و درونمایه‌های تازه‌ای که در قلمرو شعر این دوره عرضه شد، بیش و کم عبارتند از: مساله مرگ و مساله یاس و ناامیدی عجیبی که بر شعر این دوره حاکم است... به علاوه نوعی کفر گفتن و نوعی تجاهر به فسق» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۱-۶۲).

در این تحقیق تاثیر مسائل مختلف روانشناسی، اجتماعی، ادبی را در ظهور بیان کفر آمیز در اشعار نادرپور و رحمانی بررسی کرده و با نگاهی امروزی این پدیده را که سابقه‌ی بررسی اندکی در شعر معاصر ایران دارد شناسایی می‌کنیم.

## ۲- مساله

در لغت نامه‌ها تعاریف مختلف اما نه چندان متفاوتی برای کفر وجود دارد، در اینجا ما به سه مورد از این فرهنگ‌های لغت اشاره می‌کنیم؛ ۱- دهخدا: ذیل معنای کفر آمده است: کفار، ج کافر، کافران، مردمان کافر و ناسپاس و خارج از دین و بی ایمان و بت پرست ۲- فرهنگ انوری: سه معنا برای آن آمده؛ ۱- بی دینی؛ نامسلمانی؛ ۲- سخن حاکی از بی دینی و



الحاد، ۳ - ناسپاسی؛ کفران - کفران نعمت... ۳ - فرهنگ فارسی عمید: در این فرهنگ نیز سه معنا وجود دارد؛ ۱ - بی دینی ۲ - (اسم) [مجاز] سخن کفر آمیز یا حاکی از کفر ۳ - (اسم مصدر) [قدیمی] ناسپاسی (رک: دهخدا، ۱۳۵۱، انوری، ۱۳۸۱، عمید، ۱۳۸۹).

## ۲-۱- پیشینه‌ی تحقیق

در مورد کفر پژوهش‌هایی به عمل آمده، از جمله مقاله‌های: ۱- مفهوم ایمان و کفر در مثنوی مولانا، فرزاد جعفری، فصلنامه انجمن ۱۳۸۶، شماره ۲۷. ۲- بازتاب ایمان و کفر در آثار سنایی، خدابخش اسداللهی، پژوهشنامه علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۷، شماره ۵۷. ۳- مقوله کفر و ایمان در اندیش عین القضات همدانی و مولانا، مقاله از سیده ماندانا هاشمی، استادیار زبان و ادبیات فارسی.

پایان نامه: ۱- بررسی مقادیق ایمان و کفر از دیدگاه عرفانی مولانا در مثنوی، مرضیه فلهه گری، ۱۳۸۹، دانشگاه بو علی، پایان نامه ی ارشد. ۲- بررسی نشانه‌ها و دلایل کفر انگاری در برخی از شاعران معاصر، امیر نجفی چناری، ۱۳۹۴، دانشگاه ارومیه، پایان نامه ی ارشد. اما در مورد بحث مورد نظر مطلبی مشاهده نشد.

## ۲-۳- روش تحقیق

روش انجام این تحقیق تحلیل و توصیف مطالب مندرج در کتاب‌ها به وسیله فیش برداری و طبقه بندی اطلاعات می باشد.

## ۳- بحث و تحلیل

لئونارد لوین بر اساس قرآن و عرفان معتقد است که؛ «کفر، باطل دانستن عمدی چیزی است که شخص می داند درست است... فعل کفر در قرآن درست درمقابل آمن است و بر «ناسپاسی» یا «بی اعتقادی» دلالت دارد. اما از نظر ریشه شناختی این کلمه به معنای «پوشاندن» است. ابن عربی این کلمه را در معنای ریشه شناختی آن می گیرد: «الذین کفروا به معنای» کسانی که



خدای را باور ندارند» نیست بلکه معنی آن «آنان که می‌پوشانند و مستور می‌کنند» است» (لویزن، ۱۳۸۸: ۳۷۳-۳۷۵). همچنین گفته‌اند: «کفر امری قلبی و انفسی بوده و عین جهل، انکار و پوشاندن آگاهانه و عمدی هر حقیقتی است عمل در حقیقت مفهوم و تعریف آن دخیل نبوده اما در تحقیق آن موثر می‌باشد... انواع گوناگونی را داشته و در سراسر زندگی انسان، امکان وقوع را دارد». (مهرابی، ۱۳۸۹: ۱)

### پیشینه کفر

#### در ایران زندقه و شطح را گاهی معادل کفر دانسته اند:

زندقه: در روزگاران پیش از اسلام به پیروان مانی و مزدک زندیق می‌گفتند و معانی مختلف کافر، مرتد، ازین برگشته و... را بر آن حمل می‌کردند اما در دوره‌ی اسلام به تدریج تمام ادیان ایرانی و دوگانه پرستی را شامل و ملحدان، گمراهان، مخالفان با ظاهر شریعت و حتی در مودی دیگر هزل گویان، شاعران بذله گو صوفیان، فلاسفه و... را در برگرفت تا آنجا که قدرتمندان سیاسی با حربه‌ی بستن اتهام زندیق مخالفان خود را از میان بر می‌داشتند. (رک: مطهری، ۱۳۸۷: ۳۶-۳۷)

شطح: شبهه‌ای دیگر از کفر در اعتقادات را با اصطلاح شطح می‌شناسیم؛ شطح «سخنی است که زبان از گفتن آن تنفر داشته باشد و گوش از شنیدن آن کراهت... و گفته شده است «شطیحات» سخنی را گویند که ظاهر آن به ظاهر شرع راست نیاید و بعضی گویند سخنی است که در حالت شدت وجه ادا شود و شنیدن آن را بر ارباب ظاهر سخت و ناخوش باشد و موجب ظن و انکار گردد» (سجادی، ۱۳۶۲، ذیل معنای شطح).



### نمودهای کفر گویی در شعر کلاسیک

ضرب آهنگ کفر گویی در اشعار کلاسیک گاه با نت های فلسفی (در اشعار خیام و حافظ) و گاه با شطح گونه های عرفانی در شعر سنایی و گاه با منطق استدلالی (درست یا غلط) در شعر ناصر خسرو و شنیده می شود. البته این موضوع در فضای شعر کلاسیک اشعار و شاعران بیشتری را به خود اختصاص داده، اما در این مجال به همین نمونه ها بسنده می کنیم، وقتی خیام به بازبرانگیخته شدن انسان از خاک شک می کند می گوید:

تو رزنی ای غافل نادان که تو را در خاک نهند و باز بیرون آرند

(خیام، ۱۳۸۲: ۳۲)

گاهی سنایی به حمایت از ابلیس برمی خیزد از زبان او می نویسد:

در راه من نهاد نهان دام مکر خویش	آدم میان حلقه آندامدانهب—ود
می خواست تا نشانه یلعتکند مرا	کرد آنچه خواست آدم خاکی
بهمانه بود	
در لوح خوانده ام که یکی لعنتی شود	بودم گمان به هر کس و بر خود گمان نبود
هفتصد هزار سال به طاعت بوده ام	وز طاعتم هزار هزاران
خزانه بود	

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۷۱)

رندی در بسیاری از اشعار حافظ «آمیزه و سنتزی است از متعارضان و متناقضاتی چون پروای دنیا و آخرت، جاذبه ستیزآمیز عقل و هزل، نام و ننگ، خودی و بیخودی، نستوهی و نرمش، اخلاق و اباحه، یقین و شک، حضور و غیبت، جمع و تفرقه و سرانجام زهد و زندقه» (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۱۵).



### نشانه‌های کفر در شعر مشروطه

ریشه‌های کفر گویی در شعر معاصر را باید در شعر مشروطه جستجو کرد «اعتراض - هایی که در شعر مشروطه می‌بینیم در تاریخ ملل اسلامی بی سابقه است و این نوع اعتراض‌ها نشانه‌ی مستقیم برخورد با اندیشه‌های غربی است» [۱] (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۷) شفیع کدکنی همچنین عقیده دارد؛ «وقتی بهار در مثنوی بی خبری می‌گوید:

گر بدانم که جهان دگری است	وز پس مرگ همانا خبری است
ندهم دل به هوا و هوسی	واندر این نشأه نمانم نفسی
کاش بودی پس مردن چیزی	حشری و نشری و رستاخیزی

(بهار، ۱۳۸۰: ۲۳۸)

در صف امثال عارف و عشقی و لاهوتی قرار می‌گیرد که در مبادی اعتقادی دین شک داشتند، چنانکه عشقی می‌گوید:

منکرم من که جهان دگری باز آید  
چه کنم درک نموده ست چنین  
ادراکم

یا وقتی ایرج میرزا از زبان آن مرد چاه کن در ته چاه آن مناجات کذایی را می‌سراید که:

یا تو آن نیستی ای خالق کل	که به ما وصف نمودند رسل
یا گران ذات قدیم فردی	ذات بسی عاطفه‌ی نامردی

درست است که در جامه‌ی نقل کفر است و بر طبق اصول شریعت «نقل کفر، کفر نیست» ولی نگاهی است بیرون از نظام سنتی اندیشه‌هایی که بر قلمرو و تاریخ شعر فارسی حکومت می‌کرده است» [۱] (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۷).

### بررسی کفر گویی در شعر معاصر





پیش از آنکه به موضوع اصلی یعنی؛ نشانه ها و دلایل بروز اندیشه‌های کفر آمیز در شعر نادر نادرپور و نصرت رحمانی برسیم در ابتدا فضای شعر معاصر را منطبق بر موضوع کفر گویی تحلیل کرده و با اشاره به سه شاعر دیگر یعنی مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد وارد مبحث اصلی می شویم.

جامعه ایران در عصر پهلوی تغییرات بسیار گسترده‌ای را تجربه کرد تجربه‌هایی شیرین و تلخ که فضای شعر نوپای نیمایی را بیش از هر قالب دیگر تحت تاثیر قرار داد که البته شعر سپید شاملو را هم می توان به آن اضافه کرد. توصیف فضای تاریک و مبهم، پنهان گویی و اضطراب کلام، و تاختن به اعتقاد و باورها، در فاصله‌های مبارزه و تسلیم، از مفاهیم اصلی در شعر معاصر ایران بود. در مورد اشعار سال‌های بعد از ۱۳۲۰ / ۱۹۴۱ به طور کلی می‌توان گفت: «ابهام و تیرگی و غم اکثر اشعار را فرو پوشیده است. چنین می‌نماید که شعرا هم در زیر بار سنگین زندگی به نفس نفس افتاده اند؛ همه چیز تاریک و غم آور است؛ حتی بیان شاعر هم حالت گرفته و افسرده پیدا کرده و واژگان او فاقد سلاست و روشنی است» (آژند، ۱۳۶۳: ۱۷۳). البته تاثیر ترجمه‌های صورت گرفته از اشعار خارجی را نباید نادیده گرفت، تاثیر شاعرانی چون مایاکوفسکی، نظام حکمت، و بسیاری دیگر از شاعران آلمانی، روسی، انگلیسی و... که بر فرهنگ شعری معاصر ایران تاثیر گذاشتند (رک : شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۸).



## کودتای ۱۳۳۲

ناامیدی بعد از شکست کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تمام مبارزه‌ها و امیدهای پیش و پس از آن را به یکباره رنگ باخته کرد و گویی برای شاعران واژه‌ی آزادی را در قفس انداخت. در این مورد و مطابق با نظر شفيعی کدکنی می‌توان گفت؛ مرگ اندیشی و ستایش مرگ همراه با ناامیدی از هر چیز و هر کسی از جمله مسائلی ست که رد اشعار پس از ۱۳۳۲ فراوان به چشم می‌خورد! در کنار این موارد گریز از هوشیاری و مبارزه با پناه بردن به میخانه و بنگ و افیون از نتایج این شکست تاریخی است که اکثر روشنفکران آن دوره‌ی ایران را گریبان‌گیر کرده بود. عصیان سرایی ارمغانی بود که این شکست نصیب شاعران آن زمان ایران کرد. (رک : شفيعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۶۱-۶۸).

## دلایل کفر گویی در شاعران به نام معاصر

همانطور که گفتیم تاثیر شکست‌های اجتماعی و سیاسی همچون کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شعر معاصر را تحت الشعاع قرار داد و این مورد به خصوص در بزرگان شعر آن دوره نمود پیدا کرد. اگر چه شاعرانی هم چون سهراب سپهری هم بودند که در وادی خویشتن و از مسائلی دیگر تاثیر گرفتند و یا بهتر بگوییم به زبانی دیگر اعتراض می‌کردند! البته به غیر از شکست‌های اجتماعی مسائل دیگری هم هستند که شاعران را به ورطه‌ی کفر گویی می‌کشاند از جمله: مسایل دوران کودکی، نوجوانی و جوانی که هر یک تاثیری متفاوت اما برجسته در ذهن شاعران دارند. مثلاً وقتی اخوان ظهور شعر را در خود عقده‌ی فروخورده‌ی موسیقی در دوران کودکی می‌شمارد. (این مساله در شاملو نیز وجود دارد!) (رک : دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۰) یا وقتی شاملو از بدبختی‌ها دروان کودکی و فقر خانوادگی خود یاد می‌کند و خاطره‌ی فراموش نشدنی و کابوس وار شلاق خوردن سربازی در شهرخاش را پیوسته با کودک آزاری ناظم مدرسه اش نقل می‌کند (پاشایی، ۱۳۸۲: ۵۹۲ - ۵۹۱) به تاثیر ماندگار اتفاقات کودکی و



نوجوانی در ذهن بخصوص ذهن شاعران که حساسیت بالایی دارد پی می‌بریم. این گونه مسائل در ضمیر ناخودآگاه انباشته می‌شود و بعدها به شکل‌های گوناگون خود را نشان می‌دهد. از دیدگاه یونگ: «ضمیر ناخودآگاه به دو لایه تقسیم می‌شود: لایه فردی و لایه جمعی، لایه فردی به احیای قدیمی‌ترین مضامین دوران کودکی ختم می‌شود...» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۶).

همچنین حضور و قتی‌مسایل فقهی را در زندگی شاعرانی همچون اخوان ثالث با مرگ دخترش در سن جوانی گره می‌زنیم (رک: دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۰) به دلایل کفرگویی‌هایی از این دست آشنا می‌شویم:

«گردون مرا شکست و زبون در قفس گرفت

... گنجی اگر به هیچ کسی داد قحبه‌ای

نشیده‌ام که باز پس از هیچ کس گرفت

دیگر مگو خدای کریم است و مهربان

کاین سفله هر چه داد به من باز پس گرفت! (اخوان ثالث، ارغنون، آنگاه پس از تندر:

۳۰۴-۳۰۵)

یا وقتی شکست‌های خانوادگی شاملو را در دو ازدواج نخستینش با تصویر بسته شدن او به جوخه اعدام همراه با پدرش در سال چهارم دبیرستان ۱۳۲۴ / ۶-۱۹۴۵ همراه می‌کنیم (آیدا، به نقل از: پاشایی ۱۳۸۲: ۵۷۳ و ۶۰۱) این شعر قابل هضم ترند؛

قاضی تقدیر

با من ستمی کرده است

...

من همه خدایان را لعنت کرده‌ام

همچنان که مرا خدایان (دادخواست، از مجموعه آثار، ۱۳۸۷: ۳۷۶)

«دریغا



ای کاش ای کاش

قضاوتی قضاوتی قضاوتی

درکار درکار درکار

می بود! ( در آستانه ، از مجموعه آثار ، ۱۳۸۷ )

فروغ فرخزاد را هم باید به این شاعران افزود که در ازدواجی زودرس ( در سن ۱۶ سالگی ) شکست خورد و بعد از جدایی از همسرش پرویز شاپور، مهم ترین چالش روحی او شکل گرفت و آن چیزی نبود به جز محرومیت فروغ از دیدار فرزندش کامیار! (یا حق، ۱۳۹۱: ۱۱۱) فروغ در این مورد گفته است «آن روز که برای اولین بار به دیدار کامی رفتم و مادر شاپور نگذاشت بینمش میخواستم خودم را بکشم...» (رضایی : ۲۴۰) منع دیداری که چنین شوکی به فروغ وارد می‌سازد مسلماً می‌تواند یکی از دلایل به عصیان رسیدن فروغ باشد؛ ای خدا ای خنده مرموز مرگ آلود  
با تو بیگانه ست، دردا ناله های من  
من ترا کافر، ترامنکر، ترا عاصی

کوری چشم تو این شیطان خدای من (عصیان خدایی، ، ۱۳۹۱: ۲۲۴)

در پایان این بخش و پیش از وارد شدن به بحث اصلی این تحقیق یعنی نادر نادرپور و نصرت رحمانی بد نیست اشاره‌ای هم به کارپت در دریان ( ۱۳۸۶ - ۱۳۰۴) با نام هنری کارو نمائیم شاعری که بعد از فوت پدر زندگی کودکی تا جوانیش را در اوج فقر سپری کرد، اگر چه او را سمبل کفر کردند اما او بسیارتر از فقر نوشت:

الا ای رهگذر منگر چنین بیگانه برگورم      چه می‌خواهی، چه می‌جوئی، در این کاشانه عورم  
تن من لاشه فقر است و من زندانی زورم      کجا می‌خواستم مردن، حقیقت کرد مجبورم  
(شکست سکوت ،

چاپی) حال بخوانید از آنچه او را سمبل کفر کرده؛



خدایا تو بوسیده ای هیچ گاه

لب سخ فام زنی مست را

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۸)

## نشانه‌ها و دلایل بروز اندیشه‌های کفر آمیز در شعر نادرپور و رحمانی

### نادر نادرپور

زندگی نادرپور (۱۳۷۸ - ۱۳۰۸) مانند فرخزاد، شاملو، اخوان چندان پرحادثه نیست و اتفاقات زندگی او جریان یک زندگی معمولی را نشان می‌دهد. اما زندگی شعری او که از روحیه او نشأت می‌گیرد، دارای اتفاقات بیشتری است! یدالله رویایی درباره نادر نادرپور می‌گوید: «نویسد در اشعار او «مردی را دیده‌ایم که چقدر گرفتار نوسانات روحی بوده است. وقتی حادثه‌هایی او را از هم گسیخته اند، زمانی ماجراهایی دیگر، به مرمت او پرداخته اند... از کمبودی که در گذشته و حال دارد به اندیشه فرو می‌رود، بی انصافی می‌بیند، وسوسه اش جان می‌گیرد. باز برای اینکه انتقام بگیرد، شک می‌کند، اما شک او این بار از شعاع زندگی دور و برش گذشته و متوجه مبناهای دور دست تری است» (عیدگانه طریقه ای، ۱۳۸۸: ۲۰۴ - ۲۰۵).

از میان گونه‌های مختلف اندیشه در شعر، نادرپور بیشتر جزو گروه رمانتیک‌ها قرار می‌گیرد. او «هم شعرهای رمانتیکی ساده و روان دارد که هم پاکی و زلالی ساده اندیشه‌ها و عشق‌های سطحی دارد و هم شعرهایی که به عشقی هوسبازانه و شهوانی روی می‌کند.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۲۵).

«در این نوع رمانتیسیسم فردی عاشقانه انگیزه‌های شاعر به شکلی منفعلانه نمودار می‌شوند. احساس اندوه و غم تنهایی بروز می‌کند و شاعر با نفی و اثبات وجودی خود به نفی و مقابله با جهان قرار می‌گیرد. در این اشعار، عشق و بلوغ و جنسیت و ناکامی و تبعید به درون، خویشتن بزرگ انگاری، خیال بافی و نومیدی و کابوس و مرگ سرتاپای شاعر را اشغال می‌کند.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۲۶) به نوعی تزلزل اندیشه منجر می‌شود که با نوعی با کفر گویی توأم



است. رؤیایی عقیده دارد، « این تزلزل نتیجه عملی و طبیعی هنرسان است و شاعر به این تزلزل می‌اندیشد و بی انصافی‌ها و بی عدالتی‌های طبیعت و محرومیت‌های خود را به خاطر می‌آورد ایمانش را به اصل استواری که از دیرباز در او بود از دست می‌دهد و کفر ظاهر می‌شود » (عیدگاه طرجه‌ای ، ۱۳۸۸: ۲۰۵) در این باب بد نیست نظر فرانکل را درباره اعتقاد به خدا بخوانیم؛ « باور به خدا یا بی هیچ قید و شرطی است یا اصولاً چنین اعتقادی در کار نیست. اگر این اعتقاد بی قید و شرط باشد با این واقعیت که شش میلیون نفر در آدم سوزی‌های نازی‌ها جان باختند، روبه رو می‌شویم و در برابر آن می‌ایستیم. چنانچه بی قید و شرط نباشد حتی با مرگ یک کودک بی گناه هم خدا از بین می‌رود، استدلالی که روزگاری داستایوسکی ارائه کرد» (فرانکل ، ۱۳۹۰: ۵۸) آیا اعتقاد به خدا در نادرپور بی قید و شرط نبوده است؟ برای پاسخ به این سوال بد نیست شعر نیایش او را بخوانیم؛

ای آفریدگار

دیگر به سر مهری خاکسترم مبین

امشب صفای آبم و گرمای آتشم

...امشب به پارسایی خود دل نهاده‌ام

...زین پیش اگر به کفر گشودم زبان خویش

زین پس برآن سرم که بشویم لب از گناه

ای آفریدگار(نیایش ، مجموعه اشعار، ۱۳۸۲: ۳۱۵-۳۱۶)

از این شعر پیداست که کفر در اندیشه نادرپور دوام چندانی نمی‌یابد، فضای تربیتی او از خدا لبریز است و دردین و ایمان در محیط خانوادگی او ریشه دوانده اگر چه شاید زمانی عصیان و شیطان در ذهن و شعر او حضور می‌یابد اما در پایان این خداست که اندیشه‌ی شعر او را تسخیر می‌کند. ( رک : عیدگاه طرجه‌ای ، ۱۳۸۸: ۲۰۵-۲۰۶)



## رمانتیسیم سیاه

بعضی از اشعار نادرپور بیان کننده‌ی اندوه و سیاهی است و جز از غم و رنج چیزی نمی‌گوید، «این اشعار که بن مایه‌های تلخ و شوربختانه‌ای دارد، سپس از کودتا بیشتر در ناکامی و نومیدی غوطه‌ور می‌شود... این رمانتیسیم سیاه، زاییده‌ای تلخکامی و ناکامی‌هایی است که به خصوص در ایران شاعر منزول و خودگرا را بیشتر به خود سرگرم می‌کند.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۲۷) بدنیت یادآور شویم که نادرپور هم مثل بسیاری از جوانان و شاعران هم عصر خود از جمله توللی، نصرت رحمانی، اخوان ثالث و احمد شاملو و... به عضویت حزب توده درآمده و سرانجام از سیاست حزب روی برگردانده و به شعر و شاعری پرداخت (رک: شریفی ۱۳۹۱: ۱۱) چنانکه گاه رمانتیسیم سیاه در او چنان ریشه می‌دواند که راهی جز

مرگ را پیش پای خود نمی‌بیند!

تنها شدم گریختم از خود گریختم

تا شاید از گریختم زندگی دهد

تنها شدم که مرگ اگر همتی کند

شاید مار رهائی از این بندگی دهد

( دیگر نماینده هیچ، از مجموعه چشم‌ها و دست‌ها، نقل از :

شریفی، ۱۳۹۱: ۱۸۴ )

اگر روزی کسی از من پرسد

که دیگر قصدت از این زندگی چیست؟

بدو گویم که چون می‌ترسم از مرگ

مرا راهی به غیر از زندگی نیست!

من آن دم چشم بر دنیا گشودم



که بار زندگی بر دوش من بود  
چو بی دلخواه خویشم آفریدند  
مرا کی چاره ای جز زیستن بود؟ (بیگانه، از مجموعه دختر جام، نقل از: شریفی، ۱۳۹۱: ۱۹۹)  
در شعر «نامه» از مجموعه دختر جام نادرپور گناه وجود و زندگی خود را ابتدا به  
مادرش نسبت می‌دهد که او را زاده است، اما بعد به این نتیجه می‌رسد که مادر نیز زاده دیگری  
ست و این گناه تقدیر است!  
مادر! گناه زندگیم را به من ببخش  
زیرا اگر گناه من این بود، از تو بود  
هرگز نخواستم که ترا سرزنش کنم  
اما ترا به راستی از زادن چه سود؟  
...مادر! تو بی گناهی و من نیز بی گناه  
اما سزای هستی ما، در کنار ماست  
از یکدگر رمیده و بیگانه مانده ایم  
وین درد، درد زندگی و روزگار ماست (نادرپور، مجموعه اشعار، ۱۳۸۲: ۱۸۷-۱۸۹)

### خدای بدی‌ها

گاهی وصف «زن»، «عشق»، «قمار» و در یک کلام ابزار عیش و نوش، نادرپور را تا  
آنجا می‌برد که برای آنها خدایی مستقل شناخته و وصف می‌کند!  
ابلیس، ای خدای بدی‌ها! تو شاعری  
من بارها به شاعری رشک برده‌ام  
...«عشق» و «قمار» شعر خدا نیست، شعر تست  
هرگز کسی به شعر تو بی اعتنا نماند





غیر از خدا که هیچ یک از این دو را نخواست  
در «عشق» و در «قمار» کسی پارسا نماند  
«زن» شعر تست با همه مردم فریبی‌اش  
«زن» شعر تست با همه شور آفریدنش  
...در «بوسه» و «نگاه» تو شادی نهفته‌ای  
در «مستی» و «گناه» تو لذت نهاده‌ای  
بر هر که در بهشت خدایی طمع نیست  
دروازه‌ی بهشت زمین را گشاده‌ای

شهوۃ پرستی یا معشوق پرستی! (شعر خدا، مجموعه اشعار، ۱۳۸۲: ۲۱۷ - ۲۱۸)  
عشق و کامجویی برای نادرپور به پایان رسیده که او در قطعاتی چون تشنگی، فریاد، بی جواب و... به حسرت از دست دادن معشوقه می‌نشیند و سرانجام در شعر «بت تراش» که قابلیت تفسیر در ابعاد مختلفی را دارد پیکر معشوق را از مرمر شعر می‌آفریند اما باز هم بی اعتنایی می‌بیند! (رک : عیدگاه طرهبه‌ای، ۱۳۸۸: ۱۰۹ - ۱۱) گفتنی است تفسیر روان شناسانه می‌توان برای شعر «بت تراش» و شعرهای دیگر شبیه به آن از جمله «شب‌ی در کارگاه تندیسگر» ارائه داد. فروید این گونه آفرینش‌های هنری و به طور کل آثار هنری را گاه متعلق به فعالیت لیبیدو می‌داند و معتقد است که؛ «لیبیدو در اصل فعالیت کلی و شور و شوق حیات است. این فعالیت در نظر فروید عمده نیروی غریزه جنسی است. در ارتباط با لیبیدو باید از اصطلاح تصعید (sublimation) هم سخن گفت: لیبیدو به فکر ارضای خود است اما موانع بسیاری در راه اوست و لذا گاهی به تخیل متوسل می‌شود، مثلاً آثار هنری به وجود می‌آورد (داستان، شعر ...). فروید به این تصعید می‌گوید... و تصعید یکی از مکانیسم‌های دفاعی روح است» (شمسی، ۱۳۸۸: ۲۵۵ - ۲۵۶). در دو شعر «بت تراش» و «شب‌ی در کارگاه تندیسگر» که در سال‌های متفاوت نوشته شده‌اند به نوعی گرایش به معشوق پرستی یا بهتر بگوییم شهوۃ پرستی را می‌-



بینیم که البته شاعر با چیره دستی این نیروی غریزی (شهوت) را که در درون هر انسانی به طور طبیعی وجود دارد تبدیل به آثار هنری کرده است. «به طور خلاصه امروز هم بت پرستی و شرک وجود دارد منتهی به صورت‌های مخفی و تکامل یافته و با تبدیل جسم و هیکل به مظاهر و مکاتب». (صالح، ۱۳۵۵: ۳۳) بی شک پرستش بت‌ها برای آنهایی که خدا را نمی‌شناسند، نوعی اعتقاد است و برای آنهایی که با وجود شناخت خدا بت را پرستش کنند، شرک یا کفر است.

پیکر تراش پیرم و با تیشه خیال  
یک شب ترا از مرمر شعر افریده‌ام  
...اما تو چون بتی که به بت ساز ننگرد (بت تراش، مجموعه اشعار، ۱۳۸۲: ۲۵۷ - ۲۵۸)

اندیشه و تیشه‌ام مهیا بود  
چون لوح و قلم، کنار یکدیگر  
وان سنگ سپید، روبروی من  
تا پیکری از دلش برآرد سر  
آن لحظه‌ی پاک‌آفریدن بود  
آن لحظه‌ی تالی خدا بودن  
...چون تیشه من به فرق سنگ آمد  
از دست کسی دو ضربه بر در خورد  
...گفتم «تو که ای فرشته یا شیطان؟  
من خالق آدمی دگر هستم  
سرخم کن و مزد طاعتت بستان!»  
...بر توده سنگ تکیه زد خندان  
گفتا چه در این جماد می جویی؟»



گفتم: «آدم» به خنده گفت «اینک  
حواست برابرت چه می‌گویی؟»  
...سر در بر او به سجده خم کردم  
- هنگام نماز صبحگاهی بود-  
«او» شمع به شام تیره ام آورد:

بخشایش روشن الهی بود ( شبی در کارگاه تدیسگر، مجموعه اشعار، ۱۳۸۲: ۶۵۵ - ۶۵۸)  
نادرپور بنابر نوسان روحی و حتی اعتقادی که در او بود، در این پرستش‌های هوس‌آمیز هم  
غرق نمی‌ماند همچنانکه در انتهای بت تراش می‌گوید:  
هشدار زانکه در پس این پرده نیاز  
آن بت تراش بلهوس چشم بسته‌ام  
یک شب که خشم عشق تو دیوانه‌ام کند  
بینند سایه‌ها که ترا هم شکسته‌ام! (بت تراش، مجموعه اشعار، ۱۳۸۲: ۲۵۷ - ۲۵۸)

### شعر گوماتای آسمان

«گوماتا یا گنومات که در تاریخ ایران به «غاصب» معروف است، معنی از مغان روزگار  
«کاموزیا» - پسر کورش - بود که پس از مرگ وی، خود را «بردیا» خواند و بر تخت نشست، اما  
بزرگ زادگان هخامنشی که یکی از آنان «داریوش» بود، ادعای او را باور نکردند و بر او  
شوریدند، زیرا دریافتند که «بردیا» پسر کوچکتر کورش کبیر، سالها پیش از آن، به دست  
برادرش «کامبوزیا» - کشته شده، اما راز قتلش مکتوم مانده است. (نادرپور، مجموعه اشعار،  
۱۳۸۲: ۲۹۳ - ۲۹۴) شعر گوماتای آسمانی از دختر سرمه خورشید بیان‌کننده این مسئله است  
که خدایی از خدایان قدیم بر تخت عرش خفته است و ابلیس دزدانه بر خوابگاه او وارد می-  
شود و جان او را می‌گیرد آنگاه ادعای خدایی می‌کند و خلق بیخبر می‌پندارند که او خدای



جهانیان است و در این شعر نادر پور در صدد کشتن کشنده خدا یا پایین کشیدن او از تخت  
عرش برمی آید!

یک شب ز تخت عرش فرو می کشم ترا  
ابلیس ، ای کشنده ی پنهانی خدا  
گر در گمان خلق ، تو ابلیس نیستی  
من دانم ای خدای پلیدان ، تو کیستی  
از دودمان پاک خدایان پیشتر  
یکتن هنوز در حرم عرش زنده بود  
یک تن که چشم در پی آزار ما نداشا  
میلی به سوی فتنه و مرگ و بلا نداشت  
...یک شب تو ، ای کس که جز ابلیسنیستی  
دزدانه سوی خوابگاه او شتافتی  
او را درون بستر خود خفته یافتی  
با تیز ، سینه ی گرمش شکافتی  
آنگاه خود به تخت نشستی ، خدا شدی  
...خلق جهان هنوز نداند که کیستی  
هر چند تکیه بر سر جای خدا زدی  
در گوش خلق ، بانگ خوش آشنا زدی  
یک شب ز تخت عرش فرو کشم ترا  
ابلیس ، ای کشنده ی پنهانی خدا!

(نادر پور ، مجموعه اشعار ، ۱۳۸۲: ۲۹۳ - ۲۹۴)



### تأثیر پذیری در شعر نادرپور

ترجمه اشعار اروپایی تأثیر بسزایی در شاعران معاصر از جمله نادر نادرپور داشته است. ترجمه‌هایی که از شاعران مختلف از جمله لامارتین، الیوت، هوگو، ادگار آلن پو و... انجام شد. [۱] (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۹۳) به همه توصیف‌های مختلف و نقدهای گوناگونی که از یک شعر و اثر می‌شود، می‌باید این موضوع مهم را هم اضافه کنیم که چقدر شاعر و هنرمند در اثری که آفریده سهیم است! بد نیست بدانیم که رضا کمال شهرزاد برای نخستین بار ترجمه‌ای از اسطوره پیگمالیون وارد فضای شعر فارسی کرد که بنیاد یکی از زیباترین اشعار نادر نادرپور به نام «بت تراش» شد. [۱] (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۹۹)

### نصرت رحمانی

شاید اگر بخواهیم نصرت رحمانی را وصف کنیم این کار را بندی از شعر او بهتر انجام دهد، آنجا که در شعر انهدام، از مجموعه پیاله دور دگر زد می‌گوید:

ای دوست

این روزها

با هر که دوست می‌شوم احساس می‌کنم

آن قدر دوست بوده‌ایم که دیگر

وقت خیانت است (نقل از: شریفی، ۱۳۹۱: ۲۰۹ - ۲۱۰)

«آغاز شاعری رحمانی از دهه‌ی بیست آغاز می‌شود و در دهه‌ی سی به مرز شهرت می‌رسد. در این دهه به ویژه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ نگاهی بدبینانه بر شعر ایران سایه می‌اندازد که به آن «رمانتیسیم دوره‌ی شکست» می‌گویند.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۶۷) درباره‌ی شعر رحمانی سیمین بهبهانی عقیده دارد که: «شعر رحمانی دو بُعد با خود دارد: چالاکی در تصویر زشتی‌ها، توجه به



گوشه‌هایی از جامعه. «(بهبهانی، ۱۳۹۰: ۳۴۵) عبارت‌های زیر در وصف نصرت رحمانی و شعر او آمده است:

- رحمانی در شعر ذهنی منطقی ندارد و بی بند و بار است، چندان به دنبال زیبایی‌ها نیست. و زشتی‌ها او را به خود متوجه می‌کنند. (رک: بهبهانی، ۱۳۹۰: ۳۴۵)

- نصرت رحمانی «تعهدی برای شاعر قائل نیست ولی مدعی این امر است که شاعران در سرزمین ماهیچ وقت بدون تعهد نبوده‌اند.» (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۴)  
- او در میان شاعران کلاسیک، خیام، مولانا، حافظ و از معاصران نیما را می‌پسندد و از میان نویسندگان صادق هدایت را بخاطر اشعار منثورش و به دلیل تاثیری که بر شعر معاصر گذاشته و به سبب موازنه‌های که بین قدیم و جدید بودن شعر ایجاد کرده است، می‌پسندد. (رک: اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۹۳-۹۴).

- «جوانی که جرأتی بیشتر از دیگران داشت یک مرتبه پرده را درید و از درون خودش سخن گفت. اما این درون درون یک انسان متفکر کاردریده نبود، بلکه درون یک جوان بود. جوانی پر التهاب و لبریز از جوش و شور، آن هم شهودت ساده» (صدرالدین الهی، ۱۳۹۱: ص ۵۱ بخش نامه‌های خصوصی)

- «اشیاء عادی و لغات محاوره ای را بی هیچ تامل و بارنگی تند از «شهوت» در شعرهایش به کار گرفت و توفیق یافت و گروهی عظیم را به دنبال خود کشید» (شریفی، ۱۳۹۱: ۷۰).

«نصرت هیچ کس را چیزی نگفت. با دشمن مردم نساخت و این مشخصه را برای کمتر کسی می‌توان تعریف کرد. اما هیچ کس را نیز نمی‌توان یافت که چنین سهل انگارانه و ناخواسته خدمتی عظیم به دشمن خویش رسانده باشد؛ خدمت بی خطری. (تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، ۱۳۸۸: ۱۳۱۴) سه کتاب اول رحمانی کوچ، کویر، ترمه بود. او در این کتاب‌ها «هوس‌های شهوانی و کام ناکاهی و عشق و خیالات روزمره را وارد شعرهایی در قوالب کلاسیک می‌کند و رنجی سیاه را در شعر می‌ریزد» (شریفی، ۱۳۹۱: ۳۸).



ابلیس، آی رهگذر، ابلیس زندگی

مردم فریب و رهزن خود خواه خون پرست

خورشید من سیاهی و فریاد من سکوت

هستی من تباهی و پیروزم شکست (کویر، نقل از شریفی، ۱۳۹۱: ۷۸)

به طور کل درباره سه کتاب اول رحمانی می توان گفت؛ «عصیان های درونی و قیام علیه رسوم اخلاقی و بدینی شدید و طرح درون مایه های اضطراب انگیز در این سه کتاب اولیه بیداد می کند.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۳۸) مجموعه ی «ترمه» نام سومین مجموعه شعر رحمانی است «این اشعار ادامه ی موضوعی شعرهای کوچ و کویر است اما در مجموعه ترمه، عصیان و سرکشی در شاعر شدیدتر شده است. اندیشه هایی در مورد عصیان شیطان و انسان دارد و سوال هایی که بی پاسخ می ماند» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۰۴).

ابلیس منم خدای بی تاجان

پیشانی خود بر آسمان سوده

سوزانده غرور اگر چه بالم را

ابلیس اگر منم رها بوده (مجموعه اشعار، دفتر شعر ترمه، ص ۱۶۵).

دفتر چهارم رحمانی «میعاد در لجن» نام دارد. «این اشعار مثل اشعار قبلی شعر تلخ است. از عمق تاریکی هیچ روزنی رو به بیرون گشوده نمی شود» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۲۹).

«... یان بوی گم شده ی مرگ نیست

پیچیده لا به لای موی سیاه شب

مغروق بوی شبانگاهی

این نیست! نیست بوی تباهی؟» (مجموعه اشعار، دفتر شعر میعاد در لجن، ص ۳۷۲)

مجموعه پنجم رحمانی «حریق باد» است که «مجموعه ی این اشعار لحنی مهاجم و

برانگیزاننده دارد و حاصل درون مایه های اجتماعی است.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۷۰)



به ماه و آب نگه کن

نماز را بشکن

و روزه را بشکن

پیاله را بشکن

شکست را بشکن

پیاله دور دگر زد

(سماع خیزاب ها، نقل از شریفی، ۱۳۹۱: ۱۷۹)

این مجموعه شعر رحمانی «پنجره ای رو به جهان دیگر می کشاند و دریافت هایی به ما می دهد که مشحون از هراس زوال و ابتدال است و غلیان اضطراب و سرکشی انسانی است که اعتماد خود را به خویش و انسان و جهان از دست داده است» (شریفی، ۱۳۹۱: ۲۰۶).

دیری است

احساس فرمان نمی برد

و اندیشه ، فرمان نمی دهد

... یعنی که مرده ایم و نمی دانیم

یا رازی این میانه نهفته است

نقشی شگفت که ما نمی خوانیم (مجموعه اشعار، پیاله دور دگرزد، ص ۵۷۹)

رحمانی در مجموعه «بیوه ی سیاه» «به عرفانی زلال دست یافته و عشق به آزادی و ستمگاری در شعرهای موج می زند» (شریفی ، ۱۳۹۱: ۲۴۸).

چشم شب می شکند

سجاده ی زلف را چو افشاندی

از شک تا نفرت (مجموعه اشعار، دفتر بیوه ی سیاه، ص ۶۳۷)

. اگر به تمام - شعر شک « دقت کنیم قسمت های کشف شده (الهام قوی) با بیت های معمولی آنچنان ساده در هم ادغام شده اند که خواننده را به تعجیل در خواندن و نمی دارد بلکه





چهار چوب محکم شعر، خواننده را به تفکر می برد. (برگرفته از : همان ۱۳۲) رحمانی عشق را هدیه ی ابلیس می داند.

«شاید که عشق، هدیه ی ابلیس است

اندوه اگر سزای وفا باشد

شادی اگر شکوفه ی نومیدی ست

شاید که مرگ هستی ما باشد» (آوازی در فرجام : «شک» ص ۱۶۹)

گاه در اندیشه رحمانی مرگ همچون یک هیچی محض رخ می نماید و او را به بی ثمری هر چیز در زندگی می کشاند و لب های او را به نفرین باز می کند، نفرینی که به پرخاش تبدیل می شود. (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۳۷ - ۱۳۳)

«نفرین به سر بلندی و پستی باد

نفرین به هوشیاری و مستی باد

نفرین به هر کس که پرستی باد

نفرین به مرگ باد و به هستی باد» (آوازی در فرجام، «شک» ص ۱۶۹)

برخی اشعار گرایشذهنی و روحی او را مثلاً به سیاهی ها و پلیدی ها و... نشان می دهد. یکی از این گونه شعرها که البته تجزیه و تحلیل آن بسیار مشکل است، شعر «سنگ سیاه» رحمانی است. «نصرت انسان را گاه به وحشت و سیاهی میرد و نمی دانیم لذت چنین سفرهایی همراه با خواننده اش، چه چیزی عایدش می کند.. خون بر لب های شعر شاعر نشسته است و لب های شعر از خون و مرگ و سیاهی لبریز است وحشت! که رویاهای ظریف شاعرانه را به قتلگاهی تبدیل می کند. (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۳۵ - ۱۳۶)

«سنگ سیاهی است ژرف سینه مردی

طرح زنی را کشیده اند بر آن سنگ

خنجه تیزی فرو نشسته بر آن طرح



تیغه ی خنجه ز خون تیره شده رنگ  
سنگ سیاهی ست، ای دریغ که آن سنگ  
بر سر چاهی فتاده است که آن چاه  
مدفن مردی، غریب گشته که آن مرد  
خرمن خورشید را به شعله زد از آه  
...آه چه زن ها که درس سیاهی آن چاه  
نعره به لب دوختند و چشم ز خون تر  
مرد ز هم پاره کرد سینه و خون خورد  
خنده به لب بست و گفت: یک زن دیگر» (آوازی در فرجام، «سنگ سیاه» ص ۱۷۲: به نقل از :  
همان)

- تجزیه و تحلیل شعر «سنگ سیاه» کار آسانی نیست، چرا که «هیچ زیبایی و والایی نیست که  
در تناسب آن قدری غرابت وجود داشته باشد» و دستبرد نصرت، از جهان شعر و ذهنیاتش  
تناقض همین تناسب و زیبایی است» (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۳۶)

«اگر به کارنامه ی پریشانگرد رحمانی شاعره از سر تفنن ننگریم به این حقیقت دست  
می‌یابیم که این شاعر در تمام دوران شاعری‌اش، به جز سرگردانی، پریشانی، شکست و دم را  
گذراندن در اندوه و غم زندگانی، هیچ چیز دیگری نصیبش نشده است.» (اخوان  
لنگرودی، ۱۳۹۰: ۳۷۹) نصرت شاعری است شهری با دنیایی از سؤال‌ها که همواره همراهش  
هستند. او را تا حد انهدام می‌کشاند اما هیچ گاه برای شاعره جوابی پیدا نمی‌شود (اخوان  
لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

اگر شک کتابی آسمانی است

می‌توان به یقین

تابوت سینه‌ات را بشکافی



آنچنان که با کلید سکه‌ای زرین  
در سینه‌ی زنی را می‌توان گشود  
دست در آن تهی رها کن  
تا بیایی که نه شمع دلی در آن شبستان می‌سوزد  
نه عشقی در آن محراب به سجود رفته  
ای مرده  
برای مرگ بیهوده گور می‌کنی  
و برای زندگی بیهوده کفن می‌دوزی  
چون نداشته

خود را گور به گور کرده‌ای (اخوان لنگرودی: ۱۳۹: ۱۴۳)

### تابو سازی‌های رحمانی

«رحمانی در هر نسلی توانست شاعر آن نسل باشد یعنی تازگی و گفتار شعری‌اش  
برای همه نسلی، جایی نوین باز کند.. رحمانی با شعرهایش، تکرار تاریخ است، تاریخ نشسته‌ی  
نسلی که کوتاه و شفاهاً نمی‌توان به بررسی آن پرداخت.» (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۱۰ -  
۴۱۱)

«رحمانی» عرفان گرفته‌ای است که می‌گوید باید در او وضو کرد و «سجده را بر او  
تمام کرد» خود را قبله و آبروی عشق می‌خواند، نمازی که بر او می‌رود با بوسه‌ای بلند اقامه  
می‌شود، چرا که با او بودن برای لیلی یعنی سروده شدن. (برگرفته از: همان ۴۴۲ - ۴۴۳)  
البته نوعی از «خود پرستی» را نیز می‌توان در این شعر (که خواهد آمد) مشاهده کرد!  
رحمانی همچنانکه در شعرهای «کافه» و «خدای دیگر» به ترتیب شعر را خدای خود و خود را  
خدای ابلیس گونه نامیده بود این بار خود را خدای شعر و خدای معشوقه (لیلی) می‌داند!



«للی

بی مرز عشقبازی کن

بی خط و خال باش

با من بیا که خوب ترینم

با من که آبروی عشقم

با من که

شعرم

شعرم

شعرم

وای ... در من وضو بگیر

سجاده‌ام، بایست کنارم

رو کن به من که قبله‌ی عشاقم

آنگه نماز را

با بوسه‌ای بلند

قامت ببند

للی با من بودن خوب است

من می سرایمت « (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۵۴۵-۵۴۶)

درباره رحمانی می‌توان گفت که او «بزرگترین آئینه‌ی دق کرده‌ی شرق» بود «هر

چند نفرین خدایان را داشت» (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۷۷)

«دین

تریاک توده هاست

( آوازه‌ی فرجام، «به ما دروغ گفتند»، ص ۳۳۰

آیین برده هاست»



« ز ما گذشت

اما ... قریب بود، تلخ فریبی! » ( همان ، ص ۳۳۱)

اخوان لنگرودی عقیده دارد که: در آخرین شعر میعاد در لجن عرفان شرق وجود

دارد و شاعر به جهان تازه رسیده است. (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۳۳۳ - ۳۳۵)

« اینک نماز

بی قبله گاه ، پریشان کیش

از من جهت پرس

قبله گاه تو اینجاست

محراب قبل من » ( آوازی در فرجام ، «شراب خانه کجاست» ص ۳۸۱)

« در پشت من بایست

اینجا که قلب من

فریاد می کشد » (همان، ص ۳۸۱)

و سرانجام ، شعر « سماع در خیزاب ها»

« شبی است

شبی همه بیداد

به ماه و آب نگه کن

نماز را بشکن

و روزه را بشکن

پیاله را بکشن

شکست را بشکن

شکست نیست شکست

سکوت را بشکن



...شکن

شکن

بشکن!

پای کوب بر من و ما» (آوازه‌ی در فرجام، «سماع در خیزاب‌ها» ص ۴۱۵)  
بعد از شکستن هر شکستی، مجال پایکوبی می‌دهد «پایکوبی بر آن «منی» که «لغت  
الله» نیست، به این «خاطر که حلاج‌های روزگار او را جان به لب کرده اند و غرق در دریای  
معرفت» (اخوان لنگرودی، ۱۳۹۰: ۳۷۳-۳۷۵).

### نتیجه‌گیری

کفر‌گویی در شعر معاصر فارسی اگر چه ذهن اکثر مردم را به یاد کفرنامه معروف  
کارو می‌اندازد اما چنانچه محققانه بنگریم نشانه‌های آن را در اشعار شاعرانی نظیر مهدی اخوان  
ثالث، فروغ فرخزاد، احمد شاملو و حتی نادر نادرپور و نصرت رحمانی و در بسیاری دیگر از  
شاعران می‌یابیم! شعر معاصر ایران مضامین مختلفی دارد و بی‌شک این مضمون زاده‌ی اتفاقات  
مختلفی است و دلایل گسترده‌ای دارد! از جمله‌ی این دلایل مسئله‌ی اجتماعی و سیاسی است  
که ذهن شکست دیده و شکست خورده‌ی شاعران را به اعتراض کفر‌گویی مثلاً بر علیه نجاتی  
آسمانی که از آنها و ملتشان دریغ شده و می‌دارد. این نوع از کفر‌گویی را در بعد از شکست  
کودتای ۱۳۳۲ می‌بینیم. مورد دیگر شکست‌های خانوادگی و فردی است که بر روان شاعری  
تاثیر می‌گذارد که بیشتر با انباشته شدن در ناخودآگاه آنها با رسیدن به پوچی و ناامیدی وسی -  
هی بر علیه مقدسات لباس رزم واژه‌ی می‌پوشد.

اما نمودهای کفر گاهی با شهوت پرستی و خود پرستی و حتی شیطان پرستی (ولو در  
ظاهر کلام) بروز می‌کند که این موارد را بیشتر می‌باید در شعر نادر نادرپور و نصرت رحمانی  
جستجو کرد که اولی (نادرپور) با رمانتیک سیاه و سپید از کفر تا ایمان را گاه حتی در یک



شعر رو می‌کند و انتهای شعر را با توبه نامه ای از ابتدای آن می‌بندد. و دومی در نصرت رحمانی است که زبانی آشفته و سیاه دارد و تیغ تیز اعتراضش را اگر مهار نکند به شکستن هر دین و آیین مقدسی می‌شتابد.

سرانجام می‌باید گفت شعر معاصر و به خصوص شعر نادرپور و رحمانی شعری شهری و احساسی است و اگر کفر هم دارد کفری عمیق نیست و هیچ گاه از سطح تا عمق را طی نمی‌کند آنگونه که مثلاً اخوان یا شاملو و تا حدودی فروغ فرخزاد از کفر می‌نویسند. آری زبان سطحی جزایش فراموشی عمیق است!

## منابع و مأخذ

- قرآن کریم.
- انوری، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، چاپ اول، تهران: سخن.
- دهخدا، علی اکبر (۱۹۵۱)، لغت نامه دهخدا، ش مسلسل ۱۸۰، تهران: دانشگاه تهران.
- عمید، حسن. (۱۳۸۹) فرهنگ فارسی عمید، چاپ اول، تهران: اشجع.
- لویزن، لئونارد. (۱۳۸۸)، فراسوی ایمان و کفر شیخ محمود شبستری، ترجمه دکتر مجتهدالدین کیوانی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- مهرابی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «نظریه کفر در اندیشه ابن عربی وملاصدرا»، دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد
- مطهری، حمیدرضا (۱۳۸۷)، زندگه در سده های نخستین اسلامی، چاپ اول، قم: معاونت پژوهشی دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۶۲)، فرهنگ معارف اسلامی، چاپ اول، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.



خرم‌شاهی، بها الدین (۱۳۸۷)، *حافظ نامه*، چاپ هیجدهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شریفی، فیض (۱۳۹۱)، *نصرت رحمانی، شعر زمان ما*، چ اول، تهران: نگاه.

شریفی، فیض (۱۳۹۱)، *نادر نادرپور، شعر زمان ما*، چ اول، تهران: نگاه.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه ابوطالب صارمی، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰)، *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمه محمد علی امیری، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

آزند، یعقوب (۱۳۶۰)، *ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی*، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۳)، *نگاهی به مهدی اخوان ثالث (نقد شعر)*، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.

شفیعی، کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *حالات و مقامات م. امید*، چاپ سوم، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

رحمانی، نصرت (۱۳۸۸)، *تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران*، چ اول، تهران: ثالث.

ع پاشایی (۱۳۸۲)، *نام همه ی شعرهای تو. زندگی و شعر احمد شاملو (جلد دوم)*، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.

یا حقی، محمد جعفر (۱۳۹۱)، *جویبار لحظه ها*، چاپ چهاردهم، تهران: جامی.

فرخزاده، فروغ (۱۳۹۱)، *مجموعه اشعار فروغ فرخزاد به انضمام نامه های منتشر نشده*، چاپ دهم، جلد ن / ص، محل نشر: ؟ نشر نوید





- رضایی ، سپیده (۱۳۸۲)، *زندگی فروغ فرخزاد*، چاپ اول، تهران: شرکت توسعه کتابخانه های ایران.
- فیضی، کریم (۱۳۸۴)، *زندگی و شعر سهراب سپهری*، از مصاحبت آفتاب، چاپ اول (ویرایش چاپ چهارم با اضافات ) تهران: نشر ثالث.
- عیدگاه طرهبه‌ای، وحید (۱۳۸۸)، *کهن دیوار (نقد و تحلیل اشعار نادر نادرپور)*، چاپ دوم، تهران: سخن (در ترازوی نقد).
- نادرپور ، نادر (۱۳۸۲)، *مجموعه اشعار*، چاپ دوم، تهران: نگاه
- اخوان لنگرودی، مهدی (۱۳۹۰)، *خدا غم را آفرید، نصرت را آفرید: زندگی و شعر نصرت رحمانی*، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.
- فرانکل، ویکتور (۱۳۹۰)، *انسان در جستجوی معنای غایی*، مترجمان: احمد صبوری، عباس شمیم، چاپ اول، تهران: انتشارات آشیان.
- خیام، حکیم عمر (۱۳۸۲)، *رباعیات خیام*، (بابرگردان ادوار فیتز جرالده، چاپ ۱۹۹۹؟ ، تهران : هرمس.
- سنایی غزنوی، مجدودبن آدم (۱۳۸۸)، *دیوان سنایی غزنوی*، به اهتمام مدرس رضوی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سنایی.
- بهار ، محمد تقی ( ملک الشعرا ) (۱۳۸۰)، *دیوان محمد تقی بهار*، جلد دوم . چ ۱۹۹۹؟ ، انتشارات توس



## بررسی «بخشش» در بوستان سعدی شیرازی

شیدا نجفی\*

امیر کریمی\*\*

### چکیده

بخشش اخلاقی انسانی است که در نهاد همه‌ی انسانهای نیکو رفتار با هر زبان و ملیت و مذهبی وجود دارد. سعدی شیرازی، خداوند عشق و اخلاق، در شاهکارش «بوستان» این صفت پسندیده‌ی انسانی را همچون خورشیدی درخشان در آسمان دنیای انسانیت می‌تاباند و تجلی زیبای بخشندگی را به انسان می‌نمایاند و به او می‌فهماند که در پرتو بخشش، صفات دیگر انسانی نور و انرژی و رونق می‌گیرند و دنیایی آرمانی آفریده می‌شود که آرزوی انسان واقعی است. هدف از این پژوهش بررسی و تحلیل بخشش در بوستان سعدی و هدف از انتخاب این موضوع، معرفی هرچه بیشتر سعدی به عنوان شاعر علم اخلاق، ادیبی جامعه‌شناس، سیاست‌مداری خیرخواه و روانشناسی حاذق، به جامعه‌ی ادبیات منظوم است که شعر را وسیله‌ی بیان خواست‌ها و آرزوهایش برای رسیدن به دنیایی آرمانی قرار داده است. در این مقاله که به صورت پژوهشی، تحلیلی نوشته شده، بخشش و انواع آن در بوستان سعدی شیرازی بررسی شده است.

**کلیدواژه:** سعدی شیرازی، بوستان، بخشش، دنیای آرمانی

\* موزش و پرورش و کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی [najafi1798@yahoo.com](mailto:najafi1798@yahoo.com)

\*\* دبیر زبان و ادبیات عرب



## مقدمه

افصح المتکلمین، سعدی شیرازی، از درخشان‌ترین ستارگان آسمان علم و ادبیات مشرق زمین است که درخشش خورشیدوش کلامش او را شهره‌ی خاص و عام کرده‌است چون همه به زبان او سخن می‌گویند و هیچ کس مانند او سخن نمی‌گوید آثارش را سهل‌ممتنع می‌نامند. تأثیر سحرگونه‌ی افکارش فقط به دلیل شیوایی و بلاغت بی‌مانند لفظی کلامش نیست بلکه در دریای کلامش مهربانی، لطف، انسان دوستی و صمیمیت چنان موج می‌زند که خواننده آثارش را در اعماق خیال و اندیشه‌ی خود غرق می‌کند. سعدی شاعری آرمان گراست و در کتاب بی‌مانندش «بوستان» بیشتر از دیگر آثارش اندیشه‌های آرمانی خود را مطرح کرده‌است. دنیایی که سعدی در بوستان برای انسان آفریده دنیای نیکی، پاکی، دادگری و انسانیت است و بخشش یکی از مهمترین صفات ستوده‌ی انسان است که راه رسیدن به انسانیت را برایش هموار می‌کند. بخشش امری است که امروزه در علم روانشناسی و جامعه‌شناسی مورد توجه فراوان است و تأثیری که بر فرد و جامعه دارد بسیار حائز اهمیت است. به همین دلیل تأثیرات مفید و راه‌های تقویت آن به صورت گسترده بررسی می‌شود و این در حالی است که چندصدسال پیش، سعدی شیرازی انواع بخشش خردمندانه و اثرات مفید آن را بر روان افراد و پیشرفت جامعه با شیواترین بیان مطرح کرده‌است که در جامعه‌ی مدرن امروز هنوز هم تازگی و تأثیر خود را حفظ کرده‌است. کتاب بوستان ده باب دارد که در هر باب، یکی از صفات پسندیده‌ی اخلاق انسانیدر قالب حکایاتی زیبا و پرمعنی بیان شده‌است که بخشندگان قهرماناناصلی حکایات هستند.

هدف از این پژوهش بررسی و تحلیل بخشش در بوستان سعدی و هدف از انتخاب این موضوع معرفی هرچه بیشتر سعدی به عنوان شاعر اخلاق به جامعه‌ی ادبیات منظوم است. شاعری



با اخلاق و ادیبی جامعه‌شناس و سیاست‌مداری خیرخواه و روانشناسی حاذق که شعر را وسیله‌ی بیان خواست‌ها و آرزوهایش برای رسیدن به دنیایی آرمانی قرار داده‌است. در این پژوهش سعی می‌شود شیوه‌های گوناگون بخشش، در بوستان سعدی بررسی و تحلیل شود و ابیاتی هم برای شاهد مثال آورده می‌شود. پرسش اصلی این پژوهش این است که هدف سعدی از مطرح کردن بخشش در حکایت‌های بوستان چیست. و آیا هنوز هم پس از گذشت قرن‌ها تأثیر کلام سحرآمیز سعدی در زمینه‌ی بخشش بر افکار جامعه‌ی مدرن امروزی دیده می‌شود. روش این تحقیق پژوهشی، تحلیلی است. اگر چه درباره‌ی سعدی شیرازی کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های فراوان و ارزشمندی نوشته شده‌است. از جمله کتاب «مصلح ابن عبدالله، غزل‌های سعدی» تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۵ و نقد کوتاه ولی ارزشمندی که دکتر عبدالحسین زرین کوب در کتاب «با کاروان حله» انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۸ بر آثار سعدی نوشته و کتاب «ذکر جمیل سعدی» که شامل مجموعه مقالات پرباری به مناسبت هشتصدمین سالگرد تولد سعدی شیرازی است که مؤلفان آن، کمیسیون ملی یونسکو - ایران و ناشر آن وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۴ است. و پایان‌نامه‌های بی‌شماری از جمله پایان‌نامه‌ای با عنوان «عناصر بلاغت و ابتکار در قصاید سعدی» از مصطفی خدایاری در مقطع دکتری از دانشگاه علوم و تحقیقات در سال ۸۶-۱۳۸۵. اما تاکنون کسی بخشش و انواع آن را در بوستان سعدی بررسی نکرده است.

### سعدی شیرازی

شیخ مصلح الدین مشرف ابن عبدالله، مشهور به سعدی در سال ۶۰۶ هـ.ش در خانواده‌ای عالم و سرشناس در شیراز به دنیا آمد. در نوجوانی پدرش را از دست داد و تحت تربیت نیای مادری خود، مسعود ابن مصلح فارسی، پدر قطب الدین شیرازی، به تحصیل علوم ادبی و شرعی



پرداخت. سپس به توصیه‌ی اتابک فارس در سال ۶۲۳ هـ.ش برای ادامه‌ی تحصیل به نظامیه‌ی بغداد که یکی از معتبرترین مراکز علمی آن زمان بود، رفت. پس از پایان دوره‌ی تحصیلات در نظامیه‌ی بغداد، به سیر و سفری سی ساله در سرزمین‌های مختلف و کسب تجربه پرداخت. «او پس از سال‌ها خانه به دوشی باز هوای شیراز به دلش راه یافت. با شوق و علاقه راه دیار پدران را پیش گرفت و آن راه را که با قدم یأس و گریز پیموده بود در بازگشت با پای شوق و با قدم سر پیمود. از سفرهای دور و دراز خویش نه فقط غزل‌های خوب، فارسی و عربی، همراه آورده بود یادداشت‌ها، اندیشه‌ها و سرگذشت‌های جالب نیز داشت. از این رو طولی نکشید که از همین مایه یادداشت‌ها و سرگذشت‌ها، بوستان، یک منظومه‌ی اخلاق و تعلیم را که خود سعدی‌نامه خوانده بود به نظم آورد. و آن را به نام اتابکان ابوبکر ارمغان کرد». (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۱۴۵)

### بخشش

انسان موجودی است که صفات نیک و بد اخلاقش را همزمان بروز می‌دهد. پاک کردن صفات بد از اخلاقش کاری بسیار دشوار و گاهی غیرممکن است اما افصح المتکلمین سعدی پای در این عرصه نهاده و با هنر سخنوری خود به اصلاح صفات بد و تقویت صفات نیک همت گماشته است و بی شک او پیشرو هنرمندان پندآموز و موعظه‌گر دنیاست. سعدی در کتاب بوستان که مشتمل برده باب است در هر باب به یکی از ارزشهای انسانی پرداخته است که در همه‌ی آنها یک صفت مشترک هست و آن «بخشش» است. بخشش با معانی داد، دهش، عطا و انعام در شعر شاعران بزرگی همچون رودکی، فرخی، سنایی، خاقانی و... به شیواترین زبان بیان شده است اما بخشش در اشعار سعدی با معانی و شیوه‌ای متفاوت مطرح شده که از سعدی و شعر او چهره‌ای متمایز ساخته است.



هدف سعدی از کاربرد فراوان واژه‌ی بخشش در اشعارش به ویژه در کتاب بوستان فقط و فقط پند و نصیحت یا گفتن حکایتی یا مدح بزرگی نیست. سعدی یک روان شناس حاذق و یک جامعه شناس باتجربه است. آرزوی او نه فقط سرودن یک شعر بلکه داشتن جهانی آرمانی است که در آن انسان‌ها در نهایت امنیت و عدالت و به دور از هر نوع ظلم و تاریکی زندگی کنند و به فرمایش سعدی؛ راه رسیدن به این آرمان تقویت صفات انسانی است و یکی از این صفات پسندیده‌ی انسانی بخشش است.

سعدی در قلمرو انسان دوستی و تعلق خاطر به مصالح انسان‌ها و مهم شمردن خدمت خلق، بیشتر و بیشتر از انسان گرایان باخترزمین گام برداشته است. هنوز هم در هر جا و هر محفل و کنگره‌ای که سخنی از انسان و همبستگی اندام‌وار بشریت در میان باشد این گفته‌ی سعدی سرلوحه و مقدمه‌ی کار و گفتار آن مجلس و آن جمع خواهد بود. (ترابی، ۱۳۷۶؛ ۱۵۲)

بنی آدم اعضای یکدیگرند      که در آفرینش زیک گوهرند  
چو عضوی به درد آورد روزگار      دگر عضوها را نماند قرار  
تو کز محنت دیگران بی‌غمی      نشاید که نامت نهند آدمی  
(خطیب رهبر، ۱۳۶۴؛ ۷۹ و ۸۰)

### انواع بخشش از دیدگاه سعدی:

#### الف- بخشش خداوند والاترین بخشش‌ها

چه بهتر آن که در جهان مطلوب سعدی، نخست از خدای بزرگ سخن بگوییم «خداوند بخشنده‌ی دستگیر» که کریم است و خطابخش و پوزش‌پذیر (معبودی، ۱۳۸۵؛ ۱۵)



خداوند از دید سعدی دوستی توانا، مهربان، بخشنده، صمیمی و دوست داشتنی است که بخشش‌های او در حق مخلوقاتش وصف‌ناپذیر و بی‌پایان است و هیچ بنده‌ای از عهده‌ی سپاسگزاری بر نمی‌آید.

توانا که او نازنین پرورد	به الوان نعمت چنین پرورد
به جان گفت باید نفس بر نفس	که شکرش نه کار زبان است و بس
خدا دلم خون شد و دیده ریش	که می‌بینم انعامت از گفت بیش
نگویم دد و دام و صور و سَمَك	که فوق ملایک بر اوج فلک
هنوزت سپاس اندکی گفته‌اند	زبیور هزاران یکی گفته‌اند

(فروغی، ۱۳۷۴: ۳۵۱)

در بوستان خطاب سعدی به همه‌ی انسانها است. او می‌فرماید: ای انسان، عزیز خدا باش تا خواری نبینی و شرط عزیزبودن در نزد او داشتن صفات خداوندی است. خداوند بخشنده‌ی مطلق است پس نباید با اعمال ناپسند باعث رنجشش شویم چون درگاه دیگری برای پناه بردن به آن نداریم.

کریمما به رزق تو پرورده‌ایم	به انعام و لطف تو خو کرده‌ایم
گدا چون کرم بیند و لطف و ناز	نگردد زدنبال بخشنده باز
عزیزی و خواری تو بخشی و بس	عزیز تو خواری نبیند زکس

(همان، ۳۷۶)



بخشنده‌ی بخشنندگان خداوند است. پس فقط باید امیدوار به بخشش خدا بود چون خدا خواسته‌ی بندگان ناتوان را از طریق بندگان توانای بخشنده‌اش بر می‌آورد و اگر خدا نخواهد ببخشد توفیق بخشنندگی نصیب هیچ کس نمی‌شود.

مکن سعدیا دیده بر دست کس      که بخشنده پروردگارست و بس  
اگر حق پرستی، ز درها بست      که گر وی براند نخواهد کست  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۳۱۳)

سعادت به بخشایش داور است      نه در جنگ و بازوی زور آور است  
چو دولت نبخشد سپهر بلند      نیاید به مردانگی در کمند  
(همان، ۳۰۶)

#### ب- بخشش گناهان و اشتباهات زیر دستان

از خصایص شگفت‌انگیز سعدی دلیری و شهامتی است که در گفتن حقایق به کار برده است. «لحن سعدی در بیان نکات مربوط به مردم و عوالم مربوط به آنها غالباً همراه نوعی مهریزی است، برخلاف آنجا که خطاب سخن با زبردستان است و ستمگران، اسلوب بیان به همراه نوعی پرخاش است و تندی....» (ناصر، ۱۳۷۳، ج ۳-۲۴۳)

سعدی با اتابک شیراز و نزدیکان درگاه او بی‌ارتباط نبود اما هرگز نزد آنها به تملق و تقاضا نمی‌رفت. اگر به ستایش آنها می‌پرداخت در خطاب آنها چاشنی نصیحت، نصیحت‌گزنده و احیاناً تلخ، را فراموش نمی‌کرد. اگر به درگاه بزرگان می‌رفت، غالباً برای آن می‌رفت که مگر ستمکاری را از تعدی به مظلومی باز دارد یا چاره‌ای برای بی‌چاره‌ای بجوید. البته سنت شاعران را که در مدح مبالغه و خاکساری و فروتنی را ادب می‌دانست از یاد نمی‌برد، اما گستاخی و بی‌پروایی کم‌نظیری که در نصیحت او بود او را نزد اهل جاه و حشمت همواره موقر و موجه





جلوه می‌داد. خداوندان ملک را نخست با یک سخن ستایش آمیز آماده می‌کند تا به سخن وی گوش دارند و سپس با تازیانه‌ی اندرز و ملامت آنها را ادب می‌کند و به آنچه لازمه‌ی یک سلطان و امیر واقعی است متوجه می‌دارد. خشم خدا را دائم مثل یک تازیانه بر سر آنها می‌کوبد و آنها را به بخشش و عدالت پروری و دادگری، که راه خداست، می‌راند.

(زرین کوب، ۱۳۷۸: ۲۴۶ و ۲۵۲)

در یکی از حکایات امیری به بیماری دردناکی مبتلا می‌شود که او را نحیف و ناتوان می‌کند و تمام پزشکان از درمان درد او ناتوان می‌شوند به پیشنهاد یکی از زبردستان نزد عارفی بزرگ که مستجاب الدعوه است می‌رود تا برایش دعای خیری کند و او شفا یابد.

بگفتا دعایی کن ای هوشمند که در رشته چون سوزنم پای بند

(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۲۳)

عارف در جوابش می‌گوید تو به بخشش و مهربانی خدا بنگر، آنگاه گناه و اشتباه زبردستان را ببخش تا خداوند نیز شفایت را به تو ببخشد. به قول هانری ماسه «بوستان در حقیقت با حکایاتی که دارد یک حماسه‌ی اخلاقی است.» (ماسه، ۱۳۶۹: ۱۵۹) که تارهای وجدان انسانیت را به ارتعاش درمی‌آورد.

شنید این سخن پیر خم بوده پشت	به تندی برآورد بانگی درشت
که حق مهربانست بر دادگر	ببخشای و بخشایش حق نگر
دعای مَنّت کی شود سودمند	اسیران محتاج در چاه و بند؟
تو ناکرده بر خلق بخشایشی	کجا بینی از دولت آسایشی

(همان، ۲۲۳ و ۲۲۴)



در باب احسان و نیکی، در حکایتی حضرت ابراهیم در مهمان سرایی از مهمانان در راه مانده پذیرایی می‌کند اما حضرت خلیل از بخشش به مردی زرتشتی که به او پناه آورده خودداری می‌کند و به جای بخشش به او پرخاش می‌کند. زیرا زرتشتی آتش پرست خدای ابراهیم را نمی‌پرستید. و خداوند ابراهیم آن بخشنده‌ی والا پیامبرش را عتاب می‌کند و خطاب به او درباره‌ی بخشندگی خود اینگونه می‌فرماید: من صدسال روزی‌اش را عطا کردم با وجودی که از انحرافش در پرستش آگاه بودم. اما تو یک لحظه با دیدن آتش پرستیش بخشش را از او دریغ کردی؟

سروش آمد از کردگار جلیل	به هیبت ملامت کنان: کای خلیل
منش داده صدسال روزی و جان	ترا نفرت آمد از او یکزمان
گر اومی برد پیش آتش سجود	تو واپس چرامی‌بری دست جود؟

(همان، ۲۴۳)

### ج- بخشش به فقرا و نیازمندان

استاد سخن شیراز «رعیت‌نوازی» را امری بسیار مهم در سیاست و مملکت‌داری می‌داند. او که بیشتر عمرش را به سیاحت و کسب تجربه در میان مردم عادی و اقشار فرودست جامعه گذرانده است، با عادات، فرهنگ‌ها، خواسته‌ها، دردها و آرزوهای آنها به خوبی آشناست و با آن همه تجربه‌های گرانبها می‌تواند مشاوره‌ی دانا و قابل اعتماد برای زمامداران آن وقت شیراز و کتابهای او قوانین تعلیم و تربیت برای خوانندگان در آینده باشد.

«سعدی بر این نظر است که گنج و خزانه‌ی پادشاه بر طفل و درویش و پیر وقف شود و نیز باید به جای جمع گنج به جمعیت خاطر دوستان کوشید و برای آسایش خلق خزینه را تهی



کرد و حاکم مملکت به عنوان «سرِ اکابرِ قوم» باید بداند که بی وجود رعیت هیچ ارزشی ندارد پس بر اوست که بنا بر حسّ مردم دوستی ملک را نظام بخشد». (معبودی، ۱۳۸۵: ۵۰ و ۵۱)  
سعدی در نهایت زیرکی و با استفاده از قدرت سخنوری بی‌مانند خود حکام شیراز را تشویق می‌کند تا دو صفت پسندیده‌ی «بخردی» و «بخشایش» را در خود تقویت کنند تا بدین وسیله مردم بتوانند در سرزمین آنها با آرامش زندگی کنند.

طبیعت شود مرد را بخردی به امید نیکی و بیم بدی  
گرین هر دو در پادشه یافتی در اقلیم و ملکش بُنه یافتی  
که بخشایش آرد بر امیدوار به امید بخشایش کردگار  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۱۹۹)

سعدی صاحبان قدرت و ثروت را به بخشایش اموالشان ترغیب می‌کند و با گفتن اینکه بخشش روش آنهاست نه پیامبران ایشان را در داشتن این اخلاق بر پیامبران برتری می‌دهد زیرا به نظر سعدی صاحبان قدرت و ثروت دستشان برای انواع بخشش بازتر از پیامبران است و می‌گوید: من هم اگر ثروتی برای بخشیدن ندارم اشعارم را به جای آن به انسان‌ها هدیه می‌کنم.



کرم، خوانده‌ام سیرت سروران غلط گفتم، اخلاق پیغمبران  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۴۲)

کرم پای دارد، نه دیهیم و تخت بده کز تو این ماند ای نیکبخت  
زر افشان، چو دنیا بخواهی گذاشت که سعدی دُر افشاند اگر زر نداشت  
(همان، ۲۳۳)

تکلف بر مردِ درویش نیست وصیت همین یک سخن بیش نیست  
که چندانکه جهدت بود، خیر کن ز تو خیر ماند ز سعدی سخن  
(همان، ۲۵۷)

سخنهای سعدی مثالست و پند به کار آیدت گر شوی کاربند  
دریغست از این روی برتافتن کزین روی، دولت توان یافتن  
(همان، ۲۶۱)

سعدی می‌فرماید: همه‌ی انسان‌ها می‌توانند زحمت بکشند و تلاش کنند تا هر آنچه که  
اراده کنند بدست آورند اما قدرت چیره شدن بر نفس برای بخشیدن هر آن چیزی که نسبت به  
آن تعلق خاطری دارند یا برای به دست آوردنش زحمت کشیده‌اند در توان هر کسی نیست.  
همه کس به میدان کوشش درند ولی گوی بخشش نه هر کس برند  
(همان، ۲۳۴)

سی سال گشت و گذار در میان جوامع مختلف و شنیدن درد دل‌ها و خواسته‌ها و  
آرزوهای مردم این آنها از سعدی جامعه‌شناسی حاذق و با تجربه ساخته، و او را به روان‌شناسی  
آگاه تبدیل کرده است و او که بی‌وفایی دنیا را در مورد انسان‌ها و حکومت‌های مقتدر فراوانی



با چشم خویش دیده و از آن عبرت گرفته، پندی دارد برای مال اندوزانی که نمی‌توانند ثروت خود خرج کنند و آن را برای فرزندان‌شان ذخیره می‌کنند.

خور و پوش و بخشای و راحت رسان      نگه می‌چه داری ز بهر کسان؟

(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۴۵ و ۲۴۶)

زر و نعمت اکنون بده کانِ توسست      که بعد از تو بیرون زفرمان توسست

کند خواجه به بستر جانگذار      یکی دست کوتاه و دیگر دراز

در آن دم تُرا می‌نماید به دست      که دهشت زبانش ز گفتن بیست

که دستی به جود و کرم کن دراز      دگر دست کوتاه کن از ظلم و آزار

کنونت که دست‌ست خاری بکن      دگر کی برآرد تو دست از کفن؟

(همان، ۲۲۵)

و اگر ثروتمند باشی ولی همت بخشش در وجود تو نباشد تو را خسیس و گداپیشه می‌خوانند.

و گر دست همت نداری به کار      گداپیشه خواندنت و پخته کار

(همان، ۲۴۳)

سفارش سعدی به بخشش به همه‌ی اقشار جامعه است. حتی زاهدان

به احسانی آسوده کردن دلی      به از اَلف رکعت به هر منزلی

خورنده که خیرش برآید زدست      به از صائِمُ الدَّهْرِ دنیا پرست

(همان، ۲۴۷)



#### د - بخشش نسبت به دشمنان

سعدی در عصر رواج تملق و چاپلوسی و در زمانی که سنت ادب پارسی وسیله‌ی کسب نام و نان و هجو این و آن است و زورمندان تهی از دانش، به قصاید بلند مدح و ستایش خو گرفته‌اند، با حق‌گویی گستاخانه‌ای که ملک مسلم اوست، توانایان عصر خود را درس رهبری، مبتنی بر انسانیت می‌دهد. در باب اول بوستان که - در زمینه‌ی هوش و تدبیر و رأی سخن رفته - آیین مملکت داری ویژه‌ای پیشنهاد می‌کند.

پاسداری، رفاه مردم، تأمین امنیت، نظام استخدامی، تدابیر جلب مسافر و جهانگرد، نظارت بر کارگزاران، آموزش‌های شغلی، دادورزی، حق‌پذیری، نصیحت‌نیوشی و آیین جنگ و تدبیر سپاه را به روشنی بیان و با آوردن داستان‌های مناسب، مطالب را رساتر می‌کند.

(ذکر جمیل سعدی، ۱۳۷۳: ۲۳۲)

سعدی در بابهای مختلف بوستان به بخشش در حق دشمنان توصیه می‌کند هم از روی مهربانی نسبت به همه‌ی انسان‌ها حتی دشمنان و هم جهت ایجاد آسایش برای دوستان و مردم جامعه.

گران‌دیشه باشد ز خصمت گزند      به تعویذ احسان زیانش ببند  
عدو را به جای خَسَک زَر بریز      که احسان کند، گُند دندانِ تیز

(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۳۴)

در همان باب و در جایی دیگر می‌فرماید:

بد و نیک را بذل کن سیم و زر      که این کسب خیر است و آن دفع شر

(همان، ۲۴۴)



ببخش ای پسر کادمیزاده صید      به احسان توان کرد و وحشی به قید  
عدو را به الطاف، گردن ببند      که نتوان بریدن به تیغ این کمند  
چو دشمن کرم ببند و لطف وجود      نیاید دگر خبث ازو در وجود  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۵۱)

بر آن مرد، کندست دندان یوز      که مالد زبان بر پنیرش دو روز  
(همان، ۲۵۲)

سعدی کسانی را که با دشمنان به نیکی و مدارا و بخشش رفتار می‌کنند انسانهایی  
خردمند و روشنفکر می‌داند.

عجب ناید از سیرت بخردان      که نیکی کنند از کرم با بدان  
(همان، ۳۰۰)

و یک قرن بعد همشهری شاعر و پایه بلند او حافظ شیرازی با سرودن یک بیت، کلام  
زیبای سعدی برای داشتن دنیایی به دور از هرنوع تنش و خونریزی و بی عدالتی تکمیل می‌کند:  
آسایش دوگیتی تفسیر این دو حرف است      با دوستان مروت، با دشمنان مدارا  
(خطیب رهبر، ۱۳۸۰: ۷)

##### ۵- بخشش به بیگانگان

«سعدی به خوبی با مشکلات غربت و دوری از وطن آشناست و می‌داند که بازرگانان و  
سیاحانی که از یک کشور عبور می‌کنند نقش مهمی در رونق اقتصادی آن کشور دارند. و در  
صورتی که بیگانگان از آن کشور رنجیده دل گردند، دیری نباید که به تباهی گراید و ویرانی  
بدانجا راه یابد، زیرا سیاح و جهانگرد نام نیک را از جایی به جایی می‌برد، و به هر حال عقیده



دارد که مهمان را باید محترم شمرد و مسافر را باید گرامی داشت». (ذکر جمیل سعدی، ۱۳۷۳:

(۷۸)

غریب آشنا باش و سیاح دوست که سیاح، جَلاب نام نکوست  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۰۱)

اما در ادامه تأکید می‌کند که وجود صفت مهربانی و لطف نباید چشم اندیشه و تدبیر  
شما را ببندد، ببخش اما بترس از بدی کسی که به او نیکی می‌کنی.

نکودار ضیف و مسافر عزیز وز آسییشان بر حذر باش نیز  
زیبگانه پرهیز کردن نکوست که دشمن توان بود در ذی دوست  
(همان، ۲۰۱)

#### و - آخرین سفارش‌های سعدی درباره‌ی بخشش

سعدی در آخرین سفارش‌هایش برای بخشیدن از همه‌ی انسان‌ها می‌خواهد که تلاش  
کنند و زحمت بکشند تا جزو بخشنده‌گان باشند نه گیرندگان و از طریق بخشش سعادت دنیا و  
آخرت را برای خود فراهم کنند.

آلا گر طلبکار اهل دلی ز خدمت مکن یکزمان غافلی  
خورش ده به گنجشک و کبک و حمام که یکروزت افتد همایی به دام  
(همان، ۲۵۹)





به چنگ آر و با دیگران نوش کن      نه بر فضله‌ی دیگران گوش کن  
چو مردان بیر رنج و راحت رسان      مخنث خورد دسترنج کسان  
کرم ورزد آن سر که مغزی دروست      که دون همتانند بی مغز و پوست  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۵۲)

#### ز - هشدار سعدی در مورد بخشش

با وجود تأکید فراوان سعدی برای بخشش به زیردستان اما از مردم آزار، بداندیش و  
سفله به شدت انتقاد می‌کند و بخشش به آنها و بالابردن جاه و مقامشان را برای امنیت جامعه و  
نوع بشر مضر می‌داند و این گونه می‌فرماید:

بگفتم در باب احسان بسی      ولیکن نه شرطست با هرکسی  
بخور مردم آزار را خون و مال      که از مرغ بد، کنده به، پر و بال  
برانداز بیخی که خار آورد      درختی پیرو که بار آورد  
مبخشای بر هر کجا ظالمیست      که رحمت برو، جور بر عالمیست  
(همان، ۲۶۲ و ۲۶۳)

در مورد بخشش به بداندیش چنین می‌فرماید:

بداندیش را جاه و فرصت مده      عدو در چه و دیو در شیشه به  
مگو شاید این مار کشتن به چوب      چو سر زیر سنگ تو دارد بکوب  
(همان، ۲۶۴)

و خطابش با بخشندگان به سفله چنین است:

نه هرکس سزاوار باشد به مال      یکی مال خواهد یکی گوشمال



چو گربه نوازی، کیوتر بُرد      چو فربه کنی گرگ، یوسف دَرَد  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۲۶۳)

انسان‌های سفله که بنا به تقدیر و سرنوشت مالی به دست آورده و به مکتبی رسیده‌اند نه تنها باری از دوش تهیدستان بر نمی‌دارند شاید ثرویشان وسیله‌ای شود برای آزار زیردستان.  
چو مُنعم کند سفله را روزگار      نهد بر دل تنگ درویش بار  
چو بام بلندش بود خودپرست      کند بول و خاشاک بر بام پست  
(همان، ۲۲۷)

سعدی بعد از سفارشات فراوان برای تقویت صفت نیکوی بخشندگی در انسانها آنها را به قناعت دعوت می‌کند. «در بوستان قناعت همچون بخشندگی از صفات ستوده‌ی انسانی برشمرده شده و از دیدگاه سعدی آن قدر اهمیت دارد که یک باب از گلستان و یک باب هم از بوستان را به این موضوع اختصاص داده است. در بوستان قناعت و استغنا و وارستگی، اصلی است معتبر و موجب سعادت، در این کتاب مراد از قناعت، گوشه‌گیری و خودداری از سعی و عمل و ترک عالم نیست. در بوستان کسی که خود را چون روباه شل بیفکند که دیگران دستش را بگیرند. دَغَل است و نامحترم. شیری و مردانگی و دستگیری است که ارجمند است.»  
(یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۷)

چو خو بست تشریف شاه ختن      وز آن خو بر خر قه‌ی خویشن  
گر آزاده‌ای بر زمین خُسب و بس      مکن بهر قالی زمین بوسِ کس  
(فروغی، ۱۳۷۴: ۳۲۰)



## نتیجه گیری

ره آورد سعدی از سفرهای دور و دراز منظومه‌ی اخلاقی و تعلیمی بوستان است که خودش آن را سعدی‌نامه نامیده است. دنیایی که سعدی در بوستانش آفریده، دنیای آرزوهایش درباره انسان است. دنیایی که در آن انسان به نیکی و زیبایی می‌درخشد و به اوج انسانیت می‌رسد و سعدی می‌خواهد که انسان این گونه باشد. دنیایی پر از بخشش و آرامش، دنیایی که بخشش‌های بی‌پایان خداوند را بندگان هم می‌بینند و هم درک می‌کنند و از این که نمی‌توانند سپاس‌گذار باشند شرمند ه‌اند دنیا دنیای جوان‌مردان است. جوان‌مردی به جای زندانی بی‌نوا بی‌ زندان می‌رود و آزادی را به او می‌بخشد. حاتم طایی گران‌بها ترین اسبش را برای هیبتی که شب هنگام و دیر وقت از طرف شاه، برای خواستن همان اسب به خانه‌اش آمده‌اند، نادانسته می‌کشد تا با گوشتش از مهمان‌هایش پذیرایی کند. پادشاهان و سران کشور گناهان و اشتباهات زیر دستان را خردمندانه می‌بخشند و خزانه‌ی مملکت را نثار رعیت می‌کنند و امنیت و رفاه عمومی را برای جامعه به ارمغان می‌آورند. در دنیای خالی از زشتی و بدی بوستان، بخشش بیشتر از دیگر صفات نیک بشری می‌درخشد. و همچون ستاره‌ای دنباله دار امنیت، عدالت، رفاه عمومی، برابری و آرامش را به دنبال خود می‌کشاند و به مردم و جامعه تقدیم می‌کند. در دنیای آرمانی بوستان، حتی دشمنان هم مشمول نعمت بخشش هستند ولی اگر کسانی قوانین انسانیت را نادیده بگیرند یعنی انسانهای مردم‌آزار، بد اندیش و سفله نه تنها از نعمت بخشش بی‌ بهره‌اند بلکه به شدت نکوهش شده و به تنبیه آنها تأکید شده است. سعدی شیرازی شاعر واقعی انسانیت است که عشق به انسان و اخلاق انسانی افتخار اوست. و به خاطر درجه‌ی والای اخلاقی و انسانی مایه‌ی افتخار بشر است.



سعدی در کتاب بوستان راه کارهایی را برای رسیدن به خوشبختی ارائه می‌دهد که از نظر روانشناسیکاملاً عملی است. به همین دلیل این کتاب می‌تواند منبعی برای تحقیق پژوهشگران روانشناس باشد. و روش‌هایی که برای مملکت‌داری و بالا بردن سطح آگاهی‌های فرهنگی و اجتماعی جامعه پیشنهاد می‌کند، می‌تواند دانشجویان و دانش‌پژوهان رشته‌های علوم سیاسی و علوم اجتماعی را جذب این کتاب بی‌مانند کند و همچنین به علت لذت بخش بودن خواندن این کتاب همه‌ی انسان‌ها با هر فرهنگ و زبانی می‌توانند از خواندن آن لذت ببرند. و از پندهای آن عبرت بگیرند.

### پی‌نوشت

جَلَّاب. [جَ ل ل ] (ع ص) کشنده‌ی اسب و جز آن بفروختن، (منتهی‌الارب) کسی که بندگان و جز آنان را برای بازرگانی از شهری به شهری کشاند. (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۵، ص ۶۸۶۲)

### کتابنامه

ترابی، علی‌اکبر (۱۳۷۶)، جامعه‌شناسی ادبیات فارسی، چاپ اول، تبریز: انتشارات فروغ آزادی،  
خطیب رهبر، خلیل (۱۳۸۰)، دیوان غزلیات حافظ، چاپ بیست و نهم، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه  
خطیب رهبر، خلیل (۱۳۶۴)، گلستان سعدی، چاپ سوم، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه  
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳)، لغت‌نامه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران  
ذکر جمیل سعدی، مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد  
سعدی، گردآوری کمیسیون یونسکو، در سه جلد (۱۳۷۳)، چاپ چهارم، انتشارات فرهنگ و  
ارشاد اسلامی



- زرین کوب، حسین (۱۳۷۸)، باکاروان حله، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات علمی
- فروغی، محمد علی (۱۳۷۴)، کلیات سعدی، چاپ اول، تهران: نشر آروین
- ماسه، هنری (۱۳۶۹)، تحقیق درباره سعدی، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر محمد حسن مهدوی اردبیلی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس
- معبودی، زهرا (۱۳۸۵)، جامعه‌شناسی در آثار سعدی، چاپ اول، تهران: انتشارات تیرگان
- ناصر، محمد علی (۱۳۷۱)، بوستان سعدی با شرح اشعار و حواشی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشه
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۸)، تصحیح بوستان سعدی، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی



## آداب و آیین کشورداری در مرزبان‌نامه

(براساس اندیشه ایرانشهری)

عیسی نجفی

فرزاد فرزی<sup>۱</sup>

### چکیده:

مرزبان‌نامه، اثر ادبی است که سرشار از مسائل سیاسی، اجتماعی، اخلاقی و... می‌باشد و در لابلاهای سطور آن دقایقی باریک نهفته است که نمود اوضاع و احوال و حتی اندیشه‌های خاص جامعه‌ی آن زمان بوده است. هر کدام از حیوانات این کتاب، سمبلی از یک شخصیت هستند که رفتار و منش آن‌ها جلوه‌ای از زندگی مردم آن اعصار می‌باشد. اندیشه‌های ایرانشهری، جهان‌بینی ایرانیان باستان است که جامعه‌ی ایرانی بر حول محور آن می‌چرخید و قوام می‌گرفت این اندیشه‌ها سبب تداوم حیات سیاسی و فرهنگی ایران زمین می‌شد. در این پژوهش پاره‌ای از اندیشه‌های ایرانشهری را که در لابه‌لای افسانه‌ها و حکایت‌های مرزبان‌نامه نظیر: تساهل، تسامح، انتخاب سفیر، آداب و آیین کشورداری و... آمده، مورد بحث قرار گرفته است زیرا بدون وجود موارد یاد شده نظم و نسق جامعه از میان رفته و اساس حکومت رو به زوال می‌نهد، هنگامی که پادشاه به این ویژگی‌های مهم دست یافت، زمینه برای برقراری حکومت آرمانی فراهم می‌شود. برقراری حکومت آرمانی (اتوپیا) همواره مورد توجه اندیشمندان بسیاری قرار گرفته است. اما یکی از مهمترین این آثار که نحوه‌ی برقراری حکومت آرمانی و آیین کشورداری در آن بسیار مورد نظر نویسنده بود، مرزبان‌نامه می‌باشد. داده‌های پژوهش حاکی از آن است که مرزبان‌نامه سهم مهمی در تداوم اندیشه‌های ایرانشهری و آیین کشورداری در طول قرن‌های متمادی ایفا کرده است.

**واژگان کلیدی:** مرزبان‌نامه، تسامح، ایرانشهری، آیین کشورداری

<sup>۱</sup> کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی FarzadFarzi@gmail.com



## مقدمه:

مرزبان‌نامه اثری ادبی و اخلاقی است که مشتمل بر حکایات و تمثیلات و افسانه‌های حکمت آمیز به طرز و اسلوب کلیه و دمنه می‌باشد مؤلف این کتاب اسپهبد مرزبان بن رستم شروین از شاهزادگان طبرستان است که در اواخر قرن چهارم هجری به زبان طبری این کتاب را نوشته و اصل آن از بین رفته است.

درباره موضوع این کتاب چنان‌که از نام آن برمی‌آید مرزبان‌نامه منسوب به مرزبان پسر شروین است. وقتی که شروین می‌میرد پنج پسر از وی بر جا می‌ماند هر کدام آیین پادشاهی آموخته‌اند و داعیه پادشاهی در سر دارند. سرانجام پسر بزرگ جانشین پدر می‌شود و دیگر برادران فرمان او را گردن می‌نهند. پس از چندی دیگر برادران به او حسادت می‌برند مرزبان برای اینکه آلوده این آرایش‌ها نشود قصد رفتن از آنجا می‌کند گروهی از وی می‌خواهند که کتابی بنویسد و آنچه که لازمه آیین پادشاهی است را به پادشاه گوشزد کند. مرزبان نیز این موضوع را با شهریار در میان می‌نهد. سرانجام پادشاه به مرزبان اجازه رفتن و نوشتن کتاب را می‌دهد تا آنچه که در اندیشه دارد و راهگشای وی در آیین پادشاهی باشد به وی بیان نماید. با این خطاب و سخنان باب اول مرزبان‌نامه آغاز می‌شود و در هشت باب دیگر با آوردن قصه و داستان‌ها مرزبان طی آن ریشه درد و مشکلات را می‌جوید و راه چاره آن را به پادشاه گوشزد می‌کند.

هر چند وراوینی در قرن هفتم یعنی در دوران حکومت اسلامی آن را ترجمه کرده و پر از واژگان و اشعار و امثال تازی است؛ اما سیر و تداوم اندیشه‌های ایرانشهری در آن کاملاً آشکار و واضح می‌باشد و اصل ایرانی بودن آن از چند جنبه قابل بررسی است. در بررسی تمام داستان‌های آن حتی یک اسم تازی که داستان درباره آن باشد به چشم نمی‌خورد؛ بلکه اسامی که در آن وجود دارد مانند: هنبوی با ضحاک، خره‌نما با بهرام، اردشیر با دانای مهران‌به و غیره از ایرانی بودن آن حکایت دارد. همچنین مکان‌هایی که نشان از قلمرو اسلامی در باشد به چشم نمی‌خورد. از طرف دیگر روشن به نقل از مقدسی می‌گوید «بنا



به نوشته مقدسی جغرافیدان عرب که در قرن چهارم می‌زیسته آن سرزمین [طبرستان] در روزگار او [مرزبان بن رستم]، بر اثر وفور باران، قطعات وسیعی از مرداب و جنگل را در بر گرفته و پر از ماهی و پرندگان آبی بوده است جغرافیدانان بعدی گفته‌اند که باغ‌های آن ناحیه به سبب فراوانی خرما و نارنج و ترنج و لیمو و سایر میوه‌ها شهرت داشته است» (روشن، ۱۳۷۶: ۲۶). همچنین آن‌چه که جنبه‌ی ایرانی بودن در مقابل هندی بودن آن را تأیید می‌کند در باب هفتم «در شیر و شاه پیلان» که شاه پیلان از شیر شکست می‌خورد زیرا «در ایران، شیر در قصه‌ها سهم بسیاری دارد و در بعضی از نشانه‌های ملی نیز - مانند درفش و جز آن - دیده می‌شود و درخور احترام فراوان است. در صورتی که فیل به عنوان دشمنی بیگانه قلمداد شده است که سرانجام مقهور شیر می‌گردد» (روشن، ۱۳۷۶: ۲۶). بدین ترتیب کتاب مرزبان نامه که در بردارنده نکات تعلیمی است هدف آن گوشزد کردن آیین پادشاهی و کشورداری و بیان دیگر ویژگی‌های پادشاه آرمانی است که به زبان حیوانات بیان شده است.

از این رو در این پژوهش کوشیده‌ایم به بررسی آداب و آیین کشورداری باتوجه اندیشه - های ایرانشهری که در مرزبان‌نامه انعکاس دارد پردازیم.

اهمیت پژوهش مورد نظر از آنجا بیشتر آشکار می‌شود که تحقیقات انجام شده در ارتباط با کتاب مرزبان‌نامه بیشتر ویژگی‌های پادشاه مانند تبار و نژاد، فره ایزدی همبستگی دین و دولت و... پرداخته‌اند، اما هدف محقق در پژوهش حاضر آن است تا ویژگی‌هایی را که در ارتباط با آیین کشورداری نمود پیدا می‌کند و برای برخورداری از یک پادشاهی آرمانی لازم است مورد بررسی قرار دهد.

## بحث و بررسی:

### تساهل و تسامح در مرزبان‌نامه



تساهل و تسامح و چنان که از معنای آن برمی آید به معنی گذشت و آسان گیری با یکدیگر است که از اندیشه های مهم ایرانشهری است و یک نوع زینت و آراستگی برای پادشاه و جامعه در روابط سیاسی، اجتماعی و سیاسی تلقی می گردد. از همین جاست که گفته اند: «تساهل یک نوع فضیلت انسانی و نیز یک فضیلت اجتماعی است» (ژاندرون، ۱۳۸۲: ۱۲۹). زیرا تساهل «اولین اصل در قانون طبیعت است، اولین اصل از تمامی حقوق انسان - ها» (جهانگل، ۱۳۸۳: ۱). بنابراین جامعه بدون تساهل و تسامح دوام و پایدار نخواهد ماند زیرا چنانکه گفته شد تساهل اولین اصل از حقوق بشر است.

تساهل و تسامح در ایران باستان از اصول مهم دین زرتشتی و نیز از صفات نیکوی پادشاه شمرده می شود. زیرا دین زرتشت دوری از خشم و نفرت و روی آوردن به سازش و مدارا توصیه شده: «سازش و آشتی از ویژگی های پاک منش و نهاد روشن است و کسانی که مایل به کینه و ستیزه جویی باشند، دارای دلی سنگ و منشی زشت هستند» (رضایی، ۱۳۸۵: ۵۵). سازش و آشتی که به مفهوم تساهل و تسامح است حتی در دعاهایی که زرتشتیان هر روز می خوانند آمده است: «من اقرار دارم و استوارم به آیینی که هواخواه خلع سلاح و سازش همگانی است در جهان و دور کننده هر گونه ستیزه و خون ریزی است» (همان: ۵۵).

تساهل و تسامح در مرزبان نامه در حوزه سیاسی و عمومی پادشاه مطرح است.

### تساهل در حوزه سیاسی پادشاه

در مرزبان نامه تساهل و تسامح از خوی نیکو و همت و عنایت پادشاه شمرده می شود و امری است اختیاری که امتیاز و صفت مهمی برای پادشاه است. تساهل از صلاحیت و توانایی های پادشاه است و نشان از اقتدار و عدالت پادشاه دارد. چون پادشاه در رأس حکومت است و بر همه چیز و همه کس اشراف دارد از این روست که تساهل را از لطف و عنایت پادشاه می دانند که هر لحظه می تواند آن را باز پس گیرد. و عدم مسامحت از خوی و سرشت افراد پست و فرومایه و نشان از استبداد و خود کامگی است. در باب اول مرزبان نامه «خطاب ملک زاده با دستور» ملک زاده مسامحه و مجاملت را از خوی و خصلت

نیکوی پادشاه می‌شمرد و می‌گوید: «پادشاه دانا آنست که که قاعدهٔ بیم و امید رعیت ممهّد دارد تا گنه کار همیشه باهراس باشد و پاس احوال خود بداند و مواضع سخط پادشاه مراقبت کند... و راعی خلق همواره باید که بارهٔ درودگران ماند که سوی خود و سوی رعیت براستی رود تا چنانکه از ایشان منفعت مال با خود تراشد، در مجاملت و مساهلت نیز از خود بر ایشان گشاده دارد» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۷۶-۷۷) در اینجا مجاملت و مساهلت مترادف هم به کار رفته و از این رو نکورفتاری و آسان‌گیری از ویژگی‌های پادشاه نیکو و مسامح کننده دانسته شده است.

همچنین در «داستان خسرو با ملک دانا» وقتی که ملک به سرزمین خسرو حمله کرد و او را به اسارت پیش خسرو آوردند. خسرو نکات زیبایی را در مورد گذشت و مسامحه بیان می‌کند که حاکی از اندیشه‌های ایران‌شهری است «خسرو از آنجا که همت ملکانه و سیرت پادشاهانه او بود إِذَا مَلَكَتْ فَاسْجَعُ<sup>۲</sup> بر خواند و گفت: از شکستهٔ خود مومیائی دریغ نمی‌باید داشت و افکندهٔ خود را بر باید داشت که این رسم سنّت کرام است و بر ایشان زینهار خوردن عادت لثام. دست بی‌مسامحتی بهرک برسد، رسانیدن و پای بی‌مجاملتی بر گردن هرک توان نهادن، جز کار مردم سبک‌سایه و طبع فرومایه و نهاد آلوده و خصال ناستوده نتواند بود.» (همان: ۳۰۳۹). بنابراین در این جا نیز مسامحه مترادف با مجاملت و نرم‌خویی به کار رفته و آن را از سنت کرام و رادمردان و غایت مروت دانسته و بالعکس عدم مسامحه را نشان از پستی و فرومایگی و جزو خصال ناستوده دانسته و وقتی که ملک دانا را آزاد می‌کند ملک نیز مسامحه را چنین می‌داند «غایت قُتوت و علّو همت همین باشد» (همان: ۳۰۴).

در مرزبان‌نامه خوش خلقی و مجاملت زیر مجموعه تساهل است از این رو پادشاه باید به خوش خلقی آراسته باشد تا رعیت در امن و سلامت به سر برند و اگر پادشاه درشت‌خوی و سخت دل باشد باعث پراکندگی و نفرت مردم از وی می‌شوند. در باب اول «خطاب ملک -

---

<sup>۱</sup> «چون توانا شدی نیک در گذر و بیخشی»



زاده با دستور» ملک‌زاده درباره خوش خلقی پادشاه می‌گوید: «پادشاه که خوی کم‌آزاری و نیکوکاری و ذلاقت زبان و طلاقت پیشانی با رعیت ندارد، تفرق بفرق را یابد و رمیدگی دور و نزدیک لازم آید» (همان: ۶۵).

### تأمل و تثبیت

در مرزبان‌نامه «تأمل و تثبیت» زیر مجموعه تساهل است. پادشاه باید در جریان امور و صدور حکم ژرف‌اندیش باشد و نباید بی‌مقدمات تدبیر حکمی از وی صادر شود که سزاوار نکوهش و سرزنش باشد و تاوان آن بر گردن وی بماند. در «مفاوضه ملک‌زاده با دستور» ملک‌زاده این نکته را به پادشاه گوشزد می‌کند «و پادشاه نشاید که بی تأمل و تثبیت فرمان دهد که امضاء فرمان او بنازله قضا ماند که چون از آسمان بزمین آمد، مرد آن بهیچ وجه نتوان اندیشید و اشارت پادشاه بی‌مقدمات تدبیر چون تیر تقدیر بود که از قبضه مشیت بیرون رود، بهیچ سپر عصمت دفع آن ممکن نگردد و عاقبه‌العمر در عهده غرامت عقل بماند» (همان: ۴۷-۴۸).

### عطابخشی و خطابخشی

عطابخشی و خطابخشی نیز از زیر مجموعه تساهل پادشاه است. در مرزبان‌نامه آمده است که «از کرایم عادت شاهان و محاسن شیم ایشان یکی عطابخشیست و یکی خطابخشایی» (همان: ۳۰۸). زیرا سرشت انسان از گناه و خطا مصون نیست و گناه رعیت عفو پادشاه را می‌آراید از این رو «در دادمه و داستان» داستان درباره عفو و بخشش دادمه از شیر «شهریار» می‌خواهد «اگر شاه ذیل عفو بر عثرات او [دادمه] بپوشاند، از کمال اریحت و کرم سجیت او دور نیفتد و الکَرِیمُ مَنْ عَفَا عَنْ قُدْرَةِ ۳» (همان: ۳۰۸-۳۰۹).

اما از یک نکته نباید غافل شویم و آن این است که تساهل و تسامح حد و اندازه‌ای دارد و هر مکتبی برای تساهل و تسامح معیارهایی دارند. چنان‌که در ایران باستان تساهل را تا

1 «بزرگوار کسی است که با تواناییبر کیفر کشیدن، ببخشايد»



جایی مجاز می‌دانستند که با امنیت ملی و نیز نظم جامعه مغایرت و منافاتی نداشته باشد. در مرزبان‌نامه نیز به این موضوع اشاره شده و تساهل و تسامح را تا جایی لازم می‌شمارد که موجب گستاخی و بی‌پروایی نشود و حيله گران تسامح را وسیله‌ای برای پیشبرد اهداف خود ندانند و نباید شخص مسامح کننده متضرر شود

چنان که در باب هفتم مرزبان‌نامه روباه درباره تساهل و تسامح که به مصلحت ضرر می‌رساند مرز تساهل و تسامح را در قالب «داستان شتر با شتریان» چنین مشخص می‌کند. که مردی شتریان شتری داشت و هر روز مقداری نمک بر پشت آن می‌نهاد و به شهر می‌برد و آن را می‌فروخت. روزی به اختیار خویش او را رها می‌کند. خرگوشی که با او آشنایی داشت او را می‌بیند و از ضعف جسمانی او سخن به میان می‌آورد و به شتر می‌گوید: «تدبیر آن است که چون بار نمک برگیری و بشهر آیی، برگذرگاهت رود آبست و ترا ناچار از آنجا می‌باید گذشت. چون به میانه رود آب رسی، فرونشین چندانکه از نمک نیمی بگذرد، پس برخیز می‌رو آسوده و سبک بارهرگه که یک دوبار برین قاعده رفتی، شتریان را اگرچ نمک بر جراحات افشانده باشی فیما بعد بار نمک باندازه وسع نهی» (همان: ۵۰۹). وقتی که شتر چندین بار این عمل را تکرار می‌کند شتریان روز دیگر چنین تصمیم می‌گیرد «روزی دیگر بجای نمک بار او پشم برنهد» (همان: ۵۱۰) وقتی که شتر به میانه آب رسید شتر در آب نشست پشم آب به خود کشید و بار او سنگین تر شد. خلاصه تساهل و تسامح همیشه و همه جا مناسب و بجا نیست بلکه حد و مرزی دارد که به آن اشاره شد. از این رو بود که پادشاه می‌بایستی نهایت دقت و تأمل را در تسامح و تساهل انجام می‌داد.

### تسامح در حوزه اخلاق عمومی

احترام به حقوق دیگران در جامعه امری مهم و حیاتی است زیرا «شیوه‌ای است برای در نظر گرفتن آن‌ها به عنوان عاملان اخلاقی خود مختار و خردمند. در واقع احترام به دیگران تساهل را به عنوان حق اخلاقی مطرح می‌کند که باید به همه اشخاص به خاطر شخص بودنشان اعطا شود» (جهانبگلو، ۱۳۸۳: ۳۵). از سوی دیگر چون انسان موجودی اجتماعی



است و همچنان که خواهان آن است که دیگران به حقوق و عقاید وی احترام بگذارند وی نیز باید به حقوق و ارزش‌های دیگران احترام بگذارد تا بتواند در روابط اجتماعی خود موفق باشد. زیرا «در روابط بین افراد تساهل مطلق حکم فرماست، یعنی نه تنها افراد باید دگر باشی و دگراندیشی یکدیگر را تحمل کنند، بلکه باید این حق را برای یکدیگر متقابلاً قائل باشند» (روزبه، ۱۳۸۲: ۱۳۹).

پادشاهان هخامنشی با رعایای خود با محبت و انسانیت رفتار می‌کردند. چنان که کورش به ارزش‌های انسانی و آرمان و عقاید رعیت خود احترام می‌گذاشت و «در پرتو ابراز مهربانی و رأفت نسبت به رعایا و زیر دستان خود، شخصیت ممتازی پیدا کرد» (احتشام، ۲۵۳۵: ۳۷). در مرزبان‌نامه به قدیمی‌ترین و ارزشمندترین اصل تسامح یعنی «آنچه بر خود روا نمی‌داری برای دیگران هم روا مدار» اشاره شده. در باب دوم «در ملک نیکبخت و وصایایی که فرزندان را بوقت وفات فرمود» سخنان نیکویی را در مورد قضایای امور دنیا سفارش می‌کند که نشان از تساهل است «و گفته‌اند: سپاس دار باش تا سزاوار نیکی باشی... و بردبار شو تا ایمن شوی و داد از خویشان بده تا داورت بکار نیاید و از خود بهر آنچه کنی، راضی مشو تا مردم دشمن نگیرند» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۹۸). همچنین «تا توانی با دوست و دشمن راه احسان و اجمال می‌سپری که هم در دوستی بیفزاید و هم از دشمنی بکاهد.

جَامِلٌ عَدُوَّكَ مَا اسْتَطَعْتَ فَإِنَّهُ بِالرَّفْقِ يُطْمَعُ فِي صَلَاحِ الْفَاسِدِ<sup>۴</sup> (همان: ۱۰۱).

### انتخاب وزیر

از اندیشه‌های ایرانشهری که به آیین کشورداری مربوط می‌شود نهاد وزارت است. در اندیشه ایرانشهر وزیر بعد از پادشاه دومین مقام سلطنتی محسوب می‌شود زیرا «اساس فرمانروایی ایرانیان کاردانی و کارایی بود، و وزیر در واقع نماینده این گرایش اساسی فرمانروایی ایرانشهر به شمار می‌آمد» (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۴۷). بنابراین در اندیشه سیاسی

<sup>۱</sup> «با دشمن چندانکه بتوانی، بنیکی رفتار کن، چه همانا بنرمی است که امید می‌رود بدکاری نیک گردد»



ایران‌شهر وزیر نقش مهم و مؤثری در ساختار قدرت داشته‌است «پادشاهان ایران بیش از هر سلطانی وزرای خویش را محترم می‌شمردند و می‌گفتند وزیر مرتب کننده امور ما و زیور ملک ما و زبان ماست. وزیر سلاخی است که حاضر و آماده داریم تا خصم ما را در ممالک بعید هلاک کند» (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۱۲۷).

در مورد وزیر و ویژگی‌های آن آمده که «قاعده بهترین وزرگ فرمادار بایستی شخصی باشد دارای خرد کامل و رفتار بی‌نقص، که در هر باب سرآمد نزدیکان و جامع خصال حمیده و صاحب احتیاط و تدبیر وافر و دارای عقل نظری و عملی کافی باشد، تا چون سرو کارش با پادشاهی عیاش افتد بتواند وی را به راه راست هدایت کند» (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۱۲۶). در مرزبان‌نامه دربارهاز وزیر و ویژگی‌ها و اختیارات وی بارها سخن به میان آمده و پادشاه مقتدر و توانا را پادشاهی معرفی می‌کند که وزیر خردمند و کاردانی داشته باشد تا در مسائل و امور کشور از نور عقل و نظر ایشان مدد بگیرد.

در باب ششم «در زیرک و زروی» آن‌چه که باعث شد که زیرک به پادشاهی برسد توانایی و دستیاری زروی بود که وزیر وی گردید. در همین باب کبوتر به زیرک درباره ویژگی‌های زروی می‌گوید «اگر چ‌ بحمدالله دستوری دستیار که گنجور خزاین اسرار است، در پیش کار است، بعلو همت و سمو رتبت و اصابت نظر و اصالت رای بر همه سابق» (روایینی، ۱۳۸۳: ۴۰۹). چنان که گفته شد پادشاهی موفق است که وزیران خردمند و بلند همت داشته باشند در باب هفتم «در شیر و شاه پیلان» درباره شاه پیلان آمده‌است «شاه پیلان را دو برادر دستور بودند یکی هنج نام، جهان دیده، کار آزموده و صلاح جوی و صواب گوی و دیگری زنج نام، خون ریز، شور انگیز، فتنه انداز و فساداندوز، بی‌باک و ناپاک» (همان: ۴۶۱). وقتی که شاه پیلان با این دو وزیر درباره لشکر کشیدن و جنگ علیه شیر با این دو مشورت می‌کند، هنج وزیر صلح جوی وی را از لشکر کشی و جنگ بر حذر می‌دارد. اما زنج وی را به جنگ ترغیب می‌کند. سرانجام پادشاه تصمیم به جنگ می‌گیرد و شکست را متحمل می‌شود. این داستان نشان می‌دهد که توانایی و اقتدار پادشاه



و نیز آبادانی و رونق مملکت در سایه وجود وزیری لایق و کاردان است که با درایت و ذکاوت به فرجام کارها با دیده‌ی خرد می‌نگرد و پادشاه را از عواقب وخیم بر حذر می‌دارد. و بلعکس وزیر فتنه انگیز و ناپاک با اندیشه‌ی نابخردانه خود باعث نابودی حکومت می‌گردد.

از این رو انوشیروان معتقد است که وزیر باید «شریف‌النسب، عاقل، با ذکاوت، آشنا با مسائل دربار، عالم به قوانین و سنت‌ها، وارد به امور سیاسی، دوستدار مردم، عارف به مصادر امور و آگاه به طبقات مردم باشد، و مراتب هر طبقه را به خوبی بداند» (فارابی، ۱۳۷۱: ۲۱). از طرف دیگر هر چند که وزیر باید مورد اعتماد پادشاه باشد چنان‌که در این داستان نزدیک‌ترین افراد به پادشاه یعنی دو برادر به وزیری انتخاب شده بودند. اما وزیر دارای اختیارات ویژه و خاص خود می‌باشد و پادشاه نباید به یکباره زمام امور را به دست وی بسپارد؛ زیرا ممکن است که مصلحت خویش را بر مصلحت پادشاهی و نیز جامعه ترجیح دهد و در آن صورت «آفت‌های بزرگ» پدید آید «و نشاید که پادشاه دستور را دست تصرف و تمکن کلی در کار ملک گشاده دارد و یکباره او را از عهده مطالبات ایمن گرداند که از آن در ملک لازم آید و آفت‌های بزرگ تولد کند» (رواینی: ۸۸).

### انتخاب سفیر

یکی دیگر از اندیشه‌ها و آیین ایران‌شهری که تأمین و بهبود اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی در گرو آن بود گماشتن سفیر است. پادشاه برای ارتباط با جوامع گوناگون و آگاهی از اوضاع آنان افرادی را به عنوان سفیر انتخاب می‌کرد. وظیفه سفیر نحوه برقراری ارتباط و جلب منافع و دفع مفاسد و مشکلات بود و پادشاه در انتخاب سفیر می‌بایستی نهایت دقت را به کار می‌برد و قبل از واگزاردن این مسئولیت چند بار وی را امتحان می‌کرد «راجع به سیاست و دیپلماسی ایران، پادشاه در انتخاب سفرای خود احتیاط‌های مخصوصی مرعی می‌داشت فقط وقتی کسی از درباریان را مأموریت سیاسی می‌دادند، که چند بار از امتحان نیکو بیرون آمده باشد. نخست شاه او را مأمور می‌نمود که مراسلاتی به یک نفر از



اهالی پایتخت برساند و در عین حال یک نفر جاسوس را مأمور می‌کرد که مذاکرات آن موقع را بشنود، و برای او نقل کند. گزارش آن سیاست‌مدار آینده را با گزارش آن جاسوس مطابقت می‌کردند. پادشاه پس از این که بدین طریق از درست کاری و ذکاوت مأمور اطمینان می‌یافت، به وسیله او نامه به یکی از دشمنان کشور می‌فرستاد. او این بار هم جاسوسی همراهی می‌کرد، و از رفتار سفیر خود آگاهی می‌یافت. اگر این امتحان دوم به نفع سفیر ختم می‌شد، شاه به وی اعتماد می‌کرد» (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

بنابراین سفیر نیز شغلی مهم و خطیر بوده‌است. در مرزبان‌نامه نیز از منصب سفارت و آداب و آیین سفیر و ویژگی‌های آن ذکر شده‌است.

در باب «در زیرک و زروی» وقتی که زیرک و زروی درباره پادشاه شدن زیرک گفتگو می‌کنند کبوتری بر روی درختی که آن‌جا بود سخنان آنان را گوش می‌کرد و به حسن نیت آن دو پی برد. به زیرک چنین پیشنهاد سفیر بودن می‌دهد که «اینک آمدم که طوق بندگی در گردن و نطق خدمتکاری بر میان و نطق دعا و ثنا بر زبان.

خواهی که بیازمائی ای دوست مرا جان خواستن تو بین و جان دادن من» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۴۰۹).

در اندیشه ایران‌شهر پادشاه تا اعتماد و اطمینان کامل از کسی حاصل نمی‌کرد وی را به سمت سفارت منصوب نمی‌کرد در این‌جا نیز کبوتر ابتدا از آزمودن و معتمد شمردن خود در ارتباط با پذیرش سفارت سخن می‌گوید و از زیرک می‌خواهد که وی را برای پذیرش این مسئولیت بیازماید. وقتی که زیرک حسن نیت وی را می‌بیند سرانجام «زیرک و زروی را رای بر آن قرار گرفت که کبوتر را بسفارت پیش مرغان فرستند و پیغامهای لطف آمیز دل‌آویز دهند و هم از آنجا بنزدیک دیگران رود و بنظر امعان و ایقان احوال ایشان باز داند و رسالت بگزارد و باز آید و از کیفیت کار آگاهی دهد» (همان: ۴۱۲).





علاوه بر ویژگی‌های ذکر شده مطالب بالا نشان می‌دهد که وزیر باید تیزهوش و ژرف‌اندیش و خوش‌سخن باشد تا بتواند با ژرف‌اندیشی پادشاه از اوضاع سایر ملل و نیز کیفیت کارها کند. در این فقره ویژگی‌های سفیر چنین ذکر شده: گزاردن پیغام رسالت به‌طور دلخواه و مطلوب، آگاهی از اوضاع احوال و طرف مقابل و گزارشی از کیفیت کارها و پیشرفت اهداف بی‌کم و کاست.

درباره دیگر ویژگی‌های سفیر آمده است «پس [کبوتر] زبان بآدای رسالت بگشاد و اعجاز و ایجاز در بلاغت بنمود. چون از تحمیل پرداخت و اعباء رسالت از سفت امانت بینداخت و از وعید قهر و مواعید لطف و نیک و نرم و درشت مقال هر آنچه شنیده‌بود بازگفت» (همان: ۴۱۹). از دیگر ویژگی‌های سفیر علاوه بر ادای رسالت بلاغت و نیکو سخن گفتن و امین بودن ذکر شده است. احترام به سفیر و استقبال از وی در اندیشه‌ی ایران‌شهر تأکید شده است. در این اندیشه «نسبت به سفرای مزبور نهایت احترام می‌شد. وقتی سفیر می‌رسید، فوراً سرحددار شاه را مطلع می‌کرد، و حکام ولایتی که در مسیر او بودند، مواظبت می‌کردند که مکانی مناسب مقام برای پذیرایی او آماده باشد. وقتی که حکام از مقصود مسافرت سفیر اطلاع حاصل می‌کرد، مطلب را به عرض شاه می‌رسانید، و شاه هیئتی به استقبال او می‌فرستاده که به قصر سلطنتی هدایتش کنند. آنگاه پادشاه او را به بارگاه و مجلس رسمی می‌پذیرفت و در حالی که جلوس کرده و صاحبان مناصب مملکت در اطراف او ایستاده بودند از نام و حوادث مسافرت و پیغام و وضع کشور و لشکر و احوال سلطان از او سؤالاتی می‌نمود. سپس شاه با جلال و شکوهی که لایق مقام آن سفیر بود، او را به کاخ سلطنتی می‌برد، و بر خوان خود می‌نشاند، و او را باز می‌فرستاد، و خلعتی از خاصه خویش می‌داد» (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۲۹۶).

در مرزبان‌نامه نیز وقتی که وحوش آهو را به عنوان سفیر با کبوتر می‌فرستند تا شرح احوال زیرک را برای آنان بیاورد. زیرک چنین از وی استقبال می‌کند «زروی اشارت کرد که فرمای تا مرغان را بخوانند و هر یک را در نشانیدن و بر پای داشتن بمقام خویش بدارند



و بر اختلاف مراتب جای هر یک معین کنند، تا چون آهو در آید، مجالس را با ملابس هیبت ببیند و یکی از وظایف وقت آنست که اندازه قیام و قعود با وی نگه‌داری و میان انقباض و انبساط (و) طَرَفی تفریط و افراط از دست ندهی ... و زیرک با زینتی که فراخور وقت بود، در مجلس بار بنشست، آهو را بتقریب و ترحیبی که اندازه او بود، در آوردند و محترم و مکرم بنشانند و از وحشت راه و زحمت و عتاء سفر پیرسشی گرم و تحیتی نرم آزر و شرم ازو زایل گردانید و در سخن آمد... [و آهو] بی‌تحاشی و مکاتمت هرآنچه التماس بود، در لباس خضوع و بندگی و خشوع و افکندگی عرض کرد» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۴۳۰-۴۳۱).

در باب «شیر و شاه پیلان» وقتی که شیر از حمله شاه پیلان آگاه می‌شود با دیگر حیوانات مشورت می‌کند و از آن‌ها نظرخواهی می‌کند. وقتی که نوبت به پلنگ می‌رسد پلنگ برای مقابله با حمله آنان پیشنهاد می‌کند که «رای من آنست که امروز رسولی فرستیم مردی رسم‌شناس، سخن‌گزار، هنرپرور، بآلت که بکفالت او کفایت مهمات باز شاید گذاشت و آب لطف با آتش عنف جمع تواند کرد و زهر مکافحت با عسل مناصحت تواند آمیخت» (همان: ۴۹۴).

در اینجا نیز ویژگی‌هایی که سفیر باید داشته باشد از جمله: آداب رسالت دانستن، نیکو سخن، هنرمند و نیز با رفق مدارا امور را پیش ببرد و حتی‌الامکان از جنگ و خصومت پرهیزد. اما در کنار رفق و مدارا باید سخن خود را با اقتدار بیان نماید و عجز و ناتوانی خود را به دشمن نشان ندهد. چنان‌که وقتی در این داستان گرگ را به عنوان سفیر برمی‌گزینند شیر به وی سفارش می‌کند که «شاه پیلان را بگوی که پوشیده نیست که امروز در بسیط هفت اقلیم شهنشاه ددان منم و در اقطار و آفاق گیتی جنگ‌جویان رزم‌آزمای و صفدران هنرهای مثل بزور و بازوی ما زنند و تا طرفداری و مرزبانی این کشور ما راست، کس از پادشاهان لشکرشکن و خسروان تاج‌بخش اندیشه انتزاع این خانه از دست ما نکرده است» (همان: ۵۱۴).

همچنین از آداب و آیینی که برای شغل سفارت در نظر گرفته بودند این است که سفیر باید مصونیت داشته باشد و هیچ کس از طرفین نباید به وی آسیب و گزند برسانند. در باب «درشیر و شاه پیلان» وقتی که گرگ به عنوان سفیر پیغام شیر را به شاه پیلان عرضه کرد شاه پیلان «خواست که خون فرستاده بریزد و صفرائی که در عروق عصیتش بجوش آمد، براند؛ پس عنان سرکش طبیعت باز کشید و بنص و مَا الرَّسُولُ إِلَّا الْبَلَاغُ، کعبتین غرامت طبع را بازمالید و او را عفو فرمود.. [و] رسول را باز گردانید» (همان: ۵۴۱-۵۴۲).

### جاسوس گماشتن

یکی دیگر از اقدامات سنجیده و استراتژیک پادشاهان ایرانی در آیین کشورداری که از ضروریات دستگاه پادشاهان ایرانی است کسب خبر و گماشتن جاسوس در داخل و خارج از مرزها است. که هر آن چه در داخل و خارج کشور اتفاق می افتاد و امنیت کشور را به خطر می انداخت به وی گزارش دهند. از این رو پادشاهان جاسوس را به صورت تاجر، سیاح، صوفی، بازرگان و غیره به اطراف و اکناف مملکت می فرستادند تا آن چه دیده و شنیده باشند سریعاً و مخفیانه به پادشاه گزارش دهند. به همین خاطر بود که جاسوسان را چشم و گوش پادشاه دانسته اند؛ زیرا جاسوسان اوضاع و احوال مملکت را به درستی و صداقت به پادشاه گزارش می دهند. به همین سبب بود که پادشاه افراد مورد اعتماد را به این کار می گماشت.

در مرزبان نامه در چند مورد از جاسوس و ویژگی های آن سخن رفته است در باب «درشیر و شاه پیلان» وقتی که شاه پیلان قصد تعرض به سرزمین شیران را دارند شیر چنین از حمله آنها آگاه می شود «مگر غرابی بحکم اغتراب در آن نواحی افتاده بود که نشیمن بولایت شیران داشتی، از اندیشه شاه پیلان و سگالش ایشان خبر یافت. اندیشید که من این جایگاه مقیم و طایفه از خویشان و یاران ما آنجا مقام دارند و بعضی خود در سلک اختصاص بخدمت شیر منتظم اند، شاید که وبال این نکال لامحاله در حال ایشان سرایت کند» (همان: ۴۸۲-۴۸۳).



در این فقره غراب به عنوان جاسوس در سرزمین پیلان یعنی جاسوس خارج از مرز، خبر چینی می‌کند و از هر آن‌چه که در سرزمین پیلان اتفاق می‌افتد خبررسانی می‌کند. چنان‌که گفته شد یکی از ویژگی‌های جاسوس سرعت عمل در خبررسانی است درمورد سرعت غراب آمده‌که: «پس از جای برخاست و چون تیر جهان از گشاد عزیمت بیرون رفت، درع سحاب بدرید و از جوشن هوا گذر کرد قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ»<sup>۵</sup> پیشگاه مقصد رسید» (همان: ۴۸۳-۴۸۴). و شیر را از حمله شاه پیلان آگاه می‌کند.

در باب هشتم «در شیر و شتر پرهیزگار» شیر برای جویای احوال و کسب خبر از شتر آمده «زاغی را که از همنشینان و امینان خزاین اسرار بود» (همان: ۶۰۱) برمی‌گزیند تا از کیفیت کار او به شیر خبر دهد «زاغ رفت و بر وفق فرمان شیر با شتر مقدمات دوستی و مبانی صحبت آغاز نهاد و یک چندی طلیعه فهم و جاسوس نظر را بر مدارک حس و مسالک عقل نشانند تا از حقیقت حال او خبری باز گیرد تا به حضرت ملک آنها کند» (همان: ۶۰۱). این فقره نیز به خوبی نشان می‌دهد که جاسوس باید اولاً مورد اعتماد پادشاه باشد و ثانیاً باید از اصول و مبانی جاسوسی و خبرچینی اطلاعات کافی و وافی داشته باشد. تا بتواند به خوبی و درستی خبرچینی کند.

## مشورت و رای‌زنی

یکی از ویژگی‌های مهم پادشاه که در اندیشه ایرانشهر و نیز در مرزبان‌نامه اهمیت بسزایی دارد مشورت و رای‌زنی است که از ویژگی‌های مثبت پادشاهی در آداب و آیین کشورداری است. خواجه نظام الملک درباره مشورت پادشاهان می‌نویسد: «چنان واجب کند که چون پادشاه کاری خواهد کرد یا مهمی او را پیش آید با پیران و هواخواهان مشورت کند تا هر کس آنچه را فراز آید در آن معنی، بگوید و آنچه رای پادشاه دیده باشد با گفتار هر یک مقابله کند و هر یکی چون گفتار و رای یکدیگر بشنوند و براندازند، رای صواب از میان پدید آید و رای و تدبیر صواب آن باشد که عقول همگان بر آن متفق

<sup>۵</sup> پیش از این که نگاهت به تو بازگردد

باشد» (نظام الملک، ۱۳۸۳: ۱۴۹). پادشاه در مرزبان‌نامه فردی و مستبد و خودرای نیست؛ بلکه در امور و مسایل مهم کشور با اطرافیان و معتمدان خود مشورت می‌کند. بنابراین پادشاه در مرزبان‌نامه از مشورت بی‌نیاز نیست. در باب هفتم «در شیر و شاه پیلان» وقتی که شاه پیلان قصد تعرض به ولایت شیران را دارد با دو برادر خود یعنی «هنج و زنج» که وزیر او بودند مشورت می‌کند. هنج وزیر وی می‌گوید «پادشاهان بتأیید الهی و توفیق آسمانی مخصوص‌اند و زمام تصرف در مصالح و مفاسد و مسرات در دست اختیار ایشان بدان جهت نهادند که دانش ایشان بتهنایی از دانش همگنان علی‌العموم بیش باشد و اگر چ شاورهم فی الامر هیچ پادشاه مستبد را از اضاءت بنور عقل مشاوران و ناصحان مستغنی نگذاشت» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۲۶۲). از طرف دیگر وقتی که غراب شیر را از حمله شاه پیلان آگاه می‌کند شیر نیز با معتمدان خود چنین مشورت آغاز می‌کند: «پس آنگاه پیش کارانی که معتمدان و مؤتمنان ملک بودند و در عوارض مهمات و پیش آمد وقایع محل استشارت داشتند، همه را بخواند و حدیث غراب و آن شکل غریب که چون نعیب او منذر و محذر بود، با ایشان در میان نهاد» (همان: ۴۸۶-۴۸۷).

بنابراین هر چند پادشاه در مرزبان‌نامه از نظر خرد و دانش بر همگان برتر است اما باید با مشاوران خود مشورت و رای‌زنی کند. زیرا عدم مشورت نشان از استبداد و خودکامگی است و پادشاه خودکامه بدون مشورت و رای دیگران در اداره امور مملکت با مسائل و مشکلاتی بسیاری روبرو می‌شود. از این رو در مرزبان‌نامه نخستین دوراندیشی مشورت با معتمدان است. پادشاه زمانی که با بحران روبرو می‌شود باید از خرد و کیاست اطرافیان بهره جوید و نباید بی‌تأمل و تثبّت در موقع بحرانی به اجرای کاری دستور دهد. زیرا «اشارت پادشاه بی‌مقدمات تدبیر چون تیر تقدیر بود که از قبضه مشیت بیرون رود، و بهیچ عصمت دفع آن ممکن نگردد و عاقبه‌الامر در عهده غرامت عقل بماند ... و نباید از نصیحت ابا کند و از ناصحان نفور شود» (همان: ۴۷-۴۸). بنابراین در مرزبان‌نامه نه تنها پادشاه بلکه همه را از مشورت گریزی نیست زیرا عدم مشورت باعث گرفتاری و تباهی می‌گردد از این رو در مرزبان‌نامه آمده که «و هر که به خودآرایی و استبداد زندگانی کند و روی از استمداد



مشاورت مشفقان ناصح و رفیقان صالح بگردانند، روزگار جز ناکامی پیش او نیاورد» (همان: ۳۳۶).

## دروغ و پرهیز از آن

در نزد ایرانیان دروغ از ننگ‌آورترین کارها محسوب می‌شد و در مقابل روی آوردن به راستی را اصل و منشأ همه خوبی‌ها دانسته‌اند و دوام و پایداری جهان را منوط به آن دانسته‌اند. در متون دینی زرتشتیان و آثار بر جای مانده از دوره هخامنشیان پیوسته بر راستی و درستی که برابر با عدالت بوده است تأکید شده است. «*rat /aša/arta* آیینی است بی‌زوال و پایدار که دوام و بقای جهان، نظم و صلاح شهر و کشور، و شادی و فرخندگی آدمی در هر دو جهان بسته بدان است. اندیشه‌ی راست، گفتار راست، کردار راست، اندیشه و گفتار و کرداری است که با این آیین هماهنگ باشد، و کسی که اندیشه و گفتار و کردار خود، یعنی جمیع اعمال حیاتی و فعالیت‌های روحی و فکری خود را با این نیروی الهی یکی و موافق سازد با آن پایدار و بی‌زوال خواهد گشت و پس از مرگ نیز «براستی پیوسته» (*ašavan/art van*) خواهد بود» (مجتبایی، ۱۳۵۲: ۳۲). در کتیبه‌هایی که از پادشاهان هخامنشی بر جای مانده بر راستی و پرهیز از دروغ تأکید شده است «اگر خواهی که در زندگی شاد و پس از مرگ «براستی پیوستن» (*art v*) باشی، آیینی را که اورمزد نهاده است بزرگ بدار، و اورمزد را پرستش کن، با راستی و به آیین» (همان: ۳۲). بنابراین در اندیشه‌های ایرانی دروغ را از نشانه‌های اهریمنی و منشأ همه بدی‌ها و رذیلت‌ها دانسته‌اند و راستی را اصل و مایه‌ی خوبی‌ها است و تا راستی و درستی در جهان نباشد عدالت که مایه سعادت و رستگاری در هر دو جهان است تحقق نخواهد یافت. زیرا عدالت در گرو راستی و اشه است.

در مرزبان‌نامه به همان اندازه که برای راستی در همه‌ی جنبه‌های زندگی اهمیت قائل بودند بالعکس دروغ را مذموم و از نیروهای اهریمنی می‌شمردند زیرا «مهمترین مسأله در نزد پارسها عدالت و صداقت در همه جنبه‌های زندگی بود، که بر کل قوانین تسلط داشت.



راستی و عدالت جزو اصول محسوب می‌شد و برعکس آن، دروغ جزو گناهان نابخشودنی بود و کیفرهای سخت برای آن مقرر شده بود» (بیانی، ۱۳۸۶: ۱۷۹). بنابراین دروغ را منشأ شرو مایه فساد می‌دانستند که باعث تباهی کشور و فرمانروایی می‌شود از این رو در کتیبه - های شاهان هخامنشی دروغ را جزو ننگین‌ترین و بدترین گناهان می‌شمردند «بزرگ‌ترین گناه نزد ایرانیان «دروغ» (دروغ) بوده است. و هر کس، برای اینکه مرتکب دروغ نشود، سعی می‌کرده است که مرتکب عمل بد نگردد تا در موقع بازخواست بتواند راستگو باشد» (احتشام، ۲۵۳۵: ۹۱).

در مرزبان‌نامه به همان اندازه که به راستی و اشته تأکید می‌کند به همان اندازه نیز آدمی را از دروغ گفتن برحذر می‌دارد علاوه بر اینکه دروغ را منشأ کفر و گمراهی می‌داند طبق اندیشه ایرانشهر می‌گوید که زشتی و کاستی‌ای که از یک بار دروغ‌گویی برخیزد به هزار سخن راست از میان نمی‌رود و شخصی که به دروغ‌گویی منسوب گشت دیگر راست او را باور نمی‌کنند. در باب پنجم «در ملک نیکبخت و وصایایی که فرزندان را به وقت وفات فرمود» خطاب به فرزندان خود درباره پرهیز از دروغ می‌گوید «و گفته‌اند که... گفتار با کردار برابر دار و روی حال خویش بوصمت خلاف و سمت دروغ سیاه مگردان و بدان که دروغ مظنه کفر است... و حقیقت بدان که آن عیب که از یک دروغ گفتن بنشیند، بهزار راست برنخیزد و آنک بدروغ گوئی منسوب گشت، اگر راست گوید، ازو باور ندارند» (وراوینی، ۱۳۸۳: ۱۰۰-۱۰۱). آوردن واژه‌ی «گفته‌اند» در اینجا گویا به متون و اندیشه‌های ایرانشهری اشاره دارد که در آن به پرهیز از دروغ بسیار تأکید شده و دروغ گفتن را مظنه کفر دانسته‌اند.

در مرزبان‌نامه دروغ در همه حال زشت است حتی اگر مصلحت شخص در میان باشد در «داستان پسر احوال میزبان» وقتی که مهمان از وی درخواست شراب می‌کند، میزبان به پسر احوالش اشاره می‌کند که در فلان جای یک شیشه باقی مانده و آن را بیاور. پسر برمی‌گردد و به پدر می‌گوید که دو شیشه است کدام را بیاورم. میزبان برای این که آلوده دروغ نگردد و به پستی همت منسوب نگردد به پسر خود گفت: «از دوگان یکی بشکن و دیگر بیاور. پسر



بر حکم اشارت پدر سنگی بر شیشه زد، بشکست، چون دیگری نیافت، خایب و خاسر باز آمد و حکایت حال باز گفت. مهمانرا معلوم شد که آن خلل در بصر پسر بود نه در نظر پدر» (همان: ۲۲۸). در این داستان میزبان برای این که دروغی به وی نسبت داده نشود یا گمان دروغ از میان برخیزد به پسر خود دستور شکستن شیشه شراب را می‌دهد. اما حیلۀ که نوعی دروغ در آن است در برابر دشمنان را جایز می‌شمارد از این رو باید فرقی میان حیلۀ و دروغ قائل شد.

در «داستان رای هند با ندیم» در باب پنجم مرزبان‌نامه وقتی که ندیم روزی در میان حکایات از مرغ آتش‌خوار سخن گفت «همه بتکذیب او زبان بگشودند» وی نیز برای اثبات سخن خود از هندوستان به بغداد سفر می‌کند و چند شتر مرغ را با کشتی از بغداد به هندوستان می‌برد و مدت یک سال عمر خود را در این کار صرف کرد وقتی رای «پادشاه» علت غیبت یک ساله وی از دربار را از او جویا شد ندیم پاسخ داد که «فلان روز در حضرت حکایتی بگفتم که مرغی آتش‌خوار دیده‌ام، مصدق نداشتند و از آن استبداعی بلیغ رفت، نخواستم که من مهذار گزاف‌گوی و مکثار بادپیما باشم و دامن احوال من بقدر هذر آلوده شود و نام من در جمله یاوه‌گویان دروغ‌باف ترفند تراش برآید که گفته‌اند: *أَيَّاكَ وَ أَنْ تَكُونَ لِلْكَذِبِ وَاعِيًا وَ رَاوِيًا فَإِنَّهُ يَضُرُّكَ حِينَ تَرَى أَنْ يَنْفَعُكَ*» (همان: ۳۴۴-۳۴۵). در این داستان طبق اندیشه ایرانشهری آدمی را از دروغ گفتن و حتی دروغ شنیدن باز می‌دارد. بنابراین ژرف ساخت این حکایت‌ها و افسانه‌ها همان اندیشه‌های ایرانشهری است که دروغ را جز ننگین‌ترین کارها و منشأ شر و نیروهای اهریمنی می‌دانستند که سبب از بین رفتن اشته و در نتیجه نظم هستی را دگرگون می‌کند. زیرا دروغ هیچ خیر و سودی ندارد حتی اگر مصلحتی در میان باشد.

۱ «پرهیز از آنکه دروغ بنیوشی و نقل کنی، چه همانا دروغ به تو زیان میرساند همانگاه که

پنداری به تو سود می‌دهد»



## نتیجه‌گیری

با بررسی کتاب ارزشمند مرزبان‌نامه می‌توان چنین نتیجه گرفت که:

سیر و تداوم اندیشه‌های ایرانشهری در کتاب مرزبان‌نامه از انسجام و یک‌پارچگی خاصی به ویژه در عرصه سیاست و فرمانروایی برخوردار است. بسیاری از مؤلفه‌های ایرانشهر را که در دوره باستان وجود داشته در مرزبان‌نامه نیز حفظ شده‌است. صفات و ویژگی‌های که شهریار ایرانی و آرمانی باید داشته باشد در لابه‌لای داستان‌ها و حکایت‌ها آمده‌است. شاه در مرزبان‌نامه تجلی و نماینده اهورا مزدا در زمین و نقطه تعادل کل هستی است و بایستی بهترین و تواناترین افراد روی زمین باشند که طبق الگوی آرمانی زرتشت باید از اخلاق - نیک، گفتار نیک و کردار نیک برخوردار باشند. پادشاه در مرزبان‌نامه باید از جنبه‌ها و ویژگی‌های اهورایی برای الگوی شهریار آرمانی برخوردار باشد. تساهل و تسامح در مرزبان‌نامه از ویژگی‌های پادشاه و نشان از اقتدار و توانایی وی است و یک نوع زینت و آراستگی برای پادشاه و جامعه در روابط سیاسی، اجتماعی و سیاسی تلقی می‌گردد که پادشاه ایرانشهر باید از آن برخوردار باشد. مدارا و تأمل و تثبیت و خوش‌خلقی از زیر مجموعه‌های آن محسوب می‌شود. در مرزبان‌نامه همیشه پادشاهان موفق و کامیاب پادشاهانی هستند که وزیران و مشاوران خردمند و درست‌اندیش و صلح‌جوی دارند. از این رو در امور مملکت و خطرات احتمالی با وزیران و مشاوران مشورت می‌کند. هر چند که تصمیم نهایی را پادشاه می‌گیرد و خود نیز خردمندترین افراد است. اما پادشاه در مرزبان‌نامه از مشورت بی‌نیاز نیست. در مرزبان‌نامه حکومت بدون سیاستمداری دوام و بقایی ندارد و آگاهی پادشاه از آیین کشورداری اصلی معتبر و ضروری است. برای آنکه کشور از هرگونه آفت و نقصانی به‌دور باشد، وجود تشکیلات و دستگاههای کشوری اصلی اساسی است. به همین دلیل از سازمان‌هایی نظیر سفارت، جاسوسی، وزارت و... سخن به میان آمده و توصیه می‌کند که افراد لایق و کاردان که از بوت‌های امتحان به سلامت به‌در آمده‌اند، در رأس این نهادها قرار گیرند.



## منابع و مأخذ:

- (۱) احتشام، مرتضی، ۲۵۳۵، ایران در زمان هخامنشیان، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، بهران چاپ اول.
- (۲) بیانی، شیرین، ۱۳۸۶، تاریخ ایران باستان، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران، چاپ چهارم.
- (۳) جهاننگلو، رامین، ۱۳۸۳، تفاوت و تساهل، مرکز نشر، تهران، چاپ دوم.
- (۴) رضایی، عبدالعظیم، ۱۳۸۵، سرشت و سیرت ایران باستان، انتشارات دُر، تهران، چاپ سوم.
- (۵) روزبه، محمدرضا، ۱۳۸۲، درآمدی بر مبانی سیاسی تساهل و تسامح، دین و سیاست، انتشارات نویسنده، اراک، چاپ اول.
- (۶) ژاندرون، ژولی سادا، ۱۳۸۲، تساهل در تاریخ اندیشی غرب، نشر نی، عباس باقری، تهران چاپ دوم.
- (۷) طباطبایی، جواد، ۱۳۶۸، درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشه‌ی سیاسی در ایران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران، چاپ دوم.
- (۸) فارابی، ابو نصر محمد، ۱۳۷۱، سیاست مدینه، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، چاپ دوم.
- (۹) کریستین سن، آرتور، ۱۳۸۴، ایران در زمان ساسانیان، نشر صدای معاصر، رشید یاسمی، تهران، چاپ چهارم.
- (۱۰) مجتبیایی، فتح الله، ۱۳۵۲، شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، انتشارات انجمن فرهنگ ایران باستان، تهران، چاپ اول.
- (۱۱) وراوینی، سعدالدین، ۱۳۸۳، مرزبان‌نامه، انتشارات صفی‌علیشاه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، چاپ نهم.
- (۱۲) \_\_\_\_\_، ۱۳۷۱، مرزبان‌نامه، انتشارات اساطیر، با مقابله و تصحیح و تحشیه محمد روشن، تهران، چاپ سوم.



## تحلیل زبان‌شناختی نشانه‌های اسطوره‌یی بوف کور

اسماعیل نرماشیری<sup>۱</sup>

هادی قورزائی<sup>۲</sup>

### چکیده

مطالعات نوین اسطوره‌شناختی بر پایه‌ی نظریه‌ی ساختارگرایی، تبیین می‌کنند که اسطوره اصالتاً نوعی نشانه‌ی کنش خلاقانه‌ی زبانی است که عملاً در نظامی توصیفی و البته در قالبی خوشه‌یی و سازوار زبانی تبلور می‌یابد. به عبارتی، یعنی اسطوره اصولاً بافتی زبان‌شناختی دارد و دقیقاً شبیه به هسته‌ای می‌ماند که جمله‌ها و جمله‌واره‌های توصیفی با کارکردی معنادار و مفهوم آفرین چون غشایی آن را در خود فرو می‌گیرند که به مدد استنباط هم‌نشینی سازه‌یی و با تجزیه و طبقه‌بندی زبانی هر یک از آن‌ها می‌توان به نشانه‌های اسطوره‌یی دست یافت.

از این رو، اصلی‌ترین مساله‌ی این جستار این است که: آیا نشانه‌های اسطوره‌یی بوف کور خاستگاهی زبانی دارند؟ مجموعه یافت‌های این پژوهش که به روش مطالعه‌ی کتابخانه‌یی به شیوه‌ی تحلیل زبان‌شناختی فراهم آمده‌اند، اثبات می‌کنند نشانه‌های اسطوره‌یی بوف کور اصالتی زبان‌شناختی دارند و مقوله‌هایی صرفاً آیینی و فرازبانی نیستند به طرزیکه همه‌ی نشانه‌های اسمی در واقع گشتاری معنادار از یک اسم و نشانه‌اند.

**واژه‌های کلیدی:** اسطوره، نشانه، زبان‌شناختی، بوف کور، تحلیل

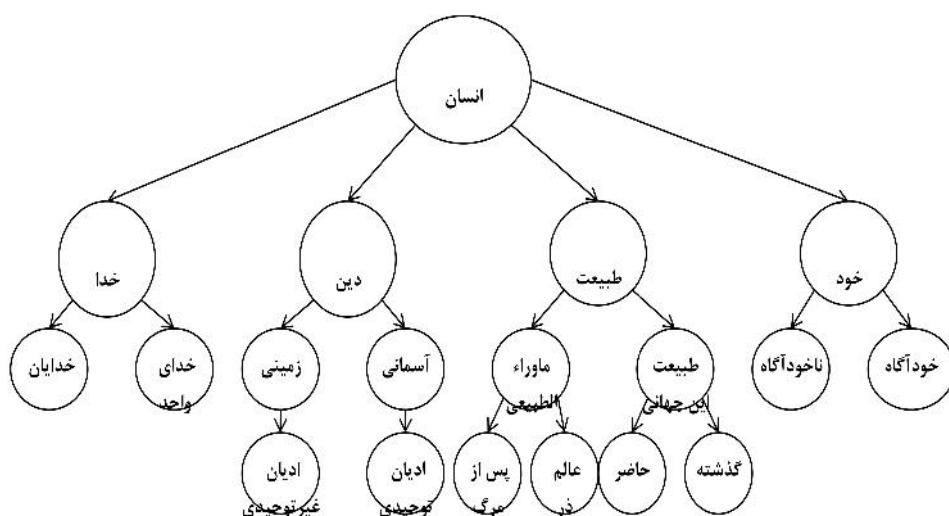
<sup>۱</sup> استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت-ایران شهر [toordan@yahoo.com](mailto:toordan@yahoo.com)

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی [hadihasistani@yahoo.com](mailto:hadihasistani@yahoo.com)

## مقدمه

در واقع می‌دانیم که ابعاد فلسفی و چندساحتی اسطوره از جمله مقولاتی است که باعث شده تا از دیرباز اندیش‌مندان و اسطوره‌شناسان فراوانی به فراخور ذخیره‌ی فکری و گرایش علمی‌شان درباره‌ی چرایی، پایداری و اقتدار مفهومی اسطوره به تحقیق و جست‌وجو پردازند و سرانجام آثاری قابل اعتنا و استنادی را پدیدآورند. اما لزوماً خصیصه‌ی ذاتی اسطوره موجب گشته تا از اثنای این گستره‌ی مطالعاتی تعاریف و مفاهیم متنوع و متباینی به دست‌آید به طرزى که گاه نوعی آشفتگی اذهان و غیرواقعی بودن را تداعی می‌کنند.

با وجود این، صرف نظر از نوشته‌های توصیفی و تفاسیر گوناگون، اگر از روی آگاهی و تأمل علمی به رابطه‌ی جهان اسطوره با انسان و هم‌چنین سیر تکوینی و تکاملی آن مبادرت جوییم مسلماً قادر خواهیم شد تا چنین نمودار منسجم و در پیوسته‌یی را به دست - دهیم:





این نمودار به وضوح هرچه تمام‌تر تبیین می‌کند که هر یک از ابعاد فکری و خاستگاه روحی بشر اصولاً به این چهار عالم از عوالم اسطوره -خود، طبیعت، دین و خدا- مرتبط است که در واقع کرانه‌های وجودی و فلسفی هر یک از آن‌ها در مدار و کانون نماد که اساساً "خواهر همزاد عقل" (شوالیه، گرابران، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۷) است ظهور می‌یابند.

از این رو اگر گاهی در کلیتی گفته می‌شود که اسطوره همان روایت‌های ساده و واقعی از رویدادهای تاریخی بشر در اعصار و ادوار زندگی وی است که به زبان شاعرانه بیان می‌شوند از این جاست (ر.ک. بیدنی، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

به هر ترتیب، نشانه‌های اسطوره‌ی داستان بوف کور صادق هدایت نیز نمی‌تواند از چنین نظام و ماهیتی به دور باشد؛ چون که شاکله‌ی این داستان متضمن حوادث و اتفاقات ریز و درشت زندگی فردی-اجتماعی و جهان‌بینی وی است که بعدها به بهره‌گیری از زبانی خلاق و پرورده متنی مکالمه‌ی را خلق کرده است. البته همین مزیت در روند باعث شده تا این داستان از جنبه‌های متنوعی به طور مداوم مورد تحقیق و پژوهش قرارگیرد و حیثیت ادبی قابل ملاحظه‌ی را برای خود گردآورد. با این نگاه، به قول معروف چون باب علم مفتوح است بنابراین این مقاله کوشیده تا این بار این داستان شگرف را از دیدگاه زبان-شناختی در قالبی نموداری-تحلیلی بکاود. امید است برای اذهان نکته‌یاب، نکته‌یابی و برای سایر علاقه‌مندان زمینه‌ی از تأمل و انسی مجدد در بر داشته باشد.

### پیشینه و چارچوب نظری بحث

با صراحت می‌توان گفت که شیوه‌های نوین تحلیل اسطوره‌ها بر مبنای نظریه‌ی زبان-شناختی فردینان دوسوسور<sup>۱</sup> با تمایز لانگ<sup>۲</sup> از گفتار<sup>۳</sup> شکل گرفت. وی علاوه بر طرح این مبحث مقوله‌ی نشانه‌شناختی را نیز مطرح کرد و بیان داشت که زبان نظامی نشانه‌یابی است که بعدها همین طرز تفکر به طرقی به وسیله‌ی صاحب‌نظرانی چون رولان بارت<sup>۴</sup>، کلود لویی

اشتروس<sup>۵</sup>، ارنست کاسیرر<sup>۶</sup>، پُل ریکور<sup>۷</sup> و حتی ژاک لاکان<sup>۸</sup> در مجموعه مباحث اسطوره‌ی شناختی دنبال شد.

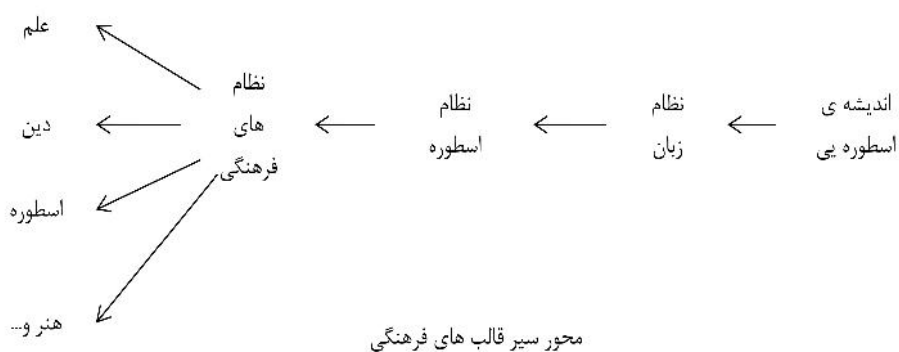
سوسور مفهوم نشانه را مفهومی متشکل از دال<sup>۹</sup> و مدلول<sup>۱۰</sup> معرفی کرد که بارت بر همین پایه، اندیشه‌ی زبان اسطوره را بنیان گذاشت و زبان اسطوره را نظامی نشانه‌یی تلقی کرد و عمیقاً معتقد بود که اسطوره نشانه‌های خود را از زبان می‌گیرد اما با تفاوتی؛ یعنی اسطوره نظام نشانه‌یی درجه دومی است که اصولاً دال خود را از نشانه‌ی زبانی به دست می‌آورد آن گاه که نشانه‌ی زبانی، دال اسطوره می‌شود و آن هم بدین شکل<sup>۱۱</sup>:

	مدلول	دال	}	زبان
دلالت	نشانه			
	معنا - شکل		}	اسطوره
	مفهوم			

قطعاً تلقی بارت این است که زبان پس از کسب و احراز شرایط لازم می‌تواند تبدیل به اسطوره شود و گر نه به صورت گفتاری اسطوره‌یی ظهور نمی‌یابد. قاعدتاً اسطوره براساس کیفیت و چگونگی شیوه‌ی ترکیب و هم‌چنین نوع کار بست مصالح و موادّ خاص خود قابل توصیف است در غیر این صورت صرفاً نمی‌تواند از سرشت پدیده‌ها نشأت گیرد. البته این گونه نظری را اشتروس نیز باور داشت. وی اسطوره را آن گونه زبانی می‌داند که مختصات ویژه‌یی دارد و در سطحی برتر از سطح معمول زبان قرار می‌گیرد و باید معنای موجود در اسطوره را بایستی در شیوه‌ی ترکیب عناصر اسطوره‌یی جست(ر.ک. لوی استروس، ۱۳۷۳).

به موازات این مباحث نبایستی از دیدگاه علمی کاسیرر نیز غفلت ورزیده چراکه او برای نشانه‌ها کانونی را مدنظر قرار می‌دهد که نقطه‌ی آغازین آن را زبان و اسطوره می‌داند. از نظر وی زبان و اسطوره در یک زمان آفریده شده‌اند، اما اسطوره بر زبان تقدّم دارد

و درواقع زبان و اسطوره قالب‌های فرهنگی نخستین هستند که از دل آن‌ها قالب‌های فرهنگی دیگری به وجود می‌آیند:



با این تفصیل، علاوه بر نظریه پردازان یادشده، اندیش‌مندان دیگری نیز چنین عقایدی را ابراز داشته‌اند که مجال طرح همه‌ی مباحث آنان نیست، پس به همین مقدار بسنده می‌شود.

درباره‌ی پیشینه‌ی این مقاله بایستی گفت، تا آن‌جا که جسته‌ایم در هیچ‌یک از آثار اعم از کتاب‌ها و مقالات به طرزی که این مقاله به آن پرداخته مورد مشابهی را نیافتیم. از این‌رو می‌توان اظهار داشت که این موضوع از جمله موضوعات منقول پژوهشی بوده که قبلاً مورد مطالعه و تحقیق واقع نشده‌است. البته ناگفته نماند در لابه‌لای بعضی از نوشته‌ها به‌طور جسته و گریخته‌یی به ارتباط اسطوره و زبان اشاراتی شده اما به چگونگی رابطه و ابعاد فکری این دو پرداخته نشده‌است.

### چگونگی رابطه‌ی نشانه‌های اسطوره‌یی با زبان

قبلاً گفته شد که با تحلیل و استنباط سیر تکوینی، می‌توان اسطوره و زبان را همزاد هم تلقی کرد. زیرا اعتقاد بر این است که «اسطوره با زبان به پیدایی آمده و اندیشه‌ی نمادین و انتزاعی با زبان آغاز گشت» (کاسیرر، ۱۳۹۰: ۴۸) و اصولاً این همان نکته و منشأی است که روح شاعرانه‌ی انسان ابتدایی اسطوره‌ها را، و روح شاعرانه‌ی انسان متفکر استعاره‌ها را که خود گریزی غیر صریح با استفاده از زبانی خلاق و فشرده به اسطوره‌هاست، پدید آورده است.

در تبیین این رابطه‌ی همزاد پنداری، در نگاه بنیادی باید دانست که در شناخت هستی - شناسانه، ادراک حسی نخستین منبع شناخت هستند و پس از شناخت حسی است که به آن‌چه درک کرده‌ایم معنایی می‌بخشیم و برای آن واژه‌ی انتخاب می‌کنیم. حال اگر از روی حاق مطلب به کلیت استراتژی اسطوره‌ها توجه کنیم، اسطوره‌ها دقیقاً بر پایه‌ی چنین کارکردی پدید می‌آیند. زیرا اسطوره یعنی ادراک هم‌سویی و یا یکی‌انگاری با پدیده‌های هستی و معناگذاری هریک از آن‌ها که این خاستگاه معناگذاری فقط در کانون زبان قابل حصول است و بس. پس از این منظر زبان اصلی هستی دهنده اطلاق می‌شود که پدیده‌ها هستی خود را از رهگذر آن به دست می‌آورند.

چه بسا همین مرجع بوده که بسیاری از منتقدان و اسطوره‌شناسان در بیان رابطه اسطوره و زبان که گاه آن را نوعی ضایعه یا بیماری زبان دانسته‌اند اظهارنظر کرده‌اند که: «نخستین انسان‌ها با تخیل سیل‌آسای خود به اشیا اوصافی منسوب می‌کردند ولی بعدها از یاد می‌بردند که آن‌ها اوصافی بیش نیستند و در نتیجه آن اوصاف را به ایزدان مبدل ساختند. به عنوان نمونه به جای آن که بگویند خورشید سپیده دم را روشن می‌کند می‌گفتند: خورشید، سپیده دم را دوست دارد و در آغوش می‌کشد» (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۴۷). لزوماً همین‌جا ذکر این نکته بجاست بدانیم که زبان اسطوره‌یی با سایر زبان‌ها تفاوت ماهوی دارد، زیرا زبان اسطوره‌یی برخلاف دیگر زبان‌ها فلسفی‌تر و شاعرانه‌تر است. ولی به هر تقدیر جهان، زبان ماست و ما از طریق زبان، جهان و پدیده‌های جهانی را می‌شناسیم و به آن‌ها پی می‌بریم و به قولی «زبان بیان گر ماست» (وبستر، ۱۳۸۲: ۵۹). پس باور به توانایی‌های زبان است



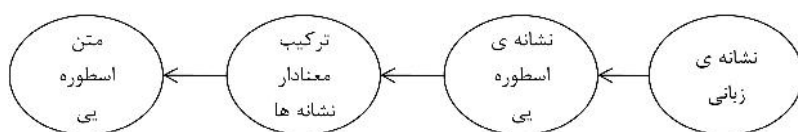
که ما را به آفرینش واقعیت نزدیک می‌کند و بهتر و دقیق‌تر، این رابطه و در پیوستگی را نمایان می‌سازد.

گذشته از این هرگز از یاد نبریم که معناگذاری و معنایی در زبان اسطوره‌یی در نظامی شبکه‌یی و ترکیبی قابل حصول است. در چنین حالتی باید گفت که «زبان مجموعه‌یی از صداها و واژه‌ها نیست، بلکه شبکه‌یی است از روابط که بر روی هم نظام یک سیستمی را به وجود می‌آورد» (باطنی، ۱۳۷۵: ۷۹) که استدراک این روابط و نظام در متن اسطوره‌یی بسیار مهم است.

### شناخت محورهای تشکیل و تحلیل متن اسطوره‌یی

در ابتدا بایستی دانست که «تفکر تمایلی به حرکت در صور خیالی دارد» (اشمیت، ۱۳۶۸: ۶۱) و صور خیالی جایگاهی ارزنده و قابل اعتنایی در هستی و نظام نشانه‌یی خواهند داشت. چون که زبان اسطوره‌یی زبانی باز گفت تخیلی است آن گونه که از سوسور نقل شده که «انسان‌ها زبان را بنابر اهداف‌شان شکل نمی‌دهند، بلکه این زبان است که بر آنان تأثیر می‌گذارد و افکارشان را تعیین می‌کند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۵۹).

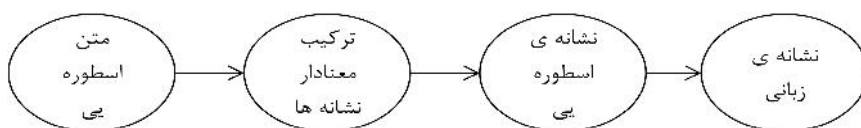
در چنین تفکری پس نشانه‌های اسطوره‌یی که امری غالب و مؤثرند همواره از طریق نشانه‌های زبانی طی فرایندی خاص پدید می‌آیند و تولید معنا و مفهوم می‌کنند. البته به هیچ وجه نشانه‌های اسطوره‌یی چه در هنگام به وجود آمدن و چه در هنگام تولید مفاهیم به تنهایی و مستقل عمل نمی‌کنند، بلکه طرحی شبکه‌یی دارند و در نظامی پیوستار نمود می‌یابند تا آن گاه که تبدیل به متن می‌شوند. که الگوی محوری تشکیل آن‌ها چنین است:



این شبکه بیان‌گر این است که نشانه‌ها از گذر کانون زبانی تبدیل به نشانه‌ی اسطوره‌یی می‌شوند و پس از آن در نظام درجه‌ی سوم بار دیگر نشانه‌ها ترکیب می‌شوند و یک ترکیب معناداری را می‌سازند که این ترکیب در واقع در متن اتفاق می‌افتد. اما باید توجه داشت که این متن گستره‌یی وسیع‌تر از کلام و یا نوشتار خواهد داشت و می‌تواند در یک جمله، اثر، عکس، نقاشی، شی و ... پدید آید.

از این‌رو، شناخت این محور تشکیل به ما کمک می‌کند تا اولاً سیر تبدیلی و آنگاه امر ارتباطی و سرانجام خلق و تحلیل متن اسطوره‌یی را به درستی درک کنیم و گر نه چه بسا در هنگام تحلیل و تجزیه‌ی عناصر اساطیری که به صورت نشانه‌یی ظهور می‌یابند دچار انحراف فکری شویم و از عهده‌ی دسته‌بندی و معنایابی و نوع ارتباط آن‌ها با یکدیگر برناییم.

در مواقع واکاوی و تحلیل متن اسطوره‌یی بایستی عکس محور تشکیل عمل کنیم و سیر حرکت شبکه‌ها را از چپ به راست تعقیب کنیم بدین شکل:



مفهوم این محور این است که نشانه‌ها به تنهایی و به طور مستقل از یک‌دیگر نمی‌توانند اساس بررسی متن نشانه‌یی باشند هرچند که متن از نشانه‌ها ساخته می‌شود اما خود متن، نشانه نیست. به عبارتی نمی‌توانیم متن را تنها با تحلیل نشانه‌هایی که آن را ساخته‌اند درک کنیم. هر متن نشانه‌یی آن‌گونه که قبلاً گفته شد ممکن است یک یا چند جمله، عکس، نقاشی و... باشد که از چندین نشانه تشکیل می‌شود که هریک از نشانه‌ها سطوح مختلفی را به وجود می‌آورند که رابطه‌ی میان آن‌ها رابطه‌یی سلسله‌مراتبی است پس به همین خاطر قادر نخواهیم شد به طور مجزا و جدای از رتبه‌ی آن‌ها در متن، مورد بررسی قرار گیرند.

زیرا رابطه‌ی بینابین نشانه‌ها است که معنا و مفهوم متن نشانه‌یی یا اسطوره‌یی را می‌رساند. عملاً نشانه وقتی در متن به کار رفت دیگر واقعیت می‌یابد و معنادار می‌شود و در این صورت دو بُعد به خود می‌گیرد:

«۱- بُعد عینی، آن‌چه که به جمله [متن] معنا می‌دهد؛

۲- بُعد ذهنی، آن‌چه که منظور جمله [متن] می‌باشد» (ریکور، ۱۳۸۶: ۵۶).

با چنین کیفیتی هرگز نباید متن اسطوره‌یی را که متن نشانه‌یی و نظام‌وار است، واژه‌ها و عناصر زبانی آن را چون آثار قاموسی با صرف توجه به بُعد بیرونی و سطح عینی آن بررسی کرد که این خطای بزرگ است که گاه در تحلیل متون اسطوره‌یی اتفاق افتاده است و متن داستانی بوف کور نیز در چنین نگرشی به دور نمانده است.

### تحلیل برآیند نموداری سازه‌های نشانه‌یی اسطوره‌های بوف کور

با توجه به آن‌چه گفته شد در تحلیل اسطوره‌یی بوف کور، بایستی به این نکته توجه داشته باشیم که داستان یک متن نشانه‌یی-اسطوره‌یی است که خود از چند متن نشانه‌یی دیگر تشکیل شده است. بر این اساس نخست به چند متن اسطوره‌یی در نمودارهای نشانه‌یی اشاره کرده و در پایان، متن اسطوره‌یی-محوری آن را بیان می‌کنیم. نخستین سازه‌یی که در متن بوف کور بیش از همه نمایان‌گر می‌شود شخصیت‌های داستان است که با وجود تنوعی که دارند دارای ویژگی‌هایی مشترک هستند.

#### ۱- کیفیت ساختاری شخصیت‌های اسطوره‌یی بوف کور

در بررسی درون متنی نشانه‌یی اسطوره‌های بوف کور، با نگاهی موشکافانه به شخصیت‌های داستان به این نکته می‌رسیم که شخصیت‌های اصلی داستان در واقع چهار شخصیت هستند: راوی، زن‌اثیری، لکاته و پیرمرد خنزرپنزی و در پایان به این نکته



خواهیم رسید که حتی بین راوی و دیگر شخصیت‌های داستان فاصله‌یی نیست، درواقع شخصیت‌ها همان راوی هستند.

بایستی در نظر داشت که داستان از زبان اوّل شخص یعنی راوی بیان می‌شود که قصد دارد تا آنچه را که بر او گذشته است را برای سایه‌ی خود بازگو کند و می‌نویسد «اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به سایه‌ام معرفی بکنم» (ص ۱۰) زیرا تنها کسی که برای او باقی مانده است، سایه‌ی اوست که او را می‌فهمد.

راوی نخست از ماجرایش با زناثیری سخن می‌گوید. معنای اثیر در فرهنگ‌های لغت، به معنی عالم «فلک‌الافلاک» (دهخدا، ذیل واژه‌ی اثیر)، «روان، روح و آسمان» (عمید، ذیل واژه‌ی اثیر) آمده است و راوی نام دختر سیاه‌پوش را از آنجایی که او، فرشته‌یی آسمانی است، متعلق به این دنیای پست درنده نیست و حتی با راوی حرفی نمی‌زند و تنها با چشمانش با او ارتباط برقرار می‌کند، نام زناثیری را بر او گذاشته است که با توجه به سازه‌های به‌کاررفته در متن داستان، دلیل انتخاب این نام را می‌توان در نموداری این‌گونه نشان داد:

اندام اثیری (ص، ۱۰)

فرشته‌یی آسمانی (ص، ۱۳)

دختر سیاه‌پوش + خوشگلی او معمولی نبود (ص، ۱۳) = زن اثیری

متعلق به دنیای پست و درنده نبودن (ص، ۱۱)

چشم‌هایی... که یک فروغ ماوراء طبیعی داشت (ص، ۱۳)



راوی در اتفاقاتی که بین او و زن‌اثری می‌افتد به پیرمردی که فوزکرده و شالمه‌ی هندی بسته است و حتی از همه‌ی اتفاقات راوی آگاه است نیز اشاره می‌کند که نام او را پیرمرد خنزرنزری می‌گذارد.

در بخش دوم راوی با دخترعمه‌ی خود که همسر اوست مواجه می‌شود اما از آن‌جایی که این زن بی‌بندوبار است و فاسق‌های متعددی دارد «یک زن هوس‌باز که یک مرد را برای شهوت‌رانی، یکی را برای عشق‌بازی و یکی را برای شکنجه دادن لازم داشت، گمان نمی‌کنم که او به این تثلیث هم اکتفا می‌کرد» (ص، ۵۶)، نام لکاته را بر او می‌گذارد و از او نفرت دارد. لکاته در فرهنگ‌های لغت به معنی «زن بی‌حیا و فاحشه» (معین، ذیل واژه‌ی لکاته)، «هر چیز پست و زبون، زن بدکار» (عمید، ذیل واژه‌ی لکاته) و «دشنامی است زنان را» (دهخدا، ذیل واژه‌ی لکاته) آمده است که راوی با توجه به معنی واژگانی لکاته، آن را برای همسرش انتخاب می‌کند که با توجه به متن داستان، می‌توان علت برگزیدن این نشانه از سوی راوی را در نموداری این‌گونه نشان داد:

زن هوس‌باز (ص، ۵۶)

این دختر باکره نبود (ص، ۴۵)

لکاته



فاسق‌های جفت و تاق دارد (ص، ۴۶)



همسر راوی

عشق او با کثافت و مرگ توأم بود (ص، ۴۷)

## ۱-۱- سازه‌های توصیفی نشانه‌های اسطوره‌ی مردان بوف‌کور

نخستین مرد داستان خود راوی است که پیشه‌ی وی نقاشی بر روی قلمدان است و در بخش اول با پیرمرد خنزرنزری روبه‌رو می‌شود که ابتدا او را بر روی قلمدان نقاشی می‌کند



و پس از آن در صحنه‌ی مشاهده‌ی زن‌اثیری دوباره او را می‌بیند و حتی در هنگام تشییع و دفن زن‌اثیری نیز با راوی همراه می‌شود و در برگشت از قبرستان راوی را به خانه‌اش می‌رساند و به او گل‌دان راغ می‌دهد اما شخصیت‌های مرد در بخش دوم نمودهای بیش‌تری می‌یابند: پیرمرد خنزرپنزی، پدر و عموی راوی، پدر لکاته، قصاب، رجاله‌ها و برادر لکاته می‌باشند و در پایان داستان دوباره با خود راوی مواجه می‌شویم اما این‌بار تبدیل به پیرمرد خنزرپنزی شده‌است.

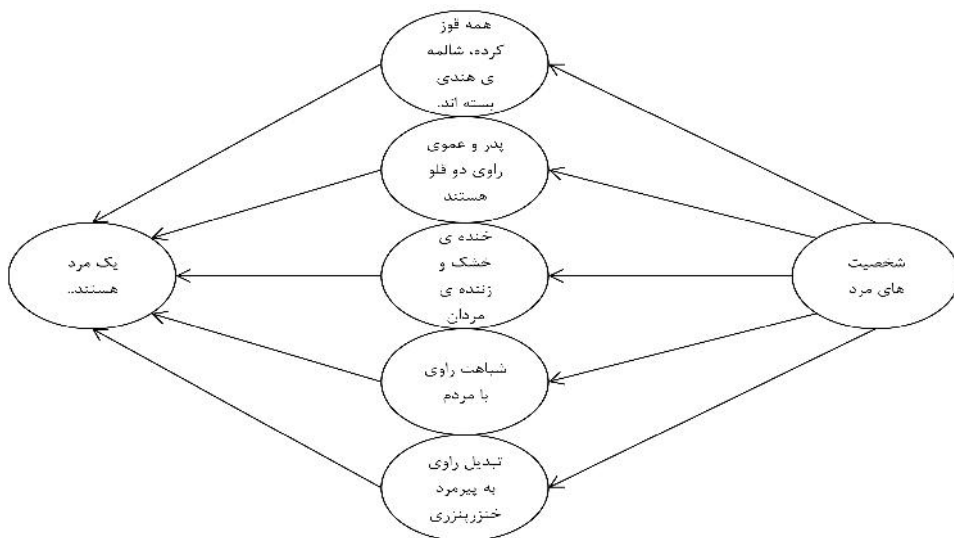
در بررسی دقیق شخصیت‌های اسطوره‌ی مرد به این نکته دست می‌یابیم که درواقع یک مرد در متن داستان با جلوه‌های مختلفی نمایان می‌شود که سازه‌های توصیفی شخصیت مردان در متن داستان را می‌توان این‌گونه نشان داد:

سازه‌های مفهومی شخصیت مردان				
همیشه یک	پدر و عمویم	پیرمرد صحنه:	چیزی که	در پایان داستان
درخت سرو می - کشیدم که زیرش	برادر دوقلو	پیرمرد زد زیر	تحمل ناپذیر	راوی همه ی
پیرمردی قوز کرده... و دور	بوده اند. هر	خنده، خنده ی	است حس می	ویژگی های
سرش شالمه بسته بود(ص، ۱۱).	دوی آن ها	خشک و زننده	کردم از همه	مردان را که در
	یک شکل،	یی	ی این مردمی	پیرمرد
	یک قیافه و	بود(ص، ۱۳).	که می دیدم و	خنزرپنزی
	یک اخلاق	کالسه که چی:	میان‌شان زندگی	جمع شده است
به هر حال عمویم	داشته اند و	پیرمرد خنده ی	می کردم دور	را می گیرد و
پیرمردی بود قوز کرده که شالمه ی	حتی صدای -	خشک چندش	هستم ولی یک	خود: اصلا
هندی دور سرش بسته بود... من	شان یک جور	انگیزی	شباهت	پیرمرد
همیشه شکل	بوده به طوری	کرد(ص، ۲۸).	ظاهری، یک	خنزرپنزی
	که تشخیص	نعش	شباهت محو و	شده
	آن ها از یک	کش(ص، ۳۰)،	دور و در عین	بودم(ص، ۸۶).

پدرم را همین جور تصور می- کردم(ص،۱۲). دیدم در صحرای پشت اتاقم پیرمردی قوز کرده(ص،۱۳). هم چنین کالسکه چی(ص،۲۵)، نعش کش(۳۰)، پدر لکاته(ص،۵۶) نیز این گونه‌اند. و در پایان خود راوی: بلند شدم عبای زردی که داشتم روی دوشم انداختم، شال گردنم را دو سه بار دور سرم پیچیدم، قوز کردم...(ص،۸۴).	دیگر کار آسانی نبوده است. یک رابطه ی معنوی و حس هم دردی هم بین آن ها وجود داشته است(ص،۴۱).	شوهر عمه ی راوی یا پدر زن او(ص،۴۵) و حتی پیرمرد خنزرپنزی و پدر و عموی راوی در هنگام آزمایش خنده ی خشک چندی انگیزی می زنند و در پایان داستان، راوی: همین طور که دستم را جلو صورتم گرفته بودم بی اختیار زدم زیر خنده(ص،۸۶).	حال نزدیک مرا به آن ها مربوط می کرد(ص،۵۱).	
همه ی مردان قوز کرده و شالمه ی پدر و عموی راوی و دوقلو خنده ی خشک و زننده ی شباهت راوی با مردم	تبدیل راوی به پیرمرد			

هندی بسته‌اند و عبای زرد پاره‌یی روی دوش دارند.	هستند.	همه‌ی مردان	خنزرنزری
-------------------------------------------------------	--------	-------------	----------

این سازه‌ها را در نمودار نشانه‌یی می‌بینیم:



باتوجه به این سازه‌ها می‌توان گفت که همه‌ی شخصیت‌های مرد درواقع نمودی از یک شخصیت مرد هستند که پیرمردی است قوز کرده، شالمه‌ی هندی بسته و خنده‌ی خشک و زنده‌یی می‌زند و حتی راوی هم به او شباهت دارد و در نهایت راوی همان پیرمرد خنزرنزری داستان است.

## ۲-۱- سازه‌های توصیفی نشانه‌های اسطوره‌یی زنان بوف کور

اولین زنی که راوی از او سخن می‌گوید زن‌اثیری است که یکی از عناصر نقش قلمدان است و در صحنه‌یی که از سوراخ هوا خور رف مشاهده کرد او را با پیرمرد خنزرنزری دید و قصد دارد تا با او ارتباط برقرار کند اما در این بخش راوی تنها با زن‌اثیری مواجه است در صورتی که در بخش دوم علاوه بر لکاته، مادر راوی (بوگام داسی)، عمه‌ی راوی،



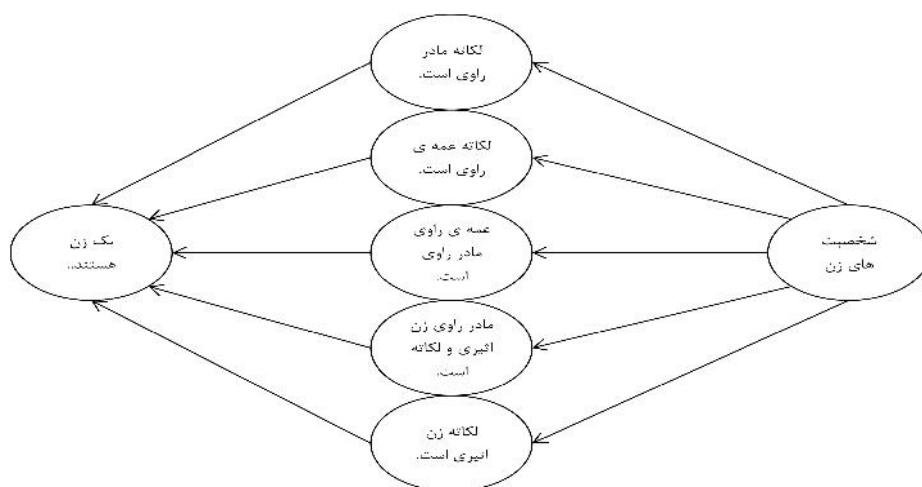


دایه و دختر بچه‌ی سیاه‌پوش نیز هستند. سازه‌های توصیفی شخصیت زنان در داستان را می -  
توان این گونه نشان داد:

سازه‌های مفهومی شخصیت زنان				
لکاته مادر	لکاته شبیه به	عمه‌ی راوی	مادر راوی شبیه	باید توجه داشت
راوی هم	مادرش است	شبیه مادر	زن اثیری است:	که لکاته درواقع
هست و حس	که عمه‌ی	حقیقی او است:	دختر باکره‌ی	زن‌اثیری است
مادرانه نسبت	راوی است:	اصلا مادر او	بوگام داسی...	که بر همین
به او داشته:	من او را	مادر من هم	چشم‌های درشت	اساس راوی
دایه‌ام گفت:	گرفتم چون	بود... مادر او	مورب، ابروهای	نسبت به او علاقه
دخترم(مقصود	شبیه مادرش	بود که مثل	باریک به هم	دارد: این لکاته،
زنم، آن لکاته	بود(ص، ۵۱).	مادرم دوستش	پیوسته... (ص، ۴۱).	این جادو، نمی -
بود) آمده بود		داشتم(ص، ۴۱).	مادر راوی شبیه	دانم چه زهری
سر بالین من و			لکاته است و	در روح من در
سرم را روی			جنبه‌هایی زمینی	هستی من ریخته
زانویش			دارد: حرکات	بود که نه تنها او
گذاشته بود...			مناسب و اشارات	را می‌خواستم،
گویا حس			شهوت	بلکه تمام ذرات
پرستاری			انگیز(ص، ۴۲).	تنم، ذرات تن او
مادری در او			مورد علاقه‌ی	را لازم
بیدار شده			دیگر مردان:	داشت. (ص، ۴۷).
بود(ص، ۶۰).			مردهای کنجکاو	
			لخت دور او	
			حلقه زده -	
			اند(ص، ۴۲).	

لکاته مادر راوی است.	لکاته عمه‌ی راوی است.	عمه‌ی مادر راوی هم است.	مادرش زن اثیری و لکاته است.	لکاته زن اثیری است.

سازه‌های این بخش در نمودار نشانه‌ی این گونه است:



### ۳-۱- ارتباط ساختاری نشانه‌های اسطوره‌ی زنان و مردان بوف کور

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان گفت که راوی در متن داستان با دو بعد جنسی شخصیت انسانی یعنی زن و مرد مواجه است این شخصیت‌ها ویژگی‌های مشترکی دارند و گویا که مردان همه شبیه هم هستند و زنان نیز این گونه‌اند، در واقع مردان داستان یک مرد بیش نیستند که این مرد نموده‌های گوناگونی یافته است و زنان نیز یک زن هستند که به جلوه‌های مختلفی در داستان نمایان می‌شوند اما چه ارتباطی بین این زن و مرد در داستان است؟ دوباره به متن داستان و سازه‌هایی که رابطه‌ی بین این دو را نشان می‌دهد مراجعه می‌کنیم:

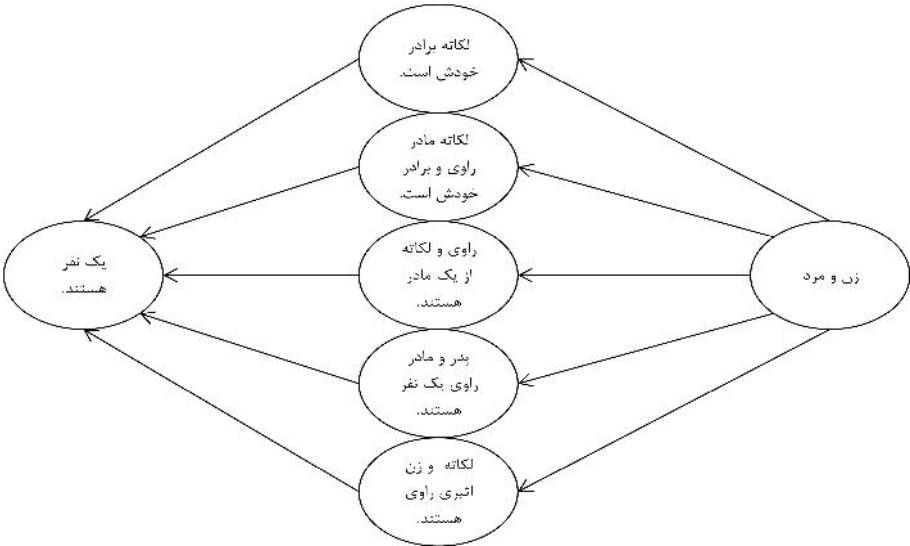
سازه‌های مفهومی شخصیت زن و مرد

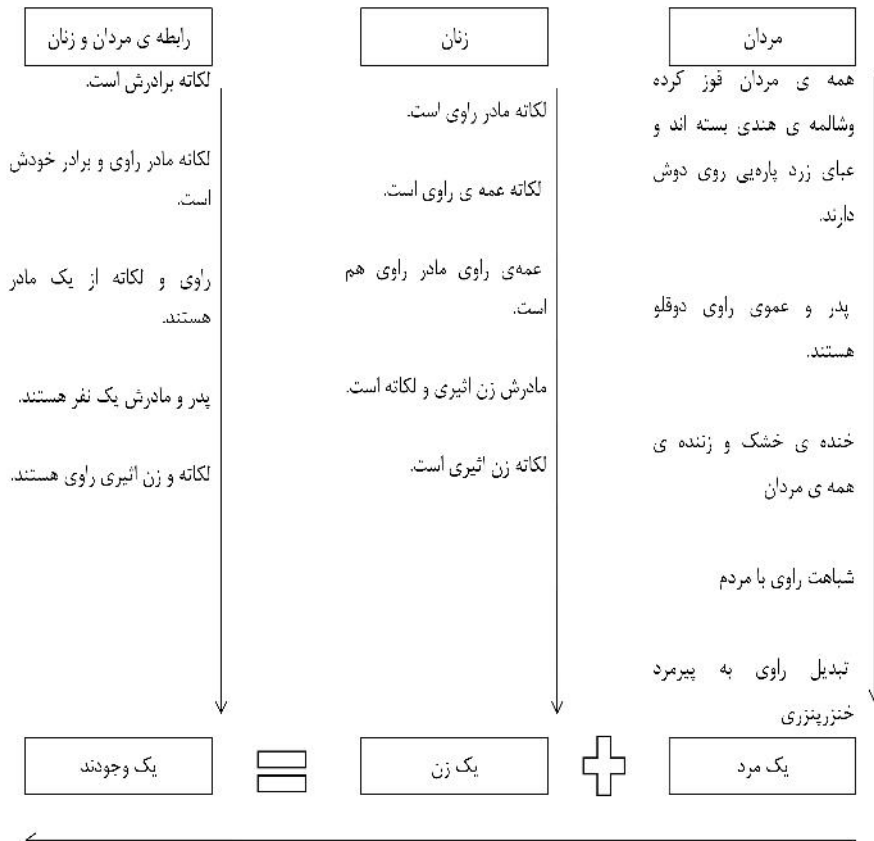
لکاته و برادرش شیه به هم هستند: برادر زنم روی سکو نشسته بود، مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند(ص،۵۵).	لکاته مادر راوی و برادر زنش است: (برادر زن راوی) به زن من به جای مادر خودش شاه جان می گفت(۵۶).	راوی را عمه اش که مادر لکاته است بزرگ کرده: مادر او ... مرا بزرگ کرده(۴۱). دایه مادر هر دوی آن هاست: دایه ام، دایه ی او هم بود(ص،۴۸).	پدر و مادر راوی در واقع یک نفر هستند، او شرابی که به ارث برده(ص،۱۳) را هم ارثیه ی پدری(ص،۶) می خواند و هم ارثیه ی مادری(ص،۱۶) و گاهی فقط آن را ارثیه می گوید، پس پدر و مادر او یکی هستند.	راوی شیه لکاته است: من او را گرفتم چون شیه مادرش بود... چون یک شبهت محو و دور با خودم داشت(ص،۵۲). راوی با زن اثیری در عالم پیشین یکی بودند: مثل این که من اسم او را قبلا می دانسته ام... مثل این که روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال با روان او هم جوار بوده، از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی که به هم ملحق شده
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



باشیم (ص، ۱۴).				
لکاته و زن‌اثری راوی هستند.	پدر و مادرش یک نفر هستند.	راوی و لکاته از یک مادر هستند.	لکاته مادر راوی و برادر خودش است.	لکاته برادرش است.

این سازه‌ها را در نمودار نشانه‌ی می‌بینیم:





با توجه به آنچه گفته شد می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که در بوف کور مساله‌ی وحدت و انشقاق مطرح می‌شود وحدتی که همه‌ی شخصیت‌ها را به هم مرتبط می‌کند و در نهایت یک شخص بیش نیستند. در واقع «همه‌ی مردان یک مرد و همه‌ی زنان یک زن که این زن و مرد هم در حقیقت یک نفر» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۰) هستند، دو بعد از یک وجودند اما این وجود یا شخص کیست که در متن داستان نمود پیدا کرده است؟ می‌توان گفت که این شخص همان بوف کور است. اما رابطه‌ی بوف کور با زن و مرد داستان چیست؟ و حتی این که بوف کور نمودی از کیست؟ پس به تحلیل عنوان بوف کور می‌پردازیم تا ببینیم که این بوف کیست؟ و یا چیست؟

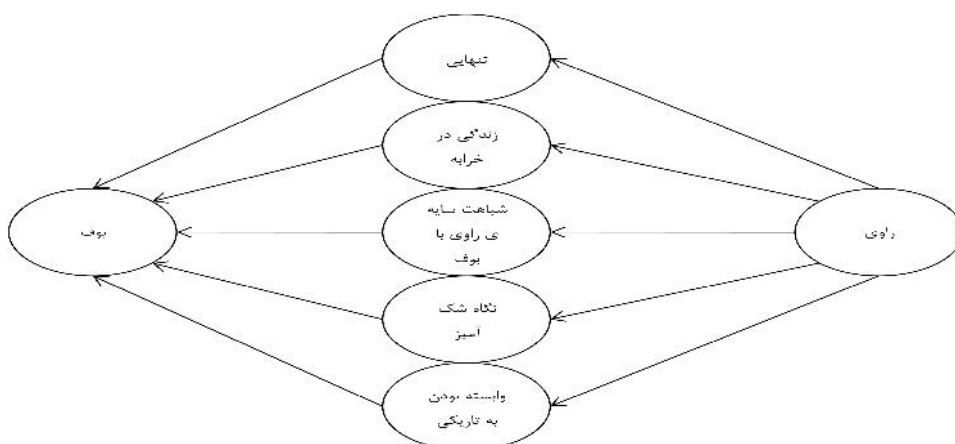
## ۲- تبیین زبان‌شناختی نشانه‌ی اسطوره‌ی عنوان بوف کور



براساس آنچه که در تحلیل شخصیت‌ها بیان شد می‌توان گفت که همه‌ی شخصیت - های داستان یک نفر هستند به بیانی دیگر جلوه‌هایی از خود راوی هستند اما با توجه به متن داستان می‌توان گفت که «راوی درواقع همان بوف کور» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۴) عنوان داستان است که سازه‌های مفهومی آن را می‌توان این گونه نشان داد:

نسبت سازه‌های مفهومی راوی به بوف کور				
چون از زمانی که همه ی روابط خودم را با دیگران بریده‌ام می‌خواهم خودم را بهتر بشناسم (ص، ۱۰).	راوی در نزدیکی های ری باستانی در خانه یی مخروبه می‌زیست: از حسن اتفاق خانه‌ام بیرون شهر، در یک محل ساکت و آرام دور از آشوب و جنجال مردم واقع شده - اطراف آن کاملاً مجزا و دورش خرابه است (ص، ۱۱).	سایه ی راوی به دیوار شبیه جغد شده بود: این سایه ی شومی که جلو روشنایی پیه سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آن‌چه	راوی فردی شکا به سر می‌برد و جغد هم به جهان سراسر تاریک و شب (ر.ک. یا حقی، ۱۳۸۶: ۲۸۹) متعلق است.	راوی در جهان تاریکی و شب جاودانی (ص، ۲۵) به سر می‌برد و جغد هم به جهان سراسر تاریک و شب (ر.ک. یا حقی، ۱۳۸۶: ۲۸۹) متعلق است.

	می نویسم به دقت می خواند و می - بلعد (ص، ۳۶).	دارد.		
تنهایی	زندگی در خرابه	شبهات سایه ی راوی با بوف	نگاه شک آمیز	وابسته بودن به تاریکی



اما سازه‌های شخصیت داستان به این جا ختم نمی‌شود به عبارتی داستان با بوف کور به پایان نمی‌رسد بلکه عنوان بوف کور خود نشانه‌ی اسطوره‌ی است که به یک اندیشه‌ی

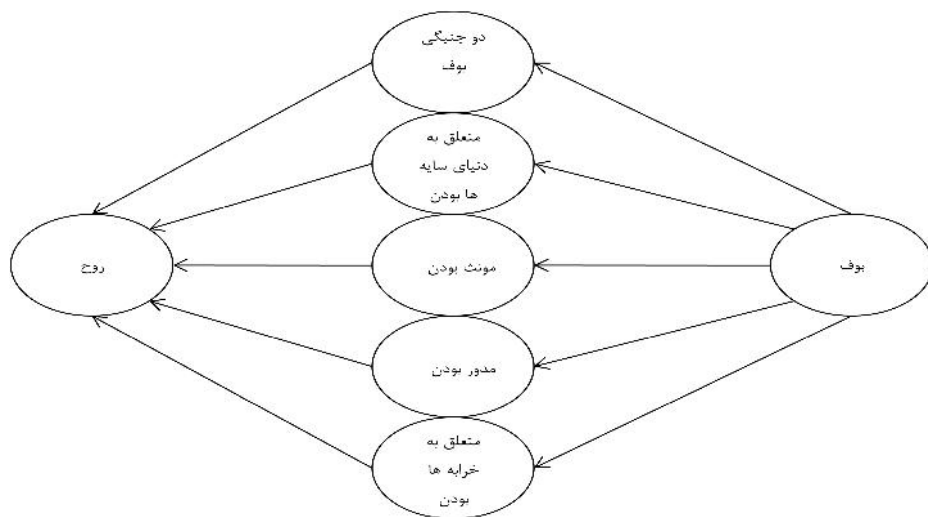


اسطوره‌یی در متن داستان اشاره دارد که با توجه به سازه‌های به کار رفته در متن می‌توان گفت که بوف کور

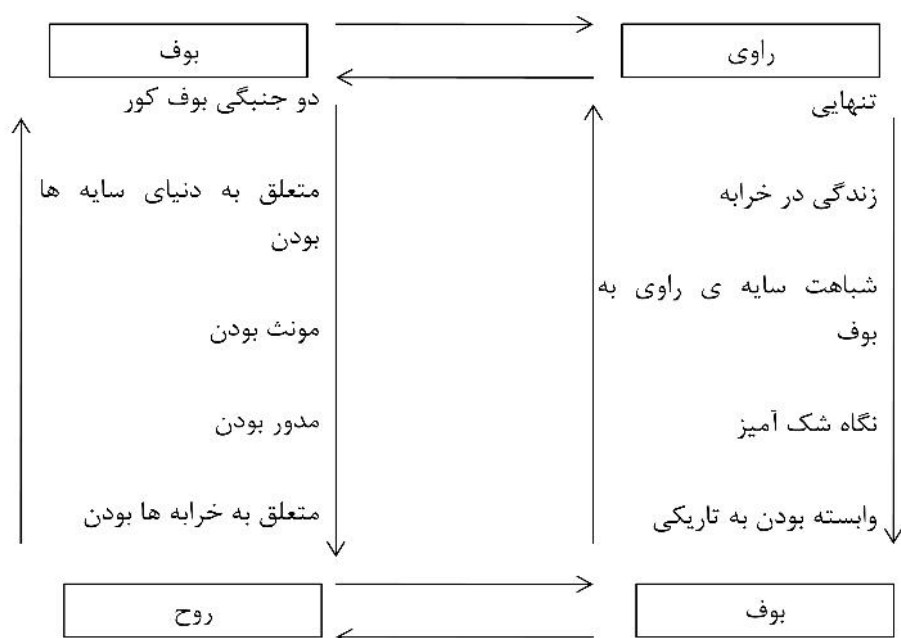
نسبت سازه‌های مفهومی بوف کور به روح				
شوم بودن بوف در ادبیات فولکلور ایرانی و خجستگی بوف در نزد برخی اقوام و ملل و بینایی بوف در شب و نایبایی در روز و روشنایی (ر.ک. یا حقی، ۱۳۸۶: ۲۸۹).	بوف با دنیای تاریکی و شب سرو کار دارد.	بوف در ادبیات تاریک جنبه‌ی مونث دارد.	بوف در خرابه‌ها زندگی می‌کند (ر.ک. یا حقی، ۱۳۸۶: ۲۸۹) و روح آدمی هم در خرابه‌ی تن است.	بوف در خرابه‌ها زندگی می‌کند (ر.ک. یا حقی، ۱۳۸۶: ۲۸۹) و روح آدمی هم در خرابه‌ی تن است.
دو جنبگی بوف	متعلق به دنیای سایه‌ها بودن	مونث بودن	مدور بودن	متعلق به خرابه‌ها بودن



سازه‌ها را در نمودار می‌توان این گونه نشان داد:



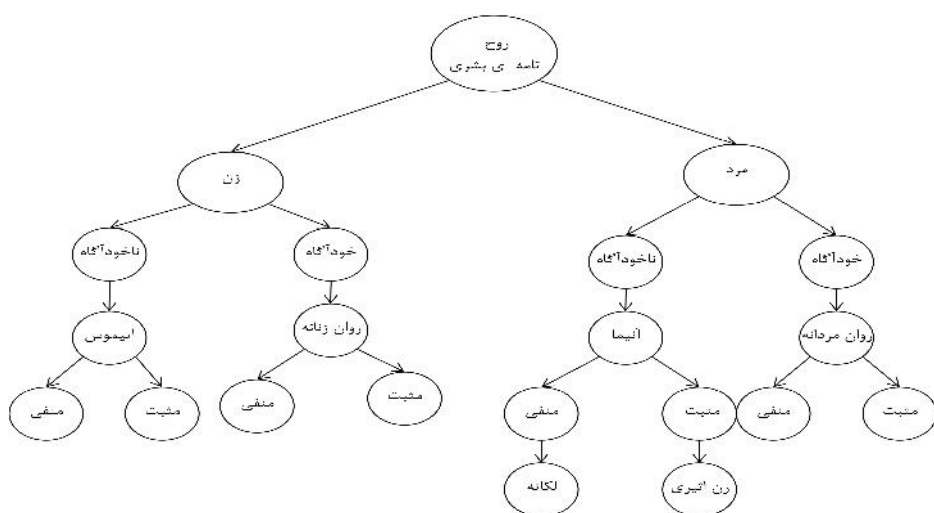
نشانه ی بوف به روح



پس بوف کور روح است روحی که در شخصیت‌های داستان حلول کرده و گسترش یافته‌است یا به عبارتی تقسیم شده‌است که این منقسم شدن روح یادآور مساله‌ی وحدت و انشقاق روح است پس به بررسی این مساله در بوف کور می‌پردازیم.

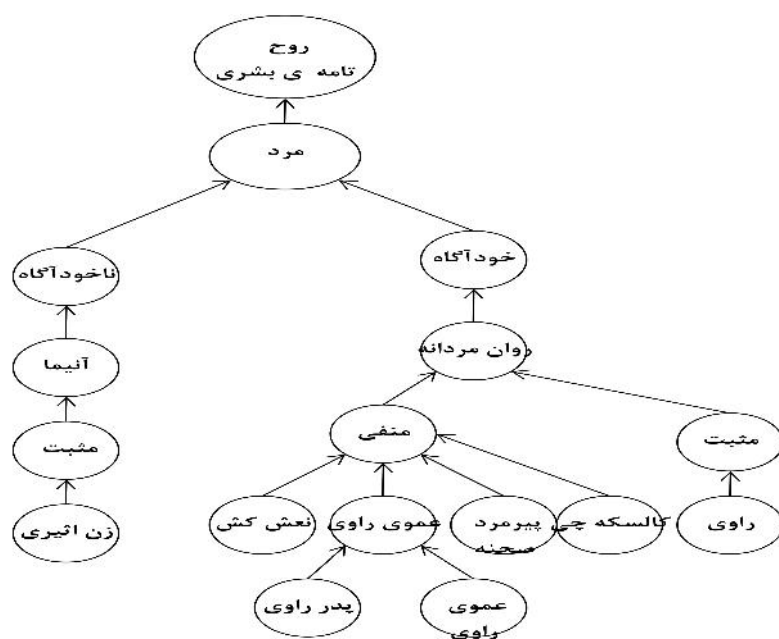
### ۳- رخداد وحدت اسطوره‌یی توصیفات زبانی در بوف کور

همان‌طور که دریافتیم داستان بوف کور داستانی است که در آن همه‌ی شخصیت‌های داستان، زن و مرد نمودی از یک شخصیت هستند به عبارتی دو جنبه از یک وجودند و این شخص راوی است و راوی خود درواقع بوف کور است که به روح اشاره می‌کند. به طور اجمال بوف کور «داستان سرگذشت روح است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۳)، روحی که در عالم بالا وحدت داشته و گرفتار انشقاق در دنیا شده‌است. مساله‌ی انشقاق روح را می‌توان این‌گونه نشان داد:

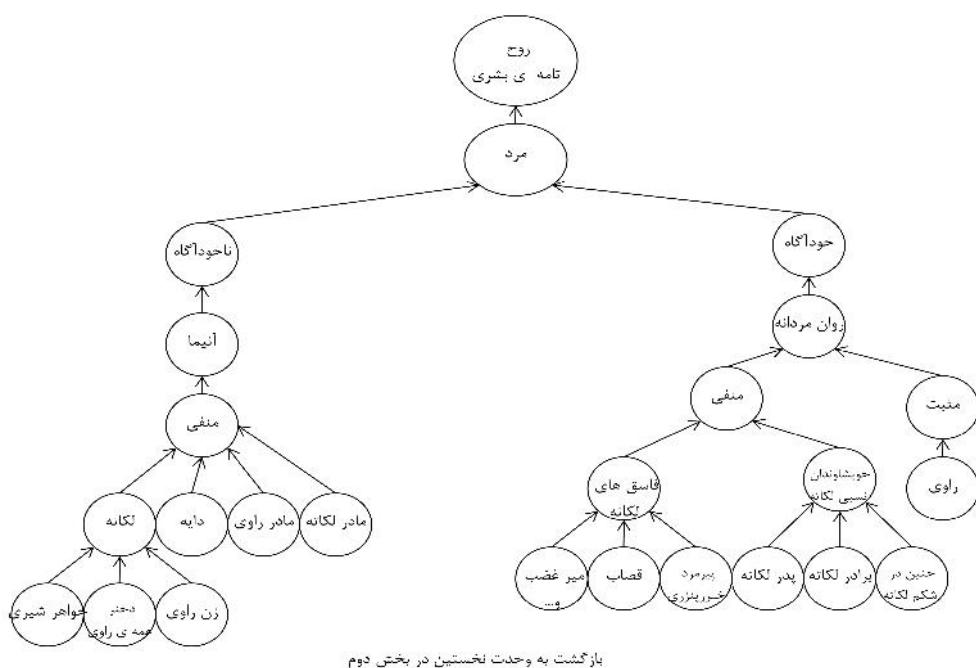


انشقاق

اما روح در داستان که درواقع بوف کور یا همان راوی است هنگامی که متوجه انشقاق روح خود می‌شود قصد می‌کند تا این انشقاق را از بین ببرد و به وحدت نخستین خود بازگردد. البته باید در نظر داشت که با توجه به نمودار انشقاق روح، زنان داستان درواقع نمودی از آنیمای راوی و مردان نمودی از روان مردانه‌ی او هستند پس راوی برای رسیدن به وحدت نخستین خود بایستی بتواند که با این جنبه‌های وجودی خود به وحدت برسد بنابراین به سراغ لکاته و زن‌اثیری می‌رود و خود نیز تبدیل به پیرمرد خنزرپنزی می‌شود. بازگشت به وحدت نخستین در بوف کور را می‌توان این‌گونه نشان داد:



بازگشت به وحدت نخستین در بخش اول



## نتیجه

با توجه به مجموعه‌ی نمودارهای تجزیه سازه‌های مفهومی می‌توان نتیجه گرفت بوف - کور داستانی است اسطوره‌یی با بنیان و ابعادی زبان‌شناختی که نویسنده‌ی آن از رهگذر توصیفات و نشانه‌های زبانی برای بیان اندیشه‌ی اسطوره‌یی خود بهره گرفته‌است و این اندیشه‌ی محوری یا متن اسطوره‌یی-زبان‌شناختی داستان، سرگذشت یک روح است، روحی که متعلق به انسان نوعی است که به شکلی گرفتار انشقاق شده است و همواره می - کوشد تا بار دیگر به وحدت نخستینی باز گردد.

لزوماً راه رسیدن به این وحدت از بین بردن این انشقاق است. پس به همین خاطر راوی در بخش اول، نخست به سراغ زن اثری و آن‌گاه در بخش دوم به سراغ لکانه می‌رود و با



شگردی اندیش‌مندانه براساس هسته‌ی معنایی هریک از آن دو به اسم گذاری آنان مبادرت می‌ورزد و در پی آن به ساخت توصیفی پیوستار هر یک از آن دو می‌پردازد.

راوی در سیر داستان علاوه بر بهره‌گیری زبانی از نشانه‌های اسطوره‌ی زن کنش، ذهنیت و جهان بینی خود را با برشمردن صفات و مشخصه‌های توصیفی همانندساز، متوجه شخصیت‌های مرد داستان می‌سازد و کماکان به سوی خاستگاه اسطوره‌ی‌اش که همان وحدت نخستینی است پیش می‌رود که براساس تحلیل نموداری و تجزیه‌ی مفهومی سازه‌ها دقیقاً مشخص شد که تمامی شخصیت‌ها اعم از زن و مرد مظاهری از دو جنبه‌ی وجودی انسان نوعی‌اند و لاغیر.

کاملاً قابل درک است که عنوان داستان نیز ساختی نشانه‌ی‌ی از همان راوی یا اصطلاحاً انسان نوعی است. مسلماً نویسنده‌ی بوف کور را به دلیل مشخصه‌هایی که دارد آگاهانه برگزیده است. چرا که شالوده‌ی داستان به طور پیدا و پنهان برمدار ماهیتی و توصیفی آن می‌گردد. اگر بوف صرف نظر از نسبت‌های متنوع، متعلق به جهان تاریکی و سیاهی است و در خرابه‌های زندگی می‌کند، راوی در چنین شرایط و وضعیتی به سر می‌برد.

البته برآیند زبانی-داستانی متن نشان می‌دهد که بوف می‌تواند مظهر و جلوه‌ی‌ی از روح باشد که همان راوی یا انسان نوعی داستان است که به شکلی تناسخی در شخصیت‌های اسطوره‌ی قابل نمود است و آن‌ها را از زاویه‌ی دید خاص خود می‌نگرد. پس به طور اجمال می‌توان گفت که داستان بوف کور سرگذشت روحی است که متعلق به انسان نوعی داستان است و در همه‌ی زمان‌ها حاضر است که کلیت این سرگذشت با ابعادی زبان شناسیک پرداخته شده است.



## یادداشت‌ها

<sup>1</sup>-Ferdinand de Saussure

<sup>2</sup>-Langue

<sup>3</sup>-Parole

<sup>4</sup>-Roland barthes

<sup>5</sup>-Claude levi strauss

<sup>6</sup>-Ernst cassirer

<sup>7</sup>-Paul Ricoeur

<sup>8</sup>-Jacques Lacan

<sup>9</sup>-Signifier

<sup>10</sup>-Signified

<sup>۱۱</sup> - این جدول از مقاله‌ی رولان بارت با عنوان «اسطوره در زمانه‌ی حاضر»، ترجمه‌ی یوسف اباذری، مندرج در صفحه‌ی ۱۹۳ استخراج شده است.

## مآخذ

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، *اسطوره، بیان نمادین*، ج ۲، تهران: سروش.

لوی استروس، کلود (۱۳۷۳)، *بررسی ساختاری اسطوره*، ترجمه‌ی بهار مختاریان فضل‌الله پاکزاد، مجله‌ی ارغنون، س ۱، ش ۴، ج ۲، تهران: وزارت و فرهنگ ارشاد اسلامی، صص ۱۳۵-۱۵۹.

بارت، رولان (۱۳۸۰)، *اسطوره در زمانه‌ی حاضر*، ترجمه‌ی یوسف اباذری، مجله‌ی ارغنون، س ۹، ش ۱۸، ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۸۵-۱۳۴.

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، *پیرامون زبان و زبان‌شناسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

بیدنی، دیوید (۱۳۸۶)، *«اسطوره، نمادگرایی و حقیقت»*، ترجمه‌ی بهار مختاریان، مجله‌ی ارغنون، ش ۴، ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۶۱-۱۸۱.

دوسوسور، فردینان (۱۳۸۲)، *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی*، کورش صفوی، چاپ دوم، تهران: هرمس.



ریکور، پل (۱۳۸۶)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمه‌ی بابک احمدی، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چاپ اول، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *داستان یک روح*، چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوس.

شوالیه، ژان، آلن گریبان (۱۳۷۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه و تحقیق رودابه فضایی، ج ۱، چ ۱، تهران: جیحون.

صفوی، کورش (۱۳۷۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد اول، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

----- (۱۳۸۶)، *زبان‌شناسی و ادبیات*، چاپ دوم، تهران: هرمس.

کاسیرر، ارنست (۱۳۹۰)، *زبان و اسطوره*، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.

معین، محمد (۱۳۸۷)، *فرهنگ فارسی معین* (یک جلدی)، چ ۱۴، تهران: انتشارات معین.

نرماشیری، اسماعیل (۱۳۹۲)، *شیوه‌نامه‌ی علمی روش‌های تحقیق و پژوهش در زبان‌وادبیات فارسی*، چاپ اول، تهران: ارشد سپاهان.

وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیشدرآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی الهه دهنوی، ج ۱، تهران: نشر روزگار.

هدایت، صادق (۱۳۸۰)، *بوف‌کور*، تهران: انتشارات جاوید.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.





## خطاهای زبانی - ساختاری و فنی در کتاب درسی زبان فارسی<sup>۲</sup>

علی نصرتی سیاهمزگی<sup>۱</sup>

### چکیده

خطا در کتاب‌های درسی زبان‌بار است، به‌ویژه کتابی که هدفش آموزش درست‌نوشتن و شیوه‌های پژوهش باشد، کتابی که بر اساسش باید متن را ویرایش کرد، در مقاله‌نویسی مهارت یافت، و نیز آموخته‌های زبانی را در زندگی به کار برد. این مقاله به خطاهای زبانی - ساختاری و فنی کتاب زبان فارسی<sup>(۲)</sup>، سال دوم آموزش متوسطه، چاپ ۱۳۹۴ پرداخته است. خطاها در بخش‌های زبانی - ساختاری و فنی بسامان شده‌اند و برای هر خطا عکس متن کتاب آمده است. خطاهای فنی کتاب بسیار بیشتر از خطاهای زبانی - ساختاری است. در خطاهای فنی خطا در نشانه‌گذاری بسامد بالایی دارد و پس از آن خطا در کتاب‌نامه‌نویسی.

واژگان کلیدی: کتاب درسی، زبان فارسی<sup>۲</sup>، خطای زبانی - ساختاری، خطای فنی

---

[ali.nosrati.sm@gmail.com](mailto:ali.nosrati.sm@gmail.com)

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان گیلان



## مقدمه

نگاهم به کتاب‌های درسی ادبیات و زبان فارسی دبیرستان ستایش آمیز است، به‌ویژه آنگاه که آنان را با کتاب‌های دوره دبیرستان خود می‌سنجم، اما نباید چشم بر خطاها بست که «هر سهو و خطا یا کج‌اندیشی و کج‌ذوقی یا نابه‌هنجاری زبانی در کتاب‌های درسی آثار زیان‌باری در فکر و زبان نسل بلکه نسل‌هایی از دانش‌آموزان و دانش‌جویان و پژوهشگران به جای می‌گذارد. شمارگان (تیراژ) این کتاب‌ها بسیار بالاست و هر عنوانی از آنها چندین و چند بار به چاپ می‌رسد. از این‌رو در ویرایش آنها هرچه وقت و نیرو و تلاش صرف شود کم شده است» (سمیعی گیلانی: ۱۴۰).

هدف این مقاله تشریح خطاهای زبانی - ساختاری و فنی کتاب درسی زبان فارسی ۲ پایه دوم دبیرستان است، متن کتاب واژه به واژه خوانده و خطاها در این دو حوزه شناسایی شده است. برخی خطاهای ویرایشی در این دو دسته نگنجید و در بخشی دیگر آمد. شاید برخی نکته‌های این مقاله، مثلاً فاصله در نشانه‌گذاری بی‌اهمیت به چشم آید اما کتاب درسی برنامه آموزشی متمرکزی است همراه با طرح عملی (ایسیت: ۵۶) و از قضا، بر اساس اهداف کلی کتاب، نخستین مهارتی که از دانش‌آموز در پایان یادگیری همین کتاب انتظار می‌رود تشخیص جایگاه درست علائم نگارشی و ویرایشی است. مهارت‌های دیگری که در بخش اهداف کلی کتاب آمده؛ به کارگیری قواعد املائی و نگارشی به هنگام نوشتن، ویرایش متون مختلف زبانی و ادبی، مهارت در پژوهش، مهارت در تهیه و تنظیم مقاله و نیز به کارگیری آموخته‌های مربوط به زبان فارسی در زندگی است (نک حق‌شناس و دیگران، ۱۳۹۴: ۲). بی‌گمان، پیامدهای خطاهای چنین کتابی بسیار، و جبران آن دشوار خواهد بود.

برای هر خطایی از متن کتاب عکس گرفته و در متن مقاله آورده شده. برای پرهیز از تکرار، کوتاه‌نوشت «ص»، برای «صفحه (ها)» به کار رفته و «است» از پس صفت مفعولی در ماضی نقلی



سوم شخص افتاده. در ارجاع درون‌متنی سالِ نشرِ اثر نیامده مگر آنکه از صاحب اثر بیش از یک اثر در کتاب‌نامه آمده باشد.

## الف) خطاهای زبانی ساختاری

### ۱. غلط‌آملائی

– ص ۱۶۱، در دو گروه الف و ب جفت‌واژه‌هایی آمده، در گروه ب پیراهن به جای پیرامن با پیرامون در گروه الف جفت شده؛

الکون برگروه‌های دیگری از این کلمات توجه کنید:  
الف: آشیان، رخسار، روزن، پیرامون، جاودان، شاد، همواره، شادمان،  
ب: آشیانه، رخساره، روزنه، پیرامون، جاودانه، شادان، عماره، شادمانه.

– ص ۱۷۱، تشدید در واژه «مفصل» روی «ل» آمده؛

چنانچه گزارش مفصل باشد، بهتر است در بخش اول آن، چکیده و حاصل گزارش نیز ذکر شود. ممکن است لازم باشد در آستانه ارائه گزارش به صورت کتبی، گزارشی شفاهی نیز از موضوع مورد نظر ارائه دهیم. در این صورت، نکات و توصیه‌های مهم و همچنین نتیجه کار را به اجمال بیان می‌کنیم.

### ۲. ناهمگونی جمله‌ها

گاه واژه‌ها و ساختار جمله‌ها درست است اما جمله‌ها هماهنگ نیست. این بی‌نظمی از موسیقی کلام و تأثیر آن می‌کاهد (هاجری: ۷۰). در ص ۴۰، کاربردهای مضارع اخباری در سه ردیف الف، ب، و پ با ساختار ناهمگون آمده. الف فعل ندارد، ب فعل دارد و یک جمله است، پ دو فعل دارد، در آغازش نیز «همچنین» آمده؛



### مضارع اخباری

الف) برای بیان حقایق کلی و مطالب علمی:

آب در گرمای صد درجه می جوشد. آهن در مجاورت رطوبت زنگ می زند.

ب) برای بیان کاری که اکنون در حال انجام است:

چه می کنی؟ کتاب می خوانم.

ب) همچنین برای بیان کاری که در آینده انجام خواهد گرفت، از این فعل استفاده

می شود:

تایستان آینده به مسافرت می رویم (= خواهیم رفت).

### ۳. ناپیوستگی مطالب

– ص ۱۴۵، در درس بیست و چهارم؛ نظام دستوری زبان، پس از توضیح تکواژ و انواع آن، بی سخن گفتن از ساخت ساده، مرکب و مشتق، به شیوه ساخت مشتق - مرکب پرداخته شده؛

تکواژها را بسته به اینکه به تنهایی به کار روند یا نه، به ترتیب به دو دسته تکواژ آزاد و تکواژ وابسته تقسیم می کنند. در مثال بالا دو تکواژ «دان» و «آموز» تکواژهای آزادند اما تکواژ «پیش» تکواژی وابسته است. هر تکواژ آزاد خود حکم یک کلمه را دارد. هرگاه حداقل دو تکواژ آزاد و یک یا چند تکواژ وابسته با هم ترکیب شوند و کلمه یگانه ای بسازند، آن را مشتق - مرکب می گویند. مانند «پیش دانشگاهی» که از دو تکواژ آزاد «پیش» و «دانشگاه» و تکواژهای وابسته «پیش» و «گاه» و «ی» ساخته شده است. تکواژهای وابسته را، بسته به این که پیش از تکواژ آزاد یا بعد از تکواژ آزاد یا بین دو تکواژ آزاد بیایند، به ترتیب، به پیشوند و پسوند و میانوند تقسیم می کنند؛ مثلاً تکواژ وابسته «نا» در «ناشناس» پیشوند است و تکواژ وابسته «گر» در «کارگر» پسوند است و تکواژ وابسته «ا» در «مرايمو» میانوند است.

۱۴۵

– ص ۹۵، در درس هفدهم؛ روش تحقیق (۲)، پس از توضیح درباره بر گه تحقیق آمده: «به این نمونه توجه کنید:» و خواننده چشم دارد نمونه را ببیند اما یک سطر درباره شکل های یادداشت برداری آمده و سپس نمونه بر گه تحقیق؛





#### فعالیت

الف) جمله‌های صفحه قبل را به دو قسمت نهاد و گزاره تقسیم کنید و نمودار بنویسید.  
ب) نهاد جدا و پیوسته آنها را پیدا کنید.

- در ص ۱۶۲، خودآزمایی ۳، خواسته شده تا جمله‌های نامرکب تشخیص داده شود؛

- ۳) کدام یک از جمله‌های زیر، مرکب نیست؟ چرا؟
- ... (که) ...
  - ... اما ...
  - ... زیرا ...
  - ... یا ... ؟
  - اگر ... ، ...
  - در صورتی که ... ، ...
  - ... تا ...
  - چون ... ، ...
  - ... و ...

می‌بینیم که پس از مربع‌ها، جمله‌ای نیست بلکه تنها پیوندهایی در کمانک آمده. بهتر می‌بود پرسش این گونه باشد: با پیوندهای زیر جمله بسازید و بگویید کدام یک جمله مرکب نیست؟ چرا؟ این اشتباه در خودآزمایی ۲ همین درس، ص ۱۶۱ و ۱۶۲ نیز هست.

- ص ۱۰، در پیام‌وزیم پیشنهاد شده «در صفت‌هایی که مختوم به ای =  $i$  هستند، «ی» به موصوف افزوده شود»، در مثال آخر «ی» به کلی از موصوف حذف شده؛

من از دوستی صمیمی برای مشورت کمک گرفتم (جای دوست صمیمی ای).  
ما در این صفحه کتاب، عکس رنگی نمی‌بینید (جای عکس رنگی ای)...

#### ب) خطاهای فنی

۱. خطاها در نشانه‌گذاری



## ۱.۱. فاصله در نشانه گذاری

نشانه های وصل و فصل نقطه، ویرگول و دونقطه، بی فاصله پس از آخرین حرفِ واژه پیش از خود می آیند. کتاب بدین شیوه رفته، اما «دونقطه»، در تمام کتاب – به جز بخش «یاموزیم» ها که به خط نستعلیق است – با واژه پیش از خود فاصله دارد. بر این نکته، و نیز بر بخش هایی از کتاب که به خط تحریری آمده و فاصله در نشانه گذاری آن آشفته است چشم پوشیده ایم.

کمانک هنگام باز شدن با واژه پیشین خود فاصله دارد و هنگام بسته شدن با واژه پسین. واژه درون کمانک با کمانک فاصله ندارد. پیش و پس نشانه هایی چون «ساوی» و «به علاوه» نیز فاصله می آید. اساس کتاب نیز بر اینهاست، اما خطاهایی چند دارد؛

– نقطه

ص ۲۹، بند ۳، نقطه پایان جمله با یک فاصله پس از فعل «است» آمده؛

از این گذشته، خط و نوشتار به طور غیرمستقیم و به واسطه گفتار با زبان بیوند می خورد؛ به این معنی که ما نخست زبان را به صورت گفتار درمی آوریم. آن گاه گفتار را به کمک خط به شکلی نوشتار می نویسیم. علت اینکه ما جملات را در حین نوشتن در ذهن خود تکرار می کنیم، بی گمان همین است، از لکنه اخیر این نتیجه نیز به دست می آید که خط و نوشتار هم – درست مثل گفتار – در معرض اشتباه و تنوع و گوناگونی است.

– ویرگول

ص ۱۳۳، ویرگول با یک فاصله پس از واژه «کاووس» آمده؛

کاووس، مثل همیشه برای دفع دشمن، رستم را به کمک می خواند. پدر و پسر در جنگی ناخواسته برابری قرار می گیرند. در نخستین نبرد، شکست از آن رستم است اما وی با نیرنگ خود را می رها کند.

– کمانک

ص ۴۲، کمانک بسته شده با واژه پس از خود فاصله ندارد؛

□ ماضی: (اخباری) برویز در امتحان ورودی موفق شد. ← (الزامی) کانس برویز موفق شده باشد.  
□ مضارع: (اخباری) برویز در امتحان ورودی موفق می شود ← (الزامی) کانس برویز موفق نشود (نشد).

ص ۶۵، در عنوانِ فرعیِ درس، میان واژه «کمکی» و باز شدن کمانک، چندین فاصله آمده؛



### فعل های کمکی (معین)

برای ساختن فعل های ماضی بعید، ماضی التزامی، ماضی نقلی، ماضی مستمر، مضارع مستمر، آینده و همه فعل های مجهول، از فعل های خاصی استفاده می شود که آنها را فعل های کمکی می خوانیم. فعل های مشخص شده زیر، کمکی هستند:

ص ۸۸، میان «و» و بسته شدن کمانک فاصله است؛

**پان:** ویژه کلماتی است که به مصوت های (ا، و) ختم می شوند: **آشنایان، دانشجویان**.

ص ۱۴۵، در عنوان درس بیست و چهار، فاصله به جای پیش از باز شدن کمانک، پس از آن آمده؛

### نظام دستوری زبان (ساخت واژه)

ص ۱۵۵، کمانک باز شده با واژه پیش از خود فاصله ندارد؛

به کار بردن شکل اختصاری یک کلمه برای بار دوم به بعد در املا صحیح است. به عنوان مثال برای بار اول می نویسیم: **علی علیه السلام** فرمود... و در صورت تکرار این کلمه در همان املا می نویسیم: **علی (ع)** فرمود...

- به علاوه

ص ۳۷، «ام» بی فاصله پس از + آمده؛

۵) ماضی نقلی = صفت مفعولی + ام + ای، (است)، ایم، اید، اند: رفته ام، رفته ای، رفته است، رفته ایم، رفته اید، رفته اند

۳۷

۱- تکواض صفر

- مساوی

ص ۳۸، سطر یک، = بی فاصله پس از واژه «اخباری» آمده؛

(ب) مضارع\*  
(۱) مضارع اخباری = می + بن مضارع + تناسبه های مضارع: می روم...  
(۲) مضارع التزامی = ب + بن مضارع + تناسبه های مضارع: بروم...

## ۲.۱. ناهمگونی کاربرد نشانه ها





در این بخش، معیارهای چندگانه در کاربرد نشانه‌های وصل و فصل آمده؛ به کاربرد نشانه‌های گوناگون برای جمله‌هایی با ساختار یکسان، گوناگونی جایگاه نشانه‌ها در جمله‌هایی با ساختار یکسان، به کار بردن و به کار نبردن نشانه‌ها در بافت‌های یکسان.

- برای جمله‌هایی با بافت یکسان، در خودآزمایی ص ۱۶، ۵۳، ۱۰۷ و ۱۲۰، جایی نقطه و جایی دونقطه آمده، برای نمونه ص ۵۳ و ۱۰۷؛

خودآزمایی			
فرستادن	بردن	دندن	آوردن
<p>(۱) واژه‌های زیر را در جمله نمونه جانشین‌سازی کنید. جمله نمونه: نامه نویسه می‌سود. مثال: خواندن «نامه خوانده می‌شود».</p>			
<p>(۲) به جای «نوشت» فعل‌های زیر را در جمله نمونه بنویسید و جمله را مجهول کنید: جمله نمونه: علی نامه را نوشت.</p>			
<p>(۵) املاي صحیح کلمات نادرست را بنویسید: ارزش‌گذاری، خواب‌گزار، شماره‌گذاری، قانون‌گذاران، کارگذاران</p>			
<p>(۶) جمله‌های زیر را به صورت کوتاه و بی فعل یا بنویسید. □ امام حسین (ع) هرگز حاضر نشد در برابر یزید تسلیم شود.</p>			

- در ص ۶۳ و ۶۴، سه عبارت آمده، هر عبارت دو جمله دارد، جمله دوم توضیحی و در کمانک است. نقطه در عبارت یکم در پایان جمله یکم، در عبارت دوم، پس از بسته شدن کمانک جمله توضیحی و در عبارت سوم پیش از بسته شدن کمانک جمله توضیحی آمده؛

<p>□ حسن درباره این موضوع مطالعه می‌کند. (می‌کند در معنای انجام می‌دهد) مفعول</p>
۶۳
<p>□ او درباره علاقه مردم به ادبیات تحقیق کرد (کرد در معنای انجام داد). مفعول</p> <p>□ دیروز محسن هنگام بازی زمین خورد. ← (در اصل به زمین خورد که حرف اضافه متمم</p> <p>(پاره) حذف شده است.)</p>

- در فهرست مطالب شماره‌بندی شده، می‌توان در پایان عبارت‌هایی که در برابر هر شماره می‌آید نقطه‌ویرگول گذاشت و در عبارت پایانی نقطه (نک ادیب سلطانی: ۸۳). در ص ۴۷، در فهرستی این شیوه به کار رفته و در فهرستی دیگر به کار نرفته؛



۴) شرح ورود به محل و چگونگی استقبال؛  
 ۵) شرح بازدید از قسمت‌های مختلف؛  
 ۶) بذریابی؛  
 ۷) بازگشت؛  
 ۸) نتیجه.

ممکن است در مراحل بعدی نگارش، این طرح اولیه کامل‌تر شود یا قسمت‌هایی از آن جابه‌جا گردد. پس از این مرحله، باید مصالح و مواد لازم را فراهم آورد. هر طرحی به مصالح خاصی نیاز دارد؛ مثلاً برای نوشتن گزارش بازدید، مشاهده، یادداشت‌برداری، استفاده از آمار و ارقام، عکس‌ها و تصاویر لازم است.

اگر موضوع نوشته زندگی یکی از بزرگان باشد، مواد طرح ما چنین خواهد بود:

۱) مقدمه، معرفی  
 ۲) ولادت، زادگاه  
 ۳) تحصیلات، دوران کودکی، نوجوانی و جوانی  
 ۴) ازدواج، فرزندان، خانواده  
 ۵) شرح دوران میان‌سالگی و پیری  
 ۶) شرح خصوصیات اخلاقی  
 ۷) آثار  
 ۸) اندیشه، سبک  
 ۹) فوت، آرامگاه

– در ص ۸۳ نیز فهرستی نشانه ندارد. افزون بر این، پس از عددها به جای بسته‌شدن پرانتز – که شیوه کتاب است – خط آمده؛

قبلاً آموختیم، زبان‌شناسان نظام زبان را در سه سطح مطالعه می‌کنند:

۱- واج‌شناسی یا نظام آوایی  
 ۲- دستور زبان یا صرف و نحو  
 ۳- معناشناسی و کاربرد زبان

– برای مشخص و متمایز کردن واژه یا حرف، آن را در گیومه یا نشانه نقل قول آورند، کتاب برای این کار کمانک را نیز به کار گرفته، گرچه برخی استفاده از آن را برای مشخص کردن نادرست می‌دانند (غلامحسین زاده: ۵۲). در ص ۱۲۲، در یک سطر، دو معیار به کار رفته؛

فَعَالِيَّتْ

چند کلمه را که دارای همزه (ه) یا عین «ع» هستند، مثال بزنید و درباره راه‌های صحیح نویسی و گزینش درست هر یک از این حروف در کلمه‌ها گفت و گو کنید.

– پس از واژه‌های توضیحی می‌توان «دو نقطه» گذاشت، اما اگر این واژه‌ها با کسره بیایند نیازی به دو نقطه نیست. در ص ۱۴۱ واژه «مثل»، یک جایی دو نقطه و دو جا با آن آمده؛



#### ب) قیدهای بی نشانه

۱- قیدهای مختص : واژه‌هایی هستند که همیشه قیدند؛ مثل ناگهان، سپس، بالآخره، هنوز، هرگز، البته، شاید، خیلی، چرا، آری، بلی.

۲- گروه اسمی مشترک با گروه قیدی : بعضی از واژه‌ها هم می‌توانند گروه اسمی باشند و نقش‌های اسم را بپذیرند و هم می‌توانند گروه قیدی قرار بگیرند؛ مثل : امروز، امشب، دیروز، شب، روز، صبح، فردا، تابستان، جمعه، عید نوروز، آنجا، هرجا، کجا؟  
منوچهری در شعرش **بایز** را آن چنان نَفَاسی کرده است که خواننده آن را به روشنی احساس می‌کند. (گروه اسمی = مفعول)

مدرسه‌ها **بایز**، باز می‌شوند. (گروه قیدی)

۳- صفت مشترک با گروه قیدی : می‌دانیم که برخی از واژه‌ها هم می‌توانند صفت قرار گیرند و هم گروه قیدی. این گونه واژه‌ها وقتی وابسته اسم باشند، صفت اند؛ مثل : هوای

۱۴۱

- ص ۱۶۹، در دسته‌بندی گزارش، در آغاز هر دسته مربع آمده به جز دسته آخر؛

□ از چشم‌اندازی دیگر، گزارش‌ها یا به صورت **فردی** تهیه می‌شوند یا به **شکل گروهی**.  
□ گزارش می‌تواند به صورت **کتبی** ارائه شود یا **شفاهی**.  
برخی از گزارش‌ها از نظر زبان و نوع بیان ممکن است **ادبی** باشند یا به زبان **طنز**، **علمی** و ... نوشته شوند.

- ص ۱۷۰، بخش‌های طرح فرضی گزارش با ممیز جدا شده‌اند و آخری با ویرگول؛

طرح فرضی ما می‌تواند چنین باشد :  
مقدمه / خلاصه گزارش / میزان مطالعه کتاب‌های آموزشی و درسی / میزان مطالعه کتاب‌های کمک درسی / میزان مطالعه آزاد (کتاب، روزنامه و ...) / میانگین سرانه مطالعه یک کلاس / بررسی علل / نتیجه‌گیری / راه حل‌های پیشنهادی / پیوست‌ها و ضمیمه (عکس‌ها، جدول‌ها و ...)، فهرست منابع و مآخذ.

- در ص ۷، شمارهٔ توک پیش از نقطه آمده، در ص ۱۷ پس از آن؛

□ - موفق و سربلند باشید <sup>۱</sup> .	
□ هم کلاسی‌های امروز ما، دوستان صمیمی فردای ما هستند.	
□ - قدر زندگی را بدانیم.	
□ سخت‌کوشان از هیچ مشکلی نمی‌هراسند.	
۱- اگر در جمله چهار جدا، نباشد، در نمودار به جای آن، نشانهٔ «-» می‌گذاریم.	۷
می‌بینیم که ساختمان گزاره سه گونه (نوع) است. <sup>۱</sup>	
۱- وجود مفعول، متمم و مسند در گزاره به نوع فعل بستگی دارد.	۱۷



### ۱.۳. به کارنبردن نشانه

– ص ۴۴، به کارنبردن «دونقطه» پس از نقل قول مستقیم؛

بیرون می‌آمد و آواز می‌خواند. موش از آواز غوک لذت می‌برد. بدین ترتیب با هم دوست شدند. روزی موش به غوک گفت هرگاه می‌خواهم غم دل با تو بگویم تو در آب هستی. غوک گفت: راست می‌گویی. من نیز هرگاه به در خانه تو

– ص ۶۶، ۶۶، ۸۸ و ۱۷۰، به کارنبردن «نقطه» در پایان جمله؛

بهرام دارد نامه می‌نویسد (مضارع مستمر) بهرام نامه نمی‌نویسد (مضارع اخباری) بهرام داشت نامه می‌نوشت (ماضی مستمر) بهرام نامه نمی‌نوشت (ماضی استمراری)
بن مضارع فعل‌های ساده = فعل امر مفرد بدون «ب»: رو، بین، نشین بن مضارع فعل‌های پیشوندی = فعل امر مفرد: برگرد، بازگرد، برآ بن مضارع فعل‌های مرکب = فعل امر مفرد بدون «ب»: یاد بده (= یاد ده)، گوش کن
شمار
دانستیم که اسم یا مفرد است یا جمع یا اسم جمع
فعالیّت دربارهٔ شیوهٔ گردآوری اطلاعات و طرح پیشنهادی برای تهیهٔ گزارش زیر گفت‌وگو کنید (با کمک گروه کار) تهیه، تولید و مصرف نان

– گاه بی‌نشانی جمله‌ها موجب بدخوانی، سخت‌خوانی و دریافت نشدن مفهوم می‌گردد (نک ذوالفقاری: ۲۵). در ص ۳۴، یک ویرگول پس از واژه «تنها» جمله را رساتر و خواندن آن را آسان‌تر می‌کند، همان‌گونه که در جمله بعد پس از واژه «پیوسته» ویرگول آمده است؛

۴) نوشتن هر یک از حرف‌های الفبا قاعده‌ای دارد؛ مثلاً هنگام نوشتن حرف «الف» تنها مداد از بالا به پایین حرکت می‌کند؛ در حالی که برای نوشتن الف پیوسته، حرکت مداد از پایین به بالاست. چنان‌که در این کلمه ملاحظه می‌شود: دانه (دانه). همچنین است حرف ط (شکل غلط ۱).

– ص ۱۴۰، واژه «جزء» نیازمند کسره اضافه است تا درست خوانده شود؛



۲- پیشوند قیدساز + گروه اسمی : این گروه واژه‌ها را باید از متمم‌های قیدی بازشناخت. در این واژه‌ها جزء نخست، پیشوند است نه حرف اضافه و با گروه اسمی پس از خود یک واژه مشتق می‌سازد. به همین دلیل - چنان که دیدیم - بیشتر این نوع قیدها

۱۴۰

#### ۱. ۴. نشانه گذاری نابایسته

- ص ۷، در پانویشت، پیش از فعل «ویرگول» آمده. نگرانی برای بدخوانی جمله ستودنی است اما کسره اضافه پس از واژه «نهاد» بسنده است.

۱- اگر در جمله نهاد جدا نباشد، در نمودار به جای آن، نشانه «-» می‌گذاریم.

۷

#### ۱. ۵. بی توجهی در نشانه گذاری

- ص ۸۳، پایان جمله هم نقطه دارد هم ویرگول؛

زبان‌شناسان هنگام نوشتن واج‌ها با حروف الفبا آنها را در این نشانه // قرار می‌دهند. حروف معمولی را هم عموماً درون علامت « » می‌آورند. ما نیز از همین شیوه نشانه گذاری استفاده می‌کنیم. مثلاً، /ب/ یک واج زبان فارسی است ولی «ب» یک حرف الفبای معمولی در نوشتار فارسی است.

#### ۲. خطاها در فاصله گذاری اجزای واژه مرکب و گروه کلمه

- واژه‌های مرکب، اگر جدا نوشته شوند، باید فاصله اجزا کم باشد. این نکته در پیاموزیم درس هشتم کتاب زبان فارسی پایه سوم آمده، (نیز نک سمیعی گیلانی: ۲۰۱-۲۰۲)، اما در یازده واژه مرکب در کتاب زبان فارسی پایه دوم، میان اجزای واژه مرکب به جای فاصله میان حرفی (نیم- فاصله)، فاصله میان واژی آمده است. این واژه‌ها عبارت‌اند از: دست‌نوشته ص ۳۱ و ۳۳، نازک کاری ص ۴۶، متناقض‌نما ص ۷۴، مآل‌اندیش ص ۷۴، زیبایی‌شناسی ص ۷۴، سیاست گذاری ص ۱۲۳،



ساخت واژه ص ۱۴۵، تأثیر گذاری ص ۱۵۱، سنگ تراشی ص ۱۵۶ و جفت واژه‌ها ص ۱۶۲. برخی از این واژه‌ها را در ص ۷۴ کتاب ببینید؛

#### گروه کلمات برای املاي شماره دو

مضرات و منافع - الزام و احتمال - غوک و قورباغه - مصاحب و ملازم - وصل و گسستگی - فضایل اخلاقی - نگهبان و محافظ - جزیه صرفی - رابطه نحوی - سوابق و گذشته‌ها - حسو و زاید - بونه دژت - متاع معرفت - دقت و ممارست - اصحاب کهف - ابهام و بیجیدگی - جملات تأثیرگذار - براعت استهلال - حُسن مطلع - جدایی و گمراهی - مادر خستین - حُسن ختام - کتاب «ن والقلم» - بحر در کوزه - بارادوکس و متناقض نما - عبارت آخری - معظّم له - عبدالمطلب - محتاط و مأل اندیش - مراقبت و مراقبه - مآخذ و منابع - ابهام زدایی هوشیارانه - ناقص و معیوب - تلخیص و اختصار - جعبه‌های مقوایی - دایرة المعارف فارسی - ارجاعات بعدی - آرایش صوری - تاریخچه المپیک - صور خیال.

مقبولیت و پذیرش - افراط و تفریط - تجارب السلف - سلاست و روانی - مُخل فصاحت - مضامین و مفاهیم - خندق طرابلس - گفتار بی‌شائبه - اعمی و بصیر - طبله عطار - بیت معمور ادب - خواتیم و طبایات - حفظ زیبایی شناختی - سمفونی‌های

- ترکیب‌های اضافی باید با فاصله میان‌واژی بیایند تا بد خوانده نشوند. در تصویر پیشین، ترکیب «متاع معرفت» بی فاصله آمده.

- در فاصله گذاری واژه «گفت و گو» دو گونه رفتار شده، هم با فاصله میان حرفی (ص ۴۱)، و هم با فاصله میان‌واژی (ص ۴۶ و ۱۰۴) آمده؛

فعالیت
از مصدر «نوشتن»، همه زمان‌ها را بسازید و درباره کاربردهای گوناگون آنها گفت و گو کنید.
فعالیت
درباره تفاوت‌ها و شباهت‌های دیگر کار نویسنده و معمار گفت و گو کنید.
فعالیت
درباره عبارت بالا، با ارائه نمونه گفت و گو کنید.

### ۳. پرهیز از اعراب گذاری

گذاشتن اعراب بر واژه‌های هم‌نگاشت بایسته است. این کار از بدخوانی پیش‌گیری می‌کند. در متن زیر واژه «کُلَفَت» بی‌اعراب آمده و با «کُلُفَت» اشتباه می‌شود؛



و مگر می‌شد بگویی آری؟ عالیه خانم را با سیمین فرستادم که از خانه ما به دکتر تلفن کنند. پسر را پیش از رسیدن من فرستاده بودند سراغ شوهر خواهرش. من و کلفت خانه کمک کردیم و تن او را - که عجب سبک بود - از زیر کرسی در آوردیم و رو به قبله خوابانیدیم.  
۵۷

#### ۴. خطاها در کتاب‌نامه‌نویسی

- شیوه درست ارجاع و کتاب‌نامه‌نویسی، در درس هفدهم کتاب آموزش داده شده. ما را به برافتادن آن شیوه‌ها کاری نیست، اما چشم داریم که آن شیوه‌ها در همان کتاب، بی خطایی به کار برده شود. در فهرست منابع و مآخذ کتاب، در ص ۱۷۹ و ۱۸۰، مشخصات ۳۱ اثر با ۱۲ خطا آمده:

۱. رعایت نکردن فاصله، پس از نشانه، در ردیف ۳، پیش از واژه «دستور»؛

۲. نیامدن محل نشر، در ردیف‌های ۵، ۲۷ و ۳۰؛

۳. آمدن محل نشر پس از نام ناشر، در ردیف‌های ۱۴، ۱۶، ۲۱ و ۲۹؛

۴. آمدن واژه «از» پیش از نام انتشارات، در ردیف ۱۷؛

۵. نیامدن دوره، شماره و صفحه برای مقاله، در ردیف ۱۸؛

۶. آمدن نقطه به جای ویرگول، پس از نام نویسندگان در ردیف ۱۹؛

۷. آمدن نام نویسنده دوم کتاب در پرانتز، در ردیف ۳۱.





### فهرست منابع و مآخذ

- (۱) آریان پور، امیرحسین، تدارک پژوهش نامه، ج دوم، تهران، ۱۳۵۰
- (۲) اتوری، حسن، آیین نگارش، تهران، انتشارات رسام، ج ۴، ۱۳۶۶
- (۳) احمدی گیوی، حسن، دستور زبان فارسی، تهران، انتشارات فاطمی، ۱۳۷۲
- (۴) باطنی، محمدرضا، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۶۰
- (۵) سید، زبان و فکر، کتاب زمان، ۱۳۲۹
- (۶) سید، مسائل زبان‌شناسی نوین، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۵۴
- (۷) بهمنیار، احمد، املائی فارسی، پیشنهاد به فرهنگستان و هت (مقدمه لغت نامه دهخدا، چاپ ۱۳۳۷)
- (۸) جهان‌شاهی، ایرج، راهنمای نویسنده و ویراستار، تهران، شورای کتاب کودک، ۱۳۶۰
- (۹) حق‌شناس، علی‌محمد، آواشناسی، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۷۳
- (۱۰) خانلری، پرویز نایل، تاریخ زبان فارسی، تهران، انتشارات علمی، ج ۳، ۱۳۷۱
- (۱۱) داودی، حسین، راهنمای درس املا و دستورالعمل تصحیح آن، تهران، انتشارات مدرسه (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی)، ۱۳۶۷
- (۱۲) ذوالفقاری، حسن، کتاب کار انشا و نگارش، جلد ۱ و ۲، تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۵ و ۱۳۷۶
- (۱۳) ستوده، غلامرضا، مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمتا)، ۱۳۷۳
- (۱۴) سمیعی (گیلانی)، احمد، نبوده‌نامه دانسته‌نامه جهان اسلام، بنیاد دایرة المعارف اسلام، تهران، ۱۳۷۲
- (۱۵) سید، آیین نگارش، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ج سوم، ۱۳۶۹
- (۱۶) نریمت، سحیده جواد، آیین نگارش، انتشارات اساطیر، تهران، ۱۳۶۸
- (۱۷) شعار، جعفر، شیوه خط فارسی، تهران، از انتشارات شرکت انتشارات احیای کتاب، چاپ اول، ۱۳۷۵
- (۱۸) صادقی، علی‌اشرف، درباره رسم الخط فارسی و الفتای مصوّت‌ها (مجله زبان‌شناسی، باب ۶۳ و باب ۶۵)
- (۱۹) صادقی، علی‌اشرف و غلامرضا ارزنگ، دستور زبان فارسی، وزارت آموزش و پرورش، ج ۱ تا ۳، ۱۳۵۸
- (۲۰) فرنیید ورد، خسرو، دستور امروز، تهران، صفی‌علی‌نما، ۱۳۴۸
- (۲۱) ماحوزی، مهدی، گزارش نویسی، انتشارات اساطیر، تهران، ج دوم، ۱۳۶۶
- (۲۲) مشکوٰه‌الدینی، مهدی، دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گستراری، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۲
- (۲۳) سید، آموزش زبان فارسی، وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۷۶
- (۲۴) مغزی، مصطفی، نبویه خط فارسی، تهران ۱۳۴۲ (مصوب شورای عالی فرهنگ)
- (۲۵) نجفی، ابوالحسن، مبای زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران، انتشارات نبلوفر، ۱۳۷۴
- (۲۶) سید، غلط‌توسیم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۵
- (۲۷) نیساری، سلیم، دستور خط فارسی، سازمان چاپ و انتشارات (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)، چاپ اول، زمستان ۱۳۷۴
- (۲۸) وحیدیان کامیار، تقی، دستور زبان فارسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۳
- (۲۹) سید، دستور زبان فارسی عامیانه، یاستان مشهد، ۱۳۴۲
- (۳۰) وزین پور، نادر، فن‌نویسندگی، مؤسسه عالی علوم ارتباطات، ۱۳۴۹
- (۳۱) باحق، محمدجعفر (و محمد مهدی ناصح)، راهنمای نگارش و ویرایش، مشهد، آستان قدس، ۱۳۷۲





- در ص ۱۲۸، درس مقاله‌نویسی (۱)، مشخصات کتاب‌ها و مقاله‌های مربوط به داستان رستم و سهراب ناهمگون معرفی شده‌اند. نمونه را در سطر ۱، نام نشریه و شماره «آینده ۱۵» آمده، در سطر ۲ «آدینه، ش ۵۳». در سطر ۱ سال نشر در کمانک آمده، در سطر ۲ ماه و سال بی کمانک. در سطرهای ۸ و ۱۰ نیز سال نشر بی کمانک آمده. نام همه نویسندگان به شیوه «نام، نام خانوادگی» آمده به جز «مایکل هیلمن». نیز نام محل نشر و سال نشر کتاب «از رنگ گل تا رنج خار» نیامده؛

<p>□ تخصصات سهراب در شاهنامه، کامیار عابدی، آینده ۱۵ (۱۳۶۸)، صص ۷۵۲ - ۷۴۸.</p> <p>□ رستم و سهراب تراژدی نیست، مهدی قریب، آدینه، ش ۵۳، دی ۱۳۶۹، صص ۷۸ - ۷۶.</p> <p>□ داستان رستم و سهراب فردوسی، هیلمن، مایکل، ایران شناسی (۱۳۶۸)، صص ۶۳۷ - ۶۳۰.</p> <p>□ بدر سلاوی ایرانی و سهراب، هیلمن، مایکل، کلک ۱ (۱۳۶۹)، ش ۴، صص ۵۵ - ۴۹.</p> <p>□ پیگانگی و یگانگی در داستان رستم و سهراب، محمدجعفر یاحقی، کیهان فرهنگی ۴ (۱۳۶۶) ش ۸، صص ۳۹ - ۳۰.</p> <p>□ رستم و سهراب، فاجعه برخورد آرمان و عاطفه، جلیل دوست‌خواه، فرهنگ و زندگی، ش ۱۷، زمستان ۱۳۵۴، صص ۱۶۷ - ۱۵۹.</p> <p>□ نه شرقی نه غربی انسانی، ملا حطایی در باب داستان رستم و سهراب، مانیو آرنل، عبدالحمید زیزین‌کوب، تهران ۱۳۵۳، صص ۴۷۳ - ۴۶۶.</p>	<p>□ زندگی و مرگ بهلولان در شاهنامه، محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۴۸.</p> <p>□ از رنگ گل تا رنج خار، قدمعلی سزایی، انتشارات علمی و فرهنگی.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## ۵. صفحه‌آرایی نامناسب

### ۵. ۱. سطر یک‌واژه‌ای

سطرهای یک‌واژه‌ای از زیبایی کتاب می‌کاهد و بر حجم آن می‌افزاید. می‌توان به راحتی واژه‌ها را به هم نزدیک یا از هم دور کرد تا این گونه نشود. ۱۱ سطر یک‌واژه‌ای در ص ۱۵، ۳۵، ۴۰، ۴۶، ۸۹، ۹۳، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۱۸ و ۱۶۲ کتاب هست. نمونه‌های ص ۳۵، ۱۵ و ۸۹ در پی می‌آید. در ص ۳۵ یک واژه به صفحه سپسین رفته و سطری را گرفته و در جمله بعد نیز واژه‌ای سطری را گرفته؛

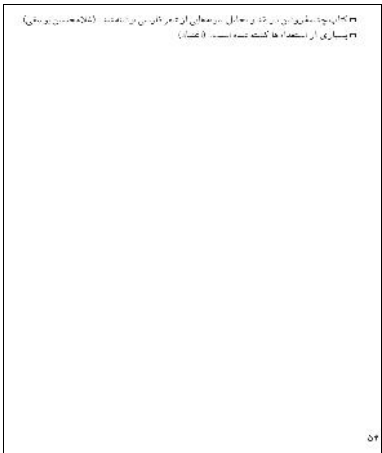
خواهد کرد.
<p>فعالیت</p> <p>از متن درس‌های ۱ تا ۶ کتاب‌های زبان و ادبیات فارسی (۲) املا</p> <p>بنویسیم.</p>



در این صورت ضعف‌ها، گره‌ها، ناهمگونی‌ها، ابهام‌ها و ... را به شکلی محسوس و نمایان در می‌یابید.
اسم <b>ناشناس</b> اگر بار دیگر در کلام بیاید <b>شناس</b> می‌شود: <b>کتابی خریدم. کتاب خوبی بود.</b>

## ۲.۵. صفحه دوسطری

ص ۵۴، تنها صفحه از کتاب است که دوسطری است.



## پ) خطاهای دیگر

۱. در ص ۱۲۵، خودآزمایی ۲، از دانش آموز خواسته شده تا «برای هر سه گروه ۱، ۲ و ۳ ص ۱۲۶ به تفکیک مثال‌های دیگری بنویسد»، اما ص ۱۲۶، صفحه آغازین درس بیست و دو؛ مقاله نویسی (۱) است و ربطی به خودآزمایی ندارد. مقصود پرسش، ص ۱۲۱ و صفحه آغازین درسی است که خودآزمایی بدان مربوط است و در آن حرف‌هایی که نماینده سه واج «*s/t/?*» اند آمده؛

<p><b>خودآزمایی</b></p> <p>۱) برای کلمات زیر گروه کلمه بسازید:</p> <p>الم و غلّ، اسیر و عسیر و اثر، متبوع و مطبوع</p> <p>۲) برای هر سه گروه ۱، ۲ و ۳ ص ۱۲۶ به تفکیک مثال‌های دیگری بنویسید.</p> <p>۳) چرا گزینش صحیح گروه سه حرفی از دو حرفی دشوارتر است؟ مثال بزنید.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



۲. در درس بیست و دوم؛ مقاله نویسی (۲)، ص ۱۲۷ می خوانیم؛

یکی از درس های کتاب ادبیات فارسی (۱) و (۲) داستان رستم و سهراب است. ما اکنون پس از تحقیق می خواهیم درباره این داستان مقاله ای بنویسیم.

کتاب ادبیات فارسی (۱) و (۲) مربوط به دوران نیم سالی واحدی است و سال هاست که این نظام برافتاده و کتاب با نام ادبیات فارسی (۱) چاپ می شود.

۳. ص ۳۹، یک کاربرد برای زمان ماضی استمراری آمده و با «الف» فهرست شده و خواننده برای دیدن کاربرد دیگر چشم به راه مانده؛

ماضی استمراری  
الف) برای بیان کاری که در گذشته به صورت پیوسته ادامه داشته یا بارها تکرار شده است.  
ما قرن ها با همسایگان خود در صلح و صفا می زیستیم.  
هر بار که طوفان حادثه ای به ما می رسید، بالنده تر قد برمی افراشتیم.  
ماضی بعید  
برای بیان کاری که در گذشته پیش از کار دیگر اتفاق افتاده است:

۴. ص ۲۷، در خود آزمایی ۱، از دانش آموز خواسته شده تا گونه زبان و نوع نوشته ها را معلوم کند. یکی از نوشته ها نامه ای اداری است؛

□ □ □  
رئیس محترم کتابخانه عمومی فرهنگ  
با سلام و ارادت  
پس از دریافت نامه حضرت عالی و پیوست آن، رمان کلیدر نوشته محمود دولت آبادی را مطالعه کردم. ضمن ارسال خلاصه و بررسی کتاب با خرید آن برای کتابخانه موافقم. در صورت تمایل می توانید خلاصه و معرفی رمان را جهت آشنایی خوانندگان فصل نامه ادبی و هنری کتابخانه در شماره آینده درج نمایید.

با توجه به در درس بیست و دوم، در کتاب زبان فارسی ۱، که درباره شیوه درست نوشتن نامه اداری و اجزای آن است، نامه خود آزمایی تاریخ، سرآغاز، موضوع و امضا ندارد، و نویسنده نامه مشخص نیست.



۵. در ص ۱۰۴، انواع صفت بیانی از نظر ساخت آمده. همه مثال‌های نوع ساده و مرکب سیاه است، در نوع مشتق تنها نوع الف سیاه است و بقیه معمولی. همه مثال‌های مشتق - مرکب معمولی است؛

**ساخت صفت بیانی**

صفت‌های بیانی نیز مثل اسم‌ها از نظر ساخت چند نوع اند:

(۱) **ساده**: تنها یک جزء (تکواژ) دارد: سفید، سیاه، پاک، بلند، عاقل.

(۲) **مرکب**: از دو یا چند تکواژ مستقل تشکیل می‌شود: پابرهنه، پرآب، باره‌پاره. برخی از صفت‌های مرکب این گونه ساخته می‌شوند:

الف) از اسم و صفت (یا صفت + اسم): سفید پوست، بداخلاق، خوش سیمای ریش سفید، دل تنگ.

ب) یک یا دو تکواژ مستقل + بن فعل: خودخواه، راهنما، دل‌گشا، گل‌اندود.

(۳) **مشتق**: در ساختمان چنین صفتی یک تکواژ مستقل و دست کم یک «وند» وجود دارد: بی ادب.

برخی از صفت‌های مشتق این گونه ساخته می‌شوند:

الف) پیشوند + صفت یا اسم: ناپاک، هماهنگ (هم‌آهنگ)، ناسپاس، نسنجیده.

ب) صفت + پسوند: ویرانگر، روشنگر، صادقانه، خردمندانه.

پ) اسم + پسوند: ابریشمی، بهاره، پایزه، بهاری، خانگی (صفت نسبی).

ت) بن مضارع + پسوند: بینا، زبیده، گریان (صفت فاعلی).

ث) بن ماضی + پسوند: شکسته (مفعولی)، خریدار (فاعلی).

(۴) **مشتق - مرکب**: این نوع صفت هم مرکب است و هم مشتق:

تاجوان‌مرد، حمایت‌کننده، هیچ‌کاره، چهارده ساله، ایرانی‌زاد.

در ص ۱۰۵ نیز، در توضیح اضافه‌های تعلق و غیر تعلق، مثال‌های اضافه تعلق معمولی اند و مثال - های اضافه غیر تعلق سیاه.

## نتیجه

خطاها در کتاب زبان فارسی (۲) سال دوم آموزش متوسطه می‌تواند آثار زیان‌باری در زندگی دانش‌آموزان بگذارد. کسانی که شیوه‌های نگارش و پژوهش را اشتباه بیاموزند آن را در زندگی اشتباه به کار می‌برند و بی‌گمان آینده علمی آنها نیز متأثر از این اشتباه خواهد بود. در کتابی که موضوع این مقاله است خطاهای فنی بیش از خطاهای زبانی - ساختاری است، نسبت این دو ۷۸ به ۱۰ است. در خطاهای زبانی - ساختاری، خطای مصداقی بیشتر، و ناهمگونی



جمله‌ها کمتر از خطاهای دیگر است. کتاب دو غلط املائی دارد. در خطاهای فنی، خطا در نشانه‌گذاری بسامد بالایی دارد؛ ۳۶ خطا. در میان این نوع خطا، ناهمگونی کاربرد نشانه‌ها بیشترین است. پس از نشانه‌گذاری، بیشترین خطا در کتاب‌نامه‌نویسی است؛ ۱۶ خطا. بخش مقدمه کتاب هیچ خطایی ندارد.

برخی خطاها به دلیل حذف بخش‌هایی از درس‌های کتاب، تغییر خط بخش‌هایی از کتاب از نسخ به نستعلیق و نیز حذف «ی» میانجی است.

### کتاب‌نامه

- ادیب سلطانی، میرشمس‌الدین (۱۳۸۱)، راهنمای آماده ساختن کتاب، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ایسیت، جان (۱۳۸۷)، «تأملی در باب کتاب‌های درسی»، ترجمه مریم جابر، سخن سمت، شماره ۱۹، پاییز، ص ۵۲-۷۵.
- حق‌شناس و دیگران (۱۳۹۳)، زبان فارسی (۱)، سال اول دبیرستان، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴)، زبان فارسی (۲)، سال دوم آموزش متوسطه، نظری، فنی حرفه‌ای، کاردانش، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲)، زبان فارسی (۳)، سال سوم آموزش متوسطه، شاخه نظری به استثنای رشته ادبیات و علوم انسانی، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۷)، راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی، تهران: علم.
- سمیعی (گیلانی)، احمد (۱۳۷۹)، نگارش و ویرایش، تهران: سمت.
- غلامحسین زاده، غلامحسین (۱۳۷۹)، راهنمای ویرایش، تهران: سمت.
- هاجری، حسین (۱۳۸۸)، «نکاتی چند درباره ویرایش متون درسی»، سخن سمت، شماره ۲۱، بهار، ص ۶۵-۷۶.



## واژه‌سازی در ترجمه فارسی مقامات حریری

علی نصرتی سیاهمزیگی<sup>۱</sup>

### چکیده

مقامات حریری پرآوازه‌ترین مقامه ادبیات عرب است و چند ترجمه از آن به فارسی در دست است. یکی از این ترجمه‌ها از آن مترجمی ناشناس است که در سال ۶۸۶ هـ کتابت شده. اهمیت این ترجمه در آن است که مترجم، برخلاف جریان رایج نثر در عصر خویش، که روی در تکلف، تصنع و عربی-مآبی دارد، در پی برابری فارسی برای واژه‌هاست، گرچه کاربرد واژه‌های عربی آن نیز کم نیست. در این مقاله، پس از معرفی اجمالی مقامه و مقامات حریری، به ویژگی‌های واژگانی ترجمه مقامات حریری پرداخته شده است، از جمله کاربرد واژه‌هایی از گویش‌های محلی و نیز فعل‌هایی که امروز عامیانه به شمار می‌آیند. شیوه‌های واژه‌سازی و دلایل ناماندگاری آنان نیز پژوهیده شده است. مهم‌ترین دلایل ناماندگاری واژه‌ها خوش ساخت نبودن، پرهیز بودن و به کاربردن گروه نحوی است.

**واژگان کلیدی:** واژه‌سازی، مقامه، ترجمه فارسی مقامات حریری

---

[ali.nosrati.sm@gmail.com](mailto:ali.nosrati.sm@gmail.com)

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان گیلان



## ۱. مقدمه

واژه‌سازی از راه‌های غنی کردن زبان است و معیارهایی دارد که در پذیرفتن یا نپذیرفتن واژه‌های ساخته‌شده نقشی اساسی دارد. واژه‌سازی همواره در زبان بوده است. بسیاری از نویسندگان خوش‌ذوق با نکته‌سنجی، در پی برابری فارسی بوده‌اند. کتاب‌های به‌جا مانده به زبان پهلوی گام‌های برداشته‌شده در راه واژه‌سازی را نشان می‌دهد. تبادلات علمی در دوره پهلوی دانشمندان ایرانی را برمی‌انگیخت تا برخی از واژه‌ها و اصطلاحات علمی بیگانه را معادل‌یابی و در پاره‌ای موارد واژه‌سازی کنند (رضایی باغبیدی، ۱۳۷۹: ۱۴۵ و ۱۴۷). برخی پیشینه واژه‌سازی را در فارسی، دست‌کم به عصر ساسانی می‌رسانند. «ابن سینا، غزالی، ناصر خسرو و افضل‌الدین کاشانی، هر کدام در عرصه‌هایی به یافتن معادل‌های فارسی در مقابل واژه‌های عربی همت گماشتند» (اصول و ضوابط واژه‌گزینی، ۱۳۸۸: ۱۹). با این همه، از سده پنج به بعد، نویسندگان واژه‌سازی را فراموش کردند و بی‌پروایانه، واژه‌های عربی را وارد زبان فارسی نمودند و وام‌گیری از عربی را به جای واژه‌سازی نشانند. عربی‌مآبی نویسندگان در این دوره، گاه متون نثر فارسی را دل‌گذا نموده است. در همین دوره، از قضا، مترجمی ناشناس در ترجمه مقامات حریری دست به کاری شگرف زد و برای واژه‌های ناآشنای عربی به کار رفته در مقامات حریری برابریایی دقیق یافت، اگرچه واژه‌های عربی بسیاری نیز به کار برد. این ترجمه از مقامات حریری بر پایه کهن‌ترین نسخه کامل و شناخته‌شده این متن فراهم و در سال ۶۸۶ هـ به دست محمدبن رشید کتابت شده است. مقامات حریری پرآوازه‌ترین مقامه در ادبیات عرب، و نثر آن از دشوارترین نمونه‌های نثر مصنوع است. این کتاب از نظر لغت، انشا و بلاغت اهمیت دارد و شاید از این رو متن درسی شد و شرح و حاشیه بر آن نوشتند. قهرمان داستان‌های حریری ابوزید سروجی است و راوی آن الحارث بن همام.

پایه‌گذار مقامه‌نویسی را در ادب عرب، بدیع الزمان همدانی (۳۵۸-۳۹۸ هـ) دانسته‌اند و حریری در مقدمه مقامه خود بر این نکته اشاره دارد، اما برخی با این نظر مخالف‌اند. مخالفان



بر این‌اند که پیش از همدانی، ابن‌دُرید مقامه نوشت ولی داستان‌های خود را احادیث نامید. آنان می‌گویند بدیع‌الزمان با مهارت، اجزایی را که از قدیم در جامعه و ادبیات عرب بوده با هم درآمیخته، فنی آفریده و نام مقامات را، که معانی گوناگونی داشته، بر فن خود نهاده است. کار همدانی معانی دیگر مقامات را کنار زد. این نوع ادبی از بقایای اشعار هجایی و دشنام‌های شاعرانی چون حطیثه (ف ۵۹ هـ) در صدر اسلام است و از دشنام‌ها و استغاثه‌های مسجّع گدایان در قرن سوم مایه گرفته (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۱۰).

مقامه به معنی جای ایستادن است اما در دوره‌های مختلف معانی گوناگون داشته است؛ در دوره جاهلیت به معنی مجلس و مجمع قبیله بوده و شعرای جاهلی از جمله زُبیر بن ابی سلمی و لُبید بن ربیع مقامه را در این معنی به کار برده‌اند. این واژه پس از اسلام گسترش معنایی یافت و به معنی مکان و مجلس به کار رفت. بعدها مرادف حدیث شد و به تدریج معنی سخنرانی به خود گرفت. سپس به خطبه و موعظه گفته شد. در آغاز دوره عباسیان، واژه مقامه جنبه دینی یافت و به احادیث و خطبای گفته شد که در مجالس خلفا ایراد گشت. سپس، به تدریج، مترادف با اشعار و اخبار و تاریخ به کار رفت (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۴۴). این آغاز تحول معنایی این واژه از مجلس به قیام خطیب در برابر بزرگان برای خواندن خطبه یا گفتن پند بود. در قرن سوم، این واژه بر استغاثه گدایان و سؤال بینوایان که مسجّع بود به کار رفت و به سبک سخن کاهنان و قصه‌گویان جاهلیت و صدر اسلام مسجّع و مقفّی بود. نمونه‌هایی از این سخنان را جاحظ در المحاسن و الاضداد آورده است. این معنی موجب گشت تا این عنوان در معنی اصطلاحی خاص خود برای فن مقامات برگزیده شود، زیرا در کتب مقامات، معمولاً قهرمان داستان گدایی است که در میان جمعی نشسته و یا ایستاده، داستانی را نقل می‌کند و در پایان به درپوزگی و گدایی می‌پردازد (همان: ۵۴۵). این دگرگونی معنایی، مقامه را از دربار به ادب عامه کشاند.





در پایان سده چهارم، در زبان عربی یکی از گونه‌های قصه را مقامات نام نهادند. چون در این دوره، در عربی تکلف در لفظ شدت گرفته بود این فن پرآوازه گشت و راه را برای نویسندگان متصنّع هموار کرد. بهار (۱۳۷۳، ج ۲: ۳۲۴) مقامات را ترجمه گائنه، گاس یا گاه می‌داند و می‌افزاید در ایران یکی از معانی مقام آهنگ موسیقی است و گویند فلان کس مقام می‌نوازد یا مقامی خواند یا زد. این معنی از مزدیسنان در ایران باقی مانده، که روزگاری، گاه یعنی گائنه را که یکی از معانی آن مقام است به عربی ترجمه و آن را مقامات نامیده‌اند، چون گاه‌ها با موسیقی توأم بوده است و اشعار هجایی آن دارای همان موازنه و فواصل و قرائن و سکوت است که در مقامات عرب می‌بینیم.

مقامات در اصطلاح از انواع داستان است اما در آن تکلفات لفظی بیش از داستان اهمیت دارد. مقامه‌نویسی، در سده چهارم، به نویسندگان عرب میدان داد تا صنایع لفظی و بدیعی به ویژه سجع را با آسودگی در نثر بیاورند و هنر خود را در نثر متکلف، که در آن دوره مرسوم بود نشان دهند. ایرانیان نیز، دو سده بعد این شیوه را پی گرفتند. از این رو، برخی نویسندگان در تعریف مقامه گفته‌اند: مقامه تمرینی است برای ایراد لغات و فراگرفتن لغات و به کاربردن لغات. از جمله ابن الطقطقی می‌نویسد: تنها فایده فن مقامات تمرین در فن انشا و آشنایی با اسالیب مختلف نثر است (ابراهیمی حریری، ۱۳۴۶: ۱۳). مقامات داستان‌هایی کوتاه و مستقل‌اند که یک راوی دارند. راوی همواره در سفر است، سخنور و شوخ است، شعرهای بسیار از بر است. مقامات عربی، همه این گونه‌اند اما مقامات فارسی، لزوماً راوی و قهرمان معین ندارند.

حریری صد سال پس از همدانی مقامه نوشت. موضوع اصلی مقامات او رویدادهایی است که برای ابوزید رخ می‌دهد. ابوزید با چرب‌زبانی در پی مال‌اندوزی‌های است. در لابه‌لای مقامات موضوع‌های دیگری چون پندآموزی، دوری از دنیاپرستی و پرهیز از زشت‌کاری به چشم می‌آید.



«از ترجمه‌های مقامات حریری به فارسی دری و طبری نسخه‌هایی به جا مانده است. این نسخه‌ها همه ترجمه کلمه به کلمه است، زیرا مقامات را به عنوان یک متن درسی برای فراگیری واژه‌های عربی می‌آموختند نه برای بهره‌گیری از داستان و لذت بردن از ماجراهای ابوزید. چنانکه شوقی ضیف هم در باب مقامات بدیع‌الزمان اشاره کرده است حتی غرض از تألیف مقامات هم اساساً آموزش زبان و لغت بوده است نه ساختن داستان و پرداختن قصه‌ای. ترجمه‌های فارسی مقامات حریری عبارت‌اند از:

۱. ترجمه فضل‌الله بن عثمان معروف به سراج کاتب در ۵۸۷هـ؛

۲. ترجمه از مترجمی ناشناس، کتابت به دست محمد بن رشید در ۶۸۶هـ این ترجمه زیرنویس، ظاهراً کامل‌ترین ترجمه فارسی کهن موجود است؛

۳. ترجمه زیرنویس مکتوب به سال ۱۲۱۸هـ؛

۴. ترجمه زیرنویس مکتوب به سال ۱۲۲۳هـ (رواقی، ۱۳۶۵: بیست).

مبنای مقاله حاضر، ترجمه ردیف دو، یعنی ترجمه مقامات حریری از مترجمی ناشناس است که به دست محمد بن رشید در ۶۸۶هـ کتابت شده، و ظاهراً کامل‌ترین ترجمه فارسی کهن موجود است. در این ترجمه، مترجم با چیرگی و دقت در پی معادل‌های فارسی برای واژه‌های عربی است. «مترجم نه می‌خواسته که مقامات را به مقامات فارسی برگرداند و نه می‌توانسته چندگانگی‌های معنایی و ایهام‌های واژه‌ها را به همان گونه که در زبان عربی بوده است در فارسی نشان دهد. از این رو، تمام همت خود را برای دستیابی برابرها و معادل‌های دقیق فارسی به کار بسته است و با استفاده از امکانات صرفی زبان توانسته به ترکیب‌ها و واژه‌هایی دست یابد که تا حدودی کمبودهای این رودررویی نابرابر را جبران کند» (همان: بیست و دو). اهمیت کار مترجم مقامات در این است که در روزگاری در پی برابری‌های دقیق بود که حرکت عمومی زبان ادب آمیختگی با زبان عرب را به دلایل گوناگون پذیرفته بود.



## ۲. ویژگی‌های واژگانی ترجمه مقامات حریری

### ۲.۱. کاربرد واژه‌ها و ترکیب‌های نادر از گویش‌های محلی

از مهم‌ترین ویژگی‌های این ترجمه به کار بردن واژه‌ها و ترکیب‌های نادر است. این واژه‌ها و ترکیب‌ها یا در متون دیگر دیده نمی‌شوند و یا بسیار کم کاربردند:

آیینه (شرر)، ص ۱۶ / افروشه (الخبیصه): نان خورش، ص ۹ / بازیانه (اللعبه)، ص ۳۱۰ / ژوبه (البخیل)، ص ۸۸ / سپرغ (شراره)، ص ۱۷ / فرواده (غرس)، ص ۲۷۳ / کال (جرف): بستر رود، ص ۲۸ / رگوستن (خرطوا): پوست کندن [میوه]، ص ۳۶۶ / انچشخیدن (اقشعرار): به هم برآمدن، ص ۱۷۷ / بهی خواستن (استخاره)، ص ۲۱۶ / می‌رندیدند (غمغم): غر و لند می‌کردند، ص ۲۹۰ / بسرید (تململ): بر خود پیچید، ص ۲۹۰ / می‌مندید (یفتَر): می‌خندید، ص ۱۴ / می‌هیوند (تهوی): شتابان می‌روند، ص ۳۵۲ / برخوید (استنزف): روان کرد، ص ۲۱۳ / برسرپاند مرا (یوطینی): عبور دهد، ص ۳۵۵ / پژهان (غبط، اغتباط): رشک، ص ۱۸ / پیش‌تک (سلافه): آبی که از انگور پیش از فشردن می‌چکد، ص ۲۴۰.

بر اساس این واژه‌ها و ترکیب‌ها، مترجم در میان منابع واژه‌سازی، بیشتر به گویش‌های محلی گرایش دارد. از این رو رواقی (همان: چهل‌وچهار) بر این است که ترجمه مقامات به سبب همخوانی‌های بیشتری که با تاج‌المصادر بیهقی و مصادر زوزنی، و ترجمه و قصه‌های قرآن دارد می‌تواند از مترجمی باشد که در محلی میان بیهق و زوزن یا هرات یا نیشابور می‌زیسته و از گونه زبانی آن حوزه بهره برده است. ایشان واژه‌های نادر این ترجمه را در کتاب‌هایی یافته که در این حوزه نوشته شده‌اند. برای نمونه «انچشخیدن» در فرهنگ‌ها نیامده و شکل دیگری از «انجخیدن» یا «انجختن» است و در تاج‌المصادر بیهقی و مصادر زوزنی و فرهنگ مصادر اللغة به کار رفته، یا «پژهان» به معنی «غبطه» در فرهنگ‌ها آمده ولی شاهی برای نیامده، اما در المصادر زوزنی برای «الغبطه» و «الغبط»، «بژهان بردن»، «پژهان بردن» و در فرهنگ مصادر اللغة در برابر «الاغتباط» و در تاج‌المصادر بیهقی در ترجمه «الغبطه» و «الغبط» آمده است. «هیویدن» نیز در فرهنگ‌ها نیامده و تنها شاهد از ترجمه و قصه‌های قرآن است (همان: سی - سی وهفت).



## ۲.۲. کاربرد فعل‌های عامیانه امروزی

در ترجمه مقامات فعل‌هایی به کار رفته که امروزه در زبان عامه مردم به کار می‌رود اما کاربرد آن در زبان ادب چندان پذیرفتنی نیست:

پیچانیدن: به معنی سردوانیدن؛ پیچانیده به معنی بستانکار، سردوانیده

و لا شكا المَطُولُ مَطْلَ العائِقِ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۱)

و نه گله کردی پیچانیده از پیچانیدن تعویق در آورنده (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۰)

دوشیدن: به معنی کندن و بردن پول از کسی

اَخْتَلَبَ بِهِ اُولَئِكَ المَلا (حریری، ۱۳۶۴: ۹۳)

بدوشید بدان آن انجمن و گروه را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۷۸)

چسبش: به معنی میل و گرایش

وَ قَدْ دَجَا جُنْحُ الظَّلامِ المُسْبِلِ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۳)

و به درستی که تاریک شده است چسبش طرف تاریکی پرده فروگذاشته (مقامات

حریری، ۱۳۶۵: ۴۳)

## ۳. شیوه‌های واژه‌سازی در ترجمه مقامات حریری

مترجم مقامات در واژه‌سازی به برخی شیوه‌ها دلبسته است. او در این شیوه‌ها زیاده‌روی کرده. بسامد بسیار این گونه واژه‌ها در متن برجسته است. به دو نمونه از این شیوه‌ها در وندافزایی اشاره می‌شود:

۳.۱. افزودن ک به اسم، صفت و قید برای بیان تصغیر یا تحجیب

انبانک

وَ اغْتَضَدَ شَكْوَتَهُ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۸)

و در بازو افکند انبانک خود (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۹)

سرایک



- حَتَّى أَفْضِنَا إِلَى دُوَيْرِهِ خَرَبِهِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۳۴)
- تا برسیدیم به سرایکی بیران (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۱۸)
- دشمنک و بندگک
- فَقُلْتُ لَهُ يَا عُدَيَّ نَفْسِهِ وَ عُيَيْدَ فَلْسِهِ (حریری، ۱۳۶۴: ۲۳۴)
- گفتم او را ای دشمنک تن خود و ای بندگک پیشیز خود (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۰۴)
- رختک
- فَضَمَمْتُ رُحَيْلِي (حریری، ۱۳۶۴: ۲۳۸)
- و فراهم آوردم رختک خود را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۰۸)
- اندگک
- فَخَذَ هَذِهِ الصُّبَابَةَ (حریری، ۱۳۶۴: ۲۷۲)
- بگیر این اندگک ریخته را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۴۰)
- پیشک (اندکی پیش)
- عَايِنْتُهُ اللَّيْلَةَ فُيَيْلَ أَنْتِيَابِكُمْ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۲)
- رنج آن کشیدم امشب پیشک از اندر آمدن شما (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۲)
- نمونه‌های دیگر: آهوبرگک (الشَّوَيْدِن) / استخوانک (عُظِيم) / بارانک (مُطِير) / فوطگک (فَوَيْطَه) / گلبنک (نُويره) / لفظک (اليفاظ) / ماهک (بُدَيْر) / نورک (نُويره).
- ۳.۲. افزودنِ شِ به مادهٔ مضارع برای ساخت اسم  
بالش
- وَمَنْشَايَ فَيْدُ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۴)
- و مولد و بالش من فید (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۴)
- زیش



وَوَلَّى الْعَيْشُ النَّضِيرُ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۳۱)  
و برگشت زیش تازه (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۹۲)

پیوندش

تَخَذَتْهَا وَصْلَةً (حریری، ۱۳۶۴: ۴۷)  
فراگرفتم آن را پیوندشی (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۶)

رنگایش

و تَلَوْنَ أَبِي بَرَاتِشَ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۰۸)  
و رنگایش مرغی - که متلَوْن می‌شود - (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۶۷)

#### ۴. دلایل ناماندگاری واژه‌سازی در ترجمه مقامات حریری

##### ۴.۱. خوش ساخت نبودن واژه‌ها

از دلایل پذیرفته شدن واژه‌ها رعایت قواعد دستور زبان فارسی و قواعد آوایی زبان فارسی است. این دو از ضوابط واژه‌گزینی‌اند. «در خوش ساختی آوایی عواملی چون نوع واج و مخصوصاً نوع همخوان، تعداد هجاهای کلمه، ساخت هجای کلمه، تعداد و امتداد مکث‌های درون کلمه‌ای، نوع ارتباط همخوان‌های تشکیل دهنده کلمه از نظر جایگاه تولید و واک مؤثرند» (طیب، ۱۳۸۴: ۴۶۱، ۴۶۲). واژه‌ها باید از نظر آوایی با هنجار آواشناسی زبان؛ ساختمان هجا، هم‌نشینی صامت‌ها و مصوت‌های زبانی سازگاری داشته باشند. از دلایل خوش ساخت نبودن واژه‌ها در ترجمه مقامات حریری افزودنِ وندِ «نده» به واژه‌های ختم شده به «ند» برای ساخت صفت فاعلی است:

دربندنده

و جَابِرَ الْعَظْمِ الْكَسِيرِ الْمَهِيضِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۰۸)  
و ای دربندنده - اصلاح کننده - استخوان شکسته دیگریار شکسته (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۹۴)



به آواز خندنده

وَقَهْقَرٌ مُّقَهَّقَهَا (حریری، ۱۳۶۴: ۷۸)

و بازگشت به آواز خندنده (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۶۵)

پیوندنده

فَمَا مَلَّ قَطُّ سَوَى الْوَاصِلِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۳۵)

که ملال نگیرند هرگز جز از پیوندنده (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۱۸)

#### ۴. ۲. پرهجابودن واژه‌ها

با توجه به قانون کم‌کوشی زبان، واژه باید کوتاه باشد تا در پیام‌های زبانی کمترین انرژی و نیروی ذهنی و عضلانی مصرف شود. البته «این صرفه‌جویی نیروی ذهنی و عضلانی (اندام‌های گفتار) تا آنجاست که به برقراری ارتباط و معنی پیام گفتاری زیانی وارد نسازد» (سپنتا، ۱۳۸۴: ۴۵۰). دلایل پرهجا بودنِ گزینش واژه‌ها در ترجمه مقامات حریری به شرح زیر است:

#### ۴. ۲. ۱. پافشاری در کاربرد واژه «بسیار» برای ساختن اسم مبالغه

بسیاردان

ذِكْرُ الْمُقَامَاتِ الَّتِي ابْتَدَعَهَا بَدِيعُ الزَّمَانِ وَ عَلَامَةُ هَمْدَانِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۱)

ذکر مقاماتی که نوآورد آن را بدیع همدانی که بسیاردان آن‌جا بود (مقامات حریری،

۱۳۶۵: ۲)

بسیارمال

وَمَا إِنْ يَزِينُ سَوَى الْمُكْثَرِينَ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۵۶)

و بنیاراید جز بسیارمالان را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۱۴)

بسیارآب

لَيْفِيضَ شَرْبُهُ الَّذِي غَاضَ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۰۴)



تا بسیار آب باشد آن شرب او که نقصان کرده است (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۶۵)

بسیار گیاه

وَلَا تَعْجَبَنَّ لِشَيْخٍ أَبْنٍ / بِمَعْنَى أَغْنَى وَدَنَّ طَفَحَ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۰۲)

و تعجب مکن از پیری که مقیم شد / به منزلی که بسیار گیاه شد (مقامات حریری،

۱۳۶۵: ۸۶)

۴. ۲. ۲. پافشاری در کاربرد واژه «هم» برای بیان مشارکت در ترجمه واژه‌ها از باب

مفاعله

هم‌رفیقی

كَلَيْتُ بِلِسَانِ الْمُوَافَقَةِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۷۳)

استدعا کردند از من هم‌رفیقی (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۵۴)

هم‌سمری

عَلِمْتُ أَنَّ مُسَامَرَتَهُ غَنَمٌ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۱۹)

بدانستم که هم‌سمری او نعمتی است (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۰۵)

هم‌نسیمی

وَأَغْرَتَنِي خُدْعَتُهُ سِمَتَهُ بِمُنَاسَمَتِهِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۴۶)

مرا فریب نهاد او به هم‌نسیمی با او (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۲۶)

هم‌انس

وَأَنْسَتُهُ عَلَى أَنَّهُ حَبٌّ مُؤَانِسٌ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۴۶)

و پنداشتم که او دوستی است هم‌انس (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۲۶)

هم‌طعام

وَعَاقَرْتُهُ وَلَمْ أَذْرِ أَنَّهُ بَعْدَ فَرِّهِ مَمَّنْ يُطْرَبُ لِمَقَرِّهِ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۴۶)





و با او هم طعام شدم و ندانستم که او پس از آزمودن او از آن‌هاست که  
طرب کنند به گریختن او (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۲۶)

هم‌بویی

فَنَاسَمْنَاهُمْ لِنَتَّخِذَهُمْ سُلَمًا إِلَى الْإِرْتِقَاءِ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۱۸)  
هم‌بویی کردیم با ایشان تا گیریم ایشان را نردوانی به بر شدن (مقامات  
حریری، ۱۳۶۵: ۲۷۹)

#### ۴. ۲. ۳. پافشاری در کاربرد واژه «جای» برای ساختن اسم مکان

خوفتن جای

فِي مَرْقَدٍ وَ مَضْجَعٍ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۲۰)  
در خوابگاه و خوفتن جا (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۷۸)

رستن جا

وَيَحْكُ يَا نَفْسِ احْرِصِي / عَلَى ارْتِيَادِ الْمَخْلَصِ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۲۱)  
ای برکه ای تن من آزر شو / برجستن رستن جا و رستن (مقامات حریری، ۱۳۶۵:  
۳۷۹)

فرو خوابانیدن جای و فرو نهادن جای

فَتَخَيَّرْنَا هَئِهِ الْمُنَاحَا لِلْعَيْسِ وَ مَحْطًا لِلتَّعْرِيسِ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۴)  
برگزیدیم آن را فرو خوابانیدن جای مر اشتران سپید و فرو نهادن جای باری  
به آخر شب مر خواب کردن را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۲۴)  
و از این جمله است: سودن جای (محک)، ص ۳۹ / گریز جای (مفر)، ص ۲۸ / بژول جای  
(کعب؛ استخوان مچ پا)، ص ۱۵۹ / جنگ جای (معرکه)، ص ۴۲ / مندیدن جای (مبَسِم)، ص ۱۴ /



هلاک‌جای، ص ۲۱۲ / وزیدن‌جای، ص ۷۹ / نشاندن‌جای، ص ۱۱۸ / کشیدن‌جای، ص ۱۲۳ /  
جستن‌جا، ص ۱۸۹.

#### ۴.۳. کاربرد گروه نحوی

از شیوه‌های مترجم برای واژه‌سازی ساخت گروه نحوی است. در گروه نحوی یک یا چند واژه با عناصر نحوی مانند کسره اضافه و حروف اضافه به هم می‌پیوندند. مترجم این شیوه را گاه برای واژه‌هایی به کار برده که واژه ساده داشته‌اند.

چریده استخوان (لاغر)

وَتَيَّيْنَنَّ أَنَّهُ مَعْرُوقُ الْعَظْمِ (حریری، ۱۳۶۴: ۷۷)

و هویدا شد که او چریده استخوان است (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۶۴)

سوارگان آب (حباب)

وَعَنْ أَفَاحٍ وَعَنْ طَلْحٍ وَعَنْ جَبَبٍ (حریری، ۱۳۶۴: ۲۴)

از کویله‌ها و از کاردو - شکوفه خرما - و از سوارگان آب (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۱۴)

موضع‌های عطسه

وَأَرْغَمْتُ الْمَعَاظِسَ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۱۵)

و به رگم آوردم موضع‌های عطسه را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۷۳)

شتافته مهمانی (غذای حاضری)

وَأُحْضِرْتُهُ عُجَالَهُ مُكْنَتِي (حریری، ۱۳۶۴: ۶۲)

و حاضر آوردم بدو شتافته مهمانی دستگاه خود (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۵۰)

از گونه گشته (دگرگون شده، لاغر شده)

فَرَأَيْتُ فِي بُهْرِهِ الْحَلْقَهُ شَخْصًا شَخَّتَ الْخَلْقَهُ (حریری، ۱۳۶۴: ۱۵)

بدیدم در میان حلقه شخصی از گونه گشته آفرینش او (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۶)

به پای کرده چشم (نصب العین)



فَقَالَ اجْعَلِ الْمَوْتَ نُصَبَ عَيْنِكَ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۲۴)  
گفت کن مرگ را به پای کرده چشم خود (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۸۲)

#### ۴. ساخت واژه‌های مرکب و مشتق مرکب در برابر واژه‌های ساده عربی

آب‌داری (طراوت)

وَالْتَغَوَّرَ بِالشَّنَبِ (حریری، ۱۳۶۴: ۸۱)

و دندان‌ها را به خنکی و آب‌داری (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۶۸)

کن‌انباری (محتکر)

وَالْمُحْتَكِرَهُ الْمُسَخَّطَهُ

و کن‌انباری ناپسندی کننده

پشت‌نادهنده

وَأَقْتَدْتُ الشَّوَايِسَ (حریری، ۱۳۶۴: ۴۱۵)

و بکشیدم اسبان پشت‌نادهنده را (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۷۳)

بیرون خزیده چشم

وَالْحِظَا وَالنَّظِيرُ وَالظُّرُّ وَالْجَاحِظُ (حریری، ۱۳۶۴: ۳۸۴)

و بهره‌ها و نظیر مردم و دایه و بیرون خزیده چشم (مقامات حریری، ۱۳۶۵: ۳۴۲)

نیز ترکیب‌هایی چون: دیرآهنگی (کندی)، ص ۶۶ و خُرْد قطره، ص ۴۰.

#### نتیجه

یکی از ترجمه‌های ارزشمند مقامات حریری از آن مترجمی ناشناس است که در سال ۶۸۶ هـ کتابت شده. مترجم برخلاف جریان رایج نثر در عصر خود در پی برابری فارسی واژه‌های عربی بوده، گرچه کاربرد واژه‌های عربی آن نیز بسیار است. وی واژه‌ها و ترکیب‌هایی را از گویش‌های محلی خراسان مانند بیهق، هرات و نیشابور آورده و فعل‌هایی را به کار برده که



امروز از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه است. وی در واژه‌سازی دلبستگی ویژه‌ای به وندافزایی و افزودن کک به اسم و صفت و قید برای تحبیب و تصغیر و یا افزودن ش به ماده مضارع برای ساختن اسم دارد. با همه تلاشی که مترجم در واژه‌سازی داشته، واژه‌های ساخته‌شده وی به دوره‌های سپسین نرسیده است. دلایل این ناکامی خوش ساخت نبودن واژه‌ها، کاربرد گروه نحوی، ساخت واژه‌های مرکب و پرهجا بودن واژه‌هاست. دلایل پرهجا بودن واژه‌ها پافشاری بر کاربرد برخی ساخت‌ها مانند کاربرد واژه بسیار برای ساخت اسم مبالغه، کاربرد واژه هم برای بیان مشارکت در ترجمه واژه‌هایی از باب مفاعله که بیان مشارکت می‌کنند، و کاربرد واژه جای برای ساخت اسم مکان است.

### کتاب‌نامه

- ابراهیمی حریری، فارس (۱۳۴۶)، مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی، انتشارات دانشگاه تهران.
- اصول و ضوابط واژه‌گزینی (۱۳۸۸)، مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ویرایش سوم.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۳)، سبک‌شناسی، تهران: امیرکبیر.
- الحریری (۱۳۶۴)، مقامات، از روی چاپ دارصادر بیروت، مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی، تهران.
- خطیبی، حسن (۱۳۷۵) فن نثر در ادب پارسی، تهران، زوار.
- رضایی باغبیدی، حسن (۱۳۷۹)، «واژه‌گزینی در عصر ساسانی و تأثیر آن در فارسی دری»، نامه فرهنگستان، ۳/۴.
- رواقی، علی (۱۳۶۵)، مقدمه بر کتاب مقامات حریری، تهران: مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۴)، «بررسی هنجار واژه‌پذیری در زبان فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی»، در مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی واژه‌گزینی و اصطلاح‌شناسی، به کوشش علی کافی، تهران، نشر آثار.
- طیب، سید محمدتقی (۱۳۸۴)، «اهمیت ساختار موسیقی در واژه‌گزینی»، در مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی واژه‌گزینی و اصطلاح‌شناسی، به کوشش علی کافی، تهران: نشر آثار.
- مقامات حریری (۱۳۶۵)، ترجمه فارسی، به کوشش علی رواقی، تهران: مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی.



## معرفی خودانتقادی برون-متنی در عرصه ادبیات

مهرداد نصرتی<sup>۱</sup>

یداله جلالی پندری<sup>۲</sup>

مجید پویان<sup>۳</sup>

### چکیده:

نقد ادبی، دانشی است که در گذشته، تنها به ارزیابی آثار ادبی و تعیین خوبی و بدی آنها می پرداخت، حال آنکه در مطالعات جدید، دامنه آن گسترش یافته تا جایی که امروزه به عنوان لازمه و مکمل اثر ادبی از آن نام می برند. نقد خویشتن آن است که پدیدآوری در جایگاه منتقد اولیه، به نقد اثر، روش، نگرش و یا شخصیت ادبی خویش پردازد. خودانتقادی انواعی دارد و نقد خویشتن برون-متنی آن است که پدیدآور، در مقدمه کتب و رسائل، مصاحبه ها، سخنرانی ها و امثال آن، به خودانتقادی پردازد. در پژوهش حاضر که با روش کتابخانه ای و با شیوه تحلیلی-توصیفی انجام شده است، تلاش خواهیم کرد تا با استفاده از شواهدی که از بیانات و اشارات شاعران و نویسندگان ادبی، در مقدمه ها، مصاحبه ها و سخنرانی های ایشان به دست می آید، از خودانتقادی برون-متنی در حوزه ادبیات، تعریفی روشن ارائه دهیم. پژوهش در این حوزه، به افزایش آگاهی و علاقه خوانندگان ادبیات نسبت به فضاهای بعد از خلاقیت ادبی خواهد کرد و موجب گشودن دریچه های جدید بر روی متون ارزشمند ادبی خواهد شد.

**کلیدواژه ها:** خودانتقادی، نقد برون-متنی، مصاحبه، سخنرانی، مقدمه

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه یزد: [mehrdadnosrati@stu.yazd.ac.ir](mailto:mehrdadnosrati@stu.yazd.ac.ir)

<sup>۲</sup> دکترای ادبیات فارسی، دانشیار دانشگاه یزد: [jalali@yazd.ac.ir](mailto:jalali@yazd.ac.ir)

<sup>۳</sup> دکترای ادبیات فارسی، دانشیار دانشگاه یزد: [pooyan@yazd.ac.ir](mailto:pooyan@yazd.ac.ir)



## ۱. مقدمه:

نقد ادبی در گذشته محدود بود به ارزیابی اثر و با تعیین خوبی یا بدی آن، وظیفه‌اش را کامل می‌کرد، حال آنکه در مطالعات نوین، نقد ادبی را مکمل و لازمه اثر می‌دانند و به همین نسبت، دامنه وظایف گسترده‌ای را برای آن تعریف می‌کنند. امروزه تقریباً هرگونه کنش یا واکنش خواننده منتقد نسبت به متن، پدیدآور و یا خوانندگان اثر، به منزله نقد در نظر گرفته شده تا آنجا که از وصف و تفسیر و تأویل تا تبلیغ یا دور انداختن اثر را گونه‌ای از نقد می‌شمارند. خودانتقادی یا نقد خویشتن آن است که در نقد، پدیدآور و منتقد یکی باشند. در اینصورت به او "منتقد اولیه" می‌گوییم که در مقایسه با "منتقد ثانویه"، یعنی هر منتقدی به غیر از پدیدآور، تعریف می‌شود. پدیدآور در جایگاه منتقد اولیه، علاوه بر اثر یا آثار خویش، ممکن است به روش، نگرش و یا شخصیت ادبی خویش پرداخته و آنها را مورد نقد قرار دهد. نقد خویشتن انواعی دارد و در ارتباط با محل ظهور، به دو گونه تقسیم می‌شود. چنانچه نقد خویشتن، در تمام یا بخشی از یک اثر ادبی، مثل شعر، داستان یا نمایشنامه ظهور یابد، "خودانتقادی درون-متنی" نامیده می‌شود و اگر محل ظهور نقد خویشتن، بیرون از متون ادبی، مانند مقدمه یک کتاب یا رساله، ضمن یک مصاحبه، سخنرانی یا نقد-نوشته مستقل (مثلاً در یک مجله ادبی یا حتی محیط‌های مجازی) باشد، "خودانتقادی برون-متنی" است. خودانتقادی برون-متنی، خود می‌تواند حول محور اثر یا مجموعه‌ای از آثار یک شاعر و یا نویسنده ادبی، نگرش و یا روش او در ادبیات و یا حتی شخصیت ادبی پدیدآور باشد و ممکن است شامل کل یک متن انتقادی و یا جزئی از آن باشد. همچنین ممکن است ناظر به مباحث کلی و یا جزئی و دقیق باشد. ممکن است به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم بیان شود و یا تنها از طریق تأویل و تفسیر سخنان پدیدآور بتوان به مفاهیم انتقادی آن رسید. سخنان منتقد اولیه ممکن است برخاسته از ذوق و یا دارای محملی نظری باشد و همچنین ممکن است سازمان یافته و یا

اتفاقی بیان شود. چنانچه مسائل مطروحه در نقد خویشتن مرتبط با اثر یا متن ادبی باشد، ممکن است به صورت پیشاتولیدی و به عنوان پیشگویی و آرزو و یا ضمن تولید اثر (مثل مواردی که داستانی در قسمت‌های مختلف و به صورت زمان‌بندی شده تولید و منتشر می‌شود) و یا پساتولیدی بیان گردد. چنین نقدی ممکن است به شکل و یا محتوای اثر پردازد و در باب مسائلی همچون قالب، فصاحت، بلاغت و مانند آن باشد. خودانتقادی ادبی ممکن است محورهای موضوعی مختلفی داشته باشد؛ مثل: سیاست، اقتصاد، تاریخ، ایدئولوژی، فلسفه و منطق، اخلاق و عرفان، فرهنگ و اجتماع و امثال آن. همچنین، خودانتقادی برون-متنی ممکن است خطاب به یک خواننده عادی ادبیات، خواننده حرفه‌ای و یا خواننده منتقد و پژوهشگر بیان شود.

در پژوهش حاضر که با روش کتابخانه‌ای و به شیوه تحلیلی-توصیفی انجام می‌شود، تلاش خواهیم کرد تا با استفاده از شواهدی که از سخنان شاعران و نویسندگان ایران و جهان، از خلال مصاحبه‌های آنان استخراج می‌کنیم، تعریفی روشن از نقد خویشتن برون-متنی دست یابیم. این تحقیق علاوه بر تشویق پدیدآوران به نقد اثر، روش، نگرش و شخصیت ادبی خویش با روشی نظام‌مند، به محققان یاری خواهد کرد تا دریچه‌ای جدید را که از خلال سخنان پدیدآوران به دست می‌آید بر روی متون ادبی گشوده و از این منظر به مطالعه در ادبیات پردازند. همچنین به خوانندگان عادی و حرفه‌ای ادبیات کمک خواهد کرد تا آگاهی خویش را نسبت به فضای پس از خلاقیت‌های ادبی، افزایش دهند.

## ۲. بحث

**ادبیات تحقیق:** از خودانتقادی‌های برون-متنی ادبیات کهن، سابقه قابل توجهی در دست نیست، اما خوشبختانه در ادبیات معاصر، شاعران و نویسندگان به فراوانی در باب نگرش، روش و آثار ادبی خود سخن گفته‌اند، اگرچه در کمتر موردی این خودانتقادی‌ها سازمان‌یافتگی یک



نقد خوب را دارند. مثلاً فروغ فرخزاد در کتابیبا نام *جاودانه زیستن، در اوج ماندن* (۱۳۷۵) چاپ شده است، ضمن مصاحبه‌ها و نامه‌های خود، از طرز کار، روش و شگردهای کار شاعری خود سخن می‌گوید. (صص ۱۸۱ و ۱۸۲) در کتاب *سیر نقد شعر در ایران، از مشروطه تا ۱۳۳۲* ش. ۵ (۱۳۸۰)، دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده، نقل قول‌های شاهین تندرکیا را در باب نثم‌های خویش (نثر + نظم) و خصوصیات آنها از لحاظ صورت و محتوا بیان می‌کند. (صص ۱۴۰-۱۳۵) علی‌دهب‌اشی در کتاب *بر ساحل جزیره سرگردانی؛ جشن‌نامه دکتر سیمین دانشور* (۱۳۸۳)، مقاله‌ها، اشعار، سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها، نامه‌ها و یادداشت‌های سیمین دانشور را گردآوری کرده‌است. دانشور در بسیاری از بخش‌های کتاب، به خودانتقادی پرداخته است. (صص ۹۸۶-۹۸۵) محمدابراهیم باستانی پاریزی در کتاب *خود مشت و مالی* (۱۳۸۴)، با زبانی طنز، خطاهای خویش را نقد می‌کند. وی با آوردن نمونه‌هایی از اشتباهات خود در تصحیح کتب تاریخی، این مسأله را توضیح می‌دهد. (ص ۴۲) سید عبدالله سادات مدنی در کتابی از مجموعه تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، با عنوان *علی باباچاهی* (۱۳۸۴)، زندگی‌نامه، برخی آثار، یادداشت‌ها، مقالات، روایات، خاطرات و مصاحبه‌های این شاعر را گردآوری کرده که باباچاهی در آنها از روش و نگرش خود نسبت به ادبیات سخن می‌گوید. (صص ۱۱۳-۱۱۲) ناصر حریری در کتاب *درباره هنر و ادبیات* (۱۳۸۵)، مصاحبه خود با احمد شاملو (الف. بامداد) را منتشر کرده‌است که ضمن آن، شاملو نگرش و روش خویش در ادبیات را مورد بررسی قرار داده است. (صص ۱۹ و ۲۰) اردوان امیری‌نژاد در کتابی از مجموعه تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، با عنوان *ضیاء موحد* (۱۳۸۷)، به خودانتقادی این شاعر-فیلسوف در انجام تصحیح همان کتاب می‌پردازد. (ص ۸) محمدعیسی ویلی در مقاله‌ای با عنوان «*نقد خویش‌ن و شیوه تعلیمی فریدالدین عطار*» (۱۳۸۷) با تحلیل مقدمه *تذکره الاولیاء* عطار نیشابوری (۶۱۸-۵۴۰ هـ.ق) نتیجه می‌گیرد که بدون اقرار به خطاها و لغزش‌ها، سالک نمی‌تواند کاری انجام بدهد. بنابراین در تصوف، که موضوع مورد علاقه بسیاری از شاعران قدیم بوده، خودنقادی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار





است. (ص ۳۷) ایرج پارسی‌نژاد در کتاب *نیمایوشیج و نقد ادبی* (۱۳۸۸)، ضمن مطالعاتی که درباره آثار و نامه‌های این شاعر معاصر انجام داده‌است، به موارد متعددی اشاره می‌کند که طی آن، شاعر نسبت به علایق، خواسته‌ها و اهداف و آرزوهایی که از شعر خود دارد، ابراز عقیده می‌کند و خصوصیات اصلی و فرعی روش ابداعی خویش را در سرودن شعر توضیح می‌دهد. (ص ۷۷) کیوان باژن در کتابی از مجموعه تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، با عنوان *مهدی غبرایی* (۱۳۸۸)، خودانتقادی‌های غبرایی در باب تأثیر محیط جغرافیایی سرسبز لاهیجان و محیط خانواده ایدئولوژیک را بر شعر او توضیح می‌دهد. (ص ۱۰) مهرداد نصرتی در کتاب *مقدمات فرائد ادبی* (۱۳۹۰)، مجموعه روش‌ها و نظریات نقد ادبی از زمان افلاطون تا پایان سال ۲۰۱۲ را گردآوری کرده، ضمن ارائه شناسنامه هریک، مؤلفه‌های مرکزی و فرعی هر روش و منتقدان نام‌آور هر کدام را معرفی می‌کند. وی در این کتاب، ضرورت ورود منتقدان معاصر ادب فارسی را به عرصه‌های نظریه‌پردازی و تأمین نیازهای روز این حوزه مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. او همچنین نقد سراسرینی (*panopticonism*) میشل فوکو را بررسی می‌کند که طی آن، منتقد ثانویه به چگونگی عملکرد منتقد اولیه (پدیدآور) در خودسانسوری می‌پردازد. (صص ۱۸۳-۱۷۹) کیوان باژن در کتابی از مجموعه تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، با عنوان *عمران صلاحی* (۱۳۹۰)، نقد خویشتن را از منظر این شاعر طنزپرداز و الگوهای شاعری وی مطرح می‌کند. (ص ۱۱۴) رسول رخشا در کتاب *یک ضیافت خصوصی* (۱۳۹۱)، گفتگوهای احمد رضا احمدی با مطبوعات را گردآوری کرده‌است. او در این گفتگوها به نقد خویشتن از مناظر مختلف درون-متنی و برون-متنی آثار خویش و بازنمود آنها در کسانی که مسیر او را پیموده و می‌پیمایند، پرداخته‌است. (ص ۱۲۴) سیدحسن حسینی در کتاب *سکانس کلمات* (۱۳۹۲)، مجموعه‌ای از یادداشت‌ها، مقالات، روایات، روایت‌گونه‌ها، خاطرات و ترجمه‌ها دارد. در این متون، ظریف‌ترین نکات نقد خویشتن از مناظر مختلف، به‌خصوص ایدئولوژیک، جامعه‌شناسیک و روانشناسیک، توسط این شاعر معاصر برای پژوهشگران فراهم

آمده است. (ص ۴۸) مهرداد نصرتی در مقاله‌ای تحت عنوان: «معرفی خودانتقادی، به منزله روشی جدید و نظام‌مند در مطالعه فراتقدی ادبیات و هنر» (۱۳۹۳)، به بررسی مسأله خودانتقادی پرداخته، ضمن مطالعه پیشینه این واژه از مناظر واژه‌شناسی، ایدئولوژی، سیاست، روان‌شناسی و ادبیات، ضرورت آن را از مناظر مختلف تحلیل می‌کند. وی در ادامه، با بررسی تغییرات محتمل و ممکن مؤلفه‌های انتقادی موجود در روش‌ها و نظریات پیشین، به طرح کلیاتی از یک روش پیشنهادی می‌پردازد که پژوهش حاضر در صدد ایجاد زمینه لازم برای پیشنهاد آن است. (صص ۷۹۹۵-۷۹۸۳) احمد شاملو در کتاب *تهران، خیابان شیخ هادی، نامه - های احمد شاملو به ع. پاشایی* (۱۳۹۳) به یکی از جدیدترین مناظر نقد ادبی مرتبط با خودانتقادی، با عنوان نقد بازاریابی (*Marketing Approach*) می‌پردازد. در این شیوه که مدّ نظر منتقدان معاصر است، به مهمترین مسائل مربوط به طراحی، چاپ، توزیع و فروش کتاب پرداخته می‌شود. (صص ۱۷۵-۱۷۴) طاهره صفّارزاده در کتاب *مجموعه اشعار* (۱۳۹۳)، علاوه بر شعر، چند نامه، سخنرانی و یک مصاحبه دارد. در یکی از این مصاحبه‌ها که محمّد حقوقی با این شاعر و محقق انجام داده، پس از اظهار نظر درباره نیما یوشیج و (به‌طور کلی) شعر، مشخصات اشعار خویش را بیان می‌کند. (ص ۹۳۷) نیما یوشیج در کتاب *نامه‌ها* (۱۳۹۳)، به نقد خویش‌نپرداخته است. (ص ۴۹۴) یدالله رویایی در کتاب *عبارت از چیست؟* (۱۳۹۳)، به مسائل شعر از دیدگاه خود، به عنوان شاعری آوانگارد می‌پردازد. (ص ۱۵۱) وازریک درساهایان در کتاب *در صحبت اهل قلم* (۱۳۹۴)، مجموعه‌ای از گفتگوها با چارلز سیمیک، جیمز تیت، مانوئل پوییگ، ویلیام وی‌ور، مایکل هنری هایم، ایوان کلیما و بیلی وایلدز به‌همراه نوشته‌هایی از اسلاونکا دراکولیچ، ارهان پاموک، پریمو لوی، ویرجینیا ولف، راثول ری‌ورو و پابلو مدینا و نیز مقالاتی از مل گاسو، ریچارد سی‌ور، ادوارد آلبی، پل آستر، کریستوفر ریکز، ایزرائیل هارویتز و تام بیشاپ را گردآوری و ترجمه کرده است. در این کتاب مجموعه شواهدی از نقد خویش‌ن عملی توسط بهترین نویسندگان غیرفارسی‌زبان، جمع‌آوری شده است. (ص ۱۰۷)



همچنین آثار دیگری مانند: *هفت صدا، مصاحبه ریتا گبیرت با هفت نویسنده آمریکای لاتین* (گیلبرت، ۱۳۵۷)، *از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی* (آرین پور، ۱۳۷۳)، *دیداری با اهل قلم* (یوسفی، ۱۳۶۷)، *حکایت گفتگوی من با* (احمدی، ۱۳۷۷)، *گفتگوی شاعران* (کاخی، ۱۳۸۲)، *از روی دست رمان نویس* (جمعی از نویسندگان، ۱۳۸۸)، *گفتگو با ۱۱ نویسنده زن* (متولی، ۱۳۸۹)، *مدرن‌سیم نیما* (اسدی، ۱۳۸۹)، *رمان به روایت رمان نویسان* (آلوت، ۱۳۸۹) و اعترافات یک رمان‌نویس جوان (اکو، ۲۰۱۱) اشاراتی به نقد خویش‌شن دارند.

**نقد ادبی:** نقد ادبی در ادبیات گذشته، دانش یا هنری بود که وظیفه ارزیابی آثار ادبی را بر عهده داشت و با تعیین خوبی یا بدی اثر وظیفه‌اش را کامل می‌کرد. در مطالعات جدید، دامنه نفوذ نقد ادبی چنان گسترش یافته که آن را لازمه و مکمل اثر و منتقد را همکار پدیدآور در تولید آن می‌دانند. در واقع امروزه هرگونه کنش-واکنش خواننده نسبت به متن، پدیدآور و خواننده آن را در حوزه نقد ادبی تعریف می‌کنند و در نتیجه وظایف بسیار فراوانی برای آن برمی‌شمرند که توضیح و تفسیر متن را نیز شامل می‌شود.

**خودانتقاد ادبی:** خودانتقادی ادبی یا نقد خویش‌شن در عرصه ادبیات آن است که شاعر و یا نویسنده ادبی، ضمن یک اثر ادبی و یا در خلال مصاحبه و سخنرانی و امثال آن به نقد اثر، روش، نگرش و یا شخصیت ادبی خویش پردازد. چنین پدیدآوری، منتقد اولیه نامیده می‌شود که در مقایسه با منتقد ثانویه، یعنی هر خواننده منتقدی به جز او است.

**خودانتقادی درون-متنی:** نقد خویش‌شن ادبی درون-متنی آن است که شاعر و یا نویسنده ادبی ضمن اثر ادبی خویش به نقد همان اثر یا اثری دیگر از خود، روش، نگرش و یا شخصیت ادبی خویش پردازد. لازم به یادآوری است که در محدوده پژوهش‌های محقق حاضر، اغلب خودانتقادی‌های ادبی در ادبیات قدیم متعلق به گونه درون-متنی است و موارد برون-متنی به ندرت دیده می‌شود. مثلاً؛ حافظ در مطلع غزلی، دلیل شعرهای غم‌انگیز خویش را تبیین می‌کند



و علت آن را غمناکی خاطر خود می‌داند. به تعبیر دیگر می‌گوید که شعر من، آیینۀ روحيات من است و چون روحیه‌ام حزین است، برای همین هم شعر حزین می‌سرایم:

کیشعر تر انگیزد خاطر که حزین باشدیک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد(دیوان، ۱۳۸۱: غزل ۱۶۱)

**خودانتقاد برون-متنی:** نقد خویشتن برون-متنی در ادبیات آن است که شاعر و یا نویسنده ادبی، با استفاده از فرصت مقدمه کتب یا رسالات، سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و امثال آن، به نقد خویش پردازد. چنین نقدی می‌تواند معطوف به یک اثر یا مجموعه‌ای از آثار وی، روش، نگرش و یا شخصیت ادبی او باشد. همچنین هر یک از گونه‌هایی که در مقدمه نام بردیم را ممکن است در خودانتقادی ادبی برون-متنی مشاهده کنیم. در ادامه برخی شواهد این نوع نقد را که از منابع برون-متنی به دست آورده‌ایم، مرور می‌کنیم. شواهد این گونه از نقد خویشتن در حوزه ادبیات، اغلب متعلق به ادبیات معاصر است و در ادبیات قدیم سابقه قابل ملاحظه‌ای ندارد.

چارلز سیمیک، شاعر صرب‌تبار آمریکایی (۱۹۳۸م. -) در مصاحبه‌ای با مارک فورد (۱۹۶۲م.)، شاعر اهل انگلستان و استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه لندن، به نقد تذکره‌ای خویشتن پرداخته است. وی با توصیف تفاوت اجتماعی میان خانواده‌پدري با خانواده‌مادري‌اش، خود را به شیوه زندگی خانواده‌پدري‌اش نزدیکتر می‌بیند. او می‌گوید: "خانوده پدرم خیلی رک و راست بودند؛ از آن آدم‌های پر سر و صدا و دعوا به پاکن و عرق‌خور. من هم در واقع با آنها همسان‌پنداری داشتم. خانواده مادرم آدم‌هایی بودند بس هراسان و بدگمان و تودار." (درساهاکیان، ۱۳۹۴: ۱۲)

مارک فورد (۱۹۶۲م. -)، شاعر انگلیسی، به چارلز سیمیک می‌گوید که شنیده است چارلز تمام شعرهای اولیه‌اش را که چاپ نشده، از بین برده است. سیمیک در پاسخ ضمن تأیید این مطلب



به نوعی نشان می‌دهد که این کار، خود شیوه‌ای از خودانتقادی مستقیم عملی است. وی در باب آن آثار می‌گوید: "دیدم کارهایی جعلی‌اند. آثاری بودند تقلیدی، خیلی ناشیانه و خیلی بد. در عمرم این قدر احساس شرم نکرده بودم. شب هنگام از آسایشگاه (سربازی) زدم بیرون، همه را پاره کردم و با لذت تمام انداختم توی زباله‌دانی." (درساهاکیان، ۱۳۹۴: ۲۲)

نقد خویشتن برون-متنی ممکن است متوجه خصوصیات سبکی باشد. مثلاً فروغ فرخزاد (۱۳۴۵-۱۳۱۳ ه.ش)، شاعر معاصر، در باب سبک و شگرد کاری خویش در شاعری توضیح می‌دهد و می‌گوید که در شعرهایش، به مسأله زبان بیش از هر مسائل دیگر اهمیت می‌دهد و از شگردهای زبانی بیشتر استفاده می‌کند. فرخزاد باور دارد که توجه نکردن به زبان، یکی از ضعف‌های شعر معاصر است و به آن عنوان "کمبود کلمات گوناگون" را می‌دهد. او نسبت به اینکه تا شعر می‌آید، برخی کلمات هم حاضر می‌شوند، نقد دارد. (فرخزاد، ۱۳۷۵: صص ۱۸۱ و ۱۸۲)

همچنین، جیمز وینسنتیت (۱۹۴۳-) شاعر امریکایی است با بیش از بیست مجموعه شعر و رمانی به نام *دارل خوش اقبال* (۱۹۷۷) و مجموعه داستان کوتاه *رؤیاهای یک زنبور رقاص ربات* (۲۰۰۱) و همچنین مقاله‌ها، مصاحبه‌ها، خاطرات و داستان‌های کوتاهش با نام *مسیر کوتاه* (۱۹۹۹). تیت در مصاحبه‌ای با چارلز سیمیک شاعر (۱۹۳۸-)، ضمن توضیح روش خود در ادبیات، یکی از شگردهایش را تفسیر می‌کند. در اشعار تیت، اغلب با کلیشه‌ها و اصطلاحات بازی می‌شود و آنها را تکه تکه شده به کار می‌گیرد. کلمه‌ای را عوض می‌کند و چیزی را که مفهوم مجازی دارد، به مفهوم لغوی آن استفاده می‌کند، آنگاه در شعرش به شرح و تفسیر پیامدهای این تکه تکه‌کردن‌ها می‌پردازد. تیت در این باره معتقد است که با این کار، آن اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و... زیباتر و عجیب‌تر و بسیار هیجان‌انگیزتر می‌شوند. مثلاً عنوان یکی از اشعار او "بچه‌ها از کجا می‌آیند؟" است. او در مورد این مورد می‌گوید: "یک اصطلاح را می‌گیری و به معنی لغوی‌اش می‌پردازی. بچه‌ها واقعاً از کجا می‌آیند؟ خب، بگذار



بینیم، عرض شود که... چطور است بگوییم از مجمع الجزایر مالدیو می آیند؟ همه را همان‌جا تولید می کنند. و بعد چه اتفاقی می افتد؟... آن‌جا چه می کنند؟ توی اقیانوس شناورند، می دانی؟ نود درصدشان غرق می شوند و ده درصد بقیه موفق می شوند خودشان را به ساحل برسانند." (درساهاکیان، ۱۳۹۴: ۷۳-۷۲)

مانوئل پوییگ (۱۹۳۲-)، نویسنده آرژانتینی نیز، طی مصاحبه‌ای، شیوه خود در رمان‌نویسی را آشکار کرده و چگونگی مکالمات شخصیت‌های رمان‌هایش را نقد می کند. او می گوید: "طرز فکر و حرف زدن شخصیت‌های من، کیفیت خاص آهنگین و تصویری دارد. من این کیفیت‌ها را می گیرم و بافت خودم را به آنها می دهم... آنچه که مرودعلاقه من است، شیوه خاص مردم واقعی در تکلم است؛ هر قدر هم که مغلوط و مخلوط باشد. این ممکن است برای من محدودیت‌هایی ایجاد کند، اما به نظر من نویسنده از هر شیوه‌ای هم که استفاده کند؛ تنها چیزی که او را محدود می کند، استعداد و قدرت خلاقه اوست." (درساهاکیان، ۱۳۹۴: ۱۰۷)

سیمین دانشور (۱۳۹۰-۱۳۰۰ه.ش) نویسنده ادبی و مترجم، در مصاحبه‌ای مسائل سبکی و تأثیرپذیری آثار خود را مورد نقد و بررسی قرار می دهد و معتقد است که آثار او از تأثیرپذیری از نویسندگان معاصرش مصون مانده است. او همسر نویسنده‌ای بزرگ و تأثیرگذار به نام جلال آل احمد است، در عین حال می گوید: "سعی کردم مستقل کار کنم و مستقل بمانم... تحت تأثیر هیچ نویسنده‌ی زمان خودم قرار نگرفتم. هیچ. مطلقاً... وقتی تحت تأثیر جلال قرار نگرفته باشم، چگونه تحت تأثیر نویسنده‌ای دیگر می توانستم قرار بگیرم؟ از کارهایم هم پیدا است." (دهباشی، ۱۳۸۳: ۹۱۷)

ساموئل بلیوایلدر (۱۹۰۶-)، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان برجسته آمریکایی کسی است که در باب اهمیت متن فیلم‌نامه همواره گفته است که "فیلم، در بهترین حالت، در مرحله نوشتن فیلم‌نامه است که شکل می گیرد." (درساهاکیان، ۱۳۹۴: ۱۵۳). وایلدر، طی مصاحبه‌ای، در پاسخ به این سؤال که آیا همیشه از نتیجه کار راضی بوده است یا خیر و اینکه آیا هیچوقت به

ذهنش خطوط کرده که حاصل کار، آن چیزی که از اول در نظر داشته، نشده است، به خودانتقاد پیساتولیدی می‌پردازد و می‌گوید: "چرا، من هم فیلم‌هایی ساختم که گاف از کار درآمده‌اند. گاهی آدم دست به کاری می‌زند که... بعدش ملت می‌گویند: وقتش نبود (و) مردم آمادگی نداشتند که حرف مفت است، چون اگر فیلمی خوب باشد، خوب است و اگر بد باشد، بد است. تمام شد و رفت." (همان: ۱۶۶)

نمونه‌ای از خودانتقادی ذوقی را در منابع برون-متنی و به صورت ضمنی تولید می‌توان از سخنان سیمین دانشور (۱۳۹۰-۱۳۰۰ ه.ش) به دست آورد. این مصاحبه در حالی انجام شده است که هنوز تمام مجلدات کتاب منتشر نشده است. در مصاحبه‌ای از او می‌پرسند که بین دو اثر خود، یعنی *سووشون* و *جزیره سرگردانی*، کدامیک را بیشتر دوست دارد و او در پاسخ می‌گوید: "جزیره سرگردانی را ترجیح می‌دهم، به شرطی که خوانندگان و منتقدان محترمی که مرا دشنام باران کرده‌اند، جلدهای بعدی را که خواندند، داوری فرمایند." (دهبایی، ۱۳۸۳: ۹۹۶) دانشور در مصاحبه دیگری در پاسخ به اینکه از کدامیک از نوشته‌هایتان بیش از همه خوشتان می‌آید، می‌گوید: "*سووشون* و *سوترا*. فکر می‌کنم *سوترا* بهترین قصه‌ای است که نوشته‌ام." (همان: ۱۰۰۵)

خودانتقادی ممکن است متوجه کلیت یک اثر (یا مجموعه آثار) باشد و یا جزئی از آن. شاهدی از نقد خویش‌نما که ناظر بر کلیت اثر باشد، نامه احمد شاملو (، شاعر ایرانی معاصر، به ع. پاشایی، در مورد چاپ ابتدایی مجموعه‌ای از مقالاتش با عنوان از *مهابتی به کوچه شاملو*، ۱۳۵۷) است. شاملو می‌نویسد: "مجموعه مقالات را به صورت اصلاح شده تقدیم می‌کنم. به قدری این کتاب کثیف و افتضاح درآمده که دل آدم از نگاه کردنش به هم می‌خورد. به خصوص آخرهایش که دیگر هر چه من بیشتر قرق‌ر کردم، نتیجه اش خراب‌تر از کار درآمد. من مطلقاً راضی نیستم این چاپ از مجموعه مقالات درآید. موافقت کن این‌ها را بریزد دور و چاپ تمیزی ازش درآورد." (پاشایی، ۱۳۹۳: ۱۴۵) از سویی، ممکن است نقد خویش‌نما جزء-نگر باشد. مثلاً سیمین

دانشور ضمن نقد خویشتن برون-متنی، در مورد اثر خود؛ سووشون، طی گفتگو با گلشیری در مورد شخصیتی به نام "زری"، روشن می‌کند که زری در واقع تصویری از خود مؤلف است. در مورد تک‌گویی همین شخصیت در این رمان هم می‌گوید: "این تک‌گویی باید قطع و وصل می‌داشت... اینا نقص داره. من تصدیق می‌کنم." (دهباشی، ۱۳۸۳: صص ۹۸۶-۹۸۵)

نقد خویشتن برون-متنی بسته به اینکه خطاب به خواننده عادی، حرفه‌ای و یا پژوهشگر ادبیات باشد، متفاوت است. مثلاً در شاهد ذیل، سخنان شاملو که طی نامه‌ای به ع. پاشایی آمده و پیرامون کتاب *هایکو، شعر ژاپنی از آغاز تا امروز* که به وسیله او و پاشایی در حال ترجمه، تشریح و آماده‌سازی برای انتشار بوده، خطاب به خواننده عادی ادبیات است. ظاهراً پاشایی پیش‌تر گفته است که هایکو هل دادن خواننده ایرانی به تنبلی اندیشه است (پاشایی، ۱۳۹۳: ۱۰۳) و شاملو پاسخ می‌دهد: "تصور می‌کنم اگر دست کم، ده پانزده تایی از هایکوها را... به - طور نمونه شرح کنیم، خواهیم توانست هشداری به خواننده بدهی که همین جور... به ظاهر آرام هایکو نگاه نکند و به اصطلاح چرت نزند. ما لگدی بهش می‌زنیم و خلاص." (همان: ۱۰۴-۱۰۳) در عین حال هم او، وقتی هایکوها را ترجمه شده توسط پاشایی را با دست و دلبازی تمام قصابی کرده و بسیاری را کنار گذاشته (همان: ۸۵) در نامه دیگری به ایشان که خود نویسنده، شاعر، مترجم و شرق‌شناس است، (با کنشی "فرانقدی" یا "خارج نقدی") در باب روش انتقادی خودش نسبت به هایکو می‌نویسد: "خواننده ایرانی است که با خواندن ترجمه آنها باید آنها را از کاغذ به ذهن خود منتقل کند و با فرهنگ خودش از آنها استنباطی حاصل آورد." (همان)

خودانتقادی برون-متنی ممکن است متوجه مسأله‌فرم و محتوا در نگرش ادبی پدیدآور باشد. مثلاً نیما در این خصوص می‌گوید: "هنر تابع موضوع است و هر موضوعی در خود فرمی را دارد و نوعی ژانر را و هر نوعی از انواع هنر، استیل به خصوص می‌خواهد. استیل در همه - جایک جور و یک دست نیست. هنگامی که معنی متداول و نازل است و هنگامی که معنی بلند





واقع شده است دو هنگام بسیار متفاوت را نسبت به استیل شعر فراهم می‌آورد. در اولی کلمات باید سهل الوصول و دردومی سنگین و باشکوه باشد. "(یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۰)

یداله رویایی در نقدی برون-متنی به مسئله‌معانی و شیوه خود برای ابراز مفاهیمی که در اشعارش گفتنی نیستند، می‌پردازد. او می‌گوید: "من ناگفتنی را استفاده از روش در پراتنز گذاشتن مشاهده‌هایم احضار می‌کنم و به این ترتیب، دستگاه متافیزیک هوسرل را در مقوله شعر به کار می‌گیرم. یعنی با تعلیق شیء و شکل عینی آن، شاعر فرصت پیدا می‌کند که رجوعی دوباره به من ذهنی خود کند و در همین انتظار، احضار آن ناگفتنی صورت می‌گیرد." (رویائی، ۱۳۹۳: ۳۴۷)

نقد خویشتن ادبی گاهی معطوف به مسائل اجتماعی است. به تعبیر دیگر، شاعر و یا نویسنده ادبی اثر، روش، نگرش و یا شخصیت خود را از دریچه مطالعات اجتماعی مورد نقد قرار می‌دهد. مثلاً سیمین دانشور (۱۳۹۰-۱۳۰۰ ه.ش) با محوریت مسائل اجتماعی، مقایسه‌ای بین خود و فروغ فرخزاد (شاعر معاصر)، به عنوان دو پدیدآور ادبی، انجام می‌دهد و می‌گوید: "من خودم پناه خودم هستم و از ازل روی دو پای خودم ایستاده‌ام. من پناهی نمی‌خواهم، ولی فروغ از غایت تنهایی، شاید آرزوی یک مرد معمولی پناه‌دهنده را داشته. البته خیلی‌ها در مرد پناهی می‌جویند، ولی باید بگویم مرد پناهی نیست. پیام من به زنان ایران جهان این است که خودتان را تا این اندازه به مردان نچسبایند و مثل عشقه وجود مرد را خشک نکنید." (دهباشی، ۱۳۸۳: ۱۰۱۱)

خودانتقادی‌پدیدآور ادبی گاهی حول موضوع سیاست است. آثار سیاسی معمولاً آثاری متعهد هستند و نگرشی خاص را ترویج یا تقبیح می‌کنند. در عین حال ممکن است شاعر و یا نویسنده ادبی، نسبت به اصل تعهد خویش نقد داشته باشد. مثلاً یداله رویایی در خودانتقادی برون-متنی نگرش خویش نسبت به تعهد سیاسی را نقد کرده و می‌گوید: "تعهد، تعهد درونی شاعر است. در قلمرو سیاسی تعریف من از تعهد بی‌تعهدی است. هیچ شاعر بزرگی متعهد نبوده است."



شاعران بزرگ حتماً داشته‌اند که شبکه و تشکیلات پشت سرشان باشد." (رویائی، ۱۳۹۳: ۱۰۸)

نقد خویشتن گاهی حول محور تاریخ و سیاست زمانه است. زمان، عنصری است مؤثر که بعضی وقت‌ها روی آثار را با پرده‌ای سیاه می‌پوشاند و در دوره‌ای دیگر، همان‌ها را می‌درخشاند. شاهدی از خودانتقادی تاریخی را می‌توان در صحبت‌های یداله رویایی یافت که معتقد است شعر او و امثال او در این دوره به محافناهمخوانی‌های نگرش سیاسی-ایدئولوژیک رفته است و توسط برخی از شعرا و منتقدان تخطئه نیز می‌شود، روزی به عرصه عمومی جامعه خواهد آمد. در این شاهد نقد خویشتن رویایی، به صورتی غیرمستقیم یا تأویلی، مخالفت خود را با نگرش غالب که آثار او را تحت تأثیر قرار داده‌اند، بیان می‌کند: "من به جهت تجربه‌هایی که در این سال‌های بعد و هجران دارم، یقین دارم که ایرانی، هر جای دنیا باشد، مدعی و مراقب فرهنگ خویش می‌ماند و روزی از چرکنویس‌های سیاه این دوره و دوره‌سازی‌های تاریخی-اجتماعی، غلط‌گیری و پرده‌داری خواهد کرد." (رویائی، ۱۳۹۳: ۳۸۱)

شاهدی دیگر برای نقد خویشتن با موضوع محوری سیاست، سخنان سیمین دانشور (۱۳۹۰-۱۳۰۰ ه.ش) در مورد تأثیر پدیده سانسور بر اثر ادبی و کیفیت آن است. دانشور می‌گوید: "اشکال عمده سووشون این است که شصت صفحه از کتاب سانسور شد و با توقیف این شصت صفحه، مجبور شدم تغییراتی در کتاب بدهم. به نظر خود من، کتاب قدری پراکنده می‌آید. پراکندگی تقصیر من نیست و به علت سانسور است. حالا هم دیگر نمی‌شود نسخه اولی را چاپ کرد، چون هم من داستان را تغییر داده‌ام و هم داستان دوازده یا سیزده بار تجدید چاپ شده." (دهباشی، ۱۳۸۳: ۱۰۰۵)

ایوان کلیما (۱۹۳۱م-). نویسنده، منتقد نمایش‌نامه‌نویس اهل پراگ است که طعم سانسور دوران خفقان شوروی سابق را چشیده است. او در گفت‌وگوشود با فیلیپ رات (۱۹۳۳م-). رمان‌نویس معروف امریکایی برنده جایزه پولیتزر به سال ۱۹۹۷، به تأثیرات این پدیده بر



فعالیت‌های ادبی او می‌پردازد. رات معتقد است که چاپ کتاب‌های کلیما، که طی سالهای متوالی به صورت "سامیزدات" (انتشار زیرزمینی آثار ممنوع انتشار)، منتشر شده است، هم بر روی نویسنده و هم بر مخاطب اثر می‌گذارد. کلیما در پاسخ، ضمن تأیید تأثیر سانسور بر گستره و نوع مخاطب، به خودانتقادی اقتصادی در عرصه خلاقیت‌های ادبی می‌پردازد و می‌گوید: "سامیزدات نوع به خصوصی از خواننده را می‌پرورد... آثارمان را در ده الی بیست نسخه چاپ می‌کردیم و این در حالی بود که تهیه یک نسخه، به اندازه چاپ سه تا کتاب معمولی هزینه بر می‌داشت." (درساهاکیان، ۱۳۹۴: ۲۰۸-۲۰۷)

یکی از جدیدترین مباحث انتقادی که در سراسر دنیا مورد توجه پدیدآوران آثار ادبی قرار گرفته است، نقد بازاریابی (*marketing approach*) است. این نقد که زیرمجموعه مباحث اقتصادی است، در حوزه خودانتقادی ادبی، بدان معناست که شاعر و یا نویسنده، مثلاً در یک مجله، برای فروش حداکثری کتاب‌هایش، به نقد پیش از تولید یا توزیع (به جهت زمینه‌سازی) و یا نقد کمیت و کیفیت کتاب چاپ شده‌اش (به جهت افزایش فروش مجلدات) اقدام کند. همچنین ممکن است پدیدآور، یک یا چند اثر منتشر شده‌اش را از لحاظ کیفیت چاپ، مورد انتقاد قرار دهد. مثلاً صمد بهرنگی (۱۳۴۷-۱۳۸۱ ه.ش) مترجم، نویسنده ادبی و منتقد اجتماعی، ضمن خودانتقادی برون-متنی به صورت کاملاً مستقیم، نسبت به انتشار لوکس اثرش با عنوان "**ماه‌هی سیاه کوچولو**" (بهرنگی، ۱۳۴۷) و بحث از اینکه چاپ لوکس، توانایی خرید کتاب برای کودکان فقیر را کاهش می‌دهد، نقد وارد کرده و می‌گوید: "من کار غلطی کرده‌ام که قصه‌ام را به این ناشر داده‌ام. درست است که تقریباً ۱۲۰۰-۱۳۰۰ تومن پول از بابت چاپ اول قصه به دست من خواهد آمد، اما حتم می‌دانم که این قصه بر خلاف قصه‌های دیگر، به دست آن عده از بچه‌هایی که شما هم می‌شناسید و من هم می‌شناسم که با چه مشقتی زندگی می‌کنند، نخواهد رسید. من از همین دو سه روز پیش در فکر اینم که ناشر را وادارم چاپ ارزان قیمتی هم درآورد، مثلاً به قیمت ۱۵ ریال ۲۰ ریال. اگر بتوانم این کار را بکنم خیلی خوب خواهد



شد. دیگر ناراحتی وجدان نخواهم داشت. و به شما قول می‌دهم که دیگر از این کارها نکنم، اگرچه پول زیادتر از این هم بدهند. اگر هم قصه‌ای را به چنین ناشری بدهم، اول در قرارداد شرط می‌کنم که دوجور چاپ کند. (فرنود، ۱۳۳۷: ص ۱۴)

### ۳. نتیجه‌گیری

خودانتقادی یا نقد خویشتن یعنی نقدی که در آن، پدیدآور در جایگاه "منتقد اولیه، به بررسی اثر یا آثار خویش، و یا مطالعه و تبیین روش، نگرش و یا شخصیت ادبی خویش پردازد، انواعی دارد. از نظر محل ظهور، خودانتقادی به دو گونه درون-متنی و برون-متنی قابل تقسیم است. چنانچه محل ظهور نقد خویشتن، بیرون از متون ادبی، یعنی در مقدمه یک کتاب یا رساله، ضمن یک مصاحبه، سخنرانی یا نقد نوشته مستقل مثلاً در یک مجله ادبی یا حتی محیط‌های مجازی باشد، خودانتقادی برون-متنی است. این نوع، خود دارای گونه‌هایی است. خودانتقادی برون-متنی خود می‌تواند حول محور اثر یا مجموعه‌ای از آثار یک شاعر و یا نویسنده ادبی، روش و نگرش او در ارتباط با ادبیات و یا حتی شخصیت ادبی پدیدآور باشد و ممکن است شامل کل یک متن انتقادی و یا جزئی از آن باشد. همچنین ممکن است ناظر به مباحث کلی و یا جزئی و دقیق باشد. ممکن است به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم بیان شود و یا تنها از طریق تأویل و تفسیر سخنان پدیدآور بتوان به مفاهیم انتقادی رسید. سخنان منتقد اولیه ممکن است برخاسته از ذوق باشد و یا محملی نظری داشته باشد و همچنین ممکن است سازمان یافته و یا اتفاقی بیان شود. چنانچه مسائل مطروحه در نقد خویشتن مرتبط با اثر یا متن ادبی است، ممکن است به صورت پیشاتولیدی و به عنوان پیشگویی و آرزو بیان گردد و یا ضمن تولید اثر (مثل مواردی که داستانی در قسمت‌های مختلف و به صورت زمان‌بندی شده تولید و منتشر می‌شود و یا پساتولیدی. چنین نقدی ممکن است به شکل و یا محتوای اثر پردازد و در باب مسائلی همچون قالب، فصاحت، بلاغت و مانند آن باشد. خودانتقادی ادبی ممکن است محورهای



موضوعی مختلفی داشته باشد؛ مثل: سیاست، اقتصاد، تاریخ، ایدئولوژی، فلسفه و منطق، اخلاق و عرفان، فرهنگ و اجتماع و امثال آن. خودانتقادی برون-متنی ممکن است خطاب به یک خواننده‌ی عادی ادبیات، خواننده حرفه‌ای و یا خواننده‌ی منتقد و پژوهشگر بیان شود.

منابع:

یوشیج، نیما. (۱۳۹۴)، *درباره‌ی هنر و شعر و شاعری*، تدوین: سیروس طاهباز، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.  
رویائی، یداله. (۱۳۹۳)، *عبارت از چیست؟*، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.

منابع:

الف) کتاب‌ها:

آرین پور، یحیی (۱۳۵۵)، *از صبا تا نیما، جلد سوم با عنوان: از نیما تا روزگار ما*، تهران: نشر علمی.  
آلوت، میریام (۱۳۸۹)، *رمان به روایت رمان نویسان*، مترجم: علی محمد حق شناس، تهران: نشر مرکز.  
اسدی، مجید. (۱۳۸۹)، *مدرنیسم نیما*، تهران: نشر پارپیرار.  
امیری نژاد، اردوان (۱۳۸۷)، *ضیاء موحد*، از مجموعه‌ی تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران زیر نظر محمد هاشم اکبریانی، تهران: نشر ثالث.  
باژن، کیوان. (۱۳۹۰)، *عمران صلاحی*، از مجموعه‌ی تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، زیر نظر محمد هاشم اکبریانی، تهران: نشر ثالث.  
—، — (۱۳۸۸)، *مهملی غبرایی*، از مجموعه‌ی تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران، زیر نظر محمد هاشم اکبریانی، تهران: نشر ثالث.  
باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. (۱۳۸۴)، *خود مشت و مالی*، تهران: نشر علم.



- بهرنگی، صمد. (۱۳۴۷)، ماهی سیاه کوچولو، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- جمعی از نویسندگان. (۱۳۸۸)، از روی دست رمان نویس، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: نشر سوره مهر.
- حافظ، شمسالدین محمد. (۱۳۸۱)، دیوان، براساس نسخه محمد قزوینی وقاسم غنی، به مقدمه پژمان بختیاری، چاپششم، کرمان: نشر پیک فرهنگ.
- حریری، ناصر. (۱۳۸۵)، درباره‌ی هنر و ادبیات، تهران: نشر نگاه.
- حسینی، سید حسن. (۱۳۹۲)، سکانس کلمات، تهران: نشر نی.
- درساهاکیان، وازریک. (۱۳۹۴)، در صحبت اهل قلم، تهران: نشر مروارید.
- دهباشی، علی. (۱۳۸۳)، جشن نامه دکتر سیمین دانشور، تهران: نشر سخن.
- رخشا، رسول. (۱۳۹۱)، یک ضیافت خصوصی، گفتگوهای احمد رضا احمدی با مطبوعات، تهران: نشر قطره.
- رویایی، یدالله. (۱۳۹۳)، عبارت از چیست؟، تهران: نشر نگاه.
- سادات مدنی، سید عبدالله. (۱۳۸۴)، علی بابا چاهی، تهران: نشر روزنگار.
- صفارزاده، طاهره. (۱۳۹۳)، مجموعه اشعار طاهره صفارزاده، تهران: پارس کتاب.
- عسگری پاشایی. (۱۳۹۳)، تهران، خیابان شیخ هادی، تهران: نشر چشمه.
- غلامحسین زاده، غلامحسین. (۱۳۸۰)، سیر نقد شعر در ایران، از مشروطه تا ۱۳۳۲ ه.ش، تهران: نشر روزنه.
- فرنود، غلامحسین. (۱۳۳۷)، ارک، تبریز: چاپخانه چهر.
- کاخی، مرتضی. (۱۳۸۲)، گفتگوی شاعران، تهران: نشر زمستان.
- گیبرت، ریتا. (۱۳۳۳)، هفت صدا - مصاحبه ریتا گیبرت با: هفت نویسنده امریکای لاتین، ترجمه: نازی عظیمیا، تهران: نشر آگه.

متولی، مهرشید. (۱۳۸۹)، گفتگو با ۱۱ نویسنده زن، تهران: نشر نیلوفر.  
نصرتی، مهرداد. (۱۳۹۰)، مقدمات فراتقد ادبی، کرمان: نشر مؤلف.  
یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۷)، دیداری با اهل قلم، تهران: نشر علمی.  
یوشیج، نیما. (۱۳۹۳)، نامه‌ها، گردآوری: سیروس طاهباز، تهران: نشر نگاه.

(ب) مقالات:

نصرتی، مهرداد، «معرفی خودانتقادی، به منزله روشی جدید و نظام‌مند در مطالعه فراتقدی ادبیات و هنر»، نشریه نهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، خراسان شمالی، بجنورد، ۱۳۹۳.  
۱. ویلی، محمدعیسی، «نقد خویشتن و شیوه تعلیمی فریدالدین عطار»، ترجمه: علیرضا رضایت، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۲۵، فروردین ۱۳۸۷.

(د) دیگر منابع:

1. Eco, Umberto( 2011), *Confessions of a young novelist*, England, London, Harvard University Press.



## بررسی و کاربرد انواع کهن الگو در شاهنامه

منیر نصری حسنی\*

امید روستا\*\*

### چکیده

حکیم ابوالقاسم فردوسی، آبر حماسه‌ساز قرن چهارم، نمادی از کهن الگوی خردمند است که نمونه‌های پیشین اساطیری را به صورت کهن الگو در قالب منظومه‌ای حماسی در شاهنامه به صورتی بدیعی و هنری عرضه کرده است. پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی -محتوایی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، بر آن است ضمن معرفی کهن الگو و ارتباط آن با اسطوره نشان دهد که:

۱. کهن الگو، ترجمه واژه‌ی آرکی تایپ است که ریشه‌ای یونانی دارد و بشر ابتدایی در دوران آغازین آن را درک و دریافت نموده و ضمن درونی کردن برای خود، آن را به ضمیر ناخودآگاه سپرده و به شکل الگو و طرح اولیه درآورده است.
۲. از آنجایی که اسطوره یک نوع ادبی مستقل به شمار می‌رود که درون مایه‌اش از کهن الگو تشکیل یافته است، می‌توان به ارتباط تنگاتنگ اسطوره و کهن الگو پی برد.
۳. روایت‌های اساطیری شاهنامه، پیش نمونه‌های کهن الگوهایی را برای ما بازگو می‌کنند که به نوعی جزء لاینفک فرهنگ ما محسوب می‌شوند که نسل به نسل منتقل شده و در ادبیات و هنر بروز یافته‌اند.

**واژگان کلیدی:** کهن الگو، فردوسی، شاهنامه، اسطوره.

\* دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول) و مدرس گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

اردکان [www.nasri.monir@yahoo.com](mailto:www.nasri.monir@yahoo.com)

\*\* دانش آموخته کارشناسی ارشد ادبیات (مقاومت)



## مقدمه

حکیم ابوالقاسم فردوسی، بزرگ شخصیت قرن چهارم هجری، نمادی از کهن الگوی پیرخرمند است که خردورزی و پایبندی به اصول اخلاقی را، در شاهکار هنری خویش در قالب منظومه‌ای حماسی با بن‌مایه‌های فلسفی و نمادهای ملی و فرهنگی در قالب روایت‌های اساطیری، به بهترین شکل ارائه کرده است.

شاهنامه، هویت ملی و حماسی ایرانی‌تباران، با نشان دادن قابلیت‌های زبان فارسی در بالاترین حد ممکن، بیانگر خلاقیت و هنرمندی آفریننده خود می‌باشد. اسطوره‌های کهنه شکل هنری حماسه، به معنای تکرار و ظهور کهن الگوهای ازلی، درون مایه‌ی اسطوره را تشکیل می‌دهند. نکته‌ی مهمی که در مورد اسطوره و کهن الگو باید یادآور شد این است که ارتباط تنگاتنگی باهم دارند و در عین زنده و پویا بودن می‌توان تأثیرات آن‌ها را در قالب نمادها و دیگر تصاویر بدیعی در آثار و متون ادبی کتبی و شفاهی تا دوران حاضر مشاهده کرد.

در واقع کهن الگوها ظرفیت‌های موروثی هستند که آغازگر و تداوم بخش رفتارهایی هستند که برای همه‌ی انسان‌ها صرف نظر از نژاد و فرهنگ، جنبه‌ی معمول و عام دارند و از پیش موجودند؛ به این معنی که پیش از آن که شخصی به آن‌ها آگاهی داشته باشد، موجود بوده‌اند و از این جهت از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند؛ زیرا از این طریق می‌توان بن‌مایه‌های فرهنگی و ملی را دنبال کرد.

عنوان پژوهش حاضر دلالت بر این دارد که تمام روایت‌های اساطیری، پیش‌نمونه‌ها و الگوهای کهن را برای ما بازگو می‌کنند. از این رو، پس از ارائه‌ی تعاریف لازم تمام تلاش ما بر این است تا جنبه‌ی فراموش شده یا کمتر توجه شده در شاهنامه، یعنی بن‌مایه‌های آغازین و اساطیری (کهن الگوها) که در ناخودآگاه جمعی موجود است و در شعر و هنر فردوسی ظهور یافته است، مورد تحقیق و بررسی قرار گیرد.

## پیشینه‌ی پژوهش

پس از تحقیق و بررسی‌های به عمل آمده دریافتیم که: یکی از کسانی که به طور جدی توجه به موضوع کهن الگو و یا بن مایه اساطیری در ادبیات فارسی به ویژه شاهنامه فردوسی مقالات متعدد نوشته است، سجاد آیدنلو است. وی مجموعه‌ای از مقالات خود را که برخی از آنها در همین زمینه است در کتاب‌های «از ارسطو تا حماسه» و «نارسیده ترنج» گردآوری کرده است.

سیروس شمیسا نیز از پژوهشگرانی است که درباره‌ی کهن الگو کتاب مستقلی با عنوان «داستان یک روح» نگاشته است. «کریستن سن» را باید از جمله اولین پژوهشگرانی به شمار آورد که به موضوع کهن الگو پرداخته است. وی با تألیف کتاب «نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار» یکی از مهمترین کهن الگوها «پیش نمونه‌ی انسان نخستین را» مورد تحقیق و پژوهش قرار داده است.

لازم به یادآوری است که پس از مراجعه به مرکز اطلاعات علمی ایران (ایران داک) تنها یک رساله علمی با عنوان «بررسی کهن الگو در اشعار احمد شاملو» نوشته حمیده محمودنژاد در دی ماه ۱۳۸۴ در مقطع کارشناسی ارشد دفاع شده است که با توجه به دیدگاه‌های یونگ، کاربرد کهن الگو در اشعار احمد شاملو را بررسی کرده است.

## تازگی پژوهش و ضرورت آن

از آنجایی که کهن الگو از دل مطالعات اسطوره‌شناسی و روانشناسی به عنوان یک نظریه بیرون آمده است، موضوعی جدید به شمار می‌رود. آغازگر و بنیانگذار کهن الگو به عنوان یک نظریه‌ی علمی یونگ است که با طرح ناخودآگاه جمعی بشری آثاری در این زمینه به وجود آورده است. با طرح و بسط دیدگاه‌های او، زمینه‌ای ایجاد شد تا منتقدان ادبی هم این نظریه را وارد نقد ادبی کنند. از این رو نوشتار پیش رو بر آن است تا از وجود نظریه‌های جدیدی که در فهرست مطالعه شاهنامه پژوهی وجود دارد بهره‌مند شویم. با توجه به پژوهش‌هایی که صورت گرفته تلاش بر آن است تا این جنبه‌ی کمتر توجه شده



در شاهنامه، یعنی بن مایه های آغازین و اساطیری (کهن الگوها) که در ناخودآگاه جمعی، موجود است و در شعر و نثر فردوسی ظهور یافته است، مورد تحقیق و پژوهش قرار گیرد.

### تعریف کهن الگو

از آنجایی که یونگ کاشف و واضع نظریه کهن الگو است، در پژوهش حاضر بیشتر با عنایت به دیدگاههای او و برخی محققان که به یونگ نظر موافق داشتند، به تشریح مفهوم کهن الگو خواهیم پرداخت. وی در این باره می گوید: «کهن نمونه هابه معنی عناصر کهن هستند، زیرا عبارتند از اشکالی از زندگی روانی که هستی جاودان دارند. آن ها از دوران های بسیار قدیم وجود داشته اند و تا آینده ای نامعلوم به زندگی ادامه خواهند داد (یونگ، ۱۳۸۷: ۳۹۹).

در واقع او بر آن است که کهن الگوها یا «صور بقایای روانی»، انواع مکرر تجربه در زندگی نیاکان اولیه و مرده ریگ «ناخودآگاه جمعی» نژاد بشر است و در اساطیر و رؤیا و آثار ادبی جلوه می یابد (فرای، ۱۳۷۷: ۱۰).

شمیسا نیز در این باره می گوید: مراد از کهن الگو «افکار غریزی و مادرزادی و تمایل به رفتارها و پندارهایی است که بر طبق الگوهای از پیش مشخصی، به صورت فطری و ذاتی در نوع انسان وجود دارد. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۷۹).

همچنین در کتاب دیگر خود با عبارات دیگری کهن الگو را این گونه تعریف می کند: «*Arche* به معنی کهن و *Type* به معنی نوع است، یعنی الگو و اشکالی که از زمان های کهن در روان بشر وجود داشته اند و رفتارها و کرداردهای او را تحت نفوذ و تسلط و کنترل خود قرار می دهند. منشأ این الگوها و اسطوره ها، ناخودآگاه جمعی ماست و فعالیت آنها در قلمرو و غرایز است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵).

نویسندگان مبانی نقد ادبی که در تعریف کهن الگو هم به اسطوره شناسی و هم به روانشناسی و ادبیات توجه داشته اند، نظر خود را این گونه بیان می کنند: «درون مایه های مشابهی را می توان در میان اساطیر متعدد و متفاوت پیدا کرد که تصاویری خالص در اسطوره های ملل که از لحاظ زمانی و مکانی فاصله بسیار داشته اند، تکرار شده است که



معمولاً این درون‌مایه‌ها معنای مشترک و فرهنگ و مشابهی را بر عهده این مایه‌ها و تصاویر را کهن‌الگو می‌نامند (گرین، ۱۳۸۵: ۱۶۲).

از تعریف‌هایی که از کهن‌الگو آوردیم می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که: تمام اشیاء، تصاویر، رفتارها و پندارها و... که بشر ابتدایی در دوران بسیار کهن و آغازین درک و دریافت نموده و آن را برای خود درونی کرده و به ناخواه خود سپرده است، به شکل طرح و الگو یا نمونه‌ی اولیه در آمده که در تمام زمان‌ها و مکان‌ها نسل به نسل تکرار و منتقل می‌شود و در هنر و ادبیات و... نمود پیدا می‌کند.

برخی از ویژگی‌های مهم کهن‌الگو را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. ناهشیار بودن (علایی، ۱۳۸۰: ۲)

۲. جهان شمول بودن (یوسفی، ۱۳۸۳: ۷۴)

۳. فرا زمان و فرا مکان بودن (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۱۱)

۴. نمادین بودن در هنر و ادبیات.

۵. تکرار و تقلید.

### انواع کهن‌الگو

کهن‌الگوها آنقدر فراوانند که سر تا سر زندگی ما را فرا گرفته‌اند و در آن ساری و جاری‌اند مثل: بیم‌ها، امیدها، ظهور پیامبران و حرمت شگفت‌آور متون مقدس یا کتاب‌های آسمانی، دعاها و حتی اشیای مقدس، چون درخت‌ها، سنگ‌ها و حیوانات، اقطاب و نمادها و عناصر و عوامل سازنده‌ی فرهنگ و تمدن و ظهور و سقوط آن‌ها، جشن‌ها و سوگ‌ها تا برسد به مرگ اندیشی و عشق به عناصر و تفسیر کیهان و... و توجه به پیران حکیم از شمن تا پیر مغان حافظ که پیر میکده همراه با انسان کامل است و «ولی» است. (خرم‌شاهی، ۱۳۸۲: ۱۳۱) اگرچه کهن‌الگوها بی‌شمار و نامحدود‌اند اما قابل طبقه‌بندی هستند.

## کهن الگو و روان شناسی

روان شناسی چون دانشی است که با روح و روان انسان و نیز وابسته‌های آن، یعنی احساس و تخیل و رؤیا ارتباط دارد. طبیعتاً با ادبیات و نقد ادبی و به طور گسترده‌تر با علوم انسانی نیز پیوند می‌یابد. پیوند و در هم تنیدگی ادبیات و روان شناسی چنان مبرهن است که بسیاری از منتقدان ادبی با اتکا بر اصول روان شناسی، به تحلیل و ارزش گذاری ادبیات پرداخته‌اند و نقد روانشناسانه را بوجود آورده‌اند. کهن الگو نیز چون یکی از جاهای بروز و ظهورش ادبیات است، طبیعتاً با اسطوره و با روانشناسی ارتباط می‌یابد (کزازی، ۱۳۸۷: ۶۲).

### ارتباط کهن الگو و اسطوره

در این که کهن الگو و اسطوره با هم پیوندی محکم و وثیقی دارند و گاهی حتی می‌توان آن دو را لازم و ملزوم هم دانست، جای هیچ شک و تردیدی نیست، اما در خصوص نحوه‌ی ارتباط و سرمنشأ آن‌ها و این که کدام از کدام نشأت گرفته پرسش‌های اساسی و مهمی مطرح است.

یونگ بر این باور است که «کهن الگوها و اسطوره‌ها، فلسفه‌هایی را پدید می‌آورند که بر ملت‌ها و تمامی ادوار تأثیر می‌گذارند» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۱۲). نصراله امامی نیز کهن الگوها را بن‌مایه‌های همگانی اساطیر به شمار می‌آورد و می‌نویسد: «اسطوره به یک عبارت همان کهن الگوست که اگر مفاهیم نمادها در آن مطرح گردد، کهن الگو به حساب می‌آید.» (امامی، ۱۳۷۸: ۲۱۸). به نظر می‌رسد که اسطوره همچو داستانی است که شخصیت‌ها و عناصر و به طور کلی بن‌مایه‌های آن از کهن الگو و تشکیل یافته است به عبارتی دیگر، کهن الگوها درون‌مایه‌ها و محتوای داستان هستند و اسطوره‌ها شکل و فرم یا برون‌مایه‌های آن به شمار می‌روند؛ که راهنمای فهم کهن الگوست و با بررسی شخصیت‌های اسطوره‌ها می‌توان شناخت دقیقی از کهن الگوها کسب کرد (پاینده، ۱۳۸۳: ۷۴). بنابراین می‌توان گفت: یک کهن الگو چه در شاهنامه فردوسی که یک اثر حماسی است و بر پایه‌ی اساطیر قوم ایرانی سروده شده است و چه در منابع ادبیات کتبی و شفاهی پیش از فردوسی و یا پس از او و چه در داستان‌های عامیانه و... یک موتیف واحد و بن‌مایه‌ی تکرار شونده به شمار می‌رود.



تو این را دروغ و فسانه بدان به یکسان روشن زمانه بدان (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۲)

## کهن الگوها در شاهنامه

### ۱. انسان و حیوان

از مهم ترین و محوری ترین مسایلی که اسطوره ها روایت می کنند و موضوع آغازین آن هاست آغاز هستی و جهان و انسان و حیوان و اینکه چگونه موجودیتش شکل گرفته. چون انسان از تمام موجودات و اشیای عالم شریف تر است، پس محوری ترین موضوع عالم هستی نیز به شمار می رود. نخستین موضوع نوع بشر از جمله موضوعات بسیار مهمی است که مورد توجه ادیان و اساطیر مختلف جهان قرار گرفته است. چنان که در قرآن مجید آیات متعدد درباره آفرینش آدم به عنوان کهن الگو و پیش نمونه انسان و اصیل آمده است (خزائلی، ۱۳۷۸: ۱۸).

در اسطوره های ایرانی نیز، روایت های مختلفی از پیش نمونه انسان (انسان نخستین) وجود دارد. ولی مشهورترین روایت، کیومرث (گیومرث) رابه عنوان نخستین انسان معرفی می کند. از عالمانه ترین تحقیقاتی که در موضوع آفرینش انسان نخستین انجام یافته، کتاب مشهور کریستین سن با عنوان نمونه های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه ای ایرانیان است که با بررسی تمام اسطوره های ایرانی و هندی و... به این نتیجه رسیده اند که علاوه بر کیومرث، شخصیت های دیگر را نیز می توان در عداد «نخستین انسان» به شمار آورد. مانند: منوچهر، جم، مشی، مشیانه، هوشنگ، طهمورث (کریستین سن، ۱۳۸۶: ۱۳).

با توجه به دیدگاه های گوناگون درباره ی نمونه های نخستین انسان در شاهنامه، هم کیومرث و هم سیاوش، پیش نمونه ی انسان نخستین به شمار می آیند. هم چنان که در شاهنامه با دو روایت اسطوره ای درباره ی کهن الگوی انسان نخستین مواجه می شویم که فردوسی هر دو روایت را به نظم کشیده است.

در بیشتر منابعی که از اسطوره ی آفرینش انسان نخستین سخن رفته است، در کنار آن، از آفرینش حیوان نخستین نیز یاد شده است. برای نمونه در بندهش، پیش از آفرینش کیومرث، از آفریده شدن «گاو یکتا آفریده» یاد شده است (دادگی، ۱۳۸۵: ۴۰).



بسیاری از اسطوره‌شناسان نیز به حقیقت این گاو توجه نشان داده‌اند، مهری باقری در این باره می‌نویسد: «در جهان بینی، مزدیسنا، نخستین مخلوقات جاندار اهورامزدا عبارت بود از یک مرد به نام کیومرث و یک گاو که آن را «گاو یکتا آفریده» می‌خوانند. گاو نخستین، به وسیله‌ی اهریمن بیدار گشته و می‌میرد، ولی تخمه‌اش به ماه منتقل شده است و در آن جا حفظ و پالوده می‌شود و همراه باران در زمین پراکنده گشته و باعث رویش گیاهان و پیدایش جانوران بر روی کره زمین می‌گردد (باقری، ۱۳۸۷: ۱۶۲). در شاهنامه حیوانی که با این «گاو یکتا آفریده» (کهن الگو و پیش نمونه‌ی جانوران و گیاهان) پیوند می‌یابد. همان گاو برمایه است که فریدون از شیر آن پرورش یافته است:

همان گاو که اش نام برمایه بود ز گاوان ورا برترین پایه بود (فردوسی، ۱۳۸۸: ۶۲)

و نیز یکی از جنگ‌افزارهای پهلوانان شاهنامه، گرز «گاو سر» یا «گاو پیکر» است که نماد و نشانه‌ای از همان گاو اسطوره‌ای به شمار می‌رود. پهلوانانی چون فریدون، گرشاسب، رستم، گیو، اسفندیار، لهراسب، گشتاسب و بهرام پنجم ساسانی از این گرز استفاده می‌کرده‌اند (یاحقی و قائمی، ۱۳۸۷: ۹۴).

همچنین از دیگر شخصیت‌های شاهنامه که با گاو یکتا پیوند می‌یابد و یکی از نمودهای این کهن الگوی حیوانی و گیاهی به شمار می‌رود، اگریرت (اغریرت) برادر خوش نام و نیک کردار افراسیاب است که به دست افراسیاب کشته می‌شود. (آموزگار، ۱۳۸۱: ۴۵)

## ۲. نبرد نیکی و بدی

اندیشه وجود نیکی و بدی در تمام ادیان، اساطیر و تاریخ و فلسفه بشری وجود دارد و یک بن‌مایه و موتیف جهانی است. نزاع نیکی و بدی در اساطیر و ادیان ایرانی جلوه بارزتری دارد. در واقع تمام ادیان باستان ایران بر پایه‌ی نظام ثنویت تکوین یافته است (باقری، ۱۳۸۷: ۱۵۴). شاهنامه‌ی فردوسی نیز که از همین اسطوره‌ها و ادیان ایرانی مایه گرفته است؛ کهن الگوی نبرد نیکی و بدی را در نمادها و نمودهای گوناگون به نمایش گذاشته است. باید این نکته را ذکر کرد که اصولاً حماسه از ستیز ناسازها پدید آمده است.



جنگ و نزاع بین دو گروه نیک و بد، حماسه را به وجود می آورد و شاهنامه نیز یک اثر حماسی است که از ابتدا تا انتهای آن شرح جنگ های نیکان با بدان است.

کیومرث، طهمورث، فریدون، ایرج، منوچهر، سیاوش، کیخسرو، سام، زال، رستم، گودرز، گیو، اسفندیار و... از شاهان و پهلوانان اهورایی شاهنامه هستند که برای دفاع از سرزمین اهورایی ایران و حفظ آن، در جبهه ی نیکان قرار گرفته اند. در جبهه ی مقابل، ابلیس، ضحاک، سلم، تور، پشنگ، افراسیاب، گرسیوز، ارجاسب، خزوران، دیو سپید و اکوان دیو و به طور کلی دیوان و جادوان، همه شخصیت های اهریمنی شاهنامه اند و در جبهه بدان و ناپاکان قرار گرفته اند و برای گسترش و حفظ سرزمین اهریمنی توران نبرد می کنند. حتی پرندگان اساطیری چون سیمرغ هم به دو قطب نیکی و بدی تقسیم می شوند و به گونه ای نماینده ی اعتقاد به ثنویت هستند؛ یکی: سیمرغ حامی و یاریگر و راهنمای خاندان زال و دیگر: سیمرغی که در خان پنجم اسفندیار کشته شده است (مرتضوی، ۱۳۸۵: ۳۵). شاید هیچ موضوعی در شاهنامه به اندازه ی اندیشه ی وجود نظام دو بنی - نیکی و بدی - و نبرد بین آن ها بر هنر فردوسی تأثیر نگذاشته باشد:

چو ضحاک بر تخت شد شهریار      برو سالیان انجمن شد هزار

نهان گشت کردار فرزنانگان      پراکنده شد کام دیوانگان

هنر خوار شد، جادویی ارجمند      نهان راستی، آشکارا گزند

شده بر بدی دست ایوان دراز      به نیکی نبودی سخن جز به

راز (فردوسی، ۱۳۸۸: ۵۵)

تقابل نهان و پراکنده، فرزانه و دیو، هنر و جادو، خواری و ارجمندی، نهان و آشکار، راستی و گزند، بدی و نیکی همان کهن الگوی دو قطب متضاد خیر و شر و نزاع میان آن ها است. در مسیحیت هم آمده است که مسیح (ع) در آخر الزمان ظهور می کند؛ بر اساس اعتقادات شیعه نیز در آخر الزمان حضرت مهدی (عج) ظهور نموده و بر نیروهای شر پیروز می شود (حسینی دشتی، ۱۳۷۶: ۶۳۰). بنابراین موضوع نبرد نیکی و بدی و پیروزی نیکی در فرجام و ظهور یک مصلح الهی و نیز رجعت برخی از نیکان و پاکان یک کهن الگو و یک موتیف جهانی به شمار می رود.





### ۳. رویدن گیاه از انسان

رویدن گیاه از انسان یکی از مضمون‌های پر کاربرد در ادبیات فارسی است که الگوی کهن و پیش‌نمونه‌ی اسطوره‌ای آن را باید در روایت‌های اسطوره‌ای مربوط به کیومرث (انسان نخستین) و مرگ جستجو کرد. انسان با گیاه پیوندی دو سویه دارد. از سویی انسان از گیاه پدید آمده است و از سویی گیاه از انسان. به تعبیری انسان گیاه تبار است. این باور گیاه‌تباری انسان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و داستان‌های ملل مختلف، انعکاس ویژه‌ای یافته است (خادمی کولایی، ۱۳۸۷: ۲۳۸).

اسطوره‌ی کیومرث و پیوند با گیاه، نشان می‌دهد که رویدن گیاه از انسان، مقدم تر و کهن‌تر از آفرینش انسان از گیاه است. یعنی ابتدا از کیومرث گیاه روید سپس از آن گیاه انسان‌های دیگر پدید آمده‌اند (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۸۷). طبق برخی از روایت‌ها کیومرث به مرگ طبیعی نمرده است بلکه به طرزی فجیع و ناجوانمردانه «به زخم نفس شر» (اهریمن) کشته شده است و همین امر باعث رویدن گیاه - از خون او شده است - زیرا حیات آدمی که به طرزی فجیع پایان گرفته، در گیاهی ادامه می‌یابد.

کهن‌الگوی رویدن گیاه از انسان، که در واقع تکرار همان الگوی اسطوره‌ای رویدن گیاه از نطفه‌ی کیومرث است، در شاهنامه به دو صورت تجلی یافته است: یکی رویدن گیاه از «اشک چشم» است در داستان مرگ ایرج و سوگواری فریدون بر او:

بر این گونه بگریست چندان به زار همی تا گیاه رستش اندر کنار (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۲۴)

و دیگری رویدن گیاه از «خون» است که در داستان کشته شدن نوذر به طور تلویحی به آن اشاره شده و در داستان کشته شدن سیاوش به وضوح آمده است:

سرت افسر از خاک جوید همی زمین خون شاهان ببوید همی  
گیاهی که روید بدان بوم و بر نگون دارد از شرم خورشید  
سر (همان: ۳۱۷)



این مورد در چند جای شاهنامه باز تابی ویژه دارد: هنگامی که افراسیاب دستور کشتن سیاوش را صادر می‌کند، از ریختن خون او بر زمین هراسناک است؛ از این رو می‌گوید: سر او را در زمین خشک غیر قابل کشت از تن جدا کنید تا مبادا از خون او گیاهی بروید: کنیدش به خنجر سر از تن جدا به شخی که هرگز نروید گیاه (همان: ۳۵)

این هراس افراسیاب از رویدن گیاه در بیت دیگر نیز نمایان است؛ آنجا که به گرسیوز می‌گوید:

نباید که خون سیاوش زمین ببوید بروید گیاروز کین (همان: ۳۵۶)

و نیز فرنگیس هم آنجا که پدر از کشتن سیاوش بر حذر می‌دارد، کار او را به نشانندن درختی که برگ آن خون و میوه‌ی آن، کین است تشبیه می‌کند:

درختی نشانی همی در زمی کجا برگ خون آرد، باژ کین (همان: ۳۵۵)

جالب توجه است که در شاهنامه، پس از کشته شدن مظلومانه و ناجوانمردانه‌ی ایرج و نوذر و سیاوش، که اتفاقاً هر سه هم به دست افرادی تبهکار که نمودی از نیروی اهریمنی اند کشته شده‌اند گیاه می‌روید (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۶: ۲۲۳). کهن‌الگوی رویدن گیاه از انسان در سر تا سر ادبیات فارسی، به صورت‌های رویدن گیاه از اشک چشم، خون و... در متون ادب فارسی بازتاب ویژه‌ای یافته است.

#### ۴. آب

آب یکی از کهن‌الگوهای طبیعی است و بر اساس عقاید باستانی در کنار خاک و آتش و باد، یکی از عناصر چهارگانه‌ی تشکیل جهان به شمار می‌رود. آب در اسطوره، از اهمیتی ویژه برخوردار است. آب «در خلقت اهورایی مقدم بر هر چیز و اصل و همه‌ی نیکی‌ها بوده و در مقابل آن خشکسالی، زاده‌ی اهریمن و مقارن با گناه و نابخشودگی و بدیمنی بوده است» (یاحقی و قائمی، ۱۳۸۷: ۹۱).

آب هم نماد پاکی و تطهیر است و هم رستاخیز و ولادت مجدد که در چندین جای قرآن کریم این نمادها تکرار شده است. برای نمونه، در بخشی از آیه‌ی یازدهم سوره‌ی انفال درباره‌ی آب می‌فرماید: «و از آسمان بارانی بر شما فرو ریزانیدیم تا شمارا با آن پاک گرداند». «ولادت مجدد» و «آزمون گذر از آب» در عین این که با کهن‌الگوی آب



پیوند وثیقی دارند حتی می‌توان آن‌ها را از جنبه‌های نمادین آب برشمرد که خود کهن الگویی مستقل هستند. کهن الگوی آب با نقش‌های نمادین آن و کهن الگوهایی که با آب معنا و هویت می‌یابند، در جای جای شاهنامه تجلی یافته است. در شاهنامه علاوه بر این که آب برای پاک ساختن اجسام از آلودگی‌ها به کار می‌رود، تطهیر معنوی نیز با آب و غسل دادن انجام می‌شود.

از نمونه‌های تطهیر معنوی با آب، در شاهنامه، شستشوی شهرناز و ارنواز است. فریدون نیز آن‌گاه که کاخ ضحاک را تصرف کرد و این دو زن را از شبستان او بیرون آورد:

بفرمود شستن سرانشان نخست روانشان پس از تیرگی‌ها بشست

ره داور پاک بنمودشان از آلودگی سر بپالودشان (فردوسی، ۱۳۸۸: ۷۶)

فردوسی، خاطرنشان می‌کند که آلودگی این دو زن، آلودگی ظاهری نبوده است؛ بلکه روح و روان آن‌ها بر اثر پیوند با اهریمن صفتانی چون ضحاک آلوده شده بودند:

که پرورده‌ی بت پرستان بُدند چُن آسیمه برسان مستان بُدند (همان: ۷۶)

اسفندیار نیز پس از شکست دادن ارجاسب تورانی، در خان‌سوم که ازدها را می‌کشد و بیهوش می‌شود، پس از به هوش آمدن به سوی آب می‌رود و سر و تن را می‌شوید:

از آن خاک برخاست و شد سوی آب چو مردی که باهوش گردد ز خواب

ز گنج‌خور خود جامه‌های نو بپاست به آب اندر آمد سرو تن بشست (همان: ۱۷)

از دیگر شخصیت‌های شاهنامه که با آب پیوند دارد، داراب پسر بهمن است که مادرش همای، تولدش را از همه پنهان داشت و در هشت ماهگی او را در صندوقی چوبی گذاشت و به رود فرات انداخت. به آب انداختن داراب و بازگشتن او و به شاهی رسیدنش، نمودی از کهن الگوی ولادت مجدد را نیز نشان می‌دهد. این داستان با داستان حضرت موسی (ع) که در کودکی مادرش او را در صندوقی چوبی گذاشت و به آب انداخت و سرانجام به مقام پیامبری نائل گردید، مانند شده است. اسطوره‌ی «کودک رها شده که عناصر کیهان از او پشتیبانی می‌کنند»، از بن‌مایه‌های تکرار شونده در اسطوره‌های تاریخ و ادبیات است (زمردی، ۱۳۸۵: ۵۰۹).

## ۵. آتش



آتش از کهن الگوهای طبیعی است و بر اساس عقاید باستانی، یکی از عناصر چهارگانه ی تشکیل دهنده ی جهان به شمار می رود و نیز در اساطیر ملل مختلف هم چون یونان و روم و هند و... مقدس و ایزدینه است و آن را مینوی و آسمانی می پنداشتند (کزازی، ۱۳۸۰: ۱۲۰). آتش در فرهنگ و اسطوره های ایرانی اهمیتی بسیار والا دارد. به ویژه در آیین زردشتی که مرکزیت دارد و تقدیس می شود. کهن الگوی آتش که یادگاری است از دوران اساطیری اقوام ایرانی، هنوز هم تأثیر خود را بر فرهنگ عامه حفظ کرده است. آتش به عنوان یک کهن الگو در شاهنامه نیز بازتاب ویژه ای یافته است. در جای جای شاهنامه نشان از پاکی و مقدس و ایزدی بودن آتش یافت می شود. نخستین روایت فردوسی از آتش، در داستان به شکار رفتن هوشنگ و ظاهر شدن ماری در برابر اوست؛ هوشنگ سنگی به سوی مار پرتاب می کند، اما به مار نمی خورد و به سنگی بزرگ برخورد می کند بر اثر این برخورد، آتش ایجاد می شود. هوشنگ این آتش را فروغی ایزدی دانسته و آن را مورد پرستش قرار می دهد (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۰). درجای دیگر، فردوسی از زبان اسفندیار روایت می کند که آتش را زرتشت پیامبر از بهشت به ارمغان آورده است:

برافروختم آتش زردهشت که با مجمر آورده بود از بهشت (همان: ۳۵۲)

یکی دیگر از ویژگی های نمادین آتش در شاهنامه، ویژگی تطهیر و پاک کنندگی آن است. توضیح این که برای تمایز هر چیز پاک از ناپاک، می بایست آن را از آتش گذرانند. آتش ناپاکی را محو و نابود می کند و آن چه از آن سالم می گذرد، پاک و مطهر است. در واقع یکی از روش های تشخیص گناهکار از بی گناه در ایران قدیم، گذر آتش بوده است که به آن «ور» می گفته اند. البته «ور» اقسام دیگری هم چون «ور برسم، ور روغن، ور شیر ی گیاهان سمی، ور سرشار» نیز دارد که اطلاع دقیقی از نحوه اجرای آن ها در دست نیست (یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۵۲). آزمون آتش، به نوعی با کهن الگوی ولادت مجدد نیز پیوند دارد. پهلوانانی که موفق و سربلند از این آزمون بیرون آید، لیاقت صلاحیت ویژه ای می یابد و از نوع انسان های آرمانی به شمار می رود.



جالب توجه است که مفهوم گذر از آتش و به سلامت گذشتن پاکان و بی گناهان از آن، در قرآن کریم در آیات سوره ۷۱ و ۷۲ سوره مریم نیز آمده است: بدین شرح که مؤمنان و کافران همه باید بر آتش جهنم بگذرند، اما متقیان و پرهیزگاران نجات می یابند (خرم‌شاهی، ۱۳۸۴: ۳۱۰).

## ۶. جشن های آیینی

جشن ها نیز پیش نمونه دارند؛ پیش نمونه ای مقدس و ایزدی. نماد و نشانه ای از واقعه ای مقدس اند که در زمانی مقدس در اعماق دوران اساطیری و یا آغاز آفرینش رخ داده است. الیاده در این باره می نویسد: «زمان مقدس بنا بر ماهیت خود باز گشتنی است. به این معنا که واقعا زمان اساطیری نخستینی است که صورت زمان حال یافته است. هر جشن و سرور مذهبی، در هر زمان آیینی، نشانگر واقعیت یافتن دوباره ی رویدادی مقدس است که در گذشته ی اساطیری یا در آغاز زمان» رخ داده است (الیاده، ۱۳۸۸: ۶۱). جشن ها در خود مفهوم کهن الگوی «ولادت مجدد» را متجلی می سازند. برخی از نویسندگان ما بر آنند که در بینش اساطیری «جشن» نه تنها نشان، بلکه نماد تکرار زمان، یا بازگرداندن آن به جایگاه پیشین باز آوردن فصل ها به طبیعت و از سر گرفتن زندگی است (مسکوب، ۱۳۸۷: ۲۳). از مهم ترین جشن های بازمانده از دوران اساطیری ایران، که در شاهنامه بازتاب یافته، سده، نوروز و مهرگان است. جشن سده «در بهمن روز از بهمن ماه (شب دهم بهمن) با برافروختن آتش، طی مراسمی خاص انجام می گیرد» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۵۵). فردوسی هوشنگ را بنیان گذار این جشن می داند و روایت می کند که هنگامی که آتش توسط هوشنگ کشف شد، آن را فروغی ایزدی و هدیه ی جهان آفرین دانسته، همان شب آتشی چون کوه برافروخته و جشنی بزرگ بر پا می کند:

شب آمد برافروخت آتش چو کوه همان شاه در گرو با او گروه

یکی جشن کرد آن شب و باده خورد سده نام آن جشن فرخنده کرد

بسی یاد چون او دگر شهریار ز هوشنگ ماند این سده ی (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۰)

نوروز بزرگترین جشن ایرانی تباران که تا امروز هم، اهمیت و اعتبار خود را حفظ کرده و یادگاری از جمشید پیشدادی است. جمشید در اوج اقتدار خود آن گاه که یک حکومت



آرامانی تشکیل داد، با «فر کیانی» تختی گرانبها ساخت. در چنین حالی بود که همگان در پیشگاه جمشید، جمع شدند و بر او گوهرها نثار کردند و آن روز را که اول بهار بود نوروز خواندند و جشن گرفتند:

چو خورشید تابان میان هوا      نشسته بر او شاه فرمان روا  
جهان انجمن شد بران تخت اوی      شگفتی فرومانده از بخت اوی  
به جمشید بر گوهرافشانند      مر آن روز راروز نو خواندند  
سر سال نوهر مزفوردین      بر آسوده از رنج تن، دل ز کین  
بزرگان به شادی بیاراستند      می و جام و رامشگران خواستند

چنین جشن فرّخ از آن روزگار به ما ماند از آن خسروان یادگار (فردوسی، ۱۳۸۸: ۴۴)  
برخی نوروز را سالگرد آفرینش انسان و جهان دانسته اند. نوروز، هم چنین نمادی است از سالگرد بیداری طبیعت از خواب زمستانی و مرگی است که به رستاخیز و زندگی منتهی می شود (آموزگار، ۱۳۸۶: ۲۵). از دیگر جشن هایی که در شاهنامه آمده است، جشن مهرگان است که بعد از نوروز، بزرگترین و مهم ترین جشن ایرانیان به شمار می رود. این جشن که جشن به پادشاهی رسیدن فریدون و یادگاری از اوست، از روز شانزدهم (مهر روز) تا بیست و یکم مهر ماه، تقریباً مقابل نوروز و مقارن با اعتدال خریفی، به مدت پنج روز، با مراسم خاصی برگزار می شده است. شانزدهم به مهرگان کوچک و روز بیست یکم (رام روز) به مهرگان بزرگ معروف بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۹۳). فردوسی در آغاز پادشاهی فریدون، جشن مهرگان را چنین روایت می کند:

فریدون چو شد بر جهان کامگار      ندانست جز خویشان شهریار  
به رسم کیان گاه و تخت مهی      بیاراست با تاج شاهنشهی  
به روز خجسته سر مهرماه      به سر بر نهاد آن کیانی کلاه  
زمانه بی اندوه گشت از بدی      گرفتند هر کس ره بخردی  
دل از داوری را پرداختند      به آیین یکی جشن نوساختند  
نشستند فرزندانگان شاد کام      گرفتند هریک زیاقوت جام  
اگر یادگار است از و ماه و مهر      بکوش و به رنج ایچ منمای چهر (فردوسی، ۱۳۸۸: ۸۹)



به عقیده برخی از پژوهشگران، مهرگان در واقع «نمادی از پیروزی فریدون بر ضحاک و تجدید دوره ی حیات جهان است» (یا حقی و قائمی، ۱۳۸۷: ۱۰۴). از این رو این جشن نیز تجلی کهن الگوی ولادت مجدد به شمار می رود. جهان که با اهریمنی ها و پلیدی های ضحاک به کام مرگ فرو رفته بود، اینک با ظهور فریدون و پیروزی نیکی بر بدی، گویی دیگر باره متولد شده و سر زندگی و طراوت خود را بازیافته است.

## ۷. پیر فرزانه

خرد ورزی و دانایی، که فردوسی خود یکی از برجسته ترین نمادهای آن است، می توان از جمله کهن الگوهای موجود در ناخودآگاه قوم ایرانی دانست که در نماد پیر فرزانه ظاهر شده است. شاهنامه اثری است خرد محور است که راه و رسم خرد ورزانه زیستن را در قالب داستان های اساطیری و حماسی به ما می آموزد. از خلال داستان های شاهنامه شخصیت های متعددی را می توان یافت که رمز و نماد پیر فرزانه اند. در واقع همه ی شاهان «آرمانی» شاهنامه که صاحب قر ایزدی اند و علاوه بر شهریار، نقشی پیامبر گونه و یا موبد مانند دارند، جلوه و نمادی از کهن الگوی پیر خردمند به شمار می روند. جمشید در وصف خودش این گونه می گوید:

منم گفت باقره ایزدی      همم شهریار و هم موبدی (فردوسی، ۱۳۸۸: ۴۱)  
وی تا پیش از این که راه بیداد پیش گیرد و فره ایزدی از او گسسته شود، تمام ویژگی های پیر خردمند را چون، آبادگری، جنگاوری، راهبری، راهنمایی و آموزش مردمان و نیز پزشکی و درمانگری در مردمان رانیز به عهده دارند:

بزشکی و درمان هر دردمند      در تندرستی و راه گزند

همین رازها کرد نیز آشکار      جهان را نیامد چنواستار (همان، ۴۳)

و یا فریدون که مرد آگاهی است؛ هم غیب دان است و هم ساحر و هم نیمه پیامبر (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۶: ۱۷۱) چنان شخصیت پردازی از وی شده است که عیناً نمودی از کهن الگوی پیر فرزانه را به نمایش می گذارد. کیخسرو نیز، بزرگ پادشاه آرمانی ایران زمین، علاوه بر فره



ایزدی و تأییدات الهی، این خرداوست که در تمام صحنه‌ها و گیسو داره‌اراه گشا است و سرانجام باعث می‌شود که در جنگ بزرگ، برافراسیاب، پیروز گردد. برای مثال، آگاهی‌دهی‌های کیخسرو، در فرجام کارش است. وی برای پهلوانانی که اورا همراهی می‌کنند، آمدن برف و سرما را پیش‌گویی می‌کند و آنان را به بازگشت توصیه می‌نماید:

همان‌گه برآمدیکی باد و ابرو      هوا گشت برسان کام‌هزبر  
چو برف از زمین بادبان برکشید      ندن‌نیزهی نامداران پدید  
یکایک به برف اندرون ماندند      ندانم بر آن جای چون ماندند (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۶۹)

از همین منظر وی سیمایی عرفانی یافته و به عنوان بنیان‌گذار «حکمت خسروانی» هم چون حکیم الهی در نمود کهن‌الگوی پیر فرزانه در شاهنامه و دیگر آثاری که از شاهنامه تأثیر پذیرفته‌اند، ظهور یافته و تکرار شده است (مؤذن جامی، ۱۳۸۸: ۴۴).

از دیگر شخصیت‌هایی که بیش از دیگران در شاهنامه در نمود کهن‌الگوی تجلی یافته است، زال است؛ سپید‌مویی زال، خود نشانه‌ای از پیری و کمال به شمار می‌رود. برخی زال را تجسمی از زروان (ایزد زمان) دانسته‌اند. زال و زروان در نام هم‌ریشه‌اند و نیز از نظر درازی عمر، با هم قابل مقایسه‌اند. در شاهنامه از مرگ زال نشانی نیست (واحد دوست، ۱۳۸۱: ۴۴۳). زال از زبان کیخسرو «پیر پاکیزه مغز» خطاب شده است:

بدو گفت کای پیر پاکیزه مغز      همه رأی و گفتارهای تو نغز  
ز گاه منوچهر تا این زمان      نه‌ای جز بی‌آزار و نیکی گمان (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۴۰)

از دیگر ویژگی‌هایی که زال را در نماد کهن‌الگوی پیر فرزانه قرار می‌دهد، افسونگری و جادوگری اوست که در پیوند با سیمرغ معنا می‌یابد؛ زیرا سیمرغ پرورنده و مربی زال بود:

اگر چند مردم ندیده‌بُد اوی      ز سیمرغ آموخته‌بُد گفتگوی  
بر آواز سیمرغ گفتی سخن      فراوان خرد بود و دانش کهن (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۷۱)

سیمرغ، آن‌پرنده‌ی «راز‌آمیز اسطوره‌های ایرانی»، با ویژگی‌هایی که در شاهنامه دارد، نمادی از کهن‌الگوی پیر فرزانه به شمار می‌رود (دوستخواه، ۱۳۸۰: ۱۰۶). سیمرغ در شاهنامه سه بار ظاهر می‌شود؛ بار اول در هنگام کودکی زال است که او را در بر می‌گیرد





و به کنام خود می برد و می پروراند. بار دوم هنگام زایمان رودابه است که در نقش طبیعی آگاه و در مانگر «مولود حماسه» یعنی رستم را به دنیا می آورد و بار سوم در جنگ رستم و اسفندیار، آن گاه که رستم و رخس هر دو مجروح از میدان رزم بر می گردند و سیمرغ در هیأت پزشک، جراحات هر دو را درمان می کند.

اگر چه پیر فرزانه تصویری مردانه را به ذهن متبادر می سازد، اما هر کس که صاحب رأی و خرد باشد، چه مرد و چه زن، می توان او را پیر فرزانه به شمار آورد. نقش هایی چون پزشکی و فال بینی و پیش گوئی و... که با پیش نمونه ی اساطیری و پیر فرزانه قابل تطبیق است نیز، هنوز در جامعه های روستایی و یا شهرهایی که پیشرفت چندانی نداشته اند به ویژه زنان کهنسال حفظ شده است. برخی از زنان خردمند و کاردان شاهنامه را نیز می توان نمادی از کهن الگوی پیر فرزانه به شمار آورد. برای نمونه باید از سیندخت یاد کرد که نام او مرکب از دو جزء «سین» (سیمرغ) و «دخت» (ایزد بانو) است، یعنی «ایزد-بانوی سیمرغ» یا «دختر سیمرغ» که خرد و تدبیر او با «سیمرغ» قابل مقایسه است (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۴۱). سیندخت که در پیوند با سیمرغ و زال قرار دارد، در ماجرای عشق زال و رودابه، با چاره جویی و کاردانی هایی که از خود نشان داد رضایت سام را برای این ازدواج جلب می کند. سام در گفتگویی که با زال دارد، سیندخت را این گونه توصیف می کند:

چنین گفت کامد ز کاول پیام پیمبر زنی بود سیندخت نام (فردوسی، ۱۳۸۸: ۲۶۰)

مصراع دوم، سیمایی پیامبرانه و معنوی را که نشأت گرفته از خرد اهورایی و ایزدی است، از وی ترسیم می کند. صفت پیامبری برای سیندخت، به وضوح وی را در نمود کهن الگوی پیر فرزانه معرفی می کند. زرتشت پیامبر نیز، که در زمان گشتاسب ظهور می کند دین بهی را بر او عرضه می کند و به سوی خرد راهنمایی اش می کند و، کهن الگوی پیر فرزانه به شمار می رود:

خجسته پپی نام او زردهشت کز آهرمنی دست گیتی بهشت

به شاه کیان گفت: پیغامبرم سوی خرد رهنمون آورم (فردوسی، ۱۳۸۸: ۸۰)

## ۸. آنیما و آیموس؛ زن اغواگر



گر چه در شاهنامه، این مردان هستند که نقش محوری دارند، اما نمی توان نقش آفرینی های زنان را نیز نادیده گرفت. شاهنامه روایتگر اسطوره های کهن است که می توان در آن بانوان اسطوره ای و نیز دوران مادر سالاری را نیز مشاهده کرد. حضور عنصر زن در کنار قهرمان اساطیر ایران، بسیار متداول بوده، چنان که اورمزد در کنار خود سپندارمذ و اهریمن، جهمی و جمشی، دختران و خواهران و فریدون و کیخسرو و فرود، مادر را دارند. در تمام موارد، قهرمان با کمک زن به قدرت می رسد و هر جا که عنصر زن از میان می رود، قهرمان نیز نابود می شود (مدرسی، ۱۳۸۵: ۲۲۷).

بسیاری از کهن الگوهای مهم شاهنامه در شخصیت زنان تجلی پیدا کرده است. با تحقیقی که بهمن حمیدی در مورد زنان شاهنامه انجام داده است ۵۳ زن با نام و ۱۳۶ زن بی نام (جمعا ۱۸۹) مورد بدست آورده است که نشانگر اهمیت زن و نقش او در کنار پهلوانان و در برخی موارد حتی می توان همچو گردآفرید آنان را در شمار پهلوانان حماسه آفرین به حساب آورد (حمیدی، ۱۳۸۵: ۳۲). کهن الگوهایی که به زنان مربوط می شود عبارتند از: آنیما در نقش مثبت آن، همچو معشوق وفادار و یا در نقش منفی آن، مانند زن اغواگر و شیطان صفت و جادو و اهریمن. قابل ذکر است که آنیما حتما باید در کنار آنیموس صورت پذیرد؛ زیرا آنیما و آنیموس (مادینه روان و نرینه روان) در کنار هم معنا می یابند. کهن الگوی آنیما را می توان از همان داستان های آغازین شاهنامه مشاهده کرد. چنان که معلوم است شهرناز و ارنواز، دختران، خواهران و همسران جمشید، نخستین شخصیت هایی هستند که این کهن الگو را بازتاب می دهند. فردوسی در آغاز پادشاهی ضحاک این گونه می سراید:

دو پاکیزه از خانه جمشید	برون آوردند لرزان چو بید
که جمشید را هر دو خواهر بدند	سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز	دگر پاکدامن به نام ارنواز
به ایوان ضحاک بردندشان	بدان از دهافش سپردندشان
پیروردشان از ره جادویی	بیاموختشان کژ و بد خویی (فردوسی، ۱۳۸۸: ۵۵)



همان گونه که از ابیات بالا پیداست، شهرناز و ارنواز که روزی در برابر جمشید (آنیموس) بودند حال در برابر ضحاک بازتاب دهنده ی آنیما هستند. نکته ی دیگر در مورد شهرناز و ارنواز، مشابهت این دو با همای و به آفرید (خواهران و همسران اسفندیار) است. در شاهنامه همسری همای و به آفرید با اسفندیار، از زبان اسفندیار این گونه آمده است:

همان خواهران را و جفت مرا که جويا بدندی نهضت مرا (فردوسی، ۱۳۸۸: ۴۲۳)

از دیگر داستان هایی که کهن الگوی آنیما و آنیموس به بهترین وجه در آن نمود و ظهور یافته، داستان زال و رودابه است. به خصوص که در این داستان، چون بن مایه ی عشق، که خود یک کهن الگو به شمار می رود، برجستگی خاصی یافته است (مختاری، ۱۳۷۹: ۱۱۷).

از دیگر شخصیت هایی که روابط عاشقانه شان کهن الگوهای آنیما و آنیموس را بازتاب می دهند، سودابه و کیکاووس هستند. گر چه بعدا بد سیرتی و اغواگری سودابه، در شاهنامه پر رنگ تر است، اما نسبت به کیکاووس سرسختانه وفادار است. تهمینه و رستم نیز از دیگر مصداق هایی هستند که کهن الگوهای آنیما و آنیموس را بازتاب می دهند. از دیگر موارد مشابهی که کهن الگوهای آنیما و آنیموس، در شاهنامه در آن ها بازتاب یافته است، می توان به سهراب و گردآفرید، فرنگیس و سیاوش، بیژن و منیژه و عشق ورزی کیخسرو به چهار کنیزک ماهروی، عاشق شدن کتایون قیصر به گشتاسب اشاره کرد. سیمای اهریمنی و جادویی با بعد منفی آنیما قابل مقایسه است. آنیما هم نمود مثبت دارد و هم نمود منفی؛ و این خاصیت کهن الگوست که چون دراصل نماد است، خاصیت دو سوگرایانه و یا دو قطبی دارد (صرفی و عشقی، ۱۳۸۷: ۶۳).

از دیگر زنان جادوگر و اهریمنی شاهنامه زنی است «پیر از جادوی و بند و فسون که در اندرونی کیکاووس ندیمه ی سودابه است و با او علیه سیاوش هم دست است. این زن نیز مانند سودابه جنبه ی منفی آنیما را بازتاب می دهد» (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۲۲۸).

از دیگر مواردی که خود در عین این که یک کهن الگوی مستقل به شمار می رود، با کهن الگوی آنیما هم پیوند دارد، کهن الگوی مادر است. از جمله زنان بخش اساطیری شاهنامه که در نمود مادر، نقش بارز و پر رنگی، نسبت به زنان دیگر ایفا می کند می توان به فرانک، مادر فریدون، سیندخت، مادر رودابه، رودابه، مادر رستم، تهمینه، مادر سهراب،



فرنگیس، مادر کیخسرو، جریره، مادر فرود و کتایون و مادر اسفندیار را برشمرد (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۴۱).

### نتیجه گیری

بر اساس یافته های پژوهش حاضر دریافتیم که:

۱. کهن الگو، ترجمه‌ی واژه‌ی آرکی تایپ (archetype) است که ریشه‌ی یونانی دارد و در فارسی با مترادف‌های دیگری چون صورت مثالی، صورت اساطیری و پیش نمونه شناخته می‌شود که ناهوشیار بودن، جهان شمول بودن، فرا زمان و فرامکان بودن، نمادین بودن و تکرار و تقلید برخی از ویژگی های مهم آن‌ها به شمار می‌رود.
۲. تمام اشیاء، تصاویر، رفتارها و... که بشر ابتدایی در دوران بسیار کهن و آغازین درک و دریافت نموده؛ آن را برای خود درونی کرده و به نا خود آگاه خود سپرده و به شکل الگو و طرح اولیه در زمان‌ها و مکان‌های مختلف تکرار و منتقل کرده است.
۳. اسطوره و کهن الگو با هم ارتباطی تنگاتنگ دارند. و حتی می‌توان اسطوره را یه نوع ادبی مستقل بشمار آورد که درون مایه اش از کهن الگو تشکیل یافته است.

### منابع و مآخذ

قرآن کریم.

آموزگار، ژاله، (۱۳۸۱)، تاریخ اساطیر ایران، تهران: سمت.

-----، (۱۳۸۶)، زبان، فرهنگ و اسطوره، تهران: معین.

آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۶)، از اسطوره تا حماسه، تهران: معین.

-----، (۱۳۸۶)، نارسیده ترنج، اصفهان: نقش مانا.

اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۷۶)، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، تهران: آثار.

الیاده، میرچا، (۱۳۸۵)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

انوری، حسن، (۱۳۸۶)، فرهنگ بزرگ سخن، جلد ۱، تهران: سخن.

انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ نامه ادب فارسی، جلد ۲، تهران: وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی.



- باقری، مهری، (۱۳۸۷)، دین‌های ایران باستان، تهران: قطره.
- بهار، مهرداد، (۱۳۸۶)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.
- پاینده، حسین، (۱۳۸۳)، ماه، ادبیات و فلسفه، تهران: چشمه.
- تفضلی، احمد، (۱۳۹۰)، فردوسی و شاهنامه سرایی، ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- حسینی دشتی، سیدمصطفی (۱۳۷۶)، معارف و معاریف، قم: بی‌نام.
- حمیدی، بهمن (۱۳۸۵)، زنان شاهنامه، تهران: پژواک کیهان.
- خادمی کولایی، مهدی، (۱۳۸۷)، نمادپردازی نباتی از منظر نقداسطوره‌ای در شعر فارسی، تهران: بهار.
- خالقی مطلق، جلال، (۱۳۸۶)، تطهیر معنوی با آب در شاهنامه، مجموعه مقالات درباره فردوسی به کوشش علی دهباشی، تهران: افکار.
- ، (۱۳۸۶)، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین، (۱۳۸۲)، حافظ حافظه ماست، تهران: قطره.
- خزائلی، محمد، (۱۳۷۸)، اعلام قرآن، تهران: امیرکبیر.
- دادگی، فرنیغ (۱۳۸۵)، بندهش، گزارنده: مهرداد بهار، تهران: توس.
- دوستخواه، جلیل، (۱۳۸۰)، حماسه ایران یادمانی از فراسوی هزاره‌ها، تهران: آگه.
- رضایی، مهدی، (۱۳۸۳)، آفرینش و مرگ در اساطیر، تهران: اساطیر.
- زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۵)، نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه‌ی فردوسی، تهران: زوآر.
- شایگان، داریوش، (۱۳۸۰)، بت‌های ذهنی و خاطره‌ازلی، تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۵)، انواع ادبی، تهران: فردوس.
- ، (۱۳۸۰)، نقد ادبی، تهران: فردوسی.
- ، (۱۳۸۳)، داستان یک روح، تهران: فردوس.
- صرفی، محمدرضا و عشقی، جعفر، (۱۳۸۷)، نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی، تهران: چکاوک.



- علائی، مشیت، (۱۳۸۰)، درآمدهای انتقادی بر نقد اسطوره شناختی، تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۸)، شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، تحلیل نقد، تهران: نیلوفر.
- کریستن سن، آرتورامانوئل، (۱۳۸۷)، کیانیان، ترجمه ذبیح الله صفاء، تهران: علمی و فرهنگی.
- کزازی، میر جلال الدین (۱۳۸۷)، رویا، حماسه، اسطوره، تهران: مرکزی.
- کوپ، لارنس، (۱۳۸۴)، اسطوره، ترجمه محمد دهقانی، تهران: علمی و فرهنگی.
- گرین، ویلفردو دیگران (۱۳۸۵)، مبانی نقد ادبی، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- مؤذن جامی، محمد مهدی، (۱۳۸۸)، ادب پهلوانی، مطالعه ای در تاریخ و ادب دیرینه ایرانی از زرتشت تا اشکانیان، تهران: ققنوس.
- مختاری، محمد، (۱۳۸۸)، اسطوره زال، تهران، توس.
- ، (۱۳۷۹)، حماسه در رمز و راز ملی، تهران: توس.
- مدرسی، فاطمه، (۱۳۸۵)، فریدون اژدرکش از ایران تا ایران اسلامی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- مسکوب، شاهرخ، (۱۳۸۵)، تن پهلوان و روان خردمند، تهران: طرح نو.
- ، (۱۳۸۷)، جستاری در شاهنامه، تهران: نشر نی.
- مورنو، آنتونیو (۱۳۸۶)، یونگ، خدایان و انسان مدرن، تهران: مرکز.
- واحد دوست، مهوش، (۱۳۸۷)، نهادهای اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران: سروش.
- ، (۱۳۸۱)، رویکردهای علمی به اسطوره شناسی، تهران: سروش.
- یاحقی، محمد جعفر و قائمی، (۱۳۸۷)، رمز و نمادپردازی در شاهنامه فردوسی، به کوشش بهمن نامور مطلق، تهران: علمی و فرهنگی.
- ، (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یوسفی، محمدرضا، (۱۳۸۳)، در هزارتوی اسطوره های آفرینش، تهران: بی نام.



یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۵)، روانشناسی ضمیر ناخودآگاه، ترجمه محمدعلی امیری، تهران، علمی و فرهنگی.

-----، (۱۳۸۶)، انسان و سمبول هایش، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

-----، (۱۳۸۷)، سمینار یونگ درباره زرتشت نیچه، ترجمه سپیده حبیب، تهران: کاروان.



## بررسی موسیقی واژگان در نثر مقامات حمیدی

مهری نصیری\*

محمد حکیم آذر\*\*

### چکیده

مقامات حمیدی یکی از آثار ارزنده نثر فنی فارسی، در قرن ششم است، که به دلیل آمیختگی نثرش با موسیقی در بین آثار دیگر برجستگی خاصی یافته است. در اواخر قرن پنجم به تدریج تغییر و تحولی در نثر پدید آمد، که بیشتر نویسندگان به لفظ توجه نمودند؛ و با استفاده از آرایه‌های لفظی مانند: سجع، موازنه، ترصیع و... بر آهنگ کلام افزودند، و سخن را از نظر هنری و ادبی به اوج رساندند. این تغییر نگرش سبب به وجود آمدن نثر فنی گشت. در نثر فنی، موسیقی به شکل محسوسی در آثار نویسندگان رواج یافت، به طوری که، نثر را تا سرحد شعر به اوج رساند. اما آن چه سبب دلنشین شدن و آهنگین بودن نثر حمیدی گردید، علاوه بر استفاده از آرایه‌های لفظی مانند: سجع، موازنه، ترصیع و...، استفاده مناسب از موسیقی واژگان و پیوند آن با کلام اوست. در این مقاله کوشش شده است، تا موسیقی در نثر مقامات بر اساس موسیقی واژگان که شامل: تکرار، واج آرایی، ترکیب‌سازی‌های آهنگین، جابه‌جایی ارکان جمله و... است، تحلیل و بررسی گردد. برای انجام این کار، پس از مطالعه دقیق نثر مقامات، نمونه‌هایی از نثر استخراج و بر اساس موسیقی واژگان تجزیه و تحلیل گردید. در این مقاله متوجه خواهیم شد، که نثر مقامات با توجه به موسیقی‌های درونی یاد شده، نثری هنری، ادبی، برجسته، شعروار، تأثیرگذار و ماندگار است.

**واژه‌های کلیدی:** مقامات حمیدی، نثر فنی، موسیقی واژگان، تحلیل

\*دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی واحد شهرکرد [nasirimehri@yahoo.com](mailto:nasirimehri@yahoo.com)

\*\*استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد





## مقدمه

خداوند در نیکوترین وجه انسان را خلق کرد. این مخلوق خداوند که به زیباترین وجه خلق شده، دارای روحیست که طالب زیباییست. به همین دلیل، انسان از بدو تولد همواره در جستجوی عواملی بوده است، که بتواند لحظاتی از زندگی را بدون دغدغه، با خیالی آسوده سپری نماید. هر انسان با ذوقی از دیدن طبیعتی زیبا، گل‌هایی شاداب، جویباری روان و ... به وجد می‌آید. یکی از عواملی که در برآورده شدن حس زیبایی انسان نقش بسزایی دارد، موسیقی است. در آثار ادبی فارسی نیز، موسیقی عاملی است، که موجب زیبایی کلام در نظم و نثر می‌شود. در ادبیات فارسی، سخن به دو بخش منظوم و منثور تقسیم می‌شود. و آنچه سبب دل‌انگیزی نظم می‌شود علاوه بر شعر بودن که حالتی تخیلی دارد، موسیقی شعر است. موسیقی شعر به شیوه‌های گوناگونی مانند: وزن، قافیه، آرایه‌های ادبی و ... در اشعار خود را نمایان می‌سازد. از همه مهم‌تر موسیقی گاهی اوقات در بعضی آثار منظوم و منثور به شیوه موسیقایی واژگان بر اساس، تکرار، واج آرایی، ترکیب سازی‌های آهنگین و ... آشکار می‌شود. این نوع موسیقی علاوه بر نظم در بعضی از نثرهای زبان فارسی به ویژه؛ نثر فنی قرن پنجم به بعد، در آثاری مانند: تاریخ بیهقی، گلستان سعدی، مقامات حمیدی و ... به طور روشن دیده می‌شود. در اواخر قرن پنجم به بعد به تدریج تحولی در نثر پدید آمد، که نویسندگان بیشتر به لفظ توجه نمودند و با استفاده از سجع و موازنه و ترصیع و سایر آرایه‌های لفظی بر آهنگ کلام افزودند، و تلاش کردند، سخن را به اوج هنری و ادبی برسانند. آن‌ها با آوردن مترادفات لفظی در توصیف، سخن را به اطناب کشیده و از این طریق سعی در ابراز هنرنمایی و فضل فروشی ادبی خویش داشتند. این تغییر نگرش و رساندن نثر به کمال، سبب پیدایش «نثر فنی» گردید. از این شیوه و سبک می‌توان به عنوان نثر شاعرانه نیز یاد کرد. مقامه نویسی یکی از انواع نوشته‌ها در این سبک است، که به تقلید از مقامات عربی در ادبیات فارسی پدید آمد. یکی از آثار ارزشمند منثور فارسی در قرن ششم، کتاب مقامات حمیدی است، که در این مقاله،

موسیقی واژگان این کتاب بررسی می‌شود. حمیدی علاوه بر استفاده از آرایه‌های لفظی مانند: سجع و موازنه و ترصیع و ... به شیوه دیگری؛ یعنی استفاده از موسیقی درونی که بیشتر در شعر وجود دارد، نثرش را دلنشین و آهنگین کرده است. در این مقاله کوشش شده است، تأثیر مقامات حمیدی با توجه به موسیقی واژگان که شامل: تکرار، نغمه حروف یا واج آرای، ترکیب سازی‌های آهنگین، جابه‌جایی ارکان جمله، هم‌نشینی عناصر متضاد و مترادف، نقش عنصر تشبیه و استعاره و ... است، تحلیل و بررسی گردد. برای انجام این کار مقامات حمیدی به‌طور کامل مطالعه شد، اطلاعاتی درباره موسیقی شعر و نثر جمع‌آوری گردید، نثر فنی، همراه با موسیقی واژگان توضیح داده شد، نمونه‌هایی از نثر مقامات که دارای موسیقی واژگان بر اساس تکرار، واج آرای و ... بود استخراج گردید، و مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. در این مقاله متوجه خواهیم شد، که موسیقی واژگان با توجه به تکرار، واج آرای، ترکیب سازی‌های آهنگین، جابه‌جایی ارکان جمله و ... سبب گردیده است، که نثر مقامات حمیدی، نثری، برجسته، شعروار، تأثیرگذار و ماندگار باشد. این نوع موسیقایی؛ در واقع همان موسیقی و نظم است، که در شعر شاعران مدرن غرب و در بعضی از اشعار نو شاعران معاصر، دیده می‌شود، که تأثیر آن بر خواننده از هر نوع آرایه دیگر به مراتب افزون‌تر است.

### مقامات حمیدی

کتاب مقامات حمیدی از ارزنده‌ترین آثار نثر فارسی است، که همواره بر تارک ادبیات فارسی می‌درخشد. حمیدی این کتاب را در قرن ششم، همزمان با دوره سلجوقیان و خوارزمشاهیان، با نثر مصنوع و فنی به رشته تحریر درآورد. ویژگی اصلی نثر این دوره، استفاده از آرایه‌هایی مانند: ترصیع، موازنه سجع، و صنایع لفظی است. به طوری که نثر را تا سرحد شعر ارتقا می‌دهد. یکی از ویژگی‌های مقامه نویسی، آراستن متن منثور با ابیات و اشعار است. قاضی حمیدالدین نیز چنین کرده، و کار خود را نوعی هنر قلمداد کرده است:

با مایه خود بساز و چون بی هنران      سرمایه به عاریت مخواه از دگران



(انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۱۰)

آهنگین بودن کلمات، زیبا بودن عبارات و مترادفات، آمیختگی نظم و نثر، استفاده مناسب از موسیقی واژگان، ویژگی اصلی مقامات حمیدی است، که کلام او را جالب و گیرا کرده است.

### نثر فنی

قبل از توضیح نثر فنی، ابتدا در تعریف نثر باید گفت: «نثر در لغت، صفتی عربی است به معنای پراکنده، سخن پاشیده و غیر منظوم بر خلاف نظم، و یکی از اقسام دوگانه سخن در مقابل شعر.» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۴)

واما نثر فنی که به بحث مقاله ما مرتبط می‌باشد، نثری است، که آمیخته با صنایع لفظی مانند: سجع و جناس و امثال آن‌ها باشد. در این نوع نثر بیشتر به ظاهر الفاظ توجه دارند و نویسندگان سعی می‌کنند که نثر را از نظر زیبایی ظاهری به اوج برسانند. دوره واقعی صنایع لفظی در نثر از اواسط قرن ششم شروع شد. در این دوره به کار بردن صنایع مختلف و تکلفات صوری و سجع‌های مکرر و آوردن جمله‌های مترادف و استعمال لغات وافر عربی و شواهد از شعر عرب و احادیث و امثال و آیات و ترکیبات و مصطلحات علمی معمول شد.

### موسیقی

آنچه زبان را از حالت عادی و روزمره تبدیل به زبانی آهنگین و هنری می‌کند، موسیقی نامیده می‌شود. موسیقی در حقیقت روح انسان را شادی و نشاط می‌بخشد. در ادبیات فارسی به‌ویژه در نظم و تا حدودی در نثر عواملی وجود دارند، که سبب موسیقایی کلام می‌گردند. «موسیقی شعر دامنه پهنآوری دارد؛ گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۸)



عوامل گوناگونی در به‌وجود آوردن موسیقی شعر و نثر نقش داشته‌اند. از جمله دو عنصر وزن و قافیه در تعریف سنتی شعر، اساس شعر دانسته شده است. چنان‌که در مقابل شعر، نثر کلامی است که ویژگی‌های شعر-وزن و قافیه-را ندارد و در واقع سخنی غیر منظوم و رها از قید و بندهای شعر است. آن چه سبب گردیده است، که شعر مورد توجه قرار گیرد، به دلیل ماهیت روحانی و معنوی آن است و این معنویت بدون شک برگرفته از موسیقی شعر است که حضورش سخن را تا آسمان‌ها اوج می‌دهد و هم از این روست که در فرهنگ و ادبیات همواره برای تأیید سخن خویش، از شعر یاری جسته‌اند زیرا که: «موسیقی زبان پاره‌ای جدایی ناپذیر از شعر است و پیوندی ذاتی با آن دارد. از این رو بسیاری از شاعران غایت شعر را نزدیک شدن به موسیقی شمرده‌اند.» (آشوری، ۱۳۸۰: ۳۹)

موسیقی سبب می‌شود که سنگینی معنا و زبان، سیال و سبک‌بار گردد، موسیقی سبب نشاط روح می‌شود و به جان آرامش می‌دهد. آهنگینی و هم‌آهنگی ذات هستی و میل انسان به یکی شدن با آن کشش به زبانی موزون را سبب می‌شود. چنان‌که اخوان الصفا در تعریف خود از موسیقی می‌گویند: «موسیقی شامل علم نسبت‌هاست، در این چشم‌انداز، بررسی هر نوع نظو و نسبت متقارنی در کائنات، در حوزه موسیقی است و می‌رود به تناظر و تقارن اصوات و حرکت و سکون‌ها در حوزه آواها نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹۴)

موسیقی سخن را تعالی می‌بخشد؛ به همین دلیل شعر سخنی متعالی است و نثر نیز تلاش می‌کند تا خود را به نظم نزدیک کند، و در این مسیر، وزن نخستین ویژگی نظم است، که نثر در صدد برخورداری از آن است. «وزن و قافیه و دیگر قیود لفظی تا حدودی، تنها می‌تواند فصل ممیز نظم از نثر مرسل به شمار آید. اما در میان شعر و نثر روابط لفظی و معنوی زیادی وجود دارد که آن دو را به یکدیگر پیوند می‌دهد و حتی در مسیر تطور و کمال مراحل از وزن و درجاتی از قافیه نیز در نثر به کار می‌رود.» (فن نثر در ادب فارسی، ۳۲)

در طول تاریخ ادبیات زبان فارسی شعر منظوم در نزد پادشاهان، از جایگاه والایی برخوردار بوده است، همین عامل سبب شد که نویسندگان نیز دغدغه شعرسرایی داشته



باشند و سعی کنند در این قلمرو نیز طبع آزمایی کنند. از نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری، زمینه‌های تحول در نثر فارسی پدیدار شد و توأم کردن شعر با نثر، موجب شد تا نثر از سادگی بیرون بیاید، و با تأثیرپذیری از نثر عربی و به منظور برابری با شعر به سمت نثر مصنوع و متکلف کشیده شود. از این رو انگیزه به شعرگویی و توجه به موسیقی در نویسندگان ایرانی پدیدار گشت. آنان کوشش فراوان کردند تا با شیوه‌های گوناگون از این انگیزه بهره ببرند؛ گاه با موزون ساختن کلام همراه با قافیه‌های شاعرانه؛ گاه با نقل شعری یا شعرهایی از خود و دیگران، و همچنین آوردن سجع و ترصیع و موازنه، و عده‌ای هم مانند قاضی حمیدالدین فراتر از این آرایه‌ها، با ایجاد موسیقی واژگان، این انگیزهٔ درونی را رونق بخشیدند. استفاده از موسیقی در نثر فنی این توانایی را به نثر می‌دهد که: «نثر می‌تواند گاه تا حد تساوی تقریبی هجاها موزون باشد، در حالی که هنوز در عرف ادب می‌توان نام نثر را بر آن نهاد. بنابراین اختصاص وزن به نظم، تعبیری جامع و مانع نیست و تقلید از اوزان شعری، از حد معینی فرا نمی‌رود و همواره حد فاصل خاصی را در میان نگاه می‌دارد و این حد فاصل، همان وزن عروضی کامل است نه مطلق وزن.» (رستگارفسایی، ۱۳۷۸: ۴۵)

وقتی سخن از موزون به میان می‌آید بلافاصله، نثر موزون مسجع آثار خواجه عبدالله انصاری، گلستان سعدی، تاریخ بیهقی و همچنین نثر موزون فنی و آهنگین، مقامات حمیدی در ذهن تداعی می‌شود. که در آن سجع جای خالی قافیه را پر کرده است، و قسمت‌های گوناگون نثر از آهنگ و موسیقی خاصی برخوردارند. از آغاز قرن ششم نویسندگان به سجع نویسی روی آوردند و آن را در گونه‌های مختلف در نثر به کار بردند؛ به طوری که می‌توان گفت در اواخر قرن هفتم تصنع و تکلف به نهایت کمال رسید. وزن در نثر پایه‌ای شعر حرکت نمود و مشخصات آن هم در حوزهٔ الفاظ و ترکیبات و هم در حوزهٔ تعبیرات و مضامین قابل مشاهده است. در نثر فنی قرینه سازی و مراعات تناسب وزن به حدی محسوس است، که گاه می‌توان نثر را مانند شعر به قطعات متعادل و متوازن و متقارب تقسیم کرد؛ به گونه‌ای که هر قطعه به موازات و در برابر نظیر خود قرار گیرد. مانند نمونهٔ زیر از مقامات حمیدی:



از کاخ اصلی بر شاخ وصلی نشستم. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۳۱)

و یا: یمانی بر میان و عقیلی در زیر ران. (همان: ۴۰)

و همچنین این جمله: (عمر را نصرتی و طراوتی بود و عیش را خضرتی و حلاوتی). (همان: ۶۳)

نوع دیگری از نثر موزون وجود دارد، که وزن آن با وزن عروضی و با وزن موجود در نثر مسجع متفاوت است. به طور کلی هرآنچه سخن را از شیوه طبیعی نثر دور کند و در آن نوعی آهنگ و تناسب به وجود بیاورد، موسیقی محسوب می‌شود. با چنین تعبیری از موسیقی، هر ریتم و آهنگی که ناشی از شیوه ترکیب واژگان، هماهنگی و همسانی واج‌ها و جز آن باشد، می‌توان آن را موسیقی شعر و نثر به حساب آورد. گوشه‌ای که به ریتم و آهنگ شعر سنتی و حتی نیمایی عادت کرده است، موسیقی را تنها در افعیل عروضی و نظم و آهنگ و آهنگ یکنواخت وزن معمولی می‌پذیرد، در حالی که آهنگ و موسیقی می‌تواند از معنای شناخته شده و عام آن فراتر باشد. زیرا گستره بیکران و نامحدود موسیقی در قالب محدود و بسته وزن عروضی نمی‌گنجد، و از قلمرو محدود آن فراتر می‌رود. از این دیدگاه نثر فارسی در قرن پنجم و ششم با برخورداری از ویژگی‌های موسیقایی زبان فارسی، بدون این که در عرصه تعقیدهای لفظی و تکلف‌های زبانی فروغلتد، به صراحت و صلابتی دست یافت که با وجود فقدان زنجیره‌های وزن عروضی درک موسیقی غیر منظوم و آهنگ دلنشین غیر عروضی آن، خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین باید در خوانش متون منشور کهن و درک موسیقی از آن، دقت بیشتری کرد، و اصطلاح موسیقی را هم فراتر از مفهومی که به طور طبیعی در ذهن‌ها جای گرفته است، به کار برد، زیرا اصطلاح موسیقی فقط منحصر به قلمرو واج‌ها نیست، بلکه علاوه بر آن چه درباره موسیقی گفته شد، موسیقی هر نوع تناسب و تقابل و تضاد را نیز در برمی‌گیرد. به همین دلیل است، که بزرگان علم بلاغت هر جا سخن از کلام منظوم گفته‌اند؛ به نظم و نثر هر دو یکسان توجه کرده، و در میان این دو تفاوتی قائل نبوده‌اند. عبدالقاهر جرجانی از بزرگ‌ترین



دانشمندان فن بلاغت و کلام؛ در همه موارد، صفت «منظوم» را به نثر و نظم – هر دو – اطلاق می‌کند و از این حیث در میان این دو تفاوتی قائل نیست. بنابراین ادبیات شامل نظم و نثر می‌شود؛ هم چنان که شعر می‌تواند منظوم یا منثور باشد؛ جوهر شعر و حقیقت آن، که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است، از نظام (نظم در جمال شناسانه) سرچشمه می‌گیرد و این نظام گاهی با نظم همراه است مثل شعر حافظ و گاه این نظام از نظم جداست..» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۴)

این نوع نظام در آثاری چون تاریخ بیهقی، تذکره الاولیا عطار، مقامات حمیدی و در دیگر آثار نثر فارسی دیده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که بسیاری از آثار قدمای فارسی در زمینه نظم در معنی مطلق اشتغال بر وزن و قافیه، شعر نیست و در مقابل، بسیاری از آثار منثور به علت برخورداری از نظم هنری و جوهر شعری، شعر به شمار می‌رود؛ به عبار دیگر «وجه امتیاز شعر، مطلق شاعرانه است نه وزن و قافیه و صنعت‌های کلامی.» (درباره ادبیات و هنر، ۱۷)

اگر شعر را تنها در وزن و قافیه خلاصه کنیم، نثر موزون مسجع توانسته است از این نظر به شعر نزدیک شود؛ اما چنان که اشاره شد، وزن و قافیه به تنهایی برای شعر بودن کافی نیست و تعریف شعر فراتر از عامل وزن و قافیه است. باید به این مطلب اشاره کرد که: «یکی از صورت‌گران روسی شعر را رستاخیز کلمه‌ها خوانده است، درست به قلب حقیقت دست یافته. زیرا در زبان روزمره کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند، ولی در شعر و ای بسا با مختصر پس و پیش شدنی این مردگان، زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد، سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵)

با توجه به مطالبی که در مورد موسیقی شعر بیان شد، باید گفت که قاضی حمیدالدین در کتاب مقامات از این نظر توانسته است، به زبان شعر دست پیدا کند. کتاب حمیدی با این که مقامه‌ایست که دلالت بر حکایات و روایات می‌کند و حکایات و روایاتش بیشتر

داستان مانند است که موضوعاتش مخصوص به نثر است، اما حمیدی با شگرد خاص و با تمایز بخشیدن به واژه های زبان، توانسته است به رستاخیز کلمه ها دست یابد. به طوری که خواننده مقامات با خواندن این کتاب به راحتی آهنگ خاصی از واژگان را احساس می کند، تحت تأثیر آن ها قرار می گیرد، و متوجه می شود که حمیدی در نوشتن کتاب مقامات خود پا را فراتر گذاشته و وارد زبان شعر شده است. حمیدی کاملاً به شعر فارسی توجه کرده و زیبایی آهنگ و موسیقی نثر خود را از شعر گرفته است. یعنی علاوه بر توجه به وزن و قافیه شعری آهنگ و موسیقی شعر را درک نموده، و نثر خود را بر همین اساس شعرگونه کرده است.

قبل از پرداختن به نمونه هایی از نثر شعرگونه حمیدی و بررسی موسیقی نثر مقامات، مفهوم شعر را از دیدگاه شاعران مدرن بیان می کنیم، و سپس به تحلیل موسیقی در مقامات حمیدی می پردازیم.

مفهوم شعر، در شعر سنتی با مفهوم شعر، در شعر مدرن متفاوت است، به طوری که: «در تعریف شعر در دوره سنتی، عناصر وزن و تساوی و ساختارهای قالب و قافیه بندی وارد می شوند ولی در شعر مدرن، این عناصر گاهی (مانند تساوی) حذف می شوند و گاهی نیز (مثل وزن، قافیه بندی، ساختار)، ماهیت دیگری پیدا می کنند. گاهی نیز وزن مثل شعر سپید، به نوعی موسیقی درونی کلامی تبدیل می شود.» (بهار، ۱۳۵۶: ۵۰)

در طول تاریخ ادبیات، مفهوم شعر همواره با نظم همراه و مرتبط بوده است؛ اما در عصر جدید به دنبال تحول و هنجارشکنی که نیما در ساختار شعر سنتی وارد ساخته و شعر را از قید تساوی طولی مصراع ها و اجبار قوافی رها نموده بود، احمد شاملو با تأثیرپذیری از نیما و در پی آشنایی با اشعار شاعران اروپایی و آمریکایی - که خود را از قید وزن و قافیه شعر کلاسیک رها ساخته بودند - شعر سپید یا شعر مثنوی را در ایران پایه گذاری کرد. شعر مثنوی را نباید با نثر شاعرانه اشتباه گرفت، زیرا: «شعر مثنوی شعری است که به صورت نثر نوشته می شود. اما نثر شاعرانه، نثری است که سعی دارد با وزن و صنایع ادبی، خود را به شعر



نزدیک کند. در ادبیات فارسی، نثر شاعرانه را می‌توان در خلال نثرهای فنی جست. «  
(همان: ۲۷۱)

شعر منشور یا شعر سپید، فاقد وزن و ساختمان و شکل بوده و ظاهری شبیه به نثر دارد و اگر در حوزه شعر جای گرفته، به این دلیل است که شعرسپید برخلاف نثر است، که واژگان در آن به قصدی خاص به کار گرفته شوند. این نوع شعر، قافیه‌ای مشخص و وزنی قراردادی ندارد و نمی‌توان وزن آن را از ابتدا تا پایان در یکی از اوزان شعری تقطیع کرد؛ یعنی موسیقی و آهنگ هست، بدون آن که قراردادی باشد. این موسیقی و آهنگ قابل تشخیص از نثر است، ولی از نظر نوع تعهد در برابر اوزان مألوف و مأنوس گریزان است. «  
(براهنی، ۱۳۸۰ ج ۲: ۹۰۲)

استفاده از ظرفیت‌های موسیقایی برای ایجاد شعر منشور، خاص شاعران مدرن نیست. در حقیقت اینان از تجربه هزار ساله نویسندگان کهن سود جست‌ه‌اند. آثار برخی از بزرگان این شیوه می‌تواند در مواردی، با بهترین نمونه‌های شعری برابری کند، و با موسیقی و ایجاز و تناسب خود خواننده و شنونده را مسحور کند و به التذاذ برساند.

با توجه به نمونه‌هایی که ذکر شد، کتاب مقامات حمیدی از آهنگ و موسیقایی والایی برخوردار است، به طوری که تأثیرپذیری از موسیقی نثر این کتاب، در آثار شاعران و نویسندگان معاصر به روشنی مشاهده می‌شود.

عناصر موسیقایی در نثر مقامات حمیدی عناصر موسیقایی شامل هر عاملی است، که به لحاظ موسیقی خاص خود، موجب تمایز زبان معمولی گفتار با زبان شاعر یا نویسنده شود. موسیقی کلام حمیدی، چنان محسوس است، که هر فارسی‌زبانی با اندک آشنایی نسبت به ظرفیت‌های آهنگین زبان فارسی آن را درک می‌کند. آهنگ موزون و دلشین نثر حمیدی به دلیل انتخاب واژگان زیبا، به کار بردن آرایه‌های ادبی لفظی و معنوی فراوان، توصیفات جذاب، ترکیبات و تعبیرات تازه و ... می‌باشد. از پرکاربردترین و برجسته‌ترین عوامل گوناگونی که سبب موسیقایی کلام حمیدی شده است، نمونه‌هایی ذکر می‌شود.



## موسیقی واژگان

یکی از جنبه‌های موسیقایی در نثر مقامات، موسیقی واژگان است. هر شاعر و نویسنده‌ای برای بیان اندیشه‌ها، احساسات، عواطف و تخیلات خویش، از ابزار واژه بهره می‌گیرد و به مدد نیروی واژه‌ها حالات و احساساتش را به دیگران منتقل می‌کند. بنابراین برای این که بتواند در خواننده تأثیر عمیق‌تر ایجاد کند، ناگزیر باید از تمام امکانات و نیروهای واژگان استفاده کند. به بیان دیگر، دربارهٔ یک شعر خوب، باید گفت: « لفظ به دو اعتبار در کار است: یکی به اعتبار دلالت بر معنی و دیگر به اعتبار صورت و هیأت خاص خود. شاعر به صورت لفظ بی‌اعتنا نیست. هر کلمه‌ای نزد او چهره‌ای دارد، درست مانند چهرهٔ مردمان: یکی سرد و خشک و یکی گیرنده و دلنشین، این یک نرم و دلاویز است و آن یک تند و خشم‌انگیز. کلمات جان دارند و با هم مهر و کین می‌ورزند و شاعر نیز، با این وجودهای زنده سروکار دارد. » (شمیسا، ۱۳۸۹، ۴۳)

موسیقی نثر در مقامات حمیدی، از نوع وزن و قافیهٔ عروضی و نیمایی و یا آهنگ و سجع در نثرهای مسجعی مانند گلستان و آثار خواجه عبدالله انصاری نیست؛ بلکه بیشتر، ناظر بر آن جنبه از موسیقی شعر است که بر اثر ترکیب و اژگان در درون شعر پدید می‌آید. یعنی به کارگیری مناسب امکانات زبانی و حسن ترکیب واژه‌ها و ترکیبات که موجب بلاغت سخن و در نتیجه گوش‌نوازی موسیقی حاصل از آن می‌شود. دلالت کلمات بر موسیقی یکی از جوانب موسیقی در کلام است، که در آن به قول شفیعی کدکنی: «ساختار آوایی کلمه، خود- علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش- از رهگذر مجموعهٔ اصوات، به گونه‌ای غیر مستقیم، مفهوم مورد نظر را ابلاغ می‌کند. » (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱۹)

ولک این تناسب کلام و موسیقی واژگان را «وزن هنری نثر» می‌داند و می‌گوید: «در بحث از وزن هنری نثر، نباید فراموش کرد که آن را هم از وزن کلی نثر و هم از نظم متمایز نگاه داشت. وزن هنری نثر را می‌توان هم چون سازمان‌یافتگی وزن گفتار



توصیف کرد. تفاوت این وزن نثر با نثر عادی در توزیع منظم تر تکیه‌هاست. در جمله عادی، تفاوتی بین زیر و به بودن صوت وجود دارد، در حالی که در نثر موزون تمایل بر این است که اختلاف تکیه زیر و بمی از بین برود. «(ولک، ۱۳۷۳: ۱۸۲)

فرشیدورد نیز، این نوع نثر را که در آن کشش هجاها و زیر و بمی صوت‌ها با گفتار فرق دارد و در مواردی دنباله‌رو شعر است، «نثر پیرو شعر» می‌خواند. (فرشید ورد، ۱۳۸۰: ۲۵۷)

موسیقی نثر از نظر نظام واژه‌ها همانند موسیقی شعر است، زیرا: «موسیقی شعر، دامنه پهنآوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها شده، و انسان را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقایی در نظام واژه‌ها بوده است. «(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۸)

همه آثار برجسته زبان فارسی، به ویژه شاهنامه فردوسی و دیوان حافظ و غزلیات شمس و... سرشار از موسیقی حاصل از ساختارهای آوایی کلمات در باب سخن و ایقاهای صوتی یعنی همان موسیقی درونی‌اند، که مانند وزن شعر، تأثیرگذار است. همان گونه که این آثار منظوم سرشار از موسیقی درونی می‌باشند. بعضی آثار منشور زبان فارسی نیز مانند: مقامات حمیدی، گلستان سعدی، تاریخ بیهقی، مناجات‌نامه خواجه‌عبالله انصاری و... نیز لبریز از موسیقی درونی می‌باشند. ظرفیت موسیقایی زبان فارسی و گستردگی دامنه ترکیب‌سازی‌های زبانی تا حدی است، که می‌توان با انتخاب هوشمندانه‌ی واژه‌ها و ترکیبات و چیدن صحیح آن‌ها در کنار هم و در بافت جمله، حتی بدون حضور موسیقی عروضی هم به فضایی آهنگین دست یافت، به‌طور که: «موسیقی که وسیله بیان آن صوت است، قادر است بی واسطه هر کلام و بیانی که واجد مفهوم و معنایی باشد، در ما حالات گوناگون و عکس‌العمل‌های مادی و جسمانی متناسب با آن را به وجود بیاورد. با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت، و صوت با موسیقی و موسیقی با عاطفه دارد، می‌توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان انتقال عواطف،



با قدرت کلام همراه کنیم، قدمی مؤثر در جهت مقصود هنر برداشته‌ایم. «  
(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱۳)

باید توجه داشت، که برداشت و فهم شاعران و نویسندگان از مسائلی که در اثر خود مطرح می‌کنند، یکسان نیست؛ از این رو زبان آنان نیز، با یکدیگر متفاوت است. هر یک از آنان از واژگانی خاص که با محتوای اثرشان تناسب و سازگاری بیشتر داشته باشد، استفاده می‌کنند.

مقامات حمیدی از نظر کاربرد واژگان و ایجاد موسیقی در نثر، با موسیقی شعر غزلیات شمس و حافظ برابری می‌کند. دقت واژگان در نثر حمیدی، موسیقی را در ذهن خواننده طنین‌افکن می‌کند، که تأثیر آن از هر نوع هنر دیگری نمایان‌تر است، زیرا که: «آهنگ جمله‌ها و بافت کلام و درنگ و سکوت‌ها و نیز تصویرها و تعبیرها به نوعی با مضمون و درون مایه سخن جوش خورده است که گویی در هم سرشته‌اند. این وحدت و هم‌آهنگی که حاکی از انسجام درونی سخن است، در حسن تأثیر و انتقال روح آن به خواننده اهمیت به‌سزا دارد.» (یوسفی، ۱۳۸۳: ۷۲۷)

به عبارت دیگر، واژه‌ها در مقامات حمیدی چنان مناسب در کنار هم می‌نشینند، که به تعبیر فلکی گویی: «حرکت زبان، ترنم رام و آرام جویبار را تداعی می‌کند.» (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۲۲)

برای آشنایی با نمونه‌های گوناگون موسیقی واژگان در مقامات حمیدی، به موارد زیر اشاره می‌شود:

### الف- واج آرای یا نغمه حروف

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در واژگان موسیقی خاصی ایجاد می‌کند که سبب زیبایی کلام می‌شود: «هر اثر ادبی، بیش از هر چیز، رشته‌صوت‌هایی است که معنی از آن‌ها زاده می‌شود. در بعضی آثار ادبی، اهمیت این لایه صوتی به حد اقل می‌رسد و در بعضی دیگر،



مثل بسیاری از رمان‌ها بی رنگ می‌شود. اما در بسیاری از آثار هنری، از جمله نثر، لایه صوتی توجه خود را معطوف می‌دارد و از این‌رو جزء تأثیر زیبایی شناختی محسوب می‌شود. «(ولک، ۱۳۷۳: ۱۷۵)

در مقامات حمیدی، واج‌ها به گونه‌ای در امتداد هم تکرار می‌شوند که باعث به‌وجود آوردن موسیقی می‌شوند. قاضی حمیدالدین با استفاده از واج‌های زبان فارسی و کنار هم قراردادن آن‌ها، موسیقی طبیعی را در نثر به‌وجود می‌آورد که بسیار گوش‌نواز است. مانند نمونه‌های زیر:

«حکایت کرد مرا دوستی که مونس خلوت بود و صاحب سلوت. «(انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۳۱) تکرار واج س.

«پس جوان سر برآورد و گفت: ای پیر شحاذ و ای قلاب استاذ، ای همه زبان لختی گوش باش و چون همه گفتی دمی خاموش باش. «(همان: ۳۳) تکرار صامت ذ و ش، و همچنین تکرار مصوت آ و او.

«صرصر حدثان در تنسم آمد و اسنان سنان در تبسم. «(همان: ۴۱) تکرار واج س.

«چون درج و خرج من بخوانی، قدر و ارج من بدانی. «(همان: ۴۱) تکرار صامت ر و ج.

آشنایی بیش از حد حمیدی به گنجینه غنی زبان و واژگان فارسی، این امکان را برای او به‌وجود آورده است، تا بتواند به زیباترین شکل به آرایش واژگان سخنش بپردازد. سخن همواره از دو عنصر لفظ و معنی تشکیل می‌شود. «لفظ مجموعهٔ اصواتی است، قراردادی برای القای مفاهیم ذهنی. اما در بطن خود عنصری دیگر می‌پرورد که در مراحل کمال از آن به وزن و موسیقی سخن، یاد می‌شود. الفاظ چه انفرادی و چه در اجتماع، این اثر صوتی را به همراه دارند، به حدی که گاه زنگ کلمات ما را از دریافت معنی قراردادی بی‌نیاز می‌کند. با وجود این تنها در ترکیب به نحو خاصی است که کلام، موزون و آهنگین می‌شود. اگر عرصهٔ جولان ما دقت در موسیقی اجزای سخن باشد، در اولین مرحله، نغمه



حروف ما را به خود جذب می‌کند. تکرار حروف هم صدا، زنگی و نغمه‌ای ایجاد می‌کند که چه گوش‌نواز، چه گوش‌خراش، ذهن ما به خود می‌خواند. «(متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۷) با دقت در تکرار حروف هم صدا در جمله‌های زیر، موسیقی حاصل از آن احساس می‌شود:

تکرار صامت ز و مصوت آ.

«من از ولایت یجوز و لایجوز می‌آیم، بدین رموز و کنوز چه آلایم؟» (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۸۳)

تکرار صامت ش و مصوت او.

«بامداد خبر دادند که صاحب طریقی کبودپوش، دوش از اطراف اوش رسیده است. «(همان: ۸۴)

تکرار صامت ق و مصوت آ و ی.

«حکایت کرد مرا دوستی، که در خطرهای شاق با من شفیق بود و در سفرهای عراق با من رفیق. «(همان: ۱۱۱)

استفاده از صوت‌ها و ایجاد حالتی که بیانگر صداهای ویژه‌ای باشد، بدون در نظر گرفتن بار معنایی واژگان، هنری است که شاعر با انتخاب واژگان مناسب و هماهنگ با مفاهیم، می‌تواند نشان دهد. هر یک از حروف در سخن بار صوتی خاصی را بر دوش می‌کشد. هنگامی که این حروف به اشکال مختلف در کنار هم قرار می‌گیرند، طنین و آهنگ‌های متفاوتی را القا می‌کنند، که در آفرینش صحنه‌های گوناگون به کار می‌آید. باید به این نکته توجه کرد که موسیقی صامت‌ها در متن به گونه‌ایست که: «بر حسب طرز ادا و مخرجشان دارای طنین یا زنگی خاص هستند که سبب تفاوت آن‌ها از یکدیگر است. به علاوه زنگ هر یک از آن‌ها در ذهن شنونده به نوعی تأثیر می‌کند و این تأثیر وقتی



محسوس است، که معنی کلمه یا مضمون سخن نیز، با آن تناسب داشته باشد ... نکته قابل توجه، هم‌آهنگی حروف است، در بافت سخن. این که مصوت‌ها و صامت‌ها چگونه با یکدیگر درآمیزند که از آن‌ها آهنگی مناسب برخیزد، موضوعی است در خور توجه بسیار. تکرار مطبوع یک صوت و یا اصوات نظیر هم برای سامعه لذت دارد. حال اگر برخی صامت‌ها به صورتی گوش نواز در سخن پراکنده شوند، لفظی دیگر به آن می‌بخشد. (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۱۷)

در مقامات حمیدی هجاهای بلند و کشیده، در واج آرای مصوت‌ها، آواها و اصوات به تنهایی به ایجاد نظم صوتی در خوانش متن کمک می‌کنند، مانند جمله‌های زیر:

«چون در آن ریاض و حیاض و انهار و اشجار بیاسودم و زمانی بغنودم ... (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۱۴۹)

و یا در جمله: «چون دشت عرفات و مجمع عرصات، عابد و عاصی و دانی و قاضی و ایلاقی و عراقی و خطایی و بطحایی درهم بسته و بر هم پیوسته....» (همان: ۱۶۵)

همچنین در جمله: «پیر گفت: بی آتش مجوشید و بی زخم مخروشید.» (همان: ۲۰۹)

و در جمله: «پیری متبلّس متطلّس به رویی زرد و دمی سرد و سینه‌ای پر درد.» (همان: ۱۰۶)

با استفاده از امکانات صوتی ای که واژه‌های مختلف از آن برخوردارند، می‌توان فضایی تداعی کرد که مفاهیم به یکدیگر مربوط شوند؛ به عبارت دیگر واژه‌های زبان فارسی آن توانایی را دارند که بی‌توجه به معنای قراردادی خود، تصاویر و حالات مختلفی را در ذهن خواننده ایجاد نمایند. در مقامات حمیدی جمله‌هایی وجود دارد، که طنین تکرار آواها، معنای خاصی را در ذهن به وجود می‌آورد. در جمله زیر:



«لب تیغ برآن با سرهای گردان در اسرار آمد و زبان سنان با جان مبارزان در گفتار.» (همان: ۴۱) تکرار حرف ر، واژه برآن، برندگی را در ذهن مجسم می‌کند.

و یا در جمله: «ای همه زبان، لختی گوش باش و چون همه گفتی، دمی خاموش باش.» (همان: ۳۳) تکرار واج ش واژه شنیدن را در ذهن تداعی می‌کند.

چنان‌که مشاهده می‌شود، طنین تکراری شنیداری یا دیداری واژه‌ها، صدای فعلی یا شکل چیزی را در ذهن تداعی می‌کند ... و این گونه تداعی در طنین موسیقایی واژه‌ها تأثیر می‌گذارد. سهم عمده‌ای از موسیقی و اثرگان در همین هم‌آهنگی‌های صوتی نهفته است. صامت‌ها و مصوت‌ها اگر به تناسب خاصی تکرار شوند، جلوه دیگری از موسیقی شعر را به وجود می‌آورند. هر یک از حروف دارای کیفیت و بار موسیقایی خاصی است، موسیقی و آهنگی که از حروف در سخن به گوش می‌رسد، به نحوه نشان دادن آن‌ها در جمله و چگونگی پراکندگی و نوع ترکیب آن در بافت کلام بستگی دارد. مصوت‌های فارسی که سازنده هجای کوتاه و بلندند و نیز حروف بی‌صدا که «از نظر خواص فیزیکی (زیر و بمی، شدت، امتداد، طنین یا زنگ) با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند. بنابراین ترکیب آن‌ها با یکدیگر ممکن است آهنگ‌های گوناگون پدید آورد، هم‌چنان که در موسیقی شعر.» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۹)

مانند جمله‌های زیر:

«هر که را این سلام و تسلیم باید، دست و دامن سیم باید.» (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۴۹)

و یا این جمله: «بساتین از رخت و تخت و تاج و دواج بی نوا گشته و عندلیب هزار نوا بی نوا شده.» (همان: ۵۰)

و باز هم در جمله: «با از انا لطیف تر و ظرف از مظروف نظیف تر.» (همان: ۶۶)





با کمی دقت متوجه می‌شویم، که تکرار صامت‌ها و مصوّت‌های کوتاه و بلند در کنار هم، در جمله موسیقی خاصی ایجاد کرده است.

گاهی هم وزن بودن واژگان آهنگی خاص در ذهن ایجاد می‌کند، که بسیار تأثیر برانگیز است. اینچنین وزنی را باید کشف کرد، نه خلق. زیرا که: «وزن چیزی نیست، که ساخته و پرداخته و آماده باشد. به پاره‌های کلام می‌توان وزن داد، یا قابلیت وزنی موجود در آن‌ها را کشف کرد. ....وقتی چند واژه به طور طبیعی کنار هم قرار می‌گیرند، حتماً وزنی دارند. وقتی بی‌توجه به این وزن، آن‌ها را می‌خوانیم یا می‌شنویم، وزنی در آن‌ها حس نمی‌کنیم، اما اگر در ادای آن‌ها گوش‌به‌زنگ قطع و وصل‌ها و فاصله‌ها باشیم، متوجه این وزن می‌شویم.» (بهبهانی، ۱۳۷۷: ۱۳)

و یا در جای دیگر سیمین بهبهانی درباره‌ی وزن این‌گونه نظر می‌دهد: «و بر اثر تکرار است که ذهن با وزن آشنا می‌شود و وزن شکل می‌یابد.» (بهبهانی، ۱۳۷۳: ۳۰)

مانند: «بستان بی‌روی ما اغبر است و چمن بی‌بوی ما ابتر است.» (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۴۹)

و یا باز در جمله: «تربتی یافتم چون زلف دلداران دلجوی، و هوایی دیدم چون طبل عطّاران خوشبوی.» (همان: ۲۰۴)

درباره‌ی وزن تعابیر گوناگونی وجود دارد، اگر به‌طور وسیع‌تری به وزن، به شکل علمی بیندیشیم متوجه خواهیم شد که: «مسأله‌ی وزن به هیچ وجه خاص ادبیّات یا حتی زبان نیست، کار، طبیعت، علامت دادن با نور، و موسیقی، هر یک وزن خاصی دارند. در بحث از وزن نثر، کافی است دو نظریه را از یکدیگر تمیز دهیم؛ نخست نظریه‌ای که تناوب را ضروری وزن می‌داند، دوم نظریه‌ای که تصویر عام‌تری از وزن دارد و حتی در ترکیباتی از حرکات نامکرر نیز وزن تشخیص می‌دهد. اگر چنین تصویری از وزن را بپذیریم، به آسانی می‌توان نشان داد که همه‌ی جمله‌ها، حتی ناموزین‌ترین آن‌ها را می‌شود تقطیع کرد، یعنی به گروه‌هایی از هجاهای بلند و کوتاه و تکیه‌دار و بی‌تکیه تقسیم کرد.» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۸۱)



## ب- هماهنگی واژگان با استفاده از قیدها و ایجاد موسیقی در جمله

حمیدی با استفاده از واژگان و قیدها در جمله به شکل مناسب و به‌جا، هماهنگی و موسیقی زیبایی در نثرش ایجاد کرده است. این موسیقی، موسیقایی است که باید درست به موقع آن را کشف کرد. شاملو این کار را: «کشف موسیقی کلام و ارزش‌های صوتی همه» می‌نامد. (شاملو، ۱۳۵۷: ۶)

حمیدی با توجه به جمله و واژه‌هایی که در جمله به کار برده است، قید را انتخاب می‌کند و در جایگاه مناسب آن قرار می‌دهد. او به گونه‌ای گروه اسمی، گروه قیدی و گروه فعلی را هماهنگ و متناسب در جمله به کار می‌برد، که اگر هر یک از آن‌ها را جابه‌جا کنی، علاوه بر این که نظم معنایی آن‌ها در هم می‌ریزد، موسیقی کلام نیز خدشه‌دار می‌گردد. گروه قیدی در ساختار موسیقایی نثر حمیدی بسیار مهم می‌باشند، به‌طوری‌که: «نقشی فراتر از آنچه در زبان ارجاعی دارد بر عهده می‌گیرد و علاوه بر کارکرد معنایی، جنبه‌های صوری آن نیز در برجسته‌سازی و آفرینش زیبایی به کار گرفته می‌شود.»

(عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۸۰)

مثال برای کاربرد موسیقایی قید در جمله‌های زیر:

«این ترکیب دشوار است و این ترتیب سخت صعب کار است.» (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۵۹)

و یا این جمله: «اگر ندانی ردای تکبر بیفکن و ساز نخوت بشکن و بی ترفع و تقدّم، کودک وار به زانوی تعلّم ننشین.»

(همان: ۱۴۴)

در جمله دیگر باز به این شیوه قید گونه می‌گوید: «لاله وار خندان خندان بساط صحبت درنوشتند و پیاله وار تمام نانشسته درگذشتند.» (هما: ۲۰۴)



### ج- هماهنگی واژگان با به‌کارگیری آرایه تضاد و ایجاد موسیقی در جمله مانند:

«-پیری و جوانی را دیدم بر طرف دکانی ایستاده و از راه جدل درهم افتاده. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۳۲)

-بنات النعش در گردن گردون حمایل شد و پردهٔ ظلام میان کفر و اسلام حایل شد. (همان: ۴۳)

-بلند و پست این گفتار و نیست و هست این سخن بس طراوتی ندارد و بس دقتی و رقتی نیارد. (همان: ۱۰۰)

-سلطان رومی روز در ولایت زنگی شب لشکر کشید و سپاه دار شام از بیم عمود صبح سپر سیم در سر کشید. (همان: ۱۳۶)

-از جیب سخن گشادن و از فلک هفتمین نواله دادن، کار گزافگویان و بیهوده پویان است در میان، مسافت بسیار است و مخافت بشمار، و از ثری تا ثریا و از سما تا سمک و از قرار خاک تا مدار افلاک، چندان که خواهی معقول و نامعقول سخن توان گفت. « (همان: ۱۸۵)

### د-هماهنگی واژگان با استفاده از مترادفات، جهت ایجاد موسیقی در جمله

در نثر مقامات حمیدی، گاهی اوقات وجود واژه های مترادف، موجب بوجود آمدن موسیقی در جمله ها گردیده اند. مانند: «-نفسی در بی مرادی و دمی در ناکامی به لب می رسید. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۲۱)

-همه به شادی و نشاط پیوسته، و بر بساط انبساط نشسته. (همان: ۵۵)

-این خروش و جوش بدین قطعیت است و این بانگ و نفیر بر این فجعیت. (همان: ۱۹۸)



-همگنان زبا شکر بگشادند و داد تحسین و آفرین بدادند. (همان: ۲۱۰)

## ه- هماهنگی واژگان با استفاده از آرایه تکرار و ایجاد موسیقی در جمله

یکی دیگر از عواملی که سبب موسیقی در نثر مقامات حمیدی گردیده است، استفاده به جا از آرایه تکرار است. مانند: «هر صاعی را صاعی و هر قفیزی را قفیز. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۴۶)

-آتش در نفت زنید که دولت دولت ماست و نوبت باغ هفت زنید که نوبت، نوبت ماست. (همان: ۴۹)

-چون باد صف به صف، و چون باده از کف به کف می گشتم. (همان: ۵۸)

-خواستم بر بساط بوقلمون هامون گام به گام بگذرم و رجال عالم علم را نام به نام شمرم. (همان: ۱۵۵)

-هنوز لب و دندان روز خندان است و عروس نهار گشاده لب و دندان. (همان: ۱۹۰)

## و- نقش ترکیب سازی‌های خاص، جهت ایجاد موسیقی

یکی از موفقیت‌های خاص مقامات حمیدی انتخاب درست واژگان، ترکیب‌سازی ویژه چگونگی هم‌نشینی واژگان است که در عرصه خلق آثار هنری و ایجاد شگردهای زبانی، از اهمیت بسیار برخوردار است. وقتی واژه‌ای در جمله‌ای قرار می‌گیرد، گذشته از محور هم‌نشینی و ارتباط نحوی و معنایی با واژگان دیگر، ارتباط موسیقایی نیز ایجاد می‌کند که دیگر مترادفات آن با وجود این که در ظاهر معنی و مفهوم واحدی را القا می‌کنند، از نظر ساختمان و بار عاطفی قادر به ایجاد چنین آهنگی نیستند. چنان که در بخش قید هم به این مسأله اشاره شده است، حمیدی از طریق انتخاب واژگان تلاش نموده است تا مناسب‌ترین واژه‌های را برای ایجاد موسیقی به کار ببرد.



مانند ترکیب‌های: «لطیف لهجت، نظیف بهجت». (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۴۱)

-گوهر درفشان، کان بدخشان. (همان: ۴۹)

-اجل مضروب، ایام معدود. (همان: ۶۴)

-تنفس صبا، تغلس ارواح. (همان: ۶۴)

-نیکو دیدار، لطیف گفتار. (همان: ۷۸)

-اشکال افلاک اخضر، احوال خاک اغبر. « (همان: ۱۷۳)

### ز- تقدیم و تأخر ساختمان جمله، جهت ایجاد موسیقی

یکی از عواملی که در مقامات حمیدی، موسیقی ایجاد می‌کند، جابه‌جایی ارکان جمله است. به‌طوری‌که: «تغییر محل طبیعی ارکان و اجزای جمله اگر به منظور جلب توجه خواننده و دقت او بر روی کلمه یا کلمه‌هایی خاص باشد، از جنبه‌های بلاغی کلام محسوب می‌شود، زیرا جدا از معنی حاصل از دلالت حقیقی کلمات، معانی ثانوی دیگری از قبیل غافلگیر کردن خواننده، رفع شک و تردید، القای تعظیم و تکریم و شدت توجه تأثیر گوینده را به خواننده نیز بر عهده می‌گیرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۷۶)

عناصر موسیقایی در شعر عبارت است از تخیل و وزن و قافیه؛ ولی نثر برای بهره‌گیری از موسیقی، از این امکانات برخوردار نیست. به همین دلیل برای موسیقی بخشیدن به نثر می‌توان از جابه‌جایی ارکان جمله و تقدم و تأخر نظام جمله‌ها استفاده کرد. یکی از علّت‌های مهم برهم‌خوردن ساختمان جمله در مقامات حمیدی، موسیقی آن است. نثر موزون باید بتواند دارای طینتی خاص باشد و گرنه با نثر معمولی فرقی نخواهد داشت زیرا: «منظور این است که در ترکیب واژه‌ها و حروف و تقدم و تأخر ارکان جمله به گونه‌ای می‌باشد که آن را از نثر عادی متمایز کند و خواننده را مجبور کند که برای انشا و القای آن، لحن مناسب را به کار گیرد.» (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۸۱۵)



نمونه‌هایی از جابجایی ارکان جمله که سبب موسیقایی نثر شده اند، مانند: «حکایت کرد مرا دوستی....» که در آغاز تمام مقامه ها ذکر شده است. و یا در جمله های زیر:

«من جمع کنم میان شما جمع کردن ظروف مر طعام را، و با هم آورم شما را با هم آوردن حروف مر کلام را. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۲۸)

-رسیدم به جماعتی بسیار و خلقی بیشمار. (همان: ۳۲)

-برسیدم به رسته بزازان و مجمع طنّازان. (همان: ۱۵۰)

-دیدم بر گوشه دکانی، پیری و جوانی بر قدم گفت و گو ایستاده و زبان های فصیح برگشاده. (همان: ۱۵۱)

علاوه بر جابجایی ساختمان جمله، گاهی اجزایی از کلام، به ویژه فعل، به قرینه حذف می شود. حمیدی به منظور جلوگیری از تکرار قسمتی از جمله را حذف می کرده است و به قول بهار: «احتراز از تکرار که رسم قدیمان بوده است.» (بهار، ۱۳۵۶: ۷۴)

مانند جمله های زیر که، در آن ها حذف فعل یا سایر اجزای کلام، موسیقایی نثر مقامات حمیدی را افزایش داده است: «چون کیمیا امکان نداشت و چون عنقا مکان. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۲۶)

-بیاض پیری، نشانه روز زوال است و سواد جوانی، عنان شب وصال. (همان: ۳۳)

-نه هر نظمی روایت را شاید و نه هر رازی حکایت را. (همان: ۷۸)

-و چون این قطعه را پایان کرد، حریفان را در این سکر سرگردان. (همان: ۱۹۴)



### ک- استفاده از تشبیهات گوناگون، جهت ایجاد موسیقی

یکی از ابزارهای صورخیال تشبیه است. تخیل و صورت‌های مختلف خیال یکی از عناصر آشنایی‌زدایی در زبان شعر است. اگر چه هر سخنی که دارای صورخیال است، شعر به حساب نمی‌آید، اما می‌توان گفت یکی از عناصری که سبب تمایز زبان شعر می‌شود، صور خیال است: «صورت‌های خیال علاوه بر آن که زبان شعر را به سهم خود از زبان نثر متمایز می‌کند، مثل موسیقی، ظرفیت زبان را برای برانگیختن عاطفه افزایش می‌دهد.»

(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۵)

خیال شاعرانه مطلق محصور در وزن و مفهوم شعر و ایجاد قافیه نیست، گاهی اوقات تصرفات ذهنی اشخاص معمولی نیز می‌تواند در محور خیال‌های شاعرانه جریان یابد؛ به عبارت دیگر وقتی کسی بتواند در برخورد با مفهوم و معنایی، ذهن را وادار به ساختن تصویری کند که تصاویر دیگری به واسطه تشبیه، تضاد یا جناس و یا تقارن با آن، در ذهن بوجود آید در قلمرو شاعرانه گام برداشته است. تشبیه نیز، از جمله صورخیالی است، که از این قابلیت برخوردار است. علاوه بر آن تناظر و تقابلی که در تشبیه وجود دارد می‌تواند در ایجاد موسیقی دخیل باشد. در هر تشبیهی، همواره مشبه در مقابل مشبه به، قرار می‌گیرد. هر دو رکن تشبیه تساوی واژگان را در مقابل هم رعایت می‌کنند و به این طریق نوعی موسیقی در کلام ایجاد می‌شود.

تشبیهاتی که در مقامات حمیدی دیده می‌شود، هم از جهت اشتغال بر خیال شاعرانه و صورت‌های خیالی و هم از جهت برخورداری از موسیقی ناشی از تقابل مشبه و مشبه به در خور توجه است.

در مقامات حمیدی، تشبیهات در عینی کردن تصاویر و حسی کردن مفاهیم و در عین حال، ایجاد موسیقی نقش به‌سزایی دارند. مانند تشبیهاتی که در جمله‌های زیر بکار رفته است:



«روی چون خورشید و موی سپید لهجه ای شیرین خوش، و زبان چون زبانه آتش. (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۴۵)

-به دل چون شیر غران و به زبان، چون شمشیر بران. (همان: ۴۵)

نرگس چو اسخیا زر بر دوست نهاده، سوسن چون اولیا بریک پای ایستاده، آن را دستی بخشنده و این را پایی کشنده.

(همان: ۴۸)

-دختر گویی مادرست در ملاحه، پسر گویی پدرستی در فصاحت. (همان: ۷۰)

-گفت: ای پیر سخن فروش و ای دیگ پر جوش، در دعوی چون عندلیب خوش نوایی و در معنی چون زاغ بی نوایی.

(همان: ۱۲۴)

-اگر چون باد گرم براندی، چون خاک بر جای بماندی. (همان: ۱۷۹)

-زبان ها چون عندلیب در ترنم و لب ها چون گل در تبسم. « (همان: ۱۹۱)

### ل- استفاده از جمله های کوتاه و فراوانی فعل، جهت ایجاد موسیقی

یکی دیگر از عواملی که سبب افزایش موسیقی در نثر مقامات شده است، استفاده از فعل های فراوان در جمله های کوتاه است. مانند: «با خود گفتم: اگر شتافتی، یافتی، اگر دویدی، رسیدی. « (انزایی نژاد، ۱۳۸۹: ۷۷)

و یا در جمله: «اگر خواهی که بدانی به عین الیقین، دست در کن و ببین تا حقیقت شود که بیهوده نمی گویم و نابود نمی جویم.» (همان: ۱۵۸)





همچنین در این جمله: «بین تا بدانی و برو تا ببینی که ذکر غایب از جمله معایب است.» (همان: ۱۶۸)

اگر با دقت به جمله‌ها بنگریم، متوجه می‌شویم که فراوانی فعل‌ها سبب ریتم خاصی در جمله‌ها گشته، که موسیقی نثر را افزایش داده است.

### نتیجه‌گیری

حمیدی با وسعت واژگان و تعبیراتش و برخورداری از قدرت احضار به موقع واژه‌ها و ترکیب‌سازی‌های خاص، توانسته است به نثرش موسیقی و توازنی دل‌انگیز ببخشد. عناصر موسیقایی در کلام حمیدی فراوان دیده می‌شود، که در این مقاله به تعداد اندکی اشاره شد. موسیقی کلام حاصل ترکیب خلاقانه همه اجزای سخن است. حمیدی، با ذاتی کردن موسیقی در عمق کلام خویش، نه تنها به حس شعر دوستی خود و مردم روزگار خود پاسخ داده است، ظرفیتی برای نثر ایجاد کرده است که پس از قرن‌ها، آبخشور شعر منشور مدرن فارسی می‌شود.

### پی‌نوشت

- برای اطلاع بیشتر از آرایه واج آرایی رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات ۱۹۱-۱۷۷-

۱۶۵-۱۱۱-۸۴-۷۳-۷۱-۵۰-۴۹-۴۰-۳۵-۳۳

- برای اطلاع از هماهنگی واژگان با استفاده از قیدها و ایجاد موسیقی در جمله، رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات:

۲۰۴-۱۹۰-۱۴۴-۵۹



- برای اطلاع بیشتر از هماهنگی واژگان با به کارگیری تضاد و ایجاد موسیقی در جمله، رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات:

۱۸۳-۱۸۰-۱۵۴-۱۴۱-۱۰۶-۱۰۲-۱۰۰-۸۸-۸۷-۷۸-۵۸-۵۷-۵۰-۴۹-۴۷-۴۶-۳۵-۳۲

- برای اطلاع بیشتر از استفاده از آرایه تکرار جهت ایجاد موسیقی در جمله، رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات:

۲۰۱-۱۹۷-۱۹۰-۱۷۹-۱۶۴-۷۳-۷۱-۶۵-۵۸-۵۶-۵۰-۴۶

- برای اطلاع بیشتر از به کار بردن واژگان مترادف، جهت موسیقی در جمله ها رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات:

۱۹۳-۱۹۲-۱۱۳-۵۴-۵۵

- برای آگاهی بیشتر از تشبیه سازی، جهت موسیقی در جمله، رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات:

۱۶۵-۱۳۴-۱۲۴-۱۰۵-۷۲-۷۰-۴۸-۴۷-۴۵-۴۳

- برای اطلاع از کاربرد جمله های کوتاه و فراوانی فعل، جهت موسیقی در جمله، رجوع کنید به مقامات حمیدی، صفحات:

۲۰۵-۲۰۰-۱۹۳-۱۹۱-۱۸۴-۱۷۹-۱۶۸-۱۵۸-۱۵۲-۷۷-۷۳-۷۱-۶۹-۵۹-۵۴-۴۸-۴۱-۳۶

۳۴-۲۹-۲۶



## فهرست منابع

- آشوری، داریوش (۱۳۸۰)، شعر و شناخت، چاپ چهارم، نشر مرکز، اصفهان.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، طلا در مس، چاپ اول، تهران: انتشارات زریاب.
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۶)، سبک شناسی جلد ۲، چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۷۸)، یاد بعضی نفرات، تهران: انتشارات البرز.
- ، --- (۱۳۷۷)، جای پا تا آزادی، تهران: انتشارات نیلوفر.
- ، --- (۱۳۷۳)، گزیده اشعار، چاپ چهارم، انتشارات مروارید.
- ، --- (۱۳۶۰)، خطی ز سرعت و آتش، تهران: انتشارات زوار.
- ، --- (۱۳۸۱)، مسلط بر موسیقی کلمات: ارزش وزن در شعر شاملو، بامداد همیشه (یادنامهٔ احمد شاملو) تنظیم از آیدا سرکیسیان، تهران: انتشارات نگاه.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.
- حسین پورجافی، علی (۱۳۸۴)، جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- حمیدی، حمیدالدین ابوبکر بن عمر بن محمودی بلخی؛ به تصحیح رضا انزابی نژاد، تهران: انتشارات دانشگاهی.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳)، انواع شعر فارسی، تهران: انتشارات نوید.
- شاملو، احمد (۱۳۸۵)، نام‌ها و نشانه‌ها در دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات مروارید.
- شفیعی گدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، چاپ پنجم، تهران: انتشارات آگاه.
- ، --- (۱۳۷۳)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ نهم، انتشارات آگاه.



- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، سبک‌شناسی نثر، چاپ دهم، تهران: انتشارات میترا.
- عمران پور، محمدرضا (۱۳۸۶)، کارکرد هنری قید و گروه‌های قیدی در اشعار شاملو، پژوهش‌های ادبی، سال پنجم شماره هجدهم.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۰)، گفتارهایی درباره‌ی دستور زبان فارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- فلکی، محمود (۱۳۸۰)، موسیقی در شعر سپید فارسی، تهران: انتشارات دیگر.
- متحدین، ژاله (۱۳۵۴)، تکرار؛ ارزش صوتی و بلاغی آن، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال ۱۱، شماره ۳.
- ولک، رنه (۱۳۷۳)، نظریه ادبیات، ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات عصرنو.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ ۲۷، تهران: انتشارات هما.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۲)، برگ‌هایی در آغوش بادجلد ۱، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.
- ، --- (۱۳۸۳) چشمه روشن، چاپ ۱۰، تهران: انتشارات علمی.
- ، --- (۱۳۶۳)، موسیقی کلمات در شعر فردوسی، تهران: انتشارات یزدان.



## حسرت در حسب حال‌های شاعران معاصر

مهری نصیری ۱

### چکیده

حسرت یکی از احساسات درونی انسان‌هاست که بنابر دلایل گوناگون، شخص را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ادبیات غنایی زیباترین گونه ادبی است که موجب برانگیخته شدن احساسات و عواطف می‌شود. یکی از گونه‌های ادب غنایی حسب حال می‌باشد. حسب حال نوشته یا سروده‌ایست که نویسنده یا شاعر تحت تأثیر عواطف، گزارش احوال کنونی روحی و فکری خود را شرح می‌دهد. از آنجایی که حسرت نیز یکی از احساسات درونی انسان است، با ادبیات غنایی و حسب حال ارتباط پیدا می‌کند. از حسب حال و موضوعات گوناگون آن در کتاب‌های آموزشی دبیرستان‌ها و دانشگاه‌ها به طور مختصر سخن گفته شده است، اما این توضیحات مختصر کافی نیست. در این مقاله کوشش فراوان شده است، تا از حسب حال و یکی از موضوعات پر کاربرد آن، یعنی حسرت، در شعر پانزده تن از شاعران برجسته معاصر از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷، مطالبی ارائه گردد. برای انجام این کار ابتدا دیوان‌ها و مجموعه اشعار پانزده شاعر معاصر، مطالعه شد، حسب حال‌های آنان استخراج و نمونه‌هایی از حسب حال‌هایی که به موضوع حسرت پرداخته بودند، تحلیل گردید. در این مقاله متوجه خواهیم شد که شاعران معاصر با بیانی شیوا و گیرا و با روشی جدید به سرودن حسب حال‌هایی با موضوع حسرت پرداخته‌اند.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات غنایی، شعر معاصر، حسب حال، حسرت، تحلیل.

۱- دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد، شهرکرد،

[nasirimehri@yahoo.com](mailto:nasirimehri@yahoo.com)

ایران

## مقدمه

یکی از احساسات درونی انسان‌ها که بنابر دلایل گوناگون، شخص را تحت تأثیر قرار می‌دهد موضوع حسرت می‌باشد. شاعران فارسی زبان از دیرباز موضوع حسرت را در شعرشان به کار برده‌اند و حسب حال‌های فراوانی دربارهٔ حسرت سروده‌اند. در دورهٔ معاصر که شعر دچار تغییر و تحول شد، حسرت نیز به شیوهٔ جدیدی وارد حسب حال‌های شاعران معاصر شد، از حالت شخصی فراتر رفت و با حسرت‌های اجتماعی توأم گردید.

پانزده تن از شاعران برجستهٔ دورهٔ معاصر از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷، که حسب حال‌های آنان مورد بررسی قرار گرفت، عبارتند از: (پروین اعتصامی، ملک‌الشعرا بهار، نیما یوشیج، فروغ فرخ‌زاد، رهی معیری، سهراب سپهری، سید کریم امیری فیروزکوهی، محمدحسین شهریار، مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فریدون مشیری، عمادخراسانی، سیمین بهبهانی، هوشنگ ابتهاج، محمدرضا شفیعی کدکنی).

برای جمع‌آوری مطالب این مقاله، پس از مطالعهٔ دیوان‌ها و مجموعه اشعار شاعران نامبرده، حسب حال‌های آنان استخراج شد و نمونه‌هایی از حسب حال‌ها، که موضوع حسرت در آن‌ها بارز بود، تحلیل گردید.

در این مقاله، پس از تحلیل و بررسی، متوجه خواهیم شد که با توجه به تغییر و تحول سیاسی و اجتماعی و تحولات محتوایی و هنجارشکنی‌های نیمایی در شعر معاصر، شاعران نامبرده، با تأثیرپذیری از اوضاع نامساعد اجتماعی، موضوع حسرت را فراوان در حسب حال‌هایشان به تصویر کشیده‌اند. آن‌ها در دو سبک کلاسیک و نو در قالب‌های مختلف با بیانی شیوا و گیرا با روشی جدید به سرودن حسب حال‌هایی دربارهٔ حسرت پرداخته‌اند، آن‌ها با پرداختن به حسب حال‌های حسرت آمیز موجب بیداری انسان‌ها نسبت به زندگی خود و اوضاع اجتماع شدند و با این نوع سروده‌ها سبب برانگیخته شدن احساسات و عواطف مخاطب نسبت به مسائل گوناگون گردیدند.

## ادبیات غنایی

در تقسیم‌بندی‌های ادبیات جهانی «ادبیات غنایی» را یکی از مهم‌ترین و وسیع‌ترین گونه‌های ادبی به شمار آورده‌اند. در این گونه ادبی احساسات و عواطف انسان از قبیل غم و شادی و هیجان برانگیخته می‌شود: «ادب غنایی در اصل اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح کند.» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۲۷)

از آن‌جا که انسان موجودی است اجتماعی و وقتی احساسات و عواطف خود را بیان می‌کند، خودبخود مسائل گوناگون اجتماعی و فرهنگی نیز بخشی از احساسات او را در بر می‌گیرند: «بیان احساس شخصی در تعریف شعر غنایی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او، به اعتبار این که شاعر فردی است از اجتماع، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد.» (حاکمی، ۱۳۸۶: ۱۵)

شعر غنایی از نظر موضوع و محتوا، معانی و مضامین گوناگونی را در بر می‌گیرد: «شعر غنایی طیف وسیعی از معانی و مضامین شاعران را به خود اختصاص می‌دهد: از عشق و جوانی تا پیری و مرگ و غم‌ها و شادی‌های ناشی از حوادث روزگار، علایق انسان نسبت به خدا و خلق، وطن پرستی، مدح، هجو، عرفان و شطحیات، سوگند نامه‌ها، شکایت‌ها، خمریات، حبسیات، اخوانیات، تفننات ادبی همچون، لغز و معما و ماده تاریخ، مناظره، مفاخره، وصف طبیعت و شهرها و ... به همین جهت شعر غنایی دامنه‌دارترین انواع شعر فارسی است.» (رستگارفسائی، ۱۳۷۲: ۱۶۵)

توضیح درباره گونه‌های ادبی در حقیقت بررسی عمده شعر فارسی است که روحيات و احساسات گوناگون شاعر را در موقعیت‌های مختلف بیان می‌کند، به همین دلیل گونه‌های ادبی بر اساس همین موضوعات تقسیم‌بندی می‌شوند، که حسب حال نیز یکی از انواع گونه‌های ادبی است.

## حسب حال

حسب حال در اصطلاح به نوشته یا سروده‌ای گفته می‌شود که نویسنده یا شاعر، دربارهٔ اخلاقیات و روحیات به ویژه در تأملات روحی و معنوی و وضع زندگی و کیفیت معاش خود، قلم‌فرسایی و طبع آزمایی بکند و شرح احوال کنونی و سوانح و حوادث شخصی و تیمار خواری زن و فرزند و ذکر پیری و حسرت بر جوانی خود و حالت غم و تنهایی خویش را به تصویر بکشد و در حقیقت نوعی بدیهه‌گویی بکند. بنابراین: «حسب حال یا زندگی نامهٔ خود نوشت یا اتوبیوگرافی گونه‌ای زندگی‌نامه و شاخه‌ای از آن است که دربردارندهٔ تاریخ زندگی یا دوره‌ای از زندگی شخص به قلم خود اوست. زندگی‌نامه خودنوشت در شمار ادبیات اعترافی است. البته با اندکی مسامحه می‌توان خاطره‌نویسی و یادداشت‌های روزانه شخص را نیز نوعی زندگی‌نامه خودنوشت برشمرد.» (رستگارفسایی، ۱۳۷۲: ۲۸۳)

یکی از گونه‌های ادبیات غنایی که همواره بر احساس و عواطف شخص دلالت می‌کند و از آغاز شعر فارسی رایج بوده و شاعران کم و بیش به صورت‌های مختلف به طرح و بیان آن پرداخته‌اند؛ گونهٔ حسب حال نویسی است. با توجه به تعریفی که از حسب حال ارائه شد، باید دانست که حسب حال نویسی، تذکر نویسی نیست؛ بلکه نوعی از «اتوبیوگرافی» است در حالت مخصوص، که شاعر و نویسنده، تحت تأثیر عواطف و احساسات قرار می‌گیرد و اوضاع و احوال کنونی خود را بیان می‌کند؛ بیشتر نویسندگان و شاعران هم، همین مفهوم ذکر شده را از حسب حال برداشت می‌کنند.

شاعران و نویسندگان گذشته و معاصر هم هر کدام به شیوه‌ای در نوشته‌ها و سروده‌های خود به حسب حال پرداخته‌اند. اتوبیوگرافی‌ها بسته به سرایندهٔ آن‌ها تفاوت‌هایی با هم دارند. بنابر شواهد موجود باید به این موضوع اشاره کرد که حسب حال نویسی در ایران چه در زمینهٔ نثر و چه در زمینهٔ شعر سابقهٔ بسیار طولانی دارد. در زمینهٔ نثر: «قدیمی‌ترین اتوبیوگرافی در ایران، اتوبیوگرافی ابوعلی سینا است



که آن را بر شاگردان خود املا کرده است و همچنین "المنتقد الضلال" از امام محمد غزالی که اعتراف گونه است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۸۲)

شاعران ایرانی نیز در شعر خود بارها به گونه‌های متفاوت به حسب حال پرداخته‌اند. در دوره معاصر هم شاعران معاصر، با شیوه‌های جدید به طور آزادانه به حسب حال پرداختند و در سروده‌هایشان حتی احساسات شخصی را بسیار واضح و روشن بیان کردند. یکی از پرکاربردترین موضوعاتی که شاعران معاصر در حسب حال‌هایشان به کار برده‌اند، موضوع حسرت می باشد. ابتدا به توضیحاتی در مورد حسرت پرداخته می شود، و بعد از آن نمونه‌های از حسب حال‌های حسرت آمیز شاعران معاصر همراه با تحلیل اشعار ذکر می گردد.

### حسرت: (تأسف، دریغ)

یکی از پر بسامدترین مدخل‌های حسب حال‌های شاعران معاصر، موضوع حسرت می باشد. حسرت در لغت به معنی: «حسرت: ۱- افسوس خوردن، تأسف داشتن. ۲- افسوس، دریغ. ۳- هنگامی، که بخواهند چیزی را کمتر از آنکه ادعا شده است، ارزش دهند این گونه گویند: «مگر حسرت است. یعنی حسرت آن را نداری.»

(معین، ۱۳۷۱، ذیل: حسرت)

متأسفانه در فرهنگ‌های فارسی موجود، حسرت به طور گسترده و جامع، توضیح داده نشده و فقط به همین مقدار اندک، اشاره شده است. لغت‌شناسان عرب، در تعریف حسرت، عناصری را ذکر کرده‌اند که از جمله آن‌ها «احساس اندوه» است، اما باید توجه داشت که هر اندوهی حسرت نیست. لذا یادآور شده‌اند که این اندوه، به خاطر فقدان و محرومیت از چیزی برانگیخته، که آن چیز برای شخص، ارزشمند به شمار می آید. باید در مفهوم حسرت به این نکته توجه کرد که حسرت یک هیجان پیچیده و چند وجهی است و همچون خشم و شادی، ساده و به راحتی، قابل توضیح نیست. درست است که افراد از حالات روحی خود، مفاهیم مختلفی را درک کرده و



به دیگران انتقال می‌دهند، اما مشکلی، که در خصوص برچسب زدن به احساسات وجود دارد، این است که برخی عوامل دیگر، موضوع را بیش از آنچه به نظر می‌رسد، پیچیده می‌کنند. واکنش‌های احساسی، به جای این که هر کدام به صورت جداگانه در نظر گرفته شوند، در بیشتر موارد با هم در آمیخته می‌شوند.

به طور کلی می‌توان گفت که حسرت، به نوعی، با تفکر درباره گذشته مربوط می‌شود. به عبارت دیگر حسرت، زمانی است، که فرد در بازخوانی گذشته خود، احساس کمبود کند. بدین معنا که محرومیت و کمبود فعلی‌اش را در گذشته خود جستجو کند.

فردی که گذشته خود را مرور می‌کند، درباره آن به قضاوت می‌نشیند و اگر آن را اسفبار و غیر قابل قبول ارزیابی کند، ناراحت شده، دچار حسرت خواهد شد. هر انسانی در طول زندگی شخصی‌اش، آرزوهایی دارد. گاه این آرزوها، آرزوهایی معنوی‌اند و گاه آرزوهای مادی. هر گاه شخص به آرزوهایش دست نیابد، دچار حسرت می‌شود. برخی فرصت‌هایی، که در زمان حضورشان، چندان شناخته شده نیستند، در غیبتشان بیشتر منزلت می‌یابند. این فرصت‌ها، عبارتند از: دوره جوانی، سلامتی، آسودگی خاطر، ایمنی و توانگری و... اما در میان این همه، گذر جوانی و عمر، بیشتر از دیگر موقعیت‌ها مورد حسرت، تأسف و دریغ قرار گرفته است. ابتدا نمونه‌ای از کاربرد افسوس را در شعر شاعران معاصر بیان می‌کنیم، که در مفهوم حسرت است و بعد اشعاری را که واژه حسرت در آن‌ها به کار رفته است از شاعران معاصر ذکر می‌کنیم.

فروغ فرخ‌زاد، از هجران یار، زیبایی رخسار خود را از دست می‌دهد و وقتی به آینه نگاه می‌کند و زیبایی چهره خود را از بین رفته می‌بیند، تأسف می‌خورد و این افسوس خوردن را در شعرش به شیوه زیر بیان می‌کند:

چو در آینه نگه کردم، دیدم افسوس



جلوه روی مرا هجر تو کاهش بخشید

(فروغ، ۱۳۷۷، ۲۰۷)

شاملو از مشکلاتی، که در سر راه او قرار دارند رنج می‌برد و افسوس می‌خورد:

پای پر آبله، لب پر افسوس

می‌کشم پای بر این جادهٔ پرت

می‌زنم گام بر این راه عبوس  
(شاملو، ۱۳۸۷، ۹۵)

عماد خراسانی عمر عزیزش را همواره در کنار محبوب بوده، حال که عمرش از دست رفته است، افسوس می‌خورد و در این باره می‌گوید:

عمر آن بود که در صحبت دلدار گذشت      حیف و صد حیف که آن دولت بیدار گذشت  
آفتابی و ویرانه دل روشن کرد      لیک افسوس که زود از سر دیوار گذشت  
(عماد خراسانی، ۱۳۸۵، ۱۰۰)

حال نمونه‌هایی از اشعار حسرت‌مندانه را در ذیل ذکر می‌نمایم. شاعران معاصر مورد بحث ما، همواره به دلیل دست نیافتن به آرزوهای گوناگون و همچنین از دست دادن جوانی و تلف کردن عمر دچار حسرت شده‌اند و حسرت‌های خود را به شیوه‌های گوناگون در شعرشان نمایان ساخته‌اند.

پروین اعتصامی شاعری است که کمتر از تمام شاعران هم‌عصر خودش به حسب‌حال پرداخته است. «از جمله دلایل عزیز و ارجمند بودن پروین اعتصامی - مثلاً همین است که این آزاده زن بزرگوار با آن همه شعر و سخن که دارد، در دیوانی با



پنج هزار جلد فقط یک یا دو جاست که از خودش حرف زده و «من شخصی و خصوصی» او از پس شعرش خود می‌نماید و جلوه می‌کند. « (اخوان، ۱۳۸۲، ۱۲۰)

با این حال پروین آن جایی که در مورد زندگی خود سخن گفته است، حسرت عمر از دست رفته خود را می‌خورد که چرا عمر رفته را به شمار نیاورده است و در این باره می‌گوید:

گاه سلخ و غره بشمردیم و گاهی روز و شب / کاش می‌کردیم عمر رفته را روزی شمار  
(پروین اعتصامی، ۱۳۷۳، ۴۰)

ملک الشعرا بهار با وجود این که بیشتر عمر خود را در سیاست گذرانده و شاعر سیاسی و اجتماعی است، اما با این حال گاهی اوقات از فعالیت‌های سیاسی و مشکلاتی، که در طول زندگی برای او پیش آمده خسته می‌شود و با خود خلوت می‌کند و حسب حال‌هایی می‌سراید که حاصل تجربه و زندگی اوست او در حسب حال‌هایش بارها حسرت عمر را می‌خورد که تلف شده و راه بازگشتی ندارد و یا از این که جوانی خود را از دست داده و عمرش به سرعت طی شده یاد می‌کند و حسرت آن روزها را می‌خورد. او دربارهٔ از دست دادن جوانی می‌گوید:

ز سال بیست تا نزدیکی شصت جوانی دادم و حرمان گرفتم  
(بهار، ۱۳۸۰، ۶۷۱)

و یا در جایی دیگر از این که عمرش سپری شده و کامی از زندگانی نگرفته است می‌گوید:

به گرد تیه ناکامی چهل سال گذر چون موسی عمران گرفتم (همان)



بهار بار دیگر حسرت از دست دادن جوانی را به شکل دیگری در شعرش بیان می‌کند:

سحرگه به راهی یکی پیر دیدم      سوی خاک خم گشته ناتوانی  
 بگفتم: چه کرده‌ای اندر این ره      بگفتا: جوانی؛ جوانی؛ جوانی  
 (بیرجندی، ۱۳۷۴، ۱۷۵)

نیما که دوران پر شور و هیجان کودکی خود را تا دوازده سالگی دور از قیل و قال شهر همراه چوپانان و گوسفندان در دامنه سرسبز البرز سپری کرده است، در زندگی خود دچار مشکلات و گرفتاری‌های فراوانی می‌گردد، وقتی سختی‌های زندگی به او فشار می‌آورد. یاد زندگی شاد گذشته او را حسرتمند می‌گرداند:

آه! عمری را در این ره رایگان کردم تلف      حسرت بس رفته‌ام امروز می‌ماند به کف  
 هرنگاه من به سویی، فکر سوی آشیان      می‌کند دریا هم از اندوه من با من بیان  
 خانه‌ام را می‌نمایاند به موج سبز و زرد      می‌پرانند آفتابی در میان لاجورد  
 من در آن شوریدگی‌هایی که اواز چیرگی      در سر آوردست با ساحل که دارد خیرگی  
 دوستانم را همه می‌بینم آنجا در عبور      این زمان نزدیک آن سامان رسیدم زدور  
 سال‌ها عمر نهان را دستی از دریا به در      می‌کشد بر پرده‌های تیرگی‌های بصر  
 چشم می‌بندم به موج و موج همچون من      بر لب دریای غم افزا تأسف می‌برم  
 (نیما، ۱۳۹۱، ۱۳۵-۱۳۴)

فروغ وقتی در عشق شکست می‌خورد به دست آوردن عشق را امری محال می‌داند و وجودش از رسیدن وصال در سوز و گداز است و چون عشق را و وصال را محال می‌داند، در حسرت عشق محال با سادگی، که توأم با صمیمیت است این گونه می‌سراید:

چه ره آورد سفر دارم ای مایه عمر؟



سینه‌ای سوخته در حسرت یک عشق محال

نگهی گمشده در پرده رویایی دور

پیکری ملتهب از خواهش سوزان وصال

(فروغ، ۱۳۷۷، ۲۰۷)

و باز فروغ در جایی دیگر در حسب حالش به خاطر بخت بد حسرت می‌خورد و می‌گوید:

هیچ جز حسرت نباشد کار من

بخت بد، بیگانه‌ای شد یار من

(همان، ۱۳۲)

رهی معیری از شاعرانی است که موضوع حسرت را به شیوه‌های گوناگون در حسب حال‌هایش به کار برده است. او حسرت روزهایی را می‌خورد، که جوان بوده و در دوران جوانی اش شاد و سر حال بوده است. رهی در حسرت بر گذشته‌های شیرین خیلی زیبا به سرودن شعر زیر می‌پردازد:

در میان لاله و گل آشیانی داشتم  
پایان سرو روان، اشک روانی داشتم  
عشق را از اشک حسرت ترجمانی داشتم  
در زمین، با ماه و پروین، آسمانی داشتم  
داشتم آرام، تا آرام جانی داشتم  
نغمه‌ها بودی مرا، تا هم‌زبانی داشتم

یاد ایامی که در گلشن فغانی داشتم  
گرد آن شمع‌طرب، می‌سوختم پروانه وار  
آشتم بر جان‌ولی از شکوه لب خاموش بود  
درخزان، با سرو و نسرين بهاری تازه بود  
درد بی‌عشقی ز جانم برده طاقت، ورنه من  
بلبل طبعم رهی، باشد ز تنهایی خاموش

(رهی، ۱۳۸۷، ۱۰۶-۱۰۵)



امیری فیروزکوهی بر عمر تلف شده حسرت می‌خورد و این حسرت خوردن را در حسب حال‌هایش به شکل زیر بیان می‌کند:

وقت را هدر دادم، عمر را هبا کردم      راه نابجا رفتم، کار ناروا کردم  
جز شمارش عمر خویش از جهان چه دارم، هیچ      عمر و زندگانی را صرف سال‌ها کردم  
ترک من مکن ای عشق، کز هم ه جهان تنها      منت تو را بردم، خدمت تو را کردم  
گوی از وجود خویش در شباب و شیب عمر      آدمی جدا بودم، زندگی جدا کردم  
(امیری فیروزکوهی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۵)

امیزی فیروزکوهی از این که به سن پیری رسیده است ناراحت و اندوهگین است و حسرت دوران جوانی را می‌خورد. او حسرت بر دوران جوانی را به شیوه زیر در شعرش ذکر نموده است:

در جوانی به خویش می‌گفتم      که «چهل سال مردمان پیرند  
گر به پنجاه و شصت سال رسند      فرش ایوان و نقش تصویرند  
و آن به هفتاد راه یافتگان      خود به افتادگی، زجان سیرند»  
لیک اکنون که عمرم از هفتاد      در گذشته ست و دردها چیرند  
گر ز اقران من کسی میرد      گویم اینان چرا جوان میرند  
ای دریغا که در میان سالی      از میان رفتگان به تقدیرند  
ای عجب از خصال آدمیان      کاین چنان دم به دم در تغیرند  
هر چه را با قیاس خود سنجند      هر که را در شمار خود گیرند

( همان، ۱۲۲ )

شهریار از بی‌وفایی معشوق رنج می‌برد. او از این که گذشته شیرین و لذت بخشی داشته و بعد به خاطر بی‌وفایی معشوق زندگی اش با ناراحتی و افسوس همراه می‌شود، حسرت می‌خورد و ناراحت می‌شود. شهریار حسرت بر گذشته‌های شیرین زندگی را در حسب حال‌هایش به شیوه زیر بیان می‌کند:

و آن سست عهد جز سری از ماسوا نبود	یاد آنکه جز بروی منش دیده وا نبود
آن روز در میان من و دوست جا نبود	امروز در میانه کدورت نهاده پای
اول حبيب من به خدا بی وفا نبود	کس دل نمی‌دهد به حییبی که بی وفاست
آن روز درد عشق چنین بی دوا نبود	دل به امید وصل به جان خواست در عشق
غم با دل رمیده ما آشنا نبود	تا آشنای ما سر بیگانگان نداشت
با چون منی به غیر محبت روا نبود	از من گذشت و من هم از او بگذردم ولی
مسکین دلم به زحمت مردم رضا نبود	دو شم خفت دیده به بالین دل ولی
افسوس می‌خورم که دلم با خدا نبود	اکنون به کودکی که نبودم اسیر عشق
بازار شوق و گرمی شور و نوا نبود	گر نای دل نبود و دم آه سرد ما
گر همراه ترانه ساز صبا نبود	سوزی نداشت شعر دل انگیز شهریار

( شهریار، ۱۳۸۰، ۱۹۱ )

شهریار حسرت جوانی را با سوز دل بیان می‌کند و می‌گوید:

وداع جاودانی حسرتا با من جوانی کرد	جوانی حسرتا با من وداع جاودانی کرد
به من کاری که با سرو سمن باد خزانگی کرد	بهار زندگانی طی شد و کرد آفت ایام
که خود دیدی چهار بار روزگارم ناتوان کرد	چه بود از باز می‌گشتی به روز من توانایی

( همان، ۱۷۶-۱۷۵ )

و باز در جای دیگر شهریار از حسرت جوانی سخن می‌گوید:





ناز و نوش زندگانی حسرت مردن نیز زد      من گرفتم عمر چندین روزه سر تا پا جوانی

(همان، ۲۱۸)

اخوان ثالث بارها در زندگی‌اش حسرت روزهای جوانی را می‌خورد. او از این که دوران شاد و پر شور و هیجان جوانی را پشت سر نهاده و حالا توان بازگشت آن دوران را ندارد، حسرت خود را در حسب حالش این گونه بیان می‌کند:

فسرده در دلم بسیار حسرت      که باردار از در و دیوار حسرت  
درختان هر یکی دارند باری      درخت ریشه کن را بار حسرت

(اخوان ثالث، ۱۳۸۹، ۳۳۸-۳۳۷)

فریدون مشیری از شاعران معاصری است که حسرت گذشته‌های شیرین زندگی را می‌خورد، او به خاطر از دست رفتن جوانی و زندگی شادش حسرت می‌خورد و حسرت خود را در شعرش با سوز دل بیان می‌کند:

در کنج غم نشسته و یاد گذشته‌ها  
در شعله‌های حسرت و نومیدی و دریغ  
در موج اشک می‌گذرند از برابرم  
دل را نگاه می‌کنم و رنج می‌برم!



(مشیری، ۱۳۸۴، ۴۱)

حسرت دیدار عزیزان در دل هوشنگ ابتهاج مانده است. ابتهاج این حسرت را  
باواژه‌های مترادفش در حسب حالش به شیوه زیر به کار می‌برد:

پدرم گفت چراغ

و شب از شب پر شد

روز گذشت

مادرم آه کشید

زود برخواهد گشت

ابری هست به چشمم لغزید

و سپس خوابم برد

من نمی دانستم

معنی هرگز را

تو چرا

برنگشتی دیگر؟

آه ای واژه شوم

خو نکرده ست دلم با تو هنوز

من پس از این همه سال



چشم دارم در راه

که بیایند عزیزانم آه

( ابتهاج، ۱۳۸۹، ۱۹۰-۱۸۹ )

شفیعی کدکنی از شاعران معاصری است که به دلیل احساس نکردن زیبایی‌های جوانی حسرت می‌خورد، او از این که دوران جوانی را طی کرده، بدون این که لذت جوانی را بچشد، حسرت می‌خورد و حسب حالش را این گونه می‌سراید:

وینک این جا مانده من خاموش و سرگردان

باگروهی حسرت و هیهات

دیگرم هرگز

نه توان راه پیمودن

به سوی کاروان رفته تابس دور

که گذشته روزگارانی ست زین صحرا

نه دگر باور بدان افسانه و لالایی شیرین،

مانده از این سو،

رانده از آنجا.

( شفیی کدکنی، ۱۳۹۰، ۱۱۲ )

احمد شاملو از این که در زندگی رنج و سختی زیاد می‌کشد و نمی‌تواند کاری انجام دهد به خاطر دردهای فراوانش در زندگی، دریغ و تأسف می‌خورد و می‌گوید:



ای دریغ از پای بی پاپوش من!

درد بسیار و لب خاموش من!

ای دریغ از آن صفای کودن‌ام!

چشم دد فانوس چوپان دیدنم!

ای دریغ از آن خفت از خود بردن‌ام!

(شاملو، ۱۳۸۷، ۱۰۵)

پیش‌جان، از خجلت تن مردن‌ام

## نتیجه گیری

بعد از بررسی و تحلیل موضوع حسرت در حسب حال شاعران معاصر، در پایان این مقاله به جمع بندی اجمالی به عنوان نتیجه گیری می‌پردازیم. حسب حال، حاصل احساسات و عواطف شخصی است که شاعر با تأثیر پذیری از اوضاع سیاسی و اجتماعی جامعه، به شیوه های گوناگون به آن می‌پردازد.

شاعر معاصر، شاعری است، که اوضاع نامساعد جامعه، او را سرخورده و رنجور ساخته، هر گاه اطراف خود را نگاه می‌کند ظلم و ستم جامعه اش را در بر گرفته است، ناتوانی ها و ضعف های جامعه اش بیشتر از قوت آن است. سرمایه های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و... از بین رفته، این عوامل گوناگون، شاعر را تحت تأثیر قرار داده است و سبب گردیده، که او دچار حسرت شود و حسرت را به عنوان موضوعی در حسب حال هایش به کار ببرد، شاعران معاصر این موضوع را به عنوان یکی از احساسات درونی، فراوان در حسب حال هایشان به کار برده اند.

در بررسی های به عمل آمده، در این مقاله که بر اساس آثار پانزده تن از برجسته ترین شاعران معاصر، انجام گرفت. در مجموع، تعداد ۱۶۶ مورد حسب حال در مورد حسرت یافت شد که با توجه به این آمار پی می‌بریم که یکی از موضوع های پر کاربرد در حسب حال های شاعران معاصر حسرت بوده است. سیزده تن از آنان موضوع حسرت را در حسب حال هایشان به کار برده اند. تنها دو تن از آن ها، یعنی سهراب سپهری و سیمین بهبهانی، از موضوع حسرت، در حسب حال هایشان استفاده نکرده اند. و امیری فیروزکوهی، بیشترین حسب حال های حسرت انگیز را در میان بقیه شاعران معاصر به خود اختصاص داده است.

با توجه به این آمار و ارقام پی می‌بریم ه حسب حال، عنوان یکی از گونه های ادب غنایی در سروده های شاعران معاصر، دیده می‌شود. شاعران به وسیله سرودن حسب حال موجب آگاهی و بیداری انسان ها نسبت به زندگی خود و اوضاع اجتماع



شده اند و از حسب حال به عنوان گونهٔ ادبی، برای برانگیخته شدن احساسات و عواطف انسان ها نسبت به مسائل گوناگون استفاده کرده اند.

### پی نوشت

برای آگاهی بیشتر از موضوع حسرت در حسب حال های شاعران معاصر به منابع زیر مراجعه کنید.

۱- دیوان ملک الشعرای بهار، صص ، ۶۷۱-۶۷۰

۲- مجموعه اشعار نیما، صص، ۱۴۹-۱۵۰

۳- دیوان رهی معیری، صص، ۱۵۱-۱۰۵-۱۰۱

۴- دیوان امیری فیروزکوهی، صص، ۴۶-۴۹-۷۶

۵- دیوان شهریار، صص، ۱۴۹-۱۸۴-۱۹۱-۲۱۸

۶- مجموعه شعر «تراای کهن بوم و بردوست دارم» اخوان، ص، ۹۷

۷- مجموعه اشعار شاملو، ۱۰۵

۷- کلیات اشعار فریدون مشیری (بازتاب نفس صبحدمان)، صص ، ۳۹-۴۰-۴۱

۸- دیوان عماد خراسانی، صص، ۱۰۰-۱۰۶-۵۱۲-۵۹۲



## فهرست منابع

۱. احمدی بیرجندی، احمد؛ ۱۳۷۴، شعر در زندگی، چاپ اول، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.
۲. ابتهاج، هوشنگ؛ ۱۳۸۹، تاسیان، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات کارنامه.
۳. اخوان ثالث؛ مهدی؛ ۱۳۸۲، *از این اوستا*، چاپ دوازدهم، تهران، انتشارات مروارید.
۴. -----، ---؛ ۱۳۸۹، *تراای کهن بوم و بر دوست دارم*، چاپ نهم، تهران، انتشارات مروارید.
۵. اعتصامی پروین؛ ۱۳۷۳، *دیوان کامل پروین اعتصامی*، چاپ دوم، تهران، انتشارات پیری.
۶. امیری فیروز کوهی، سیدکریم؛ ۱۳۸۹، *دیوان اشعار*، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.
۷. بهار، محمدتقی (ملک الشعرا)؛ ۱۳۸۰، *دیوان اشعار ملک الشعرا بهار*، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.
۸. حاکمی، اسماعیل؛ ۱۳۸۶، *تحقیق درباره ادبیات غنایی ایران و انواع شعر غنایی*، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۹. حقوقی، محمد؛ ۱۳۹۱، *شعر زمان ما ۵ (نیما یوشیج)*، چاپ نهم، تهران، انتشارات نگاه.
۱۰. \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_؛ ۱۳۷۰، *شعر زمان ما ۲ (مهدی اخوان ثالث)*، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه.



۱۱. رستگار فسایی، منصور؛ ۱۳۷۲، *انواع شعر فارسی*، چاپ اول، شیراز، انتشارات نوید.
۱۲. رهی معیری، محمدحسین؛ ۱۳۸۷، *دیوان رهی معیری*، چاپ دوم، تهران، انتشارات نگاه..
۱۳. شاملو، احمد؛ ۱۳۸۷، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرهای شاملو*، چاپ هشتم، تهران، انتشارات نگاه.
۱۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ۱۳۹۰، *آینه‌ای برای صداها*، چاپ هفتم، تهران، انتشارات علمی.
۱۵. —، —؛ ۱۳۹۰، *هزاره دوم آهوی کوهی*، چاپ ششم، تهران، انتشارات علمی.
۱۶. شمیسا، سیروس؛ ۱۳۸۹، *انواع ادبی*، چاپ چهارم (ویرایش چهارم)، تهران، انتشارات میترا.
۱۷. —، —؛ ۱۳۸۱، *انواع ادبی*، چاپ دهم، تهران، انتشارات فردوس.
۱۸. شهریار، محمدحسین؛ ۱۳۸۰، *دیوان کامل شهریار به انضمام کلیات اشعار ترکی شهریار «حیدر بابا یا سلام» (۴ جلدی)* با مقدمه، تصحیح و تعلیقات حمید محمدزاده، چاپ بیستم، تهران، انتشارات نگاه.
۱۹. عماد خراسانی، عمادالدین؛ ۱۳۸۵، *دیوان عماد خراسانی*، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نگاه.
۲۰. فرخ زاد، فروغ؛ ۱۳۷۷، *دیوان کامل اشعار فروغ با مقدمه بهروز جلالی*، چاپ اول، تهران، انتشارات مروارید.





۲۱. مشیری، فریدون؛ ۱۳۸۴، بازتاب نفس صبحدمان، کلیات اشعار (دو جلد)، چاپ چهارم، تهران، انتشارات چشمه.

۲۲. معین، محمد؛ ۱۳۷۱، فرهنگ فارسی معین (۶ جلد)، چاپ هشتم، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۲۳. یوسفی، غلامحسین؛ ۱۳۷۲، دیداری با اهل قلم، چاپ چهارم (جلد دوم)، تهران، انتشارات.



## بررسی نشانه شناختی داستان «دهلیز» اثر هوشنگ گلشیری

سعید نظری\*

سعیده القاسی\*\*

### چکیده

نشانه شناسی به معنی دانش نشانه هاست و یک فرصت تحلیلی برای ورود به جهان متن است تا به واسطه ی دلالت های متنی آن، قدرت کشف و شناسایی مفاهیم موجود متنی ایجاد گردد. این واژه را چالز سندرس پیرس و فردینان دوسوسور در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در آثار خود به کار بردند و در مورد آن به بحث و بررسی پرداختند. مطالعات نشانه شناسی بی تردید از مطالعه ی چگونگی کارکرد نظام نشانه ای زبان و همچنین ادبیات آغاز می شود، زیرا زبان پیچیده ترین و فراگیر ترین نظام نشانه ای است. با توجه به کمبود مطالعات نشانه شناختی در زمینه ادبیات معاصر به ویژه ادبیات داستانی و مدرن اهمیت بررسی آثار نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری به سبب ویژگی نگاه، لحن، سبک و معماری داستان به خوبی روشن است. از این رو اهمیت پرداختن به چنین موضوعی صرف نظر از تازگی آن، در بسط مطالعات زبان شناختی به حوزه های میان رشته ای از جمله مطالعات ادبی مهم بر شمرده می شود و فراهم کردن شرایط دستیابی آسان خواننده به معانی متعدد متن و لذت بردن از آن مهم می باشد.

در این مقاله برآنیم که ابتدا شرحی از علم نشانه شناسی با تکیه بر دو نظریه مهم فردینان دوسوسور و چالز سندرس پیرس ارائه دهیم و سپس با تحلیل داستان «دهلیز» اثر هوشنگ گلشیری از دیدگاه نشانه شناسی به جهان درون متن راه یافته، معانی و مفاهیم درونی و ضمنی، همچنین نحوه استفاده نویسنده از نشانه و رمزگان ها و واژه های نشانه دار را در این داستان مورد تحلیل قرار دهیم

**واژگان کلیدی:** نشانه، نشانه شناسی، رمزگان، معنا، گلشیری

\* استادیار گروه زبان و ادبیات زبان فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سمنان [ma\\_nazar84@yahoo.com](mailto:ma_nazar84@yahoo.com)

\*\* کارشناسی ارشد پیام نور بیجار [baghe.aiineh@gmail.com](mailto:baghe.aiineh@gmail.com)



## مقدمه

از نشانه در فرهنگ‌های مختلف تعاریف گوناگونی شده است که در اینجا به ارائه‌ی چند مورد از آن بسنده می‌کنیم.

« این واژه ترکیبی است از *Semeion* و *Logie* نظامی که به بررسی نشانه‌ها می‌پردازد. در معنای محدود و در علم طب، نشانه‌شناسی بخشی است که در معنای وسیع و در علوم انسانی، نشانه‌شناسی مطالعه‌ی زمینه‌هایی است که از نشانه‌ها تشکیل شده‌اند. نشانه‌شناسی به تجزیه و تحلیل موقعیت نشانه در بطن سایر نشانه‌ها نمی‌پردازد بلکه رابطه‌ی بین نشانه و مصداقش را مورد بررسی قرار می‌دهد. » (کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ص ۷۹۵-۷۹۶)

« نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربه‌ی بشری حضور دارند، ملاحظه نشانه محدود به نظام‌های آشکار ارتباطی نظیر زبان، رمز یا علائم رانندگی نمی‌شود بلکه تمام محصولات و فعالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های اجتماعی، لباس‌هایی که بر تن می‌کنیم، غذایی که درست می‌کنیم و تمام اشیایی که با آن سرو کار داریم همه و همه را در بر می‌گیرد.

این نشانه‌ها معنی‌های مشترکی را به اعضایی که در فرهنگ بخصوصی شرکت دارند منتقل می‌نمایند و از این رو می‌توان آن‌ها را به عنوان نشانه‌هایی که در انواع مختلف نظام‌های دلالت‌گر عمل می‌کنند، تحلیل نمود. »

(داد، ۱۳۸۵: ص ۴۶۵)

در فرهنگ آریانپور «سمبل» *Symbol* این گونه معنا شده است:

- ۱- نشان، علامت، رمز، اشاره، رقم، نشانی، نمونه
- ۲- معنی مجازی: کیش، عقیده، اعتقادنامه، نشانه‌ی خویشاوندی یا همبستگی و ...
- ۳- پند، مثل، گفته اخلاقی، کنایه



#### ۴- نمایش بوسیله علائم رمزی

اما باید دقت نظر داشت که چون استفاده از نماد و به کارگیری یک واژه به عنوان نشانه در شعر، رمان، داستان و متون ادبی کاربرد گسترده‌ای دارد در نتیجه صاحبان ذوق و هنر و شاعران و نویسندگان بیش از همگان باید به نوع نمادی که به کار می‌گیرند دقت کنند و نشانه شناسی را به عنوان یک علم مورد مطالعه قرار دهند تا در نویسندگی با شیوه‌های به کارگیری نماد آشنا شوند. میرصادقی در کتاب عناصر داستان «نماد» را این گونه تعریف می‌کند: «نماد به عنوان چیزی تعریف می‌شود که به جای چیز دیگری قرار گرفته باشد، مثلاً وقتی از شب حرف می‌زنیم و تاریکی را توصیف می‌کنیم از آن معنای وسیع‌تر و عمیق‌تر از معنای ظاهری آن می‌گیریم و واژه‌ی شب غیر از تاریکی نماد خفقان و دیکتاتوری نیز هست، در واقع در نماد گرایی از محسوس و عینی، مفهوم نامحسوس و ذهنی را اراده می‌کنیم. نمادگرایی شیوه‌ای غیر صریح است که نویسنده، موضوعی را تحت پوشش موضوع دیگری قرار می‌دهد و مفاهیم را با توسل به نشانه پیش می‌کشد.

چیزی که امروزه نام نشانه‌شناسی بر آن نهاده‌اند، بیش از هر چیز نتیجه مطالعات فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی و چارلز سندرس پیرس، فیلسوف و منطق‌دان آمریکایی است که در رهگذر زمان، در معرض مطالعه‌ی کارشناسان بسیاری از رشته‌های فلسفه، منطق، دستور شناختی، ادبیات و نقد ادبی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و زمینه‌های مختلف هنری قرار گرفته است.

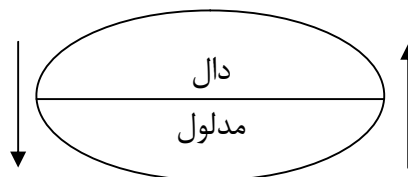
#### پیشینه‌ی نشانه‌شناسی



به نظر می رسد ما در میان موجودات ، گونه ای هستیم که به شدت میل به معناسازی داریم ، ما معنا را از طریق تولید و تفسیر نشانه ها به وجود می آوریم و در واقع همانطور که پیرس گفته است « ما فقط از طریق نشانه هاست که می توانیم بیاندهشیم » نشانه ها معمولاً به شکل کلمات ، تصاویر ، اصوات ، بوها ، طعم ها ، حرکات و اشیاء ظاهر می شوند اما این چیزها ذاتاً معنی دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آن ها منصوب می کنیم، تبدیل به نشانه می شوند. در واقع هر چیزی که به عنوان « دلالت گر » ، ارجاع دهنده یا اشاره گر به چیزی غیرخودش تلقی شود، می تواند نشانه باشد. این چیزها به طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آن ها با نظام آشنایی از قراردادهای به عنوان نشانه تعبیر خواهد شد. این استفاده معنادار از نشانه هاست که در کانون اهمیت نشانه شناسی قرار دارد . دو الگوی اصلی که به بررسی ساختمان نشانه می پردازد متعلق به زبان شناس سوئیسی فردینان دوسوسور و فیلسوف آمریکایی چارلز سندرس پیرس است که به نوبت مورد بحث قرار می گیرند . ( چندلر ، ۱۳۸۷ : ص ۴۱ )

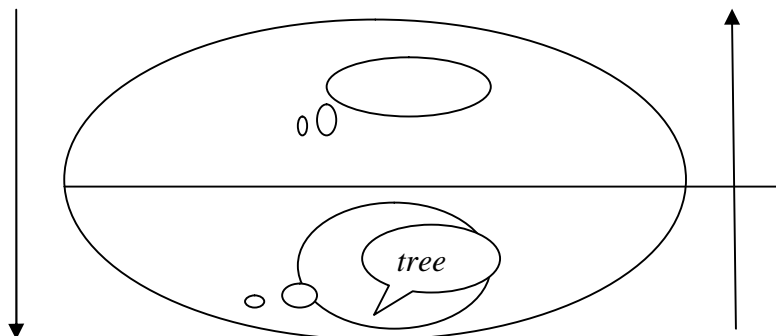
#### الگوی سوسوری

سوسور یک الگوی «دوتایی» یا دو بخشی برای نشان دادن نشانه پیشنهاد می کند. او با تمرکز بر نشانه های زبانی (مثل کلمات) نشانه را مرکب از یک «دال» و یک «مدلول» می داند.



مفسران معاصر مایل اند دال را شکلی که نشانه به خود می گیرد و مدلول را مفهومی که نشانه به آن ارجاع دارد در نظر بگیرند، اما سوسور این تمایز را این گونه نشان می دهد: نشانه‌ی زبانی پیوند میان یک شیء و یک نام نیست بلکه یک مفهوم (مدلول) را به یک تصور صوتی (دال) پیوند می دهد. تصور صوتی واقعاً یک صدای فیزیکی نیست بلکه اثر روانی صوت در شنونده است که به واسطه‌ی حواس دریافت شده است. شاید بتوان تصور صوتی را یک عنصرمادی نامید اما فقط به این معنی که نشان دهنده اثر حواس است. بنابراین تصور صوتی از دیگر جزء نشانه‌ی زبانی که انتزاعی تر می باشد متمایز می گردد. (همان: ۴۲)

برای سوسور هم دال (تصور صوتی) و هم مدلول (مفهوم) کاملاً «روانشناختی» بودند، هر دو صورت بودند و نه ماده. شکل زیر به روشن شدن این جنبه از الگوی سوسور کمک می کند.





در الگوی سوسوری نشانه یک کل است که از اتصال دال به مدلول نتیجه می شود ، رابطه ی بین دال و مدلول «دلالیت» نام دارد که در نمودار سوسوری با یک پیکان نشان داده شده است . خط چین افقی دو بخشی نشانه را به طور مجزا نشان می دهد . ( همان : ص ۴۳ )

سوسور به این مسئله توجه کرد که انتخاب اصطلاحات دال و مدلول توسط او به « نشان دادن تمایزی که هر کدام را از دیگری جدا می سازد » کمک می کند ، با وجود این و با توجه به خط افقی در نمودار نشانه ، سوسور تأکید کرد که صوت و اندیشه ( یا دال و مدلول ) مانند دو روی یک کاغذ جدایی ناپذیرند ، آن ها در ذهن به هم متصل اند ، « یک پیوند متداعی » که در آن ، هر کدام دیگری را فعال می کند . سوسور این عناصر را کاملاً وابسته به یکدیگر می دانست و معتقد بود هیچکدام پیش از دیگری وجود نداشته اند . در بافت زبان گفتاری ، یک نشانه شامل یک آوا بدون مفهوم یا یک مفهوم بدون آوا نیست ، او به پیکان در نمودار نیاز داشت تا بر هم کنش میان آن دو را نشان دهد .

### الگوی پیرسی

پیرس الگوی خود از نشانه ، « نشانه شناسی » و طبقه بندی خود از نشانه ها را طور دیگری بیان کرد ، او یک الگوی سه تایی را عنوان نمود :

نمود : شکلی که نشانه به خود می گیرد ( که لزوماً مادی نیست )

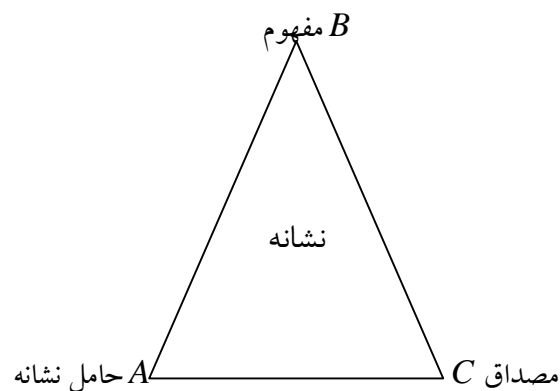
تفسیر : که نه یک تفسیر گر ، بلکه ادراکی است که توسط نشانه به وجود می آید .

موضوع : چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد .



بنابراین نشانه چیزی است که نزد فردی خاص بر چیزی دیگر، در بعضی وجوه و قابلیت ها، دلالت می کند. نشانه بر چیزی دلالت می کند که همان موضوع نشانه است. دلالت نشانه بر موضوع نه در تمام ویژگی های آن، بلکه در ارجاع به یک ایده ی خاص است که گاهی آن را زمینه ی نمود می خوانیم.

الگوی پیرس از نشانه شامل موضوع یا مصداق است که چنین چیزی مستقیماً در الگوی سوسور وجود ندارد. نمود در معنا شبیه دال سوسوری است و تفسیر معنایی شبیه مدلول دارد، البته کیفیت تفسیر بی شباهت به مدلول است زیرا خود یک نشانه در ذهن تفسیرگر است. در نظر پیرس «یک نشانه ... خطاب به کسی است یعنی در ذهن آن فرد نشانه ای معادل یا شاید یک نشانه ی بسط یافته به وجود می آورد که ما آن را تفسیر نشانه ی نخستین می نامیم». (همان: ص ۶۲)



### رمزگان متن

نشانه شناسان همواره به دنبال یافتن رمزگان ها و محدودیت هایی هستند که در فرآیند تولید و تشریح و تفسیر معنای هر نماد و نشانه وجود دارد. «رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه شناسی است؛ هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر





متون را فراهم می‌کند و بیشتر بافت بنیاد و فرهنگ بنیاد است. زبان، بزرگترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همه‌ی رمزگان‌های دیگر از جمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار، اطوار و اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره به واسطه‌ی زبان قابل توصیف است.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ص ۲۶۰)

### نمادهای عمده

از عمده‌ترین نمادهایی که در داستان نویسی مطرح می‌شوند می‌توان به نمادهای زیر اشاره نمود:

«نمادهای طبیعی: این نمادها مشابه چیزهای فراتر و جامع‌تر از خودشان هستند، چیزهای فراتر و جامع‌تری که القا می‌کنند، مثلاً گل سرخ ذاتاً زیباست اما مفهوم فراتر و عالی‌تریایی را منعکس می‌کند.

نمادهای مستور یا اختصاصی: نمادهایی هستند که معنای خود را فقط در خلال داستان ظاهر می‌کنند و عموماً مورد پذیرش همه نیستند، زیرا نویسنده آن را برای اولین بار در اثرش معرفی کرده است و به همین دلیل آن را نماد مستور (مستور در متن داستان) یا اختصاصی (مختص به داستان نویسنده) نامیده‌اند.



نماد مرسوم: اگر نمادهای اختصاصی یا مستور جنبه‌ی همه‌پسند و عمومی پیدا کنند و مردم و نویسندگان دیگر نیز آن‌ها را مورد پسند قرار بدهند، به آن‌ها نمادهای مرسوم می‌گویند. مثل بلبل که نماد عاشق شیدا و دلسوخته است. (میرصادقی، ۱۳۸۸: ص ۵۴۵-۵۵۱)

### نشانه‌شناسی ادبی

دلالت صریح و دلالت ضمنی، دو شکل بنیادین و متضاد دلالت هستند و گرچه در اغلب پیام‌ها، این دو حالتی آمیخته دارند، اما می‌توان بر اساس اینکه کدام یک از آن‌ها نقشی مسلط در پیام دارند دو دسته پیام را از هم متمایز کرد. علوم به آن دسته از پیام‌ها تعلق دارند که در آن‌ها دلالت‌های صریح، نقشی مسلط دارند و هنرها به آن دسته از پیام‌ها متعلق هستند که در آن‌ها نقش مسلط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند. «دلالت‌های ضمنی بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی - اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارند. بدیهی است که سن و سال مخاطب، طبقه جنسیت و پایگاه فرهنگی او در فهم و افاده معنی ضمنی پدیده‌های هنری، نقشی انکار ناپذیر ایفا می‌کنند.» (ضیمران، ۱۳۸۲: ص ۱۱۹-۱۲۰)

«بنابر این می‌توان دو نوع «نشانه‌های منطقی و فنی» و «نشانه‌های احساسی و زیبا شناختی» را از هم جدا کرد. رمزگان‌های فنی بر نظامی دلالت می‌کنند که روابط عینی، واقعی، قابل مشاهده و اثبات‌پذیری دارند، حال آنکه رمزگان‌های زیبا شناختی باز نمایی‌های خیالی را می‌



آفرینند که مانند رونوشتی از دنیای آفریده شده جلوه می کنند ، ارزش نشانه را به خود می گیرند .

بسیاری از نظام های نشانه ای ، به دلیل قرار گرفتن در نظام های دیگر ، به ویژه نظام زبان ، به نظام های پیچیده و به قول کالر به نظام های «مرتبه دوم» مبدل می شوند . ادبیات یکی از این نظام هاست ؛ زیرا مبتنی بر زبان است و قراردادهای اضافی اش به کاربردهای ویژه زبان مربوط می شود، برای نمونه صنایع ادبی از قبیل: استعاره ، مجاز و اغراق را می توان کارکردهایی از نوع رمزگان های ادبی مرتبه دوم تلقی کرد . نظام ادبیات شامل رمزگان های صریحی نظیر رمزگان علائم راهنمایی و رانندگی و آداب معاشرت نیست . زیرا رمزگان هایی که برای ایجاد ارتباط مستقیم به کار می روند ، برای انتقال بدون ابهام پیام هایی طراحی شده اند که از پیش معلومند و رمزگان صرفاً نوعی نشانه گذاری موجز برای مفاهیمی است که از پیش ساخته شده باشند ، اما بیان هنری به دنبال انتقال مفاهیم ، ظرافت و پیچیدگی هایی است که هنوز به مرحله تدوین در نیامده اند و به همین دلیل وقتی رمزگان هنری به مثابه یک رمزگان عمومی شناخته شود از حیطه رمزگان هنری و زیبا شناختی خارج خواهد شد و در مقوله اول جای خواهد گرفت ( همچون استعاره های مرده و کلیشه ای ) ادبیات ، بی وقفه ، هر چه را که در حال مبدل شدن به رمزگان دقیق یا قواعد صریح تعبیر است ، تضعیف می کند یا به نقیضه می کشاند و از میان می برد . ادبیات ، بی تردید در مقولاتی است که ما در آن و بر حسب آن ، خود و جهان را به آن گونه که متداول است نظاره می کنیم . رمزگان های ادبی نقش مهمی بر عهده دارند زیرا امکان فرآیند تردید یا کندوکاو را فراهم می آورند . آثار ادبی هیچ گاه به طور کامل در قالب



رمزگان های معرف خود قرار نمی گیرند و همین نکته است که در مطالعه ی نشانه شناختی ادبیات را به چنین قلمرو و سوسه انگیزی مبدل می سازد. « (کالر، ۱۳۷۹: صص ۱۱۸-۱۲۴)

« همچنین بیشتر نشانه شناسان معاصر، مطالعه فنون بلاغی مانند استعاره و مجاز را در قلمرو نشانه شناسی می دانند و تلاش می کنند نشان دهند صورت های بلاغی نقش ژرف و انکار ناپذیری در شکل دادن به واقعیت ها دارند. نقطه مشترک گرایش های نظری معاصر درباره این صنایع، در نظریه پردازان مختلف مانند یاکوبسن یا لیکاف، این است که فنون بلاغی صرفاً آرایه های سبکی نیستند، بلکه از ساز و کارهای شکل دهنده به گفتمان به مفهوم کلی به شمار می روند. کلیت گفتمان به طور اجتناب ناپذیری با استفاده از این ابزارهای بلاغی شکل می گیرد. به نظر چندلر، فنون بلاغی صرفاً با چگونگی بیان اندیشه ها سرو کار ندارند بلکه بر چگونگی اندیشیدن نیز تأثیر می گذارند. نظریه پردازانی مانند لیکاف و جانسون معتقدند که در زبان - خارج از بافت های شاعرانه - پیوسته بسیاری از فنون بلاغی را به کار می بریم بدون آنکه متوجه آن باشیم؛ زیرا آن ها به نوعی « شفاف » شده اند و این شفاف شدگی باعث می شود که ما متوجه نشویم که چگونه فنون بلاغی چون لنگری ما را به شیوه های غالب تفکر در جامعه پیوند می دهند. در واقع با استفاده از این فنون، ما، هرچند شاید ناخودآگاه، گفتارمان را به نظام گسترده تری از تداعی ها پیوند می زنیم. بنابراین می توان گفت: به کارگیری فنون بلاغی صرفاً مختص شعر و آثار ادبی نیست، بلکه به سطحی بسیار گسترده تر ارتقا پیدا کرده و به سازوکاری بنیادی در شکل گیری گفتمان و همچنین شناخت ما از جهان تبدیل شده است. « (سجودی، ۱۳۸۲: صص ۱۱۶-۱۳۱)



نشانه‌شناسی علاوه بر رمزگشایی از معانی و درون مایه‌های آثار ادبی، توجه منتقدان را به ساختارها و روابط درون متن نیز معطوف کرد. در حالی که اغلب رویکردهای سنتی نقد ادبی به بررسی معنا و مفهوم متون توجه داشتند، نشانه‌شناسی تلاش کرد تا نشان دهد که چگونه معنا به وسیله الگوهای نشانه‌های به هم بسته در متن تولید می‌شود. به این دلیل نشانه‌شناسی سبب شده است که نقد ادبی نظام مندتر، موشکافانه‌تر و علمی‌تر شود و این نشان می‌دهد که مسئله روش‌شناسی در علوم انسانی، بار دیگر مورد توجه قرار گرفته است.

### داستان کوتاه در ادبیات معاصر ایران

داستان کوتاه با مجموعه‌ی «یکی بود، یکی نبود» (۱۳۰۰) محمد علی جمالزاده در ایران ظهور کرد و آثار صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک، جلال آل احمد، بهرام صادقی، م.ا. به آذین، هوشنگ گلشیری، سیمین دانشور، جمال میرصادقی، علی اشرف درویشیان و شهریار مندنی‌پور به اوج خود رسید. دهه‌ی چهل (۱۳۴۰-۴۹) عرصه‌ی گسترش مدرنیسم بی‌ریشه‌ی اقتصادی - اجتماعی - فرهنگی بود که منجر به تثبیت نظام سرمایه‌داری صنعتی و رشد فراگیر طبقه‌ی متوسط جامعه شد. در اوایل این دهه، اجرای طرح اصلاحات ارضی و دیگر رفرمهای اقتصادی - اجتماعی زمینه‌ساز واکنش‌هایی از قبیل قیام مذهبی ۱۵ خرداد شد، سرکوب قیام ۱۵ خرداد، بسیاری از روشنفکران را به بن بست مبارزات مسالمت‌آمیز و ضرورت قیام قهرآمیز مسلحانه معتقد ساخت. تأثیر انقلابها و جنبش‌های ملل گوناگون نظیر



چین، کوبا، ویتنام و نیز به این اعتقاد سمت و سوی علمی و تئوریک بخشید، در نتیجه از نیمه اول دهه چهل سازمان‌ها و جریان‌های سیاسی مخفی مسلح به وجود آمدند.

دهه ۴۰ شکوفاترین دوره ادبیات معاصر ایران و عرصه ظهور برجسته‌ترین دستاوردهای هنری در تمامی زمینه‌های شعر، داستان‌نویسی، فیلمنامه‌نویسی، نقد و... بود و داستان‌نویسان مستعدی چون جمال میرصادقی، سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، محمود دولت‌آبادی و... در این دهه ظهور کردند. (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۵)

هوشنگ گلشیری یکی از تکنیکی‌ترین نویسندگان عصر معاصر است، داستان‌های نخستین او در مجموعه «مثل همیشه» (۱۳۴۷) شامل تصاویری است از ذهنیت قشر کارمند و زندگی مکرر و ملال‌آورشان، رمان شازده احتجاب (۱۳۶۷) گلشیری را به جامعه ادبی شناساند و اوج خلاقیت و تلاش او برای دست یافتن به فرمی نو در آثار بعدی او از جمله: نمازخانه کوچک من (۱۳۵۴)، معصوم پنجم (۱۳۵۸)، آینه‌های دردار (۱۳۷۱) کاملاً نمود دارد. مجموعه داستان‌های کوتاه گلشیری با عنوان نیمه تاریک ماه (۱۳۸۰) به چاپ رسید، گلشیری ذهن و قلمی غریب و سرکش داشت و در آثارش از متنوع‌ترین اسلوب‌های مدرن داستان‌نویسی بهره می‌جست.

#### «دهلیز» در مجموعه نیمه تاریک ماه

داستان «دهلیز» یکی از بهترین آثار گلشیری در مجموعه نیمه تاریک ماه است و داستان بطن زندگی یک کارگر نساجی را به تصویر می‌کشد و در دورانی که مبارزات کارگران برای حق



و حقوق انسانی خود به اوج رسیده بود این داستان به زیبایی این مسئله را به چالش می کشد ، داستانی که با صحنه ی جنازه سه کودک معصوم بر روی سکوی حیاط خانه شروع می شود و پدر بچه ها که یدالله نام دارد کارگر نساجی است که به علت خیانت دوست خود در محیط کارش دچار افسردگی گشته و از سویی در شرایطی که ریا و تزویر شرط اساسی است برای زنده ماندن در می یابیم که فرزندان او نیز قربانی انسانهای زیاده خواه و جاه طلب و ریاکار گشته اند. می توان گفت گلشیری در داستان «دهلیز» از نمادهای مستور استفاده نموده است، مثلاً به کار بردن واژه «دهلیز» که نشانه درون گرایی و نوعی ابهام و تیرگی شخصیت اصلی داستان است و یا به کار بردن واژه های آب، نور، شمع و دریچه که نماد کودکان یدالله است و از سویی هرجا از غلظت تاریکی ، بوی سنگین و سیاهی سخن می گوید مربوط به مشکلات و تیرگی های ذهنی و بخش تاریک درون یدالله است اما برای بیان نوع داستان دهلیز باید گفت با توجه به ویژگی های خاص داستان مانند زبان ، زمان و الگوی پیرنگ ، می توان گفت داستان «دهلیز» داستانی مدرن است، زیرا اولاً از نظر زبانی و رسم الخط داستان چون راوی از جملات بلند و ارائه توصیفات شاعرانه با سبکی خاص استفاده نموده است در ثانی زمان در داستان شکسته و غیرخطی است و انگار که داستان از آخر شروع می شود، راوی داستان را از زمان حال شروع می کند ، وارد گذشته می شود و به زمان حال داستانی باز می گردد؛ و بالاخره اینکه الگوی پیرنگ داستان با ناپایداری و یک کنش ناگهانی شروع می شود و در آخر نیز گرهِ گشایی ندارد در حالی که در داستان های کلاسیک داستان با سیری طبیعی آغاز می شود و ابتدا پایدار و سپس دچار کنش و ناپایداری و گرهِ افکنی می شود و در آخر با گرهِ گشایی پایان می پذیرد .



## رمزگان های خالق اثر داستان «دهلیز»

« هر روایتی، کلامی باشد یا نوشتاری یا تصویری، ادبی یا غیر ادبی، زنجیره ای است از چند گزاره که همنشین می شوند و تصویری داستانی (فیکشن) ارایه می دهند. ذهن تحلیلگر انسان با شناخت دقیق عناصر داستان و نقش های کنشی شخصیت ها و انطباق دریافت هایش با الگوهای موافقت شده، درک تقابل ها، رمزشکنی پیام ها و شناخت نظام نشانه ای برای پی بردن به ساختار دلالتی و در نهایت دریافت مشخصه های معنایی، آن روایت را درک و سپس تحلیل می کند.

گرچه در داستان نویسی، هدف روایت است و قصه گویی، توجه به کاربرد زبان بسیار روشن و دارای اهمیت است: گزینش این عنصر به جای آن یکی نشانگر تسلط نویسنده بر محور جانشینی، جا دادن آن عنصر در محل مشخصی از زنجیره خطی بیان کننده شناختش از محور همنشینی است. پس از به خط کردن عناصر گزینش شده در یک زنجیره و توجه به روابط موجود میان آنها، ساخت مورد نظر آفریده می شود؛ از ایجاد نظم میان این ساختارها، لایه های مختلف متن به وجود آمده، با ارجاع رمزگان ها و نشانه های درون متنی به یکدیگر، خواننده مفهومی را استنباط می کند. اما ادبیات به عنوان نظامی نشانه شناختی نیازمند رویکردهای ساختارگرایانه است و متون ادبی را باید در ارتباط با نظام دلالتگر زیرساختی آن درک کرد. » (سجودی، ۱۳۸۴: ص ۳۵)

حال در این مقاله درصدد آن هستیم که با خوانش دقیق داستان «دهلیز» و با استفاده از روشهای زبان شناسی و نشانه شناسی بتوانیم با بررسی جزئیات داستان در سطوح مختلف و عناصر اصلی آن به رمزگان ها و نمادهای مورد نظر نویسنده در داستان دست یابد و آن را شرح دهیم.





مکاریک در « دانشنامه نظریه های ادبی معاصر » از نشانه شناسی خالق اثر سخن می گوید .  
او به نقل از موکاروفسکی می نویسد : « اثر ادبی به طرق مختلف ، خواه به صورت مستقیم و  
خواه به صورت مجازی ، بر زندگی شاعر ، ساختار شخصیتی او و محیط اجتماعی که او در آن  
پرورش یافته است دلالت می کند » . ( مکاریک ، ۱۳۸۴ : ص ۲۹۳ )

هوشنگ گلشیری (۱۳۷۹-۱۳۱۶) اهم معتقدات خود را «توجه به خود نوشته، پذیرش  
حضور پنهان نویسنده، توجه به انسجام اثر، ارج نهادن به زبان هم به معنای اصالت زبان در شعر  
و داستان و هم به معنای جستجوی زبان خاص هر صاحب قلم» بر می شمرد. (گلشیری ، ۱۳۷۸ :  
ص ۶۹۶)

او نیز مانند سارتر تنها راه تشخیص جهان بینی فرد را تکنیک او می داند که یا با آن تکنیک به  
نوعی جهان بینی دست یافته یا به وسیله آن می خواهد جهان بینی اش را القا کند: « مسئله برای  
من تکنیک است » (همان : ص ۶۹۶)

گلشیری توجه جدی به زبان گفتار را به جای زبان ادبی متعارف برای نوشتار بسیار ضروری  
می شمارد. او زبان را وسیله کشف و انتقال مفاهیم و ساختارهای متداول در متون کهن یا زبان  
کوچه و بازار، یا ابزار صورتبندی مفاهیم پنهان می داند و البته بر این باور است که «زبان حکم  
نیست، ولی جزء ضروری ساختار داستان است.» (همان : ص ۶۹۶)

از آنجا که گلشیری از ابتدای فعالیت های ادبی خود که با حضور در انجمن ادبی صائب  
آغاز شد در حلقه تشکل سیاسی قرار گرفت و به انجام فعالیت های حزبی مشغول بود این سبب  
شد تا مدتی را در زندان به سر برد و پس از کناره گیری از انجام فعالیت های سیاسی مشغول  
چاپ و انتشار آثار ادبی خود شد و به کانون پیوست . داستان دهلیز با زمینه سیاسی به نحوی می  
توان گفت بازتاب سرخوردگی های گلشیری در مورد فعالیتهای حزبی اش بود بدان معنی که  
همانگونه که گلشیری با آدم هایی آشنا شد که ریاکار و منفعت طلب بودند در داستان دهلیز



این مسئله را به چالش می کشد و در خلال روایت داستان انتقاد خود را نسبت به آنها بیان می کند. شخصیت یدالله و شرح منزوی شدن و پناهنده شدن یدالله به درون خود و خستگی او از دنیای بیرون و آدم هایی که برای حفظ منافع خود دست به هر کاری می زدند حتی به قتل رساندن سه کودک معصوم، در واقع نقد گلشیری از جامعه زمان خود بوده است.

### رمزگان های فرم داستان «دهلیز»

در این بخش نگارنده در ارتباط با رمزگان فرم و طرح کلی داستان و سپس شخصیت پردازی و نوع لحن حاکم بر روایت و فضاسازی داستان سخن می گوید.

داستان «دهلیز» داستانی مدرن است که طرح اولیه آن در ذهن نویسنده ای شکل می گیرد که یکی از دغدغه های ذهنی او مسائل سیاسی بوده است او در این داستان سعی دارد با روایت ذهن و دنیای درون یک کارگر، گوشه ای از مشکلات سیاسی جامعه خود را مطرح کند و در آن از نشانه هایی استفاده نموده است که ذهن مخاطب خود را درگیر می کند و به فکر و می دارد. برجسته ترین رمزگانی که به چشم می خورد نام داستان است که نویسنده با انتخاب «دهلیز» ذهن مخاطب را با کلیت روایت آشنا می کند و گویی مخاطب از ابتدا آماده است تا وارد دالانی تودرتو شود، «دهلیز» هم سیر روایت داستان را ارائه می کند و هم درون گرایی شخصیت یدالله را نشان می دهد.

- یعنی از خیلی وقت پیش بود که حرفی نمی زد و فقط صدای یکنواخت و کرکننده دستگاههای بافندگی و حرکت ماکوها و دستهایش بود که فضای دور و برش را پر می کرد و حالا مرد توی یک دهلیز دراز و بی انتها بود. (گلشیری، ۱۳۸۲: ص ۴۲)
- او خیلی خسته بود، فقط آن دورها در انتهای دهلیز بندکشی شده، سه دریچه بود که از صافی شیشه های معرقش هوای روشن و پاک بیرون مثل سه تا رگه نور توی غلظت دهلیز نشت می کرد و او می رفت. (همان: ص ۴۲)



- ... و حالا توی دهلیز بود و مردها و زن‌ها را نمی دید و ... (همان : ۴۳)
- مرد توی دهلیز بود و صورتش مثل سنگ سخت و گوشه دار بود . (همان : ص ۴۳)
- می دید که اگر می ایستاد، سیاهی دهلیز، سه تا ستاره کوچک را که داشتند مثل سه تا شمع می سوختند، می بلعید. (همان : ص ۴۳)
- خواهر زنش گفت : « چطوره فردا تو مسجد یه ختم بگیریم ؟ » مرد توی دهلیز بود و صورتش مثل سنگ سخت و گوشه دار بود : « چرا بچه ها تو نیارودی ؟ » (همان : ص ۴۳)

آنچه قابل توجه است این است که کارکرد گلشیری از «دهلیز» اینگونه است که همانطور که می دانیم تصویر دهلیز یک سری دالان های طاق دار در امتداد یکدیگرند که اگر از روبرو به آن نگاه کنیم نور و روشنایی قابل دیدن است و انتهای آن به نقطه ی سیاه و تاریکی ختم می شود. گلشیری چون داستان را در خط روایتی رفت و بازگشت به درون و دنیای بیرون یدالله روایت می کند «دهلیز» را به عنوان نشانه ای برای روایت درون گرایی و تودرتو های ذهن و خلوت درون یدالله به کار می برد و از ساختار جمله بندی های داستان در می یابیم که دنیای درونی یدالله ساکت، سیاه است و چون یدالله مدام در «دهلیز» درون خود به سر می برد در نتیجه اتفاقات بیرونی را نمی بیند و حتی هنگام خفگی سه کودکش می بینیم که عکس العمل او سکوت است .

نکته ی دیگر اینکه همانطور که در توضیحات نشانه شناسی گفتیم، هر واژه ای حامل یک نشانه است و جایی که ذکر می شود:

- روی میخ جالباسی ، یک پیراهن سیاه آویزان بود ، اما مرد همان پیراهن آستین کوتاه سفیدش را پوشید . (گلشیری ، ۱۳۸۲ : ص ۴۲)



می دانیم که با خفگی سه کودک فضای زندگی و خانه یدالله و زنش سیاه است اما هنگامی که راوی اشاره می کند که یدالله پیراهن سفید را بر می دارد این نیز نشانه ای است بر اینکه یدالله در درون خود زندگی می کند و در فضای ذهنی سیر می کند ؛ جایی که در «دهلیز» سیاه ، رگه هایی از نور و سه دریچه هنوز وجود دارند و او پیراهن سفید را بر می دارد .

### ۱- طرح داستان

راوی در داستان «دهلیز» زاویه دید «او» دارد و در شیوه روایت ساختار سوم شخص و دانای کل نامحدود به کار برده است و چون راوی داستان نسبت به رویدادها برخوردی تحلیلی دارد و از ذهنیات و تفکرات شخصیت های داستان مطلع می باشد آن را راوی مفسر می نامند ، شیوه روایت داستان نیز غیر خطی است که خود باعث جذابیت و پیچیدگی پیرنگ شده است . راوی ، داستان «دهلیز» را در رفت و برگشت های ذهن یدالله به گذشته روایت می کند و در طول آن مخاطب در جریان مشکلات کارخانه ، جو سیاسی زمان ، خفقان موجود در جامعه و خاطرات یدالله با زن و بچه هایش قرار می گیرد .

داستان با طرحی مدرن از میانه شروع و از فضای عینی وارد فضای ذهنی می شود و در واقع کنش اصلی داستان روایت درگیری یدالله با دنیای درونی و کنش ذهنی خود اوست . روایت به دو بخش تقسیم می شود : بخش اول فضای عینی که از زندگی یدالله با ورود او به خانه و دیدن جنازه سه فرزندش آغاز می شود سپس ادامه روایت در ذهن یدالله شکل می گیرد و با ورود به ذهن یدالله ما را به «دهلیز» و فضای ذهنی و درونی یدالله می برد ، از گذشته یدالله می گوید ، از اتفاقاتی که باعث می شود او به ناحق مورد بی مهری قرار گیرد تا جایی که فضای کارخانه برای او سنگین و عذاب آور می شود و تنها روزنه امید و تنها دارایی و دلخوشی او در دنیا فقط زن و سه کودکش هستند و اوج اجحاف در مورد او زمانی است که سه



کودکش خفه می شوند و دلایل مرگ بچه ها به صورت مبهم گفته می شود و نهایتاً داستان بدون هیچ گره گشایی پایان می پذیرد .  
آنچه در داستان دهلیز مورد توجه است این است که داستان کمتر درگیر گفتگو و مکالمات بین شخصیت ها شده است و نویسنده سعی کرده با بیان نشانه و توصیفات ذهن خواننده را درگیر کند و شیوه ی شخصیت پردازی غیرمستقیم ، دقیق و قوی است .

## ۲- شخصیت پردازی

هنگامی که یک روایت شکل می گیرد دیالگ ها بین کارکترهای آن ردوبدل می شود که خواننده پی به هدف و موضوع راوی و روایت می برد ، این کارکتر ها ، شخصیت در داستان هستند که گاهی ثابت هستند و گاهی در طی روایت تغییر می کنند و بعضی از کارکتر هانیز تیپ هستند و تعریف و چارچوب خاصی ندارند و فقط نماینده یک طیف و گروه هستند. شخصیت های داستان «دهلیز» شامل: یدالله (بابای بچه ها)، زن (مادر بچه ها) ، خواهر زن یدالله ، حسن (دوست یدالله) ، کارگرهای کارخانه است اما آنچه قابل توجه است این است که از لحاظ دسته بندی های شخصیت ؛ زن و خواهر زن و کارگران کارخانه جزء شخصیت نوعی یا تیپ هستند که « نشان دهنده خصوصیات گروه یا طبقه ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می کند » ( همان : ص ۱۰۱ ) اما محوریت داستان بر دو شخصیت اصلی یدالله و حسن قرار دارد .

الف) یدالله ( بابای بچه ها )

- بابای بچه ها مثل هر شب آمد . ( گلشیری ، ۱۳۸۲ : ص ۴۱ )
- همه دیدند که صورتش مثل یک تکه سنگ شده بود ، همان طور گوشه دار و بی خون و از چشمهایش هم چیزی نمی شد خواند . ( همان : ص ۴۱ )



- اتاق یکپارچه سنگ بود ، فقط از بالای پرده ها ، توی سیاهی اتاق ، روشنی سیگارش بود که مثل یک ستاره دور کورسو می زد . ( همان : ص ۴۱ )
- بابای بچه ها مثل هر روز صبح رفته بود سر کارش و فقط دم دمه‌های غروب پیداش شد با همان چند تا نان هر شبش و صورتش که همان طور مثل یک تکه سنگ ، سخت و گوشه دار بود . ( همان : ص ۴۱ )
- هیچ حرف نزد ، توی کارخانه هم حرفی نزده بود ، یعنی از خیلی وقت پیش بود که حرفی نمی زد . ( همان : ص ۴۲ )
- خواهر زنش گفت : « چطوره فردا تو مسجد یه ختم بگیریم ؟ » مرد توی دهلیز بود و صورتش مثل سنگ سخت و گوشه دار بود : « چرا بچه ها تو نیوردی ؟ » ( همان : ص ۴۳ )

همانطور که می بینیم در عبارات انتخاب شده از متن داستان مشخص است که شخصیت یدالله فردی است گوشه گیر و تودار که در یک سیر روزمره زندگی ، دچار تکرار می شود و هر روزش را گویی از پیش نوشته اند و از ظاهر او نمی توان غم و شادی را فهمید و راوی با ارائه نشانه هایی کم کم حس تنهایی و رخوت و غم و فضای سنگین درون ذهن یدالله را برای مخاطب بیان می کند .

( ب ) حسن ( دوست یدالله )

- همه او را با آن یکی که آمد ، مثل شاخ شمشاد ، جلوش ایستاد و سیر تا پیاز را گفت به یک چوب راندند ولی با این تفاوت که آن یکی رفت توی یکی از این اداره های دولتی با صنار و سه شاهی ماهانه و این یکی ماند زیر تیغه نگاه آن همه آدم و آن



جریان قوی برق و آن سه تا بچه و زنش که آن قدر بیگانه شده بود و توی یکی از همان عرق خوریها بود که حسن را دید؛ شیک و پیک و سرزنده با لپهای گل انداخته و دستهایی که از آنها خون می چکید. (گلشیری، ۱۳۸۲: ص ۴۵)

- آن وقت حسن به حرف افتاد، بعد از پنج سال، پنج سال آزرگار که یک دنیا حرف توی دلش تلنبار شده بود: «می دونم از من دلخوری، اما من ام یکی بودم مَث همه، مَث همه اونای دیگر، تو اون سولدونی هرچی خواستم باهات حرف بزنم، رو نشون ندادی. فکر می کردی بیرون که می آی برات تاق نصرت می زنن اما هیچ خبری نبود، همه یادشان رفته بود ... می دونی این نه تقصیر تو بود، نه من، ما دو تا فقط دو تا عروسک بودیم، می فهمی دو تا عروسک» (همان: ص ۴۵)

- حسن با مشت زده بود روی میز: «بسه دیگه بازم همون حرفا، این پنج سال برات بس نبود تا سرت به سنگ بخوره، می دونی اونا ارزش اینون ندارن که آدم یه عمری براشون تو اون سولدونی پیوسه.» (همان: ص ۴۶)

با توجه به چند پاراگراف از صحبت های حسن در می یابیم که در این دوستی، حسن خیانت کرده است و برای به دست آوردن موقعیت بهتر به یدالله نارو زده است و بعد از چند سال در دیدار مجدد سعی در توجیه عمل خود دارد اما دیگر نمی تواند دوستی یدالله را داشته باشد و هنگامی که یدالله به درون خود می رود جایی که هنوز حسن را دوست دارد و دلتنگ روزهای بودن با اوست اما در بیرون و واقعیت دیگر او را نخواهد دید.

در اینجا نیز می بینیم نویسنده در نامگذاری اسم شخصیت تضاد را نشانه قرار می دهد؛ حسن (به معنی نیکی) و شخصیت او در داستان که انسانی خیانت کار است همانگونه که یدالله (دست خدا) نماد انسانی است که نقش دست سرمایه داران قدرتمند را بازی می کند و از خود هیچ ندارد.



### ۳- لحن و فضا

یکی از اصلی ترین عناصر داستان « لحن و فضا » است :

« لحن حالت بیانی ناشی از تلقی نویسنده از موضوع است ، نویسنده اغلب لحن خود را هماهنگ با لحن شخصیت های داستان ، درون مایه و فضای مسلط بر اثر بر می گزیند ؛ اما مفهوم فضا در داستان به روح مسلط و حاکم بر داستان اشاره دارد در حالی که لحن به گونه ای آگاهانه محصول تلقی نویسنده است از موضوع و رویدادهای داستان که در نحوه گویش روایت نمود پیدا می کند ، فضا سایه ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش بر ذهن خواننده می افکند . » ( مستور ، ۱۳۸۴ : ص ۴۸ )

با توجه به تعاریف فوق می توان گفت لحن گلشیری در داستان «دهلیز» لحنی تیره ، منفی و غمناک است و به تبع آن فضای حاکم بر داستان نیز فضایی سیاه و سرد و غم آلود به تصویر کشیده شده است البته به این نکته باید توجه کرد که راوی برای ایجاد این لحن و فضا با به کار بردن عبارتهایی نظیر : یک تکه سنگ ، گوشه دار و بی خون ، بوی سنگین نان و تاریکی ، غلظت تاریکی و سکوت ، سیاهی دهلیز توانسته است به خوبی این حس را در سراسر داستان پراکنده کند و پس از خوانش داستان حس تاریکی و غم به روح مخاطب منتقل شود .

- صورتش مثل یک تکه سنگ شده بود، همان طور گوشه دار و بی خون ... (گلشیری

، ۱۳۸۲ : ص ۴۱)

- اتاق یکپارچه سنگ بود ، فقط از بالای پرده ها ، توی سیاهی اتاق ، روشنی سیگارش

بود که مثل یک ستاره دور کورسو می زد . (همان : ص ۴۱)

- همان طور مثل یک تکه سنگ ، سخت و گوشه دار بود . (همان : ص ۴۲)





- بچ بچ گرم جر و بحث ها را و بوی سنگین نان و تاریکی را حس می کرد که لحظه  
به لحظه غلیظ و غلیظ تر می شد . ( همان : ص ۴۲ )
- او می خواست این صداها و خستگی و بوی سنگین نان را از پوستش بتکاند و به آن  
سه دریچه کوچک برسد ؛ به آن دریچه ها با شیشه های معرق رنگین و به آن طرف  
دریچه ها که سکوت بود و دیگر بوی سنگین نان و غلظت تاریکی بیداد نمی کرد .  
( همان : ص ۴۳ )
- سیاهی دهلیز ، سه تا ستاره کوچک را که داشتند مثل سه تا شمع می سوختند ، می  
بلعید و آن وقت او نمی توانست در انبوه آن همه صدا و بوق سنگین نان و غلظت  
تاریکی راه خودش را پیدا کند .  
( همان : ص ۴۳ )

### رمزگان های زیبا شناختی داستان «دهلیز»

پی یرو ، در بحث از نسبی بودن مفهوم قراردادی در نشانه ها ، از دو نوع نشانه های زیبا شناختی سخن می گوید : « ۱- نشانه های بلاغی ؛ ۲- نشانه های هنری . این نظام های زیبا شناختی ، کارکردی دو گانه به خود می گیرند ، برخی از آنها بی آنکه در قلمرو منطق قرار گیرند ، بازنمایانده امر ناشناخته اند و برخی دیگر بیان کننده امیال ما هستند ؛ نظام های نوع اول فنون معرفت و نظام های نوع دوم هنر های تفریحی در معنای ریشه شناختی آن هستند . » ( گیرو ، ۱۳۸۰ : صص ۹۷ - ۹۸ )



یکی از واژه‌هایی که راوی از آن کارکردی ویژه و خاص می‌گیرد «عروسک» است، او با بیان واژه عروسک در سه جای داستان سعی دارد پیامی را به ذهن مخاطب انتقال دهد، حال با ذکر آن موارد به بررسی پیام می‌پردازیم:

- خواهر زنش بود که سماور و قوری و استکانها و بعد منقل پر از آتش را آورد توی اتاق و چراغ را روشن کرد و مرد را دید که خیره شده بود به دو تا عروسک روی تاقچه بلند و به آن دستهای کوچک و سرخشان و پوسته‌ای که آدم خیال می‌کرد یکپارچه رگ زیر آن می‌دود. (گلشیری، ۱۳۸۲: ص ۴۲)

- وقتی در زدند، خواهر زنش عروسکها را برداشت و برد توی صندوقخانه. (همان: ص ۴۲)

- می‌دونی این نه تقصیر تو بود، نه من، ما دو تا فقط دو تا عروسک بودیم، می‌فهمی دو تا عروسک.  
(همان: ص ۴۵)

همانگونه که می‌بینیم لفظ عروسک در کنار کلمات تاقچه بلند، صندوقخانه و ماعروسک بودیم، به کار رفته است که این خود نشانه ساکت بودن، مطیع و بی حرکت بودن است، در واقع راوی سعی دارد این را بیان کند که یدالله و حسن در سیستم سرمایه داری قرار دارند که مانند «عروسک» بازیچه دست سرمایه داران هستند که هرگاه لازم باشد روی تاقچه بلند (دارای مقام اجتماعی) قرار می‌گیرند و آنجا که نباید دیده شوند به صندوقخانه (زندان) می‌افتند.

هرچند گلشیری در داستان «دهلیز» از صنایع ادبی بسیار استفاده ننموده است اما از شگردی خاص بهره گرفته تا بتواند آنچه را که می‌خواهد به مخاطب خود ارائه دهد، او نام داستان خود



را «دهلیز» نهاده تا بتواند با استعاره از این نام به مخاطب خود بفهماند می خواهد از درون و بطن مردی سخن بگوید که تب و تاب های عالم بیرون و مشکلات زندگی از او فردی منزوی ساخته که در بدترین اتفاق زندگیش (مرگ فرزندان) چنان مسخ «دهلیز» شده است که سفیدی و سیاهی پیراهنش نیز برای او مهم نیست و حتی گویی نمی بیند چه در اطرافش می گذرد.

- یعنی از خیلی وقت پیش بود که حرفی نمی زد و فقط صدای یکنواخت و کرکننده دستگاههای بافندگی و حرکت ماکوها و دستهایش بود که فضای دور و برش را پر می کرد و حالا مرد توی یک دهلیز دراز و بی انتها بود و از پشت دیوارهای بندکشی شده صدای خفه کننده دستگاههای بافندگی را می شنید و پچ پچ گرم جر و بحث ها را و بوی سنگین نان و تاریکی را حس می کرد.

( گلشیری ، ۱۳۸۲ : ص ۴۲ )

- حالا توی دهلیز بود و مردها و زنهارا نمی دید و فقط وقتی مردها حرف زدند صدای دستگاههای بافندگی بیشتر اوج گرفت و غلظت تاریکی و بوی نان به پوستش چسبید . ( همان : ص ۴۳ )

از دیدگاه نشانه شناسی ، استعاره شامل یک مدلول است که به عنوان یک دال برای ارجاع به مدلولی متفاوت عمل می کند . در ادبیات ، استعاره یک موضوع « ملفوظ » اولیه است که به مثابه ی یک موضوع « مجازی » ثانویه بیان می شود . ( چندلر ، ۱۳۸۷ : ص ۱۹۲ ) گلشیری با اسلوبی هنرمندانه و بسیار زیبا از تک تک واژه ها و جملات بهره می گیرد تا فارغ از توصیفات اضافی و اطناب در کلام بتواند مغز پیام و اصل حرف خود را به گوش مخاطبش برساند . راوی



در قسمتهایی از داستان که می خواهد اوضاع و احوال فکری و جسمی یدالله را در کارخانه به تصویر بکشد اینگونه بیان می دارد :

- عصر هم با آنها راه می افتاد می رفت توی خیابانها گشتی می زد و بر می گشت . ولی حالا فقط سالن کارخانه مانده بود و آن همه صداها ی دستگاهها بافندگی که زیر انگشتهای تر و فرزش که نخها را گره می زد ، مثل یک موجود زنده و نیرومند جان داشت و نفس می کشید و از دستهایش خون می گرفت تا نخها را پارچه کند و حالا فقط حرکت مداوم ماکو بود که فضای تهی اطاقش را پر می کرد و صداها بود که می توانست خودش را با آنها سرگرم کند . ( گلشیری ، ۱۳۸۲ : ص ۴۴ )

- بعد هم که همه رفتند ؛ او ماند و دستگاه بافندگیش که هنوز جان داشت و خون می خواست ، آن وقت حس کرد که جریان برقی که توی دستگاه می دود از خون او سریعتر و قویتر است و او به تنهایی نمی تواند آن همه خون توی رگ دستگاه بریزد تا نخها را پارچه کند و نگاهش دیگر نمی توانست حرکت سریع ماکو را دنبال کند و می دید که دستهایش می روند تا لای چرخ و دنده های ماشین گیر کنند . ( همان : ص ۴۵ )

- این یکی ماند زیر تیغه نگاه آن همه آدم و آن جریان قوی برق و آن سه تا بچه و زنش که آن قدر بیگانه شده بود . ( همان : ص ۴۵ )

حال با دقت به جملات می توان فهمید فحوای کلام راوی چه چیز است ، در جایی که از دستگاه های بافندگی سخن می گوید که مانند موجودی زنده است که برای ادامه زندگی خون می خواهد و یدالله باید دستهایش را سریع حرکت دهد تا لای چرخ دنده ها گیر نکند ، همگی استعاره از یک نظام سرمایه داری است که برای حفظ و بقاء خود کارگران و قشر آسیب پذیر



را مورد استثمار قرار می دهد و آنها باید جان و زندگی فرزند خود را در راه قدرت طلبی و منفعت طلبی سرمایه داران قربانی کنند تا نظام سرمایه داری حیات داشته باشد .  
علاوه بر استعاره آرایه دیگری که به چشم می خورد تشبیه است که راوی برای توصیف حال و هوای روزمره زندگی و ظاهر یدالله از تشبیه استفاده می کند :

- صورتش مثل یک تکه سنگ شده بود . ( همان : ص ۴۱ )
- اتاق یکپارچه سنگ بود ، فقط از بالای پرده ها ، توی سیاهی اتاق ، روشنی سیگارش بود که مثل یک ستاره دور کورسو می زد . ( همان : ص ۴۱ )
- صورتش که همان طور مثل یک تکه سنگ ، سخت و گوشه دار بود . ( همان : ص ۴۲ )
- مردها چند تا جمله گفتند که مثل رگه های یخ توی هوای دم کرده اتاق واریخت ، بعد آنها هم خیره شدند به گل و بوته های قالی . ( همان : ص ۴۲ )
- سه دریچه بود که از صافی شیشه های معرقلش هوای روشن و پاک بیرون مثل سه تا رگه نور توی غلظت دهلیز نشت می کرد . ( همان : ص ۴۳ )
- مرد توی دهلیز بود و صورتش مثل سنگ سخت و گوشه دار بود . ( همان : ص ۴۳ )
- سیاهی دهلیز ، سه تا ستاره کوچک را که داشتند مثل سه تا شمع می سوختند ، می بلعید . ( همان : ص ۴۳ )
- دستگاهها بافندگی که زیر انگشتهای تر و فرزش که نخها را گره می زد ، مثل یک موجود زنده و نیرومند جان داشت و نفس می کشید و از دستهایش خون می گرفت تا نخها را پارچه کند .
- ( همان : ص ۴۴ )



## نتیجه

دانش نشانه‌شناسی به عنوان یکی از شیوه‌های کارآمد در تجزیه و تحلیل متون ادبی می‌تواند به مخاطب کمک کند تا به درک عمیق‌تری نسبت به اثر ادبی برسد، این واژه را فردینان دوسوسور و چالز سندرس پیرس در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در آثار خود به کار بردند، دوسوسور نشانه را مرکب از یک «دال» و یک «مدلول» می‌دانست و معتقد بود این دو جدایی‌ناپذیرند و اعتقاد داشت یک مفهوم (مدلول) به یک تصور صوتی (دال) پیوند می‌خورد اما پیرس طبقه‌بندی خود از نشانه‌ها را به شکل یک الگوی سه تایی مطرح می‌کند: نمود: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد (که لزوماً مادی نیست)، تفسیر: که نه یک تفسیرگر، بلکه ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید، موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد. آنچه از نظر گذشت کوششی بود برای ارائه خوانش نشانه‌شناسانه داستان دهلیز تا بتوان بر اساس نشانه‌شناسی، روابط مفهومی بین واژگان و منظور اصلی نویسنده از چیدمان عبارت‌ها را توضیح داد و از آنجا که گلشیری نویسنده‌ای بود که برای پرکردن اوقات فراغت قلم به دست نمی‌گرفت زیرا در پس آنچه می‌نوشت دنیایی حرف با مخاطبان خود داشت و در تمام آثار گلشیری می‌بینیم که با استفاده از استعاره، نماد، تشبیه و آرایه‌های ادبی سعی می‌کند که در ورای واژگان، مفهوم و نگرشی نو را به مخاطبان خود بفهماند لذا نگارنده تلاش نموده تا ابتدا شرحی از نشانه‌شناسی در دو الگوی دوسوسور و پیرس را بیان نمادی و سپس از دریچه نشانه‌شناسی، داستان دهلیز از مجموعه تاریک ماه را مورد بررسی قرار دهد.

## منابع



- چندلر ، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی ، ترجمه مهدی پارسا ( زیر نظر فرزانه سجودی ) ، تهران: انتشارات سوره مهر .
- داد ، سیما (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی ، تهران: انتشارات مروارید .
- روزبه ، محمدرضا (۱۳۸۱)، ادبیات معاصر ایران (نثر) ، تهران: نشر روزگار .
- سجودی ، فرزانه (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی ، تهران: نشر قصه .
- سجودی ، فرزانه (۱۳۸۴)، نشانه‌شناسی و ادبیات ، تهران: انتشارات فرهنگ کاوش .
- ضمیران ، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر ، تهران: نشر قصه .
- فتوحی ، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی ، تهران: انتشارات سخن .
- کالر ، جانان‌تان (۱۳۷۹)، فردینان دوسوسور، ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس .
- کهنمویی پور ، ژاله / خطاط ، نسرین دخت / افخمی ، علی (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .
- گلشیری ، هوشنگ (۱۳۷۸)، باغ در باغ ، جلد ۲ ، تهران: انتشارات نیلوفر .
- گلشیری ، هوشنگ (۱۳۸۲)، نیمه تاریک ماه ، تهران: انتشارات نیلوفر .
- گیرو ، پی‌یر (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی ، ترجمه محمد نبوی ، تهران: انتشارات آگاه .
- مکاریک ، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، دانش نامه نظریه های ادبی معاصر ، ترجمه مهراڻ مهاجر و محمد نبوی ، تهران: انتشارات آگاه .
- مستور ، مصطفی (۱۳۸۴)، مبانی داستان کوتاه ، تهران: نشر مرکز .
- میر صادقی ، جمال (۱۳۸۸)، عناصر داستان ، تهران: نشر سخن .



یوهان سون ، یورگن دنیس (۱۳۸۷)، نشانه شناسی چیست ؟ ، ترجمه علی میر عمادی، تهران:  
انتشارات ورجاوند .





## سبک بیان و کاربرد فعل در اشعار مولانا

\* ماه نظری

\*\* فاطمه حیدری

### چکیده

پژوهش‌های در سازه‌ها و اصطلاحات زبان، درک مفاهیم ذهنی شاعر را میسر می‌سازد. روشنگری مفهوم واژه‌ها، مرحله‌ای اساسی به شمار می‌رود. اساس گفتار هر گوینده، چگونگی گزینش واژگانی اوست؛ زیرا شاعرانی همچون مولانا و دیگر بزرگان صاحب سبک شعر و ادب فارسی، نشانه‌های ارتباطی خاصی را بر می‌گزینند و خبری عادی را به رنگ عاطفه خود در می‌آورند و با عوامل ثانوی می‌آرایند و آن عوامل ثانوی که به این مضمون ساده اضافه می‌شود که در بردارنده سبک آنهاست. با درک این نکته، معلوم می‌شود که هر دگرگونی تازه در ساختار کلام حکایت گر نوسان عاطفی تازه‌ای است. و اجزای سازنده هر پیام، در مجموعه‌ای پویا، باید با کلیت اثر بررسی شود. با این بینش، گفتار، خود پدید آورنده محتواست. به همین دلیل، زبان مولانا، نه تنها به عنوان وسیله بیان مضمون، بلکه به عنوان هدف اصلی باید بررسی شود؛ زیرا عامل اساسی در سبک شعر او «بافت سخن» هنرمندانه این شاعر سترگ است که ویژگی سطح زبانی و سبکی کارکرد شاعرانه او، حایز اهمیت فوق العاده‌ای می‌باشد. با این دلایل به بررسی سبک بیان و کاربرد انواع فعل، به عنوان یکی از ابزار بیان اشعار مولوی، پرداخته ایم.

**کلید واژه:** مولوی، سبک، زبان، لفظ، فعل

\* دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج، گروه ادبیات فارسی، کرج- ایران nazari113@yahoo.com

\*\* دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج، گروه ادبیات فارسی، کرج- ایران



## مقدمه

جنبهٔ لفظی در شعر، عنصر مهمی به شمار می‌رود زیرا لفظ موجد صورت و هیأت هر اثر ادبی است و بدون آن، تحقق اثر ادبی محال خواهد بود. در حقیقت نه فقط از لحاظ ارتباطی که لفظ با معنی دارد، بلکه از جهت وزن و آهنگی که در آن هست باید لفظ راجزء اصلی هراثراذبی، خاصه شعرشمرد. گاه شاعر برای بیان یک مفهوم، باجا به جایی اجزای فعل مرگب، تکرار فعل و یا سایر ارکان جمله، به پیام، جنبهٔ قطعیت می‌دهد مانند:

ای آنک بزادیت چو در مرگ رسیدید این زادن ثانیست **بزاید بزاید**  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ ۶۵۶)

این چرخ و زمین **خیمه**، کس دید چنین **خیمه** ای اُستن این **خیمه** تا روز **منشین از پا**  
(همان: غ ۸۳)

به همین خاطر، بعضی از منتقدان، برای لفظ بیش از معنی اهمیت قائل بوده اند و توجه به لفظ داشته اند. عبث نیست که از دیر باز منتقدان دربارهٔ لفظ و کیفیت تهذیب و تنقیح آن کوشش کرده اند و «فصاحت را مستلزم خلوص کلام از تنافر حروف، تنافر کلمات، اجتناب از حواشی و مخالفت با قیاس دانسته اند» (جرجانی، ۱۹۳۸: ۱۴۱). در نقد فنی، الفاظ و قواعد و اصول نحوی و لغوی، اهمیت زیادی دارند. با این وصف بسیاری از رموز و قواعد لفظی که در زبان عادی ادب باید معتبر شناخته شود، گاهی مورد تجاوز گویندگان قرار می‌گیرد. اصولی که رعایت و اجرای آن ها، زبان عامه را مهذب جلوه می‌دهد؛ بسا که مراعات آن، شعر استادان بزرگ را تباه می‌کند. مثنوی معنوی شاهدهی براین مدعاست. اگر مولانا، برای بیان مقاصد و معانی ذهنی خود، از کاربرد واژه های غریب، وحشی، متروک، محلی و یا خلق واژه های جدید خوداری می‌کرد، در اغلب موارد، باید معنی را فدای لطایف لفظی می‌نمود؛ چنان که برای بیان اندیشهٔ خویش از کلماتی مانند: «تُندن»: تندی کردن (در مفهوم فعل لازم)، «آب و روغن کردن»: ظاهر سازی، «آبی کردن»: غرق کردن، «به دوغ



افتادن»: فریب خوردن، «بز گرفتن»: تمسخر کردن، «بی ناخن»: ناتوان بودن، «روژیدن»: رُستن و... در ابیات زیر استفاده کرده است:

چون خری پا بسته **تندد** از خری هر دو پایش بسته گردد بر سری  
(مولوی، ۱۳۷۶: ۴/د ب ۱۴۹۶)

وقت هشیاری چو آب و روغنند وقت مستی همچو جان اندر تنند  
(همان، ۵/د ب ۳۴۶۰)

این به حیلۀ آب و روغن کردنیست این مثل ها کفو ذرّۀ نور نیست  
(همان، ۵/د ب ۳۴۰۲)

زهره دارد آب کز امر صمد گردد او با کافران **آبی کند**  
(همان، ۴/د ب ۳۴۵۷)

چونک بی سوگند گفتش بد دروغ تو میفت از مکر و سوگندش به دوغ  
(همان، ۲/د ب ۲۱۳۸)

چه بُزان کآن شهوت او را **بزرگرفت** بُز گرفتن گیج را نبود شگفت  
(همان، ۱/د ب ۱۳۶۶)

ما ز عشق شمسِ دین **بی ناخیم** ورنه ما این مور را بینا کنیم  
(همان، ۲/د ب ۱۱۲۶)

این سخن پایان ندارد موسیا لب بجناب تا برون **روژد** گیا  
(همان، ۴/د ب ۳۶۱۷)

همین نکات، قاعدۀ جواز و ضرورت را در شعر مولانا پدید آورده و به حکم آن از پاره ای قواعد و اصول جاری تجاوز کرده؛ مانند ساکنی را متحرک یا متحرکی را ساکن، حرف مشددی را مخفف و یا مخفّی را مشدد ساخته است. یا به حکم رعایت وزن و قافیه یا به سبب مراعات مقتضای حال، کلمه یا جمله ای را بر خلاف قیاس نحوی و لغوی به کار برده است. مانند فعل «شین» به جای «نشین» و کاربرد ترکیبات استعاره‌ای «بیت مستانه سرودن تنور و دیوانه شدن خمیر» و... در ابیات زیر:



ایا درویش باتمکین سبک دل گرد **زوتر** هین      میان بزم مردان **شین** که ایشان جمله رنداند  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ ۵۷)

زخاک من اگر گندم بر آید      از آن گر نان پزی مستی فزاید  
خمیر و نانبا دیوانه گردد      تنورش بیت مستانه سـراید  
(همان: غ ۶۵۳)

«مارمتل»<sup>۱</sup> می گوید: «آن چه ضرورت نام دارد مخالفت گونه ای با آداب و قواعد است و نوعی خروج از مبادی و اصول می باشد که به ملاحظه مراعات شماره هجاها یا وزن و قافیه و یا به بهانه زیبایی شعر جایز شمرده می شود» (غیاثی ۱۳۶۸: ۵). در هر صورت ضرورت و رخصت را هرگز با شاذ، نادر و غلط نباید اشتباه کرد. در این باب صاحب المعجم می گوید: «شاعر دری گوی باید که درین ابواب، تقلید قدما نکند و در آن چه گوید از جاده دری مشهور متداول، عدول جایز نشمرد» (شمس قیس رازی، ۱۳۳۵: ۲۳۲). زیرا زبان، فقط ابزار ارتباط نیست بلکه وسیله تفکر منطقی نیز هست، تمام فعالیت های فکری انسان، حتی در تنهایی و سکوت، به کمک کلام صورت می گیرد. بسیاری از دانشمندان بر این گمانند که زبان، اندیشه را به انسان آموخته است. پس اگر زبان را، «تکیه گاه اندیشه» بدانیم به بیراهه نرفته ایم (نجفی، ۱۳۷۱: ۳۶). «شکلوفسکی»<sup>۲</sup>، واژگان را به مثابه ابزاری در دست هنرمند نمی بیند بلکه آن را ماده اصلی کار او می داند به نظر او «ادبیات از واژگان، ساخته می شود و همان قوانینی بر ادبیات حاکمند که بر زبان نیز سلطه دارند. شکل تازه محتوای تازه می آفریند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۵۳-۵۱) بسیاری از علمای بلاغت به لفظ بیش از معنی اهمیت می دهند. شبلی نعمانی می گوید: کلماتی که شاعر انتخاب می کند در زبان مترادف هایی دارد اما هنر شاعر این است که الفاظی را برگزیند که از نظر بلندی و فخامت و توسع، یگانه باشند (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸، ج ۴: ۵۹-۵۸). «مارووز»<sup>۳</sup> بین زبان، به عنوان یک نظام، و گفتار، به منزله پیام ویژه، فرق می گذارد؛ مثل تفاوت قواعد شطرنج و بازی شطرنج. او گرینش هرگوینده را اصل قرار داده و می خواهد بداند که هر آفریننده از نشانه های ارتباطی چه بر

می‌گیرند (غیاثی، ۱۳۶۸: ۷-۵). به عنوان نمونه، مولوی چگونه خبر آمدن شمس تبریزی را به رنگ عاطفه (زبان عاطفی: Emotive Language) خود در می‌آورد؟ زیرا با کاربرد افعال در غیر موضع واقعی خود مانند: « مژده به باغ دادن و رسیدن بوی، قیام سرو، سواره رسیدن غنچه، پیاده رسیدن سبزه و... » جذابیت خاصی به کلام خویش بخشیده است و به خبری عادی (آمدن دوستی)، که نمادهای آن بر گرفته از محیط زندگی است، شور و هیجانی فوق العاده به کلام خویش، بخشیده است:

آب زیند راه را هین که نگار می‌رسد      مژده دهید باغ را بوی بهار می‌رسد  
باغ سلام می‌کند سرو قیام می‌کند      سبزه پیاده می‌رود غنچه سوار می‌رسد  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ ۵۴۹)

یا فرارسیدن فصل بهار و دگرگونی و تغییرات طبیعت را با بیانی عارفانه، بسیار متفاوت با دیگر شاعران این گونه بیان می‌کند:

آن که ضمیر دانه را علت میوه می‌کند      راز دل درخت را بر سر دار می‌کشد  
(همان، غ ۵۵۸)

گاه، حزن و دلتنگی خود را در فصل خزان، در کلماتی چون: «دی دیوانه، گورستان شدن بستان، کاشانه چون زندان شدن» به تصویر می‌کشد که دارای معنای چند بعدی و گوناگونی است. زیرا مردم از دیوانه در هراسند و می‌گریزند و با مدد صنعت حسن تعلیل، پژمردن گل‌ها را چون زیبارویی که از دیوانه گریزان است جلوه می‌دهد. و با زیرکی همیشگی همه چیز را در چنبره عشق و هجران، پیوند می‌زند.

بی‌برگی بستان بین کامد دی دیوانه      خوبان چمن رفتند از باغ سوی خانه  
زردی رخ بستان کز فرقت آن خوبان      بستان شده گورستان زندان شده کاشانه  
(همان، غ ۲۳۲۰)

این الفاظ و گزینش بهینه، باید در ارتباط متقابل و ارتباط عناصر با کلیت اثر مورد بررسی قرار گیرد. با این بینش، گفتار، خود پدید آورنده محتواست و زبان شاعر، نه به عنوان وسیله بیان مضمون، بلکه به عنوان هدف اصلی باید بررسی شود. چون وسایل بیان هر گوینده تأثیر

خود را در موقعیت ویژه‌ای به وجود می‌آورد. به همین دلیل پدیده عینی سبک را نمی‌توان تگه‌تگه و جدا از پیکره اصلی بررسی کرد؛ زیرا عامل اساسی در سبک، «بافت سخن» است. اما بعضی از محققان، مانند فیشر<sup>۴</sup> و هگل<sup>۵</sup> لفظ را منحصر به القای شعر دانسته‌اند و گفته‌اند: «وقتی شعر در مخیله شاعر، صورت معین خود را یافت خواه در قالب لفظ ریخته شود و خواه نه، تمام است. بنابراین وجود و حیات شعر در میان وجدان و ضمیر شاعر است و لفظ و عبارت کاری جز این ندارد که شعری را که در روح و وجدان شاعر، صورت و هیأت مشخص خود را گرفته است به سایر مردم القا و تلقین نماید. هگل لفظ را فقط رمزی و نشانه‌ای از معنی می‌داند و به تعبیر فیشر، لفظ و صورت برای معنی و مضمون شعر حکم چرخ و گردونه‌ای را دارد که آن را می‌گرداند و حمل می‌کند و از ذهنی به ذهن دیگر منتقل می‌نماید. ولی عقیده هگل و فیشر (به خاطر این انحصار طلبی‌ها) رد شده است» (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۸۱-۸۰). لازم به یادآوری است که در سبک‌شناسی سه ویژگی زبانی، ادبی و فکری شاعر با رشته سحرآمیزی، آن‌چنان در هم تنیده شده‌اند که به عنوان سه عامل کاملاً منفک از یکدیگر نمی‌توان بررسی کرد. بدین صورت، وقتی روابط دستوری، اندام‌شناسی، واژگانی، واج‌شناسی، عروض و... را بازشناختیم، بار دیگر وحدت چند وجهی متن و شعر را با برقراری ارتباط رویه‌های گوناگون زبان با همدیگر، بازسازی می‌کنیم. به این ترتیب پی می‌بریم که نه تنها اجزای سبک شناختی مختلف، جدا جدا به هم افزوده می‌شوند، بلکه با هم ترکیب می‌شوند؛ تا به قول «ریفاتر»<sup>۶</sup> با همان واگرایی خود «خمیره مرکب» سبک شناختی را پدیدار سازند، که معنا در این روش امری فرعی است (غیاثی، ۱۳۶۸: ۵۹). در این مقاله یکی از ویژگی‌های زبانی شعر مولانا، یعنی «کاربرد انواع فعل» را برگزیده ایم و این امر به دلیل محدود کردن موضوع است؛ زیرا ممیزه‌های شعری او، بسیار فراوان و گسترده است و در این گفتار نمی‌گنجد.

### سبک بیان و کاربرد انواع فعل در اشعار مولانا



واژه «سبک» از مصدر ثلاثی مجرد عربی است؛ به معنی ((گذاختن و ریختن و قالب گیری کردن زر و نقره))، و «سیکه» به معنی پاره زر و نقره گذاخته و قالب گیری شده از آن مشتق شده است (محبوب، ۱۳۵۰: ۳). سبک، به یک اثر ادبی و جهت خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می کند و آن نیز به نوبه خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده درباره حقیقتی می باشد. بنابر این سبک در معنی عام خود عبارت است از تحقق یک نوع ادراک، در جهان که خصایص اصلی محصول خویش را مشخص می سازد (بهار، ۱۳۷۷: مقدمه). سبک در حقیقت جلوه گاه درون است به عبارت روشن تر، سبک نمودار روحانیت آفریننده است. در واقع تعبیر جمله «بوفون»<sup>۷</sup>، که گفته بود «سبک همان شخصیت فرد است» مؤیدی است بر این مطلب. پس می توان فرد را در نوشتارش باز یافت. (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۱-۲۰) این گونه درک انتقادی، مستلزم شناخت «رمز» ویژه هر آفریننده است. این رمز، ضرورتاً برای بیان درون نویسنده به کار گرفته شده است. منتقد سبک شناس باید با دلبستگی به نویسنده و از راه اشراق رمز، او را کشف کند. وظیفه سبک شناسی، باز شناسی شبکه ارتباطاتی شخصی و در واقع همان سبک است. مختصات زبانی و فکری مشترک و تکراری در اثر، یا آثار نویسنده یا گوینده ای، عامل نوعی وحدت در اثر می شود و به طور کلی، سبک به این وحدت و روح مشترک اطلاق می شود. به نظر ارسطو «سبک محصولی از عوامل متعدّد است که در نوشته ای جمع می شود و آن را از دیگر نوشته ها متمایز می کند (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۲۵) برای رسیدن به این اهداف، باید دانست که در دوره ای معین انواع سازه های بیان کدامند و احساس و اندیشه را چگونه ابراز می دارند پس دو مبحث زبان و گفتار، باید مورد بررسی قرار گیرد. مولانا با این گونه رموز گزینش، کاملاً آشناست زیرا برای ایجاد ارتباط و تجسم تصویری عواطف خویش از تکرار فعل در چند مصراع متوالی و

ایجاد قافیه های میانی، با هجای بلند و کششی، مدد می گیرد تا موسیقی کلام را اوج دهد،  
قوة تداعی را نیرو بخشد و نیروی انتقال پیام را هر چه بیشتر، ساری سازد؛ مانند ابیات زیر:

گفت که سرمست نه ای رو که از این دست نه ای رفتم و سرمست شدم، سلسله بندنده شدم  
گفت که تو گشته نه ای، در طرب آغشته نه ای پیش رخ زنده گنش گشته و افکنده شدم  
(مولوی، ۱۳۶۷، غ: ۱۳۹۳)

در نظام زبان شناختی، باید بین «تأثیر های طبیعی» و «تأثیر های تجسمی» تمایز قائل شد؛  
یعنی وقتی کسی می گوید «بر سرم زدی» تأثیر سخن مستقیماً ناشی از کنش واژه های «بر سر  
زدن» است پس احساس او با ذات زبان مطابقت دارد. اما گاهی احساس های ما به طور غیر  
مستقیم از اشکال زندگی بر می خیزند و در ذهن با پدیده های زبان پیوند می خورد، و با سایر  
کلمات ارتباط می یابد، تا تأثیر های تجسمی پدید آید و معنی چندگانه ای (ایهامی) به  
فعل، ببخشد. مانند فعل «زدن» در بیت زیر:

چشمه خورشید تویی سایه گه بید منم چون که زدی بر سر من پست و گدازنده شدم  
(همان: غ: ۱۳۹۳)

در زنجیره همنشینی: «خورشید، سایه، پست، گدازنده و...»، تصویر چندگانه، تجسم سایه بر سر  
کسی و چیزی انداختن (کنایه از حمایت کردن و مورد تفقد قرار دادن) از یک سو، تابش  
نور خورشید بر سر و احساس گرم شدن و نیرو گرفتن از سوی دیگر، و در حالت متناقض  
نمایی یعنی گرم شدن و حرارت دیدن؛ مثل موم ذوب شدن. یا بر سر کسی زدن (کنایه از  
حقیر و خوار شمردن) در ارتباط با واژه «پست» در بیت زیر تصویر های چندگانه ایست که در  
ذهن خواننده جان می گیرد که همه نشانه هنرمندی شاعر در گزینش کلمات است. از دیدگاه  
سبک شناسی ساختاری، معانی چندگانه فعل، در ارتباط با سایر کلمات، در بخشی از تأثیر  
تجسمی شعر ظاهر می شود. اما تأثیر تجسمی چگونه رخ می دهد؟ هرگاه پدیده سبکی به  
خاستگاه دستگاه زبان، بستگی پیدا کند؛ تأثیر تجسمی پدیدار می شود و تأثیر تجسمی زائیده  
«منطقه های تعلق و آشیانه های کاربردی» است که به هنرمندی و مهارت شاعر، مستقیماً





بستگی دارد. مولانا در بیت دیگر، فعل مرکب «بر سر زدن» را در زنجیره گفتار به معنی ابراز همدردی و فغان کردن به کار می برد که از نحوه گزینش او همگان پی به راز هنریش می برند: در این خانه تنم بینی یکی را دست بر سر زن یکی رنجور در نزع و یکی مدهوش شمس الدین (همان، غ: ۱۸۵۹)

هر شاعر و نویسنده ای می تواند رنگ حساسیت، یعنی رنگ ارزش یابی خود را، به این کمیته محتوای ثابت و خنثی بزند و ارزشهای ادبی به طور کلی در همین افزوده ذهنی، نهفته است. همان طور که مولانا در بیت زیر با انتخاب فعل «کشیدن» ایجاد تقارن دیداری و شنیداری می کند؛ یعنی خواننده با خواندن این ابیات، خود را شاهد صحنه می انگارد.

بروید ای حریفان بکشید یار ما را به من آورید آخر صنم گریز پارا  
به ترانه های شیرین به بهانه های زرین **بکشید** سوی خانه مه خوب خوش لقا را  
(همان، غ: ۱۶۳)

یا با ابتکار بی نظیری منطقه تعلق آشیانه گزینش فعل را با سایر ارکان جمله ازدیدگاه صنایع ادبی همچون تکرار، اشتقاق، مراعات النظیر، کنایه و... گره می زند تا تأثیر سخنش را اوج دهد:

چه **شکر فروش** دارم که به من **شکر فروشد** که نگفت عذر روزی که برو **شکر** ندارم  
چه شد دستی که **دست ما گرفت** چه شد پایی که در گلزار رفتی  
(همان، غ: ۱۶۲۰ و ۲۶۴۹)

برای همسو کردن خواننده گاه فعل را با قیدی مکرر آمیزد و یا واژه و ترکیبی را با بهره گیری از خواص آرایه های ادبی کار می گیرد، تا تأثیر تجسمی کلام را قوام بخشد و باعث تحریک مخاطب شود و ارتباط و هماهنگی احساسی با خواننده ایجاد کند، هم چنان که در بیت زیر صدای ناله محزون شاعر عاشق رنج دیده و به درد خوی کرده به گوش می رسد.

به عاقبت غم عشقم **کشان کشان** ببرد همان به است که اکنون به اختیار روم  
(همان، غ: ۱۷۲۷)

در هنگام شادمانی باز، از سحر کلام و توالی و تکرار افعال مدد می گیرد، تا هیجانات روحی خود را در رگ و پی مخاطب، ساری سازد:

برات آمد برات آمد بنه شمع براتی را **خضر آمد خضر آمد** بیار آب حیاتی را



(همان: غ ۷۰)

گاه برای بیان هیجان و شور درون، مصوّت‌های کَششی و بلند و هجاهای بلند و کشیده  
اجزای کلام را با هجای کشیده فعل، به طور متوالی توأم می‌کند تا القای احساس او گیراتر  
شود و کلامش اوج بگیرد مانند:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا      چه نغز و چه خوب است چه زیبا است خدایا  
(همان: غ ۹۵)

شاهکارهای عاشقانه گیتی، و هر شاهکار دیگری در هر زمینه‌ای، یک قصّه بیش نیست. آن  
قصّه، طرز بیان و گزینش کلمات است. چنان که حافظ می‌گوید:

یک قصّه بیش نیست غم عشق وین عجب      کز هر زبان که می‌شنوم نا مکرّر است  
(حافظ، ۱۳۷۳: غ ۵۷)

به همین خاطر، سبک یا به زبان فنی، عوامل ثانوی؛ (در اشعار شاعران بزرگ) یعنی همین  
رنگ عاطفی است که این قصّه کوتاه را نا مکرّر جلوه می‌دهد. ذهن خلّاق این هنرمندان،  
بدل‌های بی شماری را برای این محتوای اولیه می‌آفریند. این بدل‌ها از حدّ معنا فراتر می  
روند و نیاز به تفسیر سبک شناختی دارند «اوهمان»<sup>۱۱</sup> در این مورد می‌گوید: «چیزی که ما آن  
را بدل‌های گشتاری می‌خوانیم، فرایند‌های گوناگون همان جمله‌های هسته‌ای زبان  
همگانی است. مفهوم سبک ایجاب می‌کند که برای بیان یک محتوا، طرزهای گوناگون  
بیابند» (غیاثی، ۱۳۶۷: ۱۲). مولانا در این شیوه موفق و صاحب سبک و اندیشه است و چون  
رودی خروشان، از چنبره حدود و جواز شعری فراتر می‌رود و به زبان همه اقشار مردم،  
اندیشه‌های متفاوتی را مطرح می‌کند. یکی از خصایص عمده تصویر هایش «صبغه  
سوررنالیستی و حضور ضمیر ناهشیار است که رسیدن به آن‌ها از رهگذر تداعی آگاهانه و  
منطقی میسر نیست» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۶۸). چنان که می‌گوید:

آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن      آینه صبح را — ترجمه شبانه کن  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ ۱۸۲۱)

زیرا «آینه» از عالم و مقوله‌ای جداگانه است و «ترجمه» نیز از عالمی دیگر. و هیچ ذهن  
هشیار و منطقی از «آینه» — که برای دیدن و منعکس کردن است — به «ترجمه» سیر نمی‌کند؛



فقط «حالت معرفت رؤیا» است که تصویر هایی سوررئالیستی می آفریند. مولوی در بیت زیر «شعر تر و آبدار» را در حال هیجان عاشقی و دل دادگی، سپند وار در راه معشوق می سوزاند که در حالت طبیعی، تری و نمناکی با آتش سازگاری ندارد.

من چون سپند رقص کنان اندرو شده      **شعر تر** و قصیده ی غرا بسوخته

(همان: غ ۲۴۰۱)

زهی سلام که دارد ز نور دمب دراز      چنین بود چو کند کبریا سلام وعلیک

(همان: غ ۱۳۲۱)

شاعر برای «سلام»، دمبی دراز از نور، در تصویری سوررئالیستی تصور کرده است. در صورتی که این گروه ترکیب در عالم واقع وجود ندارد.

### ویژگی های زبانی

یکی از ویژگی های زبانی شعر مولانا هم در غزلیات و هم در مثنوی، تأثیر لهجه و کهنگی زبان است. این ویژگی در زبان او، که خراسانی است به دو دلیل نمود بیشتری یافته است: یکی کهنه تر بودن زبان منطقه خراسان و وجود آثار کهنگی بیشتر در لهجه آنان (در عصر مولوی و اوج سبک عراقی) و دیگر، ارتباط مولوی با عوام و طبقه متوسط و آشنایی او با زبان آنان، چنان که شیوه مشایخ تصوّف بوده است. به همین دلیل کهنگی زبان و تعبیرهای عامیانه در آثار بیشتر متصوّفه، اعم از نظم و نثر، از جمله در آثار مولوی نمودی خاص داشته است. زبان دیوان شمس به لحاظ گستردگی واژگان در میان مجموعه های شعر زبان فارسی، به خصوص در میان آثار غزل سرایان، استثناست. این گسترش و تنوع ناشی از وسعت دامنه معانی مورد نظر مولانا و تعبیرات اوست. به خلاف بسیاری از شاعران گذشته که خود را در تنگنای واژگان رسمی محدود می کردند، مولانا کوشیده است تا زبان را در شکل جاری و ساری آن به خدمت گیرد. توجه بیش از حد مولانا به زبان گفتار و زبان توده مردم موجب تشخیص زبان شعری و گستردگی بیشتر واژگان او شده است. از نظر وی زبان وسیله تفهیم و



تفاهم است و درست و نادرست آن را کاربرد عامّه اهل زبان تعیین می کند. به همین دلیل گاهی در شعرش همان صورت رایج گفتاری را اختیار کرده است مانند :

هم فرقی و هم زلفی مفتاحی و هم قلفی      بی رنج چه می سلفی<sup>۱۲</sup> آواز چه لرزانی  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ ۳۶۰۶)

ای دلا گردِ حوض می گشتی      دیدی آخر که هم درافتادی  
(همان: غ. ۳۳۰۹)

یا «آسمان ز ریسمان تشخیص ندادن»، که کاربردی عامیانه دارد در اشعار عاشقانه مولانا جایگاهی خاص می یابد:

خرمّا آندم که از مستی جانان جان ما      می نداند آسمان از ریسمان ای عاشقان  
(همان: غ ۱۹۵۵)

خانه دل باز کبوتر گرفت      مشغله و بقربقو در گرفت  
(همان: غ ۵۴۹۲)

هنجارگریزی یکی از شیوه های متداول در خلق اشعار مولانا ست؛ که گاه برای بیان اندیشه خود از کلمات اتباعی استفاده می کند و یا ترکیباتی می آفریند که در زبان هنجار به کار نمی رود:

بوالبشر کو علم الاسما بک است      صد هزاران علمش اندر هر رگ است  
(مولوی، ۱۳۷۶: د:ب ۱۲۳۴)

چون کشتی بی لنگر کژ می شد و مژ می شد      وز حسرت او مرده صد عاقل و فرزانه  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ ۲۳۰۹)

«کژ، مژ» در فارسی از توابع است و افزودن فعل به دو جزء آن در نحو زبان مرسوم نیست. مولانا، همان اندازه که تلاش می کند گریبان خود را از چنگال محدودیت نشانه های جمعی برهاند؛ ناچار می شود برای بیان ذهنیت خود در خارج از دایره بسته و محدود زبان، از ابزار



زبان شناختی تازه ای چون شعر بهره بگیرد. چرا که قواعد شعر، ساخته و پرداخته خودشاعر است. تصرفات مولوی در شکل های صرفی و نحوی نیز قابل توجه است. مثل استعمال «نزدیک» به جای «نزدیکتر»، «پیروز» به جای «پیروزی» و «تنگین» به جای «تنگ». یا با قیاس از هر اسمی و ضمیری، صفت ساخته است و گاه به صورت صفت تفضیلی به کار برده است (که نیاز به مقاله های جداگانه ای دارد).

در دو چشم من نشین ای آن که از من **من تری**

تا قمر را و آنماید کز قمر روشن تری

تا که سرو از شرم قدّت قد خود پنهان کند

تا زبان اندر کشد سوسن که تو **سوسن تری**

وقت لطف ای شمع جان مانند مومی نرم و رام

وقت ناز از آهن پولاد تو **آهن تری**

(مولوی، ۱۳۶۷: غ. ۲۷۹۸)

برای جلوگیری از اطناب، نمونه هایی از کارکرد فعل در اشعار وی را ذکر می کنیم:

### انواع فعل (ویژگی های زبانی): در کلیات شمس و مثنوی معنوی

- استعمال «الف» اطلاق به مصدر: «فسردنا، بردنا، سپردنا، کردنا، خوردنا»

با توحیات و زندگی بی تو فنا و مردنا / زان که تو آفتابی و بی تو بود فُسرَدنا (همان: غ. ۴۹)

- آوردن «الف» پاسخ در آخر صیغه سوم شخص مفرد مطلق فعل ((گفتن))

شیخ گفتا خالقا من عاشقم گرجویم غیر تو من فاسقم (مثنوی: د: ۱: ب: ۲۷۱۵)

- استفاده پیشوندی در افعال مرکب نادر؛ مرحوم خانلری این نوع افعال را عبارت فعلی

نامیده است (خانلری، ۱۳۵۳: ۳۱۴).

گندم ار بشکست و ازهم در سَکُست بر دکان آمد که نک نانِ درست (همان: د: ۴: ب: ۳۴۵)

- آوردن بای تأکید در آغاز فعل های نفی و نهی

ای دل به غمش ده جان یعنی بنمی ارزد بی سرشو و بی سامان یعنی **بنمی ارزد**

(مولوی، ۱۳۶۷: غ. ۶۴۰)



آن مرغ دلی که نیست در قید قفس      اورا **بمترسان** ، که نترسد از کس  
(همان: رباعیات: ۹۷۵)

**- کاربرد فعل ماضی استمراری (با ((همی)) یا ((می)) در آغاز و «ی» در پایان) و تقدّم «می» بر «ن» نفی**

من **همی** لرزیدمی از بیم تو      غافل از اکرام و از تعظیم تو  
(مثنوی، د: ۶: ب: ۱۴۰۴)

**می** نکردی او دعا بر اصفیا      **می** نکردی جز خبیثان را دعا  
(همان: د: ۴: ب: ۸۴)

**- کاربرد افعال نیشابوری: استم، استی و...**

گفت چون بیرون شدی از شهر خویش      در کـدامین شهر **بودستی** بیش  
(همان، د: ۱: ب: ۱۶۳)

بنگر به درخت ای جان در رقص و سراندازی      اشـگوفه چرا کردی گر باده **نخوردستی**  
(مولوی، ۱۳۶۷: غ: ۲۵۶۳)

**- کاربرد افعال کهن: بهل، هشته، مخسب و...**

عمر آمد عمر آمد بین سر زبر شیطان را      سحر آمد سحر آمد **بهل** خواب سباتی را  
(همان: غ: ۷۰)

زبان صدق و برق رو برات مؤمنان آمد      که جانم واصل وصل ست و **هشته** بی ثباتی را  
(همان: غ: ۷۰)

امشب ز برای دل اصحاب **مخسپ**      گوش شب را بگیر و برتاب ، **مخسپ**  
(همان: رباعیات: ۸۲)

**- کم زدن**

خورشید افتد در کمی از نور جان آدمی      کم پرس از نامحرمان آن جا که **محرّم کم زند**  
(همان: غ: ۵۲۷)

**- کاربرد فعل «کردن» در مفهوم «ساختن»**

صبغه الله گاه پوشیده **کند**      پرده بی چون بر آن ناظر تند (همان، د: ۴: ب: ۱۰۲)



## - تقدیم و تکرار فعل مرکب در آغاز آیات

مکر کن در راه نیکو خدمتی تا نبوت یابی اندر امتی (همان، ۵: ۴۷۰)

## - متعدی کردن افعال غریب و نا مستعمل

که بتاسانید او را ظالمی بر بهانه مسجد او بُد سالمی (همان، ۳: ۴۰۸۵)

## استفاده فراوان از افعال تابعی

یا ز نور بی حدش تانند کاست یا به دفع جاه او تانند خاست (همان، ۵: ۱۸)

## - «شدن» در مفهوم فرا رسیدن (لازم)

ای دریغا! وقت خرمنگاه شد لیک روز از بخت ما بیگاه شد (همان، ۵: ۱۴۸۵)

## - «شدن»، فعل تام در مفهوم رفتن

هر که در حمام شد سیمای او هسست پیدا بر رخ زیبای او (همان، ۴: ۲۴۵)

## - «شدن»، در مفهوم «گذشتن» فعل خاص

ساعتی شد مرد جنبیدن گرفت خلق گفتند این فسونی بُد شگفت (همان، ۴: ۲۹۳)

## - «شدن»: به جای بشود (محقق الوقوع)

مدتی این مثنوی تأخیر شد مهلتی بایست تا شیرخون شد (همان، ۲: ۱)

## - «استم» در معنای «دارم»

یک سؤال استم بگوای ذولباب اندر این مجلس سؤال را جواب (مولوی، ۱۳۷۶، ۶: ۱۳۰)

## - «ماندن» در معنای «باقی ماندن»

عاشقان کلّ، نی عشاق جزو ماند از کلّ آنک شد مشتاق جزو (همان، ۱: ۲۸۱۳)

## - «ماندن» در مفهوم «عاجز شدن»

شیر را خرگوش در زندان نشاند ننگ شیری کو ز خرگوشی بماند (همان، ۱: ۱۳۵۸)

## - «ماندن» در مفهوم «قرار دادن»

و آن که در انبار ماند و صرفه کرد اشپش و موش حوادث پاک خورد (همان، ۱: ۲۲۵۱)



## - «ماندن»: «مانستن»

شیر را بچه همی ماند بدو / تو به پیغمبر به چه مانی بگو (همان، د: ۲، ب: ۲۲۰۷)

## - «ماندن» در مفهوم «رها کردن»

گفت جارویی ندارم / در دکان گفت بس بس این مضاحک را بمان (همان، د: ۳، ب: ۱۶۲۸)

## - «شکستن» در مفهوم «خرد کردن»

شاخ تیزت بس جگرها را که خست / نک عصایم شاخ شوخت را شکست (همان، د: ۴، ب: ۲۴۴۱)

## - «شکستن» به معنای «هضم شدن» ماضی به جای مضارع

تا که نان نشکست، قوت کی دهد؟ / نا شکسته خوشه ها، کی می دهد؟ (همان، د: ۱، ب: ۲۹۴۵)

## - «سُکَلدن» در مفهوم «قطع کردن» (متعدی)

چو خفاشی کو تف خورشید را / بر نتابد بسکلد او مید را (همان، د: ۱، ب: ۳۶۶۲)

## - «دِرْدَن» در معنی «تراشیدن، از بین بردن» (متعدی)

صحبت کمپیر او را می درود / تا ز کاهش نیم جانی مانده بود (همان، د: ۴، ب: ۳۱۵۲)

## - «سُکُستن» (دو وجهی) در مفهوم ((پاره کردن و متعدی))

ور ز رنج تن بُد آن گریه و ز سوک / ریسمان بسکست ، هم بشکست دوک

(همان، د: ۵، ب: ۱۲۷۲)

## - «سُکُستن» در مفهوم بریدن (لازم)

خویشتن آویخت بس مرد و سکست / وقت پیچاپیچ دست آویز جست (همان، د: ۳، ب: ۳۹۹۸)

## - «اسکیزه زدن» در معنی «جفتک زدن» (دو وجهی)

چون که مستغنی شداو طاغی شود / خر چو بار انداخت اسکیزه زند (همان، د: ۴، ب: ۳۶۲۷)

## - افعال لازم: «غزیدن» به معنای سینه خیز (لازم)، «سگالیدن» در مفهوم اندیشیدن،

«خسبیدن» در معنی خوابیدن، «جفسیدن» در معنی چسبیدن، «یاوه گشتن» در مفهوم گم شدن،

«شکیفتن» شکلی دیگر از مصدر شکفتن، «گسلیدن» (قطع رابطه کردن / بریدن، «شکُهیدن»





در مفهوم ترسیدن، «تفسیدن» در مفهوم داغ شدن، «شخولیدن» در مفهوم فریاد و صغیر زدن  
هنگام آب خوردن اسبان و... در ابیات زیر:

عاشقا! خَرَوَب تو آمد کز ی / همچو طفلان سوی کز چون می غزی؟ (همان، د: ۵/ب: ۲۱۷۴)  
خرده های خدمتش بگذاشتی / بد سگالیدی نکو پنداشتی (همان، د: ۴/ب: ۱۴۹۲)  
سایه طوبی بین و خوش بخسپ / سر بنه در سایه ، بی سرکش بخسپ (همان ، د: ۴/ب: ۳۳۴۶)  
در فناها این بقاها دیده ای / بر بقای جسم چون چفسیده ای ؟ (همان، د: ۵/ب: ۸۰۸)  
اندر آن حمام پُر می کرد طشت / گوهری از دختر شه یاوه گشت (همان، د: ۵/ب: ۲۲۴۸)  
خاک در گاهت دلم را می فریفت / خاک بر وی کو ز خاکت می شکفت (همان، د: ۱/ب: ۷۶)  
تا ز غیرت از تو یاران نگیلند / ز آن که خاران عدوی این گیلند (همان، د: ۲/ب: ۱۲۶)  
و آن کیوترشان ز بازان نشکهد / باز سر پیش کیوترشان نهد (همان، د: ۲/ب: ۳۷۷)  
همچو گرمابه که تفسیده بود / تنگ آیی ، جان پخسیده شود (همان، د: ۳/ب: ۳۵۴۷)  
می شخولیدند هر دم آن نفر / بهر اسبان ، که هلا! هین! آب خور  
آن شخولیدن به کره می رسید / سرهمی برداشت وز خور می رمید (همان، د: ۳/ب: ۴-۴۲۹۳)

#### - سایر افعال در مثنوی :

«گداختن» در مفهوم دو وجهی فعل؛ مولوی، ۱۳۷۶، د: ۵/ب: ۳۴۶۵ و د: ۱/ب: ۵۲۳ ، «بر  
نشستن» در مفهوم سوار شدن؛ د: ۱۹۳، ۱ و د: ۱/ب: ۱۰۸۱ ، «خسپیدن» در مفهوم خاموش کردن؛  
د: ۱/ب: ۲۱۳ ، و در مفهوم خوابیدن د: ۴/ب: ۳۳۴۶ ، «بگذاشتن» در مفهوم رها کردن (متعدی) د:  
۱/ب: ۵۵۳ ، «هشتن» در مفهوم رها کردن (متعدی) د: ۲/ب: ۷۰۷ ، «واشناختن» امر پیشوندی  
(متعدی) د: ۲/ب: ۷۵۸ ، «رستن» در مفهوم رها شدن د: ۲/ب: ۷۸۴ ، «نمودن» در مفهوم نشان  
دادن د: ۲/ب: ۱۸۲۷ ، «تانستن» مخفف توانستن د: ۲/ب: ۱۹۰۸ ، «موم کردن» در مفهوم نرم  
کردن (فعل مرکب و متعدی) د: ۲/ب: ۱۹۹۶ ، «زاریدن» در مفهوم زاری کردند د: ۲/ب: ۲۹۰۴ ،  
لاییدن» د: ۲/ب: ۳۴۱۳ ، «تفسیدن» در مفهوم داغ شدن د: ۳/ب: ۳۵۴۷ ، «نهادن» فعل گذرا نهادن



در مفهوم گذاشتن و قرار دادن دا: ب ۲۴۱، «بسته کردن» د: ب ۷۱۳، «آب شدن» (فعل مرکب) در مفهوم شرمنده و بی آبرو شدن دا: ب ۲۱۹۶، «آبله شدن» (فعل مرکب) تاول زدن د: ب ۳۲۹۱، «تن کاستن» (فعل مرکب) لاغر شدن د: ب ۲۳۴۳، «تنگ آوردن» (فعل مرکب) در مفهوم سخت گرفتن د: ب ۸۴۷، «تنیدن» بافتن د: ب ۱۹۶، و در مفهوم دور چیزی گردیدن د: ب ۱۰۵، و در مفهوم چسبیدن د: ب ۲۹۲۶ و د: ب ۳۸۷۸، و در مفهوم مدح گفتن د: ب ۱۷۴۷، و در مفهوم استمرار دعا خوانی د: ب ۱۹۹۳، و در مفهوم ایجاد کردن د: ب ۳۲۶۲، «توختن» در مفهوم ورزیدن دا: ب ۳۴۳۷، و در مفهوم اندوختن د: ب ۳۰۳۰، و در مفهوم باز دادن امانت د: ب ۴۲۰۰، «جام پرداختن» در مفهوم مجازی شراب نوشیدن د: ب ۴۷۵۹، «جان بردن» (فعل مرکب) در مفهوم نجات یافتن دا: ب ۳۹۱۹ و د: ب ۳۱۵۶، «جان کشیدن» در مفهوم عذاب دادن د: ب ۳۷۹۶، «جوشاندن» گذرا سببی در مفهوم ریاضت و آزمایش د: ب ۲۱۱۲، «جوش کردن» در مفهوم شور و شوق نشان دادن دا: ب ۳۸۱، «آب زدن» در مفهوم آب افشانی د: ب ۲۳۷۲، «آبی کردن» غرق کردن د: ب ۳۴۵۷، «آتش در خرمن زدن» (عبارت فعلی) در مفهوم نابود ساختن دا: ب ۱۷۰۱، «آتش کردن» در مفهوم آتش روشن کردن د: ب ۴۱۶۵، «آشنا کردن» در مفهوم شنا کردن دا: ب ۲۸۵۱، «از ساز رفتن» (عبارت فعلی) در مفهوم نا مرتب شدن د: ب ۱۲۲۹، «از سر بیرون کردن» (عبارت فعلی) د: ب ۲۳۴۰، «از سر قدم کردن» در مفهوم مطیع محض بودن (عبارت فعلی) دا: ب ۱۸۹۷، «افشردن» (متعدی) در مفهوم گوشمالی دادن د: ب ۲۵۷۰، «انگیختن» متعدی جنبانیدن دا: ب ۵۳۵، و در مفهوم پیدا کردن دا: ب ۲۹۷۹، و در مفهوم بر کشیدن د: ب ۱۳۰۷، «افتیدن» ممال افتادن یعنی از پا در آمدن د: ب ۱۳۵۵، «ایمان تازه کردن» (عبارت فعلی) «اشهد ان لا اله الا الله» گفتن دا: ب ۱۰۸۶، «بر سر زدن» (عبارت فعلی) در مفهوم سر کوفت کردن



۳د: ب ۳۳۷۵ ، «بیگاه کردن» (فعل مرکب) در مفهوم معطل کردن ۳: ب ۵۸۵ ، «پست کردن» (فعل مرکب) در مفهوم خاموش کردن ۶: ب ۳۶۳ ، «پست گفتن» در فهم دیگران سخن گفتن ۱ا: ب ۳۸۲۶ ، «پنبه کردن» در مفهوم گریزانیدن ۲د: ب ۲۱۸۳ ، «پنگان زدن» (فعل مرکب) در مفهوم طشت زدند ۱: ب ۲۴۶۴ ، «پیری کردن» (فعل مرکب) در مفهوم عاقلی کردند ۴: ب ۲۱۶۳ ، «خریدن» در مفهوم برگزیدن ۳: ب ۱۰۸۳ ، «راست کردن» (فعل مرکب) در مفهوم تدارک دیدن ۲: ب ۲۰۵ ، «زیارت کردن» (فعل مرکب) در مفهوم بوسیدن ۲: ب ۳۵۵۴ ، «ساز کردن» آماده شدن ۱ا: ب ۱۵۵۸ ، «سایسی کردن» (فعل مرکب) در مفهوم مهتری و کاردانی کردن ۶: ب ۱۱۴۱ ، «نرمودن» مخفف نیازمودن ۴د: ب ۳۵۳۳ ، «لب مالیدن» در مفهوم توقیر ۴: ب ۲۷۲۹ ، «آغازیدن» در مفهوم شروع کردن ۴: ب ۲۸۶ ، «شایستن» در مفهوم سزاوار ۶: ب ۱۴۱۲ ، «بیریدن» در مفهوم طی کردن ۶: ب ۲۰۵۲ ، «خنده آمدن» در مفهوم فعل آغازی ۱د: ب ۲۶۳ ، و...

#### نتیجه

در بررسی سبک مولانا، می‌توان به بررسی مجموعه عادت‌های زبان‌شناختی ویژه فردی او پرداخت، که در نهایت امر با تداوم و روابط خود در اندرون نظام، نظامی ویژه فراهم آورده است که نشانگر سبک فردی اوست ، و از طرف دیگر، همسویی وی در زمان خویش، از نظر سطح زبانی، فکری و ادبی دارای ویژگی‌های سبک عراقی است.

مولانا برای بیان مقاصد خویش، علاوه بر رعایت ویژگی‌های سطح زبانی سبک خراسانی، قواعد و چارچوب‌های محدود کننده‌ی زبانی را بر هم می‌زند و در این شیوه ماهرانه، به آفرینش و ساخت واژه‌های گوناگون می‌پردازد تا نابترین اندیشه‌های خویش را، با الفاظی گسترده، از طریق تأثیر تجسمی و تصویری، به خوانندگان القا کند. از این رهگذر دامنه واژگان او گسترشی بی‌حد و حصر می‌یابد که ارزش زبانی مولوی، بیشتر برگرفته از ارزش اطلاعاتی اوست. در اشعار وی گزینش و شیوه ترکیب واژه‌ها، اهمیت خاصی دارد و برجسته سازی (Foregrounding) در اشعارش بیشتر از طریق هنجارگریزی



(Deviation) وقاعده افزایشی (Extra regularity) شکل می گیرد و انواع فعل در ساختار اشعارش، سهم زیادی در القا و ارتباط با مخاطب، تصویر سازی و تأثیر گذاری دارد.

### کتابنامه

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- بهار، محمد تقی (۱۳۷۷)، سبک شناسی زبان و شعر فارسی، (به اهتمام کیومرث کیوان)، تهران: انتشارات مجید، چاپ اول.
- حافظ (۱۳۷۳)، دیوان، (تصحیح بهاء الدین خرّمشاهی)، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
- جرجانی، سید شریف؛ تعریفات، مصر: طبع مصر، چاپ اول.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴)، نقد ادبی، تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر، چاپ اول.
- شبلّی نعمانی (۱۳۶۸)، شعر العجم جلد ۴، تهران: دنیای کتاب، چاپ سوّم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، کلیات سبک شناسی، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوّم.
- شمس قیس رازی (۱۳۳۵)، المعجم فی معاییر الاشعار العجم، (تصحیح محمد قزوینی)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۲، تهران: انتشارات فردوسی، چاپ چهاردهم.
- غیائی، محمد تقی (۱۳۶۸)، درآمدی بر سبک شناسی ساختاری، تهران: انتشارات شعله اندیشه، چاپ اول.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۴۷)، احادیث مثنوی، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دوّم.
- محبوب، محمد جعفر (۱۳۵۰)، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران: انتشارات دانش سرای عالی، چاپ اول.
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد بن الحسین بلخی (۱۳۶۷)، کلیات شمس تبریزی، (با مقدمه بدیع الزمان فروزانفر)، تهران: چاپ امیر کبیر، چاپ دوازدهم.



مولوی، جلال الدین محمد بن محمد بن الحسین بلخی (۱۳۷۶)، مثنوی معنوی، (تصحیح رینولد الین نیکلسون)، تهران: انتشارات بهزاد، چاپ نهم.

میر صادقی، میمنت (۱۳۷۳)، واژه نامه ی شاعری، تهران: انتشارات کتاب مهناز، چاپ اوّل.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۳)، تاریخ زبان فارسی جلد دوم، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپ دوم.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۱)، مبانی زبان شناسی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دوّم.



## ترجمه و بررسی یکی از متون غیردینی سغدی ( نامه ی شش سغدی )

سعید نظری

### چکیده

سغد نام باستانی منطقه ای اطراف دره بدخشان در ماورالنهر بود مرکز این منطقه شهر سمرقند است . مردم سغد در زمان ساسانیان به دلیل فعالیت شان در بازرگانی بخصوص تجارت با چین و هند معروف بودند و یکی از قطبهای اصلی اقتصاد ایران به شمار می آوردند. از این زبان در دوره ایران میانه آثار بسیاری بر جای مانده که یکی از مهمترین آنها ، نامه های کهن سغدی است. نامه های کهن سغدی به زبان و خط سغدی به سال ۱۹۰۷ میلادی توسط سر اورل استاین در یکی از برجهای نگهبانی دیوار چین بدست آمد این اسناد شامل پنج نامه ی کامل و چهار تکه پاره شیه یه نامه است. نامه های سغدی تحولات سیاسی و اجتماعی مردمان آن روزگار چین را بازگو می کند. نامه شش با گذشت زمان از بین رفته است ولی روز نگارش این نامه مشخص است.

**کلید واژه ها :** سغد ، نامه های کهن سغدی ، نامه ی شش

---

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج [ma\\_nazar84@yahoo.com](mailto:ma_nazar84@yahoo.com)



## مقدمه

سغد یکی از استانهای امپراطوری هخامنشی بود که داریوش اول در سنگ نبشته بیستون از این سرزمین یاد می کند.

اکنون سغد ازبکستان جنوبی و تاجیکستان غربی را دربرمی گیرد. مردمان سغد تاجر و از طریق بازرگانی و کشاورزی روزگار خود را می گذراندند آثار مکتوب سغدی از نزدك سمرقند تا یکی از برجهای دون هوانگ (*Dun - huang*) و از مغولستان داخلی تا دره سند در شمال پاکستان کشف شده است. زبان این سرزمین به نام زبان سغدی خوانده می شود از زبان سغدی در دوره باستان اثری برجای نمانده است ولی در دوره ی میانه آثار نسبتاً زیادی به دست آمده است زبان سغدی بر اثر نفوذ زبان فارسی میانه و نیز زبان های دیگر از رواج افتاد و تنها تا قرن ۱۱ میلادی این زبان تکلم می شد. اما از آن پس جای خود را به زبان یغناپی (*Yaghn b*) داد که امروزه در دره یغناپ در میان کوههای زرفشان بدان سخن گفته می شود. آثار سغدی مشتمل بر نوشته های روی سکه، سفالینه، نامه های کهن سغدی، کتیبه ی افراسیاب، آثار کوه مغ، آثار بودایی، مسیحی، مانوی و چندین اثر گرانبهای دیگر است.

## نامه های کهن سغدی

از نظر تاریخی سکه نوشته های سغدی که تاریخ آنها به قرن دوم میلادی می رسد کهن ترین نوشته های زبان سغدی است اما پیشتر سکه ها از قرن پنجم میلادی به بعد ضرب و در زادگاه قوم سغد به ویژه نواحی بخارا و سمرقند پیدا شده است. سکه نوشته ها فقط اطلاعاتی درباره ی نام ها می دهند و محتوای قابل ملاحظه ای ندارند. اما در سال ۱۹۰۷ باستان شناس شهر مجاری سراورل استاین *Sir Aurel Stein* کاوش هایی را در مسیر جاده ابریشم انجام داد که آثار بسیار گرانبهائی از این مناطق به



دست آمد. این اسناد دریکی از برج‌های دیده‌بانی مخروبه سلسله هان در ۹۰ کیلومتری غرب دون - هوانگ<sup>۱</sup> در ایالت گانسو<sup>۲</sup> (بین دون - هوانگ و لویانگ) و ۵۵۰ کیلومتری شرق لولان<sup>۳</sup> در محوطه‌ی باستانی «T.XII.a» (مراجعه شود به نقشه شماره: الف) تاخورد به دست آمد (www. sogdian ancient letters , p. 1) نامه‌های کهن سغدی به زبان و خط سغدی توسط سغدیان مقیم سین - کیانگ<sup>۴</sup> (ترکستان چین) و گانسو خطاب به هم‌وطنانشان در غرب (سغدیانا و سمرقند) و برخی از نواحی منتهی به چین نظیر دون - هوانگ، سوز - هو<sup>۵</sup>، گوزانگ<sup>۶</sup> و جین - چنگ<sup>۷</sup> نوشته شده که میان شهرهای مزبور و خاک اصلی سغد (بخصوص سمرقند) رابطه‌ی بسیار نزدیک وجود داشته است. نامه‌های مزبور، تحولات سیاسی در چین شمالی، ناامنی راهها، مشکلات و مسائل تجاری در سغد، شرایط زندگی و فعالیت روزمره‌ی بازرگانان ساکن در لویانگ<sup>۸</sup> را بازگو می‌کند. (Sims - Williams , 2001 , p. 47) اینگونه بنظرمی‌رسد که دست‌نوشته‌ها در کیفیت پستی در مسیر عبور از مرکز چین به غرب توسط نگهبانان مرزی چین مصادره گردیده است و هرگز به دست دریافت‌کنندگان نرسیده است. این اسناد، شامل پنج نامه‌ی کامل و چهار تکه‌ی پاره شبیه به نامه است که پیچیده در بریشم قهوه‌ای رنگ درون یک پاکت پارچه‌ای زیر از جنس کتان به دست آمد (مراجعه شود به تصویر شماره دو). تمام نامه‌ها تا شده بودند و این تا خوردگی، نوشته‌های نامه‌ها را تا حد امکان محفوظ نگاه داشته بود. البته آسیب دیدگی‌های جزئی در لبه‌ی بیرونی برخی از نامه‌ها دیده می‌شد. کاغذهای مربع‌شکلی که این نامه‌ها بر روی آن نوشته شده، از لحاظ اندازه‌ی ابعاد از یک نظم ویژه برخوردار بوده است که خود بیانگر یک اندازه استاندارد، برای این اسناد است عرض نامه‌های سغدی در حدود ۲۲ سانتیمتر است که اندازه استاندارد نامه‌های آن روزگار بوده است.<sup>۹</sup>

از دید باستان‌شناسان این موارد بسیار مهم است (Stein , Aurel, 1921 , v.2 , chap. xviii, p. 671)، پژوهشگران در مورد تاریخ دقیق تحریر نامه‌ها اختلاف





نظر دارند ، سر « اورل استاین » ازدیدگاه باستان شناس موفق شد زمان دقیق نامه ها را مشخص کند. بدین وسیله وی ازاین واقعیت که مدارک چینی که دربرج های نگهبانی همان ناحیه پیدا شده است پرده برداشت و معتقد است که نامه ها درسال ۱۳۷ میلادی نوشته شده است وب . هنینگ ( *W.B. Hening* ) درمقاله « تاریخ نامه های سغدی » نظریه ی استاین نیمه ی اول قرن دوم را رد کرده و معتقد است حوادث و اتفاقاتی که درنامه ی دوم بدان اشاره می شود - تاراج و ویرانی شهرلویانگ ویه<sup>۱۰</sup> و نیز فرارامپراطور توسط هونها - درسالهای ۳۱۱ و ۳۱۲ میلادی است . فوجیدا *Akira.Fujieda* و هارمات *Ja. No Harmatta* خلاف نظر هنینگ را دارند. هارمات معتقد است که اتفاقاتی که در نامه ی دوم بدان اشاره می شود درسالهای ۱۹۰ تا ۱۹۵ میلادی رخ داده است درحالی که فوجیدا ، تاریخ نامه ها را قرن شش میلادی می پندارد و سرانجام به دفاع ازنظریه هنینگ ، سیمز ویلیامز معتقد است که ویرانی شهرهای « لویانگ ویه » و فرارامپراطور از لویانگ در سال ۳۱۱ میلادی اتفاق افتاده است لذا تاریخ نامه دوم را در همین سال ها می داند. ( *www. Iranica. com- Hening , Walter Bruno . p. 1* ) به هر حال با توجه به اتفاقاتی که درنامه ها بدان اشاره شده است می توان حدث زد که نامه ها در سال ۳۱۳ میلادی نوشته شده است.

## نامه ی شش:

نامه ی شش سغدی در سال ۱۹۰۷ میلادی با ابعادی در حدود ۱۹×۸/۵ سانتیمتر به صورت تا خورده و ناقص درمحوطه ی باستانی « *T. XII.a* » درغرب « دون - هوانگ » بدست آمد. در قسمت بیرونی آن ، نشانی نامه دیده می شود



در متن نامه، حاوی بیست و سه خط است. (مراجعه شود به تصویر شماره ی: یک) که خطوط پایانی از (۴-۱۱) با گذشت زمان فرسوده و از بین رفته است.<sup>۱</sup> در نامه ی مذکور، محل فرستنده و گیرنده مشخص نیست و فقط از شهر «لولان»<sup>۲</sup> نام می برد ضمناً در این نامه روز نگارش آن مشخص شده است.

1. Reichelt, 1931, vol.2, p.31

2. Loulan

## حرف نوشت

////////

xwt'w

////// 'kkw

1 [ 'D w] xw(t')w w'n'kw<sup>1</sup> 1LP ŠLM nm' yw  
sp'tz'nwkw m' <sup>2</sup> 'YKZY

ZKyHMw [ 'n]

2 [ yrt p]yšt MN x[y]p ntk prnxwnt 'PZYmn ZK YWM  
prtr 't 'YKZY n [xwty

wyn'n]

3 rw'k<sup>3</sup> 'n( ) [yw]<sup>4</sup> 'PZYtn<sup>5</sup> 'NwZK p' <sup>6</sup> nm' yw  
r'ymn 'YkZY ZkyHMw

'HRZYm [xwt'w]



4 // 'k pnwh . wstw 'r 'WZYm rtw 'r<sup>7</sup> š yh<sup>8</sup>  
'HRZYXm m' w tw

5 //// y .....w' 't<sup>9</sup> Kr'wr'n<sup>10</sup> 'HRZYmšw pr pyr yk  
xryny 'HRZY k pyr yk

6 ['H]RZYšw<sup>۱۱</sup> 'YK<sup>۱۲</sup> k kpwrh<sup>13</sup> xryny 'HRZYšw ('' r)y  
<sup>14</sup> 'HRZY<sup>15</sup>

xwt'y<sup>16</sup> 'YK

. رایشلت : w // 'kw . وبا توجه به فرم واژه آنرا بصورت w'n'kw بازسازی

می کنیم.

. رایشلت : m ///

. رایشلت : 'y /// ...

. رایشلت : w ///

. رایشلت حرف نویسی نکرده است.

. ریشه نامعلوم است.

. ماضی نقلی متعدی سوم شخص مفرد

. ریشه نامعلوم است.

. رایشلت : t ///

. برای آگاهی بیشتر در زمینه شهر لولان نگاه کنید به ص ۱۲

. رایشلت : //.. /

./ //



رایشلت حرف

نویسی نکرده است.

این واژه ممکن

است که *kpwrh* به معنای « کافور » باشد که فرایند قلب بر روی آن اتفاق افتاده وبصورت *kprwh* دیده می شود.

رایشلت : //y

رایشلت حرف

نویسی نکرده است.

رایشلت : xw////

7 //pt 'm '' t 'psw't ... ' .. ....h 'ym

8 // . '////////

9 // 'w

10 // 'w

11 .k y ''mtk 'ym .t L'//////// y

12 krt ZNH ykh // 20-6 s th

آوانوشت:



////////

*xut w*

////////'kkw

**1** *ar a u xut w w naku z r r t nam yu sp t – z n k*  
*m ka uti w š nu*

[ a n]

**2** [ *rt p*]išt *an x*[ *p*] and *Farn – xund ut ti – man x*  
*m fartar t*

*ka uti – fan [xut w n n]*

**3** *r k en yu k p nam yu ar man ka uti w š nu rti*  
*– m [xut w]*

**4** // 'k .... *pnwh / wstw r kat r – m artu r š yh rti –*  
*m m wa du*

**5** // // // *y...w' at Kr ran rti – ma – šu par pyr yk xar n*  
*rti ka pyr yk*

**6** *rti – šu ka u ka kap r xar ne rti – ma – šu ar*  
*rti xut y ka u*

**7** ..... *pat m at 'psw't ... ' .. ....h m*

**8** // // // . ' // // //



9 // // // // // u

10 // u 11 .k y 'mtk

11 m .t L' // // // y

12 kart yu e // // // // 20-6 sa d

## برگردان:

## آدرس نامه

به : خداوندگار

. به خداوندگار ( = جناب سرور ) چنان هزار درود ، نیایش و نماز ( = دوزانوزده )  
چنان سروران

. پس بدست آورد ، از ( طرف ) خدمتگزارش فرن - خوند<sup>۱</sup> و برای ما آن روز  
بہتر خواهد بود ، اگر شما را ببینم

. تندرست ، آرام و به .....نماز می بریم ( = تقدیم می کنیم ) چنان آنان و ای  
سرور مرا ،

. ..... و یا بخشیده است و مرا چنین گفت :



..... به لولان<sup>۲</sup> و برای من او ..... خرید و اگر .....

..... و برای او همچنان کافور خرید ، پس برای او آورد ، و ای سرور اگر

..... پیغام ( = خیر ) آورد ..... هستم

.....

.....

۱۰۰ ..... باشم

۱۱ ..... هستم

۱۲. نامه انجام شد ( = نوشته شد ) ..... در ۲۶ روز سپری

\_\_\_\_\_

1. *Farn-xund*

2. *Loulan*

” \_\_\_\_\_



### 1. ” r – آوردن ، بردن

*ar*

تمنایی سوم شخص مفرد

ق: ۱۱

گ. پا: ۶۳۴

” *ry*

*vi.6*

### 2. ” t<sup>l</sup> – آوردن

*at*

< \* *-gata*

ق: ۱۰۱

گ. پا: ۶۰۳

” *t*

ماضی سوم شخص مفرد

*vi.7*

### 3. ” mtk آماده

*m t*

صفت فاعلی

*vi.11*

,

### 4. ’HRZY سپس ، پس آنگاه (هزوارش)

*rti*

حرف ربط

ق: ۲۰۷۶





vi.1-12

5. 'nwzk 'NwZK

ق: ۱۱۸۴

vi.3

6. 'psw't

ریشه و معنای آن نامعلوم است

vi.7

7. 'PZY که ، و ، پس (هزوارش)

*ut ti, tuti*

< \* *uta-uti* < \* *utti*

حرف ربط

ق: ۱۴۱۵

گ.پا: ۳۰۷

iv.2, 3

8. 't<sup>1</sup> بودن

*t*

< *ah t*

التزامی سوم شخص مفرد

ق: ۱۸۰۵

گ.پا: ۱۶۳۲

vi.2

9. 't<sup>2</sup> به ، به سوی

*at*

< \* *at* < \* *ati+t*

حرف اضافه

ق: ۱۸۰۵

گ.پا: ۱۶۳۲

vi.4



## 10. 'WZY (یا) هزوارش

*kat r*

حرف ربط

ق: ۲۰۶۷

*vi.4*

## 11. 'YK چون، چگونه، اگر، وقتی که (هز)

*ka u, nu*

قید

ق: ۲۱۶۵

*vi.6*

## 12. 'YKZY

چون، اگر، چنانکه، وقتی که (هز)

*ka uti, nu-ti?*

قید

ق: ۲۱۷۰

*vi.1,3*

## 13. 'ym بودن

*m, m*

< *ah- ; ahmi*

مضارع اول شخص مفرد

ق: ۲۱۷۲

گ.پا: ۶۶۰

*vi.7,11*

## 14. 'D به، به سوی (هزوارش)

*ar*

حرف اضافه

ق: ۲۳۷۷

*vi.1*



β \_\_\_\_\_

15. - <sup>1</sup> تو، شما

*fa*

< *wam*

ضمیر دوم شخص مفرد

ق: ۲۴۳۴

حالت غیرفاعلی

*vi.2*

16. <sup>2</sup> - بودن، شدن

ق: ۲۴۳۳

گ. پا: ۷۸۷، ۸۰۲

*'w*

ماضی غیر تام اول شخص مفرد

*vi.9,10*

17. خدا، سرور، شاه جناب

*a*

< *baga*

*w*

اسم مذکر

حالت رایی

ق: ۲۵۴۳

گ. پا: ۱۱۶۸، ۱۱۷۷

*vi.1*

18. **n** شما، به شما، شما را

*fan*



*khwar. fn*

ضمیر دوم شخص مفرد

حالت غیر فاعلی

ق: ۲۶۳۶

گ: ۱۳۸۱

vi.2

**19. nt'k** بنده ، خدمتگذار

*and*

< *op. bandaka*

*ntkw*

ق: ۲۶۵۶

اسم مذکر

حالت رایبی

vi.2

**20. ntk**      *nt'k*

ق: ۲۶۶۰

vi.2

**21. r** – بردن، آوردن، بردباری کردن

*ar*

ق: ۲۶۷۱

گ. پا: ۵۱۵,۴۹۲

*r'ymn*

مضارع اول شخص جمع

vi.3

**22. yr<sup>l</sup>** – بدست آوردن، یافتن، دریافتن

*r*

< \* *abi-ar; Yaghn. v r; khwar. yr*

ق: ۳۰۲۰



گ.پا: ۹۰، ۵۹۳

*yrt*

مضارع سوم شخص مفرد

vi.2

δ \_\_\_\_\_

23. r – دادن، بخشیدن

*ar, far*

< \**fra-bara-*; *khot. haur; khwar. h r-*

ق: ۳۴۹۹

گ.پا: ۸۵۶، ۸۸۳، ۹۳۱، ۹۵۷

*rtw*

صفت مفعولی

حالت رایى

ماضی نقلی متعدی *rtw* 'rt

vi.4

24. r'wk درست، کامل، سالم

*r k, ž k*

< \**druwaka*

صفت مذکر

حالت فاعلی

ق: ۳۵۶۹

گ.پا: ۲۸۵

vi.3

25. rw'k *r'wk*

ق: ۳۶۰۴

vi.3



26. **ykh**      نامه

*e /k ? , lek ?*

< *skt. lekha*

اسم مونث

حالت فاعلی

ق: ۳۷۴۲

vi.12

27. **y h**      *ykh*

ق: ۳۷۴۱

vi.12

**k** \_\_\_\_\_

28. **k**      هروقت ، وقتی که ، اگر

*ka*

< *ka*

ق: ۴۷۰۳

گ.پا: ۱۵۸۱

vi.5,6

29. **kp'wr**      کافور

*kap r*

*kp'wrh*

اسم مذکر

حالت فاعلی

ق: ۴۷۹۲

vi.6

30. **kpwr**      *kp'wr*

ق: ۴۸۰۴

vi.6



31. *kr'wr'n* | (نام شهری در چین)

*kr ran*

اسم مذکر

حالت غیر فاعلی

ق: ۴۸۲۲

*vi.5*

**L** \_\_\_\_\_

32. *ILP* (هزار (هنوارش)

*z r*

عدد

ق: ۵۹۶۱

*ii.1,57*

*ILPw*

حالت رایی

*vi.1*

**m** \_\_\_\_\_

33. *-m* من

*m*

ضمیر اول شخص مفرد

حالت غیر فاعلی

ق: ۵۱۶۲

گ. پا: ۱۳۴۶

*vi.3,4*



### 34. m' چون ، چنین ، مانند

*m* /

< \**hama-a a*; Av. *hama a*

قید

ق: ۵۱۷۰

گ. پا: ۳۹۷

vi.1,4

### 35. MN از ( هزوارش )

*an*

حرف اضافه

ق: ۵۳۳۰

vi.2

### 36. - mn ما ، به ما ، مارا

*man*

ضمیر اول شخص جمع

ق: ۵۳۳۱

گ. پا: ۸-۱۳۷۶

vi.2

n \_\_\_\_\_

### 37. nm' y نماز ، تعظیم ، نیایش

*nam y*

*nm' yw*

ق: ۵۹۷۰

اسم مذکر

حالت رایی

vi.1,3





## p \_\_\_\_\_

### 38. p'

*p*

ریشه نامعلوم است

vi.3

### 39. *pnw*

ریشه و معنای آن نامعلوم است

vi.4

### 40. *pr* بر، به در، برای

*par*

< \* *upari*; *Yaghn.par*; *khwar.pr*

حرف اضافه

ق: ۶۹۲۲

گ.پا: ۹۶، ۱۶۲۵

vi.5

### 41. *prnxwnt* فرن – خوند

*Farn-xund*

اسم مذکر خاص

حالت فاعلی

vi.2

### 42. *prtr* بهتر، بیشتر

*fratar*

< *Av. fratara*

*prtrw*

صفت

ق: ۷۲۴۳

گ.پا: ۴۳۷

حالت فاعلی



vi.2

43. pt 'm پیغام

pt m

< Parth. padg m

اسم مذکر

حالت فاعلی

vi.7

44. pyr yk

ریشه و معنای آن نامعلوم است

vi.5

45. pyšt بعد ، اما ، پس

pi/ š

< Av. pas a

ق: ۸۳۷۵

گ.پا: ۴۳۴ ، ۳۷۳

حرف ربط

vi.2

**S** \_\_\_\_\_

46. s t –

روز سپری از اول ماه سپری از فرمول

قدیمی تاریخ گذاری در فارسی باستان

sa d

< sak- ; op. akata ; parth. sxt ; khot. skyata

اسم مذکر

ق: ۸۷۵۵

گ.پا: ۱۳۲۶

حالت فاعلی

vi.12



#### 47. **sp't-z'nwk** زانوزده ، دوزانو

*sp t-z n k*

< *sp* ; *parth.nyspy-*, *nysp'd*

صفت

حالت فاعلی

ق: ۸۸۸۶

*vi.1*

**š**\_\_\_\_\_

#### 48. **ŠIM** سلام ، درود

*r t*

اسم مذکر

ق: ۹۱۹۷

حالت فاعلی

*vi.1*

#### 49. **š m = ŠIM**

ق: ۹۱۹۷

*vi.1*

#### 50. **š yh**

ریشه و معنای آن نامعلوم است

*vi.4*

#### 51. **šw** او ، آن

*šu*

< \* *šim*

ضمیر سوم شخص مفرد

حالت غیر فاعلی

ق: ۹۳۳۷



گ.پا: ۱۳۶۵ ف

vi.5,6

*t* \_\_\_\_\_

52. *tn* شما، شان

*tan*

ضمیر دوم شخص جمع

ق: ۹۶۰۶

گ: ۱۳۸۳

vi.3

*W* \_\_\_\_\_

53. *w'n'kw* آنچنان، آنطور، مانند

*w naku , w nu/*

ق: ۹۸۲۸

گ.پا: ۱۶۰۳

vi.1

54. *w t* – گفتن

*wa d,u d*

*w tw*

ق: ۱۰۰۳۰

گ.پا: ۶۰۲، ۹۲۳

صفت مفعولی

حالت رایی

*w twtw*

ماضی غیر تام اول شخص مفرد



vi.4

55. *wyn* – دیدن

*w n*

< \* *waina*; *Av. va na*

ق: ۱۰۳۹۴

گ.پا: ۳۳، ۵۷۹

*wyn'n*

التزامی اول شخص مفرد

vi.2

X \_\_\_\_\_

56. *xryn* – خریدن

*xar n*

*xryny*

تمنایی سوم شخص مفرد

ق: ۱۰۶۴۱

vi.5,6

57. *xwt'y* خدا، سرور

*xut y*

اسم مذکر

حالت ندایی

ق: ۱۰۸۱۶

vi.6

58. *xwt'w* شاه خدا

*xut w, xut u*

< \* *xwat wan*

ق: ۱۰۸۱۴

گ.پا: ۲۲۲، ۱۶۳۵



اسم مذکر

حالت فاعلی

*vi.1*

حالت ندایی

*vi.3*

**59. *xwty*** (خود ، خودم ، خودش ، خودشان)

*xut*

برای تاکید ضمائر شخصی بکار می رود

ق: ۱۰۸۲۴

گ.پا: ۴۰۲، ۱۳۹۰، ۱۶۷۸

*vi.2* صفت حالت رای

**y** \_\_\_\_\_

**60. *YWM*** (روز) هزوارش

*m*

اسم مذکر

حالت فاعلی

ق: ۱۱۰۵۵

*vi.2*

**Z** \_\_\_\_\_

**61. *ZK*** آن ، او (هزوارش)

*x*

ضمیر

حالت فاعلی

ق: ۱۱۲۹۳



vi.2

62. *ZKyHMw* به ، ایشان

*w š nu*

ضمیر

حالت رایبی

ق: ۱۱۳۰۱

گ.پا: ۱۴۴۷

vi.1,3

63. *ZNH* آن (هنزوارش)

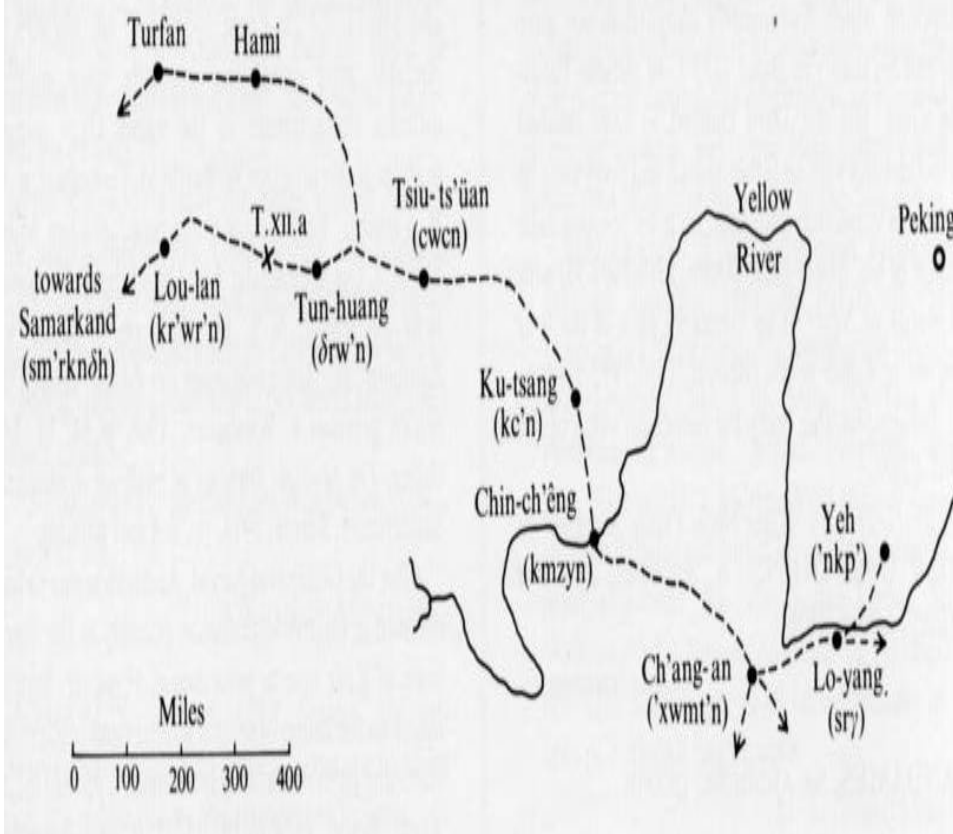
*yu* ضمیر

ق: ۱۱۳۴۸

vi.12



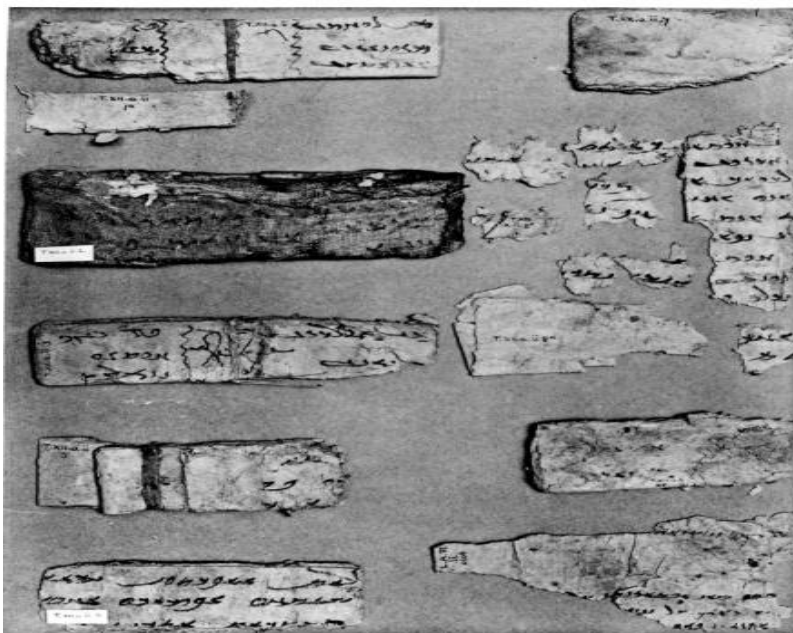
Sketch-map of the eastern end of the silk route, showing (in parentheses) the Sogdian forms of place-names occurring in the "Ancient Letters."





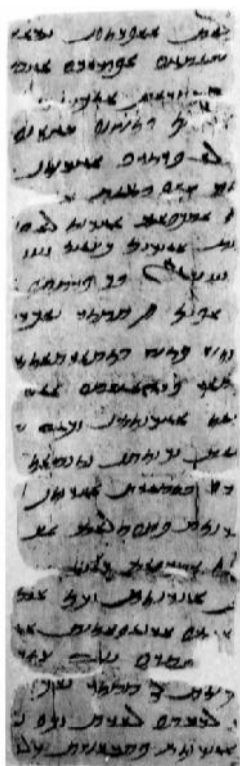
### نقشه شماره الف

*Sims-williams , Nicholas,1992,ancient letters Encyclopedia Iranica*



*Stein,1921:voL.4,p.333*

تصویر شماره: دو



Stein,1921:voL.4,p.329

تصویر شماره یک



## منابع فارسی

ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۳)، تاریخ زبان فارسی، تهران: سمت  
تفضلی، احمد، آموزگار، ژاله (۱۳۷۷)، تاریخ ادبیات پیش از اسلام، تهران: انتشارات  
سخن

زرشناس، زهره (۱۳۸۰)، جستارهایی در زبانهای ایرانی میانه شرقی، انتشارات فرهنگی  
فروهر  
قریب، بدرالزمان (۱۳۷۴)، فرهنگ سغدی، انتشارات فرهنگان

## منابع لاتین

*Gerrchevitch , Ilya. , 1961 , Agrammar of Manichean Sogdian ,  
Oxford*

*Henning , W.B ,1948, the date of the sogdian ancient letters,  
Bulletin of the*

*School of Oriental and Africa Studies, University of London  
,vol.12, pp.601 – 15*

*Reichelt , Hans , 1931, Die Soghdischen Handschriftenrests Des  
Britischen Museums*

*Sims – Williams , Nicholas , 1992 , Ancient letters Encyclopedia  
Iranica*

*Sims – Williams , Nicholas,2001,Monks and Merchents, Silk  
Road Treasures*

*from Northwest china ( New York )*



*Sims – Williams , Nicholas, 1998 , the sogdian ancient letter  
no.5 , Boulletin of*

*the Asia Institute , vo.12*

*Stein . Aurel ,1921 , Serindia, Detailed report of explorations in  
central asia*

*and westernmost china , vo.2,4*

*www. Agnes Kelecsenyi, A Hungarian on the silk road , The  
Hungarian*

*Quarterly, vo.xliii , no. 167*

*www. Changan , Wikipedia , the free encyclopedia*

*www. china view , Xinhua – English*

*www. Chinese cities and province*

*www. Chinese silk road*

*www. Dunhuang , Wikipedia , the free encyclopedia*

*www. Etienne de la Vaissiere , sogdianas in china : Ashort  
History and some*

*new discoveries*

*www. Exploring Chinese History Geographical Database*

*www. Gansu*



*www. Gansu – Encyclopedia , History , Geography and Biography*

*www. Gansu , Wikipedia , the free encyclopedia*

*www. Highlight of Chinese culture and history ( Ancient Capital Changan )*

*www. Historical Capitals of China Wikipedia , the free encyclopedia*

*www. History of iran : sogdian , Iranian culture in central Asia*

*www. Iranica. com – Henning , Walter Bruno*

*www. Jiuquan , Wikipedia , the free encyclopedia*

*www. loulan , A lost kingdom in Taklamakan*

*www. Matteo , Compareti – sogdiana , iranica culture in central Asia*

*www. Notes on the history of Dunhuang*

*www. the ancient state of loulan*

*www. Sims – Williams , Nicholas , Sogdian Ancient Letters*

*www.Sogdiana Wikipedia , the free encyclopedia*

*www. the origion of lolan's name*

*www. Ye china , Wikipedia , the free encycloped*



## سیمای پیام آوران الهی در غزل حافظ

عبدالناصر نظریانی<sup>۱</sup>

فرشته فتحی<sup>۲</sup>

چکیده

داستان های قرآن سرگذشت پندآموز پیامبران است، بازتاب بسیاری به سبب تنوع، شگفتی و زیبایی های خاص خود در ادب و عرفان پارسی داشته است. آنچه از زندگی و فراز و فرودها بر رسولان الهی گذشته با توجه به دیدگاه اهل سخن زمینه ای برای مضمون پردازی و الهام معانی گردیده است. تا پایان سده پنجم حضور پیامبران را با کارها، معجزه و قدرت های خاص ایشان می بینیم، اما پس از سده ششم - یعنی دوره روایی عرفان و تصوف - استفاده از داستان پیغمبران به صورت نماد، رمز و تأویل رخ نمود. که ناب ترین معانی را در سروده های مولانا، عطار، حافظ و... پدید آورده است. از آنجا که سخن حضرت حافظ عشق و عرفان است و با ایهام وی می گنجد، با بهره گیری از تلمیح به زندگی پیامبرانی چون حضرت یوسف، سلیمان، خضر، آدم و مسیح که نمود بیشتری در شعرش دارند، مضمون آفرینی کرده است.

**واژه های کلیدی:** حافظ، غزل های حافظ، پیامبران، قصه های قرآنی.

1. a.nazariani@urmia.ac.ir

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول) - دانشگاه پیام نور

2. fereshtehfathi88@yahoo.com



## مقدمه

حضور و تأثیر شخصیت های قرآنی در آثار ادبی و عرفانی ما، آن ها را بارور و ارزنده کرده است. اهل معانی برای غنای اندیشه و شکوه سخن خویش از آن بهره برده اند. ین بازتاب گاه در حد اشاره ای کوتاه که حادثه ای را فرا یاد آورد و گاه به شکلی گسترده دیده می شود. که نشان از دمساز بودن شاعران با قرآن است. قرآن راهنمایی دستگیر و جان آسایی دلپذیر است؛ چه بسیار غافلان با هشدارش آگاه شدند و چه سرگشتگان که بدو راه یافته اند.

این کتاب آسمانی با آموزه های دینی، اخلاقی و انسانی برای هدایت و رستگاری ایمان آورندگان است که به دستورهای آن عمل کنند نه با آن بستیزند. پس فایده تعالیم پیامبران و هر یک از معلمان جامعه بشری در پند و تعالیم ایشان و به کار بردن آنهاست. در شرح مثنوی شریف می خوانیم: «هیچ خوشتر از حالت انبیا علیه السلام نبوده است. در قرآن می نگر تا در ایشان نگریسته باشی....»

حافظ هم که «دعای صبح» و «آه شب» را کلید گنج مقصود می داند بسیار با کتاب خدا دوست و همراه است، از وقایع و سرگذشت صاحبان رسالت به نیکی بهره مند شده است. او شهسوار ملک ایهام و رازهاست، در وجود هر یک از پیامبران جزئی از جامعیت روحانی انسان را می بیند که از اندیشه در کلام حق به اشراق قلبی می رسد زیرا «کنج خراب آباد» را برنمی تابد و می خواهد به همان «فردوس برین» ره یابد. این سان از زاهدان خشک اندیش و قیل و قال اهل استدلال رها می شود. او رندی راستین است که «فرخنده شبی» «بیخود از شعشه پرتو ذات» می شود، از خمخانه عشق قدحی بر میگیرد و از «جام جم» راز معرفت می جوید و در پی



کمال انسانیت و رستگاری است. «مطالعه و تعمیق در قرآن سبب شده است که در کلام او: آدم رمز فریب پذیری، نوح مظهر طوفان زدگی، یعقوب نمونه سوگواری، یوسف نمودگار معشوقی، سلیمان حشمت و جلال، موسی نمونه خدمت و شوق، مریم نشانه پاکدامنی و عیسی رمز روح و حیات شناخته شود» (زرین کوب، ۱۳۷۸: ۶۰)

حافظ با تلمیح به داستان های قرآنی و بخصوص زندگی پیامبران به مقصود رسیده است. «اگر در سخن به داستان یا حادثه یا موضوعی اشاره شود، آن را تلمیح گویند.» (فضیلت، ۱۳۷۱: ۵۰)

در این جستار به بازتاب زندگی و شخصیت پیامبران در غزل های حافظ پرداخته ایم.

### پیشینه تحقیق

درباره شخصیت، اندیشه و شعر حافظ، کتاب های بسیاری نگاشته شده که در نوع خود دارای اهمیت فراوان است. اما درباره تجلی پیامبران در شعر او به طور مستقل اثری یافت نشد. این مقاله توجه حافظ را به زندگی و رسالت پیامبران به عنوان شاعری عارف مسلک و دارای بینش دینی مورد بررسی قرار می دهد.

### سوال تحقیق

مسئله اصلی این پژوهش آن است که حافظ برای انتقال مفاهیم خویش، زندگی کدام یک از پیام آوران الهی را بیشتر مورد نظر داشته است؟ و دیگر اینکه پیامبران در اندیشه حافظ چه جایگاهی دارند؟

### هدف تحقیق

- این مقاله در صدد تحلیل نگرش حافظ درباره مقام و تأثیر پیامبران در زندگی انسانهاست.





- می خواهد نشان دهد که حافظ در پرنیان شعر، معانی ناب عرفانی را برای جویندگان حقیقت بازگو می کند و در این راه داستان و سرگذشت رسولان الهی را برگزیده است.

- حافظ در اندیشه تعالی و تکامل روحی و معنوی نوع بشر است، بنابراین بهترین الگوازدیدگاه او شخصیت روحانی پیامبران و تعالیم رهایی بخش آنهاست و حافظ به نیکی ما را ره می نماید.

### آدم (ع)

آری حکمت خداوند بر این شد که انسان بیافریند و او را برترین آفریده ها قرار دهد و آغاز آفرینش حضرت آدم (ع) بود. او را بدین نام خوانده اند چرا که در روایتی امام صادق (ع) فرمودند: « دلیل نامیدن آدم به این اسم بدان خاطر است که او از ادیم و پوسته و قشر زمین آفریده شده است ... گروهی معنای آن را گندمگون و بعضی به معنای الفت و اتفاق گفته اند. » (جزایری، ۱۳۷۹: ۶۱)

و این چنین از " شبنم عشق خاک آدم گل شد " و خداوند او را گنجور محبت خویش کرد. سرشت آدم را با عشق در آمیخت و او شیدا و دلشده به حق در آویخت: « إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ »

دوش دیدم که ملانک در میخانه زدند      گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(حافظ ، ۱۳۷۵: ۱۰۶)

و اما در برابر آدم خاکی، تنها ابلیس بود که سرفروذ نیاورد و به آفرینش این موجود نو دولت اعتراض کرد. چون ره به جایی نبرد، در اندیشه شد که او را بفریبد و از موهبت بهشت و آرامش محروم کند و البته حيله اش کارگر افتاد. حافظ ما را از این فریب بر حذر می دارد که سخت مراقب وسوسه اش باشیم:

دام سخت است مگر یارشود لطف خدا      ورنه آدم نبرد صرفه زشیطان رجیم (همان: ۲۰۲)



حافظ بیشتر به مسأله عصیان آدم و فرو هشتن بهشت پرداخته است. حافظ پیوسته سرگذشت پند آموز پدر آدمیان را یاد آور می‌شود و ما را نهیب می‌زند که فریفته نشویم و خودبین نباشیم که خود خواهی و خلاف وعده حق عمل کردن، همان محروم شدن از لطف و فضل پروردگار است و عمری پشیمانی و حیرت را در پی دارد:

خال مشکین که بدان عارض گندمگونست      سر آن دانه که شد رهن آدم با اوست

( حافظ، ۱۳۷۵: ۳۷ )

آری « خال عصى بر رخ آدم » افتاد؛ و « روضه رضوان را به دو گندم بفروخت » اما دیری نپایید که تنهایی و وحشت او را فرا گرفت و برق عصیان بر خرمن هستی اش زد. تا آنکه آنقدر گریست و پشیمان شد و به درگاه خداوند توبه کرد که توبه اش پذیرفته شد.

### نوح (ع)

از پیامبران والامقام که در آیه‌هایی از سوره هود و به شکلی کاملتر در سوره نوح، به شرح ارشاد او و طغیان قومش پرداخته شده است. « از امام علی (ع) پرسیدند اسم نوح چه بوده است؟ فرمودند: اسم او «سکن» بود، او راه این خاطر نوح می‌نامند که مدت ۹۵۰ سال بر قومش نوحه سرداده و بی تابى نمود». (جزایری، ۱۳۷۹: ۱۳۸)

در ادبیات پارسی، حکایت نوح با قومش همواره مورد توجه بوده است. خود نوح نماد عمری بلند و کشتی او پناه و رهایی دهنده است. حافظ ما را امید می‌دهد که وقتی رهنما و رهبری دلسوز و آگاه چون نوح داشته باشیم، از آنچه بر ما خواهد گذشت هراسان نشویم: ای دل ارسیل فنا بنیاد هستی بر کند      چون تو را نوحست کشتیان زطوفان غم مخور

( حافظ، ۱۳۷۵: ۱۴۲ )



نکته ای دیگر که حافظ در حوزه داستان حضرت نوح آن را یادآور می شود:

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح هست خاکی به آبی نخرد طوفان را

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۰)

علامه قزوینی گفته اند: « در این بیت تلمیح است به قصه مشهور جسد آدم که نوح برای مهار کردن طوفان، که طغیان از حد نگذرد، تبرکا آن را همراه کشتی خود داشت. پس خاک در مصراع دوم جسد آدم است». (خرمشاهی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۵۵)

### داوود (ع)

پیامبر الهی و از پادشاهان بنی اسرائیل است « خدای تعالی او را فرمود دین موسی را نگاه دارد. او را زبور فرستاد و زبور نیست جز اندر شریعت توحید و سخت عظیم عادل بود». (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۴۳۱، ج ۷)

حضرت داوود (ع) نیز چون دیگر پیامبران سرگذشتی دارد که مورد توجه عارفان، شاعران و ادیبان بوده است. جایگاه والای او به عنوان نبی و نیز حکومت داری، مبارزه با طاغوت روزگارش، ارتکاب خطا در دلباختن به زن اوریا - از فرماندهانش - هرچند سپس توبه کرد، و از همه بیشتر صدای دلنشین اوست که پرندگان با او در ستایش پروردگار همخوانی می شوند، و این مضمون در شعر حافظ چندین جای رخ نموده است:

برکش ای مرغ سحرنغمه داوودی باز که سلیمان گل از باد هوا باز آمد

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۰۰)



خداوند به حکمت خویش هر یک از پیامبران را نعمت‌هایی عنایت فرمود تا به مدد آن بتوانند مردم را به دین خدا و راه راست فرا خوانند. نغمه خوش داوود (ع) یکی از زیباترین جلوه‌های الهی بود:

چو گل سوار شد بر هوا سلیمان وار      سحر که مرغ در آید به نغمه داوود

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۲۴)

اینجاست که بلبل تمثیل عارفی شوریده حال در عالم جذبه اسرار عشق و معرفت را بیان می‌کند و همه مسحور سخنش می‌شوند. بلبل یاران را دلمرده و بی‌میل می‌بیند پس حریفی پرشور می‌طلبد تا زبود عشق را بر او بخواند، زیرا هر کس لایق آوازی آسمانی عشق نیست. حافظ نیز با عطار همداستان است و هر کس را درخور درک و دریافت شور عشق نمی‌بیند:

زبور عشق نوازی نه کار هر مرغی است      بیا و نوگل این بلبل غزلخوان باش

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۵۱)

### سلیمان (ع)

داستان حضرت سلیمان (ع) نیز از زمره قصه‌ها قرآنی است که در ادبیات و عرفان ما جلوه نموده است. به خاطر تنوع، گستردگی و تأثیر متفاوتش در بسیاری از متون پارسی حضور دارد. سرگذشت سلیمان نبی در سخن حافظ بیشترین تأثیر را داشته است. او مظهر شکوه، قدرت و منزلت است که خداوند بدو عطا فرموده، مانند پدرهم منصب پادشاهی داشت و هم پیامبر خداوند بود. در آیه ۷۹ از سوره نمل از علم و حکمت حضرت داوود و سلیمان این چنین یاد



کند: « ماقضاوت را به سلیمان به وحی آموختیم و به هریک مقام حکم فرمایی و دانش عطا کریم و کوه ها و مرغان را به آهنگ داوود مسخر او گردانیدیم... » ( قرآن کریم ، ۱۳۸۶ : ۳۲۸ )

در حکمت سلیمان هر کس که شک نماید بر عقل و او دانش او خندد مرغ و ماهی

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۶۶)

سلیمان با علم و بینش الهی، زبان پرندگان را می دانست، باد را در اختیار داشت، انگشتی که حکومتش بدان استوار بود، وزیری دانا چون آصف برخیا و از همه مهمتر دانستن اسم اعظم خداوند که او را شایستگی و جبروت بخشیده بود. حافظ هر کدام از این برتری ها را با رمز بکار برده و مفاهیم مورد نظرش را انتقال می دهد. داستان سلیمان نبی بیشتر از سی بیت دیوان حافظ را در بر می گیرد که نسبت به سایر پیامبران جایگاه ویژه ای در شعر او را به خود اختصاص داده است. تنها سلیمان لایق آموختن اسم اعظم و قابلیت به کار بردن آن را داشته است:

بِراهِ رَمَن نَتَابِد اَنوَار اسمِ اعظم      مَلِک آن توست و خاتم، فرمای هر چه خواهی

(همان: ۲۶۶)

از دیگر موارد مربوط به داستان حضرت سلیمان، دانستن زبان پرندگان است که در قرآن سوره نمل آیه ۱۶ بدان اشاره شده است: در میان پرندگان "هدهد" نقش ویژه ای دارد؛ آب را در ژرفای زمین می یافت و همیشه سپاهیان سلیمان را از تشنگی نجات می داد. آنچه از سخن حافظ برمی آید همین خوش یمن بودن و خوش خبری هدهد برای سلیمان پیامبر است. چرا که هدهد از سرزمین سبا و بلقیس برای سلیمان خبر آورد:

مژده ای دل که دگر باد صبا باز آید      هدهد خوش خبر از طرف سبا باز آمد

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۰۰)



علاوه بر پرندگان - در داستان سلیمان - مور هم جایگاه خاصی دارد. در واقع نقش جداگانه ای عهده دار است: یکی زمانی که لشکر سلیمان از سرزمین مورچه ها می گذشت، موری به دیگر مورچه ها هشدار می دهد که به لانه خود بگریزند تا لشکر سلیمان آنها را پایمال نکند، که قرآن در سوره نمل بدان اشاره فرموده اند:

نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت نظرها بود بامورش

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۵۴)

از دیگر مظاهر قدرت سلیمان استیلای او بر باد است. حافظ از این موضوع استفاده های ارزنده ای برای معنی آفرینی برده است. از آنجا که ایهام عنصر اصلی زبان اوست «باد» توانسته است مفاهیم خاص را به آدمی بیاموزد، البته آغازین تذکر را به خود یاد آور می شود:

حافظ ازدولت عشق تو سلیمانی شد یعنی ازوصل تواش نیست بجز بادبه دست )

همان: ۱۹)

پس ما هم با او همنا می شویم که نباید «گره بر باد زد» زیرا دارایی و قدرت وسیله ای است برای آزمودن انسانیت ماست. چرا که حضرت سلیمان با وجود توانگری و پادشاهی در اساس به امور مالی تعلق خاطر نداشت و خود را مسکین می خواند.

### ابراهیم (ع)

از پیامبران بزرگ خداوند که در راه تعالیم الهی، دشواری های بسیاری بر او گذشت. فرمانبردار و بنده راستینی که برای رضای پروردگارش - حتی - از محبت فرزند چشم پوشید، آوای «یا قدوس» را که شنید، دارایش را بخشید و به خاطر دوست هستی اش را در باخت چرا که عشق در او به کمال بود. برای اثبات یگانگی خداوند، «الآفلین» را با استدلال و برهان رد کرد. با طاغوت



زمان جنگید تا آنجا که برای نابودیش در آتش خشم شعله‌ها برکشیدند اما به لطف حق آتش بر او گلستان شد. آری بنیانگذار آیین توحیدی از آزمون‌های سخت به سلامت گذشت و شایان دوستی خدا شد: «واتخذ الله ابراهیم خلیفاً». حافظ از همین رخداد که اعجاز بزرگ خداوند است، بهره گرفته آرزوی استیلا بر نفس را دارد و از خدا می‌خواهد این نعمت را به او عطا فرماید:

یارب این آتش که در جان منست      سر دکن زانسان که کردی بر خلیل

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۰)

### یوسف (ع)

یکی از آموزنده‌ترین داستانهای قرآنی زندگی حضرت یوسف (ع) است که به زیباترین قصه قرآنی نامور شده است. سرگذشت او از کودکی با آفت‌های طبیعت بشری، رشک برادران، گمراهی زلیخا، سختی زندان و سرانجام رهایی و عهده دار شدن مسوولیت‌های حکومتی و تدبیر در امور مردم همراه شد. زیبایی بی‌مانند یوسف و محبتی که پدرنسبت به او داشت، حسد برادرانش را برانگیخت. «یوسف را دو چیز بود برکمال: یکی حسن خلقت، دیگر علم و فطنت. حسن خلقت جمال صورت است، علم و فطنت کمال معنی». (میبدی، ۱۳۷۹: ۲۷۸)

برتری‌های یوسف که او را سرآمد برادران کرده بود چنان شد که به نابودیش دست یازیدند. و این ماجرا در سخن حافظ بارها تجلی یافته است. و از این رهگذر انسان‌ها را از بدی، کینه و حسد بر حذر می‌دارد:

یوسف عزیزم رفت ای برادران رحمی      کز غمش عجب بینم حال پیر کنعانی

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵۸)



حافظ ما را به نیکی و خیرخواهی فرا می خواند، ما را بینشی آگاهانه می دهد تا سرمایه های واقعی وارزش ها را وانگذاریم و برای این معانی از زندگی یوسف مضمون می آفریند:

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد آنکه یوسف به زرناسره، بفروخته بود

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۲۰)

مسیر زندگی یوسف دیگر شد از کاروانی که او را از چاه بر آورد، به بارگاه عزیز مصر رهنمون شد. آنجا که سال ها بعد، آزمونی سخت در انتظارش بود. یوسف، محبوب زلیخا شد و او می خواست راه بر ایمانش ببندد:

من از آن حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲)

گذار از این بحران برای یوسف که شهره مهرویان بود کار را دشوار کرد. پاکدامنی و خویشنداری او، فرجامش تنگنای زندان شد. از آنجا که برگزیده عنایت حق بود، اجر پاکی و شکیبایش را گرفت و با علم و دانایی که خداوند بدو ارزانی داشته بود، از تاریکی بدر آمد:

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد وقت آن است که بدرود کنی زندان را

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۰)

در سال های خشکسالی با تدبیر خویش توانست آشفته گی و نگرانی مردم را سامان دهد و امین و مورد اعتماد همگان گردد:

عزیز مصر به رغم برادران غیور ز قعر چاه برآمد به اوج جاه رسید





(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۳۵)

و یعقوب دل شکسته که در غمکده اش - سال ها سوگوار بود - مسرور شد و حلاوت آرامش را دریافت آنگاه که مژده سلامت فرزند بدو رسید :

یوسف گمگشته باز آید به کنعان غم مخور      کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۴۲)

حافظ، حضرت یوسف را مثالی از ولی کامل و پیرمی داند که سمت معشوقیت و محبوبیت دارد. یعقوب نمودار طالب و سالک است که باید بر پیر عشق بورزد، طالب تا در قید طلب است و سالک تاراه را طی نکرده است نباید به مختصر کشف و وجد و حالتی که از فیض پیر بدو می رسد، دعوی کمال کند.

اینکه پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت      اجر صبريست که در کلبه احزان کردم

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۷۶)

### خضر(ع)

وارستگان کوی عرفان با توجه به شیوه فکری و زمینه مذهبی خویش از مسلک خضر(ع) یاد کرده اند. در سروده ها و قصیده های مدحی، درازی عمر خضر را برای ممدوح آرزو کرده اند که در ادبیات پارسی نمونه های فراوان دارد. اما برای اهالی عرفان، خضر(ع) مراد به حق پیوسته ای است که با علم لدنی آگاه رازها و راهنمای سالکان است. در میان مسلمانان خضر را به دو گونه می شناسند: یکی رسیدن به چشمه زندگانی و دیگری همراهی و پیشوایی حضرت موسی(ع). خضر یکی از چهار جاودانه ای است که در آیین اسلام بدانها اشاره شده : خضر در خشکی، الیاس در دریا و حضرت ادریس و مسیح در آسمان هستند. از آنجا که انسان ها همواره



خواستار زندگی جاودانه بوده اند و این آرزو در میان آنها تداوم یافته ، در میان فرهنگ و قوم های مختلف، قهرمان و اسطوره هایی را آفریده است که نمونه هایی از آن: گیل گمش، آشیل و اسفندیار رویین تن هستند که گاه پیروز می شود و گاه شکست می خورند. در ادبیات ارزشمند ما بویژه شاهنامه کسانی چون گیو، پشتون و کیخسرو از چهره های جاودانه متون مقدس ایران باستان هستند؛ که بیشتر کیخسرو مورد توجه است اما هیچکدام به حد نهایی نماد جاودانگی نرسیدند بنابراین اهمیت و ماندگاری خضر(ع) به عنوان شخصیتی جاودانه بیشتر درک می شود. حافظ هم به فراخور روح عرفانی خویش که با قرآن همنشین است و بسیاری از معانی شعرش از زلال وحی سرچشمه گرفته، توجه خاصی به خضر دارد که جاودانگی و دستگیری او را نشان می دهد:

راهم مزن به وصف زلال خضر که من از جام شاه جرعه کش حوض کوثرم

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۸۱)

اما درباره نام این پیامبر الهی که او را از نوادگان نوح دانسته اند، در لغت نامه دهخدا می خوانیم: « نام اصلی او را تالیا گفته اند و پارسیان ایلیا یوهن گویند ». (۱۳۷۷: ۹۸۴۴-۷)

خضر نامندش بدان دلیل که در روایت ها گفته اند بر هر سرزمین بی حاصل و خشک که می گذشت سرسبز می شد. در متون ادب پارسی وی نماد زندگی جاودان ، سرسبزی ، فراوانی و گشایش است. در راه ماندگان را از ظلمت به در می آورد و پیر و مرشد رهروان حقیقت است. در ادبیات فارسی خضر با این صفت ها معرفی شده است:

نماد جاودانگی:

آبی که خضر حیات از او یافت در میکده جو که جام دارد



- (حافظ، ۱۳۷۵: ۷۰)
- آنچه باعث شد خضر جاودانه شود، تقدیر است. در همه ادوار شعر فارسی، خضر تمثیلی از چیرگی تقدیر انسان است:
- فیض ازل به زور زر از آمدی به دست آب خضر نصیبه اسکندری آمدی (همان: ۲۴۰)

در باور مردم، خضر خیر و برکت می آورد و می تواند آرزوها را برآورده سازد. حافظ هم او را «خجسته پی» و «فرخ پی» معرفی می کند که نشان از خوش قدمی و با شگون بودن اوست که سرگشتگان را یاری می دهد:

تو دستگیر شو ای خضر خجسته پی که من پیاده می روم و همراهان سوارانند

(همان: ۱۱۲)

عارفان برای تأکید بر ضرورت اطاعت از پیر، همواره به داستان خضر و موسی اشاره دارند، خضر مظهر پیشوایی آگاه و موسی مظهر عقل و خضر مظهر عشق است. «ابن عربی آنها را نماینده دو نوع علم معرفی می کند: موسی نماینده علم ظاهر که انبیا برای همه امت هایشان می آورند که همان علم شرایع است و خضر نماینده علم باطن یا حقیقت که خداوند به اولیائش می آموزد». (خرمشاهی-۵۳۳، ج ۱)

حافظ در سیر و سلوک خویش چون به ظلمات و تنگنا می رسد و بیم آن دارد که از دستیابی به سرچشمه بقا و سرمنزله مقصود- وصال یار- و یا کشف حقیقت- ناکام بماند، ضرورت راهنمایی دانا و یار را در می یابد:



گذار بر ظلماتست خضر راهی کو مباد کاتش محرومی آب ما ببرد  
(همان: ۷۷)

به خود و راهیان حقیقت یاد آور می شود که برای کامیابی و بیراهه نرفتن، خضر را شیخ و یاور خویش بدانند و از او راه چاره بجویند:

قطع این مرحله بی همراهی خضر مکن ظلماتست بترس از خطر گمراهی  
(همان: ۲۶۶)

در پایان نکته دیگر فرایاد می آید این است که آب حیات که حافظ با عنوان «آب خضر» و «آب حیوان» از آن نام می برد، نماد استعداد باطنی و عنایت خداوندی است که انسان را از دلبستگی های دنیایی رهایی می دهد:

گرت هواست که با خضر همنشین باشی نهان ز چشم سکندر چو آب حیوان باش  
(همان: ۱۵۱)

### موسی (ع)

داستان رسالت حضرت موسی هم بسان حضرت ابراهیم از جایگاه تمدن بشری (بین النهرین و وادی نیل) آغاز شد، از این رو کامل ترین و رساترین قصه های پیامبران است. چراکه شورش و مبارزه وجود آن دو داستان ضد محو شدن و نادیدن عقل در امر عبادت و پرستش بود، عبادتی که گمراهی و بدی بود و مردم را به بیراهه رسانده بود. فراز و فرودهای زندگی حضرت موسی (ع) برای همه انسان ها و تمام عصرها سرشار از موعظه و عبرت است، شاید در قرآن به همین خاطربیش از دیگر پیام آوران، از ایشان شده است. زوایای زندگی وی به صورت رمز و نماد در متون عرفان و ادب ما تبلور یافته است و شرح بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم بر محور



شخصیت موسی(ع) شکل گرفته است. بنابراین جایگاه خاصی در میان سخنوران پارسی دارد. حافظ از داستان موسی بیشتر از همه به معجزه هایش اشاره می کند. البته به میقات رفتن حضرت و دیدار با نور ازلی را فراموش نمی کند و خود نیز در سرگشتگی از خداوند راه هدایت و نجات را می طلبد:

شب تار است و ره وادی ایمن در پیش      آتش طور کجا موعده دیدار کجاست

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۱۶)

خداوند موسی را پایگاهی ارزنده عطا فرمود، او را هم صحبت خویش قرار داد و بسیار گرامیش داشت آن سان که خواسته او را اجابت کرد و موسی به دیدار معبودش خرسند شد:

با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم      همچو موسی ارنی گوی به میقات بریم

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۰۵)

موسی بنده خاص خداست: «خداوند به موسی وحی فرستاد که آیا می دانی به چه علت تو را به پیامبری برگزیده و شایسته صحبت خویش گردانیدم؟ چرا که شخصی را در تواضع و فروتنی به مانند تو نیافتم». (جزایری، ۱۳۷۹: ۳۴۵) را بلند مرتبه گردانید تا از فروغ ایزدی به سلامت راه سعادت بپیماید و «کلیم الله» شود. حافظ این حادثه عظیم را به زیبایی به تصویر می کشد و ما را درس یکتاپرستی می آموزد:

بلبل ز شاخ سرو به گلبنگ پهلوی      میخواند دوش درس مقامات معنوی

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل      تا از درخت نکته توحید بشنوی

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۶۵)



## عیسی (ع)

عیسی (ع) از پیامبران الهی که آفرینش، زندگی و فرجامش شگفت انگیز است. چه با نام عیسی و چه مسیح بارها در قرآن از وی و مادرش مریم یاد شده است. وارستگی و پاکدامنی مریم نیکنام و سخن گفتن مسیح در گهواره، زنده کردن مردگان از شاخصه های این پیامبر راستین است. خداوند در قرآن همیشه از این مادر و فرزند با هم نام می برد چرا که وجود عیسی تکامل بخش وجود مریم است. پروردگار آن حضرت را نعمتی والا می دهد که در گهواره با مردم سخن گفت. ازدیگر شگفتی هایی که اعجاز حضرت مسیح بود، زنده کردن مردگان است. خداوند این نیرو را به برگزیده اش عطا فرمود تا مردم بدو ایمان آورند و آیینش را بپذیرند.

از آنجا که معجزه رهاورد نبوت و رسالت است، منطق و پشتوانه قوی برای دعوت پیامبران بوده تا دشمنان معنویت و سعادت را به ناتوانیشان آگاه کنند. زیرا هر اندازه با مکر و نیرنگ با پیامبر الهی بستیزند، نمی توانند با اعجاز نبی خدا برابری کنند. در ادبیات پارسی، دم مسیحا نماد مبارکی، میمنت و زندگی آفرینی است و همین نکته در شعر حافظ بسیار تبلور یافته و بیشترین اشاره وی به همین امر است:

سایه قد تو بر قالبم ای عیسی دم عکس روحی است که بر عظم دمیم افتاده است

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۶)

حافظ نفس مسیحا را «روح فزا» و «درمانگر» می داند که البته این نعمت هر کسی را در برنمی گیرد و تنها انسان های شایسته از آن بهره مند خواهند شد:

طیب عشق مسیحا دم است و مشفق لیک چو درد در تو نبیند کرا دوا بکند

(همان: ۱۰۷)



از دیگر جلوه های زندگی حضرت مسیح (ع)، فرجام اوست که به خواست خداوند به معراج رفت و در آسمان چهارم فرود آمد. در تعالیم اسلام و قرآن او زنده معرفی شده است:

مسیحای مجرد را برآزد که با خورشید سازد هم وثاقی

(همان: ۲۵۲)

### حضرت محمد(ص)

مدح و ثنای پیامبر خاتم(ص) در ادبیات پارسی از سده چهارم روی نمود. شاعران، پیامبر(ص) را از جنبه های متفاوتی ستوده اند که مهمترین آن مسأله معراج است. بسیاری از منظومه و دیوان های پارسی گویان با ستایش ایشان آغاز می شود. از کرامت های بزرگ رسول خدا(ص) دو نیمه شدن ماه به اشاره ایشان است که حافظ هم به این نکته پرداخته:

ماه اگر بی تو برآید به دو نیمش بزنند دولت احمدی و معجزه سبحانی

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۵۸)

آن حضرت در راه تبلیغ آیین اسلام با سختی های فراوان روبه رو بود، حتی از سوی نزدیکانش هم مورد آزار و اذیت قرار می گرفت، که نمونه آن مخالفت و دشمنی عمویش ابولهب و همراهی همسرش که مانعی بزرگ در راه شریعت محمدی بودند:

درین چمن گل بی خار کس نچید آری چراغ مصطفوی با شرار بولهبیست

(همان: ۴۱)

آری «چراغ مصطفوی» وجود گرانقدر پیامبر(ص) که خیر تمام است و به عالم فیض می بخشد. کسی که آفرینش بخاطر او بود: «لولاک لما خلقت الافلاک». آنچه در شعر حافظ با دیگر



سخنوران پارسی درباره حضرت رسول(ص) جلوه گر است، مظاهراآیین اوست. حافظ که پایند اصول دین محمدی و با معجزه بزرگش - قرآن - همراه و همنشین بود، بنابراین با مفاهیم قرآنی - اسلامی روبه رو می شود و آنها را در شعرش به کار می برد:

تو پنداری که بدگو رفت و جان برد حسابش "با کرام الکاتبین" است

(همان: ۳۶)

و در نهایت باز هم الطاف الهی او را به فیض می رساند:

چه مبارک سحری بود و چه فرخنده شبی آن شب قدر که این تازه براتم دادند.

(همان: ۱۰۶)

### نتیجه

در نگاه آسمانی حافظ، پیامبران جایگاه والا و ارزنده ای دارند. آنها انسان هایی راستین و نیک سرشتند که به خاطر قابلیت و روح پاکشان، برگزیده حق و راهنمای مردم شده اند. سرگذشت هریک از آنها با جنبه هایی متفاوت برای حافظ الهام بخش و مضمون آفرین شده اند و حافظ به زیبایی مفاهیم اخلاقی و انسانی را بر ما عرضه کرده است.

از آنجا که با کلام وحی همدل و همراه بود، بیشترین تأثیر را از آیه های نور دریافت کرده و در شعرش اندیشه های قرآنی به نیکی هویدا است. داستان های آموزنده پیامبران که درس هایی از زندگی و تعالی انسانیت را با خود دارند در حریر شعر به زیبایی آراسته است. از این رهگذر





ما را پند و اندرز می دهد تا در زندگی راه درست راباییم و از انسان های والا و برگزیده عنایت حق پیروی نماییم تا به کمال و شایستگی دست یابیم.

حافظ با آرایه تلمیح به خوبی توانسته است، از زندگی شگفت پیام آوران الهی مضمون بیافریند. داستان حضرت یوسف، سلیمان، عیسی، آدم، خضر و موسی بیشترین گستره شعر حافظ را سامان داده اند. پیامبرانی همچون حضرت نوح، ابراهیم، داوود و رسول اکرم (ص) مراتب دیگری از معانی سخن او شکل می دهند.

### منابع

- جزایری، سید نعمت الله (۱۳۷۹)، قصص الانبیاء، ترجمه یوسف عزیزی، تهران: انتشارات هاد.
- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۵)، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: نشر پوریا.
- خرمشاهی، بهاء الدین (۱۳۷۸)، حافظ نامه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت نامه، ج ۷، ۹، ۱۴، تهران: انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، از کوچه رندان، تهران: انتشارات سخن.
- فضیلت، محمود (۱۳۷۱)، آرایه های ادبی در زبان فارسی، کرمانشاه: انتشارات دانشگاه رازی.
- میبیدی، رشیدالدین (۱۳۷۹)، لطایفی از قرآن کریم (گزیده کشف الاسرار)، با توضیح محمد مهدی رکنی، مشهد: انتشارات آسان قدس رضوی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، قرآن کریم، ترجمه الهی قمشه ای، قم: انتشارات الزهراء.



## غزل در شعر حافظ و شهاب الظریف (بررسی تطبیقی)

فاروق نعمتی<sup>۱</sup>

ایوب مرادی<sup>۲</sup>

### چکیده

حافظ شیرازی، غزل‌سرای نامور ایرانی در سده‌ی هشتم هجری، و شهاب الظریف، شاعر غزل - سرای عرب در دوره‌ی مملوکی در سده‌ی هفتم هجری، از جمله شاعرانی هستند که از عاطفه و احساساتی عمیق در سرایش شعر برخوردار بودند. با بررسی غزلیات این دو شاعر، به مضامین مشترکی برمی‌خوریم که نشان از نوعی اشتراک زبانی و فکری، در اشعار آن دو دارد. هرچند نیروی خلاق و استعداد حافظ در سرودن غزل، بسی والاتر و برتر از شهاب الظریف است؛ اما شباهت‌های مضمونی که در غزلیات دو شاعر وجود دارد، هر پژوهشگری را بر آن می‌دارد تا چنین درون‌مایه‌های مشترکی را از لابه‌لای اشعار این دو استخراج کرده و به تحلیل تطبیقی آن بپردازد. هدف ما در این مقاله، اثبات اثرپذیری شهاب الظریف از حافظ و یا بالعکس نیست؛ بلکه در پی آن هستیم که اندیشه‌های مشترک را در غزلیات این دو سراینده، مشخص نموده و به بررسی آن بپردازیم.

**واژگان کلیدی:** حافظ، شهاب الظریف، مضامین مشترک، غزل، ادبیات تطبیقی.

<sup>۱</sup> . استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور / رایانامه: [farooqh.nemati@gmail.com](mailto:farooqh.nemati@gmail.com)

<sup>۲</sup> . استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور

## ۱. مقدمه و پیشینه پژوهش

ادبیات تطبیقی، یکی از جلوه‌های بارز در جهان ادبی کنونی است که به بررسی و تحلیل تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف و روابط پیچیده‌ی آن در گذشته و حال می‌پردازد. اهمیت ادبیات تطبیقی از آن جهت است که از سرچشمه‌های جریان فکری و هنری ادبیات ملی پرده بر می‌دارد؛ زیرا هر جریان ادبی، در آغاز، با ادبیات جهانی برخورد دارد و در جهت‌دهی آگاهی انسانی یا ملی مساعدت می‌ورزد. (کفافی، ۱۳۸۲: ۷) غزل به عنوان مهمترین و لطیف‌ترین فنون شعری، همواره در ادبیات فارسی و عربی، جزء بارزترین مضامین شعری بوده است و کمترین شاعری را می‌توان یافت که دهان به غزل‌سرایی نگشوده باشد. اما در میان شاعران، عده‌ای هستند که نام آنها با فن غزل گره خورده است و شهرت آنان، مرهون غزلیات ناب و لطیف‌شان می‌باشد؛ حافظ و شهاب‌الظریف، از جمله‌ی این سرایندگان هستند؛ که یکی از شعر فارسی و دیگر از شعر عربی توانستند اشعار عاشقانه‌ای بسرایند و نام خود را در زمره‌ی شاعران غزل‌سرا ماندگار کنند. در این مقاله ضمنی مطالعه‌ی تطبیقی در غزلیات این دو شاعر، در پی پاسخگویی به پرسش زیر خواهیم بود:

آیا حافظ و شهاب‌الظریف، به عنوان دو سراینده‌ی غزل‌سرا در شعر فارسی و عربی، دارای اندیشه‌های مشترکی در حوزه‌ی غزل می‌باشند؟

طبق بررسی‌های صورت گرفته، تاکنون پژوهشی تطبیقی در مورد مضامین مشترک غزلی در اشعار حافظ و شهاب‌الظریف صورت نگرفته است؛ البته در یک وبلاگ اینترنتی، برخی از مضامین مشترک این دو شاعر، به صورت اندک و تفننی، در حالی که نویسنده‌ی آن نیز مشخص نیست، به چشم می‌خورد که خالی از هرگونه مؤلفه‌های یک مقاله‌ی علمی می‌باشد و تنها به ذکر چند بیت از دو شاعر پرداخته است.

## ۲. تأملی بر زندگی دو شاعر غزل‌سرا



شمس‌الدین، محمد بن عقیف‌الدین تلمسانی، معروف به شاب‌الظریف (جوان شوخ طبع و نکته‌سنج) و ابن عقیف، در سال ۶۶۱ق در قاهره به دنیا آمد. (نک: صفدی، ۱۹۹۱: ۱۳۵/۳) پدرش شیخ عقیف‌الدین، از شاعران بزرگ زمان خود و دارای مشربی صوفیانه بود. شاب‌الظریف کودکی خود را در مصر گذراند و سپس به همراه پدر خود راهی دمشق شد و پس از عمری کوتاه، در سال ۶۸۸ هجری و در سن بیست و هفت سالگی وفات نمود. (ابن کثیر، ۱۹۸۷: ۳۳۴/۱۳) از شاب‌الظریف، دیوان شعر، به همراه چند خطبه و مقامه به یادگار مانده است. (فروخ، ۱۹۸۴: ۵۶۵/۳) غزل، مهمترین غرض شعری در دیوان اوست که حجم بیشتر دیوانش را تشکیل می‌دهد؛ به نحوی که شعرت وی، به غزلیاتش باز می‌گردد. (ضیف، بی تا: ۲۱۱/۶) عوامل بسیاری در گرایش شاب‌الظریف به غزل دخیل بوده است که روحیه‌ی لطیف و عاطفی او و نیز تربیت در کنار پدرش شاعر و صوفی مسلکش، از مهمترین آنها بود. (نک: نعمتی، ۱۳۸۶: ۱۳۷-۱۳۸)

شخصیت حافظ نیز برای همگان شناخته شده است. خواجه شمس‌الدین محمد بن بهاء‌الدین حافظ شیرازی، معروف به لسان‌الغیب (۷۲۷-۷۹۲)، شاعر بزرگ و غزل‌سرای سده‌ی هشتم هجری است که همانند شاب‌الظریف، بیشتر اشعارش را غزل تشکیل می‌دهد. البته او علاوه بر شعر فارسی، با زبان عربی نیز آشنا بود و همانگونه که خودش می‌گوید، دهانش پر از عربی است؛ (زبان خموش و لیکن دهان پر از عربی است). (۶۴/۱) با اندکی تأمل در غزلیات حافظ نشان می‌دهد که منظور او از دهان، فضای فکری و حال و هوایی است که در آن زندگی می‌کند. (سبزیان‌پور، ۱۳۸۷: ۹۶)

### ۳. مقایسه مضامین تغزلی مشترک بین حافظ و شاب‌الظریف

در این قسمت، تنها به موارد اشتراک مضمونی در غزل‌های شاب‌الظریف و حافظ اشاره خواهد شد. تأثیرپذیری هر یک از این دو شاعر از دیگری، هدف این پژوهش نیست؛ بلکه در پی آن هستیم تا رگه‌های مشابهت معنایی در شعر این دو سراینده‌ی سده‌ی هفتم هجری را مشخص نماییم.

#### ۳-۱. نام بردن از معشوقه‌های مشترک



- **سعاد** : در بیت زیر، کاربرد همزمان سعاد و عتبه توسط شاب الظریف، ما را به یاد این دو معشوق معروف می‌اندازد؛ در صورتی که معنای لغوی این دو کلمه، مورد نظر بوده است:

أَوْ أَسْعَدَتْ أَوْ أَعْتَبْتُ سَعَادَةً وَ عُتْبَةً

(ص ۵۷)

حافظ نیز در بیتی ملمع، به نام سعاد اشاره کرده است:

پیام دوست شنیدن، سعادت است و سلامت      مِنْ الْمُبْلَغُ عَنِّي إِلَى سَعَادَ سَلَامِي

(۲،۴۶۹)

- **لیلی**: لیلی از دیگر نام‌های به کار رفته‌ی دو شاعر از معشوقه‌ی خویش است:

يَا رَبِّ هَلْ طَيْفُ الْحَبِيبَةِ زَائِرٌ      وَ هَلْ عَهْدُ لَيْلَى بِالْأَجِيرِ رَاجِعٌ

(ص ۲۰۳)

حافظ نیز نام لیلی را در این بیت آورده است:

بار دل مجنون و خم طره لیلی      رخساره محمود و کف پای ایاز است

(۶،۴۰)

### ۳-۲. قابل تصور نبودن عشق

این نکته بدیهی تصور می‌شود که عشق قابل تعریف نیست و هر کس در هر مقامی در صدد تعریف آن برآمده، نهایتاً توانسته برخی از ویژگی‌های عشق را بر شمارد و تأثیر آن را بر رفتار و کردار آدمیان بازگو نماید؛ در نهایت نیز خود به الکن بودن زبان و قصور کلام در تعریف عشق اعتراف نموده است؛

شاب الظریف نیز بدین نکته اشاره دارد:

فَفِي حُبٍّ مَعْنَى يَنْشِي عَنْكَ فِكْرَهُ      وَ فِي الْقَلْبِ مَأْوَى يَلْتَوِي عَنْكَ نَظْرَهُ

(ص ۱۵۹)

حافظ هم مکرر اشاره کرده است که عشق و اسرار آن قابل تقریر و بیان نیستند و عقل و اندیشه به عرصه آن راهی ندارند:

سخن عشق نه آنست که آید به زبان      ساقیا می‌ده و کوتاه کن این گفت و شنفت



(۷,۸۱)

مشکل عشق نه در حوصله دانش ماست حل این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد

(۷,۱۳۶)

شاب‌الظریف در جای دیگر، عشق را به آوردگاهی مانند می‌کند که همیشه طرف برنده، خشمیگن و ناراضی است؛ در مقابل، طرف بازنده و شکست خورده، راضی و خشنود است:

إِنَّ لِلْحُبِّ مَغْرَكًا يَسْخَطُ الْقَا تِلُّ فِيهِ وَ يَرْضَى الْمَقْتُولُ

(ص ۲۴۵)

حافظ نیز همین مضمون را به نوعی دیگر بازگو می‌کند:

اگر به مذهب تو خون عاشق است مباح صلاح ما همه آن است کان ترا است صلاح  
(۱,۹۷)

شاب‌الظریف، عشق را از گفتگوها و گمان‌های درست و نادرست، و تهمت‌ها جدا نمی‌داند؛ بلکه عقیده دارد که هر چه این تهمت‌ها سنگین‌تر و گفتگوها و غیبت‌ها بیشتر باشد، عشق گواراتر و صادقانه‌تر است:

و ما الحُبُّ إِلَّا أَنْ يُقْلُوا وَيُكْثَرُوا بِنَا وَ يَصْحَوُا فِي الظُّنُونِ وَ يَغْتَلُّوا

(ص ۲۴۷)

أَحْلَى الْهَوَى أَنْ يَطُولَ الْوَجْدُ وَ السَّقَمُ وَ أَصْدَقُ الْحُبِّ مَا جَلَّتْ بِهِ التُّهَمُ

(ص ۲۹۷)

حافظ نیز این گونه نظر دارد:

گر مرید راه عشقی فکر بدنامی مکن شیخ صنعان خرقة رهن خانه خمار داشت

(۶,۷۷)

### ۳-۳. وفاداری عاشق بر پیمان خود

عاشق بر عهد و پیمانش، علی‌رغم بی‌وفایی محبوب و سرزنش دیگران، پایبند و وفادار است:

إِنِّي عَلَى مَا تَعَهَّدُونِي وَفِيَّ وَ عُقْدَةُ الْمِيثَاقِ مَا حُلَّتْ



(ص ۱۰۴)

لِي شُهُودٌ مِّنَ الْوَفَاءِ عُدُولٌ      أَنَّنِي عَنْ هَوَاكُمَا لِي عُدُولٌ

(ص ۲۴۶)

تَحَكَّمْ بِمَا تَهْوَىٰ فَمَا أَنَا مَائِلٌ      وَلَا عَنْكَ يُشِينِي مِنَ الْوَجْدِ لَائِمٌ

(ص ۳۰۵)

أَيَا سَادَةَ مَلُوا فَمِلْتُ إِلَيْهِمْ      وَخَانُوا وَلِي قَلْبٌ مُّقِيمٌ عَلَى الْعَهْدِ

(ص ۳۶۵)

حافظ نیز بر وفای عاشق تأکید دارد که همواره بر سر پیمان خویش است:

بسوخت حافظ و در شرط عشقبازی او      هنوز بر سر عهد و وفای خویشان است

(ص ۷، ۵۰)

در ازل بست دلم با سر زلفت پیوند      تا ابد سر نکشد وز سر پیمان نرود

(ص ۳، ۲۲۳)

اگر چه خرمن عمرم غم تو داد به باد      به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم

(ص ۲، ۳۱۵)

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم      که در طریقت ما کافرست رنجیدن

(ص ۲، ۳۹۳)

### ۳-۴. عدم فراموشی معشوق

عاشق تا آخر عمرش، ذره ای از یاد محبوبش نمی‌کاهد؛ چه برسد به آنکه از او فراغت یابد و به فراموشی‌اش بسپارد؛ چنین مضمونی در غزل شاب‌الظریف و حافظ بازتاب یافته است:

وَاللَّهِ مَا عِنْدِي مِنَ السُّدِّ      وَإِنْ عَنْكُمْ وَزَنَ حَبَّةٌ

(ص ۶۹)

فَنَحْنُ قَبْلُنَاكُمْ عَلَى كُلِّ حَالٍ      أَحِبَّاءٌ لَا نَسْلُوكُمُ آخِرَ الدَّهْرِ

(ص ۱۶۷)

و كَيْفَ يَسْلُوهُ مُغْرَمٌ دَنِفٌ      يَرَى جَمِيعَ الْوُجُودِ يَعِشُّهُ



(ص ۲۳۲)

و حَیَاهِ وَجْهَکَ لَا سَلَا      عَنْکَ الْمُحِبُّ وَلَا نَوَى

(ص ۳۴۴)

چنین نگاهی نیز از سوی حافظ وجود دارد:

گرچه یاران فارغند از حال من      از من ایشان را هزاران یاد باد

(۳،۱۰۳)

هرگز نقش تو از لوح دل و جان نرود      هرگز از یاد من آن سرو خرامان نرود

(۱،۲۲۳)

الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد      مرا روزی مباد آن دم که بی یاد تو بنشینم

(۲،۳۵۴)

### ۳-۵. آشکار شدن راز عاشق

عاشق گرچه می‌کوشد تا رازش از پرده برون نیفتد و حتی از بردن نام محبوب خویش نیز ابا دارد؛ اما عشق نیز اقتضاءات خاص خود را دارد و گاه خلاف خواست عاشقان را می‌طلبد؛ شاب‌الظریف چنین معنایی را در ابیات زیر بیان می‌دارد:

و لَا تَعْتَبِنْ صَبًّا تَهْتَكُ سِتْرَهُ      عَلَیْكَ فَهْتَکُ السَّتْرِ أَلِیقَ بِالصَّبِّ

(۱۱،۹۴)

أَبُوحُ وَ أُحْفَى هَكَذَا سُنَّهَ الْهَوَى      وَ لِلصَّبِّ فِی الشَّكْوَى عَذُولٌ وَ عَازِرٌ

(ص ۱۶۰)

و لَا تَسْأَلُوا عَمَّنْ هَوِیتُ فَإِنِّی      أَغَارُ عَلَیْهِ أَنْ أَبُوحَ بِذِکْرِهِ

(ص ۱۸۰)

حافظ نیز چنین معنایی را بیان می‌دارد:

غیرت عشق زبان همه خاصان بیرید      کز کجا سر غمش در دهن عام افتاد

(۴،۱۱۱)

تنها نه ز راز دل من پرده برافتاد      تا بود فلک، شیوه او پرده دری بود





(۳،۲۱۶)

ترسم که اشک در غم ما پرده در شود این راز سر به مهر به عالم سمر شود

(۱،۲۲۶)

### ۳-۶. عشق و سلامتی: دو مقوله‌ی متضاد با هم

عاشقی و عافیت در تضادند و به تعبیری، هر که عاشق شد، ازو حکم سلامت برخاست؛ این مضمون در غزل دو شاعر آمده است؛ شاب‌الظریف در این باره می‌گوید:

باب السلامة مردودٌ لِعاشقکُم وَالنَّصْرُ مِنْکُم عَلَیهِ فِی الْهُوَی الْحَرَجِ

(ص ۱۱۰)

حافظ نیز این گونه می‌گوید:

دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست گفت با ما منشین کز تو سلامت برخاست

(۱،۲۱۱)

### ۳-۷. بی‌گناه بودن عاشق

عاشق نمی‌داند که به چه جرم و گناه نکرده‌ای، مستوجب عقوبت محبوب خویش شده است؛ شاب‌الظریف در این باره می‌گوید:

أَهَا لِمُضْنَىٰ وَالْه لَمْ يَدْرِ كَيْفَ ذَنْبُهُ

(ص ۵۷)

حافظ نیز با تأکید بر چنین مضمونی، به گونه‌ای هنرمندانه از سرهای بریده‌ای می‌گوید که بدون گناه، توسط معشوق بریده شده است:

در زلف چون کمندش ای دل میبچ کانجا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت

(۴،۹۴)

آنکه بی جرم برنجید و به تیغم زد و رفت بازش آرید خدا را که صفایی بکنیم

(۳،۳۷۷)

### ۳-۸: رضایت بی‌چون و چرای عاشق از معشوق خویش

عاشق صادق، تابع محض و سرسپرده‌ی دستورات عشق است و رضای خویش را در رضای محبوب و معشوق خود، می‌جوید؛ شاب‌الظریف در این باره می‌گوید:



لِلْعَاشِقِينَ بِأَحْكَامِ الْغَرَامِ رِضَاً      فَلَا تَكُنْ يَا فَتَى بِالْعَذْلِ مُعْتَرِضاً

(ص ۱۹۶)

أَنَا قَدْ رَضِيتُ بِمَا ارْتَضَوْهُ فَمَا عَسَى      أَنْ يُبْلِغَ الْوَاشِي لَدَىَّ بِمَا سَعَى

(ص ۲۰۷)

أَنَا صَابِرٌ بَلْ شَاكِرٌ فِي الْحَبِّ إِنْ      أَخْلَفْتَ عَهْدَ الْوَصْلِ أَوْ لَمْ تُخْلِفِ

(ص ۲۲۱)

حافظ شیرین سخن نیز همین مضمون را بازتاب داده است:

مزن ز چون و چرا دم، که بنده مقبل      قبول کرد به جان هر سخن که جانان گفت

(۹،۸۸)

عاشقان را بر سر خود حکم نیست      آنچه فرمان تو باشد آن کنند

(۴،۱۹۷)

در دایره قسمت، ما نقطه تسلیمیم      لطف آنچه تو اندیشی، حکم آنچه تو فرمایی

(۹،۴۹۳)

### ۳-۹. جان‌بازی عاشق در راه عشق

عاشقان، بر جان خویش نیز قدر و اعتباری نمی‌نهند و فداکردن آن‌را در راه معشوق و جلب

توجه و کسب خوشنودی او، بس شیرین و گوارا می‌یابند:

لَا عُذْرَ لِلصَّبِّ إِنْ لَمْ يَأْلَفِ التَّلْفَا      وَ لِلْأَحِبِّ إِنْ لَمْ يَأْلَفُوا الصَّلْفَا

(ص ۲۲۰)

صَبٌّ يَجْنُ بِحَيِّ أَهْلٍ وَدَادِهِ      وَ يَلْدُ فِيهِمْ حَيْفُهُ وَ مَمَاتُهُ

(۳۶۳)

جان نقد محقر است حافظ      از بهر نثار خوش نباشد

(۶،۱۶۳)

مضمون فوق، در غزل حافظ نمود یافته و وی با بیانی عرفانی، عشق را جلوه گاه فداکاری و

جانفشانی معشوق می‌داند:



به جان او که گرم دسترس به جان بودی      کمینه پیشکش بند گانش آن بودی  
(۱,۴۴۲)

حریم عشق را در گه بسی بالاتر از عقل است / کسی آن آستان بوسد که جان در آستین  
دارد (۲,۱۲۱)

### ۳-۱۰. روی گردانی بی‌دلیل عاشق از معشوق خویش

معشوق بی‌هیچ دلیل و بهانه‌ای، از عاشق دلباخته‌ی خود روی می‌گرداند؛ همین مضمون در غزل دو شاعر نمود پیدا کرده است:

أَكْذَا بِلَا سَبَبٍ وَلَا ذَنْبٍ      تُبَدِّي الصُّدُودَ لِمُغْرَمٍ صَبٍّ  
(ص ۷۸)

تَمِيلُ عَنِّي مَلَالًا مَا لَهُ سَبَبٌ      سَوَى اعْتِرَافِي بِأَنِّي فَيْكُ مُكْتَبٌ  
(ص ۴۷)

صَدَّتْ بِلَا سَبَبٍ عَنِّي فَقُلْتُ لَهَا      يَا أُخْتَ يُوسُفَ مَا لِي صَبْرًا أَيُّوبَ  
(ص ۸۱)

همین مضمون، در ابیاتی از حافظ تجلی یافته است:

بس بگشتم که پرسم سبب درد فراق      مفتی عقل درین مسئله لایعقل بود  
(۷,۲۰۷)

آنکه بی جرم برنجید و به تیغم زد و رفت      بازش آرید خدا را که صفایی بکنیم  
(۳,۳۷۷)

### ۳-۱۱. سرزنش عاشق توسط معشوق

معشوق نه تنها بی‌دلیل از عاشق اعراض می‌کند، بلکه حتی بر او خشم نیز می‌گیرد و مورد عتاب و سرزنشش قرار می‌دهد:

إِنْ دَامَ هَذَا التَّجَنُّى مِنْكَ وَالْغَضَبُ      فَلَا تَسَلْ عَنْ فُؤَادِي كَيْفَ يَلْتَهَبُ  
(ص ۵۱)

يَا لِلْهَوَى مِنْ مُعْرِضٍ      يَصِلُ التَّعْتَبُ صَدُّهُ  
(ص ۱۲۸)



حافظ نیز بر همین بی‌اعتنایی معشوق تأکید داشته و می‌گوید:

قامتش را سرو گفتم سر کشید از من به خشم      دوستان از راست می‌رنجد نگارم چون  
کنم؟

(۲,۳۴۹)

ز آنجا که رسم و عادت عاشق کشی توست      با دشمنان قدح کش و با ما عتاب  
کن

(۶,۳۹۵)

### ۱۲-۳. جلوه‌گری معشوق و سپس در رخ کشیدن خود

معشوق برای دلبری از عاشقان، لحظاتی خود را به آنان می‌نماید و آنگاه رخ برمی‌گیرد و دوری می‌گزیند، تا بازار خویش و آتش افروخته در قلب دل‌باختگان را، گرم‌تر سازد؛ چنین معنایی در عاشقانه‌های شاپ‌الظریف و حافظ به روشنی بازتاب یافته است:

مُتَبَاعِدٍ بِدَلَالِهِ مُتَقَرِّبٍ      مُسْتَوْحِشٍ بِنَفَارِهِ مُسْتَأْنِسٍ

(ص ۱۸۷)

تَجَلَّى عَلَى كُلِّ الْقُلُوبِ فَعِنْدَمَا      سَبَى حُسْنُهُ كُلَّ الْقُلُوبِ تَحْجَبَا

(ص ۶۶)

همین معنا در دو بیت زیر از حافظ شیراز آمده است:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو      ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رخ بیست

(۳,۳۰)

چو ماه نو ره بیچارگان نظاره      زند به گوشه ابرو و در نقاب رود

(۲,۲۲۱)

### ۱۳-۳. بی‌وفایی معشوق

وفاداری، بعیدترین و غیرباورترین چیزی است که در نزد معشوق می‌توان آن را تصور کرد:

وَأَنْ أُبْعِدَ حَالَاتِ الْمُحِبَّةِ أَنْ      يَلْقَى الْوَفَاءَ مُحِبٌّ عِنْدَ مُحَبُّوبٍ

(ص ۸۱)



یا ناسیاً عهدی القَدیم و ما غیر هواهُ یَمُرُّ فی خلدی

(ص ۱۳۲)

تَجُنُّوا کَأَنَّ لَا وَدَّ بَیْنِی وَ بَیْنَهُمْ قَدِیمَا وَ حَتَّى مَا کَانَتْهُمْ هُمْ

(ص ۳۰۳)

بی‌وفایی معشوق، از دیگر مؤلفه‌های غزل حافظ است:

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید

(۲، ۲۳۱)

دست در حلقه آن زلف دو تا نتوان کرد تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد

(۱، ۱۳۶)

### ۳-۱۴. رفتار متضاد معشوق با عاشق

معشوق، همیشه بر خلاف اعمال و اراده‌ی دل‌داده‌ی خود رفتار می‌کند؛ این رفتارهای متضاد به گونه‌های متفاوت وجود دارد که در غزل شهاب‌الظریف و حافظ تجلی پیدا کرده است:

أَلینُ فَيَقْسُو ثُمَّ أَرْضَى فَيَحْقِدُ وَ أَشْكُو فَلَا يُشْكِي وَ أَدْنُو فَيُبْعِدُ

(ص ۱۱۹)

لَه مَنی المَحَبَّةُ وَ الودادُ وَ لی منه القطیعةُ وَ البُعادُ

(ص ۱۲۳)

وَ إِنْ جِئْتُ أَبْغَى وَصَلَهُ زَادَ صَدَهُ کَأَنی مِنْ هَجْرَانِهِ اسْتَرِيدَهُ

(ص ۱۲۷)

أَرْضِیکَ وَ مَا تَزْدَادُ إِلَّا غَضَباً اللهُ کَمَا أَبْلَى بِکَ القلبَ یَعینُ

(ص ۲۳۹)

همین مضمون در غزل حافظ نیز جلوه‌گری می‌کند:

اگر روم ز پیش فتنه‌ها بر انگیزد و از طلب بمشینم به کینه برخیزد

(۱، ۱۵۵)



چون شوم خاک رهش دامن بيفشاند ز من    و ر بگويم دل بگردان، رو بگرداند  
 ز من  
 روی رنگين را به هر کس می نمايد همچو گل    و ر بگويم باز پوشان، باز پوشاند  
 ز من  
 گر چو شمعش پيش ميرم در غم خندان شود    و ر برنجم، خاطر نازک برنجانند ز  
 من  
 (۶,۲,۱,۴۰۱)

### ۳-۱۵. مکار بودن معشوق

معشوق مکار و غدار است:

يا عاشقون خاذرو آ    مِنْ عَدُوِّهِ وَ مَكْرِهِ  
 حافظ نیز می گوید:  
 با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او    کان طره شبرنگ او بسیار طراری کند  
 (۹,۱۹۱)

### ۳-۱۶. سلطه‌ی کامل معشوق

و رِضایْ اُنّی فاعِلٌ بِرِضاكَ ما    تَخْتارُ مِنْ مَحْوِیْ وَ مِنْ اِثْباتی  
 در بیت زیر از حافظ نیز می خوانیم:  
 در دایره قسمت، ما نقطه تسلیمیم    لطف آنچه تو اندیشی حکم آنچه تو فرمایی  
 (۹,۴۹۳)

### ۳-۱۷. کاربرد اصلاح «قلندری»

سُلطانُ حُسْنِ زَادَ فی عَدْلِهِ    وَ اخْتارَ أَنْ یَبْقَى بِلَا حَاجِبِ  
 حافظ نیز همین اصطلاح را در بیت زیر به کار برده است:  
 هزار نکته باریکتر ز موی اینجاست    نه هر که سر بتراشد قلندری داند



(۷,۱۷۷)

### ۳-۱۸. بستن راه از همه‌ی جهت

یا أَهْلَ نَجْدٍ عَلٰی هَوَائِیْ سَدَدْتُمْ سَائِرَ الْجِهَاتِ

(ص ۱۰۲)

حافظ شیرین کلام نیز بستن راه معشوق از شش جهت را در بیت زیر آورده است:  
افسوس که از شش جهت راه بیستند آن خال و خط و زلف و رخ و عارض و  
قامت

(۳,۸۹)

### ۳-۱۹. حایل نبودن میان عاشق و معشوق

فَالْأَمْرُ لَهُ وَ مَا عَلَيْهِ حَرْجٌ لَا يَدْخُلُ بَيْنَهُ وَ بَيْنِ أَحَدٍ

(ص ۱۲۲)

همین مضمون در بیت زیر از حافظ آمده است:  
میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز  
(۸,۲۶۶)

### ۳-۲۰. خاموش نشدن آتش عشق

نَوَّوْهُ بِالطَّرْفِ وَ النَّا رُ بِقَلْبِیْ لیسَ تَخَمَّدُ

(ص ۱۴۵)

آتش شعله‌ور عشق نیز در نظر حافظ خاموش نخواهد شد:  
از آن به دیر مغانم عزیز میدارند که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست  
(۸,۲۲)

### ۳-۲۱. سختی راه عشق

دُونَ نَیْلِ الْوِصَالِ مِنْكَ خُطُوبٌ کُلَّمَا خِلْتُهَا تَهَوُّنٌ تَهَوُّ

(ص ۲۴۵)

در بیت مشهور زیر از حافظ نیز چنین معنایی آمده است:  
الا یا ایها الساقی أدر کأساً و ناولها که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکلها



(۱،۱)

### ۲۲-۳. کمی یاران و محبوبان

أَيْنَ المودَّةُ إِنَّهَا لَعَزِيزَةٌ      أَيْنَ التَّوَدُّدُ إِنَّهُ لَقَلِيلٌ

(ص ۲۴۹)

اندک بودن دوستان نیز در بیت زیر از حافظ آمده است:

یاری اندر کس نمی یارم را چه شد      دوستی کی آخر آمد دوستان را چه شد

(۱،۱۶۹)

### ۲۳-۳. ناز نمودم معشوق و احساس نیاز عاشق

تَهْ كَيْفَ شِئْتَ فَلِلْحَبِيبِ تَذَلُّلٌ      وَلِصَبِّهِ الْمُضْنَى إِلَيْهِ تَذَلُّلٌ

(ص ۲۵۳)

حافظ نیز بر ناز و کرشمه‌ی معشوق تأکید داشته و می‌گوید:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است      چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید

(۵،۲۴۴)

### ۲۴-۳. قدمت عشق

حَدِيثُ غَرَامِي فِي هَوَاكْ قَدِيمٌ      وَفَرَطُ عَذَابِي فِي هَوَاكْ نَعِيمٌ

(ص ۳۰۰)

دیرینه بودن عشق نیز در بیت زیر از خواجه‌ی شیراز آمده است:

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست      دیرگاه است کزین جام هلالی مستم

(۲،۳۱۴)

### ۲۵-۳. معشوق ماه‌رخ تمام

وَأَقْمَارُ تَضَىءٍ لِكُلِّ سَارٍ      لَهَا مِنْ نُورِ حُسْنِكُمْ تَمَامٌ

(ص ۳۰۵)

همین معنا را حافظ بازتاب داده است:

گو شمع میارید در این جمع که امشب      در مجلس ما ماه رخ دوست تمام است

(۳،۵۰)





### ۲۶-۳. چیدن گل از باغ معشوق

یا رَوْضَةً أَجْنَىٰ أَزَاهِرِهَا بِاللَّحْظِ لَا بَيْدَىٰ وَلَا بِفَمِي

(ص ۳۱۵)

حافظ نیز می‌سراید:

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست؟ به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

(۴,۳۹۳)

### ۲۷-۳. سیاهی مو

أَبْدَىٰ مُحَيَّاهُ وَ أَسْبَلَ شَعْرُهُ وَ الْبَدْرُ يَحْسُنُ فِي الظَّلَامِ طُلُوعُهُ

(ص ۲۰۴)

چنین مضمونی در بیت زیر از حافظ آمده است:

سواد زلف سیاه تو، جاعل الظلمات بياض روی چو ماه تو، فائق الأصباح

(۲,۹۸)

### ۲۸-۳. تصویر پردازی مشترک از بازی «شطرنج»

در اشعار الشاب الظریف در دو موضع به کلمه شطرنج و اصطلاحات آن برخورد میکنیم:

أَنْظُرُ إِلَى الْأَفْقِ تَبْدَىٰ بَدْرُهُ وَ حَوْلُهُ مِنْ كُلِّ نَجْمٍ شَارِقُ  
كَرْفَعَهُ الشَّطْرَنْجُ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ يَبْقَ إِلَّا النَّقْشُ وَ الْبِيَادِقُ

(ص ۲۲۹)

«رقعه» در اینجا به معنای صفحه شطرنج است که در اشعار فارسی هم در این معنا به کار رفته است. «بیادق» جمع بیدق، در اصل، لغتی فارسی است که به معنای مهره‌ی پیاده یا سرباز در بازی شطرنج است.

لَعِبْتُ بِالشَّطْرَنْجِ مَعَ شَادِنٍ رَشَاقَةُ الْأَغْصَانِ مِنْ قَدِّهِ  
أَحْلُ عَقْدَ الْبَنْدِ مِنْ خَصْرِهِ وَ الثَّمُ الشَّامَاتِ مِنْ خَدِّهِ

(ص ۳۶۶)

البته حافظ به مفاهیم و اصطلاحات فنی بازی شطرنج، کاملاً احاطه داشته و آنها را نه برای تزئین ابیات و ایجاد تنوع، بلکه کاملاً در اختیار القای معنای مورد نظر خویش درآورده



است؛ مثلاً برای اینکه به مخاطب بگوید که باید قدر فرصت‌های غیرمنتظره را دانست که در غیر اینصورت شاید دیگر چنین امکانی برایش حادث نشود، از اصطلاح شاهرخ بهره می‌برد و می‌گوید:

نزدی شاهرخ و فوت شد امکان حافظ      چکنم بازی ایام مرا غافل کرد  
(۷، ۱۳۴)

و باز می‌گوید:

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند      عرصه شطرنج رندان را مجال شاه نیست  
(۳، ۷۱)  
چشم بد دور ز خال تو که در عرصه حسن      بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو  
(۶، ۴۰۷)

### ۳-۲۹: عشق معشوق، حجت عاشق

لا عَرَوْا إِنْ هَزَّ عِطْفِي نَحْوَكِ الطَّرَبُ      قَدْ قَامَ حُسْنُكَ عَنْ غُذْرِي بِمَا يَجِبُ  
(ص ۴۷)

حافظ نیز می‌گوید:

به رغم مدعیانی که منع عشق کنند      جمال چهره تو حجت موجه ماست  
(۲، ۲۲)

### ۳-۳۰: بلند قدر بودن معشوق

مَا لَكَ فِي الْهَجْرِ مِنْ دَلِيلٍ      لَكِنْ هَذِي غُلُوقُ بَه  
(ص ۷۰)

چنین معنایی را در بیت زیر از حافظ می‌یابیم:

هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی      پیداست نگارا که بلندست جنابت  
(۶، ۱۵)

### ۳-۳۱: راه گم کردن عاشق

يَا بَدْرُ قَدْ سَدَّ الْعَزَامُ مَسَالِكِي      فَأَنْزِرْ بِوَجْهِكَ مَسْرَجِي وَ مَرَاجِي  
قَدْ جَرْتُ فَيْكَ بِمَنْ أَرُومُ تَشْفَعَا      حَتَّى تَفُوزَ مَقَاصِدِي بِبَنَاجِي



(ص ۱۱۳)

حافظ نیز می‌گوید:

در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود      از گوشه ای برون آی ای کوکب هدایت  
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود      زنهار ازین بیابان وین راه بی نهایت  
(۹۴)

### ۳-۳۲. پیروزی زیبایی معشوق

جیشُ الملاحهٔ مقرونٌ به الظَّفَرُ كذاک قالتْ لنا الأحداقُ و  
الطُّرُ

(ص ۱۵۱)

همین معنا را حافظ در بیت زیر آورده است:

حسنت به اتفاق ملاحٔ جهان گرفت      آری به اتفاق جهان می توان گرفت

(۱، ۸۷)

### ۳-۳۳. اثرپذیری از کلام وحی در غزل

یکی از ویژگی‌های مشترک و برجسته در غزل حافظ و شایب الظریف، بهره‌گیری هر دو از قرآن کریم، در جهت القای مضامین خود می‌باشد. شایب الظریف به گونه‌های زیبا از قرآن کریم تأثیر پذیرفته است؛ از جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

لو لم تَکُنْ ابْنُهُ العُنُقُودِ فِي فَمِهِ      مَا كَانَ فِي خَدِّهِ الْقَانِي أَبُو لَهَبٍ  
تَبَّتْ يَدَا عَاذِلِي فِيهِ فَوَجَّتُهُ      حَمَالُهُ الْوَرْدِ لَا حَمَالُهُ الْحَطَبِ

(ص ۹۲)

شاعر در این بیت، از آیات سوره ی مبارکه ی (مسد) اقتباس کرده است: {تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ. مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَ مَا كَسَبَ. سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ. وَ إِمْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ}.

بَرْدِي الثَّغْرِ يَفْتَرُ      عَنْ الْعَذْبِ الْفُرَاتِ

(ص ۱۰۲)

مصرع دوم این بیت، اقتباسی است از آیه ی: {هَذَا عَذْبُ فُرَاتٍ وَ هَذَا مِلْحٌ أُجَاجٍ}.

(فرقان/ ۵۳)

وَ طَرَفِهِ السَّاحِرِ مُدَّ      شَكَّكُم فِي أَمْرِهِ  
يُرِيدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ      مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِ

(ص ۱۷۸)

بیت دوم ، اقتباس زیبایی از این آیه است : {يُرِيدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ} . (الشعراء/۳۵) مقصود از این آیه ی شریفه، تهمتی است که فرعون به حضرت موسی(ع) زده است، ولی شاعر آن را خطاب به چشم افسون گر محبوب خود سروده است. أَحِبَّابِي مُدَّ نَأَيْتُمْ عَنْ بَصَرِي ضَاقَتْ وَ حَيَاتِكُمْ عَلَى الْأَرْضِ

(ص ۱۹۵)

مصرع دوم بیت ، اقتباس ظریفی از آیه ی زیر است : {وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُم مُّدْبِرِينَ} . (توبه/۲۰۴) آشنایی حافظ نیز با قرآن و تأثیر آن در غزلیاتش، برای هر کسی روشن و بدیهی است؛ چرا که خود می گوید:

ندیدم خوشتر از شعر تو حافظ      به قرآنی که اندر سینه داری

(۴۴۷/۷)

حافظ علاوه بر آگاهی از چهارده روایت قرآن کریم (۹۴/۱۱)، سخت متأثر از معانی و مضامین و سبک قرآن کریم بوده است. (خرمشاهی، ۱۳۸۲: صص ۲۰-۱۲۴) از نمونه های تأثیرپذیری حافظ در سروده های عاشقانه اش به ابیات زیر می توان اشاره کرد:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت      شیوه جنات تجری تحتها الأنهار داشت  
(۱۳۱/۵)

شب وصل است و طیّ شد نامه هجر      سلام فيه حتّی مطلع الفجر

(۲۲۱/۵)

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست      که به پیمانه کشی شهره شده روز الست  
(۴۳/۲۴۳)

که اشاره ای است به آیه ی: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ.... أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ». (اعراف/۱۷۲)



با چنین گنج که شد خازن آن روح امین به گدایی به در خانه‌ی شاه آمده‌ایم  
(۳۶۴/۵)  
که برگرفته از آیه‌ی «وَإِنَّ لَتَنْزِيلَ رَبِّ الْعَالَمِينَ، نَزَلَ بِهِ رُوحُ الْأَمِينِ» (الشعراء/۱۹۳-۱۹۴) است.

### نتیجه

پس از ذکر برخی مشابهت‌های مضمونی در غزلیات حافظ و شهاب‌الظریف، می‌توان نتایج زیر را حاصل نمود:

الف) مضامین و درونمایه‌های مشترک در غزل دو شاعر بسیار است و به دلیل هم دوره بودن دو سراینده، نمی‌توان به اثرپذیری یکی را از دیگری اقرار نمود؛ چنین مشابهت‌های معنایی در غزلیات حافظ و شهاب‌الظریف را با وجود تفاوت فرهنگ و اقلیم دو شاعر، می‌توان حاصل اندیشه‌های مشترک آن دو به حساب آورد که موجب شده تا در بسیاری از درون‌مایه‌های شعر خود، نزدیک به هم باشند.

ب) با وجود نزدیکی مضمونی میان برخی از مضامین غزلی دو شاعر، ولی حافظ با معماری و طراحی بی‌نظیر خود، معنایی به مراتب زیباتر، هنری‌تر و لطیف‌تر از شهاب‌الظریف ارائه نموده است که بیانگر قدرت و ذوق والای او در عرصه‌ی اشعار عاشقانه است.

ج) محبوب حافظ و شهاب‌الظریف، با توجه به گرایش‌های عارفانه‌ی هر دو، می‌توان به نوعی آسمانی باشد؛ هرچند دلایل بسیاری برای وجود معشوق زمینی آن دو به چشم می‌خورد.

### منابع

قرآن کریم

ابن کثیر (۱۹۸۷)، البدایه و النهایه، ج ۳، ط ۳، بیروت: دارالکتب العلمیه.



- حافظ، مولانا شمس‌الدین محمد (۱۳۶۸)، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چ ۵، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۲)، حافظ حافظه‌ماست، تهران: نشر قطره.
- سبزیان‌پور، وحید؛ سوری، محمدرضا (۱۳۸۷)، «مقایسه مضامین تغزلی مشترک بین متنبی و حافظ»، فصلنامه کاوش‌نامه، سال نهم، ضمیمه شماره ۱۷، صص ۹۳-۱۳۹.
- الشاب‌الظریف، محمد بن عقیف‌الدین (۲۰۰۴)، دیوان، شرح: صلاح‌الدین الهواری، بیروت: دارالکتاب العربی.
- الصفدی، صلاح‌الدین خلیل بن أبیک (۱۹۹۱)، الوافی بالوفیات، ج ۳، باعتناء: هلموت ریتز، دارالنشر فرانزشتایر شتورنفات.
- ضیف، شوقی (بی‌تا)، تاریخ الأدب العربی، ج ۶، ط ۳، قاهره: دارالمعارف.
- فروخ، عمر (۱۹۸۴)، تاریخ الأدب العربی، ط ۶، بیروت: دارالعلم للملایین.
- کفافی، محمد عبدالسلام (۱۳۸۲)، ادبیات تطبیقی، ترجمه‌ی سید حسین سیدی، مشهد، شرکت به‌نشر، چ ۱.
- نعمتی، فاروق (۱۳۸۶)، غزل در شعر شاب‌الظریف، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: جهانگیر امیری، دانشگاه رازی کرمانشاه.



## بررسی اجمالی اشعار حماسی کتب ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه‌ی دوم

اصغر نوذری<sup>۱</sup>

حمدالله خورانی<sup>۲</sup>

### چکیده :

کتاب درسی در تحقق اهداف آموزشی نقش مهمی دارد؛ در واقع، اهداف آموزش و پرورش اگر مشخص، دقیق و جامع باشند بدون وجود محتوایی مناسب، تحقق نخواهند یافت. نگارندگان در این مقاله، سعی کرده‌اند به بررسی ادبیات حماسی کتب‌های فارسی دوره‌ی متوسطه‌ی دوم پرداخته و به بیان نکته‌های برجسته در این اشعار بپردازند.

اهمّ مواردی که نگارندگان به آن‌ها پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: «سادگی زبان و بیان، ویژگی‌های سبکی، حضور صور فلکی به عنوان عوامل مؤثر بر سرنوشت انسان‌ها در داستان‌های شاهنامه، ویژگی‌های نحوی و بلاغی، صور خیال، حضور ابزار و آلات رزم، تصویرسازی در داستان‌های حماسی شاهنامه، حضور حیوانات وحشی و اهلی، حضور شخصیت‌ها و قهرمانان هر داستان، پوشش پهلوانان - و حیوانات، وجود رازها و معماها در داستان‌های حماسی شاهنامه، پیشینه‌ی افراد در داستان‌های شاهنامه، القاب و عناوین خاص پهلوانان، خصلت‌های بارز پهلوانان به خصوص رستم به عنوان پهلوان نامی شاهنامه، معانی لغات، کاربرد اصطلاحات در داستان‌های حماسی شاهنامه و ...»  
نگارندگان کوشیده‌اند که در پایان هر کدام از موارد یادشده به ذکر نمونه‌هایی به عنوان شاهد مثال از کتب ادبیات فارسی دوره‌ی متوسطه بپردازند.

**کلید واژه‌ها :** کتب درسی دوره‌ی متوسطه، ادبیات حماسی، شاهنامه و ...

<sup>۱</sup>. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر و مدرّس دانشگاه. عضو انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

رایانامه: asgharnozari87@gmail.com

<sup>۲</sup>. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر و مدرّس دانشگاه. عضو انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.



#### مقدمه:

در مقطع متوسطه، بخش اول ادبیات به حماسه اختصاص یافته است که دارای چهار ویژگی بارز است؛ نخست زمینه‌ی ملی آن است که ویژگی‌های اخلاقی، نظام اجتماعی، زندگی سیاسی، عقاید فکری و مذهبی جامعه را در بر می‌گیرد؛ دوم زمینه‌ی داستانی حماسه است که آن را مجموعه‌ای از حوادث تشکیل می‌دهد؛ سوم زمینه‌ی قهرمانی آن است که بیشترین قسمت حماسه را تشکیل می‌دهد. وظیفه‌ی شاعر حماسه سرا، آن است که تصویر ساز انسان‌هایی باشد که هم از لحاظ نیروی مادی ممتازند هم از لحاظ نیروی معنوی؛ چهارم ویژگی خرق عادت است. جریان یافتن حوادثی که با منطق و تجربه‌ی علمی سازگاری ندارند؛ یعنی، حوادثی که بیرون از نظام عادت اند.

اشعار حماسی یک پای ثابت دروس موجود در کتب ادبیات مقطع متوسطه است. سال اول دو درس، سال دوم رشته‌های نظری، فنی و حرفه‌ای و کار و دانش دو درس، سال سوم رشته‌های ادبیات و علوم انسانی و علوم و معارف اسلامی دو درس، سال سوم رشته‌های ریاضی-تجربی یک درس، زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱ و ۲) دوره پیش دانشگاهی چاپ (۱۳۸۱)، سه درس و زبان و ادبیات فارسی (عمومی) دوره پیش دانشگاهی چاپ (۱۳۹۱)، یک درس در مورد حماسه - به خصوص شاهنامه‌ی فردوسی - ذکر شده است. در کتاب ادبیات سال اول دو درس با نام رزم رستم و سهراب (۲۱ و ۲۰)، در کتاب ادبیات دوم، یک درس با نام رستم و اشکیوس و درسی با نام حمله‌ی حیدری از باذل مشهدی، در کتاب ادبیات فارسی سوم رشته‌های ادبیات و علوم انسانی و علوم و معارف اسلامی، درس دوم و سوم با نام نبرد رستم و اسفندیار (۲۱ و ۲۰) و در کتاب ادبیات فارسی سوم رشته‌های ریاضی-تجربی یک درس با نام رزم رستم و اسفندیار و در کتاب پیش دانشگاهی (عمومی ۱۳۸۱) درس سوم به معرفی حماسه و ویژگی‌های آن می‌پردازد و در درس چهارم جریان کاوه‌ی دادخواه - در فارسی عمومی پیش دانشگاهی (۱۳۹۱) همین درس ذکر شده است - و درس پنجم گذر سیاوش از آتش مطرح شده





است. شاهنامه ی فردوسی ویژگی های بارزی دارد که توجه به آن ها در فهم داستان ها، جریانات و ... مؤثر است. در این مقاله کتاب های ادبیات فارسی مقطع متوسطه اساس کار قرار گرفته است و نگارندگان در آن به ویژگی های مشترک شاهنامه - که بیشتر اشعار حماسی از این کتاب انتخاب شده اند و این ویژگی های مشترک را با هم دارند- اشاره کرده و اشعار متناسب با هر ویژگی را استخراج نموده و به بررسی آنان از دیدگاه خود پرداخته اند .

حماسه به معنای دلاوری و شجاعت است و در اصطلاح، شعری است داستانی با زمینه ی قهرمانی، قومی و ملی که حوادثی خارق العاده در آن جریان دارد. در این نوع شعر، شاعر هیچ گاه عواطف شخصی خود را در اصل داستان وارد نمی کند و آن را به پیروی از امیال خویش تغییر نمی دهد؛ در این جا، شاعر با داستان هایی شفاهی و مدون سروکار دارد که در آن ها شرح پهلوانی ها، عواطف و احساسات مردم یک روزگار، مظاهر میهن دوستی و فداکاری و جنگ با تباہی ها و سیاهی ها آمده است . در ادبیات ملت ها، دو نوع منظومه ی حماسی یافت می شود؛ نخست، منظومه های حماسی طبیعی و ملی که نتایج افکار و عواطف یک ملت است که طی قرن ها برای بیان عظمت و نبوغ آن ملت به وجود آمده است. در این دسته از منظومه ها، شاعر به ابداع و آفرینش توجهی ندارد بلکه داستان های مدون کتبی یا شفاهی را با قدرت شاعرانه ی خود نقل می کند، مانند: "حماسه های گیل گمش، ایللیاد و ادیسه، شاهنامه ی فردوسی و ...". دوم، منظومه های حماسی مصنوع که شاعر در این قبیل منظومه ها، با داستان های مدون و معینی سروکار ندارد بلکه به ابداع و ابتکار می پردازد و خود، داستانی را به وجود می آورد، مانند: "ظفرنامه ی حمدالله مستوفی، انه اید سروده ی ویرژیل، حمله ی حیدری باذل مشهدی و ...".

کاربرد اصطلاح حماسه در ادبیات فارسی - که از قدیم ترین ادوار، نمونه های برجسته ی حماسی را دربرداشته - امری است جدید که در پنجاه، شصت سال اخیر، به حوزه ی تعبیرات



نویسندگان و ادیبان ایرانی راه یافته است. از آن جا که حماسه ها بزرگ و شکوه مند هستند، امروزه هر واقعه یا اثر بزرگ را حماسه می نامند. (سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۷-۱۵)  
با این توضیحات، در ادب فارسی - به جز شاهنامه - نمونه ای را که مصداق کامل حماسه باشد، به دشواری می توان یافت. حال، به ویژگی های مشترکی که در سراسر شاهنامه به چشم می خورد، می پردازیم و اشعار متناسب با این ویژگی ها را - که از کتاب های درسی استخراج نموده ایم - به عنوان شاهد مثال می آوریم. این ویژگی ها عبارت اند از:  
الف) سادگی زبان، سادگی تصاویر، روانی کلام، عدم پیچیدگی، صورخیال ملموس، عدم حضور واژه های دشوار و ....

ب) سبک شاعری فردوسی، سبک خراسانی است که دارای صفات برجسته و در عین حال ساده و واضح است.  
پ) جملات کوتاه که گاهی با حذف فعل به قرینه، فهم جملات را آسان و راحت می کند.  
نمونه های این سه ویژگی:

تهمتن برآشفت و با توس گفت	که رهام را جام باده است جفت
(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸)	
بخورد آب و روی و سروتن بشست	به پیش جهان آفرین شد نخست
(تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۶)	
هنر خوارشد، دادویی ارجمند	نهان راستی، آشکارا گزند
(پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۵)	
خروشید و برجست لرزان ز جای	بدرید و بسپرد محضر به پای
(همان: ۱۸)	

در مثال سوم، فعل (شد) در سه مورد به قرینه ی لفظی حذف شده است، با اضافه کردن فعل، تعداد جمله ها آشکار می شود و هم چنین معنی آن ها به راحتی قابل دسترسی خواهد بود.



ت) جابه جایی ارکان جمله برای خارج کردن جملات عادی و آفریدن جملات بلاغی. این جابه جایی کاملاً مشهود است و با جابه جایی ارکان جمله، ابیات به شکل عادی در می آیند و فهم معنی و مفهوم ابیات را آسان می کنند .

نهران راستی، آشکارا گزند = راستی نهران شد، گزند آشکارا شد (همان: ۱۵)

سرانجام گفت ایمن از هر دوان نگردد مرا دل، نه روشن روان

(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۰)

سرانجام گفت دل و روان من از جانب شما دو نفر ایمن و روشن نمی شود ( شما دو نفر آرامش را از من گرفته اید . )

ث) یکی دیگر از ویژگی های مشترک، حضور روزگار، فلک، ماه، خورشید و ستارگان به عنوان عوامل مؤثر بر سرنوشت در تمام داستان هاست .

بدو داد و گفتش که این را بدار اگر دختر آرد تو را روزگار

بگیر و به گیسوی او بر، بدوز به نیک اختر و فال گیتی فروز

ور ایدون که آید زاختر پسر ببندهش به بازو نشان پدر

همی خواست پیروزی و دستگاه نبودهش آگه از بخشش هوروماه

(تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۲ و ۱۶)

قضا گفت گیر و قدر گفت ده فلک گفت احسنت و ماه گفت زه

(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)

به بادافره این گناههم مگیر تویی آفریننده ی ماه و تیر

(احمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۲)

سیاوش بدو گفت انده مدار کزین سان بود گردش روزگار

(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۲)



ج) از آرایه های بارز شاهنامه با توجه به ویژگی خرق عادت، اغراق است این آرایه به طور مداوم در ابیات حضور دارد و فهم آن معنای بیت را آشکارتر می کند. شاهنامه زمانی سروده شده که هنوز از آرایه های پیچیده خبری نبوده است مثلاً، هر استعاره ای ابتدا به صورت یک تشبیه ساده مطرح می شود، بیشتر از تشبیه های عقلی و ملموس و حسّی استفاده می شود و کنایه ها و مجازها هم به راحتی قابل فهم اند.

چو یک ماه شد همچو یک سال بود      برش چو بر رستم زال بود  
(تاکلی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۲)

پیاده به از چون تو پانصد سوار      بدین روز و این گردش کارزار  
(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)

کمان برگرفتند و تیر خدنگ      ببردن از روی خورشید رنگ  
(ارشادسرابی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۵)

خروش آمد از باره ی هر دو مرد      تو گفتی بدرید دشت نبرد  
(احمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۰)

یکی تازی ای برنشسته سیاه      همی خاک نعلش بر آمد به ماه  
(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۲)

چ) از دیگر ویژگی های شاهنامه، ویژگی سبکی است. مثلاً آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم که در دروس ادبیات متوسطه، نمونه هایی دارد:

بگیر و به گیسوی او بر بدوز      به نیک اختر و فال گیتی فروز  
(تاکلی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۲)

زدش بر زمین بر به کردار شیر      بدانست کاو هم نماند به زیر  
(همان: ۱۷)

کمان به زه را به بازو فکند      به بند کمر بر، بزد تیر چند



(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸)

کزان پس تو با نامداران مرد      نجویی به آوردگه بر، نبرد

(ارشادسرابی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۱)

به جمشید بر، تیره گون گشت روز      همی کاست زو فرگیتی فروز

(پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳)

ح) حضور آلات و ابزار رزم در آفرینش صحنه های نبرد نقش مؤثری دارند، فراگیر اگر با این وسایل آشنایی پیدا کند، فهم او از ابیات شاهنامه بیشتر خواهد شد. هر پهلوان برای نبردهای گروهی یا انفرادی، آلات جنگی مناسبی تدارک می بیند یا همراه خود یا با اسب حمل می کند و به فراخور موقعیت ها از هر کدام سود می جوید. این وسایل عبارت اند از: تیغ (شمشیر)، خنجر، سَنان (سرنیزه)، نیزه ی بلند و کوتاه، کمند، گرز، کوپال، تیر و کمان. گاهی از این آلات برای کشتن سود می جستند و گاهی قصدشان، اسیر کردن بود؛ از میان این ابزار و آلات، **کمند** نقش برجسته ای دارد: یکی خنجر آبگون بر کشید همی خواست از تن سرش را برید ...

به سهراب گفت ای یل شیرگیر کمندافکن و گرد و شمشیرگیر

(تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵)

سبک، تیغ تیز از میان بر کشید      بر شیربیدار دل پردرید (همان: ۱۷)

بر آهیخت رهام گرز گران      غمی شد ز پیکار دست سران ...

کمان به زه را به بازو فکند      به بند کمر بر، بزد تیر چند

بدو گفت رستم که تیر و کمان      ببین تا هم اکنون سرآری زمان

چو نازش به اسب گران مایه دید      کمان را به زه کرد و اندر کشید

یکی تیر زد بر بر اسب اوی      که اسب اندر آمد ز بالا به روی ...

کمان را به زه کرد زود اشکبوس      تنی لرز لرزان و رخ سندروس

به رستم آنگه بیارید تیر      تهمتن بدو گفت بر خیره خیر ...



- تَهْمَتَن به بَند کمر برد چَنگ      گزین کرده یک چوبه تیر خدنگ  
یکی تیر الماس پیکان چو آب      نهاده بر او چار پر عقاب  
کمان را بمالید رستم به چَنگ      به شست اندر آورده تیر خدنگ  
بر او راست خم کرد و چپ کرد راست      خروش از خم چرخ چاچی بخاست  
چو سوفارش آمد به پهنای گوش      ز شاخ گوزنان برآمد خروش  
چو بوسید پیکان سرانگشت او ی      گذر کرد بر مهره ی پشت او ی ...  
(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸ و ۹)
- کَمندی به فتراک زین بر بست      بر آن باره ی پیل پیکر نشست ...  
بفرمود تا جوشن و خود او ی      همان ترکش و نیزه ی جنگ جوی ...  
نهاد آن بن نیزه را بر زمین      ز خاک سیاه اندر آمد به زین  
(احمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)
- بگو تا سوار آورم زابلی      کـه باشند با خنجر کابلی ...  
نخستین به نیزه برآویختند      همی خون ز جوشن فرو ریختند  
ز نیروی اسپان و زخم سران      شکسته شد آن تیغ های گران ...  
همان دسته بشکست گرز گران      فرو ماند از کار دست سران  
کمان را به زه کرد و آن تیر گز      که پیکانش را داده بُد آب رز  
همی راند تیر گز اندر کمان      سر خویش کرده سوی آسمان ...  
تَهْمَتَن گز اندر کمان راند زود      بر آن سان که سیمرغ فرموده بود  
بزد تیر بر چشم اسفندیار      سیه شد جهان پیش آن نامدار  
(همان: ۱۲-۱۰)
- تنت بر تک رخس مهمان کنم      به گرز و به کوپال درمان کنم  
بینی تو فردا سنان مرا      همان گرد کرده عنان مرا ...



(ارشادسرابی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۱)

کمان برگرفتند و تیر خدنگ      ببردن از روی خورشید رنگ ...  
چو او دست بردی به سوی کمان      نرستی کس از تیر او بی گمان  
چو او از کمان تیر بگشاد شست      تن رستم و رخس جنگی بخست

(همان: ۱۵)

خروشان همی رفت نیزه به دست      که ای نامداران یزدان پرست

(پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹)

خ) توصیف صحنه های رزم و شیوه های استفاده از آلات جنگی و حتی مراحل آمادگی برای استفاده از ابزار های جنگی در شاهنامه ی فردوسی، نمونه های عالی تصویر سازی اند که فقط مختص آبر مرد حماسه سراسر است .

رستم برای نبرد اشکبوس با شگردی جدید به مبارزه می رود، اشکبوس سوار است، رستم پیاده به کارزار می رود. این صحنه به ظاهر برتری اشکبوس را نشان می دهد که حتماً در مبارزه پیروز می شود اما رستم این بار، همان ابتدا (کمان به زه را به بازو فکند) کمان را به حالت آماده برای تیر اندازی به دوش انداخته تا بی امان دشمن را نابود سازد.

این آمادگی برای غافل گیری دشمن است، چرا که کمان را زمان نبرد به زه می کردند تا حالت ارتجاعی آن کم نشود. رستم این بار با نقشه به میدان نبرد می آید ابتدا با همان تیر و کمان ساده، اشکبوس را از اسب پیاده می کند، اسبش را با تیر می زند و روحیه ی دشمن را ضعیف می کند و سپس خود او را هم می کشد .

بیان این گونه صحنه ها به یقین در فهم و یادگیری فراگیران مؤثر است و نباید این ظرافت ها را کنار بزنیم و از آن ها بهره نگیریم. همان گونه که فردوسی از هیچ تصویری چشم نمی پوشد، ما هم باید این صحنه ها را ترسیم کنیم تا فراگیر با تصویرسازی شفاف، مطالب را به ذهن بسپارد نه مطالب را به شکل حفظی به ما تحویل دهد.



چرا فردوسی، رستم را پیاده به جنگ می فرستد؟ چرا از همه ی آلات مبارزه، فقط تیر و کمان؟ چرا کمان را از همان ابتدا آماده ی تیراندازی کرده است؟ چرا نام و نشان رستم مخفی است؟ صحنه ی تیراندازی رستم و هدف قرار دادن اشکبوس:

کمان را بمالید رستم به چنگ      به شست اندر آورده تیر خدنگ  
یکی تیر الماس پیکان چو آب      نهاده بر آن چار پر عقاب  
بر او راست خم کرد و چپ کرد راست      خروش از خم چرخ چاچی بخواست  
(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)

تصویر سازی از این گونه، عالی ترین نوع است زیرا خواننده گاهی خودش را قهرمان داستان می شمارد، آن قدر این صحنه ها زنده هستند گویی پیش چشم خواننده رخ می دهند. هر کدام از این ابیات و ابیات بعدی را می توان برای دانش آموزان به شکل ملموس و قابل دریافت شرح داد، چرا رستم، تیر را با شست می گیرد؟ چرا چار پر عقاب، بر تیر بسته است؟ چرخ چاچی چیست؟ حالت تیراندازی را باید عملاً نشان داد همان طور که در تصویر موجود در کتاب، نشان داده شده است.

د) یکی دیگر از ویژگی های مشترک دروس ادبیات در مقطع متوسطه، حضور حیوانات است اعم از اهلی و وحشی، در متن داستان ها، چه به عنوان یاری گر پهلوانان و چه برای وصف پهلوانان به عنوان تشبیه و استعاره.

به سهراب گفت ای یل شیر گیر      کمند افکن و گرد و شمشیر گیر  
رها کرد زو دست و آمد به دشت      چو شیری که بر پیش آهو گذشت  
چو سهراب شیر اوژن او را بدید      ز بـاد جوانی دلش برمید  
غمی بود رستم بیازید چنگ      گرفت آن بر و یال جنگی پلنگ  
(تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۵ و ۱۶)

به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ      سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟





- پیاده مرا زان فرستاده توس      که تا اسب بستانم از اشکبوس  
(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)
- چو پیلی به اسب اندر آورد پای      بیاورد چون باد، لشکر ز جای  
(ارشادسرای و دیگران، ۱۳۸۴: ۹)
- کمندی به فتراک زین بر بیست      بر آن باره ی پیل پیکر نشست  
چو شیران جنگی بر آشوفتند      پر از خشم، اندام ها کوفتند  
(احمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹ و ۱۰)
- شده بر بدی دست دیوان دراز      ز نیکی نبودی سخن جز به راز ...  
تو شاهی و گر ازدها پیکری      بیايد بدین داستان داوری ...  
که مارانت را مغز فرزند من      همی داد باید به هر انجمن  
(پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۷ - ۱۵)
- پس باید برای فراگیران حضور حیوانات، در متن حماسه توجیه شود، حضور رخس در کنار رستم یکی از عوامل مؤثر برای پیروزی پهلوان است. حضور حیوانات وحشی برای وصف روحیه ی پهلوانان و ملموس تر کردن صحنه های نبرد الزامی است، حضور دیو و ازدها برای معرفی چهره های بد و اهریمنی ضروری است .
- (ذ) در هر داستان شاهنامه، دست کم در دروس کتب ادبیات دبیرستان، راز و معمای وجود دارد که داستان حول آن محور می چرخد:
- ۱- در داستان رستم و سهراب، یک راز در میان است که شاعر به هر شکل ممکن آن را مخفی نگه می دارد تا سرنوشت تازه ای برای رستم رقم بزند. آن راز در سراسر این داستان، پر آب چشم سری می ماند تا سرانجام حادثه ای غم انگیز رقم بزند و خواننده با تراژدی ترین صحنه ی شاهنامه آشنا شود:      به گردان لشکر سپهدار گفت      که این راز باید که ماند نهفت  
(تاکي و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۳)



۲- در داستان رستم و اشکبوس، مخفی بودن نام و نشان رستم از اشکبوس و پیاده به رزم رفتن رستم نوعی معما و راز به وجود آورده است. در ابتدای جنگ ایرانیان با تورانیان، اشکبوس تقریباً تمامی پهلوانان ایرانی را شکست داده بود اما با حضور رستم در میدان جنگ، اشکبوس با دیدن این پهلوان قوی هیکل و برازنده تعجب می‌کند.

کشانی بخندید و خیره بماند      عنان را گران کرد و او را بخواند

(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸)

۳- داستان رستم و اسفندیار پر از راز و رمز است. راز میان اسفندیار و پدرش که تخت شاهی را از او می‌خواست، راز مرگ اسفندیار که به دست رستم رقم می‌خورد، راز و نابودی خانواده‌ی رستم بعد از مرگ اسفندیار. همه‌ی این رازهاست که داستان را پیش می‌برد تا تراژدی دیگری را به وجود آورد.

۴- در داستان کاوه‌ی عدالت خواه، راز مرگ ضحاک به دست فریدون، مخفی بودن فریدون، راز نکشتن ضحاک به دست فریدون و به بند کشیده شدن ضحاک در البرز کوه، دیده می‌شود.

۵- در داستان سیاوش، راز بی‌گناهی او، سرانجام بی‌گناهی سیاوش، چگونگی اثبات بی‌گناهی با آتش، همه‌ی این‌ها پر از راز و رمز است و فهم این معماها و رازها در یادگیری فراگیران مؤثر است. کشف علت به کشف معلول می‌انجامد، شیوه‌ی یادگیری داستان‌های شاهنامه دارای سلسله‌مراتبی است که دبیران عزیز می‌توانند در فهم این مطالب به دانش‌آموزان از آن‌ها کمک بگیرند، کلاس درس حماسه با دیگر دروس ادبیات باید متفاوت باشد، شیوه‌ی خواندن ابیات حماسی است نه غنایی؟ فهم داستان، اصل فهمیدن است.

ر) یکی دیگر از صفات داستان‌های شاهنامه که در کتب ادبیات دبیرستان مطرح است، حضور غم‌نامه‌های شاهنامه است. عاقبت غم انگیز نوجوان شاهنامه، سهراب، سرانجام نافرجام و اندوه بار اسفندیار، مرگ دل‌خراش سیاوش، به عنوان سه تراژدی شاهنامه، نوع بیان این داستان‌ها را



از سایر داستان‌ها متمایز می‌سازد. گزینش داستان‌های پر از غم و اندوه به نظر، رازی در پی دارد و گرنه بسیاری از داستان‌های شاهنامه را می‌توان جانشین کرد و اندکی از بار غم کتب درسی کاست.

ز) یکی دیگر از خصلت‌های بارز داستان‌های شاهنامه، حضور قهرمان اصلی و صفات بارز او در داستان است، مثلاً جوانی یا پیری، عادی یا رویین تن، ایرانی یا خارجی، گناهکار یا بی‌گناه، سوار یا پیاده، شاه و شاهزاده یا عادی، پدر یا پسر، زن یا مرد، حق و باطل.

مگر کان دلاور گو سال خورد      شود کشته بر دست این شیر مرد

(تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۳)

چو نزدیک گشتند پیر و جوان      دو شیر سرافراز و دو پهلوان

(احمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹)

به پور جوان گفت شاه زمین      که رایت چه بیند کنون اندرین؟

(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۰)

س) پیشینه‌ی افراد در داستان‌های شاهنامه، افراد مؤثر در آفرینش داستان و حتی سیاهی لشکرها در فهم داستان و در نتیجه دریافت معانی و مفاهیم ابیات شاهنامه مؤثر است.

در رزم رستم و سهراب، غیر از دو پهلوان، نام‌هایی چون: توران، تهمینه، هژیر، شاه سمنگان، رخس، کاووس، زابل، گیو، افراسیاب حضور دارند که باید معرفی شوند، حتی اصل و نسب سهراب نیز مهم است و باید بیان شود: "تو پور گو پیلتن رستمی ز دستان سامی و از نیرمی" (تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۳) گاهی القاب پهلوانان یا صفات خاصی برای آنان مورد نظر است که باید آن‌ها را هم متذکر شد.

در داستان رزم رستم و سهراب؛ دستان، لقب زال؛ تهمتن صفت رستم؛ نیرم مخفف نریمان؛ در داستان رستم و اشکبوس علاوه بر قهرمانان اصلی، سرزمین‌های توران و ایران، رهام و توس باید معرفی شوند.



در داستان رستم و اسفندیار، زواره، فرامرز، زال، سیمرغ، بهمن، اسفندیار، کتایون، گشتاسب، سهراب، جاماسب، زابل، سیستان، زردتشت، پشوتن نیز برای فهم داستان معرفی شوند. در داستان کاوه ی داد خواه علاوه بر جمشید و فریدون، کوه البرز، ضحاک، مرداس، آبتین، گاو برمایه، دختران جمشید، شیطان، آشپزها، مارها، حوض خون، استشهاد نامه باید شناسایی شوند. در داستان سیاوش هم باید کاووس، سودابه، کشور هاماوران، رستم، افراسیاب، توران، پیران ویسه، جریره، فرود، فرنگیس، کی خسرو، موبد، گرسیوز که در سراسر این داستان عجین شده اند به حضور فراگیران همراه با ارتباط و نسبشان، معرفی شوند.

ش) پوشش ها چه زره پهلوانان و چه پوشش های حیوانات نیز از واژه های پر کاربرد در شاهنامه ی فردوسی است: بشد تیز رهام با خود و گبر همی گرد رزم اندر آمد به ابر

(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸)

چو شد روز، رستم بپوشید گبر	نگهبان تن کرد بر گبر، ببر
بفرمود تا جوشن و خود اوی	همان ترکش و نیزه ی جنگ جوی
کف اندر دهانشان شده خون و خاک	همه بر گستوان چاک چاک

(احمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹ و ۱۰)

ز هر سو زبانه همی برکشید      کسی خود و اسپ سیاوش ندید

(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۴)

ص) واژه در شاهنامه ارزشمند است و گاهی با واژه های کنارش معانی را منتقل می کند؛ یعنی، باید واژه را در جمله فهمید و گاهی هم باید از سیاق جمله، معنای آن واژه ها را دریافت. البته این موضوع با کنایات و مجاز و دیگر آرایه ها چندان تناسب ندارد.

مگر که آتش تیز پیدا کند      گنه کرده را زود رسوا کند

(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۰)

بشد تیز رهام با خود و گبر      همی گرد رزم اندر آمد به ابر



(داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸)

معنای (تیز) در دو جمله متفاوت است چون سیاق جمله معنی آن‌ها را مشخص می‌کند، در مصراع اول (تیز) صفت است و در مصراع دوم قید است: ز نیکی نبودی سخن جز به راز (پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۵)

- معنی: از نیکی‌ها به طور مخفیانه سخن می‌گفتند. معنی مخفیانه از راز برداشت می‌شود. خروشید و زد دست بر سر، ز شاه (همان: ۱۷) - معنی: فریاد زد و از ستم‌های شاه شکایت کرد؛ دست زدن بر سر از دست کسی، کنایه است از تظلم کردن، شکایت کردن. همان، کاوه، آن بر سر نیزه کرد - نه هرگز بر اندیشم از پادشا (همان: ۱۸ و ۱۹) پر اندیشه گشتی به دیگر کران (سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۰) - معنی: کاوه پیش‌بند چرمین خود را به عنوان پرچم مبارزه بر سر نیزه کرد. - معنی: اندیشه به معنای ترس و نگرانی است. / که را بیش، بیرون شود کار نغز! (همان: ۳۱) - معنی: بیش به معنای (دیگر) است. دلیری کجا نام او اشکیوس (داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸) - معنی: کجا معادل که است. ض) آوردن صفت به عنوان جانشین اسم، از دیگر ویژگی‌های شاهنامه‌ی فردوسی است. سیاوش سیه را به تندی بتاخت. (سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۳) سیه = اسب سیاه که بخشود بر بی گنه، دادگر (همان: ۳۴). بی گنه = انسان بی گناه (سیاوش)؛ دادگر = خداوند عادل / همی داد باید به هر انجمن (پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۷) انجمن = گروه بر او انجمن گشت بازارگاه (همان: ۱۸). انجمن = جمع شدن

ط) علاوه بر جابه‌جایی ارکان جمله، حذف نهاد، کاربرد حرف (را) به عنوان نشانه‌ی مفعولی، فک اضافه، حرف اضافه، نشانه‌ی قید. کاربرد ضمائر متصل در شاهنامه هم باید مد نظر قرار بگیرند زیرا چگونگی چینش این ضمائر در فهم مطالب و ابیات تأثیرگذار است:

۱- بدو داد و گفتش که این را بدار - ببندش به بازو نشان پدر - یکی پورش آمد چو تابنده ماه - برش چون بر رستم زال بود - همی آب شرمم به چهر آورد - همی خواست از تن سرش



را برید - نخستین که پشتش نهد بر زمین نبرد سرش گرچه باشد به کین - پر اندیشه بودش دل و روی زرد - ز باد جوانی دلش بردمید - زمانه بیامد نبودش توان - زدش بر زمین به کردار شیر - زمانه به دست تو دادم کلید - چو بشنید رستم سرش خیره گشت جهان پیش چشم اندرش تیره گشت - که کم باد نامش ز گردن کشان - ز هرگونه ای بودمت رهنمای نجیبید یک ذره مهرت ز جای - کنون بند بگشای از جوشنم برهنه بین این تن روشنم - سرش پر ز خاک و پر از آب روی (تاکی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۹-۱۲)

۲- هماوردت آمد مشو باز جای - تن بی سرت را که خواهد گریست؟ - مرا مادرم نام مرگ تو کرد - پیاده بیاموزمت کارزار - سزد گر بداری سرش در کنار - چو سوفارش آمد به پهنای گوش (داودی و دیگران، ۱۳۸۸: ۸ و ۹)

۳- بیارش به بازو فکنده کمند - جهان پیش چشمش چو یک بیشه شد - و گر سرفرازم گزند ورا - هم از کشتنش بد سر انجام من - تنت بر تک رخس مهمانکنم (ارشاد سرابی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۱-۹)

- بُروهای چهرش پر آژنگ شد - بدان گه که باشد دلت پر ز خشم (همان: ۱۵ و ۱۶)  
- هماوردت آمد، بر آرای کار - بیردند و پوشید روشن برش نهاد آن کلاه کی ای بر سرش - بر این رزمگه شان به جنگ آوریم - چنین پاسخ آوردش اسفندیار (ارشاد سرابی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۱ و ۱۲/احمدی و دیگران: ۱۳۸۸: ۹ و ۱۰)

- کف اندر دهانشان شده خون و خاک - و گرنه که پایت همی گور جست - بکوبمت زین گونه امروز یال - که پیکانش را داده بُد آب رز - به بادافره این گناهم مگیر (همان: ۱۷-۱۵ / همان: ۱۲-۱۰)

۴- به دلش اندر آید ز هر سو هراس - بر نامدارانش بنشانند - یکی بی زیان مرد آهنگرم ز شاه آتش آید همی بر سرم - شماریت با من ببايد گرفت - که مارانت را مغز فرزند من - چو



برخواند کاوه همه محضرش سبک، سوی پیران آن کشورش - کسی کش ز جنگاوری بهر بود  
(پارسا نسب و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۰-۱۳)

- همی نالم از تو به رنج روان - زنی هر زمان بر دلم نیشتر - که سوزان شود هر زمانم جگر -  
که رایت چه بیند کنون اندرین؟ - همی خاک نعلش بر آمد به ماه - فرود آمد از باره، بردش  
نماز - سخن گفتنش با پسر نرم دید - اگر بی گناهم رهایی مراست - جهان آفرینم ندارد نگاه .  
(سنگری و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۲-۲۱)

### نتیجه گیری :

نگارندگان در پایان این مقاله به نتایج ذیل دست یافته اند که اهم آن ها عبارت اند از :

- ۱ . فردوسی همواره سخن و فکر خود را تا درجه ای به حقیقت نزدیک کرده است، خواننده هیچ گاه احساس مخالفتی با او نمی کند. این از معجزات بزرگ شاهنامه است روایاتی را که در زمره ی اساطیر و اوهام اند چنان استادانه با هم تلفیق می کند که کسی آن ها را تکذیب نمی کند و خواص و عوام هنگام خواندن آن ها با گوینده، همدستان می شوند.
- ۲ . پهلوانان شاهنامه همه در عین جنگ جویی و خون ریزی محبوب خواننده اند و البته این نتیجه ی قدرت گوینده ی شاهنامه و مهارت اوست در وصف پهلوانان .
- ۳ . مطالب و داستان های شاهنامه نظم و ترتیب خاصی دارند، تمام اجزای یک داستان طوری تنظیم یافته است که خواننده حین خواندن آن، هیچ چیزی را زاید یا ناقص نمی یابد و از این جهت شاهنامه بر منظومه های حماسی دیگر، برتری فراوان دارد .
- ۴ . شاهنامه را در شمار ادبیات حماسی می دانیم به این دلیل که اکثریت داستان های آن جنبه ی حماسی دارند و گویای مفاخر قومی و چند و چون فرهنگ دیرین سرزمین ماست و بخش های غنایی، عرفانی، عشقی، تعلیمی و ... شاهنامه همه در خدمت همین منظورند و فردوسی به کمک آن ها حماسه ی ملی ما را آراسته است.



۵ . دیگر بخش های شاهنامه با زندگی قهرمانان داستان های حماسی پیوند دارند و خواننده با مطالعه ی آن ها چهره ی آنان را روشن تر خواهد یافت و این بخش ها باعث می شوند که خواننده در عین مطالعه ی داستان های حماسی با ایران باستان؛ یعنی، زمان و مکان در هم آمیختن داستان ها، آشنایی بیشتری پیدا کند.

۶ . فردوسی با خلق شاهنامه و روایت داستان های آن، مجد و عظمت ایران باستان و عناصر افتخار آفرین فرهنگ گذشته ی ایرانیان را به گوش جهانیان رسانید و همین ویژگی، شاهنامه را به صورت اثری ماندگار و جامع درآورد.

به هر حال، فردوسی استادی است که در عین فصاحت، قدرت بیان، انسجام، متانت الفاظ، روشنی و صراحت کلام، همه ی قوانین سخن گویی و داستان سرایی در کلام او رعایت شده و او بدون شک بزرگ ترین یا از بزرگ ترین شاعران جهان است.





## منابع و مآخذ :

- احمدی، احمد / تاج‌بخش، اسماعیل / داوودی، حسین / ذوالفقاری، حسن / سنگری، محمدرضا / علیمحمدی، ابوالفضل / عمرانی، غلامرضا / قاسمپورمقدم، حسین / میرجعفری، سیداکبر. (۱۳۸۸)، ادبیات فارسی (۳)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.
- ارشادسرابی، اصغر / داوودی، حسین / ذوالفقاری، حسن / سنگری، محمدرضا / شهری، محمد / عمرانی، غلامرضا / قاسمپور مقدم، حسین / میرجعفری، سیداکبر. (۱۳۸۴)، ادبیات فارسی (۳)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.
- پارسانسب، محمد / ذوالفقاری، حسن / سنگری، محمدرضا. (۱۳۹۱)، زبان و ادبیات فارسی (عمومی)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.
- تاکی، مسعود / داوودی، حسین / ذوالفقاری، حسن / سنگری، محمدرضا / صدری، جمال / عمرانی، غلامرضا / قاسمپورمقدم، حسین / میرجعفری، سیداکبر / نوریان، سیدمهدی. (۱۳۸۹)، ادبیات فارسی (۱)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.
- داودی، حسین / ذوالفقاری، حسن / رستگارفسایی، منصور / زرسنج، محمدرضا / سنگری، محمدرضا / شبانی، عزیز / عمرانی، غلامرضا / قاسمپورمقدم، حسین / مقیمی، افضل / میرجعفری، سیداکبر. (۱۳۸۸)، ادبیات فارسی (۲)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.
- سنگری، محمدرضا / ذوالفقاری، حسن / غلام، محمد. (۱۳۸۱)، زبان و ادبیات فارسی (عمومی ۱ و ۲)، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.



## نگاهی به بررسی آرایه‌ی تکرار در شعر قیصر امین پور

اصغر نوذری<sup>۱</sup>

### چکیده:

یکی از موضوعات بایسته‌ی پژوهش در دانش بدیع، هنر سخن آرایه و تأثیر بلاغی و موسیقایی آرایه‌ی تکرار است. تکرار واژه و جابه‌جایی آن در ساختار متن، از عوامل مهمی است که موجب غرابت بخشیدن به زبان شعری یک شاعر می‌گردد. بسامد این اصطلاح ادبی بدیعی در واج‌ها، هجاها، واژگان و جملات باعث زیبایی شناختی و تشخیص بخشیدن و برجسته سازی زبان شعری شاعر می‌شود. نگارنده در این پژوهش برآن است که کارکردهای زیبا شناختی تکرار را در شعر قیصر امین پور به کمک علم بدیع لفظی و دستور زبان فارسی و سایر عناصر ادبی و هنری که قیصر امین پور در شیوه‌ی بیان خویش آن را به فراخور حال خوانندگان و مخاطبین شعرش به کار بسته است، مورد بررسی قرار دهد.

### واژه‌های کلیدی:

تکرار، بدیع، امین پور، شعر، بسامد (واج، هجا و واژه)

<sup>۱</sup> . کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر و مدرس دانشگاه‌های استان ایلام. عضو انجمن ترویج زبان و ادب

فارسی ایران. رایانامه: asgharnozari87@gmail.com



## مقدمه :

یکی از مهم‌ترین شاخه‌های بنیادین و کارآمد دانش بدیع لفظی اصطلاح ادبی (تکرار) است که موسیقی درونی شعر را به وجود می‌آورد، در مقابل این نوع موسیقی، موسیقی بیرونی است که حاصل وزن و عروض شعر است.

بسامد تکرار در واج‌ها، هجا‌ها، واژگان و جملات اگر سخته و سنجیده به کار رود موجب زیبایی آفرینی می‌شود. تکرار از قوی‌ترین عوامل تاثیر است که به کمک آن می‌توان عقیده یا فکری را به کسی القا کرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۰) و هنر سخن آرای از مسائل اساسی است که اصولاً یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۹)

کارایی این آموزه‌ی ادبی تا آن جاست که بدون آگاهی و توجه به آن، نه ادیبان و سخنوران می‌توانند برای برانندگی کارهای ادبی- هنری خود قلم فرسایی کنند و نه سخن سنجان و ادب‌ورزان می‌توانند به طور صحیح سخن را سنجیده بیازمایند. نگاه کلی به فرایند تکرار در جهان و زندگی آدمی و بررسی جوانب مثبت و منفی آن شاید بتواند رهگشای این مقوله باشد، وجود تکرار در همه‌ی نمادهای عالم به گونه‌های مختلف قابل تشخیص و تبیین است و اصولاً وجود و هستی مبتنی بر تکرار است. ممکن است که این فرایند از جهانی ملال‌آور و خسته‌کننده باشد، چنان که بسیاری از تکرارها آن‌جا که مقابل تنوع و خلاقیت باشد، موجب ایستایی و رکود می‌شوند اما در ادب، در بسیاری موارد نه تنها تکرار ملال‌آور نیست، بلکه پسندیده، شیرین و ضروری است. (جمالی، ۱۳۸۳: ۶۱)

مقوله‌ی تکرار علاوه بر دیدگاه سبک‌شناسی از دیدگاه‌های ادبی همچون بدیع لفظی، دستور زبان فارسی، معانی و بیان، عروض و قافیه قابل توجه و امعان نظر است. (نساجی، ۱۳۹۰: ۴) فرایند تکرار در واج، هجا، واژه که از عناصر زبانی هستند رخ می‌دهد و باعث موسیقی هم در زبان شعر و هم در این فرایندهای زبانی می‌شود. به بیانی دیگر، تکرار به ویژه تکرار کلامی موجب ایجاد توازن و موسیقی در زبان شعر و برجسته نمودن آن می‌گردد.



(علی پور، ۱۳۷۸: ۵۳) چنانکه صفوی نیز می‌گوید: «فرایند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق (تکرار کلامی) حاصل می‌آید». (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵۰)

تکرار آگاهانه توسط شاعر باعث موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر شاعر به خواننده می‌گردد. امین پور با همین شگرد توانسته پیوندی محکم بین لفظ و معنی ایجاد نماید. بدون تردید وی یکی از بزرگان معاصر ادب و انقلاب اسلامی است که زبان و بیانی گیرا دارد و با همین زبان است که موجب برجسته سازی و تشخیص بخشیدن به کلام و شعرش شده است.

در همین رهگذر، نگارندگان در این مقاله به یکی از راه های شناخت هنر های ادبی و مختصات زبانی وی با عنوان (تکرار) در سطوح مختلف به کندوکاو می پردازند.

### واج آرایی

آرایش موسیقی سخن از راه تکرار بجا و هنرمندانه یک یا چند واج (صامت یا مصوت) واج آرای نام دارد. (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۲) هر گاه یک صامت یا مصوت در چند واژه از واژه های جمله تکرار شود آن را (بسامد واج) گویند. و بر سه گونه است که دکتر فضیلت آن را تحت عنوان بسامد مصوت کوتاه، بسامد مصوت بلند و بسامد صامت تقسیم کرده است. (فضیلت، ۱۳۸۴: ۲۰)

و این نوع تکرار را در علم بدیع (نغمه ی حروف) می نامند؛ به طوری که موسیقی سخن را افزون و گوش نواز می سازد. درورای دیگر آن را به چند گونه تقسیم می کنیم: الف) واج آرای هم آغازی: در این گونه تکرار، واج تکرار شده در آغاز چند واژه می آید و به عنوان یک عامل ایجاد کننده ی موسیقی لفظی در خور توجه است.

مانند واج (پ) در: پس بهتر است درز بگیری / این پاره پوره پیرهن / بی بو و خاصیت را (امین پور، ۱۳۹۰: ۲۳)

یا : واج (خ) در مصراع دوم این بیت: مانده از آن کاروان ها و آز آن چاووش ها/ شعله های خفته در خاکستر خاموش ها (همان : ۵۷)



ب) واج آرایی هم پایانی: واج تکرار شده در پایان چند واژه آمده است؛ مانند: واج (م) در بیت: سالها دویده ام از پی خودم، ولی / تا به خود رسیده ام، دیده ام که دیگرم (همان: ۳۸) یا: واج زیر (-) که بسامد مصوت کوتاه هم گویند که در بیت زیر شاعر با ایجاد تکرار و تنایع اضافات ضمن مستحسن و مقبول بودن این نوع تکرار موسیقی آن کاملاً گوش نواز است: ای تو لنگرگاه تسکینِ دلم / ساحلِ من، کشتیِ من! نوحِ من (همان: ۴۳)

پ) واج آرایی هم میانی: واج تکرار شده نه در آغاز و نه در پایان واژه ها آمده است؛ مانند واج (و) در مصرع اول و واج (ش) در مصرع دوم بیت: کاروان در کاروان خورشید و خون چاووش خوان / راه روشن از طنین گامشان در گوش ها (همان: ۵۷)

ت) واج آرایی هم آغازی و هم پایانی: در این نوع تکرار واج تکرار شده در پایان و آغاز دو واژه پیاپی آمده است؛ در پایان اولی و در آغاز دومی مانند واج (د) در مصرع اول: چه اشکال دارد در آینه ها / جمال خدا را زیارت کنیم (همان: ۶۴)

یا: واج (ب) در هر دو مصرع بیت: برخیز که روح آب بر خاک افتاد / آن راکب خون راکب بر خاک افتاد (همان: ۴۲۰)

ث) واج آرایی پراکنده: واج تکرار شده بدون هیچ نظم و قانونی در جاهای مختلف چند واژه آمده است؛ مانند واج های (م) و (د) در این بیت: با همهمه‌ی مبهم باغی در باد / با طرح مه آلود کلاغی در باد (همان: ۱۷۷)

ج) واک آرایی: عبارت است از تکرار یا توزیع مصوت در واژه ها که در این تکرار مصوت های بلند هم چشم گیرتر و هم زیبا تر است و از میان آنها مصوت بلند (آ) بسامد بالاتر و بیشتری دارد و فضیلت آن را در کتاب آرایه های ادبی با عنوان های بسامد مصوت کوتاه و بسامد مصوت بلند تقسیم می کند. (فضیلت، ۱۳۸۴: ۱۹)

مثلاً حافظ با تکرار و توالی مصوت (آ) هنرمندانه ممدوح و محبوب خود را وصف می کند و به مدح خود، رنگ غزل عاشقانه می زند: جان بی جمالِ جانان میل جهان ندارد / و آن کس که این ندارد حقا که جان ندارد (ثروتیان، ۱۳۸۰: ۱۱۴)

در این بیت مصوت بلند (آ) ده بار در واژه های مختلف تکرار شده است. و موسیقی آن کاملاً گوش نواز بوده و چنین تکراری مستحسن است.

بسامد مصوت کوتاه: تکرار مصوت های کوتاه زبر، زیر و پیش (ـُ) در یک (مصراع) یا (بیت) یا (پاره شعر) را بسامد مصوت کوتاه گویند. در این نوع تکرار مصوت های کوتاه نه بسامد بالایی دارند و نه نمود موسیقایی آشکاری، جز مصوت کوتاه (ـِ) در پی تنابع اضافات: مصوت کوتاه (ـِ) مانند: ای تو لنگر گاه تسکینِ دلم / ساحلِ من، کشتیِ من نوح من (همان: ۴۳)

یا: ای نام من، تمام من، ای شعرِ نا تمام / بگذار تا سروده شوم در کتاب تو (همان: ۲۰۵)  
بسامد مصوت بلند: تکرار مصوت بلند (آ. او. ای) در یک مصراع یا بیت را بسامد مصوت بلند گویند: بادبان را ناخدا باد است / لیک او را هم خدا، هم ناخدا، باد است. (همان: ۳۷۵)

واج (آ) مانند: ما را از آزمایش آتش هراسی نیست / ما بارش همیشه باران کینه را / با چتر های ساده ی عریانی / احساس کرده ایم (همان: ۳۷۴)  
(آ) در ابیات بالا چهارده بار در واژه های مختلف تکرار شده است. اگر به موسیقی و آهنگی که از بیت بر می خیزد دقت کنیم، در می یابیم که تکرار آگاهانه یک مصوت تا چه اندازه بر غنایی موسیقی درونی شعر قیصر افزوده است.

واج (او) مانند: در امتداد راه مه آلود / در دود / دود / دود ... (همان: ۱۲۵)  
واج (ای) مانند: نه خطی، نه خالی! نه خواب و خیالی / من ای حس مبهم تو را دوست دارم (همان: ۱۷۱)

در این بیت علاوه بر بسامد مصوت بلند (ای) بسامد صامت (خ) نیز بر غنایی موسیقی و آهنگ شعر شاعر افزوده است. اگر واژگان با مصوت های مکرر در کنار هم باشند کلام آهنگین تر است که نمونه ی این نوع بسامد در شعر قیصر بسیار است در شعر امین پور علاوه بر بسامد مصوت های بلند توجه به تکرار بسامد صامت ها هم قابل ملاحظه است.  
ای خوشا خروشدن، جاودانه جوشیدن / هم چون رود آرام، زین کرانه کوچیدن (همان: ۴۰)

تکرار واک را دکتر شمیسا چنین تعریف می کند: «تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمه و بر دو نوع است: هم حروفی، هم صدائی.» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۷)



هم صدائی را تکرار و توزیع مصوت‌ها در کلمات می‌دانند. در فرازهای قبلی این مقال تحت عناوین بسامد مصوت کوتاه و بلند بررسی شد و اینکه به تبیین تکرار واک صامت‌ها تحت عناوین هم حروفی و به قول آقای فضیلت بسامد صامت می‌پردازیم.

**بسامد صامت (هم حروفی):**<sup>۲</sup> به تکرار یک صامت در یک (مصرع) یا (بیت) یا (پاره شعر) بسامد صامت یا هماوائی یا هم حروفی گفته می‌شود. تکرار بسامد صامت ممکن است به صورت منظمی در آغاز یا برخی از واژگان باشد یا به صورت پراکنده‌یی در میان واژگان باشد (هم حروفی پنهان)<sup>۲</sup> و یا به هر دو وجه در شعر صورت گیرد هم منظم و هم پنهان. تکرار بسامد صامت‌ها به هر سه وجه در شعر قیصر وجود دارد و در قسمت‌های آغازین همین مقاله به آنها اشاره شده است. تنها به چند مصداق دیگر از قیصر برای فهم بهتر بسنده می‌کنیم. در بیت زیر بسامد صامت (چ) به صورت منظم تکرار شده است:

بفرمایید تا این بی چرا تر کار عالم؛ عشق/رها از این چون و چرا و چند های ما (همان: ۳۹)

یا: دور کرد و کور کرد عشق را/ دور باش‌ها و کور باش‌ها (همان: ۵۸)

نوعی قلب که می‌توانند بدان قلب مشوش یا قلب حروف گفت جزو هم حروفی یا بسامد صامت است. در قلب مشوش، کلمات از نظر حروف الفبا (صامت‌ها) نه از نظر حرکات (مصوت‌های کوتاه) مشترک هستند: علم/عمل، شعر/عرش/شرع و... (شمیسا، ۱۳۷۹: ۵۸) این نوع تکرار نیز در شعر امین پور وجود دارد اما بسامد آن زیاد نیست؛ در بیت زیر واژگان راکب و رکاب قلب حروف هستند.

برخیز که روح آب بر خاک افتاد/ آن راکب خون رکاب بر خاک (همان: ۴۲۰)

یا در بیت زیر نگاه و گناه قلب مشوش یا حروف هستند:

شعر شانه‌های بی پناه را/ حرمت نگاه بی گناه/ و سکوت یک سلام/ در میان راه را نمی‌سرود (همان: ۲۶۳)

تکرار بسامد واج مصوت‌ها در شعر امین پور شاخه‌هایی دیگر از جناس را متجلی کرده که مهمترین آن‌ها به شرح زیر است:



الف) جناس اشتقاق: آن است که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند که حروف آن‌ها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد، خواه از یک ریشه مشتق شده باشد، مانند: رسول، رسیل، رسایل، یا از یک ماده مشتق نباشد اما حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر توهم اشتقاق شود<sup>۳</sup>. مانند: واژه‌های آستین و آستان در بیت: دو دست آبی از این آستین فرا ببریم / فروتنانه در آن آستان خضوع کنیم (همان: ۴۰۱)

یا: واژه‌های زمین و زمان در بیت: دلم ز دست زمین و زمان به تنگ آمد / مرا ببر به زمین و زمانه ای دیگر (همان: ۱۹۳)

اما واژه‌های زمان و زمانه اشتقاق هستند و در این بیت باعث موسیقایی کلام شاعر شده اند. یا: با سلام و آرزوی طول عمر / که زمانه این زمان نمی دهد (همان: ۳۰۹)

و یا گوش نواز ترین آهنگ و موسیقی تکرار در این بیت: چرا زمین و زمان بی امان و بی مهرند / زمان و زمانه قهر و زمین و زمینه کین (همان: ۵۳)

ب) جناس ناقص حرکتی: آن است که ارکان جناس در حروف یکی و در حرکت مختلف باشند. (همایی، ۱۳۸۰: ۵۰)

که قیصر برای برجسته سازی؛ زبان و کلام خویش با تکرار این نوع بر آهنگ و موسیقی کلام خویش می افزاید مانند: واژه‌های گنده و کنده در بیت: روی هر گنده ای به ناخن خویش / گنده ام یادگارها با تو (همان: ۱۹۰)

یا: واژه‌های طرف و طرف در بیت: جز همین زخم خوردن از چپ و راست / زین طرفها چه طرف بربستم (همان: ۲۲۴)

بسامد این تکرار در شعر قیصر فراوان است: جاده‌های شسته رفته / آفتاب رنگ و رو رفته... (همان: ۱۲۷)

**بسامد هجاء:** به تکرار (هجاء) در یک مصراع یا (بیت) یا (پاره شعر) و (شعر) گفته می شود. معمول ترین نوع آن تکرار ادات جمع است. بسامد این تکرار در شعر قیصر امین پور فراوان است اما چیزی که او را منحصر می کند در این تکرار بیشترین نوع آن در هجای





پایانی واژه است مانند: نمی دانم کجایی یا که ای، آنقدر می دانم/ که می آیی که بگشایی  
گره از بند های ما (همان : ۴۰)

یا هجای (ام) در آخر فعل های تراشیدن، ساختن، دیدن که حتی منجر به ساخت یک نوع  
دستوری می شود: با شیشه خیال تراشیده ام تو را / در هر بتی که ساخته ام دیده ام تو را  
(همان : ۴۴)

یا تکرار هجاهای پایانی (ادات جمع و حروف اصلی و الحاقی قافیه) در شعر زیر دل انگیز  
و گوش نوازتر است: با گریه های یکریز/ یکریز/ مثل ثانیه های گریز/ با روز های ریخته/  
در پای باد/ با هفته های رفته/ با فصل های سوخته/ با سالهای سخت/ رفتیم و/  
سوختیم و/ فرو ریختیم... (همان : ۱۳۶)

**بسامد واژه :** به تکرار واژه در یک مصراع یا بیت یا پاره شعر و شعر (بسامد واژه) گفته  
می شود. به عبارت دیگر واژه آرایبی یکی دیگر از جنبه های هنری تکرار در شعر است که  
شاعر آگاهانه و هنر مندانه از آن بهره می برد. تکرار در سطح واژه در شعر امین پور گاهی  
به شکل هم گونی کامل و گاهی به صورت همگونی ناقص دیده می شود.

الف) همگونی کامل: همگونی کامل، در سطح واژه (اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا  
چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است). (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۱)  
همگونی کامل در شعر، باعث به وجود آمدن جناس تام در شعر می گردد. علاوه بر  
تعریف های قدما از جناس تام، بر اساس تعریف جدید: (جناس تام، صنعت کاربرد صوت  
های هم آوا، هم نویسه است با توالی یکسان، که دست کم در یکی از نقش های صرفی،  
نحوی یا معنایی متفاوتند). (همان : ۲۸۴) قیصر امین پور با تکرار واژگانی کامل در یکی از  
نقش های نحوی یا معنایی متفاوت در یک بیت، موجب غرابت و برجستگی دو چندان زبان  
شعریش شده است. همگونی کامل در اشعار امین پور به دو صورت دیده می شود:

الف) واژه مکرر در نقش نحوی متفاوت: باید اذعان داشت که (دشوار ترین آشنایی زدایی  
آن است که در قلمرو نحو زبان اتفاق افتد، زیرا امکانات هر زبان و حوزه اختیار و انتخاب  
نحوی به یک حساب محدودترین امکانات است). (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۰) موج اول در



نقش متمم و موج دوم نقش نهادی دارد در بیت: شبنم به شرم و صبح به لبخند و شب به راز/ دریا به موج و موج به ریگِ کرانه‌ها (همان: ۵۰)

واژگان مکرر در اولی نقش منادا و دومی متمم در بیت: ای دور/ از دور/ یک بار دیگر ببینم (همان: ۱۳۲)

یا تکرار واژگان داد در بیت: ای داد به داد دل ما نرسید/ از بس که بلند بود داد دل ما (همان: ۹۳)

یکی از عوامل برجسته سازی در شعر، جابه‌جایی واژگان ابیات است که صفوی در این مختصه در بخش توازن نحوی با عنوان (جانشین سازی و همنشین سازی نحوی) نام می‌برد. جابه‌جایی نقش عناصر سازنده‌ی زبان، در مبحث جانشین سازی نحوی می‌گنجد. برای نمونه در بیت بالا، قیصر با چنین تکرارهایی زبان خود را برجسته می‌کند.

ب) واژه‌ی مکرر در معنی متفاوت: تکرار یک واژه، ساختارهای معنی را تحت تأثیر قرار داده و زمینه جذب معانی دیگر را نیز فراهم می‌آورد. در همگونی کامل، شاعر واژه‌هایی را در سطح کلام عیناً تکرار می‌نماید، اما این تکرار اغلب به منظور تأکید بر هر واژه در القای مفهوم همراه آن است. تکرار واژه با تکیه بر معانی آن، نمونه‌های فراوانی در شعر امین پور دارد. برای نمونه واژه‌ی (پروانه) در بیت زیر، در دو معنی متفاوت: حشره و اجازه و رخصت به کار رفته است!

در پیلای پروانه بجز کرم نلولد/ پروانه پروازِ رها را نفروشید (همان: ۶۷)

یا واژگان مکرر (نهاد) در اولی ضمیر ناخود آگاه و در دومی فعل از مصدر نهادن به معنی قرار دادن: آن که دستور زبان عشق را/ بی‌گزاره در نهاد ما نهاد (همان: ۳۴)

یا: واژگان (باز) اولی به معنی مفتاح و گشایش و دومی پرنده‌ی شکاری در بیت:

آری اگر / در باز بود و / باز پرنده / پس در پرنده است (همان: ۱۶۸)

همگونی ناقص: تکرار در سطح واژه به شکل همگونی ناقص، که همان (تشابه‌آوایی بخشی از دو یا چند واژه است). (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۱) موجب ایجاد قافیه و جناس بجز جناس تام در شعر قیصر امین پور گشته است.



**قافیه:** قافیه در شعر، باعث تشخیص و برجسته نمودن و تقویت سخنان شاعر می‌گردد. چرا که (سخن را با تکرار کلمات هم آهنگ استوار می‌کنند و با وزن و قافیه، آن را آهنگین می‌سازد). (غریب / رضایی، ۱۳۷۸: ۴۴) در این جا به دو صورت آن، که بسامد بیشتری در شعر امین پور دارند اشاره می‌کنیم.

قافیه صوتی: یکی از انواع قافیه‌های به کار رفته در اشعار امین پور است که از طریق هم‌هجا بودن واژه‌ها پدید می‌آیند. در این نوع قافیه، طنین هم‌هجایی کلماتی که در قافیه قرار می‌گیرند، سبب گوش‌نوازی خواننده می‌گردند.

تکرار هجای (دم) در واژگان خریدم و نزدَم با واژه‌ی دم آواز موسیقایی شعر را دو چندان کرده است: درد تو به جان خریدم و دم نزدَم درمان تو را ندیدم و دم نزدَم (همان: ۸۳) یا: ما را به حال خود بگذارید و بگذرید از خیل رفتگان بشمارید و بگذرید (همان: ۳۱۶) قافیه میانی: قافیه میانی در میان مصراع‌های یک شعر می‌آید، یعنی شاعر به جز قافیه پایانی، قافیه دیگر را در بین مصراع‌ها به کار می‌گیرد.

در بهره‌مندی شاعر از این نوع قافیه، آنچه موجب لذت گوش و برجسته‌سازی می‌گردد، این است که تا زنگ و طنین خاص واژه‌های قافیه درونی از ذهن خواننده محو نگشته، صورت دیگری با زنگ قافیه‌ی اصلی به صدا در می‌آید. واژه‌های دمی و نمی هم سجع متوازی و هم قافیه‌ی میانی هستند در بیت: بر دل خون من دمی، دیده نظر نمی‌کند / بر لب خشک من نمی، دیده تر نمی‌کند (همان: ۳۹۹)

بسامد واژه‌انواع دیگری نیز دارد که در شعر امین پور فراوان و چشم‌نواز و گوش‌نواز است.

رد صدر الی ابتدا: تکرار واژه‌ی نخست یا دوم مصراع نخست در آغاز مصراع دوم را (ردّ الصدر الی الابتدا) می‌گویند: سیل شادی است و شاد باش ها/ سیل گل بریز و گل بپاش ها (همان: ۵۸)

هر چه شعر گل کنم، گوشه‌ی جمال تو/ هر چه نثر بشکفم، پیش پای تو نثار (همان: ۸۱)



رد صدر الی عجز: تکرار واژه‌ی نخست یا دوم مصراع نخست در پایان مصراع دوم را (ردّ الصدر الی العجز) گویند.

کاری به کار غیر ندارم که عاقبت / مرهم نهاد نام تو بر زخم کاری ام (همان : ۱۰۰)  
در بیت زیر علاوه بر رد صدر الی عجز، عکس و طرد هم دیده می شود.  
نمی دانم، بگو عشق تو از جانم چه می خواهد / چه می خواهد بگو عشق تو از جانم نمی  
دانم (همان : ۱۰۱)

رد عروض الی ابتدا: تکرار یک یا دو واژه‌ی پایانی مصراع نخست در ابتدای مصراع دوم را (ردّ العروض الی ابتدا) گویند.

گر من به شوق دیدنت از خویش می روم / از خویش می روم که تو با خود بیاری ام  
(همان : ۱۰۰)

بیش از این خواستم، ولی چه کنم ؟ / چه کنم ؟ چون نمی توانستم (همان : ۲۲۳)  
رد عروض الی عجز: تکرار یک یا دو واژه‌ی پایانی مصراع نخست در پایان مصراع دوم را  
(ردّ العروض الی العجز) گویند.

بی تو گر دمی زنم، هر دمی هزار غم / روی شانه‌ی دلم، هر غمی هزار بار (همان ۲۴۱)  
هیچ اگر گفتم جوابم هیچ بود / ناله‌ای در کوهسارم، هیچ هیچ (همان : ۲۱۶)  
رد ابتدا الی عجز : به تکرار هر یک از دو واژه‌ی نخست مصراع دوم در پایان همان مصراع  
(ردّ ابتدا الی العجز) گفته می شود.

بیا مرا ببر ای عشق با خودت به سفر / مرا ز خویش بگیر و مرا ز خویش ببر (همان : ۱۹۲)  
برایش سفره تنگ دلم را می گشایم باز / بساطی گل به گل رنگین، بساطی چیدنی امشب  
(همان : ۲۰۹)

رد عجز الی صدر: به تکرار هر یک از دو واژه‌ی پایان بیت اول در آغاز بیت بعد (ردّ العجز الی الصدر) گفته می شود.

اگر که چون و چرا با خدا خطاست ، چرا / چرا سوال و جواب است روز باز پسین / چرا در  
آخر هر جمله‌ای که می گویم / تو ای نشانه پرسش نشسته‌ای به کمین؟ (همان : ۵۳)



رد القافیه: اگر در مصراع نخست بیت نخست و مصراع دوم بیت دوم، یک قافیه به عنوان قافیه تکرار شود آن را (ردّ القافیه) گویند. بسامد این نوع تکرار در شعر امین پور بسیار فراوان است شاید به نسبت سایر انواع تکرار رد القافیه بیشترین بسامد در شعر ایشان دارد. سیل شادی است و شاد باش ها/ سیل گل بریز و گل بپاش ها/ باز در دلم شکوفه می کند/ باغ کاغذین شاد باش ها (همان: ۵۸)

نگارنده برای بسامد رد القافیه در مجموعه کامل اشعار قیصر تنها به ذکر صفحات آن اشاره می‌نماید. (همان: ۱۷۹، ۱۷۸، ۱۷۳، ۱۸۵، ۱۸۲، ۱۹۶، ۱۹۴، ۳۴۵، ۳۰۹، ۳۰۶، ۳۰۲، ۲۰۸، ۲۰۵، ۳۵۷، ۳۹۲، ۳۹۷، ۳۹۵، ۴۰۸ و ...)

**التزام:** التزام یا اعنات آنست که شاعر کلمه یا کلماتی را در تمام یا اغلب مصراع ها یا بیت ها یا پاره شعر ها بیاورد. بسامد این نوع تکرار هم در شعر امین پور بالا است: لای کاغذ پاره ها/ نامه های بی سر انجام پس از عرض سلام .../ نامه های ساده ی باری اگر جویای حال و بال ما باشی .../ نامه های بد نیستم اما/ نامه های ساده ی دیگر ملالی نیست غیر از دوری تو (همان: ۱۰۲)

**طرد و عکس یا تبدیل و عکس:** مصراعی را به دو پاره تقسیم کنند و آن دو پاره را در مصراع دیگر بر عکس تکرار کنند بسامد این نوع تکرار نیز در شعر امین پور بالا است که موجب برجستگی کلام و زبان شعری شاعر شده است. در بیت زیر علاوه بر طرد و عکس تکرار صدر الی عروض نیز وجود دارد: چه کردی چه کردی، تو ای عشق با او! تو ای عشق با او چه کردی! چه کردی! (همان: ۳۹۸) نمی‌دانم، بگو عشق تو از جانم چه می‌خواهد؟ چه می‌خواهد بگو عشق تو از جانم؟ نمی‌دانم (همان: ۱۸۱)

**تکرار یا تکریر:** آنست که در یک جمله یا بیت، دو یا سه کلمه در کنار هم آورده شود. گوش نواز ترین نوع تکرار یا تکریر در شعر امین پور است که بسیار فراوان به کار رفته است: سنگ ناله می‌کند؛ رود، رود بی قرار کوه گریه می‌کند؛ آبشار، آبشار (همان: ۸۰)

یا: نقطه نقطه، خط به خط، صفحه به صفحه، برگ برگ خط رد پای توست، سطر سطر دفترم (همان: ۳۷)

در بیت زیر علاوه بر تکرار و تکریر واژه بسامد واج بلند و کوتاه و بسامد صامت بر زیبایی و گوش نوازی و برجستگی شعر امین پور افزوده است و موسیقی و آهنگی را ایجاد کرده است که منجر به نغمه‌ی حروف و موازنه هم شده است: باران! باران! دوباره باران! باران! باران! باران! ستاره باران! باران (همان: ۸۸)

تکرار و تأکید: تکرار پشت سر هم جهت تأکید: پیش یا! پیش یا! بیشتر! / تا که بگویم غم دل، بیشتر / دوست تر از آنکه بگویم چقدر / بیشتر از بیشتر از بیشتر (همان: ۴۲)

یا: واژه واژه / سطر سطر / صفحه صفحه / فصل فصل / گیسوان من سفید می شوند / هم چنان که سطر سطر / صفحه های دفترم سیاه می شوند (همان: ۲۸۱)

تکرار برای تأکید چیستان: تا ابد در پاسخ این چیستان بی جواب / بر در و دیوار می پیچد طنین چیست؟ چیست؟ ... (همان: ۵۴)

تکرار جزء اصلی دو واژه ی متضاد: درد اگر مرد است با دل راست رویارو شود / پس چرا از پشت سر خنجر زد و نامرد شد؟ (همان: ۴۹)

تکرار و تقابل: نه چندان بزرگم / که کوچک بیابم خودم را / نه آنقدر کوچک / که خود را بزرگ ... (همان: ۲۶)

تکرار به صورت معناوا: هرگاه پیوند معنا با آوا چنان باشد که بتوان از آوا به معنای آن پی برد آن را (معناوا) می نامیم و بر دو گونه است: معناوا در واژه و معناوا در گفتار.

الف) معناوا در واژه: یکریز به گوش پنجره پچ پچ کرد / چک چک ، چک چک ... چکار با پنجره داشت؟ (همان: ۸۹)

از شنیدن واژه های «چک چک»، صدای باران تداعی می شود.

ب) معناوا در گفتار: با فرود قطره قطره های آب روی خاک ... (همان: ۱۰۳)

تکرار «قطره قطره» صدای آب را به یاد می آورد.

یا: با گریه های / یکریز / یکریز / مثل ثانیه های گریز ... (همان: ۱۳۶)



از تکرار واژه‌های «یکریز یکریز»، قطره‌های اشکی را که بر گونه جاری می‌شود می‌فهمیم.

**بسامد عبارت یا جمله :** بسامد عبارت یا جمله آن‌است که عبارت یا جمله‌ای را در متن شعر چند بار بیاورند و در قالب‌های مختلف شعر به گونه‌های رد المطلع یا بیت گردان و ... نمود می‌یابد. تکرار در سطح جمله نیز، یکی از تکرارهایی است که به شکل همگونی کامل و ناقص در شعر امین پور می‌توان یافت. همگونی کامل: در همگونی کامل، یک جمله به صورت کامل تکرار می‌گردد. مانند: (آفتابی بود، ابری شد)

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 برق زد ولی رگبار برگ زرد شد (همان : ۴۸)  
این روزها که می‌گذرد شادم / این روزها که می‌گذرد شادم / که می‌گذرد این روزها شادم (همان : ۲۵)

همگونی ناقص: در همگونی ناقص، (بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود). (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱)  
مانند: «با این همه» در بیت : اما / با این همه / تقصیر من نبود / که با این همه ... / با این همه / امید و قبولی / در امتحان ساده تو رد شدم ... (همان : ۱۶۰)

**تکرار واژه در سطح گروه :** امین پور گاه کلمات را به صورت گروهی تکرار می‌نماید. (منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقش واحدی را در جمله دارا است). (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۷) تکرار در سطح گروه هم به دو شکل همگونی کامل و ناقص دیده می‌شود. همگونی کامل: (تمامی عناصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار می‌شود). (همان : ۲۰۹)

برای نمونه (به دنبال نامی که) در سطح یک گروه تکرار شده است.



دلم ورق نمی زنم / به دنبال نامی که گم شد / در اوراق زرد و پراکنده این کتاب قدیمی / به دنبال نامی که من ... / من شعر هایم / به دنبال نامی که / تو آشنا ... (همان : ۱۹)

همگونی ناقص: در همگونی ناقص ( بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری درون گروه تکرار می شود . (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۸)

مانند واژه ی « مبدا» در بیت:

مبدا آسمان بی بال و بی سر / مبدا در زمین و دیوار بی دژ / مبدا هیچ سقفی بی پرستو /  
مبدا هیچ بامی بی کبوتر ( همان : ۳۶۱)

### نتیجه گیری :

تکرار هنر سخن آرایبی است که از جهات مختلف به انواع شعر و نثر زیبایی و آهنگ خاص می بخشد. اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد. علاوه بر دیدگاه سبک شناسی از دیگر دیدگاه های ادبی همچون بدیع لفظی، دستور زبان فارسی، معانی و بیان و عروض و قافیه قابل توجه و امعان نظر است .

یکی از شگردهای برجسته سازی زبان و کلام امین پور وجود تکرار در وجوه مختلف آن است تکرار بسامد فراوانی در شعر ایشان دارد و همین امر موجب چشم اندازی زیبا در شعر شاعر برای مخاطبان گردیده است. پژوهش حاضر نشان می دهد که قیصر امین پور از شگردهای مختلف تکرار برای تشخص بخشیدن به زبان شعر خود بهره برده است. این تکرار آگاهانه ضمن مستحسن و مقبول بودن از نظر بلاغت ادبی و علم بدیع باعث افزایش موسیقایی کلام و القای معنی مورد نظرش به خواننده است. او با بهره مندی از این شیوه، توانسته است پیوندی ناگسستنی میان شعر خویش و مخاطبین آن ایجاد نماید. اشکال مختلف تکرار در شعر امین پور با بسامد واج ها، بسامد هجاها، بسامد گروه و بسامد واژه در انواع مختلف آن و تکرار به صورت های دیگر وجود دارد. نگارنده به بررسی و تبیین آن ها به شیوه ی منظم و منسجمی اقدام نموده است و معتقد است جای پا، برای قدم برداشتن در حوزه ی نگارش مقاله و تحقیق بیشتر و حتی موضوعات پایان نامه های دانشجویان رشته ی ادبیات در دوره های مختلف دارد .





## پی‌نوشت‌ها:

۱. معادل (Alliteration) هم حرفی را در برخی از کتب بدیعی اعنات و در برخی دیگر توزیع خوانده اند.
۲. Hidden Alliteration
۳. (ر.ک: همایی، ۱۳۸۰: ۶۱) بعضی از ارباب بدیع، همین قسم دوم اشتقاق را که به ظاهر به هم نزدیک ترند هم اشتقاق می‌نامند.
۴. تحت عنوان هجا آرایبی نیز گفته می‌شود. یک نوع تکرار هجه هم وجود دارد که به آن اعنات یا لزوم مالایزم گویند. از مباحث علم قافیه است که در این جا مطرح نمی‌شود.
۵. با تعریف دیگری در بدیع معنوی هم مطرح است (—) «قلب مطلب»

## منابع و مآخذ:

- امین پور، قیصر (۱۳۹۰)، مجموعه ی کامل اشعار، تهران: انتشارات مروارید.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۰)، با شرح غزلیات حافظ، تهران: نشر پویندگان دانشگاه.
- جمالی، شهرروز (۱۳۸۳)، تکرار اساس موسیقی شعر، مجله کیهان فرهنگی، مؤسسه کیهان، ۱۳۸۳، شماره ۲۱۶.
- راستگو، سید محمد (۱۳۸۲)، هنر سخن آرایبی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی و دانشگاه ها.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۵۸ و ۱۳۶۸)، موسیقی شعر، بی‌جا: انتشارات توس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹ و ۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، بی‌جا: انتشارات فردوسی.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، از زبان شناسی به ادبیات، تهران: انتشارات سوره مهر.
- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، ساختار زبان شعر امروز، تهران: انتشارات فردوس.
- غریب، رز/ رضایی، نجمه (۱۳۷۸)، نقد بر معنای زیبایی شناسی و تأثیر آن در نقد عربی، مشهد: دانشگاه فردوسی.



فضیلت، محمود (۱۳۸۴)، آرایه های ادبی، کرمانشاه: انتشارات طاق بستان.  
نساجی زواره، اسماعیل (۱۳۹۰)، آرایه تکرار در غزلیات حافظ، مجله آموزش زبان و  
ادب فارسی، وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۹۰، شماره ۱۰۰.  
همایی، جلال الدین (۱۳۸۰)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: مؤسسه نشر هما.



## تحول معنایی واژه «بالاخره» از منظر دستور گفتمان

اعظم نورا<sup>\*</sup>

### چکیده

مطالعه حاضر با استفاده از پیکره‌ای از زبان فارسی عامیانه، به بررسی تحول معنایی واژه «بالاخره» از منظر دستور گفتمان پرداخته و نشان می‌دهد که واژه مذکور با ورود به سطح گفتمان، معانی مرتبط با موقعیت گفتمان را در زبان فارسی عامیانه اکتساب نموده است. قید «بالاخره»، به عنوان واحدی از دستور سطح جمله، برای کاربرد در سطح گفتمان عضوگیری شده و لذا، به یک نقش‌نمای گفتمان یا نوعی واحد معترضه‌ای تبدیل شده است. معترضه «بالاخره»، معانی مرتبط با موقعیت گفتمان یعنی مؤلفه‌های سازماندهی گفتمان (معانی متنی)، نگرش گوینده (معانی ذهنی)، و تعامل گوینده-شنونده (معانی بین‌ذهنی) را اکتساب نموده است. همچنین، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره»، در مقایسه با نقش‌نماهای متعارف، از پیچیدگی بیشتری برخوردار بوده و علاوه بر ایفای همزمان انواع نقش‌های بین‌ذهنی، معانی مرتبط با مؤلفه‌های دانش از جهان خارج (معنای پیش‌انگاشتی) و منبع اطلاعات (معنای گواه‌نمایی) را نیز نمایه می‌کند. بنابراین، هر چند تحول نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» دیدگاه تراگوت و داشر (۲۰۰۲) را نیز در خصوص تغییر معنایی نقش‌نماهای گفتمان تأیید می‌کند اما نشان می‌دهد که، برخلاف دیدگاه محققین فوق، بین‌ذهنی شدن نقطه پایان تغییر معنایی نمی‌باشد.

**کلید واژه:** دستور گفتمان، بالاخره، معنای (بین‌ذهنی، معنای پیش‌انگاشتی، معنای گواه‌نمایی)

<sup>\*</sup> [anoora@dehaghan.ac.ir](mailto:anoora@dehaghan.ac.ir)

دکتری زبان‌شناسی از دانشگاه اصفهان و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان

## ۱. مقدمه

نقش‌نماهای گفتمان، یک مقولهٔ نقشی-کاربردشناختی را در زبان تشکیل می‌دهند. به عبارت دیگر، آحاد این مقوله اگر چه ریشه در طبقات واژگانی-دستوری دارند اما، خود طبقه‌ای صوری (واژگانی-دستوری) نبوده و لذا، می‌توان این عناصر را مقوله‌ای میانی، بین عناصر قاموسی و عناصر دستوری زبان دانست که در سطح غیر ارجاعی پیام‌ها عمل کرده و برای انتقال اطلاعات درباره جهان خارج به کار نمی‌روند. در واقع، هرچند عناصر مذکور از نظر ساختاری اختیاری می‌باشند اما از نظر معنایی، به عناصر دستوری نزدیک‌تر هستند (هنسن<sup>۱</sup>، ۱۹۹۸: ۲۲۵). به منظور حل مشکل هستی‌شناختی واحدهای گفتمانی همچون نقش‌نماهای گفتمان، کالتن باخ<sup>۲</sup> و دیگران (۲۰۱۱)، معتقدند که این عناصر زبانی مقوله‌ای متعلق به دستور سطح معترضه (گفتمان) می‌باشند.

به عبارت دیگر، از منظر دستور گفتمان، مقوله‌های دستوری را می‌توان حاصل دستوری‌شدگی در دو سطح متمایز زبان دانست که عبارتند از دستور سطح جمله و دستور سطح معترضه<sup>۳</sup>. این دو سطح، دو نظام مجزا از نظر نحوی و نوایی بوده و هر کدام ساختار درونی خود را دارد. سازه‌های دستور سطح جمله عبارتند از: گروه‌ها، کلمات و تکواژها، بعلاوهٔ ابزارهای واژ-نحوی که این سازه‌ها را به هم مرتبط می‌کند. دستور سطح معترضه، نظام جداگانه‌ای است که نیازهای شناختی و ارتباطی پیش آمده در موقعیت کلامی را مدیریت می‌کند. در واقع، این دو نظام در عین حال که با یکدیگر تعامل دارند اما مبتنی بر اصول متفاوتی هستند. بنابراین، واحد پایه‌ای تحلیل در این دو سطح، متفاوت است به این صورت که در دستور سطح جمله، واحد تحلیل، همان واحدهای آشنای ساختار جمله است اما در دستور سطح معترضه، واحد تحلیل، واحدهای اطلاع‌خودمختاری هستند که از نظر نحوی و نوایی، از گفتهٔ میزبان خود مستقل می‌باشند. معنای واحدهای مذکور که معترضه‌ای<sup>۴</sup> نامیده می‌شوند، توسط نقش آنها در کلام، شکل می‌گیرد. محققین (هاینه<sup>۵</sup> و دیگران، در دست تهیه الف و ب؛ هاینه، ۲۰۱۳؛ کالتن باخ و دیگران، ۲۰۱۱) این حوزه معتقدند که عملیات عضوگیری<sup>۶</sup> عامل ایجاد معترضه‌ای‌ها بوده و دسته‌ای از معترضه‌ای‌ها<sup>۷</sup> نقش‌نماهای گفتمان هستند.

از منظر دستور گفتمان، نقش اصلی نقش‌نماهای گفتمان مرتبط ساختن یک گفته به موقعیت گفتمان، خصوصاً به سازماندهی متن، نگرش گوینده و تعامل گوینده-شنونده است. در واقع، موقعیت گفتمان شامل شبکه پیچیده‌ای از مؤلفه‌های در هم تنیده است که نسبت به یکدیگر انحصار متقابل ندارند، به این معنا که حضور یکی به معنای عدم امکان حضور دیگری نیست و در یک بافت یا کنش گفتمانی خاص، یکی از این مؤلفه‌ها ممکن است نسبت به بقیه برجستگی بیشتری داشته باشد. این مؤلفه‌ها عبارتند از سازماندهی متن، نگرش گوینده، تعامل گوینده-شنونده، منبع اطلاعات، زمان و مکان گفتمانی، و دانش از جهان خارج.

مؤلفه‌های مذکور به خوبی می‌توانند تعبیر بکار رفته در توصیف تغییرات معنایی دخیل در دستوری شدگی<sup>۸</sup> گفتمانی/کاربردشناختی شدگی<sup>۹</sup> نقش‌نماهای گفتمان را تبیین کنند. بنابراین، تعجبی ندارد که معنای معترضه‌ای‌ها و از جمله نقش‌نماهای گفتمان توسط محققانی همچون تراگوت و داشر<sup>۱۰</sup> (۲۰۰۲) با ارجاع به مفاهیمی مثل ذهنی‌شدگی<sup>۱۱</sup> (مؤلفه نگرش گوینده) و بین‌ذهنی‌شدگی (مؤلفه تعامل گوینده-شنونده) توصیف شده است. همچنین، در<sup>۱۲</sup> (۲۰۱۰) و دگاند و وندبرگن<sup>۱۳</sup> (۲۰۱۱) نیز در مورد تحول نقشی و معنایی نقش‌نماهای گفتمان، این گونه پیش‌بینی نموده‌اند که عناصر مذکور چند نقش عمده را می‌پذیرند که عبارتند از نقش متنی، نگرشی (ذهنی) و تعاملی (بین‌ذهنی).

پژوهش حاضر نیز با در نظر گرفتن دیدگاه دستور گفتمان و محققان فوق، تحول معنایی واژه «بالاخره» را در زبان فارسی عامیانه بررسی نموده و نشان می‌دهد که واژه مذکور با ورود به سطح گفتمان، کدامیک از معانی مرتبط با موقعیت گفتمان را اکتساب نموده است.

## ۲. عضوگیری قید «بالاخره» از سطح جمله

فرهنگ‌های لغت (عمید، ۱۳۴۲؛ فرهنگ جامع فارسی، ۱۳۶۳؛ معین، ۱۳۷۴؛ فرهنگ واژگان مترادف و متضاد، ۱۳۷۶) متفق القول هستند که کلمه «بالاخره»، قیدی است که از زبان عربی قرض گرفته شده و معنای اصلی آن سرانجام و عاقبت، می‌باشد. در واقع، این کلمه یک قید بیانگر ترتیب زمانی است که نقطه پایان یک رخداد را برجسته می‌کند و

البته، گاهی این نقطه پایان، بیانگر نتیجه یک کنش می‌باشد. به عبارت دیگر، «بالاخره» واحدی از دستور سطح جمله است که معنایی مفهومی-واژگانی دارد، لذا معنای آن توسط نقشش به عنوان یک قید مشخص می‌شود نه توسط موقعیت گفتمان. مثال‌های زیر نمونه‌هایی از همین کاربرد را نشان می‌دهد:

(۱) چند ساعت تو پاساژ گشتم برا علی یه چیزی بخرم، بالاخره هم هیچی پیدا نکردم!  
(هما به خواهرش)

(۲) بعد از ۵ ساعت تأخیر، بالاخره قطار راه افتاد (محسن به مادرش)

با این حال، نمونه‌های مختلف کاربرد «بالاخره» در زبان روزمره حاکی از این است که قید مذکور تحت عملیات عضوگیری قرار گرفته و به یک معترضه‌ای یا یک واحد اطلاعاتی دستور معترضه تبدیل شده است. به عبارت دیگر، از منظر دستور گفتمان (کالتن باخ و دیگران، ۲۰۱۱)، قید «بالاخره»، از دستور سطح جمله به دستور سطح معترضه منتقل شده و به عنوان یک نقش‌نمای گفتمان، انواع معانی مرتبط با موقعیت گفتمان را اکتساب نموده است. در قسمت زیر بر اساس داده‌های جمع‌آوری شده از مکالمات روزمره، وبلاگ‌های فارسی و گفتگوهای تلویزیونی، این تحول را از منظر دستور گفتمان مورد بررسی قرار می‌دهیم.

### ۳. «بالاخره»، واحدی از دستور معترضه

از منظر دستور گفتمان، به محض این که «بالاخره» به عنوان واحدی از دستور جمله عضوگیری شده و به یک معترضه تبدیل می‌شود، معنای آن توسط شبکه پیچیده موقعیت گفتمان تعیین می‌شود. با توجه به این که مرز بین مؤلفه‌های مختلف موقعیت گفتمان شفاف نبوده و هر نقش‌نمای گفتمان همزمان می‌تواند در بیش از یک سطح عمل کند، تقسیم بندی نقشی زیر جامع و کامل نبوده و صرفاً بیانگر این است که در هر بافت، یک نقش گفتمانی می‌تواند برجسته‌تر از سایر نقش‌ها تلقی شود. در قسمت زیر نقش‌هایی را که



معارضه «بالاخره»، در ارتباط با مؤلفه‌های مختلف موقعیت گفتمان کسب کرده است بصورت مختصر بیان می‌کنیم:<sup>۱۴</sup>

### ۳-۱. نقش متنی (مؤلفه سازمان بندی گفتمان)

از منظر دستور گفتمان، قید «بالاخره» که بیانگر نقطه پایان زمانی<sup>۱۵</sup> است، از معنای مفهومی و ارجاعی خود که مرتبط با جهان خارج است، فاصله گرفته و با ورود به جهان گفتمان، معنای مرتبط با مؤلفه سازماندهی گفتمان را، کسب کرده است. در قسمت زیر، توضیح بیشتر نقش‌های متنی مذکور ارائه خواهد شد.

#### ۳-۱-۱. مدیریت موضوع

نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» می‌تواند برای شروع یک (زیر) موضوع جدید و یا بازگشت به موضوع قبلی مورد استفاده قرار گیرد. نمونه‌های زیر بیانگر این نقش متنی می‌باشد:

(۳) مجری: بله دوستان بیننده، بالاخره فصل مدارس در پیشه و دستان سخاوتمند شما مردم نوع دوست ... (در شروع بخش جدیدی از برنامه)

(۴) بالاخره اون وامی که گفتی، واسه چی می‌خواستی؟ (گفتگوی دو همکار)

در نمونه (۳)، گوینده با استفاده از «بالاخره»، یک (زیر) موضوع جدید را شروع کرده و ضمن جلب توجه مخاطب به بخش بعدی گفتمان، قسمت بعد از نقش‌نمای گفتمانی مذکور را در گفتمان، برجسته می‌کند. در نمونه (۴) نیز، «بالاخره»، به عنوان تمهیدی برای بازگشت به موضوع قبلی مورد استفاده قرار گرفته است. در این راستا، فینل<sup>۱۶</sup> (۱۹۹۲) نیز یادآور می‌شود که نقش‌نماهای گفتمانی تغییر دهنده موضوع، گوینده-محور، شنونده-محور، و همچنین گفتمان-محور هستند و با جلب توجه شنونده به شیوه‌ای که گوینده می‌خواهد گفتمان را سازماندهی کند، ارتباط را تسهیل می‌کنند (نقش بین ذهنی). آیمر<sup>۱۷</sup> (۲۰۰۲) نیز معتقد است که چنین نقش‌نماهایی هرچند ابتدا، بیانگر چگونگی پیشرفت موضوعی گفتمان بر اساس دیدگاه گوینده هستند، اما در عین حال، به شنونده اعلام می‌کنند که چگونه توجه خود را در گفتمان مدیریت کند و لذا، شنونده-محور نیز



می‌باشند. تراگوت (۱۹۹۵) نیز، بر این باور است که وقتی گوینده با استفاده از نقش‌نماهای گفتمانی، (زیر) موضوع را تغییر می‌دهد در واقع، راهبردی را برای گرفتن نوبت و بیان نگرش ذهنی خود اتخاذ کرده است.

### ۳-۱-۲. نشانگر نقطه پایان گفتمانی<sup>۱۸</sup>

گوینده ممکن است با استفاده از نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره»، آخرین مورد از موارد بیان شده در یک فهرست را نشان داده و یا آخرین مرحله در یک روند متوالی و یا نتیجه یک فرایند را برجسته نماید. فرناندز<sup>۱۹</sup> و دیگران (۲۰۰۶) معتقد هستند که این کاربردها می‌تواند یک عنصر زبانی را به راهبردی برای سازماندهی گفتمان تبدیل نماید. در واقع، نقش‌نماهای گفتمانی مشتق شده از قیود زمان (بالاخره، حالا، و بعد)، بواسطه ماهیت اشاره‌ای، می‌توانند به منظور بیان کردن و یا برجسته کردن مراحل مختلف گفتمان، مورد استفاده قرار گیرند. در خصوص نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» نیز، این نقش به وضوح، بسط کاربرد آن را، به عنوان قید بیانگر نقطه پایان زمانی نشان می‌دهد.

(۵) ... ساعت ۸ اومد، بعد هم یه دوش گرفت و بعد فوت کردن شمع و باز کردن کادو و بالاخره پیش به سوی شب نشینی خونه پروانه جون! (برگرفته از یک وبلاگ)

(۶) مجری: برنامه امشب رو تماشا کنید تا ببینیم در برنامه نیمه نهایی، در خدمت بالاخره کدامیک از این دوستان خواهیم بود (شبکه آموزش، برنامه قند پهلوی)

(۷) ... کلی تو ترافیک موندیم، بعد هم تو صف ایستادیم و بالاخره، موفق شدیم وارد محوطه بازی‌ها بشیم ... (برگرفته از یک وبلاگ)

(۸) شما ضد آفتاب بازها میشه راهنماییم کنید، آخه موندم بالاخره ضد آفتاب، کدومش رو بگیرم؟ (برگرفته از یک وبلاگ)

در نمونه‌های فوق، نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» به شیوه‌های متفاوتی، در نقش نشانگر نقطه پایان گفتمانی، مورد استفاده قرار گرفته است. در نمونه‌های (۵) و (۶)، «بالاخره» آخرین مورد از موارد بیان شده در یک فهرست را برجسته می‌کند اما در نمونه (۷)، آخرین مرحله در یک روند متوالی را بیان می‌نماید. در نمونه (۶)، مجری برنامه، ضمن





مفروض گرفتن فهرست شرکت کنندگان در این دوره از برنامه، با استفاده از «بالاخره»، به آخرین افرادی که از این فهرست، وارد مرحله نیمه نهایی می شوند اشاره می کند. نکته جالب در نمونه مذکور، جای قرار گرفتن واژه «بالاخره» است که نشان می دهد که مطابق پیش بینی تراگوت (۱۹۹۵)، این عنصر زبانی از قید فعل به قید جمله و در نهایت به یک نقش نمای گفتمانی تبدیل شده و نقش مرتبط با موقعیت گفتمان را (نقش متنی فوق الذکر و همچنین نقش ذهنی برجسته سازی بخشی از گفتمان) پیدا کرده است. همچنین در نمونه (۸) نیز، استفاده از «بالاخره» به منظور برجسته سازی نتیجه یک فرایند است. در نمونه مذکور، گوینده به طور ضمنی به وجود دیدگاه‌های متنوع و متناقض در مورد موضوع مطرح شده در گفته اشاره کرده و با استفاده از «بالاخره»، نتیجه یا جمع بندی کلی آن دیدگاه‌ها را مورد پرسش قرار داده است.

### ۳-۱-۳. ارائه مثال

گاهی گوینده با استفاده از نقش نمای گفتمانی «بالاخره»، نمونه‌هایی را از آنچه در بخش قبلی گفتمان مطرح شده است ارائه کرده و بواسطه آن، محتوای قسمت قبلی را، در راستای تسهیل تعامل، به صورت شفافتر و دقیق‌تر بیان می کند (متنی و بین ذهنی). در نمونه زیر، گوینده با استفاده از «بالاخره» نه تنها نمونه‌هایی از یک مجموعه سینما را بیان می کند، بلکه گفته قبلی را نیز مجدداً صورت بندی نموده است:

(۹) ... خیلی از سینماها از این فرصت استفاده کردند و مجموعه سینماشون رو معرفی کردند، بالاخره، صدای خوب، تصویر خوب، صندلی خوب رو به مردم معرفی کردند (شبکه ۳، ویتامین ث، بحث درباره جشنواره فیلم فجر)

### ۳-۱-۴. بیان جمع بندی

گاهی گوینده از «بالاخره» برای جمع بندی مطالب قبلی استفاده می کند و با این کار پردازش مطالب مطرح شده را نیز برای مخاطب تسهیل می نماید. همچنین با استفاده از «بالاخره»، گوینده توجه مخاطب را به جمع بندی مطرح شده جلب کرده و آن را در کانون توجه اشتراکی شان قرار می دهد. بنابراین، استفاده از این نقش نمای گفتمانی در این نقش،

به مؤلفه تعامل گوینده و شنونده، از مجموع مؤلفه‌های موقعیت گفتمان نیز مرتبط بوده و لذا، این نقش‌نمای گفتمانی علاوه بر نقش متنی جمع بندی، کاربرد بین ذهنی نیز دارد. البته، لازم به ذکر است که اگر این کار توسط گوینده برای جمع بندی گفته‌های مخاطب انجام شود، می‌تواند بیانگر توجه کامل گوینده به گفته‌های مخاطب بوده و درجات بالاتری از بین ذهنی شدگی را نشان دهد.

- (۱۰) پنج شنبه لیلا و فرهاد خونمون بودند. خب، مثل همیشه خوش گذشت. تا ساعت ۲ پیشمون بودند، بعد که رفتند، چون جمعه هم قرار بود مریم اینا بیان اینجا، تا ساعت ۳ داشتم جمع و جور می‌کردم و بالاخره، این که با بودن خاله، جمعه خوبی داشتیم و حوصله‌مون سر نرفت (برگرفته از یک وبلاگ)
- (۱۱) ... از وقتی پیش آقای طاهری هستم، اوضاعم بهتره، تونستم خونه بخرم، بالاخره، یه لقمه نون حلال می‌برم سر سفره زن و بچه ام (شبکه ۲، عصر خانواده، گزارش از یک نانوايي)

### ۳-۱-۵. بیان نتیجه‌گیری

یکی از نقش‌های «بالاخره» در زبان روزمره، بیان نتیجه‌گیری از قسمت‌های قبلی گفتمان است، که نقش متنی داشته و مرحله جدیدی را در گفتمان مطرح می‌کند. به دلیل این که عمدتاً گوینده در بیان نتیجه‌گیری، نظر شخصی خود را نیز لحاظ می‌کند، این نقش همزمان متنی و ذهنی است. بعلاوه، به دلیل این که این کار در راستای فهم بهتر مطالب صورت می‌گیرد، تعامل را تسهیل کرده و لذا بین ذهنی نیز می‌باشد. همچنین، گاهی ممکن است گوینده نتیجه‌گیری را بصورت یک پیشنهاد یا نصیحت بیان کرده و با استفاده از «بالاخره» بار تحمیلی آن را برای مخاطب کاهش دهد (بین ذهنی نگرشی).

- (۱۲) کارشناس مشاوره: ... من بهش گفتم که خودکشی کار خوبی نیست و بالاخره، کسی که این کار رو می‌کنه، اون دنیا رو هم در واقع تخریب می‌کنه (شبکه قرآن)

همانگونه که ملاحظه می‌کنید در نمونه فوق، گوینده با استفاده از «بالاخره» از مطالب قبلی نتیجه‌گیری کرده و این تضمن را مطرح می‌کند که بخش پس از نقش‌نمای گفتمانی



مذکور، یکی از نتیجه‌های قطعی منتج شده از مطالب قبلی است که با سایر نتیجه‌گیری‌های ممکن، رابطه‌ی حداقلی دارد. به عنوان مثال، گوینده در نمونه (۱۲) این تضمین را مطرح می‌کند که خود کشی، اگر هیچ مضرت دیگری هم نداشته باشد (که دارد)، آخرت را قطعاً خراب می‌کند، و آخرت که خراب شود، تکلیف سایر مضرات حاصله، روشن است.

### ۳-۱-۶. صورت‌بندی مجدد

نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» ممکن است در نقش صورت‌بندی مجدد به کار رفته و گوینده بواسطه آن مطالب مطرح شده در قسمت‌های قبل را به بیانی دیگر مطرح کند. در واقع، مخاطب در چنین شرایطی با توجه به راهبرد شیوه<sup>۲۰</sup> گرایس<sup>۲۱</sup> (۱۹۷۵) و همچنین اصل شیوه<sup>۲۲</sup> لوینسون<sup>۲۳</sup> (۲۰۰۰)، استنباط می‌کند که گوینده صرفاً همان اطلاعات قبلی را بیان نکرده و اطلاعات اضافه‌ای را ارائه می‌کند. نمونه زیر بیانگر کاربرد «بالاخره» در این نقش می‌باشد:

(۱۳) اختلاف تحصیلات، به هر حال اختلاف فکری ایجاد می‌کند، یا ازدواجی که خانم دکتر اشاره کردند که هم کفو نیستند، بالاخره مشکل دارند، تناسب ندارند ... (شبکه ۴، برنامه اردیبهشت)

### ۳-۲. نقش ذهنی (مؤلفه نگرش گوینده): بیان ارزیابی معرفتی<sup>۲۴</sup>

نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره»، در مسیر تحول معنایی خود در زبان روزمره، علاوه بر نقش‌های متنی-ذهنی فوق، نقش مرتبط با نگرش گوینده یا نقش ذهنی را نیز اکتساب کرده است. در واقع، گوینده ممکن است از این عنصر زبانی، به عنوان راهبردی گفتمانی برای بیان ارزیابی خود استفاده کند. این کار ممکن است با ارجاع به هنجارهای اجتماعی، مذهبی، و فرهنگی و یا صرفاً بر اساس نقطه نظر شخصی گوینده صورت گیرد. تراگوت (۲۰۰۴) معتقد است که بیان ارزیابی بر اساس نقطه نظر شخصی گوینده، بیانگر پیشروی در مسیر دستوری شدگی است و می‌توان آن را به صورت «نظر من...» دگرگویی کرد. نمونه‌های زیر ناظر به این کاربرد ذهنی است:



(۱۴) بالاخره، چاقی هم برا خودش خوبی‌هایی داره، یعنی آدم برا لباسش وسواس نداره، چون هرچی بیوشی باز هم چاقی! (برگرفته از یک وبلاگ)

(۱۵) آدم پس اندازشو خرج کنه ولی خوشگل تر بشه، ارزشش رو داره بالاخره! (گفتگو با متقاضی جراحی زیبایی)

برخلاف نمونه‌های فوق، در نمونه‌های زیر، نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» پیشروی بیشتری در مسیر تحول معنایی داشته و گوینده ارزیابی خود را با استناد به یک هنجار یا یک زمینه مشترک بین خود و هم صحبت، مطرح می‌کند. همچنین، گوینده به دنبال قطعیت بخشیدن به ارزیابی خود می‌باشد لذا، تراگوت (۲۰۰۴)، این کاربرد را ارزیابی معرفتی می‌نامد. او معتقد است که این کاربرد نقش‌نماهای گفتمان، به طور ضمنی، قابل قبول بودن دیدگاه گوینده را نیز بیان می‌کند. همچنین او بر این باور است که این کاربرد، به دلیل توسل به هنجارهای آشکار اجتماعی و بین فردی، نوعی تضمین یادآوری را به همراه دارد. بنابراین، استفاده از «بالاخره» را در این نقش می‌توان به صورت همانطور که همه می‌دونیم، و همچنین با استفاده از قید تأکید «الته»، دگرگویی کرد. در واقع، گوینده از طریق این نوع بیان ارزیابی، استدلالی را برای نتیجه‌ای که به صورت تضمین منتقل می‌شود، ارائه می‌نماید:

(۱۶) مادر: بچه‌ام مهدی دلواپس ازدواج سمائشه.

دختر: که بالاخره هم به روزی اتفاق می‌افته!

(۱۷) شاگرد که میشی، بالاخره حقوق پایین بهت میدن، به خاطر نون خراب کردن (شبکه ۲، عصر خانواده، گزارش از یک ناوایی)

همانگونه که ملاحظه می‌کنید، در نمونه‌های فوق، گوینده ارزیابی خود را با استناد به یک هنجاری که به قول تراگوت (۲۰۰۴)، در دسترس گوینده و مخاطب می‌باشد، بیان می‌کند. او به این شکل، به ارزیابی خود قطعیت بخشیده (معرفتی) و مخاطب را به پذیرش نتیجه‌گیری منتقل شده به صورت تضمین، دعوت می‌کند. به عنوان مثال، در نمونه (۱۶)، گوینده با استناد به یک هنجار اجتماعی (این که فرزند باید ازدواج کند)، ارزیابی خود را، به عنوان استدلالی برای این نتیجه ضمنی بیان می‌کند که: پس تو نباید نگران دلواپسی‌های



او باشی. در نمونه (۱۷) نیز، گوینده این نتیجه‌گیری را به صورت تضمن منتقل می‌کند: پس جای اعتراض باقی نمی‌ماند.

### ۳-۳. نقش بین ذهنی (مؤلفه تعامل گوینده-شنونده)

همانگونه که قبلاً مطرح شد، یکی از مؤلفه‌های مهم موقعیت گفتمان که در تکامل نقش‌نماهای گفتمان یا در اصطلاح دستور گفتمان، در تکامل معترضه‌ای‌های دستوری شونده، نقش مهمی ایفا می‌کند مؤلفه تعامل گوینده و شنونده است. این مؤلفه زمینه را برای ظهور نقش‌های بین‌ذهنی که روی نیازهای ارتباطی مخاطب تمرکز می‌کنند، فراهم می‌کند. در این راستا، قسکوآری<sup>۲۵</sup> و دیگران (۲۰۱۲)، با ارجاع به مطالعات موردی درخصوص صفات، عبارات احتیاط‌آمیز<sup>۲۶</sup>، عبارات احترام‌آمیز<sup>۲۷</sup> و عبارات ضمیمه‌ای<sup>۲۸</sup> و براساس مفهوم توجه مشترک<sup>۲۹</sup> دیسل<sup>۳۰</sup> (۲۰۰۶) و رویکرد تراگوت به بین‌ذهنی بودن، سه نوع نقش بین‌ذهنی نگرشی، متنی، و واکنشی را متمایز می‌کنند<sup>۳۱</sup>. عموزاده و نورا (۱۳۹۳) نیز با درنظر گرفتن معانی نقش‌نمای گفتمانی «یعنی»، بین‌ذهنی همبستگی-محور را به تقسیم‌بندی فوق اضافه می‌نمایند.

بررسی داده‌های مورد مطالعه، نشان می‌دهد که گویشوران زبان فارسی، از نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» برای تمرکز روی نیازهای ارتباطی مخاطب نیز استفاده می‌کنند. لذا، این نقش‌نمای گفتمانی عهده‌دار انواع معانی بین‌ذهنی مرتبط با مؤلفه تعامل گوینده و شنونده، از مجموع مؤلفه‌های موقعیت گفتمان شده است. در واقع، کاربرد «بالاخره» را در نمونه‌هایی مثل (۱۵)، که نقش‌نمای گفتمانی در پایان گفته قرار گرفته است، و یا در برخی نمونه‌های بیانگر نقش بین‌ذهنی نگرشی، که در آنها گوینده علاوه بر حفظ وجهه مخاطب، کنش گفتاری را بیان کرده، و واکنشی شناختی/رفتاری را از مخاطب مطالبه می‌کند (ر.ک. ۳-۳-۱)، می‌توان بیانگر نقش بین‌ذهنی واکنشی نیز دانست. همچنین، کاربرد نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» را در نقش‌نشانگر نقطه پایان گفتمانی<sup>۳۲</sup>، می‌توان بیانگر نقش بین‌ذهنی متنی نیز درنظر گرفت. به عبارت دیگر، گوینده با این کار، موارد برجسته شده را در کانون توجه اشتراکی خود و هم‌صحبت قرار می‌دهد. جهت اجتناب از اطناب، در بخش زیر، کاربرد «بالاخره» در دو نقش بین‌ذهنی نگرشی و همبستگی-محور مطرح

می‌شود. لازم به ذکر است که در کاربردهای بین‌ذهنی «بالاخره»، انواع نقش‌های بین‌ذهنی، همزمان قابل مشاهده بوده و این پدیده نسبتاً کمیاب است. قسکوآری و دیگران (۲۰۱۲)، اعلام می‌کنند که آنها چنین عنصر زبانی که همزمان انواع نقش‌های بین‌ذهنی را ایفا کند، نیافته‌اند و احتمال وجود چنین عنصری را به زبان‌های دیگر واگذار می‌کنند.

### ۳-۳-۱. بین‌ذهنی نگرشی

استفاده از «بالاخره» می‌تواند بیانگر توجه گوینده به وجه مخاطب نیز باشد. به عبارت دیگر، گوینده با استفاده از این نقش‌نمای گفتمانی، سعی می‌کند تهدید وجه حاصل از پرسش و یا کنش گفتارهای ارشادی را به حداقل برساند.

(۱۸) مجری: تو بخشی از گزارش‌هایی که گرفته بودیم، مردم اشاره داشتند به بالاخره، گرونی سینما و هزینه‌هایی که سینما رفتن داره ... (شبکه ۳، ویتامین ث، گفتگو با مسئول سینمایی وزارت ارشاد)

همانگونه که ملاحظه می‌نمایید، در نمونه فوق استفاده از «بالاخره»، راهبردی برای کاهش تهدید وجهه است. در واقع، مطرح کردن گرانی بلیط سینما، در مقابل کسی که مسئول سینمایی وزارت ارشاد است، می‌تواند وجهه او را تهدید کرده و این تضمین را ایجاد کند که او برای کاهش نرخ بلیط و تسهیل استفاده مردم از سینما تلاشی نکرده است. لذا، گوینده از «بالاخره»، به عنوان راهبردی برای کاهش تهدید وجهه مخاطب استفاده کرده است.

### ۳-۳-۲. بین‌ذهنی همبستگی-محور: کاربرد توجیهی

کاربرد بین‌ذهنی دیگر نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» که در راستای افزایش صمیمیت و همبستگی بین هم صحبت‌ها می‌باشد، کاربرد توجیهی آن است که بواسطه آن، گوینده توجیهی را برای گفته قبلی یا بعدی خود مطرح می‌کند.<sup>۳۳</sup>

(۱۹) ... مادر من خونه دار بودند، خیاطی می‌کردند، به من و عروسشون مشاوره می‌دادند، چون بالاخره، خیلی سنتی بودند تو اون دوره‌ای که بودند ... (شبکه ۲، عصر خانواده)



- (۲۰) ابراهیم رفته، بالاخره وسایلیش که نیست! (فریبا به مادرش)
- (۲۱) ... ما داریم از سیستم آنالوگ تبدیل میشیم به دیجیتال، بالاخره اون هاردهایی که می رسید خوب کپی نشده بود ... (شبکه ۳، گفتگو درباره جشنواره فیلم فجر)
- (۲۲) گاهی لپ تاپتون رو بذارین جلوتون، ازش تشکر کنید، بالاخره اونم گناه نکرده مال شما شده (برگرفته از یک وبلاگ)
- (۲۳) گاهی چنان خسته میشم که کارها رو هم تلمبار میشه، شاید نصف اینا طبیعی باشه چون بالاخره، آدم نیاز به استراحت و تجدید قوا داره (برگرفته از یک وبلاگ)
- (۲۴) علی خیلی زرنگه، بالاخره از فامیلای آقا مرتضی است! (دختر به مادرش)

همانگونه که ملاحظه می‌نمایید، در نمونه‌های فوق، گوینده با استفاده از «بالاخره»، گفته قبلی را توجیه می‌کند. کاربرد توجیهی را می‌توان زیر مجموعه کاربرد علی دانست.<sup>۳۴</sup> تاکاهارا<sup>۳۵</sup> (۶۵-۹۱:۱۹۹۸) معتقد است که روابط علی نقش مهمی در راهبردهای گفتمانی ایفا می‌کنند. از نظر او، این روابط تمایزات معنایی دقیقی را دربرمی‌گیرند که نه تنها علت‌های فیزیکی و معلول‌هایشان را دربر می‌گیرد، بلکه دلایل انجام یک کنش، و استنباط یا نتیجه‌گیری بر اساس شواهد را نیز شامل می‌شود.

در این راستا، سویتسر<sup>۳۶</sup> (۷۷:۱۹۹۰)، قلمروهای سه گانه‌ای را به ترتیب افزایش ذهنی بودن، برای روابط علی مطرح می‌کند که عبارتند از:

- (۱) روابط محتوایی، که بواسطه آن گوینده رابطه‌ای علی را در جهان خارج توصیف می‌کند. این رابطه عینی بوده و می‌تواند ارادی یا غیر ارادی باشد.
- (۲) روابط معرفتی، که از طریق آن گوینده بر اساس یک استدلال، نتیجه‌ای را استنباط می‌کند.

(۳) روابط کنش گفتاری، که بواسطه آن گوینده کنش گفتار خود را توجیه می‌کند. به عبارت دیگر، گفته گوینده، بیانگر دلیلی برای بیان کردن گفته قبلی او محسوب می‌شود.

دگاند و فاگارد<sup>۳۷</sup> (۲۰۱۲)، به فهرست سه گانه سویتسر، روابط متنی را نیز می‌افزاید و معتقد است که در این فهرست چهارگانه، می‌توان روابط علی غیر محتوایی را (روابط



معرفتی، کنش گفتاری، و متنی) که به ترتیب ذهنی تر بوده و توجیهی را ارائه می‌کنند، روابط توجیهی نامید. از نظر او، روابط توجیهی متنی، روابطی هستند که از طریق آنها، گوینده در مورد رابطه بین دو گفته یا دو بخش گفتمانی، دگرگویی کرده و یا فرایانی را مطرح می‌کند. به عبارت دیگر، قصد گوینده از بیان این روابط، بیان علت یا نتیجه‌گیری نیست، بلکه او می‌خواهد توضیح و یا استدلالی را ارائه نماید.

مطابق تقسیم بندی سویتسر (۱۹۹۰: ۷۷) از روابط علی، و مطابق دیدگاه دگانده و فاگارد (۲۰۱۲) در مورد روابط توجیهی، نمونه‌های (۱۹) و (۲۰)، بیانگر توجیه معرفتی<sup>۳۸</sup>، نمونه (۲۱) بیانگر توجیه متنی، نمونه (۲۲)، بیانگر توجیه کنش گفتار<sup>۳۹</sup>، و نمونه‌های (۲۳) و (۲۴)، بیانگر توجیه ارزیابی<sup>۴۰</sup> می‌باشند. از نظر سویتسر (۱۹۹۰) و دگانده (۲۰۱۲)، دو نمونه آخر، از ذهنی بودن بیشتری برخوردار بوده و در مسیر دستوری شدگی گفتمانی/کاربردشناختی شدگی، پیشروی بیشتری داشته‌اند<sup>۴۱</sup>.

در عین حال، از نظر نگارنده، کاربرد توجیه معرفتی و توجیه ارزیابی، بیانگر دو کاربرد دیگر نقش‌نماهای گفتمانی است که در مطالعه این عناصر زبانی در زبان‌های دیگر، شناسایی نشده و عبارتند از کاربرد پیش‌انگاشتی (که بواسطه آن گوینده نه تنها دانش خود و مخاطب از جهان را پیش‌انگاشت می‌گیرد، بلکه با استفاده از نقش‌نمای گفتمان می‌تواند به مخاطب پیش‌آگاهی می‌دهد که این دانش مشترک به چالش کشیده شده است<sup>۴۲</sup>) و کاربردی که نگارنده آن را کاربرد گواه‌نمایی، نامگذاری می‌نماید. کالتن باخ و دیگران (۲۰۱۱) معتقدند که از مجموع مؤلفه‌های موقعیت گفتمان، سه مؤلفه سازماندهی گفتمان، نگرش گوینده، و تعامل گوینده-شنونده، در پیدایش نقش‌نماهای گفتمان نقش کلیدی دارند و سایر مؤلفه‌ها، بیشتر در ظهور سایر معترضه‌ها نقش ایفا می‌کنند. بعلاوه، تراگوت و داشر (۲۰۰۲) نیز در نظریه تغییر معنایی خود، بین ذهنی شدگی را نقطه پایان تحول معنایی نقش‌نماهای گفتمان در فرایند دستوری شدگی می‌دانند. با این وجود، بررسی کاربردهای «بالاخره» در زبان روزمره فارسی، نشان می‌دهد که در کاربرد توجیهی، از مجموع مؤلفه‌های موقعیت گفتمان، دو مؤلفه دیگر نیز برجستگی می‌یابد و این امر در تحول معنایی نقش‌نماهای گفتمانی سایر زبان‌ها کمتر دیده شده است.



در واقع، معنای نقش‌نماهای گفتمانی در این نقش، مبتنی بر استدلالی است که خارج از معناشناسی جمله واقع شده است. معنای مذکور، دو مؤلفه از موقعیت گفتمان را پیش زمینه سازی می‌کند که عبارتند از مؤلفه دانش از جهان خارج (کاربرد پیش انگاشتی) و مؤلفه منبع اطلاعات (کاربرد گواه‌نمایی). به عنوان مثال، در نمونه (۲۰)، بخش دوم گفته (بالاخره وسایلس که نیست)، نه تنها مؤلفه دانش از جهان خارج (قابل رؤیت نبودن، بر حاضر نبودن، دلالت می‌کند)، بلکه مؤلفه منبع اطلاعات را پیش زمینه سازی می‌کند. در واقع، اطلاعات ارائه شده در بخش دوم نمونه مذکور، اطلاعات یا شواهدی را ارائه می‌کند که گوینده بر اساس آن، نتیجه‌گیری خود را در بخش اول (ابراهیم رفته)، بیان می‌نماید.

در پایان این قسمت ذکر دو نکته حائز اهمیت می‌باشد:

الف) معنای توجیه را در نمونه‌های فوق، می‌توان بدون استفاده از نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» نیز منتقل کرد. در واقع، این امر بیانگر ویژگی اختیاری بودن کاربرد شناختی این عناصر زبانی، و همچنین غیر شرایط صدقی بودن آنها می‌باشد. با این حال، همانگونه که تراگوت (۲۰۰۴) تأکید می‌کند، انتخاب یک نقش‌نمای گفتمان به جای انتخاب نکردن و خالی گذاشتن جای آن، از نظر کاربردشناسی معنادار است. به بیان دیگر، گویشوران مطابق اصل شیوه لوینسون (۲۰۰۰)، انتظار دارند که آنچه به صورت خاص نشان‌گذاری می‌شود، به منظور انتقال معنایی خاص باشد. بنابراین، عدم حضور «بالاخره» در نمونه‌های فوق، تضمن‌هایی را که با حضور این نقش‌نمای گفتمانی منتقل می‌شود نخواهد داشت. به عنوان مثال، یکی از مهمترین تضمن‌هایی که کاربرد توجیهی «بالاخره» منتقل می‌کند، عبارت است از: صرف‌نظر از همه دلایلی که می‌توان ذکر کرد، دلیل مورد نظر من این است که، و یا، علی‌رغم همه اختلاف نظرها و دیدگاه‌های متفاوتی که وجود دارد، توجیه من این است که... مسلماً، عدم استفاده از «بالاخره»، و یا کاربرد سایر نقش‌نمای گفتمان در نقش توجیهی، تضمن فوق را منتقل نخواهد نمود.

ب) در برخی از نمونه‌های فوق (۱۹ و ۲۳) علاوه بر نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره»، حرف ربط «چون» نیز بکار رفته است. از نظر تراگوت (۲۰۰۴)، این موارد بیانگر کاربرد موزون/مقارن<sup>۴۳</sup> نقش‌نماهای گفتمانی و همچنین، بیانگر نقش حشو در تغییر معنایی است. از نظر او، در مراحل آغازین دستوری شدگی، حشو، یکی از عوامل ضروری تحول معنایی

است. او بر این باور است که در انواع خاصی از گفتمان و همچنین، در برخی بافت‌های خاص، حشو منجر به برجسته شدن تضمن‌هایی می‌شود که در مراحل بعدی تکامل معنایی، زمینه را برای کاربردهای جدید و بدون ابهام عنصر زبانی مربوطه، در معنای مورد نظر فراهم می‌کند.

#### ۴. بحث و نتیجه‌گیری

مطالعه حاضر به بررسی تحول معنایی واژه «بالاخره» از منظر دستور گفتمان پرداخته و نشان داد که قید مذکور با ورود به سطح گفتمان، معانی مرتبط با موقعیت گفتمان را در زبان فارسی عامیانه اکتساب نموده است. به عبارت دیگر، قید «بالاخره»، به عنوان واحدی از دستور سطح جمله، برای کاربرد در سطح گفتمان عضوگیری شده و لذا، به یک نقش‌نمای گفتمان یا نوعی واحد معترضه‌ای تبدیل شده است. به عبارت دیگر، معترضه «بالاخره»، دیگر بخشی از نحو و معنای جمله نبوده و معانی مرتبط با موقعیت گفتمان یعنی مؤلفه‌های سازماندهی گفتمان (معانی متنی)، نگرش گوینده (معانی ذهنی)، و تعامل گوینده-شنونده (معانی بین ذهنی) را اکتساب نموده است. این تحول را می‌توان به صورت طیف زیر نشان داد:

(۱) واحدی از دستور سطح جمله (قید) [عملیات عضوگیری] معترضه (اکتساب معانی مرتبط با موقعیت گفتمان)

در این راستا، تراگوت (۱۹۸۹) و همچنین تراگوت و داشر (۲۰۰۲)، بر این باور هستند که عناصر زبانی در مسیرهای قابل پیش‌بینی دچار تغییر معنایی منظمی می‌شوند. این تغییرات، بیانگر گرایش‌های همگانی در زبان‌های مختلف برای تغییر معنا می‌باشد. در واقع، تکرارپذیری، قاعده‌مندی و نظم حاکم بر این تغییرات در زبان‌های مختلف و بدون ارتباط با یکدیگر، در عین آنکه مطلق نیست اما به قدری زیاد است که از نظر آنها، ریشه در فرایندهای ارتباطی و شناختی مشابهی دارد. آنها این قاعده‌مندی را به صورت طیف‌های مختلفی همچون طیف ذهنی شدگی مطرح می‌کنند:

(۲) غیرذهنی    ذهنی    بین ذهنی

مطابق طیف فوق، اکتساب معانی بین ذهنی، نقطه پایان تحول معنایی نقش‌نماهای گفتمانی است. با این وجود، پژوهش حاضر نشان داد که نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره»، در مقایسه با نقش‌نماهای متعارف از پیچیدگی بیشتری برخوردار بوده و علاوه بر ایفای همزمان انواع نقش‌های بین‌ذهنی، معانی مرتبط با مؤلفه‌های منبع اطلاعات (معنای گواه‌نمایی) و دانش از جهان خارج (معنای پیش‌انگاشتی) را نیز نمایه می‌کند. بنابراین، طیف (۲) را در مورد نقش‌نمای گفتمانی مورد بررسی در این مطالعه، می‌توان به صورت طیف زیر بازنگری کرد:

(۳) غیرذهنی ذهنی بین‌ذهنی گواه‌نمایی/پیش‌انگاشتی

همانگونه که ملاحظه می‌کنید، در طیف فوق، معانی ذهنی بر معانی بین‌ذهنی تقدم دارند. همچنین، معنای گواه‌نمایی و پیش‌انگاشتی، سایر کاربردهای نقش‌نمای گفتمانی را پیش‌انگاشت می‌گیرد و این امر کاملاً منطقی است. در واقع، این کاربردها مبتنی بر مؤلفه‌های منبع اطلاعات و دانش از جهان خارج، از مجموع مؤلفه‌های موقعیت گفتمان می‌باشند. همانگونه که محققان مختلف مثل در (۲۰۱۰: ۲۱)، دِگاند و وِندنبرگ (۲۰۱۱: ۲۸۷)، و هاینه (۲۰۱۳) نیز یادآور شده‌اند، اکتساب معانی مرتبط با مؤلفه‌های سازماندهی گفتمان، نگرش‌گوینده، و تعامل‌گوینده و شنونده، توسط نقش‌نماهای گفتمانی زبان‌های مختلف از بسامد بالایی برخوردار بوده و لذا، قبل از معانی مرتبط با سایر مؤلفه‌های موقعیت گفتمان ظهور می‌کنند. به عبارت دیگر، عدم ظهور معنای گواه‌نمایی و یا پیش‌انگاشتی در مطالعات تراگوت و داشر (۲۰۰۲) و یا محققان فوق‌الذکر، نشان می‌دهد که این معانی، پس از معانی متنی و (بین) ذهنی، در زبان‌های خاصی (مثل زبان فارسی) ظهور می‌کند و لذا، سایر معانی را پیش‌انگاشت می‌گیرد.

با در نظر گرفتن نکات فوق، تحول معنایی نقش‌نمای گفتمانی «بالاخره» را می‌توان به صورت طیف زیر بیان کرد:

(۴) نشانگر نقطه پایان زمانی [عملیات عضوگیری] نشانگر نقطه پایان گفتمانی (معنای

متنی) بیان ارزیابی معرفتی (ذهنی) کاربرد توجیهی و سایر معانی بین‌ذهنی  
کاربرد گواه‌نمایی/پیش‌انگاشتی



در مجموع، پژوهش حاضر، به بررسی تحول معنایی یکی از نقش‌نماهای گفتمانی در فارسی روزمره پرداخته و پیچیدگی آن را در مقایسه با نقش‌نماهای متعارف در سایر زبان‌ها نشان می‌دهد، لذا، نتایج چنین پژوهش‌هایی احتمالاً می‌تواند با دو پیامد کلی همراه باشد: الف) تدوین کتب درسی درباره‌ی دستور زبان، با در نظر گرفتن نقش گفتمان و کاربرد شناسی در ظهور مقوله‌های دستوری، و همچنین بازنگری روش شناسی تدریس مقوله‌های دستوری با در نظر گرفتن جنبه‌های کلامی و کاربرد شناختی ب) تدوین کتب جدید در مورد نقش‌نماهای گفتمانی یا کاربرد شناختی زبان فارسی، با در نظر گرفتن نقش و توزیع زبان-ویژه آنها و نیز روند تحول آنها، از حیث ساختاری و معنایی.

## ۵. پی نوشت

<sup>1</sup> Hansen, M. M.

<sup>2</sup> Kaltenbock, G.

<sup>3</sup> Thetical Grammar

<sup>4</sup> theticals

<sup>5</sup> Heine, B.

<sup>6</sup> cooptation

<sup>7</sup> کالتن باخ و دیگران (۲۰۱۱) معتقدند واحدهای گفتمانی مورد نظر در دستور سطح معترضه، تا حد زیادی با آنچه در نوشتگان زبانشناسی، معترضه (parentheticals) نامیده شده است مطابقت دارد، مثل قیدهای جمله، بندهای قیدی، تعبیرات تک کلمه‌ای، سؤالات ضمیمه‌ای و بندهای تفسیری. اما بر خلاف این موارد، واحدهای گفتمانی مورد نظر آنها، الزاماً نیازمند یک گفته‌میزبان نبوده و ممکن است در حاشیه یک گفته ظاهر شده یا اینکه گفته مستقلی را تشکیل دهند.

<sup>8</sup> grammaticalization

<sup>9</sup> pragmaticalization

<sup>10</sup> Traugott & Dasher

<sup>11</sup> subjectification

<sup>12</sup> Dér, C.

<sup>13</sup> Degand & Vandenberg

<sup>14</sup> ماتی (۲۰۱۰) ضمن اشاره به این که نقش‌نماهای گفتمانی عناصری نقشی هستند، معتقد است که معانی مختلفی که آنها اکساب می‌کنند، بیانگر نقش‌های مختلفی است که در گفتمان انجام می‌دهند. به عبارت دیگر، معنای آنها با توجه به نقشی که ایفا می‌کنند قابل شناسایی است. او بر این باور است که کاربرد زبان، فرایندی نشانه‌شناختی است که دربردارنده‌ی خلق معنا از طریق انتخاب نشانه‌های خاص می‌باشد و این امر همیشه به صورت معناشناختی نبوده و گاه بیانگر نقشی است که یک عنصر زبانی خاص، در بافت خاص ایفا می‌کند. محققین دیگری همچون تراگوت (۱۹۸۲)،



۱۹۸۹، ۲۰۱۲، برینتون (۲۰۰۸)، هاردرد و بوی (۲۰۱۲)، و قسکوآری و دیگران (۲۰۱۲) نیز، این دو اصطلاح را به صورت متناوب بکار می‌برند.

<sup>15</sup> *temporal closure*

<sup>16</sup> *Finell, A.*

<sup>17</sup> *Aijmer, K.*

<sup>18</sup> *discourse closure*

<sup>19</sup> *Fernandes, M.*

<sup>20</sup> اختصار را رعایت کن.

<sup>21</sup> *Grice, H. P.*

<sup>22</sup> توصیف نشاندار، بی‌انگیز وضعیتی امور نشاندار است.

<sup>23</sup> *Levinson, S. C.*

<sup>24</sup> *epistemic evaluation*

<sup>25</sup> *Ghesquiere, L.*

<sup>26</sup> *hedging Expressions*

<sup>27</sup> *honorifics*

<sup>28</sup> *tag expressions*

<sup>29</sup> *joint attention*

<sup>30</sup> *Diessel, H.*

<sup>31</sup> الف) بین ذهنی نگرشی: مشتمل است بر معانی‌ای که تصور گوینده را از رابطه‌اش با شنونده و همچنین، توجه گوینده به وجهه خواست‌های شنونده را، رمزگذاری می‌کنند. ب) بین ذهنی واکنشی/فراگفتمانی: مشتمل است بر معانی‌ای که کنش یا رفتار خاصی را (حتی رفتار شناختی) از مخاطب استخراج کرده و به واسطه آن، به تداوم گفت‌وگو کمک می‌کنند. ج) بین ذهنی متنی: مشتمل است بر عناصری که ضمن ایجاد کانون توجه اشتراکی بین گوینده و مخاطب، به صورت خاص، به این سمت جهت‌گیری دارند که تعبیر گفته توسط شنونده را هدایت کنند. از نظر آنها، کلیه عناصر زبانی که برای پیش زمینه‌سازی و یا ایجاد کانون توجه اشتراکی بکار می‌روند، بیانگر معنای بین‌ذهنی متنی هستند.

<sup>32</sup> بواسطه آن گوینده، آخرین مورد از موارد بیان شده در یک فهرست و یا نتیجه یک فرایند را برجسته می‌نماید.

<sup>33</sup> لازم به ذکر است که این نقش، در کاربردهای بین ذهنی نقش‌نمای گفتمانی «آخه» از شفافیت و در عین حال، پیچیدگی بیشتری برخوردار است. برای اطلاع بیشتر به نورا (۱۳۹۴) مراجعه نمایید.

<sup>34</sup> لازم به ذکر است که منشی زاده و تاکی (۱۳۸۸)، ۹۰ مورد نقش نما را در گفتمان استدلالی زبان فارسی شناسایی کرده و معتقدند که نقش‌نماهای مذکور برای، پیوند علت و نتیجه به کار رفته و می‌توانند به سه دسته نقش‌نمای بیانگر علت، نقش‌نمای بیانگر نتیجه، و نقش‌نمای بیانگر علت و نتیجه تقسیم شوند. بعلاوه، آنها معتقدند که نقش‌نماهای استدلالی، در پنج سطح گفتمانی مورد نظر شیفرین (۱۹۸۷)، به کار می‌روند.

<sup>35</sup> *Takahara, P. O.*

<sup>36</sup> *Sweetser, E.*

<sup>37</sup> *Fagard, B.*

<sup>38</sup> *epistemic justification*

<sup>39</sup> *speech act justification*

<sup>40</sup> *justification of evaluation*



<sup>41</sup> دگاند و فاگارد (۲۰۱۲)، معتقد هستند که توجیه متنی در مقایسه با توجیه معرفتی و توجیه کنش گفتار، از ذهنی بودن بیشتری برخوردار است. با این وجود، از دیدگاه او، توجیه ارزیابی، که بواسطه آن گوینده کنش گفتار ارزیابی خود را، توجیه می‌کند بیانگر بیشترین میزان ذهنی بودن می‌باشد.

<sup>42</sup> برای اطلاع بیشتر، به عموزاده و نورا (۱۳۹۳) و نورا (۱۳۹۴) مراجعه نمایید.

<sup>43</sup> Symmetric

## ۶. منابع

خدا پرستی، فرج اله (۱۳۷۶)، *فرهنگ واژگان مترادف و متضاد*، شیراز: انتشارات دانشنامه فارس.

عموزاده، محمد و نورا، اعظم (۱۳۹۳)، *دستوری شدن تسلسلی عبارت «یعنی» از منظر دستورگفتمان*، پژوهشهای زبانی، سال پنجم، شماره ۱، ۷۵-۹۳.

عمید، حسن (۱۳۴۲)، *فرهنگ فارسی عمید*، تهران: انتشارات ابن سینا.

محمد، پادشاه (۱۳۶۳)، *فرهنگ جامع فارسی*، تهران: انتشارات حیدری.

معین، محمد (۱۳۷۴)، *فرهنگ معین*، تهران: انتشارات امیر کبیر.

Aijmer, K. (2002). *English discourse Particles*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Degand, L. & Fagard, B. (2012). *Competing connectives in the casual domain*. *Journal of Pragmatics*, 44 (2), 154-168.

Degand, L. & Simon Vandenberg, A. (2011). *Introduction: Grammaticalization and (inter)subjectification of discourse markers*. *Linguistics*, 49(2), 287-294.

Dér, C. (2010). *On the status of discourse markers*. *Acta Linguistica Hungarica*, 57(1), 3-28.

Diessel, H. (2006). *Demonstratives, joint attention and the emergence of grammar*. *Cognitive Linguistics*, 17, 463-489.

Fernandes, M. & Maldonado, R. (2006). *Syntactic determiners of pragmatic markers of closure*. *Belgian Journal of Linguistics*, 20, 19-45.

Finell, A. (1992). *The repertoire of topic changers in personal, intimate letters: A diachronic study of Osborne and Woolf*. In Rissanen, M., Kytö, M., & Palander-Collin, M. (Eds.), *History of Englishes: New methods and interpretations in historical linguistics*, (pp. 720-735). Berlin: Mouton de Gruyter.



- Ghesquiere, L., Brems, L., & Velde, F. (2012). *Intersubjectivity & intersubjectification: Typology & operationalization*. *Journal of English Text Construction*, 5(1), 128-152.
- Grice, H. P. (1975). *Implicature*. In Cole, P. & Morgan, J. L. (Eds.), *Syntax and semantics: Speech acts*, (pp. 41-58). New York: Academic Press.
- Hansen, M. M. (1998). *The semantic status of discourse markers*. *Lingua*, 104(3), 235-260.
- Heine, B. (2013). *On discourse markers: Grammaticalization, pragmaticalization, or something else?* *Linguistics*, 51(6), 1205-1247.
- Heine, B. & Kaltenböck, G. (forthc. a) *Sentence grammar vs. thetical grammar: Two competing domains? To appear in Moravcsik, E. & Malchukov, A. (Eds.), Competing motivations*.
- Heine, B., Kaltenböck, G., & Kuteva, T. (forthc. b). *On the evolution of final particles*. In Hancil S. (Ed.), *The role of affect in discourse markers*. Rouen: PURH.
- Kaltenböck, G., Heine, B., & Kuteva, T. (2011). *On thetical grammar*. *Studies in Languages*, 35(4), 848-893.
- Levinson, S. C. (2000). *Presumptive meanings: The theory of generalized conversational implicatures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sweetser, E. (1990). *From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Takahara, P. O. (1998). *Pragmatic properties of causal connectives in English and Japanese*. In Mey, J. L. (Ed.), *Pragmatics and beyond*, (pp. 65-91). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Traugott, E. (1989). *On the rise of epistemic meaning in English: An example of subjectification in semantic change*. *Language*, 65(1), 31-55.
- Traugott, E. (1995). *The role of the development of discourse markers in a theory of grammaticalization*. Paper presented at the 12<sup>th</sup> International Conference on Historical linguistics, Manchester.
- Traugott, E. (2004). *Exaptation and grammaticalization*. In Akimoto, M. (Ed.), *Linguistic studies based on corpora*, (pp. 133-156). Tokyo: Hituzi Syobo Publishing.
- Traugott, E. & Dasher, R. (2002). *Regularity in semantic change*. Cambridge: Cambridge University Press.



## بررسی ساختار و محتوای غزلی از دیوان کبیر مولانا جلال الدین محمد بلخی

یحیی نورالدینی اقدم<sup>۱</sup>

سید غلامرضا غیبی<sup>۲</sup>

**چکیده:** مولانا جلال الدین در زمره ی بزرگترین شاعران و متفکران ایرانی ست که در خلال اشعار و سروده هایش بیش از هر شاعر دیگری به بازنمایی و نهادینه سازی اندیشه های عرفانی پرداخته است ؛ یکی از این تلقی های مهم معرفتی ، موضوع « کشته شدن در راه عشق » و « ترک تعلقات نفسانی در جهت نیل به صفات الهی » است . یکی از غزل های مهم مولانا - در دیوان کبیر - در موضوعی فوق ، که از دو منظر زیبایی شناختی و محتوا درخور بحث و بررسی فراوان است ، غزلی ست با مطلع ذیل :

دشمنِ خویشیم و یارِ آنکه ما را می گُشد      غرقِ دریاییم و ما را موجِ دریا می گُشد

در این غزل ، مولانا با بیانی سراسر لطافت و شکوه از کشته شدن در راه عشق سخن می گوید و به باز نمایی ابعاد گوناگون این تلقی عرفانی از مرگ و کشته شدن می پردازد و سعی می کند با تلمیحات و اشارات مختلف تاریخی - مذهبی به تحکیم پایه های نظری مباحث خود نیز مدد برساند .

پژوهش حاضر کوششی ست در جهت بررسی بیشتر این غزل از لحاظ محتوا و ساختار ، و در این راه ، نگارنده به سایر آثار مولانا نیز عطفی توجهی داشته است .

**کلید واژه :** غزلیات شمس ، کشته شدن در راه عشق ، ساختار شناسی ، بررسی محتوا

<sup>۱</sup> . استاد پار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسنده مسئول) y\_noor88@yahoo.com

<sup>۲</sup> . استاد پار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور gholamrezastu@yahoo.com



#### مقدمه:

بسیاری از مولوی پژوهان، بین زهد صوفیانه<sup>۱</sup> که بارزترین نمونه‌ی آن در تصوف حسین منصور حلاج دیده می‌شود و تعبیری از جهان بر پایه‌ی افکار گنوسی<sup>۲</sup> - که در افکار ابن عربی تجلی می‌یابد - تمایز قائل می‌شوند و این دو نوع تفکر را غایاتِ دو سوی تفکر عرفانی و صوفیانه می‌دانند.

گروهی از مولوی پژوهان، شخصیت مولانا را در دسته‌ی دوم قرار می‌دهند و افکار و اندیشه‌های او را بر پایه‌ی افکار ابن عربی، بررسی می‌کنند، اما باید گفت بنا به قراین و شواهد و نیز دقت در بن‌مایه‌های فکری مولانا، آثار این شخصیت بزرگ ایرانی، ترکیب و تلفیقی است ثمربخش میان عشق و شیدایی حلاج وار و عقاید نظری عرفای حکیم همچون ابن عربی و برهان الدین محقق ترمذی.<sup>۳</sup> (بثوزانی، ۱۳۸۱: ۸۳)

به همین دلیل هم در نگاه مولانا به جهان هستی، دو مؤلفه‌ی مهم عشق و ادراک، بیش از سایر زمینه‌های معرفتی خودنمایی می‌کنند.

در چنین نگاه عاشقانه‌ای، خیر محض و جاذبه‌ی بی‌حد و احصا، در وجود خداوند، متجلی می‌گردد و تمام عالم هستی صحنه‌ای پویا از دلدادگی و عشق بین خالق و مخلوق به حساب می‌آید.

مولانا معتقد است که انسان باید در قوس صعودی خود به سمت عالم بالا، خیر محض را بستاند، به زیبایی عشق بورزد و تا بدانجا که می‌تواند خود را محو در صفاتِعالیه‌ی محبوب حقیقی (= ذات اقدس الهی) نماید تا بتواند به مدد چنین رفتاری، آینه‌ی تمام‌نمای صفات الهی گردد به همین دلیل هم در زبان مولانا مطالب عرفانی و سیر به طرف نور و پاکی صورت معاشقه می‌یابند. (دشتی، ۲۵۳۵ ش: ۱۶۳)

رابطه‌ی انسان و خدا در تصوف ایرانی و خصوصاً در عرفان سُکری مشرب، در عین حال که مظاهر گوناگون و تجلیات مختلف دارد از غامض‌ترین مسائل معرفت‌شناسی انسانی است؛ در نگاه عارفان «سُکری مشرب»<sup>۴</sup>، شوق و جذبه، زمینه‌ی اصلی پرستش‌پروردگار را تشکیل می‌دهند و همه چیز جهان، نماد و نمودی از زیبایی و فضیلت خالق هستند؛ روح انسان آگاه نیز در مواجهه با چنین تعبیری به طرف کمال می‌گراید و بالفطره و بالذات

به زیباییِ رو می آورد (پیشین: ۱۶۴) و خواستار آن است که تا نهایتِ فدا شدن در راهِ محبوبِ آسمانی اش پیش برود و این فنا شدن را امری دو سویه می داند که از سویی خود دوستدار نیست شدن در هستیِ خداوند است و هم خداوند خواهانِ ذوب و امحایِ نفسانیتِ انسان در روح ازلی - ابدیِ خویش است.

در چنین تلقیِ شگفت آوری است که مولانا، کشته شدن به دستِ معشوق را نهایتِ اخلاص می شمارد و آن را نه تنها، نیستی محسوب نمی کند بلکه عینِ هستی و وجود می شمارد.

بر این مبنا، یکی از معروفترین غزلهای مولانا که نمایشگر جنبه های مختلفِ تفکر مولانا در موضوع فوق است، غزل ۷۲۸ دیوان غزلیات شمس تبریزی (= دیوان کبیر) با مطلع:

دشمنِ خویشیم و یارِ آنکه ما را می گُشد      غرقِ دریاییم و ما را موجِ دریا می گُشد  
است<sup>۵</sup> که از جهات مختلف، شایسته ی نقد و بررسی است و مقاله ی حاضر نیز در پی آن است که ضمن دقت نظر در ساختار این غزل به جنبه های محتوایی آن نیز از لحاظ معرفت شناسی بپردازد.

\* متن کامل غزل مولانا:

دشمنِ خویشیم و یارِ آنکه ما را می گُشد  
غرقِ دریاییم و ما را موجِ دریا می گُشد (۱)  
زان چُنین خندان و خوش ما جانِ شیرین میدهم  
کان ملک، ما را به شهد و قند و حلوا می گُشد (۲)  
خویش فربه می نمایم از پیِ قربانِ عید  
کان قصابِ عاشقان، بس خوب و زیبا می گُشد (۳)  
آن بلیس بی تبش مهلت همی خواهد ازو  
مهلتی دادش که او را بعد فردا می گُشد (۴)  
همچو اسماعیل، گردن پیشِ خنجر خوش بینه  
در مدزد از وی گلو، گر می گُشد تا می گُشد (۵)

نیست عزرائیل را دست ورهی بر عاشقان  
عاشقان عشق را هم عشق و سودا می‌گُشد (۶)  
کشتگان، نعره زنان: «یا لیت قومی یعلمون»:  
خُفیه صد جان می دهد دلدار، وُ پیدا می‌گُشد (۷)  
از زمینِ کالبد، بر زن سری، وانگه بین  
کاو تو را بر آسمان بر می‌کُشد یا می‌گُشد (۸)  
روح ریخی می‌ستاند، راحِ روحی می‌دهد  
بازِ جان را می‌رهاند، جغدِ غم را می‌گُشد (۹)  
آن گمان، ترسا بُرد؛ مؤمن ندارد آن گمان  
کاو مسیحِ خویشان را بر چلیپا می‌کُشد (۱۰)  
هر یکی عاشق چو منصورند، خود را می‌گُشند  
غیر عاشق، وانما، که، خویش عمدا می‌گُشد؟ (۱۱)  
صد تقاضا می‌کند هر روز، مردم را اجل  
عاشقِ حق خویشان را بی تقاضا می‌گُشد (۱۲)  
بس کنم یا خود بگویم سِرِ مرگِ عاشقان؟  
گرچه منکر خویش را از خشم و صفرا می‌گُشد (۱۳)  
شمسِ تبریزی برآمد بر افق، چون آفتاب  
شمع‌های اختران را بی محابا می‌گُشد (۱۴)

### ۱. بررسی ساختار غزل:

۱. غزل فوق از ۱۴ بیت تشکیل شده است و از این حیث، جزء غزل‌های نسبتاً بلند مولانا به حساب می‌آید.<sup>۶</sup>
۲. وزنِ غزل: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» بحر رمل مَثَمَّنْ محذوف (مقصور).
۳. استعمال ردیفِ «می‌گُشد» در پایان هر بیت، ضرباهنگی کوبنده و در عین حال پُر تأثیر به شعر بخشیده است که علاوه بر افزودن بر نفوذِ کلام سراینده، نوعی



شیفتگی در خواننده ایجاد می‌کند تا با توجه بیشتر، در مضمون و محتوای غزل، دقت کند.

۴. در سراسر غزل، به صورت چرخشی، مولانا ضمن بیان افکار خود درباره ی کشته شدن در راه عشق، به مخاطب رو می‌کند و او را نیز در این ماجرا دخیل می‌سازد؛ چنین تکنیکی علاوه بر آنکه به مشارکت فعال خواننده (یا شنونده) در محتوای غزل مدد می‌رساند از لحاظ ساختاری، غزل را به جریانی سیال و چند بُعدی تبدیل می‌کند که از صدر تا ذیل، با آهنگی افتان یا خیزان، ضمن حفظ موسیقی، ذوق شنیداری مخاطب را نیز به چالش می‌کشد.

۵. غزل فوق، ضمن آنکه نمایشگر اندیشه های عرفانی مولاناست از اشارات و تلمیحات فراوانی نیز سود برده است؛ این تلمیحات و اشارات تاریخی - مذهبی، به عنوان پشتوانه های نظری سخنان شاعر، تأثیر بسیار عمیقی بر مخاطب می‌گذارند و او را برای پذیرش اقوال شاعر، آماده می‌سازند اگرچه ساختار غزل بر اندیشه های عرفانی مولانا متکی است اما او از اشارات کلامی (= علم کلام) نیز بهره می‌برد و در بیان اندیشه های خود به محاجه با مسیحیان می‌پردازد و پیش شرط های تاریخی در تفکرات مسیحی را به چالش می‌کشد.

۶. ضرباهنگ اولیه ی غزل تا به انتها حفظ می‌شود و سراینده در حفظ تأثیر ابیات بر مخاطب، موفق عمل کرده است؛ او با موضوعی به ظاهر متناقض نما (*Paradoxical*) یعنی دشمن «خود» بودن و همراهی با قاتل «خود»، سخنان را آغاز می‌کند؛ این نحوه ی ورود به موضوع، از آنجا که بر محتوایی خلاف عرف تکیه دارد شنونده را برای توجه بیشتر به سخنان سراینده آماده می‌سازد؛ همین موضوع نیز شاعر را وادار می‌سازد که با استفاده ی بیشتر از مضامین دوپهلوی و گاه متناقض بیش از پیش در موضوع مورد بحث، جولان بدهد؛ از جمله این مضامین می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

- عاشقِ راستین، دشمنِ خود (= نفسِ خود) است. (بیت ۱)



- چنین فردی در هنگام مرگ، خوش و خندان است. (بیت ۲)
- نحوه ی کشته شدن توسط قصابِ عاشقان، «خوب» و «زیبا» تصویر می شود. (بیت ۳)
- سراینده، مخاطبِ خود را در هنگام قربانی شدن در راهی عشق - همچون اسماعیل - به بردباری فرا می خواند. (بیت ۵)
- عزرائیل توان قبضِ روحِ عاشقان را ندارد. (بیت ۶)
- قتل به دستِ عاشق، نشانه ی عروج و افزایش اعتبار است. (بیت ۸)
- عاشقان، حلاج وار، خود را می گشند. (بیت ۱۱)
- هیچ کس دیگری جز عاشق، عمداً خود را نمی گشد. (بیت ۱۱)
- واگویه کردنِ اسرارِ مرگِ عاشقان توسط مولانا، تعصبات و تنگ نظری های دینی بسیاری را بر می انگیزد و گفتنِ آن به صلاح وی نیست. (بیت ۱۳)

## ۲- بررسی محتوای غزل:

غزل های مولانا را در یک تقسیم بندی کلی می توان به دو دسته طبقه بندی کرد: نخست غزل هایی که « خاصّ قوالی و سماع » نامیده می شوند؛ چنین غزل هایی، بسیار موزون هستند و صنایع تکرار و ترجیع و تسجیع در آنها به وفور دیده می شوند؛ دیگر غزل هایی که بیشتر خطابی هستند و این گونه آرایش های مصنوع و موزون در آنها کمتر دیده می شوند؛ در بسیاری از غزل های نوع اول، قوافی میانی به طور مدام در چند بیت پیایی تکرار می شوند و در نهایت به نظم اولیه، باز می گردند؛ چنین اشعاری (= غزل های دسته اول) را نمی توان با قواعد مرسوم و متداول هنری و سنت های ادبی غزلسرایان فارسی به طور کامل تحلیل کرد اما غزل های دسته ی دوم که با عنوان «خطابی» آنها را یاد می کنیم بیشتر بیان کننده ی یک نظریه ی عرفانی به صورتی شاعرانه و پیچیده در زیبایی های فنون ادبی هستند. (بثوزانی، ۱۳۸۱: ۸۶ و ۹۰)

غزل‌های دسته‌ی دوم نه تنها از لحاظ ادبی و زیبایی‌شناسی کم‌اهمیت‌تر نیستند بلکه بسیاری از غزل‌های مهم و مؤثر مولانا به همین سبک و سیاق سروده شده‌اند؛ غزل مورد بحث این مقاله نیز جزء همین گروه از غزل‌های مولانا قرار می‌گیرد.

محتوا و «تِم» اصلی این غزل، درباره‌ی مرگ و خصوصاً کشته شدن در راه عشق است و مولانا می‌کوشد این نظریه‌ی مهم - و البته پر بحث و جدل - عرفانی را به کمک تصویرآفرینی‌های شاعرانه و استفاده از تلمیحات و اشارات تاریخی - مذهبی تبیین و تفسیر نماید و البته در این باره نیز بسیار موفق بوده است.

موضوع مرگ - بخصوص مرگ ارادی و کشته شدن در راه عشق - از مباحث بسیار پر دامنه در عرفان اسلامی - ایرانی است و مولانا نیز به عنوان یکی از بزرگترین عرفای ایرانی در این باره نظرات و سخنان فراوانی را مطرح ساخته است؛ در نظر او اسارت در عالم ماده و تن دادن به پلشتی‌های حیات، بلا و نابودی است و رهایی از این رنج و اسارت به توسط مرگ، مبدأ حیات حقیقی آدمی است؛ دنیا به تعبیر «الدُّنْیا سجنُ المؤمن»، زندانِ هول و هراس انسان است و گذر از این مرحله، گشایش نورِ مطلق و زندگانیِ جاودان را به دنبال دارد؛ بر همین پایه است که مولانا نه تنها از مرگ هراسی ندارد بلکه آن را بارها و بارها در ضمن اشعارش می‌ستاید و آنچه شگفتی مخاطب را دو چندان می‌کند، بی‌پروایی و اشتیاقِ شدیدی است که مولانا به عنوان یک عارفی کامل، درباره‌ی مرگ ابراز می‌کند:

بمیرید، بمیرید، درین عشق بمیرید در این عشق چو مُردید، همه روح پذیرید  
بمیرید، بمیرید، وز این مرگ نترسید کز این خاک برآید، سماوات بگیرید  
بمیرید، بمیرید وز این نفس ببرید که این نفس چو بند است و شما همچو اسیرید...  
(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۳۶؛ غزل ۶۳۶)

اما مرگ نیز مراتبی دارد و برای عاشقِ راستین، مرگی نهایتِ آرزو و هدف است که به دستِ محبوب آسمانی صورت پذیرد و عاشقِ صادق در راه معشوقِ خود، کشته شود؛ مولانا این نحوه‌ی دلدادگی را قمار عاشقانه‌ی پاکبازانه‌ای می‌داند که نهایتِ سرمستی و نشاط را برای مقتولِ تیغِ عشق، به ارمغان می‌آورد:



ما دل نهاده ایم که دلداری ای کند یا گر گُشد به رحم و به هنجار می گُشد  
 نی، نی که گُشته را دَم او جان همی دهد گر چه به غمزه عاشقِ بسیار می گُشد  
 هِل تا گُشد تو را، نه که آبِ حیات اوست؟ تلخی مکن که دوست، عسل وار می گُشد  
 (مولوی، ۱۳۷۶: ۳۲۴؛ غزل ۸۷۲)

به همین دلیل است که خود را دشمنِ نفسِ انسانی اش می داند و یار و همراه با آنکه این  
 نفس را از او و او می ستاند. (بیت ۱)

او خود را غرقه در امواج خروشانِ دریای عشق می داند که هر لحظه و هر دَم امواج  
 خروشان این عشق، او را بیشتر غرقه می سازد؛ او چنین کشته شدنی را بسیار خوشایند می  
 داند و آن را موهبتی از جانبِ ملک و صاحب اختیار انسان می داند. (بیت ۲)

در حدیثی قدسی نیز به این موضوع چنین اشارت رفته است:

«مَنْ عَشَقْنِي عَشَقْتُهُ وَمَنْ عَشَقْتُهُ قَتَلْتُهُ وَمَنْ قَتَلْتُهُ فَأَنَا دِيْتُهُ...»<sup>۷</sup> (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۸۰ و ۸۱)

مولانا کسی را که کشته ی عشق نباشد، درخورِ تکریم محبوب نمی داند؛ او در غزلی  
 مشهور به این موضوع چنین اشاره کرده است:

گفت که تو گُشته نه ای، وز طرب آغشته نه ای

پیشِ رُخِ زندگیش<sup>۸</sup>، گُشته و افکنده شدم

(استعلامی، ۱۳۸۱: ۱۰۵)

گُشته ی تیغ معشوق، زنده ی جاویدی ست که از دَم شمشیر محبوب، آبِ بقا می آشامد:

زنده ی جاوید کیست؟ گُشته ی شمشیرِ دوست

کآب حیاتِ قلوب، در دَم شمشیرِ اوست

(اشرف زاده، ۱۳۷۹: ۱۳۵)

در موارد متعددی از غزلیات مولانا، کشته شدن به دست معشوق یا در راه او، سرآغاز  
 رهایی و استخلاص از بند و زنجیرِ نفسِ شمرده می شود؛ ابیات فراوانی را می توان مثال زد  
 که این اندیشه در آنها جریان دارد:

از بد پشیمان می شوی، الله گویان می شوی

آن دَم تو را او می گُشد تا وارهاند مر تو را



(پیشین: ۲۷)

گر بشکافی ز هم، خاکِ شهیدانِ عشق  
آید از آن گشتگان، زمزمه ی دوست، دوست

(پیشین: ۳۰)

در نظر مولانا، ابلیس نیز از آنجا که قوّت در ک و سوز عشق را ندارد، از اطاعت و سر نهادن بر فرمان خداوندگار سر باز می زند و از او مهلت می طلبد؛ خداوند نیز چنین مهلتی را به وی تا هنگامه ی قیامت ارزانی می دارد. (بیت ۴)

در خلافِ جهتِ ابلیس، بهترین نمونه ی اطاعت و دلباختگیِ امر حق، در اسماعیل (ع) تجلّی می یابد آنجا که دستور خداوند و پدر را بر بریده شدنِ حلقوم، اجابت می کند؛ در قصص و روایاتِ مذهبی این فرمانبری از جانب اسماعیل به خوبی تصویر شده است:

« و ابراهیم را دوستیِ اسماعیل در دل افتاد چنانکه به یک طرفه العین از وی صبر نتوانستی کردن... پس چون ابراهیم به دوستیِ اسماعیل مبتلا شد در سِرّش عتاب آمد که یا ابراهیم دعویِ دوستیِ ما کردی و باز به غیر ما نظر می کنی؟... چون چنین بود، فرمان آمد از حق سبحانه تعالی به قربانیِ اسماعیل... » (اردلان جوان، ۱۳۸۱: ۱۶۷)

پس از آنکه محبّت اسماعیل، اندکی تردید در جان ابراهیم افکند:

«... سپس اسماعیل گفت ای پدر زود باش امر حق را به جا آور تا عاصی نشوی...  
پس ابراهیم (ع) کارد بر حلق اسماعیل نهاد و هرچه قدرت نمود، بُرید... »  
(پیشین: ۱۶۷)

مولانا نیز با تمسّک به جانبازی اسماعیل، آدمی را به از جان گذشتگی و فداکاری در راه عشقِ الهی فرا می خواند (بیت ۵)

از سوی دیگر، در روایات مذهبی مکرراً از فرشته ی قابض ارواح (= عزرائیل) یاد شده است که به امرِ حق، جانِ در گذرندگان را باز می ستاند؛ مولانا اعتقاد دارد که حتّی عزرائیل نیز نمی تواند جانِ عاشقان حقیقی را قبض کند، بلکه همان عشق و دلدادگی ست





که پیش از مرگ، آنها را به مردن و فنا فی الله، رهنمون می‌شود (بیت ۶) نظیر احادیث متعددی که مرگ را رابطِ جانِ شیفته‌ی آدمی به محبوب الهی می‌دانند:

«الْمَوْتُ جِسْرٌ يُوصِلُ الْحَبِيبَ إِلَى الْحَبِيبِ»<sup>۹</sup> (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۴۶۴ و ۴۶۵)

یا اینکه مرگ را هدیه و گُلِ خوشبویی برای مؤمن می‌دانند:

«تُحَفُّهُ الْمُؤْمِنِ الْمَوْتُ» و یا «الْمَوْتُ رِيحَانَةُ الْمُؤْمِنِ...» (پیشین: ۳۷۷)

و البته بالاترین درجه‌ی مرگ‌ها نیز، مرگِ ارادی یا گشتنِ هوای نفسانی است:

«حَاسِبُوا أَعْمَالَكُمْ قَبْلَ أَنْ تُحَاسِبُوا وَ زِنُوا قَبْلَ أَنْ تُوزَنُوا وَ مَوْتُوْا قَبْلَ أَنْ تَمُوتُوا...»<sup>۱۰</sup> (پیشین: ۳۷۰)

مولانا نیز مرگ را عروسیِ ابدی می‌شمارد و شاید به همین دلیل نیز، پیروانِ مولانا، روزِ گذشتِ او را «روزِ عرس» می‌نامند:

مرگِ ما هست، عروسیِ ابد      سرّ آن چیست؟ «هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ»  
(اشرف زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۹)

این سرخوشی از مرگ و کشته شدن در راهِ محبوب را مولانا عهدی بر می‌شمارد که از آغاز با خداوند در میان گذاشته است:

ز آغاز عهدی کرده‌ام، کاین جان فدای شه گُرم  
بشکسته بادا پُشتِ جان، گر عهد و پیمان بشکنم  
(پیشین: ۱۸۷)

در نگاهِ مولانا و اندیشه‌ی الهیِ او، معدوم شدنِ ظاهری، معدوم شدنِ مطلق نیست بلکه ارتقا به مرتبه‌ی والاتری است (**معدن کن**، ۱۳: ۱۳۸۳) که ثمره‌ی آن درکِ جلال و جمال خداوند است و هنگامی که انسان به چنین مرتبه و درجه‌ای نائل گردید، به لذّاتی می‌رسد که این موهبت را تنها کسانی در می‌یابند که از لذّت کشته شدن در راه دوست آگاهی داشته باشند؛ ایشان به دیگران نیز ندا می‌دهند که محبوب، مخفیانه، صدها جان می‌بخشد و برملا، فرد را در راهِ خود، قربانی می‌نماید؛ در اینجا مولانا اشاره‌ای به آیه‌ی ۲۶ سوره «یس» نیز دارد:



\* قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ \*<sup>۱۱</sup> (بیت ۷)

رمز رسیدن به این فوزِ عظیم و نعمتِ جاودانه ی الهی، رها شدن از چهارچوبِ تن و نفسِ بهیمی و عروج کردن از عالمِ خاکی ست؛ مولانا نیز انذار می دهد که اگر فرد از کالبدِ غبارین خاک خویش را برافرازد، خواهد دید که کشته شدن، رسیدن به جاودانگی و رحمتِ بی منتهاست. (بیت ۸)

خداوند، آنها را که از خود به خاطر او در گذشته اند در پیشگاهِ خویش ارجمند می دارد و روحِ زمینیِ ایشان را بدل به روحِ طاهر آسمانی می سازد و اندوه را در دلی ایشان ریشه کن ساخته، شادی را خلود و جاودانگی می بخشد. (بیت ۹)

در بیت دهم، تعریضی نیز نسبت به مسیحیان دیده می شود که به گمانِ ایشان، عیسی بر صلیب جان سپرده است؛ مولانا می گوید نه تنها مؤمن چنین برداشت و تلقی ای از کشتگان راهِ عشق ندارند و ایشان را مرده نمی پندارد<sup>۱۲</sup> بلکه ایشان را زنده ی جاوید می داند (بیت ۱۰) و حتی از این سخن نیز فراتر، عاشقان، همچون حسین بن منصور حلاج، «خریدارِ سرِ دار»<sup>۱۳</sup> می گردند و البته چه کسانی جز عاشقان و شیفتگانِ محبتِ حق، خود را چنین، محو و مقتولِ درگاهِ محبوبِ ازلی و ابدی می سازند؟ (بیت ۱۱)

مولانا در «فیه ما فیه» این حالت شیدایی و بی قراری عاشقان را چنین بیان می کند:

«... در آدمی، عشقی و دردی و خارخاری و تقاضایی هست که اگر صدهزار عالم، مُلکِ او شود که نیاساید و آرام نیابد؛ این خلق به تفصیل در هر پیشه ای و صنعتی و منصبی و تحصیل نجوم و طب و غیر ذلک می کنند و هیچ آرام نمی گیرند زیرا آنچه مقصود است به دست نیامده است؛ آخر معشوق را دلآرام می گویند یعنی که دل به وی آرام گیرد پس به غیر، چون آرام و قرار گیرد؟ این جمله خوشی ها و مقصودها چون نردبانی ست و چون پایه های نردبان جای اقامت و باش نیست، خُنگِ او را که زودتر بیدار و واقف گردد تا راهِ دراز بر او کوتاه شود و در این پایه های نردبان عمرِ خود را ضایع نکند...» (مولانا، ۱۳۸۱: ۱۰۲)



مولانا، هرگونه دلبستگی و مشغولیت بی مورد انسان را که باعث روزمرگی و کاهلی گردد، نفی می کند و وظیفه ی اصلی و روحانی انسان را در عروج به عالم ملکوت و سیر در باغ های پطرأوت روحانیت الهی می داند و در ورای حجاب جهان، جهانی دیگر می جوید که لازمه اش انقطاع از نفس و کشته شدن در راه محبوب است:

«... با حق بنال که: {خداوند، مرا غیر این سیرم و گردش، گردش دیگر - روحانی - میسر گردان}... باری، به یاد کردن حق، اندک اندک باطن منور شود و تو را از عالم، انقطاعی حاصل گردد.» (پیشین: ۲۵۶)

چنین نگرشی نسبت به حیات و قمار عاشقانه ی انسان و خداوند که کشته شدن در راه عشق را والاترین مرحله ی عروج انسانی می شمارد، اگر معارض قواعد شرع - بر مبنای فقه اهل سنت - نباشد، چندان با آن سازگار هم نیست و نمی تواند قشریان و متعصبان را راضی نگاه دارد و حتی برای اذهان عوام که آماده ی پذیرش چنین معارفی نیستند، ثقیل می نماید، به همین دلیل هم مولانا، گفتگو درباره ی اسرار مرگ عاشقان را مایه ی ایجاد خشم و عصبیت در منکران می داند. (بیت ۱۳)

پس از آنکه مولانا اندیشه ها و عوالم روحانی خود را درباره ی کشته شدن در راه عشق و اجابت خواست محبوب بیان می کند، سخن را به جلوه ی مشعشع شمس تبریزی پیوند می دهد که در برابر اشراق متلاً او دیگران چون شمع هایی خُرد و کم نور جاوه می کنند (بیت ۱۴) مولانا بلافاصله پس از آن که از منکران و خشم و خروش ایشان درقبال دانستن اسرار مرگ عاشقان سخن می گوید، سخن را به شمس تبریزی پیوند می زند و او را آفتابی که محو کننده ی نور شمع های خُرد و حقیر است می داند.

بی گمان مولانا جلال الدین جرقه و تحرک اندیشه های عرفانی خود را وامدار شمس تبریزی می داند و به همین دلیل نیز با چنین تبجیل و تکریمی از او یاد می کند؛ این موضوع به حدی در شعر و اندیشه ی مولانا مؤثر بوده است که نام مولانا و شمس ملازم و همراه یکدیگر هستند؛ مولوی در خلال اشعارش، بارها به حضور جاودانه و آسمانی «شمس» در فراسوی روح و روان خویش تصریح می کند و او را جلوه ی جمال و جلال الهی می داند:

سر چه باشد تا فدای پایِ شمس الدّین کنم؟  
نامِ شمس الدّین بگو تا جانِ کُنم بر وی نثار  
خلعتِ خیر و لباس، از عشقِ او دارد دلم  
حُسنِ شمس الدّین، دِثار وُ عشقِ شمس الدّین، شِعار  
من نه تنها می‌سرایم شمسِ دین وُ شمسِ دین  
می‌سُراید عندلیب از باغ و کبک از کوهسار  
از خدا خواهیم ز جان، خوش دولتی با او نهران  
جانِ ما اندر میان و شمسِ دین اندر کنار...  
(مولوی، ۱۳۷۶: ۴۰۳؛ غزل ۱۰۸۱)

غزل مورد بحث، یکی از معروفترین غزل‌های مولاناست که علاوه بر زیبایی‌های صوری و لفظی، دربرگیرنده‌ی اندیشه‌ی عمیق و ژرف مولانا در موضوع عشق و جانبازی‌های عاشقانه در این راه است؛ عشق در نگاهِ مولانا وقتی به کمال می‌رسد که عاشق، خود را در راهِ محبوبِ خویش فدا سازد؛ بالاترین رتبه‌ی عشق زمانی حاصل می‌شود که عاشق، تمام وجودش لبریز از اشتیاق و ذکر معشوق گردد، در چنین حالتی ست که لایقِ عشق، شمرده می‌شود و شایستگیِ کشته شدن در این مسیر را دارد؛ خداوند چنین عاشقِ صادقی را می‌گُشد تا از هستیِ ظاهری وارهاوند و به تعبیر «فؤاد کرمانی»:

زنده‌ی جاوید کیست؟ گُشته‌ی شمشیرِ دوست  
کآبِ حیاتِ قلوب، در دَمِ شمشیرِ اوست  
گر بشکافی زهم، خاکِ شهیدانِ عشق  
آید از آن گُشتگان، زمزمه‌ی دوست، دوست

مولانا، عاشقانی که دل در هوای محبّتِ دوست می‌بندند تا محبوب الهی را دریابند و در این مسیر نفس خویش را فدا می‌سازند و به هیچ جز جمالِ محبوب توجّهی ندارند، در زمره‌ی انبیاء و اولیاء بر می‌شمارد:



«... باز، جماعتی قدم بر هوای نفس نهادند و دنیا را پُشتِ پای زدند و عُقبی را به آنکه خلقتِ بقا داشت، پُشتِ دست زدند؛ از صورتِ دعوی در حقیقتِ معنی آویختند و این طایفه، سالکانِ طریقت و طالبانِ عینِ حقند - تعالی و تقدس - که در انوار الله افتاده اند؛ گاه، هست از جمالِ احدیت شدند و گاه، نیستِ کمالِ صمدیت گشتند؛ در نیست، هست و در هست، نیست لطف و قهر بماندند؛ این طایفه، انبیاء اند صلوات الله علیهم اجمعین.» (مولوی، ۱۳۶۵: ۱۰۶)

غزل مورد بحث، سراسر تکریم و پاسداشتِ حرمتِ چنین اشخاصی ست که هرچه را شائبه ی منیت و هستی دارد طرد می سازند و شادمانه خود را فدای محبوب ساخته، به قربانگاهِ عشق می برند؛ مولانا نه تنها به تکریم چنین رفتاری می پردازد بلکه مخاطبان خود را نیز به چنین سیر و تکاملی فرا می خواند و از هستیِ عظیمِ روحانی که پس از نیستیِ خوارِ نفسانی به انسان دست می دهد با شکوهِ تمام یاد می کند و با ضرباهنگی کوبنده و متلاطم، مدام از «کشته شدن» در راهِ دوست سخن می گوید.

این غزل، اگرچه از حجم و تفصیلِ زیادی برخوردار نیست اما به عالی ترین وجه می تواند بازگوکننده ی نگرش مولانا نسبت به مرگ و خصوصاً تعبیر عرفانیِ «کشته شدن در راه عشق» باشد و بازگو کننده ی نگاهی سراسر عاشقانه نسبت به جهان و خالقِ دلربای آن است.

### نتیجه گیری:

بررسی ساختار و محتوای این غزلِ مولانا، نشان دهنده ی تناسب و همراهیِ شکل و محتوا در خدمتِ اندیشه ی سراینده است؛ مولانا ضمنِ تأکید بر نوعی مفهومِ پارادوکسیکال (= بیانِ دشمنی اش با «خود») سخنش را آغاز می کند و مخاطب را در خلاء حاصل از این تعلیق به دالان های تو در توی اندیشه های عرفانی، راهنمایی می کند و به بازگوییِ یکی از مهمترین و در عین حال پیچیده ترین مفاهیم معرفتی می پردازد.

موضوع «کشته شدن در راه عشق» و «خواست محبوب برای قتل عاشق» در عین حال که موضوعی درازدامن و پر طول و تفصیل است در برخی جهات تعارضاتی با تلقی شرعی از دین نیز دارد به همین دلیل پرداختن به آن، حساسیت و باریک اندیشی فراوانی را می طلبد که البته مولانا با اشاره به برخی از تلمیحات و اشارات تاریخی - مذهبی به خوبی از عهده ی بیان افکار خود بر می آید و جنبه های مختلف چنین نگرشی را مشخص می سازد.

از آنجا که مولانا در این غزل، به بازنمایی نوعی اندیشه ی عرفانی در قالب شعر می پردازد، غزل موصوف را می توان در دسته ی غزل های «خطابی» وی قرار داد که در این دسته از غزل ها، مولانا علاوه بر آنکه به عناصر زیبایی شناختی و ساختاری توجه می کند عمده ی توان خود را مصروف به محتوا و مضمون شعر می نماید و از این جهت می توان دو عنصر «ساختار» و «محتوا» را در این غزل هم پایه ی هم دانست که البته به خلاف غزل های «قوالی» مولانا، در این سروده گاهی نیز جنبه ی محتوا، بر سایر زمینه ها و عناصر، پیشی می گیرد.

پژوهش حاضر علاوه بر بازنمایی جنبه های هنری و معرفتی این غزل شاخص مولانا، بیانگر این موضوع نیز هست که شناخت اندیشه ها و افکار مولانا - به عنوان یکی از بزرگترین عرفا و شعرای ایرانی - می تواند افق های گوناگون و درخور تأملی را برای مخاطب امروزی شعر مولانا مشخص سازد.

مخاطب امروزی شعر مولانا می تواند در عین التذاذ هنری و ادبی از ساختار و زیبایی های صوری غزل او، عطف توجهی نیز به اندیشه های عمیق و شکوهمند عرفانی وی داشته باشد؛ به راستی که در جهان سراسر مادی و نفسانی امروز، اندیشه های مولانا دارویی خوشگوار برای بازیابی لذت های روحانی و آسمانی ست.

### پی نوشت و یادداشت ها:

۱ - *Ascetic mysticism*

۲ - *Gnostic thought*



- ۳ - درباره ی چگونگی ارتباط مولانا با برهان الدین محقق ترمذی نگاه کنید به: فروزانفر، بدیع الزمان؛ زندگی مولانا جلال الدین محمد بلخی، فصل دوم، صفحات ۴۳ تا ۴۶.
- ۴ - برای آگاهی از تفاوت نحله های سُکری و صحو در تصوّف ایرانی، رجوع کنید به: باطنی، غلامرضا؛ صحو و سُکر در تعالیم صوفیان (مقاله)، فصلنامه ی نامه ی پارسی، سال یازدهم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۵، صفحات ۸۷ تا ۱۱۰.
- ۵ - کلیات دیوان شمس تبریزی، به تصحیح محمد عباسی، غزل ۷۲۸، صفحه ی ۲۷۲.
- ۶ - مرحوم فروزانفر درباره ی ساختار غزل های مولانا از حیث تعداد ابیات معتقد است که: « اشعار مولانا (=غزلهای دیوان کبیر) غالباً از حدّ مقررّ می گذرند و به سر حد قصیده های طولانی می رسند...» (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۱۵۰).
- ۷ - ترجمه: هر که بر من عاشق شود من نیز بر او عشق می ورزم و هر که من عاشق او شوم، می گُشمش و هر که را بکشم، خونهایش من هستم / در حدیثی دیگر نیز قریب به همین مضمون چنین آمده است: « مَنْ أَحَبَّنِي قَتَلْتُهُ وَمَنْ قَتَلْتُهُ فَأَنَا دِيْتُهُ...» ترجمه: کسی که محبّت مرا (= خداوند) برگزیند به قتلش می رسانم و خود نیز خونهای وی می شوم. (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۴۰۴).
- ۸ - این مصراع با اندکی تغییر به این صورت نیز نقل شده است: «... پیشِ رُخِ زنده گُنش، کشته و افکنده شدم» (اشرف زاده، ۱۳۷۹: ۱۹۲).
- ۹ - ترجمه: «مرگ، پُلی ست که دوست را به دوست می رساند».
- ۱۰ - ترجمه: «قبل از آنکه به حسابتان برسند، اعمال خود را محاسبه کنید و قبل از آنکه عملتان ارزیابی شود نفستان را ارزیابی کنید و قبل از آنکه مرگ به سراغتان بیاید، بمیرید...»
- ۱۱ - ترجمه: \* به این مرد با ایمان (= حبیب نجار) گفته شد به بهشت در آی گفت ای کاش قوم من نیز این فوز عظیم را می دانستند \* (سوره یس، آیه ی ۲۶).
- ۱۲ - در اینجا باید مضمون آیه ی ۱۶۹ سوره ی آل عمران نیز توجه داشت: \* وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزُقُونَ \* / ترجمه: \* هرگز کسانی را



که در راه خدا کشته شده‌اند مرده میندار بلکه زنده‌اند که نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند \*

۱۳ - اشاره به مصراعی بسیار معروف و عمیق از حضرت امام (ره): «همچو منصور خریدارِ سرِ دار شدم...» در غزلی با مطلع: «من به خالِ لبِ ای دوست گرفتار شدم چشمِ بیمارِ تو را دیدم و بیمار شدم»

### منابع و مأخذ:

۱. قرآن کریم؛ ترجمه ی مرحوم مهدی الهی قمشه ای.
۲. اردلان جوان، سید علی؛ (۱۳۸۱) تجلّی شاعرانه اساطیر و روایات تاریخی و مذهبی در اشعار خاقانی، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات به نشر.
۳. استعلامی، محمّد؛ (۱۳۸۱) موسیقی = رهایی و آزادگی با نگاهی تازه در مثنوی و دیوان شمس (مقاله)، مجموعه مقالات مجله رودکی (کرین بزتر اندیشه برنگذرد)، چاپ اوّل: تهران.
۴. اشرف زاده، رضا؛ (۱۳۷۹) سرود خورشید (گزیده غزلیات شمس)، چاپ اوّل، تهران: انتشارات روزگار.
۵. بئوزانی، الساندرو؛ (۱۳۸۱) غزلسرای مولوی (مقاله)، ترجمه محمّد حسن جلیلی، مجموعه مقالات مجله رودکی (کرین بزتر اندیشه برنگذرد)، چاپ اوّل، تهران.
۶. دشتی، علی؛ (۱۲۵۲) سیری در دیوان شمس، چاپ پنجم، تهران: انتشارات جاویدان.
۷. فروزانفر، بدیع الزمان؛ (۱۳۸۲) زندگی مولانا جلال الدّین محمّد بلخی، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوّار.
۸. فروزانفر، بدیع الزّمان؛ (۱۳۷۶) احادیث و قصص مثنوی، به کوشش حسین داوودی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات امیرکبیر.





۹. معدن کن، معصومه؛ (۱۳۸۳) **محورها و سمبل‌ها در غزلیات شمس** (مقاله)، فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان، سال اوّل، شماره ۲، زمستان ۱۳۸۳، صص ۹ تا ۱۹.
۱۰. مولوی بلخی، جلال الدّین محمّد؛ (۱۳۸۱) **فیه ما فیه**، به کوشش بدیع الزّمان فروزانفر، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نگارستان کتاب.
۱۱. مولوی بلخی، جلال الدّین محمّد؛ (۱۳۷۶) **کلیات دیوان شمس تبریزی**، به کوشش محمّد عبّاسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات طلوع.
۱۲. مولوی بلخی، جلال الدّین محمّد؛ (۱۳۶۵) **مجالس سبعة**، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات کیهان.

### Summany

*Molana Jalal-e-din is among the greatest Iranian poets and intellectuals who explained and founded the mystic diciplies more than any other poet in his poems and in his compositions. One of these important meanings of intuition is the subject of "being killed for love" and "learing worldly belongings in order to reach the heavenly virtues"*

*One of the important sonnets of Molana- in the great anthology- about the preceding subject, which may be studied and discussed amply from the aesthetic and content pprnt of view, is a sonnet with the beginning:*

*We are the enemies of our selves, and we are the lovers of  
the ones who kill us.*

*We are drawned in the sea and the sea waves kill us In this sonnet Molana speaks about being killed for love with a*



*beautiful and elegant language and with the explanation of the different dimensions of this mystical opinion describes the death and being killed. He tries to enforce his theoretical basis of his discussions with different his to rical religious references and similes.*

*This research is an attempt to study this sonnet again regarding the content and the structure, and also the writer paid some attention to Molana's other works.*

*Key words:*

*Molana-shams sonnets (Great Anthology)-The subject of being killed for love- structuralism- studying the content.*



## بررسی ویژگی‌های راوی و کانون روایت در رمان من او رضا امیرخانی براساس نظریه‌ی ژنت

زینب نوروزی<sup>۱</sup>

مریم شیرزاد نجف‌آبادی<sup>۲</sup>

### چکیده

رمان من/او یکی از برجسته‌ترین آثار رضا امیرخانی است. یکی از ویژگی‌های بارز این رمان نقل داستان توسط دو راوی متفاوت اما مشخص است. در این پژوهش نیز تأکید بر راوی و دریچه‌ای است که از طریق آن قصه به خواننده منتقل می‌شود؛ به همین منظور برای بررسی رمان از این منظر تحلیل‌ها بر اساس نظریه ژرار ژنت (Gerard Genette) انجام می‌گیرد. در بررسی‌های انجام شده مشخص گردید در فصل‌هایی با عنوان «من» که راوی آن دانای کل است؛ داستان با کانون روایت صفر با بازنمود ناهمگن روایت می‌شود و در فصل‌های «او» که متعلق به علی فتاح یعنی راوی اول شخص است؛ کانون روایت درونی با بازنمود همگن است. با مشخص بودن راوی در هر فصل گاهی کانون روایت یکسان نیست؛ به این معنا که کانون روایت میان دانای کل، علی و دیگر شخصیت‌ها مدام جابه‌جا می‌شود. جابه‌جایی کانون روایت گاهی داستان را از نظم و روال عادی دور می‌کند؛ و این امر گاهی موجب سرگردانی خواننده می‌شود. استفاده از این روش در نقل داستان موجب جذابیت رمان شده است و برحس کنجکاوی و اشتیاق خواننده برای دانستن اصل داستان می‌افزاید.

**کلمات کلیدی:** روایت، راوی، کانونی سازی، رضا امیرخانی، من او.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند (نویسنده مسئول) zeynabnowRuzi@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی maryamhani.2014@gmail.com

## مقدمه

امیرخانی از رمان نویسان فعال در عرصه‌ی ادبیات پایداری است؛ که به شیوه مدرن و نو در داستان نویسی آشناست و تکنیک‌های خاص خود را در داستان‌نویسی دارد. وی از سال ۱۳۷۴ تاکنون آثار زیادی منتشر کرده است. امیرخانی در سال ۱۳۷۸ رمان *من/او* را به چاپ رسانید. این رمان در سال ۱۳۹۱ به چاپ سی و هفتم رسید و برخی آن را بهترین کتاب این نویسنده می‌دانند. رمان *من/او* روایت فرهنگ و زندگی ایرانی است. در این رمان نشانه‌هایی از توصیف فرهنگ، آداب و رسوم و رفتارهای اجتماعی شخصیت‌ها دیده می‌شود و عشقی پاک به تصویر کشیده می‌شود. علی فتاح شخصیت اصلی این رمان است که داستان درباره‌ی زندگی او و اطرافیانش است. در طول داستان علی عاشق مهتاب، دختر خدمتکارشان می‌شود؛ اما او به دلیل مخالفت‌های مادرش، با مهتاب ازدواج نمی‌کند و تا آخر عمر به عشق خود وفادار می‌ماند. علی به این سخن «مَنْ عَشَّقَ فَعَفَّ ثُمَّ مات، مات شهیداً» متعهد است تا این که هنگام مرگ به عنوان شهید گمنام در قطعه شهدا به خاک سپرده می‌شود.

آنچه در این رمان اهمیت ویژه‌ای دارد و خودنمایی می‌کند؛ نوع نقل داستان است. *من/او* دارای ۲۳ فصل است که ۱۱ فصل آن با عنوان *یک/من* تا یازده *من* توسط راوی سوم شخص (دانای کل) روایت می‌شود و یازده فصل دیگر با عنوان *یک/او* تا یازده *او* توسط اول شخص (علی فتاح) نقل می‌شود. روایت در فصل آخر با فصل‌ها پیشین کمی متفاوت است؛ در این فصل داستان از زبان نویسنده (رضا امیرخانی) و به شیوه‌ی اول شخص نقل می‌شود. در واقع *من/او* از زبان دو راوی متفاوت اما مشخص روایت می‌شود. در این پژوهش نیز تأکید بر راوی و دریچه‌ای است که از طریق آن قصه به خواننده منتقل می‌شود تا با تحلیل *من/او* از این منظر توانمندی نویسنده در به کارگیری تکنیک‌های روایی سنجیده شود و زیبایی‌های این اثر بهتر نمایش داده شود. به همین منظور تحلیل‌ها بر اساس نظریه ژرار ژنت (*Gerard Genette*) انجام می‌گیرد.

ژنت نظریه پرداز فرانسوی یکی از روایت‌شناسان مطرح ساختارگرا است. وی با جمع‌آوری سنت‌های نظری اروپا، انگلستان و آمریکا و استوار کردن بحث خود بر یک متن



خاص، وضعیت را در روایت‌شناسی بهبود بخشید. نظام روایت‌شناسی وی در ادامه‌ی بحث فرمالیست‌های روسی و کامل‌کننده‌ی نظریه‌های آن‌هاست. آثار وی، به ویژه کتاب *گفتمان روایی* از مهم‌ترین آثار وی هستند که در زمینه‌ی روایت‌شناسی نوشته شده‌اند (برتز، ۱۳۸۲: ۹۹). ژنت نظریه‌های روایت را گسترش داد و سه سطح روایت یعنی نقل (*récit*)، داستان (*histoire*) و روایت (*narration*) را از هم متمایز کرد.

۱- نقل بیان شفاهی یا مکتوب رخدادها است. در نقل، اتفاقات الزاما به ترتیب زمانی نمی‌آیند.

۲- داستان به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان اشاره دارد که در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمان چیده شده‌اند.

۳- روایت‌گری به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. عملی که راوی در آن نقش کارکردی و اساسی دارد. (لوت، ۱۳۸۶: ۱۳).

ژنت روایت را با توجه به آن‌چه گفته می‌شود (داستان) و چگونگی بیان داستان (گفتمان) مطالعه می‌کند و در نظریه‌ی خود سه مقوله‌ی زمان، وجه و لحن را برای تحلیل روایت ارائه می‌دهد. آنچه در تحلیل‌های این پژوهش ما را یاری می‌دهد در مقوله‌ی وجه و لحن می‌گنجد که به آن اشاره خواهیم نمود.

### ۱- روایت و راوی

در فرهنگ‌های واژگان روایت را نقل سخن، حکایت، داستان، ارائه‌ی یک یا چند رویداد واقعی یا تخیلی به مخاطب توسط راوی دانسته‌اند؛ به بیان دیگر روایت را می‌توان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد. در واقع راوی را می‌توان نوعی کانال ارتباطی دانست که مخاطب از طریق او می‌تواند با داستان ارتباط برقرار کند و با اتفاقات آن همراه گردد. ژنت «نخستین کسی بود که به این نکته اشاره کرد که در تحلیل داستان منشور لازم است میان دو پرسش «چه کسی می‌بیند؟» و «چه کسی می‌گوید؟» تمایز قائل شویم» (لوت، ۱۳۸۶: ۵۷). وی معتقد بود کسی که در روایت سخن می‌گوید و رویدادها را روایت می‌کند، ضرورتاً همان کسی نیست که رویدادها را می‌بیند. بنابراین ژنت به جای زاویه دید، دو اصطلاح روایت و کانون مشاهده را به کار می‌برد یا به عبارت دیگر به جای



اصطلاح راوی، امروزه دو اصطلاح متمایز راوی و مشاهده‌گر به کار می‌رود. (سلطان بیاد و دیگران، ۱۳۸۷: ۳۰).

## ۲- وجه یا حالت

وجه به عنوان یکی از جنبه‌های سخن روایی تابعی است از رابطه نقل و داستان اما بیش‌تر با منظرها سروکار دارد تا رخدادها. مقوله وجه یعنی راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه می‌دهد. از این رو در یک اثر داستانی وجه مسائل مربوط به فاصله و منظر را در بر دارد (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۳۲). به عنوان مثال: «در این جملات گفته می‌شود پدری سرش را به صورت بچه نوزادش نزدیک می‌کند (کلام راوی) و صورت پدر پوشیده از موست (از چشمان نوزاد) در این صورت دو جنبه از کلام روایی از هم متمایز می‌شود: یک جنبه صرف گفتاری است که راوی بر زبان می‌آورد و جنبه دیگر که در بر گیرنده موقعیت زمانی - مکانی و روانشناختی آن چیزی است که گفته می‌شود» (سلطان بیاد و دیگران، ۱۳۸۷: ۳۰).

در مقوله وجه یا حالت مسائل مربوط به فاصله و منظر بررسی می‌شود.

## ۲-۱- فاصله

«وجه یک سخن در میزان فاصله‌ای که روایت با بیان راوی دارد، نهفته است؛ به بیان دیگر فاصله به رابطه‌ی روایت کردن با مقصود بیان آن می‌پردازد که آیا مسئله روایت کردن است که به روش تلسکوپ کانونی شده و راوی به سرعت از نقل آن می‌گذرد و یا مسأله به نمایش گذاشتن روایت است که به روش میکروسکوپ کانونی شده و راوی، نقل خود را با شرح جزئیات و به آهستگی بیان می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

به بیان دیگر اشکال مختلفی از روایت وجود دارد؛ یعنی نقل، نمایش و توصیف.

- نقل: «نقل یا تلخیص که در کتاب بوطیقای ارسطو، بازگویی یا خودگویی (Diegesis) خوانده شده است، بیان فشرده‌ی کنش شخصیت، رخداد، حالت یا گذشته‌ی شخصیت‌ها است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

- نمایش: یعنی «زمان و مکانی که کنش و گفت‌وگوی داستان در آن اتفاق می‌افتد» (همان: ۱۱۱).



- توصیف: «ارائه‌ی تصویر ساکن از دنیای بیرونی است» (همان: ۱۱۵) یعنی بخشی از داستان که کنشی در آن نیست.

در ادامه می‌توان گفت: فاصله، زمانی به وجود می‌آید که راوی داستان یکی از شخصیت‌های روایت باشد در این حالت داستان از ذهن او می‌گذرد. هنگامی که خواننده حضور راوی را کم‌تر احساس کند کم‌ترین فاصله بین داستان و روایت‌گری ایجاد شده است و برعکس هرچه میزان مداخله‌ی راوی بیش‌تر باشد فاصله بین روایت‌گری و داستان بیش‌تر می‌شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲). می‌توان گفت که تفاوت راوی سوم شخص و راوی اول شخص باعث اهمیت اصطلاحات «فاصله» و «نظرگاه» می‌شود. راوی اول شخص در شکل‌گیری کنش، رخدادها و شخصیت‌های متن نقش ایفا می‌کند، علاوه بر راوی بودن در داستان نیز فعال است؛ اما راوی سوم شخص در کنش مشارکت نمی‌کند، کارکرد او بیش‌تر جنبه‌ی ارتباطی دارد گرچه در درون متن است، در خارج یا ورای داستان قرار می‌گیرد (لوت، ۱۳۸۶: ۳۳).

## ۲-۲- منظر یا چشم انداز

چشم انداز «دیدگاه» هم نامیده می‌شود که ما از طریق آن هر بخش روایت را می‌بینیم. ژنت در این باره اصطلاح کانونی‌سازی را به کار می‌برد. تولان در کتاب روایت‌شناسی می‌نویسد: «کانونی‌سازی اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب ناپذیر و منطقی (محدود) در روایت برگزید. این منظر زاویه‌ی دیدی است که چیزها به طور غیر صریح از رهگذر آن دیده، احساس کرده، فهمیده و ارزیابی می‌شوند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۰۸). «دو مفهوم بنیادی در بررسی کانون روایت، عبارتند از عامل کانون (مشاهده‌گر) و مورد کانون (مورد مشاهده)» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۰). بنابراین در هر کانونی‌سازی دو قطب وجود دارد: ۱- راوی کانونی‌گر (مشاهده‌گر)، ۲- کانونی‌شده (مورد مشاهده)، که به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم می‌شوند. به بیان دیگر راوی ممکن است بیش از شخصیت‌ها یا کم‌تر از آن‌ها بداند و یا در سطح آن‌ها حرکت کند. روایت می‌تواند «فاقد کانون» باشد که در آن راوی دانای کل است؛ یا «کانون درونی» داشته باشد که شخصیتی از یک



جایگاه ثابت یا متغیر آن را باز می‌گوید، یا از دیدگاه چندین شخصیت بیان شود، شکلی از «کانون خارجی» نیز وجود دارد که در آن راوی کم‌تر از شخصیت‌ها می‌داند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

### ۳- کانون‌های روایت

«کانون روایت به معنی بررسی نظرگاهی که داستان از آن روایت می‌شود، از جمله مهم‌ترین متغیرهایی است که ویژگی گذرگاه میان سخن (زنجیره رخدادها آن گونه که روایت شده‌اند) و داستان (نظم منطقی رخدادها) را تعیین می‌کند؛ چرا که از سویی ما در ادبیات هیچ‌گاه با رخدادها یا پدیده‌هایی خام سر و کار نداریم؛ بلکه با رخدادهایی روبه‌رو هستیم که به شیوه‌ای خاص و از «دید»ی مشخص بازنمایی شده‌اند، به طوری که دو دید متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد، دو پدیده متفاوت را به وجود می‌آورند و ابعاد هر واقعه‌ای را دیدی رقم می‌زند که از رهگذر آن، به ما عرضه می‌شود و از سویی دیگر، راوی یا نویسنده به عنوان میانجی با انتخاب زاویه دید دلخواه، داستان را از چشم‌انداز مورد نظر خود برای مخاطب باز می‌نمایاند» (علی‌زاده و سلیمیان، ۱۳۹۱: ۱۱۵).

مفهوم موقعیت داستانی را فرانس اشتانسل (*France Ashtansl*) برای نخستین بار در کتاب *شکل‌های تیپیک رمان* مطرح نمود و سه موقعیت داستانی را معرفی کرد: ۱- موقعیت داستانی نقال ۲- موقعیت داستانی من - راوی ۳- موقعیت داستانی شخص‌گانه. ژنت در نظریه اشتانسل کاستی‌هایی دید؛ بنابراین نظریه‌ی او را گسترش داد و به شش موقعیت داستانی دست یافت که به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱- کانون صفر - بازنمود ناهمگن: راوی مانند دانای کل نقش نقال دارد؛ و جزو شخصیت‌های داستان نیست.

۲- کانون صفر - بازنمود همگن: راوی نقش نقال دارد، اما جزو شخصیت‌های داستان است.

۳- کانون درونی - بازنمود ناهمگن: ماجراها از درون داستان روایت می‌شود و راوی کنشگر است؛ یعنی شخصیتی که اعمالش موضوع روایت است خود درگیر روایت داستانی دیگر می‌شود. در این حالت راوی جزو شخصیت‌های داستانی که نقل می‌کند نیست.





۴ - کانون درونی - بازنمود همگن: راوی از درون داستان روایت می‌کند و خودش جزو شخصیت‌های داستانی است.

۵ - کانون بیرونی - بازنمود ناهمگن: در این حالت، راوی یک ناظر بی طرف و خنثی است و جزو شخصیت‌های داستانی که نقل می‌کند نیست.

۶ - کانون بیرونی - بازنمود همگن: راوی بی طرف و خنثی است و دیده‌هایش را بدون تفسیر و توضیح روایت می‌کند، اما خودش جزو شخصیت‌های داستان است (فلکی، ۱۳۹۲: ۹۴-۱۰۸).

#### ۴- آوا یا لحن

لحن همان صدای راوی است که به خود عمل روایت کردن می‌پردازد و رابطه‌ی راوی با داستان و روایت بررسی می‌شود. ژنت در این مقوله بر فردی که روایت می‌کند تأکید دارد یعنی چه کسی می‌گوید؟ با توجه به سطوح مختلف روایت کردن یک طبقه‌بندی از راوی‌ها وجود دارد که مسائل مربوط به راوی‌ها را مشخص می‌کند.

۱. راوی‌هایی که در درون متن نیستند.
۲. راوی‌هایی که در درون متن هستند.
۳. راوی‌هایی که یک شخصیت در درون داستان هستند.
۴. راوی‌هایی که یک شخصیت در درون داستان نیستند (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰۸).

#### ۵- ویژگی‌های راوی در من/او

رمان من/او به یازده فصل با عنوان «من»، یازده فصل با عنوان «او» و یک فصل با عنوان «من/او» تقسیم می‌شود. راوی در فصل‌های «من»، دانای کل است؛ در فصل‌های «او» علی فتاح (شخصیت اصلی) و در فصل «من/او» رضا امیرخانی به عنوان نویسنده، نه دانای کل روایتگر این فصل است. این دو راوی شکل ویژه‌ای برای روایتگری دارند. مخاطب دانای کل تمام کسانی هستند که این رمان را می‌خوانند، اما مخاطب علی دانای کل است. او به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی جز دانای کل هیچ کسی سخن او را نمی‌شنود و مخاطب از طریق دریچه‌ی نگاه دانای کل می‌تواند از اصل داستان آگاه شود. در واقع این دو راوی هنگام نقل داستان ویژگی‌هایی دارند که به آن‌ها اشاره می‌شود.



- در فصل‌های من داستان با کانون دید راوی دانای کل آغاز می‌شود و با ترکیبی از گفت‌وگوی شخصیت‌ها و بیان دانای کل ادامه می‌یابد. یکی از ویژگی‌های بارز نقل داستان از زبان دانای کل دخل و تصرف آشکار او در داستان است. با این که قرار است داستان زندگی علی فتاح نقل شود و خود او بهتر از هر کسی از اصل داستان با خبر است؛ راوی دانای کل بخش‌هایی از داستان را تغییر می‌دهد. علی این تغییرات را یادآور می‌شود؛ با این حال مانع نویسنده نمی‌شود و می‌گوید چون تو نوشته‌ای پس حتما درست است. علی با این کار در ظاهر به عنوان راوی اول شخص و یکی از شخصیت‌ها برای نظر دانای کل ارزش قائل است و نظر او را می‌پذیرد ولی اشتباهات دانای کل را یادآور می‌شود؛ به همین منظور روایت را به گونه‌ای پیش می‌برد که نظرش را برای مخاطب اثبات کند. به عنوان مثال راوی دانای کل، در فصل پنج من می‌گوید: در خانه‌ی فتاح ماری پیدا می‌شود. حاج فتاح برای در امان ماندن خانواده از گزند مار، نان و نمک به مار می‌دهد و او را قسم می‌دهد که به خانواده‌اش آسیبی نرساند. دانای کل می‌گوید در این اتفاق اسکندر (کارگر حاج فتاح) هم حضور داشته است. علی در آغاز فصل پنج او می‌گوید: «البته اصل جریان مار و نان و نمک، خدا و کیلی درست است... اما یادم نیست که اسکندر هم بود... یا نبود؟! خودش که می‌گفت نبوده. دروغ گو نبود. شاید هم دروغ مصلحتی می‌گفت؟! البته حالا که نوشته‌ای اسکندر بوده، حکما بوده دیگر...» (امیرخانی، ۱۳۹۱: ۲۷۶). با این حال علی داستان را به گونه‌ای نقل می‌کند تا به خوانندگان اثبات کند که اسکندر در این ماجرا حضور نداشته است. او با این کار باعث می‌شود که مخاطب به صدق گفتار دانای کل شک کند.
- علی گاهی به روایت داستان از زبان دانای کل بیش‌تر از دیده‌ها و شنیده‌های خود اعتماد دارد. به عنوان مثال در مورد عربی حرف زدن باب جون این گونه حرف نویسنده را می‌پذیرد، «راستی! من ندیده بودم باب جون عربی حرف بزند، آن حدیث را می‌گویم که نوشته بودی: «لایقاسُ احدٌ بنا اهل البیت»، البته حالا که نوشته‌ای، خب حکما گفته بوده دیگر...» (همان: ۲۷۷).



- علی بارها در موقعیت‌های مختلف نویسنده را مخاطب قرار می‌دهد برای مثال: «باب چون هر ده شب را کنار در مسجد همان جور که نوشته‌ای سر پا ایستاد.» (همان: ۲۷۵). بعد از این جمله ادامه‌ی داستان را نقل می‌کند. در مثالی دیگر: «داری چه کار می‌کنی؟ با دست جمع می‌زنی که چه؟ حکماً می‌خواهی ببینی چهل تا می‌شود یا نه؟ عجب کارِ هجوی است این نویسنده‌گی! گیرم چهل تا نشد؛ آسمان که به زمین نمی‌آید!» (همان: ۲۱۹). در فصل «شش او» از نویسنده گله‌مند است که چرا برخی وقایع را با تفصیل بیش‌تر روایت می‌کند و از برخی به سرعت عبور می‌کند. «اصلش تو چرا سر این جور چیزها - که قلب من را می‌لرزاند - این قدر طول و تفصیل می‌دهی، اما پاری چیزها را - که من می‌خواهم - یک خط در میان و درشت درشت رد می‌کنی؟» (همان: ۳۳۷).

## ۶- کانون روایت در من/او

کانون روایت در من/او این گونه است که داستان در فصل‌های «من» از دیدگاه دانای کل روایت می‌شود اوست که از شخصیت‌ها، کنش‌هایشان و رخدادها با خبر است. و در فصل‌های «او» راوی به عنوان شخصیت اصلی در کنار دیگر شخصیت‌ها قرار دارد و داستان را آن گونه که دیده روایت می‌کند. در واقع در بخش‌هایی که دانای کل راوی است کانون روایت صفر با بازنمود ناهمگن و در بخش‌هایی که علی راوی است؛ کانون روایت درونی با بازنمود همگن است این دو راوی هر کدام فقط در فصل‌های خود سخن می‌گویند. با مشخص بودن راوی در هر فصل گاهی داستان با کانون ترکیبی و چندگانه پیش می‌رود به این معنا که کانون روایت میان دانای کل، علی و دیگر شخصیت‌ها مدام جابه‌جا می‌شود. گاهی این جابه‌جایی داستان را از نظم و روال عادی دور می‌کند؛ حتی موجب تغییر زمان خطی در طول روایت می‌شود و این امر گاهی موجب سرگردانی خواننده می‌شود. در مثال زیر صدای روایت از آن دانای کل یا راوی سوم شخص است اما نظرگاه از آن علی و کریم است؛ در واقع دانای کل صحنه‌ای را توصیف می‌کند که علی و کریم بیننده‌ی آن هستند و از دریچه‌ی دید این دو مشاهده‌گر داستان را نقل می‌کند:



- «کور آخری بلند شد. دولا دولا در حالی که دستانش را روی شانه‌های بقیه می کشید، راه را پیدا کرد و به اول صَف آمد. هنوز نگفته بود: «هف کور به یه پول» که علی این بار یک صناری سفید درآورد» (همان: ۹).

- «آقای دریانی کنار مغازه‌ی دو نبشش روی یک چهارپایه نشسته بود. با آن ریش و سبیل تراشیده، حالِ آدم را به هم می زد. زاغ سیاه همه را چوب می زد» (همان: ۱۲). در این مثال دانای کل آقای دریانی را آن گونه که علی مشاهده می کند برای مخاطب توصیف می کند. او علاوه بر توصیف صحنه، احساس علی نسبت به دریانی را بیان می کند «با آن ریش و سبیل تراشیده، حالِ آدم را به هم می زد» و با گفتن «زاغ سیاه همه را چوب می زد» به یکی از ویژگی های اخلاقی دریانی اشاره می کند.

در مثال زیر

- «در پیاده رو کنار خیابان، مصطفی درویش با لباسِ سرتاپا سفید، ریش های سفید و کشکولِ نقره‌ای اش، شمرده گام برمی داشت. انگار تعدادِ قدم هایش را می شمرد. در هر قدم می گفت: «یا علی مددی.» برای این که درویش رد شود، قدم هایش را آهسته کرد و کنار ایستاد. بعضی می گفتند درویش عقل درستی ندارد. اما حاج فتاح خیلی به او احترام می - گذاشت. علی هم همین طور» (همان: ۲۴). راوی این صحنه دانای کل است اما مشاهده گر آن علی است. دانای کل ابتدا شکل ظاهری درویش را همان گونه که علی می بیند توصیف می کند. او پس از توصیف صحنه، به خود این اجازه را می دهد تا درباره قدم زدن مصطفی درویش اظهار نظر می کند و اعتقاد مردم درباره درویش و باور حاج فتاح و علی را بیان می کند؛ در واقع روایت داستان با کانون صفر با باز نمود ناهمگن این امکان را به دانای می دهد که داستان را بدون هیچ محدودیتی نقل کند.

- «زن یک دست مال درآورد و خون را از روی صورتِ قاجار پاک کرد قاجار ساکت شده بود. مهوش به ما گفت:

- حالا چه خاکی به سرم بریزم؟ نباید این قدر کتکش می زدین. من بدبخت با چی بر گردم؟!»

کریم گفت:

- حکما می‌خواهی ما برگردانیم؟! نه؟!...» (همان: ۸۷). راوی این واقعه علی است در واقع در این قسمت راوی و مشاهده‌گر یکی هستند. علی آنچه را که می‌بیند و می‌شنود بدون توضیح و تفسیر اضافی شرح می‌دهد؛ به بیان دیگر راوی واقعه یکی از شخصیت‌های اصلی است و از آن جایی که او بر تمام رویدادها و افکار شخصیت‌ها آگاهی کامل ندارد و نمی‌تواند از زاویه‌ای فراتر به رویدادها و شخصیت‌ها بنگرد و درباره‌ی درونیات شخصیت‌ها اظهار نظر کند به همین دلیل وقایع را با کانون درونی و باز نمود همگن روایت می‌کند. در این مثال راوی دانای کل، داستان را از نظرگاه موسا ضعیف کش روایت می‌کند؛ زیرا در این صحنه موسی تنها کسی است که به اسماعیل نگاه می‌کند و او را بهتر می‌بیند؛ بنابراین توصیفاتی که ارائه می‌شود به واقعیت نزدیک‌تر است: «اسماعیل دو انگشتش را در روغن زرد و غلیظی که روی مجمعه جمع شده بود، فرو کرد و سیبلش را چرب کرد. این جوری سیبلش راست می‌ایستاد و روی لب‌هایش نمی‌ریخت» (همان: ۱۰۱).

#### ۷- لحن در من/او

در این رمان دانای کل از اعمال، گفتار، افکار و حتی خواب شخصیت‌ها کاملاً آگاه است و گاهی نیز به داوری درباره‌ی آن‌ها می‌پردازد و با بهره‌گیری از گفتگو، مناظره و مشاجره‌ی میان شخصیت‌ها داستان را روایت می‌کند. در ادامه باید گفت که: در کل رمان نویسنده به عنوان دانای کل حضور دارد حتی در فصل‌های «او» که به ظاهر علی راوی است در واقع روایتی را که نقل می‌کند باید در نهایت مورد تایید نویسنده باشد به بیان دیگر صدای نویسنده از زبان علی شنیده می‌شود. در مثال‌های زیر افکار، احساسات و خواب شخصیت‌ها با صدای دانای کل بیان می‌شود؛ زیرا شخصیت‌ها افکار و خواب خود را برای کسی شرح نمی‌دهند و تنها کسی که از همه چیز داستان آگاه است دانای کل است.

خواب علی:

«در خواب کریم را می‌دید. او را از یک درخت آویزان کرده بودند. قناره را از داخل پایش رد کرده بودند. لباس تنش نبود. آبیجی مریم‌اش، مه‌تاب، خواهر کریم، اسکندر و زنش ننه، به دنبال درخت می‌دویدند...» (همان: ۱۶).



خواب حاج فتاح:

«چند سال بعد دوباره خوابِ همان سید نورانی را می‌بیند. سید با دشداشه‌ای سفید و شالی سبز نزد او می‌آید. این بار لب‌خندی می‌زند و می‌گوید:  
- فتاح! دستت درست. فایده‌اش را هم ببین...» (همان: ۳۹).

احساسات و افکار مریم:

«مریم وارد کلاس شد. همه‌ی بچه‌ها بلند شدند. منتظر «برجا»ی او ایستاده بودند. اولین بارش نبود که به جای معلم سر کلاس می‌آمد، اما هول برش داشته بود. «بچه‌های کلاس اولی در روز اول مدرسه. به آن‌ها چه بگویم؟ از نقاشی سر در نمی‌آورند...» (همان: ۵۵).  
افکار کریم:

«کریم سرش را تکان داد. در دل تعجب کرد و با خود گفت: «شاطر از کجا می‌دانسته من ده تا نان می‌خواهم؟ شاید آقا دیشب سفارش کرده بوده!» (همان: ۱۰۴).  
افکار مامانی:

«نکند این سرزده‌ی امروزی هم از قماش سرزده‌های دیروزی باشد! این دو تا بچه‌اند، نفهمیده‌اند. البته شکر خدا که نفهمیده‌اند. مرد که عزب نیست؛ که هست! بی‌شعور نیست؛ که هست! والا صبح کله‌ی سحر، توی این سرما که سگ از لانه‌اش بیرون نمی‌آید، در نمی‌زد برای خواست‌گاری...» (همان: ۱۶۹).

در مثال‌های ذکر شده دانای کل با بیان احساسات و افکار شخصیت‌ها اطلاعاتی به مخاطب منتقل می‌کند که او را در شناخت بیشتر اندیشه و درونیات شخصیت‌ها کمک می‌کند.

در فصل‌های «او» علی به عنوان شخصیتی در متن آن‌چه را که خود دیده و یا شنیده بازگو می‌کند. در کلام وی قطعیت و انسجام دیده نمی‌شود. فصل «دوی او» نمونه‌ای از نقل داستان به شکل پیریشان‌گویی است. مخاطب با خواندن این فصل به خوبی بی‌نظمی کلام و عدم انسجام داستان را در می‌یابد.

در فصل «دوی او» کریم شیشه‌ی خالی سقز را از مریم می‌گیرد تا دور بیندازد اما وقتی علی شیشه‌ی خالی را پشت در خانه می‌بیند درباره‌ی مهتاب «خواهر کریم» این‌گونه



قضاوت می‌کند: « حکما مه‌تاب نگذاشته بود، کریم آن را ببرد. با آن صدای زیرش گفته بود:

- واه واه! مگر ما از بلدی‌جاتی‌ها هستیم که آشغال جمع کنیم؟ بگذارش همین‌جا!»  
«همان: ۶۸». این قضاوت بیش‌تر به حدس و گمان می‌ماند و قطعیت در آن دیده نمی‌شود زیرا علی در آن لحظه در کنار مهتاب و کریم حضور نداشته است تا از اصل داستان مطلع باشد و حدس او برپایه‌ی شناختی است که از خصوصیات اخلاقی مهتاب دارد. از ویژگی‌های نقل داستان از زبان علی این است که او از ضمیر اول شخص زیاد استفاده می‌کند. استفاده از این روش باعث می‌شود تا مخاطب توصیفات و توضیحات را بهتر درک کند و بتواند با محیطی که داستان در آن رخ داده است بیش‌تر ارتباط برقرار کند. به عنوان مثال زمانی که علی متوجه می‌شود کریم مشروب می‌خورد احساسات خود را این گونه بیان می‌کند: «بلند شدم. عصبانی و ناراحت. زبانم بند آمده بود. باب جون قبلا به من هش‌دار داده بود؛ چشم‌های وزغ زده و سرخش، چربی زیر پلک‌ها، قرمزی گونه‌هایش... اما من قبول نکرده بودم. گفته بودم کریم اهل این حرف‌ها نیست. نگاهش کردم. زبانم بند آمده بود» (همان: ۹۳).

- «از حیاط کوچولو رد شدم و به طرف محل نیایش رفتم. در کوتاهی داشت. درها را برای این کوتاه می‌گرفتند که موقع ورود سر خم کنی. من نمی‌دانستم آن تو چه خبر است؛ سرخم نکردم» (همان: ۱۴۹). این بخش را علی نقل می‌کند. زمانی که او برای اولین بار تصمیم می‌گیرد وارد کلیسا شود. او باید موقع ورود به کلیسا سر خود را خم کند ولی این کار را انجام نمی‌دهد و دلیلش این است که «من نمی‌دانستم آن تو چه خبر است» در واقع علی به دلیل محدودیتی که در کانون روایت دارد نمی‌تواند واقعه را پیش‌بینی و یا تفسیر کند و تا رخداد را تجربه نکند قادر به توصیف آن نیست.



## ۸- نتیجه‌گیری

کانون روایت در *من/او* این گونه است که داستان در فصل‌های «من» از دیدگاه دانای کل روایت می‌شود؛ اوست که از شخصیت‌ها، کنش‌هایشان و رخدادها با خبر است. در فصل - های «او» راوی به عنوان شخصیت اصلی در کنار دیگر شخصیت‌ها قرار دارد و داستان را آن گونه که دیده روایت می‌کند. گاهی در روایت فصل‌های «من» احساس می‌شود که راوی در داستان دخل و تصرف کرده است با اینکه شخصیت‌ها در رویداد بوده‌اند اما راوی چیز دیگری نقل می‌کند با این حال نظر دانای کل را می‌پذیرند و می‌گویند چون تو نویسنده‌ای پس حتما درست است. درباره‌ی کانونی‌سازی در *من/او* می‌توان گفت: در فصل‌های «او» علی شخصیت اصلی کانون داستان قرار می‌گیرد و داستان از طریق کانونی - سازی درونی روایت می‌شود. علی داستان را از دیدگاه خود نقل می‌کند. روایت از زبان او ویژگی‌هایی هم دارد؛ او به روایت داستان از زبان نویسنده یعنی دانای کل بیش‌تر از دیده‌ها و شنیده‌های خود اعتماد دارد. بارها در موقعیت‌های مختلف نویسنده را مخاطب قرار می‌دهد گاهی این کار برای این است که برای صحت کلامش از نویسنده تاییدیه بگیرد و گاهی برای گله و شکایت او را مخاطب می‌کند. درباره‌ی وجه با توجه به «فاصله» و «دیدگاه» این گونه می‌توان گفت که، نویسنده به عنوان راوی دانای کل بر روایت این رمان مسلط‌تر است و در فصل‌های *او* که راوی به ظاهر علی است هم حضور دارد و علی تنها می‌تواند روایت‌گر وقایعی باشد که مورد تایید نویسنده است. به دلیل وجود دو راوی که هر کدام داستان را از دریچه‌ی دید خود نقل می‌کنند. کانون روایت در فصل‌های «من» و «او» تغییر می‌یابد. در فصل‌های *من* که روایت از زبان راوی سوم شخص و دانای کل نقل می‌شود کانون روایت صفر با بازنمود ناهمگن است و در فصل‌های *او* که راوی اول شخص و جزو شخصیت‌های داستان است کانون روایت درونی با بازنمود همگن دیده می‌شود. این دو راوی تفاوت‌هایی با هم دارند: ۱- نویسنده راوی است که، خارج از متن حضور دارد؛ ولی علی کنشگری فعال در متن است. ۲- حضور نویسنده در همه جا دیده می‌شود حتی در فصل‌های *او* و ازهمه‌ی رخدادها، افکار و احساسات با خبر است و





هرخدادی را که دوست دارد نقل می‌کند؛ ولی علی اتفاقاتی را می‌تواند بازگو کند که دیده یا شنیده است و این مطالب باید مورد تایید نویسنده باشد.

## منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۷۷)، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهر، تهران: مرکز.
- امیرخانی، رضا (۱۳۹۱)، من او، چاپ سی و هفتم، تهران: افق.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، مترجم: عباس مخبر، تهران: مرکز.
- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، نظریه ادبی (مقدمات)، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۷)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چاپ اول، تهران: نگاه امروز.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، روایت‌شناسی (درآمدی زبانشناختی - انتقادی)، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- سلطان بیاد، مریم؛ کریمی دوستان، غلامحسین؛ بزودوده، زکریا (۱۳۸۷)، «بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان سخت‌تر شدن اوضاع»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۵ شماره ۱۹، بهار. صص ۴۴-۲۷.
- علی‌زاده، ناصر؛ سلیمیان، سونا (۱۳۹۱)، «کانون روایت در الهی‌نامه عطار براساس نظریه‌ی ژرار ژنت»، پژوهش‌های ادب عرفانی زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، سال ششم شماره دوم پیاپی ۲۲ تابستان صص ۱۴۰-۱۱۳.
- فلکی، محمود (۱۳۹۲)، روایت داستان تئوری‌های پایه‌ئی داستان‌نویسی، (ویراست دوم)، تهران: کلاغ.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.



مارتین، والاس (۱۳۸۲)، نظریه روایت، ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس.  
یعقوبی، رویا (۱۳۹۱)، «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفت‌وگو براساس نظریات ژرار ژنت»، پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب، سال هشتم، بهار و تابستان، صص ۲۸۹-۳۱۱.



## «بررسی تطبیقی کاربرد عنصر حیوان در اشعار سعدی و متنبی»

عبدالصاحب نوروزی<sup>۱</sup>

### چکیده

از آنجایی که زمان و مکان دو متغیر محسوس و مشخص در آثار ادبی و هنری هستند لذا یکی از بهترین روش‌ها برای شناخت آثار ادبی و هنری و پدیده‌آوردندگان آنها، بررسی آن آثار از زوایای مختلف تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی، روان شناختی و... است. تفاوت یا تشابه اشعار هر شاعر با شاعر دیگر در سایه‌ی این دو متغیر امکان‌پذیر است. دو شاعر نامدار فارسی‌گوی و عربی‌سرا یعنی سعدی و متنبی با قرار گرفتن در شرایط زمانی و مکانی مشابه و با استفاده از اسامی حیوانات اقدام به خلق تشبیهات بدیعی نموده‌اند که در این مقاله گوشه‌ای از این زیبایی ارائه می‌گردد. از جمله نتایج این تحقیق آن است که در اشعار سعدی استفاده از نمادهای حیوانات آرام بخش، همچون بلبل، طوطی، کبوتر و... به خواننده و شنونده، نوعی آرامش روحی و ذهنی عطا می‌کند در صورتی که این حالت خوشایند در شعر متنبی به دلیل استفاده از نمادهای حیوانات خشن همچون شیر، گرگ، افعی و... جای خود را به نوعی خشونت و موضع گیری ذهنی می‌سپارد. علاوه بر آن معیار مدح و ذم افراد و شدت و ضعف آن در اشعار سعدی بر اساس یک روال معقول و در اشعار متنبی بر پایه‌ی احساسات زودگذر است. این پژوهش می‌کوشد با تکیه بر مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی، به تحلیل و بررسی تطبیقی در آثار سعدی و متنبی بپردازد.

**کلید واژه‌ها:** سعدی، متنبی، تشبیه، اسامی حیوانات.

### مقدمه

۱ دانشجوی دکترای عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایمیل: [n.abdola@yahoo.com](mailto:n.abdola@yahoo.com)



در مجامع ادبی برای شناخت آثار ادبی و خلق‌کنندگان آنها، آن آثار را از زوایای مختلفی همچون تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی، روان‌شناختی، لغوی و... مورد بررسی قرار می‌دهند. بررسی هر کدام از این زوایا منجر به شناخت گوشه‌ای از نهفته‌های هر اثر و صاحب آن می‌شود. مسلم است که بررسی هر جنبه، شیوه‌ی خاص و گاه متفاوت می‌طلبد مثلاً برای شناخت احوال، آراء، آمال و آلام یک شخصیت از روش‌های متعددی می‌توان بهره جست. یکی از روش‌های معمول و متداول برای این منظور اتکا به گفته‌های مورخان و استدلال بر پایه‌ی آنهاست. شاید بتوان ادعا کرد تصویری که یک مورخ از شخصیتی ارائه می‌دهد یک تصویر بی‌روح، گنگ، بی‌حرکت و گاه پنهان و مبهم و چه بسا در تضاد با آرای دیگر مورخان است.

شیوه و روش دیگر برای دستیابی به آراء، آمال، آلام و احوال یک شخصیت ادبی تتبع و بررسی اثر ادبی او است. به عنوان مثال: شعر هر شاعر جدای از زندگی او نیست. شعر ترسیم افکار و احساسات در هیأت کلمات است و با سراینده‌ی خود ارتباط جوهری دارد از آنجایی که تاریخ ادبیات موثق‌تر از تاریخ است، می‌توان نتیجه گرفت که آثار ادبی و هنری می‌تواند ترسیم‌کننده‌ی راستین زندگی فردی و اجتماعی و وضعیت فرهنگی، اعتقادی و... آن ادیب، شاعر یا هنرمند باشد.

### متن‌بی

احمدبن حسین معروف به متن‌بی (۳۰۳-۳۵۴ ق) از مشهورترین شاعران زبان عربی است. موضوعات گوناگونی از قبیل حکمت، حماسه، هجو، مدح و مرثیه جولانگاه شعر او است. چیره‌دستی وی در اکثر مضامین شعری ذکر شده زبانزد آگاهان فن است. از طرفی دیگر شیخ مصلح "الناس" سعدی شیرازی (حدود ۶۰۶-۶۹۱ ق) معروف به افصح المتکلمین در کنار غزل غنی، رباعیات، مثنوی و قصایدش نیز همچون خورشید تابناک در میان آثار شاعران و ادیبان دیگر می‌درخشد. در نشر نیز نویسندگان بر بلندای قله گلستان غبطه می‌خورند.



هر کدام از این دو شاعر بزرگ و صاحب نام یعنی سعدی و متنبی را عقیده بر آن است که نهایت سخنوری را شناخته و به آن رسیده است. بیت زیر بیانگر آن است که سعدی خود را برنده‌ی این میدان می‌داند:

به حدیث من و حسن تو نیفزاید کس      حد همین است سخندانی و زیبایی را  
(انوری، حسن ۱۳۷۱، گزینه غزلیات، سعدی، ۲۳)

گویا متنبی این قضاوت را قبول ندارد و تک‌تازی میدان سخن را شایسته‌ی خود می‌داند:

وَدَعَّ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرِ صَوْتِي      فَأَنْنِي أَنَا الصَّائِحُ الْمَحْكِي وَالْآخِرُ الصَّدِي

(العکبری، ۲۷۱/۱)

«هر صدایی را جز آوای من رها کن، بدون تردید صدای من اصل و صدای دیگران پژواک است»

ظهور آرایه‌ی قدرتمند و ممتاز تشبیه در اشعار این دو شاعر علاوه بر نشان دادن توانایی این دو شاعر در محسوس‌سازی افکار و احساسات خود و بهره‌گیری از پدیده‌های طبیعی، خواننده و شنونده‌ی آثار آنان را به وجد آورده و بر تأثیر شعر آنان به نحو قابل توجهی می‌افزاید، به همان سان که تشبیه در آثار آنان خودنمایی می‌کند، به کارگیری عنصر حیوانی نیز در تشبیهات موجود، هم از فراوانی بیشتری برخوردار است و هم در ذائقه‌ی خواننده حلاوت بیشتری بر جای خواهد گذاشت.

قابل انکار نیست که یکی از دلایل ماندگاری زیبایی و تأثیرگذاری شعر این دو شاعر به کارگیری بجا و مؤثر اسامی حیوانات در اشعار خود است.

این مقاله بر آن است تا موارد مشابه استفاده تشبیهی از اسامی حیوانات توسط شاعران مورد نظر را بررسی نماید و همسویی تشبیهات ارائه شده را که ناشی از قرار گرفتن شاعران در شرایط مشابه بوده – و نه تأثیرپذیری یکی از دیگری – عرضه نماید.

### پیشینه تحقیق

به دلیل شهرت جهانی این دو شاعر در رابطه با آثار آنان کارهای تحقیقاتی و پژوهشی فراوانی انجام گرفته است.



هر تحقیق و پژوهشی گوشه‌ای از زوایای وجودی یا زیبایی آثار این دو شاعر را مورد بررسی قرار داده است که به عنوان نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱- متنبی و سعدی تألیف دکتر حسین علی محفوظ انتشارات روزنه، ۱۳۳۶ ش.

۲- مقایسه‌ی افکار متنبی و سعدی، دکتر امیر محمود انوار، انتشارات انوار دانش، تهران، ۱۳۸۰ ش.

۳- مقایسه پند و حکمت در شعر متنبی و سعدی، صادق عسگری، <http://ibna.ir>

اما تا آنجا که در کارهای علمی، پژوهشی و تحقیقاتی مربوطه مطالعه و مذاقه شد تاکنون پژوهشی تحت عنوان این مقاله صورت نگرفته است. از جمله تفاوت‌های این پژوهش با کارهای انجام شده تأکید بر عنصر حیوانی در اشعار این دو شاعر و اثرات روانی این موضوع در شعر آنها، بیان انگیزه‌های مدح و ذم در اشعار سعدی و متنبی و پیشنهاد لقب "مصلح الناس" برای سعدی به جای "مصلح الدین" بر حسب مضامین شعری و ادبی او است.

#### ۱- فخر

فخر یکی از اغراض مهم شعر غنایی است. در بررسی و مقایسه‌ی اشعار سعدی و متنبی درمی‌یابیم که هر دوی آنها از این فن استفاده نموده‌اند اما هدف از به کارگیری این شیوه که می‌تواند محرک‌هایی از قبیل خود بزرگ‌بینی، جبران شکست‌ها، مبارزه با حقارت‌ها و دفاع از خویشتن به هنگام مجادله و معارضه یا جلب نظر ممدوحان باشد در شعر متنبی افتخار به گذشتگان و عناصر مذهبی نمود بارزی ندارد اما افتخار به شجاعت در جنگ‌آوری و سخنوری به وفور دیده می‌شود در حالی که در شعر سعدی، افتخار به سخندانی و سخنوری خود نمایی می‌کند. آنجا که خود را به بلبلی تشبیه می‌کند که هیچ بلبلی قادر به سر دادن آوازی همچون آوای او نیست: (خطیب رهبر، ۳۸)

ای گل خوشبوی اگر صد قرن باز آید بهار  
مثل من دیگر نینی بلبلی

خوشگوی را

سعدی در جای دیگر شیرین‌سخنی خود را به گونه‌ای دیگر می‌ستاید او معتقد است بلبلان با شنیدن کلامش در مقابل آن احساس عجز کرده و چون توانایی مقابله با آن را



ندازند همچون بوتیمار در گوشه‌ای خزیده و زانوی غم را در بغل می‌گیرند: (خطیب رهبر، ۳۳۹)

سعدی اندازه ندارد که چه شیرین سخنی  
باغ طبعت همه مرغان  
شکر گفتارند

تا به بوستان ضمیرت گل معنی بشکفت  
بلبلان از تو فرومانده چو  
بوتیمارند

متنی نیز هر شنونده و خواننده‌ای را از شنیدن و خواندن هر شعری جز شعر و سخن خود نهی می‌کند چون معتقد است صدای او اصل، و بقیه‌ی نواها پژواک صدای اویند او خود را پرنده‌ای خواننده می‌داند و می‌گوید: (العکبری، ۲۷۱/۱)

وَدَعَّ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرِ صَوْتِي فَأَنْتَ أَنَا الصَّائِحُ الْمَحْكِي وَالْآخِرُ الصَّدِي  
«هر صدایی را جز آوای من رها کن، همانا صدای من اصل و صدای دیگران پژواک است»

متنی در جای دیگر با افتخار بین شعر خود و گفته‌های دیگران فاصله‌ای به اندازه‌ی شیعه‌ی زیبای اسب و صدای ناهنجار الاغ قائل می‌شود آنجا که می‌خواهد جایگاه خود را نزد ابوالعشائر رفعت بخشد: (العکبری، ۶۸۴/۱)

لَمْ تَزَلْ تَسْمَعُ الْمَدِيحَ وَلَكِنْ صَهِيلَ الْجِيَادِ غَيْرَ التُّهَاقِ  
«تو همواره سخنان و اشعار مدح‌آمیزی را می‌شنوی اما بین شیعه‌ی اسب نجیب و صدای ناهنجار الاغ تفاوت است»

آنگاه که متنی خود را معیار تشخیص شعر عالی از شعر دانی قرار می‌دهد و شعر دیگران را در مقابل شعر خود همچون صدای نامفهوم و بی‌معنای مگس می‌داند که قصدی جز فخرفروشی در جلب نظر ممدوح خود یعنی ابوبکر علی ابن صالح کاتب ندارد: (العکبری، ۵۱۴/۱)

وَمِنْ النَّاسِ مَنْ يَجُوزُ عَلَيْهِ  
شعراءُ كَانَهَا الْخَازِرِ بَارِ



«جایز است که غیر از تو، شاعرانی داشته باشند که برای آنان اشعاری همچون صدای مگس بگویند».

در جای دیگر متنبی خود را الگویی معرفی می‌کند که بقیه‌ی شاعران چشم به دهان او دوخته‌اند تا در آنچه بر زبان او جاری می‌شود از او تقلید کنند او به خود می‌نزد که شاعران دیگر میمون گونه از او تقلید می‌کنند اما او معتقد است که شاعران دیگر حتی قادر به تقلید از او نیز نیستند: (العکبری، ۳۵۸/۱)

یَرمونَ شأوی فی الکلام و إنما يُحاکی الفتی فیما خلا المنطق

### القرء

«می‌خواهند که در شعر، از من تقلید کنند اما میمون در همه چیز از آدمی زاد تقلید می‌کند جز در سخن گفتن»

تدبر در ابیات ذکر شده نشان می‌دهد که سعدی خود را بلبلی در جمع بلبلان دیگر می‌بیند که دارای امتیاز برتری است ضمن آنکه تحقیر و تمسخر دیگران از سخن سعدی استنباط نمی‌شود، جالب آنکه چنان مقصود خود را با کلمات خوشایندی چون گل، خوشبو، بلبل و خوشگو تزیین می‌کند که هر گونه حس ناخوشایند را از کلام خود می‌زداید. اما در اشعار متنبی تحقیر و تمسخر دیگران و خودستایی مذموم در نهایت امکان وجود دارد ضمن آنکه به کارگیری کلماتی همچون میمون، الاغ و... از زیبایی معنوی و در عین حال از تأثیر شعر وی بر ذائقه‌ی ناخودآگاه انسان می‌کاهد.

### ۲- مدح

مدح گونه‌ای از سخن است که در آن شخص یا اشخاصی مورد تعریف و ستایش قرار می‌گیرند. راهنمایی به راه ثواب، بیان واقعیتی، کسب جایگاه و حصول درآمد می‌تواند از اهداف مدح باشد.

در بسیاری از موارد شعرا و از جمله سعدی و متنبی با تصویرسازی و ارائه‌ی نماد حیوانی، ممدوح خود را می‌ستایند.

سعدی در مدح نورالدین صیاد می‌گوید: (فروغی، ۷۷۰)

وَلَا يَضُرُّكَ عَيُونُ مَنْكَ طَامِحَةٌ إِنَّ الثَّعَالِبَ تَرَجَوْا فَضْلَ آسَادٍ





«و چشمانی که به جایگاه تو دوخته شده است به تو ضرر نمی‌رسانند، همانا روبهان خواهان جایگاه شیرانند»

سعدی در این بیت ممدوح خود را به شیر تشبیه نموده و بدخواهان او را به روباه. در ابیات پیشین سعدی می‌گوید: (کلیات، ۷۷۰)

وَ إِنَّمَا مِثْلُ الدُّنْيَا وَ زِينَتُهَا      رِيحٌ تَمُرُّ بِأَكَامٍ وَ أَطْوَادٍ  
طوبی لِمَنْ جَمَعَ الدِّينَا وَ فَرَّقَهَا      فی مصرف الخیرِ لَابَاغٍ وَ لَاعَادٍ  
«منحصراً مثال دنیا و زینت آن همانند باغی است که بر تپه‌ها و کوه‌ها می‌گذرد، خوشا به حال کسی که مال دنیا را جمع می‌کند و بدون ستمگری و زیاده‌روی آن را در راه‌های خیر مصرف می‌نماید.»

این بیت و ابیات شبیه آن نشان می‌دهد که هدف سعدی از این مدح، منفعت‌طلبی شخصی نبوده است. او در بیت دیگری در همین قصیده به ممدوح خود سفارش می‌کند: (فروغی، ۷۷۰)

جُدْ وَ ابْتَسِمْ وَ تَوَاضَعْ وَ أَعْفُ عَنْ زَلَلٍ      وَ انْفَعْ خَلِيلَكَ وَ انْقَطَعْ غُلَّةُ  
الصَّادِی

«نیکی کن و بخند و فروتنی کن و از اشتباهات دیگران بگذر و سودمند باش و نیاز نیازمند را برآورده ساز»

آن گونه که مشخص است هدف سعدی از این مدح، کسب جایگاه و مکان یا جلب نظر ممدوح به طرف خود نبوده است بلکه هدف او راهنمایی به راه صواب و بیان واقعیت است چون رسالت نهایی خود را اصلاح مردم قرار داده است.

اما شیوه‌ی مدح متنبی به گونه‌ای است که حاضر است در مسیر مدح ممدوح به هر کسی ضربه بزند، به هر کسی اهانت کند فقط برای آنکه به هدف خود که در اشعار او کاملاً مشخص است برسد. او در مدح کافور می‌گوید: (العکبری، ۱۹۲/۱)

جری الخُلْفُ إِلَّا فِیکَ أَنْکُ وَاحِدٌ      وَ أَنْکَ لَیْثٌ وَ الْمُلُوکُ ذُنَابٌ



«اختلاف در هر چیزی جز تو وجود دارد تو منحصر به فرد هستی. تو شیر هستی و دیگر پادشاهان گرگ اند» در بیت بعدی متنبی می‌گوید: (العکبری، ۱۹۳/۱)

و أنك لو قویست صحف قاریء ذئاباً و لم یخطیء فقال ذبابٌ

«اگر با دیگر پادشاهان مقایسه شوی و خواننده ای به جای ذئاب (در بیت قبلی) ذباب بگویند باز هم اشتباه نکرده است. (تو همچون شیری و دیگر پادشاهان همچون پشه هستند)

از ابیات فوق به روشنی می‌توان یافت که برای متنبی مهم نیست که به دیگران چه بگوید! مهم نیست که به چه قیمتی به هدف خود یعنی رسیدن به هبه و عطای ممدوح خود برسد. بلکه برای او فقط رسیدن به عطای پادشاه و افزایش آن اهمیت دارد.

متنبی در مدح علی ابن منصور حاجب می‌گوید: (العکبری، ۱۳۱/۱)

أسدٌ فرائسها الاسودُ یقودها أسدٌ تصیرُ له الأسودُ ثعالباً

«شیری است که شیران دیگر شکار اویند، شیری بر شیران دیگر حکومت می‌کند که آنها در مقابل او روباه هستند»

در بیت مذکور نیز تحقیر همی پادشاهان جز پادشاه مورد نظر متنبی بدون آنکه علت و دلیل ذکر شده باشد مشهود است. متنبی در مدح بدر بن عمار می‌گوید: (العکبری، ۱۳۶/۱)

ما به قتلُ أعادیه و لکن یتقی إخلافَ ما ترجو الذئابُ

«او دشمنانش را برای راحت شدن از دست آنها نمی‌کشد بلکه برای عمل به وعده‌ی خود با گرگها که تضمین کرده است غذای آنها را تأمین کند، می‌کشد»

او در جای دیگر در مدح همین شخص می‌گوید: (العکبری، ۲۲۷/۲)

سَفَكَ الدماءَ بجُودهٍ لا بأسه کرماً لأن الطیرَ بعضُ عیاله

«او با بخشندگی - و نه با زور و قدرت - خون دشمنان را ریخت او زیرا پرندگان روزی خوار اویند و تأمین غذای آنها بر عهده‌ی اوست»

متنبی در این ابیات از قتل ناحق کسانی که به دست این پادشاه کشته می‌شوند نه تنها چشم‌پوشی کرده بلکه آن را از محاسن ممدوح برشمرده است و او را وفادار و عامل به



عهد و پیمانی که با گرگها و پرندگان بسته است می‌داند صرفاً برای آنکه به هدف ناچیز خود نائل آید.

متنبی در مدح سیف‌الدوله می‌گوید: (العکبری، ۲۲۴/۱)

فلا زالت عدأتک حیث کانت      فرائسَ أیها الأسدُ المهیجُ

«ای شیر شجاع دشمنان تو در هر جا که باشند شکار تویند»

متنبی ضمن تشبیه سیف‌الدوله به شیر و دشمنان او به شکار معتقد است که شجاعت، ابهت و کارایی سیف‌الدوله محدود به مکان مشخصی نیست و دشمنان او در هر سرزمین و مکانی که باشند در چنگال سیف‌الدوله گرفتارند.

متنبی در مدح ابوالعشائر علی بن الحسین بن حمدان می‌گوید: (العکبری، ۵۴۰/۱)

وکیفَ وأنتَ فی الروساءِ عندی      عتیقُ الطیرِ ما بینَ الخشاشِ

«نزد من، تو در میان سران و حاکمان پرندۀ بزرگی در میان پرندگان کوچک هستی»

در این بیت متنبی بزرگ کردن ممدوح خود را به قیمت تحقیر کردن دیگران می‌پسندد او در مدح محمد بن دریق طرسوسی می‌گوید: (العکبری، ۵۳۰/۱)

فإذا طلبتَ فریسَهَ فارقتَه      وإذا خدرتَ تخذتَه عریسا

«هر گاه اراده‌ی شکار کنی سرزمینت را در طلب شکار ترک می‌گویی و هر گاه در سرزمینت باشی همچون شیر در لانه هستی»

در این بیت متنبی ممدوح خود را به شیر و دشمنان او را به شکار تشبیه کرده است متنبی در مدح ابوالفوارس دلیر بن لشکروز می‌گوید: (العکبری، ۲۷۲/۲)

و مادام دلیرٌ یَهْزُ حُسامَه      فلانابَ فی الدنیا للیثِ و لاشیلِ

«تا زمانی که شمشیر در دست "دلیر" است و آن را تکان می‌دهد هیچ شیر و بچه‌شیری، در دنیا دندان‌ی (برای پاره کردن) نخواهند داشت»

متنبی در ادامه می‌گوید: (العکبری، ۲۷۲/۲)

فتی لا یُرجی أن تتمَّ طهاره      لمن لم یطهرَ راحتیهِ من البخلِ

«جوانمردی که امیدی به پاک شدن کسی که دستش از بخل پاک نشده است، ندارد»



خواننده به خوبی درمی یابد که اگر متنبی، "دلیر" را شیر نامیده است، آن هم شیری که اثر تمام شیرهای دیگر را خنثی نموده است نه به دلیل شجاعت و یا برتری های دیگر اوست بلکه بدان دلیل است که در بخشش هدایا به متنبی فروگذار نبوده است.

متنبی در مدح عمر بن سلیمان شرابی می گوید: (العکبری، ۴۳۸/۲)

وَأَعْرَبُ مِنْ عِنْقَاءِ فِي الطَّيْرِ شَكْلَهُ      وَأَعْوَزُ مِنْ مُسْتَرْفِدٍ مِنْهُ يُحَرِّمُ

«در بی مانندی همچون عنقاء در میان پرندگان و همچون نیازمندی است که از او طلب کرده و محروم شده باشد»

این بیت و ابیات بعد از آن به خوبی روشن می کنند که راز اصلی مدح متنبی و بالا بردن ممدوح تا این حد، عطا و بخشش مادی او بوده است.

متنبی در مدح بدر بن عمار، کبوتران و اسبها را شهادت دهندگان سیادت و سروری او می داند:

نَطَقْتُ بِسُودِ كَيْ الْحَمَامِ تَغْنِيَا      وَبِمَا تُجَشِّمُهَا الْجِيَادُ صَهِيلاً

(نجنه من الاساتذه، ۲۳۵/۳)

«کبوتران آواز خوان و اسبهای شیهه کنان سروری تو را سر می دهند»

### ۳- هجو

هجو بیان یا نسبت دادن زشتی ها است. سعدی آن گاه که سعید فخرالدین منجم به حکومت می رسد، ضمن مدح او افراد قبل از وی را این گونه هجو می کند: (فروغی، ۷۷۰)

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ عَلَى      مَا أَوْجَبَ الشُّكْرَ فِي تَجْدِيدِ آلَائِهِ

وَاسْتَنْقَذَ الدِّينَ مِنْ كَلَابِ سَالِبَةٍ      وَاسْتَنْبَطَ الدَّرَّ مِنْ غَايَاتِ دَأْمَائِهِ

«سپاس و ستایش مخصوص خدای جهانیان است که تجدید نعمت هایش شکر گذاری را واجب کرد. و دین را از دست سگان دزد نجات داد و مروارید را از اعماق دریایش بیرون آورد»

سعدی در اینجا افرادی که به دین ضربه زده و مجری احکام و دستورات آن نبودند را سگ نامیده است صرفاً به خاطر حمایت از دین نه آنکه طمع مادی در کار باشد.



هجو در اشعار متنبی بسیار بیشتر از اشعار سعدی است. در این مجال به مواردی اشاره می‌شود.

متنبی هنگامی که کافور اخشیدی را هجو می‌کند می‌گوید: (العکبری، ۵۸/۱)

و شعر مَدَحْتُ به **الکرکَدَ**      نَ بَینَ القَریضِ و بَینَ الرُّقی

«و شعری که بدان **کرگردن** را مدح کردم؛ شعری که بین شعر و افسون بود» متنبی در این بیت با تشبیه کافور به کرگردن او را هجو می‌کند. او هنگامی که ضبه بن یزید عتبی را مورد هجو قرار می‌دهد این گونه می‌سراید: (العکبری، ۱۹۶/۱)

و ما یَشُقُّ علی **الکَلِ**      بِ أَنْ یَکُونَ ابْنَ **کَلْبَةٍ**

«بر **سگ** سخت نیست که **سگ‌زاده** باشد» او ضبه و پدرش را این گونه به سگ تشبیه می‌کند.

متنبی در ابیات بعدی همین قصیده نسبت به ضبه چنین می‌گوید: (العکبری، ۱۹۹/۱)

ما کُنتَ إِلَّا **ذَبَابًا**      نَفْتُکَ عَنْهُ مِذْبَه

«تو جز یک **پشه** نیستی که مگس‌پرانی تو را از عجب و خودپسندی دور کرده است» این ابیات نشان می‌دهد که متنبی برای شیوهی حرف زدن خود هیچ محدوده‌ای قائل نیست. متنبی در هجو وردان بن ربیع طایی، غذایش را بسان غذای خوک و بینی‌اش را بسان بینی روباه دانسته و می‌گوید: (العکبری، ۲۰۷/۱)

لِحا **اللهُ وَرَدَانًا** و اَمَّا **أَتَتْ** به      له کَسْبُ **خِزْرِیرٍ** و خُرطُومُ **تَعْلَبٍ**

«خداوند، وردان و مادری که او را زاییده است لعنت کند که سرگین خواری **خوک** و بینی **روباه** دارد»

فحاشی و ناسزاگویی موجود در شعر متنبی نهایت بددهنی است. متنبی گروهی از مردم زمانه‌ی خود را که با شیوه‌ی او موافق نبودند چنین مورد هجو قرار داده است: (العکبری، ۲۲۸/۱)

أنا عَینَ **المُسَوِّدِ الجَحْجَاحِ**      هَیْجَتَنی **کِلَابُکُم** بالثُّباحِ

«من سرور و الامقامی هستم که **سگهای** شما با پارس کردن مرا خشمگین کردند»



متنبی آن مردم را به سگ و به تبع آن صدای آنها را به پارس تشبیه کرده است. در جای دیگر مردم زمانه‌ی خود را با تشبیه آنها به حیوانات مختلف این گونه مذمت می‌کند:

(العکبری، ۳۴۳/۱)

و أَكْرَمُهُمْ كَلْبٌ وَأَبْصَرُهُمْ عِمٌّ  
«بخشنده‌ترین آنها سگ، بیناترینشان کور، سحرخیزترینشان بیر و شجاع‌ترین آنها میمون است»

کسانی که خواسته‌اند در شعر گفتن با متنبی رقابت کنند یا احیاناً شعر بسرایند نیز از هجو متنبی در امان نمانده‌اند.

متنبی در هجو این افراد چنین بر زبان می‌آورد: (العکبری، ۳۵۸/۱)

يَرْمُونَ شَاوِي فِي الْكَلَامِ وَ انَّمَا  
يِحَاكِي الْفَتَى فِيمَا خَلَا الْمَنْطِقَ

### الْقِرْدُ

«در شعر گفتن رسیدن به من را نشانه گرفته‌اند، در حالی که میمون بجز سخن گفتن، می‌تواند از انسان تقلید کند»

متنبی آنگاه که اراده هجو اسحاق بن کیخلع می‌کند او را به میمون بدون دم تشبیه می‌کند که وجودش خالی از شجاعت و لبریز از شهوت است: (العکبری، ۶۷۴/۱)

مَا زِلْتُ أَعْرِفُهُ قِرْدًا بِلَا ذَنْبٍ خِلْوًا مِنَ الْبَاسِ مَمْلُوءًا مِنَ النَّزَقِ  
«هنوز هم او را به عنوان میمونی بی دم و خالی از شجاعت و لبریز از شهوت می‌شناسم»

متنبی در جای دیگر با تشبیه کافور اخشیدی به سگ، او را این گونه هجو می‌کند:

(العکبری، ۴۹۵/۲)

جَاذَ الْأَلَىٰ مَلَكْتَ كِفَاكَ قَدَرَهُمْ فَعُرِفُوا بِكَ أَنَّ الْكَلْبَ فَوْقَهُمْ  
«آنها قدر خود را شناختند که دستان تو بر آنها حاکم شد پس به این که سگی بالای سر آنهاست شناخته شدند» او با یادآوری کافور می‌گوید: (العکبری، ۴۹۰/۲)

و لَا أُمْسَىٰ لِأَهْلِ الْبُخْلِ ضِيفًا وَ لَيْسَ قَرَىٰ سَوَىٰ مُخِ النَّعَامِ  
«مهمانی اهل بخل را نمی‌خواهم چون که پذیرایی او با مغز شتر مرغ خواهد بود»



او در این بیت پذیرایی کافور را به مغز شترمرغ تشبیه کرده است به این منظور که همان گونه که شترمرغ مغز ندارد در پذیرایی کافور هم چیزی وجود ندارد. متنبی معتقد است که هجو شونده باید دارای شرایطی باشد و به عبارت بهتر هجو شونده هم باید شایستگی هجو را داشته باشد: (العکبری، ۴۹۷/۲)

و لَمَّا أَنْ هَجَوْتُ رَأَيْتُ عَيًّا  
مقالی لِبْنِ آوِي یا لثیم

«هنگامی که کافور را هجو کردم به دلیل آشکار بودن عیش دیدم که این سخن بیهوده است چون که شغال را نسبت پستی و خسیسی دادن بیهوده گویی است»  
متنبی شخصی که شایستگی هجو را ندارد به شغالی تشبیه کرده است که به او گفته شود ای پست! روشن است که شغال خود ضرب المثل پست بودن است از این رو این هجو برای او اندک است.

#### ۴- عقل

سعدی و متنبی از جمله شاعرانی هستند که برای عقل جایگاه رفیعی قائل شده‌اند و با شیوه‌های گوناگونی تلاش نمودند تا اهمیت آن را یادآوری کنند.  
سعدی با توصیه‌ی انسان‌ها به آراسته شدن به خصوصیات شایسته‌ی آدمی، وجه امتیاز انسان بر حیوانات را این گونه به تصویر می‌کشد: (فروغی، ۸۲۳)

آدمی سان و نیک محضر باش      تا تو را بر دواب فضل نهند  
تو به عهد از دواب ممتازی      ورنه ایشان بقوت از تو بهند

متنبی نیز با ارائه‌ی نماد حیوانی و تصویرسازی به گونه‌ای زیبا اهمیت عقل برای انسان را متذکر می‌شود و بر این عقیده است که اگر انسان از نعمت عقل برخوردار نباشد یا به عبارتی از آن استفاده نکند به راستی که ضعیف‌ترین شیرها، به شرف نزدیکتر از انسان است. او در مدح سفالدوله می‌گوید: (العکبری، ۵۱۸/۲)

لولا العقولُ لكان أدنى ضيغٍ      أدنى إلى شرفٍ من الانسان  
«اگر عقل نبود پست‌ترین شیرها به شرف از انسان نزدیکتر بود»



متنبی در جای دیگر استفاده نکردن از عقل و عدم به کارگیری آن را سبب خفت و خواری انسان می‌داند، او با یک تصویرسازی زیبا چنین بیان می‌کند که نادان یعنی آن که از عقل خود استفاده نمی‌کند قبل از آن که بمیرد در حقیقت مرده است و به اندازه‌ای خوار و ذلیل است که مورچه‌ای هم توان کشیدن او را دارد. او در هجو قومی می‌گوید: (العکبری، ۲/۲۳۹)

أما تكم من قبل موتكم الجهلُ و جرکم من خفه بكم النملُ  
«قبل از مرگ شما به واسطه نادانی مرده‌اید و از ذلت و خواری‌ای که به آن دچار شده‌اید چنان حقیر و پست شده‌اید که مورچه‌ای توان کشیدن شما را دارد».

متنبی بی‌ادبی را از نتایج مستقیم بی‌عقلی می‌داند و آدم بی‌عقل را به الاغ بی‌سری تشبیه کرده است که نیاز به لگام ندارد و نتیجه می‌گیرد که همان‌گونه که الاغ بی‌سر، نیاز به رسن ندارد، آدم بی‌عقل هم نیاز به ادب ندارد: (العکبری، ۲/۵۵۰)

فقرُ الجهولِ بلا قلبٍ إلى أدبٍ فقرُ الحمارِ بلا رأسٍ إلى رسنٍ  
«نیازمندی نادان بی‌عقل به ادب همانند نیازمندی الاغ بی‌سر به رسن است».

#### ۵- بلندهمتی

از دیگر مفاهیمی که سعدی و متنبی با استفاده از نمادهای حیوانی به توضیح و تبیین آن پرداخته‌اند مفهوم بلندهمتی است. سعدی در موارد متعدد آراسته شدن به صفت نیکوی بلندهمتی را گوش‌زد نموده است:

برو شیر درنده باش ای دغل مینداز خود را چو روباه شل  
(فروغی، ۲۶۶)

متنبی نیز با تعبیری دیگر اهمیت این موضوع را یادآوری می‌کند: (العکبری، ۱/۱۸۹)

أيا أسداً في جسمه روحٌ ضيغم و كم أسداً أرواحهن كلابُ  
«ای شیری که در جسمت روح شیرداری هستی و چه بسیار شیرهایی که در ظاهر شیرند اما در همت و اراده سگ‌اند»





سعدی در جای دیگر چنگ زدن به همت و اراده را این گونه بیان می‌کند: (خطیب رهبر، ۴۰۳)

گر من از خار بترسم نبرم دامن گل  
کام در کام **نهنگ** است ببايد

طلبید

بیان دیگر سعدی در این زمینه چنین است:

و لیکن چون غسل بشناخت سعدی  
فغان از دست **زنبور** ندارد

(خطیب رهبر، ۲۵۴)

آنگاه سعدی برای رسیدن به هدف در این دنیا آراسته شدن به صفت بلنهمتی را لازم و ضروری می‌داند: (خطیب رهبر، ۴۴۶)

سعدی چو مرادت انگبین است  
واجب بود احتمال **زنبور**

سعدی بر این باور است که برای رسیدن به هدف باید سخت‌ترین شرایط را تحمل کرد و هدف را به لذتی تشبیه می‌کند که در دهان سختی‌ها و مشکلات **نهنگ** گونه قرار گرفته است و برای به دست آوردن آن ناچار باید در دهان **نهنگ** فرو رفت: (انوری، گزینه غزلیات، ۱۲۱)

سعدی به لب دریا دردانه کجا یابی  
در کام **نهنگان** رو گر می‌طلبی کامی

و جای دیگر سعدی پایداری در راه رسیدن به خواسته را تا پای مرگ خواهان است: (خطیب رهبر، ۳۵۵)

تا **مگس** را جان شیرین در تنست  
گرد آن گردد که حلوا می‌کند

متنی را نیز منظور همین است آنجا که می‌گوید: (العکبری، ۲۶۵/۲)

تریدونَ لِقِیَا الْمَعَالِی رَخیصَةً  
و لا بُدَّ دُونَ الشَّهِدِ مِنْ اِبْرِ **النحل**

«رسیدن به بلندمرتبگی ارزان نیست، برای رسیدن به غسل ناچار باید نیش **زنبور** را تحمل کرد»

## ۶- شایسته‌سالاری



دو شاعر صاحب‌نام یعنی سعدی و متنبی با ارائه نمادهایی از حیوانات و خصوصیات آنها مسأله‌ی شایسته‌سالاری و اهمیت آن را به زیبایی به افراد و جامعه‌های انسانی یادآور شده‌اند. در این راستا سعدی چنین می‌گوید:

اسب تازی و گر ضعیف بود  
همچنان از طویله خر به  
(فروغی، ۳۹)

بار دیگر سعدی با بیانی زیبا این گونه می‌سراید:

اسب لاغر میان بکار آید  
روز میدان نه گاو پرواری  
(فروغی، ۳۹)

متنبی در ضمن ابیاتی که در مدح سیف‌الدوله سروده است در خلال بحث شایسته‌سالاری و برای آنکه اعتقاد خود را به شایستگی او اعلام کند این گونه ساز سخن سر می‌دهد:  
(العکبری، ۵۶۲/۱)

إِنَّ السَّلَاحَ جَمِيعُ النَّاسِ يَحْمِلُهُ  
وَلَيْسَ كُلُّ ذَوَاتِ الْمَخْلَبِ السَّيِّعُ  
«به راستی که اسلحه در دست همگان است اما هر صاحب چنگالی درنده نیست»

## ۷- درد عشق

سعدی و متنبی هر کدام با بیانی ویژه و از طریق تشبیهاتی زیبا گرفتار شدن در دام زیبایی دوست را به تصویر کشانده‌اند. سعدی می‌گوید:

عجبست اگر توانم که سفر کنم ز دست  
به کجا رود کبوتر که اسیر باز  
باشد

(خطیب رهبر، ۲۸۴)

در جای دیگری سعدی می‌گوید:

چگونه انس نگیرند با تو آدمیان  
که از لطافت خوی تو وحش نگیرند  
(خطیب رهبر، ۳۴۳)

سعدی در جای دیگر گرفتار در دام عشق را به گوسفند قربانی و معشوق را به قصاب تشبیه کرده است:



سعدیا، **گوسفند** قربانی به که نالد ز دست قصابش  
(خطیب رهبر، ۲۶۸۴)

سعدی همین مطلب را در مکانی دیگر چنین بیان می‌کند: (خطیب رهبر، ۸۹۸)  
فدای جان تو گر من فدا شوم چه شود برای عید بود **گوسفند** قربانی  
سعدی این مطلب را به گونه‌ای دیگر چنین می‌آراید: (خطیب رهبر، ۵۴)  
گرت آرزوی آن است که خون خلق ریزی چه کند که **شیر** گردن ننهد چو

### گوسفندت

آنگاه سعدی با تشبیه عاشق به گنجشک و معشوق به شاهین از اینکه گنجشک دلباخته به  
سوی صیاد خود می‌شتابد اظهار تعجب می‌کند: (خطیب رهبر، ۵۱۰)  
**گنجشک** بین که صحبت **شاهینش** آرزوست بیچاره در هلاک تن خویش  
عجول

سعدی در جای دیگر عاشق را مگسی می‌داند که جز دکان معشوق حلوا فروش، جای  
دیگر را برای رفتن نمی‌شناسد:  
تو خواهی آستین افشان و خواهی روی در هم کش **مگس** جایی نخواهد رفتن  
از دکان حلوایی  
(انوری، گزینه غزلیات، ۱۳۱)

او در جای دیگر همین منظور را این گونه بیان می‌کند: (انوری، گزینه غزلیات، ۲۳)  
گر برانی نرود و برود باز آید ناگزیر است **مگس** دکه‌ی حلوایی را  
سعدی زیبایی تعبیر و سخن را در آنجا به نهایت می‌رساند که عشق را به روباه تشبیه نموده  
و خود را به شیری که توانایی رویارویی با این روباه را ندارد و ناله کنان در مقابل آن اظهار  
ناتوانی می‌کند: (خطیب رهبر، ۳۲۴)  
زدرد **روبه** عشقت چو **شیر** می‌نالم اگر چه همچو **سگم** هرزه‌لای (۱) می‌داند  
متنبی نیز ناله دارد، گرچه ناله‌ی او چون ناله‌ی سعدی استخوان‌سوز نیست: (العکبری،  
۵۶/۲)



عَنْ ذَا الَّذِي حُرِّمَ اللَّيْثُ كَمَالَهُ      ينسى الفريسة خَوْفَهُ بجمالِه

«از این شیر که شیرهای دیگر زیبایی او را ندارند و غرق شدن در نگاه کردن زیبایی - اش، ترس از دست دادن زندگی را برای شکار به فراموشی می‌سپارد»  
متنبی در این بیت اعتراف می‌کند که انسان هرچقدر قوی و نیرومند باشد به محض دیدن زیبایی و جمال معشوق توان مقاومت خود را از دست داده و احساس ذلت و خواری می‌کند.

در جای دیگر متنبی چنین می‌گوید: (العکبری، ۵۶۶/۱)

فيا ليلةٍ ما كانَ أطولَ بُتها      وَ سُمُّ الْأَفَاعِي عَذْبُ ما أَتَجَرَّعُ

«شب در فراق یار چه دراز و تلخ است و به سر بردن در آن همچون کشیدن درد زهر افعی به علاوه‌ی شکنجه و عذاب است.»

متنبی گرفتار شدن در دام دوستی یار و جدا شدن از او را به کسی تشبیه کرده است که افعی او را نیش زده و در حالی که درد را تحمل می‌کند او را زیر شکنجه و عذاب نیز گذاشته‌اند.

#### ۸- مذمت سخن‌چینان و متملقان

سخن‌چینی و تملق صفات نامناسب و مذمومی هستند که بسیاری از شاعران با شیوه‌های مختلف انسان را از ارتکاب آنها برحذر داشته‌اند. سعدی و متنبی نیز با استفاده از نمادهای حیوانی و محسوس‌سازی زشتی این خصیصه‌ها تلاش نموده‌اند تا زشتی این صفات را برملا سازند به همین منظور است که سعدی می‌گوید: (فروغی، ۸۵۰)

این دغل دوستان که می‌بینی      مگسانند گرد شیرینی

تا خطامی که هست می‌نوشند      همچون زنبور بر تو می‌جوشند

و یا (فروغی، ۸۵۰)

دوغبایی بیز که از چپ و راست      در وی افتند چون مگس در ماست

راست خواهی سگان بازارند      که استخوان از تو دوست‌تر دارند



در این ابیات سعدی خصوصیت ظاهرسازی بدون اعتقاد درونی را تقبیح نموده و با تشبیه متملقان و چاپلوسان به تعبیر خودش دغل‌دوستان به مگس، زنبور و سگ به دنبال آن است که خصوصیت‌های زشت این افراد را برملا سازد تا افراد و جوامع بشری را از خطر این افراد، آگاه سازد.

از آنجایی که سعدی وجود خصوصیت زشت تملق را برای افراد و جوامع انسانی خطرناک می‌داند و بر اصلاح آن اصرار دارد لذا با الفاظی شدیدتر زشتی این خصوصیت و این افراد را این چنین به تصویر می‌کشد: (فروغی، ۸۲۱)

تا سگان را وجود پیدا نیست      مشفق و مهربان یکدیگرند  
لقمه‌ای در میانشان انداز      که تهیگاه یکدگر بدرند

شیخ مصلح الناس شیرازی در قالب تصویری بسیار زیبا، ظاهر مناسب و کردار زشت این افراد را به ماری تشبیه می‌کند که ظاهرش زیبا اما زهرش کشنده است، با این توصیف چنین موجودی شایستگی هدف سنگ قرار گرفتن و از خود راندن را دارد: (فروغی، ۸۱۴)

دست بر پشت مار مالیدن      بتلطف نه کار هوشیار است  
کآن بداخلاق بی‌مروت را      سنگ بر سر زدن سزاوار است

در مقابل، این متنبی است که بر صفت زشت سخن‌چینی و نه تملق تاخته است: (العکبری، ۴۷۰/۱)

طار الوُشَاءُ علی صفاء و دادهم      و کذا الذبابُ علی الطعامِ یطیرُ

«سخن‌چینان با ادعای دوستی راستین بین آنها پرواز کردند همان گونه که مگس‌ها بر روی غذا به پرواز درمی‌آیند»

چنانچه در زمان و مکان سرودن این شعر متنبی تأمل کنیم، می‌بینیم که شعر را در پاسخ به درخواست آل ابراهیم سروده است. در زمانی که وابسته‌ای از این خانواده از او طلب می‌کند که سخن‌چینی را از میان آنها بردارد که مطمئناً این درخواست وی بدون مزد نبوده است. بنابراین می‌بینیم که سرزنش خصلت سخن‌چینی از ناحیه متنبی جنبه‌ی عمومی ندارد



و فقط محدود به خانواده و قبیله‌ی مورد نظر است چون که خودش در بیت قبل از بیت ذکر شده می‌گوید: (العکبری، ۴۷۰/۱)

أبناء عم كل ذنب لأمری إلا السعایة بینهم مغفور  
«آنها پسر عموهایی هستند که گناه هر شخصی جز سخن‌چینی در میان آنها بخشیده می‌شود.»

سپس در بیت بعدی می‌گوید: (العکبری، ۴۷۰/۱)  
و لقد منحت أبا الحسین مودةً  
جودی بها لعدوّه تبذیر  
«و من نسبت به اباحسین (برادر مقتول) محبتی اظهار کردم که اظهارش نسبت به دشمن او اسراف و زیاده‌روی در محبت است»

## ۹- نیک‌طبعی

از جمله مضامینی که سعدی و متنبی با تصویرسازی حیوانی تلاش نموده‌اند که زیبایی یا زشتی آنها را برای افراد بشری به شکل محسوس ارائه دهند موضوعات پلید طبعی و نیک طبعی است.

سعدی با تشبیه افرادی که خصوصیت آنها آزار دیگران است و از این کار خود لذت می‌برند به کژدم، ماهیت آنها را این گونه بر ملا می‌کند: (خطیب رهبر، ۴۹۶)

من خود از کید عدو باک ندارم لیکن **کژدم** از خبث طبیعت بزند سنگ بنیش  
سعدی بین صفت زشت خوی پلید و فقر و توانگری ارتباط تعریف شده‌ای نمی‌بیند و معتقد است که پلیدخویی چه در تهیدستی و چه در توانگری همراه صاحب خود است و در ابیات زیر شخص پلیدخوی را به سگی تشبیه کرده که بر گردن او قلاده‌ای از زر انداخته‌اند اما این قلاده دور کننده او از این خصوصیت زشت نیست. (فروغی، ۸۱۴)

هرگز به مال و جاه نگردد بزرگ نام بد گوهری که خبث طبیعتش در رگست  
قارون گرفتمت که شوی در توانگری **سگ** نیز با قلاده زرین همان سگست  
متنبی نیز در بیت زیر با تشبیه افراد دارای حیا و شرم به شیر و افراد بی‌حیا به گرگ موضوع پلیدی یا نیک‌خوی را بیان می‌کند: (العکبری، ۴۰۳/۱)

ولیسَ حياءُ الوجه فی الذَّب شیمهٌ ولکنه من شیمه الأسدِ الوردِ  
«شرمناکی، خوی و خصلت گرگ نیست، بلکه آن از خصوصیات شیر سرخ‌رو است.»

#### ۱۰- مرگ

سعدی و متنبی هر دو با تشبیه مرگ به حیوانات، عمومی بودن این واقعه را به جهت اهداف اصلاحی آن به مردم گوشزد کرده‌اند. سعدی می‌گوید: (خطیب رهبر، ۸۱)

این گرسنه **گرگ** بی‌ترحم خود سیر نمی‌شود ز مردم  
سعدی این مطلب را به بیان دیگر چنین ابراز می‌کند: (خطیب رهبر، ۸۲۳)

شاد کامی نکن که دشمن مرد مرغ، دانه یکان یکان چیند  
سعدی در این بیت مرگ را به مرغ و افراد انسان را به دانه تشبیه کرده است که این مرغ مرگ دانه‌های انسانیش را یکی یکی می‌چیند و هیچ دانه‌ای از دست او خلاصی نمی‌یابد. متنبی می‌گوید: (العکبری، ۶۵۲/۱)

أبني أبینا نحنُ أهلُ منازلٍ أبداً غراب البینِ فیها ینعقُ  
«ای فرزندان آدم، ما ساکنان منازل هستیم که **کلاغ** جدایی دائماً در آن می‌خواند»  
در میان اعراب رسم بر آن بود که هر گاه کلاغ در میان آنها صدا می‌کرد آن را دال بر بدفالی می‌گرفتند.

#### نتیجه بحث

سعدی و متنبی در اشعار خود برای مقاصد گوناگونی از نمادهای حیوانی استفاده کرده‌اند. این پژوهش به ده مورد از مقاصدی که این دو شاعر برای تفهیم آنها تصویرسازی کرده‌اند پرداخته است که عبارتند از فخر، مدح، هجو، عقل، بلندهمتی، شایسته سالاری، درد عشق، مذمت سخن‌چینان و متملقان، نیک‌طبعی و مرگ.

بررسی‌های انجام شده در این مقاله نشان می‌دهد که رعایت ادب کلامی در اشعار سعدی بیش از اشعار متنبی است. شدت و ضعف مدح و ذم در اشعار سعدی بر پایه یک معیار عقلانی استوار است اما در اشعار متنبی مدح و ذم بر پایه متزلزل احساس استوار است و چه بسا موقتی است. متنبی در اشعار خود از هتک افراد برای رسیدن به منافع شخص ابا ندارد



اما در اشعار سعدی چنین موردی مشاهده نمی‌شود. استفاده از نمادهای حیوانی آرام‌بخشی همچون بلبل، طوطی، کبوتر و... شعر سعدی را همراه با آرامش خاصی می‌کند که در شعر متنبی به دلیل استفاده از نمادهای حیوانی خشن چون شیر، گرگ، افعی و... جای خود را به نوعی از خشونت می‌دهد. از برون داده‌های این تحقیق آن است که با توجه به مضامین اشعار و سخنان سعدی شایسته است به جای لقب "مصلح الدین" لقب "مصلح الناس" بر وی اطلاق شود. از دیگر دست‌آوردها آن است که شعر سعدی چون جنبه عمومی دارد و مختص مخاطب خاصی نیست هم در جمع ابیات و هم جدای از آنها دارای معناست؛ همچون تابلویی که تصاویر آن با هم معنای واحدی را تشکیل می‌دهند. در عین حال هر کدام جداگانه نیز دارای مفهوم هستند. اما اشعار متنبی چون غالباً در مورد شخص مشخصی است برای فهم آنها باید تابلویی که متنبی برای آن شخص ساخته است در کنار هم و با هم شناخت، و تک تک ابیات خارج از آن تابلوی طراحی شده بیانگر معنای مقصود نیست. دست‌آورد دیگر آنکه بکارگیری اسم حیوانات در شعر سعدی به شعر این شاعر خصوصیتی می‌دهد که می‌توانیم شعر او را شعر حقیقت و زندگی بنامیم یعنی اشعار سعدی در زندگی روزمره آدمی کاربرد عملی دارد اما در اکثر اوقات این خصوصیت را در شعر متنبی نمی‌بینیم.

### پی‌نوشت:

۱- هرزه‌لای: بیهوده‌گو.

### منابع و مآخذ

انوار، امیر محمود (۱۳۸۰ ش)، سیر شعر و ادب از دوران قبل از اسلام عرب تا پایان دوره عباسی و مقایسه افکار سعدی و متنبی و داوری دو شاعر نامی پارسی و تازی، انوار دانش، تهران.

انوری، حسن (۱۳۷۱ ش)، گزینه غزلیات سعدی، تهران: انتشارات آفتاب.

انوری، حسن (۱۳۷۱ ش)، گزینه گلستان سعدی، تهران: انتشارات آفتاب.





تجلیل، جلیل (۱۳۶۷ ش)، جناس در پهنه ادب فارسی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

تقوی، نصرالله (۱۳۶۳ ش)، هنجار گفتار، دانشگاه شیراز.

الجرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۶ ش) اسرار البلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران، جلد ۲.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳ ش)، لغت نامه دهخدا، دانشگاه تهران.

-زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴ ش)، با کاروان حله، تهران: علمی.

سعدی، به اهتمام محمد علی فروغی (۱۳۶۹ ش)، کلیات سعدی، سپهر تهران، چاپ هشتم.

-سعدی، شرح دکتر خلیل خطیب رهبر، دیوان غزلیات استاد سخن سعدی، تهران: مهارت.

الشریف، محمد باقر (۱۴۱۲ ق)، جامع الشواهد، مکتبه الفیروز آبادی، قم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲ ش)، صور خیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه.

فاضلی، محمد (۱۳۷۵ ش)، شعر متنبی در خدمت رسالت فکری او، مجله دانشکده‌ی

ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد، شماره‌ی اول و دوم، سال بیست و نهم.

فاضلی، محمد (۱۳۷۶ ش)، دراسته و نقد مسائل بلاغیه هامة، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

-کاسب، عزیزالله (۱۳۶۶ ش)، چشم انداز تاریخی هجو، ناشر مؤلف، تهران.

-لجنة من الأساتذة، المجانی الحديثة، دار المشرق، بیروت، طبعه ثالثة.

-المتنبی، ابوالطیب (۱۴۱۸ ق- ۱۹۹۷ م) دیوان ابی الطیب المتنبی بشرح العلامة أبی البقاء

عبدالله العکبری البغدادی، شرکه دار الأرقم بن أبی الأرقم، الطبعة الاولى.

-محفوظ، حسین علی (۱۳۳۶ ش)، متنبی و سعدی، انتشارات روزنه.

معلوف، لويس، المنجد، چاپ آرمان، چاپ چهارم.

-نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰ ش)، هجو در شعر فارسی، انتشارات دانشگاه تهران.

#### منابع اینترنتی

[www. Tebyan- zn.ir](http://www.Tebyan-zn.ir)

[www.ibna.ir](http://www.ibna.ir)



## نگاهی به رویکرد اجتماعی شاعران معاصر در نقد شعر

یعقوب نوروزی<sup>۱</sup>

استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی

**حجت اله قهرمانی**

مدرس مدعو پیام نور واحد پلدشت

**نوریا یاهو**

مریی زبان و ادبیات فارسی، واحد ماکو، دانشگاه آزاد اسلامی، ماکو

### چکیده:

شعر معاصر با اجتماع، انسان و زندگی پیوندی ناگسستنی دارد و شاعران در سرودن شعر بیشتر ملهم از اجتماع و وقایع سیاسی و اجتماعی و زندگی اجتماعی زمان خود هستند، به همین سبب نقد اجتماعی یکی از حوزه های پر رونق نقد در شعر معاصر به حساب می آید و منتقدان بسیاری شعر معاصر را از این لحاظ مورد بررسی قرار داده اند. در این میان رویکرد اجتماعی خود شاعران در نقد شعر جلب توجه می نماید. نگاه شاعران معاصر به شعر و برداشت های آنان از شعر از این لحاظ حائز اهمیت است که شاعر خود در جایگاه منتقد ادبی قرار می گیرد. بر این اساس به بررسی نظرات شاعران معاصر (نیما، اخوان، شاملو، فروغ فرخزاد، هوشنگ ابتهاج و شفیعی کدکنی) در این زمینه پرداختیم و نقد و نظرهای آنان را که در مورد شعر و رویکرد اجتماعی و انسانی آن که در مطاوی اشعارشان و یا در نوشته ها و مصاحبه هایشان، بازتاب یافته بود، مورد مذاقه قرار دادیم و نظرات و نقدهای آنان را در این زمینه آوردیم و مشخص شد که شاعران معاصر تا چه حد به تعهد اجتماعی در شعر ایمان داشته اند و تا چه حد سعی کرده اند هنرشان در خدمت اجتماع باشد و از شعری که حامل پیامی روشنگرانه، اجتماعی و انسانی نباشد، انتقاد کرده اند و بر اندیشه مداری و عنصر محتوی در شعر تاکید کرده اند.

**واژگان کلیدی:** شعر معاصر، نقد شعر، رویکرد اجتماعی، تعهد انسانی، معناگرایی

<sup>۱</sup> - [noruziyagub@yahoo.com](mailto:noruziyagub@yahoo.com) ( )

## مقدمه:

رویکرد اجتماعی شاعران معاصر، دیدگاه‌های آنان نسبت به شعر و نقد و نظرهای آنان را متأثر ساخته است. شاعران معاصر برای شعر کارکردی اجتماعی قائل هستند و مفاهیم شعری آنان با اجتماع و سیاست و زندگی پیوند خورده است. شعر معاصر با نظریاتی چون هنر برای هنر به شدت مخالف است و زیبایی در شعر را همچون بنیانگذار این مکتب، تئوفیل گوتیه در سود نداشتن آن و به درد نخور بودن آن (زرین کوب، ۱۳۶۱: ۴۴۵) نمی‌داند، بلکه چون بونالد که گفته بود: «ادبیات زبان گویای جامعه است» (باربری، ۱۳۷۸: ۶۴)، زیبایی اثر ادبی را در گرایش‌های اجتماعی‌اش، مفاهیم انسانی آن و روشنگری و آگاهی بخشی و پیوندی که با مولفه‌های پویای حیات بشری دارد، می‌داند. در این شکل نقد، ادبیات از منظر پراگماتیسمی و اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرد. شعر شاعر با زندگی خود و توده‌های اجتماعی هم عصر خود پیوند می‌خورد و زبان رسای آنها می‌شود. شعر از دید این شاعران زندگی است و هنر شاعر یکسره باید در خدمت اجتماع و انسان باشد. منبع الهام شاعر در سرودن شعر مسائل اجتماعی و سیاسی عصر خود است که عاطفه انسان مدار شاعر را برانگیخته و او را به سرودن وادار می‌دارد. شعر معاصر ما از سیاست و اجتماع جدا نیست و هنری به دور از سیاست نیز در دوره مدرن وجود ندارد و تعبیر رسای «جورج اورول» که گفته بود «هیچ کتابی از تعصب سیاسی رها نیست. این عقیده که هنر باید از سیاست برکنار بماند، خودش یک گرایش سیاسی است» (زرشناس، ۱۳۷۸: ۳۵۱)، مبین این امر است که شاعر نمی‌تواند تعهد انسانی و اجتماعی خود را فراموش کند. بلینسکی نیز حرف اورول را به گونه‌ای دیگر تکرار کرده و می‌گوید: «هنری که بکلی مجرد باشد و مطلق، در هیچ کجا به دنیا نیامده است. بلکه اگر از روی خودآگاهی چنین شعری سروده شود چیزی است ساختگی و آکنده از رویا نه یک شعر واقعی و بس دروغ» (زرین کوب، ۲۵۳۵: ۱۳۳).

نقد و نظرهای شاعران معاصر ما هم نشان می‌دهد که نگاه غالب در نقد شعر توسط شاعران معاصر، رویکردی اجتماعی در نقد شعر است؛ چرا که شاعران در این دوره جامعه، محرومیت‌های اجتماعی و مفاهیم عالی انسانی را در مرکز نگاه خویش قرار داده‌اند و هنر خود را در خدمت جامعه خویش قرار داده‌اند و در نقد شعر نیز باورشان بر کارکرد اجتماعی و روشنگرانه شعر بوده است و از زبان ورزی و شعر محض و خشک و خالی به شدت انتقاد کرده و شعر انسانی، اجتماعی و اندیشه‌مدار را ستوده‌اند. هر کدام از شاعران معاصر ما (نیما، اخوان، شاملو، فروغ فرخزاد، هوشنگ ابتهاج و شفیعی کدکنی) با رویکردی اجتماعی به نقد شعر پرداخته‌اند. در متن مقاله نقد و نظرهای آنان را که بخشی برگرفته از نوشته‌ها و مصاحبه‌های آنها می‌باشد و بخشی دیگر در اشعارشان بازتاب یافته است، آورده شده است.

#### ۱- نیما یوشیج :

نیما به عنوان پیشاهنگ شعر نو فارسی، شعر را در خدمت اجتماع می‌دانست و بر این بود که «... شعر با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد، حتما هر شاعری که حس می‌کند و غیرتی دارد، تمایل به زندگی مردم نشان می‌دهد» (نیما یوشیج، ۱۳۵۵: ۱۰۹). آنچه در شعرش منعکس شده، انسان و نیازهای انسانی و مفاهیم متعالی انسانی، جامعه و امور اجتماعی است. دید اجتماعی او سبب شده در نقد شعر متوجه این بعد از شعر باشد. او بر این است که هنر بالاخره به مردم روی خواهد آورد چرا که با مردم سروکار دارد. در این باره می‌نویسد: «زیاد فکر نکنید که هنر برای هنر است یا برای مردم. هنر برای هر دوی آنهاست و بالاخره روبه مردم می‌آید، زیرا از مردم به وجود آمده و با مردم سروکار دارد. فقط مواظب باشید که چه چیز شمارا مجبور به گفتن می‌کند گفته‌های شما برای چه و برای کیست و برای کدام منظور لازم و ممتازتری، و از نبودن آن چه کمبودی برای ملت شما حاصل می‌شود» (نیما، ۱۳۵۰: ۲۵) و اینچنین ویژگی هنر اصیل را در همراهی و



همگامی آن با مردم می داند. او شعر را در خدمت انسان و زندگی می داند: «اگر شعر نتواند زیبا واقع شود، اگر نتواند وسیله نظرهای تسلی بخش در زندگی انسان باشد و ناهنجاریها را نه چنانکه هست بلکه گاهی با قوت تر از آنچه هست بیان بدارد، چه سرباری است به روی زندگی انسانی» (همان، ۱۶). او علل گرایشات اجتماعی خود را نیاز زمان می داند و بر این است که هر زمانی، مقتضیات خاص خود را می طلبد و هنر وقتی زنده و پویاست که با زمان خود و نیازهای خاص مردم عصر خود پیوند بخورد. او در این باره می نویسد: «من زودتر از هر کس دریافته بودم، هر زمانی حامل محصول خاصی است. کسی که می گوید هنر این است و نه جز اینکه در هزار سال پیش بوده، حرفی درست می زند... عمده یافتن است در شکل زندگی و زمان زندگی و با یافته های خود بودن ... باید درست و حسابی چکیده زمان خود بود و این معنی بدون سفارش صورت بگیرد که هر کس باید مال زمان خود باشد.» (همان، ۱۰)

او بر این است که شعر باید منعکس کننده نگاه فردی خود شاعر باشد و شعر از نگاه خاص شاعر حکایت کند. شاعر باید از کلی گرایی و کلی گویی پرهیزد و هنر او نباید زندگی را فراموش کند. شعر هر شاعری باید نتیجه رابطه واقعی بین او و عالم خارج باشد و از نگاه خاص او و دید او حکایت کند. نگاه کردن از زاویه دید گذشتگان به جهان بیرون و آفرینش هنری که حاصل این نگاه باشد، کلیشه ای و تکراری خواهد بود و پیوند خود را با زمان خودش و محیط خودش خواهد گسست. نیما آنچه‌ان رسالت بزرگی برای شعر قائل است که پرداختن به امور پیش پا افتاده همچون وصف معشوق و درگیر کردن خود را در شعر با مسائل این چینی و یا سرودن مرثیه در سوگ کسی را عامل انحطاط و پس روی هنر می داند و چنین خصلتی را ویژگی هنر ماندگار نمی داند. او انعکاس احساسات این چینی در شعر را ابتدایی ترین سطح شاعری می داند: «کودکانه تر و ابتدایی تر از این برای شاعری نیست که عاشق زنی شود و غزلی بسازد یا کسی از او مرده و مرثیه ای موثر در رثاء او بسازد. این مرتبه مرتبه پست و عادی احساسات عموم مردم از اعالی و ادانی



است و مردم عامی که به صورت الفاظ و مضامین و تشبیهات می چسبند هنوز نمی دانند و گمان می برند این احساساتی است که باید از شاعری در حد اعلای کار توقع داشت» (نیما، ۱۳۸۵: ۲۳۸)

و بر این است که این غزلیات دیر یا زود به فراموشی سپرده خواهند شد: «یقین بدانید چه قدیم چه جدید، این غزلیات عاشقانه و ناشی از دوری نسون، این اشعار و حکایات اخلاقی، عنقریب همه به موت ابدی تسلیم می شوند» (نیما، ۱۵۱)

## ۲- اخوان:

اخوان نیز از جمله شاعرانی است که باور به تعهد و رسالت اجتماعی شعر و هنر دارد. از دید او هنر فریاد همدردی با همנוعان است: «هنگامی که زندگی مجموعه ای از دردهای خرد و بزرگ باشد و در مرحله توحش، هنر ناچار فریاد است و شیون و همدردی...» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۱۳۲) اخوان در این مورد با تئوری زدگی مخالف است. از دید وی تعهد اجتماعی باید برای شاعر درونی شده باشد و شاعر با تمام وجود خود این حالت را درک کرده باشد، چرا که به قول شفیعی کدکنی: «فرق است میان کسی که فرهنگی را در خویش احساس کرده و بعد در هنرش انعکاس داده با کسی که به عمد و با تظاهر این کار را می کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۵۲). در غیر این صورت تعهد هنری او تعهدی تئوری زده می شود که صداقت و صمیمیتی در آن دیده نمی شود و نوعی تظاهر به تعهد در شعر است همین تئوری گرایی است که سبب می شود تا شاعری خود و زندگی پیرامونی خود را فراموش کرده، و رمانتیک گونه با چیزها و کسانی همدردی کند که فرسنگ ها از او دور بوده اند و شاعر تجربه درد مشترکی با آنان را نداشته است. او خود در این زمینه می نویسد: «در شعر خوان هشتم و آدمک در جایی می خواهم به بعضی از روشنفکران و هنرمندان حرف هایی بزنم، اینها کسانی هستند که زندگی می کنند، ولی نزدیک خودشان را نمی بینند، یک حالت رمانتیک و خیلی خیال آمیز و افسانه ای برای خودشان درست



کرده اند، نزدیک خودشان را که زندگی اصیل و حقیقی هست و پر از رنج و مشقت است پر از فساد و نامردی است، اینها را نمی بینند، چشمانشان را بسته اند و برای گل دوردستی که در سیاره ای دور شکفته و مثلاً پر پر شده، یا آب بهش نرسیده نور بهش نرسیده برای آن گل دلسوزی می کنند و اشک می بارند و من فریادم این بود که چطور تو این نزدیک را نمی بینی که آدم ها را داغ می کنند و فریادهای آدم ها را، ولی برای دوردست ها فریاد می کشی؟ پس این یک نوع فریب دادن است» (کاخی، ۱۳۷۱: ۲۲۰)

وز فلانک یا فلان مردان / آن طلایی مخمل آوایان خونسردان / آن عزیزی که چشم و گوش و بینشان/بس که حساس است /نور عطر ناز و غمز یاس آبی را /از برای اطلسی زرد خمارآلود/در نهفت دره دریایی آن اختر خونمرده مهجور/مانده مدفون در فرامشزار ابری کهکشانی کور/چون حقیقت در تجاوزیف عدم مستور/وز شبستان وجود هورقلیایی /نیز سیصد سال نوری دور/چشمشان می بیند از اینجا /و به سویش می پراند بوسه ای از پلک، با ایما/و نمی بیند کنار پوزشان اما /بوی گند شعله های کر کننده و کوری آور را، که با آنها /داغ های خال-چونان خال های داغ-می کوبند بر پیشانی چین خورده آدم.../و همین امروز یا فرداست/کادمیت را فرو می بلعد و می شوید از رخساره پرآبله ی عالم(اخوان:۲۷۵)

دیدگاه انسانی و اجتماعی اخوان سبب می شود، به شعر «خوب و خالی» که تعبیر خود او از هنر غیرمتعهد و بدون رسالت انسانی و اجتماعی است،وقعی ننهد و به این گونه شعر به دیده انکار بنگرد و در زمانی که شعر رسالتی اجتماعی و مردمی را بر عهده گرفته، به طالبان اینگونه اشعار می گوید که آن را در اشعار «نوآیینان بی درد» بجویند.

شعرهای خوب و خالی را /راست گویم راست/باید امروز از نوآیینان بی دردان/خواست(همان، ۲۷۵)

در عبارات زیر نیز شعر شاعرانی همچون هوشنگ ایرانی را که خالی از هرگونه تعهد اجتماعی و انسانی و هرگونه اندیشه‌ای است و هنر شاعری آنها در زبان ورزی و به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی در خلق تصاویر جدولی- که خالی از هرگونه احساس و اندیشه‌ای است- خلاصه می‌شود، را به باد انتقاد می‌گیرد و هنری اصیل و تاثیرگذار نمی‌داند. هنری که شاعر آن مردد است که برای جیغ، صفت سبز یا سرخ یا بنفش را برگزیند یا صفت مخملین را برای ظهر به کار ببرد.

داغ‌های خال-چونان خال‌های داغ-می‌کوبند بر پیشانی چین خورده آدم.../و همین امروز یا فرداست/کادمیت را فرو می‌بلعد و می‌شوید از رخساره پرآبله‌ی عالم/می‌نیوشد گوششان در خواب پیش از ظهر/جیغ سبز و سرخ یا اغلب بنفش خواب بعد از ظهر مخمل را(همان، ۲۷۶)

در حالی که بیخ گوش خود از غرش طوفان آتش و نعره داغ جهنم‌ها غافل است. این انتقاد شاعر به کسانی است «که شعر موج‌نویی می‌گفتند و هیچ از زندگی و به اصطلاح جریان جاری حیات در شعرشان نبود» (کاخی، ۱۳۷۱: ۲۲۷).

شعر اخوان، آنچنان که خودش نیز گفته شعر نیست، شعر بی‌عیار و شعر محض و خوب و خالی نیست. قصه‌دردی است که به شکل شعر درآمده و واقعیتهای تلخ اجتماعی و تاریخی را به تصویر می‌کشد. شعرش مبتنی بر واقعیت و حقیقت است. شعرش آنچنان که خودش نیز گفته است، گلیم تیره بختیهاست که از خون داغ سهراب‌ها و سیاوش‌ها آغشته و روکش تابوت تختی‌هاست.

قصه نیست این، آری قصه‌درد است /شعر نیست/این عیار مهر و کین مرد و نامرد است /بی‌عیار و شعر محض خوب و خالی نیست /هیچ-همچون پوچ-عالی نیست /این گلیم تیره بختی‌هاست/خیس خون داغ سهراب و سیاوشها/روکش تابوت تختی‌هاست(اخوان، ۲۷۵)





### ۳- شاملو:

شاملو از شاعرانی است که شعرش با اجتماع و زندگی پیوندی ناگسستنی دارد. شعرش اتوبیوگرافی کاملی است از زندگی اش، هنرش با زندگی اش پیوند خورده و شعر او آنچنان که خودش نیز گفته نه برداشتی از زندگی بلکه خود زندگی است (شاملو، مجموعه آثار، دفتر یکم، مقدمه) شاعر امروز از نگاه او «مورخ است، مورخ زمانه خود... تاریخ، شعر مستند می خواهد، شعر لحظه های مستند تاریخ... شعر شاعر در لحظه زندگی حرف زمانه اوست.» (نقل از آرین پور، ج ۳، ۱۳۸۷: ۶۲۶). این رویکرد به شعر سبب شده شعر شاملو جلوه گاه حماسه های انسانی و اجتماعی باشد. حماسه هایی که به شکست ستمگری ختم می شوند. شاملو بر این است که شعر معاصر صحنه غزل پردازی و سخن گفتن از گیس مضحک معشوقه نیست. شعر امروز با زندگی امروزین پیوند خورده و شاعر باید قافیه های شعرش را در بین مردم بیابد. با این رویکرد به شعر است که شعر تجریدی و انتزاعی سپهری را مورد انتقاد قرار داده و می نویسد: «سر آدمهای بی گناهی را لب جوی می برند و من دو قدم پایین تر بایستم و توصیه کنم که: آب را گل نکنیم» (حریری، ۱۳۶۸: ۴۸). این نگاه اجتماعی و قائل شدن نقشی اجتماعی و انسانی برای شعر سبب می شود تا شاملو سرخی زخم ها و خون و جراحت را ببیند نه سرخی لبها را.

هی / شاعر/ هی / سرخی سرخی است / لبها و زخم ها / لیکن لبان یار تو را خنده هر زمان / دندان نما کند / ز آن / پیشتر که بیند آنرا / چشم علیل تو / چون «رشته ئی زلولو تر بر گل انار» / آید یکی جراحت خونین مرا به چشم / کاندر میان آن / پیداست استخوان (آنها و احساس، برای خون و ماتیک)

شاملو شاعر غزل نیست؛ او شاعر جنگ و ستیز و نبرد با ظلمت است. زمانی که مردم گرفتار نیازهای روزمره خود هستند شاعر خود را مکلف می داند که از این نیازمندیها



سخن گوید. از غم نان سخن می گوید که ذهن او و توده عظیمی همچون او را مشغول کرده و این مشغولیت ذهنی نمی گذارد شاعر از معشوق سخن بگوید. در دوره ای که هر کس محتاج نان شب است برای عشق و حکایت مجال نیست. در عاشقانه ترین شعرهای او هم همانطور که خودش گفته عقیده ای اجتماعی نهفته است: «در عاشقانه ترین شعرهای من، عقیده ای اجتماعی پیدا می کنید، چرا؟ برای اینکه من دور نیستم از جامعه ام من همراه جامعه خود هستم و این اصلاً تخته پرش من است» (دستغیب، ۱۳۵۲: ۱۰۷)

عشق در شعر او با حماسه می آمیزد و بر این اساس است که عشق کلیشه ای را به شدت مورد انتقاد قرار می دهد و آن را در ایستایی و عدم پویایی به مرداری مانند می کند. شاعرانی که در راه عشق تقلیدی قدم نهاده اند و با تقلید از گذشتگان تظاهر به عشق می کنند، از دید او هنرشان محکوم به فناست، چون از خود چیزی ندارند و تقلید کار امثال قآنی هستند و این بی توجهی به مقتضیات زمان هنر آنها را بی ارج و منزلت می کند.

بگذار عشق این سان / مرداروار در دل تابوت شعر تو / تقلید کار دلفک قآنی / گندد هنوز و / باز / خود را / تو لاف زن / بی شرم تر خدای همه شاعران بدان (شاملو، آنها و احساس)

گرایشات اجتماعی شاعر در حدی است که بخشی از اشعار خود را که در مراحل آغازین شعری سروده، با نام آهنگهای فراموش شده نامگذاری کرده است که از نگاه او بایستی فراموش شوند. مختاری در کتاب انسان در شعر معاصر رد این مورد می نویسد: «شاید هیچ شاعر معاصر ایرانی به خاطر گرایش به انسان بدین گونه از گذشته های رمانتیک اما فارغ از «دیگران» خویش انتقاد نکرده باشد». (مختاری، ۱۳۷۱: ۲۸۲) محتوای این مجموعه رمانتیسمی سطحی و مبتذل است و شاعر در دوره های بعد از اینکه چنین اشعاری سروده، اظهار ندامت کرده است. شاعر اینگونه شعر سرودن را به کشیدن سنگ الفاظ و قوافی بر دوش خویش مانند می کند. سنگ الفاظ و قوافی ای که شاعر با دلبستگی به آنها زندانی برای خود ساخته و خویشتن خویش را در آن محصور و زندانی کرده است.



سنگ می کشم بر دوش / سنگ الفاظ / سنگ قوافی را ... / من کار می کنم / کار می کنم / کار / و از سنگ الفاظ / برمی افرازم / استوار / دیوار / تا بام / شعرم را بر آن نهم / تا در آن بنشینم / در آن زندانی شوم ... / و من سنگ های گران قوافی را بر دوش می برم / و در زندان شعر / محبوس می کنم خود را / بسان تصویری که در چارپوبش / در زندان قابش ( شاملو، مجموعه آثار، ۱۳۸۲: ۵۰)

معیار حقیقت و زیبایی در شعر از دید شاملو متفاوت با شاعر سنت گرایی چون حمیدی و دیگر سنت گرایان است و به همین سبب هر خواننده یا شاعری که با نگاهی ایستا و با این پیش فرض به شعر شاملو نگاه می کند، نمی تواند از زیباییهای آن بهره مند شده و تهی دست باز می گردد.

باری خشم خواننده از آن روست که ما حقیقت و زیبایی را با معیار او / نمی سنجم و بدین گونه آن کوتاه اندیش از خواندن هر شعر سخت / تهی دست باز می گردد (آیدا در آینه، غزل درود و بدرود)

شاملو بر این است که شعر در سالهای میان جنگ اول و دوم استقلال خود را باز یافته است و منطق خود را به منطق موسیقی و رقص (و بعدها نقاشی) نزدیک کرده است. در این دوره «نقاشی نیز راهی دیگر - به جز ثبت اشیاء زیبا در پیش گرفته است» (شهرجردی، ۱۳۸۱: ۳۰۸). شعر در دوره معاصر نه تحت تاثیر فلسفه ایده آلیسم بلکه متأثر از واقع گرایی و واقع بینی پوزیتیویستی و رئالیسم است و واقعیت‌های تلخ اجتماعی را عریان و بی پرده بازگو می کند. شاملو شاعری معنا گراست و هیچ‌وقت معنا را فدای فرم و شکل شعر نمی کند اگرچه فرم شعرش نیز در نهایت سختگی و زیبایی است. او خود در این زمینه می نویسد: «من شعر بنا شده بر موسیقی کلمات را یک شعر قلابی و ساختگی می شمارم. زیرا توجه به موزیک و صدای کلمه (و در نتیجه توجه به وزن و قافیه) ذهن را از کشف و شهود باز می دارد،



در راه جریان طبیعی شعر سنگ می اندازد و آن را از راه خود منحرف میکند. (همان، ۳۱۰

(

هدف شعر از دید شاملو باید روشنگری و آگاهی بخشی باشد و او این چنین شعری را می پسندد و می نویسد: «ترجیح می دهم شعر شیپور باشد نه لالایی؛ یعنی بیدارکننده باشد نه خواب آور (حریری، ۱۷۳: ۱۳۷۲). شعر کوششی است برای رهایی، نجات و آزادی و باید در خدمت این مفاهیم متعالی بشری باشد.

شعر رهایی است / نجات است و آزادی است / تردیدی است / که سرانجام به یقین می گراید / و گلوله ای که به انجام کار / شلیک می شود (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۴۷).

شعر حربه خلق است و شاعر نباید با دردهای مشترک خلق بیگانه باشد.

امروز / شعر / حربه خلق است / زیرا که شاعران / خود شاخه ای ز جنگل خلق اند / نه یاسمین و سنبل گلخانه ی فلان / بیگانه نیست / شاعر امروز / با دردهای مشترک خلق (شاملو، ۱۳۳۶: ۹۰)

#### ۴- فروغ :

فروغ در سیر تحول شاعرانه اش از «من شخصی» به «من اجتماعی» می رسد. در آغازین دفترهای شعرش فردیت گرایی و احساسات شخصی غلبه دارد و فروغ در این اشعارش برخی سنن اجتماعی و عرف جامعه را با مطرح کردن آشکار مسائل جنسی و هوی و هوس زیر پا می گذارد «شعر فروغ در این سه مجموعه (اسیر، دیوار و عصیان) جنبه تغزلی و فردگرایی دارد زبان و بیان هنوز در مرحله تکوین است کلام ساده و الفاظ نمودار آن است که هنوز شاعر در هنر خود به تکامل نرسیده است» (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۲۰۱). در دفترهای بعدی نگرش اجتماعی شاعر در اشعارش متبلور می شود و فروغ از سروده های قبلی خود اظهار ندامت می کند و می نویسد: «من متاسفم که کتابهای اسیر و دیوار و عصیان را بیرون

داده ام» (فروغ، ۱۳۷۸: ۴۰۴) شاعر پس از این تحول فکری دیگر شعر را تنها در بیان یک احساس منفرد درباره خودش استفاده نمی کند و به شعر با این دید نگاه نمی کند. از علاقه خاصی که به نیما و شاملو دارد و با توجه به اینکه این دو شاعر نگرشی اجتماعی در شعر دارند، می توان به رویکرد اجتماعی و انسانی فروغ در شعر پی برد. او شاملو را از لحاظ احساسات شعری نزدیک ترین شاعر به خود دانسته و می نویسد: «غیر از نیما خیلی ها مرا افسون کردند مثلاً شاملو. او از لحاظ سلیقه های شعری و احساسات من نزدیکترین شاعر است» (همان، ۴۲۸). او با رویکردی اجتماعی به نقد شعر معاصر می پردازد و بر این است که شعر زمان او از هرگونه فریادی تهی است. او نیز همچون اخوان بر این است که برخی شاعران معاصر صمیمیتی در بیان مسائل اجتماعی و انسانی ندارند و شعر امروز در گرایشهای خود به سوی مطالب و مسائل اجتماعی کمتر صمیمی و صادق بوده است. شاعران رسالت اجتماعی خود را فراموش کرده اند و به بیان سخنانی کلیشه ای و کلیاتی در مورد مسائل جامعه اکتفاء می کنند و جز این رسالتی برای خویش قائل نیستند. او در این باره می نویسد: «ملاحظه کاری، رعایت بعضی قواعد و رسوم، ترس، شرم و شهرت طلبی دیوارهایی هستند که به گرد شاعر امروز کشیده شده اند. او در اندیشه طغیان و شورش بر ضد عوامل فساد و انحطاط جامعه اش نیست، زیرا که برای او داشتن عنوان شاعری کافی است و همانطور که گفتم فقط یاد گرفته است که بگوید «آه من درد می کشم» و تصور می کند که رسالت خود را با بیان این جمله به پایان رسانیده است» (همان، ۳۸۷). از دید او نبود این ویژگی در شعر معاصر سبب شده که شعر امروز شعری تهی و بی پایه باشد.

فروغ شاعری اندیشه مدار است و نگاه اجتماعی او سبب می شود که از بی معنایی در شعر انتقاد کند. در این باره می نویسد: «تصور می کنم شعری که خالی از فکر باشد نمی تواند مرا راضی کند» (همان، ۴۰۵) از دید او شعر باید حامل پیامی باشد. او در نقد شعر هم عصارانش می نویسد: «شاعر با کلمات و تصاویر بازی کودکانه ای را شروع کرده است. او



حرفی برای گفتن ندارد و حاصل کارش حامل پیامی نیست. نگاهش بیان کننده هیچ اندیشه ای نیست» (همان، ۳۸۸). هدفی هم از این نوع شعر دنبال نمی شود. از یک ایماژ و یک مقدار تصویرهای زیبا استفاده می شود بدون اینکه هیچ هدفی در کار باشد. فروغ با این توصیف از شعر احساسی صرف خردگرای که در دوره او رواج داشته انتقاد می کند و تاکید خود را بر داشتن محتوایی متعالی و روشنگرانه در شعر ابراز می دارد. رویکرد اجتماعی شاعر در نقد شعر سبب می شود که به معنا در شعر بیشتر از زیباییهای صوری و فرم توجه داشته باشد و وقتی که منتقدان هم عصر او به این شعر شاملو:

سال بد/سال باد/سال اشک/سال شک/سال امیدهای دراز و استقامتهای کم/سالی که غرور  
گدایی کرد/سال درد، سال عزا

ایراد گرفته و آن را عاری از هر نوع زیبایی و فنی می دانند، می نویسد: «وقتی شاعر منتقد ما به این شعر شاملو... خرده می گیرند...، انسان با بی انصافی بزرگی روبرو می شود...، من تنها به شعر می اندیشم و به نظر من این چند مصرع کوتاه، در عین سادگی، به شکلی درناک بیان کننده ماهیت سالهای تاریکی است که بر ما گذشته است» (فروغ، ۱۳۷۸: ۳۸۹). از دید او شعر باید با زندگی و جامعه پیوند داشته باشد و اصلاً شعر از نگاه او جزئی از زندگی است و هرگز نمی تواند جدا از زندگی و خارج از دایره نفوذ تاثراتی باشد که زندگی واقعی به آدم می دهد. از این لحاظ است که شعر شاملو را می پسندد، چرا که شعر شاملو ارتباطی عمیق با زندگی و جامعه عصرش دارد و شعرش انعکاس محیطی است که در آن زیسته است. فروغ در این باره می نویسد: «او (شاملو) خفقان و تاریکی محیطش را در خون و گوشت کلماتش گنجانیده است، درد و حسش زیبا و انسانی است و گاه شعرش تا حد یک اثر حماسی اوج می گیرد» (همان، ۳۸۹).



شعر اخوان را نیز از این لحاظ می‌ستاید که آئینه راستگوی محرومیتها، تلاشها و آرزوهایی نسلی است که در اوج شور و اعتمادش ناگهان خود را فریب خورده و تنها یافت. شعری که با جامعه همگام است شعری مورد پسند فروغ است.

## ۵- هوشنگ ابتهاج :

هوشنگ ابتهاج در دوره ی آغازین شعری خود شاعری است رمانتیک و غزلسرا. بیشتر تحت تاثیر شعر حافظ قرار گرفته و از شیوه ی او پیروی کرده است و محتوای شعر او را بیشتر احساسات شخصی و فردی تشکیل می‌دهند و من فردی در اشعار آغازین او پررنگ است، ولی رفته رفته شاعر از این من فردی دور شده و من اجتماعی و انسانی در شعرش پررنگ تر می‌شود و این تغییر در نگرش تحت تاثیر مقتضیات زمانی و شاعران بزرگ اجتماعی آن دوره نظیرنیمایوشیج، شاملو و ... بود. او خود در مورد این گرایش اجتماعی در شعرش می‌نویسد: « زمانی بود که من هنوز دشمن و دوست خود را نداشته بودم ، هنوز عشق بزرگم را نیافته بودم ، با دیگران می‌سوختم ، اما شعر من سراب بود و در پایان آن روزگار نوشتم ، به هنگامی که خروش خشم و فریاد و درد ، در پرده ی دل تو می‌آویزد . من برای دلم ، برای عشق بیمارم آواز خوانده ام ، به هنگامی که چهره های زرد و شکسته هم میهنان من با اشک و خون آغشته می‌شود ، من برای گلهای یاس ، برای شبهای مهتابی ، برای خوابها و رویاهای خود شعر سروده ام . شعر همچون ناله ی مرغ شب ، آواز اندوه و پریشانی و شکست شده است و من دیگر نمی‌خواهم که چنین باشد . من آواز خویش را در این دل تنگ سرخواهم داد و این آرزو را که سرگذشت رنج و رزم پر شکوه انسانهاست ، از میان حصارهای ویران این شب خون آلود به گوش دورترین ستاره ی بیدار آسمان خواهم رساند و چنین کردم . » (مجد، ۱۳۸۲: ۶۸). از این دوره به بعد شعر شاعر



محتوایی انسانی و اجتماعی می‌یابد. این تغییر رویکرد شاعر به شعر در شعر «گالیا» به روشنی دیده می‌شود. شاعر می‌خواهد که دیگر از او ترانه شوریدگی و شعری در عشق و عاشقی نخواهند. چرا که از دید او زمانی که مردم محتاج نان شب هستند، مجال برای عشق و حکایت عاشقانه باقی نمی‌ماند. شاعر بدین گونه تعهد اجتماعی و رسالت هنری خویش را ادا می‌کند و با جامعه خویش همدردی می‌کند. از دید او شعر نیز در این زمان باید در خدمت رهایی انسانها از یوغ اسارت و بردگی و فقر و بیداد باشد. شعر در این زمانه باید رنگ آتش و خون داشته باشد و عصیانی بر علیه ظالمان و مستبدان باشد.

دیر است گالیا/ در گوش من فسانه دلدادگی/ مخوان/ دیگر زمن ترانه شوریدگی/ مخواه/ دیر است گالیا به ره افتاد کاروان/ عشق من و تو... آه / این هم حکایتی است/ اما در این زمانه که درمانده هر کسی/ از بهر نان شب/ دیگر برای عشق و حکایت مجال نیست/ شاد و شکفته در شب جشن تولدت / تو بیست شمع خواهی افروخت تابناک/ امشب هزار دختر هم سال تو ولی/ خوابیده اند گرسنه و لخت روی خاک/ زیباست رقص و ناز سر انگشتهای تو/ بر پرده های ساز / اما هزار دختر بافنده این زمان/ با چرک و خون سر انگشتهایشان/ جان می‌کنند در قفس تنگ گارگاه/ از بهر دستمزد حقیری که بیش از آن/ پرتاب می‌کنی تو به دامان یک گدا/ وین فرش که پامال رقص توست/ از خون و زندگی انسان گرفته رنگ/ در تار و پود هر خط و خالش هزار رنج/ در آب و رنگ هر گل و برگش هزار ننگ/ دیر است گالیا هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست/ هر چیز رنگ آتش و خون دارد این زمان/ هنگامه رهایی لبها و دست هاست/ عصیان زندگی است. (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۳-۱۰۴-۱۰۵)

این رویکرد شعری در شعر ابتهاج ما را به یاد شعر نزار قبانی؛ شاعر عرب می‌اندازد که در کارکرد اجتماعی شعر سروده است:

دوستان! شعر را چه سود اگر نتواند اعلام قیام کند؟! اگر نتواند خودکامگان را براندازد؟! شعر را چه سود اگر نتواند آتشفشان‌ها را به طغیان وادارد/ آن زمان که نیازش





داریم؟/شعر را چه سود اگر تاج /از سر شاهان قدرتمند این جهان برنگیرد(قبانی، ۱۳۸۷: ۹۵)

از دید ابتهاج، شاعر پیشین بیشتر در گیر فلک بود نه زمین و زمینیان و شاعر امروز به زمین برمی گردد و آن را ستایش می کند و شعر نه به عرفان، که بیشتر به نیاز زمینیان و آدمیان برمی گردد و درد آنان را بر زبان می آورد.

زین پیش، شاعران ثناخوان، که چشم شان در سعد و نحس طالع و سیر ستاره بود

بس نکته های نغز و سخن های پر نگار گفتند در ستایش این گنبد کبود

اما زمین که پیشتر از هر چه در جهان شایسته ستایش و تکریم آدمی است

گمنام و ناشناخته و ناسپاس ماند (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۱-۱۱۲)

شعری که شاعر در مورد ناظم حکمت سروده نیز نشان از احترام او به ایده ی انسانی و اجتماعی ناظم حکمت - که برجسته ترین شاعر اجتماعی ترک است- دارد و این شعر تاثیرپذیری او از اشعار اجتماعی ناظم حکمت را که به صورت ترجمه در اختیار شاعر بوده، مستثنا نمی کند و ناظم حکمت می تواند به عنوان شاعری که در رویکرد اجتماعی شاعر نقش داشته، شناخته شود. ابتهاج در این شعر بر این است که ناظم با مفاهیم متعالی انسانی و اجتماعی که در شعرش مطرح کرده در دل هر کودک و زنی، در دل هر مردی و در دل هر کسی که او را می شناسد، جای دارد. او نیز چون ناظم زندگی همراه با خفت و خواری و تباه زیستن را نمی پسندد.<sup>۲</sup>

<sup>۲</sup>- اشاره به این بخش از یک شعر ناظم (شعر مثل کرم):



مثل یک بوسه گرم/مثل یک غنچه سرخ/مثل یک غنچه خونین ظفر/دل افروخته ام را به تو  
می بخشم ناظم حکمت/و نه تنها دل من/همه جا خانه تست/دل هر کودک و زن/دل هر  
مرد/دل هر که شناخت/بشری نغمه امید تو را/که در آن هر شب و روز/زندگی رنگ دگر  
طرح دگر می گیرد/زندگی/زندگی/اما نه بدینگونه که هست/نه بدینگونه تباه/نه بدینگونه  
پلید/نه بدینگونه که اکنون به دیار من و توست/به دیاری که فرو می شکنند/شبچراغی چو  
تو گیتی افروز/وز سپهر وطنش می رانند/اختری چون تو پیام آور روز/لیک حکمت  
آفتابی چون تو/به کجا خواهد رفت/که نباشد وطنش/و تو می دانی ناظم حکمت/روی  
کاغذ ز کسی/وطنش را نتوانند گرفت/آری ای حکمت خورشید بزرگ/شرق تا غرب  
ستایشگر توست/وز کران تا به کران گوش جهان/پرده نغمه جان پرور توست/...../بسرائیم  
بخوانیم رفیق/نغمه خون شفق/نغمه خنده صبح/پرده نغمه ماست/گوش فردای بزرگ/و  
نوابخش سرود دل ماست/لب آینده پاک(ابتهاج، ۱۳۶۰: ۲۷-۳۰)

## ۶- شفیعی کدکنی:

شفیعی کدکنی از جمله شاعرانی است که در نقد شعر، متوجه بعد معنا می باشد؛ نه اینکه به  
فرم و شکل در شعر اهمیت ندهد، بلکه بر این است که نباید معنا را فدای فرم و شکل کرد  
و بر این اساس با زبان ورزی افراطی در شعر به شدت مخالف است و یکی از اساسی ترین  
عوامل مخالفت وی با اشعار شاعرانی که شعرشان موصوف به این صفت است از جمله  
شاعران موج نو و شعر حجم، به سبب خلاء معنا و اندیشه ای است که در شعر این شاعران

من به او می گویم: آری خاکستر خواهم شد/گداخته و /سوخته/همچون/ کرم/من اگر نسوزم/تو اگر نسوزی/ما اگر  
نسوزیم/چه سان/بدل می شود/تاریکی ها/به روشنایی ها(ناظم حکمت، ترجمه پناهی نیک، ۱۳۸۳: ۲۵۸-۲۵۷)



دیده می شود. از دید او شعر باید اندیشه مدار، آرمان گرا و ایدئولوژیک باشد و چراغ راه جامعه باشد.

او در جایی در مورد خردگرایی و تاکید بر رئالیسم در شعر و جامعه، می نویسد: «امیدوارم صبح دم رئالیت از شب تاریخی و تخیلی ما طلوع کند» (شفیعی کدکنی، مجله بخارا، شماره ۷۱) از خردگریزی در شعر انتقاد می کند. با شعری که به تعبیر خودش «شعر جدولی» نامیده می شود، مخالف است و گرایش به این گونه شعر را ناشی از انحطاط روح جامعه می داند و در این باره می نویسد: «یک حقیقت اجتماعی و تاریخی را نباید مورد غفلت قرار داد و آن اینکه تاریخ هزار و دویست ساله ادبی فارسی به صراحت به ما می گوید که در هم ریختگی افراطی نظام خانوادگی کلمات - از آن گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی و یا محصولات روزنامه های عصر ما دیده می شود - اگر خوب و اگر بد، دلیل انحطاط روح جامعه است و نشانه ی این است که جامعه به لحاظ فرهنگی فاقد روح خلاقیت واقعی است، خلاقیتی که در آنسوی آن نشانی از نگاه تازه به حیات باشد و زیر سلطه عقل نمی گویم هنر باید زیر سلطه عقل باشد، می گویم جامعه ای که این هنر در آن بالیده زیر سلطه عقل نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۵۴)

یکی از دلایل انتقاد او از سپهری، گرایش سپهری به این شیوه سخنوری در برخی از آثارش است. او در این باره می گوید: سهراب به بلای بیدل دهلوی گرفتار شده است. مخصوصاً در کتاب ما هیچ ما نگاه. چرا که این درهم ریختگی نظام خانوادگی کلمات که در سبک هندی هم دیده می شود، به دلیل انحطاط روح جامعه است که به لحاظ فرهنگی هم روح خلاقیت واقعی را ندارد؛ خلاقیتی که علاوه بر داشتن نگاه تازه به حیات، زیر سلطه ی عقل باشد.

از دید شفیع، در دوره معاصر رویکرد اجتماعی در شعر از الزامات زمانه است. او «به شهادت همه ی دفترهای شعرش، در مقام شاعری متعهد و حساس، نسبت به اوضاع



اجتماعی جامعه و حال و روز مردم و شیفته‌ی حق و عدالت است» (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۳۵) از دید شفيعی شعر در این زمانه باید در خدمت جامعه و نیازهای اجتماعی و انسانی باشد و آنچه شاعر را به سرودن وای می‌دارد باید نیازهای جامعه باشد. شاعر با زبان سمبولیک بیان می‌دارد که شعر باید در خدمت ظلم ستیزی باشد. دوران جدیدی شروع شده است که نیاز قبیله را بر شعر افزوده است. واژه‌های شاعر باید خاک در دهان شیاطین زمان بیفکنند.

مثل مسیر مار که بر نرمه ریگ دشت/ طومار روزگار گشودست/ ای شاعر از زمانه فراموش مکن که باز/ دوران دیگری شده آغاز/ دوران دیگری که نیاز قبیله را/ چونین به سحر و شعر فزوده ست/ بر برگ برگ دفتر ایام/ باید که جای جای تپشهای قلب تو/ همواره نقش باشد و/ امروز/ چندین هزار نسترن سرخ/ در لحظه بلوغ و شکفتن/ پریپر شدند در نفس اژدها/ تو/ خاموش ماندی و سرودی/ گفتن نداشت یا که شفتن/ آن حله بریشم تو نرم شد چنانک/ کرمی شدی میانه پيله/ طوفان واژه‌های تو امروز/ گر خاک در دهان شیاطین نیفکند/ پس چیست شعر سحر قبیله؟ (شفيعی کدکنی، ۱۴۷: ۱۳۸۵-۱۴۸)

شاعر باید زبان ملت خویش باشد و خشم و عصیان آنان را بسراید.

آی/ شاعر آن خشم فروخورده قومت را/ از نو بسرای (همان، ۱۵۸).

از دید او، شعر با زندگی پیوند خورده است و باید روح حیات اجتماعی و زندگی بشری در آن منعکس شود، همه ویژگیها از جمله مخیل بودن، مبهم بودن، سبک شعر، واژگان و بافت شعر ویژگیهای عارضی شعر هستند و آنچه ذات اثر است، پیوستگی آن با جامعه و آرمانهای متعالی انسانی و اجتماعی است.

پس در کجاست شعر/ اگر نیست/ آنجا که زندگی است/ پس در کجاست شعر/ اگر نیست/ مثنی کلام زنده که جان دارد/ و آدمی/ در زندگی/ نیاز به آن دارد/ بیهوده پرسشی است که پرسیم/ از هر کسی نشانی او را/ زیرا/ بسیاریا نشانی بیجا/ از کوچه کلام مخیل/ تا



چارراه ابهام/میدان سبک و بافت/خواهند گفت و باز دریغا/هرگز کسی نشان او را /در  
ازدحام واژه نخواهد یافت/و شعر چیست چیست اگر نیست/آن لحظه غبار زدایی/آئینه  
رواق یقین را/دیدن /در لحظه شکفتن گل/آزادی تمام زمین را(همان، ۴۸۳-۴۸۵)

از دید شفیعی شعری که آئینه تمام نمای زندگی بشری باشد، رو در آیندگی دارد و همیشه  
ماندگار است.

سرودی که آئینه زندگیت /هماره رهش رو در آیندگیت /نه آن یاوه کز سست پیوند  
خویش /بمرده ست پیش از خداوند خویش(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۷۸)



## نتیجه گیری:

با سیری در نقد و نظرهای شاعران معاصر، روشن می شود که شاعران معاصر در نقد شعر رویکردی اجتماعی دارند و بر این اند که شعر رسالتی اجتماعی و انسانی دارد. شعر امروز از دید این شاعران باید با جامعه و زندگی امروزین پیوند داشته باشد و منعکس کننده نیازها، محرومیتها و مفاهیم متعالی اجتماعی و انسانی باشد. با این دید است که شعر خشک و خالی و هنر محض را نمی پسندد. از نگاه این شاعران، اشعاری که صرفاً بیانگر احساسات فردی هستند و مثلاً در آن به روابط عاشقانه و بیانی رماتیک از این روابط پرداخته می شود، به فراموشی سپرده خواهند شد. چنین هنری رو در آیندگی نخواهد داشت و ماندگار نخواهد بود. هنری که ارتباطش را با واقعیتهای اجتماعی گسسته و در فراواقعیت سیر می کند از دید این شاعران نمی تواند هنری اصیل و ماندگار باشد. این شاعران شاعرانی اندیشه مدار هستند و اندیشه و پیام از دید این شاعران باید در کانون توجه شاعر باشد و فرم و شکل نیز وقتی مفید و موثر است که در خدمت معنا و پیام باشد. زبان ورزی صرف و شکل و فرم زیبا اگر خالی از محتوا و پیامی متعالی و انسانی باشد، از دید این شاعران که معتقد به رسالت و تعهد شعر هستند، منحط و واپس گراست و نمی تواند با جامعه پیوند برقرار کرده و حوزه مخاطبین خود را گسترده سازد.



## منابع و مراجع:

- آرین پور، یحیی (۱۳۸۷)، از نیما تا روزگار ما، چاپ پنجم، تهران: انتشارات زوار
- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، راهی و آهی، منتخب هفت دفتر شعر، تهران، انتشارات سخن
- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۰)، شبگیر، چ دوم، تهران: انتشارات توس
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۲)، حریم سایه های سبز (مجموعه مقالات)، زیر نظر مرتضی کاخی، تهران: انتشارات زمستان
- باربری، پیر. ۱۳۷۸. نقد جامعه شناختی، ترجمه جمال آل احمد، نشریه هنر و معماری (۴۱)، تهران ۷۰-۶۰
- حریری، ناصر (۱۳۶۸)، هنر و ادبیات امروز (گفت و شنودی با شاملو)، تهران، کتابسرای بابل
- حقوقی، محمد (۱۳۹۳)، شعر زمان ما (اخوان ثالث)، تهران: انتشارات نگاه
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۲)، نقد آثار شاملو، تهران: میرا
- رومی پور، علی (۱۳۸۷)، شعر سیاسی و مقاومت در اشعار نزار قبانی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قم
- زرشناس، شهریار (۱۳۷۸)، جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، چاپ دوم، تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان
- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸)، چشم اندازهای شعر نو فارسی، تهران: انتشارات طوس
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳)، شعر بی دروغ شعر بی نقاب، چ چهارم، تهران: انتشارات جاویدان
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱)، نقد ادبی، چ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر



شاملو، احمد (۱۳۷۲) دربارهٔ هنر و ادبیات (گفت و شنودی با احمد شاملو)، به  
کوشش ناصر حریری، چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۲)، مجموعه آثار (دفتر یکم شعرها)، چاپ چهارم، تهران:  
انتشارات نگاه

\_\_\_\_\_ (۱۳۳۶)، هوای تازه، تهران: انتشارات نیل

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا  
سلطنت، چ اول، تهران: انتشارات سخن

شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۳۷۷. شعر جدولی آسیب شناسی نسل  
خردگریز. مجله بخارا، شماره اول مرداد و شهریور  
\_\_\_\_\_ (۱۳۸۵)، هزاره دوم آهوی کوهی، چاپ چهارم، تهران:  
انتشارات سخن

\_\_\_\_\_ ۱۳۸۸، سیره استاد ما ادیب، مجله بخارا، شماره ۷۱

شهرجردی، پرهام (۱۳۸۱)، ادیسه ی بامداد، تهران: نشر کاروان

عباسی، حبیب الله (۱۳۷۸)، سفرنامهٔ باران، تهران: انتشارات روزگار.  
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۸). فروغ جاودانه (مجموعه شعرها و نوشته ها و گفتگوهای فروغ  
فرخزاد). به کوشش عبدالرضا جعفری. تهران: نشر تنویر  
کاخی، مرتضی (۱۳۷۱)، صدای حیرت بیدار، چاپ اول، تهران: انتشارات زمستان

مجد، امید (۱۳۸۲)، شعر نو در عرصه سیمرخ، چ اول، نشر امید مجد

مختاری، محمد (۱۳۷۱)، انسان در شعر معاصر، چ اول، تهران: انتشارات توس





ناظم حکمت (۱۳۸۳)، تاریکی صبح (برگزیده اشعار)، ترجمه زرین تاج پناهی نیک، تهران: نشر دنیای نو

نیما یوشیج (۱۳۵۵)، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، چاپ ۳، تهران: گوتنبرگ

\_\_\_\_\_ (۱۳۵۰)، تعریف و تبصره و یادداشتهای دیگر، تهران: انتشارات امیرکبیر

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۵)، درباره هنر و شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، چ اول، تهران: انتشارات نگاه



## شناختنامه فیضی دکنی و مثنوی نل و دمن او

\* شهرزاد نیازی

### چکیده

ابوالفیض فیضی فیاضی اکبر آبادی (۹۵۴ - ۱۰۰۴ هـ.ق) ملک الشعراء دربار جلال الدین اکبر شاه از شاعران و ادیبان بزرگ هند و از سرآمدان سخن پارسی در آن سرزمین است. وی بعد از امیر خسرو دهلوی اولین شاعر فارسی گوی پرآوازه ای بود که در سرزمین هند به سال ۹۵۴ (ه.ق) ولادت یافت. فیضی آثار متعددی به نظم و نثر دارد. از جمله آنها پنج نامه در جواب پنج گنج نظامی است که فیضی در سی و سومین سال پادشاهی جلال الدین اکبر (۹۹۶ هـ) سرودن آنها را آغاز کرد. «نل و دمن» یکی از این خمسه است که در برابر لیلی و مجنون به نظم درآمده و از میان این پنج گنج تنها نل و دمن به تمامی به نظم کشیده شده و بقیه ناتمام مانده است. در این مقاله کوشش شده است ضمن معرفی این شاعر برجسته هندی مثنوی «نل و دمن» او به لحاظ داستانی تحلیل و تبیین گردد.

**کلید واژه:** فیضی دکنی، مثنوی، نل و دمن، داستان.

\* گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران

niazi\_60@yahoo.com



## ۱. مقدمه

ابوالفیض فیضی فیاضی اکبر آبادی (۹۵۴-۱۰۰۴ هـ.ق) ملک الشعراء دربار جلال الدین اکبر شاه از شاعران و ادیبان بزرگ هند و از سرآمدان سخن پارسی در آن سرزمین است. اهمیت وی تا حدی است که او به صفاتی چون افصح الفصحا، افصح المتکلمین، زبده المتأخرین ملقب گردیده است. (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۲۴۷) وی بعد از امیر خسرو دهلوی اولین شاعر فارسی گوی پرآوازه ای بود که در سرزمین هند به سال ۹۵۴ (ه.ق) ولادت یافت. غیر از علوم رسمی در طب و ریاضی تبحر داشت و در عین حال اهل حکمت و تصوف هم بود. به شاعری بیشتر تمایل نشان داد و در این شیوه مخصوصاً به طریقه نظامی و سنایی نظر خاص داشت. (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۴۱۷)

آثار فیضی متعدد و به نظم و نثر هر دو است و شماره آنها را تا یکصد و یک نوشته اند. از آن جمله است: ۱- کتاب لیلای در حساب که آن را از سانسکریت به فارسی برگرداند ۲- تفسیر بی نقطه به نام « موارد الکلم » ۳- تفسیر دیگری به نام « سواطع الالهام » ۴- مجموعه منشآت با عنوان « لطیفه غیبی » ۵- کلیات فیضی که شامل قصیده، غزل، قطعه، رباعی، مثنوی، ترکیب بند در حدود نه هزار بیت، اما آنچه از دیوان فیضی متداول است؛ اینهاست: ۱- طباشیر الصبح که مجموعه غزلهای اوست. ۲- قصاید در موضوع های گوناگون از قبیل مدح و اندرز و مانند آن ۳- پنج نامه در جواب پنج گنج نظامی که فیضی از سی و سومین سال پادشاهی اکبر (۹۹۶ هـ) ساختن آنها را آغاز کرد؛ بدین گونه: الف- « مرکز ادوار » در برابر مخزن الاسرار ب- « سلیمان و بلقیس » در برابر خسرو و شیرین ج- « نل و دمن » در برابر لیلی و مجنون د- « هفت کشور » در برابر هفت پیکر هـ- « اکبر نامه » در برابر اسکندر نامه. (صفا، ۱۳۶۴: ۵/ ۸۴۹-۸۵۰)

اما از میان پنج گنج فیضی تنها نل و دمن به تمامی به نظم کشیده شد و بقیه ناتمام ماند. وی در منظومه نل و دمن به ناتمام ماندن منظومه های خود اشاره کرده است:



ز آن چار عروس هفت خرگاه      کاوردمشان به نیمه راه  
چندی اگرم امان دهد بخت      یک یک بیرم به پایه تخت  
(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۹۵)

وی سرانجام در سال ۱۰۰۴ (هـ) به علت بیماری تنگی نفس بدروود حیات گفت. داستان نل و دمن ترجمه منظوم قسمتی از داستان مهابهاراتا است اما این ترجمه با دخل و تصرفاتی همراه است و با آنچه در اصل داستان در مهابهاراتا آمده، تفاوت‌هایی دارد. به عنوان مثال فیضی از به کار بردن اسم شخصیت‌های داستان به شکلی که در اصل داستان آمده، خودداری می‌کند و از آنها فقط با عنوان پدر دمن، برادر نل یا پری نام می‌برد درحالی‌که در اصل داستان، نام هر یک از شخصیت‌ها ذکر می‌شود؛ به عنوان مثال: پدر دمن با نام « راجه بهیم » و یا درویش به اسم « رکهیشری دمن » و یا اسم هریک از پریان، کلجک (*kaliyuga*)، دواپر (*dvapara*)، رانی (*Rani*) و یا نام برادر نل، پهکر (*puskara*) آمده است. به لحاظ محتوا نیز قسمتهایی از داستان فیضی با تغییراتی نسبت به اصل داستان آمده است.

از نظر شگردهای داستانی و عناصر داستان نیز اگر چه داستانهای کهن از عناصر داستانی خالی نیست، به لحاظ فنی و اصول داستان نویسی منظومه نل و دمن قویتر است؛ مثلاً از نظر صحنه پردازی و پرداخت شخصیت‌ها، نویسنده با قوه تخیل و قوت بیان آن را به یکی از برجسته ترین آثار ادبی زبان فارسی در هند تبدیل کرده است.

این منظومه بنا به تعریفی که در کتاب «عناصر داستان» جمال میرصادقی آمده است داستان خوانده می‌شود. منظور از داستان (*story*) در اینجا عنصر اصلی «ادبیات تخیلی» و «ادبیات داستانی» است. بنابراین کل ادبیات نمایشی و داستانی را نیز شامل می‌شود؛ از قصه و داستان کوتاه و رمان بگیریم تا نمایشنامه و فیلمنامه و داستانهای منظوم و غیره؛ زیرا «داستان» اساس همه انواع ادبی خلاقه است؛ چه روایتی چه نمایشی. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۱) بنابراین منظومه نل و دمن نیز جزوی از ادبیات داستانی است و داستان خوانده می‌شود و عناصر داستان که در این مقاله بررسی شده منطبق بر کل ادبیات داستانی است که شامل



قصه و رمان و داستان کوتاه و منظومه های داستانی می شود نه الزاما داستان به معنای امروزی و غربی آن.

نکته قابل توجه دیگر که در خلال این مبحث می توان به آن اشاره کرد این است که سبک شعر رایج در این دوره را سبک هندی یا اصفهانی نامیده اند، در این سبک دو قالب شعری غزل و مثنوی رایج ترین قالبهای این دوره اند. محققانی که در زمینه سبک هندی پژوهش کرده اند بیشتر به قالب غزل پرداخته و چندان به قالب مثنوی توجه نکرده اند. با توجه به این که قالب مثنوی مناسب ترین قالب برای نظم داستانهای بلند است و داستان سرایی نیز در این دوره بسیار شایع و رایج، پرداختن به این موضوع در شناخت زوایای دیگری از سبک هندی و به ویژه دریافت نوع و شیوه داستان سرایی در این سبک اهمیت خاصی پیدا می کند.

در این پژوهش کوشش شده است، داستان نل و دمن فیضی دکنی از لحاظ ساختار داستان نویسی بررسی شود و عناصر داستانی در این منظومه با ذکر شواهدی از این داستان تحلیل گردد.

ابتدا خلاصه داستان را برای فهم بهتر آنچه در این پژوهش آمده است، بیان می کنیم و سپس به نقد و تحلیل داستان می پردازیم.

## ۲. خلاصه داستان

در کشور هند، اقطاع اجین، تختگاه شاهی به نام نل بود. وی پادشاهی فرزانه، با شکوه و دانش منش بود و از بخت و اقبال بهره داشت. صاحب حسن و کمال و در شناخت اسبها بی نظیر بود.

در ایام نوجوانی و هنگام به تخت نشستن او، قضای آسمان فرا می رسد و زمانه خار خار عشقی را در دل او پدید می آورد اما آگاه نیست که آتش عشق چه کسی در قلب او شعله ور شده است:

انگیخت مشعبد زمانه      نقشی عجب از طلسم خانه  
دریافت به چشم خود غباری      در سینه نهفته خارخاری



آگه نه که گرد دامن کیست؟ وین غنچه زخار گلشن کیست؟

(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۱۵)

او که نمی داند معشوقه کیست و اندوه فراق چه کسی او را شیفته و بقرار ساخته است برای چاره اندیشی و درمان درد عشق خود صاحب‌نظرانی را می طلبد تا در طالع او بنگرند و در سودای جنون او افسونی بدمند. وزیر نل، طبیب را می طلبد. او نبض بیمار را می گیرد و وجود عشقی را در سر او خبر می دهد و وصال معشوقه را تنها راه علاج درد می داند:

شوری است ز عشق در سر او تیغی است نهان به گوهر او  
آماده عشق شد مزاجش بشتاب و بکوش در علاجش  
معشوقه نازنین طلب کن عذاب لبش به کار تب کن  
(همان: ۱۱۸-۱۱۹)

اما نل معشوق را نمی شناسد و وزیر که از نل می خواهد راز دلش را آشکار کند، به بن بست می رسد بنابراین نل را پند و اندرز می دهد که خود را از غم عشق رها کند، شاد بنشیند و چندی صبر پیشه کند تا معشوق خود را بیابد.

نل که همچنان غصه عشق او را بی تاب نموده است، محرم‌ان دربار را طلب می کند تا با افسانه گویی ملال نل را دفع کنند. سرانجام یکی از محرم‌ان، خبر جادو صنمی به نام «دمن» رادر خاک «دکن» می دهد و پس از شرح زیبایی و فتنه انگیزی او بیان می کند که خواهان دامادی است:

دری ز نژاد تاجداران شایسته تاج بختیاران  
و آن زهره طلب کند مهی را تا حجله نشین شود شهی را  
(همان: ۱۲۳)

از اینجا است که نل متوجه می شود عاشق دمن است و به دنبال دلتنگی و ناشکیبی اش از سرگذشت دمن می پرسد و محرم افسانه گویی که از دمن برای او گفته است، این گونه شرح می دهد که پدر دمن صاحب فرزند نمی شده است. از درویشی چاره جویی می کند. درویش نیز دو ترنج و یک سیب به او می دهد و پدر در می یابد که دو ترنج، دو پسر



و یک سیب، نشان دختری را به او می دهد. پدر دمن بعد از تولد دو پسرش صاحب دختری می شود و بنابر نظر درویش او را دمن می نامد.

همزمان با بیقاراری و آشفته‌گی نل از عشق دمن، دمن نیز درد عشقی را در وجودش احساس می کند. او نیز اصلاً نمی داند عاشق کیست؟ اما با گریه و زاری فراوان سرانجام سر رشته کار را در می یابد و برای تسلی دل زارش، نقش نل را که به گفته خودش از برهمنی برای او به یادگار مانده است، در دست می گیرد و با آن عشق می ورزد.

دایه که عشق بازی او را با تصویر می بیند، حیران شده و گمان می کند شاید پری راه او را زده و او را دچار جنون کرده و یا خواب و خیالی است که او را این چنین گرفتار کرده است. ماجرا را با مادر دمن در میان می گذارد. پدر و مادر دمن که از رسوایی دخترشان در عشق نل و آبروریزی آن نگران هستند دختر را به صبر و پرهیز فرا می خوانند. روزی نل در باغ به یاد عشق دمن قدم می زند. مرغی را می بیند و او را به دام می اندازد و شرح عشق خود را برای آن پرنده بازگو می کند و فراق نامه خود را به بال او بسته و او را راهی دیار دکن می کند. مرغ به دمن می رسد و او نیز نامه را با شور فراوان پاسخ می گوید.

به دنبال بی تأثیر بودن اندرزها و آشفته‌گی روز افزون این دو دل‌داده، پدر دمن، چاره کار را در ازدواج دختر می بیند و بر اساس رسم پادشاهان هند جشنی بر پا می دارد و صلابی دامادخواهی دخترش را به سراسر کشور می رساند. بر اساس این رسم، دختر هر شخصی را پسندید، حمایل گل را به گردن او می اندازد و رسماً به عقد ازدواج آن شخص درمی آید.

چون پدر دمن همه پادشاهان را به جهت دخترش می طلبد، نل نیز خود را برای سفر به دکن و حضور در جشن آماده می کند و با هدایای فراوان و عشقی شورانگیز راهی دیار «بیدر»، سرزمین معشوقه اش می گردد. وقتی نل وارد مجلس می شود، پری نژادان که از حسن دمن بسیار شنیده بودند خود را با نیرنگ بسیار به شکل نل ظاهر می کنند اما دمن که از سه نشان پریان آگاه است: (یکی آنکه سایه ندارند دوم آنکه چشم بر هم نمی زنند و



سوم آنکه قدم آنها بر زمین نمی رسد) نل واقعی را می شناسد و حمایل گل را به گردن نل می آویزد و به همراه او به حجله می رود.

بعد از مدتی عشق بازی و زندگی همراه با شادی، سپهر ناساز با حریف کج می بازد و عیش و عشرت این دو دلداه، مکدر می گردد. یکی از دیوها، کلجگ نام که او نیز عاشق دمن بوده اما از وصال او ناکام مانده است به قصد انتقام، نل را دعای بد می کند و به درون نل در می آید و عقلش را می برد. در این میان برادر کوچکتر نل، فرصت را غنیمت می شمارد و با قمار کج پادشاهی و گنج برادر را تصاحب می کند. نل که با فریبکاری برادر همه چیز را می بازد به همراه دمن آوارهٔ بیابان می گردد.

بد مهر برادرش که چون دیو آمد پدر زمانه در ریو

نل را چو ز شهر کرد بیرون تا بادیه گرد گشت و مجنون

(همان: ۱۷۳)

آوارهٔ خانمان بعد از چند روز بیچارگی و درماندگی از دمن می خواهد که او را رها کند و به سوی خانهٔ پدرش باز گردد لیکن دمن نمی پذیرد و در شبی که دمن به خواب رفته او را در صحرا رها می کند. چون دمن از خواب برخاسته و نل را در کنار خود نمی بیند نالان و زاری کنان به راه می افتد. در این هنگام ماری او را می بلعد اما رهنوردی از راه می رسد، سینهٔ مار را شکافته و دمن را نجات می دهد اما رهنورد بوسیلهٔ مار گزیده می شود و می میرد. دمن به راه خود ادامه می دهد. به بیشهٔ شیران می رسد شیر عظیمی او را می بیند اما از شدت نحیفی و نزاری از حمله کردن به او صرفنظر می کند. بعد از چند روز در عین ناامیدی، صف سفید پوشانی را می بیند و آنها دمن را تسلی داده و مژدهٔ وصال یار را به او می دهند. در ادامهٔ راه سپاهی را می بیند. فرمانده سپاه نزد او می آید و از حال و سرگذشت او می پرسد. دمن نیز خود را معرفی می کند، از آوارگی و بیچارگی خود سخن می گوید. فرمانده نیز او را به قصر پادشاه دعوت می کند و شاه نیز او را پناه می دهد و در کنار دخترش از او مراقبت می کند و کنیزی نیز به او می دهد.





نل که در بیابان همچنان آواره و بی کس است، ماری را می بیند که در آتش به خود می پیچد. ناگاه مار به سخن در می آید که روزی برهمنی را نیش زدم و او در حق من دعای بد کرد از آن پس به این روزگار گرفتار شدم. اگر مرا نجات دهی زندگانی از سر می گیرم. نل او را نجات می دهد بعد از آن مار می گوید: تو ده قدم بشمار بعد از آن مرا رها کن. چون نل به زبان هندی از یک تاده شمرد و به ده رسید گفت: دش (Dasa)، با گفتن دش، مار، نل را گزید و صورت او مبدل شد و رنگش رو به سیاهی رفت. سپس مار به نل گفت: حکمتی در این نهفته است و حکم قضاست چرا که هر کس تو را به آن صورت می دید تو را آزار می داد و می شناخت. از امروز خود را «باهک» معرفی کن و به تختگاه «رت پرن» بشتاب. و از شاه آنجا قماربازی را خوب بیاموز باشد که گمشده خود را بیابی. سپس تکه ای از پوستش را به او داد که وقتی به شهر خود رسید آن را در آتش افکند و به شکل اول باز گردد.

نل به رت پرن می رود و در آنجا خود را «باهک» معرفی می کند و از مهارت خود در شناخت اسبها می گوید و مدتی را در خدمت شاه رت پرن به سر می برد. پدر دمن از حال دخترش آگاه می شود و گروهی را به جستجوی دختر مأمور می کند. از میان مأموران سدیو (Sudeva) دمن را می یابد و حقیقت حال را برای بانوی شاهی که دمن به آنها پناه آورده بود، شرح می دهد و بانو پی می برد که دمن خواهرزاده اوست. سرانجام دمن نزد پدر و مادرش باز می گردد. دمن در خانه خود نیز بی تاب نل است. از مادر یاری می طلبد. مادر نیز از پدر می خواهد تمام تلاش خود را برای یافتن نل به کار گیرد.

پدر دمن نیز برهمنی به نام «پرناد» را به جستجوی نل می فرستد و پرناد در رت پرن نل را می شناسد و دمن را خبردار می سازد. دمن نیز پرناد را مأمور می کند تا نزد نل بر گردد و به شاه رت پرن خبر جشن دامادخواهی او را در دو روز دیگر برساند. از آنجا که دمن می داند تنها نل با دانستن افسون اسب می تواند ظرف مدت دو روز خود را به بیدر برساند، خبر جشن را به همگان می دهد. شاه رت پرن نیز که از فسون نل برای رسیدن به بیدر آگاه است از او می خواهد با اسب او را به سرعت به «بیدر» برساند که مبادا دمن از



کفش بیرون رود. نل نیز به همراه شاه، سوار بر اسب افسون خوانده به تختگاه می‌رسند، شاه رت پرن که از آثار عروسی و جشن نشانی نمی‌یابد، حیران می‌ماند و پدر دمن شاه را از حيله دخترش برای شناختن همسر گمشده اش آگاه می‌سازد و بدین گونه نل و دمن همچون گذشته به وصال یکدیگر می‌رسند.

نل نیز پوست مار را در آتش انداخته و به شکل اول باز می‌گردد و برای انتقام برادر قصد «اجین» می‌کند و برادر را در قماری شکست می‌دهد و باز صاحب تخت پادشاهی می‌شود و در کنار معشوقه با خوبی و شادی زندگی می‌کند. تا اینکه سرانجام پیمانۀ عمرش لبریز گشته و جان می‌سپارد و بنابر رسم هندوان دمن نیز آتشی فراهمی کند و در آغوش نل، خود را به آتش می‌اندازد و هر دو خاکستر می‌شوند.

مستانه بهم دو سیمتن سوخت	سروگل و سوری و سمن سوخت
عشق آمد و چشمشان در آن بیم	در بوته گداخت چون زر و سیم
آتش که زبانه خوش برآورد	جان و تنش ز غش برآورد
باد آمد و گرد در هوا شد	درد تن و صاف جان جدا شد
بادی که به شعله بال و پر داد	خاکستر شان به آب سرد داد

( همان: ۲۲۰ )

### ۳. نقد و تحلیل داستان

#### ۳-۱. طرح داستان

هر داستانی دارای سه مرحله اساسی است آغاز، میان و پایان. این بدان معناست که داستان از سه واقعه کمتر به وجود نمی‌آید؛ مثلاً داستانی این گونه آغاز می‌شود: «مرد گفت: زن را دیدم» و در میانه «از او خوشم آمد» و سرانجام «با هم عروسی کردیم». طرح داستان متکی بر این سه واقعه است. پیرنگ، گسترش و حرکت داستان است از آغاز به سوی پایان. بنابراین طرح داستان؛ یعنی مجموعه سازمان یافته وقایعی که از آغاز تا پایان داستان رخ می‌دهد و وابستگی موجود میان حوادث را به طور عقلانی تنظیم می‌کند. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۶۳)

طرح داستان با ایجاد شرایط و موقعیتهای جدید در داستان شکل می‌گیرد. نظریه پردازان داستان درباره چگونگی آغاز داستان نظریات متفاوتی ارائه کرده اند؛ برای مثال: پروپ معتقد بود که یک روایت کامل با یک وضعیت ثابت آغاز می‌شود بعد این آرامش به وسیله نیروهایی بر هم می‌خورد منجر به وضعیت نامتعادل می‌شود و بالاخره وضعیت نامتعادل دوباره تعادل اولیه خود را باز می‌یابد و یا نمی‌یابد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۲۷-۲۲۸)

در داستان نل و دمن، وضعیت نامتعادل در آغاز با ایجاد اولین گره در داستان به وجود می‌آید. گره افکنی، «وضعیت و موقعیت دشواری است که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می‌شود و خط اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند و شخصیت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و عامل کشمکش را به وجود می‌آورد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۲) بر اساس داستان مورد بحث، نل که پادشاهی نوجوان است و از بخت و اقبال نیز بهره مند، به طور ناگهانی در وضعیت نامطلوب دشواری قرار می‌گیرد؛ عاشق می‌شود اما نمی‌داند معشوقه کیست؟ بر این موقعیت، داستان شکل می‌گیرد و حوادث بر پایه آن رخ می‌نماید. بیقراریها و زاریهای نل در عشق معشوقه مجهول، کنشهایی را از جانب وزیر ایجاد می‌کند و کشمکش نل با شخصیتهای مختلفی؛ نظیر: طبیب، وزیر، افسانه گویان و حتی ستیز و گفتگوی شکوه آمیز او با بخت و سرنوشت و عشق و خطاب قرار دادن دمن و بیان درد فراق و دوری او، حاصل می‌شود. در حقیقت کشمکش، مقابله و مخالفت شخصیت اصلی داستان با نیروهایی است که با او سازگاری دارند که این نیروها ممکن است اشخاص یا اجسام یا حتی خوی و خصلت خاص خود شخصیت اصلی باشد. (همان: ۷۳) به عنوان مثال: هنگامی که وزیر طبیب را می‌طلبند، او را این گونه از خود می‌راند:

نل گفت که ای طبیب نادان	رنجم مفزای بامدادان
آگاه نئی تب درون را	ناخن چه زنی رگ جنون را؟
چشمی به دل مشوش انداز	قاروره بیر در آتش انداز
این شیشه دل که پر ز خون است	داری نظری، بین که چون است
گر خود به سرم فتاد کاری	درد سر خود بیر تو، باری



(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۱۸)

و پس از این پندهای وزیر به فراخواندن نل به صبر و بردباری و همچنین حضور افسانه گویان برای دفع ملال نل از جمله تلاشها و کشمکشهایی است که داستان را به سوی گره گشایی ابتدایی هدایت می کند. شنیدن وصف دمن از زبان یکی از ندمای افسانه ساز و آگاهی یافتن نل از اینکه معشوقه دمن است، گره گشایی اولیه داستان است که با این توصیفها آغاز می شود:

در خاک دکن که فتنه خیز است امروز دکان فتنه بیزست  
جادو صنمی صنم فریبی نگذاشته در جهان شکیبی  
گلچهره سمنبری دمن نام از موی فکنده بر چمن دام  
(همان: ۱۲۱)

راوی داستان همزمان با بیان کردن عشق نل گره دوم داستان را ایجاد می کند و آن، عاشق شدن دمن است و اینکه او نیز همانند نل نمی داند معشوقه کیست. چندی نمی گذرد که دمن با گریه و زاریهای فراوان به راز دلش پی می برد و با نقش دلدار که از برهمنی برای او به یادگار مانده است عشق می بازدد. و این گونه گره دوم گشوده می شود. از بس که چو رشته موبه مو تافت سر رشته کار خویش دریافت  
دریافت ز مهر کیست این سوز اندیشه کیست شعله افروز  
از بهر تسلی دل زار می داشت به دست نقش دلدار

(همان: ۱۳۹-۱۴۰)

و پس از این، کشمکشهای داستان به شکل حیران ماندن دایه در عشقبازی دمن با تصویر، آگاه کردن مادر و پدر دمن و نصیحتهای آن دو، نامه نگاری دو دلداد و شرح غم عشقشان و سرانجام صلای دامادخواهی پدر دمن داستان را به مرحله بحران نزدیک می کند. در فن داستان نویسی «بحران لحظه ایست که نیروهای متقابل برای آخرین بار با هم تلاقی می کنند و محل داستانی را به نقطه اوج یا بزنگاه می کشانند و موجب دگرگونی زندگی شخصیت یا شخصیتهای داستان می شوند و تغییری قطعی در خط اصلی داستان به وجود می آورند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۶) در این داستان نیز در پی جشن دامادخواهی



دمن و حضور پریان و دیوها در کنار نل به عنوان خواستگاران که می‌توان گفت نیروهای متقابلی هستند که خود را در مجلس به شکل نل ظاهر می‌کنند و داستان را برای رسیدن به نقطه اوج که همان تشخیص نل از پریان و سرانجام ازدواج و وصال این عاشق و معشوق است، آماده می‌کنند.

حالت تعادل بعد از وصال این دو دل‌داده چندی به طول نمی‌انجامد که گره دیگری بر اثر انتقام جویی یکی از دیوها به وجود می‌آید و آن زایل شدن عقل نل و جنون وی است. آنچه در پی این واقعه اتفاق می‌افتد و داستان را به مرحلهٔ بحران می‌رساند، قمار کج برادر و غلبهٔ ناحق او بر تخت پادشاهی است. کشمکش داستان به دنبال دیوانگی نل حاصل می‌شود. بدین گونه که حضورش را در شهر ناسازگار می‌خوانند و او را به همراه دمن روانه بیابان می‌سازند:

کردند به شهر و کو منادی	کاین بادیه گرد نامرادی
زین ملک برون رود شتابان	تنها سپرد ره بیابان
دیوانگیش به شهر بارست	دیوانه به دشت سازگارست

(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۷۱)

از این پس سلسه حوادثی در بیابان رخ می‌دهد که گرهٔ اولیه آن پس از چند روز آوارگی، ترک دمن و تنها گذاشتن او ایجاد می‌گردد. و مقابله نل و دمن با نیروهای مختلف، کشمکشهایی را در طول داستان ایجاد می‌کند به عنوان مثال: مواجههٔ دمن با مار و شیر، بشارت سروشان، پناه آوردن او به شاه، فرستادن مأموران پدر در جستجوی دمن و یا مقابله با اژدهای بزرگ و گزیده شدن و سیاه شدن او، به خدمت شاه رت پرن در آمدن و پس از آن مأموریت پرناد برای یافتن نل و دعوت به جشن دامادخواهی و حوادث دیگری که منجر به گره گشایی داستان شده است از مقوله کشمکش می‌باشد. در اینجا برای نمونه کشمکش نل را با پرسشهایی که از درد درون او بر می‌خیزد، می‌آوریم:

از آتش دل نخفت آن شب	جز درد درون نگفت آن شب
من می‌سوزم از آرزویش	تا کیست نشسته پیش رویش
چون من دگریش هست یا نه؟	با من نظریش هست یا نه؟



پیوند وصال با که دارد؟ آیین دلال با که دارد؟  
دامان نکوتری گرفته است؟ و آرام به دیگری گرفته است  
(همان: ۲۰۵)

و اما در پایان داستان، گره گشایی با شناخته شدن نل و شکسته شدن طلسم و برگشتن رنگ چهره او به حالت نخست و وصال مجدد این دو دل‌داده حاصل می‌شود و سرانجام داستان با مرگ نل و دمن به پایان می‌رسد.

از مجموع عناصر طرح داستان، بر اساس آنچه تودوروف در تقسیم‌بندی چهارگانه خود درباره طرح گفته است: داستان نل و دمن هر چهار دسته از کنشهای بوجود آورنده طرح را دارا است. این چهار دسته عبارتست از: ۱- کنشهایی که تعادل برهم خورده روایت را دوباره برقرار می‌کنند (کنشهای موفق). ۲- کنشهایی که تعادل روایت را برهم می‌زنند (کنشهای ناموفق) ۳- کنشهایی که می‌کوشند تعادل را برقرار کنند (اگر نتواند، ناموفق) ۴- کنشهایی که مایلند تعادل روایت را برهم بزنند (و اگر نتوانند ناموفق خوانده می‌شوند). (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۹)

با توجه به آنچه در خلاصه داستان و نیز در طرح گفتیم، می‌توان هر یک از شخصیتها، اعم از انسانی یا غیر انسانی را در این چهار دسته جای داد. رفتار وزیر نل، پدر دمن، درویش، دایه، مادر نل، سدیو و پرناد را از جمله کنشهای دانست که می‌کوشند تعادل را برقرار کنند که یا می‌توانند و یا نمی‌توانند و وجود پریان را می‌توان از زمره کنشهای دانست که می‌کوشند تعادل روایت را برهم بزنند.

در داستان مورد نظر چون مجموعه حوادث به صورت متوالی و با یک نظام منطقی و علت و معلولی پشت سرهم قرار می‌گیرند و هیچ حادثه یا نکته‌ای در آن نیست که بدون علت و انگیزه‌ای رخ داده و با کلیت داستان بی‌ارتباط باشد و نقشی در القاء مفهوم و هدف کلی داستان نداشته باشد از طرحی خوب برخوردار است.

### ۲-۳. شخصیت و شخصیت پردازی



در بخش پیرنگ داستان، شخصیتها را به عنوان یکی از عواملی که در ساختار پیرنگ نقش مهمی بازی می‌کنند بررسی شد. اکنون هر یک از شخصیتها را بر اساس نظریه شخصیت و شخصیت پردازی تحلیل می‌گردد.

در تاریخ نقد ادبی، ارسطو قدیمی‌ترین نظریه پرداز شخصیت است او شخصیت را جزئی از تراژدی می‌دانست و معتقد بود که تراژدی از شش جزء تشکیل می‌شود: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز و تقلید. (زرین کوب، ۱۳۵۷: ۱۲۲) اما مبحث شخصیت به صورت جدی و دقیق از قرن هفدهم شروع شد و بعدها با پا گرفتن رمان به خصوص، رمانهای روانشناختی به اوج خود رسید ولی در قرون وسطی نیز به شخصیت نگاری و تیپ سازی توجه می‌شد (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۸) و آرام آرام پس از آن در قرن هجدهم با توجه به رواج افکار انسان مدارانه، شخصیت در داستانها جایگاه ویژه ای یافت و نویسندگانی نظیر فلوربر، جرج الیوت، داستایفسکی به شخصیت پردازی توجه خاصی کردند.

محور اصلی بحث ما داستان عاشقانه نل و دمن مربوط به قرن دهم هجری است. بنابراین نمی‌توان اصول شخصیت پردازی که در رمانهای قرن ۱۸ میلادی به بعد مورد نظر قرار گرفته است در این گونه داستانها یافت. اما با توجه به ویژگیهای این گونه داستانها می‌توان به نکته‌هایی اشاره نمود.

فیضی دکنی، ناظم داستان در آغاز از زبان راوی (دانا کیل) به معرفی اولین شخصیت داستان، یعنی نل می‌پردازد و او را چنین توصیف می‌کند:

در کشورهند بود شاهی	چون هندوی چشم کج کلاهی
شاهی و جهان جهان سپاهش	اقطاع اجین تختگاهش
وز تاجوران به نام نل بود	چون دیده به مردمی مثل بود
فرزانه شهی فلک شکوهی	دانش منشی خرد پژوهی

( فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۱۰)

غیر از موارد بالا، او پادشاهی است دارای بخت و اقبال، دادگر، عاقل، پادشاهی با شکوه و جلال، بلندمرتبه، در اسب شناسی بی نظیر، در حسن و زیبایی بی همتا و مجلس پادشاهی او سرشار از ترم و نغمه پردازی افسانه گویان عشق است. این شخصیت به عنوان یک شخصیت خوب و مثبت معرفی شده و صفات وی بر اساس توصیفات است که در سنت داستان نویسی قدیم وجود دارد. در حقیقت معرفی تیپ است و به صورت یک طرح کلی ترسیم شده نه به صورتی چند بعدی یا بیان جزئیات روانشناسانه که در داستانهای امروزی مطرح است.

راوی بعد از مقدمه ای نسبتاً طولانی در وصف نل و زمینه چینی، به ایجاد اولین بحران در داستان می پردازد. و بعد از وقوع اولین گره، وزیر نل او را که «دستور راستین عمل» و «دیباچه حل و عقد نل» معرفی می کند، برای چاره گری و رفع ملال عشق نل به صحنه وارد می کند. وزیر نل در این داستان به عنوان یاریگر مطرح می شود و پس از آن طبیب یا قاروره شناس نیز به عنوان یاریگر دوم برای تشخیص درد نل حضور پیدا می کند. بعد از بی نتیجه ماندن یاریهای این دو، محرمان دربار به عنوان کسانی که برای او افسانه گویی می کردند ظاهر می شوند. از میان این محرمان برهمنی داستانی از دمن، دختر پادشاه دکن نقل می کند و از اینجاست که شخصیت دوم داستان؛ یعنی دمن وارد صحنه می شود و داستان پرداز همانند توصیف نل به وصف دمن می پردازد:

جادو صنمی صنم فریبی	نگذاشته در جهان شکیبی
گلچهره سمنبری دمن نام	از موی فکنده برچمن دام
بتخانه هند چشم مستش	هندی صنمان صنم پرستش

(همان: ۱۲۱)

وی او را معشوقی فتنه انگیز و کسی که از شدت حسن و زیبایی همه عاشق و شیفته اویند، معرفی می کند و در وصف لب و رخسار و موی و ابرو و چشم و قد او داد سخن می دهد و او را به عنوان «مستوره نشین خودپرست» توصیف می کند.

پس از آن پدر و مادر دمن به عنوان شخصیت‌های فرعی وارد داستان می شوند. راوی صریحاً به بررسی شخصیت آنها نمی پردازد و توصیف دقیقی ارائه نمی کند صرفاً در



خلال بیان داستان مثلاً در باب پدر و مادر دمن آنها را کسانی که نگران سرنوشت فرزندشان هستند، معرفی می‌کند.

درویش، از دیگر شخصیت‌های فرعی است که در ضمن چگونگی تولد یافتن دمن، به عنوان شفيعی در بچه دار شدن پدر دمن معرفی می‌شود. این بخش از قسمتهایی است که راوی توجه زیادی بدان کرده است و در حین توصیف، از زبان درویش پند و اندرزهایی به پدر دمن در ارتباط با احسان، عدل، خرد و غیره می‌دهد. در واقع درویش اساسنامه حکومتی پدر دمن را تدوین می‌سازد. توصیفات مفصل درویش و نقش تعلیمی او در داستان از اعتقاد قلبی او به تصوف و عرفان سرچشمه می‌گیرد. او به سلسله چشتیه هند که بسیاری از شاعران و ذوق پیشگان آن سرزمین فریفته آنان بودند، تعلق خاطر وافر داشت. (صفا، ۱۳۷۰: ۵/۸۴۵) به همین دلیل داستان به عنوان ظرفی برای بیان برخی نکته های عرفانی به کار گرفته می‌شود.

بعد از گره افکنی دومی که درباره دمن در عشق نل ایجاد می‌شود و ناله و زاری هایی که دمن در عشق نل سر می‌دهد، دایه دمن به عنوان یاریگر در داستان ظاهر می‌شود و تنها، حیرانی دایه در برابر عشق دمن مطرح می‌شود و همین حیرت زدگی اوست که او را به چاره جویی در کار دمن وادار می‌دارد. مادر دمن نیز در این میان بعد از دایه به عنوان یاریگری که از او برای رفع ملال دخترش یاری می‌طلبد، مطرح می‌گردد. اما متأسفانه هیچ یک از پندها و اندرزهای میانجی های نجات دو دل داده از غم عشق کارگر نمی‌افتد و عاشق و معشوق در غم و اندوه عشق همچنان به ناله و زاری و فغان ادامه می‌دهند. در همین حین مرغی واسطه بردن پیامها و نامه های آنها می‌شود. لازم به ذکر است وجود مرغان و جانورانی نظیر شیر و مار در داستان نشان دهنده تأثیرپذیری داستانهای هندی از تنوع آب و هوایی و جانوری این سرزمین است.

علاوه بر مرغان سه پری در این داستان به عنوان شخصیت‌هایی با نقشهای فرعی حضور می‌یابند اگر بخواهیم از دیدگاه پروپ این پریان را نامگذاری کنیم، تحت عنوان اخلاکگر از آنها یاد می‌شود که برای ایجاد بحران و رساندن داستان به نقطه اوج، نقش بازی می‌کنند.



سرانجام با وصال نل و دمن داستان به خوبی و خوشی به پایان می‌رسد. اما با حضور یک شخصیت منفی و اخلاط‌گر به نام برادر کهتر نل، گره دیگری در داستان بعد از به وجود آمدن یک موقعیت ثابت متعادل، ایجاد می‌شود و دوباره تعادل داستان به هم می‌خورد. فیضی در خلال شرح وقایع قمار بازی آنها، برادر را فریبکار، فتنه ساز و دغلکار معرفی می‌کند.

شد گرم مقام فسون ساز      زد نقش دغل حریف کج باز  
رندانه به نقش دوستداری      آمد به سر فریبکاری  
(همان: ۱۸۰)

بعد از فتنه برادر، نل و دمن آواره بیابان می‌شوند. در بیابان نیز حوادثی رخ می‌دهد که شخصیتهای فرعی دیگر در وقایع آن نقش ایفا می‌کنند؛ نظیر: مار، سفید پوشان یا سروشان، شاه، دختر شاه به عنوان یاریگر در داستان حضور پیدا می‌کنند و سرانجام سدیو و پرناد که به عنوان مأمور یافتن نل و دمن راهی سفر می‌شوند و شاعر تنها نامی از آنها می‌برد و از توصیف شخصیت آنها خودداری می‌کند.

اساساً در این گونه داستانها محور اصلی، عاشق و معشوق و سپس یاریگرانی هستند که در پیشبرد حوادث نقش اصلی را دارند. به همین دلیل است که داستان پرداز به شرح و توصیف دقیق جزئیات شخصیت آنها می‌پردازد. نکته درخور توجه دیگر در این زمینه آن است که پرداختن به شخصیتهایی مانند: مار، سفید پوشان، سروشان، سدیو و... نشان از تأثیر عقاید و باورهای هندوان در داستان دارد؛ زیرا سرزمین هند از دیرباز به داشتن اعتقادات پیچیده و گوناگون شهره بوده است.

انواع شخصیت را از دیدگاهی دیگر به شخصیتهای ایستا و پویا تقسیم بندی کرده اند: «شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد و شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان دستخوش تغییر و تحول باشد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹۳-۹۴)

بر همین اساس شخصیتهای داستان مورد بررسی شخصیتهایی ایستا و بدون تحرکند؛ زیرا از ابتدا تا انتها در سرشت و اعمال آنها تغییری ایجاد نمی‌شود؛ یعنی داستان با عشق



بی حد و حصر نل و دمن آغاز می شود و اگرچه حوادث و اتفاقاتی در طول داستان برای این دو شخصیت پیش می آید ولی از میزان عشق و علاقه آنها به یکدیگر کاسته نمی شود. نکته مهم دیگری که در مبحث شخصیت پردازی مطرح است چگونگی و شیوه های شخصیت سازی و معرفی شخصیت در داستان است. نظریه پردازان دو شیوه عمده برای شخصیت سازی عنوان کرده اند: ۱- مستقیم ۲- غیر مستقیم. در معرفی مستقیم شخصیت، نویسنده، رک و صریح با شرح یا با تجزیه و تحلیل می گوید که شخصیت او چه جور آدمی است و یا به طور مستقیم از زبان کس دیگری در داستان شخصیت را معرفی می کند و در معرفی غیر مستقیم نویسنده با عمل داستانی شخصیت را معرفی می کند یعنی ما از طریق افکار، گفتگوها یا اعمال خود شخصیت، او را می شناسیم (پراین، ۱۳۶۵: ۴۸)

در داستان مورد نظر شخصیتها با دو روش مذکور معرفی شده اند. یعنی سراینده داستان هم از زبان سوم شخص یا دانای کل به توصیف شخصیتها می پردازد. همان طور که قبلاً نیز اشاره شد؛ مثلاً در تعریف شخصیت نل یا دمن ایبائی را به طور مستقیم به توصیف این دو اختصاص می دهد و هم شخصیتها از طریق گفتگو یا عمل داستانی شناخته می شوند. به عنوان مثال در این داستان از طریق نامه هایی که بین دو دلداده رد و بدل می شود به جنبه های شخصیتی افراد اشاره می شود.

### ۳-۳. حقیقت ماندنی

حقیقت ماندنی «کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیتهای اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می آورد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۳)

بنابراین حقیقت ماندنی آن چیز است که در نظر خواننده قابل تحقق می باشد اما باید گفت این عنصر در بیشتر قصه ها نمی تواند تحقق یابد و خواننده ماجراهای قصه را باور نمی کند، زیرا به علت خصوصیات عمده قصه ها یعنی خرق عادت و پیرنگ ابتدایی و کلی گرایی حقیقت ماندنی آنها ضعیف می گردد.

موضوع داستان نل و دمن از داستان نلا و دمیاتی از افسانه های کتاب مهابهاراتا، حماسه کهن هندوان گرفته شده است. در اصل داستان یعنی آنچه در کتاب مهابهاراتا

موجود است با آنچه فیضی آن را به نظم درآورده، تغییراتی به چشم می خورد. گمان می رود این تغییرات که با حذف برخی وقایع همراه است برای کم رنگ شدن عنصر خرق عادت- که از ویژگیهای عمده قصه ها و افسانه است- و نزدیک کردن داستان به حقیقت صورت گرفته اما با وجود این، حضور شخصیت‌هایی چون دیو و پری و یا وقوع حوادثی خارج از عالم واقع در داستان امکان تحقق حقیقت ماندی داستان را به حداقل رسانده است. فیضی دکنی تلاش می کند با تصرفاتی در اصل داستان عنصر حقیقت ماندی را تقویت سازد. به عنوان مثال در اصل داستان هنگامی که مار دمن را می بلعد و گاوبانی او را نجات می دهد، چنین آمده است: « چون گاوبان صورت و شکل او را دید خود را محافظت کردن نتوانست. چون خواست که دست به جانب او دراز کند دمیتی او را دعای بد کرده آن گاوبان همانجا بمرد. » (نقیب خان، ۱۳۵۸: ۳۰۳) اما آنچه که در داستان فیضی آمده است اینست که بعد از نجات یافتن دمن رهنورد - که بجای گاوبان در داستان آمده است - به وسیله همان مار گزیده می شود و جان از کالبدش بیرون می رود.

و آن سوخته جان چراغ هش سوخت و آن رهنورد مارکش سوخت  
افسرده ز نیش مار خورش جان رفته ز کالبد برونش  
( فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۸۲ )

و یا تفاوتی که درباره علت جنون نل بعد از ازدواج این دو در اصل داستان و منظومه فیضی آمده، نشان می دهد سراینده با حذف بعضی وقایع یا بیان نکردن علت حوادث خواسته است اندکی از غیر حقیقی بودن داستانهای هندی بکاهد، چرا که سرزمین هند، سرزمین راز و رمز و شگفتیهاست و این موضوع در آثار ادبی نیز منعکس گردیده است.

### ۳-۴. زاویه دید

روشی که نویسنده به وسیله آن داستان را به خواننده عرضه می کند زاویه دید، یا زاویه روایت خوانده می شود. زاویه دید حاوی چند معنی مخصوص است: زاویه دید جسمانی،

زاویه دید ذهنی، زاویه دید شخصی. (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۵) در اینجا به بررسی زاویه دید شخصی می پردازیم:

زاویه دید شخصی مربوط است به روایتی که به کمک آن نویسنده موضوعی را نقل یا مطرح می کند. این نقل یا طرح موضوع ممکن است از طریق اول شخص یا دوم شخص یا سوم شخص صورت گیرد. (همان، ۱۳۷۶: ۳۸۵)

همچنین زاویه دید را با توجه به اینکه سوم شخص یا اول شخص باشد به زاویه دید بیرونی و درونی تقسیم بندی کرده اند.

در داستان نل و دمن، زاویه دید، بیرونی است و از دید سوم شخص نقل می شود. در واقع ناظم داستان، راوی داستان است و از بیرون، داستان را تشریح می کند. این گونه داستان پردازیه‌ها که از جانب پادشاه وقت درخواست می شود و از روی متون کهن بازنویسی و به نظم در می آید به ناگزیر چنین زاویه دیدی را ایجاب می کند. در این داستان نیز اکبر شاه از فیضی دکنی می خواهد داستان نل و دمن را تازه سازد:

در هند ز عشق سرگذشتی است	جان را به نواش بازگشتی است
آید ز تو حرف عشق گفتن	دانی چو شد ار به موی سفتن
نوساز فسانه کهن را	عشق نل و خوبی دمن را

( فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۹۰ )

راوی همان طور که شاعر تقریباً در ابتدای هر موضوعی او را با صفاتی چون: نقاش، دانا، فرزانه، افسانه طراز و داندۀ این حکایت، معرفی می کند، آشکار است که هویت مشخصی ندارد. بر همین اساس راوی در حوزه عقل کل یا دانای کل قرار می گیرد و همانند فکری برتر از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می کند. حال نمونه ای از این ابیات را ذکر می کنیم:

دیباچه نگار حسن آفاق	دستان زن داستان عشاق
مستانه به خامۀ فسون ساز	زین گونه به خون نگارد این راز

( همان: ۱۱۰ )

یا:



دانا که نشان باستان داد      زین گونه نشان داستان داد  
(همان: ۱۳۳)

اما نکته ای که در اینجا قابل ذکر است و جمال میر صادقی نیز بدان اشاره کرده این است که: «زاویه دید در قصه های فارسی روال معینی ندارد و شاید بتوان گفت بی نظم و ترتیب و هر دمبیل است.» (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۲۸) بدین معنی که در داستان مورد بحث گاهی در خلال داستان زاویه دید از سوم شخص به اول شخص تبدیل می شود. به عنوان مثال در آغاز داستان هنگامی که نل از عشق خود سخن می گوید و در حالیکه آگاه نیست معشوقه کیست راوی از دید سوم شخص به اول شخص بر می گردد:

در یافت به چشم خود غباری	در سینه نهفته خار خاری
در جیب گلش که این خسک ریخت	در زخم دلش که این نمک ریخت؟
این پای شکیب خسته کیست؟	وین شیشه به ره شکسته کیست؟
این فتنه به جوی من که سر داد	وین داروی بیهشی که در داد؟
دانم که ز بهر عمر کاهی	از دور غمی کند سیاهی

(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۱۵-۱۱۶)

و پس از این راوی دوباره به قصه باز می گردد و نقل قصه را خود بر عهده می گیرد. از این رو زاویه دید در قصه های کهن و داستانهای قدیمی به دقت تا پایان داستان رعایت نمی شود و گاه تغییر می یابد. اما در رمانهای امروز توجه بیشتری به زاویه دید می شود.

### ۳-۵. صحنه و صحنه پردازی

صحنه به زمان و مکانی که در آن عمل داستانی صورت می گیرد گفته می شود. عواملی که صحنه را میسازند عبارتند از: «۱- محل جغرافیایی داستان، حدود و نقشه اش، چشم انداز و منظره اش و تزئینات جسمانی دیگر، ۲- کار و پیشه شخصیت ها و عادات و راه و



روش زندگیشان، ۳- زمان یا عصر و دوره وقوع حادثه، ۴- محیط کلی و عمومی شخصیت ها؛ مثل محیط مذهبی، اجتماعی و مقتضیات فکری، روحی، خلقی، عاطفی و احساسی.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۳)

در داستان نل و دمن صحنه به صورت ساده و ابتدایی وصف شده است. محل وقوع داستان کشور هند است. به عنوان مثال در ابتدای داستان محل زندگی شخصیت اصلی یعنی نل، ذکر شده آنجا که می گوید:

در کشور هند بود شاه‌های  
چون هندوی چشم کج کلاه‌های  
شاهی و جهان جهان سپاهش  
اقطاع «اجین» تختگاهش  
(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۱۰)

و پس از آن با توصیف نل خواننده را از محیط کلی و عمومی شخصیت و خلق و خو و احساسات او آگاه می کند. این گونه توصیفات درباره دمن، شخصیت اصلی دیگر داستان نیز صادق است.

گاهی شاعر صحنه را با توصیف زمان می سازد؛ مثلاً در برخی موارد به وصف شب، روز، صبح و نوروز برای بیان زمان وقوع حادثه می پردازد؛ مثلاً در وصف روز:

صبحی ز غم زمانه دلتنگ  
از خانه به باغ کرد آهنگ  
(همان: ۱۴۶)

و یا در وصف شب:

رخشنده شبی چو روز روشن  
زو تازه فلک چو سبز گلشن  
وز گوهر مه زمین منور  
وز نافه شب هوا معطر  
(همان: ۱۷۹)

باید گفت این توصیفات نقش مهمی در پردازش و تکوین داستان ندارد، اما در برخی موارد که تعداد آن نیز بسیار اندک است شاعر از توصیف صحنه برای بیان حادثه ای بهره می جوید و خواننده را برای شنیدن واقعه ناگواری آماده می سازد؛ به عنوان مثال: در پایان داستان، شاعر برای بیان نزدیک شدن مرگ نل و دمن و سرانجام خاتمه یافتن زندگی



آنها، صحنهٔ فرارسیدن فصل پاییز را به تصویر می کشد که خود بראعت استهلالی است در جهت بیان همان واقعه ناگوار. به این ابیات توجه شود:

چون از دم سرد مهرگانی	شد باغ فسرده زندگانی
گشتند به روز تیره بختان	مجنون برهنه سر درختان
برخاست ز باد زمهریری	عنا ب به جلو زریری
گلزار شد از گل فشرده	غمخانهٔ صد چراغ مرده

(همان: ۲۱۴)

### ۳-۶. گفتگو در داستان

داستان به شکلهای مختلفی بیان می شود. در داستانهای کهن و قصه های کوتاه و بلند فارسی گفتگوها به پیچیدگی و گستردگی داستان امروز نیست. در قصه های کوتاه و بلند فارسی، گفتگو جزو روایت قصه است و از خود حد و رسمی ندارد و میان روایت قصه و گفتگو فاصله و نشانه ای نیست. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۶) یا به زبان قهرمانان کمتر توجه می شده و از آنجا که بیشتر آنها تیپ هستند نه شخصیت، ناگزیر سیاق کلامی مخصوص به خود ندارند و همه مثل هم حرف می زنند و در حقیقت با زبان نویسنده با یکدیگر گفتگو می کنند. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸۲)

در داستان نل و دمن گفتگو به شیوه های مختلفی صورت می پذیرد که بر اساس آنچه از داستان استخراج شده است، می توان آنرا به پنج قسمت تقسیم بندی کرد:

۱- به شکل تک گویی؛ یعنی شخصیت از درون خود با خود می گوید، نظیر:

صحبت های نل در ابتدای داستان با خود و بیان درد عشق جانکاهش:

وین عشق ندانم از کجا خاست	کز هر رگ و ریشه ام بلا خاست
جوش جگر من از چه تابست	در نبض دلم چه اضطرابست

(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۱۶)

۲- گفتگوی شخصیت با عناصر غیر ذی روح نظیر: چرخ و بخت و عشق و یا فتنه:

ای فتنه چه خاستی به کینم	وی چرخ چه داری از کمینم
ای بخت شکسته پاییم چند؟	وین سنگ به مومیاییم چند؟





(همان: ۱۱۷)

غیر از آنچه ذکر شد گفتگوی نل با دمن در درون خودش نیز از بخشهای سوزناک داستان است. در قسمتی از داستان دردناکانه در شست و شش بیت متوالی با خود خطاب به دمن چنین می گوید:

می بست طراز خون سخن را	می خواند نفس نفس دمن را
کای شمع یگانه ام کجایی؟	آتش زن خانه ام کجایی؟
با دیده و دل به سینه تیغم	بی درد نیامدت دریغم
کس تیغ زند چو من شهی را	ناوک فکند چو من مهی را

(همان: ۱۳۵)

۳- گفتگوی شخصیت داستان با حیواناتی مثل مرغ و مار؛ مثلاً هنگامی که نل مار را از آتش نجات می دهد و سپس به وسیلهٔ همان مار گزیده می شود چنین می گوید و از جانب مار این گونه می شنود:

آن مار بلا سرشت در چنگ	آمد به سر فسون و نیرنگ
گفتش ز یکی شمار تا ده	و آنگاه مرا گذار در ره
دش چون بگذشت بر زبانش	افعی بگزید ناگهانیش
نل گفت چه دیوی و ددی بود	پاداش نکویی ام بدی بود
دریافت چو مار اضطرابش	بگشاد زبان پی جوابش
کای نیک جوان بدم چه گویی؟	بد نیست که کردم نکویی

(همان: ۱۹۰)

۴- گفتگوی شخصیت‌های فرعی داستان؛ مانند گفتگوی نل با پزشک، وزیر و شاه، برای نمونه گفتگوی وزیر با نل را در اینجا می آوریم:

دستور جهان به خرگه شاه	آمد به دلی ز غم چو خرگاه
خود را به سر هزار فن زد	لرزان لرزان در سخن زد
کای آینهٔ زمانه رویت	پیوند جهان به تار مویت
دانم که به طبع نکته پرداز	آشوب غمی است پرتو انداز



(همان: ۱۱۹)

۵- گفتگوی دو شخصیت اصلی یعنی نل و دمن با یکدیگر؛ برای مثال گفتگوی نل و دمن زمانی که نل از دمن می‌خواهد او را در بیابان ترک گوید و به خانه پدری بازگردد:

گفت ای دل و دیده مرا نور      از روی تو باد چشم بد دور  
ای بر چمن آستین فشانده      پا بر سر گل ز ناز مانده  
خون شد دلم از چنین وصالی      کز غم برساندت ماللی  
خود گو که ترا چه کار با من      یک چند مرا گذار با من  
و دمن این گونه پاسخ می‌گوید:

بگشاد دمن زبان به پاسخ      کای تافته از رفاقتم رخ  
گر تو بگذاریم در این سوز      من چون بگذارمت بدین روز

(همان: ۱۷۸)

در این قسمت شیوه دیگری از گفتگو مطرح می‌شود و آن گفتگو به شیوه پرسش و پاسخ است که منتقدین ادبی جایگاه ویژه‌ای برای آن قائلند و بدان مناظره می‌گویند. مناظره: «مباحثه کردن و بحث با یکدیگر در باره حقیقت و ماهیت چیزی یا با هم سؤال و جواب کردن است.» (رزمجو، ۱۳۷۴: ۱۳۳) در داستان نل و دمن این شیوه در هنگام وصال این دو دلدار به کار گرفته شده است:

از هجر که تلخ گشت کامت؟	پرسید ز نل که چیست نامت؟
وز گمشدگان چه نام پرسی؟	گفت از چو منی چه کام پرسی؟
گفتا شب بخت عذر خواه است	گفتا که تنت چرا سیاه است؟
گفتا چه کنم گناه بخت است	گفت ای همه چون شب تو سخت است؟
گفت آنکه جنون شود به او یار	گفتا که شود جدا ز دلدار؟
گفتا ز فسون دیو مردم	گفت از ره عقل چون شدی گم؟
گفتا ز خرابی درونی	گفتش که چنین خراب چونی؟



(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۲۰۷-۲۰۸)

غیر از گفتگوهای شفاهی، گفته‌های کتبی نیز جزو گفتگوهای داستانی قرار می‌گیرد. در داستانهای عاشقانه نامه‌ها و پیغامهایی که بین عاشق و معشوق رد و بدل می‌گردد از بخشهای مهم این گونه داستانهاست. در این داستان نیز نامه نل و دمن توسط مرغی فرستاده می‌شود و درد و دل‌های پر سوز و گداز در فراق یکدیگر در این نامه مطرح می‌شود. این گفتگوها هیجان و تحرک داستان را بیشتر می‌کند و سیر داستان را به پیش می‌برد و در تکوین پیرنگ تأثیر فراوانی دارد.

### ۳-۷. درونمایه و موضوع

هر اثر ادبی به جز شکل ظاهری از لحاظ محتوا و مضمون نیز قابل بررسی است. به بیان دیگر هر داستان خوب از فکر و اندیشه حاکم بر داستان شکل می‌یابد و عناصر دیگر به مضمون و درونمایه اثر وابسته هستند. شخصیت، عمل، صحنه، کشمکش و هر آنچه در ساخت و ترکیب داستان نقش دارد در خدمت درونمایه اثر است. پس درونمایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است. خط یا رشته‌ای است که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. برای بررسی درونمایه، در ابتدا لازم است انگیزه نویسنده را از خلق اثر بدانیم:

فیضی در مقدمه، آنجا که اکبر شاه او را به سرودن داستان مأمور می‌کند، هدف از به نظم درآوردن آن را از زبان اکبر شاه چنین بیان می‌کند:

نوساز فسانه کهن را	عشق نل و خوبی دمن را
در هند بین که عشق چون بود	دلها به چه دشنه غرق خون بود
زین خاک چگونه عشق‌بازان	رفتند دل و جگر گدازان
آتش زده خود به خود گذشتند	خاکستر دیر عشق گشتند

(همان: ۹۰-۹۱)



درونیای این داستان، سرگذشت عشق است. شرح عشق بی حد و حصر نل و دمن و تأثیر سحرانگیز عشق در آنها است که با بیان مراد و نامرادی و غم و شادی آنها به تصویر کشیده شده است.

موضوع داستان ارتباط تنگاتنگی با درونیای دارد. موضوع همان است که درونیای از آن استخراج می شود و شامل پدیده ها و حادثه هایی است که داستان را می آفریند و درونیای را تصویر می کند. به عبارت دیگر موضوع قلمرویی است که در آن خلاقیت می تواند درونیای خود را به نمایش گذارد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۱۷)

موضوع داستان با عشق نل و دمن آغاز می شود و در کشاکش حوادث داستان، دو عاشق و معشوق کنشهایی را از سر می گذرانند و نهایتاً به وصال یکدیگر دست می یابند، اما پس از مدتی شرایط تغییر می کند و نل و دمن آواره بیابان می شوند و در طی داستان وقایع مختلفی رخ می دهد و این دو دل داده را هرچه بیشتر از یکدیگر دور می سازد و سرانجام دو دل داده همچون گذشته در کنار یکدیگر به شادی می گذرانند و چندینمی گذرد که نل و دمن زندگی را وداع می گویند.

این داستان را می توان در زمره داستانهای خیالی و وهمی به شمار آورد. ویژگی این نوع داستانها خیالی بودن و دوری آنها از زندگی واقعی است که جنبه تفریحی و سرگرم کننده دارند و ماجراهای عاشقانه و شگفت انگیزی را به گونه ای اغراق آمیز به تصویر می کشند. نل و دمن نیز که از افسانه های کهن هندیان است داستانی غیر محتمل و غیر واقعی است که عشق دو دل داده را با حوادثی عجیب و غریب و به دور از زندگی واقعی بیان می کند.

### ۳-۸. فضا و رنگ و لحن

فضا و رنگ و لحن عنصر دیگری است که در القاء داستان و ایجاد احساس خاص و مشخصی در خواننده نقش مهمی دارد.

فضا و رنگ، استعاره وسیعی است برای کل احساس و حال و هوای داستان که حاصل عناصر دیگر داستان چون پیرنگ، صحنه، شخصیت، سبک، نماد و ضرباهنگ



اثر است و لحن، شیوه پرداخت نویسنده نسبت به اثر است به طوری که خواننده آنرا حدس بزند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۳۴)

در داستانهای عاشقانه از آنجا که عشق، محور اصلی داستان است و عاشق و معشوق همواره دستخوش کام و ناکامی های آن هستند فضای داستان نیز با حزن و شادی توأم است. داستان مزبور که یکی از خمسه شاعر است، در برابر لیلی و مجنون نظامی سروده شده، بنابر این بیان حزین و آمیخته با درد همراه با لحن شکوه آلود که در این گونه داستانهای کهن به صورت یکنواخت ارائه می شود بر فضای داستان حاکم است. انتخاب بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف نیز که برای بیان موضوعاتی که متناسب با عالم تراژیک و تنهایی عاشق است، فضای داستان را دردآلود و آن را با رنجهای فراق و غم عشق همراه می سازد.

برای نمونه می توان به ابیات زیر اشاره کرد که شاعر برای بیان یک واقعه بد، به شکل براعت استهلال وقوع آن را زمینه سازی می کند و فضا را برای حادثه بد یا اتفاق ناخوشایندی آماده می کند؛ مثلاً وقتی نل عقلش زایل می شود و عشق او به جنون تبدیل می گردد با ابیاتی فضای داستان را با بیان ناپایداری خوشیهای روزگار و مکر زمانه حزن انگیز می کند:

دوران فلک که بی مدار است	زو گاه خزان و گاه بهار است
این باده که روزگار دارد	یک مستی و صد خمار دارد
قلب است مقام زمانه	بگریز از این قمار خانه

(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۱۶۷)

بنابراین با توجه به آنچه گفتیم قصه ها و داستانهای کهن با لحنی ثابت و با صحنه پردازی و فضایی ابتدایی و کلی بیان می شود.

### ۳-۹. سبک داستان

سبک عنصری از عناصر داستان است که شیوه بیان یک شاعر یا نویسنده را نشان می دهد. در حقیقت « تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن به کار می گیرد؛ یعنی نوع



انتخاب واژگان، ساختمان دستوری، زبان مجازی، تعجاس حروف و دیگر الگوهای صوتی سبک بیان یک نویسنده را مشخص می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۰۶)

نل و دمن مثنوی ایست چهار هزار بیتی در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعله فعلولن) که در اوایل قرن یازدهم هجری سروده شده است. شیوه سخن فیضی در نظم متضمن اندیشه‌ها و افکار تازه است. معتقد است معانی بکر را به شیوه شاعران کهن و با در پیش گرفتن طرزی جدید که خود بر آن نام اختراع می‌نهد، به نظم کشیده است.

آیین نو و کهن گرفتم	من نیز پی سخن گرفتم
صد جلوه به جلوه معانی	دادم به طرازش نهانی
طرزی ز خود اختراع کردم	طرز دگران وداع کردم

(فیضی دکنی، ۱۳۸۲: ۲۳۲)

دقت او در انتخاب الفاظ پارسی و توجه او در به کارگیری واژه‌های عربی نشان دهنده ممارست او در پارسی خوانی است. لطف سخن او بیشتر در مثنویها و غزل‌های او نمایان است. او همان طور که خود نیز اشاره کرده به شیوه شاعران سده‌های ششم تا هشتم هجری توجه داشته است:

صد بلبل مست نغمه گر خاست      کز هند گل عراق برخاست (همان: ۲۲۹)

همچنین با به کارگیری صنایع مختلف ادبی نظیر: موازنه، ترصیع، جناس، کنایه، ایهام، تمثیل، تضاد و انواع اضافه‌های استعاری و تشبیهی توانایی خود را در سرودن شعر فارسی نشان داده است. به عنوان مثال شواهدی از این گونه صنایع می‌آوریم:

اضافه تشبیهی و تضاد:

بنمود به هیئت دل افروز      با سنبل شبشکوفه رو (همان: ۶۵)

اندازه کارگاه تدبیر      بگرفته به گونیای تقدیر (همان: ۶۶)

تمثیل:

حادث به قدیم کی برد راه؟      کتان ز کجا و پرتو ماه (همان: ۶۴)



موازنه :

بیرون و درون گرفته هم تنگ هجران و وصال کرده همرنگ (همان: ۶۶)

ایهام :

خم نیست ز رشته یک سر مو از عین خطاست چین ابرو (همان: ۶۶)

به جز موارد ذکر شده استفاده از ترکیبات زیبای فارسی توانایی شاعر را در توصیف امور مختلف نشان می دهد. مثلاً:

کان خاک نشین آسمان گرد معمور دل خرابه پرورد (همان: ۱۲۶)

مہتاب شکوفه چمن خیز سیاره پیاله طرب ریز (همان: ۲۰۸)

بنابراین می توان گفت فیضی از شاعران توانای هندی است و همان طور که استاد صفا نیز اشاره کرده اند « فیضی در میان گویندگان هندوستانی بعد از خسرو و حسن در صف اول گویندگان جای داشته و به حق مرتبه ملک الشعرائی برازنده طبع و بیانش بوده است. » (صفا، ۱۳۷۰: ۸۵۳)

#### ۴. نتیجه گیری

بر اساس مطالعاتی که از قرن بیستم میلادی با شکل گیری نظریه ها و روشهای جدید در بررسی متون ادبی انجام گرفت، متن ادبی را از منظر و شیوه خاصی مورد تحلیل قرار داد. روش جدید می کوشید قوانین موجود در یک اثر را از راه شناخت مناسبات عناصر سازنده آن به دست دهد. بر همین اساس بسیاری از قصه ها و حکایتها و داستانهایی که تا آن زمان به عنوان یک اثر ادبی شناخته نمی شد محل مطالعه و شرح و تحلیل قرار گرفت.

در این پژوهش داستان نل و دمن که قسمتی از حماسه معروف هندیان یعنی رامایانا و مهابهاراتا است از لحاظ عناصر سازنده آن مورد بررسی قرار گرفت. از مجموع تحلیل ساختار گرایانه آن این نتیجه حاصل شد که داستان مورد بحث دارنده همه عناصر سازنده یک داستان از جمله: طرح، شخصیت، زاویه دید و غیره است اما از پیچیدگیها و پیشرفتهایی که در فن داستان نویسی در قرون اخیر صورت گرفته بی بهره است و به شکل ساده و ابتدایی همه عناصر داستان امروز را دارد.



### فهرست منابع

- اته، هرمان (۱۳۵۱)، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه با حواشی رضا زاده شفق، تهران.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمه فریدون بدره ای، تهران: انتشارات توس.
- پراین، لارنس (۱۳۶۵)، تأملی در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- رزمجو، حسین (۱۳۷۴)، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس رضوی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵)، از گذشته ادبی ایران، تهران: انتشارات بین المللی الهدی.
- سدازنگانی، هرومل (۱۳۴۵)، پارسی گویان هند و سند، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۴)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش ۲، تهران، انتشارات فردوس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰)، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۵، بخش ۳، تهران: انتشارات فردوس.
- فخرالزمانی قزوینی، ملا عبدالنبی (۱۳۴۰)، تذکره میخانه، تصحیح احمد گلچین معانی، تهران: سپهر.
- فیضی دکنی، ابو الفیض (۱۳۸۲)، نل و دمن، به تصحیح و مقدمه سید علی آل داوود، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، عناصر داستان، تهران، سخن.
- نقیب خان، میر غیاث الدین علی قزوینی (۱۳۵۸)، مهابهارت، تحقیق و تصحیح و تحشیه سید محمد رضا جلالی نایینی و دکتر ن. س. شوکلا، ج ۱، تهران.





## تصویرپردازی در اشعار محمد علی بهمنی

عبدالله واثق عباسی<sup>۱</sup>

محمدامیر مشهدی<sup>۲</sup>

آمنه دهقانی<sup>۳</sup>

### چکیده

شعر به عنوان برجسته‌ترین هنر کلامی، پیوند عاطفه و تخیل است که در زبان موزون و آهنگین شکل می‌گیرد. براین اساس تخیل جوهر اصلی شعر خواهد بود که عمده‌ترین ابزارهای آن؛ تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه است و شاعر می‌کوشد تا با استفاده از این صورخیال به آفرینش جهانی فراتر از واقعیت دست یابد. در واقع تخیل فضایی را می‌سازد تا شعر در آن به وقوع بپیوندد. محمدعلی بهمنی یکی از ناموران غزل‌سرای معاصر است که با سرودن غزل‌های نیمه سنتی گامی مهم در مسیر حرکت شعر معاصر برداشته و بر غزل‌سرایان جوان، تأثیری شگرف و غیرقابل‌انکار گذاشته است. بهمنی شاعری است که در تصویرپردازی بسیار تواناست و به نظر می‌رسد عمده‌ترین شگرد بیانی او تشبیه است، که عرصه هنرنمایی اوست و بدین وسیله چهره‌ی شعرش را خیال‌انگیز ساخته است. او برای تصویرسازی - های خود، از مفاهیم و مضامین حقیقی در پیوند با واقعیت‌های پیرامون خود بهره می‌گیرد. استعارات سخن بهمنی نیز همچون تشبیهات به کار گرفته شده در شعرش با کلام روان، ساده و دلربایش هماهنگ است. مجاز در غزل‌های بهمنی کم کاربرد و کنایات وی به آسانی قابل درک است. بر این اساس، این پژوهش کوششی است تا چگونگی و شیوه‌های بهره‌مندی بهمنی را از صور خیال نمایان سازد.

**واژگان کلیدی:** محمد علی بهمنی، صورخیال، تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه

<sup>۱</sup> دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

<sup>۲</sup> دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

<sup>۳</sup> دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان (نویسنده مسؤول)

ameneh.dehghani@yahoo.com



## مقدمه

همه‌ی انسان‌ها به گونه‌ای با خیال در ارتباط‌اند. ذهن پیچیده و در عین حال ساده‌ی انسان، پذیرنده‌ی مفاهیمی است که تجربه‌ی شخصی او را تشکیل می‌دهند. اما، گاه انسان با تجربه‌هایی روبرو است که از آن خود او نیست. بلکه آن‌ها را از زبان و یا توصیف دیگران گرفته است. در این وضعیت، او ناگزیر است برای عینی شدن آن تجربه‌ها از آفرینش‌های خیال بهره گیرد.

علمای بلاغت، خیال یا تصویر را عنصر ثابت و اصلی شعر می‌دانند. تصویر یا آفرینش - های خیال را منتقدان اروپایی «ایماژ» می‌نامند. و یکی از رایج‌ترین اصطلاحاتی که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و امروزه نیز توجه زیادی به آن می‌شود، همین اصطلاح ایماژ و تصویر است. شفیعی کدکنی در تعریف این عنصر شعری گفته است: «آنچه ناقدان اروپایی ایماژ می‌خوانند در حقیقت مجموعه امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینه اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی، و رمز و گونه‌های مختلف ارائه‌ی تصاویر ذهنی می‌سازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰).

هر کدام از دانش‌ها برای ارتباط آفریننده‌ی اثر با مخاطبان از ابزاری که ویژه‌ی اوست بهره می‌گیرد. «تصویر یا صورت‌های مجازی بیان، بازسازی واقعیت است به یاری تخیل و اندیشه و معنا که از عناصر عمده‌ی شعر است. معنا در فلسفه به یاری مفهوم‌ها و گاه به یاری تمثیل، بیان می‌شود ولی در شعر به وسیله‌ی تصویرآفرینی و آفرینش‌گرانه. تصویر شاعرانه، رؤیتی است از دریچه‌ی عاطفه و خیال شاعر از جهان واقعی و واقعیت زندگانی» (دستغیب، ۱۳۷۸: ۱۹۷). فرق شاعر با فیلسوف، ریاضی‌دان و... در این است که محصول



آفرینش خیال او برای بهره‌وران از اثر او تقریباً کاملاً محسوس و ملموس می‌شود و از هنر خالق اثر شگفت‌زده گشته و لذت می‌برد.

آن‌چه در مورد خلق آفرینش‌های شاعرانه یا صورت‌های خیال‌انگیز در این‌جا باید یادآور شد این است، که شاعر باید تا آن‌جا که می‌تواند، سعی کند که خلق این آفرینش‌ها، بر مبنای تجربیات عینی و ابداعات ذهنی خود او باشد، تا شعر او اصیل و واقعی جلوه کند. در واقع، به کارگیری هر نوع تصویر یا صورت‌های خیالی که دیگر شاعران ساخته‌اند، از ارزش شعر شاعر می‌کاهد. از دیرباز تا کنون تصاویر خیال‌انگیز شاعران مورد واکاوی، نقد و تحلیل قرار گرفته است. میزان توانایی شاعران در نوآوری و ابتکار آن‌ها در آفرینش‌های دلنشین، با نقد و تحلیل جنبه‌های زیبایی شناختی شعر آنان، امکان پذیر خواهد بود.

محمدعلی بهمنی همراه با حسین منزوی و سیمین بهبهانی سه چهره‌ی اثرگذار و ماندگار شعر فارسی در شاخه‌ی غزل در روزگار معاصر هستند. این سه تن از شاعران موفق غزل نوکلاسیک هستند؛ چرا که با زبان و بیانی امروزی و به قولی نیمایی در قالب قدیمی غزل به سرودن شعر پرداختند و غزلی نو آفریدند. بهمنی بدون شک از ستون‌های غزل معاصر است. روح تکاپوگر او در مرحله‌ی سنت متوقف نماند، بلکه با تأثیرپذیری از نیما، پیوندی عمیق میان شعر سنتی و نو به وجود آورد. در آغاز با سرودن مجموعه شعر «گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود» بر غزل امروز به ویژه غزل‌سرایان جوان، تأثیر گذار شد. «او یکی از حلقه‌های اصلی و اصیل زنجیره‌ی نوغزلسرایی در روزگار ماست که در تکوین و تکامل این جریان شعری، طی دهه‌های اخیر نقش به سزایی ایفا کرده است و آثار ماندگاری از خود بر جای گذاشته است. حضور بهمنی در عرصه‌ی غزل دهه‌های اخیر در کنار حضور دیگر نام‌آوران این میدان، موجب شد که غزل در غبار تکتازی و ترکتازی نوپردازان، چه اصیل و چه بدلی گم نشود و بتواند با جذب تابش و تلالو آفاق پیش رو، رقصان و رخشان به پیش بتازد» (قزوه، ۱۳۸۳: ۱۷۲). با این همه بهمنی امروز شاعری کاملاً نام آشنا برای اهالی و اصحاب شعر و ادب است.



از آنجا که بهمنی شاعر معاصر است پژوهش‌های انجام شده در شعر وی اندک هستند و گاهی به یک جنبه از زیبایی‌شناسی مانند تشبیه و یا موسیقی پرداخته شده که با توجه به این مسایل در پژوهش پیش‌رو گونه‌های خیال در شعر وی مورد بررسی و نقد و تحلیل قرار می‌گیرد.

### تصویرپردازی:

بهمنی شاعری است که در تصویرپردازی تواناست، وی برای تصویرسازی‌های خود، از حقایق و واقعیت‌های پیرامون خود برای نمایش دقیق‌تر مضمون بهره می‌گیرد. دنیای خیال بهمنی، ساده و بی‌آلایش است و با تکیه بر تجربیات فردی در پی آفرینش‌های هنری نوین است. تصاویر بهمنی دارای سبک ویژه‌ای اوست. وی توانسته در بسیاری موارد به یاری ذهن و زبان شاعرانه، بستری سیال و جایگاهی مناسب برای تجلّی تخیل خویش فراهم سازد. ویژگی برجسته تشبیهات و تصاویر آفریده‌ی بهمنی آن است که، هرچند به زبان ساده و امروزی بیان شده ولی نوین و دلنشین است.

با توجه با توضیحات بالا، اکنون پاره‌ای از تصاویر شعری بهمنی از نظر گذرانده می‌شود:

نشسته‌اند ملخ‌های شک به برگ یقینم      بین چه زرد مرا می‌جوند سبزترینم  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۴۱)

پر نقش‌تر از فرش دلم بافته‌ای نیست      از بس که گره زد به گره حوصله‌ها را  
(همان: ۴۳۷)

سوز سردی می‌کشد شلاق و می‌چرخاند و      درد را حس می‌کنم در بند بند استخوانم  
من  
(همان: ۳۳۰)

خیره بر خاکم که می‌بینم ز کُرت زخم-      می‌شکوفد سرخ گل‌هایی شبیه دوستانم  
هایم  
(همان: ۳۳۰)

لحظه‌ها نیش به بلعیدن روحم زده‌اند      شکل آن سیب که ازشاخه می‌افتد



#### شده‌ام (همان: ۷۲۶)

در شعر او از تصاویر تکراری که رنگ و بوی کهنکی به خود گرفته باشند نشانی نیست. بلکه بسیاری از این تصاویر، ابداع شاعر هستند و یک یک تصاویر شعر او مانند تابلوهایی از برابر دیدگان خواننده می‌گذرد و به این ترتیب او را به لذت بیش‌تر و درک عمیق‌تر می‌رساند. مثلاً در بیت اول شاعر تصویر تازه‌ای از نشستن ملخ شک به برگ یقین ارائه می‌دهد و مضمون‌های جدیدی مانند؛ «زرد جویدن» «ابر کردن» «سبزترین» بر زیبایی آن افزوده است. و یا در بیت دوم که دل را مانند فرشی پر نقش به تصویر کشیده است. و نمونه‌های زیبای دیگر که هر کدام در ابیات شاعر خوش نشسته‌اند.

در اشعار بهمنی، عاطفه عمده‌ترین نیرویی است که تصویر را به وجود می‌آورد و بر اساس آن، سلامت زبانی شکل می‌گیرد، و البته غالب تصاویر شعری او عینی است. شاعر به وسیله‌ی کلمات، با دقت و تأمل در زوایای هستی و درک شخصی، صحنه‌هایی خیال‌انگیز و در عین حال داستان گونه می‌آفریند و از این طریق ذهن را به تکاپو در درک این رابطه‌های همانند می‌کشاند.

تصاویر ابتکاری در مجموعه‌های شعر بهمنی کم نیست، تخیل آزاد او زمینه‌ی ذهنی او را برای برقراری پیوندهایی خاص میان اشیاء و امور پدید آورده است. و او از این رهگذر به شباهت - های عجیبی میان اشیاء می‌رسد و تصاویر زیبایی می‌آفریند.

«عمده‌ترین ابزارهای تخیل عبارتند از: مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص، اغراق، نمادپردازی، حس‌آمیزی و...» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۷) تشبیه از پر بسامدترین گونه‌های خیال در اشعار بهمنی است.

#### ۱- تشبیه:



شاید انسان‌ها از همان آغاز تکامل فکری، تشبیه را به عنوان نخستین گونه‌های خیال به کار گرفته باشند، همچنین کودکان نیز تشبیه را زودتر از سایر صورت‌های خیال در روابط زبانی و فکری خود با دیگران به کار می‌گیرند.

هرچند که زیبایی تشبیه و ابتکاری بودن آن شرط مهم و لازم در پذیرفته شدن و لذت بردن مخاطبان است ولی زبان سخنور نیز باید دارای استحکام و معیارهای ویژه‌ی آن زبان باشد. فرشیدورد در این باره می‌گوید: «نخستین شرط زیبایی تشبیه آن است که، در کلام زیبا و فصیح قرار گیرد و گرنه سخن سست و پیچیده و ناساز و نارسا، تنها به وسیله‌ی تشبیه، هر چند بدیع و تازه باشد، زیبا نمی‌شود» (فرشیدورد، ۱۳۶۹: ۲۴۷)

در بلاغت سنتی تشبیه انواع گوناگونی دارد از قبیل تشبیه موکد، تشبیه مجمل، تشبیه مفصل، تشبیه مضمّر، تشبیه مشروط و ... که پرداختن به آن‌ها در این پژوهش مورد نظر نیست بلکه تشبیهات شعر شاعر فقط به دو دسته‌ی کلی گسترده و فشرده تقسیم می‌شود.

شعر بهمنی از نظر تشبیه چه به صورت گسترده و چه به صورت فشرده بسیار غنی است. علاوه بر فراوانی تشبیهات، ویژگی دیگر که در شعر بهمنی جلب نظر می‌کند تازگی آن‌هاست. نمونه‌هایی از تشبیهات فشرده و گسترده در شعر بهمنی:

#### **الف) تشبیهاتی که در آن‌ها هم مشبه و هم مشبه‌به هر دو محسوس هستند:**

بهمنی در تشبیهات، زبانی روشن و روان دارد و بسامد تشبیهات حسی به حسی در اشعار او نسبت به انواع دیگر تشبیه چشم‌گیرتر است.

#### **تشبیه فشرده:**

«منظور از تشبیهات فشرده تشبیهاتی است که با افزودن دو طرف تشبیه (مشبه و مشبه‌به) به صورت یک ترکیب اضافی در می‌آید که در اغلب قریب به اتفاق موارد، مضاف در آن مشبه‌به و مضاف الیه مشبه است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۵). عالی‌ترین و رساترین نوع تشبیه، تشبیه فشرده است، که در تصویر سازی و مخیل کردن کلام نقش بسیاری دارد. بسیاری از



شاعران از جمله شاعران معاصر به این نوع از تشبیه توجه بسیار داشته‌اند. تشبیه فشرده، عرصه‌ی هنرنمایی بهمنی و پربسامدترین نوع تشبیه در شعر او به شمار می‌رود. ایجاز، فشرده‌گی، گرایش به قطب استعاری و عینیت و پیوستگی طرفین تشبیه از مختصات اصلی تشبیه فشرده، در قالب ترکیبات هنری محسوب می‌شود. وی توانایی بی‌نظیر در تشبیه سازی دارد و دریچه‌ی ذهنش را برای ورود تشبیهات فشرده گشوده است. گویی کل هستی و اشیائی که می‌بیند در این قالب برای وی جلوه‌گر می‌گردد. وسعت اندوخته‌های زبانی و توانایی‌اش در کاربرد لغات و اصطلاحات، تنوع خاصی در سروده‌های او به وجود آورده، که برای جولان در عرصه‌های خیال و معنی آزادانه پر می‌گشاید.

بگذار تا همیشه بماند دخیل وار  
این یادگار از من و تو بر ضریح تن  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۶۲۰)

کسی هنوز عیار تو را نفهمیده است  
هر آن چه آینه‌ی شعر گفت باور کن  
(همان: ۶۲۹)

با هر بهانه در غزل‌هایم تو را تکرار  
خواهم کرد  
با زنگ نامت این سکوت آباد را آزار  
خواهم کُرد (همان: ۳۶۵)  
این همه سوز نهان را نتوان گفت مگر  
به میستان غزل یا به نیستان غزل (همان: ۳۴۸)  
پلک می‌بندم سوار خسته پیدا می‌شود  
اشک می‌تازد به روی شیشه‌ی منقوش چشم  
(همان: ۳۵۷)

کمی نیز زخمی شد آواز من  
کلاغان که مرغ صدا را زدند (همان: ۳۲۵)  
در ترکیبات بالا، شاعر با حذف ادات تشبیه و وجه شبه که موثرترین ارکان تداعی مشبه و مشبه‌به است، «تن» را به «ضریح» و «شعر» را به «آینه» نام «را» به «زنگ» «غزل» را به «میستان» و «نیستان» و «چشم» را به «شیشه‌ی منقوش» و «صدا» را به «مرغ» تشبیه نموده، که



سبب برجستگی و هنجار گریزی زبان او شده است. تعهد شاعر و پیامی که در لباس شعر ارائه می‌دهد، ارزش زیبایی شناختی و جلوه‌ی هنری کلام او را تحت تاثیر قرار می‌دهد. از انواع تشبیه در اشعار بهمنی، تشبیه حسی به حسی بیشترین بسامد را دارد. شاعر در انتخاب مشبه به دقت کامل و همه جانبه‌ای دارد که نهایت هوشیاری و وسواس شاعر در انتخاب، از عواملی است که بر حسن و زیبایی تشبیه می‌افزاید.

### تشبیه گسترده:

تشبیه گسترده، تشبیه‌ی را می‌گویند که به صورت ترکیب اضافی بیان نشده باشد. در تشبیه گسترده ممکن است هر چهار رکن تشبیه یعنی مشبه، مشبه به، وجه شبه، و ادات تشبیه ذکر شود و ممکن است وجه شبه یا ادات یا هر دو حذف شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

یخ بسته‌ام چون قطب آری این چنین است      وقتی نمی‌تابی تو ای خورشید تابان  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۰۱)

بی گمان زیباست آزادی ولی من چون قناری      دوست دارم در قفس باشم که زیاتر  
بخوانم (همان: ۳۳۳)

احساس می‌کنم که جدایم نموده‌اند      همچون شهاب سوخته‌ای از مدار تو  
(همان: ۴۲۱)

این نوع از ترکیبات، در طبیعت و دنیای پیرامون زندگی شاعر، وجود عینی دارد و شاعر خود آگاه یا ناخود آگاه در زوایای اندیشه‌ی خود به ساخت این تشبیهات ملموس گرایش بیشتری نشان می‌دهد. گویی شاعر زاده‌ی طبیعت است و شعرش پیوند ناگسستنی هستی و انسان است.

### ب) تشبیهاتی که یک سوی آن امور حسی و سوی دیگر امور غیر حسی است:

#### تشبیه فشرده:

به آن شکیب که از یاران توان زخم زبانم هست      به ساز حادثه‌ها با تو توان زخمه زدن دارم





(همان: ۳۶۸)

هم نعره‌ی امواجت اگر عربده‌ای نیست در برکه‌ی آسایش خود زمزمه‌گر باش

(همان: ۳۸۰)

من آن زلال پرستم در آب گند زمان که فکر صافی آبی چنین لجن بودم

(همان: ۳۸۷)

گاهی هر دو طرف تشبیه امور عقلانی و غیر حسی است، که البته این نوع تشبیه بسیار اندک است. مثل:

بهشت دنیا (۱۷۸)، دنیای باور (۲۲۸)، دنیای خیال (۲۲۸)، دیو غم (۸۸)،

### ب) تشبیه گسترده:

ترا چون آرزو هایم همیشه دوست به شرطی که مرا در آرزوی خویش مگذاری  
خواهم داشت (بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۰۷)

گفتم خداحافظ کسی پاسخ نداد و پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود  
آسمان یک سر (همان: ۳۷۲)

زمانه وار اگر می‌پسندی‌ام کر و لال به سنگ فرش تو این خون تازه باد حلال  
(همان: ۴۳۵)

می‌رسیم آخر و افسانه‌ی واماندن ما همچو داغی به دل حادثه‌ها می‌ماند (همان: ۳۳۷)

### ۲- استعاره:

استعاره یکی از شاخه‌های اصلی صورخیال، و کارآمدترین ابزار تخیل و به اصطلاح نقاشی در کلام است، که در مفهوم ارسطویی و پس از آن بلاغت اسلامی، به جانشینی واژه‌ها و انتقال یک واژه به واژه‌ی دیگر محدود می‌شود، در حقیقت صورت خیالی است که «کروچه» به آن «ملکه‌ی تشبیهات مجازی» (کروچه، ۱۳۸۱: ۴۵) لقب داده است.



شمس العلمای گرکانی در تعریف استعاره گفته است: «استعاره آن است که یکی از دو طرف تشبیه یعنی مشبه و مشبه‌به را گفته و دیگری را اراده کنند، به ادعای این که مشبه از جنس مشبه‌به است» (شمس العلمای گرکانی، ۱۳۷۷: ۵۶)

استعاره در شعر بهمنی در دسته‌بندی‌های معمول مانند: استعاره‌ی مصرحه و مکینیه قرار می‌گیرد. و این نوع از استعاره‌ها به خصوص استعاره‌ی مکینیه در اشعارش زیاد به چشم می‌خورد. بهمنی در اشعارش قصد دارد تا با استعاره مخاطب را لحظه‌ای به درنگ وا دارد و به وسیله‌ی همین درنگ باعث زیبایی شعر و درک لذت شود. البته به شرطی که این درنگ به طول نینجامد و این به دست نمی‌آید مگر در سایه‌ی حسی بودن رابطه‌ی موجود در استعاره. به همین دلیل سعی کرده است، استعاره‌هایش به حس نزدیک باشد تا خواننده به راحتی بتواند آن‌را درک نماید.

#### استعاره‌ی مصرحه:

استعاره‌ی مصرحه «آن عبارت است از ذکر مشبه و اراده‌ی مشبه به از آن» (تقوی، ۱۳۶۳: ۱۸۰). شاعران معاصر در روی آوردن به استعاره به خصوص استعاره‌ی مجرده دو انگیزه‌ی بسیار مهم دارند؛ «یکی تحریک لذت مخاطب از دیدن شیئی نه در جایگاه خود و دیگر ایجاد سرزندگی در تصاویر شعری خود. مشاهده‌ی هر چیز ولو زیبا در جایگاه همیشگی نوعی یکنواختی و عادت‌ستیزی، اعجاب و لذت را به همراه دارد» (مدرسی، ۱۳۸۸: ۱۶).

استعاره‌ی مصرحه در اشعار بهمنی فراوان دیده می‌شود. چون سخن بهمنی، سخن دل و بیان عواطف و احساسات است، که با استعاره‌ی مصرحه موجزتر و رساتر بیان می‌شود. اما نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد، این است که؛ استعاره‌های مصرحه در اشعار بهمنی با وجود این که متنوع هستند، اما نوگرایی چندانی در آن‌ها دیده نمی‌شود. نمونه‌های این استعاره‌ها:

من و هم بانگ خروسی که لب	سر	سر	دادن	چاووشی	فردا	دارد
چینه‌ی	شب	(بهمنی: ۱۳۹۰: ۳۶۱)				



شاعر در این بیت با آوردن ترکیب « چینه‌ی شب » به جای شبگیر، شب را به صورت کشتزاری گسترده در طبیعت پیش چشم آورده است و « چینه » که استعاره از سپیده دم و هنگام آغاز سپیده‌ی سحری است، اطراف آن را فرا گرفته است.

می‌کاوادم می‌گویمش: چیزی از این ویران این در غبار خویشتن چیزی از این دنیا نمی -  
نخواهی یافت  
(همان: ۳۶۲)

در این بیت شعر وجود شاعر، به صورت ویرانه‌ای پیش چشم آمده است، که غبار آلود است. باغی که طراوت را از جاری خون دارد باغی است که گلبرگش پاییز نمی‌داند  
(همان: ۳۳۹)

در ترکیب باغی که طراوت از جاری شدن خون دارد، « باغ » استعاره از وجود انسان یا هر موجود زنده، زادگاه شاعر و یا انقلاب است.  
من که در آینه کاویدم و باور دارم حل لاینحل این گمشده جدول با اوست  
(همان: ۴۸۸)

زندگی در اینجا به زیبایی به صورت جدولی به تصویر در آمده است.  
حوای من! بر من مگیر این خودستایی را تنهاتر از من در زمین و آسمان آدمی نیست  
که بی‌شک  
(همان: ۳۸۴)

امشب ز پشت ابرها بیرون نیامد ماه بشکن قرق را ماه من بیرون بیا امشب  
(همان: ۳۹۳)

یخ بسته‌ام چون قطب آری این چنین است وقتی نمی‌تابی تو ای خورشید پنهان  
(همان: ۴۰۱)

نفرین نه، سؤال است: چه گونه دلت آمد بارانم! اسیدانه به من زخم پاشی؟ (همان: ۶۳۴)  
در ابیات بالا « حوا » ماه « خورشید پنهان » « باران » همگی استعاره‌هایی از معشوق هستند.  
حرف بزن ابر مرا باز کن دیر زمانی ست که بارانی‌ام (همان: ۴۵۷)



در این بیت به زیبایی شاعر وجود غمگین خود و چشمان اشکبارش را به صورت ابری به تصویر کشیده که سراسر وجودش را فرا گرفته است و آن را به غمگنده‌ای تبدیل کرده است. دوستانی عمیق آمده‌اند چهره‌هایی که میوه‌های رسیده‌ای که هنوز من به باغ کمال - غرق شان شده‌ام شان کمال (همان: ۴۵۹)

میوه‌های رسیده: استعاره از دوستان شاعر و اهل فضل و ادب است. تماشا می‌کنم جان دادن تن پاره‌هایم را و می‌دانم به پایان می‌رسم با مصرع آخر (بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۴۳) با تو از خویش نخواندم که مجابت نکنم خواستم تشنه‌ی این کهنه شرابت نکنم (همان: ۵۰۵)

در این ابیات «تن پاره‌ها» و «کهنه شراب» استعاره از شعر و غزل‌های شاعر است. این استعاره‌ها تأیید این حقیقت است که بهمنی در پی اظهار فضل و باریک‌بینی ذهنی - اش نبوده، فقط خوش داشته است ذهنیات خود را محسوس سازد. در ضمن به آوردن پی‌درپی استعاره و تشبیه معتقد نبوده، زیرا افراط در صورخیال را مانع پیام‌رسانی شاعر به مخاطبان می‌داند و باعث می‌شود که اندیشه‌ها، عواطف و جان‌مایه‌ی شعر از دسترس خوانندگان دور بماند.

#### استعاره‌ی مکنیه:

استعاره‌ی مکنیه «عبارت از ذکر مشبه و ترک مشبه به با ذکر بعضی از لوازم آن که قرینه‌ی تشبیه است» (تقوی، ۱۹۴: ۱۳۶۳). این نوع از استعاره به سه نوع تقسیم می‌شود: ۱- انسان‌مدار (تشخیص) ۲- جانورمدار ۳- شیء‌مدار. استعاره‌ی مکنیه در اشعار بهمنی جایگاه ویژه‌ای دارد و به گونه‌های متنوع جلوه می‌کند:

#### الف) انسان‌مدار (تشخیص):



«به این نوع از استعاره، آنگاه که مشبه به یا مستعارمنه محذوف، آدمی و به تعبیر یا قولی دیگر، جاندار باشد، تشخیص یا شخصیت بخشی یا (*personification*) یا «استعاره‌ی انسان مدارانه» می‌گویند» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸۱: ۱۲۴).

در حقیقت شخصیت بخشی یکی از شگردهای عام در بسیاری از تمثیل‌های اخلاقی و فلسفی است، بر همین اساس بهمنی به همه چیز روح انسانی و عاطفه و ویژگی‌های انسانی بخشیده است. بخش عمده‌ی شگرد بیانی او را استعاره‌ی مکنیه و تشخیص شکل می‌دهد. این امر اقتضای تفکر و جهان‌بینی او و نیز حاصل دنیای شعری و ذهنیت و تخیل هنری وی است. در این پژوهش تصاویر تشخیصی از جهت کلی به دو دسته‌ی فشرده و گسترده تقسیم - بندی شده است، که به مواردی از آن اشاره می‌شود:

#### تشخیص فشرده:

تشخیص فشرده؛ در حقیقت همان اضافهی استعاری است که در کمال ایجاز، تصویر گسترده‌ای در مقابل دیدگان خواننده ترسیم می‌کند، ذهن را به کار می‌اندازد و با فعالیت فراوان، زوایای پنهان تصویر را می‌کاود و لذتی وافر به خواننده هدیه می‌کند. بیشترین تشخیص‌های فشرده‌ی شعر بهمنی نوین و ابتکاری است از جمله:

صدای غم (۴۶۴)، عطش روح (۶۲۴)، چشم حادثه (۳۵۳)، جان آبله پا (۳۵۵)، دل حادثه (۳۳۷)، جگر اعتماد (۳۵۹)، زبان جان (۳۲۶)، قلب پایداری (۳۳۳)، رگ ماجرا (۳۲۴)، نفس عشق (۳۸۰)، رگ بیدار خطر (۳۸۱)، گوش انتظار (۳۸۵)، چشم روح (۳۹۰).

زیبایی که در این نوع تصاویر است، ناشی از سه عامل است؛ به نهایت رسیدن پیوند میان دو جزء مستقل و جدا از هم، جریان حرکت و زندگی در متن تصویر و برانگیختن اعجاب و شگفتی با دیدن رفتاری به خصوص از موجودی که در عالم واقع، صدور چنین فعلی از او قابل تصور نیست.

#### تشخیص گسترده:



تشخیص گسترده به تصویرهایی گفته می‌شود که در آن افعال و صفات و ویژگی‌های انسانی به صورت باز توسعه داده شده و به غیر جانداران و یا جانداران غیر انسانی نسبت داده شده است.

در اشعار بهمنی تشخیص به صورت گسترده از بسامد بالایی برخوردار است، که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

تنها به خواب می‌شد از او باج جان گرفت      مرگ از گشاده‌رویی او شرمسار بود  
(همان: ۳۶۹)

من و دریا غزلی ناب سرودیم از تو	غزلی مثل تو نایاب سرودیم از تو (همان: ۵۳۷)
می‌خواستم از تو بنویسم که مدام	خندید: چه مانده است مرا تا بتراشی (همان: ۶۳۳)
خون هر آن غزل که نگفتم به پای توست	آیا هنوز آمدنت را بها کم است؟ (همان: ۴۶۱)
آینه دلواپس حال من است	من ولی از حال شما گفته‌ام (همان: ۷۰۹)
آنگاه بی‌مضایقه‌تر نعره می‌کشم	تا آسمان کر شده هم با خبر شود (همان: ۶۲۷)

در شعر بهمنی، مرگ شرمسار است، دریا غزل می‌سراید، آسمان‌ها در حال گله و شکایت هستند. خون غزل ریخته می‌شود، موزه‌ها غبطه می‌خورند. آینه دلواپس است، عشق و حادثه در تکاپو هستند، کوه می‌گیرد، آسمان کر می‌شود. برگ‌ها رنجورند، خورشید خوش ذوق است.

هم‌چنین، استعاره‌ی مکنیه و تشخیص به بهمنی یاری می‌رسانند تا اجزای شعرش کاملاً تجریدی و ذهنی شود. بهره‌مندی از استعارات خاص و نیز به کارگیری استعاره‌ی مکنیه امکان تصویری شدن شعرش را فراهم می‌آورد و به کارگیری هنرمندانه این گونه‌های خیال، شعر بهمنی را به نوعی از زیبایی ویژه می‌رساند، که باعث ایجاد حرکت و پویایی تصاویر شعری می‌شود. عناصر طبیعی، چون نمی‌توانند قدرت تکلم و اندیشه را که ویژگی‌های انسانی است،



داشته باشند، شاعر با یاری جستن از این عناصر و شخصیت بخشی با آن‌ها احساس می‌کند و هم‌نفس می‌شود.

### ب) جاندار مدارانه:

«در استعاره‌ی نوع دوّم، گاهی مشبّه به محذوف حیوان است و به اصطلاح استعاره، جانورمدارانه است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۵).

این نوع از استعاره‌ها نسبت به انسان مدار (تشخیص) در اشعار بهمنی، کم‌تر به چشم می‌خورد، که برای آشنایی به ذکر نمونه‌هایی از آن اکتفا می‌شود:

ای **بال تخیل!** ببر آن‌جا غزلم را      کش مردم آزاده بگویند مریزاد  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۹۶)

تو کیستی؟ که سفر کردن از هوایت را	نمی‌توانم حتّاً با <b>بال‌های خیال</b> (همان: ۴۳۶)
از <b>جیک جیک صبح الی قار قار عصر</b>	یادا به خیر بازی سلطان و دلچک (همان: ۶۳۵)
دریا دلم می‌خواد رو <b>بال موجا</b>	منو تو یک شب ببری از این‌جا (همان: ۲۴۹)
نشستم به بامی که بامیش نیست	شگفتا! <b>دلم می‌زند باز پر</b> (همان: ۴۰۲)

### ج) شیء مدار:

«گاهی ممکن است مشبّه به اصلاً غیر ذی روح باشد که در این صورت اطلاق پرسونیفیکاسیون بر آن صحیح نیست» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۷۶).

این نوع از استعاره هم در اشعار بهمنی کم کاربرد است:

همین نفس که به **عمق سکوت** محبوسم      صدای منتشری آن سوی جالم هست  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۵۲۶)

سکوت به چاه یا گودالی تشبیه شده که عمق و ژرف داشته باشد.

من زبانی سرخ دارم با سر سبزی که هست      در چنین هنگامه زیر سایه‌ی **سرپوش چشم**  
(همان: ۳۵۷)







### شنیدن: درک کردن

شاعر شنیدنی ست ولی میل، میل توست آماده‌ای که بشنوی‌ام، یا ببینی‌ام (همان: ۵۲۲)

### ۳- مجاز:

نگاه شاعر نسبت به جهان اطرافش، با نگاه افراد عادی تفاوت دارد. او جهان و امور آن را به سلیقه‌ی خود نام‌گذاری می‌کند. واژگانی که او به کار می‌گیرد، همین کلمه‌ها و واژگان مرسوم و معمولی هستند، اما گاه شاعر تیزبین و نکته‌سنج این واژگان را بر خلاف معنای اصلی و متعارفشان و به قول ادبا در معنای (غیر ما وضع له) می‌آورد. گویا ابزار بیان شاعر، ابزاری است که با ابزارهای زبان متعارف و روزمره متفاوت است. او از رهگذر استفاده از لغات در معنای غیر حقیقی، صورت خیالی را در شعرش رقم می‌زند که به آن «مجاز» می‌گویند.

به کاربردن مجاز باعث خیال‌انگیزی و تأثیر بیشتر سخن می‌گردد و گاه به کار بردن یک مجاز در سخن، زیبایی خاصی ایجاد می‌کند که هرگز از کلام عادی بر نمی‌آید. شفيعی کدکنی رمز تأثیر و نفوذ مجاز را در کلام این گونه بیان می‌کند:

«اگر لفظ حقیقی را به کار بریم تمام جوانب معنی آن به ذهن می‌رسد ولی در بیان مجازی، شوقی هست برای جستجو و طلب مفهوم تازه‌تر و این یک عامل روانی است که سخن را تأثیر و نفوذ بیشتری می‌بخشد. رمز دیگر زیبایی و تأثیر مجاز، این است که در اغلب موارد استعمال مجاز از نظر تلفظ و در زنجیره‌ی گفتار متکلم ساده‌تر و خوش‌آهنگ‌تر می‌تواند باشد یا برای قافیه در شعر مناسب‌تر است و می‌تواند برای بیان یک معنی در صورت‌های مختلف یاری کند و نیز مبالغه‌ی بیش‌تری دارد و گاه ایجاز بیشتری» (شفيعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰۶).

نمونه‌هایی از مجازهای به کار رفته شده در شعر بهمنی:



**الف) مجاز به علاقه‌ی کل و جزء:** « یعنی استعمال لفظ موضوع برای کل در جز یا برعکس » (رجایی، ۱۳۷۲: ۳۱۶).

کلاغ خبر چینی کرد / برگ از درخت رنجید / کلاغ خوش‌خوانی کرد / باغ / خشکید.  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۷۵۳)

شاعر در این جا کل « باغ » را گفته و درختان باغ را اراده کرده است.

**ب) مجاز به علاقه‌ی حال و محل یا ظرف و مظهر:** « یعنی استعمال لفظ موضوع برای محل در حال یا برعکس » (رجایی، ۱۳۷۲: ۳۲۰).

شاید به زخم من که می‌پوشم ز چشم / در دست‌های بی‌نهایت مهربانش مرهمی نیست  
شهر / آنرا  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۸۵)

من که حتی پی پژواک خودم می‌گردم / آخرین زمزمه‌ام را همه‌ی شهر شنید  
(همان: ۵۲۱)

در این ابیات منظور از شهر مردم شهر است.

می‌خواهم اعتراف کنم، هر غزل که ما / با هم سروده‌ایم، جهان کرده از برش  
(همان: ۶۱۶)

منظور از جهان، مردم جهان است.

سپید و وحشی و مغرور، شعر یعنی این / که ورد حافظه‌ی شهر و روستاست هنوز  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۶۲۲)

منظور از شهر و روستا، مردم شهر و روستاست.

من و هم بانگ خروسی که لب چینه‌ی / سر سر دادن چاووشی فردا دارد (همان: ۳۶۱)  
شب

به سرم زده که می‌توانم / پاک کن را بر می‌دارم / و ردیف یکی از غزل‌هایم را / پاک می‌کنم.  
(همان: ۵۳۷)



شاعر در نمونه‌ی یاد شده «سر» را که محل اندیشه و قصد است، بیان نموده و قصد و اندیشه را اراده کرده است.

### ج) مجاز به علاقه‌ی آئیت:

«یعنی ابزار و وسیله‌ی انجام کار را بگوییم و خود کار و به وجود آمدن آن را اراده کنیم» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۸۱: ۱۳۱).  
یه کتاب حرف تو دلم داشتم اگه خدا یه ذره به من زبون می‌داد  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)

زبان ابزار سخن گفتن و بیان است.  
سپیده باز قلم‌ها نوشت از راهی که پای هم‌قدمی را در آن قلم کردند  
(همان: ۷۱۰)

قلم که ابزار نوشتن است به کار رفته، نوشته و یا متن مورد نظر است.  
**د) مجاز به علاقه‌ی لازم و ملزوم:** یعنی به کاربردن لازم و ملزومی به جای یکدیگر که طبیعتاً به دلالت التزام است  
خون هر آن غزل که نگفتم به پای توست آیا هنوز آمدنت را بها کم است (همان: ۴۶۱)  
استعمال خون در معنای خون‌بها به علاقه‌ی لازمیت است.

**ه) مجاز به علاقه‌ی ماکان و مایکون:** ماکان یعنی آن‌چه که بوده و مایکون یعنی آن‌چه که خواهد بود. علاقه‌ی گذشته و آینده به دلالت التزام است.  
خاکم که: موزه‌های جهان غبطه می‌خورند بر شوکت همیشه‌ی روح سفالی‌ام  
(همان: ۶۹۴)

در این بیت شاعر به علاقه‌ی ماکان «خاک» را به جای «انسان» به کار برده است به این اعتبار که انسان در گذشته و در زمان آفرینشش ابتدا از خاک بوده است.



علی‌رغم اهمیت مجاز، در ساختار شعر، در شعر بهمنی کاربرد چندانی ندارد و حجم بسیار اندک مجاز نسبت به تشبیه، استعاره و کنایه گواه این مدعاست. یا کوبسن علت توجه اندک شاعر به مجاز را این‌گونه توجیه می‌کند که «شعر، در ساختار موزون خود و استفاده‌اش از قافیه تأکید بر مشابهت دارد و به سوی قطب استعاره متمایل است و بر این باور است که نوشته‌های رئالیستی مجازی است، و نوشته‌های رمانتیک و سمبولیک استعاری است» (فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۵۳).

از آن‌جا که بهمنی شاعری رمانتیک است بیش‌تر به استعاره متمایل است تا مجاز.

#### ۴- کنایه:

زیبایی و حسن ادبیات، خصوصاً شعر، در بیان غیرمستقیم اندیشه‌ها و دوری از گفتار عادی است و به همین دلیل است که شعرا در سخن خود از صورت‌های گوناگون خیال و شیوه‌های ادای معنی به صورت غیر مستقیم، استفاده می‌نمایند. یکی از شیوه‌های ادای معانی به صورت پوشیده و غیرمستقیم، کنایه است. بسیاری از معانی را اگر با منطق عادی گفتار بیان کنیم، لذت‌بخش نیست و گاه زشت می‌نماید، اما می‌توان آن‌را از رهگذر کنایه، به شیوه‌ای دلکش و مؤثر بیان کرد. «کنایه در لغت مصدر کنوت یا کنیت بکذا عن کذا، به معنای استتار چیزی و آشکار نکردن آن است و در اصطلاح به دو معنا اطلاق می‌شود:

۱) عبارت است از ذکر لازم و اراده‌ی ملزوم یا عکس آن، و این معنائیست مصدری که فعل‌گوینده را حکایت می‌نماید.

۲) کنایه لفظی است که بذکر آن لازم یا ملزوم معنایش را بخواهند، با قرینه‌ای که مانع از اراده‌ی معنای حقیقی لفظ نباشد. مثل زید طویل النجاد که کنایه است از بلندی قامت زید اگرچه هیچ بند شمشیری نداشته باشد، و رواست که درازی بند شمشیرش نیز خواسته باشند، با این بیان فرق کنایه از مجاز آشکار می‌شود چون قرینه‌ی مجاز مانع از اراده‌ی معنای حقیقی لفظ است به خلاف قرینه کنایه» (زاهدی، ۱۳۴۶: ۲۸۴).



بهمنی در تمام کنایات خویش به سادگی و کمی حلقه‌های معنای ظاهری و کنایی نظر داشته است؛ از همین رو عبارات کنایی وی روان و سهل الوصول‌اند و خواننده در فهم با مشکل مواجه نمی‌شود و این میزان لذت خواننده را ارتقا می‌بخشد. کنایه از حیث دلالت مکنی به، به مکنی عنه بر سه قسم است: کنایه از موصوف، کنایه از صفت، کنایه از فعل یا مصدر. ابیات زیر نگرش بهمنی به کنایه را راحت‌تر بیان می‌کند:

### الف) کنایه از موصوف:

«مکنی به صفت یا مجموعه‌ی چند صفت یا جمله و عبارتی وصفی یا بدلی است که باید از آن متوجه موصوفی شد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۶۶)

#### شاهین خونین پنجه: کنایه از زمان

یک مرغ دیگر کم شد از این فوج      دیگر مرا از پنجه‌ی خونین شاهینم پیرسید  
بی‌پرواز      و      آواز      (بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۸۰)

#### دانه و دام: «وسیله‌ی فریب یا آلت گرفتاری» (ثروت، ۱۳۷۹: ۱۹۹)

دانه و دام در این راه فراوان اما      مرغ دل سیر ز هر دام رها می‌ماند  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۳۷)

#### تازه: کنایه از شعر

بنشین که تازه‌ای بسرایم شنیدنی      از رازهای گمشده راز مگوی زن: (همان، ۶۲۰)

هفت خوان: کنایه از «وجود مشکلات بی‌شمار در راه رسیدن به مقصود»  
(ثروت، ۱۳۷۹: ۵۰۴)

بعد از عبور فاصله‌ها را شناختم / بعد از گذشتن از همه‌ی هفت خوان راه / بعد از چهار نعل مداوم که تاختم. (بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۰)

#### ب) کنایه از صفت:



«مکنی به صفتی است که باید از آن متوجه صفت دیگری شد. این نمونه از کنایه در آثار بهمنی به ندرت یافت می‌شود.

#### سرافکندگان: کنایه از خجلان

جهنم جای سر افکندگان است      من و تو سربداران بهشتیم (همان: ۹۵)

#### سر به راه: کنایه مطیع

صراحت‌م دل آینه را شکست، نپرس      جواب می‌شنوی: رام و سر به راه که نه  
(همان: ۷۱۵)

#### ج) کنایه از فعل یا مصدر:

کنایه از فعل یا مصدر عبارت است از این که: «فعلی یا مصدری یا جمله‌ای یا اصطلاحی (مکنی به) در معنای فعل یا مصدر یا جمله یا اصطلاح دیگر به کار رفته باشد و این رایج‌ترین نوع در کنایه است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۶۸).

رسایی و کارآیی هنری این دسته از تصاویر خیال در گرو ساختار سنجیده و زنجیره‌ی پیوسته و منطقی‌ای است که دو معنای (ظاهری و کنایی) را به یکدیگر پیوند می‌دهد و سخن را زیباتر و خیال‌انگیزتر می‌سازد و می‌تواند خواننده را به همدلی و پیوندی استوار با شاعر برساند. در این دسته از تصاویر، بهمنی با آوردن کنایات زیبا و هنری خویش، خواننده را وا داشته، تا این پیوند و رابطه را میان معنای ظاهری و کنایی بیابد و از این رهگذر لذت بیشتری نصیب او گردد.

این نوع از کنایه نسبت به انواع دیگر کنایه در اشعار بهمنی از بسامد بالایی برخوردار است که به آن پرداخته می‌شود:

زخم زبان زدن: «کنایه از دشنام دادن، ملامت کردن، طعنه زدن، سخن تلخ گفتن  
درباره‌ی کسی» (ثروت، ۱۳۷۹: ۲۶۷)

به آن شکیب که از یاران توان زخم زبانم      به ساز حادثه‌ها با تو توان زخمه زدن دارم



هست

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۶۸)

از پشت خنجر زدن: «کسی را به نامردی از پای در آوردن» (ثروت و انزایی -

نژاد، ۱۳۸۲: ۴۶)

حالاکه این کلکا خنجرو از پشت می‌زنن ما چرا پشتمونو، به تیغ برون می‌کنیم

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۸۹)

جان بر لب آمدن: کنایه از «بی‌تاب شدن» (ثروت، ۱۳۷۹: ۱۳۰)

مرا ز دست تو این جان بر لب آمده نیز نهایتی‌ست که آسان نمی‌دهم به زوال

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۳۶)

قلم کردن: «دوپاره کردن چیزی به یک ضرب، دو نیم کردن، جدا کردن»

(دهخدا، ۱۳۶۵: ۲۱۸۷)

سپیده، باز قلم‌ها نوشت از راهی که پای هم‌قدمی را در آن قلم کردند

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۷۹۰)

نمک به زخم پاشیدن: «داغ کسی را تازه کردن» (ثروت، ۱۳۷۹: ۴۹۰)

دلیل من به نشانی نمک دوباره پاش به زخم زخم حسودان گنگ دور و برم

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۷۱۹)

خط بر چیزی یا کسی کشیدن: «کنایه از او را به حساب نیاوردن، او را از دست رفته

پنداشتن، محو و ناپدید کردن، متروک کردن و بر طرف ساختن» (دهخدا، ۱۳۶۵: ۱۱۴۸)

به نعره خواست به آرامشم خطی بکشد سکوت کردم و دریافت بازتاب این است

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۷۳۳)

نقش بر آب بودن: «ناپایداری، بی‌ثبات بودن» (ثروت، ۱۳۷۹: ۴۸۶)

شنای اختران در چشمه‌ی صبح هزاران آرزوی نقش بر آب (بهمنی، ۱۳۹۰: ۸۸)

۵- نماد:



نمادپردازی، از کاربردی‌ترین شیوه‌های خیال‌انگیزی است. نماد، خیال در واژه هاست. این که واژه‌ای به تنهایی و با قرار گرفتن در چارچوب جمله، بتواند خیال‌انگیز باشد، علاوه بر کاربردی کردن آن، ایجاز کلام را نیز می‌افزاید. در حقیقت، بسیاری از نمادها، همان استعاره‌ها هستند که با گذشت زمان و بر اثر تکرار، مفهومی ویژه یافته‌اند، تا آن‌جا که دیگر علاقه‌ی همانندی در آن‌ها به چشم نمی‌خورد و ذهن مخاطب بدون هیچ نیازی به قرینه‌صافه (در تعریف کهن) می‌تواند به مفهوم اصلی برسد.

این نهضت معادل‌سازی نمادین، در شعر و یا نثر بر اثر تکرار شکل می‌گیرد، این گونه تکرار گاه در مجموعه‌ای از شعرها و نوشته‌ها در اثر مرور زمان به مفهومی عمومی تبدیل می‌شود. هر قدر این عمومیت و قابل فهم بودن نماد بیش‌تر باشد، طبعاً از ارزش خیال‌انگیزی آن کاسته خواهد شد. اما، گاه یک نماد در شعر یک شاعر و حتی در برخی از آثار او در برهه‌ای از زمان تجلی می‌یابد. حال باید در تعریف دقیق‌تر نماد گفت که: «نماد (symbole) به معنای وسیع کلمه، تعریف واقعی انتزاعی یا احساس و تصویری غایب برای حواس، توسط تصویر یا شیء است. لغت (symbole) از واژه‌ی یونانی (sumballein) می‌آید که به معنی به هم پیوستن و اتصال است. (sumbalon) در اصل نشانه‌ای برای شناخت و بازشناسی بوده است. یعنی یک نیمه از شی‌ای که به دو نیم شده بود و جفت کردن آن دو نیم به دارندگان نشان امکان می‌داده که یکدیگر را بی‌آن که پیش از آن هرگز دیده باشند، چون برادر بدانند و بپذیرند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۹-۸).

ادبیات کهن فارسی سرشار از این گونه نمادگرایی‌ها و به زبان اهل عرفان سخنان رمزی است. و چنان که گفتیم این تکرار است که وظیفه‌ی اصلی را برای تبدیل شدن برخی از واژه‌ها به نماد بر عهده می‌گیرد.

در اینجا نمونه‌ای از نمادهای به کار رفته در اشعار بهمنی از نظر گذرانده می‌شود:

### باریدن برگ: مرگ جوانان





برگ است که می‌بارد! چشم تو نبیند کاش این منظره را هرگز در عالم رؤیا نیز  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۷۶)

**ققنوس: نماد هنرمند یا مرد رهایی بخش است.**

خاکستر من دیگر ققنوس نخواهد زاد؟ آن هلهله پایان یافت این گونه ملال‌انگیز  
(همان: ۳۷۶)

**خرچنگ‌های مردابی: نماد مدعیان شعر.** ماهی زلال پرست: نماد خود شاعر  
به شب نشینی خرچنگ‌های مردابی چگونه رقص کند ماهی زلال پرست  
(همان: ۳۵۱)

**خفاشیان: نماد دشمنان و شب پرستان** روشنان: نماد انسان‌های پاک و بی‌گناه.  
چراغی در این خانه بیدار بود که خفاشیان روشنا را زدند (همان: ۳۲۴)  
خفاشیان، زیباترین واژه‌ای است که، پلیدی‌های مردم جنگ‌افروز را نشان می‌دهد  
**آئینه: نماد سخن، شعر و در نهایت راز دل و دل خود شاعر است.**  
آئینه‌ام را بر دهان تک تک یاران گرفتم تا روشنم شد در میان مردگانم همدمی نیست  
(همان: ۳۸۴)

آئینه در ادبیات فارسی معنی نمادین دوست و معشوق را دارد و محمدعلی بهمنی نوآوری کرده و آن را در معنی سخن و شعر به کار برده است.

**جنگل: نماد اجتماع، مردم روزگار.** صاعقه‌ی پائیز: نماد خفقان.  
جنگل همه شب سوخت در صاعقه‌ی پائیز از آتش دامن گیر ای سبز جوان پرهیز!  
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۶)

### نتیجه

در دنیای معاصر شعر بیانگر قدرت احساس و اندیشه‌ی یک ملت محسوب می‌شود و شعری قابل خواندن است که صدای یک ملت را از دریچه‌ی خیال در ذهن بنشانند. محمد علی



بهمنی از شاعران غزل‌سرای معاصر است که با سرودن اشعار بدیع و زیبایش رنگ جدیدی به چهره‌ی غزل زده است. بهمنی شاعری است که در تصویرپردازی بسیار تواناست او به مدد ذهن و زبان شاعرانه، موفق به کشف زبانی شده است که این بستر سیال جایگاهی مناسب برای تجلی تخیل شاعرانه اوست. عمده‌ترین شگرد بیانی او تشبیه، به خصوص تشبیه فشرده (بلیغ) است، که عرصه‌ی هنرنمایی اوست و بدین وسیله چهره‌ی شعرش را خیال‌انگیز ساخته است. تشبیه حسی به حسی کارآمدترین و روشن‌ترین تشبیهات در شعر اوست. ویژگی برجسته تشبیهات و تصاویر آفریده‌ی بهمنی آن است که، هرچند به زبان ساده و امروزی بیان شده ولی نوین و دلنشین است. استعارات سخن بهمنی نیز چون تشبیهات به کار گرفته در شعرش، با کلام ساده و دلربایش هماهنگ است. همچنین تشخیص که وجه غالب بسیاری از جنبه‌های خیالی اوست، به شعرش تحرک و پویایی خاصی بخشیده است. این امر اقتضای تفکر و جهان‌بینی و نیز حاصل دنیای شعری و ذهنیت و تخیل هنری اوست. او از آن‌جا که شاعری رمانتیک است چندان وارد دنیای مجاز نمی‌شود، به همین دلیل مجاز در غزلیاتش کم کاربرد است. کنایات او ساده، روان و قابل درک می‌باشد. وی همچنین در اشعارش از نمادها و اسطوره‌ها در راستای اهداف اجتماعی و غنایی کلامش بهره گرفته است.

در یک کلام: زبان غزلیات او ساده و روان است. او شاعر تشبیهات ساده و تازه و زودیاب می‌باشد. مخاطب برای او در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد و به همین دلیل لحظه‌های ناب شاعرانگی‌اش را با زبان و بیانی همه کس فهم به مردم هدیه می‌کند.

#### منابع:

بهمنی، محمد علی (۱۳۹۰)، مجموعه اشعار، تهران: نگاه.

پور نامداریان، تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه، تهران: آگاه.



تقوی، نصرالله (۱۳۶۳)، هنجار گفتار (در فن معانی و بیان و بدیع)، اصفهان: انتشارات فرهنگسرای اصفهان.

ثروت، منصور. انزایی نژاد، رضا (۱۳۸۲)، فرهنگ لغات عامیانه و معاصر، چ دوم، تهران: سخن.

ثروت، منصور (۱۳۷۹)، فرهنگ کنایات، چ سوم، تهران: سخن

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۸) در آینه‌ی نقد، تهران: حوزه‌ی هنری.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۵)، فرهنگ متوسط دهخدا، دانشگاه تهران: مؤسسه‌ی دهخدا.

رجایی، محمد خلیل (۱۳۷۲)، معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، شیراز: دانشگاه شیراز.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱)، ادبیات معاصر ایران (شعر)، تهران: روزگار.

زاهدی، زین‌الدین (جعفر) (۱۳۴۶)، روش گفتار (علم البلاغه) ، مشهد: چاپخانه‌ی دانشگاه مشهد.

ستاری، جلال (۱۳۶۶)، رمز و مثل در روانکاوی، تهران: انتشارات توس.

شفیعی شفیعی کدکنی، (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.

شمس‌العلمای گرکانی، محمد حسین (۱۳۷۷)، ابداع البدایع، تبریز: احرار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، بیان، تهران: میترا.

علوی مقدم، محمد، اشرف زاده، رضا (۱۳۸۱)، معانی و بیان، تهران: سمت.



فالر، راجر. یاکوبسن، رومن و لاج، دیوید (۱۳۶۹)، زبان شناسی و نقد ادبی، ترجمه‌ی مریم خوزان، حسین پاینده، تهران: انتشارات نی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، درباره‌ی ادبیات و نقد ادبی، تهران: امیرکبیر.

قزوه، علیرضا (۱۳۸۳)، جشن نامه‌ی محمد علی بهمنی (کسی هنوز عیار تو را نسنجیده است)، شیراز: انتشارات داستان سرا.

کروچه، بند تو (۱۳۵۸)، کلیات زیبایی شناسی، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مدرسی، فاطمه (۱۳۷۸)، تحلیل تحول آرایه‌های زیبایی شناختی در شعر، ش سیزدهم



## بررسی سطوح روایی داستان، گفتمان و روایت‌گری در رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها»

اسدالله واحد  
وحیده نجاری\*

### چکیده

براساس بررسی‌های ژرار ژنت، منتقد ساختارگرای فرانسوی، هر متن روایی را می‌توان در سه سطح داستان، گفتمان و روایت‌گری بررسی کرد. داستان به رخدادها و کشمکش‌های داستان روایی اشاره دارد که به ترتیب زمان چیده می‌شوند. گفتمان متن داستان است که خواننده به آن دسترسی مستقیم و بی‌واسطه دارد و روایت‌گری به چگونگی نوشتن و انتقال حوادث داستان اطلاق می‌شود. در این مقاله رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» براساس مؤلفه‌های اساسی مرتبط با این سطوح مورد بررسی قرار می‌گیرد تا از خلال این بررسی‌ها ساختار روایی و چگونگی تعامل عناصر روایی آن با یک‌دیگر به دست آید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این رمان از روایتی پیچیده و چند لایه برخوردار است و تعامل سازنده و مثبت عناصر روایی آن از قبیل مکان، زمان، شخصیت‌پردازی و بازنمایی گفتار و اندیشه موجب توفیق نویسنده در امر روایت‌گری و پرورش خمیرمایه‌ی رمان شده است.

**واژه‌های کلیدی:** روایت، داستان، گفتمان، روایت‌گری، خانه‌ی ادریسی‌ها



## مقدمه

«خانه‌ی ادیسی‌ها» برجسته‌ترین و قابل تأمل‌ترین اثر غزاله علیزاده است که در دو جلد و چهار بخش نوشته شده است؛ بخش اول در سیزده فصل، بخش دوم در چهارده فصل، بخش سوم در هیجده فصل و بخش چهارم در ده فصل.

درون مایه‌ی اثر بر تقابل استوار است؛ تقابل میان تحرک و بی‌تحرکی، رؤیا و واقعیت، فقر و دارایی، عدالت و بی‌عدالتی و امید و ناامیدی. این درون مایه در کنار سایر عناصر داستانی، تلاش و تکاپوی درونی شخصیت‌ها را برای تغییر وضعیت درونی، زندگی و در سطحی وسیع‌تر، تغییر جامعه به تصویر می‌کشد. این روحیه‌ی تکاپو و تغییر در سراسر رمان جاری است. تلاش نویسنده برای پرورش هر چه بهتر این درون مایه در کنار علل دیگری از قبیل تعدد کنش‌گران، فضا و مکان وسیع حوادث و فراوانی اشیاء موجود در آن و نیز رمز و راز روابط میان شخصیت‌ها و اشیاء موجب شده است که رمان روایتی پیچیده و چند لایه داشته باشد. با وجود چنین ویژگی‌ها و قابلیت‌هایی تا جایی که نگارندگان جست و جو کرده‌اند در زمینه‌ی سطوح روایی این اثر تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. از پژوهش‌های مرتبط با این مقاله می‌توان به پایان‌نامه‌ای در دانشگاه کردستان با عنوان «بررسی و مقایسه‌ی ساختار روایی خانه‌ی ادیسی‌ها، جزیره‌ی سرگردانی و ساربان سرگردان» اشاره کرد.

بر این اساس، در این مقاله پس از طرح مباحثی در خصوص روایت و روایت‌شناسی، با ذکر نمونه‌هایی از متن رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» به تحلیل ساختار روایی آن در سه سطح داستان، گفتمان و روایت‌گری پرداخته می‌شود.

## روایت و روایت‌شناسی

«تبار واژه‌ی روایت «Narrative» و مشتقات آن به «Narrara» در لاتین و «Gnarus» یونانی می‌رسد. «Gnarus» به معنای دانش و شناخت است.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۶) و این بدان معنا است که روایت، دانش است و راوی کسی است که می‌داند؛ به عبارت دیگر دانش در جامعه به شکل روایت تولید و منتقل می‌شود. ارسطو نیز داستان استوار بر تقلید را تحقق دانش می‌خواند (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۷۶). به هر حال «روایت، قدمتی



به درازای تاریخ دارد. انسان‌های نخستین شبانگاهان که در کنار آتش می‌نشستند، ماجراهای روز گذشته را به هم‌دیگر روایت می‌کردند. آنان در همین راستا با انواع ابزارها به روایت تصویری حوادث مانند شکار بر روی دیواره‌ی غارها می‌پرداختند.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱).

جامع‌ترین تعریف در خصوص روایت را مایکل تولان ارائه کرده است. به عقیده‌ی وی «روایت توالی ادراک شده‌ی وقایعی است که ارتباط غیراتفاقی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه انسان یا دیگر موجودات ذی‌شعور به عنوان شخصیت تجربه‌گر است که انسان‌ها از تجربه‌ی آنان درس می‌گیرند.» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۹). در این تعریف تأکید می‌شود که بر «ارتباط غیراتفاقی» وقایع می‌شود به این معنی است که صرف‌کنار هم چیدن وقایع توصیف شده حتی به صورت متوالی، روایت محسوب نمی‌شود و این ارتباط باید هدفمند و معنادار باشد (همان: ۲۰).

برخلاف روایت که به قدمت خود بشر است، روایت‌شناسی علم نسبتاً جوانی است که بیش از چند دهه از عمر آن نمی‌گذرد. اولین بار تودوروف در کتاب «دستور زبان دکامرون» واژه‌ی روایت‌شناسی را به عنوان «علم مطالعه‌ی قصه» به کار برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۷).

روایت‌شناسی، مطالعه‌ی نظری یا دستور زبان روایت است که به بررسی ساختارهای مختلف روایت مانند: راوی، طرح، شخصیت و ... می‌پردازد. روایت‌شناسان، در این چند دهه‌ای که روایت‌شناسی به عنوان یک علم مطرح شده است، پیوسته کوشیده‌اند به الگوهای روایتی مشخصی دست یابند که بتواند در مورد تمام ساختارهای روایتی قابل صدق باشد (ن. ک. وبستر، ۱۳۸۲: ۸۲؛ تولان، ۱۳۸۶: ۳۶-۳۳).

#### سطح داستان در رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها»

داستان، به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان‌روایی اشاره دارد که از آرایش ویژه‌شان در گفتمان، متزع و در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمان چیده شده‌اند.» (لوته، ۱۳۸۸: ۱۳). در این سطح به بررسی پی‌رنگ و تعلیق پرداخته می‌شود.

## پی‌رنگ

پی‌رنگ، مهم‌ترین عنصر در ساختار روایی یک متن ادبی است که با سایر عناصر ارتباط برقرار کرده، میان آن‌ها نظم ایجاد می‌کند. «تعریف سنتی پی‌رنگ، گذر از یک وضعیت به وضعیتی متفاوت است. هر تغییر، وضعیتی جدید را در مجموعه‌ی رویدادهایی رقم می‌زند که از آغاز تا پایان به هم متصل‌اند. اگر چنین پیشرفتی در کار نباشد، راهی برای تمایز حوادث اصلی از تابع‌های کم‌اهمیت وجود نخواهد داشت.» (والاس؛ ۱۳۸۹: ۸۴). الگوی پی‌رنگ دارای پنج وضعیت است؛ سه وضعیت ثابت و دو نیروی تحول برانگیز. این پنج وضعیت عبارتند از: وضعیت ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان‌دهنده و وضعیت انتهایی. در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» این پنج وضعیت به شرح زیر است:

- ۱- خانم ادیسی، لقا و وهاب، سه عضو باقی مانده از خاندان ادیسی‌ها، به همراه خدمتکار پیرشان، یاور، طبق روالی قدیمی و به دور از غوغای جامعه در خانه‌ای بزرگ و اشرافی در رفاه و آسایش زندگی می‌کنند.
- ۲- آتشکارها (مأموران حکومت انقلابی جدید که با خاندان اشرافی دشمنی دارند)، گروهی زن و مرد و کودک را که برخی جاسوس و گزارش‌نویس هستند، برای سکونت به خانه‌ی ادیسی‌ها می‌فرستند. با ورود افراد جدید آرامش خانه و اهالی آن به هم می‌ریزد.
- ۳- خانه به صحنه‌ی کشمکش و مشاجره میان ساکنان اصلی خانه و تازه‌واردان تبدیل می‌شود. هر گروه، گروه مقابل را دشمن خود تلقی کرده، سعی می‌کند تا اعضای آن را تابع امر خود سازد و اداره‌ی خانه را بر عهده بگیرد.
- ۴- پس از مدتی سران آتشخانه به قهرمان شوکت (سردسته‌ی تازه‌واردان) و چند تن دیگر شک می‌کنند که قصد هم‌دستی با خاندان اشرافی را دارند. این عامل موجب می‌شود که آتشخانه به آزار و اذیت افراد خودی نیز پردازد و به دشمن مشترک هر دو گروه تبدیل شود. داشتن دشمن مشترک و نیز آشنایی تازه‌واردان و ساکنان اصلی



خانه از سرگذشت یک‌دیگر و گفت‌وگوهای میان آن‌ها مؤثر واقع می‌شود؛ کشمکش‌ها از میان می‌رود و هر دو گروه علیه آتشخانه، با هم متحد می‌شوند.

۵- بعد از برقراری آرامش، رکسانا به قهرمان قباد پیشنهاد می‌کند با استفاده از گنج موجود در خانه قیام علیه آتشخانه را آغاز کنند. با همکاری دو گروه گنج به کوه منتقل می‌شود اما نقشه لو می‌رود. گروهی آتشکار، به خانه می‌ریزند، شش تن را به قصد اعدام دستگیر می‌کنند و سایر اعضا را به خانه‌های عمومی می‌فرستند و خانه را تخلیه می‌کنند. «خانه‌ی ادیسی‌ها» آرامش اولیه خود را به دست می‌آورد. پس از مدتی، لقا، تنها عضو خاندان ادیسی که در سایه ورود افراد جدید تغییر کرده و واقعیت زندگی را پذیرفته است پس از مدتی طولانی به آنجا برمی‌گردد و آتش امید و زندگی را در دل ویرانه‌های آن می‌افروزد.

### تعلیق

«تعلیق از ابزارهای مهمی است که باعث غنی‌تر شدن نحوه‌ی ارائه‌ی شخصیت و واقعه می‌شود و ارتباط تنگاتنگی با پیشروی طرح داستان دارد.» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۸۰). متون روایی با بهره‌گیری از تأثیرات تعلیق که آمیزه‌ای از شک و انتظار است، خواننده را به صورت تجربی‌تر با حوادث درگیر می‌سازند. عنصر ناپیدای تعلیق، بخش‌های مختلف داستان را به هم می‌پیوندد و با ایجاد پرسش‌هایی از قبیل «بعد چه اتفاقی می‌افتد؟» و «چرا این اتفاق می‌افتد؟»، هم مخاطب را به ماجرای داستان نزدیک می‌کند و هم به ساختار روایت قوام می‌بخشد (خشنودی، ۱۳۹۱: ۱۸۲).

تعلیق در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» با شکل‌گیری اولین حادثه و ظهور ویرانگر یعنی ورود آتشکارها به خانه و مستقر کردن افرادی از خانه‌های عمومی در آن به وجود می‌آید. از آن پس خواننده پیوسته در شک و انتظار به سر می‌برد و می‌کوشد به پرسش‌هایی نظیر: «از این پس چه بر سر ساکنان اصلی خانه می‌آید؟» «آیا می‌توانند با تازه‌واردان که افرادی خشن و بی‌ملاحظه هستند، کنار بیایند؟» پاسخ دهد. پس از گشوده شدن این گره، تعلیقی دیگر به وجود می‌آید. یونس به مأموریت از طرف رکسانا از خانم ادیسی می‌خواهد تا نامه‌ای را به دست قباد برساند و او بر سر دو راهی می‌ماند. زیرا در جوانی عاشق قهرمان

قباد بوده و اکنون در خصوص رویایی دوباره با او دچار تردید است. مهم‌ترین تعلیق رمان در بخش سوم آن روی می‌دهد که نویسنده، روایت طرح بردن طلاها به کوه را قطع کرده و از زبان یونس به نقل سرگذشت افراد تازه‌وارد می‌پردازد. این در حالی است که خواننده انتظار دارد از کم و کیف قضیه باخبر شود، در ضمن داستان‌سرایی یونس نیز هرگز اشاره‌ای به توفیق یا عدم توفیق عملیات شبانه نمی‌شود.

### سطح گفتمان در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها»

گفتمان، کلامی شفاهی یا مکتوب است که نقل رخدادها را بر عهده دارد. به تعبیر دیگر عبارت است از آنچه خواننده می‌خواند و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی‌واسطه دارد. در این سطح رخدادها الزاماً با ترتیب زمانی نمی‌آیند، افراد به یاری شخصیت‌پردازی عرضه می‌شوند و محتوای منتقل شده از صافی صداها و نظرگاه‌های روایی می‌گذرد (لوت، ۱۳۸۸: ۱۲). این سطح شامل مؤلفه‌هایی از قبیل شخصیت‌پردازی و زمان و مکان است.

### شخصیت‌پردازی

شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی‌اش در عمل او و در آنچه می‌گوید نمایان می‌شود. خلق چنین شخصیت‌هایی در حوزه داستان، شخصیت‌پردازی نامیده می‌شود که به دو شیوه مستقیم و غیرمستقیم صورت می‌گیرد. در گونه‌ی مستقیم، خصلت شخصیت یا یک صفت او معرفی می‌شود. در گونه‌ی غیرمستقیم، راوی به جای آن که به خصلت اشاره کند، آن را از طریق کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و قیاس اسامی نشان می‌دهد و تشریح می‌کند (ن.ک. عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۸۲-۶۴).

با توجه به اینکه هدف این پژوهش بررسی شخصیت‌پردازی در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» نیست، در این جا از توضیح موارد و آوردن نمونه‌ها خودداری می‌شود و تنها به بررسی تأثیر شیوه شخصیت‌پردازی نویسنده در روایت این رمان اکتفا می‌شود.

شخصیت‌های رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که از هر طبقه اجتماعی، فرهنگی و فکری در میان آن‌ها به چشم می‌خورد. اغلب آن‌ها پویا هستند و در ساختار روایت دچار تحول می‌شوند؛ اما برخی نیز، از جمله وهاب، شخصیتی ایستا دارند و



تحولی در آن‌ها رخ نمی‌دهد. «در میان شخصیت‌های رمان، زنان جایگاه ویژه‌ای دارند و از پرداخت و پیچیدگی بیش‌تری برخوردارند. به طوری که مرکز ثقل روایت از آن‌ها است؛ انسان‌هایی زنده، فعال و تأثیرگذار در روند رویدادها هستند (محمدی؛ ۱۳۷۸: ۱۵).

نویسنده رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» بیش‌تر در سه فصل آغاز رمان از شخصیت‌پردازی مستقیم بهره می‌برد و به توصیف اشخاص داستانی و بیان عادت‌ها و رفتارهای آن‌ها می‌پردازد. در بخش‌های دیگر از شیوه‌های غیرمستقیم نظیر کنش، گفتار و وضعیت ظاهری برای پرداخت شخصیت‌ها استفاده می‌کند که در این میان به دلیل «گفت‌وگو» محور بودن رمان سهم گفتار بیش‌تر است. این ویژگی (شخصیت‌پردازی غیرمستقیم) سبب شده است تا شخصیت‌پردازی راوی در خدمت روایت داستان قرار گیرد و کارکردی مثبت در روند طرح آن داشته باشد؛ به این معنی که نویسنده با انتخاب شیوه غیرمستقیم در پرداخت اشخاص وقفه‌های روایی راوی دانای کل برای توصیف شخصیت‌ها را کاسته است. علاوه بر این با مجسم نمودن خصائص جسمانی، اجتماعی و روانی شخصیت‌ها از خلال کنش‌ها و گفتارهای خود آن‌ها، در ذهن خواننده، به شتاب روند روایت‌گری داستان افزوده است؛ به عبارت دیگر، اساس شخصیت‌پردازی رمان، شیوه نمایشی است. در این شیوه «نویسنده فقط شخصیتش را وادار به صحبت و عمل می‌کند و خواننده‌اش را رها می‌کند تا استنباط کند که چه وضعیت و خلق و خویی در پشت آنچه شخصیت انجام می‌دهد، پنهان است» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۶۶).

### مؤلفه زمان

«زمان» در روایت داستانی یکی از عناصر اصلی و عامل بر سازنده داستان و گفتمان است. روایت‌شناسان ساختارگرا برای هر روایتی دو نوع زمان قائل هستند: زمان داستان و زمان متن. زمان داستان که به «زمان مدلول روایت» مشهور است، مقدار زمانی است که به واسطه رخداد‌های روایت شده، گرفته می‌شود. زمان متن یا خوانش که «زمان دال روایت» می‌باشد، به زمانی گفته می‌شود که برای خواندن اثر ادبی، مورد نیاز است (لوتی، ۱۳۸۸: ۷۴).



در رمان «خانه ادریسی‌ها» اشاره‌ای به زمان تقویمی حوادث داستان نمی‌شود. نویسنده می‌کوشد زمان داستان را از تعیین برکنار دارد اما طبق آن چه از حوادث و متن به دست می‌آید ظاهراً «زمان وقوع رویدادها، دوران پس از انقلاب اکبر شوروی است، (اشاره به گولاک، کمسومول، «مجسمه بزرگ قهرمان» و شعارهایی چون «هدف مهم است نه وسیله»؛ اما ابزار و وسایلی که در آن دوره زمانی باید متداول بوده باشند، حضور چندانی ندارند. اثری از تلفن نیست (مگر در نزدیکی‌های پایان رمان در صفحه ۵۴۴ جلد دوم). هم‌چنین نام‌هایی چون نورافکن، کمپوت و کاغذ دیواری که بعدها و بسیار دیر به چشم می‌خورند.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۳). مهم این است که این گونه نشانه‌های واجد دلالت‌های زمانی، اغلب در جلد دوم رمان آشکار می‌شوند جایی که زمان از حالت ایستایی قبلی خارج شده و حس گذشت زمان در فضای رمان جاری می‌شود. تا پایان جلد اول، هر چند رویدادها باعث می‌شوند که امروز با دیروز تفاوت پیدا کند اما نشانه‌هایی که دلالت برگذشت زمان داشته باشند، چندان آشکار نیستند. (همان)

ژرار ژنت که برجسته‌ترین نظریه‌پرداز زمان به شمار می‌آید، میان زمان داستان و زمان متن تفاوت قائل شده و مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی به سه مبحث عمده ترتیب، دیرش و بسامد، پیوند می‌زند. در ادامه، زمان متن رمان «خانه ادریسی‌ها» با عنایت به این سه مقوله مورد بررسی قرار می‌گیرد.

### ترتیب

مقصود از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه‌ی همین رخدادها در گفتمان روایی است. ژنت، هر گونه انحراف در ترتیب ارائه‌ی وقایع در متن را نسبت به ترتیب آشکار وقوعشان در داستان «زمان پریشی» می‌نامد و دو نوع عمده برای آن قائل می‌شود: پس نگاه و پیش نگاه. در «پس نگاه» روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد؛ به عبارت دیگر حادثه‌ای که از نظر توالی زمان، زودتر اتفاق افتاده است در متن دیرتر نقل می‌شود. در پیش نگاه حادثه‌ای که قرار است در آینده اتفاق بیفتد قبل از حوادث دیگر نقل می‌شود (خشنودی، ۱۳۹۱: ۸۶-۸۵).

در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع و زمان هم‌خوانی ندارد؛ در نتیجه با شکسته شدن قاعده‌ی زمان، روایت دچار زمان‌پریشی می‌شود. با توجه به این که حجم چشم‌گیری از متن رمان به مرور خاطرات گذشته اختصاص می‌یابد، زمان‌روایی پیوسته تغییر می‌کند و از زمان گذشته (که در حکم زمان حال داستان است) به گذشته‌های دور می‌رود. رفت و آمد به گذشته و بازگشت به زمان حال داستان، اساس زمان‌پریشی روایت راوی را تشکیل می‌دهد؛ به عبارت دیگر، زمان‌پریشی در این رمان از نوع گذشته‌نگری است. به عنوان نمونه می‌توان به مورد زیر اشاره کرد که در آن خاطره‌ای از گذشته نقل می‌شود:

«چین چهره خانم ادیسی محو شد: برای من هم نامه می‌نوشتند، خیلی سال پیش نخوانده پاره می‌شد. (چشم به شاخه‌های مه‌گرفته‌ی افرا دوخت) سرباز جوانی مرا می‌خواست. مال اینجا نبود، همراه هنگ آمده بود.» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۱۷).

این گونه پس‌نگاه‌ها که تعداد آن‌ها کم نیست با وجود کند کردن آهنگ روایت رمان و ایجاد وقفه در روند پیشبرد حوادث اصلی داستان، کارکردهایی نیز دارند؛ راوی دانای کل با استفاده صحیح از این زمان‌پریشی‌ها تمام اطلاعات مربوط به حوادث سال‌های گذشته‌ی زندگی اشخاص را که آوردنشان برای گسترش طرح داستان و روشن شدن موقعیت کنونی آن‌ها ضروری است در اختیار خواننده قرار می‌دهد. علاوه بر این، این زمان‌پریشی‌ها با نشان دادن احاطه‌ی راوی بر گذشته و حال شخصیت‌ها، به زمان‌جنبه‌ای عینی و ملموس می‌بخشد به گونه‌ای که مخاطب با خواندن متن تصور می‌کند راوی، زمان را مانند بلوری در دست دارد و تمام زوایا و گوشه و کنارش را می‌بیند.

### تداوم

از نظر ژنت، «تداوم» عمدتاً روابطی است بین مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای نقل همان وقایع صرف می‌شود. «تولان، ۱۳۸۶: ۷۹». «وی برای محاسبه‌ی این مقدار زمانی، استفاده از «سرعت ثابت» را به عنوان معیاری فرضی پیشنهاد می‌کند منظور از «سرعت ثابت» نسبت بین طول داستان و طول متن ثابت و لایتغیر است. بر اساس این معیار، سرعت ممکن است افزایش یا کاهش

یابد. حداکثر سرعت، حذف و حداقل آن، مکث برای توصیف است. چکیده و صحنه نیز بین این دو حد قرار می‌گیرد» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۹).

### مکث توصیفی

«در مکث توصیفی، زمان روایت =  $n$ ، زمان داستان = صفر است یعنی برای بخشی از متن، تداوم داستانی موجود در داستان صفر است». (همان) در این حالت، «زمان سخن صرف توصیف یا تفسیر می‌شود، زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و به واقع هیچ کنشی صورت نمی‌پذیرد» (اینگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۵). این نوع مکث، در داستان می‌تواند کارکردهای گوناگون زیادی داشته باشد از جمله در توصیفات اول رمان‌ها.

در رمان «خانه ادریسی‌ها» راوی دانای کل با استفاده از اختیارات وسیعی که دارد، به ویژه در آغاز فصل‌ها از مکث توصیفی بیش‌ترین بهره را می‌برد. برخی از این توصیفات با ترسیم فضای روایی، کارکردی مثبت و سازنده در پیشبرد روایت داستان دارند، برعکس، برخی دیگر رابطه‌ی ضعیفی با حرکت روایی رمان داشته، آهنگ روایت داستان را کند می‌کنند.

### حذف

در حذف، زمان روایت = صفر، زمان داستان =  $n$ ، است یعنی برای یک تداوم داستانی معین، فضای متنی صفر است. حذف، دو گونه عمده دارد: حذف آشکار و حذف پنهان. در حذف آشکار، متن نشان می‌دهد که از روی چه مقدار از زمان داستان پرش داشته است. مانند هنگامی که راوی بندی را با این جمله آغاز می‌کند: «از آن روز حدود یک سال گذشته بود.» (لوته، ۱۳۸۸: ۸۱). در رمان «خانه ادریسی‌ها» تنها یک بار هنگام نقل سرگذشت رخساره از زبان یونس، حذف آشکار دیده می‌شود: «زن بیست و یک ساله بود، دو بچه قد و نیم قد داشت، در کوچه‌های پرگل ولای پیش می‌رفتند.» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۴۵۱)، در حذف پنهان، هیچ اشاره‌ای به تغییر یا گذر زمان در داستان نمی‌شود و تنها از طریق عوامل دیگری نظیر زمینه داستانی می‌توان به وجود آن پی برد. حذف پنهان از این نظر که خواننده نمی‌داند چه حوادثی کنار گذاشته شده یا روایت از چه مدت زمانی پرش داشته است، می‌تواند گیج‌کننده باشد. این ویژگی موجب می‌شود که حذف پنهان هنگام

تحلیل، از حذف آشکار جالب توجه‌تر باشد زیرا این نوع حذف با ایجاد شکاف زمانی نامشخص در متن خواننده را با این چالش رو برو می‌سازد که این حذف چه تأثیر مضمونی‌ای دارد (همان). به عنوان نمونه، در فاصله بین حوادث پایان جلد اول و آغاز جلد دوم رمان «خانه ادریسی‌ها» وقفه‌ای احساس می‌شود که این وقفه در ساختار زمانی اثر انعکاس می‌یابد. پرشی اتفاق افتاده است. زمان جلد اول بسیار دور به نظر می‌رسد. نویسنده برای پر کردن این فاصله، تنها از طریق بازگو کردن افکار و هاب، به صورت گذرا به تغییرات ایجاد شده اشاره می‌کند و از نشان دادن فرایند این تغییرات چشم‌پوشی می‌کند:

«سر را به پشتی تکیه داد، چشم بست. موقعیتی شناور داشت: آن چه در او تثبیت شده بود، به سر موئی بند بود. خانم ادریسی، لقا و یاور مثل گذشته نبودند. عمه پیش چشم مردها، گشت و گذار می‌کرد و بی‌دغدغه پیانو می‌زد. ... مادر بزرگ رازهای خاندان را برای رشید و کاوه با تمسخر بازگو می‌کرد. ... یاور از کوکان جدا نمی‌شد، حتی تصمیم داشت سر پیری خیاطی یاد بگیرد ... (علیزاده، ۱۳۸۰: ۲۷۹).

### صحنه نمایش

در صحنه، دیرش داستانی و دیرش متنی به طور قراردادی یکسان فرض می‌شود یعنی زمان روایت مساوی زمان داستان است. استفاده از گفت‌وگو و شرح صحنه‌های نمایش از زبان راوی و شخصیت‌ها، نمونه‌ای بارز از صحنه نمایش است. (تولان، ۱۳۸۶: ۹۲).

گفت‌وگو به عنوان نمونه‌ای بارز صحنه‌ی نمایش، در پیشبرد طرح و روایت رمان «خانه ادریسی‌ها» نقش چشم‌گیری دارد؛ «گفت‌وگو» محور بودن رمان این امکان را در اختیار روایت‌گر قرار می‌دهد تا با بالا بردن جنبه نمایشی داستان، از یکنواختی عمل روایت‌گری بکاهد و به متن پویایی ببخشد. راوی، با نقل مستقیم گفت‌وگوهای اشخاص و سپردن وظیفه روایت‌گری به خود آن‌ها باعث می‌شود تا خواننده با حضور در جهان داستان، رویدادهای روایت شده را واقعی بپندارد و حس همدلی و همراهی بیش‌تری با شخصیت‌ها داشته باشد.



## چکیده

«در این شیوه، زمان بخشی از متن به نحو چشم‌گیری کوتاه‌تر از زمان داستان است به‌طوری‌که حوادث چندین سال می‌تواند در خلاصه‌ای از متن بیان شود.» (لوته، ۱۳۸۸: ۸۰).

به عنوان نمونه در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» راوی، جریان انتقال گنج به کوه و مأموریت مخفیانه را که ممکن است یک شبانه روز طول بکشد به صورت فشرده در چند جمله بیان می‌کند:

«قهرمان قباد چوپا را زیر بغل محکم کرد: «چند کیسه لازم داریم.» ... قهرمان شوکت، کاوه و برزو، سکه‌ها را در کیسه می‌ریختند. چهره قباد جدی شد «سنگینشان نکنید! راه دوری در پیش دارید!» ... کیسه‌ها را بر دوش کشیدند، درون درشکه گذاشتند. قباد، شوکت و رکسانا و کاوه را روانه مأموریت کرد.» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۴۲)

## بسامد

«بسامد عبارت است از رابطه بین دفعات تکرار یک رخداد در داستان و تعداد روایت شدن آن در متن.» (حری، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

شکل غالب بسامد در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» بسامد مفرد است؛ حوادث داستان یک بار اتفاق افتاده و یک بار نیز نقل می‌شوند. برخی صحنه‌ها نیز با بسامد مکرر روایت می‌شود که از آن جمله می‌توان به مرگ رحیلا و خاطره‌ی وهاب از او (ریختن آب سیب روی لباس رحیلا) (علیزاده، ۱۳۸۰: ۹، ۶۲، ۲۳۴ و ۲۶۵) دیدار رکسانا با قهرمان قباد در جوانی (همان: ۲۰۷ و ۳۵۳)، مرگ لوبا در میان گل‌ها (همان: ۴۶، ۱۸۴ و ۳۹۸) و فرار مادر وهاب از خانه (همان: ۷۰، ۱۷۱ و ۲۰۴) اشاره کرد. گفت‌وگوها و دیدارهای اعضای خانه، پیانو زدن لقا، درخشیدن چشم چپ یونس و آمدن آشکارها به خانه نیز نمونه‌هایی از بسامد متشابه در رمان است؛ این حوادث چندبار اتفاق می‌افتند و چند بار نیز روایت می‌شوند.



## مؤلفه مکان

در روایت‌شناسی، برای هر روایت دو نوع مکان در نظر گرفته می‌شود: مکان داستان و مکان متن. «مکان داستان، جایی است که حوادث در آنجا اتفاق می‌افتد و مکان متن، صحنه‌هایی است که خواننده در خلال متن به آنجا سرک می‌کشد.» (حری، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

در رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» حوادث در خانه‌ای بزرگ و اشرافی با اشیائی قدیمی و گران قیمت می‌گذرد. نویسنده در آغاز جلد اول و دوم، نام «عشق آباد» را بر فصل نخست می‌گذارد. به طور دقیق مشخص نیست که منظور او از «عشق آباد» مکان تاریخی و جغرافیایی موجود به همین نام است یا اشاره‌ای استعاره‌ای به نشانه‌ی حضور پنهان عشق. از سوی دیگر، در متن، راوی ضمن نقل برخی حوادث، از شهرهایی چون مسکو، یالتا، کراسنودار و تفلیس نام می‌برد. از این رو، تأکید آشکاری که خانه را به شهر خاصی منتسب کند، وجود ندارد. هر چند آشکار است که به هر حال ماجرای رمان در حوزه جغرافیایی خاصی می‌گذرد که امروزه به آسیای میانه شهرت یافته است. در بخشی از داستان نیز حضور گذرای چند زن و مرد ترکمن به چشم می‌خورد. از طرف دیگر از کلیسای ژرژ مقدس، عید پاک و تصویری از یک قدسیه در اتاق لقا یاد می‌شود. از اسامی اشخاص داستانی نیز نمی‌توان به هویت جغرافیایی آن‌ها پی برد: وهاب، خانم ادریسی (زلیخا)، لقا، رکسانا، قباد، ترکان، راخوف، ریخوفوسکی، مؤید و ... این تمهید روایی، خانه را به هیئت جهان‌شهری درآورده است که همه، اعم از راوی، خواننده و اشخاص داستان در آن زندگی می‌کنند (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۳).

با تمام این اوصاف، آنچه در روایت‌شناسی، در خصوص مکان اهمیت دارد کارکرد و نقش آن در پیوند با سایر مؤلفه‌های داستانی و پیشبرد حوادث آن است. در رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» مکان‌هایی که نویسنده انتخاب می‌کند، در تعامل با مؤلفه‌های روایی دیگر از جمله: طرح، شخصیت‌پردازی و فضاسازی، کارکردی سازنده در روایت‌گری رمان دارند؛ نویسنده با انتخاب خانه‌ای بزرگ و اشرافی به عنوان مکان داستان، زمینه را برای حضور شخصیت‌های متعدد و کنش‌های فراوان آن‌ها، فراهم می‌کند. علاوه بر این، یکنواختی و سردی زندگی ساکنان اصلی خانه (خانم ادریسی، لقا، وهاب و یاور) در گرد و غباری که



روی اشیاء نشسته است و به ویژه در اتاق متروک ریحلا و اشیای دست نخورده آن، نمود می‌یابد. در بخش‌های میانی داستان، هنگامی که شخصیت‌ها تصمیم به تغییر یکنواختی زندگی‌شان و حضور در اجتماع می‌گیرند، مکان داستان نیز به سطح شهر و جامعه کشیده می‌شود. در بخش‌های پایانی رمان که قهرمان قباد و چند تن دیگر تصمیم به قیام علیه آتشخانه مرکزی -نماد بارز بی‌عدالتی- می‌گیرند، نویسنده کوه را که نماد استقامت و شکوه است، به عنوان مکان قیام وارد صحنه می‌کند. علاوه بر این، اشیاء خانه نیز کارکردی اساسی در پرداخت شخصیت‌ها بر عهده دارند به طوری که کنش‌های آن‌ها در توصیف اشیاء روایت می‌شود و هر شخص با اشیاء مخصوصی شناخته می‌شود.

### سطح روایت‌گری در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها»

«روایت‌گری، به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. فرایند نوشتن که روایت-گری نشانه‌ای از آن است، چند تمهید و ترکیب روایی با خود دارد که همگی در خدمت ساختمان گفتمان قرار دارند.» (لوت، ۱۳۸۸: ۱۳)، بازنمایی گفتار و اندیشه و سطوح روایی از مؤلفه‌های مورد بررسی در این سطح به شمار می‌روند.

### بازنمایی گفتار و اندیشه

سقراط، در کتاب سوم جمهوری افلاطون، در گفت‌وگو با همراه خود، ادمانتوس، سه وجه گفتمان ادبی را از یک‌دیگر بازمی‌شناسد: سخن شاعر، سخن شخصیت و ترکیب هر دو سخن. از زمان افلاطون به بعد سخن شاعر و شخصیت را به منزله‌ی دو شیوه نقل گفتار و اندیشه به ترتیب، زیر عناوین نقالی و محاکات قرار می‌دهند. در نقالی شاعر و نویسنده، قضاوت خود را درباره‌ی صحنه‌ها آن‌گونه که دیده است گزارش می‌کند اما در محاکات به کناری می‌ایستد و اجازه می‌دهد شنوندگان، سراسر و مستقیم صحنه‌های داستان را مشاهده کنند (حری، ۱۳۸۸: ۶۰). «در مطالعات روایت‌شناسی، بر اساس این پیشینه، شیوه‌های انتقال سخنان و افکار اشخاص داستانی توسط راوی به خواننده، بازنمایی گفتار و اندیشه نامیده می‌شود. این شیوه‌ها شامل: گفتار مستقیم، گفتار غیرمستقیم، گفتار غیر مستقیم آزاد، خلاصه داستانی و روایت محض است.» (خشنودی، ۱۳۹۱: ۹۳). در بین این شیوه‌ها، گفتار مستقیم و انواع آن، شامل گفت‌وگو و تک‌گویی، مبتنی بر محاکات و

گفتار غیر مستقیم مبتنی بر نقالی است. در گفتار مستقیم، راوی سخنان و افکار شخصیت را همان‌طور که در اصل بر زبان و اندیشه‌ی او جاری شده است، سرراستو مستقیم نقل می‌کند. در گفتار غیر مستقیم، سخنان و اندیشه‌ی شخصیت از زبان راوی و به صورت غیر مستقیم در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. بر این اساس ترکیب صدای شخصیت (گفتار مستقیم) و صدای راوی (گفتار غیر مستقیم)، سخن غیر مستقیم آزاد نامیده می‌شود. خلاصه‌ی داستانی، شرح کوتاه از یک گفتار است بدون اشاره به آن چه گفته شده یا چگونگی گفتن آن (لوته، ۱۳۸۸: ۶۲).

وجه غالب بازنمایی گفتار و اندیشه در رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» گفتار مستقیم است. در بخش‌های زیادی از رمان، روایت حوادث از طریق گفت‌وگوهای میان افراد که راوی آن‌ها را به صورت مستقیم نقل می‌کند، پیش می‌رود؛ به عبارت دیگر روایت رمان به شیوه‌ی محاکات نزدیک‌تر است و خواننده با خواندن متن حس حضور در دنیای داستان و مشاهده‌ی مستقیم صحنه‌ها را تجربه می‌کند. در برخی موارد نیز گفتار غیر مستقیم و گفتار آزاد به چشم می‌خورد اما خلاصه‌ی داستانی در این رمان کاربردی ندارد. موردی که در ادامه می‌آید نمونه‌ای از کاربرد سخن غیر مستقیم آزاد در متن این رمان است:

«خانم ادیسی» کف دست‌های مرطوب را روی گونه‌ها فشار داد. پیرمرد یک‌پا همیشه زیر پله‌ها ایستاده بود و خانم ادیسی ضمن هر عبور، نگاه خود را از او می‌دزدید، ای کاش همان روزها با هنگش می‌رفت. اکنون دست کم خانه‌ای داشت، زن و بچه و نوه‌هایی. رؤیای شعله‌ور یک جفت چشم فیروزه‌ای هم دست نخورده باقی می‌ماند. حالا می‌فهمید وقتی چند سال پیش عموزاده‌ها، دخترخاله‌ها و جاری‌ها همه چیز را می‌فروختند. گروه گروه می‌رفتند، چرا پای رفتن نداشت. با رگ و ریشه به درخت بید، باغ و خانه چسبیده بود. ادعا می‌کرد وطنش را به هیچ جا نمی‌فروشد. حالا پی می‌برد وطن او چند شعله خرد آتش روی کوهساری دور بوده، فانوس دود زده‌ای در باد. (علیزاده، ۱۳۸۰: ۱۸۱-۱۸۰).

در این نمونه که احساس خانم ادیسی در خصوص دوران جوانی‌اش و گناه‌کار بودنش در برابر لقا و وهاب را منعکس می‌کند، جمله‌های «ای کاش همان روزها با هنگش می‌رفت... اکنون دست کم خانه‌ی داشت، زن و بچه و نوه‌هایی. رؤیای شعله‌ور یک جفت

چشم آبی هم دست نخورده باقی می‌ماند» صدای شخصیت است که در صدای روایت‌گر آمیخته است زیرا راوی دانای کل در سراسر رمان سعی در حفظ فاصله‌اش از شخصیت‌ها دارد چنان‌که در ابتدای این بند، به قباد با عنوان «پیرمرد یک پا» اشاره می‌کند. پس این جملات تنها می‌تواند از زبان خانم ادیسی که به قباد علاقه دارد و با او احساس نزدیکی می‌کند بیان شود. جملات بعدی از زبان روایت‌گر است که با حفظ سیاق کلامی شخصیت روایت می‌شوند.

### سطوح روایی (سطح فراداستانی، داستانی و زیرداستانی)

در فرایند روایت‌گری این امکان وجود دارد که در داخل داستان، روایت دیگری بیاید و شخصیتی که اعمال و رفتارش موضوع روایت‌گری است خود، راوی داستانی دیگر باشد. هم‌چنین این امکان نیز وجود دارد که در بطن داستان روایت شده توسط این شخص، شخص دیگری نیز راوی داستانی دیگر باشد و این روند مسلسل‌وار ادامه یابد. این‌گونه روایت در روایت، سطوح لایه لایه دارد که در آن هر روایت میانی تابع روایت درونه‌ای خود است و: «روایت‌های درونه‌ای یا موزاییکی» نامیده می‌شود. بالاترین سطح روایت که راوی از آن منظر، روایت خود را بازگو می‌کند، سطح فراداستانی و راوی آن راوی فراداستانی نامیده می‌شود. تابع چسبیده به این سطح، سطحی داستانی است؛ یعنی خود رخدادهای که در سطح فراداستانی روایت می‌شود. داستان‌های فرعی که در داخل داستان اصلی می‌آیند، روایت مرتبه دوم هستند و از این رو سطح زیرداستانی را به وجود می‌آورند. راوی سطح زیرداستانی شخصیتی داستانی است که در سطحی پایین‌تر از راوی فراداستانی و بالاتر از سطح زیرداستانی قرار می‌گیرد، از این رو راوی مرتبه دوم یا میان داستانی نامیده می‌شود؛ به عبارت دیگر راوی فراداستانی، سطح داستانی اصلی داستان و راوی سطح داستانی، سطح زیر داستانی را روایت می‌کند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۶-۱۲۵).

کارکرد سطح زیرداستانی نسبت به سطح داستانی ممکن است کنشی، مضمونی و یا توضیحی باشد. در کارکرد کنشی، برخی روایت‌های زیر داستانی بی‌توجه به محتوای آن-ها به محض نقل شدن، کنش نخستین روایت را ادامه داده و به پیش می‌برند. در این

خصوص «هزار و یک شب» نمونه‌ی خوبی است. در کارکرد توضیحی، سطح زیرداستانی در راستای پاسخ به این پرسش که «چه رخدادهایی موقعیت کنونی را ایجاد کرده‌اند؟» سطح داستانی را تبیین می‌کند و در کارکرد مضمونی، ارتباط میان سطح زیرداستانی و داستانی مبتنی بر رابطه‌ی این همانندی و دوگانگی می‌باشد. در این خصوص می‌توان به داستان‌های مرزبان نامه و کلیله و دمنه اشاره کرد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

در رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» راوی دانای کل از سطح فراداستانی، رخدادهای سطح داستانی را روایت می‌کند و به توصیف خانه‌ای می‌پردازد که حوادث و اشخاص داستانی را در دل خود جای داده است. سطح داستانی که کل بخش اول، دوم، چهارم و فصل‌هایی از بخش سوم رمان را به خود اختصاص داده است، خطّ روایی اصلی داستان را در برمی‌گیرد و در آن حوادثی از قبیل ورود آشکارها به خانه‌ی ادریسی‌ها و مستقر کردن افرادی از خانه‌ی های عمومی در آن‌جا، کشمکش‌ها و اختلافات تازه واردان با اعضای خانه، پیدا شدن گنج در خانه، متحد شدن خانم ادریسی و شوکت با رکسانا و قباد برای قیام علیه آتشخانه، لو رفتن نقشه‌ی قیام، دستگیری مخالفان آتشخانه و اعدام آن‌ها، تخلیه‌ی خانه و انتقال سایر افراد به خانه‌های عمومی، از سوی راوی نقل می‌شود. در ظاهر، داستان ساده‌ای روایت می‌شود اما راوی با استفاده از اختیارات وسیعی که دانای کل بودن در اختیار او قرار می‌دهد، به پرورش رویدادها و روابط حاکم بر خانه می‌پردازد. در این سطح که عرض داستان به شمار می‌رود، گفت و گو، ترسیم فضای روایی، توصیف و شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم اساس روایت‌گری را تشکیل می‌دهد. راوی با بهره‌گیری از این مؤلفه‌ها روابط اشخاص داستانی با یک‌دیگر و موقعیت و کنش‌های ظاهری آنان را به تصویر می‌کشد و از این طریق علاوه بر این که روایت را پیش می‌برد، داستان را نیز گسترش می‌دهد و به آن پویایی می‌بخشد. راوی در کنار پرورش رویدادها و گسترش داستان، از طریق نفوذ به لایه‌ی های درونی شخصیت‌ها، فضای عاطفی رمان را ترسیم می‌کند و افکار و عقاید، وضعیت روحی و روانی و آرزوها و رویاهای آنان را به تصویر می‌کشد. هم‌چنین با بهره‌گیری از زمان‌پریشی و گذشته‌نگری اطلاعات مربوط به گذشته اشخاص داستانی را نیز در اختیار



خواننده قرار می‌دهد و با این کار از لایه‌ای به لایه‌ای عمیق‌تر می‌گراید و زمان و مکان واقعی، عاطفی و خیال را درهم می‌تند.

در این رمان آن چه بیش‌تر به خط طولی و حوادث اصلی داستان عمق می‌بخشد، فضای اشیاء و رمز روابط میان شخصیت‌های اصلی با برخی از افراد تازه‌وارد در گذشته‌های دور است. هر شخصیت با اشیاء و اجزایی از خانه بازشناخته می‌شود و راوی، کنش و واکنش چهار شخصیت اصلی (خانم ادریسی، لقاء، وهاب و یاور) را در توصیف اشیاء، روایت می‌کند و اشیاء به منزلهٔ هویت این افراد است. با توجه به این مطالب، سطح داستانی رمان «خانه‌ی ادریسی‌ها» با وجود ظاهر ساده، روایتی پیچیده و چندلایه دارد که فهمیدن معنا و مفهوم آن نیازمند توجه به رمز و راز روابط افراد با اشیای خانه و نیز ارتباط بین این لایه‌های روایی است.

در این رمان، داستان مربوط به سرگذشت کاوه، کوبک، پری، ترکان، قدیر، تیمور، رخساره، کویکان و برزو که در فصل‌هایی از بخش سوم نقل می‌شوند، روایت مرتبه دوم هستند و سطح زیر داستانی رمان به‌شمار می‌روند. نویسنده این داستان‌ها را از زبان یونس که یکی از شخصیت‌های فرعی و شاعر و جادوگر است، روایت می‌کند و در واقع یونس راوی میان داستانی رمان است. ساختار روایی این سطح نسبت به سطح داستانی ساده‌تر است. راوی، دانای کل محدود به ذهن یک نفر است؛ در هر سرگذشتی که نقل می‌کند تنها شخصیت اصلی را انتخاب می‌کند و از زاویهٔ دید بیرونی و از کانون صفر، اعمال و کنش‌ها و حوادث زندگی او را شرح می‌دهد. در برخی موارد نیز با نفوذ به دنیای درونی شخصیت، خواننده را از افکار و عقاید و احساس‌های او نسبت به اطرافیان و محیط، آگاه می‌کند. از این رو روایت یکدست‌تر و به حقیقت زندگی نزدیک‌تر است.

## نتیجه گیری

- رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» روایتی پیچیده و چند لایه دارد. نویسنده با زبانی ساده و روان به روایت‌گری می‌پردازد. هر چند که این زبان ساده در برخی موارد با توجه به فضای تمثیلی رمان، جنبه‌ای استعاره‌ای و رمزگونه به خود می‌گیرد که فهم آن مستلزم درک رمز و راز روابط میان افراد و اشیای خانه است.
- نویسنده با بهره‌گیری از زمان‌پریشی و گذشته‌نگری، خط زمانی داستان را درهم می‌شکند و با بیان ذهنیات، افکار، خاطرات و رویاهای اشخاص داستانی توسط راوی، زمان و مکان واقعی و عاطفی را درهم می‌تند و از لایه‌ای به لایه‌ای عمیق‌تر می‌گراید.
- از آن‌جا که رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» گفت‌وگو محور است، نویسنده در بخش‌هایی از رمان، از نفوذ راوی دانای کل می‌کاهد و از راه نقل قول‌های غیر مستقیم و غیر مستقیم آزاد مجال سخن‌گویی و روایت‌گری را به شخصیت‌ها می‌دهد. از این رو متن دارای ویژگی چندآوایی است
- نویسنده در برخی موارد از طریق شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، چکیده و حذف آشکار و پنهان به شتاب روند روایت‌گری می‌افزاید اما در موارد حساس و هنگام نقل حوادث اصلی داستان تقریباً هیچ حرفی را نگفته باقی نمی‌گذارد و با استفاده از بسامد مکرر بر اهمیت و جایگاه آن‌ها در روند طرح داستان تاکید می‌کند.
- داستان‌های سطح زیرداستانی رمان «خانه‌ی ادیسی‌ها» که به وسیله‌ی (یونس) نقل می‌شوند، از ساختار روایی ساده‌ای برخوردار هستند و نسبت به سطح داستانی، کارکردی توضیحی دارند.



## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *ساختار تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، انتشارات نشر مرکز.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی (درآمدی زبان شناختی - انتقادی)*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران، نشر سمت.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران، نشر نیلوفر.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، تهران، نشر آن.
- علیزاده، غزاله (۱۳۸۰)، *خانه‌دریسی‌ها*، چاپ سوم، تهران، انتشارات توس.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک فرجام، تهران، مینوی خرد.
- والاس، مارتین (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، چاپ اول، تهران، انتشارات هرمس.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷)، *احسن القصص، رویکردی روایت‌شناختی به قصص قرآنی*، فصلنامه نقد ادبی، سال ۱، شماره ۲، صص ۱۲۲-۸۳.
- (۱۳۸۸)، *همبستگی میان بازنمایی وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه با تمرکز بر سخن غیر مستقیم آزاد*، فصلنامه نقد ادبی، سال ۲، شماره ۷، صص ۷۶-۵۹.
- خشنودی چروده، بهرام و ربانی خانقاه میثم (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی حکایت‌های مرزبان نامه در سه سطح: داستان، گفتمان، و روایت‌گری با تکیه بر حکایت دادمه و داستان*، فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۵۱، صص ۹۶-۷۵.
- محمدی، فتاح (۱۳۸۷)، *خانه‌دریسی‌ها*، مجله بایا، شماره ۳، صص ۱۶-۱۲.





## نگاهی در زمانی به نحوه‌ی ترویج تصویر ادبی ایران از خلال روابط بینامتنی مستقیم و غیرمستقیم در فرانسه

سحر وفایی تاج خانونی<sup>۱</sup>

منصوره رحیم زاده<sup>۲</sup>

### چکیده

فرهنگ و ادبیات هر کشور را نمی‌توان در همان کشور محصور داشت چرا که ادبیات خود ماهیتی جهانی دارد. ادبیات فارسی که دارای فرهنگی هزار ساله و تمدنی وصف ناپذیر می‌باشد از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان قرار گرفته است. سفرنامه نویسان، خود در ترویج فرهنگ و ادبیات خطه‌هایی که به آن سفر می‌کنند سهم بسزایی دارند و باعث پدیدار شدن دیدگاه‌های جدیدی می‌گردند. آن‌ها دنیای دیگری را در برابر چشمان خوانندگان می‌گشایند. سفرنامه نویسان نه تنها خوانندگان را از اوضاع اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی کشور مقصد مطلع می‌کنند بلکه موجبات شکل‌گیری یک رابطه‌ی بینامتنی مستقیم را فراهم می‌آورند که مستلزم حضور شخص در متن مقصد است. هر آن‌چه که مسافران و جهانگردان فرانسوی - از جمله لوتی و گوینو که در این مقاله به آن‌ها پرداخته‌ایم - از فرهنگ و ادبیات ایران در آثار و مستندات خود منعکس می‌نمودند، توجه شاعران و نویسندگان فرانسوی‌بیشتر از دیدگاه ادبی به ایران معطوف می‌گشت به اقتباس و الهام از متون ادبی فارسی ترغیب می‌شدند. ادیبان فرانسوی به واسطه‌ی ایجاد یک رابطه‌ی بینامتنی غیرمستقیم موجبات ترویج و تأثیر فضای ادبی فارسی را در فرانسه پدید می‌آوردند. در این رابطه‌ی بینامتنی غیرمستقیم، واسطه‌ها نقش بسزایی ایفا می‌کنند. در این رابطه‌ی غیرمستقیم، تصویری که نویسندگان از ایران ارائه می‌دهند نیز غیرمستقیم و در خلال آثار مستتر است.

**واژگان کلیدی:** ادبیات فرانسه، ترویج ادبیات فارسی، روابط بینامتنی مستقیم و غیر مستقیم، سفرنامه.

<sup>1</sup> [Saharvafae1986@gmail.com](mailto:Saharvafae1986@gmail.com)

<sup>2</sup> [Rahimzadehshirin@yahoo.com](mailto:Rahimzadehshirin@yahoo.com)

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه شهید بهشتی

## مقدمه

ایران با توجه به این که دارای فرهنگی هزار ساله و تمدنی وصف ناپذیر می باشد از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان قرار گرفته است. بسیاری از اندیشمندان فرانسوی به الگوبرداری از آثار ادبی پارسی دست یازیدند و آثار جدیدی خلق کردند. در آثار خود گاه به صورت مستقیم و گاه غیر مستقیم به ترویج و بیان مضامین و سبک و سیاق ادبیات فارسی پرداختند.

فرهنگ و ادبیات هر کشور را نمی توان در همان کشور محصور داشت، چرا که ادبیات خود ماهیتی جهانی دارد و ترویج پیدا خواهد کرد. برای مثال سفرنامه نویسان خود در اشاعه ی فرهنگ و ادبیات خطه هایی که به آن سفر می کنند سهم بسزایی دارند و باعث پدیدار شدن دیدگاه های جدیدی می گردند. آن ها دنیای دیگری را در برابر چشمان خوانندگان می گشایند. البته اینطور نیست که بگوییم این سفرنامه ها همیشه حقیقی ترین و شفاف ترین تصویر را از کشور مقصد ارائه می کنند. سفرنامه نویس، پیش از هر چیز باید ذهن خود را از پیش داوری ها و کلیشه ها خالی کند و سعی نماید که هر آنچه می بیند و درک می کند، انتقال دهد. برای نیل به این هدف، باید تلاش کند که در حالت مفعول بماند، چراکه سفرنامه حکایتی است که حاصل فرآیند نگاه نویسنده بر جهان پیرامونش و در حین سفر است. (لو اوئنن، ۱۹۹۰: ۱۱)

برای مثال، کنت دو گوینو<sup>۱</sup> در سفرنامه ی خود می نویسد: «باید این نکته را پذیرا باشیم که نباید در مورد آسیایی ها قضاوت و فلسفه بافی کنیم، چرا که از جنبه های بسیار با ما تفاوت دارند. باید بسیار به احتیاط و آگاهانه بنویسیم تا مبادا اشتباه کنیم» (گوینو، ۱۹۸۳: ۲۲۰).

آنچه در این مقاله مد نظر است، بیان چگونگی ترویج ادبیات فارسی به واسطه ی شخص (حضور مستقیم در متن) و متن (خوانش متون ادبی کشور مقصد) می باشد. در وهله ی اول، به ارائه ی دیدگاه های چند تن از نویسندگان فرانسوی که به ایران سفر کرده اند می پردازیم تا دریابیم که فرهنگ و هنر غنی ایران و در کل تصویر ایران و ایرانی از دریچه ی

نگاه آنها به چه صورت است و این نویسندگان که از دنیایی کاملاً متفاوت می‌آیند چه دیدگاهی نسبت به ایران دارند. اما در وهله‌ی دوم، نگاه خود را تنها بر تأثیر ادبی شاعران و نویسندگان ایرانی بر ادیبان فرانسوی متمرکز می‌کنیم. شکل‌گیری و ترویج تصویر ایران از جهات فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، مذهبی را از خلال سفرنامه‌ها<sup>۲</sup> و چگونگی ترویج تصویر ادبی ایران را با معرفی متون تأثیر گذار مورد بررسی قرار می‌دهیم.

سفرنامه نویسی با رمان نویسی تفاوت بسیاری دارد. هر چند، در ادبیات امروز، مرز این دو گاهی قابل تشخیص نیست که این خود، حاصل پویایی ادبیات و نوشتار است. اما تفاوت‌ها و مرزبندی‌های شایانی همیشه رمان را از سفرنامه جدا کرده است. اول این که رمان نویس تکیه بر تخیل خود دارد اما سفرنامه نویس سعی می‌کند تا حقیقت را انتقال دهد و نوشته‌اش مورد اعتماد تلقی شود.

این نگاه نه تنها خوانندگان را از اوضاع اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی کشور مقصد مطلع می‌کند، بلکه موجب شکل‌گیری یک رابطه‌ی بینامتنی ادیبان نیز می‌گردد. رابطه‌ی بینامتنی که میان آثار فرانسوی و ایرانی وجود دارد، گاه حاصل حضور شخص در کشور مقصد مورد نظر است. یعنی اشخاص خود به مثابه متنی می‌باشند که با حضور مستقیم خود در کشور مقصد، مشاهدات خود را بدون واسطه می‌نگارند، گاهی با نویسندگان و شاعران محبوب خود ملاقات می‌کنند و به آثار آن‌ها به صورت مستقیم دسترسی دارند. در این مقاله این رابطه را بینامتنی مستقیم می‌نامیم.

دومین رابطه که آن را بینامتنی غیر مستقیم و با واسطه نامیده‌ایم، رابطه‌ای است که به گونه‌ای ماحصل رابطه‌ی اول نیز به شمار می‌آید. در رابطه‌ی بینامتنی غیر مستقیم، واسطه‌ها نقش بسزایی ایفا می‌کنند که می‌توان به آن از دو منظر توجه نمود: ۱- در منظر کلی هر آنچه مسافران و جهانگردان فرانسوی، از شاردن و تاورنیه تا لوتی و گوینو در آثار و مستندات خود منعکس نمودند (رابطه‌ی بینامتنی مستقیم در اینجا تنها از منظر واسطه بودن بیان شده است) ۲- از منظر محدودتر و تخصصی‌تر متون ادبی فارسی می‌باشند که یک به یک در آن

زمان ترجمه می‌شده و مورد استفاده‌ی شاعران و نویسندگان فرانسوی قرار می‌گرفتند. منظور از این رابطه این نیست که اندیشمندان فرانسوی حتماً در آثار خود از این متون صحبت می‌کنند اما به هر حال تحت تأثیر آن‌ها چیزهایی می‌نویسند که سرآغاز ایجاد یک رابطه‌ی بینامتنی آن هم از جنس کریستوایی است یعنی عامل ایجاد و عنصر اصلی آن تأثیر و تأثر است.<sup>۳</sup> در این قسمت به نویسندگانی می‌پردازیم که تحت تأثیر متون ادبی ایرانی، دست به خلق اثر زده‌اند.

### رابطه‌ی بینامتنی مستقیم<sup>۳</sup>

حاصل این رابطه ایجاد یک شناخت کلی از متن مقصد که در اینجا همان ایران است و ترویج این شناخت می‌باشد. در رابطه‌ی بینامتنی مستقیم و بدون واسطه، متن اول، همان شخص مسافر است که خود را به واسطه‌ی سفر در جریان متن دوم قرار می‌دهد و مشاهدات خود را به طور مستقیم ثبت و بعدها ارائه می‌کند. شخص سعی می‌کند که از هر گونه اطلاعات و قضاوت قبلی به دور باشد تا تصویری درست و ناب ضبط کند. این یک نگاه کلی را در بر می‌گیرد. یعنی در سفرنامه‌ها از طبیعت گرفته تا جزئیات فرهنگی، آداب و رسوم و غیره سخن می‌رود و منظور ایجاد یک رابطه‌ی بینامتنی کلی است. همانطور که اشاره کردیم این رابطه با حضور مستقیم شخص در کشور مقصد شکل می‌گیرد. کنت دو گوینو و پیر لوتی<sup>۴</sup> دو نویسنده‌ای می‌باشند که در این بخش مورد بررسی قرار می‌دهیم. این دو با حضور مستقیم خود و سفرنامه‌هایی که در آن زمان نگاشتند برای دیگر نویسندگان و اندیشمندان فرانسوی نگاهی نو و متفاوت خلق نمودند.

البته شایان ذکر است که دو نویسنده‌ای که در این مقاله از نظر می‌گذرانیم تنها کسانی نبودند که به ایران سفر نمودند و به نوشتن سفرنامه پرداختند. پیش از آن‌ها، شاردن<sup>۵</sup> و

---

<sup>۳</sup> بینامتنیتی که در این مقاله از آن سخن می‌آید همان بینامتنیت مورد نظر پیشگام نظریه یعنی ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) است که به طور کلی به رابطه‌ی تأثیر و تأثر میان متون می‌آید. نظریه‌پردازان بسیاری پس از کریستوا در این زمینه، برای مثال، بینامتنیت تأثیر متنی بر متن دیگر نمی‌پردازد، بلکه اصل بینامتنیت نزد ژنت بر این استوار است. یعنی بر اساس حضور یک متن در متنی دیگر شکل می‌گیرد.

تاورنیه<sup>۶</sup> اولین سفرنامه‌ها را نگاشته بودند که بسیار توسط نویسندگان قرن هفدهم و هجدهم مورد اقتباس قرار گرفت. دلیل انتخاب و تمرکز بر روی این دو در این مقاله، نگاه نوین آن‌ها در آن زمان است، چرا که تنها دغدغه‌ی سفر و نگاشتن نداشتند. آن‌ها به سفر خود به مثابه حلقه‌ای واسطه میان ادبیات و فرهنگ ملل مختلف می‌نگریستند و سفر نامه‌ی خود را گنجینه‌ای باارزش برای تمام ملت‌ها می‌دانستند و این نکته را بارها در نوشتار خود ذکر نموده‌اند.

### ۱- کنت دو گوینو

کنت دو گوینودر نشان دادن تصویر ایران نقش بسزایی ایفا نمود. او یک دیپلمات فرانسوی بود که در سال ۱۸۵۵ وارد ایران شد. او سه سال در ایران ماند و خاطرات خود را در کتابی تحت عنوان *سه سال در آسیا*<sup>۷</sup> به رشته تحریر در آورد. او در این کتاب به مقایسه‌ی آداب و منش ایرانی‌ها و فرانسوی‌ها می‌پردازد و شرایط سیاسی، اجتماعی و اعتقادی آن‌ها را بیان می‌کند. قسمتی از کتاب را به معرفی فرقه‌های مذهبی ایرانی اختصاص می‌دهد و به منجی‌گرایی بیشتر آن‌ها اشاره می‌نماید. در زمان اقامت او در ایران فرقه‌ی بهائیت باب شده بود و گوینو در این باره هر آنچه دید و شنید را ثبت کرد. او بدون آنکه به این فرقه‌ها اظهار تمایل کند فقط به سنجش و ارزیابی آن‌ها پرداخته است. این کتاب به شناخت وضعیت اجتماعی ایران در دوره‌ی قاجار کمک بسیار می‌کند.

در نظر گوینوی فرانسوی مردمان ایران زمین به خوبی از تاریخ خود باخبرند اما در عین حال معتقد است داوری ایرانیان درباره‌ی بسیاری از واقعیت‌ها خطاست. او می‌نویسد: «ایرانیان قومی باستانی‌اند و چنان‌که خود می‌گویند، شاید، کهن‌ترین ملت جهان‌اند که حکومتی منظم داشته‌اند و بر روی زمین هم‌چون ملتی بزرگ عمل کرده‌اند. این حقیقت در ذهن هر خانواده ایرانی حضور دارد و تنها گروه‌های درس خوانده نیستند که این مطلب را می‌دانند و آن را بیان می‌کنند. حتی مردمان طبقات بسیار پایین نیز همین سخنان را تکرار می‌کنند و آن را موضوع گفتگوهای خود قرار می‌دهند. این مطلب شالوده استوار حس



برتری آنان و یکی از اندیشه‌های عمومی و بخش ارجمندی از میراث معنوی آنان است. گاه شنیده‌ام که به تعارف می‌گویند که فرانسویان عالی‌ترین نمونه نظام پادشاهی کهن اروپایی را به وجود آورده‌اند و از این حیث به ایرانیان شباهت دارند " (سه سال در آسیا، ۲۱۷:۱۳۸۳)

گویینو بدون آن که بخواهد بینش خود را از پیش به کتاب تاریخی و یا مطالب از پیش گفته شده پیوند زند، سعی می‌کند که خود هر آنچه می‌شنود تجربه کند و به صورت مستقیم خود را در فضای آن قرار دهد. در ایران همه چیز حتی مهمه و شور موجود در کاروانسراها شوق نوشتن را در گویینو بیدار می‌کند. ایران برای نویسنده‌ی داستان‌های آسیایی "کشور ناب"<sup>۸</sup> است. کشور کسانی که خون قبایل جنگجو و شریف پیشینشان را در رگ‌های خود جاری دارند: "آریایی‌ها".

نویسنده خود را عاشق مذهب ایرانی نشان می‌دهد و به گفته‌ی خود از دیدن زیبایی‌های ایران به وجد می‌آید و در خود مانند ویکتور هوگو<sup>۹</sup> نیروی زایش و رویش ادبی می‌بیند. او ایران را از هر دو منظر بیرونی و درونی می‌بیند و سعی می‌کند که آن را ابتدا تجربه و بعد توصیف کند. او از هر فرصتی جهت توصیف تصویر ایرانی استفاده می‌کند. به نظر او ایرانی‌ها دارای ویژگی‌های فرهنگی بسیار هستند. و نسبت به دیگر آسیایی‌ها چون ترک‌ها از ذکاوت بیشتری برخوردارند. او در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد: در ایران یک دغدغه‌ی فکری همگانی درباره‌ی افتخارات ادبی وجود دارد و همیشه اشتیاق یادگیری در آن‌ها به چشم می‌خورد و این را از کودکان خود منتقل می‌کنند (همان، ۱۳۲)

می‌توان گفت که گویینو بیشتر هدف خود را در نوشتن سفرنامه بر این متمرکز داشته است تا دیگر ملل را به اجتناب از پیشداوری درباره‌ی ایران و ایرانیان دعوت کند. به عقیده‌ی وی برای ارائه‌ی یک نظر درست باید مانند یک ایرانی زندگی کرد.

البته در اینجا سعی بر این نداریم که بگوییم چون گویینو نظر مثبتی نسبت به ایران داشته است پس نظراتش را بدون چون و چرا پذیرا هستیم چرا که هر سفرنامه هر چقدر هم که از

پیشداوری و قضاوت به دور باشد و نویسنده سعی بر انتقال حقیقت داشته باشد، باز حاصل یک ادراک شخصی است. در این مقاله فقط سعی داریم که تصویری که از ایران ارائه می‌شود را کمی مورد مطالعه قرار دهیم و از کلیت آن آگاهی یابیم.

## ۲- پیر لوتی

لوئی ماری-ژولین ویو<sup>۱</sup>، افسر نیروی دریایی فرانسه، در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به ایران سفر کرد. پیر لوتی این نویسنده و داستان پرداز فرانسوی، از بندر بوشهر وارد ایران شد و از شیراز، اصفهان، کاشان، قم و شهر ری دیدن کرد.

اگر بخواهیم به طور کلی کمی درباره‌ی درون مایه‌ی آثار او صحبت کنیم، باید بگوییم که تضاد میان باورهای اجتماعی و تفاوت میان آداب و رسوم در آثار او به وضوح دیده می‌شود. نویسنده در آثار خود کمتر به تشابهات موجود در تفکرات و فرهنگ شرق و غرب پرداخته است. او هر آنچه در ایران مقابل خود می‌بیند، به تجزیه و تحلیل می‌پردازد و از مقایسه سطحی آن با آنچه در سرزمین خود تجربه کرده است می‌پرهیزد. اما به طور کلی، شرق همیشه به واسطه‌ی تضادی که با غرب دارد برایش جاذبه‌ی خاصی ایجاد می‌کند.

او در ۵۴ سالگی به ایران آمد و در سال ۱۹۰۴ خاطرات خود را در کتابی تحت عنوان به سوی اصفهان<sup>۲</sup> نوشت. سفر از جنوب به شمال او دو ماه ادامه یافت. ماحصل این سفر، سفرنامه‌ای است که هم تصویری از ایران در خود دارد و هم تصویر خودِ مسافرا را منعکس می‌کند. اما قصه به این جا ختم نمی‌شود. لوتی سفر جدیدی را آغاز کرده که مرزی نمی‌شناسد. سفر از راه کلمات. به گفته‌ی پژو: «هر تصویر، سبب زایش آگاهی و ادراکی می‌گردد. این آگاهی می‌تواند بسیار کوچک و اندک باشد مثلاً مبین تمیز مفاهیمی چون "من" و "دیگری" و یا "اینجا" و "آنجا" باشد. تصویر، چه دارای بیانی ادبی باشد چه نباشد می‌تواند از تفاوت معنادار دو واقعیت فرهنگی سخن گوید» (پژو، ۱۹۹۴: ۳۴).

برای درک درست تصویری که از ایران در سفرنامه ی لوتی ارائه شده، باید کل سفرنامه را مورد بررسی قرار داد. گاه آنچه لوتی در وهله‌ی اول می‌نویسد با آنچه بعداً توصیف می‌

کند کاملاً تفاوت دارد. خود او نیز گاهی بیان می‌دارد که دچار پیش‌داوری شده و نظرش تغییر کرده است. در ابتدا او ایران را کشورِ مهمان‌نوازی نمی‌بیند و به محض رسیدن به بندر بوشهر، شهر را غمگین و مرده می‌پندارد. به گفته پژو، ایران برای لوتی جاذبه‌ی دیگری دارد. او ایرانی‌ها را بهتر از ژاپنی‌ها و چینی‌ها می‌فهمد. بنابراین تصویر ایران و ایرانی نزد لوتی تصویری مثبت است.

از آنجاییکه در این مقاله بیشتر سعی بر این داریم که چگونگی ترویج فضای حاکم بر ادبیات فارسی را مورد بررسی قرار دهیم، لذا سخن از سفرنامه نویسان کوتاه کرده و بر تأثیر ادبی رابطه‌ی بینامتنی غیرمستقیم متمرکز می‌شویم.

### رابطه‌ی بینامتنی غیرمستقیم<sup>۱۲</sup> و با واسطه

همانطور که گفتیم واسطه‌ها در شکل‌گیری این رابطه نقش مهمی داشتند. این واسطه‌ها در ابتدا سفرنامه‌ها و سپس ترجمه‌ی متون پارسی بودند. شاعران و نویسندگان فرانسوی وقتی سفرنامه‌ها را با محتویاتی که به آن‌ها اشاره کردیم، می‌خواندند حس کنجکاوی شان نسبت به شرق و مردمانش بیشتر بروز می‌کرد. آن‌ها که کمتر می‌توانستند به طور مستقیم خود با شاعران و نویسندگان ایرانی مراوده نمایند، سعی می‌نمودند که آثار آن‌ها را به دست آورند و با تمرکز در متون ادبی ایران به بینش آنان دست یابند و در آخر این حال و هوای شرقی را در آثار خود تزریق کنند. لازم به یاد آوری است که رابطه‌ی بینامتنی غیرمستقیم بر پایه‌ی همان تأثیر و تأثر کریستوایی است و بدین معنی نیست که نویسنده، متن و اندیشه‌ی مورد اقتباس خود را صریحاً در نوشته‌های خود بگنجانند. ذکر این نکته نیز ضروری است که امراقباس و الهام هنگامی موفق است که در دام تقلید نیفتد و نویسنده بتواند نوشته‌ای بدیع، اصیل و منحصر به خود و آغشته به اقتباس تولید کند. شاعران و نویسندگان فرانسوی که در این بخش از آنها سخن می‌رود یا خود از این تأثیر سخن گفته‌اند، یا این امر به وضوح در نوشته‌هایشان پیداست.



می‌توانیم بگوییم که این رابطه در آغاز در قرن هفدهم شکل گرفت. یعنی به طور کلی پس از اینکه سفرنامه‌های شاردن و تاورنیه توسط شاعران و نویسندگان آن دوره خوانده شد. در آثار لافونتن<sup>۱۳</sup> کم نیستند حکایات و داستان‌هایی که از گلستان سعدی برگرفته شده اند. در همان سفرنامه تاورنیه بعضی از همین حکایاتی که لافونتن بعداً می‌نگارد، آمده است. لافونتن در کتاب خود بیان می‌کند که سفرنامه‌ی تاورنیه را می‌شناخته است (نقل از حدیدی، ۷۹). او در ابتدای متن واسط و پس از آن مستقیماً از گلستان سعدی فضای ایرانی را در اثر خود وارد می‌کند. لازم به ذکر است که حتی تأثیر مستقیم نویسنده از یک متن پارسی در این مقاله در زمره‌ی روابط بینامتنی غیرمستقیم قرار می‌گیرد، چرا که نویسنده‌ی فرانسوی به مانند همان لوح از پیش نوشته شده‌ی ژنتی<sup>۴</sup> با شناخت قبلی و اطلاعاتی که به سبب واسطه‌ها و سفرنامه‌های ادوار پیش خود به دست آورده است، آثار ایرانی را مورد اقتباس قرار داده است. رابطه‌ی بینامتنی مستقیم تنها توسط حضور شخص در متن مقصد میسر می‌گردد، که البته باید متذکر شویم که هیچ گاه این رابطه نیز نمی‌تواند کاملاً و صد در صد مستقیم باشد چرا که هیچ سفرنامه‌ای هر چقدر هم که وفادار به حقیقت باشد از پیشداوری و اشتباه به دور نیست.

گلستان سعدی و *انوار سهیلی* واعظ کاشفی در نیمه‌ی اول قرن هفدهم به فرانسه ترجمه شده بود، شاردن و تاورنیه نیز نمونه‌هایی از نظم و نثر فارسی را ترجمه و در سفرنامه‌های خود آورده بودند. در آغاز قرن هجدهم ادیبان فرانسوی به منابع شرقی پرباری دسترسی داشتند. *تاریخ آیین پارسیان* و *فرهنگ خاوری* اطلاعات خوبی در اختیار نویسندگان قرار می‌دادند. ولتر<sup>۱۴</sup> از دو حکایت ذکر شده از گلستان در این سفرنامه‌ها الهام گرفت و رمان فلسفی صادق<sup>۱۵</sup> را نوشت، دیدرو<sup>۱۶</sup> نیز در *دائرةالمعارف*<sup>۱۷</sup> خود مقاله‌ای به سعدی اختصاص داد.

<sup>۴</sup> منظور نام کتاب ژرار ژنت (Gérard Genette) الواح بازنوشتنی (Palimpsestes) که در آن به روابط میان متن‌ها اشاره کرده که بینامتنیت یکی از آن‌ها است.

به یقین می‌توان گفت که نسبت به دیگر نویسندگان قرن هجدهم این مونتسکیو<sup>۱۸</sup> بود که با انتشار *نامه‌های ایرانی*<sup>۱۹</sup>، نام ایران را بر سر زبان‌ها انداخت. مونتسکیو نیز اثر خود را با مطالعه‌ی متون نام برده شده – مخصوصاً به گفته‌ی خودش سفرنامه‌ی شاردن و تاورنیه – کاملاً به حال و هوای شرقی آغشته نمود. البته شایان ذکر است که هدف اصلی او از اختصاص کامل اثر خود به ایران و ایرانیان ارائه‌ی تصویری از آنان نبوده، بلکه انتقاد از اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران خویش بوده است. او با بسنده کردن به توصیف‌های موجود در این سفرنامه‌ها، دچار کج فهمی‌های بسیاری نیز شده است. بنابراین، واضح است که در این گونه روابط بینامتنی غیر مستقیم و با واسطه نویسندگان به سختی و به ندرت می‌توانند تصویری درست از بیش متن خود ارائه کنند.

روحیه‌ی کنجکاو و کاوش‌گر ادیبان قرن نوزدهم فرانسه، دیگر به همین آثار اندک و بسیار خواننده شده و مورد اقتباس واقع شده‌ی فارسی قانع نبود. سفرنامه‌های شاردن و تاورنیه نیز دیگر این روحیه را پاسخگو نبودند. فرانسوی‌ها دریافته بودند که هنوز بخش بزرگی از ادبیات فارسی بر آن‌ها پوشیده مانده است. لیلی و مجنون جامی، *تاریخ غازانی و منطق الطیر عطار* و مهمتر از همه *شاهنامه‌ی فردوسی* در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم و دو بیتی – های باباطاهر عریان، *رباعیات خیام*، *گرشاسب‌نامه‌ی اسدی طوسی و غزلیات* انوری نیز در نیمه‌ی دوم به فرانسه در آمدند. به سفرنامه‌های پیشین دو سفرنامه‌ی لوتی و گوینو – که از آنان سخن رفت – نیز اضافه شد که در شکل‌گیری تصویر نوینی از ایران سهم بسزایی داشت. انجمن‌های ایران‌شناسی و شرق‌شناسی نیز که در همان دوره شکل گرفتند، نقش واسطه را ایفا می‌کردند. بدین ترتیب در قرن نوزدهم دو جریان رمانتیسم و ایران‌شناسی در امتداد یکدیگر ره می‌پیمودند. شاعران رمانتیک، ایران‌شناسان را به ترجمه‌ی آثار ایرانی تشویق می‌نمودند و ایران‌شناسان نیز موجبات آشنایی آن‌ها را با ادبیات و متون ایرانی فراهم می‌آوردند. گروهی از ناقدان ادبی نیز مانند ویلمن<sup>۲۰</sup>، آمپر<sup>۲۱</sup>، و سنت بوو<sup>۲۲</sup> نیز نقش واسطه و رابط را ایفا می‌کردند (همان، ۲۴۶). برای مثال، ترجمه‌ی *شاهنامه* بسیار از نظر ویکتور هوگو و لامارتین<sup>۲۳</sup> شاعران رمانتیک گذشت و خوانده شد. ویکتور هوگو مجموعه‌ای با نام



شرقیات<sup>۲۴</sup> نوشت و نمونه‌هایی از اشعار فردوسی را در آن آورد. آلفرد دو موسه<sup>۲۵</sup> مضمون یکی از داستان‌های خود با نام سرگذشت سار سفید<sup>۲۶</sup> را از سعدی شیراز وام می‌گیرد. مترلینک<sup>۲۷</sup>، نویسنده‌ی سمبولیست قرن نوزدهم نیز در نمایشنامه‌ی پلئاس و ملیزاند<sup>۲۸</sup> از شاهنامه‌ی فردوسی اقتباس شایانی نموده است.

لوکت دولیل<sup>۲۹</sup>، رهبر پارناس، در گل‌های اصفهان<sup>۳۰</sup> خود حال و هوای گلستان و بوستان سعدی را می‌دمد. در قرن بیستم نیز این تأثیر و تأثرات ادامه دارد. موریس بارس<sup>۳۱</sup> از کودکی بسیار به گلستان سعدی خو کرده بود. به واسطه‌ی دوست خود هانری ماسه<sup>۳۲</sup> و مدرسه‌ی زبان شرقی نیز بیشتر با ادبیات فارسی آشنا می‌شود. او مگرر در باغ/ورنت<sup>۳۳</sup> این باغ را گلستان می‌نامد. او نه تنها خود، روحش را با الهام از سعدی پروراند بلکه نویسندگان دیگر چون هانری دو مونترلان<sup>۳۴</sup> و ژان مارک برنار<sup>۳۵</sup> را به این راهسوق داد.

ادیبان فرانسوی بسیاری اقدام به ترجمه‌ی حافظ - که از اواخر قرن هجدهم آغاز شده بود - نمودند از جمله شرق شناسانی چون: دوفرمری<sup>۳۶</sup>، نیکلا<sup>۳۷</sup> و شارل دو ویلر<sup>۳۸</sup>. در سال ۱۹۲۷ هم آرتور گی<sup>۳۹</sup> دست به ترجمه‌ی آن یازید. اما هیچ‌کدام نتوانستند حافظ را به طور کامل ترجمه کنند. اما همین ترجمه‌های جسته گریخته موجبات اقتباس را برای شاعران و نویسندگان فرانسوی فراهم می‌آورد. ژید<sup>۴۰</sup> در نگارش مائده‌های زمینی<sup>۴۱</sup> از اندیشه‌های حافظ به دور نبوده است. او علاقه‌ی خاصی به مطالعه‌ی متون ادبی فارسی داشته است و خود بیان می‌دارد:

«من به نوبه‌ی خود با سعدی و فردوسی و خیام و حافظ تنگاتنگ زیسته‌ام و با آنان در وحدت کامل به سر برده‌ام، و عمیقاً تحت تأثیر اندیشه‌هایشان قرار گرفته‌ام، اینان شاعرانی هستند که از چشمه‌ی شعر سیر نوشیده‌اند و من نیز همراه آنان به این چشمه راه یافته‌ام» (نقل از هنرمندی، ۲۱۵).

این‌ها فقط چندی از نویسندگانی بودند که آثار و اندیشه‌ی خود را با بینش ایرانی پیوند زدند. تصویری که آن‌ها توسط این رابطه‌ی بینامتنی ایجاد کردند به طور کلی بیانگر این

مطلب است که ایران و مخصوصاً بستر ادبی آن دارای شاخصه‌های ناب و متفاوتی است که در ادب دوستان فرانسوی الهام و اقتباس را زنده می‌کند. از قرن بیستم تا امروز می‌توان به دیگر مثال‌های این اقتباسات و تأثیرات اشاره کرد که متأسفانه در این مقال نمی‌گنجد و خود می‌تواند موضوع چندین مقاله باشد.

### نتیجه‌گیری

هدف از ذکر تمامی تأثیر و تأثرات و اقتباسات ارائه‌ی تصویر یواضح از چگونگی ترویج ادبیات فارسی و فضای حاکم بر آن - با ذکر سفرنامه‌ها در قالب کلی و با ذکر اقتباسات در قالب ادبی و تخصصی تر - بود. هنگامی که از تأثیر شاعر یا نویسنده‌ای بر دیگری سخن می‌رود، امکان دارد که خواننده بپندارد که نگارنده‌ی مقاله قصد جانب‌گیری و تعریف از شاعر ایرانی را دارد و برای مثال اثر شاعر فرانسوی را به طور غیرمستقیم مقلدانه می‌پندارد. لازم به ذکر است که در این مقاله از نام بردن آثاری که تقلید صرف بودند اجتناب شد و ترجیح با تأثیر و ترویج بود تا تقلید. از شاعران و نویسندگان فرانسوی نام بردیم که در حالی که از افکار شاعران ایرانی الهام گرفتند اما هیچ‌گاه ابتکار خود را از دست ندادند و آن‌گونه نگاشتند که در عین اصالت، بارقه‌هایی نیز از عناصر سازنده‌ی خود به همراه داشته باشد. هرچند که گفتیم در این رابطه‌ی غیرمستقیم، تصویری که نویسندگان از ایران ارائه می‌دهند نیز غیرمستقیم و در خلال آثار آن‌ها مستتر است. اما تصویر کلی‌تر و ماناتری که از این رابطه‌ی بینامتنی غیرمستقیم منتج می‌شود این است که ایران و ادبیات ایران در طی قرن‌ها منبع الهام و اقتباس برای بسیاری از شاعران و نویسندگان فرانسوی بوده است.

در این مقاله سعی داشتیم که از چگونگی ترویج تصویر ایران و ادبیات فارسی در آن زمان سخن بگوییم که البته به هیچ عنوان محدود به زمان نگردید چرا که در جاودانه‌ای به نام ادبیات وارد شد. از پیر لوتی و کنت دو گوینو و سفرنامه‌هایشان سخن رفت. سفرنامه نویسان با ثبت نگاه‌های مخصوص به خودشان بذری کاشتند که نویسندگان و شاعرانی که



امکان سفر در دوره‌ی خود را نداشتند از ماحصل کاشت آنان تا سال‌ها استفاده کنند و به جای سفر به ایران به سفر به درونیات متون ادبی فارسی که برخاسته از همان خاک و بوم بود بسنده کنند.



## منابع

حدیدی، جواد (۱۳۷۳)، *از سعدی تا آراگون*، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

گویینو، ژوزف آرتور (۱۳۸۳)، *سه سال در آسیا*، ترجمه عبدالرضا (هوشنگ) مهدوی، تهران: قطره.

*Le Huenen, Roland. (1990), Qu'est-ce qu'un récit de voyage?, Littérales, no.7.*

*Honarmandi, Hassan. (1973), Recherche sur André Gide et la littérature Persane, thèse de doctorat présentée à la Sorbonne, paris.*

*Gobineau, Joseph-Arthur. (1983), Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, paris, Gallimard.*

*Pageaux, Daniel-Henri. (1994), la Littérature Générale et Comparée, paris, presse universitaire de France.*



پی نوشت:

- 
- <sup>1</sup> *Comte de Gobineau*
  - <sup>2</sup> *Récit de voyage*
  - <sup>3</sup> *La relation intertextuelle directe (explicite)*
  - <sup>4</sup> *Pierre Loti*
  - <sup>5</sup> *Jean Chardin*
  - <sup>6</sup> *Jean-Baptiste Tavernier*
  - <sup>7</sup> *Trois ans en Asie*
  - <sup>8</sup> *Le Pays Pur*
  - <sup>9</sup> *Victor Hugo*
  - <sup>10</sup> *Louis Marie-Julien Viaud*
  - <sup>11</sup> *Vers Ispahan*
  - <sup>12</sup> *La relation intertextuelle indirecte (implicite)*
  - <sup>13</sup> *Jean de La Fontaine*
  - <sup>14</sup> *Voltaire*
  - <sup>15</sup> *Zadig*
  - <sup>16</sup> *Denis Diderot*
  - <sup>17</sup> *Encyclopédie*
  - <sup>18</sup> *Montesquieu*
  - <sup>19</sup> *Les Lettres Persans*
  - <sup>20</sup> *Abel François Villemin*
  - <sup>21</sup> *Jean-Jacques Ampère*
  - <sup>22</sup> *Charles Augustin Sainte-Beuve*
  - <sup>23</sup> *Alphonse de Lamartine*
  - <sup>24</sup> *Les Orientales*
  - <sup>25</sup> *Alfred de Musset*
  - <sup>26</sup> *Histoire d'un merle blanc*
  - <sup>27</sup> *Maurice Maeterlinck*
  - <sup>28</sup> *Pelléas et Mélisande*
  - <sup>29</sup> *Leconte de Lisle*
  - <sup>30</sup> *Les Roses d'Ispahan*
  - <sup>31</sup> *Maurice Barrès*
  - <sup>32</sup> *Henri Massé*
  - <sup>33</sup> *Un jardin sur l'Oronte*
  - <sup>34</sup> *Henry de Montherlant*
  - <sup>35</sup> *Jean-Marc Bernard*
  - <sup>36</sup> *Ch. Défremery*
  - <sup>37</sup> *A.L.M. Nicolas*
  - <sup>38</sup> *Charles Devillers*
  - <sup>39</sup> *Arthur Guy*
  - <sup>40</sup> *André Gide*
  - <sup>41</sup> *Les Nourritures terrestres*



## بررسی رده‌شناختی هسته‌ی بند موصولی فاعلی در زبان پشتو: گویش جزیره‌ی زبانی بربری محله‌ی قائم‌شهر

سبا ولی زاده<sup>۱</sup>

بهروز محمودی بختیاری

### چکیده

نظر به ضرورت مطالعات رده‌شناختی جزایر زبانی از آن رو که بعضاً در حال خاموشی‌اند، هدف از پژوهش حاضر بررسی رده‌شناختی هسته‌ی بند موصولی فاعلی در زبان پشتو، گویش رایج در جزیره‌ی زبانی بربری محله‌ی شهرستان قائم‌شهر واقع در استان مازندران است. با توجه به این که زبان پشتو در جزیره‌ی زبانی در جوار زبان فارسی و گویش‌های مازندران بوده است، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که "آیا عواملی چون جاننداری، شمار و جنس بر هسته‌ی فاعلی بند موصولی در زبان پشتو رایج در جزیره‌ی زبانی مذکور اثر گذار است؟" بدین منظور با استفاده از پرسش‌نامه‌ی مربوط به بندهای موصولی کینان و کامری (۱۹۷۷) جملاتی به زبان فارسی در اختیار سه گویشور پشتو زبان ساکن جزیره‌ی زبانی قرار گرفت و به زبان پشتو ترجمه شد پس از آوانگاری، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. بر خلاف فرض پژوهش، پیکره‌ی موجود از زبان مورد بررسی مثال‌های نقضی را ارائه داده است مبنی بر این که تنها عامل جاننداری بر هسته‌ی بند موصولی مؤثر بوده است و در شمار اسامی جاندار و بی‌جان تمایز ایجاد کرده است. بقیه‌ی عوامل چون جنس و شمار مغایر با فرض پژوهش بر هسته‌ی فاعلی بند موصولی اثر گذار نیستند.

**واژه‌های کلیدی:** رده‌شناسی، جزیره‌ی زبانی، زبان پشتو، بند موصولی فاعلی.

دانشجوی دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات تهران، گروه زبان‌شناسی، تهران، ایران. ۱.  
[sabavalizade81@gmail.com](mailto:sabavalizade81@gmail.com)





## ۱. مقدمه

زبان پشتویکی از دو زبان رسمی افغانستان است و علاوه بر این کشور در پاکستان نیز تکلم می‌گردد، گرچه در پاکستان، پشتو زبان رسمی نیست. حدود پنجاه هزار نفر در ایران به این زبان صحبت می‌کنند. پشتو به گروه زبان‌های ایرانی شرقی تعلق دارد و به دو گروه عمده تقسیم می‌شود: گویش‌های غربی و جنوب غربی که مهم‌ترین آن‌ها گویش قندهار است، گویش‌های شرقی و شمال شرقی که مهم‌ترین آن‌ها گویش پیشاور است. مبنای این تقسیم‌بندی تناظر منظم  $\dot{\text{p}}$  و  $\dot{\text{g}}$  غربی با  $\text{x}$  و  $\text{g}$  غربی است (نغزگوی کهن، ۱۳۹۳: ۱۰۴) به نقل از (ارانسکی، ۱۳۷۸: ۱۱۷) به دلیل این تناظر، این زبان به دو گونه‌ی "پشتو" و "پختو" که شکل‌های تلفظی شمالی و جنوبی آن است، خوانده می‌شود (باقری، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

اگر چه حدود پنجاه هزار نفر در نقاط مختلف ایران به زبان پشتو صحبت می‌کنند (نغزگوی کهن، ۱۳۹۳: ۱۰۴) این زبان در جزیره‌ی زبانی واقع در بافت قدیم شهرستان قائم‌شهر در استان مازندران، در اطراف امام‌زاده حمزه‌ی این شهرستان، از میان ۲۰۰ خانوار، به طور تقریبی توسط ۱۰۰ گویشور تکلم می‌شود. ساکنین این محله از سه گروه بندیان، ارژگان و پخان تشکیل شده‌اند که به بنگخی نیز معروفند. این افراد اکثراً از قوم خاوری هستند که در ایالت کُرمی در شمال غربیپاکستان سکونت داشتند، در حدود سال ۱۲۷۵ خورشیدی از پاکستان به ایران مهاجرت کرده‌اند. گویشوران این جزیره‌ی زبانی با گویش پیشاور و لهجه‌ی خاوری سخن می‌گویند.<sup>۱</sup> این زبان تنها توسط ساکنین این محله تکلم می‌شود و در دیگر نقاط این شهرستان گویشوری با این زبان یافت نمی‌شود، از آن جا که ساکنین شهرستان قائم‌شهر به گویش‌های مازندران و زبان فارسی تکلم می‌کنند، و تنها ساکنین این محله به زبان پشتو سخن می‌گویند، از این روی نگارنده از عبارت جزیره‌ی زبانی بهره برده است. جزایر زبانی از آن روی که در تعدد گویشور رو به زوال هستند به لحاظ مطالعات رده‌شناختی حائز اهمیت‌اند.

۱. اطلاعات فوق توسط گویشوران زبان پشتو، آقایان محمدتقی زحمتکش و نعمت ا... نادری به نگارنده منتقل شده است.

این زبان، در میان زبان‌های ایرانی شرقی دارای یکی از پیچیده‌ترین امکانات تصریفی است (نغزگوی کهن، ۱۳۹۳: ۱۰۵) به نقل از (رابسن و تگی، ۲۰۰۹، شروو، ۱۳۸۳). صرف اسم بر پایه‌ی جنس، شمار و حالت است. اسامی و صفات مذکر و مؤنث به صورت‌های مختلف صرف می‌شوند (اشمیت، ترجمه‌ی رضایی باغبیدی، ۱۳۸۳: ۶۳۹). تمایز جنس بخش زیربنایی نظام اسمی و ضمیری و تعیین‌کننده‌ی واژه‌سازی و صرف است. در زبان پشتو تمایز میان جاندار و بی‌جان در برخی از گویش‌های جنوب شرقی در انتخاب حالت نقش نحوی و در برخی از گویش‌ها نقش صرفی دارد. در پشتو حالت شمارشی خاصی نیز وجود دارد که در حالت فاعلی با اعداد بالاتر از یک به کار می‌رود. شمار جمع، تمایزی میان جاندار و بی‌جان به وجود آورده است (همان). از آن‌جا که هدف پژوهش حاضر بررسی رده‌شناختی بند موصولی فاعلی زبان پشتو است که در جزیره‌ی زبانی بربری محله‌ی شهرستان قائم‌شهر تکلم می‌شود، با توجه به نوع صرف اسم که بر حالت فاعلی تأثیرگذار می‌باشد، فرض پژوهش بر آن است که عواملی چون جنس، شمار و جاننداری بر بند موصولی فاعلی مؤثر است.

بند موصولی یکی از وابسته‌های اسم است که نقش توصیف‌گر دارد و درون گروه اسمی قرار می‌گیرد (راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲) به نقل از (گیون، ۲۰۰۱: ۱۷۶).

هر بند موصولی سه بخش دارد، هسته‌ی بند موصولی، بند توصیف‌گر و نشانه‌ی موصول که بند توصیف‌گر رابه هسته بند موصولی متصل می‌کند (همان) به نقل از (کروگر، ۲۰۰۵: ۲۳۰). به لحاظ رده‌شناختی بند موصولی فاعلی در پیوستاری که (کینان و کامری: ۱۹۷۷) ارائه دادند در اولین جایگاه این سلسله مراتب قرار دارد، نظر به اهمیت رده‌شناختی و بروز بند موصولی فاعلی در اکثر زبان‌های دنیا پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به این پرسش است که "با نظر به این که زبان پشتو در جزیره‌ی زبانی در جوار زبان فارسی و گویش‌های مازندران بوده است، همچنان، عواملی چون جاننداری، شمار و جنس بر هسته‌ی فاعلی بند موصولی اثر گذار است؟"



## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

ادبیات مربوط به پژوهش حاضر را می‌توان از چندین حیث مورد بررسی قرار داد: ۱. پیشینه‌ی مربوط به جزایر زبانی در ایران، ۲. پژوهش‌های انجام شده در رابطه با زبان پشتو، ۳. پژوهش‌های انجام گرفته در مورد بند موصولی.

در رابطه با جزایر زبانی پژوهش‌چندانی در ایران یافت نشد، متین‌دوست (۱۳۷۸) و کلباسی (۱۳۷۲) زبان رومانو (زبان کولی‌ها) را مورد مطالعه قرار داده‌اند. زبان رومانو که از خانواده‌ی زبان‌های هند و اروپایی است متعلق به قومی است به نام رومانو یا زرگر که در روستای زرگر یا زرگرها در شرق شهرستان قزوین سکونت دارند. این که این مردم منشأ ایرانی دارند یا غیر ایرانی هستند و زبانشان از کدام یک از شاخه‌های زبان‌های هند و ایرانی است هنوز نمی‌توان به یقین درباره‌ی آن سخنی گفت. در اینتحقیق تنها پاره‌ای از ویژگی‌های این زبان مورد بررسی قرار گرفته است (کلباسی، ۱۳۷۲).

رضایی باغبیدی (۱۳۸۳) نیز، ویدر را به عنوان یک جزیره‌ی زبانی مورد بررسی قرار داده است. ویدر روستایی از دهستان خرقان در بخش خرقان از شهرستان ساوه است. این روستا در کنار روستای الویر تنها روستاهای موجود در بخش خرقان ساوه هستند که در برابر نفوذ زبان ترکی مقاومت کرده‌اند. وی در پژوهش خود به مطالعه‌ی نظام آوایی، صرف و نحو و واژگان گویش ویدری پرداخته است.

پژوهش‌های پیشین در حوزه‌ی جزایر زبانی در ایران همه در سطح کلان، نظام‌های چهارگانه‌ی زبان یعنی نظام آوایی، صرف، نحو و واژگان را مورد غور و بررسی قرار داده‌اند. از آن‌جا که دستور کامل زبان پشتو موجود است، رک (اشمیت، ترجمه‌ی رضایی باغبیدی، ۱۳۸۳)، نگارنده بر آن است که در این پژوهش در سطح خرد به چگونگی رده‌شناختی بند موصولی فاعلی زبان پشتو در جزیره‌ی زبانی مذکور پردازد.



در خصوص زبان پشتو از دیرباز در ایران تحقیقاتی نسبتاً کلی در حوزه‌های مختلف، چون بوم‌شناسی، مردم‌شناسی، گویش‌شناسی و زبان‌شناسی انجام گرفته است.

رشاد (۱۳۴۹) در مقاله‌ای بسیار کوتاه نفوذ زبان فارسی در زبان پشتو، را مورد بازبینی قرار داده است.

قیوم (۱۳۵۱)، محمودی بختیاری (۱۳۸۳)، اشمیت، ترجمه‌ی باغبیدی (۱۳۹۳) زبان پشتو را از حیث تاریخی، قوم‌شناسی و گویش‌شناسی بررسی کرده‌اند. و نمایی جامع از دستور این زبان نمودار ساخته‌اند.

میردهقان (۱۳۸۶)، هدف از پژوهش وی بررسی ریشه‌های تاریخی و چگونگی خویشاوندی زبان‌های پشتو (از شاخه‌ی زبان‌های ایرانی شرقی) و اردو (از شاخه‌ی زبان‌های هندی) در تبارشناسی خانواده‌های زبانی در جهان می‌باشد. وی نمایی کلی از نکات اشتراک و افتراق میان نظام‌های آوایی و نوشتاری در دو زبان مورد مطالعه، ارائه داده است.

میردهقان و جهانگیری (۲۰۰۵)، به روش تطبیقی، ساخت ارگتیو سه زبان اردو، پشتو و بلوچی را مورد بررسی قرار داده‌اند.

در ادبیات موجود از زبان پشتو اطلاعات جامعی از چگونگی بند موصولی در این زبان وجود ندارد. از آنجا که این مقوله‌ی مهم در ادبیات رده‌شناختی این زبان در ایران مغفول واقع شده است، شاید پژوهش حاضر مقدمه‌ای بر این حوزه باشد.

در رابطه با بند موصولی به طور کلی، پژوهش‌های داخلی و خارجی نه چندان مفصلی موجود است. که به اجمال به آنها پرداخته شده است.

تاج‌الدینی (۱۳۷۶)، در مقاله‌ی کوتاه خود به ضمیر موصولی و اختلاف آن با حرف ربط "که" پرداخته است.



البرزی ورکی (۱۳۷۹)، آنچه را که تاکنون در منابع دستور زبان فارسی تحت عنوان بند وابسته‌ی قیدی و یا حرف ربط مرکب مورد بررسی قرار گرفته است را مورد نقد قرار داده است. آن دسته از بندهای وابسته‌ی قیدی که دارای عنصر "که" هستند به صورت بند وابسته‌ی موصول تحلیل می‌کند و از طرفی دیگر هر حرف ربط مرکب را به صورت مجموعه‌ای متشکل از گروه اسمی و حرف ربط استدلال می‌کند.

البرزی ورکی (۱۳۷۹)، بندهای موصولی در زبان‌های فارسی و آلمانی را به صورت مقایسه‌ای مورد بررسی قرار می‌دهد. بر اساس شواهد ارائه شده، هسته در بند موصولی زبان آلمانی در شکل ضمیر موصولی به کار می‌رود. در حالیکه هسته‌ی بند موصولی زبان فارسی به صورت ضمیر شخصی ظاهر می‌گردد و یا نقش هسته اصولاً در بند موصولی تکرار نمی‌شود. در زبان فارسی برخلاف زبان آلمانی بند موصولی بدلی به پایان جمله‌ی مرکب انتقال نمی‌یابد. هرگاه هسته‌ی بند موصولی زبان آلمانی در حوزه‌ی پیشین ظاهر گردد، بند موصولی در حوزه‌ی میانی قرار نمی‌گیرد. در ضمن پدیده‌ی ربایش برای توجیه بعضی از ساخت‌های زبان فارسی که حاوی بند موصولی‌اند مورد بحث قرار می‌گیرد.

استاجی (۱۳۸۹)، کارکردهای چندگانه‌ی "که" را به روش تاریخی در فارسی امروز مورد بازبینی قرار داده است. وی کارکردهای "که" را به نگاهی به پیشینه‌ی تاریخی به عنوان ضمیر پرسش، نشانه‌ی بند موصولی، نشانه‌ی بند متممی و حرف ربط بررسی می‌کند و رابطه‌ی آنها را با یکدیگر مطالعه می‌کند. بررسی‌ها نشان می‌دهد در دوره‌ی باستان نشانه‌های بندهای متممی، موصولی، ربطی و ضمیر پرسشی از یکدیگر متمایزند. در دوره‌ی میانه نشانه‌ی بندهای موصولی و ضمیر پرسشی یکسان شده‌اند اما نشانه‌ی بندهای متممی و ربطی از یکدیگر متفاوتند. در فارسی امروز نشانه‌ی بندهای موصولی، متممی و ربطی با ضمیر پرسشی یکی شده است. به نظر می‌رسد با توجه به این که "که" موصولی و پرسشی در دوره‌ی میانه یک شکل بوده‌اند و گرایش‌های رده‌شناختی به این سو هستند که صورت پرسشی به موصول تبدیل شود، "که" فارسی امروز باید مشتقی از "که" پرسشی باشد.

نعمت‌زاده و دیگران (۱۳۹۱)، به مقایسه‌ی روان‌شناختی پیچیدگی دو نوع بند موصولی فاعل - فاعل و فاعل - مفعول در فارسی پرداخته‌اند. این پیچیدگی را بر اساس معیار روان‌شناختی میزان درک با عدم درک این نوع جملات در کودکان ۳ تا ۶ ساله سنجیده‌اند. نتیجه نشان داده است که بند موصولی فاعل - مفعول هم در جملات خبری و هم پرسشی به طور کاملاً واضح، پیچیده‌تر از بند موصولی فاعل - فاعل بوده است.

چه بسا که مطالعات روان‌شناختی زبان نیز می‌تواند بر مطالعات رده‌شناختی راه‌گشا باشد. نتایج پژوهش فوق مبنی بر درک بند موصولی فاعل - فاعل نسبت به فاعل - مفعول، هم‌راستا با نتایج رده‌شناختی کینان و کامری (۱۹۷۷) صحه بر جایگاه بند موصولی فاعلی به عنوان اولین گروه اسمی در ترتب دسترسی گروه اسمی دارد.

راسخ مهند و دیگران (۱۳۹۱)، به تبیین نقشی خروج بند موصولی در زبان فارسی پرداخته‌اند. در پدیده‌ی خروج بند موصولی، این بند از مجاورت هسته خارج می‌شود و به جایگاهی در انتهای جمله حرکت می‌کند و موجب به وجود آمدن ساخت ناپیوسته می‌شود از آنجاکه خروج و عدم خروج بند موصولی معمولاً به جملاتی دستوری می‌انجامد، نمی‌تواند لایه نحوی را در این امر دخیل دانست و باید در جستجوی دلیل یادلایل نقشی بود که باعث جابجایی بند موصولی می‌شود. در این مقاله تأثیر چهارعامل طول بند موصولی، نوع فعل بند اصلی، وضعیت اطلاعی فعل و هسته بند اصلی، و وضعیت معرفگی هسته بند موصولی بر خروج بند موصولی بررسی شده است. مواد این تحقیق بر اساس پیکره طبیعی زبان است. تحلیل داده‌های تحقیق نشان می‌دهد که تأثیر عوامل فوق بر خروج بند‌های موصولی به یک اندازه نیست. مهمترین تأثیر را طول بند موصولی و نسبت آن با طول گروه فعلی بند اصلی دارد. هرچه این نسبت بیشتر باشد، احتمال خروج بیشتر است. نوع فعل نیز بر خروج تأثیر دارد. به طور مشخص افعال ربطی بیشترین افعالی هستند که بندهای موصولی از آنها عبور می‌کنند و دلیل آن را در وضعیت اطلاعی این افعال می‌توان دید که در اکثر موارد دارای اطلاع مفروض هستند. وضعیت معرفگی هسته بند موصولی نیز در خروج نقش دارد، هرچند این نقش به اندازه‌ی نقش دو عامل نخست نیست. بندهای موصولی جابجا

شده، نسبت به موارد جابجا نشده، بیشتر دارای هسته نکره هستند. وضعیت اطلاعی هسته بند موصولی و وضعیت اطلاعی فعل، به تنهایی نقشی در جابجا یبند موصولی بازی نمی‌کنند. نتایج این مقاله به اهمیت تبیین‌های نقشی تأکید می‌کند و درعین حال پیامدی رده شناختی برای توالی کلمات زبان فارسی دارد. همچنین این مقاله بر تعامل چند عامل در بروز یک پدیده زبانی، یا عوامل رقیب، تأکید می‌کند.

بهرامی (۱۳۹۳)، به مطالعه‌ی رده‌شناختی راهبردهای ساخت بند موصولی در زبان‌های فارسی و آلمانی می‌پردازد. بند موصولی در زبان آلمانی با استفاده از ضمیر موصولی ساخته می‌شود که از جهت جنس و شمار با اسم هسته مطابقت دارد. این در حالی است که در زبان فارسی تنها از حرف ربط "که" برای ساخت بند موصولی استفاده می‌شود. این تفاوت زبان‌آموزان ایرانی و آلمانی را را به هنگام یادگیری زبان‌های آلمانی و فارسی با دشواریهایی روبرو می‌سازد. یافته‌های تحقیق وی نشان می‌دهد که زبان آلمانی برای ساخت بند موصولی به لحاظ رده‌شناختی از راهبرد ضمیر موصولی استفاده می‌کند که شاخه‌ای از راهبرد حفظ و تکرار ضمیر است. این در حالی است که زبان فارسی نقش نحوی اسم هسته در درون بند موصولی را از طریق راهبردهای مختلفی، از جمله راهبرد حذف کامل اسم هسته یا راهبرد به کارگیری ضمیر شخصی تعیین می‌کند.

هر چند که ادبیات مربوط به بند موصولی در داخل پیشینه‌ی نسبتاً جامعی را فراهم آورده است اما بررسی آن به ویژه مطالعه‌ی رده‌شناختی بر روی گویش‌ها و دیگر زبان‌های ایرانی مغفول مانده است. از این روی پژوهش حاضر به بررسی چگونگی بند موصولی فاعلی در زبان پشتو می‌پردازد.

کینان و کامری (۱۹۷۷)، در مقاله‌ی خود به مرتبه‌بندی رده‌شناختی گروه اسمی پرداخته‌اند. آنها به سه محدودیت جهانی برای شکل‌گیری بند موصولی قائلند. از داده‌های متفاوت از زبان‌های مختلف در اثبات این سه محدودیت بهره برده‌اند و نیز مثال‌های نقض را نیز ارائه داده‌اند. در این مقاله، توصیفی را که از چگونگی محدودیت‌ها آورده‌اند چندان



جامع نیست. از این روی از داده‌های بیشتری برای اثبات چگونگی شکل‌گیری بند موصولی بهره‌برده‌اند و به چگونگی توزیع پیشرفت فرآیند شکل‌گیری در دیگر ساخت‌ها به طور مثال ساخت مجهول که در مرتبه‌بندی گروه اسمی جای می‌گیرد، پرداخته‌اند. حقایق فوق نشان می‌دهند که تفسیرهای مطرح شده در رابطه با چگونگی مرتبه‌بندی نیازمند تعمیم است.

کینان و کامری (۱۹۷۹)، در این پژوهش که در تکمیل مقاله‌ی (۱۹۷۷) آنها مبنی بر مرتبه‌بندی رده‌شناختی دسترسی گروه اسمی می‌باشد، به شفاف‌سازی اصول بنیادی دسترسی گروه اسمی پرداخته‌اند. در این تحقیق، طرح مکس ول (۱۹۷۹)، مبنی بر اصلاح معیارهای تشخیص استراتژی‌های تشکیل بند موصولی مورد نظر قرار گرفته است. مکس ول، چگونگی تشخیص دسترسی گروه اسمی را به وسیله‌ی تعمیم‌های معنی‌دار مطرح می‌کند. اما این معیارها گاه دچار کمبود صراحت هستند که البته بر روایی آنها که به طور عمده با استراتژی‌های تشخیصی دسترسی گروه اسمی سروکار دارد، اثرگذار نیست.

فاکس (۱۹۸۷)، محدودیت‌های موجود در تشکیل بند موصولی در زبان‌های دنیا را مورد تحقیق قرار می‌دهد. پژوهش وی بر دو جنبه تأکید دارد: ۱. نشان دادن شکلی جدید از محدودیت‌های مهم در تشکیل بند موصولی. ۲. به چالش کشیدن فرضیه‌ی تفسیر رده‌شناختی محدودیت‌های حاکم بر مرتبه‌بندی دسترسی گروه اسمی.

ایزومی (۲۰۰۲)، این پژوهش سه فرضیه‌ی اصلی چگونگی فراگیری بند موصولی در یادگیری زبان دوم را مورد بررسی قرار می‌دهد. فرضیه‌ی اول: فرضیه‌ی مرتبه‌بندی دسترسی گروه اسمی کینان و کامری (۱۹۷۷)، فرضیه‌ی دوم: فرضیه‌ی دشواری ادراکی کونو (۱۹۷۴)، فرضیه‌ی سوم: فرضیه‌ی مرتبه‌بندی فاعل - مفعول همیلتون (۱۹۹۴). فرضیه‌های فوق بر پایه‌ی استدلال‌ها و پیش‌بینی‌های متفاوت بر ترتیب دشواری انواع جملات بند موصولی استوار است. داده‌ها برگرفته از ۶۱ دانشجوی زبان انگلیسی به عنوان زبان دوم





است. نتایج نشان دادند که رابطه‌ی مستقیمی بین مرتبه‌بندی دسترسی گروه اسمی و فرضیه - ی دشواری ادراکی برقرار است.

ادبیات فوق در چگونگی تحلیل داده‌های پژوهش حاضر کارآمد خواهند بود. از آن جهت که رویکردی رده‌شناختی، جهان‌شمول و قابل تعمیم به چگونگی ترتب گروه اسمی در بند موصولی دارند.

### ۳. چارچوب نظری پژوهش

اگر از دیدگاه دستور سنتی نیم‌نگاهی به بند موصولی داشته باشیم به سطحی‌ترین تعریف آن پرداخته‌ایم. جمله، کلمه یا مجموعه‌ای از کلمات است که در مجموع پیام کاملی را به شنونده می‌رساند. جمله‌ای که تنها یک فعل داشته باشد جمله‌ی ساده خوانده می‌شود. هر جمله‌ی ساده‌ای که مستقل نباشد یعنی وابسته به ترکیب جمله‌ی بزرگتری شمرده شود، فراکرد خوانده می‌شود. جمله‌ی مرکب جمله‌ای است که بیش از یک فعل داشته باشد. هر جمله‌ی مرکب از دو فراکرد یا بیشتر ترکیب یافته است که معنی یکدیگر را تکمیل می‌کنند (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۲۱۸) از این روی می‌توان گفت که ساخت موصولی قبل از این که یک رابطه‌ی نحوی باشد یک رابطه‌ی معنایی است.

هر فراکرد جانشین یکی از اجزای اصلی یا فرعی جمله‌ی ساده می‌شود. به عبارت دیگر هر فراکرد جای یکی از نقش‌ها را در جمله‌ی ساده پر می‌کند. برای مثال فراکرد، گاه جانشین صفت است. در جمله‌ی زیر کلمه‌ی "زیرک" صفت است. ممکن است به جای این صفت که یک کلمه است یک فراکرد قرار گیرد. مثال: فریدون زیرک آمد. ← فریدون که زیرک است آمد. در هر جمله‌ی مرکب یک فراکرد، اصلی است که غرض‌گوینده، بیان معنی آن است. این قسمت را فراکرد پایه می‌خوانیم. یک یا چند فراکرد دیگر که برای تکمیل معنی فراکرد پایه می‌آید، فراکرد پیرو خوانده می‌شوند. در جمله‌ی مرکب هر



فراکرد پیرو جانشین یکی از اجزای جمله‌ی ساده است (همان: ۲۱۹). البته بهتر آن است که به جای جمله‌ی مرکب از بند درونه‌ای یا ساخت موصولی استفاده شود، چرا که جمله‌ی مرکب در دستور، تعریفی دیگر دارد که در حوصله‌ی این پژوهش نمی‌گنجد.

ضمیر موصولی درون یک جمله‌ی مرکب در اصل ضمیر پرسشی در یک جمله‌ی ساده است که پس از درونه‌گیری به صورت ضمیر تعبیر شده است. در این باره بسیاری از محققان بر این عقیده‌اند که رابطه‌ی ناهمپایگی از رابطه‌ی همپایگی نشأت گرفته است. به عبارت دیگر، بندهای پیرو از بندهای پایه مشتق شده‌اند. این دیدگاه که به دیدگاه سنتی معروف است توسط هریس و کمپل (۱۹۹۵: ۲۵)، مورد انتقاد قرار گرفته است. در مورد منشأ ساخت‌های ناهمپایه در دیدگاه سنتی عموماً این اعتقاد وجود دارد که ساخت‌های ناهمپایه در اصل از ساخت‌های همپایه مشتق شده‌اند. شلگل (۱۸۰۸)، معتقد بود زبان‌های بدوی تنها بندهای مستقل را کنار یکدیگر قرار می‌دادند، و به تدریج از این ساخت‌ها، ساخت‌های ناهمپایه مشتق شدند. هاینریش باور (۱۸۳۳)، ارنست ویندیش (۱۸۶۹)، دلبروک (۱۸۹۳)، و بروگمان (۱۹۲۵)، با این عقیده موافق بوده‌اند (استاجی، ۱۳۸۹: ۳).

با نگاهی رده‌شناختی به چگونگی بند موصولی شاید بتوان تعریف عمیق‌تری از آن به دست داد.

در جمله‌ی موصولی، ویژگی و مشخصه یا موقعیت مصداق‌های هسته‌ی اسمی توصیف می‌شود (البرزی ورکی، ۱۳۷۹: ۶۰).

بندهای موصولی از حیث رده‌شناختی دارای ویژگی‌هایی هستند که در چهار مقوله خلاصه می‌شوند (اندروز، ۲۰۰۷: ۲۰۷). ۱. رابطه‌ی میان گروه اسمی بند پایه و بند موصولی. ۲. ویژگی هسته‌ی بند موصولی. ۳. نقش هسته‌ی بند موصولی درون آن بند. ۴. ویژگی بند موصولی. بر اساس ویژگی رابطه‌ی میان گروه اسمی بند پایه و بند موصولی بندهای موصولی گاهی درون گروه اسمی پایه قرار می‌گیرند و گاهی بیرون آن هستند (اندروز، ۲۰۰۷-۲۰۰۸)، بندهای موصولی نوع اول را درونه و نوع دوم را متصل می‌نامد. در

بندهای موصولی درونه، هسته‌ی بند موصولی می‌تواند خارج از آن یا درون آن قرار گیرد و گاهی اصلاً حضور نداشته باشد. از این روی آنها را به بندهای موصولی درونی، برونی و آزاد تقسیم می‌کنند. در زبان فارسی بندهای موصولی، برونی هستند و پس از هسته‌ی خود واقع می‌شوند (راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲).

کینان و کامری (۱۹۷۷)، در مقاله‌ی خود بر اساس داده‌های برگرفته از ۵۰ زبان، استدلال می‌کنند که زبان‌ها بر اساس موقعیت گروه اسمی که موصولی می‌کنند، از یکدیگر متمایزند. اما این اختلاف تصادفی نیست. موصولی سازی یک جایگاه مشخص به باقی گروه‌های اسمی وابسته است. این وابستگی‌ها جهانی هستند. ترتیب‌بندی دسترسی گروه اسمی نشان‌دهنده‌ی دسترسی موصولی‌سازی جایگاه گروه اسمی است. ترتیب‌بندی به قرار ذیل است:

بند موصولی فاعلی < بند موصولی مفعول صریح < بند موصولی مفعول غیر صریح < بند موصولی غیر فاعلی < بند موصولی اضافی < بند موصولی قیاسی.

ترتیب بندی فوق در تحلیل‌های رده‌شناختی بند موصولی در همه‌ی زبان‌ها می‌تواند راه‌گشا باشد. از این روی چارچوب اصلی نظری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد.

#### ۴. روش بررسی

زبان‌شناسی عملی به طور کلی درباره‌ی زبان‌هایی تصور شده است که یا هرگز قبلاً مطالعه نشده‌اند یا به طور ناقص بررسی شده‌اند. به هر جهت کار پژوهش در محل در مورد هر زبان و با هر هدفی قابل اجراست (سامارین، ترجمه‌ی عطاری، ۱۳۸۷: ۸). پژوهش حاضر به روش توصیفی به بررسی رده‌شناختی بند موصولی فاعلی در زبان پشتو، گویش رایج در جزیره‌ی زبانی بربری محله‌ی شهرستان قائم‌شهر می‌پردازد. زبان‌شناسی عملی اصولاً راهی برای به دست آوردن اطلاعات زبانی و مطالعه‌ی پدیده‌های زبانی است، در این شاخه از



دانش زبان‌شناسی وجود دو عامل ضروری است: گویشور زبان مورد مطالعه و پژوهشگر زبانی. وسیله‌ی انجام پژوهش نیز تا حد امکان مستقیم‌ترین وسیله یعنی تماس شخصی است. سخنگوی زبان، منبع اطلاعات و ارزیابی‌کننده‌ی گفتارهایی است که پژوهشگر در اختیار قرار می‌دهد. از این روی این روش از مطالعه‌ی زبان را روش گویشور نیز نامیده‌اند (همان: ۷). داده‌های این پژوهش به روش میدانی از طریق پرسش‌نامه‌ی بند موصولی کینان و کامری (۱۹۷۷)، از سه گویشور با ویژگی *NORM*<sup>۱</sup> جمع‌آوری گردید. از گویشوران خواسته شد تا جملات حاوی بند موصولی فاعلی فارسی را به زبان پشتو ترجمه کنند. ترجمه‌ها با یکدیگر مقایسه و آوانگاری شد. سپس به روش توصیفی مورد تحلیل قرار گرفت. متغیرهای مورد مطالعه جنس، شمار و جاننداری است.

از آن جا که زمان تحقیق محدود بوده است. پژوهش حاضر اختصاری از تحقیق جامعی است که بر روی مرتبه‌بندی رده‌شناختی دسترسی گروه اسمی در زبان پشتو انجام گرفته است. این تحقیق تنها به بررسی چگونگی هسته‌ی بند موصولی فاعلی تخصیص یافته است. در تحقیقات آتی به دیگر گروه‌های اسمی پرداخته خواهد شد.

## ۵. تحلیل داده‌ها

توصیفی جامع از گویش قندهاری و نیز توصیفی نسبتاً جامع از گویش وزیری در اختیار داریم و درباره‌ی گونه‌های دیگر، توصیف‌های افغان‌ها از گویش شرقی موجود است اما توصیف‌های گویش‌های پاکستانی بر پایه‌ی معیارهای کنونی تا اندازه‌ای منسوخ است (اشمیت، ترجمه‌ی رضایی باغبیدی، ۱۳۸۳: ۶۳۲)، بنابراین از آن جهت که اقوام مورد نظر در جزیره‌ی زبانی مذکور به گویش‌های پاکستانی پشتو سخن می‌گویند تأیید محکمی بر جزیره بودن این زبان است، اما از طرفی نبود توصیف‌هایی از گویش‌های پاکستانی به منظور مقایسه، تحلیل داده‌ها را دشوار می‌سازد.

1. Native old rural male



ادات موصولی در زبان پشتو *e* است که همراه با ضمائر پرسشی به عنوان ضمائر موصولی به کار می‌رود مانند *coke e* به معنی "کسی که". اما گویشوران زبان پشتو در جزیره‌ی زبانی مانند زبان فارسی ادات موصولی *k* را در پشتو به کار برده‌اند، از آن‌جا که توصیفی از گونه‌ی پاکستانی زبان پشتو موجود نیست قاعدتا نمی‌توان به ضرس قاطع این موضوع را به مجاورت این زبان در جزیره‌ی زبانی با زبان فارسی و گویش‌های مازندران ربط داد، اما شاید بتوان این موضوع را مفروض داشت که زبان فارسی و گویش‌های مازندران بر این زبان در ساخت موصولی بی‌تأثیر نبوده‌اند.

## ۵-۱. جاننداری

صرف پشتو هم محافظه‌کار و هم نوآور است. برای مثال شماری از مقوله‌های صرف اسم و طیف وسیعی از نشانه‌گذاری‌های جمع را حفظ کرده است. در شمار جمع نیز تمایزی میان جاندار و بی‌جان به وجود آورده است (اشمیت، ترجمه‌ی رضایی باغبیدی، ۱۳۸۳: ۶۳۳). داده‌های پژوهش حاضر نیز بر تأیید این تمایز تأکید دارند. از این روی جاننداری یکی از متغیرهای پژوهش حاضر است چرا که تمایزی را که شمار جمع در زبان پشتو، میان جاندار و بی‌جان ایجاد کرده است در ساخت موصولی فاعلی قابل بررسی است.

مثال ۱:

*selivâni k varzeš kevelel salâmat tar deyi.*

*men the who exercise healthy er are.*

مردهایی که ورزش می‌کنند سالم‌تر هستند.

مثال ۲:

*xezevân i k varzeš kevelel salâmat tar deyi.*



women the who exercise healthy er are.

زن‌هایی که ورزش می‌کنند سالم‌تر هستند.

مثال ۳:

pešuvân i k ?alte velârdi vegey deyi.

cats thethat there stand hungry are.

گره‌هایی که آن‌جا ایستاده‌اند گرسنه هستند.

مثال ۴:

venevân i k ?imu xunike ?ištadey ?ešne leri.

trees the that our home are fruit given.

درختانی که در خانه‌ی ما هستند میوه داده‌اند.

مثال ۵:

tebelun e k ?alte ?ištâdey matvel.

tables the that there are broken

میزهایی که آن‌جا هستند شکسته‌اند.

آن‌چه را می‌توان از مثال‌های فوق به‌دست آورد این است که در اسامی جاندار غالباً از نشانه‌های *-ân* جمع استفاده می‌شود (همان: ۶۴۰) اما در اسامی بی‌جان از دیگر پایانه‌ها مانند *-un* بهره گرفته می‌شود. مثال‌های فوق برگرفته از داده‌های پژوهش در تأیید این گزاره است. چرا که در *tebelun* به معنی "میزها" به عنوان یک اسم بی‌جان نشانه‌ی جمع از نشانه‌ی جمع در دیگر اسم‌های جاندار متمایز است. و نیز نشانه‌ی معرفگی در ساخت موصولی فاعلی گروه اسمی جاندار "*i*" است اما در ساخت مشابه در مورد اسامی بی‌جان



"e" است. به جز دو مورد ذکر شده در ساخت موصولی فاعلی، بین اسامی جاندار و بی-جان تمایزی وجود ندارد. البته از آن جهت که بند موصولی فاعلی بدیهی‌ترین ساخت موصولی در هر زبان است با توجه به جایگاه آن در مرتبه بندی گروه اسمی کینان و کامری (۱۹۷۷)، و کاربرد بیشتر آن در زبان، ممکن است بیش از دیگر گروه‌های اسمی حاضر در پیوستار در معرض خطر ساده‌شدگی، و از دست دادن ویژگی‌های صرفی و نحوی قرار گیرد.

## ۵-۲. جنس

جنس یکی دیگر از متغیرهای قابل بررسی پژوهش حاضر است، چرا که صرف اسم بر پایه‌ی جنس، شمار و حالت است. اسامی و صفات مذکر و مؤنث به صورت‌های مختلف صرف می‌شوند. حالت‌ها عبارتند از فاعلی، غیرفاعلی و ندایی. حالت فاعلی اسامی مؤنث در برخی از گویش‌ها در نقش‌هایی نحوی به کار می‌رود که اسامی دیگر در حالت غیر-فاعلی هستند. در اکثر طبقات صرفی مذکر حالت غیرفاعلی مفرد با حالت فاعلی مفرد یکسان است. در اکثر طبقات صرفی مؤنث و و در برخی از طبقات صرفی مذکر، حالت غیرفاعلی مفرد با حالت فاعلی جمع یکسان است. حالت ندایی مفرد اسامی مؤنث به e- ختم می‌شود. حالت ندایی جمع مذکر و مؤنث همیشه با حالت غیرفاعلی جمع یکسان است (اشمیت، ترجمه‌ی رضایی باغبیدی، ۱۳۸۳: ۶۳۹).

مثال ۱:

*?as lay k xandeyka ?imâ pelar dey.*

*the man who laughsmy father is.*

مردی که می‌خندد پدر من است.

مثال ۲:

*?a xeze k xandeyka ?imâ mor dey.*



*the woman who laughs my mother is.*

زنی که می‌خندد مادر من است.

مثال ۳:

*selivân i k varzeš kevelel salâmat tar deyi.*

*men the who exercise healthy er are.*

مردهایی که ورزش می‌کنند سالم‌تر هستند.

مثال ۴:

*xezevân i k varzeš kevelel salâmat tar deyi.*

*women the who exercise healthy er are.*

زن‌هایی که ورزش می‌کنند سالم‌تر هستند.

مثال‌های فوق نشان‌دهنده‌ی این مسأله می‌باشند که جنس در ساخت بند موصولی فاعلی در زبان مورد بررسی چه در شمار مفرد چه در شمار جمع، تمایز ایجاد نمی‌کند. از آن‌جا که انتظار می‌رود به دلیل اینکه این زبان گونه‌ای از زبان پشتو است، جنس در ساخت بند موصولی فاعلی تأثیرگذار باشد اما این گونه نیست، بنابراین می‌توان دو نتیجه گرفت که جنس در گویش‌های پاکستانی زبان پشتو به ویژه در ساخت موصولی فاعلی، ممیز نیست و یا این که گویش رایج در جزیره‌ی زبانی به دلیل مجاورت با زبان فارسی و گویش‌های مازندران ویژگی‌های صرفی و نحوی خود را از دست داده است.

### ۳-۵. شمار

شمار متغیر دیگری است که در زبان پشتو قابل تحلیل است. با اعداد از "دو" به بالا اسامی مذکر مختوم به صامت یا مصوت مرکب (به استثنای *-ay*) پایانه‌ی شمارشی *-a* می-





گیرند. در اسامی جاندار غالباً از نشانه‌های *ân*- جمع، و در مؤنث فاعلی *âne*- به جای پایانه‌های دیگر استفاده می‌شود.

مثال ۱:

*selivân i k varzeš kevelel salâmat tar deyi.*

*men the who exercise healthy er are.*

مردهایی که ورزش می‌کنند سالم‌تر هستند.

مثال ۲:

*xezevân i k varzeš kevelel salâmat tar deyi.*

*women the who exercise healthy er are.*

زنهایی که ورزش می‌کنند سالم‌تر هستند.

در مثال‌های فوق علامت جمع در دوجنس مذکر و مؤنث با نشانگر جمع *ân*- در ساخت بند موصولی فاعلی نمودار گشته است، از این روی هیچ تفاوتی در شمار و نشانگر جمع هسته‌ی بند موصولی بین مذکر و مؤنث وجود ندارد.

مثال ۳:

*tebelun e k ?alte ?ištâdey matvel.*

*tables the that there are broken*

میزهایی که آن‌جا هستند شکسته‌اند.

تنها نشانگر جمع در اسامی بی‌جان با اسامی جاندار در زبان مورد بررسی متفاوت است. در اسامی جاندار از نشانگر جمع *ân*- و در اسامی بی‌جان از نشانگر جمع *un*-



استفاده شده است. اما در ساخت و هسته‌ی بند موصولی فاعلی آن‌ها هیچ تمایزی وجود ندارد.

## ۶. نتیجه‌گیری

هدف از این پژوهش پاسخ به این پرسش است که نظر به مجاورت زبان پشتو در جزیره‌ی زبانی فوق‌الذکر با زبان فارسی و گویش‌های مازندران، آیا عواملی چون جاننداری، جنس و شمار بر هسته‌ی بند موصولی فاعلی مؤثر است؟ بر خلاف فرض پژوهش، پیشینه و دستور موجود از زبان پشتو پیکره‌ی موجود از زبان مورد بررسی، مثال‌های نقضی را ارائه داده است مبنی بر این که تنها عامل جاننداری بر هسته‌ی بند موصولی مؤثر بوده است و در شمار اسامی جاندار و بی‌جان تمایز ایجاد کرده است. بقیه‌ی عوامل چون جنس و شمار مغایر با فرض پژوهش بر هسته‌ی فاعلی بند موصولی اثرگذار نیستند. می‌توان دو دلیل را فرض کرد: ۱. گویش پاکستانی زبان پشتو دستور متفاوتی از گونه‌های افغانی دارد. ۲. به دلیل موقعیت خاص زبان مورد مطالعه در جزیره‌ی زبانی و مجاورت آن با زبان فارسی و گویش‌های مازندران مفروض است که ویژگی‌های صرفی و نحوی خود را از دست داده باشد و به لحاظ اقتصاد زبان هم‌سو با ویژگی‌های رده‌شناختی و جهانی دچار تغییر شده باشد. شاید در مطالعات آتی با بررسی دیگر گروه‌های اسمی در مرتبه‌بندی دسترسی گروه اسمی در ساخت بند موصولی کینان و کامری (۱۹۷۷)، بتوان استدلال‌های منطقی‌تری را در خصوص تغییرات رده‌شناختی این زبان در منطقه‌ی مذکور ارائه داد.



## منابع

- استاجی، اعظم (۱۳۸۹)، بررسی تاریخی کارکردهای چندگانه " که " در فارسی امروز، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، شماره ۳، ۱-۱۴.
- اشمیت، رودیگر (۱۳۸۳)، راهنمای زبان‌های ایرانی، رضایی باغبیدی، حسن، تهران، انتشارات ققنوس.
- البرزی ورکی، پرویز (۱۳۷۹)، بررسی مقایسه‌ای جملات موصولی در زبان‌های آلمانی و فارسی، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۹، ۵۸-۷۶.
- البرزی ورکی، پرویز (۱۳۷۹)، بند وابسته‌ی قیدی، حرف ربط مرکب یا مجموعه‌ای مرکب از گروه اسمی و حرف ربط، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران: ۲۲۹-۲۴۳.
- باقری، مهری (۱۳۷۳)، تاریخ زبان فارسی، تهران: نشر قطره.
- بهرامی، کاوه (۱۳۹۳)، بررسی رده‌شناختی راهبردهای ساخت بند موصولی در زبان‌های فارسی و آلمانی، پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبانهای خارجی، شماره ۱، ۶۱-۷۶.
- تاج‌الدینی، داریوش (۱۳۷۶)، ضمیر موصولی و اختلاف آن با حرف ربط "که"، رشد آموزش و زبان ادبیات فارسی، شماره ۴۴، ۴۹-۵۱.
- راسخ مهند، محمد، علی‌زاده صحرایی، مجتبی، ایزدیفرا، راحله، قیاسوند، مریم (۱۳۹۱)، تبیین نقشی خروج بند موصولی در زبان فارسی، پژوهش‌های زبان‌شناسی، شماره ۶، ۲۱-۴۰.
- رشاد، احمد (۱۳۴۹)، نفوذ در زبان پشتو، هلال، شماره ۱۰۰، ۳۴-۳۵.
- رضایی باغبیدی، حسن (۱۳۸۳)، گویش ویدری، گویش‌شناسی، شماره ۳، ۲۰-۳۸.



سامارین، ویلیام (۱۳۸۷)، زبان‌شناسی عملی راهنمای بررسی گویش‌ها، عطاری، لطیف، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، (چاپ دوم).

قیوم (۱۳۵۱)، مطالعه‌ی زبان پشتو از دیدگاه زبان‌شناسی، هلال، شماره‌ی ۱۲۵، ۲۹-۳۱.

کلباسی، ایران (۱۳۷۲)، بررسی ساخت‌وازی در زبان رومانو (زرگری)، جامعه‌شناسی کاربردی، شماره‌ی ۵، ۳۷-۵۸.

متین‌دوست، احمد (۱۳۷۸)، رمانی، زبان کولی‌ها، کلک، شماره‌ی ۱۰۷، ۴۸-۵۳.

دایره‌المعارف بزرگ اسلامی (۱۳۸۳)، پشتو، جلد سیزدهم، تهران: چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، محمودی بختیاری، بهروز، زیر نظر موسوی بجنوردی، محمد کاظم، ۶۷۴-۶۷۶.

میردهقان، مهین‌ناز (۱۳۸۶)، اشتقاق تاریخی: شباهت‌های آوایی و نوشتاری میان پشتو و اردو، پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی، شماره‌ی ۵۵، ۶۳-۸۴.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷)، دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات توس.

نغزگوی‌کهن، مهرداد (۱۳۹۳)، فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی تاریخی، تهران: انتشارات علمی.

نعمت‌زاده، شهین، روشن، بلقیس، غیاثیان، میریم‌السادات، غفاری، مهران (۱۳۹۱)، سطوح پیچیدگی بندهای موصولی فاعل - فاعل و مفعول در کودکان فارسی زبان ۳ تا ۶ ساله، جستارهای زبانی، شماره‌ی ۴، ۲۲۱-۲۴۴.

Comrie, Bernard 1989. *Language universals and linguistic typology: syntax and morphology*. 2nd edn. Oxford: Blackwell [1st edn 1981] ch. 7



Izumi, S. 2002: *Processing difficulty in comprehension and production of relative clauses by learners of English as a second language*. *Language Learning* 53, 2: 285-323.

Fox, Barbara A 1987. *The Noun Phrase Accessibility Hierarchy reinterpreted: subject primacy or the absolutive hypothesis?* *Language* 63, 856-870

Keenan, Edward L & Bernard Comrie 1977. *Noun Phrase accessibility and Universal Grammar*. *Linguistic Inquiry* 8.1, 63-99

Keenan, Edward L & Bernard Comrie 1979. *Noun phrase accessibility revisited*.

*Language* 55. 649-664

Mirdehghan Mahinnaz, Jahangiri Nader, (2005), *Split-Ergative Morphology in Hindi/Urdu, Pashto and Balochi Languages*, العلوم  
12, 93- 22. الانسانیة الدولية الجمهورية الاسلامیه ایرانیه



## مضامین سوگ در شاهنامه فردوسی (با تأکید بر مرگ سهراب و اسفندیار)

\*مرتضی هادیان<sup>۱</sup>

\*\*فرزاد فرزی

\*\*\*توران صفروپور

### چکیده:

سوگ‌نامه یکی از موضوع‌های متون ادبی منظوم و منثور در ادبیات فارسی است. سوگ‌نامه‌های برای رثای مرگ کسی سروده می‌شود و دارای مضامین گوناگون و انواع متفاوتی است. شاهنامه‌ی فردوسی مهمترین اثر در ادبیات قهرمانی ایران شمرده می‌شود که به داستان رزم‌آوری‌ها و دلاوری پهلوانان ایرانی می‌پردازد. در شاهنامه در کنار شادی‌ها و زاییدن پهلوانان، مرگ آنان نیز به تصویر می‌کشد روی می‌دهد. سوگ پهلوانان فضای اسطوره و حماسه شاهنامه را غنا می‌بخشد.

در این پژوهش با انتخاب رویداد مرگ سهراب و اسفندیار به تجزیه و تحلیل مضامین سوگ‌نامه این پهلوانان پرداخته می‌شود. شخصیت‌های شاهنامه‌ای برای مرگ قهرمانان می‌مویند و می‌گریند و برایشان مرثیه می‌سرایند. مرثیه‌ی پهلوانان شاهنامه دارای مضامین از جمله، نکوهش روزگار، بی‌وفایی دنیا، سرزنش و نکوهش عوامل قتل قهرمان، کین‌خواهی و... است. کلید واژگان: شاهنامه، سوگ‌نامه، مرگ، سهراب، اسفندیار.

\*-<sup>۱</sup> دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد، واحد تهران جنوب.

[m\\_hadeyan@yahoo.com](mailto:m_hadeyan@yahoo.com)

\*\* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین.

\*\*\* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد، واحد نجف آباد.

## ۱- مقدمه

## ۱-۱- واژه مرثیه، سوگ و مرگ

**مرثیه:** در لغت نامه دهخدا، ذیل واژه مرثیه چنین آمده است: «در عزای مرده گریستن و برشمردن اوصاف او، سوگواری، مرده ستایی، ذکر محامد و اوصاف مرده و ستایش او، نوحه سرایی در عزای کسی، شرح محاسن و ذکر مرده.» (لغت نامه ذیل رثا)

**سوگ:** نزدیک ترین واژه در زبان فارسی به «رثا»، «سوگ» است. سوگ «در پهلوی، ریختی است از «سوز» و به همان معنی. ستاک واژه، در اوستایی، سئوک soak و در سانسکریت، شوک به معنی سوختن بوده است. این ستاک در واژه‌ی «سوختن» نیز کاربرد در معنی ماتم به کار رفته است.» (کزازی ج ۱، ۱۳۷۹: ۲۴۵)

**مرگ:** در مزدیسنا واژه‌های متفاوتی برای مرگ ارائه شده، مشخص می‌شود که واژه‌های «مَش، مَرِت، مرتم، مردم، مرتیا، مشیا، امش، امرداد همگی یک ریشه دارند. در همین دانشنامه‌ی مزدیسنا ذیل واژه‌ی «مَرِتَن» آمده است: «صفت است یعنی مردنی و در گذشتنی یا به عبارت دیگر مردم و انسان. مرتن اغلب با «گیه» به معنی جان و زندگی آمده و «گیه مرتن» همان است که در پهلوی «گیومرد» و در فارسی «کیورس» شده است و یعنی زنده‌ی فانی.» (مزدیسنا، ذیل مرتن)

## ۱-۲- مرثیه‌سرایی یا سوگ سروده

«مرثیه از انواع ادبی کهن است که از دیرباز در ادبیات ملت‌های گوناگون همچون اعراب و یونانیان، در مفهوم سوگ بر عزیزان از دست رفته و گذرا بودن عمر به کار رفته است و از این نظر می‌توان گفت مرثیه یک نوع ادبی جهانی است که محتوای آن در ادبیات تمامی ملت‌های جهان مشترک است. مرثیه، سخنی تأثر انگیز است. از آنجا که مرثیه از دلی سوخته و جانی اندوهگین برخاسته و بایانی ساده و عاطفی بازگوکننده‌ی احساسات

درونی واقعی شاعر است، در شمار زیباترین و ماندگارترین اشعار ادبیات فارسی است. «  
(اسلامی، ۱۳۸۶: ۲۲)

عبدالحسین زرین کوب نیز درباره‌ی مرثیه سرایی می‌آورد که «اشعاری است که شاعران برای بیان مصائب و آلام خویش بیان می‌کنند و یا برای دردها و مشکلات و سختی‌هایی که در اجتماع انسان‌ها سروده‌اند را می‌توان در مجموعه مرثیه قرار داد و آن‌ها را مرثیه دانست» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۷۰)

در اصطلاح ادب «رثا» یا «مرثیه» بر اشعاری اطلاق می‌شود که در ماتم گذشتگان و تعزیت خویشاوندان و یاران و اظهار تأسف و تألم بر مرگ پادشاهان و صدور و اعیان و سران قوم و ذکر مصائب پیشوایان دین و ائمه اطهار (ع) مخصوصاً حضرت سیدالشهدا (ع) و شهادت کربلا و شمردن مناقب و فضائل و مکارم و تجلیل از مقام و منزلت شخص متوفی و بزرگ نشان دادن واقعه و تعظیم مصیبت و دعوت ماتمزدگان به صبر و سکون و معانی دیگری از این قبیل سروده شده است. «(موتمن، ۱۳۶۴: ۷۴)

مضمونیکه تقریباً در تمام ميسوگ سرودهامی توانیافت، ذکر بیوفاییدنیرنگباز یفلک است. همگی این مضامین از ابتدا مورد توجه شاعران قرار داشت. ————— ته است. «  
پیر و یازیکشویه خطایباز خصوصیات عمده مرثیاس ————— ت  
گاهش ————— اعر چرخدوار و روزگار را مورد عتاب قرار می ده ————— دواز جفایانمی  
نال دوزمانیا گمشده و از دسترفته خویش به طریق زنندگان آغاز ————— خنمی کن ————— د و کلمات  
شور انگیز بر زبانمی راند و دوزمانینیز خاکتیر هرامخاطبمی سازد و آنچه مناسبت اینمقالاست، می  
گوید. «(افسری کرمانی، ۱۳۶۴: ۹۷)

### ۱-۳- ویژگی سوگنامه

ویژگی زبانی سوگ نامه: این رشته از سخن نیز مانند دیگر تابع مشخصات و خصوصیات کلی ادبیات آن عصر می باشد، بدین معنی که شاعر در ساختن این اشعار خود را از





تکلفات و تعصبات بیجا برکنار داشته و سخن را صریح و ساده و روشن ادا کرده است، شرایط عمومی یک رثاء خوب در این اشعار جمع و کاملاً معلوم است که شاعر بفرمان دل رفته و پیروی از عواطف و احساسات الهام بخش خود کرده و از روی کمال صمیمیت و دل سوزی سخن رانده است. ملاحظه کنید رودکی در اییات زیر با چه رقت و عاطفه سرشار و چه بیان مؤثر و آتشین و چه منطق قوی و دلنشین و چه فکر بلند و عبرت بخش بزرگی را که در مرگ عزیزی نهانی اشک می بارد و شب و روزش به غم و اندوه می گذرد...: (موتمن، ۱۳۶۴: ۷۷-۷۸)

« ذکر بی وفایی جهان و ناپایداری روزگار و نیرنگ بازی سپهر غدار، آه از ستم چرخ دوار و کینه توزی فلک کینه مدار که موتهب را باز می ستاند و سنگ تفرق در میان دوستان می افکنند.. ایم معانی از همان ابتدا مورد توجه شعرا بوده است. » (موتمن، ۱۳۶۴: ۹۸) و آیین مفاهیم از مفاهیم اصلی اشعارشان بوده است. « و اینگونه امثال خود و بازماندگان متوفی را تسلیت می داده اند، چون حال این است و از مرگ گریز و چاره ای نیست باید مرد میدان رضا و تسلیم تیر قضا بود ... » (موتمن، ۱۳۶۴: ۹۸)

« بیشتر شعرای ایران برای نظم مرثی در درجه اول اقسام ترجیعات و در درجه دوم قصیده را برگزیده اند... بعضی از مرثی نیز به صورت مثنوی و حتی غزل ساخته شده اند... در مواری... شاعر رشته مخصوصی از اقسام شعر را دنبال کرده و هنگام پیش آمد مصیبتی ناچار احساسات و تأثرات خود را در قالب همان شعر منعکس می نماید. برای نمونه فردوسی و حافظ را مثال می زنیم، فن مخصوص فردوسی مثنوی و شیوه خاص حافظ غزل است وقتی این دو شاعر با واقعه دردناک و ناگوار مرگ فرزند روبرو می شوند و می خواهند شمه ای از مراتب حزن و تألم خود را در قبال این واقعه جان خراش بیان کنند یکی متوسل به مثنوی می شود و دیگری متوجه غزل.» (موتمن، ۱۳۶۴: ۷۸)

اما وقتی که شعرا خواسته اند موضوع را به اختصار برگزار کنند قطعه را انتخاب کرده اند. خاقانی در مرثیت کافی الدین عم خود چنین سروده است (افسری کرمانی، ۱۳۷۱: ۶۹)



در بررسی مرثی‌های شعر فارسی، قصیده، قطعه، ترکیب‌بند، غزل، مثنوی، رباعی و ترجیع‌بند را به ترتیب از لحاظ کثرت استعمال می‌توان نام برد.

سرایندهٔ مرثیه‌هاستانی‌مانند سایر شاعران باید میان مضمونش و محتوا یا آنچه که می‌سراید، تناسبی در نظر بگیرد. پاره‌های او از شعر فارسی به دلیل بار موسیقایی خاص خود در سوگ سراییمورد استفاده قرار گرفته‌اند. برخید دیگر از اینا و از این جهت شادی آور بود آن‌ها هیچگاه در سوگ سراییکاربرد ندارند. از اینرو اغلب سوگ سرودها در بحرهای رمل، هزج، مضارع، مجتث، خفیف و منسر حسروده شده‌اند؛ مانند سوگ سرود فرخیدمر که سلطان محمود غزنویدر بحر رمل و قطعهٔ مسعود سعد در رثایسید حسن غزنویدر بحر خفیف و قصیدهٔ خاقانی در مرگ عمویش، کافی الدین عمر در بحر هزجرامی توانبرشمرد.

بحر رمل در سوگ سرودها پرکاربردترین بحر است «رمل، آهنگی آرام و در عین حال متین و خوش‌دارد و می‌تواند ترنم‌های مصیبت‌زدگان و دل‌سوخت‌ها را به نیکویی منعکس کند. هزج اگرچه کمیتند تراست ولی می‌تواند جوشانده و هرا به خوبینمایان سازد و اما استعمال بحر دیگر به جهت کیفیت‌های بی‌نهایت آن‌ها بوده است و یا آنکه اساساً سلیقه و دریافت‌های هنری و موسیقایی شاعر در انتخاب آن‌ها دخیل بوده‌است.» (امامی، ۱۳۶۹: ۸۰)

## ۲- بحث و بررسی

### ۲-۱- مضامین سوگ در مرثیه‌ی سهراب

- بیان دلیری سهراب از زبان رستم: در رزم میان رستم و سهراب، سهراب زخمی و پهلویش با تیغ رستم دریده می‌شود. رستم نشان فرزندش را بر بازوی سهراب می‌بیند و به مویدن آغاز می‌کند و از دلیری وی می‌گوید.

چو بگشاد خفتان و آن مهره دیده‌ام جامه بر خویشتن بردید



همی گفت کای کشته بر دست مندلیر و ستوده به هر انجمن

فردوسی، ج ۲: ۱۳۷۴: ۳۷۲ ب ۱۱۸۱-۱۱۸۲)

**-تسلی دادن سهراب در آستانه‌ی مرگ به پدر:** آنگاه که سهراب در آستانه‌ی مرگ است به پدر تسلیت می دهد و می گوید که مویه و زاری نکند چرا که بدتر از مرگ وی است و سودی هم ندارد. چرا که مرگ من باید روی می داد و چاره ای جز تسلیم تقدیر نیست:

بدو گفت سهراب کین بدتریسته آب دو دیده نباید گریست

ازین خویشان کشتن اکنون چه سودچنین رفت و این بودنی کار بود

(همان، ۳۷۲ ب ۱۱۸۴-۱۱۸۵)

**نکوهش ناپایداری دنیا و همه چشنده‌ی مرگ اند:** پس از بازگشتن رستم به میان لشکر خود و بازگو کردن واقعه ، و تسلیت دیگر پهلوانان به او، می خواهد خود را با دشمنه - ای از میان ببرد اما بزرگان مانع می شوند، بزرگان به ناپایداری دنیا اشاره می کنند که هیچ - کس در دنیا مانا نخواهد بود و بیان می کنند که همه‌ی انسان ها در برابر مرگ تسلیم هستیم. کار دنیا این گونه است که به یک نفر تاج شاهی می بخشد و به دیگر مرگ و نیشان می - دهد:

بدو گفت گودرز کاکنون چه سود

که از روی گیتی برآری تو دود

تو بر خویشان گر کنی صدگزند

چه آسانی آید بدان ارجمند



اگر ماند او را به گیتی زمانبماند تو بی رنج با او بمان

و گر زین جهان این جوان رفتنیست به گیتی نگه کن که جاوید کیست

شکاریم یکسر همه پیش مرگسری زیر تاج و سری زیر ترک

(همان: ۳۷۵ ب ۱۲۵۲-۱۲۵۹)

**-رستم به بیان ویژگی‌های رزمی و دلیری سهراب می‌پردازد:** پس از آنکه گودرز به نزد رستم می‌آید و او را آگاه می‌کند که پیامت را به کاوس شاه رساندم، اما از دادن نوشدارو خوداری کرد. رستم خود به برای نوشدارو به سوی کاوس می‌رود. سهراب را در کنار جویبار می‌خواباند، هنگامی که رستم روانه می‌شود، خبر جان سپردن فرزند به وی می‌دهند. پس از آگاهی یافتن، رستم بر بالین او می‌رود و ناله کنان می‌گوید ای جنگاور جوان سرافراز و از نژاد پهلوانان هیچ دلاور و جنگاوری چون تو به دنیا نخواهد دید، خورشید و ماه (روزگار، چرخ) پهلوانی همانند تو را نخواهد دید:

پدر جست و برزد یکی سرد بادبنالید و مژگان به هم بر نهاد

همی گفت زار ای نبرده جوانسرافراز و از تخمه پهلوان

نبیند چو تو نیز خورشید و ماهنه جوشن نه تخت و نه تاج و کلاه

(همان، ۳۷۶: ب ۱۲۹۲-۱۲۹۵)

**-رستم خود را نکوهش و مؤاخذه می‌کند و به بیان عواقب کار فرزند کشی می‌پردازد:** رستم می‌گوید که پیرانه سر جوانی را کشتم و اکنون دو ستانم سزاور قطع شدن هستند، در جهان چه کسی فرزند جوان و دلیر خود را کشته است، چه پاسخی به نکوهش‌های زال و رودابه و دیگر پهلوانان برای خطایم بدهم. سرکشان و پهلوانان درباره‌ی من چگونه قضاوت می‌کنند. و چگونه مادرش - تهمینه - از مرگ فرزند آگاه کنم و



چگونه بگویم که وی را بیگناه کشتم. پدر تهینه به وی چه می‌گوید. البته نسل سام را نفرین می‌کنند و مرا از بی دینان می‌شمارند:

کرا آمد این پیش کامد مرابکشم جوانی به پیران سرا  
 ... بریدن دو دستم سزاوار هستجز از خاک تیره مبادم نشست  
 کدامین پدر هرگز این کار کردسزاوارم اکنون به گفتار سرد  
 به گیتی که کشتست فرزند رادلیر و جوان و خردمند را  
 نکوهش فراوان کند زال زر همان نیز رودابه‌پرهنر  
 بدین کار پوزش چه پیش آورمکه دل‌شان به گفتار خویش آورم  
 چه گویند گردان و گردنکشانچو زین سان شود نزد ایشان نشان  
 چه گویم چو آگه شود مادرشچه گونه فرستم کسی را برش  
 چه گویم چرا کشتمش بی گناهچرا روز کردم برو بر سیاه  
 پدرش آن گرانمایه‌پهلوان چه گوید بدان پاک‌دخت جوان  
 برین تخمه‌سامنفرینکنند همه نام من نیز بی‌دین کنند

(همان: ۳۷۷، ب ۱۲۹۵-۱۳۰۴)

**-رستم با بیان اینکه ندانسته باعث مرگ فرزند شده است خود را تسلیمی-  
 دهد: رستم می‌گوید که من از کجا باید می‌دانستم که فرزند به این زودی همانند سرو قد  
 بلند قامت می‌شود و از کجا باید می‌دانستم که فرزند به جنگ من می‌آید:  
 که دانست کاین کودک ارجمندبدین سال گردد چو سرو بلند**



به جنگ آیدش رای و سازد سپاهبه من بر کند روز روشن سیاه

(همان: ۳۷۷، ب ۱۲۹۵-۱۳۰۶)

**- بیان جنگاوری سهراب:** رستم بار دیگر به سوگ واری و رثای فرزند می‌پردازد و جنگاوری وی را ذکر می‌کند. و می‌گوید جهان دیگر چون تو دلاور و جنگاوری نخواهد دید:

جهان چون تو دیگر نبیند سوار به مردی و گردی گه کارزار

(همان: ۳۷۷، ب ۱۳۱۴)

**بیان مظلومیت سهراب:** سپس رستم به بیان مظلومیت فرزند به رثا می‌پردازد که ای فرزند از مادر جدا گشته و به دست پدر کشته شده، با ادامه مویه‌های رستم، کاووس شاه و سایر پهلوانان به پند دادن رستم می‌پردازند:

دریغ آن همه حسرت جان گسلز مادر جدا وز پدر داغدل

همی ریخت خون و همی کند خاکهمه جامه خسروی کردچاک

(همان: ۳۷۷، ب ۱۳۱۵-۱۳۱۶)

**- نکوهش چرخ و تسلیت از زبان فردوسی:** فردوسی در اینجا روایت داستان را قطع می‌کند و از زبان خود در بی‌وفایی آن سخن به میان می‌آورد و می‌گوید که چرخ گاه شادی می‌دهد و گاه تلخی به کام انسان‌ها می‌چشانند. و گاه انسان که شادان است، جانش را می‌گیرد. پس چرا باید دلبسته‌ی چرخ باشی. آیا چرخ از این گونه اعمال و کردارهایش با خبر است؟ خود پاسخ می‌دهد که این گونه بدان، او از اعمال و کردارش آگاه است اما در انجام کارهایش چون چرائی ندارد و به دنبال دلیلی برای کرده‌هایش نیست و من که



فردوسی هستم نمی‌دانم که عاقبت و فرجام چرخ چه خواهد بود، پس باید از این گونه رفتن‌ها و ترک دنیا همانند سهراب نباید گریست و دل رنجه کرد:

چنینست کردار چرخ بلندبه دستی کلاه و به دیگر کمند

چو شادان نشیند کسی با کلاه‌بخم کمندش رباید ز گاه

چرا مهر باید همی بر جهان‌چو باید خرامید با هم‌رهان

چو اندیشه گنج‌گرد دراز همی گشت باید سوی خاک باز

اگر چرخ را هست ازین آگهی‌ه‌مانا که گشتست مغزش تهی

چنان دان‌کزین گردش آگاه نیست‌که چون و چرا سوی او راه نیست

بدین رفتن اکنون نباید گریستند‌انم که کارش به فرجام چیست

(همان: ۳۷۸، ب ۱۳۲۴ - ۱۳۳۰)

#### - تسلیت کاووس شاه با نکوهش و بیان ویژگی‌های چرخ، و مقدر بودن

**مرگ:** کاووس شاه در رثای مرگ سهراب به رستم می‌گوید و او را اینچنین تسلیت می‌دهد، که نباید که به گردش سپهر دلبست چرا که همه را در کام مرگ خواهد برد یکی زود و دیگر دیر اما همه چشنده طعم مرگ‌اند، و هر هرچه لابه و زاری کنی و هر اقدامی را انجام دهی در نهایت کاری از تو ساخته نیست و فرزندت در سرای دیگر است:

به رستم چنین گفت کاووس کیکه از کوه البرز تا برگ نی

همی برد خواهد به گردش سپهر نباید فگندن بدین خاک مهر

یکی زود سازد یکی دیرتر سرانجام بر مرگ باشد گذر

تو دل را بدین رفته خرسند کنهمه گوش سوی خردمند کن



اگر آسمان بر زمین بر زنیوگر آتش اندر جهان در زنی

نیابی همان رفته را باز جایروانش کهن شد به دیگر سرای

... چه سازی و درمان این کار چیستبرین رفته تا چند خواهی گریست

(همان: ۳۷۸، ب ۱۳۳۲-۱۳۴۰)

- **بیان ویژگی‌ها ممتاز سهراب از زبان زال:** سپس رستم جسد سهراب را به زبلستان می‌برد، سهراب نشانی و چهره‌ای از بزرگی در میان بزرگان داشت که دریغ و افسوس از میان رفت و همچون او دیگر در جهان تولد نمی‌یابد:

همی گفت زال اینت کاری شگفتکه سهراب گرز گران برگرفت

نشانی شد اندر میان مهاننراید چنو مادر اندر جهان

همی گفت و مژگان پر از آب کردزبان پر ز گفتار سهراب کرد

(همان: ۳۷۹، ب ۱۳۶۲-۱۳۶۴)

- **تهمینه امیدهای که برای فرزند داشته است بیان می‌کند:** هنگامی که خبر مرگ سهراب به توران می‌رسد با خبر یافتن تهمینه - مادر سهراب - از کشته شدن فرزند به تیغ پدر، پیراهن بر تن پاره می‌کند، بانگ و ناله‌اش چنان بود که گویی مردمان با شنیدن آن بی‌هوش می‌شدند. زلف می‌کند و از گونه‌هایش خون جاری بود. امید و آرزوی مادر برای فرزند در میان رثا از زبان تهمینه برای فرزندش این گونه است که تهمینه چشم بر راه بوده و آرزوی اش این بود که فرزندم را بار دیگر ببیند و خبر پدر دهد، اما اکنون گونه‌ای دیگر است و فرزند به دست پدر کشته شده است:

همی گفت که ای جان مادر کنون کجائی سرشته به خاک اندرون





چو چشمم به ره بود گفتم مگر بیابم ز فرزند و رستم خبر

گمانم چنان بود گفتم کنون بگشتی بگردد جهان اندرون

پدر را همی جستی و یافتی کنون به آمدن تیز بشتافتی

(همان: ۳۸۱، ب ۱۴۰۷-۱۴۱۰)

**-تهمینه رستم را نکوهش می‌کند:** تهمینه در میان نوحه‌گری و رثای فرزندش رستم را نکوهش می‌کند و می‌گوید که آیا رستم دریغش نیامد که بر روی زیبا و هیبت و شکوه قامت تو تیغ بکشد:

چو دانستم ای پور که آید خبر که رستم دریدت به خنجر جگر

دریغش نیامد بر آن روی تو بر آن برز بالا و آن موی تو

بر آن گردگاهش نیامد دریغ که درید رستم مر آن را به تیغ

(همان: ۳۸۱، ب ۱۴۱۱-۱۴۱۳)

**-تهمینه و بیان عواطف مادران در از دست دادن سهراب:** تهمینه در میان مویه و رثا فرزند از دست داده‌ی خود را خطاب می‌کند و با او سخن می‌گوید که من تو را با ناز پرورش دادم و روز شب در آغوشم بودی و از تو برای لحظه‌ای غافل نمی‌شدم اما اکنون تو نیستی و چه کسی برایم غمگسار باشد. ای دریغ و درد فرزندم که همانند تن و، جان، چشم و چراغ من بود حال بیرون از کاخ در خاک خفته است. سراغ پدر گشتی و اکنون گور پیدا کردی، از امیدها نومید گشتی. چرا نشان‌هایی که از پدر به تو داده بودم، به او نشان ندادی که الان من تنها و دردمندم:

پروده بودم تنت را به ناز به بر به روز و شبان دراز

کنون آن به خون غرقه گشت کفن بر بر و یال ت خرقه گشت

کنون من که را گیرم اندر کنار      که باشد همی مرا غمگسار  
که را خوانم اکنون به جای تو پیش      که را گویم این درد و تیمار خویش  
دریغا تن و جان و چشم و چراغ      به خاک اندرون مانده از کاخ و باغ  
پدر جستی ای شیر لشکر پناه      به جای پدر گورت آمد به راه  
از امید نو مید گشتی به زار      بخفتی به خاک اندرون زاروار  
از آن پیش کو دشنه را برکشید      جگرگاه سیمین تو بر درید

**-تهمینه ، دریغ و افسوس از حادثه‌ی مرگ فرزند: تهمینه افسوس آن دارد که**  
بازوبندی - نشان پدر و فرزند - را که به او داده است چرا به یاری فرزند نیامد و مادرت  
اکنون دردمند و نالان است:

چرا آن نشانی که مادرت داد      ندادی بدو و نکردیش یاد  
نشان داده بود از پدر مادرت      زبهر چه نامد همی باورت  
کنون مادرت ماند بی تو اسیر      پر از رنج و تیمار و درد و زحیر

**-تهمینه خود را نیز مؤاخذه می‌کند: سپس خود را مواخذه و سرزنش می‌کند که**  
چرا با تو به سفر نیامدم تا رستم را به تو نشان دهم. مویه و سوگواری تهمینه تا یک سال بعد  
از مرگ سهراب ادامه می‌یابد تا اینکه خود نیز از درد می‌میرد:

چرا نامدم با تو اندر سفر      که گشتی به کام دلت ماه و خور  
مرا رستم از دور بشناختی      تو را با من ای پور بنواختی  
نینداختی نیزه نزدت فراز      نکردی جگرگاه ای پور باز



همی گفت و می‌خست و می‌کند موی همی زد کف دست بر خوبروی

(همان: ۳۸۱ ب ۱۴۱۴-۱۴۱۷)

**-فردوسی و نکوهش ناپایداری و بی‌وفایی روزگار:** در پایان داستان و سوگواری سهراب در شاهنامه، فردوسی از زبان بهرام به نکوهش زمانه‌ی می‌پردازد و آن اینکه روزگار انسان‌ها دیر نمی‌پاید و باید برای سرای دیگر آماده بود، هر آنچه را که به تو داده است می‌ستاند. رسم روزگار این گونه است و رازش نیز آشکار نمی‌شود و کس نداند:

نه ایدر همی ماند خواهی دراز بسیچیده باش و درنگی مساز

به تو داد یک روز نوبت پدرسزد گر ترا نوبت آید بسر

چنین است و رازش نیامد پدیدنیابی به خیره چه جویی کلید

(همان: ۳۸۳ ب ۱۴۵۳-۱۴۵۶)

## ۲-۲- بررسی و تحلیل سوگ و مرثیه‌ی اسفندیار

**-پشوتن یاری‌های اسفندیار به دین بیان می‌کند و از بی‌وفایی روزگار می‌گوید:** تیررستم در چشمان اسفندیار فرو می‌رود و در خون خود می‌غلطد. بهمن آگاه می‌یابد و به پشوتن خبر حادثه می‌رساند، سپس با هم به نزد اسفندیار در خون غلطیده می‌روند. پشوتن اینچنین به مرثیه می‌پردازد که اسفندیار دنیا را از بی‌دینان پاک کرد و بدی در گیتی از او به درد و در زحمت بود در ایام جوانی جانش را از دست داد اما، بدان در گیتی طول عمر دارند و بدی و دشواری نمی‌بینند:

پشوتن همی گفت راز جهانکه داند ز دین‌آوران و مهان

چو اسفندیاری که از بهر دینه مردی بر آهیخت شمشیر کین

جهان کرد پاک از بد بت پرستبه بد کار هرگز نیازید دست



به روز جوانی هلاک آمدشسر تاجور سوی خاک آمدش

بدی را کزو هست گیتی به دردپر آزار ازو جان آزاد مرد

فراوان برو بگذرد روزگار که هرگز نیند بد کارزار

جوانان گرفتندش اندر کنارهمی خون ستردند زان شهریار

(همان: ج ۴: ۱۲۹۴، ب ۳۸۰۲-۳۸۰۸)

**-پشوتن به بیان علت و راز حادثه‌ی زخمی شدن اسفندیار می‌پردازد: پشوتن**

با رخی پر از خون و چشمانی گریان و دردمندانه می‌گوید ای از نژاد شاهان چه کسی تو را  
از پای انداخت. بی‌گمان از بد طینتان بدی می‌رسد:

همی گفت زار ای یل اسفندیار جهانجوی و از تخمه شهریار

که کند این چنین کوه جنگی ز جایکه افگند شیر ژیان را ز پای

که کند این پسندیده دندان پیلکه آگند با موج دریای نیل

چه آمد برین تخمه از چشم بد که بر بد کنش بی‌گمان بد رسد

(همان: ۱۲۹۴، ۳۸۰۹-۳۸۱۳)

**-پشوتن جنگاوری، توانایی، نیک اقبالی و دینداری اسفندیار را یاد آوری**

**می‌کند: دلیری‌های و جنگاورای ها، اقبال و دین تو کجا رفت؟ تو هنگامی که جهان را از  
بدخواهان پاک کردی از هیچ کس و هیچ چیز روی گردان نبودی. اکنون تو امید ما بودی  
اما روزگار تو را از بین برد:**

کجا شد به رزم اندرون ساز تو کجا شد به بزم آن خوش آواز تو



کجا شد دل و هوش و آیین تو توانایی و اختر و دین تو  
چو کردی جهان را ز بدخواه پاکنیامدت از پیل وز شیر باک  
کنون آمدت سودمندی به کار که در خاک بیند ترا روزگار

(همان: ۱۲۹۵ ب ۳۸۱۵-۳۸۱۷)

**-اسفندیار در آستانه مرگ به نزدیکان تسلی می‌دهد و درمیان کلام خود به تقدیر و سپنجی سرای دنیا اشاره می‌کند:** اسفندیار سخن را آغاز می‌کند و پشتون را دل‌داری می‌دهد و می‌گوید ای پشتون دانا تقدیر من این بوده است و از کشته شدن من اندوهگین مباش زیرا که از خاک من نهال می‌روید. به سایر پادشاهان و نیاکان بیندیش و تأمل کن سانی که از دنیا کوچ کردند و دیگر باز نخواهند گشت. این دنیا سرای سپنجی است و کس در آن ماندگار نیست.

چنین گفت پر دانش اسفندیار که ای مرد دانای به روزگار  
مکن خویشتن پیش من بر تباه‌چنین بود بهر من از تاج و گاه  
تن کشته را خاک باشد نهالتو از کشتن من بدین سان منال  
کجا شد فریدون و هوشنگ و جمز باد آمده باز گردد به دم  
همان پاک‌زاده نیاکان ما گزیده سرافراز و پاکان ما  
برفتند و ما را سپردند جاینماند کس اندر سپنجی سرای

(همان، ۱۲۹۵، ب ۳۸۱۸-۳۸۲۳)



-اسفندیار به نکوهش زمانه می‌پردازد و می‌گوید زمانه همه را به به کام  
مرگ می‌کشاند: ما در جهان می‌کوشیم و تلاش می‌کنم، اما در نهایت زمانه با چنگال  
تیزش روزگارم را به پایان رسانید:

فراوان بکوشیدم اندر جهانچه در آشکار و چه اندر نهان  
که تا رای یزدان به جای آورمخرد را بدین رهنمای آورم  
چو از من گرفت ای سخن روشنی بد بسته شد راه آهرمنی  
زمانه بیازید چنگال تیزبند زو مرا روزگار گریز

(همان: ۱۲۹۵، ب ۳۸۲۴-۳۸۲۶)

-اسفندیار، رستم را نکوهش می‌کند: اسفندیار به نکوهش رستم می‌پردازد و می-  
گوید که رستم با نیرنگ و حيله با من مبارزه کرد و با کمک جادوگری زال و سیمرغ مرا  
هلاک کرد:

به مردی مرا پور دستان نکشتنگه کن بدین گز که دارم به مش  
بدین چوب شد روزگارم به سرز سیمرغ وز رستم چاره گر  
فسونها و نیرنگها زال ساختکه ارونند و بند جهان او شناخت

(همان: ۱۲۹۵ ب ۳۸۲۹-۳۸۳۱)

-رستم خود را سرزنش می‌کند: رستم با شنیدن سخنان اسفندیار غمگین می‌شود و در  
غم از دست رفتن اسفندیار چنین مویه‌گری می‌کند که کشتن تو به واسطه تأثیر دیو بوده  
است:

چو اسفندیار این سخن یاد کرد پیچید و بگریست رستم به درد



چنین گفت کز دیو ناسازگار ترا بهره رنج من آمد به کار

چنانست کو گفت یکسر سخنز مردی به کژی نیفگند بن

(همان: ۱۲۹۵، ب ۳۸۳۲-۳۸۳۴)

**-رستم و بیان دلاوری و رزم‌آوری اسفندیار:** از روزی که من به میدان های رزم رفته ام با گردنکشان بسیاری به مبارزه پرداخته ام، اما پهلوان و زورآزمایی چون اسفندیار ندیده‌ام. من به واسطه‌ی نیرو و زور اسفندیار ناتوان و بیچاره شدم ، به دنبال چاره‌جستم. و به کمان پناه روی آوردم:

که تا من به گیتی کمر بسته‌ام بسی رزم گردنکشان جسته‌ام

سواری ندیدم چو اسفندیار زره‌دار با جوشن کارزار

(همان: ۱۲۹۵، ۳۸۳۵-۳۸۳۶)

**-رستم خود را تبرئه می‌کند و می‌گوید که تقدیر و مرگ اسفندیار به دست من بوده است:** زمانه کمان را در دستان من نهاد و چون عمر اسفندیار به پایان رسیده بود من تیر را انداختم ، روز تکرار شود باز هم این اتفاق دوباره روی می‌داد. هر کسی باید از این تیره‌ی خاک دان باید برود و من فقط بهانه‌ی برای مردن اسفندیار بودم:

زمان ورا در کمان ساختم چو روزش سرآمد بینداختم

گر او را همی روز باز آمدم مرا کار گز کی فراز آمدی

ازین خاک تیره ببايد شدن به پرهیز یک دم نشاید زدن

همانست کز گز بهانه منموزین تیرگی در فسانه منم

(همان: ۱۲۹۶، ب ۳۸۳۹-۳۸۴۲)



**- وصیت اسفندیار به رستم و بیان تقدیر و قدرت زمانه:** اسفندیار به رستم این گونه می‌گوید که بد روزگار که به من رسید تو نبودی بلکه خواست زمانه بود و اکنون آنچه که به تو می‌گویم باید بشنوی. تو بهانه‌ای برای کشتن من بودی اما در واقع پدر عامل اصلی مرگ من بوده است و پدر همان زمانه بود. زیرا او بود که به من دستور داد که سیستان را به آتش کشم تا تاج و تخت شاهی را به تو بسپارم:

چنین گفتم با رستم اسفندیار که از تو ندیدم بد روزگار  
زمانه چنین بود و بود آنچه بود سخن هرچ گویم ببايد شنود  
بهانه تو بودی پدر بد زمانه رستم نه سیمرخ و تیر و کمان  
مرا گفتم رو سیستان را بسوزنخواهم کزین پس بود نیمروز  
بکوشید تا لشکر و تاج و گنجبدو ماند و من بمانم به رنج

(همان: ۱۲۹۶ ب ۳۸۵۶-۳۸۶۰)

**- اسفندیار گشتاسب را نکوهش می‌کند و می‌گوید که تو هم خواهی مرد**  
:اسفندیار در وصیت خود به پشتون چنین می‌گوید که من خواهم مرد و چون از این سپنجی سرا گذشتم لشکر را برگردان و هنگام ریدن به ایران به پدرم - گشتاسب - بگوی که من اسفندیار کشته شد و به مراد خود رسیدی و زمانه دیگر به کام توست. و این واقعه از جان تاریک تو به من رسید. با شمیر داد را در جهان برپای داشتم و هیچ کس از هراس من نتوانست از تو به بدی نام ببرد. ... تو هم خواهی مرد و من منتظر هستم که در سرای دیگر به نزد داور خواهیم رسید:

چو ایمن شدی مرگ را دور کنه ایوان شاهی یکی سور کن  
ترا تخت سختی و کوشش مراترا نام، تابوت و پوشش مرا





چه گفت آن جهان‌دیده دهقان پیر که نگریزد از مرگ پیکان تیر

مشو ایمن از گنج و تاج و سپاهروانم ترا چشم دارد به راه

چو آیی بهم پیش داور شویم بگویم و گفتار او بشنویم

(همان: ۱۲۹۷-۱۲۹۸، ب ۳۸۸۵-۳۸۸۹)

در ادامه در میان وصیت می‌گوید که به مادرم - کتایون - بگو که از کارزار سیر شدم و پس از مرگ من تو نیز به جهان دیگر خواهی آمد. جامه از تن مدر و چهره‌ی مرا نگاه مکن زیرا رای و تو بیشتر می‌شود. به خواهران و همسر بگوی که تا تا سرای باقی بدرود باشند:

پس من تو زود آیی ای مهربانتو از من مرنج و مرنجان روان

...همان خواهران را و جفت مرا که جويا بدندي نهفت مرا

بگویی بدان پرهیز بخردانکه پدرود باشید تا جاودان

ز تاج پدر بر سرم بد رسید در گنج را جان من شد کلید

فرستادم اینک به نزدیک او که شرم آورد جان تاریک او

بگفت این و برزد یکی تیز دمکه بر من ز گشتاسب آمد ستم

(همان: ۱۲۹۸، ب ۳۸۹۲-۳۸۹۹)

-رستم، گشتاسب را نکوهش می‌کند: رستم در مرثیه‌سرایی خود بر مرگ اسفندیار از نژاد شاهی وی سخن می‌راند و می‌گوید من در جهان نام نیکویی داشتم اما سرانجام، گشتاسب نام مرا بد کرد. روانت در سرای دیگر در بهشت باد و بداندیشان تو در آخرت بدی‌های خود درو کنند:



هم‌انگه برفت از تنش جان پاکتن خسته افکنده بر تیره خاک  
...همی گفت زار ای نبرده سوارنیا شاه جنگی پدر شهریار  
به خوبی شده در جهان نام منز گشتاسپ بد شد سرانجام من  
چو بسیار بگریست با کشته گفتکه ای در جهان شاه بی‌یار و جفت  
روان تو بادا میان بهشت‌داندیش تو بدرود هرچ کشت

(همان، ج ۴: ۱۲۹۸ ب ۳۹۰۰ ب ۳۹۰۵)

**-گشتاسب دلاوری‌ها و رشادت‌های اسفندیار را بیان می‌کند:** با آگاهی یافتن  
گشتاسب از مرگ فرزندی به مویه و نوحه‌گری می‌پردازد و می‌گوید که ای پاک‌دین ،  
زمان و زمین دگر چون تو به خود نخواهد دید، پس از روگار منوچهر چون تویی به دنیا  
نیامد:

همی گفت گشتاسب کای پاک‌دینکه چون تو نبیند زمان و زمین  
پس از روزگار منوچهر باز نیامد چو تو نیز گردنفرز  
بیالود تیغ و بیالود کیشمهان را همی داشت بر جای خویش

(همان: ۱۲۹۹-۱۳۰۰، ب ۳۹۳۵-۳۹۳۷)

**-پشوتن ، گشتاسب را سرزنش و مؤاخذه می‌کند:** پشوتن به ایوان گشتاسب شاه  
می‌رود ادای احترام نمی‌کند و شاه را سخت مؤاخذه می‌کند. پشوتن با صدای بلند در  
برابر گشتاسب شاه می‌گوید تو با خود بد کردی و به ایرانیان ستم نمودی. فره از تو دور  
شد و سرانجام به سزای کردارت خواهی رسید اسفندیار پشت و پناه تو بود ، پشت و پناهت  
شکسته شد و از این پس پشت و پناهی نداری. برای حفظ تاج و تخت فرزند را به قتل



رساندی در حالی که تاج و تخت شاهی برای تو جاودانه نخواهد ماند... در حالی که جاماسب سرانجام رفتن اسفندیار به زابل را به تو نمایانده بود. اما تو او را به سوی زابل و رستم رهنمون کردی...

به آواز گفت ای سر سرکشانز برگشتن بخت آمد نشان

ازین با تن خویش بد کرده ایدم از شهر ایران برآورده ای

ز تو دور شد فره و بخردیبایی تو بادافره ایزدی

شکسته شد این نامور پشت تو کزین پس بود باد در مشت تو

پسر را به خون دادی از بهر تخته که مه تخت بیناد چشمت مه بخت

جهانی پر از دشمن و پر بدانماند بعد تو تاج تا جاودان

بدین گیتیت در نکوهش بودبه روز شمارت پژوهش بود

(همان: ۱۳۰۱ ب ۳۹۶۲-۳۹۶۸)

**-پشوتن ، جاماسب را سرزنش و مؤاخذه می کند:** سپس مواخذه و سرزنش گشتاسب روی سوی جاماسب می کند و می گوید که میان بزرگان کیانی دشمنی افکندی و از نیکی گسسته ای و به بدی گراییده ای و بدی را به دیگران می آموزی گفتار تو باعث مرگ بزرگی شد که با مرگ او روزگار دیگرگونه گشت. تو بودی که شاه را آمرانندی که مرگ اسفندیار در دستان رستم است:

میان کیان دشمنی افکنیهمی این بدان آن بدین برزنی

ندانی همی جز بد آموختنگسستن ز نیکی بدی توختن

یکی کشت کردی تو اندر جهانکه کس ندرود آشکار و نهان



بزرگی به گفتار تو کشته شد که روز بزرگان همه گشته شد

تو آموختی شاه را راه کژایا پیر بی‌راه و کوتاه و کژ

تو گفتی که هوش یل اسفندیار بود بر کف رستم نامدار

(همان: ۱۳۰۱ ب ۳۹۷۲-۳۹۷۷)

**-به آفرید و همای گشتاسب را سرزنش می‌کنند و از دلاوری‌های اسفندیار**

**می‌گویند:** به آفرید و همای خواهران اسفندیار نزد شاه می‌روند و وی را سرزنش می‌کنند. تو به سرانجام کار اسفندیار نیندیشید. او دلاوری بود که شکار را از چنگال شیر می‌رهانید. اسفندیار بود که کین خواه زریر بود. او ستون پادشاهی بود. اما تو ای پدر به گفتار بد گوش سپردی و او را در زندان حبس کردی. هنگامی که اسفندیار در حبس تو بودن در نبود او نیای ما کشته شد. اسفندیار بود که ما را از اسارت دشمن آزاد کرد... بر تو شرم باد زیرا که در این میان سیمرخ و رستم قاتل و کشنده‌ی اسفندیار نیستند بلکه تو، خود فرزند را به کشتن دادی ...

کجا شد نخستین به کین زریر همی گور بستد ز چنگال شیر

ز ترکان همی کین او بازخواست بدو شد همی پادشاهیت راست

به گفتار بد گوش کردی به بندبغل گران و به گرز و کمند

چو او بسته آمد نیا کشته شد سپه را همه روز برگشته شد

چو ارجاسپ آمد ز خلخ به بلخه‌مه زندگانی شد از رنج تلخ

چو ما را که پوشیده داریم رویبرهنه بیاورد ز ایوان به کوی

چو نوش آذر زرده‌شتی بکشتگرفت آن زمان پادشاهی به مش



تو دانی که فرزند مردی چه کرد بر آورد ازیشان دم و دود و گرد  
ز رویین دژ آورد ما را بر تنگه‌بان کشور بد و افسرت  
از ایدر به زابل فرستادیش بسی پند و اندرزها دادیش  
که تا از پی تاج بیجان شود جهانی برو زار و پیچان شود  
نه سیمرغ کشتش نه رستم نه زالتو کشتی مر او را چو کشتی منال  
ترا شرم بادا ز ریش سپید که فرزند کشتی ز بهر امید

(همان: ۱۳۰۱- ۱۳۰۲ ب ۳۹۸۴-۳۹۹۶)

**-تسلی دادن پشوتن به زنان دربار:** پشوتن زنان را از ایوان شاه بیرون می‌آورد و  
مادر اسفندیار - کتابون- تسلیت می‌دهد و می‌گوید که اکنون اسفندیار به شادی خفته  
است با روانی روشنو مادر اسفندیار نیز مرگ فرزند را با بیان پشوتن می‌پذیرد . اما بعد از  
مرگ رستم هر سال ایرانیان به دلیل وقوع حادثه در شیون اند:

چنین گفت پس با پشوتن که خیز برین آتش تیزبر آب ریز

بیامد پشوتن ز ایوان شاهزنان را بیاورد زان جایگاه

پشوتن چنین گفت با مادرشکه چندین به تنگی چه کوبی درش

که او شاد خفتست و روشن روانچو سیر آمد از مرز و از مرزبان

بپذرفت مادر ز دین دار پندبه داد خداوند کرد او پسند

ازان پس به سالی به هر برزنیبه ایران خروشی بد و شیونی



ز تیر گز و بند دستان زالهمی مویه کردند بسیار سال

(همان: ۱۳۰۲ ب ۳۹۹۸-۴۰۰۵)

### ۳- نتیجه‌گیری

شاهنامه از بزرگترین آثار اسطوره‌ای - حماسی ادبیات فارسی محسوب می‌شود. در فضای اسطوره‌ای و حماسی شاهنامه، پهلوانان نقشی اساسی و محوری در میان سایر شخصیت‌ها ایفا می‌کنند. پهلوانان معمولاً ستون تخت شاهی هستند و همواره در مواقع خطر و تهدید برای میهن آماده‌ی خدمت‌گذاری هستند. پهلوانان شخصیت‌هایی متفاوت از انسان‌های عادی دارند. آنان به گونه‌ای متفاوت متولد می‌شوند، می‌بالند و می‌میرند. از تصاویر شکوهمند شاهنامه مرگ پهلوانان است. در این پژوهش با بررسی رثای مرگ چهار پهلوان در دوره‌ی حماسی شاهنامه یعنی سیاوش، سهراب، اسفندیار و رستم به نتایج زیر دست می‌یابیم:

- ناپایداری و بی‌وفایی دنیا: در رثای پهلوانان می‌آید که دنیا ناپایدار و ناسازگار است. این رسم دیرینه‌ی زمانه است پس نباید بدان دل بست.

- نکوهش چرخ یا زمانه: زمانه همراه کام انسان‌ها را تلخ می‌کند و اگر شادمانی هم بدو برساند بی‌گمان تلخی‌ای را در کام او می‌چکاند. چرخ به بد کاران خوشی می‌دهد و نیکوکاران را به بلایی گرفتار می‌کند.

- مؤاخذه و سرزنش: شخصیت‌های هوادار پهلوان، عواملی و اشخاصی را که در مرگ پهلوان نقش داشته‌اند را نفرین می‌کنند.

- بیان دلاوری‌ها و توانایی‌های جسمی و رزم‌آوری پهلوانان: پس از مرگ پهلوانان، شخصیت‌هایی در شاهنامه به بیان دلاوری، رزم‌آوری و توانایی‌های جسمی وی می‌پردازند.



- بیان ویژگی‌های شخصیتی: پس از مرگ پهلوان، در سوگ سروده به بیان خصائل اخلاقی پهلوان اشاره می‌شود.

- وصیت در سوگ سروده: معمولاً قبل از جان سپردن جهان پهلوان چنانچه از نزدیکان کسی بر بالین پهلوان در حال مرگ باشد، وصیت خود را به وی می‌گوید و گوش دهنده نی‌ز سوگند یاد می‌کند که وصیت وی را تمام و کمال به انجام رساند.

- بیان مظلومت: در صورتی که ظلم یا ستمی که به پهلوان کشته شده رسیده باشد در میان سوگ سروده بدان اشاره می‌شود.

- بیان تقدیر در مرگ مرگ پهلوان: در مرگ بعضی از پهلوانان، علت مرگ را تقدیر می‌دانند. مانند مرگ اسفندیار که در سوگ سروده رستم را بهانه‌ی مرگ وی می‌داند و مرگ سهراب که تقدیر و زمانه علت اصلی مرگ وی است.

- افراد نزدیک پهلوان خود را نفرین می‌کنند: در میان سوگ سروده گاه، افراد نزدیک پهلوان که احساس می‌کنند می‌توانسته‌اند که مانع مرگ پهلوان شوند، خود را سرزنش و مؤاخذه می‌کنند. مانند تهمینه که خود را مؤاخذه می‌کند که چرا با فرزند را همراهی نکرده است تا رستم را به وی بشناساند و مانع جنگ آن‌ها شوند.

- زندگی در سرای دیگر: در میان سوگ سروده به حیات دوباره‌ی انسان اشاره می‌شود. و شخصیت‌ها آرزو می‌کنند که پهلوان کشته شده در بهشت و جای نکویی ادامه زندگی دهد.

پهلوان که پهلوان دیگر را به قتل می‌رساند خود را مؤاخذه و سرزنش می‌کند: در رزم‌های تراژیک آنگاه که از دو پهلوان که با هم می‌جنگند کشته شده خود را سرزنش می‌کند و آرزوی مرگ برای خود می‌کند. مانند رزم رستم و اسفندیار و رزم رستم و سهراب که در هر دو رزم پس از مجروح کردن مبارزش خود را سرزنش می‌کند.



تسلیت: پس از مرگ پهلوان کسانی زنان و نزدیکان پهلوان را تسلیت می‌دهند که چاره‌ای جز پذیرش مرگ وی نیست و نیز چنین می‌گویند که در بهشت جاودان به حیات خود ادامه می‌دهد.

--دل بریدن از زندگی: معمولاً در سوگ سروده به بی اعتباری دنیا و پرهیز از دلبستگی بدان اشاره می‌شود. و بعضی از شخصیت‌های شاهنامه عملاً دست از دنیا می‌کشند مانند رودابه در عزای رستم و تهمینه در عزای سهراب





## منابع

- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۸۶)، داستان داستان‌ها، چاپ هشتم، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۸۶)، زندگی و مرگ پهلوانان، چاپ هفتم، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- افسری کرمانی، عبدالرضا (۱۳۷۱)، نگرشی به مرثیه سرایی در ایران، تهران: اطلاعات.
- امامی، نصرالله (۱۳۶۹)، مرثیه سرایی در ادبیات ایران، اهواز: انتشارات جهاد دانشگاهی اهواز.
- دانشنامه مزدیسنا (۱۳۸۶)، به کوشش جهانگیر اوشیدری، چ ۴، تهران: نشر مرکز.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۶)، موسسه دهخدا، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، شعر بی دروغ شعر بی نقاب، چ هفتم، تهران: انتشارات علمی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، شاهنامه، تصحیح ژول مول، تهران: علمی فرهنگی.
- کزازی، میرجلا الدین (۱۳۷۹)، نامه باستان ج اول، تهران: سمت.
- مؤتمن، زین العابدین (۱۳۶۴)، شعر و ادب فارسی، چ دوم، تهران: انتشارات زرین.



## بررسی مولفه های عشق کامل از دیدگاه استرنبرگ در غزلیات سعدی

سید محمد هاشمی\*

مرتضی رشیدی آشجودی\*\*

### چکیده:

امروزه در علم روانشناسی درباره ی عشق و ماهیت آن بحث های زیادی مطرح شده است. یکی از این مباحث نظریه ی عشق رابرت استرنبرگ در سال ۱۹۸۶ می باشد. وی عشق کامل و آرمانی را شامل سه مولفه دانسته است: ۱- صمیمیت ۲- شهوت ۳- تعهد. به نظر او هر شخصی در روابط عاشقانه، اگر هر سه مولفه را داشته باشد عشق او می تواند تبدیل به یک عشق آرمانی و کامل شود. با توجه به این موضوع و ارتباط آن با ادبیات غنایی، سعدی یکی از شاعرانی است که در اشعار خود بویژه غزلیات، به عشق و روابط عاشق و معشوق پرداخته است. به همین دلیل، در این پژوهش سعی بر آن شده است که عشق در اشعار سعدی با طبقه بندی عشق از دیدگاه استرنبرگ را مورد بررسی و انطباق قرار دهیم. بنابراین در این پژوهش ابتدا به دیدگاه استرنبرگ در مورد عشق پرداخته و سپس با توضیحاتی مبنی بر مفهوم عشق در غزلیات سعدی، اشعار او را مورد بررسی قرار داده ایم تا به ارتباط آن با دیدگاه استرنبرگ در مورد عشق آرمانی به نتیجه برسیم. در پایان با توجه به اینکه هر سه مولفه ی عشق آرمانی یعنی صمیمیت، شهوت، تعهد در اشعار سعدی به وفور به چشم می خورد می توان نتیجه گرفت عشق در اشعار غنایی سعدی با عشق آرمانی از دیدگاه رابرت استرنبرگ تطابق دارد.

### واژگان کلیدی: نظریه عشق کامل، رابرت استرنبرگ، سعدی، غزلیات

\* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران

Hashemi329@gmail.com

\*\*استاد یار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، ایران

Mortezarashidi51@yahoo.com



## مقدمه

عشق از مباحث عمده در علم روان‌شناسی به شمار می‌رود. در این میان مشهورترین دیدگاه و طبقه‌بندی عشق در روانشناسی، متعلق به رابرت استرنبرگ در سال ۱۹۸۶ می‌باشد. وی مدل مثلی عشق را مطرح کرد و عشق را شامل سه عنصر دانست: صمیمیت، تعهد و شهوت. افراد در مرحله صمیمیت رازها و جزئیات زندگی شخصی خود را برای یکدیگر بازگو می‌کنند. صمیمیت معمولاً در دوستی یا عشق رومانتیک بروز می‌کند. تعهد، انتظار تداوم رابطه عاشقانه تا ابد است. شهوت یا رابطه جنسی، سومین قالب عشق است که مهمترین پارامتر محسوب می‌شود. (شکار، ۱۳۸۷: ضمیمه مترجم).

از آنجا که «غزل یکی از شاعرانه‌ترین و هنرمندانه‌ترین نوع ادبی به شمار می‌رود که سعدی استادانه به آن پرداخته است. زبان سعدی بویژه درغزل، سرشار از شور انگیزی و هیجان و عشق است و غزل‌های فارسی وی از یک عشق واقعی یا احساس عاشقانه ناشی از شور و هیجان جوانی حکایت کرده است» (زرین کوب، ۱۳۷۳: ۱۷) و آنچه خاص سعدی است همین غزل عاشقانه‌ی انسانی است که با او شکل یافت و به اوج رسید (موحد، ۱۳۷۸: ۹۴).

بنابراین با توجه به این موضوع می‌خواهیم عشق در اشعار سعدی را با طبقه‌بندی عشق از دیدگاه استرنبرگ، انطباق دهیم.

روش تحقیق در این مقاله مقایسه‌ی تحلیلی غزلیات سعدی با دیدگاه استرنبرگ در مورد عشق آرمانی و کامل و انطباق آن با این دیدگاه می‌باشد. لازم به ذکر است که در نگارش این مقاله، ابتدا دیدگاه استرنبرگ و مولفه‌های آن شرح داده شده و سپس از غزلیات سعدی تصحیح محمدعلی فروغی ابیاتی را که منطبق با این دیدگاه بوده استخراج و مورد بررسی قرار گرفته است. در مورد پیشینه‌ی این پژوهش تا کنون در این زمینه پژوهشی صورت نگرفته است و نزدیک‌ترین پژوهش به این موضوع مقاله‌ی «نظریه مثلث عشق اشتنبرگ و انطباق آن با عقائد



سعدی<sup>۱</sup> می باشد که به انطباق نظریه‌ی عشق استرنبگ باعقائد سعدی در مورد عشق پرداخته نه انطباق عشق در اشعار سعدی.

#### ۴- سعدی و عشق او در غزلیات آن

اگر فردوسی زبان فارسی را زنده و پویانده نگاه داشته است سعدی به آن چالاکی و موزونی و جلوه بخشیده است و هموست که بر زبان شعر غنایی فارسی چنان اثر نهاده و مهر رواج و قبول زده که هیچ شاعر غزل سرای پس از او از تاثیر مظاهر مختلف سبک و سخن وی بر کنار نمانده است (یوسفی، ۱۳۷۷: ۲۵۷).

سعدی شخصیتی است با ابعاد گوناگون و دو ویژگی در او هست که بدو تشخص و شاخصیت بخشیده و او را بر بسیاری از دیگر شاعران، اگر نگوئیم همه، و فردوسی و مولوی و حافظ را مستثنی کنیم، برتری داده است. آن دو ویژگی عبارتند از عشق او و شیوه‌ی سخن نویسی و سخن سرایی. سعدی بی تردید عاشقی راستین بوده؛ چرا که سوز درونش که در سخنش جاری است از چیزی خبر می دهد، به گفته ی وی «این ناله‌ی دلسوز تو بی چیزی نیست» و به قول حافظ «آری آری سخن عشق نشانی دارد» و این نشان در سخن سعدی هست و در همه جا خود را بروز می دهد. سعدی از عهد جوانی تا ایام پیری در آرزو و خواهش عشق سر کرده است. نه تنها غزلیات او سراسر وقف عشق است، کتاب های دیگرش نیز بی فصلی از عشق، گویا در نظرش ناتمام می نموده است (انوری: ۱۰، ۱۳۸۷).

زبان سعدی بویژه در غزل، سرشار از شور انگیزی و هیجان و عشق است «و غزل های فارسی وی از یک عشق واقعی یا احساس عاشقانه ناشی از شور و هیجان جوانی حکایت کرده است» (زرین کوب، ۱۳۷۳: ۱۷).

۱- نوشته دکتر امید مجد و دکتر پروانه مجد



در حقیقت او شخصیتی است با ابعاد گوناگون، اما عشق در وجود او به گونه ای ریشه دوانده که ابعاد دیگر او را تحت تاثیر قرار داده است و بی جهت نیست که او را استاد رموز عاشقی نامیده اند (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۹۱).

همچنین او در پاسخ به کسانی که بر عشق ورزیدن او عیب می گیرند، وی عاشق بودن را یکی از هنرهای خود می داند و به آن افتخار می کند:

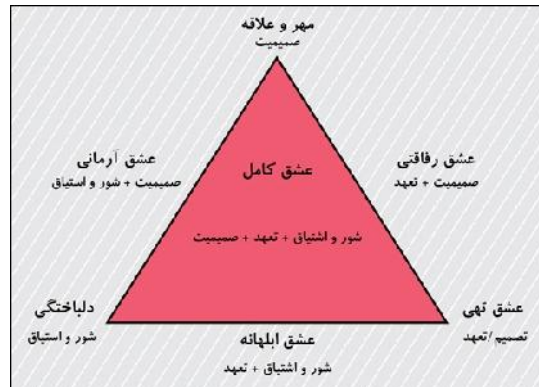
عوام عیب کنندم که عاشقی همه عمر کدام عیب؟ که سعدی خود این هنر دارد  
(سعدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶)

یکی از دلایل ممتاز بودن غزل سعدی این است که مقام "عشق" را بدون تصنع بیان می دارد و در صف مقدم همه معانی دیگر قرار دارد (ریپکا، ۱۳۵۴: ۳۹۹).

### نظریه عشق استرنبرگ:

عشق مفهومی انتزاعی است و بدون شک تعریف آن با استفاده از واژه ها یکی از دشوارترین کارهاست. این درحالی است که حتی در باب ماهیت عشق هیچ نظریه مشترک و عموماً پذیرفته شده ای وجود ندارد. همیشه در زمینه عشق ابهام و سردرگمی هایی وجود داشته است. از جمله عمده ترین نظریه های عشق توسط رابرت استرنبرگ<sup>۲</sup> ارائه شده است. در سال ۱۹۸۷ وی نظریه ای ارائه داد که در آن عشق را به شکل یک مثلث تصور کرد. او می گوید که عشق مرکب از سه بخش است: صمیمیت، شور و شوق (شهوت) و تصمیم/تعهد (ایران تحقیق، ۹۵، ۰۱، ۲۵).

<sup>2</sup> Robert Sternberg



از نظر استرنبرگ سه بُعد عشق به ندرت در فردی به طور مساوی جمع می‌شود و میزان وجود هر یک از ابعاد در روابط عاشقانه متفاوت است. همچنین عنوان می‌کند که مولفه‌های صمیمیت، شور و اشتیاق (شهوت) و تصمیم/تعهد در ترکیب با یکدیگر هشت نوع متفاوت از عشق را به وجود می‌آورند که هر کدام ویژگی‌ها، محاسن و معایب خود را دارند اما برخی از انواع عشق با سطوح بالاتری از رضایتمندی همراه‌اند. با توجه به مثلث عشق استرنبرگ انواع عشق عبارت‌اند از:

انواع عشق	صمیمیت	شهوت	تعهد
فقدان عشق	ضعیف	ضعیف	ضعیف
عشق دوستانه	قوی	ضعیف	ضعیف
عشق شهوانی	ضعیف	قوی	ضعیف
عشق بوچ	ضعیف	ضعیف	قوی
عشق خیال انگیز	قوی	قوی	ضعیف
عشق مشفقانه	قوی	ضعیف	قوی
عشق ابلهانه	ضعیف	قوی	قوی
عشق کامل	قوی	قوی	قوی



- ۱- فقدان عشق: زمانی است که ابعاد سه گانه عشق در روابط افراد بسیار کمرنگ است یا اصلاً وجود ندارد. مثل بسیاری از روابط رسمی که افراد مرتبط با یکدیگر دارند. اگر احساس شخص نسبت به شریک زندگی از این نوع باشد، این رابطه در معرض خطر است.
- ۲- دوست داشتن: زمانی است که فقط عامل صمیمیت وجود داشته باشد و از دو بعد دیگر خبری نیست و یا بسیار کمرنگ است. این نوع عشق، احساس ایجاد یک رابطه دوستی عمیق و حقیقی می باشد. در این حالت احساس دلسوزی، رفاقت، گرمی، مهر و علاقه و هیجانات مثبت وجود دارد. اما احساس شور و شوق (شهوت) و تصمیم/تعهد وجود ندارد.
- ۳- شیفتگی (دل باختگی): در این نوع عشق بُعد شور و شوق (شهوت) بر روابط افراد یا احساس یک فرد نسبت به دیگری حاکم است. یک حالت شدید شور و اشتیاق است که در آن فرد به شدت و به طور افراطی مجذوب شده، در حالی که تعهد و صمیمیت واقعی وجود ندارد. در این حالت فرد به صورت وسواس گونه از طرف مقابل شخص ایده آلی می سازد. در این نوع عشق درجه بالایی از برانگیختگی فیزیولوژی و روانی وجود دارد. این نوع عشق با وصل به معشوق به شدت پایان می پذیرد و ممکن است به تنفر تبدیل شود.
- ۴- عشق پوچ (تهی): در این نوع عشق فقط بُعد تصمیم/تعهد وجود دارد و سایر ابعاد وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است. به طور معمولی این نوع عشق در یک رابطه بلند مدت راکد وجود دارد که در آن زوجها رابطه هیجانی و عاطفی متقابل را از دست داده اند و یا آنقدر با هم مانده اند که به همدیگر عادت کرده اند یا به علت ترس از بی کسی و یا به خصوص برای فرزندان با هم می مانند. همچنین این نوع عشق در ازدواج های از پیش ترتیب داده شده نیز دیده می شود.
- ۵- عشق رمانتیک: این نوع عشق ترکیبی از صمیمیت و شور و شوق است که بر اساس دو جنبه جذابیت فیزیکی و عاطفی استوار است. نوعی احساس نزدیکی، قرابت و پیوند بین دو زوج است. در این حالت اعتماد بسیار بالایی نسبت به همسر وجود دارد و به لحاظ عاطفی به شدت به او نزدیک است. در این نوع عشق خود افشایی بسیار بالاست و شخص بدون ترس از

طردشدن، عقاید و افکار خود را با همسرش در میان می‌گذارد و زمانی که افکار و احساس خود را برای طرف مقابل ابراز می‌دارد، حالت شور و شوق را در اوج خود تجربه خواهد کرد. با این حال به دلیل نداشتن بینش و تعهد، امکان تداوم این عشق اندک است و در صورتی که رابطه به علت ارضای نیازهای زوجین تداوم یابد به مرور زمان تعهد در روابط آن‌ها به وجود می‌آید.

۶- عشق رفاقتی: این نوع عشق ترکیبی از صمیمیت و تعهد است. یک رابطه دوستانه پایدار، طولانی مدت و متعهدانه که همراه با مقدار زیادی صمیمیت است. در این نوع عشق تصمیم بر آن است که شخص همسرش را دوست داشته باشد و به باقیماندن با او متعهد می‌باشد. این نوع عشق همراه با بهترین روابط دوستانه است که رفتار شهوانی در آن نیست یا خیلی کم‌رنگ است و رفتار عطوفت و رزانه در آن دیده نمی‌شود. بسیاری از عشق‌های آرمانی که دوام یابد و پایدار شود، تبدیل به عشق رفاقت آمیز خواهد شد. این نوع عشق بین دو همکار که سال‌ها با یکدیگر کار کرده‌اند یا بین یک زوج که دارای فرزندی هستند مشاهده می‌گردد.

۷- عشق ابلهانه: این نوع عشق، از ترکیب شور و شوق (شهوت) و تصمیم/تعهد به وجود می‌آید و صمیمیت در آن دیده نمی‌شود. زوجین صرفاً براساس حالت شور و شوق (شهوت) نسبت به هم متعهد هستند و رابطه صمیمانه و عاطفی عمیقی با همدیگر ندارند. این حالت گردبادی از هیجانات است که زود فروکش می‌کند. استرنبرگ معتقد است در این حالت افراد در نگاه اول عاشق یکدیگر می‌شوند و خیلی زود بدون اینکه همدیگر را بشناسند به داشتن یک رابطه طولانی متعهد می‌گردند. این عشق خیلی شدید و اغلب وسواس گونه است. فرد نمی‌تواند فکر خود را از او رها کند، شدیداً آرزو می‌کند به او نزدیک شود، او را لمس کند و با او در هم آمیزد و با این تخیلات به فرد حالت شوریدگی دست می‌دهد.

۸- عشق کامل (آرمانی): این نوع عشق ترکیبی از سه حالت صمیمیت، شور و شوق (شهوت) و تصمیم/تعهد است. در این حالت فرد همسر خود را به عنوان یک انسان دوست می‌دارد و به او احترام می‌گذارد، به او متعهد است و از طریق برقراری ارتباط درست با او احساس نزدیکی





می‌کند. رفتار دوستانه، رفاقت آمیز، محبت آمیز و مراقبت آمیز خواهد داشت. روابط زناشویی همراه با تعهد به وفاداری و اوج لذت بدون احساس گناه تجربه می‌شود. استرنبرگ عنوان می‌کند رسیدن به این مرحله خیلی آسان‌تر از نگهداشتن آن است (همان، ۲۵، ۹۵، ۰۱). با توجه به توضیحات بالا، هدف ما در این پژوهش این است که آیا عشق بکار رفته در اشعار سعدی منطبق با عشق کامل (آرمانی) از دیدگاه استرنبرگ است؟ در همین رابطه از آنجا که غزلیات سعدی سهم بیشتری از اشعار عاشقانه ی وی را شامل می‌شود به بررسی آن پرداخته و برای هر کدام از سه مولفه ی استرنبرگ (صمیمیت، هوس، تعهد) به صورت جداگانه مثال آورده ایم.

#### ۱- صمیمیت :

صمیمیت به احساس های نزدیک، ارتباط های صمیمانه و ضمانت شده در روابط عاشقانه اشاره می‌کند. همچنین قلمرویی از هیجانات که سبب بالا رفتن احساسات می‌شود را در بر می‌گیرد، که در واقع تجربه ای از گرما و شور و اشتیاق را در روابط عاشقانه میسر می‌سازد. استرنبرگ و گرجک با تحقیق و بررسی در نتایج محققین دیگر نظیر رابین، ده خوشه صمیمیت را به عنوان نتیجه مشخص نمودند که عبارتند از: ۱- میل به افزایش رفاه معشوق ۲- تجربه خوشحالی در کنار معشوق ۳- احترام بالا برای معشوق ۴- توانایی حساب کردن بر معشوق هنگام نیازمندی ها ۵- فهم متقابل طرفین در رابطه ۶- به اشتراک گذاری خود و مایملک دارایی طرفین عشق ۷- کسب حمایت احساسی از معشوق ۸- دادن حمایت احساسی و هیجانی به معشوق ۹- ارتباطات صمیمانه طرفین ۱۰- ارج نهادن به یکدیگر در طول زندگی (استرنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۱۹-۱۳۵).



در غزلیات سعدی ابیات زیر را می‌توان به عنوان شاهد ذکر کرد:

مگر نسیم سحر بوی یار من دارد      که راحت دل امیدوار من دارد

(سعدی، ۱۳۸۶: ۳۱۷)

مگر نسیم سحر بوی زلف یار منست      که راحت دل رنجور بی‌قرار منست  
به خواب درنرود چشم بخت من همه عمر      گرش به خواب بینم که در کنار منست

(همان، ۲۸۵)

گفته بودم چو بیایی غم دل با تو بگویم      چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی

(همان، ۴۴۶)

در اشعار بالا، آنجا که می‌خواهد غم دل خویش را به معشوقش بیان کند و یا دلش بی‌قرار معشوق است و از در کنار او بودن راحت است و لذت می‌برد، طبیعتاً احساس نزدیکی بودن و ارتباط صمیمانه‌ای به وی دارد.

حلقه بر در نتوانم زدن از دست رقیبان      این توانم که بیایم به محلت به گدایی

(همان، ۴۴۵)

بیا که در غم عشقت مشوشم بی تو      بیا بین که در این غم چه ناخوشم بی تو

(همان، ۴۳۶)

گر چه تو بهتری و من از همه خلق کمتری      شاید اگر نظر کند محتشمی به چاکری

(همان، ۴۶۳)

در اشعار بالا صمیمیت بین سعدی و معشوق وی مشاهده می‌شود و با نگاه به غزلیات عاشقانه‌ی سعدی در می‌یابیم که سعدی در بیان احساس به معشوقش راحت بوده و این نشان‌دهنده این است که صمیمیت وجود داشته که در بعضی از ابیات بیشتر نمایان است. شاید بیشترین مولفه در اشعار سعدی از این نوع باشد، زیرا طبق دیدگاه استرنبرگ در بیشتر روابط عاشقانه احساس



محبت و اظهار آن، علاقه، مراقبت، مسئولیت، همدلی و غمخواری نسبت به فردی که شخص او را دوست دارد وجود دارد.

## ۲- عشق: شور و شوق (شهوت)

هوس یا شور و اشتیاق سائقی است که انسان را به سوی عشق، جذابیت های بدنی، مقصد جنسی و وابستگی ها، به سوی پدیده های عاشقانه در روابط هدایت می کند. مولفه های هوس شامل قلمرویی از منابع انگیزشی و دیگر شکل های انگیزش است که فرد را به سوی تجربه هوس و شور و اشتیاق در روابط عاشقانه هدایت می کند. در یک رابطه عاشقانه نیاز های جنسی ممکن است به خوبی تجربه شود. هر چند، دیگر نیازها مانند عزت نفس، یاری کردن، مهرورزی، وابستگی، سلطه گری، سلطه پذیری، خود شکوفایی ممکن است به تجربه هوس کمک کنند (استرنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۱۹-۱۳۵).

لبست آن یا شکر یا جان شیرین	بهست آن یا زنج یا سیب سیمین
حکایت می کند بتخانه چین	بتی دارم که چین ابروانش
ز چشمانم بیفتادست پروین	از آن ساعت که دیدم گوشوارش

(سعدی، ۱۳۸۶: ۴۳۳)

در ابیات بالا سعدی به زیبایی تمام، معشوق خود را توصیف می کند. توجه خاص او به زنخدان ، و تشبیه آن به میوه به و یا سیب و همچنین لب معشوق که مانند شکر شیرین است و دیگر جذابیت های جسمانی معشوقش، مانند ابروان و گوشواره هایش که هر کدام از این عناصر باعث می شود میل و اشتیاق هر عاشقی به سمت معشوقش بیشتر شود، وی را مشتاق تر می کند.

گل است آن یاسمن یا ماه یا روی	شب است آن یا شبه یا مشک یا موی
لبت دانم که یاقوت است و تن سیم	نمی دانم دلت سنگ است یا روی

(همان، ۴۹۱)



- هرگز این صورت کند صورتگری      یا چنین شاهد بود در کشوری
- سرورفتاری صنوبرقامتی      ماه رخساری ملایک منطری
- عارضش باغی دهانش غنچه‌ای      بل بهشتی در میانش کوثری  
(همان، ۴۶۳)
- آن دوست که من دارم وان یار که من دانم      شیرین دهنی دارد دور از لب و دندانم  
(همان، ۴۰۸)
- در وصف نیاید که چه شیرین دهندست آن      اینست که دور از لب و دندان منست آن  
(همان، ۴۲۲)
- گر گویمت که سروی سرو این چنین نباشد      ور گویمت که ماهی مه بر زمین نباشد  
گر در جهان بگردی و آفاق درنوردی      صورت بدین شگرفی در کفر و دین نباشد  
لعلست یا لبانت قندست یا دهانت      تا در برت نگیرم نیکم یقین نباشد  
صورت کنند زیبا بر پرنیان و دیبا      لیکن بر ابروانش سحر مبین نباشد  
زنبور اگر میانش باشد بدین لطیفی      حقا که در دهانش این انگبین نباشد  
(همان، ۳۲۹)
- وقتست اگر بیایی و لب بر لبم نهی      چندم به جست و جوی تو دم بر دم اوفتد  
(همان، ۳۱۳)
- ای لعبت خندان لب لعلت که مزیده‌ست؟      وی باغ لطافت به رویت که گزیده‌ست؟  
(همان، ۲۷۷)



به حسن دلبر من هیچ در نمی‌باید      جز این دقیقه که با دوستان نمی‌پاید  
حلاوتیست لب لعل آبدارش را      که در حدیث نیاید چو در حدیث آید  
(همان، ۳۵۶)

همانطور که مشاهده می‌کنید ابیات بالا در وصف جذابیت های جسمانی معشوق است که سعدی با مهارت تمام توصیف نموده است. آن جاست که لب معشوق را به شکر و یا یاقوت تشبیه میکند. عارض معشوق را به باغ و دهانش را مانند غنچه میداند. همچنین جذابیت های دیگری که از نظر سعدی شور و اشتیاق را در او بوجود آورده و توصیف نموده است مانند رفتار معشوق، قامت و رخسار و اندام او می‌باشد که به طور خلاصه بر اساس نظریه استرنبرگ این مولفه هم در اشعار عاشقانه او وجود دارد تا یکی دیگر از ملاک های عشق کامل در اشعار او هویدا شود.

۳- تصمیم/تعهد: تعهد در کوتاه مدت، تصمیمی است که فرد کسی را در میان دیگران دوست دارد و در طولانی مدت، تعهد برای نگهداری عشق است. این دو جنبه از تعهد لزوماً با یکدیگر همراه نیستند، در یکی، فرد می‌تواند تصمیم بگیرد که به کسی بدون داشتن تعهد عشق بورزد، اما در رابطه طولانی مدت فرد می‌تواند به یک رابطه متعهد باشد، بدون ابراز اینکه یکی از طرفین شخص دیگری را دوست دارد. سه مولفه عشق در ارتباط متقابل با یکدیگر نیز هستند (استرنبرگ، ۱۹۸۶: ۱۱۹-۱۳۵).

به طور مثال در بیت زیر سعدی حتی در صورت جفای معشوق در راه وفا داری حاضر است جان بدهد که این نشان از تعهد وی می‌باشد:

مرا به هیچ بدادی و من هنوز بر آنم      که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم  
(سعدی، ۱۳۸۶: ۴۰۶)



دیده به روی هر کسی برنکنم ز مهر تو در ز عوام بسته به چون تو به خانه اندری  
(همان، ۴۶۲)

دریبت ذیل سعدی با وجود اصرار مردم و اطرافیان که می‌گویند در پی معشوق  
دیگری باشد، وی هرگز حاضر نیست که دو معشوقه داشته باشد و به دو نفر عشق  
بورزد و به تعهد عشق خود پایبند است.

خلق گویند برو دل به هوای دگری ده نکم خاصه در ایام اتابک دو هوایی  
(همان، ۴۴۶)

هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر که من از دست تو فردا بروم جای دگر  
بامدادان که برون می‌نهم از منزل پای حسن عهدم نگذارد که نهم پای دگر  
هر کسی را سر چیزی و تمنای کسیست ما به غیر از تو نداریم تمنای دگر  
(همان، ۳۶۵)

گر برود به هر قدم در ره دیدنت سری من نه حریف رفتنم از در تو به هر دری  
تا نکند وفای تو در دل من تغییری چشم نمی‌کنم به خود تا چه رسد به دیگری  
بسته‌ام از جهانیان بر دل تنگ من دری تا نکنم به هیچ کس گوشه چشم خاطری  
(همان، ۴۶۳)

سو گــنــد به جانــت اــر فــرو شــم یک موی به هر که در جهانت  
(همان، ۳۱۰)

جان و تنم ای دوست فدای تن و جانــت مویی نفروشم به همه ملک جهانت  
(همان، ۳۰۸)

گر قصد جفا داری اینک من و اینک سر ور راه وفا داری جان در قدمت ریزم  
(همان، ۴۰۴)



در ابیات بالا، سعدی که عاشق است نسبت به معشوق خود اظهار وفاداری با بخشیدن جان خود در راه معشوقش می‌کند که معمولاً در روابط عاشقانه و داستانهای عاشقانه، نثار جان عاشق برای معشوقش با ارزش ترین و زیباترین ایثار و تعهد است.

گر من از عهدت بگردم ناجوانمردم نه مردم      عاشق صادق نباشد کز ملامت سر بخارد  
(همان، ۳۱۶)

تا تو به خاطر منی کس نگذشت بر دلم      مثل تو کیست در جهان تا ز تو مهر بگسلم  
(همان، ۴۰۶)

سعدی در اشعار فوق، بر این است که برای حفظ و نگهداری از معشوق و داشتن یک رابطه طولانی مدت با او تعهد داشته باشد و فقط با یک نفر باشد و دل به هوای دیگری ندهد و این ارتباط را مهم‌تر از ارتباط با هر فرد دیگری تلقی کند و دقیقاً آن چیزی است که استرنبرگ در مورد مولفه تصمیم - تعهد بیان می‌کند.



### نتیجه گیری:

سعدی به عنوان استاد غزلیات عاشقانه در مورد روابط عاشقانه در اشعار خود عشقی را عنوان می‌کند که در آن صمیمیت همراه با احترام، و تعهد به وفاداری و اوج لذت بدون احساس گناه، موج می‌زند. و آنجا که از لب و ... یارسخن می‌گوید عنصر میل را می‌نماید و آنجا که در مقابل بی وفایی یار، جان بر کف می‌نهد و از وفا می‌گوید تعهد خویش را نشان می‌دهد؛ و اما صمیمیت؛ این مولفه بیش از هر مولفه‌ی دیگری در بیت بیت اشعار سعدی خود را نشان می‌دهد و شاید حضور همین مولفه‌ی صمیمیت است که غزلیات سعدی را چنین دلنشین می‌کند. به هر حال، این همان چیزی است که از نظر استرنبرگ اگر هر سه مولفه در روابط عاشقانه وجود داشته باشد، این عشق، یک عشق کامل و آرمانی می‌تواند باشد. پس، با توجه به اینکه هر سه مولفه‌ی عشق آرمانی یعنی صمیمیت، شهوت، تعهد در اشعار سعدی به وفور به چشم می‌خورد، می‌توان نتیجه گرفت عشق در اشعار غنایی سعدی با عشق آرمانی از دیدگاه رابرت استرنبرگ تطابق دارد.





## منابع:

- انوری، حسن (۱۳۸۷)، غزلیات و قصاید سعدی، تهران: دانشگاه پیام نور.
- ریپکا، یان. (۱۳۵۴)، تاریخ ادبیات ایران ترجمه عیسی شهابی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، حدیث خوش سعدی، تهران: سخن.
- سعدی، شیخ مصلح الدین (۱۳۸۶)، کلیات، تصحیح محمد فروغی. تهران: پارسه .
- فروم، اریک (۱۳۸۷)، هنر عشق ورزیدن، ترجمه میترا میر شکار، تهران، نشر طاووس فرهنگ.
- موحد، ضیا (۱۳۷۸)، سعدی، تهران: طرح نو.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۷)، چشمه روشن، تهران: انتشارات علمی.
- <http://www.irantahgig.ir/?p=۴۷۶۳>
- Sternberg Robert J (1986). A triangular theory of love. *Psychological Review* 93 (2): 119-135. (1988).
- "Love styles". In Barnes MH, Sternberg RJ. *The Psychology of love*. New Haven, Conn: Yale University Press. pp. 38-67.



## تحلیل شخصیت نوجوانان در داستان باران خشت از حسین مقدس

زینب السادات هاشمی<sup>۱</sup>

مهتاب قدرت<sup>۲</sup>

### چکیده:

ادبیات نوجوانان مجموعه‌ی خواندنی‌های نوجوانان در زمینه‌های داستان، شعر، نمایش، نشریه و... است. داستان‌هایی که برای نوجوانان نوشته می‌شود، آن‌ها را با رخدادهای، شیظنت‌ها، حس انسان دوستی، عواطف، تعلیم و تربیت، موقعیت‌های تازه آشنا ساخته، و آن را برای مواجه شدن با موقعیت‌های جدید زندگی آشنا می‌سازد. حسین مقدس نویسنده‌ای جدید است که ساده می‌نویسد و در آثارش بویژه مجموعه‌ی باران خشت به گونه‌ای نگاشته که مخاطب نوجوان نیز با آن ارتباط برقرار کرده و حس کودکی و تخیل چه در داستان آغازین و چه در داستان‌های بعدی حضور داشته و مخاطب را با تخیل و حس کودکی آشنا می‌سازد.

در این پژوهش به اولین داستان از این مجموعه که همانم کتاب است پرداخته شده و شخصیت نوجوانان در این داستان مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است.

**کلید واژه:** حسین مقدس، نوجوانان، داستان، باران خشت

<sup>۱</sup>. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دهاقان [zd\\_hashemi@yahoo.com](mailto:zd_hashemi@yahoo.com)

<sup>۲</sup>. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان [mahtab.ghodrat@yahoo.com](mailto:mahtab.ghodrat@yahoo.com)



## - ضرورت پژوهش

حسین مقدس نویسنده جدیدی است که داستان‌هایش مطابق نیازها و عواطف و تربیت نوجوانان است و پرداختن به آثار ایشان راهی برای نقد و معرفی این نویسنده برای علاقه‌مندان به داستان است.

## - مقدمه:

داستان‌هایی که برای نوجوانان نوشته می‌شود، می‌تواند امور و مسایل گوناگون زندگی را به زبان کودک مطرح کند و کودکان و نوجوانان را به طور غیرمستقیم، برای مواجهه با این مسایل آماده گرداند. علاوه بر این که آن‌ها را با تجربه‌های تازه آشنا می‌کند، می‌کوشد تا در آن‌ها احساس و اندیشه‌های نو و با ارزشی پدید آورد. حسین مقدس یکی از نویسندگانی است که با قلم شیوای خود در داستان باران و خشت، شخصیت نوجوانان را به تصویر کشیده و داستانی زیبا خلق کرده است.

## - زندگی‌نامه

حسین مقدس در سال ۱۳۳۷ در شهرستان داراب واقع در استان فارس و در محله تاج آباد به عرصه گیتی پا گذاشت و دوره دبستان و دبیرستان را در این شهرستان به اتمام رساند. (ر.ک. مقدس، ۱۳۸۹، ص ۶) ایشان در رشته علوم طبیعی دیپلم گرفته و در دوره دانشگاه کارشناسی علوم اجتماعی را در دانشگاه شیراز خوانده، مدت اندکی آموزش را تجربه کرده و بعد از مدتی به شغل آزاد مغول گشت. روح تشنه‌اش همواره او را به مطالعه سوق داده و با علاقه‌ای که به داستان و رمان داشت به نوشتن روی آورده و داستان‌هایی زیبا را آفریده است. ایشان اکنون در سطح استان فارس و شهرستان داراب کارگاه‌های داستان نویسی برگزار می‌کنند که از طرف علاقه‌مندان به نوشتن روبرو شده است. دو دوره داور جشنواره‌های داستانی نارنج جهرم و داستان طنز در داراب نیز بوده است.



## - آثار

### ۱- باران و خشت:

اولین مجموعه داستان کوتاه حسن مقدس و شامل پانزده داستان کوتاه اوست که در ۱۳۶ صفحه و توسط نشر کیان در سال ۱۳۸۹ به طبع رسیده است.

### ۲- پشت شیشه‌های مات:

شامل ۲۱ داستان در ۱۲۸ صفحه و توسط انتشارات بامداد چاپ شده است.

### ۳- روایت‌های لوچ

این کتاب توسط نشر بامداد در دست چاپ است.

## - ادبیات نوجوانان

ادبیات کودک و نوجوان به خصوص در حوزه‌ی داستان، به تربیت و پرورش و هم‌چنین مسائل عاطفی، اجتماعی و مذهبی این گروه سنی می‌پردازد، ابزار مناسبی است برای کمک به نوجوان مضطرب، وحشت‌زده، نگران، گوشه‌گیر و ... که در مواجهه با اتفاقات و رویدادهای زندگی بتوانند تصمیم‌گیری و عملکردی مناسب داشته باشند. نوجوانان از طریق داستان می‌توانند حالات و احساسات خود و دیگران با شیوه‌های بیان عواطف و ابراز هیجانات را به نحو احسن بشناسند. داستان‌های مخصوص این گروه سنی نقش عمده‌ای در پاسخگویی به نیازها و رفع مشکلات آن‌ها دارد. کودکان و نوجوانان فطرتاً از پذیرش مستقیم نصایح و رهنمودها بیزارند. قصه قالب مناسبی برای بیان غیرمستقیم پیام‌ها و ارزش‌های مثبت به کودکان و نوجوانان است. تأثیرگذاری ادبیات بر هیجانات و عواطف نوجوانان در صورتی امکان‌پذیر است که نویسندگانی که برای این گروه سنی داستان می‌نویسند از ویژگی‌های ادبیات نوجوانان و هم‌چنین نیازها و چگونگی رشد عاطفی و روانی آن‌ها، آگاه باشند تا بتوانند با فضاسازی، ماجراها و شخصیت‌هایی که در اختیار دارند، از طریق ارائه الگوهای مناسب در عمل یا از طریق شخصیت‌پردازی‌های جذاب در داستان‌ها، حکایات، سرگذشت‌ها و ...، بیشترین تأثیر را بر نوجوانان



داشته باشند. هدف ادبیات کودک و نوجوان تأثیرگذاری بر روی آن هاست و نوشته ای که هنرمندانه نباشد فاقد تأثیر است. همچنین نوشته باید به زبان کودک و نوجوان تهیه شود. نوشته ی ویژه ی کودک و نوجوان باید هدف و پیام نیز داشته باشد و این موضوع مهم ترین بحث ادبیات کودک و نوجوان به شمار می رود. «ادبیات کودکان و نوجوانان حاصل تلاش هنرمندانه ای است که در قالب مجموعه ای از کلمات عرضه می شود و با زبان و شیوه ای مناسب و در خور فهم کودک یا نوجوان، او را به سوی رشد هدایت می کند.» (رحماندوست، ۱۳۷۲، ص ۶)

«شعاری نژاد» درباره ی ادبیات کودک و نوجوان چنین تعریف می کند که؛ ادبیات کودک و نوجوان همه ی مضامین متون ادبی، علمی، هنری، که در حد فهم و استعداد کودکان یا نوجوانان است را شامل می شود همه ی مسایل زندگی را دربر گرفته و در همه ی مراحل زندگی مطرح است، می تواند کودکان و نوجوانان را در همه مسایل زندگی کمک کند، و آن ها را گسترش داده و تجربه های متعدد و متنوعی را در اختیارشان بگذارد، و خلاقیت کودکان و نوجوانان را برانگیزد. (ر.ک، شعاری نژاد، ۱۳۶۴، ص ۶۴) ادبیات کودکان و نوجوانان به پرورش شخصیت فردی و اجتماعی خواننده کمک و فرد را برای شناسایی خود، محیط، مسایل زندگی و فرهنگ جامعه ی خود و جامعه های دیگر و علاقه ی خواننده به مطالعه می افزاید و پرورش ذوق و استعدادش یاری می دهد و مهارت در زبان نوشتاری را می افزاید. (ر.ک. فضیلت، ۱۳۸۶، ص ۲۶) «محمدی» دو عامل مهم و تأثیرگذار در به وجود آمدن ادبیات داستانی کودک و نوجوان بیان می کند: یکی ساده نویسی کتاب های درسی و نوشتن کتاب های مناسب با سن کودکان و نوجوانان توسط پیشگامان گسترش مدارس نو در ایران و دیگری داستان های ترجمه شده ای که در نشریه های آن زمان منتشر می شد. (ر.ک. محمدی، ۱۳۸۴، ص ۴۶۵)

«فضیلت» ادبیات کودکان و نوجوانان را با کتاب های درسی متفاوت می داند: «در خواندنی های کودک و نوجوان هدف نویسنده آموزش مستقیم است ولی در ادبیات



کودکان و نوجوانان نویسنده پیام خود را به صورتی غیرمستقیم می‌دهد و نتیجه گیری را به خواننده واگذار می‌کند.» (فضیلت، ۱۳۸۶، ص ۲۵)

### – تاثیر اعجاب انگیز ادبیات کودکان و نوجوانان

«شعاری نژاد» بیان می‌کند که همراه تربیت در زندگی انسان، ادبیات کودکان و نوجوانان نیز همراه آن مطرح بوده است. و بزرگ‌ترها برای تغییر رفتار کودک و نوجوان و اثرگذاری روی آن‌ها، به داستان روی می‌آوردند. زیرا دریافته بودند بخاطر علاقه انسان به داستان که این روش تربیتی از تربیت مستقیم یا اندرز دادن مستقیم مؤثرتر است. (ر.ک. شعاری نژاد، ۱۳۶۴، ص ۷۱) و «بیشتر نظریه‌های روان‌شناسی کودکی و نوجوانی بر فرآیند هم‌ذات‌پنداری و الگوپذیری نوجوانان از شخصیت‌های داستانی تأکید دارند. تردیدی نیست که نوجوان، از شخصیت‌های داستانی که قادر باشند نگاه و علاقه‌شان را جلب کنند، الگو می‌گیرند، تأثیر می‌پذیرند و ناخواسته مسحور ویژگی‌های شخصیت می‌شوند.» (عموزاده خلیلی، ۱۳۸۱، ص ۱۱)

فضیلت عقیده دارد:

نخست آن‌که قصه با زبان و بیان، توانایی درک زبان نوشتاری، تخیل و تجربه‌های کودکان و نوجوانان متناسب است. از این‌رو هر گروه سنی کودک یا نوجوان از زبان و بیان متناسب با فهم و درک آن‌ها استفاده می‌شود. زبان و بیان و محتوای این گونه آثار برای خردسالان بسیار ساده است و پایه‌پای رشد فکری کودکان و نوجوانان پیش می‌رود.

دوم آن‌که به رشد و پرورش شخصیت خواننده کمک می‌کند و به این نکته توجه دارد که دوران کودکی و نوجوانی مهم‌ترین سال‌های شکل گرفتن و پرورش احساس و اندیشه است. از این‌رو از آن‌چه سبب یأس و بدبینی و بدخواهی می‌شود پرهیز می‌کند.

سوم آن‌که اهمیت تصویر را برای کودک و نوجوان برابر با اهمیت نوشته می‌داند و همواره برخی از پیام خود را به کمک تصویر بیان می‌کند. به



همین سبب کتاب‌های تصویری کودکان خردسال، که حتی گاه نوشته‌ای به همراه ندارند، در ادبیات کودکان و نوجوانان ارزش بسیار دارند. (فضیلت، ۱۳۸۶، ص ۲۵)

## - داستان

«داستان در معنی گسترده‌ی کلمه به هر نوع حادثه و سرگذشتی گفته می‌شود که از نیروی خیال نویسنده سرچشمه گرفته باشد.» (نوروزی، ۱۳۷۵، ص ۹۵) و «داستان نوشته‌ای است که نویسنده در آن فکر اصلی خود را در قالب حکایت بیان می‌کند. ماجرا و رویداد نقش مهمی در داستان دارند زیرا باعث جذب خواننده می‌شوند. پیام نویسنده به صورت غیرمستقیم در خواننده اثر می‌گذارد، پس برای آفرینش یک اثر اصیل هنری توجه به نگارش و شیوه پرداخت و همچنین موضوع و قالب داستان اهمیت فراوانی دارد.» (غفاری، ۱۳۸۱، ص ۳۸) «میرصادقی» نیز ادبیات داستانی را شامل قصه، رمانس، داستان کوتاه و آثار وابسته به آن می‌داند. (ر.ک. میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۲۲) «معمولاً به آثاری که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. در قصه شخصیت‌ها و قهرمان‌ها کم‌تر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند. قصه‌ها اغلب پایانی خوش دارند و در آن‌ها خوبی‌ها بر بدی‌ها پیروز می‌شوند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۲۲)

«داستان کوتاه اثری است که در آن نویسنده با طرح منظم، شخصیتی را در یک واقعه اصلی، نشان می‌دهد و این اثر بر روی هم تأثیر واحدی را القا می‌کند.» (نوروزی، ۱۳۷۵، ص ۹۸)

دلایل بسیاری برای اهمیت ادبیات کودکان و نوجوانان و قصه‌گویی ذکر شده است:

گفتار و کردار شخصیت‌های قصه نمایانگر خوب بودن و یا بد بودن آن‌هاست. کودکان و نوجوانان به راحتی می‌توانند خداپسندانه بودن اعمال و گفتار

شخصیت‌های قصه‌هایی را که مناسب سن آنهاست دریابند و موضع خویش را در برابر شخصیت‌های قصه مشخص سازند. کودکان و نوجوانان با بهره‌گیری از قدرت تخیلی خویش به راحتی می‌توانند خود را جایگزین یکی از شخصیت‌های قصه بکنند. در هر قصه ماجرای پی‌گیری می‌شود، ماجرای که نقاط مجهولی دارد و می‌تواند حس کنجکاوی بچه‌ها را برانگیزد. پشت سرهم بودن و پیوستگی منطقی صحنه‌های قصه، عامل مهمی برای سرگرم کردن کودکان و نوجوانان و پر کردن اوقات فراغت آنهاست. خواندن یا شنیدن قصه‌ها گنجینه‌ی لغات و اطلاعات کودکان و نوجوانان را می‌افزاید و افق جدید و ناگشوده را بر روی آنها می‌گشاید. در هر قصه‌ای، شخصیت‌های اصلی قصه یا با خود درگیرند یا برآند تا بر طبیعت چیره شوند و یا می‌خواهند بر مردم بد پیروز شوند یا به مردم خوب کمک کنند. وجود رابطه منطقی و علت و معلول میان صحنه‌ها و روی داده‌ها و ماجراهای هر قصه‌ای سبب می‌شود که کودکان و نوجوانان با پی‌گیری شخصیت‌های قصه و ماجراهای آن به تمرین «دادن نظم منطقی به ذهن» بپردازند. (ر.ک. رحماندوست، ۱۳۷۱، ص ۲۵-۲۶)

«رهگذر» داستان‌های مورد علاقه کودکان و نوجوانان را به دو دسته کلی تقسیم کرده است: ۱- قصه‌هایی که مشکل اصلی داستان شکل خاص این گروه سنی و قهرمان قصه یا کودک یا نوجوان است. ۲- داستان‌هایی که نه مشکلاتشان مشکل این گروه سنی است و نه قهرمان آن کودک یا نوجوان است، نه پیام آن داستان ربطی به این سنین دارد. اما این قصه‌ها از نظر ساختار هنری خاص خود، توجه این گروه سنی را به خود جلب می‌کند و آنها را برای پذیرش مسئولیت بزرگسالی آماده می‌سازد. (ر.ک. رهگذر، ص ۱۶۴-۱۶۸) و در این مجموعه داستانی حسین مقدس به غیر از داستان آغازین یعنی همان باران خشت شخصیت‌های داستان‌ها کمتر نوجوانان بوده اما به نحوی تجاربی از عواطف و احساسات و زیستن را در اختیار نوجوانان قرار می‌دهد و این در گروه داستان‌های واقعی قرار می‌گیرد. داستان‌های نوجوانان را به سه گروه تقسیم کرده اند:





- ۱- داستان‌های واقعی
- ۲- داستان‌های افسانه‌ای
- ۳- داستان‌های فانتزی (غفاری، ۱۳۸۱، ص ۳۹)

### معرفی کتاب باران و خشت

فرح شیرازی درباره این مجموعه می‌گوید: «در این مجموعه نیز با وجود گسستی که ظاهراً بین واقعیت و غیر آن در بعضی روایت‌ها دیده می‌شود، خطی نامرئی، کل آدم‌ها و عناصر داستانی را به یک زیربنای واقع‌گرایانه می‌دهد. نامرئی‌بودن این وجه اتصال، از تفاوت تصور ما درباره واقعیت بگونه‌ای که در فرهنگ مسلط جا افتاده با آنچه واقعاً در زندگی و تاریخ رخ داده است ناشی می‌شود. از شخصیت‌کت و پاره‌ای مثل رستم ریقو تا سوسک واره‌ای مثل سکنجان، از حنایی تا موش کور، از بوها تا رنگ‌ها و لحظه‌ها، هر کدام از این علائم و نشانه‌ها به گوشه‌هایی از واقعیت‌های خوب و بد جامعه و انسان اشاره دارند. این در حالیست که هیچ قاعده اخلاقی برای تبیین عقلانی دوگانه‌های خوب و بد کشف و یا اختراع نشده است. بنظر من روایت‌های این مجموعه داستان همگی به نوعی رنگ و بوی واقع‌گرایی دارند.» (فرح شیرازی، ۱۳۸۹/۷/۳۰) این مجموعه ۱۳۶ صفحه و حاوی ۱۵ داستان کوتاه است، که هر داستان متفاوت از دیگری به ماجرای پرداخته است. داستان‌های این مجموعه عبارتند از: باران و خشت، برگ و باد، درد دل‌های یک مرده، شاپرک و گل نرگس، نخاله‌ها، بازی بزرگان، سکنجان، سگ‌ها و آدم‌ها، دره‌ی انار، دستمال کاغذی، مثل هر روز دیگر، بو، سوء تفاهم، بیژن و چاه، موش کور و گلوله کاموا.

### - باران و خشت

داستان باران و خشت اولین داستان این کتاب و در ۲۲ صفحه به نگارش درآمده است. روایتگر زندگی شخصی است که به سالیان متمادی به دردی روحی



گرفتار است. مقدس با جملات زیبا و نوجه به خاطرات و حس نوستالوژیک و بازگشت به گذشته را به خواننده القاء می‌کند. شخصیت‌های داستان؛ دکتر رفعتی، آقاخشی، حاج بی‌بی، پدر و مادر و همسر راوی، زن مشتری، آقای ناظم، حشمتی، زاغی و سلیمون و عبدل.

### - راوی داستان

باران و خشت نخستین داستان این مجموعه است که از زبان اول شخص روایت میشود. راوی همان نویسنده و شخصیت اصلی داستان است.

### - خلاصه‌ی داستان

در یک روز حشمتی همکار آقای خرسند به ساعت برای تعمیر تحویل گرفته و به آقای خرسند نشان می‌دهد و خرسند با دیدن ساعت قدیمی زنجیر دار و عکس درون آن به یاد خاطرات گذشته خود می‌افتد و بی‌حال به زمین می‌افتد و یادآوری خاطرات گذشته باعث بستری او در بیمارستان می‌شود. راوی به گذشته باز گشته و باران چند شب متوالی که باعث خراب شدن خانه حاج بی‌بی شد می‌افتد، خانه‌ای که تمام حوادث کودکی که باعث بیماری او شده‌اند، در آنجا اتفاق افتاد و بنا به وصیت صاحب آن و اقدام وارث به اداره فرهنگ تقدیم شده‌بود. خرسند به گذشته برگشته و به یاد می‌آورد که افتادن ساعت در کلاس باعث هشیاری همکلاسی او زاغی شده بود و زاغی با عبدل بر سر نشان دادن ساعت دعوا کرده و عبدل از ترس آقاخشی که مبصر کلاس است و اسم بچه‌ها را برای ناظم می‌برد و ناظم با ترکه به دست بچه‌ها می‌زند. عبدل زاغی را به پشت ساختمان برده و می‌خواد او را دست به سر کند و پا به فرار بگذارد اما زاغی یقه او را می‌گیرد و دست در جیب عبدل کرده تا ساعت را بردارد و عبدل به او قول می‌دهد همه ماجرا را برای او بگوید. راوی ز گنج خانه‌ی حاج بی‌بی می‌گوید؛ سه تا شمشیر، دوتا خنجر،

لباس‌ها پهلوانان، کلاه‌خود، آفتابه و لگن، تاس دعا، لباس‌های نمایش ماه محرم و پوست شیر. در این حین زاغی متوجه حضور فردی در پشت درخت می‌شود و سریع کت او را می‌گیرد، سلیمان پسر خاله اوست که ماجرا را شنیده و میخواهد شریک این گنج باشد. عبدل قبول می‌کند و هر سه نفر گهگاهی به خانه عبدل رفته و از سوراخی به زمینی که میان خانه او و بی‌بی است رفته و به خانه بی‌بی می‌روند و با وسایل یا گنجشان ساعت‌ها بازی می‌کنند. بعد از مدتی دانش آموز دیگری بنام مراد به جمع آنها می‌پیوندد. عبدل و زاغی تصمیم می‌گیرند، که آقا خشی را به خانه بی‌بی بیاورند و به او درس عبرتی بدهند. به او می‌گویند مادر عبدل میخواهد حلوای مسقطی به تو بدهد و خشی راضی شده و با سلیمون به خانه‌ی عبدل می‌رود، از آن سو عبدل و زاغی زودتر به خانه‌ی قدیمی رفته و عبدل پوست شیر را به تن و زاغی سبیل گذاشته لباس بلند می‌پوشد و کلاه‌خود پوشیده و شمشیر بلند را برمی‌دارد. لباس سفید خونی هم بیرون می‌گذارند تا سلیمان بر تن کند. سلیمون و آقاخشی وارد شده و به محض ورود شیر به طرف آقاخشی حمله‌ور می‌شود، شمر هم با شمشیر و نگاهی غضبناک زل زد به خشی. آقا خشی گیج و منگ به عقب فرار می‌کند اما روحی خون‌آلود را می‌بیند که جلوی او را گرفته، او گردن کج کرده و از هوش می‌رود درحالی‌که سیاهی چشمش دیده نمی‌شود. بچه‌ها از توی حوض آب آورده و به صورت خشی می‌پاشند، آقاخشی جان گرفته چشم‌ها را باز می‌کند و دوباره با دیدن آن‌ها جیغ کشیده و از آنجا فرار می‌کند. از فردا به مدرسه نمی‌آید و بچه‌ها سراغ او را از پسرعمویش می‌گیرند و می‌فهمند که بیمار شده و با پدرش به مریض‌خانه‌ای به شیراز می‌رود. خشی چند روز بعد در بیمارستان شیراز می‌میرد و خانه قدیمی را صاف کرده و به اداره فرهنگ تقدیم می‌کنند. اما راز مرگ آقا خشی بر دل بچه‌ها سنگینی کرده و تنها یادگار خانه یعنی ساعت که در زده آنان مانده را بین خود بصورت دوره‌ای نگهداری می‌کنند و به یکدیگر قول می‌دهند که دوباره مجرای آقاخشی با کسی حرفی نزنند. هربار شیر و خط کرده و قرعه بنام هر کس می‌افتد مأمور نگهداری از ساعت می‌شود. راوی دوباره به زمان حال

بازگشته و همسر و دکتر را کنار خود می‌بیند دکتر بیان می‌کند که شب جشنی برای او به راه انداخته‌اند.. جشن آغاز شده و دکتر رفعتی و خانمش وارد شده و دکتر پرونده‌ای را به عبدل نشان می‌دهد و میگویند که پرونده نوجوانی است که چهل سال پیش فوت کرده به دلیل نارسایی خونی و مادرزادی! عبدالحسن می - گوید بمن چه و دکتر به او می‌گوید که تو او را نکشتی و بدلیل مادرزادی مرده است. گروهبان که صاحب ساعت است به نزد راوی آمده و او را در آغوش می - کشد و ساعت را به او می‌دهد و می‌گوید که نوبت توست که از آن مراقبت کنی... عبدل نام او را می‌پرسد و می‌فهمد که او همان زاغی است. عبدل سراغ سلیمون را می‌گیرد و زاغی تنها به بیرون می‌نگرد.

### - عبدل

آقای عبدالحسن خرسند که مغازه ساعت فروشی دارد و ساعت‌ها را نیز تعمیر می‌کند. در بزرگسالی از خاطرات کودکی رنج برده و باعث نوعی روانپریشی برای او شده است بابام یک ماشین سرزنی آلمانی از قدیم داشت. او اولین کسی است که به گنج حاج‌بی‌بی دست یافته و با همکلاسی‌ها شریک می‌شود و به خانه‌ی او سر می‌زنند. « من و زاغی و سلیمان رفتیم در خونه‌مون. در باز بود. پرده دالون را زدم کنار. بچه‌ها پشت سرم آمدند تو. ننه داشت گرده نون می‌پخت.» ( مقدس، ۱۳۸۹، ص ۲۴) گاهی راوی ترس و واهمه از ناظم دارد که این از خصوصیات نوجوانان است. عبدل بسیار این ساعت را دوست دارد: « ساعت را در آوردم خیلی خوشکل بود هروقت مسه‌اش را فشار می‌دادم سرش تَرَقّ باز می‌شد. پشت سرش عکس یک زن لخت بود. گردنبد قشنگی توی سینه زن می‌درخشید. تف ریختم رو شیشه‌اش، بعد کشیدم به شلوارم. همیشه شیشه‌اش را برق می‌انداختم... تو عمرم چیزی به این مهمی ندیده بودم. اصلاً ساعت یه طور دیگه بود.» (همان، ص ۲۵) از دیگر خصوصیات نوجوانی شیطنت و عبدل در پی نقشه و شیطنت برای جبران

کردن در برابر آقا خشتی است با پیشنهاد زاغی تصمیم به ادب کردن او می‌گیرند.  
(ر.ک. همان، ۲۶)

### - زاغی

زاغی همکلاسی راوی است. او اولین نفری است که ساعت را می‌بیند: «وسط زنگ علوم بود که یهو از جیم افتاد رو نیمکت. خواستم زود آن را بردارم، بگذارم توی جیم که زاغی ملفت شد.» (مقدس، ۱۳۸۹، ص ۱۹) دانش آموزی زورگو و پر از توان بدنی است و راوی می‌گوید: «برای نگهداری چیزایی که توخونه حاج بی‌بی بود به یک قلدور احتیاج داشتم.» (همان، ص ۲۱) «زاغی تو هوا شمشیر میزد. ... بعد زاغی رفت تو پوست شیر.» (همان، ص ۲۵)

### - آقا خشی

آقا خشی مبصر کلاس و فرزند ولی‌خان مشکات است که بخاطر منصب خانواده و وضع مالی مبصر کلاس است و با راوی داستان رفتار خوبی ندارد و همیشه اسم راوی را نوشته و به ناظم تحویل می‌دهد. «آقا خشی که اسم اصلی‌اش خشایار مشکات بود، باباش خان بود. آقا خشی از من خیلی بدش می‌آمد. شاید بخاطر ناصاف تراشیدن موهای سرم بود.» (مقدس، ۱۳۸۹، ص ۲۰) راوی هیچ بدی به خشی نکرده هرچه به آقا خشی التماس می‌کند که اسمش را ننویسد و به ناظم ندهد فایده نداشته و گاهی از ترس ترکه‌های ناظم پشت سر بچه‌ها پنهان می‌شود که باز نمی‌تواند از دست مبصر رهایی یابد. خشی جلوی بچه‌ها به او می‌گوید: «من اصلاً از تو بدم می‌آد. از اون ریخت بدترکیب هم بدم می‌آد. حالم به هم می‌خوره.» (همان، ص ۲۰)



### - سلیمون

« سلیمون و زاغی پسر خاله بودند. او بچه ریزه میزه‌ای بود که درسش خوب بود بر خلاف زاغی آرام و باهوش ولی لاغر و مردنی بود. » (مقدس، ۱۳۸۹، ص ۲۰) « سلیمون لای خرت و پرت عقب یک سیل اندازه خودش می گشت. ... سلیمون سیلشو با تف چسباند و ایستاد کنار شیر. » (همان، ص ۲۵)

### - مراد

یکی دیگر از دوستان ین سه دانش آموز است که با آنها به خانه‌ی قدیمی بی‌بی رفته و بازی می‌کردند.

### - ویژگی‌های شخصیت:

میرصادقی ویژگی‌های شخصیت را چنین ذکر کرده است:

- ۱- نویسنده باید شخصیت‌ها را باور پذیر بوده و همه‌ی صفات خوب و بد، در آنها نمایان باشد.
- ۲- رفتار شخصیت‌ها باید باثبات بوده و نباید رفتار و اعمال آنها تغییر کند، مگر نویسنده برای تغییر عملکرد شخصیت‌ها دلیلی داشته باشد.
- ۳- شخصیت‌ها برای عملکرد و تغییر در رفتارشان، دلیل داشته باشند. (ر.ک. میرصادقی، ۱۳۷۹، ص ۸۵)

### - شخصیت ایستا:

شخصیت ایستا شخصیتی بدون تغییر است. میرصادقی در این باره می‌گوید: «شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندکی تغییر را بپذیرد به عبارت دیگر در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند و اگر تأثیر بکند اثرش کم باشد.» (میرصادقی، ۱۳۸۹، ص ۹۳) شخصیت ناظم و آقا خشی پویا بوده و در طول داستان تغییری در آنها دیده نمی‌شود.



### - شخصیت پویا:

میرصادقی آن را این گونه توضیح می‌دهد: «شخصیتی است که مداوم در داستان دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان بینی او یا خصوصیت شخصی او دگرگون شود.» (همان، ص ۹۴) شخصیت عبدل در این داستان پویا است.

### - شخصیت اصلی

شخصیتی است که مدار داستان بر گرد او می‌گردد و با جزئیات بیشتر و مفصل‌تری تشریح می‌شود. این شخصیت را قهرمان داستان نیز می‌نامند. عبدل، سلیمون، زاغی و آقاخشی از شخصیت‌های اصلی این داستان هستند.

### - شخصیت‌های فرعی:

شخصیت‌هایی هستند که برای نشان دادن بعضی از خصایص، افکار و رفتار شخصیت اصلی است. در واقع آن‌ها سیاهی لشکرند. (ر.ک. محمدی، ۱۳۸۷، ص ۲۰۶) مانند شخصیت پدر، مادر، ناظم و حشمتی و مراد.

### - شخصیت تاثیر گذار:

بعضی از شخصیت‌ها در یک داستان بیشتر دیده شده و در هر جا اثری از او می‌یابیم. «مسترسون» می‌گوید: «شخصیت تاثیر گذار فردی است که مخاطب، آن را از ابتدا تا انتهای داستان می‌بیند و بعضی اوقات، راوی داستان خواهد بود. نگاه شخصیت تاثیر گذار روی داستان تمرکز خواهد کرد و سایه اش را بر سرتاسر داستان خواهیم دید.» (مسترسون، ۱۳۹۲/۹/۶) مانند راوی و زاغی



### - شخصیت قهرمان:

شخصیت اصلی مهم ترین هدایت کننده‌ی پیرنگ داستان است. قهرمان هم شخصیت تاثیر گذار است و هم شخصیت اصلی. کلمه‌ی "قهرمان" شخصی جذاب، جوان، بور، عاشق، با بدنی بی عیب و نقص، ماهیچه‌های قوی و در آخر باهوش را به ذهن متبادر می‌کند. (ر.ک. همان) زاغی و عبدل از شخصیت های اصلی داستان هستند.

### - شخصیت همه جانبه:

این شخصیت‌ها با جزئیات بیشتر و مفصل تر معرفی می‌شوند و خصلت‌های فردی آن‌ها برجسته‌تر از دیگر شخصیت هاست. (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۱۱۰) شخصیت راوی و آقا خشی همه جانبه هستند.

### - شخصیت نوعی:

میرصادقی شخصیت نوعی را این گونه تعریف می‌کند: «شخصیت نوعی یا تیپ نشان دهنده‌ی خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند.» (همان، ص ۱۰۱) آقاخشی و بی‌بی شخصیتی نوعی دارند. خشی نماینده تیپ ثروتمند و خودخواه و بی‌بی نماینده افراد دیندار و ستمدیده است.

### - شخصیت قراردادی:

افرادی شناخته شده با خصوصیات رفتاری ثابت هستند که اعمال و رفتار آن‌ها سنتی و جا افتاده است. (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۹۹) پدر و مادر راوی و ناظم شخصیتی قراردادی هستند.

### - تمثیلی و نمادین:

درباره‌ی تمثیل که در بیشتر موارد آن را با نماد یکی در نظر می‌گیرند، باید گفت میان این دو تفاوت‌هایی وجود دارد. این که تمثیل بیشتر به معنای باطنی متن اشاره دارد تا نفس





زیبایی تصاویر. دوم این که پشت تمثیل همیشه تفکری پنهان شده است و جانشین خلق و خو، فکر و خصلت و صفتی شده اند، اما در نماد این چنین نیست. در حقیقت نماد کسی است که حاصل جمع اعمال و گفتارش خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی کند. (ر.ک. پناهی فر، ۱۳۹۰، ص ۱۰۳)

#### - شخصیت مخالف:

شخصیت شرور، شخصی که مقابل هدف نهایی شخصیت اصلی قرار دارد، شخصیت مخالف نام دارد و باید همه چیز را که دیگران ساخته اند خراب کند و او خرابی موفقیت‌های دیگر شخصیت‌ها را باعث می‌شود. معمولاً در داستان این نوع شخصیت در مقابل شخصیت اصلی است. (مسترسون، ۱۳۹۲/۹/۶) آقا خشی شخصیت مخالف در این داستان است.

#### - شخصیت منطقی:

شخصیت‌های منطقی آرام، متین و خوددار و خونسرد هستند و شاید گاهی سرد مزاج هم بنمایند. آنها تصمیمات مهمی می‌گیرند و کنش این گونه شخصیت‌ها از پایه و اساس منطقی است. حرکات و رفتارشان نیز همینطور است. استفاده از شخصیت‌های منطقی و احساسی برای ایجاد کشمکش در داستان ابزار مناسبی است. (ر.ک. مسترسون، ۱۳۹۲/۹/۶) دکتر رفعتی و سلیمون شخصیتی منطقی این داستان هستند.

#### - شخصیت احساسی:

شخصیت‌های احساسی پُرانرژی و ظاهراً خارج از کنترل، در هم ریخته هستند و با احساسات درست یا غلط شان هدایت می‌شوند. «این نوع شخصیت‌ها سریع عصبی می‌شوند و به همان زودی هم با شخصیت‌های دیگر احساس همدلی و ابراز محبت می‌کنند.» (مسترسون، ۱۳۹۲/۹/۶) مثل شخصیت عبدل که همان راوی داستان است.

### - شخصیت کمکی:

شخصیت‌های کمکی، حمایت کنندگان با وفایی هستند. آن‌ها نه فقط به شخصیت اصلی بلکه به هر شخصیتی در داستان کمک می‌کنند. هر شخصیتی می‌تواند یک شخص کمکی باشد. (ر.ک. همان) مراد، آقای حشمتی و همسر راوی شخصیت کمکی این داستان هستند.

### - شخصیت‌های قالبی

نیز نوعی از شخصیت‌های داستانند که نسخه بدل یا کلیشه‌ی شخصیت‌های دیگری می‌باشند. این نوع شخصیت‌ها ظاهری آشنا دارند و گفتار و رفتارشان قابل پیش‌بینی است. مثل شخصیت‌های جاهل و یا لوطی و ... که حرکات خاص خود دارند و با لحن خاص گفتگو کنند. (ر.ک. ماهنامه ویونا، ۸۶/۷/۷) مثل زاغی

### - نتیجه‌گیری

هدف ادبیات کودک و نوجوان تأثیرگذاری بر روی آن‌هاست و نوشته‌ای که هنرمندانه نباشد فاقد تأثیر است. همچنین نوشته باید به زبان کودک و نوجوان تهیه شود. نوشته‌ی ویژه‌ی کودک و نوجوان باید هدف و پیام نیز داشته باشد و این موضوع مهم‌ترین بحث ادبیات کودک و نوجوان به شمار می‌رود. داستان‌هایی که موضوع آن درباره‌ی مشکلات و مسایل روزمره‌ی نوجوانان است، می‌تواند به طور غیرمستقیم راه روبه‌رو شدن با ناهمواری‌ها و مسائل و مشکلات زندگی را به نوجوانان بیاموزد. در این مجموعه داستانی حسین مقدس به غیر از داستان آغازین یعنی همان باران خشت شخصیت‌های داستان‌ها کمتر از گروه نوجوانان بوده اما به نحوی تجاربی از عواطف و احساسات و زیستن را در اختیار نوجوانان قرار می‌دهد.

- در این داستان بازگشت به گذشته و نوستالوژی روبرو هستیم.

- قهرمان‌های اصلی داستان چهار نوجوان بنام عبدل، زاغی، سلیمون و آقاخشی هستند.



- زبان حسین مقدس ساده و به دور از هرگونه دشواری است.
- مقدس از واژه‌ها و کنایات عامیانه بکار می‌برد، نظیر؛ سوراخ سمبه، سرک کشیدن، رومبیدن، شست خبردار شدن، ریزه‌میزه، زهره ترک شدن، خرت و پرت، مادرمرده و ...
- در سرتاسر داستان یک شیء یعنی ساعت ایفای نقش کرده و همه‌جا حضور دارد.
- این نوجوانان بنا به شخصیت و طبقه اجتماعی خود هرکدام خلق و خوی و شیطنت‌های خاص خود را دارند.
- به گونه‌ای این داستان گرچه به واقعیت نزدیک است اما پایانی باز داشته و در پایان وقتی با سوال عبدل درباره سلیمون روبرو می‌شویم؛ زاغی فقط از پنجره بیرون را می‌نگرد.

#### - منابع

- پناهی فر، سیمین (۱۳۹۰)، سیمین دانشور در آینه ی آثارش، چاپ اول، تهران: سمیر.
- رحماندوست، مصطفی (۱۳۷۲)، ادبیات کودکان و نوجوانان، تهران: شرکت چاپ و نشر ایران.
- رهگذر، رضا (۱۳۶۶)، بیابید ماهیگیری بیاموزیم، چاپ اول، تهران: انتشارات حوزه هنری.
- شعاری نژاد، علی اکبر (۱۳۶۴)، ادبیات کودکان، تهران: انتشارات اطلاعات.
- عموزاده خلیلی، فریدون و دیگران (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی شخصیت‌های داستانی نوجوان، چاپ اول، تهران: انتشارات آفتابگردان.
- غفاری، سعید (۱۳۸۱)، گامی در ادبیات کودکان و نوجوانان، چاپ دوم، تهران: انتشارات دبیزش.
- فضیلت، محمود (۱۳۸۶)، زبان و ادبیات کودک و نوجوان، چاپ اول، کرمانشاه: انتشارات طاق بستان.



محمدی، محمدهادی (۱۳۸۴)، تاریخ ادبیات کودکان ایران جلد ۶، چاپ دوم، تهران: نشر چیستا.

محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸)، روش شناسی نقد ادبیات کودکان، چاپ اول، تهران: سروش.

مقدس، حسین (۱۳۸۹)، باران و خشت، چاپ اول، شیراز: کیان نشر.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.

نوروزی، جهانبخش (۱۳۷۵)، ادبیات معاصر (از مشروطیت تا امروز)، چاپ اول، شیراز: انتشارات راهگشا.

نواز فرح شیرازی، دریچه ای رو به حیات، «معرفی یک مجموعه داستان»، ۱۳۸۹/۷/۳۰

<http://mordadeabi.blogfa.com/cat-49.aspx>

ماهنامه ویونا. (۸۶/۷/۷)، «شخصیت پردازی در داستان»، منبع:

<http://viona86.blogfa.com>

مسترسون، لی. (۱۳۹۲/۹/۶)، <http://www.chouk.ir/maghaleh-naghd->

[.html۲۵-۳۹-۰۹-۲۳-۰۱-۲۰۱۲-۱۲۶۶gotogoo/](http://www.chouk.ir/maghaleh-naghd-.html۲۵-۳۹-۰۹-۲۳-۰۱-۲۰۱۲-۱۲۶۶gotogoo/)

**اہل بیت (س) منشاء عرفان اسلامی**

**سید محمد حسین هاشمی نژاد\***

**عبدالرضا مدرس زاده\*\***

## چکیدہ

اهل بیت علیهم السلام و یا خاندان پیامبر گرامی اسلام که طبق نصّ صریح قرآن کریم خلفا و جانشینان خداوند بر روی این کره خاکی هستند که در طول زندگی کوتاه مدت خود کوشیدند تا راه‌های رسیدن به حقایق معنوی و معرفتی را به جامعه بشری اهداء کنند؛ به طوری که بعد از گذشت قرن‌ها از حیات ظاهری ایشان با تأسی به سیره و روش زندگی این بزرگواران که مفسرین قرآن و دارندگان علم لدنی هستند دست‌یابی به معرفت حق ممکن می‌شود. اما در طول قرن‌ها بالاخص قرون اولیه اسلام به خاطر حضور قدرت‌ها و حکومت‌های غاصب و ستمگر بنی‌امیه و بنی‌عباس و غلبه باورهای اهل سنت آن چنان که شایسته باشد ادب پارسی از این منابع علوم الهی و عرفانی بهره نبرده است در حالی که اگر در فرهنگ و ادب ما که بخشی از آن شامل متون عرفانی می‌باشد نیک بنگریم در خواهیم یافت که همه احوالات، مقامات و مباحث عرفانی را در روایات، اقوال و سیره زندگی ائمه هدی می‌توان مشاهده کرد. ما در این پژوهش به مباحث و نشانه‌هایی که ما را به خاستگاه عرفان اسلامی که همان مکتب عترت پیامبر (ص) می‌باشد رهنمون می‌سازد و پرداخته‌ایم برخی و شواهد و براهینی که معلوم می‌دارد عرفان حقیقی و ناب به جز قرآن کریم مقتبس از سیره و آموزه‌های خاندان نبوی می‌باشد را آورده‌ایم. **کلیدواژه‌ها:** اهل بیت (س)، عرفان اسلامی، فرق صوفیه

\*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، hashemi\_450@yahoo.com

**\*\***دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران



## پیش درآمد

اهل بیت (س) در اصطلاح مسلمانان منحصر به پیامبر (ص)، فاطمه زهرا (س) دخت گرانقدر ایشان، حضرت علی (ع) و یازده تن از فرزندان معصوم ایشان می‌باشند که حامل حقیقت امامت هستند و بر گمان بر گسترده بیکران هستی، آفریدگان پاک‌تر والا تر و ارجمندتر از عترت پیامبر (ص) نمی‌توان یافت. چرا که آنان خاندان هستند که پروردگار عالم به اراده خویش ایشان را برگزیده است. چنانکه از آلودگی‌های آشکار و نهان پاکشان ساخته و آنان را بر همه مخلوقات مزیت و برتری بخشیده است بلکه افلاک و افلاکیان را به طفیل وجود نازنین و پر برکت آنان پدید آورده است. آنان که نفس خود را شناخته‌اند و آن را از بند تعلقات آزاد ساخته‌اند عروس دنیا را سه طلاقه کرده‌اند و دامن از هر آنچه انسان را از خدا دور می‌سازد و به هلاکت می‌افکند پاک و مبرا ساخته‌اند و جسمشان در میان مردم و دلشان با خدای عالمیان است.

این چهارده نور پاک که دائم در یاد و نام خدا به سر می‌برند و در بالاترین مراتب قرب الهی سیر می‌کردند گوهر ناب معرفت و بصیرت وجود خویش را چراغ راه ما انسان‌ها قرار داده‌اند تا به مراتب والای وصال دست یابیم.

در این میان برخی با قرار گرفتن در کشتی نجات ائمه هدی (س) و مسلح شدن به قرآن کریم و تعقل در آفاق و انفس خود را در معرض شعاع خورشید پر حرارت عرفان و معرفت قرار دادند تا با قرار گرفتن در حلقه عارفان حقیقی آموزه‌های عرفانی اهل بیت (س) را انتقال دهند. عرفان اسلامی که اکنون در دسترس است بیشتر بر باورهای اهل سنت فراهم شده است در حالی که دلایل و شواهدی موجود به این مهم اشاره دارد که آبشخور اصلی مفاهیم عرفانی و منشأ و بنیان‌گذار آموزه‌های عرفانی، مکتب اهل بیت (س) است از جمله: اهل بیت حاملین قرآن و مفسرین کلام وحی و آیاتی که در شأن آنان نازل شده است، انتساب فرق صوفیه به



اهل بیت (س) دیگر دیدگاه‌های عرفای سنی مذهب در رابطه با عترت پیامبر (ص)، پرورش شاگردان عارف و... تأییدی بر این مدعاست.

بی‌تردید عرفان حقیقی را باید در مکتب اهل بیت (س) و هر راه و روشی که به معارف اهل بیت (س) نظر نداشته باشد را نمی‌توان آن را عرفان حقیقی به شمار آورد و بهترین نمونه‌های عرفان عملی و نظری در سیره امامان شیعه آمده است و توجه به آموزه‌های عرفانی و معنوی ایشان و اثبات این سخن مبنی بر پایه‌گذاری عرفان اسلامی به دست اهل بیت (س) انگیزه اصلی و مهم در تدوین این پژوهش است.

عرفان اسلامی بر مکتب اهل بیت (ع) در طول تاریخ کمتر مورد توجه قرار گرفته است زیرا اکثریت بر این نظر بوده‌اند که عرفان در میان اهل سنت به وجود آمده است و عرفای سنی مذهب پرچمدار آن می‌باشند اما در عصر حاضر به عرفان اسلامی و آموزه‌های اهل بیت (س) در این راستا توسط بزرگان توجهی شده است مانند عرفان اسلامی از حسین انصاریان، در جستجوی عرفان اسلامی از مصباح یزدی و... و در شروح ادعیه و زیارات به صورت اشاراتی به این مهم نظر شده است مانند شرح دعای کمیل، عرفه و... اما در این شیوه‌ای که ما در این مقاله در نظر گرفتیم که همان اقتباس عرفان ناب از مکتب و سیره ائمه هدی (س) توسط اهل سنت می‌باشد که کمتر به آن پرداخته شده است.

### نگاهی به عرفان اسلامی

عرفان همان شناخت حقیقی و راستین بنده نسبت به خداوند متعال است و از آنجا که همیشه بزرگان فلسفه، کلام و عرفان به تبیین هدف اصلی از آفرینش پرداخته‌اند در می‌یابیم که هدف از خلقت برتر از عبادت است که بسیاری به آیه مبارکه ۵۶ سوره مبارکه الذاریات استناد می‌کنند که خداوند در آنجا می‌فرماید: «وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ» من جن و انس را نیافریدم جز برای اینکه عبادتم کنند.



هر چند عبادت از شاهراه‌های معرفت و شناخت حضرت باری تعالی است اما برداشت عارفان اسلامی معنای تازه‌ای به مفهوم بندگی و عبودیت داده است. که البته این برداشت کشف خود آنان نیست بلکه این عارفان از چشمه زلال و همیشه خروشان آموزه‌های مکتب اهل بیت (ع) بهره‌برداری کرده‌اند. اما بنا به علل و عوامل از بردن نام اهل بیت (س) در بسیاری از موارد خودداری کرده‌اند که در پژوهشی دیگر به آن پرداخته‌ایم. محبت خداوند به مخلوقات اقتضا می‌کند که شریف‌ترین بندگانش را برای هدایت بشر مبعوث کند. بنابراین بسیار واضح است که عرفان و شهود قلبی خداوند نمی‌تواند از مسیری حاصل شود که خلاف دین و شریعت است همان طور که رسولان حق آمده‌اند تا این راه را به بشر نشان دهند.

پس هدف غایی از آفرینش تنها عبادت محض و بی‌معرفت جن و انس نمی‌تواند باشد بلکه مقصود برتر از اینهاست. همانطور که امام عارفان حضرت امیرالمؤمنین در دعای شریف کمیل خداوند را «غایه آمال العارفین» می‌داند حال آنکه می‌توانستند وجود حضرت باری تعالی را غایه آمال عابدین معرفی کنند. و حضرت سید ساجدین (ع) در مناجات خمس عشره در قسمت مناجات العارفین به خداوند عرضه می‌دارند: وَلَمْ تَجْعَلْ لِلْخَلْقِ طَرِيقاً اِلَى مَعْرِفَتِكَ اِلَّا بِالْعِزِّ عَنْ مَعْرِفَتِكَ: مقام معرفت الا به اظهار عجز از معرفت قرار ندادی. در اینکه عرفان حقیقی بر گرفته از مکتب اهل بیت (س) است دلایل و براهین بسیاری وجود دارد که کمتر به آن توجه شده است که ما در اینجا به چند نمونه اشاره می‌کنیم.

### ۱- قرآن و اهل بیت

از آنجا که بسیاری مفاهیم و مبانی عرفان از قرآن کریم گرفته شده است و این کتاب انسان‌ساز در برگیرنده آیاتی است که ثابت می‌کند به عرفان به صورت جامع پرداخته است و این کلام مبین سراسر مشحون از اسرار الهی است هر کسی نمی‌تواند به تفسیر آن پردازد و معارف حقیقی را از آن استخراج کند که خالی از خطایای بشری باشد. اما اهل بیت که خود





قرآن ناطق و به عبارتی مفسر باطن و درون مایه‌های قرآن هستند که به فرموده قرآن هر گونه رجس و پلیدی مبرا می‌باشند بهترین مکتب معرفتی را بر پایه کتاب خدا بنا کردند قرآن و عترت هر دو منبع الهی هستند برای هدایت بشر و دو تعبیر از یک حقیقت واحد می‌باشند که به دو شکل تجلی یافته‌اند هر دو سخن الهی و وحی خدا می‌باشند یکی صامت و دیگری ناطق.

این کتاب آسمانی بهترین وسیله برای تقرب به خداوند را اهل بیت پیامبر گرامی اسلامی می‌داند «یا ایها الذین آمنوا اتقوا الله وابتغوا الیه السبیل» (مائده، ۳۵) که حتی اکابر علمای اهل سنت در تفسیر مراد از وسیله را اهل بیت پیامبر می‌دانند (شیرازی، ۱۳۸۹: ۲۱۳) و در آیه‌ای دیگر امر به سؤال و رجوع به عترت می‌کند «فاسألوا اهل الذکر ان یتلوا...» (نحل، ۴۳) که مراد از اهل ذکر به گفته دانشمندان اهل سنت خاندان رسالت می‌باشند (شیرازی: ۳۶۸) آیات بسیاری در شأن اهل بیت (س) نزول کرده است که از آوردن تمام آن‌ها معذوریم.

اما توجه و تأمل به این نکته الزامیست که اگر در قرآن صراحتاً نامی از اهل بیت (س) برده نشده است به این دلیل است که اگر در قرآن چیزهایی وجود داشت که مخالفت حکومت ستمگران بود حکام همان کار ظالمان سابق را می‌کردند یعنی آیات قرآن را هتک و کتمان می‌کردند و قرآن دیگر از حجیت می‌افتاد (عسکری، ۱۳۹۱: ۲۱۸) و باری تعالی در قرآن می‌فرماید: «إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ» (حجر، ۹) ما قرآن را نازل کردیم و ما خود آن را حفظ می‌کنیم. پس بدین طریق حفظ کرد که آنچه صراحتاً با هوای نفس زورمندان و ستمگران مخالف بود در این قرآن نیاورد بلکه در حدیث پیامبر تبلیغ شد (عسکری، ۱۳۹۱: ۲۱۸) و تاریخ نشان داد که با احادیث پیامبر و ائمه هدی چه کردند.

نگاه عرفانی اهل بیت (س) به قرآن در کلام آنها مشهود است که رنگ و لعاب تازه‌ای به بحث‌های معرفتی داده است مثلاً امام رضا (ع) در باب «بسم الله» این تعبیر عرفانی را به کار برده‌اند که:



معنی قول القائل: «بسم الله ای اسم علی نفسی بسمه من سمات الله عزوجل» وقتی که می‌گوید بسم الله معنایش این است که داغی از نشانه‌های الهی را بر خود می‌نهم که همان عبودیت است. (ابن بابویه، ۱۳۷۳: ۵۳۶/۱).

همین معنی لطیف عرفانی زینت‌بخش آغاز تفسیر عرفانی کشف الاسرار است که نویسنده در فقه به شیوه اهل سنت زندگی کرده است.

علی بن موسی الرضا (ع) گفت: اذ قال العبد بسم الله فمعنا رسمت نفسی بسمه ربی خداوندا داغ تو دارم و بدان شادم (مییدی، ۱۳۸۲: ۲۸/۱)  
حکیم گنجه نیز می‌گوید:

داغ تو داریم و سگ داغدار می‌پذیرند شهان در شکار

(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۰)

## ۲- انتساب سلاسل صوفیه به اهل بیت (س)

از مهمترین دلایل این ادعا همین انتساب فرق صوفیه به خاندان کرام پیامبر گرامی اسلام است که در حدود بیست و پنج سلسله کلی می‌باشند و هر سلسله منشعب به سلسله‌های فرعی دیگر می‌شود که قطب و مرشد طریقه اهل بیت می‌دانند و رشته اجازه خود را چه با واسطه و چه بی‌واسطه به آن بزرگواران می‌رسانند. مانند معروفیه که معروف کرخی به امام رضا (ع) می‌رسد و سلسله کمیلیه به حضرت علی (ع) می‌رسد. در میان این فرق تنها نقشبندیه است که فرقه خود را به ابوبکر و از او به پیامبر (ص) می‌رساند.

استاد مطهری در خصوص بنیان‌گذاری عرفان توسط مولای متقیان حضرت علی (ع) اینگونه بیان کرده‌اند هک موضوع قطب بودن ایشان است توضیح اینکه تمام صوفیان و عرفا هر یک سلسله خود را به قطب و مرشدی می‌رسانند که طریق عرفان و سیر و سلوک را از روی گرفته‌اند در نزد عارفان در سلسله قطب‌ها قطب اصلی همه فرقه‌ها از شیعه و سنی حضرت علی



(ع) است. (سبزواری، ۱۳۸۶: ۲۴۵). و همچنین ابن ابی‌الحدید معتزلی که از قدیمی‌ترین شارحان نهج‌البلاغه است می‌گوید: «دیگر از علوم علم طریقت و حقیقت و احوال تصوف است و دانشی که ارباب این فن در جمیع بلاد اسلامی به وی می‌رسند و نزد وی پایگاه دارند و به این مطلب، شبل، جنید، سری (سقطی) ابویزید بسطامی و ابومحفوظ کرخی و دیگران تصریح کرده‌اند و فرقه‌ای که تا امروز شعار آنان بوده دلیل کافی برای تست، چرا که آن را به وی [علی (ع)] اسناد می‌دهند» (یزدان‌پرست، ۱۳۸۸: ۱۰۶۰)

و همچنین ابن میثم بحرانی (وفات ۶۷۹) که او نیز از شارحان نهج‌البلاغه است می‌گوید: «و اما علمای صوفیه و ارباب عرفان نسبشان به وی [علی (ع)] در تصفیه باطن و کیفیت سلوک الی الله تعالی ظاهر است.» (همان)

در بین متکلمان شیعه علامه حلی در نهج‌الحق و کشف‌الصدق می‌گوید: «و اما علم طریقه هم همین طور است زیرا جمع صوفیه و ارباب اشارت و حقیقت خرقة خویش را به وی اسناد می‌کنند». وی صوفیه را ارباب اشارت و حقیقت می‌خواند (همان).

علامه طباطبایی نیز می‌فرماید: «یکی از بهترین شواهدی که دلالت دارد بر اینکه ظهور این طایفه از تعلیم و تربیت ائمه سرچشمه می‌گیرد این است که این طوایف به استثنای یک طایفه سلسله طریقت و ارشاد خود را به پیشوای اول شیعه منتسب می‌سازند دلیلی ندارد که ما این انتساب را تکذیب نموده و به واسطه معایب و مفاسدی که در میان این طایفه شیوع پیدا کرده است اصل نسبت و استناد را انکار کنیم» و تصریح می‌دارند که اگر شیوع فساد در طایفه‌ای دلیل بطلان اصول اول آنان باشد باید خط بطلان بر روی همه مذاهب و ادیان کشید. (یزدان‌پرست، ۱۳۸۸: ۱۰۵۲)

### ۳- پیدایش فرق صوفیه در میان اهل سنت

در اینکه تمام فرق صوفیه در میان اکثریت اهل سنت به وجود آمده‌اند جای هیچ گونه تردید نیست. حال با وجود همه تعصباتی که اهل سنت نسبت به خلفا و به افضلیت دو خلیفه اول



و دوم بر امیرمؤمنان علی (ع) دارند چگونه می شود که رشته اجازه خویش را با وجود ابوبکر و عمر به حضرت علی (ع) برسانند.

علامه طباطبایی در این باره می فرمایند:

«این سلسله ها در میان اکثریت سنی شروع شده و قرن های متوالی در همان محیط به پیشرفت خود ادامه داده است اعتقاد اکثریت قریب به اتفاق اهل سنت در حق سه خلیفه اول بیشتر از اعتقادی بود که به خلیفه چهارم و پیشوای اول شیعه داشتند اعتقاداً آن ها را افضل می دانستند و علما نیز اخلاص و ارادت بیشتری به آنها داشتند در همه این مدت مقام خلافت و کارگردان جامعه اعتقاد خوش در حق اهل بیت (س) نداشتند و آنچه فشار و شکنجه بود نسبت به دوستان و منتسبین آنها روا می دادند و دوستی اهل بیت گناهی نابخشودنی به شمار می رفت اگر مقصود این طوایف به انتساب به حضرت مجرد ترویج طریقه آنها بود و جلب قلوب اولیای امور و عامه مردم بود هیچ دلیلی نداشت که خلفای مورد علاقه و اخلاص دولت و ملت به ویژه خلیفه اول و دوم را رها کرده به دامن امام اول شیعه بچسبند یا مثلاً به امام ششم و هشتم بچسبند» (همان: ۱۰۵۲).

#### ۴- اعتراف عرفای سنی مذهب

سیره و اخلاق ائمه هدی (س) در طول عمر با برکتشان به گونه ای بود که نه تنها پیروان و محبین آنها حتی علما و عرفای اهل سنت را با همه تعصبی که به شیخین داشتند را گویا به فضایل و مناقب خویش کرده اند. در این بخش به قسمتی از نظرات و دیدگاه های عرفای بزرگ در مورد خاندان پیامبر (ص) می پردازیم.

#### ۴- ۱ محی الدین بن عربی

عارف سترگ قرن هفتم که او را پایه گذار علم عرفان نظری می دانند نه تنها از امام علی (ع) بلکه دیگر ائمه هدی را نام برده است او در رساله قدس خود می گوید: «این علی بن ابیطالب



است همان کسی که دروازه شهر علم نبوی و صاحب اسرار و امام آن شهر است» (بدیعی، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

او بعد از نقل روایات که حکایت از مقام والای زهد و قدس و پارسایی آن حضرت می‌کند می‌نویسد: «ومن مثل علی وهذا مقامه ومن يعادله وهذا الكامه». کیست مثل علی در این مقام والا و کیست معادل او که در مقام و کلام با او برابری کند (همان) او در اشاره به مقام ولایت و وصایت امام علی (ع) از پیامبر نقل می‌کند که: «لا فتى الا على لانه الوصى والوالى» جوانمردی مانند علی وجود ندارد زیرا جانشین من و ولی و سرپرست شماست و در فتوحات آورده: «نزدیک‌ترین افراد به او (محمد (ص)) علی بن ابیطالب است که امام عالم و سر همه انبیاست. (همان)

همچنین او درباره شیخ الاثمه امام صادق (ع) می‌گوید: «امام صادق همان کسی است که در اعماق اندیشه‌های خود فرو رفت و دُرهای شاهوار را از صدف اسرار به در آورد و رموز گره خورده علم را گشود و گنجینه‌های طلسم شده را باز کرد» و می‌گوید: «اسلام به پنج اصل بنا شده است اصل پنجم اهل بیت است که پنج نفرند محمد، علی، فاطمه، حسن، حسین و ارکان دین بر پاداشتن ارکان شریعت و محبت یاران و مودت نزدیکان پیامبر است». (همان: ۱۲۷)

این عارف بزرگ به ولایت حضرت مهدی (عج) اذعان دارد علامه حسن‌زاده آملی پس از ذکر تشریف ابن مربی به حضور حضرت مهدی می‌گوید «رساله «شق الجیب» را در خصوص حضرت مهدی (عج) نداشته است» (همان: ۱۳۲) وی حضرت حجت را خاتم الاولیاء دانسته و می‌نویسد: «برای خداوند خلیفه‌ایست که اکنون زنده و موجود می‌باشد و ظاهر می‌گردد ظهورش در زمان اتفاق می‌افتد که دنیا پر از جور و ستم باشد او دنیا را پر از عدل و قسط می‌فرماید و اگر از عمر دنیا نماند مگر یک روز خداوند آن را طولانی می‌گرداند تا آن خلیفه ولایت کند او از عترت رسول الله و جدش حسین بن علی بن ابیطالب است...» (همان: ۱۳۳).



او در احادیث و روایات بسیاری از ائمه هدی (ع) در آثارش آورده است که ما از نقل آنها در این مقال خودداری می‌کنیم. این هانمونه‌ای اندک بود از دیدگاه این عارف بزرگ در مورد خاندان رسالت (ع).

#### ۴-۲- اهل بیت از دیدگاه هجویری

علی بن عثمان هجویری عارف بزرگ قرن پنجم در کتاب گرانسنگ کشف المحجوب بخش قابل ملاحظه‌ای را از این کتاب با نام «باب فی ذکر ائمتهم من اهل بیت» به ائمه هدی (س) اختصاص می‌دهد و ذکری از فضایل و مناقب آنها به میان می‌آورد و آنان را قدوه و رهبر طریقت می‌داند و می‌نویسد: «اهل بیت پیغامبر آنان که به طهارت اصل مخصوصند هر یک را اندر این معانی قدمی تمام است و جمله قدوه این طایفه و ده‌اند خاص و عام ایشان» (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

او هر چند تا امام صادق (ع) نام می‌برد ولی اذعان می‌دارد که «من از روزگار گروهی از ایشان طرفی بیان می‌کنم» (همان).

این مؤلف طریقت در باب «فی ذکر ائمتهم من الصحابه والتابعین ومتابعیهم» از امام عارفان سخن می‌گوید و امام علی بن ابیطالب (ع) را برادر مصطفی و مقتدای اولیا و اصفیاء می‌خواند و می‌نویسد: «پس اهل طریقت اقتدا بدو کنند در حقایق اشارات و تجرید از معلوم دنیا و نظاره اندر تقدیر مولی و لطایف کلام وی بیش از آن است که به عدد اندر آید و مذهب من اندر این کتاب اختصار است» (همان).

امام حسن بن علی (ع) را جگر بند مصطفی می‌خواند و قره عین زهرا می‌آورد که: «وی را اندر این طریقت نظری تمام بود و اندر دقایق عبارات حظّی وافر» (همان: ۱۰۵).

و نیز قتیل دشت کربلا حضرت ابا عبدالله الحسین (ع) را شمع آل محمد و سید زمانه خود مرداند و آورده است که: «اهل این قصه بر دوستی حال وی متفق‌اند که تا حق ظاهر بود مرحق



را متابع بود چون حق مفقود شد شمشیر بر کشید و تاجان عزیز فدای شهادت عزوجل نکرد  
(همان: ۱۰۶)

و بعد از آن حضرت سید و ساجدین را وارث نبوت، چراغ امت و شمع الاوتاد می خواند و  
می نویسد که: «اکرم و ابد زمانه خود بود. وی مشهور است به کشف حقایق و نشر دقایق»  
(همان: ۱۱۰).

هجویری شکافنده علوم امام باقر (س) را حجت بر اهل معاملات و برهان ارباب مشاهدت  
معرفی می کند و به ذکر کرامات و مناجات وی انور شبمی پردازد و می نویسد: «مخصوص بود  
وی به دقایق علوم و به لطایف اشارات اندر کتاب خدای عزوجل وی را کرامات مشهور بود و  
آیات ازهر و براهین انور» (همان: ۱۱۳)

و در ذکر صادق آل رسول الله (ص) آورده است که: «وی را اشارات جمیل است اندر  
جمله علوم و مشهور است دقت کلام وی و قوت معانی اندر مشایخ وی را کتب معروف است  
اندر بیان این طریقت از وی روایت آرند که گفت: «من اعرف الله اعرض عما سواه» عارف  
معرض بود از غیر و منقطع از اسباب» (همان: ۱۱۶) او را معبر معرفت و جمال طریقت و سین  
سنت می داند و در آخر این باب اذعان دارد که: «اگر جمله اهل بیت را یاد کنم و مناقب یک  
یک بر شمرم، این کتاب، بل کتب بسیار، حمل عشر عشیری از آن نکند. پس این مقدار کفایت  
بود هدایت قدمی را که عقل ایشان را لباس ادراک باشد از مریدان و منکران این طریقت»  
(همان: ۱۱۸)

#### ۴-۳- اهل بیت (س) از دیدگاه شیخ فریدالدین عطار نیشابوری

این عارف بزرگ هم نمی تواند چشمان خود را در مقابل فضایل، کرامات و علم خاندان  
رسالت ببندد و به سادگی از کنار آنها عبور کند همچنین مانند سایر عرفا به دیده احترام و  
محبت می نگرد و ائمه هدی (س) را قدوة اهل طریقت می داند. تذکره الاولیاء را که شرح  
مشایخ طریقت است با نام مبارک صادق آل محمد (ع) آغاز می کند و حضرت را سلطان ملت



مصطفوی، عالم صدیق، عالم تحقیق، وارث نبی و عارف عاشق و... می خواند و تصریح می دارد که به سبب تبرک با نام حضرت صادق (ع) ابتدا کرده است و دلیل اینکه در بین اهل بیت (س) پیشوای ششم را برای آغاز کتاب انتخاب کرده است آن است که سخنان و روایات بیشتری در طریقت از آن امام همام آمده است. (عطار، ۱۳۴۶: ۱۲)

و در ادامه می نویسد: «کلمه ای چند از آن او بیاوریم که ایشان همه یکی اند چون ذکر کرده شود از آن عمد بود نه بینی که قومی که مذهب او دارند مذهب دوازده امام دارند یعنی یکی دوازده تاست و دوازده یکی اگر تنها صفت گویم به زبان و عبادت من راست نیاید که در جمله علوم و اشارات و عبارات بر تکلف به کمال بود و قدوة جمله مشایخ و اعتماد همه بر وی بود و مقتدا مطلق بود هم الهیان را شیخ بود و هم محمدیان را امام و هم اهل ذوق را پیشرو و هم اهل عشق را پیشوا و هم عباد را مقدم هم زهاد را مکرم و هم صاحب تصنیف حقایق هم در لطایف تفسیر و اسرار تنزیل بی نظیر بود و از باقر رضی الله عنه بسیار سخن نقل کرده است. (همان: ۱۲۰) و به شرح فضایل و کرامات امام صادق (ع) می پردازد و در دیباچه می گوید: «در انبیاء صحابه و اهل بیت انشاءالله در ذکر ایشان کتابی جمع کرده آید. تا از آن سه قوم مثلی از عطار یادگار بماند. (همان). وی از جنید نقل می کند که گفت: «شیخ ما در اصول و فروع و بلا کشیدن علی مرتضی است رضی الله عنه، که مرتضی به پرداخت حربها از او چیزها حکایت کردند که هیچ کس طاقت شنیدن آن ندارد که خداوند تعالی او را چندان علم و حکمت کرامت کرده بود». (همان: ۴۲۰)

و گفت: «اگر مرتضی این یک سخن به کرامت نگفتی اصحاب طریقت چه کردند؟ و آن سخن، آن است که از مرتضی سؤال کردند که: خدای را به چه شناختی؟ گفت بدان که شناس گردانید مرا به خود و او خداوندی است که شبه او نتواند». (همان).

عطار در دیگر آثارش از ائمه هدی (س) یاد می کند: «او در الهی نامه بارها از علی (ع) با عناوینی چون امیرالمؤمنین، امام مشرق و مغرب، دروازه دانش، جان آگاه از حق، دربان بهشت،





شیر حق و... یاد می کند و به آیات و روایتی در شأن او اشاره می کند و سخنانی نیز از حضرت نقل می کند نور و جگر گوشه پیامبر و خاتون جنت می نامد» (یزدان پرست، ۱۳۸۸: ۱۲۲۴).

او در مصیبت نامه مفصل تر از سایر آثارش از امام علی (ع) و همسر و فرزندان و... یاد کرده است و به صورت اشاره و تلمیح و کنایه آیات و احادیث متعددی را ذکر نموده که بیانگر مقام والای عرفانی و بلکه ولایی آن حضرت است همچون قلب آل یاسین، همدم و هم لحم پیغمبر، امیر مؤمنان که «وال من والاه» اندر شأن اوست. (همان: ۱۲۲۱).

«در توصیف امام حسین (ع) او را شمع جمع انبیاء می نامد و نکته قابل توجه این است امام حسین (ع) را «ولی خدا ولی پیامبر» سلطان ده معصوم و آفتاب آسمان معرفت می داند. وی در مختارنامه آن حضرت را چیننده گل عالم معنا و صاحب مروارید تقوی می خواند که هر دو جهان گدای در خانه اش هستند. امام حسن (ع) را نیز آب حیات می خواند که باز هر به شهادت رسیده.» (همان: ۱۲۲۳)

#### ۴- ۴ - اهل بیت (س) از دیدگاه میبیدی

ابوالفضل احمد بن ابی سعید از عارفان، عالمان و مفسران بزرگ سده ششم هجری است با اینکه از زندگی وی اطلاعات زیادی در دسترس نیست اما اثر گرانسنگ وی به نام «کشف الاسرار وعده الابرار» در تفسیر قرآن کریم حاکی از ذوق لطیف، استعداد سرشار و وسعت علم او در حوزه های مختلف علمی مانند، تاریخ، فقه، کلام و... است.

او نیز در این تفسیر ارزشمند از آوردن برخی فضایل اهل بیت (س) ناگزیر است منقبت آنان را زینت بخش کلام خود کرده است. که از آوردن تمام آن فضایل در این مقال نمی گنجد و تنها اشاراتی کوتاه می کنیم.

میبیدی نزدیک به چهل و دو خبر در فضیلت حضرت علی (ع) ذکر کرده است و شأن نزول برخی آیات را در فضیلت اهل بیت می داند. (یزدان مهر، ۱۳۹۴: ۲۶)



هر چند در بسیاری از موارد حضرت علی (ع) را در مرتبه بعد از خلفای ثلاث قرار داده است ولی از آن امام و حضرت فاطمه زهرا (س) با عظمت و اوصاف والایی یاد می‌کند. به عنوان نمونه در ذیل آیه کریمه «إِنَّمَا وَلِيُّكُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَالَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ يُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَهُمْ رَاكِعُونَ» (مائده، ۵۵) بعد از نقل روایتی از حضرت امیر (ع) چنین می‌گوید: «علی مرتضی ابن عم مصطفی شوهر خاتون قیامت فاطمه زهرا (س) که خلافت را؟؟؟ بود و اولیاء را صدر و بدر بود... رقیب عصمت و نبوت بود عنصر علم و حکمت بود. اخلاص و صدق و یقین و توکل و تقوی و ورع، شعار و دثار وی بود، حیدر کرّار بود، صاحب ذوالفقار بود و سید مهاجر و انصار بود» (مبیدی، ۱۳۸۳: ۱۵۰/۳).

و همچنین در جای دیگر در زهد و ورع امام علی (ع) چنین اظهار می‌دارد:

«علی مرتضی (ع) آن هژبر درگاه رسالت و داماد حضرت نبوت هر گه که به دنیا بر گذشتی دامن دیانت خویش فراهم گرفتن ترسان ترسان و گفתי غری غیری یا دنیا! فقد تبک ثلاثاً، گفتند ای عجب که روان شیرمردان عصر از بیم ذوالفقار تو همه آب گشت، چنین از دنیای بترسی؟ گفتا شما خبر ندارید که این دنیا درختی خاور است، دست هوس و حرص آن را بر کنار جوی عمر تو نشانده، اگر نه به احتراز روی، خار آن در دامن عصمت تو افتد و پاره پاره کند. نشنیده‌ای که در بدایت کار که هنوز خار آن قوت نگرفته بود، دامن درّاعه عصمت آدم چون می‌درید، اکنون که خار آن قوی گشت و روزگار بر آمد با علی بوطالب خود چه می‌کند؟» (همان: ۶۳/۴)

این مفسر در حدود شش روایت از پیامبر (ص) در مورد سفارش عترت و فضیلت و محبت آنان و نفرین و لعنت بر تارکان حرمت آن نقل کرده است (یزدان مهر، ۱۳۹۴: ۳۶) در ذیل آیه مباحله؟؟؟ او درباره اهل بیت چنین است:

«و اصحاب مباحله پنج کس بودند. مصطفی (ص) و زهرا (س) و مرتضی (ع) و حسن (ع) و حسین (ع) آن ساعت که به صحرا شدند، رسول ایشان را در پناه خود گرفت و گلیم برایشان



پوشانید و گفت: «اللهم! إن هؤلاء اهلی» جبرئیل آمد و گفت: «یا محمد! انا من اهلکم؟» چه باشد یا محمد اگر مرا بپذیری و در شمار اهل بیت خویش آری؟ رسول (ص) گفت: «یا جبرئیل! وانت منّا» آنکه جبرئیل باز گشت و در آسمان‌های نازید و فخر می‌کرد و می‌گفت: چون من کیست که در آسمان‌ها رئیس فرشتگانم و در زمین از اهل بیت محمد (ص) خاتم پیامبرانم». (همان: ۱۵۰/۲)

و در قسمتی از روایت در آوردن تیر از پای حضرت امیر (ع) می‌گوید:  
 «پس به حقیقت دانیم که مشاهده دل و سر جان علی (ع) مر جلال و جمال و عزت و هیب الله بیش از مشاهده زنان بیگانه بود مر یوسف مخلوق را پس ایشان چنین بیخود شدند و از درد خود خبر نداشتند اگر علی چنان گردد که گوشت و پوست وی ببرند و از درد آن خبر ندارد عجب نباشد و غریب نبود» (رکنی یزدی، ۱۳۸۷: ۱۶۰)

او در فضائل حضرت زهرا (س) و دیگر ائمه شیعه قلم فرسایی کرده است و همچنین در میان بعضی از خصوصیات حضرت مهدی (عج) و وعده ظهور آن حضرت و پر شدن زمین از قسط و عدل توسط آن حضرت نیز روایتی از رسول خدا (ص) نقل کرده است. او در موارد متعدد از روایات ائمه هوی (س) نیز استفاده کرده است در حدود ۲۸۲ مورد از اهل بیت (س) روایت نقل نموده است. (یزدان‌مهر، ۱۳۹۴: ۳۶)

«حسین بن علی (ع) را گفتند: ابوذر می‌گوید من درویش بر توانگری اختیار کرده‌ام. بیماری بر تندرستی برگزیده‌ام، حسین (ع) گفت: رحمت خدا بر ابوذر باد او را چه جای اختیار است؟ و بنده را با خود چه اختیار است؟ پیروز آن کس است که اختیار و مراد خود فدای مراد و اختیار حق کند» (مبیدی، ۱۳۸۲: ۳۱۹/۱).

در این قسمت به آوردن همین مقدار از نظرات و دیدگاه مؤلفین طریقت و عرفای بزرگ بسنده کردیم که اگر به نقل قول دیگر بزرگان در مورد اهل بیت پیامبر (ص) حتی به طور اجمال و اختصار می‌پردازیم به قول عطار کتابی جمع کرده آید.



## ۵- اقوال و روایات اهل بیت (س)

از دیگر دلایل و براهینی که نشانی بر صدق گفتار ماست وجود اقوال و احادیث متعددی از ائمه هدی (س) در باب مقامات و احوال طریقت است قبل از پیدایش تمام فرق صوفیه که سالکان و مشتاقان این معارف را از آبشخور مکتب و سیره خاندان رسالت اقتباس کرده و از آن بهره‌مند شدند ولی در بسیاری از موارد از بردن نام این بزرگواران معذور بوده‌اند و حتی شاید تعمداً از روی تعصب دست به این کتمان زده‌اند روایاتی در مورد زهد، توبه، ورع و... که در مقاله‌ای دیگر به شرح کامل این بخش پرداخته‌ایم و وجود نشانه‌هایی از کلام و سیره اهل بیت (س) در سخن عارفان بدون ذکر نام آنان دلیلی بر این گفتار است. به چند نمونه اشاره می‌کنیم:

«رابعه را گفتند: تو او را که می‌پرستی می‌بینی، گفت: اگر ندیدم نه پرستیدی» (عطار، ۱۳۴۶: ۷۴) که به یادآور این فرمایش مولای متقیان است که در پاسخ به سؤال ذعلب یمانی که پرسیده بود «آیا پروردگار خود را دیده‌ای؟ فرمود: آیا چیزی را که نمی‌بینم پرستم؟» (جوادی آملی، ۱۳۹۱: ۱۹)

و نیز آمده است که در شبانه‌روز هزار رکعت نماز کردی (عطار، ۱۳۴۶: ۷۴) که روایات، فراوانی وجود دارد که بر اساس آن امامان شیعه طی یک شبانه روز هزار رکعت نماز می‌خواندند. (عاملی، ۱۴۰۲ق: ج ۲ ص ۷۲)

درباره سرسقطی نیز آمده است که گفت: «بنده به جایی برسد در محبت که اگر تیری یا شمشیری بر وی زدندی خبر ندارد» (غنی، ۱۳۸۰: ۳۹) که تنها شخصی که چنین احوالی را برای او آورده‌اند امیرمؤمنان بود که در نماز تیر را از پای مبارک ایشان بیرون کشیدند و حضرت چنان در عبارت خداوند غرق و از ماسوی الله بریده که تا پایان نماز آگاه نشدند.



و در شرح احوال عبدالله تسترسی آمده است که گفت: «مکاشفه آنست که گفته‌اند که لو کشف الغطاء ما ازددت ی‌قی‌ن» (عطار، ۱۳۴۶: ۳۱۹) که این خود عین فرمایش امام عارفان حضرت امیر (ع) است که عزالدین محمود کاشانی در مصباح الهدایه به آن استناد می‌کند. (کاشانی، ۱۳۸۹: ۱۷۷)

عطار در مناجات رابعه عدویه می‌نویسد: «گفت: بار خدایا اگر فردا مرا به دوزخ کنی من فریاد بر می‌آورم که: من تو را دوست داشتم. با دوستان چنین کنند؟» (همان: ۸۷) که در مناجات شعبانیه آمده است که: «أَن ادخلتني النار اعلمت اهلها أَنِّي احبُّك» اگر مرا در آتش دوزخ بری اهل آتش را آگاه خواهم کرد که من تو را دوست داشتم. (قمی، ۱۳۸۴: ۲۵۸)

## ۶- پرورش مریدان لایق و عارف

اهل بیت (س) در راستای حفظ و نشر آموزه‌های علمی و عرفانی در مسیرهای گوناگون گام برداشتند از جمله این راه‌ها پرورش مریدان و شاگردان صادق و با ایمان بود که با بهره‌مندی از سرچشمه زلال معارف معصومین به مقام ارشاد رسیدند در میان آنان نام‌های بزرگانی چون کمیل بن زیاد، معروف کرخی، اویس قرنی شبر حافی، بایزید بسطامی و... به چشم می‌خورد هر چند که در انتساب برخی از عرفا به مکتب امامان شیعه علی از نزاع وجود دارد اما در سیاری از منابع اذعان به این تشرف دارند. که ما در اینجا به معرفی چند تن از این بزرگان می‌پردازیم:

### ۶-۱ معروف کرخی

ابومحفوظ معروف ابن فیروز کرخی از قدما و سادات مشایخ بود (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۷۳) که به دست امام علی بن موسی الرضا (ع) به دین مبین اسلام مشرف شد و خود اذعان می‌دارد که از جمله شغل‌ها دست برداشتم مگر خدمت علی بن موسی الرضا (عطار، ۱۳۴۶: ۳۲۹) پیداست که وی باید از شیعیان و خواص امام هشتم باشد که به گفته هجویری نزدیک و



سرسخت عزیز و ستوده بوده است (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۷۳) که در جریان ازدحام شیعیان در خانه حضرت رضا (ع) پهلویش شکسته است. (عطار، ۱۳۴۶: ۳۲۸)

## ۶-۱۲ ویس قرنی

که در مکتب عرفان از او به عنوان کبار مشایخ اهل تصوف یاد می‌کنند (هجویری، ۱۳۸۳: ۲۵۱) پیامبر ستایند، او بود و در حق او فرمود: اُنّی لابد نفس الرحمن من قبل الیمن (عطار، ۱۳۴۶: ۱۹) او نیز در مکتب امیرمؤمنان زانوی شاگردی می‌زند و علائمی از این تلمذ در سخنان او هویدا است. در تذکره الاولیا آمده است: «از وی پرسیدند که خشوع در نماز چیست؟ گفت: آنکه اگر نیز به پهلویش زنند در نماز خبرش نبود...» و «گفتند: کار تو چگونه است. گفت: قلّه زاد و طول طریقه» (همان: ۲۶) که این کلام را در کلام امیر کلام در حکمت ۷۷ نهج البلاغه می‌توانیم بیابیم.

و در آخر جنگیدن در موافقت امام عارفان و شهادت در رکاب آن حضرت نشان می‌دهد که درس خویش را در این مکتب به پایان رسانده است.

## ۶-۳ بایزید بسطامی

از بزرگان و مشایخ طریقت که جنید درباره او می‌گوید: «بویزید مَنّا بمنزلة جبرئیل مِنَ الملائكة» (همان، ۱۶۰) او نیز مرید مکتب اهل بیت (س) بود و آورده‌اند سی سال در شامات گرسنگی و ریاضت می‌کشید و صد و سیزده پیر را خدمت کرد و از آن جمله امام صادق (ع) بوده است (همان: ۱۶۱).

عطار می‌نویسد: «در پیش او [امام صادق] نشسته بود گفت: بایزید آن کتاب از طاق فرو گیر، بایزید گفت: کدام طاق گفت: آخر مدتی اینجا می‌آیی و طاق ندیده‌ای؟ گفت: نه مرا با آن چکار که در پیش تو، سر از پیش بردارم...» (همان) و همچنین «در مقدمه شرح فارسی «من لا یحضر الفقیه» تأکید می‌کند که صوفیه منسوب به ائمه معصومین هستند و بایزید بسطامی که



معظم ایشان است آن رتبه را از سقایی خانه حضرت صادق یافته است» (صادقی، ۱۳۸۴: ۳۴۴) در مورد دیگر عرفا و انتسابشان به خاندان رسالت در منابع مختلف سخن به میان آمده است مانند کمیل بن زیاد به امام علی (ع)، ابراهیم ادهم به امام سجاد (ع) و شقیق بلخی به امام کاظم (ع) که جای بررسی و تحقیق دارد که برای به اطنابنرفتن سخن از ذکر آنها در این مقال خودداری کردیم.

## ۷-۱- اعترافات دشمنان و مخالفان

در درستی شیوه اخلاقی-عرفانی امامان شیعه (ع) و به ویژه امام رضا (ع) که تنها امام شیعه است که مجالست و همراهی اجباری با خلیفه عباسی داشته‌اند همین بس که آنان را به اعتراف در فضل و علو مقام خویش وادار کرده‌اند این در حالی است که بسیاری از ارباب فرقه‌های صوفیانه جدا از این که در میان مریدان و شاگردان خود جایگاهی داشته‌اند به گونه‌ای رفتار نکرده‌اند که حیرت و شگفتی و در نهایت اعتراف مخالفان و معاندان خویش را هم برانگیزانند. در همین راستا ابن ابی‌الحدید معتزلی می‌گوید:

امتیازات انسانی علی (ع) از لحاظ عظمت و جلال و شهرت در آن حد اعلاست که شرح کردن و بحث و تفصیل دادن آن‌ها ناروا و بیهوده است. من چه بگویم در حق مردی که دشمنانش نتوانستند عظمت‌ها و فضایل او را منکر شوند و همه آنان به برتری شخصیت او اعتراف کردند من چه بگویم درباره مردی که همه فضیلت‌ها به او منتهی می‌شود و هر مکتب و هر گروهی خود را به او منسوب می‌سازند.» (خرم آبادی، ۲۴۷)

«علامه ابن عساکر به نقل از جابر آورده است که گفت: «نزد معاویه بودم که سخن از علی به میان آمد، پس معاویه از علی و پدر و مادر علی تمجید کرد و آن گاه گفت:



«وَكَيْفَ لَا أَقُولُ هَذَا لَهُمْ (و) هُمْ خِيَارِ خَلْقِ اللَّهِ وَ عِترَةُ نَبِيِّهِ، أَخِيَارِ أَبْنَاءِ أَخِيَارِ (وَعِنْدَهُ بَنِيهِ  
اخيار أبناء اخيار).

چگونه دم از خوبی آن‌ها نزنم در حالی که آن‌ها خوبان خلق خدا و عترت پیامبرش باشند.  
خوبان فرزندان خوبان (و نزد اوست فرزندان خوب، فرزند خوبانند). (فقیه ایمانی، ۱۳۸۶: ۱۵۶)

معاویه درباره داستان آهن سرخ شده در آتش از عقیل برادر امیرمؤمنان سؤال کرد. معاویه با  
شنیدن این داستان به تعجب در آمد و گفت: هیهات، هیهات، عَقِمَتِ النساءُ أَنْ تِلْدَنَّ مِثْلَهُ، زن‌ها  
از زاییدن همانند علی عقیم و نازا می‌باشند. (همان: ۱۶۳)

محدثین اهل سنت با ذکر سند از مأمون و او از پدرش هارون و او از پدرش مهدی عباسی  
نقل نموده که سفیان ثوری بر من وارد شد پس گفتم: برگزیده‌ترین فضائل علی را برای من نقل  
کن. سفیان ثوری با ذکر دو واسطه از علی نقل کرد که رسول خدا فرمود:

«أَنْتَ مِنِّي بِمَنْزَلَةِ هَارُونَ مِنْ مُوسَى أَلَا إِنَّهُ لَا نَبِيَّ بَعْدِي»

ای علی تو نسبت به من همانند هارون باشی نسبت به موسی جز آن‌که بعد از من پیامبری  
نباشد». (همان: ۱۷۲)

هنگامی که مأمون عباسی با حضرت «علی بن موسی الرضا» به عنوان ولیعهد خود بیعت کرد  
و به نام حضرت سکه زد و سر و صدای این کار در همه جا منتشر گردید، بنی عباس و مخالفین  
نامه اعتراض آمیزی به مأمون نوشتند و به طور جدی از وی جواب خواستند؛ مأمون در پاسخ  
آنها نامه مفصل، مشتمل بر شرح مقام والای امیرمؤمنان و حق متقدمان حضرت در امر خلافت  
پیامبر (ص) و نقش او در برقراری و استمرار اسلام و فضایل شخصی و خانوادگی حضرتش





نوشت و از جمله حدیث «غدیر خم» و حدیث «منزلت» را مطرح و در نامه ذکر می‌کند» ابن مسکویه متن نامه را در کتابش ضبط کرده است. (همان: ۱۷۳)

اخلاق فردی و رفتار زاهدانه امام رضا (ع) از بدو حرکت از مدینه به خراسان و هم مباحث او استدلال‌های آن بزرگوار به گونه‌ای بوده است که نه تنها اصحاب مذاهب و فرقه‌های مذهبی و کلامی را در بیت‌الحکمه مأمون منکوب و زمین‌گیر می‌سازد که شخص خلیفه عباسی، مأمون را به اعتراف و زانو زدن در برابر آن حضرت وادار می‌کند و در نهایت با شهادت آن بزرگوار، مأمون را از این مخمصه حقارت در برابر عظمت حضرت رها می‌شود.

با توجه به این که هیچ یک از ائمه هدی به اندازه و شکل شخصیت حضرت رضا (ع) با خلیفه جابر و جائر زمان خود نزدیک نبوده‌اند به این نتیجه می‌رسیم که در پیمودن مسیر عرفان و اخلاق و بندگی می‌توان با سمبل ستم و شیطننت نزدیک و اما همدل و هم نفس نبود.

این درس بسیار تأثیرگذار هم در زمان حضور حضرت در کاخ مأمون به ما یاد داده می‌شود و هم به هنگام دفن آن امام غریب در کنار جرثومه‌ای دیگر از ستم و ظلم - هارون الرشید - و این همان است که دعبل خزاعی سروده است:

قَبْران فی طوس خَیر النَّاسِ کلِّهمْ قَبْر شَرِّهمْ هَذا مِنَ الْعِبرِ

ما یَنْفَعُ الرَّجْسَ مِنْ قُرْبِ الزَّکٰی وَلَا عَلٰی الزَّکٰی قُرْبُ الرَّجْسِ مِنْ ضَرَرِ

### نتیجه‌گیری

از مجموع مباحثی که گذشت در می‌یابیم که:

۱. اهل بیت (س) به عنوان قرآن ناطق و مفسرین کلام وحی و اولیاء الهی که در صدر آفرینش جای دارند بنیانگذاران مکتب معرفت و عرفان اسلامی می‌باشند که آموزه‌های عرفانی



و اخلاقی خود را به طرق مختلف بر پایه شریعت و باورهای دینی بنا نهاده و نشر داده‌اند. پرورش مریدان عارف و لایق از جمله مهمترین اقدامات امامان شیعه در راستای نشر معارف عرفانی و اسلامی می‌باشد.

۲. اهل بیت (س) منشأ عرفان اسلامی و حقیقی می‌باشند که انتساب تمام فرق صوفیه (به جز نقشبندیه) به این خاندان گواه از مکتب ژرف و عالی را می‌دهد که در هیچ جای دیگر پیدا نمی‌شود.

۳. احوال و مقامات و مفاهیم عرفانی که در متون عارفان گذشته می‌خوانیم برگرفته از مکتب ائمه هدی (س) می‌باشد. چه سیره ائمه، اقوال و روایاتی که از ایشان در این زمینه نقل شده است بهترین دلیل بر این ادعا است زیرا پیش از پیدایش تمام فرق صوفیه گفته شده است. اما در بسیاری از موارد از ذکر نام صاحب روایت و سیره خودداری کرده‌اند و این می‌تواند به دلیل تعصبات مذهبی و خفقان و فشارهای سیاسی عصر آنان باشد.

۴. دیدگاه عارفان بزرگ درباره اهل بیت (س) که به کرات آنان را مورد مدح و ستایش قرار داده‌اند و شاگردی مکتب ایشان و بهره‌مندی از محضرشان (مانند معروف کرخی) دلیلی است محکم برای تأیید این سخن.

۵. اعتراف دشمنان و مخالفان به فضایل و مناقب اهل بیت پیامبر (ص) و سکوت نکردن و به سادگی از کنار آنها رد نشدن نشان از موفقیت و راستی سیره و اخلاق و کمال فضل و دانش ائمه هدی (س) می‌باشد.



## منابع

### قرآن کریم

ابن بابویه، محمد بن علی (شیخ صدوق) (۱۳۷۳)، عیون اخبار الرضا، مترجم علی اکبر غفاری، تهران: نشر صدوق.

بدیعی، محمد، (۱۳۸۹)، شهره عارفان، قم، تشیع.

جواد آملی، عبدالله (۱۳۹۱)، عمل عرفانی، قم: اسراء، چاپ دوم.

رکنی یزدی، محمد مهدی (۱۳۸۷)، برگزیده کشف الاسرار وعده الابرار، تهران: سمت، چاپ هشتم.

شریعتی سبزواری، محمد باقر، (۱۳۸۷)، معرفت و عرفان، قم، زائر.

شیرازی، سلطان الواعظین، (۱۳۸۹)، شب های پیشاور، تحقیق محمد علوی، امیر کلام، چاپ پنجم (دوره ۲ جلدی).

صادقی، مقصود علی (۱۳۸۴)، مجموعه مقالات همایش صفویه در گستره تاریخ ایران زمین، تبریز: ستوده.

عاملی، محمد بن الحسن (۱۴۰۲ق)، وسائل الشیعه الی تحصیل مسائل الشریعه، طهران: مکتبه الاسلامیه، ج ۳، چاپ ششم

عسکری، سید مرتضی (۱۳۹۱)، بر گستره کتاب و سنت، قم: بنیاد قرآن.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۴۹)، تذکره الاولیاء، تصحیح دکتر محمد استعلامی، تهران: زوار.

علی بن ابیطالب، (۱۳۸۸)، نهج البلاغه، ترجمه محمد دشتی، قم: ۴۴؟ الله.

غنی، قاسم (۱۳۸۰)، تاریخ تصوف در اسلام، تهران: زوار، دوره ۲ جلدی، ج ۱.

فقیه ایمانی، مهدی (۱۳۸۶)، امیرالمومنین از دیدگاه خلفا، عطر عترت، چاپ هفتم



قمی، شیخ عباس (۱۳۷۴)، کلیات مفاتیح الجنان، قم: سپهر.

کاشانی، عزالدین محمود (۱۳۸۹)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح جلال الدین همایی، تهران: زوار.

میدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۸۹)، تفسیر کشف الاسرار وعده الابرار، به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: امیر کبیر.

نظامی گنجهای، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸)، مخزن الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران:؟؟؟، چاپ دوازدهم.

هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۸)، کشف المحجوب، مقدمه، تصحیح دکتر محمود عابدی، تهران: سروش.

یزدان مهر، ق، (۱۳۴۹)، سیمای اهل بیت (ع) در کشف الاسرار، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، ۱۸۸ صفحه.

یزدان پرست، حمید (۱۳۸۸)، هفتاد و هشت مقاله تاریخی، روایی، عرفانی و ادبی درباره امیرالمؤمنین (ع)، تهران: اطلاعات.



## بررسی سلوک شخصیت ها در دو داستان «سیدارتا» و «حقیقت و مرد دانا»

لیلا هاشمیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

سیاوش بیابانی همدانی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

### چکیده

جستجوی حقیقت و کاوش برای معنا بخشیدن به زندگی بشری، موضوع محوری بسیاری از آثار قابل توجه نوگرای ادبیات معاصر ایران و جهان است. این امر مختص به دوران معاصر نیست، اما در هر دوره ای، چنین آثاری مختصات مشابه و اشتراکات خاصی هم دارند که در بسیاری از موارد آنها را به هم نزدیک می کند. یکی از این ویژگی ها در دوره ی کنونی، ممزوج شدن، تلفیق یا توازی عناصر فرهنگ های کهن با زندگی اجتماعی امروزی بوده است. انسان امروزی، نمی تواند امروز خود را از یاد ببرد و دغدغه ی آن را نداشته باشد. در نتیجه رجعت او به گذشته، عمدتاً در خدمت آوردن و پیوستن امور کهن یا سنتی به زندگی امروز یا ارائه ی برداشتی جدید یا ترکیبی از این مسائل، با توجه به وضعیت امروز انسان هاست. این مقاله بر همین پایه، بر آن است که با تکیه بر ویژگی های رمان سیدارتا، اثر مهم هرمان هسه، نویسنده ی مشهور و طراز اول آلمان، به یکی از آثار کوتاه بهرام بیضایی، هنرمند روشنگر و صاحب نام ایرانی بپردازد و به بعضی وجوه اشتراک این دو اثر نگاهی کوتاه افکند.

**واژگان کلیدی:** هرمان هسه، بهرام بیضایی، سلوک شخصیت ها، داستان های فلسفی، ادبیات معاصر.



## مقدمه

**هرمان هسه** به عنوان یکی از مهمترین نویسندگان قرن بیستم آلمان، شهرت جهانی دارد و آثار او به زبان‌های مختلف بارها ترجمه شده. در ایران نیز از سال‌ها پیش، اغلب آثار او را ترجمه کرده و مورد توجه قرار داده‌اند. گرایش‌های خاص او به عرفان و مذهب و ایدئالیسم رمانتیکی که در آثار او وجود دارد و گرایش‌های خاص او به شرق دور هم در این توفیق بی‌اثر نبوده‌اند. زیبایی این آثار و توانایی هنر و اندیشه‌ی این نویسنده‌ی بزرگ نیز اثبات شده است. هرمان هسه از نمایندگان یک جریان مهم ادبی در آلمان است. در اوایل قرن بیستم، شاخه‌ای از «ادبیات آلمانی زبان، با قدرت و وسعتی بی‌نظیر سخن فلسفی را وارد رمان می‌کند. سنت دوگانه‌ی گوته و رومانتیسم آلمان و نویسندگانی که می‌خواستند بیانگر معنای جهان باشند و با نوشته‌های برجسته‌ی عرفانی رقابت کنند، به آثار توماس مان، روبرت موزیل، هرمان هسه و ارنست یونگر منتهی می‌شود» (سید حسینی، ۱۳۸۷: جلد دوم، ۱۱۰۵). کودکی و جوانی هرمان هسه، دستخوش بحران‌های سخت روحی روانی بود. جهان بینی او بیانگر کشاکش دائمی میان مذهب و عرفان و فلسفه است. محور اندیشه‌ی هسه، معنا بخشی به زندگی خود و دستیابی به نوعی معنویت انسانی حقیقت گراست. «او در جست و جوی طبیعت و حقیقت است و انسان و زندگی را جزئی سازنده از تاریخ و تمامی هستی جهان می‌داند. او از تضاد به وحدت می‌رسد. همیشه در داستان‌هایش دو تن رویاروی یکدیگرند که در واقع یک تن به شمار می‌آیند. که در واقع خود اویند، کشمکشی میان روان و تن، هیجانات و شعور، هنر و زندگی» (سلیمانی، ۱۳۶۷: ۱۱). هرمان هسه، آینه‌ی تلاطم‌ها و تناقض‌های اندیشه‌ی بشری در قرن بیستم است. از مسیحیت تا بودیسم، از نیچه و شوپنهاور تا اندیشه‌ی کهن شرقی. اما این تناقض آشوبگر، در درون این هنرمند به تدریج راه خود را می‌یابد و به نوعی از هماهنگی نسبی که ویژه‌ی جهان بینی خاص هرمان هسه است منتهی می‌شود. او از عرفان و مذهب تاثیر می‌گیرد و به روانکاوی فروید و یونگ نظری خاص دارد. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه او بازتاب دهنده‌ی



این آشوب ذهنی و در عین حال، آن هماهنگی نهایی اند. در آلمان او را به عنوان یک پیشوای اخلاقی و معنوی می‌شناسند. هنری میلر داستان «سیدارتا» ی او را داروی شفابخشی می‌داند که از انجیل عهد جدید، موثرتر است.

بهرام بیضایی از پرکارترین هنرمندان و متفکران قرن حاضر در ایران است. هم در هنر تئاتر ایران و هم در زمینه ی فیلم سازی از او به عنوان بهترین نمونه ها یاد می‌کنند. آثار او ترکیب اندیشه و هنر و دغدغه های عمیق انسانی اند. او هنرمندی محقق است که در زمینه ی شناخت تاریخ و فرهنگ ایران صاحب نظر است و هرچه که می‌نویسد، آینه ی هویت و تاریخ و فرهنگ و روزگاران ماست. حجم آثاری که به وجود آورده بسیار زیاد است و تاثیر آنها نیز کم نبوده. بیضایی از یک سو با فرهنگ و هنر گذشته ی ایران به خوبی آشناست و از طرفی جهان بینی نو و امروزی دارد. به زبان فارسی توجه خاص دارد و به آداب و رسوم گذشته. از آن سو دنیای جدید را می‌شناسد و با آن همپاست. در آثار بیضایی چنانکه گفتیم فرهنگ گذشته نیز مورد بررسی و توجه است. بسیاری از آثار نمایشی او، بر پایه ی روایت ها و حوادث تاریخی چند قرن پیش ایران و گاه بر اسلوب هنرهای نمایشی گذشته ی خودمان نوشته شده اند.

در سال ۱۳۴۴ قانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تاسیس شد. یکی از بخش های قانون، انتشارات آن بود که از همان ابتدا اصلی ترین هدف آن پر کردن خلاء نبود ادبیات کودک مستقل در ایران بود. پیش از این عده ای همین دغدغه را داشتند. ولی امکان کار بر روی این مساله با صرف هزینه ی بیشتر و به طور منظم و گسترده تا آن موقع پیش نیامده بود. نتیجه ی این کار تا سال ۱۳۵۷ عموماً مثبت بود و در این بازه ی زمانی تعداد زیادی کتاب، مختص به کودکان و نوجوانان که عمده ی آنها از گونه ی ادبیات داستانی بودند، توسط قانون به بازار عرضه شد. بسیاری از نویسندگان معتبر آن دوره، بر اساس خواست قانون آثاری در این

زمینه نوشتند. اما در حیطه ی تصویرگری کتاب کودک، موفقیت کانون بسیار چشمگیرتر بود. نویسندگان این آثار، اغلب از قبل ذهنیتی نسبت به تفاوت های گونه ی ادبیات کودک و ادبیات رسمی بزرگسالان نداشتند و علاوه بر آن با توجه به وضعیت سیاسی آن دوره معمولا آثارشان به نمادگرایی های سیاسی در حیطه ی طبیعت و پرسشگری کودکان بیشتر اهمیت میداد و خیلی وقت ها ذهنیت و حال و هوای کودک به عنوان مخاطب اثر مغفول میماند. این امر به خصوص در مورد فیلم های مختص کودکان و نوجوانان که در کانون تولید میشد، بیشتر به چشم میخورد.

بهرام بیضایی در این سال ها، از طریق کانون دو فیلم و یک کتاب کودک ارائه داد. دو فیلم «عمو سیلو» (۱۳۴۹) و «سفر» (۱۳۵۱). فیلم عمو سیلو در برقراری ارتباط با کودکان کاملا موفق بود و فیلم سفر - جدا از همه ی ارزش های آن - اثری کاملا نمادگراست که بیشتر بزرگسالان را جذب می کند. بیضایی در کتاب «جدال با جهل» در رابطه با این دو فیلم، همین مساله ی مخاطب را مطرح کرده و فیلم عمو سیلو را اثری متفاوت با کارهای کودک آن زمان و تلاشی در جهت نزدیک شدن به ذهنیت خاص مورد نیاز هنر کودکان و نوجوانان عنوان می کند و این نکته کاملا در مورد فیلم صدق می کند.

اما کتاب کوچک «حقیقت و مرد دانا» که باز بیضایی در سال ۱۳۴۹ نگاشت و دو سال بعد توسط کانون به چاپ رسید، در مقاله ی ما مورد بحث بود. این اثر با نثری ساده نوشته شده، ساختار و آغاز و پایان آن حساب شده و منسجم است، از آنچه که برای کودک و بخصوص نوجوان تا حدودی ملموس است برای آفرینش بهره می گیرد و شاید تنها بعضی دیالوگ های نیمه فلسفی که به صورت مستقیم در داستان از زبان اشخاص بیان می شود، برای ارتباط گرفتن با دنیای کودکان، کم توان باشد. اما اثر کم ارزشی نیست و که در کارنامه ی هنری بیضایی از این لحاظ که تنها اثر او در حیطه ی عموما گونه ی ادبیات داستانی و خصوصا ادبیات کودک است، قابل بررسی و تامل خواهد بود. به ویژه از این جهت که در این کار، بیضایی بخشی از





جهان بینی خود را به طور مستقیم و ساده و خلاصه عنوان می کند. به نظر می رسد راهگشا باشد و حتی شاید کلیدی برای درک بعضی از آثار دیگر او.

### خلاصه داستان سیدارتا

سیدارتا؛ پسر برهمن، فرزند پدری اهل دانش و مادری اهل نغمه سرایی ست. خواندن و نوشتن را نزد پدرش که مقامی در میان برهمنان دارد، می آموزد. او دوستی هم دارد که نام او گووینداست. دو دوست صمیمی و مانند سایه در کنار هم که پیوسته در تلاش برای رسیدن به هنر شهود و مراقبه اند. آنها تحت آموزش پدر سیدارتا هستند که عمدتاً بر مراقبه و ریاضت و روش های خاص این مذهب تاکید می کند و در این امر، نسبتاً سختگیر هم هست. اما سیدارتا که ذهنی فعال و درونی نا آرام دارد، این روش ها را کافی نمی بیند و با اندکی شک یا خستگی از خشکی تعالیم رسمی مذهبی، از خانواده ی خود جدا می شود و به دنبال حقیقت غایی، رهسپار راهی می شود که تا انتهای داستان و زمانی که به سنین کهولت رسیده، در حال پیمودن آن است. در آغاز این ماجرای طولانی، گوویندا هم همراه و هم قدم اوست. آنها به گروهی از پیروان نوعی مذهب شمنی می پیوندند. مدتی طولانی با آنها هستند و دانش شمن ها هم علاوه بر دانشی که از برهمنان آموخته اند در آنها تاثیر خود را می گذارد. تعالیم اینان هم عمدتاً بر پایه ی ریاضت و آدابی همچون روزه و اعراض و رسیدن به بی نیازی و انفکاک کامل از جهان بیرون است. سیدارتا نیز با توجه به ذهنیت خود، در جستجوی همین است. تهی شدن از تشنگی و خواهش ها و کامجویی ها در جهت گونه ای از سعادتمندی و آرامش یافتن. اما تلاش های او تا کنون به جایی نرسیده و حرکت وی کند است. آنقدر کند که رسیدن به سعادت را پیش چشمش به سرایی دور مبدل کرده. در همین زمان، هر دو با «گوتاما» یا «بودا» که به نزدیکی آنجا آمده و رهروانش گرد او را گرفته اند، برخورد می کنند. سیدارتا به بودای تحسین برانگیز



هم که نه شادمان است و نه غمزده و با توان و آرامش عظیم روحی خود همه را به خود جذب می‌کند، نمی‌پیوندد. اینجا دو رفیق از هم جدا می‌شوند. گوویندا از سر سپردگان بودا می‌شود و سیدارتا هم به راهی که کاملاً در آن تنهاست، ادامه می‌دهد. سیدارتا ادامه‌ی حرکت خود را بر این فرض استوار کرده که حقیقت از طریق درس و مکتب قابل دست یافتن نبوده و درک آن تنها با تجربه‌ی شخصی امکان‌پذیر است. پس از این مرحله سیدارتا سعی می‌کند تنها با اتکا بر خود و اندیشیدن خود و تجربه کردن موقعیت‌های زندگی و نشست و برخاست با مردمان، به بیداری برسد. او کم‌کم علت‌ها را می‌شناسد و پیوسته در راه نزدیک شدن به حقیقت از راه تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی زندگی‌ست. انتهای داستان، پیوستن و یگانه شدن سیدارتا با کل طبیعت و انسان‌ها و از هم گسستن بندهای زمان و مکان است. او به حقیقت رسیده. گویی هسه می‌خواهد بگوید که حقیقت، رسیدنی نیست. حقیقت شدنی‌ست. تبدیل شدن به جزئی از کل جهان است که چیزی جز حقیقت نیست. اجزای حقیقت که در عین گسترده شدن در تمام جهان، زنجیره‌ای به هم پیوسته از روابط کشف نشده‌اند. درک زنجیره‌ی هستی و وجود که حتی اشیا را هم دربرگرفته، درک حقیقت است.

### خلاصه داستان حقیقت و مرد دانا

کودکی که نامش هم مشخص نیست، در یک روستا، در زمان و مکانی نامعلوم، همراه پدر و مادرش زندگی می‌کند. یک شب مشغول تماشای بازی نمایشی گروهی است که به مناسبت یک مراسم عروسی به روستا آمده‌اند. رهگذری که در حال عبور از آنجاست، بازی گروه را خالی از حقیقت زندگی عنوان می‌کند و پسرک را با این پرسش روبرو می‌کند که: «حقیقت چیست؟» از همین ابتدای داستان، تلاش پسرک برای یافتن حقیقت آغاز می‌شود و تا انتهای داستان که او به سنین کهنسالی می‌رسد ادامه پیدا می‌کند. به او گفته‌اند که حقیقت را



پیرمردی که همان اطراف زندگی می‌کند، می‌داند. اما پسرک در برخورد با پیرمرد و از حرف‌های مبهم او چیزی دستگیرش نمی‌شود. تنها متوجه می‌شود که پیرمرد داناتری هم وجود دارد که به درک کاملی از حقیقت رسیده و هیچگاه هم ساکن نیست و پیوسته در حال رفتن است. پسرک خانواده را ترک کرده و سال‌ها به دنبال این پیرمرد که نمادی از حقیقت است می‌رود. شهرها و روستاها را زیر پا می‌گذرد و هیچگاه با او برخورد نمی‌کند. پیرمرد مثل یک سایه است که همیشه نزدیک اوست، اما نمی‌توان به او رسید. در راه با مردمان متفاوت و کار و بار و احوال آنها روبرو می‌شود و همیشه مانند یک پیگانه در جمع‌های مختلف ورود می‌کند، در موقعیت‌های متفاوتی قرار می‌گیرد و با مسائل مختلف زندگی درگیر می‌شود، تأمل می‌کند و واکنش‌شان می‌دهد. در جشن‌ها، در فعالیت‌های جمعی، دعواها و فعالیت‌های آنها که از هر کدام فقط نمادی و صحنه‌ای در این داستان کوتاه بازنموده شده، شریک می‌شود. در انتهای داستان، پسری دیگر برای دانستن و درک معنای حقیقت نزد او می‌آید. پسرک که اکنون کهنسال است، با به یاد آوردن کودکی خود و ملاقاتش با آن پیرمرد، جوابی شبیه همان جوابی که آن موقع شنیده بوده، تحویل پسرک می‌دهد. در اینجا، به این درک می‌رسد که خود، تبدیل به آن پیرمرد ناشناسی شده که سال‌ها برای پرسیدن حقیقت در جستجوی وی بوده.

### سیدارتا - مرد دانا

هرمان هسه، در سیدارتا عناصر فراوانی از فرهنگ هند و شرق دور را وارد کرده. بسیاری از مخاطبان، این اثر را به اشتباه بازنویسی زندگی سیدارتا گوتاما بودا، بانی مذهب بودایی می‌دانند. در حالی که سیدارتا، بودایی دیگر است. سرگذشت انسانی دیگر است که عشق به کمال و رشد معنوی، به زندگی او شکلی تازه می‌بخشد.

«به نظر می‌رسد بیش‌تر آثار هسه جنبه‌ی اعتقادی دارد. و نیز در آن‌ها نوعی حس روان‌کاوی ظریف وجود دارد. سیدارتا هم یک کتاب نمادین است که بیانگر تلاش آدمی‌زادی‌ست که در



پی کمال و یافتن هویت انسانی خویش است. این اثر شاعرانه و هندی تقریباً مبتنی بر آیین بودا، هند و مسیحیت است. تحول و دگرگونی‌های روحی قهرمان داستان که مرد جوانی به نام سیدارتاست، خواننده را مجذوب خود می‌کند و درعین حال یادآور تلاش رهروان بودایی برای رسیدن به مرحله ی کمال نفسانی است که نیروانا نامیده می‌شود. در این اثر بودایی‌گری به وضوح مطرح شده، زیرا نام کتاب و قهرمان آن یکی از نام‌های گوتاما بودای تاریخی است که «شخصیت هسه نیز تا حدی شبیه اوست. البته، این کتاب شرح افسانه آمیز زندگی بودا نیست، بلکه در این رمان اشارات متعددی به بودا و تعلیمات او می‌شود» (گلن، ۱۳۷۴: ۴۵). «در سیدارتا، ترکیب منابع فلسفی و مذهبی بی‌همتاست و افزون بر منابع هندی و چینی، عناصری از مسیحیت نیز در آن قابل بازیابی است» (گلن، ۱۳۷۴: ۵۲).

«بودا معتقد بود، در جهان بودن فرصتی است مغتنم برای زیستن و جست و جوی راه رهایی و این رهایی با نیروانا حاصل می‌شود که آخرین منزلگاه تعلیم بوداست و سخن گفتن از آن دشوار. چرا که تصویری که از آن به ذهن متبادر می‌شود، از وضوح و دقت خاصی برخوردار نیست. نیروانا یعنی خاموشی. خاموشی مطلق و نهایی. یعنی از چرخه‌ی زایش دوباره آزاد شدن. و این ممکن نیست، جز با رهایی از دام‌هایی مانند آرزو، کینه و فریب. و بعد شعله‌ی سرکش دل بستگی را تا سر حد خاموشی پایین کشیدن و به‌طور کامل از رنج و آرسن» (رنجبر، ۱۳۸۱: ۱۲۹). «ساختار این کتاب نیز مبتنی بر دو بخش است. در بخش نخست که تا قبل از دیدار کامالاست، حقیقتِ نخست، واقعیتِ رنج است. اما بعد به بخش دوم می‌رسیم. حقیقتِ دوم، رنجی است که از تمایل بشر به چیزی پدید می‌آید و این میل هرگز اقیانوس نمی‌شود. حقیقت سوم راه رهایی از رنج و حقیقت. چهارم طریق غلبه بر رنج و دستیابی به معرفت واقعی است» (کریدرز، ۱۳۷۱: ۴۵).

شاید این گفتارها - به ویژه رنگ و بوی غلیظ بودیستی داستان سیدارتا - از هرمان هسه ذهنیتی برای ما بسازد که تصویر یک پیشوا یا مقام مذهبی را القا کند. اما هسه «طرفدار این نبود که



اروپایی‌ها به دین شرقی در آیند. به علاوه این از خصوصیات بارز اندیشه‌ی او بود که به همه‌ی تعالیم دینی در مورد درستکاری بشر، چه مبتنی بر مسیحیت و چه مبتنی بر آیین بودا یا دین هندو باشد، به دیده‌ی تردید نگاه می‌کرد. از نظر او تکامل عقلانی و معنوی همیشه به آینده‌ی بهتری منجر می‌گردد و اندیشه‌های تازه و شخصی‌تری به دنبال دارد. به همین دلیل است که به کسی توصیه نمی‌کرد که برای کسب معرفت به آیین بودا در آید یا در کلیسای سنتی اروپایی‌ها عضو گردد. اروپای امروزی که روحیه‌ی عقلانی دارد و فردیت خاص خود را پیدا کرده و ذهن او با افکار و عقاید نهضت روشنگری شکل گرفته، نمی‌تواند دین ساده یا ابتدایی در پیش گیرد و هسه اندیشه‌ی بازگشت به کلیسای مادر را نشان دهنده‌ی فقدان شخصیت و نداشتن تفکر شخصی و فردیت یافته و مستقل می‌داند» (بومان، ۱۳۸۳: ۱۴۲). هرمان هسه در این اثر و آثار دیگر خود، «از طریق خلق قهرمانان ممتاز داستان‌هایش نشان می‌دهد که هر فردی باید با سخت‌کوشی و تهذیب نفس راه زندگی خویش را مشخصا پیدا کند و در عین پیروی از مذهب، حق دارد و باید ارزش‌های خویش را پی در پی موردارزیابی قرار دهد» (گلن، ۱۳۷۴: ۳۱). «باتوجه به علاقه‌ی هسه به شرق و بودا، در رمان وی به آموزه‌ها و آیین بودا اشارات متعددی می‌شود. اما در عین حال، نمی‌توان گفت چهره‌ی سیدارتا کاملاً شرقی است. نظر به این که نویسنده‌ی رمان به گونه‌ی افکارش علاقه داشت، آن‌طور که منتقدان اظهار کرده‌اند، در او عناصر مستحکمی از روح مستقل فاوستی که نمونه‌ی انسان غربی است، وجود دارد. سیدارتا همانند فاوست مایوسانه و با سرسختی برای کسب آگاهی و معرفت تلاش می‌کند. سیدارتا نمی‌خواهد گام در فراسوی زندگی بگذارد، بلکه می‌خواهد بر آن غلبه کند» (همان: ۵۵).

داستان سیدارتا و حقیقت و مرد دانا نیز از این جهت با هم شباهت دارند و قابل مقایسه‌اند. بدون تردید هرمان هسه از دیدگاه‌های شرقی و بودیسم تأثیر زیاد گرفته و این غیر قابل انکار است. اما این گرایش به شرق، نباید باعث نادیده گرفتن نیمه‌ی اروپایی هرمان هسه شود. او فرزند



جامعه‌ای مدرن است و این دل‌بستگی به شرق، نیمی از تصویر هرمان هسه است. او از فلسفه‌ی دوران خود تاثیر پذیرفته، در محیطی آلمانی و اروپایی (ولو مذهبی) رشد کرده، اندیشیده و پیش از هر چیز در یک بستر اروپایی و برای مردمی آلمانی و جهانی قرن بیستمی می‌نویسد. این مقاله نیز در راستای همین دید اخیر و با توجه به این ویژگی‌ها، به بحث در شباهت‌های اثر بیضایی و سیدارتای هرمان هسه می‌پردازد.

نخست باید گفت که بهرام بیضایی نیز، فردی از جنس امروزیان است و همچنین هنرمند و متفکری نوگراست. با چشم امروزی می‌بیند، خشک و بسته نمی‌اندیشد و خرد او، خردی برخاسته از واقع‌بینی و از جنس فلسفی و هستی‌شناسانه است. او زمان را در نظر می‌گیرد، تاریخ را فراموش نمی‌کند و بر آن است که جامعه و حضور اجتماعی و هویتی انسان را آنطور که بوده یا هست بشناسد و بشناساند. بنابراین امکان آن هست که بین اثر او و اثر هرمان هسه وجوه مشترکی را به واقع پیدا کرد و مورد بررسی قرار داد.

دوم آنکه علاوه بر نگاه به گذشته‌ی ایران، بیضایی همچون هرمان هسه از جوانی دل‌بستگی خاصی به فرهنگ و آیین‌ها و اساطیر و هنر شرق دور داشته. به خصوص که هدف او احیای سنت‌های نمایشی گذشته و پیوند دادن صحیح آن با زبان هنرهای نمایشی مغرب زمین بوده. در نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل سه اثر تحقیقی در سه جلد مجزا ارائه داد که نتیجه‌ی مطالعات اولیه‌ی او درباره‌ی هنرهای نمایشی مشرق زمین بود. سه کتاب «نمایش در ایران»، «نمایش در چین» و «نمایش در ژاپن». و بعدها باز به پژوهش در همین زمینه و ایجاد آثاری هنری با بهره‌گیری از پتانسیل‌های فرهنگی و انسانی این گونه‌های نمایشی پرداخته است. بنابراین میان برخی ویژگی‌های آثار او و هسه به دلیل نگاهی که به این سنت‌ها و آثار شرقی داشته‌اند، طبعاً شباهت‌هایی وجود دارد.

«در واقع شاید بتوان گفت علاقه‌ی هسه به هند و فرهنگ‌ها و سنت‌های هندی، علاقه‌ای موروثی بود. هسه بارها گفته بود که والدین و پدر بزرگش سال‌ها در هند زندگی می‌کردند.



گفته بود که زبان های مختلف هندی را به خوبی صحبت می کردند و از اشیاء و وسایل هندی مثل عکس ها و لباس های آنها، چیزهای زیادی داشتند. پدر بزرگش، دکتر هرمان گوندرت محقق مشهوری بود که در مورد زبان سانسکریت مطالعه می کرد و هنوز هم در هند معروفیت زیادی دارد» (بومان، ۱۳۸۳: ۱۳۸-۱۳۷). بعدها برای مدتی طولانی ارتباط هسه با فرهنگ و فضای هندی قطع می شود. «پس از آن سالها، اولین بار در ۱۹۰۴، یعنی در بیست و هفت سالگی که شروع به مطالعه ی آثار فیلسوف آلمانی، آرتور شوپنهاور کرد دوباره خود را در فضایی هندی یافت. ترجمه های بهاگودگیتا را مطالعه کرد و پس از آن هیچ وقت تماسش با جهان معنوی هند قطع نگردید... در آستانه ی قرن بیستم، شوپنهاور و نیچه از فلاسفه ی مطرح بودند و هرمان هسه مثل توماس مان جوان شیفته ی جهان فکری این دو نفر بود. رابطه ای که بین فلسفه ی شوپنهاور و معنویت هندی وجود دارد، آشکار است. اصل معرفت شناختی شوپنهاور، که جهان چیزی جز بازتاب آگاهی ما نیست، رابطه ی نزدیکی با این اندیشه ی هندی دارد که جهان اطراف ما وجود واقعی ندارد و نمود خالی است. این حرف که جهان نمود صرف است، شالوده ی هندویسم و بودیسم است. به علاوه نظریه ی انسان شناختی شوپنهاور در مورد خواست (اراده) که آن را نیرویی غیر عقلانی در نهاد بشر می داند، مشابه برداشتی است که بودیسم از اشتیاق دارد و آن را سرچشمه ی مصائب بشر تلقی می کند. به عقیده ی شوپنهاور رهایی فقط زمانی ممکن است که شفقت و درک این نکته که همه خواهر و برادریم، جای خودخواهی و مرزبندی های کاذب را بگیرد. این حرف هم شبیه تنومسی اوپانیشادها و اعتقاد بودیسم به رستگاری از راه غلبه بر خودپرستی و اشتیاق است» (همان: ۱۳۹).

دیدیم که اندیشه ی هرمان هسه، آمیخته ای از عناصر کهن با عناصر تفکر جدید اروپایی ست. او بر فردیت تاکید اساسی دارد. دیدگاه او نسبت به نمونها که بیشتر تحت تاثیر شوپنهاور است، کاملاً به حواس و درک مستقل انسانی اصالت می دهد و شباهت با دیدگاه های فلسفه ی تجربه



گرا و نیز پدیدار شناسی جدید دارد. او به حرکت انسانی به سوی کمال توجه می کند و جهان را در تغییر می بیند.

در همین راستا می توان به داستان حقیقت و مرد دانا نگاه کرد و همین ویژگی ها را در آن هم بازجست. اندیشه ی بیضایی، حول رابطه ی انسان، زمان و حقیقت در بستر تجربه و عینیت مفهوم می یابد. تنها حضور انسان و رابطه ی او با محیط و طبیعت که در زمان و شدن صورت می بندد، می تواند بازگو کننده ی حقیقت باشد. خود بیضایی می گوید: «حالا که فکر می کنم می بینم این حتی در داستان نوجوانان من به نام حقیقت و مرد دانا هم هست. کودک راه می افتد که بفهمد حقیقت چیست، و در همه ی زندگی این پرسش را دنبال می کند. در پایان چیزی می فهمد؛ او همه ی فرصتش را از دست داده؛ حقیقت همین است» (بیضایی، ۱۳۷۸: ۱۶۶). حقیقت، حضور انسان و تجربه ی او در بستر زمان و در رابطه با طبیعت و انسان های دیگر است. دیدگاه هایی که در مورد نمودها و درک حواس از حقیقت جهان بیرون ما، در ابتدای داستان حقیقت و مرد دانا بیان می شود. «پسرک گفت: من کودکی کم دانشم. چیزی درخور فهم من بگو. چشمان پیرمرد برقی زد: شاید تو پاسخی آسان می خواهی. پاسخی که زحمت گشتن و یافتن را از گردنت بردارد. من چنین پاسخی ندارم. چنین پاسخی، هرچه باشد، دروغ خواهد بود. آنگاه تاملی کرد و گفت: حقیقت، کمال است. تو این را می فهمی؟ پسرک عاجزانه سر تکان داد: نه. نه. روشن تر بگو. نمی شود روشن تر گفت؟ صدای پیرمرد از میان کوه کتاب هایش برخاست. چه پاسخ روشنی بدهم درباره ی چیزی که خودش روشن نیست؟ حقیقت شکل ندارد، در کلمه نمی گنجد، به عبارت در نمی آید. آنرا باید حس کرد، باید جست، و چون یافتی، می بینی که از قالب گریزان است» (بیضایی، ۱۳۵۱: ۹). «پیرمرد گفت: حقیقت، هر لحظه شکلی دارد. هم یکی ست و هم بسیار... پاسخ به دست زمان است. پاسخ هر لحظه را در خود آن لحظه باید یافت. می فهمی؟... پیرمرد در برابر او (پسرک)، سه چیز گذاشت. قلمی، و نیزه یی و نی یی: وقتی هست برای نوشتن، وقتی برای جنگیدن، و وقتی





برای نغمه سر دادن. آری، زمانی باید نوشت. زمانی باید جنگید، و زمانی باید به صدای خود گوش داد. پاسخ همیشه فرق می‌کند» (همان: ۹-۱۰). هرمان هسه به روانکاوی و دیدگاه‌های فروید و یونگ نیز گرایش داشت. همچنین به دنبال حقیقت واحدی می‌گشت که همه‌ی انسان‌ها را به هم می‌پیوندد. سیدارتا حقیقت را هنگامی در می‌یابد که با طبیعت یکی شده و وحدت پنهانی تمام عناصر جهان را با تمام وجود حس می‌کند. او خودش جزئی از یک کل بزرگ شده است و این بزرگترین رهیافت به حقیقت در درون اوست. او جهان و طبیعت را دوست دارد، چنان که خود را. «چنین گمان دارم که مهرورزی بزرگترین و ارجمندترین چیزهای جهان است. شاید اندیشمندان بزرگ بررسی جهان و باز گفتن آن و دل‌بد کردن به آن را ارج بگذارند. اما من چنین می‌انگارم که همان دوست داشتن جهان ارجی دارد و نه دل‌بد کردن به آن یا با یکدیگر بد سگالی کردن؛ اما اینکه بتوانیم جهان و خودمان و همه‌ی چیزها را با مهر بنگریم و ستایش کنیم و بزرگ داریم» (هسه، ۱۳۶۸: ۱۳۰). و باز از زبان مرد دانا می‌شنویم. «پیرمرد به پنجره نگاه کرد. از پشت پنجره، ابرهای سفید در آسمان می‌رفتند. نگاه پیرمرد ثابت بود، لب‌های او به حرکت درآمد: کتاب می‌نویسد حقیقت اینجا و آنجا نیست. به زمان و مکان بسته نیست. حقیقت بر فراز همه‌ی اینهاست. کتاب می‌نویسد جزئی از حقیقت در همه چیز هست. پس با هرچه روبرو شوی، می‌توانی از آن حقیقتی دریایی» (بیضایی، ۱۳۵۱: ۹). حقیقت، طبیعت است، انسان است و زمان. «پیر از دریچه به بیرون نگرست: زندگی بیرون از این کلبه است. حقیقت همه جاست، بین همه کس. نه فقط اینجا. نه فقط در این کلبه، نه فقط در یک کلمه. حقیقت بزرگتر از کلمات است. من چه کلمه‌ای بگویم که تمام حقیقت باشد؟» (بیضایی، ۱۳۵۱: ۴۷). «پیر گفت: به نمایش بزرگ جهان نگاه کن. یا دست کم به بازی نور در ساقه‌های نی. در آنها چه می‌بینی؟ هر لحظه سایه‌ی یکی بر دیگری می‌لغزد. این حرکت باد است، آن تغییر نور. هرگز دو لحظه یکسان نیست. حتی نگاه خود تو هم بر آن فرق می‌کند. تا کجا ایستاده باشی. و سیر باشی یا گرسنه. خسته باشی یا سرشار. در زنجیر باشی یا آزاد. حقیقت



اینست» (بیضایی، ۱۳۵۱: ۴۷) و طبیعت آینه‌ی انسان خواهد بود. حقیقت درونی انسان با حقیقت جهان بیرون به هماهنگی و یکسانی می‌رسد. سیدارتا با سنگ و درخت و رود یگانه می‌شود و حقیقت خویش را در همه‌ی اجزای طبیعت نیز می‌بیند. در داستان حقیقت و مرد دانا، پسرک می‌پرسد: «چطور ساقه‌ی نی را آینه می‌خوانی، که چیزی نشان نمی‌دهد؟ پیرمرد با حیرت گفت: چطور نشان نمی‌دهد؟ نگاه کن تا ببینی. این آینه‌ی تن نیست. آینه‌ی روح است. هان تو خشم کن، و آن نیزه می‌شود. شعر پرداز، و آن قلم می‌شود. فریاد درد برآورد، و آن نیِ بند بند می‌شود. خشم و شعر و فریاد؛ آیا یک نیِ خودت را به خودت نشان نداد؟» (بیضایی، ۱۳۵۱: ۴۸-۴۷)

اما جدا از اینها، عمده‌ترین بحث در رمان سیدارتا، موضوع فرد، فردیت و تلاش و سیر و سلوک فردی بدون کمک گرفتن دائمی از فرد دیگر و راهنمای معنوی از طریق بحث و مکتب است. در واقع، حقیقت باید تجربه شود تا بدست آید. با تجربه کردن، حقیقت در درون ما به وجود می‌آید، از آن ما می‌شود و موجب کمال می‌گردد. سیدارتا بدون راهنما و به تنهایی حقیقت را دریافت و عمر خود را بر سر این کار گذاشت. مسیر زندگی همراه با تفکر، خود می‌تواند سیر به سوی حقیقت باشد. در داستان حقیقت و مرد دانا هم این امر، اصالت دارد. عمری صرف رسیدن به پیرمردی می‌شود که حقیقت را می‌داند. اما آن پیرمرد، خیالی بیش نیست. تصویری از خود فردی ست که به دنبال حقیقت است. پیرمرد یک سایه است و در انتها، می‌بینم که کودک ابتدای داستان با این سایه یکی می‌شود. هنگامی که سال‌های متمادی از عمرش را در راه نزدیک شدن به حقیقت صرف کرده.



## نتیجه گیری

دیدگاه‌های هرمان هسه و پندارها و دریافت‌های او از جهان، ترکیبی از عناصر و رویکردهای مختلف است. این دید وسیع، باعث شده که آثار او جنبه‌های مختلف زندگی بشری را در بر بگیرند و هر گونه برداشت و بررسی که در مورد این آثار صورت می‌گیرد، لزوماً باید همین ویژگی و همین وسعت و پتانسیل را در خود داشته باشد. هرمان هسه سعی دارد بین مجموعه‌ای از دستاوردهای حیات انسان در تمام زمان‌ها ارتباط و توازن و اشتراک پیدا کند و به نوعی نظام مندی خاص خود دست پیدا کند. طبیعی است که برای پیدا کردن رابطه‌ها و شباهت‌های آثار او یا همتایان او با آثار دیگران و از جمله نویسندگان کشور خودمان هم، این نگاه ترکیبی و وحدت‌گرا باید دیده و حفظ شود. نویسندگان بزرگ هر دورانی، به بازگویی وضعیتی که خود آن را زیسته‌اند و درک کرده‌اند بیشتر می‌پردازند و به دنیای پیرامون خود و زمان خود می‌اندیشند. هنرمند از محیط خود تأثیر مستقیم می‌گیرد و بیشتر از آن، از زمانه‌ی خود الهام می‌گیرد. آنچه که این نویسندگان و هنرمندان و آثارشان را به هم پیوند می‌دهد همین زمان مشترک است و سرگذشت مردمی که در همین دوران‌ها زندگی می‌کنند.



## منابع

### الف - کتاب ها :

- بیضایی، بهرام (۱۳۵۱)، حقیقت و مرد دانا، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۸)، گفت و گو با بهرام بیضایی (مصاحبه)، مصاحبه گر: زاون قوکاسیان، تهران: انتشارات آگه، چاپ دوم.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۸)، جدال با جهل (مصاحبه)، مصاحبه گر: نوشابه امیری، تهران: نشر ثالث، چاپ سوم.
- رنجبر، امیر حسین (۱۳۸۱)، بودا در جست وجوی ریشه های آسمان، تهران: نشر فیروزه، چاپ اول.
- سلیمانی، فرامرز (۱۳۶۷)، هرمان هسه و دگردیسی شاعر، تهران: انتشارات اسپرک، چاپ اول.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۷)، مکتب های ادبی، تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، جلد دوم.
- کریدرز، مایکل (۱۳۷۱)، نگاهی به بودا، ترجمه علی محمد حق شناس، تهران: نشر طرح نو، چاپ اول.
- گلن، جری (۱۳۷۴)، نگاهی دیگر به سیدارتا، ترجمه محمد بقایی، تهران: نشر آرمین، چاپ اول.
- هسه، هرمان، سیدارتا (۱۳۶۸)، سیدارتا، ترجمه پرویز داریوش، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ سوم.

### ب - نشریات :



(۱۳۸۵)، «سالشمار زندگی و آثار بهرام بیضایی»، ماهنامه فرهنگی و هنری بخارا (شماره ۵۷)،  
(جشن نامه بهرام بیضایی).  
بومان، گونتر (۱۳۸۳)، «هرمان هسه و هند»، ترجمه مجتبی عبدالله نژاد، فصلنامه سمرقند، شماره  
۸ ص ۱۵۳-۱۳۷.



## مقایسه تطبیقی دو رمان عزاداران بیل و صد سال تنهایی

لیلا هاشمیان

وحید وحیدی منش

### چکیده

غلامحسین ساعدی در سال ۱۳۴۱ (۲۴ دی ماه) در تبریز به دنیا آمد. در خانواده‌ای کارمند و به قول خودش اندکی بدحال. ساعدی نوشتن را ابتدا به صورت گزارش و تفسیر در هنگامه‌ی نوجوانی آغاز کرد. نخستین آثارش را از ۱۳۳۴ در مجلات ادبی به چاپ رساند. از سوی دیگر گابریل گارسیا مارکز نیز یکی از نویسندگان موفق است که برنده جایزه نوبل ۱۹۸۲ سال شد. رشته حقوق را در دانشگاه نیمه کاره گذاشت و به نویسندگی روی آورد. با مطالعه این دو رمان پی میبریم که هر دو به نوعی به سبک رئالیسم جادویی نگاشته شده‌اند. از سوی دیگر در هر دو رمان؛ اوضاع و مشکلات اجتماعی و فرهنگی دو کشور ایران و کلمبیا با توجه به باورهای بومی و اسطوره‌ها، خرافه‌گرایی و نوعی هراس در رو به رو شدن با مدرنیسم توصیف شده است.

**واژه‌های کلیدی:** ساعدی، عزاداران بیل، مارکز، صد سال تنهایی، خرافه‌گرایی.

---

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

dr\_hashemian@yahoo.com

۲- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان



## مقدمه

در این دو رمان به توصیف دو مکان یعنی روستای بیل و ماکوندو پرداخته شده است. توصیف دو جامعه با نمادهای فرهنگی و سنت‌های خاص خود در هر دو داستان علاوه بر توصیف اجتماع، به توصیف شخصیت‌ها هم پرداخته شده است و ساعدی به توصیف خصوصیات روانی شخصیت‌هایش در کنار عوامل اجتماعی بیشتر از مارکز اهمیت داده است.

مارکز و ساعدی از دو روش توصیف یا توضیح مستقیم و روش گفتگوی بین شخصیت‌ها، برای بیان و توصیف داستان و حوادث آن استفاده می‌کنند. مارکز بیشتر از زبان خود به بیان داستان می‌پردازد و گفت و گو بین شخصیت‌ها در رمان او به ندرت دیده می‌شود ولی ساعدی بیشتر، شخصیت‌ها را به گفت و گو باهم در می‌آورد و این به اثر او یک حالت نمایشنامه‌ای می‌دهد.

سبک داستان‌نویسی رئالیسم جادویی در دهه‌های شصت و هفتاد قرن بیستم در ادبیات آمریکای لاتین مطرح و گابریل گارسیا مارکز از نخستین نویسندگانی است که در آمریکای لاتین از این سبک استفاده می‌کند. از دیگر نویسندگان بنام این سبک می‌توان از «خورخه لوئیس بورخس»، «آلخو کارپنتر»، «ایتالو کالونیو» و «گونتر گراس» نام برد.

حال با توجه به اینکه این دو رمان به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است، باید توجه داشت در نوشته‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی به رشته تحریر درآورده می‌شوند، به خصوص در آمریکای لاتین می‌توان در معنای بسیار گسترده اختلاط میان تمدن و توحش، شهر و روستا، و در یک کلام همزیستی پراشتهای مدرن و سنت را مشاهده کرد.

«به طور کلی رئالیسم جادویی تلاشی بود برای بیان جهان به صورتی نامعقول، با این تصور که پیش فرض‌های جامعه بورژوازی غرب را می‌توان کنار نهاد و با نگاهی تازه به جهان نگاه کرد. در نظر نویسندگان آمریکای لاتین این نگاه جدید دسترس پذیر می‌بود در صورتی که واقعیت از چشم آن دسته از مردم آمریکای لاتین نگریسته می‌شد که پیش فرض‌هایشان متفاوت بود، از آن روی که خاستگاه قومی و طبقاتی متفاوتی داشتند.



رئالیزم جادویی پاسخی بود به این اشتیاق که نه تنها آن دیگری درونی سیاه کوبی سرخ پوست کولومبیایی را بشناسد، بلکه در عمل آفرینش نیز بدل به او شوند. اگر از این دیدگاه می‌نگریستیم، آشنایی زدایی از چیزها و رسم و عرف که هنرمندان پیشرو در پی آن بودند، میسر می‌شد. جادو تفاوت را تبیین می‌کرد و رئالیزم زمینه تضادآمیز تجربه عادی را فراهم می‌آورد که مابه‌تمايز این تجربه می‌شد. « (۱) چه وریا، ۱۳۸۰: ۳۷)

در سبک داستان‌نویسی رئالیزم جادویی، عناصر واقعیت و خیال چنان درهم می‌آمیزند، که در نهایت، نوعی داستان شکل می‌گیرد که به هیچ‌کدام از عناصر اولیه سازنده‌اش شبیه نیست. این تلفیق آنچنان استادانه صورت می‌پذیرد که تمامی حوادث فراواقعی و خیالی در بستر داستان، کاملاً واقعی و طبیعی جلوه می‌کنند، به گونه‌ای که خواننده به سادگی آنها را می‌پذیرد. بنابراین می‌توان گفت رئالیزم جادویی ترکیبی است از دو عنصر واقعیت و خیال به طوری که تشخیص و جداسازی آنها آسان نیست.

بنابر این می‌توان گفت: اسطوره، گونه‌ای از حکایت است که مردم آنها را از موجوداتی که از دایره عقل و تصورات عادی خارج هستند می‌گیرند. در واقع اسطوره به نوعی، پیرامون حوادث خارق‌العاده می‌چرخد.

«دو گرایش ناسازگار در نخستین دهه قرن بیستم در داستان کوتاه پدید آمد. از این دو، یکی به تجربه ورزی در قالب (فرم) توجه داشت و در نهایت به حرکتی پیشرو انجامید. دیگری با جنبش سیاسی پیوند بست و به صورت تداوم رئالیزم قرن نوزدهم، بخشی از داستان منطقه‌ای شد. برخورد این دو گرایش با هم در امریکای اسپانیایی زبان گرایشی را پدید آورد که به ((رئالیزم جادویی)) شهرت یافته. (۱) چه وریا، ۱۳۸۰: ۳۲)

**صد سال تنهایی** مارکز سرگذشت بنا، آبادی و نابودی دهکده ماکوندو و مهم‌ترین خاندان در آن یعنی بوئندیا است. این واقعیت در رمان مذکور به توسعه‌کشوری از آمریکای جنوبی به نام کلمبیا، از زمان استقلال آن از کشور اسپانیا در اوایل قرن نوزدهم





۲۵-۱۸۱۰ اطلاق می‌شود و می‌توان به این نکته پی برد که جنگ‌های داخلی به ظاهر بی-پایان به تصویر کشیده شده در این رمان؛ کاملاً بر اساس جنگ‌های داخلی کلمبیا طی سال‌های ۱۹۲۰-۱۸۸۵ است. این کتاب، داستان زندگی ۶ نسل از خانواده ای را نقل می‌کند که در این دهکده زندگی می‌کنند. شخصیت‌های این رمان عبارتند از:

خوزه آرکادیو بوئندیا : بنیانگذار شهر ماکوندو. اورسولا : همسر خوزه آرکادیو بوئندیا . او عمر طولانی داشت به طوری که بعد از ۱۱۰ سالگی شمردن سن هایش را کنار گذاشت و کم‌کم سنش را فراموش کرد . وی تولد چندین نسل را به چشم می‌بیند. اورسولا آب نبات‌های کوچک به شکل حیوانات می‌سازد و از این راه مخارج خانواده را تامین می‌کند.

آئورلیانو بوئندیا : فرزند اورسولا و خوزه است . او به عنوان سرهنگ و رهبر آزادی خواهان به مبارزه با دولت محافظه کار می‌پردازد است . در طی سال‌های جنگ از زنهایی که با آنها در جبهه جنگ آشنا شده صاحب پسران بسیار می‌شود. خوزه آرکادیو : فرزند اورسولا و خوزه است .

آمارانتا : فرزند اورسولا و خوزه است. بر خلاف دو برادر خود تا آخر عمر مجرد می‌ماند و سرپرستی بچه‌های دیگران را برعهده می‌گیرد . ربکا : همسر خوزه آرکادیو . آرکادیو : فرزند خوزه آرکادیو و ربکا.

پیلار ترنرا : خوزه آرکادیو و برادرش سرهنگ آئورلیانو بوئندیا با این زن نام که فال ورق برای اعضای خانواده می‌گیرد رابطه برقرار می‌کنند .

آئورلیانو خوزه : حاصل رابطه پسر سرهنگ آئورلیانو بوئندیا و پیلار ترنرا . رمدیوس : همسر جوان سرهنگ که بدون آنکه برایش فرزندی بیاورد می‌میرد . اسم دیگر پسرهای سرهنگ آئورلیانو بوئندیا را که از زنهای دیگر در جبهه جنگ به وجود آمده‌اند آئورلیانو می‌گذارند و اسم مادرهایشان را به اسم هر کدام اضافه می‌کنند تا مادر هریک از آنها مشخص باشد .

سانتا سوفیا دلا پیه داد: همسر آرکادیو از صاحب یک دختر به نام رمدیوس و دو پسر دو قلو به نام‌های خوزه آرکادیو دوم و آئورلیانو دوم می‌شود .



رمدیوس : فرزند سانتا سوفیا و آرکادیو.  
آئورلیانوی دوم : فرزند سانتا سوفیا و آرکادیو.  
خوزه آرکادیوی دوم : فرزند سانتا سوفیا و آرکادیو.  
فرناندا دل کارپیو : همسر آئورلیانوی دوم . حاصل این ازدواج دو دختر با نام‌های آمارانتا اورسولا و رناتا رمدیوس و یک پسر به اسم خوزه آرکادیو هستند  
آمارانتا اورسولا : فرزند آئورلیانوی دوم و فرناندا دل کارپیو.  
رناتا رمدیوس : فرزند آئورلیانوی دوم و فرناندا دل کارپیو.  
خوزه آرکادیو : فرزند آئورلیانوی دوم و فرناندا دل کارپیو.  
مائوریسیا بابلونیا : شاگرد مکانیک است که رناتا از او صاحب فرزندى به اسم آئورلیانو می‌شود.

آئورلیانو : حاصل رابطه آمارانتا و آئورلیانو است . او آخرین نسل از این خانواده است .  
ملکیادس : کولی است که قدرت پیش گویی دارد . او بارها در جریان داستان مرد و باز زنده به ده بازگشت . او در خانه خانواده بوئندیا زندگی می‌کرد.  
باید در نظر داشت که داستان از زبان سوم شخص حکایت می‌شود. البته ملکیادس ، کولی جهانگردی که در سراسر داستان با خواننده همراه است نیز در آن نقش حیاتی بازی می‌کند. اما گرایش به مطرح کردن موضوعات اجتماعی در کنار موضوعات تخیلی در آثار نویسندگان ما نیز دیده میشود. رمان **عزاداران بیل** از آن دست آثار می باشد . مکانی ( یعنی بیل ) که ساعدی آن را مورد بررسی قرار داده است ، روستایی است که وی در آن به دنبال آدم‌های آشنایش می‌گردد تا با معرفی آنان گواهی باشد بر زمانه ای که در آن زندگی می‌کند.

کتاب، با مرگ و صدای زنگوله آغاز می‌شود و سرانجام در داستانی دیگر، با فرار «اسلام» یکی از شخصیت‌های اصلی داستان به شهر به پایان می‌رسد. در سه داستان اول، افرادی از روستا به بیماری‌های گوناگون مبتلا شده و از بین می‌روند و اهل روستا عزادار می‌شوند. در داستان چهارم، مردی (مشدی حسن) به دنبال مرگِ گاوش چنان غمگین و متأثر

می‌گردد که عقل خود را از دست می‌دهد و خود را گاو می‌پندارد. در داستان پنجم از این رمان، سگی به ده می‌آید و آرامش آن را برهم می‌زند. در نهایت به دست یکی از اهالی روستا (پسر مشدی صفر) کشته می‌شود. در داستان ششم، اهالی ده، دور صندوقی که از کامیون آمریکایی‌ها افتاده، جمع می‌شوند و از روی جهل و نادانی، آن را چون امامزاده‌ای مقدس می‌پرستند و می‌ستایند. در داستان هفتم یکی از اهالی (مو سرخه) به بیماری «جوع» دچار می‌شود، که از خوردن سیر نمی‌شود و تغییرات عجیبی در هیکل او پیدا می‌شود و دست آخر به جانوری عجیب تبدیل می‌گردد.

در آخرین داستان، تنها مرد معقول روستا به نام «اسلام»، بر اثر شایعه و بدگویی بیلی‌ها تصمیم می‌گیرد ده را ترک کند. اما در شهر دیوانه می‌شود و کارش به بیمارستان می‌کشد. جهل و بی‌تجربگی آنان در شناخت هستی و حقیقت رویدادهایی همچون طوفان، قحطی، مرگ و ... و نسبت دادن آنها به قدرتهای جادویی همه و همه موجب شده است که داستان سبکی سحرآمیز، جادویی و وهم‌آلود به خود بگیرد.

گفتنی است که هر دو نویسنده با استفاده از عوامل ذهنی، جوی تیره و تاریک را در داستان به وجود می‌آورند و فضای داستان‌هایشان را ترسناک تر نشان می‌دهند. این بدان معناست که هر دو، عوامل ذهنی را در کنار عوامل واقعی در داستان خود به کار می‌برند. «طرف‌های غروب ننه فاطمه روی بام نشسته بود و سیاهی بزرگی را که از سیدآباد می‌آمد تماشا می‌کرد. ننه فاطمه فکر می‌کرد که لابد باز در سیدآباد یکی مرده و سیدآبادی‌ها با گاری مشدی رقیه می‌روند حاجی آخوند را از جامیشان برای نماز به آبادیشان ببرند. اما سیاهی هر چه نزدیک تر می‌شد بزرگ تر و پهن تر می‌شد. کنار تپه نبی آقا که رسید، ننه فاطمه باد سیاه و چرکی را دید که چیز سفیدی را با خود می‌آورد. دوان دوان رفت پشت بام مشدی صفر، سرش را از سوراخ بام برد تو و با صدای بلند زن مشدی صفر را صدا کرد: "ننه خانوم، ننه خانوم! بیا بالا ببین این دیگه چیه که می‌آد طرف بیل؟" (ساعدی، ۱۳۴۹: ۶۴) «به محض این که خوزه آرکادیو در اتاق خواب را بست صدای شلیک تپانچه ای در سراسر خانه پیچید ... رشته باریکی از خون از زیر در اتاق خارج شد و به خیابان رسید و در



طول پیاده روهای نامسطح خط مستقیمی را پیمود و از پله‌ای بالا رفت و سرپیچ اول به سمت راست و سپس به سمت چپ پیچید و به طرف خانه خانواده بوئندیها رفت بدون این که دیده شود از زیر صندلی آمارانتا که داشت به آئورلیانو خوزه حساب درس می‌داد گذشت و از میان انبار به آشپزخانه رسید. اورسولا که برای پختن نان، سی و شش تخم مرغ شکسته بود فریاد کشید: یا مریم مقدس! رشته خون را دنبال کرد. به میدان رسید و به در خانه‌ای رفت که هرگز به آن قدم نگذاشته بود. در اتاق را فشار داد؛ بوی تند باروت چیزی نمانده بود خفه‌اش کند. خوزه آرکادیو را در اتاق خواب دید که روی زمین افتاده بود و سرچشمه خون را، که دیگر از گوش راست جسد بیرون نمی‌ریخت یافت.» (مارکز، ۱۳۵۳: ۱۲۰).

#### مقایسه

تنهایی یکی از ویژگی بارز در این دو رمان است که خود نمایی میکند. با این تفاوت که این تنهایی در **صد سال تنهایی** به علت عدم توانایی در اختیار گرفتن سرنوشت تاریخی خود و در **عزاداران بیل** به خاطر یک جامعه عقب مانده و دچار فقر فرهنگی؛ قابل درک است.

گفتنی است در این دو رمان شخصیت‌ها تنهایی خود را با چیزی یا کسی پر می‌کنند. با این تفاوت که تنهایی در **عزاداران بیل** به خاطر جو خفه آن، حتی آن شخص یا چیزی که با آن خلأ تنهایی را پر کرده اند را هم از دست می‌دهند و این باعث نوعی بیماری روحی و روانی در شخصیت‌ها می‌شود. اما در **صد سال تنهایی**، این تنهایی، با چیزی یا کسی پر می‌شود و این پر کننده تنهایی تا زمان مرگ ادامه دارد.

از موضوعات دیگری که می‌شود در در این دو رمان به آن اشاره کرد، تخیل است. به نظر می‌رسد که ساعدی در رمان خود از تخیل به عنوان ابزاری برای توصیف استفاده کرده است و این تخیل بیشتر به باورهای اسطوره‌ای بر می‌گردد: «مشدی جبار و حسنی نگاه کردند؛ گاری کوچکی از خاتون آباد به طرف سید آباد می‌رفت.



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 میشه. اما شتر دیدی ندیدی.»  
(ساعدی، ۱۳۴۹: ۸۶)

این در حالی است که مارکز در **صد سال تنهایی** بیشتر از تخیل یا عوامل ذهنی آمیخته با اغراق برای توصیف بهره برده است:

«آن وقت به اتاق خوزه آرکادیو بوندیا رفتند. با قدرت هر چه تمام تر او را تکان دادند و در گوشش فریاد کشیدند و جلو دهانش آینه گرفتند، ولی موفق نشدند از خواب بیدارش کنند. بعد وقتی که نجار برای ساختن تابوت قدش را اندازه می گرفت از میان پنجره متوجه شدند که از آسمان گل های کوچک زرد رنگی فرود می بارد. باران گل تمام شب به صورت طوفانی آرام بر سر شهر بارید.» (مارکز، ۱۳۵۳: ۱۲۷)

بعد از بحث راجع به موضوع تخیل به بررسی شخصیت های این دو داستان می پردازیم. شخصیت های داستان ساعدی، به گونه ای هستند که اگر مشکلی سر راهشان قرار بگیرد، هیچ سعی و تلاشی برای حل آن مشکل نمیکنند. این شخصیت ها همان طور که در ابتدای داستان توصیف می شوند تا آخر نیز تغییر نکرده و دارای همان ویژگی ها هستند.

مردمان این روستا آن قدر در باورهای غلط، ترس ها، توهمات و خرافه های خود غرق شده اند که فکر می کنند این مشکلات و این زندگی پر از رنج، جزیی از زندگیشان است و شکایتی از این وضع ندارند.

اما شخصیت های داستان مارکز در **صد سال تنهایی** کاملاً متفاوت هستند. آنان در دو جهان به ظاهر متفاوت و متضاد زندگی می کنند. مارکز در این رمان در پردازش شخصیت ها، به شیوه ای عمل می کند تا در انتقالشان از جهانی به جهان دیگر دچار مشکل نشوند.

گویی شخص مسیری را طی کند ولی دوباره به شکل اولیه اش در داستان برگردد. می‌توان گفت، شخصیت‌های داستان مارکز پویا هستند. یعنی تلاش و حرکتی در زندگی از خود نشان می‌دهند؛ تغییری در شخصیتشان رخ می‌دهد و بعد دوباره به حالت اول خود برمی‌گردند.

از آنجایی که هر دو نویسنده در این دو رمان توجه خاصی به اسطوره دارند، لازم دیدم تا نخست مقدمه و تعریفی از اسطوره ارائه کنم.

اسطوره از جمله واژه‌هایی است که بسیار چند معنا بوده و این چند معنایی چنان است که حتی برخی از این معانی در مقابل و تضاد هم قرار می‌گیرند.

«اسطوره همانند دیگر واژه‌ها و مفاهیم کهن و باستانی دارای معانی گوناگون است. این ویژگی چند معنایی در اسطوره از دیگر واژه‌ها و مفاهیم به مراتب بیشتر وجود دارد که همین امر موجب دشواری در تعریف و تحقیق در این حوزه شده است.

شاید مناسب آن باشد که پیش از هر چیزی یک بررسی کوتاه لغت‌شناسانه از اسطوره صورت پذیرد. اسطوره واژه‌ای است که امروزه به عنوان معادل میت لاتین استفاده می‌شود. واژه میت خود از واژه کهن یونانی یعنی میتوس برگرفته شده است و میتوس به معنای روایت، گاهی نیز افسانه، به کار برده شده است. این واژه به نوبه خود در مقابل برخی از واژه‌ها قرار می‌گیرد که همین تقابل می‌تواند در شناخت بهتر معنای آن کمک کند. یکی از این واژه‌ها همانا لوگوس است. این واژه آخری یعنی لوگوس به معنای نظم و زبان نیز به کار گرفته شده و خود در مقابل کائوس قرار می‌گیرد که بر این اساس میت دست کم از تمام قواعد لوگوس تبعیت نمی‌کند. یکی دیگر از واژه‌هایی که نباید آنرا با میت یکی انگاشت هیستوریا است. هیستوری نیز به معنای گوناگون حتی متضاد همچون گزارش، جستجو، تاریخ و افسانه استفاده شده است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۱۶ و ۱۷)

«در قرآن واژه اسطوره به شکل آن یعنی ((اساطیر)) در سوره انعام به کار گرفته شده است و آن هنگامی است که کافران به همانندی میان قصص قرآن و داستانهای افسانه‌ای پرداخته‌اند. در این سوره چنین آمده است: ((بعضی از آنها به تو گوش می‌دهند، ولی ما بر



دل‌هایشان پرده افکنده ایم تا آن را در نیابند و گوش‌هایشان را سنگین کردیم. و هر معجزه ای را که بنگرند بدان ایمان نمی آورند. چون نزد تو آیند با تو به مجادله پردازند. کافران می گویند که اینها چیزی جز اساطیر پیشینیان نیست)) (سوره انعام آیه ۲۵). همان طور که از متن آیه نیز بر می آید اساطیری بودن قصه های قرآنی اتهامی بوده که کافران به قرآن و قصه های آن می زدند.... مسئله ای که در اینجا مد نظر است به چگونگی معادل گذاری واژه ((اسطوره)) برای ((میت)) باز می گردد. همانطوریکه اغلب محققان در این حوزه به آن اشاره داشته اند اساطیر از واژه یونانی هیستوری برگرفته شده است و نه از میت. بنابراین اسطوره معادل هیستوری به معنای تاریخ و داستان است. (همان، ۱۷ و ۱۸)

«در **زبان از یاد رفته**، ارایش فروم می گوید: بسیاری از اساطیر محصول ساده تخیل فوق العاده مردمان بدوی نیست. بلکه محتوی خاطراتی واقعی از گذشته هاست و در حفاری های اخیر، واقعیت تاریخی بعضی از اساطیر به ثبت رسیده است.» (فروم، ۱۳۸۵: ۲۱۸)

«هنر و افسانه، هردو در موقعیتی متولد میشوند که ذهن هنرمند و افسانه پرداز؛ آزادانه بتواند حرکت کند و قیدها و محدودیت هایی از هر نوع، آنرا از جریان طبیعی خویش منحرف نسازد. به عبارت دیگر، در وضع خفقان و سانسور و تضییقات عقیدتی یا به یکبار می پژمرد و یا در پوشش سنگینی از پیچیدگی و ابهام به حیات معترض خود ادامه می دهد.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۵)

در **عزاداران بیل** هم با زبانی رمزگونه و نمادین روبه رو می شویم و ساعدی با اشاره به اسطوره ها در واقع گذشته را به خواننده یادآوری می کند.

«چون در هر حال، اسطوره همیشه به نوعی زنده است و حیات دارد و با آن زندگی می کنیم، بدین وجه که تحت تأثیر قدرت قدسی و برانگیزاننده حوادثی که آن ها را به یاد می آورند و در زمان حال دوباره متحقق می سازند، قرار می گیرند.» (ستاری، ۱۳۸۶: ۲۷)

در **عزاداران بیل** داستان مرگ گاو و پناه بردن صاحب او (مشدی حسن) به ماه به جنبه نمادین اسطوره ها توجه دارد.



«در ایران باستان گاو در میان چارپایان از همه مفیدتر تلقی می‌شده است. گاو نر یا ورزا، که عمل زراعت و شخم زدن را بر عهده داشته، علاوه بر اینکه اساس تغذیه به شمار میرفته؛ در زندگی کشاورزی آن روزگار برای انسان یاری بسیار گرانبها به شمار می‌رفته است. از سوی دیگر باید توجه داشت که گاو اوگدات چنانکه از روایات مربوط به آفرینش در ایران کهن بر می‌آید، پنجمین مرحله آفرینش در خلقت عالم حیوانات بود، همان طور که در مورد خلقت گیاهان در اساطیر سخن از (درخت همه تخم) که همه گیاهان از آن به وجود آمد می‌رود، در مورد حیوانات هم اعتقاد بر این بود که گاوی به نام ((اوگدات)) تخم کلیه چارپایان و حتی برخی گیاهان سودمند را با خود داشت.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۶۰)

البته شاید بیان این موضوع خالی از لطف نباشد که "در روایات کهن هست که یکی از اعمال جابرانه کاووس کشتن گاوی است که حافظ مرز ایران و توران بود. این گاو را اهورامزدا آفرید تا چون نزاعی بین ایران و توران درگیرد، او سم خویش بر حد واقعی ایران و توران بکوبد و نزاع و جدال از میان برود." (همان، ۳۶۱)

«برخی نقوش یافته شده در اطراف دانونب، گاو را در زورقی بر فراز ساختمان معبد نشان می‌دهند شاید این صحنه می‌خواهد گاو را به صورتی نمادین در درون ماه (آسمان) نشان دهد.» (ورمازن، ۱۳۸۶: ۱۰۱)

بنابراین انتخاب گاو از میان حیوانات توسط نویسنده را می‌توان توجه و علاقه او به اسطوره‌ها دانست. و این که چرا مشدی حسن در موقع از دست دادن گاو به ماه پناه می‌برد را می‌توان به این مسأله ربط داد که ماه در فرهنگ زردشتی حافظ چهارپایان است.

«ماه همچون خورشید در اساطیر کهن ایران نقش مهمی دارد، زیرا در شب تار در برابر دیو ظلمت، ماه یگانه مشعل ایزدی است که پرده ظلمت را درید و عفریت سیاهی را رسوا ساخته است. در آیین زردشتی ماه پاسدار ستوران است و حامل نژاد آنان، هفتمین یشت به نام او ماه روز می‌نامیده اند. به نقل بندهشن کره ماه حافظ ستوران و جانوران است، آنچه از نطفه ی گاو نخستین پاک و توانا بود به ماه انتقال یافت.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۸۴ و ۳۸۵)





در **صد سال تنهایی** نیز این توجه به اسطوره در آن قسمت داستان که مردان به درخت در آخر عمر پناه می‌برند خود نمایی میکند. پناه بردن سرهنگ آئورلیانو بوئندیا به درخت بلوط را می‌توان چنین تعریف و استنباط کرد که، او می‌خواهد برای قدرت از دست رفته - اش جایگزینی پیدا کند و قدرت خود را دوباره به دست آورد.

از سوی دیگر توجه به این نکته الزامی است که در **عزاداران بیل**، با یک جامعه از کار افتاده که خود را به دست حوادث سپرده است و هیچ نشانه‌ای از تمدن در آن دیده نمی‌شود مواجه هستیم.

«هر دو پیر زن بلند شدند و پشت سر سیاهی رفتند توی کوچه... سیاهی دست برد توی زنبیلی که به بازویش آویزان بود. مرغ کشته‌ای را بیرون آورد که از پاهایش گرفته بود و جلو فانوس نگاهداشت.» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۶۷)

اما در **صد سال تنهایی** با توجه انسان‌ها فقط به تکنولوژی (هر وقت که کولی‌ها با خود وسیله‌ای مانند: ذره بین، دندان مصنوعی، آلات و ادوات موسیقی، دوربین و... می‌آورند و مردم دهکده مات و مبهوت می‌شدند، این توجه به تکنولوژی کاملاً محسوس است). روبه رو هستیم.

یعنی توجه نکردن به هویت و از خودبیگانگی در **عزاداران بیل** و دوگانگی فرهنگی و توجه صرف به تکنولوژی در **صد سال تنهایی** مشکلاتی است که مردم را دچار سر درگمی کرده است.

از سوی دیگر باید در نظر داشت که زبان اسطوره‌ها زبانی است رمز آلود. و این از آنجاست که رؤیا و اسطوره هر دو با ناخودآگاهی در پیوندند و از آن بر می‌آیند و مایه می‌گیرند. باید در نظر داشت که اسطوره‌ها برخلاف افسانه‌ها در ناخودآگاه جمعی افراد قرار دارند. اعتقادات و سنت‌های یک سرزمین همه ریشه در اسطوره آن سرزمین دارد که مارکز در بعضی مواقع با زبان رمز آن‌ها را بیان کرده است. مثل نجوشیدن شیر روی اجاق که آن را نشانه اتفاقات شوم می‌دانند. یا متولد شدن با دم خوک که معنی و مفهوم خوبی را در بر نمی‌گیرد.



از مهم ترین خصوصیات داستان های ساعدی نیز به خدمت گرفتن نمادهایی است که به جلوه های مخوف و ترسناک زندگی و ناراحتی های روانی حاصل از آن می پردازد. در این اثر وقتی نمادها را شناسایی و رمز گشایی می کنیم، متوجه خواهیم شد که ساعدی در دورانی زندگی می کند که اسطوره ها معنای خود را از دست داده اند و به کلی فراموشی شده اند. شخصیت های داستان او همه نمادی از جهل و از خود بیگانگی می باشند. «مردها بلند شدند و رفتند جلو و گوش هایشان را گذاشتند به بدنه صندوق. اسلام گفت: «می شنفین؟»

کدخدا گفت: «آره آره.»

پسر مشدی صفر گفت: «من که چیزی نمی شنفم.»

اسلام گفت: «خوب گوش کنین.»

مشدی بابا گفت: «من یه چیزی می شنفم.»

...اسلام گفت: «این تو هیشکی گریه و زاری نمی کنه. این ضریحه.» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۸۰ و ۱۸۱)

از دیگر موضوعات قابل توجه در رمان **عزاداران بیل** وجود عنصر صدا است. مانند: صدای نوحه پیرزن ها و اهالی بیل در نیمه شب، صدای چرخهایی که می چرخیدند صدای زوزه و واق واق سگ های بیل، صدای باد، صدای آب و صدای گریه و صدای گوسفندی که از ته چاهی در پوروس شنیده می شود.

نماد پردازی موضوع دیگری که در دو رمان مذکور این دو نویسنده جای بحث و بررسی دارد. به عنوان مثالی از نمادپردازی در رمان **عزاداران بیل** می توان گفت، بیل ها همگی به طور جمعی نماد تنهایی، جهل و خرافه هستند.

این خصوصیات ذکر شده تنها مربوط به یک شخص خاص نیست و تمامی افراد روستا را در بر میگیرد. یعنی کل افراد این جامعه نمادی از تنهایی هستند.

آشکار ترین این حالت که در واقع می توان آن را ناشی از جهل دانست در داستان ششم از این رمان آورده شده است. داستان مربوط به یک صندوقچه متعلق به آمریکایی ها است



که در حوالی بیل پیدا می شود. یکی از اهالی بیل (مشدی جبار) صندوقچه ای را می بیند و اهالی بیل برای دیدن آن به دنبال او می روند.

وقتی این شیء را می بینند نمی دانند چیست. مات و مبهوت به آن (صندوقچه) خیره می شوند تا این که طبق نظر اسلام که در این روستا از همه بیشتر می داند، تصمیم میگیرند که این یک ضریح است و آن را به بیل می برند و اطراف آن دیواری می کشند. تا این که یک روز دو کامیون آمریکایی به بیل وارد می شود و صندوقچه را پیدا و آن را با خود می برند. در پایان داستان بیلی ها همگی برای ضریح از دست رفته گریه و زاری می کنند: «آمریکایی نعره کشید. سربازها ریختند و دیوارها را خراب کردند. یکی از کامیون ها آمد کنار بلندی و سرباز ها صندوق را بلند کردند و گذاشتند توی کامیون بعد برگشتند و بیلی ها را در میان گرفتند.

گروه بان کوتاه قدی گفت: «اینو از کجا آوردین؟»

کدخدا گفت: «از راه پیدا کردیم.»

گروه بان گفت: «از کدوم راه؟»

کدخدا گفت: «تو راه پوروس افتاده بود.»

گروه بان گفت: «کدوم یکی تون آوردین؟»

اسلام گفت: «همه مون»

گروه بان به سربازها اشاره کرد و گفت: «همه شونو سوار کنین.»

پسر مشدی صفر که عقب تر ایستاده بود داد زد و گفت: «مشدی جبار آورده.»

گروه بان گفت: «مشدی جبار کوش؟»

مردها را نگاه کرد. پسر مشدی صفر گفت: «اون آهاش.»

و مشدی جبار را که کنار مشدی بابا و اسلام ایستاده بود نشان داد. سربازها رفتند و مشدی جبار را گرفتند و بردند طرف کامیون. آمریکایی سوار شد. مشدی جبار را هم سوار کردند سربازها فحش دادند و سوار شدند. بیلی ها ترسیدند و عقب عقب رفتند و پشت دیوارها پنهان شدند. کامیون ها که راه افتاد موسرخیه به عبدالله گفت: «خوش به حال مشدی جبار که بازم میره شهر.»

کامیون ها که دور شدند، ننه فاطمه و ننه خانوم رفتند علم ها و پنجره ها و شمعدان ها را جمع کردند و بردند توی علم خانه.

اسلام و... بیلی ها، های های گریه کردند. (ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۸۸ و ۱۸۹)  
و در آخر باید بگویم که مسخ از جمله موضوعات دیگری است که هر دو نویسنده در رمان خود به آن اشاره کرده اند. منظور از مسخ، در این دو رمان تبدیل انسان به موجودی فروتر از خود است.

مسخ در داستان **صد سال تنهایی** معنای رمز گونه دارد و باید به خوبی در مورد آن تأمل شود. در این داستان دم خوک در آوردن، علاوه بر معنای ظاهری آن معنای باطنی هم دارد و آن به معنای تغییر صفت دادن یک انسان و تا حد یک حیوان پیش رفتن می باشد.

«دو روز بعد، سرهنگ خریندلو مارکز به اتهام خیانت محکوم به اعدام شد. سرهنگ آئورلیانو بوئندیا در حالی که در ننوی خود دراز کشیده بود، گوشش به التماسهای تخفیف مجازات، بدهکار نبود. شب قبل از اجرای حکم اعدام، اورسولا از این دستور که هیچکس نباید مزاحم سرهنگ بشود، سرپیچید و به اتاق خواب او رفت. لباس سیاهی پوشیده بود و با وقار هر چه تمام تر، در عرض سه دقیقه گفت و گو با او سرپا ایستاده به آرامی گفت: «می دانم که خریندلو را تیرباران خواهی کرد، می دانم که نمی توانم مانع این کار بشوم، ولی به تو اخطار می کنم به استخوان های پدر و مادرم قسم، به هر کجا فرار کنی به دنبال می آیم و با دستان خودم تو را می کشم.»

قبل از خارج شدن از اتاق، بی آنکه منتظر جوابی بشود همچنین خاتمه داد: «برای من درست مثل این است که تو بادم خوک به دنیا آمده باشی!» (مارکز، ۱۳۵۳: ۱۵۰)

تبدیل موسرخه به یک جانور عجیب و غریب در داستان هفتم نیز نمونه ای از مسخ در داستان ساعدی است. البته منظور فقط مسخ ظاهری موسرخه به حیوانی پرخور و عجیب غریب نیست. از خودبیگانگی شخصیت ها نیز خود نوعی کنایه به مسخ دارد.

«موسرخه مثل قورباغه پهن شده بود روی زمین. زور می زد که چشم هایش را باز کند و نمی توانست. همه از موسرخه می ترسیدند.» (ساعدی، ۲۰۵ و ۲۰۶)



«نزدیکی های ظهر بود که موسرخه را پشت خرمن ها و کنار آسیاب پیدا کردند. پوزه اش دراز شده بود مثل پوزه موش، پشم های سر و صورتش بهم ریخته بود. دست و پایش ورم کرده و کثیف بود. انگار که سم پیدا کرده بود. موسرخه، چهار دست و پا در میدان بزرگ شهر میخزید و جلو می رفت و طنابی را که به میج پایش بسته بودند به دنبال میکشید.... بچه ها پوست میوه و نان و کاغذ باطله جلوش می ریختند و موسرخه همه را می بلعید.» (همان، ۲۱۰ و ۲۱۱)

تبدیل مشدی حسن به گاو نیز در نتیجه از خود بیگانگی و ندانستن هویت شخصی خودش می باشد. او چنان با خود بیگانه می شود که مسخ می شود. «تمام شب نعره گاو تازه نفسی که در کوچه های بیل می گذشت همه را بی خواب کرده بود.

...هوا که روشن شد، مشدی حسن عرق ریزان و نعره کشان دوان دوان از صحرا آمد طرف خانه اش و یک راست دوید طرف طویله و کاهدان.

مشدی طوبا پنجره را باز کرد و رفت پشت بام طویله واز سوراخ پشت بام که نگاه کرد مشدی حسن را دید که کله اش را توی کاهدان فرو برده، پا به زمین میکوبد و نعره میکشد. مثل نعره گاوشان، آن وقت ها که مشدی حسن از صحرا می آوردش.» (ساعدی، ۱۳۴۹: ۱۲۲)

### نتیجه گیری

با نگاهی به این دو رمان و توجه به نکات ریزی که دو نویسنده با انتخاب به جای سبک رئالیسم جادویی برای بیان داستان زندگی و جامعه زمان خود، به آن پرداخته اند در می یابیم که هر دو رمان از درون مایه اجتماعی مهمی بهره مند است. ساعدی با به تصویر کشیدن شرایط سخت اقتصادی و فقر فرهنگی روستای بیل، از اوضاع نابسامان در جامعه واقعی خود (جامعه عصر پهلوی) انتقاد می کند و مارکز نیز روندی از تاریخ کشورش و مسائلی که مردم جامعه آن برهه از تاریخ با آن روبرو بوده اند را به تصویر کشیده است.



داستان **عزاداران بیل** در واقع استعاره‌ای است از ایران زمان پهلوی و **صدسال تنهایی** در مورد آمریکای لاتین می باشد. با مطالعه این دو رمان به این نکته بر می خوریم که در هر دو رمان به عواملی چون شکست، تنهایی، خرافه‌ها، مسخ، عشق و مرگ و ویرانی، بررسی شخصیت‌ها و عوامل اجتماعی پرداخته شده است. پرداختن به اسطوره و خرافه موضوعی دیگر است که در این دو رمان به چشم میخورد که نشان از توجه خاص این دو نویسنده به موضوعات مذکور دارد و از زبان نمادین در اثرشان برای بیان مقاصد و مشکلات زمان و دوران خود استفاده کرده اند.

#### منابع:

- ۱.۱ چه وریا، روبرتو گونسالس. (۱۳۸۴) داستان های کوتاه امریکای لاتین، عبدالله کوثری، تهران: نشر نی، چاپ پنجم
۲. ساعدی، غلامحسین. (۱۳۴۹) عزاداران بیل، تهران: انتشارات نیل، چاپ دوم.
۳. ستاری، جلال. (۱۳۸۶). چشم اندازهای اسطوره ، تهران: نشر قطره، چاپ دوم.
۴. فروم، اریک. (۱۳۸۵). زبان از یاد رفته، دکتر ابراهیم امانت، تهران: انتشارات مروارید، چاپ هشتم.



۵. مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۵۳). صد سال تنهایی، بهمن فرزانه، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ اول.
۶. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). درآمدی بر اسطوره شناسی، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.
۷. یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۶۹). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش، انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران، چاپ اول.



## عناصر داستانی در جنگ هفت گردان شاهنامه

حجت الله همتی<sup>۱</sup>

فروغ حیدری<sup>۲</sup>

### چکیده

ساختار داستانی ماهیتی دارد که با تأثیر از عناصر خود، شکلی گنشی و روایی می‌پذیرد. نویسنده در پرتو این خصوصیات و عناصر ساختاری مانند: طرح و نقشه، زاویه‌ی دید، کشمکش، بحران، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی، ساختاری داستانی را پی می‌ریزد. نگریستن به آثار ادبی گذشته از زاویه نظریات معاصر راهی است برای کم کردن فاصله‌ها با چنین آثاری تا ارزش و راز ماندگاری آن‌ها بیش از پیش آشکار شود. هم از این رو در این جستار پس از طرح مباحث نظری در باب ادبیات داستانی و هر یک از عناصر سازنده داستان، به تحلیل این عناصر در ماجرای جنگ هفت گردان در شاهنامه پرداخته می‌شود؛ و پس از تحلیل داده‌ها به این نتیجه می‌رسد که، - بدون در نظر گرفتن پاره‌ای سستی‌ها - فردوسی در پردازش این داستان توانسته است، به خوبی عناصر داستان را در پیشبرد حوادث به کار بگیرد و طرحی منسجم و استوار مبتنی بر روابط علی و معلولی را پی‌ریزی کند. کنش‌ها و گفت‌گوهای شخصیت‌ها در این داستان نتیجه‌ی طبیعی حوادث است و متن داستان، با ساختاری تقریباً پیوسته، مبنی بر شروع از وضعیت پایدار و تغییر وضعیت به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می‌کند.

**کلید واژگان:** فردوسی، نقد ساختاری، عناصر روایی، جنگ هفت گردان

<sup>۱</sup> عضو هیئت علمی دانشگاه صنعتی خاتم الانبیاء (ص) بهبهان [hojathamati65@yahoo.com](mailto:hojathamati65@yahoo.com)

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی



## ۱- مقدمه و طرح مسأله

شاهنامه فردوسی گنجینه بی بها و گران سنگ زبان و ادبیات فارسی است. شاهنامه پژوهان در حوزه زبان و محتوای شاهنامه، تحقیقات بسیار گسترده‌ای انجام داده‌اند. این که شاهنامه از نظر طبقه بندی ادبی جزء کدام نوع ادبی قرار می گیرد و ویژگی های کدام نوع ادبی را بیشتر در خود دارد، می تواند پرسشی نو و قابل طرح در شاهنامه پژوهی باشد. اشاره صریح و مکرر فردوسی به داستانی و روایی بودن شاهنامه، می تواند نگرشی از دیدگاه داستان نویسی و عناصر آن به روی خوانندگان این اثر بگشاید. اگرچه به احتمال زیاد چارچوب داستان های شاهنامه از پیش طرح ریزی شده و در اختیار فردوسی قرار گرفته است، اما، پرورش شخصیت ها، روابط علت و معلولی قوی میان حوادث، فضاسازی، صحنه پردازی، گفت و گوهای متنوع و متناسب با وضعیت موجود، کشمکش های مختلف و بهره گیری از اغلب عناصر داستانی، شاهنامه را مجموعه ای بسیار منسجم و کارآمد در زمینه داستان پردازی قرار داده است.

در این جستار توجه نگارنده به بررسی عناصر اصلی داستان در ماجرای جنگ هفت گردان معطوف است. در واقع پرسش اصلی تحقیق این است که آیا می توان ماجرای جنگ هفت گردان را "داستان" نامید و یا باید از واژگان دیگری (مثلاً: قصه، حکایت و...) در معرفی این متن سود برد؟ بنابراین پس از طرح مباحث نظری در باب ادبیات داستانی و هر یک از عناصر سازنده داستان، به تحلیل این عناصر در ماجرای جنگ هفت گردان در شاهنامه پرداخته می شود. بدیهی است با واکاوی هریک از عناصر داستانی هم می توان به هنر داستان پردازی نویسنده پی برد و هم دقیق تر و روشن تر محتوا و کارکرد پیام و اندیشه اثر را شناخت.

در باب داستان پردازی و هنر فردوسی در این زمینه تحقیقات شایان توجه و ارزشمندی صورت گرفته است، استاد سعید حمیدیان در کتاب «درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی»، ضمن ارائه دیدگاه های ارزشمند در باب جایگاه اسطوره در شرق و غرب و نیز پرداخت ویژگی های شاهنامه، به ساختار داستان های سنتی و برخی عناصر داستان نویسی در شاهنامه - البته به



صورت بسیار کلی - اشاره کرده است. مهدی محبتی نیز به بررسی بسیار اجمالی و گذرای برخی عناصر شاخص داستان نویسی در دو داستان «رستم و اسفندیار» و «رستم و سهراب» در کتاب «پهلوان در بن بست» پرداخته است. محمد حنیف نیز در کتاب «قابلیت های نمایشی شاهنامه» ضمن اشاره بسیار موجز به برخی عناصر داستانی، بیشتر تطبیق داستان های شاهنامه با متون نمایشی را مورد مطالعه قرار داده است و در این بین به داستان هایی مانند «زال»، «سیاوش» و «رستم و اسفندیار» اشاراتی کرده است. نیز فرزانه معینی در مقاله ای با عنوان «بررسی برخی عناصر داستانی ضحاک» و جلال خالقی مطلق در مقاله ای با عنوان «عناصر درام در برخی از داستان های شاهنامه» ساختار داستانی روایات شاهنامه را بررسی کرده است.

اما در این جستار با روش کتابخانه ای و تحلیل آماری داده های مطالعاتی به بررسی دقیق و جزئی هر یک از عناصر شاخص داستانی درجنگ هفت گردان - که با وجود کوتاهی، بسیار محرک و زیبا بیان شده - پرداخته شده است.

البته باید توجه داشت که داستان مورد نظر ما به علت اغراق و مبالغه ها و مکان ها و زمان های نامعین و مبهم در داستان های حماسی و نیز بسیاری موارد دیگر، فاقد تطبیق کامل و تام با همه سنجه ها و معیار های داستان نویسی معاصر است و ابهام در زمان و مکان در این نوع ادبی خاص، فرضیه ی دارای ساختار کامل و تمام عیار بودن این گونه داستان ها را مخدوش می کند؛ به همین خاطر نگارنده مدعی روایی و نمایشی بودن مطلق و کامل این داستان نیست، بلکه فقط در پی تبیین و بازنمایی عناصر شاخص و نمایان داستانی این متن است، تا ذره ای بسیار خرد و ناچیز از علل جذابیت و کشش بی نظیر و ممتاز شاهنامه فردوسی - آن هم فقط از این نظرگاه - نمایانده شود و در نهایت با اثبات وجود بسیاری ویژگی ها و عناصر داستانی در این متن، بتوان آن را به عنوان داستان، معرفی کرد.

حال باید دید که فردوسی توانسته استدر ساختار کلی شاهنامه، ماجرای جنگ هفت گردانرا با طرحی تقریباً منسجم و پیچ و خم های داستانی مخصوص به خویش، با بهره گیری از عناصر داستانی، به ساختاری نسبتاً یکپارچه تبدیل کند، به گونه ای که بتوان نام داستان بر آن اطلاق کرد؟

## ۲- داستان و ساختار داستان

اشکال جدید نویسندگی در ایران، از عهد مشروطه و تحت تأثیر ادبیات غرب پا به عرصه‌ی وجود نهاد و در سال ۱۳۰۱ با انتشار مجموعه داستان "یکی بود یکی نبود" جمال زاده، رسماً حیات خویش را اعلام کرد. پس از آن لفظ داستان به طور عام برای اشاره به تمام شکل‌ها و سبک‌های داستان‌نویسی (و در تقابل با واژه‌هایی چون حکایت و قصه) مورد توجه قرار گرفت. به همین دلیل در این جستار، از همین واژه‌ی داستان استفاده خواهد شد. هر چند برخی، اصطلاحات دیگری را ترجیح داده‌اند. ( : براهنی، ۱۳۶۲: ۵) از این جهت که لفظ "داستان" به یکسان به انواع گوناگون مکاتب و سبک‌های داستان نویسی اطلاق می‌شود؛ نخست باید تعریفی مشخص از داستان، آن گونه که در این جا مورد نظر است، ارائه شود.

آنچه در این مقاله از این واژه‌ی مورد نظر است، داستان به مفهوم کلاسیک آن است؛ یعنی هنری روایی - نمایشی که با قصه و حکایت و... تفاوت اساسی دارد. ( سلیمانی، ۱۳۷۰: ۱۰) و یک طرح (*plot*) کلاسیک آن را قوام می‌بخشد. یعنی داستانی بر مبنای زندگی یک یا چند قهرمان فعال که علیه نیروهای مخالف عمدتاً خارجی و عینیمبارزه می‌کنند تا به هدف خود برسند. یعنی حرکت در امتداد زمان و در چارچوب واقعیتی داستانی که یکپارچه و دارای پیوندهای علی است، برای رسیدن به پایانی مشخص که به منزله‌ی تحولی مطلق و غیر قابل بازگشت است. ( مک کی، ۱۳۸۲: ۳۲)

بنابراین در این قسمت اشاره ای به تعریف ساختار داستان که در تحلیل هر داستان باید بدان توجه داشت اشاره ای می‌شود.



## ۲-۱- عناصر ساختار

هر داستانی ساختاری است متشکل از عناصری که نسبت به هم و نسبت به کل ساختار، وضعیت مشخص و متفاوتی دارند. ( محمدی، ۱۳۷۸: ۶۰) این عناصر عبارتند از:

### واقعیت داستانی<sup>(۲)</sup>

#### رابطه‌ی علت و معلولی

به نحوه‌ی وقوع امور در جهان نظر دارد و اینکه چگونه علت باعث به وجود آمدن معلول می‌شود و چگونه این معلول، خود علتی می‌شود برای معلولی دیگر. ( مک کی، ۱۳۸۲: ۳۶) این اصل، اصل مهمی است زیرا که توالی به سبب آن شکل می‌گیرد و بدین ترتیب داستان، ما را در جست‌جوی واقعیت پیش می‌برد. (همان، ۱۰)

### شخصیت داستانی<sup>(۳)</sup>

#### زاویه‌ی روایتی (زاویه‌ی دید)

هر داستانی از یک زاویه‌ی خاص روایت می‌شود و راوی داستان، زاویه‌ی روایت را تعیین می‌کند.

#### کنش‌های اصلی داستان

نتیجه‌ی برخورد مستقیم و گاه قهرآمیز دو نیرو است، به قصد مغلوب کردن نیروی مقابل. ( محمدی، ۱۳۷۸: ۱۴۳) در داستان کلاسیک، نیروی مقابل غالباً نیروی بیرونی و عینی است و رابطه‌ی علی و معلولی، سطح گوناگون کشمکش را در واکنش زنجیره‌ای موقعیت‌ها در نقطه‌ی اوج به هم پیوند می‌زند و همبستگی درونی واقعیت را آشکار می‌سازد. ( مک کی، ۱۳۸۲: ۲۶)

#### لحن عمومی داستان

فضای کلامی است که او ایجاد می‌کند و لحن هر شخصیت، فضایی است که او از متن عمومی قصه به عاریت می‌گیرد. (براهنی، ۱۳۶۲: ۳۵۴)

با توجه به همه‌ی این موارد، حال می‌توان تعریفی دقیق‌تر از داستان مورد نظر خود ارائه داد:



داستان، ساختاری روایی و نمایشی است که با استفاده از زبان و زاویه‌ای روایت می‌شود که نویسنده برمی‌گزیند. واقعیتی است که دارای بدایت و نهایت است و توالی واقعیت در آن بر اساس رابطه‌ی علت و معلولی رخ می‌دهد و شخصیت‌های متقاعد کننده در زمینه‌ی مشخص زمان و مکان داستانی و در قالب جدال و حوادث به کنش‌هایی دست می‌زنند که در پایان به تحول مطلق و غیر قابل بازگشت می‌انجامد.

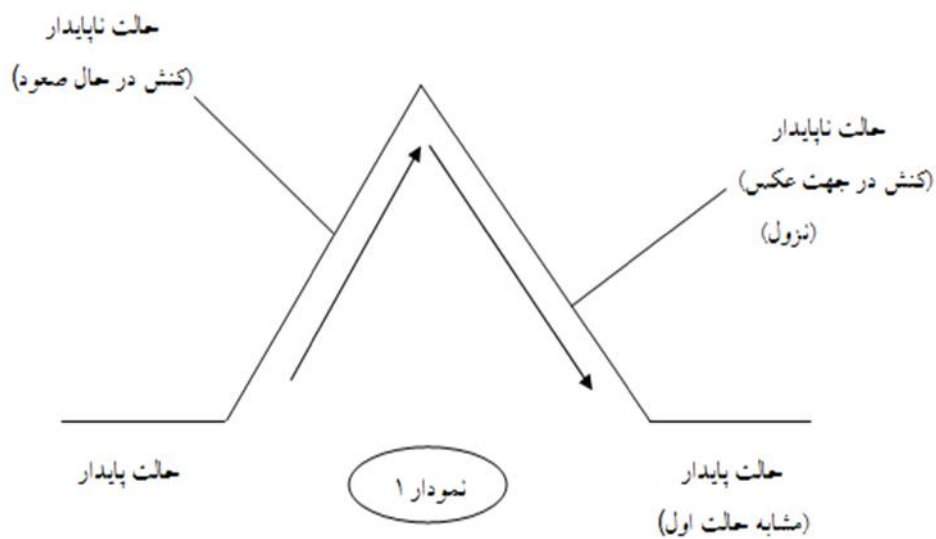
## ۲-۲- تعریف ساختار

در تعریف ساختار معمولاً به "روابط علی و معلولی رویدادها" توجه می‌شود؛ زیرا داستان مجموعه‌ای از وقایع است که براساس انگیزه‌ای مشخص شکل می‌گیرد و با پیوند منطقی و رابطه‌ی علی و معلولی میان حوادث، خط سیری دارد که خواننده را از ابتدا تا انتها حرکت می‌دهد. بنابراین ساختار ابزاری است که رابطه‌ی اجزا را با یک‌دیگر و با کل شکل می‌دهد و با این ترکیب‌بندی از یک سو شکل ظاهری اثر و خطوط داستانی (ساختار بیرونی) را تعیین می‌کند و از سوی دیگر، کارکردها و جذابیت‌های حوادث، شخصیت‌پردازی، گفت‌گو، زمان و مکان و درون‌مایه‌ی داستان (ساختار درونی) را تعریف می‌کند.

طرح هر ساختار، روابط و پیوندهای عناصر ساختار را در کل آن تعیین می‌کند. بنابراین «شناخت هر داستان منوط به آن است که به طور هم زمان از عناصر، قوانین و مناسبات ساختار آن آگاهی کافی داشته باشیم.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۶۰) "تودروف"، یکی از ساختارگرایان برجسته، ساختار داستان را چنین تعریف می‌کند:

«انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر. یک داستان با یک وصف پایدار شروع می‌شود که نیرویی آن را برهم می‌زند و در نتیجه، حالتی ناپایدار به وجود می‌آورد. با انجام دادن فعالیت در جهت عکس، یک حالت پایدار مجدداً برقرار می‌شود و حالت پایدار دوم، مشابه حالت پایدار اول است. ولی هرگز آن دو همسان نیستند.» (بالایی، ۱۳۶۶: ۲۷۱)

ساختار هر داستانی یک مدار دارد که اصلی ترین رشته ی داستان از آغاز تا پایان است و آنچه این مدار را می سازد، کنش های اصلی داستان است. ( محمدی، ۱۳۷۸: ۷۵) بدین ترتیب می توان ساختار هر داستان را به شکل نمودار زیر نشان داد:



هرم معروف به هرم فریتاک، شکلی از طرح ارائه می کند که با هرم ساختار (نمودار ۱) مطابقت دارد و نشان دهنده ی پیوند و ارتباط تنگاتنگ طرح و ساختار است.

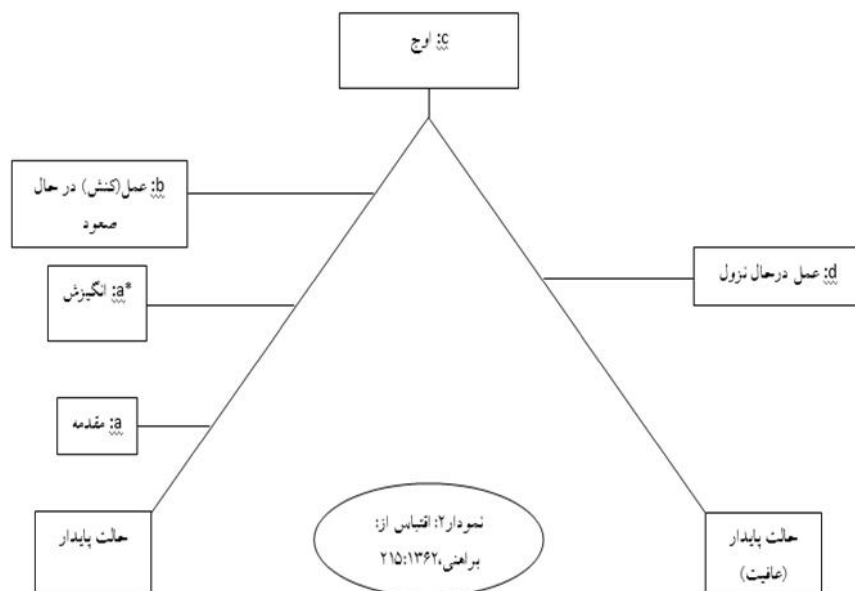
### طرح (پیرنگ ، طرح و توطئه) (plot)

تداوم کنش ها به صورت زنجیره ای به هم پیوسته، ساختار داستان را شکل می دهد. آنچه این داستان به هم پیوسته را به وجود می آورد، طرح نامیده می شود.



«طرح، شاخص‌ترین عنصر کلیدی در میان عناصر داستان است.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۴) و بنا به تعریف "فورستر": «نقل حوادث داستان است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول». (فورستر، ۱۳۷۵: ۱۱۲)

طرح در عین اینکه در کل داستان جریان دارد و اساسی‌ترین عنصر ساختار است، ماهیتی مستقل ندارد و مانند دیگر عناصر داستان محسوس نیست.

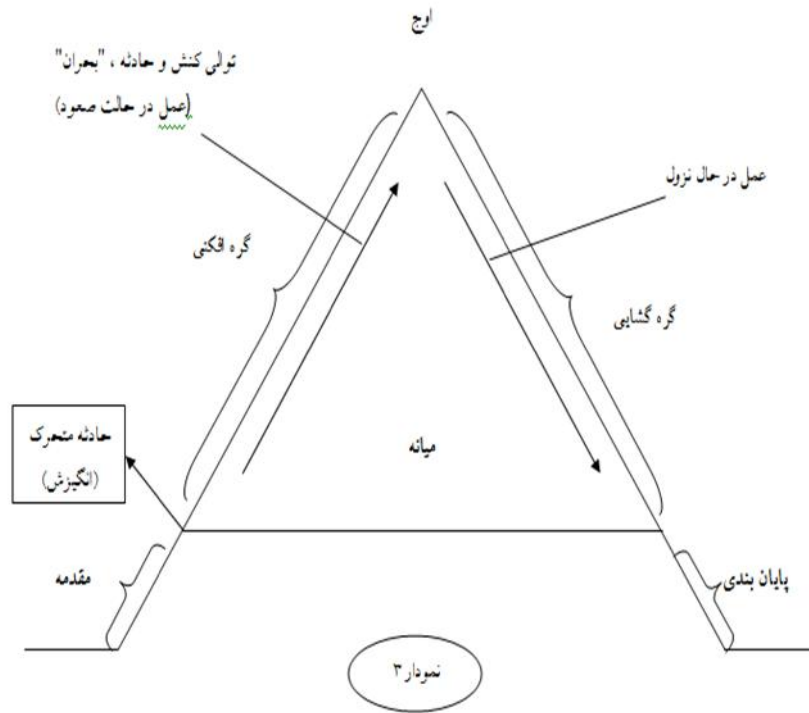




توضیح اینکه طرح ساختار نیست، بلکه رشته‌ای است که عناصر ساختار را به صورتی به سامان و منسجم به یکدیگر پیوند می‌دهد و «وحدتی می‌آفریند که در ساختار داستان متبلور می‌شود». (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

«نخستین حادثه‌ی مهمی که در داستان روی می‌دهد، "حادثه‌ی محرک" علت اولیه و اصلی تمام حوادث بعدی است». (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۹) از سوی دیگر وقتی قهرمان، حادثه‌ی محرک را پشت سر می‌گذارد وارد فضایی می‌شود که قانون کشمکش بر آن حاکم است. (همان، ۱۱۹) «حادثه‌ی محرک، توازن نیروها را در زندگی قهرمان، شدیداً بر هم می‌زند». (همان، ۱۲۵) و او را ترغیب می‌کند که تعادل از دست رفته را باز یابد. یعنی به نوبه‌ی خود موجب کنش می‌شود و هر کنشی به صورت زنجیروار، حوادث و کنش‌های دیگری در پی دارد سیر صعودی طرح و ساختار را پیش می‌برد و در نهایت به بحران و رسیدن به نقطه‌ی اوج داستان منجر می‌شود. منظور از بحران در داستان، «نقطه‌ای است که نیروهای متضاد آخرین بار با هم تلاقی می‌کنند». (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۳۳) و در این لحظه، «اراده‌ی قهرمان به جدی‌ترین شکل ممکن محک زده می‌شود» (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۹۹) و پس از آن «کنشی که شخصیت در نتیجه‌ی بحران تصمیم به انجامش می‌گیرد، به حادثه‌ی تمام عیار و کامل داستان تبدیل می‌شود و نقطه‌ی اوج مثبت یا منفی یا کنایی داستان را رقم می‌زند». (همان، ۲۰۰) این سیر و توالی کنش‌ها و حوادث از عمل پایدار نخستین تا نقطه‌ی اوج، بخش فراز داستان را تشکیل می‌دهد. این بخش را که در آن «سرنوشت دو سوی کشمکش ما را نگران می‌کند» (گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۸۱) گره افکنی (complication) نامیده اند. سرانجام در بخش فرود داستان است که «وضعیت دو طرف روشن می‌شود و تغییر می‌کند». (همان‌جا) این بخش را گره‌گشایی (denouement) نامیده - اند. با توجه به این موارد، نمودار (۲) را می‌توان به شکل کامل‌تر و در قالب نموداری جدید (نمودار ۳) ترسیم کرد:





با توجه به آنچه درباره‌ی ساختار داستان گفته شد، اینک می‌توان به بررسی شکل ساختاری داستان جنگ هفت گردان پرداخت. داستان مورد نظر ما ۳۳۴ بیت در ضمن پادشاهی کی کاووس را به خود اختصاص داده است. براساس یک تقسیم‌بندی کلی ۵۷ بیت اول داستان مقدمه (۱۷٪) و ۲۳۵ بیت میانه‌ی داستان (۷۰٪) و ۴۲ بیت پایان بندی داستان (۱۳٪) را شکل می‌دهد.

نظری کلی به نمودار ۳ نشان می‌دهد که حجم داستان به شکلی مناسب، میان این سه بخش تقسیم شده است.



### ۳- ساختار داستان جنگ هفت گردان

#### ۱-۳ بخش آغازین (مقدمه ی داستان)

مقدمه‌ی داستان را می‌توان این گونه خلاصه کرد:

«جهان پهلوان رستم، زمانی جشنگاهی با شکوه در ریوند خراسان، آنجا که بعد ها آتشکده بُرزینِ مهر فروزان گشت، با سرداران و گردان ایران برپا ساخت تا روزی چند به رامش و باده نوشی سرکنند. روزی گیو در مستی پیشنهاد کرد که این مجلس بزم را به شکارگاه افراسیاب برند و هفته ای در آن دشت پر نخچیر به شکار و رامش پردازند. از پهلوانان، هفت گرد با نظر او همداستانی کردند و سحرگاه روز بعد، گودرز و گیو، طوس و گرگین، بهرام و زنگه شاوران و گسته‌م و گرازه، همراه رستم دستان بدان شکارگاه که میان جیحون و بیابان خوارزم و سرخس بود شتافتند و مرغان و آهوان بسیار به تیر افکندند و بر بابزن‌ها کشیدند و بر آتش کباب کردند و در پی کباب می‌ناب درکشیدند و بر سبزه آرمیدند. هفته ای اینچنین به خوشی و سرمستی برایشان سرآمد. روز هشتم رستم به پهلوانان گفت که بی گمان خبر این نخچیرگاه را به افراسیاب رسانده اند، باید هوشیار بود و به نوبت بر راه جیحون دیده بانی کرد مبادا ناگهان با لشکری انبوه بر سر ما بتازند. پیش بینی جهان پهلوان خردمندانه بود، چه افراسیاب به قصد غافلگیر کردن گردان ایران با لشکری انبوه به سوی آنان حرکت کرده بود.»

(دبیرسیاقی، ۱۳۷۸: بیست و یک)

مقدمه‌ی داستان نقلی است که با اولین حادثه‌ی محرک، آنجا که افراسیاب به قصد غافلگیر کردن پهلوانان ایرانی با لشکری انبوه به سوی آنان حرکت می‌کند به میانه داستان پیوند می‌خورد. این شیوه: «رایج‌ترین نوع مقدمه برای انتقال به محیط داستان است» (یونسی، ۱۳۶۵: ۱۱۴) و در حقیقت این مقدمه به خوبی از عهده‌ی وظایفی که برای یک مقدمه شمرده‌اند، برآمده است. این وظایف عبارت است از: جلب رغبت خواننده، آغاز



عمل داستان، القای لحن و آهنگ کلی داستان، معرفی شخصیت‌های اصلی و وارد کردن آن‌ها به داستان و محیط داستان. غالباً معتقدند که مقدمه‌ی ایستا یا طولانی از رغبت خواننده می‌کاهد و آهنگ کلی و عمل داستانی را کند و ایستا می‌کند. فردوسی داستان را با توصیفی زنده و جاندار از صحنه‌های نبرد و ادوات جنگی و کارزار آغاز می‌کند. خواننده از همان آغاز با تصاویری زنده و جاندار و ضرب‌آهنگی متناسب با موضوع داستان و شخصیت‌هایش که پهلوانانند و چالاک، روبرو می‌شود.

علاوه بر این فردوسی در همان مقدمه، محیط و لحن داستان را پیش چشم خواننده به تصویر می‌کشد. تنها کافی است به بسامد واژه‌های مربوط به کارزار در شروع داستان و تأثیر آن بر خواننده توجه کرد. با وجود این واژه‌ها خواننده به سرعت درمی‌یابد که محیط رخداد وقایع درخور ظهور شخصیت‌هایی است که در زمره‌ی پهلوانان و شاهان هستند. این واژگان بی‌تردید ذهن خواننده را برای رویارویی با داستانی پر از کشمکش و نبرد آماده می‌سازد.

مثلاً این ابیات از مقدمه داستان:

که گفت آن سراینده مرد دلیر	که ناگه بر آویخت با نره شیر
که گر نام مردی بجویی همی	به خون تیغ هندی بشویی همی
ز بدها نبایدت پرهیز کرد	که پیش آیدت روز مرگ و نبرد

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۳۸)

تصمیم و عمل افراسیاب، کنش اصلی داستان را سبب می‌شود و بدین ترتیب داستان، به میانه‌ای پر از حوادث گره می‌خورد (حوادثی که پس از این بیان می‌شود) و با توالی حوادث و کنش‌ها به سوی فرجام می‌شتابد.

### ۲-۳- میانه‌ی داستان

میانه‌ی داستان را تعدادی از حوادث و کنش‌ها شکل می‌دهد که با رابطه‌ی علی به هم مربوط - اند. حوادث و کنش‌های داستان را می‌توان به دو دسته‌ی اصلی و فرعی تقسیم کرد. حوادث و



کنش‌های اصلی در پیشبرد داستان نقش اساسی ایفا می‌کند و حوادث فرعی نیز به نوبه‌ی خود داستان را بسط و گسترش می‌دهد و به اصل واقع‌نمایی داستان یاری می‌رساند. در این جا تنها به ذکر حوادث و کنش‌های اصلی داستان بسنده می‌شود. این ترتیب و توالی کنش‌ها و حوادث عبارت‌اند از:

- **حادثه ۱:** افراسیاب به قصد غافلگیر کردن گردان ایران با لشکری انبوه به سوی آنان حرکت کرد.
- **کنش:** گرازه که در دیده بانی بود، متوجه هجوم لشکر دشمن از آن سوی رود جیحون شد و رستم و دگر پهلوانان را آگاه ساخت.
- **حادثه ۲:** گیو راه بر افراسیاب بست. (تا گردان جامه رزم بپوشند).
- **کنش:** رستم و دیگر پهلوانان جامه رزم پوشیدند و آماده نبرد شدند.
- **حادثه ۳:** گردان ایرانی همگی بی‌درنگ بر سپاه کوفته و درمانده افراسیاب که پراکنده از رود گذشته بودند، تاختند و در جنگی سخت گروهی را کشتند و جمعی را گریزاندند.
- **کنش:** افراسیاب که انتظار چنین حمله‌ای را نداشت سران لشکر را به جنگ تحریض کرد.
- **حادثه ۴:** گرزم از لشکر توران بر گرگین تاخت و به نیزه اسب او را از پا درآورد.
- **کنش:** گیو به یاری گرگین رسید و گرزم را از روی زین بر زمین افکند و کشت.
- **حادثه ۵:** پیلسم برادر پیران که دلیری جوان و جنگاور بود به میدان تاخت و تیری بر اسب گرگین زد.
- **کنش:** گسته‌م به یاری گرگین رسید.
- **حادثه ۶:** پیلسم با هر دو درآویخت و به ضرب شمشیر کلاه آهنی از سر وی بیفکند.



- **کنش:** زنگه شاوران به یاری دو پهلوان ایران آمد.
- **حادثه ۷:** پیلسم به ضرب تیغ برگستوان اسب او را درید و زنگه شاوران به زمین افتاد.
- **کنش:** گیو که آن حال دید به سه پهلولن ایرانی پیوست.
- **حادثه ۸:** پیلسم با هر چهار، دلیرانه در آویزش آمد و با هر چهار برابر بود.
- **کنش:** پیران که برادر را تنها دید به یاری او شتافت و پهلوانان ایرانی را سرزنش کرد که چهار تن با یک تن به نبرد برخاسته اند.
- **حادثه ۹:** رستم وارد کارزار می شود.
- **کنش:** با رسیدن رستم به آن جایگاه پیلسم و پیران، صلاح در گریز دیدند.
- **حادثه ۱۰:** افراسیاب، الکوس را که همواره دم از جنگ با گیو و رستم می زد به میدان فرستاد
- **کنش:** الکوس به میدان آمد و با زواره روبرو شد و پنداشت که او رستم است.
- **حادثه ۱۱:** زواره با نیزه بر او حمله برد.
- **کنش:** الکوس گریزی بر او زد که بیهوش از زین به زمین افتاد.
- **حادثه ۱۲:** الکوس پیاده شد تا سر از تنش جدا کند.
- **کنش:** رستم به یاری برادر شتافت و الکوس را به نیزه از زین برگرفت و به زمین افکند و کشت.
- **حادثه ۱۳:** گردان ایران به یکباره حمله آورند
- **کنش:** شاه توران نیز که تاب مقاومت در خود و لشکریانش نمی دید روی در گریز نهاد.
- **حادثه ۱۴:** رستم سر در پی افراسیاب نهاد و خواست تا به کمند او را بگیرد.



- **کنش:** کمند پُرخم از دست رستم به نشانه سر افراسیاب رها شد، اما افراسیاب به چابکی سر و یال بدزدید و جان از دست جهان پهلوان به سلامت بُرد.
  - **حادثه ۱۵:** رستم و گردان ایران، فیروزمند و سرفراز با غنائم بازمانده از لشکریان افراسیاب نزد کاووس آمدند.
  - **کنش:** کاووس، گردان ایران را نواخت و آنان را انعام فرمود.
- می‌بینیم که حوادث داستان زاینده‌ی کنش‌هایی است که خود از تضادهای موجود میان شخصیت‌ها مایه می‌گیرد. اصلی‌ترین این تضادها، تضاد تورانیان و ایرانیان است که بر کل ساختار داستان سایه افکنده است و عامل اصلی بسط و گسترش کنش‌ها است. نمودار زیر بیانگر کل ساختار داستان است:



توجه به نمودار شماره ۴ مهارت و استادی فردوسی را در پرداخت گره افکنی و گره گشایی داستان آشکار می‌کند. چه، در قسمت گره افکنید پی ایجاد هول و ترس (تعلیق) در خواننده است و تعدد حوادث و کنش‌ها این امر را ممکن می‌سازد. اما غالباً یک گره گشایی خوب و مؤثر، از حوادث و کنش‌های کمتری برخوردار است. چون خواننده پس از نقطه‌ی اوج - که بیش‌ترین حساسیت را برمی‌انگیزد - خواستار حل بحران در مدتی کوتاه است. تحلیل حوادث و



کنش هاس اصلی داستان بیانگر این است که، ۷۳٪ از حوادث و کنش‌ها مربوط به گره افکنی و ۲۷٪ مربوط به گره گشایی است. مجموعه‌ی این عوامل نشان از ساختاری منسجم و استوار دارد که واقعیتی داستانی را به زیبایی رقم می‌زند و بر خواننده تأثیر می‌گذارد.

### نشانه‌ها

نشانه نیز مانند کنش عنصری بنیادی در ساختار داستان است. «حرکت ساختار، به عهده‌ی کنش و توصیف این حرکت‌ها به عهده‌ی نشانه‌هاست.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۵۷) به برخی از این نشانه‌ها در داستان اشاره می‌شود:

### نشانه‌های فضایی

این نشانه‌ها عبارت‌اند از: نشانه‌های مکانی و کنشی و زمانی. نشانه‌های کنشی: «آن دسته از نشانه‌هاست که از موقعیت کنشی خبر می‌دهد و یا تصویر می‌سازد.» (همان: ۱۶۰) تقریباً هیچ متن داستانی از این دسته نشانه‌ها بی‌نیاز نیست و گاه در صورتی که شخصیت و کنشگر یکی باشد، نشانه‌های کنشی همان نشانه‌های شخصیتی است. به نمونه‌هایی از این کنش‌ها در متن داستان اشاره می‌شود:

#### ● نشانه‌های تصویری ساده:

تهمتن بپوشید ببر بیان	نشست از بر ژنده پیل ژیان
بشد پیش توران سپه او به جنگ	بغرید همچون دمنده نهنگ

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۴۱)

#### ● نشانه‌ی کنشی تصویری مرکب:

شاید از بهترین این نشانه‌ها در این داستان، توصیفات زنده و جان دار و استادانه‌ای است که در باب شکار و شکارگاه‌ها می‌شود:

به نخچیرگاه رد افراسیاب	بپوشیم تابان رخ آفتاب
ز گرد سواران و از یوز و باز	فرازیدن نیزه‌های دراز





به گور تگاور سمند افکنیم      به شمشیر بر شیر بند افکنیم  
به نخچیر کردن به دشت دغوی      ابا باز و یوزان نخچیرجوی  
به ژوین گراز و تذروان به باز      بگیریم یکسر به روز دراز  
(همان: ۲۳۹)

همه دشت پر خرگه و خیمه گشت      از انبوه آهو سراسیمه گشت  
... گه و دشت نخچیر برداشتند      ز گردون همی نعره بگذاشتند  
... تلی هر سویی مرغ و نخچیر بود      اگر کشته گر خسته تیر بود  
(همان جا)

و یا توصیف بسیار زیبایی که از نبرد رستم و پیران می کند:  
چو آتش بیامد بر پیلتن      کرو بود نیروی جنگ و شکن  
تهمتن به لب ها برآورده کف      تو گفתי که بستد ز خورشید تف  
برانگیخت اسب و برآمد خروش      بر آن سان که دریا برآید به جوش  
سپر بر سر و تیغ هندی به مش      از آن نامداران دو بهره بکشت  
(همان: ۲۴۲)

### زاویه دید (زاویه روایتی - point of view)

فردوسی در مقام نویسنده از شیوهی روایت سوم شخص استفاده کرده است، اما حفظ فاصله‌ی زیبایی شناختی را کاملاً مد نظر داشته است، به طوری که راوی او، هر چند دانای کل غیر محدود داستان است، کمتر میل دارد که ذهنیت شخصیت‌ها را توضیح دهد و یا کنش‌ها و تضادها را تفسیر کند. نگاهی آماری به ابیات داستان، روشنگر این مدعاست:

از تعداد ۳۳۴ بیت داستان، در ۷۴ بیت (۲۲٪) صدای راوی را می‌شنویم و بقیه‌ی داستان (۷۸٪) به گفت‌گوی شخصیت‌ها اختصاص یافته است. بدین ترتیب گفت‌گو - که عنصری به غایت نمایشی است - در پیشبرد مدار داستان نقش اساسی را ایفا می‌کند و راوی در این ابیات



محدود هم بیش‌تر به توصیف صحنه و زمان و مکان می‌پردازد و حتی از توصیف اشخاص تا حد زیادی خودداری می‌کند و غالباً اشخاص داستان از دیدگاه یک‌دیگر و یا کنش داستانی - که غالباً در گفت‌گوها تجلی یافته است - توصیف و معرفی می‌شود.

### شخصیت (character)

نویسنده، شخصیت‌های داستان را به سه شیوه معرفی می‌کند که عبارت‌اند از:

۱ - از طریق کنش: این شیوه مهم‌ترین شیوه معرفی شخصیت است که فردوسی نیز بیش‌تر از آن سود برده است. با توجه به کنش شخصیت‌ها است که مثلاً در می - یابیم: گودرز، طوس، بهرام و گسته - در این داستان - بی‌تردید از نمونه‌های نوعی شخصیت ساده هستند؛ شخصیت‌هایی که در یک جمله خلاصه می‌شوند. همه‌ی آنان را در این داستان می‌توان "پهلوان ایرانی" خواند. واژه‌ی پهلوان به روشنی انگیزه‌ها و کنش‌های آنان را توجیه می‌کند. شخصیت ایشان در این داستان از کلیشه‌ی رایج پهلوانان فراتر نمی‌رود. اما افراسیاب را به سختی می‌توان در یک جمله توصیف کرد، اگر بگوییم او "پادشاه توران" است، شخصیت و کنش داستانی او در این داستان وصف نشده است. تصویری که فردوسی از افراسیاب در کل شاه‌نامه و نیز در این داستان ارائه می‌کند، تصویر مردی سبکسر، خود رأی، تند و ناصبور است که نااندیشیده به هر کار روی می‌آورد و نسنجیده درگیر حوادث رنج‌آور می‌شود. رستم را هم به سختی می‌توان در یک جمله توصیف کرد. رستم از شخصیت‌های جامع و پویای داستان است؛ در حالی که می‌توانست نمونه‌ی نوعی بسیاری از دیگر پهلوانان شاه‌نامه باشد. رستم خود آغازگر بسیاری از کنش‌های داستان است. نیز شخصیت پیلسم به عنوان یک قهرمان منفی و البته پویا قابل بررسی است؛ او کنشگر فعال چند حادثه اصلی در تنه داستان است. یک تنه با چهار پهلوان نامدار می‌جنگد و شجاعانه، حوادثی مهیج خلق می‌کند. با گرگین و گسته هم درگیر می‌شود و برگستوان اسب زنگه شاوران را می‌درد و او را به زمین می‌افکند و هم زمان با گیو نیز می‌جنگد.



ساختار محتوایی ماجرا به گونه ایست که کنش های اساسی و اصلی، غالباً بر مدار جنگاوری و دلاوری است. از این رو با این سنجه باید شخصیت های پویای این داستان را بررسی کرد.

۲- از طریق روایت یا توصیف (نشانه‌ی شخصیتی): که عام‌ترین شیوه‌ی معرفی شخصیت است و فردوسی نیز در این داستان بسیار از آن بهره برده است. مثلاً در توصیف گرزم: گرزم "دلاور" چو زانگونه دید سپر بر سر آورد و پیشش دوید (فروسی، ۱۳۷۹: ۲۴۲)

و یا در توصیف کلی پهلوانان داستان:

چو طوس و چو گودرز کشوادگان	چو بهرام و چون گئو "آزادگان"
چو گرگین و چون زنگه شاوران	چو گسته‌م و خرد "جنگاوران"
چو گرگین "گردن کش تیغ زن"	گرازه "کجا بد سرانجمن"

(همان: ۲۳۸)

### ۳- از راه اندیشه یا نظرگاه دیگر شخصیت‌ها:

مثلاً گئو در هنگام نبرد و میانه کارزار به گونه ای افراسیاب را مورد خطاب قرار می دهد که از گفتار او می توان توصیفی از شخصیت افراسیاب به دست داد. به هر روی انعکاس بخشی از رویکرد تحلیلی و نظرگاه راوی در باب شخصیت های داستان را می توان از نظرگاه و کلام دیگر شخصیت های داستانی دریافت:

یکی نعره زد گئو در کارزار	به افراسیاب آن شه نامدار
که ای ترک بدبخت گمبوده نام	چرا رنجه گشتی بدین کار خام

(همان: ۲۴۳)

و باز توصیفی که از کلام گئو درباره رستم و اسفندیار بیان می شود و توصیف بخشی از شخصیت رستم و افراسیاب در آن انعکاس دارد:



چنین گفت پس گویو با پهلوان  
که ای "نازش شهریار و جهان"  
... سر پل بگیرن بدان "بد گمان"  
بدارمش از آن روی پل یک زمان  
(همان: ۲۴۱)

### گفت گو (dialogue)

گفت گو، یکی از عناصر داستان است که از سویی بازتاب اتفاقی است که رخ داده و از سویی علاوه بر ایجاد کنش، خود یک اتفاق داستانی است. شخصیت‌های داستانی بر خلاف انسان‌های واقعی، گزیده صحبت می‌کنند و هر گفت‌گویی از جانب آن‌ها علاوه بر این که در خدمت پیشبرد مدار ساختار داستان است؛ جنسیت، روحیات، افکار و انگیزه‌های آنان را نیز آشکار می‌کند. بنابراین برخلاف قهرمان قصه‌ها و حکایات، شخصیت‌های داستانی از طریق گفت‌گو شناخته و از دیگر شخصیت‌های داستان متمایز می‌شوند و به صورت شخصیتی یگانه و منحصر به فرد جلوه می‌کنند. به بیانی ساده تر هر شخصیت داستانی زبان خاص خود را دارد که معرف اوست. موارد زیر نشان دهنده‌ی دقت نظر فردوسی در این باره است. در گفت‌گوی گرازه و رستم درباره سپاهیان افراسیاب، شخصیت پویا و قهرمانانه رستم و نقش اساسی او در روند داستان هر چه بیشتر و دقیق تر نمایان می‌شود. فردوسی در این گفت‌گو به روشنی شخصیت جامع و جنگاور رستم را نشان می‌دهد (علاوه بر گفت‌گو، کنش‌های هر دو شخصیت هم جالب است، که یکی در اوج هیجان و تأثر است از اتفاقی که افتاده، نعره می‌زند و با سرعت می‌دود و... و دیگری کاملاً آرام است و با اعتماد کامل به خویش و سپاهیانش سخن می‌گوید.):

گرازه چو باد دمان باز گشت  
ابا نعره و بانگ و آواز گشت  
چو آمد به نزدیک نخچیرگاه  
تهمتن همی خورد می با سپاه  
گرازه:  
چنین گفت کای رستم شیرمرد  
از ایدر بدین خرمی باز گرد



که چندان سپاه است کاندازه نیست  
درفش جفت پیشه افراسیاب  
رستم:  
ز لشکر بلندی و هامون یکی است  
همی تابد از گرد چون آفتاب

چو بشنید رستم بخندید سخت  
تو از شاه ترکان چه ترسی چنین  
سپاهش فزون نیست از صد هزار  
بدین دشت اگر ویژه تنها منم  
نباشد پس اندیشه ز افراسیاب  
بدین دشت کینه گر از ما یکیست  
بدو گفت با ماست پیروز بخت  
ز گرد سواران توران زمین  
عنان پیچ و برگستوانور سوار  
که با گرز و با رخس و با جوشنم  
وزان لشکر گشن و چندان شتاب  
همه شهر توران به جنگ اند کیست...  
(همان: ۲۴۰)

هم‌چنین «فردوسی در وصف، اجزای گوناگون داستان‌های خویش را از زبان قهرمانان می‌آورد». (سرامی، ۱۳۸۷: ۲) وصف شخصیت‌ها از زبان یک‌دیگر، استفاده از درون‌نگری (مونولوگ) به شیوه‌ی مناسب، یعنی کم و گزیده، و نیز گفتار آمیخته به کردار (مثلاً گفت‌گوی رستم و گرازه) از دیگر شگردهای فردوسی در گفتار گذاری است که از طراحی آگاهانه‌ی او حکایت دارد.

### زمان و مکان

هر داستانی در بستری از زمان و مکان جریان دارد که با درکی که ما از زمان در عالم واقع داریم؛ تفاوت دارد. نویسنده قادر است سیر خطی زمان را در هم بشکند و به طور مثال فردا را پیش از امروز به تصویر کشد. می‌تواند سال‌ها را در یک جمله خلاصه کند و دقیقه را در صفحاتی بی‌شمار پیش چشم ما بگذارد، اما در هر حال داستان بی‌نیاز از حس زمان نیست و از آن‌جایی که داستان به هر حال باید شکلی پیوسته داشته باشد: «نویسنده عملاً در هر قسمت داستان با مشکل انتقال اشخاص از یک محل و زمان به یک محل و زمان دیگر



**رو به رو می شود».** (فرد، ۱۳۷۷: ۱۲۱) و برای غلبه بر این مشکل از روش های گوناگون سود می برد. در داستان هفت گردان زمان مبهم است، یعنی نشانه های زمانی بر زمان خاصی دلالت نمی کند و فردوسی غالباً از رایج ترین تکنیک، یعنی انتقال به وسیله نشانه ها سود برده است؛ یعنی تصویر یا عبارت کوتاهی، مدت مکانی و یا فاصله ی زمانی بین دو صحنه را مشخص می - کند. به عنوان نمونه:

(جایجایی زمان)

چو یک هفته زین گونه با می به دست      بودند شادان دل و می پرست  
(فروسی، ۱۳۷۹: ۲۳۹)

بر آن دشت فرخنده بر پهلوان      دو هفته همی بود روشن روان  
(همان: ۲۴۴)

(کنش، جایجایی در مکان)

ز هر سو فرستاد بی مر سپاه      بدان سرکشان تا بگیرند راه  
(همان: ۲۴۰)

(انتقال مکان)

سحرگه چو از خواب برخاستند      بر آن آرزو رفت آراستند  
برفتند با باز و شاهین و مهد      د گرازنده و شاد تا رود شهد  
به نخچیرگاه رد افراسیاب      ز یک دست ریگ و ز یک دست آب  
دگر سو سرخس و بیابانش پیش      گله گشت بر دشت آهو و میش  
(همان: ۲۳۹)

بیت اول انتقال زمان، مقدمه ی کنش و انتقال مکانی است و در بیت سوم، شاهد انتقال مکان و تغییر صحنه (از بارگاه شاه توران به محل اقامت پهلوانان ایرانی) هستیم. در این داستان از شگردهای متنوع انتقال استفاده نشده است. انتقال داستان به وسیله ی گفت گو و تأثیر گذاری



زمان بر شخصیت، دو شیوه‌ی رایج و نمایشی است که در این داستان دیده نمی‌شود. به طور کلی در داستان‌های شاهنامه، گذر زمان بر اشخاص چندان تأثیری ندارد؛ اما در این داستان به دلیل زمان محدود و نه چندان طولانی داستان، نبودن این تأثر چشمگیر نیست و بر واقع‌نمایی داستان تأثیری ندارد.

### ۳-۳- پایان داستان

همچنان که در ساختار داستان نیز اشاره شد، در یک داستان منسجم و ساختارمند، گره‌گشایی خوب و مؤثر - که مستقیماً به پایان داستان منجر می‌شود - غالباً از کنش‌ها و حوادث بسیار کمتری برخوردار است. چون خواننده پس از نقطه‌ی اوج، که بیشترین حساسیت را برمی‌انگیزد و طبعاً دارای حوادث و کنش‌های بسیاری است، خواستار حل بحران در مدتی کوتاه است.

از این رو، در داستان جنگ هفت گردان، این ویژگی به صورت کامل رعایت شده است و تعداد ۴۲ بیت از ۳۳۴ بیت، برای پایان بندی و جمع داستان پس از کشمکش‌ها و حوادث فراوان، به طرح منسجم و شکل داستان، هرچه بیشتر کمک می‌کند. (به نمودار شماره ۴ توجه نمایید.)

پس از حوادث و کنش‌های میانی داستان، فردوسی، در پی گره‌گشایی و حل بحران، ترتیب و توالی کنش‌ها بیان می‌کند و داستان را به پایان می‌رساند. (به موارد پایانی داستان در قسمت بیان حوادث و کنش‌های اصلی اشاره شد. حادثه ۱۲ به بعد.)

### نتیجه

اشاره صریح و مکرر فردوسی به داستانی و روایی بودن شاهنامه، می‌تواند نگرشی از دیدگاه داستان‌نویسی و عناصر آن به روی خوانندگان این اثر بگشاید. اگرچه به احتمال زیاد شالوده



داستان های شاهنامه از پیش طرح ریزی شده و در اختیار فردوسی قرار گرفته است، اما، پرورش شخصیت ها، روابط علت و معلولی قوی میان حوادث، فضا سازی، صحنه پردازی، گفت و گوهای متنوع و متناسب با وضعیت موجود، کشمکش های مختلف و بهره گیری از اغلب عناصر داستانی، شاهنامه را مجموعه ای بسیار منسجم و کارآمد در زمینه داستان پردازی قرار داده است.

- نظری کلی به نمودار ها و اطلاعات آماری و تحلیلی مقاله بیان گر این نکته است که، حجم داستان به شکلی مناسب میان بخش های آغازین و میانی و پایانی داستان، تقسیم شده است و شکل ساختاری منسجمی به داستان بخشیده است.

- متن داستان، با ساختاری پیوسته، مبنی بر شروع از وضعیت پایدار و تغییر وضعیت به سوی موقعیت پایداری متفاوت با وضعیت اول پیروی می کند.

- شخصیت های داستان از طریق گفتار و کنش، ضمن این که خود را به خواننده معرفی می کنند، حوادث و کنش های مدار داستان را پیش می برند و خواننده را نیز در گیر با متن، با خود همراه می کنند.

- بنابراین می توان گفت که متن مورد نظر ما، متنی روایی و نمایشی است و از واقعیتی داستانی برخوردار است که در محدوده ی زمان و مکان جریان دارد و طرحی مبتنی بر عوامل علی، آن را از آغاز تا انجام استحکام می بخشد. از این رو می توان متن مورد نظر را از نوع ادبی داستان دانست.

### پی نوشت

۱. برای رعایت اختصار از پرداختن به عناصری چون "درون مایه" و "موضوع" که بین داستان و برخی دیگر از انواع ادبی مشترک است، خودداری و تنها به ذکر اصلی ترین عناصر و مناسبات خاص نوع داستان اکتفا می شود.





۲. داستان در واقع استعاره‌ای است برای زندگی که ما را به فراسوی امور واقع می‌برد و لذا خطاست اگر معیار واقعیت را برای داستان به کار ببریم. چه، دنیایی که ما می‌آفرینیم از قواعد درونی خود پیروی می‌کند و نویسنده به دلیل استفاده از نظرگاه خود (منظری که خود از آن به وقایع می‌نگرد) دنیایی می‌آفریند متفاوت از آنچه ما می‌بینیم. بنابراین به جای اصل حقیقت، باید اصل آشنایی‌زدایی را پذیرفت. (گلشیری، ۱۳۷۸: ۳۰۳)

۳. فردی است که از طریق گفتار و عمل خود را به ما معرفی می‌کند و «شخصیتی حقیقی است نه به این دلیل که به ما شبیه است بلکه به این علت که مقنع و قانع کننده است». (فورستر، ۱۳۷۵: ۸۲۵)

### فهرست منابع

- آلوت، میریام (۱۳۸۰)، رنان به روایت رمان نویسان، ترجمه‌ی علی محمد حق شناس، چ ۲، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا.
- ایرانی، ناصر (۱۳۸۰) هنر رمان، تهران: نشر آبانگاه.
- بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل (۱۳۶۶) سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.
- براهنی، رضا (۱۳۶۲) قصه نویسی، چ ۳، تهران: نشر نو.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۴) درس‌هایی درباره‌ی داستان نویسی، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، تهران: نشر زلال.
- پارسی نژاد، کامران (۱۳۷۸) ساختار و عناصر داستانی، تهران: حوزه‌ی هنری.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چ ۲، تهران: ناهید



- حنیف، محمد (۱۳۸۴) قابلیت های نمایشی شاهنامه، تهران: سروش و مرکز مطالعات و سنجش برنامه ای
- سرامی، قدمعلی (۱۳۷۸) از رنگ گل تا رنج خار (شکل شناسی قصه های شاهنامه)، چ ۳، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سلیمانی، محسن (۱۳۶۹) چشم در چشم آینه، تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰) فن داستان نویسی، تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۲) واژگان ادبیات داستانی، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (علمی-فرهنگی).
- دیرسیاقی، سید محمد (۱۳۷۸) داستان های نامورنامه ی باستان، تهران: پیوند معاصر
- فرد، رضا (۱۳۷۷) فنون آموزش داستان کوتاه، تهران: امیرکبیر.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹) شاهنامه، متن کامل شاه نامه بر اساس نسخه مسکو، چ ۲، تهران: پیمان
- فضائلی، سعید (۱۳۷۶) داستان کوتاه، تهران: مؤسسه ی ایران
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۷) شیوه های داستان نویسی (داستان بلند)، تهران: مؤسسه ی ایران
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۷۵) جنبه های رمان، ترجمه ی ابراهیم یونسی، چ ۲، تهران: جیبی با همکاری امیرکبیر.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) باغ در باغ (دو جلدی)، تهران: نیلوفر.
- محبتی، مجتبی (۱۳۸۱) پهلوان در بن بست، تهران: سخن
- محمدی، محمد هادی (۱۳۷۸) روش شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش.
- مک کی، رابرت (۱۳۸۲) داستان (ساختار سبک و اصول فیلم نامه نویسی)، ترجمه ی محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۶) ادبیات داستانی، تهران: شفا.



\_\_\_\_\_ (۱۳۶۷) عناصر داستان، تهران: شفا.  
یونسی، ابراهیم (۱۳۶۵) هنر داستان نویسی، چ ۴، تهران: سهروردی.



## نقد مبانی خوانش در هرمنوتیک فلسفی

حجت الله همتی<sup>۱</sup>

فروغ حیدری<sup>۲</sup>

### چکیده:

زبان شناسان هرمنوتیک در کانونی ترین نقطه ی بحث خود به موضوع «فهم»، با تأکید بر «فهم متن»، نظریه ی «نسبیت فهم متون» را مطرح کرده اند. آنان با صامت انگاری متن و دخالت پیش فرض های مفسر در فهم آن و روبرو شدن با قرائت های گوناگون، بر این باورند که فهم صریح متن، دست نیافتنی است. و هم از این رو، چالش های مطرح در باب قرائت، ناشی از نظریات مطرح در حوزه ی هرمنوتیک، به ویژه هرمنوتیک فلسفی است و قرائت نسبی در خوانش متن، مسأله ای است برآمده از این شاخه ی معرفتی، که قهراً چالش های موجود در باب آن نیز از چالش های جاری در هرمنوتیک ناشی می گیرد. به تعبیر دیگر، بحران فرهنگی موجود در ساحت نقد ادبی و زبان شناسی / نیز به تبع، فرهنگ دینی، انشعابی است از بحران موجود در هرمنوتیک / به ویژه هرمنوتیک فلسفی. در این جستار با رویکردی کلامی به تبیین چالش های مطرح در این حوزه ی اندیشگی، از جمله چالش شکاکیت و نسبیت و نیز تكثر قرائت و پلورالیزم قرایی، پرداخته می شود.

**کلید واژه:** نقد ادبی، هرمنوتیک فلسفی، معیار فهم، نسبیت گرایی، تكثر قرائت

<sup>۱</sup> عضو هیئت علمی دانشگاه صنعتی خاتم الانبیاء (ص) بهبهان [hojathamati65@yahoo.com](mailto:hojathamati65@yahoo.com)

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

## ۱- مقدمه و طرح مسأله

بررسی تاریخ مطالعات زبان شناسی و معنی شناسی، نشان می‌دهد که از دیرباز، فلاسفه، منطق‌پژوین و زبان‌شناسان، به مطالعه‌ی «معنی»، توجه داشته‌اند. در غرب، از افلاطون تا فرث، فیلمسور، چیف و گرمس در قرن بیستم و در شرق از سیویه و ابن سینا تا جرجانی و تفتازانی و متفکران دیگر در این باب بحث و گفت و گو کرده‌اند. زبان، از دیرگاه کانون توجه فلسفی در مغرب زمین بوده است. به ویژه از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، شاهد شکل‌گیری رویکردهای خاصی به زبان هستیم که از آن‌ها تحت عناوینی چون فلسفه‌ی تحلیلی یا فلسفه‌ی زبان و فلسفه‌ی هرمنوتیک یاد می‌شود. ظهور پوزیتیویسم منطقی و نشو و نمای فیلسوفان، منطق دانان و ریاضی دانان فیلسوف مشربی که عناوین خاصی به بررسی زبان داشتند، فلسفه‌ی تحلیلی و هرمنوتیک فلسفی را از جایگاه ویژه‌ای برخوردار ساخت.

نتایج پژوهش‌های انجام شده در حوزه‌های منطقی و فلسفی، زبان شناسی را نیز عمیقاً تحت تأثیر قرار داده است. به عنوان مثال پژوهش‌های فرگه، راسل، وینگشتاین و بسیاری از فیلسوفان و منطق دانان متقدم و متأخر، علاوه بر رشد و غنای فلسفه‌ی تحلیلی، زمینه‌ی نگرش فلسفی در قالب زبان شناسی را نیز فراهم آورده است. از دیگر سو، فلسفه‌ی اروپای قاره‌ای در قرن بیستم، شدیداً تحت تأثیر فیلسوفان برجسته‌ای چون هایدگر، گادامر، ریکو، از منظر هرمنوتیک به بررسی ماهیت و تغییر متن پرداخت که اکنون دامنه‌ی آن به حوزه‌هایی چون نقد ادبی، نشانه شناسی، تغییر متون دینی، فلسفه‌ی علوم اجتماعی، فلسفه‌ی هنر و بسیاری فلسفه‌های مضاف دیگر کشیده شده است. از همین رو، امروزه هر کس با ادبیات سر و کار دارد، نیازمند ابزاری علمی است تا به کمک آن رویکردی تحلیلی به کلام یا متن داشته باشد.

هرمنوتیک فلسفی هایدگر و مابعد او و مباحثی که تحت تأثیر آن در نقد ادبی و نشانه شناسی برانگیخته شدند، زمینه‌ای فراهم آوردند که روش رایج و مقبول فهم متن دچار چالش‌های جدی شود و در نتیجه، حتی «معرفت دینی»، در ساحت‌های گوناگون مورد تعرض قرار بگیرد.

یکی از نظریه های متأثر از هرمنوتیک غرب، نسبت فهم متن/و به ویژه متون دینی است. صاحبان این نظریه در تلاشند، متد هرمنوتیک غرب را در تفسیر متون به کار برند. آنها با صامت انگاری هر متنی و دخالت پیش فرض های ذهنی مفسر در فهم متون و روبرو شدن با قرائت های گوناگون بر این باورند که فهم صحیح متن، دست نیافتنی است. این گرایش در جهان اسلام، تحت تأثیر ترجمه ی متون الهیاتی مسیحی در غرب معاصر پدید آمده که مدعی نواندیشی در عرصه ی نقد ادبی و زبان شناسی است و هر فهمی از متن را مشتمل بر خطاهای معرفت شناسانه و روش شناسانه در روش فهم و یا تلقی ناصواب از ماهیت این متون می داند. (عباسی، ۱۳۷۹: ۴) مهمترین چالش هایی که این نحله در حوزه ی خوانش متن مطرح می کند عبارتند از: صامت انگاری متن، تحول پذیری آن در پروسه ی فهم، نسبت فهم، عصری بودن معرفت، تحمیل انتظارات، علایق و پیش فرض ها بر متون، مفسر محوری به جای مؤلف محوری که نتیجه ی منبعث از این نوع تفکر، قرائت پذیری افراطی و وجود قرائت های مختلف غیر متجانس و غیر قابل تحویل به قرائت واحد است.

به هر روی، چالش های مطرح در باب قرائت، ناشی از نظریات مطروحه در حوزه ی هرمنوتیک، به ویژه هرمنوتیک فلسفی است و قرائت نسبی از متن، مسأله ای است برآمده از این شاخه ی معرفتی، که قهراً چالش های معرفتی در باب آن نیز از چالش های جاری در هرمنوتیک ناشی می گیرد. به تعبیر دیگر، بحران فرهنگی موجود در ساحت فرهنگ دینی و اساساً هر بخشی از شاخه های معرفتی که با متن در ارتباط است، انشعابی است از بحران موجود در هرمنوتیک/به ویژه هرمنوتیک فلسفی. به عنوان نمونه، در گذشته نوعاً به این تأکید می شد که، "تفسیر به رأی" ممنوع است، ولی هرمنوتیک فلسفی معتقد است که خواسته یا ناخواسته، تفسیر همواره از سنخ تفسیر به رأی است، چراکه بدون پیش فرض ها و پیش دانسته ها و بدون ظرف و بستر تاریخی و اجتماعی که مفسر در آن زیست می کند، فهم و تفسیری از متن، تحقق

نخواهد یافت، و این آموزه همان «نظریه ی تکثر قرائت» یا «پلورالیسم قرائتی» است که برآمده از هرمنوتیک فلسفی است.

لذا در این جستار به تبیین چالش های مطرح در این حوزه ی اندیشگی، از جمله چالش شکاکیت و نسبیت و نیز تکثر قرائت و پلورالیزم قرایی، پرداخته می شود؛ و از آنجایی که مباحث هرمنوتیک، و به ویژه هرمنوتیک فلسفی با مباحث فلسفی محض، از یک سو، و با کلام و اصول اسلامی - از نظر پاسخگویی به چالش های مطروحه در حوزه ی قرائت متون دینی به عنوان مهم ترین متن های موجود- از دیگر سو، بسیار درهم تنیده است، صبغه ی بحث بیشتر کلامی است و تأکید بر خوانش "متون مقدس" است؛ چراکه فرهنگ دینی ما و اساساً مطلق ادیان ابراهیمی، متن محورند و متون دینی نقش به سزایی در شکل دهی فرهنگ دینی دارد. و منظور از متون دینی، متون مقدس دینی/وحيانی است که به عنوان سرچشمه های اصلی/اصیل معرفت، تلقی می شوند و هرگونه نظریه پردازی در باب کیفیت تفسیر متون دینی، تأثیر مستقیمی بر روی فرهنگ دینی/مطلقاً، خواهد گذاشت. پس امکان قرائت مختلف از متن، ارتباط مستقیمی با امکان قرائت مختلف از دین پیدا می کند.

به هر حال در کنار صبغه ی کلامی و فلسفی بحث، مباحثی از این دست، مستقیماً مربوط به حوزه ی نقد ادبی/به معنای عام و حقیقی آن/، می شوند و اصلاً مرتبط به مباحث زبان شناسانه است.<sup>(۱)</sup> چراکه به هر روی هر متن یا کلامی، اطلاعات و دانسته های فراوانی در خود نهفته دارد و به همین دلیل، باید با آن به عنوان موضوعی شناختی برخورد کرد؛ و از آنجایی که طرح چنیت مباحثی، به خصوص در حوزه ی ادبیات و به ویژه زبان شناسی، با سویه های معرفتی و معنی شناسی همراه است، طرح این گونه نظریه پردازی ها و نقد چالش ها، با تأکید بر سویه های دینی و کلامی ناگذیر می نماید.

لذا ساختار مقاله، با محوریت دین و تفکر دینی در باب خوانش متن/از جهتی که تأکید بر خوانش متون دینی است، سامان یافته است.



## ۲- هرمنوتیک و حوزه ی تفکر دینی

هرمنوتیک طی چند قرن اخیر توانسته است به عنوان یک دانش یا فن مستقل، جایگاه ویژه‌ای در حوزه ی تفکر بشری پیدا کند و امروزه متفکرین برجسته فراوانی در این خصوص به تأمل و پژوهش، اشتغال دارند. افزون بر اینکه هرمنوتیک در قرن بیستم توانسته است دستاوردهای خود را به دیگر حوزه‌های دانش همچون فلسفه، الهیات، نقد ادبی، علوم اجتماعی و فلسفه علم سرایت داده و پرسشها و بحثهای نوینی را در آن عرصه‌ها پی افکند.<sup>(۲)</sup>

واژه هرمنوتیک مانند دیگر عناوین نوظهوری چون فلسفه ی تحلیلی، زبان‌شناسی، فلسفه ی زبان و نشانه‌شناسی در شاخه‌های مختلف معارف اسلامی ردّپایی ندارد و عالمان اسلامی اعم از متکلمین، فلاسفه، اصولیین و مفسرین به طور رسمی و تحت این عنوان بحثی را ارائه نکرده‌اند. اما به هر روی این امکان وجود دارد که پاره‌ای موضوعات مرتبط با مباحث رایج هرمنوتیکی در حوزه ی تفکر دینی ما راه یافته باشد. در اینجا به بررسی این امکان می‌پردازیم، لیکن باید توجه داشت که، نحله‌های هرمنوتیکی، متنوع است و چه بسا مبحثی با گرایشی خاص در هرمنوتیک تناسب داشته باشد، اما هیچ وجه تشابهی با دیگر شاخه‌های هرمنوتیکی نداشته باشد.<sup>(۳)</sup>

هرمنوتیک قبل از هایدگر به شدت معطوف به تفسیر متن است و نظریه‌پردازی در باب کیفیت تفسیر متن و تصحیح و تنقیح روش درست فهم متن، عمده تلاشهای هرمنوتیکی را به خود اختصاص می‌دهد. هرمنوتیک فلسفی<sup>(۴)</sup> نیز گرچه هدف اصلیش پرداختن به مقوله ی فهم متن نیست، اما توجه خاصی به آن دارد. از طرف دیگر، علوم اسلامی در شاخه‌های مختلف آن به‌ویژه فقه، کلام و تفسیر ارتباط وسیعی با فهم و تفسیر متون دینی دارد. از این‌رو عالمان اسلامی در مراجعه ی خویش به متون دینی، از نظریه ی تفسیری خاصی پیروی می‌کنند که در میان آنان مقبول و رایج است. مباحث عالمان دینی ما در زوایای مختلف از منظر تفسیری مباحثی هرمنوتیکی است، گرچه نام هرمنوتیک بر آن ننهاده باشند.





به طور طبیعی سه شاخه ی خاص از علوم اسلامی یعنی کلام، فقه و تفسیر، باید در پالایش و تنقیح این نظریه ی تفسیری در باب فهم متون دینی بکوشند و در مقدمات این علوم مباحثی را به آن اختصاص دهند، اما به طور سنتی این دست مباحث در دوجا مطرح می شود: نخست و بیشتر از همه جا در علم اصول شاهد پرداختن به این نظریه تفسیری هستیم. علم اصول به عنوان علمی مقدماتی نسبت به فقه، عهده دار تنقیح اصول و قواعدی است که در استنباط حکم شرعی به کار گرفته می شود. تمامی مباحث علم اصول به ترسیم قواعد فهم متن اختصاص ندارد؛ زیرا ادله ی فقهی و منابع استنباط حکم شرعی به دلیل نقلی و کتاب و سنت محدود نمی شود. با این وجود بخش وسیعی از علم اصول به مباحث مربوط به فهم متن و قواعد حاکم بر فهم متون دینی اختصاص دارد که بخشی از آن به «مباحث الفاظ» موسوم است.

افزون بر علم اصول، در مقدمات تفسیر نیز به طور نامنظم، مفسرین به پاره ای مباحث مربوط به کیفیت فهم و تفسیر قرآن مجید می پردازند که این مباحث نیز به نوبه ی خود هرمنوتیکی است. به عنوان نمونه می توان به شیوه ی تفسیری مرحوم علامه طباطبایی در تفسیر المیزان اشاره کرد. ایشان با طرح شیوه ی تفسیر قرآن به قرآن، ایده ی تفسیری متفاوتی را ارائه کردند. این نظریه ی تفسیری قابل مقایسه با نظر اخباریونی است که آیات قرآنی را در دلالت بر مراد، مستقل نمی دانند و قرآن را برخلاف محاورات عرفی دانسته و معتقدند که غرض خداوند، تفهیم مراد و مقصود خویش به نفس آیات قرآنی نبوده است، بلکه تفسیر واقعی و مراد از آیات را باید به کمک روایت معصومین (علیهم السلام) شناخت. (انصاری، ۱۳۷۷: ۱۴۰) این گونه نظریه پردازی تفسیری که اساس تنوع شیوه های تفسیر قرآن را پی ریزی می کند، نوعی بحث هرمنوتیکی است. تمایل برخی عارفان و صوفی مسلکان به تفسیر انقُسی قرآن و عدم اکتفا به ظواهر لفظی و گرایش به رمزی دانستن آیات قرآنی، نوعی گرایش هرمنوتیکی است که در میان برخی عالمان مسیحی نیز سابقه دارد. تفسیر رمزی و تمثیلی "*allegorical*" متون بر این پیش فرض استوار است که زبان متن، از زبان طبیعی و محاوره ی عرفی فاصله گرفته و سراسر رمزی و



کنایی است و باید به معانی حقیقی پنهان در پس این تمثیلات و کنایات، راه یافت و معانی ظاهری الفاظ نه تنها کمکی به درک آن معانی پنهان نمی‌کنند، بلکه حفظ و ابقای این معانی ظاهری رهن است. (ر.ک: همتی، ۱۳۹۱: ۸۲؛ نیز، نزهت، ۱۳۸۵: ۵۷)

هدف ما در اینجا تنها اشاره به اصل وجود مباحث هرمنوتیکی در حوزه ی اندیشه ی اسلامی است. تفصیل نظریه ی تفسیری مقبول عالمان دینی ما مجال دیگری می‌طلبد و ما را به وادی گسترده ی هرمنوتیک متن می‌کشاند و شایسته است که در جستارهایی جدا به نظریه ی تفسیری عالمان اسلامی پرداخته و به اهم اشکالاتی که هرمنوتیک فلسفی نقد نوین نسبت به این نظریه ی تفسیری مطرح کرده است، پاسخ گفته شود.

ذکر این نکته لازم است که نوع نگاه هرمنوتیک فلسفی به مقوله ی فهم، به طور عام و فهم و تفسیر متن به طور خاص، بدیع و بی‌سابقه است و مباحثی که این شاخه از هرمنوتیک درافکنده است، در میان آراء متفکرین اسلامی سابقه ندارد. پس در میان مباحث اسلامی دیدگاه‌هایی که با هرمنوتیک فلسفی تقارب و تناسب داشته باشد یافت نمی‌شود، بلکه نظریه ی تفسیری رایج در میان عالمان اسلامی با مباحث هرمنوتیک فلسفی در زمینه ی فهم متن در تقابل گسترده است. در عین حال که تناسب وسیعی با مباحث هرمنوتیک ماقبل فلسفی دارد، وجوه مشابهت نظریه ی تفسیری عالمان اسلامی با هرمنوتیک عصر روشنگری و هرمنوتیک مدرن شلایر ماکر و تابعین او در قرن بیستم، فراوان است، گرچه با هر یک از آنها در برخی جهات اختلاف نظر دارد.

### ۳- چالش‌های هرمنوتیک در نقد تفکر دینی از قرائت متن

تفکر دینی معاصر شاهد طرح مباحث و پرسشهای جدیدی است که برخی از آنها ریشه در هرمنوتیک دارد. امکان ارائه ی قرائتهای مختلف و نامحدود از متن دینی، تاریخمندی و زمانمندی فهم و سیاست و تغییر مستمر آن، مشروعیت بخشیدن به ذهنیت مفسر و تجویز دخالت آن در تفسیر متن، تأثیرپذیری فهم دینی از دانسته‌ها و پیش‌داوری‌ها و انتظارات مفسر،



گوشه‌ای از مباحث نوینی است که در حوزه ی تفکر دینی/در ساحت زبان شناسانه ی آن، مطرح شده و ریشه در تفکرات هرمنوتیکی دارد.

هرمنوتیک معاصر از دو جهت، تفکر دینی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و مسائل و پرسش‌های جدیدی را پیش روی او می‌نهد. نخست آن که پاره‌ای از مباحث هرمنوتیک معاصر معطوف به تفکر فلسفی در باب فهم به‌طور مطلق و صرف‌نظر از فهم در زمینه ی خاص است. در این گونه تأملات در باب ماهیت فهم و شرایط وجودی حصول و ویژگیهای اصلی آن، قضاوت‌ها و احکام عامی درباره ی مطلق فهم صادر می‌شود که دامنه ی آن شامل معرفت دینی و فهم و تفسیر متون دینی نیز می‌گردد و در نتیجه میان مباحث هرمنوتیک و معرفت دینی پیوند ایجاد می‌کند.

جنبه ی دوم درگیر شدن این دو ساحت معرفتی آن است که ادیان ابراهیمی (اسلام، مسیحیت و یهودیت) مبتنی بر وحی و کلام الهی‌اند و این امر سبب آن است که این ادیان حضور و بروز دارند و در ابعاد مختلف از متون دینی و تفسیر و فهم آنها، تأثیرپذیر است. این پیوند عمیق میان فرهنگ دینی و مقوله ی تفسیر متون دینی، موجب آن است که ارائه ی نظریات نوین در باب تفسیر و فهم متون، شیوه ی رایج و مقبول تفسیر متن را دچار چالش کند و عالمان دینی را با پرسش‌های جدید روبه‌رو سازد و بر مقوله ی معرفت دینی تأثیرگذار باشد.

هرمنوتیک همواره با مسأله ی تفسیر متن درگیر بوده است و علیرغم چرخش‌های فراوانی که در قلمرو و اهداف آن حاصل شده، اهتمام خاصی به مقوله ی فهم متن داشته است. از این رو ارائه ی نظریات نوظهور در زمینه ی هرمنوتیک متن بر حوزه ی تفکر دینی اثر گذار خواهد بود.

واقعیت این است که هرمنوتیک پیش از هایدگر یعنی هرمنوتیک ماقبل قرن بیستم، علیرغم برخی نوآوریها و گشودن افقهای جدید در زمینه ی تفسیر متن، چالشی جدی در حوزه ی تفکر دینی ایجاد نکرد؛ زیرا تمامی نحله‌های هرمنوتیکی پیش از قرن بیستم به درونمایه ی اصلی



روش سنتی و متداول فهم متن وفادار بودند و هر یک از زاویه‌ای در ترمیم و تنقیح این روش عام و مقبول می‌کوشیدند، اما هرمنوتیک فلسفی و مباحثی که تحت تأثیر آن در نقد ادبی و نشانه‌شناسی برانگیخته شد، زمینه‌ای فراهم آورد که روش رایج و مقبول فهم متن دچار چالش‌های جدی شود و در نتیجه معرفت دینی رایج مورد تعرض قرار گیرد.

قرائت سنتی از متن، توسط پاره‌ای گرایش‌های هرمنوتیکی در قرن بیستم، مورد مناقشه و چالش قرار گرفت. هرمنوتیک فلسفی در شاخه‌های مختلف آن، مباحثی را در باب تفسیر متن و مقوله‌ی فهم به طور عام درافکند که بسیاری از اصول متعارف فهم دین را مورد مناقشه و خدشه قرار داد و از این رهگذر تفکر دینی را با اشکالات و شبهات نوینی روبه‌رو ساخت؛ این در حالی است که، تفکر دینی ارتباط وثیقی با روش معهود و سنتی فهم متن دارد.

در اینجا به صورت اجمالی به پاره‌ای از اشکالات و شبهاتی که از ناحیه‌ی هرمنوتیک فلسفی و مباحث جانبی آن بر حوزه‌ی تفکر دینی و قرائت معقول و رایج از متن مطرح شده، اشاره می‌شود تا نقاط اصلی چالش هرمنوتیک فلسفی با شیوه‌ی تفسیری رایج دریافته شود. آموزه‌ها و دستاوردهای هرمنوتیک فلسفی در موارد زیر زمینه‌های اصلی این چالش را فراهم می‌آورد:

- فهم متن محصول ترکیب و امتزاج افق معنایی مفسر با افق معنایی متن است. بنابراین دخالت ذهنیت مفسر در عمل فهم نه یک امر مذموم، بلکه شرط وجودی حصول فهم است و باید به عنوان یک واقعیت اجتناب‌ناپذیر، آن را پذیرفت.

- فهم عینی متن به معنای امکان دست‌یابی به فهم مطابق با واقع امکان‌پذیر نیست؛ زیرا عنصر سوژکتیو، یعنی ذهنیت و پیش‌داوری مفسر، شرط حصول فهم است و در هر فهمی لاجرم پیش‌دانسته‌های مفسر دخالت می‌کند.

- عمل فهم متن، عملی بی‌پایان است و امکان قرائت‌های مختلف از متن هیچ محدودیتی ندارد؛ زیرا فهم متن ترکیب و امتزاج افق معنایی مفسر با متن است و به واسطه‌ی تغییر مفسر و افق



- معنایی او، قابلیت نامحدودی از امکان ترکیب و امتزاج فراهم می‌آید. پس احتمال ترکیب‌های بی‌پایان و در نتیجه امکان قرائت‌ها و تفسیرهای مختلف و بی‌انتها از متن وجود دارد.<sup>(۵)</sup>
- هیچ‌گونه فهم ثابت و غیرسیال وجود ندارد و فهم نهایی و غیرقابل تغییر از متن نداریم.
  - هدف از تفسیر متن، درک «مراد مؤلف» نیست. ما با متن مواجه هستیم نه با مؤلف. مؤلف یکی از خوانندگان متن است و با دیگر مفسرین و خوانندگان متن تفاوتی ندارد. متن، موجود مستقلی است که با مفسر به گفتگو می‌پردازد و فهم متن محصول این دیالوگ است. برای مفسر اهمیتی ندارد که مؤلف و صاحب سخن قصد القای چه معنا و پیامی را داشته است.
  - "معیار"ی برای سنجش و داوری تفسیر معتبر از نامعتبر وجود ندارد؛ چرا که در اصل چیزی به نام تفسیر معتبر نداریم. دیدگاهی که از چیزی به نام تفسیر معتبر سخن به میان می‌آورد، هدف از تفسیر را درک مراد مؤلف می‌داند. حال آن که هرمنوتیک فلسفی، «مفسر محور» است و هرگز به دنبال درک مراد مؤلف نیست و به علت این که مفسرین متن، متنوع و در رهگذر زمان، دارای افق معنایی متفاوت خواهند بود، فهم‌های کاملاً متفاوت و مختلفی از متن شکل می‌گیرد که هیچ‌کدام را نمی‌توان فهم برتر یا نهایی و معتبر نامید.
  - هرمنوتیک فلسفی با «نسبیت‌گرایی تفسیری» سازگاری تمام عیاری دارد و میدان وسیعی برای تفسیر افراطی متن می‌گشاید.

#### ۴- تلقی رایج و متداول از فهم متون

- حال لازم است شرحی اجمالی از تلقی رایج و متداول از فهم متون ارائه گردد. فهم رایج و متعارف از متون دینی که در ادبیات روشنفکری معاصر، «قرائن سنتی از دین» نامیده می‌شود، بر آموزه‌های زیر استوار است:
- مفسر در جستجوی معنای متن است. معنای هر متن، چیزی است که مراد و مقصود متکلم و مؤلف آن بوده است و برای افاده ی آن، الفاظ و کلمات را به استخدام درآورده است. بنابراین هر متن دارای معنای مشخص و نهایی است که مراد جدی صاحب متن و گوینده کلام بوده

است. این مراد جدی و معنای معین نهایی، امری عینی و واقعی است که مفسر درصدد درک و دریافت آن است. مراد از عینی و واقعی بودن آن است که گاه مفسر ره به خطا می برد و به آن دست نمی یابد و گاه به واقع اصابت می کند و فهم و درکش با آن مطابق می شود؛ در هر دو صورت آن معنا امری ثابت و تغییرناپذیر است و ذهنیت مفسر نقشی در آن معنای واقعی ندارد. براساس این تلقی، متون دینی مشتمل بر پیام های الهی به بشر هستند و هدف مفسر این متون، دریافت و درک پیام هایی است که مراد جدی صاحب سخن است.

- رسیدن به هدف مذکور از طریق پیمودن روش متعارف و عقلایی فهم متن میسر است. در این روش فهم، ظهور لفظی متن، پل رسیدن به مراد جدی و معنای مقصود است؛ زیرا متکلم و مؤلف متن مراد و مقصود خویش را از طریق الفاظ و ترکیبات لفظی افاده کرده است. دلالت الفاظ بر معانی، تابع وضع لغوی و اصول و قواعد عقلایی محاوره و تفهیم و تفاهم است. این اصول و قواعد، عرفی و عقلایی است و در هر زبانی توسط متکلم و مخاطب رعایت می شود. تخطی از این ضوابط عقلایی تفهیم و تفاهم، عمل فهم متن گفتار را دچار اختلال می کند.

براساس تلقی مقبول و سنتی از فهم، این ضوابط و اصول، قابل شناسایی و تدوین است. همچنان که ضوابط و اصول حاکم بر تفکر و استدلال در قالب علم منطق قابل شناسایی و تدوین است.

- حالت ایده آل برای مفسر آن است که به فهمی یقینی و اطمینان آور از مراد جدی متکلم دست یابد، اما این اطمینان و یقین در همه ی موارد حاصل نمی شود، بلکه در مواردی که دلالت متن بر مراد، واضح و روشن است، چنین اطمینانی حاصل می شود که اصطلاحاً به چنین متنی «نصوص» می گویند. در نصوص دینی، فهم عینی و مطابق با واقع برای مفسر حاصل می شود.

در غیر نصوص که اصطلاحاً به آن «ظواهر» گفته می شود، گرچه مفسر به قطع و یقین در نمی یابد که معنای درک شده همان معنای نهایی متن است، اما این به معنی از دست رفتن عینیت و اعتبار در تفسیر نیست. فقدان این اطمینان و مشکل بودن احراز مطابقت فهم با واقع و



مراد متکلم، موجب آن نمی‌گردد که معیاری برای سنجش تفسیر معتبر از نامعتبر در کار نباشد. در مقوله‌ی تفسیر متن و به ویژه تفسیر متون دینی به دنبال دستیابی به فهم «حجت و معتبر» هستیم و تفسیری حجت و قابل اعتناست که روشمند و مضبوط و با حفظ اصول و قواعد عقلایی حاکم بر محاوره حاصل شده باشد. پس براساس روش معهود و متعارف فهم متن، هر تفسیری از متن، مجال بروز و ظهور ندارد و یک متن، هر تفسیری را برنمی‌تابد، بلکه تفسیری معتبر و قابل اعتناست که در عرف رایج عالمان بر آن صحنه گذاشته شود.

– فاصله‌ی زمانی میان عصر و زمانه‌ی مفسر و خواننده‌ی متن، با زمان پیدایش و تکوین متن دینی مانع امکان دستیابی مفسر به معنای مقصود و مراد جدی متون دینی نمی‌باشد و فهم عینی متن علی‌رغم این فاصله‌ی زمانی امکان‌پذیر است؛ زیرا تغییرات و دگرگونیهای زبان در گذر زمان به گونه‌ای نیست که امر فهم متن را با مشکل جدی مواجه کند و ظهور لفظی کلام را - که برای مفسر منعقد می‌شود - با معنای مورد نظر متکلم در تقابل قرار دهد.

– همّت مفسر باید مصروف درک پیام متن باشد. فهم متن، عملی «متن محور» و «مؤلف محور» است. مفسّر، به دنبال درک مراد مؤلف از طریق دلالت متن است. از این رو هرگونه دخالت دادن ذهنیت مفسر در تعیین محتوای پیام، ناموجه و مردود است. پیش‌داوری‌های مفسّر به عمل فهم خدشه وارد می‌کند و تفسیر را «تفسیر به رأی» می‌گرداند. هرگونه نظریه‌پردازی در امر تفسیر که منتهی به «مفسّر محوری» گردد و دخالت ذهنیت مفسر و پیش‌دانسته‌ها و پیش‌داوری‌های او را در عمل فهم موجه و مشروع جلوه دهد، با شیوه‌ی مقبول و رایج تفسیر متن در تقابل جدی است. براساس روش سنتی فهم متن، مفسر در مقابل پیام متن منفعل است و نقش گیرنده‌ی پیام را ایفا می‌کند و نقشی در ترسیم و شکل‌دهی پیام متن ندارد و اگر بخواهد به گونه‌ای فعالانه در تعیین محتوای پیام نقش آفرینی کند، از روش مرسوم و مقبول فهم منحرف شده و فهم او ناموجه و از نوع تفسیر به رأی خواهد بود.

- قرائت سنتی از متن، با «نسبی‌گرایی تفسیری» به شدت مخالف است. مراد از نسبی‌گرایی تفسیری آن است که معیاری برای تعیین و تمیز فهم صواب از ناصواب وجود نداشته باشد و فهم حقیقی و مطابق با واقع از فهم نادرست قابل تشخیص نباشد. به طوری که هر فهمی از متن یا دست‌کم فهم‌های متنوع و متفاوت از متن، موجّه و مقبول باشد و فهم واحد عینی و معتبر در کار نباشد.

روش رایج و متعارف در فهم متن، به هر تفسیری اجازه‌ی بروز نمی‌دهد؛ چنانکه متن، هر تفسیری را بر نمی‌تابد. به عنوان نمونه در باب متون دینی باید توجه داشت که نصوص دینی تنها یک تفسیر و فهم را افاده می‌کند و ظواهر دینی گرچه دارای قابلیت احتمالات تفسیری هستند، اما این احتمالات، دایره‌ی بسیار محدودی دارد و چنین نیست که غیرنصوص، تفسیر افراطی متن را بپذیرند. در فهم ظواهر و متونی که نص نیستند، به طور محدود در پاره‌ای موارد اختلاف فهم رخ می‌دهد. این اختلاف فهم قلمرو محدودی دارد و محدوده‌ی این اختلاف را متن تعیین می‌کند نه ذهنیت مفسر. به تعبیر دیگر در مواردی که متن دچار اختلاف در تفسیر می‌شود، تفسیر همچنان «مؤلف محور» و «متن محور» است و مجالی برای «مفسر محوری» پیدا نمی‌شود. البته باید توجه داشت که تأثیر هرمنوتیک فلسفی در حوزه‌ی تفکر دینی نه مستقیم است و نه در قالب ارائه‌ی روشی نوین در باب فهم متن. مستقیم نبودن این تأثیر به این معنی است که هرمنوتیک فلسفی یک رویکرد دینی با آموزه‌های خاص دینی نیست و تأثیری که در قلمرو تفکر دینی به جا می‌گذارد، از طریق چالش‌هایی است که بر روش مقبول فهم متن وارد می‌آورد.

نکته‌ی دیگر اینکه مناقشه و خدشه‌ی هرمنوتیک فلسفی بر روش رایج فهم متن در قالب ارائه‌ی روشی بدیل و جانشین نیست. هرمنوتیک فلسفی مدّعی آن نیست که روش نوینی برای فهم متون و از آن جمله متون دینی عرضه کرده است، بلکه تحلیلی از ماهیت فهم متن و شرایط حصول آن و اهداف تفسیر عرضه می‌کند که با تحلیل قرائت سنتی از متن در تقابل جدّی است





و این روش مقبول و رایج را با هجوم‌ها و نقدهای جدیدی روبه‌رو می‌سازد. حال در تبیین روش مقبول فهم متن و در نتیجه دفاع از قرائت مرسوم و رایج از متن/و متون دینی، به بررسی چند چالش جدی در حوزه ی معرفتی هرمنوتیک فلسفی پرداخته می‌شود.

## ۵- نقد چالش‌ها

### ۵-۱ چالش معیار

یکی از مباحث اساسی در حوزه ی معرفت شناسی «مسأله معیار معرفت» است. این بحث ریشه در مباحثی دارد که معرفت شناسان در خصوص زیرساخت معرفت مطرح کرده‌اند. در این باره که آیا برای معرفت صادق معیاری وجود دارد یا نه، چند نظر وجود دارد: برخی «رواقیان» به این سؤال پاسخ منفی داده‌اند و گروهی پاسخ مثبت و بعضی به توقف و تعلیق، یعنی عدم حکم گرایش داشته‌اند. (Barnes; 1994:14) ولی به هر روی آموزه‌های هرمنوتیک فلسفی به نفی فهم عینی از یک سو و نفی معیار برای فهم و تفسیر از دیگر سو، منجر می‌شود؛ و این نفی معیار، به نسبت گرایی و شکاکیت می‌انجامد.

البته مراد ما از نفی معیار که مستلزم شکاکیت و نسبت گرایی است، نفی آن معیاری است که اولاً، خود بنفسه صادق باشد و ثانیاً توان این را داشته باشد که ما را در تشخیص فهم درست از نادرست یاری رساند و این نفی اعم از آن است که شخص، هیچ گونه معیاری ارائه نکند یا اینکه به ارائه ی معیاری پردازد که فی نفسه صادق نباشد یا اصلاً صادق نباشد. آنگاه که برای فهم درست معیاری مطرح نشود، تضمینی وجود نخواهد داشت که ما واجد فقره ی خالص معرفت هستیم، و این اگر عین شکاکیت نباشد، قریب بدان است.

اگر معیار معرفت، بنفسه صادق نباشد، حقیقتاً معیار نخواهد بود؛ چراکه برای وجه صدق آن به معیار دیگری نیاز داریم، اما اگر چیزی که به عنوان معیار ارائه می‌شود، صادق نباشد، یا معلوم الصدق نباشد، پس چگونه می‌تواند ما را در تشخیص صحت از سقم یاری کند. تأکید بر این نکات، جهت اشاره به عدم کفایت معاییر ناکافی برای معرفت است، هرچند کسانی چون



پوپر "*popper*" گمان برده اند خواهند توانست با چنان معاییر ناکافی از شکاکیت و نسبی گرایی برهند. پوپر، علی‌رغم این که شکاکیت و نسبی گرایی را نکوهش کرده و حتی نسبی گرایی "*Relativism*" را بزرگترین بیماری عصر ما می‌داند، لیکن در تئوری‌های خویش، عملاً نظریات شکاکان و نسبی‌باوران را مطرح می‌کند.<sup>(۶)</sup>

نیز آنچه در باب پلورالیسم قرایی دین بیان شده است، هویتاً به اندیشه‌ی پوپر در نفی معیار بازمی‌گردد. مثلاً سخنانی از این دست: «هر خواننده‌ای به مقتضای عقاید و علایق شخصی خود، معنایی به متون دینی می‌بخشد و برداشتی متفاوت از برداشت دیگری می‌کند و این برداشت‌ها وحدت‌پذیر نیست و امکان داوری بین آن‌ها برای تشخیص و ترجیح برداشت درست از نادرست وجود ندارد.» (سروش، ۱۳۷۷: ۲)

نتیجه این که: هرمنوتیک فلسفی به این دلیل که فهم عینی و مطابق با واقع را نفی می‌کند و معیار داوری در باب صدق و کذب فهم از جمله فهم متون را نفی می‌کند، منطقاً ملازم شکاکیت، نسبی و آنارشیزم است و این نقطه‌ی اصلی چالش در مبحث قرائت است، چالشی که طرف‌داران و حتی بنیان‌گذاران هرمنوتیک فلسفی رسماً از پذیرشش استیحا‌ش دارند. مثلاً گادامر می‌گوید:

«"معیار" نمی‌تواند تا ابد باقی بماند، زیرا معنای یک متن فراتر از خود مؤلف است» (Gadamer, 1997: 211) وی همان‌گونه که به نسبی گرایی می‌تازد به عینی گرایی حمله می‌کند، چنان که به پوزیتیویسم و عقلانیت به یک سان تاخته است!<sup>(۷)</sup> ولی به هر حال شکاکیت و نسبی گرایی لازمه‌ی ذاتی هرمنوتیک فلسفی است و این امری است که منتقدان این مکتب در غرب نیز بدان تصریح کرده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به بتی "*Betti*" و هرش "*Hersch*" اشاره کرد که هرمنوتیک فلسفی را ملازم نسبی گرایی دانسته‌اند.



(واعظی، ۱۳۸۰: ۴۲۷-۴۸۹) به نظر بتی هرمنوتیک هایدگر و گادامر، ویران گر عینیت است و هرمنوتیک را در باتلاق بی معیار نسبت رها می سازد. (پالمر، ۱۳۷۷: ۵۷) به همین خاطر، به نظر می رسد هرمنوتیک فلسفی که حقیقت عینی و ملاک و معیار را نفی می کند و تأویل و تفسیر را به افق تاریخی محدود می سازد، (احمدی، ۱۳۷۵: ۸۸۰) قرین نسبی گرایی است و همین مبنای پلورالیسم قرائتی است. نسبی گرایی در همه حوزه ها، در حوزه معرفت شناسی، اخلاق، تأویل متن و... از تکثر گرایی دفاع می کند و وجه مشترک نسبی گرایی در شاخه های مختلف این است که هیچ معیار و شاخصی وجود ندارد که بتوان بر اساس آن به این تکثر خاتمه داد و در میان دیدگاه های گوناگون داوری نمود و معتبر از نامعتبر را باز شناخت و از آنجایی که نسبی گرایی، تکثر را به رسمیت می شناسد، نمی توان در یک حوزه معرفتی، فهمی را بر فهم دیگر ترجیح داد.

## ۵-۲- نقد چالش صامت انگاری متن

صامت انگاران متن بر این باورند که معنای اصلی متن و نیت مؤلف برای خواننده دست نیافتنی است. هرچند که برخی اصحاب هرمنوتیک، مثل شلایر ماکر و گادامر، به هسته و معنای مرکزی متن قائل اند، بلکه آن را دور از دسترس خواننده فرض می کنند. اما افراطیون هرمنوتیک، سخن از «مرگ مؤلف» مؤلف به میان آورده اند. (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۲۶) و (ریکور، ۱۳۷۷: ۱۳۴) رولان بارت منکر معنای مرکزی متن است، «متن به تکثری از معنا دست می یابد، متن همان گذر یا پیمایش است، نه همزیستی معانی؛ لذا متن به انتشار معانی پاسخ می دهد نه به تفسیر. تکثر متن تابع محتوای آن نیست، بلکه اساساً مبتنی بر بنیانی است که می توان آن را دال هایی دانست که متن را می بافند.» (بارت، ۱۳۷۷: ۶۱) و تا آنجایی پیش می رود که تفسیر خود مؤلف از متن خویش را نیز نمی پذیرد و در نهایت آن را یک قرائت مهمان می شمارد و تصریح می کند که می توان متن را بدون ضمانت پدرش (مؤلف) خواند. (همان، ۶۳)



گادامر نیز سخن گفتن متن را منوط به تأویل می‌کند<sup>(۸)</sup> و می‌گوید: «متن به واسطه ی تأویل سخن می‌گوید؛ اما هیچ متن و کتابی سخن نخواهد گفت مگر به زبان آشنا برای دیگران» (احمدی، ۱۳۷۷: ۲۴۳)

اما باید توجه داشت که نفسِ یک گزاره ی کامل از یک مؤلف آگاه و جدی، دلیل وجود معنای نهایی متن است که وظیفه ی اصلی خواننده و حتی هرمنوتیک، کشف آن است و انکار آن مانند انکار دلالت الفاظ بر معانی خاص خود، انکار یک امر بدیهی و وجدانی خواهد بود. اریک هرش در این باره می‌گوید: «رسالت اصلی هرمنوتیک، یافتن اصل یا ضابطه ای است که بتوان با آن نیت اصلی یا معنای راستین را بازشناخت.» (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۹۶)

به نظر می‌رسد که طرفداران هرمنوتیک/هرمنوتیک فلسفی، بین جزیی و کلی خلط کرده اند؛ در حالی که باید بین متن‌ها تفاوت اساسی قائل شد، چراکه در بعضی از متن‌ها معنا و نیت مؤلف صریح و شفاف است و نیازی به تأویل و تفسیر ندارد. (پیش از این به مبحث نصوص اشاره شد.) و به تعبیری، «تک معنایی» هستند؛ مثل این گزاره ی دینی که «قرآن آخرین کتاب آسمانی است.» و البته بعضی از متون صریح در معنا نیستند، بلکه ظهور در آن دارند. (که این گونه متن‌ها – چنان که اشاره شد – نه ناطق محض اند و نه صامت.) برخی دیگر متون مبهم و صامت اند که به سخن درآوردن آن‌ها، نیازمند تلاش زیادی است که بعد از آن هم دست یافتن به نیت مؤلف قطعی نخواهد بود. (همتی، ۱۳۹۰: ۸۸)

نظریه پردازان هرمنوتیک، بین این اقسام خلط کرده اند و حکم قسم سوم و دوم را، آگاهانه یا ناآگاهانه، به قسم اول نیز تسری داده اند و برای اثبات مدعای خود تنها به متن‌هایی از نوع دوم و سوم استناد کرده اند و حکم آن دو را به صورت موجهه ی کلیه و به عنوان نظریه ی معرفت‌شناسی عرضه داشته اند.

### ۵-۳- نقد چالش فهم غیر قطعی بر مبنای پیش فرض‌ها

آیا واقعاً فهم عینی وجود ندارد و همه فهم‌ها غیر قطعی و غیر یقینی هستند؟ و آیا واقعاً برای فهم و معرفت به طور عام و فهم از متن به نحو خاص، معیاری وجود ندارد؟<sup>(۹)</sup> لازم به ذکر است که صرف تعدد و تکثر فهم و قرائت از متون دینی به دلیل تأثیر پذیری انسان از فرهنگ‌ها و محیط‌های اجتماعی گوناگون/وهمه آن چیزی که پیش فرض‌های ذهنی مفسر را شکل می‌دهد، نمی‌تواند مسئله‌ی درست و نادرست را از قاموس اندیشگی بشر براندازد و نیز نمی‌تواند دلیلی بر بطلان همه‌ی تفسیرها و برداشت‌ها باشد. هرگاه تفاسیر، پارادوکسیکال باشند و اصطلاحاً در عرض هم قرار بگیرند نه در طول هم، پس به حکم عقلی امتناع اجتماع نقیضین، مسئله‌ی صدق و کذب مطرح می‌شود و قهراً باید معیار و مقیاسی برای تشخیص درست از نادرست در اختیارمان باشد و این معیار، عقلاً باید مضمون الصدق/عاری از خطا باشد.

و واضح است که اصول بدیهی عقلی، مانند اصل امتناع تناقض، مصون از خطا هستند و حداقل باید همان مبانی را به عنوان معیار فهم/از جمله معیار فهم متن، برگزید.<sup>(۱۰)</sup>

ثانیاً اگر از صرف وجود پیش فرض‌ها یا پیش دانسته‌ها نتیجه گرفته می‌شود که همه‌ی فهم‌ها نسبی‌اند، چرا گزاره‌ی «همه‌ی فهم‌ها نسبی است» یا «همه‌ی فهم‌ها برآیند امتزاج افق معنایی مفسر و افق معنایی متن است»، نسبی نباشد؟ و این مستلزم آن است که آموزه‌ی هرمنوتیک فلسفی آموزه‌ای قطعی نباشد.

علاوه بر این، پیش فرض‌ها یا پیش دانسته‌ها، همواره موجب تفسیر به رأی نمی‌شوند، بلکه گاهی در خدمت فهم متن قرار می‌گیرند؛ مثلاً دانستن زبان متن و قواعد زبان می‌تواند ما را در فهم متن یاری کند. به طور کلی می‌توان گفت، اگر پیش دانسته‌ها موجب تغییر محتوایی شود، به جهت آن که مستلزم تفسیر به رأی است، باید از دخالت آن‌ها جلوگیری کرد، اما پیش دانسته‌هایی که موجب تغییر محتوایی نشود و در خدمت فهم متن باشد، وجود آن‌ها نه تنها ما را از دست‌یابی به فهم عینی و مطابق با واقع محروم نمی‌سازد، بلکه می‌تواند در خدمت فهم



متن قرار بگیرد. البته تشخیص این دو دسته، نیاز به تمرین و مهارت دارد. در واقع متخصصان در استفاده از متن باید انواع قرائن حالی و مقامی را در خدمت گیرند تا به فهم عینی برسند.

#### ۵-۴- نقد چالش نسبی گرایی

از این رو یکی از لوازم و نتایج ویران گر قرائت پذیری متن/دین، نسبی گرایی و شکاکیت تمام عیار معرفتی است که از دیدگاه معرفت شناسانه، امری باطل و مردود است.

نسبی گرایی معرفت شناختی "*Epistemological Relativism*" را می توان به عنوان نگرشی تعریف نمود که معرفت "*Knowledge*" یا صدق "*Truth*" را به حسب زمان، مکان، جامعه، فرهنگ، دوره ی تاریخی، تربیت و اعتقاد شخصی/و همه ی آنچه پیش فرض خواندیم، امری نسبی می داند؛ به نحوی که آنچه معرفت شمرده می شود، وابسته به ارزش و اهمیت یک یا چند متغیر فوق است. بدین ترتیب اگر "معرفت" و "صدق"، امری نسبی تلقی می شوند، از آن جهت است که فرهنگ ها، جوامع و دیگر امور متفاوت، مجموعه های مختلفی از اصول پیشینی و معیارها را برای ارزیابی دعاوی معرفتی می پذیرند و اساساً شیوه ای خنثی و بی طرفانه برای گزینش یکی از مجموعه های بدیل وجود ندارد. از این رو، ادعای اصلی نسبی گرا این است که صدق و توجیه عقلانی دعاوی معرفتی، به حسب معیارهایی که در ارزیابی این گونه دعاوی به کار می رود، نسبی است. (به عنوان نمونه، ر.ک: قوام صفری، ۱۳۸۱: ۱۴۵)

در هرمنوتیک فلسفی نیز شکلی از این نسبی گرایی پذیرفته می شود. بر طبق این نظریه، تعریف افراد از حقیقت و باور آن ها بدان یکی نیست بلکه مبتنی بر تأویل های گوناگون متفاوت است. (که به تفصیل توضیح داده شد). پس یافتن ملاکی واحد، قطعی، نهایی، دقیق، کامل و فراتاریخی که ارزیابی و قیاس میان اعتبارها و برداشت های افراد را برای همیشه ممکن سازد، کاملاً امری ناممکن است. اعتبارهای گوناگون افراد در «افق انتظارها» و «افق دلالت ها و تأویل ها» جای می گیرند. از این رو، در گام نخست، تمامی برداشت های متفاوت از حقیقت، با هم



برابرنند. سپس بر پایه ی "قراردادها"، ملاک هایی برای ارزیابی و قیاس میان آن اعتبارها به وجود می آید؛ لیکن هیچ یک از این ملاک ها، طبیعی و جاودانه نیستند؛ حتی اگر بر اساس گونه ای رمزآفرینی اجتماعی، چنین دانسته شوند، معیاری نهایی و قطعی وجود ندارد. انسان خود معیارها و ضابطه ها را می آفریند و به کار می گیرد و باید بداند که این ملاک نسبی با دگرگون شدن موقعیت های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی تغییر پذیر است. می توان پایگاهی از ارزش ها ساخت، به افق دلالت ها و معانی شکل داد، ملاک هایی برگزید، اما در همه حال باید از جنبه ی نسبی بودن کار خود، آگاه بود. نکته بر سر تأویل های گوناگون است؛ این که در تداوم برداشت ها یا تأویل های گوناگون، کدام درست و کدام یک نادرست است، باز خود امری قطعی نیست. همه چیز وابسته به گزینش موقتی ضابطه هاست. میزان اعتبار پذیری تمام برداشت ها و تأییدها برابر است. (برای تفصیل بیشتر، ر.ک: احمدی، ۱۳۷۵: ۱۱)

پس نسبی گرایی کاملاً با صدق و کذب ناسازگار است. (که دلایل رد آن نیز توضیح داده شد.) آن چه برای تکثرگرا اهمیت دارد، تفاوت و تکرار است. نسبی گرا در پی کشف منشأ تکرار فهم ها و تفاسیر است، بی آن که دغدغه ی "صدق" داشته باشد و در پی تشخیص حق از باطل و معتبر از نامعتبر باشد؛ چرا که نسبی گرایی، معیار عینی و مستقل از عناصر نسبیت فهم را منکر است. در صورتی که پرداختن به چنین مباحثی، متفرع بر پذیرش معیار عینی است که از سقوط در گرداب نسبیت مصون می باشد. هرمنوتیک فلسفی نیز دقیقاً در گرداب نسبیت گرفتار است؛ زیرا این نوع هرمنوتیک، فهم را با افق معنایی مفسر پیوند می زند و به دلیل باور به تاریخی بودن فهم، از پذیرش فهم غیر تاریخی و مستقل مفسر، امتناع دارد. بنابراین، نظریه ی تکثر قرائت متن/دین و نیز مبنای آن که هرمنوتیک فلسفی است، بدان جهت قرین نسبی گرایی است که واجد خصایص و ویژگی های نسبی گرایی است که عواقب آن بیان گردید. (به عنوان نمونه، ر.ک: همتی، ۱۳۹۱: ۹۳)

در رابطه با خود ویران سازی و پارادوکسیکال (*Paradoxical*) بودن نسبی گرایی نیز توضیح داده شد.<sup>(۱۱)</sup>

## ۶- نتیجه

- نفس یک گزاره کامل از یک مؤلف آگاه و جدی، دلیل وجود معنای نهایی متن است که وظیفه ی اصلی خواننده و حتی هرمنوتیک، کشف آن است و انکار آن مانند انکار دلالت الفاظ بر معانی خاص خود، انکار یک امر بدیهی و وجدانی خواهد بود. به نظر می رسد که طرفداران هرمنوتیک/هرمنوتیک فلسفی، در این زمینه بین جزیی و کلی خلط کرده اند.

- صرف تعدد و تکثر فهم و قرائت از متون/و متون دینی، به دلیل تأثیر پذیری انسان از فرهنگ ها و محیط های اجتماعی گوناگون/و همه ی آن چیزی که پیش فرض های ذهنی مفسر را شکل می دهد، نمی تواند مسئله ی درست و نادرست را از قاموس اندیشگی بشر براندازد و نیز نمی تواند دلیلی بر بطلان همه ی تفسیرها و برداشت ها باشد. هرگاه تفاسیر، پارادوکسیکال باشند و اصطلاحاً در عرض هم قرار بگیرند نه در طول هم، پس به حکم عقلی امتناع اجتماع نقیضین، مسئله ی صدق و کذب مطرح می شود و قهراً باید "معیار" و مقیاسی برای تشخیص درست از نادرست در اختیارمان باشد و این معیار، عقلاً باید مضمون الصدق/عاری از خطا باشد.

- پیش فرض ها یا پیش دانسته ها، همواره موجب تفسیر به رأی نمی شوند، بلکه گاهی در خدمت فهم متن قرار می گیرند؛ مثلاً دانستن زبان متن و قواعد زبان می تواند ما را در فهم متن یاری کند.

- یکی از لوازم و نتایج قرائت پذیری متن/متن دینی، نسبی گرایی و شکاکیت تمام عیار است که از دیدگاه معرفت شناسانه امری مردود و باطل است. نقد اساسی که به نسبی گرایی وارد است، متنافی الاجزا و پارادوکسیکال بودن و خودویران سازی آن است. یعنی از شمول آن



نسبت به خودش، عدم آن لازم می آید، به تعبیر دیگر، صدق آن و صدق نقیضش هر دو به تناقض می انجامد و اصلاحاً، "خود شکن" است.

- روش رایج و متعارف در فهم متن، به هر تفسیری اجازه ی بروز نمی دهد؛ چنانکه متن، هر تفسیری را بر نمی تابد. به عنوان نمونه در باب متون دینی، نصوص دینی تنها یک تفسیر و فهم را افاده می کند و ظواهر دینی گرچه دارای قابلیت احتمالات تفسیری هستند، اما این احتمالات، دایره ی بسیار محدودی دارد و چنین نیست که غیرنصوص، تفسیر افراطی متن را بپذیرند.

### پی نوشت

۱. لازم به ذکر است که اساساً طرح این مباحث در خاستگاه اصلی خود، نیز با صبغه ی فلسفی همراه است؛ و نوعاً این مباحث در حوزه ی «فلسفه ی معرفت» و «فلسفه ی قرائت» بررسی می شود.
۲. مفهوم هرمنوتیک به عنوان شاخه ای از دانش، خاص پدیده ای نوظهور و مربوط به دوران مدرنیته است. گرچه کلمه ی یونانی "*hermeneutike*" از زمان افلاطون به کار می رفته است، معادل لاتینی آن یعنی "*hermeneutica*" تنها از قرن هفدهم میلادی به بعد به عنوان اصطلاحی خاص که بیانگر شاخه ای خاص از معرفت بشری است، تداول و استعمال یافت. به همین دلیل است که بررسی تاریخچه ی هرمنوتیک را از قرن هفدهم آغاز می کنند و دوران پیش از آن را پیش تاریخ "*pre history*" هرمنوتیک می نامند.
۳. به هر روی چه در حوزه ی تعریف هرمنوتیک و چه در ساحت قلمرو این مبحث، نظریات بسیار متنوعی بسته به اهداف و کارکردهای ویژه و گوناگون این شاخه ی معرفتی ارائه شده است که نشانگر گستردگی هرچه بیشتر این مبحث است؛ به عنوان نمونه، جان مارتین کلادنیوس، علوم انسانی را مبتنی بر هنر تفسیر "*Auslegungskunst*" می دانست و هرمنوتیک را نام دیگر این هنر قلمداد می کرد.



(palmer;1969:211) فردریک آگوست وُلَف، هرمنوتیک را، «علم به قواعدی که به کمک آن معنای نشانه‌ها درک می‌شود.» می‌داند که هدف از این علم، درک اندیشه‌های گفتاری و نوشتاری شخص مؤلف یا گوینده، درست مطابق آنچه او می‌اندیشیده، می‌باشد. (همان:۳۴۱)

فردریش ارنست دانیل شلایر ماکر به هرمنوتیک به مثابه «هنر فهمیدن» می‌نگریست. او مسأله‌ی بدفهمی و سوء فهم را مورد توجه قرار داد و بر آن بود که تفسیر متن دائماً در معرض خطر ابتلاء به سوء فهم قرار دارد. از این رو هرمنوتیک به عنوان مجموعه قواعدی متدیک و روش‌آموز، باید برای رفع این خطر به استخدام درآید. بدون وجود چنین هنری، راهی برای حصول فهم وجود نخواهد داشت. (grondin;1994:48)

ویلهلم دیلتای، هرمنوتیک را دانشی می‌داند که عهده‌دار ارائه‌ی روش‌شناسی علوم انسانی است. هدف اصلی تلاش هرمنوتیکی او، ارتقاء اعتبار و ارزش علوم انسانی و هم طراز کردن آن با علوم تجربی بود. از نظر وی سرّ اطمینان آور بودن قضایای علوم تجربی، در وضوح و روشنی روش‌شناسی آن نهفته است و برای اینکه علوم انسانی هم علم "Science" باشند لازم است که متدولوژی آن تنقیح شود و اصول و بنیانهای مشترک و استوار آن که پایه‌های تمام تصدیقات و قضایای علوم انسانی است. روشن و آشکار گردد. (همان:۱۶۵)

بابنر، هرمنوتیک را "دکترین فهم" می‌داند. این تعریف با هرمنوتیک فلسفی مارتین هیدگر و هانس گادامر تناسب کاملی دارد؛ زیرا هدف از هرمنوتیک فلسفی توصیف ماهیت فهم است. هرمنوتیک فلسفی برخلاف هرمنوتیکهای گذشته نه به مقوله فهم متن منحصر می‌شود و نه خود را در چهارچوب فهم علوم انسانی محدود می‌کند.

هرمنوتیک فلسفی به مطلق فهم نظر دارد و درصدد تحلیل واقعی فهم و تبیین شرایط وجودی حصول آن است.

این موارد فقط بخشی از تعاریفی است که از هرمنوتیک به دست داده شده است. با این وجود در بیان این نکته که گستره‌ی مباحث هرمنوتیک و نوع تلقی‌ها از آن بسیار متنوع و گسترده است، کفایت می‌کند. این تعاریف به خوبی نشان می‌دهند که چگونه قلمرو مباحث هرمنوتیک همگام با سیر تاریخی، تنوع و وسعت بیشتری پیدا کرده و از حد معرفتی هرمنوتیک به مثابه راهنمایی برای تفسیر متون دینی و حقوقی تا حد معرفتی آن به مثابه تأملی فلسفی در باب ماهیت فهم و شرایط وجودی حصول آن، ارتقاء یافته است. و به هر حال بررسی و تفصیل این حوزه، خود کار دیگری است و نیاز به پرداخت جستارهایی جدا دارد.

۴. هرمنوتیک فلسفی پدیده‌ی فهم را وجهه‌ی همت خود قرار داده است. بنابراین علاقه‌ای به ارائه‌ی روش و بیان اصول و قواعد حاکم بر فهم و تفسیر ندارد؛ چه این روش در باب فهم متن باشد و چه در باب مطلق علوم انسانی به کار آید. علاوه بر این اگر دقت کنیم این نوع هرمنوتیک نه تنها علاقه‌ای به ارائه‌ی روش ندارد، بلکه به نقد متدولوژی می‌پردازد و ایده‌ی «از راه تنقیح روش می‌توان به حقیقت رسید» را به نقد می‌کشد. (gadamer; 1997:124)

این شاخه‌ی معرفتی، به واقع با هایدگرت پدید آمد و با کار دیگران، از جمله شاگرد معروفش، گادامر، بسط و گسترش یافت. هایدگر و گادامر معتقدند در عمل فهم چیزهایی حتی غیر ارادی، دخیل اند که ممکن است ما از آن بی‌خبر باشیم. یعنی عمل ادراک، صرفاً تابعی از عنصر آگاهی نیست، زیرا ممکن است عوامل بیرون از آگاهی "Consciousness" هم در عمل فهم دخیل باشند. (Brice; 1986:15)

۵. برای بیان نظریه‌ی هرمنوتیک فلسفی در باب ماهیت فهم، مجموعه‌ی پیش فرض‌ها و پیش دانسته‌های مفسر را (S) می‌نامیم و فهم متن را نیز با (u) نمایش می‌دهیم و (f) را تابع فهم در نظر می‌گیریم. پس تابع فهم بر اساس نظریه‌ی هرمنوتیک فلسفی چنین است:

$$F(u)=S(a^1, a^2, a^3, a^4, a^5, \dots, a_n) \text{ تابع فهم.}$$

۶. برای نمونه، ر.ک: (کارل پوپر، جامعه‌باز و دشمنان آن، صص ۲۷۲ به بعد)

۷. ر.ک: (Gadamer; 1997:314-348) و (پالمر، ۱۳۷۷:۱۴۷ به بعد)

۸. کثرت‌گرایان مسلمان نیز با اخذ این مبنا از غرب، یکی از مهمترین دلایل خود را صامت‌انگاری متون دینی قرار داده‌اند و از این رو، نظریه‌ی صامت بودن شریعت را مطرح کرده‌اند. (ر.ک: سروش، ۱۳۷۳:۲۶۴-۴۹۶)

۹. البته پاسخ تفصیلی به این دو سؤال نیاز به بحث تفصیلی در حوزه‌ی معرفت‌شناسی فلسفی و دینی دارد که در این مجال نمی‌گنجد.

۱۰. گذشته از این که در فهم متون مقدس/دینی/به‌ویژه قرآن، قول و فعل و تقریر معصوم (ع) هم حجت است و همان هم معیار فهم درست می‌باشد. البته از باب معیار ثانویه، چراکه عصمت معصوم (ع) مستند به ادله‌ای است که با کمال به اصول پایه‌ای استدلال، یعنی بدیهیات منتهی می‌شود.

۱۱. از منظر درون دینی (یعنی کتاب و سنت) نیز نسبی‌گرایی و نسبیت فهم دینی مردود است. دین با پیش فرض‌هایی که دارد نمی‌تواند بپذیرد که مخاطبانش، فهمشان به طور مطلق نسبی باشد، یعنی فهمشان نسبت به آن چه که در کتاب و سنت آمده به گونه‌ای باشد که نتوان گفت: «واقعاً کتاب و سنت همین است.» اگر نسبی‌گرایی و شکاکیت از منظر دین، مقبول باشد، لازمه‌ی آن لغو بودن ارسال رسل و انزال کتب است و هدایت الهی به طور کلی ممتنع می‌شود. (برای تفصیل در این مورد: ر.ک:



(جوادى آملی، ۱۳۷۲: ۳۲۱ به بعد) و (سبحانی، ۱۳۶۴: ۱۲۴ به بعد) و (واعظی، ۱۳۷۹: ۴۵ به بعد)

### کتابنامه

- ابطحی، سید عبدالحمید (۱۳۷۸)، عقلانیت معرفت از دیدگاه علم شناسی پوپر، تهران: دانش و اندیشه معاصر
- پالمر، ریچارد (۱۳۷۷)، علم هرمنوتیک، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: نشر هرمس
- احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۰)، ساختار هرمنوتیک، تهران: انتشارات گام نو
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۴)، کتاب تردید، تهران: نشر مرکز
- استیور، دان (۱۳۸۰)، فلسفه زبان دینی، ترجمه حسین نوروزی، تبریز: مؤسسه تحقیقاتی علوم اسلامی-انسانی
- اصفهانی، راغب (بی تا)، جامع التفسیر، کویت: دارالدعوه
- الانصاری، مرتضی (۱۳۷۷)، فوائد الاصول، الجزء الاول، قم: مجمع الفکر الاسلامی
- السیوطی، عبدالرحمان بن ابی بکر (۱۳۶۳)، الاتقان فی علم القرآن، تهران: نشر مرکز
- پرادفوت، وین (۱۳۷۷)، تجربه دینی، ترجمه عباس یزدانی، قم: انتشارات مؤسسه فرهنگی طه
- پوپر، کارل (۱۳۷۷)، جامعه باز و دشمنان آن، چ ۲، تهران: انتشارات خوارزمی
- جوادى آملی، عبدالله (۱۳۷۲)، شریعت در آینه معرفت، تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء
- ربکور، پل (۱۳۷۷)، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر مرکز



زرکشی، بدرالدین محمد بن عبدالله (۱۴۰۸) البرهان فی علوم القرآن، بیروت: دارالکتب العلمیه

سبحانی، جعفر (۱۳۶۴)، منشور جاوید قرآن، اصفهان: کتابخانه عمومی امیرالمؤمنین  
سروش، عبدالکریم (۱۳۷۷)، صراط های مستقیم، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط  
\_\_\_\_\_ (۱۳۷۳)، قبض و بسط تئوریک شریعت، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط  
صدر، محمد باقر (۱۴۰۶)، دروس فی علم الاصول، بیروت: دارالکتب اللبنانی  
صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۶)، شرح اصول کافی، تهران: وزارت فرهنگ و  
آموزش عالی

طباطبایی، محمد حسین (۱۳۵۹)، اصول فلسفه و روش رئالیسم، قم: دارالکتب  
\_\_\_\_\_, (۱۴۱۱)، تفسیر المیزان، ط الولی، مؤسسه الاعلمی المطبوعات  
قائمی نیا، علیرضا (۱۳۸۰)، متن از نگاه متن، قم: انجمن معارف اسلامی  
کاپلستون، فردریک (۱۳۶۷)، تاریخ فلسفه، ترجمه داریوش آشوری، تهران: شرکت انتشارات  
علمی و فرهنگی  
کوزنزهوی، دیوید (۱۳۷۸)، حلقه انتقادی، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: روشنگران و  
مطالعات زنان

مجتهد شبستری، محمد (۱۳۷۹)، هرمنوتیک کتاب و سنت، تهران: طرح نو  
مطهری، مرتضی (۱۳۴۱)، اجتهاد در اسلام، در: بحثی در مرجعیت و روحانیت، تهران:  
شرکت سهامی انتشار

مظفر، محمدرضا (۱۳۷۰)، اصول الفقه، تهران: مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان  
نصری، عبدالله (۱۳۸۱)، راز متن، تهران: مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه  
واعظی، احمد، و محمد حسین زاده (۱۳۷۹)، مبانی معرفت دین، قم: مؤسسه آموزشی و  
پژوهشی امام خمینی (ره)



ورنو، روزه وال (۱۳۷۲)، پدیدارشناسی و فلسفه های هست بودن، ترجمه یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی

هادوی تهرانی (۱۳۷۷)، مهدی، مبانی کلامی اجتهاد در برداشت از قرآن کریم، قم: خانه خرد بیت الحکمه

هولاب، رابرت (۱۳۷۸)، یورگن هابرماس (نقد در حوزه عمومی)، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نشر نی

- Ayer. A. J, *Language, Truth and Logic*, 2<sup>nd</sup> edition, London, 1946
- Barnes, Joun, *the roils of scep ticism*, Cambridge: Cambridge university Press, 1994
- Brice R.wachter Hauser, Ed. *Hermeneneutics and Modern philo Sophy*, (new York: State university: of new York Press, 1986)
- Gadamer, Hans. Georg: *Philosophical hermeneutics*, translated by David. 1997
- \_\_\_\_\_. *Georg: Truth and Method*, edited by Garret Barden and John Cumming sheed and ward LTD, 1975
- Grondin, Jean, *Introduction to Philosophical hermeneutics*, yale Univrersity Press, ۱۹۹۴
- Harvey, Van. A, "Hermeneutis", in: *The Encyclopedia of Religion*, Editor in chife: Mircean Eliade, Macmillan Publishing company, 1987
- Palmer, Richard E, *Hermeneutics*, North Western University Press, ۱۹۶۹

- بارت، رولان (۱۳۷۷)، «از اثر تا متن»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، سال پنجم شماره



- عباسی، ولی الله (۱۳۸۲)، «هرمنوتیک و پراگماتیک»، شورای فرهنگی اجتماعی زنان، سال هفتم، شماره ۲۵، صص ۳۲۰-۳۴۳
- قوام صفری، مهدی (۱۳۸۱)، «نسبی گرایی معرفتی»، ذهن، سال سوم، شماره دوم
- نزهت، بهمن (۱۳۸۵)، «نشانه های خاموش، نقدی بر نشانه شناسی تفسیر عرفانی» نشر دانش، سال بیست و دوم، شماره اول، صص ۵۲-۶۱
- همتی، حجت الله (۱۳۹۱)، «حرف قرآن را ضریبان معدن اند: تأویل قرآن در فیه ما فیه مولوی»، معرفت، سال بیست و یکم، شماره ششم، صص ۷۹-۹۸
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، «سرّ معمور»، معرفت، سال بیستم، شماره اول، صص ۸۵-





## تجلی نشانه‌های حضور ایرانی در شعر دوره اموی؛ بررسی موردی اشعار اسماعیل بن یسار، یزید بن ضبه و ابن میاده

شهریار همتی\*

حامد پورحشمتی\*\*

داریوش شعاعی\*\*\*

### چکیده:

شعوبیه جنبشی اعتراض‌آمیز بوده که ادبیات را به عنوان دستاویزی برای جلوگیری از انتشار بذره‌های نژادپرستانه و افزودن تنفر نسبت به عربها قرار داده‌و در این میان از شعر به عنوان یکی از پرکاربردترین انواع ادبی به سبب گره‌خوردگی و هم‌آوایی آن تار و پود مخاطب خود، بهره بسیاری برده است. اسماعیل بن یسار، یزید بن ضبه و ابن میاده با نفوذ در حکومت اموی، اندیشه‌های شعوبی‌گرایانه و اعتراض‌آمیز خود را با تمجید از ایرانیان و برتری دادن آنها بر عربها، به گوش بزرگان عرب رساندند. اندیشه شعوبی‌گری در شعر این شاعران در لابه‌لای نشانه‌هایی تجلی یافت که جلوه آن بیانگر تفکرات تدافعی آنها نسبت به گرایش عربی برتری‌جویانه غالب بر آن دوره می‌باشد که مهمترین آنها فخرنمودن به نژاد و نسب ایرانی و فراخوانی پادشاهان ساسانی‌بوده است. این پژوهش برآنست تا با تکیه بر شیوه توصیفی - تحلیلی به نمایان‌ساختن نشانه‌های حضور فرهنگ و تمدن و ادب ایرانی در شعر سه تن از شاعران ایرانی دوره اموی از طریق اشاره به تصویرها و مفاهیمی نهفته در آثار شعری آنها اقدام نماید.

**واژگان کلیدی:** دوره اموی، شعوبیه، شاعران ایرانی، نشانه‌ها.

\* دانشیار رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه

\*\* دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه رازی، کرمانشاه

poorheshmati@gmail.com (نویسنده مسئول)

\*\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه گیلان، رشت



## مقدمه:

پس از نفوذ و گسترش اسلام از مرزهای جزیره العرب و وارد گشتن آن به دورترین نقاط عالم، ملیتها و عناصر متعددی به آن راه یافته که تحت لوای دین و اعتقاد اسلامی متحد گردیدند. در همان هنگام، دولت اموی برای ادامه فتوحات و گسترش قلمرو خود، نیازمند نژادپرتر در حوزه اندیشه و تمدن بود تا سنگ بنا حکومت خود را از تفکری خردمندانه و عالم‌گیر آراسته نماید، ولی حرکت عربی‌گرایی در دوره اموی مانع تحقق این امر می‌گشت؛ چرا که عرب این دوره همواره به برتری نژادی خود بر اقوام دیگر تکیه داشته و به نژادها دیگر من جمله نژاد ایرانی تحت نام عجمی و موالی نگاهی توأم با تحقیر و سرزنش داشته و به تقلیل جایگاه سیاسی و اجتماعی آنها در جامعه مذکور می‌نمود که البته برآیند این گرایش ستمکارانه، تشکیل نهضتی سیاسی و ادبی وبه ویژه در عالم شعر، تحت عنوان شعوبیه شد که در آن علاوه بر تقابل مقابل برتری جویی نژادی و فکری و فرهنگی عربها، به حمله‌های شدیدضد آنها همچون سخریه گرفتن گذشته عرب دوره جاهلی که با زندگی بدوی و رفتار وحشیانه آنها گره خورده تا افتخار به پادشاهان ساسانی و مقایسه جلال و شکوه حکومت آنها با حکوت عربی حاضر صورت پذیرفت، و در سرانجام کار، نوعی فراخوانی ادبی هر چند محدود به منظور حفظ فرهنگ و تمدن ایرانی و بالیدن به میراث ایرانیان در حوزه شعر نزد برخی از شاعران ایرانی چون اسماعیل بن یسار، یزید بن ظبه، ابن میاده شکل بخشید که برآیند آن تقویت جایگاه و منزلت ایرانیان در مقابل عرب دوره اموی بوده است.

## سوالات پژوهش:

نقش آثار شعری ارائه شده از شاعران ایرانی در دوره اموی چگونه بوده است؟



بیشترین موضوعات مورد توجه شاعران ایرانی در لابه لای توجه به فرهنگ و تمدن خود به چه سمت و سوهایی گرایش یافته است؟

### پیشینه پژوهش:

از جمله پژوهشهایی که در حوزه ترویج فرهنگ، تمدن و ادب ایرانی صورت گرفته، بیشتر در حوزه شعوبه جای می‌گیرند، که نمونه‌ای از پیشینه این آثار از این قرار است:

**"مظاهر الشعوبیه فی الأدب العربی: نشانه‌های شعوبه در ادبیات عرب"** اثریست ارزشمند از محمد بنیه حجاب که آن را در سال ۱۹۶۱م به نگارش درآورده است. پژوهشگر در این کتاب از مهمترین حرکت ادبی ایرانی در دورانهای مختلف تاریخ عربی، به نام شعوبیه سخن گفته و توانسته در آن، تاریخچه‌ای از تحولات ضد عربی بر علیه حکومت‌های متعصب عربی عرضه نماید، ولی آنچه که در این کتاب حائز اهمیت می‌باشد، آنست که نویسنده بیشتر از آنکه نگاهی ناقدانه به تحولات ضد عربی داشته باشد، به رخدادهای صورت گرفته در ادب عربی، نگاهی صرف تاریخی داشته است.

**«الشعوبیه فی الشعر العربی أهدافها ونشأتها: شعوبی‌گری در شعر عربی اهداف وایجاد آن»** پژوهشی است از عثمان محمد عبادله که در سال ۲۰۰۰م به نگارش درآمده است. وی در این اثر خود علاوه بر نمایش ابعاد شعوبی‌گری ومفهوم آن، به انعکاس آن در متون ادبی ومضمون و گرایش اصحاب آن اشاره می‌نماید البته آنچه که بیشتر در این پژوهش مورد توجه پژوهشگر بوده، جلوه بخشی به ریشه‌های تاریخی این حرکت و اسباب رشد و توسعه و عوامل مختلفی که در وسعت و انتشار آن سهم بودند، می‌باشد.

**«الشعوبیه حركة مضادة للإسلام والأمة العربیة: شعوبیه جنبشی در تضاد با اسلام و ملت عرب»** پژوهشی از عبد السلام سلوم سامرائی که در تاریخی نامشخص به چاپ رسیده است. وی در این کتاب در خلال چهار فصل ارائه شده، به مسائلی چون



اسباب قیام حرکت شعوبی‌گری که در دو محور ایرانی و اسلام می‌چرخید و همین‌طور نشانه‌های شعوبی‌گری و اسالیب و اهداف آن که بیشتر در قالب شعوبیه دینی نمایان بوده است، پرداخته و در نهایت به موضع عربی در خلال آراء نویسندگان و شاعرانی که در معرکه ضد شعوبیه با قلم و افکار خود حضور داشتند، اقدام می‌نماید.

با توجه به پژوهشهای ذکر شده و پژوهشهایی که در حوزه شعوبیه به نگارش درآمده است، تاکنون پژوهشی مستقل دال بر اینکه در آن به نشانه‌های حرکت ایرانی و حضور ادبی ایرانیان در دوره اموی پرداخته شده باشد، صورت نگرفته است.

### مواد و روشهای پژوهش:

این مقاله برآنست تا با تکیه بر روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از نمونه‌های شعری از شاعران ایرانی دوره اموی، نشانه‌های فرهنگ و تمدن ایرانی را در لابه لای آثار این دوره عرضه نماید.

### ایرانیان و شعوبیه در عصر بنی‌امیه:

شعوبیه از واژه "شعب" بمعنی چیزی انشعاب یافته از قبیله‌های عرب و عجم و به خصوص به عجم می‌باشد (ابن منظور، بی تا: ۲۲۷۰) و آن حرکتی است که به برابری میان ملت‌های غیر عربی با عربی در اموری سیاسی و اجتماعی دعوت کرده و در بخشی از تلاش‌های خود به برابری ملت‌های مختلف برای جلوگیری از حاکمیت سلطه عربی اقدام نموده است، ولی این دعوت سه مرحله از حیات خود را سپری کرد، مرحله نخست برپایی مساوات میان عرب و غیر عرب بود که بیشتر بر برهان‌های اسلامی تکیه می‌زد و دوم در آن حرکتی به نام شعوبیه پدید آمده که کاملاً جهت خود را در مخالفت با عرب تعیین کرد و سرانجام در مرحله



سوم این خصومت نسبت به عربها به خصومت به دین و اسلام تبدیل گردید (جاحظ، ۱۹۴۳، ج ۷: ۲۲۰).

با اینکه شعوبیه در پایان به عنوان یک چالش فرهنگی با دین مبدل گردید، ولی در عصر بنی‌امیه ظاهری دینی به خود گرفت و جنبش آن در چارچوب اسلام آغاز گردید (دوری، ۱۹۸۱: ۹)؛ چرا که حکومت بنی‌امیه همواره شعاری اسلامی مبتنی بر خواست و اراده دین و اجرای احکام اسلامی صادر می‌نمود، از این رو هدف شعوبیه نیز آن بود تا با سخن گفتن به زبان دینی عربها، به بطلان عملی که از سوی آنها در منافات با دین سر می‌زد اساس حکومت آن را زیر سوال برد. از این رو بسیاری از موالی در زیر چتر این جنبش، به انقلابهایی با انگیزه‌های حزبی و اسلامی پیوستند و تمام تلاش خود را به منظور پایین کشیدن حاکمیت عربی و زشت نمودن چهره عربها در طول تاریخ اسلامی به کار می‌بستند.

موالی در عصر اموی یک حزب سیاسی از طبقات مختلف جامعه بود ولی بیشتر تعداد آنها را بردگان ایرانی و اسیران جنگی تشکیل می‌داد، در واقع کسانی که ابتداء در اسارت بوده و سپس آزاده گشته بودند و در سرزمینهای عربی منزل گزیدند و با تسلط به زبان عربی پا به پای شاعران عرب، شعر سرایی می‌کردند (حسین، ۱۹۳۳: ۱۶۶)، از این رو هرچند که گرایش آنها سری و مخفیانه صورت می‌گرفت ولی گامهای چشمگیری از برخی از شاعران ایرانی این دوره در رد استبداد اموی و واکنش در برابر تحقیر اجتماعی عربها نسبت به خود، انجام پذیرفت که به نوعی می‌تواند مقدمه‌ای برای تشکیل یک جنبش سیاسی اجتماعی و ادبی شعوبیه در عصر عباسی باشد.

### شاعران ایرانی و تجلیت فرهنگ و تمدن ایرانیان:

اسماعیل یسار ملقب به نسائی<sup>۱</sup> و کنیه‌اش ابوفائد است، او در سال ۱۱۰ه در خانواده ایرانی اهل ذوق و ادب بنی تمیم به دنیا آمد به گونه‌ای که پدر و برادرانش ابراهیم و محمود از زمره شاعران بودند (صفا، ۱۳۶۹، ج ۱: ۱۹۱). ابن یسار شاعری شعوبی از شاعران موالی در عصر بنی امیه بوده که در کوره نزاعات سیاسی میان زبیریان و مروانیان رشد یافته و در این میان به آل زبیر به ویژه عروۀ بن زبیر پیوست و به مدح آنها و هجو خاندان مروانی، علی الخصوص مروان بن حکم اقدام نمود.

اسماعیل بن یسار شاعری بزرگ در عصر اموی بود و در خودش بسیاری از خصایص مثبت از شیوایی در الفاظ و سهولت تراکیب و قرابت معانی را جمع کرده و به خوبی اغراضی چون مدح و رثاء و فخر و هجاء و غزل را ادا می‌نمود، ولی در کنار اینها او از گرایش شعوبی‌گری برجسته‌ای در شعر خود برخوردار بوده که به نوعی می‌توان گفت راه را به منظور توسعه جنبش شعوبیه در عصر عباسی برای شاعرانی چون بشار بن برد و ابونواس و ابوالعتاهیه باز نموده است (حاتمی، ۱۳۸۹: ۲۹). در واقع او به عنوان شاعری مخالف با گرایش عربی حاکم بر دوره اموی حرکت کرد ولی در آثار خود شیوه‌ای محافظه‌کارانه در پیش می‌گرفت، چرا که در سرودن اشعار خود ابتداء و مطلع ایات را در توصیف افتخار عربی آغاز نمود و در میانه ایات، مضمون را به سمت توصیف افتخارات فرهنگ و تمدن ایرانی سوق می‌داد.

از نمونه‌های گرایش ایرانی ابن یسار در شعر خود، افتخار به نسب و جنسیت ایرانی خود است، آن هم در دوره از حیات عربی که شدیدترین گرایش متعصبانه نسبت به نسب عربی وجود داشت. از این رو وی با جهت‌بخشی به قرائح ادبی خود، مضامینی کوبنده و فخرآمیزی از نسب ایرانی خود عرضه می‌کند که نمونه آن این دو بیت می‌باشند:

<sup>۱</sup>نساء: نسبت شاعر به نساء به خاطر این است که پدر اسماعیل طعام عروسی را مهیا می‌کرد و آن را به هر کس که خواهان ازدواج بود، می‌فروخت و یا اینکه گفته شده خود اسماعیل برای نوعروسها فرش می‌بافت (اصفهانی، ۲۰۰۸، ج ۴: ۲۸۵)



رُبَّ خَالٍ مُتَوَجِّحٍ لِي وَعَمٍّ  
ماجدِ مُجْتَدِي كَرِيمِ النَّصَابِ<sup>۱</sup>  
إِنَّمَا سُمِّيَ الْفَوَارِسُ بِالْفَرِّ  
سِ مِضَاهَاةٍ رَفَعَهُ الْأَنْسَابِ  
(بکار، ۱۹۸۴: ۲۹)

تردیدی نیست که شاعر این دو بیتی را در شرایطی از تحقیر و بی‌ارزشی نسبت به خاندان ایرانی خود سروده است، چرا که او از آن از تک تک اعضای خانواده خود از سمت مادری و پدری سخن گفته است، از جمله دایی وی که از بزرگان زمانه خود به حساب آمده و عموی وی که اصل او برآمده از خاندان والامقام زمانه خود بوده است. در ادامه به نظر می‌رسد که شاعر تنها با سخن گفتن پیرامون اصالت خانوادگی خود به حالت اشباع نفسی نرسیده است و در تلاش است تا به اصالت شهنشاهی خود نیز اشاره‌ای نماید که آن به نوعی در تعارض با عقیده عربها نسبت به ایرانیان است که فروسیت را از آن خود دانسته و حضور ایرانیان را تنها در برپایی مجالس رقص و آواز و طرب خلاصه می‌نمودند (ابن رشیق، ۱۹۸۱: ۶۵).

علاوه بر این افتخار شاعر به اصل و نسب ایرانی خود، توجه وی به قدرت پادشاهان ساسانی و به تصویر کشیدن جایگاه و منزلت آنها در زمان خود و مقایسه آن با وضعیت نابهنجار عربها بسی قابل تأمل می‌باشد:

إِذَا عَدَدَ النَّاسُ الْمَكَارِمَ وَالْعُلَا  
فَلَا يَفْخَرْنَ يَوْمًا عَلَى الْغَمْرِ فَاخِرِ  
تَرَاهُمْ خَشُوعًا، حِينَ يَبْدُو مَهَابَةً  
كَمَا يَفْخَرْنَ يَوْمًا لِكَسْرِي  
الْأَسَاوِرِ<sup>۲</sup>

(بکار، ۱۹۸۴: ۳۶)

<sup>۱</sup>النصاب: أصل و نسب.

<sup>۲</sup>الأساور: سواران و دلبران.

فراخوانی تراث و شخصیت‌های تراثی همچون ذکر نام پادشاهان ساسانی چون خسرو پرویز از جلوه‌های ملموس گرایش ایرانی شاعر در دیوان او قلمداد می‌شود که در واقع آن به نوعی بیانگر گرایش کسروی در این دوره می‌باشد که بسیاری از شاعران شعوبیه‌به آن توجه نموده‌اند (جب، ۱۹۷۹: ۴۷)، ولی این گرایش در اینجا در ضمن القاء اشعار مدح‌گونه شاعر نسبت به شخصیت‌های عربی همچون غمر بن یزید جلوه می‌کند و به نوعی این مدح به شخصیتی ایرانی یعنی خسرو پرویز منتهی می‌گردد. در واقع در اینجا شاعر ابتداء غمر بن یزید را با اوصافی همچون کرم و بزرگی توصیف نموده و سپس او را به خسرو پرویز تشبیه می‌کند که به عنوان مشبه به از شمولیت بیشتری در اوصاف نسبت به مشبه یعنی همان غمر بن یزید برخوردار است.

علاوه بر خسرو پرویز، سایر امجاد ایرانی همچون هرمزان و شاپور ذو اکناف نیز از دید اسماعیل بن یسار پنهان نماندند، بلکه آنها و اقداماتشان نیز مجالی برای افتخار شاعر به هویت ایرانی خود بوده است، همانطور که چنین می‌گوید:

مَنْ مِثْلُ كَسْرَى وَسَائِبُورَ الْجُنُودِ مَعَا	وَالْهُرْمُزَانَ لِفَخْرٍ أَوْ لِعَظِيمٍ؟
أُسْدِ الْكَتَائِبِ يَوْمَ الرُّوعِ، إِنْ زَحَفُوا	وَهُمْ أَذَلُّوا مُلُوكَ التُّرْكِ وَالرُّومِ
يَمْشُونَ فِي حَلَقِ الْمَاضِي <sup>۱</sup> سَابِغَةً <sup>۲</sup>	مَشَى الضَّرَاعِمَةَ <sup>۴</sup> الْأُسْدِ اللَّهُامِيمِ <sup>۵</sup>
هُنَاكَ إِنْ تَسْأَلِي تُنَبِّي بَأَنَّ لَنَا	جُرْثُومَةً قَهَرَتْ عِزَّ الْجَرَائِمِ

<sup>۱</sup>الحلق: جمع حلقه یعنی سپر.

<sup>۲</sup>المادی: صفة حلق به معنی سپرهای نرم و سفید رنگ.

<sup>۳</sup>السابغة: صفة حلق بمعنی سپر بلند.

<sup>۴</sup>الضراغم: جمع الضرغم یعنی شیر.

<sup>۵</sup>اللهمیم: جمع اللهمیم واللهموم یعنی اسب پیش رو و اصیل و همین طور به معنی سپاس انبوه.

<sup>۶</sup>الجرثومة: أصل.





(بکار، ۱۹۸۴م، ص ۵۵)

شاعر در این ابیات سه نفر از پادشاهان ساسانی را ذکر نموده و قصد آن دارد تا بیننده را به ارزش جایگاه تعظیم و فخر نسبت به آنها برساند؛ چرا که بالا بردن جایگاه خسرو پرویز و شاپور و هرمزان و سخن گفتن از برتری آنها بر مفاخر عرب و افتخار کردن از جنگهای تاریخی ایران و همینطور بی‌ارزش شمردن پادشاهان ترک و روم، همه از مهمترین مضامین سیاسی و تاریخی در آثار ادبی شعوبیه در رابطه با پادشاهان ساسانی می‌باشد که شاعر به خوبی در این ابیات به آن اشاره شده است. اما مسئله‌ای که در اینجا حائز اهمیت است، آن می‌باشد که اسماعیل پس از آنکه از اقتدار پادشاهان ایرانی در مقابل سلاطین روم و ترک سخن به میان می‌آورد، به عربها و حکومت آنها در آن دوران اشاره‌ای ننموده؛ چرا که وی بسی واقف بر آن است که حکومت عربها قبل از ظهور اسلام در زمان تشکیل امپراطوری‌های بزرگ‌چون ساسانی و روم و ترک هرگز دارای منزلت و جایگاه نیرومند برخوردار نبودند و این خود نشانه‌ای بر برتری بخشی تمدن ایرانی شاعر در مقابل تمدن عربی و سایر تمدنهای آن دوره به خصوص را دارد.

شاعر دیگر ایرانی دیگری که در جنبش ادبی شعوبیه عصر بی‌امیه حضور داشت، یزید بن ضبه، شاعری ایرانی که از موالی ثقیف می‌باشد که نسبش به ضبه به خاطر فوت پدر و رساندن نسب او به مادرش است (اصفهانی، ۲۰۰۸، ج ۲: ۱۴۶)، یزید بن ضبه عاشق دختری به نام سلمی بوده و در وصف او غزل گفته است ولی در بسیاری از مواقعی که وی قصد عتاب عرب یا فخر بر آنها می‌نماید، از طریق ذکر نام سلمی کنایه‌هایی را به آنها وارد می‌کند. نمودهای حرکت ایرانیت در شعر ضبه هرچند به پای زعیم شعوبیه در این دوره یعنی اسماعیل بن یسار نمی‌رسد ولی با این وجود برخی از نشانه‌های فخر و تعصب نژادی نسبت به ایرانی بودن در آثار وی نهفته است که نمونه آن ابیاتی است که شاعر در خطاب به سلمی غضب خود را نسبت به هشام بن عبد الملک نشان داده و به نسب خود افتخار می‌نماید:

ألم تر أننا لما ولينا      أمورا خرفت فوهت سدنا  
رأينا الفتق حين وهى عليهم      وكم من مثله صدع رفانا  
إذا هاب الكربه من يلينا      وأعظمها الهيوب لها عمدنا  
وجبار تر كناه كليلًا      وقائد فتنه طاغ أزلنا

(اصفهانى، ۲۰۰۸، ج ۶: ۴۶)

قابل ملاحظه است که شاعر در هر بیت و مصراعی به تعریف و تمجید از خود و اقوام ایرانی خود می‌پردازد و این شدت در توصیف افتخارات و خصایص مثبت در یک قوم صورت نمی‌گیرد مگر آنکه در گذشته اساس آن توسط فردی یا جامعه رد و یا مورد نکوهش قرار گرفته باشد. از این رو یزید بن ضبه نیز علاوه بر اینکه به قوم ایرانی خود صفاتی چون شجاعت و قدرت و جلال ملوکانه نسبت می‌دهد، خود و مردم خود را از مصلحان جامعه نیز معرفی می‌نماید.

از نمونه شاعران دیگر حرکت ضد عربیت این دوره، ابن میاده می‌باشد که از شاعران مخضرم دو دوره اموی و عباسی بوده و به عنوان یک شاعر ایرانی در این دوره شناخته می‌شود (حموی، بی‌تا، ج ۱۱: ۱۴۳). وی در اشعار خود کمی فراتر از شاعر قبلی عمل کرده و همچون اسماعیل بن یسار ابتدا به معرفی خانواده خود پرداخته و سپس در شان پادشاهان ساسانی همچون خسرو پرویز چنین می‌سراید:

أنا ابن أبي سلمى وجدى ظالم      وأمى حصان أخلصتها الأعاجم  
أليس غلامٌ بين كسرى وظالم      بأكرم من نيطت عليه النائمُ  
لو أن جميع الناس كانوا بتلعه      وجئت بجدى ظالم، وابن ظالم  
لظلت رقابُ الناس خاضعةً لنا      سجوداً على أقدامنا بالجمام

(اصفهانی، ۲۰۰۸، ج ۲: ۹۰)

واضح است که در شاعر در بیت نخست ابتدا به معرفی خانواده خود اعم از پدر و مادر پرداخته و صفت خلوصیت در اعجمی بودن را به مادر خود نسبت می‌دهد. در بیت دوم وارد فضایی عامیانه‌تر شده و با آوردن ترکیبی استفهامی مخاطب را به تقریر وامی‌دارد و از شان و منزلت غلامی سخن می‌گوید که در خدمت پادشاهانی چون خسرو پرویز بوده باشد. برتری طلبی شاعر در زمینه نسب قومیتی در بیت آخر جلوه می‌کند که در آن قوم خود را از طبقه پادشاهان دانسته به گونه‌ای که همه مردم در مقابل آنها به نشانه تعظیم سر به سجده می‌آوردند و این امر نیست جز بیانگر شان و منزلت و جایگاهی که پادشاهان ساسانی در گذشته دور از آن برخوردار بوده‌اند.

افتخار به اصل و نسب از مهمترین تکیه‌گاه‌های شاعران شعوبیه در دوره اموی به شمار می‌رود که به نوعی واکنشی برای جریان یک سویه زمان شاعر محسوب می‌شود، همانطور که قابل ملاحظه است که ابن میاده دوباره به این ویژگی خود تاکید بسیار می‌نماید:

إذا كانت الأحرار أصلي ومنصبي      ودافع ضيمي خازم وابن خازم

عطست بأنف شامخ وتناولت      يدای الثريا قاعدا غیر قائم

(اصفهانی، ۲۰۰۸، ج ۲: ۱۰۱)

شاعر در این دو بیت نیز از اصل و نسب خود سخن گفته و دلیل این همه توجه به اصل و نسب در شعر شاعران ایرانی این دوره به دلیل چالشی فراگیر بود که در عصر اموی میان حاکمان عربی و مردم عرب با نژادهای دیگر وجود داشت (امین، ۲۰۰۳: ۶۴)، و این نگاه پافشارانه شاعر ایرانی به حسب و نسب خود نه تنها در تقابل با فضاء حاکم بر آن دوره صورت می‌گرفت بلکه نوعی احیاء تراث دیرینه و ریشه‌دار ایرانیان در یک بازده زمانی مشخص نیز بوده است.



## نتیجه:

شعوبیه به عنوان جنبشی ضد عربیت شکل گرفته و در عصر اموی بیشتر از هر چیز دیگری به افکار اسلامی برای مقابله با ستیزه جویی نژادی عربها اقدام نمود ولی آن در شعر شاعران این دوره همچون اسماعیل بن یسار و یزید بن ضبه و ابن میاده به عنوان اصلی مقابله جویانه با تعصب نژادی خاص صورت گرفته است. شعوبیه در شعر شاعران موالی این دوره با اصل دورانیشی استوار بوده و چه بسا با وارد شدن در اغراض مدح گونه‌ای که اختصاص به سلاطین عرب داشته، در ظاهر اصلی خود رخ نشان می‌داد. از مهمترین موضوعات حرکت شعری ایرانیان در این دوره در افتخار به حسب و نسب و فراخوانی شخصیت‌های ساسانی همچون خسرو پرویز و شاپور ذو اکناف و هرمان خلاصه می‌شد که در موضوع افتخار به حسب و نسب نوعی مقابله نژادی شاعر ایرانی در مقابل تعصب بیش از اندازه به نژاد عربی این دوره صورت گرفت و در فراخوانی شخصیت‌های ساسانی نیز نه تنها به شعر این دوره جنبه ترائی با بعدی فراتر از حد و مرز عربیت می‌داد بلکه به نوعی دل بر تمدن و فرهنگی اصیلی داشت که در قدرت و جلال امپراطوری هرگز با حکومت‌های عربی قابل قیاس و برابری نبوده است.

## منابع:

ابن رشیق (۱۹۸۱م)، **العمدة فی محاسن الشعر وآدابه**، المحقق: محمد محیی الدین عبد الحمید، ج ۲، بیروت: دارالجلیل.

ابن منظور (بی‌تا)، **لسان العرب**، تحقیق عبد الله علی الکبیر؛ محمد أحمد حسب الله؛ هاشم محمد الشاذلی، القاهرة: دار المعارف.

اصفهان‌ی، أبو الفرج (۲۰۰۸م)، **الأغانی**، تحقیق إحسان عباس؛ إبراهیم السعافین، بکر عبّاس، ط ۳، بیروت: دار صادر.



امین، أحمد (۲۰۰۳م)، **ضحی الإسلام**، ج ۱، القاهرة: مكتبة الأسرة. ج ۳، بيروت: دار الكتب العلمية.

بکار، یوسف حسین (۱۹۸۴م)، **شعر إسماعیل بن یسار؛ دیوان الشاعر ودراسة**، ط ۱، بيروت: دار الأندلس.

جاحظ (۱۹۴۳م)، **الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، ج ۵، ط ۱، مصر: مكتبة المصطفى البابي الحلبي وأولاده.

حاتمی، حسین (۱۳۸۹ش)، «اندیشه شعوبی گری و ضد شعوبی گری در ادب عربی»، لسان مبین، ش ۲، صص ۴۰-۲۱.

حسین، طه (۱۹۳۳م)، **فی الأدب الجاهلی**، ط ۳، القراهی: لجنة التألیف والترجمة والنشر. حموی، یاقوت (بی تا): **معجم الأدباء**، ج ۱۱، مصر: دار المأمون.

الدوری، عبد العزیز (۱۹۸۱م)، **الجدور التاريخية للشعوبية**، ط ۳، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹ش)، **تاریخ ادبیات در ایران از آغاز عهد اسلامی تا دوره سلجوقی**، ج ۱، تهران: انتشارات فردوس.



## تلفیق مضامین شعری در دیوان میرزاده عشقی

عبدالحکیم همه چیز فهم رودی

### چکیده

در مقاله پیش رو اشعار یکی از شاعران مبارز و منتقد ادب فارسی؛ یعنی میرزاده عشقی، از جهاتی مورد بررسی قرار گرفته است. در این مقاله ابتدا شرح حال مختصری از این شاعر منتقد به همراه شیوه شاعری او آورده شده است. سپس مضامین شعری عشقی به همراه مصادیق بسیاری از این مضامین بیان گردیده است. پس از آن به تلفیق مضامین شعری عشقی با یکدیگر به همراه بسامد هر کدام از آن‌ها پرداخته شده و نمونه‌هایی از اشعار تلفیقی عشقی در قالب این مضامین آورده شده است. در پایان بسامد مضامین تلفیقی در دیوان عشقی در قالب نمودار نمایانده شده است. هدف از پژوهش پیش رو شناخت مضامین تلفیقی در دیوان میرزاده است. با بررسی‌های صورت گرفته در این پژوهش این نتیجه حاصل شد که مضمون انتقاد تقریباً با همه مضامین دیگر در دیوان میرزاده عشقی تلفیق خورده است.

**کلید واژه‌ها:** انتقاد؛ شعر مشروطه؛ مضامین شعری؛ میرزاده عشقی

---

[hamechizfahm@gmail.com](mailto:hamechizfahm@gmail.com) کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دبیر زبان و ادبیات فارسی دبیرستان‌های شهرستان خواف

## مقدمه

یکی از مهم‌ترین دوره‌های سیاسی در تاریخ ایران، دوره مشروطه است. «مشروطه نخستین انقلاب مردمی مهم در جامعه ایرانی بود و ماهیت آن با سایر حوادثی که در تاریخ ایران اتفاق افتاده متفاوت بود، به همین سبب شعر دوره مشروطه نیز باشعری فارسی دوره‌های پیش متفاوت است.» (غلام رضایی، ۱۳۷۷: ۴۵۶)

به قدرت رسیدن حکام نالایق در این دوره سبب گردید که اوضاع ایران بیش از پیش آشفته گردد. این دوران مقارن با دست اندازی بیگانگان در سرزمین‌های دیگر بود. نفوذ سیاسی انگلیس در دربار پادشاهان قاجار نیز شرایط را برای انعقاد قراردادهای ننگین فراهم می‌ساخت.

در چنین شرایطی است که شاعران آزادی‌خواه و وطن‌پرستی همچون عارف قزوینی، فرخی یزدی و میرزاده عشقی پایه عرصه مبارزات سیاسی گذاشته و با این حکام نالایق و بیگانه پرست به ستیز برمی‌خیزند. هر چند این حکام وطن‌فروش و سست اراده، مبارزات این شاعران را بر نمی‌تابند و به زودی آنان را از میانبری دارند. این شاعران را در تاریخ ادبیات فارسی بیشتر به عنوان شخصیت‌های مبارز و انقلابی می‌شناسند. به گفته مرحوم قیصر امین‌پور: «عواملی که موجب شده است تا شاعرانی چون عارف و عشقی بدین میزان مورد توجه قرار بگیرند، بیشتر همان جایگاه تاریخی و خاطرات منظوم تلاش و فداکاری آنان در راه انقلاب و تجدد و نیز کوشش برای شکستن برخی از سدهای سنتی و باز کردن راه تازه برای نوآوری است؛ نه صرفاً پایگاه شاعری آنان.» (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۳۳۵)

سؤال اصلی مقاله حاضر آن است که آیا عشقی در حالیکه یک منتقد ماهر و چیره دست است، می‌تواند مضامین گوناگون را در آن واحد با هم ترکیب کند و مضامینی تلفیقی بیافریند؟ هر چند در نگاه اول این کار قدری مشکل به نظر می‌رسد؛ اما در این مقاله هنرنمایی عشقی از جهات گوناگون به تصویر درمی‌آید و به خوبی دیده می‌شود که او تنها یک منتقد صرف نیست و از همه این مضامین به همراه یکدیگر بهره می‌



جوید. هدف از پژوهش پیش رو، شناخت قدرت و توانایی میرزاده عشقی در جهت تلفیق مضامین شعری به کار رفته در دیوان اوست.

### پیشینه تحقیق:

شاید بتوان اشعار دوره مشروطه را از جمله اشعاری دانست که به نسبت دوره های پیشین شعر فارسی در حوزه آن پژوهش های کمتری صورت گرفته است؛ هر چند این دوره از منظر سیاسی یک دوره تاریخی مهم در تاریخ ایران به حساب می آید، بالأخص شاعر مبارز و آزادی خواهی همچون میرزاده عشقی که شاید به علت نبود دیوان اشعارش در میان عامه مردم، کمتر کسی به فکر تحقیق در این حوزه بوده است؛ اما مهم ترین پژوهش های صورت گرفته در حوزه اشعار میرزاده عشقی عبارتند از:

کدخدای طراحی (۱۳۷۶) به بررسی زندگی و آثار منظوم و منثور عشقی بیشتر از دید تاریخ ادبیات پرداخته است. فاضلی (۱۳۷۸) عشقی، عارف و بهار رابه عنوان شاعران وطن خواه معرفی می کند. حسن پور (۱۳۷۴) به بررسی موضوعات و مضامین به کار رفته در اشعار شاعران عصر مشروطه پرداخته است. همه چیزفهم (۱۳۹۲) مضامین شعری عارف، فرخی و عشقی را بررسی و بسامد هریک را بیان کرده است. برغمندی (۱۳۸۰) موضوعات و مضامین شعری عصر مشروطه را مورد بررسی قرار داده است. بهمنی مطلق (۱۳۸۹) به بررسی و تحلیل سبک اشعار میرزاده از منظر زبانی و ساختار می پردازد. مدرسی (۱۳۹۱) ویژگی های مکتب رمانتیسم را در دیوان عشقی مورد بررسی قرار می دهد. محمدی (۱۳۸۶) به بررسی انقلاب و تحولی که عشقی در عرصه شعر عصر مشروطه پدید آورده است می پردازد. جعفری (۱۳۸۳) ضمن بررسی جنبه های رمانتیک شعر عشقی به تحلیل و بررسی صورت و محتوای بخشی از اشعار میرزاده پرداخته است. شمعی (۱۳۹۳) عشقی رابه عنوان یک شاعر وطن خواه و وطن دوست معرفی می کند. تفاوت پژوهش پیش رو با پژوهش های یاد شده در آن است که در هیچ



یک از این پژوهش‌ها به تلفیق مضامین شعری در دیوان میرزاده و بسامد مضامین تلفیقی اشاره ای نشده است.

### میرزاده عشقی

«سید محمد رضا میرزاده عشقی به سال ۱۳۱۲ ه. ق دیده به جهان گشود. وی در تهران به تحصیل پرداخت و علاوه بر زبان و ادب فارسی در زبان فرانسوی مهارتی تمام یافت. در ابتدا شغل مترجمی را در پیش گرفت؛ اما در حالیکه بیش از هفده سال از عمرش نمی گذشت به کار مطبوعات روی آورد و روزنامه ای به نام عشقی منتشر ساخت. عشقی تمام مدت عمر کوتاهش را که در هنگام ترور بیش از سی و یک سال نداشت، به مبارزه علیه ظلم و استبداد پرداخت. با عاملان سیه روزی ایرانیان و ویرانی ایران پیوسته در نبرد و ستیز بود. اشعار انقلابی موثری سرود و نام نیکی از خود به یادگار نهاد و سرانجام مخالفانش توطئه ای ترتیب دادند و روز ۱۲ تیرماه ۱۳۰۳ ه. ش وی را در خانه اش نزدیک دروازه دولت تهران ناجوانمردانه به قتل رسانیدند و چراغ زندگانی شاعری پرشور و با ذوق و وطن دوست را که تمام دور زندگانش در فقر و بی چیزی گذشته بود خاموش کردند.» (وزین پور، ۱۳۷۴: ۵۱۱)

در سال های اخیر هر یک از نظریه پردازان در مورد اشعار او به گونه ای متفاوت سخن گفته اند. عده ای از این نظریه پردازان شیوه شعر و شاعری او را پسندیده و عده ای او را شاعری ناتوان و بیشتر به عنوان یک فرد انقلابی معرفی کرده اند. دکتر غلام حسین یوسفی معتقد است: «هر چند اشعارش فراز و نشیب بسیار دارد و از لغزش های ادبی و لفظی خالی نیست؛ اما این لغزش ها از ارزش اشعار او نمی کاهد. صفت بارز سبک او کوشش در پروراندن موضوعات بدیع و تازه با حفظ موازین شعر فارسی است.» (یوسفی، ۱۳۷۱: ۳۷۲)

به گفته بزرگ علوی: «بزرگ ترین خدمت او آن است که موضوع های جدید و خاص خود را در شعرهایش مطرح می کند. او در انتخاب موضوع شعرهایش به رنج و شادی انسان های پیرامون خود توجه می کند.» (علوی، ۱۳۸۶: ۱۲۸)

دکتر نقی پور درباره توانایی های هنری عشقی معتقد است: «جنبه شعار گونه شعر عشقی بر جنبه هنری آن برتری دارد و شاید بتوان گفت که شعرش اصلاً هنرمندانه نیست؛ اما با وجود این، از آن دیدگاه که او فرم های متنوعی از شعر ارائه داده است برای تاریخ ادبیات فارسی که خردسالی عهد نوآوری اش را طی می کرد، قابل اهمیت است.» (نقی پور، ۱۳۵۲: ۵۷)

آرین پور بر زبان عشقی خرده می گیرد: «زبان او گویا نیست و الفاظ و عباراتی که فرهنگ زبان او را تشکیل داده برای نمایش صحنه های پر شور و مهیج به قدر کافی رسا نیست.» (آرین پور، ۱۳۷۲، جلد ۲: ۳۶۷)

همچنین به گفته دکتر زرقانی: «اهمیت عشقی به خاطر نوگرایی در فرم بیرونی و تا حدودی فرم ذهنی شعر معاصر است و از این جهت از همه شاعران هم گروهش (فرخی یزدی، نسیم شمال، ابوالقاسم لاهوتی و عارف قزوینی) جلوتر است.» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۱۲۹)

در این مقاله به گوشه هایی از توانایی های عشقی در قلمرو مضامین شعری اشاره شده است.

## ۲) درون مایه ها و مضامین اشعار میرزاده عشقی

۲-۱) **انتقاد:** سراسر دیوان عشقی پر است از انتقادهای گوناگون که گاه رنگ هجو و هزل نیز به می گیرد. بدون تردید نام عشقی در زمره بهترین منتقدین ادب فارسی ثبت گردیده است. انتقادهای عشقی مصادیق متفاوت و متنوعی را شامل می شود، مصادیقی همچون: انتقاد از اوضاع داخلی، انتقاد از مردم، انتقاد از افراد و شخصیت ها و انتقاد از مجلس و نمایندگان آن. استاد شفیعی کدکنی در مورد زبان عشقی معتقد است: «زبان عشقی زبانی است گزنده و بی پروا و هتاک؛ این بی پروایی گریبان گیر تمام معاصران اوست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۰۷)

۲-۲) **توصیف:** عشقی یک توصیفگر ماهر و تواناست. او در عین حال که به انتقادهای بسیار شدیدی می پردازد، همچون بسیاری از شاعران با دیدن پدیده های گوناگون به توصیف

جزئیات آن‌ها مشغول می‌شود و حقیقتاً در این زمینه به پای بسیاری از استادان سلف می‌رسد. توصیفات عشقی مصادیق متفاوت و متنوعی را شامل می‌شود، او گاه به توصیف طبیعت می‌پردازد و گاه معشوق و حالات او را وصف می‌کند و گاه شخصیت‌های گوناگون در تیررس توصیفات ظریف او قرار می‌گیرند.

**۲-۳) شکوه و شکایت:** عشقی از جمله شاعرانی است که با وجود سن کم و مرگ زودرس به شکوه و شکایت از همه چیز و کس برمی‌خیزد. همه دنیا با او همچون عارف قزوینی و فرخی یزدی سر جنگ و ستیز دارد. شکوه و شکایت در دیوان او به اشکال گوناگونی مشاهده می‌شود، همچون: شکوه و شکایت از بخت و اقبال، شکوه و شکایت از روزگار و دنیا، شکوه از اوضاع وطن و شکوه از عشق.

**۲-۴) وطن خواهی:** عشقی در کنار دیگر شاعران عصر مشروطه و هم‌عصران خود هم چون عارف قزوینی و فرخی یزدی به دفاع از وطن و سرزمین خود می‌پردازد و حاضر است جان خود را در این راه فدا سازد. اما وطن خواهی عشقی با دیگران متفاوت است. «چشم انداز عارف و عشقی نسبت به وطن با هم‌عصرانشان متفاوت است. در این چشم انداز که بیشتر از نگاه غربی به وطن نگریسته می‌شود، اسلام آن نقش اساسی را ندارد، حتی اگر به دیده تحقیق نگریسته شود می‌توان گفت که در مواردی شاید اسلام مزاحم خلوص و زلالی این وطن هم به حساب آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۰)

**۲-۵) عشق و مضامین عاشقانه:** میرزاده عشقی گاه از مسائل آشفته سیاسی و اجتماعی روزگار خود خسته می‌شود و همچون پیشینیان به سرودن اشعاری عاشقانه و شورانگیز می‌پردازد. با دیدن اشعار عاشقانه او می‌توان به جرئت حکم کرد که این دسته از اشعار او همچون اشعار انتقادی‌اش جایگاهی بس بلند به خود گرفته است.

**۲-۶) ظلم ستیزی (استبداد ستیزی):** شاید بتوان به جرئت عشقی را استبدادستیزترین شاعر دوره مشروطه نامید. «عشقی در نوشته‌هایش خود را خصم آشتی ناپذیر مستبدی می‌داند که در پس نقاب جمهوری خواهی قلابی، حکومت استبدادی، ارتجاعی و خصومت بامردم خویشتن را پنهان می‌سازد.» (علوی، ۱۳۸۶: ۱۲۲)

۲-۷) **دفاع از حقوق کارگران و محرومان و مردم خواهی:** عشقی با دیدن رنج و سختی مردم و محرومان و طبقات فرودست جامعه از زبان آن‌ها سخن می‌گوید و به دفاع از آن‌ها بر می‌خیزد. او همچنین یادآور می‌شود که عامل ایجاد دولت قوی و مستحکم همین مردم رنج دیده و محرومان هستند، پس در راه آسایش و راحتی آن‌ها باید تلاش کرد و نباید از هیچ کوششی دریغ نمود و به دفاع از مردم بی‌گناه پرداخت.

۲-۸) **تفاخر و فخر:** طبع بلند عشقی سبب می‌گردد که به هیچ کس و هیچ چیز سر تسلیم و تعظیم فرود نیاورد و به امور گوناگون فخر کند و بنازد. تفاخر و فخر در دیوان او مصادیق متفاوت و متنوعی را شامل می‌شود، مصادیقی همچون: فخر و تفاخر به اشعار، فخر به شخصیت خود، فخر به وطن.

۲-۹) **بیگانه ستیزی:** از دیگر مضامین یافته شده در دیوان عشقی بیگانه ستیزی و مخالفت با بیگانگان است. عشقی هنگامی که از فقر و فلاکت و ویرانی ایران سخن می‌گوید عامل آن را وجود بیگانگان و اجانب می‌داند.

۲-۱۰) **مدح و ستایش:** عشقی همانگونه که انتقادهایی بسیار کوبنده نثار حکام نالایق می‌سازد گاه به مدح و ستایش افراد لایق و شایسته نیز می‌پردازد. مدح و ستایش او مصادیقی متفاوتی را شامل می‌شود، مصادیقی همچون: مدح و ستایش پادشاهان و حکام، مدح افراد و شخصیت‌ها و گاه مدح دوستان.

۲-۱۱) **آزادی و آزادی خواهی:** از دیگر مضامین بارز در دیوان میرزاده عشقی آزادی و آزادی خواهی است. او حاضر است جان خویش را در راه آزادی فدا سازد. ندای آزادی خواهی عشقی با زندانی شدنش رنگ بیشتری به خود می‌گیرد. هر چند او آنقدر مجال و فرصت نمی‌یابد که طعم تلخ زندان را بچشد و ایباتی سوزناک در زندان و در زمینه آزادی و آزادی خواهی بسراید. آزادی خواهی او مصادیق دیگری را نیز شامل می‌شود، مصادیقی همچون: آزادی از تعلقات و دلبستگی‌های دنیایی، آزادی فضای سیاسی و آزادی قلم و بیان.



۱۲-۲) **انقلاب خواهی:** وجود آشفتنگی های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و... در دوره زندگی عشقی سبب می شود تا او و دیگر شاعران انقلابی به دنبال تحول در فضای سیاسی حاکم بر جامعه باشند تا به دنبال آن اوضاع فرهنگی و اجتماعی نیز اصلاح گردد.

۱۳-۲) **جمهوری خواهی:** عشقی شاعری است که طرفدار دخالت عامه مردم در امور سیاسی جامعه است. او معتقد است که همه مردم باید در سرنوشت کشور خود سهیم باشند و با تلاش فراوان در کشور جمهوری برقرار گردد.

۱۴-۲) **قانون خواهی:** عشقی نیز همچون بسیاری از شاعران دوره مشروطه از بی قانونی موجود در جامعه رنج می برد. قوانینی که سبب می شود ثروتمندان هر روز قوی تر و فقرا هر روز ضعیف تر گردند. این قوانین فقط به نفع طبقه ای خاص وضع و اجرا می شود. او تنها شرط حفظ و مراقبت و پرستاری از جامعه را قانون می داند. عشقی «قانون را دوی هر درد می دانست اما قانون گذارها را تحقیر می کرد.» (قائد، ۱۳۸۰: ۳۰۸)

۱۵-۲) **عدالت خواهی:** بی عدالتی در دوره مشروطه سبب می شود تا عشقی گاه لب به سخن بگشاید و از برقراری عدالت در جامعه سخن بگوید، هر چند فریاد عدالت خواهی عشقی به زودی محو و خاموش می گردد.

۱۶-۲) **دفاع از حقوق زنان:** دفاع از حقوق زنان از جمله مضامینی است که برای اولین بار در دوره مشروطه مطرح می شود. عشقی از جمله کسانی است که گاه به دفاع از این قشر اجتماعی از مردمبری خیزد و خواستار احقاق حقوق آنان است. او معتقد است که زنان هم شأن و هم رتبه مردان و آزاد هستند و باید دارای حقوق مساوی در کنار مردان باشند. «شاید شدیدترین حملات را به در پرده بودن زنان، عشقی و ایرج کرده باشند. آنان جوانب نازیبای حجاب را به باد انتقاد می گیرند و این نقد را با حرکت تند و عصیانی توأم می کنند. عشقی روبنده زنان را با نماد کفن سیاه برابر می نهد.» (آژند، ۱۳۸۸: ۱۲۱)

۱۷-۲) **مشروطه خواهی:** عشقی در برخی از ابیات خواستار برقراری مشروطه است، هر چند این مشروطه خواهی برای او گران تمام می شود.

### ۳) تلفیق مضامین در دیوان میرزاده عشقی

#### ۳-۱) تلفیق مضمون انتقاد با دیگر مضامین

۳-۱-۱) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون شکوه و شکایت: شاید بتوان به جرئت پربسامدترین مضمون دیوان میرزاده عشقی را انتقاد نامید. همان گونه که پیشتر ذکر شد انتقادات عشقی بسیار بی پرده و صریح است و دامن همه کس را می گیرد و این خود عاملی است که افراد مورد انتقاد عشقی تحمل این انتقادات را نداشته و به زودی او را به قتل برسانند. شکوه و شکایت نیز از جمله مضامینی است که با بسامد فراوان در دیوان عشقی به چشم می خورد. هنگامیکه مصادیق گوناگون انتقاد و شکوه و شکایت در دیوان عشقی با هم ترکیب و تلفیق می شوند اشعاری نغز و بدیع از او دیده می شود. عشقی در ۵۸ بیت این دو مضمون را به زیبایی با هم تلفیق کرده است. او ضمن انتقاد از مردمی که هیچ تعصب و غیرتی از خود نشان نمی دهند تلاش های خود را در بیدار ساختن آن ها نیز بیهوده می داند:

ملتی کز هر جهت بهر زوال آماده است      صرف احساسات من احیا وُرا چون می کند؟  
(عشقی، ۱۳۴۴: ۳۳۶)

۳-۱-۲) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان: عشقی در ۳۰ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق و ترکیب کرده است. هرچند مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان در دیوان عشقی به اندازه فرخی یزدی، شاعر و مبارز آزادی خواه هم دوره عشقی نمود ندارد؛ اما عشقی نیز از پیشتازان این مضمون در دوره مشروطه است. عشقی ضمن دفاع از این طبقه اینچنین به انتقاد از حکام نالایق می پردازد:

چه نازی ای توانگر بر خود و بر ضرب دست خود؟      به زور بازوی مزدوریان ارباب زر گردی؟  
(همان: ۳۵۱)

۳-۱-۳) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون وطن خواهی: عشقی در برخی از ابیات خود ضمن معرفی اوضاع نابسامان وطن و سرزمین خود به انتقاد از این اوضاع نیز می پردازد و قصد دارد با تیغ برنده خود اوضاع سرزمین آبا و اجدادش را سروسامانی بخشد. «چون عشقی



از وطن سخن می‌گوید در جست و جوی ایران در ناب‌ترین معنی آن است و مانند همهٔ ترقی‌خواهان رمانتیک آن را در روزگار ساسانیان و پیش از غلبهٔ عرب می‌جوید. «شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۷۴» او در ۳۰ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق می‌کند. عشقی ضمن انتقاد از وثوق الدوله وطن‌خواهی خویش را اینچنین مطرح می‌کند:

ای وثوق الدوله ایران ملک بابایت نبود      اجرت المثل متاع بجگی هایت نبود  
(عشقی، ۱۳۴۴: ۳۱۰-۳-۱-۴)

تلفیق مضمون انتقاد با مضمون توصیف: شاید بتوان دو مضمون انتقاد و توصیف را پربسامدترین مضامین دیوان میرزاده عشقی دانست. عشقی گاه ضمن توصیفات استادانهٔ خویش انتقاداتش را نیز مطرح می‌کند:

من آن کبوترم، هله در بحر هولناک      ای ناخدا کنون به خدایم چه بسپری؟  
(همان: ۳۶۲)

عشقی در ۲۳ بیت این دو مضمون را به همراه هم به کار گرفته است.

۳-۱-۵) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی): ظلم و ستمی که حکام مستبد در دورهٔ مشروطه نسبت به مردم و انقلابیونی همچون میرزاده عشقی و فرخی یزدی روا می‌داشتند سبب می‌شد که این شاعران به مخالفت با مستبدین برخاسته و آن‌ها را در معرض شدیدترین انتقادات قرار دهند. عشقی در بیان این انتقادات هیچ ترس و واهمه‌ای از خود نشان نمی‌دهد و حتی از به کار بردن الفاظ رکیک نیز ابایی ندارد. او ضمن انتقاد (از شیخ ممقانی) اینچنین به ستیز با ظلم و ستم برمی‌خیزد:

با این همه زرنگی با من چرا به جنگی؟      حقادر این دهنگی تکلیف خود ندانی  
(همان: ۴۳۸)

او در ۲۱ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است.

۳-۱-۶) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون بیگانگی ستیزی: عشقی در ۱۵ بیت این دو مضمون را به زیبایی با هم تلفیق و ترکیب ساخته است. اوج بیگانگی ستیزی در شعر شاعران مبارز دورهٔ مشروطه علی‌الخصوص میرزاده عشقی و فرخی یزدی به چشم می‌خورد. ننگین‌ترین قرارداد در این زمان قرارداد ۱۹۱۹م است که سبب می‌شود این شاعران بیش از پیش علم



مبارزه با بیگانگان را برافراشته دارند. عشقی ضمن انتقاد از وثوق الدوله، عاقد این قرارداد، اینچنین به مخالفت با بیگانگان برمی خیزد:

نگهداری این کشور اگر ناید ز دست تو چرا با دست خود بدهی به دست انگلیسانش  
(همان: ۳۴۶)

۳-۱-۷) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون تفاخر و فخر: عشقی گاه ضمن انتقاد از افراد و شخصیت‌های گوناگون به شخصیت متعالی خویش تفاخر و فخر می‌کند. او در حالیکه به انتقاد صریح و بی‌پرده از وحید دستگردی می‌پردازد به مقام و شخصیت شاعری خود و عارف قزوینی اینچنین فخر می‌ورزد:

تو دلت خواهد که با اینها نمایی همسری ای سزایت ریشخند و در خور ریش لجن  
(همان: ۴۳۰)

عشقی در ۵ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق می‌کند.

۳-۱-۸) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون آزادی و آزادی خواهی: عشقی در ۴ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. شاید بتوان عشقی را شجاع‌ترین شاعر عصر مشروطه نامید. اما عشقی «به جای آنکه در ستایش آزادی یا لزوم قانون، سخن ساز کند، از قانون شکنی و تجاوز به آزادی یا فقدان آزادی سخن می‌گوید، آن هم با زبانی طنزآمیز و انتقادی.» (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۲۹) عشقی در حالیکه از مجلس ملی انتقاد می‌کند خفقان موجود در جامعه را که مانع آزادی قلم و بیان گردیده است نیز اینچنین تصویر می‌کند:

به به از این مجلس ملی و آزادی فکر من چه بنویسم قلم در دست کس آزاد نیست  
(عشقی، ۱۳۴۴: ۳۶۴)

۳-۱-۹) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون انقلاب خواهی: عشقی به دلیل مشاهده ناتوانی و بی‌لیاقتی سردمداران حکومت به دنبال ایجاد انقلاب در نظام حاکم است و می‌کوشد با انتقادهای کوبنده خویش این راه را هموار سازد. او در ۳ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. عشقی از مردم می‌خواهد علیه حاکمان ظالم و جورپیشه به پا خاسته و نظام سیاسی حاکم بر جامعه را متحول سازند:





فتادم از پی غوغا و انجمن سازی      به شب کمیده و هر روز پارتی بازی  
همیشه نامهٔ شب بهر حاکم اندازی      در این طریق نمودم ز بسکه جان بازی  
شدند دور و برم جمع جمله معتقدین (همان: ۱۸۵)

۳-۱-۱۰) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون جمهوری خواهی: دفاع از حقوق عامهٔ مردم و برقراری حکومت جمهوری در جامعه از خواسته های بسیاری از شاعران دورهٔ مشروطه است. بسیاری از این شاعران معتقدند که همهٔ مردم باید در امور سیاسی کشور خود سهم باشند و این خود زمینهٔ سرودن اشعاری با مضامین انتقادی و جمهوری خواهی را فراهم می سازد. عشقی در ۲ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. او ضمن انتقاد اینچنین از محو جمهوری سخن می گوید و خواستار برقراری آن است:

آه که جمهوری ما شد فنا      پیرهن لاشخوران شد قبا  
(همان: ۲۸۳)

۳-۱-۱۱) تلفیق مضمون انتقاد با مضمون عشق: عشقی در یک مورد ضمن انتقاد پنهان از نظام سیاسی حاکم بر جامعه، نفس خویش را نیز مورد انتقاد قرار می دهد و خطاب به نفسش می گوید که کار عشق و عاشقی کاری آسان نیست و نباید آن را به بازیچه گرفت:

تو چون سیاست بازیچه کار دل عشقی      مگیر زانکه دگر عشق بیچه بازی نیست  
(همان: ۳۶۷)

### ۳-۲) تلفیق مضمون توصیف با دیگر مضامین

۳-۲-۱) تلفیق مضمون توصیف با مضمون شکوه و شکایت: دو مضمون توصیف و شکوه و شکایت در کنار مضمون انتقاد پربسامدترین مضامین دیوان میرزادهٔ عشقی است. او این دو مضمون را در ۱۰۴ بیت با هم تلفیق کرده است. بنابراین پربسامدترین مضامین تلفیقی در دیوان او همین دو مضمون است. عشقی وقتی مصادیق متنوع توصیف را با مصادیق گوناگون شکوه و شکایت در هم می آمیزد تصاویری بکروبدیع می آفریند:

من به بام اندر و گوشم به فغان بومی است      در عجب سخت که امشب چه شب مغمومی است  
(همان: ۳۲۲)



۲-۲-۳) تلفیق مضمون توصیف با مضمون عشق: عشقی در ۶۷ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. شاید در نگاه اول کمتر کسی گمان کند که در دیوان عشقی مضامین عاشقانه وجود دارد، زیرا اکثر محققین در دوره مشروطه او را به عنوان یک شاعر منتقد می‌شناسند. اما توصیفاتی که عشقی از معشوق و حالات او به دست می‌دهد با بسیاری از توصیفات قدما پهلوی می‌زند:

بوالعجب انگشتی تشکیل داده ست آن دهان حلقه اش یاقوت سرخ است و نگیندانش طلاست  
(همان: ۳۷۹)

۳-۲-۳) تلفیق مضمون توصیف با مضمون وطن خواهی: عشقی در کنار عارف قزوینی و فرخی یزدی از جمله شاعران وطن خواه و وطن دوست دوره مشروطه است. بخشی از توصیفات عشقی به وطن و سرزمینش برمی‌گردد. او به توصیف اوضاع آشفته و نابسامان کشور می‌پردازد تا گامی در راه اصلاح وطن بردارد. «عشقی علاقه وافری به میهن خود داشت، برای دیگران فصل مشبعی از کتاب وطن خواهی بیان کرد. وی وطن خواهی بی چون و چرا بود که نمی‌توانست آرام بماند.» (رنجبر، ۱۳۷۷: ۱۵۱) عشقی در ۱۳ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. او استقلال وطن و سرزمین را به زیباترین شکل وصف می‌کند:

من اضمحلال ایران را به چشم خویش می‌دیدم کنون در مغز استقلال این کشور مجسم شد  
(عشقی، ۱۳۴۴: ۳۳۳)

۴-۲-۳) تلفیق مضمون توصیف با مضمون تفاخر و فخر: عشقی در ۱۲ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. هنگامیکه مصادیق گوناگون فخر با مصادیق متنوع توصیف پیوند می‌خورد اشعاری نغز و شیوا از او به چشم می‌خورد. عشقی ضمن توصیف به شخصیت خویش فخر می‌ورزد:

نیم چون عصر ماضی عارف از موهوم اندیشی بخورد عصر حاضر شکر لاله دانشی دارم  
(همان: ۲۷۲)

۵-۲-۳) تلفیق مضمون توصیف با مضمون مدح و ستایش: هر چند در نگاه کلی و با توجه به شخصیت مبارز و انقلابی عشقی نباید در دیوان او هیچ بیتی حاوی مضمون مدح و



ستایش وجود داشته باشد؛ اما او گاه با زیبایی به مدح و ستایش افرادی می پردازد که در راه پیشرفت وطن کوشیده اند تا جاییکه در برخی اوقات به یک شاعر مداح بدل می گردد. او در ۹ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق می کند. عشقی به مدح کابینهٔ سید ضیاءالدین طباطبایی می پردازد و اینچنین خدمات او را وصف می کند:

بین عشقی که هر کابینه را نفرین نمود اینک چسان در مدح این کابینهٔ قدرت مصمم شد  
(همان: ۳۳۳)

۳-۲-۶) تلفیق مضمون توصیف با مضامین دفاع از حقوق کارگران و محرومان و انقلاب خواهی: عشقی در ۲ بیت به توصیف وضعیت اسف بار کارگران و محرومان می پردازد و چون خود برخاسته از میان این طبقه از مردم است به زیباترین شکل این مضامین را توصیف و تصویر سازی می کند. او در منظومهٔ جمهوری نامه اتحاد مردم را اینچنین توصیف می کند:

هست دگر موقع صلح و صفا نیست ز هم دولت و ملت جدا  
(همان: ۲۹۶)

عشقی انقلاب خواهی مردم را نیز در ۲ بیت اینچنین وصف می کند:

به خاصه آنکه خبرها رسید از گیلان ز وضع شورش و از قتل آقا بالا خان  
فتاد غلغله در شهر و حومهٔ تهران که عنقریب به شه می شود چنین و چنان  
چنان که کرد به ملت خود او چنان و چنین (همان: ۱۸۷)

۳-۲-۷) تلفیق مضمون توصیف با مضمون مشروطه خواهی: عشقی مضمون توصیف را با مضمون مشروطه خواهی فقط در یک مورد تلفیق کرده است. او مشروطه خواهی خود را اینچنین توصیف و تصویر می کند:

سپس من و پسرانم چو اینچنین دیدیم بدان لحاظ که مشروطه می پرستیدیم  
به سوی رشت شبانه روانه گردیدیم چهار پنج شبی بین راه خوابیدیم  
که تا به خطهٔ گیلان شدیم جایگزین (همان)



### ۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با دیگر مضامین

۳-۳-۱) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون وطن خواهی: عشقی از زمرة شاعرانی است که با دیدن اوضاع نابسامان وطن و سرزمینش به شکوه و شکایت از این اوضاع می‌پردازد تا به این طریق گامی در راه اصلاح اوضاع وطن برداشته باشد. او به سبب اوضاع آشفته وطن اینچنین داد شکوه و شکایت سر می‌دهد:

خاکم به سر، ز غصه به سر خاک اگر کنم      خاک وطن که رفت چه خاکی به سر کنم  
(همان: ۳۷۷)

عشقی در ۷۳ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. این بسامد بیانگر آن است که بعد از تلفیق دو مضمون توصیف و شکوه و شکایت (با بسامد ۱۰۴ بیت) بیشترین بسامد مضامین تلفیقی از آن این دو مضمون است.

۳-۳-۲) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان: از آنجاییکه عشقی خود از میان عوام برخاسته بود و درد فقر و تنگدستی محرومان را به خوبی درک می‌کرد، گاه به دفاع از این گروه برمی‌خیزد و زبان شکوه و شکایت آنان از این اوضاع آشفته می‌گردد. عشقی ضمن شکوه و شکایت از شرایط زندگی خود، تنها راه خوشبختی مردم و محرومان را مرگ می‌داند:

هزار بار مرا مرگ به از این سختی است      برای مردم بدبخت مرگ خوشبختی است  
(همان: ۳۷۳)

او در ۳۳ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است.

۳-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون عشق: شکوه و شکایت و عشق دو مضمونی است که معمولاً به همراه هم به کار می‌روند. در واقع هر جا معشوقی و روی و مویی در کار باشد طبیعتاً شکوه و شکایتی نیز در کار خواهد بود و از آنجاییکه در دیوان عشقی گاه رگه‌هایی از اشعار عاشقانه به چشم می‌خورد به زیبایی با شکوه و شکایت ترکیب می‌شود. عشقی در ۲۹ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق می‌کند. او شکوه و شکایت خویش را ضمن نفرین بر عشق اینچنین بیان می‌کند:

ای ز د اندر عالمت ای عشق تا بنیاد داد      عالمی بر باد شد بنیادت ای بر باد باد



(همان: ۲۷۳)

۴-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون آزادی و آزادی خواهی: آزادی و آزادی خواهی از مضامین بارز شاعران دورهٔ مشروطه، بالاخص عشقی است. او وقتی مصادیق متنوع شکوه و شکایت را با مصادیق گوناگون آزادی و آزادی خواهی تلفیق می‌کند اشعاری زیبا و نغز از او به چشم می‌خورد. او در ۱۸ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. عشقی شکوه و شکایت خود را به همراه آزادی خواهی در زندان شهربانی اینچنین بیان می‌کند:

اتاق انتظار مرگ می‌خوانم من این زندان خدا مرگم دهد تا وارهم این ملک و زندانش  
(همان: ۳۴۷)

۵-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون تفاخر و فخر: عشقی در ۶ بیت این دو مضمون را به زیبایی با هم تلفیق کرده است. او در کنار شکوه و شکایت از مصادیق گوناگون تفاخر و فخر نیز سخن می‌گوید. عشقی خود را همدریف عنصری بلخی می‌داند هرچند معتقد است پاداش او با عنصری کاملاً متفاوت است:

توهم با عنصری شک نیست از یک عنصری عشقی چرا او گردد زر گردید و تو گردد ضرر  
گردی؟

(همان: ۳۵۲)

۶-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون بیگانه ستیزی: یکی از مضامین بارز اکثر شعرای دورهٔ مشروطه مضمون بیگانه ستیزی است. دست اندازی بیگانگان در دورهٔ مشروطه با بی‌لیاقتی حکام در این دوره توأم گشته و سبب آشفتگی بیشتر اوضاع ایران می‌گردد. در چنین شرایطی است که شاعری همچون عشقی به ستیز با بیگانگان برخاسته و داد گله و شکایت از حضور بیگانگان در سرزمین ایران سر می‌دهد:

امان از خویش را بی‌خانه دیدن خود اندر خانهٔ بیگانه دیدن  
سپس بیگانهٔ بی‌خانمان را به جای خویش صاحب خانه دیدن

(همان: ۴۰۵)

عشقی در ۵ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق می‌کند.

۷-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون جمهوری خواهی: عشقی خواستار حکومتی است که همه مردم در آن دخیل باشند و بتوانند سرنوشت خود را با دستان خویش رقم بزنند. او در ۴ بیت ضمن شکوه و شکایت، جمهوری خواهی خویش را نیز اینچنین مطرح می‌کند:

من که یکی فعله ام ای کردگار      صحبت جمهور مرا کرده خوار  
(همان: ۲۸۳)

۸-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون مدح و ستایش: عشقی در ۳ بیت ضمن شکوه و شکایت به مدح و ستایش افراد و شخصیت‌های گوناگون نیز می‌پردازد. هر چند در نگاه کلی شاید نتوان این دو مضمون را با هم تلفیق و ترکیب ساخت؛ اما عشقی هنرمندانه این کار را کرده است:

روز وطن به ما پس از این روز شب بود      ز آن چون گذر کنی تو که خورشید انوری؟  
(همان: ۳۶۱)

۹-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون مشروطه خواهی: عشقی در کنار فرّخی یزدی و عارف قزوینی از پیشتازان برقراری مشروطه در ایران است. اختیار عمل فراوان حکام در این دوره و ظلم و ستم آنان نسبت به مردم سبب می‌گشت تا انقلابیونی همچون عشقی سعی در کاهش قدرت آنان داشته باشند و ضمن مشروطه خواهی، شکوه و شکایت خویش را از این اوضاع مطرح سازند:

مرا بد از پی مشروطه عشق فرهادی      و لیک حیف که آن تلخ بود نی شیرین  
(همان: ۱۸۷)

عشقی در ۳ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است.

۱۰-۳-۳) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضمون دفاع از حقوق زنان: بارقه‌هایی از دفاع از حقوق زنان در شعر شاعرانی همچون عشقی و عارف قزوینی به چشم می‌خورد. عشقی معتقد است که زنان نیز همچون مردان باید در امور سیاسی کشور خود سهم باشند. او ضمن دفاع از این طبقه در ۲ بیت شکوه و شکایت خویش را از وضعیت آنان اینچنین بیان می‌کند:



زنان کشور ما زنده اند و در کفن اند که این اصول سیه بختی از سیه رختی است  
(همان: ۳۷۳)

۳-۱۱) تلفیق مضمون شکوه و شکایت با مضامین قانون خواهی و عدالت خواهی: این دو مضمون در دیوان میرزاده عشقی با بسامد بسیار انگشت شمار به کار رفته و فقط هر کدام در یک مورد با مضمون شکوه و شکایت تلفیق و ترکیب گردیده است. عشقی قانون خواهی خویش را به همراه شکوه و شکایت اینچنین مطرح می کند:

که قانون اساسی چون شده خوار دگر کس ملک را باشد پرستار؟  
(همان: ۲۹۴)

و در تلفیق شکوه و شکایت با عدالت خواهی اینچنین می گوید:  
روا نبود کنم فکر کار بازاری چه خواستم من از این انقلاب ادباری  
به غیر شغل قدیمی و رتبه دیرین (همان: ۱۸۸)

### ۳-۴) تلفیق مضمون وطن خواهی با دیگر مضامین

۳-۴-۱) تلفیق مضمون وطن خواهی با مضمون بیگانه ستیزی: همانگونه که پیشتر ذکر شد بی لیاقتی حکام دردوره مشروطه از یک سو و سیاست های استعماری بیگانگان از سوی دیگر سبب آشفتگی ایران دردوره مشروطه گردید. عشقی آشفتگی وطن را به سبب این دو عامل می داند. او در ۱۵ بیت ضمن دفاع از وطن و سرزمین به ستیز با بیگانگان بر می خیزد:

دلیران وطن همّت گمارند به حلقوم اجانب پا گذارند  
(همان: ۳۹۴)

۳-۴-۲) تلفیق مضمون وطن خواهی با مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان: وطن خواهی و دفاع از حقوق کارگران و محرومان از مضامین غالب شاعران دوره مشروطه است و این شاعران بیش از قدا به این دو مضمون پرداخته اند. عشقی در ۸ بیت این دو مضمون را به زیبایی باهم تلفیق می کند و اشعاری بکروبدیع می آفریند:  
عشقی بود ار نوحه گر امروز عجب نیست خون می چکد از دیده ایرانی و ایران



(همان: ۳۶۸)

۳-۴-۳) تلفیق مضمون وطن خواهی با مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی): استبداد حاکم در دورهٔ مشروطه سبب می‌گردد که شاعر مبارزی همچون عشقی که از هیچ کس و هیچ چیز ترس و واهمه‌ای ندارد به ستیز با ظالمان برخیزد و ضمن آن پایبندی خود را به وطنش نیز اثبات نماید. عشقی در ۵ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. او در عین ظلم ستیزی، وطن خواهی خویش را اینچنین ابراز می‌کند:

نام دژخیم وطن دل بشنود خون می‌کند      پس بدین خونخوار اگر شد روبه رو چون می‌کند

(همان: ۳۳۴)

۴-۴-۳) تلفیق مضمون وطن خواهی با مضمون تفاخر و فخر: عشقی در ۳ بیت ضمن بیان عشق خود نسبت به وطن و سرزمینش به آن فخر می‌ورزد و معتقد است که در رم و چین نیز نام ایران طنین انداز است:

بُد بلند در رم و در چین      سرفراز ملک سلاطین

(همان: ۲۳۶)

۵-۴-۳) تلفیق مضمون وطن خواهی با مضمون مدح و ستایش: عشقی در ۲ بیت ضمن وطن خواهی به مدح و ستایش افراد و شخصیت‌هایی می‌پردازد که در راه عشق به وطن جانفشانی کرده‌اند:

چشم وطن به روی تو روشن بود کنون      خورشید مایی ار چه ز خورشید برتری

(همان: ۳۶۱)

### ۳-۵) تلفیق مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) با دیگر مضامین

۳-۵-۱) تلفیق مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) با مضمون انقلاب خواهی: عشقی در ۴ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق کرده است. از آنجاییکه عشقی خود از سردمداران انقلاب در دورهٔ مشروطه است سعی می‌کند با مبارزهٔ همه‌جانبه علیه ظلم و ستم حاکم بر جامعه این انقلاب را برپا کند. او خود را شاگرد انقلاب معرفی می‌کند و زبان انتقادی خود را بیرق خون می‌داند:



زبان عشقی شاگرد انقلاب است این زبان سرخ زبان نیست بیرق خون است  
(همان: ۳۷۴)

۳-۵-۲) تلفیق مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) با مضمون بیگانه ستیزی: با نفوذ بیگانگان در دورهٔ مشروطه در ایران ظلم و ستم بر مردم افزایش یافت و شاعرانی همچون عشقی ضمن مبارزه با مستبدین به ستیز با بیگانگان نیز برخاستند. او چاره‌ای به غیر از جنگ و ستیز با بیگانگان ندارد:

کنون چارهٔ ما به جز جنگ نیست      چه روی سیاهی دگر رنگ نیست  
(همان: ۳۸۸)

عشقی در ۳ بیت این دو مضمون را با هم تلفیق می‌کند.

۳-۵-۳) تلفیق مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) با مضامین عدالت خواهی و تفاخر و فخر: عشقی استبداد ستیز سعی دارد ضمن مبارزه با مستبدین از فاصلهٔ طبقاتی موجود در جامعه بکاهد و عدالت را برقرار سازد. کاری که حکام در این دوره به شدت با آن مخالفت و همهٔ اقدامات آن‌ها در جهت حفظ فاصلهٔ میان فقرا و اغنیاست. او در ۲ بیت از منظومهٔ سه تابلوی مریم این دو مضمون را با هم تلفیق می‌کند:

بساط بی شرفی ز آن سپس خورد بر هم      رسد به کیفر خود نیز قاتل مریم  
سپس چو گشت خریدار مرده شویان کم      دگر نماند در این ملک از این قبیل آدم  
همی شود دگر ایران زمین بهشت برین      (همان: ۱۹۲)

عشقی همچنین در ۲ بیت مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) را با تفاخر و فخر تلفیق کرده است. او سرافرازی خود را در آن می‌داند که به ستیز و مجادله با مستبدین برخاسته و به خاطر این مبارزهٔ خود به دار آویخته شود:

سرم ز سر زبانم فراز دار رود      خوشم که بهتر از این هیچ سرافرازی نیست  
(همان: ۳۶۷)

۳-۵-۴) تلفیق مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) با مضامین آزادی خواهی و قانون خواهی: عشقی این دو مضمون را با مضمون ظلم ستیزی و استبداد ستیزی فقط در یک



مورد تلفیق و ترکیب می‌کند. او از ستیز با ظلم هیچ ترس و واهمه‌ای به دل راه نمی‌دهد و سخنان خود را آزادانه بیان می‌کند:

باری آرای حکیمانه خود را همه گاه فاش می‌گویم و یک ذره نباشد باکم  
(همان: ۳۶۹)

و در منظومه جمهوری نامه، ظلم ستیزی و قانون خواهی مردم را اینچنین می‌ستاید:  
بسی پیر و جوان سرنیزه خوردند گروهی را سوی نظمیه بردند  
چهل تن اندر این هنگامه مردند برای حفظ قانون جان سپردند  
(همان: ۲۹۳)

### ۳-۶) تلفیق مضمون عشق با دیگر مضامین

۳-۶-۱) تلفیق مضمون عشق با مضمون تفاخر و فخر: عشقی در ۶ بیت دو مضمون تفاخر و عشق را با هم تلفیق می‌کند. او در این ابیات به مقام بلند معشوق فخر می‌ورزد و معشوق خود را برتر از ماه می‌داند:

آسمان در پیشگاه ماه من ماه تو چیست ماه ما از هر چه پنداری به از ماه شماس  
(همان: ۳۷۹)

۳-۶-۲) تلفیق مضمون عشق با مضامین آزادی و آزادی خواهی و مدح و ستایش: عشقی در ۲ بیت ضمن پرداختن به عشق، آزادی و آزادی خواهی خویش را نیز مطرح می‌کند و معتقد است حال که نمی‌تواند از عشق گریزی داشته باشد پس آزادانه لب به سخن می‌گشاید:

من که میدانم ز عشق تو نخواهم برد جان پس سخن آزاد می‌گویم هر چه بادا باد  
(همان: ۲۷۳)

و در یک بیت اینچنین به مدح و ستایش معشوق می‌پردازد:  
گوهری در خانه شهزاده آزاده‌ای است هر که دست آورد آن یکدانه گوهر شاد باد  
(همان)



### ۳-۷) تلفیق مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان با دیگر مضامین

۳-۷-۱) تلفیق مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان با مضمون بیگانه ستیزی: همانگونه که مشاهده گردید میرزاده عشقی مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان را با اکثر مضامین تلفیق کرده است؛ اما این مضمون با مضمون بیگانه ستیزی نیز در ۳ بیت تلفیق شده است. عشقی در این ابیات عامل بدبختی مردم و محرومان را بیگانگان می داند و با آن به مخالفت برمی خیزد. او معتقد است بیگانگان نمی توانند از بار مشکلات مردم بکاهند و فقط موجب افزایش گرفتاری های مردم می شوند:

نیست بر این ملت یک لاقبا      فکر اجانب پس از این رهنما  
(همان: ۲۹۶)

۳-۷-۲) تلفیق مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان با مضامین آزادی و آزادی خواهی و جمهوری خواهی: عشقی در ۲ بیت ضمن دفاع از حقوق مردم و محرومان از آزادی و آزادی خواهی نیز سخن می گوید. او معتقد است که باید بعد از این هیچ یک از مردم تحت فشار نباشند و آزادانه زندگی کنند:

بعد از این باید نماند هیچ کس در بندگی      هر کس از بهر خود زنده است و دارد زندگی  
(همان: ۲۴۰)

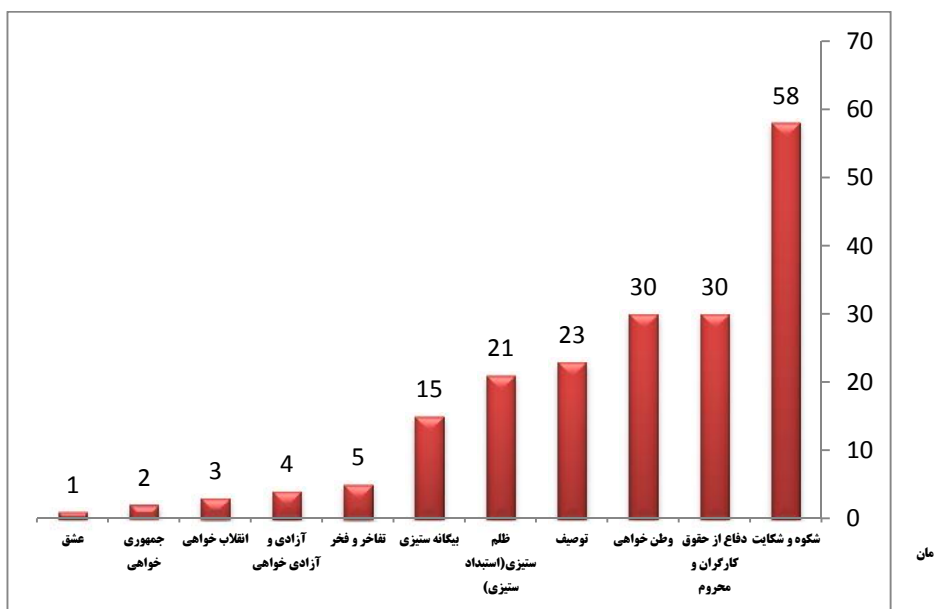
او همچنین در یک بیت ضمن دفاع از حقوق محرومان، جمهوری خواهی خویش را اینچنین مطرح می کند:

بام زند بر سر خلق خدا      آه که جمهوری ما شد فنا  
(همان: ۲۸۳)



## مضامین تلفیقی

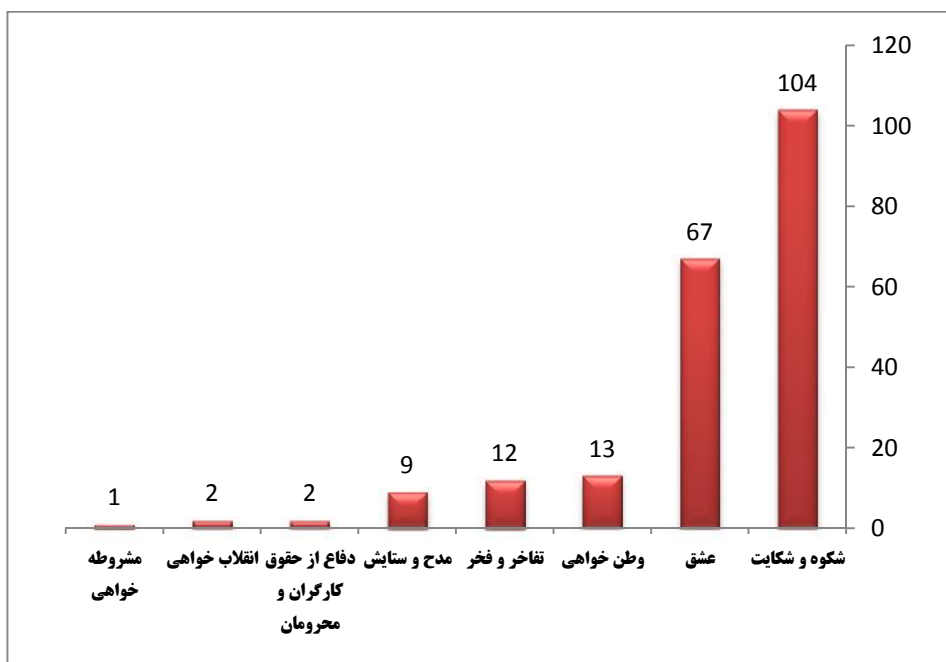
مضامین  
تلفیق شده  
با مضمون  
انتقاد



نمودار بسامدی تلفیق مضمون انتقاد با دیگر مضامین

بسامد  
مضامین  
تلفیقی

مضامین  
تلفیق شده  
با مضمون  
توصیف

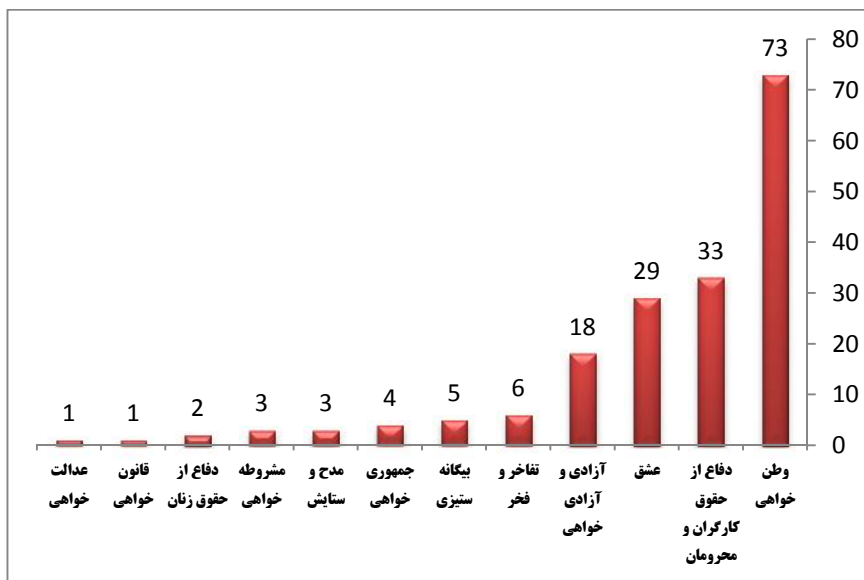


نمودار بسامدی تلفیق مضمون توصیف با دیگر مضامین



بسم  
مضامین  
تلفیقی

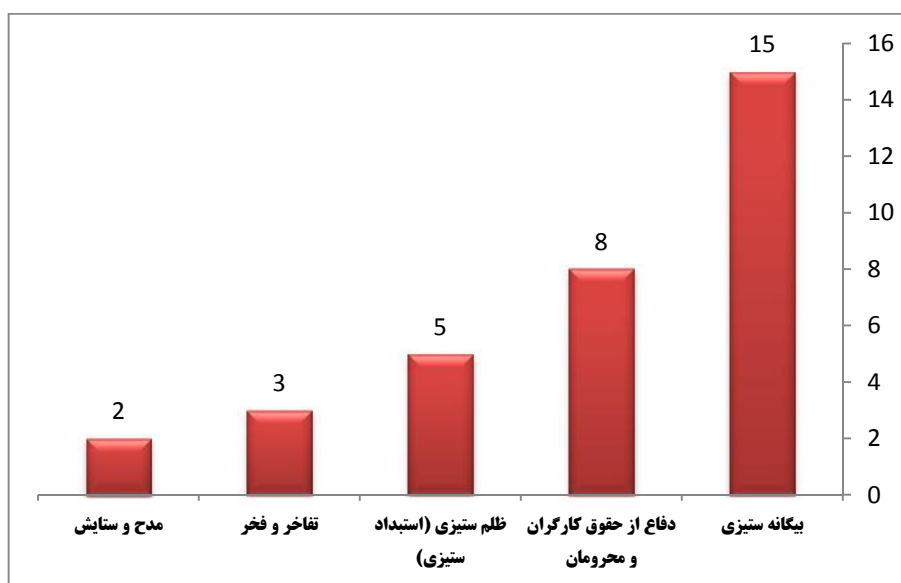
مضامین  
تلفیق شده  
با مضمون  
شکوه و  
شکایت



نمودار بسامدی تلفیق مضمون شکوه و شکایت با دیگر مضامین

بسامد  
مضامین  
تلفیقی

مضامین  
تلفیق  
شده با  
مضمون  
وطن  
خواهی

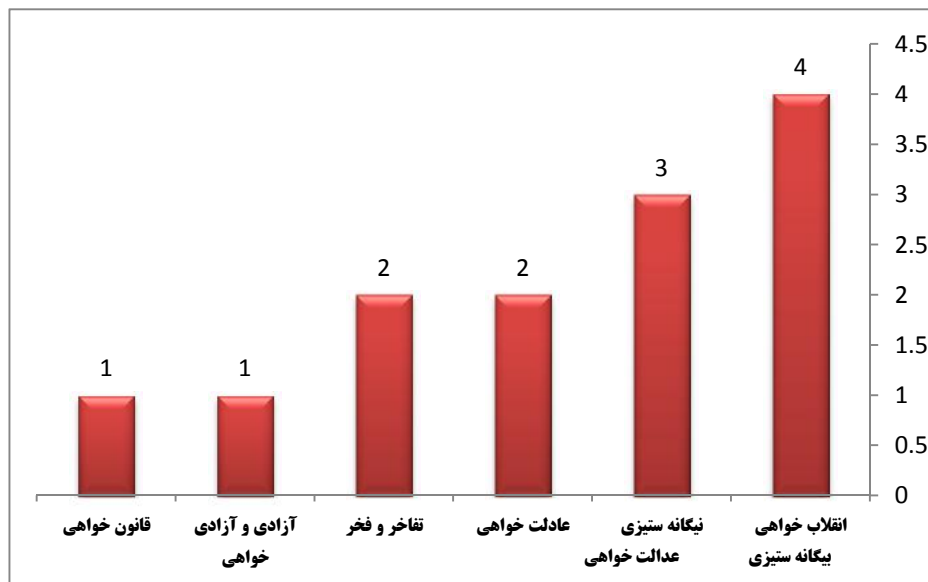




بسامد  
مضامین  
تلفیقی

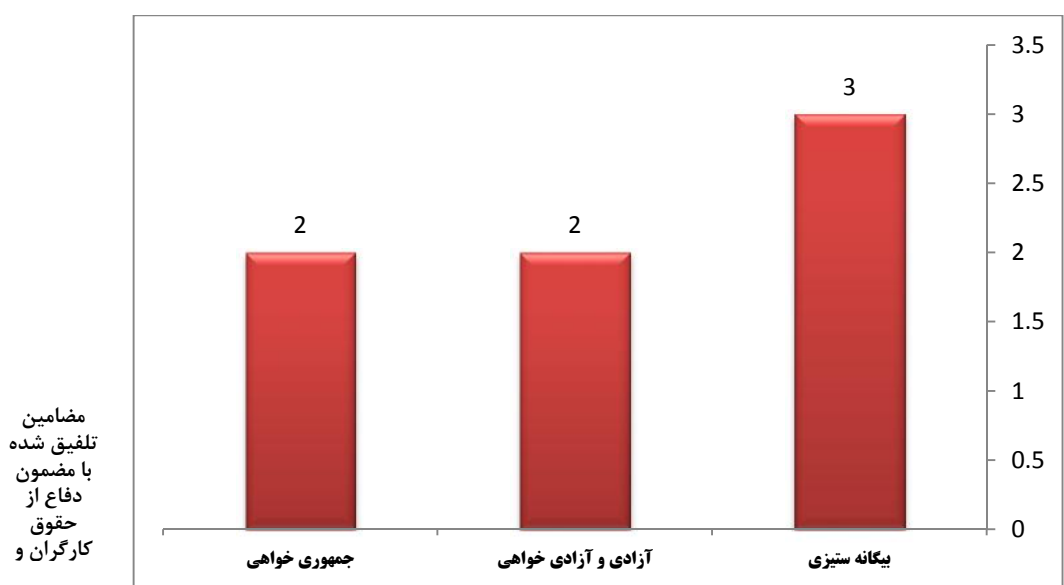
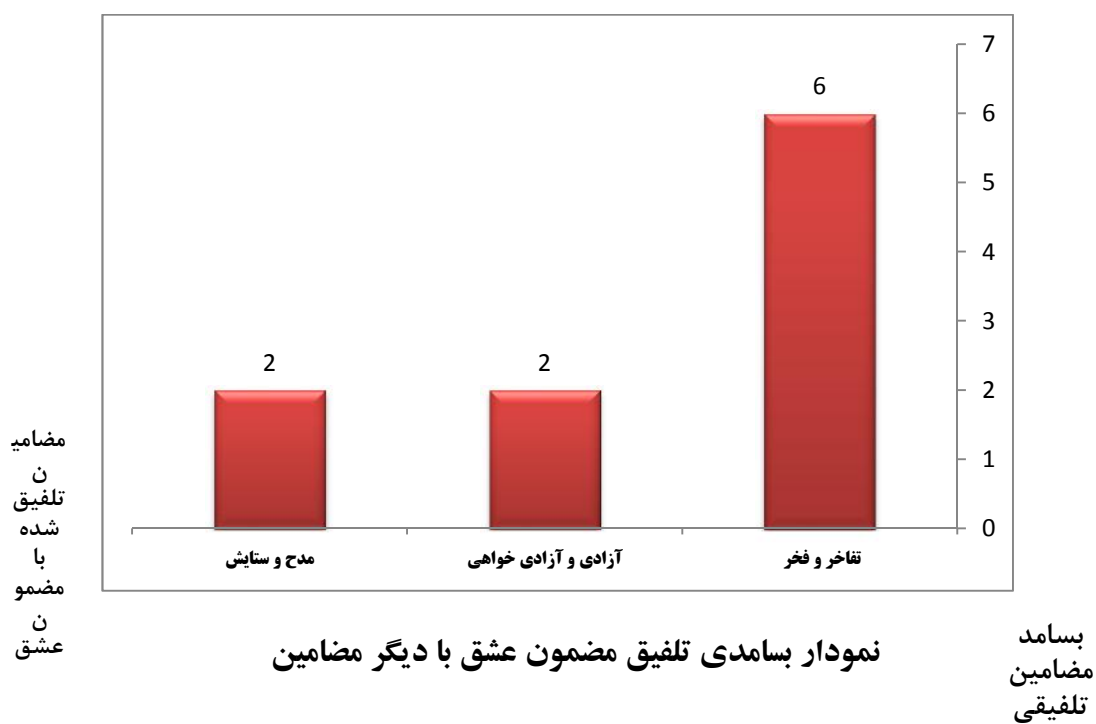
نمودار بسامدی تلفیق مضمون وطن خواهی با دیگر مضامین

مضامین  
تلفیق  
شده با  
مضمون  
ظلم  
ستیزی  
(استبداد  
ستیزی)



بسامد  
مضامین  
تلفیقی

نمودار بسامدی تلفیق مضمون ظلم ستیزی (استبداد ستیزی) با دیگر مضامین





## نمودار بسامدی تلفیق مضمون دفاع از حقوق کارگران و محرومان با دیگر مضامین

### نتیجه گیری

با بررسی های صورت گرفته در دیوان میرزاده عشقی می توان نتیجه گرفت که در شعر این شاعر مبارز و منتقد مضامینی وجود دارد که اغلب شاعران دوره مشروطه در آن طبع آزمایی کرده اند. هر چند بسامد این مضامین در شعر این شاعران با یکدیگر متفاوت است.

بارزترین مضمون شعری در دیوان میرزاده عشقی، انتقاد است. این مضمون با اکثر مضامین در دیوان او ترکیب شده است. انتقادهای هیچ یک از شاعران در دوره مشروطه به پای انتقادهای کوبنده عشقی نمی رسد. انتقادهای او در بسیاری از مواقع انتقادهای سیف فرغانی، شاعر منتقد سده هفتم هجری را به ذهن متبادر می سازد. مضمون توصیف نیز بر خلاف انتظار از مضامین پر کاربرد در دیوان اوست.

عشقی شاعری تواناست که علاوه بر هنرپردازی در اکثر مضامین شعری به زیبایی این مضامین را با یکدیگر تلفیق می کند و ابیاتی بکر و بدیع می آفریند. او شاعری است که در ضمن پرداختن به مضامین بی ارتباط با مسائل اجتماعی همچون توصیف و عشق به زودی از آن ها عبور کرده و از آن ها در جهت مبارزات سیاسی خود بهره می گیرد. بیشترین بسامد مضامین تلفیقی از آن دو مضمون توصیف و شکوه و شکایت است. کلام آخر اینکه تلفیق مضامین در دیوان میرزاده عشقی پر رنگ است.



## فهرست منابع و مآخذ

- آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲)، یا مرگ یا تجدد، چاپ اول، تهران: نشر اختران.
- آرین پور، یحیی (۱۳۷۲)، از صبا تا نیما، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: انتشارات زوآر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۸) تجدد ادبی در دوره مشروطه، چاپ اول، تهران: انتشارات مؤسسه انجمن قلم ایران.
- امین پور، قیصر (۱۳۸۳)، سنت و نوآوری در شعر معاصر، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- رنجبر، احمد (۱۳۷۷)، ده مقاله (اجتماعیات در ادبیات)، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۴)، چشم انداز شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران: نشر ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)، ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
- عشقی، میرزاده (۱۳۴۴)، کلیات مصور عشقی، علی اکبر مشیر سلیمی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- علوی، بزرگ (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات معاصر ایران، ترجمه سعید فیروزآبادی، چاپ اول، تهران: نشر جامی.
- غلام رضایی، محمد (۱۳۷۷)، سبک شناسی شعر فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات جامی.
- قائد، محمد (۱۳۸۰)، عشقی سیمای نجیب یک آنارشیست، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو.
- نقی پور، علی اکبر (۱۳۵۲)، نوآوری در شعر معاصر فارسی، چاپ اول، مشهد: انتشارات توس.
- وزین پور، نادر (۱۳۷۴)، مدح داغ ننگ بر سیمای ادب فارسی، چاپ اول، تهران: انتشارات معین.
- یوسفی، غلام حسین (۱۳۶۹)، چشمه روشن، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.





## نماد "شاهین" در شعر فارسی اقبال لاهوری

امیر یاسمین<sup>۱</sup>

### چکیده

شاعر معروف و پرآوازه شبه قاره علامه محمد اقبال لاهوری در شاعری اش نمادها و تصورات زیادی از جمله عشق، شمع، شاهباز، عقاب، شاهین، شیر، عقل (خرد)، شمشیر، و فقر را به کار برده است. به کار بردن این نمادها در شاعری اش بی سبب نیست بلکه تجسیم این نماد نشانگر اوج افکارش است که توسط آنها به ملت پژمرده روح تازه دمیده است. یکی از آن نمادها "شاهین" می باشد که اقبال لاهوری در "اسرار خودی"، "پیام مشرق"، "زبور عجم" و "مثنوی پس چه باید کرد ای اقوام شرق" به کار برده است و بوسیله آن در سراسر کلامش پیام بلند پروازی، وسعت نظر، همت و سخت کوشی، دوربینی، سعی و عمل و شجاعت و دلیری می دهد. در این مقاله نماد شاهین، ویژگیهای شاهین، علت انتخاب نماد شاهین و مخاطبان اقبال بعنوان شاهین بحث شده است. گرچه نماد "شاهین" در کلام اردوی اقبال هم دیده می شود اما در این مقاله فقط به شعر فارسی اقبال که پیرامون "شاهین" می باشد پرداخته شده است.

**کلید واژه ها:** نماد، شاهین، دغدغه اقبال، بلند پروازی، مرد مومن

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، آباد، پاکستان اسلام H-9 کوچه نومل NUML دانشگاه

## مقدمه

در شعر اقبال ذکر پرندگان مختلف از قبیل پروانه ، طاووس ، کرمک شب تاب، بلبل ، کبوتر، آهو و دیگر زیاد است. همچنین وی در اشعار خود نمادها و تصورات زیادی از جمله عشق ، شمع ، شاهباز ، عقاب ، شاهین ، شیر، عقل (خرد) شمشیر، و فقر را نیز به کار برده است. دکترانجم حمید در مقاله اش " تصور انجم در شعر اقبال لاهوری " چاپ مجله دانش، می نویسد: " اقبال در جهت تبیین اندیشه های خود اصطلاحات جدید در شعر جای داده و همه آنها را با مفاهیم متفاوت و به زبان شیرین و شاعرانه به گونه تشبیهات و استعارات بدیع و رمز و رازهای پر معنی به کار برده است و نیز بعضی از آن موضوعات ، اصطلاحات ، واژه ها و الفاظ را در مقاله اش نام برده از جمله آدم ، آرزو ، آفتاب آیین ، اجتهاد ، اسلام ، انسان ، ایران ، ایمان ، بلبل و پروانه، پیرو روم ، تدبیر، تصوف ، تعلیم ، تقدیر (سرنوشت) ، تلوار ، توحید ، تهذیب ، جام جم ، جبرئیل ، جنت ، جنگ ، حکمت ، حکومت ، خدا ، خودی و بیخودی ، قلب ، رسالت ، زندگی ، زنده رود ، سرمایه دار ، شاعری ، شاهین ، شرق و غرب ، شمع ، شهادت ، شیطان /ابلیس ، صلح ، عرفان ، عشق ، عقل ، علم ، عالم ، غلامی ، فرشته ، فقر ، فقیر ، قرآن ، قوم ، قومیت ، قیامت ، لاله ، مسلمان ، مسجد مکتب ، ملت ، ملوکیت ، نفس ، وحدت الوجود ، وطن و انجم " ۱.

اما از میان این کلمات ، اصطلاحات ، پرندگان و نمادها " شاهین " دارای اهمیت خارق العاده ای است چون انتخاب نمودن این پرنده بعنوان نماد بی جهت نیست. قبل از اینکه از افکار اقبال لاهوری آشنایی داشته باشیم ، اینک می بینیم که تعریف این پرنده چیست؟ اقبال واژه عقاب و شاهباز را نیز چندین بار در شعر اردوی خود و فارسی نیز به کار برده است.

در فرهنگ نامه اقبال لاهوری معانی " شاهین - عقاب ، پرنده جسور و شجاع " ۲ آمده است.



به مطابق لغتنامه دهخدا " شاهین " یکی از مرغان شکاری بسیار جسور و با شهامت است و با وجود آنکه از قوش کوچکتر است بعلت جسارتی که دارد گاهی بعقاب و قوش حمله می کند. این پرنده هوشیار و چالاک در همه دیده می شود بویژه در سرزمینهای بیشه زار و کوهستانی ناگذیر ایران هم نشیمنگاه این مرغ است... این مرغ بنام " سن " در اوستا<sup>\*</sup> یاد گردیده است و اوستا شناسان اروپایی آن را به معنی عقاب برگردانده اند. از اینکه سن همان شاهین (عقاب) است مورد شک نیست و صفت شاهین از واژه شاه در آمده و این پرنده بمناسبت شکوه و توانایی و تقدس خود شاه مرغان خوانده شده است<sup>\*\*</sup> از تعریف شاهین معلوم می گردد که " شاهین " پرنده معمولی نیست بلکه شاه پرندگان است و از میان پرندگان دارای ویژگیهای ممتاز و عالی است. به همین علت پرنده مورد پسند اقبال است. درست آن که بلبل پرنده محبوب کیتس<sup>\*\*\*</sup> و کاکلی ( lark ) پرنده پسندیده شیلی<sup>\*\*\*</sup> بود. بلکه اهمیت شاهین نزد اقبال بیشتر از بلبل و کاکلی می باشد و انتخاب نمودن این پرنده بعنوان نماد در شاعری بی سبب نیست بلکه این نشانگر اوج افکارش است که توسط آن وی به ملت پژمرده روح تازه دمیده است. اقبال " شاهین " را بعنوان نماد رفعت و بلند پروازی نشان داده است. پیش اقبال این نماد دارای چه اهمیتی است از این می توان حدث زد که اقبال کلمه " شاهین " را " در اشعار فارسی اش ۲۹ بار " شاهین بچه " را ۲ بار، " شاهین زاده " را ۲ بار، " شاهین مزاج " را ۱ بار و " شاهینی " را ۲ بار به کار برده است. " ۴

\* : کتاب مذهبی ایرانیان قدیم و زردشتیان یکی از آثار قدیمی و شاید قدیم ترین اثر مکتوب مردم ایران است. برای تفصیلات بیشتر رجوع کنید به لغتنامه دهخدا، ج ۳ 3636

\*\* جان کیتس (1795-1821 John Keats) یکی از شاعران بزرگ و برجسته مکتب رمانتیسزم است. کیتس یکی از چهره های شاخص نسل دوم این مکتب است.

\*\*\* پرسی بیش شلی (1792-1822 Percy Bysshe Shelle) شاعر غزل سرایی انگلیسی بود. وی همزمان کیتس Keats و Byron می باشد.



چنان که قبلاً ذکر شده که اقبال در اشعارش ذکر پرندگان دیگر هم آورده اما بعلت صفات والا شاهین را ستوده است. اقبال بجای جمال، جلال را دوست دارد و پرندگانی که بظاهر دارای زیبایی هستند به فریب زیبایی آنها نمی آید و نا از زیبایی آنها ستایش می کند بلکه در شعر اردوی خود راجع به بلبل و طاووس چنین می سراید:

"کر بلبل و طاووس کی تقلید س توبه

بلبل فقط آواز ، طاووس فقط رنگ" ۵

ترجمه: ( خطاب به مسلمانان ) به تقلید بلبل و طاووس نرو چون بلبل فقط صدا دارد و طاووس فقط زیبایی)

چون شاهین نماد قوت ، دلیری و شجاعت است بدین علت اقبال شاهین را می پسندد و می خواهد که صفاتی که شاهین دارد همان ویژگیها را در مرد مومن ببیند. منظور از "شاهینِ اقبال" مرد مومن جوان است که هرگز از دشمن هراسان نمی شود و از هدف خود دست بر نمی دارد ، از کسی کمک نمی گیرد و به زور بازوی خود اعتماد قوی دارد. سخت کوش و تیزبین هست. به فکر ساختن آشیانه نیست بلکه از صفات درویشی و فقر برخوردار می باشد.

"گر گسان را رسم و آیین دیگر است

سطوت پرواز شاهین دیگر است!" ۶

همچنین در پیام مشرق در منظومه بعنوان "نقش فرنک" (پیام) چنین می سراید:

"عقل خود بین دگر و عقل جهان بین دگر است

بال بلبل دگر و بازوی شاهین دگر است" ۷

یکی از ویژگی های این پرنده بلند پروازی و شکار پرندگان زنده است. مثل گرگس شکار مرده نمی خورد. در پیام مشرق در اشعار متفرق بعنوان "خرده" چه خوب می سراید:



"ندارد کار با دون همتان عشق

تذروِ مرده را شاهین نگیرد" ۸

نزد اقبال مرد مومن باید از شاهین قوت بگیرد. اقبال شاهین را برای مسلمانان بعنوان الگو و سرمشق نشان داده است و به ایشان توصیه می کند صفات شاهین داشته باشند. غیرت و حمیت را از دست ندهند. به عقیده اقبال اگر مرد مومن شجاعت، آرزو و عشق داشته باشد کهسارها را سرمی کند و به افلاک می رسد. در "زبورعجم" منظومه ای بنام "ارض ملک خدا است" چنین می سراید:

"دانه دانه گوهر از خاکش بگیر

صید چون شاهین ز افلاکش بگیر" ۹

همچنین اقبال لاهوری مرد مومن را به شاهین تشبیه داده می گوید که این پرنده خوش لحن و شکاری از تو شاهینی آموخته است. و این روش نوری و ناری که در زندگی اش وجود دارد از مومن آموخته است:

مرغ خوش لهجه و شاهین شکاری از تست

زندگی را روش نوری و ناری از تست ۱۰

یک جای دیگر می گوید که مقام مومن پستی نیست بلندی است. زمین نیست، آسمان است پس ای مسلمان شاهینی بیاموز و لانه خود را در افلاک بساز:

"قبای زندگانی چاک تا کی؟

چوموران آشیان در خاک تا کی؟

به پرواز آ و شاهینی بیاموز

تلاش دانه در خاشاک تا کی؟" ۱۱

همچنین در زبور عجم می سراید:

"جره شاهینی بمرغان سرا صحبت مگیر





## خیز و بال و پر کشا پرواز تو کوتاه نیست " ۱۲

اقبال همیشه کوشیده است که مسلمانان را از بند و دام افرنگیان و استعمارگران برهاند. اقبال بوسیله اشعار آتشین خود مسلمانان شبه قاره را نا فقط از خواب گران بیدار کرد بلکه با ژرف نگاهی و دوراندیشی خود ایشان را از نیرنگ افرنگیان آگاه ساخت و برای این کار مثال "شاهین" را آورد که طوری که شاهین پرنده جسور از اهمیت خویش آگاه است، مسلمانان هم باید قدر خود را بشناسند. از دیگران انتظار غمگساری، کمک و امید نداشته باشند بلکه به زور بازوی خود اعتماد قوی داشته باشند. همین دغدغه اقبال در ابیات "زبور عجم" و "مثنوی پس چه باید کرد ای اقوام شرق" بخوبی دیده می شود:

"ترا نادان امید غم گساریها ز افرنگ است؟

دل شاهین نسوزد بهر آن مرغی که در چنگ است " ۱۳

"از مقام خویش دور افتاده

کرگسی کم کن که شاهین زاده " ۱۴

"هر که سازد آشیان دردشت و مرغ

او نباشد ایمن از شاهین و چرخ " ۱۵

"گرفتم این که چو شاهین بلند پروازی

بهوش باش که صیاد ما کهن دام است " ۱۶

وقتی اوضاع شبه قاره وخیم بود و استعمارگران انگلیسی بر شبه قاره چشم دوخته بودند و از حقه گری های خود مسلمانان را زیر فشار می آوردند، در این میان فقط اقبال بوسیله



اشعار آتشین خود مسلمانان را پیام امید، آرزو و آزادی داده. چون وی اعتقاد داشت که تا وقتی که ایشان هویت خودشان را نمی‌شناسند نمی‌توانند از چنگ دشمنان رهایی یابند. وی در "زبورعجم" منظومه‌ای بعنوان "دعا" چنین التماس دارد:

"شاهین من بصید پلنگان گذاشتی  
همت بلند و چنگل ازین تیز تریده" ۱۷

در منظومه‌ای بنام "شاهین و ماهی" اقبال با چه زیبایی مقایسهٔ "ماهی بچه با شاهین بچه" می‌کند. درضمن این مقایسه مخاطب اقبال مرد مومن است که باید مثل شاهین بچه خود را فقط محدود به زمین نسازد بلکه هدفش فراتراز زمین و دریا و صحرا باید باشد. اینک منظومه زیبایی "شاهین و بچه":

"ماهی بچه شوخ به شاهین بچه گفت  
این سلسلهٔ موج که بینی همهٔ دریاست  
دارای نهنگان خروشنده تر از میغ  
در سینه او دیده و نا دیده ها بلاهاست  
با سیل گران سنگ وزمین گیر و سبک خیز  
با گوهر تا بنده و با لولوی لالاست  
بیرون نتوان رفت ز سیل همه گیرش  
بالای سرماست، ته پاست، همه جاست  
هر لحظه جوان است و روان است و دوان است  
از گردش ایام نه افزون شدونی کاست  
ماهی بچه را سوز سخن چهره بر افروخت  
شاهین بچه خندید و ساحل به هوا خاست  
زد بانگ که شاهینم و کارم به زمین چیست  
صحراست که دریاست ته بال و پر ماست  
بگذر ز سر آب و به پهنای هوا ساز  
این نکته نه بیند مگر آن دیده که بیناست" ۱۸

بنظر اقبال زندگی مدام در حرکت و عمل پوشیده است. سعی و کوشش و تلاش پیهم اصل زندگی است. اگر زندگی از عشق، آرزو و هدف خالی است آن زندگی نیست مرگ است. چنانچه اقبال در منظومه "اغوا ای آدم" چنین می‌گوید:

"زندگی سوز و ساز، به ز سکون دوام  
فاخته شاهین شود، از تپش زیر دام

بازوی شاهین کشا، خون تدروان بریز

مرگ بود باز را، زیستن اندر کُنام "۱۹"

همین مطلب را دکتر سید محمد اکرم شاه اکرام در مقاله اش بعنوان "سختکوشی اقبال" چنین می نویسد: "اقبال معتقد است که مفهوم اصلی زندگی قدرت و نیرو است، و اگر کسی از نیرو و مبارزه خالی است حقیقتاً از زندگی محروم می باشد، چه در جهان هر چیز قسمت خود را از نیرو و مبارزه بدست می آورد، بنا بر این هر کسی همان اندازه از زندگی بهره مند می باشد که نیرو دارد، ناتوانی و ضعف راهزن قافله حیات است و باید تا آنجایی که امکان دارد از آن خوداری نمود... "۲۰". اقبال منادی حرکت و عمل است و تنبلی و کوتاهی را دوست ندارد. برای همین مدام برای سعی و عمل، سخت کوشی و مبارزه تاکید نموده است چنانچه می گوید:

"در جهان نتوان اگر مردانه زیست      همچو مردان جان سپردن زندگی است  
آزماید صاحب قلب سلیم      زور خود را از مهمات عظیم  
عشق را با دشوار ورزیدن خوش است      چون خلیل از شعله گل چیدن خوش است  
ممکنات قوت مردان کار      گردد از مشکل پسندی آشکار "۲۱"

اقبال کلمه شاهین را در یک منظومه بعنوان "طیاره" هم به کار برده و در این منظومه اقبال به تکنالوژی جدید انسان امروز طیاره (هواپیما) را به شاهین شبیه می دهد که بالهای هواپیما مثل شاهین سترگ اند و پروازش مثل شاهین بلند، خروشنده و تیز، سفرش همانند شاهین از لاهور تا فاریاب اما در آخر این منظومه اقبال از شعر "سعدی" استفاده برده طنز شدید به اختراع انسان می کند که ای انسان آیا تو تمام کارهای زمین را درست کردی که حالا به فکر تسخیر آسمان پرداختی؟ این منظومه را اقبال با پیرایه دلنشین به قالب شعر ریخته است:

"سر شاخ گل طایری یک سحر      همی گفت با طاهران دگر  
ندادند بال آدمی زاده را      زمین گیر کردند این ساده را"

اگر حرف حق با تو گویم مرنج	بدو گفتم "ای مرغک بادسنج
سوی آسمان رهگذر ساختیم	ز طیاره ما بال و پر ساختیم
پر او ز بال ملک تیز تر	چه طیاره آن مرغ گردون سپهر
بچشمش ز لاهور تا فاریاب	به پرواز شاهین ، به نیروی عقاب
میان نشیمن چو ماهی خموش	بگردون خروشنده و تند جوش
زمین را بگردون دلیل آفرید	خرد ز آب و گل جبریل آفرید
مرا یک نظر آشنایانه دید	چو آن مرغ زیرک کلامم شنید
که "من آنچه گویی ندارم شگفت	پرش را بمنقار خارید و گفت
اسیر طلسم تو پست و بلند	مگر ای نگاه تو بر چون و چند
که با آسمان نیز پرداختی" (سعدی) ۲۲	تو کار زمین را نکو ساختی ؟

### نتیجه گیری:

از مطالعه دقیق شعر اقبال به این نتیجه می‌رسیم در سراسر شعر فارسی اقبال نماد های گونا گونی وجود دارند اما نماد شاهین از ویژگی های متمایز برخوردار می‌باشد. اقبال لاهوری تنها شاعری است که مرد مومن را همانند شاهین و شاهباز قرار داده روحیه شان را حفظ نموده دلگرمی تازه ای به روح شان دمیده است. اشعار تند و آتشین اقبال و مخصوصاً اشعاری که در آن نماد "شاهین" نمایان است احساسات و هیجان مسلمانان را بر انگیخت و ایشان به آزادی از استعمار پرداختند. اقبال در لابلای اشعارش مسلمانان را درس بلند پروازی ، جرات و شجاعت ، سعی و عمل و ، غیرت و حمیت و اعتماد به زور بازو داد و همین آرزوی اقبال بود که مومن مقام خود را بشناسد و مثل شاهین بلند ، خروشنده ، سختکوش و اعتماد به نفس داشته باشد.

### پی نوشتها :

۱. انجم حمید، دانش ، شماره ۱۱۰-۱۱۱، ص ۴۰
۲. سیدعون ساجد نقوی ، ص ۱۶۳
۳. علی اکبر دهخدا، ج ۹ (ش) ص ۱۴۰۹۸



۴. تفهیمی، ساجد الله، ص ۷۰۸، ۷۰۹
۵. علامه اقبال، بال جبریل، حصه دوم، ص ۱۱۰
۶. همان، کلیات اقبال (جاوید نامه)، ص ۷۹۵ (۲۰۷)
۷. همان، پیام مشرق، ص ۶۰۸
۸. همان، ص ۷۱۲
۹. همان، زبور عجم، ۷۳
۱۰. همان، ص ۴۷
۱۱. همان، پیام مشرق، ۲۴۵
۱۲. همان، زبور عجم، ص ۱۲۳
۱۳. همان، ص ۱۸۲
۱۴. همان، کلیات اقبال (پس چه باید کرد ای اقوام شرق)، ص ۸۰۹ (۱۳)
۱۵. همان، ص ۸۳۱ (۳۵)
۱۶. همان، زبور عجم، ص ۹۲
۱۷. همان، ص ۵
۱۸. همان، پیام مشرق، ۲۳۱-۲۳۴
۱۹. همان، ص ۲۲۳-۲۲۶
۲۰. سید محمد اکرم شاه، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره سوم، ص ۲۸۱
۲۱. علامه اقبال، اسرار خودی، ص ۵۵-۵۶
۲۲. همان، پیام مشرق، ص ۴۳۰-۴۳۵

#### منابع و مأخذ

- تفهیمی، ساجد الله، (۲۰۰۰م)، کشف الالفاظ اقبال، انتشارات خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران، کراچی..
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷ش)، لغتنامه دهخدا، ج ۹ (ش)، انتشارات دانشگاه تهران.
- همان، ۱۳۴۵ (ش) لغتنامه دهخدا، ج ۳ (ش)، انتشارات موسسه لغتنامه دهخدا.



علامه اقبال ، ( ژویه ۱۹۷۰)، طبع هفدهم، بال جبریل، انتشارات شیخ غلام علی ایند سنز، لاهور

همان ، (۱۳۶۴ش)، پس چه باید کرد ای اقوام شرق ، انتشارات رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران

همان ، (۱۹۹۲م)، پیام مشرق، انتشارات اقبال اکادمی لاهور با همکاری مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، اسلام آباد

همان ، (۱۹۵۸م)، طبع ششم، زبور عجم، انتشارات شیخ مبارک علی ایند سنز، لاهور

همان ، کلیات اقبال فارسی ، انتشارات غلام علی پرنترز ، (۱۹۷۳م) ، لاهور .

نقوی، سید عون، ساجد، (۱۳۹۱ش/۲۰۱۲م) ، فرهنگ نامه اقبال لاهوری، انتشارات یورپ اکادمی (اسلام آباد)

۱۰. The Encyclopedia Americana 1998, vol 16, International Edition, Printed in U.S.A.

۱۱ Do , vol 24,

#### نشریه ها:

دانش ، شماره ۱۱۰-۱۱۱، فصلنامه مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان ، ۱۳۹۱ ش ، اسلام آباد ، پاکستان.

مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی ، شماره سوم ، بهمن ماه ۱۳۴۷ ش ، دانشگاه تهران



## بازتاب مفاهیم مدیریت تعارض در داستان «رستم و اسفندیار»

نازیلا یخدان ساز<sup>۱</sup>

پروانه عادل زاده<sup>۲</sup>

کامران پاشایی فخری<sup>۳</sup>

### چکیده

مدیریت تعارض به عنوان یکی از مهارت‌های اساسی و راهبردی رفتار سازمانی در پی برقراری تعادل میان تعارضات و تضادهای رفتاری، فنون و راهبردهای سازنده‌ای را پیشنهاد می‌دهد. تعارض فراکردی است که در آن دو نفر به دلیل اختلافات شخصیتی، روحی و روانی، ارزش‌ها و عقاید، در مقابل هم قرار می‌گیرند و مدیریت تعارض در صدد حل این کشمکشها و اختلافات به دنبال شناخت عوامل و علل ایجاد این تعارضات است؛ لذا آگاهی از دانش و مهارت‌های مدیریت تعارض به منظور به کارگیری اصول آن امری ضروری به نظر می‌رسد. شاهنامه فردوسی به عنوان اثر بی بدیل حماسی اگر در چند خصیصه بارز خلاصه شود، بی شک مهم‌ترین خصیصه‌اش «تضاد و کشمکش» و تبعات مثبت و منفی حاصل از آن که به عنوان بن مایه‌ای ژرف بر سراسر داستان‌های این اثر هنری، سایه افکنده است، خواهد بود. این جستار بر آن است تا داستان «رستم و اسفندیار» را با توجه به نظریه‌های علم «مدیریت تعارض» مورد تحلیل قرار داده؛ میزان انطباق این نظریات با کنش‌های داستان مذکور را بسنجد.

**واژگان کلیدی:** مدیریت تعارض، تضاد، فردوسی، شاهنامه، داستان رستم و اسفندیار

<sup>۱</sup>- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد

عجب‌شیر [N.yakhdansaz@gmail.com](mailto:N.yakhdansaz@gmail.com)

<sup>۲</sup>- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

<sup>۳</sup>- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

#### مقدمه:

یکی از رویدادهای مهم رفتار سازمانی، مدیریت تعارض است، تعارض اگر کنترل شده و در حد متوسط باشد می‌تواند موجب خلاقیت و نوآوری در گروه و افراد گردد. تعارض زمانی رخ می‌دهد که دو یا چند نفر از افراد در مقابل یکدیگر قرار گیرند، زیرا نیازها، خواسته‌ها، اهداف و ارزش‌های آنها متفاوت است. متون ادبی به عنوان یکی از انعطاف‌پذیرترین سطوح علم جهت انعکاس مفاهیم متنوع و القاء این مفاهیم به مخاطبان است، لذا لازمه همگام شدن با این مفاهیم نو، ایجاد بستر و محیطی مطلوب و مناسب برای بروز افکار تازه، خلاقیت و نوآوری در استنباط از مفاهیم ادبی است.

تعارض جزء جدایی‌ناپذیر زندگی انسان است، با مروری گذرا و سطحی بر رویدادهای تاریخی، وقایع مهم جاری و فرآورده‌های فرهنگی که مبین گذشته‌هایی از واقعیت‌های زندگی اجتماعی هستند، نشان می‌دهد که چگونه تعارض یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین وجوه زندگی را تشکیل می‌دهد، بنابراین اگر عده‌ای معتقدند که در حال حاضر تعارض موضوعی است که فکر انسان را بسیار به خود مشغول کرده است ادعایی پوچ و بیهوده نکرده‌اند. زمینه‌های مختلف فرهنگی، تفاوت‌های شخصیتی، انتظارات و ادراکات متفاوت، منجر به ایجاد تعارض مابین افراد و گروه می‌گردد، از این رو، وجود تفاوت‌ها، خطرات و انگیزه‌های متمایز از یکدیگر در افراد، بافت سازمانی را در برابر تعارض‌های سازمانی اجتناب‌ناپذیر می‌کند.

تعریف‌های مختلفی از سوی متخصصان برای تعارض ارائه شده است، برخی از این تعریف‌ها تأکید دارند که دو طرف تعارض به طور عمدی برای ناکام کردن یکدیگر و ممانعت از رسیدن به اهداف یکدیگر تلاش می‌کنند؛ در زیر چند مورد از این تعریف‌ها بیان می‌گردد.

- «تعارض وضعیتی اجتماعی است که در آن دو یا چند نفر درباره موضوع‌های اساسی مربوط به سازمان یا با هم توافق ندارند یا نسبت به یکدیگر قدری خصومت احساسی نشان می‌دهند.» (رضائیان، ۱۳۹۲: ۶)



- تعارض فرآیندی است که در آن، نوعی تلاش آگاهانه به وسیله (الف) انجام می‌گیرد تا تلاش‌های (ب) را خنثی کند؛ البته از راه سد کردن راه او که در نتیجه (ب) در مسیر نیل به هدف خود مستأصل می‌شود یا اینکه (الف) بدان وسیله بر میزان منافع خود می‌افزاید (رابینز، ۱۳۷۴: ۷۱۹).

تعارض، فرآیند ادراک و یا احساس هر گونه ناسازگاری در درون و یا بین افراد، گروه‌ها و یا سازمان‌هاست که منتهی به رفتار پنهان و یا آشکار متعارض در دو طرف گردد. (میرکمالی، ۱۳۷۸: ۱۶۱).

در یک تعریف جامع می‌توان گفت: «تعارض فرا گردی است که در آن یک طرف (فرد یا گروه) درمی‌یابد که منافعش با مخالفت یا واکنش منفی طرف دیگر مواجه گردیده است.» (والز، ۱۹۹۵: ۵۱۷).

برخی از صاحب‌نظران بیان می‌دارند که هر رابطه انسانی تعارض، عدم توافق و رویارویی منافع را دربردارد (کافی و دیگران، ۱۹۹۴: ۲۴۸)؛ تعارض توان بالقوه نابود کردن روابط، ورشکستگی و ضایع کردن مسیر پیشرفت را دارد ولی این نتایج منفی معمولاً از قصور در بکارگیری مدیریت تعارض و استفاده نکردن از روش‌های سازنده ناشی می‌شود. (گردان، ۱۹۹۹: ۲۷۲).

ادبیات غنی زبان فارسی به ویژه منظومه‌های حماسی و پهلوانی آن از جمله، شاهنامه را، شاید بتوان نمونه‌های بارزی از مدیریت تضاد میان فردی دانست؛ در این ارتباطات، تعارضات میان قهرمانان داستان که به زبان فخیم و زیبایی شعر بیان می‌گردند، لذت خوانش اثر ادبی را در خواننده صد چندان می‌سازد و فردوسی با استفاده از شگرد خارق‌العاده شاعری‌اش، تعارضات موجود در اشعارش را طوری به تصویر می‌کشد که گویی با تمامی مؤلفه‌های علم مدیریت تضاد و تعارض آشنایی کامل و وافر داشته است و لذا آمیختگی این دو عنصر یعنی شعر و تعارض، جذابیت این اشعار را در خواننده اثر بیشتر می‌سازد و این سطح چند بعدی افکار فردوسی به او این امکان را می‌دهد که لایه‌های متنوع و پنهان تفکراتش را در اشعارش آشکار سازد.

در خصوص شاهنامه و داستان‌های آن تا کنون تحقیقات متعددی صورت گرفته است اما تحقیقی با عنوان پژوهش حاضر که در بردارنده نظریات مدیریتی بالأخص مدیریت تعارض، همچنین اشکال نمود این تعارضات میان شخصیت‌های داستان‌های شاهنامه، که منظور نظر ما از این میان داستان «رستم و اسفندیار» است، صورت نپذیرفته است؛ البته به جز مقاله‌ای با موضوع «بررسی عنصر کشمکش در داستان سیاوش» که در آن هم بیشتر به بررسی عناصر داستان و طرح پرداخته شده است و تفاوت جستار حاضر که به انطباق مؤلفه‌های «مدیریت تعارض» و بررسی دلایل تعارضات میان رستم و اسفندیار، با استفاده از آراء نظریه پردازان مدیریت تعارض، می‌پردازد، با مقاله مذکور، کاملاً مشهود است و پژوهش حاضر از این نظر کاملاً نو و بدیع می‌نماید؛ بنابراین بر آن شدیم تا مؤلفه‌های مدیریت تعارض را با داستان رستم و اسفندیار شاهنامه تطبیق داده، میزان انطباق این معیارها را با توجه به الگوهای تضاد و تعارض بسنجیم؛ به دیگر سخن تحقیق حاضر در صدد پاسخگویی به سه سؤال است:

(۱) نوع تعارض شکل گرفته در داستان «رستم و اسفندیار» کدام است؟

(۲) عمده دلایل بروز تعارضات میان رستم و اسفندیار چیست؟

(۳) سبک مدیریتی شکل گرفته در داستان «رستم و اسفندیار» چه سبکی است؟

هدف این مقاله، بیشتر آشکار ساختن لایه‌های زیرین و پنهانی داستان «رستم و اسفندیار» است؛ با در نظر گرفتن این فرضیه، آنچه که بیش از هر موضوع دیگر، در مفهوم داستان سایه انداخته و نیازمند واکاوی و آشکار شدن است، مبحث تضاد و تعارض می‌باشد.

ابتدا لازم است قبل از ورود به مبحث اصلی، با برخی اصطلاحات و سطوح مدیریت تعارض آشنا گردیم.

### سطوح تعارض:

نظریه پردازان رفتار سازمانی، بر اساس معیارهای خود سطوح مختلفی از تعارض را ارائه کرده‌اند ولی همه آنها دربرگیرنده این سطوح است: (۱) شخصی (۲) میان فردی (۳) میان



گروهی. در بحث‌های رفتار سازمانی تأکید بیشتر بر تعارض‌های میان فردی و میان گروهی است. (محمدزاده و مهره‌ژان، ۱۳۷۵: ۳۲۵/ کینیکی و کریتنر، ۱۳۸۴: ۳۹۲).

دیوید کمرون تعارض میان فردی را بخش اساسی و فراگیر زندگی سازمانی می‌داند و معتقد است سازمان‌هایی که در آنها تضاد کمتری وجود دارد، عموماً در محیط‌های رقابتی با شکست مواجه می‌شوند (کمرون، ۱۳۸۳: ۷). تعارض بین فردی تعارضی است که «بین دو یا چند فرد رخ می‌دهد که دارای ارزش‌ها، آرزوها، سبک‌های ارتباطی و دیدگاه‌های متفاوت هستند.» (کرمی و گودرزی، ۱۳۸۲: ۷۸).

تعارض و تضاد لازمه تحرک و پویایی است و جامعه‌ای که بتواند این تناقض را به نحو کنترل شده پیش برد، جامعه‌ای موفق خواهد بود. «همواره و در همه جا، وقتی حادثه‌ای رخ می‌دهد، زمینه‌ای لازم است تأثیری؛ زمینه همان تعارض اشیاء و افراد جهان است» (سروش، ۱۳۵۷: ۳۳) وجود افراد مختلف با ویژگی‌های شخصیتی، نیازها، باورها، انتظارات و ادراکات متفاوت، بروز تعارض میان افراد را اجتناب ناپذیر می‌کند. دو دسته ابزار برای مدیریت تعارض وجود دارد؛ دسته نخست، موجبات تعارض که تحریک کننده تعارض هستند و دسته دوم، شامل تکنیک‌های حل تعارض اند که در این جستار، تأکید ما بیشتر بر روی دسته نخست یعنی موجبات تحریک تعارض است. «منظور از تحریک تعارض فراهم آوردن موقعیت‌هایی است که در آن نظریه‌ها و عقاید مختلف در معرض قضاوت گذاشته می‌شوند تا به وسیله یکدیگر مورد سنجش قرار گیرند. تحریک تعارض ممکن است این انگیزه و فرصت را در کارکنان ایجاد کند که اختلاف نظرهای خود را که مخفی نگه داشته‌اند، آشکار سازند.» (گریفین، ۱۳۷۴: ۳۳۲).

استفاده مؤثر از تعارض مستلزم شناخت و درک کامل ماهیت آن و همچنین علل خلق کننده و کسب مهارت در اداره و کنترل آن است که البته امروز به عنوان یکی از مهمترین مهارت‌های مدیریت به شمار می‌آید.

### مدیریت تعارض و سبک‌های آن



به طور کلی پنج روش پاسخگویی به تعارض وجود دارد که از آنها به عنوان سبک‌های مدیریت تعارض یاد می‌شود و معمولاً هر فرد در یکی از این سبک‌ها غالب است:

۱. رقابت: سبکی که در آن فرد دنبال اهداف و علایق خویش بدون توجه به دیگران است. ویژگی‌های این روش این است که اولاً غیر مشارکت جویانه و ثانیاً قدرت مدار باشد. فرد هر گونه قدرتی را که به نظر برسد برای بردن در موقعیت خاص مناسب است به کار می‌گیرد.

۲. سازش (تسلیم): این سبک نقطه مقابل رقابت است. فرد از علایق و اهداف خویش جهت تحقیق اهداف و ارضای نیازهای دیگران صرف نظر و چشم پوشی می‌کند. ویژگی مهم این روش از خود گذشتگی است ولی باز هم مشارکت جویانه است.

۳. اجتناب: زمانی که فرد اهداف و علایق خود را دنبال می‌کند نه علایق و اهداف دیگران را و بیشتر سعی بر آن دارد که از موقعیت تعارض طفره رود و یا آن را به تعویق اندازد.

۴. همکاری: این سبک نقطه مقابل سبک اجتناب است. در اینجا همکاری شامل تلاشی به منظور کار با دیگر افراد برای یافتن راه حلی است که موجب تحقق اهداف هر دو فرد بشود.

۵. مصالحه: هدف مصالحه یافتن برخی تدابیر و راه حل‌های قابل قبول برای هر دو طرف است که موجب تحقق نسبی منافع و تحقق اهداف هر دو طرف بشود. به عبارتی این سبک بینابین رقابت و سازش قرار دارد و نسبتاً مشارکت جویانه است.

در کل هیچ سطحی از تعارض نمی‌تواند در همه شرایط قابل قبول یا مردود باشد؛ امکان دارد یک نوع یا یک مقدار از تعارض در یک شرایط موجب افزایش سلامتی و تحقق هدف‌های سازمانی گردد که در آن حالت تعارض سازنده است ولی ممکن است در محیط و زمان دیگری بسیار مخرب باشد و تعارض هنگامی مخرب است که:

(۱) موجب تضعیف عزت نفس شود

(۲) توجه را از فعالیت‌های مهم دور سازد



۳) موجب دو قطبی شدن افراد و کاهش همکاری شود

۴) منجر به رفتارهای مضر و غیر مسئولانه شود

### بررسی مفاهیم «مدیریت تعارض» در داستان «رستم و اسفندیار»:

قرن سوم هجری، دورانی که زبان عربی بر جان جهان ریشه انداخته بود، استاد طوس، زبان پارسی را با هنر بی بدیل شاعری‌اش احیا ساخت، او در اثر بی شک گران سنگ خویش یعنی شاهنامه که جلوه‌های ادبی و هنری آن، زیور پیکره شکوهمند ادب پارسی است، مبانی اسطوره‌ای، پهلوانی و تاریخی را در هم می‌آمیزد، زبان فردوسی در بیان افکار مختلف، ساده و روان و در همان حال به نهایت جزیل و متین است. اینکه شاهنامه از نظر طبقه بندی ادبی جزء کدام نوع ادبی قرار می‌گیرد و ویژگی‌های صورت و محتوایی کدام نوع ادبی را بیشتر در خود دارد، می‌تواند پرسشی نو و قابل طرح در شاهنامه پژوهی باشد. اشاره مکرر و صریح فردوسی به داستانی و روایی بودن شاهنامه می‌تواند رویکردی از نظرگاه داستان و عناصر آن که تعارض و کشمکش از ملزومات آن می‌باشد را به روی خوانندگان این اثر بگشاید. در این میان تشابه عمیقی که میان مفاهیم و شاخصه‌های «مدیریت تعارض» و عنصر کشمکش از ملزومات «طرح» یا «پیرنگ» داستان، وجود دارد در خور توجه است؛ این عناصر داستانی، پیرنگ یا طرح از شاخص‌ترین و بنیادی‌ترین عناصر است به این دلیل که طرح، نقشه کار یا رئوس مطالب یا چارچوب داستان است. (یونسی، ۱۳۹۲: ۲۰)

فورستر در تعریف طرح می‌گوید: « طرح نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۹۴: ۱۱۸) با توجه به این امر که حوادث هر داستان به وسیله شخصیت‌های داستان آفریده می‌شود، لذا پیرنگ با قهرمان (شخصیت) آمیختگی نزدیکی دارد و بر یکدیگر تأثیر گذارند؛ همچنین «از مقابله این شخصیت‌ها باهم کشمکش به وجود می‌آید، بنابراین پیرنگ همیشه با کشمکش سروکار دارد؛ یعنی از برخورد عمل شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان با عمل شخصیت‌های مخالف و مقابل کشمکش داستان آفریده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۱) با در نظر گرفتن این مطلب می‌توان کشمکش را تقابل و درگیری ذهن، لفظ، عمل، عاطفه و اخلاق دو یا چند شخصیت با

یکدیگر یا خود شخصیت با خود تعریف کرد. تضاد و تعارض در میان شخصیت‌ها باعث زیبایی و جذابیت داستان می‌شود یعنی اگر تضادی در داستان نباشد، روایت به سوی نقل ساده و بدون تحرک پیش می‌رود. داستان رستم و اسفندیار یکی از زیباترین و در عین حال تأثیرگذارترین داستان‌های شاهنامه است؛ داستان تعارض و جنگ دو پهلوان اسطوره‌ای است که سراسر زندگی آنها در جنگ با بدی گذشته و اکنون بر سر باورهای خود و ارزشهای که بر آنها معتقدند بر روی هم شمشیر کشیده‌اند، بی شک هر کس اندک مطالعه در شاهنامه دارد با این داستان به خوبی آشناست اما برای درک و دریافت بهتر تحلیل‌ها به ذکر خلاصه این داستان می‌پردازیم.

### خلاصه داستان رستم و اسفندیار

داستان از اینجا آغاز می‌شود که گشتاسپ، پادشاه ایران، سپاهی را به سرکردگی اسفندیار که شاهزاده و پهلوانی دلیر است و در عین حال رویین تن و آسیب‌ناپذیر به جز چشم‌های او که مورد گزند واقع می‌شود؛ که پدر وعده پادشاهی به او داده است اما این امر را مشروط به کاری دانسته که عملی شدنش کاری ناممکن است؛ او ناگزیر است برای رسیدن به پادشاهی، بزرگترین پادشاه ایران زمین را متقاعد و مطیع خود سازد و دست بسته روانه دربار نماید. اسفندیار در نبرد خود با رستم اول بار او را بر زمین می‌افکند اما به او مهلت می‌دهد. دلاور باتجربه، با مهلت ستاندن از پهلوان جوان از مهلکه می‌گریزد و با کمک پدر و چاره‌جویی از سیمرغ آگاه می‌شود که دو چشم اسفندیار آسیب‌پذیر است پس برای بار دوم به رزمگاه می‌آید و تیر را مستقیم به سوی چشمان اسفندیار نشانه می‌گیرد و پهلوان جوان را بر خاک می‌افکند.

### انواع تعارض در داستان «رستم و اسفندیار»:

#### ۱- اختلاف از نظر شخصیت:

شخصیت به عنوان عنصری مهم و کارکردی در زندگی، علی‌الخصوص در تعارضات شکل‌گیرنده میان افراد، کلیدی‌ترین نقش را ایفا می‌کند. «شخصیت در اصطلاح عامه کاربردهای گوناگونی دارد: برخی مواقع به بلندی مقام اشاره دارد، مثل عبارت «شخصیت‌های علمی کشور»؛ گاهی اوقات به صفات اخلاقی همچون شجاعت، ادب و

مناعت طبع اشاره دارد و حتی گاهی در تقسیم بندی افراد، آنها را به «با شخصیت» و «بی شخصیت» تقسیم می کنند. این تعدد مفاهیم و ابهامات از پیچیدگی شخصیت ناشی می شود. حتی نظریه پردازان شخصیت نیز گرفتار چنین وضعیتی بوده اند؛ عده ای تأثیر ناخودآگاه را در شخصیت یادآور می شوند و عده ای اهمیت خودآگاه را برجسته می کنند. به لحاظ زمانی عده ای از نظریه پردازان به اسارت انسان در گذشته و تاریخ تأکید می کنند. عده ای به اهمیت محیط خارجی اشاره و عده ای نقش وراثت را برجسته می کنند. به نظر می آید که شخصیت شناسی این نظریه پردازان به فیل شناسی کوران می ماند و هر یک جنبه هایی از آن را مورد مطالعه و تأکید قرار می دهند.» (قلی پور، ۱۳۹۳: ۱۸۶)

به نظر می رسد یکی از اصلی ترین شاخه های شخصیت هر فرد را ناخودآگاه آن فرد تشکیل می دهد. عمده عوامل به وجود آورنده شخصیت را می توان وراثت و عوامل اجتماعی و محیطی تلقی کرد «بدین معنا که از یک سو عوامل محیطی در چارچوب امکانات و محدودیت های فیزیولوژیکی و ساختار توارثی تأثیر دارند و از سوی دیگر، توانایی های بالقوه، که عمدتاً محصول توارث اند، هنگامی می توانند شکوفا شوند و از قوه به فعل در آیند که محیط مناسبی برای شکوفا شدن داشته باشند.» (زارعی متین، ۱۳۹۴: ۱۰۱)

این جنبه از شخصیت اسفندیار یعنی بخش بالقوه شخصیتش با پیشنهاد پدر برای بدست آوردن تاج و تخت، با سویه ای منفی تحت تأثیر عوامل محیطی و اطرافیانش شکوفا می شود و سرمنشأ تعارض برای قدرت جویی می گردد.

به گیتی نداری کسی را همال	مگر بی خرد، نامور، پور زال
که او راست تا هست زاوولستان	همان بُست و غزنین و کاوولستان
به مردی همی ز آسمان بگذرد	همی خویشتن کهتری نشمرد
سوی سیستان رفت باید کنون	به کار آوری زور و بند و فسون
برهنه کنی تیغ و کوپال را به بند آوری رستم زال را	
که چون این سخن ها به جای آوری	ز من نشنوی زین سپس داوری



(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۳۶۵)

«همچنین پژوهشگران بیان می‌کنند که دقیقاً نمی‌توان تعیین کرد که کدام جنبه‌های ماهیت انسان از توانایی‌های توارثی سرچشمه می‌گیرد و کدام جنبه‌ها نتیجهٔ یادگیری از محیط است.» (زارعی متین، ۱۳۹۴: ۱۰۱)

### ۱-۱- قدرت طلبی

اسفندیار دارای شخصیتی قدرت طلب است «شخصیت قدرت طلب یا ماکیاولیست، تحت تاثیر تعالیم ماکیاولی است که چگونگی کسب، حفظ و به کارگیری قدرت را تعلیم داد. افرادی با چنین ویژگی شخصیتی دیگران را دستاویز خود قرار می‌دهند و باور دارند که هدف، وسیله را توجیه می‌کند. کارهای اینگونه افراد معمولاً غیر اخلاقی تلقی می‌شود. (قلی پور، ۱۳۹۳: ۲۱۵)

جاه طلبی و قدرت جویی اسفندیار زمانی که تخت را از پدر می‌خواهد به خوبی مشهود است:

پس اسفندیار، آن یل پیل تن	بر آورد از درد آنگه سخن
بدو گفت شاهها، انوشه بُدی	تویی بر زمین فره ایزدی
سر داد و مهر از تو پیدا شده ست	همان تاج و تخت از تو زیبا شده ست
تو شاهی پدر، من تو را بنده‌ام	همیشه به رای تو پوینده‌ام
تو دانی که ارجاسب از بهر دین	بیامد چنان با سواران چین
بخوردم من آن سخت سوگندها	بپذرفتم آن ایزدی پندها
که هر کس که آرد بدین در شکست	دلش تاب گیرد شود بت پرست
وز آن پس که ارجاسب آمد به جنگ	بهر گشتم از جنگ دشتی پلنگ
مرا خوار کردی به گفت گرزم	که جام خورش خواستی روز بزم
ببستی تن من به بند گران	ستونها و مسمار آهنگران
چو جاماسپ آمد مرا بسته دید	وز آن بستگی‌ها تنم خسته دید
مرا پادشاهی پذیرفت و تخت	بر آن نیز چندی بکوشید سخت
بدو گفتم: این بندهای گران	به زنجیر و مسمار آهنگران





بمانم چنین هم به فرمان شاه  
به یزدان نمایم به روز شمار  
مرا گفت: گر پند من نشنوی  
نخواهم سپاه و نخواهم کلاه  
بنالم ز بد گوی با کردگار  
بسازی ابر تخت با بد خویی

همی گفستی از باز بینم تو را  
سپارم تو را افسر و تخت عاج  
مرا از بزرگان بر این شرم خاست  
ز روشن روان برگزینم تو را  
که هستی به مردی سزاوار تاج  
که گویند گنج و سپاهت کجاست  
بهانه کنون چیست بر من؟ چه ام؟  
پس از رنج، پویان ز بهر که ام؟

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۳۶۵)

«همه ما کم و بیش قدرت طلبیم و به طور آگاهانه یا نیم آگاه، حيله‌های سلطه‌جویی را از آغاز تا پایان زندگی مان دنبال می‌کنیم تا حیات واقعی مان را مخفی نموده و در این فرآیند، خود و هم‌نوعانمان را به سطح اشیاء تنزل دهیم تا بتوانیم بر آنها کنترل داشته باشیم. اما باید دانست که هیچ کس از بدو تولد اقتدار گرا نیست به عبارت دیگر در ایجاد و تقویت گرایی موثرند.» (قاسمی و برندگی، ۱۳۹۰: ۲۵)

## ۱-۲- عزت نفس

از دیگر ویژگی‌های مهم شخصیتی، عزت نفس است که به میزان توانایی درونی افراد، متغیر است. «عزت نفس به میزان دوست داشتن یا تنفر از خود دلالت دارد؛ یعنی فرد تا چه اندازه در یک خود ارزیابی کلی احساس خود ارزشمندی می‌کند. این میزان در بین افراد متفاوت است.» (قلی‌پور، ۱۳۹۳: ۲۱۷) رستم درست برعکس اسفندیار نه تنها قدرت طلب نیست بلکه دارای عزت نفس هم هست چنانکه در جواب پیغام اسفندیار چنین پاسخ می‌دهد:

چو بشنید رستم ز بهمن سخن  
چنین گفت: که آری شنیدم پیام  
ز من پاسخ این بر به اسفندیار  
هر آنکس که دارد روانش خرد  
پر اندیشه شد نامدار کهن  
دلَم شد به دیدار تو شاد کام  
که: ای شیر دل، مهتر نامدار!  
سرِ مایه کارها بنگرد



چو مردی و پیروزی و خواسته  
و را باشد و گنج آراسته  
بزرگی و گردی و نام بلند  
به نزد گرانمایگان ارجمند  
به گیتی بر آن سان که اکنون تویی  
نباید که داری سر بد خویی  
باشیم بر داد و یزدان پرست  
نگیریم دست یدی را به دست  
و گر جان تو بسپرد را آاز  
شود کار بی سود بر تو دراز  
(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۳۶)

### ۱-۳- خود شیفتگی<sup>۱</sup>

از دیگر ویژگی‌های پر تاثیر در شکل‌گیری تعارض میان فردی احساس خود شیفتگی شخصیتی یک فرد در درون خویش است؛ «بر اساس مطالعات، افراد خود شیفته تصور می‌کنند در سیستم‌های مدیریتی بسیار بهتر از دیگرانند و دوست دارند که دیگران نیز آنها را تحسین، تأیید و ستایش کنند. افراد خود شیفته برای خود برتری خاصی قائل‌اند و تصور می‌کنند دیگران کمتر از آنها هستند و خداوند دیگران را برای خدمت به آنها آفریده است.» (قلی‌پور، ۱۳۹۳: ۲۲۳) اسفندیار نیز از این قاعده مستثنی نیست و چنان غرق در غرور و خودپسندی است که همه حتی رستم - یگانه یل پر توان - را نیز خوار می‌شمارد. از تبعات منفی این عارضه می‌توان به نکوهش اسفندیار نژاد رستم را و نیز ستایشش از خاندان و نژاد خویش اشاره کرد:

چنین گفت با رستم اسفندیار      که: ای نیکدل، مهتر نامدار!  
من ایدون شنیدستم بخردان      بزرگان و بیدار دل موبدان  
از آن برگزیده نیاکان تو      سرافراز و دیندار و پاکان تو  
که دستان بد گوهر دیو زاد      به گیتی فزونی ندارد نژاد  
فراوان ز سامش نهان داشتند      همی رستخیز جهان داشتند  
تنش تیره بُد، موی و رویش سپید      چو دیدش، دل سام شد ناامید  
بفرمود تا پیش دریا برند      مگر مرغ و ماهی و را بشکرند

بیامد بگسترد سیمرغ پر      ندید اندر او هیچ آیین و فر



ببردش به جایی که بودش کنام  
 ز دستان مر او را خورش بود کام  
 خجسته بزرگان و شاهان من  
 نیای من و نیک خواهان من  
 ورا بر کشیدند و دادند چیز  
 فراوان بر این سال بگذشت نیز  
 (شاهنامه، ۱۳۸۷: ۳۷۲)

## ۲- اختلاف در نگرش طرفین

از دیگر دلایل مهم تضاد میان رستم و اسفندیار اختلاف در نگرش آنهاست، رستم طرفدار اجرای یک برنامه مثبت و گسترش خوبی و عدالت برای همه به یک میزان است، اولویت برای او اولویت همگانی است حال آنکه برای اسفندیار این نگرش در سودمندی فردی خلاصه می‌شود او در جستجوی منافع فردی خویش است و به اندیشه‌های خویش باور ندارد چرا که «هرگاه فرد نسبت به انجام رفتاری باور داشته باشد، آن رفتار با نتایج مثبت همراه خواهد بود.» (جوادین، ۱۳۹۳: ۹۳)

رستم قهرمان ملی و مدافع نیکی است، او انسانی است که از اصل و منطق و واقعیت پیروی می‌کند و قصد برقراری تعادل و تعاون حتی میان اسفندیار و گشتاسپ را دارد و با هیچ یک از آنها مخالف نیست:

خنک شاه کو چون تو دارد پسر  
 به بالا و فرت نبازد پدر  
 (شاهنامه، ۱۳۸۷: ۳۷۰)

رستم مدام اسفندیار را از جنگ بر حذر می‌دارد و در اشاره به اسفندیار می‌گوید:  
 برابر همی با تو آیم به راه  
 کنم هر چه فرمان دهی پیش شاه  
 (همان: ۳۶۹)

در مقابل اسفندیار لبریز از جاه طلبی و غرور است؛ در وجود وی دین و دولت با هم گره خورد

چو از رستم اسفندیار این شنید  
 بخندید و شادان دلش بر دمید  
 بدو گفت کز رنج و کردار تو  
 شنیدم همی درد و تیمار تو



کنون کارهایی که من کرده‌ام      ز گردن کشان سر برآورده‌ام  
نخستین کمر بستم از بهر دین      تهی کردم از بت پرستان زمین  
(همان: ۳۷۳)

داستان رستم و اسفندیار، بازگو کننده فضای حاکم بر ایران در عهد گشتاسپ است؛ اسفندیار مجاهد و مبلغ دین زرتشت است، او فردی آرمانگرا و احساسی است و رستم انسانی جهان دیده و اعتدال جوست که تابع منطق و واقعیت است، اما این دو ناخواسته رو در روی هم قرار می‌گیرند و به جنگی تن در می‌دهند که پایانی شوم را در بردارد.

### سبک مدیریتی شکل گرفته در داستان رستم و اسفندیار:

سبک‌های گوناگونی برای مدیریت تعارض تعریف شده است اما از آنجا که نوع تعارض میان رستم و اسفندیار از نوع غیر کارکردی است سبک مدیریتی شکل گرفته در این نوع تعارض در اعتقاد صاحب‌نظران این علم از پنج حالت خارج نیست که عبارتند از: رقابت، همکاری مبتنی بر اعتماد، اجتناب، نرمش، سازش و مصالحه. که در خصوص هر یک از موارد مذکور پیشتر به تفصیل سخن رفته است. سبکی که اسفندیار از آن در برابر رستم سود می‌جوید سبک «رقابت» است، «رقابت تلاشهای قانونمند برای کسب هدف بدون مداخله رقیب را گویند. هنگامی که شخصی در جستجوی دستیابی به هدفها یا افزایش منافعش بدون در نظر گرفتن تاثیر آن بر طرف دیگر تعارض باشد، رقابت می‌کند تا سلطه خودش را برقرار سازد.» (رضائیان، ۱۳۹۲: ۷۰) اما سبک رستم، نقطه مقابل شیوه اسفندیار، یعنی سبک «سازش» است؛ او بارها از در پند و نصیحت وارد می‌شود و در صدد است تا اسفندیار را از ایده‌ها و تفکرات خام و سلطه‌جویانه به دور سازد چنانچه در پاسخ پیغام دعوت به جنگ اسفندیار اینگونه پاسخ می‌دهد:

تو بر راه من بر ستیزه مریز      که من خود یکی مایه‌ام در ستیز  
تو آن کن که از پادشاهان سزااست      مگرد از پی آنک آن نارواست  
به مردی ز دل دور کن خشم و کین      جهان را به چشم جوانی مبین



به دل خرمی دار و بگذر ز رود  
تو را باد از پاک یزدان درود  
گرامی کن ایوان ما را به سور مباد از پرستنده خویش دور

(شاهنامه، ۱۳۸۷: ۳۶۹)

«سازش روشی است که در آن یکی از طرفین تعارض می‌خواهد طرف دیگر را آرام سازد و منافع او را بر منافع خود مقدم می‌دارد تا روابطشان حفظ شود.» (رضائیان، ۱۳۹۲: ۷۲)

### نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه در بررسی و انطباق مؤلفه‌های مدیریت تعارض با داستان «رستم و اسفندیار» به دست آمد می‌توان گفت: فردوسی علی‌رغم استادی‌اش در تلفیق اسطوره و تاریخ با شعر، در تلفیق عناصر مدیریتی با ادبیات نیز دستی دارد. او شاعری است توانمند که در فراسوی مفاهیم پهلوانی و اساطیری، مفاهیم مدیریتی به خصوص مدیریت تعارض را به زیبایی در اشعارش بازتابانده است و تضادهای میان شخصیت‌های داستان را به گونه‌ای به تصویر کشیده است که به داستان‌هایش پویایی و تحرک می‌بخشد و لذت خوانش اشعارش را برای مخاطب صدچندان می‌سازد. طبق بررسی‌های انجام یافته در داستان «رستم و اسفندیار» می‌توان نتیجه گرفت:

- ۱) تعارض موجود در داستان «رستم و اسفندیار» از نوع تعارض غیر کارکردی میان فردی است که در نهایت به مرگ اسفندیار ختم می‌شود.
- ۲) عمده دلایل بروز این تعارضات ناشی از عوامل متعددی چون اختلاف از نظر شخصیت، قدرت طلبی اسفندیار و اختلافات روحی و روانی طرفین است.
- ۳) سبکی که اسفندیار از آن در برابر رستم سود می‌جوید سبک «رقابت» و در مقابل سبک رستم، سبک «سازش» است.



## پی‌نوشت

۱. خود شیفتگی به نارسیس، افسانه یونان باستان برمی‌گردد فردی که خود شیفته شد و در اثر خود شیفتگی جان سپرد. بسیاری از انسان‌ها دوست دارند محور توجه باشند؛ عده‌ای از انسان‌ها شیفته خودند و دوست دارند ساعت‌های زیادی به خودشان در آینه نگاه کنند. آنها تصور می‌کنند که ویژگی‌ها و استعدادهای برتری نسبت به دیگران دارند. (ر.ک. مدیریت رفتار سازمانی، آراین قلی‌پور، ۱۳۹۲، ص ۲۲)

۲. *Niccolo Machiavelli*



## منابع

- راینز، استیفن پی (۱۳۷۴)، مدیریت رفتار سازمانی، ترجمه علی پارسائیان و سید محمد اعرابی، تهران: موسسه مطالعات و پژوهش‌های بازرگانی.
- رضائیان، علی (۱۳۹۲)، مدیریت تعارض و مذاکره (مدیریت رفتار سازمانی پیشرفته)، تهران: سمت.
- زارعی متین، حسن (۱۳۹۴)، مدیریت رفتار سازمانی پیشرفته، تهران: آگه.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۵۷)، تضاد دیالکتیکی، تهران: حکمت.
- سیدجوادین، سیدرضا (۱۳۹۳)، مدیریت رفتار سازمانی، تهران: نگاه دانش.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷)، شاهنامه، تهران: فراروی.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.
- قاسمی، وحید و بدری برندگی (۱۳۹۰)، «بررسی جامعه‌شناختی شخصیت قدرت طلب»، مجله جامعه‌شناسی کاربردی، سال بیست و دوم، شماره سوم، صص ۴۰-۲۳.
- قلی‌پور، آرین (۱۳۹۳)، مدیریت رفتار سازمانی (رفتار فردی)، تهران: سمت.
- کرمی، مرتضی و احمد گودرزی (۱۳۸۲)، «مدیریت تعارض»، مجله مدیر ساز، شماره دوازدهم، صص ۷۶-۸۶.
- کمرن، کیم اس و دیوید. ای. وتن (۱۳۸۳)، مدیریت تعارض، ترجمه سید مهدی الوانی و حسن دانائی فرد، کرج: موسسه تحقیقات و آموزش مدیریت.
- گریفین، مورهد (۱۳۷۴)، رفتار سازمانی، ترجمه سید مهدی الوانی و غلامرضا معمارزاده، تهران: مروارید.



محمدزاده، عباس و آرمن مهر وژان (۱۳۷۵)، رفتار سازمانی نگرش اقتضایی، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، عناصر داستان، تهران: سخن.

میر کمالی، سید محمد (۱۳۷۱)، «مدیریت تعارض»، مجله دانش مدیریت، شماره نوزدهم، صص ۴۸-۵۹.

یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲)، هنر داستان نویسی، تهران: نگاه.

*Coffey, Robert E., Curtis W. Cook and Philip L. Hunsaker, Management and Organizational Behavior, Illinois: IRWIN, 1994.*

*Gordon, Judith R. Organizational Behavior: A Diagnostic Approach, Sixth edition, New jersey: prentice- Hall Inc., 1999.*

*Walls, Jr. J.A. and R.Robert Callister, "Confict and Its Management", Journal of Management, No.3, 1995, p.517.*







## نگاهی به دو حیران (حکیم نیشابور و جمیل صدقی زهاوی)

عباس یداللهی فارسانی<sup>۱</sup>

### چکیده

حکیم و فیلسوف نیشابور، عمر خیام، که به جهت دیدگاه‌های نوینش نه تنها در ایران، بلکه در جهان عرب نیز شهرت زیادی به دست آورد. وی از جمله بزرگان و اندیشمندان والا در گستره ادبیات فارسی است که توانست بر تارک آن خوش درخشد. جمیل صدقی زهاوی نیز از جمله شعرای معاصر عراق است که از خود میراث ادبی گران‌سنگی را به جا گذاشته است. وی با افکار و اندیشه‌های بسیاری از بزرگان ادب پارسی به ویژه خیام نیشابوری آشنا بوده است و رباعیات وی را به زبان عربی برگردانده است. با توجه به علاقه و اهتمام زهاوی به میراث ادب پارسی و تأثیرپذیری وی از بزرگان ادب پارسی به ویژه عمر خیام، در این گفتار برآنیم تا در قالب ادبیات تطبیقی و با تکیه بر روش تحلیلی - وصفی به بررسی برخی از درون‌مایه‌های مشترک میان شعر عمر خیام و زهاوی بپردازیم. این پژوهش در نهایت به این نتیجه دست یافت که نابسامانی و آشفتگی اوضاع سیاسی و اجتماعی روزگار هر دو شاعر و تکیه کردن آن دو بر عقل در فهم مفاهیم متافیزیک، از مهمترین دلایلی بود که باعث شد این دو شاعر با هنجارهای حاکم بر جامعه به مقابله برخیزند و در پاسخ به امور متافیزیک به «نمی دانم» اکتفا کنند.

**کلید واژه‌ها:** ادبیات تطبیقی، عمر خیام، جمیل صدقی زهاوی، اندیشه‌های مشترک.

<sup>۱</sup> [farsiabas@gmail.com](mailto:farsiabas@gmail.com) استادیار گروه زبان و ادبیات عرب. دانشگاه شهید چمران اهواز.



## مقدمه

ادبیات تطبیقی از لایه لای واکاوی و بررسی آفرینش‌های هنری در میان جوامع مختلف به دنبال ایجاد پیوند میان اندیشه‌های گوناگون میان آفرینندگان هنری است تا از این راه شالوده‌های فکری اندیشمندان و متفکران فرهنگ‌ها و سنن مختلف را مورد بررسی و دقت نظر قرار دهد و ادبیات را در تمامی فرهنگ‌ها به مثابه پیکره منسجمی بنیان نهد. به دیگر سخن «رسالت ادبیات تطبیقی آشکار ساختن اصالت روح قومی در پیوند و ارتباط با روح انسانها در گذشته و حال است» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۲۰-۱۹).

از آنجایی که ادبیات فارسی و عرب از دیرباز پیوندی ناگسستنی و نزدیک با یکدیگر دارند در مضامین ادبی از اشتراکات بسیاری برخوردارند؛ از جمله این مقوله می‌توان به درون مایه‌های فلسفی و فکری میان عمر خیام نیشابوری و جمیل صدقی زهاوی، شاعر معاصر عراق، اشاره کرد. از برجسته‌ترین ویژگی‌های مشترک میان این دو شاعر می‌توان به حیرت و سرگردانی آنها در فهم اسرار هستی و خردگرایی اشاره کرد. هر دو تلاش کردند تا از رموز هستی با کمک عقل و استلال عقلی پرده بردارند، اما در نهایت سر تسلیم فرود آوردند و به "نمی‌دانم" اکتفا کردند.

اگر بخواهیم نقش اوضاع سیاسی و اجتماعی را در تکوین این افکار بررسی کنیم شباهت‌هایی را میان عصر هر دو شاعر می‌یابیم؛ از جمله این شباهتها می‌توان به نقش نابسامان و آشفته اوضاع سیاسی و اجتماعی و رواج فساد حکومتی و اداری و طوفانهای سیاسی سهمگین و شیوع استبداد و سرکوب آزاداندیشی از جانب دولتهای حاکم اشاره کرد. هر دو در عصری می‌زیستند که بیگانگان بر کشورشان تسلط داشتند و زمام امور را به دست گرفتند؛ در عصر خیام ترکان سلجوقی و در روزگار زهاوی ترکان عثمانی و نیروهای اشغالگر انگلیس بر جامعه و نظام سیاسی حکمرانی می‌کردند.



با تأمل در دیوانهای شعری زهاوی به این نکته دست می‌یابیم که زهاوی به طور ویژه‌ای از ادبیات فارسی به خصوص اندیشه‌های خیام تأثیرات فراوانی پذیرفته است و در برخی از آثار نثری خود به اظهار نظر درباره برخی از بزرگان ادب پارسی پرداخته است و این امر نشان دهنده شناخت و علاقه وی به ادبیات فارسی است (ادهم، ۱۹۳۷م: ۴۳)؛ علاوه بر این وی از کسانی بود که در هزاره گرامیداشت فردوسی (۱۳۱۳هـ) شرکت کرده بود و دو قصیده در تجلیل از حکیم توس به زبان فارسی و عربی سرود که قصیده عربی ۸۷ بیت است. تأثیرپذیری زهاوی از ادب پارسی موضوعی است که پژوهشگران ادبیات فارسی یا از آن غافل بوده‌اند و یا به ندرت به آن توجه داشته‌اند (محمدی ب، ۱۳۷۰: ۸۵).

### پیشینه پژوهش

شعر این دو شاعر از جنبه‌های مختلفی مورد تجزیه و تحلیل پژوهشگران قرار گرفته و زوایای مختلف شعرشان مورد تحلیل و مذاقه قرار گرفته است، اما تا کنون پژوهش مستقلی در چارچوب ادبیات تطبیقی به بررسی و تحلیل موضوعات شعریشان و ریشه‌یابی دلایل حیرت و سرگردانی این دو نپرداخته است و پژوهش حاضر دستاورد جدیدی در حوزه تحلیل شعر آنها می‌باشد.

### دلیل انتخاب موضوع

با توجه به آشنائی فراوان جمیل صدقی زهاوی با شاعران ایران زمین از جمله حافظ، مولوی، خیام و فردوسی و تمجید و تکریم وی از شعرای نامدار فارسی زبان، این پژوهش تلاش می‌کند تا آراء و افکار زهاوی را در تعامل با اندیشه‌های خیام نیشابوری آشکار کند. با توجه به اینکه وی از جمله شعرای عراقی‌ای بود که به زبان فارسی نیز شعر سروده است، و رباعیات خیام را به زبان عربی ترجمه کرد و از خلال آشنائی با خیام از دیدگاه‌های وی تأثیر پذیرفت.



### نگاهی به اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر خیام و زهاوی

آن طور که در کتب معتبر تاریخ ادب آمده است خیام در نیمه اول قرن پنجم و ششم می زیسته است که این دو قرن به عصر خیام شهرت یافته است؛ حوادث تند و تلخی در این دوران در زادگاه شاعر به وقوع پیوسته است. از مهمترین این رخدادها درگیریهای فرقه ای و مذهبی اشعری و معتزلیان بوده است. خیام خود در «رساله جبر و مقابله» می گوید: «دچار زمانه‌ای شدیم که اهل علم از کار افتاده و جز عده کمی باقی نمانده‌اند که از فرصت برای بحث و تحقیقات علمی استفاده کنند. بر عکس حکیم نمایان دوره‌ی ما همه دست اندرکارند که حق را به باطل بیامیزند، جز ریا و تدلیس ندارند، اگر دانش و معرفتی نیز دارند، صرف اغراض پست جسمی می کنند. اگر به انسانی مواجه شوند که در جستجوی حقیقت صادق و راسخ است و روی از باطل و زور می گردانند و گرد تدلیس و مردم فریبی نمی گردد، او را مرهون و شایسته استهزاء می دانند» (دشتی، ۱۳۸۱: ۸۷).

خیام اهل علم را در روزگار خود نابود شده می داند که جز ریا و تزویر و نفاق چیزی بر جامعه حکمفرما نیست، در مقایسه با قرون پیش از خود دریافته است که پادشاهان و سلسله های گذشته بدون توجه به دین علما و اهمیت دادن به آزادی فکر و عقیده و بخشش صله های فراوان باعث رواج کانون علم و دانش شدند و راه را برای نوآوریهای علمی فراهم کردند.

ابن قفطی در "تاریخ الحکما" درباره خیام می گوید: «چون مردم تاریخ زمانش در استواری عقاید مذهبی او به گمان افتاده بودند و بگومگویی راه افتاده بود، خیام بر جان خود بیمناک شد، عنان قلم در کشید و از بیم غوغای عوام به حج رفت. هنگام ورود به بغداد، در راه به روی خود بست و از دیدار مریدان و مشتاقان اجتناب کرد. پس از برگشتن از حج در کتمان اسرار خویش کوشید و متظاهر به عبادت گردید» (همان: ۳۰).

جمیل صدقی زهاوی فرزند محمد فیضی در سال ۱۸۶۳ م (۱۲۸۰ هـ) در بغداد از پدر و مادری کرد زبان دیده به جهان گشود. از همان اوان جوانی علاقه مند به مطالعه و غور در مسائل علوم



طبیعی داشت و به دنبال مطالعه آثاری بود که این خواسته او را برآورده کند. اولین مجله ای که با آن آشنا شد و علاقه زیادی بدان پیدا کرد «المقتطف» بود، زیرا حاوی روایت ها و دستاوردهای جدید در زمینه علوم طبیعی بود که به زبان عربی و ترکی منتشر می شد. از آنجایی که زهاوی به نیکویی به زبانهای فارسی و ترکی و عربی آشنا بود از خلال مطالعه این مجله با عقاید بزرگان ادب غرب چون "ویکتور هوگو" و "شکسپیر" و "داروین" و "گوستاو لوبون" آشنا شد. وی در طول حیاتش در کارهای سیاسی و انتشار روزنامه و تدریس دروس فلسفه فعالیت داشت. مدیر چاپخانه "الولایه" و سردبیر روزنامه رسمی «الزوراء» و نماینده مجلس و عضو دادگاه تجدید نظر بغداد بود (فاخوری، ۱۹۹۱م: ۴۵۱).

در کنار فعالیت های سیاسی و ادبی به مطالعات فلسفی پرداخت و با اقامت در آستانه و استانبول در مؤسسه دارالفنون به تدریس فلسفه پرداخت، اما پس از مدتی مجبور به ترک آنجا شد. دوران زندگی زهاوی مقارن با حکومت استبدادی ترکان عثمانی و اشغال کشورش توسط نیروهای انگلیسی بود. در نتیجه شیوع ناامنی و هرج و مرج از یک سو و استبداد دولت عبدالحمید و گسترش فقر و جهل و فساد حکومتی از سوی دیگر از زهاوی شخصیتی سنت شکن و عصیانگر و معترض ساخت؛ البته نباید ویژگیهای روحی و شخصیتی او را در این باره نادیده گرفت. وی اصولاً دارای شخصیتی تندخو و دردمند و متهور بود و از دوگانگی عقیده و نظر به خصوص در مسائل سیاسی برخوردار بود (زهاوی الف ۱۹۷۲م: مقدمه)، و به همین خاطر برخی از ناقدان ادبی بر این باورند که زهاوی ابوالعلائی عقل و خردورزی روزگار است، اما ابوالعلائی که با فرهنگ غرب و اروپا آشنا و مسلح به سلاح علم و آگاهی بود (زیات، ۱۹۵۲م: ۳۶۷).

خود وی می گوید: «در کودکی "دیوانه" نامیده می شدم به خاطر رفتار غیر عادی ام، و در دوران جوانی "سبک سر" به خاطر گرایشم به طرب، و در میانسالی "جسور" به خاطر مبارزه



ام با استبداد، و در سالخوردگی "زندیق" به خاطر آشکار کردن آرای فلسفی ام» (فاخوری، پیشین: ۴۵۲).

## تحلیل بن مایه های شعری خیام و زهاوی

### شک و حیرت در اسرار هستی

انسان پیوسته در تلاش بوده است تا با تفکر در جهان پیرامون خود از حقیقت رمزآلود آن پرده بردارد؛ جهان آفرینش مأمن خوبی برای تفکر در نظام خلقت بوده است. بنابراین اندیشمندان خود را در دامن آن افکندند تا با کمک آن بتوانند به شناختی از آن دست یابند. آن طور که خیام در طول حیاتش متصف به القابی چون "حجۀ الحق" و "فیلسوف الزمان" و "امام" و "حکیم" بوده است و از سویی دیگر در علوم رایج زمان خود چون جبر و ریاضی و نجوم و ... سرآمد بوده آیا می توانست با این همه دانش وسیع در راز هستی و عقاید گذشتگان به خود تردید راه ندهد؟ «فرنان هنری» که رباعیات خیام را از انگلیسی به فرانسوی ترجمه کرده چنین پنداشته است که «خیام حکیمی است که برای وقوف به راز دهر بسیار کوشیده است و شاید هیچ وقت از فکر و اندیشه در اسرار عالم فارغ نبوده ... ولیکن چون اسرار عالم را بالاتر از دسترس استعداد و استطاعت خود دیده، تقلا کرده و چون به مراد خود نمی رسد و می بیند که نتواند رسید با کمال یأس و دلسردی باز در ورطه حیرت سقوط می کند» (یکانی، ۱۳۴۲: ۱۴۹).

خیام و زهاوی تلاش کردند که واقعتهای جهان مادی و معنوی را بر مبنای عقل و اندیشه خود درک کنند. هر چند که رباعیات خیام بهترین منبع برای شناخت اندیشه های اوست، ولی برخی بر این عقیده اند که در میان اشعار او رباعیاتی وجود دارد که منسوب به اوست و همین باعث تشویش در شناخت شخصیت او شده است. عده ای بر این عقیده اند که خیام دارای شخصیتی هتاک و بی دین و لاابالی است، اما «تصویری که با مطالعه مجموعه رباعیات موجود، در ذهن آدمی نقش می بندد، سیمای مردی لا ابالی و بدبین و شکاک و بی اعتقاد و عشرت طلب و



شرابخوار و فرصت جو و بی دین و .. در صورتی که نقشی که از خیام با نگرش به آثار وی به ذهن متبلور می‌شود شخصیتی است متفکر و اندیشمند و مطلع به مسائل اجتماعی محیط و فرزانه مآل اندیش و صبور و متین و با ایمان و صریح اللهجه و فیلسوف» (دشتی، پیشین: ۵).  
در اشعار خیام تعابیری همچون می، میکده و مستی و قلندری وجود دارد و برخی این الفاظ را از خیام نمی‌دانند چون با شخصیت متین او منطبق نیست (زکاوتی، ۱۳۷۹: ۱۸۹).  
هر دو در آفرینش جهان و هدف آن در هاله‌ای از شک و تردید گرفتارند و برون رفتی از آن نتوانستند پیدا کنند و تلاش دارند خلقت را با مبانی و استدلالهای عقلی بفهمند، و از این روست که «با تأمل در آثار خیام در می‌یابیم جهان نگری خیام مادی و واقع‌گرایانه است. او عقلی مشرب و عین‌نگر است» (شایگان، ۱۳۷۰: ۶۷).  
در تمامی اشعار این دو شاعر روح عقلانیت به روشنی به چشم می‌آید و برآند که هر کس عقل را امام و پیشوای خود قرار دهد گمراه نمی‌شود. خیام می‌گوید:

اجرام که ساکنان این ایوانند      اسباب تردد خردمندان اند  
هان تا سر رشته خرد گم نکنی      کانا که مدبرند سرگردانند

(راستگو، بی تا: ۷۶)

خیام با تکیه بر خردگرایی خویش نتوانست از دام تناقض گویی رهایی یابد؛ گاهی ادعای بی خبری از رموز عالم می‌کند و انسان را در راه شناخت آنها عاجز می‌داند، و در جایی دیگر جرأت گفتن اسرار را به مردم ندارد و ادعای آگاهی از اسرار را دارد:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من      وین حرف معما را نه تو خوانی و نه من  
هست از پس پرده گفت و گوی من و تو      چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من  
(همان: ۱۴۶)





و در جایی دیگر خود را آگاه به اسرار می داند اما جرأت آشکار کردن آنها را در میان مردم ندارد چون مردم نادان توانایی و ظرفیت پذیرش این افکار را ندارند و از عاقبت این کار می ترسد:

اسرار جهان چنان که در دفتر ماست      گفتن نتوان زانکه وبال سرماست  
 چون نیست در این مردم نادان اهلی      گفتن نتوان هر آنکه در خاطر ماست  
 (همان: ۸۶)

زهاوی نیز «پیوسته در وجودش درگیری دائمی میان عقیده دینی که خواستار تمسک به آن بود و موجهای الحادی که متمایل به آنها بود، وجود داشت و این درگیری و دوگانگی او را در معرض مشقتهای زیادی قرار داد به ویژه در عصری که سخت گیری و تعصب دینی بر آن غلبه داشت» (فاخوری، پیشین: ۴۵۶).

وی در گفتار و کردار خود دچار دوگانگی زیادی است به عنوان مثال آنطور که وی از داعیان مبارزه با حجاب بوده است اما در عین حال به زنش اجازه کنار نهادن حجاب را نداده است (ناجی، بی تا: ۳۰۳). بر همین اساس در قبال مسأله زنده شدن مجدد انسان پس از مرگ موضع دوگانه ای را اتخاذ می کند؛ زمانی معتقد به این امر است و زمانی دیگر آن را انکار می کند:

قالوا سَیَرَجُعُ حَیًّا بَعْدَ مِیَّتِهِ      وَهَلْ سَیَرَجُعُ مَعْدُومٌ مِّنَ الْعَدَمِ؟  
 إِلَّا إِذَا شَاءَ رَبِّي فَهَؤُلَاءِ مُقْتَدِرٌ      عَلَىٰ إِعَادَةِ آلَافٍ مِّنَ الرَّمَمِ  
 أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ إِنَّ الْحُزْنَ ذَلَّهْنِي      حَتَّى تَعَثَّرْتُ الْأَلْفَاظُ فِي كَلْمِي  
 اللَّهُ يَبْعَثُ مَوْتَانَا لِيَجْزِيَهُم      عَلَى طَوَاعِيَةٍ فِي الْأَمْرِ أَوْ الْإِثْمِ

(زهاوی الف، پیشین: ۵۱۱)

(گفتند پس از مردنش زنده می شود و آیا معدوم پس از نابود شدن برمی گردد؟. مگر آنکه پروردگارم اراده کند؛ که او بر زنده کردن هزاران پوسیده تواناست. از خداوند طلب بخشش



می‌کنم. اندوه بر من چیره شد تا آنکه واژگان در کلامم به لغزش افتادند. خداوند مردگان را زنده می‌کند تا در برابر فرمانبرداری یا عصیان آنان پاداش یا جزا دهد).  
آنچنان که از خلال اندیشه‌های این دو شاعر نمایان است عقل‌گرایی مهمترین رکنی است که هر دو شاعر تلاش می‌کنند با اعتماد و تکیه به آن اسرار آفرینش را درک کنند. عقل‌گرایی در اندیشه زهاوی با نوع نگرش وی به فلسفه غرب و تأثیرپذیری از اندیشه فلاسفه غرب در آمیخته است. ضمن آنکه توجه وی به تحولات قرن بیستم بر حیرت و سرگردانیش افزوده است. با دقت نظر در اندیشه‌های این دو شاعر روشن می‌گردد که عقل‌گرایی در شعر زهاوی صبغه فلسفی و غربی دارد که ذاتاً با اندیشه‌های اسلامی سازگاری ندارد. محور عقل‌گرایی عمدتاً در شعر زهاوی پیچیده تر و عمیقتر است.

### محدودیت دانش بشری در برابر واقعیات جهان هستی

درک و شناخت عالم هستی و پی بردن به اسرار آن از راه عقل و معرفت اندک آدمی، از دیرباز موضوعی است که ذهن آدمی را به خود مشغول کرده است و به خاطر کنجکاوی فراوان به هر مکتب و آبشخورگاهی سر زده است. تعامل با دنیای پیرامون و تحلیل علل و اسباب آغاز آفرینش ذهن هر دو شاعر را به خود معطوف داشته است و راهی جز پناه بردن به عقل و بهره‌گیری از اندیشه و دانش خود نداشتند و به همین خاطر می‌توان هر دو را عقل‌گرا به شمار آورد. همین تکیه بر عقل در درک مفاهیم جهان هستی باعث شد که هر دو راه شک و حیرت در عالم خلقت را بیمایند و در نهایت هم به چیزی جز "نمی‌دانم" نرسیدند:  
دوری که در او آمدن و رفتن ماست    او را نه بدایت نه نهایت پیداست  
کس می‌نزد آدمی در این معنی راست    کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست  
(راستگو، پیشین: ۵۲)

زهاوی نیز در همین مضمون و با تکیه بر عقل به عنوان تنها راهنمای شناخت جهان می‌گوید:

أنتَ يا عقلُ في جميع حَيَاتِي    سَنَدٌ يَنْتَهِي إِلَيْهِ اعْتِمَادِي



وإذا كانت حاجةً لي إلى ها      دِ فِيا عقلُ أنت ذاك الهادي  
قد تَعَوَّدْتُ أن أكونَ صريحاً      فأقولُ الذي عليه اعتقادي

(زهاوی الف، پیشین: ۶۷۴)

(ای عقل، تو در تمام زندگی ام تکیه گاهی هستی که من به آن اعتماد دارم. هر گاه نیازمند راهنما باشم تو بهترین راهنما هستی. عادت کردم که بی پرده سخن بگویم. پس چیزی که اعتقاد دارم بیان میکنم).  
در همین مضمون زهاوی می گوید:

لِيتَنى عارفٌ لماذا حيناً      و لماذا من بعدِ حينٍ نزولُ  
قيل لي لا تَقُلْ فكانَ جوابي      أنا إن لم أَقُلْ فَمَنْ ذا يقولُ  
(همان: ۴۵)

(ای کاش می دانستم برای چه زندگی می کنیم. چرا پس از مدتی می میریم. به من گفته شد از این حرفها نزن. پاسخ دادم: اگر من نگویم چه کسی بگوید).  
همین اضطراب و طوفان درونی که بر اندیشه آنها سایه انداخته بود باعث شد که در گرداب سرگردانی اسیر شوند.  
هر دو شاعر اعتراف دارند که ذهن و اندیشهٔ بشر در فهم و غور در اسرار نامحدود خلقت عاجز و ناتوان است. در حقیقت این نوع اعتراف آنها مهر تأییدی بر علم و تدبیر نامحدود خداوند متعال است و روشن می کند که انسان به مثابهٔ یک موجود کوچک در اقیانوس خلقت، توان احاطه و درک اسرار خلقت را ندارد. پس عقل گرایان در شناخت اسرار هستی باید از قوانین خلقت پیروی کنند و به آن گردن نهند.



## عصیان

علاقه انسان به تجدید و نوآوری در زندگی از اهداف دیرینه وی بوده است که پیوسته تلاش کرده است که جلوه تازه و متفاوتی در گذر زمان بدان بخشد و هر روز به زندگی از دید تازه ای نگاه کند و همیشه طالب زیبایی و جمال بوده است. حس زیبایی در طبع بشر مؤکد شده است. اما این حس زیبایی خواهی گاهی در جوامع امروزی اسباب عصیان و هنجار شکنی را فراهم می کند؛ به طوری که فرد ناگزیر می شود با آداب و سنن حاکم بر عصر خود درگیر شود و چون راه نوآوری را بر او ببندد ناگزیر به نفی آنها می شود. جوامع معمولاً تا حد امکان از تجدید و آفرینش معیارهای تازه ممانعت می کنند، چون آنها را مغایر با میراث کهن و رسوم رایج می بینند. خیام و زهاوی از جمله کسانی هستند که زاده چنین شرایطی بودند.

هر دو شاعر دارای افکاری انقلابی و انتقادی هستند: انقلاب و انتقاد از نظام اجتماعی، آداب و رسوم، دین و معتقدات و هر دو از تبعیض، بیدادگری، تظاهر و بی وفایی مردم و تبعیت کورکورانه متأثرند. در مقوله هنر و ادب بر خلاف قالب شعری رایج در عصر خود رباعی را برای بیان افکار خود برمی گزینند، زیرا «برای بیان مفاهیم کلی فلسفی هیچ وزنی از عروض، چون رباعی مناسب نیست» (فرزانه، ۱۳۵۶: ۶۲).

در حقیقت زهاوی حتی بر اصول و ارزش های حاکم بر جامعه روزگار خود نیز می تازد و اوج این ستیز در حماسه معروف وی «ثورة فی الجحیم» (انقلابی در دوزخ) آشکار می شود که طوفانی عظیم در میان محافل دینی بر پا کرد و در نتیجه به خاطر سرودن آن به کفر و زندقه متهم شد. آدونیس، علی احمد سعید، شاعر معاصر سوریه، بر این باور است که قیام و شورش اصلی ترین کار زهاوی بود (الحانی، ۱۹۵۶م: ۵۳)، و از این روست که تمرد و عصیان وی از مرزهای ادبی فراتر می رود و اندیشه های دینی را در بر می گیرد و باعث می شود از وی شخصیتی هنجار گریز و دوستدار نوآوری و ابتکار بسازد.



تمرد زهاوی بر اصول و هنجارهای حاکم بر جامعه در مقوله های دیگری چون مبارزه با حجاب و آزاداندیشی در مسائل معنوی آشکار می شود. اما بارزترین جلوه تمرد و عصیان وی در سروده حماسی اش با عنوان «ثورة فی الجحیم» (انقلابی در دوزخ) آشکار می شود. وی در این قصیده طولانی که حدود ۴۳۰ بیت است با الهام از کمدی الهی دانته و رساله الغفران ابوالعلاء معری بر اندیشه ها و باورهای دینی غالب بر جامعه روزگار خود می تازد و به نفی آنها می پردازد و خواهان تجدید در آنهاست، زیرا بر این باور بود که اندیشه و فکر باید فرزند زمانه خود باشد و گام به گام با تحولات و دگرگونی های آن همراه شود. در نتیجه قیام و شورش مهمترین کار وی بود و دانش را مانند سلاحی قدرتمند برای بیداری امت عرب به کار گرفت (همان). در واقع حماسه «ثورة فی الجحیم» نشان دهنده اوج و کمال اندیشه های فلسفی زهاوی است و کراچوفسکی و احمد حسن زیات بر این باورند که زهاوی در سرودن آن مدیون حکیم نیشابوری است (زیات، ج ۱، ۱۹۵۲م: ۳۷۰).

خیام و زهاوی به عنوان دو آزاد اندیش که حاضر به مدارا کردن با مردمی نادان و بوالهوس که دغدغه ای جز مسائل روزمره معیشتی نداشتند، نبودند به همین خاطر از آنان بسیار ناخرسندند. در مقوله تمرد صحنه های خروشان و توفنده ای در مخالفت با شعائر و معتقدات رایج زمان خود به تصویر کشیدند. انکار دنیای پس از مرگ و فنای روح پس از مرگ جسم و یوغ اجبار در خلقت بشر نمونه هایی از این مخالفتهاست. به عنوان مثال خیام می نوشیدن و فارغ بودن از دین و دین داری و عشرت طلبی را آیین خود می داند و می گوید:

می خوردن و شاد بودن آیین من است      فارغ بودن ز کفر و دین، دین من است  
گفتم به عروس دهر کابین تو چیست؟      گفتا دل خرم تو کابین من است  
(راستگو، پیشین، ۶۳)



زهاوی نیز شهود و عیان را در درک مفاهیم دینی کافی می‌داند و به روایت چندان اعتباری نمی‌دهد:

لا تقبلوا فی الدینِ ما یرونه      إلا اذا ما صحَّ فی الأنظارِ  
انَّ الیقینَ لَفی الشَّهودِ جمیعهِ      والشَّکُّ کُلُّ الشَّکِّ فی الأخبارِ  
تملَّصوا من کُلِّ نیرِ خرافهٍ      خرقاءَ تلقی الرینَ فی الأفكارِ  
(زهاوی الف، پیشین: ۴۴۲)

(در دین آنچه را نقل می‌کنند قبول نکنید، جز آنچه در نظر همگان مقبول باشد. یقین در چیزهای عیان و شک در اخبار و روایات است. از هر یوغ خرافه کورکورانه که زنگار بر اندیشه‌ها می‌زند برهید).

عصیان و سرکشی در اندیشه هر دو شاعر عمدتاً برخاسته از تعصبات دینی رایج در روزگار آنها و سرکوب آزاداندیشان است. با دقت نظر در آرا و اندیشه‌های زهاوی در این زمینه روشن می‌شود که ویژگی‌های مزاجی، محروم بودن وی از نعمت فرزند در زندگی، جدال شدید میان وی و شاعران معاصر و کینه توزش، بر عهده داشتن مناصب سیاسی، و... در پیدایش روحیه سرکشی و عصیان در وجودش تأثیر فراوانی داشته است.

### غنیمت شمردن وقت

اهمیت وقت و بهره‌گیری خوب از آن یکی از بن‌مایه‌های اصلی بسیاری از اندیشمندان بوده است. تأکید خیام بر این مفهوم او را در زمره بلندنامان قرار داده است. شاید بتوان گفت خیام به خاطر آنکه به پاسخی قانع‌کننده در برابر راز هستی دست نیافته بود و با مشاهده گذر سریع عمر و عدم حصول به پاسخی برای فرار از مرگ بوده است که به غنیمت دانستن وقت توصیه کرده است. با دقت در رباعیات خیام می‌بینیم که اغتنام فرصت بخش زیادی از رباعیات او را به خود اختصاص داده است و «کشتارهای پیاپی و تأمل مردم حساس در سرنوشت گذشتگان



عزیز، نقش مسلمی در سرودن این دسته از اشعار داشته، زیرا به خوبی می بینیم که این رباعیات کوتاه و متشنج، ترجمان حال ذرات سرگردان و زندگان دیروز است که امروز در قالب کوزه و قدح و خشت و در عین حال خاموش به ما سخن می گویند» ( فولادوند، ۱۳۷۹: ۸۹).

و در نتیجه «آنچه موجب شده تا خیام دنیا را تیره و غمگین و بی سرانجام یابد، این است که لطایف و خوشیهای جهان پایدار نیست ورنه وی بر خلاف معری شادیهها و زیباییههای جهان را نه فراموش می کند؛ نه از دست می دهد. اندیشه فرصت جوئی و عشرت طلبی نیز در نزد او از همین جاست؛ به اقتضای خویش لذت عاجل را بیشتر اهمیت می دهد و نگران وحشت آجل نیست» ( زرین کوب، ۱۳۷۰: ۱۳۷).

اندیشه استفاده از فرصت در میان عرفا و پیشوایان دینی ما نیز وجود دارد. در بیت زیر که منسوب به علی (ع) است انسان را به استفاده درست از وقت سفارش می کند، زیرا که در میان دو عدم واقع شده است:

ما فات مضي و ما سیأتیک فأین قُم فاعنتم الفرصة بین العدمین  
(جعفری، ۱۳۷۵: ۳۱۳)

(آنچه گذشت و آنچه نیامده از دسترس برون است. برخیز و دم میان دو عدم (گذشته و آینده) را غنیمت بدان).

در موارد زیادی آن حضرت به ارزش دادن به اوقات ناپایدار عمر و استفاده از دنیا توصیه می کند و می فرماید: انما المرء فی الدنيا غرض تنتضل فیہ المنايا (انسان در دنیا همانند هدفی است که تیرهای مرگ به سوییش نشانه می روند) (محمدی الف، ۱۳۶۹: ۲۰۵) و به همین خاطر است که از دست دادن فرصت غصه و اندوه به بار می آورد.

خیام خود که از آشفتگی روزگار و گسترش جهل و نفاق آزرده دل است چاره خود و کسانی که گرفتار حیرت و سردرگمی شده اند را در این می بیند که از گذشته و آینده نامی نبرد و «پس از شکایت از گردش جهان و ذکر نامی و اندوه مردمان و کوتاهی عمر و یاد از ریا و



سالوس روحانیون تدبیری برای ما اندیشده و ما را در برابر این همه رنج و محنت شیوه زندگانی می آموزد و آن عبارت است از خوشی و نشاط و بیداری» (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۲۸۴). یکی از بن مایه های شعر هر دو اغتنام فرصت است. پیوسته مخاطب را به تمتع و لذت بردن از لذایذ دنیوی فرا می خوانند و شاید این امر ناشی از ترس آنها از مرگ باشد، چرا که با آمدن مرگ دست انسان از این لذات برای همیشه قطع می شود. از این جهت هر دو راه اپیکور را می پیمایند. این اندیشه در شعر زهاوی در قصایدی چون «عش رغداً» و «القرب البعید» و «أم کلثوم» و «متع حیاتک» و «اغتنمها» آشکار می شود. درباره گذراندن اوقات در خوشی و طرب می گوید:

إِغْتَنِمْ كُلَّ فُرْصَةٍ فِي الْحَيَاةِ      لاِقْتَنَاصِ السَّرُورِ قَبْلَ الْفَوَاتِ  
فَضَّلَ الْعَاجِلَ الْقَرِيبَ عَلَى الْآ      جَلَّ إِنْ كُنْتَ حَازِماً ذَا حِصَاةٍ  
سَاعَةُ السَّرُورِ مِنْ وَقْتِكَ الْحَا      ضَرَّ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ مَاضٍ وَ آتِ  
( زهاوی الف، پیشین: ۶۸۵ )

هر دمی در زندگی را برای به دست آوردن شادی پیش از از دست رفتنش غنیمت بدان. اگر عاقل و دور اندیش هستی حال را بر آینده ترجیح بده. زمان حال از هزار گذشته و آینده برتر است).

البته نباید مطالعه زهاوی در اشعار خیام و معری را از نظر دور داشت، چرا که وی از جمله کسانی بود که رباعیات خیام را به زبان عربی ترجمه کرد و بعید نیست که با توجه به بستر فکری اش از افکار خیام تأثیر پذیرفته باشد. خیام و زهاوی تلاش دارند با شادیهای آنی و ناپایدار درد خود را تسکین دهند و در عالم مادی خود بهشتی از جنس بهشت حقیقی می سازند تا شاید گمشده خود را بیابند. خیام در این باره می گوید:





چون عهده نمی شود کسی فردا را      حالی خوش دار این دل پر سودا را  
می نوش بماهتاب ای ماه که ماه      بسیار بتابد و نیابد ما را  
(راستگو، پیشین: ۲۳)

غنیمت دانستن وقت در اندیشه هر دو شاعر برخاسته از ترس آنان از مرگ و نابودی می باشد؛ چرا که با فنا و نابودی دست آنان از لذات و نعمتهای دنیا قطع می گردد و هر دو سخت در اندیشه دنیای پس از مرگ هستند و به نوعی از حساب و کتاب ترس به دل دارند. اغتنام فرصت نوعی جاودان خواهی را در شعرشان به تصویر می کشد.

### بوطیقای مرگ

شاید هیچ مسأله ای چون مرگ ذهن بشر را به خود مشغول نکرده است و همیشه سعی داشته تا از آن پرده بردارد؛ به همین خاطر بن مایه هایی چون روین تن بودن و آب حیات جلوه هایی از بازتاب بشر در پاسخ به این معمای بزرگ بوده است. از جمله مسائل مهمی که بخش زیادی از اشعار خیام و زهاوی را به خود اختصاص داده است معمای مرگ و روح و جهان پس از مرگ و معاد و زنده شدن دوباره انسان است. «با تأمل در رباعیات خیام می توانیم غلبه مضمون «درد جاودانگی» را دریابیم. البته خیام کوشیده است فارغ از فریبکاریهای ذهنی و دلخوشیهای کاذب مرگ را به تصویر بکشد و آن را به عنوان یک حقیقت به خود و دیگران بقبولاند، اما او راه برون شو از این واقعه ناگوار را نمی شناسد و نشان نمی دهد، از این رو پیام او این است که مرگ پایان همه چیز است و اجل فرمانروای مطلق، بنابراین چاره ای از پذیرش و تسلیم نیست. تنها می توان همین فاصله اندک تا مرگ را به دلخوشی سپری کرد و غم و اندوه بیهوده نخورد و به چیزهای بیهوده نیندیشد» (تقوی، ۱۳۸۴: ۵۵) و در شعر خیام این احتمال وجود دارد که وی «در شعر نه نظر و اندیشه واقعی بلکه نگرش نامعمول و مفقود و کم طرفدار زمان خود را بیان کرده است و از این رو



شعر او یک خلاف آمد عادت بوده است، بویژه در دوره ای که عرف و فرهنگ چیزی دیگر می گفته است و همین باعث استقبال از شعر او شده است» (همان).  
پیر پاسکال مترجم فرانسوی رباعیات خیام در مقدمه خود بر ترجمه منظوم رباعیات، از مرگ به عنوان بن مایه اصلی رباعیات خیام نام برده است، و بر این باور است که «بازگشت فکر خیام به لزوم اغتنام فرصت زندگی نیز از رهگذر اندیشه مرگ است و تأسف بر نیست شدن همه زیباییهای حیات. طبع حساس و زیبا پسند خیام از جلوه های رنگارنگ و دل انگیز زندگی، از مشاهده این مظاهر شور و سر زندگی فکر خیام به فناپذیری آنها به ذهنش نیش می زند که در پس این همه پویش و جوشش و نور و نشاط بی کران مرگ خواهد بود و سکوت و سکون جاودان. از این رو مرگ همیشه در فکر خیام رسوخ دارد و اگر زندگی را مغتنم و دوست داشتنی می یابد، از این روست» (یوسفی، ۱۳۵۸: ۱۱۸).  
خیام در دنیای خود با مرگ دشمنی می ورزد، زیرا او از لذت‌های دنیا برخوردار است ولی وقتی با آمدن مرگ تمام این خوشیها را از دست می دهد آرزو می کند تا بهره بیشتری از زندگی بدست آورد و از همین روست که از اتلاف عمری می خورد:

افسوس که نامه جوانی طی شد    آن تاز بهار زندگانی دی شد  
آن مرغ که نام او بود شباب    فریاد ندانم که کی آمد کی شد  
(راستگو، پیشین: ۷۸)

زهاوی همین معنا را از خیام اقتباس کرد و در ترجمه عربی رباعیات خیام این ابیات را به صورت زیر ترجمه کرد:

لهف نفسی علی شباب توکی    وربیع من السُّرور تَواری  
إنَّما الطَّائِرُ المُسَمَّى شَبَاباً    بعدَ ما قامَ يهتَفُ طَارَا



(زهاوی ب، ۱۹۳۲م: ۱۴۶)

(افسوس بر جوانی و بهار شادی ای که سپری شد. پرنده ای که جوانی نام داشت پس از نغمه خوانی به پرواز درآمد).

خیام دنیا را پر از مصیبت و درد می داند و آرزو می کند که به دنیا نیامده بود:

ناآمدگان اگر بدانند که ما از دهر چه می کشیم نایند دگر

( راستگو، پیشین: ۳۷)

زهاوی از آنجایی که دارای شخصیتی دوگانه و متناقض است، «گاهی در کنار مادی گرایان معتقد به فنای روح با مرگ جسم است و گاهی مسلمانی است که معتقد به بقای آن پس از مرگ است و گاهی افلاطونی است و معتقد به جاودانی روح در دنیای عقلی خویش است» (ناجی، پیشین: ۱۴۸). در عین حال وی در دیوان "النزغات" گاهی وجود معاد را تأیید می کند و زمانی دیگر آن را انکار می کند. در جایگاه تأیید می گوید:

وَبَحْ نَفْسِي مِنْ رَوْعِ يَوْمِ التَّفَاضِ وَبَحْ نَفْسِي مِنْ هَوْلِ يَوْمِ التَّنَادِي

اَنَا لَوْلَا الرَّحْمَنُ وَالْعَفْوُ مِنْهُ دَاخِلٌ فِي الْجَحِيمِ يَوْمَ الْمَعَادِ

(زهاوی الف، پیشین: ۳۴۴)

(وای بر من از ترس روز قیامت، وای بر من از وحشت و هراس قیامت. اگر لطف و رحمت خداوند نباشد پس از معاد در دوزخم).

و در زمان انکار این مسأله می گوید:

لَكَ فِي الْمَوْتِ حِينَ تَهْ لَكَ وَرْدٌ بِلَا صَدْرِ

لَا تُؤْمَلُ تَجْدِيداً لَزَجَاجٍ قَدْ انْكَسَرَ



(زهاوی ت، ۱۹۳۴م: ۵۴۲)

(زمانی که می میری وارد آبخورگاهی می شوی که برون رفتی از آن نیست. امیدی به ترمیم شیشه شکسته نداشته باش).

بنابراین از خلال بررسی اشعارش به یک ایده قطعی و مسلم درباره این موضوع دست نمی یابیم. گویی این اندیشه های متافیزیک به ویژه مرگ و جهان پس از آن چون طوفانی در وجودش به پا خاسته و درونش را متلاطم و ناآرام کرده است در دیوانهای شعری زهاوی به اشعاری بر می خوریم که نشان دهنده اشتیاق شدید وی به مرگ است و هر روز سلام و درود خود را نثار مرگ می کند، زیرا که او را از مصائب و دردهای زندگی نجات می دهد:

إِنِّي إِلَى الْمَوْتِ أَهْدِي      فِي كُلِّ يَوْمٍ تَحَايَا

(همان: ۵۵۲)

(هر روز برای مرگ سلام و درود خودم را می فرستم).  
وی از زاویه بدینی به زندگی می نگرد و در طول شب و روز انسان خوب و صالح را به چشم خود نمی بیند:

أَمَّا الْحَيَاةُ فَلَيْسَتْ مِثْلَمَا زَعَمُوا      مَقْسُومَةٌ بَيْنَ أَشْرَارٍ وَأَبْرَارٍ  
أَدِيرُ عَيْنِي فِي الْأَحْيَاءِ أَرْقُبُهَا      فَلَا أَلَاقِي أَمَامِي غَيْرَ أَشْرَارٍ

(همان: ۶۲۲)

(زندگی آنچنان که می پندارند به دو بخش بدان و خوبان تقسیم نشده است. در میان زندگان نگاه می کنم و در برابر خود جز بدان کسی نمی یابم).



از جمله عوامل بدبینی او به زندگی می توان به ویژگیهای روحی و ذاتی او چون تندخویی و اوضاع آشفته سیاسی و اجتماعی عصرش و محروم بودن از نعمت فرزند در زندگی و شکست در عشق اشاره کرد.

خیام و زهاوی بر این اعتقادند که چون کسی از آن دنیا نیامده تا احوال سفرکردگان را از او پرسند در حقیقت و ماهیت دنیای پس از مرگ در هاله ای از شک و تردید است:

افسوس که سرمایه و کف بیرون شد      وز دست اجل بس جگرها خون شد  
کس نامد از آن جهان که پرسم از او      کاحوال مسافران دنیا چون شد  
( راستگو، پیشین: ۷۹ )

بعید نیست که زهاوی همین مفهوم را از خیام اقتباس کرده باشد، زیرا در شعر خود سخن از احوال مسافران دنیا به میان می آورد:

إنما الراحلون لم      یأتنا منهم خبرٌ  
ذهبوا مثل ما أتوا      زمراً بعدها زمراً

(زهاوی الف، پیشین: ۵۴۲)

(از سفر کردگان خبری به ما نرسید. همان طور که آمدند گروه گروه رفتند).  
مرگ اندیشی در شعر هر دو شاعر برخاسته از نوعی درد فلسفی و دینی است، به گونه ای که مرگ فلسفی با مرگ دینی در هم می آمیزد و در نهایت شخصیتی هنجارشکن و هنجارگریز چون زهاوی می آفریند. مرگ در اندیشه هر دو شاعر نوعی حس التماس و دست یابی به آسایش به حساب می آید، اما چون این نوع آسایش با قیامت و حسابرسی همراه می گردد، نوعی حس خوف و رجا در وجودشان شکل می گیرد.



## جبرگرایی

بحث جبر و اختیار انسان در نظام آفرینش از دیرباز میان فرق مختلف فکری و فلسفی وجود داشته است و هر یک اعتقادی برای خویش داشته‌اند؛ عده‌ای معتقد به جبر بشر در نظام هستی‌اند و بر این عقیده‌اند که بشر هیچ اختیاری از خود ندارد و طوق جبر تا ازل بر گردنش آویخته شده و در مقابل عده‌ای مخالف با این عقیده‌اند و معتقدند که انسان در دنیا آزاد آفریده شده و فعال مایه‌اش است و می‌تواند در انتخاب روش زندگی و تعیین سرنوشت خود نقش بسزایی داشته باشد.

با بررسی شعر این دو شاعر به یک نظر و ایده مشترک درباره این مسأله دست می‌یابیم. هر دو در خلقت انسان اعتقاد به جبر او دارند؛ در نتیجه به اجبار به دنیا پا نهاد و به اجبار نیز از آن رخت بر می‌بندد و در دنیا هیچ اختیاری از خود ندارد. خیام به این نتیجه رسیده که:

آورد به اضطرارم اول به وجود      جز حیرتم از جهان چیزی نیفزود  
رفتیم به اکراه و ندانیم چه بود      زین آمدن و ماندن و رفتن مقصود  
(راستگو، پیشین: ۹۹)

زهاوی نیز چون خیام معتقد به عدم وجود اختیار و انتخاب برای انسان است و او را مسیر می‌داند نه مخیر:

أَتَى غَيْرَ مُخْتَارٍ وَ فَارَقَ مُضْطَرّاً      وَ لَمْ يَكْ، لَمَّا عَاشَ، فِي نَفْسِهِ حَرّاً  
نَعَمْ قَدِمَ الدُّنْيَا بِغَيْرِ اخْتِيَارِهِ      وَ سَافَرَ عَنْ غَيْرِ اخْتِيَارٍ إِلَى الْآخِرَةِ  
أَ مَا لَكَ يَوْمَ الدِّينِ لَطْفًا بِحَالِهِ      فَإِنَّ الَّذِي قَدْ جَاءَهُ جَاءَهُ قَسْرًا  
فَأَنْتَ الَّذِي بِالْخَيْرِ كُنْتَ أَمْرَتَهُ      وَأَنْتَ الَّذِي قَدَّرْتَ أَنْ يَعْصِيَ الْأَمْرَا

(زهاوی پ، ۱۳۲۷: ۱۱۷-۱۱۶)



(به اجبار آمد و به اجبار می رود و در طول زندگی اش آزاد نبوده است. بله. بدون اختیار خودش قدم به دنیا گذاشت و به اجبار وارد دنیای دیگر می شود. ای صاحب روز جزا، به حالش رحم کن چرا که به اجبار به این دنیا پا نهاد. پس تو همان کسی هستی که او را فرمان به خیر و خوبی دادی و تو کسی هستی که مقدر کردی بر فرمان عصیان کند). جبرگرایی در اندیشه این دو شاعر می تواند نوعی تعامل و تضاد شدید میان مکاتب فلسفی رایج در روزگارشان را به تصویر بکشد. این نوع تضاد و اختلاف میان مکاتب فلسفی، هر دو شاعر را به سمت جبر و اضطراب سوق داده است.

### جدال عقل و حس

انسان در دنیای پر رمز و راز بشری در مقایسه با نظام پیچیده خلقت از دانش اندکی برخوردار است، زیرا که خود آفریده و جزئی از طبیعت است. با این همه در میان اندیشمندان افرادی هستند که با همین دانش کم ادعای آگاهی به اسرار هستی را دارند. با توجه به آنکه هردو شاعر تلاش کردند اسرار هستی را با دانش محدود خود درک کنند، اما خود اعتراف کردند که علم آنان در برابر هستی چون قطره در برابر اقیانوس است و در راه شناخت اسرار ناتوانند. در نتیجه سنجش هستی با عقل بشری کاری عبث و بیهوده است. خیام اعتراف می کند که:

کس مشکل اسرار ازل را نگشاد      کس یکقدم از نهاد بیرون نهاد  
من می نگرم ز مبتدی تا استاد      عجز است بدست هر که از مادر زاد

(راستگو، پیشین: ۹۹)

زهاوی برای بیان این مهم از تصاویر کمک گرفته است تا این موضوع را روشنتر بیان کند. دانش انسان را در برابر هستی به قطره ای در برابر دریایی بی کران تشبیه می کند که وجودش بسته به وجود دریاست:



ما الذَّهْرُ فی سیرهِ الا کدائِرُهُ      و ما الحدوْثُ سَوی شَکْلِ من القَدَمِ  
و نَحْنُ الا فِقا قِیْعُ مَبْعَثَرُهُ      فی لَجٍّ بَحَرٍ بَعیدِ الغُورِ مِلْتَطَمِ  
اَنْیَ لا حَقْرَ نَفْسِی ثَمَّ احْقَرُها      اِذا تَصَوَّرْتُ ما لِلکوْنِ مِنْ عَظَمِ

(زهاوی الف، پیشین: ۵۱۱)

(روزگار در گردشش به مانند دایره ای است. حوادث شکلی از گذشته اند. ما همانند حبابهای پراکنده ای در عمق دریایی خروشان هستیم. من هر گاه عظمت هستی را تصور می کنم خود را کوچک و ناچیز می بینم).

محورهای فکری در شعر این دو شاعر جدال دائم میان عقل و حس را به نمایش می گذارند و هر دو در ورطه دست یابی به حقیقت حیران و سرگردان می مانند. با وجود آنکه هر دو شاعر در شعر خود از عقلگرایی سخن می گویند و عقل را بر حس فائق می دانند، اما در هر حال نمی توانند حسگرایی را نادیده بگیرند و از زشتی ها و زیبایی ها سخن به میان نیاورند.

### تناسخ

خیام و زهاوی هر دو در برخی از اشعار خود به نوعی معتقد به مسأله تناسخ هستند. تناسخ به معنی اعتقاد به حلول روح مردگان در کالبد آیندگان و انسانهای بعد است. اما تناسخی که در اشعار خیام می بینیم با آنچه در شعر زهاوی مشاهده می شود تفاوت نازک و ظریفی دارد. تناسخ در اشعار خیام رنگی خاص دارد به گونه ای که شاعر ظهور و حیات مجدد دیگران را در اجسام دیگر می یابد. خیام با حسی نوستالژیک دسته کوزه را دست دلدادگان بر گردن هم می بیند و سبزه روییده بر سر گور را برآمده از خاک استخوانهای عزیزان می پندارد:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده است      در بند سر و زلف نگاری بودست  
ایتن دسته که بر گردن او می بینی      دستی است که بر گردن یاری بودست





( راستگو، پیشین: ۳۵ )

با مقایسه موضوع تناسخ در شعر زهاوی و خیام در می‌یابیم که تناسخ زهاوی به مفهوم واقعی تناسخ نزدیک‌تر است. زهاوی به گونه مستقیم‌تری به مسأله تناسخ می‌پردازد؛ به نظر می‌آید تناسخ خیام زیاده‌تر از تناسخ نسبتاً حقیقی زهاوی می‌باشد:

ما الموتُ للإنسانِ إلّا نقلُهُ      و حياةُ أخلافٍ من الأسلافِ  
ما ماتَ الأسلافُ موتَ حقیقهٍ      بل إنها لتعيشُ فی الأخلافِ

( زهاوی الف، پیشین: ۱۹۲ )

(مرگ برای انسان به مانند انتقال و جابجایی است. زندگی آیندگان از گذشتگان سرچشمه می‌گیرد. گذشتگان در حقیقت نمرده‌اند. بلکه در دل آیندگان زیست می‌کند).  
یا در جایی دیگر به همین مضمون اشاره می‌کند و بر این اعتقاد است که پدران در حقیقت نمی‌میرند، بلکه روح آنان در وجود فرزندان زنده است و فقط جسمشان نابود شده است و پدران در دل فرزندان خود می‌زیند:

ما حياةُ الأبناءِ فی الأرضِ إلّا      ما من حياةِ الآباءِ و الأجدادِ  
فلقد شاءت الحیاةُ قديماً      أن يعيشَ الآباءُ فی الأولادِ

( همان: ۶۷۴ )

(در دنیا زندگی فرزندان آدمی از حیات پدران و نیاکان آنهاست. قانون زندگی از آغاز این چنین بوده که پدران در دل فرزندان زندگی کنند).

اندیشه تناسخ و حلول روح مردگان در دیگر حیوانات و گیاهان و اشیا نشان دهنده نوعی ماندگاری و خلود است. تناسخ تصویرگر نوعی آرمانخواهی و آرمانگرایی هر دو شاعر



است. زهاوی در این زمینه از اندیشه های حکیم نیشابور تأثیر پذیرفته است که خود در شعرش به این موضوع اشاره می کند.

### فرجام سخن

با توجه به آنچه که تا کنون درباره موضوعات مشترک در شعر حکیم نیشابوری و زهاوی گفته شد می توان به نتایج زیر دست یافت:

۱- خیام و زهاوی اگر چه در دو محیط سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جدا پرورش یافتند، اما عواملی چون تعصبات دینی و استبداد و اوضاع نابسامان سیاسی و اجتماعی و جهل مردم روزگار در تکوین افکار و عقاید آن دو مؤثر بوده است.

۲- هر دو در ادیان مختلف غور و تأمل کرده اند و از عقاید ملل مختلف آگاه بوده اند و رنگ بدینی که عقاید آنان را در بر گرفته ناشی از آن است.

۳- هر دو خرد و عقل را مبنای درک اسرار هستی قرار دادند و در نتیجه در معرض تهمتیایی چون کفر و زندقه قرار گرفتند و همین مبنای فکری باعث پیدایش درون مایه های مشترک در شعرشان شد.

۴- از مهمترین مضامین مشترک در شعر آن دو می توان به حیرت و سرگردانی در فهم اسرار هستی، مرگ، اغتمام فرصت و تناسخ اشاره کرد.

۵- هر دو در بیان معانی و مفاهیم متافیزیک در وادی حیرت گرفتار شدند و به نتیجه ای جز "نمی دانم" دست نیافتند.



### کتابنامه عربی

- ادهم، اسماعیل (۱۹۳۷م)، *الزهاوی الشاعر*، ط ۱، قاهره: دار المعارف.
- الحانی، ناصر (۱۹۵۴م)، *محاضرات فی جمیل صدقی الزهاوی*، ط ۱، قاهره: الجامعة العربیة.
- زهاوی، جمیل صدقی الف. (۱۹۷۲م)، *دیوان الزهاوی*، بیروت: دار العودة.
- ..... ب. (۱۹۳۲م)، *رباعیات الزهاوی*، ط ۱، بغداد: مکتبه الرقیم.
- ..... پ. (۱۳۲۷)، *الکلم المنظوم*، بیروت: الأهلیة.
- ..... ت. (۱۹۳۴م)، *الأوشال*، بغداد: مطبعة بغداد.
- زیات، احمد حسن (۱۹۵۲م)، *وحی الرسالة*، ط ۴، بیروت: مطبعة الرسالة.
- الفاخوری، حنا (۱۹۹۱م)، *الموجز فی الأدب العربی و تاریخه* (أدب النهضة الحديث)، ج ۴، بیروت: دارالجيل.
- ناجی، هلال (بی تا)، *الزهاوی و دیوانه المفقود*، قاهره: دار العرب.

### کتابنامه فارسی

- جعفری، محمد تقی (۱۳۷۵)، *تحلیل شخصیت خیام*، تهران: کیهان.
- دشتی، علی (۱۳۶۴)، *دمی با خیام*، تهران: امیر کبیر.
- راستگو، علی (بی تا)، *عمر خیام*، تهران: اسکندری.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۰)، *با کاروان حله*، تهران: علمی.
- رضازاده شفق، رضا (۱۳۵۲)، *تاریخ ادبیات جهان*، تهران: دانشگاه شیراز.
- زکاوتی قراگوزلو، علیرضا (۱۳۷۹)، *حکیم سخن آفرین*، تهران: دانش.
- شایگان، حسن و مهاجر شیروانی (۱۳۷۰)، *نگاهی به خیام*، تهران: پویش.
- غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳)، *ادبیات تطبیقی تاریخ و تحول*، اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.



- فرزانه، محسن (۱۳۵۶)، نقد و بررسی رباعیات خیام، تهران: فروردین.
- فولادوند، محمد مهدی (۱۳۷۹)، خیام شناسی، تهران: الست فردا.
- محمدی الف، سید کاظم و محمد دشتی (۱۳۶۹)، المعجم المفهرس لألفاظ نهج البلاغه، قم: امام علی (ع).
- محمدی ب محمد (۱۳۷۰)، درس اللغة والأدب، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- یکانی، اسماعیل (۱۳۴۲)، نادره / یام حکیم عمر خیام، تهران: انجمن آثار ملی.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۸)، چشمه روشن، تهران: انتشارات علمی.

### مقالات

- تقوی، محمد (۱۳۸۴)، «رباعیات خیام، شعریا فلسفه»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد: شماره ۱۴۸، ص ۲۳۱.



## استعاره‌های زیستی و تخیل اسپنری

علی یعقوبی چوبری<sup>۱</sup>

### چکیده

هرچند مباحث مربوط به استعاره از دیرباز کانون توجه حوزه‌های مختلف بویژه مطالعات ادبی بوده؛ اما استفاده هدفدار و منظم از آن در متون علوم اجتماعی بویژه جامعه‌شناسی امری جدید است. استعاره و تمثیل در تولید ایده‌ها، فرضیه‌ها و نظریه‌ها نقش عمده‌ای دارند. این استعاره‌ها نقش عمده‌ای در تخیل و گفتمان معرفتی اسپنسر داشته‌است. مقاله حاضر با استفاده از روش اسنادی، به استفاده از استعاره‌های زیستی در مبادی معرفتی گفتمان اسپنسر می‌پردازد. گرچه امروزه استعاره‌های زیستی در بین جامعه‌شناسان متأخر، استعاره‌های مرده و غیرفعال محسوب می‌شوند، اما مبادی و پیش‌فرض‌های معرفتی دیدگاه اسپنسر را فراهم کرده است. تخیل گذشته تفکر اجتماعی، وابسته‌ی به طبع‌گرایی بوده است، اما تخیل استعاره‌ی اسپنسر مبتنی بر امر زیستی است. اسپنسر در تبیین اجتماعی بشدت متأثر از استعاره‌های زیستی است. در سیر تغییر جامعه، نوعی آنتروپومورفیسم مشاهده می‌شود. زیرا، جامعه را به اندام انسانی فروکاسته و خصلت انسانی برای جامعه قایل شده است. وی با استفاده از اصل تنازع بقا و نیز بکارگیری اصل «انتخاب طبیعی» که توسط داروین مطرح شد زیربنای نظریات اجتماعی خود را بنیان نهاد.

**واژگان کلیدی:** استعاره، زیستی، تخیل، اسپنسر.

۱. استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه گیلان [Aliyaghoobi2002@yahoo.com](mailto:Aliyaghoobi2002@yahoo.com)



## ۱. مقدمه و طرح مسأله

پژوهش در استعاره<sup>۱</sup> تنها در قلمرو مطالعات ادبی محدود نشده، بلکه به صورت میان رشته‌ای دامنه‌ی گسترده‌ای از معارف بشری از قبیل علوم اجتماعی، فلسفه‌ی زبان، زبان‌شناسی، و شاخه - های مختلف روان‌شناسی (از جمله روان‌شناسی تجربی، صنعتی، مدیریتی، اجتماعی، رشد، تربیتی، ارتباطات، بازرگانی و تبلیغات)، علوم بازرگانی، علوم ارتباطات، دین، هوش مصنوعی، علوم زیستی، شناختی، گفتار درمانی و ... وارد شده است.

پیش فرض‌ها و استعاره‌ها نقش عمده‌ای در مبادی معرفت‌شناختی آن علم دارند.

استعاره‌ها دارای مبادی معرفت‌شناختی‌اند که به‌طور مستقیم و غیرمستقیم نقش عمده‌ای در نظریه‌سازی<sup>۲</sup> دارند. جامعه‌شناسان به مبادی و پیش فرض‌های علم جامعه‌شناسی پرداخته‌اند. از جمله جامعه‌شناسانی که به این بحث توجه نشان داده «آلین گولدنر»<sup>۳</sup> است. وی معتقد است که جامعه‌شناسی موجود دارای دو نوع اصل پیشین است که خواه، ناخواه، آگاهانه یا ناآگاهانه بر تحقیقات سایه می‌افکنند و با تغییر اینها مسائل و محتوای جامعه‌شناسی نیز تغییر خواهد کرد.

از مهم‌ترین پیش فرض‌هایی که گولدنر اشاره می‌کند، نوع نگاه جامعه‌شناس به جامعه و انسان است. وی در واقع دلیل رد یا قبول اغلب نظریه‌های جامعه‌شناختی را که آگاهانه تنظیم

---

1. Metaphor

1. Theory Building

2. Alvin Gouldner



شده‌اند، به مفروضات دوگانه بر می‌گرداند، که این پیش‌فرض‌ها یا صریحاً مطرح شده‌اند که آن‌ها را مفروضات مسلم<sup>۱</sup> نامگذاری می‌کند، یا این فرضیات نامشخص هستند و اسمی از آن‌ها آورده نمی‌شود و در کنار مفروضات مسلم عمل می‌کنند؛ او این فرضیه‌ها را مفروضات کلی<sup>۲</sup> می‌نامد. گولدنر مفروضات کلی را به مفروضات جهانی<sup>۳</sup> و مفروضات زمینه‌ای<sup>۴</sup> تقسیم می‌کند. وی در خصوص مفروضات کلی معتقد است که اینها زمینه ساخت مفروضات مسلم را فراهم می‌آورند؛ و از آنجا که به وضوح بیان نمی‌گردند، مورد توجه اصلی نظریه‌پرداز قرار نمی‌گیرند از این رو، به اینها فرضیه‌های حاشیه‌ای نیز می‌گویند که رد یا قبول نظریه‌ها بیشتر بستگی به مفروضات کلی دارد (گولدنر، ۱۳۶۸: ۵۶-۴۶).

آلین گولدنر تأکید می‌کند که، مفروضات زمینه‌ای در سرنوشت یک نظریه تأثیر می‌گذارد، بدین معنا که، یک نظریه معین عمدتاً مورد قبول کسانی واقع می‌گردد که به همان فرضیه‌های زمینه‌ای معتقدند (توسلی، ۱۳۷۰: ۳۲).

نکته مهم این است، همان‌طوری که مفروضات مسلم بدیهی به نظر می‌رسند استعاره‌ها نیز به قدری طبیعی و خود انگیزه‌دار زندگی بشر می‌شوند که ممکن است در عمل توجهی را به خود جلب نکنند و مانند بسیاری از پدیده‌ها و فرایندهای روانی و ارتباطی دیگر ساده و بی‌نیاز از توصیف و تبیین جلوه کنند. با وجود این، استعاره‌ها دارای ابعاد چند کارکردی اند، بخشی از کارکردها و فواید استعاره‌ها عبارتند از:

۱. استعاره و تمثیل نوعی حرکت از یک ایده ناروشن، به یک مدل بیشتر آشکار است.

### 3. Postulations

### 4. domain assumption

### 5. World hypotheses

### 6. background assumption



۲. استعاره یا تمثیل در تولید ایده‌ها یا فرضیه‌ها نقش بسزایی دارد.

۳. استعاره قادر است در انسجام بخشیدن به نظریه کمک کند.

۴. استعاره‌ها در یادآوری یک نظریه نیز موثرند.

۵. استعاره‌ها می‌توانند به افراد کمک کنند تا یک نظریه را به تجسم درآورند و آن را درک کنند.

۶. استعاره‌ها دارای قدرت انگیزشی‌اند که در ایجاد حالت احساسی یا هیجانی نقش عمده‌ای دارند (شومیکر و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۹۴-۲۰۱).

میلر<sup>۱</sup> معتقد است که استعاره‌ها با وجود کارکردهای مثبت می‌توانند کارکردهای منفی نیز داشته باشند. برخی از معایب استفاده از تشبیهات و استعاره‌ها در نظریه‌سازی عبارتند از:

۱. استعاره‌ها می‌توانند گمراه‌کننده باشند.

۲. استفاده از استعاره ممکن است منجر به تفکر غیر دقیق و یا گنگ گردد.

۳. یک استعاره ممکن است بیشتر به خاطر گیرا بودنش انتخاب گردد تا درستی و دقتش.

۴. یک استعاره ممکن است موضوعاتی را بیش از حد ساده کند (شومیکر و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۹۴).

در حوزه مطالعات ادبی و زبان‌شناسی شناختی نیز به لحاظ کارکردی دو دیدگاه غالب در مورد استعاره وجود دارد. دیدگاه نخست به دیدگاه کلاسیک موسوم است. این دیدگاه

---

1. Miller





استعاره را انفکاک‌پذیر از زبان می‌داند و آن به تشبیه فشرده‌ای اطلاق می‌شود که عهده‌دار وظیفه‌ی انتقال معنا است؛ دیدگاه دوم صبغه‌ی زبان‌شناختی دارد که در چند دهه‌ی اخیر، ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرده که بر اساس آن، استعاره‌ها در همه‌ی سطوح و شئون زندگی و در همه حوزه‌های معرفتی، علمی و فلسفی حضور دارند و فرآیندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌گردند. بر اساس تحقیقات لیکاف و جانسون<sup>۱</sup> کاربردهای استعاره، محدود به حوزه‌ی مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و در حقیقت یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره‌ی رفتاری طبق آن برنامه ریزی می‌شود. بدین ترتیب، استعاره بر حسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشنا، با تکیه بر ساخت واژه‌ها و اطلاعات قبلی شکل می‌گیرد و نقشی بسزا در جولان فکری و تخیل دارد. علاوه بر این، تعداد زیادی از طبقه‌بندی‌ها و استنباط‌های ما بر حسب استعاره‌ها صورت می‌گیرند و بسیاری از مفاهیم، بویژه مفاهیم انتزاعی، از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینه‌ی دیگر، نظم می‌یابند. از این رو، توجه به بیان استعاری تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان پیرامون در اختیارمان می‌گذارد (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰ و فاضلی و نیکویی، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

جامعه‌شناسان قرائت دیگری از استعاره دارند، اغلب آن‌ها کاربرد استعاره‌ها را بمثابة‌ی ابزار تحلیلی بلاشکال تلقی می‌کنند، ولی اگر از استعاره‌ها در امر اثبات و استدلال استفاده شوند، امری گمراه‌کننده می‌دانند. آن‌ها بطور خودآگاه و ناخودآگاه از استعاره‌ها در تحلیل پدیده‌های اجتماعی استفاده کرده‌اند. هر چند در جامعه‌شناسی مدرن استعاره‌های زیستی جزء «استعاره - های مرده» محسوب می‌شوند، اما بسیاری از اصطلاحات زیستی بمثابة استعاره‌ها در اندیشه جامعه‌شناسان کلاسیک موثر بوده‌اند. لازم به ذکر است که مفاهیمی از قبیل تطور در متون

---

1. Lakoff and Jahnson



زیست‌شناختی اصطلاحات اولیه‌اند ولی کاربرد آن‌ها در علوم اجتماعی اصطلاحات تمثیلی محسوب می‌شوند.

حداقل در ایران پژوهش در خصوص استعاره بیشتر سوژه‌ای برای مطالعات ادبی و زبان‌شناسی بوده و در متون جامعه‌شناسی بصورت پراکنده و در حاشیه بحث‌های اصلی آن اشاره شده است. با توجه به صبغه‌ی میان‌رشته‌ای و چند وجهی بودن استعاره، پرسش‌های بنیادینی که در این مقاله طرح می‌شوند، عبارتند از: جایگاه استعاره در متون جامعه‌شناختی چگونه است؟ و چه نسبتی بین استعاره‌های زیستی و تخیل نظری اسپنسر وجود دارد؟

## ۲. مبانی نظری استعاره

هدف استفاده از نظریه یا نظریه‌ها، هم‌نگری جامع قضایای متعدد در قالب یک مجموعه پیوسته و منطقی است که به کمک آن می‌توان به نظام‌مند کردن و تبیین نقش استعاره‌های زیستی در تکوین نظریه‌های جامعه‌شناسی کلاسیک پرداخت. برای تبیین تئوریک آن می‌توان از رویکردهای نظری متعدد در قالب نظریه‌های کلاسیک، معاصر و جامعه‌شناختی استفاده کرد.

### الف) نظریه کلاسیک استعاره

۱. **نظریه مقایسه‌ای:** یکی از نمایندگان اصلی این جریان ارسطو است (تاویر، ۱۹۹۴: ۱۳۶). وی معتقد است که استعاره نوعی مقایسه تلویحی<sup>۱</sup> است که بر اصل قیاس<sup>۲</sup> استوار است. وی کاربرد استعاره را امری تزینی می‌دانست که لازم و ضروری نیست بلکه صرفاً زیباست و حذف آن آسیبی جدی به زبان، به خصوص زبان منطق و علم نمی‌رساند (شیخ رضایی، ۱۳۸۸: ۶۰ و گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۳، قاسم زاده، ۱۳۷۹: ۲).

1. Implicit comparison  
2. Analogy



۲. **نظریه‌ی تعاملی:** برخلاف ارسطو، ریچاردز<sup>۱</sup> و بلک<sup>۲</sup> بر تعاملی بودن استعاره تأکید دارند. ریچاردز با دیدگاه تاریخی بلاغت<sup>۳</sup> که استعاره را وجهی تزیینی و آرایش کلام محسوب می‌کردند مخالفت کرده و تأکید می‌کند که استعاره اصل همیشه زنده و حاضر زبان است و آدمی بدون استعاره قادر به سخن گفتن نیست. استعاره را حتی از زبان خشک علمی هم نمی‌توانیم ریشه کن کنیم. ماکس بلک فیلسوف معاصر دیدگاه ریچاردز را در مقاله‌ی تحت عنوان «استعاره» گسترش داد و نشان داد که استعاره‌سازی یک «عمل ذهنی متمایز»<sup>۴</sup> است که شباهت از پیش بوده میان دو چیز را بیان نمی‌کند، بلکه شباهت را خلق می‌کند. بلک معتقد است که استعاره تنها در تشخیص واقعیت به ما کمک نمی‌کند، بلکه واقعیت یا معنای جدیدی می‌آفریند. یعنی؛ استعاره مفهوم زاست و این زایش مفهومی باعث گسترش و فرهی زبان می‌شود و فرهی و گستردگی زبان، موجب گسترش دامنه‌ی علوم می‌گردد. از این رو، رویکردی پیدا شد که جایگاه استعاره را در قلب زبان و مهم‌ترین عنصر معرفت بخش قلمداد کرد (زنگویی و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۱). وی معتقد است در هر علمی یکی از بدیهی‌ترین اقدامات طبقه‌بندی مفاهیم است. از طبقه‌بندی‌های مرسوم و قدیمی درباره استعاره‌ها تفکیک آن‌ها به استعاره‌های مرده و زنده است. بلک تلاش می‌کند تا با تفکیک جدید مقصود خویش را به پیش ببرد. به زعم وی، می‌توان استعاره‌ها را به سه گروه «منقرض»<sup>۵</sup>، «مسکوت»<sup>۶</sup> و «فعال»<sup>۷</sup> تقسیم کرد (دباغ، ۱۳۹۳: ۲۴-۲۵).

3. Richards

4. Black

5. Rhetoric

6. Distinctive intellectual operation

1. Extinct

2. Dormant

3. Active



۳. **نظریه‌ی کنش گفتار<sup>۱</sup>:** این نظریه از زاویه دیگری به استعاره می‌نگرد، ایده‌ی اساسی نظریه مزبور این است که درک یک استعاره، یعنی درک آنچه «گوینده» می‌خواهد با آن (استعاره) به ما منتقل نمایند و درک منظور گوینده، زمانی به بهترین و کامل‌ترین وجه صورت می‌گیرد که بین گوینده و مخاطب، ارتباط عمیق، ظریف و مناسبی برقرار شود (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۴).

### (ب) نظریه‌های معاصر استعاره

نظریه لیکاف و جانسون به نظریه‌ی معاصر استعاره موسوم است. به زعم آن‌ها استعاره امری اساساً تزیینی و یا مخصوص زبان ادبی و حتی مخصوص زبان نیست بلکه در اندیشه و عمل هر روز ما ساری و جاری است (داسکال و همکاران، ۱۹۹۸: ۱۲). لیکاف و جانسون معتقدند نظام تصویری و ذهن بشر در ذات خود استعاری است و استعاره ابزاری برای مفهوم سازی یک تجربه انتزاعی بر اساس تجربه ملموس‌تر است. یعنی، برای صحبت کردن در مورد حوزه انتزاعی، از استعاره استفاده می‌شود، و در اکثر این استعاره‌ها، از زبان و عبارات حوزه ملموس‌تر برای صحبت در مورد حوزه‌ی انتزاعی‌تر استفاده می‌شود و این استعاره‌ها غالباً نوعی الگوبرداری مبدأ- مقصد ارایه می‌دهند. بدین ترتیب، هر استعاره دو وجه مبدأ و مقصد دارد. آنان مدعی‌اند که قلمروی که عبارات استعاری از آن شکل می‌گیرد «قلمرو مفهومی مبدأ یا منبع<sup>۲</sup>» و حوزه‌ای که قصد فهم و درک آن را داریم «قلمرو مفهومی مقصد یا هدف<sup>۳</sup>» نامید. در استعاره‌های مفهومی قصد بر این است که مفاهیم انتزاعی، نامحسوس و پیچیده بر اساس مضامین محسوس، ملموس و عینی، درک و یاد گرفته شود، زیرا به باور لیکاف عمده‌ترین هدف به کارگیری استعاره در حوزه‌ی زبان‌شناختی همین است که ما مفاهیم ذهنی و انتزاعی را

4. Speech act Theory

1. Source domin

2. Target domin



بر اساس یک الگوی عینی و محسوس تجزیه و تحلیل کنیم و آن‌ها را یاد بگیریم (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۳-۱۲ و زنگویی و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۹-۸۸). برای نمونه، در جمله‌ی «علی آدم سردی است» و یا جمله «او از ما به گرمی استقبال کرد» مشاهده می‌شود که حوزه‌ی مبدأ استعاره حس لامسه (سرما و گرما) و حوزه مقصد تجربه انتزاعی صمیمیت است. آن‌ها تأکید می‌کنند نه تنها با استفاده از استعاره می‌توان در مورد پدیده‌ها سخن گفت بلکه می‌توان در مورد آن‌ها اندیشید (لیکاف، ۱۹۹۲: ۱۰، گلفام و یوسفی راد: ۱۳۸۱: ۵).

لیکاف و جانسون مفهوم موسعی برای استعاره قایلند، به زعم آن‌ها استعاره تنها به حوزه‌ی زبان محدود نشده، بلکه سراسر زندگی روزمره و از جمله حوزه‌ی اندیشه و عمل را در بر می‌گیرد به نحوی که نظام مفهومی هر روزه‌ی انسان ماهیتی استعاره دارد. آن‌ها معتقدند استعاره‌ها دارای سه گونه‌ی جهت، هستی‌شناختی و ساختاری‌اند. استعاره‌های جهت‌ی یا وضعی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری فضایی، از قبیل: بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و... سازمان‌دهی و مفهومی می‌کنند. از این رو، استعاره‌های جهت‌گیرانه، به مفاهیم، جهت‌گیری فضایی می‌دهند. استعاره‌های هستی‌شناختی دارای دامنه‌های بسیار وسیع و گسترده‌اند، زیرا که ما از استعاره‌های هستی‌شناختی برای درک رویدادها، کنش‌ها، فعالیت‌ها و حالات استفاده می‌کنیم، و به ترتیب آن‌ها را به مثابه اشیاء، مواد و ظروف، مفهومی و تصویری می‌کنیم. استعاره می‌تواند وجه ساختاری نیز داشته باشد، لیکاف و جانسون ادعا می‌کنند، اساس استعاره‌ی ساختاری سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر است و اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند. استعاره‌های ساختاری از خصلت‌های سامان-یافتگی و برجسته‌سازی و پنهان کردن برخوردارند.



### ج) دیدگاه جامعه‌شناختی استعاره

هر چند فلاسفه تجربی مسلک مثل هابز و سایر پوزیتیویست‌ها روی خوشی به استعاره نشان نمی‌دهند ولی آن‌ها بطور خودآگاه و ناخودآگاه از زبان استعاری استفاده کرده‌اند.

هابز<sup>۱</sup> در لویاتان<sup>۲</sup> می‌گوید: «در اثبات از طریق ادله در راهنمایی و مشاوره و در هر گونه تفحص مجدانه درباره حقیقت قوه داوری کفایت می‌کند. مگر آنکه گاهی ضرورت یابد تفهیم مطالب از طریق تشبیهی مناسب آغاز گردد. در آن صورت به همان میزان به مخیله نیاز است. اما استعارات در این مورد کلاً کنار گذاشته می‌شوند، زیرا چون در آن‌ها آشکارا سخن فریبده به کار می‌رود. کاربرد آن‌ها در امر راهنمایی یا استدلال حماقت آشکار است» (شیخ رضایی، ۱۳۸۸: ۶۸).

استعاره‌ها قادرند ما را در بیان کلامی چیزی که قبلاً به صورت کلامی نبوده، یاری دهند. همچنین، به ویژه در فرمول‌بندی نظریه، در جایی می‌کوشیم به بیان ایده‌ها یا چیزهایی که هنوز مدون یا بیان نشده‌اند پردازیم، سودمندند.

آسپین<sup>۳</sup> معتقد است که استعاره‌ها زمانی مفیدند که ما را به باروری و بهره‌وری از بینش‌های جدید و توضیحات تازه روی موضوعات قدیمی و قدرت توضیحی هدایت کنند. مک‌کورمک نیز تأکید می‌کند استفاده علوم از استعاره‌ها تصادفی نیست، در حقیقت بدون آن‌ها غیر ممکن است که یک فرضیه بدیع هوشمندانه طرح شود (شومیکر<sup>۴</sup>، و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۸۵-۱۸۴).

1. Hobbes

2. Leviathan

3. Aspin

4. Shoemaker



استفاده از تشبیهات تکنیک متداولی برای نظریه‌سازی است. میلر معتقد است تشبیه هنگامی خوب کار می‌کند که مجموعه‌ای از فرض‌ها، تعاریف و قضایا بتوانند از یک طبقه از نظام‌های رفتاری به طبقه‌ای دیگر منتقل شوند. از تشبیهات و استعاره‌های علمی برای کارکردهای متنوع، از جمله ارایه‌ی فرضیه‌ها و مفاهیم جدید، معنا دادن به مفاهیم نظری جدید، و ایجاد انتخاب - هایی میان فرضیه‌ها و یا نظریه‌های مختلف استفاده می‌شود. در این زمینه، مک کورمک معتقد است دانشمندانی که می‌خواهند نظریه‌های جدید را به گونه‌ای که فرضیه‌ای و فهمیدنی است صورت‌بندی کنند، تقریباً به طور غیر قابل اجتناب باید به استفاده از تشبیه مبادرت نمایند.

میلر بر این باور است که «تمثیل هنگامی خوب کار می‌کند که مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌ها، تعاریف و ثنورم بتوانند از یک رده از نظام‌های رفتاری به دیگری قابل انتقال باشد. نیوتون با توضیح یکباره افتادن سیبی از یک درخت، جریان جزر و مد و چرخش زمین علی‌رغم این که به طور گسترده نامشابه‌اند سهم زیادی در تحول دانش بشری» داشته است (همان، ۱۸۶-۱۸۵).

توین بی<sup>۱</sup> استفاده قاطع و صریح از تشبیه و پایه برهان کردن آن را گمراه‌کننده می‌دانست:

«بارها و بارها جامعه‌شناسان بجای یافتن و بکارگرفتن روش و اصطلاحاتی مناسب با موضوع خودشان، تلاش کرده‌اند تا ارزش‌ها و واقعیت‌های جامعه را بر حسب تئوری‌ها و یا علوم دیگر بیان کنند. از روی تشبیه با علوم فیزیکی سعی کرده‌اند جامعه را به‌عنوان یک ماشین تجزیه و تفسیر کنند، و از روی تشبیه با زیست‌شناسی اصرار ورزیده‌اند که جامعه یک ارگانیسم است و از تشبیه با علوم روانی و یا فلسفه جامعه را همچون یک شخص در نظر گرفته‌اند و گاهی هم از روی تشبیه به مذهب، جامعه را حتی با «خدا» عوضی گرفته‌اند» (سروش به نقل از کول، ۱۳۵۸: ۲۶۱).

1. Toyenbee



وی با نقد اندیشه اسپنگلر<sup>۱</sup> در خصوص تشبیه بین جامعه و گیاهان اشاره می کند که او:

«از مجاز و تشبیه شروع می کند و آنگاه آن را پایه برهان می سازد اما با همه فصاحت و بلاغت، سخنانش ارزش برهانی ندارد» (همان، ۲۶۱).

پارتو<sup>۲</sup> نیز دیدگاه مشابهی دارد وی معتقد است که اگر از قیاس و استعاره در امر اثبات استفاده شود کار عبثی صورت گرفته است. نکته مهم این است که پارتو خود از امر قیاس و استعاره وقوف داشت. لوپریاتو<sup>۳</sup> در این باره می نویسد:

«قیاس ها ابزاری به شمار می روند که با آن ها ذهن انسان حقایق را طبقه بندی کرده و نظم را در طبیعت کشف یا بنا می کند. واضح است که بدون قیاس، علم وجود نخواهد داشت، اما از لحاظ علمی، کاربرد قیاس بدون خطر نیست و پارتو نیز تیزبینانه از این حقیقت آگاه بود، اگر چه بسیاری از خوانندگان سردرگم و بی توجه وی را به دلیل آن که از استدلال به شیوه قیاسی استفاده کرده است مورد سرزنش و ملامت قرار داده اند. آگاهی او نسبت به نارسایی ها و نیز سودمندی های قیاس ها چنان تیز بود که آن ها را به عنوان سفسطه ها (اشتقاق ها) طبقه بندی کرد» (زیتلین<sup>۴</sup>، ۱۳۷۳: ۱۱۰).

لوپریاتو به نقل از پارتو، درباره موضع او در خصوص قیاس و استعاره در علم می نویسد:

«چنانچه به استعاره ها و قیاس ها به عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم مربوط به یک مجهول بنگریم از آن ها به طور علمی همچون راهی برای رسیدن به مجهول از معلوم استفاده کنیم. اما چنانچه آن ها را به جای اثبات بگیریم کوچک ترین ارزشی ندارد. اینکه شی (A) از جنبه های

---

2. Spengler

3. Pareto

4. Loperato

1. Zeitlin





معینی شبیه و قابل مقایسه با شی دیگر مثلاً (B) است، بدان معنی نیست که تمام ویژگی‌های موجود در (A) در (B) هم هست، یا اینکه ویژگی معینی یکی از آن ویژگی‌های بخصوصی است که باعث قیاس می‌شود» (همان، ۱۳۷۳: ۱۱۰).

پارتو تلاش می‌کرد واقعیت‌های اجتماعی را با قیاس مشخص کند و این تلاش در سال - های جوانی بیشتر مشهود بود.

«واقعیت‌های اجتماعی عناصر مطالعه ما هستند. اولین کوشش ما طبقه‌بندی آن‌ها به منظور دست یازیدن به اولین و تنها هدفی که در این نگرش داریم؛ کشف یکنواختی‌ها (قوانین) و روابط بین آن‌ها. درحالی‌که ما واقعیات کاملاً طبقه‌بندی شده را داریم، تعدادی معینی از یگانگی‌ها با قیاس روشن خواهد شد، و پس از گذشتن از یک فاصله مناسب در طول آن زمینه‌ی قیاسی اولیه، بایستی به سمت دیگری که فضای بیشتری برای قیاس یافت خواهند شد، برویم. به این ترتیب ما یگانگی‌هایی که قیاس در برابر ما قرار داده را مشخص خواهیم کرد و به آن‌ها شکلی کمتر تجربی و بیشتر نظری خواهیم داد، و بدرستی کاربردشان را خواهیم دید، دقیقاً تصویری که به جامعه می‌دهند» (ترنر به نقل از پارتو، ۱۳۷۰: ۴۸۰-۴۷۹).

اسکیدمور<sup>۱</sup> بین اصطلاحات اولیه و اصطلاحات تمثیلی تفاوت قایل است. وی معتقد است که «نیرو» به آن صورتی که در علم اجتماعی به کار می‌رود، برای این علم یک اصطلاح اولیه محسوب نمی‌شود. این اصطلاح برای فیزیک اولیه است، چون در آنجا تعریف خاص فیزیکی از آن وجود دارد و به صورت کمی قابل محاسبه است، اما به اصطلاحاتی نظیر «نیروی اجتماعی» که کاربرد آن‌ها در علوم اجتماعی پذیرفته شده اصطلاحات «تمثیلی» گفته می‌شوند. وی تأکید می‌کند گاهی ممکن است مشخص نباشد که یک اصطلاح در چه حوزه‌ای اصطلاح اولیه باشد. برای مثال «تطور» یک واژه اولیه مبهم است؛ اغلب این اصطلاح را برای مشخص کردن

2. Skidmore



تغییر زیست‌شناختی به وسیله سازگاری با محیط به کار می‌برند، ولی در دویست سال گذشته «تطور اجتماعی» برای مشخص نمودن تغییر منظم اجتماعی به کار رفته است. سرانجام اسکیدمور بر این باور است که امروزه زیست‌شناسان تطور را به شکلی که برای زیست‌شناسی اولیه است به کار می‌برند، ولی این واژه برای فرایندهای اجتماعی یک تمثیل با اهمیت محسوب می‌شود (اسکیدمور، ۱۳۸۵: ۶۶-۶۵). وی عقیده دارد که انواع تمثیل‌های مکانیکی، منطقی، اخلاقی (عملی - نظری) و زیست‌شناختی در نظریه‌های جامعه‌شناسی وجود دارند. زیست‌شناسی یکی از غنی‌ترین تمثیل‌ها را برای جامعه‌شناسان فراهم آورده است، اما استفاده از آن قدری سردرگمی در مورد واحد تحلیل به وجود می‌آورد. امروزه استفاده جامعه‌شناختی از تفکر زیست‌شناسی تا حدودی کاهش یافته است، ولی بسیاری از مواد اصلی آن هنوز در جامعه‌شناسی جدید حضور دارد (همان، ۷۰-۶۹).

یکی از کنش‌های علمی جامعه‌شناسان استفاده و ساخت مدل در تبیین پدیده‌های اجتماعی است. هرگونه استفاده و ساخت مدل در واقع کاری استعاری می‌باشد زیرا به کمک مدل‌ها چیزی به چیزی دیگر تشبیه می‌شود. بنابراین، در دل هر استعاره، مدلی قیاسی (آنالوژیک)<sup>۱</sup> وجود دارد، استعاره و مدل دو روی یک سکه‌اند و همان‌گونه که در تحلیل استعاره از مدل کمک می‌جویم، در هنگام مدل کردن نیز (به کمک قیاس) مشغول استعاره‌پردازی هستیم (شیخ رضایی، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۲).

فیلسوفان علم نیز معتقدند که نقش و اهمیت مدل‌ها در علم روز به روز در حال افزایش است عمده‌ترین این مدل‌ها عبارتند از:

---

#### 1. Analogy



مدل های کاوشی<sup>۱</sup>، مدل های پدیدارشناختی<sup>۲</sup>، مدل های کامپیوتری<sup>۳</sup>، مدل های توسعه ای<sup>۴</sup>، مدل های تبیینی<sup>۵</sup>، مدل های تضعیف شده<sup>۶</sup>، مدل های آزمایشی<sup>۷</sup>، مدل های آرمانی<sup>۸</sup>، مدل های نظری<sup>۹</sup>، مدل های مقیاسی<sup>۱۰</sup>، مدل های اکتشافی<sup>۱۱</sup>، مدل های کاریکاتوری<sup>۱۲</sup>، مدل های آموزشی<sup>۱۳</sup>، مدل های اسباب بازی<sup>۱۴</sup>، مدل های خیالی<sup>۱۵</sup>، مدل های ریاضیاتی<sup>۱۶</sup>، مدل های جایگزینی<sup>۱۷</sup>، مدل های تصویری<sup>۱۸</sup>، مدل های صوری<sup>۱۹</sup>، مدل های آنالوژیک<sup>۲۰</sup>، مدل های ابزاری<sup>۲۱</sup> و مدل های اندامی<sup>۲۲</sup> (دباغ، ۱۳۹۳: ۹۷-۹۶).

در علوم اجتماعی نیز تا حدودی ساخت و تحول از استعاره ها یا مدل های مادی (مکانیکی و ارگانیکی) به مدل های صوری (انتزاعی) دیده می شود. (توسلی، ۱۳۷۰: ۱۴۴). در این بخش به دیدگاه اسپنسر با توجه به مدل ها و الگوهای استعاری پرداخته می شود.

- 
1. probing models
  2. phenomenological models
  3. computational models
  4. developmental models
  5. explanatory models
  6. impoverished models
  7. testing models
  8. idealized models
  9. theoritical models
  10. Scale models
  11. Heuristic models
  12. caricature models
  13. didactic models
  14. toy models
  15. imaginary models
  16. mathematical models
  17. sustitute models
  18. iconic models
  19. formal models
  20. Analogue models
  21. instrumental models
  22. organical models



### ۳. هربرت اسپنسر<sup>۱</sup> (۱۸۲۰-۱۹۰۳)

هربرت اسپنسر از پیشگامان و بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی در قرن نوزدهم و مبدع نظریه‌ای است که تا قرن بیستم نیز طرف‌دارانی داشته است. علاقه خاص او به فلسفه و دانش‌های تجربی مانند زمین‌شناسی و زیست‌شناسی گرایش او را به این دانشها افزایش داد و فلسفه تکاملی صاحب-نظران دوران خود را دنبال کرد. از اینرو، او تحت تأثیر صاحب‌نظرانی از قبیل داروین، لامارک، اسمیت، چارلز لایل و کنت قرار گرفت و نظریه تکاملی خود را بر ترکیبی از دیدگاه‌های مختلف عصر خود استوار کرد. وی به شدت تحت تأثیر گفتمان تکامل‌گرایی قرار داشت. هرچند روابط میان داروین و اسپنسر به گونه‌ای متقابل بوده است ولی وی با استفاده از اصل تنازع بقا و نیز بکارگیری اصل «انتخاب طبیعی»<sup>۲</sup> که توسط داروین مطرح شد زیربنای نظریات اجتماعی خود را بنیان نهاد (ترنر، ۱۳۷۰: ۶۴ و تنهایی، ۱۳۷۴: ۱۶۰). مطابق تئوری داروینی، مناسب‌ترین موجود می‌ماند و نامناسب از بین می‌رود. اسپنسر اصل دیگری بنام اصل «بقای اصلح»<sup>۳</sup> را بنیان نهاد. طبق این اصل آن کسی که مناسب‌تر باشد و از شرایط بهتری برخوردار باشد حق حیات دارد و باقی می‌ماند. هر چند وی تأکید داشته که چندان تحت تأثیر کنت نبوده ولی خود را مدیون این آموزش کنت می‌دانست که «اصول سازمانی در میان جوامع بشری و جانوران مشترک اند... و تکامل ساختارها از عام به خاص پیشرفت می‌کند» (کوزر، ۱۳۵۸: ۱۶۱). هر چند اسپنسر برداشتی تکاملی از تحول تاریخی داشت، اما به نظریه‌ی تکاملی کنت انتقاد داشت و معتقد بود که کنت به بررسی تکامل در قلمرو افکار بسنده کرده بود. خودش می‌کوشید تا یک نظریه تکاملی را در پهنه‌ی جهان واقعی و مادی ساخته و -پرداخته کند (ریترز، ۱۳۷۴: ۴۷).

23 Herbert Spencer

1. Nathral selection

2. Survival of the fittest



اسپنسر تحت تأثیر گفتمان زیست شناختی عصر خود، جامعه را موجود زنده ای معرفی می کند که همانند سایر موجودات مراحل را از تولد به سوی بلوغ و سپس افول و مرگ می پیماید. وی لفظ جامعه را به گروهی از انسانها اطلاق می کند که توزیع اجزاء آن از دوام و قوام ویژه ای برخوردار بوده و زندگی آنان در یک مکانی خاص تثبیت شده باشد.

اسپنسر تلاش می کند که تعبیری انسان‌واره از جامعه ارایه کند. او با مقایسه میان جامعه و سایر چیزهایی که ما را احاطه کرده اند از جمادات گرفته تا موجودات عالی و غیر عالی، به این نتیجه می رسد که روابط دایمی میان اجزاء یک جامعه از بسیاری جهات شبیه به روابط دایمی اعضاء یک موجود زنده می باشد. به زعم وی، اولین وجه تشابه میان موجود زنده و انسان، حرکت در مسیر رشد و تکامل است. این رشد علاوه به گسترش در اندازه و ابعاد، پیچیدگی و افزایش ساختاری را نیز دنبال دارد.

اسپنسر با استفاده از استعاره بدن جامعه را به یک اندام زنده که دارای اعضا و جوارحی است تشبیه می کند. وی با الهام گرفتن از زیست شناسی و نظریات داروین فکر «تطور اندامواره ای» را به عنوان پیشرفت تدریجی زندگی اجتماعی از اشکال ساده به سوی اشکال پیچیده، از همسانی ابتدایی به طرح ناهمسانی فزاینده مطرح ساخت و قصد داشت که قوانین «تکامل» را بر جامعه های بشری منطبق سازد. او سعی کرده است قوانین طبیعی حاکم بر حیات زیستی انسان را به سرنوشت انسان در تاریخ تعمیم دهد، و با تشبیه جامعه بشری به یک اندام زنده، در جامعه همان تغییر و تبدیلاتی را می بیند که در اندام انسان رخ داده است. بنابراین، جامعه را به یک اندام زنده که دارای اعضا و جوارحی تشبیه می کند و از استعاره اعضای بدن در بخش های مختلف جامعه بمتابزه حوزه ی مفهومی مبدأ استفاده کرده است. از نظر وی کل جامعه کارکرد معینی دارد، به صورتی که دولت را به سر، ارتش و فعالیتهای اقتصادی را به دیگر اندامها تشبیه می کند و همچنین در سایر موارد تشبیهات را ادامه می دهد و اجتماعات بشری را مانند یک



موجود زنده در حال و رشد و تکامل می داند (توسلی، ۱۳۷۰: ۹۸). و با بر شمردن وجوه تشابه میان یک اندام واره اجتماعی و اندام واره فردی، برای جامعه صفاتی را مشخص می کند که در نهایت آن را به موجودی والا اندام واره بدل می کند. بزعم وی جامعه بشری شش نوع شباهت با اندام تن انسان دارد:

۱. هر دوی آنها به سبب قابلیت رشد دوران حیات خود از مواد غیر اندامی متمایز هستند.

۲. هر دوی آنها با افزایش حجم دارای ساختمان پیچیده تری می گردند.

۳. در هر دوی آنها تمایز فزاینده در ساخت با تمایز در عملکرد همراه است.

۴. در هر دوی آنها اجزاء و کل با یکدیگر مرتبط اند، به طوری که تغییر در هر جزء باعث تغییر در اجزاء دیگر می شود.

۵. در هر دوی آنها هر جزیی از کل، به خودی خود، جامعه یا اندامی کوچک است.

۶. در هر دوی آنها حیات کل می تواند نابود شود، در صورتی که اجزاء می توانند تا مدتی به زندگی خود ادامه دهند (توسلی، ۱۳۷۰: ۲۱۳).

علی رغم این ها، اسپنسر معتقد بود که نباید تصور کرد که جامعه و اندام زنده از هر جهت به هم شباهت دارند، این دو دارای تفاوت های مهمی نیز هستند، این امر نشان می دهد که در استعاره ها و آنالوژی ها مشابَهت ها به اندازه ی عدم مشابَهت ها مهم اند در واقع، دو پدیده ای که با هم قیاس می شوند یکی نیستند و به همین سبب در همه موارد شبیه نیستند بلکه موارد

افتراق نیز وجود دارد این افتراقات را «غیرآنالوژی» یا «آنالوژی منفی» می‌نامند<sup>۱</sup> (دباغ، ۱۳۹۳: ۱۱۷). عمده‌ترین وجوه افتراق جامعه و اندام زنده عبارتند از:

۱. اجزاء جامعه انسانی آزادی بیشتری دارند و کل مستحکم‌تری را تشکیل می‌دهند.

۲. در اندام تعدد و تفاوت کارکردها به نحوی است که برخی از اجزاء به صورت مرکز احساس و اندیشه انجام وظیفه می‌کنند، ولی در اندام اجتماعی چنین تفاوتی وجود ندارد.

۳. در اندام، اجزاء برای مصلحت کل پدید آمده‌اند با آن‌که در جامعه انسانی کل جامعه به منظور ارضاء نیازهای افراد به وجود آمده است (توسلی، ۱۳۷۰: ۲۱۳).

اسپنسر برای سیر تغییر جامعه که دارای حرکت خطی است از استعاره زیستی در تدوین تئوریک خود کمک گرفته است. وی از حوزه مفهومی مبدأ «نظامی (جنگجو)» برای جوامع سنتی و از حوزه مفهومی مبدأ «صنعتی» برای جوامع مدرن که نوعی استعاره جهتی است استفاده کرده است.

وی با تأثیر گرفتن از آراء تکامل‌گرایان عصر خویش همانند داروین، لامارک و لایل و همچنین متأثر شدن از نظرات جمعیت‌شناسانی از قبیل مالتوس و نیز اصولی که از علم فیزیک گرفته بود شالوده‌های فلسفه اجتماعی خویش را بنیان نهاد. مالتوس معتقد بود که بین رشد جمعیت و گسترش مواد غذایی و امکانات زندگی تناسبی وجود ندارد. بدین معنا که رشد جمعیت با تصاعد هندسی همراه است در حالی که رشد مواد غذایی با تصاعد حسابی رو به

---

<sup>۱</sup>. در خصوص استعاره و تشبیه مطابق با قاعده‌ی «التشبيه يقرب من وجه و يبعد من وجه» می‌توان به صراحت گفت در هر استعاره‌ای که شامل مشابَهت‌های گوناگون است برخی مشابَهت‌ها برجسته و مشخص می‌شوند و برخی مغفول می‌افتند و مطرود می‌شوند (دباغ، ۱۳۹۳: ۵۶).



افزایش است. مالتوس با مطرح کردن اصل «تنازع بقا»<sup>۱</sup> جامعه را میدان جنگی می پنداشت که در آن انسانها برای دست یابی به امکانات زندگی درگیر جنگ و نزاع است. از این رو، وی در استفاده از استعاره های انسانی در گستره اجتماعی تلاشی وافر داشت.

اسپنسر با استفاده از اصل تنازع بقا و نیز بکارگیری اصل «انتخاب طبیعی»<sup>۲</sup> که توسط داروین مطرح شد زیربنای نظریات اجتماعی خود را بنیان نهاد (تنهایی، ۱۳۷۴: ۱۶۰). مطابق تئوری داروینی، مناسب ترین موجود می ماند و نامناسب از بین می رود. اسپنسر اصل دیگری بنام اصل «بقای اصلح»<sup>۳</sup> را بنیان نهاد. طبق این اصل آن کسی که مناسب تر باشد و از شرایط بهتری برخوردار باشد حق حیات دارد و باقی می ماند. وی با تعمیم قوانین طبیعی بر جوامع انسانی بنیان مکتب «داروینیسم اجتماعی»<sup>۴</sup> را پی ریزی نمود. وی در استفاده از استعاره های علوم زیستی در سطح جامعه نیز معتقد است جامعه نیز همانند دنیای طبیعی درگیر جنگ و خشونت است و در این جنگ پیروزی با کسی است که برتر و قوی تر باشد.

اسپنسر بر اساس استعاره زیستی معتقد بود که جامعه مداوماً رشد می کند. در آن حال که رشد می کند، اجزایش نامتشابه می شوند ساختارش پیچیده تر می شود. اجزای نامتشابه همزمان با یکدیگر فعالیت هایی از انواع نامتشابه را بر عهده می گیرند و این فعالیت ها فقط به طور ساده متفاوت نیستند بلکه تفاوت هایشان بیشتر ولی پیوسته تر می شود. کمک متقابلی که بدین ترتیب به یکدیگر می دهند، موجبات وابستگی متقابل اجزا را فراهم می آورد. اجزایی که متقابلاً وابسته هستند و به وسیله ی هم و برای یکدیگر زندگی می کنند، بر اساس همان اصل کلی که در مورد ارگانیسم زیستی نیز صادق است، نوعی دیده گروهی را به وجود می آورند (آبراهامز،

- 
1. Struggle for existence
  2. Nathral selection
  2. Survival of the fittest
  3. Social darwinism





۱۳۶۳: ۲۸۵). بدین ترتیب، تطور جامعه را از صورت ساده و همگن، به صورت متکثر و ناهمگن تلقی می‌کند؛ در برابر جامعه اولیه که به نظرش ساده، کوچک و یکسان می‌نمود، جامعه صنعتی تخصصی و دارای تقسیم کار است. وی چنین تطوری را در حرکات طبیعی یک دانه گیاهی می‌بیند، و باز همین تطور را در یک نطفه بارور شده می‌یابد. پس اسپنسر بشدت متأثر از گفتمان و پیش فرض های تطورگرایی بود، در این باره، راه حرکت ارتقایی جامعه، گیاه و طبیعت زنده را یکسان می‌پنداشت (ساروخانی، ۱۳۷۳: ۳۶).

اسپنسر در بیان نظریه‌های علمی خود از آنالوژی که مورد خاصی از استعاره است کمک می‌گرفت؛ زیرا به زعم جنتر و جزیورسکی استعاره‌ها را می‌توان مشابهت‌های ظاهری و آنالوژی را مشابهت ساختاری نامید. در نگاه اسپنسر، رابطه بین اندام بدن و جامعه بصورت «تناظر یک به یک»<sup>۱</sup> است. در این تناظر، عناصر هر یک از دو حوزه منبع و هدف مشابهت‌هایی برقرار می‌شود (Ortony, 1993: 447). او همانند، کنت جامعه را به دو بخش عمده تقسیم کرد: ایستایی اجتماعی و پویایی اجتماعی. ایستایی اجتماعی ساختارنهادی و نظام‌های اجتماعی جامعه را نمایان می‌سازد. در حالی که پویایی اجتماعی مستلزم تکامل مداوم ساختاری جامعه است (کینلاک، ۱۳۹۳: ۹۶). در مراحل پویایی شناسی قایل به چهار نوع جامعه است. جامعه ساده<sup>۲</sup>، جامعه ترکیبی یا پیچیده<sup>۳</sup>، جامعه پیچیده دوگانه<sup>۴</sup> و جامعه ترکیبی سه وجهی<sup>۵</sup>. این مراحل بر اساس استعاره‌های تکاملی مبتنی است. جالب توجه اینکه وی جامعه ساده را فاقد رهبری می‌داند و اعضای آن به ساده‌ترین شکل زندگی می‌کنند. وی در استفاده از استعاره‌های بدنی جامعه‌ی ساده را بدون رهبر و جامعه بی‌سر<sup>۶</sup> تشبیه می‌کند. استعاره‌های زیستی اسپنسر بر

1. One-to-one correspondence

2. Simple society

3. Compound society

4. Doubly Compound society

5. TriblyCompound society

6. Headless society



سایر جامعه شناسان و مردم شناسان از قبیل مورگان، سامنر و دورکیم اثر گذاشت؛ زیرا آنها نیز از همین واژگان و استعاره‌ها در تبیین امر اجتماعی استفاده می‌کردند.

#### ۴. نتیجه گیری

پیش فرض‌های فلسفی و هستی‌شناختی در قالب استعاره نقش عمده‌ای در تکوین نظریه‌های جامعه‌شناختی دارند. همچنین استعاره‌ها و تمثیل‌های علمی در ارایه فرضیه‌های تازه و مفاهیم، معنی دادن به مفاهیم نظریه‌ای جدید، و ارایه پیشنهاد برای انتخاب بین نظریه‌ها و فرضیه‌های جایگزین نقش عمده‌ای دارند. ایده «این همانی»<sup>۱</sup> بین پیکره جامعه و بدن آدمی در قالب تفکر «انیمیسیتیک» یا «جان پندارانه» از ابتدای تاریخ در اندیشه‌ی انسان‌ها وجود داشته و دل‌مشغولی تفکرات و بینشهای دانشمندان علوم اجتماعی و فلاسفه اجتماعی بوده است. حس هم‌ذات‌پنداری بین انسان و امور زیستی ریشه در طرح‌واره‌ها و کهن‌الگوهای بین انسان-طبیعت دارد. استعاره‌ها نقش مهمی در نظام شناختی ما دارند و سبب می‌شوند، بتوانیم مفاهیم انتزاعی و اطلاعات تازه را بر مفاهیم عینی-تجربی و چارچوب‌های مفهومی-شناختی و پیش فرض‌های فرهنگی دریابیم. استعاره‌ها به سامان‌دهی مفاهیم و مقوله‌بندی انسان از جهان پیرامون یاری می‌رسانند.

در بین جامعه‌شناسان برخی به استفاده از استعاره وقوف داشته و برخی نیز در عین استفاده از عبارات استعاری از وجود آن آگاه نبودند. در این رابطه پارتو و هابز معتقد بودند که اگر از قیاس و استعاره در امر اثبات استفاده شود کار عبثی صورت گرفته است. پر واضح است، چه بطور خودآگاه و چه ناخودآگاه استعاره‌های زیستی در تکوین نظریه‌های جامعه‌شناختی نقش عمده‌ای داشته‌اند. آن‌ها مفاهیم انتزاعی، نامحسوس و پیچیده را بر اساس مضامین محسوس، ملموس و عینی تجزیه و تحلیل کرده‌اند. اسپنسر در تبیین اجتماعی بشدت متأثر از

---

#### 7. Identification



استعاره‌های زیستی است. در سیر تغییر جامعه، نوعی آنتروپومورفیسم مشاهده می‌شود زیرا، جامعه را به اندام انسانی فروکاسته و خصلت انسانی برای جامعه قایل شده است. نکته جالب این که وی تشابه بین اندام انسانی و اندام اجتماعی را در کلیات می‌داند اما در جزئیات قایل به تفاوت‌هایی بین این دو استعاره مفهومی بود. از سال ۱۹۶۰ میلادی به نظرات اسپنسر مجدداً توجه شده است. هر چند نظریه‌ی ارگانیستی به صورت اولیه پذیرفتنی نیست، اما بعضی از نظرات کلی او هنوز مورد توجه است که از جمله آنها نقش افکار اسپنسر در مکتب فونکسیونالیسم است. با این وجود، تولید و مصرف استعاره‌های زیستی در بین جامعه‌شناسان متاخر تقلیل یافته، زیرا بخش عمده‌ای از واژگان، تعابیر و ترکیبات زیستی در بین جامعه‌شناسان در حکم استعاره‌های مرده‌اند. نظریه‌پردازان کلاسیک به گونه‌ای خطی در مورد کل تاریخ نظریه‌پردازی می‌کردند. اما پس از عبور از آن دوره و ظهور و رشد نظریات پست-مدرنیستی، تفکر اندیشمندان غیر خطی شده و امور را به صورت شبکه‌ای می‌بینند. چرخشی در استفاده از استعاره‌های زیستی به استعاره‌ها و مدل‌های صوری مشاهده می‌گردد. بهره‌گیری جامعه‌شناسان از استعاره‌های زیست‌شناختی تداعی‌کننده دیدگاه ریچارد رورتی است که معتقد است حقیقت‌های امروز استعاره‌های دیروز بودند و استعاره‌های امروز شاید حقیقت‌های فردا شوند.

#### منابع:

- آبراهامز، جی، اچ (۱۳۶۳)، مراحل و مبانی رشد جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی حسن پویا، تهران: چاپ بخش، جلد اول.
- اسکیدمور، ویلیام (۱۳۷۲)، تفکر نظری در جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی علی محمد حاضری و دیگران، تهران: انتشارات سفیر.



اشرف نظری، علی (۱۳۸۴)، مفهوم قدرت در اندیشه سیاسی هابز، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، شماره ۶۹.

بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰)، نظریه شناختی در باب استعاره و شناخت، مجموعه مقالات (استعاره و مجاز با رویکردی شناختی)، ترجمه: تینا امراللهی، تهران: انتشارات نقش جهان.

برت، پاتریک (۱۳۸۹)، نظریه‌های جامعه‌شناسی در قرن بیستم، ترجمه: محمد خانی، تهران: رخ دادنو.

برونسکی، ج و بروس مازلش (۱۳۷۸)، سیر اندیشه در غرب، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تبریز: اختر.

پیتر، آندره (۱۳۵۲)، مارکس و مارکسیسم، ترجمه: شجاع الدین ضیائی‌ان، تهران: دانشگاه تهران.

ترنر، جانانان اچ و بیگلی، ال (۱۳۷۰)، پیدایش نظریه جامعه‌شناختی، ترجمه: دکتر عبدالعلی لهسایی زاده، شیراز: مرکز نشر دانشگاه شیراز.

تنهایی، حسین ابوالحسن (۱۳۷۴) درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی، گناباد، نشر مرن‌دیز.

توسلی، غلام عباس (۱۳۷۰)، نظریه‌های جامعه‌شناسی، تهران: انتشارات سمت.

دباغ، حسین (۱۳۹۳)، مجاز در حقیقت؛ ورود استعاره‌ها در علم، تهران: انتشارات هرمس.

ریتزر، جورج (۱۳۷۷)، نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.



زیتلین، ایروینگ ام و همکاران (۱۳۷۳)، آینده بنیانگذاران جامعه‌شناسی، ترجمه غلامعباس توسلی، تهران: نشر قومس.

زنگویی، اسد... و همکاران (۱۳۸۹)، استعاره: مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای آن در تعلیم و تربیت، مجله مطالعات تربیتی و روانشناسی، دوره پانزدهم، شماره ۱.

سو، آلوین.ی (۱۳۷۸)، تغییرات اجتماعی و توسعه، ترجمه: محمود حبیبی مظاهری، تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی.

ستوده، هدایت ا... (۱۳۸۹)، آسیب شناسی اجتماعی، تهران: انتشارات آوای نور.

سروش، عبدالکریم (۱۳۵۸)؛ دانش و ارزش، تهران: انتشارات یاران.

شفیعی، احمد (۱۳۹۰)، صورت‌پردازی مفهوم انسان و چگونگی تأثیر آن بر اندیشه سیاسی؛ هابز و جوادی آملی، انسان پژوهی دینی، سال هشتم، شماره ۲۶.

شومیکر، پاملا جی و همکاران (۱۳۸۷)، نظریه سازی در تحقیقات علوم اجتماعی، ترجمه محمد عبدالهی، تهران: انتشارات جامعه شناسان.

شیخ رضایی، محمود (۱۳۹۲)، استعاره و علم تجربی، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ۳۰، صص ۷۴-۵۷.

فاضلی، فیروز و نیکویی، علیرضا (۱۳۹۲)، رهیافت میان فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات، مجله ادب پژوهی شماره ۲۳، صص ۳۳-۹.

قاسم زاده، حبیب ا... (۱۳۷۹)، استعاره و شناخت، تهران: فرهنگان.



- گلفام، ارسلان و یوسفی راد، فاطمه (۱۳۸۱)، زبان‌شناسی شناختی و استعاره، تازه‌های علوم شناختی، سال ۴، شماره ۳، صص ۱-۶.
- کوزر، لیوئیس (۱۳۷۳)، زندگی و اندیشه بزرگان جامعه‌شناسی، ترجمه: محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی.
- گولدنر، الوین (۱۳۶۸)، بحران جامعه‌شناسی غرب، ترجمه فریده ممتاز، تهران: شرکت سهامی انتشار، چاپ اول.
- مور، جری. دی (۱۳۸۹)، زندگی و اندیشه بزرگان انسان‌شناسی، ترجمه هاشم آقابیک‌پوری و جعفر احمدی، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- نیکویی، علیرضا و بابا شکوری، شراره (۱۳۹۲)، بازخوانی قصه‌های کودکان بر مبنای مولفه‌ی طرح‌واره در رویکرد شناختی، مجله مطالعات ادبیات کودک، سال چهارم، شماره دوم، صص ۱۷۴-۱۴۹.
- واگو، استفان (۱۳۷۲)، درآمدی بر تئوری‌ها و مدل‌های تغییرات اجتماعی، ترجمه: احمد رضا غروی زاده، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- هابز، توماس (۱۳۸۰)، لویاتان، ترجمه ی حسین بشیریه، تهران: نشر نی.
- هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف، مجله ادب پژوهی، شماره دوازده، صص ۱۴۰-۱۱۹.

*Dascal, M, Raymond, G and Nuyts, J (1998) A Contemporary Theory of Metaphor: A perspective from Chinese, John Benjamins Publishing Amsterdam/Philadelphia.*



*Kuhn, T.S. (1962). The Structure of scientific revolution. Chicago: The university of Chicago press.*

*Lakoff, G (1992) The Contemporary Theory of Metaphor, Cambridge University press.*

*Moore, Gregory (2002) Nietzsche, biology and metaphor, Cambridge University press.*

*Ortony, Andrew (1997) Metaphor and thought, Cambridge University press.*

*Tauber, A (1994) The Immune self: Theory or metaphor?, Cambridge University press.*

## نقد بیانی غزلیات سعدی و حافظ (با تکیه بر دو غزل)

امین یعقوبی\*

### چکیده

در دوره‌های متأخر، رویکردهای متفاوتی در زمینه نقد ادبی مطرح شده‌است؛ برخی از نظریه‌پردازان اصالت در نقد را به عقل و برخی به ذوق می‌دهند. گروهی، نقد ادبی را علم می‌دانند و گروهی دیگر قسمتی از آن را علم و قسمتی دیگر را صنعت برمی‌شمرند. به هر روی، پژوهش حاضر بر آن است که نقد ادبی باید با تعیین روش‌شناسی علمی به سوی علمی‌تر شدن گام بردارد. مقاله پیش‌رو با بهره‌گیری از شیوه‌ای نوین در نقد که اساس آن بر معیارهایی محسوس و سنجش پذیر می‌باشد، تدوین شده‌است. در این پژوهش، بعد از توضیح شیوه ترازبندی عناصر بیانی، با توجه به معیاری مشخص به نقد و مقایسه دو غزل از حافظ و سعدی پرداخته می‌شود. در بیان شیوه ترازبندی باید گفت: با توجه به کاررفت عناصر فرمی در زبان خودکار، معیار تراز بندی این عناصر، میزان فاصله‌ای است که آن عنصر فرمی، دارای زبان خودکار است. براساس این دیدگاه، هر چه بسامد وقوع عنصر فرمی در زبان خودکار کمتر باشد، حضورش در زبان متن بیشتر می‌تواند باعث آشنایی زدایی و در نتیجه درنگ یا مکث در روانی دریافت خواننده شود؛ بنابراین از تراز ادبی بیشتری برخوردار است. در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که: تراز ادبی عناصر بیانی در غزلیات حافظ بالاتر از اشعار مورد بررسی از سعدی می‌باشد. نقد حاضر نمونه نقدی است که نتایج به دست آمده از آن توسط دیگر کارشناسان ادبیات یکسان خواهد بود.

**واژگان کلیدی:** نقد، بیان، تراز ادبی، غزل، حافظ، سعدی



## ۱- مقدمه

در نقد ادبی دو مکتب نسبتاً بزرگ وجود دارد که به «نقد تأثیری یا درون‌ذاتی و نقد عینی یا برون‌ذاتی معروف‌اند.» (افشار، ۱۳۷۴: ۱۰۷) در نقد تأثیری عنصر ذوق بیشتر دخیل است چرا که پیروان آن ادبیات را دارای واحدهای مستقّلی می‌دانند که تعمیم در آن جایی ندارد؛ اما مکتب عینی بر پایه عنصر و قواعد عقل استوار است چرا که آثار مختلف را با قواعدی ثابت تعمیم و تطبیق می‌دهد و بررسی می‌کند.

این پژوهش عناصر شکلی سطح شعر و یا نثر را که در ادبیات موجود است، باعث به وجود آمدن یک اثر ادبی می‌داند و فرم یک اثر را تشکیل‌دهنده آن می‌داند. همچنین، سعی شده است که عناصر فرمی علم بیان، در دو غزل از حافظ و سعدی مورد بررسی واقع شده و باتوجه به نتایج به دست آمده، تراز ادبی این دو غزل در علم بیان به صورت عینی، بیان شود.

### ۱-۱- بیان مسأله

منتقدان شکل‌گرای فرمالیست همواره در پی شناسایی گدهای ادبی با توجه به گدهای زبانشناسیک بوده‌اند؛ به همین دلیل، شناخت گدهای ادبی را بر پایه‌ی مقایسه‌ی دو زبان ادبی و خودکار قرار دادند و تلاش کردند در این مقایسه وجوه اختلاف زبان ادبی با زبان خودکار را برشمارند. این امر در تحلیل متن ادبی سبب شناسایی عینی عناصر سازنده‌ی آن در تقابل با زبان خودکار شد. براساس مطالعه‌ی موارد بالا، چند پرسش پیش می‌آید که آیا همه عناصر شکلی در ادبیات، قابلیت سنجش علمی را دارند؟ آیا همه عناصر شکلی را می‌توان در یک اثر ادبی سنجید؟ و دیگر اینکه شیوه سنجش این عناصر چیست و به چه شکل دسته‌بندی می‌شوند؟ این مقاله در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات می‌باشد.

### ۱-۲- پیشینه تحقیق

نقد آثار ادبی با استفاده از ترازبندی عناصر ادبی، شیوه‌ای نوین در نقد ادبی می‌باشد. در زمینه ترازبندی و شیوه‌های آن، تاکنون یک پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان: «تعیین

تراز ادبی عناصر بیانی براساس کاررفت آن‌ها در زبان خودکار و ادبی» توسط امین یعقوبی به راهنمایی دکتر صادق جقتایی در دانشگاه ولایت ایرانشهر انجام شده است. (ن.ک: ۱۳۹۰: پایان نامه) همچنین کوروش صفوی در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» اشاره‌ای به ترازبندی آثار دارند. (ن.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۱۲۷-۱۳۸)

براساس بررسی‌های مؤلفین این مقاله، تاکنون مقاله‌ای در زمینه نقد محسوس آثار ادبی انجام نشده و به چاپ نرسیده است.

### ۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، مقایسه غزلیات منتخب حافظ و سعدی از نظر تراز ادبی عناصر بیانی می‌باشد. در سایه هدف اصلی چند هدف فرعی از جمله: دریافت چگونگی ترازبندی آثار ادبی، بیان عناصر تشکیل‌دهنده صورت اشعار و نوشته‌های ادبی و گشودن راهی نوین در نقد ادبی بر اساس روش‌های محسوس و عینی؛ نیز دنبال می‌شود.

### ۲- بحث و بررسی

نقد ادبی (Literary criticism) در میان ایرانیان و اعراب دارای کتاب مدوّن و علمی نبوده است. از نقد ادبی تعاریف متعدّدی ارائه شده که هر کدام به گونه‌ای، آن را مورد بررسی قرار داده‌اند و در این مورد نظریات مختلفی بیان شده است. "شمس قیس رازی" در کتاب المعجم یک فصل را به نقدالشعر اختصاص داده و در اهمیت نقد می‌گوید: «و باید که به هیچ حال در اول وهلت بر گفته و پرداخته خویش اعتماد نکند و تا آنرا مرّه بعد اخیری بر ناقدان سخن و دوستان فاضل مشفق عرض ندارد و حظّ و صواب آنرا از ایشان به طریق استرشاد نشنود و ایشان به صحّت نظم و قبول وزن و درستی قافیت و عذوبت الفاظ و لطافت معانی او حکم نکنند، آنرا بر منصّه عرض عامّه نشانند. (رازی، ۱۳۳۸: ۴۳۱) معاصرین نیز نقد را «شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به - نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشاء آن‌ها کدام است؟» می‌دانند.



ر.ک زرّین کوب، ۱۳۸۲: ۵) اما در این که نقد ادبی علم محسوب می‌شود یا خیر، نظریات مختلفی وجود دارد. برخلاف شکل‌گرایان روس که معتقد بودند روش آن‌ها (فرمالیسم) یک رویکرد علمی به ادبیات است و تلاش می‌کردند ادبیات را با تعیین روش‌شناسی خاص و تخصصی کردن حوزه‌های بررسی آن به "علم ادبیات" نزدیک کنند، برخی دیگر نه تنها ادبیات بلکه نقد ادبی را هم علم در نظر نگرفته و آن را گونه‌ای از صنعت می‌دانند که بر روش‌های علمی متکی است. (همان: ۲۳) البته کسانی که این نظر را دارند، علم شدن نقد را متصورند اما برآنند که نقد ادبی در حال حاضر دوران فلسفی خود را طی می‌کند و برای رسیدن به قطعیت علمی به زمان زیادی نیازمند است: «نقد اکنون در مرحله‌ی فلسفی سیر می‌کند و سال‌ها و شاید قرن‌ها لازم است تا بتواند در مرحله‌ی قطعی و تحقیقی که اکنون مخصوص علوم است گام بردارد.» (همان: ۳۸) علمی نبودن نقد ادبی به صورت تعمیم‌یافته‌ای نسبت به "ادبیات" در معنای خاص کلمه نیز وجود دارد. برخی نیز معتقدند: «امروز می‌توان اشتیاقی را که فرمالیست‌ها نسبت به «علم ادبی» از خود نشان می‌دادند مورد نقد قرار داد و باورشان به این که از راه بررسی شکل اثر تمامی معناهای ممکن آن بازشناختنی است را رد کرد.» (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۱۲)

در این میان، نظرات بینابینی هم با توجه به تقسیم‌بندی حوزه‌های نقد بیان شده است: «نقد را به طور کلی به دو بخش نقد نظری و نقد عملی می‌توان تقسیم کرد. نقد نظری علم است و نقد عملی صنعت. بحث‌های ارسطو در محاکات، بحث‌های فرمالیست‌های روسی در ادبیّت کلام، آراء ساختارگرایان. این گونه مطالب نقد نظری هستند، جنبه‌ی علمی دارند و قابل اثبات و ردّ و بحث و فحص‌اند. اما نقد عملی شیوه‌هایی است که منتقد با توجه به توان علمی و ذوق و استعداد خود در بررسی آثار ادبی به کار می‌برد و در آن به صورت صریح یا غیر صریح از مباحث نقد نظری استفاده می‌کند. این جنبه از نقد علم نیست و نمی‌توان آن را درست به کسی آموخت.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۷)

گروهی دیگر از نظریه‌پردازان نیز به هیچ وجه علم بودن نقد را نمی‌پذیرند و معتقدند: «در نقد ادبی هیچ ملاک و استاندارد قطعی که بتوان به کمک آن درهمه جا به



ارزش‌گذاری آثار ادبی پرداخت، وجود ندارد.» (فرزاد، ۱۳۷۹: ۴۳) به نظر می‌رسد که این گروه دچار افراط‌گرایی شده‌اند؛ چرا که در ادبیات مقوله‌هایی چون وزن، قافیه و به طور کلی همان بحث‌هایی که دکتر شمیسا نقد نظری می‌نامد، وجود دارند که می‌توان با قاطعیت در باره‌ی آن‌ها صحبت کرد.

شیوه این پژوهش در نقد ادبی، شیوه‌ای است که به دنبال ملاک و استاندارد قطعی می‌باشد تا با استفاده از آن به عنوان ملاک استاندارد بتوان زبان ادبی را مورد نقد قرار داد و نتیجه‌ای معین به دست آورد. حال باید پرسید که این استاندارد قطعی چگونه به دست می‌آید؟ این سؤال در بخش نحوه ترازبندی پاسخ داده خواهد شد. اما پیش از هرچیز بایسته است که مختصری درباره چند اصطلاح زبان‌شناسی، بیان شود.

## ۲-۱- زبان خودکار و زبان ادب

علی محمد حق شناس زبان خودکار را نشانه‌هایی آوایی دانسته که تنها برای انتقال پیام است اما زبان ادب یا ادبیات را نشانه‌های معنایی می‌داند که در آن شکل پیام دارای اهمیت است. (ن.ک: حق شناس، ۱۳۷۳: ۱۰۵ و ۱۰۶) بر اساس دیدگاه فرمالیست‌ها «زبان ادبی» گونه‌ای از زبان است که در مقابل «زبان خودکار» قرار دارد. تفاوت این دو گونه‌ی زبانی در وجود و تراکم برخی عناصر در زبان ادبی در مقابل زبان خودکار است. شکل‌گرایان دو فرآیند زبانی را به نام‌های خودکاری و برجسته‌سازی از هم باز می‌شناسند. (ن.ک: صفوی، ۱۳۸۰: ۳۴) «به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات یک مسأله‌ی صرفاً زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دیدگاه زبان‌شناسی نگریست» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷)

## ۲-۲- قاعده‌افزایی وقاعده‌کاهی

قاعده‌افزایی در برونه زبان یا بعد آوایی زبان اتفاق می‌افتد؛ برونه زبان را مسائلی چون وزن، قافیه و مسائل بدیع لفظی و توازن‌های نحوی در بر می‌گیرد. اما قاعده‌کاهی در درونه



زبان یا بعد معنایی زبان اتفاق می‌افتد؛ درونۀ زبان را مسائلی چون: علم بیان، بدیع معنوی و مسائل علم معانی در بر می‌گیرد. «قاعده‌افزایی بر برونۀ زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد. به همین دلیل، نتیجه حاصل از قاعده‌افزایی، چیزی جز شکل موسیقایی از زبان خودکار نیست.» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶ و ۳۷) قاعده‌گاهی نیز انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار به شمار می‌رود؛ «به عبارت ساده‌تر، شاعر با کاهش قواعدی که در زبان خودکار به کار می‌روند، شعر خود را پدید می‌آورد.» (همان: ۳۸) اساس و پایه ادبیات، کاستن و افزودن قواعدی است که در زبان خودکار صورت می‌گیرد.

### ۲-۳. شیوۀ تراز بندی

رویکردی که در این دیدگاه مورد بررسی قرار گرفته، رویکردی شکل‌گرایانه به متن است. شکل‌گرایان با توجّه به نامشان، معتقد بودند که آنچه باعث ادبیّت متن می‌شود را باید در شکل اثر جستجو کرد. آن‌ها زبان ادب را گونه برجسته‌سازی شده زبان خودکار می‌دانند که با عناصر فرمی به زبان ادبی تبدیل شده است. این مقاله نیز به پیروی از شکل‌گرایان معتقد است که ادبیات و به تبع آن شعر، چگونگی بیان یک موضوع است و بر آن - است که زبان ادبی گونه‌ای خاص از زبان می‌باشد که از زبان خودکار و هنجارهای آن فاصله گرفته و در این زبان جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام، صورت می‌گیرد. در واقع عناصری که در چگونگی بیان یک موضوع مؤثرند همان عناصر شکلی هستند؛ عناصری که استفاده از آن‌ها در یک متن با بسامدی بالاتر از آنچه در زبان خودکار به کار می‌رود، باعث آشنایی‌زدایی در حوزه زبان می‌شود و به تعبیر شکل‌گرایان روس، در روانی زبان خودکار مکث به وجود می‌آورد. اما این که تفاوت زبان ادب با زبان خودکار در بود و نبود عناصر شکلی دانسته شود، کاری اشتباه و دور از منطق است. اگر در زبان خودکار توجّه شود، مشخص خواهد شد مسائلی که در درونه و برونۀ زبان اتفاق می‌افتند در زبان خودکار نیز دارای کاررفت هستند.

در میان عناصر شکلی، وزن و قافیه دارای قواعدی هستند که شاعر ملزم به رعایت آن قواعد است. هرگونه تخطی از این قواعد برای شاعر ناروا است. گزاره‌های نقد، در نقد



وزن و قافیه گزاره‌هایی تجویزی هستند و منتقد در مقام تجویز قواعد به متن است. اما این شیوه‌ی نقد برای مسائلی که در درونۀ زبان اتفاق می‌افتد، کارآمد نیست و به نظر می‌رسد شیوۀ نقد در این موارد باید شیوه‌ای توصیفی باشد.

باتوجه به کاررفت عناصر فرمی در زبان خودکار، معیار تراز بندی این عناصر، میزان فاصله‌ای است که آن عنصر فرمی با زبان خودکار دارد. بر اساس این دیدگاه هر چه بسامد وقوع عنصر فرمی در زبان خودکار کمتر باشد، حضورش در زبان متن، بیشتر می‌تواند باعث آشنایی‌زدایی و در نتیجه درنگ یا مکث در روانی دریافت خواننده شود؛ بنابراین از تراز ادبی بیشتری برخوردار است. این رابطه به صورت معکوس هم صادق است یعنی هر چه بسامد وقوع عنصر فرمی در زبان خودکار بیشتر باشد، حضورش در زبان متن، کمتر می‌تواند باعث آشنایی‌زدایی شود؛ در نتیجه از تراز ادبی کمتری برخوردار است. (ن.ک: دادفر، ۱۳۸۹: ذیل عنوان)

براساس شیوۀ فوق، در پژوهشی مستقل به بررسی ۵۰ صفحه‌ متن خودکار و ۵۰ صفحه‌ متن ادبی، از نظر مسائل علم بیان پرداخته شد. (ر.ک پایان نامه یعقوبی، بهمن ۱۳۹۰) تمام مسائل علم بیان، در هر دو متن خودکار و ادبی استخراج و مورد مقایسه واقع شدند. با توجه به نتایج به دست آمده، مسائل بیان به طور کلی چنین تراز بندی می‌شوند:

استعاره: ۳ تشبیه: ۲ کنایه: ۱ مجاز: فاقد ارزش ادبی

در بخش مجاز بسامد کاررفت آن در متن خودکار بسیار بالاتر از متن ادبی بود. همین مسأله مبین این است که مجاز بیش از آن که به ادبیات مربوط باشد، به زبان‌شناسی مرتبط است و فاقد ارزش ادبی می‌باشد. «بحث در انواع دیگر مجاز در حقیقت مربوط به علم معنی‌شناسی است، زیرا مجاز خاص ادبیات نیست و در همه انواع زبان‌ها و سبک‌ها چه علمی و چه تاریخی و چه محاوره معمول و مرسوم است.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۴)

دیگر عناصر بیانی با توجه به بسامد کاررفتشان در زبان خودکار مورد ارزشیابی واقع شدند که نتایج آن به شرح ذیل است:



امتیا	امتیا	امتیا	امتیا	امتیا	امتیا	امتیا	امتیا
ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز	ز
۴	عقلی به عقلی	۵	بلیغ اضافی	۳	صفت	۶	مرکب (تم ثیلیه)
۳	حسی به عقلی	۴	بلیغ غیر اضافی	۲	موصو ف	۵	مصرحه مرشحه
۲	عقلی به حسی	۳	مجمل ومرسل	۱	فعلی	۴	مصرحه مطلقه
۱	حسی به حسی	۲	مفصل ومؤکد	۳	رمز	۳	مصرحه مجرده
-	----- -	۱	مفصل ومرسل	۲	تلویح	۲	تبعیه
-	----- -	-	----- -	۱	ایماء	۱	مکنیه

جدول شماره ی ۱- «تراز بندی عناصر بیان»

## ۲-۴- نقد غزل‌های حافظ و سعدی

غزلیات حافظ و سعدی بارها مورد نقد و مقایسه واقع شده‌اند و هر کدام از منتقدان شیوه‌ای خاص در نقد و بررسی این غزل‌ها در پیش گرفته‌اند. آنچه در دیگر نقدها از دید این پژوهش حائز اهمیت است، نوع و شیوه‌ی نقد می‌باشد. این نقدها اغلب به صورت گزاره‌های انشائی بیان شده‌اند. تفاوت شیوه حاضر با دیگر شیوه‌های نقد در همین موضوع است. در این شیوه تلاش شده تا غزل‌های مورد نقد، به شیوه‌ای عینی مورد بررسی قرار گیرند و نتایج این نقد به صورت امتیاز و عدد ارائه شود. نکته مهم این که نتیجه به دست

آمده در این شیوه‌ی نقد، با دیگر نتایج کارشناسان که با همین شیوه نقد کنند، یکسان خواهد بود. بنابراین شیوه نقد حاضر را می‌توان در دیگر حوزه‌های ادبی گسترش داد و آن را گامی، هرچند کوچک، در عینی شدن نقد دانست. حال، براساس تراز بندی‌هایی که در زمینه عناصر علم بیان صورت گرفته است، به نقد و بررسی دو غزل از حافظ و دو غزل سعدی؛ سپس مقایسه آن‌ها پرداخته می‌شود تا نمونه‌ای عینی از مباحث مورد نظر باشد.

### الف: غزل «حافظ» با مطلع:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را      که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را  
(حافظ، ۱۳۷۹: ۱۱۸)

### عناصر بیانی به کار رفته در این غزل

استعاره مکنیه: در مصراع «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را»، صبا به صورت موجودی زنده فرض شده که دارای فعل و اراده است و مورد خطاب واقع می‌شود. در مصراع «سرود زهره به رقص آورد مسیحا را»، زهره نیز به صورت موجودی زنده فرض شده که دارای سرود است.

استعاره مصرحه مرشحه: غزال در مصراع «صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را»، استعاره مصرحه مرشحه از معشوق است. طوطی در مصراع «تفقدی نکند طوطی شگرخا را» استعاره مصرحه مرشحه از خود شاعر است. گل در مصراع «غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل» استعاره مصرحه مرشحه از معشوق است و عندلیب نیز در مصراع «که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را» استعاره مصرحه مرشحه از خود شاعر است.

تشبیه بلیغ: ماه سیما، در مصراع «سهی قدان سیه چشم ماه سیما را» تشبیه بلیغ اضافی است.

تشبیه حسّی به حسّی: ماه سیما، در مصراع «سهی قدان سیه چشم ماه سیما را» تشبیه از نوع حسّی به حسّی است.





کنایه از موصوف: شکر فروش در مصراع «شکر فروش که عمرش دراز باد چرا»  
کنایه‌ی موصوف از معشوق است.

کنایه از فعل: سر به کوه و بیابان نهادن در مصراع «که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را»  
کنایه از آواره شدن است. باد پیمودن در مصراع «به یاد دار محبان باد پیما را»  
کنایه از عمل بیهوده انجام دادن است. کنایه از نوع ایماء: سر به کوه و بیابان نهادن در مصراع «که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را»  
کنایه از نوع ایماء است. باد پیمودن در مصراع «به یاد دار محبان باد پیما را»  
کنایه از نوع ایماء است. شکر فروش در مصراع «شکر فروش که عمرش دراز باد چرا»  
نیز کنایه از نوع ایماء است.

تعداد ابیات	عنصر بیان	مرشحه	اسعاره	مکنیه	استعاره	اضافی	تجسیمی	تجسیمی	کنایه ایماء	ک. از فعل	موصوف	کنایه	مجموع
۱۴	۴	۲	۱	۱	۱	۱	۳	۲	۱۴	۱	۲	۱۴	۱۴
۸	۲۰	۲	۵	۱	۳	۲	۲	۲	۳۵	۲	۲	۳۵	۳۵

جدول شماره‌ی ۲- کمیت و کیفیت عناصر بیانی در غزل (الف) «حافظ»

### الف ( غزل «سعدی» با مطلع :

«اگر تو فارغی از حال دوستان یارا فراغت از تو میسر نمی‌شود ما را»



(سعدی، ۱۳۶۸: ۶)

## عناصر بیانی به کار رفته در این غزل

استعارهٔ مرگب:

«هنوز با همه دردم امید درمان است که آخری بود آخر شبان یلدا را»

تشبیه بلیغ غیر اضافی: یار سرو بالا در مصراع «چرا نظر نکنی یار سرو بالا را» تشبیه بلیغ غیر اضافی است.

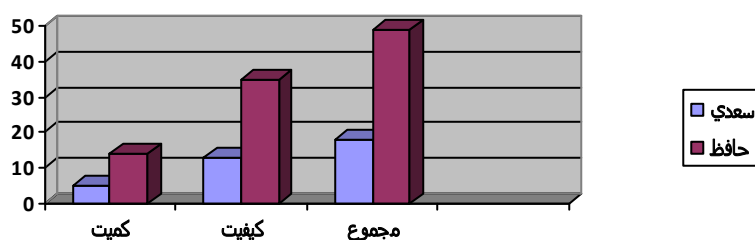
تشبیه حسّی به حسّی: یار سرو بالا در مصراع «چرا نظر نکنی یار سرو بالا» را تشبیه حسّی به حسّی است.

کنایه از نوع فعل: آتش گرفتن در مصراع «گرفتم آتش پنهان خبر نمیداری»، کنایه از نوع فعل است.

کنایه از نوع ایماء: آتش گرفتن در مصراع «گرفتم آتش پنهان خبر نمیداری»، کنایه از نوع ایماء است.

تعداد ابیات	تکرار	مرگب	استعاره	بلیغ غیر اضافی	ب	کنایهٔ ایماء	فعل	کنایه از	مجموع
۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۱	۵
۱	۱	۶	۴	۱	۱	۱	۱	۱	۱۳

جدول شماره ۳- کمیت و کیفیت عناصر بیانی در غزل (الف) «سعدی»



در دو غزل ابتدایی که از حافظ و سعدی مورد نقد واقع شده است، - همچنان که مشاهده می شود-، تراز ادبی عناصر بیانی مورد استفاده حافظ، هم در زمینه کمیت و هم در زمینه کیفیت، بالاتر از سعدی است. غزل حافظ شامل ده بیت است که تعداد عناصر بیانی به کاررفته شده در آن ۱۴ عنصر بیانی می باشد. تراز ادبی این عناصر- با توجه به ترازهای مشخص شده - تراز ۳۵ است. غزل سعدی دارای ۱۱ بیت است و تعداد عناصر بیانی مورد استفاده آن، ۵ عنصر بیانی می باشد که این آمار، نزدیک به یک سوم عناصر بیانی مورد استفاده غزل حافظ است. تراز ادبی کیفیت این عناصر نیز امتیاز ۱۳ را دربرمی گیرد که در مقایسه با غزل حافظ، نزدیک به یک چهارم تراز ادبی غزل حافظ - از نظر عناصر بیانی- می باشد.

### ب) غزل «حافظ» با مطلع:

«رونق عهد شبایست دگر بستان را می رسد مژده گل بلبل خوش الحان را»

(حافظ، ۱۳۷۹: ۱۴۸)

### عناصر بیانی به کار رفته در این غزل

استعاره مکنیه: در مصراع «ای صبا گر به جوانان چمن باز رسی» صبا به صورت موجودی زنده فرض شده که مورد خطاب واقع می شود.

استعاره مصرحه مرشحه: در مصراع «ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان» سه استعاره مصرحه مرشحه وجود دارد. مه استعاره از صورت، عنبر سارا استعاره از موی خوش بو و سیاه یار و چوگان استعاره از زلف که همانند چوب چوگان مجعد بر چهره معشوق فرو ریخته است.

استعاره مصرحه مجرده: ماه کنعانی در مصراع «ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد»، استعاره مصرحه مجرده از یار است.

کنایه از نوع صفت: در مصراع «کان سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را»، سیه کاسه کنایه از نوع صفت است.

کنایه از نوع تلویح: در مصراع «کان سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را»، سیه کاسه کنایه از نوع تلویح می باشد.

تعداد ابیات	عنصر بیانی	مرشحه	استعاره	مجرده	استعاره	مکنیه	استعاره	کنایه تلویح	صفت	کنایه از	مجموع
۱۰	۷	۱۵		۱		۲		۱		۱	۲۵
	۲										
	۱										

جدول شماره ۴- کمیت و کیفیت عناصر بیانی در غزل (ب) «حافظ»

#### ب) غزل «سعدی» با مطلع :

چه کند بنده که گردن نهد فرمان را      چه کند گوی که عاجز نشود چوگان را

(سعدی، ۱۳۶۸: ۲۸)



## عناصر بیانی

استعاره مرکب: در ابیات «سعدی از سرزنش عام نترسد هیئات// غرقه در نیل، چه اندیشه کند باران را» و «سربنه گر سر میدان ارادت داری// ناگزیر است که گویی بود آن میدان را» استعاره مرکب وجود دارد.

تشبیه بلیغ اضافی: در مصراع «سرو بالای کمان ابرو اگر تیر زند»، سرو بالا و کمان ابرو هر دو تشبیهات بلیغ اضافی هستند.

تشبیه بلیغ غیر اضافی: «کاشکی پرده برافتادی از آن منظر حسن// تا همه خلق ببینند نگارستان را» تشبیه به صورت بلیغ غیر اضافی است.

تشبیه حسّی به حسّی: در مصراع «سرو بالای کمان ابرو اگر تیر زند» سرو بالا و کمان ابرو هر دو تشبیهات حسّی به حسّی می‌باشند.

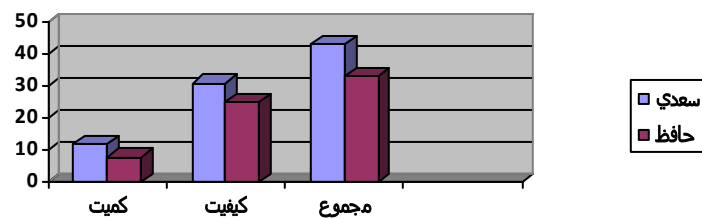
در بیت: «کاشکی پرده برافتادی از آن منظر حسن// تا همه خلق ببینند نگارستان را»، اگرچه تشبیه به صورت مضمّر است، این تشبیه از نوع حسّی به حسّی نیز می‌باشد.

کنایه از نوع فعل: در مصراع «چه کند بنده که گردن ننهد فرمان را»، گردن نهادن کنایه از نوع فعل است. همچنین در مصراع «غایت جهل بود مشت زدن سندان را»، کنایه از نوع فعل وجود دارد.

کنایه از نوع ایماء: در مصراع «چه کند بنده که گردن ننهد فرمان را» گردن نهادن کنایه از نوع ایماء است. همچنین در مصراع «غایت جهل بود مشت زدن سندان را» کنایه از نوع ایماء وجود دارد.

تعداد ابیات	عنصر بیانی	مربک	استعاره	اضافی	ن. بلغ	غیراضافی	ن. بلغ	ن. حسی	کنایه ایما	کنایه از فعل	مجموع
۱	کمیت	۲	۲	۲	۱	۳	۲	۱۲	۲	۲	۳۱
۱	کیفیت	۱۲	۱۰	۴	۱	۲	۲	۲	۲	۲	۳۱

جدول شماره ۵- کمیت و کیفیت عناصر بیانی در غزل (ب) «سعدی»



در نقد و مقایسه آماری که بین این دو غزل صورت گرفته است، تراز بالاتر غزل سعدی نسبت به غزل حافظ نمایان است. این مقایسه به صورت جدول و نمودار به خوبی مشخص می‌باشد. غزل حافظ شامل ده بیت است که تعداد عناصر بیانی به کار رفته شده در آن، ۸ عنصر بیانی است. تراز ادبی این عناصر- با توجه به ترازهای مشخص شده - تراز ۲۵ است. غزل سعدی دارای ۱۱ بیت است که تعداد عناصر بیانی مورد استفاده آن، ۱۲ عنصر بیانی است که بیش از یک و نیم برابر غزل حافظ است. تراز ادبی کیفیت این عناصر نیز امتیاز ۳۱ را دربر می‌گیرد.



### ۳. نتیجه گیری:

در دو غزلی که از حافظ و سعدی مورد نقد واقع شد، تراز ادبی غزل‌ها- از نظر عناصر بیان- به صورت عینی و محسوس ارائه شد. پر واضح است که نتایج به دست آمده از این شیوه نقد، با نتایج به دست آمده توسط دیگر کارشناسان یکسان خواهد بود. نتایج به دست آمده در مقاله حاضر به شرح زیر می‌باشد:

- در نقد و مقایسه آماری که بین غزل نخست صورت گرفته است، تراز بالاتر غزل حافظ نسبت به غزل سعدی نمایان است.
- ۱. غزل حافظ شامل ده بیت است که تعداد عناصر بیانی به کار رفته شده در آن ۱۴ عنصر بیانی است. امتیاز تراز ادبی این عناصر، ۳۵ است.
- ۲. غزل سعدی دارای ۱۱ بیت است که تعداد عناصر بیانی مورد استفاده آن ۶ عنصر بیانی می‌باشد و این تراز، کمتر از نصف عناصر بیانی غزل حافظ است.
- ۳. تراز ادبی کیفیت این عناصر نیز، امتیاز ۱۴ را دربر می‌گیرد که در مقایسه با غزل حافظ، نزدیک یک سوم آن است.
- در نقد و مقایسه آماری که بین دو غزل دوم صورت گرفته است، تراز بالاتر غزل سعدی نسبت به غزل حافظ نمایان است.
- ۱. در ده بیت غزل حافظ، تعداد عناصر بیانی به کار رفته شده در آن، ۸ عنصر بیانی



است. تراز ادبی این عناصر، تراز ۲۵ است.

۲. غزل سعدی دارای ۱۱ بیت است که تعداد عناصر بیانی مورد استفاده‌ی آن ۱۲ عنصر بیانی می‌باشد و این امتیاز، بیش از یک ونیم برابر غزل حافظ است.
۳. تراز ادبی کیفیت این عناصر نیز، امتیاز ۳۱ را بر می‌گیرد.

## منابع

### کتاب‌ها

- احمدی، بابک (۱۳۸۵)، «حقیقت و زیبایی»، تهران: نشر مرکز
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۹)، «حافظ‌نامه». شرح بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، «نقد ادبی». تهران: انتشارات فردوس
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶)، «بیان». چاپ دوم. تهران: نشر میترا
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، «معانی و بیان». چاپ هشتم. تهران: انتشارات فردوس
- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۳۸)، «المعجم فی معاییر اشعار العجم». به تصحیح محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، «نقد ادبی». تهران: انتشارات امیرکبیر
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۸)، «دیوان غزلیات سعدی شیرازی». شرح دکتر خلیل خطیب رهبر. چاپ سوم. تهران: سعدی
- صفوی، کوروش (۱۳۸۰)، «از زبان‌شناسی به ادبیات». تهران: انتشارات سوره مهر
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳)، «از زبان‌شناسی به ادبیات». تهران: انتشارات سوره مهر





فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۷۹)، «درباره نقد ادبی». تهران: نشر قطره

### پایان نامه‌ها

یعقوبی، امین (بهمن ماه ۱۳۹۰)، «تعیین تراز ادبی عناصر بیانی براساس کاررفت آن‌ها در زبان خودکار و ادبی». به راهنمایی دکتر صادق جقتایی. دانشگاه ولایت ایرانشهر

دادفر، مجید (۱۳۸۹)، «قافیه و جایگاه آن در مطالعات و نقد ادبی بر اساس شیوه‌های قافیه - پردازی نظامی در خمسه». به راهنمایی رضا مصطفوی سبزواری. دانشگاه علامه طباطبائی

### مقالات

حق شناس، علی محمد (۱۳۷۳)، «نظم، نثر، شعر؛ سه گونه ادب». مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی. به کوشش سید علی میر عمادی. تهران. دانشگاه علامه طباطبائی

عماد افشار، حسین (۱۳۷۴)، «نقد ادبی روش‌ها و معیارها». مجله رسانه. شماره ۲۲. صفحات ۱۰۶ - ۱۱۱



## تأثیر فرهنگ و ادب فارسی در اشعار شیخ (اسد) غالب

عالیه یلماز<sup>۱</sup>

### چکیده

شیخ (اسد) غالب یکی از برجسته ترین شاعران قرن هجده در قلمرو عثمانی به شمار می‌آید. وی پیرو سبک هندی بوده از نگاه استفاده کلمات و دسترسی به گنجینه ای سخن تعقیب گر شوکت بخاری می‌باشد. شیخ غالب در مکتب عرفان، مولوی مشرب بوده ارادت و وابستگی خاصی به حضرت مولانا دارد. او مانند بقیه شاعران مولویه با فرهنگ و ادب فارسی آشنایی کامل داشته در جاهای مختلف دیوان شعرش بازتاب آن به وضاحت دیده میشود.

شیخ غالب در پهلوی اینکه خزینه ای از اشعار فارسی دارد، در اشعار ترکی خود نیز به مقدار وسیع از واژه ها، اصطلاحات و مضامین فارسی را بکار برده است. درین مقاله، ضمن مکسی روی اشعار فارسی شیخ غالب، تلاش میشود بازتاب فرهنگ و ادب فارسی در اشعار تورکی وی تثبیت و بررسی گردد.

**کلید واژه‌ها:** ادبیات تطبیقی، شیخ غالب، دیوان اشعار، فرهنگ و ادب فارسی، ادبیات تورکی.

<sup>۱</sup> دکترای دانشگاه سلیمان دمیرال تورکیه

email: aliyebeyza32@hotmail.com



## پیشگفتار

### ۱: مختصری در باره شیخ غالب

#### ۱-۱: زندگی شیخ غالب

شیخ غالب شاعرو نویسنده نامدار ترک در قرن هژده زیسته است. وی در ۱۷۵۷ میلادی در منطقه مولوی خانه ینی قاپی استانبول چشم به جهان گشود. با توصیه ای شیخ مولوی خانه کوچک محمد ده ده و خلفش سید ابوبکر اورا محمد اسد نامیدند. پدرش مصطفی رشید افندی، یکی از درویشان مولوی بود. شیخ غالب بعد از آنکه دوره ابتدایی تعلیمی خود را نزد پدرش به اتمام رسانید، در سال ۱۷۸۰ نزد شیخ حسین افندی در مولوی خانه گالاتا درس خواند. درین مدت زبانهای عربی و فارسی را نیز فرا گرفت.

شیخ غالب پس از آنکه مدتی در دیوان همایون به کار مشغول شد، در سال ۱۷۸۴ به قونیه رفت و در درگاه مولانا به چيله نشست. درینجا از درس و مصاحبت چلبی سید ابوبکر افندی بهره برد. ازینکه پدر شیخ غالب مصطفی رشید افندی از رفتن پسرش به قونیه نگران بود، راهی برای بازگشت وی به استانبول میجست. بدین مقصد با چلبی سید ابوبکر افندی در تماس شد و اجازه خواست تا پسرش در استانبول تکمیل چيله کند. بدین شکل شیخ غالب در سال ۱۷۸۷ در مولوی خانه ینی قاپوی استانبول تکمیل چيله کرد و بعنوان ده ده نایل شد. درین میان به حلقه درسی علی نطقی افندی و آشچی باشی شریف احمد ده ده اشتراک میکرد تا آنکه از علی نطقی افندی دست خلافت گرفت.<sup>۲</sup>

مولانا ازینکه در شعر دست توانایی داشت، در طریقت مولویه شعر سرودن شکل سنتی گرفت. درین طریقت مثنوی خوانی یکی از عوامل مهم پرورش ادبیات کلاسیک محسوب میشود. نظر به معلوماتی که در تذکره ها ذکر شده است، تعداد شاعران ادبیات ترکی به سه صد تن میرسید این تعداد در کل ۶۸ فیصد شاعران ادبیات کلاسیک تورکی را تشکیل داده است. میتوان به این نتیجه رسید که طریقت مولویه در تکامل و رشد ادبیات ترکی سهم

<sup>۲</sup> DiA, ŞEYH GALİB yıl: 2010, cilt: 39, sayfa: 54-57

چشمگیری داشته است. شیخ غالب یکی از پرورده ای این طریقت و آخرین زینت بخش ادبیات کلاسیک تورکی بشمار میرود.

محمد شیخ غالب حدود پنجاه سال پس از نشاطی و نائلی ظهور کرد. او را می توان پرآوازه ترین نام در شعر سبک صائب در عثمانی به قلم آورد. شیخ غالب ۴۳ سال بیشتر عمر نکرده است و معروف است که در ۳۴ سالگی صاحب دیوان شعر بود. محققان تاریخ ادبیات ترکیه، وی را درخشان ترین چهره ی شعر دیوانی در گستره ی عثمانی می شناسند.

بسیاری از شعرای عثمانی که پس از شیخ غالب ظهور کردند تحت تأثیر او بودند. حتی شعرای مانند عزت ملا، نامق کمال و مخصوصاً عبدالحق حامد به طرز و شیوه ی شیخ غالب شعر می سرودند. تأثیر حسن و عشق در منظومه ی مقبر از حامد به روشنی مشهود است. شاعرانی چون جناب شهاب الدین و احمد هاشم نیز به گونه ای تحت تأثیر او بودند. شعرای ثروت فنون در نمادگرایی و سمبلیک سرایی از او تأثیر پذیرفتند به گونه ای که یکی از مخالفان سبک صائب، شاعران سال های مشروطیت و تنظیمات را "غالیون" نامیده است. همان گونه که در ایران برخی از محققان معاصر در مقابل آفرینش ادبی صائب حیرت کرده اند، محققان ترک نیز در باب شیخ غالب و شخصیت ادبی وی به حیرت افتاده اند. مثلاً یکی می گوید: "... نه در زمان او و نه بعد از او هیچ شاعری در سرودن شعر به سبک صائب به پای شیخ غالب نرسید و باید گفت که در تاریخ شعر ترکی طرز و سبک صائب و شوکت بخاری با او آغاز و با او پایان یافت."

## ۱-۲: آثار شیخ غالب

### الف: دیوان

دیوان شیخ غالب تا حال سه بار به ترکی امروزی برگردانده شده است. وسیعترین آن از طرف ناجی اوقچی در سال ۱۹۹۳ با مقایسه هفت نسخه بشکل تحلیلی چاپ گردیده است. این اثر که حاوی ۳۳ قصیده، ۷۴ منظومه ی تاریخی، ۱۱ ترجع بند، ۲ ترکیب بند، ۸ مسدس، ۱ ساقی نامه، ۱۹ تخمیس، ۲ مثنی، ۱ تردیه، ۱۱ شعر عامیانه، ۱۰ مثنوی، بحر تاویل، تذکره، ۳۷۱ غزل، ۱ مثنی (مرثیه)، ۲ لوغاز، ۵۴ قطعه، ۷۴ رباعی، ۹۴ مفرد، ۴ مصراع میباشد ازین جمله



یک قصیده، یک منظومه ی تاریخی، یک مسدس، یک تخمیس، سی و شش غزل، یازده قطعه، ده رباعی، بیست و دو مفرد و یک مصرع فارسی (یک مفرد عربی) وجود دارد.<sup>۳</sup>

### ب: مثنوی حسن و عشق

مهمترین اثر شیخ غالب بدون شک حسن و عشق متشکل از ۲۱۰۱ بیت بوده، دو سال بعد از دیوان شعرش یعنی در سال ۱۷۸۳ بنظم کشیده شده است. شیخ غالب در بوجود آوردن این اثر از مثنوی مولانا الهام گرفته است. لهذا موضوع حسن و عشق آموزه های تصوفی مولویه بوده، طبق معمول در دیوان ادبیات ترکی با توحید، نعت و معراجیه آغاز میشود. بعد از معراجیه مدحیه ی در مورد حضرت مولانا وجود دارد. ازینکه شاعر ارادت خاصی به حضرت مولانا داشته و خود نیز مولوی مشرب می باشد، چي در دیوان چي در مثنوی حسن و عشق همواره از مولانا و بزرگان طریقت مولوی یاد کرده بخصوص اصطلاحات که در مولویه وجود دارد صرف کرده است. گذشته از موضوع و محتوای ازینکه حسن و عشق آخرین نمونه ی موفق مثنوی در دیوان ادبیات ترکی بشمار میرود، این ویژگی به قیمت و ارزش اثر و شاعرش میافزاید.<sup>۴</sup>

### ج: الصحت الصافیة

الصحت الصافیة تعلیقاتیست که بر رساله ی التنفۀ البهیه فی طریقات المولویه ی کوسیچ احمد ده ده (و. ۱۷۷۷) نوشته شده است.

### د: شرح جزیره ای مثنوی

شیخ غالب درین اثر ۳۶۶ بیت مثنوی مولانارا در ۸۶۷۳ بیت ترجمه و شرح نموده است. غرض از تالیف این اثر، برای سالکین طریقت مولویه که فارسی بلد نبودند آموختن مثنوی بود. غالب درین اثر ایاتیرا که از مثنوی انتخاب کرده است بعد از ترجمه با استفاده از آیت،

<sup>۳</sup> Erdoğan TAŞTAN, "Şeyh Galib ve Yayınlanmamış Şiirleri", Turkish Studies, Ankara-2012, ss. 2825-2855.

<sup>۴</sup> دیوان شیخ غالب، محسن قالیچشم، ط. آقچاغ، انکارا-۱۹۹۴، س. ۲۶-۲۹



حدیث، عبارات تصوفی و نقل حکایات عرفانی شرح میکند. این اثر یکی از بهترین نمونه های نثر ادبیات کلاسیک ترکی بشمار میرود.

## ۵: تذکره شعرای مولویه

غالب از اشعار شاعران مولوی چیده هائرا بر یکی از درویشان بنام اسرار ده ده سپرده است. اسرار ده ده بعد از تصنیف و ترتیب این اشعار ترجمه حال شاعرانرا بر آن علاوه کرده تذکره شعرای مولوی را بوجود آورده است. ازینرو این اثر بنام "تذکره اسرار" نیز یاد شده است.<sup>۵</sup>

## ۲: پردازش تحلیلی: معانی و مفاهیم متجلی فارسی در عبارات و مصرعهای شیخ غالب

### ۲-۱: ساختار ادبی و انتخاب مضمون

طرز دید و ساختار ادبی را در غالب میتوان بابررسی افکار و ویژگی ادبی و تصوفی اواخر قرن هفده و اوایل قرن هجده مشاهده کرد. سلطنت عثمانی درین مقطع زمانی پس از ورشکستگی معاهده کرلوفچه، عصرالاله را که با حزن و سکونت همراه بود سپری کرده بود. طریقت مولویه در دوره ی حزن پادشاهان سلجوقیان بوجود آمده بود، برای حزینترین سلطان عثمانی سلیم سوم نیزهم پناهگاهی معنوی شد. بعید نیست که این انتساب به طرز فکری آندور نفوذ کند و محصولات ادبیرا نیز رنگ و بو دهد. شیخ غالب در همچون محیطی به صفت آخرین شاعر ادبیات کلاسیک تورکی عرض وجود کرد.<sup>۶</sup> وی در اشعارش این سوز و ساز را بگونه ای که سزاوار بزرگترین شاعر آندور بود بازگویی کرد چنانچه خودش سوز و گداز را در شعر دانه برای مرغان معانی میخواند:

نظم بی سوزش مرغان معانی قونمز

<sup>۵</sup> گولپینرلی، شیخ غالب، حیاتی، صنعتی، شعرلری، ط. وارلق، استانبول-۱۹۵۳ ص. ۱۸

<sup>۶</sup> حسن خسرو خاتمی، "شیخ غالب دوری یلیم و کلتور چویره سی"، شیخ غالب کتابی، استانبول، ۱۹۹۵، ص.



#### گلشن اولسونمی سمندرلره باغی یاقوت<sup>۷</sup>

غالب که با پیروی از شیوهٔ نشاطی - نائلی و در ادامهٔ مکتب آنان، سبک هندی را در سرودن اشعار تورکی خود برگزید، در این سبک به پایه‌ای رسید که کمتر شاعر ترکی به آن دست یافته است، اما در عین حال، با بیان اندیشه‌های عرفانی خود به سبک هندی و استفاده از صور خیال و ظرافت‌های بیانی، ساختار ادبی پیچیده‌ای را به وجود آورد که مردم عادی چندان قادر به درک آن نبودند.

از این رو، برخی محققان بر آن باورند که غالب با همهٔ نوآوری‌ها و توانایی‌های ادبی خود، شعر دیوانی ترکی را به مرحله‌ای رساند که فراتر رفتن از آن ممکن نبود و به همین سبب، وی زمینهٔ لازم را برای تشکیل ادبیات جدید فراهم نمود. ازین جهت برخی‌ها غالب را پایه گذار ادبیات جدید ترکی خوانده‌اند.<sup>۸</sup>

از نگاه غالب شاعر، باید نکته سنج و سخن سنج باشد و زبانرا ساده و روان استفاده کند. زیرا در غزل حرکت معانی با کلمات آشنا صورت میگیرد و الفاظ شناخته شده فضای وسیعتری برای درک و ادراک بوجود میآورد. مساله ای دیگری که غالب خود بر آن تاکید داشته است بکر معنی در شعر است، جستجوی وی از بکر معنی همانند مرثیه مجنون در سور لیلست ولی خونهای الفاظ چون پروانه ای غالب در ترسیم و ایراد اندیشه ای رنگ مانی است.

اسدا مانی نوظفلی نو آموز بیزه

فن اندیشه ده استاد که دیرلر او بیزیز<sup>۹</sup>

<sup>۷</sup> دیوان، غ. ۳۰-۱۰، ص. ۵۱۸

<sup>۸</sup> طلعت سعید حلمان، "شیخ غالب و دیوان شعری نینگ دگری"، شیخ غالب کتابی، استانبول، ۱۹۹۵، ص. ۱۹۱-۱۹۲؛ برای معلومات بیشتر نگاه کنید به: محمود قیلان، "شیخ غالبین شعر انگله یشی"، تورکیش ستادیس، ج. ۱، ش. ۶.

<sup>۹</sup> دیوان، غ. ۱۴۵-۵، ص. ۶۴۳



## ۲-۲: ترکیب و ساختار کلمات فارسی در اشعار شیخ غالب

شیخ غالب در مورد کاربرد زبان در اشعارش افکار خود را در مثنوی حسن و عشق بیان کرده است. او درین مورد در حین اینکه به تنقید شاعر نبی می‌پردازد، منظومه‌ها را که فارسی گونه است به سختی نقد می‌کند. زیرا ابیات تورکی که مزین با الفاظ و ترکیبهای فارسی است با آنکه سرشته سخنرا می‌آید، سبب ثقلت کلام نیز می‌شود. در مثنوی حسن و عشق غالب ابیات زیر آمده است:

منظومه ای فارسی و ش ابیات

بالجمله تتبع اضافات

انشایه ویرا اگرچه زینت

تورکی سوز ایچینده عینی ثقلت.<sup>۱۰</sup>

از اضافت‌ها و ترکیبهای بلند فارسی در نثر تورکی برای پیرایه پردازی و زینت کلام تا جایی استفاده درست بعمل آمده است اما شیخ غالب خود اعتراف می‌کند که در شعر تورکی ترکیبهای بلند فارسی ثقلت بوجود می‌آورد. با آنهم وی برخلاف این اندیشه اش عمل کرده و در اشعار تورکیش ترکیب و اصطلاحات فارسی را بقدر هر شاعر معاصرش از مکتب سبک هندی بکار برده است.

### الف: ترکیب کلمات با کسره اضافت

در تورکی عثمانی ترکیب کلمات بیشتر با قاعده فارسی صورت می‌گیرد. شیخ غالب همانند خیلی از شاعران دوره عثمانی در دیوان شعرش، بنابه سببهای وزنی و شعری ازین نوع ترکیبها استفاده مزید بعمل آورده است که نمونه‌های آن در ابیات زیر دیده می‌شود:

عشق کیم ایله دی خورشید درخشانی چراغ

نظر فیض ایدر سنگ بدخشانی چراغ<sup>۱۱</sup>

<sup>۱۰</sup> حسن و عشق، ص. ۱۴-۱۵





چشم شهبازن آلیب اول دل آوارمی

صوکره توتمش زلف پرچینی ده بند ایتمش سینک<sup>۱۲</sup>

### ب: اضافه ی مقلوب

تا ایدنجه خطی لعلک نوبهاری جانی سبز

خون اشک ایتدی زمرد ریزه وش مژگانی سبز<sup>۱۳</sup>

نوشین لبان فغان ایده جک سوز و تابدن

بوزلنمه بلکه لازمه لعل ناب اولور<sup>۱۴</sup>

### ج: کلمات مرکب فارسی که بحالت اسم ویا فعل آمده باشد

او مهینک مجلسی رشک آوری خورشید اولسون

سایه سی خوابگه ی چشم ستم دید اولسون<sup>۱۵</sup>

مبارک باد نوسال فراح بخشی همایون کیم

ایریشدی عالمه همچون نسیمی نادیی نثرت<sup>۱۶</sup>

<sup>۱۱</sup> دیوان و غ. ۱۴-۱، ص. ۱۲۰

<sup>۱۲</sup> دیوان و غ. ۲۱۴-۲، ص. ۷۲۰

<sup>۱۳</sup> دیوان و غ. ۱۳۱-۱، ص. ۶۲۷

<sup>۱۴</sup> دیوان و ق. ۲۷-۹، ص. ۱۷۳

<sup>۱۵</sup> دیوان و مخ. ۲-۱، ص. ۴۱۳

<sup>۱۶</sup> دیوان و ت. ۵۵-۱، ص. ۲۵۵



گاه صلح و گاه جنگ و گاه ناز و گاه نیاز

بین بلا تسکین ایدر اول غمزه ای خاطر نواز<sup>۱۷</sup>

کلمات مرکب فارسی در دیوان شیخ غالب به اشکال مختلف آمده است مثلاً در بیت زیر اصطلاح سرخ و زرد شدن بشکل سرخ روی خجالت ایلر با فعل تورکی استفاده شده است.

سرخ رویی خجالت ایلر خنجری خوابیدنی

اولمه غافل خونی چشمی عاشقی دلریشدن<sup>۱۸</sup>

عشق اگر بازارینی گرم ایتمه بلبل گبی

حسن اولور وقتی شتا ایچره آچیلیمیش گل گبی<sup>۱۹</sup>

در بیت دیگری چاره با فعل رسیدن بشکل چاره رسیدن و پسوند اسم ساز تورکی بشکل چاره رسلیک بمعنی چاره رسی استفاده شده است.

چاره رسلیک غمزه یه قانون حکمتدن ینه

بن دیمم که غالب ناچاره ایتمز الطفات<sup>۲۰</sup>

### د: کلمات مرکب که دارای سه جز اند

گروپ آخر کلمات سه جزیی که از دو کلمه و یک ادات تشکیل شده اند در دیوان شیخ غالب کاربردی خاصی دارد. مانند اصطلاح روبراه شدن در بیت زیر با فعل اولماغ تورکی استفاده شده است.

<sup>۱۷</sup> دیوان، ترج. ۳-۹، ص. ۳۲۲

<sup>۱۸</sup> دیوان، غ. ۴-۲۹۷، ص. ۸۱۰

<sup>۱۹</sup> دیوان ۳۵۵-۱، ص. ۸۸۰

<sup>۲۰</sup> دیوان، غ. ۷-۳۱، ص. ۵۱۹

اول سرو قدی قوللاماغه روبراه اولوب

دو کدی ایاغینه در شادایی سلسیل<sup>۲۱</sup>

برخی از کلمات واصطلاحاتی که در دیوان شیخ غالب مورد استفاده قرار گرفته است در اصل از شاعران سبک هندی فارس به وام برده شده است که اساساً از برای کنایه، نشیبه و یاتمیل بکار رفته اند. گاهی اوقات معنی دادن به این کلمات از جانب پژوهشگران تورک خالی از اشتباه نبوده است. مانند اصطلاح سر به جیب، بغل جیب معنی شده است. در حالیکه سر به جیب شدن در فارسی از شرم پنهان شدن معنی میدهد.<sup>۲۲</sup>

اولمازدی بویله حیرت ایله سر به جیب شب

طاقت گیتیرسه شعله ی دیداره آفتاب<sup>۲۳</sup>

مشکلاتیکه امروز در ساحة زبان تورکی وجود دارد، معنی دادن به ترکیبها و اصطلاحات سبک هندی دور از خطا نخواهد بود. بنابراین الفاظ و بیان پیچیده ی شاعران سبک هندی در صورتی میشود درست معنی شود که از فرهنگهای آماده شده در حوزه ی هند و ایران استفاده شود.

## ۲-۳: کلمات واصطلاحات دینی و تصوفی فارسی در شعر غالب

پس از آشنایی با اسلام در اثر برخورد با مسلمانان تغییراتی در سبک زندگی تورکان بوجود آمد. درین تعاملات فارسها بنابه سببهای مختلف از قبیل نزدیکی جغرافیایی، مشابهت بیشتر زبانی، فرهنگی و طرز روش همانند، رول بیشتری نسبت به عربها بازی کردند. لهذا تاثیر پذیری از زبان و ادبیات فارسی در ادبیات تورکی نیز به همان نسبت بزرگ بوده است. با آنکه علمدار اسلام عربها بوده اند اما تورکان شرح و تأویل این دینرا از عالمان و سنخگویان

<sup>۲۱</sup> دیوان ۲۲-۳، ص. ۱۵۵

<sup>۲۲</sup> اسرافیل باباجان، "سبک هندی شعرینده ینی اورژینال یایی و ترکیبلر"، دیوان ادبیاتی آرشتیرمه لر ۳، استانبول ۲۰۰۹، ص. ۳۶-۳۷.

<sup>۲۳</sup> دیوان ۲۹-۷، ص. ۱۷۸



فارس فرا گرفتند. از همین جهت کلمات و اصطلاحات دینی و تصوفی به سادگی از مورد استفاده و پذیرش قرار گرفت. شیخ غالب همانند بقیه شاعران تورک زبان این اصطلاحات را در اشعارش بکار برد. مانند خدا، پیغمبر، نماز، آبدست، بنده، بهشت و دوزخ.

عشق بالا روحی دلداره ایتمز الطفات

اوهمای لامکان گلزاره ایتمز الطفات<sup>۲۴</sup>

مهر و مه پروانه ای شمع تجلی خدا

## ۲-۴: نقاب شخصیتها و شاعران فارسی سرا در اشعار شیخ غالب

عطار: شیخ غالب در تخمیزی از نفعی در دیوانش دارد در مورد عطار میگوید:

نفعی معجز بیانیم بنده ای منلای روم

نی حکیم غزنویم، نی امیری دهلوی...

خاک پای شیخ عطارم که اولدی همتی

طبعمه استاد درس مشکلات مثنوی<sup>۲۵</sup>

وباز در شرح سخنی از حضرت عطار مدد میجوید:

نگهت زلف سخن قیلدی دماغیم یاغمه

مدد ای حضرت عطار آمان نلسون بو؟<sup>۲۶</sup>

در مثنوی حسن و عشق:

کیم نبی یه هیچ دوشر می اوفاق

<sup>۲۴</sup> دیوان، غ. ۳۱-۱، ص. ۵۱۹

<sup>۲۵</sup> دیوان شیخ غالب، ص. ۱۹۷

<sup>۲۶</sup> دیوان شیخ غالب، ص. ۳۹۸



شیخین سوزینه قلم قاتماق

ای قصه دن اولمیان خبردار

ناقص می براقدی شیخ عطار<sup>۲۷</sup>

مولانا: شیخ غالب که سخت تحت تاثیر مولانا و طریقت مولوی بوده است در دیوان حسن و عشق خود از شاعران و متصوفان مولوی بارها ذکر کرده است. لهذا وی کلمات و اصطلاحات مولویان را نیز بیشتر بکار برده است. دیوان حسن عشق شیخ غالب که آخرین دیوان ادبیات کلاسیک شمرده میشود، با بخش توحید، نعت و معراجیه آغاز و با مدحیه در مورد مولانا ادامه میابد. درین دیوان سه قصیده، یک ترجیع بند، یک تخمیس، دو مثنوی و سه رباعی در مورد مولانا وجود دارد. همچنان در غزلیات مختلف دیگر نیز از مولانا یاد شده است. حتی در بیان سخن و ترتیب آثار ادبی نیز آنقدر تحت تاثیر مولانا رفته است که به گفته ای خودش وی اسرار سخن را از مولانا به وام برده است.

اسرارینی مثنوی دن آلدیم

چالدیم ولی میری مالی چالدیم<sup>۲۸</sup>

فیض ایردی جناب مولوی دن

آلدیم نیچه درس مثنوی دن<sup>۲۹</sup>

در مثنوی حسن و عشق خود که از مولانا بعنوان "حضرت پیر دستگیر" یاد میکند در بخشی از "در ذکر پیشوای خود" میگوید:

دل زاویه سینده منزوی دیر

سرباز محب مولوی دیر<sup>۳۰</sup>

<sup>۲۷</sup> حسن و عشق، ص. ۱۴

<sup>۲۸</sup> حسن و عشق، ص. ۱۴۱

<sup>۲۹</sup> حسن و عشق، ص. ۱۴۱



## نظامی

باغ انشاسینه برگ خشک مغز نرگسی

مخزن نظمینه بیر دربان طبع گنجوی ۶۴۵/۱۴۳

## فردوسی

غالب خود را همطراز نظامی و فردوسی در نظم سخن میبند و میگوید:

ایتمه میشدیر بو قماش ایله ادای مقصود

نی نظامی سخن سنج نی فردوسی ذات<sup>۳۱</sup>

## عبارات شهنامه

هما و سیمرخ: در "تقرظی برای پرتو افندی" از دو عنصر شهنامه در ترسیم یک محیط تصوفی استفاده میکند و میگوید:

غریب حال که گیمیش لباس سیمرغی

دیاری صورته دوشمش همای فرخ فال<sup>۳۲</sup>

رستم: عبارتیکه از شهنامه ذکر بیشتر داشته رستم بمعنی قوت، زور و دلیری بکار رفته است.

ایمان ضعفی وارکن او بتده نه فایده

سر پنجه ی نگاهینه رستم زبون ایمیش<sup>۳۳</sup>

و یا در ترکیبی بشکل رستم عشق بکار رفته است. در جایی هم معشوق خود صفت رستم دارد

وه نی رستم سین که جادو باغله دین مولرله سن<sup>۳۴</sup>

<sup>۳۰</sup> حسن و عشق، ص. ۱۲

<sup>۳۱</sup> دیوان ۷۱-۳۶: ۲۹۳

<sup>۳۲</sup> دیوان ۳۳-۷: ۱۹۸

<sup>۳۳</sup> دیوان ۱۶۰-۴: ۶۶۰



در جایی هم وی رستمیست که صورترا شهنامه ی اعجاز میدهد

## نتیجه گیری

شیخ غالب آخرین شاعر ادبیات کلاسیک تورکی محسوب میشود. وی در قرن هجده ادبیات تورکی را رنگ و رونق تازه ای بخشید بعدی که از نظر برخی از محققین میشود غالباً سنگی در ته‌داب ادبیات جدید تورکی شناخت. شیخ غالب سبک هندی را در سرودن اشعار تورکی خود برگزید و اندیشه های عرفانی‌شرا درین سبک با استفاده از صور خیال و ظرافتهای بیانی در عین زمان محکم و پیچیده بزبان آورد.

غالب یکی از منتسبین طریقت مولویه بوده ارادت خاصی به حضرت مولانا دارد. آنگونه که شاعر خود در قسمتهای مختلف آثارش تاثیر مولانارا چی عرصه عرفانی چی در عرصه ادب بیان میکند. ازینرو میشود گفت آشنای شیخ غالب با مولانا و طریقت مولویه باعث شناخت و بهره گیری هرچی بیشتر او از فرهنگ و ادب فارسی گردیده است.

## کتابنامه

دیانت اسلام انسیکلوپیدی سی (۲۰۱۰)، شیخ غالب ماده سی، جلد ۳۹، صص ۵۴-۵۷، استانبول.

طاشدن، اردوغان (۲۰۱۲)، "شیخ غالب و یاینلنماش شعرلری"، تورکیش ستادیس، انکارا.

دیوان شیخ غالب، محسن قالمیشیم، ط. آقچاغ، انکارا-۱۹۹۴-

گولپینرلی، شیخ غالب، حیاتی، صنعتی، شعرلری، ط. وارلق، استانبول-۱۹۵۳

حسن خسرو خاتمی، "شیخ غالب دوری یلیم و کلتور چویره سی"، شیخ غالب کتابی، استانبول، ۱۹۹۵.



طلعت سعید حلیمان، "شیخ غالب و دیوان شعری نینگ دگری"، شیخ غالب کتابی، استانبول، ۱۹۹۵

محمود قیلان، "شیخ غالبین شعر انگله یشی"، تورکیش ستادیس، جلد ۱، شماره ۶.  
اسرافیل باباجان، "سبک هندی شعرینده ینی اورژینال یایی و ترکیبیر"، دیوان ادبیاتی  
آرشتیرمه لیر ۳، استانبول، ۲۰۰۹، صص. ۳۶-۳۷.  
شیخ غالب، حسن و عشق، آماده چاپ: محمد نور دوغان، ط. اوتوکن، استانبول، ۲۰۰۳.





## روایت‌شناسی زمان و مکان در داستان «فریفتن روستایی، شهری را»

\* محمد کاظم یوسف پور

\*\* مهدیه کارگر سنگاچینی<sup>۱</sup>

### چکیده

هر رویداد و عملی برای عرضه به مخاطب نیازمند روایت‌شدگی است. روایت‌شدگی همه مؤلفه‌های داستان، از جمله مکان و زمان، را دربرمی‌گیرد. این نوشتار، علاوه بر تبیین چگونگی تبلور عنصر زمان و مکان داستان در سطح روایی، به بررسی داستان «فریفتن روستایی، شهری را» در دفتر سوم مثنوی از این منظر می‌پردازد. مولوی در این داستان، به‌خوبی، از کارکردهایی روایی زمان و مکان در پیشبرد کنش و شخصیت‌های داستان و همچنین فضاسازی بهره‌برده است. در این داستان، انواع زمان (تقویمی-حسی-روایت) به خدمت گرفته شده و علاوه بر صحنه‌پردازی، به کمک زمان تقویمی و نموده‌های گاه‌شمارانه و تداوم روایی، به‌ویژه تلخیص، حذف و همچنین بسامد، موجب انتقال‌های زمانی در یک برهه ده‌ساله شده است. به کارگیری زمان حسی نیز، بر جنبه روان‌شناختی داستان و فضاسازی آن افزوده است. همچنین مکان داستان (روستا و شهر)، به کمک کمیت‌های استاندارد، در سطح روایی تبلور یافته و جنبه ادراکی، با آگاهی جزئی و نه فراخ‌پیکر، به مخاطب معرفی شده است. علاوه بر تبیین بُعد سفر از شهر به روستا، از نگاه تأویلی، نیز، به مکان‌های داستان پرداخته و از آنها رمزگشایی شده است.

**کلیدواژه:** زمان، مکان، روایت، مثنوی معنوی

\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

<sup>۱</sup> \*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان نویسنده مسئول:

[m.kargar156@gmail.com](mailto:m.kargar156@gmail.com)



## مقدمه

مثنوی معنوی اثری است که، با وجود دیرینگی، همچنان طراوت خود را حفظ کرده- است. بی‌تردید، شیوهٔ مولانا، در ساخت و پرداخت داستان‌ها، بر چیره‌دستی او در خلق مثنوی صحه می‌گذارد. استفاده از بلاغت منبری، که میراث‌خاندان مولوی و ادامهٔ سنت شفاهی است، جذابیت و دل‌نوازی مثنوی معنوی را مضاعف نموده است. مولوی همچون یک خطیب زبردست و در سطحی دیگر، چون قصه‌گویی ماهر، پند و حکمت،- دیدگاه‌های عرفانی و نکات تعلیمی را در تار و پود روایی داستان درمی‌آمیزد؛- زیرا عرضهٔ تأثیرگذار هر رویداد، نیازمند روایت است. «عنصر روایت ستون فقرات قصه به شمار می‌آید؛ چرا که دو سوی خط روایت، راوی و روایت‌گیر حضور دارند که بی وجود آنها ضرورت پیدایی هر نوع متن داستانی/روایی منتفی است»- (مهدی‌زاده‌فرد و امامی، ۱۳۸۸: ۱۴۲). روایت نیز بیان‌گر زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع می‌شود (نقل از لوته، ۱۳۸۸: ۹).

برای هر داستان می‌توان الگویی در نظر گرفت و آن را به دو بخش افقی و عمودی تقسیم کرد. البته این دو بخش کاملاً از یکدیگر قابل تفکیک نیست. بخش افقی، به‌طور کل، محل، فضا و زمان داستان است. قصه‌نویس از تمام مکان‌ها، محیط‌ها و زمان‌ها،- قطعه‌ای وسیع یا کوچک مکانی، زمانی و فضایی را برمی‌گزیند و آن را در زیر پای عناصر می‌گستراند. هر نویسنده، ناگزیر، باید این خط افقی را در برابر خود داشته باشد تا دیگر عناصر، به‌منزلهٔ بخش عمودی داستان، نقش خود را ایفا کنند (نقل از براهنی، ۱۳۶۲: ۳۶۳). این دو بخش افقی و عمودی نیز باید به مرحلهٔ روایت‌شدگی برسند؛ به بیان دیگر، از لایهٔ داستانی به لایهٔ متن و روایت برسند تا مخاطب را با خود همراه سازند. روایت، اساساً، بازگویی رخدادهایی است که از لحاظ زمان و مکان از مخاطب فاصله دارند و نویسنده (گوینده/راوی) آنها را روایت می‌کند. زمان و مکان از



جمله‌مولفه‌هایی هستند که به خلق روایت و ساخت زمینه و صحنه‌پردازی داستان کمک خواهند کرد. مسلم است که در نظر اکثر خوانندگان اشاره به زمان و مکان داستان، از نظر روان‌شناختی، اولویت دارد. گرچه، در اصل، ممکن است زمان و مکان داستانی به نسبت رخدادها و شخصیت‌ها اهمیت کمتری داشته باشد، اما بیشتر مخاطبان داستان می‌خواهند بدانند کجایند و نشانه‌های حجمی و زمانی مشخصی از زمان و مکان وقوع رخداد به دست آورند (نقل از تولان، ۱۳۸۳: ۹۰).

صحنه داستان (زمان و مکان)، از عناصری است که در بهبود کیفیت داستان و همچنین راست‌نمایی آن نقش مؤثری دارد. «بسیاری از ناقدان راست‌نمایی را به معنای همخوانی عناصر روایی داستان با "فهم همگان" دانسته‌اند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۷). صحنه، اگر به درستی پردازش شود، موجب انس مخاطب با داستان می‌شود و به قدری اهمیت دارد که، شاید، یکی از دلایل ماندگاری برخی داستان‌ها صحنه‌پردازی قوی آنها باشد. «امروزه به سبب رشد و توسعه علم جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و روان‌شناسی، نویسندگان اهمیت بسیاری برای تأثیر محیط بر شخصیت‌های داستان قائل‌اند زیرا داستان حتماً باید در جایی اتفاق بیفتد و در زمانی به وقوع بپیوندد. از این نظر کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید. نویسنده برای تحقق حقیقت‌مانندی داستان، باید مکان و زمان وقوع حوادث را طبیعی و واقعی تصویر کند» (داد، ۱۳۸۳: ۳۳۰).

صحنه‌پردازی‌چنینش بُعد زمانی و مکانی داستان است و هرگاه وارد متن روایی داستان شود، باید روایت‌شدگی خود را، در عرصه متن، به نمایش گذارد و نویسنده است که این کارکرد روایی مکان و زمان را در سطح متن نشان می‌دهد و بدین روش، روایت‌شنو را با خود همراه می‌کند.

این جستار در پی آن است که مؤلفه مکان و زمان را در داستان «فریفتن روستایی شهری را» از دفتر سوم مثنوی بررسی کند و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که مولوی چگونه مکان و زمان داستان را در سطح متن روایی خود متبلور ساخته است؟ آیا این دو مؤلفه در پیشبرد کنش و شخصیت‌پردازی داستان موثرند؟ آیا مولوی توانسته میان زمان و مکان متن با دیگر عناصر داستانی تعامل برقرار سازد؟ آیا روایت و دیدگاه برگزیده مولوی درخور صحنه‌پردازی داستان است؟ آیا مکان این داستان صرفاً پس-زمینه‌ای خنثی است، یا تأویل‌پذیر است؟ آیا مکان و زمان داستان موجب‌فضاسازی و صحنه‌پردازی داستان شده‌اند؟ آیا مولانا از عهده انتقال‌های زمانی و سوق دادن زمان گاه‌شمارانه داستان به سوی زمان روایی برآمده است؟

داستان «فریفتن روستایی شهری را» از داستان‌های بلند مثنوی است که طرح، تقریباً، پیچیده‌ای دارد زیرا در آن تعلیق‌های پی‌درپی دیده می‌شود و مجال بسط و گسترش عناصر فراهم است، به همین سبب مولوی می‌تواند در مکان و زمان داستان خود چرخش ایجاد کند تا در راستای کنش داستان پیش رود. بی‌توجهی به صحنه در داستان‌های بلند نقیصه محسوب می‌شود؛ زیرا مخاطب آگاه است که کمیت حاکم بر داستان بلند و ویژگی‌های کیفی آن، امکان پرداختن به صحنه، در کنار عناصر داستانی دیگر، را فراهم ساخته است. بی‌توجهی به صحنه از سویی موجب عدم باورپذیری داستان در نظر خواننده و از دیگر سو، سبب سردرگمی او در خلال پیشروی داستان می‌شود زیرا مخاطب از موقعیت زمانی و مکانی داستان اطلاعی ندارد.

### پیشینه تحقیق

در مباحث روایت‌شناسی، زمان و مکان از جمله اموری هستند که به آنها پرداخته می‌شود. در چندین مقاله به زمان و مکان به‌عنوان مؤلفه‌های روایی توجه شده است؛ از جمله «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی» از ابوالفضل حری و «بررسی

زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان «از جواد اصغری». همچنین، مقاله «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی»، پس از بیان مقدماتی دربارهٔ زمان روایت از دیدگاه ژنت، به تحلیل جنبهٔ روایتی داستان بر اساس این نظریه پرداخته و سیر زمانی حوادث را، با تکیه بر عناصری چون نظم، تداوم و بسامد، بررسی کرده است. مقاله «روایت و دامنهٔ زمانی روایت در قصه‌های مثنوی»، به بررسی عنصر روایت و دامنهٔ زمانی آن در چند داستان مثنوی، از جمله داستان پادشاه جهود، داستان مسجد اقصی و سلیمان، داستان خواب دیدن فرعون آمدن موسی را، داستان روستایی و شهری، داستان خفته‌ای که مار در دهانش رفت و... پرداخته است. اما تا آنجا که بررسی شد، مقاله‌ای دربارهٔ مؤلفه‌های مکان و زمان در روایت‌شناسی داستانی از مثنوی شکل نگرفته است.

## ۱. زمان

هر عمل داستانی باید در ظرف زمان جاری و بر چارچوبی زمانمند استوار باشد تا معنا یابد. از نظر منتقدان، زمان به انواع زمان تقویمی، زمان حسی و زمان روایت تقسیم می‌شود (نقل از مندی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

### ۱-۱. زمان تقویمی

زمان تقویمی را می‌توان حاصل حرکت وضعی و انتقالی زمین دانست که روز، شب، ماه، سال و... را به وجود می‌آورد. زمان تقویمی، در واقع، زمانی است که «زندگی انسان» ها در بستر آن جاری است و مشهور به زمان واقعی، زمان گاهشمارانه، زمان عمومی، زمان بیرونی، زمان مکانیکی یا زمان کرونولوژیک است» (صهبا، ۱۳۸۷: ۹۲).

«در داستان، این گونه زمان بستر حلقه‌های حادثه‌های گوناگون است که پیاپی، همخوان با لحظه‌ها، سلسله‌شان را پدید می‌آورند. در داستان همین که می‌نویسیم یا می‌خوانیم: «ساعتی گذشت...» یا «چهارشنبه هم برای من باران می‌بارید...» یا «در سال ۷۶، با



همه انکارها سرانجام پذیرفت که عاشق شده...»، زمان تقویمی پدید آورده‌ایم. این - گونه زمان در داستان‌ها و رمان‌های کلاسیک در تنظیم روایت، پیشرفت روایت، - ترکیب‌بندی ساده روایت و پایان‌بندی روایت نقش اساسی ایفا می‌کند. به عبارت دیگر خط روایت بر این محور خطی منطبق می‌شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

زمانیرونی وقوع داستان «فریفتن روستایی شهری را»، به کمک یک اشارتگر فاصله‌ساز به مخاطب معرفی می‌شود. مولوی، در بیان زمان داستان، به عبارت «ماضی» بسنده کرده است و بدین گونه از زمان به بی‌زمانی نقب می‌زند. او خود را در پردازش زمان داستان محدود نمی‌سازد؛ زمان داستان او هر زمانی می‌تواند باشد زیرا، در نظر او، - داستان‌های مثنوی نقد حال همه ماست!

ای برادر بود اندر **ماضی** شهری با روستایی آشنا (۲۳۷/۳)  
مولوی، در آغاز برخی از حکایات خود، در تبیین ظرف زمان داستان از عباراتی چون - "در ایام پیش، در زمانی پیش از این، پیش از این، در ماضی" (۲۲۲۸/۵، ۵۹۶/۶، ۲۲۵۴/۱، ۳۷/۱) و... بهره می‌برد. این عبارات حضور ناگزیر راوی را خاطر نشان می - کنند. زمان از پرسپکتیو نگاه راوی، بیرونی و عینی شده است و گرچه چنین اشاراتی به بُعد زمان، مبهم و کلی است و نشان می‌دهد که ظرف زمانی آغاز داستان چندان مورد نظر نیست اما، از نظر روان‌شناسی داستان، کمبود زمان عینی وقوع کنش داستان را، تا حدودی، جبران می‌سازد. این اشارتگرهای زمانی را بدین جهت فاصله‌ساز نامیده - اند که نشان می‌دهد زمان داستان، چندان، در پیرنگ مهم نیست و این علائم، دوری نسبی رخدادها و موقعیت را از وضعیت کنونی گوینده تقویت می‌کند (نقل از تولان، ۱۳۸۳: ۶۷). - پس از این بیت آغازین، نشانه‌های دیگر زمان تقویمی را می‌توان دید. - چکیده داستان، فارغ از هر گونه حکایات فرعی و ابیات غیرروایی، این گونه است:

«در گذشته، خواجه‌ای شهری با مردی روستایی دوستی داشت. هرگاه روستایی به شهر می‌آمد، در منزل مرد شهری مهمان می‌شد. -در ایام بهار، روستایی از شهری خواستبه همراه فرزندان خود به روستا بیایدا ما شهری، هشت سال و هربار به بهانه‌ای، - از پذیرفتن دعوت روستایی سر بازمی‌زد. در این مدت، روستایی هر سال نزد شهری می‌آمد آخرین بار سه ماه مهمان شهری شد و خواجه، روز و شب، از او پذیرایی می‌کرد. بعد از ده سالی که بر این منوال گذشت، سرانجام، اصرار روستایی و التماس فرزندان در خواجه مؤثر افتاد. خواجه و فرزندان که راه روستا را نمی‌شناختند، - نزدیک به یک ماه، از دهی به ده دیگر سرگردان بودند. سرانجام، پس از یک ماه، - خسته و ناتوان، به مقصد رسیدند. پس از پرس‌وجو، خانهٔ روستایی را یافتند، اما اهل خانه آنها را به درون راه ندادند. خواجه و همراهانش، پنج روز، بر در خانهٔ روستایی ماندند و از سرمای شب و آفتاب سوزان روز رنج دیدند. روستایی خود را به تجاehl می‌زد و وای می‌نمود که مرد شهری را، اصلاً، نمی‌شناسد. در پنجمین شب، باران سختی بارید که کارد به استخوان خواجه رساند و او برای جست‌وساز پناه خانواده، به التماس، از روستایی جایی برای خفتن طلب کرد. روستایی گفت: «گوشهٔ باغ، جایی برای باغبان هست که شب‌ها در آنجا پاسبانی می‌دهد تا گرگ حمله نکند، اگر پذیری کها م شب پاسبانی دهی، می‌توانی آنجا بخوابی». خواجه از روی اضطرار پذیرفت. در نیمه شب بارانی، خواجه تمثال گرگی را دید و تیری به سوی جانور پرتاب کرد که، درجا، بر زمینش زد. هنگام افتادن، بادی از جانور جَست و روستایی شتابان بیرون آمد و بر سر کوبید که کره خرم سقط شده است. خواجه مُصر بود که گرگی را با تیر زده است، - اما روستایی به شنیدن صدای باد فرج کره‌خر که آن را در میان صدها صدا می‌شناخت مطمئن بود. خواجه از اینکه روستایی با چنان نشانی کره‌خر خود را بازمی‌شناسد و دوستی ده‌ساله را به یاد نمی‌آورد، به خشم آمد و با او دست به گریبان شد.»



چنان‌که از این خلاصه برمی‌آید، داستان سیری کاملاً خطی دارد و حوادث آن با توالی منظم در پس یکدیگر می‌آیند. وجود نشانه‌های گاه‌شمارانه، چون هشت‌سال، - سه‌ماه، ده‌سال، یک‌ماه، پنج‌روز، شب و نیم‌شب و همچنین، وقوع حوادث زنجیروار - همگی، نشان می‌دهند که ساختار داستان بر زمان تقویمی استوار است و خط سیر مستقیمی را دنبال می‌کند. می‌توان گفت در این داستان، زمان صحنه‌پردازی به کمک نشانه‌های زمان تقویمی جریان دارد و سیر زمانی ده‌ساله در آن نمایان است. در بخش زمان روایی، به این نکته خواهیم پرداخت که چگونه مولوی زمان ده‌ساله داستان را در سطح روایی به تصویر می‌کشد.

#### ۱-۲. زمان حسی

زمان حسی درک شهود یا افراد از زمان است. هیجان، اضطراب، دلدادگی یا دلزدگی افراد در زمان‌سنجی حسی مؤثرند. در واقع، «زمان حسی، زمانی است که واحد ثابت مثل ثانیه زمان تقویمی ندارد. واحد آن کش آمدنی یا کوتاه‌شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی حس ماست... زمان حسی مانند زمان تقویمی، بر یک خط پیش‌رونده غیرقابل برگشت قرار نگرفته است» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۶). در برخی حکایات مثنوی می‌توان زمان حسی را بازشناخت. «زمان حسی بیشتر در روایت‌های ذهنی شخصیت‌ها و روایت‌های مبتنی بر تداعی نمود می‌یابد» (صهبا، ۱۳۸۷: ۹۷). این گونه از زمان، بیشتر، - در قالب زمان عاطفی - روان‌شناختی یا زمان درونی، در حکایات و داستان‌های مثنوی بازتاب یافته است. در همین داستان، خواجه شهری که پنج روز را از روی اضطراب بر در روستایی منتظر مانده است، خود اذعان دارد که گویی رنج این پنج روز برای او پنج سال به درازا کشیده است: **پنج‌ساله رنج دیدم پنج‌روز/ جان مسکینم در این گرما و سوز (۶۲۲/۳).**





این قسم از زمان، رابطه مستقیمی با ذهنیت، عواطف و احساسات شخصیت‌ها دارد؛ «در این چشم‌انداز زمان تنها یک مفهوم عینی، عددی و تاریخی نیست؛ بلکه جنبه‌ای ذهنی هم دارد. در ادراک آدمی از زمان، بی‌گمان دنیای درونی او نقش آفرین است. گویی زمان گاه تندتر و گاه کندتر می‌شود» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۴۰). احساسات و عواطف گوناگون آنها چون شادی، شور و عشق، زمان را کوتاه و لذت بخش جلوه می‌دهد و در مقابل، اضطراب، دلواپسی، هراس و ترس و استیصال زمان را طولانی‌تر می‌نمایاند. سنجه زمان از نظر کمی یکسان است، اما کیفیت درک آن بنا بر حالت روان‌شناختی متفاوت خواهد بود. بنابراین، گرچه از نظر گاه‌شمارانه، زمانین بخش از داستان، و با اندکی تساهل، زمان در نظر مرد روستایی، تنها پنج شبانه‌روز بوده، از نظر مرد شهری زمان گاه‌شمارانه به سوی زمان حسی سوق پیدا کرده و مولوی به کمک چنین امکانی رنج و عذاب شهری را به بهترین شیوه تصویر کرده است. حس اضطراب و ناامیدی و کارد به استخوان رسیدن خواجه شهری موجب کش آمدگی زمان در نظر او شده است.

هنر دیگر مولوی در این داستان، اشاره به آب و هوا است که یکی از فروع صحنه‌پردازی محسوب می‌شود. اشاره و توجه به موقعیت جوی در داستان الزامی نیست اما توصیف و اشاره به آب و هوا و مقتضیات جوی صحنه از سویی داستان را باورپذیرتر می‌کند و از سوی دیگر، گاه در سطحی بالاتر، نمودی از افکار و ادراکات اشخاص داستانی است. «بنابراین، خیلی وقت‌ها، هوا مقدمه آن نمودی است که جان راسکین زنده‌نمایی می‌نامید، یعنی انتساب احساسات و عواطف انسانی به پدیده‌های جهان طبیعی» (لاج، ۱۳۸۸: ۱۵۵). تأثیر یک صحنه داستانی که در آن آب و هوا سخن می‌رود با توصیف خشک از زمان و مکان مقایسه‌پذیر نیست، زیرا توصیف نویسنده از شرایط جوی، گرچه گاهی در نگاه نخست ارتباط مستقیمی با داستان ندارد، در جلوه واقعی



صحنه و پذیرش آن از سوی خواننده، بسیار، مؤثر است. مولوی با توجه به تصویرسازی از آب و هوا، در حقیقت، یکی از ظرایف صحنه‌پردازی را ارائه می‌دهد و کنش داستانی خود را منطق‌پذیرتر می‌سازد. در این داستان، مرد شهری و خانواده‌اش پنج شبانه‌روز پشت در روستایی مانده بودند: بر درش ماندند ایشان پنج روز/ **شب به سرما، روز خود خورشید سوز** (۶۰۸/۳). در پنجمین شب، که درواقع کنش پایانی داستان در آن زمان صورت می‌گیرد و شهری، کره‌خر روستایی را به ظن گرگ می‌کشد، مولوی شرایط جوی را توصیف می‌کند:

پنجمین شب ابر و بارانی گرفت	کآسمان از بارشش دارد شگفت
چون رسید آن کارد اندر استخوان	حلقه زد خواجه که مهتر را بخوان
چون به صد الحاح آمد سوی در	گفت آخر چیست ای جان پدر؟...
بهر حق، مگذارم امشب ای دودل	آب باران بر سر و در زیر گل

(۶۱۸/۳-۶۳۳)

اگر مولانا در این بخش فقط به زمان وقوع ماجرا، یعنی شب، بسنده می‌کرد، داستان چنین تأثیری نمی‌داشت و درماندگی خواجه، به‌خوبی، منتقل نمی‌شد. او با توصیف باران سیل‌آسا که آسمان نیز از آن به شگفت آمده و کارد به استخوان خواجه رسانده بود، نهایت درماندگی مرد شهری را به تصویر می‌کشد. کدام تصویر بهتر از بارش سیل‌آسا بر سر و گل‌آلودی زمین‌در زیر پا می‌تواند نشان‌دهنده آن آشفستگی باشد که سراپای وجود خواجه را تسخیر کرده است؟ چنین اوضاع آشفته‌ای این اصطلاح عامیانه را به یاد می‌آورد که از زمین و آسمان برایش بد می‌رسد! آشفته‌بازاری اینچنین، خواننده را به درک زمان حسی، که طی آن پنج روز برای خواجه به قدر پنج سال می‌گذرد، نزدیک‌تر و این کنش داستانی که خواجه «کره‌خر» روستایی را با گرگ اشتباه می‌گیرد و آن را به تیر از پای درمی‌آورد، باورپذیر می‌کند:



هم شب و هم ابر و هم باران ژرف این سه تاریکی غلط آرد شگرف (۶۶۰/۳)

بنابراین، توصیف زنده شرایط جوی در این بخش از داستان، تزئینی نیست بلکه زمینه‌ساز کنش پایانی و در شکل‌گیری زمان حسی بسیار تأثیرگذار است.

### ۱- ۳. زمان روایت

زمان روایی، نیز در مباحث مربوط به روایت‌شناسی، اهمیت شایانی دارد و عبارت از- «زمانی ذهنی است که حدود و ویژگی‌های آن بر اساس زمان واقعی یا گاه‌شمارانه تعیین می‌شود. به بیان دیگر زمان روایت، زمانی است که رویدادها و کنش‌ها در قالب متن تبدیل می‌شود و به دست خواننده می‌رسد» (صهبا، ۱۳۸۷: ۱۰۰). منتقدین بسیاری، که برجسته‌ترین آنها ژنت است، در چرخش زمان گاه‌شمارانه (کرنولوژیک) به سوی زمان روایی (متن) سه مبحث عمده نظم، تداوم و بسامد را مطرح می‌کنند (نقل از تولان، ۱۳۸۳: ۵۴-۶۷/ ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۱-۸۱/ مارتین، ۱۳۸۲: ۹۰-۹۵ و لوت، ۱۳۸۸: ۷۲-۸۲). باید خاطر نشان کرد که «زمان تقویمی از بیرون بر داستان وارد می‌شود. زمان حسی آناتی است خاص شخصیت‌های داستان و حافظه‌شان. اما زمان روایت مال خود خود داستان است و در اراده و تحت جباریت نویسنده است» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۱۹). تمام داستان‌ها، چه کوتاه و چه بلند، زمان روایت برخوردارند، در واقع، این سلسله زمانمند است که موجب شکل‌گیری داستان می‌شود. زمان تقویمی را می‌توان جزء زمان‌های بیرونی، عینی، عددی یا تاریخی دانست، در حالی که زمان حسی، زمانی درونی است که بر اثر القائات شخصیت داستانی شکل می‌گیرد. از آنجا که در صحنه‌پردازی به ظرف زمانی توجه می‌شود، نیاز است که نمود بیرونی آن جلوه‌گر شود تا بتوان گفت که زمان وقوع داستان چیست.

زمان در صحنه داستان‌ها همان زمان بیرونی است زیرا این نوع، که زمان مکانیکی نیز خوانده می‌شود، سنجش‌پذیر است و مخاطب با نشانه‌های زمان تقویمی خواهد دانست

که برهه زمانی وقوع داستان کدام است. زمان حسی بیشتر با ذهن شخصیتو جنبه روان‌شناختی او مربوط است تا به ساخت صحنه، و خواننده را از مقطع زمانی داستان آگاه نمی‌سازد اما زمان روایت بر همه داستان‌ها حاکم است. در حقیقت، رویدادها باید در زنجیره‌ای زمانمند عرضه شوند تا شکل داستانی یابند. در این بخش از مقاله، به اثرگذاری مقوله زمان روایت در صحنه‌پردازی و زمان داستان می‌پردازیم.

بررسی زمان روایی داستان، به‌ویژه از نظر نظم و تداوم، به کشف و انتقال صحنه در داستان کمک شایانی می‌کند. نظم یا سامان (Order) همان بیان منطقی و زمانمند داستان است. ژنت هرگونه انحراف در نظم و ترتیب ارائه عناصر متن رازمان‌پریشی (Anachronies) می‌نامند. زمان‌پریشی یا «ناهمزمانی»، هر پاره از متن است که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی یا منطقی توالی رخداد نقل شود و به دو نوع کلی گذشته‌نگر یا آینده‌نگر تقسیم می‌شود. به عبارت دیگر، گاه داستان نظم گاه‌شمارانه خود را حفظ می‌کند و رویدادها یکی پس از دیگری و به ترتیب در برهه زمانی خاص خود بیان می‌شوند. بدین گونه با وجود نشانه‌هایی از زمان تقویمی، خواننده خواهد دانست که ظرف زمانی داستان کدام برهه است اما در مواردی نیز، نظم زمان روایی داستان برهم می‌خورد و زمان‌پریشی رخ می‌دهد.

در بررسی زمان روایت، توجه به تداوم روایت، به‌ویژه حذف و تخیل، نیز به درک صحنه‌پردازی کمک می‌کند. تداوم یا دیرند (Duration) در پاسخ به پرسش «چه مدت؟» مشخص می‌شود. البته پاسخ به این پرسش که متن روایی چه مدت طول می‌کشد، واقعاً غیرممکن است چون، در اینجا، تنها معیار و میزان، «زمان خواندن» است که از خواننده‌ای به خواننده دیگر متغیر است. این امر تنها یک قرارداد است. ژنت استفاده از «شتاب ثابت» را به عنوان معیاری فرضی پیشنهاد می‌کند که با توجه به آن می‌توان فهمید که درجات مختلف گذر زمان داستان چقدر طول می‌کشد. «شتاب



ثابت» عبارت است از نسبت بین زمان رویدادهای داستان و مدت زمان خواندن متن. حداکثر شتاب منجر به حذف (Ellipsis) می‌شود و حداقل آن مکث توصیفی (Descriptive Pause) را ایجاد می‌کند. چکیده (Summary) و صحنه نمایشی (Sence) بین این دو قرار دارند.

داستان مورد بحث ما در زمانی مبهم آغاز می‌شود؛ اما مولوی با ارائه توضیحاتی از روستایی و شهری، مخاطب را به شنیدن باقی داستان برمی‌انگیزد. «روایت در داستان معمولاً گذشته‌نگر است. این امر مستلزم فاصله زمانی میان عمل روایت و رخدادهایی است که روایت می‌شود. این فاصله زمانی اغلب انگیزه‌ای برای روایت است، اما ممکن است چندان روشن نباشد که عمل روایت کی آغاز می‌شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۵۰). پس از دعوت روستایی، زمان روایی تخلیص می‌شود و فاصله هشت سال از شروع داستان به یکباره سپری می‌شود «و عده دادی شهری او را دفع حال / تا برآمد بعد و عده هشت سال» (۲۴۶/۳). با این اشاره، مخاطب دیگر سردرگم نیست بلکه می‌داند هشت سال به همین منوال گذشته است. ایات بعدی نیز به کمک بسامد بازگو (Iterative Frequency) این چکیده زمانی را کامل می‌کنند. هرگاه، آنچه چندبار رخ داده، یکبار بازگو شود، در قسم بسامد بازگو قرار می‌گیرد.

او به هر سالی همی گفتمی که کی	عزم خواهی کرد کآمد ماه دی؟...
باز هر سالی چو لکلک آمدی	تا مقیم قبه شهری شدی
خواجه هر سالی زرز و مال خویش	خرج او کردی گشادی بال خویش...
بعد ده سال و به هر سالی چنین	لابه‌ها و وعده‌های شکرین...

(۲۴۷/۳-۲۵۹)

در این ایات به کمک بسامد بازگو و فشردگی زمانی، تاحدودی، فاصله ده‌ساله در داستان توجیه می‌شود زیرا «خلاصه زمانی متضمن توجیه گذشت زمان و ارضای



پرسش‌های ذهن روایت‌شنو در باب هر آن چیزی است که در این میان اتفاق افتاده‌است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۴). این امکان فراهم نیست که مولوی همه این ده‌سال را که از شروع داستان سپری شده، در صحنه‌های نمایشی به تصویر بکشد و اگر بر فرض این امکان فراهم باشد، لزومی نخواهد داشت و زائد است. گرچه زمان روایی در انتقال این فاصله ده‌ساله چکیده شده‌است، اما دربرگیرنده هر آن چیزی است که مخاطب باید بداند؛ او می‌داند که دنباله داستان به ده‌سال بعد منتقل شده‌است. مولوی پس از آنکه خواجه شهری، سرانجام، پس از اصرار فرزندان، تصمیم می‌گیرد به روستا برود، ابیاتی را به شادی و سرخوشی خواجه و اهل و عیال او از این سفر اختصاص می‌دهد اما در میانه آن از توصیف می‌ایستد و خود اذعان می‌دارد که برای جلوگیری از اطاله کلام و خستگی مستمع، سخن را کوتاه می‌کند. بدین روش، مولوی خود را یک راوی همه‌چیزدان معرفی می‌کند و با ندا به مخاطب با عنوان "ره‌رو"، روایت‌شنو را درگیر روایت خود می‌سازد. البته این مسئله به سبب فی‌المجلس بودن سرایش مثنوی غریب نمی‌نماید اما همین امر، موجب برانگیختن توجه مخاطب برای ادامه روند داستان است.

گر ز شادی خواجه آگاهت کنم	ترسم ای ره‌رو که بیگاهت کنم
مختصر کردم، چو آمد ده پدید	خود نبود آن ده، ره دیگر گزید
قرب ماهی ده به ده می‌تاختند	زانکه راه ده نکو نشناختند

(۵۸۷-۵۸۵/۳)

در اینجا، مولوی انتقال زمانی و مکانی را به نمایش می‌گذارد خواجه و خانواده‌اش، حدود یک ماه، ده به ده رهسپار می‌شوند تا ده مورد نظر را بیابند. تخلیص در این قسمت نیز کمک می‌کند تا زمان داستان یک‌ماه جلو برود و مکان آن نیز تغییر کند.



بعد ماهی چون رسیدند آن طرف بی‌نوا ایشان، ستوران بی‌علف...  
بر درش ماندند ایشان پنج‌روز شب به سرما، روز خود خورشیدسوز  
(۶۰۸-۵۹۸/۳)

چکیده‌های زمانی همراه با نشانه‌هایی از زمان بیرونی در این ابیات کمک می‌کند تا مخاطب انتقال‌های زمانی را دریابد و بداند هر بخش داستان در چه برهه‌ای رخ داده است و همچنین، بسامد بازگو نیز موجب تسریع در گذشت زمان می‌گردد (۶۰۸/۳) تا این قسمت داستان، نظم زمان روایی برقرار است اما هنگامی که روستایی در شناخت شهری تعاهل می‌کند، در کلام مرد شهری گذشته‌نگری دیده می‌شود که بیشتر به یادآوری یک خاطره می‌ماند تا یک بازگشت به گذشته مستقل:

شرح می‌کردش که من آنم که تو لوت‌ها خوردی ز خوان من دوئو  
آن فلان روزت خریدم آن متاع کُلّ سِرّ جاوَزَ الاِثْنینِ شاع  
سِرّ مهر ما شنیدستند خلق شرم دارد رُو، چو نعمت خورد خلق  
(۶۱۴-۶۱۶/۳)

این گذشته‌نگری در حد یادآوری خاطره است. زمان روایت از حرکت نمی‌ایستد و به صحنه‌ای مستقل در گذشته بازمی‌گردد، بلکه در حین روایت داستان و در همان زمان روایی، خواهی‌خواه خاطره‌ای را به یاد می‌آورد. بنابراین مولوی، تمهید و چینش یک صحنه مستقل را ضروری نمی‌بیند و با یک یادآوری خاطره، به ادامه داستان می‌پردازد. بازگشت به گذشته، روند زمان روایی داستان، از حرکت می‌ایستد و به گذشته - برمی‌گردد و صحنه داستان همان برهه زمانی در حال روایت نیست و چه بسا، صد سال یا بیشتر، از آن فاصله گرفته باشد. بازگشت به گذشته صحنه جدیدی می‌آفریند که زمان روایی مستقلی را می‌طلبد؛ گویی، روایت جدیدی شکل گرفته که صحنه نیز باید متناسب با آن تغییر کند. حال آنکه، یادآوری یک خاطره، اگرچه گذشته‌نگری است،



اما استقلال روایی ندارد، بنابراین، زمان صحنه همچون بازگشت به گذشته استقلال تام نمی‌یابد. برای تبیین این سخن می‌توان از هنر سینما مدد گرفت: اگر در هنگام روایت یک فیلم، زمان روایی آن بایستد و به گذشته پردازد آن گونه که بیننده، می‌زاسن و برهه زمانی جدیدی در گذشته را پیش چشم ببیند، روایت مستقل می‌شود و بازگشت به گذشته (فلاش‌بک) به‌طور کامل صورت گرفته می‌گیرد اما اگر یکی از شخصیت‌ها در زمان حال روایت و بدون تغییر در صحنه‌پردازی، به بازگویی خاطره‌ای پردازد، می‌توان گفت بازگشت به گذشته، به‌طور کامل، صورت نگرفته و مخاطب تنها شنونده چیزی است که در گذشته رخ داده است نه بیننده آن. لئونارد بیشاپ در کتاب درس‌هایی درباره داستان‌نویسی میان بازگشت به گذشته و یادآوری خاطرات تمایز قائل است. او معتقد است که «فرق یادآوری خاطرات با بازگشت به گذشته - (فلاش‌بک) فقط در کوتاهی و بلندی آنها نیست؛ بلکه در کامل بودن بازگشت به گذشته است. یادآوری خاطرات، بریده‌ای از صحنه‌ای طولانی در گذشته است، اما بازگشت به گذشته صحنه‌ای کامل را تصویر می‌کند... نویسنده وقتی از خاطره استفاده می‌کند، کاملاً، صحنه حال داستان را رها نمی‌کند بلکه ضمیر خودآگاه شخصیت به سرعت و با ظرافت از زمان حال به زمان دیگری می‌رود... هدف از استفاده از بازگشت به گذشته، تأکید بر گذشته و کم کردن نقش زمان حال است. اما هدف از یادآوری خاطرات، تقویت زمان حال با مایه‌هایی از زمان گذشته است» (با تخلص از بیشاپ، ۱۳۷۴: ۲۰۵-۲۰۷-۴۱۶-۴۱۷).

پنجمین شب ابر و بارانی گرفت کآسمان از بارشش دارد شگفت

(۶۱۸/۳)

ماجرای شهری و روستایی همچنان با انتقال‌های زمانی ادامه می‌یابد تا به شب پنجم که زمان صحنه‌پردازی پایانی داستان است، می‌رسد. دیگر، چندان شتابی در انتقال‌های





زمانی و مکانی نیست زیرا داستان به قسمت اصلی خود رسیده است. مولوی این قسمت را به صورت یک صحنه نمایشی کامل به تصویر می‌کشد (۶۱۸/۳-۶۴۹) و حتی به حالات عاطفی و روحی شخصیت‌ها نیز توجه دارد. او که فاصله زمانی ده ساله را در بیست و شش بیت (۲۳۷/۳-۲۶۱) بیان می‌کند، هنگامی که به پنجمین شب اقامت مرد شهری بر در خانه روستایی می‌رسد، برهه زمانی آغاز تا نیمه‌های شب را که کنش اصلی داستان (کشته شدن کره‌خر روستایی به دست شهری و واکنش روستایی) در آن اتفاق می‌افتد، در شصت و پنج بیت (۶۱۸-۶۸۱) به تصویر می‌کشد و شتاب داستان به صورت فزاینده‌ای منفی می‌شود. بنابراین، جنبه تداومی زمان روایت، به‌ویژه تخلیص و حذف آن، و همچنین بسامد اگر با نشانه‌های عینی و بیرونی زمان همچون روز، ماه، سال و... همراه باشند، به انتقال صحنه، به‌ویژه در حکایات بلند، کمک می‌کنند. مسلم است اشاره به تمام ابعاد زمانی و مکانی نه امکان‌پذیر است و نه لازم و توصیف لحظه به لحظه همه رخداد‌های داستان موجب ملال می‌شود، بنابراین نویسنده، به اختیار خود، برخی برهه‌های زمانی داستان را که چندان مهم نیستند حذف یا تلخیص می‌کند.

### ۱-۳-۱. زمان حال اخلاقی (Didactic Present Tense)

نظریه پردازانی چون مارتین معتقدند که «در بخش‌های توصیفی یا تفسیری، زمان انگار باز می‌ایستد. کلی‌گویی‌های راوی در زمان حال (مثلاً "زندگی دشوار است") را زمان حال اخلاقی می‌نامند» (مارتین، ۱۳۸۳: ۹۱)؛ بحثی که مورد توجه ژنت قرار نداشت. در میانه روایت، راوی زمان داستان را متوقف می‌کند و چون یک واعظ یا نظریه‌پرداز، با به دست گرفتن رشته کلام غیرروایی داستان، به خلق زمان حال اخلاقی می‌پردازد. زمان حال اخلاقی با کلام غیرروایی خود موجب گسست در زمان روایت می‌شود (نقل از امامی و مهدی‌زاده فرد، ۱۳۸۷: ۱۵۵). در مثنوی نیز زمان حال اخلاقی



بسیار در پیکره اصلی داستان شکاف ایجاد می‌کند؛ چنان‌که گاه جرّار کلام، دنباله آن را از دفتری به دفتر دیگر می‌کشاند و شتاب روایی داستان را متوقف می‌سازد (ن.ک «حکایت عاشقی، دراز هجرانی، بسیار امتحانی...» ۳/۴۷۵۰). در جای جای داستان «فریفتن روستایی شهری را» نیز زمان حال اخلاقی دیده می‌شود و گاه، خود مولوی نیز، به گونه‌ای، به آن اشاره می‌کند:

شد ز حد، هین باز گرد ای یارِ گرد      روستایی خواجه را بین خانه بُرد  
قصّه اهلِ سبا یک گوشه نه      آن بگو کان خواجه چون آمد به ده  
(۳/۴۱۳-۴۱۴)

بنابراین «هر مثنوی خوان راستین باید بکوشد، هم‌پای راوی گریزپا و شتابان از چیزی به داعیه تداعی، به چیز دیگر گذر کند. اسالیب تداعی معانی مولانا هم، البته به آسانی در چارچوب‌هایی آشنا و اندک‌شمار تبیین نمی‌پذیرد. خاطر خلاق او هر بار، به شیوه‌ای راه به جایی می‌برد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۶۱۲). واژه و کلامی کافی است تا ذهن بارور مولوی را به سوی خود به جولان درآورد و او را از کلام اصلی دور سازد، که: الکلامُ یجر الکلام. این گونه گریزها و استطرادها در مثنوی چنان به وفور دیده می‌شود که می‌توان آن را از از بارزترین نشانه‌های این کتاب دانست (نقل از یوسف‌پور، ۱۳۸۶). با این حال، مولوی می‌داند که ادامه حرکت در داستان، متضمن ادامه روایت است، بنابراین، در خلال زمان حال اخلاقی، گاه، به خود نهیب می‌زند تا به روایت اصلی برگردد:

بهر حق این را رها کن یک نفس      تا خر خواجه بجناند جرس (۳/۵۳۱)  
در واقع، «روایت، رنگ همان لحظه شکل‌گیری نگاه و سخن هنری را می‌گیرد، چیزی که غایت محتوای هنر بدیهه‌پردازانه است. در مثنوی نیز روایت با شخصی‌ترین تجربه - های لحظه‌ای راوی پیوند می‌گیرد» (توکلی، ۱۳۸۹: ۲۶۱). گویی، خواجه خود نیز منتظر است تا مولوی روایت اصلی خود را دنبال کند.



## ۲. مکان

مکان یکی از مؤلفه‌های اصلی در ساخت داستان است که همچون بستری برای نمود دیگر عناصر داستانی گسترانیده می‌شود. داستان نیازمند این است که بر قاعده مکان استوار گردد. هر روایت در جایی به وقوع می‌پیوندد، از این رو، به مکان نیازمند است. مکان را می‌توان در دو سطح: مکان داستان (Story place) و مکان متن (Text place) در نظر گرفت. مکان داستان، شامل همه فضاها و مکان‌هایی است که حوادث در آن اتفاق می‌افتند، جایی که اشخاص داستانی در آن زندگی می‌کنند و دنیایی است که خواننده بدانجا سفر می‌کند اما مکان متن، شامل صحنه‌هایی می‌شود که خواننده در خلال متن به آنها سرک می‌کشد. چمتن معتقد است که مکان متن، آن بخش از مکان داستان است که بسته به مقتضیات رسانه در افق دید راوی در روایت‌های کلامی یا دوربین در روایت‌های سینمایی قرار دارد (نقل از حری، ۱۳۸۸: ۱۳۶).

باید به این نکته مهم توجه داشت که «مکان داستان» به هر شکل که باشد، همان مکان عالم واقع نیست؛ حتی اگر با نام‌های موجود در جهان واقع نامیده شود، زیرا مکان پردازش شده در داستان یک عنصر هنری به شمار می‌آید (اصغری، ۱۳۸۸: ۳۰). مکان داستان، در ذهن نویسنده پرداخته می‌شود و از سوی راوی یا برخی شخصیت‌ها به خواننده معرفی می‌گردد. این مکان لزوماً عینیت ندارد بلکه مکان، واقعی باشد یا غیر-واقعی، در ذهن خواننده رنگ واقعیت به خود می‌گیرد و هر چه نویسنده، چیره‌دستی بیشتری در پرورش آن داشته باشد، باورپذیری‌اش بیشتر خواهد بود.

در حقیقت، «تعبیری که از مکان در صحنه داستان می‌شود تاحدی شبیه میزانشن است در هنر نمایش» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۶). بخش بسیار مهم در میزانشن، گزینش و خلق سنجیده و دقیق محیط - مکان ماقوع - است. مکان ماقوع می‌تواند همکاری بی‌طرف یا بسیار فعال باشد. این مکان می‌تواند زایا، دوست‌داشتنی، تنفرآمیز و هراس‌آور، سرد و

بی‌روح، زیبا و مزین و... باشد (نقل از مرینگ، ۱۳۸۱: ۲۱۸-۲۱۹). گاه، مکان داستان همچون میزانشن، خنثی و تنها پس‌زمینه‌ای برای داستان است به گونه‌ای که هیچ تأثیر و تأثیری در آن مشهود نیست. گاه نیز مکان، چنان پویا و فعال است که خود همچون عنصری هنری به ایفای نقش می‌پردازد، حوادث داستان در آن جریان می‌یابد و شخصیت‌ها در قالب آن حرکت می‌کنند. در برخی از آثار برجسته، مکان از این هم فراتر می‌رود و به فضایی تبدیل می‌شود که همه عناصر داستان را در خود جای می‌دهد و به روند شکل‌گیری ساختار داستان کمک می‌کند.

حسن بحرایی می‌گوید: «مکان عنصری زائد در داستان نیست بلکه شکل‌ها و مضمون‌های متعددی دارد که گاه ممکن است هدف نهایی اثر داستانی، همان شکل‌ها و مضمون‌ها باشد» (نقل از اصغری، ۱۳۸۸: ۳۰). مکان داستان باید به گونه‌ای گزینش شود که حضور شخصیت‌ها و همچنین، وقوع کنش داستانی در آن محتمل باشد؛- زیرا معمولاً، هر شخصیت یا با مکان خود سازگار و هم‌سو و یا با آن در تضاد است.- همچنین، وقایع داستان، گفتگو، لحن و زبان داستان باید با مکان مورد نظر هماهنگ باشد. مکان داستان موجب راست‌نمایی داستان می‌گردد زیرا خواننده درمی‌یابد که حوادث و شخصیت‌ها در خلاء نیستند بلکه همه آنها در محیط خاص خود حضور دارند. «کلاً می‌توان گفت که بُعد مکانی، حتی اگر در همه متون روایی اهمیتی یکسان نداشته باشد، اغلب نقشی بزرگ بر عهده دارد. این امر به‌ویژه زمانی مصداق دارد که بخش‌ها یا ویژگی‌هایی خاص از فضا و مکان بر شخصیت اثر بگذارند،- شخصیت‌هایی که معمولاً در مکان ظاهر می‌شوند و از همین رهگذر خود به‌نوعی عنصر مکانی به شمار می‌روند» (لوت، ۱۳۸۸: ۶۸).

گزینش شیوه روایت داستان از سوی نویسنده، مشخص خواهد کرد که مکان داستان چگونه در سطح متن جلوه کند و کدام قسمت از مکان داستان برجسته شود. مکان



داستان، در ساختار روایی شکل اصلی خود را می‌یابد. این امر ممکن نمی‌شود مگر آنکه نویسنده مکان داستانی خود را در سطح متن نیز متجلی سازد. هرچه نویسنده توانایی بیشتری در پرداخت مکان داستان در سطح متن و لایه روایی داشته باشد، مکان داستان نقش عمیق‌تری را ایفا خواهد کرد. «چتمن دست کم سه شیوه برای تبلور مکان داستان در سطح مکان متن پیشنهاد می‌کند:

۱- کاربرد مستقیم کمیت‌های کلامی مثل بزرگ، کوچک و...

۲- اشاره به اشیائی که کمیت استاندارد دارند.

۳- مقایسه سایر اشیاء از حیث اندازه، حجم و شکل با کمیت‌های استاندارد (نقل از حری، ۱۳۸۸: ۱۳۸).

تبلور مکان داستان در سطح مکان متن کمک می‌کند تا خواننده هوشیار، میان مؤلفه مکان و سایر عناصر داستانی، به‌ویژه کنش و شخصیت، ارتباط معناداری بیابد و حقیقت‌مانندی داستان را پذیرا باشد. هرچه نویسنده در تبلور ساختن مکان داستانی در سطح مکان متن توانا تر باشد، شکاف میان مکان و دیگر عناصر کمتر خواهد شد، گویی، مکان و دیگر عناصر داستانی نوعی همپوشانی دارند. دیگر مؤلفه‌های داستانی نیز بافتی تنیده در مکان دارند که همه آنها در یک سمت و سو موجب نیرومندی و راست‌نمایی داستان می‌شوند.

در مثنوی نیز، گاهی، مکان داستان، به‌درستی، در سطح مکان‌های روایی تبلور شده است. برای تبیین سخن، پیش از پرداختن به مؤلفه مکان در داستان «فریفتن روستایی شهری را»، به داستان «بیان توکل و ترک جهد گفتن نخجیران به شیر» از دفتر اول مثنوی اشاره‌ای اجمالی می‌کنیم. برامجال تفصیل آن، در این مقال نمی‌گنجد. مولوی در این حکایت هر سه شیوه پیشنهادی چتمن را در تبلور مکان داستان در سطح متن به نمایش گذاشته است.



وی در ابیات آغازین (۱/ ۹۰۵-۹۰۶) که درواقع مدخل اصل داستان است، به جای کمیت‌های کلامی به طور مستقیم از **کیفیت کلامی** (خوش و ناخوش) استفاده می‌کند تا علاوه بر اینکه مکان داستان (مرغزاری خوش و خرم) در متن نمود یابد، خواننده نیز با فضای کلی مکان آشنا شود. در ابیات ۱۸۹-۱۹۲، به "چاه" که **کمیتی استاندارد** دارد، اشاره می‌شود زیرا "معمولاً، جایگاهی نامطلوب را به ذهن متبادر می‌سازد و همه مخاطبان از آن تصویری به نسبت یکسان دارند. او علاوه بر استفاده از کمیت استاندارد چاه، با برگزیدن صفت "مغ" بر عمیق بودن چاه تأکید می‌کند. همچنین، در ابیات ۱۳۰۹-۱۳۱۳، گویی، زاویه دید روایتی دانای کل، از مکان داستان فاصله می‌گیرد و بر روی چاه که مکانی متنی است، تمرکز می‌یابد. به گونه‌ای که در این پنج بیت، چهار بار به واژه "چاه" اشاره می‌شود و این واژه، با همه استانداردهای آنکه عمق ظلمت و حسیض است، در ذهن خواننده مؤکد می‌گردد. مولوی، علاوه بر این دو شیوه، از شیوه سوم، که همان **مقایسه سایر اشیاء با کمیت‌های استاندارد است**، بهره می‌جوید. وی، در بخش پایانی داستان، "چاه" را در مقابل "مرغزار" قرار می‌دهد تا تباین این دو مکان آشکار گردد زیرا خواننده به روشنی می‌تواند تفاوت این دو مکان را دریابد و بین آنها و کلیت داستان ارتباط برقرار سازد (۱۳۴۴-۱۳۴۶). همچنین، او با بهره‌گیری از واژگانی چون "کشته‌زار" و "شادمان" در همان بیت (۱۳۴۵) بر این تقابل تأکید می‌کند. مولوی حتی از مکان این داستان برای بخشی از نتیجه‌گیری خود و تنبیه مخاطب بهره می‌جوید و باز هم چاه و صحرا (مرغزار) را در تقابل با یکدیگر مطرح می‌سازد (۱۳۵۵ و ۱۳۵۶).

اکنون، به کارکرد مکان در داستان «فریفتن روستایی شهری را» می‌پردازیم. این داستان را می‌توان جزء داستان‌های بلند مثنوی دانست زیرا طرح آن بسط و پردازش گسترده‌ای دارد. مکان شروع این داستان، "شهر" است.



ای بردار بود اندر مامضی شهری با روستایی آشنا  
روستایی چون سوی شهر آمدی خرگه اندر کوی آن شهری زدی  
(۲۳۸-۲۳۷/۳)

در آغاز داستان، به همین مقدار بسنده می‌شود که شهر به عنوان مکانی مبهمه مخاطب شناسانده شود. اما نکته قابل توجه این است که اگرچه مولوی به جزئیات مکان داستان خود نمی‌پردازد اما در دنباله داستان، هوشمندانه، از مؤلفه‌های مکان برای پرورش و معرفی شخصیت‌ها بهره می‌برد و هم شخصیت‌های اصلی، یعنی روستایی و شهری، و هم مکان‌های داستان (روستا شهر) را در تقابل قرار می‌دهد. او با آگاهی نسبت به اینکه مکان و شخصیت به نوعی هم‌پوشانی دارند، این ظرفیت مکان را به خوبی در خدمت داستان می‌گیرد و از توضیحات بی‌وجه که به پیشبرد طرح یا معرفی شخصیت‌ها کمکی نمی‌کنند چشم می‌پوشد.

در روند این داستان، سفر نقشی اساسی دارد. «در متون روایی بُعد مکانی بیش از همه در ارتباط با مضمون سفر خود را نشان می‌دهد» (لوتی، ۱۳۸۸: ۶۸). در ظاهر، داستان سفری از شهر به سوی روستا و در بطن تأویلی آن، سفر از عقل کلی به سوی شیخ واصل‌ناشده، که موجب گمراهی و اضطراب می‌شود، در جریان است؛ پس، این سفر را باید نمادین دانست. نمادها را می‌توان در دو گروه تقسیم کرد:

۱- نماد عام: شیء، زمان، مکان یا شخصیتی است که همزمان دو معنا دارد: الف- معنی مخصوص به خود، ب- معنی تلویحی و ضمنی. خوانندگان، عموماً، نه تنها معنی خاص، بلکه معنی تلویحی و ضمنی آنها را نیز درمی‌یابند. نمادهای عام، علاوه بر توجیه صحنه، نمی‌گذارند نویسنده مجبور به ذکر توصیفات ملال‌آور شود.

۲- نماد غیرعام: اموری هستند که نیاز به توصیف و تشریح بیشتر دارند چون معنی عام را در ذهن تداعی نمی‌کنند، مانند دستمال کهنه و فنجان دسته شکسته که، صرفاً، معنای



دیگری را القا نمی کنند اما هرگاه در بافت اثر قرار گیرند، با توصیف و تشریح، می توان به نمادگونگی آنها پی برد (نقل از بیشاپ، ۱۳۷۴: ۴۷۳).

مولوی، در بعضی از حکایات مثنوی، صحنه حکایات خود را، به خصوص ظرف مکانی آنها را که کنش داستان در آن رخ می دهد، نماد و تأویلی از معنی سخن خود می داند و در مواردی نیز، به صراحت، به آن اشاره دارد. گویی، او، علاوه بر بهره گیری از ظرفیت زمانی یا مکانی حکایات خود در بافت ظاهری داستان، از آنها در نمود معنای باطنی کلام نیز استفاده می کند. وی، در خلال این داستان، از مکان رمزگشایی می کند و مخاطب را متوجه باطن داستان خود می سازد؛ او معتقد است، سرانجام، ظاهر داستان موجب نمود باطن آن خواهد شد.

۵۵ چه باشد؟ شیخ واصل ناشده  
پیش شهر عقل گلی این حواس  
دست در تقلید و حجت در زده  
چون خران چشم بسته در خراس...  
اوّل هر آدمی خود صورتست  
بعد از آن جان کو جمال سیرت است  
(۵۲۷-۵۲۲/۳)

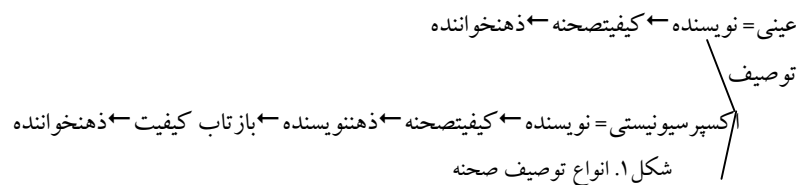
مولوی می داند که ذهن مخاطب برای ادراک معنی تأویلی داستان نیاز به آمادگی دارد زیرا، معمولاً، با پیش زمینه های مفروض ذهنی، در اکثر مواقع، روستا بار مثبت دارد و صداقت و سادگی را القا می کند، لذا او لازم می بیند که معنای مدّ نظر خود از «ده» را، که در این داستان در حکم نمادی غیرعام ایفای نقش می کند، برای مخاطب بازگو کند.

نکته دیگری که در توضیح مکان داستان باید توجه شود، این است که مکان از دید چه کسی به مخاطب معرفی می شود و راوی چقدر به صحنه ها نزدیک یا دور است؟ - زاویه دید ابزار راوی و عمل روایت است که ژنت - پیشروی علم روایت شناسی - آن را در زیر مقوله «صدا» بررسی می کند. وی «اتخاذ گریز ناپذیر پرسپکتیو در روایت را، یعنی





دیدگاهی که اشیاء دیده، احساس، ادراک و سنجیده می‌شوند، کانونی-شدگی (Focalization) می‌نامد. مراد از کانونی‌شدگی زاویه‌ای است که اشیاء از آن زاویه دیده می‌شوند» (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸). مولوی این داستان را در مقام راوی دانای کل روایت می‌کند اما از مکان داستانی، توصیفات عینی ارائه نمی‌دهد، بلکه توصیفات و پیش‌آگاهی‌های او از مکان، صرفاً، توصیفی اکسپرسیونیستی است. توصیف را می‌توان به دو گونه عرضه کرد (ن. کایرانی، ۱۳۶۴: ۱۰۴ و ۱۰۵).



در این داستان نیز، این توصیفات به کانون روایت شخصیت‌ها سپرده شده و از دید آنها توصیف می‌شود.

اهل و فرزندان سفر را ساختند	رخت را بر گاو عزم انداختند
شادمانان و شتابان سوی ده	که بری خوردیم از ده، مژده ده
مقصد ما را چراگاه خوشست	یار ما آنجا کریم و دلکشست
با هزاران آرزومان خوانده است	بهر ما غرس کرم بنشانده است
ما ذخیره‌ی ده زمستان دراز	از بر او سوی شهر آریم باز
بلکه باغ ایثار راه ما کند	در میان جان خودمان جا کند

(۴۹۸/۳-۵۰۳)

مولوی، در میانه داستان، از "ده" مکانی خیالی می‌سازد که ساخته و پرداخته ذهن خواجه شهری و فرزندان وی از روستا است. به بیان روشن‌تر، شخصیت بر اساس



باور، بینش یا اهداف خود به ترسیم مکان می‌پردازد و نگاه اکسپرسیونیستی دارد. مخاطب با پیشرفت داستان خواهد دانست که وصف ده به مثابه ناکجاآباد آرمانی ساخته ذهن ساده‌اندیش شخصیت‌های داستان است، نه آنچه، واقعاً، در عالم عین وجود دارد.

پس از آنکه روستایی خوش و زیبا، به صورت یک مکان خیالی در ذهن شخصیت‌ها، کانونی می‌شود، مولوی، در خلال ورود به زمان حال اخلاقی، به عنوان یک راوی دانای کل و کانونی‌گر بیرونی، حضور بلامنازع خود را به روایت‌شنو خاطرنشان می‌سازد و در پیش‌آگاهی که از روستا می‌دهد، به صراحت، از مکان داستان گره‌گشایی می‌کند و از مخاطب می‌خواهد که در صورت داستان باقی نماند. این رمزگشایی از "ده" را می‌توان نوعی آینده‌نگری شمرد، زیرا مخاطب با این پیش‌آگاهی درمی‌یابد که روستا چندان جای خوش و دلکشی که خواجه شهری و خانواده‌اش می‌پندارند نیست، بلکه مخاطب منتظر رویداد ناخوشایندی است که شخصیت‌ها از آن بی‌خبرند. برخلاف تصور، پیش‌آگاهی مخاطب نه تنها از بار تعلیقی داستان نمی‌کاهد، بلکه تعلیقی مضاعف در داستان ایجاد می‌کند که مخاطب را مشتاق‌تر از پیش به دنبال خود می‌کشد. مخاطب کنج‌کاو می‌شود تا بداند که در روستا چه اتفاقی خواهد افتاد که راوی آن را جای خوش و نیکو نمی‌داند و آیا می‌توان به روایتگر به عنوان یک راوی موثق اعتماد کرد؟

اکنون ببینیم که قریحه روایتگری مولانا چگونه مکان را در سطح متن متبلور ساخته و کدام قسمت مکان داستان را در روایت خود برجسته کرده است. هنگامی که خواجه شهری با اهل و عیال خود وارد روستا می‌شود، مولوی دوربین روایی خود را به سمت - "در خانه روستایی" نشانه می‌گیرد و از توصیف مکان داستان چشم‌پوشی می‌کند و تمرکز مکان روایی را بر "در" قرار می‌دهد:



چون بپرسیدند و خانه‌اش را یافتند  
همچو خویشان سویی در بشتافتند  
در فروبستند اهل خانه‌اش  
خواجه شد زین کژروی دیوانه‌وش  
لیک هنگام درشتی هم نبود  
چون درافتادی به چه، تیزی چه سود؟  
بر درش ماندند ایشان پنج روز  
شب به سرما، روز خود خورشیدسوز  
(۶۰۵/۳-۶۰۸)

چنانکه مشاهده می‌شود، در چهار بیت، سه بار به "در" اشاره شده است. اگر نظری بر شیوه پیشنهادی چتمن شود، می‌توان گفت که مولوی برای تبلور مکان داستان در سطح متن، از کمیت استاندارد استفاده کرده است. "در" یک کمیت استاندارد است زیرا اکثر مخاطبان از آن دریافتی ذهنی دارند. "در" إذن دخول را به ذهن متبادر می‌کند و پشت در ماندن نشان عدم پذیرش است. از کل روستا که مکان داستان است، کانون روایت راوی بیرونی، جنبه ادراکی یعنی مکان و زمان داستان را محدود کرده و به جای یک نمای فراخ‌پیکر، به قسمت جزئی از کل صحنه مکان داستان بسنده کرده است تا مخاطب را درگیر جزئیات بیهوده صحنه‌پردازی نکند.

در قسمت دیگر داستان، دوربین روایی داستان از "در" می‌چرخد و به سوی "گوشه" می‌رود.

امشب باران به ما ده گوشه‌یی  
گفت یک گوشه‌ست آن باغبان  
تا بیابی در قیامت توشه‌یی  
هست اینجا گرگ را او پاسبان  
(۶۲۷/۳-۶۲۸)

دوربین روایی این داستان جزءنگر است و توجهی به کلیت صحنه و مکان ندارد بلکه تمرکز خود را روی یک جزء و، درواقع، یک نمای بسته از مکان قرار می‌دهد که، در اینجا، "گوشه" است. "گوشه" را نیز می‌توان کمیتی استاندارد دانست زیرا گوشه نیز مکانی تنگ را به ذهن متبادر می‌کند و استیصال و درماندگی خواجه را در یک شب بارانی بیشتر جلوه‌گر می‌سازد.



گوشه‌ای خالی شد و او با عیال      رفت آنجا جای تنگ و بی‌مجال  
چون ملخ بر همدگر گشته سوار      از نهیب سیل اندر گنج غار  
(۶۳۴/۳-۶۳۵)

مولوی، هنگامی که مکان داستان را به سطح روایی می‌برد، تأکید می‌کند که این مکان گوشه‌ای تنگ است که در آن مجال هیچ حرکتی نیست یعنی از کمیت کلامی مانند- "تنگ" در توصیف مکان روایی خود بهره می‌برد تا کمیت استاندارد را در ذهن روایت‌شنو جاگیر کند. مکان قسمت پایانی داستان نیز، مانند سایر مکان‌های این داستان، با نگاه جزئی معرفی می‌شود و از کل باغ، دروین روایی تنها بر "پشته‌ای"- تمرکز می‌یابد که به خیال مرد شهری، گرگ از پشت آن نمایان می‌شود. کاربرد- "پشته" که متضمن ارتفاعی از سطح زمین و موجب خطای دید است، به همراه زمان این بخش داستان (شب تاریک و بارانی)، در تقویت کنش پایانی و منطق‌پذیری اشتباه خواجه شهری مؤثر است: ناگهان تمثال گرگ هشته‌یی / سر بر آورد از فراز پُشته‌یی (۶۵۱/۳). باری، همه این مکان‌های روایی (در، گوشه و پشته)، در واقع، در تقویت فضای داستان و همچنین بازنمایی موقعیت روان‌شناختی شخصیت داستان مؤثر است و مکان روایی به‌خوبی در خدمت شخصیت و پیرنگ داستان درآمده است زیرا مکان‌های برگزیده در سطح روایی بسنده است و مخاطب را از جزئیات و توصیفات بیشتر، بی‌نیاز می‌سازد.

### نتیجه‌گیری

هر ماجرا و رویدادی باید روایت شود تا به مخاطب عرضه گردد. این امر متضمن فاصله زمانی و مکانی روایت‌شنو از ماجراست. مولوی به یاری قریحه روایتگری خود، به خلاقیتی شگرف دست‌یافته و همین امر، موجب گردیده عناصر داستانی را به‌خوبی در سطح روایی و متن خود وارد سازد. از بررسی مکان و زمان در داستان «فریفتن روستایی شهری را» می‌توان چنین نتیجه گرفت که مولوی به‌عنوان راوی دانای



کل و همه چیز دان، مخاطب را به مکان‌های مورد نظر خود هدایت می‌کند. سفر از شهر به روستا، در بادی امر، سفری در بُعد مکان است اما مکان‌ها، علاوه بر معنای صوری داستان، معانی تأویلی نیز دارند که خود مولانا از آنها گره‌گشایی می‌کند: روستا را می‌توان نمادی غیر عام و نیازمند به توضیح راوی دانست؛ امری که مولوی به خوبی از آن آگاه است. وی چندان تمرکزی بر مکان داستان ندارد و تنها با «شهر» و «روستا» از آنها یاد می‌کند و اشخاص داستان خود را نیز متناسب با آنها- «شهری» و «روستایی» می‌نامد. او در تبلور این مکان در سطح متن، با استفاده از کمیت‌های استاندارد و به کمک دوربین روایی خود بر قسمت کوچکی از مکان داستان تمرکز می‌کند و از آنها برای نشان دادن حالات روحی مرد شهری بهره می‌جوید. در مورد زمان نیز می‌توان گفت که زمان تقویمی، زمان حسی و البته زمان روایت در این داستان جاری است. مولوی به کمک امکانات زمان روایت (نظم، تداوم و بسامد)، بازه زمان تقویمی داستان خود را، که زمانی ده‌ساله است، در روایت نشان می‌دهد و به کمک شتاب فزاینده یا کاهنده، صحنه‌هایی از داستان خود را که مورد نظر اوست، برجسته‌تر می‌سازد، چنانکه فاصله ده‌سال را به سرعت طی می‌کند و پس از آنکه به قسمت اصلی روایت می‌رسد، برهه‌ای از شب را به صورت مبسوط به تصویر می‌کشد. تصویرسازی به کمک آب و هوا و شرایط جوی نیز، علاوه بر کمک به فضا سازی در داستان و همچنین القای حالات روحی شخصیت، به پیشبرد کنش و راست‌نمایی آن کمک می‌کند و مولوی با کاربرد درست زمان روایت، زمان طولانی ده‌ساله در داستان خود به نمایش گذاشته است؛ بی‌آنکه ذهن روایت‌شنو خللی در انتقال‌های زمانی ببیند، یا مکان و زمان داستان را گم کند. همچنین، مکان و زمان داستان با کنش داستان به خوبی تلفیق شده و فضای داستان را عمیق‌تر کرده است.



## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۳)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.
- اصغری، جواد (۱۳۸۸) «بررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر، شماره ۲۶ (پیاپی ۲۳)، زمستان ۸۸، صص ۳۰-۴۵.
- امامی، نصرالله و مهدی‌زاده فرد، مهدی (۱۳۸۷)، «روایت و دامنه روایت در قصه‌های مثنوی»، *مجله ادب پژوهی*، شماره ۵، تابستان و پاییز ۸۷، صص ۱۶۰-۱۲۹.
- ایرانی، ناصر (۱۳۶۴)، *داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- براهنی، رضا (۱۳۶۲)، *قصه‌نویسی*، چاپ سوم، تهران: نشر نو.
- بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۴)، *درس‌هایی درباره داستان‌نویسی*، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: زلال.
- توکلی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*، تهران: نشر مروارید.
- تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی قصص قرآنی»، *مجله ادب - پژوهی*، شماره ۷ و ۸، بهار و تابستان ۸۸، صص ۵۷-۹۲.
- داد، سیما (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران: مروارید.
- ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.



- صهبا، فروغ (۱۳۸۷)، «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ زمان در روایت»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۲۱، پاییز ۸۷، صص ۸۹-۱۱۲.
- غلامحسین زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله؛ رجبی، زهرا (۱۳۸۶)، «بررسی عنصر زمان روایت با تأکید بر حکایت "اعرابی درویش" در مثنوی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۶، تابستان ۸۶، صص ۱۹۹-۲۱۷.
- لاج، دیوید (۱۳۸۸)، *هنر داستان‌نویسی: با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک-فرجام، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.
- مارتین، والاس (۱۳۸۳)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهباز، تهران: هرمس.
- مرینگ، مارگارت (۱۳۸۱)، *فیلم‌نامه‌نویسی؛ آمیزه‌ای از شکل و محتوا*، ترجمهٔ داوود دانشور، تهران: سمت.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۶)، *مبانی داستان کوتاه*، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳)، *کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان‌نو، تهران: ققنوس*.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۸۰)، *مثنوی معنوی*، به کوشش توفیق ه. سبحانی، چاپ دوم، تهران: روزنه.
- مهدی‌زاده، مهدی و امامی، نصرالله (۱۳۸۸)، «بررسی چند شگرد روایی در قصه‌های مثنوی»، فصلنامهٔ تخصص نقد ادبی، سال دوم، شمارهٔ ۸، زمستان ۸۸، صص ۱۴۱-۱۶۲.
- یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۶)، «نقش استطراد در حکایات مثنوی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱۶، تابستان ۸۶، صص ۲۷۱-۲۹۳.