



به کوشش:
دکتر حسن ذوالفقاری

مجموعه مقالات
دومین همایش
پژوهش‌های ادبی



سریر سخن در بر گیرنده مجموعه مقالات دومین
همایش پژوهش های ادبی است.

این همایش در سال ۱۳۸۱ و به همت مرکز تحقیقات
زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس و
با همکاری انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی
و دانشگاه الزهرا برگزار گردید.

در این همایش دوروزه از میان ۱۶۰ مقاله رسیده تعداد
۶۵ مقاله برای درج در این مجموعه برگزیده شد.
مقالات در هفت بخش تنظیم گردید:

۱. زبان و ادبیات ایران باستان؛

۲. ادبیات فارسی کلاسیک؛

۳. ادبیات معاصر؛

۴. زیبایی شناسی و بلاغت؛

۵. نقد ادبی و ادبیات تطبیقی؛

۶. زبان و ادبیات فارسی در خارج از مرزها؛

۷. مطالعات زبان شناسی؛

مقالات علمی و پژوهشی سریر سخن گوشه ای از
زبان، فرهنگ و ادب غنی و پربار این سرزمین دیر سال
کهن را باز می نماید.

شابک: ۹۶۴-۶۲۱۳-۷۶-۶



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه تربیت مدرس





سرخن



مجموعه مقالات دومین
همایش پژوهش‌های ادبی



به کوشش:

دکتر حسن ذوالفقاری



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه تربیت مدرس



۲	۲۰۰
۵	۴۷



111

125555



سریر سخن

مجموعه مقالات دومین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه الزهرا

به کوشش

دکتر حسن ذوالفقاری

تهران ۱۳۸۴

همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (دومین: ۱۳۸۲: تهران).
سریر سخن: مجموعه مقالات دومین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی /
[برگزارکننده] دانشگاه تربیت مدرس؛ به کوشش حسن ذوالفقاری. -- تهران: دانش پژوهان آینده‌ساز،
۱۳۸۴.
۹۰۱ ص.

ISBN 964 - 6213 - 76 - 6 :ریال: ۹۰۰۰۰

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.
اولین همایش تحت عنوان «گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی» برگزار شده است.
کتابنامه.

۱. ادبیات فارسی -- کنگره‌ها. ۲. ادبیات فارسی -- مقاله‌ها و خطابه‌ها. ۳. فارسی --
کنگره‌ها. ۴. فارسی -- مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. ذوالفقاری، حسن، گردآورنده. ب. دانشگاه
تربیت مدرس. ج. عنوان. د. عنوان: مجموعه مقالات دومین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات
فارسی. ه. عنوان: گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی.

۸ فا ۰/۹

PIR / ۳۳۱۴ / گ۴

الف ۱۳۸۲

کتابخانه ملی ایران

۳۵۷۰۳ - ۸۴م



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه تربیت مدرس



سریر سخن

به کوشش: دکتر حسن ذوالفقاری
نشر: مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه تربیت مدرس - دانش پژوهان آینده‌ساز

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: خاتم

نوبت چاپ: اول / ۱۳۸۴

شمارگان: ۵۰۰

بها: ۹۰۰۰ تومان

شابک: 964 - 6213 - 76 - 6 ISBN

حق چاپ محفوظ است

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرست مطالب

دیباجه	۹
بخش اول: زبان و ادبیات ایرانی پیش از اسلام	
آناهیتا در ایران باستان / عطاءمحمد رادمنش	۱۳
جمشید بنیانگذار نوروز نیست / رضا شجری	۳۱
مانی در آذربایجان و بنیان شهر ارومیه / علی خادم علما	۴۳
بخش دوم: زبان و ادبیات فارسی دوره کلاسیک	
انگاره‌های عشق در خسرو و شیرین / سعید قشقایی	۵۵
بازگفتی از مزدک به روایت شاهنامه فردوسی / ذوالفقار رهنمای خرمی	۶۹
بررسی و تحلیلی از شرح گلستان سودی / خدیجه حاجیان	۸۳
تأثیر ادبیات عربی در اشعار مسعود سعد سلمان / محمد الزغول	۹۷
تأثیر شاهنامه بر هنر نگارگری ایران / مجید ساریخانی	۱۱۵
تأثیر عتباری در ادب فارسی و چهره عتباران در داستان‌های عامیانه/میرحسین دلداریناب	۱۲۱
جستاری در اسطوره کیخسرو / افسانه خاتون آبادی	۱۳۹
رستاخیز آیین نباتات در ادب فارسی / حمیرا زمردی	۱۵۱
زن در چشم و دل عارفان / مهین پناهی	۱۶۱
عارفی گمنام از خطه‌ای نامدار / احمد غنی‌پور ملک‌شاه	۱۷۹
عاشقانه‌های مولانا به زبان تازی / سید فضل‌الله میرقادر	۱۸۷
عناصر نمایش در قصه‌های ادب کهن فارسی (قصه‌های طنز) / محمد حنیف	۲۰۳
عشق در خسرو و شیرین نظامی / دکتر عباس محمدیان	۲۱۹
قرآن در دید و داوری سنایی / سید محمد راستگو	۲۳۹
کارکرد گزاره‌های قیاسی در مثنوی مولودی / غلامرضا رحمدل	۲۵۳

- کیش و آیین دقیقی توسی / سیدعلی رضوانی ۲۷۳
- گفت وگویی دراماتیک در منظومه خسرو و شیرین / زهرا حیاتی ۲۸۱
- گیلان یا هندوستان سفید پناهگاه شعر و ادب در عصر صفویه / اسماعیل شفق ۳۰۱

بخش سوم: زبان و ادبیات دوره معاصر

- بررسی امید و نومیدی در شعر م. امید / فاطمه یوسفی راد ۳۱۱
- بررسی پاره‌ای از نشانه‌های مکتب رمانتیسیم در اشعار نازک الملائکه و فروغ فرخزاد / ملک پیرزادینیا و صدیقه حسینی ۳۲۳
- پسامدرنیسم و مکتب اصفهان در داستان‌نویسی معاصر ایران / قهرمان شیرینی ۳۳۷
- تفکیک عناصر زبانی از شعار / محمد بیرانوندی ۳۵۷
- توصیف و تحلیل نشانه شناختی زبانی شعر شاملو / مریم سادات فیاضی ۳۶۵
- درون مایه‌های داستان گلشیری با تکیه بر رمان شازده احتجاب / غلامرضا پیروز ۳۸۳
- زمان در شعر فروغ فرخزاد / فاطمه علوی ۳۹۷
- سیر تخیل در داستان‌های بیژن نجومی / حمید عبداللهیان ۴۰۷
- عزاداران بیل در برزخ واقعیات و توهم / رشید خدّامی افشار ۴۱۵
- نگاهی به تصاویر سهراب سپهری / رضا افضل ۴۲۷
- وضعیت و سیر نقد ادبیات داستانی در دهه نخستین انقلاب اسلامی / ناهید طهرانی ثابت ۴۳۷
- هنجارگرایی و نوآوری در اشعار اخوان ثالث و مقایسه آن با اشعار شاملو / آرزو نجفیان و زهرا مظفری ۴۵۱

بخش چهارم: زبان و ادبیات فارسی در کشورهای فارسی‌زبان و دیگر کشورها

- ابیات فارسی بر سکه‌های مغولان هند / فرهنگ خادمی ندوشن ۴۶۹
- دکتر ژوبل و تاریخ ادبیات افغانستان / محمد کاظم کهدویی ۴۷۹
- زبان و ادبیات فارسی در داغستان / نوری ممدزاده ۴۹۳
- سرچشمه‌های شعر در ایران و اروپا / پریسا جمشیدی ۵۰۱
- سعدی در اروپا / بهمن نامور مطلق ۵۱۳
- موستار، شیراز بوسنی و بلبلستان فوزی مستاری / سواد دیزدارویچ ۵۲۵

بخش پنجم: ادبیات تطبیقی

- موسی و داراب / هاشم محمدی ۵۳۵
- بنیادهای مشترک در شعر و اندیشه حافظ، گوته و پوشکین / مهدی محبتی ۵۴۵
- چشم‌انداز شعری متیو آرنولد در سهراب و رستم / داوود خزایی ۵۵۹
- رستاخیز در بیان قرآن کریم و اساطیر ایرانی / مریم مدرس‌زاده ۵۶۹
- کاربرد هرمنوتیک در معناشناسی فهم متن‌های کلاسیک / مهیار علوی مقدم ۵۸۳

نقد و تحلیل آموزه‌های انسان معاصر از نگاه مولوی و کانت / الهام حدادی ۵۹۳

بخش ششم: زبان‌شناسی ایرانی

انگیزگی صورت‌های فعلی در زبان فارسی نوین / کیوان زاهدی ۶۰۳

بهاریه و کله باریه در شعر لکی / علی نوری خاتونبانی ۶۱۷

درس اول از کتاب اول / سلیم نیساری ۶۲۹

زبان‌شناسی شناختی و استعاره / ارسلان گلفام و فاطمه یوسفی‌راد ۶۳۵

جایگاه فعل تهی در جمله‌واره‌های درونه‌ای زبان فارسی / علی‌علی‌زاده ۶۴۳

ضمیر و جایگاه نحوی آن در زبان کردی سورانی / علی رخزادی ۶۵۵

عوامل و مظاهر تأثیر زبان عربی در نام‌ها و نامگذاری ایرانیان / مهرعلی یزدان‌پناه ۶۶۷

گویش کمشچه‌ای / محمد مهدی اسماعیلی ۶۸۳

نگاهی به پژوهش‌های زبان‌شناختی ادبیات فارسی (پایان‌نامه‌ها) / محمد امین ناصح ۶۹۷

واژگان متروک پارسی در آثار منظوم تا پایان قرن پنجم / نسرین مظفری ۷۲۱

بخش هفتم: نقد ادبی: سبک‌شناسی، فنون بلاغی

بررسی اسباب و صور اغراق‌آفرینی در متون منظوم کلاسیک فارسی / گلناز گلستانه .. ۷۴۱

بررسی استعاره، تشخیص و اسنادهای مجازی در شعر فروغ فرخزاد / مریم عاملی رضایی .. ۷۵۳

بررسی روابط انسجام‌پیوندی در غزلیات شمس / حیات عامری ۷۷۱

سلوک شعر / حمید طاهری ۷۹۱

شهادت مؤلف / علیرضا فولادی ۸۱۷

صور بیانی مضاعف در شعر فارسی / جعفر عشقی ۸۲۹

علل متناقض‌نمایی در زبان و ادبیات جهان / امیر چناری ۸۴۷

مست مستور / محمدرضا حسنی جلیلیان ۸۶۳

نگاهی انتقادی به علم بیان، تصویر و مجاز / جواد مرتضایی ۸۷۹

نگرشی بر معناسازی در شاهنامه فردوسی (مرگ بهرام) / رؤیا سیدالشهدایی ۸۹۱

دیباچه

مجموعه «سریر سخن» حاصل تحقیق و تدقیق جمعی از پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی است که به صورت مقالات علمی در دومین همایش پژوهش‌های ادبی اسفندماه ۱۳۸۲ در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا و جمعی از سازمانها و نهادهای فرهنگی و دانشگاهی به‌منظور فراهم کردن عرصه‌ای برای ارائه جدیدترین دستاوردهای تحقیقی استادان و دانشجویان زبان و ادبیات فارسی، هر دو سال یک‌بار اقدام به برگزاری نشستهایی با عنوان «همایش پژوهش‌های ادبی» کرده است و از این طریق بسیاری از پژوهشگران توانسته‌اند در محیطی علمی یافته‌های پژوهشی خود را عرضه کنند و در تعامل با دیگر محققان داخلی و خارجی، موجبات بالندگی و شکوفایی زبان و ادبیات فارسی را در جهان ایرانی فراهم سازند. در این همایش جمعی از استادان کرسیهای زبان فارسی سه کشور همجوار از جمله افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان نیز با قرائت مقاله حضور داشتند.

با اعتراف به ارزش بالای بسیاری از مقالات، مجموعه «سریر سخن» تنها مشتمل بر ۶۵ مقاله از مجموع ۱۴۸ مقاله ارائه شده در خلاصه مقالات همایش است که باتوجه به کثرت تعداد مقالات و حجم بالای هر مقاله و محدودیت‌های دبیرخانه همایش انتخاب شده است. ملاک انتخاب مقالات چاپ‌شده، کسب حداقل ۷۵ درصد امتیاز جدول سه داوری علمی بوده است. مجموعه مقالات تأیید شده پس از داوری نهایی و کسب اطمینان از صاحبان مقاله در عدم چاپ آنها در نشریات دیگر، برای ویرایش ادبی و فنی آماده شد.

باتوجه به شیوه‌های متعدد ارجاعات و مستندسازی مقالات، به همت جمعی از استادان و

پژوهشگران مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، انجمن علمی، کار یکسان‌سازی شیوه‌املائی، ارجاعات، تنظیم کتابنامه، صفحه‌آرایی و مراحل ویرایش ادبی و فنی و گاه تلخیص مقالات صورت پذیرفت.

کتاب «سریر سخن» براساس محورهای همایش در هفت بخش به شرح ذیل تنظیم گردید:

بخش اول: زبان و ادبیات ایرانی پیش از اسلام؛

بخش دوم: زبان و ادبیات فارسی دوره کلاسیک؛

بخش سوم: زبان و ادبیات فارسی دوره معاصر؛

بخش چهارم: زبان و ادبیات فارسی در کشورهای فارسی‌زبان و در دیگر کشورها؛

بخش پنجم: ادبیات تطبیقی؛

بخش ششم: زبان‌شناسی ایران؛

بخش هفتم: نقد ادبی، سبک‌شناسی و متون بلاغی.

شیوه‌تنظیم مقالات در هر بخش بر اساس حروف الفبای عنوان مقالات است. در پایان لازم می‌دانم از جناب آقای دکتر حسن ذوالفقاری عضو هیأت علمی مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی که در بسامان کردن این مجموعه تلاش فراوانی کردند تشکر کنم، همچنین از آقایان دکتر محمد دانشگر، دکتر حسین هاجری، حسن حیدرزاده و سرکار خانم دکتر مریم صادقی گیوی که در ویرایش ادبی تعدادی از مقالات همکاری داشته‌اند، همچنین سرکار خانم سهرابی برای یکدست کردن ارجاعات و ویرایش فنی متن، از خانم سعیده اسکندری و خانم سیده صدیقه موسوی برای نمونه‌خوانی متن، خانم نسرین قدرتی برای حروفچینی، صفحه‌آرایی، و تمام داوران علمی و مؤلفان و پدیدآورندگان ارجمند تشکر و قدردانی نمایم و از خداوند بزرگ سلامت و سعادت آنان را مسألت دارم.

دکتر ناصر نیکوبخت

دبیر دومین همایش پژوهش‌های ادبی

بخش اوّل

زبان و ادبیات ایرانی پیش از اسلام

آناهیتا در ایران باستان

عظامحمد رادمنش[✉]

مقدمه

او را بستود زرتشت پاک در آریاویچ در کنار رود «ونگوهی دائیتیا»^۱ با «هوم»^۲ آمیخته به شیر با «برسم»^۳ با زبان خرد با پندار و گفتار و کردار نیک، با «زور»^۴ و با کلام بلیغ و از او خواست، این کامیابی را به من بده ای نیک، ای «اردوی سور ناهید» که من کی گشتاسب^۵ دلیر پسر لهراسب^۶ را همواره بر آن دارم که برحسب دین بیندیشد و برحسب دین سخن گوید و به حسب دین رفتار کند.

او را کامیاب ساخت «اردوی سور ناهید»، کسی که همیشه خواستاری را که «زور» نثار کند و از ره راستین فدیة آورد، کامروا می سازد.

برای فروغ و فرش من او را با نماز بلند می ستایم.^۷

در آیین مزدیسنا عناصر اربعه^۸ یعنی آتش، آب، خاک و هوا مقدس و احترام خاصی دارند؛ در نتیجه برای برخی از آنها «یشت» مخصوصی در نظر گرفته اند. چنان که آبان یشت که خود یکی از بلندترین و قدیمی ترین یشتها و ۱۳۳ بند است به آناهیتا یا آناهید و یا ناهید یعنی فرشته موکل آنها اختصاص دارد.

آناهیتا در زمین صاحب چیزی است که مایه حیات و تداوم آن یعنی آب است. از آنجا که خاصیت زاینده گی و تسلسل حیات به وجود زن وابسته است، آناهیتا نیز در بسیاری از نقوش

✉. عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

چنانکه شرحش خواهد آمد به صورت زن نشان داده شده است و به همین دلیل وی به عنوان زن — خدایی که پاسدار نیروی باروری است — مورد ستایش و تکریم قرار می‌گیرد. این وظیفه که در واقع دادن برکت و ادامه زندگی است تمام ناشدنی است؛ زیرا حرکت تا الحاق عالم خاکی و فانی به جهان مینوی و باقی متوقف شدنی نیست.

یکی از دلایل عمده شهرت فوق‌العاده این بغ بانو، این است که اصولاً زن در ایران زمین همواره ارزش و احترامی خاص^۹ داشته است و از دامن آنان پهلوانها و پادشاهان برخاسته‌اند.

گاهی به شواهد و تشابهاتی بین اسطوره‌های ایرانی با مقدسان و پیامبران برمی‌خوریم از آن جمله بین گذشتن گسستم، پهلوان ایرانی از رود «ویتنگهو هئی تی» با حضرت موسی (ع) در عبور از رود نیل شباهتهایی وجود دارد که نمی‌توان نسبت به همانندی و احتمالاً اقتباس و تأثیر داستان عتیق اوستایی در آیین یهود بی‌اعتنا بود. «ویست اورو»^{۱۰} در کنار آب «ویتنگهو هئی تی»^{۱۱} مراسم ستایش و نیایش به جای می‌آورد و از آن‌ها می‌خواهد تا راهی خشک از روی این رود برای وی آماده کند تا سپاهانش از آن بگذرند.

آن‌ها با تمام زیبایی و فرّ و شکوهش به صورت دوشیزه‌ای زیبا، بلندبالا، آزاده، شریف و والانژاد با کفش‌های زرین درخشان، تجلی و تجسم می‌یابد. آن‌گاه از میان آب‌های ژرف گذرگاه و جاده‌ای خشک باز می‌کند تا پهلوان ایرانی و سپاهش از آن بگذرند.^{۱۲}

در داستان حضرت موسی (ع) زمانی که فرعون قصد جان موسی (ع) و پیروانش را می‌کند، او از خدایش یهوه (Yahovah) می‌خواهد تا آن‌ها را از نیل بگذرانند. در این هنگام به فرمان یهوه از میان رود راهی گشوده می‌شود و حضرت موسی و امتش سالم از آن می‌گذرند و فرعونیان در پی او به امواج نیل سپرده می‌شوند.

وانگهی در تاریخ معجزات و کرامات عارفان و متصوفه و بزرگان دین نیز به چنین داستان‌هایی برمی‌خوریم.^{۱۳} در زمان هخامنشیان، عبادت و توجه به آن‌ها بسیار رایج بود. در واقع آن‌ها و «میش» خود منشأ دو جنبش مذهبی بزرگ شدند؛ اما ناهیدگرایی چندان دوام نیاورد و هرچند تا پایان عصر هخامنشی دیرپایی و استقامت کرد، از صورت یک مسلک و طریق مذهبی چون آیین مهرگرایی بیرون رفت. در زمان ساسانیان دیگر بار به وی توجهی شد، اما این توجه به هیچ وجه امکان آن را فراهم نکرد تا به صورت یک جنبش و یک مسلک با گروهی مؤمن و هواخواه جریان یابد.^{۱۴}

ترکیب لغوی آن‌ها

آن‌ها یا ناهید نام فرشته موکل آب است و به دلیل مؤنث بودنش گاهی کلمه بانو را پیش از آن می‌آورند. دلیل اهمیت و عظمت این فرشته همین بس که یکی از شاعرانه‌ترین و بهترین یشتها یعنی آبان‌یشت درباره‌اش سخن می‌گوید.

نیایش چهارم خرده اوستا نیز که آبان نیایش^{۱۵} نامیده می‌شود و معمولاً در کنار چشمه‌ساران و آبشارها خوانده می‌شود به وی اختصاص دارد.

آناهیتا در ایران باستان □ ۱۵

آناهیتا یا ناهید در اوستا «اردوی ۱۶ سور ۱۷ آناهیت» نامیده می‌شود، تنها اسم خاصی که از سه شناسه ترکیب شده است.

جزء اول از کلمه ارد ared به معنای بالا بردن، بالیدن و فزون شدن مشتق شده است. جزء دوم یعنی سور sura به معنی قوی و قادر، و در سانسکریت به معنی دلیر و نام‌آور است. جزء سوم، آناهیتا anahita مرکب از دو جزء «ا» نفی و «اهیت» به معنای پلید و ناپاک است و همین کلمه در پهلوی آهک و در فارسی آهو شده و به معنی عیب و نقص است. چنان‌که خاقانی گوید:

بینی آن جانور که زاید مشک نامش آهو و او همه هنر است

بین «ا» نفی و «اهیت» بنابر قاعده و برای جلوگیری از ثقل بیان «ن» اضافه شده و به صورت آناهیت درآمده که به معنی نیالوده، پاک و بی‌آلایش است و صفت بسیاری از فرشتگان و اشیا از جمله مهر و تشر و برسم و آب زور قرار گرفته است.

اردوی سور ناهید به معنای رود قوی پاک یا آب توانای بی‌آلایش هم است. در اوستا از یک فرشته دیگر یاد شده است که از آب پاسداری می‌کند و «اپام نپات»^{۱۸} نام دارد. در ودای برهمن نیز به چنین نامی برمی‌خوریم.

در ریگ ودا^{۱۹} او فرشته‌ای است مذکر و از وی با اوصاف پسر شتابنده آبه‌ها، فرزند توفان، پسر آبه‌ها نام برده می‌شود و ماندالای دوم، سرود ۳۵ که شامل ۱۵ قطعه است به ستایش وی اختصاص دارد.

آناهیتا در فرهنگهای فارسی

در فرهنگ نفیسی، ناهید، ستاره زهره، دختر نارپستان، باغ مشجر و مثمر و نیز ناهید، نام مادر اسکندر آمده است.

در برهان قاطع، ناهید کنایه از دختر رسیده و نام مادر اسکندر و همان است که رومیان آن را الهه و جاهت (ونوس) لقب داده‌اند.

در فرهنگ فارسی معین، ناهید یکی از ایزدان زردشتی است که یشت پنجم یعنی آبان یشت به نام اوست. آناهیتا یا ناهید ایزد آب است و در اوستا به صورت دوشیزه‌ای بسیار زیبا، بلندبالا و خوش‌پیکر وصف شده و همان ستاره زهره و ونوس است که در عشق و شادی و اصالت همدیف آفرودیت (الهه عشق و زیبایی یونان باستان) است.

نگاری که ناهید خوانی و را بر اورنگ زرین نشانی و را

«شاهنامه، ج ۴، ص ۱۵۳۵»

ایرانیان و آب

ایرانیان آب را بعد از آتش مقدس‌ترین عنصر می‌دانستند.

«هروذت»^{۲۰} در وجه تقدس و احترام آب نزد ایرانیان می‌گوید: «ایرانیان در آب جاری، آب دهن و بول نمی‌کردند و نیز نمی‌پذیرفتند که کسی آن را به کثافتی آلوده نماید. در آب جاری دست و رو نمی‌شستند و از آن برای نوشیدن و آب‌دادن به گیاه استفاده می‌کرده‌اند.»

«استرابون»، جغرافیایونیس یونانی می‌گوید: «ایرانیان وقتی بخواهند برای آب فدیه بفرستند به کنار جویبار یا چشمه و یا دریا می‌روند و در کنار آن خندق می‌کنند تا خون قربانی، آب را آلوده ننماید و سپس گوشت قربانی را روی شاخه‌های «مورد» می‌گذارند و مغها آن را با چوب‌های مقدس^{۲۱} لمس می‌کنند و کلام مقدس می‌سرایند. زیت آمیخته با شیر و غسل بر روی زمین می‌ریزند و شاخه‌های «تمر» در دست می‌گیرند و با سرودهای مفصل مراسم قربانی را به انجام می‌رسانند.»^{۲۲}

برخی گفته‌اند که آب دریا به دلیل شور بودنش مورد احترام ایرانیان نبود و حال آن‌که دریا همان‌قدر در قدیم مقدس بوده که امروز نزد زردشتیان ارجمند است.

شاهد مدعا احترامی است که در اوستا و پازند و کتب مذهبی پهلوی از دریاچه چیچست^{۲۳} به عمل آمده و دیگر دلیل احترام ایرانیان به دریا این است که تیرداد، پادشاه ارمنستان (برادر بلاش اول) هنگامی که به روم عزیمت کرد، تا تاج خود را از دست امپراطور «نرو» (Nero) بگیرد از مسافرت دریایی صرف نظر کرد تا مبدأ آب که عنصری مقدس است، آلوده شود.

علی‌رغم این همه ارزش و احترامی که ایرانیان برای دریا قائل بودند، هروُدت اخبار نادرستی را به خشایارشا نسبت می‌دهد که با روح ایرانی سازگار نیست. وی می‌گوید:

وقتی خشایارشا به قصد فتح یونان با لشکر عظیم خود به داردانل می‌رسد، فرمان می‌دهد تا پلی بزنند با تلاطم دریا بندهای پل از هم گسسته و شاهنشاه از این حادثه آشفته می‌شود و دستور می‌دهد تا سیصد تازیانه بر امواج دریا بزنند و یک جفت زنجیر به قعر دریا بیفکنند و نیز میرغضب می‌فرستد تا دریا را با آهن داغ کنند و امر کرد که این پیغام را به آب برسانند:

«ای آب تلخ! سرور و بزرگ تو این چنین سزایت می‌دهد برای آن‌که تو او را آزرده کردی؛ و هتک آبرو نمودی؛ شاه خشایار از روی تو خواهد گذشت چه تو بخواهی و یا نخواهی؛ مردم حق دارند که از برای تو فدیه نمی‌آورند زیرا که تو خیانتکار و شور هستی.»

استاد پورداود می‌نویسد: «خبر هروُدت، دشمن دیرین ایران، افسانه بی‌سروپایی است و مثل بیشتر اخبار او آلوده به غرض و تعصب است و دروغ و مبالغه و استهزا، شاهکار وقایع تاریخی اوست.»

این خبر را «دیوژنس لرتیوس» (Diogenes Lartius) مورخ یونانی قرن سوم پیش از میلاد تکذیب می‌کند و می‌گوید آب به‌طور کلی نزد ایرانیان مانند ستایش پروردگار است.

گفته دیگر هروُدت ناقض بیان قبلی است. او چنین می‌گوید:

«ایرانیان آماده حرکت بودند؛ ولی صبر کردند تا روز بعد در وقت برآمدن خورشید روانه شوند. در روی پل برگ مورد پاشیدند، انواع و اقسام بخور کردند، پس از آن‌که خورشید برخاست، شاهنشاه خشایار آن را ستایش، و در ظرفی زرین فدیه‌ای نثار دریا نمود. آن‌گاه آن ظرف را با یک پیاله زرین دیگر و یک شمشیر ایرانی در آب انداخت.»

هروُدت می‌نویسد:

«من نمی‌دانم شاه آن‌ها را نثار خورشید کرده و یا خواست از داردانل برای بی‌احترامی که کرده

بود، دلجویی نماید.»

در قسمت «آب زور» خرده اوستا از آناهیتا چنین یاد می‌شود:

«می‌ستاییم آب را، اردویسور آناهیت را که به همه سو گسترده، تندرستی‌بخش، دشمن دیوان، اهورایی کیش، لایق ستایش در جهان مادی و لایق نیایش در جهان مادی است، مقدسی که افزاینده جان است، مقدسی که افزاینده گله و رمه است، مقدسی که افزاینده گیتی است، مقدسی که افزاینده خواسته است، مقدسی که افزاینده مملکت است.»^{۲۴}

ای آب‌ها در بستر خود جاری باشید مادام که «زود»^{۲۵} وصف شما را می‌سراید. مادام که زود با جملات درست تلفظ شده، آبهای نیک را می‌ستاید، چنانچه او جملات را برخلاف آیین ادا می‌نماید، هراینه زبان او بسته می‌شود و اثر نمی‌بخشد. آن کلامی که او از هیربد یاد گرفته است. چگونه «شوه» جلب رضایت پروردگار می‌شود، چگونه موجب جلب خداوند می‌شود، چگونه باعث جلب بخشش می‌شود؟

کلامی که اورمزد به زرتشت گفت و زرتشت به مردم دنیا آموخت:

«نخست خواهش خود را از ایزد بخواه، ای زرتشت پس از نیازکردن هدیه پاک و سپس جملات زیر را بخوان: ای ایزد آب به من عطا کن، بزرگ‌ترین نعمتها، تندرستی و عدم نقص بدن را، ای ایزد آب! به من ببخش خواسته فراوان، گله و رمه گوناگون و فرزندان باهمت را همان‌طور که بخشیدی به کسان بسیاری که قبل از من از تو خواسته بودند. این بخشش را نه برای زیان‌رساندن، نه برای زخم‌زدن، نه برای کشتن، نه برای نابودکردن و نه برای آزدن کسی از تو می‌خواهم.»^{۲۶}

شهرت و اوصاف آناهیتا

برخی از مستشرقان گفته‌اند که امکان دارد، آناهیتای ایرانیان بر اثر نفوذ «ایشتار» (Ištar) الهه عشق و باروری «سومر» و بابل» به وجود آمده باشد.

این قضاوت اشتباه از آنجا ناشی می‌شود که ویژگیهای مشترکی بین ناهید و «ایشتار» وجود دارد. چه «ایشتار» الهه زیبایی و عشق و اندام، و الهه مهر مادری و سرپرست مادران و کودکان بود. در آفرینش دست داشت و الهه حاصل‌خیزی خاک محسوب می‌شد. چنانکه ملاحظه می‌شود در این وظایف و اشتغال با ناهید قابل مقایسه است. اما جنبه‌های منفی نیز جزو وظایف «ایشتار» این زن — خداست که با اخلاق ایرانیان به هیچ روی سازگار نیست و از همین جنبه‌هاست که نفوذ ایشتار را در آناهیتا انکار می‌کنیم. زیرا او الهه دوستدار و مروج فحشا و الهه جنگ نیز بوده است و در معابدش یکی از رسوم متداول، فحشای مجاز دختران و پسران و زنان و مردان بوده است و میان این دو دسته از اعمال و وظایفش تناقض و ناسازگاری با آناهیتا وجود دارد.»^{۲۷}

در افسانه، او عاشق گیل‌گمش،^{۲۸} پهلوان زورمند بابلی می‌شود و به او می‌گوید: «بیا گیل‌گمش، محبوب من باش؛ نطفه خود را به من ببخش؛ تو مرد من باش و من زن تو باشم؛ من

ارابه‌ای آماده می‌کنم، ارابه‌ای از زر و لاجورد با چرخهای زرین و هر روز قوی‌ترین و زیباترین اسب‌ها ارابه‌تو را بکشند.»^{۲۹}

اما گیل گمش به وی اعتماد نمی‌کند و بر او بانگ می‌زند و می‌گوید: «بیا من روسپی‌بودن تو را فاش خواهم کرد!» چون وی فقط متوجه شهوت آنی است و به پیوند و همبستگی گرایشی ندارد، چه او در میان عشق و ازدواج پیوندی نمی‌جوید؛ عشق را می‌ستاید، عشقی که به همخوابگی بینجامد؛ اما در ازدواج هیچ شرط و نقش و تعهدی نداشته باشد. تندیسهایی که از این زن خدا می‌ساختند وی را به صورت موجودی دوجنسی نمایش می‌دهد. موجودی با ریش انبوه و پستانهای برآمده. گاهی هم به صورت زنی جوان و برهنه با پستانهایی بزرگ نمایش داده شده که آماده شیردادن است.^{۳۰} در صورتی که برای آن‌ها تنها صرف نظر از اوصافی که شمرده شد، وی به پاکی آب روانی است که از آسمان فرو می‌ریزد و در جویبار کوهستانی سرازیر می‌گردد و به همین دلیل در غایی‌ترین توصیف، رودی آسمانی معرفی می‌شود.^{۳۱}

در باب مقایسه آن‌ها با «افروdit» (Aphrodite)، الهه عشق و باروری و فحشای یونانی و رومی، باید دانست که افروdit نیز همچون ایشتر دو نقش متفاوت داشت. نقشی مثبت که به عشق پاک و شرافت و شرم و نجابت گرایش داشت و نقش دیگر وی در باب عشق‌بازیها و فحشای فراوان است که این نقش دوم خود نقیض شناسه‌های آن‌هاست.

هروُدت گفته است که ایرانیان ستایش «اورانیا» (Urania) را از آشوری‌ها و عرب‌ها آموختند و چنین دلیل می‌آورد که نزد آشوریها «افروdit» به «میلیتا» (Mylitha) و نزد عرب‌ها به «الیتا» (Alita) و نزد ایرانیان به «میترا» (مهر) معروف است.

هروُدت در این مقال مهر را با ناهید اشتباه کرده است و مهر با «اورانیا» و «افروdit»، پروردگاران یونانی مناسبتی ندارد.

اولین مورخی که از ناهید به وضوح اسم می‌برد، موزّخ و پیشوای معروف «برسوس» (Berssus) است که در قرن سوم پیش از میلاد می‌زیسته است.

کلمنس الکساندر نیوس (Klemens Alexandr nuis) پیشوای عیسوی قرن سوم میلادی که از «برسوس» نامبرده است این‌طور نقل می‌کند:

«ایرانیان بسیار متأخر ستایش پروردگاران آدمی شکل را شروع کردند. نخست اردشیر دوم هخامنشی به این امر پرداخت و مجسمه افروdit انائیتیس (ناهید) را در بابل، شوش، همدان، دمشق و سارد برپا نمود و ستایش او را به مردم فارس و باختر آموخت، این می‌رساند که ستایش ناهید در هر قرن که در ایران رایج بود، جزء آیین ایرانیان و جزء فرشتگان و ایزدان آریایی است. چنان‌که دو الهه معروف هندی به نام‌های «سینی والی»^{۳۲} و «سرواتی»^{۳۳} در ریگ‌ودای برهمنان شباهت نزدیکی به ناهید دارند. این شباهت و وابستگی نشان‌دهنده منشأ نخستین آنها یعنی آن‌هاست، یکی از خدایان بسیار قدیم هند و ایرانی است.»^{۳۴}

ناهید پس از آنکه به ممالک همسایه از جمله اقوام سامی عراق و آسیای صغیر^{۳۵} راه یافت، رنگ و خوی الهه‌های آن قوم را به خود گرفت.

آناهیتا در ایران باستان □ ۱۹

در باب شهرت ناهید، نزد یونانیان باید اضافه کرد که مورخان یونان او را «آنایتیس» نامیده و غالباً «آرتمیس» (Artemis) آنایتیس» یعنی اسم الهه عصمت و عفت یونان را بدو افزوده‌اند. در صورتی که این الهه یونانی در رم به دیانا (Diana) معروف و الهه باکره‌ای است که با زایش، سخت مخالف است و در این مورد با ناهید، مظهر باروری، قابل مقایسه نیست. ناهید در ایران قدیم از ایزدان و در سایر ممالک از پروردگاران بوده و در ممالک تحت سلطه ایران آتشکده‌هایی از وی وجود داشته است.

در ارمنستان در عهد سلطنت خانواده‌های اشکانیان با نفوذ دین زشت، مهر و ناهید و بهرام^{۳۶} و سایر فرشتگان احترام خاصی داشتند و ستایش ناهید تا اندازه‌ای بود که یکی از ایالت‌های آنجا را «آنایتیس» نامیدند که معبد آن را بعداً عیسویان بدون تغییر به کلیسا تبدیل کردند. جشن «ساکاه» در ارمنستان که از جشن‌های قدیم ایرانیان بوده به ناهید اختصاص داشته است، زیرا این جشن، یادگار پیروزی سرداری ایرانی و یا کورش بر «اسکیت»^{۳۷} هاست و به همین مناسبت محلی را خاکریزی و بالای آن معبدی برای ناهید به پا کردند. مطالب فوق، ارج و مقام این فرشته را در خارج از ایران می‌رساند تا آنجا که «آگاتانگوس»^{۳۸} متعصب و مورخ ارمنی می‌گوید در شهر «ارز» مانند معبد شوش معبدی از ناهید با مجسمه طلا وجود داشت.

وی درباره عیسوی شدن شهر ارمنستان توسط «گرگوری ایلومیناتور» (Illuminator Gregory) و مکالمه تیردات، پادشاه ارمنستان با گرگوری می‌گوید:

«تیردات، گرگوری را تهدید می‌کند و می‌گوید باید قبول کنی پروردگاران را به خصوص ملکه بزرگ «آناهیت» را که مایه شرف و نجات ملت ماست، ستایش نمایی، کسی را که مادر کلیه دانشها و خردهاست و کسی که خیرخواه نوع بشر است و کسی که از نسل ارامزد (هرمزد) بزرگ و تواناست؛ کسی را که پادشاهان به خصوص پادشاهان یونان می‌ستایندش. گرگوری نمی‌پذیرد؛ ولی اواخر عمر، تیردات به دین عیسی (ع) گرایش پیدا می‌کند و آیین مسیح جانشین دین زرتشت می‌شود. تیردات با کمک همان مبلغ مسیحی دست خود را به تخریب تعدادی از معابد و آتشکده‌ها آلوده می‌نماید و تعدادی را نیز به کلیسا مبدل می‌سازد.»^{۳۹}

در کتیبه‌های داریوش و دو جانشین وی از نام هیچ بغی جز اهورامزدا یاد نمی‌کنند و ممکن است که در زمان هخامنشیان بین آیین رسمی و دین بقیه افراد مردم فرقی وجود داشته باشد. از زمان اردشیر دوم آیین رسمی با بغانی که در ردیف اهورامزدا در کتیبه‌ها یاد شده توسعه یافته است. آنها عبارتند از مهر، خدای خورشید، خدای عدالت و فدی، خدای بسیار کهن ایرانی و آناهید رب النوع آنها، حاصلخیزی و تولید که تأثیر عقاید غیر ایرانی را نشان می‌دهد.^{۴۰}

چنان‌که گذشت آناهیتا نام رود هم است که باید آن را یک آب مینوی تصور کرد؛ زیرا که در زمستان و تابستان به یک اندازه روان است و از آن هزار رود دیگر و هزار دریای دیگر منشعب می‌شود و هر کدام از این رودها به قدری بلند و فراخ است که یک سوار تندرو می‌تواند به مدت ۴۰ روز دور آن را بپیماید و رودی به بزرگی تمام آب‌های روی زمین که هر کدام از آنها قادر است

سراسر هفت کشور روی زمین را سیراب کند.^{۴۱}

در آبان‌یشت، ناهید زنی است جوان، خوش‌اندام، بلندبالا، برومند، زیباچهره، آزاده و نیکو سرشت.^{۴۲}

آناهیتا در بالای گردونه خویش مهار چهار اسب یکرنگ و یک‌قد را در دست می‌گیرد و می‌راند. اسبهای گردونه وی عبارتند از باد، ابر، باران و ژاله و ناهید با جواهرات آراسته و تاجی زرین بر سر به شکل چرخ‌ی که به آن صد‌گوهر نورپاش نصب است. از اطراف آن نوارهای پرچین آویخته، طوقی زرین و سینه‌آویزی از گوهر دور گردن و گوشوارهای چهارگوش در گوش دارد. کفشهای درخشان را در پاهای خود با بندهای زرین محکم بسته، جبه‌ای از پوست سی «ببر»^{۴۳} که مانند سیم و زر می‌درخشد در بر نموده، جامه زرین پرچین در بر کرده است و در بلندترین طبقه آسمان آرام دارد.

اهورامزدا مقام او را در کره خورشید برقرار نمود به فرمان پروردگار، ناهید از فراز آسمان، باران، تگرگ، برف و ژاله فرومی‌بارد.^{۴۴}

آناهیتا و فدیة

قربانی و فدیة خونین^{۴۵} در بین آریاییان پیشینه‌ای بس کهن دارد. عمل قربانی و نوع آن و مراسم آن - که در ریگ‌ودای برهمنان و اوستا برای جلب توجه خدایان اجرا می‌شد - نشان می‌دهد که این مراسم در زمانی که هنوز آریایی‌ها به شاخه‌های هندی و ایرانی منتزع نشده بودند معمول بوده است و به دوران قبل از گسترش آیین زرتشت مربوط می‌شود.

درگات‌ها آمده که زرتشت در مراسم دینی مخالف فدیة خونین و قربانی است که نزد آریایی‌ها مرسوم بود. پادشاهان و نامدارانی که در آبان‌یشت و سایر یشتها فدیة خونین نثار می‌کنند متعلق به عهد قبل از زرتشت هستند، هرچند ممکن است که زمامداران معاصر زرتشت نیز فدیة خونین کرده باشند؛ ولی باید دانست که این مراسم قبل از گرویدن آنها به آیین زرتشت است. البته بین زرتشتیان مراسم قربانی مثل دهم ذیحجه مسلمانان اجرا می‌شود؛ ولی در دین زرتشت از فدیة‌های خونین تا حد ممکن کاسته‌اند.

در ریگ‌ودا می‌خوانیم که «پروش»^{۴۶} (انسان اولیه که روح و منشأ جهان است) به صورت نذر جهانی تقدیم می‌گردد. در این قربانی همه خدایان شرکت داشتند و «پروش» را که پیش از آفرینش تولد یافته بود، قربانی کردند تا سبب تکوین جهان هستی شود و او خداوند ابدیت نام گرفت.^{۴۷}

از برای او جمشید،^{۴۸} دارنده گله و رمة خوب در بالای کوه «هوگر»^{۴۹} صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسفند قربانی کرد و از او خواست که این کامیابی را به او بدهد تا بر تمام ممالک، بزرگ‌ترین شهریار شود و او را موفق سازد تا به همه دیوها و همه جادوان و پری‌ها و بر همه «کاوی»^{۵۰} و «کرین»^{۵۱}‌های ستمکار دست یابد و آنان را از ثروت و سود فراوانی و گله و خشنودی و افتخار بی‌بهره سازد.

آناهیتا در ایران باستان □ ۲۱

ناهید او را کامیاب می‌سازد. البته ناهید هرکه را که از راه راستین فدیة آورد کامروا می‌سازد.^{۵۲}

اژی دهاک (Ajidahaka) (ضحاک) برای ناهید صد اسب، هزاران گاو و هزاران گوسفند قربانی می‌کند و از او می‌خواهد که کامیابش سازد تا هفت کشور را از انسان تهی کند، ولی ناهید او را کامیاب نساخت زیرا او دشمن دیرین ایرانیان بود.^{۵۳}

از برای او «زریر»^{۵۴} بر پشت اسب جنگ‌کنان روبه‌روی آب «دائیتیا» صد اسب، هزار گاو، ده‌هزار گوسفند قربانی می‌کند و از او می‌خواهد که کامیابش سازد تا بر «هوم‌یک»^{۵۵} ظفر یابد، ناهید او را کامیاب ساخت.

برای او ونذر مئینیش،^{۵۶} برادر ارجاسب، نزدیک دریای فراخکرت^{۵۷} صد اسب، هزار گاو، ده‌هزار گوسفند قربانی کرد و از او خواست کامیابش سازد تا بر کی‌گشتاسب، و «زریر» پیروز شود و ممالک آریایی را براندازند. او را کامیاب نساخت «اردو یسور ناهید».^{۵۸}

معابد آناهیتا

«بروسوس» می‌گوید که ستایش ناهید را اردشیر دوم هخامنشی در ایران و دیگر نواحی متصرفه رواج داد و برپا کردن مجسمه ناهید در معابد را نیز وی معمول داشت؛ زیرا در آثار کورش و داریوش رسمی از ناهید وجود ندارد. لازم به توضیح است که گفته بروسوس چندان درست نیست؛ زیرا ناهیدگرایی قبل از هخامنشیان در ایران سابقه داشته، چنان‌که معبد ناهید در همدان در زمان «هوخشتر» (Huvakshatra) و یا به قول هروُدت «کیاکسار» (Kyaxar) بنا شده است.

اردشیر دوم در کتیبه‌ای در شوش از اهورامزدا و آناهیت و میترا (مهر) درخواست می‌کند تا وی را در پناه خود حفظ کنند و نیز ایوانی را که او تجدید بنا نموده است از ویرانی دور بدارند: «این آپادانا (Apadana) یعنی ایوان که داریوش نیای بزرگ من نهاد و در زمان نیای دیگرم اردشیر آتش گرفت، من به تأیید اورمزد و آناهیتا و میترا دوباره آن را ساختم و اورمزد و آناهیتا و میترا مرا از همه دشمنان نگهداری کنند.»

باز در کتیبه دیگری که در همدان کشف شد،^{۵۹} اردشیر ضمن معرفی خود و اجدادش تا هخامنش می‌گوید:

«این ایوان را به خواست اهورامزدا و آناهیت و میترا بنا کرده‌ام، بشود که اهورامزدا و آناهیت و میترا مرا در پناه خود گرفته و از هر کینه و خصومتی حفظ کنند و آنچه من ساخته‌ام ویران نسازند.»

سوی این موارد، باز راجع به معبد معروف ناهید در همدان و این‌که اردشیر دوم «اسپاسیا» (Espasia) معشوقه یونانی برادرش را به سمت راهبه آن معبد می‌گمارد به مطالبی برمی‌خوریم.^{۶۰}

«پولیبیوس»^{۶۱} می‌نویسد که ستون‌های ایوان دور پرستشگاه از صفحات طلا پوشیده شده بود که پوشاک‌های فلزی قیمتی این معبد در حمله اسکندر به تاراج رفت و آلات و اشیای قیمتی

آن به وسیله «آنتیوخس» بزرگ سلوکی به غارت رفت. یکی از معبد‌های بسیار معروف آن‌هایتا در شوش واقع بوده است که «اپیفانوس» (Epiphanus) پادشاه سلوکیه قصد غارت زینت‌های گرانمای آن را در سر خود می‌پروراند. ولی مقاومت سخت اهالی شوش سبب شکست و دیوانگی وی می‌گردد. «پلینیوس»^{۶۲} می‌گوید:

«در این معبد تندیس بسیار سنگینی از ناهید با طلا ساخته بودند که در جنگ «آنتینیوس»^{۶۳} با اشک پانزدهم یا فرهاد چهارم به تاراج رفت.»

پروفسور «هرتسفلد» (Hertzfeld) از معبد ناهید کنگاور که از زمان اشکانیان باقی مانده اسم می‌برد. این معبد نمایانگر آمیزه و تلفیقی از صنعت معماری یونان و ایران است. «یاقوت»^{۶۴} از آن به عنوان قصر کنگور یا قصر اللصوص نام می‌برد و آن را متعلق به شیرین می‌داند. دندانه‌های معبد و نقاشی به حجاری‌های کاخ‌های پرسپولیس شبیه است.

اشکانیان معابد زیادی برای ناهید برپا کردند و اغلب پادشاهان اشکانی مراسم تاجگذاری خود را در معابد آن‌هایتا برگزار می‌کردند و بر روی غالب تابوت‌های سفالین پارتی که لعاب‌کاری شده، نقش رب‌النوع عریانی است که دانشمندان آن را ناهید دانسته‌اند و گیرشمن می‌گوید کاوش‌های شوش هم آن را تأیید می‌کند.^{۶۵}

«ساسان، پدربزرگ اردشیر بابکان در اصطخر پیشکار و متولی معبدی به نام «انا‌هذ» بوده^{۶۶} و در همین معبد است که آتورا انا‌هیت (آتش ناهید) برافروخته می‌شد به قول بعضی دانشمندان آتش‌پرستی مخصوصاً وابسته بدین رب‌النوع بوده است.»^{۶۷}

در نقش رستم فارسی نقشی از ایزد ناهید وجود دارد که شکل و زینت‌های او یادآور اوصاف ناهید در آبان‌یشت است. در آنجا مقابل ناهید «نرسی»، شاهنشاه ساسانی ایستاده و نگینی را که نشانه قدرت است از دست او می‌گیرد.

آناهیتا و کتل‌ها

باستانی پاریزی عقیده دارد که قلعه‌ها و کتل‌ها و پل‌ها و سایر بناهای مشهور به نام دختر مربوط است به آن‌هایت و ایشتر^{۶۸} که صورت دیگر نام آن زهره است و به همین دلیل در کتب لغت فارسی خاتون هفت قلعه کنایه از ستاره زهره است.

سوی بناهای دختر، قلعه‌هایی هم به نام پسر وجود دارد. ممکن است این قلعه معبد تیشتر (تشر) خدای باران، باشد. زیرا در اوستا فرشته باران را به شکل پسر پانزده ساله‌ای درخشان با چشم‌های روشن، بلندبالا، بسیار نیرومند و چست معرفی کرده است که در فروغ پرواز می‌کند و به سن و سال مردی است که نخستین بار به او کمر بند دهند و به سن مردی که نخستین بار قوت گیرد و به بلوغ برسد.^{۶۹} از نمونه این قلعه‌ها، قلعه‌ای است که در جوار قلعه دختر خراسان وجود دارد. همچنین قلعه‌هایی که در ترکی به نام «قز» و در کردی «کیشر» و در گیلکی «کیج» و «کیجا» وجود دارد نیز به ناهید اختصاص دارد.

آناهیتا در ایران باستان □ ۲۳

وی اعتقاد دارد که حتی قلعه‌هایی که به نام خاتون و یا بناهایی که بدین نام خوانده می‌شود به ناهید مربوط هستند زیرا گاهی پیش از اسم ناهید کلمهٔ بانو به کار می‌رود و خاتون در معنی، معادل بانوست.

این فرشته تنها موکل آب نیست بلکه نطفهٔ مردان و مشیمه زنان را نیز پاک می‌کند و زایش زنان را آسان می‌سازد^{۷۰} و در واقع می‌توان گفت که این فرشته معبود دختران و زنان شمرده می‌شود.

آناهیتا ایزدی است که برای مسئله ازدواج و عشق پاک و بی‌آلایشی که منشأ خانواده می‌شود، اهمیت فراوانی قایل است. وی توجه خاصی به زنان و مردانی دارد که در صدد به وجود آوردن فرزندان بسیاری هستند.^{۷۱}

پی‌نوشت‌ها

۱. ونگوهی در اوستا صفت و به معنای نیک است. یوستی Justi این رود را با توجه به اشارات بندهش رود ارس می‌داند.
۲. در اوستا هئوم و در سانسکریت Soma آمده؛ گیاه مقدسی است که عصاره آن را می‌جوشاندند و عقیده داشتند که شیره آن روح را فرح می‌بخشد و این نوشابه خدایان را قوی دل و مسرور و روحیه جنگجویان را تهییج می‌کند و نیز اسم فرشته‌ای است.
۳. برسم از شاخه‌های کوچک درخت است در اوستا ذکر نشده از چه درختی است ولی در کتب متأخرین از «انار» ذکر شده است. این شاخه‌ها را با شست‌وشو و خواندن دعا با کارد مخصوص «برسم‌چین» می‌برند. در اوستا آمده که سروش نخستین کسی است که برسم بگسترد. در رام یشت آمده هوشنگ پیشداری از برای «ویو»، فرشته هوا، در روی تخت زرین و بستر زرین برسم گسترده نثار آورد. در بعضی موارد این شاخه را از «گز» انتخاب می‌کنند (مزدیسنا و ادب فارسی)؛ در موقع به‌جا آوردن مراسم‌بندی که از برگ خرما بافته می‌شود برسم‌ها را به هم بایند «کشتی» عیناً همان‌طوری که یک زردشتی بند معروف کشتی را سه بار به دور کمر می‌بندد. در عهد ساسانیان پیش از غذا برسم به دست می‌گرفتند و دعا بر آن می‌خواندند.
۴. زور، آبی است که به دست یکی از موبدان مقدس و پاک‌شده. برسم نمودار تمام درختان و آب «زور» نمودار باران و رستن و آبیاری درختان است. نیاز آب زور و هوم و برسم بهترین وسیله سپاس به درگاه خدا شمرده می‌شد.
۵. کی‌گشتاسب در اوستا kavi-kisrtašpa.
۶. لهراس Aurvat-aspa است.
۷. کرده ۲۴، آبان‌یشت.
۸. فرشته موکل بر آتش «آذر» و بر خاک «سپنت‌آرمیتی» و هوا «وایو» است.
۹. اسکندر کبیر به دیدار ملکه ایران، آتوسا می‌آید و ملکه با بزرگ‌منشی، کمک‌ها و هدایای اسکندر را رد می‌کند. در زمان پارت‌ها و اشکانیان زن و مادر شاه در سلطنت دخالت داشتند. در زمان ساسانیان زنان به سلطنت انتخاب می‌شدند و تساوی حقوق زن و مرد وجود داشت. بعد از اسلام هم زنان خانواده شاهان ایران شجاعت‌ها می‌کردند. در دودمان آل بویه و دیلمیان زنان از حقوق و تخت و تاج فرزندان خود دفاع کرده و جنگیده‌اند، در شاهنامه فردوسی صحنه‌های فراوانی وجود دارد که زن آشکارا تمایلات خود را بروز داده است: داستان عشق دختر شاه سمندگان و رستم، عشق زال و رودابه، بیژن و منیژه و صحنه‌های جنگ و دلاوری‌های زنانی چون گردآفرید از آن جمله است.
۱۰. Vistauru در لغت به معنی گسترده و گشوده است. وی از خانواده نوذر است. دارمستر او را همان گسته‌م می‌داند.

۱۱. Vitanghuhaiti این واژه در اوستا هم صفت است و به معنای نیک و هم نام رودی است که یوستی Justi آن را رود ارس می‌داند.

۱۲. فرهنگ اعلام اوستا و یشت‌ها جلد اول، کرده نوزدهم، آبان‌یشت.

۱۳. رضی، هاشم، *فرهنگ نام‌های اوستا* (کتاب اول).

۱۴. همان.

۱۵. آبان نیایش را در آبان روز، یعنی روز دهم هر ماه می‌خوانند. در روایات متأخر زردشتی به موجب رأی دستور «پالن» در آذر روز (نهم هر ماه) و آبان روز شایسته است خواندن و امری واجب نیست بلکه خواندنش استحسان دارد. در «روایات داراب هرفرد یار» خواندنش در شب نهی شده است (فرهنگ اوستا).

۱۶. اردوی در اوستا نام رودی است و بارتولمه Bartholome آن را به معنی رطوبت و نمناکی دانسته است.

۱۷. این صفت را در اوستا به انسان و فرشتگانی مانند مهر و ایرمان و سروش بسیار داده‌اند. سورن که اسم یک خانواده شریف و اصیل اشکانی و به معنی دلیر و پهلوان است از همین واژه مشتق شده و جالب اینجاست که فقط همین خانواده حق داشتند که تاج بر سر پادشاه بگذارند.

۱۸. این کلمه در اوستا به معنی پسر آب یا زاده آب است. او از خدایان آریایی است که قبل از زرتشت وجود داشته و در عهد او مجدداً رونق می‌گیرد. در زامیادیش از او نام برده می‌شود و عظمت و بزرگی‌اش آشکار می‌شود. در اوستا او همچون فروزش و شعله برق است (فرهنگ اعلام اوستا). این فرشته پس از پیروزی تشر بر ایشوشت به همراهی ایزدباد و فر و فروهر نیکان مقدار معینی از آب در جهان خاکی به ممالک تقسیم می‌نماید (تشریش).

۱۹. دز ریگ ودا این خدا صورتی از آتش است که در آب متولد شده و در آب زندگی می‌کند. گفته شده که او جوانی است مورد علاقه دختران که در اطرافش می‌ایستند و از او نگاهداری می‌کنند (ریگ ودا).

۲۰. مورخ یونانی قرن پنجم پیش از میلاد.

۲۱. منظور برسم است.

۲۲. در ودا آمده است که در قربانی‌های هندیان قدیم حیوانات ذبح شده و مواد حیوانی تقدیم می‌شود و یا مواد خوراکی و غیرحیوانی اهدا می‌گردد. کره در غالب قربانی‌ها به کار می‌رود.

۲۳. دریاچه ارومیه.

۲۴. آب زور، خرده اوستا، ترجمه و تفسیر موبد اردشیر آذرگشسب.

۲۵. موبد سراینده یسنا، زوتار امروز بین زرتشتیان زودگفته می‌شود. وی ریاست هشت موبدی را داشت که یسنا را می‌سراییدند. زوتار در وسط پرستشگاه در مقابل برسم و سایر آلات و ادوات مخصوص قرار می‌گرفت و تمام ۷۲ کرده یسنا را از آغاز تا انجام با تشریفات خاص می‌سراییدند.

۲۶. آب زور، خرده اوستا، ترجمه و تفسیر موبد اردشیر آذرگشسب.

۲۷. رضی، هاشم، پیشین.
۲۸. Gilagames گیل گمش موجودی که یک سوم آن آدمی و دو دیگر بخش خداست خستگی نمی شناسد، سختی ها، شادترش می دارند.
۲۹. خاتون هفت قلعه، محمدابراهیم باستانی پاریزی.
۳۰. رضی، هاشم، پیشین.
۳۱. همان.
۳۲. Sinivali نام الهه‌ای، همسر ویشنو و نام رودخانه‌ای است (ریگ‌ودا).
۳۳. Sarasvati خدای خدای دانش و فهم الهه سخن یا فصاحت (ریگ‌ودا) آبی.
۳۴. رضی، هاشم، پیشین.
۳۵. در ممالک آسیای صغیر آیین و رسوم اقوام سامی ضمیمه ستایش ناهید شد و شکل دیگری به خود گرفت. دختران جوان از خانواده‌های شریف و بزرگ چندی مثل راهبه‌ها در آن معبد به سر می‌برند و خود را وقف استفاده عموم می‌کردند و پس از مدتی شوهر می‌کردند بدون این‌که این عمل قبلی آنان ننگ شمرده شود این آداب کاملاً مخالف با آیین مزدیسنا و در نزد ایرانیان معمول نبوده است.
۳۶. بهرام همان ستاره مریخ، ستاره مارس لاتین است که در اوستا ورثرغن و به معنی فتح و پیروزی است.
۳۷. به اقوام وحشی شمال دریای سیاه و قفقاز و ترکمنستان روس می‌گفتند که آریایی نژاد و مذهب آریایی داشتند و بیشتر نیز نام‌های ایرانی داشتند.
۳۸. Agathangelus مورخ سده چهارم میلادی.
۳۹. پوردادود، ابراهیم، یشتها، ج ۱، ص ۱۷۶.
۴۰. گیرشمن، ر، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، ص ۱۷۲.
۴۱. پوردادود، ابراهیم، پیشین، ص ۱۶۶.
۴۲. _____، پیشین.
۴۳. ببر را نباید با حیوان درنده‌ای که در عربی نمر و در لاتین tigris است اشتباه کرد. این جانور شبیه گربه و آبری است و پوستش بسیار قیمتی و درخشنده است. این جانور دو غده در زیر دم دارد که عبارت است از دو نافه خوشبو که دارویی پربهاست. این جانور در آلمانی قدیم Bibar و آلمانی جدید Biber و در انگلیسی beaver و در روس bobru و در سانسکریت babhru است. پوشیدن لباس از پوست جانوران در ایران قدیم بسیار معمول بوده چنان‌که فردوسی در مورد هوشنگ می‌گوید:

بکشت وزیشان برآهیخت پوست

ز پویندگان هرکه مویش نکوست

چهارم سمور است کش موی نرم

چو سنجاب و قاقم چو روباه گرم

(شاهنامه، ج ۱، صص ۲۳-۲۴)

پوست ببر به رنگ سرخ تیره است و کلمه بور از نام همین جانور گرفته شده و جامه‌ای هم که

رستم هنگام جنگ می پوشید از پوست همین جانور بوده است (یشت ها، جلد اول، صص ۲۹۷-۲۹۹).

۴۴. پورداد، ابراهیم، پیشین، ص ۱۶۷.

۴۵. در ریگ ودا آمده است که عمل قربانی خدایان را وادار می سازد که خورشید را طالع نمایند و باران را به زمین برسانند و دانه ها را برویانند و به ثمر برسانند و حیوانات را از گزند محفوظ دارند و آنها را زیاد کنند و نیز آمده که قربانی قدرت کامله خدایان و نیروی بشری را برای انجام کارهای بزرگ افزایش می دهد.

۴۶. Puruša، او به محض تولد آشکار شد؛ بعد زمین را آفرید و سپس صور مادی را؛ همه موجودات یک چهارم اوست و سه چهارم دیگر او جاودانی است در آسمان.

۴۷. ریگ ودا.

۴۸. جمشید در اوستا یم و مذکر است و به معنی همزاد و توأمان است و خواهرش یمی است.

۴۹. این کوه در اوستا هوکثیری و بعد هوگر شده است «بغ بانو آناهیتا» ایزدی است که در زورمندی برابر تمام آب هایی است که از قله هکر بر روی زمین جاری شده و به دریای وئوروکش vourukaša (فراخکرات) می ریزد (فرهنگ اعلام اوستا).

۵۰. دیویسان.

۵۱. دسته ای از روحانیون قبل از زرتشت که با آیین زرتشت مخالفت می ورزیدند.

۵۲. کرده ۷، آبان یشت.

۵۳. پورداد، ابراهیم، پیشین، کرده ۸، آبان یشت.

۵۴. زریر در اوستا ژئیری وئیری که به معنای زرین برو جوشن است و نام پسر کی لهراسب برادر کی گشتاسب، سپهدار ایران بود (یشت ها، جلد اول، کرده ۲۶، آبان یشت).

۵۵. هوم یک کسی است که به دست زریر کشته شد وی یکی از تورانیان دیویسنا و دشمن مزدیسناست.

۵۶. ونذر مئینیش از شاهزادگان تورانی، برادر ارجاسب است، که در جنگ با اسفندیار پسر کی گشتاسب شکست خورد و کشته شد.

۵۷. همان دریای وئوروکش است.

۵۸. پورداد، ابراهیم، پیشین، کرده ۲۷، آبان یشت.

۵۹. این کتیبه که بر پایه ستونی است در حال حاضر در موزه انگلستان است.

۶۰. کورش کوچک (برادر اردشیر دوم)، برای احراز شاهنشاهی ایران با ۱۳ هزار سرباز یونانی با اردشیر دوم وارد جنگ می شود و شکست می خورد و کشته می گردد. اسپانیا جزء غنائم به دست اردشیر دوم می افتد. موقعی که اردشیر دوم داریوش پسرش را جانشین و ولیعهد خود می کند. بنابر رسم آن زمان ولیعهد هر چیزی را که از شاه می خواست بایستی انجام می شد، داریوش از پدرش تقاضای اسپاسیا معشوقه عمویش را می نماید. شاه خواسته اش را می پذیرد ولی باطناً راضی نبود. پس از چندی اسپاسیا را به همدان می فرستند تا در آنجا راهبه معبد ناهید گشته،

- پارسا و پاکدامن زندگی کند. ولیعهد از حرکت پدرش آزاده می‌شود و قصد جان او می‌کند که نقشه‌اش آشکار می‌شود و به دار آویخته می‌گردد.
۶۱. Polybius قرن دوم قبل از میلاد.
۶۲. Plinius مورخ یونانی که در ۷۹ میلادی درگذشت.
۶۳. Antonius، سردار رومی.
۶۴. یاقوت حموی در معجم البلدان آن را از خسرو پرویز می‌داند. آبادی فعلی کنگاور در قسمت وسطی آن قرار دارد.
۶۵. گیرشمن، ر، پیشین، ص ۳۲۱.
۶۶. پورداد، ابراهیم، پیشین، ج ۱، ص ۱۷۲.
۶۷. گیرشمن، ر، پیشین، ص ۳۲۰.
۶۸. پورداد عقیده دارد که ایشتر یا ایشتر (الهه سومر) که در بابل و آشور هم نفوذ کرده با ناهید یکی نیستند بلکه خصوصیات مشترکی دارند.
۶۹. در ده شب اولی‌ای اسپنتمان زرتشت تشر را یومند فرهمند ترکیب جسمانی پذیرد، به شکل یک مرد پانزده ساله درخشان با چشمان روشن، بلندبالا و بسیار نیرومند و توانا و چست در فروغ پرواز کند (کرده ۶، بند ۱۳ و ۱۴ تیریش).
۷۰. پورداد، ابراهیم، پیشین، ص ۲۳۵.
۷۱. رضی، هاشم، پیشین.

منابع

- آذرگشسب، موبد اردشیر، ترجمه خرده اوستا، چاپ راستی، تهران، ۱۳۴۳.
- امام شوشتری، سید محمدعلی، دوازده مقاله تاریخی، به کوشش سرهنگ یحیی شهیدی، نشریه ستاد بزرگ ارتشتاران، تهران، ۱۳۵۳.
- امیر افشاری، اکرم، «قربانیان بی‌گناه»، فرهنگ و زندگی، ویژه زبان و هنر، شماره ۲۱ و ۲۲ (بهار و تابستان ۲۵۳۵).
- باستانی پاریزی، محمدابراهیم، خاتون هفت قلعه (مجموعه مقالات تاریخی)، دهخدا، تهران، ۱۳۴۴.
- پورداد، ابراهیم، (تفسیر و تألیف) خرده اوستا، انتشارات انجمن زرتشتیان ایران بمبئی و انجمن ایران لیگ، بمبئی، [بی تا].
- _____ (گزارش) یشت‌ها، طهوری، تهران، ۱۳۴۷.
- جلالی نایینی، (تحقیق و ترجمه) گزیده ریگ‌ودا (قدیمی‌ترین سرودهای قوم آریایی هند)، نشر نقره، تهران، ۱۳۶۷.
- خلف تبریزی، محمدحسین، برهان قاطع، به اهتمام محمدمعین، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
- رضی، هاشم، فرهنگ نام‌های اوستا (کتاب اول)، فروهر، تهران، ۱۳۴۶.
- شاملو، احمد، «گیل‌گمش کهن‌ترین حماسه بشری»، کتاب هفته، شماره ۱۶، زیر نظر محسن هشترودی، کیهان، تهران، ۱۳۴۰.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش محمد دبیرسیاقی، علمی، تهران، ۱۳۷۰.
- گیرشمن، ر، ایران از آغاز تا اسلام؛ ترجمه محمد معین، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.
- معین، محمد، فرهنگ فارسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸-۱۳۵۳.
- _____، مزدیسنا و ادب پارسی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۵.
- نفیسی، علی‌اکبر (ناظم‌الاطباء)، فرهنگ نفیسی، کتابفروشی خیام، تهران، ۱۳۴۳.

جمشید بنیانگذار نوروز نیست نگاهی دیگر به پیدایش و پیشینه نوروز

رضا شجری*

مقدمه

هزاران سال از پیدایش نوروز می‌گذرد و هنوز نوروز به عنوان روزی نو و خجسته در فرهنگ ما ایرانیان، سالانه تکرار می‌شود. نوروز تنها جشن ایرانی است که توانسته از میان دهها جشن فراموش شده ایرانیان باستان و پیش از اسلام، هنوز فروغ و جمال و شکوه و جلال خویش را حفظ کرده و علی‌رغم تغییراتی که در پاره‌ای از آداب و رسوم و سنن آن به وجود آمده است، نزد ایرانیان گرامی داشته شود.

ایرانیان باستان به سبب پیروزیها و کامیابی‌هایی که در طول تاریخ کهن و اساطیری خویش برایشان فراهم شده، روزهایی را برای برپایی جشن و شادی اختصاص داده‌اند که نام بسیاری از این جشنها در متون باقیمانده از دوره ساسانی و یا متونی که پس از اسلام در این باره نوشته شده، برجای مانده است.

بعضی از این جشنها مانند مهرگان و سده و بهمنجه تا قرن‌ها پس از ورود اسلام به ایران نیز در بین ایرانیان و حتی غیرایرانیان رواج داشته و احتمالاً پس از حمله مغول از شکوه و رونق افتاده است.

پیدایش نوروز

نوروز از بزرگ‌ترین و قدیمی‌ترین جشنهای ایرانی است که بسیاری از مورخان و شاعران، سابقه

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، استادیار دانشگاه کاشان.

پیدایش آن را به دوران اساطیری و حکومت پادشاه پیشدادی «جمشید» رسانده و این پادشاه پرآوازه را بنیانگذار این جشن دانسته‌اند؛ اما به نظر می‌رسد که این انتساب ساخته‌کسانی باشد که خواسته‌اند محبوبیت جمشید را در فرهنگ اساطیری ما کمال بیشتری ببخشند. آمیزش شخصیت او با حضرت سلیمان و نوح(ع) نیز در ادبیات و فرهنگ ما تاحدی می‌تواند ناشی از این کمال‌جویی و اسطوره‌سازی باشد، زیرا نزد ایرانیان، دوران حکومت او قبل از خودخواهی و ادعای خدایی کردنش، از درخشان‌ترین دوران حکومت‌های پیشدادی است.

بنا به گفتهٔ اوستا، جمشید نخستین کسی است که قبل از زرتشت، اهورامزدا با او سخن می‌گوید و با دادن حلقهٔ زرین و دشنهٔ زرنشان او را صاحب اقتدار و فرمانروایی می‌کند و تمام مرغان و دیوان و آدمیان به اطاعت او درمی‌آیند و پیش تخت افسانه‌ای و باشکوه او صف می‌کشند. در زمان حکومت او مرگ و میری وجود ندارد، لذا جهان بر جانداران تنگ می‌شود و او با برخورداری از فرهٔ ایزدی و نشانهای اهورایی (انگشتر و دشنه) زمین را سه بار (پس از هر سیصد سال) فراخ و گسترده می‌سازد.^۱

برخی محققان برآنند که همین اقدام او باعث مهاجرت اقوام آریایی از سرزمین اصلی خود «ایرانویچ» به سرزمینهای گرم‌تر جنوبی چون ایران و هند و پاکستان شده است.^۲

استاد سخن، حکیم ابوالقاسم فردوسی نیز در اثر حماسی و جاودانهٔ خویش شاهنامه نوروز را یادگار این پادشاه پیشدادی و اساطیری می‌داند. به گفتهٔ او، جمشید پس از آنکه جای پدر (تهمورث) بر تخت می‌نشیند، موفق می‌شود، دیو و مرغ و پری را به اطاعت خویش آورد و جهان را از آلودگی و پلیدی، پاک و پیراسته سازد. نرم‌کردن آهن، ساختن ابزارهای جنگی، کاخهای مهندسی، گرمابه، استخراج معادن و عطریات و تقسیم جامعه به طبقات چهارگانه (روحانیون، ارتشتاران، پیشه‌وران و دامداران) از کارهای شایسته‌ای است که او در دورهٔ آغازین پادشاهی خود به انجام می‌رساند. او سپس تختی بزرگ و گوهرنشان و شکوهمند می‌سازد و بر آن می‌نشیند و از دیوانی که در اطاعت اویند می‌خواهد تا آن را بر دوش گیرند و از هامون به گردون برفرازند. شکوه و درخشش این تخت، مردم را به شگفتی و تحسین می‌گمارد تا جایی که گوهرها نثار او می‌کنند و آن روز را جشن می‌گیرند و نوروز می‌نامند و از آنجا که این جشن در اولین روز از ماه فروردین، اتفاق می‌افتد، همه‌ساله به یاد آن روز، نوروز گرامی داشته می‌شود و تا امروز به یادگار می‌ماند:

شگفتی فرومانده از بخت او
مرآن روز را روز نو خواندند
برآسوده از رنج روی زمین
می و جام و رامشگران خواستند
به ما ماند از آن خسروان یادگار

جهان انجمن شد بر تخت او
به جمشید بر گوهر افشاندند
سر سال نو هرزمز فرودین
بزرگان به شادی بیاراستند
چنین جشن فرخ از آن روزگار

ابوریحان بیرونی همین نکته را با اندکی تفاوت در آثار الباقیه نقل می‌کند: «... چون جمشید برای خود گردونه بساخت، در این روز بر آن سوار شد و جن و شیاطین، او را در هوا حمل کردند و به یک روز از کوه دماوند به بابل آمد و مردم برای دیدن این امر، در شگفت شدند و این روز را جشن گرفتند.»^۳

تاریخ بلعمی نیز این جشن را منسوب به جمشید دانسته، پیدایش و بقای آن را تقارن آن روز با اولین روز دادگستری و به مظالم نشستن جمشید می‌داند.^۴

انتساب نوروز به جمشید، به ادبیات عرب نیز راه یافته است. «قلقشندی» صاحب کتاب ارزشمند صبحی الاعشی در بحثی با عنوان «فی اعیاد الفرس» به اختصار درباره نوروز و بعضی از جشنهای ایرانی سخن گفته است و پیدایش نوروز را به سبب کوشش جمشید در احیا و بازسازی دینی می‌داند که قبل از او دچار فساد و تباهی شده و اولین روز پادشاهی او را نوروز می‌نامد: «... و ان سبب إتحاذهم لهذا اليوم عیداً. ان الدین کان قد فسد قبله، فلما ملک جدّه و اظهره فسمی اليوم الذی ملک فيه «نوروز» ای یوم جدید.»^۵

با همه این اقوال و تأییدات و تأکیدات، روایات معتبر و قابل استنادی وجود دارد که نوروز پیش از جمشید نیز وجود داشته و ایرانیان به سبب بازخواندن حوادث و رویدادهای مختلفی به این روز، همواره آن را گرامی می‌داشته‌اند. می‌توان این نکته را هم در لابه‌لای متون زرتشتی و هم در کتب نویسندگان اسلامی جست‌وجو کرد.

از وقایع مهمی که پاره‌ای از نویسندگان زرتشتی و اسلامی بدان اشاره کرده‌اند، آن است که در این روز اولین انسان (کیومرث) به دست اهورامزدا یا خداوند آفریده شده و با آفرینش او کار خلقت و آفرینش به پایان رسیده است.

براساس این روایات، اهورامزدا، جهان را در شش‌گانه گاهنبار و در مدت یک سال می‌آفریند. اولین گاه به آفرینش آسمان اختصاص دارد و از روز هرمزد (نخستین روز ماه) از ماه فروردین آغاز می‌شود و تا روز آبان (دهم) از ماه اردیبهشت ادامه دارد. او در گاههای بعدی به ترتیب «آب» را (در ۵۵ روز)، زمین را (هفتاد روز)، گیاهان را (۲۵ روز)، حیوانات را (۷۵ روز) و سرانجام مردم را که کیومرث است، در هفتاد روز می‌آفریند. آفرینش کیومرث در بیست و ششم اسفندماه به پایان می‌رسد. ایرانیان باستان برای هریک از این گاهنبارها پنج روز جشن می‌گرفتند و شروع گاه بعدی نیز پس از این پنج روز بود. مثلاً جشن خلقت آسمان از دهم اردیبهشت آغاز می‌شد و تا پانزدهم ادامه داشت. درحالی‌که آغاز خلقت آب از روز مهر (شانزدهم) از ماه اردیبهشت بود. بدین ترتیب آخرین و مهم‌ترین جشن‌ها به پایان خلقت انسان مربوط بود که از بیست و ششم اسفند شروع می‌شد و تا آغاز فروردین ادامه داشت.^۶

این جشن بدان سبب که برای آفرینش انسان برگزار می‌شده، از میان جشن‌های شش‌گانه گاهنباری، اهمیت بیشتری یافته و حوادث و رویدادهای دیگری نیز که در این روز یا مقارن با آغاز فروردین رخ نموده، بر شکوه و رونق آن افزوده است.

حکیم عمر خیام نیز، در یک جا آغاز پادشاهی جمشید را در روز اول حمل ذکر، و او را

آغازگر تاریخ معرفی می‌کند، ولی هم او در جایی دیگر، به صراحت ذکر می‌کند که نوروز و آیین و رسوم آن از زمان کیومرث برقرار شده و این جشن، یادگار آن پادشاه بزرگ است.^۷

ابوریحان بیرونی علاوه بر عللی که درباره نوروز ذکر شد، درباره وقایعی که در این روز (نوروز) اتفاق افتاده، می‌نویسد:

«... و گفته‌اند خداوند، عالم سفلی را در این روز آفرید و کیومرث در این روز به پادشاهی رسید

و این روز جشن اوست که به معنای عید اوست.»^۸

به‌هرحال این جشن که در ابتدا به مناسبت پایان کار خلقت و آفرینش جهان برگزار می‌شده، رفته‌رفته راهی به درون اسطوره‌ها می‌یابد و در هر عصر و دوره‌ای، شاخ و برگ تازه‌ای می‌رویانند و حوادث و رویدادهای نیک و خجسته که در اعتقاد باستانی باید در روزهای فرخنده اتفاق افتاده باشد، بدین روز بازخوانده می‌شود. زمان آن هم ثابت و پایدار نمی‌ماند و چنان‌که اشاره رفت مدت زمان این جشن در آغاز، پنج روز بوده و از بیست و پنجم اسفندماه شروع می‌شده و تا اول فروردین ادامه داشته و این یکی از جشنهای شش‌گانه گاهنباری بوده است. اما در زمان ساسانیان، جشنهای نوروز از اول فروردین آغاز می‌شود و تا ششم فروردین (خرداد روز) ادامه دارد. برگزاری این جشن در شش روز می‌تواند نمادی از شش گاهنبار آفرینش و شش جشن پایانی هر گاهنبار باشد. پادشاهان ساسانی در پنج روز نخست با طبقات مختلف مردم دیدار می‌کنند و روز ششم که نوروز بزرگ یا «خاصه» نام دارد، جز اهل انس و اشخاصی را که سزاوار خلوت‌اند نمی‌پذیرند و در این روز آنچه را در روزهای گذشته طبقات مختلف مردم برای شاه هدیه آورده بودند، احضار می‌کنند و قسمتی را بر نزدیکان و خواص می‌بخشند و آنچه قابل توزیع و بخشش نیست به خزانه می‌سپارند.^۹

تغییر زمان جشن موجب می‌شود که ماجرای پایان خلقت و آفرینش انسان نیز بدین روز نسبت داده شود، چنان‌که در آثار الباقیه آمده است:

«در روز ششم این ماه، نوروز بزرگ است که نزد ایرانیان عید بزرگی است و گویند که خداوند

در این روز از آفرینش جهان آسوده شد.»^{۱۰}

درحالی‌که منابعی چون بندهش و اوستا، پایان کار جهان و خلقت انسان را بیست و ششم اسفندماه ذکر کرده بودند.

علاوه بر انتساب پایان آفرینش بدین روز، چنان‌که اشاره شد، حوادث و رویدادهای زیادی در طول تاریخ بدین روز بازخوانده شده است. در رساله کوچکی که با نام «ماه فروردین روز خرداد» از دوره ساسانی باقی مانده است، ۴۶ رویداد خجسته‌ای که در این روز اتفاق افتاده و یا تا پایان کار جهان در این روز رخ خواهد داد، از زبان هرمزد خطاب به زرتشت بیان شده است که از میان آنها می‌توان به آفرینش کیومرث، تقسیم ایران و انیران، تولد هوشنگ، نجات جهان از مرگ و پیری توسط جم، پیروزی منوچهر بر سلم و تور، پیروزی کیخسرو بر افراسیاب و غیره اشاره کرد. او همچنین پیروزی اهورامزدا بر اهریمن را در همین روز می‌داند.^{۱۱}

همین رویدادها با تفاوتی اندک، در کتاب روایات داراب نیز به نظم کشیده شده است که

قسمتی از آن نقل می‌شود:

ابر روز خرداد، دادم جهان	مه فرودین بوده این را بدان...
بدان روز عالم بدادم زجود	کیومرث آن روزآمد وجود...
به خرداد روز مه فرودین	همی مشی و مشیانه است از زمین
به خرداد تهمورث دیوبند	منش دادم و کردممش ارجمند...
ابر روز خرداد جمشید را	بدادم که به مثل خورشید را
به خرداد روز آفریدون شاه	رسانیدم او را ابرتخت گاه...
به خرداد ضحاک کردش به بند	که او ماند بر چاه دل مستمند
دگر روز خرداد هم کیقباد	بکردم منش شاه با عدل و داد
سیاوخش کاووس را کی دگر	به خرداد دادم من آن نامور... ^{۱۳}

(روایات داراب هرمزد، ج ۲، ص ۱۷۲)

بی‌شک خجستگی نوروز باعث شده است که هر رویداد شیرین و هر خاطره دلپذیر دیرینی بدین روز باز خوانده شود و نوروز ارزش و عظمت و فرّ و فروغ بیشتری بیابد و آغاز پادشاهی جمشید و یا بر تخت نشستن او یکی از حوادثی بوده که در این روز اتفاق افتاده و می‌توان گفت این حادثه نیز همچون حوادث دیگر بر عظمت نوروز افزوده است و جمشید بنیانگذار نوروز نیست.

دکتر مهرداد بهار نیز سابقه نوروز را نه در قوم آریایی بلکه در بومیان نجد ایران، پیش از ورود آریایی‌ها جست‌وجو می‌کند و احتمال می‌دهد که نوروز از جشن‌های بومیان این سرزمین بوده و سپس با کوچ آنان به بابل و بین‌النهرین و تشکیل تمدن سومری در آن منطقه این جشن در آن سرزمین رواج یافته و نوروز که خود عید باززایی و برکت‌بخشی است با «دوموزی» خدای شهید شونده سومری‌ها مربوط است. چراکه براساس عقاید آنان، این ایزد در پایان هر سال کشته می‌شود و دوباره در سر سال نو متولد می‌شود. سومریها تولد دوباره او را که همراه با زایش گیاهان و رویش دانه‌ها بود جشن می‌گرفتند.^{۱۲}

هرچند این نظر، انتساب نوروز را به جمشید مردود می‌شمارد، غیرآریایی دانستن جشن نیز دشوار به نظر می‌آید. درست است که در اوستای موجود علی‌رغم ستایشی که از جمشید و دیگر پادشاهان پیشدادی شده، نامی و یادی از نوروز نیست، اما اهمیت نوروز در دوران ساسانی و برگزاری با شکوه آن در دربار پادشاهان و کوشش موبدان در برپایی آن، سازگاری این جشن را با تعالیم زرتشتی تأیید می‌کند. بعید به نظر می‌رسد پادشاهان ساسانی که خود موبدزاده بودند و حامی و مروج آیین زرتشتی، بدون اتکاء به سند و روایتی یا قول و حکایتی از زرتشت، آن‌گونه برای برپایی جشن نوروز که جنبه دینی و آیینی داشته، اهمیت قائل باشند و می‌دانیم که اوستای موجود تنها بخشهای کوچکی از اوستای حتی دوره ساسانی است. پیوند نوروز نیز با عناصر و شخصیت‌های آریایی همچون کیومرث و جمشید و فریدون و زرتشت، در آثار برجای مانده از ساسانیان – همان‌طور که ذکر شد – انتسابش را به بومیان غیرآریایی دشوار می‌کند. هرچند این

پدیده فرهنگی نیز همچون عناصر دیگر فرهنگی از تأثیر و تأثر جدا نبوده و متناسب با هر عصر و زمانی تغییرات و تحولاتی را به خصوص در آداب و رسوم خویش پذیرفته است.

نوروز پس از اسلام

با ورود اسلام به ایران، هرچند اعیاد دیگری چون عید قربان و فطر و غیره به جشنهای ایرانیان افزوده شد و توجه حاکمان و امیران و بزرگان ایرانی را به خود جلب کرد، اما چنانکه از آثار ادبی و تاریخی برمی آید، بعضی از جشنهای ملی ایرانی چون سده، مهرگان، بهمنجه و نوروز و غیره تا قرنهای ماهیت و هویت خویش را حفظ کرده و از آن میان جشن نوروز تا این روزگار باقی مانده است. لذا عید که خود واژه‌ای عربی است و بر تمام اعیاد عرب، به خصوص عید اضحی و فطر اطلاق می‌گردد، نزد ایرانیان نه تنها شامل نوروز هم شد، بلکه گاه اختصاصاً در ادبیات و فرهنگ ما، افاده نوروز می‌کند، چنانکه رودکی سال را دارای یک عید دانسته و سروده است:

یک بار بود عید به هر سال به یکبار همواره مرا عید ز دیدار تو هموار

(دیوان رودکی، ص ۱۱)

اهمیت نوروز و علاقه ایرانیان به برپایی این جشن و تقارن آن با بعضی از رویدادهای عرب و تأیید بعضی از آداب و رسوم پسندیده آن از سوی بزرگان دین و به تعبیر دیگر رنگ و بوی دینی گرفتن آن، در حیات و ماندگاری آن نقش داشته است.

جاحظ، دانشمند مشهور عرب، نقل می‌کند: «گروهی از ایرانیان جام‌هایی سیمین از خبیص (خرمایی که با روغن درآمیخته باشند = چنگال) به عنوان هدیه‌ای برای علی بن ابی طالب (ع) بردند. حضرت پرسید: این چیست؟ گفتند: هدایای نوروز است. پس فرمود: همه روزها نوروز باشد. سپس خبیص را خورد و به ندیمان و حاضران نیز داد و جام‌ها را بین مسلمین تقسیم فرمود و آنها را به جای خراج آنها به حساب آورد.»^{۱۳}

اما روایت مشهور و مقبولی که مورد استناد بسیاری از علمای بزرگ شیعی، در تأیید و اهمیت نوروز قرار گرفته، روایت معلی بن خنیس است که در بعضی از کتب معروف چون بحارالانوار و وسائل الشیعه و... آمده است. شهرت راوی و روایت برای مناقشه و انکار جای چندانی باقی نگذاشته است. از آنجا که این روایت اهمیت زیادی دارد و پاره‌ای از حوادثی را که در این روز اتفاق افتاده از زبان امام صادق (ع) بیان می‌شود، ترجمه آن را نقل می‌کنیم.

معلی بن خنیس گوید: «روز نوروز خدمت امام صادق (ع) رفتم، فرمودند: آیا می‌دانی امروز چه روزی است؟ عرض کردم: عجم امروز را بزرگ می‌دارند و تبرک می‌جویند و برای همدیگر هدیه می‌فرستند، امام صادق علیه‌السلام فرمودند: به بیت عتیق سوگند می‌خورم که نوروز از زمان قدیم است، تاریخ آن را برای تو بگویم؟ عرض کردم یادگرفتن تاریخ آن را بهتر است برای من اگر زنده شوند دوستانم و بمیرند دشمنانم. فرمودند: نوروز، روزی است که در عالم ذر، خداوند از بندگانش پیمان گرفت که او را بپرستند و مشرک نشوند و ایمان به پیامبران و حجج او و ائمه او بیاورند، روزی است که آفتاب تابید و هوا که موجب حیات است وزیدن گرفت و زمین

خلق شد، روزی است که کشتی نوح بر نقطه‌ای از زمین به نام «جودی» نشست. روزی است که جبریل بر پیغمبر صلی الله علیه و آله نازل شد، روزی است که ابراهیم علیه السلام بتها را شکست، روزی است که پیغمبر (ص)، علی (ع) را بر کتف خود بلند کرد، بتهای قریش را از فراز کعبه به زیر افکند و خرد کرد. روزی است که پیغمبر (ص) به اصحاب امر کرد با علی (ع) بیعت نمایند... روزی است که قائم (ع) ما بر دجال غالب می‌گردد و در کناسه کوفه او را دار می‌زند. هیچ نوروزی نیست که ما اهل بیت انتظار فرج نداشته باشیم، چون از روزهای ما و شیعیان ماست. عجم احترام آن را نگه داشتند و شما ضایع کردید.»^{۱۴}

این روایت و چندین روایت دیگر که در کتب حدیث اهل تشیع و تسنن آمده، در پایداری و حفظ آداب و رسوم آن علی‌رغم پاره‌ای از انکارها و مخالفتها نقش داشته است. به خصوص اینکه طبق بعضی از روایات و از جمله روایت معلی بن خنیس، واقعه غدیر خم نیز در این روز واقع شده است و این تقارن بر شکوه و عظمت نوروز به‌ویژه نزد ایرانیانی که از دیرباز به علی (ع) و خاندان او عشق می‌ورزیده‌اند، افزوده است.

نقش هدایا در توجه حاکمان به پاسداشت نوروز

علاوه بر احادیث و روایات، نقش پیشکشها و هدایای نوروزی نیز، که از زمان ساسانیان مرسوم شده بود و همه ساله در جشنهای شش روزه نوروزی از سوی طبقات مختلف مردم به پادشاه تقدیم می‌شد، در ماندگاری نوروز بی‌تأثیر نبوده است. ایرانیان بر عادت دیرینه خود، هنگام نوروز پیشکش‌هایی را تقدیم حاکمان خویش می‌کردند. این کار در زمان خلفای اربعه بدون چشمداشت و مطالبه بود؛ اما درآمدی که از این راه می‌توانست عاید خزانه حکومتی شود آن‌قدر زیاد بود که چشم‌پوشی از آن را برای خلفای اموی و عباسی غیرممکن می‌ساخت و چنان‌که اشاره شد در زمان حضرت علی (ع) نیز وقتی دهقانان هدیه‌های نوروزی را تقدیم ایشان کردند، حضرت دستور داد تا آن را بابت مالیات ایشان به حساب آورند (چون هدیه‌های نوروزی غیر از مالیات بود). پس از او در زمان معاویه و دیگر حکام اموی این رسم رواج یافت. می‌گویند اولین کسی که رسم هدایای نوروزی مهرگان را برقرار داشت، ولید بن عقبه و پس از آن سعید بن عاص از حاکمان عثمان بود. مردم به عثمان شکایت بردند و او سعید را از این کار نهی کرد، ولی دوباره رواج یافت.^{۱۵}

در زمان خلفای بنی‌امیه نه تنها این هدایا را با شدت از رعایا و کشاورزان همانند خراج مطالبه می‌کردند، بلکه سال به سال بر میزان آن نیز می‌افزودند. گفته‌اند در زمان معاویه میزان این عواید به پنجاه میلیون دینار رسید؛ یعنی معادل تمام مالیاتی که به خزانه حکومت، وصول می‌شد و این روش تا زمان حکومت عمر بن عبدالعزیز ادامه داشت و او این رسم را برانداخت، ولی یزید دوم بار دیگر آن را برقرار ساخت.^{۱۶}

در زمان خلفای عباسی، به خصوص دوران حکومت هارون و مأمون به سبب نفوذ وزیران و کارگزاران ایرانی در دستگاه و دربار عباسی، مراسم نوروزی شکوه و رونق بیشتری یافت. خلفای

عباسی رسماً با جامه‌های فاخر و زیبا در تالار خویش می‌نشستند و طبقات مختلف مردم را به حضور می‌پذیرفتند و پیشکش‌ها و هدایای آنها را دریافت می‌کردند. زیادی پیشکش‌ها موجب شد تا دیوان و دفتری فراهم و نام ملاقات‌کنندگان خلیفه با ذکر هدایای آنها در آن ثبت شود. در مقابل، خلیفه نیز هدایای گرانبهائی بر آنان نثار می‌کرد. در این مراسم بزرگان عرب و عجم شرکت می‌کردند و نامه‌های تهنیت و اشعار تبریک‌آمیز زیادی قرائت می‌شد. تنها اشعاری که به زبان عربی و به مناسبت عید نوروز و جشن مهرگان سروده شده چندان بوده که خود موضوع کتابی با نام *الاشعار السائرة فی النوروز والمهرجان* قرار گرفته و حمزه اصفهانی آنها را جمع‌آوری کرده است. در یکی از نامه‌هایی که از این زمان باقی مانده چنین آمده است:

«این روزی است که ایرانیان بدان سرافرازی می‌کنند و اعراب نیز برای بزرگداشتن این عید و همچنین پیروی کردن از اهل آن و اقتدا نمودن به سنت ایشان، خود را هم‌رنگ آنان می‌سازند. ایرانیان در تحصیل عزت و دولت، پایگاهی بلند و بی‌مانند داشته‌اند که آرزو را هم بدان راه نبود و کسی هم، چشم برابری با آنها نمی‌توانست داشت. ایشان پس از زوال دولشان باز به واسطه آثار حمیده و نام نیکشان ضرب‌المثل گردیدند. دیگران از رفتارشان، پیروی نمودند. اعیادشان را جشن گرفتند و برای آن از پیش تدارک‌ها دیدند.»^{۱۷}

این نامه‌ها و اشعار، خود سند‌گویی بر اهمیت و شکوه نوروز در قرون نخستین اسلامی آن هم در دربار خلفای عباسی است؛ اما شور و هیجان مردم ایران در برپایی مراسم نوروز نیز کم نبوده است. ابن حوقل می‌نویسد:

«در جبال ایران مردم به هنگام نوروز هفت روز شادی‌ها کردند، جامه‌های فاخر دوختند و غذاهای لذیذ پختند و نوروز را حتی بر بام‌های خود جشن گرفتند.»^{۱۸}

چنان‌که از دیوان شاعران و کتب تاریخی همچون تاریخ بیهقی برمی‌آید، جشن نوروز در زمان دیلمیان و غزنویان نیز علی‌رغم ترک بودن پادشاهان غزنوی برگزار می‌شده است. منوچهری بیش از ده قصیده در وصف و تهنیت نوروز سروده و زیبایی‌های طبیعت را با تشبیهات و تمثیلات زیبا و خیال‌انگیز بیان کرده است. بیهقی دربارهٔ مراسم نوروز در سال ۴۳۱ می‌نویسد:

«روز پنجشنبه هجدهم ماه جمادی‌الاولی امیر به جشن نوروز نشست و هدیه‌ها بسیار آورده بودند و تکلف بسیار رفت و شعرها از شعرا شنود، که شادکام بود...»^{۱۹}

باده‌نوشی که رسم و عادت پادشاهان غزنوی بود، اگر هم در ماه‌ها یا روزهایی از سال از باب احترام و حرمت ترک می‌شد، به هنگام نوروز برقرار بود. لذا سلطان مسعود در نوروز ۴۲۹ ق. پس از جلوس و دریافت هدایا، توبهٔ خود را در شرابخواری می‌شکند و منوچهری در این باره می‌سراید:

نبیذ خور که به نوروز هرکه می‌نخورد نه از گروه کرام است و نه از عداد اناس^{۲۰}

(دیوان منوچهری دامغانی، ص ۵۷)

ناگفته نماند شور و اشتیاق مردم نسبت به برپایی مراسم نوروز و افراط در شادیه‌ها و تزیین کوچه‌ها و بازارها، گاه انکار و ستیز علما را برانگیخته و حاکمان را به ایجاد محدودیتهایی

و داشته است. چنان‌که در سال ۲۸۴ ه. ق معتضد، خلیفه عباسی، مردم را از اظهار شادی و تجمع در گذرگاهها و غیره باز می‌دارد؛ اما کوشش او نتیجه‌ای نمی‌بخشد و پس از دو روز اجرای مقررات و ایجاد محدودیت، به ناچار مردم را آزاد می‌گذارد تا هرگونه که بخواهند شادی کنند.^{۲۱} سخنان غزالی در کیمیای سعادت نیز سند گویایی است در چگونگی برپایی مراسم نوروز در زمان او و همچنین دلایل انکار و مخالفت علما و کوشش آنها در زدودن رسم و آیین نوروزی. او درباره منکرات بازارها می‌نویسد:

«آنچه برای سده و نوروز فروشد، چون سپر و شمشیر چوبین و بوق سفالین، این در نفس خود حرام نیست؛ ولیکن اظهار، شعار گیران است که مخالف شرع است و از این جهت نشاید. بلکه افراط کردن در آراستن بازار به سبب نوروز و قطایف (نوعی شیرینی) بسیار کردن و تکلفهای نو ساختن برای نوروز نشاید. بلکه نوروز و سده باید که مندرس شود و کسی نام آن نبرد تا گروهی از سلف گفته‌اند که روزه باید داشت تا از آن طعامها خورده نیاید... و محققان گفته‌اند: روزه داشتن این روز هم ذکر این روز بود و نشاید که نام این روز برند به هیچ وجه، بلکه با روزه‌های دیگر، برابر باید داشت و شب سده، همچنین. چنان‌که از او خود نام و نشانی نماند.»^{۲۲}

این موضع‌گیری تند و تیز، خود اهمیت نوروز و شور و هیجان مردم را نسبت به برپایی این جشن بیان و توصیف می‌کند و استمرار و تداوم نوروز حتی پس از حمله ویرانگر مغول به خصوص از عصر صفوی تا به امروز، بر مؤثر نیفتادن کوشش علمای بزرگی همچون غزالی در فراموش ساختن این آیین باستانی دلالت دارد.

از آنجا که قصد من توجه خوانندگان به پیدایش و پیشینه نوروز بود، از شرح مراسم نوروزی در قرون دوره‌های متأخر خودداری می‌کنم و خوانندگان را به مطالعه کتب تاریخی و سفرنامه‌هایی که مستشرقینی چون «شاردن» و «پیتر و دلاواله» نوشته و یا کتبی که در این زمینه تألیف شده‌اند، سفارش می‌کنم.

پی‌نوشت‌ها

۱. فره‌وشی، بهرام، *ایرانویچ*، ص ۶.
۲. همان.
۳. بیرونی، ابوریحان، *آثارالباقیه*، ترجمه اکبر داناسرشت، ص ۳۲۷.
۴. بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد، *تاریخ بلعمی* (گزیده)، به کوشش رضا انزابی نژاد، ص ۱۰۴.
۵. قلقشندی، احمد بن علی، *صبح‌العشی فی صناعه‌الانشاء*، الجزء‌الثانی، ص ۴۴۵.
۶. فرنیغ دادگی، بندهش، به گزارش مهرداد بهار، صص ۴۱-۴۲.
۷. نیشابوری، عمر بن خیام، *نوروزنامه*، به کوشش علی حصوری، ص ۲۲.
۸. بیرونی، ابوریحان، پیشین، ص ۱۵۸.
۹. همان، ص ۲۸۵.
۱۰. همان، ص ۳۲۹.
۱۱. برومند سعید، جواد، *نوروز جمشید*، ص ۳۷.
۱۲. بهار، مهرداد، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، ص ۲۳۰.
۱۳. شعبانی، رضا، *آداب و رسوم نوروز*، ص ۱۵۵.
۱۴. مجلسی، محمدباقر، *بحارالانوار*، ج ۱۴، امین‌الضرب، ص ۲۰۶، شیخ عاملی، وسایل‌الشیعه، طبع جدید، ج ۵، ص ۲۸۹ (به نقل از آداب و رسوم نوروز، همان، ص ۱۵۹).
۱۵. مناظر، احسن محمد، *زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، صص ۳۴۷-۳۴۸ (به نقل از آداب و رسوم نوروز، پیشین، ص ۱۱۵).
۱۶. صولی، ادب‌الکتاب، چاپ قاهره، ۱۳۴۱، ص ۲۲۰ به نقل از تاریخ و فرهنگ ایران، محمد محمدی ملایری، توس، تهران، ۱۳۷۹، ص ۹۵.
۱۷. محمدی، محمد، *فرهنگ ایران پیش از اسلام*، ص ۱۱۶.
۱۸. شعبانی، رضا، پیشین، ص ۱۱۷.
۱۹. بیهقی، ابوالفضل، *تاریخ بیهقی*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، ج ۳، ص ۹۳۱.
۲۰. منوچهری دامغانی، دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، ص ۵۷.
۲۱. شعبانی، رضا، پیشین، ص ۱۱۶.
۲۲. غزالی، امام محمد، *کیمیای سعادت*، تصحیح احمد آرام، ج ۱، ص ۴۷.

منابع

- برومند سعید، جواد، نوروز جمشید، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۷۷.
- بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد، تاریخ بلعمی (گزیده)، به کوشش رضا انزابی نژاد، چاپ اول، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۵.
- بهار، مهرداد، جستاری چند در فرهنگ ایران، چاپ اول، فکر روز، تهران، ۱۳۷۳.
- بیرونی، ابوریحان، آثارالباقیه، ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ اول، سعدی، تهران، ۱۳۶۸.
- جی اونوالا، مانکجی رستم، روایات داراب هرمزد، [بی نا]، بمبئی، ۱۹۲۲.
- خیام نیشابوری، عمر بن ابراهیم، نوروزنامه، به کوشش علی حصوری، چاپ اول، چشمه، تهران، ۱۳۷۹.
- رودکی، دیوان، به کوشش منوچهر دانش پژوه، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۷۲.
- شعبانی، رضا، آداب و رسوم نوروز، مرکز مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۸.
- غزالی، امام محمد، کیمیای سعادت، تصحیح احمد آرام، چاپ دوازدهم، کتابخانه مرکزی، تهران، ۱۳۶۱.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ چهارم، قطره، تهران، ۱۳۷۶.
- فروه‌وشی، بهرام، ایرانویچ، چاپ چهارم، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۴.
- قلقشندی، احمد بن علی، صبح‌الاعشی فی صناعة الانشاء، الطبعه الاولى، دارالفکر، بیروت، ۱۴۰۷.
- محمدی، محمد، تاریخ و فرهنگ ایران، توس، تهران، ۱۳۷۹.
- _____، فرهنگ ایران پیش از اسلام، چاپ چهارم، توس، تهران، ۱۳۷۴.
- مزن‌بغ دادگی، بندهش، به گزارش مهرداد بهار، چاپ دوم، توس، تهران، ۱۳۸۰.
- مناظر، احسن محمد، زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۹.
- منوچهری دامغانی، دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ اول، زوار، تهران، ۱۳۷۰.

مانی در آذربایجان و بنیان شهر ارومیه

علی خادم علما^{*}

مقدمه

نام آذربایجان برای نخستین بار در منابع مکتوب ایرانی در کتیبه شاپور اول ساسانی (حک ۲۴۳ تا ۲۷۳ م) در کعبه زرتشت آمده که در تاریخ حدود ۲۶۲ م نگارش شده است. کعبه زرتشت ساختمانی مکعب شکل است که در نقش رستم فارس قرار دارد و بر سه ضلع آن به سه زبان پهلوی ساسانی، پارتی و یونانی کتیبه‌هایی نگاشته شده است. تحریر پهلوی با ۳۵ سطر، بر دیوار شرقی، تحریر پارتی با ۳۰ سطر و بر دیوار غربی، و تحریر یونانی با ۷۰ سطر و بر دیوار جنوبی نگاشته شده و تحریر پارتی و یونانی آن آسیب کمتری دیده است.^۱ این کتیبه با یک مقدمه، متن اصلی و خاتمه کتیبه، از نظر زبان‌شناختی و تاریخی و تشکیلات اداری و مناصب حکومتی ساسانی اهمیت فراوانی دارد. در بخش نخست متن اصلی کتیبه از استانهای کشور ایران نام برده شده که شاپور اول ساسانی بر آنها حکومت می‌کرده است:

«... من خدایگان ایرانشهر، این شهرها را زیر فرمان دارم: پارس، پارت، خوزستان، مسنا

(میشان)، آسورستان، ادیابنه، عرابیه (عربستان)، آتورپاتکان، ارمنیا...»^۲

در این کتیبه نام آذربایجان در تحریر پارتی به صورت *twrptkn* حرف‌نویسی شده است که تلفظ آن *Aturpatkan* خواهد بود (صورت اصلی تحریر آن بدین‌گونه است: $n >$).

تحریر پهلوی آن هم با تلفظ *Aturpatakān* (با حرف نگاشت *twrptkn*) نگاشته شده است.^۳

آذربایجان در دوران ساسانیان (۲۲۶-۶۵۱ م) از نظر نظامی و دینی اهمیت داشت. همچنین آذربایجان به دلیل قرارداشتن در مرز روم شرقی و نیز دروازه هجوم آلانها و هونها از طریق ساحل

^{*} کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه تهران.

غربی دریای خزر می‌توانست با استحکامات خود امنیت غرب ایران را به همراه آسورستان و خوزستان تأمین کند، وجود راههای نظامی متعدد و میدانهای نبرد با رومیان در این منطقه مؤید این مطلب است.^۴ از سوی دیگر در پی سیاستهای اتحاد دین و دولت به‌وسیله «کرتیر»، موبد بزرگ (Ehrbed) دوران سلطنت شش پادشاه ساسانی از اردشیر تا نرسه (از ۳۰۲ تا ۲۲۶م) موجب شد که آذربایجان با آشکده و یژه نظامیان، آذرگشنسب (Adurgušnasp) اهمیت دینی هم پیدا کند. کرتیر از رسته هیربدان (hērbade) استخر پارس، یعنی محافظان روایت شفاهی دین زرتشتی در برابر مغان (موبدان / mobade) مستقر در شیز (Šīz) آذربایجان بود. آنها روایات مکتوب زرتشتی را نگه می‌داشتند که در برابر روایات شفاهی (اوستا) از آنها با واژه «زند»، به معنی آگاهی یاد می‌شد.^۵ قدرت‌یابی کرتیر هم‌زمان با گسترش دین مانوی بود و مسلماً برای کرتیر ناسازگار می‌نمود. زمانی که شاپور اول ساسانی با سیاست تسامح و تساهل دینی خود به مسیحیان و مانویان در ایران شهر اجازه تبشیر و تبلیغ داد کرتیر موبدی جوان، اما قدرت طلب بود. براساس چهار کتیبه باقیمانده از کرتیر که همانند شاهان ساسانی توانسته بود در مواضع مهم سیاسی و دینی فارس از خود به یادگار بگذارد.^۶ دوران پادشاهی هرمزد اول (۲۷۳-۲۷۲م) و بهرام اول (۲۷۷-۲۷۳م) برای وی فرصتی مناسب بود تا مخالفان و ناموافقان دینی خود را از صحنه سیاسی و اجتماعی ایران به روشهای مختلف کنار زند. کرتیر در کتیبه کعبه زرتشت می‌گوید:

«... و کیش اهریمن و دیوان از قلمرو سلطنتی بیرون شد و آواره گشت و یهودیان (Yahūd) و شمنان (Šaman) و برهمنان (Braman) و نصاری (Nāsārā) و مسیحیان (Kristiyan) و مکتکان (Maktak) شاید همان مغتسله باشند و زندیقان (Zandēk، مانویان) در کشور سرکوب شدند و بتها شکسته، لانه‌های دیوان ویران شد و جایگاه و نشستگاههای ایزدان بناگردید...»^۷

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد آذربایجان برای دولت و دین ساسانی اهمیت داشت و کرتیر با ایجاد آشکده‌های جدید و رونق دادن جایگاه تابستانی شاهان پارتی به‌صورت آشکده آذرگشنسب (جایگاه آتش سپاهیان) در آنجا سیاست اتحاد دین و دولت را محکم و از منافع هیربدان و موبدان وفادار به‌خویش و شاهان ساسانی به سختی دفاع می‌کرد. اما مانی (۲۷۶-۲۱۶م) هم که خود را موظف می‌دانست «... به نیروی فرشته وحی (Taumā) ... مردمان را خرد و دانش آموزد و آنان را از آرزو و اهریمن رهایی بخشد...»^۸ در گسترش دین خود می‌کوشید و یکی از برتریهای دین خود را نسبت به ادیان گذشته، جهانی بودن آن می‌شمرد. همان‌گونه که می‌گوید:

«... دینی که من گزیده‌ام، از دیگر دینهای پیشینیان به ده چیز بیش و بهتر است. یک که دین گذشتگان به یک شهر و یک زبان بود، اما دین من این چنین به همه شهرها و به همه زبانها آشکار شود و به شهرهای دور آموخته شود...»^۹

آذربایجان که در همسایگی روم شرقی و ارمنستان و بر سر راه شهرهای قفقاز بود،

می توانست اهمیت و جذابیت فوق العاده ای داشته باشد.

مانی با فرستادن رسولان و سفر به شهرستانهای گوناگون ایران شهر به گسترش دین خود اقدام می کرد. برخی از این رسولان در متون مختلف مانوی نام برده شده شرح مسافرت ها و تبلیغاتشان بیان شده است. از جمله مار آمو (mār Ämmo)، ادی (Addä)،

شهرستانهایی که خودمانی برای بشارت دین خویش به آنها مسافرت کرده گاه با تفصیل و گاه تنها به اشاره نام برده شده است. مانی از وقتی که در زمان شاپور اول توانست از طریق برادران شاه پیروز و مهرشاه و میشان شاه که به دین مانی درآمده بودند، به دربار راه یابد و تبلیغ و تبشیر کند و سرزمینهای بابل، هرمزداردشیر (اهواز)، شوش، تیسفون، بیت درایه، هند، ... سفر کرد.^{۱۰} در سالهای اخیر از مانویان متونی به زبان یونانی به دست آمده که از زبان سریانی قدیم ترجمه شده است و علاوه بر شهرهای یادشده، مفصل از مسافرت مانی به آذربایجان و دیدارش از گنزک (Ganzak) یاد می کند. این متون در دانشگاه کلن آلمان نگهداری می شود و به دست نوشته های کلن معروف است.^{۱۱} مانویان علاوه بر کتابهایی مانند شاپورگان (به زبان پارسی میانه)، که خود مانی نوشته بود برای آنکه سخنان مانی تحریف، و یا به فراموشی سپرده نشود، آموزشهای او را به هر زبانی که امکان پذیر بود می نوشتند و نگهداری می کردند. از جمله این زبانها سغدی، قبطی، ترکی، پارتی، یونانی و سریانی است. نوشته های کلن، زندگی مانی را از زبان خود او: از دوران کودکی و دیدار فرشته توم taumä در زبان سریانی، که در متنهای مانوی پارسی میانه = narijaniig = مرد همزاد آمده است^{۱۲} آغاز پیام آوری و نبوت و سفرهای تبلیغی و دیدار از مانستانهای مانوی (manistan)^{۱۳} و ... با نگارش یکی از شاگردانش دربردارد.

در فصلی از آن، دیدارمانی را از گنزک بازگو می کند.^{۱۴} براساس گزارشهای مورخان یونانی و ارمنی این شهر (Kanzakon/Ganzaka) در متون یونانی و کزن / کزنا/جزئق و جزئق در منابع اسلامی)، مهم ترین شهر دوره هخامنشی (گنج خانه) در آذربایجان بود و ظاهراً تل قدیمی واقع در نزدیکی میاندوآب امروزی (منطقه لیلان) باقیمانده آن است که در دشت رودخانه دار نسبتاً وسیع جنوب شرقی دریاچه ارومیه قرار دارد، ناحیه ای که همیشه به علت مراتع وسیع و پر بار شهرت داشته است. حدس زده می شود که این شهر مرکز اداری داشته و محل اقامت صاحب منصبان هخامنشی را، آتروپاتس به عنوان پایتخت جدید خود انتخاب کرده بوده است. شاهراهی باستانی هم که از بابل می آمد پس از قطع کوهستان زاگرس از گنزک می گذشت و به راگا (Raga، ری امروزی) مرکز قدیمی دینی می رسید.^{۱۵} در دوره ساسانی، آتش آذرگشنسب که موقعیت جنگجویان را حفظ می کرده، به عنوان نماد وحدت کشور احترام والایی داشت، ابتدا در اینجا قرار داشت و بعداً در دوه خسرو اول (حک ۵۷۹ تا ۵۳۱م) در پی لشکرکشی هراکلیوس (Heracilius) به آذربایجان به جایی که امروزه تخت سلیمان نامیده می شود و شیز نامیده می شد، منتقل گردید که آثار آن هنوز باقی مانده است.^{۱۶} منابع عربی و ایرانی موارد متعددی از فرستادن هدایایی از جانب شاهان ساسانی به این آتشکده ذکر کرده و اینکه گنزک و شیز چندان فاصله ای از هم نداشته اند. مهم بودن گنزک و شیز و آتش آن در دوره ساسانی نشانه انتقال مرکزیت

زرتشتی‌گری از شرق فلات ایران به غرب آن است و اهمیت آذربایجان را می‌رساند. همچنین باتوجه به متون جغرافیایی اسلامی که اغلب گنزک را مطابق شیز دانسته‌اند نقش سازنده آذربایجان را در عرصه سیاسی - نظامی ساسانیان نشان می‌دهد. یاقوت حموی (متوفی ۶۲۶ هـ. ق) می‌گوید:

«... هنگامی که یکی از پادشاهان ایشان [یعنی ساسانیان] به تخت نشست با پای پیاده به زیارت آنجا رفت، مردم مراغه و آن منطقه آنجا را کنزا (یا گنزک) می‌خواندند...»
وی در معرفی شیز هم که دقیقاً توصیف آتشکده تخت سلیمان امروزی را دارد، می‌گوید:
«... شیز ناحیتی در آذربایجان است... و گویند زردشت، پیامبر مغان از آنجا برخاسته است و بزرگ‌ترین شهر این ناحیه (قصبه) ارومیه است...»^{۱۷}

از کنار هم قراردادن گزارشهای مورخان یونانی و ارمنی و جغرافی‌نگاران اسلامی می‌توان گفت: «۱. اینکه در روایات زردشتی و اسلامی شهر ارومیه زادگاه زردشت دانسته شده شاید به دلیل این بوده که ارومیه قصبه و مرکز شیز بوده و مقصود اصلی روایات هم از ذکر ارومیه محل آتشکده مقدس بوده است، منتها شهر ارومیه به دلیل معروف‌بودن و اینکه بزرگ‌ترین شهر آن ناحیه بوده در این روایات ذکر شده است؛ ۲. شیز نام ناحیه‌ای بوده که ارومیه و به تبع، دریاچه را فرامی‌گرفته است. پس نام چیچست (Cēcast) برای دریاچه با نام چیس (Cēs/Cēc)^{۱۸} یا شیز مربوط می‌شود؛ ۳. نیز یاقوت حموی می‌گوید که نام ناحیه شیز در زبان مردم مراغه کنزا بوده است. پس کنزا یا جزئه یا گنزک قسمتی از شیز و نام شهری بوده که مقر تابستانی شاهان بوده است. شاهان از این شهر به زیارت آتشکده می‌رفته‌اند...»^{۱۹}

از سوی دیگر، شرح سفر مانی به گنزک چنین است: «... شفای دختری بیمار در آذربایجان. (مانی گزارش می‌دهد):... اما در آن دهکده... من نماندم. در سرزمین مادها در گنزک نزد برادران رفتم. آنجا سنگ قلع بود.^{۲۰} چون ما به شهر گنزک درآمدیم، هواخواهان برادرانمان در اندوه دختر... (پدر دختر بیمار به مانی گفت): تو کیستی؟ چه شایستگی داری؟ من این را به او پاسخ دادم: من یک پزشکم. وی به من پاسخ داد: اگر می‌خواهی به خانه من اندر آی که دخترم از بیماری این سوی و آن سوی می‌افتد. من با او رفتم و دریافتم که دختر بی‌هوش است و روبه مرگ بیمار... (مانی دختر را شفا می‌دهد و) هرچند مردان دیگر آماده ایستاده بودند، پدر دختر بیمار به پای من افتاد و گفت: هرچند می‌خواهی از من بخواه. من به او پاسخ دادم: از گنجهای زر و سیمت چیزی نیاز ندارم، من از آن تنها خوراک روزانه برادرانم را که نزدم بودند برمی‌دارم.»^{۲۱} از این متن به‌خوبی روشن می‌شود که در آذربایجان، ناحیه شیز، در گنزک مانستانی از مانویان بوده همانند خانقاههای متصوفه در عصر اسلامی که برادران دینی و هواخواهان مانی در آن به‌سر می‌برده‌اند و تبلیغ در آن ناحیه را به‌عهده داشته‌اند. این افراد همان گروه برگزیدگان رهبان‌منش (دربابر نفوشکان = شاگردان) بوده که در زبان سریانی Zaddīqīn (دربابر šāmoīn = سامعین) و در فارسی میانه Ardāvān (دربابر Niyošagān = شنوندگان = شاگردان) خوانده می‌شدند.^{۲۲} وجود این افراد در گنزک نشانه وسعت گسترش مانویت در این ناحیه بوده و محقق را وامی‌دارد

مانی در آذربایجان و بنیان شهر ارومیه □ ۴۷

که آثار باقیمانده این دین را در قرون بعد در اینجا جست و جو کند و نشانه‌هایی را نیز می‌توان یافت.^{۲۳} با هجوم گروه کرتیر، هیربد بزرگ ساسانی به گروه مانویان و معابد آنها، بعد از کشته شدن مانی، احتمالاً این مانستان مانوی هم در آذربایجان تخریب شده و مانویان آن یا مهاجرت کرده و یا به صورت گروه‌های سری زیسته‌اند.

از سوی دیگر بازخوانی این گزارش سفر مانی به سرزمین مادها و ناحیه گنزک (شیز) به فهم یک موضوع دیگر و تصحیح یک بند از متون پهلوی ساسانی مربوط به آذربایجان کمک می‌کند. شهرستانهای ایران رساله کوچک چند صفحه‌ای است که به زبان پهلوی بوده و تنها اثری است که موضوع آن فقط جغرافیای تاریخی شهرهاست و از این نظر اهمیت دارد. احتمالاً تدوین اولیه این رساله به اواخر دوره ساسانی بازمی‌گردد. مؤلف آن ذکر نشده است و یکی از منابع آن احتمالاً خدای نامه پهلوی بوده که از مطالب آن جغرافیایانویسان دوران اسلامی نیز استفاده کرده‌اند. این رساله در نیمه اول قرن دوم هجری تدوین نهایی یافته است. در این رساله نام شهرهای ایران و علت بنای آنها، گاه تاریخی و گاه اسطوره‌ای برحسب جهات چهارگانه (معمول در زمان خسرو اول انوشیروان) تقسیم شده است و از ناحیه شرق (در متن پهلوی از بند ۲ تا بند ۲۰) شروع شده و با بیان شهرهای غرب (بند ۲۱ تا ۳۳) و شهرهای جنوب (بند ۳۴ تا ۵۵) ادامه یافته، در نهایت با ذکر شهرهای شمال (بند ۵۶ تا ۶۰) پایان می‌یابد.^{۲۴}

بندهای ۵۸ و ۵۹ آن چنین است:

58. pad kust ādurbādagan šahrestān ī ganzag frāsiyāg tūr kard.

59. šahrestān ī [mwi] zadīg ī purr - marg kard.

zardušt ī spitāmān āz ān šahrestān būd.^{۲۵}

«۵۸. در کوست (منطقه) آذربایجان شهرستان گنزک را افراسیاب تور ساخت.

۵۹. شهرستان [؟] را زندیق پرمگ ساخت. زرتشت پاک‌نهاد از آن شهرستان بود.»^{۲۶}

آنچه در بند ۵۸ آمده و بناکردن گنزک را به افراسیاب تور، که نباید با ترک اشتباه کرد^{۲۷} نسبت داده است، براساس متون حماسی ملی و متنهای دینی ایرانی، افراسیاب (در زبان اوستایی Frangrasyan) پسر پشگ پسر زئیشم، پسر تورگ، پسر اسپئنیسپ، پسر دوزوشب، پسر تور، پسر فریدون بوده و با ایرانیان تبار مشترک داشته و برای آنها رقیبی سیاسی محسوب می‌شده و از بیگانگان نبوده است.^{۲۸} اما نام شهری که در بند ۵۹ آمده و به صورت پهلوی «سم» کتابت شده (با حرف نگار [mwi])^{۲۹} و بنای آن را به زندیق پرمگ منسوب دانسته و زرتشت را از آن شهر شمرده، همواره موجب تردید و ابهام و گزارشگران متنهای پهلوی بوده است و برخی آن را Ämol (آمل) خوانده و زندیق پرمگ را مزدک دانسته و بنای شهر آمل را به مزدکیان نسبت داده‌اند،^{۳۰} بدون اینکه توضیح دهند چرا در این قسمت متن که از شهرهای آذربایجان سخن می‌گوید ناگهان بر شرق کناره‌های دریای مازندران رفته و از بنای آمل گفته و زرتشت را متولد و برخاسته از آنجا می‌داند که با هیچ متن حماسی - دینی ایرانی و یا متنهای دینی زرتشتی و... همخوانی ندارد. عده‌ای از مترجمان هم نام این شهر را با ابهام موجود در آن رها کرده و توضیحی

اکنون باتوجه به: ۱. گزارش سفر مانی به گنزک؛ ۲. و اینکه در تمامی متون پهلوی ساسانی و اسلامی، زندیق لقبی بوده که به مانی و پیروانش داده‌اند؛ ۳. سنت برخاستن زرتشت از ارومیه سابقه طولانی و متعددی در کتابها و رسالات دینی ساسانی و پهلوی دارد؛ ۴. ارومیه (ارمی / ارمیه/...) ۳۲ در آذربایجان با گنزک و شیز ارتباط تنگاتنگی از نظر جغرافیای تاریخی داشته است، تنها با تصحیح کوچکی در صورت کتابت واژه مورد بحث که امری در تصحیح متون پهلوی متداول بوده و بارها در مورد نامهای خاص به کار رفته است، می‌توان مسمای واقعی آن را دریافت. باتوجه به کتابت اغلب شتابزده کاتبان متون پهلوی، به جای 'mwi [سم] اگر پیشنهاد [w]mwi پذیرفته شود، به‌خوبی نام ارومیه با تلفظ ormy قابل خواندن است. یعنی حرف ã در ابتدای واژه می‌تواند ترکیبی از w و I (r) در تندنویسی متن باشد که بیشتر این ترکیب غلط دو حرف در دستنوشته‌های پهلوی دیده می‌شود ۳۳ و حرف m هم بدون w بوده؛ یعنی بدون دنباله که نباید آن را حرف اضافی w دانست، و در نهایت اینکه حرف نگاشت wrmi با تلفظ ormy صورت حقیقی این واژه است. بدین ترتیب با این تصحیح و خواندن تمامی ابهامات این بند از رساله شهرستانهای ایران از بین می‌رود و معلوم می‌شود که منظور اصلی نویسنده این رساله، شهر ارومیه در آذربایجان (ناحیه شیز) بوده است که مانویان، زندیق به تعبیر موبدان زرتشتی و نیز متکلمان اسلامی ۳۴ در آنجا به سر می‌بردند و براساس سنت زرتشتی دوره ساسانی، محل تولد و برخاستن زرتشت هم آنجا بوده است.

البته مینورسکی (V. Minorsky) معتقد بود که نام محلی در ساحل غربی دریایچه ارومیه به صورت Urmeyate که در منابع آشوری قرن نهم قبل از میلاد به عنوان شهری مهم در قلمرو دولت مانایی (Mannai) که مورد هجوم و فتح و غارت آشوریه‌ها واقع شده، آمده است احتمالاً به ارومیه بعدی اشاره دارد و هرچند که در منابع تاریخی و جغرافیایی مربوط به این منطقه در دوره قبل از اسلام هیچ اشاره مجددی به این اسم و محل آن نشده، نظر مینورسکی باتوجه به چگونگی استدلال وی تطبیق دادن Urmeyate با ارومیه بعدی می‌تواند اعتبار تاریخی داشته باشد و در کنار این سند تاریخی می‌توان بنیانگذاری اسطوره‌ای ارومیه را هم در بند ۵۹ رساله «شهرستانهای ایران» دید که شاید رونق یافتن مجدد Urmeyate شهر بزرگ دولت مانایی را توسط مانویان در قرن سوم میلادی نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. تفضلی، احمد، *تاریخ ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، ص ۸۵.
2. Sprengling, Martin, **Tird Century Iarn: Sapor and Kartir**, Chicago, Oriental Institute of the University of Chicago, 1953, pp. 7-12.
3. Nyberg, H.S., **A Manual of Pahlavi, I**, Wiesbaden, 1974, pp. 35-36.
۴. یارشاطر، احسان (گردآورنده)، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمه حسن انوشه، ج سوم، قسمت دوم، ص ۱۱۸.
5. Widengren, Geog *Iranische Geisteswlr Voden Anfangen biseam Islam*, h.lle verlay Baden - Baden, 1961, p. 18.
۶. تفضلی، احمد، کرتیر و سیاست اتحاد دین و دولت در دوره ساسانی، مندرج: یکی قطر بهاران، یادنامه دکتر عباس زریاب خویی، ص ۷۲۳.
7. Hinz, Walter, **Die Inschrift Des Hohenpnesters KARDER Am Turm Von noash-Rostam**, Archaologische Mitteilungen aus Iran, NF, Bd. 3, 1970, p. 251.
8. Boyce, Mary, **A Reader in Manichaeen Middle Persian And Parthiom Texts With Notes**, Acta Iranica 9, Tehran-Liege, 1975, p. b1.
9. Ibid, p. a1.
۱۰. ویدن گرن، گئو، *مانی و تعلیمات او*، ترجمه زهت اصفهانی، ص ۴۸.
۱۱. رومر - گئینون و کورنلیا، ارویک، *بازمانده‌های زندگی مانی*، ترجمه امیرحسین شالچی، ص ۱۶.
۱۲. ابوالقاسمی، محسن، *مانی به روایت ابن ندیم*، ص ۷۱.
۱۳. وامقی، ایرج، *نوشته‌های مانی و مانویان*، ص ۵۴.
۱۴. رومر - گئینون و کورنلیا - ارویک، پیشین، ص ۴۹.
۱۵. بویس، مری و فرانزگرند، *تاریخ کیش زرتشت*، ترجمه همایون صنعتی زاده، جلد سوم: پس از اسکندر گجسته، ص ۹۴.
16. Minorsky, V., **JIranica, Twenty Articles**, Tehran, 1964, p. 92.
۱۷. یاقوت حموی، ابو عبدالله، *معجم البلدان*، به کوشش فردیناندو وستنفلد، ج ۳، ص ۳۵۴.
18. Minorsky, V., op. cit., p. 107.
۱۹. زریاب خویی، عباس، *آذربایجان*، مندرج در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ص ۲۰۴.
۲۰. الخزرچی، سعدین‌المهلل (ابودلف)، *سفرنامه دوم*، به کوشش ولادیمیر مینورسکی، ترجمه سیدابوالفضل طباطبایی، ص ۳۸.

۲۱. رومر - گئینون و کورنلیا - ارویک، پیشین، ص ۴۹.
22. Widengren, Geo, **Mani and Manichaeism**, London, 1965, ch 6.
۲۳. رنجبر، محمدعلی، مشعشعیان، ص ۱۱۳ و مرادی، محمدرضا، بررسی تاریخ تحولات آراء اهل حق و ارتباط آن با ادیان ایران پیش از اسلام.
۲۴. تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، پیشین، ص ۲۴۶.
۲۵. عریان، سعید، متون پهلوی، ص ۲۲۰.
۲۶. همان، ص ۶۴.
۲۷. رضا، عنایت‌الله، ایران و ترکان در روزگار ساسانیان، بخش پنجم.
۲۸. دادگی، فرنېغ، بندهش، گزارنده مهرداد بهار، ص ۱۵۰.
29. Jamasp-Asana, J.M., **Pahlavi Texts**, Bombay, 1897-1913, p. 24.
۳۰. تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، پیشین، ص ۲۶۵.
۳۱. عریان، سعید، پیشین، ص ۶۹.
۳۲. رضا، عنایت‌الله، ارومیه، مندرج در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۰، جلد دهم، ص ۴۲۲.
۳۳. دادگی، فرنېغ، پیشین، ص ۱۴ (این غلط را وحشتناک! می‌خواند).
34. Widengren, Geo., **Mani and Manichaeism**, Op. cit., p. 127 Esteq;

منابع

- ابوالقاسمی، محسن، مانی به روایت ابن ندیم، طهوری، تهران، ۱۳۷۹.
- بویس، مری (و فرانتزگرنر)، تاریخ کیش زرتشت، جلد سوم: پس از اسکندر گجسته، ترجمه همایون صنعتی زاده، توس، تهران، ۱۳۷۵.
- تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش دکتر ژاله آموزگار، سخن، تهران، ۱۳۷۶.
- _____، کرتیر و سیاست اتحاد دین و دولت در دوره ساسانی، مندرج: یکی قطره باران. یادنامه دکتر عباس زریاب خویی، تهران، ۱۳۷۰.
- خزرجی (ابودلف)، سعدبن المهلهل، سفرنامه دوم، به کوشش ولادیمیر مینورسکی، ترجمه سیدابوالفضل طباطبایی، زوار، تهران، ۱۳۵۴.
- رضا، عنایت الله، ایران و ترکان در روزگار ساسانیان، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵.
- _____، ارومیه، مندرج در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران.
- رنجبر، محمدعلی، مشعشعیان، آگه، تهران، ۱۳۸۲.
- رومر - گئینون و کورنلیا - ارویک، بازمانده های زندگی مانی، ترجمه امیرحسین شالچی، آتیه، تهران، ۱۳۷۸.
- زریاب خویی، عباس، آذربایجان، مندرج در: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۷۴.
- عریان، سعید، متون پهلوی، کتابخانه جمهوری اسلامی ایران، تهران، ۱۳۷۱.
- فرنبرگ، دادگی، بندهش، گزارنده مهرداد بهار، توس، تهران، ۱۳۶۹.
- مرادی، محمدرضا، بررسی تاریخ تحولات آرای اهل حق و ارتباط آن با ادیان ایران پیش از اسلام، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده الهیات دانشگاه تهران، ۱۳۷۶، شماره ۱۶۹۴۹.
- مشکور، محمدجواد، فرهنگ فرق اسلامی، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۸.
- وامقی، ایرج، نوشته های مانی و مانویان، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۸.
- ویدن گرن، گئو، مانی و تعلیمات او، ترجمه نزهت اصفهانی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۶.
- یارشاطر، احسان (گردآورنده) تاریخ ایران کمبریج، ترجمه حسن انوشه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۷.
- یاقوت حموی، ابو عبدالله، معجم البلدان، به کوشش فردیناند و وستنفلد، لایپزیک، ۱۸۷۰-۱۸۶۶ م.

Boyce, Mary, A Reader in Manichaean Middle Persian And Parthian Texts With notes: Acta Iranica 9, Tehran-Liege, 1975.

Hinz, Wather, Die Inschrift Des Hohenpriesters KARDER Am Turm Von Naqsh-Rostam: Archaeologische Mitteilungen aus Iran, NF, Bd. 3, 1970.

Jamasp-Asana. J. M., **Pahlavi Texts**, Bombay, 1897-1913.

Minorsky. Urmiye, **Islam Ansiklopedisi**, Cilt 13, Istanbul, 1986.

Minorsky. V., **Iranica, Twenty Articles**, Tehran, 1964.

Nyberg, H. S., **A Manual Of Pahlavi**, II, Wiesbaden, 1974.

Sprengling, Martin, **Third Century Iran: Sapor and Kartir**, Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 1953.

Wijengren, Geo., **Iranische Geisteswelt Von den Anfangen bis cam Islam**, holle verlay, balen-baden, 1961.

Widengren, Geo., **Mani and Manichaeism**, London, 1965.

بخش دوم

زبان و ادبیات فارسی دوره کلاسیک

انگاره‌های عشق در خسرو و شیرین

سعید قشقایی*

مقدمه

در ادبیات فارسی منظومه‌های عاشقانه متعددی سروده شده است که هریک از آنها زیبایی‌هایی دارد که خوانندگان را به خود جذب می‌کند و هریک از سرایندگان تلاش نموده‌اند از تمام ظرفیت احساسات خود در هرچه زیباتر سرودن این داستانها بهره‌گیرند. منظومه‌هایی مثل وامق و عذرا از عنصری، بیژن و میژه از فردوسی، درقه و گلشاه از عیوقی، ویس و رامین از فخرالدین اسعد گرگانی، خسرو و شیرین و لیلی و مجنون از نظامی. اما در مطالعه‌ای کلی به این نکته می‌توان دست یافت که حلاوت و شیرینی موجود در منظومه خسرو و شیرین نظامی را در منظومه‌های دیگر نمی‌توان دید. در مقایسه منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نیز، می‌توان گفت منظومه خسرو و شیرین زیباتر و روان‌تر است و جذابیت بیشتری برای خواننده دارد. اوج و فرود و گره‌افکنی و گره‌گشایی‌های داستان خسرو و شیرین همواره خواننده را به دنبال خود می‌کشد و خواندن منظومه را برای وی لذت‌بخش می‌سازد.

وزآن شیرین‌تر الحق داستان نیست

حدیث خسرو و شیرین نهان نیست

نظامی

خسرو و شیرین، دومین منظومهٔ خمسۀ نظامی است که در سال ۵۷۶ ه. ق سروده شده و حدود ۶۵۰۰ بیت در بحر هزج بر وزن مفاعیلین مفاعیلین فعولن است. فخرالدین اسعد گرگانی منظومهٔ ویس و رامین را نیز در این بحر سروده است. منظومهٔ خسرو و شیرین طبق روایت نظامی شرح عشق خسرو پرویز، فرزند هرمز، بیست و

*. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز.

سومین پادشاه ساسانی به شیرین، شاهزاده ارمنی است.

۱. خسرو

خسرو که پس از نذر و نیازها و قربانی‌ها متولد می‌شود؛ همواره مورد توجه پادشاه و اطرافیان اوست. نظامی خیلی سریع از دوران کودکی خسرو عبور می‌کند و به شرح نوجوانی او می‌پردازد. خسرو نوجوانی است هوسباز با اینکه:

هنوزش گرد گل نارسته شمشاد	ز سوسن سرو او چون سوسن آزاد
هنوزش آفتاب از ابر پاک است	ز ابر و آفتاب او را چه باکست
هنوز ریش بر چهره‌اش نرویده که با دوستان و یاران بساط عیش می‌گسترد.	
نشست آن شب بنوشانوش یاران	صبوحی کرد با شب‌زنده‌داران
سماع ارغنون‌ی گوش می‌کرد	شراب ارغوانی نوش می‌کرد
صراحی را ز می پرخنده می‌داشت	به می جان و جهان را زنده می‌داشت

همچنین حرم‌سرای دارد که زنان زیبایی در آن به‌سر می‌برند.

ملک را هست مشگویی چو فرخار در آن مشگو کنیزانند بسیار
 هنگامی که دوست او، شاپور راجع به شاهزاده ارمنستان، شیرین، سخن به میان می‌آورد و به توصیف زیبایی‌های او می‌پردازد، خسرو عزم می‌کند که شیرین را نیز در زمره زنان حرم‌سرای خود داشته باشد، همچون کلکسیونری که می‌خواهد صاحب زیباترین و گرانبهارترین گوه‌رها گردد. بنابراین شاپور را مأمور به‌دست آوردن شیرین می‌کند.

تو را باید شدن چون بت‌پرستان	به‌دست آوردن آن بت را به‌دستان
اگر چون موم نقشی می‌پذیرد	بر او زن مهر ما تا نقش گیرد
و آه‌ن دل بود، منشین و برگرد	خبر ده تا نکوبم آه‌ن سرد

خسرو در اولین برخورد خود با شیرین، در ارمنستان، هنگامی که شیرین از قصر شیرین به وطن خود بازمی‌گردد، اندیشه کامجویی از شیرین را دارد. اما مهین بانو این نکته را درمی‌یابد و شیرین را نصیحت می‌کند و او را از این فریب برحذر می‌دارد.

مهین بانو که پاکی در گهر داشت	ز حال خسرو و شیرین خبر داشت
در اندیشید از آن دو یار دلکش	که چون سازد به هم خاشاک و آتش
به شیرین گفت کای فرزانه فرزند	نه بر من بر همه خوبان خداوند
تو گنجی سر به مهری نابسوده	بد و نیک جهان ناآزموده
جهان نیرنگ‌ها داند نمودن	به دزدیدن و یا قوت سودن
چنانم در دل آید کاین جهانگیر	به پیوند تو دارد رأی و تدبیر
گراین صاحب جهان دلدادۀ تست	شکاری بس شگرف افتادۀ تست
ولیکن گرچه بینی ناشکیش	نه بینم گوش داری بر فریش
نباید کز سر شیرین زبانی	خورد حلوای شیرین رایگانی

فروماند تو را آلوده خویش هوای دیگری گیرد فراپیش

شنیدم ده‌هزارش خوبرویند همه شکرلب و زنجیرمویند
دلش چون زان همه گلها بخندد چه گویی در گلی چون مهر بندد
بلی گر دست برگوهر نیابد سر از گوهر خریدن برنتابد
وگر در عشق بر تو دست یابد تورا هم غافل و هم مست یابد
چو ویس از نیکنامی دورگردد به زشتی در جهان مشهور گردد
خسرو می‌خواهد نشان دهد در عشق شیرین، عاشقی راسخ است؛ اما همواره در فکر
کامجویی و لذت‌طلبی است.

شبی از جمله شبهای بهاری سعادت رخ نمود و بخت یاری
شده شب روشن از مهتاب چون روز قدح برداشته ماه شبافروز
در آن مهتاب روشن‌تر ز خورشید شده باده روان در سایه بید

چو دوری چند رفت از جام نوشین گران شد هر سری از خواب دوشین
حریفان از نشستن مست گشتند به رفتن با ملک همدست گشتند

شه از راه شکیبایی گذر کرد شکار آرزو را تنگ‌تر کرد
سر زلف گره‌گیر دلارام به‌دست آورد و رست از دست ایام
لبش بوسید و گفت ای من غلامت بده دانه که مرغ آمد به دامت

من و تو جز من و تو کیست اینجا حذرکردن نگویی چیست اینجا
به ترک لؤلؤ تر چون توان گفت که لؤلؤ را به تری به توان سفت

مزن چندین گره بر زلف و خالت زکاتی ده قضاگردان مالت
و چون جواب منفی از شیرین می‌شنود، به قهر، سرزمین ارمنستان را به سوی روم ترک
می‌کند. پس از اینکه پادشاه روم برای فرونشاندن بهرام چوبین به خسرو قول یاری می‌دهد،
خسرو عهد و پیمان خود را با شیرین فراموش، و با مریم، دختر قیصر روم، ازدواج می‌کند.
چو قیصر دید کامد بر درش بخت بدو تسلیم کرد آن تاج با تخت
چنان در کیش عیسی شد بدو شاد که دخت خویش مریم را بدو داد
پس از شکست دادن بهرام چوبین و ایجاد امنیت و آرامش در کشور، درحالی که همواره
آرزوی وصال شیرین را در سر دارد، مترصد آن است تا مریم را راضی نماید که شیرین را به مدائن
آورد، اما مریم با این امر مخالف است. با این حال شاپور را پنهانی به طلب شیرین می‌فرستد.
شفاعت کرد روزی شه به شاپور که تاکی باشم از دلدار خود دور

بیار آن ماه را یک شب درین برج که پنهان دارمش چون لعل در درج

که ترسم مریم از بس ناشکیبی چو عیسی برکشد خود را صلیبی
همان بهتر که با آن ماه دلدار نهفته دوستی ورزم پری وار
اما شیرین به تمام ماجراهای گذشته اشاره می‌کند و می‌گوید:
منم کز یاد او پیوسته شادم که او در سالها نارد به یادم

که گر شه گوید او را دوست دارم بگو کین عشوه ناید در شمارم

وگر گوید به شیرین کی رسم باز بگو با روزه مریم همی ساز
پس از مرگ مریم، فرصتی فراهم می‌آید تا عهد قدیم را با یار دیرینه خود احیاء کند. بنابراین دوباره اظهار عشق و دوستی را نسبت به شیرین ابراز می‌دارد؛ اما در همین هنگام در مجلس بزمی توصیف شکر اصفهانی را می‌شنود و عزم سپاهان می‌کند تا از وجود شکر نیز بهره‌مند گردد.

چو خسرو بر سر کوی شکر شد سپاهان قصر شیرینی دگر شد
حلاوت‌های عیش آن عصر می‌داشت که شکر کوی و شیرین قصر می‌داشت

برون آمد شکر با جام جلاب دهانی پرشکر چشمی پر از خواب
شکرنامی که شکر ریزد او بود نباتی کز سپاهان خیزد او بود

نشست و باده پیش آورد حالی بتی یارب چنان و خانه خالی

نشسته شاه عالم مهترانه شکر برداشته چون مه ترانه
پیایی رطل‌ها پرتاب می‌کرد ملک را شهر بند خواب می‌کرد
در یک بررسی اجمالی در زندگی خسرو می‌بینیم که چون هرمز، پدر خسرو، صاحب کودکی نمی‌شد؛ با قربانی و نذر و نیاز، خداوند به او کودکی عطا کرد.

به چندین نذر و قربانش خداوند نرینه داد فرزندی، چه فرزندا!

خسرو در ابتدای کودکی همواره مورد توجه اطرافیان بود.

گرفته در حریرش دایه چون مشک چو مروارید تر در پنبه خشک!

چو میل شکرش در شیر دیدند به شیر و شکرش می‌پروریدند
به بزم شاهش آوردند پیوست بسان دسته گل دست بر دست
چو کار از مهد با میدان فتادش جهان از دوستی در جان نهادش

این مسئله باعث شد که خسرو طبق تحلیل روان‌کاوانه فروید، دچار اختلال شخصیت نارسیسیم، خودشیفتگی، گردد که برای همیشه با او همراه بود و رفتار او را چه در مسائل عمومی مثل مملکت‌داری و چه در مسائل فردی مثل عاشقی تحت تأثیر قرار دهد.

دکتر محمد مجد در کتاب انسان در مسیر زندگی راجع به این اختلال می‌گوید: «خودشیفتگی، عاشق خود بودن است. رفتار و احساس بهنجار و طبیعی این است که خود را دوست بداریم، پس عاشق خود بودن از هنجار و طبیعت آدمی به دور است و لذا یک بیماری شناخته می‌شود. نارسیسیم^۱ که امروزه در زبان فارسی آن را با «خودشیفتگی» می‌شناسیم، اصطلاحی است که اولین بار فروید آن را ساخت و به کار برد. این اصطلاح نگاهی به افسانه دیرین گل نرگس دارد... سر رشته نقص افراد خودشیفته به دوره تولد تا پنج ماهگی بازمی‌گردد. بدین معنا که آنها در آن ویژگی تنها خود را دیدن و عاشق خود بودن متوقف شده‌اند. بچه‌ها در این سن احساس می‌کنند که تنها و تنها آنها حضور دارند و پس... نزدیک دوسالگی باید خودشیفتگی کودک را کاست.»^۲ اما خسرو همواره در مرکز توجه خاندان پادشاهی و بزرگان دربار است. این توجه باعث تقویت خودشیفتگی در خسرو می‌شود. به طوری که در پنج‌سالگی در شگفتیهای عالم سیر می‌کرد و در زیبایی این احساس را داشت که یوسف مصر است و در هر فن و دانش به نهایت کمال رسیده است.

چنان مشهور شد در خو برویی که مطلق یوسف مصرست گویی
براین گفتار بریگذشت یک چند که شد در هر هنر خسرو هنرمند

برخی از نشانه‌های این اختلال شخصیت عبارت است از:

۱. «تمام خودشیفتگان توجهی فزون‌مایه به جسم خویش دارند. بسیار عجیب است که بیش از آنکه روی روان خود متمرکز باشند، به تن خود می‌پردازند.»^۳

چنان‌که در داستان خسرو و شیرین می‌بینیم خسرو همواره سعی در عیش و نوش و خوشگذرانی دارد و همیشه به دنبال کامجویی از زیبارویان است و هیچ‌گاه از لذت‌طلبی رویگردان نیست و نمونه‌های آن را در موارد زیر می‌توان مشاهده کرد:

عشرت خسرو در مرغزار و سیاست هرمز، مشکو و حرمرای خسرو که زنان زیباروی بسیاری در آنجا حضور دارند، خوشگذرانی خسرو در ارمنستان، طلب کامجویی‌های خسرو از شیرین، رفتن به اصفهان برای دیدن شکر اصفهانی.

۲. «خودشیفتگان با عزیزترین نزدیکانشان در کمترین مدت ممکن و به علت بی‌ارزش‌ترین و ناچیزترین مسائل قهر می‌کنند. با مردم قهرکردن علامت این خواست ذهنی ماست که ما مردم را در جایگاه خودشان نپذیرفته‌ایم، می‌خواهیم آنها، آن‌گونه باشند که ما دوست داریم.»^۴
خسرو هنگامی که از شیرین طلب وصال می‌کند و شیرین از پذیرش سرباز می‌زند، او قهر کرده و به سوی روم حرکت می‌کند.

ملک را گرم کرد آن آتش تیز چنانک از خشم شد بر پشت شب‌دیز
به تندی گفت: «من رفتم، شب خوش گرم دریا به پیش آید و آتش

نخستم باده دادی مست کردی به مستی در مرا پابست کردی
چو گشتم مست می‌گویی که برخیز به بدخواهان هشیار اندر آویز

بر آن عزم که ره در پیش گیرم شوم دنبال کار خویش گیرم

پس آن‌که پای در گیلی بیفشرد ز راه گیلکان لشکر به در برد
دل از شیرین غبار انگیز کرده به عزم روم رفتن تیز کرده
۳. «خودشیفتگان فاقد حس همدلی هستند، یعنی تمایلی به درک یا شناخت احساسات و نیازهای دیگران ندارند.»^۵ «از این‌رو هیچ‌کس را داخل مجموعه آدمیان نمی‌دانند. برای کسی پیشیزی هم ارزش قائل نیستند.»^۶

در سراسر داستان خسرو و شیرین، خسرو به احساسات و نیازهای شیرین و همچنین خوشنامی و آبروی شیرین بهایی نمی‌دهد و فقط در فکر ارضای لذت‌های خود است. از سویی دیگر حتی در امور حکمرانی و فرمانروایی، زمانی که احساس می‌کند رعیت از او برگشته، بی‌آنکه امور کشور را سامان بخشد به راحتی حکومت را رها، و پایتخت را به سوی ارمنستان ترک می‌کند و سلامت خود را بر سرنوشت مملکت ترجیح می‌دهد.

شهنشه بخت را سرگشته می‌دید رعیت را ز خود برگشته می‌دید

چنین تا خصم لشکر در سر آورد رعیت دست استیلا بر آورد
ز بی‌پشتی چو عاجز گشت پرویز ز روی تخت شد بر پشت شب‌دیز
در آن غوغا که تاج او را گره بود سری برد از میان کز تاج به بود
۴. «ویژگی مهم خودشیفتگان حسادت است، هرگز نمی‌خواهند کسی را مثل خود ببینند. برخی از آنها از اینکه نظیری داشته باشند، بسیار هراسناک‌اند.»^۷
هنگامی که خسرو از عشق فرهاد به شیرین مطلع می‌شود:

به دیگر نوع غیرت برد بر یار که صاحب غیرتش افزود در کار
در آن اندیشه عاجز گشت رایش به حکم آنکه در گل بود پایش
چو بر تن چیره گردد دردمندی فرود آید سهی سرو از بلندی
نشاید کرد خود را چاره کار که بیمار است رای مرد بیمار

ز نزدیکان خود با محرمی چند نشست و زد درین معنی دمی چند
که با این مرد سودایی چه سازیم؟ بدین مهره چگونه حقه بازیم؟
گرش مانم بدو کارم تباه است وگر خونسش بریزم بی‌گناه است
سرانجام خسرو با طرح توطئه‌ای این عاشق دلباخته را از سر راه خود برمی‌دارد.

در یک جمع‌بندی کلی از شخصیت خسرو می‌توان گفت وی به واسطهٔ اختلال شخصیت خودشیفتگی، فردی شهوتران، کامجو و لذت‌طلب است که همه چیز را در جهت ارضای نیازهای خود سوق می‌دهد و فقط به من وجود خودش بها می‌دهد. بنابراین نمی‌توان او را در زمرهٔ عاشقان صادق قرار داد و عشق او به شیرین هوسی بیش نیست.

مراد خسرو از شیرین کناری بود و آغوشی محبت‌کار فرهادست و کوه بیستون سفتن

سعدی

۲. شیرین و مهین‌بانو

شیرین، شاهزادهٔ ارمنی که طبق روایت نظامی از داشتن پدر و مادر محروم است و تربیت او را عمه‌اش، مهین‌بانو، پادشاه ارمنستان، برعهده دارد و تحت توجهات خود او را تربیت می‌کند. شیرین، ولیعهد ارمنستان، زیبایی تمام داشت.

لبش شیرین و نامش نیز شیرین	رخش نسرين و بويش نیز نسرين
ولیعهد مهین بانوش دانند	شکرلفظان لبش را نوش خوانند
همه در خدمتش فرمان‌پذیرند	پرویان کزان کشور امیرند

شیرین هفتاد دختر در خدمت دارد که علاوه بر همدمی و دوستی با او در مجالس بحث باهم به بازی و باده‌پیمایی می‌پردازند و در رزم نیز محافظان شیرین‌اند و هرکدام دلاوری رزمجو و دلیرند.

بود در خدمتش هفتاد دختر	ز مهترزادگان ماه‌پیکر
به زیبایی دلاویز جهانی	به خوبی هریکی آرام جانی
چو مه منزل به منزل می‌خرامند	همه آراسته با رود و جامند
به گیتی جز طرب کاری ندارند	به خوبی در جهان یاری ندارند
کنند از شیر چنگ، از پیل دندان	چو باشد وقت زور آن زورمندان
به ناوک چشم‌کوکب را بدوزند	به حمله جان عالم را بسوزند
تا جایی که حتی درشکار چهره می‌گردانند و همچون غلامان او را همراهی می‌کنند.	
بتان چین به خدمت سرنهادند	بسان سرو برپای ایستادند
چو شیرین دید روی مهربانان	به چربی‌گفت با شیرین‌زبانان
که بسم‌الله به صحرا می‌خرامم	مگر بسمل شود مرغی به دامم
بتان را سر سرانج بازکردند	دگرگون خدمتش را ساز کردند
قبا بستند بکران قصب‌پوش	به کردار کله داران چون نوش
به صید آیند بر رسم غلامان	که رسمی بود کان صحرا خرامان

گویی که در ارمنستان هیچ مردی وجود ندارد که در رزم یا شکار همراه شیرین باشد. در روایت نظامی در ارمنستان فقط به چند کشیش پیر برمی‌خوریم که آن هم در دیری سالخورده به سر می‌برند.

کشیشانی بدو در سالخورده

ز خارا بود دیری سال کرده

شیرین پس از آنکه تصویری را که شاپور از چهره خسرو کشیده است می‌بیند، به آن صورت دل می‌بازد و به دنبال یافتن خسرو با راهنماییهای شاپور، ترک خانمان کرده و به سوی مدائن حرکت می‌کند. این گستاخی شیرین بیش از اینکه با انگیزه عاشقی باشد، عصیانی است علیه محیط یکنواختی که در آن تربیت شده و زندگی می‌کند.

چو مرکب گرم کرد از پیش یاران	برون افتاد از آن هم تک‌سواران
گمان بردند که اسبش سرکشید است	ندانستند کو سر درکشید است
بسی چون سایه دنبالش دویدند	ز سایه در گذر گردش ندیدند
به جستن تا به شب دمساز گشتند	به نومیدی هم آخر بازگشتند

این سرکشی شیرین را اگر بخواهیم از دید روان‌کاوی مورد تحسین قرار دهیم، می‌توان گفت این سرکشی حاصل سرکوبی غرایز درونی شیرین است. فروید، پایه‌گذار روان‌کاوی معتقد است: «وازدگی کامها، انرژی هنگفتی را در ناخودآگاهی، متراکم و محبوس می‌کند و نظم و آرامش روانی را برهم می‌زند. گامهایی که به شدت وازده و پس رانده می‌شوند، در ناخودآگاهی گرد می‌آیند و دسته‌دسته فشرده و فرو بسته می‌شوند و درون را جریحه‌دار می‌کنند.» این گامها همواره در جست‌وجوی راه فراری هستند؛ گاه در ناخودآگاهی، گاه در نیمه‌آگاهی و سرانجام در عرصه خودآگاهی خودنمایی می‌کنند، ولی خودآگاهی بنا به مقتضیات عالم خارج و برخی قیود و حدود، بدانها رخصت پیشروی نمی‌دهد و درمقابل آنها شدیداً مقاومت می‌کند.^۸

همچنین کارل گوستاو یونگ می‌گوید: «سرکوبی، نحوه‌ای نیمه‌آگاه و نیمه‌ارادی در راستای رها کردن چیزها در بی‌تصمیمی یا تلاشی به وسیله تحقیر برای پوشاندن قدرتی در راستای نیل به چیزی دست‌نیافتنی، یا نفی دیدن است که سبب می‌شود فرد از امیال خودش آگاه نشود.»^۹

شیرین به واسطه تربیت خاص مهین‌بانو و تأثیر محیطش، نقابی^{۱۰} (به قول یونگ پرسونا) از خوبی‌ها بر چهره دارد و خود را آن‌چنان که مهین‌بانو و دیگران می‌خواهند نشان می‌دهد. اما سرانجام به واسطه سرکوبی غرایز درونی و بروز آنها نقاب را از چهره برمی‌دارد و خود حقیقی وجودش را آشکار می‌سازد و راه مداین را پیش می‌گیرد. «انسان به عنوان موجودی آغازین، دارای طبیعتی حیوانی است که تا وقتی دارای بدن حیوان است به بقا ادامه می‌دهد و از سوی دیگر با والاترین شکل‌های شعور پیوند دارد. در این راستا، زندگی شهوانی یا کامجویانه شکوفا نمی‌شود؛ مگر شعور و غریزه، خود را در هماهنگی خوشبخت بیابند، و اگر یکی از این دو جنبه دچار کمبود شود، لطمه از پیش خود را نمایان خواهد کرد. دست‌کم نوع یکسوگرایی نامناسب که به آسانی به گونه‌ای بیماری منتهی خواهد شد. حیوانیت بیش از حد انسان متمدن را زشت می‌کند و فرهنگ بیش از اندازه، حیوانات بیمار می‌آفریند.»^{۱۱}

مهین‌بانو به این دلایل که مردی در کنار خود چه در نقش برادر، پدر یا شوهر ندارد و همچنین عهده‌دار فرمانروایی بر سرزمین ارمنستان است که شغل مردانه تلقی می‌شود،

زنی فرمانده است از نسل شاهان	شده جوش سپاهش تا سپاهان
همه اقلیم از اژان تا به ارمن	مقرر گشته بر فرمان آن زن

ندارد شوی و دارد کامرانی
 به شادی می‌گذارد زندگانی
 ز مردان بیشتر دارد سترگی
 مهین بانوش خواندند، از بزرگی

با توجه به خصوصیات فوق، چون مهین بانو تنها خویشاوند و مربی و تربیت‌کننده شیرین است، در نتیجه خصوصیات خود را به شیرین انتقال، و شیرین نیز رفتار مردانه مشابهی را از خود بروز می‌دهد؛ با رفتاری چون سوارکاری، شکار و گریختن از ارمنستان. نظامی نیز به این خصوصیات مردانه اشاره دارد و می‌گوید:

جهان را می‌نوشت از بهر پرویز
 همی شد ده به ده سامان به سامان
 به کوه و دشت می‌شد راه و بیراه
 مزاج نازکش سختی گرفته
 که در راهی زنی شد جادوی ساز
 کزین کوه آمد و زان بیشه‌ای رست
 ز سختی شد به کوه و بیشه مانند

وزان سوی دگر شیرین به شب‌دیز
 قبا در بسته بر شکل غلامان
 نبود ایمن ز دشمن گاه و بیگاه
 رخس سیمای کم‌رختی گرفته
 نپوشد بر تو آن افسانه را راز
 فکند آن آینه وان شانه را چست
 زنی کو شانه و آینه بفکند

در یک بررسی اجمالی می‌توان گفت که شیرین هم به تعبیری عاشق نیست. اگر به تصویر خسرو دل می‌بازد و دمدمه‌های شاپور بر وی اثر می‌کند، به این انگیزه است که می‌خواهد جنس مخالف را، که مهین بانو همواره او را از ارتباط با آن محفوظ می‌داشته، بشناسد و این ابهام را در اندیشه خود برطرف، و تجربه‌های تازه کسب کند، تجربه‌هایی که لازمه زندگی هر دختر همسن و سال اوست.

در یک تحلیل روان‌شناختی می‌توان گفت: «در داستان‌هایی نظیر دلبستگی و شیفتگی دختر به هر شخصیت برتر مذکری که بتواند در ذهن او جانشین پدر شود، نمونه‌ای از «عقد الکتر»^{۱۳} در ذهن متبادر می‌شود. گفتنی است که مسئله جانشینی یا جایگزینی، یکی از نکته‌های مهم در تحلیل‌های روان‌شناختی است».^{۱۴}

اما شیرین همواره از سبکسری، مسئولیت‌ناپذیری و بی‌خردی خسرو رنج می‌برد. در سیر طولی داستان تنها ملاقات فرهاد است که گرمی عشق را در دل شیرین پدید می‌آورد؛ ولی فاصله طبقاتی که بین شیرین شاهزاده و فرهاد کوهکن وجود دارد، هیچ‌گاه نمی‌گذارد این عشق فرجامی نیک داشته باشد.

۳. فرهاد

در منظومه خسرو و شیرین، تنها عاشق صادقی که عاشقانه عشق می‌بازد، فرهاد است؛ و نظامی زیباترین حالات عاشقانه را در توصیف عشق او سروده است.

به جای سرمه در چشمش کشیدی
 گر از درگاه او گردی دمیدی
 ببوسیدی و برخواندی ثنایی
 وگر در راه او دیدی گیایی
 زدی بر یاد او صد بوسه بر خاک
 چو بردی نام آن معشوق چالاک

به جای جامه جان را پاره کردی
نظامی در توصیف عشق فرهاد، آن قدر مبالغه می‌کند که گویی در منظومه لیلی و مجنون،
حالات مجنون چون رویگردانی از خلق و انس یافتن با وحوش صحرا را از این بخش داستان
خسرو و شیرین گرفته و بازسازی نموده است.

چو وحشی توسن از هرسو شتابان	گرفته انس، با وحش بیابان
ز معروفان این دام زبون‌گیر	بروگرد آمده یک دشت نخجیر
یکی بالین گهش زفتی، یکی جای	یکی دامنش بوسیدی، یکی پای
گهی با آهوان خلوت گزیدی	گهی در موکب گوران دویدی
گهی اشک گوزنان دانه کردی	گهی دنبال شیران شانه کردی
به روزش آهوان دمساز بودند	گوزانش به شب همراز بودند

در این بخش داستان، نگاه نظامی به عشق فرهاد از عرفان مایه گرفته و عاری از هرگونه حال
و هوای نفسانی است. بدین‌گونه عشق فرهاد به شیرین نقطه مقابل عشق خسرو به شیرین است.
خسرو از همه فرصتها بهره می‌جوید تا به کامجویی پردازد، درحالی که عشق فرهاد معنویتی
دارد که در آن خواهشهای نفسانی را مجالی نیست. چنانچه در مناظره خسرو با فرهاد آمده است:

بگفت: «از دار ملک آشنایی»	نخستین بار گفتش «کز کجایی؟»
بگفت: «انده خرنده و جان فروشند»	بگفت: «آنجا به صنعت درچه کوشند؟»
بگفت: «از عشق‌بازان این عجب نیست»	بگفتا: «جان فروشی در ادب نیست»
بگفت: «از دل تو می‌گویی، من از جان»	بگفت: «از دل شدی عاشق بدین‌سان؟»
بگفت: «آن‌که که باشم خفته در خاک»	بگفتا: «دل ز مهرش کی کنی پاک؟»
بگفت: «اندازم این سر زیر پایش»	بگفتا: «گر خرامی در سرایش؟»
بگفت: «ار من نباشم نیز شاید»	بگفتا: «هیچ هم‌خوابیت باید؟»
بگفت: «آن کس نداند جز خیالش»	بگفتا: «چونی از عشق جمالش؟»
بگفت: «آفاق را سوزم به آهی»	بگفت: «ار من کنم در وی نگاهی؟»

باتوجه به مطالب فوق، می‌توان گفت فرهاد تنها عاشق این منظومه است و سرانجام جان در
ره عشق می‌نهد و در وجود معشوق فانی می‌گردد.
که فرهاد از غم شیرین چنان شد
که در عالم حدیش داستان شد

پی‌نوشت‌ها

۱. نارسیس، جوان زیبایی بود که عشق را حقیر و ناچیز می‌شمرد... وی پسر خدای Cephise و الهه‌ای به نام Liriope می‌باشد. در موقع تولد او، پدر و مادرش آینده وی را از تیرزیاس جویا شدند و او جواب داد که «کودک عمر زیادی خواهد کرد. اگر به خود نگاه نکند.» چون نارسیس به سن رشد رسید مورد علاقه جمع زیادی از دختران و الهه‌ها قرار گرفت منتهی وی به این مطالب توجهی نشان نمی‌داد... دخترانی که مورد تحقیر نارسیس قرار گرفته بودند تنبیه او را از خدایان خواستند. Nemesis صدای آنها را شنید و مقدمات را طوری فراهم ساخت که یک روز بسیار گرم، نارسیس پس از انجام شکار، مجبور شد برای رفع عطش از چشمه‌ای استفاده کند. در آنجا وی عکس صورت خود را دید و خود عاشق خود شد... [بنابراین] روی تصویر خود چندان خم شد، که پس از اندک زمانی جان سپرد... در مکانی که وی جان داد، گلی روید آن را نارسیس (گل نرگس)، نام نهادند. (کریمان، پیر، فرهنگ اساطیر یونان و روم، ج ۲، ص ۶۰۶).

۲. مجد، محمد، انسان در مسیر زندگی، چاپ دوم، ص ۱۱۹.

۳. همان، ص ۱۲۹.

۴. همان، ص ۱۳۰.

۵. کاپلان، سادوک، راهنمای روان‌پزشکی بالینی، ترجمه دکتر مرسله سمیعی و دکتر حسن

رفیعی، ص ۲۸۳.

۶. مجد، محمد، پیشین، ص ۱۳۰.

۷. همان.

۸. امامی، نصرالله، مبانی و روش‌های نقد ادبی، ص ۱۳۷.

۹. یونگ، کارل گوستاو، روح و زندگی، ترجمه دکتر لطیف صدقیانی، ص ۲۸۵.

۱۰. نقاب یا برسونا: در اصل به صورتکی گفته می‌شود که بازیگران به چهره می‌زدند تا چهره یا نقشی متفاوت را به تماشاگران نشان دهند. یونگ این واژه را با همین معنا به کار برده است. «برسونا» صورتکی است که بر چهره می‌گذاریم (یا در پس آن پنهان می‌شویم) تا خود را چیزی جز آنچه هستیم بنماییم. و این، مانند نقش بازی کردن، اتخاذ رفتارها و گرایش‌های خاصی است که پاسخگوی نیازهای متفاوت یا افراد مختلف باشد: (شولتز، دوآن، روان‌شناسی کمال، ص ۱۳۲).

۱۱. همان، ص ۱۳۰.

۱۲. یونگ معتقد است که دو سنخ کهن که به هم وابسته‌اند، همزاد یا آنیما و آنیموس است. همه ما خصایص زیست‌شناسی و روانی جنس مخالف را نیز داریم. از لحاظ زیست‌شناسی، هر جنس دارای ترشحات هورمونی جنس دیگر نیز هست و از لحاظ روانی، شخص ممکن است به

شیوه مردانه یا زنانه رفتار کند. به تعبیر دیگر، شخصیت زن حاوی عناصر مردانه (آنیموس سنخ کهن) و شخصیت مرد حاوی عناصر زنانه (آنیمای سنخ کهن) است. این سنخ‌های کهن از تجربه‌های نسل‌های پیشمار مردان و زنانی که با هم زیستند، و در این فرآیند که هر جنس ویژگی‌های جنس مخالف را به خود گرفت، تکامل یافته‌اند. از راه این سنت‌های کهن است که تا اندازه‌ای می‌توانیم افراد جنس مخالف را بفهمیم یا می‌توانیم صفات معینی از آنان را دوست بداریم که ما را در زیستن و انطباق با افراد جنس مخالف یاری می‌کند.

اهمیت سنت‌های کهن (آنیما و آنیموس) برای سلامت روان در آن است که هر دو باید بیان شوند. یعنی مرد باید ویژگی‌های زنانه خود (نظیر ملایمت) و زن خصایص مردانه خود (چون پرخاشگری) را همراه با خصوصیات جنس خود بروز دهد. تا شخص هر دو وجه خود را بیان نکند نمی‌تواند به شخصیت سالم دست یابد. چنانچه به چنین بیانی نرسیم، ویژگی‌های اساسی جنس دیگر خفته و تکامل نیافته می‌ماند و بدین ترتیب، بخشی از شخصیت، منع شده، یک بعدی و نهفته می‌ماند. به نظر یونگ، تنها خصیصه‌ای که سلامت روان را تحلیل می‌برد عقیم‌گذاشتن رشد، پرورش و بیان کامل همه جنبه‌های شخصیت انسان است. همه جنبه‌ها باید هماهنگ تکامل یابند، و رشد هیچ جنبه‌ای به بهای بازایستادن سایر جنبه‌ها تمام نشود. (دوآن شولتن، روان‌شناسی کمال، ص ۱۳۳).

۱۳. عقده الکتر (Electra Complex) تعبیری برای بیان عشق و محبت شدید دختر نسبت به پدر، همراه با نفرت و حسادت شدید در قبال مادر است. از آنجا که این دلبستگی به سبب عرف و قیود اجتماعی مجال و شهادت عرضه شدن نمی‌یابد، به ناچار دو عاطفه متضاد یعنی عشق به پدر و نفرت از مادر یکدیگر را به شدت سرکوب می‌کنند و به سبب آن عقده الکتر پدید می‌آید. و نیز ر.ک. امامی، پیشین، ص ۱۳۹.

۱۴. امامی، نصرالله، پیشین، ص ۱۴۰.

منابع

- امامی، نصرالله، مبانی و روش‌های نقد ادبی، چاپ دوم، جامی، تهران، ۱۳۷۸.
- بلوم، جرالده، اس، نظریه‌های روان‌کاوی شخصیت، ترجمه هوشنگ حق‌نویس، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- ساراسون، ایرون جی و باربارا، آر، روان‌شناسی مرضی، مترجمان: دکتر بهمن نجاریان و دیگران، چاپ چهارم، رشد، تهران، ۱۳۸۱.
- شولتس، دوآن، روان‌شناسی کمال، ترجمه گیتی خوشدل، چاپ ششم، البرز، تهران، ۱۳۷۵.
- غلامرضایی، محمد، داستان‌های غنایی منظوم از آغاز شعر فارسی دری تا ابتدای قرن هشتم، چاپ اول، فراه، تهران، ۱۳۷۰.
- کاپلان، سادوک، راهنمای روان‌پزشکی بالینی، ترجمه دکتر مرسته سمیعی و دکتر حسن رفیعی، چاپ اول، تیمورزاده، تهران، ۱۳۷۹.
- کرین، ویلیام سی، پیشگامان روان‌شناسی رشد، ترجمه دکتر فرید فدایی، چاپ اول، اطلاعات، تهران، ۱۳۶۷.
- گریمال، پیر، فرهنگ اساطیر یونان و رم، ترجمه دکتر احمد بهمنش، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۲۵۳۶.
- مجد، محمد، انسان در مسیر زندگی، چاپ دوم، دفتر تحقیقات و انتشارات، تهران، ۱۳۷۸.
- نظامی، کلیات نظامی گنجوی، به تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، نگاه و معلم، تهران، ۱۳۷۶.
- یونگ، کارل گوستاو، روح و زندگی، ترجمه دکتر لطیف صدقیانی، چاپ اول، جامی، تهران، ۱۳۷۹.

بازگفتی از مزدک به روایت شاهنامه فردوسی

ذوالفقار رهنمای خرمی*

مقدمه

رویکرد انسان‌شناسی جدید به علوم اجتماعی، آن را برتر از دیگر علوم، در علوم انسانی نشان داده است. از دهه پنجاه به بعد در ایران، علوم اجتماعی با به‌کارگیری نقد قدرت، طرح اقتصاد سیاسی، نقد و بررسی مقوله‌های فلسفی و اجتماعی درباره انسان و جامعه، جای ادبیات سیاسی دوره مشروطیت را گرفت. هرچند ادبیات، در کنش و واکنش‌های اجتماعی، جایگاه همیشگی خود را دارد؛ مهم این است که ادبیات از چه زاویه‌ای نقد و بررسی می‌شود.

دست کم چند نما از نماهای شاهنامه فردوسی در نقد و بررسی جدید، بیش از دیگر رخدادهای شاهنامه، به نثر درآمده و یا بازسازی شده است.^۱

اگر آشکارتر بگوییم، چهره‌ای که از مزدک در نقد ادبی معاصر ایران باقی مانده با رویکرد به اندیشه‌های سوسیالیستی و کمونیستی قرن ۱۹ و نیمه اول قرن ۲۰ سنجیده شده است.

سخن ما در این بازگفت، نشان‌دادن وجه تشابه دوره‌هایی است که «مزدک» به عنوان چهره‌ای انقلابی و طرفدار طبقه فرودست جامعه، بازکاوی شده است.

اگرچه نوشته‌های باقیمانده از عهد ساسانیان، مزدک را نقطه مقابل دین بهی، معرفی می‌کند؛ از سه قرن اول هجری به بعد،^۲ طرح مزدک و ورود او در آثار تاریخی و ادبی، نوعی دهن‌کجی به قدرت دین‌مدارانه اموی و عباسی است. از همه مهم‌تر، طرح اندیشه مزدکی در دوره معاصر نیز نوعی دهن‌کجی به قدرت سیاسی مشروطه سلطنتی بود که لایه‌های ظاهری دین‌مداری را هرگز رها نمی‌کرد.

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز.

هدف این مقاله، روشن کردن این واقعیت است که: جایابی کانون‌های قدرت در منابع طبیعی و انسانی، همه پلّه‌های بعدی را در مسیر حفظ ساختار سیاسی «خاندان‌سالاری» و «قوم» و «قبیله‌سالاری» و سرانجام «حزب‌سالاری» پایه‌ریزی می‌کند و قانونمندی همیشگی تاریخ بشری در عهده‌های پیشین و میانه و کنونی، نشان می‌دهد که سخنگویان، دانش‌مداران، اندیشه‌ورزان و جان‌باختگانی، مقابل چنان کنش‌های ناهمگون با سرشت بشری، چنین واکنش‌هایی تندروانه را به مردم داشته‌اند.

یادکرد از روزگار قحط‌زده عهد قباد و به تاراج رفتن انبارهای شهر مدائن به دستور مزدک، «خونی» معرفی شدن مزدک در نظر قباد و سرانجام، جان‌باختن مزدک و مزدکیان، یادکردی از غم نان خلق خدا است. طبیعی است که در یک جامعه قحط‌زده و نیازمند نان، هریک از این دو حالت می‌توانست رخ بدهد؛ مرگ و میر انسانها و سرانجام ظهور پدیده آدم‌خواری؛^۳ دوم، قیام ناداران و تهدید هستی درمداران روزگار.

وجود شمارگان فراوانی از قحط‌زدگان و بی‌بهره‌گان قاره‌های پنج‌گانه جهان و وجدان‌سوزی انسانهای محروم از کم‌ترین امکانات زندگی، در کشورهای غیربرخوردار و نگاههای هستی‌سوز کودکان و زنان و مردان و پیران بی‌پناه در پناه قدرتهای کلان سیاسی و اقتصادی عدم وقوع هریک از دو حالت دوگانه، به تعبیر بعضی از آزادگان روزگار ما، نشان می‌دهد که سرمایه‌داری سر عقل آمده و با عملکردی بسیار پیچیده، تعطیل قطعی عدالت را با ترویج دهش و بخشش به ناداران روزگار، اساس برنامه خویش قرار داده است.

۱. زمان‌شناسی روزگار مزدک

چند نشانه از نشانه‌های عهد مزدک در پی سخن زیر می‌آید:

۱. جامعه ایرانی بر دو رکن قائم بود. مالکیت و خون. بنابر نامه تنسر، حدودی بسیار محکم، نجبا و اشراف را از مردم غیر اشراف جدا می‌کرد. امتیاز آنان به لباس و مرکب و سرای و بستان و زن و خدمتکار بود، و در جای دیگر همین سند آمده است: اشراف را به لباس و مرکب و آلات تجمل از محترفه و مهنه ممتاز کردند. و زنان ایشان همچنین به جامه‌های ابریشمین و قصرهای منیف و رانین و کلاه و صید و آنچه آیین اشراف است و مردمان لشگری به آسایش و رفاهیت آمن و مطمئن به خانه‌ها به معاش بر سر زن و فرزند فارغ نشستند.^۵

۲. قوانین مملکت حافظ پاکی خون خاندان و حفظ اموال غیر منقول آنان بود. در فارسنامه، عبارتی است راجع به خاندان سلطنتی که به ظاهر از «آیین نامگ» عهد ساسانیان دریافت شده است. «عادت ملوک فرس و اکاسره آن بودی که از همه ملوک اطراف چون چین و روم و ترک و هند دختران ستندندی و پیوند ساختندی و هرگز هیچ دختر را بدیشان ندادندی. دختران را جز با کسانی که از اهل بیت ایشان بودند، مواصلت نکردندی.»

۳. نام خانواده‌های بزرگ را در دفاتر و دواوین ثبت می‌کردند. دولت حفظ آنان را عهده‌دار بود و عامه را از خریدن اموال اشراف منع می‌کرد.

۴. پادشاهان ایران، هیچ‌کاری از کارهای دیوانی را به مردم پست‌نژاد، نمی‌سپردند. فردوسی حکایت مشهوری در این مورد دارد. این حادثه مربوط به زمان لشکرکشی انوشیروان به روم است. این داستان به داستان کفشگر شهرت دارد و به توضیح نیاز ندارد.

۵. مردمان شهری به نسبت وضع خوبی داشتند. آنان هم مانند روستاییان، مالیات سرشاری می‌پرداختند؛ فقط نجبا و بزرگان و سربازان و روحانیون و دبیران و سایر اشخاصی که در خدمت شاه بودند از پرداخت مالیات سرباز می‌زدند، چون معاف بودند.^۶

۶. اصل تعدد زوجات اساس تشکیل خانواده به‌شمار می‌رفت. در عمل، عده‌ی زنانی که مرد می‌توانست داشته باشد، به نسبت استطاعت او بود. ظاهراً مردان کم‌بضاعت به‌طور کلی بیش از یک زن نداشتند. در خانه‌هایی که تعدد زوجات بود، «پادشاه زن» یا زن ممتاز بود و زن دیگر را زن خدمتکار می‌نامیدند. حقوق قانونی این دو نوع زوجة متفاوت بود. ظاهراً کنیزان زرخرید و زنان اسیر، جزو طبقه‌ی چاکرزن بودند.^۷

از گزارش فردوسی در شاهنامه دریافت می‌شود که قحطی و خشکسالی، زمینه‌ساز شکل‌گیری باورهای اصلاحی و اقتصادی مزدک و قباد بوده است. مزدک توانست رضامندی شاه را برای رویکرد به تهیدستان جامعه حاصل کند؛ غارت‌شدن انبارهای پر از گندم بزرگان، ازجمله شخص قباد، به کارگیری روش قهرآمیز به‌همراه داشته است؛ به آسانی می‌توان نتیجه گرفت، شخص قباد ابزارهای لازم را برای اجرای عدالت، در اختیار نداشته است.^۸

۲. قباد در گزارش شاهنامه

فردوسی در شاهنامه سه موضوع از دوران قدرت‌مداری قباد را گزارش کرده است؛ قباد و سوفزای،^۹ قباد و دوران هم‌اندیشی با مزدک و قباد و دوران دشمن‌ورزی با مزدک، واکاوی موضوع اول در این نوشته نمی‌گنجد؛ موضوع دوم و سوم را، پی‌جویی خواهیم کرد.

۱-۲. منش قباد در شاهنامه

برای رهیافت به منش واقعی قباد، بهتر است، اساسنامه‌ی حکومتی قباد شانزده ساله را به یاد آوریم. این نکته را یادآوری می‌کنیم که راهیابی قباد به قدرت ارثی بود؛ ولی وقتی به قدرت رسید و تاج شاهی بر سر نهاد، چنین گفت:

چیزی را از من پنهان مدارید!

چو بر تخت پیروز بنشست گفت

که از من مدارید چیزی نهفت

(شاهنامه، ج ۸، ص ۲۹، بیت ۳)

دسترسی به من مشکل نیست!

شمارا سوی من گشاده‌ست راه

به روز سپید و شبان سیاه

(همان، بیت ۴)

درویش نادان نیز مهتری را نشاید!

چو درویش نادان کند مهتری

به دیوانگی ماند این داوری
(همان، بیت ۱۵)

عیب‌شناسی معیوبان ممنوع!
چو عیب تن خویش داند کسی

ز عیب کسان برنخواند بسی
(همان، بیت ۱۶)

ناشکیبایی شایان خردورزی نیست.
ستون خرد بردباری بود

چو تندی کند تن به خواری بود
(همان، بیت ۱۷)

توانگری از خرسندی
چو خرسندگشتی به داد خدای

توانگر شدی یکدل و پاک‌رای
(همان، بیت ۱۸)

ماندگاری با بخشش
هرآن کس که بخشش کند باکسی

بمیرد تنش نام ماند بسی
(همان، بیت ۲۰)

سفارش به نیکی
همه سر به سر دست نیکی برید

جهان جهان را به بد مسپرد
(همان، بیت ۲۱)

کژگویی شاهان بهره‌اش جنگ‌طلبی است
هرآنکه که شد پادشا کژگوی

ز کژ می‌شود شاه پیکارجوی
(همان، بیت ۹)

ناسازی دانش‌مداری و آزوری
چو داننده مردم بود آزور

همی دانش او نیاید ببر
(همان، بیت ۱)

دانیان را شتابزدگی نشاید
هرآنکه که دانا بود پرشتاب

چه دانش مراو را چه در سر شراب
(همان، بیت ۱۲)

توانگران فرومایه!
توانگر کجا سخت باشد به چیز

فرومایه‌تر شد ز درویش نیز
(همان، بیت ۱۴)

راستگو باشد!
بزرگ آن کسی کو به گفتار راست

زبان را بیاراست کژی نخواست
(همان، بیت ۵)

درخشم بخشش آرد!

بازگفتی از مزدک به روایت شاهنامه فردوسی □ ۷۳

چو بخشایش آرد به خشم اندرون سر راستان خواندش رهنمون
(همان، بیت ۶)

مهان، کنش او را ستایش کنند
نهد تخت خشنودی اندرجهان بیابد به دادآفرین مهان
(همان، بیت ۷)

از کینه‌ورزی به دور باشد
دل خویش را دور دارد ز کین مهان و کهنانش کنند آفرین
(همان، بیت ۸)

آرمانهای یادشده، از سویی ممکن است در نقد قدرت پیشین باشد و از سویی دیگر، برای
نسل کنونی و آینده ایجاد امیدواری کند؛ در هر صورت درمقابل چنین آرمانهایی، مردم و بزرگان
مردم، سر تسلیم فرود می‌آورند و در استحکام بخشیدن پایه‌های حکومت کوشش می‌کنند.
به همین دلیل در برابر اعلام مواضع قباد؛
همه مهتران آفرین خواندند زبرجد به تاجش برافشانند
(همان، بیت ۲۲)

افزون بر گزارش بالا، در نمونه‌های مختلف دیگر از منابع، قباد به نرم‌خویی و مهربان‌منشی و
خودداری از خونریزی، شهرت پیدا کرده است.^{۱۰}

طرفداری از مردم فرودست جامعه، قدرت دینی را درمقابل قباد قرارداد و دشمنی موبدان
زرتشتی را به دنبال داشت. دست‌بردن به سنتهای دیرسال دینی، از طرفی بدعت و از سویی دیگر
عملی انقلابی شمرده می‌شد. جلوگیری از قدرت بدون مرز موبدان زردشتی و با دنیای دینداران
به مبارزه برخاستن، در پوشش قداست‌شکنی دینی، قباد و مزدک را از پای درآوردند. لایه‌شناسی
معرفتی و کنشی بین قباد، موبدان، مزدک و مزدکیان و سرانجام مردم، نکات عبرت‌آموزی را در
اختیار ما قرار می‌دهد.

۲-۲. منش مزدک در شاهنامه

فردوسی بدون هیچ زمینه‌سازی، پیدایش مردی به نام مزدک را گزارش کرده است. نشانه‌های آن
مرد، سخن‌گویی، دانشوری و نیز با اندیشه و با کام یا خوش‌منش بودن است. مرد گرانمایه و
دانش‌فروشی که قباد دلاور به سخنان او گوش فراداد. مزدک چنان جایگاهی در دربار قباد یافت
که وزیر او گشت و گنج و گنجور دربار در اختیار او قرار گرفت.^{۱۱}

مشکل نان مردم چگونه ایجاد شد؟

ز خشکی خورش تنگ شد در جهان میان کهنان و میان مهان
ز روی هوا ابر شد ناپدید به ایران کسی برف و باران ندید
مهان جهان^{۱۲} بر در کیقباد همی هرکسی آب و نان کرد یاد
(شاهنامه، ج ۸، ص ۴۲، ابیات ۲۱ تا ۲۱۳)

مزدک پاسخگوی نان‌خواهی مردم است. مزدک گفت: شاه، شما را به امید دستیابی به نان رهنمون خواهد شد. مزدک بنابر جایگاهی که در دربار پیدا کرده بود، دوان بر شهریار آمد و از او درخواست تا پاسخ یک پرسش او را بدهد؛ قباد پذیرفت.

۲-۲-۱. تمثیل «مرد تریاک‌دار خونی است»

مزدک پرسش خود را چنین آغاز می‌کند: آن کسی که مارش گزیده است؛ و خطر پرش جان از تنش وجود دارد؛ از سوی دیگر، مرد دیگری، پادزهری در اختیار دارد که مارگزیده، هیچ بهره‌ای از آن پادزهر ندارد. پس چگونه چنین حالی ممکن است؟ مزدک مطلب را آشکارتر می‌کند و می‌پرسد: مردی که تریاک یا پادزهر دارد و به بهای فراوان در اختیار دیگران قرار می‌دهد شایسته چگونه عذابی است؟^{۱۳}

پاسخ قباد راهگشای مزدک شد. پاسخش چنین بود:

چنین داد پاسخ و راه‌یار	که «خونی» است این مرد تریاک‌دار
به خون گزیده بیایدش کشت	به درگاه چون دشمن آید به مش

(همان، ابیات ۲۲۵-۲۲۳)

گفت‌وگوی آغازین مزدک با قباد، رهگشای مشکل مزدک بود؛ اما همان زمان وارد عمل نشد. از نزد شاه، به نزدیک فریادخواهان نان آمد. به آنان گفت: از هر دری با قباد سخن گفتم. راه چاره آن است که تا پگاه فردا، بردباری پیشه گیرید.

فردوسی غم جانگداز بی‌نانی مردم را چنین وصف می‌کند:

برفتند و شبگیر بازآمدند	شخوده رخ و پرگداز آمدند
-------------------------	-------------------------

(همان، بیت ۲۳۸)

۲-۲-۲. از بیان تمثیلی تا راهکار عملی

پگاه فردا، گروه نان‌خواه به در کاخ قباد آمدند. مزدک با دیدن آن گروه، از درگاه کاخ، شتابان به سوی قباد رفت. براساس گفت‌وگوی پیشین، اجازه سخن گرفت. قباد به او گفت:

بدو گفت برگوی و لب را مبند	که گفتار باشد مرا سودمند
----------------------------	--------------------------

(همان، بیت ۲۳۳)

مزدک مشکل خویش و مردم را با قباد درمیان می‌گذارد. در بیان جدید، موضوع با بندکشی‌شدن یک زندانی گره خورده است؛ آن‌گونه‌ای که خورش را از «بندی»، چنان بازگیرند تا بمیرد و به بیچارگی از دنیا برود. آن کسی که نان داشت؛ ولی «بندی» را با نابرخوردار کردن، خوار گذاشت، شایسته چه جرمانه‌ای است؟ در صورتی که آن مرد نان نادهنده، دانا مرد و پارسا باشد؛ چه حالتی پیدا می‌کند؟

دستور قباد برپایه زمینه‌های تأثیرگذاری پیشین مزدک در قباد بود. شاهنامه به هیچ یک از موارد آن اشاره نمی‌کند و حکم قطعی قباد را چنین آورده است:

چنین داد پاسخ که می‌کن بُنش که «خونی» است ناکرده برگردنش

(همان، بیت ۲۳۹)

فردوسی گفت و گوی مزدک و قباد را در بارگاه شاهی طوری آورده است که نان خواهان پگاهی، در آستانه بارگاه شاهی ایستاده‌اند. وقتی فتوای «خونی» بودن نان دارنده و به عبارت امروز، احتکارکننده نان، از طرف قباد صادر شد، مزدک نسبت به قباد ادای احترام کرد و خطاب به انبوه گرسنگان گفت: ای مردم! در هر جایی که گندم پنهان شده یافتید؛ گونه‌ای به تاراج مردم کوی و شهر درآورید که همگی از آن گندم، بهره‌ای بیابند. پس:

دویدند هرکس که بد گرسنه به تاراج گندم شدند از بنه
چه انبار شهری چه آن قباد ز یک دانه گندم نبودند شاد

(همان، ابیات ۲۴۱-۲۴۲)

گفته‌اند که عدالت، پیوسته برای دیگران خوب است! وقتی مردم به انبارهای گندم قباد، دست تجاوز گشادند، کارآگاهان، خبر به قباد بردند و گفتند: گناه چنین کاری به مزدک بازگردد. این حادثه بهانه‌ای شد که مزدک اندیشه‌های خود را بازگوید. پایان این اعلام مواضع، به گزارش شاهنامه این است:

چو بشنید در دین او شد قباد ز گیتی به گفتار او بود شاد
ورا شاه بنشانند بر دست راست ندانست لشکر که موید کجاست

(همان، ابیات ۲۶۸-۲۶۹)

۲-۳. اعلام مواضع مزدک

مزدک راهکار خود را حاصل گفت و گوی با قباد دانست و در برابر قباد، پس از بازخواست شدن، باورهای خود را مورد تأکید قرار داد. مزدک از زبان قباد بازگو کرد که مرد تریاک دار گناهکار است؛ اگر خون مرد تریاک دار را بریزند، خون ریز را نمی‌توان پای شمار و جرمانه‌ستانی آورد. پس برای گرسنگان، نان همان پاذهری است که مارگزیده را نجات می‌دهد؛ ای شهریار! اگر راه داد را بشناسی و در پیش گیری، گندم زیاد، در انبارها به کار نخواهد آمد. چه بسا مردمی که به دلیل نبود نان، جان سپرده‌اند و گندم شهریار سودی به حالشان نداشته است.

بیان لطیفی در گزارش شاهنامه دیده می‌شود. وقتی ستم‌پیشگان همه کارهای خود را داد می‌دانند و گمانی به بیداد آن ندارند؛ در برابر دادخواهی دادخواهان، تابشی از داد، وجودشان را شعله‌ور می‌سازد. قباد از گفتار مزدک تنگدل شد و مغز قباد از گفتار دادخواهانه مزدک تیز گردید.

پاسخ و پرسش مزدک با قباد، به درازا انجامید. قباد، مزدک را دردمند و اندیشه‌مند دید. نگارنده بر این باور است که دو بیت زیر از زبان هرکسی، از جمله فردوسی باشد؛ جای درنگ دارد. داوری از آن خواننده و یا شنونده هوشمند است.

ز چیزی که گفتند پیغمبران همان دادگر موبدان ردان
به گفتار مزدک همه کژ گشت سخن هاش زاندازه اندر گذشت

(همان، ابیات ۲۵۷-۲۵۸)

در همین حال فردوسی گفت:

بسی کس ز بی راهی آمد به راه
بروانجمن شد فراوان سپاه
(همان، بیت ۲۵۹)

مزدک در ادامه گفتار خود آورده است:

بین سرشت توانگران و تهیدستان دوگانگی نیست؛ توانگر و درویش، بسان تار و پود هم‌اند. اگر جهان به سرمایه برپاست؛ چرا توانگران فزونی جو هستند؟ گفتار مزدک در این بخش، مایه بدفهمی‌ها و کژنگری‌های فراوانی شده است. وقتی خطاب مزدک به دستگاه حکومت است؛ جغرافیای این سخن و راهکار بسیار پسندیدنی است. جایی که مزدک بر حاکمان تکلیف می‌کند که زن و خانه و سرمایه را باید در اختیار تهیدستان قرار داد؛ زیرا بهره‌مندی فزون از اندازه برخورداران، از این سه مقوله، پیوسته شکافهای ارزشی را بین انسانها بیشتر می‌کند و رده‌بندیهای نادرست را در جامعه به وجود می‌آورد. مزدک در کنار بیان دیدگاههای خود، بر جایگاه دینی این روش و منش پای می‌فشرد و تهدید می‌کند:

هرآن کس که او جز برین دین بود
ز یزدان و ازمنش نفرین بود
(همان، بیت ۲۶۵)

مزدک کاری ناشدنی را با قداست بخشیدن دین بهی، شدنی کرد. کودکان و درویشان با او همدل شدند. او از توانگران می‌ستد و به تهیدستان می‌بخشد. اما این راه و روش چه واکنشی ایجاد کرد؟

گزارش فردوسی در شاهنامه چنین است:

بر او شد آن کس که درویش بود
وگر نانش از کوشش خویش بود
به گرد جهان تازه شد دین او
نیارست جستن کسی کین او
توانگر همی سر ز تنگی نگاشت
سپردی به درویش چیزی که داشت
(همان، ابیات ۲۷۰-۲۷۲)

رویکرد همگانی به مزدک، درستی راه داد و دادخواهی را تأیید می‌کند؛ زیرا در پگاه روزی، مزدک از خانه نزد قباد آمد. به قباد گفت که دین پرستان و «پاکدل زیردستان ما»، خواهان دیدار با اویند. قباد به سالار بارگاه گفت: آمادگی دیدار با آنان را دارد؛ ولی مزدک فراوانی مردم را چنین وصف کرد:

همانا نگنجد در پیش شاه
به هامون خرامد کندشان نگاه
(همان، بیت ۲۷۸)

۲-۴. مزدک و نگرانی از آینده

دیدار صدهزار مزدکی با قباد در دشت صورت گرفت. مزدک تا این مرحله، پیروزی را به دست آورده بود؛ اما نگران آینده بود. از زمان بهره برد و در چنین حال و هوای، کسری انوشیروان، پسر قباد را به کژراهگی نسبت به دین و آیین خودش و قباد، معرفی کرد. راه چاره‌ای نیز مطرح کرد؛

کسری وظیفه دارد با دست خط خویش بنویسد که از راه بد سربازگرداند و به راه و روش آنان وفادار بماند.

از بیت ۲۸۴ جلد هشتم، باید گفتار مزدک باشد؛ زیرا در بیت ۲۹۱، فردوسی آورده است: پس از گفته شدن مطالبی درباره عملکرد دیوان پنج‌گانه، مزدک دست کسری را گرفت و قباد از چنان رفتاری در شگفت مانده بود.

به باور مزدک پنج عامل، انسانها را از راستی دور می‌کند:

۱. رشک؛ ۲. کین؛ ۳. خشم؛ ۴. نیاز؛ ۵. آز.

مزدک پس از این سخن خطاب به کسری می‌گوید: اگر تو نیز بر این پنج دیو چیره‌گردی، راه کیهان بزرگ به روی تو گشوده خواهد شد. فزون خواهی انسانها در زن و خواسته، حاصل کنش پنهان پنج دیو یادشده است. نابرابریهای انسانها، در زن و خواسته، از مقام دین‌بهی در جهان کاسته است.

رفتار تنگ‌مایه مزدک نسبت به کسری او را خشم‌آگین کرد و با تندى از مزدک چشم برگرفت.

۳-۲. کسری در برابر قباد و مزدک

در برابر سخن مزدک درباره کسری و نوع رفتار آن دو، قباد با حالتی خندان از مزدک پرسید که درباره دین کسری چه می‌دانی؟

مزدک جواب داد: کسری بر دین ما نیست و در پنهان به راه ما باور ندارد.

داوری قباد بین آن دو، با این سخن پایان پذیرفت:

«که از دین به بگذری نیست راه» (همان، بیت ۲۹۵)

۳-۲-۱. زمان‌خواهی کسری از قباد

کسری در تنگنای گزینش راه قرار داشت؛ به قباد گفت: اگر من زمان یابم، کژگمانی‌ها را درباره خود، آشکار خواهم کرد. وقتی کژی و کاستی آشکار شود، صورت راستی، نزد تو درخشان خواهد شد.

مزدک پرسید: چند روز از قباد زمان می‌خواهی؟ کسری پنج ماه زمان خواست تا در ماه ششم، باور خود را به قباد بگوید.

۳-۲-۲. کسری و دین‌بهی

روش کسری برای رودر رویی با مزدک چنین بود. او دانندگان و فریادرسانانی را گرد کرد. از جمله مهرآذر پارسی و سی تن از هم‌اندیشانش را نزد خویش فراخواند. دانش‌پژوهان و خردمندان و دین‌ورزان کهن، رهنمودها و دانسته‌ها و یافته‌های دین‌بهی خود را، در اختیار کسری گذاشتند. گویی کسری به اندیشه‌ای جدید آراسته گشت و از قباد درخواست تا دو راه و روش از دین‌بهی به میان آید:

شود دین زردشت بر کاستی

گر آیدونک او را بود راستی

پذیرم من آن پاک دین ورا به جان برگزینم گزین ورا
(همان، ابیات ۳۰۸-۳۰۹)

و یا:

ور ایدونک او کژ گوید همی ره پاک یزدان نجوید همی
به من ده ورا وانک در دین اوست مبادا یکی را به تن مغز و پوست
(همان، ابیات ۳۱۲-۳۱۳)

۳-۳. دو نگرش دینی رویاروی هم

کسری با اندیشه‌ورزان خود به دربار قباد آمد و مزدک نیز نزد قباد حاضر شد و سر سخن باز کرد. کسری بدون اینکه زمان را به مزدک بدهد، خطاب به مزدک، ناراستی‌های نگرش او را برشمرد. از زیرکی سخن کسری این است که از سه مقوله تفکر مزدکی، تنها دو مقوله یعنی زن و خواسته را به نقد کشیده و از تأمین خانه توسط حکومت یادی نکرده است. در باور کسری، از دین‌آوران چنین سخنی را کسی نگفته و همه سخنان مزدک، حاصل دیوانگی پنهان او بوده است. کسری با قداست بخشیدن به نگرش «دین‌بهی» خطاب به مزدک گفت:

همه مردمان را به دوزخ بری همی کار بد را به بد نشمری
(همان، بیت ۳۲۹)

۳-۴. غروب اندیشه مزدکی و طلوع اندیشه کسرای

قباد اندیشه بددینی مزدک را از زبان کسری شنید؛ ولی از زبان موبد پذیرفت؛ کسی یار او گشت و مزدک در گزارش فردوسی، به عنوان «مرد بددین»، آزرده دل گشت. واکنش چنین پدیده‌ای در بین بزرگان است. قباد از اندیشه مزدکی و از کرده‌های خود، آزرده شد. قباد، مزدک و صدهزار سپاهش را به کسری سپرد:

که با این سران هرچه خواهی بکن ازین پس ز مزدک مگردان سخن
(همان، بیت ۳۳۸)

۳-۵. تو گرباهشی راه مزدک مگیر!

کسری اجازه یافت تا صدهزار مزدکی را به دم تیغ و تیر مرگ بسپارد. تمام هواخواهان مزدک را در باغی گرد کرد و به گزارش فردوسی:

بکشتندشان هم بسان درخت زبر پای و زیرش سرآگنده سخت
(همان، بیت ۳۴۱)

کسری از مزدک خواست تا برای دیدن درختان بارور به باغ برود. روبه‌رو شدن مزدک با کشتار بی‌شمار یارانش، هوش از تنش به در برد و فریادی بلند از سر ناکامی برکشید و سرانجام:

یکی دار فرمود کسری بلند فروهشت از دار پیچان کمند
نگون بخت را زنده بر دار کرد سر مرد «بی‌دین» نگون سار کرد
از آن پس بکشتش به باران تیر تو گر باهشی راه مزدک مگیر!

(همان، ابیات ۳۴۸-۳۴۶)

۳. نتیجه‌گیری

در گزارش فردوسی، دست کم می‌توان چند موضوع را در نظر داشت:

۳-۱. نظریه پردازی دینی در سایه قدرت، برتر از نظریه پردازی در سایه نیاز توده‌های نیازمند است. همسانی و ناهمسانی‌های کار مزدک و کسری چنین است:

۳-۱-۱. هر دو از موضع کسب قدرت سیاسی، توانستند عقاید خود را به پیش ببرند.

۳-۱-۲. کسری جایگاه سیاسی برتری نسبت به مزدک داشت؛ زیرا او جانشین رسمی قباد در سلسله مراتب پادشاهی شناخته می‌شد.

۳-۱-۳. مزدک نونگری دینی را، براساس واقع امر، یعنی نیازمندی نان‌خواهان، بنا کرد؛ درحالی که کسری دفاع از دین بهی را براساس دین‌باوران کهن و سنتی و موبدان زرتشتی بازسازی کرد.

۳-۱-۴. در مدت زمان کمی، یاران فراوان، مردم تهیدست به مزدک و قباد روی آوردند؛ ولی نتیجه کار کسری، به گزارش فردوسی و پس از غروب اندیشه مزدک و به‌دار آویخته شدن او، چنین است:

بزرگان شدند ایمن از خواسته زن و زاده و باغ آراسته

(همان، بیت ۳۴۹)

۳-۲. داوری فردوسی در چند جای از گزارش داستان درنگ‌برانگیز است:

در اعلام مواضع مزدک، ضمن اینکه فردوسی گفته است، سپاه فراوانی به مزدک روی کردند و چه بسا کسان که از گمراهی، به هدایت روی آوردند؛ درعین حال شکاف طبقاتی و نابرابریهای اجتماعی را به پیامبران و موبدان دادگر، نسبت می‌دهد.

در جایی که کسری بددینی مزدک را به قباد گفت، فردوسی در بیتی داوری خویش را آشکار می‌کند:

گرانمایه کسری ورا یار گشت دل مرد «بی‌دین» پرآزار گشت

(همان، بیت ۳۳۱)

در مورد سوم، در جایی است که با وصف عاقبت کار مزدک و به‌دار آویخته شدن او، تنها فردوسی است که خواننده را هشدار می‌دهد: تو گر باهشی راه مزدک مگیر!

(همان، بیت ۳۴۸)

پی‌نوشت‌ها

۱. ازجمله داستان کاوه آهنگر به قلم زنده‌یاد دکتر غلامحسین یوسفی، در کتاب ارزشمند چشمه روشن، با عنوان کاوه دادخواه...
- و نیز کتاب مزدک به قلم خسرو خسروی که در سال ۱۳۵۹ خورشیدی، به چاپ رسیده است. و یا شعر سیاوش کسرای با عنوان آرش کمانگیر که به سبک نیمایی در سال‌های قبل از انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)، سروده شده است.
۲. نگارنده در این پژوهش، با مقاله پرمایه‌ای روبرو شد. نگارندگان آن مقاله، دکتر اللهیار خلعتبری و عباس زارعی مهرورز هستند. این مقاله، در سال ۱۳۷۹ با عنوان «بررسی جنبش مزدک»، در پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی به چاپ رسیده است. ازجمله تازگی‌های مقاله یادشده این است که نام مزدک در هیچ‌یک از نوشته‌های پیش از قرن نه میلادی یا قرن سوم هجری، دیده نمی‌شود. همین امر، بعضی از پژوهشگران را بدگمان کرده است و داستان مزدک را به‌طور کامل، افسانه و دروغ پنداشته‌اند (ص ۱۱۰، مقاله یادشده).
۳. تاریخ عتبی و الکامل ابن اثیر، گزارشی از یک قحطی را در شهر نیشابور نقل کرده‌اند. این رخداد جان‌سوز، در سال (۴۰۱ ه. ق)، به وقوع پیوسته است. وضع آشفته جماعتی از مردم در سرزمین اسلام و ایران و نیامدن آن حادثه در ادب عرب و فارسی، ذهن خواننده را آزار می‌دهد. نیامدن رخداد یادشده در ادب عرب حوزه بغداد شاید طبیعی به نظر برسد؛ آیا فردوسی توسی هم از آن بی‌اطلاع بوده است؟ مرگ فردوسی در (۴۱۱ ه. ق) رخ داده است؛ ولی حادثه قحطی در سال (۴۰۱ ه. ق) گوشه‌ای از آن رخداد چنین است:

مردم در قحط و غلا و بلایی طولانی قرار گرفتند. هرکه در خانه بماند از گرسنگی خواهد مرد و اگر در میان مردم بیاید او را می‌خورند. (عتبی، ابونصر، تاریخ یمنی، در حاشیه شرح مبتنی، صص ۱۲۵-۱۲۸، به نقل از: تاریخ آل بویه، ص ۶۷۶).

ابن اثیر آورده است: در این قحطی، مردم همدیگر را می‌خورند و انسان فریاد می‌زد: نان! نان! و آنگاه می‌مرد! (همان).

آدم‌خواری، روغن‌گیری از آدم، آدم‌ربایی برای روغن‌گیری، از موارد دیگری است که در گزارش ابونصر عتبی آمده است (همان).

۴. نامه تنسر، دارمستر، صص ۵۲۷ و ۲۲۲ به نقل از ایران در عهد ساسانیان، صص ۴۲۴-۴۳۲.
۵. همان، صص ۵۳۱ و ۵۲۶.
۶. طبری، ابوجعفر محمدبن جریر، تاریخ الاعجم والملوک، ۶ ج، الطبعة الثالثة، دارالکتب العلمیه، بیروت، ۱۴۱۱ (۱۹۹۱م)، ص ۹۶۲؛ نولدکه، تئودور، ایرانیان و عربیها در زمان ساسانیان، تعلیقات بر بخش ساسانیان تاریخ طبری، ترجمه دکتر عباس زریاب خویی، ص ۲۴۶.
۷. کریستن سن، آرتور، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، صص ۴۲۲-۴۳۳.
۸. در این مقاله، از شاهنامه چاپ سعید حمیدیان، بهره برده‌ام. یادآوری می‌کنم که سعید

بازگفتی از مزدک به روایت شاهنامه فردوسی □ ۸۱

حمیدیان بر اساس چاپ مسکو، شاهنامه را به چاپ رسانده است و نکته مهم این است که دست کم دو شاهنامه را به طور کامل جست و جو کردم؛ ولی هیچ نامی از مزدک در آنها نیامده بود: یکی شاهنامه چاپ ژول مول با کتاب شناسی: و دیگری شاهنامه چاپ محمد دبیر سیاقی با کتاب شناسی: ۱۳۶۱.

در گزارش فردوسی دریافت می شود که قحطی و خشکسالی، زمینه مساعدی برای نشر عقاید اصلاحی و اقتصادی قباد و مزدک بوده است (شاهنامه، ج ۸، بیت های ۲۶۸-۲۲۰ و نیز غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم... صص ۵۹۷-۵۹۹ به نقل از مقاله بررسی جنبش مزدک، ص ۱۱۵). ۹. قباد در شانزده سالگی، حدود نیمه دوم قرن پنجم میلادی به قدرت رسید. همه کاره حکومت او، شخصی به نام سوفزا بود. در شاهنامه نام سوفزا آمده است (ج ۸، ص ۳۰) ولی در نوشته های تاریخی، سوخرا آمده است (بررسی جنبش مزدک، ص ۱۱۵). در هر صورت، قباد در سن ۲۴ سالگی (۴۹۶، م) احساس کرد، به ظاهر شاه است ولی همه کاره حکومت او کس دیگری است! حقیقت این است که در نظام های پیچیده سیاسی دنیای امروز، دنیا با همین ابزار اداره می شود. قدرت آشکار و پنهان درون نظام های سیاسی دنیا و منطقه های حساس، از جمله، خاورمیانه، دوگانه است. راهبایی و شناسایی قدرت های پشت پرده کار بسیار دشواری شده است. برخورد قهرآمیز قباد با سوفزای، بر فتوای موبدان انجام شد. برای شناسایی دقیق منش قباد، نمی توان داستان قباد و سوفزای را نادیده انگاشت (شاهنامه، ج ۸، ص ۳۰، از بیت ۲۵ به بعد). ۱۰. درباره مزدک و قباد، مقاله ای با عنوان «نگاهی تازه به داستان مزدک و قباد» در ماهنامه کلک، ش ۲۸ (تیرماه ۱۳۷۱) به چاپ رسیده است. نویسندگان مقاله یادشده، هایدیه ربیعی و همایون فولادپور هستند. در مقاله یادشده، قباد به مهربانی و نرمخویی شهرت دارد. در همان مقاله، به نقل از نولدکه و به نقل از تاریخ طبری آمده است: کواذ همواره یکی از پادشاهان برگزیده ایران بود تا آنکه مزدک او را بر آن کار واداشت (صص ۲۱۵-۲۱۶، نولدکه).

۱۱. فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، ابیات ۲۱۰-۲۱۳. ۱۲. در نگرش ایرانی، در بسیاری از موارد، ایران و جهان برابر هم قرار گرفته است. در همین بخش از شاهنامه، بزرگان مرکز سیاسی حکومت قباد، به بارگاه قباد نیامده اند؛ بلکه «مهان جهان» به بارگاه او آمده اند؛ درحالی که در بیت بالا نیامدن برف و باران، در ایران اتفاق افتاده نه در جهان. ۱۳. در این مقاله بیشترین سندی که ارائه شده است؛ شاهنامه است. در مواردی سعی شده است، شاهد مثال شعری با مآخذ در متن مقاله آورده شود و در بیشتر موارد، شرح و تفسیر و تحلیل و توضیح، براساس بیت های شاهنامه است و از تکرار مآخذ خودداری شده است.

منابع

- خسروی، خسرو، مزدک، چاپ اول، دنیای نو، تهران، ۱۳۵۹.
- خلعت‌بری، اللهیار و عباس زارعی مهرورز، «بررسی جنبش مزدک»، مجله پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره ۲۷، تابستان ۱۳۵۹.
- طبری، ابوجعفر محمد بن جریر، تاریخ الاعجم والملوک، ۶ جلد، الطبعة الثالثة، دارالکتب العلمیه، بیروت، ۱۴۱۱/۱۹۹۱ م.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، چاپ سوم، علمی، تهران، ۱۳۶۱.
- _____، شاهنامه، براساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ اول، قطره، تهران، ۱۳۷۳.
- _____، شاهنامه، به کوشش ژول مول فرانسوی، چاپ سوم، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۶۳.
- فقیهی، علی اصغر، تاریخ آل بویه، چاپ اول، صبا، تهران، ۱۳۵۱.
- کریستن‌سن، آرتور، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۷۵.
- کلیم، اوتاکر، تاریخچه مکتب مزدک، ترجمه جهانگیر فکری ارشاد، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۷۱.
- نولدکه، تئودور، ایرانیان و عربها در زمان ساسانیان، تعلیقات بر بخش ساسانیان تاریخ طبری، ترجمه دکتر عباس زریاب خویی، انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۵۹.

بررسی و تحلیلی از شرح گلستان سودی

خدیجه حاجیان*

مقدمه

یکی از شروح گلستان سعدی شرحی است که محمد افندی سودی بسوی از مردم سرزمین بوسنه یا بوسنی به زبان ترکی به رشته تحریر درآورده است. سودی به غیر از «شرح گلستان» شرحهایی نیز بر دیوان حافظ، مثنوی مولوی و بوستان سعدی نوشته و علاوه بر اینها ترجمه‌هایی نیز از نویسندگان عرب به زبان ترکی، انجام داده است. درباره تاریخ درگذشت او بین محققان و نویسندگان اختلاف است. سعید نفیسی آن را در حدود سال ۱۰۰۶ ه. می‌نویسد.^۱

همان‌گونه که یادآوری شد این شرح در اصل به زبان ترکی نوشته شده و اولین بار در سال ۱۳۴۹ انتشارات کتاب‌فروشی تهران در تبریز آن را به چاپ رسانده است. در این مقاله چاپ دوم این کتاب مرجع ما است که توسط آقایان حیدر خوش‌طینت، زین‌العابدین چاوشی و علی‌اکبر کاظمی ترجمه شده و انتشارات مرکز نشر فرهنگی بهترین، چاپ سیما آذر، در سال ۱۳۷۴ در تبریز آن را چاپ و منتشر کرده است.

مطالب کتاب

پس از فهرست مندرجات که در یک صفحه گنجانده شده، مطالب کتاب به ترتیب چنین آورده شده است:

*. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه‌ای از دکتر منوچهر مرتضوی (صص ۹-۷)، پیشگفتار مترجمان (صص ۱۱-۱۲)، مقدمه‌ی ناشر (صص ۱۳-۱۴)، فهرست منابع و مآخذی که در ترجمه‌ی شرح استفاده شده است، مقدمه‌ی کوتاه سودی درباره‌ی شرح گلستان (صص ۱۹-۲۰)، فهرست دیباچه و هشت باب گلستان با توضیحات و شرح ابیات (صص ۲-۱۰۱۷)، فهرست‌ها (صص ۱۰۲-۱۰۸). تاریخ تحریر شرح نیز از فحوای چند بیت که به ترکی سروده شده و در صفحه‌ی پیش از مقدمه شارح آمده ۱۰۰۴ هجری است.

فواید و ویژگیهای شرح سودی

همان‌گونه که در مقدمه‌ی کتاب هم اشاره شده، این شرح در درجه‌ی اول برای کسانی نوشته شده که به زبان ترکی آشنایی دارند؛ اما فارسی نمی‌دانند و با زبان فارسی به‌عنوان یک سنت ادبی آشنا هستند و برای درک معانی و لطایف زبان فارسی به چنین شرح‌هایی نیاز دارند؛ چرا که بخش زیادی از این شرح ترجمه‌ی واژه‌ها و عبارت‌هایی است که فهم آنها برای فارسی‌زبانان عادی و آسان است.

در هر حال مهم‌ترین فایده‌ی این منابع تفسیرهای قابل توجه و دقیقی است که شارح در حدود اجتهاد خود درباره‌ی مشکلات اساسی به عمل آورده و این موارد (اگرچه نسبت به حجم کلی شرح‌ها ناچیز است) همراه با معرفتی که درباره‌ی کیفیت استنباط و طرز تلقی ادیبی چون سودی از نکات دستوری و لغوی حاصل می‌شود، اهمیت و ارزش واقعی این شرح‌ها را نشان می‌دهد. از ویژگیهای دیگر این شرح، نقد شرح‌های دیگر گلستان است که تا آن زمان به زبان عربی یا ترکی نوشته شده بود و به نظر می‌رسد «سودی» هنگام نوشتن شرح خود به همه‌ی اینها نظر داشته و این مسئله را در جای‌جای شرح با توجه به نقدهایی که شارح از نظرات شارحان دیگر مانند «ابن سیدعلی»، «سروری»، «لامعی»، «شمعی»، «کافی» و... کرده به‌راحتی می‌توان استنباط کرد. دکتر منوچهر مرتضوی در مقدمه‌ای که بر ترجمه‌ی شرح سودی نوشته‌اند به این نکته اشاره کرده‌اند که سودی در حل مشکلات آثار سعدی کاری اساسی و علمی نتوانسته انجام بدهد؛ ولی «توفیقی که در زمینه‌ی توضیح ادبی مشکلات و ارائه‌ی شرحی یکدست و هماهنگ به‌دست آورده توفیقی ناچیز نیست».

روش کار

سودی در شرح هر حکایت پس از آوردن جمله‌ای یا بیتی، ابتدا یکایک کلمات را از نظر دستوری تجزیه و تحلیل کرده و معانی برخی از آنها را نیز یادآوری کرده و در آخر ذیل محصول بیت یا محصول ترکیب، شرحی از آن جمله یا بیت نوشته شده است.

نکته‌های قابل تأمل و دارای اشکال در شرح

بسیاری از نظرات و اطلاعات شارح چه در زمینه‌ی دستور زبان و چه در زمینه‌ی معانی لغات و

عبارات و ابیات، همچنین توضیح و شرح اعلام، روایت‌ها و مکان‌های تاریخی، آوردن توضیحات غیر ضروری و یا تکراری و... جای تأمل و حتی ایراد و اشکال دارد. که در اینجا به نمونه‌هایی از آنها اشاره می‌شود.

۱. نکته‌های دستوری قابل تأمل

۱-۱. درباره صرف و اشتقاق افعال

شارح در موارد بسیار مصدرهای جعلی را به جای مصدرهای اصلی آورده است. نظر کلی شارح درباره ساختمان مصدر و صرف افعال در صفحه پنج و همچنین صفحه ۲۷۱ ذیل بیت:

حاصل نشود رضای سلطان تا خاطر بندگان نجویی

چنین نوشته شده است: «نجویی: فعل مضارع مفرد مخاطب از جوییدن. کسانی که از «جستن» دانسته‌اند غلط گفته‌اند (رد ابن سید علی و شمعی و کافی). زیرا از جستن غیر از فعل ماضی سایر مشتقات نمی‌آید.»

شارح در ادامه می‌افزاید: «معلوم می‌شود آخر مصادر در فارسی نون و ماقبل نون «تاء» و یا «دال» است و ماقبل «دال» اگر یاء باشد، جمیع مشتقات از آن اخذ می‌شود (از روی قیاس مطرد بالا) و اما مصدری که آخرش «تاء» و «دال» بوده ولی ماقبل تاء و دال «یاء» نباشد مثل «شدن» و «بودن» به غیر از فعل ماضی و اسم مفعول، سایر مشتقات از آنها ساخته نیست. با ضبط این اسلوب، جمیع مشتقات عجم قیاسی می‌شود و هیچ‌کدام سماعی نیست...»

با این توضیح معلوم می‌شود که شارح بن ماضی از مصدرهای مختوم به «تن، دن» و بن مضارع از مصدرهای مختوم به «یدن» را مصدرهای جعلی می‌داند.

برای مثال به نمونه‌هایی چند اشاره می‌شود.

ص ۸: عذر به درگاه خدای آورد.

«آورد از آوردن. کسی که گفته... از آوردن است احوال اشتقاق را نمی‌دانستند. (رد لامعی)

ص ۱۲: «گیر و ترسا وظیفه خور داری»

«داری از داریدن که در استعمال به «داشتن» تعبیر کنند مثل «مالدار» و «کتابدار».

کسی که از لفظ «داشتن» مشتق دانسته از قانون اشتقاق آگاه نبوده است. (رد لامعی)

ص ۱۸ و ۱۹: «شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری»

«نباشد از باشیدن و نبری از بریدن. کسانی که «نبری» را از بردن مشتق دانسته‌اند به احوال اشتقاق آگاه نبوده‌اند.» (رد ابن سید علی و لامعی و شمعی).

ص ۱۰۶: «وزان پیش بس کن که گویند بس.» «کن از کنیدن».

گاهی هم شارح در آوردن ریشه و مصدر افعال و ذکر مشتقات «ره به ترکستان برده است».

ص ۲۴۱: «منشین ترش از گردش ایام که صبر تلخ است ولیکن بر شیرین دارد»

«منشین از نشینیدن(؟)، از نشستن نیست.» (رد سروری).

ص ۱۸: تا تو «نانی» به کف آری و به غفلت نخوری.»
 «آری فعل مضارع مفرد مخاطب از آریدن مخفف آوریدن که مضارعش آورد می‌شود!»
 حال آنکه «آورد» از دسته افعال با قاعده است که بن مضارعش «آور» می‌شود.
 و گاهی هم اشتباهاتی از نمونه‌های ذیل دربارهٔ افعال در شرح می‌توان دید.
 ص ۵۷: «هردم از عمر می‌رود نفسی چون نگه می‌کنم نماند بسی»
 «نماند: فعل نفی مفرد مخاطب». حال آنکه فعل غایب است نه مخاطب.
 ص ۱۹۸: «تو کز محنت دیگران بی‌غمی نشاید که نامت نهند آدمی»
 «نشاید: فعل نهی مستقبل! مفرد غایب به معنی لایق نیست.» تذکر اینکه فعل منفی است، اما مستقبل نیست.

ص ۲۰۸: «حرامش بود نعمت پادشاه که هنگام فرصت ندارد نگاه»
 «بود: به ضم و فتح باء (!) و به فتح واو فعل مضارع از «بودند» به معنی کینونت»
 یا دربارهٔ معنی افعال چنین می‌خوانیم:
 ص ۳۲: «کان را که خبر شد خبری باز نیامد.»
 «شد به معنی «صار» است.»
 حال آنکه معنی «کان را که خبر شد» یعنی کسی که باخبر شد، کسی که خبردار شد، پس «شد» به معنی «صار» نمی‌تواند باشد.

ص ۶۰: «هرکه آمد عمارتی نو ساخت رفت و منزل به دیگری پرداخت»
 «پرداخت لفظ مشترکی است مابین تمام کردن و خالی کردن.»
 حال آنکه «منزل پرداختن» به معنی «منزل به دیگری وا گذاشتن، رها کردن» است.

۱-۲. افعال مرکب

شارح در بیشتر موارد – شاید بتوان گفت قریب به اتفاق – دربارهٔ افعال مرکب جزء غیر صرفی را مفعول صریح جزء صرفی که از نظر او فعل اصلی است، به حساب آورده است. برای نمونه:
 ص ۳۷: «برکمال فضل او حمل نتوان کرد.»
 «حمل مفعول صریح نتوان کرد و برکمال مفعول غیر صریح آن است.»
 حال آنکه عبارت فعلی «حمل نتوان کرد» به معنی «به حساب آوردن»، و روی هم یک فعل مرکب است.

ص ۸۵: «کتاب گلستانی توانم، تصنیف کردن.»
 «کتاب مفعول اول و تصنیف مفعول ثانی کردن است.»
 حال آنکه «تصنیف کردن» به معنای نوشتن و تألیف است.

۱-۳. ترکیب‌های اضافی (مضاف‌الیه)

در فهرست پایانی کتاب تحت عنوان «فهرست اقسام اضافات» از پانزده گونه اضافه با نمونه‌هایی از آنها نام برده شده است.

یکی از اضافه‌هایی که در این فهرست آمده و در لابه‌لای کتاب هم زیاد به چشم می‌آید

«اضافه لامیه»^۲ است. در پاورقی درباره این اضافه چنین توضیح داده شده: «اضافه لامیه اضافه‌ای است که از آن معانی تملک، اختصاص، نسبت، تعلیل افاده شود مثل جام جمشید، گنج قارون، اهل ستم، کتاب احمد.»

همچنین یکی از اضافه‌هایی که باز در طول شرح زیاد به چشم می‌آید «اضافه بیانی» است که در فهرست اضافات، مثالی برای آن آمده مانند «رحمت بی حساب».

از دیگر انواع اضافه‌هایی که در این فهرست به آنها اشاره شده می‌توان اضافه‌های اسم فاعل به مصدر، اسم فاعل به مفعول، اسم مفعول به قائم مقام فاعلش، تخصیصی، صفت به موصوف، ظرف به مصدر، عام به خاص و... را نام برد.

در اینجا به چند نمونه از اضافه‌هایی که در دیباچه و باب اول آمده اشاره می‌شود.

ص ۱۳: «فَراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترده و...»

فَراش باد صبا هر دو اضافه بیانی است.» [فَراش باد و باد صبا]

حال آنکه در دستور زبان فارسی اضافه‌ای مانند باد صبا را اضافه توضیحی و فَراش باد را اضافه تشبیهی می‌گیرند.

ص ۲۰: «درخبر است از سرور کائنات و مفعَل موجودات و رحمت عالمیان و صفوت آدمیان و تتمه دور زمان...»

«دور زمان اضافه بیانی است؛ اما اضافات پنج‌گانه فوق (سرور کائنات، مفعَل موجودات، رحمت عالمیان، صفوت آدمیان و تتمه دور زمان) از نوع اضافه لامیه است.

ص ۲۴: «هرگه که یکی از بندگان... دست انابت به درگاه... بردارد.»

«دست انابت: اضافه بیانی»

دست انابت را می‌توان اضافه استعاری گرفت.

ص ۵۶: «و بر عمر تلف کرده تأسَف می‌خوردم.»

«اضافه عمر به تلف کرده، بیانی است.»

توضیح اینکه «تلف کرده» صفت مفعولی است و «عمر تلف کرده» اضافه موصوف به صفت است.

ص ۶۸: «سر از زانوی تعبَد برنگرفتم.» زانو... اضافه آن به تعبَد بیانی است.»

«زانوی تعبَد: اضافه‌ای است همچون دست ارادت یا کمر همّت که در دستور زبان فارسی

ذیل اضافه اقترانی جای می‌گیرند.»

ص ۱۹: «چو آهنگ رفتن کند جان پاک.»

«جان پاک: اضافه بیانی...» توضیح اینکه اضافه جان به پاک، اضافه موصوف به صفت است.

ص ۱۴۳: «قرص خورشید در سیاهی شد یوسف اندر دهان ماهی شد»

«ماهی... اضافه‌اش به دهان، لامیه است.»

حال آنکه اضافه‌های «شعب جبل» و «دهان ماهی» اضافه تخصیصی هستند، همچنین دهان

ماهی را به اعتباری می‌توان اضافه ملکی گرفت.^۳

ص ۱۴۵: «و سبزه گلستان عذارش نو دمیده.»

«سبزه گلستان: اضافه لامیه، گلستان عذار: اضافه لامیه.»

بازهم توضیح اینکه، «سبزه گلستان» اضافه تخصیصی و «گلستان عذار» اضافه تشبیهی است. نتیجه اینکه باتوجه به مثالهای گوناگونی که آورده شد، می توان نوشت در این شرح اضافه های تخصیصی، ملکی، تشبیهی، استعاری و حتی اقترانی همه ذیل عنوان «اضافه لامیه» آورده شده اند. همچنین گاهی اضافه های «لامیه» و «بیانی» یکی به حساب آمده اند و گاهی نیز موصوف و صفت - همچون عمر تلف کرده - «اضافه بیانی» به حساب آمده اند.

۴-۱. انواع صفت

در شرح سودی معمولاً صفتها زیر عنوان «وصف ترکیبی» آمده اند و از صفتهایی چون فاعلی، مفعولی، پرسشی و حتی صفتهای ساده ذکری به میان نیامده است.

برای نمونه به موارد زیر توجه و دقت شود:

ص ۲۳: که [هر گه] یکی از بندگان گنهکار پریشان روزگار، دست انابت، به امید اجابت...

«پریشان روزگار: از اقسام وصف ترکیبی و «پریشان» به معنی پراکنده و... است.»

لازم به ذکر است که «پریشان روزگار» صفت مرکب است از دو اسم به طور مطلق مانند سنگ - دل، هنر - پیشه^۴

ص ۱۲: «ای کریمی که از خزانه غیب گیر و ترسا وظیفه خور داری»

«وظیفه خور: وصف ترکیبی است به معنی وظیفه خورنده» و در ادامه می افزاید: «خوردن باید با واو رسمی و به ضمّ روم خوانده شود... کسی که به خاطر رعایت قافیه فتح خاء را جایز دانسته از مفهوم ضمّ روم غافل بوده که مفتوح بودن خاء را به ضرورت قافیه تشخیص داده» (رد شمعی).

در اینجا هم باید گفت اولاً وظیفه خور: صفت فاعلی مرکب مرخم و به همان معنی وظیفه (روزی) خورنده است.

و ثانیاً تذکر شمعی که سودی آن را رد کرده است بجا است چراکه وظیفه خور باتوجه به قافیه بیت بعدی که می گوید:

دوستان را کجا کنی محروم تو که با دشمنان نظر داری

همان «وظیفه خر» باید خوانده شود.

ص ۲۲: «یار ناپایدار دوست مدار دوستی را نشاید این غدار»

«نا [در ناپایدار] در این قبیل موارد افاده توصیف نفی می کند و «ناپایدار» وصف ترکیبی از «داریدن»... باید گفت «نایدار»: صفت مرکب از «نا» پیشوند نفی + پای + دار است.

۵-۱. حروف ربط

در شرح سودی در موارد متعدد به نوع حروف موجود در متن گلستان اشاره شده و شاید بتوان گفت بیشترین قسمت این شرح، تکرار نوع حروف است.

در این شرح حروف ربطی مانند چون، تا، که و... همه زیر عنوان «حرف تعلیل» آمده اند.

برای نمونه ص ۱۳: «فَراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد.»

«تا در اینجا حرف تعلیل و غرض، به معنی «حتی» است»

ص ۷۵: «چو جنگ آوری با کسی بر ستیز که از وی گزیرت بود یا گریز»

«چو: از ادات تعلیل»

در اینجا هدف این نیست که گفته شود تمامی این موارد اشتباه و دارای اشکال است. بلکه منظور نشان دادن تفاوت‌هایی است که در میان موارد دستور زبانی شرح مذکور با دستور زبان فارسی دیده می‌شود که البته به برخی از آنها اشاره می‌شود.

۱-۶. انواع «را»

ص ۲۱:

چه غم دیوار امت را که دارد چون تو پشتیان چه باک از موج بحر آن را که باشد نوح کشتیان

«را در هر دو مورد به معنی «باء» از ادات صله است.»

حال آنکه به نظر می‌رسد هر دو نشانه حرف اضافه است.

ص ۳۰: «دامنی پرکنم هدیهٔ اصحاب را...»

«را: حرف تخصیص.» به نظر می‌رسد «را» در این گونه موارد به معنی «برای» است.^۵

ص ۱۲۳: «پادشاهی را شنیدم که به کشتن اسیری اشارت کرد...»

«را: حرف مفعول؛ مفعول مقدم فعل شنیدم.»^۶

۱-۷. دیگر موارد دستوری

در اینجا تنها به چند مورد دستوری دیگر که به نظر قابل تأمل بوده و به صورت پراکنده در دیباچه و باب اول بررسی شده است اشاره می‌شود.

دربارهٔ نشانهٔ جمع:

ص ۱۵۳: «نسل فساد اینان منقطع کردن اولی تر است.»

«اینان: این اشاره به قریب و الف و نون ادات جمع از برای ذوی العقول است.»

به نظر می‌رسد پسوند «ان» که یکی از نشانه‌های جمع در فارسی است تنها برای ذوی العقول به کار نمی‌رود، مانند: درختان.

ص ۲۲: «چه باک از موج بحر آن را که باشد نوح کشتیان.»

«کشتیان: کشتی با پای اصلی به معنی سفینه و «بان» ادات فاعل کشتیان به معنی ملاح

است.»

حال آنکه «پسوند بان» برای ساختن صفت از اسم به کار می‌رود: باغ - بان، در - بان.^۷

دربارهٔ مرجع ضمائر متصل

ص ۲۵: که [هر گه] یکی از بندگان گنهکار... دست انابت به امید اجابت به درگاه حق... بردارد. ایزد تعالی در وی نظر نکند، بازش بخواند...

«بازش: باز در اینجا به معنی دوباره و ضمیر شین راجع به بندهٔ گنهکار است.»

به نظر می‌رسد منظور این باشد که «پس از اینکه ایزد تعالی در بنده نظر نکند، دوباره بنده او را بخواند»، بنابراین مرجع ضمیر که مفعولی است خداوند است و نه بنده گنهکار.^۸

ص ۱۵۸: «با بدان یار گشت همسر لوط خاندان نبوتش گم شد»

«ضمیر شین راجع به حضرت لوط است (یعنی خاندان و اهل بیت حضرت نبوت، حضرت لوط). حال آنکه به نظر می‌رسد مرجع ضمیر در نبوتش همسر لوط باشد و نه خود حضرت لوط.^۹

به این ترتیب ملاحظه می‌شود که نکات قابل تأمل دستوری در شرح سودی متعدّد بوده و این مثال‌ها تنها نمونه‌هایی اندک است که آن هم فقط در دیباچه و باب اول بررسی شده است. از آنجا که بسیاری از این موارد در طول شرح تکراری است از آوردن آنها خودداری می‌شود.

۲. نکته‌های غیردستوری قابل تأمل

در شرح گلستان سودی در بخش معانی لغت و ابیات و عبارات نیز موارد قابل اشکال و تأمل فراوان است که برای نمونه به بعضی از آنها اشاره می‌شود.

۲-۱. معانی لغات

ص ۲۹: «... یکی از یاران به طریق انبساط گفت...»

«انبساط: در اینجا به معنی گستاخانه است.»

مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی انبساط را به معنی شادی و گشاده‌رویی و گشادگی خاطر آورده‌اند در ادامه می‌افزایند: «تعبیر گستاخانه (شرح سودی) و مزاح (دفرمری: plaisanterie) مناسب نمی‌نماید.^{۱۰}

و دکتر شریعت نیز می‌نویسند: «انبساط به مفهوم ایجاد شادی و گشادگی خاطر در مخاطب است.»^{۱۱}

ص ۲۰۷: «و از اینجا گفته‌اند اصحاب فطنت و خبرت...»

«کسی که خبرت را خبیر بودن معنی کرده از اصل لغت آگاه نبوده، زیرا خبرت به معنی تجربه و امتحان است. و کسی که خبرت را به کسر و ضمّ خاء گفته، عذری فرموده است.» (رد کافی)

دکتر یوسفی ذیل همین کلمه [خبرت] نوشته‌اند:

«خبرت به ضمّ و کسر خاء به معنی آگاهی.»^{۱۲}

ص ۲۴۶: «ندانستی که بینی بند برپای چو در گوشت نیامد پند مردم»

«بند در اینجا به معنی گره»

به نظر می‌رسد «بند» در اینجا به همان معنی بند و طناب باشد نه گره.

۲-۲. معانی عبارات و ابیات

سودی درباره معانی عبارات و ابیات، گاه به اطناب بسیار می‌گراید و در مورد اعلام آمده در متن با طول و تفصیل سخن می‌گوید. گاه شرح عبارات و ابیات با خود عبارت و بیت تفاوتی ندارد و فقط نظم به شکل نثر درآمده است. گاه معنی معشوش بوده و شارح در تعبیر و تأویل دچار ضد و نقیض‌گویی شده است. برای مثال:

ص ۱۳۹: «آن نه من باشم که روز جنگ بینی پشت من/ آن منم گر در میان خاک و خون بینی سری».

«محصل بیت پسر گفت من آن کس نیستم که در روز جنگ پشت مرا بینی (فرار کن نیستم)؛ بلکه من کسی هستم که در میان خاک و خون سری بینی و آن سری که در میان خاک و خون می بینی سر من است.» حال اینکه در روز میدان با دشمن جنگ کرده و کله اش در میان خاک و خون غلطان کننده ام! از فراریان نیستم...

همان گونه که بیان شد شارح یک جا می نویسد: «سری که در میان خاک و خون می بینی سر من است.» ولی در ادامه سر دشمن گرفته می نویسد: «کله اش را در میان خاک و خون غلطان کننده ام!»

۲-۳. معنی و توضیح واژه های بسیار ساده

گاهی شارح، واژه ها و عبارتهای بسیار ساده گلستان را نیز معنی کرده و یا شرح داده است – شاید به این دلیل که شرح را برای غیرفارسی زبانان نوشته است؛ اما باید اضافه کرد که تکرار مکررات هم بسیار دیده می شود – که این امر حجم کتاب را افزایش داده است.

برای نمونه ص ۶: «پس در هر نفسی دو نعمت موجود است.»

«دو: با و او رسمی به معنی دو تا!»

ص ۱۶: «اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه بر سر نهاده.»

«سر به معنی رأس است.»

ص ۸۴: «بامدادان که خاطر باز آمدن بر رأی نشستن غالب آمد.»

«بامدادان و بامداد وقت صباح را گویند.»

ص ۲۹۹: «صاحب دلی بر او بگذشت.»

برو: در تقدیر بر او!

ص ۳۲۶: «پختن دیگ نیک خواهان را هرچه رخت سراسر سوخته به

«دیگ به معنی قدر عربی است.»

و بعضی موارد دیگر – بدون اشاره به متن آنها – عبارت هستند از:

ص ۶۳: «برف به معنی ثلج است.»

ص ۷۰: «فردا به معنی غد عربی است.»

و این درحالی است که برخی از واژه هایی که به توضیح نیاز داشته اند، توضیح داده نشده اند. برای نمونه در صفحه ۳۲۴ ذیل این بیت:

«غریبی گرت ماست پیش آورد دو پیمانه آب است و یک چمچه دوغ»

واژه های «ماست»، «پیمانه» معنی شده اند ولی واژه «چمچه» به صورت مجزا معنی نشده که در محصول بیت آن را به «پیمانه» تعبیر کرده است.

همچنین در صفحه ۶۹۰ ذیل بیت:

«سعدی خط سبز دوست دارد
«جوالدوز» معنی نشده است.
نی هر الف جوالدوزی»

۳. نکات دستوری که در دستور زبان فارسی معمول نیست

سودی گاهی مباحثی را در نکات دستوری شرح آورده که این گونه نکات در دستور زبان فارسی تازگی دارد. از آن جمله است:

۳-۱. همزه مجتلبه

ص ۴: «طاعتش موجب قربتست.»

«کسی که است را به فتح الف از ادات رابطه گفته همزه مجتلبه بودن الف را نمی دانسته.»

ص ۶۵: «پند سعدی به گوش جان بشنو ره چنینست^{۱۳} مرد باش و برو»

«ره چنینست: ره مخفف و چنینست... در اصل «چون اینست» است. کسانی که «چنینست» را با همزه مجتلبه نوشته اند از املائی فارسی آگاه نبوده اند.»

۳-۲. حرف ترتب

ص ۱۴۹: «شبانگاه که [دزدان] باز آمدند سفر کرده و غارت آورده.»

«سفر کرده و غارت آورده: هاء رسمی در سفر کرده و غارت آورده حرف ترتب است.»

۳-۳. مفعول به اول و مفعول به ثانی

ص ۱۳: «دوستان را کجا کنی محروم تو که با دشمنان نظر داری»

«کنی: فعل مضارع... «دوستان» مفعول به اول و «محروم» مفعول به ثانی و «کجا» مفعول فیه آن است.

۳-۴. مبتدا و خبر (به جای مسند و مسندالیه یا نهاد و گزاره)

ص ۱۱۴: «گر به شیر است در گرفتن موش»

«گر به مبتدا، شیر: خبر آن است.»

ص ۱۱۷: «غرض نقشی است کز ما باز ماند»

«غرض: مبتدا، نقشی است: خبر آن.»

از نظر نگارشی نیز نکاتی چند به نظر رسید که اگر مترجمان در این گونه موارد ترکیبها را ساده تر می آوردند، شایسته تر می بود. برای نمونه:

ص ۷۴، س ۱۵: بواقعشده (واقع شده)

ص ۲۵۲، س ۳: به نشینی (بنشین)

ص ۲۸۱، ملل ۱: نه پسندید نشان (نپسندید نشان)

ص ۲۲۴، س ۱۹: بتوی آتش (داخل آتش)

ص ۳۹۸، س ۳۱: بمضارعست (به مضارع است) و...

چند ویژگی دیگر شرح سودی

۱. در طول شرح گه‌گاه به صنایع بدیعی اشاره شده که فهرست کامل آنها با بیان نوع صنعت بدیعی و شماره صفحات در فهرست‌های آخر کتاب آورده شده است.
۲. یادکرد ضبط‌های دیگر برخی از واژه‌ها در نسخه‌های دیگر گلستان، ازجمله در صفحه‌های ۲۳۵، ۳۱۴، ۲۴۳، ۲۳۷ و...
۳. آوردن مطالبی در برخی از پاورقی‌ها به نام «للطایع الفقیر الاسعد» یا «محمد اسعد» که بیشتر دربردارنده نظر انتقادی سودی بوده و به قدر خود بر ارزش کتاب افزوده است.
۴. در مواردی نیز مترجمان سخنان شارح را نقد کرده و توضیحات سودمندی را در پاورقی همان صفحه افزوده‌اند. ازجمله در صفحه‌های ۱۴، ۱۵، ۵۶، ۶۴، ۱۵۹، ۱۹۴، ۲۰۹، ۲۴۹، ۲۵۹ و...
۵. وجود فهرست‌های گوناگونی که در پایان کتاب ضمیمه شده و بر ارزش کاربردی کتاب افزوده است.

نتیجه

ارزش کار «محمد سودی» در نوشتن شرح برگلستان و یا دیگر متون فارسی همچون دیوان حافظ در معرفی شاهکارهای ادبیات فارسی به غیرفارسی‌زبانان قابل تحسین و درخور توجه است، اما با توجه به نکاتی که در صفحات قبل از روش شرح و نکات قابل تأمل در آن بیان شد، به نظر نمی‌رسد این شروح بتواند به عنوان منابعی قابل اطمینان و اعتماد یا به عبارتی دیگر منابع دست اول، برای محققان ادبیات فارسی استفاده شود. همچنین بسیاری از نکات و توضیحات آورده شده در شرح به دلیل تکراری و زائد بودن باید حذف شوند. و نکته‌ای دیگر اینکه شرح گلستان سودی، براساس روشی علمی و قابل اتکاء، طرح و نوشته نشده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک: مقدمه سعید نفیسی بر ترجمه شرح سودی بر حافظ، ص (ب).
۲. اضافه لامیه ظاهراً در عربی اضافه ملکی و تخصیصی است. همچنین در بسیاری از موارد اضافه‌های مجازی نیز ذیل این اضافه جای گرفته‌اند.
۳. انوری، حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی ۲، ص ۱۲۵.
۴. ابوالقاسمی، محسن، دستور تاریخی زبان فارسی، ص ۳۴۶.
۵. یوسفی، غلامحسین، گلستان، تصحیح و توضیح، ص ۲۰۳.
۶. مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی نوشته‌اند «را» در اینجا زائد است. و به نظر می‌رسد که در اینجا به معنی حرف اضافه «در باره» باشد. ر.ک: همان، ص ۲۳۳.
۷. ابوالقاسمی، محسن، پیشین، ص ۳۲۹.
۸. مرحوم دکتر یوسفی در شرح گلستان خود «بازش بخواند را این‌گونه معنی کرده است: بار دیگر از درگاه خداوند تمنی کند. ر.ک: یوسفی، غلامحسین، پیشین، ص ۲۰۰.
۹. دکتر یوسفی در توضیحات گلستان، ص ۲۴۸ مصرع دوم را چنین معنی کرده‌اند: «خاندان نبوتش... فضیلت پیوستگی با خاندان پیامبر را از دست داد.
- و یکی از دلایلی که دکتر سید جعفر شهیدی درباره اینکه مصراع اول این بیت باید «پسر نوح با بدان بنشست» است، ارجاع همین ضمیر به شخصی است که در مصراع اول از آن یاد می‌شود.
- ر.ک: شهیدی، سید جعفر، «حاشیه‌ای بر بیتی از بوستان و گلستان» آبان ۱۳۶۹، صص ۷۲-۷۴.
۱۰. یوسفی، غلامحسین، پیشین، ص ۲۰۳.
۱۱. ر.ک: شریعت، محمدجواد، «سیری در گلستان»، مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی مشهد، سال بیست و سوم، شماره ۴۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۶۹، ص ۳۹۴.
۱۲. یوسفی، غلامحسین، پیشین، ص ۲۰۷.
۱۳. سودی در شرح بیت تأکید دارد که املای کلمه به این صورت است، چنینست.

منابع

- ابوالقاسمی، محسن، دستور تاریخی زبان فارسی، چاپ اول، سمت، تهران، ۱۳۷۵.
- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی ۲، چاپ شانزدهم، فاطمی، تهران، ۱۳۷۷.
- خطیب رهبر، خلیل، گلستان سعدی با معنی واژه‌ها و شرح بیت‌های دشوار و برخی نکته‌های دستوری و ادبی، چاپ دهم، صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۷۴.
- درودیان، ولی‌الله، «بر آستان حافظ»، حافظ‌شناسی، به کوشش سعید نیازکرمانی، چاپ اول، پاژنگ، تهران، [بی‌تا]، صص ۱۹۷-۲۰۸.
- رادفر، ابوالقاسم، «سودی بسنوی نخستین شارح حافظ و سعدی در اروپا»، پژوهشگران، شماره ۱۳۷۲، ۷.
- سودی بسنوی، محمد، شرح گلستان، حیدر خوش‌طینت و همکاران، چاپ دوم، مرکز نشر فرهنگی بهترین، تبریز، ۱۳۷۴.
- شریعت، محمدجواد، «سیری در گلستان»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره سوم و چهارم، ۱۳۶۹.
- شهیدی، سیدجعفر، «بر حاشیه دو بیت از گلستان و بوستان» کلک، شماره ۸، ۱۳۶۹.
- یوسفی، غلامحسین، گلستان، تصحیح و توضیح، چاپ پنجم، خوارزمی، تهران، ۱۳۷۷.

تأثیر ادبیات عربی در اشعار مسعود سعد سلمان لاهوری^۱

محمد الزغول*

مقدمه

مسعود، مردی دانشمند و فاضلی مطلع بود. زبان و ادبیات عربی، نجوم و علوم قرآن و حدیث را نیک می‌دانست. علاوه بر دیوان فارسی، دو دیوان شعر دیگر یکی به تازی و دیگر به هندی داشته است. متأسفانه بخش اعظمی از اشعار عربی وی از میان رفته و از آن جز ابیاتی اندک که در کتابهای تاریخ ذکر شده، چیزی به ما نرسیده است؛ لکن همین اندک نیز به روشنی بر تسلط او بر زبان عربی و آشنایی اش با شعر و ادب عربی دلالت دارد. از اشعار عربی اوست:^۲

ولیس لها نحو المشارق مرجع	ولیل کأن الشمس شدت ممزها
علی العین غریبان من الجو وقع	نظرت إلیه والظلام کأنه
من الهم منجاة و فی البصر مفرغ	فقلت لقلبی طال لیلی و لیس لی
فهل ممکن أن الغزال تطلع	أری ذنب السرحان فی الجو طالع

(تاریک شبی که گویی راه عبور آفتاب را بر او بسته‌اند، چنان‌که راهی به سوی طلوع گاه خویش نیابد. به آسمان این شب نگریم، تیرگی اش چنان بود که گویی از هوا زاغانی سیاه‌فام در دیدگانم فرود می‌آیند.

پس به دل خویش گفتم، شبم دراز گشته و اینک امیدی به رهایی از اندوه ندارم و چاره‌ام در صبوری گزیدن است. سپیدی کاذب را می‌بینم که حالیا در آسمان طلوع کرده است، اما آیا ممکن است که صبح صادق هم زمانی برمد؟)

مسعود سعد از فرهنگ و ادب عربی تأثیر پذیرفته و این تأثیرپذیری در اشعار فارسی او به

##. دکترای زبان و ادبیات عرب دانشگاه تهران از کشور اردن.

روشنی نمایان است. در این میان، تأثیر رومیات ابی فراس حمدانی بر او در نتیجه گذراندن سال‌های طولانی عمرش در زندان، بسی بیشتر بوده است. به این دلیل ما ابتدا به توضیح تأثیر ادب عرب بر شعر او به‌طور عام و سپس به تأثیر رومیات ابی فراس به‌طور خاص بر شعر مسعود می‌پردازیم.

اما درباره تأثیر فرهنگ و ادب عربی بر اشعار مسعود سعد سلمان باید گفت که برخی از پژوهندگان ادبیات تطبیقی که حول تأثیر ادبیات عربی در آثار شاعران ایرانی قلم می‌زنند عادت دارند که نمونه‌های متعددی از قرآن کریم، احادیث نبوی و روایات دینی موجود در شعر این شاعران را ارائه دهند و سپس آن را دلیلی بر تأثیرپذیری این یا فلان شاعر از ادبیات عربی بگیرند. حال درست است که این نمونه‌ها عموماً زیر عنوان گرایشهای دینی بررسی و ارائه شوند، به‌همان ترتیبی که پژوهندگان عرب زبان در برخورد با امثال این مضامین در شعر شاعران عرب رفتار می‌کنند.

ادبیات فارسی، پس از اسلام به بخش جدایی‌ناپذیر تمدن اسلامی به مفهوم جهانی و انسانی آن تبدیل شد. قرآن کریم، احادیث پیامبر (ص) و روایت‌های دینی، مهم‌ترین ستون‌های این میراث تمدنی را تشکیل دادند. هرچند قرآن کریم به عربی بودن زبان خود تصریح کرده، در کنار آن و در موارد گوناگون، جهان‌شمولی بودن و نگاه وسیع خود را بیان داشته که از حدود تعصبات قومی و جغرافیایی فراتر است.^۳

گرایشهای دینی در اشعار فارسی مسعود سعد آشکار است. به‌خصوص در اشعاری که در آن با هنرمندی از قرآن کریم تضمین و اقتباس کرده است. شاهد مثال‌ها در این زمینه چندان فراوان است که از بیان همه آنها به سبب کمی وقت درمی‌گذریم و به ذکر نمونه‌هایی چند از آن بسنده می‌کنیم. از آن جمله این شعر مسعود:

خدای داند و هرکه خدای را به دروغ گواه خواند باشد ز جمله کفار
این بیت به آیه سوره زمر اشاره دارد: «إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ كَاذِبٌ كَفَّارٌ». و این بیت او:
چو من به صورت دیوان شدم چرا کوشم چو هر زمانم هم حمله شهاب کنند
(همان، ص ۹۵)

که اشاره دارد به آیه شریفه ۱۷ و ۱۸ سوره حجر: «و حفظناها من كل شيطان رجيم إلا من استرق السمع فاتبعه شهاب مبين.»
و این دو بیت:

شاعری تو مدار روی گران شاعران روی را گران نکنند
نکنی آنچه گویی و نه شگفت کانچه گویند شاعران نکنند
(همان، ص ۶۳۹)

این ابیات به آیات شریفه ۲۲۴، ۲۲۵ و ۲۲۶ سوره شعرا اشاره دارد: «والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون مالا يفعلون.»
از مظاهر تمایلات دینی در اشعار مسعود، کاربرد زیبای داستان‌های قرآنی است که در

تأثیر ادبیات عربی در اشعار مسعود سعد سلمان لاهوری □ ۹۹

اشعارش مشاهده می‌کنیم و مسعود در این فن، ابداعات بسیار نکویی دارد. از آن جمله:

والله که چو گرگ یوسفم والله
بر خیره همی نهند بهتانم

(همان، ص ۳۵۱)

او خویش را در بی‌گناهی و براءت از جرمی که به او نسبت داده‌اند، به گرگ حضرت یوسف(ع) تشبیه، و اشاره می‌کند به آیه کریمه ۱۷ سورة یوسف(ع): «قالوا یا أبانا إنا ذهبنا نستبق و ترکنا یوسف عند متاعنا فأکله الذئب.» و این بیت:

گر بیش به شغل خویش برگردم
هم پیشه هدهد سلیمانم

(همان)

اشاره دارد به داستان حضرت سلیمان(ع) و هدهد و آیات کریمه ۲۰ و ۲۲ سورة نمل: «و تفقد الطیر فقال مالی لا أری الهدهدأم کان من الغائبین، لأعذبه عذاباً شديداً أو لأذبحنه أو لیأتینی بسلطان مبین.»

و این بیت:

برقی چو دست موسی عمران به فعل و نور
آرد همی پدیدز جیب هوا صبا

(همان، ص ۲)

اشاره دارد به داستان حضرت موسی(ع) و آیه شریفه ۲۲ سورة طه: «و اضمم یدک الی جناحک تخرج بیضاء من غیر سوء آیه آخری.»

و این بیت:

گه بگدزد ز آب دو چشمم کلیم‌وار
گه درشود در آتش دل راست چون خلیل

(همان، ص ۲۳۰)

اشاره‌ای است به داستان حضرت موسی(ع) آن‌گاه که دریا را شکافت و داستان حضرت ابراهیم آن‌گاه که در آتش انداخته شد.

تأثیر و نفوذ فرهنگ اسلامی در اشعار او بیشتر از هر شاعر دیگر پیش از او به نظر می‌رسد. دکتر شفیع کدکنی می‌گوید: «نفوذ فرهنگ اسلامی و سامی را در تصویرهای او نسبت به دوره قبل، بیش از هر شاعر دیگر می‌توان احساس کرد».^۴

تأثیر ادبیات عربی بر شعر مسعود در ساختار قصاید، مضامین، تشبیهات و تصویرهای شعری وی آشکار است. در پاره‌ای از قصیده‌های مدحی‌اش به ساختار سنتی قصاید عربی قدیم پایبند بوده؛ البته به همراه برخی تغییرات که به مقتضای زمان و مکان بوده است. در مضمون، اگرچه مسعود نسبت به شعرای هم‌عصر خویش از مضامین عربی تأثیرپذیری کمتر داشته است، این مضامین در چندین جای دیوانش به چشم می‌خورد. از آن جمله است:

گر این قصه او ساخت معلوم شد
که جز قصه شیر و روبه نبود

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۱۲۳)

این بیت به داستان شیر و گاو و روباه در کلیله و دمنه عربی اشاره دارد:

اصل زر عیار از خاک است
اصل عود قمار نه ز گیاست

(همان، ص ۵۲)

که از این بیت متنبی گرفته شده:

و ما أنا منهم بالعیش فیهم
ولکن معدن الذهب الرغام
«من با زندگی در میان آنان، از آنها نمی شوم؛ اما در هر حال معدن طلا جز خاک نیست.» و این شعر او:

متنبی نکو همی گوید

باز دانند فربهی ز آماس

(همان، ص ۲۹۶)

این بیت ترجمه و اقتباسی از متنبی است:

أعیذها نظراتٍ منك صادقة
أن تحسب الشحمَ فیمن شحمه و رم
(به خدا پناه می برم از اینکه به نگاهت اطمینان کنی و فریب (شیادان را) بخوری به طوری که نتوانی شاعران راستینی چون من را از شاعرنماهای اطرافت تمیز بدهی.)
سخن درباره مضامین ابی فراس حمدانی وارد شده در شعر مسعود را به جای دیگر موکول می کنیم؛ اما در مورد تصاویر شعری دکتر شفیع کدکنی به برخی از نمونه های اثرپذیری مسعود از تصاویر و خیال پردازی های شاعران عرب اشاره می کنیم که از آن جمله است:

استعاره گرفتن خندیدن برای برق و گریه کردن برای رعد در این شعر:
زمین ز گریه ابر است چون بهشت نعیم
هوا ز خنده برق است چون گه سینا
که ما را به یاد شعر السری الرفاء می اندازد:

علا فالبرق یبتسم دو
نه والرعد ینتجّب

(صور خیال در شعر فارسی، ص ۳۴۵)

(چون بالا گرفت، برق در پایین او می خندد و رعد گریه بلند سر می دهد.)

و تصویر صبح درحال تیزکردن شمشیرش:

ز آن بیم که آفتاب زند تیغ
لرزان شده ز گردون کوکب

(همان، ص ۳۴۷)

این بیت را به یاد می آورد:

أما الظلام فحين رقت قميصه
و أرى بياض الصبح كالسيفالصدی
(آن گه که تاریکی شب چو پیرهنی نازک می شود و سپیده صبح را می بینیم که بسان تیغه زنگارزده شمشیر، درخششی مبهم دارد.)

تشبیه شراب به چشم خروس سرخ چشم (قراول):

به صفو جرم هوا و به بوی مشک تبت
به رنگ چشم خروس به طعم ماء معین

(همان، ص ۳۵۳)

که این تشبیه در سخن آعشی هم دیده می شود:

و کأس کعین الدیک باکثر حدھا
بفتیان صدق والنواقیس تضرب
(پیمانهای از باده سرخ بسان چشم قراول را در مصاحبت رفیقانی پاکدل، لبالب نوشیدم هنگامی که ناقوسها به صدا درآمده بودند.)

نیز تعبیر «از بهشت گریخته» در این شعرش:

گفتم که: چگونه رستی از رضوان ای بسچۀ نازپرور حورا

(همان، ص ۳۵۹)

این تعبیر بدون تردید از زبان عربی گرفته شده: در میان عربها مشهور است که برای نوجوان هنوز ریش درنیاورده، عبارت «از بهشت گریخته» به کار می‌برند. ثعالبی می‌گوید: «و از سخنان نغزشان (عربان) در وصف نوجوان بی‌مو تعبیر «از بهشت گریخته» است.»^۵

و این شعر مسعود:

چو دید عزم مرا بر سفر درست شده فرو شکست به لؤلؤ کناره عنباب

(همان، ص ۳۶۴)

که تشبیه معروف «و أواء دمشقی» را به‌خاطر می‌آورد:

فأمطرت لؤلؤ من نرجس و سَقَتْ ورداً و عَصَتْ علی العنباب بالبرد

(مرواریدها از نرگش بارید و گل سرخ‌گونه را بدان سیراب کرد و با دندان‌های تگرگ‌سانش انگشتان خضاب زده می‌گزید.)

نیز تشبیه اسب به نخل در یک شعر او:

پرورده تنی چوکوهی اندر تن بر رفته سری چو نخلی اندر وا

(همان)

این بیت اعشی را فریاد می‌آورد:

و کلّ کمیت کجذع الخصا ب یرنوا القناء إذا ما صَفَن

(اسبان کهری هریک بسان تنه نخل‌های پر بار که با درنگ به نیزه سوارشان خیره می‌شوند.)

همچنین مسعود تشبیهی زیبا از خروس در اشعارش دارد:

ما را به صبح مژده همی داد آن راستگو خروس مجرب

پر زد دو بال خود را برهم از چیست آن ندانم یارب

هست از نشاط آمدن روز یا از تأسف شدن شب

(همان، صص ۳۶۶-۳۶۷)

که ترجمه‌ای از سروده ابن معتز است:

بشّر بالصبح طائر هتفاً مستوفیا للجدار مشترفا

مذکراً بالصبح سال بنا کخاطب فوق منبر و قفا

صَفَّقَ إما ارتياحاً لسنال فجر و إما علی الدجا أسفا

درست این است که تأثیر ادبیات عرب بر شعر مسعود - به‌طور کلی - خارج از مسئله سرقتهای ادبی بررسی شود. باید پیش از آنکه عجولانه به چنین گمانی درافتیم، ابتدا فرهنگ ادبی مسعود سعد، تسلط کامل او بر زبان عربی و قدرت شعر سرودن وی را به این زبان در نظر آوریم. هرچند که بخش عمده دیوان عربی این شاعر از میان رفته، آنچه از آن برجای مانده برای اثبات فصاحت مسعود و تسلطش بر زبان عربی و حتی توان آفرینش و ابداع‌گری وی بسنده است و

این نتیجه مطالعه عمیق شاعر در میراث شعری عرب از همان اوان کودکی و دوران نوجوانی است که تا دوران پخته میان سالی و رسیدن به ۴۰ سالگی، سال ورود به زندان، ادامه یافت. پس طبیعی است اگر در بخشی از اشعار او به صورت ناخودآگاه مضمون‌ها، تشبیهات و تصویری از شعر عربی وارد شده باشد. حتی چنانچه این نمونه‌ها از روی اراده و آگاهانه هم به شعر او راه بسته باشد، نباید آن را پدیده‌ای فراتر از بازتاب فرهنگ ادبی شاعر در دو زبان عربی و فارسی تصور کرد. برخورداری مسعود از فرهنگ و دانش عربی، وی را بر آن داشته تا در کارزاری که میان ادیبان و شاعران عرب در مقایسه «شمشیر و قلم» – به طور مثال – درگرفته است، شرکت جوید و او نیز گویی که خویش یکی از آنان است، رأی خود را ابراز کند و در یکی از قصاید فارسی‌اش، قلم را بر شمشیر برتری بخشد و برای اثبات رأی خود از استدلال‌های منطقی لازم بهره گیرد.

فلک اندر دمید پنداری	باد در آستین مادر تیغ
به همه حالها اجل عرض است	لیک قایم شده به جوهر تیغ
بکند چشم تیغ اگر داری	گوهر کلک را برابر تیغ

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۶۰۷)

و اگر مسعود تنها همین یک بیت عربی را سروده بود که:

ثِقٌ بِالْجِسَامِ فَعَهْدُهُ مِمْوْنٌ	و ارب و قل للنصر کُنْ فیکوُنْ
---------------------------------------	-------------------------------

(همان، مقدمه، ص س)

(به شمشیر اطمینان داشته باش که دوران او روزگاری خجسته است و بر مرکب آن سوار شو و پیروزی را بگوی «بشو» تا بشود!)

تنها همین یک بیت، زبان‌آوری و توانایی‌اش در زبان عربی را اثبات می‌کرد. اما در بررسی تأثیر رومیات ابوفراس حمدانی بر شعر مسعود سعد سلمان، شایسته است که به دوگونه از آن اشاره کنیم: گونه اول، آن دسته مضامینی است که مسعود در سرایش آن از ابوفراس متأثر بوده است، پیش از این به اطلاع وسیع مسعود از ادب و شعر عربی اشاره رفت. یعنی می‌توان فرض کرد که وی به طور ویژه به شعر ابوفراس نظر داشته است که تفاوت زمانی بین آن دو نیز این فرض را قوت می‌بخشد. گونه دوم، آن دسته مضامین مشترکی است که می‌توان ظهور آنها را از قرارگرفتن هر دو شاعر در معرض تجربه‌ای یکسان ناشی دانست و آن تجربه انتقال از حیات مرفه، ناز و نعمت و شهنشاهی‌گری به رنجگاه زندان و اسارت. هم‌اینک شاهدهایی از مضمونهای مشترک گونه نخست می‌آوریم: ابوفراس سروده است:

قد حطّم الخطي واخترم العِدَى	و قُلّل حدالمشرفي المهنّد
------------------------------	---------------------------

(دیوان آبی فراس، ص ۹۷)

(اینک نیزه‌ها شکسته شده، تیغه شمشیرهای تیز، کند گشته و سیل دشمنان از هر سو روان شده است.) و مسعود متأثر از آن سروده است:

حمله چه کنی که کند شمشیرم	پویه چه دهی که تنگ میدانم
---------------------------	---------------------------

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۳۵۲)

تأثیر ادبیات عربی در اشعار مسعود سعد سلمان لاهوری □ ۱۰۳

ابوفراس می‌سراید:

یضیق مکانی عن سواي لأنني علی قمةالمجد المؤثل جالس

(دیوان ابی‌فراس، ص ۱۹۸)

(جایی که در آنم، برای دیگری تنگ است، چون من بر بلندای قلّه بزرگی و افتخار قرار دارم.)
و مسعود می‌سراید:

قضا به من نرسد زآنکه نیست از من دور نشسته با من هم زانوی منست اینجا
(دیوان، تصحیح یاسمی، ص ۸)

ابوفراس با مبالغه دارد:

أقمت ولو أطعت رسیس شوقی ركبْتُ إلیک أعناقالرياح

(دیوان ابی‌فراس، ص ۷۶)

(من اینجا اقامت گزیدم، ولی اگر می‌خواستم از شدت شور و اشتیاقم فرمانبری کنم، آن‌گاه بر گردن باده‌ها سوار به سوی تو می‌شدم.)

و در جایی دیگر در همین معنا سروده است:

ولو أنى أملك فيه أمری ركبْتُ إلیه أعناقالرياح

(همان، ص ۷۷)

(اگر در کار او برای خود اختیار داشتم، برای رسیدن به او بر گردن باده‌ها (مركب باد) سوار می‌شدم.)

و مسعود چنین می‌سراید:

ساقط شده است قوّت من پاک اگر نه من بر رفتمی ز روزن این سمج با هبا

(دیوان، تصحیح یاسمی، ص ۱)

اما مضامین مشترک گونه دوم: از آن جمله است سخن ابوفراس پس از آنکه زاغهای شوم او را از فراق یار خبر داده‌اند:

و ما أدعی أن الخطوب فجأنی لقد خَبَرْتَنِي بالفراق النواعبُ

(دیوان ابی‌فراس، ص ۴۰)

(ادعا ندارم که سختی‌ها غافلگیرم نموده‌اند چه از این پیش، زاغانم از فراق خبر ساخته بودند.)

مسعود نیز به همین ترتیب از کلاغان خبر فراق را شنیده بود:

چون از فراق دوست خبر دادم آن غراب رنگ غراب داشت زمانه سیاه ناب

(دیوان به تصحیح یاسمی، ص ۴۰)

ابوفراس سروده است:

وإن أوجعتني من أعادی شیمه لَقِيتُ من الأحباب أدهی وأوجعا

(دیوان ابی‌فراس، ص ۲۰۹)

(اگر خویی از دشمنانم دل من را به درد آورد، در عوض از دوستان خویش رفتارهایی بس دردناک‌تر و عظیم‌تر به من رسیده است.)

و در همین معنی نیز سروده است:

إِذَا خِفْتُ مِنْ أُخْوَالِي الرُّومَ خِطَّةً تَخَوَّفْتُ مِنْ أَعْمَامِي الْعَرَبِ أَرْبَعاً

(همان، ص ۲۰۹)

(اگر از دایه‌های رومی‌ام به خاطر طرح یک توطئه بر ضد من بترسم در همان زمان باید از چهار دسیسه‌ای که عموهای عربم برایم چیده‌اند در بیم و هراس باشم.)
و مسعود در این معنی دارد:

تاکی خورم به تلخی و تاکی کشم به رنج از دوست طعنه‌ای وز دشمن سعایتی

(دیوان مسعود سعد «به تصحیح یاسمی»، ص ۵۲۲)

ابوفراس می‌گوید که اختران آسمان از آنچه بدو رسیده در غم و سرگردان‌اند و چنان آشفته‌او که نزدیک است برایش گریه سر دهند:

مالنجوم السماء حائرة! أحالها في برجها حالی؟
أبيت حتى الصباح أرقبها مهتديات في حال ضلال
أما تراها علي عاطفة تكاد من رقة تبكي لی؟

(دیوان ابی فراس، ص ۲۷۵)

(اختران آسمان از چه‌رو حیران‌اند؟ آیا حال آنها در برجهای آسمان چون حال نزار من است؟ تا دم صبح چشم نگران آنها هستم. به ظاهر راه خود می‌شناسند؛ اما همه حیران و سرگردان‌اند. آیا نمی‌بینی‌شان که بر من نگران‌اند و از فرط اندوه من نزدیک است به گریه افتند؟)
همچنان در شعر مسعود، ستارگان برای او در اضطراب‌اند و عملاً بر او گریه سر می‌دهند و فلک بر وی باران غم‌باران است تا که در آن غرق شود:

من آن غریبم و بیکس که تا به روز سپید ستارگان ز برای من اضطراب کنند
بنالم ایرا بر من فلک همی کند آنک به زخم زخمه بر ابریشم رباب کنند
ز بس که بر من باران غم زنند مرا سرشک دیده صدف‌وار دَر ناب کنند

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۹۵ و دیوان تصحیح نوریان، ص ۱۷۲)

ابوفراس به دربند بودن خویش افتخار می‌کند و آن را مایه ترقی پایه و منزلت خود می‌داند. اسارت، بدو مواهبی بخشیده که از دیگر بندیان دریغ داشته است.

ولله عندي في الأسار و غيره مواهب لم يخصص بها أحد قبلي!

(دیوان ابی فراس، ص ۲۸۳)

(خداوند بزرگ در این اسارت برای من مواهب و برکاتی مقدر فرمود که تاکنون به کسی دیگر عنایت آن نفرموده است.)

اما زندان از نگاه مسعود بر جاه وی بیفزوده است. وی افتخار می‌کند که در دژی زندانی است که روزگاری بند پادشاهان بوده است:

نه نه زحمن بیفزود جاه من داندجهان که مادر ملک است حصن نای

(دیوان مسعود سعد «به تصحیح یاسمی»، ص ۵۰۳)

تأثیر ادبیات عربی در اشعار مسعود سعد سلمان لاهوری □ ۱۰۵

ابوفراس از لباسهای پشمی ژنده و پوسیده و زبرش شکوه داشته است:

یا ناعم الثوب کیف تبدلها ثيابنا الصوف لا ینبدلها

(دیوان ابی فراس، ص ۲۶۵)

(ای سیف‌الدوله کسی که لباس‌های نرم و لطیف بر تن داری، چگونه می‌توانی آنها را با خیال راحت عوض کنی درحالی‌که ما این لباس‌های پشمی را عوض نتوانیم کرد؟) مسعود نیز از لباسهای کهنه و زبرش می‌نالده؛ زیرا در سال تنها یک مرتبه می‌تواند آن را عوض کند:

شکم و پشت من در این یک سال والله ار یافته است جامه و نان
یافتست این و لیک بس اندک داشته است آن و لیک بس خلقان

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۴۵۴)

ابوفراس حاسدان و بدخواهانش را ترسو و بزدل می‌داند:

رجال یذیعون العیوب و عندنا أمور لهم مخزونة و معایب
و أعلم قوماً لو تتعتت دونها لأجهضني بالذم منهم عصاب
و مضطغن لم یحمل السر قلبه تلفت ثم اغتابنی و هو هائب
تردی رداء الذل لما لقیته کما تتردی بالغبار العناكب

(دیوان ابی فراس، صص ۴۰-۴۱)

(- خصمان ما کسانی‌اند که عیبهای ما برملا می‌سازند، حال آنکه ما خود از ایشان عیبها و تخلفاتی نزدمان اندوخته داریم.

- و قومی از آنان را می‌شناسم که اگر از کنار آنها برخیزم، حتماً دسته‌هایی از ایشان با تیرهای دم و سرزنش‌های خویش به آستانه هلاکم دراندازند.

- آن یکی، کینه‌ورزی است که توان داشتن نفرتش را ندارد؛ پس به اطراف خود می‌نگرد تا از غیاب مطمئن گردد آنگاه با ترس و لرز زبان به بدگویی‌ام آغازد.

- چون با او روبه‌رو شدم، ردای خفت و خواری به تن کرده بود همچنان که عنکبوت، خویشتن در غبار تار پنهان می‌دارد.)

اما بدخواهان و حاسدان مسعود در رنج و عذابی جاودانه‌اند؛ روی زردانی قامت خمیده از شدت پستی و حقارت:

بدخواهان تو هرچه هستند دلخسته چرخ لاجوردند
با محنت و رنج همنشینند با چرخ زمانه در نبردند
با قامت چون کمان دوتایند به چهره چون زیر زردند
هرچند بر آتش استشان دل از دم همه جفت باد سردند

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۹۸)

ابوفراس، مادر خویش را به صبر و بردباری دعوت می‌کند:

یا أمتاه صبراً فکل ملة تجلی علی علاتها و تزول

(دیوان ابی فراس، ص ۲۵۳)

(ای مادرم صبور باش که هر مصیبتی هرچند بزرگ باشد روزی زدوده می شود).
و مسعود خویشتن را به صبر می خواند که این، جهانی است فانی:
ای تن جزع مکن که مجازی است این جهان

وی دل غمین مشو که سپنجی است این سرای
(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۵۰۴)

ابوفراس به خویش و اهمیتی که به روزگار دشواری های نزد مردم پیدا می کند، می نازد:
و فی اللیلة الظلماء یفتقد البدن
سیدزکری قومی اذا جدّهم

(دیوان ابی فراس، ص ۱۶۵)

(به زودی قوم من چون به تنگنای زندگی درافتند، مرا به یاد خواهند آورد و در شبان ظلمانی
است که به قرص روشن ماه نیاز می افتد). مسعود نیز در همین مضمون سروده است:
آن گوهری حسامم در دست روزگار
کاخر برونم آرد یک روز در وغا

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۲)

ابوفراس زندانبانانش را سگان می شمارد:

إلی الله أشکو أننا بمنازلٍ
تحکم فی آسادهن کلاب

(دیوان ابی فراس، ص ۴۶)

(شکایت به خدا می برم از این که در منزلهایی به سر می بریم که سگان آن به دربارنی شیرانش
گماشته می شوند). اما مسعود آنها را خوکان می نامد:

گوریست سیاه رنگ دهلیزم
خوکیست کریه روی دربانم

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۳۵۳)

ابوفراس به خراثشان مانند می کند:

لهم خلق الحمیر فلسّ تلقی
فتی منهم یسیر بلاحزام

(دیوان ابی فراس، ص ۳۱۸)

(بر خلقت خران اند چنان که یکی از ایشان نمی یابی که حزام پهنی (همانند دالون) به کمر
ن بسته باشندش). و مسعود به سگان و خران، هر دو:

که بر درند سگان هرکه را نباشد سگ
لگد زنند خران هرکه را نباشد خر

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۱۵۸)

هر دو شاعر به شعر خویش نگرش یکسانی دارند. به طور مثال شعر ابوفراس - از نگاه خود
او - مدح یا هجو نیست. بازی و لودگی هم نیست:

لا فی المدیح والهجاء
ولا المجون ولا اللعب

(دیوان ابی فراس، ص ۲۸)

و شعر مسعود از آن دست مدایحی نیست که چشمداشت صله ای در ورای آن باشد، شعر او
نه تقاضاست و نه هجا:

نه طمع کرده ام ز کیسه کس
نه تقاضاست شعر من نه هجاست

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۱۲۶)

تأثیر ادبیات عربی در اشعار مسعود سعد سلمان لاهوری □ ۱۰۷

ابوفراس مردم روزگارش را به گرگان مانند می‌کند:

وقد صار هذا القوم الا اقلهم
ذئاباً علی أجسادهن ثياب

(دیوان ابی فراس، ص ۴۶)

(و این مردم — مگر اندکی شان — همه به گرگانی بدل شده‌اند با جامه آدمی برتن.)

و مسعود آنان را ستوران ماده می‌بیند:

ز اهل عصر چه خواهم که اهل عصر همه به خوی طبع ستوران ماده را مانند

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۱۲۶)

ابوفراس ابر را در حالت گریستن توصیف می‌کند:

سارية لاتملّ البكاء
جری دمعها فی حدودالثری

(دیوان ابی فراس، ص ۳۷۰)

(ابری شبانگاهی که از گریستن باز نمی‌ماند و اشکهایش بر گونه خاک غلتان است. شبانه با

برقهایی خیره‌گر چون برق تیغ هندی، دمیدن سپیده را جرقه می‌زند.)

هم او در جایی دیگر، باران را گریه ابر و رعد را نوحه آن گرفته است:

و زائر حَبَّه اغبابه	طال علی رغم السری اجتنابه
و افاه دهر عصل أنیا به	واجتاب بطنان العجاج جابه
وافی أمام هطله ربابه	باک حزین رعه انتحائه
جائت به مسیلة أهداب به	رائحة هبویها هبابه

(همان، صص ۵۱-۵۰)

(ابر این میهمانی که به سبب غیبت طولانی‌اش بسیار عزیز گردیده و به رغم سفر شبانه دور و

درازش از ما بسیار دور مانده است.

روزگاری سخت و ناگوار بر او گذشته و به روزها دامنه‌ها، کوههای عظیم و دره‌ها را

درنوردیده است. صدای رُبایش از لابه‌لای صدای ریزش تند بارانش گریان و غمگین به گوش

می‌رسد و رعدهایش ناله و نوحه سر داده است.

توده‌ای از این ابر، باران تندی به سوی ما آورد و ریزان کرد، ابرهایی که با وزش باد، به پیش

رانده می‌شدند.)

همین شیوه جاندارپنداری و نسبت دادن گریه و اندوه به ابر آسمان را در دیوان مسعود آنجا که

ابری را وصف کرده، می‌توان یافت:

ای ابر، گه بگری و گه خندی	کس داندت چگونه‌ای و چندی؟
گه قطره‌ای ز تو نچکد، گاهی	باران شوی چه نادره آوندی
از چشم و دیده لؤلؤ بگشایی	بر دست و پای گلبن بربندی
بخشیدن از تو نیست عجب زیرا	دریای بیکران را فرزند
زنهار چون بغزنین بگذشتی	لؤلؤ بدان دیار پراکندی

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۵۲۷)

در توصیف اشک چشمان نیز همانستی محکمی بین دو شاعر مشاهده می‌شود. ابوفراس از اشکهایش بارانی می‌سازد و سلیلی که برمی‌آید و زمین را فرامی‌گیرد:

وقفنا فسقینا المنازل أدمعا هی الوبل ولأجفان منها غمائم
(توقف نمودیم و بر آن منازل اشکهای سیل آسا بارانندیم. دیدگانمان (در آن حال) به ابرهائی
پرباران می‌مانست.)

و مالدمع یوماً، ناعاً من صباة ولو فاض حتی یملاً الأرض ساجمه
(دیوان ابی‌فراس، ص ۳۰۷)

(اشک را هرگز روزی نرسد که آتش عشق درون ما فرو نشاند هرچند، ریزش سیل‌گون آن تمام زمین را فراگیرد (و در خود فرو برد).)

مسعود نیز – همچون ابوفراس از اشکهایش سیل ساخته است:
چشمم مسیل بود ز اشکم شب دراز مردم درو نخفت و نخسبند در مسیل
(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۳۲۰)

و در جایی دیگر از آن دریا می‌ساخته:
گه بگذرد ز آب دو چشمم کلیم‌وار گه در شود در آتش دل راست چون خلیل
(همان، ص ۲۳۰)

ابوفراس که در عالم واقع از نمایش جنگاوری محروم شده، آوردگاه خویش در آسمانها و بین اختران می‌جوید:

لقیت نجوم‌الأفق و هی صوارم و خضت سواداللیل و هو خیول
(دیوان ابی‌فراس، ص ۲۵۴)

(با اختران افق که به سان شمشیرانی برنده بود روبه‌رو شدم و به سپاه سیاهی شب زدم که گله‌ای بود از اسبان).
همچنین دارد:

ولکن نبا منه بکفی صارم و أظلم فی عینی منه شهاب
(همان، ص ۴۷)

(چون شهاب سنگ در آسمان شب ظاهر شد، شمشیر بُرانی که در دست داشتم، از انعکاس درخشش آن برقی زد و درخشید و با درخشیدن شمشیر من، شهاب‌سنگ خاموش گشت و در عمق تاریکی فرو رفت.)

مسعود نیز به همان ترتیب عمل کرده و سروده:
از این کمان کشنده چرا نداری باک که تیز ناوکش آسان کند ز کوه‌گذر
ز ماهی که درین آبگون بی‌آبست بترس و او را خونی یکی نهنگ شمر
(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۲۱۵)

ابوفراس تصویر سنگی را پرداخته که دست معشوق آن را لمس کرده و از شدت لطافت و رطوبت انگشتان محبوب، آن سنگ تبدیل به خاک شده، سپس از آن گیاهی روییده و میوه‌ای

داده است:

رطب الأنامل لو تلامس كفّه حَجَرًا لَّأَوْزَقَ يانِعًا أَثْمَارُهُ

(دیوان ابی فراس، ص ۱۷۱)

(وی را انگشتانی لطیف و مرطوب است که چون سنگی را لمس کند، از آن گیاهی بروید با میوه‌هایی رسیده.)

در شعر مسعود، آههای سوزناک خود اوست که سنگ را خاک می‌کند. خاک با اشکش سیراب می‌شود، از آن گیاهی برمی‌دمد و سبز می‌شود:

ز تاب و تف دمم سنگِ خارِه خاک شده است در آب چشمم از آن خاک بردمید گیا

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۸)

ابو فراس بذل و بخشش سیف‌الدوله را چنان توصیف می‌کند که گویا میان سیف‌الدوله و مال، عداوتی همیشگی برقرار است. تا آنجا که مال پیوسته از او شکوه می‌کند. ابو فراس همچنین این بخشندگی سیف‌الدوله را با شجاعت و دلاوری وی پیوند داده است:

لله دُرٌّ مِنْ قَرْمٍ أُخِي كَرَمٌ لا يَنْطِقُ الْمَالُ إِلَّا فِي تَشْكِيهِ
فَالْخَيْلُ يَمْنَحُهَا وَالْبَيْضُ يَثْلُمُهَا ولا مَسْرٌ يَحْطُمُهَا وَالْقَرْنُ يُرْدِيهِ

(دیوان ابی فراس، ص ۳۵۲)

(چه بی‌همتا دلاور بخشنده خوئی که مال و مکتت زبان جز به شکایت وی نگشاید [چرا که] اسبان را می‌بخشد، شمشیرها را کند می‌کند و نیزه‌ها همه درهم می‌شکند و آن‌گاه هم‌اوردانش را بر خاک هلاکت درمی‌افکند.)

مسعود نیز همین تصویر را در مدح سلطان مسعود عرضه می‌دارد:

همیشه دشمن مال است شاه دشمن مال یکیست او را در بزم و رزم دشمن و مال

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۳۰۸)

تشبیه را اول‌بار ابن معتر به کار برد و سپس بر زبان شاعران فارسی متداول گشت. ^۶ ابو فراس می‌گوید:

غلامٌ فوقَ ما أَصِفُ كأنَّ قِوَامَهُ أَلْفُ

(دیوان ابی فراس، ص ۲۲۲)

(خوش غلامی است برتر از وصف من، وی راست قامتی پسان حرف ألف، [باریک و بلند]). مسعود نیز از حروف الفبا به صورتی اندوه‌بار و دردناک استفاده کرده است. بدین صورت که جسم او از شدت پیری و ناتوانی چون حرف دال خمیده می‌شود و قلبش از فرط اشتیاق به تنگی حرف میم درمی‌آید:

چو باد دی دم من سرد و دم نیارم زد که دل به تنگی میم است و تن به گوژی دال

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۳۱۲)

جالب توجه این است که ما می‌توانیم تکراری را که در مرثیه‌نامه ابو فراس برای فوت مادرش شاهدیم، همان را در مرثیه‌ای از مسعود نیز که پس از مرگ پدر خود سروده، بیابیم؛ در آنجا

ابوفراس گفته بود:

أيا أم الأسير سقاكِ غيثٌ بَكَرُهُ مِنْكِ ما لَقِيَ الأَسِيرَ

(دیوان ابی فراس، ص ۱۶۱)

(ای مادر اسیر، خدا رحمت کند تو را که محنتی که من در بند کشیدم، اندوه جانکاهی بود برای جان تو.)

او در قصیده‌اش عبارت «أيا أم الأسير سقاكِ غيثٌ» را سه بار تکرار کرده و در ادامه در بیت چهارم عبارت «أيا أم الأسير لمن تربى» را آورده و پس از آن چهار بار دیگر تعبیر «ليبككِ كلُّ...» را اضافه نموده و باز عبارت «أيا أماء كم...» را سه مرتبه به دنبال آن تکرار کرده است.

همین تکرارکردن در یک رباعی از مسعود که در رثای پدرش سروده، نمایان است:

از سنگم یا چیستم جان پدر خود داند کس که کیستم جان پدر
تو مردی و من بزیستم جان پدر بر مرگ تو خون گریستم جان پدر

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۷۰۱)

ابوفراس از داستان حضرت موسی (ع) در ترسیم این تصویر بهره گرفته است:

كَأَنَّا لَمَّا أُسْتَتَبَّ العَبْرُ أُسْرَةُ «مُوسَى» يَوْمَ شَقِّ الْبَحْرِ

(دیوان ابی فراس، ص ۱۶۰)

(آن‌گاه به تمام عبور کردیم به قوم موسی می‌مانستیم در آن روز که دریا برایشان شکافته شد.) مسعود نیز چنین سروده است:

گه بگذرد ز آب دو چشمم کلیم‌وار گه در شود در آتش دل راست چون خلیل

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۲۳۰)

ابوفراس از شب و غم و اندوهی که از آن می‌خیزد، شکوه سر داده است:

أما ليلة تمضي ولا بعض ليلة أُسْرُ بِهَا هَذَا الْفَوْادِ المَوْجَعَا

(دیوان ابی فراس، ص ۴۳)

(آیا این شب [بلند] یا [دست کم] بخشی از آن پایان نمی‌پذیرد تا بلکه این دل دردمند خود به نوید آن دمی شادمان سازم؟)

و مسعود بر همان منوال سروده:

شب آمد و غم من گشت یک دو تا فردا چگونه ده صد خواهد شد این عنا و بلا

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۷)

ابوفراس در بخشی از اشعار حکمی‌اش سروده است:

الدهرُ يومان: ذائِبٌ و ذا زَلٍّ والعيشُ طعمان: ذاصاب و ذا عَسَلٍ
لكنَّ في الناس مغروراً بنعمته ما جاءه اليأس حتى جاءه الأجل
ولامرء يفتنى و ما ينفك ذاشره تشبُّ فيه اثنتان: الحرص والأمل

(دیوان ابی فراس، صص ۲۵۶-۲۵۷)

(ایام دهر دو گونه است: روزی به کام و پایدار و روزی دیگر لغزش‌زا و ناپایدار و زندگی دو

طعم دارد یکی تلخ و دیگری شیرین.
 با وجود این برخی از آدمیان به مال و مکنت و نعمت خویش غرّه‌اند و تا لحظه فرارسیدن
 بیک اجل پشیمان و نادم نمی‌شوند.
 آدمی رفتنی است، ولی پیوسته آزمند می‌ماند. دو نیرو هر لحظه در او زیانه می‌کشد: یکی از
 آن دیگری آرزو.

این ابیات ابوفراس شباهت عجیبی دارد با اشعار حکمی زیر که مسعود سروده است:

آگاه نیست آدمی از گشت روزگار	شادان همی نشیند و غافل همی رود
دل بسته هواس گزیند ره هوا	تن بنده دل آمد و با دل همی رود
ماند بر آن که باشد بر کشتی روان	پندارد اوست ساکن و ساحل همی رود

(دیوان تصحیح یاسمی، ص ۵۹۵)

تأثیرپذیری مسعود سعد سلمان از شاعر پیش از خود، ابوفراس حمدانی و تجربیات شعری
 مربوط به سالهای اسارتش در روم، تنها با یک بار خوانش دیوان پر حجم وی به روشنی برای
 خواننده هویدا می‌شود. این اعتقاد با علم به اینکه مسعود شناخت کاملی از شعر و ادب عربی –
 از آغاز ظهور آن – داشته است، بیشتر به یقین نزدیک می‌شود. علاوه بر این اشعار عربی مسعود
 – با وجود اندک شماری آن شاهد زنده‌ای بر این مدعاست. عالمان ادب نیز در کتب بلاغی و
 ابواب مختلف آنها اشعار عربی مسعود را به عنوان شاهد ذکر کرده‌اند.

اضافه بر همه اینها، فاصله زمانی مابین دو شاعر نیز این فرضیه را رد نمی‌کند. ابوفراس در
 سال ۳۵۷ هجری از دنیا رفته و مسعود سعد حداقل در سال ۴۳۸ هجری به دنیا آمده است. در آن
 زمان دیوان ابوفراس در شرق و غرب جهان اسلام منتشر شده و اشعار وی بر زبان خاص و عام
 جاری گشته بود و البته پذیرفتنی نیست که کسی چون مسعود سعد با وجود دارا بودن آن حجم
 وسیع آگاهی از فرهنگ و ادبیات عربی این دیوان را چندین بار مطالعه نکرده باشد.

با وجود این باید اذعان داشت که مسعود سعد در مقایسه با شاعران هم‌طراز عصر خود
 کمترین تأثیرپذیری را از فرهنگ و ادبیات عربی داشته است. مسعود نیز همچون سایر ایرانیان از
 سیل احساسات ملی متأثر بود که ایران را در عصور بعد از ورود اسلام فراگرفت؛ احساساتی که
 ادبیات فارسی را به سمت گشودن راهی به سوی استقلال و خودباوری پیش راند تا آنجا که
 توانست در قرون هفتم و هشتم هجری به اوج قله‌های تحول و تعالی خود برسد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از بخش ششم فصل چهارم پایان‌نامه فوق لیسانس نگارنده که در دانشگاه تهران سال ۱۳۸۰ ش. ارائه گردیده است، این بخش تحت عنوان: «مضامین مشترک ابوفراس حمدانی و مسعود سعد» بوده است.
۲. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، ص ۴۹۰.
۳. ر.ک: سورة فصلت، آیه ۴۴، والواقعة، آیه ۷۷، و یس، آیه ۶۹، والجن، آیه ۱.
۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صورخیال در شعر فارسی، ص ۶۰۶.
۵. دیوان مسعود سعد، به تصحیح و اهتمام دکتر مهدی نوریان، ص ۳۵۸ به نقل از: ابونصر ثعالبی، من غاب عنه المطرب، شرح و تصحیح محمدبن سلیم اللبائیدی، ص ۲۷۵.
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۳۷۱.

منابع

- الزغول، محمد أحمد، حبسیات أبي فراس الحمداني و مسعود سعد سلمان دراسة تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة طهران، ۲۰۰۱م.
- أبي فراس الحمداني، ديوان، تحقيق و شرح، د. خليل الدويهي، بيروت، ۱۹۹۴م.
- بيهقي، ابوالفضل، تاريخ مسعودی، تصحيح سعيد نفیسی، تهران، ۱۳۳۲ ش، ۱۹۴۰م.
- ثعالبي، أبو منصور، من غاب عنه المطرب، شرح و تصحيح محمد بن سليم اللبابيدي، دارصادر، بيروت، ۱۳۰۹ هـ.
- سهيلى خوانسارى، حصار ناي، (شرح حال مسعود سعد سلمان)، اسلاميه، تهران، [بی تا].
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، چاپ هفتم، آگاه، تهران، ۱۳۷۸.
- صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ هفتم، فردوس، تهران، ۱۳۶۶.
- قویم، علی (قویم الدوله)، امیر مسعود سعد سلمان همدانی، چاپخانه برادران فردین، تهران، ۱۳۳۰.
- لسان، حسین، گزیده اشعار مسعود سعد سلمان با شرح لغات و ترکیبات، چاپ ششم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۶.
- مسعود سعد سلمان، دیوان، به اهتمام و تصحیح رشید یاسمی، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
- مسعود سعد سلمان، دیوان، به تصحیح و اهتمام دکتر مهدی نوریان، چاپ اول، کمال، اصفهان، ۱۳۶۴.
- نظامی عروضی سمرقندی، چهارمقاله، به تصحیح و تعلیقات محمد بن عبدالوهاب قزوینی، مطبعه ایرانشهر، برلین، ۱۳۴۵ هـ / ۱۹۲۷م.

تأثیر شاهنامه فردوسی بر هنر نگارگری ایران

مجید ساریخانی*

مقدمه

فردوسی بزرگترین شاعر حماسه‌سرای ایران در قرن چهارم و اوایل قرن پنجم ه.ق. همزمان با حکومت غزنویان بوده و شاهنامه فخیم‌ترین اثر اوست. پس از ۳۵ سال تلاش وافر فردوسی، شاهنامه سروده و به نظم کشیده شد و تحریر نهایی آن در سال ۴۰۰ ه.ق. تحولی در تاریخ هنر و ادبیات ایران ایجاد کرد. از همان آغاز سروده‌شدن شاهنامه، شاهد اثرگذاری آن بر هنر ایران هستیم؛ مانند کتیبه‌های کوفی کاخ غزنوی شهر غزنین که دربرگیرنده اشعار حماسی فردوسی است. همچنین در دوران سلجوقی می‌توان تأثیرگذاری شاهنامه را در تزیینات داخلی گنبد علویان همدان، که شامل اشعار و مفاهیم شاهنامه است، جستجو کرد؛ علاوه براین، مؤثر واقع شدن مضامین شاهنامه‌ای را می‌توان روی سفالینه‌ها و کاشی‌ها از دوره سلجوقی تا پایان دوره قاجار نظاره‌گر بود. مطلب مورد بحث این مقاله تأثیر شاهنامه بر هنر نگارگری ایران است که در دورانه‌های ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجاریه همواره الهام‌بخش نقاشان، ادیبان و هنرمندان چه قشر درباری و اعیان و اشراف و چه عموم مردم بوده است.

تأثیر شاهنامه بر هنر نگارگری دوره ایلخانی

از نسخه‌های مصور شاهنامه قبل از دوره ایلخانی (غزنوی، سلجوقی و خوارزمشاهیان) مستندات زیادی در دسترس نیست و اطلاعات و مطالعات در این زمینه کم است.

*. کارشناسی ارشد باستان‌شناسی و پژوهشگر موزه ملی ایران.

پس از حمله مغول به ایران و پایه گذاری حکومت ایلخانی، هنر ایران به خصوص نقاشی بعد از یک دوره وقفه رونق می گیرد.

در کتاب شناسی فردوسی، قدیمی ترین نسخه های شاهنامه تقریباً همزمان با این دوره چنین معرفی شده است:

۱- الف. نسخه کتابخانه ملی فلورانس ۶۱۴ ه. ق. (در مورد تاریخ آن اختلاف نظر است)؛^۱

۲- الف. نسخه دارالکتب قاهره ۷۰۵ ه. ق.

۳- الف. نسخه توپقاپوسرای استانبول با ۸۹ مجلس نقاشی مورخ ۷۳۱ ه. ق.

ب. نسخه های بدون تاریخ از قرن هفتم ه. ق.

۱- ب. نسخه های موزه هنری بوستون ایالت متحده آمریکا؛

۲- ب. نسخه های موزه بریتانیا و لندن.^۲

همان گونه که ملاحظه می شود، قدیمی ترین نسخه های مصور شاهنامه همزمان با ایلخانی است.

ایلخانیان با وجود اینکه در ایران بیگانه بودند، به هنرهای ملی ایران علاقه وافری داشتند و نقاشان دربار را در به تصویر کشیدن شاهنامه تشویق می کردند که نمونه هایی از نسخ مصور این دوره در آمریکا و ممالک اروپایی، ترکیه، ایران و شبه قاره هند موجود است. بنابراین بهترین و معروف ترین نشانه رشد نقاشی در دوره ایلخانیان شاهنامه ای به نام دمودت است.^۳

شایان ذکر است که دمودت فقط یک کتاب فروش بود. او شاهنامه ای را می خرد که در نیمه دوم قرن سیزدهم میلادی نوشته و نقاشی شده بود؛ ولی چون نمی تواند آن را یکجا بفروشد، اوراق آن را به طور جداگانه در نقاط مختلف دنیا می فروشد. به همین دلیل به این نام معروف شده است. از این نسخه تاکنون ۵۸ صفحه نگاره شناسایی شده و بهترین نوع شاهنامه باقیمانده است.^۴ نقاش آن استاد شمس الدین، شاگرد احمد موسی است.

تأثیر شاهنامه در نگارگری دوره تیموری

در دوره تیموری، شاهنامه های مختلف با روش های گوناگون نوشته و نقاشی شده است. «یکی از عالی ترین نمونه های شاهنامه این دوره، شاهنامه معروف به بایسنقری است»^۵ که به خط جعفر بایسنقر، رئیس کتابخانه بایسنقر در هرات نوشته شده است. «این شاهنامه از آثار هنری معروف مکتب هرات محسوب می شود و ۲۲ مجلس تصویر، اثر نقاشان معروف عهد تیموری چون «مولانا خلیل مصور»، «مولانا علی» و «قوام الدین» دارد و محل نگهداری آن نیز کاخ گلستان است. این کتاب که به خط نستعلیق نگاشته شده است، رنگهای متنوع و درخشانی دارد.»^۶

تأثیر شاهنامه در نگارگری دوره صفوی

شاه اسماعیل پس از به قدرت رسیدن و تشکیل سلسله صفوی، کمال الدین بهزاد هراتی، مشهورترین نگارگر عهد تیموری را به شهر تبریز فراخواند. «بهزاد تا اوایل سلطنت شاه تهماسب

تأثیر شاهنامه فردوسی بر هنر نگارگری ایران □ ۱۱۷

که در سال ۹۳۰ ه.ق. در قزوین به پادشاهی جلوس کرد، زنده بود.^۸ از معروف‌ترین شاهنامه‌های این دوران شاهنامه شاه تهماسبی است که «اکنون در موزه مترو پولیتن نیویورک است. اهمیت این شاهنامه بیشتر به دلیل مینیاتورهای آن است که از نظر استادی در نسخه‌سازی، استعمال و قدرت رنگ‌آمیزی، بزرگی مجلسها و صورتها یکی از نمونه‌های عالی بازمانده از دوره صفوی و به خط نستعلیق است و در یکی از مینیاتورهای آن تاریخ ۹۳۴ ه.ق و یکی دیگر نام یکی از نقاشان به نام میر مصور دیده می‌شود.»^۹

نسخه مشهور دیگر از شاهنامه‌های این عهد شاهنامه قوام ابن محمد شیرازی مربوط به مکتب قزوین است که در موزه رضا عباسی نگهداری می‌شود و ۳۷ اثر نگارگری بی‌رقم با خط نستعلیق در سال ۱۰۰۰ ه.ق. دارد.^{۱۰}

از نسخ مشهوری که در این دوره به سبک و سیاق شاهنامه فردوسی سروده و نقاشی شده، شاهنامه قاسمی است که هم‌اکنون در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود. شاه‌عباس در قرن ۱۱ ه.ق. پایتخت را از قزوین به اصفهان انتقال، و طبق عادات فرمانروایان یک نسخه دستنویس شاهنامه را سفارش داد. «در موزه متروپولیتن دو نسخه شاهنامه از دوره شاه عباس باقی‌مانده که نگارگری‌های متعدد دارد: یکی به تاریخ ۹۹۶ ه.ق. و دارای ۸۵ تابلو که از لحاظ هنری بیانگر نقاشی مکتب اصفهان است.»^{۱۱}

تأثیر شاهنامه در نگارگری دوره قاجار

«شاید آخرین نسخه ممتازی که از شاهنامه فردوسی در اوایل قرن ۱۴ ه.ق. تهیه شده و به صورت خطی باقی‌مانده است، احتمالاً نسخه کتابت محمد داوری شاعر، فرزند وصال شیرازی باشد. این نسخه ۵۰ مجلس دارد که تعدادی از آنها کار شاعر و کاتب نسخه و تعدادی کار لطفعلی مشهور به صورتگر شیرازی است.»^{۱۲}

از ابتکارات و شیوه‌های نوین که در دوره قاجار شاهد آن هستیم، شاهنامه چاپ سنگی است که «برای اولین بار در محرم سال ۱۲۶۷ ه.ق. در تهران به خط نستعلیق و قطع رحلی در ۵۹۵ ورق چاپ شد. این چاپ «حسب‌الفرمایش حاجی محمدحسین تاجر تهرانی علی‌ید مصطفی قلی‌بن مرحوم محمدهادی سلطان کجوری بلده‌ای در چاپخانه مبارکه صنعت دستگاههای استادالاساتید سرکار با اقتدار فی فن الشریف الحاج والمعتمدین حاجی عبدالمحمد رازی تهیه شده است.»^{۱۳}

در پایان، می‌توان تجلی شاهنامه را در نقاشی قهوه‌خانه‌ای دید؛ چرا که این سبک نقاشی با دیگر نقوش رایج در عهد قاجاری متفاوت بوده و با تصویر درآوردن مضامین حماسی شاهنامه برای حفظ وحدت و روحیه سلحشوری بین مردم استفاده شده است به‌خصوص روحیه حماسه‌طلبی آن هم‌زمان با نهضت مشروطه دوچندان می‌شود.

در اینجا برای آگاهی بیشتر به معرفی یک اثر شاهنامه‌ای در موزه ملی ایران و آوردن تصاویری از شاهنامه بایسنقری و شاهنامه شاه تهماسبی می‌پردازیم.

شاهنامه فردوسی موجود در موزه ملی ایران یکی از زیباترین شاهنامه‌های مصور مربوط به دوره صفویه و در مکتب تبریز است؛ همان‌گونه که بسیاری از فرمانروایان و پادشاهان دوره‌های قبل ایران عادت داشتند؛ در دوره شاهان صفوی نیز چند نسخه ارزنده شاهنامه مصور شده است که با وجود بی‌توجهی به امر مصورسازی کتابها در مکتب اصفهان بازهم شاهد استنساخ شاهنامه در این زمان هستیم.

این شاهنامه به خط نستعلیق و در ۸۵۰ صفحه نوشته شده است و هر صفحه ۲۷ سطر و ۲۶ مجلس نقاشی دارد. اندازه این نسخه ۱۷/۸×۲۷/۵ بدون رقم و تاریخ و شماره موزه آن ۴۳۳۶، است.

این شاهنامه مقدمه‌ای با عنوان «فهرست پادشاهان ایران» دارد که نقاشیهای مجالس آن بیانگر تأثیرپذیری نقاشان از مضامین و مفاهیم شاهنامه‌ای، و بیان‌کننده تخیلات آنها در به تصویر کشاندن آن مضامین است. در اینجا عنوان تعدادی از مجالس آورده می‌شود:

مجلس اول: مجلس بزم شاهان، سلطان نشسته و در کنار او ۹ نفر از درباریان حضور دارند، حاشیه نقاشی تذهیب و مرصع است.

مجلس چهارم: به اسارت گرفته شدن ضحاک به دست فریدون، فریدون روی گاوی نشسته و سر گرز او شبیه سرگاو است و زنجیری بر گردن او انداخته او را به دنبال می‌کشد.

مجلس پنجم: مجلس کشته شدن ایرج به دست سلم و تور.

مجلس هشتم: آمدن زال به نزد پدرش سام درون یک باغ، زال، سام را به جانشینی انتخاب می‌کند. مجلس سیزدهم: مجلس رزمگاه ایران و چین؛ رستم با کمان تیری به سینه اشکبوس زده و او را به زمین انداخته است.

مجلس شانزدهم: مجلس کشته شدن سهراب به دست رستم.

مجلس هجدهم: کشته شدن سیاوش به دستور افراسیاب.

مجلس نوزدهم: رزم بیژن و هومن.

مجلس بیست و ششم: مجلس رزم رستم و سعد وقاص.

نتیجه

از مطالب ارائه شده به این نتایج می‌توان دست یافت:

شاهنامه در سیر تاریخ، پس از سروده شدن یکی از مهم‌ترین کتابهایی بوده که مورد توجه خاص و عام قرار گرفته و بارها استنساخ شده است و خوشنویسان و نگارگران در دوره‌های مختلف با رغبت و غرور در آن هنرنمایی تلاش کرده و توانسته‌اند نقش مهمی را در شکل‌بخشیدن به هنر نگارگری ایران داشته باشند.

با سروده شدن شاهنامه در دوره غزنوی همواره شاهد تأثیرگذاری آن بر هنرهای مختلف ایران از جمله نگارگری هستیم. در این میان قشر حاکم بر جامعه در دوران‌های سلجوقی، ایلخانی، تیموری، صفویه و قاجاریه با استفاده از مضمونهای حماسی شاهنامه سعی در حفظ وحدت

تأثیر شاهنامه فردوسی بر هنر نگارگری ایران □ ۱۱۹

ملی و روحیهٔ سلحشوری در بین مردم داشته‌اند. به‌همین دلیل همواره مشوق نقاشان در مصورسازی شاهنامه بوده‌اند و یکی از دلایل ماندگاری و با ارزش جلوه‌یافتن شاهنامه در موزه‌های داخل و خارج همین نسخه‌های آن است.

پی‌نوشت‌ها

۱. زنجانی، برات، «شاهنامهٔ فردوسی و نسخه خطی کتابخانهٔ ملی فلورانس (۶۱۴ ه. ق.)»، ص ۴۵.
۲. غروری، مهدی، «قدیمی‌ترین شاهنامه مصور جهان»، مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۱۳۵، صص ۴۳-۴۴.
۳. افشار، ایرج، «شاهنامه از خطی تا چاپی»، مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۱۶۲، فروردین ۲۵۳۵، ص ۲۰.
۴. قندی، سیاوش، «نقش شاهنامه در هنرهای بومی»، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۳۹ و ۴۰، آذر و دی‌ماه ۱۳۸۰، ص ۳۲.
۵. هنری مهر، فاطمه، «ویژگیهای شاخص هنر سنتی نقاشی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه تربیت مدرس، ص ۱۵۲.
۶. افشار، ایرج، پیشین، ص ۲۱.
۷. قندی، سیاوش، پیشین، ص ۳۲.
۸. همان.
۹. افشار، ایرج، پیشین، ص ۲۴.
۱۰. قندی، سیاوش، پیشین، ص ۲۴.
۱۱. همان، ص ۳۲.
۱۲. افشار، ایرج، پیشین، ص ۳۴.
۱۳. همان، ص ۳۲.

منابع

- افشار، ایرج، «شاهنامه از خطی تا چاپی»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۶۲، فروردین ۲۵۳۵.
- زنجان، برات، «شاهنامه فردوسی و نسخه خطی کتابخانه ملی فلورانس» (۶۱۴ ه. ق)، نامه بهارستان، سال یکم، شماره ۱، ۱۳۷۹.
- غروری، مهدی، «قدیمی ترین شاهنامه مصور جهان»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۳۵، دی ماه ۱۳۵۲.
- قندی، سیاوش، «نقش شاهنامه در هنرهای بومی»، کتاب ماه هنر، شماره های ۳۹ و ۴۰، آذر و دی ماه ۱۳۸۰.
- هنری مهر، فاطمه، «ویژگیهای شاخص هنر سنتی نقاشی»، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه تربیت مدرس.

تأثیر عیّاری در ادب فارسی و چهرهٔ عیاران در داستان‌های عامیانه

میرحسین دلدار بناب*

مقدمه

در بررسی متون ادبی و دیوان‌های شعرا می‌توان آن بخش از تاریخ را که در متون تاریخی مسکوت گذاشته شده است، پیدا کرد. در برخی از متون تاریخی به‌ویژه آنهایی که به فرمان حکام و پادشاهان نوشته شده‌اند چهره‌های مردمی و اجتماعی بی‌اهمیت نمایانده شده است، اما برخلاف آن در متون ادبی و دیوان شعرا به آن بخش توجه ویژه‌ای شده است.

عیاران آن بخش از تاریخ ایران زمین هستند که متون تاریخی یا عمدتاً درباره‌شان سکوت کرده‌اند یا بدتر از آن، با عناوینی از قبیل دزد، راهزن، اوباش، شورشگر، عاصی، خارجی و... نامیده شده‌اند.

اما در متون ادبی و دیوان شاعران چهرهٔ عیاران، کدورت و خشونت متون تاریخی را ندارد. در متون یادشده به خصایل عیاران از قبیل شبروی و طرّاری نیز اشاره‌ای شده است، اما چهرهٔ انسانی آنان نیز منعکس گردیده است.

در بررسی ادبیات فارسی می‌توان به خصایل عیاران از قبیل صبر و بردباری، ایثار، نگهداشت حق نان و نمک، عفت، وفاداری، راست‌گویی، به سربردن پیمان، حمایت از ضعفا، رازداری، دلیری، چاره‌گری و... پی برد.

قابوسنامه عنصرالمعالی به عیاران توجه ویژه‌ای نموده است. او یک فصل از کتاب باارزش خود را به عیاران و عیارپیشگی اختصاص داده و خطاب به فرزندش چنین می‌نویسد: «اگر جوانمرد پیشگی کنی و شناسی که جوانمردی چیست و از چه خیزد؟ بدان ای پسر که سه چیز

*. کارشناسی ارشد ادبیات و تاریخ.

است از صفات مردم که هیچ آدمی نیابی که بر خود گواهی دهد که این سه چیز مرا نیست. دانا و نادان بدین سه چیز همه از خدای تعالی خشنودند.

اگرچه این سه چیز خدای تعالی کم کس را داده است، و هرکس را این سه چیز بود از خاصگان خدای تعالی بود، از این سه گانه: یکی خرد است و دوم راستی و سوم مردی.

... اصل جوان مردی سه چیز است: یکی آنکه هرچه گویی بکنی و دیگر آنکه خلاف راستی نگویی، سوم آنکه شکیب را کار بندی؛ زیرا که هر صفتی که تعلق دارد به جوان مردی به زیر آن سه چیز است. پس ای پسر اگر بر تو مشکل گردد من ببخشم این سه صفت را بر این سه قوم — عیاران، صوفیان، حکما و پیامبران — و پایگاه و اندازه هر یک پدید کنم تا بدانی.^۱

بدان که جوان مردی عیاری آن بود که او را از آن چندگونه هنر بود: یکی آنکه دلیر و مردانه و شکیبا بود به هر کاری و صادق الوعد و پاک عورت و پاک دل بود و زیان کسی به سود خویش نکند و زیان خود از برای سود دوستان روا دارد و بر اسیران دست نکشد و اسیران و بیچارگان را یاری دهد و بد بدکنان از نیکان بازدارد و راست شنود، چنانکه راست گوید و داد از تن خود بدهد و بر آن سفره که نان خورد بد نکند.

و نیکی را با بدی مکافات نکند، بلکه اگر تواند مکافات بدی نیکی کند و از زنان ننگ دارد و زبان از فحش و فضول نگاه دارد و بلاراحت بیند و صبر کند و چشم از دیدن بدی ها نکه دارد و دیده نادیده انگارد و اسرار مردمان ظاهر نکند و به نگاه داشتن سر و امانت خود را خزینۀ مردمان سازد و اگر هرچه بتر به وی رسد از مردمان سر ایشان به بیرون نیفکند و بی امانتی نکند که اگرچه رنج از وی به تو رسید، تو شاید که خود را به بی امانتی ظاهر نکنی و زبان نگاه داری و بی حاصلی نکنی و ناحفاظی نکنی که این خود در دیگران هست؛ پس چه فرق باشد میان تو و میان ناجوانمردی و جهد کنی که دعوی بی معنی نکنی و چون دعوی کنی معنی آن دعوی باز نمای و اگر نه دعوی نکنی اما معنی بی دعوی نمودن سخت نیک باشد در همه کاری خاصه در جوان مردی که جوان مردی کاری دشخوار است و چون دعوی بی معنی باشد دروغ گفته باشی، در دعوی تو را امتحان کنند و راستی آن از تو درخواهند و تو باید که از آن دعوی معنی باز نمایی و اگر نه رسوا گردی و خجل شوی در پیش مردمان این صناعت که گفته اند «من یحلی بغیر مافیه فضحته شواهد الامتحان». پس مقصود آن است که دعوی بی معنی نکنی که دروغ زن گردی و به دروغ گفتن معروف گردی. چون نیک بنگری بازگشت این همه هنرها بدان سه چیز است که یاد کردیم چنانکه در حکایت آرند:^۲ حکایت چنین گویند که: روزی به کوهستان عیاران به هم نشسته بودند، مردی از در اندر آمد و سلام کرد و گفت: من رسولم از نزدیک عیاران مرو و شما را سلام همی کنند و همی گویند که: سه مسئلۀ ما بشنوید، اگر جواب دهید ما راضی شویم به کهتری شما، و اگر جواب صواب ندهید اقرار دهید به مهتری ما.

گفتند: بگوی، گفت: بگویند که جوان مردی چیست؟ و اگر عیاری به راهگذری نشسته باشد مردی بر وی بگذرد، و زمانی بود مردی با شمشیر از پس وی همی رود به قصد کشتن وی، از این عیار پرسد که: فلان کس برگذشت؟ این عیار را چه جواب باید داد؟ اگر گوید که نگذشت، دروغ

گفته باشد و اگر گوید که گذشت، غمز کرده باشد و این هر دو در عیاری نیست. عیاران قهستان چون این مسئله‌ها بشنیدند یک بدیگر نگریدند، مردی در آن میان بود و نام او فضل همدانی، گفت: من جواب دهم. گفتند: رواست. گفت: اصل جوان‌مردی آن است که هرچه بگویی بکنی، میان جوان‌مردی و ناجوان‌مردی صبر است و جواب آن عیار آن بود که از آن جای که نشسته بود یک قدم فرازتر نشیند و گوید: تا من ایدر نشسته‌ام کس ایدر نگذشت تا راست گفته باشد.

چون این سخن درست گردد بدان که مایه جوان‌مردی چیست؟ پس این جوان‌مردی که در عیاران یاد کردم از سپاهیان جوی، سپاهی را بر این رسم بودن شرط است، تمام‌تر سپاهی چون تمام‌تر عیاری بود و لکن کرم و مهمان‌داری و سخا و حق‌شناسی و پاک‌جامگی و بسیار سلاخی در سپاهی باید که بیش بود اما زبان‌دوستی و خویشتن‌دوستی و خدمتی و سرافکنندگی در سپاهی هنر است و در عیار عیب است.^۳

... پس ای پسر تو جهد کن تا به هر صفت که باشی پیش بین باشی و با جوان‌مردان قرین باشی تا از جهان‌گزین باشی. وز هر طایفه که هستی و باشی اگر طریق جوان‌مردی خواهی سپردن با حفاظ باش و سه چیز مادام بسته‌دار: چشم و دست و زبان، از نادیدنی و ناکردنی و ناگفتنی و سه چیز بر دوست و دشمن گشاده‌دار: در سرای، سر سفره و بند کیسه بدان‌قدر که تو را طاقت بود و دروغ مگوی که همه ناجوان‌مردی اندر دروغ گفتن است و اگر کسی اعتمادی کند بر جوان‌مردی تو، اگر خود عزیزتر کسی از آن تو کشته باشد و بزرگ‌تر دشمنی از آن تو بود چون خویشتن را به تو تسلیم کند و به عجز اقرار دهد و از همه خلق اعتماد بر جوان‌مردی تو کند، اگر جان تو در آن راه بخواهد رفت، بگذار تا برود و پاک مدار و از بهر او به جان بکوش تا تو را جوان‌مردی رسد، و نگر هرگز به انتقام گذشته مشغول نباشی و به روی خیانت نیندیشی که خیانت‌کردن در شرط جوان‌مردی نیست.^۴

و بدان ای پسر که این کوی کویی دراز است و اگر جوان‌مردی هر طایفه را کشف کنم در چون و چرایی سخن من دراز شود اما سخنی مختصر بگویم که این هرچه گفتم از اتباع آن سخن است. بدان که تمام‌تر جوان‌مردی آن است که چیز خویش از آن خویش دانی و چیز کسان از آن دیگران و طمع از چیز خلق ببری و اگر تو را چیزی باشد مردمان را بهره کنی و از چیز مردمان طمع نداری و آنچه تو ننهادی باشی برنداری. و اگر به جای خلق نیکویی نتوانی کردن باری بد خویش از ایشان بازدار که بزرگ‌ترین مردم و جوان‌مردترین کس آن است که چنین زید که گفتم تا هم در دنیا و هم در آخرت آسوده باشد و هر دو او را بود.^۵

در ادامه این بحث به اصول عیاری یاد شده در کتاب سمک عیار می‌پردازیم. این اصول در بسیاری موارد عین گفته‌های امیر عنصرالمعالی، و در بعضی موارد دیگر، مشابه و یا نزدیک به آن اصولی است که در قابوسنامه برای عیاری نقل شده است.

از مطالعه این اثر گرانتقد به بسیاری از اصول عیاری و آگاهی‌های دیگر درباره عیاران می‌توان پی برد.

اینک به اصولی می‌پردازیم که از لوازم و ضرورت‌های عیاری است و بدون آنها نمی‌توان عیاری پیشگی کرد و خود را عیار نامید. این اصول در کل داستان سمک عیار از زبان عیاران مختلف بارها و بارها نقل می‌شود و این امر خود نشان از آن دارد که اساس و طرح داستان بر محور عیاری و آموزش اصول جوان‌مردی پی‌ریزی و بقیه جریانات درواقع برای به جریان انداختن داستان تعبیه شده است.

آنچنان‌که در کل داستان مشاهده می‌گردد، در همه جا سرانجام پیروزی و توفیق با عیاران و جوان‌مردان پاکدل و آستین افشانده از مطامع دنیوی است. چنان‌که هیچ پیشامدی اگرچه سخت و صعب، خم به ابروی آنان نمی‌آورد.

و اما اصول کلی عیاری که در جای جای داستان به چشم می‌خورد عبارت است از:

۱. **رازداری:** به این اصل مهم طی داستان بارها و بارها اشاره شده است که نمونه‌هایی ذکر می‌گردد. زمانی که شاهزاده خورشیدشاه به خانه سرعیاران پناه می‌برد و از او می‌پرسد، جوان‌مردی چند حد دارد. سرعیاران پاسخ می‌دهد: حدّ جوان‌مردی از حدّ فزون است اما... از آن جمله دو را اختیار کرده‌اند، یکی نان دادن و دوم رازپوشیدن. پس سوگند می‌خورد که به کردگار دادار که راز تو را باکس نگوئیم و جان فدای تو کنیم.

۲. **راستگویی:** از اصول بسیار مهم عیاری راستی است. عیار باید راست بگوید اگرچه زیان و خطری درپیش باشد. در غیر این صورت دیگر نمی‌تواند عیار باشد. درجایی از داستان، دختر شاه ناپدید می‌شود. عیاران را نزد شاه می‌برند. شاه می‌پرسد آیا این کار را ایشان کرده‌اند و مهران وزیر خطاب به شغال پیل زور که اسفهلار عیاران است می‌گوید: «ای اسفهلار شغال کاری عظیم در سرای شاه افتاده است، شک نکنم که تو را از آن خبری باشد که کارهایی چنین بی‌اجازت اسفهلار نباشد. دادم که این کار از خدمتکاران تو بیرون نیست. شغال سر در پیش افکنده و هیچ جواب نمی‌داد. فرومانده بود تا چه جواب دهد. سمک عیار، آن جوان چالاک چون دید شغال پیل زور سر در پیش افکنده و جواب نمی‌دهد، در پیش فغفور شاه خدمت کرد و گفت: خدایگان را بقا باد؛ بدان و آگاه باش که در جهان هیچ به از راستی نیست و راست گفتن باید به هرکجا که باشد در پیش خاص و عام، عاقل و نادان، خاصه در پیش شاه، علی‌الخصوص که ما سخن گوئیم الا راست نتوانیم گفتن که نام ما به جوان‌مردی رفته است و ما خود جوان‌مردانیم اگرچه ما را عیاری پیشه می‌خوانند و عیاری پیشه الا جوان‌مرد نتوان بود.^۷ بعد موقوف را می‌گوید.

۳. **یاری درماندگان:** از اصول دیگر عیاری که بسیار مهم، و در متن تاریخ نیز این اصل سبب خیزشهای عیاری بسیار شده است، ایستادگی مقابل امویان و عباسیان و مغول و... یاری و کمک رسانی به درماندگان و به کسانی که به عیاران پناه می‌آوردند است. در متن داستان هم به موارد زیادی برمی‌خوریم که عیاران این خصلت خود را عملی می‌سازند و به قول عنصرالمعالی به

کسانی که پناه می‌جویند وقتی پناه دادند اگر جان نیز در سر این کار برود دریغ نباشد. در اوایل داستان سمک چنین می‌خوانیم: «خورشیدشاه به در خانه شغال پیل زور آمد. دو جوان ایستاده بودند. گفت: سر جوان مردان را بگو که غریبی آمده و می‌خواهد درآید اگر اجازت باشد.

ایشان گفتند که در جوان مردان گشاده باشد. شاهزاده گفت: چنین است. اما بی‌اجازت در آمدن در خانه جوان مردان ناجوانمردی است.

... شغال پیل زور خورشیدشاه را اعزاز کرد و بگذرانید و پرسید. بعد از طعام می‌درآوردند. بعد از آنکه شاهزاده سرخوش شد، رو در شغال کرد و گفت: یا پهلوان جوانمردی چند حد دارد. شغال گفت: حد جوانمردی از حد فزون است. اما آنچه فزون تر است هفتاد و دو حد دارد و از آن دو را اختیار کرده‌اند. یکی نان دادن و دوم رازپوشیدن. اکنون تو را چه حاجت است بگویی. شاهزاده گفت: چون رازپوشیدن صفت مردی شماست پس مرا امانی فرما تا رازی که دارم بگویم. شغال پیل زور گفت: به دادار کردگار سوگند که راز تو را با کس نگویم و جان فدای تو کنیم و یارانش نیز سوگند خوردند و آن‌گاه شاهزاده گفت: که بدانید که من خورشیدشاهم پسر مرزبان‌شاه، ملک شام. شغال گفت: ای جوان ما در بارگاه شاه بودیم که دایه جادو خورشیدشاه را بگرفت و در برابر ما برد و تو می‌گویی که من خورشیدشاهم. ما را در این سخن درستی باید. خورشیدشاه گفت: آن برادر من بود فرخ روز. ما هر دو به هم مانیم. اسب وحشی را من رام کردم. اما به جهت مسئله، برادر من جان خود را فدای جان من کرد. این بگفت و گریان شد. شغال پیل زور چون از حال واقف شد گفت: جوانمردی فرخ روز از ما زیادت بوده است. این بگفت و آن پیاله که در دست داشت به یاد فرخ روز بخورد و برخاست.

شاهزاده را در کنار گرفت و قدر و عزت او برافزود و شاهزاده او را به پدیری قبول کرد و شاهزاده بدره‌ای زر بر سر او فروپاشید. شغال گفت: من با این شصت جوان، رفیق و خدمتکار فرخ‌روزیم و با هم مراعات بسیار کردند و آن‌گاه به صحبت مشغول شدند. در اثنای صحبت شاهزاده گفت: ای اخ‌ی چون شفقت کردی و ما را قبول کردی هیچ توانی کردن که من دختر شاه را یکی ببینم و حال فرخ‌روز را از او معلوم کنم؟ شغال به خود فرورفت. بعد از آن گفت: ای فرزند مشکل کار فرمودی، باد را زهره آن نباشد که گرد آن حرم گردد از ترس دایه جادو. اگر کاری بود که به زر و یا به زور یا به حیل یا به عیاری به سر رفتی، هم تدبیری توانست می‌کردن. مرغ را زهره نیست که گرد آن قصر گردد.

شاهزاده ملول شد. ناگاه سمک عیار به زبان آمد و گفت: ای استاد، شاهزاده را ناامید مگردان. او را امیدوار گردان که اگر او ناامید نبودی پیش شما نیامدی. شغال گفت: مردی آن است که سخن راست گویند و سخنی بگویند که بتوانند. سمک گفت: سخنی هست، الا دستوری باید. و پس از اینکه سمک اجازه می‌گیرد به لطایف‌الحیل از عهده کار برمی‌آید و به همراه یاران، فرخ‌روز را نیز آزاد می‌کند.^۸

۴. عفت: یکی دیگر از اصول و شرایط جوان‌مردی و عیاری عفت است. هیچ‌یک از عیاران تا آداب زناشویی انجام نپذیرد با معشوق و همسر خود نمی‌پیوندند و در نظر عیاران گناهی بالاتر از بی‌عفتی وجود ندارد. به قول یعقوب لیث صفار، سزای ناحفاظان مرگ است. حتی وقتی عیاری به زنی برخورد می‌کند که مجبور است با او همراه شود یا دست به عملیاتی علیه دشمن بزند، در اولین فرصت با آن زن عقد برادرخواندگی و خواهرخواندگی به جا می‌آورد.

در قسمتی از داستان، خورشید شاه داروی بیهوشی در شراب معشوقه خود، مه‌پری می‌ریزد. «شاهزاده خواست... کام خود برگیرد و برود. باز عنان خود را کشیده داشت.» وقتی مه‌پری این امر را درمی‌یابد با خود می‌گوید «جوان‌مردی کار فرمود که من تنها در پیش وی افتاده بودم و در من نگاه نکرد.»

سمک به آتشک گفت: «ای آتشک دل‌ارام تو به گواهی یزدان خواهر من است از بهر آنکه اگر دست من بر اندام وی آید تو را گمان بد در دل نیاید.» جای دیگر سمک کرده‌های خود را به راستی باز می‌گوید «به سرای شاه آمدم و دختر را دست بر وی نهادم و بر وی نگاه نکردم تا پیش‌تر به گواهی یزدان، به خواهری و برادری با وی گفتم. در آن جهان و در این جهان مرا خواهر است.»^۹

در بخش دیگری از داستان زنی قصد اغفال جوان‌مردی به نام گرده‌بازو را دارد، ولی گرده‌بازو برای او می‌گوید «ما جوان‌مردان بدان راه نرویم که به چشم خطا در کسی نگریم.»^{۱۰}

۵. فداکاری: عیاران کسانی هستند که به قول عنصرالمعالی سود خود به زیان کس نکنند، بلکه برعکس در راه کسانی که به آنان پناه آورده‌اند حتی از جان دریغ نمی‌کنند. چنان‌که در بند دوم این بحث اشاره رفت، زرنند جراح خود را به دست چوب می‌سپارد ولی راز سمک را فاش نمی‌کند.

۶. استغنا و بی‌نیازی: اگرچه عیاران در راه دوستان و درماندگان و همکیشان خود دست به کارهای بسیار بزرگ و خطرناک می‌زنند، اما در مقابل کار خود هیچ توقعی از کسی ندارند و در واقع آن کارها را به نوعی وظیفه خود می‌دانند و به عبارت دیگر روحیه تاجرمانی ندارند که در مقابل انجام کار، چیزی توقع داشته باشند. این امر نیز در جای جای کتاب به چشم می‌خورد. در عیاران به قول خودشان همیشه به روی همگان گشاده است.

در قسمتی از داستان خردسب شیدو پس از دیدن مردانگی‌های سمک، وعده مرزبان‌شاه را مبنی بر اعطای پاداش عظیم به سمک به سبب کارهایش به وی یادآوری می‌کند، اما سمک در جواب وی می‌گوید: «من مردی نداشت عیارپیشه‌ام. اگر نانی یابم بخورم و اگر نه می‌گردم و خدمت عیاران و جوان‌مردان می‌کنم و کاری اگر می‌کنم آن را برای نام می‌کنم نه از برای نان و این کار را که می‌کنم از برای آن می‌کنم که مرا نامی باشد، چه درخور اقطاع و ولایت.»^{۱۱}

تأثیر عیاری در ادب فارسی و چهره عیاران در داستانهای عامیانه □ ۱۲۷

۷. **دوستِ دوست بودن و دشمنِ دشمن بودن:** یکی دیگر از شرایط دوستی با عیاران آن است که باید سوگند بخورند که با دوستان آنها دوست و با دشمنان آنان دشمن باشند. حدیثی نیز در این باره از حضرت علی(ع) نقل شده است که تأییدی بر این خصلت عیاران می‌تواند باشد. آن حضرت فرموده: اعداؤک، عدوک و عدو صدیقک و صدیق عدوک یعنی دشمنان تو عبارت هستند از: دشمن و دشمن دوست و دوست دشمن.^{۱۲}

۸. **شجاعت و دلیری:** عیار باید که پر دل و جرئت باشد؛ به عبارت دیگر ترس در قاموس عیاری واژه‌ای بی‌مفهوم است. سمک عیار در کوچه سنگی با استاد خود شغال پیل زور مشورت می‌کند تا شیرافکن را که فرمانده و پهلوان سپاه دشمن است از پای درآورد. استادش او را از سختی کار و عواقب آن بیم می‌دهد، ولی سمک می‌گوید: «غم نشاید خوردن، عیاری به بد دلی نتوان کردن. اگر مرا اجل مانده است خلق جهان هیچ نتواند کردن. این بگفت و کارد برکشید و گستاخ در میان لشکر شد. تا مردم آگاه شدند کارد بر سینه شیرافکن چنان زد که از پشتش بیرون شد. شیرافکن بیفتاد. سپاه چون دیدند گرد وی برآمدند و تا وی بگرفتند هفت تن دیگر افکنده بود.»^{۱۳}

۹. **بازجست نکردن از کار کسان:** عیاران به راز مردم کاری ندارند و درصدد آن نیستند که راز کسی را فاش کنند، مگر آنکه آن شخص خود راز خود را آشکار کند. وقتی سمک با مکر مهران وزیر در بارگاه او گرفتار می‌شود و لاجرم به دفاع از خود می‌پردازد و سرانجام خود را در میان کشتگان می‌اندازد و به وسیله مردی به نام مهرویه نباش از مرگ نجات می‌یابد. از مهرویه نباش کاردی و کمندی و صدره‌ای و پای تابه‌ای می‌خواهد. گذرش به دکان جواهرفروشی سعید جوهری می‌افتد که شریک مهران وزیر بود «با خود گفت: که جایگاه یافتم، آنجا مال فراوان به‌دست آید و همه از آن دشمن است. مهران وزیر حرامزاده سگ. سمک پیرامون دکان برآمد جایگاهی به‌دست آورد و نقب در دکان برید و در رفت و ده بدره زر برگرفت و به سرای مهرویه نباش آمد بی‌رنج. مهرویه آن حال بدید گفت: این زر از کجا آوردی؟ سمک عیار گفت: بر تو پرسیدن نیست که جوان مردان از احوال کس نپرسند، مگر خود بگویند و از بهر آن می‌گویم که مپرس که تو را دل در کاری دارد. تو خرما می‌خور و خر می‌ران، این همه توراست.»^{۱۴}

۱۰. **دعوی نکردن:** دعوی کردن در میان عیاران کاری ناستوده است و چنان‌که عنصرالمعالی نیز می‌گوید: «ای پسر جهد کن دعوی بی‌معنی نکنی و اگر کردی معنی بی‌دعوی بیاور که این سخت نیک باشد.» در قسمتی از داستان روزافزون که خواهرخوانده خورشیدشاه است در میان عیاران برپای می‌خیزد و می‌گوید: ای پهلوان چه بود اگر فرمایید که امشب بروم، انگشتی و کمر ارمنشاه بیاورم. سمک بانگ بر وی زد و گفت: نشاید که در میان عیاران دعوی کنی. کارها باید

کردن وانگه گفتن. روزافزون گفت: ای پهلوان اگر نه آن بودی که سوگند داشتمی که من و پدر و برادران قصد کشتن ارمنشاه نکنیم، سر ارمنشاه بیاوردمی. شغال گفت: ای فرزند او را باز مشکن و عیاری در دل او سرد مگردان که هیچ کار سخت‌تر از عیاری نیست و به کمتر چیزی دل‌گردان شوند. میان چندین عیار دعوی نکردی اگر چیزی ندانستی. روزافزون گفت: ای پهلوان شغال، هرکه چیزی داند به سخن کس از راه نیفتد و خود را از آن کار دلشکسته نکند. اما آنچه سمک مرا گفت، مصلحت بود و مرا پندی فرمود که بر آن کار کنم.^{۱۵}

۱۱. سوگند خوردن و سوگندنشکستن: عیاران وقتی می‌خواهند به قول کسی اعتماد کنند اول او را سوگند می‌دهند و این سوگندها صورت‌های مختلفی دارد که هرکس بسته به شأن و مقام و منزلتش سوگند خاصی را می‌خورد؛ از آن گذشته در میان عیاران سوگندشکستن معنایی ندارد و هیچ‌وقت و در هیچ حال سوگند خود را نمی‌شکنند چنان‌که در بند دهم روزافزون می‌گوید: «ای پهلوان اگر نه آن بودی که سوگند داشتمی که من و پدر و برادران قصد ارمنشاه نکنیم، سر ارمنشاه بیاوردمی.»^{۱۶}

۱۲. وفای به عهد: این خصلت نیز از عمده خصایل عیاران است و از اصول اساسی عیاری شمرده می‌شود چنان‌که امیر عنصرالمعالی نیز در قابوسنامه تأکید می‌کند که عیار باید صادق‌الوعد باشد.^{۱۷}

در قسمتی از داستان، سمک به آتش قول داده است که وی را به مراد رساند. از طرف دیگر برای دشمن کمک رسیده و در میان آنها دو تا عیار به نام کانون و کافور وجود دارد که برعهده گرفته‌اند که سمک و شغال پیل‌زور و خورشیدشاه را اسیر کنند. سمک چون بشنید گفت: «ای دریغا من ایشان را نمی‌شناسم و دیگر کاری دارم، به ماچین می‌باید رفتن تا مراد آتشک بدست آورم که بر خود گرفته‌ام که چون کار قلعه شاهک تمام کنم به کار وی روم و قول خود به دروغ نتوان کرد...»^{۱۸}

۱۳. رعایت حق نان و نمک: این اصل در میان عیاران آن‌چنان اهمیتی داشت که جزء سوگندهای آنان نیز آمده است و از آنجا که سوگند معمولاً مسائل و موارد خیلی با اهمیت را دربر می‌گیرد، می‌توان به اهمیت زیاد این اصل در میان عیاران پی برد چنان‌که امیر عنصرالمعالی نیز در قابوسنامه خطاب به عیاران می‌گوید و «عیار باید بر آن سفره که نان خورد بد نکند.»^{۱۹} به عبارت دیگر حق نان و نمک را نگه دارد. این اصل به لحاظ اهمیت فوق‌العاده‌ای که دارد در ادبیات منشأ داستان‌های فراوانی شده است. چنان‌که در این زمینه داستانی به پدر یعقوب لیث نسبت می‌دهند و آن چنین است که «شبی نقبی زد و به خزانه درهم بن نصر رفت و زر و جواهر بی‌شمار به هم بست به وقت بیرون آمدن پایش به چیزی خورد و گوهری پنداشت، برداشته به جهت امتحان به زبان زد و آن خود نمک نیشابور بود، آن‌گاه او را رعایت حق نمک برگرفتن اموال

تأثیر عیاری در ادب فارسی و چهره‌عیاران در داستانهای عامیانه □ ۱۲۹

غالب آمد، آنچه به هم بسته بود گذاشته و به منزل رفت. روز بعد خزانه‌دار متوجه شد که خزانه دستبرد یافته، ولی چیزی برده نشده است. در شهر منادی کردند که آن کس که چنین کرده ایمن است به ملازمت بشتابد. لیث به دربار رفت و ماجرا بازگفت؛ درهم از وی سبب نابردن خزانه را پرسید. وی جواب داد رعایت حق نمک مرا از تصرف در آن جهات مانع آمد.»^{۲۰}

۱۴. غمّازی نکردن: اگرچه رازداری خود صفت عیاران است، از آن بیشتر غمّازی نکردن است که به قول امیر عنصرالمعالی غمزه کردن در عیارپیشگی نباشد. سزای غمّازی مرگ بود و غمّازی خود برابر با حرامزادگی شمرده می‌شد.

در قسمتی از داستان سمک زنی به نام آتش‌افروز غمّازی می‌کند و وقتی به دست سمک گرفتار می‌شود سمک می‌گوید: «او را چوب می‌باید زدن تا راست بگوید که به چه کار آمده بود. قایم گفت او را چوب زنید، سمک برخاست و گفت: این کار من است. آتش‌افروز را در عقابین کشید و چوب زد. چون به هفت و هشت رسید زینهار خواست. باز نشست و احوال را چنان‌که رفته بود بگفت: پس سمک کاردی زد و او را بکشت و گفت: غمّاز است شاید روی غمّازان دیدن.»^{۲۱}

۱۵. برادرخواندگی و خواهرخواندگی، پدرخواندگی و فرزندخواندگی: از آنجا که مراعات عفت و پاکدامنی از اصول عیاری است، هرگاه یکی از عیاران با دختری یا زنی روبه‌رو می‌شود که باید با او همراه یا همکار باشد یا می‌خواهد او را بریاید یا وسایل فرار او را فراهم کند، نخست آداب برادرخواندگی و خواهرخواندگی به‌جا می‌آورد و به عبارتی موجبات محرمیت را فراهم می‌سازد. آداب برادرخواندگی و خواهرخواندگی یکی دست‌دادن است، دیگر گواه گرفتن و پس از آن باهم غذاخوردن یا به عبارتی دست در نان یکدیگر زدن است. اجرای این آداب موجب ایجاد حقوق و احتراماتی می‌شود.

در قسمتی از داستان، سمک عیار به شهر شاه شمشاخ می‌رود. دختر شمشاخ از پدر می‌خواهد که سمک را نزد او ببرد. دختر گفت: ای آزادمرد پیش آی و بنشین. سمک اندیشه کرد که من بیگانه پیش دختر وی نشینم. بداند که من هرگز ناجوان‌مردی نکرده‌ام و نکنم و از من حرامزادگی نیاید که به چشم خطا در هیچ آفریده نگرم. یزدان خود مرا بدان نیکو می‌دارد که هرگز به رضای شیطان کاری نکرده‌ام و نکنم و آنچه درخور نبود طلبکار آن نباشم. بنابراین ابتدا آداب برادر و خواهرخواندگی به‌جا می‌آورد و آن‌گاه به گفت‌وگو با دختر می‌پردازد.^{۲۲}

۱۶. گشاده‌دستی: سخاوت و کریم‌طبعی از لوازم و اصول عیاری است و با این خصلت دل همگان را می‌توان نسبت به خود راغب کرد. عیاران اصولاً به مادیات بی تفاوت‌اند و اگر هم دنبال آن باشند برای رفع نیاز است نه دل‌بستن به آن. امیر عنصرالمعالی نیز تأکید می‌کند که ای پسر؛ سه چیز مدام بر دوست و دشمن گشاده دار، در سرای و سر سفره و بند کیسه، بدان قدر که تو را طاقت

بود. در قسمتی از داستان، سمک عیار می‌گوید «سر همه جوان مردی‌ها نان دادن است». ^{۲۳}
 زر مونسی برای عیاران شمرده می‌شود، اما زر برای نثار کردن است نه برای دل بستن و اگر
 عیاران کیسه‌های زر به همراه خود دارند برای پیش بردن کارهایشان است نه مطامع دنیوی.

۱۷. رها نکردن دوستان و یاران در بلا و گرفتاری: عیاران رها کردن دوستان خود را در
 جنگ دشمن و یا گرفتاری از اصول عیاری نمی‌دانند و خلاف شأن یک عیار می‌دانند که این کار
 را بکند. در قسمتی از داستان، خورشیدشاه که وضع را بحرانی می‌بیند از سمک می‌خواهد ما
 بیرون باشیم، اگر بلایی رسد چاره دفع آن توانیم کرد، اما سمک جواب می‌دهد: «در جوان مردی
 روانیست که قومی در بلا رها کنیم و خود بیرون رویم. چون ایشان برای ما جان فدا کرده‌اند. تا
 جان داریم با ایشان خواهیم بودن». ^{۲۴}

در اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید از عیاران با عنوان مرد و عارف یاد شده است. در آن
 کتاب حکایتی است که از آن حکایت می‌توان به مراتب علاقه و احترام ابوسعید ابی‌الخیر نسبت
 به عیاران پی برد. «در بدو ورود ابوسعید به نیشابور دو نفر از صاحبان نفوذ نیشابور، قاضی صاعد
 و ابوبکر اسحاق کرامی با ابوسعید مخالفت می‌ورزند تا جایی که روزی با کسب اجازه از دربار
 غزنوی در صدد آزار و حتی نابودی ابوسعید و مریدان وی برمی‌آیند. وقتی مریدان ابوسعید
 خبردار می‌شوند لرزه بر جان‌شان می‌افتد. با تمهیدات ابوسعید قضیه به خوبی و خوشی فیصله
 می‌یابد و آن دو نفر - قاضی صاعد و ابوبکر اسحاق کرامی - به عذرخواهی پیش ابوسعید
 می‌آیند.» ابوسعید پس از ختم قضیه روی به صوفیان می‌کند و می‌گوید: «از دی باز لرزه بر شما
 افتاده است، پنداشتید که چوبی به شما چرب خواهند کرد. چون حسین منصور حلاجی باید که
 در علوم حالت در مشرق و مغرب کس چون او نبود در عهد وی، تا چوبی بدو چرب بکنند.
 چوب به عیاران چرب بکنند به نامردان چرب نکنند». ^{۲۵}

دکتر کدکنی در تعلیقات اسرار التوحید ذیل واژه عیار می‌نویسد «چنین به نظر می‌رسد که منظور
 ابوسعید از عیار حلاج است و عیار همان یار شعر حافظ است.

گفت آن یار کز و گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد ^{۲۶}
 خواجه ابوالقاسم قشیری نیز در رساله قشیریّه خود توجهی به عیاران ننموده است و
 حکایت‌هایی از جوان مردی این طایفه ذکر می‌کند. «منصور مغربی نقل کرد مردی می‌خواست
 نوح عیار را بیازماید، در نیشابور کنیزکی را که به صورت غلامی درآورده بود به وی فروخت و
 کنیزک بسیار زیبا بود. روزی از کنیزک پرسید آیا او می‌داند که تو غلامی یا کنیزک؟ کنیز پاسخ داد
 تا حال دست او به دست من نرسیده است و می‌پندارد که من غلامم». ^{۲۷}

هجویری غزنوی صاحب کشف‌المحجوب نیز نمی‌تواند علاقه‌اش را نسبت به عیاران پنهان
 کند و در چند حکایت کتابش به عفت و قلندروشی عیاران می‌پردازد. حمدون قصار گوید:
 «روزی اندر جویبار حیره نیشابور می‌رفتم. نوح نام عیاری بود به فتوت معروف و جمله عیاران
 نیشابور در فرمان وی بودند. وی را اندر راه بدیدم. گفتم: یا نوح جوان مردی چه چیز است؟

گفت: جوان مردی من خواهی یا از آن تو. گفتم: هر دو بگوی. گفت: جوان مردی من آن است کی این قبا بیرون کنم و مرقعه بپوشم و معاملت آن برزم تا صوفی شوم و از شرم خلق اندر آن جامه از معصیت بپرهیزم و جوان مردی تو آنک مرقعه بیرون کنی تا تو به خلق و خلق به تو فتنه نگردید. پس جوان مردی من حفظ شریعت بود بر اظهار، و از آن تو حفظ حقیقت بر اسرار و این اصلی قوی است»^{۲۸}

و اما شیخ فریدالدین عطار در جای جای تذکرة الاولیای خود عیاران را از جمله اولیای الهی و عارفان می‌شمرد و با جملاتی تحسین‌برانگیز از آنان یاد می‌کند که چند نمونه را ذکر می‌کنیم. درباره فضیل عیاض می‌نویسد «آن مقدم تایبان، آن معظم نایبان، آن آفتاب کرم و احسان، آن دریای ورع و عرفان، آن از دو کون کرده اعراض، پیر وقت فضیل عیاض، از کبار مشایخ بود و عیار طریقت بود و ستوده اقران...»^{۲۹}

در مورد ابوتراب نخشی نیز لفظ عیار را به کار می‌برد و با واژه عیار او را می‌ستاید. «آن مبارز صف بلا، آن عارف صدق و صفا، آن مرد میدان معنی، آن فرد ایوان تقوی، آن محقق حق و نبی، قطب وقت ابوتراب نخشی از عیارپیشگان طریقت بود و از مجردان راه بلا...»^{۳۰}

حکایت حمدون قصار و نوح عیار در تذکرة الاولیای عطار نیز نقل می‌شود. همچنین او صحنه رفتن حسین بن منصور حلاج به پای دار را به زیبایی ترسیم می‌کند و راه‌فتنش را به عیاران تشبیه می‌کند «...پس در راه که می‌رفت، می‌خرامید، دست‌اندازان و عیاروار می‌رفت با سیزده بند گران، گفتند که این حال خرامیدن چیست؟ گفت: زیرا به نحرگاه می‌روم.»^{۳۱}

و اما صاحب مرصادالعباد، نجم رازی بیست مقام برای مرید می‌شمارد که با طی آنها به مقصد می‌رسد. وی مقام چهاردهم را مقام عیاری می‌داند. «مقام چهاردهم عیاری است، باید که در این راه عیاروار رود که کارهای خطرناک بسیار پیش آید، باید که لایبالی وار خود را دراندازد و هیچ عاقبت‌اندیشی نکند و از جان نترسد. چنان‌که این ضعیف می‌گوید:

در عشق یار بین که چه عیار می‌رویم	سر زیر پا نهاده چو شطار می‌رویم
در نقطه مراد بدین دور ما رسیم	زیرا به سر همیشه چو پرگار می‌رویم
جانی که هست مان فدی یار کرده‌ایم	ور حکم می‌کند به سر دار می‌رویم
مرگ ار کسی به جان بفروشد همی خریم	عیاروار از آن‌که بر یار می‌رویم
ما را چه غم ز دوزخ و با خلدان چه کار	دل داده‌ایم ما بر دلدار می‌رویم ^{۳۲}

محمد عوفی در کتاب جوامع‌الحکایات، حکایاتی آورده که حاکی از استغنائی عیاران است «در مُلُحُ النّوادر آورده‌اند که سلیمان طرار – از کبار عیارپیشگان بوده است – شبی با یاران قصد کردند که بر سرای صراف‌ی زنند و مال ببرند. چون برفتند، جمله همسایگان بیدار بودند، نومید شدند. یاران او گفتند: ما را اجازت ده تا بر سر راه نشینیم، مگر کسی بر ما بگذرد و جامه او بستانیم که هیچ نداریم. گفت: شاید اما اگر جامه از کسی بستانید، او را تعرض مرسانید و مجروح مگردانید. گفتند: «این کار بددلان باشد که چنین کنند» پس بر سر راه بایستادند.

جوانی پاکیزه با لباسی خوب بر ایشان بگذشت و سلام کرد. یکی از ایشان جواب سلام او

باز داد و دیگران قصد او کردند. سلیمان گفت: چون شما را سلام کرد، غرض او از سلام بر شما جز آن نبود تا از شما سلامت یابد و از مروت دور باشد که او را تعرض برسانید. گفتند: دست از وی بداریم تا برود. گفت: نباید که به دست دیگری گرفتار شود و جامه او بستاند. پس دو کس را گفت تا با او برفتند و جوان را به وثاق خود بازرسانیدند.

آن جوان در حق ایشان تکلفی کرد و قدری سیم بداد. چون بازآمدند گفتند: ما را قدری سیم تکلف داده است. سلیمان گفت: سیم او قبول کردن، بتر از آن است که جامه او بستدی. از بهر آنکه این نیکویی با معاملات ارباب فتوت و مروت نسبت ندارد. همین ساعت باید که آن سیم را باز برید و به وی رسانید.

ایشان گفتند که خانه او دور است و همین ساعت صبح بدمد و ما فضاحت شویم. گفت: اگر به صبح فضاحت شویم به که به لوم فضاحت گردیم!

پس همان جا بایستاد تا ایشان آن سیم را بردند و به خداوند آن تسلیم کردند.^{۳۳} اما در متون نظم فارسی ذکر عیاران بیشتر از متون نثر فارسی آمده است و شاید بتوان گفت که کمتر شاعری را می توان پیدا کرد که در شعرش نامی از عیاران نبرده باشد. به نمونه های شعری نیز به طور مختصر اشاره می کنیم.

کس فرستاد به سر اندر عیار مرا	که مکن یاد به شعر اندر بسیار مرا
(دیوان رودکی، ص ۴۹۲)	
نگرید آن رز، و آن پایک رزداران	درهم افکنده چو ماران زیر ماران
دست در هم زده چون یاران و در یاران	پیچ در پیچ چنان زلفک عیاران
(دیوان منوچهری، ص ۱۹۸)	
با رخت ای دلبر عیار یار	نیست مرا نیز به گل کار کار
(دیوان منوچهری، ص ۲۲۱)	
بر فلک شو ز تیغ صبح مترس	که نترسد ز تیغ و سر عیار
	(دیوان خاقانی، ص ۱۹۶)



عشق عیار است بر تزویر تقدیرش چه کار؟
جان فشان در سر این کوی که از عیاران
تا عیار عشق عیاران پدیدآرند باز
خنجری در دست و من یرغبکنان عیاروار
همچو عیاران همی ریزیم اندر جان جان
این سفر بستان عیاران راه ایزد است
برگ بی برگی نداری لاف دریشی مزن
به پیش همای اجل کش چو مردان
ز بهر این چنین راهی دو عیار از سر پاکی

عقل با حفظ است کو را کار جز تدبیر نیست
شب نباشد که در آن موسم جان افشان نیست
زرگران نه فلک در مرد پالایی شدند
جسم و جان عاشقان تا زان سوی من یرغیش
بهر جان چون آسیا تا چند گرد تن تنیم
ما ز روی استقامت سرو آن بستان شویم
رخ چو عیاران میارا جان چو نامردان مکن
به عیاری این خانه استخوانی
یکی زایشان انالحق گفت و دیگر گفت سبحانی

تأثیر عیاری در ادب فارسی و چهره عیاران در داستانهای عامیانه □ ۱۳۳

در میان دوکدان لاف هر تردامنی
گر زان که چو عیار از عهد برون نایی
عقل و جانم بر شوخی آفتی عیارهای
نیزه و گرز و کمان و تیر عیاری مجوی
دلدادۀ آن چابک عیار نباید شد
باد دستی خاکی بی بی آبی آتشیپاره‌ای

خدایا رحم بخش آن یار ما را
روز روشن همگان در خوابند
شاید ار در شهر بدمستی کند
چو عیاران بی جامه، میان جمع درویشان
نگار و دلبر و عیار ما را
شبروی عاشق عیار کجاست
هر که او پردل شد و عیار شد
بر سر کوه نفس در غم تو
(دیوان عطار، ص ۷۵)
(همان، ص ۲۱)
(همان، ص ۱۹۴)
(همان، ص ۳۱۳)
(هما، ص ۵۲۲)
(همان، ص ۵۲۷)
حال من بیچاره چنین زار نبود
گر یار چنین سرکش و عیار نبودی
درخصوص رعایت حق نان و نمک توسط عیاران شیخ فریدالدین عطار در منطق الطیر
حکایتی دارد که از این قرار است.

حکایت

«خورد عیاری بدان دلخسته باز
شد که تیغ آرد زند در گردنش
چون بیامد مرد با تیغ آن زمان
گفت: این نانت که داد ای هیچکس
مرد چون بشنید آن پاسخ تمام
زان که هر مردی که نان ما شکست
نیست از نان خواره ما جان دریغ
با وثاقش برد دستش بسته باز
دید آن دلخسته را در دست نان
گفت: این نان را عیالت داد و بس
گفت بر ما شد تراکشتن حرام
سوی او با تیغ نتوان برد دست
من چگونه خون او ریزم به تیغ»^{۳۵}

ای یار ما، عیار ما، دام دل خمار ما
پا وامکش از کار ما بستان گرو دستار ما
من دوش گفتم عشق را ای خسرو عیار ما
سر درمکش، منکر مشو، تو برده‌ای دستار ما
(دیوان شمس، ص ۴)
(همان، ص ۴)

عتاب دلبر عیار ما را (همان، ص ۶۳)	کتاب مکر و عیاری شما را
قبله ما غیر آن دلبر عیار نیست (همان، ص ۲۴۶)	گرچه تو خونخواره‌ای، رهن و عیاره‌ای
تو نکنی و رکنی از تو رواست (همان، ص ۲۶۳)	عشو و عیاری و جور و دغل
در عشق مکرآموز تو بس ساده دل عیار شد (همان، ص ۲۷۹)	از وصل همچون روز تو، در هجر عالم‌سوز تو
لطیف و خرم و عیار باشد (همان، ص ۳۴۲)	همه غمگین شوند و جان عاشق
هم دل من راه عیاران ابله می‌زند (همان، ص ۳۸۸)	هم دلم افغان‌کنان گوید که راه من زدند
زیر لحاف ازل نیک نهان آمدند (همان، ص ۴۵۶)	شبر و عیار باش، بر سر هر کوی از آنک

اگر بودی چو تو عیار دیگر (همان، ص ۵۳۶)	بدزدیدی ز حسن تو یکی چیز
عیاره و عاشق تو عیار (همان، ص ۵۴۴)	ای یار شگرف در همه کار
گفت نی من نبردم، برد عیار دیگر (همان، ص ۶۲۴)	گفتمش دل ببرد، تا کجاها ببرد
به جز خزینه شاه و عقیق آن شه ناز (همان، ص ۶۲۴)	طمع ندارم از شبروی و عیاری
برانگیزان: یکی مکرری خوش ای عیار پنهانک (همان، ص ۶۸۰)	بدو گفتم که‌ای دلبر چه مکرانگیز و عیاری
از میان رخت او من نقدها دزدیده‌ام (همان، ص ۸۰۸)	گرچه او عیار و مکار است گرد خویشان
بگیر ای دلبر عیار دستم (همان، ص ۷۶۹)	به جان جمله مستان که مستم

منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست (دیوان حافظ، غ ۱۹)	ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست
شیوه رندی و خوش‌باشی عیاران خوش است (همان، غ ۴۳)	نیست در بازار عالم خوش‌دلی و زانکه هست

تأثیر عیاری در ادب فارسی و چهره‌عیاران در داستانهای عامیانه □ ۱۳۵

خیال زلف تو پختن نه کار هر خامیست که زیر سلسله‌رفتن طریق عیاریست
(همان، غ ۶۶)

چه عذر بخت خود گویم که آن عیار شهر آشوب
به تلخی کشت حافظ را و شکر در دهان دارد
(همان، غ ۱۲۰)

کدام آهن دلش آموخت این آیین عیاری
کز اول چون برون آمد ره شب زنده‌داران زد
(همان، غ ۱۵۳)

زان طره پرپیچ و خم سهل است اگر بینم ستم
از بند و زنجیرش چه غم هرکس که عیاری کند
(همان، غ ۱۹۱)

خامی و ساده‌دلی شیوه‌ جانبازان نیست
خبری از بر آن دلبر عیار بیار
(همان، غ ۲۴۹)

تکیه بر اختر شبدزد مکن کاین عیار تاج کاووس ببرد و کمر کیخسرو
(همان، غ ۴۰۷)

دلا بی‌عشق او منشین زجان برخیز و جان در باز
چو عیاران مکن کاری که گرد از کار برخیزد
(ک عراقی، ص ۱۸۵)

تا هست ز نیک و بد در کیسه من نقدی در کوی جوان‌مردان عیار نخواهم شد
(همان، ص ۱۸۷)

تا جز رخ او هیچ کسی هیچ نبیند در جمله صور آن بت عیار درآمد
(همان، ص ۱۸۸)

شحنه‌ای گفت که عیاری را مانده در حبس گرفتاری را
بند برپای برون آوردند بر سر جمع سیاست کردند
شد ز بس چوب چو انگشت سیاه لیک برنامد از او شعله آه... ۳۶

امید است که با ذکر این مقال در وادی‌های کم‌شناخته زبان و ادبیات روح‌افزای فارسی گامی برداشته باشیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. عنصرالمعالی، کیکاووس بن...، قابوسنامه، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، صص ۲۴۵-۲۴۶.
۲. همان، ص ۲۴۷.
۳. همان، ص ۲۴۹.
۴. همان، ص ۲۶۰.
۵. همان، ص ۲۶۰-۲۶۱.
۶. ابن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، فرامرز، سمک عیار، تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری، صص ۳۴-۴۴.
۷. همان، ص ۶۳.
۸. همان، صص ۴۳-۴۵.
۹. ناتل خانلری، پرویز، شهر سمک، صص ۷۴-۷۵.
۱۰. ابن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، فرامرز، پیشین، ج ۵، ص ۲۳۴.
۱۱. همان، جلد اول، ص ۲۹۷.
۱۲. شهیدی، سیدجعفر، نهج البلاغه امام علی(ع)، براساس نسخه محمد عبده، ص ۴۱۶.
۱۳. ابن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، فرامرز، پیشین، ج ۱، ص ۱۱۰.
۱۴. همان، ص ۸۷.
۱۵. همان، ص ۴۶۳.
۱۶. همان، ص ۴۶۳.
۱۷. عنصرالمعالی، کیکاووس بن...، پیشین، ص ۲۴۷.
۱۸. ابن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، فرامرز، پیشین، ج ۱، ص ۲۰۲.
۱۹. عنصرالمعالی، کیکاووس بن...، پیشین، ص ۲۴۷.
۲۰. مستوفی، حمدالله، تاریخ گزیده، به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، ص ۱۱۲.
۲۱. ابن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، فرامرز، پیشین، ج ۲، ص ۱۸۸.
۲۲. همان، جلد سوم، ص ۱۲۹.
۲۳. همان، جلد پنجم، ص ۴۳۳.
۲۴. همان، جلد اول، ص ۱۰۹.
۲۵. ابن منور بن ابی طاهر بن ابی سعید میهنی، محمد، اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، ص ۷۲.
۲۶. همان، ص ۵۰۹.
۲۷. قشیری، خواجه ابوالقاسم، ترجمه رساله قشیری، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، ص ۳۶۰.

تأثیر عیاری در ادب فارسی و چهرهٔ عیاران در داستانهای عامیانه □ ۱۳۷

۲۸. هجویری غزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی، ص ۲۲۸.
۲۹. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، تذکرة‌الاولیا، تصحیح محمد قزوینی، ص ۷۸.
۳۰. همان، ص ۲۶۲.
۳۱. همان، ص ۱۲۰.
۳۲. رازی، نجم‌الدین ابوبکر بن محمد دایه، مرصاد‌العباد، به اهتمام دکتر محمدامین ریاحی، صص ۲۶۰-۲۶۱.
۳۳. عوفی، سدیدالدین محمد، جوامع‌الحکایات و لوامع‌الزوایات، به کوشش دکتر جعفر شعار، ص ۲۶۰.
۳۴. ابن جناح، صالح، الادب والمروءة، تصحیح و ترجمهٔ دکتر سید محمد دامادی، صص ۱۸۸-۱۸۴.
۳۵. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، منطق‌الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، ص ۴.
۳۶. جامی، نورالدین عبدالرحمن، هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرّس گیلانی، ص ۴۹۸.

منابع

- ابن جناح، صالح، *الادب والمروءة*، تصحیح و ترجمه دکتر سید محمد دامادی، چاپ اول، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
- ابن خداداد بن عبدالله الکاتب الارجانی، فرامرز، *سمک عیار*، تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری، چاپ اول، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۷.
- باستانی پاریزی، ابراهیم، *یعقوب لیث*، چاپ سوم، نیلوفر، تهران، ۱۳۶۳.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن، *هفت اورنگ*، تصحیح مرتضی مدرّس گیلانی، چاپ ششم، گلستان کتاب، تهران، ۱۳۷۰.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد، *دیوان حافظ*، به اهتمام غنی و قزوینی، چاپ چهارم، اساطیر، تهران، ۱۳۷۱.
- رازی، نجم الدین ابوبکر بن محمد دایه، *مرصاد العباد*، به اهتمام دکتر محمد امین ریاحی، چاپ دوم، علمی و فرهنگی، تهران.
- شهیدی، سید جعفر، *نهج البلاغه امام علی (ع)*، براساس نسخه محمد عبده، چاپ چهارم، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۲.
- عراقی، فخرالدین، *کلیات عراقی*، تصحیح سعید نفیسی، چاپ ششم، کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۷۱.
- عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدین، *منطق الطیر*، به اهتمام سید صادق گوهرین، چاپ نهم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
-
- _____، *تذکرة الاولیا*، تصحیح محمد قزوینی، چاپ دوم، گنجینه، تهران، [بی تا].
- عنصرالمعالی، کیکاووس، *قابوسنامه*، به تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.
- عوفی، سدیدالدین محمد، *جوامع الحکایات و لوامع الروایات*، به کوشش دکتر جعفر شعار، چاپ اول، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۳.
- قشیری، خواجه ابوالقاسم، *ترجمه رساله قشیریّه*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ اول، بنگاه، ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۵.
- مستوفی، حمدالله، *تاریخ گزیده*، به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۴.
- مولانا، جلال الدین محمد، *دیوان شمس ویرایش مصطفی زمانی نیا*، چاپ اول، فردوس، تهران، ۱۳۷۴.
- منوربن ابی طاهر بن ابی سعید میهنی، محمد، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، به تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، آگاه، تهران، ۱۳۶۶.
- ناتل خانلری، پرویز، *شهر سمک*، چاپ اول، آگاه، تهران، ۱۳۴۶.
- هجویری غزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان، *کشف المحجوب*، تصحیح ژوکوفسکی، چاپ چهارم، طهوری، تهران، ۱۳۷۵.

جستاری در اسطوره کیخسرو

افسانه خاتون آبادی*

کیخسرو (پسر سیاوش و فرنگیس) محبوب‌ترین شاه ایران، چهره‌ای متمایز نسبت به سایر فرمانروایان ایرانی دارد تا جایی که می‌توان او را شاه آرمانی ایرانیان نامید. در اوستا نام او چندین بار آمده و از او به عنوان پسر سیاوش و فرنگیس (دختر افراسیاب) نام برده می‌شود که هشتمین تن از خاندان کیانی و محبوب‌ترین آنها است. در اوستا از قربانیهای کیخسرو در کرانه دریاچه چیچست (دریاچه ارومیه) برای آناهیتا و درواسپ سخن رفته است که از ایزدان دو درخواست می‌کند: نخست بزرگ‌ترین شهریار همه کشورها شود و بر همه دیوان و مردمان و جادوان و پریان و... چیرگی یابد. دومین درخواست کیخسرو از ایزدان، کشتن افراسیاب به خونخواهی سیاوش و اغریث در کنار دریاچه چیچست است. بنابراین، از آنها می‌خواهد که او را یاری دهند. ایزدان نیز دعای او را مستجاب می‌کنند و سرانجام ایزد هئوم به یاری کیخسرو می‌رود، افراسیاب را به زنجیر می‌کشد و به کرانه دریای چیچست می‌کشاند و کیخسرو جان او را می‌گیرد.

علاوه بر اینها کیخسرو در اوستا در شمار جاویدانان و پیرو آیین راستی است. او در این کتاب همه جا با صفت شجاع و استوار دارنده کشورها (متحد سازنده کشورها) خوانده است. مواردی که در اوستا به کیخسرو اشاره شده عبارت است از:

آبان‌یشت، کرده سیزدهم؛^۱ گوش‌یشت (درواسپ‌یشت)، کرده چهارم و پنجم؛^۲ رام‌یشت، کرده هشتم؛^۳ ارت‌یشت (اشی‌یشت)، کرده هفتم؛^۴ زامیادیش (کیان‌یشت)، کرده یازدهم^۵ و پانزدهم،^۶ فروردین‌یشت، کرده ۲۹، فقره ۱۳۵-۱۳۲^۷ و فقره ۱۳۷؛^۸ خرده اوستا^۹ و آفرین

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی و استادیار دانشگاه.

پیغمبر زرتشت به گشتاسپ.^{۱۰}

با مطالعه موارد مذکور درمی‌یابیم که در اوستا از وی بیش از پادشاهان کیانی مقدم بر او ستایش شده است.

«نشانه‌هایی که برجای مانده حکایت دارد که باید این داستان صورت دگرگون شده‌ای از اسطوره کهن نبرد ایزد باران و دیو خشک‌سالی باشد. هرتسفلد داستان کیخسرو و افراسیاب را صورت جدیدتر نبرد ایندرا یا ایزد بهرام با ورترا می‌داند».^{۱۱}

کیخسرو در ادبیات پهلوی نیز شخصیتی برجسته است. در این متون علاوه بر کشتن افراسیاب و ویرانی بتکده کنار دریاچه چیچست از به زمین‌نشاندن گنگ دژ به دست کیخسرو سخن رفته است. همچنین بنای آتشکده آذرگشسب نیز به او منسوب است. خویشکاری دیگر او آن است که در روز رستاخیز به یاری سوشیانس برخیزد، چه، او از جاودانان است. نسب او بنا به نسخه ایرانی بندهش^{۱۲} چنین است: کیخسرو پسر سیاوش پسر کی‌اوس (کیکاووس) پسر کی‌اپویه پسر کی‌کواذ.^{۱۳}

در متون پهلوی در موارد زیر به نام و نشان کیخسرو برمی‌خوریم:
بندهش، بخشهای نهم،^{۱۴} هفدهم،^{۱۵} هجدهم،^{۱۶} بیستم،^{۱۷} بیست و دوم؛ روایت پهلوی؛^{۱۸} شهرهای ایران؛^{۱۹} مینوی خرد؛^{۲۰} دینکرت؛^{۲۱} داتستان دینیگ (بند ۳ از فصل ۶۳).^{۲۲}

به‌طور کلی اطلاعاتی که متون پهلوی از کیخسرو به ما می‌دهند بیش از اوستا است؛ ولی باید به خاطر داشت که آنها درباره بزرگی او مبالغه کرده‌اند.
چهره اسطوره‌ای کیخسرو در متون تاریخی پس از اسلام اندک‌اندک رنگ واقعی به خود می‌گیرد.

در منابع تاریخی پس از اسلام،^{۲۳} که به زبان فارسی نوشته شده، معمولاً قبل از ذکر وقایع مربوط به کیخسرو به بیان داستان سیاوش و نامادریش سودابه و رفتن سیاوش به جنگ با تورانیان برای در امان ماندن از مکر نامادری اشاره می‌شود. سپس ازدواج سیاوش با فرنگیس، دختر افراسیاب، و اندکی بعد کشته‌شدن ناجوانمردانه او بر اثر سعایت اطرافیان افراسیاب بیان می‌گردد.

اما وقایع مربوط به کیخسرو شامل چند بخش است:

۱. تولد در توران زمین و بزرگ‌شدن تحت حمایت پیران و یسه؛
۲. فرار از توران؛
۳. نشستن بر تخت پادشاهی در ایران و جنگ با افراسیاب به خونخواهی سیاوش؛ (قسمت اخیر معمولاً با تفصیل بیشتر ذکر می‌گردد).
۴. کناره‌گیری از سلطنت و ناپدیدشدن وی پس از آنکه لهراسب را به جانشینی خویش برگزید.

مدت سلطنت کیخسرو در اغلب منابع شصت سال ذکر گردیده است، هرچند در روایات

ضعیف‌تر به موارد هشتاد و صد و حتی هشت سال نیز برمی‌خوریم.^{۲۴} علاوه بر این در برخی از متون از او به‌عنوان پیامبر یاد می‌شود.^{۲۵} در پایان به زهدورزی کیخسرو و کناره‌گیری او از سطنت و سرگذشت نامعلوم او اشاره می‌شود. در واقع انعکاس اسطوره جاودانگی کیخسرو در متون باستانی را در دوران متأخر، به‌صورت ناپدیدشدن مرموز و سرانجام نامعلومش می‌بینیم. همچنین دیگر جنبه‌های تقدس او در اساطیر، در اینجا به صورت پیامبر بودن وی متجلی می‌شود.

فردوسی نیز به‌دنبال داستان سیاوش سرگذشت کیخسرو را باز می‌گوید. داستان سیاوش و کیخسرو حدود یک‌سوم از کل ابیات شاهنامه را دربرمی‌گیرد که از این میزان، بخش عمده به شرح جنگهای ایران و توران اختصاص دارد. بدون تردید محبوب‌ترین شاه در حماسه ملی ایرانیان کیخسرو است.

خلاصه داستان در شاهنامه چنین است: پس از کشته‌شدن مظلومانه سیاوش، فرنگیس - دختر افراسیاب - از او فرزندی به دنیا آورد به نام کیخسرو، که پیران - از نزدیکان افراسیاب - به خواست پادشاه توران او را به شبانان سپرد تا نزد آنها بزرگ شود. پس از چندسال پیران او را نزد خویش آورد و تحت حمایت خود قرار داد. سپس او و مادرش را به گنگ دژ فرستاد تا آنکه سرانجام گیو به توران آمد و مادر و پسر را به ایران برد.

کاووس - پدر سیاوش - می‌خواست کیخسرو را به جای خود به تخت شاهی بشناسد، اما طوس - از پهلوانان دربار وی - اعتراض کرد؛ زیرا معتقد بود جانشینی، حق پسر کاووس، فربرز است و سرانجام قرار بر آن شد که هرکس دژ بهمن را فتح کند، تخت شاهی از آن او باشد. کیخسرو چون فره‌مند بود موفق به گشودن دژ بهمن گردید (مشابه ویران‌کردن بتکده کنار دریاچه چیچست در اسطوره). البته اغلب متون تاریخی دوره اسلامی در این مورد سکوت کرده‌اند.^{۲۶} به‌هرحال پس از آنکه کیخسرو به ایران بازگشت، کاووس او را به جای خود بر تخت شاهی نشاند و کیخسرو به آبادانی و عدالت‌گستری پرداخت.

سپس جنگهای بین ایران و توران به کین‌خواهی سیاوش درگرفت که یکی از مهم‌ترین آنها جنگ یازده رخ بود، که البته نشانی از آن در روایات دینی نیست.

در شاهنامه داستان بیژن و منیژه نیز در ضمن سرگذشت کیخسرو بیان می‌شود که در روایات زرتشتی به این داستان نیز اشاره نشده است.

علاوه براین، استاد توس چند موضوع دیگر را نیز مطرح کرده که در دیگر متون دوره اسلامی یافت نمی‌شود؛ ازجمله داستان حیلۀ کیخسرو در کودکی و تظاهر به جنون برای مصون ماندن از بداندیشی افراسیاب و نیز جنگ رستم با اکوان دیو.

سرانجام پس از سالها جنگ و خونریزی، کیخسرو به یاری مردی زاهد به نام هوم (ایزد هئوم اوستا) افراسیاب و برادرش، گرسیوز را می‌یابد و آنها را می‌کشد. شرح ماجرا از دیدگاه فردوسی از این قرار است که برای بیرون‌کشیدن افراسیاب از زیر آب، به راهنمایی هوم زاهد به گردن گرسیوز پالهنک افکندند و او را آن‌قدر شکنجه کردند که به ناله و فریاد افتاد و افراسیاب فغان او

را شنید و از آب بیرون آمد. در این زمان کسی از راه جزیره رسید و او را به کمند انداخت و از آب بیرون آورد و پس از تحویل افراسیاب ناپدید شد.

از شرح اخیر نه در متون پهلوی اثری می‌بینیم و نه در تاریخ طبری. علاوه بر این، اختلاف دیگری که بین قول طبری از یک سو و شاهنامه و دیگر مآخذ از سوی دیگر وجود دارد، این است که بنا به قول طبری کی سواسف یا کش شراسف (گرسیوز) برادر افراسیاب پس از مرگ او به توران رفت و سلطنت را به دست گرفت. در حالی که در مآخذ دیگر آمده گرسیوز نیز به انتقام بدخواهی هایش کشته می‌شود.

همان‌گونه که پیش از این دیدیم در شاهنامه نیز مانند اوستا از فره‌مند بودن کیخسرو سخن رفته است. نتیجه فره‌مند بودن او، جلال و شکوه و زیبایی از یک سو، نیروی پهلوانی از سوی دیگر و نیز پیروشدن بر قدرتمندترین دشمنان خود یعنی افراسیاب و گرسیوز است. بنا به گفته شاهنامه کیخسرو همیشه برای نبرد تن به تن با دشمنان حاضر بود و با آنکه پهلوانان ایرانی ننگ داشتند پادشاه به جای آنان به میدان جنگ بیاید؛ اما کیخسرو از این کار خودداری نمی‌کرد، چنان‌که در یکی از نبردها شخصاً با پسر افراسیاب جنگید و بر او پیروز شد. معروف‌ترین جنگاوران ایرانی که زیر فرمان کیخسرو جنگیدند عبارت هستند از: گودرز، گیو و بیژن از خاندان کشواد، توس از خاندان نوزر و البته برجسته‌ترین آنها رستم.

بنابر نقل شاهنامه کیخسرو اولین پادشاهی است که توانست خطر بزرگ تورانیان را از ایران زمین رفع کند و سراسر ایران را متحد سازد (به یاد داریم یکی از صفاتی که در اوستا همه‌جا کیخسرو با آن توصیف شده بود، «متحدسازنده کشورها» بود^{۲۷}).

به‌طور کلی بازیگران این داستان را می‌توان به دو گروه کلی تقسیم کرد: ۱. یاوران کیخسرو و ۲. دشمنان کیخسرو. از گروه اول اغریث برادر افراسیاب، هئوم (هوم) و تمام اردوی ایرانیان را باید نام برد. در گروه دوم، افراسیاب و برادر دیگرش گرسیوز و همه سرداران تورانی قرار دارند. اما در اینجا نکته قابل توجه، برخورد دوگانه پیران ویسه است. او که در کودکی و نوجوانی کیخسرو بزرگ‌ترین حامی اوست، پس از فرار وی به ایران به‌ویژه در جریان جنگ‌های بین ایران و توران در اردوی دشمنان کیخسرو قرار می‌گیرد. درواقع پیران میان همدلی با سیاوش و پسرش و وفاداری به شاه خود سرگردان است و از این رو حتی هنگامی که به‌دست گودرز کشته می‌شود، کیخسرو سرشار از غم و اندوه بر مرگ او افسوس می‌خورد و زاری می‌کند. به‌هرحال برخلاف سایر پهلوانان تورانی چهره در خاک پیران، چهره‌ای تحقیر شده و زبون نیست. «برخورد تاندازه‌ای دوگانه فردوسی با او ردپایی در گفتارهای یشته‌ها دارد که «به پسران دلاور خاندان ویسه» اشاره می‌کند».^{۲۸}

کیخسرو پس از شصت سال سلطنت از ترس آنکه مبادا مانند ضحاک و جمشید دچار عجب و غرور شود از سلطنت کناره می‌گیرد و همراه چند تن از پهلوانانش در برف و کولاک ناپدید می‌شود (تجلی اسطوره جاودانگی کیخسرو). «ناپدیدشدن کیخسرو پایان یک دوره و نیز بسته‌شدن دفتر یکی از درخشان‌ترین دوره‌های روایت حماسی است».^{۲۹}

جستاری در اسطوره کیخسرو □ ۱۴۳

این است چهره شاه آرمانی ایرانیان در اسطوره، حماسه و تاریخ؛ اما این شاه آرمانی در آثار فلسفی شیخ اشراق و نیز در پاره‌ای از متون عرفانی چهره‌ای معنوی می‌یابد. شیخ اشراق درخصوص کیخسرو معتقد است که چون درحد توانایی خویش حق را ستایش و پرستش کرده از فیض کیان فره (فرکیانی) به بزرگی و قدرت رسیده و بر دشمن خویش افراسیاب پیروز شده است (به یاد آوریم که در متون دینی زرتشتی و در شاهنامه نیز منشأ جلال و شکوه و قدرتمندی و پیروزی کیخسرو، بهره‌مندی از فرکیانی بود). سهروردی چنین پادشاهی را از جمله حزب خدا می‌داند که به فرموده حق پیروز و رستگار است؛ حتی از نظر او، کیخسرو یکی از انتقال‌دهندگان حکمت الهی است.^{۳۱،۳۰}

در برخی از آثار عرفانی نیز تأویلهای خاصی از داستان کیخسرو کرده‌اند. مثلاً در جایی کیخسرو به «روح‌القدس»^{۳۲} و در جای دیگر به «وجود»^{۳۳} تأویل شده است. این گفتار را با بحثی در مورد همانندی کیخسرو در اسطوره و تاریخ به پایان می‌بریم. ابتدا از همانندهای کیخسرو در اساطیر هندی سخن می‌گوییم:

بنا به قول نولدکه «کیخسرو در زمره شخصیت‌های اساطیری است که نزد نیاکان مشترک ایرانی و هندی نیز مشهور بوده‌اند. نام او در ریگ‌ودا به صورت سوشروس (Sushravsa) آمده است».^{۳۴} اما برخی از پژوهشگران در پذیرش این موضوع که داستان کیخسرو خاستگاه هندی - ایرانی دارد، تردید کرده‌اند.^{۳۵} دارمستتر، افسانه به کوه‌رفتن کیخسرو و جنگجویان وی را با یکی از وقایع حماسه معروف هند مهابهاراتا مقایسه کرده است. در این حماسه، یوژیشدهیره (Yusivthira) از جهان بیزار می‌شود و پس از تعیین جانشین خود، با چهار برادرش به دامنه‌های هیمالیا روی می‌آورند. همراهان او یکی پس از دیگری در راه از پای درمی‌آیند و تنها خود او و سگ باوفایش که همان ذرمه (Sarma) یا «راستی» است موفق می‌شوند به بهشت گام بگذارند.^{۳۶} یکی دیگر از شخصیت‌هایی که شباهتهایی بین او و کیخسرو وجود دارد بودا - یا به قول ویل دورانت نخستین شخصیت برجسته تاریخ هند - است. مطالعه زندگی بودا وجه مشترکی از زندگی او و کیخسرو را به ما می‌نماید: اولاً هر دو شاهزاده بوده‌اند؛ ثانیاً از سلطنت و مزایای آن دوری گزیده‌اند؛ ثالثاً صرف نظر از سطنت اصولاً به زندگی این دنیا نیز پشت پا زده‌اند؛ رابعاً نزد ملت خود مقامی پیامبرگونه داشته‌اند.

اما ما سه ویژگی نخست را به‌طور کامل در زندگی ابراهیم ادهم صوفی معروف - معاصر ابوحنیفه - نیز بازمی‌یابیم. در مورد ویژگی آخر نیز هرچند ابراهیم ادهم مقامی در ردیف بودا و کیخسرو نداشت؛ اما به هر حال از اولیاءالله و مقربان حق دانسته شده و کرامات فراوانی برای او ذکر کرده‌اند. خصوصاً تشابه زندگی ابراهیم با بودا آن‌قدر زیاد است که این تصور را در ذهن ایجاد می‌کند که شاید روایات مربوط به ابراهیم ادهم کاملاً از افسانه‌های زندگی بودا اقتباس شده باشد. در شرح حال ابراهیم ادهم نوشته‌اند که پادشاهی صاحب قدرت بود که حادثه‌ای او را متنبه کرد. به‌طوری که از تخت سلطنت روی گرداند و ترک دیار گرفت و در عرفان به مقامات بالا رسید. کرامات زیادی نیز به او نسبت می‌دهند؛ اما شگفت‌آورترین مطلبی که در مورد ابراهیم

ادهم نوشته‌اند کیفیت مرگ اوست که شباهت فراوانی به سرانجام کیخسرو دارد. نقل است که: «چون عمرش به آخر رسید، ناپیدا شد. چنان‌که به تعیین خاک او پیدا نیست. بعضی گویند: آنجاست که شهرستان لوط پیغمبر - علیه‌السلام - به زمین فرو رفته است و او در آنجا گریخته است از خلق، و هم آنجا وفات کرده است.»^{۳۷}

شباهتهایی نیز بین سرگذشت کیخسرو و کوروش هخامنشی^{۳۸} وجود دارد. به طوری که برخی مورخان این دو را یکی دانسته‌اند؛ برای مثال ابوریحان بیرونی آشکارا این نظر را در آثار الباقیه ابراز می‌دارد.^{۳۹} همانندی‌های این دو داستان بدین‌قرار است:

قهرمان هر دو داستان از طرف مادر، پادشاه‌زاده‌اند (از جانب پدر نیز شاهزاده یا بزرگ‌زاده‌اند: کیخسرو نوه پسری کیکاوس و کوروش پسر کمبوجیه از نجبای پارس بود). هر دو در دوران بارداری مادر، مورد خشم نیای خویش واقع می‌شوند و پدر بزرگ قصد جان آنها را می‌کند. در هر دو داستان کودک به دستیاری وزیرپادشاه از مرگ نجات می‌یابد و نزد شبانان بزرگ می‌شود، سپس در نوجوانی قهرمان داستان، شاه (پدر بزرگ کودک) از وجود او مطلع می‌شود و او را نزد مادر باز می‌گرداند و نیز در هر دو مورد سرانجام قهرمان داستان علیه نیای مادری می‌شورد و او رانابود می‌کند و خود صاحب تخت و تاج باشکوهی می‌شود. علاوه بر این، مرگ کوروش طبق روایت گزنفون، قدری اسرارآمیز و از این جهت شبیه مرگ کیخسرو است.^{۴۰}

اینک به بیان شباهتهای داستان کیخسرو و آرتور شاه می‌پردازیم. داستان کودکی کیخسرو با کودکی پرسیوال شباهت زیادی دارد. بنا به پاره‌ای روایات با آنکه مادر پرسیوال خویشاوندی نزدیکی با پادشاه دارد - به قولی دختر و به قولی دیگر خواهر شاه است - به دلیل نگرانی از زندگی فرزند خود به جنگلی پناه می‌برد و مادر و کودک در آنجا تقریباً به تنهایی زندگی می‌کنند. علاوه بر این، فرار مادر پرسیوال با میانجی‌گری پیرمردی ناشناس امکان‌پذیر می‌شود (مشابه نقش پیران ویسه در ممانعت افراسیاب که قصد داشت مادر کیخسرو را دربارداری و خود کیخسرو را در شیرخوارگی بکشد). پدر پرسیوال نیز مانند پدر کیخسرو کشته شده است و بنا بر بعضی روایات او را به خیانت کشته‌اند. هر دو قهرمان - کیخسرو و پرسیوال - در طفولیت تمایل خود را به استفاده از رزم‌افزارها نشان می‌دهند و با تدارک برخی سلاحها به شکار می‌روند. هر دو قهرمان در کودکی به دربار شاه برده می‌شوند و رفتاری نابهنجار از خود نشان می‌دهند. با این تفاوت که رفتار خشن پرسیوال به تربیت نامناسب او در جنگل نسبت داده می‌شود، درحالی که رفتار غیرمعمول کیخسرو کاملاً حساب شده است؛ زیرا پیران ویسه او را اندرز می‌دهد که برای فرونشاندن سوء ظن افراسیاب رفتاری ابلهانه و جنون‌آمیز از خود نشان دهد. این شباهت‌ها باعث شده که برخی از پژوهشگران به این اعتقاد روی آورند که «داستانهای کودکی پرسیوال از روی الگوی داستان کیخسرو شکل گرفته‌اند».^{۴۱} البته شباهتهای کیخسرو و پرسیوال منحصر به کودکی آنها نیست. اینک به بیان دیگر همانندی‌های آنها می‌پردازیم: هر دو قهرمان سعی در گشودن دژی دور از دسترس می‌کنند («دژ جام» در داستان پرسیوال و «دژ بهمن» در داستان کیخسرو) و هنگام بازگشت با شادی و بزرگداشت مردم سرزمین خویش روبه‌رو می‌شوند. مورد

مشابه دیگر در داستان پرسپوال اینجاست که او باید بر «پارتینال» (قرینه افراسیاب) دشمن برونز (مشابه کیکاووس) چیره شود و کین خواه مرگ «گول» برادر برنز (قرینه سیاوش) باشد. علاوه بر اینها کیخسرو و پرسپوال هردو پیش از مرگ پادشاه پیر به شاهی می‌رسند که این پادشاه پیر امتیاز ویژه‌ای داشت (داشتن جام در داستان پرسپوال و بهره‌مندی از فر در قرینه ایرانی آن) که این امتیاز نیز به قهرمان داستان می‌رسد. هر دو، دوران پادشاهی پرآرامشی دارند و سرانجام هردو از شهریاری کناره می‌گیرند و بنا به اعتقادات زرتشتی کیخسرو در رستاخیز به یاری سوشیانس می‌آید و دوباره فعالیت خود را آغاز می‌کند. وی در اوستا و متون پهلوی در شمار جاویدان‌هاست که انعکاس این موضوع را در شاهنامه نیز می‌بینیم: ناپدید شدن کیخسرو در برف و بوران و نه مرگ آشکار او. از طرف دیگر بنابر پاره‌ای روایات کارگزاران مینوی، آرتور شاه را به جایی دور برده‌اند و او نمرده است. گزارشهای دیگر نیز حاکی از این است که آرتور نامیراست و جایگاه او «جهان دیگر» است. نکته قابل توجه دیگر این است که همچنانکه در اوستا تصریح شده و در شاهنامه نیز ذکر آن به میان آمده جنگهای کیخسرو برای اتحاد اقوام آریایی و پیروزی بر تورانیان است. از طرف دیگر جنگهای آرتور نیز بر ضد مهاجمان ساکسونی بریتانیا است. همان‌گونه که کیخسرو با ویران کردن بتکده ساحل دریایچه چیچست «فر» را به چنگ می‌آورد، آرتور شاه نیز به عنوان یک قهرمان مسیحی ضد کافران در شمار قدیسان درمی‌آید. می‌دانیم یکی از نقاط عطف داستان آرتور شاه، دلاوران میزگرد اویند از جمله لانسلوت، گاوین، پرسپوال و... و ما نظایر این پهلوانان را پیرامون کیخسرو نیز می‌یابیم: تعداد زیادی از پهلوانان پارتی و سکایی از جمله: گودرز، گیو، بیژن، توس، گسته، رستم و... با وجود نکات مشابه فراوان بین این دو داستان «سرنوشت کیخسرو و آرتور تنها در یک نکته، تفاوت جوهری دارد. آرتور در پایان دوران پادشاهی خود، میزگرد خویش را شکسته و اعتماد خود به دلاوران را تباه شده می‌بیند، چراکه آن پرهیزگاران سلحشور از آرمان خود بسیار دور افتاده‌اند؛ اما پهلوانان کیخسرو، در پایان کار به مراتب بیشتر از آغاز به شهریار ایران ابراز دل‌بستگی می‌کنند و با وجود هشدارهای کیخسرو، وفاداری خود را با درگذشتن از جهان، همراه شهریار خویش به اثبات می‌رسانند. آنان روحیه‌ای به کلی متفاوت با آنچه در دلاوران آرتور می‌بینیم، دارند».^{۴۲}

یکی از شخصیت‌های تاریخی که شباهتهایی بین او و کیخسرو می‌یابیم، الحاکم بامرالله ششمین خلیفه فاطمی مصر است. او آخرین فرد از خلفای بزرگ فاطمی بود، پس از مرگ پدرش، عزیز، هنگامی که تنها یازده سال و پنج ماه از سنش گذشته بود به خلافت نشست. حاکم، شخصی خارق‌العاده و مصلحی بلندپرواز بود. هدفش اصلاحاتی فراگیر در زمینه مذهب، اخلاق و جامعه بود. او در پی آرزویش برای تحقق عدالت اجتماعی، چند نوع مالیات و عوارض گمرکی را حذف کرد و اینها کارهایی بود که با زندگی مردم عادی سروکار داشت. او املاک و اموالی را که به ناحق ضبط و توقیف شده بود به صاحبانش بازگرداند. دو کار حاکم، اهمیتی فوق‌العاده داشت: یکی آزاد کردن تمام بندگان خود دیگری تقسیم املاک دولتی. گاه‌گاهی زمین و دیگر املاک را به مردم عادی می‌بخشید به‌طوری که در پایان دوران حکومتش تقریباً چیزی از

املاک خالصه باقی نمانده بود. در سال ۴۰۴ نیز تمامی بردگان، غلامان و کنیزان را آزاد کرد. حاکم عادت داشت با یکی دو تن از خادمانش دشت و صحرا را سواره بپیماید، این گردشهای سواره افزایش یافت. در خلوت شب صحرا، او غرق تفکر و عبادت می شد. سفر او در شب ۲۷ شوال سال ۴۱۱ بازگشتی نداشت. در باب کیفیت ناپدید شدن او روایات مختلفی نقل می کنند از جمله اینکه می گویند: شبی او با خادمی که به او دستور بازگشت به قصر را داد به حلوان رفت. صبح روز بعد به جستجوی او برخاستند. مردم خر او را پی کرده دیدند؛ ولی هرچه جستند اثری از حاکم نیافتند.^{۴۳} به هر حال «بنابه اعتقاد درویشانها حاکم هرگز نمرده، بلکه او از این جهان پر از معصیت غیبت کرده و بعدها به صورت مسیح بازخواهد گشت و جهان را پس از اینکه پر از ظلم و ستم شد، پر از عدل و عدالت خواهد کرد».^{۴۴} همان گونه که ملاحظه شد همانندیهای خلیفه الحاکم با کیخسرو یکی به دلیل عدالت پیشگی و کوششی است که برای آسایش و امنیت و رفاه مردم عادی مبذول می داشت. این امر در جهان آن روز، اگر نگوییم بی سابقه، لااقل کم سابقه بود. شباهت دیگر کیخسرو و حاکم از آن جهت است که هر دو مبادرت به بخشش اموال سلطنتی و شخصی خود کردند. اما آنچه به نحو شگفت آوری این دو را به یکدیگر شبیه می سازد، فرجام کار آنها است. هر دو پادشاه قدرتمند، از جلال و شکوه سلطنت چشم می پوشند و به نحو مرموزی ناپدید می شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. دوستخواه، جلیل، اوستا، ص ۳۰۶.
۲. همان، ص ۳۴۹.
۳. همان، ص ۴۵۳.
۴. همان، صص ۴۷۵-۴۷۶.
۵. همان، ص ۴۹۹.
۶. همان، ص ۵۰۲.
۷. پورداوود، ابراهیم، یشتها، به کوشش بهرام فره‌وشی، صص ۱۰۳-۱۰۴.
۸. صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، ص ۵۱۸.
۹. راشد محصل، محمدرضا، «داستان کیخسرو در شاهنامه» بیست و پنج خطابه، به کوشش محمد روشن، صص ۱۲۹-۱۳۰ و ۱۵۱.
۱۰. پورداوود، ابراهیم، «آفرین پیغمبر زرتشت به گشتاسب»، ضمیمه ویسپرد، به کوشش بهرام فره‌وشی، صص ۷۷، ۸۰ و ۸۲.
۱۱. راشد محصل، محمدرضا، پیشین.
۱۲. بندهش کتابی دینی و تاریخی به زبان پهلوی است. مطالبی درباره آفرینش و بعضی اطلاعات تاریخی و جغرافیایی دربر دارد. کتاب بندهش، به بندهش هندی و ایرانی قسمت می‌گردد. بندهش ایرانی به ۴۶ فصل تقسیم می‌شود و مطالبش بیش از بندهش هندی است (نقل از دانشنامه مزدیسنا، تألیف دکتر جهانگیر اوشیدری).
۱۳. بندهش ایرانی، به اهتمام انکلساریا، ص ۲۳۲؛ بندهش، چاپ وست، فصل ۳۱، بندهای ۲۹-۲۵ (به نقل از کریستن سن، آرتور) کیانیان، ترجمه ذبیح‌الله صفا، ص ۱۰۷.
۱۴. دادگی، فرنیغ، بندهش، گزارنده مهرداد بهار، صص ۹۰-۹۱.
۱۵. همان، صص ۱۳۹-۱۴۰.
۱۶. همان، ص ۱۳۸.
۱۷. همان، صص ۱۵۰-۱۵۱.
۱۸. روایت پهلوی، (متنی به زبان فارسی) ترجمه مهشید میرفخرایی، صص ۶۰-۹۱.
۱۹. عریان، سعید، متون پهلوی، ص ۶۴.
۲۰. مینوی خرد، ترجمه احمد تفضلی، صص ۱۰-۱۱ و ۴۵-۴۶ و ۷۲.
۲۱. کریستن سن، آرتور، پیشین، صص ۱۳۳-۱۳۵ و نیز پورداوود، ابراهیم، پیشین، صص ۲۴۰ و ۲۶۱.
۲۲. ————، پیشین، صص ۱۳۵-۱۳۶ و نیز ذبیح‌الله صفا، پیشین، ص ۵۱۹.
۲۳. این منابع عبارتند از: اخبار الطوال، اعلاق النفیسه، تاریخ طبری، تاریخ بخارا، التنبیه

والاشراف، تاریخ حمزه، تاریخ بلعمی، تاریخ قم، آثارالباقیه، غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم، زین الاخبار، تاریخ سیستان، فارسنامه ابن بلخی، مجمل التواریخ والقصص، توضیح الملل، تاریخ کامل، طبقات ناصری، تاریخ بناکتی، تاریخ گزیده، نزهة القلوب، تاریخ حبیب السیر و احیاء الملوک.

۲۴. سنوات سلطنت کیخسرو در کتابهای تاریخ طبری، تنبیه و اسما شراف و آثارالباقیه شصت سال ذکر شده است (البته ابوریحان بیرونی، هرچند خود، مدت ۶۰ سال را محل اجماع اصحاب تاریخ می‌داند، در ص ۱۵۱ و ۱۵۲ کتاب خود، رقم ۸ سال را نیز به نقل از «کتابهای سیر و اخبار که مطالب خود را از کتب اهل مغرب نقل کرده‌اند»، ذکر کرده است).

اما حمزه اصفهانی، در کتاب تاریخ خود، ضمن آنکه در صفحه ۷، مدت سلطنت کیخسرو را هشتاد سال ذکر می‌کند، در صفحه ۹ از قول بهرام موبد، رقم ۶۰ سال را نیز ذکر می‌نماید. در کتاب مجمل التواریخ نیز مانند تاریخ حمزه، دو روایت برای سالهای سلطنت کیخسرو نقل شده، یکی شصت و دیگری هشتاد سال.

۲۵. اصفهانی، حمزه بن حسن، تاریخ پیامبران و شاهان، ترجمه جعفر شعار، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷، ص ۳۶؛ مجمل التواریخ والقصص، تصحیح ملک الشعرای بهار، تهران، ۱۳۱۷، ص ۲۹؛ ابن بلخی، فارسنامه، تصحیح گای لیستر انج و رینولد آلن نیکلسون، چاپ دوم، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۳، ص ۴۷. درضمن بد نیست در اینجا اضافه کنیم در کتاب دساتیر نیز کیخسرو از پیغمبران صاحب کتاب عجم دانسته شده است. در این مورد رجوع شود به: معین، محمد، مزدیسنا و ادب فارسی، به کوشش مهدخت معین، صص ۳۶۰-۳۶۱.

۲۶. در این مورد نگارنده در بین متون تاریخی دوره اسلامی به غیر از اشاره‌ای کوتاه در مجمل التواریخ والقصص، صص ۴۶-۴۷ موردی دیگر نیافت.

۲۷. مراد کشورهای ایران است.

۲۸. بدیل، جی. آ.، تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی، ترجمه حسن انوشه، ص ۵۵۴.

۲۹. همان، ص ۵۶۳.

۳۰. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، سه رساله از شیخ اشراق، تصحیح و مقدمه نجفقلی حبیبی، صص ۱۹-۲۰ مقدمه.

۳۱. مجموعه آثار شیخ اشراق، تصحیح سیدحسین نصر، صص ۱۸۷-۱۸۸.

۳۲. برای آگاهی بیشتر مراجعه شود به: پورنامداریان، تقی‌پور، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، صص ۵۰۲-۵۰۳.

۳۳. همان، صص ۱۵۴-۱۵۵.

۳۴. نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، ص ۱۳.

۳۵. در کتاب تاریخ ایران، پژوهش دانشگاه کمبریج آمده «کیخسرو دایی و هم‌نامی به نام سوشروس «نیک‌آوازه» دارد. ایندرا به یاری او بیست تن از رؤسای دشمن و ۶۰۰۹۹ تن

جستاری در اسطوره کیخسرو □ ۱۴۹

از جنگاورانش را با چرخهای گردونه کشنده‌اش از پای درمی‌آورد؛ اما گمان خاستگاه هندی - ایرانی در همان حد حدس و گمان باقی می‌ماند، زیرا مثل مورد کاووس مگر در وحدت نام، چیز دیگری آنها را به هم پیوند نمی‌دهد» (نقل از کتاب تاریخ ایران، گردآورنده: بویل، جی. آ؛ ترجمه حسن انوشه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۸، جلد سوم، قسمت اول، ص ۵۶۲).

36. J. Darmesteter: Zend-Ayesta, 11. p. 661, note 29.

به نقل از: دوستخواه، جلیل، «کیخسرو در کوههای فارس»، مجموعه مقالات چهارمین کنگره تحقیقات ایرانی، به کوشش محمدحسین اسکندری، ص ۸۷.

۳۷. عطار، فریدالدین محمد، تذکرة الاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، ص ۱۲۷.

۳۸. برای آگاهی بیشتر از جزئیات شرح حال کوروش رجوع شود به: پرنیا، حسین، ایران باستان، صص ۲۳۳-۲۳۹.

۳۹. ابوریحان بیرونی در مأخذ زیر کورش را همان کیخسرو دانسته:

بیرونی، ابوریحان، آثار الباقیه، ترجمه اکبر داناسرشت، صص ۱۵۱-۱۵۲.

۴۰. پرنیا، حسین، پیشین، صص ۲۶۳-۲۶۹.

۴۱. کوورجی کویاجی، جهانگیر، پژوهشهایی در شاهنامه، ترجمه جلیل دوستخواه، ص ۵۴.

۴۲. همان، صص ۱۱۳-۱۱۴.

۴۳. برای آگاهی بیشتر از سرگذشت «الحاکم بامرالله» مراجعه شود به: نجلام ابوعلالدین، تحقیقی جدید در تاریخ، مذهب و جامعه دروزیان، ترجمه احمدنمایی.

۴۴. حمدانی، ع. و دیگران، اسماعیلیان در تاریخ، ترجمه یعقوب آژند، ص ۲۰۲.

منابع

- ابن بلخی، فارسنامه، تصحیح گای لیتراج و رینولد آلن نیکلسون، چاپ دوم، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۳.
- اصفهانى، حمزه بن حسن، تاریخ پیامبران و شاهان، ترجمه جعفر شعار، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۷.
- بویل جی. آ.، تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانی، ترجمه حسن انوشه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۸.
- بیرونی، ابوریحان، آثارالباقیه، ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- پورداوود، ابراهیم، یشتها، به کوشش بهرام فره‌وشی، چاپ سوم، دانشگاه تهران، تهران، ۲۵۳۶.
- پورنامداریان، تقی، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، چاپ دوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.
- پیرنیا، حسین، ایران باستان، چاپ سوم، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۶.
- فره‌وشی، بهرام، ویسپرد، چاپ اول، دانشگاه تهران، تهران، ۲۵۳۷.
- حمدانی، ع. و دیگران، اسماعیلیان در تاریخ، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، مولی، تهران، ۱۳۶۸.
- دادگی، فرنخ، بندهش، گزارنده مهرداد بهار، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۶۹.
- دوستخواه، جلیل، اوستا، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۷۰.
- روایت پهلوی (متنی به زبان فارسی)، ترجمه مهشید میرفخرایی، چاپ اول، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۷.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، سه رساله از شیخ اشراق، تصحیح و مقدمه نجفقلی حبیبی، انجمن فلسفه ایران، تهران، ۱۳۵۶.
- _____، مجموعه آثار، تصحیح سیدحسین نصر، انجمن فلسفه ایران، تهران، ۱۳۵۵.
- صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۳.
- عریان، سعید، متون پهلوی، چاپ اول، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران، تهران، ۱۳۷۱.
- عطار، فریدالدین محمد، تذکرةالاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، چاپ دوم، زوار، تهران، ۱۳۵۵.
- کوورجی کویاجی، جهانگیر، پژوهشهایی در شاهنامه، ترجمه جلیل دوستخواه، زنده‌رود، اصفهان، ۱۳۷۱.
- معین، محمد، مزدیسنا و ادب فارسی، به کوشش مهدخت معین، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۳.
- مینوی خرد، ترجمه احمد فضللی، چاپ دوم، توس، تهران، ۱۳۶۴.
- نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، چاپ چهارم، جامی، تهران، ۱۳۶۹.

رستاخیز، آیین نباتات و رستنی‌ها

حمیرا زمردی*

مقدمه

قدما همواره با نوعی قداست به طبیعت می‌نگریستند و در آثار شاعران پارسی‌زبان نیز چنین است. در مقاله حاضر به بررسی نمادهای قدسی رستاخیز طبیعت نزد شاعران پارسی‌گوی پرداخته‌ایم و مقولاتی همچون مرگ آیینی نباتات (نماد تشرفات آیینی انسان)، تغییر فصلها (نماد تغییر احوال انسانی)، زایش دوباره خورشید در درون گلبرگهای نیلوفری (نماد تولد دوباره انسان)، مسخ و دگرگونی به صورت گیاه در قتل ناجوانمردانه و مظلومانه انسان و... در شاهکارهای منظوم سخن‌سرایان فارسی نظیر رودکی، فردوسی، ناصر خسرو، خاقانی، نظامی، سنایی، مولوی و حافظ مورد پژوهش و تحلیل قرار گرفته است.

گیاه و درخت همواره در ادبیات ما تمثیل حیات بشری هستند. درخت، صورت مثالی زندگی و نمودار حیات دوباره است. تداوم رشد نباتات، یادآور حیات ادواری و اسطوره بازگشت جاودانه به اصلی واحد و نماد رستاخیز است. مولانا در مثنوی با به تصویر کشیدن بهار و رستاخیز طبیعت، بهار را نماد انفاس روح‌افزای در دل ابدال می‌داند که به رویش سبزه‌زار منجر می‌گردد:

به سر درخت مانم که زاصل دور گشتم	به میانه قشورم همه از لباب گویم
این دم ابدال باشد زان بهار	در دل و جان روید از وی سبزه‌زار
فعل باران بهاری با درخت	آید از انفاسشان در نیکبخت

**. دکترای زبان و ادبیات فارسی، استادیار دانشگاه تهران.

گر درخت خشک باشد در مکان
باد کار خویش کرد و بروزید

این بهار نو ز بعد برگریز
در بهار آن سزها پیدا شود
بردند آن از دهان و از لبش
سر بیخ هر درختی و خورش
هر غمی کزوی تو دل آزاده‌ای
لیک کی دانی که آن رنج خمار
این خمار اشکوفه آن دانه است
شاخ و اشکوفه نماد دانه را

حیران شده زمین که چو نیمیش شد گیاه
نیمیش شد خورنده و نیمیش خوردنی
شب مرد و زنده گشت حیات است بعد مرگ

غنچه گره گره شد و لطفت گره گشاد
گویی قیامت است که برگرد سر ز خاک
شخصی که مرده بود و کنون یافت زندگی
شاخی که میوه داشت همی نازد از نشاط
آخر چنین شوند درختان روح نیز
آری چو در رسد مدد نصرت خدا

عشق چو بگشاد رخت سبز شود هر درخت

زاواز اسرافیل ما روشن شود قنديل ما
ای آفتاب خوش عمل باز آسوی برج حمل
گلزار را پر خنده کن وان مردگان را زنده کن
از حبس رسته دانه‌ها ما هم ز کنج خانه‌ها
گلشن پراز شاهد شود هم پوستین کاسد شود

آمد بهار خرم و رحمت نثار شد
زنده شدند بار دگر کشتگان دی

عیب آن از باد جان افزا مدان
آن که جانی داشت بر جانش گزید

(مثنوی، دفتر اول، بیت ۲۰۴۵-۲۰۴۲)

هست برهان وجود رستخیز
هر چه خوردست این زمین رسوا شود
تا پدید آرد ضمیر و مذهبش
جملگی پیدا شود آن بر سرش...
از خمار می بود کان خورده‌ای
از کدامین می برآمد آشکار؟
آن شناسد که آگه و فرزانه است
نطفه کی ماند تن مردانه را؟

(مثنوی، دفتر پنجم، بیت ۳۹۷۸-۳۹۷۱)

نیم دگر چرنده شد و زان همی چرید
نیمی حریص پاکی و نیمی دگر پلید
ای غم بکش مرا که حسینم تویی یزید
(غزلیات شمس، ص ۳۵۵)

از تو شکفته گردد و بر تو کند نثار
پوسیدگان بهمن و دی مردگان پار
رازی که خاک داشت کنون گشت آشکار
بیخی که آن نداشت خجل گشت و شرمسار
پیدا شود درخت نکو شاخ بختیار
نمرود را برآید از پشه‌ای دمار
(غزلیات شمس، ص ۴۴۲)

برگ جوان بردمد هر نفس از شاخ پیر
(غزلیات شمس، ص ۴۴۵)

زنده شویم از مردن آن مهرجان آن مهرجان...
نی یخ گذار و نی وحل عنبرفشان عنبرفشان
مرحشر را تابنده کن هین العیان هین العیان
آورده باغ از غیبها صد ارمغان صد ارمغان
زاینده و والد شود دور زمان دور زمان
(غزلیات شمس، ص ۶۷۷)

سوسن چو ذوالفقار علی آبدار شد...

تا منکر قیامت بی اعتبار شد

(غزلیات شمس، ص ۳۵۲)

همچنین مولوی، انسان را در معرض حوادث و متأثر از احوال مختلف دانسته و توارد این احوال را به صورت فصول مختلف فرض کرده است. چنان‌که خزان و بهار را نماد احوال گوناگون می‌داند و می‌گوید تغییر فصول (تغییر احوال) دل انسان را مانند خاک پر از گیاه و سبزه می‌کند و سپس این گیاهان در خزان پژمرده می‌شوند و از بین می‌روند و انسان دچار مرگ آیینی می‌شود. مولانا از مرگ آیینی به مرگ سیاه تعبیر می‌کند و در پی این مردن است که حیاتی جدید آغاز می‌شود:

از عدمها سوی هستی هر زمان	هست یارب کاروان در کاروان
خاصه هرشب جمله افکار و عقول	نیست گردد غرق در بحر نغول
باز وقت صبح آن اللهیان	برزند از بحر سر چون ماهیان
در خزان آن صدهزاران شاخ و برگ	در هزیمت رفته در دریای مرگ
زاغ پوشیده سیه چون نوحه‌گر	در گلستان نوحه کرده بر خضر
باز فرمان آید از سالار ده	مر عدم را کانه خورده بازده
آنچه خورده واده ای مرگ سیاه	از نبات و دار و برگ و از گیاه
ای برادر عقل یک دم با خود آر	دم به دم در تو خزان است و بهار
باغ دل را سبز و تر تازه بین	پر ز غنچه ورد و سرو و یاسمین
زانبهی برگ، پنهان گشته شاخ	زانبهی گل، نهان صحرا و کاخ
این سخنهایی که از عقل کل است	بوی آن گلزار و سرو و سنبل است
بوی گل دیدی که آنجا گل نبود؟	جوش مل دیدی که آنجا مل نبود...
معنی مردن ز طوطی بد نیاز	در نیاز و فقر خود را مرده ساز
تا دم عیسی ترا زنده کند	همچو خویشت خوب و فرخنده کند
از بهاران کی شود سرسبز سنگ؟	خاک شو تا گل نمایی رنگ رنگ
سالها تو سنگ بودی دل خراش	آزمون را یک زمانی خاک باش

(مثنوی، دفتر اول، بیت ۱۸۸۹-۱۹۱۲)

درواقع پیام مولوی در اینجا بازگشتن به آغاز است. بازگشت به آغازها برای تجدید فعالیت نیروهای مقدس صورت می‌گیرد. در تشریف‌های آیینی، نوآموز و سالک بامرگ آیینی به اصل خود بازمی‌گردد و از مقتضیات بشری درمی‌گذرد و با این تشریفات و آیینها تغییراتی در وضعیت وجودی فرد پدید می‌آید که او می‌تواند با گذشتن از مرز بشری به ماورای شناخت، عرفان و ابدیت راه یابد و به وضعیتی عالی‌تر دست یابد.^۱

عاشقان تو را مسلم شد	بر همه مرگها بخندیدن
فرعهای درخت لرزانند	اصل را نیست خوف لرزیدن
باغبانان عشق را باشد	از دل خویش میوه برچیدن

(غزلیات شمس، ص ۷۸۸)

و در گذشتن از مقتضیات بشری آداب و مناسکی دارد که یکی از این آداب، کم‌خوردن و

گیاه‌خواری زهاد و متألهین بوده است:

کرمی که چو زاهدان خورد برگ درخت

نی درخور زهد سازد از دنیا رخت

(دیوان خاقانی، ص ۷۰۴)

در مرگ آیینی خورشید (نوآموزی که پس از غروب در چشمه آب گرم می‌رود و شبانگاه در زورقی با مردگان همسفر می‌شود و سحرگاه سر از آب بیرون می‌آورد و طلوع می‌کند) نیز شاهد چنین تشرّفات آیینی هستیم.^۲ اما در این جریان طبیعی، رمزگرایی دوسویه نیلوفر و آفتاب اهمیت دارد. چنان‌که در اساطیر هند و مصر، اعتقاد بر این است که زایش دوباره خورشید در درون گلبرگهای نیلوفری انجام می‌گیرد^۳ و توجیه عرفانی آن چنین است که از میان دل ریاضت کشیده (سالک) نیلوفری زیبا از توده‌های خاک و خاشاک سریر می‌آورد و زیر نور آفتاب متجلی می‌شود و به حیاتی تازه دست می‌یابد.^۴

در متنهای ادبی ما نیز رابطه آفتاب و نیلوفر در پرتو مرگ آیینی و استحاله عرفانی یا به صورت تصویری چنین نمودار شده است:

کآب حیوانی نهان در ظلمت است

مرگ دان آنکه اتفاق ملت است

همچو مستسقی حریص و مرگ جو

همچو نیلوفر برو زین طرف جو

می‌خورد والله اعلم بالصواب

مرگ او آب است و او جویای آب

(مثنوی مولوی، دفتر سوم، بیت ۳۹۰۷-۳۹۰۹)

همچنین حکیم ناصر خسرو نیلوفر را به دلیل آنکه شاهد زایش دوباره خورشید است و آنچه در اسطوره اوپانیسادی از آن سخن گفتیم داننده - رازها - دانسته است:

سر از چرخ نیلوفری برگشیم

به دانش که داننده نیلوفریم

(دیوان ناصر خسرو، ص ۵۰۴)

چو نیلوفر سپر افکند بر آب

چو عاجز گشت از این خاکِ جگرتاب

(خسرو و شیرین، ص ۴۴)

خورشید را به جز دل نیلوفری ندارم

امید را به جز غم سرمایه‌ای نبینم

(دیوان خاقانی، ص ۲۷۹)

نسترن زار حوض نیلوفر

شد چو شد زیر خاک چشمه خور

(حدیقة الحقیقة، ص ۳۴۲)

آسمان رنگ و آفتاب پرست

همچو نیلوفر به جان پیوست

(همان، ص ۷۳۸)

تن غرقه به اشک در شکرخنده منم

خورشید تو نیلوفر نازنده منم

شب مرده ز غم روز به تو زنده منم

رخ زرد و کبود و دل سرافکنده منم

(خاقانی، دیوان، ص ۷۲۷)

آفتابی ز حوض نیلوفر

ناگهانی توگفتی آمد بر

(سنایی، همان، ص ۳۴۵)

رودکی نیز طی تمثیلی، مرگ زنبوری را که بر نیلوفری نشسته است و با مرگ آیینی نیلوفر به

رستاخیز، آیین نباتات و رستنی‌ها □ ۱۵۵

زیر آب می‌رود و با او می‌میرد، به تصویر کشیده و با این تمثیل به روایت سرنوشت خود پرداخته است:

همچنان کبتی که دارد انگبین	چون بماند داستان من برین:
کبت ناگه بوی نیلوفر بیافت	خوشش آمد سوی نیلوفر شتافت
وز بر خوشبوی نیلوفر نشست	چون گه رفتن فراز آمد بجست
تا چو شد در آب نیلوفر نهان	او به زیر آب ماند از ناگهان

(دیوان رودکی، ص ۵۶۶)

همچنین در مثنوی، گیاه در تمثیلی، نماد مرگ و اجل قلمداد شده است:

پس سلیمان دید اندر گوشه‌ای	نوگیا‌هی رُسته همچون خوشه‌ای
... گفت نامت چیست؟ برگو بی‌دهان	گفت خَرُوب است ای شاه جهان
گفت اندر تو چه خاصیت بود	گفت من رستم، مکان ویران شود
من که خَرُوبم خراب منزلم	هادم بنیاد این آب و گلم
پس سلیمان آن زمان دانست زود	که اجل آمد سفر خواهد نمود

(مثنوی، دفتر چهارم، بیت ۱۳۷۳-۱۳۷۸)

مسخ و دگرگونی به صورت گیاه در قتل ناجوانمردانه انسان یا کشته شدن مظلومانه او که در آثار فردوسی، نظامی، حافظ و... نمودار شده از آن رو است که روح انسان در گیاه حلول کرده، در آن می‌زید.^۵ در اساطیر ایرانی اسطوره رویدن پرسیاوشان از گور سیاوش، مضمونی رایج است که متضمن معنی تو تم نیز هست. نظامی در این باره می‌گوید:

علاج الرأس او انجیدن گوش دم‌الاخوین^۶ او خون سیاوش

(خسرو و شیرین، ص ۴۴۱)

هچنین درباره مرگ لیلی به رویدن گیاه از تربتش اشاره می‌کند:

از زید نشان تربتش جست	وان گه چو گیا ز تربتش رست
آمد نه چنان که هم نشست	شوریده سر آن چنان که مستان...

(لیلی و مجنون، ص ۲۵۶)

فردوسی نیز به ارتباط مرگ سیاوش با رویدن گیاه از تربتش اشاره می‌کند و القای تمهیدات تلقینی اسطوره را که از مرگ مظلوم، گیاه می‌روید، با تصویر ترس افراسیاب از این مطلب خاطر نشان می‌سازد:

کنیدش به خنجر سر از تن جدا	به شخی که هرگز نروید گیا
بباید که خون سیاوش زمین	نبوید نروید گیا روز کین

(فردوسی، ج ۳، صص ۱۴۶، ۱۵۱)

و رودکی گوید:

نظر چگونه بدوزم که بهر دیدن دوست ز خاک من همه نرگس دمد به جای گیاه

(دیوان رودکی، ص ۵۳۴)

حافظ نیز رویدن لاله از خون مظلوم را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

من چو از خاک لحد لاله‌صفت برخیزم داغ سودای توام سر سویدا باشد
(دیوان حافظ، ص ۲۱۳)

ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم که لاله می‌دمد از خون دیده‌ فرهاد
(همان، ص ۱۳۸)

و از همه زیباتر مولانا در دو بیت با اشاره به شهیدان راه حق (مظلومان) دمیدن نسرين را از
گور مطرح می‌کند و همچنین رستن درخت را از خاک اهل دل یادآوری کرده است:

چو تلقین گفت پیغمبر شهیدان ره حق را
تو هم مرکشته خود را بیا بر خوان یکی تلقین
به تلقین گر کنی نیت بپرد مرده در ساعت

کفن گردد برو اطلس ز گورش بردمد نسرین
(غزلیات شمس، ص ۷۰۰)

چون که فرو شد تنش در تک خاک لحد رست درخت قبول از بن چون دانه‌ای
عاشق آن نور کیست جز دل نورانی فتنه آن شمع چیست جز تن پروانه‌ای
(غزلیات شمس، ص ۱۱۱۸)

خاقانی نیز این باور را به صورت ناخودآگاه مطرح کرده است:

مریتهای او مگر دل خاک بر زبان گیاه می‌گوید
(دیوان خاقانی، ص ۱۶۶)

از سوی دیگر ناصر خسرو بر آن است که اگر خشم الهی بر سرزمینی مستولی شود، آن
سرزمین دچار بلا می‌گردد:

بر آن تربت که بارد خشم ایزد بلا روید نبات از خاک مسنون...
بلا روید نبات اندر زمینی که اهلش قوم هامان‌اند و قارون
نبات پریلا غرّست و قفچاق که رسته‌ستند بر اطراف جیحون
(دیوان ناصر خسرو، صص ۱۴۴-۱۴۵)

همچنین مرگ مظلومانه قهرمانان و خدایان در اسطوره در پرتو استحاله و تناسخ صورت
می‌گیرد. چنان‌که کیخسرو مرگ مظلومانه سیاوش را با حلول در شکل جدید (گیاه) و تداوم راه
او محقق می‌کند. به نظر میرچا الیاده، در مرگ این خدایان رمزی نهفته است و آن اینکه در ذات
خدای مقتول چیزی وجود دارد که تا اندازه‌ای وجود او را تداوم می‌بخشد و موجب زندگی
دوباره او می‌شود. درواقع کشتن او الهام‌بخش نمایشنامه مراسم عبادی آشناسازی است که انسان
طبیعی را به انسان فرهنگی تبدیل می‌کند.^۷

درواقع تداوم راه پدر به وسیله پسر یا نوادگان در جریان استحاله و تبدل از وضعیتی به
وضعیتی عالی‌تر، از ارکان محوری شاهنامه است که در داستان سیامک، ایرج، آبتین و سیاوش با
آن روبه‌رو هستیم. در این باره فردوسی می‌گوید:

چه نیکوتر از پهلوان جوان که گردد به فرزند روشن‌روان

چو هنگام رفتن فراز آیدش به فرزندی نو روز باز آیدش
به گیتی بماند ز فرزند نام که این پور زال است و آن پور سام

(شاهنامه، دفتر اول، ص ۱۷۵)

در تورات نیز صدای خون مظلوم و فریاد تظلم آن خاطرنشان شده است:
ادونای گفت چه کردی صدای خونهای برادرت [منظور، خون هول (هابیل) و نسلی است که
ازو پدید می آمده است] از زمین به سوی من فریاد برمی آورد.^۸

ز خاکی که خون سیاوش بخورد به ابر اندر آمد درختی زگرد
نگاریده بر برگها چهر او همی بوی مشک آید از مهر او

(همان، ص ۱۷)

اسطوره حیات دوباره و رستاخیز طبیعت در گزیده‌های زادسپرم به تغییر سالانه فصلها مانند
شده است و به گفته زادسپرم در بهار درختان شکفته می شوند و در زمستان خشک همچون
مردگان اند تا آنکه مهر به جای نخستین بازگردد و از درختان خشک، برگ و شکوفه بروید.^۹
در بین‌النهرین نیز ازدواج ایزدبانو اینین و همسرش دموزی در آغاز بهار و شهادت بعدی او در
همان سال به نحو آیینی به نمایش گذارده می شود و مرگ دموزی نماد مرگ جهان نباتی و
ازدواج مجدد ایزدبانو به سبب رویش مجدد گیاهان و باروری درختان است.^{۱۰} در اساطیر مصر،
کیش اوزیریس، بر زندگی دوباره نباتات و ناظر بر چرخه طبیعت در مرگ و زندگی نباتات مبتنی
است.^{۱۱}

به نظر یاده، انسان ظهور ناپایدار صورت و وجهی نو از نباتات است که پس از مرگ به
حالت تخم یا روح به درخت باز می گردد. انسانها بار دیگر به زهدان عالم می پیوندند و از نو
جرثومه می شوند. مرگ، برقراری مجدد ارتباط با سرچشمه زندگی کل یا حیات عالم است و با
این تغییر مرده از صورت انسان‌نمای خود، درآمده درخت‌نما می شود و این مرگ، تکرار عمل
کیهان‌آفرینی و تکوین جهان است.^{۱۲} ناصر خسرو قبادیانی نیز فلسفه وجودی درخت را بارآوری
و سودمندی آن دانسته است تا در پرتو این عمل زندگی تکرار شود:

کار درختان خور و بارست و برگ کار تو تسبیح و نماز و دعاست

(دیوان ناصر خسرو، ص ۱۰۰)

مولانا نیز تمثیلی از دعاگویی درختان را آورده است:

چنار فهم کند اندکی ز سوز چمن دو دست پهن برآرد خوش و دعا گوید

(غزلیات شمس، ص ۳۷۳)

پی‌نوشت‌ها

۱. الیاده، میرچا، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، صص ۱۰-۱۱، ۱۶، ۴۹ و ۱۸۵.
۲. زمردی، حمیرا، «تجلیات قدسی خورشید»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۵۳ و ۱۵۴، بهار و تابستان ۱۳۷۹.
۳. اوپانیشاد، ترجمه شاهزاده محمد داراشکوه فرزند شاه جهان، با مقدمه و حواشی و تعلیقات و سعی و اهتمام دکتر تاراچند، سید محمدرضا جلالی نایینی، ص ۲۴۵.
۴. ویو، ژ، فرهنگ اساطیر مصر، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، صص ۴۸-۴۹.
۵. الیاده، میرچا، رساله در تاریخ ادیان، پیشین، صص ۶۳ و ۲۸۹.
۶. دم‌الخوین: خون سیاوشان (مخزن الاسرار، حاشیه خسرو و شیرین، ص ۴۴۱).
۷. الیاده، میرچا، افسانه و واقعیت، ترجمه نصرالله زنگویی، صص ۸۸ و ۹۸.
۸. عهد عتیق، برشیت برشیت، فصل ۴، انجمن پخش کتب مقدس در میان ملل.
۹. زادسپرم، گزیده‌های زادسپرم، ترجمه محمدتقی راشد محصل، ص ۵۸.
۱۰. بهار، مهرداد، ادیان آسیایی، پژوهشی در اساطیر ایران، توس، تهران، ۱۳۶۲، پاره نخست، صص ۲۸-۳۰.
۱۱. ایونس، ورونیکا، اساطیر مصر، ترجمه باجلان فرخی، صص ۴۰-۴۱.
۱۲. الیاده، میرچا، پیشین، صص ۲۸۸-۲۸۹؛ اسطوره رویش لاله از خون شهید نیز در فرهنگ اسلامی ایرانی برخاسته از این باور است.

منابع

- الیاده، میرچا، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۷۲.
- _____ افسانه و واقعیت، ترجمه نصرالله زنگویی، پاپیروس، ۱۳۶۷.
- اوپانیساد، ترجمه شاهزاده محمد داراشکوه فرزند شاه جهان، با مقدمه و حواشی و تعلیقات و سعی و اهتمام دکتر تاراچند، سید محمدرضا جلالی نایینی، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۵۶.
- ایونس، ورونیکا، اساطیر مصر، ترجمه باجلان فرخی، اساطیر، تهران، ۱۳۷۵.
- بهار، مهرداد، ادیان آسیایی، پژوهشی در اساطیر در ایران، توس، تهران، ۱۳۶۲.
- _____ از اسطوره تا تاریخ، تدوین دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۶.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان حافظ شیرازی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۶۶.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل، دیوان خاقانی شروانی، به اهتمام دکتر سیدضیاءالدین سجادی، زوار، تهران، ۱۳۶۷.
- زادسپر، گزیده‌های زادسپر، ترجمه دکتر محمدتقی راشد محصل، مؤسسه مطالعات و تحقیقات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶.
- زمردی، حمیرا، «تجلیات قدسی خورشید»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۱۵۳ و ۱۵۴، بهار و تابستان ۱۳۷۹.
- سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم، حدیقه‌الحقیقه و شریعة‌الطریقه، به کوشش استاد مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۶.
- عهد عتیق (کتاب مقدس تورات)، انجمن پخش کتب مقدس در میان ملل.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، چاپ مسکو، ۱۹۶۶.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، مثنوی معنوی، به اهتمام دکتر محمدرضا برزگر خالقی، سایه گستر، قزوین، ۱۳۷۹.
- _____ غزلیات شمس تبریزی، به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر، نگاه، تهران، ۱۳۷۲.
- ناصرخسرو، دیوان ناصرخسرو، به اهتمام دکتر مهدی محقق، مجتبی مینوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۸.
- نظامی، الیاس بن یوسف، خمسه نظامی (مخزن‌الاسرار، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، شرف‌نامه و اقبال‌نامه)، به تصحیح وحید دستگردی، علمی، تهران، ۱۳۶۲.
- نفیسی، سعید، محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، علمی، تهران، ۱۳۳۶.
- ویو، ژ، فرهنگ اساطیر مصر، ترجمه دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور، فکر روز، تهران، ۱۳۷۵.

زن در چشم و دل عارفان

مهین پناهی*

روش تربیتی صوفیه آن است که به تدریج مرید را به اخلاص سوق دهند و با ترک ناخالصیها و وابستگیها و جدا کردن از خلقهای بد مرید را به حکمرانی بر کشور وجود رسانند. ریاضت هرکس ترک محبوبهای اوست که موانع و عوایق کمال او محسوب می‌شوند. یکی را حُب مال بر وی غلبه دارد و دیگری را حُب جاه و دیگری مانند آن. سالک برای رسیدن به کمال باید از آن مفارقت کند قبل از آنکه مفارقتش دهند، چنانکه جبرئیل به سرور ما محمد مصطفی (ص) خبر داد: «أَحَبُّ مَنْ أَحَبَّ فَإِنَّكَ مُفَارِقُهُ، هر که را خواهی از دنیا دوست دار که از تو خواهند ستد».^۱ یکی از شیوه‌های تربیت نفس، مخالفت با آن است که از مهم‌ترین وظایف سالک است بلکه اهتمام بیشتر عارفان کشتن نفس است، «إِذْبَحِ النَّفْسَ وَالْأَفْلا تَشْتَغِلْ بِتَرْهَاتِ الصُّوفِيَّةِ»^۲ (نفس را بکش و گرنه به ترهات صوفیه مشغول مشو).

ور نمردی ازو به جان نجهی^۳

پیش مردن بمیر تا برهی

بنابراین عارفان، مبارزه با نفس را لازم شمرده، ریاضت را موجب یافتن کرامات دانسته‌اند و کوتاه کردن آرزوها را موجب فضیلت محسوب کرده‌اند.^۴ صوفیه در مخالفت با نفس تا جایی پیش رفتند که امور مباح را نیز بر خود حرام کردند و ترک مشتهات را توصیه نمودند.^۵ این قوم در نگهداشت جوارح از گناه و بی‌تقوایی راههای باریک رفتند.^۶

بدبینی به زن

صوفیه با این بینش نفس‌کشی و میل به مجرد از دو عالم، از توصیه اسلام به ساده‌زیستی، جانب

#. دکترای زبان و ادبیات فارسی و استادیار دانشگاه الزهرا.

تفریط را گرفته‌اند و به تملک دنیا و نیازهای زودگذر دنیایی به چشم عایق و مانع نگریسته‌اند. صوفیه با این دیدگاه و روحیه عزلت‌گزینی، به پدیده‌های اطراف خود و تعهداتی که زندگی اجتماعی بر انسان تحمیل می‌کند نگریسته و بنابراین به شرکت فعال در جوامع و عواملی که بستگی آنها را به دنیا تشدید کند رغبتی نداشته و با پدیده انسانی و اجتماعی‌ای به نام زن هم رابطه جدی برقرار نکرده‌اند، بلکه در جاهایی مورد بی‌مهری قرار داده و در این امر تا آنجا پیش رفته‌اند که زن را در برابر خدا قرار دادند و او را استهزا کردند، چنان‌که ابوبکر کثانی (وفات ۳۳۲ هـ. ق) خویهای پسندیده و شادی و نشاط را به مرد تشبیه کرده و هرچیز ناپسند را به زن مانند کرده است.^۷ ابوالقاسم قشیری (وفات ۴۶۵ هـ. ق) این بدبینی به زن را این‌گونه نشان داده است که خداوند برای مجازات غفلت و خواب حضرت آدم، حوّا را به او داد.^۸ علی هجویری (وفات ۴۶۵ هـ. ق) حوّا را منشأ گرفتاریهای حضرت آدم (ع) توصیف کرده است:

«اگر اندر خواب هیچ خیری بودی و یا مر محبت و قربت را علت گشتی بایستی تا در بهشت که سرای قربت است خواب بودی چون اندر بهشت خواب و حجاب نبود دانستیم که خواب حجاب است و ارباب لطایف گویند چون آدم اندر بهشت بخفت حوّا از پهلوی چپ وی پدیدار آمد و همه بلای وی از حوّا بود.»^۹ محمد غزالی (وفات ۵۰۵ هـ. ق) بدبینی به زن را این‌گونه بروز داده است: «النساء خبائِلُ الشَّیطان، یعنی زنان دامهای دیوان هستند»^{۱۰} وی این عبارت را به پیامبری (ص) نسبت داده است که زن را یکی از سه چیز دوست‌داشتنی این دنیا نامید.^{۱۱} همچنین غزالی از قول سعید بن مسیب (وفات ۹۱-۹۴ هـ. ق) نقل کرده است که شیطان امید راهزنی همه پیامبران را به واسطه زنان داشت و یکی از پیامبران گفته است: شیطان زن را گوید: «تو نیمه لشکر منی و تو تیر منی که چون تو را ببندازم خطا نکنم و در موضع سر منی و تو سر منی و تو رسول منی در حاجات من».^{۱۲} مجدود بن آدم سنایی (وفات ۵۴۵ هـ. ق) در اوج بی‌مهری، دختر و خواهر را موجب ننگ و عار و بدبختی دانسته است و زن را موجودی کمتر از مرد تلقی کرده است.^{۱۳}

نجم الدین رازی (وفات ۶۵۴ هـ. ق) در توصیف اشتقاق عقل از روح آدمی، روح را به مرد و عقل را به زن تشبیه کرده است و با کم‌لطفی زن را کمتر از مرد دانسته، چنین گفته است: «اما عقل، روح را همچون حوّا آمد آدم را، که از پهلوی چپ او گرفتند. در این معنی اشارتی لطیف است. آنجا چون زنان از پهلوی چپ بودند خواجه علیه‌الصلوة والسلام فرمود: شاوروهنَّ و خالفوهنَّ با زنان در کارها مشورت کنید و هرچه ایشان گویند خلاف آن کنید که رأی راست آن باشد، زیرا زنان از استخوان پهلوی چپ‌اند کُز باشند، هر رأی که زنند رأی راست ضد آن باشد».^{۱۴} در مقابل این بدبینیها عارفان خوش‌بینی هم بوده‌اند، مانند ابوسلیمان دارانی (وفات ۲۰۵ یا ۲۱۵ هـ. ق) که زن نیک را موجودی ملکوتی و آخرتی شناخته است، وی یک اصل کلی مطرح کرد، به این معنی که هرکس سالک را از حق بازدارد شوم است، خواه زن باشد یا غیر او.^{۱۵} بایزید بسطامی (وفات ۲۶۱ یا ۲۶۴ هـ. ق) از میان صوفیه زنان را پاک‌تر از مردان دانسته است.^{۱۶}

معاشرت با زنان

صوفیه در شیوه تربیتی خود با شواهد نقلی از آیات قرآن کریم و احادیث نبوی به تقویت اراده سالک پرداخته‌اند^{۱۷} و به حیات پاکیزه ترغیب کرده‌اند و خطر افتادن در لغزشها را به واسطه نگاههای آلوده انذار داده‌اند^{۱۸} و معاشرت با زنان را برای صوفی محل خطر به‌شمار آورده‌اند.^{۱۹} صوفیه بر حیات پاکیزه که همان عفت است پافشاری کرده‌اند،^{۲۰} و پاداش مبارزه با نفس امّاره را استجاب دعا در اضطرار دانستند.^{۲۱} گذشته از شواهد نقلی برای حفظ عفت، دستورهای عملی برای سالک ارائه کردند، مانند ترک معاشرت زنان، نگاه نکردن به زنان و کودکان و به‌طور کلی احتراز از هرگونه نگاه حرام،^{۲۲} زیرا پیامبر اکرم (ص) آن را زناى چشم نامید^{۲۳} و فریدالدین عطار (وفات ۶۱۸ ه. ق.) نیز از آن انذار داده است:

نظر از روی نامحرم نگه دار مشو از یک نظر در زیر صدبار^{۲۴}

محمد غزالی نگاههای آلوده را سهو و ذلت دانسته، آن را معصیت، دردمند و بزه نامیده است، وی نگاههای روابط عادی را محذور ندانسته بلکه نگاه حرام را ممنوع دانسته است. غزالی^{۲۵} و حارث محاسبی (وفات ۲۴۳ ه. ق.) وارد بحث حدّ شرعی نگاه شدند و نگاه اول و فجایی را که بدون قصد و نیت آلوده باشد، موجب گرفتاریها ندانسته‌اند بلکه نگاه دوم را طبق حدیث نبوی محذور دانسته است.^{۲۶}

عارفان با وجود سختگیری در نگاه آلوده و حفظ عفت، معاشرت با زنان پارسا و عارف و روابط دوستانه با ایشان را منع نکرده‌اند، چنان‌که حسن بصری با آنکه معاشرت با زنان را منع می‌کرد،^{۲۷} اما با رابعه عدویه (وفات ۱۳۵ ه. ق.) رابطه صمیمانه داشت، به‌طوری‌که بدون حضور وی مجلس نمی‌گفت.^{۲۸} همچنین مالک دینار (وفات ۱۲۱ ه. ق.)، شقیق بلخی (وفات ۱۷۴ ه. ق.) و سفیان ثوری (وفات ۱۶۲ ه. ق.) و معاذة العدویه با رابعه مصاحبت داشته‌اند.^{۲۹}

نمونه دیگر از معاشرتها و مصاحبتهای منزّه عارفان با زنان، مصاحبت و خدمت زیتونه (فاطمه) به ابو حمزه، جنید و نوری است.^{۳۰} فضّه که صاحب کرامات بوده است.^{۳۱} تحفه که سرّی سقطی او را ستوده است.^{۳۲} رابعه قزداری بلخی^{۳۳} دختر کعب^{۳۴} (از عارفان قرن چهارم) که صدق حال او را ابوسعید ابوالخیر (وفات ۴۴۰ ه. ق.) ستوده است؛^{۳۵} وایشی نیلی معاصر ابوسعید،^{۳۶} رابعه معبدیه و رابعه شامیه، زن احمد بن ابی الحواری^{۳۷} که زنی عابده و اهل انس و خوف و صاحب کرامات بوده، و از آن جمله است رابعه مکنّی به ست الفقرا که او را ام‌الفقرا (وفات ۶۱۳ ه. ق.) نیز نامیده‌اند و در شمار اکابر عرفا نام برده‌اند،^{۳۸} همچنین دختران ابوالقاسم قشیری،^{۳۹} ام ابوطاهر (همسر ابوسعید) که زنان از دست او خرقه می‌پوشیدند،^{۴۰} ماهک، دختر خواجه حمدیه،^{۴۱} عمه،^{۴۲} (عمه ابوطاهر و خواهر ابوسعید ابوالخیر)، عروس ابوسعید ابوالخیر^{۴۳} (همسر ابوطالب)، نوه‌های مولوی، مطهره خاتون و شرف خاتون که مولوی آنها را عابده و عارفه می‌خواند،^{۴۴} کرای خاتون بزرگ، مادر مولوی.^{۴۵}

فاطمه خاتون، خواهر مولوی و فرزند سلطان‌العلماء بهاء ولد که صاحب فتوا بوده است.^{۴۶} فاطمه بنت‌المثنی که محی‌الدین بن عربی با او معاشرت داشته و احوال او را تأیید و تحسین

کرده است. ۴۷

در مجموع عارفان، سخن گفتن و نگرستن برای نیازهای روزمره را روا دانسته‌اند. ۴۸ در میان صوفیه با وجود تدابیر نقلی و عملی، میان آن دسته که تجرد اختیار کردند، لغزشها و ضعفهایی در برابر زن یا دغدغه فتنه زنان یا گرفتاری عشق همجنسان مشاهده می‌شود، ۴۹ مانند ماجرای ابو محمد مرتعش (وفات ۳۲۸ ه. ق) که در آن توجه به زن، منافی با درستی عشق به خدا تلقی شده است: «نقل است که روزی در محلتی از بغداد می‌رفت. تشنه شد و از خانه‌ای آب خواست، دختری صاحب جمال کوزه‌ای آب آورد. دلش صید جمال او شد هم آنجا بنشست تا خداوند خانه باز آمد، و از متعمان بغداد بود، گفت: ای خواجه دلی به شربتی آب گران است. مرا از خانه تو شربتی آب دادند و دلم بیردند. آن مرد گفت: دختر از آن من است، به زنی تو دادم. او را در خانه برد و عقد نکاح کرد و به گرماوه فرستاد و خرقة بیرون کرد و جامه پاکیزه در وی پوشید. چون شب درآمد، دختر به وی دادند. مرتعش برخاست و به نماز مشغول شد ناگاه در میان نماز فریاد برآورد که: مرقع من بیاورید. گفتند: چه افتاد؟ گفت به سرم ندا کردند که: به یکی نظر به خلاف ما کردی جامه اهل صلاح از تو برکشیدیم. اگر نوبتی دیگر نظر کنی، لباس آشنایی از باطنت برکشیم. مرقع درپوشید و زن را طلاق گفت.» ۵۰

و از آن جمله است ماجرای ابو عثمان حیری (وفات ۲۹۸ ه. ق): «نقل است که در نشابور بازرگانی کنیزکی ترک داشت به هزار دینار خریده و غریمی داشت در شهر دیگر خواست که به تعجیل برود و مال خود از وی بستاند، و در نشابور بر کس اعتماد نداشت که کنیزک را به وی سپارد. پیش ابو عثمان حیری آمد و حال باز نمود. ابو عثمان گفت: قبول نمی‌کنم. شفاعت بسیار کرد و گفت: در حرم خود او را راه ده که هرچه زودتر بازآیم. القصة قبول کرد و بازرگان برفت ابو عثمان را بی اختیار نظری بر آن کنیزک افتاد و عاشق او شد. چنان‌که بی طاقت گشت.» ۵۱ درباره منصور حسین حلاج (وفات ۲۹۳ ه. ق) حکایت کردند که در جوانی به زنی نگرسته بود، هنگام برداشتنش خادم خود را گفت: «هر که چنان برنگرد، چنین فرو نگرد.» ۵۲ یعنی نگاه به ماسوی الله مدعی عشق چنین مجازاتی دارد. دیگری پس از سی سال عبادت با دیدن زنی دنبال او روان شد و برای تنبیه خود از این تمایل پای خود را برید و جدا کرد که او را درپی غیر خدا روان کرده است. ۵۳

مادر از منظر عارفان

صوفیه به علت تمایل به تجرد و عزلت و مردم‌گریزی، روابط خانوادگی‌شان مخدوش بوده است، اما به حفظ حرمت پدر و مادر بسیار پایبند بوده و به آن سفارش کرده‌اند.

عارفان در آثار مکتوب خود برای حفظ حرمت مادر و پدر به آیات قرآن کریم استشهاد کرده‌اند. ۵۴ مانند آیه شریفه «وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا» ۵۵ (و خدای تو حکم فرموده که جز او هیچ کس را نپرستید و به پدر و مادر نیکی کنید).

همچنین عارفان در حفظ خشنودی و فرمانبرداری و نگهداشت حرمت والدین احادیثی از

پیامبر(ص) نقل کرده‌اند،^{۵۶} مانند غزالی که شفقت و حرمت پدر و مادر را موجب استجابت دعا دانسته؛^{۵۷} وی در تأکید بر رضایت مادر از فرزند و اعمال وی حدیثی از پیامبر اکرم(ص) نقل کرده است که در آن نه تنها خدمت پدر و مادر برتر از غذا است بلکه به جوانان توصیه فرمود ابتدا از مادر برای غذا اجازه بگیرند و اگر مادرشان اجازه نداد، خدمت مادران خود را پیشه سازند، و پیامبر اکرم(ص) به جوانی که خواهان غذا بود فرمود بهشت وی زیر قدم مادر است.^{۵۸} علی هجویری ماجرای اویس قرنی را که به دلیل پرستاری مادر از دیدار پیامبر اکرم(ص) محروم گشت، و پیامبر اکرم(ص) او را صاحب شفاعت در قیامت نامید؛ در حرمت و حفظ مقام مادر شاهد آورده است.^{۵۹}

عارفان خدمت مادر را گرایی داشته‌اند و شواهد بسیاری در متون عارفانه این امر را تأیید می‌کند مانند ماجرای ابوبکر کتانی که وقتی خواست به حج رود ابتدا از مادر اجازه گرفت و روانه سفر حج شد و او را عذری پیدا شد که ناچار شد بازگردد، وقتی بازگشت مادرش را پشت در خانه به انتظار دید، گفت: «ای مادر! نه اجازت داده بودی؟ گفت بلی، اما خانه را بی تو نمی‌توانستم دید. تا تو رفته‌ای اینجا نشسته‌ام و نیت کرده بود که تا بازآیی برنخیزم. پس چون مادر وفات کرد، روی به بادیه نهاد.»^{۶۰} حکایت ابراهیم خواص هم از آن جمله است. ابراهیم خواص (وفات ۲۸۴ یا ۲۹۱ ه. ق) گفته است: «وقتی در بادیه یکی را دیدم، گفتم از کجا می‌آیی؟ گفت از بلاسوگون، گفتم به چه کار آمده‌ای؟ گفت لقمه‌ای در دهن می‌کردم دستم آلوده شده است، آمده‌ام تا به آب زمزم بشویم. گفتم چه عزم داری؟ گفت: آن که شب را بازگردم و جامه خواب مادر راست کنم.»^{۶۱} یکی از مشایخ گفته است نزد ابوخلیم حبیب بن سلیم الراعی (از یاران سلمان فارسی) رفتم وی را خفته یافتم. منتظر شدم تا بیدار شد، گفت: «اندر این ساعت پیغمبر را به خواب دیدم که مرا به سوی تو پیغام داد. گفت حق مادر نگاهداشتن بهتر از حج کردن است بازگرد و رضای دل وی بجوی. من از آنجا بازگشتم و به مکه نرفتم.»^{۶۲}

از آنچه گذشت برمی‌آید عارفان خدمت مادر را برتر از زیارت خانه خدا دانسته،^{۶۳} و خدمت به مادر را برتر از تهجد تلقی کرده‌اند، چنان‌که ابوالحسن خرقانی (وفات ۴۲۵ ه. ق) گفته است: «دو برادر بودند و مادری، هرشب یک برادر به خدمت مادر مشغول شد و یک برادر به خدمت خداوند دلش خوش بود. برادر را گفت: امشب نیز خدمت خداوند به من ایثار کن. چنان کرد. آن شب به خدمت خداوند سر به سجده نهاد. در خواب دید که آوازی آمد که برادر تو را پیامرزدیم و تو را بدو بخشیدیم. او گفت: آخر من به خدمت خدای مشغول بودم و او به خدمت مادر. مرا در کار او می‌کنید؟ گفتند: زیرا آنچه که تو می‌کنی ما از آن بی‌نیازیم، ولیکن مادرت از آن بی‌نیاز نیست که برادرت خدمت کند.»^{۶۴} یکی از توفیقاتی که به سبب خدمت مادر، حاصل می‌شود، دیدار خضر و یافتن معارف از اوست، چنان‌که بلال خواص گوید: «اندر تیه بنی اسرائیل همی رفتم مردی با من همی رفت... گفتم به حق حق بر تو که بگویی تا تو کیستی؟ گفت برادر تو خضر... گفتم به چه پایگاه بود کی دیدار تو یافتم، گفت به نیکی کردن تو با مادر و پدر خویش.»^{۶۵}

از این دست است ماجرای محمد بن علی الترمذی (وفات ۲۸۵ ه. ق): «در ابتدا با دو طالب علم راست شد که به طلب علم روند. چون عزم درست شد، مادرش غمگین گشت و گفت: ای جان مادر! من ضعیفم و بی کس، و تو متولی کار من، مرا به که می گذاری؟ و من تنها و عاجز. از این سخن دردی به دل او فرو آمد و ترک سفر کرد و آن دو رفیق او به طلب علم شدند. چون چندگاه برآمد روزی در گورستان نشسته بود و زار می گریست که من اینجا مهمل و جاهل ماندم و یاران من باز آیند در علم به کمال رسیده، ناگاه پیری نورانی بیامد و گفت: ای پسر! چرا گریانی؟» او حال بازگفت. پیر گفت: «خواهی که تو را هر روز سبقی گویم تا به زودی از ایشان درگذری؟» گفتم: «خواهم. پس هر روز سبقی می گفت تا سه سال برآمد. بعد از آن مرا معلوم شد که او خضر بود، علیه السلام، و این دولت به رضای والده یافتم.»^{۶۶}

پذیرش شغل حکومتی نزد صوفیه نکوهیده بوده است، با این حال ابوعلی واروجی با آنکه بر اثر ریاضت و پلاس پوشی گردنش گوشت اضافه آورده بود و برای نگهداری مادر پیرش مقروض شده بود، به این علت شغل حکومتی پذیرفت.^{۶۷}

بایزید بسطامی در کودکی به مکتب می رفت، وقتی به آیه اَنْ اَشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ،^{۶۸} (سپاسگزاری کن و نخست شکر من که خالق و منعم و آنگاه شکر پدر و مادر به جای آور) رسید از استاد معنی آن را پرسید، آنگاه از استاد اجازه گرفت و نزد مادر آمد و گفت من دو کار نمی توانم انجام دهم، هم خدمت خدا کنم و هم خدمت تو. مادرش حق خود را به او بخشید.^{۶۹} ابوسعید ابوالخیر با آنکه میل عزلت داشت به حرمت پدر و مادرش با آن دو زندگی می کرد و پس از رحلت آن دو به کوهستان رفت و تا هفت سال کسی او را ندید.^{۷۰}

جلال الدین مولوی (وفات ۶۷۲ ه. ق) به فرزند خود درباره فاطمه، مادر چلبی این گونه سفارش کرده است: «... وصیت می کنم... یکدم و یک نفس نه قصد و نه سهو حرکتی نکند و وظیفه مراقبتی را نگرداند که در خاطر ایشان یک ذره تشویش بی وفایی و ملامت درآید.»^{۷۱} فریدالدین عطار مادر خود را این گونه ستوده است:

مرا گر بود انسی در زمانه	به مادر بود او رفت از میانه
اگر چه رابعه صد تهمتن بود	ولیکن ثانیه این نیک زن بود
نه چندان است در جانم غم او	که بتوان داد شرح ماتم او
نبود او زن که مرد معنوی بود	سحرگاهان دعای او قوی بود
عجب آه سحرگاهیش بودی	ز هر آهی به حق راهیش بودی
ز دنیا فارغ و خلوت گزیده	گزیده گوشه و عزلت گزیده
به تو آورده روی رهنمایش	بسی نو حلقه در بر درگشایش

ازدواج

یکی از حقوق فطری و طبیعی انسان ازدواج است و دین مبین اسلام به تشکیل خانواده ترغیب کرده است: «هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَاَنْتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ»^{۷۲} (آنها جامه ستر و عفاف شما و شما نیز جامه

عفت آنها هستند). صوفیه هم به این امر اعتراف کرده، در آثار خود احادیثی برای ضرورت آن نقل کرده‌اند، مانند آنکه پیامبر اکرم (ص) فرمود: «الشَّيْطَانُ مَعَ الْوَاحِدِ»^{۷۴} (شیطان قرین آدم تنهاست) و فرمود: «النَّكَاحُ سُنَّةٌ فَمَنْ رَغِبَ عَنْ سُنَّتِي فَلَيْسَ مِنِّي»^{۷۵} (نکاح سنت من است و هرکه از آن سرباز زند از من نیست). همچنین فرمود: «لِيَخَذَ أَحَدُكُمْ لِسَانًا ذَاكِرًا وَ قَلْبًا شَاكِرًا وَ زَوْجَةً مُؤْمِنَةً، بَايِدَ هَرِيكَ مِنْ شَمَا بَا زِبَانِي ذَاكِرٍ وَ دَلِي شَاكِرٍ، زَنِي اخْتِيَارَ كُنَيْدِ»^{۷۶} در این حدیث پیامبر اکرم (ص) لسان ذاکر و قلب شاکر را قرین زن مؤمن قرار داد. همچنین فرمود: «حُبِّبَ إِلَيَّ مِنْ دُنْيَاكُمْ ثَلَاثٌ الطَّيِّبُ وَالنِّسَاءُ وَ قُرَّةُ عَيْنِي فِي الصَّلَاةِ، كُفْتُ سَهَ چِيزٍ رَا دَرِ اَيْنِ دُنْيَا دُوسْتِ مَنْ سَاخْتِهْ اَنْد: بُوِي خُوشِ وَ زَنَانِ وَ نِمَازِ»^{۷۷}

صوفیه با دید بی‌اعتنایی به دنیا و قناعت و فقر اختیاری، به حداقل امکانات رفاهی اکتفا کردند و دسته‌ای رغبت به ازدواج نشان ندادند یا به آن ترغیب نکردند، مانند ابراهیم ادهم به درویش مجردی گفت: «وضع تو نیک نیک است و آن درویش که زن کرد در کشتی نشست و چون فرزند آمد غرق شد»^{۷۸} یعنی اشتغال به امور خانواده و گرفتاریهای روزمره زندگی فقیر را از هدف اصلی که عبادت شبانه‌روزی است بازداشته، هلاک می‌کند و به بقا نمی‌رسد.

بعضی از صوفیه در اواخر عمر برای یافتن فرزندی که آنها را در قیامت شفاعت کند ازدواج کرده‌اند مانند سمنون محب (معاصر سِرِّ سَقَطِي) که در اواخر عمر ازدواج کرد و صاحب دختری شد.^{۷۹} ابوسلیمان دارانی ازدواج را میل به دنیا تلقی کرده است که سالک را از سیر باز می‌دارد. وی زن نیک را از دنیا ندانسته و گفته است: «زن نیک از دنیا نیست بلکه از آخرت است و ترا فارغ دارد تا به کار آخرت پردازی.»^{۸۰} محمد سَمَّاک^{۸۱} (وفات ۱۸۳ ه. ق)، شهریار کازرونی^{۸۲} (معاصر ابن خفیف شیرازی) داود طایبی^{۸۳} (وفات ۱۶۵ ه. ق) و بشر حافی (وفات ۱۶۵ ه. ق) ترک ازدواج کردند.^{۸۴} سنایی ازدواج را موجب وابستگی و مانع توفیق عبادت دانسته است و فرزنددار شدن را نهایت بیچارگی توصیف کرده است.

نقش آنها کز اهل محرابند	در جریده مجردان یابند
متأهل دو پای خود در بست	سر خود را به دست خود بشکست ^{۸۵}

دسته دیگر ازدواجی را که خاستگاه نفسانی داشته باشد نکوهش کردند و بعد از کشتن نفس جایز دانستند مانند شیخ عبدالقادر گیلانی (وفات ۵۶۱ ه. ق) که در اواخر عمر چهار زن بنا بر رغبت آنان اختیار کرد، وی مرید متأهل را موجودی عاطل نامیده است.^{۸۶} هجویری ازدواج را موجب خرابی دل دانسته است. وی با یک ازدواج ناموفق در جوانی و متارکه با همسرش، تجرد پیشه کرد. وی عفتی عیسی‌گونه و تزویجی متوکلاانه چون حضرت ابراهیم که از مؤونت خانواده دل‌مشغولی نداشته باشد توصیه کرده است، هجویری معتقد است در ازدواج یا ترک آن نباید با نفس موافقت کرد و باید تسلیم تقدیر الهی بود.^{۸۷} محمد غزالی با آوردن احادیثی هزینه‌کردن برای عیال را فاضل‌تر از صدقه‌دادن دانسته است.^{۸۸} و بنابر حدیثی^{۸۹} همسر همراه را بهترین معاشر و همصحبیت توصیف کرده است.^{۹۰}

بنابر آنچه گذشت جمعی از صوفیه گفتند نکاح فاضل‌تر از اشتغال به نوافل و عبادتهاست و

تحمل مؤونت زن را بر آتش دوزخ ترجیح دادند، از جمله سفیان ثوری^{۹۱} (وفات ۱۶۲ ه. ق)، سهل تستری^{۹۲} (وفات ۲۷۳ یا ۲۸۳ ه. ق) سفیان بن عیینه،^{۹۳} ازدواج را دنیا طلبی ندانستند؛ زیرا اسوه بشریت محمد مصطفی (ص) زن اختیار کرد و حضرت یونس با وجود آنکه زنش بدزبان بود بر او صبر می کرد، و اسوه زهد حضرت علی (ع) و سایر صحابه نیز از جمله عبدالله عباس و عبدالله مسعود همسر اختیار کردند و سنت رسول اکرم را گرامی داشتند.^{۹۴}

بنابر رعایت سنت اسلامی، بیشتر صوفیه تأهل اختیار کرده اند؛ مانند بنان حمّال، فضیل عیاض، شاه شجاع کرمانی، محمد بن علی قصاب، ابوبکر وراق، ابوالخیر اقطع، منصور حلاج، عیسی معاذ، ابوالحمد قلانسی، ابوالحسن خرقانی، عبدالرحمن سلمی، ابوالقاسم قشیری، جنید، ابوبکر شبلی و بسیاری دیگر از این قوم.^{۹۵}

غزالی با تأکید بر سنت اسلامی ازدواج و تلقی تدبیر الهی از آن برای ادامه نسل بشر، از افراط و تفریط در غریزه جنسی که خاستگاه ازدواج است بر حذر داشته و حد اعتدال این غریزه را ازدواج معقول و پسندیده، دانسته است، وی به ازدواج به عنوان مشیت الهی نگریسته، و عشق را از آفات تمایلات جنسی محسوب کرده،^{۹۶} و آن را موجب معصیتهای بسیار دیگر دانسته است. وی به نگهداشت چشم و گرفتن عنان نگاهها توصیه کرده و اصل افتادن در گناهها را نگاه به نامحرم دانسته است؛^{۹۷} چنانکه حضرت یحیی بن زکریا علیه السلام فرمود: «نگریستن تیری است از تیرهای ابلیس به زهر آب داده، و هر که از بیم حق تعالی چشم نگه دارد، وی را ایمانی دهند که حلاوت آن در دل بیابد.»^{۹۸} و رسول اکرم (ص) فرمود: «پس از وفات خویش هیچ فتنه نگذاشتم امت خویش را چون زنان.»^{۹۹} غزالی نگاههای آلوده را از مهلکات شمرده است.^{۱۰۰} و از ماجرای عارفانی که در موقعیتهایی مانند حضرت یوسف (ع) تلغزیده اند، یاد کرده است، مانند ماجرای سلیمان بن یسار، وی صاحبان چنین مقامهایی را دارای توفیق استجاب دعا دانسته است.^{۱۰۱} در مجموع غزالی ازدواج را از طعام خوردن واجب تر دانسته؛ زیرا آن برای ادامه حیات است و ازدواج برای ادامه نسل که اصل وجود است تا سالکان راه حق به وجود آیند و خداوند را عبادت کنند زیرا خداوند فرمود: «مَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ.»^{۱۰۲} از انگیزه های دیگر ترغیب به ازدواج افزایش امت محمدی است که موجب خشنودی رسول اکرم (ص) در قیامت است، و آن برتر از انجام نوافل عبادات است.^{۱۰۴} غزالی در یک جمع بندی کلی فواید نکاح را چنین ذکر کرده است:

فایده اول: فرزند است.

فایده دوم: حفظ دین از شیطان است.

فایده سوم: انس و راحتی دل از مجالست و مصاحبت با همسر است و آن رغبت به عبادت را تازه کند.

فایده چهارم: تعاون همسر در امور منزل و تدبیر آن است و موجب یافتن فراغت بیشتر برای عبادت می شود.

فایده پنجم: صبر بر اخلاق همسر و برعهده گرفتن مؤونت ایشان و مجاهدت در امور شرعی

زن در چشم و دل عارفان □ ۱۶۹

ایشان است که از فاضل‌ترین عبادت‌هاست^{۱۰۵} چنان‌که ابن مبارک کسب حلال برای عیال را بالاتر از غزو دانست.^{۱۰۶}

غزالی آفت نکاح را در سه چیز برشمرده است:

آفت اول: عاجز بودن از طلب حلال و یا به شبهه افتادن به جهت عیال که موجب هلاک دین وی شود و هیچ فضیلتی آن را جبران نکند.

آفت دوم: عدم احتمال مسائل زندگی مشترک و تحمل یکدیگر و به کارنبستن خلق نیکو و صبر در مماشات با یکدیگر؛ و هرکس از عهده نفس خود برنیاید شایسته‌تر آن است که از عهده نفس دیگری برنیاید.^{۱۰۷} چنان‌که بشر حافی و ابراهیم ادهم به همین علت ازدواج نکردند.^{۱۰۸}

آفت سوم: اشتغال و استغراق فکر به تدبیر کار عیال است که آدمی را از ذکر حق بازمی‌دارد چنان‌که رسول اکرم (ص) فرمود: «هرکه داند که اگر نکاح نکند، همیشه بر سر ذکر و عبادت خواهد بود و از حرام ایمن باشد نکاح ناکردن وی را فاضل‌تر، و اگر از زنا بترسد نکاح وی را فاضل‌تر، و هرکه نترسد، نکاح ناکردن وی را فاضل‌تر، خلاصه کسی که بر حلال قادر بود و بر خلق و شفقت خویش ایمن بود و داند که نکاح وی را از ذکر حق تعالی مشغول نخواهد کرد و نیز بر دوام ذکر مشغول بخواهد بود.»^{۱۰۹}

غزالی ضمن بیان آداب نکاح و ویژگی‌های زنان خوب و آداب همسررداری را برمی‌شمارد.^{۱۱۰} جلال‌الدین مولوی امت محمدی را از رهبانیت نهی کرده و به حدیث نبوی لَا رُهبَانِيَّةَ فِي الْإِسْلَامِ، متوجه ساخته است:

هین مکن خود را خصی رهبان مشو	زانک عفت هست شهوت را گرو
از ترهب نهی کرده‌ست آن رسول	بدعتی چون درگرفتی ای فضول ^{۱۱۱}
... در میان امت مرحوم باش	سنت احمد مهل محکوم باش
حق ز هر جنسی چو زوجین آفرید	بس نتایج شد ز جمعیت پدید ^{۱۱۲}

گر نه بهر نسل بودی ای وصی آدم از ننگش بکردی خود خصی^{۱۱۳} گذشته از توصیه‌های مولوی به ازدواج و ترجیح یار دینی بر تجرد،^{۱۱۴} در ازدواج فرزندش اشعار نغزی سروده است.

بادا مبارک در جهان سور و عروسیهای ما

سور و عروسی را خدا ببریده بر بالای ما

إِنَّ الْقُلُوبَ قُرِّجَتْ إِنَّ النُّفُوسَ رُؤِجَتْ

إِنَّ الْهُمُومَ أَخْرِجَتْ در دولت مولای ما^{۱۱۵}

همچنین وی در عروسی پسرش، سلطان ولد سروده است:

مبارکی که بود در همه عروسیها	درین عروسی ما باد ای خدا تنها
مبارکی شب قدر و ماه روزه و عید	مبارکی ملاقات آدم و حوا
مبارکی ملاقات یوسف و یعقوب	مبارکی تماشای جنة المأوی

مبارکی دگرگان بگفت در نایند
نثار شاذیء اولاد شیخ و مهتر ما
به همدی و خوشی همچو شیر باد و غسل
به اختلاط و وفا همچو شکر و حلوا
مبارکی تبارک ندیم و ساقی باد
بر آن که گوید آمین بر آنکه کرد دعا^{۱۱۶}

آن دسته از صوفیه که ترک ازدواج کردند، سنت نبوی را رد نکردند؛ بلکه برای خود عذر آوردند و یا خود را بی نیاز از این امر جلوه دادند.^{۱۱۷} دسته دیگر ترک ازدواج خود را شرعی نشان داده‌اند و به حدیث «حلیت عزوبت در زمان سختی معیشت، که گذشت، تمسک جستند و احادیث دیگری مانند آن را در توجیه عمل خود شاهد آوردند، مانند خَيْرُ النَّاسِ فِي آخِرِ الزَّمَانِ خَفِيفُ الْحَالِ، قِيلَ يَا رَسُولَ اللَّهِ مَا خَفِيفُ الْحَالِ؟ قَالَ الَّذِي لَا أَهْلَ وَلَا وَلَدَ لَهُ.»^{۱۱۸} (بهترین مردم در آخر زمان افراد سبک حالند. پرسیده شد سبک حالان کیستند؟ فرمود: کسانی که همسر و فرزند ندارند)؛ و حدیث: «خَيْرُكُمْ بَعْدَ الْمَاتِينَ الْخَفِيفُ الظَّهْرِ الْخَفِيفُ الْحَاذِ قِيلَ وَ مَا خَفِيفُ الْحَاذِ؟ قَالَ الَّذِي لَا أَهْلَ لَهُ وَلَا وَلَدَ لَهُ، یعنی بعد از هجرت به مدت دویست سال بهترین و فاضل ترین خلق شخصی باشد سبک پشت و سبک حال، گفتند یا رسول الله سبک حال که باشد؟ گفت: آن کس که او را نه زن باشد و نه فرزند.»^{۱۱۹} اگر این حدیث صحیح هم باشد، نشان‌دهنده نگرانی پیامبر اکرم (ص) از معیشت حلال مسلمانان در دو قرن بعد از رحلت آن حضرت است نه رخصت عزوبت.

ازدواجهای تبرّکی

دسته کوچکی از صوفیه ازدواجهای تبرّکی داشته‌اند و این تبلور احترام و اعتقاد مردم آن دوران به مشایخ وارسته بوده است و زنان به امید شفاعت مشایخ به عقد ازدواج آنان درمی آمدند و غالباً بعد از عقد، صیغه طلاق جاری می کردند.^{۱۲۰} چنان‌که محمدبن خفیف شیرازی (وفات ۳۷۱ هـ. ق) چهارصد زن را عقد نکاح بسته بود تا در شمار همسران او باشند، بدون انجام وظایف همسری نسبت به آنان؛^{۱۲۱} و از آن جمله است ابواحمد قلانسی،^{۱۲۲} علی بن شلویه^{۱۲۳} و مانند آنها.

عشقهای افلاطونی

در میان ازدواجهای صوفیه جای پای عشقهای افلاطونی نیز مشهود است، مانند ازدواج محمدبن خفیف شیرازی با دختر وزیر که چهل سال با وی پیمان ازدواج داشته و جز درباره ریاضت و صبر میان آن دو صحبتی نرفته است.^{۱۲۴} همچنین ماجرای صوفی دیگری است که ابراهیم خواص (وفات ۲۸۴ یا ۲۹۱ هـ. ق) تعریف کرده است: «گفت: به دیهی رسیدم به قصد زیارت. بزرگی کی آنجا بود، چون به خانه وی رفتم، خانه‌ای دیدم پاکیزه چنانک معبد اولیا بود و اندر دو زاویه آن خانه دو محراب ساخته و در یک محراب پیری نشسته و اندر دیگر یک عجوژه پاکیزه روشن و هر دو ضعیف گشته از عبادت بسیار، به آمدن من شادی نمودند، سه روز آنجا ببودم چون بازخواستم گشت پرسیدم از آن پیر که این عفیفه تو را که باشد؟ گفت: از یک جانب دختر

عمّ و از دیگر جانب عیال، گفتم: اندر این سه روز سخت بیگانه‌وار دیدمتان اندر صحبت، گفت آری شست ۱۲۵ پنج سال است تا چنان است، علت آن پرسیدم گفت: بدانک ما به کودکی عاشق یکدیگر بودیم و پدر وی را به من نمی‌داد که دوستی ما مر یکدیگر را معلوم گشته بود مدتی رنج آن بکشیدم تا پدرش را وفات آمد، پدر من عمّ وی بود او را به من داد چون شب اول کی اتفاق ملاقات شد، وی مرا گفت دانی کی خدای تعالی بر ما چه نعمت کرده است که ما را به یکدیگر رسانیده و دل‌های ما را از بند و آفت‌های ناخوب فارغ گردانید، گفتم: بلی، گفت: پس ما امشب خود را از هوای نفس بازداریم و مراد خود را در زیر پای آریم و مر خداوند را عبادت کنیم شکر این نعمت را، گفتم: صواب آید، دیگر شب، همان گفت، شبی سدیدگر، من گفتم دو شب از برای تو شکر بگزاردیم امشب از برای من عبادت کنیم، کنون شست ۱۲۶ پنج سال برآمد که ما یکدیگر را ندیده‌ایم به حکم ملامست و همه عمر اندر شکر نعمت می‌گزاریم. ۱۲۷

تلاش گفتاری و رفتاری صوفیه برای طرد زنان از چشم و دلشان، بیانگر چالش‌های درونی این قوم برای رفع دغدغه فطری و درونی آنهاست که در عمق جان و دلشان سرشته است و آن حضور زن در عمق دل آنهاست؛ مبارزه با او نشان از شدت توجه به اوست و خوف از شراکت او با خدا در دل و یا جایگزینی او به جای خداست که او را از چشم می‌رانند.

این دغدغه را از سرگذشت و سخنان ایشان می‌توان دریافت، مانند آنکه فضیل عیاض (وفات ۱۸۷ ه. ق) عیاری بود و سبب توبه او آن بود که عاشق کنیزی شد و شب زیر دیوار خانه کنیزک ایستاده بود که شنید کسی آیه اَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ ۱۲۸ (آیا نوبت آن نرسیده که گرویدگان دلهایشان به یاد خدا خاشع گردند؟)، را می‌خواند، آن شب دست از دزدی کشید و توبه کرد ۱۲۹ و از آن جمله دغدغه عمّی بسطامی (معاصر بایزید بسطامی) است که گفت اراده کردم که از خداوند بخواهم مؤونت زنان را کفایت کند، بعد در دلم گذشت که پیامبر چنین نکرد و من نیز آن دعا نکردم بعد از آن خداوند مرا کفایت کرد، چنان‌که زنی یا دیواری بینم هر دو در نظر من یکسان است. ۱۳۰ ابوسلیمان دارانی این‌گونه توجه ناخودآگاه خود را نشان داده است: «وقتی خفته ماندم و ورد من خوانده نیامد. حوری دیدم مرا گفت: همی خسبی و پانصد سال است تا مرا می‌پرورند از بهر تو در این پرده‌ها». ۱۳۱ مولوی با آن‌که «شاوروهی خالفوهی» را تأیید کرد، ۱۳۲ هنگام مرگ از تعلق خاطر خود به همسرش چنین گفت: «در عالم ما را دو تعلق است: یکی به شما و یکی به بدن، و چون به عنایت ملک فرد مجرد شوم و عالم تجرّد و توحید روی نماید آن تعلق نیز از آن شما خواهد بودن». ۱۳۳

در یک جمع‌بندی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ترک ازدواج دسته‌ای از صوفیه، گرچه به توجیهاتی از احادیث متوسل شدند، خوف از اشتغال قلبی به غیر خدا است، چنان‌که حسن بصری گفت: «نجال‌المخفون و هلك المثقلون»، ۱۳۴ گذشته از بدبینی و ترک ازدواج دسته‌ای از عارفان و عایق و مانع دیدن زن در رسیدن به حضرت دوست، از زنان صاحب مقامات با تکریم یاد کرده‌اند؛ مانند رابعه عدویه، ۱۳۵ فاطمه، عیال احمد بن خضرویه بلخی که تقوا ۱۳۶ و وارستگی ۱۳۷ او را ستوده‌اند؛ تا جایی که در برابر مقامات این دسته از زنان سر تعظیم فرود

آورند و نزد آنها مثل شده است مانند توگل، همسر حاتم اصم (وفات ۲۷۳ ه. ق) که مثل شده است:

زنی بد پارسا شویش سفر کرد	نه شویی و نه برگی داشت در خورد
یکی گفتش به تنهایی و خواری	نه نانی نه زری چون می‌گذاری
زنش گفتا که تنها نیستم من	که اندر قربت مولیستم من
مرا بی شوی روزی به شود راست	که روزی خواره شد روزی ده اینجاست ^{۱۳۸}

پی‌نوشت‌ها

۱. غزالی، محمد، *کیمیای سعادت*، تصحیح احمد آرام، ص ۴۴۱.
۲. میهنی، محمد بن منور، *اسرار التوحید*، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، ص ۲۸۵.
۳. سنایی، مجدود بن آدم، *حديقة الحقيقة و شريعة الطريقة (فخری نامه)*، تصحیح و تحشیه: ص ۴۹۶.
۴. _____، *حديقة الحقيقة*، پیشین، صص ۱۶۰-۱۶۱، مولوی، جلال‌الدین، *مثنوی* از روی چاپ رینولد، الین، نیکلسون، صص ۷۱-۷۲، همان، صص ۴۰-۴۱، همان، دفتر ۴، صص ۸۰۴-۸۲۰.
۵. قشیری، ابوالقاسم، ترجمه رساله قشیریه، با تصحیح و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر، ص ۸۱، هجویری غزنوی الجلابی، ابوالحسن علی بن عثمان، *کشف المحجوب*، تصحیح ژوکوفسکی با مقدمه قاسم انصاری، کتابخانه طهوری، ص ۱۴۲؛ دیلمی، ابوالحسن، *سیرت شیخ کبیر ابو عبدالله بن خفیف شیرازی*، ترجمه رکن‌الدین یحیی جنید شیرازی، تصحیح آن ماری شیمل، به کوشش توفیق سبحانی، ص ۲۶؛ عطار، فریدالدین، *تذکرة الاولیاء*، تصحیح محمد استعلامی، زوار، تهران، ۱۳۵۵، ص ۵۳ و ۸۵.
۶. _____، پیشین، ص ۴۸؛ همان، صص ۵۰، ۵۲ و ۱۸۱؛ غزالی، محمد، *احیاء علوم‌الدین*، ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیو جم، جلد ۳، ص ۲۷۸، همان، ص ۲۴۳؛ عطار، فریدالدین، *تذکرة الاولیاء*، پیشین، صص ۴۱۴، ۱۹۱، ۹۶ و ۲۸۲؛ انصاری، خواجه عبدالله، *رساله مقولات*، ص ۲۳، همان، ص ۱۶۱؛ سراج طوسی، ابونصر عبدالله علی، *اللمع فی التصوف*، تصحیح رینولد الین نیکلسون، صص ۱۷۹-۱۸۰؛ سنایی مجدود بن آدم، *حديقة الحقيقة*، پیشین، صص ۵۳۴ و ۶۵۴؛ غزالی، محمد، *کیمیای سعادت*، پیشین، ص ۴۷۲؛ مولوی، جلال‌الدین، *مثنوی*، پیشین، دفتر اول، ص ۸۲ و شواهد بسیار دیگری که مجال ذکر همه آنها نیست.
۷. عطار، فریدالدین، *تذکرة الاولیاء*، پیشین، ص ۵۶۷.
۸. قشیری، ابوالقاسم، پیشین، صص ۷۰۰-۷۰۱.
۹. هجویری، علی، پیشین، ص ۴۶۰.
۱۰. غزالی، محمد، *احیاء علوم‌الدین*، پیشین، جلد ۳، ص ۲۰۹.
۱۱. _____، *کیمیای سعادت*، پیشین، ص ۲۴.
۱۲. _____، *احیاء علوم‌الدین*، پیشین، جلد ۳، ص ۲۱۰.
۱۳. سنایی، مجدود بن آدم، *حديقة الحقيقة*، پیشین، صص ۱۰، ۴۴، ۲۹۲، ۲۵۶، ۶۷۵.
۱۴. رازی نجم‌الدین ابوبکر محمد بن شاهورین انوشیروان، *مرصاد العباد*، به اهتمام محمد امین ریاحی، ص ۵۱؛ همچنین نگاه کنید به افلاکی، شمس‌الدین احمد، *مناقب العارفین*، به کوشش تحسین یازیجی، ص ۵۱.

۱۵. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۲۸.
۱۶. همان، ص ۲۰۱.
۱۷. فرائد السلوک، مؤلف نامشخص (نثر قرن ۷)، تصحیح و تحشیہ غلامرضا نورانی وصال، ص ۵۴۵؛ غزالی محمد، ترجمہ احیاء علوم الدین، پیشین، صص ۲۰۸-۲۲۳.
۱۸. همان.
۱۹. قشیری، ابوالقاسم، پیشین، ص ۶۱؛ عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۲۸۸.
۲۰. فرائد السلوک، پیشین، صص ۵۴۵-۵۴۶.
۲۱. غزالی، محمد، ترجمہ احیاء علوم الدین، پیشین، ص ۲۲۰.
۲۲. همان، جلد ۳، ص ۲۱۳؛ عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، صص ۷۰، ۳۱۶.
۲۳. ۳۸۸، ۳۲۷؛ هجویری، علی، پیشین، صص ۸۳، ۱۹۲ و ۳۱۳؛ قشیری، ابوالقاسم، پیشین، ص ۶۱.
۲۳. غزالی، محمد، ترجمہ احیاء علوم الدین، پیشین، جلد ۳، ص ۲۱۳.
۲۴. عطار، فریدالدین، اسرارنامہ، با تصحیح و تعلیقات و حواشی صادق گوهرین، ص ۱۸۲.
۲۵. غزالی، محمد، ترجمہ احیاء علوم الدین، پیشین، جلد ۳، ص ۲۱۳.
۲۶. محاسبی، حارث، اعمال القلوب والجوارح، تعلیق عبدالقادر احمد، صص ۱۵۹-۱۶۱.
۲۷. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۳۷.
۲۸. همان، ص ۳۳.
۲۹. همان، ص ۸۶.
۳۰. جامی، عبدالرحمن، نفحات الانس من حضرات القدس، به تصحیح و مقدمہ مہدی توحیدی پور، صص ۶۱۵-۶۱۷.
۳۱. همان، صص ۹ و ۶۲۴.
۳۲. همان، صص ۴ و ۶۲۹.
۳۳. همان، ص ۶۲۴.
۳۴. تبریزی، محمدعلی، ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیة واللقب، جلد دوم، ص ۵۶.
۳۵. همان، ص ۱۶۶.
۳۶. میهنی، محمد بن منور، پیشین، ص ۷۳.
۳۷. تبریزی، محمدعلی، پیشین، ص ۵۶.
۳۸. همان، ص ۱۶۶.
۳۹. قشیری، ابوالقاسم، پیشین، ص ۴۸ از مقدمہ کتاب.
۴۰. میهنی، محمد بن منور، پیشین، ص ۷۳.
۴۱. همان، ص ۱۸۵.
۴۲. همان، صص ۳۲، ۱۴۷، ۳۲۵، ۳۲۶.
۴۳. همان، صص ۳۲۵-۳۲۶.
۴۴. افلاکی، شمس الدین احمد، پیشین، ص ۹۹۵.

۴۵. همان، ص ۹۹۴.
۴۶. همان، ص ۹۴.
۴۷. جامی، عبدالرحمن، پیشین، ص ۶۲۹.
۴۸. غزالی، محمد، ترجمه احیاء علوم الدین، پیشین، ص ۲۱۳.
۴۹. میهنی، محمد بن منور، پیشین، ص ۸۱.
۵۰. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۵۱۶؛ هجویری، علی، پیشین، ص ۶۰.
۵۱. _____، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۳۸۶.
۵۲. همان، ص ۵۹۲.
۵۳. همان، ص ۱۳۸.
۵۴. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، ص ۳۲۸.
۵۵. قرآن کریم، سوره اسراء، بخشی از آیه ۲۳.
۵۶. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، ص ۳۴۰.
۵۷. _____، ترجمه احیاء علوم الدین، پیشین، جلد ۳، ص ۲۲۰.
۵۸. همان.
۵۹. هجویری، علی، پیشین، ص ۱۰۰.
۶۰. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، صص ۵۶۴-۵۶۵.
۶۱. همان، ص ۶۰۵.
۶۲. هجویری، علی، پیشین، ص ۱۱۱.
۶۳. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۶۵.
۶۴. همان، ص ۶۷۱.
۶۵. قشیری، ابوالقاسم، پیشین، صص ۳۲-۳۳.
۶۶. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، صص ۵۲۳-۵۲۵.
۶۷. دیلمی، ابوالحسن، پیشین، ص ۲۵۳.
۶۸. قرآن، سوره لقمان، آیه ۱۴.
۶۹. عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ۱۶۱.
۷۰. میهنی، محمد بن منور، پیشین، ص ۳۶.
۷۱. افلاکی، شمس الدین احمد، پیشین، ص ۷۳۲.
۷۲. عطار فریدالدین، مقدمه منطوق الطیر (به نقل از مختارنامه)، تصحیح جواد مشکور، مقدمه کتاب، ص ۳.
۷۳. قرآن کریم، سوره بقره، آیه ۱۸۷.
۷۴. هجویری، علی، پیشین، ص ۴۷۲.
۷۵. سهروردی، شهاب الدین، عوارف المعارف، ترجمه ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، ص ۸۸.
۷۶. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، ص ۲۴۱.

٧٧. همان.
٧٨. سراج، ابونصر، پیشین، ص ١٩٩.
٧٩. عطّار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ٥١١.
٨٠. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، ص ٢٤٢.
٨١. عطّار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، پیشین، ص ٢٨٦.
٨٢. همان، ص ٧٦٧.
٨٣. همان، ص ٢٦٥.
٨٤. سهروردی، شهاب الدین، پیشین، ص ٨٧.
٨٥. سنایی، مجدود بن آدم، حدیقة الحقیقة، پیشین، ص ٦٦٣.
٨٦. سهروردی، شهاب الدین، عوارف المعارف، پیشین، ص ٨٧.
٨٧. هجویری، علی، پیشین، ص ٤٧٧.
٨٨. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، ص ٢٤.
٨٩. سهروردی، شهاب الدین، پیشین، ص ٨٧.
٩٠. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، صص ١٩٣، ٢٢٢، ٢٨٣؛ همان، احیاء علوم الدین، پیشین، جلد ٣، ص ٢١١.
٩١. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، ص ٢٤.
٩٢. سهروردی شهاب الدین، پیشین، ص ٨٦.
٩٣. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، ص ٧٤١.
٩٤. همان، صص ٢٣٩ و ٧٤١؛ سهروردی شهاب الدین، پیشین، ص ٨٧.
٩٥. عطّار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، صص ٤٨٣، ٥٣٥، ٥٤٩، ٥٨٥، ٧٦١، ٨١٤؛ سراج، ابونصر، پیشین، ص ١٩٩.
٩٦. غزالی، محمد، کیمیای سعادت، پیشین، صص ٤٦٥-٤٦٧.
٩٧. ———، کیمیای سعادت، پیشین، ص ٤٦٤.
٩٨. همان.
٩٩. همان.
١٠٠. همان، صص ٤٦٥-٤٧١.
١٠١. همان، صص ٤٦٧-٤٦٨.
١٠٢. غزالی، محمد، ترجمه احیاء علوم الدین، پیشین، ص ٢٣٨.
١٠٣. قرآن، سورة ذاریات، آیه ٥٦.
١٠٤. غزالی، محمد، ترجمه احیاء علوم الدین، پیشین، ص ٢٣٨.
١٠٥. ———، کیمیای سعادت، پیشین، ص ٢٤٢.
١٠٦. همان.
١٠٧. همان، ص ٢٤٣.

۱۰۸. همان.
۱۰۹. غزالی، محمد، *کیمیای سعادت*، پیشین، ص ۲۴۴.
۱۱۰. همان، صص ۲۴۴-۲۶۵.
۱۱۱. مولوی، جلال‌الدین، *مثنوی*، پیشین، دفتر ۵، ص ۸۴۹.
۱۱۲. همان، دفتر ۶، ص ۱۰۷۹.
۱۱۳. همان، دفتر ۵، ص ۸۶۸.
۱۱۴. افلاکی، شمس‌الدین احمد، پیشین، ص ۳۹۵.
۱۱۵. همان، ص ۷۲۰.
۱۱۶. همان، ص ۷۲۰.
۱۱۷. غزالی، محمد، *کیمیای سعادت*، پیشین، صص ۲۴۲-۲۴۳؛ *عطار فریدالدین، تذکرة الاولیاء*، پیشین، صص ۷۶۷ و ۲۶۵؛ *سهروردی، شهاب‌الدین*، پیشین، صص ۸۷، ۱۶۹؛ *هجویری، علی*، پیشین، ص ۴۷۵.
۱۱۸. *هجویری، علی*، پیشین، ص ۴۷۵.
۱۱۹. *سهروردی، شهاب‌الدین*، *عوارف‌المعارف*، پیشین، ص ۸۱.
۱۲۰. *دیلمی، ابوالحسن*، ص ۲۳۱.
۱۲۱. همان، ص ۲۲۳؛ *عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء*، پیشین، صص ۵۷۴-۵۷۵.
۱۲۲. *دیلمی، ابوالحسن*، ص ۲۳۱.
۱۲۳. *هجویری، علی*، پیشین، صص ۴۷۲-۴۷۳.
۱۲۴. *دیلمی، ابوالحسن*، پیشین، ص ۲۲۳؛ *عطار فریدالدین، تذکرة الاولیاء*، پیشین، صص ۵۷۴-۵۷۵.
۱۲۵. همان، شصت و پنج باید باشد.
۱۲۶. همان.
۱۲۷. *هجویری، علی*، پیشین، صص ۴۷۲-۴۷۳؛ *همچنین ر.ک: دیلمی، ابوالحسن*، پیشین، ص ۱۹۹.
۱۲۸. قرآن، *سورة حدید*، بخشی از آیه ۱۶.
۱۲۹. *قشیری، ابوالقاسم*، پیشین، ص ۲۸.
۱۳۰. همان، ص ۳۸.
۱۳۱. همان، ص ۴۲.
۱۳۲. افلاکی، شمس‌الدین احمد، پیشین، ص ۵۰۹.
۱۳۳. همان، ص ۵۸۳.
۱۳۴. *هجویری، علی*، پیشین، ص ۴۷۲.
۱۳۵. *عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء*، پیشین، صص ۳۳، ۳۷، ۷۰، ۷۲، ۱۶۳.
۱۳۶. *هجویری، علی*، پیشین، ص ۱۵۰.
۱۳۷. همان، ص ۱۴۹.
۱۳۸. *عطار، فریدالدین، اسرارنامه*، پیشین، ص ۱۶۸.

منابع

- افلاکی، شمس‌الدین احمد، مناقب العارفين، به کوشش تحسین یازيجی، دنیای کتاب، تهران.
- انصاری، خواجه عبدالله، صد میدان، به اهتمام قاسم انصاری، طهوری، تهران، ۱۳۶۳.
- تبریزی، محمدعلی، ریحانة الادب فی تراجم المعروفین باکنیة واللقب، نشر علمی، تهران، ۱۳۲۷.
- جامی، عبدالرحمن، نفحات الانس، تصحیح و مقدمه مهدی توحیدی‌پور، محمودی، تهران، ۱۳۳۷.
- دیلمی، ابوالحسن، سیرت شیخ کبیر ابو عبدالله بن خفیف شیرازی، ترجمه رکن‌الدین یحیی جنید شیرازی، تصحیح آن ماری شیمیل، به کوشش توفیق سبحانی، چاپ اول، بابک، تهران، ۱۳۶۳.
- رازی، نجم‌الدین ابوبکر محمد بن شاه‌اور بن انوشیروان، مرصاد العباد، به اهتمام محمد امین ریاحی، چاپ سوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۶.
- سراج توسی، ابونصر عبدالله بن علی، اللمع فی التصوف، تصحیح رینولد آلن نیکلسون، جهان، تهران.
- سنایی، مجدود بن آدم، حدیقة الحقیقة و شریعة الطریقة (فخری نامه)، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۹.
- سهروردی، شهاب‌الدین، عوارف المعارف، ترجمه ابومنصور عبدالؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، علمی و فرهنگی، تهران.
- عطار، فریدالدین، اسرار نامه، با تصحیح و تعلیقات و حواشی صادق گوهرین، چاپ شرق، تهران، ۱۳۳۸.
- _____، تذکرة الاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، زوار، تهران، ۱۳۵۵.
- _____، منطق الطیر، تصحیح جواد مشکور، الهام، تهران، ۱۳۷۳.
- غزالی، محمد، احیاء علوم‌الدین، ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیو جم، چاپ دوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۹.
- _____، کیمیای سعادت، تصحیح احمد آرام، چاپ هفتم، کتابخانه مرکزی، تهران.
- ناشناس، فرائد السلوک، مؤلف نامشخص (نثر قرن ۷)، تصحیح و تحشیه غلامرضا نورانی وصال افراسیابی، پازنگ، تهران، ۱۳۶۸.
- قرآن کریم، ترجمه فارسی مهدی الهی قمشه‌ای، جاویدان، تهران.
- قشیری، ابوالقاسم، ترجمه رساله قشیریه، با تصحیح و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۱.
- محاسبی، حارث، اعمال القلوب والجوارح، تعلیق عبدالقادر احمد عطا، قاهره، عالم‌الکتب.
- میهنی، محمد بن منور، اسرار التوحید، تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیع کدکنی، آگاه، تهران، ۱۳۶۷.
- مولوی، جلال‌الدین، مثنوی، از روی چاپ رینولد، آلن، نیکلسون، طلوع، تهران.
- هجویری غزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح ژوکوفسکی با مقدمه قاسم انصاری، کتابخانه طهوری، ۱۳۵۸.

عارفی گمنام از خطه‌ای نامدار

احمد غنی پور ملک‌شاه*

مقدمه

تاکنون دربارهٔ عرفان فارسی و عارفان ایرانی در شعر و ادب فارسی، آثار و مقاله‌های فراوان نگاشته شده و نویسندگان آنها در صدد معرفی چهره‌های شاخص برآمده‌اند؛ اما به عارفان گمنام که برگردن نامداران حقی بزرگ داشته و دارند، کمتر پرداخته شد. شیخ ابوالعباس قصاب آملی نیز یکی از آن گمنامان است که ما در این مقاله برآنیم تا برخی از زوایای زندگی و احوال وی را با توجه به منابع بسیار محدود و آثار باقیمانده از نویسندگان سده‌های گذشته بررسی نماییم. ناگفته پیداست که سخن گفتن و نوشتن دربارهٔ کسی یا چیزی، بدون مأخذ و منبع، بسی دشوار است. ما در این کار پس از جستجوی فراوان در آثار پیشینیان، به حدود ۴۰ مأخذ دست یافتیم که در بسیاری از آنها نیز فقط نامی از شیخ ما برده شد و آن هم در برخی موارد، تکراری و نقل قول از دیگران بود. علاوه بر این از سخنان وی که در کتابهای متعدد نقل شده بود، برای روشن کردن پاره‌ای دیگر از زوایای زندگی وی بهره بردیم.

در نیمهٔ اول قرن چهارم هجری در شهر آمل، کودکی چشم به جهان گشود که با گذشت زمان یکی از ارکان ناشناختهٔ عرفان ایرانی گردید. نام وی را بیشتر تذکره‌نویسان «ابوالعباس» و نام پدرش را «محمد» نوشته‌اند. از آغاز زندگی او، اطلاعات چندانی به دست ما نرسیده است؛ اما آنچه از منابع برمی‌آید، چنان است که روزگار نوجوانی و جوانی وی در شهر آمل سپری گردید و در همان‌جا ساکن شد و به زندگی خود ادامه داد. وی به لقب «قصاب» شهرت یافت و این به آن دلیل است که پیشهٔ قصابی را همچون پدرش برای خود برگزید و برای گذران زندگی به آن

*. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

می پرداخت. شیخ در همان شهر، خانقاهی داشت که شاگردان و مریدانی در حلقه درس وی گرد می آمدند و از دم مسیحایی وی بهره ها می بردند. بزرگان و مشایخ طریقت نیز به آنجا آمد و شد داشتند و در مجالس درس خود به دیگران نیز سفارش می کردند که تا وقت باقی است در محضر شیخ حاضر شوند و به زیارت وی نائل گردند. از این رو بزرگان این سلسله بلندآوازه در سخنان خود می گفته اند: «در روزگار ما، سه پیر را زیارت باید کرد: شیخ ابوالعباس را به آمل و شیخ احمد نصر را به نیشابور و شیخ ابوعلی سیاه را به مرو.^۱ حتی بزرگانی نظیر ابوالقاسم قشیری (متوفی ۴۶۵ ه. ق) و خواجه عبدالله انصاری (متوفی ۴۸۱ ه. ق) آرزوی زیارت شیخ ابوالعباس را داشتند، گرچه نتوانستند به حضور وی برسند و این آرزوی دیرین خود را تحقق بخشند.^۲ اخلاق، رفتار و کرامت نفسانی وی به حدی بود که برخی از منکران و ناباوران در برخورد و معاشرت با او به کیش اسلام روی می آوردند و مسلمان می شدند.^۳

ابوالعباس، معاصر عضدالدوله دیلمی، پادشاه معروف و قدرتمند سلسله آل بویه بود.^۴ خود عضدالدوله، مردی فاضل و مروج علم و معرفت و بارگاهش مجمع دانشمندان بود و همه مذاهب را محترم می شمرد، اما از راهبانی ابوالعباس به دربار این حاکم آل بویه در منابع و آثار نشانه ای به دست نیامد و می توان استنباط کرد که وی نیز مانند دیگر صوفیان و عارفان بلندنظر و فارغ از شور و شر دنیا از حضور در دربار امتناع می کرد.

پاره ای از بزرگان، وی را فردی کاملاً بی سواد و درس نخوانده می خوانند که برای کسب دانشهای ظاهری، هیچ استادی را شاگردی نکرد و دانشی نیندوخت. به عبارت دیگر از علم حصولی بی بهره بود؛ اما توانسته بود با مجاهده نفس و پشت پا زدن بر دنیا، دل خود را مجلای انوار الهی سازد تا از علم حضوری حضرت حق بهره مند گردد و به چنان مراتب و حالات شریف صوفیانه دست یابد که سخت ترین مسائل علمی و مشکلات عرفانی و معنوی بزرگان عصر را به آسانی حل نماید^۵ و بر اثر فراست و ذکاوت فوق العاده ای که از آن بهره داشت، گره های دشوار دینی و توحیدی هم عصران خود را می گشود.

ابو عبدالله خیاطی یکی از ائمه طبرستان می گوید: «از إفضال خدای عزّ و جلّ یکی، آن است که کسی را بی تعلّم، چنان گرداند که چون ما را در علوم دین و اصول آن و دقایق توحید، چیزی مشکل شود، از وی پرسیم و آن، ابوالعباس قصاب است.»^۶

شیخ ابوالعباس قصاب در سفری به بغداد، خدمت عارف بزرگ، ابوبکر شبلی (متوفی ۳۳۴ ه. ق) را درک کرد و پس از آن به قصد زیارت خانه خدا، راهی سرزمین وحی گردید. در بیت المقدس به ملاقات احمد نصر نائل آمد و سرانجام از دست محمد بن عبدالله طبری (متوفی ۳۱۰ ه. ق)، مرید ابو محمد جریر (متوفی ۳۱۴ ه. ق) خرقه پوشید و به کمال عرفان راه یافت و به آمل مراجعت کرد.

شیخ ابوسعید ابی الخیر علاوه بر شاگردی و کسب فیض از محضر درس وی، سلسله خرقه ابوالعباس را به هشت واسطه از حضرت امیرالمؤمنین حضرت علی (ع) و در نهایت از پیامبر اکرم (ص) می داند.^۷

ابوالحسن خرقانی، عارف نامدار قرن پنجم نیز در حلقه ارادت شیخ با ابوسعید آشنا شد و از محضر ابوالعبّاس بهره‌ها یافت.

به گفته شیخ اشراق، ابوالعبّاس قصاب نیز در کنار حسین بن منصور حلاج (متوفی ۲۵۹ هـ یا به قولی ۳۰۷ هـ. ق) و ابویزید بسطامی (متوفی ۲۶۱ هـ. ق) و ابوالحسن خرقانی (متوفی ۴۲۵ هـ. ق)، یکی از ادامه‌دهندگان حکمت خسروانی و عرفان ایران باستان شمرده می‌شود.^۸

عطار نیشابوری، وی را «کامل معرفت، عامل مملکت، قطب اصحاب و شیخ وقت» خوانده، درباره وی می‌نویسد: «... در آفتاب عیوب نفس دیدن، اعجوبه بود و در ریاضت و کرامت و فراست و معرفت، شأنی عظیم داشت.»^۹

ابوالعبّاس از مسلمانان اهل سنت بود و در مذهب خود از احمد بن حنبل پیروی می‌کرد. او در عمر خویش، پاک زیست و به همین پاکی و طهارت قلبی او بود که پیروان و دل‌باختگان بسیاری را از اطراف و اکناف جهان اسلام به دیدار وی می‌کشاند. در به‌جا آوردن فریضه نماز، بسیار کوشا بود و بسیار نماز می‌خواند. کمتر ساکت بود و بیشتر سخن می‌گفت و هنگام سخن‌گفتن، رسا و هموار بیان می‌کرد.^{۱۰} ظاهراً در تلفظ مخرج «ق»، مشکل داشت و آن را به صورت «ک» تلفظ می‌کرد. آن‌گونه که در جواب شیخ احمد کوفانی گفته است: «مَا بَكِيَ شَيْءٌ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ»؛ یعنی «مَا بَكِيَ شَيْءٌ».^{۱۱}

بیشتر عارفان به دلیل شیوه خاص سلوک و تهذیب نفس در عین دست‌یابی به مقامات عالی طریقت، در گمنامی می‌زیسته‌اند، به گونه‌ای که در تعیین تاریخ وفات آنها نیز مانند تولدشان، اختلاف نظر وجود دارد. تاریخ درگذشت شیخ ما نیز به‌طور دقیق معلوم نیست. ولی محمدعلی مدرّس، سال درگذشتش را قبل از قرن پنجم هجری یعنی اواخر سالهای چهارصد هجری برمی‌شمارد.^{۱۲} نقل است که چون اجل وی نزدیک رسید، یکی از مریدانش به بالینش حاضر بود. گفت: «یا شیخ، چگونه بینی خود را و چگونه خواهی رفت؟» گفت: «ای فرزند، این چنین که می‌بینی.» این بگفت و روح از بدنش مفارقت نمود.^{۱۳} به شهادت ابن اسفندیار کاتب، آرامگاه وی نیز در شهر آمل خلوتگاه اهل دل و سالکان دل سوخته بود.^{۱۴} از جمله آنها قطب‌الدین محمد مطهر جامی که ارادتی تمام به شیخ داشت و بر سر مزار وی به خلوت می‌نشست و از روح مقدّس شیخ، کسب همّت و فتوح می‌نمود. وی در کتاب خود: *حديقة الحقيقة* چند جای از ابوالعبّاس قصاب به بزرگی نام برده و بعضی از اشعار خود را به قصد تیمّن بر سر مزار وی سروده است. در زیر نمونه‌ای از شعرهایش را که در مقام اظهار اخلاص به این شیخ طبرستانی سرود، نقل می‌کنیم:

رسید از روح بوالعبّاس قصاب	به دست دل، یکی ساغر، می ناب
شرابی زان ازل پرورد باقی	که نازد عقل کل با بوی آن، تاب
شراب وصل چون در جام ما ریخت	چشید این دل به بیداری، نه در خواب
چو شد مست از شراب وصل دلبر	گشاده کرد بر دل، سر ز هر باب
فروپند این سخن، ابن مطهر	که قصابان نمی‌بندند ذوناب



وداعم کرد بوالعبّاس قصاب	به دستم داد یک تیغ دو مضراب
یکی مضراب در دست امانت	به آن کس ده که گفتم با تو در خواب
اگر مضراب تیغی هست ملک	بماند همچنین در دستِ اَعقاب
نداند سِز این مضراب و این تیغ	مگر آن کس که باشد صاف چون آب
مبارک باشد ای ابنِ مطهر	تو را این خلقت و تشریف قصاب ^{۱۵}

یکی از ویژگیهای صوفیان، کرامت است که در کتابهای صوفیه، سخن از کرامات و خرق عادت و کشف شهود و امثال آن، فراوان دیده می‌شود. گروهی از مردم، عقیده دارند که بشر از انجام دادن چنین کارهایی ناتوان است، درحالی که این‌گونه نیست. بلکه این امور خارق‌العاده را که به سبب عنایت خداوند از طرف صوفیه کامل و اصل صادر می‌شود، می‌توان یکی از دلایل اثبات وصول صاحبان آنان دانست. ابوالعبّاس قصاب نیز از این ویژگی اولیای حق بهره‌مند بود و با مدد فیوضات الهی و عنایت خداوندی و قدرت معنوی خویش، چنین کارهایی را می‌کرده است که در زیر دو نمونه از آنها را ذکر می‌کنیم:

یکی از کرامات شیخ، این بود که افکار و ذهنیات دیگران را می‌خواند و به آنها متذکر می‌شد. علی بن عثمان نقل می‌کند: «روزی پیری به نیت پرسش از حال متوکلان به مجلس شیخ ابوالعبّاس قصاب وارد شد. دستاری نیکوی طبری بر سر شیخ دید و بدان میل کرد. از شیخ پرسید: «ای شیخ، توکل چه باشد؟ شیخ گفت: «آنکه طمع از دستار مردمان کوتاه کنی.» این بگفت و دستار در پیر انداخت.»^{۱۶}

عبدالرحمان جامی درباره کرامت دیگری از شیخ، «خبر دادن از کارهای دیگران» چنین نوشته است: «ابوالحسن هروی از مکه به خدمت شیخ ابوالعبّاس قصاب آمد و پرسید: «جوان مردی چیست؟» وی جواب داد: «بگویم ای ابوالحسن! جوان مردی، آن بود که هریسه^{۱۷} بر یاران، سرد نکنی بر هوای دل.»

و همانا که شیخ ابوالحسن به جهت اشتغال به بعضی کارهای خود، یاران را انتظار داده بوده است و هریسه بر ایشان سرد کرده بود.^{۱۸}

از شیخ ابوالعبّاس قصاب، چند بیتی نیز باقیمانده است که حکایت از این دارد که هیچ‌گاه به طور جدی به سراغ هنر شعر نرفت و به آن نپرداخت؛^{۱۹} اما سخنان و عباراتی از وی در کتابهای مختلف به جا مانده که در مجالس متعدّد و یا در اندرز به مریدان و همراهان خود یا در پاسخ پرسشهایی که از وی می‌شده، بیان کرده است. سخنان وی درباره موضوعاتی چون وجود خدا، خداشناسی، بندگی خدا، وجود مقدّس پیامبر اکرم (ص)، خدمت به درویشان، ذکر و یاد خدا، مذمت دنیا دوستی و پرهیز از آن، قیامت، اخلاص در حج، وقت، نماز و خلوص نیت در آن، پند و اندرز و موعظه به مریدان، مرگ، عبادات، دانش و آگاهی و عمل به آن، زهد و تقوا، بهشت و دوزخ، کرامات و نظایر آن است. ما در زیر، خوشه‌هایی را از خرمن گفتاری وی نقل می‌کنیم:

در ذکر و یاد خدا:

عارفی گمنام از خطّه‌ای نامدار □ ۱۸۳

گفت: «همه عالم را — اگر خواند یا نه — یاد خداوند خوی باید کرد؛ والا در رنج باشند؛ زیرا که چون خوی با وی کنی، در بلا، مُبیلی^{۲۰} بینی. بلا بر تو بلا نیاید و رنجه دل نگردی که خداوند — تعالی — به رضا و سخط ما، تقدیر خود متغیّر نکند. پس رضا به حکم، موجب راحت است. هرکه با وی خوی کند، دلش به راحت شود و هرکه از وی اعراض کند، به ورود قضا، رنجه دل گردد.»^{۲۱}

در مذمت دنیا و دنیا دوستی:

وقتی یکی از جوانان آمل به نزد وی درآمد و گفت: «یا شیخ، مرا موعظتی کن.» گفت: «بدان که دنیا چون مرداری است گنده؛ و گنده تر از آن، دلی است که به عشق دنیا مبتلاست. پس مرد عاقل همواره از آن روی برتابد و بدان میل نکند و به زخارف آن فریفته نشود و مغرور بدان نگردد.»^{۲۲}

درباره وجود خداوند:

درجایی دیگر گفته است: «لَيْسَ فِي الدَّارَيْنِ إِلَّا رَبِّي وَإِنَّ الْمَوْجُودَاتِ كُلَّهَا مَعْدُومَةٌ إِلَّا وُجُودَهُ.»^{۲۳}

پی‌نوشت‌ها

۱. جمعی از فضلا و دانشمندان دوره قاجار، نامه دانشوران ناصری، دارالفکر، قم، [بی‌تا] ج ۵، ص ۱۸۹. رازی، امین احمد، تذکره هفت اقلیم، تصحیح، تعلیقات و حواشی سید محمدرضا طاهری، ج ۲، ص ۱۲۷۹.
۲. قشیری، ابوالقاسم، ترجمه رساله قشیری، با تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزانفر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۵، ص ۸۵؛ جامی عبدالرحمان، نَفَحَاتُ الْأَنْسِ مِنْ حَضْرَاتِ الْقُدُس، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، ص ۲۹۳.
۳. جامی، عبدالرحمان، پیشین، ص ۲۹۴؛ معصوم علی شاه، طرائق الحقایق، تصحیح محمدجعفر محبوب، ج ۲، ص ۲۲۷.
۴. مدرّس، میرزا محمدعلی، ریحانة الادب، ج ۳، ص ۴۶۲.
۵. جامی، عبدالرحمان، پیشین، ص ۲۹۵.
۶. هجویری، علی بن عثمان، کشف المحجوب، تصحیح و ژوکوفسکی، بامقدمه قاسم انصاری، ص ۲۰۲.
۷. میهنی، محمد بن منوّر، اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، ص ۴۹.
۸. همان، ص ۶۶۰.
۹. نیشابوری، عطار، تذکرة الاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، ص ۶۴۱.
۱۰. انصاری، خواجه عبدالله، طبقات الصوفیه، تصحیح، مقابله، حواشی و فهرس از محمد سرور مولایی، صص ۲۷۲-۲۷۳.
۱۱. معصوم علی شاه، پیشین.
۱۲. مدرّس، میرزا محمدعلی، پیشین، ص ۴۶۳.
۱۳. جمعی از فضلا و دانشمندان دوره قاجار، پیشین، ص ۱۹۱.
۱۴. کاتب، ابن اسفندیار، تاریخ طبرستان، تصحیح عباس اقبال، به اهتمام محمد رمضان، ج ۱، ص ۱۳۱.
۱۵. بوزجانی، درویش علی، روضة الّریاحین، مقدمه و تعلیقات حشمت مؤید، صص ۹۳-۹۴.
۱۶. هجویری، علی بن عثمان، پیشین، ص ۲۰۴.
۱۷. هریسه: طعمی که از گوشت و حبوب ترتیب دهند و بهترین آن، آن است که از گندم و گوشت مرغ سازند. (معین)؛ حلیم.
۱۸. جامی، عبدالرحمان، پیشین، ص ۲۸۲.
۱۹. همدانی، عین القضات، تمهیدات، مقدمه، تصحیح، تحشیه و تعلیق عنیف عسیران، ص ۲۵۶.
۲۰. آن که سعادتمند می‌گرداند. آن که کفایت می‌کند و راضی و خشنود می‌سازد. (دهخدا)
۲۱. جامی، عبدالرحمان، پیشین، ص ۲۹۴.
۲۲. جمعی از فضلا و دانشمندان دوره قاجار، پیشین، ص ۱۹۲.
۲۳. همدانی، عین القضات، پیشین، ص ۶۳.

- ابوسعید ابوالخیر، سخنان منظوم، با تصحیح، مقدمه، حواشی و تعلیقات سعید نفیسی، کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۲۹.
- اِته، هرمان، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه با حواشی رضازاده شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۳۷.
- احمد جام (ژنده پیل)، حقیقة الحقیقة، به اهتمام محمدعلی موحد، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۳.
- _____ انس الثائبین، تصحیح و توضیح علی فاضل، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۶۸.
- انصاری، خواجه عبدالله، طبقات الصوفیه، تصحیح، مقابله، حواشی و فهرس از محمد سرور مولایی، توس، تهران، بهار ۱۳۶۲.
- تبریزی، محمدعلی، ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیه او اللقب یا کنی والقاب در تراجم حال معروفین به لقب از طبقات مذکوره، طبع کتاب، تهران، ۱۳۲۹.
- جامی، عبدالرحمان، نفحات الانس من حضرات القدس، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰.
- _____ اشعه اللمعات جامی به انضمام سوانح غزالی، به تصحیح و مقابله حامد ربّانی، کتابخانه علمیه حامدی، تهران، [بی تا].
- جمعی از فضلا و دانشمندان دوره قاجار، نامه دانشوران ناصری، در شرح حال ششصد تن از دانشمندان نامی، چاپ دوم، [بی تا].
- حقیقت، عبدالرفیع، تاریخ عرفان و عارفان ایرانی، از بایزید بسطامی تا نورعلی شاه گنابادی، کومش، تهران، زمستان ۱۳۷۰.
- _____ تاریخ قومیس، چاپ اول، اطلاعات، تهران، فروردین ۱۳۴۴.
- خوانساری، سیدمحمد باقر، روضة الجنّات، ترجمه شیخ محمدباقر ساعدی، چاپ سوم، اسلامیه، ۱۳۵۷.
- دامادی، سیدمحمد، ابوسعید نامه، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران، تابستان ۱۳۷۴.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا، چاپ دوم از دوره جدید، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
- رابینو، ه. ل؛ سفرنامه مازندران و استرآباد، ترجمه غلامعلی وحید مازندرانی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۳.
- رازی، امین احمد، تذکره هفت اقلیم، تصحیح، تعلیقات و حواشی سیدمحمد رضا طاهری، ۳ جلد، چاپ اول، سروش، تهران، ۱۳۷۸.
- رجایی بخارایی، احمدعلی، فرهنگ اشعار حافظ، زوّار، تهران، ۱۳۴۰.
- ستوده، منوچهر، از آستار تا استرآباد، آثار و بناهای تاریخی مازندران غربی، چاپ دوم، ج ۲، آگاه،

تهران، زمستان ۱۳۷۴.

سعید بن سعد، حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابی‌الخیر، مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، آگاه، تهران، بهار ۱۳۶۶.

سیاح، احمد، متمم لغت نامه سیاح یا دائرةالمعارف سیاح، چاپ اول، اسلام، تهران، بهار ۱۳۶۸. شایان، عباس، مازندران، چاپ دوم، علمی، تهران، پاییز ۱۳۶۴.

صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ هفتم، ج ۱، توس، تهران، ۱۳۶۶.

فاضل، علی، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار احمد جام، چاپ اول، توس، تهران، زمستان ۱۳۷۳. قشیری، ابوالقاسم، ترجمه رساله قشیریه، باتصحیحات و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۵.

کاتب، ابن اسفندیار، تاریخ طبرستان، تصحیح عباس اقبال به اهتمام محمد رمضان، ج ۱، کتابخانه خاور، [بی‌جا]، ۱۳۶۶.

مدبری، محمود، شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان در قرنهای ۳، ۴، و ۵ ه. ق، پرنانوس، چاپ اول، بهار ۱۳۷۰.

معصوم علی‌شاه، طرائق‌الحقایق، تصحیح محمدجعفر محجوب، کتابخانه یارانی، [بی‌تا].

معین، محمد، فرهنگ فارسی، چاپ هشتم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.

میهنی، محمد بن منور، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید، چاپ سوم، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه، تهران، زمستان ۱۳۷۱.

محمود ابن عثمان، فردوس‌المرشدیه فی اسرارالصمدیه، تصحیح فریتز مایر، مطبعه معارف، استانبول، ۱۹۴۳ ق.

مبیدی، رشیدالدین، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، به کوشش علی‌اصغر حکمت، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷.

نیشابوری، عطار، تذکرةالاولیاء، تصحیح محمد استعلامی، چاپ هفتم، زوار، تهران، بهار ۱۳۷۲. نیکلسون، ر. ا.، عرفان و عارفان مسلمان، ترجمه اسدالله آزاد، ویرایش و تعلیقات سیدعلی نقوی‌زاده، چاپ اول، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، دی‌ماه ۱۳۷۲.

هجویری، علی بن عثمان، کشف‌المحجوب، تصحیح و ژوکوفسکی، با مقدمه قاسم انصاری، چاپ دوم، طهوری، تهران، ۱۳۷۱.

همدانی، عین‌القضات، تمهیدات، مقدمه، تصحیح، تحشیه و تعلیق عقیف عسیران، چاپ دوم، کتابخانه منوچهری، تهران، [بی‌تا].

یارشاطر، احسان، دانش‌نامه ایران و اسلام، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۷.

یوسفی، غلامحسین، دیداری با اهل قلم، چاپ دوم، علمی، تهران، زمستان ۱۳۶۷.

عاشقانه‌های مولانا به زبان تازی

سید فضل‌الله میرقادری*

مقدمه

برای سازندگی فرد، پرورش خرد فردی لازم است و با ایجاد رابطه سنجیده می‌توان خرد اجتماعی را تقویت کرد. برای رسیدن به این هدف که به آزادی شخص و اجتماع و شکوفاشدن استعدادهای فردی و اجتماعی منجر می‌شود، تجربه پیشینیان اهمیتی ویژه دارد.

عشق به کار، زندگی فردی و اجتماعی را شیرین می‌کند و تفاهم و ازخودگذشتگی به وجود می‌آورد. می‌توان زندگی را با کیمیای محبت و عشق شیرین‌تر ساخت و به درد و رنجها معنایی تازه بخشید. یکی از فواید گرانقدر آشناسدن با دنیای بزرگانی چون مولانا همین است. او دنیایی از امیدواری و عشق، و خودش از راه یافتگان و مشتاق است که می‌تواند دیگران را به کمال برساند. از این رو در آثار خویش ابزارهای رسیدن به زندگی ایده‌آل این جهانی و رستگاری آن جهانی را نشان داده است. آیا لازم نیست انسان آرمان‌گرای امروز که طالب حقیقت و رسیدن به آبشخور زلال آن است، در جریان پرپیچ و خم و مسیر پرنشیب و فرازی که مولانا در زندگی خود داشته و تجربه‌های گرانسنگ و ناب او قرار گیرد؟

آشنایی و ورود به دنیای عاشقانه‌های مولانا ما را با راز و رمزهای دیگری آشنا می‌کند. از یک سو موجب می‌شود که بیشتر به عظمت چنین انسانهایی پی ببریم و از سوی دیگر برای زندگی بهتر، هزاران شیوه و فن و راز و رمز بیاموزیم. این مشخص‌ترین هدف برای ورود به چنین بحثهایی است. لازم است از دیدگاههای مختلف وارد آثار مولانا بشویم. یکی از مدخلها نگاهی تازه به عاشقانه‌های مولانا به زبان تازی است.

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز.

در این مقاله ابتدا جایگاه مولانا را در ادبیات عربی نشان داده، پس آشکار خواهیم کرد که عرب‌زبانان و مورخان ادب عربی درباره او و آثارش چه دیدگاهی دارند و چرا وقتی سخن از شاعران دوره عباسی به میان می‌آید، نام او را ذکر می‌کنند و او را شاعر عربی می‌دانند؟ با اینکه بیشتر آثارش به زبان فارسی است، چرا بسیاری از ادیبان و اهل ذوق، اشعار فارسی او را به نثر و شعر عربی برمی‌گردانند؟

در بخش دیگر، اشعار عربی دیوان شمس مورد تحلیل آماری قرار گرفته و با اشعار شاعر عارف همان برهه، ابن فارض مصری مقایسه شده است. سپس در بخش دیگر، اشعار عاشقانه مولانا به زبان عربی، مورد نقد و سنجش قرار گرفته و درباره درونمایه‌های آن و فراز و فرودهای آن بحث شده و سرانجام در بخش پایانی، پاره‌ای از جهت‌گیری‌های مولانا نسبت به مقوله عشق مورد توجه قرار گرفته و در کنار اشعار ابن فارض در همان موضوع، ترجمه و تحلیل شده است. امید است بتوان از آثار بزرگانی مانند مولانا بیشتر بهره برد تا انسانها از موانع موجود در زندگی آسیب نپذیرند و با امیدواری راه کمال و سعادت را بیابند.

جایگاه مولانا در ادب عربی

آنچه از زندگی مولوی در کتابهای عربی و توسط عرب‌زبانان نقل شده، تقریباً همان است که در میان ادیبان و نویسندگان فارسی‌زبان مطرح است. نام او را جلال‌الدین محمد بن محمد بن احمد الخطیبی البلخی القونوی الرومی می‌دانند که به شهر قونیه از سرزمین روم (آسیای صغیر) نسبت داده شده است. نسبت او به ابوبکر صدیق می‌رسد و بعد از مرگش با لقب «مولوی» و «مولانا» مشهور شده است.^۱ سال تولد او را ۶۰۴ هـ (۱۲۰۷ م) ذکر کرده‌اند.

مولانا به قصد دانش‌اندوزی به شام رفت و حدود هفت سال در دمشق و حلب ساکن شد و در آنجا بود که با محیی‌الدین بن عربی آشنا شد. پیش از دیدار با شمس، او را فقیهی حنفی و حکیمی فیلسوف می‌دانند. بعد از آن دیدار بود که به صورت عارفی درآمد که در احوال و مقامات عارفانه غرق شد، سپس طریقه مولویه را بنیان نهاد.

در ۳۸ سالگی به صورت ارتجالی شعر وجدانی عارفانه سرود.^۲

ادیبان عربی او را شاعری مکثر (زیاده‌گو) می‌دانند و معتقدند که اشعارش بیش از شاعران رده اول ادبیات پارسی است و بر آنند که جلال‌الدین بزرگ‌ترین شاعر عارف فارسی است.

۱. نثر و شعر مولانا به زبان عربی

ادیبان عرصه ادبیات عربی، نثر مولانا را از شعرش بهتر می‌دانند و معتقدند نثر او از نظر ترکیب و صفای اسلوب در سطحی متعالی است. «مولوی در نثر عربی خود هرچند که اندک است، تکیه بر میراث لغوی و ادبی قدیم دارد و جملات نثر او درحقیقت از نظر بافت و سبک و ترکیب مانند مجموعه‌هایی است که در زبان عربی معمول و شایع است.»^۳

شعر او را ساده و آسان می‌دانند، طوری که گاهی از سادگی، رکاکت و گسیختگی بر آن غلبه

می‌کند؛ زیرا او در بحبوحه شعر پارسی، ابیاتی را به زبان عربی در همان وزن می‌سراید.

۱-۱. شعر عربی مولانا

مولانا در همه آثارش اشعاری به زبان عربی دارد. عرب‌زبانان و ادیبان عربی او را از خود دانسته‌اند و بنابراین هنگامی که سخن از شاعران دوره عباسی به میان می‌آید و نام او را ذکر می‌کنند، به گزاف نرفته‌اند. (مولانا ۵۲ سال از عمر خود را در دوره عباسی و حدود شانزده سال را در دوره انحطاط سپری کرده است)؛ زیرا آنها می‌بینند که از نظر سردون شعر، و زندگی در سرزمینهای عربی زبان چیزی کم ندارد.

مولانا در همه آثارش ۱۴۴۹ بیت شعر عربی دارد که در مثنوی ۱۲۹ بیت، دیوان شمس ۱۲۲۷ بیت، در فیه مافیه ده بیت و در مکتوبات و مجالس سبعة ۸۳ بیت است. ملمعات او ۳۱۴ بیت است که در مثنوی ۱۲۵ بیت و در دیوان شمس ۱۸۹ بیت است. بنابراین مجموعه اشعار عربی و ملمعات مولانا ۱۷۶۳ بیت است.

از اشعار عربی مولانا در مثنوی پیداست که او قصد ندارد به زبان عربی شعر بسراید؛ به همین سبب بیش از پنج بیت عربی در یک جا دیده نمی‌شود. در جایی پنج بیت به عربی سروده، سپس اظهار داشته است:

پارسی گویم هین تازی بهل هندوی آن ترک باش ای آب و گل

(مولوی، ۱۳۷۶، ص ۴۵۵)

همان‌گونه که از آثار مولانا، مثنوی بیش از دیگر آثار مورد توجه فارسی‌زبانان است، در ادب عربی نیز همین‌گونه است. علت این امر چنین است که هرکس به قدر دانش و بینش خود می‌تواند از مثنوی بهره‌مند گردد و بدین سبب است که آن را قرآن عجم خوانده‌اند؛ ولی دیوان شمس بیانگر شور و حال و دلدادگی عاشقی است که از فراق معشوق می‌نالد و یا با وصالش دل خوش است و او را می‌ستاید.

۲. اشعار عربی دیوان شمس

غزلیات و رباعیات دیوان شمس اشعاری را دربرمی‌گیرد که از عاطفه صادق و احساس ژرف مولانا سرشار است. بیشتر این غزلیات را مولانا در دوران همدمی با شمس تبریزی و یا در سوز و گداز دوری از او، و برخی را در زمان همنشینی با صلاح‌الدین زرکوب و در حال وجد و سماع سروده است. مجموعه این غزلیات و رباعیات به بیش از چهل هزار بیت می‌رسد. نظر به اینکه مولانا هنگام سرودن اغلب این غزلها شیفته و دلدادۀ شمس تبریزی بوده، نام وی را به عنوان تخلص شعری خود در پایان بیشتر غزلها آورده است و از همین رهگذر این مجموعه سرشار از معرفت را کلیات شمس یا دیوان کبیر نامگذاری کرده‌اند.

وقتی که از منظر زبان و ادب عربی به دیوان شمس بنگریم، سهم این زبان در کلام و بیان مولانا و تأثیر آن در شعر او در حد قابل ملاحظه‌ای است. با اینکه این دیوان در نگاه نخست به

زبان پارسی است؛ ولی از یک دیدگاه گویی بیشتر آن به زبان عربی است. مولوی در دیوان شمس همانند مثنوی قصد خروج از شعر فارسی را ندارد؛ ولی طغیان و فیضان معانی و مجال گسترده عاطفه و خیال موجب می شود که حد و مرز زبان را در همه جا مناسب نبیند و معانی فیاض را که چون اقیانوسهای بیکرانی است در ظرفهای زبانی دیگر ساری و جاری سازد. در پایان غزلی که بیشتر ابیات آن عربی است می گوید:

أَخْلَانِي أَخْلَانِي! زبَانِ پارسی می گو
که نبود شرط در حلقه، شکرخوردن به تنهایی

(مولوی، ۱۳۸۳-۱۳۸۱)

اشعار دیوان شمس از نگاه عربی بودن به پنج گروه تقسیم می شوند:

۲-۱. ابیات عربی در دیوان شمس

در این دیوان ۱۲۲۷ بیت عربی است که ۱۸۶ بیت در غزلیات، ۳۸ بیت در رباعیات و سه بیت در ترجیع بندها است. در بسیاری از موارد، غزلهای کاملی از ابتدا تا انتها به زبان عربی، و در بیت آخر بیشتر آنها تخلّص شمس آمده است. غزلهایی وجود دارد که بیشتر ابیات آن به عربی است و بیهیهای فارسی در لابه لای آن دیده می شود. غزلهایی است که یکی در میان به عربی است؛ یعنی نیمی از ابیات به عربی و نیمی از ابیات به فارسی است. در بقیه غزلها گاهی ابیات عربی به صورت پراکنده دیده می شود. چنین ابیاتی طوری در خلال ابیات فارسی قرار گرفته و همگون شده که بافت غزل یکسان و یکنواخت است و هرگز تغییر زبان، تسلسل معنایی و ترکیب و سبک ابیات را دچار خلل نمی کند.

اما گاهی از اوقات دیده می شود که ابیات عربی در خلال غزل فارسی حکم جمله های معترضه را دارد، اینجاست که در این بیتها حرف قافیه رعایت نشده است به عنوان مثال دو بیت عربی در این غزل:

اگر باد زمستانی، گند باغ مرا ویران	بهار شهریار من، ز دی انصاف بستاند
شمار برگ اگر باشد، یکی فرعون جباری	کف موسی یکایک را، به جای خویش بنشاند
مترسان دل، مترسان دل، زسختیهای این منزل	که آب چشمه حیوان، بتا هرگز نمی راند
رایناکم رایناکم و أخرجنا خفایاکم	فان لم تنتهوا عنها فایانا و ایاکم
وان طفتّم حوالینا و أنتم نور عینانا	فلاتستیسؤا متا فان العیش أحياءکم
شکسته بسته تازیها برای عشق بازیها	بگویم هرچه می گویم، شهی دارم که بستاند
چو من خود را نمی یابم، سخن را از کجا یابم	همان شمعی که داد این را، همو شمعم بگیراند

(مولوی، ۳۰۸، ۱۳۸۱)

همان گونه که ملاحظه می شود قافیه غزل دال است و این دو بیت عربی حکم جملات معترضه را دارد که با قافیه میم آمده است. ولی احساس نمی شود که نظم و نسق شعر به هم خورده باشد؛ بلکه از نظر ارتباط معنایی به هم پیوستگی دو بیت عربی با ابیات فارسی کاملاً هویدا است.

تحلیل درونمایه های غزلهای عاشقانه این دیوان در بخش آینده خواهد آمد.

عاشقانه‌های مولانا به زبان تازی □ ۱۹۱

۲-۲. ابیات عربی که حاوی جمله‌ای فارسی است. چنین ابیاتی در دیوان فراوان است. به عنوان مثال:

ای ظریف جهان! سلام علیک این دایی و صحتی بیدیک

(همان، ۶۰۸)

۲-۳. ملمّع شعری است که یک مصراع آن تازی و مصراع دیگر پارسی، و روا باشد که یک بیت تازی و یک بیت پارسی و یا دو بیت تازی و دو بیت پارسی و یا ده بیت تازی، ده بیت فارسی بیاورند.^۴ اما در اینجا منظور از ملمّع اشعاری است که یک مصراع آن پارسی و دیگری تازی باشد. براین اساس دیوان شمس شامل ۱۸۹ ملمّع است. (در غزلیات ۱۸۰ بیت، در رباعیات یک بیت و در ترجیع‌بندها هشت بیت). ممکن است غزلی به طور کامل ملمّع باشد و یا چند بیت از یک غزل و یا ابیات پراکنده در غزل‌های مختلف.

نمونه‌ای از ملمّعات:

چون کشته شوی درو بمانی	من ماتَ مِنَ الهوى فقد عاش
عشق است نه زر نهان نماند	العاشقُ کلّ سَرّه فاش
لاحسنٌ یلذُّ حیثُ لاعشَقُ	شبابش زهی جمال، شاباش

(مولوی، ۱۳۸۱، ۵۷۵)

۲-۴. ابیات فارسی که چند جمله عربی دارد. چنین ابیاتی در دیوان شمس فراوان است به عنوان مثال:

نحس گوید تو را که: بدّلنی سعد گوید تو را که: یا سعدیک

(همان، ۶۰۸)

أبیثّ عندربی، نام آن خرابات است نشان یطعم و یسقین هم از پیامبر ماست

(همان، ۲۶۷)

در این بیت چند جمله عربی از احادیث نبوی است.
مثال دیگر:

هرچه گویی از بهانه، لانسلم لانسلم	کار دارم من به خانه، لانسلم لانسلم
گفته‌ای فردا بیایم، لطف و نیکویی نمایم	وعده است این بی‌نشانه لانسلم لانسلم
گفته‌ای رنجور دارم، دل زغم پرشور دارم	این فریب است و بهانه، لانسلم لانسلم

(همان، ۷۰۹)

۲-۵. ابیات فارسی که جمله‌ای عربی دارد. شمار چنین ابیاتی از ابیات دیگر بیشتر است. بسیاری از این جملات، حدیث یا قسمتی از آیه‌های قرآن و یا دعا‌های مشهور است. دیگر نخواهم زد نفس، این بیت را می‌گوی و بس:

بگذاخت جانم زمین هوس، اُرفق بنا یا رتنا

(همان، ۶۷)

إخلع نعلیک، این بود این

کز هر دو جهان بتر ولا را

(همان، ۱۱۹)

۲-۶. ابیاتی که فارسی است و جمله مستقل عربی ندارد؛ ولی سرشار از کلمات و ترکیبهای عربی است. دایره این گونه اشعار، از اشعار سابق وسیع تر است؛ به طوری که کمتر غزلی دیده می شود که چنین ابیاتی نداشته باشد؛ به بیان دیگر، کمتر بیتی دیده می شود که همه کلماتش فارسی سره باشد. مثال:

نی خمش کن، عالم التّسر حاضر است نحن أقرب گفت من حبل الوريد

(همان، ۴۰۰)

بیت فوق عربی و یا ملمّع نیست و جمله مستقل عربی هم ندارد؛ ولی کلمات فارسی آن اندک است.

مثال دیگر:

بسم الله ای روح البقا بسم الله ای شیرین لقا
بسم الله ای شمس الضحا بسم الله ای عین الیقین

(همان، ۷۹۶)

در اینجا با این سؤال روبه رو هستیم که چرا در آثار مولانا به طور عام و در دیوان شمس به طور خاص حجم اشعار عربی، ملمّعات و جملات و ترکیبات عربی فراوان است؟ مولانا زبان را وسیله بیان افکار و اندیشه ها، عواطف و احساسات خویش قرار داده است و هرگز به دنبال آراستن کلام به شکلی خاص نیست و به زبانی ویژه توجه ندارد. هر چند زبان اصلی او در ادبیات و شعر، فارسی است، گاهی اشعارش به سوی زبان عربی و گاهی ترکی گرایش پیدا می کند. در پاسخ به سؤال فوق باید گفت که مولانا پیش از آنکه شاعر باشد، عالمی دینی است که سالهای متمادی، مراتب علمی را پشت سر گذاشته و در همه دانشهای زمان خویش استاد است، درحالی که اغلب آن دانشها به زبان عربی است. از طرفی او سالها در شهرهای حلب و دمشق و در میان عرب زبانان زیسته و با آنان حشر و نشر داشته است. بدیهی است با چنین اوضاعی جملات عربی در زبان او همانند فارسی و ترکی باشد. وی به راحتی قادر است به هر سه زبان سخن بگوید و شعر بسراید.

۳. ارزیابی عاشقانه های مولانا

پیش از این درباره ارزیابی نثر عربی مولانا سخن گفتیم. در اینجا سخن ما درباره شعر عربی دیوان شمس است و مقایسه درونمایه های آن اشعار با شاعر و عارف بزرگ عربی زبان، ابن فارض مصری.

دلیل اینکه ما شعر و شخصیت مولانا را با ابن فارض مصری مقایسه می کنیم، این است که عرب زبانان مولانا را بزرگترین شاعر عارف در ادبیات فارسی می دانند و ابن فارض تنها شاعر عارف در زبان عربی است که می تواند در کنار شاعران عارفی از قبیل مولانا، حافظ، سعدی، عطار و سنایی قرار گیرد. نیکلسون می گوید:

«ابن فارض تنها شاعر عارفی است که می تواند در کنار این همه شاعران عارف در زبان فارسی

مولانا و ابن فارض معاصر هستند. بنا به گفته مناقب نامه‌ها و تواریخ، تولد مولانا ششم ربیع‌الاول سال ۶۰۴ ه. ق و وفات او ۶۷۲، و تولد ابن فارض ۵۷۶ و وفاتش ۶۳۲ است. یعنی مولانا ۲۸ سال از آغاز عمر خود را با ابن فارض معاصر بوده و چهل سال بعد از وی زیسته است. آغاز نظم مثنوی در سال ۶۵۸ یعنی ۲۶ سال پس از درگذشت ابن فارض بوده و بنا به گفته ارباب تراجم، دیوان ابن فارض، به‌خصوص تائیه کبری که به نظم السلوک معروف است، در محافل و مجالس عارفان قونیه و شامات خوانده می‌شده و از طرفی سعدالدین فرغانی، شارح فارسی و عربی تائیه کبرای ابن فارض، شاگرد صدرالدین قونوی بوده و قونوی بر شرح وی مقدمه نوشته و صدرالدین هم از دوستان و معاشران نزدیک مولانا بوده است. با این پیوند و آن تداول دیوان، طبیعی است که مولانا از دیوان ابن فارض بهره برده باشد؛ ولی نمی‌توان به قطع گفت که مولانا از ابن فارض متأثر شده است.^۶

همه اشعار ابن فارض شامل قصاید عارفانه، دوبیتیها و لغزها و معماهایی که درباره سبزی، عقاب، قند، خربزه، گندم، قمری، خواب، زولبیا و... گفته، مجموعاً ۱۸۶۰ بیت است. اشعار عربی و عاشقانه مولانا ۱۴۴۹ بیت و ۳۱۴ ملمع. جمع اشعار عربی مولانا و ملمعات وی ۱۷۶۳ بیت است. با درنظر گرفتن این موضوع که برخی از اشعار ابن فارض از روی تفنّن در موضوعات غیرعارفانه و غیرعاشقانه سروده شده، تعداد ابیات عربی عاشقانه مولانا و ابن فارض برابر است. ابن فارض بنا به مقتضای دوره ادبی و محیطی که در آن به سر می‌برد، سخت به آرایه‌های لفظی و معنوی در شعر توجه کرده، به‌طوری که در شعر، به ماده تاریخ و لغز و چیستان روی آورده است. ولی مولانا هرگز در اندیشه آرایه‌های ادبی نیست و گویی شعرش همانند جنگلی خودرو و بی‌پایان، و چشمه فیاضی است که آبی زلال از آن دمان، و شعر ابن فارض باغچه‌ای است که هرچند بیکران است، نظم و ترتیب ویژه خودش را دارد که گویی زمان زیادی صرف منظم کردن اجزای آن شده است.

شعر هر دو شاعر عارف، شعر شور و عشق و دلدادگی است. ابن فارض خودش را وقف عشق کرده است و از عشق فرود نمی‌آید و گویی که از آن دم می‌زند و رد پایی از اطلاعات و علوم دیگر در شعرش کمتر دیده می‌شود. مولانا هرچند همه اشعارش در دیوان شمس در خدمت عشق و عاشقی است، وسعت دیدگاهش در مسائل و موضوعات دیگر و دانشهای مختلف طوری است که خواننده را متحیر می‌کند که با خود اندیشه کند که چطور ممکن است انسانی این همه اطلاعات داشته باشد. وسعت دید مولانا در شعر به قدری است که گویی بر بام دانش همه رفته است.

اما از نظر سطح و ارزش ادبی اشعار مولانا، لازم است غزلهایی که از ابتدا تا پایان به زبان عربی بوده از تک‌بیتهایی که در خلال اشعار فارسی آمده است، جدا کنیم. ما معتقدیم که نظر عمر فروخ در مورد سستی و گسستگی بعضی از اشعار عربی مولانا مربوط به ابیاتی است که در لابه‌لای اشعار فارسی آمده است و درباره غزلهای عربی هرگز وارد نیست. از طرفی آن عیب نیز

درباره همه ابیات صادق نیست. به عنوان مثال بیت زیر در خلال غزلی فارسی آمده است:

یا قمرًا طالعاً فی ظلمات الدجی نور مصابحه یغلب شمس الضحی

(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۵۵)

از پانزده بیت آن غزل تنها همین بیت عربی است. چنانکه ملاحظه می شود بیت فوق از نظر لفظ و معنی، ساختار صرفی کلمات و ترکیب نحوی مشکلی ندارد و از نظر وزن و نغمه طرب انگیز است.

۴. جهت گیریهای مولانا در مقوله عشق

اشعار عربی دیوان شمس، سرود زندگی و حرکت و نشاط و عشق است. از دیدگاه او مقام آدمیت بسیار والا است و باید سعی کند به آن برسد و دیگران را نیز با خود ببرد. ذرات عالم هستی در تکاپو و عشقناک اند. مولانا در این عاشقانه ها، بیشتر در اندیشه آزادی انسان است تا آزادی او. سعی اش بر این بوده است که با عشق، انسانها را از اسارت خویش برهاند.

درونیامیه های اشعار عربی و ملمعات با اشعار فارسی چندان تفاوتی ندارد و جهت گیری مولانا در عاشقانه هایش به زبان تازی نیز بر محور عشق است. عشق و سوز و گداز و دلدادگی او نسبت به حقیقت مطلق، که گاهی در جلوه های ظاهری آن دیده می شود. بارزترین این جلوه ها، شمس تبریزی، صلاح الدین زرکوب و حسام الدین چلبی است. اینها همه عواملی هستند تا مولانا را پله پله تا ملاقات خدا بالا ببرند و هیچ کدام هدف و مقصد اصلی او نیستند. در این نوشتار چون نمی توان همه جهت گیریها را در مقوله عشق بررسی و تحلیل کرد، بنابراین به عنوان نمونه به چند مورد اشاره می شود:

۴-۱. عشق مولانا به شمس تبریزی، عشق او به انسان کامل است

چون هدف مولانا در هر زمان تربیت انسانهای مستعد است، پس از دیدار با شمس نیز به صورت دیگر در راه پرورش انسانها می کوشد؛ ولی شیوه تربیت او متفاوت است. در این دوران، حقایق عشق را به صورت سر بسته ای مطرح می کند. اشعار عربی با خطاب اخلائی، اخلائی، از این قبیل است.

أَخْلَائِي، أَخْلَائِي! صَفُونِي عِنْدَ مَوْلَائِي وَقُولُوا إِنَّ أَدَوَائِي قَدِ اسْتَوْلَتْ بِأَفْنَائِي
وَقُولُوا أَتَيْهَا الْمَوْلَى، أَلَا يَا نَصْرَةَ الدُّنْيَا فَجُدْ لِي نَظْرَةً أَحْيَا، إِذَا مَاشَتْ إِنْقَابِي

(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۳۸۳)

ای دوستان من، ای دوستان من! حقیقت امر مرا نزد مولایم وصف کنید. و به او بگویید که داروهایم برای نابودی ام چیره گشته اند.

و بگویید ای مولا! ای خرمی دنیا! اگر می توانی نظری کرم کن تا موجب جاویدانی ام شود.

۴-۲. مولانا غیر عاشق را چون چارپایان می داند

در این باره با صراحت می گوید:

عاشقانه‌های مولانا به زبان تازی □ ۱۹۵

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَعْشُقْ وَلَمْ تَدْرِ مَا الْهَوَىٰ فَرَحٌ وَاعْتِلَافٌ تَبْنَأُ وَأَنْتَ حِمَارٌ
(مولوی، ۱۳۷۹، ۷۹)

اگر عشق نمی‌ورزی و نمی‌دانی که عشق چیست، پس برو گاه بخور که خر هستی!
بنا به گفته ابن فارض مصری نیز کسی که از باده عشق نصیبی نداشته باشد، بر عمر تلف کرده
خود باید بگرید، چون سهمی از دنیا ندارد.

عَلَىٰ نَفْسِهِ فَلْيَبْكِ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ وَلَيْسَ لَهُ فِيهَا نَصِيبٌ وَلَا سَهْمٌ
(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۴۳)

شیخ بهاء‌الدین عاملی در این باره می‌گوید:

كُلُّ مَنْ لَمْ يَعْشُقِ الْوَجْهَ الْحَسَنَ قَرَّبَ الْجُلَّ إِلَيْهِ وَالرَّسَنَ
یعنی آن کس را که نبود عشق یار بهر او پالان و افساری بیار
هرکه نبود مبتلای ماهروی نام او از لوح انسانی بشوی
(عاملی، ۱۳۷۷، ۲۰۹)

و خواجه عبدالله انصاری معروف به پیر هرات گفته است: هرکه عاشق نیست ستور است!

۴-۳. مولانا راه عشق را پررنج و دشوار می‌داند

در این باره می‌گوید:

كَتَبَ الْعَشْقُ عَلَيْنَا غَمَرَاتٍ وَ مِحَنَ وَقَضَى الْحُبُّ عَلَيْنَا فِتْنَةً بَعْدَ فِتْنَةٍ
(مولوی، ۱۳۸۱، ۸۸۱)

عشق برای ما بحرانها و درد و رنجهایی مقرر کرده است و آزمونهایی به‌طور مستمر. مولانا و
دیگر شاعران در اشعار فارسی نیز به این معنی اشاره داشته‌اند. ابن فارض مصری می‌گوید:

و عِشْ خَالِيًا فَالْحُبُّ رَاحَتُهُ عَنَّا وَأَوَّلُهُ سَقَمٌ وَ آخِرُهُ قَتْلٌ
(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۳۴)

روزگار را بی‌عشق سرکن که راحت عشق، رنج است و آغاز عشق، بیماری و آخرش فنا.
گفتار ابن فارض که می‌گوید: «عشق را رهاکن که اول و آخرش چنین است.» در ظاهر چنین
می‌نماید که او می‌خواهد انسانها را ارشاد کند که در مهلکه‌ای وارد نشوند؛ ولی با اندکی دقت و
ژرف‌اندیشی درمی‌یابیم که او می‌خواهد به مخاطب خود بگوید: «نازپرورده تنعم راهی به
سرمنزل مقصود نمی‌برد و اگر شما راحت‌طلب و عافیت‌خواه هستید، وارد این معرکه نشوید.»

۴-۴. مولانا چشمی را که در روز فراق معشوق گریه نکند مجازات می‌کند

در این باره می‌گوید:

بَكَتْ عَيْنٌ غَدَاةَ الْبَيْنِ دَمْعًا وَأُخْرَى بِالْبُكَابَخْلَتْ عَلَيْنَا
فَعَاقَبَتْ أَلَّتِي بَخَلْتُ عَلَيْنَا بِأَنْ غَمَضْتُهَا يَوْمَ التَّقِينَا
(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۱۲)

● صبح روز جدایی یکی از چشمانم اشک ریخت و دیگری از اشک ریختن بخل ورزید و
خودداری کرد.

● آن چشم بخل ورزنده را بدین‌گونه مجازات کردم که روز وصال آن را بستم!

پس مولانا معتقد است که چشم‌ها باید در فراق یار گریه کنند و با سخاوت اشک بریزند.
سعدی شیرازی کمی پا را فراتر نهاده و به زبان تازی چه نیکو سروده است:
إِنْ لَمْ أُمْتُ يَوْمَ الْوَدَاعِ تَأْسُفًا لَا تَحْسِبُونِي فِي الْمَوَدَّةِ مُنْصَفًا

(مؤید، ۱۳۷۲، ۱۱۶)

اگر روز وداع از اندوه نمیرم، در کار عشق راستین و حق‌گزارم مپندارید.

۴-۵. مولانا از دیگران می‌خواهد تا در راه عشق با او همسفر شوند و نترسند

مولانا در غزلی با صراحت بیان می‌کند که اگر فراق به مرگش منجر شود، باز هم نمی‌هراسد و زنده به عشق است.

حَكَمَ الْبَيْنَ بِمَوْتِي وَ عَمَدُ	رضی‌الصدِّ بِخَيْنِي وَ قَصْدُ
فَتَحَ الدَّهْرُ عِيُونََ حَسَدٍ	فِرَآئِي بِفَنَائِكُمْ وَ حَسَدُ
يُهْرِقُ الْعَشْقُ دِمَاءَ حُقْنَتِ	لَيْسَ لِلْعَشْقِ قَرِيبٌ وَ وَلَدُ
لَكِنِ الْمَوْتُ حَيَاةَ لَكُمْ	لَكِنِ الْفَقْرُ غِنَاءٌ وَ رَغْدُ
سَافِرُوا فِي سَبِيلِ الْعَشْقِ مَعِي	لَا تَخَافَنَّ ضَلَالًا وَ رَصْدُ
لَا يَهْوِلُكُمْ بُعْدُكُمْ	دُونَكُمْ وَفَدَّ وَصَالٌ وَ مَدَدُ
فَنَسِيْمٌ طَرَبٍ أَوْ لَهْمٌ	يَهْبُ السَّالِكُ حَوْلًا وَ جَلْدُ

(مولوی، ۱۳۸۱، ۴۸۰)

● جدایی حکم به مرگم داد و در این کار تعمّد داشت. رویگردانی به مرگم خرسند شد و در این کار قصدی داشت.

- روزگار، چشمان حسودی را گشود، پس مرا در پیشگاه شما دید و حسد ورزید.
- عشق خونهایی را می‌ریزد که ریختن آن روا نیست، عشق خویشاوند و فرزند ندارد.
- ولی مرگ در راه عشق برایتان زندگی است و این فقر، توانگری و پر نعمتی است.
- در راههای عشق با من همسفر شوید و از گمراهی و کمینگاهها نهراسید.
- دوری، شما را به وحشت نیندازد، درمقابل شما هیأت وصال و یاورانی است.
- نسیم، شادی و یاقوتی است که به رهرو نیرو و شجاعت و سرسختی می‌دهد.

ابن فارض مصری نیز عشق را مساوی زندگی می‌داند و می‌گوید:

إِنَّ الْغَرَامَ هُوَ الْحَيَاةُ فَمُتْ بِهِ صَبًا فَحَقَّقَكَ أَنْ تَمُوتَ وَ تُغْدِرَا

(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۶۹)

درحقیقت، عشق همان حیات است؛ پس عاشقانه با آن بمیر و حق توست که در آن راه بمیری و عذرت پذیرفته شود.

۴-۶. مولانا همه شیفتگی و وجد خود را از جانب معشوق می‌داند

در این باره می‌گوید:

شَوْقَنِي دَوَّقَنِي أَذْرَكُنِي أَضْحَكُنِي أَفْقَرُنِي أَشْكُرُنِي صَاحِبُ جُودٍ وَ عُلَا

(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۸۰)

عاشقانه‌های مولانا به زبان تازی □ ۱۹۷

● او مرا به شوق واداشت و احساس عمیق تذوق به من داد، مرا دریافت، به خنده‌ام واداشت. نیازمندم کرد، مرا به سپاسگزاری واداشت، صاحب بخشش و بزرگواری است. ابن فارض نیز، تنها با سخنی از جانب معشوق و یا سخن درباره او به وجد می‌آید. چنین می‌سراید:

حَدِيثُهُ أَوْ حَدِيثٌ عَنْهُ يُطْرَبُنِي هَذَا أَذَاغَابٌ، أَوْ هَذَا إِذَا حَضَرَ
كَلَاهُمَا حَسَنٌ عِنْدِي أُسْرٌ بِهِ لَكِنَّ أَحْلَاهُمَا مَا وَافَقَ النَّظْرَا

(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۸۳)

● کلام معشوق و یا کلامی درباره او، مرا به شادی و نشاط می‌آورد. چه حاضر باشد و چه غایب.

● هر دو شکل برایم نیکوست که با آن شاد شوم؛ ولی اگر با دیدن همراه باشد شیرین تر است. ۴-۷. مولانا از کوتاهی خود در راه عشق عذرخواهی می‌کند

خطاب به مولای خود چنین می‌گوید:
مَوْلَايَ! أَنَا التَّائِبُ مِمَّا سَلَفَا هَلْ يُقْبَلُ عَذْرُ عَاشِقٍ قَدْ تَلَفَا؟
إِنْ كَانَ نَدَامَتِي صَدُودًا وَ جَفَا مَوْلَايَ! عَفَا اللَّهُ عَفَا اللَّهُ عَفَا

(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۴۸۰)

● ای مولای من! از آنچه گذشته است، به سوی تو باز می‌گردم، آیا عذر عاشقی که در راه عشق تلف شده است، پذیرفته می‌شود؟

● اگر پشیمانی من رویگردانی و ستم بوده است. مولایم! خدا مرا ببخشد، خدا مرا ببخشد، خدا مرا ببخشد. این منتهای ادب سالک راه کمال است.

ابن فارض در عشق محبوب، بیش از حد توان قلبش، بر خود تحمیل می‌کند و آن قدر از نارسایی خود در راه عشق عذرخواهی می‌کند که ملامتگر هم همراه با او شیفته معشوق می‌گردد.
كَلَّفْتُ فَوَادِي فِيهِ مَالَمَ يَسْعَ حَتَّى يَسْتَرْأَفَتْهُ مِنْ جَزَعِي
مَازَلْتُ أَقِيمُ فِي هَوَاةٍ عَذْرَى حَتَّى رَجَعَ الْعَاذِلُ يَهْوَاهُ مَعِي

(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۸۹)

۴-۸. مولانا سلطان عشق الهی است

در بسیاری از موارد، مدح و ستایش و توصیفهای مولانا متوجه جلوه‌های عشق الهی است، ولی گاهی به‌طور مستقیم محبوب ازلی و ابدی را می‌ستاید. از این رو شایسته است که او را سلطان عشق الهی بدانیم. در غزلی چنین می‌سراید:

فَدَيْتُكَ يَا ذَا الْوَحْيِ، آيَاتُهُ تَتَرَى تَفَسَّرُهَا سِرًّا وَ تَكْنِي بِهَا جَهْرًا
وَأَنْشَرْتَ أَمْوَاتًا وَ أَحْيَيْتَهُمْ بِهَا فَدَيْتُكَ، مَا أَدْرَاكَ بِالْأَمْرِ مَا أَدْرِي!
فَعَادُوا سُكَارَى - فِي صِفَاتِكَ - كَلُّهُمْ وَ مَا طَعَمُوا إِثْمًا وَ لَا شَرِبُوا خَمْرًا
وَلَكِنْ بَرِيقُ الْقَرَبِ أَفْنَى عَقُولَهُمْ فَسَبْحَانَ مَنْ أَرْسَى وَ سَبْحَانَ مَنْ أَسْرَى
سَلَامٌ عَلَى قَوْمٍ تُنَادِي قُلُوبُهُمْ بِالسَّنَةِ الْأَسْرَارِ: شُكْرًا لَهُ شُكْرًا

فَطَوَّبِي لِمَنْ أَدْنَى مِنْ الْجَبِّ دَلْوُهُ وَفِي الدَّلْوِ حَسَنًا، قَالَ: يَا بَشْرِي
يَطَالُعُ فِي شَعْشَاعِ وَجْنَتِ يَوْسُفَ حَقَائِقُ أَسْرَارٍ يَحِيطُ بِهَا خُبْرُ
تَجَلَّى عَلَيْهِ الْغَيْبِ وَانْدَكَ عَقْلُهُ كَمَا انْدَكَ ذَاكَ الطَّوْرُ وَاسْتَهْدَمَ الصَّخْرُ
فَظَلَّ غَرِيقَ الْعَشْقِ رَوْحًا مَجْسَمًا وَنُورًا عَظِيمًا لَمْ يَذَرْ دُونَهُ سِتْرًا
(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۸۱)

- فدایت شوم ای پروردگاری که نشانه‌هایت (معجزات و مظاهر قدرتت) به‌طور مستمر و متوالی است. آنها را به صورت رمزآگین تفسیر می‌کنی یا آشکارا بیان می‌کنی.
- با معجزات خود، مردگان را برمی‌انگیزی و آنان را زنده می‌کنی، فدایت گردم چقدر دانشت عظیم است و چقدر قدرت داری!
- (مشتاقان حقایق و سالکان دل‌سوخته) همگی از جوله‌های صفات تو سرمست شدند، گناهی مرتکب نشده و شرابی ننوشیده‌اند.
- ولی پرتو نزدیکی به تو (درخشش قرب) خرده‌های انسانی آنان را فانی ساخت. (خرده‌های آنان را جزئی از وجود الهی کرد که با خود نباشند) منزّه است آن خدایی که دل‌های آنان را با کشف حقایقی برای آنها، استوار کرد و منزّه است خدایی که آنان را به‌سوی خویش آورد.
- سلام بر آن گروهی که دل‌هایشان با زبان‌های اسرار، ندای سپاسگزاری را سر داد.
- خوشا به حال کسی که دلوش را به چاه نزدیک کرد و در دلو نیکویی را دید و به یارانش گفت: بشارت باد بر شما!
- این بیت اشاره دارد به داستان حضرت یوسف(ع)، در اینجا یوسف کنایه از معرفت الهی، چاه مکان معرفت و دلو وسیله معرفت است.
- در پرتو درخشش سیمای یوسف، حقایق اسراری را مطالعه می‌کند و نسبت به آن احاطه کامل می‌یابد.
- نهانی بر او تجلّی کرده و خردش زایل می‌شود، همان‌گونه که کوه طور از تجلّی خداوند متلاشی، و سنگ‌های آن منهدم شد.
- به صورت روحی مجسم و نوری عظیم، بدون پرده و حجاب، غریق بحر عشق گردید.

۹-۴. عشق، تنها لایق کسی است که خواستار آن باشد

- از دیدگاه مولانا، تنها کسی لایق عشق است که با تمام وجود آن را طلب کند. این خواستن، خواستن تمنایی نیست؛ بلکه خواستن با تمام وجود است. در یکی از رباعیات چنین می‌فرماید:
- العشْقُ حِذَاكُمُ جَمِيلٌ وَ صَبِيحٌ يَدْعُو وَ يُنَادِي بِمَقَالَتِ فَصِيحٍ
مَا الْعشْقُ عَلَى طَالِبِ عَشْقٍ بِشَحِيحٍ لَاشْحَاحٌ إِذَا حُبٌّ مَلِيحٌ لَمَلِيحٍ
- عشق با زیبایی و درخشش درمقابل شماست. با گفتارهای شیوا و روشن ندا می‌دهد و شما را به سوی خود دعوت می‌کند.
- عشق نسبت به خواهان خویش، بخیل نیست. وقتی که عشق زیبا نسبت به زیبا باشد،

دیگر جای بخل نخواهد بود.

منظور مولانا این است که اگر خواهی با عشق همراه باشی باید صاحب اهلّیت شوی. همان‌گونه که عشق سراسر نیکویی و خوبی و منشأ خیر است پس تو هم باید نیکو شوی. ابن فارض نیز معتقد است که عشق جان برکفان را می‌پسندد و اگر کسی نتواند در راه معشوق فدا شود باید بداند که عشق شایستگی دارد و نصیب آنان خواهد بود.

فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تُحْيَا سَعِيداً فَمُتْ بِهِ شَهِيداً وَإِلَّا فَالْغَرَامُ لَهُ أَهْلٌ

(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۳۴)

اگر می‌خواهی با خوشبختی زندگی کنی، شهید راه عشق شو وگرنه (اگر این کار را نکردي، بدان‌که) عشق، افراد شایسته‌ای دارد!

۱۰-۴. مولانا خود را عاشق‌ترین عاشقان می‌داند

در رباعی پیش از آخر دیوان شمس چنین می‌خوانیم:

لَوْ كَانَتْ أَقْلُ هَذِهِ الْأَشْوَاقِ لِلشَّمْسِ لَأَذْهَلَتْ عَنِ الْإِشْرَاقِ
لَوْ قَسَمَ ذَا لَهْدَى عَلَى الْعُشَّاقِ الْعُشْرَ لَهُمْ وَ لِي جَمِيعُ الْبَاقِ

(مولوی، ۱۶۶۴، ۱۳۸۱)

کمترین میزان اشتیاق مرا اگر خورشید داشت، مات و مبهوت می‌شد و نمی‌توانست طلوع کند. اگر این عشق را بر عاشقان تقسیم کنند، یک دهم آن برای همه و بقیه برای من است. ابن فارض مصری خود را پیشوای عاشقان می‌داند و معتقد است که گذشتگان و آیندگان باید راز و رمز عشق را از او بیاموزند و حدیث عشقش را همه جا بازگو کنند.

قُلْ لِلَّذِينَ تَقَدَّمُوا قَبْلِي وَمَنْ بَعْدِي وَمَنْ أَضْحَى لِأُشْجَانِي يَرِي
عَنِّي خَذُوا وَ بِي اقْتَدُوا وَلِي اسْمَعُوا وَ تَحَدَّثُوا بِصَبَابَتِي بَيْنَ الْوَرِي

(ابن فارض، ۱۹۸۳، ۱۶۹)

● به کسانی که پیش از من بوده‌اند و کسانی که بعد از من می‌آیند و چیزی از غمهای من می‌بینند، بگو:

● از من بگیرید و از من پیروی کنید و از من بشنوید و سخن عشق مرا بین مردم بازگو کنید. در جای دیگر خود را پیشوای هر راه یافته‌ای می‌داند.

وَ كُلِّ فِتْنٍ يَهْدِي فَاتِنٍ إِمَامَةٌ وَ أَتَى بَرِيءٌ مِنْ فِتْنٍ سَامِعِ الْعَذَلِ

(همان، ۱۷۴)

هر جوان‌مرد هدایت‌شده‌ای که در نظر بگیرد، من پیشوای او هستم و من از کسی که به ملامت گوش بدهد، بیزارم.

فرجام سخن

یکی از نشانه‌های عظمت مولانا این است که با این همه برون‌ریزی در گفتار که حاصل آن حدود

۶۷۰۰۰ بیت شعر و مقدار قابل ملاحظه‌ای نثر، و گفته‌ها و نوشته‌ها و اشعارش دریایی از معارف الهی و انسانی است، باز هم منتظر است زمانی بیاید و حالی دست دهد، تا گوش بدهند و او سخن بگوید. در این باره چنین می‌گوید:

عندی جَمَلٍ مِّنْ اِشْتِیاقٍ و فُصُول	لایمکن شرحها بگفت و رسول
بل اُنْتَظِرُ الزَّمانَ و الحالُ یحول	أَن یجمعَ بَیننا فَتُصغی و أقولُ

(مولوی، ۱۳۸۱، ۱۵۸۳)

- من جملاتی از اشتیاق و فصلهایی از عشق دارم که نمی‌توان آن را با نامه و پیک شرح داد.
- منتظر زمان هستم که حال فرود آید و بین ما ارتباط برقرار شود، تو گوش دهی و من بگویم.

همین معنی را به زبان دیگر در ابتدای دفتر پنجم مثنوی چنین بیان داشته است:

ای ضیاءالحق حسام‌الدین راد	اوستادان صفا را اوستاد
گر نبودی خلق محجوب و کشیف	ورنبودی حلقها تنگ و ضعیف
در مدیحت داد معنی دادمی	غیر این منطق لبی بگشادمی

(مولوی، ۱۳۷۶، ۷۰۹)

پی‌نوشت‌ها

۱. فروخ، عمر، تاریخ الأدب العربی، ج ۳، ص ۶۳۲.
۲. همان، ص ۶۳۳.
۳. همان.
۴. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، حرف میم، واژه ملّمع.
۵. نیکلسون، رینوالد، تاریخ ادبیات عربی (متن انگلیسی)، ج ۲، ص ۲۰۸.
۶. احمدی، احمد، «تبدّل حواس در مولانا و ابن فارض»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال بیست و نهم، شماره ۳ و ۴، ص ۶.

منابع

- ابن فارض، عمر بن أبی الحسن، دیوان اشعار، دار بیروت للطباعة و النشر، بیروت، ۱۹۸۳ م.
- احمدی، احمد، «تبدل حواس در مولانا و ابن فارض»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال بیست و نهم، شماره ۳ و ۴، پاییز و زمستان ۱۳۷۰.
- البستانی، کرم، مقدمه دیوان ابن فارض، دار بیروت للطباعة و النشر، بیروت، ۱۹۸۳.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۳.
- عاملی، بهاء الدین، کشکول، فراهانی، تهران، ۱۳۷۷.
- الفاخوری، حنا، الجامع فی تاریخ الأدب العربی (الأدب القديم)، منشورات ذوی القربی، قم، ۱۳۸۲.
- فروخ، عمر، تاریخ الأدب العربی، ط ۵، دارالعلم للملایین، بیروت، ۱۹۸۹.
- الکک، فیکتور، مختارات من الشعر الفارسی منقولہ الی العربیہ، نقلها الی العربیہ نشرًا: د. عارف الزغول، صاغها شعراً: مصطفى عکرمه، عبدالناصر الحمد. باشراف الدكتور فیکتور الکک، دارالهدی للنشر والتوزیع الدولی، طهران، ۲۰۰۰.
- مؤید شیرازی، جعفر، اشعار عربی سعدی، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۷۳.
- متنبی، ابوطیب، دیوان، شرح عبدالرحمن برقو، المطبعة الرحمانیہ، قاهره، ۱۹۳۰.
- مولوی، جلال الدین بلخی، مثنوی معنوی، به تصحیح و پیشگفتار دکتر عبدالکریم سروش، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۶.
- _____، فیه مافیه، براساس نسخه استاد بدیع الزمان فروزانفر، به کوشش زینب یزدانی، عطار، فردوس، تهران، ۱۳۷۸.
- _____، مکتوبات و مجالس سبعة، با مقدمه دکتر جواد سلماسی زاده، اقبال، تهران، ۱۳۷۹.
- _____، دیوان شمس، براساس نسخه فروزانفر، به تصحیح کاظم برگ نیسی، فکر روز، تهران، ۱۳۸۱.
- نیکلسون، رینولد، تاریخ ادبیات عربی (متن انگلیسی)، افست دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ۱۳۷۵.

عناصر نمایشی قصه‌های ادب کهن (قصه‌های طنز)

محمد حنیف*

عناصر نمایشی یک اثر داستانی عبارت است از: پیرنگ، گفت‌وگو، قهرمان‌سازی یا شخصیت‌پردازی، کشمکش، پیچیدگی یا گره‌افکنی و گره‌گشایی، بحران، تعلیق و اوج. زمان و مکان نیز از دیگر عناصر داستانی است که به نویسنده در نمایشی‌تر کردن اثرش کمک می‌کند. ادب کهن فارسی در زمینه طنز برخلاف زمینه‌های حماسی و عاشقانه، بدون گستره وسیعی از داستانهای بلند قابل طرح در رسانه ملی است. بسیاری از حکایات کوتاه طنز نیز تنها در زمینه یکی از عناصر نمایشی قابل تأمل‌اند و برای تبدیل به اثری مستقل و بلند به حذف و اضافات بسیاری نیاز دارند.

اما حکایت موش و گربه عبید زاکانی از اندک حکایاتی است که به‌طور مستقل همه عناصر نمایشی را دربر می‌گیرد. در این پژوهش ابتدا به تحلیل حکایت موش و گربه از منظر عناصر نمایشی می‌پردازیم، سپس عناصر مختلف نمایشی را در حکایات دیگر جست‌وجو می‌کنیم. در مقدمه حکایت موش و گربه عبید زاکانی چنین می‌خوانیم:

ای خردمند زیرک دانا	قصه موش و گربه برخوانا
از من این داستان شیرین را	گوش کن همچو دُر غلتانا
این شنیدم که گربه‌ای خونخوار	بود چون اژدها به کرمانا

(ص ۲۳۹، ابیات ۳-۱)

این ابیات وظایف یک مقدمه خوب را به خوبی انجام داده‌اند، یعنی رغبت خواننده را برای شنیدن داستانی شیرین، برانگیخته، لحن و آهنگ کلی داستان را - که براساس خونخواری گربه

* کارشناسی ارشد تاریخ، پژوهشگر مرکز مطالعات و تحقیقات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما.

بنا نهاده شده است - نمایان کرده، شخصیت (قهرمان اصلی) یا همان گربه، و محیط داستان یعنی کرمان را نیز شناسانده است. به علاوه با شروع اولین بیت تنه حکایت، حوادث نیز آغاز می‌شود.

عبید سپس به توصیف گربه می‌پردازد و داستان را این‌گونه آغاز می‌کند:

روزی این گربه شد به میخانه	از برای شکار موشانا
در پس خُتم می نمود کمین	همچو دزدی که در بیابانا
ناگهان موشکی ز دیواری	جست بر خُتم می خروشانا

(ص ۲۴۰، ابیات ۱۹-۲۱)

موش پس از نوشیدن می، مست می‌شود و به رجزخوانی می‌پردازد و می‌گوید:

گربه پیش من همچو سگ است، گربه نیز موش لاف‌زن را می‌گیرد و به نیش می‌کشد، زاریهای بسیار موش در دل گربه اثر نمی‌کند و خون موش ریخته می‌شود. گربه پس از این عمل، خرامان به مسجد می‌رود، وضو می‌گیرد و توبه‌کنان روبه خداوند قادر سبحان می‌نالد:

کای خدا توبه می‌کنم که دگر	ندرم موش را به دندانا
بهر این خون ناحق ای داور	من تصدق دهم دو من نانا
آن قدر لابه کرد و زاری کرد	تا به جایی که گشت گریانا
تو ببخشا گناهم ای غفار	از گنه گشته‌ام پشیمانا
موشکی بود در پس منبر	زود برد این خبر به موشانا
مژدگانی که گربه تائب شد	عابد و زاهد و مسلمانا

(ص ۲۴۱، ابیات ۴۷-۵۲)

موشهای دیگر از شنیدن این خبر شادمان می‌شوند و مجلس عیش و نوش به راه می‌اندازند و سپس هفت تن از سران خود را همراه ارمغانهای شایان توجهی به سوی گربه گسیل می‌دارند.

چو رسیدند با ادب گفتند	کای فدای رخت سر و جانا
درخور درگه ارچه نیست ولی	بپذیر و تراست فرمانا
گربه چون موشکان بدید بخواند	آیه رزقکم ز قرآنا
من گرسنه بسی به سر بردم	رزقم امروز شد فراوانا
پس از آن گفت: پیش فرماید	قدمی چند ای عزیزانا
موشکان جمله پیش می‌رفتند	تنشان همچو بید لرزانا
ناگهان گربه جست بر موشان	همچو گردی به روز میدانا
پنج موش گزیده را بگرفت	هر یکی کدخدا و دهقانا
دو بدین چنگ و دو بدان چنگال	یک به دندان چو شیر غرانا
آن دو موش دگر که جان بردند	زود رفتند پیش یارانا
که: چه بنشسته‌اید ای موشان	خاکتان بر سر ای جوانانا
پنج موش گزیده را بدرید	گربه پرفریب و دستانانا

عناصر نمایشی قصه‌های ادب کهن (قصه‌های طنز) □ ۲۰۵

موشکان چون خبر شدند، شدند همه از غم سیاه پوشانا
خاک بر سرکنان همی گفتند ای دریغا ز مرگ مردانا

(ص ۲۴۳، ابیات ۸۳-۹۶)

پس از آن موشها هم داستان می‌شوند و نزد سلطان می‌روند و از جور گربه شکوه می‌کنند و می‌گویند: ای پادشاه موشان! داد ما از گربه بستان، چرا که قبل از این سالی یک تن از ما می‌گرفت. اکنون چنان آزمند شده که پنج‌پنج از ما می‌درد. شاه موشان چون این داستان می‌شنود، می‌گوید: ای عزیزان من، نگران نباشید. پس فرمان می‌دهد تا لشکری مرکب از سیصد و سی هزار موش از همه نقاط، از جمله خراسان و رشت و گرگان به راه اندازند. وزیر لشکر به شاه موشان می‌گوید: اکنون بهتر آن است که قاصدی نزد گربه به کرمان بفرستی!

شاه موشان می‌پذیرد و پیک به راه می‌افتد:

چون رسید او ز رنج ره آسود شد بر پادشاه گریانا
نرم نرمک به گربه حالی کرد که منم پیک شاه موشانا
دارم از وی پیام ای شاها سزد از باشیش نیوشانا
یا بیا پایتخت و فرمانبر یا که آماده باش میدانا
گربه گفتا که: یاوه کمتر گو من نیایم برون ز کرمانا

(ص ۲۴۶، ابیات ۱۴۹-۱۵۳)

گربه این را می‌گوید و به‌طور پنهانی لشکری از گربه‌های شیرشکار اصفهان، یزد و کرمان فراهم می‌کند.

لشکر گربه چون شد آماده لشکر موشها ز راه کویر
لشکر گربه از کوهستانا رزم دادند چون دلیرانا

(ص ۲۴۷، ابیات ۱۶۳-۱۶۵)

پس از آن جنگی سخت میان دو سپاه درمی‌گیرد. یکی از موشان، اسب گربه را می‌زند و آن‌گاه که گربه به زمین می‌افتد، هلهله شادی در لشکر موشان بلند می‌شود. گربه را دست‌بسته نزد شاه موشان می‌آورند.

شاه موشان درحالی که جلوی لشکر، بر گرده فیلی نشسته، به گربه در بند نگاهی می‌کند و می‌گوید:

شاه گفتا به دار آویزید این سگ روسیاه نادانا
گربه چون دید شاه موشان را غیرتش شد چو دیگ جوشانا
همچو شیری نشست بر زانو کند آن ریسمان به دندانا
موشکان را گرفت و زد به زمین که شدند به خاک یکسانا
لشکر شه گریخت از یک‌سو شه ز سوی دگر گریزانا
از میان رفت فیل و فیل‌سوار گنج و دیهیم و تخت و ایوانا

هست این قصه عجیب و غریب
جان من زین فسانه پند بگیر
یسادگار عبید زاکانا
تا شوی در زمانه شادانا
(ص ۲۴۸، بیت ۱۸۵ تا آخر)

پیرنگ قصیده موش و گربه

قصیده موش و گربه را اگر نه با توجه به غرض اصلی عبید و اشاره اش به واقعه ای تاریخی،^۱ در نظر بگیریم که خود عظمتی دیگر به کار شگرف عبید می بخشد - بلکه تنها به عنوان قصه ای مجرد در جست و جوی ساختار طرح و توطئه آن برآییم، با پیرنگی تراش خورده، وزین و قوی روبه رو می شویم. ساختار داستانی ساده، اما شیرین قصیده موش و گربه، نمونه توجه ادیبان ما به عنصر داستان است. اینجا است که سخن فورستر^۲ را درباره معنای جنبه اصلی ادبیات داستانی - که او همانا این جنبه اصلی را در داستان و روایت می داند - لایه لای این اشعار بدیع او می یابیم.

در پیرنگ قصیده موش و گربه، هم ترتیب توالی زمان مشاهده می شود و هم رابطه علی. موش مست، شکار گربه می شود. گربه از اینکه به ناله های طعمه اش توجهی نکرده، ناراحت می شود و بنای زاری را می گذارد. موش دیگر لایه های گربه را می شنود و خبر را به دیگر موشان می رساند و آنان نیز به این علت که گربه توبه کرده در قدردانی از او هفت موش از کدخدایانشان را با هدایای بسیار به سوی گربه روانه می کنند. گربه به علت ماهیت و ذات خود، توبه را فراموش می کند و پنج موش از هفت پیک موشان را می گیرد و پیرنگ با چنین رابطه علت و معلولی پیش می رود و تا انتها ادامه می یابد.

قهرمانان داستان

عبید زاکانی به ویژگیهای مختلف قهرمان اصلی داستانش توجه کافی کرده است. چنان که خواننده پس از مطالعه این حکایت با چند و چون روایات و ویژگیهای جسمانی و اخلاقی قهرمان اصلی یعنی گربه و تاحدودی با بعضی از موشها آشنا می شود: ویژگیهای جسمانی گربه: کهریا چشم، با مژگانی همچون تیر و شکمی همانند طبل و سینه ای که مثل قاقم است.

ویژگیهای روانی: بی اعتقاد به آداب اخلاقی جامعه، چنان که با عروسان میان جامه خواب می رود و از سر سفره ها غذا می رباید و همچون اژدها خونخوار است.

ویژگیهای اجتماعی: گربه از طبقه حاکمه و بر مقدرات دیگران مسلط است (توجه عبید به جایگاه واقعی حاکم کرمان است).

ویژگیهای اعتقادی: گربه یا همان حاکم کرمان، مسلمان است.

کشمکش در قصیده موش و گربه

اگر قصیده موش و گربه عبید زاکانی را تنها به شکل حکایتی حول روابط حیوانات در نظر بگیریم

عناصر نمایشی قصه‌های ادب کهن (قصه‌های طنز) □ ۲۰۷

و اشاره عبید به واقعه‌ای تاریخی را دریابیم، با انواع کشمکشها روبه‌رو می‌شویم:

کشمکش انسان با انسان: کشمکش موش و گربه با کشمکش میان حاکم کرمان، امیر مبارزالدین محمد و ابواسحاق اینجوی شیرازی.

کشمکش انسان با خودش: لحظات بعد از شکار موش به دست گربه و یا لحظه ورود هفت پیک موشان همراه با هدایا، توبه کردن حاکم کرمان در چهل سالگی.

کشمکش انسان با جامعه: درگیری موش با لشکر گربه‌ها و یا درگیری گربه با موشها یا درگیری حاکم کرمان با اعتقادات جامعه.

گفت‌وگو در قصیده موش و گربه: عبید زاکانی در این حکایت گفت‌وگوهای دراماتیکی بیان کرده و در این گفت‌وگوها ارائه اطلاعات، افشای شخصیت، حادثه و پیشبرد پیرنگ داستان مشهود است:

موش گفتا که من غلام توأم	درگذر از من و گناهانا
مست بودم اگر بدی گفتم	بد بگویند جمله مستانا
گربه گفتا: دروغ کمتر گو	نخورم من فریب و دستانا
می‌شنیدم هرآنچه می‌گفتی	تف به روی تو نامسلمانا

پیچیدگی در قصیده موش و گربه

حکایت موش و گربه، پیچیدگیهای خاص خود را دارد، اولین گره را موش مست در داستان می‌افکند:

گفت کو گربه تا سرش بکنم	همچو گویی زخم به چوگانا
گربه در پیش من چو سگ باشد	گر شود روبه‌رو به میدانا
گربه این را شنید و دم نزدی	چنگ و دندان زدی به سوهانا

پس از این گره، بحران پیش می‌آید و خواننده در تب و تاب دیدن عکس‌العمل گربه، داستان را دنبال می‌کند. پس از آن گربه جستی می‌زند و موش را به دندان می‌گیرد و از این پس، بحران در لابه‌لای گفتار موش در بند و گربه خشمگین به مرحله بعدی، یعنی انتظار کشیده می‌شود:

گفت و آن موش را بکشت و بخورد	پس به مسجد بشد خرامانا
------------------------------	------------------------

و اولین گره داستان این‌گونه گشوده می‌شود، سپس بحران‌ها، یکی پس از دیگری جلوه می‌کند تا به اوج می‌رسد.

عناصر فرعی دراماتیک قصیده موش و گربه

آنچه در حوصله این مجال اندک درباره عناصر فرعی دراماتیک حکایت موش و گربه می‌گنجد، این است که موضوع قصیده، جنگ میان حاکمی خونخوار و محکومانی مظلوم است؛ درونمایه داستان همان ضرب‌المثل قدیمی «توبه گرگ مرگه» است.

زاویه دید داستان، سوم شخص، زمان آن قرن هشتم هجری قمری و مکان آن ایران در

محدوده خراسان، گرگان، رشت، کرمان، اصفهان و یزد بوده و زبان داستان، روایتی و کودخانه است.

در مجموع، داستان موش و گربه داستانی نمادین به شمار می‌رود که قابلیت تبدیل شدن به اثری جذاب به‌ویژه برای کودکان را دارد. این اثر با ارائه تعریف مناسب از قهرمانها، شروع می‌شود و سپس خواننده را قدم به قدم با داستان همراه می‌کند. ساختار زیبا، زبان ساده و دلنشین و مهم‌تر از همه، نکته‌ای که عبید از بیان این داستان در نظر داشته، قصیده موش و گربه را در شمار یکی از بهترین آثار طنز دراماتیک ادبیات کهن فارسی درآورده است.

پیرنگ

همان‌گونه که در ابتدا گفته شد بسیاری از داستانهای طنز و هزل بلند ادب فارسی در رسانه ملی قابل طرح نیستند. تکیه اصلی بسیاری از آثار قابل طرح هم بر درونمایه است. اغلب این آثار از همه عناصر نمایشی بهره نبرده‌اند. در برخی از این حکایتها گفت‌وگو، در پاره‌ای دیگر گره افکنی و در معدودی قهرمان‌سازی مورد توجه قرار گرفته است. همه این آثار به درونمایه توجه تمام داشته‌اند، هرچند برخی حکایات چون «حکایت امیر و غلامش کی نماز زیاده بود [زیاد نماز می‌خواند] در عین داشتن درونمایه‌ای درخور، برای تبدیل شدن به نمایشی کوتاه چارچوب مناسبی دارد. در این حکایت امیر ترکی سپیده دم به همراه غلامش، سنقر به طرف حمام به راه می‌افتد، وقتی آن دو جلوی مسجد می‌رسند، مؤذن، اذان می‌گوید. سنقر از صاحبش اجازه می‌گیرد تا در مسجد نماز بگذارد. امیر ترک به انتظار سنقر می‌ماند. دقایقی بعد امام جماعت و نمازگزاران مسجد را ترک می‌گویند، ولی سنقر از مسجد بیرون نمی‌آید، عاقبت نزدیک چاشت امیر ترک چندین بار فریاد می‌زند که بیرون آ!

سنقر پاسخ می‌دهد: نمی‌گذارد بیرون بیایم، امیر ترک با ناراحتی می‌گوید: آخر کسی در مسجد نمانده است، چه کسی اجازه نمی‌دهد بیرون بیایی؟

سنقر پاسخ می‌دهد:

آنکه نگذارد ترا کایی درون منی‌بگذارد مرا کایم بیرون

البته مولوی پس از بیان اوج حکایت، درخصوص درونمایه داستان نیز، ابیاتی بیان می‌کند که هنگام اقتباس، این بخش حذف خواهد شد. یعنی داستان درواقع پس از اوج به نقطه فرود نزدیک می‌شود و آموزشهای اخلاقی به کار اقتباس‌گر نخواهد آمد.

حکایت فوق نمونه داستانی با پیرنگ قابل قبول بود.

گفت وگو

عنصر نمایشی گفت‌وگو، بعد از درونمایه بیشترین نمود را در داستانهای طنز ادب کهن دارد. مولوی در داستان «خواندن محتسب مست خراب افتاده را به زندان»^۳ گفت‌وگویی پرکشش را طرح می‌کند که می‌تواند نمونه‌ای برای گفت‌وگوهای موفق و هدفدار قرار بگیرد. در این داستان

محتسبی نیمه‌شب مردی را خفته در بن دیواری می‌یابد و به او می‌گوید: مستی؛ چه خوردستی؟ بگو! مرد مست پاسخ می‌دهد: از این خوردم که هست اندر سبو. محتسب می‌پرسد: در سبو چیست؟ و مست پاسخ می‌دهد: از آن چیزی که من خورده‌ام. محتسب از مست می‌خواهد تا آه بکشد، بلکه او بتواند از بوی دهان او، مستی‌اش را تشخیص دهد، اما مست هوهو می‌کند و در جواب اعتراض محتسب می‌گوید:

من شادم و نیازی به آه کردن ندارم. ماجرا این‌گونه ادامه می‌یابد:

آه از درد و غم و بیدادی است	هوهوی میخوارگان از شادی است
محتسب گفت این ندانم خیزخیز	معرفت متراش و بگذار این ستیز
گفت رو تو از کجا من از کجا	گفت مستی خیز تا زندان بیا
گفت مست ای محتسب بگذار و رو	از برهنه کی توان بردن گرو
گر مرا خود قوت رفتن بدی	خانه خود رفتی وین کی شدی
من اگر با عقل و با امکانی	همچو شیخان بر در دکانی

(مثنوی مولوی)

در این حکایت برخلاف بسیاری از حکایات کهن، جنبه روایی داستان در کنار جنبه ادبی آن خود را نشان می‌دهد. علاوه بر آن همان‌گونه که از یک گفت‌وگوی دراماتیک انتظار می‌رود، عمل داستانی را پیش می‌برد؛ با ذهنیت شخصیت‌های داستانی هماهنگی دارد، ویژگی‌های درونی قهرمانها را نشان می‌دهد و در کل حکایتی زیبا را درحد ایجاز بیان کرده است.

نمونه دیگری از گفت‌وگوی نمایشی:

آن یکی آمد به پیش زرگری	که ترازو ده که برسنجم زری
گفت خواجه رو مرا غلبیر نیست	گفت میزان ده بدین تسخر مه‌ایست
گفت جارویی ندارم در دکان	گفت بس بس این مضاحک را بمان
من ترازویی که می‌خواهم بده	خویشان را کر مکن هرسو مچه
گفت بشنیدم سخن کر نیستم	تا نپنداری که بی‌معنیستم
این شنیدم لیک پیری مرتعش	دست لرزان جسم تو نامنتعش
وان زر تو هم قراضه خرد و مرد	دست لرزد پس بریزد زر خرد
پس بگویی خواجه جارویی بیار	تا بجویم زر خود را در غبار
چون بروی خاک را جمع آوری	گوییم غلبیر خواهم ای جری
من ز اول دیدم آخر را تمام	جای دیگر رو از اینجا والسلام

(همان، ص ۴۶۳)

سعدی نیز در حکایات بوستان و گلستان، نمونه‌های زیبایی از گفت‌وگوهای پرکشش ارائه می‌کند. گفت‌وگوهای وی در داستانهای طنز هرچند کوتاه از معنی سرشار است و علاوه بر شناسایی قهرمانها، وظیفه غافلگیری در داستان را نیز به عهده دارند. سه نمونه از گفت‌وگوها از این قرارند.

نمونه اول: مردی طمّاع بامدادان چون از مقابل محمّد خوارزمشاه می‌گذرد، جلو سلطان خم گشته، تعظیم می‌کند و بر خاک پای پادشاه بوسه می‌زند، پسر با دیدن این منظره به پدر می‌گوید: نگفتی که قبله است سوی حجاز چرا کردی امروز از این سو نماز؟

(بوستان سعدی، ص ۳۴۷)

نمونه دوم: پادشاهی پارسایی را گفت: هیچت از ما یاد آید، گفت: بلی وقتی که خدا را فراموش می‌کنم.^۴
نمونه سوم:

ز ره بازپس مانده‌ای می‌گریست	که مسکین‌تر از من در این دشت کیست؟
جهاندیده‌ای گفشتش ای هوشیار	اگر مردی، این یک سخن گوش دار
برو شکر کن چون به خر بر نه‌ای	که آخر بنی‌آدمی خر نه‌ای

(بوستان سعدی، ص ۳۴۷)

سنایی در داستان «سقراط و پادشاه»،^۵ گفت‌وگوی پرکشمکشی ارائه می‌کند که خواننده با مطالعه آن علاوه بر آشنایی با زوایای شخصیت دوطرف گفت و شنود، تا انتها با حرکت داستانی پیش می‌رود.

بود سقراط را خمی مسکن	بودش آن خم به جای پیراهن
روزی از اتفاق سرما یافت	از سوی خم به سوی دشت شتافت
پادشاه زمان برو بگذشت	دیدش او را چنان برهنه به دشت
شد بر او فراز و گفت ای تن	گر بخواهی سبک سه حاجه زمن
هر سه حالی روا کنم، تو بخواه	که منم در زمانه شاهنشاه
گفت سقراط حاجت اول	عملم هست یک به یک به خلل
گنهم محو کن بیامرزم	کز گرانی چو کوه البرزم
گفت و یحک خدای بتواند	مزد بدهد گناه بستاند
گفت برگوی حاجت دومین	که منم پادشاه روی زمین
گفت پیرم مرا جوان گردان	عجز و ضعف از نهاد من بستان
گفت کین از خدای باید خواست	از منی خواستن نیاید راست
زود پیش آر حاجت سیومین	از من این آرزو مخواه چنین
گفت برتر شو از بر خورشید	که رطب خیره‌بار نارد بید
حاجت از کردگار خواهم من	وز تو خالی بدو پناهم من
تو چو من عاجزی و مجبوری	وز بزرگی و برتری دوری

حکایت «گدایی کردن بازرگان» محمّد عوفی^۶ نیز حاوی گفت‌وگویی درخور توجه است. محمّد عوفی در این داستان، مرد متمولی را به تصویر می‌کشد که در پی دختری ژنده‌پوش به خانه وی می‌رود. پس از گفت‌وگوها میان پدر دختر و مرد بازرگان، قرار می‌شود که مرد بازرگان، تکذبی‌گری کند و سپس دختر گدا به عقد او درآید.

خواجه بازرگان نصیحت پدر دختر را پذیرفته و چندی را به گدایی می‌گذراند و زرهای حاصله را به خانه پدرزن آینده خود می‌برد و تقاضای دختر می‌کند، پدر دختر می‌گوید: اکنون دختر به تو دهم بر آن قرار که بعد از این کدیه نکنی.

بازرگان پاسخ می‌دهد: سبحان الله، چندین گاه بازرگانی می‌کردم و نفس و مال را در خطر می‌نهادم تا بر مایه من ده یازده، یا ده دوازده سود آید، اکنون بی هیچ مایه چندین دینار به دست آوردم. هرگز من از این کار توبه نکنم و این پیشه نگذارم.

چند نمونه از امام محمد غزالی

نمونه اول: «یکی زنی خواست کوتاه، گفتند چرا تمام بالا نخواستی، گفت: زن چیزی بد است و بد هرچه کمتر بهتر.

نمونه دوم: معلمی دختری را دبیری می‌آموخت. حکیمی پیش او درآمد، گفت: ای معلم، بدی را بدی می‌آموزی.

نمونه سوم: وقتی دو زن با یکدیگر مشورت می‌کردند. حکیمی آنجا بگذشت [گفت] بنگرید که مار زهر باوام [بوام] از مار می‌ستاند.

نمونه چهارم: حکیمی را پرسیدند که چه نزدیک‌تر، گفت: آجل. گفتند: چه دورتر، گفت آمل».^۷

قهرمان‌سازی

در حکایات طنز ادب کهن به تیپهای ثابتی برمی‌خوریم که گاه در آثار چند تن از شاعران با یک ویژگی ثابت ظاهر می‌شود. شخصیت پردازی به معنایی که در داستان‌نویسی امروز به کار می‌رود، در حکایات طنز ادب کهن چندان نمودی ندارد. شخصیتی که کیفیت خاص روانی و اخلاقی و ویژگیهای متمایز جسمانی داشته، در رفتارش ثابت قدم باشد، برای اعمالش انگیزه معقولی داشته باشد و پذیرفتنی جلوه کند، کمتر در حکایت‌های به‌ویژه کوتاه طنز به چشم می‌خورد.

شایع‌ترین شیوه قهرمان‌پردازی در آثار طنز ادب کهن، شیوه توصیف مستقیم است. اما در برخی آثار از پرداخت شخصیت در خلال عمل داستانی و گسترش شخصیت از طریق گفت‌وگو نیز استفاده می‌شود.

نمونه توصیف مستقیم شخصیت: «... زنی ترک‌زاده و نویسنده و خواننده و زبان‌دان و شیرین‌سخن که با محمود سخن‌گفتی و طیبیت و بازی‌کردی و پیش او دفترها و حکایت‌پارسی خواندی و سخت گستاخ بودی...»^۸

نمونه توصیف شخصیت در خلال عمل داستانی

یکی از شعرا پیش امیر دزدان رفت و ثنایی بر او بگفت، فرمود تا جامه ازو برگزند و از ده به در کنند. مسکین برهنه به سرما همی‌رفت. سگان در قفای وی افتادند. خواست تا سنگی بردارد و سگان را دفع کند.

در زمین یخ گرفته بود، عاجز شد، گفت: این چه حرامزاده مردمانند سگ را گشاده‌اند و سنگ را بسته. امیر از غرغه بدید و بشنید و بخندید، گفت: ای حکیم از من چیزی بخواه. گفت: جامه خود می‌خواهم اگر انعام فرمایی رضینا من نوالک بالرحیل.

امیدوار بود آدمی به خیر کسان مرا به خیر تو امید نیست شر مرسان
سالار دزدان را برو رحمت آمد و جامه باز فرمود و قباپوستینی برو مزید کرد و درمی چنند.^۹
توصیف شخصیت در خلال گفتار: سعدی خصوصیت روانی زاهدان را در خلال گفت‌وگو چنین توصیف می‌کند:

«... پادشاهی را مهمی پیش آمد. گفت: اگر این حالت به مراد من برآید، چندین درم دهم زاهدان را. چون حاجتش برآمد و تشویش خاطر برفت، وفای نذرش به وجود شرط لازم آمد. یکی را از بندگان خاص کیسه‌ای درم داد تا صرف کند بر زاهدان. گویند غلامی عاقل هوشیار بود همه روز بگردید و شبانگه بازآمد و درمها بوسه داد و پیش ملک بنهاد و گفت زاهدان را چندان‌که گردیدم نیافتم... ای خداوند جهان آنکه زاهد است نمی‌ستاند و آنکه می‌ستاند زاهد نیست. ملک بخندید و ندیمان را گفت چندان‌که مرا در حق خداپرستان ارادت است و اقرار، مرین شوخ دیده را عداوت است و انکار و حق به جانب اوست.

زاهد که درم گرفت و دینار زاهدتر از او یکی به دست آر

(گلستان سعدی، ص ۸۲)

دقت در آثار بزرگان ادب کهن فارسی، اقتباس‌گر را به تیپهایی رهنمون می‌سازد که با وجود قدمت فراوانشان، در دنیای امروز نیز قابل طرح‌اند. جحی یا جحا یکی از این تیپهاست که نه تنها در آثار ایرانی، بلکه بنا به گفته آرتور کریستنسن در تمام منطقه آفریقای شمالی، کشورهای عربی و همچنین میان بربرها هم معروف است.^{۱۰} چنین تیپ رند و بذله‌گویی می‌تواند در نمایشهای تلویزیونی استفاده شود.

با کنکاش در لطایف الطوایف نیز می‌توان به بیش از ده تیپ قابل اعتنا همچون ابوالعیناء بدوی، شاعر نکته‌سنج، قاضی ایاس، مولانا قطب‌الدین و اعرابی دست یافت. تنها از صفحات ۱۳۹ تا ۱۵۳ لطایف الطوایف، ۳۶ حکایت طنز و هزل درباره اعرابی و حاضر جوابیهای وی نقل شده است که اقتباس‌گر با مطالعه این حکایتها می‌تواند به ویژگیهای مختلف جسمانی، روانی، اعتقادی و اجتماعی اعرابی پی ببرد و تیپی قابل قبول از وی ارائه کند. از میان پادشاهان نیز سلطان محمود حضوری پررنگ در ادب کهن فارسی دارد. شاعران مختلف، هرکدام به گونه‌ای متفاوت به این پادشاه پرداخته‌اند. برخی از سلطان محمود چهره پادشاهی مسلمان ساخته‌اند و اندکی چون عبید زاکانی چهره واقعی این سلطان را به عنوان شخصیتی خونریز به تصویر کشیده‌اند. در ادبیات پیش از عبید افرادی چون خواجه نظام‌الملک، سنایی، نظامی عروضی، شیخ عطار، شمس، مولوی و سعدی، سلطان محمود غزنوی را حاکمی عادل، عاشق و عارف معرفی کرده‌اند، درحالی که عبید از وی به عنوان غلامباره‌ای زورگو یاد می‌کند و برای اثبات این مدعا، از شخصیتی خیالی به نام تلخک [دلفک] در دربار محمود استفاده می‌کند تا «به نمایندگی

از طرف عبید... به مقابله با زورگوییها و جباریهای سلطان محمود بپردازد. ... عبید با دو شخصیت نیمه‌واقعی و نیمه‌افسانه‌ای ادبیات فارسی، یعنی ابوبکر ربابی و جوحی نیز بازی سخت هنرمندانه و خلاق کرده است. وی این دو شخصیت همزاد و فسونگر و قلاش را که تا زمان عبید نامشان اغلب درکنار هم و منسوب به دربار یا زمان سلطان محمود می‌آمده، ابتدا از هم جدا کرده و بعد از دربار محمود رهاییشان بخشیده و آنگاه به هرکدام شخصیتی ویژه داده است. برای غرضی ویژه، یعنی نمایندگی از یک تیپ و یا قشر اجتماعی خاصی، جوحی یا جحی رسالهٔ دلگشای عبید مثل اعلا و نمایندهٔ مردم سر به راه اما زیرک شرق است که تا کسی خواهان بلاهت و تحمیق وی نباشد او عامی بی‌آزار و سردرکار و راه خود می‌نماید، اما وقتی مورد تحمیق قرار می‌گیرد، واکنشی دوگانه از خود بروز می‌دهد، که هم می‌تواند از نهایت رندی باشد - چنان‌که عبید می‌خواهد و می‌گوید - و هم از نهایت بلاهت و حماقت، چنان‌که آن خواهند بلاهت و تحمیق می‌پنداشته و توقع داشته است و حتی فراتر از آن!

اما ابوبکر ربابی عبید به طرزی شگرف و هنرمندانه و تنها با چهار حکایت، سمبل و مثل اعلاي رندان مفلس و قلندر مشرب ایران‌زمین - مثل خود عبید - معرفی شده است که با همهٔ نادانی و افلاس و با قلندری و رندی و وارستگی، فقر و بی‌چیزی را به مسخره می‌گرفته‌اند. عبید در این دو مورد اخیر نهایت هنر خلاقه و مبتکرانه خود را به کار گرفته و با جسارت و دقت خاصی حکایاتی مناسب به هر بازیگر خود نسبت داده، همواره هم مواظبت داشته تا از قالب و چهارچوب شخصیتی که خداوند سازنده‌شان به آنان بخشیده است، پا بیرون نهند.^{۱۱}

کشمکش

کشمکش میان انسان و انسان و کشمکش بین انسان با خود و به‌ویژه کشمکش اخلاقی (ستیز شخصیت با یکی از خصلتهای اخلاقی) و کشمکش ذهنی (تعارض میان دو فکر) در اغلب حکایات طنز ادب کهن به چشم می‌خورد.

سعدی ضمن پرداخت خصوصیات قهرمانهای حکایاتش، با رو در رو قرارداد آنها، داستان را پیش می‌برد. در باب دوم گلستان^{۱۲} حکایتی است که قابلیت مناسبی برای تغییر و تبدیل به داستانی طنز دارد. هرچند اساس این داستان بر یک اتفاق استوار است، کشمکشهای بعدی میان قهرمان اصلی داستان و مخالفان وی، پایهٔ حرکت داستانی محسوب می‌شود.

در این حکایت، پادشاهی وصیت می‌کند که نخستین کسی که در بامداد پس از مرگ وی به شهر وارد می‌شود، بر آن مردم پادشاه شود و اتفاقاً اولین کسی که وارد شهر می‌شود، گدایی است که همهٔ عمر لقمه اندوخته و رقعہ دوخته، پس از چندی، مخالفت امرا با این پادشاه جدید، عرصه را از هرسو بر او تنگ می‌کند تا اینکه دوستی از دوستان قدیمش بعد از سفری بازآمده و بابت بخت بلندش به او تبریک می‌گوید و پادشاه در پاسخ او می‌گوید: ای یار عزیز تعزیتم کن که جای تهنیت نیست. آن‌گاه که تو دیدی غم نانی داشتم و امروز تشویش جهانی.

پیچیدگی (گره افکنی و گره گشایی)

مولوی در داستان «مفتون شدن قاضی بر زن جوحی»^{۱۳} داستانی با قابلیت‌های نمایشی ارائه می‌دهد. در این داستان، زن جوحی با طنازی قاضی را به خانه خود می‌کشاند و در همان حال جوحی در طرحی از پیش تعیین شده درمی‌زند و قاضی در صندوق خانه پنهان می‌شود. جوحی وقتی به خانه می‌آید، با صدایی بلند می‌گوید: دلیل بیچارگی ما همین صندوق است، زیرا مردم با دیدن این صندوق چنین می‌اندیشند که وضع ما خوب است؛ لذا باید فردا صندوق را در بازار بسوزانم.

قاضی صبح فردا به حمالی که صندوق را حمل می‌کند، می‌فهماند که به سراغ معاون قاضی برود و به او بگوید که خود را به بازار برساند و صندوق را به هر قیمتی شده بخرد. معاون قاضی این کار را می‌کند و قاضی از مهلکه نجات می‌یابد. پولی که جوحی می‌گیرد، کفاف یک سال او را می‌دهد، سال بعد، جوحی زنی دیگر را پیش قاضی می‌فرستد و چون قاضی جوحی را احضار می‌کند، صدای آشنای جوحی را می‌شناسد و می‌پرسد: کار تو چیست؟ جوحی پاسخ می‌دهد: بازی پنج و شش می‌کنم.

قاضی به طنز می‌گوید: سال گذشته یک‌بار این بازی را با من کردی، حال برو و این بازی را با دیگری انجام ده!

در این داستان اولین گره با در زدن جوحی تنیده می‌شود. وقتی قاضی درون صندوق جامی‌گیرد، گره گشوده می‌شود. سپس با تصمیم جوحی مبنی بر سوزاندن صندوق، دومین گره داستان ایجاد می‌شود که این گره هم با ورود معاون قاضی گشوده می‌شود، اما گره اصلی داستان، فقر جوحی است که پس از خرج شدن پولهایی که از معاون قاضی گرفته پیچیده‌تر می‌شود.

بحران و تعلیق

بحران و تعلیق در حکایت «تنها کردن باغبان صوفی و فقیه علوی را از همدیگر»، از جمله داستانهای مثنوی معنوی^{۱۴} خود را به خوبی نشان می‌دهد. در این داستان کشمکش با این بیت آغاز می‌شود:

باغبانی چون نظر در باغ کرد دید چون دزدان به باغ خود سه مرد

باغبانی که با چنین معضلی به تعارض رسیده، با خود می‌گوید که «برنیایم یک تنه با سه نفر» و چون آن سه را یار و یاور می‌بیند، به فکر چاره می‌افتد، لاجرم حيله‌ای در کار می‌کند و شروع به فریفتن یکی از آن سه می‌کند، بحران از اینجا آغاز می‌شود و پس از هر بحران، تعلیقی خود را نشان می‌دهد.

روشن است که نه بحرانا و نه تعلیقا، نفس گیر و جذآب نیستند؛ زیرا اساس داستان بر پیام و درونمایه داستان است.

اوج

اوج یعنی عالی‌ترین نقطه بحران و نتیجه منطقی حوادث داستان در قصه‌های طنز ادب کهن معمولاً در جملات پایانی خود را نشان می‌دهد. نقطه‌های اوج این حکایات معمولاً کوتاه، مختصر و غافلگیرکننده‌اند و البته نتیجه منطقی داستان، به عنوان مثال سعدی در داستانی به یکباره بعد از سؤال پادشاه از پارسا به نقطه اوج داستان می‌رسد:

نمونه اول: یکی از ملوک بی‌انصاف پارسایی را پرسید: از عبادتها کدام فاضل‌تر است؟ گفت: تو را خواب نیم‌روز تا در آن یک نفس خلق را نیازاری.^{۱۵}

نمونه دوم: عابدی را پادشاهی طلب کرد، اندیشید که دارویی بخورم تا ضعیف شوم. مگر اعتقادی که دارد، در حق من زیادت کند. آورده‌اند که داروی قاتل بخورد و بمرد.^{۱۶}

پی‌نوشت‌ها

۱. بعضی پژوهشگران قصیدهٔ موش و گربه را اشاره به رویداد تاریخی کشمکش امیر شیخ ابواسحاق اینجوی شیرازی (حاکم شیراز)، که مردی ادیب‌پرور بوده و امیر مبارزالدین محمد مظفری، فرمانروای خونخوار کرمان می‌دانند.
۲. ای.ام. فورستر (E.M.Forster) رمان‌نویس و نظریه‌پرداز انگلیسی (متولد ۱۸۷۹ لندن).
۳. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی، به اهتمام و تصحیح رینولدالین نیکلسون، ص ۳۱۲.
۴. سعدی، مصلح بن عبدالله، گلستان، به کوشش محمد خطیب رهبر، ص ۶۲.
۵. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، حدیقة الحقیقة، به اهتمام محمدکاظم شیرازی، ص ۴۳۲.
۶. عوفی، محمد، جوامع الحکایات، به تصحیح و شرح جعفر شعار، ص ۲۶۳.
۷. غزالی، امام محمد، نصیحة الملوك، به تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، ص ۲۶۹.
۸. نظام‌الملک، حسن بن علی، سیرالملوک، به اهتمام هوبرت دارک، ص ۱۹۹.
۹. سعدی، مصلح بن عبدالله، گلستان، پیشین، ص ۱۱۸.
۱۰. اخوت، احمد، نشانه‌شناسی مطایبه، ص ۱۷۶، (از مقالهٔ جحی در ادبیات فارسی، نوشتهٔ آرتور کریستن‌سن).
۱۱. سیّدی، مهدی، لطیفه‌پرداز و طنزآور بزرگ ایران، «شخصیت‌پردازی عبید زاکانی»، ص ۴۱.
۱۲. سعدی، مصلح بن عبدالله، گلستان، پیشین، ص ۷۶.
۱۳. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، پیشین، ص ۱۲۶۰.
۱۴. همان، ص ۲۵۲.
۱۵. سعدی، مصلح بن عبدالله، گلستان، پیشین، ص ۳۵.
۱۶. همان، ص ۷۰.

منابع

- اخوت، احمد، نشانه‌شناسی مطایبه، نشر فردا، تهران، ۱۳۷۱.
- خزائلی، محمد، شرح بوستان، (بوستان سعدی)، چاپ نهم، تهران، ۱۳۷۲.
- سعدی، مصلح بن عبدالله، گلستان، به کوشش محمد خطیب رهبر، صفی علیشاه، تهران، ۱۳۴۷.
- سیّدی، مهدی، لطیفه‌پرداز و طنزآور بزرگ ایران، اشکان، تهران، ۱۳۷۵.
- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، حقیقة الحقیقة، به اهتمام محمدکاظم شیرازی، بمبئی، ۱۸۵۱.
- عوفی، محمد، جوامع الحکایات، به تصحیح و شرح جعفر شعار، سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۳.
- غزالی، امام محمد، نصیحة الملوك، به تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۷۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی، به اهتمام و تصحیح رینولد الین نیکلسون، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۶.
- نظام‌الملک، حسن بن علی، سیرالملوک، به اهتمام هوبرت دارک، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۲۵۳۵ (۱۳۵۵).

عشق در خسرو و شیرین نظامی

عباس محمدیان*

مقدمه

انسان از نخستین روز آفرینش به صورت فطری با زیبایی و عشق آشنا بوده است؛ زیرا آن‌گونه که عرفا می‌گویند، خمیره وجودی او را با باده عشق سرشته‌اند و عشق نیز در ازل با زیبایی هم‌آغوش بوده است. عشق باعث آفرینش و انگیزه خلقت تمامی موجودات عالم ملک و ملکوت است و در تمامی ذرات هستی جاری و ساری است و هر موجودی به اندازه ظرفیت وجودی خویش از آن باده نوشیده و سرمست شده است. در طول تاریخ بشریت، آنها که بر اثر توجه به حق و حرکت در راه معرفت و کمال، به عنایت الهی در سیر رجوعی خود به درجات قرب دسترسی پیدا کرده‌اند، خود را عاشق و خداوند را معشوق یافته‌اند و درجاتی از زیبایی مطلق را شهود کرده و واله و سرمست گشته‌اند. اما آنان که در این زمینه توفیقی حاصل نکرده، یا به معرفت کمتری رسیده‌اند، گاه گرفتار زیبایی جسمانی و عشق انسانی شده و صحنه‌های پرشور و قصه‌های سرشار از عاطفه و احساس انسانی از خود به یادگار گذاشته‌اند. بنابراین، عشق انسانی که زائیده جمال جسمانی و به تعبیر برخی از صوفیه، پرتو کم‌رنگی از عشق الهی و زیبایی مطلق است، خاص دوره مشخصی از تاریخ بشریت نیست و قصه‌های عاشقانه نیز به ادبیات یک کشور خاص تعلق ندارد، بلکه تمامی اقوام و ملل قصه‌های فراوانی از دلدادگی جنون‌آمیز دو انسان به یکدیگر دارند و در لابه‌لای صفحات تاریخ ادبیات خود ضبط کرده‌اند.

تاریخ ادب فارسی ما نیز چنین قصه‌هایی را با خود به همراه دارد، که قصه عاشقانه خسرو و شیرین یکی از بهترین آنهاست. اگرچه این داستان شورانگیز را پیش از نظامی گنجوی، تاریخ‌نویسان و قصه‌پردازان دیگری هم نقل کرده‌اند و افرادی مانند فردوسی آن را به نظم

*. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم سبزوار.

کشیده‌اند، ولی هیچ‌کدام توفیق نظامی را پیدا نکرده و به اندازه‌ی او هنرنمایی نکرده‌اند. در این مقاله، به اختصار تمام از زوایای مختلف، عشق در منظومه‌ی خسرو و شیرین مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد و صفات عشق و عاشق و معشوق و دیگر مباحث مرتبط با آن از نگاه نظامی و البته با دیدی منتقدانه ارزیابی می‌گردد.

چگونگی نظم منظومه‌ی خسرو و شیرین

داستان «خسرو و شیرین» دومین منظومه از خمسة نظامی است. شاعر که پیش از آن، هنر و حکمت و ذوق خود را در نظم مخزن‌الاسرار آزموده و از آن آزمون سربلند هم بیرون آمده بود، این بار تصمیم گرفت تا دست به کاری کاملاً متفاوت با شاهکار اول خود بزند. نظامی که با «مخزن‌الاسرار» به عنوان زاهد گوشه‌نشین و اهل عرفان و سیر و سلوک و معلم اخلاق مشهور شده بود و سخن از توحید و زهد و حکمت و عرفان می‌گفت، این بار صلا‌ی عشق جسمانی در جهان سر داد و به گفته‌ی یکی از دوستانش، داستان عشق‌بازی آتش‌پرستان را به رشته نظم کشید. عشقی که نظامی در این منظومه از آن سخن گفت و با شور و حال و آب و تاب به توصیف آن پرداخت، برای او ذهنی و ناملموس نبود. شروان شاه که با نظامی نوشت و خواندی داشت، یک‌بار کنیزک زیبایی به نام «آفاق» برای شاعر فرستاد و با این هدیه، عشق هم به سرای شاعر راه یافت و او شاهد یک عشق واقعی را نیز چشید.

آفاق که در چشم نظامی، همایون پیکری نغز و خردمند بود،^۱ نه فقط به عنوان یک کدبانو در خانه وی انجام وظیفه می‌کرد، بلکه در عین حال محبوبه دل‌بند شاعر نیز محسوب می‌شد. اما عمر این معشوق زیبا روی به کوتاهی گل بود و پس از مدت محدودی باد سرد خزان مرگ جسم او را پرپر کرد و روی در نقاب خاک کشید. مرگ آفاق آتشی از اندوه و حسرت در دل شاعر روشن کرد و شاید تحت تأثیر همین عشق و حسرت بود که به جانب نظم قصه «خسرو و شیرین» گرایش پیدا کرد و عشقی را که با او تجربه کرده بود، در عشق خسرو و در شور فرهاد منعکس نمود. این موضوع را از ابیات زیر می‌توان فهمید.

چو من بی‌عشق خود را جان ندیدم	دلی بفروختم جانی خریدم
ز عشق آفاق را پر دود کردم	خرد را دیده خواب‌آلود کردم
کمر بستم به عشق این داستان را	صلای عشق در دادم جهان را ^۲

پیش از نظامی، شاعران دیگری سرودن مثنوی‌های داستانی را آزموده بودند و به احتمال قریب به یقین، او پیش از سرودن مثنوی خسرو و شیرین اغلب آن آثار را می‌شناخته، اما ظاهراً از آن میان منظومه عاشقانه ویس و رامین بیش از بقیه، توجه او را به خود جلب کرده بود.^۳ شاید به همین سبب وزنی را که نظامی برای منظومه خویش برگزید، همان وزن منظومه ویس و رامین، یعنی بحر هزج مسدس مقصور یا محذوف است که فخرالدین اسعد گرگانی قبلاً از آن بهره گرفته بود. اما آن منظومه هوس‌آلود و بدنام به قدری در برابر خسرو و شیرین کوچک می‌نماید که به کلی از نظر روزگار فراموش شده و از سوی شاعران توانای ادب فارسی پیروی

نشده است.

ظاهراً نظامی از همان آغاز جوانی با شاهنامه فردوسی انسی داشته و مفتون هنرنمایی‌های استاد بزرگ توس گشته است. اگرچه همه شاهنامه را می‌خوانده، ولی گویا به بعضی از داستان‌های آن، همچون قصه اسکندر، قصه بهرام گور و قصه خسرو و شیرین، علاقه بیشتری نشان می‌داده است. از همان ابتدا تصمیم گرفته بود که در نظم بعضی از داستان‌های آن حماسه بزرگ طبع آزمایی کند.

اگرچه نظامی به تقلید از فردوسی و شاید تحت تأثیر شاهنامه، داستان خسرو و شیرین را به رشته نظم کشید،^۴ ولی کار او با کار فردوسی تفاوت‌هایی دارد. در واقع باید گفت که نظامی طرحی نو در انداخته و اثر جدیدی به دنیای ادب عرضه کرده است. شاعر گنجه در این داستان، فرهاد را نیز به صحنه عشق و عاشقی کشانده و بهترین قسمت منظومه عاشقانه خویش را آفریده است، درحالی که در شاهنامه فردوسی نشانی از او نیست و در سایر اجزای داستان نیز تصرفاتی کرده است که به نظر می‌رسد از داستان مشهور میان اهل بردع^۵ گرفته باشد. شاعر در این داستان نشان داده که فرهاد نیز همچون خسرو و شیرین، جای پای در تاریخ دارد و از عشق دوسویه او در آثاری همچون تاریخ بلعمی، سیاستنامه خواجه نظام الملک طوسی و مجمل‌التواریخ نشانه‌هایی باقی مانده است.^۶

قصه شیرین در مآخذ فردوسی، آن‌گونه که در روایت رایج در نواحی بردع و گنجه در افواه عوام رایج بود، شامل این همه شور و هیجان نبود. داستان عشق خسرو و شیرین در نواحی گنجه از دیرباز شهرت و آوازه‌ای داشت. در بردع ماجرای شگفت‌انگیزی از این عشق پرشور نقل می‌شد. کسانی هم که از گنجه به بغداد یا مکه می‌رفتند، در راه اثرهایی از این ماجرای ازیاد رفته را می‌دیدند.^۷

رابطه خسرو با این دختر زیبایی که از طبقات پایین جامعه - در روایت فردوسی - برخاسته بود، یک هوس جوانی بود، که وقتی دختر سال‌ها پس از تماشای موکب پرشکوه خسرو خود را به وی نشان داده، به یاد آن هوس‌های ازیاد رفته گریان بود، شاه را مفتون خویش ساخته بود و او را به حرم خانه خویش در بین سه هزار زن و دوازده هزار کنیزک فرستاده بود.

با وجود اختلافاتی که روایت نظامی با روایت فردوسی دارد، شاعر گنجه در داستان خسرو و شیرین گفته که دروغی را به داستان نیفزوده و فقط آن را با هنر خویش آراسته است. مأخذ کار او داستانی بوده که در میان اهالی بردع مشهور بوده و این داستان در طول تاریخ خود با قوه خیال مردم قصه‌گو درآمیخته و شاخ و برگ‌هایی به آن افزوده شده و تقریباً رنگ عامیانه به خود گرفته است.

نظامی از کهن سالانی یاد می‌کند که وی را به نظم این داستان تشویق کرده‌اند و هم از آثاری که هنوز هم تا زمان او از خسرو، پادشاه ایران، و شیرین، ملکه ارمنستان، و فرهاد، مهندس جوان، در بیستون و مداین موجود است.^۸ بسیاری قوانین نیز هست که روایت نظامی را، بدین‌گونه که در قصه خسرو و شیرین آمده، مبنی بر عناصر حکایت عامیانه نشان می‌دهد.^۹

داستان خسرو و شیرین به دوره روشن تاریخ ایران، یعنی اواخر عمر دوره ساسانی مربوط است و بیشترین قسمت آن به دوره سلطنت خسرو پرویز ساسانی (۵۹۰-۶۲۷ م.) و اندکی قبل و بعد از آن مربوط می‌شود. خسرو پرویز در داستان نظامی تاحدودی نشانه‌هایی از سیمای تاریخی خود را حفظ کرده است.

شاعر پرشور گنجه، عشق و عفت را در این داستان به گونه‌ای به هم آمیخته که سرمشق شاعران پس از خود گشته است. او همه‌جا از هزل و هجو و سخنان پست و رکیک و تصویر صحنه‌های غیراخلاقی پرهیز کرده و با استفاده از استعارات و تشبیهات و کنایات، بزرگواران و مؤدبان، از کنار عشقبازی‌های خسرو و شیرین گذشته است.^{۱۰}

اگرچه عشق جسمانی محور اساسی منظومه خسرو و شیرین است، اما نظامی هرگز رسالت خویش را به عنوان یک شاعر متعهد و مردمی و دین‌دار فراموش نکرده و از اندرزهای سودمند و طرح موضوعات اخلاقی و حکمی در لابه‌لای ابیات غافل نمانده است.^{۱۱} گاه آثار زشت بی‌توجهی به حال رعیت و گاه بی‌اعتباری دنیا و نکوهش از دنیاگرایی^{۱۲} و زمانی از مرگ و معاد و حساب و کتاب^{۱۳} و بقای روح پس از مرگ^{۱۴} سخن به میان آورده و به پادشاهان و گردنکشان زمان و به خوانندگان و مخاطبان، غیرمستقیم و هنرمندانه و آگاهانه اندرز داده است.

تعریف عشق

عشق که زائیده زیبایی است، کیفیتی نفسانی و پدیده‌ای روحانی است که با عاطفه و قلب و تجربیات شخصی انسان‌ها سروکار دارد و به عبارتی چشیدنی و رسیدنی است و با استدلال و گفت و شنود و توصیف و بیان بیگانه است. به گفته عرفا، شرط ادراک عشق، وصول بدان است. پرسید یکی که عاشقی چیست؟ گفتم که چو ما شوی بدانی^{۱۵}

بنابراین، هر تعریف که از عشق داده شود، ناقص و نارساست، چراکه از حد ادراک عقل و استدلال برتر است و در وهم و فهم بی‌بهرگان از عشق نمی‌گنجد. رهاورد عقل از شناخت و توصیف عشق چیزی به جز ناتوانی و شکست نمی‌تواند بود.

هرچه گویم عشق را شرح و بیان	چون به عشق آیم خجل باشم از آن
چون قلم اندر نوشتن می‌شتافت	چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت
عقل در شرحش چو خر در گل بخت	شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت ^{۱۶}

این که حافظ می‌گوید:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شب نمی‌است که بر بحر می‌کشد رقی^{۱۷}

به همین توصیف‌ناپذیری عشق و ناتوانی عقل و استدلال از ادراک آن اشاره می‌کند.

توصیف‌ناپذیری عشق بیشتر به محدوده عشق معنوی، که منشأ الهی دارد و موهبتی ربانی و لطیفه‌ای روحانی به‌شمار می‌آید، مربوط می‌شود. اما حکیمان یونان و به پیروی از آنها، حکیمان مسلمان، باتوجه به نشانه‌ها و عوارض و منشأ ایجاد «عشق جسمانی» کوشیده‌اند تا تعریفی برای عشق ارائه کنند. با استناد به نظریات افلاطون و ابن‌سینا و برخی دیگر از حکما،

عشق جسمانی را این‌گونه می‌توان تعریف کرد: «عشق کیفیتی نفسانی است، مبتنی بر اشتیاق (میل) شدید به تملک زیبایی جسمانی».^{۱۸}

در عشق انسان به خدا، تملک زیبایی مطرح نیست، بلکه نیل به زیبایی مورد نظر است؛ زیبایی الهی، زیبایی مطلق نامیده می‌شود. بنابراین، این عشق را می‌توان چنین تعریف کرد: «عشق انسان به خدا، کیفیتی نفسانی است مبتنی بر اشتیاق (میل) شدید به نیل به زیبایی مطلق».^{۱۹}

عشق جسمانی را می‌توان به دو شاخه تقسیم کرد: یکی عشق جسمانی بر رنگ و دیگر، عشق جسمانی پاک از رنگ. در نوع نخست، هدف تملک زیبایی است و انگیزه آن، هواهای نفسانی و غریزه جنسی؛ اما در نوع دوم، که معشوق وجود عینی هم دارد و زیبایی او نیز محسوس است؛ تملک زیبایی مطرح نیست، بلکه عاشق به معشوق خود به‌عنوان آیینه و نشانه زیبایی مطلق می‌نگرد. به‌همین سبب، انسان زیباروی، «شاهد» نامیده می‌شود. بنابراین، شاهد زیباروی، از آن جهت که یادآور و مظهر زیبایی مطلق است، معشوق نام می‌گیرد. از این روی، این عشق را عشق با واسطه انسان به خدا هم می‌توان نامید و آن را چنین تعریف کرد: عشق با واسطه انسان به خدا کیفیتی نفسانی است مبتنی بر اشتیاق (میل) شدید به زیبایی عینی، از آن جهت که مظهر زیبایی مطلق است.

عشقی که نظامی در منظومه خسرو و شیرین با زیبایی هرچه تمام‌تر بیان کرده، اگرچه رگه‌ها و نشانه‌هایی از عشق راستین را نیز در خود دارد، ولی به‌طور کلی باید گفت که عشق جسمانی بر رنگ است که محرک اولیه آن از هر دو سوی، زیبایی جسمانی است و هدف آن هم‌آغوشی با معشوق زیباست.

از ابتدای داستان، که خسرو اوصاف شیرین را از زبان شاپور می‌شنود، ندیده به او دل می‌بازد و برای تملک شیرین زیباروی، شاپور را به ارمنستان می‌فرستد تا دل او را به سوی خویش متمایل گرداند. شیرین نیز با دیدن تصویر خسرو، که توسط شاپور نقاشی شده، جذب زیبایی او می‌شود و از همان نگاه نخستین به تصویر، به خسرو دل می‌بازد و پس از مدتی از جانب شاپور تحریک می‌شود که تنها و ناآشنا کشور خود را به سوی کاخ مداین و برای دسترسی به ولیعهد ایران ترک کند.

خسرو از ابتدا تا انتهای داستان، همواره میل خود را به هم‌آغوشی با شیرین نشان می‌دهد و از هر فرصتی نیز برای رسیدن به این هدف استفاده می‌کند، ولی شیرین که جز با ازدواج رسمی - برخلاف میل شخصی - تن به چنین کاری نمی‌دهد، مانع اجرای نقشه وی می‌شود و سرانجام پس از حوادثی چند و فراز و فرودهایی متعدد، ازدواج این دو صورت می‌پذیرد و عاشق و معشوق به وصال و هم‌آغوشی یکدیگر می‌رسند.

رابطه عشق و زیبایی

عشق زاینده زیبایی و زیبایی نیازمند عشق است و این دو رابطه متقابل با یکدیگر دارند. درست

است که اگر حسن تجلی نمی‌کرد، عشق پیدا نمی‌شد، ولی معشوق نیز تا زمانی در جایگاه معشوقی خویش باقی می‌ماند که عاشقی وجود داشته باشد. به گفته صوفیه، معشوق دوست دارد تا جمال خویش را در آینه جان عاشق مشاهده کند. ولی به هرحال، زیبایی بر عشق پیشی دارد.

از حکمای یونان، افلاطون و فلوپین هر دو به رابطه عشق و زیبایی اشاره کرده‌اند. فلوپین بر این باور است که عشق در روحی پدیدار می‌شود که خواهان زیبایی است، پس زیبایی مقدم بر عشق است.^{۲۰}

به نظر افلاطون، سیر عشق یک انسان مراتبی را از فرود تا فراز بدین شرح می‌پیماید. انسان در جوانی به صورت زیبا دل می‌بندد و غایت آرزوی او رسیدن به تن زیباست. سپس از این مرحله گذر می‌کند و به جایی می‌رسد که زیبایی جان را برتر از زیبایی تن می‌یابد و بدین سبب به جانی که فضیلت و تقوا دارد دل می‌بندد و به صورت او کمتر توجه می‌کند. از این پله نیز درمی‌گذرد و زیبایی را در قوانین و اجتماعات و سیاست خوب می‌بیند و به این نتیجه می‌رسد که زیبایی فرد در مقابل زیبایی اجتماعی کم‌ارزش است. در مرحله بالاتر، متوجه زیبایی معرفت‌ها و دانش‌ها می‌شود و بدان دل می‌دهد و بر اثر تفکر در این وادی به درک معرفت کلی نایل می‌شود که آن معرفت به تمام زیبایی‌های جهان است، و در آخرین مرحله، عالمی بر او عرضه می‌شود که زیبایی‌اش قابل توصیف نیست. این زیبایی، جمال مطلق است که مقصود همه عاشقان است.^{۲۱}

باتوجه به دیدگاه افلاطون، معیار زیبایی و ادراک آن در نزد افراد و در سنین متفاوت عمر، یا مراتب کمال آنان یکسان نیست، ولی نکته‌ای که مسلم است، رابطه بین عشق و زیبایی است. از زاویه نگاه او، انسان‌هایی که می‌خواهند از زیبایی کسب لذت کنند و آن را به تملک خود درآورند، همچون چارپایانی هستند که به جز ارضای غرایز جنسی به چیزی دیگر نمی‌اندیشند، اما آن کس که چشم باطنش بیناست و به اسرار نهان راه یافته، از دیدن چهره یا اندام زیبایی که به خدایان شباهت دارد، شگفت‌زده می‌شود و در سیمای معشوق جلوه خدا را می‌بیند و به تکریم او سر خم می‌کند.^{۲۲}

نظر صوفیه ایرانی نیز در توجیه جمال‌پرستی و شاهدبازی و عشق پاک جسمانی، تقریباً به نظر افلاطون مانند است. به نظر آنان، زیبایی حقیقی منشأ ماورایی دارد و زیبایی‌هایی که در جهان مشاهده می‌شود، به خصوص نمونه روشن و حد اعلای زیبایی که بر پرده وجود انسان‌های زیباروی منعکس شده، تصویری از زیبایی مطلق است. براساس همین توجیه است که بعضی از صوفیه جمال‌پرست، مانند «حلمانیه»، پیروان ابو حلمان دمشقی، در برابر زیبارویان سر بر خاک می‌ساییدند، به گمان اینکه در برابر خداوند سجده می‌کنند.

ابوحامد غزالی از دو نوع زیبایی یاد می‌کند: زیبایی ظاهری و زیبایی باطنی. آنچه او در توضیح جمال می‌گوید، یادآور انواع زیبایی از نظر افلاطون است.^{۲۳}

احمد غزالی بر این باور است که معشوق تنها در آینه عشق و طلب عاشق می‌تواند کمال

عشق در خسرو و شیرین نظامی □ ۲۲۵

زیبایی خود را دریابد: «دیده حسن از جمال خود بردوخته است که کمال حسن خود را درنتواند یافت الا در آینه عشق عاشق، لاجرم از این روی جمال را عاشقی در خورد تا معشوق از حسن خود در آینه عشق و طلب عاشق قوت تواند خورد.»^{۲۴}

غزالی در این جا به رابطه متقابل عشق و زیبایی اشاره کرده و گفته همان گونه که عشق در پی زیبایی است، زیبایی هم در پی عشق است.

داستان خسرو و شیرین نظامی از ابتدا تا انتها بر محور عشق و زیبایی می چرخد. عشق خسرو به شیرین با شنیدن اوصاف زیبایی معشوق از زبان شاپور اتفاق می افتد. نظامی به اندازه ای زیبا و هنرمندانه و استادانه زیبایی های شیرین را از موی و روی گرفته تا گردن و بینی و دندان و غبغب و پستان و اندام و انگشتان توصیف کرده که کمتر نقاشی می تواند تابلویی بدان زیبایی ترسیم کند. عشق شیرین به خسرو نیز ارتباط با تصویر زیبای او دارد. فرهاد نیز که با نخستین دلدار دل می بازد، جمال شیرین در دل او راه پیدا کرده است. گرایش خسرو به شکر اسپهانی نیز به انگیزه تملک زیبایی است. با اوصافی که از شکر می شنود، به اصفهان سفر می کند و از نزدیک جمال دل آرای او را می بیند و دل در می بازد و در سفر دوم، او را به عنوان همسر خویش، پس از مرگ مریم، دختر قیصر روم، برمیگزیند. اما زیبایی شیرین به حدی دل او را بی قرار کرده که هیچ یک از همسران او و هزاران کنیزکی که در حرمسرای وی هستند، جای او را نمی گیرند و خسرو نمی تواند لحظه ای فکر و ذکرش را از شیرین منحرف کند و با وجود رویارویی با مشکلاتی چند از وی چشم بدوزد و فکر وصال او را به کناری نهد.

نظامی در طول داستان هر جا که مناسب دیده، سمند سخن را در میدان جمال به جولان درآورده و از اعجاز زیبایی گفته و نشان داده که عشق زائیده زیبایی است.

منشأ عشق

عشق دارای دو منشأ است: یکی منشأ حسی، در عشق جسمانی، و دیگر، منشأ الهی، در عشق حقیقی و عشق مجازی پاک.

در عشق های انسانی که عاشق با نگرستن به چهره زیبا یا شنیدن اوصاف زیبایی کسی به او دل می بندد، منشأ حسی وجود دارد. ابن داوود اصفهانی، صاحب کتاب «الزهره» معتقد است که عشق از سماع و نظر پدید می آید، یعنی از شنیدن اوصاف زیبایی کسی یا نگرستن به چهره زیبا.^{۲۵}

عشق های جسمانی از دو سبب بیرون نیستند. در منظومه «ویس و رامین»، رامین با دیدن روی زیبای ویس عاشق او می شود. در منظومه «ورقه و گلشاه» عیوقی، ورقه و گلشاه در پی دیدار عاشق یکدیگر می شوند. در شاهنامه فردوسی، زال و رودابه هریکی با شنیدن وصف زیبایی دیگری، عاشق هم می شوند. عشق سودابه به سیاوش نیز اگرچه غرض آلود و نفسانی است، ولی با نگاه به چهره سیاوش اتفاق می افتد.

عشق دوجانبه خسرو و شیرین نیز چون عشق جسمانی است، منشأ حسی دارد. دو دلداره

پیش از آنکه یکدیگر را ببینند، یکی از طریق شنیدن اوصاف زیبایی معشوق و دیگری از طریق دیدن تصویر زیبای او عاشق می‌شود. عشق فرهاد به شیرین نیز، که تقریباً عشقی یک‌سویه است، از طریق دیدن چهره و اندام زیبای شیرین پیدا می‌شود. البته درجات هریک از این عشق‌ها باتوجه به درجه زیبایی معشوق یا مرتبه عشق عاشق متفاوت است.

در بررسی منشأ الهی عشق، موضوع جبری بودن یا اختیاری بودن عشق پیش می‌آید. اگر عشق موهوب باشد، پس اختیار بنده را در آن راهی نیست و اگر به اختیار عاشق باشد، جبری در کار نیست. تقریباً اکثر قریب به اتفاق صوفیه، به جبری بودن و موهوب بودن عشق اعتقاد دارند و می‌گویند:

عشق و معشوق اختیاری نیست عشق از آن‌سان که تو شماری نیست^{۲۶}

حتی عشق مجازی پاک را، که در حکم پلی برای عشق حقیقی محسوب می‌شود، به قضای الهی می‌دانند، زیرا این عشق مقدمه عشق الهی است و بنده برای این که آمادگی لازم را برای ورود به دریای ناپیدا کرانه عشق پیدا کند و در میان امواج خون‌فشان و نهنگان جان‌ربای آن شناوری کند، بدان مبتلا می‌شود.

باباطاهر و احمد غزالی و عین‌القضات همدانی نیز همگی به جبری بودن عشق معتقدند و می‌گویند: «عشق جبری است که در او هیچ کسب را راه نیست به هیچ سبیل؛ لاجرم احکام او نیز همه جبر است؛ اختیار از او و از ولایت او معزول است.»^{۲۷}

با این وجود، بعضی از ادیبان و عارفان و حکیمان از نوعی عشق اختیاری نیز سخن گفته‌اند، ابن داوود اصفهانی به دو نوع عشق جسمانی اعتقاد دارد، یکی عشق اختیاری و دیگر عشق اضطراری.^{۲۸}

از مضامین ابیات منظومه خسرو و شیرین برمی‌آید که عشق خسرو به شیرین و از آن سو، عشق شیرین به خسرو، از حد اختیار بیرون است؛ گویی قضای آسمان این دلدادگی و شیدایی را رقم زده بود و اتفاقی است که باید به ناگزیر می‌افتاد.

آن‌گاه که شیرین در کنار خسرو با حضور شاپور و کنیزکان افسانه می‌گوید، عشق جسمانی خود را به قضا و قدر نسبت داده، می‌گوید:

قضای عشق اگرچه سرنیشت است مرا این سرنیشت او در نبشت است^{۲۹}
و آنجا که خسرو از بیم پدرش، هرمز، با جمعی از یاران خود، راه ارمنستان را درپیش گرفته، درمیانه راه اندکی از همراهان فاصله می‌گیرد و به ناگاه شیرین را با پیکری برهنه، درحال فروغ‌لطیدن در آب می‌بیند و آنچه را که از شاپور در توصیف جمال شیرین شنیده بود، به روشنی مشاهده می‌کند، در این‌جا نظامی باز موضوع «قضا» را به میان کشیده، می‌گوید:

قضا را اسبشان در راه شد سست در آن منزل که آن مه موی می‌شست^{۳۰}
پس از آن، نظامی به حوادثی اشاره می‌کند که نابیوسیده و به حکم قضا پیش می‌آید و بدون این‌که شخص بداند، بخت و اقبال و سعادت و معشوق او از در وارد می‌شود.

بسا معشوق کآید مست بر در سبیل در دیده باشد خواب در سر

بسا دولت که آید بر گذرگاه چو مرد آگه نباشد، گم کند راه^{۳۱}

معیارهای زیبایی

با بررسی تصاویری که شاعران فارسی و به خصوص نظامی در منظومه خسرو و شیرین از زیبایی معشوق ارائه کرده‌اند، می‌توان به معیارهای زیبایی جسمانی از نظر آنان به شرح زیر اشاره کرد:

۱. چهره زیبا

چهره زیبا از نظر ادبیات و شاعران ایرانی تا زمان نظامی، باید گرد و سرخ و سفید و شفاف و روشن و درخشان باشد. به همین سبب، آن را به هرچه نشانه یک یا چند ویژگی از ویژگی‌های فوق است، مانند کرده‌اند. به عنوان نمونه، به چند بیت از خسرو و شیرین نظامی اشاره می‌شود.

خرد سرگشته بر روی چو ماهش	دل و جان فتنه بر زلف سیاهش
رخش نسرين و بويش نيز نسرین	لبش شیرین و نامش نیز شیرین ^{۳۲}
رخش تقویم انجم را زده راه	فشانده دست بر خورشید و بر ماه ^{۳۳}
رخی چون تازه گل‌های دلاویز	گلاب از شرم آن گل‌ها عرق ریز ^{۳۴}

۲. موی زیبا

موی زیبا از نظر نظامی باید بلند، بافته، سیاه، پرپیچ و شکن و خوشبوی باشد.

دو شکر چون عقیق آب داده	دو گیسو چون کمند تاب داده
خم گیسوش تاب از دل کشیده	به گیسو سبزه را بر گل کشیده ^{۳۵}
بر و بازو چو بلورین حصاری	سر و گیسو چو مشکین نوبهاری
کمندی کرده گیسوش از تن خویش	فکنده در کجا؟ در گردن خویش ^{۳۶}

۳. چشم زیبا

چشم زیبا در نظر شاعران ادب فارسی، چشم درشت و خمارآلود و جذاب و گیراست، با مژگانی بلند و کشیده همچون تیر. رنگ مطلوب مردمک چشم نیز از نظر آنان، رنگ سیاه است.

شب‌افروزی چو مهتاب جوانی	سیه‌چشمی چو آب زندگانی ^{۳۷}
گر اندازه ز چشم خویش گیرد	بر آهویی صدآهو بیش گیرد
ز رشک نرگس مستش خروشان	به بازار ارم ریحان فروشان ^{۳۸}
کرشمه کردنی بر دل عنان زن	خمارآلوده چشمی کاروان زن ^{۳۹}

۴. لب و دهان زیبا

از نظر نظامی و شاعران دیگر، لب سرخ و دهان تنگ و کوچک زیباست. بدین سبب است که غالباً لب به لعل و یاقوت و نظایر آن از جهت سرخی و دهان به غنچه و پسته و حرف میم مانند شده است. صفت شیرینی نیز به اعتبار بوسه معمولاً با اوصاف دیگر آن می‌آید.

رخ از باغ سبک روحی نسیمی	دهان از نقطه موهوم میمی ^{۴۰}
نمک دارد لبش در خنده پیوست	نمک شیرین نباشد، و آن او هست ^{۴۱}
سر زلفی ز ناز و دلبری پر	لب و دندان از یاقوت و از در

از آن یاقوت و آن در شکرخند مفرح ساخته سودایی چند^{۴۲}

۵. ابروی زیبا

ابروی زیبا نزد نظامی، قوسی شکل و باریک و کشیده است، از این جهت معمولاً ابروی معشوق به کمان و محراب، و میزگان او به تیر تشبیه می‌شود.

به عید آرای ابروی هلالی ندیدش کس که جان نسپرد حالی^{۴۳}

گشاده طاق ابرو تا بناگوش کشیده طوق غبغب تا سر دوش^{۴۴}

گره بگشای زابروی هلالی خزینه پرگرهر کن خانه خالی^{۴۵}

۶. زنخندان زیبا

زیبایی زنخندان نزد شاعران، به کروی بودن و سپیدی آن بستگی دارد. از این رو، به سیب، گوی، نسرین و نظایر آن تشبیه می‌شود.

موکل کرده بر هر غمزه غنجی زنخ چون سیب و غبغب چون ترنجی^{۴۶}

۷. بینی زیبا

بینی زیبا از نظر شاعران، سپید و ظریف و قلمی و کشیده است. از همین رو، گاه به تیغ و گاه به قلم تشبیه می‌شود.

توگویی بینی‌اش تیغی است از سیم که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم^{۴۷}

۸. قامت زیبا

قامت زیبا، راست و کشیده است. از این جهت به سرو و نخل راست قامت تشبیه می‌شود.

کشیده قامتی چون نخل سیمین دو زنگی بر سر نخلش رطب‌چین^{۴۸}

بر شاپور شد بی‌صبر و سامان به قامت چون سهی سروی خرامان^{۴۹}

۹. تن زیبا

تن زیبا از نظر شاعران زیبایی‌شناس، که نظامی یکی از آنان است، تنی سپید و نرم و باطراوت است و معمولاً به سیم و برف و گل مانند می‌شود.

سپید و نرم چون قاقم بر و پشت کشیده چون دم قاقم ده انگشت

تنی چون شیر با شکر سرشته طباشیرش برابر شیر هشته

ز تری خواست اندامش چکیدن ز بازی زلفش از دستش بریدن^{۵۰}

تنش چون کوه سیمین تاب می‌داد ز حسرت شاه را برفاب می‌داد^{۵۱}

معیارهای دیگری نیز برای زیبایی جسم در داستان خسرو و شیرین، مانند غبغب و خال و گردن و بازو و پستان و انگشتان آمده که جهت رعایت اختصار از ذکر آنها خودداری می‌شود.

خواص عشق

مولوی در مورد علم می‌گوید:

آن یکی کش صد هزار آثار خاست کمترین آثار او عمر بقاست^{۵۲}

عشق نیز که برتر از علم است و «اسطرلاب اسرار خداست»^{۵۳} این‌گونه است؛ یعنی آثار و

خواص متعددی دارد. نظامی در داستان خسرو و شیرین، به بعضی از خواص عشق پرداخته که در زیر به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود.

۱. حیات بخشی

به نظر صوفیه، عشق انگیزهٔ آفرینش و نور وجود است؛ به هرکجا که نور خورشید عشق بتابد، حیات و شور و شعور و غوغا و جنبش و حرکت و ادراک و معرفت ظاهر می‌شود. اگر قطره‌ای از شراب حیات بخش عشق بر سنگ نیز بچکد، جان می‌گیرد و به رقص می‌افتد. مولوی در این خصوص، کوه طور را مثال می‌زند که از بادهٔ تجلی و شراب عشق جان گرفت و به رقص افتاد.

جسم خاک از عشق بر افلاک شد کوه در رقص آمد و چالاک شد
عشق جان طور آمد عاشقا طور مست و خَرّ موسی صاعقا^{۵۴}

عشق مخصوص انسان نیست، همهٔ ذرات هستی از آن شراب به قدر ظرفیت وجودی خویش چشیده و سرمست شده‌اند و اصولاً می‌توان گفت که نظام آفرینش به عشق استوار است. این که نظامی می‌گوید:

گر اندیشه کنی از راه بینش به عشق است ایستاده آفرینش
گر از عشق آسمان آزاد بودی کجا هرگز زمین آباد بودی^{۵۵}
اگر بی‌عشق بودی جان عالم که بودی زنده در دوران عالم
کسی کز عشق خالی شد فسر دست گرش صد جان بود، بی‌عشق مردست^{۵۶}

۲. طهارت بخشی

بنیاد عشق بر پاکی استوار است و لطیفه‌ای پاک و نورانی است که بر هر جا پرتو افکند، پلیدی و ناپاکی و سیاهی را می‌زداید و نور و صفا را به جای آن می‌نشانند. به همین سبب می‌توان گفت که عاشق حقیقی - نه عاشق رنگ و گرفتار هوا - پاک و باصفا و یکرنگ و بی‌ریاست و تمامی صفات کمال انسانی را به اندازهٔ مرتبهٔ عشق خویش داراست.

افلاطون^{۵۷} و فلوپین^{۵۸} و شیخ اشراق^{۵۹} و عده‌ای دیگر از حکیمان و صوفیان مسلمان در آثار خود رابطهٔ بین عشق و پاکی را مطرح کرده و هرکدام از زاویهٔ نگاه خود بدان نگرسته‌اند. بعضی از صفات کمال - مانند طهارت و پاکی - در شیرین و فرهاد منظومهٔ نظامی دیده می‌شود، اما در خسرو به‌ندرت مشاهده می‌گردد، چراکه عشق او شاهانه است. خسرو پادشاهی و عشق و ناز و نیاز را باهم می‌خواهد و این امر با ذات عشق نمی‌سازد. ایثار و از خود گذشتگی در راه معشوق و گذر از نام و ننگ و دولتخواهی و جاه‌طلبی از نشانه‌های بارز عشق است و هیچ کدام از این خصایص در خسرو پیدا نمی‌شود. بی‌مورد نیست که نظامی از زبان شیرین به او می‌گوید:

تو شاهی رو که شه را عشق بازی تکلف کردنی باشد مجازی
نباشد عاشقی جز کار آن کس که معشوقیش باشد در جهان بس^{۶۰}

خسرو وقتی در ارمنستان خبر مرگ پدرش را می‌شنود، مرغ دلش به سوی تخت پادشاهی پر می‌کشد، نیمی از دلش در گرو عشق شیرین و نیمهٔ دیگر در گرو جاه‌طلبی و مملکت‌داری است.

دلش گرچه به شیرین مبتلا بود به ترک مملکت گفتن خطا بود
 ز یک سو ملک را بر کار می‌داشت ز دیگر سو نظر بر یار می‌داشت^{۶۱}
 البته نیروی عشق تاحدی از گردن‌کشی و بزرگ‌منشی خسرو در برابر شیرین کاسته و باعث گردیده تا شاه مغروری که کسی را هم‌ردیف خود نمی‌داند و به جرم این که پیامبر اسلام (ص) نام خود را در نامه‌ای که خطاب به او نوشته، پیش‌تر از نام شاه آورده، نامه آن بزرگوار را از هم می‌دراند و برمی‌آشوبد و به دست‌نشانندگان خود در یمن دستور می‌دهد تا صاحب نامه را دست بسته به مداین گسیل کند، در برابر معشوق احساس عجز و نیاز کند و به لابه تقاضای وصال نماید. ابیات زیر نمونه‌ای از عجز و نیاز خسرو در برابر شیرین است.

چو حلقه گر بیابم بر درت بار درت را حلقه می‌بوسم فلک‌وار
 شوم چون حلقه در طوق بر دوش خطا گفتم که چون در حلقه در گوش
 مکن بر من جفا کز هیچ راهی ندارم جز وفاداری گناهی
 همه تسندی مکن لختی بیارام رهاکن توسنی چون من شدم رام
 من این خواری ز خود بینم نه از تو گناه از بخت بد بینم نه از تو
 دگر بر من به سلطانی کنی ناز بگو تا خط به مولایی دهم باز^{۶۲}

شیرین در عشق راسخ‌تر و در وفای به عشق و معشوق استوارتر است. اگرچه عشق جسمانی او تمام پلیدی‌های درون وی و وابستگی‌های او را به جاه و مقام دنیا از میان نبرده، ولی بیشتر از خسرو تحت تأثیر اعجاز عشق قرار گرفته و از صفات مثبت عشق برخوردار گردیده است. او به هوای وصال خسرو از حکومت ارمنستان - که پس از عمه‌اش، مهین‌بانو به وی رسید - چشم پوشید و از کرسی سلطنت فرود آمد و بر زین اسب نشست و به سوی ایران در طلب خسرو حرکت کرد.

نظامی از زبان خود نیز گاه در صفات عشق سخن می‌گوید ابیات زیر نمونه‌ای از دیدگاه او در مورد طهارت‌بخشی عشق است.

غلام عشق شو کاندیشه این است همه صاحب‌دلان را پیشه این است
 جهان عشق است و دیگر زرق سازی همه بازی است الا عشق بازی
 اگر خود عشق هیچ افسون نداند نه از سودای خویشت وارهاند؟^{۶۳}

۳. سهولت بخشی

نیروی عشق سختی‌ها را به آسانی و ناهمواری‌ها را به راحتی و تلخی‌ها را به شیرینی مبدل می‌کند. برای عاشق تلخی‌ها و سختی‌های عشق، به سبب این که از جانب معشوق و در راه عشق است شیرین و گواراست.^{۶۴} او به مرتبه‌ای می‌رسد که می‌گوید:

عاشقم بر قهر و بر لطفش به جد بوالعجب من عاشق این هر دو ضد^{۶۵}
 این عجب بلبل که بگشاید دهان تا خورد او خار را با گلستان^{۶۶}

نمونه بارز صفت سهولت‌بخشی عشق در داستان خسرو و شیرین را می‌توان در کوه کنی فرهاد در راه عشق و به امید وصال معشوق مشاهده کرد. فرهاد که از خسرو در عشق صادق‌تر است، سر

و جان در راه عشق می‌بازد و سختی‌های توان‌فرسا را برای وصال به معشوق به راحتی به جان می‌خرد. آن‌گاه که شیرین از او می‌خواهد تا جویی به فاصلهٔ دوفرسنگ از محلی که گوسفندان را می‌دوشند تا قصر او در دل سنگ بسازد، گونه‌ای که کنیزکان شیر گوسفند را در آن بریزند و از طریق این جوی به داخل قصر وارد شود و شیرین از آن شیر استفاده کند، بی‌درنگ تیشه بر دست می‌گیرد و به کندن کوه مشغول می‌شود و با حرارت عشق، سنگ خارا را از پیش پای برمی‌دارد و در مدت کوتاهی این کار بزرگ را به انجام می‌رساند.

چنان از هم درید اندام آن بوم	که می‌شد زیر زخمش سنگ چون موم
به تیشه روی خارا می‌خراشید	چو بید از سنگ مجرا می‌تراشید
به یک ماه از میان سنگ خارا	چو دریا کرد جویی آشکارا ^{۶۷}

خسرو برای این که فرهاد را از سر راه بردارد، او را به کاری بسیار سخت وامی‌دارد و وصال شیرین را مشروط به درست کردن راهی در میان کوه برای عبور پادشاه و لشکریان می‌کند، فرهاد با جان این شرط سخت را می‌پذیرد و بی‌درنگ دست به کار می‌شود و شبانه‌روز می‌کوشد.

نیاسودی ز وقت صبح تا شام	بریدی کوه بر یاد دلارام
به کوه انداختن بگشاد بازو	همی برید سنگی بی‌ترازو
به هر خارش که با آن خاره کردی	یکی برج از حصارش پاره کردی
به هر زخمی ز پای افکند کوهی	کز آن آمد خلائق را شکوهی ^{۶۸}

نشانه‌های عاشق

از روی عوارضی که عشق در جسم و جان عاشق ایجاد می‌کند، می‌توان به چند نشانه اشاره کرد.

۱. زردرویی

عشق را سخت‌ترین و دیرپاترین بیماری دانسته‌اند. آن‌گاه که آتش عشق در جان عاشق زبانه می‌کشد، جسم او را در هم می‌فشرد و پژمرده و شکسته و بیمار می‌کند. بارزترین نشانهٔ این بیماری، پژمردگی و زردرویی است، بی‌خوابی و کم‌اشتهایی و اندوه فراق، سبب کاهش نیروی جسمانی و از میان رفتن طراوت و تازگی جسم و درنهایت ممکن است سبب مرگ او شود.

ذکر چند بیت از منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی در اوصاف حال نزار و افسردگی و اندوه فرهاد، در غم دوری شیرین شایسته می‌نماید.

چو دل در مهر شیرین بست فرهاد	برآورد از وجودش عشق فریاد
به سختی می‌گذشتش روزگاری	نمی‌آمد ز دستش هیچ کاری
زبان از کار و کار از آب رفته	ز تن نیرو ز دیده خواب رفته
سهی سروش چو شاخ گل خمیده	چو گل صدجای پیراهن دریده
ز گرمی برده عشق آرام او را	به جوش آورده هفت اندام او را
ز محرومی دلش صد جای سوراخ	روانش بر هلاک خویش گستاخ
فرو مانده چنین تنها و رنجور	ز یاران منقطع وز دوستان دور ^{۶۹}

۲. اشک خونین

نظامی در چندین جای از داستان خسرو و شیرین به گریه‌های زار و اشک خونین شیرین و خسرو و فرهاد اشاره کرده و با حوصله و هنرمندی خاصی در این باره سخن گفته است:

اشک شیرین:

ز بادام تر آب گل برانگیخت	گلایی بر گل بادام می‌ریخت
شده زاندیشه هجران یارش	ز بحر دیده پرگوهر کنارش ^{۷۰}
ز مژگان خون بی‌اندازه می‌ریخت	به هر نوحه سرشکی تازه می‌ریخت
چو مرغی نیم کشت افتان و خیزان	ز نرگس بر سمن سیماب ریزان
مژه بر نرگسان مست می‌زد	ز دست دل به سر بر دست می‌زد ^{۷۱}

اشک خسرو:

سرشک و آه را ره‌توشه بسته	ز مروارید بر گل خوشه بسته
گاهی می‌زد ز تندی دست بر دست	گاهی دستارچه بر دیده می‌بست ^{۷۲}

اشک فرهاد:

ز خون هر ساعت افشاندی نثاری	پسیدید آوردی از رخ لاله‌زاری
چنان از عشق شیرین تلخ بگریست	که شد آواز گریه‌اش بیست در بیست ^{۷۳}

۳. خودفرااموشی

خودفرااموشی و پیدا کردن حالتی شبیه جنون از دیگر نشانه‌های عاشق است. بارزترین جلوه خودفرااموشی در داستان خسرو و شیرین، حالت فرهاد کوهکن پس از ابتلا به عشق شیرین است.

گرفته عشق شیرینش در آغوش	شده پیوند فرهادش فرااموش ^{۷۴}
اگر در راه او دیدی گیایی	ببوسیدی و برخواندی ثنایی
به صد تلخی رخ از مردم نهفتی	سخن شیرین جز از شیرین نگفتی ^{۷۵}
وگر تیری به چشمش درشکستی	ز مدهوشی مژه برهم نبستی
وگر پیش آمدی چاهیش در راه	ز بی‌پرهیزی افتادی در آن چاه ^{۷۶}

۴. جان بخشی

یکی از بارزترین صفات عاشق راستین، ازجان گذشتگی در راه عشق و معشوق است. عشق روحیه ایثار و فداکاری و جان‌بازی در عاشق ایجاد می‌کند و گاه عاشق از این که متاعی ارزشمندتر از جان ندارد تا به سر و پای معشوق درافکند شرم‌منده می‌گردد. به قول حافظ:

جان دادمش به مژده و خجلت همی برم	زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست ^{۷۷}
----------------------------------	--

و در جای دیگر می‌گوید:

ای خوشا دولت آن یار که در پای حریف	سر و دستار نداند که کدام اندازد ^{۷۸}
------------------------------------	---

شاعری که از راه ذوق و به زبان احساس بر فرهاد خرده می‌گیرد که چرا در راه عشق به جای استفاده از مژگان از تیشه آهن برای کندن کوه استفاده کرده، درحقیقت قصد آن دارد که به تحمل

سختی های راه عشق و جان بازی عاشق اشاره کند.

ای صبا از من بگو فرهاد بد بنیاد را تخم ننگی در میان عشقبازان کاشتی
گر ز روی عشق شیرین کوه می کندی زجان تیشه آهن چه می کردی تو مژگان داشتی^{۷۹}
عاشق همان روز که عنان دل شیدای خویش را به دست معشوق می سپارد، درحقیقت از سر
جان برخاسته و دامن از هستی خویش افشانده است.

من همان روز ز فرهاد طمع ببریدم که عنان دل شیدا به کف شیرین داد^{۸۰}
ابیات زیر که مناظره خسرو و فرهاد در مورد عشق است، نمونه روشن جان بازی است.

بگفت [خسرو] آنجا به صنعت درچه کوشند؟ بگفت [فرهاد] انده خرنند و جان فروشد
بگفتا جان فروشی در ادب نیست بگفت از عشقبازان این عجب نیست
بگفتا عشق شیرین در تو چون است؟ بگفت از جان شیرینم فزون است
بگفتا دل ز مهرش کی کنی پاک؟ بگفت آن گه که باشم خفته در خاک
بگفتا گر خرامی در سرایش بگفت اندازم این سر زیر پایش
بگفتا جان مده بس دل که با اوست بگفتا دشمنند این هر دو با دوست

۵. بی توجهی به مقام و ثروت

در عشق های راستین، تنها آرزوی عاشق وصال به معشوق و حرکت در مسیر خواست و اراده معشوق است. عاشق اراده خود را در اراده معشوق مستهلک و فانی می کند و به یکباره از سر هوا و هوس و مراد خویش برمی خیزد و زبان حالش این سخن می شود که «پسندم هرچه را جانان پسندد».

گر مراد را مذاق شکرست بی مرادی نی مراد دلبر است؟^{۸۱}
بنابراین، فقر و بی توجهی به دنیا و مقام و ثروت و هرچه به جز معشوق است، از صفات عاشق راستین می باشد.

در داستان نظامی، شیرین به خاطر عشق خسرو از سر حکومت و مقام برمی خیزد و مدت ها در به دری و اندوه و سختی تحمل می کند تا سرانجام به وصال معشوق می رسد، ولی خسرو که در عشق ثابت قدم نیست و از هوا و هوس و انگیزه های نفسانی خالی نشده، حاضر نیست از فرمانروایی دست بردارد یا سختی های زیادی را در راه عشق شیرین تحمل کند.

در این داستان، فرهاد نمونه کامل بی توجهی به دنیا و ثروت و مصلحت اندیشی و عافیت طلبی است، او برای زر و سیمی که خسرو برای کنار راندن وی از سر راه پیشنهاد می کند ارزشی قائل نمی شود.

چو گوهر در دل پاکش یکی بود ز گوهرها زر و خاکش یکی بود^{۸۲}
البته نشانه های دیگری چون بی قراری،^{۸۳} بی خوابی،^{۸۴} شجاعت،^{۸۵} رقت قلب،^{۸۶} تسلیم بودن در برابر معشوق^{۸۷} و بعضی دیگر از نشانه ها در داستان پیدا می شود که پرداختن به همه آنها از حوصله این مقاله خارج است.

نتیجه

منظومه عاشقانه خسرو و شیرین یکی از بهترین منظومه‌های غنایی فارسی است که نظامی گنجوی به سبب اشتیاق خود به نظم این داستان و اقبال مردم در شنیدن آن به استادی و استواری هرچه تمام‌تر آن را به رشته نظم کشیده و یکی از شاهکارهای کم‌نظیر ادب فارسی، بلکه ادب جهانی را آفریده است. نظامی که خود قبلاً شاهد عشق همسر زیبارویش، آفاق، را چشیده بود، با بهره‌گیری از تجربیات ملموس خویش، در بیان صفات عشق و عاشق و معشوق، صحنه‌های بدیع آفرید و سخنان ارزشمند و پرمغزی درباره عشق بیان کرد که از عهده کسی چون او برمی‌آمد.

عشق از نظر او به عشق معنوی و جسمانی تقسیم می‌شود، ولی عشق جسمانی پاک از رنگ نیز بی‌ارتباط با عشق الهی و معنوی نیست و بسیاری از صفات عشق الهی در عشق جسمانی نیز پیدا می‌شود. دیدگاه او با عقیده آن دسته از صوفیه که عشق جسمانی و جمال‌پرستی را مرتبط با عشق حقیقی، بلکه گذرگاه عشق معنوی می‌دانند، مشابهت دارد. قهرمانان داستان او کاملاً پاک و به دور از لغزش و ناتوانی و پلیدی نیستند. این موضوع به درجات عشق آنان و در نتیجه به صفات و پاکی باطن آنان مربوط می‌شود.

فرهاد در این داستان قهرمان عشق پاک و به دور از کاستی‌هایی است که در شیرین کمتر و در خسرو بیشتر دیده می‌شود. خسرو عشق را با هوس و نفسانیت و مقام و دنیا پیوند زده، درحالی که این‌ها هرگز باهم جمع نمی‌شوند، و فرهاد از تمامی این رذایل پاک است. نکته‌ای که در کار نظامی کاملاً مشهود و جزو ویژگی‌های شخصیتی وی در شمار است، آمیختگی عشق و عفت به یکدیگر است. او هرگز از حد عفاف پا فراتر نگذاشته و سمنند سخن را از سر اعتدال خارج نکرده و از هزل و هجو و سخنان رکیک و پست به شدت پرهیز کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک: نظامی، خسرو و شیرین، تصحیح وحید دستگردی، ص ۴۳۰.
۲. همان کتاب، ص ۳۵.
۳. ر.ک: کامل احمدنژاد، تحلیل آثار نظامی، ص ۲۶.
۴. ر.ک: نظامی، خسرو و شیرین، ص ۳۳.
۵. بردع یکی از ولایات ارمنستان بوده است.
۶. ر.ک: کامل احمدنژاد، تحلیل آثار نظامی، ص ز.
۷. ر.ک: عبدالحسین زرین‌کوب، پیرگنجه در جستجوی ناکجا آباد، ص ۷۴.
۸. ر.ک: نظامی، خسرو و شیرین، ص ۳۲.
۹. ر.ک: عبدالحسین زرین‌کوب، پیرگنجه در جستجوی ناکجا آباد، ص ۱۰۰.
۱۰. ازجمله، ر.ک: نظامی، خسرو و شیرین، ص ۳۹۳.
۱۱. ازجمله، ر.ک: همان کتاب، ص ۴۴۱.
۱۲. ر.ک: همان، صص ۴۱۵، ۴۲۴ و ۴۲۷.
۱۳. ر.ک: همان، ص ۴۰۱.
۱۴. ر.ک: همان، ص ۴۰۱.
۱۵. جلال‌الدین محمد مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد، الین نیکلسون، مقدمه دفتر دوم.
۱۶. همان کتاب، د ۱، ب ۱۱۲-۱۱۵.
۱۷. حافظ، دیوان اشعار، تصحیح سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، ص ۲۵۱.
۱۸. ارژنگ مدی، عشق در ادب فارسی (از آغاز تا قرن ششم)، ص ۳۰.
۱۹. ارژنگ مدی، عشق در ادب فارسی (از آغاز تا قرن ششم)، ص ۳۰.
۲۰. ر.ک: همان کتاب، ص ۶.
۲۱. پنج رساله افلاطون، ترجمه محمود صناعی، ص ۲۸۵ به بعد، با استفاده از همان کتاب، صص ۷-۶.
۲۲. ر.ک: همان، ص ۷.
۲۳. ر.ک: ابوحامد محمدغزالی، کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیو جم، ج ۲، صص ۵۷۶-۵۷۵.
۲۴. احمد غزالی، سوانح، تصحیح هلموت ریتز، ص ۲۷۳.
۲۵. ر.ک: ارژنگ مدی، عشق در ادب فارسی، ص ۳۱.
۲۶. سنایی غزنوی، گزیده حدیقه، تصحیح مدرس رضوی، ص ۳۱.
۲۷. احمد غزالی، سوانح، ص ۵۳.
۲۸. ر.ک: ارژنگ مدی، عشق در ادب فارسی، ص ۵۵.
۲۹. نظامی، خسرو و شیرین، ص ۱۳۶.

۳۰. همان کتاب، ص ۸۰.
 ۳۱. همان کتاب، ص ۸۰.
 ۳۲. همان، ص ۵۲.
 ۳۳. همان، ص ۵۱.
 ۳۴. همان، ص ۳۹۱.
 ۳۵. همان، ص ۵۰.
 ۳۶. همان، ص ۶۵-۶۶.
 ۳۷. همان، ص ۵۰.
 ۳۸. همان، ص ۵۲.
 ۳۹. همان، ص ۳۹۱.
 ۴۰. همان، ص ۳۹۱.
 ۴۱. همان، ص ۵۱.
 ۴۲. همان، ص ۵۲.
 ۴۳. همان، ص ۵۲.
 ۴۴. همان، ص ۳۹۱.
 ۴۵. همان، ص ۳۳۰.
 ۴۶. همان، ص ۵۱.
 ۴۷. همان، ص ۵۱.
 ۴۸. همان، ص ۵۰.
 ۴۹. همان، ص ۶۵.
 ۵۰. همان، ص ۳۹۱.
 ۵۱. همان، ص ۸۱.
 ۵۲. مولوی، مثنوی، د ۲، ب ۳۶۷۲.
 ۵۳. مولوی، می گوید: علت عاشق ز علت ها جداست عشق اسطrolاب اسرار خداست.
 (مثنوی، دا، ب ۱۱۰)
 ۵۴. همان، کتاب، دا، ب ۲۵ و ۲۶.
 ۵۵. نظامی، خسرو و شیرین، ص ۳۴.
 ۵۶. همان کتاب، ص ۳۳.
 ۵۷. ر.ک: ارژنگ مدی، عشق در ادب فارسی، ص ۲۲۹.
 ۵۸. ر.ک: همان کتاب، ص ۲۳۰.
 ۵۹. ر.ک: شیخ شهاب الدین سهروردی، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح سید حسن نصر، ج ۳، صص ۲۷۸-۲۸۰.
 ۶۰. نظامی، خسرو و شیرین، صص ۳۴۰.
 ۶۱. همان کتاب، صص ۱۱۱-۱۱۰.

۶۲. همان، صص ۳۱۱-۳۱۲.
۶۳. همان ص ۳.
۶۴. مولوی می‌گوید: حنظل از معشوق خرما می‌شود خانه از هم‌خانه صحرا می‌شود
(مثنوی، د ۳، ب ۵۳۹)
۶۵. همان کتاب، د ۱، ب ۱۵۷۰ و ۱۵۷۲.
۶۶. همان کتاب، د ۱، ب ۱۵۷۰ و ۱۵۷۲.
۶۷. نظامی، خسرو و شیرین، ص ۲۲۰.
۶۸. همان کتاب، ص ۲۳۸.
۶۹. همان، صص ۲۲۳-۲۲۴.
۷۰. همان، صص ۱۷۱-۱۷۲.
۷۱. همان، ص ۳۵۰.
۷۲. همان، ص ۳۴۵.
۷۳. همان، ص ۲۲۳.
۷۴. همان، ص ۲۲۴.
۷۵. همان، ص ۲۲۴.
۷۶. همان، ص ۲۲۵.
۷۷. حافظ، دیوان اشعار، ص ۹.
۷۸. همان کتاب، ص ۸۶.
۷۹. همان، ص ۴۷.
۸۰. حافظ، دیوان اشعار، ص ۱۵۳، غزل ۱۰۸ قزوینی.
۸۱. مولوی، مثنوی، د ۱، ب ۱۷۴۸.
۸۲. نظامی، خسرو و شیرین، ۲۳۳.
۸۳. ر.ک: همان کتاب، صص ۲۱۵، ۱۷۰، ۱۷۲ و ۷۰.
۸۴. ر.ک: همان، ص ۲۲۵.
۸۵. ر.ک: همان، صص ۲۲۷ و ۲۳۳.
۸۶. ر.ک: همان، صص ۱۸۱-۱۸۲.
۸۷. ر.ک: همان، صص ۲۱۲-۲۱۳.

منابع

- افلاطون، پنج رساله، ترجمه محمود صناعی.
 احمدنژاد، کامل، تحلیل آثار نظامی، علمی، ۱۳۶۹.
 حافظ، دیوان، به تصحیح انجوی شیرازی، تهران، جاویدان، چ ششم، ۱۳۲۷.
 زرین کوب، عبدالحسین، پیرگنج در جستجوی ناکجاآباد، سخن، چ دوم، ۱۳۷۴.
 غزالی، ابوحامد محمد، کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیو جم، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
 غزالی، احمد، سوانح، به تصحیح هلموت ریتز، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۸.
 مولوی، جلال الدین محمد، مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، مولی.
 مدی، ارژنگ، عشق در ادب فارسی، (تا آغاز قرن ششم) مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۱.
 نظامی گنجوی، خسرو و شیرین، به تصحیح وحید دستگردی، انتشارات علمی، چاپ دوم، ۱۳۶۳.

قرآن در دید و داوری سنایی

سید محمد راستگو*

مقدمه

درنگی کارشناسانه در فرهنگ و تمدن اسلام و مسلمانان و چگونگی پیدایی و پاگیری آن، آشکارا نشان می‌دهد که این بنای بلند و برین، بر بنیاد کلام و کتاب خدا - قرآن - و تفسیرها و تأویلهای آن پا گرفته و سامان پذیرفته است. چنان‌که نصر حامد ابوزید - اندیشمند مصری - می‌گوید که فرهنگ و تمدن اسلامی، فرهنگ و تمدنی قرآن‌محور و متن‌محور است و پاگیری آن پیامد پیوند و پیمانه‌های دیالکتیک‌گونه‌ای است که مسلمانان با این کتاب کریم داشته‌اند. او یک بار در آغاز کتاب ارجمنش مفهوم النص می‌گوید:

«اگر بتوان فرهنگ و تمدنی را بر پایه برجسته‌ترین ویژگی‌اش نامگذاری کرد، می‌توان فرهنگ و تمدن اسلام را متن‌محور و فرهنگ و تمدن یونان را خردمحور نامید.»^۱

او یک بار نیز در پایانه‌های کتابش می‌افزاید:

«از آنجا که تمدن متن‌محور اسلام، بیشتر پیامد تأویلهای گونه‌گون این کتاب سرآمد است، می‌توان آن را تمدنی تأویل‌محور نیز نامید.»^۲

از اینجاست که همه آنانی که در پاگیری این فرهنگ و تمدن فعالیت کرده‌اند از شیفتگان قرآن نیز بوده‌اند، و هرکدام به گونه‌ای در پیوند با این کتاب کوشش کرده و کارهایی سامان داده‌اند. در این میان شاعران و عارفانی چون سنایی، عطار، مولانا، حافظ، اقبال و غیره از این روی که جور دیگر می‌بینند و از هر چیز جور دیگر دریافت و برداشت می‌کنند و دریافت و برداشتهای خویش را جور دیگر بر زبان می‌آورند و برای دیگران باز می‌نمایند، دید و داوریه‌اشان و بررسی‌ها و

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان.

پژوهش‌هایشان درباره قرآن و برخورداریها و بهره‌گیری‌هایشان از این کتاب کریم بسیار می‌تواند دلپذیر و نکته‌آموز باشد. این نوشتار بر آن است تا پاره‌ای از دید و داوریه‌ها و نظر و نگرهای شاعر و عارف برجسته خراسان، سنایی غزنوی را پیشکش خواننده سازد.

ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، عارف وارسته و شاعر توانای سده ششم، از سرآمدان و برجستگان تاریخ شعر و ادب پارسی است که در روند بالش و گسترش شعر فارسی کارایی کم‌مانند و بسیار ارجمندی دارد و در پاره‌ای زمینه‌ها پیشگام و بیشکام است و به‌خصوص در پیوند پربار و برکت شعر و ادب با عرفان و تصوف از همگان پیش و بیش است. او از شهروندان سرآمد خدای آباد است و از این روی شاعری است دین‌باور و دین‌محور که آموزه‌ها و آزمونهای دینی چشم و چراغ جان و جهان، و دید و دل اوست، نیز از اینجاست که سرچشمه جوشان دین (قرآن) را به چشم شکوه و شیفگی می‌نگرد و آن را سخت گرامی می‌دارد و توان شاعری و هنر سخنوری خویش را در خدمت آنها می‌گمارد و سروده‌های خویش را ابزار گسترش دین، اخلاق، ایمان و عرفان می‌سازد.

قرآن در دید و داوری سنایی

سنایی افزون بر اینکه در جای جای سروده‌های پربار و بار خویش، گاه‌گاه همگام و همخوان با حال و هوای سخن، به قرآن گریز می‌زند و نکته‌هایی نغز درباره آن می‌آورد، فصل دوم کتاب کلان برگ و گران ارز خویش حذیقة الحقیقة و شریعة الطریقة را با نام «فی الکلام، ذکر کلام الملک العلام یسهل المرام» بدان ویژه می‌سازد و در زیر بخشهای چندگانه ذکر جلال قرآن، در سر قرآن، در اعجاز قرآن، ذکر هدایت قرآن، فی عزة القرآن، ذکر حجت قرآن، ذکر تلاوت قرآن و ذکر سماع قرآن از دیدگاههای گوناگون، سخن درباره قرآن را گسترده و نکته‌های نغز و ناب بسیار درمیان آورده است.

حذیقة الحقیقة گویا چنان‌که باید و شاید از سوی خود سنایی آراسته و ویراسته نشده و به گمان بسیار، او این فرصت و فراغت را نیافته تا کتاب کلان خویش را ویراسته و آراسته سازد و ساخت و پرداخت بسامان و برازنده‌ای بدان ببخشد. از این رو آشفتگی‌ها و درهم و برهمیهای فراوانی در آن دیده می‌شود و بسی از جاهای آن بیشتر به پیش‌نویس ناویراسته‌ای می‌ماند و بخش ویژه قرآن نیز با پاره‌ای از ناهماهنگیها و آشفتگیها همراه است. برای نمونه برخی از سربخش (عنوان)های یادشده، با بیتهایی که در زیر آنها آمده است، چندان همگامی و همخوانی ندارند و یا پاره‌ای از نکته‌ها در زیر چند سربخش باز آمده‌اند و... اینها جدای از واژه‌ها و عبارتهایی است که تحریف و دیگرگون شده می‌نمایند و چنان‌که هستند معنی آشکار و درستی نمی‌پذیرند.

باری در این بخش حذیقه، سنایی نخست از قرآن و برخی ویژگیها و اوصاف آن سخن گفته و سپس بدین نکته نیکو پرداخته است که قرآن ظاهر و بلکه باطنهایی دارد. ظاهر و برونه قرآن، همین ساخت و بافت گفتاری، شنیداری، نوشتاری و دیداری آن است. همین واژه‌ها و آیه‌هایی

که می‌خوانیم، می‌شنویم، می‌نویسیم و می‌بینیم. ظاهر زبانی قرآن، پرده و پوشه‌ای است که قرآن راستین یعنی حقیقت باطنی و بنیادین قرآن را فروپوشانده است، و ما گرچه نخست ناگزیر با همین پوشش زبانی و لایه برونی قرآن سر و کار داریم، باید بدانیم که قرآن حقیقی و حقیقت قرآنی، نه همین لایه برونی و واژگانی است. از این روی بی‌آنکه این لایه برونی را فروگذاریم، باید بکشیم تا به لایه‌های درونی قرآن راه یابیم و چهره راستین آن را از پس این پرده‌های واژگانی بجویم و بیابیم. البته این جستن و یافتن، شایستگیها و بایستگیهای می‌خواهد، از همه کاراتر و بایاتر پیراستگی جان و روان و پاکی دیده و دل است. سنایی سپس انگشت انتقاد بر شیوه کسان می‌نهد که قرآن را همین لایه واژگانی و ساخت زبانی می‌پندارند و تنها به خواندن و شنیدن همین واژه‌ها بسنده می‌کنند و برای بهره‌مندی از رهنمودهای قرآن و راهیابی به لایه‌های درونی آن، نه هیچ کوششی می‌کنند و نه به این چیزها کار دارند. آن‌گاه به این نکته نغم می‌پردازد که قرآن ریسمان و دستاویزی است که خداوند فرو فرستاده تا ما بدان چنگ زنیم و خویش را بدان از سیاه چاه بیراهی بیرون آوریم، نه اینکه آن را ابزار دکان‌داری و مردم‌فریبی و سوداندوزی سازیم، و اینجاست که سنایی تیغ طنز و طعن برمی‌کشد و به آنان که به هرگونه و شیوه‌ای قرآن را دکه و دکان سوداندوزی و مردم‌فریبی ساخته‌اند، سخت می‌تازد و پاره‌ای از شیوه‌های فریب‌کارانه آنان را برمی‌شمرد و بدین‌گونه پرده تزویر و ریا، و نفاق و نیرنگ آنان را برمی‌درد. سرانجام نیز سخن را به شکوه و شکایت قرآن در قیامت از چنین قرآن‌خوانانی می‌کشانند. اینها سیاه‌گونه و فهرست‌واره‌ای از پاره‌ای دید و داوریهای سنایی درباره قرآن بود. اینک گزارش‌گونه‌ای از این نکته‌ها همراه با آوردن نمونه‌وار بیت‌هایی از او:

از دید سنایی قرآن چنان شکوهمند و برین پایه و فزون‌مایه است که فکر و فهم و عقل و وهم در برابر آن جز شیفتگی و شگفت‌زدگی راهی نمی‌بیند:

وهم حیران ز شکل صورتهاش عقل واله ز سر سورتهاش

(حدیقه، ص ۱۷۱)

عقل کل را فکنده در شدت نفس کل را فکنده در عدت

(حدیقه، ص ۱۷۲)

عقل نبود دلیل اسرارش عقل عاجز شده است در کارش

(همان، ص ۱۷۶)

شان و شکوه و شگرفی و ژرفی قرآن بدان پایه و مایه است که هیچ سخنور هنرور چیره‌زبان خرده‌سنج نکته‌دانی نمی‌تواند سوره‌ای، بلکه آیه‌ای در آن پایه و مایه بیاورد، چیزی که در خود قرآن نیز چندبار به آشکاری و استواری و از سر تحدی و حریف‌شکنی آمده است. برای نمونه سوره بقره، آیه ۲۳؛ سوره یونس، آیه ۳۸؛ سوره هود، آیه ۱۳؛ سوره اسراء، آیه ۸۸.

عقل و نفس از نهاد او عاجز فصحا از طریق آن عاجز

(همان، ص ۱۷۲)

از سوی دیگر شگرفیها و شکوهمندیهای اهورایی قرآن از گونه و نمونه‌ای است که گذشت و

گردش روزگاران را بر آن دستی نیست، روزگاری که همه چیز را کهنه و فرسوده می‌سازد و از طراوت و تازگی می‌اندازد، به هیچ روی نمی‌تواند قرآن را بفرساید و از تری و تازگی روزافزون و پویا و پایا و مانای آن جلوگیری کند:

نشدد از دور طارم ازرق عِزُّق او سست و تازگی‌اش خلق

(همان، ص ۱۷۳)

قرآن ظاهری آراسته و پرداخته، و باطنی پیراسته و پرورده دارد، یعنی هم ساختار زبانی و ظاهری آن در اوج شیوایی و رسایی و زیبایی (فصاحت و بلاغت) است و هم باطن و لایه‌های درونی آن سرشار از حقایق و معارف و آکنده از شگرفیها و ژرفیهاست، از این روی هم از برون بر دل می‌آویزد و هم از درون بر جان می‌نشیند:

مغز و نغز است حرف و سورت او دلبر و دلپذیر صورت او

(همان، ص ۱۷۱)

از اینجاست که قرآن در دید و دل قرآن‌خوانان قرآن‌شناس، بهشتی است آراسته و خوانی است گسترده که چون به خواندن آن می‌پردازند، و دل بدان می‌سپارند، خویش را بر خوانی گسترده در بهشت می‌یابند:

روضه انس عارفان است او جنة الاعلی روان است او

(همان، ص ۱۷۲)

کم ز مهمان‌سرای عدن مدان خوان قرآن به پیش قرآن‌خوان

(همان، ص ۱۷۴)

نیز از اینجاست که جان را شیرین و شکوفا می‌سازد، درد و داغ دل را درمان می‌کند و بر افسردگیها و دلمردگیها آب طراوت و تازگی می‌پاشد:

دل مجروح را شفا قرآن دل پـردرد را دوا قرآن
دل مجروح را شفا ز وی است جان محروم را دوا ز پی است

(همان، ص ۱۷۳)

چیزی که در خود قرآن نیز از آن، این‌گونه یادشده: «و نُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَ رَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ: ما از قرآن فرو می‌فرستیم آنچه را برای مؤمنان رهایی و رحمت است (سوره اسراء، آیه ۸۲)، و در پاره‌ای از حدیثها این‌گونه: والقرآن هوالدواء: همانا که قرآن دوا است.»^۳ (میزان‌الحکمة، ۳/۲۵۲۰).

برپایه همین ویژگیهای قرآن و انبوهی لایه‌ها و مایه‌های آن است که هم آدمیان و هم دیگر پدیده‌های ملکی و ملکوتی و این سویی و آن سویی همواره از آن قوت و قوّت، و نوا و نیرو می‌گیرند.

زان گرفته مقیم قوّت و قوت زاده ملک و داده ملکوت

(همان، ص ۱۷)

قرآن از درون سو چلچراغی است که راه راست کیشی و دین‌ورزی را برای راهیان و روندگان روشن و آشکار می‌سازد و آنان را از کژراهی و بدکیشی باز می‌آورد، و از برون سو باور دینی

قرآن در دید و داوری سنایی □ ۲۴۳

مردم را پاس می‌دارد و انبوه پراکندهٔ مسلمانان را از هر رنگ و نژاد و زبان با کتاب و زبانی یگانه به هم می‌پیوندد:

از درون شمع منهج اسلام وز برون حارس عقیدهٔ خام

(همان، ص ۱۷۲)

هر سطری از آن شطری (بخشی) از ایمان است و مایهٔ آرامش دل و جان. یعنی همهٔ آیات و عبارات قرآن خاستگاه ایمان و عرفان‌اند و ایمان و عرفان نیز مایهٔ آرامش دل است و آسایش جان که «الا بذکر الله تطمئن القلوب» (سورهٔ رعد، آیهٔ ۲۸):

سطر قرآن چو شطر ایمان است که از او راحت دل و جان است

نه تنها خاستگاه معارف دین است و بنیاد ایمان و عرفان و گنجینهٔ دانش و بیشش، که باغ دلگشای جان و بادهٔ جان‌افزای دل نیز هست، همان‌گونه که نمایشگاه خداست و تماشاگاه خرد. از این روی «تو کلام خدای را بی‌شک»:

اصل ایمان و رکن تقوادران کان یاقوت و گنج معنی‌دان
هست قانون حکمت حکما هست معیار عادت علما
نزهت جانها ستایش اوست سلوت عقلها نمایش اوست

(همان، ص ۱۷۲)

قرآن رسن و ریسمانی است استوار و دستاویزی چاره‌ساز که دنیا زدگان در چاه غفلت و غرور افتاده، می‌توانند بدان چنگ آویزند و خویش را از سیاه‌چاه تباهی و بیراهی برآرند و به رستگی و رهایی رسند:

رهبر است او و عاشقان راهی رسن است او و عاشقان چاهی
در بن چاه جانت را وطن است نور قرآن به سوی او رسن است
خیز و خود را رسن به چنگ آور تا بیایی نجات بوک و مگر
ورنه گشتی به قعر چاه هلاک آب و بادت دهد به آتش و خاک

(همان، ص ۱۷۸)

در آشکارسازی این نکته‌ها، بر بنیاد داستان حضرت یوسف (ع) که از چاه برآمد و به جاه رسید، می‌افزاید:

تو چو یوسف به چاهی از شیطان خردت بشری و رسن قرآن
گر همی یوسفیت باید و جاه چنگ در وی زن و برآی از چاه
تو چو یوسف به شاهی ارزانی گردی آن‌گه که سر او دانی

(همان، ص ۱۷۸)

سخن سنایی در این باره که قرآن ریسمانی آسمانی و دستاویزی خدایی است، این سخن امام صادق (ع) را پیشینه و پشتوانه دارد:

«هو حبل الله المتین و عروة الوثقی: قرآن دستاویز استوار و ریسمان گسست‌ناپذیر خداست.»^۴

قرآن در دستگیری و چاره‌سازی غفلت‌زدگان و دنیاپرستانی که در بیراهه هوا و هوان و کژراهه خواری و خسران گم و گرفتار شده‌اند، چونان چشمه‌سار سرد و گوارایی است برای مسافرانی که در تابستانی گرم و سوزان در بیابان سوخته و تفتان تشنه، خسته، نفس‌پس‌نشسته از راه مانده باشند، و یا چونان بخشایش و نوازش ناگهانی خداوند است برای گناهکاران شرمسار سیاه‌روی، بیچاره بی‌پناه نومید در پیشگاه داد و داور قیامت:

هست دنیا مثال تابستان	خلق در وی بسان سرمستان
در بیابان غفلت‌اند همه	مرگ همچون شبان و خلق رمه
اندر این باده هوا و هوان	ریگ گرم است همچو آب روان
هست قرآن چو آب سرد فرات	تو چو عاصی تشنه در عرصات

(همان، ص ۱۷۴)

سنایی با پیش چشم داشتن حدیثهای زبانزدی چون: «إِنَّ لِلْقُرْآنِ ظَهْرًا وَ بَطْنًا وَ لِبَطْنِهِ بَطْنًا: قرآن ظاهری دارد و باطنی، و باطن آن نیز باطنهای دیگری»^۵ که به‌خصوص درمیان عارفان و تأویلیان جایگاهی بلند و بنیادین دارند، قرآن را فراهم آمده از ظاهر و باطنهایی دانسته و بر این است که حقیقت قرآن و قرآن حقیقی چهره باطنی و غیبی قرآن و بن و بنیاد ملکوتی و خدایی آن است که در آن چهره و پیکره ملکوتی از دسترس ما دور است و برای آنکه دست ما بدان برسد، فرود آمده و در پیکره و ساختاری گفتاری - نوشتاری، یعنی همین واژه‌ها و آیه‌هایی که می‌خوانیم و می‌شنویم و می‌نویسیم، نمودار شده است.

اما مردمان، بیشتر همین چهره ظاهری و زبانی قرآن را می‌بینند و از این بدتر، قرآن را همین واژه‌های خواندنی و شنیدنی و نوشتنی می‌پندارند، با اینکه این ساختار زبانی پرده و پوشه‌ای است که چهره باطنی و بنیادین قرآن را می‌پوشاند تا آن را از دید نامحرمان و چشم ناهلان پاس دارد:

بهر نامحرمان به پیش جمال	بسته از مشک پرده‌های جلال
تو ز قرآن نقاب او دیدی	حرف او را حجاب او دیدی
پیش ناهل چهره نگشاده است	نقش او پیش او برآستاده است

(همان، ص ۱۷۳)

از این روی هرگاه کسی را اهل و آشنا و محرم ببیند، پرده از چهره برمی‌دارد و رخساره ملکوتی و اهورایی خویش را بدو می‌نماید و او را سرشار سور و سرور می‌سازد:

گر تو را هیچ اهل آن دیدی	آن نقاب رقیق بدریدی
مر تو را روی خویش بنمودی	تا روانت بدو بیاسودی

(همان، ص ۱۷۳)

سنایی برای آشکارسازی بیشتر این نکته که قرآن تنها همین پیکره پیدای زبانی نیست و در دیگر سو، چهره‌ای پنهان و دیگرسان نیز دارد که ظاهریان و رویه‌بینان از درک و دیدار آن دورند و از آن جز همین چهره پیدای زبانی نمی‌بینند و نمی‌شناسند، از مثالها و داستانهای یاری‌جسته

است. برای نمونه در یک تمثیل، قرآن را چونان گردویی می‌شمرد که ارج و ارز آن نه به پوسته‌ها و نه حتی به مغز که در روغن آن است؛ یعنی در مواد غذایی سازنده‌ای که در مغز نغز آن نهفته، اما مغز و روغن را چند پوسته پوشانده است و آن‌که می‌خواهد از مغز نغز آن بهره بگیرد، باید پوسته‌ها را یک‌یک بردارد و مغز را بجوید و بیاید. کسی که به رویهٔ زبانی قرآن بسنده می‌کند و در پی جستن و یافتن لایه‌های درونی و حقایق پنهانی آن نیست، چونان کسی است که به گردویی سبز دست می‌یابد و به همان پوستهٔ سبز نخستین بسنده می‌کند:

تو هنوز از کفایت شب و روز	قشر اول چشیده‌ای از گوز
اولین پوست زفت و تلخ بود	دومین چون زماه سلخ بود
سیمین از حریر زرد تنک	چارمین مغز آبدار خنک
پنجمین منزل است خانهٔ تو	سنت انبیا ستانهٔ تو
چون ز پنجم روان بیاسایی	پس به اول چرا فرود آیی

(همان، ص ۱۷۳)

در مثال دیگری ظاهر زبانی قرآن را صدف می‌شمارد و حقایق باطنی و معارف درونی آن را مروارید. پیداست که عاقل دل به صدف نمی‌بندد و تنها به آن بسنده نمی‌کند، آن را می‌شکافد و مروارید گرانهای درون را می‌جوید:

صدف آمد حروف و قرآن دُر
نشود مایل صدف دل حرّ

(همان، ص ۱۷۵)

و در مثال دیگری برونه و درونهٔ قرآن را به آب و آوند (ظرف) مانند کرده و آشکار است که تشنهٔ آب‌خواه، باید در پی آب باشد و آن را بجوید و به آوند و کاسه و جام و جنس آن چندان کاری نداشته باشد:

حرف و قرآن تو ظرف و آب شمر
آب می‌خور به ظرف در منگر

(همان، ص ۱۷۴)

در جای دیگری نیز ظاهر قرآن را در پیوند با باطن آن چونان جامه و جان شمرده، یعنی چنان‌که ارزش آدمی و آنچه او را آدمی ساخته، جان است و جان در تن پنهان است و تن در جامه، قرآن نیز جانی دارد که همان چهرهٔ باطنی اوست و این جان در پرده و پوشهٔ واژگان نهفته است و این واژگان که تن قرآن‌اند، در جامه و جلد کتاب سامان یافته‌اند:

حرف قرآن ز معنی قرآن
همچنان است کز لباس تو جان

(همان، ص ۱۲۵)

نبات و چوبک‌هایی که در درون شیرهٔ آن می‌گذارند تا بلورهای نبات برگرد آنها ببندند و شاخ نبات شوند، نمونهٔ دیگری است که سنایی از آن یاری می‌گیرد تا نشان دهد که ساختار زبانی قرآن که حقیقت باطنی آن را بر دوش دارد، چونان چوبک‌هایی است که شاخ نبات را بر دوش دارند:

لفظ و آواز و حرف در آیات
چون سه چوبک ز کاسه‌های نبات^۳

(همان، ص ۱۷۵)

بر پایهٔ نکته‌های یادشده، سنایی همگان را فرا می‌خواند تا تنها به پیکرهٔ زبانی قرآن بسنده نکنند و بکوشند تا از خواندن و شنیدن و نوشتن آن فراتر روند و به لایه‌های باطنی و جلوه‌های درونی آن راه یابند و از آن همه جمال و جلال بهره‌گیرند و توشه اندوزند، و بدانند همان‌گونه که از نقش و عکس گل نرگس بوی خوش نرگس را نمی‌توان یافت، با بسنده کردن به ظاهر قرآن نمی‌توان از حقایق باطنی و معارف پنهانی آن بهره برد:

دل ز معنی طلب ز حرف مجوی که نیایی ز نقش نرگس بوی

(همان، ص ۱۸۳)

مگر نه اینکه بز تنها با خوراکی که به او می‌دهیم سیر می‌شود و نوا و نیرو می‌گیرد و جان و جنب و جوش می‌پذیرد، نه با بچ‌بچ کردن و بزی بزی گفتن؟ جان آدمی نیز از مایه‌های درونی قرآن نیرو می‌گیرد و با رفتار قرآنی و پیروی از رهنمودهای آن به رشد و رهایی می‌رسد و نه با خواندنی زبانی و سرسری:

نشود دل ز حرف قرآن به نشود بز به بچ بچی فربه

(همان، ص ۱۷۷)

از این‌رو سنایی با طنزی تلخ و شیرین و نغز و نازک این‌گونه قرآن‌خوانان را «حرف پیمای» می‌خواند تا نشان دهد که زین حسن تا آن حسن فرقی است ژرف:

کس بنشناخت جز به دیدهٔ جان حرف پیمای را ز قرآن‌خوان

(همان، ص ۱۷۴)

حرف‌پیمایان همان انبوه قرآن‌خوانانی هستند که قرآن را همین انبوه واژگان می‌پندارند و قرائت و تلاوت و ترتیل را همین خواندن زبانی و سرسری. قرآن را می‌خوانند بی‌آنکه زیانشان از شیرینیهای زبانی‌اش ذوقی یابد و یا این خواندن از زیانشان به جانیشان رسد و دلشان را شیرین و شکوفا سازد:

بر زبان از حروف ذوقی نه در جنان از وقوف شوقی نه

(همان، ص ۱۷۲)

در برابر مردان تلاوت و ترتیل آنان‌اند که چون به خواندن قرآن می‌پردازند، همهٔ هستی‌شان، زبان و جانشان، گوش و هوششان و دید و دلشان از این خواندن خدایی بهره‌ها و توشه‌ها می‌اندوزد و ذوق و شوقها می‌کند:

عاقلان را حلاوتی درجان غافلان را تلاوتی به زبان

(همان، ص ۱۷۲)

کم ز مهمان‌سرای عدن مدان خوان قرآن به پیش قرآن‌خوان

(همان، ص ۱۷۴)

کی چشی طعم و لذت قرآن چون زبان بردی و نبردی جان

(همان، ص ۱۸۱)

اینجاست که سنایی قرآنیان را فرامی‌خواند تا از در تن به منظر جان آیند و در باغ راز قرآن گلگشته‌ها کنند و بس نادیده‌ها ببینند و بس نادانسته‌ها بدانند:

از در تن به منظر جان آی
تا به جان تو جلوه بنماید
تر و خشک جهان درون و برون
حکمهایی که گشت از او محکوم
بشنواند تو را صفات خدای
مستمع چون کند سماع کلام
تا ببینی به دیده اخلاص
صورتی همچو سرو غاتفری
نصب و رفعت چو عرش و چون کرسی
جبر و جزم وی از طریق قدم
حرفها بال روح و پرده نور
این چنین درنگر به صورت او
تا الف را درون رای آرد

به تماشای باغ قرآن آی
آنچه بود آنچه هست و آنچ آید
آنچه موجود شد به کن فیکون
همه گردد تو را از او معلوم
گشته پیشت به صدق قصه سرای
گیردش موی نطق براندام
چون بخوانی تو سورة اخلاص
نظم او چون بنفشه طبری
گر تو از مرشد خرد پرسی
لوح محفوظ و ستر سیر قلم
نقطه ها خال مشک بر رخ حور
تا بدانی تو ستر سورت او
با و تا را به زیر پای آرد

(همان، صص ۱۸۱-۱۸۲)

از آنچه گفته آمد، البته نباید پنداشت که پس ظاهر قرآن بیهوده، و خواندن آن بی سود است، هرگز، زیرا گرچه ساختار زبانی و ظاهری قرآن چیزی است و چهره باطنی و حقایق درونی آن چیزی دیگر، اما این هست که همین ساختار ظاهری و زبانی و همین واژگان نوشتنی و خواندنی، جایگاه و جلوه گاه آن چهره باطنی و حقایق پنهانی است. آن جان آسمانی را در این جامه زمینی باید دید و آن دل دلین را در این تن گلین باید به تماشا نشست و آن باده خدایی را از این جام خاکی باید نوشید، و همان گونه که بوی یوسف را باید از پیراهن یوسف یافت، معانی و معارف و باطن قرآن را نیز باید از همین ظاهر زبانی و ساختار نوشتاری - گفتاری آن یافت:

پوست ارچه نه خوب و نغز بود پوست هم پرده دار مغز بود
گرچه نقش سخن نه از سخن است بوی یوسف درون پیرهن است

(همان، ص ۱۷۵)

با این همه نباید از یاد برد که شگفتیها و شگرفیهای قرآن، و بالاییها و والاییهای آن نه از ظاهر زبانی و ساختار واژگانی آن، که برخاسته از باطن و بنیاد گرفته بر چهره آن سویی آن است. باطن و بنیادی که به گفته خود قرآن اگر بر کوه فرود آید، آن را با همه بشکوهی و نستوهی، و با همه سرکشی و استواری می شکافد، می شکند، خرد و خوار می سازد و چونان پنبه زده پخش و پاشان می کند و به این سوی و آن سوی می پراکند:

«لو انزلنا هذا القرآن علی جبل لرأیته خاشعاً متصدعاً» (سوره حشر، آیه ۲۱):

حرف او گرچه خوب و منقوش است کوه از او همچو عهن منفوش است

(همان، ص ۱۷۵)

نکته دیگری که سنایی درباره قرآن بدان پرداخته، این نکته شیرین و رهنمود راستین است که برای راه جستن به درونه های دلنواز قرآن و دستیابی به گنجینه های گران ارز آن، باید دل و دیده را

به آب پرهیز و پارسایی از غبار غرور و غفلت شست و سر و سینه را از سیاهی تباهی و بیراهی پیراست و جان و روان را پاک پاک پاک آراست، چراکه به گفته خود قرآن در آیه «لایمسه الاالمطهرون» (سوره واقعه، آیه ۷۹) جز پاکان و پیراستگان کسی به حریم قرآن راه نمی‌یابد و محرم حرم آن نمی‌گردد، و تا آدمی دل و دیده، سر و سینه را نپیراید و نیاراید، قرآن پرده حروف و واژگان از چهره اهورایی خویش بر نمی‌گیرد و رخساره به کس نمی‌نماید:

تا برون ناید از حدث انسان	کی برون آید از حروف قرآن
پاک شو تا معانی مکنون	آید از پنجره حروف برون

(همان، ص ۱۷۷)

آری عروس نازنین، حضرت قرآن، آنگاه پرده و پوشه برمی‌گیرد و خندان و خرامان برمی‌آید که دارالملک ایمان، یعنی دل و جان را از غوغای غرور و غفلت، و آشوب شرک و شیطنت آرام و رام، و یکپارچه به کام ببند. به گفته خود سنایی در دیوان:

عروس حضرت قرآن نقاب آن‌گه براندازد که دارالملک ایمان را مجرد ببند از غوغا

(دیوان سنایی، ص ۵۲)

وگرنه تا شهر دل در ترک‌تاز تباهی و سیاهی باشد و خانه خاطرات خراب خار و خاموشی، این خاتون به خانه نمی‌آید. عروسان حضرت قرآن روی پوشیدگان عالم غیب‌اند و روی پوشیدگان عالم غیب روی نشستگان عالم عیب را به خود ره نمی‌دهند. روی نشستگان عالم غریب‌اند و روی پوشیدگان عالم غیب روی نشستگان عالم عیب کودکانی سرگرم بازی‌اند، نه مردان رازدانی و سرفرازی:

در دماغی که دیو کبر دمد	فهم قرآن از آن دماغ رمد
تو کنون ناحفاظ و غمازی	کی سزاوار پرده رازی
تا هوا خواهی و هواداری	کودکی کن نه مرد این کاری
چون جهان هوا خرد بگرفت	نیکی محض جای بد بگرفت
دیو بگریخت هم به دوزخ آز	یافت انگشتی سلیمان باز
آن‌گهی بو که صبح دین بدمد	شب وهم و خیال و حس برمد
چون ببینند مر تو را بی‌عیب	روی پوشیدگان عالم غیب
مر تو را در سرای غیب آرند	پرده از پیش روی بردارند
سر قرآن تو را چو بنمایند	پرده‌های حروف بگشایند

(حدیقه، ص ۱۷۶)

آن‌که خواهان گنج جان و کیمیای دل، یعنی لایه‌های باطنی و پنهانی قرآن است، باید با جان و دل، جان و دل شست و شو شده، به قرآن رو نماید و گنج و گوهر دین و یقین و ایمان و عرفان را از آن بخواهد و بجوید و به رویه ظاهری و خواندن زبانی و سرسری آن بسنده نکند:

گر همی گنج دلت باید و جان	شو به دریای فسروالقرآن
تا در او گوهر یقین یابی	تا در او کیمیای دین یابی

چون قدم در نهی در آن اقلیم

کسندت ابجد وفا تعلیم

(همان، ص ۱۷۸)

نکته‌های یاد شده بر این پایه بنیاد گرفته‌اند که قرآن همانند آدمی آمیزه‌ای از دو چهره خاک و پاک است: چهره خاک ما همین تن خاکی و روان این سویی ماست و چهره خاک قرآن همین ساختار گفتاری و شنیداری آن، و چهره پاک ما همان جان خدایی و آن سویی ماست که جان جهان و جهان جان است و چهره پاک قرآن نیز همان باطن و بنیاد خدایی آن. این باطن خدایی شگرف و ژرف و پاک را تنها با دید و دلی شسته و خدایی و پاک می‌توان یافت، که چشم خاک جز خاک را نمی‌بیند:

خاک اجزای خاک را بیند

پاک باید که پاک را بیند

(همان، ص ۱۷۶)

دیده روح و حروف قرآن را

چشم جسم این و چشم جان آن را

(همان، ص ۱۷۲)

صورت از عین روح بی‌خبر است

تن دگر دان که روح خود دگر است

تو همان دیده‌ای ز صورت آن

که اهل صورت ز صورت سلطان

چه شماری حروف را قرآن

چه حدیث حدث کنی با آن

که نبینند همچو بیداران

ذات او خفتگان و طراران

حرف با او اگرچه هم خوابه است

بی‌خبر همچو نقش گرمابه است

نکته نیکو و نظرگیر دیگری که سنایی پرشور و بی‌پروا بدان پرداخته، طنز و طعنه‌های تلخ و تیز او نسبت به کسان بل ناکسانی است که قرآن، این کتاب رهنمود و رحمت و این گنج معرفت و حقیقت را دام دروغ و دغل، و دکان سوداندوزی و مردم‌فریبی می‌سازند و به جای اینکه به این ریسمان چنگ زنند و با این دستاویز، خویش و دیگران را از سیاه و چاه تباهی و کژراهی برون آورند، با آن رسن‌بازی و دام‌اندازی، و دکان‌داری و مردم‌دوشی می‌کنند و نان و نام و کام می‌جویند و در این راه سیاه‌گستاخانه پیش می‌تازند و از هیچ شر و شیطنتی شرم نمی‌کنند و از هیچ دروغ و دغلی کوتاه نمی‌آیند، محکم را متشابه و ناسخ را منسوخ می‌سازند، به تفسیرهای ناروا و تأولیه‌های ناسزا دست می‌یازند و گستاخ و بی‌پروا با کتاب خدا بازی می‌کنند، به جای اینکه آن را چراغ راه خویش و دیگران سازند و بکوشند تا روزنه‌هایی از جمال و جلال این آفتاب را بر خویش و دیگران بکشایند، و از این گنج گران و بی‌کران نوشدارویی برای جان ریش و درویش خویش بجویند، چشم و دل بر این کیمیای جان می‌بندند و این کتاب رهنمود و رحمت و این نامه نور و نعمت را نردبان نام نان و دکان جادو و جدل می‌سازند و دست بالا پوست‌گرایانه و ظاهرینانه به چیزهایی چون آن را از انجام به آغاز خواندن و... دل خوش می‌کنند:

رادمردان رسن بدان دارند

تا بدان آب جان به دست آرند

تو رسن را ز بهر آن سازی

تا کنی بهر نان رسن‌بازی

کرده منسوخ حکم هر ناسخ
 متشابه تو را شده محکم
 تو رها کرده نور قرآن را
 ساخته دست موزه سالوس
 گه سرودش کنی و گاه مثل
 گه ز پایان به سربری به خیال
 گه کنی بر قیاس خود تأویل
 گه به رأی خودش کنی تفسیر
 می‌نگردی مگر به بیغاره
 گاه گویی رفیق جاهل را
 که نویسم تو را یکی تعویذ
 لیک هدیه پگاه می‌باید
 این همه حيله بهر یک دو دم
 در یکی مسجدی خزی به هوس
 زین هوس شرم شرع و دینت باد
 با چنین خو و فضل و فرهنگت

نشده در علوم آن راسخ
 کرده بر محکمش معول کم
 وز پی عامه صورت آن را
 بهر یک من جو و دو کاسه سبوس
 گاه سازی از او سلاح جدل
 گه درونش برون کنی به محال
 گه کنی حکم را بر این تحویل
 گه به علم خودش کنی تقریر
 گرد صندوقهای سی‌پاره
 یا نه کرباس باف کاهل را
 پاک دار ای جوان مدار پلید
 خون مرغ سیاه می‌باید
 شام تا چاشتی ز بهر شکم
 حلق پریاد همچو نای و جرس
 یا خرد یا اجل قرینت باد
 شرم بادا که نیست خود ننگت

(همان، ص ۱۷۹)

شکوه و شکایت قرآن در قیامت از پاره‌ای قرآنیان، نکته نیکوی دیگری است که سنایی بدان پرداخته است. گلابیه قرآن از قرآن‌خوانانی که پاس آن نمی‌دارند و از خواندن زبانی و سری فراتر نمی‌روند و آن را از زبان به جان نمی‌رسانند و به پاره‌ای رفتارهای پوست‌گرایانه چون چنین و چنان نوشتن و چنان و چنین خواندن و... بسنده می‌کنند و ستمگرانه نوع‌روسان حضرت قرآن و نازنینان جهان جان — که جان جهان نیز هستند — را تنهای تنها رها می‌سازند و داد آنان نمی‌دهند و حق آنان نمی‌گذارند:

باش تا روز عرض بر یزدان
 گوید این ماحل مصدق تو
 گوید ای کردگار می‌دانی
 شب و روزم بخواند با فریاد
 حق نحو و معانی و اعراب
 گه بخواندی مرا به راه مجاز
 که بسی لاف زد به دعوی ما
 سوی میدان خاص اسب نتاخت
 در سرکوی ما ز زشت و نکو
 عقل و جان را به راه من نسپرد

گله جان تو کند قرآن
 چند باطل کشید بر حق تو
 آشکارا چنان که پنهانی
 داد یک حرف من به صدق نداد
 زو ندیدم به صدق در محراب
 خیره بگشاده چون خران آواز
 پس ندانست قدر معنی ما
 روی ما از نقاب ما شناخت
 سگی آمد کسی نیامد از او
 سوی رأی و هوای خویشم برد

قرآن در دید وداوری سنایی □ ۲۵۱

گاه بر دام نفس بست مرا
گاه به راه سرود خواند مرا
سر و روی حروfum از شکنه
مستفترق حروfum از زخمه
خواهم انصاف تو به یوم الدّین

(همان، صص ۱۸۱-۱۸۲)

گاه به تیغ هوا بخست مرا
گاه به سوی شراب راند مرا
گاه شکستی چو چوب را سکنه
گاه چو قوّال کرده از نغمه
ای مدبر ز مدبری چونین

پی‌نوشت‌ها

۱. ابوزید، نصر حامد، مفهوم النص، ص ۹.
۲. همان، ص ۲۱۹.
۳. محمدی ری شهری، محمد، میزان الحکمة، ج ۳، ص ۲۵۲۰.
۴. _____ پیشین، ص ۲۵۱۹.
۵. همان، ص ۲۵۳۱.
۶. دورسنت «کاسه» تحریف و دیگرگون شده «شاخه» باشد.

منابع

- ابوزید، نصر حامد، مرکز الثقافی العربی، بیروت، ۱۹۹۸.
- غزنوی، سنایی، حدیقة الحقیقة، تصحیح مدرّس رضوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۹.
- _____ دیوان سنایی، به تصحیح مدرّس رضوی، کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۶۲.
- محمدی ری شهری، محمد، میزان الحکمة، دارالحدیث، قم، ۱۴۱۶.

کارکرد گزاره‌های قیاسی در مثنوی مولوی

غلامرضا رحمدل^{##}

مقدمه

قیاس به کسر قاف به معنی اندازه‌گیری و سنجیدن دو چیز و همچنین به معنی مطلق اندازه‌گیری و سنجش است. قیاس از نظر ساخت صرفی، هم مصدر ثلاثی مجرد است و هم مصدر ثلاثی مزید.^۱

قیاس در اصطلاح منطق، یکی از انواع براهین و متشکل از مقدمات یقینی بوده و قضیه‌ای است مشتمل بر سه گزاره. دو گزاره اول را مقدمتین نامند و گزاره سوم را نتیجه. مقدمه اول را کبرای قضیه و مقدمه دوم را صغرا می‌نامند.

مثلاً در قیاس زیر:

انسان فانی است.

سقراط انسان است.

پس سقراط فانی است.

گزاره اول را کبرا، گزاره دوم را صغرا و گزاره سوم را نتیجه به‌شمار می‌آورند.

ساخت برهان قیاسی معطوف به جریان حرکت ذهن از کُل به جزء یا از قانون به موارد اطلاق آن است، کما اینکه ساختار برهان استقرایی، بالعکس، معطوف به فرایند حرکت ذهن از جزء به کل است. کبرای قیاسی باید گزاره‌ای یقینی و ثابت شده باشد؛ وگرنه نتیجه قابل قبولی نخواهد داد که این امر خود یکی از مواضع آسیب‌شناسی قیاس بوده و مانند ساختمانی است که شالوده و اساس آن لغزان باشد.

##. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان.

قیاس را در معانی تقدیر و مساوات نیز به کار برده‌اند؛ چنان‌که گفته شود قسٹ الارض بالقصبه. یعنی تقدیر کردم آن را و یا فلان لاقیاس بفلان یعنی لایساوی. همچنین گفته‌اند که قیاس در اصطلاح اصولیان، اجرای حکم اصل است در فرع از جهت وجه جامعی که بین آنهاست و آن جامع علت ثبوت حکم است.^۲

قیاس در مثنوی مولوی؛ یکی از مباحث مفهوم‌شناختی و معرفت‌شناختی مثنوی مولوی در حوزه استدلال (Argument) و روش‌های تبیین معقولات، قیاس (Analogy) است. برخی شاید به استناد آنکه مولوی پای استدلالیون را چوبین و پای چوبین را سخت بی‌تمکین می‌داند و نیز با استناد به قراین و شواهدی همچون تشبیه «قیاس و دلیل» به عصای سحره فرعون و اشراق و شهود قلبی به عطیة «بینا جلیل»، تشبیه حواس پنج‌گانه (آبشخور برهان استدلال) به جوی و مس و آینه آهن و تشبیه حواس باطنه یا حس جان به زر سرخ و آینه کَلّی و دریا و... برای برهان و فرآورده‌های استدلال، ارزش و اصالتی قائل نیست، اما وقتی که از دنیای ذهن به دنیای متن منتقل می‌شویم و پویشهای شناخت‌شناسی مولانا را ردیابی می‌کنیم، درمی‌یابیم که حتی مولانا آنجا که می‌خواهد آینه آهن (حس ظاهری) و پای چوبین (استدلال) را هم تقبیح و آینه کَلّی (حس باطنی) و عشق بی‌زبان را تمجید کند، برای تعلیل این تقبیح و تمجید، قلم و بیان خود را در اختیار برهان و استدلال قرار می‌دهد. لذا مشورت را که از مصداقهای کارکردهای عقل جزوی به‌شمار می‌آید تحسین می‌کند و لغزش آدم در خوردن میوه ممنوعه را نتیجه عدم مشورت می‌داند.^۳

تقلیدِ خبرفثانه برپادهنده را نفی می‌کند و مشمولِ دوصد لعنت می‌شمارد، ماهی عاقل را که فرایندِ گذر از آبگیر تا دریا را با موفقیت سپری کرده و هنگام تن‌سپردن به جریان دریا جوی آب، دل به اغواگریهای کوتاه‌اندیشه‌ی ماهی جاهل نسپرده و افق ملکوتی حدیث حب الوطن را زمینی نکرده و سوراخ دعا را گم نکرده و دعای وضو را در موضع دعای استنجا ننشاند و از هرآنچه بوی آبگیر می‌داد تبرّی بسته بود، مورد تمجید و تحسین قرار می‌دهد. بنابراین مولانا تقابلی بین عقل و عشق را تقابلی کارکردی (Function alopposition) می‌داند نه تقابلی دوگانه ذاتی از نوع تقابلی دوگانه (Binary opposition) ارسطویی. از دیدگاه مولانا عبارت (زبان) فقط ارزش نشانه‌شناختی (Semiology) دارد نه صرفاً ارزش معناشناختی (Semantilog) فلذا با ذات معانی (حالات) سنخیت ماهوی ندارد:

هر عبارت خود نشان حالتی است حال چون دست و عبارت آلتی است

(دفتر دوم، بیت ۳۰۴)

بنابراین با مطالعه ساختار اندیشه فلسفی مولانا درمی‌یابیم که سپردن عقل و استدلال به تازیانه کلمات و تسمیه‌کنش استدلال به پای چوبین بی‌تمکین، در حوزه آسیب‌شناسی استدلال قرار می‌گیرد نه در حوزه نقد ماهوی استدلال. با همین فرضیه، نگاه مولانا را در مورد «قیاس» بر حول محور پرسش و پاسخ مفروض زیر مطالعه و جست‌وجو کرده‌ایم تا برای شناخت ساختار فهم مثنوی، گوشه‌ای از دستگاه شناخت‌شناسی (Epistemology) اندیشه مولوی بازنموده شود:

پرسش: قیاس در اندیشه مولانا چه جایگاهی دارد؟
پاسخ: مولانا اصل قیاس را به عنوان یک دستگاه معرفت‌شناسی تأیید می‌کند، اما کارکردهای نادرست و نابه‌جای قیاس را مردود می‌شمارد.
برای اثبات پاسخ مفروض که به منزله فرضیه اصلی تحقیق است، بحث کارکردشناسی قیاس را در مثنوی مولوی به دو بخش عمده به شرح زیر تقسیم، و با تکیه بر شواهد شعری تحلیل کرده‌ایم.

۱. قیاسهای مجاز.

۲. قیاسهای ممنوعه.

قیاس‌های مجاز

قیاس، معیار سنجش (۱)

یکی از معانی ایجابی قیاس، «میزان سنجش» است و قیاس‌گرفتن چیزی برای چیزی به معنی میزان قراردادن امری کلی برای مصداقهای هم‌ریشه با آن امر کلی است. این چشم‌انداز معنای قیاس را مولانا در حاشیه تفسیر مفهوم «حزم» به تصویر کشیده است. حکیم بلخ با یک شاهد مثال عینی و حسی، مفهوم انتزاعی حزم را ملموس و معنای آن را تقریب به ذهن می‌کند، می‌گوید فرض کنید که می‌خواهید برای رسیدن به مقصد از مسیری عبور کنید. همراهان، هریک به فراخور زاویه نگاه خود به ارزیابی ویژگیها، تواناییها و ناتوانیهای بالقوه راه می‌پردازند: یکی می‌گوید مسیر راه محاط در کویر است و هیچ اثری از آب در آن نیست. یکی دیگر در جهت عکس ارزیابی فرد نخست می‌گوید، مسیر پر از آب است. مولانا پس از طرح راهکارهای چاره‌جویانه دو همسفر، طرح پیشنهادی خود را که جمع بین آن دو است بیان می‌دارد و به معنای قیاس‌گریز می‌زند و می‌گوید حزم آن است که آب با خود بردارید، اگر در مسیر راه دسترسی به آب میسر بود، آب ذخیره شده را بیرون می‌ریزید و اگر مسیر از آب بی‌بهره بود، زیان نخواهی دید. در مثالی دیگر می‌گوید چون صیادان برای شکار پرندگان، دام را در پوشش دانه استتار می‌کند پس حزم و احتیاط آن است که از هر نوع دانه افشاندن بر سر راه احتراز کند. در ادامه بحث توصیه مؤکد می‌کند که عدم رعایت «حزم» از مصداقهای اغواگریهای شیطان است.

حزم آن باشد که برگیری تو آب تا رهی از ترس و باشی بر صواب

و پس از ذکر چند نمونه از فریبکاریهای تاریخی ابلیس از جمله وسوسه آدم و هبوط او از جنت، از ابلیس به عنوان دزد تعبیر می‌کند. دزدی که در چهره گل سرخ مستتر می‌شود، دامن گل‌پرستان را پاره می‌کند و دست و روی آنها را می‌خلد. او می‌گوید: آنچه از طراریهای ابلیس ذکر شد، نمونه‌هایی عینی و مشهود بود، مخاطب می‌تواند طراریها و لغزشگاههای دیگر او را براساس نمونه‌های ذکر شده قیاس کند. درواقع مولانا در این مقال، قیاس را در معنای ایجابی و در عرصه مطالعات اکتشافی مطمح نظر قرار می‌دهد. یعنی چند فقره از طراریهای کلی و مکشوف ابلیس را ذکر می‌کند و پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و پی‌جویی و کشف مصادیق طراریها را

به انسان واگذار می‌کند و این شیوه از حقیقت‌یابی را قیاس نام می‌نهد:

مادر و بابای ما را آن حسود	تاج و پیرایه به چالاکی ربود
کردشان آنجا برهنه و زار و خوار	سالها بگریست آدم زار زار
تو قیاسی گیر طرّاریش را	که چنان سرور کند زوریش را
الحذر ای گل‌پرستان از شرش	تیغ لاجولی زنید اندر سرش

(ابیات ۲۸۵۲، ۲۸۵۳، ۲۸۵۵ و ۲۸۵۶)

قیاس، معیار سنجش (۲)

کن قیاس و چشم بگشا و ببین تو همه کار جهان را همچنین

(دفتر اول، بیت ۹۶۹)

این بیت، پیام عام مولانا در همه عصرها و برای تمامی نسلهاست که مولانا آن را از دلِ معلقه حکایت بلند نخجیران، از زبان شیر بیان کرده است. شیر در این حکایت نماینده نمادین اصحاب جهد است، درمقابل نخجیران که نمایندگان توکل‌اند. هراس از مرگ از یک سو و پیش‌زمینه‌ها و پیش‌باورهای ذهنی از سوی دیگر باعث شده بود که مرد گریزان از حقیقت مرگ، زبان اشارات را باز ننشاند و نگاه تعجب‌آمیز عزرائیل را به نگاه تهدیدآمیز حمل کند. طیف گسترده‌ای از شمار قضاوت‌های ما در مورد افراد معطوف به پیش‌پنداشت (Presupposition) پیش‌داشته‌های (Preunderstanding) بر له یا علیه آن افراد است.

این پیش‌پنداشته‌ها و پیش‌فهمها در روند سنجش و ارزیابی ما مداخله می‌کنند.

فرانسیس بیکن این پیش‌پنداشت و پیش‌داشته‌ها را در زمرهٔ بت‌های تاریخی به شمار می‌آورد و سلامتِ ساختار فهم را به لایروبی این بت‌ها منوط می‌داند. اما برخی از اصحاب هرمنوتیک فلسفی از جمله پوپر حمل پیش‌فهمها و پیش‌زمینه‌ها را بر ذهن امری طبیعی دانسته و بر بیکن ایراد گرفته و گفته‌اند که نظریهٔ «تهی‌سازی ذهن از نظریه‌ها» ره‌آوردش، «ذهنِ خالی» است، نه ذهن خالص.^۴ شخصیت‌های اصلی این داستان مولوی عبارت است از: عزرائیل، سلیمان (ع) و یک مرد که مرگ مقدرش فرارسیده و عزرائیل مأمور شده که جان‌ش را در هندوستان قبض کند. مرد از نگاه تعجب‌بار عزرائیل هراسناک می‌شود و از سلیمان می‌خواهد که او را از قعر آنها به هندوستان برساند. مرد، غافل از آن بود که با پای خود به سوی مسلخ مقدر خود می‌رود و گریختن از دست عزرائیل درواقع به منزلهٔ افتادنش به چنگ عزرائیل بوده است. این حکایت را پیش از مولانا، فریدالدین عطار با اندکی تفاوت در الهی‌نامهٔ خود آورده است.^۵

ذهن تأویل‌گرای مولانا در پایان این حکایت، به شکستن شالودهٔ دلالت معنایی متن می‌پردازد و شخصیت‌های داستانی را به واقعیات عام و مستمر تاریخی ارجاع می‌دهد و از تنقید روی به اطلاق می‌آورد. هراس از عزرائیل را تأویل به احساس مسکنت می‌کند و هندوستان را تأویل به حرص و طمع و با این تأویل بیانگر این حقیقت می‌شود که: نهاد ناآرام بشر گریز از وضع موجود به وضع مطلوب را لازمهٔ شکوفایی و سرزندگی حیات می‌داند، اما بسیاری از

انسانها، فهم درست و پویایی از منطق گریختن ندارند و وارونه می‌گیرند، آنها به جای آنکه «در خود» بگیرند و خود را بیابند، «از خود» می‌گیرند و قدم به قدم از خود دور می‌شوند و در نتیجه خود را گم می‌کنند. در مسیر راه صیادان حرفه‌ای دامهای خون‌افشان را به رنگ صفر پرندگان شبیه‌سازی می‌کنند و سرایها خود را به رنگ آب درمی‌آورند تا چشم و دل گریزندگان را برابند. مولانا در پایان این حکایت الحاقی با دریافتی عام از مفهوم قیاس و تعمیم آن به «معیار و سنجش عام» این حکایت را معیار سنجش تمامی امور جهان معرفی می‌کند و می‌گوید:

تو همه کار جهان را همچنین کن قیاسی چشم بگشا و ببین

باتوجه به ساختار تأویلی این حکایت اضلاع سه‌گانه برهان مولانا در این چشم‌انداز از قیاس عبارت است از: هراس، احساس مسکنت و مرگ. مولانا این اضلاع سه‌گانه را به صورت یک اصل یا قاعده قطعی درمی‌آورد و از مخاطب می‌خواهد که با تطبیق امور دیگر با (قاعده قیاسی) کنشها و رفتارهای دیگری را هم که برتافته از احساس مسکنت و حرص و طمع است، محکوم به شکست و نابودی بداند:

۱. احساس مسکنت موجب حرص و طمع است.

۲. حرص و طمع موجب نابودی است.

مولانا از زبان عزرائیل می‌گوید:

از تعجب دیدمش در رهگذر	گفت من از خشم کی کردم نظر
جان او را تو به هندوستان ستان	که مرا فرمود حق کامروز هان
او به هندوستان شدن دور اندر است	از عجب گفتم گر او را صد پر است

(دفتر اول، ابیات ۹۶۶-۹۶۸)

و نتیجه می‌گیرد:

تو همه کار جهان را همچنین کن قیاس و چشم بگشا و ببین

(دفتر اول، بیت ۹۶۹)

قیاس، معیار سنجش (۳)

یکی از چشم‌اندازهای زیبای قیاس، چشم‌اندازی است که مولانا در قالبِ گفت و گوی بین موسی(ع) و فرعون بیان داشته است و در راستای این حکایت، دلیل خواهی موسی و حجت خواهی فرعون را در رشته‌ای از منطقِ تقابل دوگانه به تصویر می‌کشد. حجت خواهی فرعون در باورداشتِ فسیل‌شده او درتفوق خون و نژاد ریشه داشت و «دلیل‌گرایی» موسی ریشه در شجره نسب فطری و الهی.

موسی با منطق برخاسته از قیاس دلیل محور، مبدأ و مرجع اجسام از جمله، جسم خود فرعون و همه انسانها اعم از عباد و عبید و مطیع و سرکش را، خاک و فرایند گذار از خاک به انسان و از انسان به خاک را معطوف به خالقیت و مدبّریت خدای یگانه می‌داند. اما فرعون می‌خواست نقطه عطف قیاس موسی را تغییر دهد و قیاس را از جریان اصیل خود منحرف سازد. در حاکمیت زور که بر سه ضلع فرعون - قارون و بلعم باعور استوار بود، معیار متداول ثبت شده

برای ارزیابی و سنجش میزان شخصیت انسان، خون و نژاد بود؛ هرکس که جاه عالی داشت، جایگاه متعالی هم داشت.^۶

اما موسی همچون دیگر پیامبران توحیدی با رویکرد به معیارهای انسانی، معیارهای متداول را که به ضرب زور تثبیت شده بود شالوده‌شکنی کرد و برای انتقال ذهنیت جامعه از قارون به قانون و از ربّ الارباب به ربّ الناس، از «خلاف آمد عادت» کام جست. موسی می‌گفت:

نسبت آدم ز خاک و آب و گل	آب و گل را داد یزدان جان و دل
مرجع این جسم خاکی هم به خاک	مرجع تو هم به خاک ای سهمناک
که مدد از خاک می‌گیرد تنت	از غذای خاک پیچد گردنت
چون رود جان می‌شود او باز خاک	اندر آن گور مخوف سهمناک
هم تو و هم ما و هم اشباه تو	خاک گردند و نماند جاه تو

(دفتر چهارم، ابیات ۲۳۱۱، ۲۳۱۵ و ۲۳۱۸)

اما فرعون می‌کوشید که موسی را از قیاس انسانی به قیاس فرعونی و از دلیل به سمت جدل بکشانند تا با انحراف مسیر منطقی بحث بر آن حضرت مسلط شود، لذا روی به موسی کرد و:

گفت غیر این نسب نامیت هست	مر تو را آن نام خود اولیتر است
بنده فرعون و بنده بندگان	که از او پرورده اول جسم و جان
فرعون، موسی (ع) را به طغیان و یاغیگری محکوم می‌کرد و او را قاتل فراری و بنده خانه‌زاد خود و بندگان می‌دانست و از او می‌خواست که با پذیرش این انتسابهای از پیش تعیین شده، سازه‌های قیاسی خود را تغییر دهد.	
خونی و غداری و حق‌ناشناس	هم برای اوصاف خود می‌کن قیاس

قیاس فرایند ارجاع معلول به علت

این نوع قیاس نیز از نوع قیاسات ایجابی است که مولانا، بنانهادن یا اساس کردن آن را برای برقراری روابط ساختاری بین کلّ و جزء یا سنت و مصادیق آن توصیه می‌کند. در این نوع از قیاس سازه‌های رفتاری را به زیرساختهای آن رفتارها ارجاع می‌دهد؛ به عبارت دیگر معلول به علت و حرکت به محرک ارجاع می‌گردد. مولانا در روشی که در مردم‌شناسی فرهنگی جدید، ساختارگرایی فرهنگی (Culturalstructure) نام دارد و مؤسس آن، لوی استراوس، مردم‌شناس فرانسوی است، می‌کوشد که حرکتهای متکثر و چندلایه را به محرک یگانه ارجاع دهد. چنان‌که لوی استراوس نیز می‌کوشد سازه‌های رفتاری و فرهنگی وقوع‌یافته در زمان مسلسل (Chronicaltime) یعنی تاریخ را به زیرساختهای اسطوره‌ای ارجاع دهد، زیرساختهایی که نمودهایی از آنها را می‌شود در فراگردهای فکری اقوام بسیار ابتدایی پیدا کرد. زیرساختار اسطوره‌ای، ساده، یگانه و مبتنی بر منطق عام است و فراگردهای فرهنگی همه اقوام می‌توانند برحول آن به فهم مشترک برسند.^۷

در قیاس مورد تبلیغ مولانا هر حرکتی به محرّک ارجاع و تأویل می‌گردد. تسلسل تأویلات، ذهن را به محرّکی یگانه می‌رساند، محرّک یگانه‌ای که همه حرکتها، اعم از حرکتهایی که مانند نسیم در لطف ریشه دارند و حرکتهایی که مانند صرصر در قهر ریشه دارند، علی‌رغم تکثر و تنوعی که در آنهاست، بر مدار یک محرّک به فهم مشترک می‌رسند. باد نفّس، معلول ارگانسیم حیات و در همان حال مولّد گفتار است. گفتار نیز به نوبه خود به زیرساخت عاطفی قهر یا لطف ارجاع می‌شود. تعامل موجود بین نفّس و گفتار و عاطفه، میزان و معیاری است که انسان می‌تواند بادهای دیگر را براساس آن، قیاس کند. باد دم را بر تو بنهاد او اساس تاکنی هر باد را بر وی قیاس

قیاس‌های ممنوع

قیاس، معلول پیش‌باورها و پیش‌فرضها

تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک یکی از روشهای مسئله‌شناسی مولانا، طرح، کشف، تحلیل و پاسخ پرسشهای مفروض است که این‌گونه پرسشها در کتب تفسیری، از جمله کشف زمخشری با عبارت شرطیه (إن قلت) تعبیر می‌شود. در این چشم‌انداز مسئله‌شناسی، مولانا با ایفای نقشی دولایه، به صورت توأمان در مقام گیرنده (Receiver) و فرستنده (Sender) پیام قرار می‌گیرد و در راستای پرسش و پاسخ با بهره‌گیری از مؤلفه‌های کمک‌آموزشی تمثیل برای تقریب معنا به ذهن، می‌کوشد، پیام مترتب در گزاره‌ها، تمثیلات و حکایات را در باور خواننده نهادینه، و ذهن‌گیرنده پیام (مخاطب) را تردیدزدایی کند. بیت اشاره شده نیز که گوشه‌ای از دستگاه استدلالی مولانا برای تبیین پیام منظوری در حکایت پادشاه و زرگر سمرقندی است، نمونه‌ای از همین روش مسئله‌یابی و مسئله‌شناسی است که در آن، مولانا می‌کوشد تردیدها، ابهامها و پرسشگریهای مفروض و مقدّر مخاطب را در مورد حادثه مرگ زرگر سمرقندی در دو محور پاسخ دهد:

۱. آسیب‌شناسی قضاوت.

۲. آسیب‌شناسی فهم.

۱. آسیب‌شناسی قضاوت

این سطح از چشم‌انداز قیاس بیانگر این واقعیت است که برخی از کنشها و روشها، ویژگیهایی دارند که قیاسهای رایج، ظرفیت لازم را برای تحلیل ساختار چندلایه و متناقض‌نمای آنها ندارند. به دام انداختن زرگر سمرقندی و نابودکردن او به دلالت حکیم الهی، استتارکردن تابوت و طناب دار زرگر، در پس شربت قتاله و فریفتن قوه شعور زرگر با زرق و برق وعده‌های طلایی، در بادی امر و با معیارهای رایج داوری، از مصادیق قتل نفس به شمار آمده و مرتکب یا مرتکبین این عمل بزهکارانی هستند که مستوجب گناه مصرّح در آیه ۳۲ سوره مائده هستند. از نخبگانی که به تعبیر مولانا ملک دین و ملک دنیا را باهم داشته و حکمت ابدان و ادیان در دست

آنهاست، پذیرفته نیست که مرتکب چنین نارواییهایی شوند. بازیابی سلامتی کنیزک بیمار نیز نمی‌تواند توجیه‌کننده قتل نفس باشد. زرگر سمرقندی نه کسی را کشته بود که مستحق اجرای قصاص شود و نه مرتکب فساد در زمین شده بود که مشمول مجازات مصرّح در خصوص مفسدین گردد. اما وقتی که از پیلۀ ذهنیتِ زاویۀ دید بیرون می‌آییم و از صحنۀ ذهن به گسترۀ تأویل متن گام می‌گذاریم، حادثۀ مرگ زرگر را نه به صورتِ حلقه‌ای گسسته از زنجیرۀ پیام متن، بلکه در فضای شبکۀ به هم پیوستۀ حکایت بررسی می‌کنیم، داس تردید بر شالودۀ قضاوت ما خواهد افتاد و به تدریج حقیقتی حکمت‌آمیز از پس «واقعیت» تلخ و رقت‌انگیز پیش روی ما گشوده خواهد شد.

این سطح از طراحی قیاس مبین دو آموزۀ به هم پیوسته است:

الف. در ارزیابی امور پیچیده و یا سهل و ممتنع به برداشت و استنباط شخصی نباید بسنده کرد. این آموزه در اندیشۀ اجتماعی مولوی بسامد گسترده‌ای دارد. نمونه‌ای از آن را می‌توان در «حکایت رنجاندن امیر خفته‌ای را که مار در دهانش رفته بود» ملاحظه نمود. تازیانه‌ها و دبوسهای امیر، به کام آن خفته‌ای که مار از راه دهان به اندرونش راه یافته بود، تلخ می‌آمد و در قیاس او ناروا ارزیابی می‌شد و او این عمل حکیم را نشانه دشمنی و کینه‌ورزی می‌پنداشت؛ زیرا از وجود مار زشت در اندرون خود واقف نبود، اما وقتی که مار را در لخته‌های تهوع خود مشاهده کرد از ورای تازیانه‌های تلخ، شیرینی حکمت حیات دوباره را با تمام وجود احساس نمود و دریافت که دبوسهای مکرر امیر، تازیانه سلوک بود نه تازیانه ستم، پس شبح دیو، محو شد و جبرئیل رحمت در مقابل چشمان شوق‌آمیز رهگذر، نمودار گشت و دریافت که تازیانه تلخ نما و ولایتِ نعمت بود و لحظه‌های تلخ مصداقِ مبارکی ساعت.

پس:

یا خدایی که ولّی نعمتی
مرده بودم جان تو بخشیدی‌ام

گفت خود تو جبرئیل رحمتی
ای مبارک ساعتی که دیدی‌ام

۲. آسیب‌شناسی فهم متن

آموزۀ ای که مولانا، در این سطح از تبیین قیاس به مخاطبین می‌دهد این است که در فهم متن باید از نوع کارکرد زبان که متن، محاط در آن است آگاه بود. به عبارت دیگر قبل از شروع به عمل فهم متن باید از بافت زبان‌شناختی و فقه‌اللغۀ ای متن آگاه بود و دریافت که متن در چه بافتی از کارکرد زبان جریان دارد. یا کوبسن برای زبان شش نوع کاربرد قائل شده است که از جمله آنها کارکرد شعری (Poetic) یا کارکرد هنری است.^۸

در این نوع از کارکرد زبان، شبکۀ روابط ساختاری زبان اعم از سازه‌ها (واژگان) و روابط ساختاری (بافت نحوی و زبان‌شناختی کلام) مانند زبان ارجاعی (Referential) لزوماً به موضوع له ارجاع نمی‌شوند، بلکه پیام متن (Message) با شکستنِ هنجار گفتار و نوشتار و انحراف هنرمندانه از فرم زبان، پشت زبان و واژگان که ابزارهای انتقال پیام هستند، مخفی می‌شود. برای

کشف مخفیگاه پیام به جای تمرکز در مدلول تصدیقی باید به بافت کلام توجه کرد. بافت (Context) در ساختار هستی‌شناختی خود، بُرش از خاستگاه هستی‌هنری مؤلف است که هیدگر در تفسیری کلی‌تر و جامع‌تر از آن به (دازین) یا من تعبیر می‌کند. مانند من هنری، من فلسفی، من تاریخی و...^۹

در این حکایت، بافت کلام، عرفانی و تأویلی است و پیام پشت پیکربندی بافت عرفانی مخفی است. در این بافت، شخصیتها، کنشها، گفتمانها (Discours) و فرایندها با خروج از زبان ارجاعی، حیثیت نمادین به خود می‌گیرند، از جمله زرگر سمرقندی نمادِ نفس امّاره، گذار از سمرقند به کاخ شاه تعبیری نمادین از فرایند گذار از نفس امّاره به نفس مطمئنه، حادثه شکار و دیدار و ورود کنیزک در نهانگاه دل شاه به قول الفرد شوتز بیانی نمادین از سرآغاز انتقال از واقعیات چندگانه به واقعیات ناب یگانه^{۱۰} و قس علی‌هذا. مولانا شخصیت‌های نمادین حکایت مانند شاه، زرگر، کنیزک، اطباء و... را بدون آنکه آنها از نتیجه بازی سرنوشت آگاه باشند وارد حوزه حکایت کرده و بدین ترتیب چرخه فعال روابط بینا شخصیتی متن را تضمین کرده است. به قول میشل فوکو، بازی تا وقتی جالب و هیجان‌انگیز است که نتیجه‌اش را ندانیم.^{۱۱} در این حکایت، توقف در مدلول تصدیقی و غفلت از بافت تأویل‌گرای متن از مصادیق آسیب‌شناسی قیاس به شمار آمده است. هر «قهر» را ارجاع به «کین» دادن و هر «نیش» را معطوف به عداوت دانستن و هر سرخی را «خون» و هر «مستی» را جنون خواندن به منزله افتادن در سویه گمراه‌کننده قیاس اقترانی است که در آن رفع تالی مستلزم رفع مقدم تلقی گردد (یعنی هر گرد را گرد و هر سرخ را خون پنداشتن).

آن گل سرخ است تو خورش مخوان	مست عقل است او، تو مجنونش مخوان
گر ندیدی سود او در قهر او	کی شدی آن لطف مطلق قهرجو؟
بچه می‌لرزد از آن نیش حجام	مادر مشفق در آن دم شادکام
تو قیاس از خویش می‌گیری ولیک	دور دور افتاده‌ای بنگر تو نیک

(دفتر اول، ابیات ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۴۵، و ۲۴۷)

اجزای متن این حکایت را نمی‌توان در خارج از روابط ساختاری و صرفاً به عنوان سازه‌های مجرد و گسسته از شاکله متن براساس هنجارهای متداول قیاس ارزیابی کرد، زیرا این متن به قول رولان بارت از نوع متن زایشی است یعنی متنی که از طریق خوانش در سطح «غیرادبی» بازتولید، و در سطح «ادبی»، بازآفرینی می‌شود. برخلاف متنهای غیرزایشی که معنای آن با عمل خوانش، فقط مصرف می‌شود، در این نوع از متون هر جزء از اجزای کلام (زرگر سمرقندی، کنیزک، پادشاه، حکیمان تارک استثناء، حکیم الهی و...) و کنشها و واکنشهایی که مؤلف با آب و رنگ کلمات به رفتار آنها نگارگری می‌کند، به منزله «پاره خوانش»هایی هستند که دست به دست هم داده و بر روی هم ساختار تحلیلی متن را بازسازی می‌کنند.^{۱۲} در این نوع از متن به تعبیر بارت دال در مدلول تمرکز نمی‌یابد بلکه رها می‌شود. این رهاشدگی که بن‌مایه شکستن شالوده‌هاست در پس‌اساختارگرایی دریدا، افشانش معنا (Sterumeaning) نام دارد.

نحوه کارکرد پاره‌خوانشها را در ساختار کلی متن در قالب مثالی ملموس می‌توانیم تبیین کنیم، بازی فوتبال را به عنوان شاهد مثال در نظر بگیریم. در بازی فوتبال، نقش آفرینان هر تیم، اعم از دروازه‌بان، بک، هافبک و عملها و عکس‌العملهایی که از هریک از آنها در مدت زمان بازی صادر می‌شود به تنهایی معنا و مفهوم ندارند، بلکه هریک از آنها به منزله دالها یا پاره‌خوانشهایی هستند که در مدلول (نتیجه کلی بازی) معنا می‌دهند. دال (فرایند بازی فوتبال) در مدلول (نتیجه بازی) مانند برکه‌ای که به جویبار پیوندد سکونت نمی‌یابد. زیرا نتیجه بازی در همان حال که مدلول است، رقم‌زننده موقعیتهای و جایگاه آینده تیم (دال) برای مدلول دیگر است. این افشانش ناکرانمند دال و مدلول، ساختار تحلیلی بازی فوتبال را شکل می‌دهد. دال (فرایند بازی) و مدلول (نتیجه بازی) در این تعقیب و گریز، یکدیگر را دنبال می‌کنند اما به هم نمی‌رسند. دال علت است برای مدلول و مدلول به نوبه خود علت برای مدلول دیگر. آنچه امروز، فردا نام می‌گیرد، وقتی که فردا شد، پوست می‌اندازد و امروز می‌شود.

مولانا مانند همه آفرینشگران متنهای زایشی و حجمی، برخی از پرسشهای مفروض را که از افق انتظار خواننده سرچشمه می‌گیرد، پاسخ می‌دهد و برخی از ابهامها و گسلها را نیز باز می‌گذارد تا افق در زمانی (Synchronic) به افق همزمانی (Diachronic) ارتقاء یابد و خواننده با پرسشگری، در تفسیر و بازسازی متن سهیم شود و شادابی و سرزندگی متن را تضمین نماید. سرنوشت زرگر سمرقندی، مستعد توانش و خوانش چنین پرسشها و ابهامهایی است. این پرسشها، گاهی که با سازه‌های روان‌شناختی متن مواجه می‌شوند، برافروخته می‌گردند و در نتیجه پرسش از متن به بازجویی از متن تبدیل می‌شود.

این جوابات قیاسی راست کرد	پیش آن رنجور شد آن نیک مرد
کاین چه شکر است او مگر با ما بد است	کر قیاسی کرد و آن کژ آمده است
از قیاسی که بکرد آن کر گزین	صحبته ده ساله باطل شد بدین

(ابیات ۳۳۶۳، ۳۳۶۹ و ۳۳۷۱)

مولانا یکی از زوایای توصیفی و تحلیلی قیاسات ناسازه را در لابه‌لای حکایت معروف کر و بیمار به تصویر کشانده است. کر پس از آماده‌سازی، تنقیح و نقادی پرسشها و پاسخهایش، براساس «حدس و گمان» به عیادت همسایه بیمار خود می‌رود و برای پیاده کردن پیش‌فرضهای خود، چشم را جایگزین می‌کند و چون صدای بیمار را نمی‌شنید، پاسخهای مفروض و ازپیش تعیین‌شده خود را براساس جنبش متناوب لبهای بیمار بر زبان جاری می‌کرد و گمان می‌کرد که منطق همدلانه مکالمه با بیمار را برقرار ساخته و از عهده دلجویی متعارف برآمده و حق عیادت را ادا کرده است.

گفت چونی، گفت مردم گفت شکر	شد ازین رنجور پرآزار و نکر
کین چه شکر است او مگر با ما بد است	کر قیاسی کرد و آن کژ آمده است
بعد از آن گفتش چه خوردی گفت زهر	گفت نوشت باد افزون گشت قهر

مولانا از خاستگاه نظری پاسخهای مرد کر به قیاس تعبیر می‌کند، قیاسی که بر خلاف

کارکرد گزاره‌های قیاسی در مثنوی مولوی □ ۲۶۳

گمانه‌زنیها و ارزیابیهای شخصی مرد کر، نه تنها کر را قادر به مکالمه همدلانه و معطوف به تفقد با بیمار نساخت بلکه ساختار مودت دیرینه آن دو را نیز مخدوش کرد و مصاحبت چندین ساله را باطل ساخت.

این جوابات قیاسی راست کرد
پیش آن رنجور شد آن نیک مرد
... از قیاسی که بکرد آن کرگزین
صحبت ده ساله باطل شد بدین
مولانا در ادامه این حکایت در راستای تبیین آسیب‌شناسی قیاسی می‌گوید: عده‌ای از مدعیان فهم درست، در ارتکاب این‌گونه گمانه‌زنیهای معطوف به پیش‌فرض و قائم به پیش‌داوری، پا را از دایره پدیدارهای مادی فراتر گذاشته و آن را به قلمرو وحی تسری داده‌اند و این بدترین نوع قیاس است:

خاصه ای خواجه قیاس حس دون
اندر آن وحیی که هست ازحد فزون
(دفتر اول، بیت ۳۳۹۴)

این نوع گمانه‌زنیهای بلند پروازانه در بحث آسیب‌شناسی قیاس، از جنس ابلیس است. قیاسی که در تعلقات نژادی ریشه داشته است. ابلیس نژاد خود را از آتش و نژاد آدم را از خاک می‌دانست، خاک را از جنس ظلمت، آتش را از جنس نور ارزیابی می‌کرد و براساس قیاس فرع بر اصل (قیاس ظلمت بر نور) خود را از آدم برتر می‌دانست. ابلیس سلسله جنبان این‌گونه قیاسهای حقیر است:

اول آن کس کاین قیاسکها نمود
پیش انوار خدا، ابلیس بود
گفت نار از خاک بی‌شک بهتر است
من ز نار و او ز خاک اکدر است
پس قیاس فرع بر اصلش کنیم
او ز ظلمت ما ز نور روشنیم
مولانا برای اثبات لغزان بودن قیاسات نژادی می‌گوید پسر ابوجهل که در مرکز شرک تربیت یافته بود، مؤمن شد، درحالی که پسر نوح که در مهد رسالت بزرگ شده بود، کافر گشت، آدم خاک‌زاد جلوه‌گاه نور شد و ابلیس آتش‌زاد، روسیاه گشت و نصیبه‌اش از آتش فقط دود شد:

پور آن بوجهل شد مؤمن عیان
پور آن نوح نبی از گم‌رهان
زاده خاکی منور شد چو ماه
زاده آتش تویی رو روسیاه

(دفتر اول، ابیات ۳۴۰۲-۳)

مولانا به دنبال این مطلب، به مبحث دیگری گریز می‌زند. مبحثی که حامل دو پیام اساسی، در حوزه لغزشهای شناخت و آسیب‌شناسی فهم است:

۱. آفات ناشی از قیاسات قالبی و ناکارآمد

در این زمینه مولانا می‌گوید قیاس معطوف به نشانه‌شناختی فقط زمانی می‌تواند مؤثر و مثمر ثمر باشد که «متعلق شناخت» عینی (Subjective) و ملموس نباشد، این دیدگاه مطلق مولانا در عرصه شناخت‌شناسی، بعدها فصل الخطاب سخن فیلسوفانی مانند بیکن و سارتر و دکارت شد که به جایگزینی «تجربه» به جای «نظریه» و عقلانیت تجربی به جای عقلانیت نظری معتقد بودند

و از این طریق فلسفه شناخت افلاطون و ارسطو و فیلسوفان اسکولاستیک را که قضایای مبتنی بر گزاره‌های قیاسی را در قلمرو آموزه‌های عینی نیز تسری می‌دادند به چالش می‌کشیدند. پیر بلخ برای تقریب به ذهن‌کردن این معنا می‌گوید: تحرّی (قبله‌شناسی از روی نشانه‌ها) فقط، تا زمانی مجاز و مباح است که در حریم کعبه حضور نداشته باشیم و یا آفتاب که از نشانه‌های قبله‌شناسی است زیر ابر پنهان بوده باشد:

این قیاسات و تحرّی روز ابر یا به شب مرقبله را کرد است حبر

(دفتر اول، بیت ۳۴۰۴)

در اینجا نقد مولانا از قیاس، نقدی روش‌شناختی است نه مفهوم‌شناختی و معرفت‌شناختی، یعنی اصلی قیاس را به چالش نمی‌کشد. بلکه کاربرد غلط و نابه‌جای آن را زیر تازیانه نقد می‌گیرد.

۲. آسیب‌شناسی قیاسی در حوزه تأویل

این نوع از آسیب‌شناسی قیاس، در حوزه نقد زبان‌شناختی قابل تبیین است. گاهی از اوقات، محقق، شناسه‌ها و سازه‌های شناخت را براساس دلالت‌های مستقیم لغوی مورد توجه قرار داده و آن را مبنای قیاس قرار می‌دهد، درحالی‌که آن سازه‌ها و شناسه‌ها فقط در زنجیره روابط تأویلی، معنی و مفهوم پیدا می‌کنند. آنها به منزله نمادها و اصطلاحاتی هستند که نخست باید معنی آنها را از هنجار حاکم بر منطق زبان، خارج ساخت و به سرچشمه اصلی آنها ارجاع داد، آن‌گاه آنها را به‌عنوان ابزارهای زبانی قیاس استفاده کرد. این سازه‌های ساختاری اصطلاحات هستند که فقط فیما بین ابدال، مفاهیم پذیرند. اقوال (مدلول تصدیقی) گنجایش معنای آنها را ندارد و فهم آنها مستلزم رمزشکنی (Decode) شکل‌شکنی (Deformation) است:

وانگهی از خود قیاساتی کنی مر خیال محض را ذاتی کنی

اصطلاحاتی است مر ابدال را که نباشد زان خبر اقوال را

فهم زبان پرندگان از دیدگاه مولانا در یک تقسیم‌بندی به دو بخش تقسیم می‌شود.

الف. منطق الطیر خاقانی که بر صوت و پژواک مبتنی است.

ب. منطق الطیر سلیمانی که مظروف آن وسیع‌تر از «حرف و گفت و صوت» است.

مولانا معتقد است که انحصار قیاس در صورت (دلالت‌های مبتنی بر منطق زبان و نشانه‌های لفظی) از مواضع آسیب‌شناسی قیاس است و این «قیاس افروختن» با «هوس افروختن» تفاوتی ندارد:

منطق الطیری به صوت آموختی صد قیاس و صد هوس افروختی

یکی دیگر از مصادیق قیاس‌های نابجا (نقد روش‌شناختی قیاس)، قیاسی است که براساس آن، هاروت و ماروت، خود را قادر به دادگری در روی زمین می‌دانستند. آنها در قلمرو آسمانها و عوالم مجردات، منزّه و معصوم بودند. گمان می‌کردند که اگر به زمین هم بیایند، عصمت و قداست آنها همچنان پابرجا خواهد ماند، با این پیش‌فرض به زمین آمدند، اما به‌جای آنکه فساد را از بین ببرند، خود دست به گریبان فساد شده و از حیثیت فرشتگی خارج گشتند، آنها غافل از آن

بودند که:

آن قیاس حال گردون بر زمین راست ناید فرق دارد در کمین

(دفتر اول، بیت ۴۴۲۵)

حکیم بلخ سرانجام از محدودهٔ مثل و تمثیل خارج می‌شود و حکایت کر و بیمار را از چهار
ج. حُجْرَهٗ بیمار به قلمرو زندگی اجتماعی نوع بشر و «من فردی و محلی» را به «من کلی و
معال» انتقال می‌دهد. همهٔ انسانها را مستعد ارتکاب قیاسهای لغزان ببند:

ما چو کران ناشنیده یک خطاب هرزه گویان از قیاس خود جواب

(دفتر دوم، بیت ۴۳۵)

قیاس مع الفارق

از قیاسش خنده آمده خلق را که چو خود پنداشت صاحب دلق را
کار پاکان را قیاس از خود مگیر گرچه باشد در نوشتن شیرشیر
سحر را با معجزه کرده قیاس هر دو را بر مکر پندارد اساس

(دفتر اول، ابیات ۲۶۲، ۲۶۳ و ۲۷۷)

این ابیات چکیدهٔ پیامی است اخلاقی که مولانا آن را از متن حکایت چندلایهٔ «فلسفی،
عرفان، کلامی» بقال و طوطی استنتاج نموده است. این پیام از سه بخش تشکیل شده است:

۱. معرفتی نوعی از قیاس که از پنداشت نادرست انسان سرچشمه می‌گیرد و طوطی، نمادی
از این‌گونه انسانهاست. این پنداشت خود معلول زمینه‌های توأمان روان‌شناختی و
جامعه‌شناختی است که بر روی هم ساختار ذهن انسان را تشکیل می‌دهد.

۲. آموزهٔ اجتماعی مبتنی بر اجتناب از قیاس خود پنداشت.

۳. گسترش طوطی دامنهٔ حکایت برای تبیین پیام مرکزی متن در قالب مثالهای گوناگون.
طوطی در تمثیلات مولوی نقش‌های گوناگونی ایفا می‌کند. در حکایت طوطی و بازرگان،
مولانا به بهره‌گیری از نمادهای قفس و جنگل و پرندگان آزاد جنگل، طوطی را مظهر سالکی
می‌داند که در پرتو خودآگاهی می‌خواهد قفس «بودن» را بشکند و به گسترهٔ شدن (جنگل) گام
گذارد. برای نیل به این مقصود به زبان اشارت از پرندگان (واصلان منتهی) می‌خواهد که وی را
در گشودن رمز آزادی یاری کنند و آنها به زبان رمز به او پیام می‌دهند که: «تا نمیری نرهی»، در این
حکایت، فرستندهٔ پیام، طوطی محبوس، گیرندگان پیام، طوطیان آزاد و واسطهٔ انتقال پیام،
بازرگان است.

در حکایت طوطی و بازرگان، مولانا به وجههٔ آسمانی شخصیت طوطی نظر دارد که مفاهیم
پرواز و جنگل و هندوستان^{۱۳} در دنیای متون کلاسیک عرفانی نشانه‌هایی نمادین از این
مشخصه‌اند، اما در حکایت طوطی و بقال به وجههٔ زمینی شخصیت او که مفاهیم قفس و تقلید
و نماد از آن‌اند تأمل می‌ورزد. در این حکایت، طوطی دست به گریبان تقلید و بازیچهٔ دست
بقال است. دکان بقال، مرداب مألوف طوطی است، تا با چینش چند حرف مقلدانه خنده بر لبان
خلق بنشاند و خلق، قیاس او را به آب خنده بشویند و مشتری فراورده‌های بقال گردند. در

طوطی و بازرگان، خواجه طوطی، تاجری جهانگرد است اما در بقال و طوطی، خواجه بالاتر از شیشه‌های روغنی بادام را نمی‌بیند و کلمات و پاره کلمات بزک کرده طوطی را جز برای جلب مشتری نمی‌خواهد. قیاس مذکور در این حکایت از نوع قیاس مع الفارق است، قیاس مع الفارق، در منطق در زمره عوامل تخریب شناخت شمرده می‌شود و از مواضع آسیب‌شناسی فهم به‌شمار می‌آید. قیاس مع الفارق صدور حکم برای دو یا چند چیز است که وجوه افتراق آنها برجسته‌تر و مسلم‌تر از وجود اشتراک آنها باشد. این نوع قیاس در هنر، خاصه در شعر کاربرد گسترده‌ای دارد تا جایی که می‌توان گفت که مواد و مصالح اولیه تشبیه و استعاره از بغل همین قیاس مع الفارق تأمین می‌شود.

اگر بین قد معشوق و سرو رابطه این‌همانی برقرار، و برای این دو به دلیل اشتراک در صفت «بلندی» حکمی منطقی صادر کنیم، البته حکمی باطل است، اما وقتی که این دو در حوضه منطقی هنر قرار می‌گیرند، مشمول صدور یک حکم هنری واقع می‌شوند و قامت سرو و خرامش معشوق به هم می‌تنند و درهم می‌چمند و از معشوق، «سرو چمان»^{۱۴} می‌سازند، و درواقع من نباتی «سرو» و به وساطت وجه اشتراک «بلندی» در پرتو نگاه پدیدارشناختی شاعر در من رمانتیک معشوق استعلا یافته است.

قیاس مع الفارق طوطی از یک حادثه تلخ نشئت گرفته بود، این حادثه، نقطه مرکزی ذهنیت زاویه دید طوطی نسبت به «جولقی سربرهنه» بود. حادثه‌ای که طی آن سنگینی دستهای بقال بر سر طوطی ضرب شد و گیسوان طوطی در افشانش چربناک روغن بادام پراکنده شد. بقال گرچه طوطی را «خوش‌زبان» و «مرغ خوش‌آوا» می‌نامید و در دوران سکوت طوطی «ریش برمی‌کند و دریغ می‌خورد» و آفتاب نعمت خود را زیر میغ می‌دید، دریغ خوردنش نه به خاطر مصیبت وارده بر طوطی و ریش موی او بل به خاطر ریزش تدریجی مشتریهایش بود که به عشق حرفهای مقلدان طوطی خریدار مطاع بقال می‌شدند تا بقال، «خواجه‌وش» و فارغ بال بنشیند و «خطاب ناطق» و «نوی حاذق» طوطی را دستمایه کسب و کار و رونق بازار خود قرار دهد. عکس‌العمل ضرب سر، ضرب سکوتی بود که طوطی آن را با مهر اندوه بر لب دوخته بود. دریغ خوردن و ریش‌برکردن و خودملامتگری بقال از یک سو و هدیه‌دادهای او به درویشان و مستمندان از سوی دیگر و تزریق محرکهای کلامی طرفه و بدیع به طوطی از دگرسو، هیچ‌یک مهر سکوت آن پرندۀ مقلد را باز نکرد. سکوت تلخ طوطی فقط در جریان یک تعامل عاطفی و کنش همدلانه گشوده می‌شد، زیرا هر قفلی کلید مخصوص به خود را می‌طلبد. ناگاه قلندری با سری برهنه همچون طاس و طشت از کنار دکان بقال سربرآورد و در نتیجه، تعامل همدلانه کلید خورد. قفل سکوت طوطی شکسته شد تا در ویرانه سکوت شکسته نطقه یک قیاس، بسته شود و خلق با خنده بر قیاس، فرایند گذار از «تقلید» به «قیاس مع الفارق» را که به «پرواز در قفس» می‌ماند به تماشا بنشینند.

مولانا، برای باور نشان کردن پیام این حکایت که همان بطلان قیاس مع الفارق است، به طرح چند منظره از مفاهیم تمثیلی در قالب منطق تقابل دوگانه می‌پردازد تا مبانی نظری این نوع قیاس

را که اغلب از تیرهٔ مشترکِ لفظی است، مشخص کند از جمله:

۱. نی شکر، نی بوریا، مشترکِ لفظی: نی
۲. زنبورِ عسل، زنبورِ معمولی، مشترکِ لفظی: جنس زنبور.
۳. آب شیرین، آب شور، مشترکِ لفظی: صورتِ آب
۴. معجزهٔ موسی، سحرِ فرعون، مشترکِ لفظی: عصا.
۵. مؤمن، منافق، وجه اشتراک: حضور در نماز جماعت.
۶. صغیر مرغ، صغیر صیاد، امر مشتبه: صوت مشابه
۷. پیامبر، مشرک، وجه اشتراک: بشر بودن (إِنَّا بَشَرٌ مِّثْلُكُمْ)
۸. پیامبر اسلام، مسیلمهٔ کذاب، امر مشتبه: عنوان پیامبری.

بومسيلم را لقب احمد کنند شیر پشمين از برای گد کنند

(دفتر اول، بیت ۳۲۲)

آسب‌شناسی قیاس

استقراء مبتنی بر پندار

یکی از مواضع آسب‌شناسی قیاس، ابتدای آن بر انگاره‌های استقرایی است. شکی نیست که داده‌های فرهنگی و معرفتی استقراء منطقی خود می‌تواند پایه و مقدمهٔ قضایای قیاسی باشد. اما صرف تکرار یک فراگرد رفتاری، چنان وجاهتی ندارد که محقق آن را مقدمهٔ قیاس منطقی قرار دهد و براساس آن به نتیجه‌گیری بپردازد.

صوفی حکایت مولانا در دفتر چهارم، معمولاً تا پایان روز از محل کار به خانه مراجعه نمی‌کرد، اما در روز حادثه، اتفاق را به خلاف آمد عادت روی آورد و وقت نیمروز به خانه برگشته بود، همسر صوفی که نهانی، سر و سری باکفشدوز محله داشت و با او خلوت کرده بود از بازگشت مبتنی بر «خلاف آمد عادت» صوفی، غافلگیر شده بود. زیرا:

هیچ معهودش نبد که آن زمان سوی خانه بازگردد از دکان

(دفتر چهارم، بیت ۱۶)

غیبت متواتر و مکرر صوفی در نیمروز هر روز به منزل از یک سو و شکستن شالودهٔ عادت معهود در روز حادثه توسط صوفی از سوی دیگر، همسر بزهکار صوفی را متعجب کرد «زیرا ... هیچ‌بار این زمان فاخانه نامد او از کار».

همسر صوفی براساس تواتر یک کنش نتیجه گرفته بود که در روز حادثه نیز در وقت نیمروز صوفی از دکان به خانه برخواهد گشت. او بر مبنای همین پندار باکفشدوز محله در حجرهٔ خانهٔ خود خلوت کرده بود. اما قضا را برخلاف عادت هر روزه، آن روز صوفی چاشتگاهان از دکان به خانه برگشت:

قاصدان روز بی وقت آن مروع از خیالی کرد تا خانه رجوع

و در نتیجه قیاس همسر صوفی که وسوسه‌گاه ارتکاب جرمش شده بود، نادانیت از آب

درآمد؛ زیرا مقدمه قیاس، لغزان و بر تواتر و تکرار متکی بود نه برخاسته از قاعده‌ای استوار.

چون بزد صوفی به جد در چاشتگاه
هر دو درماندند نه حیلست نه راه
آن قیاسش راست نامد از قضا
گرچه ستارست هم بدهد سزا

(دفتر چهارم، ابیات ۱۶۰ و ۱۶۴)

حدود قیاس

قیاس منطقی یعنی استدلال از کلّ به جزء و از قانون به موارد اطلاق آن، هرچند در حوزه کاربردی خود، روشنگر ابهامات و یاریگر قوه فهم در شناخت معقولات و طرح قضایای منطقی است، گاه می‌شود که فاعل شناخت، با فریه‌سازی غیراصولی استدلال و تسری آن در حوزه‌های شهودی و وجدانی، وظیفه‌ای افزون‌تر از گنجایش قیاس را بر او بار می‌کند و در نتیجه منطق استدلال به جای یادگیری سر از آسیب‌شناسی قیاس درمی‌آورد.

مولانا برای تبیین این نظریه «وحدت و کثرت» را به‌عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند. او جمال صورت و جمال معنا را در نگرشی عرفانی به نقد مقایسه‌ای می‌کشانند و می‌گویند جمال صورت، در روند پرشتاب زمان، زایل می‌شود و معشوق زمینی در زیبایی اگر فرشته هم باشد، محکوم به فرسایش و زوال جمال است. اما جمال دل، جاودانه است و فنا در آن راهی ندارد. صورت چون «مس» است که استدلال «پرتو عقل» آن را در لعاب نازکی از طلای مستعار پنهان نگه می‌دارد، همچنان‌که وقتی خورشید بر دیوار بتابد، پرتوی از جمال خود را موقتاً به دیوار عاریت می‌دهد:

پرتو خورشید بر دیوار تافت پرتو عاریتی دیوار یافت

(دفتر دوم، بیت ۷۱۲)

جمال باقی و منزّه از آسیب زوال ماهیتاً «یگانه» است، اما «اطوار» چندگانه دارد. گاه به هیأت شراب درمی‌آید، گاه به کسوت ساغر و گاه به هیأت مست. آنان که امور شهودی و وجدانی را نیز با سنجه استدلال و قیاس ارزیابی می‌کنند، در شناخت ماهیت یگانه «جمال باقی» دچار لغزش می‌شوند و «احولانه»، یگانه را «چندگانه» می‌بینند. قیاس موجب لغزش فهم آنها می‌شود و نادانسته ژاژ خایند و در تشخیص پدیده یا پدیدار دچار لغزش فهم می‌شوند. اما آنان که از روش‌شناسی شناخت، شئون متکثر متعلق یگانه شناخت آگاه‌اند، نیک می‌دانند که کشف این یگانگی، مستلزم تحقق بندگی است نه قیاس و استدلال:

کان جمال دل جمال باقی است دولتش از آب حیوان ساقی است
خود هم او آب است و هم ساقی و مست هر سه یک شد چون طلسم «تو» شکست
آن یکی را تو ندانی از قیاس بندگی کن ژاژ کم خا ناشناس

قیاس بینش

یکی از معانی سلبی قیاس و یا به عبارت دیگر یکی از قیاسهای محرم در مثنوی، قیاسی است که مولانا، آن را نقطه مقابل «بینش» قرار می‌دهد و شناخت مبتنی به آن را بدون جاهت و سندیت

می‌شمارد. مرتکب این‌گونه قیاس، مظروف را رها می‌کند و در لفظ درجا می‌زند. صهبا و سبو بین او و شراب حجاب می‌شود و جسم رنگ‌پذیر مقابل چشم او قد می‌کشد تا او جان مصبوغ به صبغة‌الله را نبیند. مولانا، فرایند گذار از ظرف به مظروف، و از لفظ به معنی و از جسم به جان را «بینش» نام گذارده و معتقد است که صاحب بینش از ظرف تیره‌ناک زمینی رها می‌شود و در انرژی خورشیدی معنا تن و جان می‌شوید. مولانا با چنین نگرشی، سیره فلسفی اهل قیاس را به فهم لغزان ابلیس از آدم تشبیه می‌کند. زیرا مبنای استنباط ابلیس از موجودیت آدم، جسم خاکی او بود، روش اهل بینش را به ادراک زلال فرشتگان مانده می‌کند که از تن خاکی آدم عبور کرده و به «نور» منظوی در خاک که حافظ از آن به «نور خدا در خرابات مغان» تعبیر می‌کند، راه یافته و در نتیجه آدم را شایسته مسجودیت دانسته بودند:

جان شو و از راه جان جان را شناس یار بینش شو نه فرزند قیاس
آنکه آدم را بدان دید او رمید وانکه نور مؤتمن دید او خمید

(دفتر سوم، ابیات ۳۱۹۲ و ۳۱۹۸)

قیاس رجحانی

این معنا از قیاس در ضمن حکایت نالیدن ستون حنّانه به توصیف کشانده شده است. ستون جامد، که تکیه‌گاه رسالت بود با تولد منبر، رونق خود را ازدست داده و جای خود را به منبر سپرده و در نتیجه از مصاحبت پیامبر محروم شده بود. پیامبر(ص) درقبال اظهار اندوه ستون حنّانه فرمود: اگر بخواهی، می‌توانم تو را به هیأت سرو همیشه زنده بهشت یا به صورت نخل تناور درآورم، نخلی تناور که مردم از اکناف عالم به سوی او روی آوردند و دست نیاز به سوی شاخه‌های شیرینش دراز کنند. ستون حنّانه گفت: نه خواهان آمم که سرو بهشت شوم و نه نخل تناور، بلکه می‌خواهم «انسان» شوم تا مجال جاودانه شدن یابم:

گفت آن خواهم که دایم شد بقاش بشنو ای غافل کم از چوبی مباش

مولانا پس از ذکر این حکایت، بنا به شیوه معهود در مثنوی می‌کوشد با طرح پرسش، متن فشرده حکایت را حلقه واسط بین خود و مخاطب مفروض قرار دهد. مخاطبی که مشخصاً از میان فیلسوفان گزینش شده است. مخاطب مولانا در طرح این پرسش، متفلسفانی هستند که مولانا از آنها به «اهل تقلید و نشان» تعبیر می‌کند، متفلسفانی که پر و بال استدلالشان قائم به «ظن» است و ساختار فهمشان مبتنی بر مصادره به مطلوب آنها نظریه‌هایی را که درستی آنها نیازمند به اثبات است، ثابت شده می‌پندارند و پایه استدلال خود قرار می‌دهند.

مولانا پس از توصیف ناکارآمدی این نحله از تفکر فلسفی در عرصه اثبات پدیده‌ها و پدیدارها تبیین جهان را به لحاظ روش‌شناختی به دو بخش تقسیم می‌کند:

۱. ادراک و تبیین مبتنی بر قیاس، منظور مولانا در این چشم‌انداز از توصیف قیاس، فهم تبیین براساس استدلال، و آبشخور استدلالشان نیز قانونمندیهایی است که از وضع طبیعی جهان، استنباط می‌شود. این نوع قیاسی متکی به معقولات است و مولانا آن را نقطه مقابل شناخت مبتنی بر تجارب حسی و شهود قلبی می‌داند. او هر دو نوع شناخت را تشبیه به عصا

می‌کند و آنها را نمادهایی از نهاد فهم بشر در تبیین پدیده‌ها و پدیدارهای جهان هستی می‌شمارد. یک عصا متکی به قیاس و دلیل (قضایای مألوف از گزاره‌های عقلی)، و عصای دیگر که نمید شناخت مبتنی بر تجارب باطنی و شهود قلبی است در زمره عطایای ایزدی است.

این عصا چه بود قیاسات و دلیل آن عصا که دادشان بینا جلیل

(دفتر اول، بیت ۲۱۴۷)

او نتیجه می‌گیرد که هرگاه عصا (قیاس و دلیل) سر از جلد درآورد و موجب بروز جنگ و نفیر شود آن را باید خُرد درهم شکست:

چون عصا شد آلت جنگ و نفیر آن عصا را خرد بشکن ای ضریب

(دفتر اول، بیت ۲۱۵۸)

نتیجه‌گیری

هرچند مرکزیت ساختار اندیشه مولوی در مثنوی عرفان عاشقانه از نوع عرفان ابن‌العربی با درونمایه عشق و شوریدگی است، این حکیم الهی در حوزه‌های معرفت‌شناختی حکایات خاصه آنجا که می‌خواهد به اثبات باورداشت به رد نظریه و یا نقد آن پردازد از استدلالی منسجم و یکپارچه مدد می‌گیرد. از جمله این استدلالها، برهان قیاس است. قیاس در اندیشه مولوی از ابعاد مختلف مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از جمله:

۱. حوزه قیاسات مباح و تأثیرگذار

۲. حوزه قیاسات ممنوعه

۳. آسیب‌شناسی قیاس

۴. نقد مقایسه‌ای قیاسات مختلف و کشف قیاس ترجیحی مولوی

در همه این موارد به سبک و سیاق معهود و متداول خود برای تقریب به ذهن‌کردن و ساده‌سازی مفاهیم و مباحث مطروحه از مثل و تمثیل و حکایات به هم تنیده (حکایات اصلی و فرعی) بهره می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. معین، محمد، فرهنگ فارسی معین، ذیل کلمه قیاس و محمد خزائلی، شرح گلستان، صص ۱۳۳-۱۳۴.
۲. سجادی، سیدجعفر، فرهنگ معارف اسلامی، چاپ اول، ج ۳، ص ۵۷۸.
۳. استعلامی، محمد، مثنوی مولوی، دفتر دوم، بیت ۱۹.
۴. نصری، عبدالله، راز متن، ص ۱۴۵.
۵. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، الهی‌نامه، تصحیح فؤاد روحانی، ص ۸۱.
۶. دستغیب، عبدالعلی، نقد و بررسی نیما یوشیج، تعبیری از ملک‌محمّد خان در نقد کلاسیک سرایان، ص ۳۲.
۷. استراوس، لوی، ادموند لیچ، ترجمه دکتر حمید عنایت، ص ۸۸.
۸. نصری، عبدالله، پیشین، ص ۱۹.
۹. واعظی، احمد، درآمدی بر هرمنوتیک، ص ۱۴۷.
۱۰. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ص ۵۵۱.
۱۱. مارتین، ال. اچ.، «حقیقت، نفس، تفکر» مجله کلک، شماره ۲۰، مرداد و شهریور ۱۳۸۲، ص ۱۲.
۱۲. آلن، گراهام، بینا متنیت، ترجمه پیام یزدانجو، صص ۱۱۸-۱۱۹.
۱۳. «هند» در ادب فارسی، نمادی است از قلمرو معنی و «چین» نمادی است از قلمرو صورت. خاقانی می‌گوید:
من همی در هند معنی راست همچون آدمم وین خران در چین صورت کوژ چون مردم گیاه
۱۴. اشاره به غزلی از حافظ با مطلع «سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند».

منابع

- آلن، گراهام، بینا متنیت، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
- استراوس، لوی، ادموند لیچ، ترجمه دکتر حمید عنایت، چاپ اول، خوارزمی، تهران، ۱۳۵۰.
- استعلامی، محمد، مثنوی مولوی، چاپ اول، زوار، تهران، ۱۳۶۹.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد و بررسی نیما یوشیج، پازند، تهران، ۱۳۵۶.
- سجادی، سیدجعفر، فرهنگ معارف اسلامی، چاپ اول، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، تهران، ۱۳۶۲.
- _____ فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چاپ دوم، طهوری، تهران، ۱۳۷۲.
- عبدالباقی، محمد فؤاد، المعجم المفهرس، مطبعة دارالکتب المصریه، قاهره، ۱۳۶۴.
- عطار نیشابوری، الهی نامه، تصحیح فؤاد روحانی، چاپ سوم، زوار، تهران، ۱۳۵۹.
- مارتین، ال. ایچ.، «حقیقت، نفس، تفکر» مجله کلک، شماره ۲۰، مرداد و شهریور ۱۳۸۲.
- مطهری، مرتضی، آشنایی با علوم اسلامی، صدرا، تهران، [بی تا].
- معین، محمد، فرهنگ فارسی معین، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۰.
- نصری، عبدالله، راز متن، چاپ اول، آفتاب توسعه، تهران، ۱۳۸۱.
- واعظی، احمد، درآمدی بر هرمونتیک، چاپ اول، مرکز نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران، ۱۳۸۰.
- ویتگنشتاین، لودویک، در باب یقین، ترجمه مالک حسینی، چاپ اول، هرمس، تهران، ۱۳۷۹.

کیش و آیین دقیقی توسی

سیدعلی رضوانی**

مقدمه

کنکاش در زندگی، آیین و آرای شاعران پارسی زبان از جمله فعالیت‌های تحقیقاتی است که علاقه‌مندان زیادی را به خود واداشته است. بی‌گمان چنین پژوهشهایی برای بررسی نشیب و فرازهایی که گستره ادبیات به خود دیده است، بستری مناسب را فراهم می‌کند.

در نوشتار پی آمده، نویسنده ضمن پرداختن به نظرات محققان و پژوهشگران ایرانی و خارجی در باب آیین و کیش دقیقی، افزون بر آنچه گفته‌اند به این‌باور نیز رسیده است که با نگاهی دیگر هم می‌توان بر آیین دقیقی نگرست. سعی شده است تا در این باره با استفاده از برخی اصول و معیارهای علم روان‌شناسی، اصطلاحات ارزشمند فقهی و یا ذکر سایر حقایق شعری شاعر به این‌باور جدید رسید.

سرزمین ایران از دیرباز، مهد پرورش شاعران و نویسندگان عالی‌مقامی بوده است که همواره بر تارک همیشه سبز این مرز و بوم می‌درخشند. یکی از این شاعران گرانسنگ «دقیقی توسی» است. شاعر بزرگ دربار سامانیان و پس از مسعودی مروزی، دومین شاعری که به نظم شاهنامه دست یازیده و طبع آزمایی کرده است. اگرچه تندباد بی‌امان زمانه، قسمت اعظم دیوان وی را به دیار نیستی افکنده. از آنچه باقی مانده عظمت مقام وی در شاعری آشکار است تا آنجا که عوفی در لباب‌الالباب، شعر دقیقی را از «کار دَقّ و کار دَقّ، دقیق‌تر»^۱ می‌داند.

اینک – به اعتبار محور اصلی مقاله – گفت‌وگو درمورد زندگی شاعر را رها می‌سازیم و سمند سخن را متوجه آیین و مذهب شاعر می‌کنیم. ضمن اینکه بیان تصویری از اوضاع زمانه و

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد سبزوار.

دانستن محورهای اعتقادی عصر شاعر خالی از لطف نمی‌نماید. در قرن چهارم که باید آن را دوره حکومت‌های ایرانی نامید در سراسر ایران، خاصه در مشرق این کشور (از ری تا آخرین سرحدات شرق ایران) آزادی عقاید به حد اعلی وجود داشت. مرحوم صفا می‌گوید: «معتقدان به ادیان مختلف مانند زرتشتی، عیسوی و یهود بدون هیچ مزاحمت به آزادی زندگی می‌کردند و حتی از مقامات اجتماعی و سیاسی نیز برخوردار بودند. این اسباب و جهات باعث بوده است که در قرن سوم و چهارم بدون آنکه هیچ‌گونه مزاحمتی و مانعی برای علما و شعرا وجود داشته باشد، عقاید خود را در باب مسائل مختلف با نهایت آزادی اظهار می‌کردند و بی‌آنکه قیدی نسبت به گذشتگان و یا حتی نسبت به دین داشته باشند با نهایت آزادی به انتقاد و اظهار عقاید جدید بپردازند و این حریت و آزادی عقاید و آرا است که مثلاً دقیقی را جرئت می‌دهد که در دربار یک پادشاه مسلمان، شاهنامه خود را در وصف ظهور زرتشت آغاز کند و یا فردوسی علناً به بیان عقاید شعوبی خود در شاهنامه بپردازد.»^۲

براساس این مطالب و آنچه در کتاب تاریخ ادبیات در ایرن آمده، مرحوم ذبیح‌الله صفا، دقیقی را برکیش زرتشتی دانسته است و البته دلایلی را برای نظریه‌های خود ابراز نموده‌اند:

الف. هرچند دقیقی اسم و کنیه مسلمانانی دارد، اما ما کسانانی را در سه چهار قرن اول داریم که اسم خود و پدرشان اسم مسلمانانی بوده است. ولی در زرتشتی بودنشان تردید نیست مانند علی بن عباس مجوزی اهوازی طبیب مشهور.

ب. دقیقی گشتاسپنامه را به نظم درآورده است که در آن از ظهور زرتشت سخن رفته است.^۳

ج. دیگر اینکه مرحوم صفا، ابیاتی چند از دقیقی را محکم‌ترین دلایل خود بر زرتشتی بودن شاعر برشمرده است.

دقیقی چار خصلت برگزیده است به گیتی از همه خوبی و زشتی
لَبِ یاقوت‌رنگ و نالۀ چنگ می‌خون‌رنگ و کیش زردهشتی
و یا این ابیات:

یکی زردشت وارم آرزویست که پیشت زند را برخوانم ازبر
و یا:
به یزدان که هرگز نبیند بهشت کسی کاو ندارد ره زردهشت
و یا:

برخیز و برافروز هلا قبلۀ زردشت بنشین و برافگن شکم قاقم بر پشت
بس کس که ز زردشت بگردید دگر بار ناچار کند روی سوی قبلۀ زردشت^۴

یان ریپکا در کتاب تاریخ ادبیات خود در مورد کیش دقیقی می‌گوید: «گمان اینکه شاعر به زرتشتی‌گری باور داشته است چندان درست نمی‌نماید، این گمان از آنجا به وجود آمده است که او در شعرهایش به آزاداندیشی مسلمانان گرایش نشان می‌داده است. این روش با راستای سیاست سامانیان هماهنگ بود که آگاهانه راه سنت‌های پادشاهان ساسانی را می‌پیمودند.»^۵

پژوهشگر گرانسنگ، آقای جلال خالقی مطلق نیز در این زمینه نظریه‌های صائبی را بیان

فرموده‌اند: «اگر دقیقی اولین داستانی که از شاهنامه منشور برای نظم انتخاب کرده است داستان گشتاسب و ظهور زرتشت بوده، نشان علاقه او به دین بهی و آیین کهن ایرانی است و این نمی‌تواند دلیلی متقن بر زرتشتی بودن شاعر باشد.»^۶ همچنین در ادامه در ردّ نظر مرحوم صفا - که به اعتبار تنها برخی از ابیات شاعر - وی را زرتشتی دانسته است می‌گوید: «آیا می‌توان تصور کرد که یک زرتشتی کیش خود را در ردیف عادات تفننی خود از قبیل علاقه به شراب، ناله چنگ و لب بیجاده قرار دهد؟»^۷

و همو در ادامه سخن به بیان نظر «شدر» در مورد زبان شعر دقیقی می‌پردازد که: «شاعر ایرانی برای یک قافیه موفق حاضر است هر معنایی را قبول کند و زبان شعر دقیقی در لغات و اصطلاحات و تعبیر آن بیشتر از آن «دری» است که بتواند زبان یک زرتشتی پهلوی‌دان آن عصر باشد.»^۸

استادجلال خالقی مطلق، دقیقی را مسلمان می‌پندارد و وجود شهر توس را به‌عنوان شهری شیعه و شیعه‌پرور بهترین دلیل بر مسلمان بودن شاعر می‌داند.^۹ این بود نظریه‌هایی چند درخصوص کیش و آیین دقیقی از زبان محققان و پژوهشگران ایرانی و خارجی، اما با این همه، نگارنده معتقد است شاید بتوان افزون بر آنچه گفته‌اند به باوری دیگر نیز رسید، از این‌رو بر آن است تا با بررسی نظریه‌های استادان سخن، نظری تازه در این مورد بیان کند.

نقد و بررسی سخن ذبیح‌الله صفا

چندین گره عمده در سخنان و نظریه‌های مرحوم صفا - آن‌گونه که بیان شد - وجود دارد که تأمل و دقت بیشتری را می‌طلبد و ما یک به یک بدان خواهیم پرداخت:

الف. باتوجه به سخن صفا که دقیقی کنیه مسلمانان دارد؛ ولی زرتشتی است باید گفت: دقیقی کسی است که نام و کنیه مسلمانان دارد، پس مسلمان است. اما جدا از نام و کنیه شاعر، طبق اعتقادات اسلامی و آن‌گونه که در فقه اسلامی آمده است: «اگر پدر و مادر و جدّ و جدّه بچه نابالغ کافر باشد، آن بچه هم نجس است و اگر یکی از آنها مسلمان باشد بچه پاک است.»^{۱۰}

این موضوع نیز ثابت است. از طرفی دیگر در هیچ کتابی، اثری از زرتشتی بودن پدر و یا مادر دقیقی وجود ندارد، پس می‌توان نتیجه گرفت که دقیقی مسلمان است.

ب. نکته دیگر اینکه مرحوم صفا به ذکر اشعاری پرداخته‌اند که به نظر ایشان بهترین دلیل بر زرتشتی بودن شاعر است. نخستین پرسش - باتوجه به اشعار انتخابی ایشان - این است که با وجود اینکه دقیقی برای خود چهار خصلت برگزیده است، آیا می‌توان از دین به‌عنوان نوعی خصلت نام برد؟! مسلماً پاسخ این بخش نیز خود به خود منفی خواهد بود.

ج. دیگر اینکه اگر ملاک تشخیص اعتقادات شاعر، صرفاً وجود برخی از اشعار باشد، ما نیز به ذکر نمونه‌هایی از اشعار شاعر می‌پردازیم که خود مملو از موضوعات و اشارات اسلامی است:

شفیع باش بر شه مرا بدین زلت	چو مصطفی بر دادار بر روشن را ^{۱۱}
و یا:	
چنان کز چشم او ترسم نترسید	جهود خیبری از تیغ حیدر ^{۱۲}
و یا:	
چنان چون، من بر او گریم نگرید	ابر شبیر، زهرا روز محشر ^{۱۳}
و یا:	
چو روی یار من شد دهر گویی	همی عارض بشوید به آب کوثر ^{۱۴}
و یا:	
کیوس وار بگیرد همی به چشم آلوس	بسان فرخ شهبامیر روز غدیر ^{۱۵}
و یا:	
به عرش و سروش و به جان نبی	به طاعات عثمان و علم علی
به رضوان و حور و به خرم بهشت	به ذات رسولان نیکوسرشت ^{۱۶}
و در کنار این ابیات، ابیات دیگری نیز وجود دارد که نشانگر مسلمان بودن شاعر است.	

نقد و بررسی آیین دقیقی از دیدگاه روان‌شناختی

نگارنده معتقد است که باید بحث اعتقادی شاعر را در فراسوی اشعار و ابیاتش بررسی و جست و جو نمود.

در باب مسلمان بودن دقیقی مطالبی بیان شد. اینک برآنیم تا با استفاده از برخی اصول و معیارهای علم روان‌شناسی، مسلمان بودن دقیقی و نیز - تنها - علاقه‌مندی او را به دین زرتشتی اثبات نماییم.

نظر و اصطلاحی خاص به نام «هماندسازی» در علم روان‌شناسی - اجتماعی وجود دارد که در پاسخ به نفوذ اجتماعی مطرح شده است.

براساس نظریه‌های روان‌شناسی: «هماندسازی در حقیقت مبتنی بر آرزوی شخص برای همانندشدن با شخصیتی صاحب نفوذ است. در همانندسازی رفتار فرد به این منظور صورت می‌گیرد که برای وی رابطه‌ای رضایت‌بخش با شخص یا اشخاصی که مایل است با آنها همانند شود ایجاد کند. در همانندسازی فرد به عقاید و ارزشهایی که اختیار کرده است اعتقاد پیدا می‌کند، هرچند این اعتقاد خیلی استوار و پابرجا نیست. پس اگر فرد، شخص یا گروهی را پسندیده و جالب بباید، این تمایل در او پدید می‌آید که نفوذ آن شخص یا گروه را بپذیرد و ارزشها و نگرشهای خود را با ارزشها و نگرشهای آن شخص و یا آن گروه هماهنگ سازد. این عمل به خاطر کسب پاداش و یا اجتناب از تنبیه نیست، بلکه برای این است که همانند آن شخص بشود.»^{۱۷}

به نظر این جانب زندگی دقیقی از آن لحظه‌ای که مسئولیت مهم و خطیر به نظم‌کشیدن گشتاسب‌نامه را برعهده گرفت وارد مرحله تازه‌ای شد. او می‌باید کار سترگ و عظیمی را که بدون

شک دیگران از انجام دادن آن عاجز و ناتوان بودند، به انجام برساند. او ناچار بود برای رسیدن به این هدف مهم و موفقیت در آن، به همانندسازی با شخصیت‌های زرتشتی دست بزند، پس در سرودن اشعارش بسان یک بازیگر موفق سینما ظاهر شد و به ایفای نقش‌های مختلف پرداخت. گاه مشاهده می‌شود که یک هنرپیشه سینما، مثلاً آنجا که به ایفای نقش «امیرکبیر» می‌پردازد به دلیل داشتن انگیزه و علاقه والا، آن‌قدر مجذوب شخصیت و جودی او می‌شود که به راحتی خویشتن را به باد فراموشی می‌سپارد. نگاهش، کلامش، رفتارش، همه و همه امیرکبیر می‌شود. او آن‌قدر غرق و محو در کارش شده است که هر بیننده در آن حال و هوا تنها قادر است ایفای زیبای نقش او را به مشاهده بنشیند و نمی‌تواند نگاهش را متوجه شخصیت اصلی هنرپیشه نماید.

دقیقی شاعری است مسلمان و درعین حال برای آیین و کیش زرتشتی که خود از ادیان بزرگ است احترام و ارزش خاصی قائل شده و همواره بدان به دیده احترام نگریسته است. بسیاری کسانی که همچون دقیقی مسلمان بوده‌اند، لیکن نسبت به کیش زرتشت نیز علاقه نشان داده‌اند. مرحوم اخوان ثالث مسلمان بوده است، لیکن زرتشت و آیین او را دوست می‌دارد، پس نام فرزندش را زرتشت می‌نهد. آیا به راستی مرحوم اخوان، زرتشتی شده است؟ یا کسانی که درعین مسلمان بودن شاید در مراسم و مجالس عزا با جامه سپید شرکت نمایند — که این خود برگرفته از آداب و رسوم زرتشتیان است — آیا این عمل آنان دلیل بر زرتشتی بودنشان است؟ آزادی عقاید و مذاهب خوداین توان و جسارت را به شاعر جوان می‌دهد که به‌منظور به‌نظم درآوردن گشت‌اسینامه، در قالب «همانندسازی» به یک زرتشتی تبدیل شود تا بدین‌وسیله بتواند نقش و هدف اصلی خود را در نهایت توفیق و سربلندی به پایان برساند و البته چنین نیز شد. در این راستا ذکر نظریه و اثباتی دیگر خالی از لطف نیست:

«به نظر واضعان نظریه یادگیری اجتماعی، مهم‌ترین نوع یادگیری انسان، «یادگیری مشاهده‌ای» است. یادگیری مشاهده‌ای درواقع همان تقلید و آموزش و سرمشق‌گیری است که در آن فرد با انتخاب یک «الگو یا سرمشق» به تقلید از رفتار آن می‌پردازد.»^{۱۸}

دقیقی در خانواده‌ای مسلمان رشد و نمو کرده است و می‌دانیم که محیط زندگی اجتماعی نیز در شکل‌پذیری شخصیت فردی و اعتقادی افراد جامعه تأثیری بسزا دارد. به‌عنوان مثال، پدری که هنگام غذا خوردن همیشه ابتدا «نام خدا» را بر زبان می‌راند، این رفتار او به تدریج در تک‌تک اعضای خانواده اثر می‌گذارد و کار به جایی می‌رسد که همه افراد خانواده تحت تأثیر رفتار پدر خود در قالب «الگوپذیری» قبل از غذا خوردن نام خدا را بر زبان می‌رانند و یا مثالی دیگر و از نوعی دیگر:

در خانواده‌ای که تنها یک فرزند پسر و چند دختر وجود دارد و آن خانواده پدر خود را از دست داده و سرپرستی خانواده با مادر است، شکل‌پذیری شخصیت پسر خانواده به‌گونه‌ای دیگر خواهد بود. او ناچار است با محیط زندگی خود ارتباط برقرار کند و نوعی الگوپذیری نماید. اما چون اطرافیان او همگی «زن» هستند، پس می‌بینیم که رفتارهای او نیز از نوع رفتار دوگانه یعنی

«مردانه و زنانه» خواهد بود.

آیا با همین نگاههای روان‌شناسانه نمی‌توان به آیین و کیش دقیقی نگریست و او را مسلمان دانست؟ به اعتقاد نگارنده دقیقی چون در شهر توس — شهر مسلمان‌خیز آن روزگار — و محیط زندگی مسلمانان و خانوادهٔ مسلمان خود زندگی می‌کرده لذا نوعی سرمشق‌پذیری و الگوپذیری از محیط و شخصیت‌های بزرگ دینی اسلام در خود به وجود آورده که رفته‌رفته این الگوپذیری و اعتقاد به مسلمانان در وجود او «درونی»، ثابت و استوار شده است.

از طرفی می‌دانیم که زرتشتیان آن روزگار برای پرداختن و ادامهٔ حیات مذهبی خود به ناچار به سلاطین و پادشاهان دربارها جزیه می‌دادند که این در مورد دقیقی هم نمی‌تواند مصداق داشته باشد. چراکه در هیچ جایی از جزیه‌دادن دقیقی به دربارها صحبت نشده است.

پس باید در پایان پذیرفت که بحث اعتقادات شاعر به دور از آن تصورات کلی است که براساس بخشی از اشعارش در اذهان عموم نقش بسته و واقعیت فراتر از پندارهای ظاهری است. قضاوت نهایی در مورد کیش و آیین دقیقی به خوانندگان ادب دوست واگذار می‌شود، امید است با یافته‌های به‌دست آمده اقناع کلی حاصل شده باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عوفی بخارایی، سدیدالدین، محمد، لب‌الالباب (از روی چاپ پرفسور براون)، ترجمه محمد عباسی ص ۴۹۸.
۲. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی ایران، صص ۱۲۸-۱۲۹.
۳. _____ تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، صص ۴۰۹-۴۱۰.
۴. همان.
۵. یان ریپکا و دیگران، تاریخ ادبیات ایران، ترجمه کیخسرو کشاورزی، ص ۲۴۱.
۶. خالقی مطلق، جلال، «یادنامه دقیقی توسی»، مجموعه مقالات بزرگداشت دقیقی توسی، صص ۲۳۱-۲۳۳.
۷. همان.
۸. همان.
۹. همان.
۱۰. فاضل لنکرانی، محمد، رساله توضیح‌المسائل، ص ۳۴.
۱۱. دقیقی توسی، دیوان اشعار، به کوشش محمدجواد شریعت، ص ۹۵ (تمام ارجاعات به همین چاپ می‌باشد).
۱۲. همان، ص ۱۰۰.
۱۳. همان.
۱۴. همان، ص ۱۰۱.
۱۵. همان، ص ۱۰۲.
۱۶. همان، صص ۱۰۹-۱۱۰.
۱۷. ارونسون، الیوت، روان‌شناسی اجتماعی، ترجمه حسین شکرکن، ص ۳۳.
۱۸. سیف، علی‌اکبر، روان‌شناسی پرورشی، صص ۳۱۴-۳۱۵.

منابع

- ارونسون، الیوت، روان‌شناسی اجتماعی، ترجمه حسین شکرکن، چاپ هفتم، رشد، تهران، تابستان ۱۳۷۱.
- خالقی مطلق، جلال، «یادنامه دقیق‌ی توسی»، مجموعه مقالات بزرگداشت دقیق‌ی توسی، شورای عالی فرهنگ و هنر، مشهد، تیرماه ۱۳۵۴.
- دقیق‌ی توسی، دیوان اشعار، به کوشش محمدجواد شریعت، چاپ دوم، اساطیر، تهران، ۱۳۷۳.
- سیف، علی‌اکبر، روان‌شناسی پرورشی، چاپ چهارم، آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
- صفا، ذبیح‌الله، تاریخ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی ایران، چاپ اول، فردوس، تهران، ۱۳۷۶.
- _____ تاریخ ادبیات در ایران، چاپ نهم، فردوس، تهران، ۱۳۶۹.
- عوفی بخارایی، سدیدالدین محمد، لب‌الالباب (از روی چاپ پرفسور براون)، ترجمه محمد عباسی، چاپ اول، فخر رازی، تهران، ۱۳۶۱.
- فاضل لنکرانی، محمد، رساله توضیح‌المسائل، چاپ سی و یکم، سرور، قم، ۱۴۱۸ (ه. ق.).
- یان ریپکا و دیگران، تاریخ ادبیات ایران، ترجمه کیخسرو کشاورزی، چاپ اول، گوتنبرگ و جاویدان خرد، تهران، ۱۳۷۰.

گفت وگویی دراماتیک در منظومه خسرو و شیرین

زهره حیاتی*

مقدمه

مجموعه گرانسنگ ادب فارسی، ظرفیتهای بی شماری دارد که بخش اعظم آن هنوز ناشناخته و دست نخورده مانده است. یکی از این قابلیتها، توان بازآفرینی و پردازش متون در قالبهای جدید هنری است که روزآمدترین و چیره ترین آنها سینما است.

«بازآفرینی ادبیات در سینما» و «اقتباس ادبی» عنوانی است که از بدو پیدایی سینما با این پدیده همراه بوده و فیلمنامه نویسان پیوسته از انواع ادبیات کهن، ادبیات نمایشی، ادبیات داستانی، ادبیات عامه، کتب تاریخی و مذهبی اقتباس کرده اند. تاریخ سینما نشان داده از میان این منابع گوناگون، آثار روایی مانند داستانهای کوتاه و بلند، و داستانهای منظوم در شمار مناسب ترین متونی است که می تواند به وسیله بیانی سینما بازآفرینی شود. طبیعی است از میان این آثار «ادبیات کهن» جذابیتی دوچندان دارد؛ زیرا از گذشته تاریخی مخاطبان خود سربرآورده است و می تواند زمینه تشریک مساعی بیننده را فراهم آورد و بر تأثیر عاطفی خود بیفزاید.

در ادبیات فارسی، منظومه های رزمی و بزمی و برخی از حکایات و داستانهای عارفانه بیشترین ظرفیتهای تصویری و نمایشی را دارد؛ اما میان گونه های کهن ادبیات فارسی و گونه های جدید ادبی، که از ادبیات عرب گرفته شده، گسستی است که بازآفرینی ادبیات رادر سینما دشوار جلوه می دهد. حلقه های ارتباطی ای که در سینمای جهان میان آثار ادبی و فیلمنامه نویسی وجود دارد، در سینمای ایران و حتی در ادبیات داستانی ما، حلقه مفقوده ای است که باید برای آن جایگزینی مناسب یافت. گمان می رود، پژوهش درباره ظرفیتهای تصویری و نمایشی آثار کهن

*. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.

این خلأ را پر می‌کند و زمینه بازآفرینی آثار کهن ادبی را در سینما فراهم می‌آورد. در میان داستانهای منظوم و منثور فارسی، منظومه‌های عاشقانه فارسی با اشتغال بر موضوعات دل‌انگیز عاطفی، مضامین و درونمایه‌های حکیمانه و ساختار روایی جذاب، ظرفیتهای نمایشی و تصویری دارند که به جذب مخاطب می‌انجامد. یکی از این منظومه‌های پرآوازه، خسرو و شیرین اثر ارزشمند حکیم نظامی گنجوی است.

به نظر می‌رسد گاه بررسی ظرفیت نمایشی یکی از اجزای داستان، ارزیابی مجموعه‌ای از قابلیت‌های نمایشی اثر را در خود نهفته است. این تعریف درباره آثاری مصداق می‌یابد که نمایشی بودن یکی از عناصر داستان، مانند شخصیت‌پردازی، فضاسازی و یا خلق گفت و گوها، کل داستان را اثری درخور اقتباس ادبی نشان می‌دهد. پردازش گفت و گو در منظومه خسرو و شیرین چنین جایگاهی دارد.

ظرفیتهای نمایشی گفت و گو در خسرو و شیرین

ظرفیتهای نمایشی گفت و گو در این منظومه، از چند جهت درخور توجه است:

۱. خسرو و شیرین داستانی است که بیشتر با گفت و گو پیش می‌رود و گفت و گوی شخصیت‌های داستان بیش از دوسوم منظومه را شامل می‌شود.

۲. در میان عناصر مشترک داستان‌پردازی و فیلمنامه نویسی، گفت و گو عنصری است که نسبت به دیگر مشخصه‌های داستان وجوه اشتراک بیشتری دارد. باید توجه داشت سینما دست‌کم از دو جنبه به گفت و گو توجه می‌کند؛ نخست اینکه داستان فیلم که برای مخاطب عام ساخته می‌شود، اساساً زندگی واقعی را بازآفرینی می‌کند و از گفت و گو ناگزیر است؛ و دیگر آنکه تصاویر سینمایی هنوز به آن قدرت معنایی دست نیافته است که بتواند بدون کلام به حیات خود ادامه دهد.

۳. گفت و گو چه در یک داستان مکتوب میان شخصیتها و چه در میان بازیگران فیلم جریان داشته باشد، باید «رابطه» برقرار کند؛ بنابراین گفت و گوی ادبی هم مانند گفت و گوی سینمایی ناگزیر است به بسیاری از قواعد «زبان گفتار» پایبند باشد. به همین سبب، قابلیت‌های دراماتیک گفت و گو، حتی در داستانهای منظوم ادبی قابل توجه است.

با این حال میان گفت و گویی که صرفاً برای شنیدن نوشته می‌شود و گفت و گوی مکتوب ادبی تفاوت‌هایی وجود دارد. نویسندگانی که از اثر ادبی اقتباس می‌کند، با شناخت این تفاوتها می‌تواند به ارزیابی و گزینش گفت و گوهای دستمایه فیلم بپردازد.

۱. اهداف گفت و گو

بسیاری از گفت و گوهای که در زندگی روزمره رد و بدل می‌شود، به منظور وقت‌کشی و گاه سرشار از بخشهای بیهوده و زائد است؛ اما در فیلمنامه زمانی از گفت و گو استفاده می‌شود که راه دیگری برای بیان مطلب وجود ندارد. به همین سبب، گفت و گوی دراماتیک باید بتواند اهداف

داستان را برآورده سازد.

معمولاً سه نقش با وظیفه اصلی برای گفت وگو در نظر گرفته می شود:

۱-۱. بیان افکار و عواطف شخصیتها

شخصیتهای داستان مانند شخصیتهای واقعی، عیب و هنر خود را از طریق گفته های خود آشکار می کنند؛ آنها گاه به صراحت از خواسته ها و درونیات خود سخن می گویند، گاه غیرمستقیم و به طور ضمنی احساسات نهان خود را برملا می سازند و گاه با دروغهایی که می گویند و از طریق تضاد گفتار و رفتارشان، حقیقت فکر و یا عاطفه خود را افشا می کنند.

«مهم ترین و بدیهی ترین وظیفه گفت وگویی فیلمنامه، مثل وظیفه گفت وگو در زندگی روزمره

بیان افکار و احساسات است.»^۱

۱-۲. انتقال اطلاعات به تماشاگر

از آنجا که داستان فیلم محدوده ای دارد و نمی تواند همه جزئیات را نشان دهد، برخی اطلاعات از طریق گفت وگو ارائه می شود؛ به عنوان مثال، شخصیتی را از زبان شخصیت دیگری می شناسیم و یا نسبت به ویژگیهای غیرقابل نمایش زمان یا مکانی خاص، از طریق گفت وگو آگاه می شویم. «اطلاعاتی که تماشاگر باید بداند تا شرایط محیطی داستان را دریابد، پرده برداری نامیده می شود. چنین اطلاعاتی در فیلمنامه به دو صورت پدید می آید: به طور بصری و از طریق گفت وگو.»^۲

۱-۳. پیش بردن داستان

گفت وگو یکی از راههایی است که داستان را پیش می برد؛ برای نمونه، گفت وگویی شخصیتی، خشم یا ترحم شخصیت مقابل را برمی انگیزد و او را به کنشی وادار می کند که داستان را به مرحله ای دیگر می راند؛ گاهی برخی از حقیقتهای پنهان از طریق گفت وگو فاش می شود و به این طریق زمینه گره گشایی را فراهم می آورد.

از این نگرگاه، گفت وگوهای خسرو و شیرین کارکردی دراماتیک دارد؛ برای نمونه، در ماجرای از داستان پراکندگی گفتار شیرین و تغییر حالات عاطفی گفت وگو، با آشفتگی و بی ثباتی درون او تناسب دارد و احوال درونی شخصیت را برملا می کند؛ پس از ازدواج خسرو با مریم (رقیب شیرین) شاپور از جانب خسرو برای شیرین پیغام می آورد تا نهانی به درگاه خسرو رود و با او کامرانی کند. شیرین در پاسخ عتاب آلود خود، از مکر و حيله شاپور شکوه می کند، خود را سرزنش، و از دلدادگی به خسرو اظهار پشیمانی می کند، از گستاخی خسرو و بی حرمتی او گلّه می کند، با یادآوری سختیها و وفاداریهای خود در عشق خسرو از بی وفایی او یاد می کند، به قدر و قیمت خود می نازد و با انکار عاشقی خویش، خسرو را به رویگردانی از او تهدید می کند. خواسته ها و شکوه ها و سرزنشهای شیرین، گفت وگویی جذاب و نمایشی را فراروی بیننده قرار می دهد.

— شکوه از مکر و حيله شاپور:

به تندی برزد آوازی به شاپور که: از خود شرم دار ای از خدا دور

مگو چندین که مغزم را برفتی
نیاید هیچ از انصاف تو یادم
از این صنعت خدا دوری دهادت
برآوردی مرا از شهر یاری
کفایت کن تمام است آنچه گفתי
به بی‌انصافیت انصاف دادم
خرد زین کار، دستوری دهادت
کنون خواهی که از جانم برآری؟

(۱۹۹/۴-۹۰۲۰۰/۱)

— اظهار پشیمانی از عشق و سرزنش خود:

مرا این رنج و این تیماردیدن
همه جا دزد از بیگانه خیزد
به افسون از دل خود رست نتوان
ز دل باید، نه از دلدار دیدن
مرا بنگر که دزد از خانه خیزد
که دزد خانه را در بست نتوان

(۲۰۸/۱-۳)

— گله از بی‌وفایی خسرو و یادآوری سختیها و وفاداریهای خود:

ببین تا چند بار اینجا فتادم
نیفتاد آن رفیق بی‌وفا را
به غمخواری و خواری دل نهادم
که بفرستد سلامی خشک ما را

(۱۰۱/۱-۲)

مرا بگذار تا گریم شب و روز
منم کز یاد او پیوسته شادم
تو مادرمرده را شیون میاموز
که او در عمرها نارد به یادم

(۲۰۵/۱-۲)

— انکار عاشقی و تهدید خسرو به رویگردانی از او:

نبودم عاشق ار بودم به تقدیر
مزاخی کردم او درخواست پنداشت
دل من هست ازین بازار، بیزار
پشیمانم، خطا کردم، چه تدبیر؟
دروغی گفتم، او خود راست پنداشت
قسم خواهی به دادار و به دیدار

(۲۰۶/۵-۷)

یکی دیگر از اهدافی که گفت وگویی شخصیتها برآورده می‌کند، فراهم آوردن مقدمات گره‌گشایی داستان است. در فصلی از ماجراهای پایانی داستان، پس از گفت وگویی طولانی خسرو و شیرین در فضای بیرونی قصر، هنگامی که خسرو از شیرین آزرده می‌شود و از قصر شیرین باز می‌گردد، نزد شاپور از سخت‌دلی شیرین شکایت می‌کند و رنجش خود را از رفتار او نشان می‌دهد. گفت وگویی شاپور و خسرو در نقطه اوج داستان قرار گرفته و از این پس مخاطب در انتظار گره‌گشایی داستان است.

شکایت خسرو:

ملک چون جای، خالی دید از اغیار
که دیدی تا چه رفت امروز با من؟
چه بی‌شرمی نمود آن ناخدا ترس
شکایت کرد با شاپور، بسیار
چه کرد آن شوخ عالم‌سوز با من
چو زن گفתי، کجا شرم و کجا ترس؟

...

زبان‌ش سر به سر تیر و تبر بود
یکی‌ک عذرش از جرمش بتر بود
بلی، تیزی نماید یار با یار
نه تا این حد که باشد خار با خار

...

اگرچه وصل شیرین بی‌نمک نیست
وزو شیرین‌تری زیر فلک نیست
مرا پیوند او خاری نیرزد
نمک خوردن، جگرخواری نیرزد

(۳۴۶/۱۰۳۴۷/۱۰۵)

پاسخ شاپور:

چه پنداری که او زین غصه دور است؟
نه دور است او ولی دانم صبور است
گر از کوه جفا سنگی درآید
تو را بر سایه او را بر سر آید
وگر خاری ز وحشت حاصل افتد
تو را بر دامن او را بر دل افتد
یک امشب را صبوری کرد باید
شب آبستن بود، تا خود چه زاید

(۳۴۹/۱۰۱۳)

۲. ایجاز و اطناب

«گزیده گفتن» و «دُر گفتن» که کلامی سنجیده و دلنشین خلق می‌کند، در سینما ضرورتی دوچندان دارد؛ زیرا چیرگی «تصویر» بر «کلام» که در سرشت سینما است، و «محدوده» ای به اندازه یک نشست، که به بیننده فیلم اجازه برگشتن و مرور کردن نمی‌دهد، فیلمنامه‌نویس را از گفت وگویی کوتاه و ساده ناگزیر می‌کند.

«اگر گفت وگو موجز نباشد و شخصیتها تمام وجوه اندیشه و تمام زیر و بمهای احساسی خود را به زبان آورند، نویسنده جایی برای اشتراک مساعی تماشاگر نخواهد گذاشت. اما اگر شخصیتها به جای آنکه ایده‌ای را با تمام جزئیات به رخ بکشند، آن را به طور ضمنی بگویند، تماشاگر می‌تواند جاهای خالی را با تخیل خویش پر کند.»^۳

اگر در کل گفت وگوها ایجاز رعایت شود، در موقعیتی خاص، اطناب گفت وگو می‌تواند تأثیر عاطفی ایجاد کند. با این نگرانه، ایجاز و اطناب برخی از گفت وگوها در منظومه خسرو و شیرین درخور تأمل است.

یکی از زیباترین نمونه‌های گفت وگویی کوتاه در خسرو و شیرین، افسانه‌سرایی ده دختر است. داستان‌سرایی دختران ایجاز بسیار هنرمندانه‌ای دارد. ده داستان در حد یک سطر بیان می‌شوند که مضمون همه یا «طعنه به خسرو» است و یا «ابراز مسرت از عشق پیش آمده». برای نمونه فرنگیس در اشاره‌ای ظریف و کوتاه، از گنجی سخن می‌گوید که به دست فریدون افتاده است و سمن ترک به دُری اشاره می‌کند که در گردن‌بند شاخص کنار یاقوت نشسته است:

فرنگیس اولین مَرکب روان کرد
که: دولت در زمین گنجی نهان کرد
از آن دولت فریدونی خبر داشت
زمین را باز کرد، آن گنج برداشت

...

سمن ترک سمنبر گفت: یک روز
جداگشت از صدف دُری شب‌افروز

فلک در عقد شاهی بند کردش به یساقوتی دگر پیوند کردش

(۱۳۴/۶)

از آنجا که نظامی شاعری «بیان» گراست و به زبان ادبی منظومه توجه کامل دارد، در بسیاری از موارد بیان یک مضمون واحد در ابیات متعدد، گفت و گو را به درازا کشانده است. اما این اطناب به ظرفیتهای نمایشی گفت و گو آسیب نرسانده است، زیرا اطناب کلام شاعر به «کمیت» ابیات بازمی‌گردد و بیشتر جملات به صورت کوتاه و موجز بیان می‌شود.

۴. سادگی و پیچیدگی

درک عبارتها و جمله‌های پیچیده و استعاری، لذتی است که خوانندگان فرهیخته متون قدیمی و ادیبان را به وجد می‌آورد؛ اما تماشاگر فیلم که به سینما آمده است تا از طریق همدردی با شخصیت داستان، انرژیهای عاطفی خود را تخلیه کند و فرصت تأمل هم ندارد، گفت و گویی را ترجیح می‌دهد که به راحتی فهمیده شود. گفت و گوی خوب سینمایی، هم در لفظ و هم در معنا ساده است؛ به راحتی در دهان بازیگر می‌چرخد و به سادگی از سوی بیننده درک می‌شود. به همین سبب در اقتباس از ادبیات کهن، «ساده‌سازی» جملات پیچیده و دشوار، رویه‌ای است که فیلمنامه‌نویس باید در بازنویسی گفت و گوها به کار برد.

«گفت و گوی خوب ریتم دارد، به راحتی در دهان می‌چرخد و از همه ما بازیگران بزرگی

می‌سازد.»^۴

با این نگرش، چگونه سادگی و پیچیدگی گفت و گو در منظومه خسرو و شیرین ارزیابی می‌شود؟ بدیهی است، شاعری که در خلق صور خیال، به ویژه استعاره و کنایه، زبانزد اهل ادب است، شخصیت‌های داستان خود را از هنر سخنوری بی‌بهره نمی‌گذارد. با این حال، می‌توان بیان شاعرانه نظامی را در خلق گفت و گوها به دو دسته زیر تقسیم کرد:

۱. گفت و گوهایی که با اشتغال بر تشبیه‌ها و استعاره‌های پیچیده، برای مخاطب امروز غیرقابل درک است و به سختی بازآفرینی می‌شود.

۲. گفت و گوهایی که با اشتغال بر واژه‌ها و عبارتهای موزون و مقفی و تشبیه‌ها و استعاره‌های قابل فهم، می‌تواند در گفت و گوهای گوشنواز فیلمنامه بازآفرینی شود.

برای نمونه در فصلی از داستان، هنگامی که فرهاد به عنوان رقیب در مسیر خسرو قرار می‌گیرد، خسرو با پیران دربار مشورت می‌کند و مشاوران به او پیشنهاد می‌کنند: «به جای اینکه فرهاد را با زنجیری از آهن در زندان افکنی، بهتر است او را با زر فریب دهی و اگر چنین نشد، به کندن سنگ و کوه مشغولش کن.» در گفت و گوی خسرو و مشاوران، نظامی با «آهن»، «زر» و «سنگ» مراعات النظیری خلق کرده است که در صورت بازآفرینی آن در گفت و گویی ساده و کوتاه، جذاب خواهد بود.

نه ز آهن، کز زرش تدبیر سازیم

گر این آشفته را تدبیر سازیم

به زر نزلستان کز دین برآید	بدین شیرینی از شیرین برآید
بسا بینا که از زر کور گردد	بس آهن کو به زر بی زور گردد
گرش نتوان به زر معزول کردن	به سنگی بایدش مشغول کردن
که تا آن روز کآید روز او تنگ	گذارد عمر در پیکار آن سنگ

(۲۲۸/۸۱۴)

گفتنی است برخی از ابیات منظومه خسرو و شیرین که زبانی ساده و روان دارد، می تواند در فیلمنامه به کار رود. برای نمونه، وقتی خسرو در فراق شیرین با خود سخن می گوید، تک‌گویی او نرم و روان است و چنانچه فیلمنامه نویس در حدی مهارت داشته باشد که بتواند از اشعار نظامی هم در گفت وگوها استفاده کند، برخی از ابیات این تک‌گویی قابلیت پرداخت سینمایی دارد.

سخنهایی که گفتم یا شنیدم خیالی بود یا خوابی که دیدم

(۱۶۸/۶)

که را جویم؟ که را خوانم به فریاد؟ بهاری بود و بربودش ز من باد

(۱۶۸/۹)

نه بند از پای می شاید بریدن نه با این بند می شاید پریدن

(۱۶۸/۱۴)

نمی شد موش در سوراخ کژدم به یاری جایروبی بست بر دم

(۱۶۹/۹)

۵. پویایی و ایستایی

«حرکت» مشخصه ناگزیر سینماست و این ویژگی علاوه بر کنش و واکنش تصویری، بر نموده‌های کلامی هم سایه انداخته است. گفت وگویی سینمایی، برای آنکه جذابیت خود را حفظ، و از خستگی بیننده جلوگیری کند، باید میان شخصیتها رفت و آمد کند. گفت وگو به شیوه‌های گوناگون میان شخصیتها جریان می یابد؛ برای نمونه، دو شخصیت می توانند با پرسش و پاسخ کوتاه و یا قطع کردن کلام یکدیگر، کلام را رد و بدل کنند.

«گفت وگویی خوب مثل بازی تنیس است. توپ بین بازیگران رفت و آمد می کند و تبادل

نیرویی را ارائه می دهد که می تواند جنسی، جسمی، سیاسی، یا اجتماعی باشد.»^۵

با اندکی تسامح می توان گفت، زیباترین گفت وگوهای منظومه خسرو و شیرین که در ذهن مخاطب ماندگار است، گفت وگوهایی است که به گونه ای پویا میان شخصیتهای اصلی و فرعی و شخصیتهای اصلی و مخالف، جریان دارد. از برجسته ترین این گفت وگوها مناظره خسرو و فرهاد، گفت وگویی خسرو و شیرین در ایوان قصر، و غزل سرایی باربد و نکیسا از زبان خسرو و شیرین است.

در مناظره خسرو و فرهاد، بسیاری از کارکردها و جذابیتهای دراماتیک در گفت وگو گرد آمده و بارزترین آن حرکت و پویایی است. گفت وگو مرتب میان خسرو و فرهاد رفت و آمد می کند و شتاب و پویایی آن با هیجان رود رویی دو رقیب همخوانی دارد. هر پاسخ دندان شکن فرهاد،

در پی هر سؤال خسرو، به اظهار عجز خسرو می‌انجامد و سؤال و جوابهای کنایی با جملات کوتاه و منقطع، کشمکش نهانی دو رقیب را برملا می‌کند.

نخستین بار گفتش: کز کجایی؟	بگفت: از دار مُلک آشنایی
بگفت: آنجا به صنعت در چه کوشند؟	بگفت: انده خرنده و جان فروشنده
بگفت: جان فروشی در ادب نیست	بگفت: از عشق‌بازان این عجب نیست
بگفت: از دل شدی عاشق بدین‌سان	بگفت: از دل تو می‌گویی من از جان

(۲۳۳/۱۰-۲۳۵/۱-۷)

اما یکی از دل‌انگیزترین گفت وگوها و به‌گمان اغلب خوانندگان اثر، یکی از ماندگارترین صحنه‌های منظومه خسرو و شیرین، بگو مگوی دو دل‌داده در فضای بیرونی قصر شیرین است. از نگرگاه اصول گفت وگویی دراماتیک، این گفت وگو از غنی‌ترین و جذاب‌ترین گفت وگوها است و یکی از زیباییهای آن پویایی کلام است. گفت وگو پنج دور میان خسرو و شیرین رفت و آمد می‌کند و ستیز عاشقانه شخصیتها را به اوج می‌رساند. چنانچه این گفت وگو به درستی بازآفرینی شود، غنا و جذابیت فیلمنامه دوچندان خواهد شد.

گفت وگوی دیگری که همین پویایی را دارد، غزل‌سرایی باربد و نکیسا است. این غزل‌سرایی حُسن ختام گفت وگوهای اصلی داستان است و گفت وگوهای گذشته خسرو و شیرین را در کلامی جذاب و موسیقایی نوپردازی می‌کند. گفت وگو چهار دور میان دو مطرب رفت و آمد می‌کند و با دوباره‌سازی گفت وگویی قصر شیرین، که برای مخاطب آشناست، امکان تشریک مساعی خواننده (و بیننده) را فراهم می‌آورد.

نسیم دوست می‌یابد دماغم	خیال گنج می‌بیند چراغم
کدامین آب خوش دارد چنین جوی؟	کدامین باد را باشد چنین بوی؟
مگر وقت شدن طاووس خورشید	پرافشان کرد بر گلزار جمشید؟
مگر سروی ز طارم سربر آورد	که ما را سربلندی بر سر آورد؟
مگر ماه آمد از روزن درافتاد	که شب را روشنی در منظر افتاد؟
مگر باد بهشت اینجا گذر کرد	که چندین خرمی در ما اثر کرد؟
مگر باز سپید آمد فرادست	که گلزار شب از زاغ سیه رست؟

(۳۶۸/۹-۳۶۲/۱-۹)

۶. صراحت و کنایه

لذت هنری زمانی به دست می‌آید که مخاطب در روند خلاقیت شرکت کند. خالق اثر هنری با به‌کارگیری ایهام، کنایه، استعاره و دیگر صناعات ادبی، مخاطب را برای درک معنا به اندیشه و تخیل خلاق دعوت می‌کند و با احترام به هوش و ذکاوت او، زمینه تشریک مساعی وی را فراهم می‌آورد. معمولاً شخصیت‌های داستان با گفت وگویی غیرمستقیم خود، جایی برای تفسیر و تعبیر بیننده می‌گذارند. گفت وگوی ضمنی و غیرمستقیم، در سطوح مختلف زبان نمود دارد و شخصیت‌های داستان، آگاه یا ناآگاه، با سخن سر بسته، دروغ گفتن، لحن کنایی، مثل‌های کوتاه و

شیوه‌هایی از این دست، به گفت وگو معانی ثانوی می‌دهند. این معانی ثانوی «زیر متن» را تشکیل می‌دهد.

«زیر متن همان چیزی است که بین سطور و سربسته گفته می‌شود. غالباً، شخصیتها خودشان را درک نمی‌کنند، صادق نیستند و منظورشان را نمی‌گویند. شاید بتوان گفت که زیر متن کل محرکها و انگیزه‌هایی است که برای خود شخصیت نامشخص، اما برای تماشاگر یا خواننده مشخص است.»^۶

گفت وگوهای کنایی و غیرمستقیم که بیش از همه میان دو شخصیت اصلی جریان دارد، یکی از زیباترین ظرفیتهای نمایشی گفت وگو در منظومه خسرو و شیرین است.

در فصلی از داستان، خسرو با درخواست کامجویی از شیرین باب گفت وگویی را می‌گشاید که به مجادله‌ای عاشقانه می‌انجامد. پس از آنکه شیرین به درخواست خسرو تن نمی‌دهد، خسرو، شیرین را بره‌ای می‌خواند که فقط در جوانی (شیرمست) می‌تواند خوراک انسان شود و اگر به پیری رسد، در بیابان خوراک گرگان است. یا او را به کبوتری تشبیه می‌کند که تا وقتی کوچک است، بازپچه دست شاهان است و به محض بزرگ شدن و آموختن پرواز، در چنگال باز شکاری اسیر می‌شود. همچنین او را تهدید می‌کند که در جایگاه گوزن و آهوست و اگر لجاجت کند، سگان شاه (خسرو) بر او تیز خواهند شد. این استعاره‌ها می‌تواند در گفت وگونویسی فیلمنامه بازآفرینی شود.

بره در شیرمستی خورد باید	که چون پخته شود، گرگش رباید
کبوتر بچه چون آید به پرواز	ز چنگ شه فتن در چنگل باز
به سرپنجه مشو چون شیر سرمست	که ما را پنجه شیرافگنی هست
گوزن کوه اگر گردن فراز است	کمند چاره را بازو دراز است
گر آهوی بیابان گرم‌خیز است	سگان شاه را تک تیز نیز است

(۱۴۳/۹-۱۴۴/۱-۴)

۷. کشمکش

درام براساس کشمکش به وجود می‌آید و پیش می‌رود. چالش تضادها، کنش و واکنش شخصیتها را شکل می‌دهد و با خلق درگیریها پی‌درپی و جدید، بیننده را تا پایان داستان با خود همراه می‌کند. اگر در دل ماجرای دراماتیک یا گفت وگوی جایگزین آن، کشمکش جریان نداشته باشد، پویایی و گیرایی صحنه‌ها از دست رفته است و یکنواختی ماجرا یا گفت وگو مخاطب را دلسرد می‌کند. برای نمونه، گفت وگوی طعن‌آمیزی که مانع ابراز عشق و درپی آن، مانع وصال زود هنگام می‌شود، هیجان و دلهره شیرین را برای مخاطب فراهم می‌آورد.

«وظیفه نویسنده نوشتن گفت وگویی است که بیننده را نگران کند. اگر پسر و دختری با عشق و علاقه سر به سر هم بگذارند و به هم نیش و کنایه بزنند، کشمکش وجود دارد و بیشتر به دل تماشاگر می‌نشیند تا عاشقانه و مجنون‌وار به یکدیگر خیره شوند و حرفهای شیرین بیخود بزنند. کشمکش درون گفت وگو، شکلهای مختلفی به خود می‌گیرد. ممکن است طنزآمیز یا

جدی باشد، به زبان بیاید یا نیاید، ابراز عشق باشد یا ابراز خشم. گفت و گو در تمام صحنه‌ها باید بذر کشمکش را در خود داشته باشد تا نتیجه را سؤال برانگیز و هیجان‌انگیز کند.^۷ چنانکه پیش از این گفته شد، گفت و گوهای کنایی میان دو شخصیت اصلی، یکی از زیباترین ظرفیتهای نمایشی را در گفت و گوهای خسرو و شیرین جای داده است. این گفت و گوها سرشار از کشمکش است؛ کشمکشی که در سرشت روابط عاشقانه وجود دارد و بدون تردید با تبسم مخاطب همراه است. گفت و گوی طولانی‌ای که پنج دور میان خسرو و شیرین رفت و آمد می‌کند، جز همین نیش و کنایه‌های عاشقانه نیست.

در دور اول، خسرو پس از آرزوی سرسلامتی شیرین، از شکوه استقبال او سخن می‌گوید و با چرب‌زبانی از گنج و گوهر و مفرشهای دیبا، که شیرین در راه او افکنده است، تمجید می‌کند. این سپاسگزاری مقدمه نیش و کنایه است و خسرو به شیرین طعنه می‌زند که اگرچه در خدمتها کوتاهی نکرده، در به روی خسرو بسته است و از بام قصر با او دیدار می‌کند. خسرو از یک‌سو، راه نیافتن به قصر و بالانشینی شیرین را بر نمی‌تابد و از سوی دیگر، ناگزیر است رضایت شیرین را جلب کند تا به کام خود دست یابد. بنابراین، طعنه‌های غیرمستقیم خسرو میان غرور شاهانه و نیاز عاشقانه او در گردش است و تضادهای درونی او را نشان می‌دهد. او با اظهار اینک به بالانشینی شیرین طعنه نمی‌زند و خود را برتر می‌داند، به تلویح، مرتبه شاهی خود را به رخ شیرین می‌کشد و آن‌گاه، خود را مهمان شیرین می‌خواند و او را سرزنش می‌کند که چنین رفتاری با مهمان، شایسته او و پسند کریمان نیست.

دل‌م را تازه کرد این خرمیها	خجل کردی مرا از مردمیها
ز گنج و گوهر و منسوج دیبا	رهم کردی چو مهد خویش زیبا

(۳۰۶/۴-۵)

ولی در بستنت بر من چرا بود؟	خطا دیدم نگارا یا خطا بود؟
زمین‌وارم رها کردی به پستی	تو رفتی چون فلک بالانشستی
نگویم بر توام بالایی هست	که در جنس سخن رعنائی هست
نه مهمان توام؟ بر روی مهمان	چرا در بایدت بستن بدین‌سان؟

(۳۰۶/۱۰-۱۵)

شیرین نیز در ابتدای سخن، آداب تعظیم و تکریم شاهانه را به‌جا می‌آورد و پس از دعا و ستایش، نیش و کنایه‌های خود را آغاز می‌کند. گفتار شیرین هم مانند گفتار خسرو دورویه است و ظاهری دارد و باطنی؛ او از یک سو عذر بالانشینی خود را می‌خواهد و از سوی دیگر مقام شاهی خسرو را به تمسخر می‌گیرد. برای نمونه، شیرین خود را به گردی تشبیه می‌کند که از راه خسرو برخاسته است و با همه حقارت خود، ناگزیر به بالای سر می‌رود. یا در تشبیهی دیگر، خسرو را صاحب کلاهی می‌داند که بر سریر پادشاهی نشسته است و خود را به پاسبانی بی‌مقدار (هندو) تشبیه می‌کند که برای خدمت به شاه به بام قصر رفته است. آن‌گاه در پاسخ خسرو که خود را مهمان شیرین خوانده بود، او را نه مهمان، بلکه بازی شکاری می‌داند که به کبک کوهساری

طمع دارد و به او تعریض می‌زند که اگر خود را مهمان شیرین می‌داند، باید مانند مهمانان، به نحوه میزبانی شیرین تن دهد و زیاده‌گویی نکند. سپس بی‌پردگی خسرو را سرزنش می‌کند و به صراحت، سرمستی خسرو و خلوت‌نشینی خود را، که به تهمت نزدیک است، دلیل در بستن خسرو می‌داند و با این مقدمه، بر شرط عقد و کابین در وصال خود پافشاری می‌کند. با اینکه شیرین مطلب اصلی را بیان کرده است، کلام او به پایان نمی‌رسد و سرزنشها و گله و شکایتهای دیگری را بر زبان می‌آورد که بر کشمکش داستان می‌افزاید.

– سرزنش غرور شاهی خسرو:

مزن طعنه که بر بالازدی تخت	کنیزان تو را بالا بود رخت
علم گشتم به تو در مهربانی	علم بالای سر بهتر تو دانی
من آن گردهم که از راه تو آید	اگر گورد تو بالا رفت شاید
تو هستی از سر صاحبکلاهی	نشسته بر سریر پادشاهی
من از عشقت برآورده فغانی	به بامی بر چو هندو پاسبانی
جهانداران که ترکان عام دارند	به خدمت هندویی بر بام دارند

(۳۰۷/۶-۱۱)

– سرزنش بی‌پردگی خسرو و هوسرانی او با شکر و مریم:

دگر گفتمی که آنان کارجمندند	چنین بر روی مهمان در نبندند
نه مهمانی، تویی باز شکاری	طمع داری به کبک کوهساری
وگر مهمانی اینک دادمت جای	من اینک چون کنیزان پیش برپای
به صاحب ردی و صاحب قبولی	نشاید کرد مهمان را فضولی
حدیث آنکه دربستم، روا بود	که سرمست آمدن پیشم خطا بود
چو من خلوت‌نشین باشم تو مهجور	ز تهمت رای مردم کی بود دور

(۳۰۷/۱۴-۳۰۸/۱-۲)

– شکوه از بی‌وفایی خسرو و جفای او در عشق:

تو در عشق من از مالی و جاهی	چه دیدی جز خداوندی و شاهی
کدامین ساعت از من یاد کردی؟	کدامین روزم از خود شاد کردی؟
کدامین جامه بر یادم دریدی؟	کدامین خاری از بهرم کشیدی؟
کدامین پیک را دادی پیامی؟	کدامین شب فرستادی سلامی؟
تو ساغر می‌زدی با دوستان شاد	قلم شاپور می‌زد تیشه فرهاد

(۳۱۰/۱۴-۳۱۱/۱-۴)

– تفاخر به زیبایی و پاکدامنی، و ناز و تنعم گذشته:

شوم در خانه غمناکی خویش	نگه دارم چو گوهر پاکی خویش
گل سرشوی از این معنی که پاک است	به سر بر می‌کنندش گرچه خاک است

(۳۰۹/۱۰-۱۱)

تو را بسیار می‌باشد در این راه ولیکن تلخ و من شیرینم ای شاه
 بسی همصحبیت باشد درین پوست ولیکن استخوان، من مغزم ای دوست
 (۳۱۰/۱۲-۱۳)

— پافشاری بر شرط عقد و کابین در وصال خسرو و تن‌دادن به فریب او:
 تو می‌خواهی مگر کز راه دستان به نقلانم خوری چون نقل مستان
 به دست آری مرا چون غافلان، مست چو گل بویی کنی واندازی از دست
 (۳۰۸/۶-۷)

بدیهی است، نوپردازی و دوباره‌گویی این مضامین در پنج دور گفت وگو، مجادله‌ای شیرین را فراوری مخاطب قرار می‌دهد و چنانچه در داستان فیلم بازآفرینی شود، این امکان برای بیننده فراهم می‌آید تا عواطف گوناگونی چون شادمانی، دلتنگی، خشم، حسادت، غرور و مهربانی را همراه با شخصیت‌های داستان تجربه کند.

۷. دیداری - شنیداری

در گفت وگوی حقیقی، زبان گفتار با حالات چهره، اشاره‌های سر و دست و به تعبیری «زبان اندام» تکمیل می‌شود. سخنوری که قادر نیست عناصر بصری را چاشنی کلام خود کند، با سنگینی پلک‌های شنونده روبه‌رو خواهد شد. در متن ادبی، حالت‌های دیداری توصیف می‌شود که گفتار را برجسته می‌سازد. این توصیفات در فیلم‌نامه به «راهنمای بازیگر» و در فیلم به تصاویری تبدیل می‌شود که قابلیت قرارگرفتن در مقابل دوربین سینما را دارد. به این ترتیب کارکردهای گفت وگو با عناصر بصری تکمیل می‌شود. روبرگرداندن شخصیتی که می‌شنود از شخصیتی که می‌گوید، می‌تواند احساس درونی شخصیت را نشان دهد و یا دلخوری شخصیت گوینده را برانگیزد و موجب واکنش او شود.

«یک تصویر معادل هزار کلمه است. یکی از خصوصیات ذهنی انسان امروزی آن است که خیلی زود مجذوب تصویر می‌شود، درحالی که گوش دادن به زودی خسته‌اش می‌کند. اثری که از راه چشم وارد می‌شود قدرتی هیپنوتیزم‌کننده در ما را دارد. ترک نمایش تئاتر ممکن است، ولی ترک سالن سینما، هرچند فیلم ممکن است جالب نباشد، برای آدمی کار مشکلی است.»^۸
 گفت وگوهای خسرو و شیرین به ندرت با کنش‌های نمایشی و تصویر چهره یا حرکت فیزیکی شخصیت‌ها همراه است. بیشترین کنشی که گفت وگوها را به تصویر مجهز ساخته، حرکاتی مانند زمین بوسیدن، تعظیم‌کردن و دست بر سینه نهادن زیر دستان شاه، قبل از سخن گفتن است.

با این حال، برخی از تصویرهایی که گفت وگوی شخصیت‌ها را کامل می‌کند، جذابیت و قابلیت بازآفرینی در سینما را دارد. برای نمونه، در ماجراهای آغازین داستان، پس از آن که هرمز، فرزند خود، خسرو پرویز را به دلیل عشرت شبانه تنبیه می‌کند، خسرو پیران دربار را به شفاعت نزد شاه می‌برد و به عذر و اظهار ندامت می‌پردازد. در آغاز گفت وگو با شاه، خسرو به رسم مجرمان بر خاک می‌غلتد و با این کنش نمایشی، گفت وگو به تصویر می‌پیوندد.

چو پیش تخت شد، نالید غمناک
به رسم مجرمان غلتید بر خاک
که: شاها بیش از اینم رنج منمای
بزرگی کن به خردان بربخشای

(۴۶/۴-۵)

ادامه گفت وگو نیز دیداری - شنیداری است؛ خسرو که کفن پوشیده است و تیغ تیز در دست دارد، شمشیر را مقابل هرمز می‌گیرد و گردن خود را تسلیم می‌کند؛
اگر جرمی است اینک تیغ و گردن
ز تو کشتن، ز من تسلیم کردن

(۴۶/۹)

۸. سازگاری با شخصیت و موقعیت

موقعیت خانوادگی، اوضاع اجتماعی، دوره تاریخی و زمینه‌های فرهنگی که در شکل دادن به شخصیت فرد نقش دارد، در تعیین نوع خاص گفتار او هم نقش دارد. سبک گفتار هر انسان مخصوص خود او، و اصلاً یکی از ملاکهای تمییز او از افراد دیگر است. بنابراین تفاوت شخصیت‌های داستان باید در انتخاب کلمات، ساختار جملات و آهنگ گفت وگویی آنها نمود یابد. علاوه بر شخصیت‌ها موقعیت‌های داستان نیز بر گفت وگو اثر می‌گذارد؛ روابط شخصیت‌ها، زمان و مکان داستان و نوع ماجراها، حالت گفت وگو را تعیین می‌کند. اگر گفته‌های شخصیت با دیگر خصوصیات او تناسب نداشته باشد، به شخصیت پردازی فیلمنامه آسیب می‌رساند و چنانچه با موقعیت سازگار نباشد، از جذابیت‌های دراماتیک و تأثیر عاطفی اثر می‌کاهد.

«برخی از فیلمنامه‌نویسها و مؤلفین معتقدند دیالوگ را نباید به مثابه مقوله‌ای مجزا یا یک تمرین شفاهی بررسی کنیم، بلکه باید آن را به‌طور کامل در ارتباط با پرسوناژ و به‌ویژه موقعیتها ارزیابی کنیم.»^۹

اگر نگوییم همه، دست کم بیشترین ظرفیتهای نمایشی خسرو و شیرین به گفت وگوهای روان‌شناختی شخصیت‌ها بازمی‌گردد. سازگاری لحن گفت وگو با محتوا، سازگاری گفت وگو با حالات عاطفی و موقعیت شخصیت‌ها، به گونه‌ای پرداخت شده است که می‌توان اظهار نظر درباره یک مطلب را از دیدگاه‌های مختلف شخصیت‌ها و در موقعیت‌های متفاوت دنبال کرد. برای مثال، شخصیت‌های خسرو و شیرین چندین بار درباره خصوصیات زنان سخن می‌گویند و این موضوع به اقتضای حال گوینده و ماجرای پیش آمده، هر بار به گونه‌ای بیان می‌شود. برای نمونه، در آغاز ماجرای عشق‌ورزی خسرو و شیرین، مهین‌بانو ضمن نصایح خود از شیرین می‌خواهد مقام خود را ارج نهد و به یاد داشته باشد که زنان در رویارویی با مردان باید خوی جوانمردانه خود را رها کنند.

گر او ماه است، ما نیز آفتابیم
وگر کیخسرو است، افراسیابیم
پس مردان شدن مردی نباشد
زن آن به کش جوانمردی نباشد

...

تو خود دانی که وقت سرفرازی
زن‌اشویی به است از عشقبازی

(۱۲۰/۱۲-۱۲۱/۱-۴)

کمی جلوتر، در گفت و گوی خسرو و مریم، مریم از زنان سخن می‌گوید و از آنجا که مقصود کنایه‌ای او از زنان، شخصیت رقیب او یعنی شیرین است، بر زنان می‌تازد و آنان را حيله‌گر و بی‌وفا می‌خواند.

من افسونهای او را نیک دانم	چنین افسانه‌ها را نیک خوانم
بسا زن کوصد از پنجه نداند	عطار را به زرق از ره براند
زنان مانند ریحان سفالند	درون سو خبث و بیرون سو جمالند
نشاید یافتن در هیچ برزن	وفا در اسب و در شمشیر و در زن

(۱۹۷/۱۵)

اما در یکی از ماجراهای پایانی داستان، گفتار شاپور را دربارهٔ زنان می‌شنویم. شاپور شخصیت میانجی است و گفتار او نه مانند سخن مهین‌بانو جانبدارانه است و نه مانند گفتار مریم تند و ستیزه‌آمیز. هنگامی که خسرو از سرسختی و عتاب و خطابه‌های شیرین آزرده می‌شود و نزد شاپور از او شکوه می‌کند، شاپور از طبیعت معشوقان سخن می‌گوید:

عجب ناید ز خوبان زود سیری	چنانک از سگ سگی وز شیر شیر
شبه با در بود، عادت چنین است	کلید گنج زرین آهنین است
به جور از نیکوان نتوان بریدن	بباید ناز معشوقان کشیدن
همه خوبان چنین باشند بدخوی	عروسی کی بود بی‌رنگ و بی‌بوی؟
کدامین گل بود بی‌زحمت خار؟	کدامین خط بود بی‌زخم پرگار؟

...

۹. باورپذیری و واقع‌گرایی

گفتاری که «شعاری» یا «شعری» است، واقع‌گرایانه و باورپذیر نیست و تجربهٔ مخاطب امروز سینما را نادیده گرفته است. اطناب جملات، یکنواخت بودن آهنگ گفت و گو، استفاده از واژه‌های دشوار و پیچیده، عدم بهره‌گیری از زبان ایما و اشاره و بی‌توجهی به دیگر خصوصیات گفت و گوی دراماتیک، گفت و گو را خشک و تصنعی و غیرقابل باور می‌سازد. شباهت گفت و گوی فیلم به گفت و گوی واقعی، تنها یکی از عوامل مؤثر در باورپذیری و واقع‌گرایی گفت و گو است. گفت و گو می‌تواند نسبت به کل اثر (متن) و یا تجربهٔ مخاطب غیرواقعی باشد. نویسنده‌ای که به جای خلق گفت و گوهای تازه و غافل‌گیرانه به کلیشه‌ها متوسل می‌شود، گفت و گویی غیرواقعی و غیرقابل باور را در دهان شخصیت‌های داستان گذاشته است.

«براساس عقیدهٔ نویسندگان کتابها و راهنماها و نویسندگان فیلمنامه‌ها، دیالوگ نباید الگویی حقیرانه از واقعیت باشد. دیالوگ‌های واقعی در زندگی اغلب کُند و یا سرشار از بخشهای بیهوده و زاید است.»^{۱۰}

برخلاف عمل شخصیت‌ها که گاه اغراق‌آمیز و غیرقابل باور است، بیشتر گفت و گوهای خسرو و شیرین واقع‌گرایانه است. به عبارتی، گفت و گوهایی که در موقعیتهای مختلف بر زبان شخصیت‌ها جاری است، طبیعی به نظر می‌رسد و به آنا تحمیل نشده است. برای نمونه، در فصلی از داستان،

گفت وگویی دراماتیک در منظومه خسرو و شیرین □ ۲۹۵

زمانی که خسرو نسبت به شیرین گستاخ و بی پروا می شود، شیرین برای دور کردن او از خود، خسرو را سرزنش می کند که بساط ملک و شاهی را در دست بهرام رها کرده است و با او عشق می بازد. آن گاه با برحذر داشتن خسرو از تندروی، وصال خود را به بازآوردن تخت سلطنت مشروط می کند. خسرو به هنگام ترک شیرین با تندی از قهر و لطف به هم آمیخته او شکایت می کند. شکوه از قهر و لطف توأمان شیرین، گفت وگویی است که شیرین را از برتری مطلق خارج می سازد و چالشی را به نمایش می گذارد که در سرشت چنین روابطی نهفته است.

گاهی بر نامرادی بیم کردن گاهی مردانگی تعلیم کردن

...

نخستم باده دادی مست کردی	به مستی در مرا پابست کردی
چو گشتم مست می گویی که برخیز	به بدخواهان هشیار اندر آویز
بلی خیزم، در آویزم به بدخواه	ولی آن گه که بیرون آیم از چاه

(۱۵۸/۱۰۷)

من از کار شدن غافل نبودم	که مهمانی چنان بددل نبودم
نشستم تا همی خوانم نهادی	روم چون نان در انبانم نهادی

(۱۵۹/۴۰۵)

در فصلی دیگر از داستان، چنان که گفته شد، خسرو از مریم درخواست می کند که اجازه دهد او شیرین را به دربار آورد. گفت وگویی خسرو و مریم، ملایمت گفتار خسرو و تندی و سرسختی مریم با روان شناسی شخصیتها و رابطه آنان همخوانی دارد و به همین سبب باورپذیر است. نخست خسرو با دروغی باب سخن را می گشاید و فیلمنامه نویس به خوبی آگاه است که گاه دروغ شخصیتها از راستگویی آنها واقعی تر است؛

که: شیرین گرچه از من دور، بهتر	ز ریش من نمک مهجور، بهتر
ولی دانم که دشمنکام گشته است	به گیتی در به من بدنام گشته است
چو من بنوازم و دارم عزیزش	صواب آید که بنوازی تو نیزش
اجازت ده کزان قصرش بیارم	به مشکوی پرستاران سپارم
نسبیم روی او، گر باز بینم	پراش باد چشم نازنیم

(۱۹۵/۹-۱۹۶/۱۰۳)

۱۰. سیر تکاملی

بنای سینما بر استفاده بیشتر از تصویر و بهره گیری کمتر از کلام است. گفت وگو زمانی به کار می آید که فیلمساز راه دیگری برای بیان مطلب ندارد و یا از دیگر ابزارهای بیانی سینما به اندازه کافی بهره گرفته است. به تعبیری، گفت وگو جایگزین ماجرای دراماتیک است و می تواند همان تأثیر عاطفی کنش و واکنشهای نمایشی را ایجاد کند. از این رو، برخورداری از ساختار دراماتیک که در سرشت داستان درام است، در گفت وگو نیز نمود دارد. همان گونه که هر پاره از ماجرای دراماتیک خط سیر دارد و در جایی آغاز می شود و در جایی به پایان می رسد. گفت وگویی

دراماتیک نیز پیشرفت دارد؛ از مطالب کم‌اهمیت‌تر شروع می‌شود و به مطالب مهم‌تر می‌رسد، و می‌تواند فکر و عاطفهٔ بیننده را در نقطه‌ای همراه کند و در نقطه‌ای به اوج رساند.

«تکامل در گفت و گو نیز باید وجود داشته باشد. گفت و گو سطر به سطر باید از اندیشهٔ

کم‌اهمیت‌تر به اندیشهٔ پراهمیت‌تر و بعد به اندیشهٔ مهم‌تر تکامل یابد.»^{۱۱}

گفت و گوهای خسرو و شیرین از نگرگاه ساختار روبه تکامل درام نیز قابل توجه است. در یکی از ماجراهای آغازین داستان، شاپور برای به دام انداختن شیرین سه بار تصویر خسرو را در مسیر او قرار می‌دهد. شیرین هر بار بیش از گذشته دل از دست می‌دهد و دختران هر بار تصویر خسرو را در خاک پنهان می‌کنند. هر بار که شیرین تصویر خسرو را می‌بیند و دختران آن را مخفی می‌کنند، گفت و گویی ساده میان شیرین و دختران شکل می‌گیرد. این گفت و گوها سیر تکاملی دارد، زیرا؛

بار اول لحن گفتار شیرین خطاب‌آمیز و آمرانه است.

به خوبان گفت کان صورت بیارید که کرده است این رقم؟ پنهان مدارید

(۶۰/۸)

بار دوم گفت و گو علاوه بر لحن آمرانه، با فریاد و بانگ‌برآوردن همراه می‌شود و تحول درونی شیرین را در برابر تصویر خسرو برملا می‌کند.

به یاران بانگ برزد کاین چه حال است غلط می‌کرد خود را کاین خیال است

به سروی زان سهی سروان بفرمود که: آن صورت بیاور نزد من زود

(۶۲/۱۰۲)

بار سوم نیز گفتار شیرین با تحولات درونی او متحول می‌شود. این بار او برای یافتن صاحب صورت از دختران یاری می‌طلبد، به گرفتاری خود اعتراف می‌کند و تندی گفتار او جای خود را به لحنی نرم و دوستانه می‌دهد.

چو شیرین دید کایشان راستگویند به چاره راست کردن چاره جویند

به یاری خواستن، بنمود زاری که: یاران را ز یاران است یاری

...

بدان بت پسیران گفت آن دلارام کزین پسیر شدم بی‌صبر و آرام

(۶۳/۱۷-۶۴/۱)

پس از این ماجرا شاپور خود را به شیرین می‌نماید تا از سر تصویر خسرو پرده برگیرد. در این فصل، گفت و گوی شاپور و شیرین شکل می‌گیرد و ساختار تکاملی گفت و گوها درخور توجه است. نخست، پرستاران شیرین از شاپور دربارهٔ صورت می‌پرسند و شاپور درحالی که با نمایش زیر لب خود به گفت و گو قدرت بیشتری می‌دهد، از دادن پاسخ خودداری می‌کند.

پرستاران به رفتن راه رُفتند به کههد حال صورت باز گفتند

فسونی زیر لب می‌خواند شاپور چو نزدیکی که از کاری بود دور

چو پای صید را در دام خود دید در آن جنبش، صلاح آرام خود دید

گفت وگویی دراماتیک در منظومه خسرو و شیرین □ ۲۹۷

به پاسخ گفت کین دُر سفتنی نیست وگر هست از سر پا گفتنی نیست
(۶۵/۵۸)

شیرین با شنیدن پاسخ شاپور از زبان دختران، خود به نزد شاپور می‌آید و ناگزیر، پیش از آنکه از تصویر خسرو چیزی بپرسد، احوال شاپور را جویا می‌شود و مطلب اصلی به تعویق می‌افتد.

بپرسیدش که چونی؟ وز کجایی؟ که: بینم در تو رنگ آشنایی
جوابش داد مرد کار دیده که: هستم نیک و بد بسیار دیده
(۶۶/۱۲-۱۶)

شاپور، با هوشمندی، فقط از دانش و تجربه خود سخن می‌گوید و شیرین را وادار می‌کند درباره راز تصویر خسرو، به صراحت از او سؤال کند.

چو شیرین یافت آن گستاخ‌رویی بدو گفتا: درین صورت چه گویی؟

(۶۷/۱)

شاپور حيله گر (رنگ‌آمیز) دیگر بار طفره می‌رود و پاسخ سؤال شیرین را به خلوت با او مشروط می‌کند و به این ترتیب گفت وگو به نقطه اوج خود می‌رسد.

به پاسخ گفت رنگ‌آمیز شاپور که باد از روی خوبت چشم بد دور
حکایت‌های این صورت دراز است وزین صورت مرا در پرده راز است
یکایک هرچه می‌دانم سر و پای بگویم با تو گر خالی بود جای
(۶۷/۲۰-۲۴)

وقتی دختران، شاپور و شیرین را تنها می‌گذارند، شاپور بی آنکه به صورت‌نگری خود اشاره کند، شمه‌ای از اوصاف شاهانه صاحب صورت را بیان می‌کند و گفت وگو به گره‌گشایی می‌انجامد.

چو خالی دید میدان آن سخندان	درافگند از سخن، گویی به میدان
که هست این صورت پاکیزه پیکر	نشان از آفتاب هفت کشور
سکندر موکبی، دارا سواری	ز دارا و سکندر، ییادگاری
...	
سخن می‌گفت و شیرین هوش داده	بدان گفتار شیرین گوش داده
به هر نکته فرو می‌شد زمانی	دگر ره باز می‌جستش نشانی

(۶۷/۶۰-۱۳)

نتیجه

چنان‌که پیش از این گفتیم، خسرو و شیرین داستانی است که با گفت وگو پیش می‌رود. گفت وگوها بیش از دوسوم منظومه را دربر گرفته‌اند و اگر جذابیت‌های نمایشی داستان درخور توجه است، بی‌شک بخش عظیمی از این جذابیت‌ها به گفت وگوها بازمی‌گردد؛ گفت وگوهایی که اهداف درام را برآورده می‌کنند؛ ساختاری موجز و کوتاه دارند؛ با برخورداری از تشبیه و کنایه و استعاره

امکان بازآفرینی گفت وگوهای غیرمستقیم و کنایی را فراهم می‌آورند؛ بنا به ماهیت شعری خود، از واژگان موزون و مقفی بهره دارند و می‌توانند در جملاتی گوش‌نواز بازآفرینی شوند؛ میان شخصیتها رفت و آمد می‌کنند و تحرک و پویایی دارند؛ در بیشتر موارد با حالات عاطفی شخصیتها موقعیت آنان سازگاری دارند و واقع‌گرا و باورپذیر هستند. البته گاه با تکرار مضامین واحد به درازا می‌کشند و معمولاً از همراهی تصویر بی‌بهره‌اند و به بازنگری نیاز دارند. افزون براین، گفت وگوهای جذابی که به رنگ و بوی داستان می‌افزایند (گفت وگوی موسیقایی باربد و نکیسا، افسانه‌سرایی دختران)، گفت وگوهای جمعی (رای‌زنی خسرو با پیران دربار)، و نامه‌نگاریهای خسرو و شیرین (تعزیت‌نامه خسرو در سوگ فرهاد، تعزیت‌نامه شیرین در سوگ مریم)، از دیگر گفت وگوهای داستان است که در صورت بازآفرینی جذاب خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک: حسینی، سیدحسن، مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، ص ۲۱.
۲. آرمر، آلن، فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه عباس اکبری، ج ۱، ص ۱۴۶.
۳. همان، ص ۱۵۰.
۴. همان، ص ۱۵۹.
۵. سیگر، لیندا، خلق شخصیت‌های ماندگار، ترجمه عباس اکبری، ص ۱۶۴.
۶. همان، ص ۱۶۷.
۷. همان، ص ۱۶۵.
۸. آرمر، آلن، پیشین، ص ۱۹۷.
۹. ویل، یوجین، فن سناریونویسی، ترجمه پرویز دواپی (پیام)، ص ۱۸۵.
۱۰. شیون، میشل، نوشتن فیلمنامه، ترجمه ماندانا بنی‌اعتماد، ص ۹۹؛ همچنین ر.ک: سید، فیلد، راهنمای فیلمنامه‌نویسی، ترجمه عباس اکبری، چاپ اول، ساقی، تهران، ۱۳۷۸.
۱۱. شیون، میشل، پیشین، ص ۹۹.
۱۲. آرمر، آلن، پیشین، ص ۱۷۴.

منابع

- آرم، آلن، *فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*، ترجمه عباس اکبری، حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۵.
- برمن، رابرت، *روند فیلمنامه نویسی*، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم، برگ، تهران، ۱۳۷۶.
- جینکز، ویلیام، *ادبیات فیلم (جایگاه سینما در علوم انسانی)*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، سروش، تهران، ۱۳۶۴.
- حسینی، سیدحسن، *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*، سروش، تهران، ۱۳۷۹.
- حمیدیان، سعید، *آرمان‌شهر زیبایی (گفتارهایی در شیوه بیان نظامی)*، قطره، تهران، ۱۳۷۳.
- سیگر، لیندا، *خلق شخصیت‌های ماندگار*، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم، سروش، تهران، ۱۳۸۰.
- _____، *فیلمنامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، نقش و نگار، تهران، ۱۳۸۰.
- شیون، میشل، *نوشتن فیلمنامه*، ترجمه ماندانا بنی‌اعتماد، چاپ اول، کانون فرهنگی - هنری آثارگران، تهران، ۱۳۷۶.
- گلدمن، ویلیام، *روند اقتباس از دیدگاه فیلمنامه‌نویس*، ترجمه عباس اکبری، سروش، تهران، ۱۳۷۷.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، *خسرو و شیرین*، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ سوم، قطره، تهران، ۱۳۷۷.
- ویل، یوجین، *فن سناریونویسی*، ترجمه پرویز دواپی (پیام)، چاپ دوم، نقش جهان، تهران، ۱۳۶۵.

گیلان یا «هندوستان سفید» پناهگاه شعر و ادب در عصر صفویه اسماعیل شفق*

پرداختن به شعر و ادب و هنر، خاطری آسوده و خیالی راحت می‌طلبد. در ادواری از تاریخ ایران بر اثر پیش‌آمدن حوادثی خانمانسوز و یا حاکمیت سلسله‌هایی سخت‌گیر و بی‌توجه به خواستهای اهل شعر و ادب، به‌ناچار این طبقه، چندی زبان از سخنوری درکشیدند و یا ترک یار و دیار گفتند تا در محیطی امن به خلاقیت هنری بپردازند. در زمان یورش مغولان، بسیاری از اهل شعر و ادب که توانسته بودند جان سالم به در ببرند، خود را به مناطقی امن رساندند و دوباره در آن مناطق به کار خویش ادامه دادند. عده‌ای از این شاعران و ادیبان، راه آسیای صغیر در پیش گرفتند و دسته‌ای دیگر به سوی فارس رفتند که از فتنه مغولان درآمان مانده بود.^۱

در زمان صفویه نیز بنا به علت‌هایی، شاعران و ادیبان و برخی از دانشمندان برای ادامه کار خویش، مصلحت چنان دیدند که از سرزمین ایران راهی دیار هند شوند و خود سبکی به وجود آورند که بنا به روایتی به «سبک هندی» شهرت یافته است. اما گذشته از سرزمین هند، در داخل ایران نیز مناطقی بوده است که عده‌ای از اهل شعر و ادب که از اوضاع پایتخت صفویه و رفتار حاکمان زمان، منزجر و ملول گشته بودند بدان‌جا پناه می‌بردند.

سرزمین گیلان در عهد خان احمدخان گیلانی مهم‌ترین پناهگاه این دسته از سخنوران و هنرمندان به‌شمار می‌آمد.

خان احمدخان، آخرین فرد دودمان کارکیا از سلاطین گیلان بود. نسب این خاندان به احمدالاکبر مشهور به عقیقی کوکبی از نوادگان امام زین‌العابدین علی بن‌الحسین (علیه السلام) می‌رسید. خان احمدخان پس از پدر خویش (کارکیا سلطان حسین) در اواسط قرن دهم هجری پس از

درگیری‌هایی بامدعیان محلی به حکومت گیلان رسید. از آنجا که سری پرشور داشت و کارها به استقلال می‌راند، اندک‌اندک مورد نفرت سلاطین صفوی واقع گشت. به‌طوری که در عهد شاه تهماسب به او طعنه می‌زدند که با سلاطین روم سر و سری دارد و او در خلال شعری، خویش را از این اتهام مبرا دانسته است.^۲

در زمان شاه عباس نیز به تهمت پیشکش کردن سرزمین گیلان به سلاطین عثمانی، سرزمین گیلان مورد حمله صفوی واقع شد. اسکندربگ منشی در عالم‌آرای عباسی علاوه بر انتساب پناه‌دادن به امرای عاصی و یاغی دربار صفوی، دربارهٔ خان احمدخان گیلانی نوشته است: «خان احمدخان، خواجه حسام‌الدین وکیل خود را از راه شیروان به استانبول نزد خواندگار روم فرستاده به او توسل جسته، عرض نموده بود که ولایت گیلان ملک موروثی من است و به طیب نفس، پیشکش دودمان آل عثمان می‌نمایم و اگر از راه شیروان فوجی از عساکر رومیه را از راه دریا به لاهیجان فرستد، قلعهٔ لاهیجان را به تصرف ایشان می‌دهم و از آنجا به قزوین اندک راهی است و تسخیر عراق به سهولت دست می‌دهد.»^۳

البته چنین امری پذیرفتنی نمی‌نماید. زیرا وطن‌دوستی خان احمدخان و تعصب بومی او برکسی پوشیده نیست. وی که پشت در پشت حاکم گیلان بوده و برای اعتلای آن سامان، علما و دانشمندان و ادیبان و شاعران را به دربار خود فرامی‌خوانده است، چگونه ممکن است آن را به دولتی اجنبی پیشکش کند؟ ثانیاً باتوجه به تعصبات مذهبی میان دولت عثمانی، که اهل تسنن بوده و خان احمدخان که حاکمی شیعی و متعصب بوده است، چگونه امکان داشت که این اتحاد و التیام به‌صورت خلق‌الساعه صورت گیرد؟ احتمالاً دولت عثمانی که این شایعه در زمان عقد قرارداد صلح بین ایران و عثمانی از طرف یکی از معتمدان عثمانی به عرض شاه ایران رسیده بود، چون خان احمدخان را رقیبی جدی و قوی برای شاه صفوی تشخیص داده بود، با این دسیسه می‌خواست است شاه عباس را درگیر جنگی داخلی کرده و حتی اگر شده اسباب براندازی صفویان را به دست خان احمدخان گیلانی فراهم آورد.

سرانجام، سلطان صفوی به سرزمین گیلان تاخت و خان احمدخان به ناچار به جانب استانبول رفت و در همان‌جا در سال ۱۰۰۵ درگذشت.

سرزمین گیلان در زمان حکومت خان احمدخان از بزرگ‌ترین محل‌های اجتماع دانشمندان و شاعران پارسی‌گوی در ایران بود. اما چون او دو بار از طرف سلاطین صفوی محبوس گردید، آن اجتماع ارزشمند، دو بار دستخوش تفرقه شد و بعضی از آنان که در این جمع بودند، ناگزیر به هندوستان پناه بردند؛ مثلاً بعد از سال ۹۷۴ که گیلان به دست سپاهیان شاه تهماسب افتاد، حکیم مسیح‌الدین ابوالفتح، پسر مولانا عبدالرزاق با برادران خود پس از چندی سرگردانی در ایران به هند رفت و به درگاه جلال‌الدین اکبر پیوست و یا حکیم فغفور لاهیجی و حیاتی گیلانی بعد از برچیده‌شدن حکومت احمدخان راهی هند شدند.^۴

سعید نفیسی دربارهٔ خان احمدخان گیلانی گفته است: خان احمدخان نه تنها از پادشاهان دانش‌دوست و ادب‌پرور زمان خود بوده و در ترویج و تشویق دانشمندان و ادیبان توجه خاصی

گیلان یا «هندوستان سفید» پناهگاه شعر و ادب در عصر صفویه □ ۳۰۳

داشته است، بلکه خود نویسنده و شاعر زبردستی بوده و قصیده را بسیار خوب می‌گفته و «احمد» تخلص می‌کرده است. در قرن دهم، در نامه‌نویسی معروف بوده و منشآتش از کتابهای مشهور این قرن به‌شمار رفته است.^۵ منشآت خان احمدخان گیلانی به چاپ رسیده است.^۶

استاد نفیسی در جای دیگر از کتاب ارزشمند تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی می‌گوید: «قرن دهم، یگانه مرکزی که برای جلوۀ زبان فارسی در ایران مانده بوده، سرزمین گیلان بود. بیشتر شاعران فارسی‌زبان که در قرن دهم در ایران پدید آمده و در ایران مانده و به هند نرفته‌اند، پرورش یافته دربارهای امرای گیلان بوده‌اند.»^۷

مؤلف تذکره مآثر رحیمی، سرزمین گیلان را در عهد خان احمدخان گیلانی «هندوستان سفید» نامیده است.^۸ زیرا همانند هند ملجأ و پناهگاه شاعران و ادیبان ایران بوده است. در مقایسه با رفتاری که سلاطین صفوی نسبت به شاعران و ادبا می‌کرده‌اند، خان احمدخان با اهل ادب و هنر با مهربانی و احترام رفتار می‌کرده است؛ به‌عنوان نمونه خان احمد استاد زیتون را که از موسیقی‌دانان و نوازندگان چیره‌دست بوده است، از راه شفقت و تکریم، سپهسالار ناحیه «تولم» کرده بود. وقتی که خبر این عمل به گوش شاه طهماسب رسید چنان ناراحت شد که طی نامه‌ای خان احمدخان را مورد عتاب قرار داد.^۹

عبدالفتاح فومنی مؤلف «تاریخ گیلان» در باب بخششهای خان احمدخان به اهل هنر و ادب که از ولایات عراق و خراسان به دربار او می‌آمدند مطالبی نقل کرده و می‌نویسد شاه طهماسب به‌دلیل اسراف و تبذیر وی به گیلان حمله کرد!^{۱۰} صادقی کتابدار صاحب تذکره مجمع‌الخواص نیز با تعبیری ستایش‌آمیز از خان احمدخان یاد کرده و می‌نویسد:

«گویند در میان سلاطین دارالمرز بالاتر از او کسی نبوده است. در اوایل عمرش طایفه معرکه‌گیران و شمشیربازان و کشتی‌گیران و شاطران را رعایت می‌کرده و ظنّ غالب بر آن است که هرگز مستحقّی را از درگاه خود نومیست نساخته است.»^{۱۱}

طبقات مختلف مردم می‌توانستند مشکلات خویش را برای خان احمدخان بنویسند و او از طبقات مختلف فرودست جامعه گره‌گشایی، و به هریک به فراخور حال، بخششی می‌کرده است.^{۱۲}

ظاهراً چنان‌که از مطاوی یکی از نامه‌های او برمی‌آید، وی نامه‌ای به «شیخ بهایی» نوشته و در آن، خود را آرزومند ملاقات و دیدار او معرفی کرده بود.^{۱۳} مؤلف عالم‌آرای عباسی با اینکه جانب سلاطین صفوی را رعایت کرده و از تمجید در حق دشمنان آنان تحاشی ورزیده، درعین حال در باب خان احمدخان گفته است:

«خان احمدخان به علوّ نسب و سموّ حسب ستوده و حمیده سیر بود.»^{۱۴}

مطرب‌بی سمرقندی صاحب تذکره الشعراء که در ماوراءالنهر می‌زیسته است، پس از شنیدن آوازه خان احمد گیلانی، درباره‌ی او گفته است:

«تولد در گیلان نموده، خالی از فضیلتی نبود. اشعار پاکیزه لطیف و گفتار سنجیده منیف دارد و غزل را نیکو گفته است.»^{۱۵}

قاضی محمد ورامینی که به دستور شاه تهماسب، نامه‌ای منظوم برای خان احمدخان نوشته بود در خلال آن به فضل و دانش و ادب خان احمدخان اشاره کرده است:

فرید دهر به کسب فضایل و اخلاق وحید عصر به جمع فواضل و احسان
بود به علم و عمل بی‌نظیر در عالم بود به فضل و ادب بی‌عدیل در دوران^{۱۶}
علی بن شمس‌الدین لاهیجی مؤلف تاریخ خانی وقایع تاریخ گیلان را از سال ۸۸۰ تا ۹۲۰ به نام خان احمدخان گیلانی نوشته بود.^{۱۷}

در باب مذهب خان احمدخان، رابینو نوشته است که وی قبلاً مذهب زیدی داشت و پس از قبول تشیع در سال ۹۳۳ رعایای خود را نیز واداشت تا به تشیع روی آورند.^{۱۸} این فقره از خلال نامه‌های وی نیز استنباط می‌شود.^{۱۹}

از زمره کسانی که به دربار خان احمدخان روی آوردند، محمد صالح‌بیگ، از هنرمندان و شاعران روزگار بود که در ایام استیلای آذربایجان به دست عثمانیان به نزد خان احمدخان رفت.^{۲۰} محمد مؤمن معروف به حافظک از نوازندگان معروف عود بود که در دوران جوانی به دلیل سختگیرهای شاه تهماسب صفوی عازم گیلان شد و ضمن پذیرفته شدن در دربار خان احمدخان به منصب «حالی چی باشی» گمارده شد.^{۲۱}

مؤلف عالم‌آرای عباسی، نیز درباره محمد مؤمن نوشته است که «عودنواز بی‌قرینه و سازنده بی‌مثل بوده و تیزی مضراب و چاشنی دست و رطوبتی در ساز او بود که دست دیگری بدان نمی‌رسید و الحق در این فن منفرد و ممتاز بود. ملازمت خان احمدخان گیلانی اختیار نموده به گیلان رفت.»^{۲۲}

به تصریح تذکره مجمع‌الخواص غربی کاشانی در گیلان می‌زیسته و ملک‌الشعرا دربار خان احمدخان بود و درغزل پیروی از روش لسانی می‌کرده است.^{۲۳}

راغب تبریزی که اشعار فارسی و ترکی می‌سرود بعد از قتل عام تبریز نزد خان احمدخان رفت. حکیم کمال‌الدین شیرازی، دانشمند و طبیب بزرگ عصر صفوی که بسیاری از امراض صعب را معالجه می‌کرد به تصریح مؤلف عالم‌آرای عباسی چون به توسعه مشرب مشهور گشته بود و به طریق ارباب ریا، زهد فروشی نمی‌کرد، به احتمال شرب خمر مورد سوء ظن شاه تهماسب واقع شد و شاه صفوی او را از نظر انداخت. لذا در زمان سلطان محمد خدابنده به دربار خان احمدخان روی آورد و نزد وی بسیار تقرب یافت به طوری که خان احمدخان، گهگاه در پاره‌ای مسائل طبی با وی مباحثه می‌کرد.^{۲۴}

سلاطین صفوی گاهی نسبت به دانشمندان و طبیبان بدینی نشان می‌دادند؛ چنان‌که حکیم ابونصر گیلانی را که طبیب مخصوص شاه تهماسب بود به جرم قصور در معالجه شاه تهماسب — که فوت شده بود — در کاخ شاهی به قتل رساندند و میرزا محمد شیرازی که معروف به بقرات زمان و افلاطون دوران بود، مورد سوء ظن شاه تهماسب واقع شد و ناچار پاره‌ای از اوقات به نزد می‌رفت تا از توطئه‌ها دور باشد.^{۲۵}

عهدی باکویی که خوشنویس ماهر بود و خط نستعلیق را خوب می‌نوشت ابتدا از باکو به

کابل روی نهاد و چون در افغانستان آوازه دربار خان احمد گیلانی را شنید به گیلان آمد و مورد توجه خان احمد قرار گرفت. وی غزل را نیز نیکو می‌سرود.^{۲۶}

حافظ صابونی قزوینی نیز به دربار خان احمد آمده بود و قصیده‌ای در مدح او به هفت لهجه ساخته بود که معروف گشته و مورد تقلید برخی از شعرای آن زمان واقع شده بود.^{۲۷} مولانا عبدالجبار استرآبادی خوشنویس و نقاش زبردستی بود و با اینکه مورد توجه بزرگان و اعیان دربار صفوی بوده است با این همه دربار خان احمد خان گیلانی را بر دربار صفویه ترجیح داد و به گیلان رفت و در شمار ندیمان خان احمد درآمد.^{۲۸}

فغفور گیلانی که از خان احمد خان مواسات دیده بود، پس از خروج خان احمد از گیلان و روی آوردن به استانبول، به قصد ملحق شدن به خان احمد و ملاقات دوباره وی به رسم بازرگانی به آذربایجان رفت تا به او بپیوندد.^{۲۹}

یحیی خان طالب گیلانی از مشاهیر زمان و وزیر خان احمد خان از معروف‌ترین شاعران دربار خان احمد بود و غزل را نیکو می‌سرود و دیوانش رواج داشت.^{۳۰} «قراری گیلانی» معروف به صدر گیلان که از شاگردان افضل‌الدین محمد ترکه و نزد خان بسیار مقرب بود، پس از درگیری خان احمد با شاه عباس، دیگر ماندن در ایران را رواندید و با برادرش به هندوستان کوچید.^{۳۱}

جدّ حزین لاهیجی به نام علی بن عطا و معروف به «وحدت» از علمای بنام روزگار و طرف توجه خان احمد خان بود. خان احمد از وی خواسته بود که «شرح فارسی‌ای بر کلیات قانون» تألیف کند.^{۳۲}

مولانا غنی لاهیجی و مولانا کامی لاهیجی که از دانشمندان و شاعران روزگار بودند نیز در شمار ملازمان دربار خان احمد بوده‌اند.^{۳۳}

بدین ترتیب هرچند در خارج از ایران، «سرزمین هند» مهد رواج شعر و ادب فارسی در عصر صفویه گشته بود و بسیاری از شاعران و هنرمندان و دانشمندان عصر صفوی یا راهی آن دیار گشته و یا آرزوی رسیدن به هندوستان را در سر می‌پروراندند، در داخل ایرن نیز خان احمد گیلانی در قلمرو خویش توانسته بود «هندوستان سفید» را برای آزرندگان و مطرودین دربار صفوی فراهم آورد و به سهم خویش در رواج شعر و ادب و هنر خدمتی بسزا ارائه کند. دربار خان احمد گیلانی در آن روزگار مهم‌ترین ملجأ و پناهگاهی بود که شاعران و هنرمندان می‌توانستند در آنجا با آسودگی خاطر و به دور از هیاهوی دربار صفویه به تکمیل هنر خویش بپردازند.

پی‌نوشت‌ها

۱. شفق، اسماعیل، «پناهگاه‌های فرهنگ و ادب ایران در یورش مغولان»، مجله گیلان ما، صص ۳۳-۴۱.

۲. به نزد شاه اگر گفته بایزید بدم
منم غلام علی، بایزید دشمن من
تمام دشمن شاهند سربه‌سر آن قوم
ولیک نسبت طغیان به بنده هرکه کند
یقین که بوده در این امر تابع شیطان
کدام خصم بر این کس نمی‌نهد بهتان
که می‌نهند بر احباب تهمت عصیان
نکرده غیر جنون در طبیعتش طغیان...

(نامه‌های خان احمدخان گیلانی، به کوشش فریدون نوزاد، صص ۲۰۶-۲۰۷).

۳. منشی، اسکندربیک، تاریخ عالم‌آرای عباسی، ج ۲، ص ۷۰۰.

۴. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۱، صص ۵۰۴-۵۰۵.

۵. نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی، ج ۱، صص ۳۸۷-۳۸۸.

۶. نامه‌های خان احمدخان گیلانی، پیشین.

۷. نفیسی، سعید، پیشین، ص ۳۵۳.

۸. نهاوندی، ملا عبدالباقی، مآثر رحیمی، تصحیح محمد هدایت حسین، ج ۳، ص ۱۶۸۴.

۹. نامه‌های خان احمدخان گیلانی، پیشین، صص ۱۵۶ و ۶۴.

۱۰. فومنی، عبدالفتاح، تاریخ گیلان، ص ۵۰.

۱۱. صادقی کتابدار، تذکره مجمع‌الخواص، صص ۱۲-۱۳.

۱۲. نامه‌های خان احمدخان گیلانی، پیشین، ص ۱۲۰.

۱۳. همان، ص ۵۹.

۱۴. منشی، اسکندربیک، پیشین، ج ۱، ص ۴۰۸.

۱۵. مطربی سمرقندی، تذکره الشعراء، صص ۲۳۱-۲۳۲.

۱۶. نامه‌های خان احمدخان گیلانی، پیشین، ص ۱۹۹.

۱۷. نفیسی، سعید، پیشین، ص ۲۵۲.

۱۸. رایینو، ه. ل، ولایات دارالمرز ایران (گیلان)، ترجمه جعفر خماسی‌زاده، صص ۴۰۴ و ۴۹۸.

۱۹. نامه‌های خان احمدخان گیلانی، پیشین، صص ۱۳۶، ۱۴۰ و ۱۸۳.

۲۰. نهاوندی، ملا عبدالباقی، پیشین، ص ۱۶۸۴.

۲۱. نامه‌های خان احمدخان گیلانی، پیشین، صص ۱۱۳ و ۱۱۵.

۲۲. منشی، اسکندربیک، پیشین، ج ۱، ص ۲۹۴.

۲۳. صادقی کتابدار، پیشین، ص ۲۲۷، و نیز: نفیسی، سعید، پیشین، ص ۵۱۸.

۲۴. منشی، اسکندربیک، پیشین، ج ۱، ص ۲۶۴.

۲۵. همان، ص ۲۶۴.

گیلان یا «هندوستان سفید» پناهگاه شعر و ادب در عصر صفویه □ ۳۰۷

۲۶. نفیسی، سعید، پیشین، ج ۲، ص ۷۰۲.
۲۷. همان، ج ۱، ص ۵۱۰.
۲۸. منشی، اسکندربیگ، پیشین، ج ۱، ص ۲۷۴.
۲۹. صفا، ذبیح‌الله، پیشین، ج ۳، ص ۱۰۲۵.
۳۰. صادقی‌کتابدار، پیشین، ص ۲۸۳ و نیز نفیسی، سعید، پیشین، ج ۱، ص ۵۳۰.
۳۱. نفیسی، سعید، پیشین، ج ۲، ص ۸۲۱.
۳۲. تذکره حزین لاهیجی، به تصحیح معصومه سالک، ص ۴۳.
۳۳. نفیسی، سعید، پیشین، ج ۱، ص ۴۹۹.

منابع

- حزین لاهیجی، محمدعلی بن ابی طالب، تذکرة المعاصرین، به تصحیح معصومه سالک، سایه و میراث مکتوب، ۱۳۷۵.
- خان احمدخان گیلانی، نامه‌های خان احمدخان گیلانی، به کوشش فریدون نوزاد، بنیاد موقوفات محمود افشار، تهران، ۱۳۷۳.
- رابینو، ه. ل، ولایات دارالمرزایران (گیلان)، ترجمه جعفر خماسی‌زاده.
- شفق، اسماعیل، «پناهگاههای فرهنگ و ادب ایران در یورش مغولان»، مجله گیلان ما، شماره ۳، تابستان ۱۳۸۲.
- صادقی کتابدار، تذکرة مجمع‌الخواص، تبریز، ۱۳۲۷.
- صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ دوازدهم، فردوسی، تهران، ۱۳۷۱.
- فومنی، عبدالفتاح، تاریخ گیلان، فروغی، تهران [بی تا].
- مطربی سمرقندی، تذکرة الشعراء، سلطان محمد، با مقدمه علی رفیعی کلاردشتی، چاپ دوم، تهران، میراث مکتوب، ۱۳۸۲.
- منشی، اسکندریگ، تاریخ عالم‌آرای عباسی، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۰.
- نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نشر در ایران و در زبان فارسی، فروغی، تهران، ۱۳۶۳.
- نهاوندی، ملا عبدالباقی، مآثر رحیمی، تصحیح محمدهدایت حسین، کلکته، ۱۹۲۴.

بخش سوّم

زبان و ادبیات دوره معاصر

بررسی امید و نومیدی در شعر م. امید با تأکید بر انتخابهای واژگانی

عالیه زعفرانلو کامبوزیا*

فاطمه یوسفی راد**

مقدمه

مهدی اخوان ثالث در اسفندماه ۱۳۰۷ - و به قول خودش در اسفند ۱۳۰۶ - در مشهد متولد شد. در رشته آهنگری هنرستان مشهد تحصیل کرد و مدتی نیز به همین شغل اشتغال داشت. در سال ۱۳۲۷ در رشته ادبی دبیرستان شاهرضا شروع به تحصیل نمود. در همان سال به تهران آمد و در ورامین شروع به تدریس کرد. در سال ۱۳۲۹ با دختر عمویش خانم ایران (خدیجه) اخوان ثالث ازدواج کرد و در ۲۳ سالگی مجموعه اشعاری را که تا آن زمان سروده بود، تحت عنوان ارغنون چاپ کرد. در زندگی کاری خود در رادیو و تلویزیون تهران و آبادان کار کرد و همچنین در دانشگاههای تهران، ملی و تربیت معلم به تدریس ادبیات دوره سامانی و ادبیات معاصر پرداخت. در آخرین سال عمر خود برای اولین و آخرین بار به خارج از کشور رفت و از چند کشور اروپایی دیدن کرده، به برگزاری شب شعر پرداخت و در شهریور همان سال فوت کرد. در ۱۲ شهریور ۱۳۶۹ پیکر آن شاعر بزرگوار به توس منتقل شد و طبق وصیت خود او در جوار آرامگاه حکیم ابوالقاسم فردوسی به خاک سپرده شد.

دفترهای شعر او عبارت هستند از:

ارغنون (تهران، ۱۳۳۰)،

زمستان (زمان، ۱۳۳۵)،

*. دکترای زبان‌شناسی و عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس.

**#. دانشجوی دکترای زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس.

منظومه شکار (مروارید، ۱۳۴۵)،
 پاییز در زندان (روزن، ۱۳۴۸)،
 عاشقانه‌ها و کبود (جوانه، ۱۳۴۸)،
 در حیات کوچک زندان (توس، ۱۳۵۵)،
 دوزخ اما سرد (توکا، ۱۳۵۷)،

تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم (مروارید، ۱۳۶۸).

امید می‌کشید، زبان شعر کلاسیک را با زبان گفتار درآمیزد تا به بیان مسائل اجتماعی بپردازد. استادی امید در شعر کلاسیک فارسی از یک سو اعتباربخش محفل سرایندگان شعر نو بود؛ زیرا این گمان غالب را که شعرای امروزی به دلیل ناآشنایی با شعر کلاسیک طرحی نو را در سر می‌پروراند به چالش می‌کشید و از سوی دیگر همین استادی وی در شعر کلاسیک، زبان او را فاخر و فخیم کرده بود. او می‌کوشد که «اعصاب و رگهای سالم و درست زبانی پاکیزه و متداول را که همه تاروپود زنده و استخوان‌بندی استوارش از روزگاران گذشته رسیده است به خون و احساس و تپش امروز پیوند زند.»^۱ از واژگان گسترده‌ای – چه امروزی و چه دیروزی – بهره می‌گیرد و با زبانی روشن و فصیح به قول دکتر رستگار فسایی «زبان نسلهای رنج‌دیده و امید گسسته پس از مرداد ۱۳۳۲» است.^۲

اخوان خود در مؤخره شعر «از این اوستا» می‌گوید:

«و سپس چنین گوید شکسته دل مردی خسته، هراسان، یکی از مردم توس خراسان، ناشادی ملول از هست و نیست، سوم برادران سوشیانت، مهدی اخوان ثالث، بیمناک نیم‌نومیدی به میم امید مشهور، چاووشی خوان قوافل حسرت و خشم و نفرین و نفرت، راوی قصه‌های از یاد رفته و آرزوهای بر باد رفته.»

در این نوشته به بررسی تصویری نومیدی و امید در شعرم. امید می‌پردازیم با الهام از این سخن او که خود را «بیمناک نیم‌نومیدی به میم امید مشهور» می‌داند.

اخوان در جای دیگر به تخلص خود اشاره‌ای می‌کند، آنجا که در شعر «برای دخترکم لاله و آقای مینا (از دفتر زمستان)» می‌گوید:

بیزارم و بیزار و بیزارم

نومیدم و نومید و نومید

هرچند می‌خوانند امیدم

م. آزاد در پیش‌درآمد کتاب چهل و چند سال با امید نوشته یدالله قزایی می‌گوید:

«شعر امید، شعر امیدهای دروغین نیست، آنها که بر نومیدی شعر امید تاخته‌اند ای بسا که خود پیام‌آورانی دروغین بوده‌اند... شعر درد و دریغ و خشم و خروش امید، شعر یأس و تباهی نیست، هشدار است.»^۳

قضاوت در این خصوص که آنچه در شعر امید است، آیا یأس و نومیدی است یا هشدار و دریغ را به بررسی دقیق شعر او موكول می‌کنیم.

نگاهی به برخی اشعار او

در «سترون» که در دفتر زمستان چاپ شده، ابری سیاه با نگاهی حيله گر تشنگان را می‌فریبد که «شما را ای گروه تشنگان سیراب خواهم کرد.» و با این افسون به صحرا مسلط می‌گردد. تصویر خورشید را ببینید: زبردستی که دائم می‌مکد خون و طراوت را. و این صدای اخوان است که از قول پیر درودگر با لبخندی افسرده می‌گوید: «فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد.»

و یا در شعر «مرداب» که در همان دفتر زمستان و در سال ۱۳۳۴ سروده شده اخوان عمر خود را به مردابی راکد و ساکت و آرام و خموش مانند می‌کند که ممکن است چند لحظه‌ای با گذشتن ماهی پیری یا مرغابی خسته‌ای رگی از حیات بر خود ببیند؛ ولی این چند لحظه حرکت و حیات گذراست و باز

همان شام سیه و صبح سپید که

نه بر او مانده نشانی نه خطی

اضطرابی، تپشی، خون دلی.

شاعر در این شعر، حرکت و گذر از انجماد و رکود را آرزو می‌کند؛ گذر از راهی هرچند پُر بیم و بلا برای شاعر بسی خوشایندتر از رکود و مردابی بودن است، اما اضافه می‌کند:

عمر من اما چو مردابی است

راکد و ساکت و آرام و خموش

نه در او نعره زند موج و شتاب

نه در او شعله کشد خشم و خروش

در شعر «آواز کرک» از دفتر زمستان از زبان این پرنده می‌گوید:

«چه امیدی، چه ایمانی» «دروغین است هر سوگند و هر لبخند»

و در جواب پاسخ می‌دهد:

«من این غمگین سرودت را هم آواز پرستوهای آه خویشتن پرواز خواهم داد

به شهر آواز خواهم داد»

و راستی که اخوان در شعر خود همواره این سرود تلخ و غمگین را آواز داده است که مسکین

چه کند حنظل اگر تلخ نگوید:

پرورده این باغ نه پرورده خویشم (در حنظلی از دفتر ارغنون)

و در جاهای دیگر

شعر اخوان شهر بی تپش است (در نادر یا اسکندر از دفتر آخر شاهنامه)

قرن او کج آیین قرن دیوانه

دژ آیین قرن پر آشوب

بی‌آزم و بی‌آیین قرن (در آخر شاهنامه از دفتری با همین نام)

برای او بهاری هرگز نمی‌رسد چرا که «تا جاودان در راه است» (در پیغام)

اخوان در برای دخترکم لاله و آقای مینا (از دفتر زمستان) از «سیه دنیا» نام می‌برد.
همچنین در «باغ من» پادشاه فصلها را پاییز می‌داند. در «خزانی» پاییز را قناری غمگین
می‌نامد و یا «فصل فصلهای نگارین» نامش می‌نهد. در تصویرسازی دیگری در شعر «چون
سبوی تشنه» لحظه‌ها را به جویباری تشبیه می‌کند که سرشار از تهی‌اند.

در شعر «سعادت، آه» از دفتر در حیاط کوچک پاییز در زندان می‌گوید:

بیا ای همسفر برخیز، برخیزیم

زمین زشت است و نفرت‌خیز

و یا می‌گوید:

ولی مسکین زمین، آلوده و زشت است

و از دود و شرار وحشت و اندوه مالامال

هوایش گندناک و پرغبار آهن و باروت

و سرانجام در «حنظلی» گویی برای این همه نومیدی که در اشعارش موج می‌زند توضیحی
به دست می‌دهد:

گویند که «امید و چه نومید» ندانند

من مرثیه‌گوی وطن مرده‌خویشم

اخوان در «ناگه غروب کدامین ستاره» از دفتر از این اوستا با استفاده از واژگان هشدار، سایه،
مهیّب، کمینگاه و حشت، کمینگاه شوم، نومید، مرعوب، هیولای هول و نظایر آن فضای رعب و
ترس و نومیدی را می‌سازد و در همین شعر، چرخ زمان را پیر پُر حسرت بی‌امان می‌نامد. این
شعر در دی‌ماه ۱۳۴۳ سروده شده است.

خورشید در «پاییز در زندان» کهنه زخمی زردرنگ است که هر روز بامدادان در مشرق سر باز
می‌کند:

کاین کهنه زخم زرد، به هر روز بامداد

سرواکند به مشرق و خواب زهر و درد

تا مغرب قلمرو تکرار گسترده

همچنین شب در اشعار اخوان جایگاه ویژه‌ای دارد. در شعر «سگها و گرگها» می‌خوانیم:

شب و کولاک رعب‌انگیز و وحشت

شب و صحرای وحشتناک و سرما

در شعر «اندوه» تصویر شب دیوانه غمگین را می‌بینیم. شب در شعر «قصه‌ای از شب» شبی
بی‌رحم توصیف شده است. در «غزل (۳) شب» غربت:

در برف شب سنگین دل نامرد

در کتیبه به ترتیب سه تصویر برای شب می‌بینیم:

شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید

شب شط جلیلی بود پرمهتاب

شب شط علیلی بود

تغییر محسوس تصویرسازی شب که اواسط سفر شط جلیلی است به یک شط علیل در آخر شعر، باز همان حکایت همیشگی سرخوردگی و یأس است. در «ناگه غروب کدامین ستاره»:

شب، شهر را دیرگاهی است

با ابرها و نفس دودهایش

تاریک و سرد و مه‌آلود کرده است.

در شعر «خوان هشتم و آدمک»، شب، شب کولاک و سرد زمستانی است. در «ای وای... آیا» شب آمده و مفرش تیره گسترده تا جهانی را سیاه کند و خیمه گوه‌ر آجین خود را به پا کند. در شعر «صدا یا خدا» شب با خیام ظلمت صدتویش تصویر شده است. حتی آه در آخر شاهنامه عفریته‌ای، آتشین‌بال و پر و دوزخی و نامه سیاه است. در «باغ من» باغ نومیدان و باغ بی‌برگی، را در پادشاه فصلها، پاییز این‌گونه تصویر می‌کند:

باغ نومیدان

چشم در راه بهاری نیست

در شعر «نادر یا اسکندر» جامعه را چونان «مزار آباد شهر بی‌تپش» می‌داند که در آن وای جفدی هم نمی‌آید به گوش و در شعر «گفت وگو» راوی خوابی دیده است که در آن «حتی نجیب‌بودن و ماندن، محال نیست»، شهری که در آن خواب افسانه‌ها در عالم راستین بیداری محقق شده است. اخوان شهری این چنین را الحق آیتی می‌داند و در پایان فعل خواب دیدن را صرف می‌کند که من خواب دیدم، تو خواب دیدی، او خواب دیده است.

با بررسی اشعار اخوان به این نتیجه می‌توان رسید که آنچه نومیدیش می‌خوانند در آثاری از وی بیشتر به چشم می‌خورد که در اولین سالهای پس از واقعه ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ سروده شده است؛ یعنی به‌طور خاص آن دسته از شعرهایی که در دفتر زمستان (۱۳۳۵)، آخر شاهنامه (۱۳۳۸) و آواز چگور (۱۳۴۴) چاپ شده است.

در ادامه، مفهوم امید را در شعر سترون که در سال ۱۳۳۱ سروده شده است از دفتر زمستان بررسی می‌کنیم. شعر این‌گونه آغاز می‌شود:

سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها

برآمد با نگاهی حیل‌گر با اشکی آویزان

به دنبالش سیاهیهای دیگر آمدند از راه

بگستردند بر صحرای عطشان قیرگون دامان

تصویر گویاست. صحرا عطشان و دامان ابر، قیرگون است. اخوان اشک تصنعی را بر صورت ابر به زیبایی با واژه آویزان توصیف کرده است. این تصویر بدیع (اشک آویزان) به خوبی دروغین بودن آن را می‌رساند.

سیاهی گفت:

«اینک من بهین فرزند دریاها

شما را، ای گروه تشنگان سیراب خواهم کرد
 چه لذت‌بخش و مطبوع است مهتاب پس از باران
 پس از باران جهان را غرقه در مهتاب خواهم کرد
 بپوشد هر درختی میوه‌اش را در پناه من
 ز خورشیدی که دائم می‌مکد خون و طراوت را
 نبینم وای! این شاخک چه بی‌جان است و پژمرده
 سیاهی با چنین افسون مسلط گشت بر صحرا
 گروه تشنگان مژده ابر دروغین باورشان می‌شود غافل از آنکه
 زبردستی که دائم می‌مکد خون و طراوت را
 نهان در پشت این ابر دروغین بود و می‌خندید
 مه از قعر محاقش پوزخندی زد بر این تزویر
 نگه می‌کرد غار تیره با خمیازه جاوید
 گروه تشنگان می‌خواهند باور کنند که این ابر، منجی آنها است و با خود روشنی می‌آورد.
 گروه تشنگان در پیچ افتادند
 همان ابر است کاندر پی هزاران روشنی دارد
 ولی پیر دروگر گفت با لبخندی افسرده
 «فضا را تیره می‌دارد، ولی هرگز نمی‌بارد»
 ناگاه صدای غرش رعد گروه تشنگان را شاد می‌کند
 خروش رعد غوغا کرد، با فریاد غول آسا
 غریو از تشنگان برخاست
 «باران است، هی... باران
 پس از هرگز... خدا را شکر... چندان بد نشد آخر...
 ز شادی گرم شد خون در عروق سرد بیماران
 تشنگان با کاسه‌ها در انتظار باران پس از رعد و برق نشستند
 به زیر ناودانها تشنگان، با چهره‌های مات
 فشرده بین کفها کاسه‌های بیقراری را
 «تحمل کن پدر... باید تحمل کرد»
 می‌دانم
 تحمل می‌کنم این حسرت و چشم‌انتظاری را...»
 ولی گویی این حسرت و چشم‌انتظاری را پایانی نیست؛ گروه تشنگان هنوز «امید» دارند.
 ولی باران نیامد
 پس چرا باران نمی‌آید؛
 نمی‌دانم ولی این ابر بارانی است می‌دانم

ببار ای ابر بارانی، ببار ای ابر بارانی
شکایت می‌کند از من لبان خشک عطشانم.
باز صدای ابر و رعد فربیکار به گوش می‌رسد که بالآخره خواهیم بارید اما...
صدای رعد آمد باز، با فریاد غول آسا
ولی باران نیامد
پس چرا باران نمی‌آید؟
سرآمد روزها با تشنگی بر مردم صحرا
پس از گذشت روزها تشنگی و کمرنگ شدن امید پوچ بارش، گروه تشنگان به تردید می‌افتند:
گروه تشنگان در پیچ افتادند
آیا این همان ابر است کاندلر پی هزاران روشنی دارد؟
و آن پیر دروگر گفت با لبخند زهرآگین
«فضا را تیره می‌دارد ولی هرگز نمی‌بارد»
این شعر در دی‌ماه ۱۳۳۱ سروده شده است، زمانی که دکتر محمد مصدق نخست وزیر ایران
بود و اخوان که در آن روزها دل در گرو حزب بسته بود، مصدق را چندان خوش نمی‌داشت و به
باور اسماعیل خویی در این شعر، اخوان ابر سیاه را استعاره از مصدق گرفته است.^۴
البته اخوان خود بعدها به خطای گذشته خود واقف می‌شود و شعر تسلی و سلام را به پیر
محمد احمدآبادی تقدیم می‌کند که نام مصدق است.
شعر دومی که در اینجا مرور خواهیم کرد زمستان است که در سال ۱۳۳۴ سروده شده است:
«زمستان» از آثار بسیار قوی و درعین حال بسیار منقول اخوان است و از شاهکارهای ادب
معاصر فارسی شمرده می‌شود.
سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،
سرها در گریبان است.
شاعر زمستان سردی را تصویر می‌کند که در آن کسی سلامت را پاسخ نمی‌دهد، راه تاریک و
لغزان است و دست محبتی که به سوی کسان دراز می‌کنی با اکراه پذیرفته می‌شود.
در بند بعد، شاعر دم نفس خود را ابر تاریک و صف می‌کند که چون دیوار در پیش چشم
می‌ایستد. و در بند بعد، خود را برای ترسای پیر می‌فروش معرفی می‌کند و با لحنی خسته،
درمانده و رنجور چنین می‌گوید:
منم من میهمان هرشب لولی‌وش مغموم
منم من سنگ تیپا خورده رنجور
منم دشنام پست آفرینش، نغمه ناجور
در جای دیگری می‌گوید:
فریت می‌دهد بر آسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست
حریقا، گوش سرما برده است این، یادگار سیلی سرد زمستان است.

باز هم صحبت از فریب است. می‌گوید این سرخی نوید صبح نیست، بلکه چون گوشی است که از شدت سرما و از سیلی زمستان یخ زده و قرمز شده است. او صبحی را که پیر ترسا به او نوید می‌دهد باور ندارد و فروغ این صبح کاذب را باور نمی‌کند. و یا تشبیه بدیع درختهای پربرف به درختان، اسکلهای بلور آجین و باز هم کوتاهی سقف آسمان در: زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه

در این شعر واژگان دلتنگ، تاریک و لغزان، سرمای سوزان، مغموم، رنجور، تابوت، ظلمت، مرگ‌اندود، دلگیر، دلمرده و غبارآلود همه در ایجاد تصویر زمستانی یأس و دلگیر سهیم‌اند. ولی در شعر آنچه بیش از همه فضای زمستانی را ترسیم می‌کند، یکی آن بند است که شاعر می‌گوید:

منم من میهمان هر شبت، لولی‌وش مغموم

منم من، سنگ تیپاخورده رنجور

منم دشنام پست آفرینش نغمه ناچور

و نیز در بند آخر شعر که:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دستها پنهان

نفسها ابر، دلها خسته و غمگین

درختان اسکلهای بلور آجین

زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه

غبارآلود مهر و ماه

زمستان است.

دیگر اثر اخوان «آواز چگور» است که در خرداد ۱۳۴۱ سروده شده و از دفتر از این اوستا چاپ شده است.

اخوان در آواز چگور مردی را به تصویر می‌کشد که بیشتر شبها بر دیواری تکیه می‌زند و در غم شمش جوان تیرباران شده‌اش ساز می‌زند و از آواز غمگین ساز او گروهی ارواح تبعیدی خسته با پشتهای خم، گویی آزاد می‌شوند و این سو و آن سو می‌روند. راوی فریاد «بس کن» سر می‌دهد و از پیرمرد دوره گرد می‌پرسد:

«در این چگور پیر تو، ای مرد، پنهان کیست

روح کدامین دردمند آیا

در آن حصار تنگ زندانی است؟»

و چگوری پاسخ می‌دهد:

«این روح مجروح قبیله ماست

از قتل عام هولناک قرن‌ها جسته

آزرده و خسته»

خبر از دمیدن جوانه‌های درختان است و از بارش باران تند جرجر روی بام‌ها؛ در این شعر اخوان نهیب می‌زند که دیگر با شاخ بی‌برگ کم‌گو که برنداری و اخوان در این شعر خود مروی می‌کند بر کارنامه چندساله شعرسراییش. از «چاووشی» یاد می‌کند که:

ای خسته چاووشی خوان، با هر جرس هم افغان

آیا چه شد که دیگر شوق سفر نداری

و یا از «کتیبه» که:

در آن خم سه‌راهی، بر سنگها چه خواندی

کز این سکوت سنگی عمری گذر نداری

و یا از «زمستان»:

برخیز تا بکوچیم از دره زمستان

یا شوق این سفر هم در دل دگر نداری

و می‌گوید:

شعر تو نفی و نفرین، درد و دریغ و دشنام

هرگز تو زهر بوته دیگر ثمر نداری

تنها همین تراود از شاخ شوم شعرت

دیگر جز این سرودی از خشک و تر نداری.

و در نهایت نیز بار دیگر مژده آمدن بهار را می‌دهد.

با توضیحی که در آغاز بحث در مورد این شعر اخوان آمد، می‌توان نگرش جدید را در اشعار

م. امید دید، اینجا دیگر او نیم نومید نیست و به فرارسیدن بهار باور دارد.

واژگان بهار، جوانه، تندیس آرزوها، زنده دل، در کنار فضای امیدوارانه شعر همگی از نگاهی

و دیدی دیگر حاکی است. و سپس در رثای عزیزش می‌خواند و باز صدای اخوان را می‌شنویم که

بس کن خدا را بیخودم کردی

من در چگور تو صدای گریه خود را شنیدم باز

من می‌شناسم، این صدای گریه من بود

اخوان در چگور مرد بی‌نوی دوره گرد صدای گریه خود را باز می‌شناسد و باز اوست که

فریاد می‌زند.

فضای شعر، فضای شب است و واژگان ارواح تبعیدی، خستگی، خاموش و غمگین،

فرسوده، سرنوشت شوم، بی‌حاصلی، رنج، تبعید، اسارت، نفرین، عهد سیه‌دل، سیه‌پوش، رثا

و... از همان فضای آشنای شکایت و نومیدی حکایت دارند.

شعر بعدی مورد بررسی «اینک بهار دیگر» است از دفتر تو را ای کهن‌بوم و بر دوست دارم که

در سال ۱۳۳۹ سروده شده است. اخوان در مورد این شعرش می‌گوید:

«این قصیده، خودسنجی، خودنکوهی (انتقاد از خود، اتوکریتیک) یک نسل است که من هم

از آن نسلم. نسلی که در سالهای بیست شمسی کم‌کم خود را می‌شناخت و بیدار می‌شد و با جریانات اجتماعی آن زمانها همگامی و همراهی می‌کرد و در اوایل سالهای سی، کاروانش ناجوانمردانه مورد حمله و هجومی همه‌جانبه (شرق و غرب) قرار گرفت و نسلش قربانیها، شهیدها داد و بعد نهفته به خشم و خروش خود ادامه داد. زمستان و چاووشی سرود تا کم‌کم گروههای از آن نسل به رخوت و فروکش مبتلا شدند و دوباره در سالهای اواسط و اواخر چهل که باز کاروان نسلی دیگر با خشم و خروشهای دیگر پیدا شده بودند و برای رهایی مردم و سرزمین خود مبارزه و نبرد می‌کردند، آن نسل پیر یا میان‌سال، نداهای آشنا می‌شنید و... این قصیده بازتابی از این حال و حکایت‌ها است.»

شعر این‌گونه شروع می‌شود:

اینک بهار دیگر، شاید خبر نداری؟

یا رفتن زمستان، باور دگر نداری؟

خبر آمدن بهار است، بهاری که در شعرهای پیشین اخوان، «تا جاودان در راه بود» بود، اینک رسیده است، خبر خوشی است. بقیه خبر را می‌خوانیم:

اینک عیان و روشن بنگر حقیقت این است

افسانه خبر را باور اگر نداری

نتیجه‌گیری

در این مقاله به بررسی تصویر امید و نومیدی در شعر اخوان ثالث پرداختیم. در شعرهای م. امید تصویر نومیدی – البته نه نومیدی منفعلانه بلکه خروش فریادوار از واقعیات تلخ زمانه – به‌طور خاص در آن دسته از اشعار وی بیشتر به چشم می‌خورد که به فاصله کمی از واقعه ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ گفته شده‌اند. واژگان دال بر نومیدی نیز در این اشعار بیشتر به چشم می‌خورد، حتی نام اشعار در دفتر زمستان که اولین دفتر پس از ۱۳۳۲ است بیشتر فضای نومیدی را القا می‌کند، اسامی چون سترون، مرداب، اندوه و زمستان، در این میان شاهی است بر حس سرخوردگی و نومیدی م. امید.

سخن را با نقل قولی از اسماعیل خویی به پایان می‌برم.

«آنچه اخوان را از امید تهی کرد و از هر سیاسی و سیاستی به یکباره و برای همیشه نومید و بیزار کرد، شکست نهضت ملی نبود، ریشه‌یابی این شکست بود. آگاهی‌یافتن بر حقایق تاریخی این نهضت و آگاه‌بودن از نقش حزب توده چون نیروی توطئه‌گر و کارشکن در به شکست کشاندن آن، به درد و دریغ دریافتن خودفروختگی و خیانت‌پیشگی درمان‌ناپذیر حزب برگزیده خویش، حزبی که بیشتر روشنفکران آن زمان به آن گرایش داشتند.»^۵

پی‌نوشت‌ها

۱. پورنامداریان، تقی، «در برزخ شعر گذشته و امروز»، باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، ص ۱۹۵.
۲. رستگار فسایی، منصور، «اخوان و فردوسی»، باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث، پیشین، ص ۲۶۱.
۳. قرایی، یدالله، چهل و چند سال با امید، صص ۱۵-۱۶.
۴. محمدی شکیب، فاطمه، سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی از مرداد ۱۳۳۲ تا بهمن ۱۳۵۷، ص ۱۶۳.
۵. دنیای سخن، صص ۴۵-۴۶.

منابع

- پورنامداریان، تقی، باغ بی‌برگی، یادنامه مهدی اخوان ثالث، به اهتمام مرتضی کاخی، زمستان، تهران، ۱۳۷۹.
- خویی، اسماعیل، دنیای سخن، مهر، ۱۳۷۰.
- قرایی، یدالله، چهل و چند سال با امید، بزرگمهر، ۱۳۷۰.
- محمّدی شکّیا، فاطمه، سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی از مرداد ۱۳۳۲ تا بهمن ۱۳۵۷، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۸.

بررسی پاره‌ای از نشانه‌های مکتب رمانتیسم در اشعار نازک‌الملائکه و فروغ فرخزاد

ملک پیرزادینا^{##}

صدیقه حسینی^{##}

مقدمه

این مقاله با هدف بررسی رمانتیسم در اشعار دو شاعر زن ایرانی و عرب با نامهای فروغ فرخزاد و نازک‌الملائکه نوشته شده است. با توجه به مطالعات انجام شده رمانتیسم، تعریف معین و محدودی ندارد، چراکه رمانتیسم همانند پدیده و حادثه‌ای اتفاق افتاده و تمامی ابعاد زندگی را تحت تأثیر خود قرار داده بود و این تأثیر در وجود اشخاص متفاوت به گونه‌ای خاص جلوه‌گر می‌شود. به‌طوری که می‌بینیم هر نویسنده‌ای تعریف خاصی ارائه می‌دهد. ما در این مقاله بر خصوصیات عام و مشترک تکیه کرده‌ایم. اما چنان‌که گفته شد رمانتیسم شاعران با هم تفاوت دارد و ما نمی‌توانیم حد و مرز خاصی مشخص کنیم. نشانه‌های مشترکی از مکتب رمانتیسم در شعر این دو شاعر به چشم می‌خورد و به حتم نشانه‌های دیگری از این مکتب به‌طور جداگانه در اشعارشان وجود دارد، اما ما در این مقاله به نقاط اشتراک می‌پردازیم هرچند در این نقاط اشتراک هم اختلافاتی به چشم می‌خورد که در شخصیت و زندگی فردی و اجتماعی شاعر ریشه دارد.

معنای رمانتیسم

۱. معنای لغوی

رمانتیسم از کلمه رومانئوس (Romanus) به زبانها و ادبیاتی گفته می‌شود که از زبانهای لاتین

^{##}. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس.

^{##}. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس.

قدیم گرفته شده است. این کلمه در قرون وسطی همانند لهجه‌های عامیانه زبان رومی قدیم یا زبان لاتین شمرده می‌شد و به‌عنوان زبان و ادبیات فصیح جز در شروع عصر نهضت کاربرد نداشت.^۱

رمانتیسم یا رمانتیک (Romantism) برگرفته از کلمه رمان (Roman) است که در قرون وسطی به داستانهای پرماجرایی اطلاق می‌گشت که به نثر و شعر نوشته می‌شد. این مکتب به زیبایی و حشی اشاره می‌کند که ما را به یاد عالم اساطیر و خرافات و عوالم شاعرانه می‌اندازد و متنی که این صفات را داشته باشد و نویسنده‌ای که از این روش بهره‌گیرد، رمانتیک نامیده می‌شود.^۲

رومانس به‌طور کلی درباره عشقهای دیرپا و دلاوریهای شگرف قهرمانان، شاهان و ملکه‌ها و آدمهای بلندپایه و امثال آن است؛ زبان پُر آب و تاب پیشامدهای شگفت‌آور و کارهای ناممکن که خواننده را برمی‌انگیزد و به تعجب وامی‌دارد. به‌طوری که پس از چندی از این دل‌سپردگی و حیرت که با خواندن چند صفحه برایش حاصل شده است جا می‌خورد.^۳

۲. معنای اصطلاحی

اف. لوکاس برای این اصطلاح ۱۱۳۹۶ تعریف برشمرده است، در کلاسیک، رمانتیک و مدرن. بارزون نمونه‌هایی از کاربرد مترادف و معادل رمانتیک را ذکر می‌کند که نشان می‌دهد این کلمه شاید نمونه بسیار جالب اصطلاحی است که می‌تواند مطابق با نیازهای شخصی و فردی، معانی زیادی بدهد. بارزون این نمونه‌ها را ذکر می‌کند: جذاب، مطمئن، قهرمانی، خودستیز، مادی‌گرانه، پر راز و رمز، شمالی، تزیینی، واقع‌گرایانه، چرند، غیرواقعی و ناخودخواه که البته به دنبال آن می‌توان افزود: ماجراجویی گستاخ، خارق‌العاده، زن‌پسند، ملودراماتیک، شورانگیز و وحشی.

ادیب آمریکایی، آ.او. لاجوی، زمانی خاطر نشان کرد که واژه رمانتیک چنان معانی متعددی یافته است که دیگر به خودی خود هیچ معنایی نمی‌دهد.^۴

این کلمه مفهوم مشخص ندارد، گاهی معنی داستانهای خیالی می‌دهد و گاهی تصویری تأثیرگذار و گاهی آنچه به حماسه و ماجراجویی و عشق و گاهی روشی سهل یا ملّی و یا به معنی خروج از قواعد و معیارهای متعارف و همچنین ادبیات نوشته شده به زبانهای محلی غیر از زبانهای قدیمی همانند فرانسوی و ایتالیایی و پرتغالی و اسپانیایی است. اجمالاً کلمه رمانتیک به معنای آنچه مقابل کلمه کلاسیک است به کار می‌رود و حال کلمه رمانتیسم به خصوصیات بارز این مکتب ادبی گفته می‌شود که در زمینه نقد از مجموعه ویژگیهای جنبش ادبی‌ای که در اروپا به دنبال مذهب کلاسیک آمده خالی است. رمانتیسم، تقلید و پیروی از نمونه‌های قدیم یونان و روم را رد می‌کند و می‌خواهد از قید آنها آزاد شود و آن دشمن تقلید و عرف، و خواهان بیان آزاد و صادقانه احساسات است و از اینجاست که نوع جدیدی از احساس و تصوّر و تفکر و اثرپذیری بیان به دست می‌دهد یا مفهوم جدید واقعیت و موضعی جدید به جهان، اعتقاد به حرکت، آزادی، پیشرفت و برتری عاطفه بر عقل است.^۵

پیدایش رمانتیسم و ویژگیهای آن

این اصطلاح اولین بار در قرن دوازدهم در آلمان به وجود آمد. روح رمانتیک در نوشته‌های روسو قبل از شکل‌گیری رمانتیک دمیده شد. مادام دواستال به عنوان شروع‌کننده، سهم بزرگی در بررسی‌های ادبی و نقدی دارد که گرایش به سوی رمانتیک را تشویق می‌کرد. شاتوبریان نیز در سیر تحول رمانتیسم مخصوصاً در بیان افسردگی حاکم بر عصر خود سهم بسزایی داشته است.^۶ ویژگیهای رمانتیک عبارت است از:

۱. اعتراض به برهان عقلی و گرایش به احساسات و عواطف؛
۲. بازگشت به منابع وطنی و قومی و حال و هوای ملی‌گرایی؛
۳. تمرد از تمامی قوانین و نظامهای اجتماعی و گرایش به آزادی فکری و اخلاقی؛
۴. رویگردانی از اساطیر یونانی و رومی و برگرفتن از سرچشمه دین و منابع آن همانند تورات و انجیل؛
۵. بازگشت به طبیعت و قراردادن آن به عنوان چارچوب مناظر قصه‌ها و منبع الهام؛
۶. احساس غربت و فرار به عوالم جدید و کوچ به سرزمینهای دور؛
۷. روی آوردن به قهرمان رمانتیک؛
۸. امتزاج انسان با طبیعت (امتزاج خدا با طبیعت و انسان)؛
۹. غلبه افسردگی و غم و درگیری روحی یا درامی.

نفوذ رمانتیسم در ادبیات عرب

بازگشت آگاهانه به دیوانهای شاعران معاصر و بررسی عمیق صاحبان آنان، گواه این است که مکاتب ابداع در شعر عربی به وجود آمد. خواه این ظهور با الهام از ادبیات بیگانه باشد یا با تأثیر ادیبانی که در تعبیر احساسات درون خود مهارت داشتند.^۷ رمانتیک در شعر عربی جدید از جنگ جهانی اول تا جنگ جهانی دوم تقلیدی است از غرب که به دور از مشکلات زندگی شکل گرفته بود، اما در دوره دوم آن، یعنی بعد از جنگ جهانی دوم دردهای انسان عرب را در بطن تمدن جدید بیان کرد. بیشترین زمینه بروز رمانتیسم در شکل شعر عربی و در خروج از عمود شعر عربی است.

زندگی نازک الملائکه

نازک در سال ۱۹۲۳ در یک خانواده اصیل عراقی در بغداد به دنیا آمد. پدرش، صادق بن جواد بن عبدالرزاق ملائکه، شاعر بود و مادرش نیز شاعر و ادیب بود. در سال ۱۹۴۴ از تربیت معلّم فارغ‌التحصیل شد و در سال ۱۹۴۹ از آموزشگاه هنرهای زیبا مدرک گرفت. پس از چندی بغداد را به قصد امریکا ترک کرد و در آنجا چند سال به تحصیل زبان و ادبیات انگلیسی پرداخت. برخی از آثار ادبی را از زبان انگلیسی به عربی ترجمه کرد. در سال ۱۹۵۴ به جمع یک هیأت عراقی به دانشگاه وسکونسون برای تحصیل ادبیات پیوست.

بدین‌گونه به غنی‌ترین ادبیات جهان آگاهی یافت و علاوه بر یادگیری ادبیات انگلیسی و فرانسوی، ادبیات آلمانی، ایتالیایی، چینی و هندی را فراگرفت. پس از بازگشت به بغداد به تدریس ادبیات در دانشگاه‌های عراق و سپس کویت مشغول شد.

آثار وی عبارت است از: عاشقة اللیل (عاشق شب) ۱۹۴۷، شظایا و رماد (اخگر و خاکستر) ۱۹۴۹، قرارالموجة (آرامش موج) ۱۹۵۷، شجرة القمر (درخت ماه) ۱۹۶۸، مأساة الحياة و اغنية الانسان (تراژدی زندگی و ترانه‌های انسان) ۱۹۷۰، یغیر الوانه البحر (دریا رنگهایش را تغییر می‌دهد) ۱۹۷۷، للصلاة والثورة (برای نماز و انقلاب) ۱۹۸۷.

آثار نقادانه وی عبارت است از: قضايا الشعر المعاصر (مسائل شعر معاصر) ۱۹۶۲، الصومعة والشرقة الحمراء (صومعه و بالکن قرمز) ۱۹۶۵، سیکولوجية الشعر (روان‌شناسی شعر) ۱۹۹۳، علیاء سالم السویدی، ۲۰۰۳.

جلوه‌های رمانتیسم در شعر نازک‌الملائکه

احساس حزن و اندوه در آثار برخی ادیبان در ادبیات معاصر عرب سیطره پیدا کرد که این احساس بیشتر در آثار رمانتیک است. «حزن در شعر نازک از جمله مسائل مهم زندگی به شمار می‌آید که بر کل تجارب شاعرانه وی تأثیر می‌گذارد».^۸

مهم‌ترین جلوه‌های رمانتیک در شعر نازک عبارت است از:

۱. حزن و یأس

اولین جلوه از جلوه‌های حزن که با آن برخورد می‌کنیم، حزن رمانتیکی است که در آثار نازک و ملک عبدالعزیز مشاهده می‌شود. آثار این دو ادیب بر افسردگی و یأسی دلالت دارد که نتیجه احساس عدم هماهنگی بین ذات انسان و واقعیت خارجی است و به علت شکست شاعر در تحقق آرمانهای درونی انسان تحت تأثیر واقعیتها به وجود می‌آید.^۹

شاعر حزن درونی خود را در قالب کلماتی می‌ریزد که سرشار از عاطفه، حزن و یأس است. وی در شعر خود از کلمات «غم، اشک، خون، درهم شکستگی، یأس، تاریکی، گور رؤیا، سربازکردن زخم و ...» استفاده می‌کند از جمله در اشعار «اغنية للحزن، مقدم الحزن، الخيبة، یوتوبیا، کبریاء» و بسیاری از اشعار دیگر جلوه‌هایی از غم و اندوه و یأس به چشم می‌خورد.

مَرت حیاتي، مَرت سدي ولا شیء یطفی نارالحنین

(زندگانی‌ام گذشت، بیهوده گذشت و هیچ چیزی آتش اشتیاق را خاموش نمی‌کند.)

یسطول علی قلبی الانتظار واغرق فی بحر یأس حزین (یوتوبیا)

(انتظار بر قلب من طولانی می‌شود و در دریای ناامیدی و غم غرق می‌شوم.)

۲. احساس غربت، فرار به عوالم جدید و کوچ به سرزمینهای دور

شاعر رمانتیک در پی فرار از وضعیتی است که با خواسته‌های وی در تضاد است و تحت تأثیر

همین وضعیت احساس غربت به او دست می‌دهد. شعر نازک سرشار از الفاظی است که به گونه‌ای احساس غربت شاعر و فرار به عوالم جدید را بیان می‌کند؛ همانند رمیدن، فرارکردن، صدای غریب و...

أريد انتهاء الطريق الغريب إلى البلد الممتنى السحيق
(به انتظار انتهای راهی غریب هستم که مرا به سوی سرزمین دوری که آرزویش را دارم ببرد.)
و أنفر من كل ما في الوجود وأهرب من كل شيء أراه (الصراع)
(و از هرچه در جهان هست می‌رمم و از هرچه می‌بینم فرار می‌کنم.)
شاعر قصد فرار دارد، اما به کجای این مکان ناکجاآباد است و «پشت هیچستان» سهراب را تداعی می‌کند.

لماذا نعود؟ (چرا باز می‌گردیم؟)
أليس هناك مكان وراء الوجود (آیا اینجا مکانی در ماورای وجود هست)
مكان بعيد يقود اليه طريق طويل (مکان دوری که راهی طولانی دارد)
يظل يسير يسير (طریق العوده) (و همچنان می‌رود و می‌رود)

۳. گرایش به عواطف و سیطره آن بر عقل

غلبه عواطف بر عقل از ویژگیهای بارز شعر رمانتیک است. عصیان و سرکشی شاعر را وادی دارد تا هرآنچه احساس در وجودش انباشته شده است به گونه‌ای ابراز کند و در این میان در بیان آنها هیچ مرزی نمی‌شناسد و گاه می‌بینیم که شاعر به وضوح گریه می‌کند. گرایش به احساسات در اشعار او با عباراتی همچون:

دوست دارم، قلب من سرشار از جنون است، روح من حسّ غریبی است، گریه می‌کنم، اشک من شعله‌های آتش است، می‌خندم و می‌گریم، اشک خونین و... بیان می‌شود.
اغضب، كفاك وداعة أنا لا أحب الوادعين
(خشمگین شو، کافی است که این‌گونه آرام باشی من انسانهای رام را دوست ندارم)
النار شرعى لا الجمود و لامهادنة السنين
(آتش دین من است نه جمود و آرامش سالها)
انى ضجرت من الوقار و وجهه الجهم الرصين (دعوة الى الحياة)
(من از وقار و صورت عبوس و سنگین بیزارم)

۴. امتزاج انسان با طبیعت و ذکر پدیده‌های طبیعت

پدیده‌های طبیعت در اشعار نازک نقش مهمی را ایفا کرده و در بیشتر اشعار وی ذکر شده است و در تشبیهات خود از طبیعت به عنوان ابزاری مهم از آن استفاده می‌کند، با آن حرف می‌زند و به آن شخصیت می‌دهد. شاعر، احساسات و عواطف خود را در طبیعت می‌بیند و با آن ارتباط نزدیکی برقرار می‌کند از جمله جلوه‌های طبیعت که در اشعارش ذکر شده، شب و ستارگان، گل،

بنفشه، ابر باران‌زا، موج، دریا، ماه، سنگ، باد و... است.
 أغضب، تغضب لی همسات اللیل الصامت
 و تحیل الجوّ الواجم صرخة جبار
 (خشمگین می‌شوم و نجوای شب ساکت به خشم می‌آید و چون حائلی بین فضای سرشار
 از سکوت و فریاد ظالم قرار می‌گیرد)
 و تقول الانجم هدی نقمة جبار
 و یشور بقلب الابدیة جرح ساکت
 (و ستارگان می‌گویند این انتقام ظالمی است و زخم ساکت بر قلب ابدیت شورش می‌کند)
 أغضب یرتعش الموج معی تحت القمر
 و یضجّ و تبلغ ثورته الموج معی تحت القمر (الجرح الغاضب)
 (خشمگین می‌شوم و موج به همراه من در زیر نور ماه به ارتعاش درمی‌آید و ضجه می‌زند
 در حالی که جنبش آن در زیر نور ماه همانند عصیان من است)

۵. درگیری روحی و درامی

شاعر احساس حیرت می‌کند و به دنبال سؤالات بی‌جواب خود است و به جست‌وجوی هویت
 فراموش شده خود به پا می‌خیزد و به نتیجه نمی‌رسد.
 و أصرخ من ألمی من انا تعذبنی حیرتی فی الوجود
 (حیرت من در مورد هستی مرا عذاب می‌دهد و از شدت درد فریاد می‌زنم که کیستم؟)
 أرید و اجمل ماذا ماذا أرید و عاطفتی لاتسرید
 (می‌خواهم و دائماً می‌گویم چه چیزی می‌خواهم در صورتی که احساسم نمی‌خواهد)
 أحبّ السماء و لون النجوم و وامقتها کل فجر جدید(أنا)
 (آسمان و رنگ ستاره‌ها را دوست دارم و در طلوع فجر جدید از آنها بیزار می‌شوم)

۶. تمرّد از قواعد اجتماعی و گرایش به آزادی فکری و اخلاقی

قسمت زیادی از شعر وی در مورد مشکلات، عشق، مرگ و موضوعهای ماندگار دیگری است،
 اما بخش بزرگ شعر ماندگار وی در مورد وطن است، او در قصیده‌ای به نام «الهجرة الى الله» با
 خداوند مناجات می‌کند و از رنجهای فلسطینیان و آوارگی‌شان حرف می‌زند درحالی که امید به
 بارشی دوباره یا انقلابی نزدیک دارد.^{۱۰}

ملیکی، طالت الرحلة، طالت و انقضت احتباب
 (ای صاحب ملک، سفر طولانی شد، طولانی شد و سالهای زیادی گذشت)
 و بین عوالم مقفله أبحرت، أسال، أسال الابواب
 (در آفاق سیر کردم درحالی که به دنبال راهها می‌گشتم)
 حملت معی جراح الغدانیین

(زخم جوانان را در وجود خود حمل می‌کردم)
 و طعم الموت فی ایلول، طعم الطین
 (طعم مرگ در ماه ایلول طعم انجیر است)
 حملت معی هموم «القدس» یا ملکی و جرح «جنین»
 (با خود غمهای قدس و زخم جنین را داشتم)
 و لیلاً شاهق الأسوار لاینجاب
 (و شبی بسیار بلند که قصد رسیدن به صبح را نداشت)
 در شعرهای «خرافات»، «النسرالمطعون»، «اللطوص»، «تهمم والصراع» نشانه‌هایی از رمانتیسم
 اجتماعی دیده می‌شود و همچنین او در مورد آزادی زن و مشکلات او حرف می‌زند.
 یقولون شاعرة فی السحاب تحلق خلف سراب النجوم
 (می‌گویند زنی شاعر در میان ابر پشت سراب ستاره اوج می‌گیرد)
 أنانیة لاتحس الوجود وإن صرعه جبال الغموم (تهمم)
 (زن خود خواهی که هستی را درک نمی‌کند؛ اگرچه کوه غمها او را ازپا درآورده است)

نفوذ رمانتیسم در ادبیات فارسی

رمانتیسم در شعر معاصر فارسی با قدری توسع از افسانه‌نیم آغاز می‌شود. بعضی از وجوه
 رمانتیسم غرب در شعر نیما و پاره‌ای از پیروان او دیده می‌شود. حالت انزو و اطلبی و سرخوردگی
 از تلاشهای اجتماعی و پناه بردن به طبیعت و تنهایی در «افسانه» نمایان است. افسانه تقریباً
 مانیفیست شعرای رمانتیک است.^{۱۱} توللی، خاندلری و گلچین، معانی این راه را ادامه می‌دهند و
 بعداً نادرپور در این راه جایگاه خاصی می‌یابد.^{۱۲}

خصوصیات رمانتیسم به تمامی معنای فردی و اجتماعی بر سبکهای دیگر فروغ غلبه کرده
 است. رمانتیسم اشعار فروغ شدید و بیشتر فردی (در دوره اول زندگی) و نهایتاً اجتماعی در دوره
 اخیر زندگی است و با حفظ جنبه هنری آن، یعنی احساس‌گرایی همراه است.

زندگی فروغ فرخزاد

فروغ فرخزاد در ۱۵ دی ماه ۱۳۱۳ در تهران چشم به دنیا گشود. دوران کودکی‌اش در خانواده‌ای
 گذشت که شغل نظامی پدر رنگی از خشونت و حاکمیت مطلق به آن بخشیده بود. مادر فروغ
 زنی ساده دل و از نظر زمانی در گذشته‌ها می‌زیست. فروغ چهارمین فرزند این خانواده بود. در
 ۱۶ سالگی با پرویز شاپور ازدواج کرد. در سال ۱۳۳۱ طلاق گرفت و قانون، فرزندش را از او
 گرفت. وی در سال ۱۳۳۶ دیوار و در سال ۱۳۳۸ عصیان را منتشر کرد. در سال ۱۳۳۷ به
 فیلم‌سازی روی آورد و در سال ۱۳۴۳ کتاب تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد منتشر
 شد. بالاخره وی در ۳۲ سالگی درظهر چهارشنبه ۲۶ بهمن ۱۳۴۵ از دنیا رفت.^{۱۳}

جلوه‌های رمانتیسم در شعر فروغ

فروغ هر اندیشه‌ای را فقط از خلال یک حالت غنایی انسانی ارائه می‌دهد. ذهنیت او با کارکرد غنایی‌اش به اندیشه دست می‌یابد. او اندیشمند است نه بیانگر اندیشه‌های پرداخته شده در یک نظام معین فلسفی، سیاسی، اجتماعی.^{۱۴} مرحله اول شعر فروغ از رمانتیسم فردی و مرحله دوم اشعارش از رمانتیسم اجتماعی تأثیر گرفته است.

اکنون جلوه‌های رمانتیک شعر وی را بررسی می‌کنیم.

۱. حزن و یأس

در اشعار رمانتیک او، بیشتر از سرسبزی بهار، برگهای پاییزی به چشم می‌خورد:

کاش چون پاییز بودم. کاش چون پاییز بودم

کاش چون پاییز خاموش و ملال انگیز بودم (اندوه‌پرست)

بیشتر از نغمه‌های پر نشاط بامدادی، آهنگ حزن‌آلود غروب جلوه‌گر می‌شود و به جای روشنایی، سایه و تاریکی حکمفرماست:

روز یا شب؟

نه ای دوست غروب‌ی ابدی است

اگر فقط به عنوان شعر فروغ نظر کنیم، این موضوع به چشم می‌خورد که او انسانی دردمند است و تنهایی او را بسیار می‌آزارد. در دفتر اسیر عنوانهای پاییز، وداع، افسانه درد، گریز درد، دیدار تلخ، خسته و... و در دفتر دیوار نغمه درد، اندوه‌پرست، قربانی، اندوه تنهایی، شکست نیاز، شکوفه اندوه، قهر و ترس و... به چشم می‌خورد.^{۱۵} جلوه‌های یأس در شعرش پدیدار می‌شود. چراکه فروغ به نومیدی معتاد است.

خورشید مرده بود

و هیچ‌کس نمی‌دانست

که نام آن پرنده غمگین کز قلبها گریخته

ایمان است.

۲. احساس غربت و فرار به عوالم جدید و کوچ به دوردستها

یکی دیگر از ویژگیهای شعر رمانتیک، سیر و سفر جغرافیایی و خیالی است. آزدگی از محیط و زمان موجود، فرار به سوی فضاها یا زمانهای دیگر، دعوت به سفر تاریخی و جغرافیایی، سفر واقعی یا بر روی بالهای خیال یکی دیگر از مشخصات آثار رمانتیک است که در دفتر عصیان فروغ نمایان است.^{۱۶}

چیزی وسیع و تیره و انبوه

چیزی مشوش چون صدای دوردست روز

بر مردمکهای پریشانم

می‌چرخند و می‌گسترد خود را. (در آبهای سبز تابستان)

فروغ در طی سفر به روم احساس خوشایندی نداشته است. پس حاصل این سفر هم

تجربه‌های تلخی به همراه داشت.

بردم ز یاد اندوه فردا را

گفتم سفر فسانه تلخی بود.

و در آنجا نیز با آرزوی مرگ تسکین می‌یابد.

می‌رهم از خویش و می‌مانم ز خویش

هرچه برجا مانده ویران می‌شود

روح من چون بادبان قایقی

در افقها دور و پنهان می‌شود.^{۱۷}

۳. گرایش به عواطف و احساسات و سیطره آن بر عقل

فروغ شاعری رؤیایی است و برای فرار از سختیها و نومیدها به تخیل روی می‌آورد. تخیل او در دوره اول زندگی در محدوده عشق جسمانی است که بعدها رؤیای رفتن به بارگاه پروردگار و سخن گفتن با خدا و فرشتگان و اعتراض به قانون طبیعت در اشعارش نمایانگر شده است. «اشعار او شعر و زندگی به گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر باهم درمی‌آمیزد و به یگانگی می‌رسد».^{۱۸} در تنها گناهی که فروغ مرتکب شده این است که آزادانه در شعرش از هوسهای زنانه حرف زده است. وی لحظه عاشق شدن را با تمام احساس خود چنین بیان می‌کند:

آه می‌خواهم که بشکافم زهم

شادی‌ام یک دم بیالاید به غم

آه می‌خواهم که برخیزم ز جای

همچو ابری اشک ریزم های‌های.

(عاشقانه)

۴. امتزاج انسان با طبیعت و ذکر پدیده‌های طبیعی

فروغ در لحظه‌های غم و شادی با طبیعت درمی‌آمیزد و خود را در طبیعت و طبیعت را در خود کشف می‌کند و روابط زلالی برقرار می‌کند. ازجمله پدیده‌های طبیعی که در اشعار او به چشم می‌خورد، عبارت است از: شب، پاییز، زمستان، مرداب، ماه و ستاره، باغچه و... .

ای چهره طبیعت افسونکار

بربسته‌ام دو چشم پر از غم را

تا ننگرد نگاه تب‌آلودم

این جلوه‌های حسرت و ماتم را.

(اسیر)

و در شعری دیگر چنین می‌گوید:

من در آیه تو را به درخت و آب و آتش پیوند زدم.

(تولد دیگر)

دستهایم را در باغچه می‌کارم، سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، و پرستوها در گردی

انگشتان جوهری‌ام، تخم خواهند گذاشت.

(همان)

۵. درگیری روحی و درامی

فروغ در اشعار خود گاهی در مورد خود سؤال می‌کند و نمی‌داند که کیست و چیست و این

مسئله او را می‌آزارد و به دنبال هویت فراموش شده خود می‌گردد و چیزی جز ابهام و تاریکی نمی‌یابد.

من از کجا می‌آیم، من از کجا می‌آیم که این چنین به بوی شب آغشته‌ام.

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

۶. تمرّد از نظامهای اجتماعی و گرایش به آزادی فکری و خیالی

فروغ در پی گسستن قیدهاست. وی به حال پرنده‌ها غبطه می‌خورد و می‌گوید:

پرنده روزنامه نمی‌خواند

پرنده قرض نداشت

پرنده آدمها را نمی‌شناخت

پرنده روی هوا و بر فراز چراغهای خطر

در ارتفاع بی‌خبری می‌پرید

و لحظه‌های آبی را

دیوانه‌وار تجربه می‌کرد.

(پرنده فقط یک پرنده بود)

وی در جایی روشنفکران زمانه خود را به باد انتقاد می‌گیرد:

جنازه‌های خوشبخت، جنازه‌های ملول، جنازه‌های ساکت متفکر.

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد)

شعر فروغ با رمانتیسم احساساتی شروع می‌شود و به رمانتیسم اجتماعی می‌رسد. فروغ که به دلیل اختناق حاکم همراه نمی‌تواند از ناملايمات اجتماعی انتقاد کند، گاهی به زبان کودکان به نقد جامعه روی می‌آورد.^{۱۹}

فروغ مسائل اجتماعی را در شعر خود تیزبینانه به نقد می‌کشد:

در سرزمین شعر و گل و بلبل، موهبتی است زیستن آن هم، وقتی که واقعیت موجود بودن تو پس از سالهای سال پذیرفته می‌شود.

فروغ گاه با دیدی طنزآمیز مسائل را انتقاد می‌کند و گاهی با حس ترحم و عاطفه. در شعر وی، بدبینی نسبت به ثروتمندان و بلیدی موجود در جامعه به وسیله تصویرهای مرداب و سردخانه نمایان می‌شود. وی مسئله آزادی اجتماعی زنان را آرزوی خود می‌داند:

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید

بر طعنه‌های بیهده من بودم

گفتم که بانگ هستی خود باشم

اما دریغ و درد که زن بودم

او در شعرهای «دلم برای باغچه می‌سوزد»، «تنها صداست که می‌ماند»، «آن روزها رفتند»، «ایمان بیاوریم به فصل سرد» و... به مضامین اجتماعی و سیاسی می‌پردازد:

مرا تبار خونی گلها به زیستن متعهد کرده است، تبار خونی گلها می‌دانید.

(انسان در شعر معاصر، ص ۶۱۵، ۱۳۷۸)

مقایسه رمانتیسم فروغ و نازک‌الملائکه

چنان‌که می‌دانیم فروغ زندگی پرفراز و نشیبی داشته و مدام با شکست دست و پنجه نرم کرده است. جو خشک و خشن خانواده، شکست در عشق، شکست در ازدواج، طلاق، غم دوری فرزند و غم تنهایی، زندگی او را تحت‌الشعاع قرار داده و این مسئله به خودی خود تأثیرات مهمی بر شعر وی گذاشته است. اما نازک‌الملائکه در خانواده‌ای شاعر و ادیب به دنیا آمد و جای سختیهای زندگی فروغ در حیات وی خالی است، حتی در زندگی خصوصی خود نیز موفق بوده است و موقعیت خانوادگی و اجتماعی، وی را در موقعیتی غیر از موقعیت فروغ قرار می‌دهد.

جلوه‌های رمانتیسم در شعر این دو شاعر خود را می‌نمایاند. اما چنان‌که گفته شد، این جلوه‌ها از نظر شدت و ضعف نزد هر شاعری متفاوت است که در موقعیت خاص هر شاعر ریشه دارد. باتوجه به بررسیهای انجام‌شده می‌توان نشانه‌های مشترکی را در شعر این دو شاعر یافت. حزن و یأس و گرایش تخیل و احساس غربت و فرار به عوالم جدید، امتزاج با طبیعت و ذکر آن، درگیری روحی و تمرّد از نظامهای اجتماعی در شعر نازک و فروغ جلوه‌های بارزی دارد، اما جهت و همچنین شدت و ضعف این عوامل در اشعار این دو متفاوت است. سیر زندگی فروغ، او را به سوی نوعی رئالیسم می‌برد، اما نازک در اواخر، میل به انزوا داشت چنان‌که در انجمنهای ادبی نیز کمتر حاضر می‌شد. فروغ برای به‌دست آوردن آنچه دوست دارد، یعنی شعر، همه چیز را فدا کرد، اما نازک موقعیت فردی و اجتماعی خاصی داشت که این مشکلات را برای او به‌بار نمی‌آورد. فروغ آن‌گاه که احساس حیرت و غربت می‌کند، آرام آرام همانند قایقی که در پهنای دریای بیکران روانه شود به سوی مرگ می‌رفت که در عقیده او مرگ نه تنها پوسیدن نیست، بلکه نقبی به سوی نور است. اما نازک به هنگام دلتنگی به سوی دنیا‌های جدید فرار می‌کند. حزن و یأس در اشعار این دو سایه افکننده و تقریباً همه اشعار فروغ آمیخته با حزن است، اما در بعضی از اشعار نازک، رنگهایی از شادی و امید دیده می‌شود.

استفاده فراوان این دو شاعر از پدیده‌های طبیعت نیز از نشانه‌های رمانتیسم در اشعار آنها است. این دو شاعر بیشتر به ذکر شب و ستاره و ماه می‌پردازند به‌خصوص در شعر فروغ که او را شاعر شب نیز نامیده‌اند.

خیال‌پردازی این دو شاعر نیز قوی بوده و حس زنانه در تصاویر آنها بسیار مشهود است. هر دو انسان به دنیای خیال رهنمون می‌شوند. از نمونه‌های شعری این دو که عنصر خیال نقش عمده را بازی کرده، شعر «رؤیا»ی فروغ و شعر «دعوت به رویاها»ی نازک‌الملائکه است.

از وجوه اختلاف بین این دو شاعر این است که فروغ در بیان احساسات خود بی‌پروا سخن می‌گوید و تقریباً در دوره اول زندگی او بیشتر اشعارش این ویژگی را دارند. اما نازک به اندازه فروغ در این مسئله بی‌پروا نبوده است.

رمانتیسم اجتماعی نیز از نقاط مشترک این دو شاعر است. می‌توان گفت که فروغ روی به اجتماعی شدن دارد، درحالی که رمانتیسم اجتماعی به این شدت در نازک وجود ندارد. پرداختن به آزادی و حقوق زن نیز از وجوه مشترک این دو شاعر است که در این موضوع تعابیر تقریباً

یکسانی دارند. فروغ به دلیل اینکه بانگ هستی خود بود، اشعارش و به پیروی آن خود وی مورد سرزنش و انتقاد قرار گرفت و نازک به دلیل سنت شکنی در شعر، مورد انتقاد معاصران خود بود.

نتیجه گیری

رمانتیسم با ویژگی‌هایی چون خیال‌انگیز، رؤیایی، عاطفی و... در ادبیات اروپا جلوه می‌کند. هرچند تعریف مشخصی ندارد، چون پدیده‌ای، مورد قبول واقع می‌شود. این مکتب، ادبیات سایر کشورها را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. چنان‌که شاعران فارس‌زبان و شاعران عرب زبان نیز از آنان متأثر می‌شوند. رمانتیسم در شعر شاعران جلوه‌های مختلف، و براساس شخصیت آنها معنا پیدا می‌کند. نازک‌الملائکه و فروغ فرخزاد هر دو شاعرانی هستند که رمانتیسم در شعرشان جلوه می‌کند، حزن و یأس، جلوه‌های طبیعت، امتزاج با طبیعت، احساس غربت و فرار به عوالم جدید، گرایش به تخیل و احساسات و عواطف، درگیری روحی و تمرّد از نظام‌های اجتماعی در شعر این دو شاعر به چشم می‌خورد. البته این جلوه‌ها تحت تأثیر موقعیت متفاوت فردی و اجتماعی این دو شاعر است که به صورت بارز در اشعارشان جلوه می‌کند. رمانتیسم شعر فروغ و نازک فقط به صورت یک رمانتیسم فردی نیست، بلکه گاهی نوعی رمانتیسم اجتماعی نیز در شعرشان به چشم می‌خورد. برای مثال شعر «یوتوبیای» نازک‌الملائکه و «آیه‌های زمینی» فروغ کاملاً این امر را ثابت می‌کند. این دو شاعر از پنجره هیچ فکر و ایده سیاسی و فلسفی خاصی به مسائل نمی‌نگرند، بلکه شاعرانی متفکر هستند که مسائل را با احساسات خود درک، و وارد شعر خود می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. المندور، محمد، الادب و مذاهبه، ص ۵۹.
۲. الاصفري، عبدالرزاق، الرومانسية، AWU-DAM.ORG.COM، ۱۹۹۷.
۳. کادن. جی. ای.، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، ذیل رمانس.
۴. کادن. ت. جی. ای.، پیشین.
۵. الاصفري، عبدالرزاق، پیشین.
۶. همان.
۷. شرارة، عبداللطيف، معارك ادبية قديمة و معاصرة، ص ۲۰۳.
۸. الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، ص ۲۵۳.
۹. همان، ص ۲۵۷.
۱۰. فاضل، جواد، شاعرة و رائدة و قیارة حزينة.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمد رضا، ادوار شعر عربی، ص ۵۴.
۱۲. مسعودی، جلیل، «جلوه‌های مکتبهای ادبی در شعر فروغ فرخزاد»، مجله ادبیات معاصر.
۱۳. جلالی، بهزاد، ۱۳۷۲، ص ۵۰-۱۰.
۱۴. مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، ص ۵۶۵.
۱۵. مسعودی، جلیل، پیشین.
۱۶. سید حسینی، رضا، مکتبهای ادبی، ص ۹۲.
۱۷. مسعودی، جلیل، پیشین.
۱۸. همان.
۱۹. همان.

منابع فارسی

- الاصفر، عبدالرزاق، الرومانسية، AWU-DAM.ORG.COM، ۱۹۹۷.
- الورقی، السعید، لغة الشعر العربی الحديث، الطبعة الثالثة، نشر دار النهضة العربية، بیروت، ۱۹۸۴.
- السویدی، علیاء سالم، نازک الملائكة، نشر دار العودة، بیروت، ۱۹۸۶.
- المنذور، محمد، الادب و مذاهبه، الطبعة الثانية، نهضة مصر، ۲۰۰۲.
- سید حسینی، رضا، مکتبهای ادبی، چاپ نهم، نیل، تهران، ۱۳۶۶.
- شرارة، عبداللطیف، معارک ادبیه قدیمه و معاصره، الطبعة الاولى، دارالعلم للملایین، بیروت، ۱۹۸۴.
- شکیب النصارى، محمود، تطور الادب العربی المعاصر، چاپ اول، دانشگاه شهید چمران، اهواز، ۱۳۷۶.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، ادوار شعر عربی، توس، تهران، ۱۳۵۹.
- فاضل، جواد، شاعرة و رائدة و قيثارة حزينة، DIWANALARAB. COM، ۲۰۰۳.
- فرخزاد، فروغ، دیوان فروغ فرخزاد، چاپ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۷۲.
- کادن، جی. ای، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، نشر شادگان، تهران، ۱۳۸۰.
- مختاری، محمد، انسان در شعر معاصر، چاپ دوم، توس، تهران، ۱۳۷۸.
- مسعودی، جلیل، «جلوه‌های مکتبهای ادبی در شعر فروغ فرخزاد»، مجله ادبیات معاصر، سال دوم، ۱۳۷۶.

پسامدرنیسم و مکتب داستان‌نویسی اصفهان

قهرمان شیرینی*

مقدمه

تفاوت مشربها در تفاوت شیوه‌ها و اندیشه‌ها ریشه دارد. تمایز اندیشه‌ها و شیوه‌ها نیز خود به خود ناشی از نگرش مستقل یا متفاوت آدمها نسبت به پدیده‌های مرتبط با جهان، جامعه، انسان و هنر است.

بر این اساس، هر نوع نگرشی که در ذات خود ماهیتی مستقل یا متفاوت از دیگر نگرشها دربارهٔ موجودیت یا ماهیت یکی از آن پدیده‌های چهارگانه و پدیده‌های دیگری داشته باشد که از شاخه‌های فرعی اما حیاتی آنها است، به دلیل برخورداری از همین طرز نگاه و تمایز نگرش می‌تواند مکتب نامیده شود. نگاه متمایزی که به جامعه معطوف است، مکاتب مختلف جامعه‌شناسی را به وجود آورده است و نگاههای مستقل به جهان، مکاتب فلسفی، و به انسان، مکاتب انسان‌شناسی و روان‌شناسی را. مکاتب ادبی و هنری نیز همه محصول تفاوت نگاهها در حوزهٔ هنر است. این تفاوتها نیز همواره غلظت و ماهیتی مشابه ندارد. گاهی آمیزه‌ای از دیدگاههای گوناگون‌اند که پیش‌تر مطرح شده‌اند، بی‌آنکه تغییر چندان عمده‌ای در آنها داده شده باشد. گاهی نیز بازگشایی منظر یا منظرهای دیگر در همان مکتب پیشین‌اند تا به نوعی محدودیتها و عیوب آن را اصلاح کرده باشند. گاهی نیز با طرد مکتب پیشین، طرح دیگری ریخته می‌شود که در مبانی به کلی متفاوت‌تر از آن است. پیداست که طرز شکل‌گیری و ماهیت مکتبها چنان متنوع است که باید برای تشریح آن، کتابها نوشته شود. اما آنچه در اینجا منظور ماست، نوعی از مکتب است که محصول هم‌اندیشی تقریباً همسان هنرمندان یا اندیشمندان هم‌دوره یا

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت علمی دانشگاه رازی.

هم‌اقلیم است که با نقادی و طرد بخشی از رویه‌های پیشین و نوسازی بخشی از آن، همراه با نواندیشی در شماری از مؤلفه‌های مرسوم، طرح دیگرگونه‌ای از هنر و اندیشه را به وجود می‌آورند که از خصیصه‌ی شاخصیت، نوآوری، تحول‌آفرینی، جریان‌سازی و ایجاد تغییر در جهان‌نگری هنری عموم مردم برخوردار است. مکتب اصفهان همه‌ی این خصوصیات را داراست.

ویژگیهای مکتب اصفهان

به همان صورتی که سبک هندی یا اصفهانی، در میان سبکهای دوره‌ای در ادبیات ایران، تشخص هنری در بافت بیانی و فکری دارد، می‌توان ابیات شعری آن را از میان انبوهی از اشعار دیگر به سهولت تشخیص داد، سبک داستان‌نویسی کسانی چون صادقی و گلشیری نیز در میان نویسندگان پرشمار دوره‌ی پهلوی دوم و حتی دو سه دهه پس از آن، چنان استحکام هنری و استقلال سبکی دارد که در تعیین سطح ادبی همواره چندین مرتبه فراتر از سایر آثار، دسته‌بندی می‌شوند. این مکتب به رغم اقلیمی بودن، چندان تعمدی در تظاهر به تعلق اقلیمی به خاستگاه خود ندارد. نه به دلیل آنکه نویسندگان آن، به همان اندازه که در اصفهان اقامت داشته‌اند، ساکن تهران نیز بوده‌اند؛ بلکه به این دلیل که آنها از همان آغاز کار، رقابت با مرکز‌نشینان را در سرلوحه‌ی کار خود قرار می‌دهند،^۱ و همراه با آن، آشنایی و اشراف بر ادبیات جهان را، این عمل، البته در آن سالها، نشانه‌ی آینده‌نگری، بلند پروازی، اعتماد به نفس و جدیت در کار است و نیز در همان حال تصویرکننده‌ی تلاش آنان برای دسترسی به شناخت درست از روش و دانش لازم برای پیشرفت در کار.

کم‌بودن حضور نموده‌های جغرافیایی در سبک اصفهان، ناشی از وجود نوعی نگرش فرااقلیمی در نهاد نویسندگان این منطقه است که از همان آغاز، چالش با نام‌آوران درون مرز و الگوگیری غیر مستقیم از نویسندگان بیرون از مرز را به منش مختار و متعارف خود مبدل کرده‌اند. بر این اساس است که در داستان کریستین و کید علاوه بر قرارگرفتن دو نام غیر ایرانی و نا آشنا - در آن سالها - بر عنوان کتاب، ماجرای به تصویر کشیده می‌شود که در آن، شهر اصفهان نقش جغرافیایی همشأن و موازی با شهر لندن دارد و شخصیت‌های ایرانی نیز به رغم فرسنگها فاصله‌ی فرهنگی و فکری با اروپاییان، در رابطه‌های اجتماعی و خانوادگی، رفتارهایی همسان و حتی گاه پیشرفته‌تر و بازتر از شخصیت‌های خارجی از خود بروز می‌دهند. بی‌اعتنایی صادقی به محیط‌های جغرافیایی البته به مراتب بیشتر از گلشیری است؛ تا آنجا که فضاها و مکانها و گاه‌شماری از شخصیت‌های او، نمودی فرضی و فراواقع‌گرایانه دارند. به دلیل آنکه او، از یک‌سو، بیشتر داستانهایش بافتی فراطبیعی و قابل انطباق با رئالیسم جادویی و سوررئالیسم دارند و از سوی دیگر، مطرح کردن موضوعات و مشکلات اساسی نسل بشر مد نظر او است نه مقوله‌های محدود محلی. از این روست که مکان رخداد‌های داستانی در روایت‌های او، صرفاً به صورتی کلی و تنها با تمایز روستا از شهر مطرح می‌شود؛ آن هم روستا و شهر نوعی. «در شهر بزرگ،

مهمان ناخوانده‌ای به دیدار آقای رحمان کریم آمد...» [مهمان ناخوانده...]. «اتوبوسی با مسافران کز کرده‌اش... از یک شهر به شهر دیگر، از شهری بزرگ به شهری بزرگ‌تر... [در حرکت بود]. [آوازی غمناک...]

کار دیگرگونه، همواره در سویی دیگر خود، کردار و پندار دیگرگونه دارد. شاخص شدن شالوده‌آفرینش‌گری در یک نویسنده ناشی از دیگر شکلی در کنشها و آن نیز ناشی از دگراندیشی در منشها است. در مکتب اصفهان، منشاً بسیاری از تشخصها و تمایزات هنری را باید در تفاوت دید و دانش نویسندگان جست و جو کرد؛ و نیز در ماهیت و کیفیت روحیه‌ها و رفتارها. اگر در پی تصدیق این مدعا نباشیم که ساکنان مجاور رودخانه‌ها، اغلب هوشمندی بیشتری دارند - به دلیل آنکه وجود موارد نقض فراوان نمی‌تواند آن را به یک قاعده معتبر بدل کند - قرائن بسیار نشان می‌دهد که مردم اصفهان و به پیروی از آنها، دو نویسنده مورد نظر ما، در مقایسه با سایر مردم و نویسندگان دیگر ایران - در هنر و ادب و سیاست و اقتصاد و معماری - زیرکی و ذکاوت بیشتری دارند. حتی اگر در پی انکار این حقیقت باشیم، نمی‌توانیم چشم خود را بر این واقعیت مسلم پوشانیم که آنها، مردمی خوش فکر، هنرشناس، پرکار و پرشتاب هستند و همین خصلتها، نهاد این نویسندگان را نیز به‌طور کامل در نفوذ خود گرفته است. پرکاری در اینجا، مصداق همان کنشی است که این دو نویسنده در کار خود دارند، تمرکز همه‌سویی همهت خود بر حریم هدف مورد نظر و مداقه و ممارست مستمر، یا به تعبیر آن عبارت قدیمی «کار نیکو کردن از پرکردن است» از این کاوشها و کوششها، محصول چشمگیری به دست آید. پوشش‌گری پایدار نویسندگانی چون گلشیری را تنها با کنشهای تند و تیز و پرشتاب کسانی چون جلال آل‌احمد که اسطوره صراحت و سرعت در تشخیص و تصمیم‌گیری بود و استاد مسلم آسایش ستیزی - برای خود و دیگران - می‌توان مقایسه کرد. همان سیره سرک‌کشیدن به هر سوراخ و سنبه، با شکاکیت به کردار سیاستمداران نگرستن، و سواس در سوژه‌یابی، سخت‌پسندی در نقادها، دلبستگی به سنت بازگشت به سنتها، تنوع و تکامل‌دهی مداوم به تکنیک کار، حساسیت به زبان و ممارست مستمر با آن و از همه مهم‌تر، احساس ملال از زندگی یکنواخت، و ناموس طبیعت را منطبق با آن تلقی کردن و آنگاه به ستیزش‌گری با این ملال عمومی پرداختن. پیداست که آن جنب و جوش پرشتاب، واکنش آشکاری است به روح رخوت‌گرفته عموم مردم که انفعال و تسلیم‌پذیری را سپر بی‌عملی و عافیت‌طلبی خود قرار داده‌اند.

در حوزه ارزیابی تأثیر فعالیتهای فیزیکی بر شکل‌گیری شالوده‌های یک مکتب هنری و فکری، میزان تحصیلات و مقدار آشنایی با محدوده فعالیت و فعالیت‌کنندگان آن‌گونه فکری نیز البته عامل بسیار تعیین‌کننده‌ای است. پیداست هر چه میزان آشنایی با یک مقوله بیشتر باشد، اشراف بر جوانب موضوع نیز بیشتر است. دلیل تسلط این دو نویسنده بر لوازم کار خود نیز، ناشی از این است که یکی لیسانس ادبیات است و دیگری دکترای پزشکی؛ و هر دو همواره در حال مطالعه و افزودن بر آموزه‌ها و تجربه‌های لازم در نوشتن. از آنجا که آنها از همان ابتدا با جدیت تمام و شناخت کامل به طرف داستان‌نویسی روی آورده‌اند، در الگوگیری اولیه، نگاه

خود را به قلّه‌های بزرگ داستان‌نویسی در ایران و جهان می‌دوزند؛ یعنی نویسندگانی چون جویس، فاکتز، کافکا، بورخس، چخوف، داستایوسکی، هدایت و... . پیداست آن که از اول، آخرین و عاقبت‌نگر است اغلب در کار خود موفق‌تر نیز هست. نویسندگانی که چنین رویه‌ای را پیشه خود می‌کنند، پس از موفقیت در کار، معمولاً صاحب سلیقه‌ای سخت‌پسند می‌شوند و در داوریهای خود در باره نویسندگان دیگر، با صراحت و بی‌رحمی، ناخرسندی خود را از سبک نگارش ضعیف به زبان می‌آورند و این، دقیقاً همان روشی است که در سبک گلشیری و صادقی می‌توان مشاهده کرد. آن‌گونه مشکل‌پسندیها، باعث وسواس در کار و خست و سخت‌سری در انتشار آثار می‌شود و چنین روشی، هم به سود نویسنده است و هم به سود خواننده؛ و در مجموع، فرهنگ ملت را از ساده‌پسندیها و سطحی‌نگریها به جانب پیچیدگی و غنای اندیشگانی سوق می‌دهد.

شناگری برخلاف جریانهای غالب و تلاش برای راه‌اندازی یک جریان نیرومند جدید، جان‌مایه اساسی بسیاری از کنشهای فیزیکی و فکری در مکتب اصفهان است. مظاهر این جریان‌ستیزی را به شکل آشکار و در اشکال گوناگون در کارنامه صادقی می‌توان مشاهده کرد که با بیان طنزآلود خود، همه سنتهای هنری و رفتارهای اجتماعی را به تمسخر می‌گیرد. گویی در منظر او هیچ کردار مقبولی میان کنشهای بی‌شمار آدمها وجود ندارد که مایه‌ای از مطلوبیت در ذات آن وجود داشته باشد. هرچه هست مسخره است و دست‌مایه‌ای برای مغضوب شدن و معلق ماندن؛ مثل پاورقی نویسیهای پرسوز و گداز و رماتیک، عبارت‌پردازیهای باسمة‌ای در زبان روزنامه‌ای، فروپاشی روابط و عواطف خانوادگی، هنجارهای گفتاری و رفتاری همگون و همه‌گیر، قاعده‌انگاریهای مطلق‌نگرانه در حوزه داستان‌نویسی، کردارهای کلیشه‌ای در تئاتر، و بسیاری موضوعات دیگر. گلشیری در یک خط سیر فکری و روحی، موازی با بهرام صادقی حرکت می‌کند البته به گفته خود صادقی^۲ او نیز، صیورت در همان سیره را سلوک خود قرار داده است اما به گونه‌ای دیگر؛ یعنی به دور از طنز و تمسخرهای خاص صادقی، که شیوه‌ای است سلبی؛ بلکه به صورت اثباتی و با رفتاری سر به زیر و جست و جوگرانه و توأم با تأملات عالمانه و چون گلشیری در دوره اول از نویسندگی خود، پیروی از صادقی را پیشه خود کرده و در دوره‌های بعد به استقلال کامل رسیده، از این‌رو، با پیش‌رو قرار دادن یافته‌های او، و پذیرفتن تمام عیار آنها، کوشیده است ضمن هم‌کنشی با صادقی، سیره داستان‌نویسی او را سکویی برای پرش به نقطه‌های دورتر و فراتر از دغدغه‌ها و درگیریهای دامن‌گیر دوران قرار دهد. بر این اساس، رویه صادقی و گلشیری مکمل یکدیگر است. صادقی بیشتر به تخریب پنداشته‌ها می‌پردازد و در ضمن آن، بازسازی مجدد را آموزش می‌دهد؛ در حالی که گلشیری با گذر از این تخریبها و تعمیرها، می‌خواهد بناهای نوتر و نماهای پرنمودتری را در برابر نگاه مخاطب به نمایش بگذارد. تمام داستانهای بلند گلشیری مصداق مسلمی برای اثبات این موضوع هستند.

تنوع‌طلبی تکرآمیز و نوآورانه در به‌کارگیری امکانات فنی و بیانی جدید، اما نه به قصد تفتن خواهی، بلکه از یک‌سو، برای گریز از نقش مصرف‌کنندگی و منفعلانه و سهم داشتن در

کشف و ارتقای تکنیکهای روایی، و از سوی دیگر، عمل به این باور که هر موضوع و مضمونی، ساخت و بافتی متناسب با خود و متفاوت با دیگری لازم دارد، عنصر شاخصی است که کلیت کنش و به پیروی از آن، منش این دو نویسنده را در احاطه خود گرفته و نقشی شبیه به جهت‌نما در تعیین تفکر هنری آنها بازی می‌کند. «صادقی داستانهایش را با اخبار روزنامه‌ها، عرفان، مرموزات، سخن‌رانیها و نامه‌های طولانی اول شخصهای دیوانه در می‌آمیزد (مثلاً در داستان غیر منتظر). گاه به لحن توصیفی افسانه‌های کهن نزدیک می‌شود (داستان هفت گیسوی خونین) و زمانی بافتی نمایشی به داستان می‌دهد (نمایش در دو پرده). واقعیت و خیال با هم ترکیب می‌شود و گذشته و حال هم‌سطح می‌گردد (فصولی از ملکوت). گاه نیز آینده محتمل به زمان حال می‌آید (داستان قریب الوقوع). در داستان آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب چند تصویر به شیوه تقطیع سینمایی به صورتی هم‌زمان در پی یکدیگر می‌آیند تا تنهایی و مرگ را القا کنند. در داستان سراسر حادثه آنسان زنده گردهمایی شخصیتها را تصویر می‌کند که خواننده خود را در جمع آنان می‌یابد.»^۳

گلشیری و صادقی، هر دو، به‌طور جدی در پی دستیابی به روشهایی در روایت بودند که قانون و قاعده‌های فراتر از قالبهای متعارف و مرسوم داشته باشد. گریز مداوم آنها از روح روایت‌گری متداول، که به‌رغم تازگی و تنوع به دلیل استفاده پرکثرت از آن، به انباشت و اشباع‌شدگی رسیده بود و همواره نیز با خود تب تابعیت از تولیدات متقدمان و پخته‌خواری را تداعی می‌کرد، چندان مقبول طبیعت و جودی آنها نبود. به این دلیل آنها از همان هنگامی که به‌طور حرفه‌ای وارد این حوزه شدند در پی آن برآمدند که خود نیز در ابداع شیوه روایتگری نقشی داشته باشند. احیای بعضی از قالبهای قدیمی، در حوزه روایت‌شناسی در ادبیات ایران، یکی از دستاوردهای بنیادین در مکتب اصفهان است که البته بیش از همه مرهون سخت‌کوشیهای هوشنگ گلشیری است تا کسانی چون به‌آزین، آل احمد یا بهرام صادقی. آنها نیز البته سهم اندکی در طرح موضوع و کوشش برای جامه عمل پوشاندن به آن دارند. اما در این میان، تنها تلاشهای گلشیری بود که به نتیجه عملی و شایسته‌ای منتهی شد. بهرام صادقی، اگر با اندکی دقت به بررسی کارنامه‌اش پرداخته شود، در داستان گردهم به نوعی از ساختار «مقامه»ها - مقامات بدیع‌الزمان همدانی، حریری و حمیدی - به سبک و سلیقه امروزی استفاده کرده است (ترتیب دادن صحنه‌ای معرکه مانند تیرانداختنهای ناموفق یک کودک با تفنگ بادی و واردشدن یک پیرمرد ناشناس و آشفته نما به صحنه و هدف‌گیریهایی دقیق پیرمرد و پیروز میدان شدن کودک). با این داستان، او قالب مقامه‌ها را از آن بافت قدیمی، که گویی تنها برای تصویر آرزوها و آرمانهای ذهنی مردم به کار گرفته می‌شده است، با آوردن به امروز، اولاً از آن حالت تکراری درمی‌آورد و دوم آنکه، به جای بافت ایده‌آلیستی و رمانتیک، واقعیتهای رئالیستی جامعه را به درون آن می‌ریزد و روایت بسیار مقبول و پسندیده‌ای از آن به نمایش می‌گذارد. گاهی نیز با تمسخر بعضی قالبهای مرسوم و متداول، به ستیز با سنتهای مرسوم در آنها می‌پردازد و می‌کوشد راه حل مشخص نیز ارائه دهد. اصولاً ستیزش‌گری با روشها و رویه‌هایی که بنیاد چندان معقول و خردپسندی ندارند یکی از

روشهای متداول در کارنامه صادقی و نیز گلشیری است. اما البته صادقی بیشتر به تمسخر رویه‌ها تمایل دارد و گلشیری با عبوس‌بودگی، عادت به فرورفتن در بحر موضوعات. نمونه‌هایی از ستیز با سنتها، در حوزه هنر را می‌توان در داستان برای کودکان و نمایش در دو پرده مشاهده کرد که صادقی در هر دو، رفتارها و شیوه‌های متداول در این دو گونه هنری را که نقش بسیاری در شکل‌دهی به رفتار مردم دارند با تمسخری گسترده به فضاقت کشیده است.

علاقه‌مندی به قصه‌های قدیم و کند و کاو مستمر برای کشف سازه‌های روایی و تطبیق و تلفیق آنها با عناصر موجود و مدرن، یکی از دغدغه‌های مداوم در محوری‌ترین فعالیتهای گلشیری بود که خود نیز علاوه بر طرح موضوع در بعضی مقالات و مصاحبه‌ها، تا حدودی در بعضی از روایتها به صورتی بسیار طبیعی نما و با مهارت، از عهده این ترکیب‌سازی برآمده است. صادقی نیز، اگر نه در حد و انداز گلشیری، اما با حساسیتی کم‌تر، هم در عمل - مثلاً در هفت گیسوی خونین - و هم در پندارهای خود، برای ادبیات روایی قدیم اهمیت بسیار قائل بود. ساعدی در این باره می‌گوید: «بهرام صادقی در گذر از هزارتوی تخیلات غریب خویش، به فضاهای دیگری هم می‌رسید؛ علاقه عجیبی به قصه‌های عامیانه داشت، از اسکندرنامه و داراب نامه و حمزه نامه و امیراسلان گرفته تا شیرویه نامدار. از اینها هم بهره می‌جست و دقیقاً به شیوه خودش. قهرمان یکی از داستان‌های برجسته او، عیاری است درآمده از خمیازه قرون و اعصار که به کارهای محیرالعقول دست می‌زند؛ ولی آخر سر با دو چرخه‌ای در گوشه‌ای ناپدید می‌شود - جابه جا کردن مهره‌ها، برای ساختن یک فضای تازه و پیوند بین آنچه بوده و هست.^۴

صادقی مدتی ذهن خود را به کند و کاو در مرئی‌ساختن تصورات نامرئی وجود آدمها مشغول کرد. ارائه تصاویری از آن حس پنهان درونی، که وجود دارد اما دیده نمی‌شود «یک چیز نامرئی هست، مثل دست که نمی‌بینمش اما احساسش می‌کنم و ادراکش می‌کنم؛ مرا هل می‌دهد این طرف و آن طرف...» (کلاف سر در گم) همین احساس است که تا مدت‌ها او را به جانب نگارش روایت‌های کشف و شهودآمیز از عوالم ماوراءطبیعی تصورات و ذهنیات انسانها می‌کشاند. او در همان زمان در پی استفاده از مکانیسم متداول در شعر نو و ترکیب آن با شیوه تصویرپردازی در سینما، برای روایت داستانی برمی‌آید و نمونه بسیار درخشانی چون آوازی غمناک... را بر کارنامه خود می‌افزاید اما البته آن را به‌طور جدی و مستمر پیگیری نمی‌کند. آوازی غمناک... از نظر شیوه بیان و اتکا بر تصاویر توصیفی و ایجاز اعجاز‌گرانه در همه قسمت‌ها و برشهای پرکثرت و گذر پر شتاب از موقعیتها و بسیاری ظرافتهای دیگر، یکی از شاعرانه‌ترین روایت‌هایی است که تا آن زمان پدید آمده است و در همان حال، در تمامی آن مدت، او به تمسخر به شیوه روایت‌گریهای متداول با عبارتهای معترضه مانند و متعددی که در خلال روایتها تعبیه می‌کند می‌پردازد؛ و نیز عدول از بسیاری قاعده‌های شناخته شده در روایت‌گریهای مرسوم که نمونه‌های آن را در بیشتر داستانهای او می‌توان دید؛ که گاه به صورت برجسته‌سازی یک عنصر از ارکان روایت و بی‌اعتنایی به عناصر دیگر خود را نشان داده است. حساسیت به توصیفات در یکی و وسواس‌ورزی به توضیحات در دیگری؛ خساست در استفاده از شخصیتها در یک داستان و

استفاده از خیل عظیم شخصیتها در داستانی دیگر و...

صادقی در پایانه‌های عمر خود، در نهایت به گونه خاصی از روایت دست پیدا کرد که واقعاً مختص اوست و در آنها، با روشی مشابه با همان شیوه‌ای که بعدها با پیدایش پسامدرنیسم در هنر رواج عمومی پیدا کرد، بنیاد بسیاری از قاعده‌های روایی، به هم ریخته شده است و داستان، دیگر آن بافت متکی بر روایت و توصیف مستقیم یا طرح حادثه‌ای یا ماجرای شفاف و ملازم با هول ولا و برخورد از جاذبه برای مخاطب را ندارد. بعضی از ویژگیهای این داستانها چنین است: نامگذاری عجیب و نامرسوم برعنوان داستانها - «آدرس: شهر "ت"، خیابان انشاد، خانه شماره ۵۵۵»، «۴۹-۵۰» - ایجاد فصل‌بندی به گونه‌ای عجیب‌تر از عنوان‌گذاریها در داستان کوتاه، مثلاً بخشی از عنوان فصلها را با اشیای درون جیب یکی از شخصیتها - مثل پاشنه‌کش، شانه و جعبه - تعیین کردن؛ هر فصل را با توضیح در باره اشیاء و اشخاص آغاز کردن، با نوعی عدول از هنجار رایج که آغاز روایت با توصیف، روایت، یا صحنه نمایشی است؛ آن‌گاه در این توضیحات، صرفاً ادای توصیف‌گریهای متداول در داستان را درآوردن و حتی آن را به تمسخر گرفتن؛ بی‌ارتباطی موضوع و ماجرای فصلها به یکدیگر، به نحوی که گویی چند قطعه توضیحی تنها به اراده نویسنده به دنبال هم آمده‌اند و جز آن ربط چندانی بین آنها وجود ندارد؛ تخیلیت روایت با گفته‌های آدمها و شخصیت‌پردازی گنگ و نامعمول از طریق تمرکز بر حواشی و حوالی زندگی. گلشیری نیز مثل بهرام صادقی تجربه‌های ادبی خود را ابتدا با آفرینش شعر آغاز می‌کند. پس از ایجاد تغییر در نوع ادبی، تا سالها، یکی از الگوهای جدی برای او در داستان‌نویسی، بهرام صادقی است. جلوه‌های گوناگون این تأثیرپذیری را در نخستین اثر او بسیار می‌توان مشاهده کرد. اما گلشیری، با انتشار شازده احتجاب، استعداد فراوان خود را از همان آغاز راه به جانب چالش‌گری با قله‌های ادبیات داستانی در جهان‌جهت‌دهی می‌کند و با همین اثر، که بذره‌ای اولیه آن در لا به لای نخستین مجموعه داستان‌ش پرورش یافته است، خود را به یکباره به مقامی قابل مقایسه با هدایت صعود می‌دهد.

پیچیدگی شگردهای روایی و فشردگی و چندتویه بودن واقعیت‌های داستانی و تصویر چهره‌ای رازآمیز و مرموز از واکنشهای روانی، منظرگشایی برای حضورمکاتب گوناگون ادبی در درون روایت به صورتی بسیار طبیعی و کاشت نکته‌های ریز و ظریف بسیار در سیر روایت، از وجوه مشترکی است که در هر دو اثر گلشیری وجود دارد و نشان می‌دهد که او اشراف کمال یافته‌ای بر شیوه روایت‌گری یافته است. اگر چه منظر ذهن سیال، پیش‌تر از شازده احتجاب، در ادبیات ایران، به وسیله یکی دو نویسنده دیگر نیز به آزمایش گذاشته شده؛ شهرت و مقبولیت این زاویه دید، موهون انتشار شازده احتجاب است که نمونه‌ای عالی برای عرضه امکانات آن در آن سالها شمرده می‌شده است.

اقبال عمومی به شازده احتجاب، از دو سو باعث تحول در نگرشها می‌شود: از یک‌سو، هنر داستان‌نویسی را به مقامی هم‌شان و هم‌پایه با ادبیات جهان می‌رساند و از سوی دیگر، با این شیوه از روایت، جرئت و جسارت لازم برای مصورسازی مستقیم ماجراهای مربوط به دستگاه

قدرت، آن هم با نگاهی انتقادی و کاملاً عریان برای نویسندگان دیگر فراهم می‌شود. در نمازخانه کوچک من، گلشیری به دست‌ورزی با اسطوره‌ها می‌پردازد و چند داستان کوتاه بسیار خوش‌ساخت و انباشته از اشارات و کنایات - از جمله معصومهای ۱ تا ۴ - به وجود می‌آورد که به قول منتقدان^۵ واقعاً نمونه مشابه آنها را با این دقت و ظرافت و شیوه بیان و قدرت اندیشه‌زایی در کارنامه هیچ نویسنده دیگر نمی‌توان دید. نمازخانه کوچک من برای گلشیری مقدمه خلق بره گمشده^۶ را می‌پنجم می‌شود.

در بره گمشده^۶ را می‌پنجم می‌شود، گلشیری علاوه بر جامه عمل پوشاندن به آرزوی خود^۶ در تلفیق شیوه روایت سنتی در فرهنگ ایرانی با شیوه‌های نو یافته جهانی، حتی ماجرای داستان را نیز ترکیبی از وقایع قدیمی و امروز قرار می‌دهد تا شگرد امروزی شده روایت داستان در داستان، با ایجاد تشابه بین زندگی گذشته و امروز، محمل موجهی برای مطرح شدن یافته باشد. در این داستان با محور قرار گرفتن شخصیت اصلی، در هر فصل یک ماجرای تازه به داستان افزوده می‌شود و در آخر، این رشته‌های به ظاهر مجزا به جانب پیوستگی با یکدیگر سوق داده می‌شوند. در معصوم پنجم نیز گلشیری، از شیوه روایت گری در حوزه نقل احادیث استفاده می‌کند و با گوشه چشمی که به شیوه داستان‌پردازی بورخس دارد، قالب داستان را چنان به شیوه نقل وقایع در کتب تاریخ و حدیث قدیم که با تعداد زیاد و ناشناختگی راویها و گوناگونی و پرتناقضی گفتارها همراه است، و ترکیب آن با شیوه‌های مقاله‌نویسی نزدیک می‌کند که بسیاری از قاعده‌های مرسوم در حوزه داستان‌نویسی، عرصه روایت‌گری را رها می‌کنند. تا آنجا که در پایان، مخاطب در می‌ماند که آنچه مطالعه می‌کند مقاله‌ای تاریخی است یا داستانی واقعی. با آنکه زبان این داستان حتی برای مخاطب ادب آموخته نیز بسیار دشوار است و شیوه روایت آن نیز اساساً هیچ‌گونه جذابیتهای ندارد و حتی وقایع آن در مجموع چندان حالت داستانی ندارد؛ اما این گونه بدعت‌گراییهای جسورانه به خوبی بر اشراف نویسنده بر اسباب کار خود دلالت دارد و اگر در کشورهای پیشرفته چنین اتفاقی در حوزه روایت‌شناسی به وقوع می‌پیوست، در توصیف و تمجید آن کتابها نوشته می‌شد. در آینه‌های دردار، گلشیری به طور کامل، آن شیوه اشاری و کنایی را با شگرد درونه‌گیری یا همان داستان در داستان، و رگه‌های کم‌رنگی از منظرگشاییهای گوناگون و میدان دادن به دیدگاههای درست و نادرست - به طور همزمان - را که همگی در روایت سنتی ریشه داشتند در ترکیب با شماری از شگردهای ساده روایی و ساخت و پیرنگ و زبان بسیار ساده امروزی عرضه می‌کند و بار دیگر چهره‌ای دیگر و این بار بسیار نو تر و امروزی تر از آن شیوه‌های روایتی نو یافته به نمایش می‌گذارد. در این شیوه، گلشیری، در پاره‌ای از بخشها به خصوص در صحنه‌پردازی، و گفتگوها، گویی گوشه چشمی به شیوه سوم شخص نمایشی ارنست همینگوی دارد.^۷

مقدم دانستن تکنیک بر موضوع و کوشش برای ایجاد توازن در صورت و محتوا، و خلق صورتهایی کاملاً منطبق با محتوا در عین پایبندی به تعهد در هنر، اساسی‌ترین اصلی است که در استخوان‌بندی بیشتر داستانهای مکتب اصفهان رعایت شده است. فرمالیسم، برجسته‌ترین مشخصه در سبک صادقی و گلشیری است. خود این نویسندگان نیز بارها در گفت و شنودهای

نقدانۀ خود بر حساسیت‌ورزی به ساختار و صورت تأکید کرده‌اند. صادقی در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: «من... بیشتر به فرم و تکنیک فکر می‌کنم.»^۸ و هم او در هنگام اظهار نظر در بارۀ کریستین و کید گلشیری می‌گوید: «من فکر می‌کنم گلشیری می‌خواهد به یک تکنیک تازه دست پیدا کند یا اینکه تکنیک خودش را کامل کند.»^۹ و گلشیری، خود هدف از نگارش شازده احتجاب را به صراحت، قدرت‌نمایی در تکنیک می‌داند.^{۱۰} پاره‌ای از جزئیات این تکنیک را، صادقی در یکی از مصاحبه‌هایش این‌گونه مطرح کرده است: «نویسنده در مفهوم داستان کوتاه‌نویس، کسی است که داستان‌هایی بنویسد که در آن، قبل از هر چیز اصل داستان‌نویسی، یعنی تکنیک، رعایت شده باشد؛ بی‌آنکه اول خواسته باشد مضمونی را هر چند بکر و عالی، و یا فلسفه‌ای و فکری را بیان کند؛ و تکنیک او بر مبنای یک ساختمان کلی و اساسی، یک فرم تازه و نو... قرار داشته باشد؛ به اضافه آن‌گیرندگی، آن داشتن استعداد و خلاقیت، آن سیلان احساس و بالاخره مضمون و اندیشه با تکنیک؛ به‌طوری که نتوان آنها را از هم تفکیک کرد؛ یا گفت کدام یک اول است و کدام دوم، یا کدام یک مهم‌تر است.»^{۱۱}

شالوده‌شکنی از ساختارهای مرسوم در حوزه داستان‌نویسی، با استفاده از آغازهای غیرمعمول و پایانهای پیش‌بینی ناشونده، بی‌اعتنایی به پیرنگهای حادثه‌ای و شخصیتی، و نزدیک شدن به کشف و شهودهای نویسندگان «رمان نو» فرانسه، در عین ناآشنایی با شیوه‌ها و اندیشه‌های آنها، خصیصه‌هایی است که در سبک هر دو نویسنده نمود آشکار آنها را می‌توان مشاهده کرد. صادقی خود در این باره می‌گوید: «من با رمان نو فرانسه تا یکی دو سال پیش آشنایی نداشتم؛ و الان هم هیچ نوع آشنایی مستقیم ندارم... اصولاً من داستان‌هایم را در زمانی نوشتم که هنوز زمزمۀ رمان نو بلند نشده بود در اینجا. این را می‌توانم بگویم که من، اگرچه به رمان نو فرانسه خیلی شایق هستم، اما روابط و ضوابط و اصولش را درست نمی‌دانم. کاری که من کرده‌ام، مسئله‌ای است که در جریان کار، خودم به آن برخورد کردم.»^{۱۲} اما به‌رغم این ناآشنایی، رد پای برخی از یافته‌های رمان نو در آثار صادقی قابل مشاهده است. موضوع را از قول ساعدی نقل می‌کنم که نوشته است: «در آثار بهرام صادقی، حادثه اصلاً مهم نیست. کشمکشها، پوچ و بی‌معنی است. درگیریها تقریباً به جایی نمی‌رسد. آنچه مهم است فضا است. قالی‌بافی بود که زمینه برای اهمیت داشت... در اوایل و اواسط قصه‌اش نمی‌دانست که فرجام کار به کجا خواهد کشید. شگرد کارش این نبود که با یک برگردان مثلاً دراماتیک، کار را به آخر برساند. اغلب با یک حرکت غیر عادی ولی ساده به پایان قضیه می‌رسید. مینیاتورستی بود که حاشیۀ کارش را می‌شکست و ادامه تخیلاتش را از تشعیر پیش‌ساخته شده بیرون می‌کشید و با یک نگاه ملایم یا گره، خودش را از چنگ آفریده‌هایش نجات می‌داد.»^{۱۳}

گلشیری می‌گوید از سه عنصری که در شکل‌گیری یک داستان دخالت اساسی دارند، یعنی، نویسنده، واقعیت، و متن داستان، «قبلاً واقعیت مطرح بود و اینکه چگونه واقعیت را با متن انطباق دهیم. داستان‌نویسی که من علم‌دارش هستم، نویسنده را مطرح می‌کند و این را من از بهرام صادقی دارم. یعنی اینکه چه کسی می‌نویسد، کجای می‌نویسد و به چه زبانی می‌نویسد.»^{۱۴}

با این بینش است که نگاه این دو نویسنده به داستان با نگاه نویسندگان دیگر تفاوت بسیار پیدا می‌کند. اگر گلشیری آن‌چنان که خود در جایی گفته است، نتیجهٔ روایت را از آغاز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد یا هردو نویسنده به رعایت اصول کلاسه‌بندی شدهٔ روایت مرسوم چندان تقیدی ندارند، و حتی اغلب، مفهوم مندرج در روایت را به صراحت از زبان شخصیت‌های داستانی به گفتگو می‌گذارند، به این دلیل است که اساساً نگاه آنها به زندگی و داستان، یک نگاه همسان‌انگارانه است؛ یعنی آنها، به زندگی، نگرش داستان‌واره دارند و به داستان نیز نگاهی زندگی‌گونه و این یعنی نبودن تمایز بین واقعیت‌های زندگی و واقعیت‌های داستانی. به این دلیل است که آنها از پیش‌پا افتاده‌ترین موضوعات زندگی، روایتی ناب و نوگرایانه به وجود می‌آورند و بسیاری از روایت‌های داستانی آنها نیز گاه گویی چیزی جز گزارش دقیق و ریزبینانه از عینیت زندگی نیست.

از نظر ارزیابی موضوعات نیز، حساسیت به هویت‌باختگی انسان بر اثر آلوده شدن به خرافات خردستیز، خواست‌های مهارگسیختهٔ نفسانی، خواب و رخوت و خمارگرفتنی، دلبستگی به دلخوش‌کنکهای شوق‌انگیز و فراموشی آور، و درنور دیده شدن طومار اختیار انسانها، از مفاهیم عمده در جهان‌بینی نویسندگان این منطقه است. حاصل این نوع وسواس‌ورزی، ترسیم سیمای دگردیسی یافته از انسان است که به رسالت انسانی خود پشت کرده است و سرنوشتی جز در افتادن به گرداب مرگ و زوال در انتظار او نیست. همان سرنوشتی که سلف شازده احتجاب و خود او را به رگم‌برخورداری از شوکت و قدرت بی‌منازع به سرایش سقط سوق داد و تمام شخصیت‌های ملکوت را در مرداب مرگ گرفتار آورد. آدم‌های بی‌هویت، در عین زنده‌بودن مرده‌اند؛ مردگان زنده‌نمایی هستند که از زنده‌بودن فقط به زیست حیوانی و گیاهی بسنده کرده‌اند. «وسوسهٔ مرگ، کمابیش، از همان داستانهای اولیهٔ صادقی - بیشتر در پس‌زمینهٔ آثارش - وجود دارد. اما کم‌کم... این وسوسه به یکی از درون‌مایه‌های اصلی کارهای صادقی تبدیل می‌شود. فکر مرگ، اما، خود نتیجهٔ درون‌مایهٔ دیگری است که می‌توان بدان عنوان «بی‌هویتی» داد. این دو فکر، که کمابیش دو فکر اصلی آثار صادقی هستند، گاه به تنهایی و گاه توأمان در داستانها حضور دارند؛ تا اینکه در داستانهای آخر او، و به ویژه در داستان بلند ملکوت، سیطرهٔ مرگ بر کل اثر و دیگرمایه‌های داستان حاکم می‌شود.»^{۱۵}

صادقی و گلشیری، با متمرکز کردن نگاه مستقیم و نافذ خود بر پنداشتها، برداشتها و کنش‌گریهای معمول در محفلها و محیط‌های روشنفکری، و مصورسازی غیرمستقیم غریب‌افتادگی، گم‌گشتگی، آرمان‌باختگی، حس بلا تکلیفی، سردرگمی، وانهادگی و دلمردگی در مردان مجرب و کارآزموده و پا به سن گذاشته - و عجیب این است که همیشه زنان در این‌گونه روایتها، نقش حاشیه‌ای، یا حتی بازدارنده دارند - که زمانی باروحیهٔ پر حرارت، پیشاهنگ حرکت‌های اجتماعی بودند و اینک با تغییر اوضاع جامعه، یا در جوی در تنهاییهای خود مشمول فراموشی و فرسودگی شده‌اند و یا مستغرق در جاذبه‌ها و مشغول به جدالهای جنون‌آمیز و کوتاه‌فکرانهٔ خانوادگی، رسالت‌گزار روح حاکم بر این لایه‌های میانی و متوسط جامعه هستند.

نمودهای پر نمون این نگرش را در اغلب مجموعه داستانها و داستانهای بلندی چون کریستین و کید، برۀ گمشدهٔ داعی و حتی ملکوت می‌توان دید. به قول میر عابدینی، مهم‌ترین مضمون داستانهای صادقی، جست و جو در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی بازماندگان نسل شکست است. این جستجو که با طنزی آمیخته به فاجعه و در شکل‌های متنوع داستانی صورت می‌گیرد، بهرام صادقی را شایان توجه‌ترین نویسندهٔ نسل خویش می‌سازد... و اخوردگی، شکست، فقر و یأس آدمهای کوچک، روشنفکران آرمان‌باخته و معتاد شده، کارمندان فقیر و دانشجویان و اخورده را با توانایی ترسیم می‌کند.^{۱۶}

آدمها در داستانهای صادقی و گلشیری، همواره در هاله‌ای از انفعال و انتظار فرو رفته‌اند. این انفعال که در شاخص‌ترین آثار این دو نویسنده، با نمای درشت، خود را در منظر مخاطب قرار می‌دهد البته زاییدهٔ همان شکستها و ناکامیهای حاکم بر جریانهای سیاسی سالهای پس از کودتا است که روح سرگردان خود را بر کل آثار ادبی آن سالها گسترانیده است. اما البته رگ و ریشهٔ این موضوع، در میان نویسندگان نسل دوم، بیشتر از هر جای دیگر در مکتب اصفهان قابل مشاهده است. خبرنگار آیندگان ادبی با دریافت این موضوع، صادقی را به پرسش می‌گیرد که: «بیشتر آدمهای داستانی شما، روشنفکرانی دلزده و تسلیم شده و شکست خورده‌اند. آنها تسلیم امور جاری زندگی شده‌اند و مبارزه و تلاششان محکوم به شکست بوده.» صادقی ضمن پذیرش این برداشت، پاسخ می‌دهد که این موضوع ناشی از تضادهایی است که «در من و خود زندگی من» بوده است. من آدمی بوده‌ام با باری از علامت سؤال و با روحی سرگردان بین امید و ناامیدی؛ امید به برقراری عدالت و پدید آمدن جامعه‌ای با یک زندگی قابل تحمل، و ناامید از اینکه زندگی پوچ و بی‌هدف است و پایان محتومی دارد.^{۱۷}

بروز گسست در رابطه‌های عاطفی، خانوادگی و رابطه‌های تاریخی نسلها، از دیگر محورهای فکری در مکتب اصفهان است که نمود آن را به صورت جدازستی و دورافتادگی آدمها از جامعه، اختلاف سلیقه‌های گسترده بین افراد یک خانواده‌ای هم‌خون و هم‌خانه، سیر روحی زن و مرد در حال و هواهای متفاوت، روحیات و اندیشه‌های پنهان مانده و عقده شده در طول یک عمر در درون یک فرد و در میان نزدیک‌ترین اعضای خانواده، بی‌آنکه امکان درد دل برای او فراهم شده باشد و بروز شکافهای نقارانگیز و تقابل‌های فکری در روابط نسلها، می‌توان مشاهده کرد. این گسستها گاه تا به حدی است که آدمها از شناخت درست خود نیز غافل می‌مانند. بی‌توجهی به وضعیت ظاهر و مشغولیت مداوم به مسائل ذهنی و یا استغراق همه روزه در روزمرگیهای زندگی و غفلت از محیط پیرامون باعث می‌شود که بعضی از شخصیتها حتی از تشخیص چهرهٔ خود نیز عاجز باشند. بسیاری از این اختلافات البته در آثار نویسندگان دیگر هم به گونه‌های گوناگون انعکاس یافته است اما آن‌گونه «هم‌ناشناسی» و «خودناشناسی» - ظریف تاریک بودن چراغهای رابطه، به قول فروغ فرخزاد - که در شازده احتجاب و آوازی غمناک... و کلاف سر در گم نشان داده شده است و از مصادیق هویت‌باختگی و غریب افتادگی در درون خانوادهٔ هم‌خون و صمیمی‌ترین کسانی چون پدر و مادر و برادر و خواهر است واقعاً خاص این مکتب است که

دقت نظرهایی از نوع همان باریک‌بینیهای رایج در سبک هندی را در بطن خود دارد. بخشی از تنهایی این آدمها نیز به قول یکی از منتقدان ناشی از «عقدۀ خودشیفتگی (نارسیسم)» است که در «عقدۀ مادر» ریشه دارد. به این طریق که، وقتی آدمها نتوانند جایگاه خود را در جامعه تعریف و تبیین کنند، تمایل پیدا می‌کنند که به مکان امن و آسوده آغوش مادر بازگردند. این حقیقت را به صراحت در بسیاری از داستانهای فارسی از جمله بوف کور، ملکوت و شازده احتجاب می‌توان مشاهده کرد. پیداست که این واقعیت داستانی، اگر برگرفته از یک واقعیت اجتماعی نباشد، پیشگویی‌کننده‌ی مشکلی اجتماعی در حوزه ادبیات فارسی است و آن مشکل این است که «مرد ایرانی که با دیسکورس [گفتمان] مدرنیته رو به رو شده و از آن متأثر است، ناتوان است که رابطه‌ای به‌هنجار با زن شروع کند؛ و به همین جهت گرفتار «کودک‌سرشتی» است.^{۱۸} همان پدیده‌ای که فروید در تشریح آن می‌گوید کسی که کودک مشرب است، با عقدۀ خود بزرگ‌بینی به تحقیر دیگران و کناره‌گیری از آنها می‌پردازد. به اقدامات بزرگ‌تر و فعالیت‌های متفاوت‌تر از دیگران دست می‌زند؛ اما اثر ارضاکننده‌ی آنها چندان طولانی نیست. سرانجام ملال دوباره به سراغ او می‌آید و او که در به در، در جست و جوی جای امنی برای مرهم نهادن بر زخم خویش است، چاره را در بازگشت به همان وطن آشنای نخستین می‌جوید که آغوش مادر است. نگاه و نگرشی مخالف با جریانهای غالب اجتماعی داشتن نیز یکی از خصوصیات بارز در بینش بانیان این مکتب است. از یک سو به جای ستیز و گریز از غرب، بر هم‌زیستی مسالمت‌آمیز تأکید کردن و در عین حال ایمان به امکانات و سنتها و داشته‌های خود، براقبتاس از یافته‌های خوب دیگران، معتقد بودن و داشته‌های خود را نیز برجسته کردن و بر جهان عرضه کردن؛ در سوییۀ دیگر، به جای محوریت‌دادن به درون‌مایه و تعهد اجتماعی در هنر، بر صورت و ساختار تمرکز کردن و در عین حال هیچ‌گاه ذره‌ای از غنای درون‌مایه و مسئولیت‌شناسی غافل نبودن؛ یک تنه در مقابل تمام محفل‌های هنری ایستادن و از تبلیغات و تعلیمات آنان که ادبیات را به ابزار سیاست یا وسیله‌ای برای تبلیغ ارزشهای مسلکی، اجتماعی، سیاسی، حزبی یا گروهی تبدیل کرده بودند، تبعیت نکردن؛ از راست‌ترین جناحها تا چپ‌ترین آنها؛ و برای هنر رسالتی مستقل و متعالی و متمایز از سیاست آن محفلها قائل شدن؛ همه از مشخصه‌های منشعب از همان دیگراندیشی است.

در حوزه هستی‌شناسی، یعنی تبیین ماهیت مرگ و زندگی، آفرینش و ادیان، که مهم‌ترین مواد سازنده در جهان‌بینی هرکسی محسوب می‌شوند، نویسندگان اصفهان، ادامه دهندگان همان نگرشی هستند که با هدایت آغاز شده است؛ ایجاد تشکیک در بسیاری از مسلمات اعتقادی. اما البته با تفاوتهای اساسی در روشها و نگرشها. هدایت، دین را مترادف با خرافات تلقی می‌کند و با صراحت تمام، حکم قاطع به طرد آن می‌دهد. در حالی که تصورات او از دین، در مجموع از یک سو برگرفته از باورهای سطحی و خرافه‌آلود عامه از معتقدات مذهبی است و از سوی دیگر، متأثر از تلقینات مخرب حزب توده است که دین را افیون توده‌ها می‌شمارد. موضع هدایت در برابر مذهب، همانند همان عوامل تأثیرگذار و خیل عظیمی از عوامل تأثیرپذیر آن سالها،

معرفت‌شناسی ملازم با استناد و استدلال را ندارد که لازمه هرگونه شناختی است. به این دلیل است که انکارگریهای او اغلب به دلیل نوع نگاه عوامانه به موضوع و هضم نامناسب در بافت کلی روایت، بازتابی شعاری، هجوآلود و غیره‌نری یافته است. در حالی که صادقی و گلشیری، کمتر رفتار پیروان دین را با اصل معتقدات مذهبی یکسان تلقی می‌کنند؛ دیگر آنکه با شعارهای دین‌ستیزانه مطلقاً میانه‌ای ندارند و در اساس اصلاً اعتقادی نیز به صدور حکم قاطع و مطلق‌نگرانه درباره هیچ موضوعی ندارند و فراتر از همه اینها، نگاه آنها به موضوعاتی چون مذهب، مبدأ و مقصد، مثل همه موضوعات دیگر، با اشراف بر ماهیت موضوع و محمول و مکان همراه است. یعنی هم تسلط بر جوانب موضوع با تحقیقات لازم و هم آگاهی دقیق از دانش‌کار و هم موقعیت‌شناسی اجتماعی و تاریخی برای طرح موضوع. پدیده‌هایی چون ملکوت، بره گمشده راعی و معصوم اول تا پنجم، محصول این‌گونه موقعیت‌سنجیها و هنری نگریستن به موضوعات فلسفی و هستی‌شناختی است.

در اینکه بنیاد این انکارگریها در آن سالها، مستقیماً مرتبط است با معتقدات مارکسیستی و ضعفهای اساسی در عملکرد مؤمنان و مبلغان دین، البته تردیدچندانی وجود ندارد. حشر و نشر مداوم هدایت با اعضای اصلی حزب توده و ارتباط تشکیلاتی گلشیری با این گروه، البته واقعیت انکارناپذیری است. گلشیری و آل‌احمد، به‌رغم مخالفت صریح با حزب توده، همواره سیستماتیک دیدن ارتباط پدیده‌های فرهنگی با پدیده‌های سیاسی و اقتصادی را مدیون تأثیرات به‌جامانده از دوره فعالیت در حزب توده می‌دانستند. اما واقعیت این است که گلشیری و صادقی به‌رغم تأثیرپذیری از احزاب چپ و اندیشه‌های هدایت، خود نیز به‌کند و کاو در حقیقت موضوعاتی که مطرح می‌کنند پرداخته‌اند. مطالعات گسترده‌ای که گلشیری در کتب تاریخی، مذهبی و ادبی داشت، روح موضع‌گیری او را در برابر مذهب، فرسنگها از هدایت و گروههای مارکسیستی دور کرده است. مستندترین و مستدل‌ترین موضعها را در برابر مذهب در حوزه ادبیات، به جرئت می‌توان گفت که در معصومه‌های گلشیری باید مشاهده کرد. انکار مطلق در اندیشه‌های او جایی ندارد. دیدگاه او در همه جا انتقادی است. صادقی نیز اگر چه چندان علاقه آشکاری به طرح موضوعات مذهبی ندارد، ملکوت او بن‌مایه‌های مذهبی و مقتضیات هستی‌شناختی دارد که در قالبی تمثیل‌وار ارائه شده است. نوشته‌های او نیز اساساً از مطلق‌گرایی و برخورد های شعاری و رمانتیک‌وار با سوژه‌ها مبرا است. بدبینیهای او به هستی البته بسیار بیشتر از گلشیری به هدایت نزدیک است. یکی از علت‌های مستأصل‌شدگی او در اواخر زندگی نیز رسیدن به نوعی بن بست فلسفی بود که رد پای آن، سراسر آثار او را در خود فرو پوشیده است. بر این اساس است که دغدغه بی‌هویتی و پناه بردن به رؤیاها و سر در گمی در زندگی و در نهایت و سوسه مرگ و مرگ‌اندیشی، از محورهای فکری عمده در آثار اوست.

حساسیت هم‌زمان به موضوعات فلسفی، سیاسی، اجتماعی، و مذهبی، و طرح مقولات مرتبط با کیفیت تکوین و تداوم هستی، سوابق تاریخی و قومی، سلوک در عرصه تحولات صریح سیاسی و نقادی ملایم پندارها و کردارهای دینی، آن هم در مجراها و ماجراهای معمول

اجتماعی، یکی از عمده‌ترین ویژگیهای مکتب اصفهان است. از این منظر، گویی آنها میراث اندیشه‌های محوری هدایت - البته جز نهیلیسم - را در وجود خود نهاده‌اند. از نظر نوع نگرش فلسفی، نویسندگان این مکتب، بیشتر پیرو اندیشه‌های اومانیستی هستند و نگاه هنری خاص خود را بر هر نوع مکتب اعتقادی - از چپ تا راست - مرجح می‌شمارند. از این رو است که حکم انکارگری آنها به همان اندازه که مثلاً شامل معتقدات مذهبی است به جانب معتقدات مارکسیستی نیز جهت‌گیری شده است. معصومها به‌خصوص معصوم پنجم گلشیری، و ملکوت صادقی، علاوه بر طرح موضوعات هستی‌شناختی، با خود نگاه نقادانه‌ای نیز به پیشینه و پسینه عالم از منظر اسطوره‌های دینی دارند. اما البته در بافت و بیانی بسیار رازآمیز و ابهام‌آلود.

اساسی‌ترین عنصر غالب در جهان‌نگری گلشیری و صادقی، ایجاد شک در باورداشت و برداشت از بود و نمود پدیده‌ها است. این نکته را منصور کوشان نیز به درستی دریافته است که می‌گوید: «شک او [=گلشیری] به هستی و مهم‌تر از آن به همه کارکردهای جهان پیرامونش را می‌توان در همان برخورد نخست با داستانهایش دریافت. راویه‌های داستانه‌ای او، به همه چیز، اعم از سیاست، اقتصاد، زندگی و حتی نمادهای طبیعت با شک می‌نگرند و این بود و نبود، به نثر او سبک ویژه‌ای داده است. چنان که در همان نگاه نخست می‌توان آن را شناخت.»^{۱۹}

هدایت، طبیعت و جودی آدمها را عرصه تاخت و تاز تردیدها قرار می‌دهد بی‌آن که روزنه‌ای برای بیرون شدن و امید بستن به آرمانها، یا دست‌مایه‌ای برای دلبستگیهای درونی و تحمل وضعیت موجود نشان داده باشد. اما صادقی و گلشیری، به‌رغم مظنون‌بودن به ذهنیتها و میدان دادن به گمان‌مندی گسترده در زندگی و زمینه عمومی داستانه‌ها، همواره به دور از هرگونه افراط و تفریط، جوانب مختلف هر موضوعی را با شکاکیت و تفکر انتقادی بازکاوی می‌کنند و علاوه بر تأکید بر معایب پنهان پدیده‌ها، از نشان دادن برخی از محاسن مسلم نیز غفلت نمی‌ورزند. آنها در پی آشفته نشان دادن جهان و پریشان کردن روان مخاطب نیستند، بلکه می‌کوشند تا «دیدن دگر آموز و شنیدن دگر آموز» را الگوی ذهن آدمها کنند.

وجود تمام این مشابهنها، مسلماً به این معنا نیست که اندیشه و هنر صادقی دقیقاً قابل تطبیق با ذهنیت گلشیری است. مقصود، تعداد زیاد مشترکات و برجسته‌سازی آنها است و گر نه حقیقتاً این دو نویسنده به مانند همه نویسندگان دیگر، بر اساس جهان‌نگری مستقل خود هر کدام مبناهای متفاوتی را محور منشهای فکری و هنری خود قرار داده‌اند. گلشیری، نویسنده‌ای است که علاقه چندانی به پیچیده‌سازی واقعیتهای داستانی ندارد. آنها را اغلب حتی ساده‌تر و صمیمی‌تر از واقعیتهای عینی به تصویر می‌کشد به گونه‌ای که گاه، به‌خصوص در نیمه اول روایتها، فراوانی سادگی و پیش‌پاافتادگی واقعیتهای داستانی و پایبند نبودن نویسنده به ایجاد هول و ولا و حادثه‌پردازی و ابهام‌آفرینیهای عمدی، مخاطب را به انصراف از مطالعه و جدی‌نگرفتن روایت وامی‌دارد. در حالی که این ساده‌سازی، صرفاً از سر تعمد و به قصد بالا بردن میزان حساسیت و دقت خواننده در رویارویی با واقعیتهای روزمره در پیش‌گرفته شده است؛ روشی که کاملاً با شیوه صادقی در روایت‌گری، تفاوت اساسی دارد. به قول میرعبیدینی «در

جهان داستانی صادقی، هیچ چیز ثابت و پذیرفته شده نیست. به وضعیتهای عادی از زاویه‌ای آن چنان نامأنوس نگریسته می‌شود که خواننده حیرت می‌کند. یافتن چیزی تازه در آدمها و حوادث عادی، خواننده را که نگاه کردنش نیز برمبنای عادت است، متوجه استثنایی بودن آنچه قاعده محسوب می‌شود می‌کند.^{۲۰}

خود صادقی نیز در یکی از مصاحبه‌ها، آنجا که به تشریح طنزهای به کار رفته در داستانهای خود می‌پردازد بر همین موضوع تأکید می‌کند. او می‌گوید آدمهایی که انتخاب می‌کند «در عین آنکه احساسات، افکار و زندگی‌ای که دارند در ظاهر شناخته‌شده و به صورت محترمی در جامعه هست، ولی در باطن مبتذل و مسخره می‌نماید؛ صد در صد عادی نیستند.»^{۲۱} یعنی آدمهایی هستند که طرز برخورد ونحوه تفکر آنها غیر عادی است و او با تصویر این آدمها با آن عادات غیر عادی، نوشته‌های خود را به حوزه‌ای وارد می‌کند که از آن به «اجتماع هنری نقیضین» تعبیر شده است، یعنی طنز [تعریف شفيعی کدکنی].

علاقه صادقی به طنزهای جدی و جان‌دار و صید سوژه‌های استثنایی اما در عین حال با مفهوم و با مصداق، از درون همین روزمرگیها، که اغلب حتی گزینش و طراحی آن - صرف نظر از نگارش و پردازش - اعجاب خواننده را برمی‌انگیزد، ناشی از همین نگرش است که، از یک سو می‌خواهد ذهنیت مخاطب را به تکان و تحول وابداء تا ضمن‌آشنایی و گریز از قبح کنشهای عادت شده و انحطاط‌آور، ستیز مستمر با آنها را در وجود خود نهاده‌اند و از سوی دیگر، عمل خلاقیت - که آفرینش پدیده یا واقعیتهای دیگرگونه‌تر، از مصادیق عینی آن است - به حقیقت بپیوندد. به همین دلیل بهرام صادقی معتقد بود که «هنرمند باید چیزی از خود به دنیا اضافه کند، ولو این که یک‌مثقال باشد.» بر این اساس، همواره با نگاهی نافذ، ضمن گذر از روزمرگیها و صرف نظر از صورت عریان زندگی، نظر خود را به جلوه‌های به ظاهر بی‌نمود و ناآشنا و مخالف با عادات معمول و مرسوم معطوف می‌کرد تا واقعیت داستانی، خود، چهره حقیقی واقعیتهای اجتماعی را به نمایش بگذارد. «خواننده و اجتماع از نویسنده این را نمی‌خواهد که آنچه در اطرافش می‌بیند و خودش بیشتر از او به آن آگاه است و بهتر می‌تواند داوری کند، برایش بگوید. خواننده تجربه‌ای می‌خواهد کاملاً شخصی؛ تجربه‌ای که خودش نداشته است. هر کس تجربه مخصوص خودش را می‌تواند عرضه کند. آن داستان نویسی را من می‌پسندم که چیزی را بگوید که هیچ‌کس دیگر نتواند بگوید. هنرمند باید چیزی از خود به دنیا اضافه کند، ولو اینکه یک مثقال باشد.»^{۲۲}

گلشیری اشتیاق شدیدی به قلم زدن غیر مستقیم در موضوعات سیاسی دارد و چون انتقاد سیاسی همواره با محدودیتهای متعدد روبه‌رو بوده، او نیز به تناسب موقعیت، شگردهای متفاوتی در پیش گرفته است. گاه پاره‌هایی از گذشته تاریخی را به روش آل‌احمد در نون والقلم، البته با شیوه‌ها و شگردهای مدرن‌تر، قالبی برای طرح موضوعات سیاسی روز قرار داده؛ همان کاری که در شازده احتجاج و معصوم پنجم کرده است. گاهی نیز صراحت‌گویی خود را در پسله صحبت‌های خصوصی و خانوادگی و کلی‌بافیها و کنایه‌پردازیها پنهان کرده است؛ مثل بره گمشده

راعی و آینه‌های درد دار و بسیاری از داستانهای کوتاه. ناگفته پیداست که در موضوعات و موقعیتهای خطر خیز نیز، متوسل شدن به استعاره‌هایی با بافت واقع‌نما، شیوه‌ای همه شمول است و شمار بسیاری از داستانهای گلشنی و صادقی هم در این دسته قرار می‌گیرند. اما صادقی، حساسیت چندانی به حوزه سیاست ندارد. علائق او بیشتر در حوزه مسائل فلسفی، ماوراءطبیعت، سوررئالیسم و روان‌شناسی آدمها سیر می‌کند؛ موضوعاتی بنیادی و بسیار کلی که البته سیاست هم در دامنه شمول آنها قرار می‌گیرد. حتی بعضی از روایتهای او امکان تأویل سیاسی نیز دارند؛ ولی البته مقدار این گونه تأویل‌گریها به قدری اندک است که نمود چندانی ندارد. کند و کاو در ماهیت وجودی پدیده‌های پر عظمتی چون انسان، اجتماع و هستی، افکار او را چنان در کام خود گرفته که جایی برای موضوعات دیگر نگذاشته است.

تلاش گلشنی برای نزدیک کردن واقعیتهای داستانی به پیش پا افتاده‌ترین واقعیتهای زندگی، که نمود ملموس آن را در آخرین داستانهای کوتاه او می‌توان دید - در دست تاریک و دست روشن و اواخر نیمه تاریک ماه - گویی حکایت از آن دارد که در ظاهر، این دو نویسنده در اواخر عمر، به دو نوع نگرش متفاوت در عوالم داستان‌نویسی رسیده‌اند. چون صادقی در آخرین داستانهای خود بیشتر در پی دستیابی به سنت روایت‌شکنی در داستان است. اما واقعیت آن است که گنه‌کار آنها به‌رغم این تفاوت ظاهری، فراتر از یک زوایه واحد نیست؛ از یک سو ناهمسویی با روشهای مرسوم روایی و از سوی دیگر، نزدیک کردن موضوع و ملازمات هنری داستان به واقعیتهای زندگی، از نظر گزینش واقعیت، انتخاب منظر و شیوه نگرش به فنون روایی. آنها نه تنها فاصله واقعیتهای داستانی با واقعیتهای اجتماعی را از میان برداشتند، بلکه شیوه روایت‌گری را نیز به شیوه کنشهای فیزیکی و فکری آدمها در زندگی ذهنی و فردی و اجتماعی نزدیک کردند - به دور از تمام آن تصنع‌نماییها و تشخیصهایی که شیوه سنتی در داستان‌نویسی با مقید بودن به قاعده‌ها برای خود به‌وجود آورده بود.

نتیجه‌گیری

حال، بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان شاخص‌ترین ویژگیهای این مکتب را به اختصار این گونه برشمرد:

- کم‌نویسی و به‌کارگیری ایجاز و اختصار در زبان و ساختار/اقتصاد کلام در اوج؛
- اوج‌گیری سریع و عروج به قله صنعت‌گری/شروع و پایانی پر تعالی در داستان‌نویسی؛
- بهره‌مندی از ذهنیت و زاویه نگرش مدرن و پیچیده؛
- بی‌اعتنایی به سبک‌پردازی در حوزه زبان و نثر؛
- ایجاد تنوع در زبان و بیان به تناسب موضوع و مقال و موقعیت؛
- تنوع‌طلبی هنری/گریز از تقلید و تکرار و تلاش برای نوع‌آوریهای مکرر و متوالی؛
- درهم‌آمیزی کم‌دی و تراژدی در عین بدبینی و تلخ‌نگری / استفاده از طنز و مطایبه برای تمسخر محیط و موقعیت؛

- گزینش‌گری یا نمط‌عالی از وقایع و شخصیتها؛
- شفافیت بیش از حد در گفت‌وگوی شخصیتها؛
- استفاده از تمام ظرفیتهای اجتماعی طنزهای روایی، به دور از بذله‌گوییهای مبتذل؛
- پیچیدگی بافت روایتها، به دلیل استفاده گسترده از گسسته‌های روایی؛
- کنایه‌گویی پر قدرت در بعضی موقعیتها؛
- دوری از بن‌مایه‌های متداول رمانتیسم غنائی؛
- ترکیب هنرمندانه شاخصه‌های داستان‌نویسی و مکاتب هنری؛
- نوآوریهای تکنیکی بسیار اساسی و پرتأثیر؛
- معنادار بودن بسیاری از نامها در بافت روایتها؛
- گریته‌برداری از بعضی فنون روایی در داستانهای پلیسی؛
- به تصویر کشیدن کنشهای روانی از طریق واکنشهای فیزیکی؛
- تلاش برای نزدیک‌کردن واقعیت داستانی به واقعیتهای معمول زندگی / دوری از حادثه و هول و ولا؛

- بافت دوری دادن به ماجراها/وصل انتهای وقایع به ابتدا؛
- کثرت اشارات و کنایات ریز و طبیعی، برای افزودن بر دایره معنایی دلالتها؛
- بازآفریدن و تأویل دیگر دادن از داستانهای قدیمی؛
- اتکا به تصویر و صحنه به شیوه سینمایی؛
- همزمان‌نگاری لحظه به لحظه برای تطبیق واقعیت داستانی با واقعیت عینی روایت؛
- ایجاد هماهنگی بین احوال روحی آدمها و اوضاع اجتماعی با ساخت و صورت روایت؛
- ترکیب امکانات روایی گذشته با شیوه‌ها و شگردهای امروزی/ تلفیق سنت و مدرنیته؛
- پیشرو بودن در عرضه نخستین داستانهای پست مدرنیستی؛
- پیشبرد قدرتمند و همزمان صورت و محتوا/ پیوند فرمالیسم و پاراناسیسم با رئالیسم و اومانیزم و...؛

- بی‌توجهی به جاذبه‌های مرسوم داستان‌پردازی در جلب مخاطب؛
- برداشتن فاصله موجود بین نویسنده و خواننده از طریق مکالمه مستقیم با مخاطب؛
- نزدیک‌کردن حوزه روایت به حوزه نقد و تحلیل؛
- شخصیت دادن به موجودات بی‌جان به شیوه شاعران؛
- خارج کردن روایت از دایره شخصیت محوری؛
- دستیابی به شیوه اشارتی: حذف و فاصله‌گذاری و پاره‌پاره گفتن؛
- الگوگیری از نویسندگان بزرگ ایران و جهان؛
- تأکید بسیار بر هویت باختگی انسانها؛
- سر در گریبان نشان دادن آدمها با تعارضها و موقعیتهای پرتقابل در زندگی؛
- ناتوانی آدمها در برقراری ارتباط منطقی با یکدیگر؛

- تصویر گرفتار آمدن آدمها در تنگنای تنهایی حتی در درون خانواده؛
- ستیز با سلوک سنتی در کردارهای اجتماعی و ادبی؛
- طرح موضوعات مربوط به دغدغه‌های اصلی و محوری وجود و جامعه؛
- عاملیت دادن به جبر تاریخ و طبیعت و اجتماع؛
- اعتقاد به تعامل با غرب به جای طرفداری از تز غرب‌زدگی؛
- نمای درشت دادن به تقابل نسلها؛
- تصویر چهره‌ای ناراضی و مبارزه‌جو از انسان، به رغم تمام ناملايمات؛
- وجود بن‌مایه‌های سیاسی در بنیاد روایتها به صورتی کاملاً استتار شده؛
- گذشته‌گرایی، با احیای اسطوره‌ها، ساختار قصه‌ها، و زبان کهن.

پی‌نوشت‌ها

۱. گلشیری، هوشنگ، «هیولای درون»، صص ۵۰-۵۱.
۲. صادقی، بهرام، «مصاحبه ضرابی با بهرام صادقی»، صص ۸۹-۹۰.
۳. میرعابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی در ایران، صص ۲۲۰-۲۲۱.
۴. ساعدی، غلامحسین، «هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی، خون آبی بر زمین نمناک، حسن محمودی، صص ۱۲۱-۱۲۲.
۵. استعدادی شاد، مهدی، «داستان شاعرانگی و سیاست نزد گلشیری»، سایت www.Nushazar.de/sang، ص ۱، شیرزادی، علی‌اصغر، «روایت پیش از مرگ»: فرهنگ و توسعه، شماره‌های ۴۴، ۴۵، ۴۶، تیر ۱۳۷۹، ص ۴، کوشان، منصور، «داستان مرگ نابهنگام هوشنگ گلشیری، راعی داستان‌نویسی معاصر ایران»، متن سخنرانی منصور کوشان در کانون نویسندگان نروژ، اسلو، مجله نافع، شماره‌های ۱۳ و ۱۴ خرداد و تیر ۱۳۸۰، ص ۱۹.
۶. گلشیری، هوشنگ، «روایت خطی، منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن»، صص ۶۱۴-۶۲۱.
۷. همان، ص ۱۷۲.
۸. صادقی، بهرام، «گفت و شنود بهرام صادقی با آیندگان ادبی»، خون آبی بر زمین نمناک، ص ۱۱۰.
۹. صادقی، بهرام، «مصاحبه ضرابی با بهرام صادقی»، پیشین، همان صفحات.
۱۰. طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی، همراه با شازده احتجاب، ص ۳۴.
۱۱. ابراهیم‌پور، فریبرز، «نگاهی تازه به بهرام صادقی»، صص ۴ و ۶، به نقل از مصاحبه اول بهرام صادقی با مجله فردوسی، ۱۳۴۵.
۱۲. صادقی، بهرام، «گفت و شنود بهرام صادقی با آیندگان ادبی»، پیشین، ص ۱۰۳.
۱۳. ساعدی، غلامحسین، پیشین، ص ۱۲۰.
۱۴. گلشیری، هوشنگ، هیولای درون، پیشین، ص ۵۵.
۱۵. بزرگ‌نیا، کامران، «وسوسه مرگ، فکر مرگ» خون آبی بر زمین نمناک، حسن محمودی، ص ۱۸۵.
۱۶. میرعابدینی، حسن، پیشین، ص ۲۱۸.
۱۷. صادقی، بهرام، «گفت و شنود بهرام صادقی با آیندگان ادبی»، پیشین، صص ۱۱۰-۱۱۱.
۱۸. امیری، کاظم، «معنا و هویت باختگی در آثار بهرام صادقی»، ص ۳.
۱۹. کوشان، منصور، پیشین، ص ۲۱.
۲۰. میرعابدینی، حسن، پیشین، ص ۲۲۲.
۲۱. محمودی، حسن، خون آبی بر زمین نمناک، صص ۱۰۴-۱۰۵.
۲۲. همان.

منابع

- ابراهیم‌پور، فریبرز، «نگاهی تازه به بهرام صادقی» *مجله پیک همدان*، شماره ۱۳، ۱ بهمن ۱۳۷۹، صص ۴ و ۶، به نقل از مصاحبه اول بهرام صادقی با *مجله فردوسی*، ۱۳۴۵.
- استعدادی شاد، مهدی، «داستان شاعرانگی و سیاست نزد گلشیری»، *مجله سنگ*، ۱۳۸۰، سایت www.Nushazar.de/sang.
- اسدی، کورش، «کاربرد سبک، تأثیر ادبی و وجه مشخصه آثار هوشنگ گلشیری»، *مجله نافه*، شماره‌های ۱۳ و ۱۴، خرداد و تیر ۱۳۸۰.
- امیری، کاظم، «معنا و هویت‌باختگی در آثار بهرام صادقی»، *ایسترنت*، ۱۳۸۲، www.kazemamiri.de.
- براهنی، رضا، «مرگ هوشنگ گلشیری مرگ هر کسی نیست»، *مجله بایا*، شماره‌های ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳۷۹.
- بزرگ‌نیا، کامران، «وسوسه مرگ، فکر مرگ»، *خون آبی بر زمین نمناک*، حسن محمودی، آسا، تهران، ۱۳۷۷.
- شیرزادی، علی‌اصغر، «روایت پیش از مرگ»، *مجله فرهنگ و توسعه*، شماره‌های ۴۴، ۴۵، ۴۶، تیر ۱۳۷۹.
- شیری، قهرمان، *داستان‌نویسی، شیوه‌ها و شاخصه‌ها*، پایا، تهران، ۱۳۸۲.
- صادقی، بهرام، «مصاحبه ضربابی با بهرام صادقی»، *تجدید چاپ شده در مجله عصر پنجشنبه*، شماره‌های ۳۵، ۳۶، آبان ۱۳۸۰.
- _____، «گفت و شنود بهرام صادقی با آیندگان ادبی»، *خون آبی بر زمین نمناک*.
- طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی، *همراه با شازده احتجاج*، دیگر، تهران، ۱۳۸۰.
- کوشان، منصور، «داستان مرگ نابه‌هنگام هوشنگ گلشیری، راعی داستان‌نویسی معاصر ایران»، *متن سخنرانی منصور کوشان در کانون نویسندگان نروژ، اسلو*، *مجله نافه*، شماره‌های ۱۳، ۱۴، خرداد و تیر ۱۳۸۰.
- گلشیری، هوشنگ، «هیولای درون مصاحبه با هوشنگ گلشیری»، *مجله بیدار*، شماره ۱.
- _____، *روایت خطی*، «منابع شگردهای داستان‌نویسی در ادبیات کهن»، *باغ در باغ*، _____، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۸، جلد ۲.
- محمودی، حسن، *خون آبی بر زمین نمناک*، آسا، تهران، ۱۳۷۷.
- میرعابدینی، حسن، *صدسال داستان‌نویسی در ایران*، تندر، تهران، جلد ۱.

تفکیک عناصر زبانی شعر از شعار

محمد بیرانوندی^{##}

مقدمه

در رأس هر جهش ادبی نابغه‌ای با سبک خاص زبانی و بیانی وجود دارد که در تحلیل و تفسیر چم و خمهای آن روند تازه، بررسی عناصر زبانی او ضروری است. از آنجا که نیما یوشیج سکandar شعر نو معاصر بوده، و تمام جریانات شعری بعد از او به گونه‌ای بر تجدد شعری او متکی است، باید به صورت دقیق بررسی و نقد شود؛ زیرا هرگونه کشفی در ذهن و زبان او به منزله شناخت و گشایش در فهم اشعار دیگر شاعران معاصر نیز است.

ملموس‌ترین حرکت و جهش در شعر نو نیمایی، روند آگاهانه دور شدن شعر از شعریت خود به سوی عناصر شعار گونه است، و این خود به منظور پاسخ به آن تمنای تاریخی و سیاسی ای است که شکاف عمیق بین عناصر شعری - عاطفه و تخیل - و عناصر شعار گونه را توجیه می‌کند. این شکاف آگاهانه از نیما شروع و به صورت محسوس و آگاهانه در شعوهایی مثل «قایق»، «می تراود مهتاب»، «شمع کرجی»، «آی آدمها» و همه شعرهایی که در آنها عنصر تکرار مصرع دیده می‌شود، پرورده شده است، و بعدها فریدون مشیری و اخوان ثالث و شاملو آن را تداوم بخشیدند.

هر کدام از این شاعران اشعاری دارند که لحاظ کردن بستر اجتماعی و سیاسی روزگار، شاعر را برای نقد درست و متقن آنها ایجاب می‌کند. از این رو شاعرانی که با توجه به مقتضیات زمان خود شعر سروده‌اند، آگاهانه بین عناصر شعری و عناصر شعار گونه در کار خود تفکیکی قائل شده‌اند. برای مثال، فریدون مشیری شعری با عنوان «اشکی در گذرگاه تاریخ» دارد که تفکیک عنصر شعری و شعاری آن آشکار است.

##. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

... قرن ما،

روزگار مرگ انسانیت است!

سینه دنیا از خوبیها تهی است،

صحبت از آزادگی، پاکی، مروت ابلهی است،

صحبت از موسی و عیسی و محمد نابه‌جاست،

قرن موسی چمبه‌ها است!^۱

در این شعر، مشیری، آگاهانه مصرع دوم را به واسطهٔ مصراعهای پس و پیش آن تأکید کرده است. اگر این مصرع را از روند خطی شعر حذف کنیم، در واقع شعر گسست پیدا می‌کند و آن ایدهٔ اصلی گنگ می‌ماند. این مصرع فربه‌ترین مصرع شعر از نظر مفهومی است، و همهٔ مصراعهای دیگر در خدمت برجسته‌تر کردن این مصرع تا حد شعاری انقلابی قرار گرفته‌اند. از آنجا که تفکیک‌پذیری عناصر شعارگونه در آثار نیما یوشیج آگاهانه‌تر و بیشتر است، این مقاله را در خدمت نقد اشعار او از این دیدگاه قرار می‌دهیم.

در بسیاری از اشعار نیما یوشیج تکرار مصراع به‌منظور القای استقلال و افزایش معنا، برجستگی خاصی به مصراع می‌بخشد، چنان‌که گویی کل شعر بستری مساعد برای پروراندن آن مصرع بوده، و این از ظرفتهای ذهن ساختار‌گرای نیما یوشیج است.

نیما یوشیج «تکرار» را که نشانه‌ای از ضعف توانش شاعری، نزد شاعران ماقبل خود بود، برای بیان مطمئن مقصود خود قداستی خاص بخشید، و تکرار را از بار معنایی ملال‌آور و رخوت‌انگیز پیراست. شعرهایی که در آنها تکرار وجود دارد، اغلب عناصر «شعار» محسوس‌تر است. می‌توان اشعار شعارگونهٔ نیما یوشیج را در سه مقوله طبقه‌بندی کرد:

الف. شعارهای سیاسی؛

ب. شعارهای عاطفی؛

ج. شعارهای اخلاقی؛

مهم‌ترین عنصری که می‌تواند تمییز بین شعر و شعار را نشان دهد، عناصر زبانی هستند؛ بدین معنا که زبان به‌صورت ویژه در خدمت شعار است. کارکرد زبان در شعار، فزاینده و دقیق‌تر از ایفای نقش زبان به‌عنوان عنصر شعری است.

موضوع دیگری که باید در تفکیک شعر از شعار لحاظ شود، این است که شعار به فضایی سیاسی و اجتماعی مربوط است که ارزش واقعی خود را پیدا می‌کند. به قول نیما یوشیج «چیزی که هست برای دریافتن ارزش واقعی این آثار و آشکال مختلف آن نسبت به زمان تاریخی باید دید که این آثار با چه زمانهای تاریخی ارتباط پیدا می‌کند».^۲

در قسمت پایانی شعر «قایق» می‌خوانیم:

فریاد می‌زنیم.

من چهره‌ام گرفته

من قایم نشسته به خشکی
مقصود من ز حرفم معلوم بر شماست :
«یک دست بی صداست»
من، دست من کمک ز دست شما می کند طلب.
فریاد من شکسته اگر در گلو، وگر
فریاد من رسا
من از برای راه خلاص خود و شما
فریاد می زنم.
فریاد می زنم.^۳

در این شعر که بستر سیاسی خاص خود را برای تفسیر می طلبد، ما می بینیم که زبان برای القای پیام سیاسی و شعارگونه خود گن فیکون کرده است.

اگر شعر را از آغاز بخوانیم، به روشنی می توانیم دریابیم که مصرع «یک دست بی صداست» نسبت به مصراعهای دیگر برجستگی خاصی یافته است تا جایی که اگر مصرع را از روند خطی شعر بیرون کنیم، شعر به گونه ای مشخص ناقص می شود. در واقع کل شعر در خدمت پروردن این مصرع «یک دست بی صداست» است و نگاهی به کلیت شعر نشان می دهد که این مصرع شعاری و صله نیست؛ بلکه کاملاً با منطق روایی شعر منطبق است. زبانی که در خدمت پروردن تقویت عناصر شعاری به کار گرفته می شود، زبانی است فشرده و موجز؛ شتاب دار، پرتپش و مقطوع، صریح و روشن، خطابی، بیرونی، منطقی، خود اتکا، موسیقایی و ادراکی.

فشرده و موجز است؛ چرا که مصرع «یک دست بی صداست» نتیجه و فشرده کل شعر است و خط و سیر منطقی شعر به منظور وضوح معنایی مصرع ایجاب می کند که شعاری ترین مصرع ایجاز خاص خود را داشته به طوری که حتی گردش مصوتها در خدمت ارجاع گوشه ای از مفهوم ذهنی شاعر باشد.

شتاب دار، پرتپش و مقطوع است؛ زیرا شعارهایی که تمنای انقلابی دارند نوعی بیانیه و ادعای تند هستند که مقطوع بودن و شتاب داشتن زبان به منظور رسیدن به استقلال و هویت شعار توجیه پذیر است.

در میان دو پاره عروضی مصرع «یک دست بی صداست» مکشی لازم است، گویی بعد از خواندن پاره اول عروضی «یک دست» سکوت لازم است؛ سکوتی ضروری و آگاهانه برای پرکردن ریه ها به منظور شروعی تازه و فریاد پاره دوم عروضی «بی صداست». و این یعنی مقطوع بودن زبان به صورت آگاهانه برای القای ایده ای خاص، که به قول اخوان «از نظر سوق طبیعی کلام یا نفس چاق کردنی لازم است».

گاهی «تکیه و توجهی خاص روی کلمه یا عبارت یا یک مبتدا می شود یا منادایی می آید که لازم است خواننده به آن توجه بیشتری کند و آن مصراع مشخص باشد و مناسب تر است که بین آن عبارت یا جمله بعدی از این لحاظ مختصر توقفی باشد».^۴

این شیوه به کارگیری کلمات و مکث و قطع‌ها نشانه تحلیل درست هجاهای اندیشیدن است که نیما در پی آن بوده، و این یعنی رساندن دقیق شور ذهن در قالب زبان با حرارت و شتاب فوق‌العاده به دریافت ذهنی مخاطب خواننده تا جایی که در رسیدن به ذهن مخاطب و خواننده گویی حالت تهاجمی به خود گرفته است.

صریح و روشن بودن عناصر زبانی شعار در خدمت ایجاد انفعال در ذهن جمعی و همگانی است. معمولاً وضوح بیش از حد در نقد اجتماعی و سیاسی، شعر را به‌سوی شعارهای آزار دهنده پیش می‌برد.

در واقع نیمایوشیج در این گونه اشعار دریافته که گریختن از عواطف و احساسات و تخیل به معنای خالی کردن میدان و فضا برای خلق عناصر انقلابی و بیداری است، به‌طوری که ما می‌بینیم در شعرهای کاملاً سیاسی مثل «می‌تراود مهتاب»، «شمع کرجی» و «قایق»، بستر عاطفی بسیار ضعیف، و حتی اگر لایه‌هایی کمرنگ از عاطفه و تخیل هست، به‌منظور اغراء و جهت دهی ذهن جمعی است.

شعار بودن یعنی عینیت بخشیدن به جنبه عاطفی و احساسی زبان شعر. این عینیت مهم‌ترین مشخصه زبان شعاری نیمایوشیج است که حرکت طولی و آگاهانه‌ای از آغاز تا پایان شعر را توجیه می‌کند.

ساختار ذهنیت و تلفیق آن با عینیت نیز در اشعار سیاسی بیشتر است؛ چرا که برای عینیت بخشیدن به ذهنیت، شاعر در صدد پیوند مناسب معنایی و ساختاری بر می‌آید، و ما می‌بینیم که نیمایوشیج برای معنا بخشیدن به مصرع «یک‌دست بی‌صداست» فضایی عینی از گرفتاری فردی که قایق کوچکش به گل نشسته و تا دریا که سمبل جامعه پرتلاطم است، بازسازی می‌کند. در درک درست مصرع برجسته «یک‌دست بی‌صداست» که کنشهای زبانی از قبیل به‌گل نشستن قایق و گرفتن چهره شاعر و فوایدی او و غیره برای خواننده عربان و عیان، و جواز رهیافت به دنیای درون شعر و تأویل ساختار زبانی شعر صادر می‌شود.

خطابی بودن زبان در شعارهای سیاسی در خدمت یک فراخوان، اعلان و ارتباط عمومی است. در واقع تمایز در توانش ارتباطی و توانش دستوری یا عملاً تمایز چامسکیایی توانش و کنش در این مصرعهای شعار گونه پذیرفته شد.^۵

بدین معنا که شعر شعار گونه، شعر مخاطب است، و این مهم‌ترین نکته‌ای است که باید در تعامل شعار با خواننده لحاظ شود؛ وگرنه پیش‌فرض این‌گونه شعارها به‌عنوان روایتی خطی راه به جایی نمی‌برد؛ زیرا در این‌گونه شعارها القاهای چندگانه در خدمت کانون اصلی شعر قرار می‌گیرد که همان مصرع برجسته شعاری است. با این تفصیل باید قبول کرد که ایده شعاری‌ترین مصرع به‌صورت کمرنگ‌تر در مصرعهای دیگر توزیع شده است، و هر کدام سهمی از ایده اصلی را در بر دارند. شعارها نوعی گفتمان است که بر روی ذهن مخاطب تأثیری خاص می‌گذارد. این‌گونه از گفتمانها، در عین حال که برای افراد یا گروههای اجتماعی خاص متفاوت‌اند، تأثیرشان می‌تواند همگانی باشد و به نیازی همگانی پاسخ دهد.^۶

بیرونی بودن زبان در اشعار شعارگونه به این معناست که عناصر زبانی در شعار از درون و عمق شعر فاصله می‌گیرد و خود را در سطح بیرونی زبان جلوه می‌دهد. زبان شعر با صور خیال عمق پیدا می‌کند و در نتیجه زبان خواص می‌گردد و مخاطبان خاص را نیز می‌طلبد؛ اما زبان در شعار مانند نثر از سطح درونی به سوی سطح بیرونی زبان در حرکت است و در نتیجه عناصر درونی کردن در شعر وجود ندارد، پس شعار جلوه‌ای بیرونی و صریح پیدا می‌کند. ما در مصرع «یک دست بی صداست» به وضوح می‌بینیم که زبان کاملاً در سطح بیرونی خود پرورش یافته، و لحنی رئالیستی و دور از تجرید به خود گرفته است. رنه ولک می‌گوید «شعر باید دارای کیفیتی ملموس، تصویرگرا و تصویرگونه باشد و دقیق باشد نه انتزاعی و کلی و غیرملموس».^۷

منطقی بودن زبان به این دلیل گفته شده است که در یابیم در اشعار شعارگونه پیوندی دقیق تر بین اجزای زبان برای القای پیام خاص خود وجود دارد. در شعرهای مانند «قایق»، «می تراود مهتاب» و «شمع کرجی» پیوند منطقی و قابل قبولی بین عناصر زبانی است به طوری که تمام اجزای زبانی به صورت منظم در خدمت کانون اصلی شعار قرار می‌گیرد و این تصرف آگاهانه شاعر را در سطح زبان نشان می‌دهد. «در واقع برخورد زبانی با جهان بیرونی علی القاعده تا آنجا که می‌شود، اولاً برون‌گرایانه است، ثانیاً بر بنیاد منطق استوار است و ثالثاً با هنجار زبان و نظام و قواعد آن همراستا و دمساز است».^۸

در حالی که در اشعاری مانند «قصه رنگ پریده، خون سرد» و دیگر اشعاری که عاطفه و تخیل شاعر تصرف بیشتر دارد، زبان پریشی و گسست فراوان در سطح منطق زبان وجود دارد. چرا که زبان در خدمت عاطفه و احساس و تخیل بوده و نتیجه بی‌نظمی در سطح زبان برای ارجاع فکری خاص و یکپارچه در این گونه اشعار جلوه بیشتری یافته است.

خوداتکایی زبان در شعار با خصوصیت خطابی بودن آن جمع پذیر نیست، بدین معنا که در اشعاری که به منطق شعار نزدیک می‌شود، قیومیت و خود اتکایی مصرعها از بین می‌رود؛ زیرا مصرع شعاری به مخاطب و آن فراخوان عمومی مربوط است که معنا پذیر می‌شود. در مصرع «یک دست بی صداست» اگر مخاطب عمومی لحاظ نشود، زبان به صورتی باور نکردنی تنزل می‌کند و نشانه‌های اولیه ارجاعات بیرونی خود را از دست خواهد داد. «باید هنرمند در نظر داشته باشد که برای مردم است. خودخواهی، او را نباید در کوره راه بیندازد که من فقط برای پوست خود هستم. در زندگی با مردم، این خودخواهی، خنک و در عمق بسیار شرم‌آور است. هنر، واسطه التیام همه دردها و واسطه پیشرفت در زندگی است. چون زندگی‌ها را دیگران ساخته‌اند، هنر هم، چیزی را به دیگران می‌یون است».^۹

ولی در اشعار عاطفی و احساسی زبان، خود اتکایی و قیومیت کافی برای رساندن و انعکاس آن حس دارد و بدون لحاظ کردن هیچ مخاطبی یا عنصری بیرونی، شعر پذیرای توجیه و تفسیر می‌شود.

شعر «ترا من چشم در راهم» جایگاه یک شعار عاطفی را پیدا کرده است. ولی مشاهده می‌شود که در این مصرع به خودی خود عناصر زبانی و نشانه‌ها به مدلول بیرونی خود ارجاع می‌یابد، در حالی که از واسطه مخاطب بی نیاز هستند. ولی مصرع «یک دست بی صداست»،

بدون فرض مخاطب چندان رسا نیست و در واقع لحاظ کردن فراخوان عمومی است که ارزش مصرع را مضاعف می‌کند.

موسیقیایی بودن زبان در شعار به منظور تقویت شورانگیزی کردن آن است، شور و شعور سیاسی هرگاه در هم آمیزد رسالت شعار را بر دوش خواهد کشید، رسالتی که بر انگیزختن و تهییج عمومی را القا می‌کند.

در شعر، تعادل بین دو کفه شور و شعور رعایت شده است، مگر در شعرهایی که شور عاطفی بر پیام شعری یا همان شعور چربش داشته باشد. به قول خود نیما یوشیج «جایی که احساسات خود را در آنجا می‌بینید، کشش دائمی مردم به طرف آن نقطه حساس است».^{۱۰} بسیاری از شعرهای فروغ فرخزاد از این گونه است، به طوری که می‌توان گفت اگر عاطفه منفک پذیر باشد و از شعرهای او جدا شود چهار چوب اشعارش بر اثر فقر شعور فرو خواهد ریخت.

در شعارهای سیاسی هم شور هست و هم شعور. شعور سیاسی، بر محمل زبانی شورانگیزی حالت تهاجمی و تحکمی برای رسیدن و تثبیت در ذهن مخاطب، به خود می‌گیرد. در واقع شور، مفهوم شعار را تا رسیدن به ذهن جمعی هدایت می‌کند.

حضور سماجت‌آمیز شاعر در قبل و بعد مصرع «یک‌دست بی‌صداست» شاخصهای شعاری این مصرع را پویاتر کرده است.

حضور «من» در آغاز بسیاری از مصرعهای پس و پیش، الفاکننده نوعی شورانگیزی و سماجت شاعرانه برای تحمیل ایده خود و نشان دادن کانون شعری است.

«موسیقی شعر دامنه پهنآوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است».^{۱۱}

گردش صامت «س» در مصرع «یک‌دست بی‌صداست» و پس و پیش آن، برای تقویت موسیقی درونی بوده، و موسیقی بیرونی با قافیه و حروف مشترک قافیه به اوج رسیده است.

«پیدا است که هر چه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد یعنی قافیه به صورت کامل‌تری رعایت شده باشد، استحکام و استواری شعر بیشتر خواهد بود».^{۱۲}

ذهن آدمی با شنیدن یک شعر، بعد که بخواهد آن را از حفظ بخواند در بسیاری موارد از قافیه کمک می‌گیرد، یعنی از یادآوری کلمات هماهنگ و هم‌شکل، و این همان مدد رساندن به سرعت روند انتقال به ذهن است که در شعار باید رعایت شود.^{۱۳}

هجاها در شعار برای تکیه‌ای و تحکمی بودن مد نظر شاعر هستند. همه هجاهایی که کلمه از آنها ترکیب می‌شود با یک درجه از شدت تلفظ نمی‌گردد؛ بلکه از این حیث با هم اختلافی دارند. معمولاً در هر کلمه یک هجا شدیدتر تلفظ می‌شود و آن را هجای تکیه‌دار می‌توان خواند.^{۱۴}

در مصراع «یک‌دست بی‌صداست» ما می‌بینیم که در هر زحاف عروضی دو هجای آغاز و

پایان تکیه دارد و جمعاً چهار تکیه وجود دارد، و این مقطوع بودن زبان در شعار را توجیه می‌کند؛ زیرا در برابر هر هجای تکیه دار یک هجای خنثی قرار گرفته و موجب پستی و بلندی شعر یا همان مقطوع بودن زبان شده است.

این دستبردهای آگاهانه در شعر نیمایوشیج استقلال و هویتی خاص برای برخی از مصراعها به ارمغان آورده و این همان مصرع شعاری است که موسیقی آن از خود زبان سبقت گرفته و سبب آفرینش ارزشی مضاعف شده است.

ادراکی بودن زبان در شعارها، بدین معناست که چون در شعار، زبان، عمقی و تصویری نیست، حس هم در انتقال یا گرفتن بیش سیاسی چندان اهمیت ندارد. در واقع فاعلیت در شعار با ادراک است که به آگاهی ختم می‌شود؛ ولی در شعر چون القائات، حسی و تصویری است، گیرنده‌های حسی فعال هستند.

پس می‌توان گفت شعار از مرز حس مطلق به درک محض سمت و سوی مشخص یافته و این توجیه این عبارت است که برای دریافت شعر گیرنده‌های حسی لازم هستند؛ ولی در شعار، ادراک فاعل است. البته این بدان معنا نیست که در شعرهای شعارگونه حس و تخیل اصلاً وجود ندارد، و ما می‌بینیم که سیر تدریجی فکر در شعر به صورت آگاهانه از سمت حس و تخیل به سوی ادراک می‌رود. مثلاً در شعر «قایق» قبض و بسط روحی شاعر اندک اندک و آگاهانه به سوی کانون شعاری پیش می‌رود و این حرکت احساس به سوی ادراک است.

در واقع زمینه سازی برای حرفی تند و صریح و ایدایی به وسیله لایه‌های کمرنگ از احساس و تخیل است که موجه می‌نماید.

نتیجه

پس می‌توان گفت شعرهای شعارگونه آغازی احساسی دارد که در پایان به شعار و ادراک آگاهانه بدل می‌شود، و فاصله میان این آغاز و انجام را گرایش پیوسته و آگاهانه حس به سوی ادراک پر کرده است.

دقت در ذهن و زبان نیمایوشیج نشاندهنده این واقعیت است که شاعر همواره میان شراره‌های نبوغ، هراسهای سیاسی، هوسهای ساده روستایی، الهامات شاعرانه و بلند پروازی و چم و خمهای زبانی دست و پا زده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مشیری، پرواز با خورشید، ص ۱۲۵.
۲. نیما یوشیج، ارزش احساسات، ص ۳۶.
۳. طاهباز، سیروس، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، ص ۴۹۹.
۴. اخوان ثالث، مهدی، بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، ص ۱۳۸.
۵. مهاجر، مهران، به سوی زبان‌شناسی شعر، ص ۱۱.
6. Cook, G., *Discourse and Literature: The Interplay of form and Minds*, Oxford, Oxford University Press, 1994, P. 3.
۷. رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ص ۳۱۳.
۸. حق‌شناسی، علی محمد، مقالات ادبی زبان‌شناختی، ص ۱۵.
۹. نیما یوشیج، درباره شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، ص ۱۰۹.
۱۰. ———، ارزش احساسات، پیشین، ص ۷۱.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ص ۸.
۱۲. همان، ص ۸۳.
۱۳. همان، ص ۸۴.
۱۴. ناتل خاندلری، پرویز، مجله سخن، ص ۷۸.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی، بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، چاپ دوم، بزرگمهر، تهران ۱۳۶۹.
- حق‌شناس، علی محمد، مقالات ادبی زبان‌شناختی، چاپ اول، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰.
- رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چاپ اول، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۳.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چاپ پنجم، آگاه، تهران، ۱۳۷۶.
- طاهباز، سیروس، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، چاپ دوم، نگاه، تهران، ۱۳۷۱.
- مشیری، فریدون، پرواز با خورشید، صفی‌علیشاه، تهران، [بی‌تا].
- مهاجر، مهران، به سوی زبان‌شناسی شعر، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۱.
- ناتل خاندلری، پرویز، مجله سخن، سال ششم، شماره ۱۰، آذرماه ۱۳۳۴.
- نیما یوشیج، ارزش احساسات، چاپ دوم، گوتنبرگ، تهران، ۱۳۵۱.
- ، درباره شعر و شاعری، تدوین سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، تهران، ۱۳۷۵.

Cook, G. *Discourse and literature: The Interplay of form and Mind*, Oxford, Oxford University press, P. 3.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی زبانی شعر شاملو

مریم سادات فیاضی*

دکتر عالیہ کامبوزیا**

مقدمه

شاملو پرچم‌دار نوگرایی در شیوۀ نیمایی بود، و خود نیز همچون نیما بدعتگذار بود و صاحب سبک خاص. کیفیت شیوه و روش فکری شاملو در نوجویی ذهنی و نوگرایی او بوده است. شیوۀ شعری شاملو سرایش شعر سپید یعنی شعرهای بی‌وزن است که ریتم و موسیقی درونی شعر، آن را از نثر جدا می‌سازد. شاملو به سوی نوعی نثر شاعرانه موسیقی درون واژه‌ها و معنای درونی آن گرایش دارد. نقش شاملو در غنای شعر نو و بنیانگذاری شعر بی‌وزن (سپید) و جایگزینی واژه‌ها و معنا بخشی عمیق کلام در شعر نو ایران غیرقابل انکار است.

شاملو پس از نیما به عنوان شاعر عاشقانه‌ها معروف شده بود، ولی این لقب تنها به همین مورد محدود نبود و وی شاعری نام‌گرفت که به شعر اجتماعی ایران وزانت و متانت خاصی بخشید.

اما شاهکار شاملو در عرصه شعر مقاومت و ادبیات مبارزه و حماسه خلاصه نمی‌شود، بلکه راهگشایی او در روند تکاملی و سیر صعودی شعر نیمایی و بنیان شعر سپید، مهم‌ترین حرکت او در پیشگامی ادبیات معاصر شمرده می‌شود. درباره شیوۀ شعری او و به‌ویژه شعر موزون و بی‌وزنی کلمات، شاملو معتقد بود که وزن مانند قافیه، ردیف و... و همچنین رعایت وزن در شعر هم می‌تواند در شعور، فکر، احساس، درک و الهام شاعر تأثیر منفی بگذارد و او را از مسیر

**. دانشجوی دوره دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

***. عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

خلاقیت شعر باز بدارد. زیرا شاعر برای رعایت وزن در شعر، ناچار خواهد شد که ذهن خود را از جوهره شعر منحرف سازد.

می‌توان ادعا کرد که شاملو یکی از بزرگ شاعرانی است که در استحکام و توسعه شعر امروز ایران، تلاشهای فراوانی نموده بود. او در واژه‌سازی و جایگزینی کلمات جدید و همچنین گسترش نفوذ و تقویت شعر امروز ایران در حوزه ادبیات فارسی زحمات فراوان و بی‌شائبه‌ای را متحمل گردید.

وی پس از انقلاب، سردبیر مجله ادبی و سیاسی کتاب جمعه بود. آثار شعری چاپ شده شاملو بالغ بر ۱۸ جلد، و آثار دیگر چاپ شده بی‌شمار او در زمینه‌های متنوعی مثل داستان کوتاه، فیلم‌نامه، تحقیق در فرهنگ و آداب و رسوم مردم کوچه و بازار، تصحیح متنهای کهن فارسی، ترجمه شعر و رمان و نمایش‌نامه، کتابهایی برای کودکان، روزنامه‌نگاری و... است. ولی اثر بزرگ و مهم تحقیقی شاملو یعنی کتاب کوچه شامل لغات، اصطلاحات، باورها، قصه‌ها، مثلها و حکم، آداب و رسوم، فرهنگ و فولکور مردم کوچه و بازار تهران است. شاملو ذهنی نقاد و پرس و جوگرانه داشت و تا آخر عمر از تلاش و پژوهش دست برنداشت.

تحلیلی بر نوع اشعار شاملو

همه آنهايي که منتقد شعر و شخصیت شاملو بوده و نقدهای جدی بر تکاپوی ادبی شاملو نیز داشته‌اند به این نکته اذعان داشته و دارند که در عرصه ادبیات ایران شاملو جایگاهی یافته است که نمی‌توان چشم بر آن بست. نگاه شاملو به «شعر فردوسی»، «موسیقی اصیل ایرانی»، «حافظ» و... سخت مورد نقد بزرگان علم و ادب در ایران بوده و هست.

اما همین بزرگان در بررسی شعر معاصر، او را مبتکر سبک و روشی می‌دانند که خواه ناخواه بر ادبیات این دوره مؤثر افتاده است.

او با الهام‌گرفتن و گاه پا گذاشتن در جای پای فرزندان تاریخ و ادب ایران همچون بیهقی و حتی اخذ بسیاری از واژگان آنها توانست قالب و ساختاری را در شعر جدید ایران پدید آورد که شاخه‌ای ممتاز در ادبیات است. به هر ترتیب با همه انتقادات کارشناسانه‌ای که بر شعر و دیدگاههای او وارد می‌آید، شعر معاصر ایران را متأثر از خود ساخت.

سرخوردگی از کهن‌سرایی و گریز از قافیه و وزن اجباری موجب شد که شاملو به شعر سپید پناه ببرد. شاملو در شعر سپید بسیار موفق‌تر از شعر نیمایی است. شعرهای نیمایی شاملو «نظام خاصی» ندارد، بلکه کلمات و واژه‌ها از یکدیگر گریزان‌اند. فقط «رشته» و «وزن» نظام کلمات را مهار می‌کند. شاملو برای گریز از نثرگونگی و جدا کردن شعر از نثر کارهای مختلفی کرده است که می‌توان همه این کارها را در حیطه موسیقی شعر مورد بررسی قرار داد. «موسیقی» یکی از بارزترین ویژگیهای سبکی شعر شاملوست. شعرهایش گاه چنان موسیقی دارند که لذتش از یک شعر عروضی و نیمایی هم بیشتر است. تهی‌بودن شعر شاملو از موسیقی عروضی او را وادار کرد که موسیقی دیگری جایگزین این کمبود کند.

توصیف و تحلیل نشانه‌شناختی زبان شعر شاملو □ ۳۶۷

شاملو برای اینکه ساز و برگ زبانی را سامان زیبایی‌شناختی دهد، سعی می‌کند نرم زبان را بشکند و حتی شالودهٔ زبان رمانتیک شاعران هم‌عصر خود را به گونه‌ای ویران کند. یکی از راههای نرم‌شکنی شاملو توجه به نوعی «آرکائیسیم» است.^۱ یعنی توجه به زبان کهنه. البته این توجه شامل همهٔ متون گذشته نیست، بلکه متونی را شامل می‌شود که در بطن آن متون، جوهر ادبی وجود دارد که یکی از این متون تاریخ بیهقی است. در بیشتر شعرهای شاملو از آرکائیسیم به گونه‌ای متفاوت استفاده شده است. این توجه گاه در حوزهٔ نحو زبان است، و زمانی در قلمرو پیشوندها و پسوندها و گاه در الفاظ است و زمانی از رهگذر ترکیبات بی‌شماری که وی آفریده است.

اولین مسئله‌ای که شعر شاملو را به موسیقی نثر بیهقی نزدیک می‌کند، آهنگ حماسی شاملو و بیهقی است. موقعیت اجتماعی و قرارگرفتن در مسیر بادهای خاص اجتماعی سبب شده است شاعر زبان حماسی را موسیقی نثرش قرار دهد.

شگفتا! ما کیانیم؟

نه بر رف چیدگانیم کز مردگانیم

نه از صندوقیانیم کز زندگانیم

تنها درگاه خونین و فرش خونالوده

شهادت می‌دهد که برهنه‌پای

برجاده‌ای از شیشه گذشته‌ایم.

دشنه در دیس، «ضیافت».

از نشانه‌های دیگر امکانات زبان بیهقی در شعر شاملو این است که شاملو به بعضی تعبیرات زیبای بیهقی توجه داشته است:

«نامهٔ امیر دادند برخواند و لختی تاریکی پیدا آمد.»^۲

افسوس!

موها نگاهها به عبث

عطر لغات شاعر را تاریک می‌کند.

هوای تازه، «از زخم قلب آبایی»

توجه دیگری که شاملو به زبان بیهقی و به طور کلی به زبان مکتب خراسانی دارد، استفاده از «با» به معنی «به»، «یکی» به معنی «یک» و حرف اضافه «را» به معنی «برای» و «به» است.^۳ همچنین به بعضی از کلماتی که در تاریخ بیهقی آمده است، مانند «دشخوار» به معنی دشوار و «باژگون» هم توجه دارد:

«اینجاست ازین ممکن نیست مقام کردن که کار علف سخت «دشخوار» شده است.»^۴

و مرگ ایشان

چندان موهن بود و ارزان بود

که تلاش از پی زیستن

به غبارترگونه‌ای

ابله‌خانه می‌نمود:

سفری «دشخوار» و تلخ

از دهلیزهای خم اندر خم و پیچ اندر پیچ

از پی هیچ!

کاشفان فروتن شوکران، «مرثیه».

«گذشته از این شاملو خود به نوآوری‌هایی در خلق آثار خود دست می‌زند که سبب متفاوت شدن اشعارش با شاعران دیگر می‌گردد؛ مانند «تکرار و حذف».^۵ تکرار ارکان مختلف جمله و نیز تکرار عبارتهای یک جمله در شعر شاملو شواهد بسیار دارد. تکرار اغلب نشان‌دهنده تأکید و تأکید و یا توجه و علاقه شاعر به موضوع و معنی مکرر است و نیز در شعرهای سپید به ایجاد نوعی ریتم و انسجام ساخت شعر مدد می‌رساند.

در شعر «مرگ نازلی» که شامل سه بند جداگانه است، هر بند از شعر با نام «نازلی» آغاز می‌شود و با پایان هر پاره از موضوع سخن در هر بند نام نازلی دوبار بر صدر پاره دیگر می‌نشیند. بدین ترتیب در بندهای اول و دوم هر کدام دوبار و در بند سوم، چهار بار نام نازلی تکرار می‌شود. گویی شاعر از تکرار این نام که خود نامی مستعار برای نام حقیقی شخص مورد نظر شاعر است لذت می‌برد و تا آنجا که امکان دارد آن را تکرار می‌کند. به هر حال تکرار نامی خاص در مقام مسند الیه آن هم در آغاز هر پاره از شعر و در ابتدای جمله ارزش و اهمیت منزلتی را که شاعر برای شخصیت مطرح در شعر قائل است به خواننده شعر نیز منتقل می‌کند:

نازلی سخن نگفت

نازلی ستاره بود:

یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت

نازلی سخن نگفت

نازلی بنفشه بود:

گل داد و مؤده داد: «زمستان شکست!»

و رفت...!

هوای تازه، «مرگ نازلی»

یکی دیگر از ابزارهایی که شاملو برای ایجاد تفاوت در شعرش با شعرای دیگر انجام می‌دهد، تقدم و تأخر اجزای جمله است. تغییر محل طبیعی ارکان و اجزای جمله اگر تنها ناشی از ضرورت وزن نباشد و به منظور جلب توجه و دقت 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 ثانویه دیگری از قبیل غافلگیرکردن خواننده، رفع شک و تردید، القای تعظیم و تکریم و شدت توجه و تأثیر گوینده را به خواننده نیز برعهده می‌گیرد.^۶ در انتهای جمله‌ها و عباراتی که گاه چند مصراع دارند کلمه‌ای را به کار می‌برد که شاعر بر روی آن تأکید

دارد. این روش از جمله راههای برجسته کردن موضوع مورد نظر شاعر و القای بزرگی و عظمت و قدر و منزلت موضوع است که در شعر شاملو بسیار دیده می‌شود، مانند «تو» در شعر زیر:

آسمان آخرین
که ستاره تنهای آن
تویی

از سوی دیگر برخی مانند محمود نیکبخت^۷ معتقدند که شعر شاملو از ابتدا و در اغلب آثار او شعری ابلاغی بوده که «اندیشه‌گرایی» ویژگی مهم و برجسته آن است. عده‌ای نیز همانند مختاری^۸ بر این باورند که شعر شاملو تئوری ستیز و زبان ستیز است که این امر ناشی از عشق شاملو به مبارزه سیاسی است.

در نتیجه شعر شاملو را به لحاظ گرایش به انسان به چهار دوره به هم پیوسته «دوره باز یافت انسان، تثبیت گرایش به انسان، دوره پیامبری و دوره بازگشت انسان برگزیده» دوره‌بندی محتوایی می‌کنند. دوره باز یافت انسان در عرصه مبارزه و درک حضور و شأن او. دوره تثبیت گرایش به انسان که طرح ارزشهای بزرگ همبستگی و عظمت‌گرایی انسان (تألیفهای دهه سی) و مرحله آشکار شدن تأثیر روزافزون شکست برگرایش به انسان را دربر می‌گیرد. دوره پیامبری که برای درون آفرین و برای بیرون نفرین آورده و شامل مرحله جذب در عشق و نفی دیگران و مرحله تأمل در خویش و اندیشه عام انسانی است و دوره بازگشت انسان برگزیده، دوره مبارزه جدید، و صورتی بومی از آوانگاردیسم جهانی است و پایان دهه چهل و آغاز دهه پنجاه شمسی را دربر می‌گیرد.

در خصوص زبان‌ستیزی ذکر این نکته شایان توجه است که زبان‌ستیزی، زبان عصبی، کم حوصله، هیجانی، شدید و بُرنده است که آمده تا هرچه سریع‌تر تأثیر بگذارد.^۹

الله اکبر

وصفی ست ناگزیر که از من می‌کنی

شعر شاملو ویژگیهای حماسی نیز دارد:

عریان بر فر عمل چهار بندم

اما باید نعره‌ای بر کشم

شرف کیهانم آخر

هابیلم من

و در کدو کاسه جمجمه‌ام

چاشت سر پزشک را نواله‌ای هست

به غریبوی تلخ

نواله را به کامش زهر افعی خواهم کرد

بامداد آخرم

طلیعهٔ آفتابم.

شاملو در برخی از شعرهای خود از الفاظ عامیانه نیز بهره می‌گیرد و با استفاده از تصاویر خیالی، وزن، ضرب‌المثل، شخصیت‌پردازی و فضاسازی به ظرافت با زبان مردم کوچه و بازار سخن می‌گوید.^{۱۰} ازجمله این آثار عبارت است از: پریا (مجموعهٔ هوای تازه)، قصه ننه دریا (باغ آینه) قصه مردی که لب نداشت (در آستانه) و بارون (هوای تازه).

دلت خوشه حسین قلی

سریا «نشسته» چو تولی.

فدای موی بورت!

کو عقلت کو شعورت؟

ضررای کار و «جم» بزن

بساط مارو به هم زن!

«مچد» و منارش

«یه» «دریاس» و کنارش.

در آستانه، «قصه مردی که لب نداشت»

مجبای^{۱۱} معتقد است آشنایی شاملو با متون کلاسیک و زبان مردم، او را در نوسانی میان این دو قرار داد. گاهی این دو زبان را با هم ترکیب می‌کند. گاهی بعضی مفاهیم را با زبان مردم و بعضی مفاهیم را با زبان متأثر از متون کهن، به تناسب فضا و افکار مورد نظر، بیان می‌کند. فرضاً هنگامی که لحن ستیز به خود می‌گیرد و در پی دفاع از حقوق انسانی است، لحن فقط حماسی می‌شود و زبانی به کار می‌رود که مثلاً به فردوسی نزدیک‌تر است تا سعدی یا حافظ. باید گفت زبانی فخیم و پرشور با عنصر آرکائیسیم زبان غالب در شعر اوست.

«از ویژگیهای بسیار مهم و بارز شعر شاملو که تقریباً در تمام طول شاعری‌اش آن را حفظ کرده تأثیر او از انسان‌گرایی اوایل این قرن و مکتبهای آزادی‌خواه است. در این شعرها مسائل اومانیستی و روشنگری و روشن‌اندیشی به خوبی دیده می‌شود. این شعرها می‌تواند جهانی باشد، چراکه شاملو در آنها به اشاراتی چون الوار و آراگون نیز نظر داشته است. تجلیل شاملو از انسان و انسانیت بخشی از کارهای اوست که جنبهٔ جهانی دارد و او را متصل می‌کند به هم‌ترازش نظیر لورکا و آراگون...»^{۱۲}

سال بد

سال باد

سال اشک

سال روزهای دراز و استقامتهای کم‌سالی که غرور‌گذاری کرد.

سال پست

سال درد

سال عزا

سال اشک پوری
سال خون مرتضی
سال کیبسه
هوای تازه، «نگاه کن»

شاملو با به خدمت گرفتن رنگها برای مفاهیم اجتماعی و فرهنگی نمادسازی می‌کند. به عنوان مثال در شعر او گاه رنگ سیاه با شادی و سرور درمی آمیزد و گاه پیام آور اندوه است. گاه رنگ شب است و زمانی یادآور خاموشی و سکوت و یا در جایی جانشین مرگ و نیستی می‌شود:

هنوز
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش:
با قیچی سیاهش
بر زردی برشته گندم‌زار
با خش خشی مضاعف
از آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج
دشنه در دیس، «هنوز در فکر آن کلاغم»

شاملو، فکر آزادکردن یکسره شعر از قید و بند وزن را از غرب گرفته، اما منبع لطف و زیبایی کلام غیرمنظوم ولی آهنگینش «نثر شعرگونه» قرن چهارم و پنجم است و آهنگهای محکم قسمتهایی از ترجمه فارسی تورات و انجیل که ترجمه بسیار پاک و شسته - رفته و پراهنک و با اسلوبی است، و کیفیت پیغمبرانه سخن گفتن شاملو از همین کتابهای مقدس سرچشمه می‌گیرد. تأثیرپذیری شاملو از تورات و انجیل را از دو بُعد می‌توان بررسی کرد:

اول حضور اسطوره‌هایی از کتاب مقدس در شعر شاملو و اشارات و تلمیحاتی که به داستانهای از کتاب مقدس رفته است. دوم زبان آیینی و مقدس شاملو به گونه‌ای که گاه به هنگام خواندن شعرش حس غریبی، ذهن را به سمت کتاب مقدس رهنمون می‌شود:

نامت سپیده دمی است که بر پیشانی آسمانی می‌گذرد
متبرک باد نام تو!

مرثیه‌های خاک، «مرثیه»

عشق در شعر شاملو عشقی انتزاعی و آسمانی نیست، بلکه عشقی زمینی و ملموس است. البته این وجه قالب رایج زبان شعر شاملو نیست.

در من زندانی ستمگری بود
که به آواز زنجیرش خونمی‌کرد
من با نخستین نگاه تو آغاز شدم
آیدا در آینه، «آیدا در آینه»

ستاری^{۱۳} درخصوص شعرهای شاملو می‌گوید: «برای من احمد شاملو پیش از هر چیز شاعر بزرگی است که زبانی فاخر و غنی و پرمایه و بهره‌یاب از فرهنگی کهن دارد. آنچه در این شعرهای دلاویز دارد، بازتاب انسان دوستی او و عشق سرشارش به زیبایی و آزادی و طبیعت پرسرّ و رمز و رازگستر است. شاعر بزرگ این معانی را چنان استوار می‌سراید که سخنش پژواکی درازآهنگ در ذهن و ضمیر برمی‌انگیزد و طنینی خاطره‌انگیز دارد. چنان‌که گویی ازلیّت و ابدیت در شعرش به هم می‌آمیزد، این ویژگی والا به سروده‌هایش عمقی اساطیری می‌بخشد.»

معرفی یکی از اشعار شاملو

در این مختصر تنها یکی از آثار شاملو با عنوان «پس آنگاه زمین...» از مجموعه مدایح بی‌صله مورد بررسی زبان‌شناختی قرار خواهد گرفت. به‌طور حتم چنین تحلیلی می‌تواند در نقد آرای اندیشمندان عرصه ادب به کار گرفته شود. به‌منظور تسهیل در امر ارجاع‌دهی به متن اثر از شماره‌گذاری در ابتدای هر سطر استفاده شده است.

۱. پس آن‌گاه زمین به سخن درآمد
۲. و آدمی، خسته و تنها و اندیشناک بر سر سنگی نشسته بود پشیمان از
۳. کرد و کار خویش
۴. و زمین به سخن درآمد با او چنین می‌گفت:
۵. به تو نان دادم من، و علف به گوسفندان و به گاوان تو، و برگهای
۶. نازک ترّه که قاتقِ نان کنی.
۷. انسان گفت: می‌دانم.
۸. پس زمین گفت: به هرگونه صدا من با تو به سخن درآمدم: با نسیم و
۹. باد، و با جوشیدن چشمه‌ها از سنگ، و با ریزش آب‌شاران، و با فروغلتیدن
۱۰. بهمنان از کوه آن‌گاه که سخت بی‌خبرت می‌یافتم، و به کوس تندر و ترقّه
۱۱. توفان.
۱۲. انسان گفت: می‌دانم می‌دانم، اما چگونه می‌توانستم راز پیام تو را
۱۳. دریابم؟
۱۴. پس زمین با او، با انسان، چنین گفت:
۱۵. نه خود این سهل بود، که پیامگزاران نیز اندک نبودند.
۱۶. تو می‌دانستی که من ات به پرستندگی عاشقم. نیز نه به گونه عاشقی
۱۷. بخت یار، که زر خریده‌وار کنیزککی برای تو بودم به رای
۱۸. خویش، که تو را چندان دوست می‌داشتم که چون دست بر من
۱۹. می‌گشودی تن و جانم به هزار نغمه خوش جواب‌گوی تو
۲۰. می‌شد. همچون نوعروسی در رخت زفاف، که ناله‌های
۲۱. تن‌آزردگی‌اش به ترانه کشف و کام یاری بدل شود یا چنگی

۲۲. که هر زخمه را به زیر و بمی دل‌پذیر دیگر گونه جوابی گوید.
۲۳. آی، چه عروسی، که هر بار سر به مهر با بستر تو درآمد!
۲۴. (چنین می‌گفت زمین.) در کدامین بادیه چاهی کردی که به آبی گوارا
۲۵. کامیابت نکردم؟ کجا به دستان خشونت‌باری که انتظار
۲۶. سوزان نوازش حاصل خیزش با من است گاوآهن در من
۲۷. نهادی که خرمی پر بار پاداشات ندادم؟
۲۸. انسان دیگر باره گفت: راز پیام‌ات را چگونه می‌توانستم دریابم؟
۲۹. می‌دانستی که من‌ات عاشقانه دوست می‌دارم (زمین به پاسخ او
۳۰. گفت). می‌دانستی. و تو را من پیغام کردم به هزار
۳۱. آوا، که دل از آسمان بردار که وحی از خاک می‌رسد. پیغام‌ات
۳۲. کردم از پس پیغام که مقام تو جایگاه بندگان نیست، که در
۳۳. این گستره شهریاری تو، و آنچه تو را به شهریاری برداشت نه
۳۴. عنایت آسمان که مهر زمین است. آه که در مرتبت
۳۵. خاک‌ساری عاشقانه، بر گستره نامتناهی کیهان خوش
۳۶. سلطنتی بود، که سرسبز و آباد از قدرتهای جادویی تو بودم از
۳۷. آن پیش‌تر که تو پادشاه جان من به خربندگی آسمان دستها
۳۸. بر سینه و پیشانی به خاک برنهی و مرا چنین به خواری
۳۹. درافکنی.
۴۰. انسان، اندیشناک و خسته و شرمسار، از ژرفاهای درد ناله‌ای کرد و
۴۱. زمین، هم از آن‌گونه در سخن بود:
۴۲. به تمامی از آن تو بودم و تسلیم تو، چون چار دیواری خانه
۴۳. کوچکی.
۴۴. تو را عشق من آن مایه توانایی داد که بر همه سر شوی. دریغا، پنداری
۴۵. گناه من همه آن بود که زیر پای تو بودم!
۴۶. تا از خون من پرورده شوی به دردمندی دندان بر جگر فشردم
۴۷. همچون مادری که درد مکیده شدن را تا نوزاده دامن خود را
۴۸. از عصا ره جان خویش نوشناکی دهد.
۴۹. تو را آموختم من که به جست و جوی سنگ آهن و روی، سینه
۵۰. عاشقم را بر دری. و این همه از باری آن بود تا تو را در نوازش
۵۱. پرخشونتی که از دستانت چشم داشتم افزاری به دست داده
۵۲. باشم. اما تو روی از من برتافتی که هابیل را در خون کشیده بود. و خاک را از
۵۳. قربانیان بدکنشیهای خویش بارور کردی.
۵۴. آه، زمین تنها مانده، زمین رها شده با تنهایی خویش!

۵۵. انسان زیر لب گفت: تقدیر چنین بود. مگر آسمان قربانی ای
۵۶. می خواست.
۵۷. نه که مرا گورستانی می خواهد! چنین گفت زمین.
۵۸. و تو بی احساس عمیق سرشکستگی چگونه از «تقدیر» سخن
۵۹. می گویی که جز بهانه بی همتان نیست؟
۶۰. آن افسون کار به تو می آموزد که عدالت از عشق والاتر است. دریغا که
۶۱. اگر عشق به کار می بود هرگز ستمی در وجود نمی آمد تا به عدالتی
۶۲. نابکارانه از آن دست نیازی پدید افتد. آن گاه چشمان تو را بر
۶۳. بسته شمشیری در کفایت می گذارد، هم از آهنی که من به تو
۶۴. دادم تا تیغه گاو آهن کنی!
۶۵. اینک گورستانی که آسمان از عدالت ساخته است!
۶۶. دریغا ویران بی حاصلی که من ام!

۶۷. شب و باران در ویرانه ها به گفت و گو بودند که باد در رسید،
۶۸. میانه به هم زن و پرهیا هو.
۶۹. دیری نگذشت که خلاف در ایشان افتاد و غوغا بالا گرفت بر سراسر
۷۰. خاک، و به خاموش باش های پرغریو تندر حرمت نگذاشتند.

۷۱. زمین گفت اکنون به دوراهه تفریق رسیده ایم.
۷۲. تو را جز زردرویی کشیدن از بی حاصلی خویش گزیر نیست. پس
۷۳. اکنون که به تقدیر فریب کار گردن نهاده ای مردانه باش!
۷۴. اما من که ویران توام در این مدار سرد کار به پایان نرسیده است:
۷۵. همچون زنی عاشق که به بستر معشوق از دست رفته خویش
۷۶. می خزد تا بوی او را دریابد، سال همه سال به مقام نخستین
۷۷. باز می آیم با اشکهای خاطره.
۷۸. یاد بهاران بر من فرود می آید بی آنکه از شخمی تازه بار برگرفته باشم
۷۹. و گسترش ریشه ای را در بطن خود احساس کنم، و ابرها با
۸۰. خس و خاری که در آغوشم خواهند نهاد، با اشک های عقیم خویش به
۸۱. تسلایم خواهند کوشید.
۸۲. جان مرا اما تسلائی مقدر نیست:
۸۳. به غیاب دردناک تو سلطان شکسته کهکشانیها خواهم اندیشید که
۸۴. به افسون پلیدی از پای درآمدی،
۸۵. و رد انگشتان را

۸۶. بر تن نومید خویش

۸۷. در خاطره‌ای گریان

۸۸. جست و جو

۸۹. خواهم کرد.

تحلیل متن شعر «پس آن‌گاه زمین...»

آغازشدن این اثر با عبارت «پس آن‌گاه زمین به سخن درآمد» مبین آن است که ابتدا شاعر در خیال خود بخشی از رویداد را به تماشا نشسته و اکنون ادامه تفکر و تخیل وی پیش روی مخاطب قرار گرفته است. حضور حرف ربط «پس» از چنین تداومی حکایت می‌کند. این اثر را که می‌توان بیشتر نثری خیال‌انگیز دانست تا شعر، برای شاعر این امکان را فراهم آورده است که از عناصر قالب زمانی و مکانی (Setting) داستان به خوبی بهره گیرد. در نتیجه با به‌کارگیری توصیف‌گرهایی چون «تلخ، خسته، تنها، اندیشناک و پشیمان» شاملو فضای غمگین و اتمسفر سنگین جاری بر رویداد را به تصویر می‌کشد. گویی گفتمان از لحظاتی پیش از حضور مخاطب آغاز گشته و شاعر اکنون لحظه‌ای را می‌نماید که فضا تیره‌تر گردیده است و وجود عنصر عطف «و» در ابتدای سطر چهارم مبین همین مسئله است که اکنون زمین در پاسخ به انسان و در ادامه سخن می‌گوید.

در سطر پنجم شاعر با تغییر ساخت مبتدا و خبر و به‌کارگیری روند سرکوب (Demotion) نقش فاعل را در پس‌زمینه قرار داده که خود حاکی از نوع نگرش انسان به زمین است و از سوی دیگر قرارگرفتن مفعول در جایگاه مبتدا با استفاده از شیوه مبتداسازی (Topicalization) از تأکید شاعر بر آنچه انسان قدرناشناس از زمین به دست آورده و اکنون همه آنها را به فراموشی سپرده حکایت می‌کند. چگونگی نگارش همین سطر مانند کتابهای مقدس تورات و انجیل است و کیفیت پیامبرانه سخن گفتن شاعر از همین منابع سرچشمه می‌گیرد، لفظی است که هنوز دچار تقیدهای وحشتناک لفظی سنگین نشده و بار سنگین تکلفهای زبانی را به دوش نمی‌کشد.

در سطر هشتم، شاملو به منظور تأثیرگذاری بر مخاطب و ایجاد انسجام درون متنی از ابزارهای معنایی به خوبی بهره می‌گیرد. انتخاب واژگان و دربند کشیدن واژه‌ها که یکی از هنرهای شاملو است در همین بخش به روشنی دیده می‌شود. او تمامی واژه‌های خود را از طبیعت به عاریت می‌گیرد و نثرش صراحت و صلابت کامل دارد. دو واژه نسیم و باد در رابطه شمول معنایی (Hyponymy) قرار دارند و میان «چشمه» و «آبشار» رابطه تباین برقرار است. در ترکیب به کوس تندر و ترقه توفان شاعر با استفاده از صنعت ادبی تجانس آوایی (Alliteration) قصد متداعی کردن صدای توفان را برای مخاطب دارد و این درحالی است که دو واژه «تندر» و «توفان» هردو به یک حوزه معنایی تعلق دارند.

در سطر هفتم انسان در پاسخ به زمین تنها یک بار از کلمه «می‌دانم» استفاده کرده است، در ادامه همین واژه دو بار در سطر دوازدهم تکرار شده است. در مجموع سه بار این واژه در متن به کار رفته و نمادی است از عدد مقدس سه در انجیل، از سوی دیگر در این متن کشمکش میان

زمین، انسان و آسمان است.

بنابراین چنین انتخابی عمدی صورت گرفته است و شاعر به منظور تأکید بر ناآگاهی انسان که در تقابل ضمنی با این واژه قرار دارد مرتباً آن را تکرار می‌کند.

در سطر چهاردهم شاعر از ارجاع پس رو استفاده کرده است و با قراردادن مرجع ضمیر در جایگاه دومین قصد کم‌رنگ کردن نقش انسان یا ازدست دادن اهمیت انسان برای زمین را نشان می‌دهد.

سطر پانزدهم که به دلیل تغییر در ساخت مبتدا - خبر نشاندار شده نمونه‌ای است از نشر شعرگونه بیهقی. در ادامه شاعر در بندی طولانی (سطرهای شانزده تا بیست و هفت) نگرش اروتیکی (Erotic) خود را می‌نمایاند. حضور واژه‌ها / گروه‌های «تن و جان جواب دادن، زفاف، ناله‌های تن‌آزردگی‌اش، کام یار، بستر، انتظار سوزان نوازش» حاکی از چنین نگرشی است. دلبستگی شاملو به مکتب خراسانی در این بخش به وسیله حرف اضافه «با» در معنی «به» در سطر بیست و سوم «آی، چه عروسی، که هر بار سر به مهر با بستر تو درآمد!» دیده می‌شود و کلمات همانند تاریخ بیهقی با ظرافت در کنار یکدیگر قرار گرفته است. با توجه به اینکه شاملو در این اثر گوشه چشمی به تاریخ بیهقی داشته، خود به ابداع و نوآوری برای پدید آوردن تعبیراتی خاص دست زده که این امر سبب کاهش یا افزایش بار معنایی کلمات گردیده است، از آن جمله است واژه‌های «زرخریده‌وار، کنیزککی و تن‌آزردگی‌اش» در واژه زرخریده‌وار ابتدا روند اشتقاق خریده را به دست داده و سپس روند ترکیب دو واژه زر و خریده را در کنار یکدیگر قرار داده است، سپس با استفاده از شیوه ساخت واژه قیاس، شاعر، واژه «زرخریده‌وار» را ابداع کرده است و بدین وسیله تلاش می‌کند تا نقش سرکوب‌شده زمین را به روشنی نشان دهد. در واژه «کنیزککی» با توجه به اینکه خود واژه بار معنایی منفی دارد شاعر با استفاده از شیوه اشتقاق دو بار پسوند تصغیر را به آن اضافه کرده و مراد وی کاهش بیشتر بار معنایی این واژه و نشان دادن از دست رفتن اهمیت و شأن زمین برای انسان است. در واژه «تن‌آزردگی‌اش» ابتدا ترکیب تن با آزردگی را ساخته و سپس شیوه تصریف «اش» را به آن افزوده است. این صفت به زیبایی به همراه واژه‌های زفاف، ناله، نوعروس، کام، بستر که همگی به‌طور ضمنی به یک حوزه معنایی تعلق دارند تصویرگر دیدگاه اروتیکی شاعر هستند.

در بند بعد شاعر به نوعی آشنایی‌زدایی دست می‌زند و این کار را با به‌کارگیری ساخت نشاندار «من‌ات» آغاز می‌کند. واضح است که ساختهای نشاندار عموماً بیانگر اندیشه‌ای متفاوت‌اند. در تمامی ادیان همواره آنچه مقدس‌تر بوده آسمان است و تقدس از آن هر چیزی است که در آسمان وجود دارد. در این بند شاعر می‌کوشد این رویکرد آشنا را درهم بریزد و ژرفای نگاه و اندیشه آدمی را از آسمان برگرفته به سوی زمین بازگرداند. شاید به گونه‌ای بتوان تحمیل شدن رویکرد مادی به جای رویکرد معنوی از سوی شاعر بر مخاطب را احساس نمود. در این بند واژه‌های «پیغام» (که چهار بار تکرار شده)، وحی، بندگی، قدرت، خاکساری و پیشانی بر خاک نهادن» که تمامی شان را می‌توان زبان حرفه‌ای (Jargon) دینی نام نهاد از وجود چنین

ایدئولوژی‌ای حکایت می‌کنند. از سوی دیگر به خدمت گرفتن و شیوه نحوی تکرار در این بند برای تأکید بر واژه «پیغام» که در تمامی ادیان معنا و اهمیتی خاص می‌یابد گواه این ادعا است که شاعر به تلاشی عظیم برای این آشنایی‌زدایی دست زده است. زبان شاعر در همین بند، زبان ستیز است، کوبندگی و اعتقاد به یک نظام ارزشی و داوریه‌ای اخلاقی از ویژگیهای این زبان است که در این بند، شاملو با فراست آن را به خدمت گرفته است. همچنین تأثیر کتاب کهن را در چگونگی پیامبرگونه سخن شاملو می‌توان مشاهده کرد. در جمله «پیغامت کردم از پس پیغام که مقام تو جایگاه بندگان نیست» شاعر شش بار از واژه بلند /a/ استفاده کرده است. با اندکی توجه می‌توان دریافت که همین سطر برای تذیر یا خطاب به کار رفته است و جالب آنکه در متون زبانی عمدتاً برای خطاب از واژه‌هایی چون «آی، هان، های» که همگی دارای واژه بلند /a/ هستند بهره گرفته می‌شود و مراد شاعر از به کارگیری چنین ابزاری بر تأکید وی دلالت می‌کند و در ادبیات این واژه نشانگر اندوه عمیق یا تفکر است. در همین بند واژه‌های «سلطنت، شهر یاری و پادشاه» از یک سو و واژه‌های «بندگان و خربندگی» از سوی دیگر در رابطه هم معنایی با یکدیگرند و واژه بدیع «خربندگی» بر بندگی تأکید مضاعف می‌کند و از سویی این واژه‌ها با یکدیگر در تقابل هستند و در نتیجه بیانگر تضاد دیدگاه انسان و زمین هستند. در سطر سی و چهارم «نه عنایت آسمان که مهر زمین است» واژه «مهر» به دلیل چند معنا بودن دارای ابهام واژگانی است. به همین دلیل می‌توان یک بار آن را لطف و مهربانی زمین و بار دیگر خورشیدی که متعلق به زمین است و نه آسمان تعبیر کرد و این خود گواهی است بر این مدعا که شاملو به خوبی از زوایای متفاوت واژگان خود آگاهی داشت.

در سطر چهلیم که بیانگر نگرش دوره دوم شاملو به انسان است آثار پدیدارشدن شکست و تن به خواری دادن انسان آشکار می‌گردد. شاعر با به کارگیری واژه‌های «اندیشناک، خسته، شرم‌سار و ژرفاهای درد» قصد القای چنین تفکری را دارد.

در سطر چهل و ششم شاعر از واژه‌های «خون، دندان، جگر و جان» برای ایجاد انسجام درون متنی به زیبایی بهره می‌گیرد. در همین سطر مادر و نوزاد در رابطه تقابل دوسویه قرار دارند. این رابطه مبین همین رابطه میان انسان و زمین است و شاعر قصد القای این حقیقت را دارد که انسان هیچ‌گاه نتوانسته از زمین بگسلد. در اینجا رویکرد شاملو به انسان که به دوره اول تکامل انسان تعلق دارد به وضوح دیده می‌شود. این دوره مبین درک حضور و شأن انسان است و البته بلافاصله در سطرهای پنجاه تا پنجاه و دو دوباره دوره دوم را به تصویر می‌کشد. آهنگین بودن این سطور یادآور موسیقی در تاریخ بیهقی است که شاملو در اینجا آن را به خدمت گرفته است. سطرهای پنجاه و هفت، پنجاه و نه و شصت به روشنی گواه ضعف و زبونی انسان در تأیید رویکرد دوم وی به انسان است. واژه بی‌همتان به خوبی بار نشان دادن چنین اندیشه‌ای را به دوش می‌کشد.

در بند بعد شاعر از تمثیل هابیل برای بیان معنی که قصد انتقال آن را دارد بهره می‌گیرد و به زیبایی مخاطب را به تماشای زشتیهایی که انسان در زمین خلق کرده دعوت می‌کند. در این بند

مجدداً دیدگاه اروتیکی شاملو دیده می‌شود که از طریق عبارت «نوازش پرخشونت‌ی که از دستانت انتظار داشتم» بیان شده است. از سوی دیگر شاعر از واژه‌های «آهن، روی و مس» که در تقابل با سنگ قرار دارد و میانشان رابطه‌ی تباین برقرار است بهره می‌گیرد تا به نظم موجود در نظام زمین اشاره کند. همین بند دیدگاه آرکائیسم شاملو را می‌نمایاند و اینکه چگونه وی داستان هابیل را با توجه به نگرشش به کتاب مقدس بیان می‌کند و اینکه در تمام ادیان هابیل سمبل نخستین شکست انسان است.

در ادامه در سطرهای شصت و یک تا شصت و چهار شاعر واژه‌های «ستم و عدالت را که دارای رابطه تقابل هستند به کار می‌گیرد تا تضاد میان آسمان و زمین را به تصویر کشد. در این بند شاعر این دو واژه را به خدمت گرفته تا به همان آشنای‌زدایی که پیش‌تر شرح آن رفت دست زند. مجدداً نثر روایی و ساده‌ی کتب عهد عتیق و نیز زبان ستیز شاملو در اینجا هویدا می‌شود.

در شصت و هشت تا هفتاد و یک به کارگیری از صنعت ادبی شخصیت بخشیدن (Personification) به «شب، باران، باد، تندر» شاعر به عجز و ناتوانی آسمان اشاره می‌کند و برای چنین منظوری از عبارت «به خاموش باشهای پرغریو تندر حرمت نگذاشتند» بهره می‌گیرد. واژه بدیع خاموش باش که با استفاده از شیوه ساخت واژه قیاس ساخته شده از توجه شاعر به تاریخ بیهقی و سنجش واژگان توسط او حکایت می‌کند. در اینجا تندر به عنوان نماینده آسمان معرفی می‌گردد و دوباره همان آشنایی‌زدایی درخصوص تقدس و وجود قدرتهای پنهان در آسمان صورت می‌گیرد. در همین بند که با علامت، از بند قبل و بعد خود جدا شده است، شاعر دوباره حال و هوای گفتمان را به تصویر می‌کشد. اکنون تصویر تیره نخست تیره‌تر شده است. شاملو با به کارگیری واژه‌های «شب، ویرانه، باد، خاک، باران و تندر» که به یک حوزه معنایی تعلق دارند و نیز صفاتی چون «میانه به هم زن، پریاهو، خاموش باش و پرغریو» به خلق چنین فضایی، دست می‌زند. پرواضح است که تمامی این واژه در ژانر ادبی تیرگی را به ذهن متبادر می‌کنند. واژه شب نماد فتنه است. شاملو برای تأکید بر همین فضای گرفته است که با استفاده از قاعده ساخت واژه قیاس، صفت‌های «میانه به هم زن» (به قیاس با دو به هم زن) و «خاموش باش» (به قیاس با شادباش) را ساخته است.

اکنون در بخش انتهایی شاملو می‌کوشد تا آنچه را از ابتدا به دنبال آن بوده به مخاطب القا کند. این تفکر که انسان همواره در اندیشه آنچه دست یافتن به آن محال است می‌سوزد و اینکه حاصل چنین نگرشی جز شرمساری چیزی بیش نیست. شاملو می‌کوشد این واقعیت را بنمایاند که انسان در تمامی قرون هرگز به آنچه حقیقتاً از آن وی و در خدمت وی بوده، وفادار و قدرشناس نمانده است. در همین بند شاملو از واژه‌های «زردروی، بی‌حاصلی، فریب‌کار، ویران، سرد، (معشوق) از دست رفته، اشک و خاطره» برای افاده چنین معنایی بهره می‌گیرد. به کارگیری واژه «زردروی» که تعمداً از سوی شاملو انتخاب شده مانند برخی اشعار دیگر وی مثل «هنوز در فکر آن کلاغم» دیگر نشانه شکوه و زیبایی نیست، بلکه نمادی است از شکست که خود حاکی از تغییر معنای نشانه‌ها و نمادها نزد شاملو است و اینکه او به مقتضای آثارش به نشانه‌های خود

معنایی تازه می‌بخشد و هر نشانه برای او به گونه‌ای خاص معنا می‌یابد. در همین بند به کارگیری نثری روان و ساده در تقابل با بند قبل که زبانی پرطمطراق داشته است، نقطه عطف (Climax) اثر شمرده می‌شود و حاکی از به پایان نزدیک شدن اثر است.

مجدداً شاملو به آشنایی‌زدایی اهمیت آسمان دست می‌زند و از اشک عقیم ابرها سخن می‌گوید. به باور او این انسان و زمین‌اند که در پیوندی ناگسستنی با یکدیگرند و قدرت یکی در قدرت دیگری نهفته است. زمین بارور می‌شود به شخم انسان و نه به قدرت آسمان. از سوی دیگر شاملو بر این مسئله نیز تأکید می‌کند که انسان هویت خود را از زمین و زمین هویت خود را از انسان کسب می‌کند.

در ادامه می‌کوشد نشان دهد نهایتاً آنچه فانی و از میان رفتنی است، آنچه شکست‌پذیر و شکستنی است بی‌شک انسان است و دلیل این مدعاست «به غایت دردناک تو سلطان شکسته کهکشانشا خواهم اندیشید که به افسون پلیدی از پای درآمدی». در این بخش شاملو به زیبایی هرچه تمام‌تر با به خدمت گرفتن زبانی بسیار شیوا نگرش خود در دوره دوم را می‌نمایاند. آنچه شرح آن گذشت تلاشی بود برای تحلیل زبان‌شناختی این اثر شاملو، به منظور یافتن ردپاهایی از اندیشه‌های شاعری اندیشمند که قلم را برای بیان تفکر آدمی تا بدان اندازه محترم می‌شمرد که آن را فقط برای بیان احساسات و الفاظ زیبا به خدمت نگرفت و چه خوش به این طرز فکر پایبند ماند که «من به این حقیقت معتقدم که شعر، برداشتهایی از زندگی نیست، بلکه یکسره خود زندگی است».

نتیجه

با توجه به آنچه شرح آن گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت که در این شعر شاملو، از عناصر و قواعد معنایی، نحوی، ساخت‌واژه‌ای و آوایی برای تأثیرگذاری بر مخاطب استفاده می‌کند. شاملو به ضرورت، زبان خود را تغییر می‌دهد، گاه لحن زبان ستیز و گاه زبانی پیامبرگونه را برمی‌گزیند. زمانی دیدگاه‌های اروتیکی خود را می‌نماید و گاه آزادمنشی و آزادی خواهی را تبلیغ می‌کند. زبان شاملو در این اثر زبانی پرطمطراق بوده و از توجه وی به کتب عهد عتیق حکایت می‌کند. خلق واژه‌ها و عبارتهای جدید به منظور ابلاغ پیام مورد نظر شاعر صورت می‌گیرد. در این اثر شاملو به آشنایی‌زدایی و قالب‌شکنی / نرم‌شکنی دست می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

۱. جهان‌دیده، سینا، متن در غیاب استعاره، ص ۱۱۳.
۲. بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، ص ۹.
۳. جهان‌دیده، سینا، پیشین، ص ۱۱۸.
۴. بیهقی، ابوالفضل، پیشین، ص ۷۱۶.
۵. پورنامداریان، تقی، سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، ص ۳۷۸.
۶. همان، ص ۳۷۶.
۷. نیک‌بخت، محمود، از اندیشه تا شعر (مشکل شاملو در شعر)، ص ۳۴.
۸. مختاری، محمد، «سنخ‌شناسی زبان ستیز شعر احمد شاملو»، ص ۵۴.
۹. ——— پیشین، ص ۶۹.
۱۰. نوری‌زاد، محمدحسین، چهار افسانه شاملو، ص ۵.
۱۱. مجابی، جواد، «گفتگو»، ماهنامه ادبی پروین، ص ۱.
۱۲. موحد، ضیاء، «مروری بر آثار و زندگی احمد شاملو»، ۱۳۹۷، ص ۲.
۱۳. ستاری، جلال، «مروری بر آثار و زندگی احمد شاملو»، ۱۳۷۹، ص ۲.

- اشکوری، کاظم، قاصدان روزان ابری، بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۷.
- براهنی، رضا، طلا در مس، کتاب زمان، تهران، ۱۳۷۴.
- بیهقی، ابوالفضل، تاریخ بیهقی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۲.
- پاشایی، ع، از زخم قلب (گزینه شعرهای شاملو)، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳.
- پورنامداریان، تقی، سفر در مه، (تأملی در شعر احمد شاملو)، چاپ اول، زمستان، تهران، ۱۳۷۴.
- تقوی، نقیب، بررسی اسطوره در شعر فارسی معاصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۷۰.
- جهان‌دیده، سینا، متن در غیاب استعاره، چوبک، رشت، ۱۳۷۹.
- حقوقی، محمد، احمد شاملو، نگاه، تهران، ۱۳۶۱.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار احمد شاملو، آروین، تهران، ۱۳۷۳.
- ستاری، جلال، «مروری بر آثار و زندگی احمد شاملو»، کتاب هفته، ش ۸۵، تهران، ۱۳۷۹.
- شاملو، احمد، مجموعه آثار (دفتر یکم شعرها)، نگاه، تهران، ۱۳۸۲.
- صفوی، کورش، درآمدی بر معنی‌شناسی، حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۹.
- علی‌اکبری، نسرين، زبان و فرم در ادب فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۷۱.
- قدیمی، مهوش، «زبان ادبی و زبان گفتاری»، مجله زبان‌شناسی، سال دوم، ش ۲، تهران، ۱۳۶۴.
- مجبایی، جواد، «گفتگو»، ماهنامه ادبی پروین، ش ۸، تهران، ۱۳۸۰.
- مختاری، محمد، «سنخ‌شناسی زبان ستیز شعر احمد شاملو»، نشریه بایا، ش ۱ و ۲، تهران، ۱۳۷۸.
- موحد، ضیاء، «مروری بر آثار و زندگی احمد شاملو»، کتاب هفته، ش ۸۵، تهران، ۱۳۷۹.
- نقیسی، آذر، «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، کیهان فرهنگی، ش ۲، تهران، ۱۳۸۰.
- نوری‌زاد، محمدحسین، چهار افسانه شاملو، دنیای نو، تهران، ۱۳۸۰.
- نیکبخت، محمود، از اندیشه تا شعر (مشکل شاملو در شعر)، هشت بهشت، تهران، ۱۳۷۴.

درونمایه‌های داستانهای هوشنگ گلشیری

با تکیه بر رُمان شازده احتجاب

غلامرضا پیروز*

همه‌اش به بن‌بست برمی‌خورم، یا به دیواری کوتاه و گلی که اگر هم از رویش رد بشوی حتماً می‌رسی به دیواری بلند که گلی هم نیست یا به دیوار خانه‌نوساز که زنگ ندارد. گلشیری

درباره داستان‌نویسی گلشیری

داستانهای کوتاه مثل همیشه و نمازخانه کوچک من و رمانهای شازده احتجاب، کریستین و کید و بره گمشده راعی بخشی از آثار گلشیری را تشکیل می‌دهد. در میان آثار او رُمان کوتاه شازده احتجاب توجه منتقدان را به خود جلب کرده و این اثر را از نظر ارزش محتوایی و تکنیکی در ردیف اثر ماندگار بوف کور هدایت قرار داده، به گونه‌ای که پس از گذشت چند دهه هنوز غبار کهنگی بر آن نشسته است.

منتقدی، این رُمان را اوج خلاقیت گلشیری ارزیابی کرده^۱ و نقاد دیگری او را آغازگر تکنیک تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران دانسته است؛ تکنیکی که از ادبیات بوف کوری آغاز می‌شود و در نیمه راه، هویت و شکل مستقل می‌یابد.^۲

جمال میرصادقی در مورد عامل تشخیص یافتن گلشیری در میان دیگر نویسندگان چنین می‌گوید: «گلشیری نویسنده‌ای است نوجو و جست‌وجوگر و علاقه‌مند به جنبه‌های فنی داستان‌نویسی. کوششی که نویسنده با کمک‌گرفتن از تکنیکهای تازه داستان‌نویسی امروز برای

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، استادیار دانشگاه مازندران.

بازآفرینی وقایع از دیدگاه تازه از خود نشان می‌دهد، او را از نویسندگان دیگر مشخص می‌کند.^۳

در برابر منتقدانی که اوج هنر گلشیری را در به‌کارگیری تکنیکهای نو ارزیابی کرده‌اند، منتقدی شازده احتجاب را اثری تکنیک‌زده و ترویج‌کننده توهم‌پنداری خوانده است که خوشایند تبلیغات چپهای رژیم شاه بود:

«شازده احتجابی که گلشیری بیان می‌کرد، تصویری خوشایند از تبلیغات چپهای رژیم شاه در حال و هوای پس از انقلاب سفید بود و نسل نیازمند قهرمان را در خلأ و تردید ذهنی نشئت گرفته از فرمالیسم تکنیک‌زده و ظاهرگرایی مروج نسبی‌انگاری و توهم‌پنداری واقعیت فاقد هرگونه تعهد و آرمان و اعتقاد و اساساً مدعی ترویج بی‌تعهدی و بی‌اعتقادی رها می‌کرد».^۴

گلشیری در زمینه تکنیکهای شازده احتجاب آشکارا اظهار نظر کرده و آن را سراسر تکنیک خوانده که با هدف قدرت‌نمایی آفریده شده است.^۵ در دیدگاه گلشیری، تنها تکنیک ارزش و اعتبار دارد و آنچه بر اثر، رنگ، تشخص و تمایز می‌دهد در نوع تعبیر و تکنیکی است که در ارائه مفهوم و محتوا به‌کار گرفته می‌شود. برای مثال، خواجه‌ی کرمانی، فخرالدین عراقی، سعدی، سلمان ساوجی و حافظ در شعر غنایی فارسی، مضامین و مفاهیم عشق، هجران، وصال و... را مدنظر قرار داده‌اند، اما تنها عامل مهم تفاوت و تمایز میان آثار این شاعران، در واقع تکنیکهای به‌کار رفته در شعر آنها است. بنابراین، نحوه روایت و تکنیکهای به‌کار گرفته شده در شعر حافظ، غزل‌های او را از غزل‌های دیگران متمایز ساخته است. در نتیجه بیشتر اشعار شاعران و آثار نویسندگان الفاکنده مضمون واحدی هستند نه تکنیک واحد و آنچه آثار ادبی را از نظر ارزش و اعتبار از دیگر آثار متمایز می‌کند، چگونگی ارائه محتوا و مضمون یا تکنیک و سرانجام، تشکّل آنها است.

در اولین کتاب گلشیری، مثل همیشه (۱۳۴۷) به این درونمایه خاص جامعه ایران، که بیشتر مرتبه شبه مدرنیته را تجربه می‌کند — تا مرحله مدرنیته را — برمی‌خوریم:

«انسان قادر نیست به‌طور متقن و مسلم به ژرفای شخصیتها و نیت کنشها نفوذ کند و ماهیت وجودی آنها را دریابد و هرچه بیشتر در جهت شناخت، سعی می‌کند سرش به سنگ پیچیدگیها و بن‌بستها می‌شکند و دلش در وادی پریشانی گم می‌شود.» این درونمایه به شکلها و رنگهای گوناگون در دیگر آثار داستانی او نیز قابل ردیابی است.

رمان کریستین و کید (۱۳۵۰) درباره یک خانواده انگلیسی است که نویسنده‌ای ایرانی در اصفهان از طریق یکی از دوستانش با آنها آشنا می‌شود. زن (کریستین) با مردان جور و اجور روابط نزدیکی دارد و مرد (کید) نیز با زنان دیگر نشست و برخاست دارد. کاراکتر «نویسنده» در داستان در صدد است از ماجرای ارتباط زن با مردان گوناگون پرده بردارد. در ادامه داستان راوی (نویسنده) نیز دل خود را در نرد عشق می‌بازد.

در بخش دوم داستان، کریستین در شطرنج زندگی مقهور بازی با مردان می‌شود و تمام مهره‌هایش را از دست می‌دهد، و با فرو رفتن در ورطه شکست یأس‌آلود، مات می‌شود. جدایی

کید و کریستین از یکدیگر و بازگشت زن با فرزندان از ایران به اروپا و دلتنگی نویسنده (راوی) از این فراق، سیر داستان را تا پایان آن رقم می‌زند.

در کریستین و کید با زن گرفتار در تنگنای شهوت و جسمانیت روبه‌رو هستیم. کریستین فقط در لابلای گری، شهوت‌زدگی و ابتذال معنی می‌یابد و از درک جایگاه واقعی خود در صفحه شطرنج زندگی ناتوان است.

در این رمان، گلشیری تابلویی با خطوط و هاشورهای مورب و مبهم از کاستیهای مدرنیته در جوامع مدرن غربی و جوامع شبه‌مدرن جهان سوم می‌آفریند و پوکی و پوچی اندیشه و احساس را در چنین جوامعی با برجسته‌سازی به نمایش می‌گذارد و سرگستگی و توهم‌گرایی انسانها را ضمن نمایاندن ابتذال و انحطاط آنان به نقد می‌کشد.

ذهنیت‌گرایی و تکنیک‌پردازی در مجموعه داستان نمازخانه کوچک من (۱۳۵۴) نیز مشغله ذهنی گلشیری است. این ذهنیت‌گرایی با رنگ بسیار تند و غلیظ در داستان کوتاه «نمازخانه کوچک من» ترسیم می‌شود. حسن، زایده‌ای در پای چپ خود دارد. زایده چیزی نیست جز یک تکه گوشت بی‌ناخن. این زایده، موجب تمایز و تشخیص او از دیگران است. حسن که هویت و موجودیت هر انسان را در زواید نهانی‌اش خلاصه می‌داند، با کشف این عنصر زاید به وسیله همسرش، هویت و ویژگی فردی خویش را به تاراج رفته می‌بیند.

کسب معرفت و شناخت نسبت به انسانهای جامعه شهری، دغدغه گلشیری در دیگر داستانهای کوتاه این مجموعه است. پوچی زندگی، دور و تسلسل و رفتن اما نرسیدن، درک نشدن ماهیت رفتارها و تداعیهای نوستالژیک، درونمایه‌های غالب داستانهای کوتاه نمازخانه کوچک من را شکل می‌دهد.

بره گمشده راعی (۱۳۵۶) تراژدی اسفبار انسان در نظام بورژوازی کمپرادور^۶ است. داستان حول سیر ذهنی و درونی دبیر مجرد چهل‌ساله‌ای به نام سید محمود راعی می‌گردد. این سیر ذهنی بین گذشته و حال در نوسان است. مرکز تفکرات وی را عمدتاً زنان شکل می‌دهد.

در فصل اول، این دبیر خودباخته از بالکن به لباسهای زنانه روی بند رخت همسایه می‌نگرد و جزئیات آن را مورد توجه قرار می‌دهد. به زن خدمتکارش به نام حلیمه می‌اندیشد که هر هفته برای نظافت خانه او به آنجا می‌آید و یک‌بار نیز راعی، وی را تصرف کرده است. بیشتر فکر و توجه او به زنی است که در یکی از خانه‌های آپارتمانی مقابل زندگی می‌کند و تنها طرح دست و یا سایه‌اش از پشت پنجره مشخص می‌شود تا آنجا که وقتی زن، قطعه کوچکی از روزنامه را به بیرون از پنجره می‌اندازد، راعی برای یافتن آن به بیرون می‌رود، آن را در خیابان می‌یابد و تا پایان داستان آن را در جیب خود به همراه دارد و لمس می‌کند و گویی حضور آن به وی آرامش می‌دهد.

راعی به این فکر می‌افتد تا خانواده‌ای تشکیل دهد که به آرامش برسد، اما امید وی برای یافتن آنچه می‌جوید، نهایتاً به اندیشه‌ای بی‌معنا و بی‌هوده تبدیل می‌شود. او بیشتر خوش دارد عرق بنوشد و کتابی بخواند و به تداعی گذشته‌اش مبادرت کند.

در فصل دوم، راعی کلاس را با اشاره به مقام خلیفگی آدم آغاز می‌کند و با تأکید بر سرگشتگی و سرگردانی تاریخی انسان، به مسئله هبوط اشاره می‌کند.

او به تدریس رساله‌ای مشغول است که خود آن را نوشته و اندک‌اندک که بر آن افزوده است. این رساله درباره زندگی شیخ زاهدی به نام بدرالدین است که با لحن و نثر قدیم فارسی ماجرایی شیخ را بیان می‌کند. شیخ، عاشق زنی است که خود حکم به سنگسار کردنش داده، زیرا زن به دلیل فقر به گناه آلوده شده است. پس از آن، خیال فریبای زن به صورتهای گوناگون به حجره کوچک و فقیرانه شیخ پا می‌گذارد و او را به خود مشغول می‌کند تا جایی که شیخ در چهره هر دو همسر خود، چهره او را می‌بیند و مدام با او درگیر است، اما دائماً سعی می‌کند او و خیال ویرانگرش را از ذهن خود براند.

پس از پایان ساعات کار، راعی به اتفاق همکارش، آقای صلاحی به منزل صلاحی می‌روند. همسر صلاحی شب گذشته فوت کرده، و صلاحی در منزلش در حالی که با راعی مشغول خوردن عرق هستند، اعتراف می‌کند که زنش مذهبی و معتقد بوده، اما وی چندین سال، ریاکارانه مطابق میل زنش زندگی کرده و حتی به مذهب گرایش نشان داده، ولی درنهایت به همسرش گفته که اصلاً اعتقادی نداشته و حتی هر شب عرق می‌خورده است. به نظر صلاحی از همان لحظه همسرش دچار بحران روحی شده و رو به زوال رفته و در پی یک بیماری فوت کرده است.

صلاحی اکنون به صرافت تهیه طرحی از همسرش افتاده، اما وسواس زیادی به خرج می‌دهد و فکر می‌کند با وجود بیست سال زندگی مشترک نمی‌تواند طرحی دقیق از وی بکشد. صلاحی از راعی می‌پرسد که با طرح رساله شیخ بدرالدین و بیان تزلزل ایمان و اعتقاد شیخ، که حاصلش ایجاد شک در شاگردان است، چه جانشینی برای اعتقاد آنها دارد. راعی هیچ پاسخی ندارد که بدهد. در اینجا راعی فقط شخصیت ویرانگر دارد، نه شخصیت اصلاحگر.

در فصل سوم، راعی پس از ترک صلاحی در حالی که از بازار قدیمی می‌گذرد، خاطرات مادرش را به یاد می‌آورد و با او درد دل می‌کند. در این خلال، عشقهای ناکام خود و حسرتی را که از آنها بر دل حمل می‌کرده است، نیز مرور می‌کند.

راعی به کافه‌ای می‌رود و با دوستانش برخورد می‌کند. آنها نیز هر کدام مأیوس و شکست خورده‌اند. یکی با داشتن همسر، با زنان دیگر رابطه دارد و دیگری (وحدت) زندگی عادی زناشویی خود را مختل می‌کند و در این راه به میخوارگی و اعتیاد تظاهر، و حتی همسر پاک و نجیب خود را متهم می‌کند و او را می‌آزارد. «وحدت» در کثرت یأسها گرفتار است و زندگی خود را تسلسل بطلالت می‌یابد. همسر وحدت با دو فرزند خود، خانه را ترک می‌کند. گفت‌وگوی راعی با وحدت و همسرش به جایی نمی‌رسد. وحدت در خلال این فصل، داستان «سرو کاشمر» را برای راعی روایت می‌کند که زردشت آن را کاشته بود؛ درخت با برکتی که خلیفه عرب، المعتمد، دستور قطع کردن آن را داد. وحدت با بیان این داستان ریشه تمام مشکلات و مصائب خود و ایرانیان معاصر را گسست فرهنگی و میهنی از گذشته غنی و پربارش دانسته است.

در نهایت راعی خبر خودکشی و حُدت را به همسر او می‌دهد، درحالی که این خودکشی ظاهرسازی بوده است.

در پایان بخش سوم، راعی با یادآوری نظم و انسجام و مراقبت خانه پدری و نقش پنهان و آشکار مادر در آن در جست و جوی آرامش و پناه روحی است. او به صلاحی می‌اندیشد که طرح همسر مرده‌اش را کامل می‌کند.

در فصل چهارم، راعی برای مراسم تدفین همسر صلاحی در مراسم تدفین گورستان حاضر می‌شود. صلاحی بخشی از گذشته‌اش را برای وی بازگو می‌کند و می‌گوید: پدرش کبوتر باز بوده است و به تفصیل یکی از مراسم‌های کبوتر هواکردن پدر و هم‌پیلگی‌هایش را شرح می‌دهد که در آن شرط‌بندی می‌کردند و نیز از تریاک‌کشیدن و بی‌بندوباریهای دیگر و این که آخرین کبوتر پدر زخمی شد و کبوتر در داستان پدر جان سپرد. صلاحی با یادآوری گذشته، حدیث دل‌مردگی و تغابن ذهنی خود را تکمیل می‌کند. در پایان داستان مشخص می‌شود که راعی مرده دیگری را به جای همسر صلاحی تشییع کرده. زیرا گور همسر صلاحی هنوز خالی است. وی برگور ناشناسی می‌نشیند و گویی به مراسم تدفین همه زندگان آمده است و درعین گریستن می‌خندد. در بره گمشده راعی که نام دیگر آن تدفین زندگان است، با روشنفکر مفلوک سرگشته‌ای روبه‌رو هستیم که ارزشهای گذشته‌اش پاسخ‌گوی جست و جوی ذهنی او نیست. ایمان و امید خود را از کف داده و ارزشهای دنیای مدرن نیز التیام‌بخش دردها و زخمهای روحی او نیست و با درافتادن به وادی سرگستگی و پوچی به سوی هلاک و فنا و زوال پیش می‌رود.

گلشیری در بره گمشده راعی در جست و جوی پاسخ به پرسشی فلسفی است تا روشنفکر مدنی مدرن، مرتبه و جایگاه خود را در عصر اضمحلال آرزوها و آرمانها درک کند. او در این داستان در صدد است خواننده را به تفکر وادارد و برای رسیدن به این هدف، پرسشهای نهانی خود را طرح می‌کند: روشنفکر درک‌جای هستی ایستاده است؟ آیا باید در میکده‌ها با شاهد و شراب و شیرینی روزگار طی کند؟ آیا باید با پناه‌بردن به اعتیاد در تخیلات سودایی کاذب غرق شود؟ زن حقیقی کیست؟ آیا زن کسی است که در سودای هم‌آغوشیهای پایان‌ناپذیر عطشناک بسوزد و هویت خود را در طنازی و دلبری بیابد یا همچون همسر صلاحی با غرق‌شدن در آرمانجوییهای مذهبی و اعتقادی، اعتبار و ارزش وجودی خود را رقم بزند؟

در بره گمشده راعی انسانها - چه مرد، چه زن - درک درستی از هم ندارند. زندگی بر مدار شهوت‌طلبیها و لذت‌جوییهای ستورمیشانه در حرکت است. انسان، بیشتر بندی حصار تشکیک و تردید است و از اخلاقیات چه نسبی و چه قطعی، فرسنگها دور و به آلودگی و ابتذال دلخوش است و نسبت به تخریب عاطفه و غرور انسانی ابراز رضایت می‌کند.

انسان در مراتب سرخوردگی و یأس‌آلودگی به پیله تنهایی و سکوت و شراب و مواد تسکین‌دهنده می‌خزد و همچون سنگ‌پشت با دیدن نرم‌ترین نسیم مخالف، در لاک وحشت و هراس فرو می‌رود.

گلشیری بر این نکته تأکید می‌کند که انسان در تناقض و پارادوکس انتخاب، فرومانده است.

او از یکسو از انسدادهای عاطفی، فکری و اقتصادی عصر فتودالیه گریخته و از سوی دیگر با مصائب و قواعد وحشتناک شبه مدرنیته روبه‌رو گشته است. قرارگرفتن در مرکز ثقل این پارادوکس موجب مسخ‌شدگی انسانها شده است. او در برهه گمشده راعی احتضار «حیوان ناطق» روبه موت را تجسم و تجسد داستانی بخشیده است.

شازده احتجاب

چکیده رمان: شازده احتجاب، لقب شازده‌ای از تبار قاجار است. نام او خسرو، فرزند سرهنگ احتجاب، نوه شازده بزرگ و نبیره جد کبیر است. جد کبیر سمبل قتل و حرق و هدم و شکم‌پرستی و زنبارگی است. شازده بزرگ، مستبدی سفاک است که حاکمیت منطقه اصفهان با اوست. او در نوجوانی برای سرگرمی، چشم گنجشکها را با قلم تراش کور می‌کرده است تا ببیند تا کجا قدرت پرواز دارند. او مادر و برادر و فرزندان برادر را قتل عام می‌کند و سببیت را به منتهای درجه می‌رساند.

پدرش در خدمت نظام پهلوی به درجه سرهنگی نائل می‌شود. او با ابزار و آلات پیشرفته مثل مسلسل و تانک، مردم را به خاک و خون می‌کشد. اما شازده احتجاب ظاهراً از آن همه جبر و درندگی نشانی در خود ندارد.

در این رمان با شازده‌ای روبه‌رو هستیم که از سر شب تا صبح به سرفه دچار می‌شود و هنگام سرفه با تب و هذیان به یادآوری و تداعی گذشته می‌پردازد. رمان، آخرین شب زندگی شازده قاجاری را بازگو می‌کند. وی در اتاق خود در میان عکسها و خاطرات کودکی‌اش عملکرد سالهای گذشته خود را بازکاوی می‌کند. گلشیری بازگشت شازده به گذشته را به صورت جریان سیال ذهن بازگو می‌کند و در این میان، تصویر همسر شازده، فخرالنساء که بر اثر سل مرده، پررنگ‌تر است. فخرالنساء دختر عمه شازده است و پدر و مادرش از پدر بزرگ شازده لطامات فراوانی دیده‌اند و از این رو، فخرالنساء نسبت به اجداد مادری کینه و عداوت دارد. فخرالنساء بنا به درخواست مادرش با پسردایی ازدواج می‌کند. او در خانه شازده با مطالعه کتابهایی که دربردارنده تاریخ قدیمی خاندان شازده است با تاریخچه این خانواده آشنا می‌شود و شازده را تحقیر می‌کند که چرا مانند اجداد خود سنگدل و بی‌رحم نیست.

فخرالنساء برخی جنایات گذشتگان را برای شازده باز می‌گوید و از او می‌خواهد تا مانند تبار خود آدم بکشد.

فخرالنساء وقتی به خانه شازده می‌رود، فخری، مستخدم خانه‌شان را که از پدر به او ارث رسیده به خانه شازده می‌برد. شازده با فخری روابط نامشروع برقرار می‌کند و تعمد دارد این ارتباط دردناک را بیشتر به چشم فخرالنساء بکشد. شازده که از جبروت و اقتدار اجدادی چیزی به ارث نبرده است، به قمار و شراب روی می‌آورد و اموال اجدادی را کم‌کم به باد می‌دهد. فخرالنساء نیز که از زندگی دلزده شده، به شراب و کتاب پناه می‌برد و سرانجام به بیماری سل موروثی مبتلا می‌شود و می‌میرد. پس از مرگ او شازده تلاش می‌کند تا فخری لباسهای

فخرالنساء را بپوشد، مانند او آرایش کند و کتاب بخواند.

شازده احتجاب، مراد، کالسه‌چی خانه را که افلیج شده، از خانه رانده است، اما او که گویی قاصد مرگ بوده، هربار خبر مرگ اطرافیان شازده را برای او آورده است.

این بار او به کمک همسر شازده اتاق شازده بالا می‌آید تا خبر مرگ خود شازده را به وی بدهد. شازده پس از شنیدن نام خود از زبان او تعجب می‌کند؛ زیرا کسی را به این نام نمی‌شناسد. او خود را فراموش کرده و به‌جا نمی‌آورد. مراد گفت: «شازده چون شازده احتجاب عمرش را داد به شما.»

شازده پرسید: احتجاب؟

مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟

پسر سرهنگ احتجاب، نوۀ شازده بزرگ، نبیره جد کبیر افخم امجد. خسرو را می‌گویم، همان که روز سلام ایستاد پهلوی دست شازده بزرگ، و شازده بزرگ دست می‌کشید روی موهایش و می‌گفت: «پسرم، تو مثل پدرت قرمساق نشی.»
شازده گفت: آهان.

- سل گرفت، بدنش شده بود مٲ دوک. دیگر نمی‌شد شناختش. خدا بیامرز دش.^۷

کلیدواژه‌ها: قتل، استبداد، قدرت، روابط نامشروع، قمار و شراب، بیماری سل موروثی، نکبت، مرگ.

درونمایه: ماهیت قدرت و استبداد، شکنجه، سلب هویت از مردم و قتل و هدم است. اگر حاکم قدرتی هرچند ناچیز داشته باشد، در آن سطح کوچک و ناچیز هم ماهیت خود را با شکنجه و سلب هویت از دیگری نشان می‌دهد.

توضیح: شازده احتجاب روایتگر انحطاط، پوسیدگی و زوال اشرافیت سنتی در ایران است. در سطح و غشای داستان، نشیب و فرود خاندان اشرافی قاجار را ملاحظه می‌کنیم، اما در لایه‌های زیرین این واقعه، با ایهامی هنری روبه‌رو می‌شویم. ایهامی که کارکرد این اثر را از محدوده اقتدار شاهزادگان قاجار به در می‌برد و به حکومت پهلوی نیز می‌رساند.

این داستان با استعانت از صناعت جریان سیال ذهن، روایتگر سفر درونی و خاطرات منظومۀ ذهنی آخرین بازمانده نسل است که آخرین لحظه‌های زندگی را طی می‌کند و ضمن به چالش کشیدن ذهن، یک دوره از تاریخ ایران را طرح می‌کند.^۸

گلشیری درباره شازده احتجاب می‌گوید: من فکر می‌کنم داستان در شناخت خودمان، شناخت ریشه‌هایمان، شناخت ساختارهای فکری مان مؤثر است.^۹

گلشیری درباره طرح کلی شازده احتجاب آن را در معرفت و شناخت انسان خلاصه می‌کند؛ شناختی که ماهیت زندگی ما را در طول تاریخ مشخص می‌کند:

«طرح کلی اش خیلی خلاصه اینه که شناختن فخرالنساء از راه ظاهر او، شناختن فخرالنساء از راه فخری و شناختن فخرالنساء با تکیه بر اقوال فخری و دیده‌های خود شازده و کتابهایی که فخرالنساء خونده.»^{۱۰}

غرابیت، رازوارگی، شگفتی‌آفرینی و غموض حاکم بر داستان که با صنعت «جریان سیال ذهن» ارائه شده است، مولود رشد اعجاب‌آور فناوری و مدرنیته است. مدرنیته در دامان خود بوروکراسی، پیچیدگی مناسبات اقتصادی و فرهنگی و سیاسی، رشد نامتوازن مصرف‌زدگی و نتیجتاً پیچیدگی رفتاری انسان را موجب گشته است و داستان شازده احتجاج این پیچیدگی‌ها و غرابتها را در شخصیتها و کنشهای داستانی به نمایش گذاشته است.

گلشیری همواره نگاه منتقدانه به مدرنیته دارد، اما اصول آن را نفی نمی‌کند. وی نه شیفته اندیشه‌های غیراجتماعی نیچه است و نه دل‌بسته اجتماعی‌گری افراطی رئالیسم سوسیالیستی و نه نسبت به سنت دل‌مشغولی دارد. گلشیری در داستانهای خود یک منتقد صرف است. فریادگری که گاه بر کرسی رئالیسم انتقادی می‌نشیند و گاه از سرخوردگی روشنفکر ایرانی سخن می‌گوید و زمانی نیچه‌وار نیم‌نگاهی به وازدگیها و پوچ‌انگاریهای انسان عصر ماشین و بوروکراسی دارد و گاه نیز از تهی‌شدن روشنفکر ایرانی و بریدنش از ریشه‌های گذشته انتقاد می‌کند. گلشیری همه این دغدغه‌ها را در ذهنیت شخصیت‌های داستانی تکنیکی و بعضاً پیچیده به رخ خواننده می‌کشد.

در کتاب شازده احتجاج «دوگونه نگاه به چشم می‌خورد: یکی نگاهی درون‌گرا و نگران خصوصیات درونی و روان‌شناختی شخصیتها است و دیگری نگاهی برون‌گرا است که ماهیت و ارج کل تاریخ اجدادی ما را زیر سؤال می‌برد... از این رو مضمون ظلم و ستمگری که درونمایه و موتیف اصلی کتاب است نه تنها در سطح کل جامعه و مملکت که در یک واحد سرشته خانوادگی نیز بروز می‌کند. رابطه شازده احتجاج با فخرالنساء - همسرش - و فخری - کلفتش - با تمام زیر و بمهای بیمارگونه و خشن و ظالمانه‌اش برگردانی است از کل رابطه حکومت با ملت.»^{۱۱}

گلشیری در اظهار نظری، هدف نگارش شازده احتجاج را تشریح و مسئله اساسی در این کتاب را مسخ آدمها بیان کرده و عامل مهم این مسخ‌کنندگی را حکومت و حکومتیان دانسته است.^{۱۲}

۱. عناصر داستانی و درونمایه شازده احتجاج

گلشیری نویسنده‌ای فرمالیست و تکنیک‌گراست - البته نه فرمالیسم روسی. او در عین ذهنیت‌گرایی، در روایت داستان، نویسنده‌ای صورت‌گرا است. البته صورت‌گرایی از همان نوعی که در هدایت، ابراهیم گلستان و بهرام صادقی دیده‌ایم. در پشت آثار گلشیری، نویسنده‌ای دقیق، آگاه به تکنیکهای داستان‌نویسی را ملاحظه می‌کنیم که نسبت به زیر و بم فنون داستان‌نویسی و تواناییها و کارکردهای عناصر داستانی، آگاهی کامل دارد.

۱-۱. زاویه دید و شیوه روایت

روش روایت داستان به شیوه جریان سیال ذهن است. رمان از سه بخش روایی شکل گرفته

است.^{۱۳} بخش اول روایت به صورت دانای کل محدود به ذهن شازده است. در این بخش، «گذشته» از خلال عکس‌هایی که شازده به آنها می‌نگرد، از پیش چشم شازده گذر می‌کند و شخصیت‌ها به گونه‌ای سوررئالیستی از قاب عکس به درمی آیند و پیش چشم شازده، خود را معرفی می‌کنند. در این بخش پدر، پدربزرگ، منیره خاتون و فخرالنساء و برخی شخصیت‌های حاشیه‌ای معرفی می‌شوند.

در برش و بخش دوم، راوی به آرامی از ذهن شازده وارد ذهن فخری می‌شود. در این بخش، روایت برعهده اول شخص مفرد است. زاویه دید در این برش از داستان به صورت تک‌گویی درونی دو شخصیت شازده و فخری است. دوگانگی روایت به گونه تک‌گویی درونی بر پیچیدگی داستان در گسترش ابهام‌پردازی می‌افزاید و فضای مبهم محتوایی داستان را بیشتر نشان می‌دهد. در بخش سوم، بار دیگر روایت با زاویه دید بیرونی به شیوه دانای کل محدود به ذهن شازده به پایان می‌رسد. در این بخش، روایت به شیوه جریان سیال ذهن امتداد می‌یابد و روایت داستان، پیچیدگی حاکم بر داستان را با درنگ منطقی باز می‌کند.

شازده احتجاج اولین داستان تمام عیار ایرانی است که در تکنیک جریان سیال ذهن تحریر شده است و باید آن را نمونه موفق در این نوع روایتگری به حساب آورد.

تکنیک جریان سیال ذهن، برخاسته از دستاوردهای مدرنیته است. این تکنیک برگزیده‌های فکری و روانی یک یا چند شخصیت مبتنی است که داستان را از عین‌گرایی به ذهنی‌گرایی می‌کشاند. جامعه مدرن اگرچه با شعار گرایش به عینی‌نگری وارد عرصه جامعه شد، پس از اوج‌گیری و رشد، بسیار وسیع‌تر از آنچه تصور می‌شد، موجب گرایش انسان به درون‌نگری شد. انسان‌هایی که در عصر مدرن از اصالت عالم واقع سخن می‌گفتند، به ذهنیات و پندارهای بیمارگونه خویش گرایش یافتند و از واقعیت دور شدند. از این رو «فن جریان سیال ذهن» فن عصر مدرنیته و تکنولوژی بیانی ذهنهای آشفته، پریشان و به بن‌بست رسیده است.

در تکنیک جریان سیال ذهن، عینیت در حکم بهانه و وسیله‌ای است که به مدد آن، دنیای پوشیده و پیچیده ذهنیات، مجال تجسم و تجسد بیانی پیدا می‌کند.

بنابراین، ذهنیت‌گرایی و «تکنیک جریان سیال ذهن» با ذهنیت‌گرایی انسان‌هایی ذهنی — همچون شازده احتجاج — که در حصار تنهایی و انزوا سترگ گرفته‌اند، هماهنگی و همخوانی دارد.

۱-۲. شخصیت‌پردازی

بخش اول داستان شازده احتجاج که به شیوه دانای کل محدود به ذهن شازده روایت می‌شود به معرفی شخصیت‌هایی از مردان و زنان قاجار اختصاص دارد که به صورت تداعی ذهنی انجام می‌پذیرد. این شخصیت‌ها ظاهراً به گونه‌ای گنگ و مات از پیش شازده عبور می‌کنند. معرفی پیچ‌درپیچ و کلاف‌گونه شخصیت‌ها با پیچیدگی درونمایه داستان، ارتباط و هماهنگی خاصی می‌یابد.

شازده، قدرت کشتن و سبعت ندارد. عنین و ناتوان است. زیر سلطهٔ فخرالنساء بوده، تنها کاری که می‌تواند انجام دهد این است که استبداد و خشونت خویی اجداد را در یک مقیاس کوچکتري، یعنی در مسخ کردن فخری به نمایش بگذارد. مسخ کردن انسان به یک اعتبار می‌تواند کشتن و «قتل نفس ذهنی» نام بگیرد. این سبعت با شکنجهٔ فخرالنساء تکمیل می‌شود. در گیرودار داستان به این نتیجه می‌رسیم که در وجود شازده و شازده‌های تاریخ و آیندهٔ بشر همواره خوی سبعت و مسخ‌کنندگی وجود داشته و خواهد داشت.

فخرالنساء در داستان از همهٔ زوایای زندگی و واقعیت اجدادی شازده آگاهی دارد. او از هر جهت مزاحم شازده است و این آگاهی، مقدمات رنجش دائمی شازده را در زندگی فراهم می‌آورد. به‌همین دلیل شازده از او بیزار است و باید او را که منبع آگاهی و دانایی نسبت به گذشتهٔ شازده است، معدوم کند. پس از معدوم شدن او نباید جایگاهش تهی بماند. باید یکی مانند او جانشین او شود؛ مانند او سخن بگوید، مانند او خال بر بالای لب داشته باشد، مانند او بزک کند و مانند او بخندد، از هر نظر به فخرالنساء شبیه باشد، اما از عنصر آگاهی و دانایی تهی و از درک و تحلیل زندگی خواجه ناتوان باشد. به‌همین دلیل هنگامی که فخری تصمیم می‌گیرد تا تحصیل کند و سواد بیاموزد، او کتابها را می‌سوزاند و بر کف دست فخری ضربات دردآور چوب را می‌نوازد.

مراد در این داستان سقوط یک سلسله را ناظر است. او که درشکه‌چی خانوادهٔ شازده بود، قدرت و عظمت و جنایات این خانواده را دیده، شنیده و با تمام وجود حس کرده است و مرگ آخرین بازماندهٔ این خانواده را که عنین هم هست، گزارش می‌کند.

منیره خاتون زنی خوب‌روی از زنهای متعدد پدر بزرگ شازده بوده که در میان خواجه‌سرایان به شازدهٔ نوجوان گرایش می‌یابد و کامجوییهایش را در وجود شازده می‌بیند و هنگامی که اطرافیان، متوجهٔ نفسانیات او می‌شوند، دچار شکنجهٔ روحی و جسمی می‌شود. منیره خاتون، فخری، فخرالنساء و... نمایندگان زن پوسیده در اندرونی خانه‌های اعیان و اشراف هستند که اسارت موروثی زن ایرانی را به نمایش می‌گذارند.

۱-۳. زمان و مکان

در رمان شازده احتجاب و دیگر داستانهایی که به شیوهٔ «جریان سیال ذهن» تحریر می‌شود، برخی از عناصر داستان، شکل مانوس و مألوف خود را از دست می‌دهد و به‌گونه‌ای رمزآلود، در پس پردهٔ ابهام ارائه می‌گردد. بدین ترتیب طرح داستان، روند واقعی خود را از دست می‌دهد و ویژگی سیر خطی از داستان رخت برمی‌بندد. اثر ادبی از منطق تقویمی عدول می‌کند و با چیرگی ابهام و پیچیدگی، نوسانهای تفکربرانگیز و گاه گیج‌کننده در ساز و کار درک خواننده و مخاطب ظاهر می‌گردد.

مکان داستان شاید از اتاق یا خانهٔ روایت‌کنندهٔ داستان تجاوز ننماید، اما کشمکشها و پیچ و تابها و فراز و فرودهای درونی و ذهنی راوی به‌گونه‌ای است که خواننده، محدودیت ظاهری و

بی‌حرکتی را در مکان حس نمی‌کند و دچار رخوت و سکون ذهنی و روحی نمی‌شود. در داستان شازده احتجاب ما در عین روبه‌رو بودن با مکان و زمان محدود در لایه‌های زیرین اثر با زمان و مکان نامحدود و گسترش یافته روبه‌رو هستیم. تمام هنر گلشیری در شازده احتجاب در این خلاصه می‌شود که زمان، سیر تقویمی خود را از دست می‌دهد و تسلسل زمانی به هم می‌ریزد و گذشته و حال و آینده در تاروپود یک بافت پیچیده ادغام می‌شود. در شازده احتجاب، خواننده مسئولیت خطیری بر عهده دارد. او باید زمانها و وقایع محصور در زمانهای پیچ‌درپیچ و منقطع را با شکیبایی مرتب و منظم، و طرح طبیعی داستان را استخراج و حوادث ذهنی و عینی را از هم تفکیک کند.

۳. نتیجه‌گیری

مضمون مدرنیته و اندیشه‌های انتقادی نسبت به آن در لایه‌های صفحات بسیار داستانهای گلشیری، ظهور و حضور انکارناشدنی دارد. دغدغه دائمی گلشیری در چند محور فکری بازتاب یافته است. این محورها در سه بخش قابل بحث و تحلیل است: سیاست، شناخت و معرفت، پریشانی و شکست.

۱. سیاست: گلشیری هیچ‌گاه ادبیات را در محدوده تنگ «شعاری بودن» و «مقطعی اندیشیدن» معنی نکرد و مفهوم سطحی سیاسی از آن دریافت ننمود. او سیاسی بود، اما سیاسی بودن به معنی زنده باد فلان و مرده باد فلان در قاموس فکری او جایگاهی نداشت. او در هیچ حزب و محفل و تشکل سیاسی رسمی فعالیت نکرد و مطابق مانیفست گروههای چپ و راست به نوشتن داستان مبادرت نکرد، اما نسبت به سیاست دیدگاه خاصی داشت:

«مسئله اینه که صبح که بلند میشی در تمام هستی‌ات باید نویسنده باشی و سیاسی باشی به معنی دقیق کلمه! سیاسی بودن ساده‌ترینش اینه که مردم، همه مردم جهان، حق دارند... همه‌ی مردم جهان باید امکانات مساوی داشته باشند...»^{۱۴}

اگرچه گلشیری همواره در قول و ادعا از اهداف صرف رئالیستی و سیاسی گریزان نشان داده است، تقریباً در زیرساخت بیشتر آثارش، پرداختن به مفاهیم سیاسی - اجتماعی قابل کشف و مشاهده است و شازده احتجاب نیز از چنین درونمایه‌ای برکنار نیست.

در سراسر داستان شازده احتجاب با موتیف «تک‌سرفه‌های خشک» روبه‌رو می‌شویم که صدای گوش‌خراش آن، مخاطب را آزار می‌دهد. باید این سرفه‌ها را ناقوس مرگ خشونت و استبداد قدرتمندان و حاکمان جور دانست که در داستان به صدا درآمده است. بدین ترتیب شازده احتجاب در زیر لایه غیرسیاسی و غیراجتماعی، ماهیت سیاسی و اجتماعی خود را آشکار می‌سازد. گلشیری سیاست‌اندیشی را در شازده احتجاب، طی خاطره‌ای بیان می‌کند: «وقتی که داشتیم با آقای نجفی (ابوالحسن) می‌رفتیم... این کتاب، شازده احتجاب درآمده بود یا راجع به آن صحبت کرده بودند. نجفی گفت هدف تو از نوشتن این کتاب چیست؟ گمانم مجله‌ای بود که

عکس شاه رویش بود. گفتیم: این است.»^{۱۵}

۲. **شناخت و معرفت:** گلشیری در داستان‌های خود با دغدغه‌ای مداوم و مکرر روبه‌رو است و دائماً در صدد است از سیاهی بی‌خبری و ناآگاهی بگریزد و به روشی روشن در شناخت و معرفت دست یابد. گلشیری می‌خواهد در شازده احتجاج تاریخ گذشته این مملکت را بشناسد؛ مملکتی که ساختار سیاسی و اجتماعی آن به شکل هرم بوده و استبداد سیاسی در آن بیداد می‌کرده است.

در کریستین و کید نویسنده می‌خواهد، شناخت را شکل درونی تری بدهد. او می‌خواهد خود را بشناسد و از جایگاه و مرتبه وجودی خود باخبر شود. در بره گمشده داعی تصمیم دارد با کلیت فرهنگی گذشته‌اش روبه‌رو شود و اینکه باید با فرهنگ زمان خود چه کند. او در آثار بعد از انقلاب اسلامی، می‌نویسد تا بداند در مملکتش چه می‌گذرد. بنابراین، نوشتن برای او صرفاً وسیله شناخت و معرفت بوده است.^{۱۶}

گلشیری می‌گوید: مسئله اساسی برای من در مورد داستان‌نویس با توجه به اینکه مرکز داستان، می‌تواند انسان باشد، شناختن انسان است و هرچند دست آخر می‌دانیم که شناختن انسان امکان ندارد، اما با تکنیک و با ایجاد فاصله بین قهرمان داستان با واقعیت بر اساس شکها و تردیدها - داستان‌نویس می‌خواهد به این شناخت برسد که سرانجام ناموفق هم هست.^{۱۷}

اگر دکارت برای دریافت و شناخت حقیقت، نخست شک می‌کرد و سپس شناخت به حقیقت را ممکن و میسر می‌دانست، گلشیری رسیدن به حقیقت را ناممکن می‌داند و در اینجا است که ما با نویسنده‌ای روبه‌رو هستیم که اصول خردگرایی را زیر سؤال می‌برد و بر ناتوانی بشر در درک و شناخت حقیقت صحنه می‌نهد.

۳. **پریشانی و شکست:** گلشیری را باید داستان‌نویس خودباختگیها، سرگردانیها و گریزهای روشنفکران و طبقه تحصیل کرده ایران دهه چهل و پنجاه دانست که در ابتدال و فسادکاری اعتراض‌گونه، روزگار سپری کرده‌اند. آدمهای حیران و بحران‌زده گلشیری، راه چاره را در خودکشی جست و جو نمی‌کنند، بلکه با پناه بردن به انزوا، من آگاه آرمان‌جوی با ایمان را ذبح می‌کنند و نطفه بی‌هویتی و زوال را در رحم ذهن خود رشد می‌دهند.

شخصیتهای مطرح داستانهای گلشیری عموماً انسانهایی بحران‌زده، مردد، تهی از خویش، در جست و جوی هویتی تازه، خسته، مسخ شده، بیزار از تکرار، مضمحل شده، بی‌پناه، رونده، اما به مقصد نرسیده، مرگ‌اندیش و در بن‌بست سؤالات بی‌جواب، گرفتار هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. عابدینی، حسن، *صدسال داستان‌نویسی*، ج ۲، ص ۲۸۵.
۲. سپانلو، محمدعلی، *نویسندگان پیشرو ایران*، ص ۱۱۹.
۳. میرصادقی، جمال، *ادبیات داستانی*، ص ۶۷۲.
۴. زرشناس، شهریار، «فرمالیسم مقلد تکنیک‌زده»، ص ۵۸.
۵. طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی، *همراه با شازده احتجاب*، ص ۵۴.
۶. سرمایه‌داری وابسته به حکومت‌های امپریالیستی.
۷. گلشیری، هوشنگ، *شازده احتجاب*، ص ۹۸.
۸. اصلانی، محمدرضا، «دهلیزهای پیچ درپیچ»، ص ۳۱.
۹. گلشیری، هوشنگ، «بگذار داستان خود سخن بگوید»، ص ۳۸.
۱۰. طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی، *پیشین*، ص ۶۸.
۱۱. همان، ص ۹۹.
۱۲. همان، ص ۱۸.
۱۳. شروقی، علی، «آخرین راوی»، همان صص ۳۶-۳۷.
۱۴. گلشیری، هوشنگ، «مرا پیر ممیران»، *پیشین*، ص ۲۸.
۱۵. طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی، *پیشین*، ص ۱۸.
۱۶. گلشیری، هوشنگ، «مرا پیر بمیران»، *پیشین*، ص ۲۶.
۱۷. طاهری، فرزانه و عبدالعلی عظیمی، *پیشین*، ص ۵۴.

منابع

- اصلانی، محمد رضا، «دهلیزهای پیچ در پیچ»، هفته نامه یک هفتم، اردیبهشت ۱۳۸۲.
- براهنی، رضا، قصه نویسی، البرز، تهران، ۱۳۶۸.
- پاینده، حسین، مجموعه سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل زمان در ایران، دفتر مطالعات ادبیات داستانی، تهران ۱۳۷۴.
- ذوالفقاری، محسن، تحلیل سیر نقد داستان نویسی در ایران، آتیه، تهران، ۱۳۷۹.
- زرشناس، شهریار، «فرمالیسم مقلد تکنیک زده»، ماهنامه ادبیات داستانی، سال یازدهم، شماره ۷۳، مهر و آبان ۱۳۸۲.
- سپانلو، محمد علی، نویسندگان پیشرو ایران، نگاه، تهران، ۱۳۶۶.
- شروقی، علی، «آخرین راوی»، ماهنامه نافه، سال دوم، شماره ۱۳ و ۱۴، خرداد و تیر ۱۳۸۰.
- طاهری، فرزانه، و عبدالعلی عظیمی، همراه با شازده احتجاب، دیگر، تهران، ۱۳۸۰.
- عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی، نشر چشمه، تهران، ۱۳۶۹.
- گلشنیری، هوشنگ، «بگذار داستان خود سخن بگوید»، هفته نامه یک هفتم، اردیبهشت ۱۳۸۲.
- _____، باغ در باغ، تهران، ۱۳۷۸.
- _____، شازده احتجاب، کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۰.
- _____، کریستین و کید، چاپ دوم، کتاب زمان، تهران، ۲۵۳۶.
- _____، نمازخانه کوچک من، نشر کتاب، تهران، ۱۳۶۴.
- _____، بره گمشده راعی، کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۶.
- میر صادقی، جمال، ادبیات داستانی، شفا، تهران، ۱۳۶۶.

زمان در شعر فروغ فرخزاد

عالیه کامبوزیا**

فاطمه علوی***

مقدمه

زمان در فرهنگها و زبانهای مختلف به روشهای گوناگون نمود می‌یابد و در مورد آن به شیوه‌های مختلف سخن گفته می‌شود. این موضوع که ماهیت زمان چیست و چگونه می‌توان آن را باز نمود سؤالی است که هم در ذهن هر انسان، ناآگاهانه حضور دارد و هم دغدغه فکری بسیاری از فیلسوفان و اندیشمندان طی همه عصرها بوده است. در این میان باید برای ادیبان، نویسندگان و شاعران جایگاه ویژه‌ای قائل شد؛ زیرا این گروه یا آگاهانه درباره زمان و گذر آن می‌نویسند و یا ناخودآگاه در همه نوشته‌هایشان زمان و گذر آن نمود دارد. در این نوشته برای اینکه بتوان موضوعی به این درجه از گستردگی و اهمیت را توصیف کرد، ناگزیر باید بسیاری از تعاریف و برداشتها را کنار گذاشت و موضوعی تعریف‌شده و محدود اتخاذ کرد. در میان منتقدان و صاحب‌نظران بسیاری که درباره زمان در آثار ادبی، گفته و نوشته‌اند، «ژرار ژنت» یکی از معروف‌ترین و اثرگذارترین شخصیتها است. قبل از ارائه نظریه او، ابتدا باید دو مفهوم کاملاً قراردادی را مفروض بدانیم: زمان داستان و زمان متن.

زمان داستان زمانی است که فرض می‌کنیم واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد با تشبیه و قیاس آن با زمان واقعی و **زمان متن** زمانی است که بیان یک واقعه در متن به خود اختصاص می‌دهد.

**. دکترای زبان‌شناسی، عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

***. دانشجوی دکترای زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

با الهام از زبان‌شناسی سوسور می‌توان زمان داستان را «زمان مدلول» و زمان متن را «زمان دال» دانست. ژنت، زمان متن را نوعی «شبه زمان» تعریف می‌کند. و مایکل تولان^۱ معتقد است که هم زمان داستان و هم زمان متن مفاهیمی کاملاً قراردادی و غیرواقعی هستند. هر دو نه زمان در معنای واقعی آن بلکه «بازنمایی کلامی خطی از زمان» هستند.

معمولاً برای نشان‌دادن زمان در جمله از ابزارهای دستوری مثل زمان فعل، قیده‌های زمان و به طور کلی از ابزارهای واژگانی زمان استفاده می‌شود؛ اما در نظریه ژنت آرایشهای زمانی در کل متن و به عبارت دیگر در متن به عنوان یک کل بررسی می‌شود. می‌توان این آرایشها را تحت عناوین ترتیب، دیرش و بسامد مطرح کرد. تازگی طرح ژنت در این است که واحدهای زمانی برای بررسی یک متن در نظریه او نه کلمات و واژه‌ها بلکه جریانات ذهنی است که در قالب کلمات، جملات، پاراگرافها و متن جلوه گر می‌شود. علاوه بر اینها طرح او از جنبه دیگری نیز تازه و مبتکرانه است: در نظریه‌های قبل از او گرچه درباره کاربرد زمان در اثر ادبی نقدهای بسیار نوشته شده، اما هیچ‌کدام چارچوبی دقیق و عینی برای بررسی خود ارائه نداده‌اند و صرفاً به این مسئله بسنده شده است که نویسنده یا شاعری خاص بسیار به گذشته رجوع می‌کند یا امید به زمان آینده در شعر و نوشته او دیده می‌شود. اما ژنت الگوهای صوری و بسیار روشنی را در مورد زمان در اثر ادبی معرفی می‌کند.

۱. ترتیب

ترتیب به روابطی گفته می‌شود که بین توالی مفروض وقایع در داستان و ترتیب واقعی حضورشان در متن اشاره دارد. هرگونه انحراف در ترتیب ارائه متن نسبت به ترتیب وقوع وقایع در داستان، «نابه‌هنگامی» خوانده می‌شود. به عبارت دیگر نابه‌هنگامی به قسمتی از متن گفته می‌شود که زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است. نابه‌هنگامیها در متن بررسی می‌شود، ولی برای اینکه مفهوم آن روشن شود، می‌توان آن را در یک جمله نشان داد: «به هیأت درویشی درآمد، از چاپلوسی درباریان خسته شده بود.» در این مثال، بند دوم یعنی جمله «از چاپلوسی درباریان خسته شده بود» نابه‌هنگامی تلقی می‌شود زیرا اگرچه از نظر منطقی و با قیاس با زمان واقعی باید اول بیاید، پس از «به هیأت درویشی درآمد» آمده است. مک کویلان^۲ حضور نابه‌هنگامی در سنت ادبی غرب را یکی از خصوصیات آن می‌داند. او مثالی را از کتاب ایلید هومر بیان می‌کند که در آن راوی در سطر هشتم و در آغاز روایت، نزاعی را بین آشیل و آگاممنون توصیف می‌کند، و آنگاه به ده روز پیش برمی‌گردد و علت آن نزاع را در ۱۴۰ سطر توضیح می‌دهد. نابه‌هنگامیها به دو دسته تقسیم می‌شوند. تأخر یا پس‌نگاه و تقدم یا پیش‌نگاه.

۱-۱. تأخر

تأخر، برگشتن به زمان گذشته است؛ یعنی واقعه‌ای در داستان زودتر اتفاق افتاده است، ولی در متن دیرتر بیان می‌شود. تأخر اطلاعاتی را از زمان گذشته درباره شخصیتها و وقایع ذکر می‌کند.

مثال: بیرون سنگسر، در آن دشتها و دامنه‌ها تا چشم کار می‌کرد سیلاب بود که در شیب دره‌ها می‌خزید و انگار کورکورانه می‌رفت تا جایی را خراب کند...

رودخانه درگزین بالا آمده بود، دیوار باغها را شکافته بود و از سر دیگر بیرون خزیده بود.^۳ ریمون کنان^۴ تأخر را به دو نوع تقسیم می‌کند: تأخر روایت‌آمیز و تأخر روایت‌گریز. در تأخر روایت‌آمیز، اطلاعاتی درباره همان شخصیت یا واقعه که در روایت ذکر شده می‌آید و در تأخر روایت‌گریز اطلاعاتی درباره شخصیت یا واقعه دیگری غیر از آن کس یا آن چیز که در روایت آمده بیان می‌شود. از منظری دیگر تأخر را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد: تأخر بیرونی، تأخر درونی و تأخر مختلط. اگر تأخر به زمانی پیش از شروع روایت برگردد، بیرونی است؛ اگر به زمان گذشته‌ای که از مرز آغاز متن نمی‌گذرد ارجاع داشته باشد، درونی است و اگر ارجاع به گذشته دقیقاً با شروع روایت همپوشی داشته و همزمان باشد، آن را تأخر مختلط می‌نامیم.

۲-۱. تقدم

تقدم، حرکت نابه‌هنگام به زمان آینده است؛ یعنی واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، در روایت قبل از زمان خود بیاید. به عبارت دیگر می‌توان تقدم را گونه‌ای پیشگویی دانست. این پیشگویی می‌تواند کنجکاوی و اشتیاق ما را به چگونگی واقعه‌ای که وقوع آن از پیش گفته شده بیشتر کند. تقدم نیز همانند تأخر گونه‌هایی دارد: تقدم روایت‌آمیز و تقدم روایت‌گریز. تقدم روایت‌آمیز به همان شخص یا واقعه‌ای که در متن به او اشاره خواهد شد، برمی‌گردد و تقدم روایت‌گریز به شخص یا واقعه دیگری که در متن به او اشاره خواهد شد. مثال:

چشمان بی‌گناه تو چون لغزد

بر این کتاب درهم بی‌آغاز

عصیان ریشه‌دار زمانها را

بینی شکفته در دل هر آواز

تقدم همچنین می‌تواند بیرونی باشد؛ یعنی به زمانی بعد از زمان اتمام روایت برگردد؛ درونی باشد یعنی به زمان آینده اشاره کند، ولی از زمان اتمام روایت فراتر نرود، و یا مختلط باشد یعنی به زمان آینده ارجاع دهد که با نقطه اتمام روایت هم‌زمان باشد. ژنت معتقد است که تقدم نسبت به تأخر بسیار کمتر به کار می‌رود.

۲. دیرش

دیرش روابطی است که بین گستره زمانی روی دادن واقعی حوادث و مقدار متن اختصاص داده شده به ارائه همان حوادث وجود دارد. نظریه پردازان مختلف از دیرش با نامهای گوناگون یاد کرده‌اند، تولان آن را دوره، میک بال گستره و ژنت سرعت می‌نامد. می‌توان دیرش هر قسمت از متن را با توجه به سه معیار اندازه گرفت: الف. دیرش قسمت‌های دیگر متن، ب. دیرش متن در کل، و ج. مقیاس‌های جهان واقعی. یعنی می‌توانیم بررسی کنیم که روایت واقعه‌ای در متن، نسبت به روی دادن آن در جهان خارج چه سرعتی دارد. بر این اساس چهار نوع دیرش مفروض است:

حذف، مکث توصیفی، خلاصه، صحنه.

اگر سرعت روایت واقعه‌ای در متن در بیشترین میزان باشد آن را حذف می‌نامند. در حذف، هیچ فضای متنی روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده است. مثال:

آن همه آدم چی می‌شوند؟ آنها شاهد بوده‌اند که گل محمد چه کرده و چه نکرده!^۵

نقطهٔ مقابل حذف، مکث توصیفی یا کشش است. در مکث توصیفی، متن بدون دیرش داستانی به پیش می‌رود. مثال:

او حالا وسط خیابان بود. خویشت این بود که ماشین رد نمی‌شد
خیابان خلوت بود. دیگران به کار مشغول بودند. یک دور هم از او
جلو افتاده بودند. او تازه از وسط خیابان می‌گذشت.^۶

دو گونهٔ دیرش دیگر خلاصه و صحنه هستند. در خلاصه فقط مشخصات اصلی یک واقعه ذکر می‌شود و وقایع جزئی و بی‌اهمیت ناگفته می‌ماند. در این‌گونه، سرعت متن از سرعت داستان بیشتر است. مثال:

باران می‌آمده، کوچه ظلمانی بوده، نور فانوس درشکه راه را نشان
نمی‌داده، اسبها به زحمت راه می‌رفته‌اند... دو نفر بوده‌اند، هر دو
مسلح می‌پرند روی رکاب.^۷

در صحنه سرعت متن با سرعت صحنه به‌طور قراردادی یکسان است. سرعت صحنه‌ای را می‌توان با سرعت تعامل واقعی شبیه دانست. مثال:

سر نبش می‌ایستد، سیگار بعد از صبحانه را به لب می‌گذارد،
می‌گیراندش، پک می‌زند و سر که برمی‌دارد، از پس پردهٔ دود
دورادور می‌بیند که دم در مدرسه شلوغ است. پا تند می‌کند. نزدیک
که می‌شود می‌بیند که بچه‌ها جابه‌جا، رو پیاده‌رو، پای قرنیز دیوار،
کیف و کتاب به دست، نشسته یا ایستاده‌اند.^۸

در گفت‌وگوهای روزمره، معمول این است که وقایع مهم‌تر به صورت صحنه، و وقایع کم‌اهمیت‌تر به صورت خلاصه بیایند؛ ولی غالباً نویسندگان و شاعران عامدانه و آگاهانه این معیار را نادیده می‌گیرند و برای این کار انگیزه‌های قوی دارند. با توجه به این مسئله می‌توان روایتهای مختلف را براساس نوع دیرش و انگیزه‌های نویسنده از به‌کارگیری آنها بررسی کرد. همچنین می‌توان دیرش یک متن را با نوشته‌های دیگر یک نویسنده یا نویسندگان دیگر مقایسه کرد.

۳. بسامد

بسامد یعنی دفعات روایت یک واقعه در متن نسبت به دفعات روی دادن آن در داستان. به عبارت دیگر این موضوع را بررسی می‌کنیم که یک واقعه چندبار اتفاق افتاده و در متن چند بار بیان شده

است. سه نوع بسامدی که در این نظریه مطرح شده، عبارت است از:

الف. بسامد منفرد:

این بسامد به معنای یک بار گفتن واقعه‌ای است که یک بار اتفاق افتاده است. یعنی به تعداد دفعاتی که یک واقعه در جهان خارج اتفاق می‌افتد به همان تعداد آن را در متن بیان کنیم. این بسامد معمول‌ترین شکل بیان یک واقعه است.

ب. بسامد تکراری:

این بسامد به این معنا است که آنچه را یک بار اتفاق افتاده چندین بار روایت کنیم. مثلاً به قتلی که اتفاق افتاده، چندین بار اشاره شود.

ج. بسامد مکرر:

واقعه‌ای مرتباً و به استمرار اتفاق می‌افتد؛ ولی در متن تنها یک بار بیان شود. به عقیدهٔ تولان^۹ بسامد به اندازهٔ دیرش، تجربی نیست؛ یعنی خواننده به صورت تجربی هنگام پردازش متن با ترتیب و دیرش درگیر می‌شود؛ ولی در مورد بسامد گفتن چیزی چندان تجربی وجود ندارد. به همین دلیل از بین عناصر زمان به بسامد، کمتر پرداخته شده است. یادآوری یک نکتهٔ مهم ضروری است و آن اینکه ترتیب، دیرش و بسامد با همدیگر مرتبط هستند و تغییر در یک عنصر موجب تغییر در عناصر دیگر می‌شود.

نمونه‌هایی از تأخرهای روایت‌گریز در شعر فروغ

زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت

آنها تمام ساده‌لوحی یک قلب را

با خود به قصر قصه‌ها بردند

انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یک روز آن پرنده نمایان شد...

آن روز هم که دستهای تو ویران شدند باد می‌آمد

من این جزیرهٔ سرگردان را

از انقلاب اقیانوس

و انفجار کوه گذر داده‌ام...

چرا نگاه نکردم

مانند آن زمانی که مردی از کنار درختان خیس گذر می‌کرد

انگار مادرم گریسته بود آن شب...

چه روشنایی بیهوده‌ای در این دریچه سرک کشید

تا آن زمان که پنجرهٔ ساعت

گشوده شد و آن قناری غمیگن چهار بار نواخت

و من به آن زن کوچک برخوردم

که چشمانش مانند لانه‌های خالی سیمرغان بودند

چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی
 پس، آفتاب سرانجام
 در یک زمان واحد بر هر دو قطب، ناامید نتابید
 شاید حقیقت آن دو دست جوان بود، آن دو دست جوان
 که زیر بارش یکریز برف مدفون شد

نمونه‌هایی از تأخر روایت آمیز

تمام لحظه‌های سعادت می‌دانستند
 که دستهای تو ویران خواهد شد
 تا آن زمان که پنجره ساعت
 گشوده شد و آن قناری غمگین چهار بار نواخت
 چگونه جان آن کسی که با کلام سخن گفت
 و با نگاه نواخت
 و با نوازش از رمیدن آرمید

نمونه‌هایی از تقدم

و خاک خاک پذیرنده
 اشارتی است به آرامش
 در کوچه باد می‌آید
 این ابتدای ویرانی است
 ما مثل مرده‌های هزاران هزارساله به هم می‌رسیم و آن‌گاه
 خورشید بر تباهی اجساد ما قضاوت خواهد کرد
 از تمامی اوهام سرخ یک شقایق وحشی
 جز چند قطره خون
 چیزی به جا نخواهد ماند
 و این صدا صوتهای توقف
 در لحظه‌ای که باید، باید، باید
 مردی به زیر چرخهای زمان له شود
 و سال دیگر وقتی بهار
 با آسمان پشت پنجره هم‌خوابه می‌شود
 و در تنش فوران می‌کنند
 فواره‌های سبز ساقه‌های سبکبار
 شکوفه خواهد داد ای یار

دیرش

آنها تمام ساده لوحی یک قلب را
با خود به قصر قصه ها بردند

خلاصه

چه مهربان بودی وقتی که پلکهای آینه ها را می بستی
و چلچراغها را
از ساقه های سیمی می چیدی

صحنه

شب پشت شیشه های پنجره سر می خورد
و با زبان سردش
ته مانده های روز رفته را به درون می کشید

بسامد؛ بسامد منفرد

چگونه می شود به آن کسی که می رود این سان

صبور

سنگین

سرگردان

فرمان ایست داد

انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یک روز آن پرنده نمایان شد

و ماهیان چگونه گوشتهای مرا می جووند

سلام ای غرابت تنهایی

اتاق را به تو تسلیم می کنم

بسامد تکراری

به مادرم گفتم «دیگر تمام شد»

گفتم «همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می افتد»

باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم

زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت

در کوچه باد می آید

و من به جفت گیری گلها می اندیشم

مردی از کنار درختان خیس می گذرد

چرا نگاه نکردم

انگار مادرم گریسته بود آن شب

دستهای تو ویران خواهد شد
 دیگر چگونه یک نفر به رقص برخواید خواست
 مردی که رشته آبی رگهایش
 مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
 بالا خزیده‌اند
 و در شقیقه‌های منقلبش آن هجای خونین را
 تکرار می‌کنند
 آن دو دست جوان که زیر بارش یکریز برف مدفون شد
 ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

بسامد مکرر

من راز فصلها را می‌دانم
 و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم
 کلاغهای منفرد انزوا
 در باغهای پیرکسالت می‌چرخند
 و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است
 که همچنان که تو را می‌بوسند
 در ذهن خود طناب دار تو را می‌یافتند
 چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی
 زبان گنجشکان در کارخانه می‌میرد
 نگاه کن که چه برفی می‌بارد

تحلیل و نتیجه‌گیری

در شعر فروغ، تأخر نسبت به تقدم غلبه دارد. با اینکه عنوان شعر تصمیمی را برای آینده نشان می‌دهد؛ اما در سراسر شعر حضور غالب زمان گذشته را می‌بینیم که وقایع و خاطرات آن برجسته شده‌اند. تأخرهای او بیشتر روایت گریزند؛ یعنی به وقایعی اشاره می‌کنند که قبل از آغاز سرودن شعر اتفاق افتاده‌اند و همچنین درونی هستند، یعنی بازگفت وقایعی هستند که قبلاً در شعر بیان شده‌اند. این نوع استفاده از عناصر زمانی باعث شده، جوی از حسرت و غبطه بر گذشته بر شعر حاضر سایه بيفکند و علاوه بر آن احساسی از درون‌گرایی و تأمل در خواننده برانگیخته شود. تقدمهایی که در این شعر به کار رفته است همه به واقعه‌ای اشاره دارد که در شرف وقوع است و می‌تواند بیش از هر چیزی پایان یک حیات باشد. این تقدمها فضایی از یأس و نومیدی را بر شعر حاکم کرده‌اند؛ اما از آنجا که در قسمت آخر شعر که می‌تواند به نوعی نتیجه‌گیری شاعر تلقی شود، او شکوفه‌دادن خود را در هیأت ساقه‌های سبکبار پیش‌بینی می‌کند.

حس یأس و مرگ محتوم به نوعی تعدیل می‌شود. گویی اگر مرگ را هماهنگی و همساز شدن با طبیعت در نظر بگیریم، دیگر مفهوم فنا و پایان را از آن استنباط نخواهیم کرد.

از نظر دیرش، از مکث توصیفی استفاده نشده و حذف بسیار کم به کار رفته و از خلاصه و صحنه بیشتر استفاده شده است. با این همه سرعت حاکم بر شعر، سرعت صحنه‌ای است؛ یعنی سرعتی معادل با سرعت وقوع واقعه‌ای در جهان عادی. این نوع دیرش در خواننده حس روزمرگی و تکرار را تقویت می‌کند و درعین حال وقایع را پذیرفتنی جلوه می‌دهد.

بسامد غالب در این شعر، بسامد تکراری است که گویی ویژگی سبکی غالب در بقیه اشعار فروغ نیز است. به عبارت دیگر از بسامد تکراری و مکرر کمتر از بسامد منفرد استفاده شده است. نکته قابل توجه این است که این نوع بسامد مصرّ بودن شاعر را بر ایده‌های خود بیان می‌کند؛ اما درعین حال می‌توان آن را به نوعی عدم قطعیت و نیاز به پذیرش از سوی خواننده تعبیر کرد. موضوعاتی که با بسامد تکراری و مکرر گفته شده‌اند عبارت هستند از فرستادن تسلیت برای روزنامه، چهار بار نواختن ساعت، باد آمدن در کوچه، دلیل نگاه‌کردن را از خود پرسیدن، گریستن مادر، ویران شدن دستها، گذشتن مردی از کنار درختان خیس، ایمان آوردن به آغاز فصل سرد، دروغ گفتن، برف باریدن.

به‌طور کلی نوع استفاده شاعر از عناصر زمانی ترتیب، دیرش و بسامد، شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را فضایی بی‌تحرك، غمبار و پر از انتظار بخشیده است. در این فضا در زمان حالی زندگی می‌کنیم که سرشار از حسرت و غبطه بر زمان گذشته و خاطره‌های آن است و با این همه همواره منتظر وقوع حادثه‌ای هستیم که زمان آینده با خود خواهد آورد. شگفت آنکه این زمان آینده که این همه از آن سخن می‌رود و این همه منتظر آن هستیم، آینده‌ای است که مرگ و نیستی را با خود به همراه دارد و شاعر باز هم آن را می‌طلبد شاید از آن روی که زیستن در روزمرگی و تکرار بی‌حاصل زمان حال را بر نمی‌تابد. او آغوش خویش را به روی مرگ گشوده است، بدان امید که پس از آن در هیأت فواره‌های سبز ساقه‌های سبکبار شکوفه دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Toolan, Michael J. **Narrative: A Critical Linguistics Introduction**, 2th Ed., London, Routledge, 2001. P. 42.
2. Mcquillan, Martine. **The Narrative Reader**, London, Routledge, 2000, P. 92.
۳. معروفی، عباس، سال بلوا، ص ۱۶.
4. Rimmon - Kenon, Shlomith, **Narrative Fiction: Contemporary Poethics**, London, Routledge, 1983, P. 47.
۵. دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، جلد هفتم، ص ۶۲۱.
۶. آل احمد، جلال، داستانهای بی‌ملاک، ص ۵۴.
۷. مجابی، جواد، باغ گمشده، ص ۴۳.
۸. محمود، احمد، درخت انجیر معابد، ص ۲۰۲.
9. Toolan, Michael J., OP. Cit., 1988, P. 92.

منابع

- آل احمد، جلال، داستان‌های بی‌ملاک، چاپ دوم، رامین، تهران، ۱۳۷۶.
- دولت‌آبادی، محمود، کلیدر، چاپ پانزدهم، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۰.
- مجابی، جواد، باغ گمشده، ققنوس، تهران، ۱۳۸۱، ۴۳.
- محمود، احمد، درخت انجیر معابد، چاپ چهارم، معین، تهران ۱۳۸۱.
- معروفی، عباس، سال بلوا، ققنوس، ۱۳۸۲.
- Mcquillan, Martin, **The Narrative Reader**, London, Routledge, 2000.
- Rimmon-Kenan, Shomith **Narrative Fiction**, Contemporary Poetics, London, Routledge, 1933.
- Toolan, Michael J. 1983. **Narrative: A Critical Linguistics Introduction**, London, Routledge, 1988.
- Toolan, Michael J. 1988. **Narrative: A Critical Linguistic Introductioin**, London, Routledge, Second Edition.

سیر تخیل در داستانهای بیژن نجدی

حمید عبداللهیان*

معرفی نویسنده

بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) دبیر ریاضیات؛ شاعر و داستان‌نویس لاهیجانی تنها با نوشتن یک مجموعه در لیست نویسندگان پیشرو پس از انقلاب قرار گرفت. مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند (۱۳۷۳) شامل ۱۰ داستان کوتاه شاعرانه و خوش‌ساخت است. در زمان حیات نجدی تنها همین مجموعه چاپ شد.^۱ پس از مرگش بر اثر بیماری سرطان، مجموعه دوباره از همان خیابانها (۱۳۷۹) شامل بیست داستان دیگر منتشر شد و سرانجام به همت همسرش مجموعه سودمند داستانهای ناتمام (۱۳۸۰) شامل روایت‌های اولیه بعضی داستانها و داستانهایی ناتمام، به چاپ رسید.

نجدی در داستان‌نویسی ایران نویسنده‌ای صاحب سبک به‌شمار می‌آید که راههای تازه رفته و بر داستان پس از خود تأثیر گذاشته است و خواهد گذاشت.^۲ عناصر عمده سبک نجدی عبارت هستند از: ایجاز، شاعرانگی زبان، نگاه سینمایی، روان‌شناسی دقیق و موشکافانه، برشها و پرشهای زمانی متعدد و استفاده ظریف از رئالیسم جادویی. از نجدی آثار اندکی باقی مانده است؛ ولی آن تعداد اندک هم خبر از قریحه خلاق نویسنده دارد.^۳

سیر تخیل

برای بررسی سیر تخیل نجدی مجموعه داستانهای ناتمام اثری سودمند است. در این مجموعه تلاشهای ناتمام، تردیدها و دودلیها، جرقه‌های خلاقیت، طرحهای اولیه، روایت اول داستانها و

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک.

داستانهای تقریباً کامل شده جمع شده‌اند. به‌خصوص در داستانهایی که چند روایت دارند، می‌توان تلاشهای ذهنی نویسنده را پیگیری کرد. گرچه به عقیده روان‌شناسانی مثل یونگ نمی‌توان روند آفرینش اثری ادبی را کشف کرد؛ دست کم می‌توان با در دست داشتن سیاه قلمهای نویسنده مانند دیگر آثار استادان داستان، سیر اندیشه‌های او را پیگیری کرد.^۴

بعضی از داستانها تقریباً به‌طور کامل و یکجا به ذهن نویسنده می‌آیند و بعضی دیگر برعکس معمولاً با ایده‌ای کوچک و جزئی شروع می‌شوند و مدتها نویسنده با آن کلنجار می‌رود تا سرانجام شکل داستان کامل را به خود می‌گیرد. در یادداشتهای نجدی می‌توان هر دو گونه این داستانها را دید. مجموعه داستانهای ناتمام شامل ۲۱ قطعه است. از این بین یکی خاطرات سفر به مناطق جنگی است که آوردنش موردی نداشته و با بافت کتاب نیز نامربوط است. دیگری داستان تقریباً بلندی است (۶۲ صفحه) که طولانی‌ترین داستان نجدی هم بوده و با توضیح خانم پروانه محسنی آزاد - همسر نویسنده - مربوط به دهه چهل است. صفحه‌های اول و آخر این داستان افتاده و نویسنده برای تکمیل آن انگیزه‌ای نداشته است.

داستانهای کامل و روایت‌های اولیه‌شان

بعضی از داستانهای کامل نجدی روایت‌هایی ناتمام و نیمه‌کامل دارند. روایت‌های ناتمام پیش از داستان اصلی نوشته شده‌اند و طبیعتاً بایست از بین می‌رفتند اما باقی مانده‌اند و وجودشان مغتنم است. از داستان «شب سهراب‌کشان» دو روایت، از داستان «سه‌شنبه خیس» یک روایت و از داستان «مرثیه‌ای برای چمن» هم یک روایت در این مجموعه آمده است.

داستان «شب سهراب‌کشان» داستان بسیار زیبایی است. طبق منابع ما نجدی قبل از نوشتن این داستان دو روایت ناتمام برای آن نوشته، که از زیربنا با این داستان تفاوت دارد. بعد آنها را کنار گذاشته. روایت نهایی در مجموعه یوزپلنگان که با من دویده‌اند، چاپ شده است. روایت اول بسیار کوتاه (در حدود چهار صفحه) است و در آن سعی شده از رستم و سهراب چهره‌ای امروزی ارائه شود. جوانی به نام براسه (تغییر یافته کلمه سهراب) با عینک آفتابی کنار راه ایستاده. سوار ماشینی گذری می‌شود و خود را معرفی کرده، از راننده می‌خواهد که سرعتش را کم کند. بعد از پیچ، جاده آسفالت بسیار لغزنده و جاده پر از پرنده است. ماشین سُر می‌خورد و پرنده‌ها به شیشه‌های ماشین می‌خورند. روایت در اندیشه‌های رستم که چرا باید کار کشتن سهراب را تکرار کند، ناتمام به پایان می‌رسد.

این روایت از دو جزء مجزا تشکیل شده: حادثه جاده و اندیشه قهرمان‌ها درباره تکرار جنگ بیهوده‌شان. نویسنده دیگر هیچ‌کدام از این اندیشه‌ها را پیگیری نمی‌کند. جزء اول این داستان یادآور فیلم پرندگان هیچکاک است. گرچه خانم محسنی آزاد در آغاز کتاب نوشته‌اند که در دهه چهل نویسنده تحت تأثیر فلینی بوده است. به نظر می‌رسد نجدی ادامه داستان را به این شکل بیهوده می‌دانسته است. گفتنی است بهرام صادقی پیشتر اندیشه امروزی کردن شخصیت‌های داستانی گذشته را به کار برده بود، از جمله در داستان «هفت گیسوی خونین در سنگر قمقمه‌های

خالی» و بیشتر منتقدان به شباهتهای صادقی با نجدی اشاره کرده‌اند. روایت دوم این داستان کامل‌تر و زیباتر است؛ اما باز هم با روایت نهایی تفاوت دارد. در این روایت، یک معلم مدرسه (جای نام خالی‌اش در گیومه آمده تا احتمالاً بعدها نامی برایش انتخاب شود) دو تن از دانش‌آموزان خود که چهره‌هایشان را مناسب می‌یابد برای بازی در نقش رستم و سهراب انتخاب می‌کند. ادامه داستان درباره احساسات آرام - بازیگر نقش سهراب - و - بهادر - بازیگر نقش رستم - آماده شدن آنها و خانواده‌شان برای نمایش است. داستان تا روز نمایش و آمدن مادر بهادر به محل نمایش ادامه می‌یابد. این نوشته می‌توانست ادامه یابد و به داستانی کامل تبدیل شود اما ظاهراً نجدی از ادامه آن صرف نظر کرده است. می‌توان حدس زد که در ادامه، داستان از سوی تماشاچیان جدی پنداشته، و به داستان روز عاشورا از امین فقیری شبیه می‌شد. قسمتهایی از این روایت، بسیار زیبا می‌شود، مثل سوارکاری ذهنی بچه‌ها یا صحنه‌ای که پدر آرام زیلو را با پایش می‌کشد و کارد را در متکا فرو می‌کند تا مرگ سهراب را نشان دهد.

روایت نهایی که با نام «شب سهراب‌کشان» در مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند آمده از همه جهت با روایت قبل تفاوت دارد. قهرمان داستان پسری ناشنوا و حساس است و داستان حول این دو ویژگی پسرک شکل می‌گیرد. سید پرده‌خوان نقل سهراب‌کشان را برای مردم ده نقل می‌کند و پسرک که تنها از ماجرای قتل با کمک خانواده‌اش آگاه شده کنجکاوانه شب به قهوه‌خانه می‌رود تا از سید بی‌رسد. سید خواسته او را نمی‌فهمد. در نتیجه پسرک پرده را برداشته، می‌گریزد و سید هم به دنبالش. سماور، واژگون شده، مردم روستا استخوانهای سوخته سید را از قهوه‌خانه سوخته درمی‌آورند. این خلاصه کوتاه هیچ جذابیت شاعرانه و لطیف داستان نجدی را ندارد. توصیف‌های ظریف، شوخی‌ها و روان‌شناسی دقیق پسرک ناشنوا، این داستان را به یک شاهکار تبدیل می‌کند.

داستان «سه‌شنبه خیس» یک روایت دارد که به داستان نهایی و چاپ‌شده در مجموعه یوزپلنگان... بسیار نزدیک است. روایت اولیه داستان از سه برش زمانی تشکیل شده است، قسمت اول: ملیحه زیر باران از خانه بیرون می‌رود. چتری آبی دارد. باد چتر را وارونه کرده از دستش درمی‌آورد. سگی به دنبال چتر پارس می‌کند. قسمت دوم: زمان، برش خورده به عقب برمی‌گردد. چند روز قبل، ملیحه به ایستگاه قطار رفته بود. آن روز چتر در دست حاج خانم بود. قرائن نشان می‌دهد که به استقبال آزادگان رفته‌اند. حاج خانم پسرش را می‌یابد و برای حفظ تعادل چترش را به ملیحه که غریبه است و کنارش ایستاده، می‌دهد و بعد هم یادش می‌رود که پس بگیرد. جمعیت متفرق می‌شود؛ ولی تا مدتها ملیحه می‌ماند. ملیحه با چتر در خیابانهای تهران راه افتاده؛ سوار مینی‌بوس شده، از پیرمردی درباره سرگردی که ظاهراً شوهرش بوده و باید در بین آزادگان می‌بود، می‌پرسد. سرانجام ملیحه پیاده شده به خانه می‌رود، جایی که هنوز کلاه سرگرد روی جارختی و پالتوش روی یک صندلی است. قسمت سوم دوباره به قسمت اول داستان برمی‌گردد. درواقع همان قسمت دوباره به اختصار تکرار می‌شود. ملیحه از خانه خارج می‌شود. باد در لباسهایش می‌پیچد و او برای نگه داشتن چادرش چتر را رها می‌کند. چتر به دیوار

کوبیده می‌شود. سگ پارس می‌کند و چتر می‌داند که دارد می‌میرد.

داستان نهایی در مجموعه یوزپلنگان... با تغییراتی در داستان اولیه ساخته شده است. مهم‌ترین تفاوت روایت اصلی با روایت اولیه در این است که در روایت اصلی اسرای جنگی جایشان را به زندانیان سیاسی اوین می‌دهند. ملیحه جوان‌تر می‌شود و ۲۴ ساله است. پدرش را در اوین هفت سال پیش اعدام کرده‌اند و او که هنوز مرگ پدر را باور ندارد روز آزادی زندانیان در آستانه انقلاب به در زندان رفته، در آنجا مثل روایت اولیه پیرزن را با چتر آبی می‌بیند و چترش را می‌گیرد. در اینجا چتر را به جای پدر همراه خود به خانه می‌برد که برداشتی شاعرانه است و خلأ رابطه ملیحه با چتر بدین ترتیب برطرف می‌شود. در این روایت، ملیحه پدر بزرگ دارد که واسطه درد دل ملیحه می‌شود و خالی بودن روایت اولیه داستان را می‌زداید. به مرگ مادر او هم اشاره می‌شود و همچنین به تغییر خانه‌اش. این داستان هم از نظر زمانی سه برش دارد: قسمت اول مانند روایت اول، ملیحه در کوچه است، باران و باد بر او می‌تازند. از ترس دیده شدن لباسش چتر را رها می‌کند که با تغییر انجام شده یعنی کم شدن سال و بکارت ملیحه پذیرفتنی‌تر می‌نماید. چتر به درختی کوبیده شده و فترهایش شکسته و پاره شده می‌میرد. مرگ چتر پای درخت شبیه اعدام سیاوش - پدر ملیحه - بسته به تیر چوبی پشت انبار سیب زمینی زندان است. قسمت دوم: خاطره چتر تا صبح آن روز، مقابل در زندان اوین تعقیب می‌شود. در آنجا باز همان مردم و همان انتظار و همان زن (این بار خانم) منتظر هستند و باز خانم سُر می‌خورد و در آغوش ملیحه می‌افتد و چترش را به او می‌دهد. با اندکی تفاوت، ملیحه سوار مینی‌بوس شده تا نزدیک خانه‌اش می‌رود با این تفاوت که در راه برای پدرش توضیح می‌دهد. ملیحه پدرش را به خانه برده، می‌خواباند و به دنبال پدر بزرگ می‌رود.

قسمت سوم: ملیحه باز هم مثل روایت اول دوباره صحنه اول داستان تکرار می‌شود با این تفاوت که بسیار مختصر و کوتاه است و به زودی با رسیدن به خانه پدر بزرگ، این پیرمرد معقول وارد داستان می‌شود. او با ملیحه خودمانی حرف می‌زند و نشان می‌دهد که زودتر از ملیحه با واقعیت کنار آمده است. پدر بزرگ، ملیحه را ملامت می‌کند؛ اما خودش هم احساساتی دارد، رویش را برمی‌گرداند تا ملیحه نبیند و قرص والیوم می‌خورد. کلید داستان در جمله‌ای است که ملیحه اعلام می‌کند: «بعد من دستهامو باز کردم، دنبال یه کسی بودم، یه چیزی... دیدم یه چتر دسته، اونو بغلش کردم، یه رؤیا که آبی بود، اون خیلی آبی بود، با خودم بردمش خونه، ما با هم حرف زدیم.» این در مرحله‌ای است که چتر را به جای پدرش می‌گیرد و بعد علت رها کردن چتر را می‌گوید: «واسه این که او واقعاً یه چتر بود، می‌فهمین پدر بزرگ؟ دوباره شده بود یه چتر.» بعضی از نکاتی که نویسنده در مراحل آغازین آفرینش داستان به ذهنش رسیده تا پایان حفظ کرده است؛ نکاتی مثل پارس سگ به دنبال چتر، وارونگی چتر، مرگ چتر، خانمی که دهانش را به یقه و پوست گردن پسرش می‌چسباند، اندیشه راننده مینی‌بوس درباره مسافرش، و تعبیرهای شاعرانه‌ای مثل پرده‌ای از گرمای بخاری، استخوانهای چتر، خاطره چتر، بارانی که نمی‌بارید و....

داستان «مرثیه‌ای برای چمن» از مجموعه دوباره از همان خیابانها روایتی ناتمام دارد. این روایت ناتمام هم تلاش نجدی را برای رسیدن به یک داستان نشان می‌دهد. روایت ناتمام تقریباً داستانی کامل اما اصلاح نشده است که نکته‌های مثبت بسیاری دارد. داستان ناتمام با رانندگی آهسته طاهر در خیابان پاییزی آغاز می‌شود. طاهر به دنبال پیدا کردن موسیقی با رادیوی ماشین سرگرم است که از کوچه‌ای توپی به بیرون پرت می‌شود. طاهر توپ را برداشته و با آن بازی کرده، به یاد خاطرات جوانی (یازده سال پیش) به توپ ضربه می‌زند. توپ را روی صندلی عقب ماشین گذاشته، دوباره به راه می‌افتد. در میدان، جلو باجه تلفن نگه داشته، شماره‌ای می‌گیرد، یاد خاطرات زندانش می‌افتد. زنی با سکه به شیشه می‌زند. طاهر جایش را به زن می‌دهد. زن کالسکه‌ای دارد و طاهر کنجکاوانه پتو را از روی بچه کنار زده، زن ناراحت شده، به طاهر می‌گوید: کثافت، و دور می‌شود.

در این روایت مثل بیشتر روایت‌های ناتمام نجدی دو محور عمده وجود دارد. قسمت اول درباره پیداشدن توپ است و نیز احساساتی که در طاهر برمی‌انگیزد. در قسمت دوم، توپ فراموش شده، خاطرات زندان، تلفن و زن و سرانجام کودک موضوع داستان هستند. این گسست شاید عمده‌ترین دلیلی بوده که نویسنده این روایت را رها کرده است. کما اینکه در داستان اصلی از آغاز تا پایان، توپ محور قرار می‌گیرد. شروع این روایت در داستان اصلی با اندکی تغییر باقی می‌ماند. تا جایی که توپ، طاهر را به یاد جوانیه‌هایش انداخته و ضربه‌ای محکم به آن می‌زند. ساعت‌ساز پیر آماده استراحت در کنار همسرش می‌شود که ناگهان توپ شیشه را شکسته، هر دو به شدت می‌ترسند. بالاخان به طرف پنجره رفته تا دشنام دهد، تنها ماشینی را می‌بیند که آهسته دور می‌شود. همسر پیرمرد (بالاخان) از زیبایی و گیرایی توپ خوشش می‌آید. توپ وسیله‌ای می‌شود تا دوباره احساسات فراموش شده‌شان را به خاطر آورند. همان روز شیشه انداختند و شب، توپ را در کوچه رها کردند. توپ قیل خورده و به داخل جوی افتاده، جست و خیز آرامش را آغاز کرده، رفته رفته اوج می‌گیرد تا سراجام از لایه اوزن و جاذبه زمین می‌گذرد. تا نیمه داستان همان روایت اولیه پیگیری می‌شود و بعد برعکس روایت اولیه که داستان به بیراهه رفته، در اینجا داستان با وضعی طبیعی تر ادامه پیدا می‌کند. بعضی از جزئیات داستانی که در ویرایش اول به نظر نویسنده رسیده تا پایان حفظ می‌شود مثل تنظیم رادیو، خواننده زنی که ترانه «اندوه خاکستری است» می‌خواند، سنگ‌فروشی کنار خیابان، بوی پلاستیک آشغال، دور رفتن برای ضربه زدن به توپ و... یا تعبیرهای شاعرانه‌ای مثل لخت شدن بیشرمانه درختان، بچه‌های بعد از توپ، بوی کافور روی آواز، سرد شدن از زانو تا کف پا، یرقان هرگز نگرفته، روی پاییز عق زدن، گره خوردن ماهها و.. که در روایت دوم حفظ می‌شود. فاصله اکنون تا خاطره توپ‌بازی در روایت اصلی از ۱۱ به ۱۷ سال تغییر می‌کند تا پیری و شکستگی طاهر بیشتر قابل توجیه باشد.

داستانهای ناتمام

علاوه بر داستانهای فوق پاره‌ای دیگر از داستانها هستند که هیچ روایت کامل شده‌ای ندارند.

داستان «رودخانه‌ای برای ستونیار» دو روایت در همین کتاب دارد. داستانهای مثل « $A \times B$ » یا « $A + C2$ » یا « $A2 \times C2$ » یا « $A2 + C2$ » هرچند کوتاه اما تقریباً کامل هستند. و داستانهای ناتمام « $A - B$ » و «رودخانه‌ای برای ستونیار» تاحد زیادی تکمیل شده و همین مقدار هم خواندنی و جذاب‌اند. دلایل ناتمام ماندن داستانها از سوی نویسنده نامعلوم است؛ اما حدسهایی در این زمینه می‌توان زد. عمده‌ترین حدس، باتوجه به خصوصیات فکری نویسنده، وسواس هنری و مشکل‌پسندی نویسنده است. نویسنده به شکل کنونی داستان را نمی‌پسندیده و ادامه آن را برای فرصتی دیگر گذاشته تا به تکمیل پردازد که متأسفانه اجل این مهلت را به او نداده است. داستانهای ناتمامی که شکل تمام‌شده آنها را در کتابهای دیگر نویسنده می‌توان یافت، نشان می‌دهند که در این موارد، نویسنده به فرصت تکمیل آنها دست یافته است. حدس دیگر این است که شاید نجدی داستان ناتمام را یک نوع داستانی می‌دانسته که تلقی تازه و جدیدی از داستان است. داستانی را آغازکردن و تا نیمه راه بردن و ادامه آن را به آیندگان سپردن یا از خواننده برای تکمیل داستان کمک گرفتن، در چارچوب نگرشهای تازه به نقش فعال خواننده در داستان است. البته برای اثبات این نیت از سوی نویسنده مدرکی نداریم و به نظر من این احتمال ضعیف‌تر از احتمال اول است.

آخرین داستانی که دو نمونه از آن داریم، داستان «رودخانه‌ای برای ستونیار» است که هر دو روایت آن ناتمام مانده و با هم تفاوت چندانی ندارند. طنز ظریف و عمیق نجدی در این داستان نظامیان سابق را نشانه رفته است. داستان در روایت اول شروع جذابی دارد که در روایت دوم هم حفظ شده است. در روایت اول که کوتاه است تیمسار دکتر افراعی با شکوه‌ترین آروغ عمرش را زده و می‌میرد. بالا جای گماشته با لگن به سر نعش مرده رفته و پس از اندکی تماشا به زهت‌الملوک خبر مرگ شوهرش را می‌دهد. روایت اول در همین جا به پایان می‌رسد. روایت دوم با همین توصیف مرگ و باشکوه‌ترین آروغ شروع می‌شود. عمده‌ترین تفاوتها در این روایت تغییر اسامی است. تیمسار تبدیل می‌شود به ستونیار اسدخانی که البته در طول داستان از درجه‌های دیگرش هم سخن به میان می‌آید و همسرش عزیز خانم می‌شود. محور داستان، وصیت کلنل است که خواسته تا او را ایستاده زیردرختان بلوط در حیاط خانه قلعه بدون تشریفات مذهبی دفن کنند. پسران کلنل و محضر دار این کار را انجام می‌دهند و بعد محضر دار در حضور همسر و دو پسر و دو دخترش وصیت‌نامه را قرائت می‌کند. این داستان هم پیشرفت خوبی داشته است. یا مرگ مهلت تکمیل این داستان را گرفته یا نویسنده نمی‌دانسته برای پایان آن چه کند. درباره داستان ناتمام ولی زیبای « $A - B$ » هم غیر از این نمی‌توان دلیلی در نظر گرفت. « $A - B$ » داستان جذابی درباره جن‌زدگی مهدعلیا، مادر شاه است. اعتصام السلطنه مأمور می‌شود تا به نخجیر کلاهی گیلان برود. با مهارت قابل تحسین نویسنده - نجدی در بین داستان از خواننده می‌خواهد که سیگاری روشن، و به داستان فکر کند - سفر کالسکه تا رشت و از آنجا تا لاهیجان ادامه می‌یابد تا سرانجام به مهدعلیای زندانی شده در اتاقکی می‌رسد. مهد علیا عروس امان‌الله خان را دعوت کرده از پنجره کودکانی خیالی را در شب مهتاب بر روی درختان نشان داده که

صوریشان مو درآورده و با این کار موجبات سقط جنین زن را فراهم می‌آورد. صحبت از امیرکبیر می‌شود و اینکه طلعت، عروس امان‌الله خان می‌خواسته اسم پسرش را امیر بگذارد. داستان در همین جا به پایان می‌رسد که به اندازه کافی خواندنی است. بحث امیرکبیر توجیه بیماری مهدعلیا است و از اینجا به بعد داستان در سراشیب پایان قرار می‌گرفته و ادامه آن روشن بوده است. عدم تکمیل آن را نمی‌توان بر دل‌زدگی یا احساس بی‌ارزشی داستان حمل کرد و بیشترشاید به دلیل بیماری یا مرگ زودرس شاعر ناتمام مانده است.

سیر ایده‌ها

از مطالعه داستانها و شعرهای نجدی می‌توان پی به اندیشه‌ها و ایده‌هایی برد که بیش از یک بار در ذهن نویسنده حضور داشته‌اند. حضور مکرر این ایده‌ها نشانه درگیری ذهنی نویسنده است. این ایده‌ها معمولاً در یادداشتها و نسخه‌های اولیه تکرار می‌شوند تا سرانجام در بهترین شکل خود در داستانی می‌آیند و معمولاً دیگر نویسنده آن ایده را کنار می‌گذارد. نجدی نیز از این ایده‌های مکرر در نوشته‌های خود دارد. در داستان «C2 - A» نقاشی یک پنجره نیمه‌باز بر روی بازو مطرح شده که در مجموعه دوباره از همان خیابانها در دو داستان استفاده شده است.

نخست در داستان «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» راوی مدعی است که ترکمنی که روز قبل با قلشن درگیر شده به داخل پنجره خالکوبی شده دستش رفته، حال به ظاهر مراجعه کرده تا خال را پاک کند. در همین مجموعه در داستان «خال»، راوی باز هم بر روی بازویش پنجره‌ای نیمه‌باز با گلدانی پشت آن خالکوبی کرده و زنی از دریچه باز به داخل رفته و حال راوی در پی پاک‌کردن آن است. خالکوبی و مفاهیم مرتبط با آن از اندیشه‌های بسط‌یافته نجدی در این داستانها و داستانهای دیگرش است.

نتیجه‌گیری

از بررسی داستانهای کامل و ناتمام نجدی مشخص می‌شود که نجدی ذوقی بسیار دشوارپسند داشته، هر نوشته‌ای را حتی آنچه از نظر دیگران خوب بوده، نمی‌پسندیده و نمی‌خواسته است در پرونده او ثبت شود. در زمان حیاتش تنها ده داستان را آن هم به اصرار و تشویق بسیار دیگران چاپ کرده و این داستانها هم در بین داستانهای نویسنده و هم در مقایسه با بسیاری داستانهای دیگر پس از انقلاب جایگاهی برتر دارد. بررسی دست‌نوشته‌ها و سواس هنری نویسنده را بیشتر نشان می‌دهد. از سوی دیگر نجدی در سالهایی که بیشتر می‌نوشته و کمتر منتشر می‌کرده، فرصت داشته است تا بارها و بارها متن نوشته‌هایش را اصلاح و بازنویسی کند. برای همین جمله‌هایش بسیار سنجیده و حساب شده است. گرچه سبکی که نجدی به کار می‌برد مانند راه‌رفتن روی لبه تیغ است، خود با موشکافی و کار زیاد از آن سربلند درمی‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. پریشی، محمدرضا، «یوزپلنگانی که با نجدی دویده‌اند»، ص ۸۰.
۲. قنبری، امیر، «وقفه در هزار و یکشب»، ص ۷۸.
۳. عابدی، کامیار، «خرقه گیاهان بیژن نجدی»، ص ۴۴.
۴. درونت، می، پروست، ترجمه فرزانه طاهری، ص ۵۰ به بعد.
۵. صادقی، بهرام، سنگر و قمقمه‌های خالی، ص ۲۷۸.

منابع

- پریشی، محمدرضا، «یوزپلنگانی که با نجدی دویده‌اند»، مجله آدینه، ش ۱۳۲ و ۱۳۳، ۱۳۷۷.
- درون، می، پروست، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، طرح نو، تهران، ۱۳۸۱.
- صادقی، بهرام، سنگر و قمقمه‌های خالی، چاپ اول، کتاب زمان، ۱۳۸۰.
- عابدی، کامیار، «خرقه گیاهان بیژن نجدی»، جهان کتاب، سال هفتم، ش ۱۱ و ۱۴، ۱۳۷۹.
- قاسمی، رضا، یوزپلنگانی که با بیژن نجدی دویده‌اند، سایت رضا قاسمی.
- قنبری، امیر، «وقفه در هزار و یکشب»، کتاب ماه ادبیات فلسفه، ش ۶۴، ۱۳۸۰.
- نجدی، بیژن، یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، چاپ چهارم، مرکز، ۱۳۸۲.
- _____ دوباره از همان خیابانها، چاپ دوم، مرکز، ۱۳۸۰.
- _____ داستانهای ناتمام، چاپ اول، مرکز، تهران، ۱۳۸۰.

عزاداران بیل در بزرخ واقعیت و توهم

حسینعلی قبادی^{##}

رشید خدای افشار^{###}

مقدمه

دربارهٔ عزاداران بیل غلامحسین ساعدی، بسیار گفته‌اند و شنیده‌ایم. بعضی آن را جزو آثار فراواقع‌گرایانه قلمداد می‌کنند؛ برخی دیگر آن را در محدودهٔ واقع‌گرایی و هم‌آلود می‌پذیرند و عده‌ای آن را اثری در حد واقع‌گرایی جادویی معرفی می‌کنند. البته برای این قضاوتها اسنادی نیز موجود است، اما به نظر می‌رسد این قضاوتها با توجه به همهٔ عوامل و عناصر داستانی اثر نیست و هر کدام از منتقدان فقط به قسمتی از عناصر توجه کرده و مثلاً براساس عامل فضا و صحنه‌پردازی یا عنصر دیگر رأی داده و سایر عناصر را از قلم انداخته‌اند.

طبیعتاً یک اثر هنری را باید به صورت نظامی هماهنگ و در ارتباط با هم مطالعه و بررسی کرد تا جنبه‌های مختلف هنری آن را کشف نمود و نمی‌توان مثلاً در یک نقاشی بدیع فقط بخشی از طرح را عامل آفرینش زیبایی دانست و از سایر بخشها چشم پوشید.

در این تحقیق ابتدا تک تک عناصر داستان با بهره‌گیری از روش شناخت تجزیه و تحلیل عناصر داستان بررسی می‌شود. اولاً باید وضعیت این عناصر را از دیدگاه واقع‌گرایی یا فراواقع‌گرایی و ... مشخص کرد؛ ثانیاً معلوم کرد چه عامل یا عواملی باعث می‌شود که این اثر به‌عنوان یک داستان فانتاستیک، رئالیسم جادویی یا واقع‌گرایی و هم‌آلود معرفی گردد. ثالثاً داستان در چه بخشی واقع‌گرایانه است و در چه قسمتی از محدودهٔ واقع‌گرایی خارج می‌شود و

##. دکترای زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت‌گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

###. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

آیا می‌توان با توجه به یک یا دو عنصر از عناصر داستان آن را اثری واقع‌گرایانه خواند؟ نظر ساعدی در این باره مبین چه چیزی است؟
در هر صورت، واقعیت در نظر ساعدی فراتر از واقعیت معمول است و با آن فرق دارد یا بسیار آشفته و مشمئز کننده است.

بررسی واقع‌گرایانه عناصر

موضوع این قصه‌ها، تصویر فقر و فلاکت حاکم بر جامعه عقب‌مانده ایرانی، به‌خصوص روستاهاست. هرچند خوفناکی و زشتی چهره شهر نیز دست کمی از بی‌یل ندارد و گزارشهایی که در لابه‌لای قصه‌ها مربوط به فضاهای شهر ارائه می‌شود گواهی، بر این ادعاست و در این مورد می‌توان به این نمونه‌ها بسنده کرد. هیچ کسی از بی‌یل به میل خود به شهر نمی‌رود؛ بلکه یا مثل ننه رمضان (قصه اول) و نامزد نصیر (قصه دوم) مریض است یا از بی‌یل طرد می‌شود، مانند مشر اسلام (قصه هشتم)، حسنی و مشدی ریحان (قصه سوم) و مهم‌تر اینکه تمام کسانی که به شهر می‌روند یا می‌میرند یا گدا و آواره می‌شوند. مانند زن کدخدا و رمضان (قصه اول)، میرنصیر و دخترخاله و خاله‌اش (قصه دوم)، حسنی و مشدی ریحان (قصه سوم)، موشرخه (قصه هفتم) و خود مشدی اسلام (قصه هشتم). البته گزارشهای ارائه شده از شهر را نیز به این موارد باید اضافه کرد، مانند گزارش بیمارستانها. حتی فضای هولناک بی‌یل به شهر نیز سایه انداخته است. در قصه اول صدای زنگوله‌هایی که از بی‌یل می‌آید در بیمارستان شهر نیز به گوش می‌رسد. در قصه دوم نیز گزارشهایی آمیخته با خیال و وهم روستا درباره دو بیمارستان شهر با شدت تمام انعکاس پیدا می‌کند، چنان‌که خواننده احساس می‌کند در فضایی بسته و وهم‌آلود محبوس است.

بنابراین شهر و روستا در این قصه‌ها دو روی یک سکه هستند که وجود همدیگر را توجیه می‌کنند؛ اگر مردم بی‌یل ساده‌لوحانه از حل هر مشکل از طریق به کارگیری اراده خود عاجزند و برای هر چیزی به ماوراءالطبیعه متوسل می‌شوند،^۱ زیاد عجیب نیست. چون شهر نیز - تکیه‌گاه این گروه پریشان به روز حادثه - به غیر از بدبختی و آوارگی بر ایشان ارمغانی ندارد. جمع این اوضاع، برزخ بین سنت موهوم و تجدد ظاهری و دروغین است و نویسنده هر دو را نشان می‌دهد. او نه شهر را قبول می‌کند که به غیر از فلاکت چیزی ندارد و نه روستا را که تنها شخصیت مفید، متفکر و عاقل خود (مشدی اسلام) را از ده می‌راند.

در یک تقسیم‌بندی کلی، دو موضوع عمده در این داستان به چشم می‌خورد، فقر و بیماری. البته محدوده این فقر و بیماری فقط مادی و جسمی نیست. زیرا هم دارای ایهام و ابهام است و هم روح افراد و فرهنگ اجتماع را فرا می‌گیرد و تا عمق جان افراد و اجتماع ریشه می‌دواند. گویا مفهومی نمادین و سمبلیک از فساد اجتماعی است که ساعدی بیشتر بر فقر فرهنگی و اقتصادی تأکید و سعی می‌کند با قراردادن حادثه‌هایی مانند پیدا شدن صندوق، قحطی در بی‌یل، بیماری مُسری در سیدآباد و گاو شدن مشدی حسن در درون اجتماع، واکنشهای فکری و عملی مردم اجتماع به‌خصوص جامعه سنتی (روستا) را برای ما نشان دهد و از این طریق به نظام ذهنی،

عقیدتی و فرهنگی این آدمها نقب بزنند.

از نظر واقع‌گرایی موضوعات هم معمول و هم حیاتی‌اند.^۲ و اهمیت موضوعها با تکرار در قصه‌های کتاب به آشکال مختلف، بیشتر جلب نظر می‌کند. با طرح این موضوعات فرد در ارتباط با خود، اجتماع و خداوند در داستان ظاهر می‌شود و ما را با این نوع ارتباط آشنا می‌کند.^۳ بستر تاریخی موضوع^۴ را می‌توان تقریبی با کنار هم قراردادن شهر به‌عنوان الگوی تجدد، و روستا به‌عنوان الگوی سنت خرافی، تعیین کرد؛ یعنی زمانی که اجتماع در بزرخ سنت و تجدد به سر می‌برد. از سویی درگیر سنت خرافی و غیر قابل توجه، و از سویی دیگر در جبهه تجدد و پیشرفت به نام اصلاحات بسنده کرده است. همه این موارد جزو مشخصات اصلی موضوع واقع‌گرایانه به شمار می‌آید. ضمناً نباید فراموش کرد که این داستان حاصل تجربه سفرهای نویسنده به مناطق مختلف کشور و آشنایی او با مسائل و مشکلات فرهنگ مردم این نواحی است.^۵ همین رابطه معنادار، خود دلیل دیگری بر واقع‌گرایانه بودن موضوع داستانهاست.

درونیای این قصه‌ها، ریشه‌یابی بدبختی و عقب‌ماندگی جامعه سنتی ایرانی است. بدون شک ریشه تمام مشکلات در بَیَل فقر فرهنگی و اقتصادی است. این عوامل نه تنها خود به خود، باعث بسیاری از پیامدهای ناگوار در اجتماع بَیَل به‌عنوان نمونه هستند؛ بلکه در یک رابطه متقابل علی و معلولی باعث عمیق‌تر شدن و تشدید بحرانهای فردی و اجتماعی می‌شوند و به گسترش و امتداد پیامدهای سوء دامن می‌زنند. بهترین مثال برای این مدعا قصه چهارم کتاب است. مشدی حسن به گاوش علاقه شدید دارد. و نویسنده در قصه سوم، در چند موقعیت به این مسئله اشاره می‌کند. وقتی که قحطی بَیَل را فرا می‌گیرد و همه به دنبال آذوقه‌ای برای خودشان هستند، مشدی حسن مدام نگران گاوش هست و اصلاً به خودش یا زنش کاری ندارد. دلیل علاقه او این است که گاو برای روستایی در حکم ابزار کار اوست. به قول آل احمد «گاو در یک ده رابط آدم است با زمین و قدیم‌ترین رابط.»^۶ حال، مرگ گاوی در یک محیط روستایی حادثه‌ای معمولی تلقی نمی‌شود بلکه فاجعه است.^۷ این فاجعه خود عاملی می‌شود تا خود مشدی حسن از نظر روانی به شدت صدمه ببیند و خودش را گاو بپندارد و به اصطلاح الینه شود.

به‌طور کلی می‌توان این ویژگیها را در شالوده قصه‌ها دید: اولاً نویسنده به‌گونه‌ای دقیق توجه به طرح و پیرنگ داستانی را لازم نمی‌داند و به جای آن از عنصر فضا و صحنه‌پردازی استفاده می‌کند، چنان‌که برای برخی حوادث قصه‌ها علت پذیرفتنی ذکر نمی‌گردد، مانند مرگ رمضان در قصه اول. او قرار است صبح روز هفتم به روستا برگردد، ولی شب از خواب بیدار می‌شود، مادرش را می‌بیند و با مادرش به بنفشه زار (گورستان) می‌رود. در قصه دوم نیز حوادث داستان براساس طرح دقیق در قصه نیامده و نویسنده از فضاسازی و صحنه‌پردازی استفاده کرده است. در این قصه برای زهرا، دختر خاله نصیر جای خالی در بیمارستان پیدا نمی‌شود، اما نصیر، که به دیدن نامزدش رفته است، با سفارش دکتر به زور بستری می‌شود. اهمیت ندادن نصیر به مرگ پدرش نیز از همین مقوله هست. ثانیاً شالوده قصه‌ها ساده و بدون هیچ نوع پیچیدگی است؛

مانند قصه چهارم که در آن مشدی حسن به دلیل مردن گاوش تعادل روانی خود را از دست می‌دهد و می‌میرد یا قصه هشتم که اسلام، قربانی بدگویی می‌شود و از شر زبان روستاییان به شهر پناه می‌برد. در سایر قصه‌ها هم طرح این گونه است. با این همه خارج شدن برخی حوادث داستانی از جریان علی و معلولی طرح و استفاده از طرح ساده زیاد جلب نظر نمی‌کند. برای اینکه همان‌طور که اشاره شد، فضای وهم خیال قصه‌ها به چراها پاسخ می‌دهد.

با در نظر گرفتن قصه‌ها به عنوان داستانهای ضمنی (اپیزود) در مورد عزاداران بَیَل که وحدت موضوع، درونمایه، شخصیت و سایر عناصر را دارد، می‌توان گفت: حوادث قصه مجموعاً در ضمن روند علی و معلولی اجتماع شکل گرفته است.^۸ یعنی هرچند قصه‌ها عموماً طرح ساده‌ای دارند و برخی حوادث علت مشخص مادی و زمینی ندارند، نویسنده سعی کرده است عملها، عکس‌العملها، اعتقادات و فضای ذهنی شخصیت‌های قصه‌ها را براساس واقعیت طراحی کند. واقعیتی که از طرفی در چشم نویسنده آشفته است و از سوی دیگر مستند نیست بلکه امکان تحقق آن وجود دارد؛ یعنی اگر فقر فرهنگی و اقتصادی کامل بر اجتماعی حاکم باشد، بَیَل به وجود می‌آید.

این داستان دو نوع شخصیت دارد؛ اول شخصیت‌هایی که انسان هستند: کدخدا، مشدی اسلام، مشدی بابا، مشدی صفر، پسر مشدی صفر، موسرخه، حسنی، مشدی حسن، عباس، گدا خانوم، ننه فاطمه، ننه خانوم، مشدی طویی، مشدی ریحان و دوم شخصیت‌هایی که انسان نیستند اما حضورشان در قصه‌ها مانند شخصیت‌های انسانی همیشگی است و از طرفی هم حالتها و رفتارهایی شبیه انسانها دارند.^۹ پایاخ و بز سیاه اسلام، سگی که عباس از خاتون آباد همراه خودش آورده است (قصه هفتم) و او را خاتون آبادی صدا می‌زند. پایاخ و بز سیاه اسلام تقریباً در تمام قصه‌ها حضور دارند و رفتارشان شبیه رفتار آدم‌هاست؛ مثلاً در قصه هشتم وقتی اسلام از روستا می‌رود، عکس‌العمل این حیوانات نیز مانند رفتار آدم‌هاست. «پایاخ و بز سیاه اسلام از میدان پشت خانه مشدی صفر پیدا شدند و آمدند و از بین جماعت رد شدند و چند قدم دنبال اسلام رفتند و بعد ایستادند به تماشای اسلام و اسب با سر آویزان رفت کنار بید.»^{۱۰}

از شخصیت‌های گروه اول، بعضی در تمام قصه‌ها حضور دارند، مانند مشدی اسلام، کد خدا، مشدی بابا و حضور بعضی به چند داستان محدود است، مانند مشدی حسن که تنها در قصه سوم و چهارم حضور دارد.

همه شخصیت‌ها مانند هم هستند و نسبت به هم تشخص خاصی ندارند. فقط اسلام چند امتیاز نسبت به دیگران دارد. «ارابه‌ای دارد (وسیله حرکتی) و عقل و شعوری (راهنما) و سازی (شعر و التذاد معنوی) و این هر دو یا سه، مشکل گشای اهالی».^{۱۱} از نظر واقع‌گرایی این افراد توانایی دارند که تأثیرات اجتماع زمان خود را به بهترین صورت نشان دهند.^{۱۲} این افراد ضمن اینکه نوعی تیپ^{۱۳} هستند، رفتارها و عادات فردی نیز دارند.^{۱۴} تفاوت‌های فردی این شخصیت‌ها با مقایسه آنها با همدیگر، آشکار می‌شود، مثلاً اسلام هیچ ادعایی ندارد و زمانی که بَیَل‌ها پشت سر او بدگویی می‌کنند، فقط گلایه مختصری می‌کند و از بَیَل می‌رود. پسر مشدی صفر مردم آزار

و موزی است. او آسلاَم را بدنام می‌کند، سگ عباس را هم او می‌کشد، ولی همه این شخصیتها ایستا هستند. البته دلیلی نیز برای تغییر و تحول آنها وجود ندارد. چون هیچ زمینه‌ای برای تغییر و حرکت دیده نمی‌شود.^{۱۵} ایستابودن شخصیتها آسیبی به جنبه واقع‌گرایانه شخصیتها نمی‌زند. عامل گفت وگو در قصه‌ها، طبیعی به کار رفته است. نوع گفت وگوها محاوره‌ای است که شباهت زیادی به عامل گفت وگو در نمایشنامه دارد. شخصیتها متناسب با سطح افکارشان سخن می‌گویند و تقریباً سخنان آنها شبیه همدیگر است. ما اشخاص را از طریق گفت وگو می‌توانیم بشناسیم،^{۱۶} مثلاً شرارت و بدجنسی پسر مشدی صفر را از سخنان او می‌توان فهمید. در قصه هفتم وقتی همه به دنبال راه چاره‌ای برای راحت شدن از دست موسرخه هستند، پسر مشدی صفر فقط یک راه را پیشنهاد می‌کند «کلکشو بکنیم». سگ عباس را هم او می‌کشد. اگر زیاد سؤال می‌کنند و اگر برخی سؤالهایشان به نظر ما بیهوده است، به دلیل سادگی شخصیتهاست. سادگی که از جهل شخصیتها ناشی می‌شود. با وجود این به نظر می‌رسد در مواردی گفت وگوها به اطناب می‌کشد. از جمله در اوایل قصه چهارم، وقتی مشدی طوبی‌گریه می‌کند و مردم بیل می‌خواهند علت گریه او را بدانند، به نظر، بعضی سؤال و جوابها زاید، و از نظر واقع‌گرایی عیب است.

«یکی از زنها کاسه‌ای آب آورد. ننه خانوم کاسه را گرفت و گفت: آب بخور، آب بخور که بتونی حرف بزنی.

زن مشدی حسن نیم خیز شد و گفت: آب نخورده هم می‌تونم بگم. می‌تونم بگم. ننه خانم با تعجب گفت: آب نخورده هم می‌تونه بگه؟ آب نخورده چه جوری می‌تونه بگه؟»^{۱۷}

قصه‌ها از زبان دانای کل روایت می‌شوند، ولی ما حضور راوی را هیچ‌جا احساس نمی‌کنیم چون نه پیش‌بینی می‌کند و نه حدیث نفس می‌گوید.^{۱۸} سخنانی که میان شخصیتهای قصه‌ها رد و بدل می‌شود، مربوط به خود آنهاست و راوی از نظر آنها اظهار نظر نمی‌کند. بنابراین زاویه دید کاملاً واقع‌گرایانه هست.

فضاسازی و صحنه‌پردازی، مهم‌ترین عنصر داستانی این قصه‌هاست. نویسنده توانسته، صحنه‌های بسیار مؤثر و با روح به وجود بیاورد و فضایی آکنده از هول، جنون، گرفتگی، غم و خفتگی را بر تمام کتاب حاکم کند. عوامل ایجاد چنین فضا و صحنه‌ای متعدد است و به تعدادی از مهم‌ترین عوامل، اشاره شود:

۱. وجود صداهای غیرطبیعی، مانند صدای زنگوله یا صدای مضطرب در قصه اول. «صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می‌شد، صدای خفته و مضطربی که دور می‌شد و نزدیک می‌شد و دور ده چرخ می‌زد.»^{۱۹}

۲. وارد کردن عنصر ناگهانی - واقعی یا غیر واقعی - در صحنه داستان.^{۲۰} مانند بیرون آمدن کله آدمها و موشها از سوراخ. «با عجله رفت بالای نردبان و سرش را از سوراخ بالایی درآورد بیرون و نگاه کرد.» یا «صحرا سوراخ سوراخ بود و توی هر سوراخی کله موشی پیدا بود که با

چشمان ریز و منتظر بیرون را نگاه می‌کردند.»^{۲۱} یا «از توی گودال کنار گاری، دست بزرگ یک گدای خاتون آبادی آمد بیرون و پهن شد جلو عبدالله و اسلام».^{۲۲}

۳. وجود بعضی صحنه‌ها و اعمال در داستان که در بعضی موارد تکرار می‌شوند؛ مانند عزاداری، سینه‌زنی، نوحه‌سرایی، گریه و صحنه‌های مرگ؛ مانند صحنه مرگ سید بیل در ابتدای قصه سوم و مرگ حاج شیخ به همان حالت در آخر قصه.

۴. وجود بعضی حیوانات مریض، مرده یا سالم؛ مانند موشها در قصه اول، قصه سوم و چند قصه دیگر. مرغ کشته یا مرده در قصه سوم و قصه چهارم یا گاو مشدی حسن در قصه چهارم و اسب مریض مشدی رقیه در قصه هشتم.

۵. استفاده از بعضی آدمهای عجیب و غریب؛ مانند گداخانوم، موُسرخه، پیرزن پرستار در قصه دوم.

۶. وجود برخی اشیای مخصوص مانند شمع بزرگ سبز در قصه اول، کالسکه و ماشین سیاه نعلش کشی در همان قصه، علم سیاه و پنجه و شمایل در بیشتر قصه‌ها و سنگ سیاه مرده شوری در قصه دوم.

۷. استفاده مکرر از عوامل مذکور در جا به جای قصه‌ها. در بعضی موارد صحنه در اول و آخر داستان با عبارات مشابهی عیناً تکرار می‌شود. قصه دوم این گونه آغاز می‌شود: «کدخدا تا بالای دیوار آمد، مردها از روی زمین بلند شدند و ایستادند. کد خدا خم شد و در نور ماه مردها را نگاه کرد ... کد خدا با صدای گرفته گفت: فاتحه!»^{۲۳} این صحنه را در آخر قصه نیز با عباراتی تقریباً واحد می‌بینیم «کدخدا که بالای دیوار آمد، مردها بلند شدند و ایستادند. آفتاب زده بود و بیل می‌درخشید. کدخدا نگاهشان کرد و ... کدخدا با صدای گرفته‌ای گفت: فاتحه!».^{۲۴} تنها تفاوت دو صحنه این است که یکی در شب زیر نور ماه اتفاق می‌افتد و صحنه دوم زیر نور خورشید.

۸. وجود برخی قصه‌ها؛ مانند قصه هفتم که موُسرخه به مَرَض نامعلومی مبتلا می‌شود. این قصه ضمن اینکه عوامل قبلی را درخود دارد، موضوعش به گونه‌ای است که در کل باعث ازدیاد هول و خوف می‌گردد.

عوامل دیگری هم می‌توان ذکر کرد که در فضا سازی و صحنه پردازی دخالت دارند؛ ولی مهمترین آنها یاد شده‌اند. نقش فضا و صحنه در این داستان به حدی اهمیت دارد که عناصر دیگر داستانی شدیداً از این فضا متأثر می‌شوند و همچنان که در توضیحات مربوط به شالوده و طرح قصه‌ها گفتیم، علت وجودی حوادث و رویدادهای ناگهانی را توجیه می‌کند و به چهره‌های خواننده راجع به طرح پاسخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

رنگ و مایه عناصر این داستان عموماً واقع‌گرایانه است، اما در مواضعی در گفت و گوها و تا حدودی شخصیتها و برخی موضوعها هم عناصر عموماً از توهم یا هر گونه فراواقعیت جاودانه با آن درآمیخته است و داستان را از واقع‌گرایی فراتر می‌برد و مخاطب را در تعیین نوع داستان به

عزاداران بَیَل در بزرخ واقعیت و توهم □ ۴۲۱

تردید می‌اندازد، مانند نوع طرح، برخی شخصیتها و مهم‌تر از همه فضای آن. بعضی منتقدان و صاحب‌نظران این داستان را داستانی سوررئالیستی معرفی،^{۲۵} و برخی جزو گروه داستانهای فانتاستیک^{۲۶} قلمداد می‌کنند، ولی آن با شاخصهای رئالیسم جادویی^{۲۷} تا حدی سازگارتر است ولو آنکه ساعدی مستقیم یا غیرمستقیم با این مکتب آشنایی نداشته است.

این اختلاف تعابیر، همه در فضای وهم آلود داستان ریشه دارد و عناصر دیگر آن با معیارهای واقع‌گرایی مطابقت می‌کند. درواقع داستان در طرح، آرام آرام از این اصول خارج، و با ورود برخی شخصیتها و حوادث زیاد می‌شود و در فضا به اوج خود می‌رسد. ولی آیا نویسنده می‌خواهد با استفاده از این شگردها از دنیای واقعی خارج، و به فراواقع وارد شود؟ یا می‌خواهد دنیای فراواقع (سوررئالیسم) یا دنیای آمیخته با جادو و وهم (رئالیسم جادویی) را برای ما بشناساند.

به طور کلی هر مکتب هنری هدفها و روشهای ویژه‌ای دارد. بنابراین هر اثری که در محدوده یک مکتب هنری قرار می‌گیرد، باید فلسفه و روش آن مکتب را با خود داشته باشد و تأویل و تطبیق هر اثری به صورت مطلق با مکاتب مشهور ادبی جهان چندان منطقی و علمی نخواهد بود.

فراواقع‌گرایی (سوررئالیست) می‌خواست تا فراواقع را در تعریف واقعیت بگنجاند و ضمیر ناخودآگاه و تخیل را که توسط واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) نفی می‌شد، دوباره به کار گیرد. لذا هر نوع محدودیت را که عقل و منطق به وجود آورده بود در هم می‌شکست. «هدف نهایی سوررئالیست به دست دادن تعریفی دیگر از واقعیت بود که هم جهان خودآگاه و هم دنیای ناخودآگاه را دربرگیرد.»^{۲۸} طبیعتاً هر اثر فراواقع‌گرایانه باید با این هدف نوشته شود و تشابه ظاهری یک اثر به آثار فراواقع نمی‌تواند دلیل برای فراواقع‌گرایی اثر باشد. «در ارزیابی سوررئالیسم همیشه باید بین سبک و فلسفه فرق گذاشت. سوررئالیست صرفاً تصویری خیره کننده، جمله‌ای نامعقول یا بافتی روایی نیست، دغدغه آن در اصل آزادکردن تخیل و گسترش دادن تعریف واقعیت است.»^{۲۹} در عزاداران بَیَل، نویسنده به طور حتم نمی‌خواهد تعریف دیگری از واقعیت ارائه بدهد بلکه قصد دارد واقعیتی را که در نظر او شوم و هراس انگیز و آشفته است،^{۳۰} منعکس کند. برای نیل به این مقصود زمینه و صحنه‌ای مناسب به وجود می‌آورد و شخصیتهایی را در آن زمینه قرار می‌دهد که محصول طبیعی آن محیط هستند و کاملاً با آن همخوانی دارند، چنان‌که در داخل داستان همه چیز طبیعی جلوه می‌کند.^{۳۱}

در نسبت دادن عزاداران بَیَل به واقع‌گرایی جادویی (رئالیسم جادویی) نیز باید این اصل رعایت شود؛ یعنی اثر باید هم، هدف این نوع داستان‌نویسی را دنبال، و هم در روش از اصول متعارف واقع‌گرایی جادویی پیروی کند. رعایت این موارد مستلزم آشنایی ساعدی با واقع‌گرایی جادویی است که در این باره هیچ سندی در دست نداریم.^{۳۲} خود ساعدی نیز تعمّدی در پیروی از مکتبی خاص ندارد. «انسان وقتی می‌نویسد تعمّدی ندارد که چگونه و چطور بنویسد، فضایی که بر آدم حاکم است نویسنده را به دنبال خود می‌کشد. انسان اثر خود را می‌نویسد و بعد وقتی

اثر تمام شد و شکل گرفت، دیگران آن را بررسی می‌کنند اما این بحثها مربوط به بعد از خلق اثر است.»^{۳۳}

بدین ترتیب تنها عامل و عنصر داستانی که احتمال استفاده ساعدی از شیوه واقع‌گرایی جادویی را به وجود می‌آورد فقط وجود فضای وهم‌آلود است. در صورتی که قواعد دیگری نیز برای واقع‌گرایی جادویی ذکر شده است که در این داستان به چشم نمی‌خورد؛ مثل در هم ریختن توالی زمانی^{۳۴} یا داشتن ویژگیهای ضد زمان.^{۳۵}

بنابراین می‌توان پذیرفت، ساعدی هیچ زمانی از حدود واقعیت رئالیستی خارج نشده و فقط هدف او نشان دادن خشونت‌ها و تضادهای روزگارش بوده است؛ به عبارت دیگر کابوسهای ساعدی^{۳۶} در واقعیتی تلخ و خشن ریشه دارد که افراد جامعه را در حل معضلات فراروی ناتوان می‌داند. اما برخلاف نظر برخی منتقدان،^{۳۷} ساعدی دچار یأس فلسفی و بدبینی کائناتی نیست، بلکه او «دورنمای خوبی از دردهای جامعه خویش را بازگو می‌کند»؛^{۳۸} دغدغه‌های او از بی‌عدالتی حاکم بر جامعه، رویگردانی حکمرانان تابع استعمار از مردم و پیچیدگی و عمق سلطه بر طبقات فرودست و غارت میراث‌های فرهنگی آنان است که مردم را در شناخت و درمان معضلات دچار توهم می‌کند. با این اوصاف شاید «رئالیسم وهم‌آلود»^{۳۹} بهتر از هر اصطلاح دیگری بتواند ویژگیهای عزاداران بَیَل را نشان دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ساعدی، غلامحسین، عزاداران بَیَل، ص ۸۱.
۲. پرهام، سیروس، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، صص ۴۷، ۴۹ و ۵۰.
۳. براهنی، رضا، قصه‌نویسی، صص ۱۵۳-۱۵۴.
۴. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، ص ۲۶۸.
۵. میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی، ج ۲، ص ۱۱۳.
۶. آل احمد، جلال، «عزاداران بَیَل»، ص ۱۲۳.
۷. همان.
۸. ساچکوف، موریس، تاریخ رئالیسم، ترجمه محمدتقی فرامرزی، ص ۸۳.
۹. محمدی، فتاح، «عزاداران بَیَل»، ص ۳۲.
۱۰. ساعدی، غلامحسین، پیشین، ص ۲۵۶.
۱۱. آل احمد، جلال، پیشین.
۱۲. سیدحسینی، رضا، مکتبهای ادبی، ج ۱.
۱۳. همان.
۱۴. پرهام، سیروس، پیشین، ص ۵۸.
۱۵. پرین، لارنس، تأمل دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، ص ۵۴.
۱۶. میرصادقی، جمال، پیشین، ص ۴۷۱.
۱۷. ساعدی، غلامحسین، پیشین، صص ۱۱۳-۱۱۴.
۱۸. سیدحسینی، رضا، پیشین، ص ۸۷۲.
۱۹. ساعدی، غلامحسین، پیشین، ص ۱۱.
۲۰. دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار ساعدی، ص ۸۶.
۲۱. همان، ص ۱۰۵.
۲۲. همان، ص ۱۰۶.
۲۳. ساعدی، غلامحسین، پیشین، ص ۱۱۱.
۲۴. همان، ص ۶۴.
۲۵. عبداللہیان، حمید، کارنامه نثر معاصر، ص ۱۰۴.
۲۶. محمدی، فتاح، پیشین، ص ۳۱.
۲۷. سیدحسینی، رضا، پیشین، ص ۳۱۸.
۲۸. بیگزبی، سی.و.ای، داداو سورئالیسم، ص ۹۳.
۲۹. همان، ص ۹۶.
۳۰. میرعابدینی، حسن، پیشین، ص ۱۱۴.

۳۱. براهنی، رضا، پیشین، ص ۳۱۷.
۳۲. قاسم‌زاده، محمد، «ساعدی راوی هول و خوف»، بایا، ص ۲۷.
۳۳. ساعدی، غلامحسین، «نتوانستم همه کابوسهایم را بنویسم»، گفت وگو با محمود گل باطن، آدینه، ص ۲۵.
۳۴. میرصادقی، جمال، پیشین، ص ۳۶۶.
۳۵. همان، ص ۳۶۷.
۳۶. ساعدی، غلامحسین، «نتوانستم همه کابوسهایم را بنویسم»، پیشین.
۳۷. ر.ک: برله سون، رابرت، «مرثیه‌ای برای ساعدی»، ترجمه پرویز لشکری، کلک، صص ۱۱۴-۱۱۵.
۳۸. همان، ص ۱۱۵.
۳۹. سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، ص ۱۱۷.

منابع الف. کتابها

- براهنی، رضا، قصّه‌نویسی، چاپ چهارم، البرز، تهران، ۱۳۶۸.
- بیگزبی، سی.و.ای، داداو سوررئالیسم، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵.
- پرهام، سیروس، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، چاپ هفتم، آگاه، تهران، ۱۳۶۲.
- پرین، لارنس، تأملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ چهارم، حوزه هنری، تهران، ۱۳۶۸.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار غلامحسین ساعدی، چاپ اول، تهران، ۲۵۳۶.
- ساجکوف، بوریس، تاریخ رئالیسم، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تندر، تهران، ۱۳۶۲.
- سپانلو، محمدعلی، نویسندگان پیشرو ایران، چاپ پنجم، نگاه، تهران، ۱۳۷۴.
- سیدحسینی، رضا، مکتبهای ادبی، چاپ دهم، نگاه، تهران، ۱۳۷۱.
- عابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی، چاپ اول، تندر، تهران، ۱۳۶۶.
- عبداللهیان، حمید، کارنامه نثر معاصر، چاپ اول، پایا، تهران، ۱۳۷۹.
- میرصادقی، جمال، عناصر داستانی، چاپ سوم، سخن، تهران، ۱۳۷۶.

ب. مقالات

- آل احمد، جلال، «عزاداران بَیْل»، کلک، ش ۹، سال ۱۳۶۹.
- برله سون، رابرت، «مرثیه‌ای برای ساعدی»، ترجمه پرویز لشکری، کلک، ش ۹، سال ۱۳۶۹.
- ساعدی، غلامحسین، «نتوانستم همه کابوسهایم را بنویسم»، گفت وگو با محمودگل باطن، آدینه، ش ۷۶، ۱۳۵۹.
- قاسم‌زاده، محمد، «ساعدی راوی هول و خوف»، بایا، ش ۸ و ۹، آبان و آذر ۱۳۷۸.
- محمدی، فتاح، «عزاداران بَیْل»، بایا، ش ۸ و ۹، آبان و آذر ۱۳۷۸.

نگاهی به تصویرهای شعرِ سهراب (۱۳۰۷-۱۳۵۹ هـ ش)

رضا افضلی*

اندیشه: گاهی بود، در آخور ما کردند
تنهایی: آیشخورِ ما کردند

سهراب سپهری

با بررسی هشت کتاب سهراب سپهری درمی‌یابیم که وی با همهٔ نوآوری‌ها و ساده‌گویی‌هایش مانند هر شاعر دیگر در پاره‌ای از شعرها و تصویرهای خویش تحت تأثیر شاعران پیشین و معاصر خود بوده است. با همهٔ اینها دکتر شمیسا می‌نویسد: «در شعر سپهری هیچ‌کدام از تشبیهات و استعارات کهنه نیست و در ادبیات فارسی سابقه و نظیری ندارد.»^۱

شاید قید هیچ‌کدام و سابقه و نظیرنداشتن برای تصاویر شعر سهراب سپهری با همهٔ تازگی و بدعتیایی که دارد اغراق‌آمیز باشد؛ زیرا خود استاد شمیسا در صفحهٔ بعدی از کتاب خویش به ترکیب تنور لاله از حافظ اشاره کرده است. از این روی نمی‌توان گفت تنور لالهٔ شعر حافظ و اجاق شقایق شعر سهراب با یکدیگر هیچ شباهتی ندارند:

حافظ:

تنور لاله چنان برفروخت باد بهار

که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

سهراب:

و یک‌بار هم در بیابان کاشان

هوا ابر شد

و باران تندی گرفت

(نقد شعر سهراب سپهری/ ص ۲۸۷)

*. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد شیروان.

... اجاق شقایق مرا گرم کرد
 برای نمونه در اینجا به سابقه و نظیر برخی از تصاویر سهراب سپهری در شاعران کلاسیک
 اشاره می‌شود:

خیام:
 ابر آمد و زار بر سر سبزه گریست.
 (ترانه‌های خیام / ص ۸۸)
 سهراب:

ابری در اتاقم می‌گرید.
 (هشت کتاب / ص ۷۸)
 منوچهری:

بوستان در شعر منوچهری چون مسجد است و درختان در رکوع‌اند و فاخته مؤذن است و آواز او
 بانگ نماز.
 (صور خیال / ص ۴۱۲)
 سهراب:

من نمازم را وقتی می‌خوانم
 که اذانش را باد
 گفته باشد سرگلدسته سرو
 ناصر خسرو:

دل پراندوه‌تر از نار پراز دانه
 (دیوان ناصر خسرو / ص ۴۳۵)
 سهراب:

من اناری را، می‌گنم دانه، به دل می‌گویم
 خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود.
 صائب:

استادگی سرو از آن است درین باغ
 (فرهنگ اشعار صائب / ص ۴۱)
 سهراب:

درخت آفاقیا در روشنی فانوس ایستاده.
 در شعرای معاصر و پیش‌کسوت سپهری نیز برخی از شباهتها به چشم می‌خورد:
 نادرپور:

راهی که می‌پیچد چو ماری بر تن شب
 (چشمها و دستها / ص ۱۶۳)
 سهراب:

چو مار روی تن کوه می‌خزد راهی
 (هشت کتاب / ص ۴۲۳)
 اخوان:

شبم آجین سبزفرش سبزه هم‌گسترده سجاده / قبله‌گوهر هرسو که خواهی باش.^۲
 (از این اوستا / ص ۷۸)

.../ دشت سجاده من
 (هشت کتاب / ص ۲۷۲)
 این شعر حدود چهارده سال بعد از شعر اخوان یعنی سال ۱۳۴۳ در قریه «چنار» کاشان

سروده شده است.

اخوان:

«ابرهای همه عالم شب و روز

در دلم می‌گیرند»

سهراب:

ابری در اتاقم می‌گرید

نیما:

«می‌تراوید آفتاب»

(مجموعه کامل اشعار نیما/ ص ۴۴۴)

سهراب سپهری:

«می‌تراوید آفتاب»

(هشت کتاب/ ص ۱۶۰)

از مثالهای بالا پیداست که سابقه و نظیر برخی از تشبیهات و استعارات سپهری در شعر پیشینیان و معاصرانش وجود دارد. به همین جهت حکم «سابقه و نظیری» ندارد. استاد شمیسا که بنده از کتب ایشان بهره‌ها برده‌ام قابل تجدید نظر است. البته نو و تازه بودن تصاویر شعر سپهری آن قدر آشکار است که آشنایان با ادبیات گذشته و حال، با توزیع مجموعه اشعار هشت کتاب تازگی آن را درمی‌یابند. می‌دانیم که این‌گونه همانندیها بیش و کم در شعر اغلب شاعران به چشم می‌خورد.

بنابراین باید گفت: سهراب سپهری را که «صیاد لحظه‌ها»^۳ خوانده‌اند، شاعری است که تصاویر شعرش غالباً تازه و کمتر سابقه‌دار است.

سپهری به موازات شاعری اش آن‌چنان که می‌دانیم از خیل نقاشان نوپرداز هم بوده و از این روی، تأثیر هنر نقاشی در تصاویر شعر او کاملاً مشهود است.^۴

پیشه نقاشی:

(هشت کتاب/ ص ۲۷۳)

پیشه‌ام نقاشی است.

رنگ و طرح:

(همان/ ص ۱۱)

دیرگاهی است در این تنهایی/ رنگ خاموشی در طرح لب است.

نقش:

(همان/ ص ۱۳)

نقشهایی که کشیدم در روز/ شب ز راه آمد و با دود اندود.

رنگ کبود:

(همان/ ص ۲۸)

مانده در دامن دشت/ خرمی رنگ کبود

تصویر کشیدن:

(همان/ ص ۸۶)

تصویر خواب کوتاهم را می‌کشیدم

نقشه کشیدن:

بهتر آن است که برخیزم

رنگ را بردارم

(همان / ص ۳۷۸)

روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم.

طرح ریختن:

زن همسایه در پنجره‌اش تور می‌بافد، می‌خواند

من «ودا» می‌خوانم گاهی نیز

(همان / ص ۳۴۳)

طرح می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری و...

تأثیر اقلیم نیز در شعر سهراب به چشم می‌خورد. وی اهل کاشان است و از انار که میوه

معروف در دیار اوست بارها یاد می‌کند:

تا اناری ترکی برمی‌داشت

(همان / ص ۲۷۵)

دست فواره خواهش می‌شد.

(همان / ص ۳۷۰)

هر اناری رنگ خود را تا سرزمین پارسایان گسترش می‌داد.

(همان / ص ۱۷۰)

رمزها چون انار ترک خورده نیمه شکفته‌اند.

چه آنان که تابستانهای داغ کاشان را درک کرده و چه کسانی که درک نکرده‌اند از تصاویر زیر،

هرم گرمای کلافه‌کننده تابستان آنجا را درمی‌یابند:

سایه‌ها می‌دانند

(همان / ص ۳۵۰)

که چه تابستانی است

یا:

(همان / ص ۳۵۰)

دست تابستان، یک بادبزنی پیدا بود

همه شعرهای سهراب تصویر خیالی ندارد. بسیاری از مصرعهای اشعار وی در نهایت سادگی

و روانی است که با توصیفهای دقیق و تأثیرگذار خود جای خالی صور خیال را پر می‌کند. با آنکه سهراب،

زبان تصویری دارد، گاه در میان اشعارش سخنان بسیار ساده و خالی از هر نوع خیال را می‌آورد:

اهل کاشانم

(همان / ص ۲۷۱)

روزگارم بد نیست

یا

(همان / ص ۳۴۹)

در گلستانه چه بوی علفی می‌آید

یا

آب را گل نکنیم / و...

درمقابل این سادگیها، برخی از اشعار سهراب مفهوم دقیق و روشنی ندارد و هرکس از ظن

خود آنها را تفسیر می‌کند:

(همان / ص ۲۷۲)

من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم

یا

پدرم وقتی مرد

(همان / ص ۲۷۴)

پاسبانها همه شاعر بودند

سهراب سپهری از انواع مجاز در شعرهایش سود می‌برد؛ ولی مجاز عقلی در شعر او فراوان

نگاهی به تصویرهای شعر سهراب سپهری □ ۴۳۱

است، و از این روی با در نظر گرفتن حجم اشعارش شاید بتوان گفت که در میان شاعران هم‌سن و سال خود، از این لحاظ بی‌همتا به نظر می‌رسد.

شب ایستاده است

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره من (همان/ ص ۴۸)

در شعر زیر اسناد روشن کردن به تاریکی، مجاز عقلی است و تصویر پارادوکسی نیز شمرده می‌شود:

زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت

این تاریکی طرح وجودم را روشن می‌کرد. (همان/ ص ۱۰۵)

سهراب سپهری از تشبیهات حسی به حسی بهره می‌جوید:

قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات (همان/ ص ۲۸۳)

وی از تشبیه عقلی به حسی نیز استفاده می‌کند:

اندیشه: کاهی بود، در آخور ما کردند

تنهایی: آب‌شخور ما کردند (همان/ ص ۲۳۴)

سپهری از این نوع تصاویر کم ندارد و اصولاً تصویرهای شعر او بیش از آنکه حسی باشند، عقلی‌اند.

تشبیه عقلی به عقلی با آنکه قاعدتاً نباید وجود داشته باشد، در شعر سهراب سپهری دیده می‌شود:

و فراموشی کیمیاست. (همان/ ص ۲۰۰)

سهراب از تشبیهات وهمی استفاده می‌کند و از عناصری مثل اهریمن و لولو سود می‌جوید:

لولوی شیشه‌ها

شیشه عمرش شکسته بود (همان/ ص ۱۰۳)

و لولو همان چیزی است که مادران، کودکان را از آن می‌ترسانیدند. تشبیهات خیالی در شعر

سپهری بسیار است و یک‌طرفه، مثل:

دایره سبز سعادت (همان/ ص ۲۷۵)

و گلخانه فکر (همان/ ص ۳۸۴)

او از اضافات تشبیهی به فراوانی استفاده می‌کند و می‌توان گفت بیشتر قریب به اتفاق

این‌گونه تصاویر او تازه و بدیع است. امکان دارد اضافه‌هایی مثل قیر شب^۵ و بام ملکوت^۶ را از

همان اقلیتی بدانیم که در شعر شبی چون شبه روی شسته به قیر فردوسی^۷ و مرغ باغ ملکوت نیم از

عالم خاک متسوب به مولانا^۸ ریشه دارد.

در تشبیهات مرسل سپهری، ادات تازه‌ای به چشم می‌خورد. آن ادات عبارت هستند از

«شبه»^۹، «به شکل»^{۱۰}، «شبهات»^{۱۱}، «مثل» و «به شیوه»:

به روح خطا شباهت داشت (هشت کتاب/ ص ۱۱۲)

کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر (همان/ ص ۲۷۳)

و او به شیوه باران پر از طراوات تکرار بود (همان/ ص ۳۹۹)

البته استاد شمیسا در کتاب نقد شعر سهراب سپهری نوشته‌اند: به شیوه از ادات تشبیه است که هیچ‌گاه در ادبیات ما استفاده نشده بود». اما کاربرد «به شیوه» را بدین‌گونه در شعر حافظ دیده‌ایم: کمال و دلبری و حسن در نظر بازی است / به شیوه نظر از نادران دوران باش
سپهری تشبیهات مؤکد را هم به خوبی به کار می‌برد:

برخی از اضافه‌های تشبیهی سهراب عبارتند از مرغ معما، قیر شب، تور سبزه، گیاه نارنجی خورشید، انگشت شهاب، باران نور، سیلاب بیداری، بلور دیده، سیم جاده، تپه شب، کاسه فضا، چاه افق، جوی زمان، کوه سحر، سوزن نور، خاکستر تلاش، ملاحظه می‌شود که به جز تعداد کمی بقیه اضافه‌ها تازه و بدیع است.

سپهری از تشبیه مضموم به نسبت تشبیهات دیگر کمتر سود جسته است؛ مثلاً سیاهی چشم محبوب به سیاهی شب مانند شده و شاعر این تصویر کلیشه شده را به شیوه‌ای دلپذیر نو کرده است:

چشمانت را گشودی

شب در من فرود آمد.

(همان / ص ۱۳۷)

او از تشبیه تفضیل هم استفاده می‌کند.

این آب روان، ما ساده‌تریم، این سایه، افتاده‌تریم.

(همان / ص ۲۳۴)

سهراب شاعری استعاره‌گراست و انواع استعاره را در شعر او می‌بینیم. سپهری از اضافه استعاره هم مثل اضافه تشبیهی بهره می‌برد؛ اما اضافه استعاره، نسبت به اضافه تشبیهی در شعر او کمتر به چشم می‌خورد. نمونه‌های این‌گونه اضافه‌ها در هشت کتاب از این قبیل است:

پای نسیم و گل حسرت که چندان تازه نیستند ولی گوشوار پژواک، چراگاه نصیحت و درهای بیداری تر و تازه به نظر می‌رسند:

ای خدای دشت نیلوفر

کو کلید نقره درهای بیداری

(همان / ص ۱۴۷)

ولی شاید بتوان گفت سهراب در شعرهایش بیشتر از استعاره مکنیه یا بالکنایه سود می‌برد. در پاره اول این شعر استعاره بالکنایه و در پاره دوم آن استعاره تبعیه وجود دارد:

کوه خاموش است

می‌خروشد رود

مانده در دامن دشت

(همان / ص ۲۸)

خرمنی رنگ کبود

برخی جاندار انگاشتن اشیاء را براساس فلسفه وحدت وجود دانسته‌اند. دکتر زیریاب خویی می‌نویسد: «این اعتقاد وحدت وجود شاید سبب شده بود که همه چیز را جاندار و انسان‌وار ببینند و بدانند و به طبیعت بی‌جان، روح و جان بخشند و نبات و جماد را نیز مانند انسان دارای عاطفه و احساس بدانند.»^{۱۲}

اگر کسی بگوید:

من نمازم را وقتی می خوانم

که اذانش را مؤذن

گفته باشد سرگلدسته مسجد

حرف تازه ای زده و الفاظ را در معنی حقیقی شان به کار برده است یعنی در معنی (موضوع

له) ولی اگر سهراب سپهری می گوید:

من نمازم را وقتی می خوانم

که اذانش را (باد)

گفته باشد سرگلدسته (سرو)

(هشت کتاب/ ص ۲۷۲-۲۷۳)

سخن او تازه و اعجاب انگیز است. از همین روی این تصویر، خواننده را به تعجب وامی دارد. به همین دلیل، خواجه نصیر طوسی (متوفی ۶۷۲) عقیده دارد: «علت انفعال نفس از آنچه مغافصه به او رسد بیشتر بود تا به تدریج به او رسد، یا رسیدنش متوقع باشد». ^{۱۳} همچنین ابن سینا (۳۷۰-۴۲۸ق) لذت بردن از تشبیه را به «تعجب» برمی گرداند. ^{۱۴} شاید با توجه به چنین سخنی باشد که نزار قبانی (۱۹۲۳-۱۹۹۸) شاعر معاصر عرب، شعر را بدین گونه تعریف می کند: الشعر عندی انتظار مالا ينتظر. ^{۱۵} (شعر از نظر من چیزی است که انتظار نمی رود).

در شعر سهراب سپهری تصاویر حس آمیزی نیز به چشم می خورد. با اندکی دقت دریافته می شود که در این دو مصراع از سپهری، صدای ظلمت و چشیدن روشنی حس آمیزی هستند:

و صدای ظلمت را وقتی از برگی می ریزد.

روشنی را بچشیم.

استاد شفیعی کدکنی «سرچشمه تصاویر پارادوکسی و نیز حس آمیزی را خلاقیت عارفان ایرانی دانسته و افزوده اند که در صدر آنان بزرگ ترین شاعر هستی ابویزید بسطامی است که فرمود: «روشن تر از خاموشی چراغی ندیدم». ^{۱۶}

تشخیص (Personification) در شعر سهراب سپهری آن قدر فراوان است که گویی در دیوان او رستاخیز اشیا است. در شعر این شاعر، اشیای بی جان، جان می یابند، حرکت می کنند و سخن می گویند و حالات و عواطف یک انسان را دارند.

گلبرگ سنگینی زنبوری را انتظار می کشد

جاده نفس نفس می زند

واژه به فک شاعر حمله می کند

در هشت کتاب این شاعر نقاش، آب بیدار می شود، کوه از خوابی سنگین پر می شود و نسیمی شعله فانوس را می نوشد. در دید سهراب، هر چیزی انسان واره است، حتی «تنهایی»:

از خانه به در، از کوچه برون: تنهایی ما سوی خدا می رفت.

سپهری در شعری دیگر هم به تنهایی جان بخشیده است:

تنهایی تنها بود

ناپیدا پیدا بود

(همان/ ص ۲۳۵)

(همان/ ص ۲۲۰)

او آنجا، آنجا بود.
و بالاخره چرخ گاری هم در شعر سهراب جان می گیرد:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب
اسب در حسرت خوابیدن گاری چی

(همان/ ص ۲۸۱)

مرد گاری چی در حسرت مرگ

کنایاتی تازه در شعر این شاعر به چشم می خورد. در کنایات شعرهای لطیف سهراب، تصاویری زیبا، که نشان دهنده گوشه هایی از خشونت قرن بیستم است به چشم می خورد:
عصرِ معراج پولاد: کنایه از قرن حاضر که در آن با برپا کردن آهنها، آسمان خراشهای بسیار ساخته می شود.

(هشت کتاب/ ص ۳۹۶)

مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد

شب اصطکاک فلزات: کنایه از شب پسر و صدا بر اثر رفت و آمد اتومبیلهاست و «کاشف معدن صبح» کنایه ای بدیع از خورشید است:

مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات

(همان)

اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا

سهراب، کنایات مشهور «به سروقت کسی رفتن» و «سرخوش» و «دلتنگ» را به کار برده است که نسبت به کنایه های تازه اش بسیار اندک است: کنایات مذکور در فرهنگها وجود دارد.
از چه دلتنگ شدی

(همان/ ص ۳۸۶)

دلخوشیها کم نیست: مثلاً این خورشید...

سهراب کنایاتی بدیع و زیبا دارد که نمونه هایی نقل می شود:

تکرار لاجورد: کنایه از آسمان

تو بودن: کنایه از مرگ

انتهای صمیمیت حزن: کنایه از اوج اندوه

قاطری که بارش انشا باشد: کنایه از کسی که انشایی می کند؛ اما ابداع و خلاقیت ندارد.
و سرانجام کنایه هیچ کس زاغچه ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت در این پاره از شعر معروف و عارفانه سهراب سپهری، تأمل برانگیز است:

کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد

هیچ کس زاغچه ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت.

من به اندازه یک ابر دلم می گیرد

وقتی از پنجره می بینم حوری

— دختر بالغ همسایه —

پای کمیاب ترین نارون روی زمین

(همان/ ص ۳۹۱)

فقه می خواند

پی‌نوشت‌ها

۱. شمیسا، سیروس، نقد شعر سهراب سپهری، ص ۲۸۶.
۲. در پایین شعر نماز آمده است: زاگون، مرداد ۱۳۳۹، رک: از این اوستا/ ص ۷۸.
۳. آشوری، داریوش و دیگران، «پیامی در راه»، نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری، ص ۱۵.
۴. امامی، کریم و دیگران، همان، ص ۵۶.
۵. سپهری، سهراب، هشت کتاب، طهوری، ص ۱۲.
۶. همان، ص ۲۷۷.
۷. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، متن انتقادی، تصحیح متن به اهتمام او. اسمیرنوا، تحت نظر ع. نوشین، ج ۵، ص ۶.
۸. مولوی، مولانا جلال‌الدین، گزیده غزلیات شمس، به کوشش دکتر شفیعی کدکنی، ص ۵۷۸.
- ۹ و ۱۰ و ۱۱. سپهری، سهراب، پیشین، صص ۱۴۲، ۳۳۹ و ۱۱۲.
۱۲. شمس لنگردوی، محمد، گردباد شور جنون (سبک هندی و کلیم کاشانی)، ص ۹۰.
۱۳. توسی، خواجه نصیر، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، ص ۵۹۰.
۱۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا، صور خیال در شعر فارسی، ص ۲۳ و فن الشعر، چاپ عبدالرحمن بدوی ضمیمه فن شعر ارسطو، ج ۱، ص ۱۷۰.
۱۵. قبانی، نزار، قصتی مع الشعر، سیره ذاتیه، الطبعة السادسة، ص ۱۲۳.
۱۶. شفیعی کدکنی، محمد رضا، شاعر آینه‌ها، بررسی سبک هندی و شعر بیدل، ص ۵۷.

منابع

- آشوری، داریوش و دیگران؛ پیامی در راه، مقاله «نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری»، طهوری، تهران، ۱۳۵۹.
- اخوان ثالث، مهدی (م. امید)، از این اوستا، چاپ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۴۹.
- براهنی، رضا، طلا در مس، چاپ سوم، زمان، تهران، ۱۳۵۸.
- توسی، خواجه نصیر، اساس الاقتباس، تصحیح مدرّس رضوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۵.
- سپهری، سهراب، هشت کتاب، طهوری، تهران، ۱۳۵۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل، آگاه، تهران، ۱۳۶۶.
- _____، صور خیال در شعر فارسی، نیل، تهران، ۱۳۵۰.
- شمس لنگرودی، محمد، گردباد شور جنون، (سبک هندی و کلیم کاشانی) آدینه، تهران، ۱۳۶۶.
- شمیسا، سیروس، نقد شعر سهراب سپهری، مروارید، تهران، ۱۳۷۰.
- صائب تبریزی، محمدعلی، دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، متن انتقادی، تصحیح متن به اهتمام او. اسمیر نوا، تحت نظر ع. نوشین، دانش، مسکو، ۱۹۶۵.
- قبانی، نزار، قصتی مع الشعر، سیره ذاتیه، الطبعة السادسة، منشورات نزار قبانی، بیروت، ۱۹۸۲.
- گلچین معانی، احمد، فرهنگ اشعار صائب، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵.
- مولوی، مولانا جلال الدین، گزیده غزلیات شمس، به کوشش دکتر شفیع کدکنی، امیرکبیر، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۲.
- نادرپور، نادر، چشمها و دستها، چاپ دوم، نیل، تهران، ۱۳۳۵.
- نیما یوشیج، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری، تدوین سیروس طاهباز، نگاه، تهران، ۱۳۷۰.
- ناصر خسرو، دیوان، به تصحیح دکتر مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۸.
- هدایت، صادق، ترانه‌های خیام، چاپ ششم، امیرکبیر، کتابهای پرستو، تهران، ۱۳۵۳.

وضعیت ادبیات داستانی و سیر نقد داستان در دهه نخستین انقلاب اسلامی

ناهید طهرانی ثابت^{##}

مقدمه

نقد ادبی به معنای جدید از مقولات مهم در ادبیات معاصر است. در گذشته این مقوله مانند معنی لغوی آن تنها به بیان معایب و کاستیهای آثار اختصاص داشت. اما امروزه نقد ادبی تنها بیان معایب اثر نیست، بلکه بیان نقاط قوت آثار و تجزیه و تحلیل و تبیین و توضیح آن برای خوانندگان و کشف نکات به کار گرفته شده در آثار برجسته است.

رواج نقد سبب بالاتر رفتن سلیقه هنری جامعه و در نتیجه پیشرفت ادبیات می‌گردد. نقد، خوانندگان را در انتخاب آثار مفید و ارزشمند یاری می‌کند. با این همه، گاهی آفات بیشماري دارد. بسیاری از نویسندگان دل خوشی از آن ندارند. چرا که گاهی اوقات نقد برای کوبیدن رقیبان یا بزرگ کردن نابجای نویسندگان دوست و آشنا صورت می‌گیرد و یا منتقد برخوردی پیش‌داورانه نسبت به اثر دارد. نبودن آگاهی وسیع و ذوق و تربیت هنری صحیح، وابستگی ناقد به یک مکتب خاص هنری، پابندی نابجا به قوانین و اصول فنی و هنری، نقد اثر بدون توجه به اوضاع خاص زمانی پیدایش آن، جزئی‌نگری بدون توجه به کل، لحن گزنده و نیشدار، درست فهمیده نشدن اثر، وضعیت روحی و جسمی ناقد هنگام برخورد با اثر و تأثیر صفات و روحیات او در نقد، از جمله مواردی است که از آفات نقد به شمار می‌آید و یک منتقد برای عرصه نقدی پاکیزه و درست، باید به این موارد توجه نماید.

نقد را به‌طور کامل به دو شاخه نظری و عملی تقسیم می‌کنند، اما از دیدگاه ارتباطی که با

##. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

جهان بیرون خواننده و نویسنده دارد، شاخه‌های دیگری را نیز شامل می‌شود؛ از جمله نقد محاکات، نقد بلاغی، نقد بیانگرانه، نقد عینی و نقد متنی. هر منتقد می‌تواند نسبت به اثر رویکرد خاصی داشته باشد که نوع آن به وسعت اطلاعات او و ویژگیهای خود اثر بستگی دارد. به‌عنوان مثال از میان رویکردهای رایج نقد می‌توان از رویکردهای اخلاقی، اجتماعی، اسطوره‌ای، روان‌شناختی، تاریخی، زبان‌شناختی، ساختارگرا، صورت‌گر او فمینیستی نام برد.

ادبیات داستانی به معنای جدید آن با رمان‌نویسی آغاز شد و نویسندگان با بهره‌گیری از ادبیات داستانی غرب به توصیف اوضاع اجتماعی و انتقاد تند و مستقیم و گاه طنزآلود و هجوآمیز آن پرداختند. در قلمرو فن و تکنیک قبل از همه رمان‌نویسی نضج گرفت و انواع رمان به وجود آمد. داستان کوتاه نیز با مجموعه‌ای یکی بود و یکی نبود جمالیاده در سال ۱۳۰۰ متولد شد و پس از آن هدایت و دیگر نویسندگان، گامهای مؤثری در این مسیر برداشتند. در زمینه داستان بلند نیز پیشرفتهایی صورت گرفت که علویه خانم هدایت و شازده احتجاب گلشیری از آن جمله به شمار می‌رود.

به‌وجود آمدن این نوع ادبی در معنای تازه خود و اقبال جامعه نسبت به آن زمینه پیدایش نقد داستان را نیز فراهم آورد. براساس آمار قبل از سال ۱۳۳۰ به نقد ادبی توجه چندانی نمی‌شده است. از ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ شاهد فعالیت نشریات در زمینه نقد داستان هستیم. در این سالها منتقدان، آثار خود را با نام مستعار و علائم اختصاری چاپ می‌کنند که ناشی از ناامنی موجود است. به عبارتی دیگر، پذیرش نقد از سوی جامعه ادبی در این زمان به طور کامل صورت نگرفته است. سالهای دهه ۴۰ تا ۵۰ از مهم‌ترین ادوار تاریخی نقد داستان است.

در این سالها به دلیل چاپ نشریات جدید و روی آوردن محققان به نقد و آماده بودن فضای مناسب، تعداد نقدهای داستان افزایش یافته است و حدود ۶۲ درصد کل نقدهای این دوران را شامل می‌شود. اوج نقد داستان در این دهه سالهای ۱۳۴۶ و ۱۳۴۷ و به‌ویژه ۱۳۴۷ است. در مقابل سالهای ۱۳۴۳ و ۱۳۴۹ رونق چندانی ندارد. در سالهای ۵۷-۵۰ نقد داستان به نسبت دهه قبل از رونق می‌افتد. البته باز هم نسبت به سالهای ۱۳۴۰-۱۳۳۰ شاهد نقدهای بیشتری هستیم. براساس آمار ۲۳ درصد نقدها مربوط به این سالها است.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی با توجه به وضعیت ادبیات داستانی، نقد داستان نیز کیفیت دیگری می‌یابد. در این دوران، مردم برای درک اتفاقات جاری، خواندن روزنامه و آثار و رسالات تاریخی را به خواندن آثار ادبی ترجیح می‌دادند و نویسندگان نیز که درگیر رویدادها و بحثهای روز می‌شدند، فرصت و آرامش لازم را برای پدید آوردن آثار خلاق نمی‌یافتند. آثار ادبی در این دوران حاصل فضای بحرانی است و می‌توان گفت در این سالها جز موارد معدود، دستاورد ادبی قابل توجهی وجود ندارد. اغلب آثار این دوره عجولانه و در پاسخ به مسائل روز نوشته شده است، بی‌آنکه جزء تازه‌ای از هستی را کشف کنند. این امر در ضرورتهای اجتماعی و تلقی نویسندگان از وظیفه ادبیات ریشه دارد. «ادبیات معاصر از زمان پیدایش به دلیل ویژگیهای خاص جامعه، همواره کوشیده است واقعیتهای سیاسی و اجتماعی را ولو به شکلی تمثیلی، انعکاس

دهد و وظیفه روزنامه‌های آزاد را هم برعهده گیرد. نویسنده ناچار بوده است، بیش از آنکه به تعهد خود در قبال نگارش بیندیشد، نیروی خود را صرف مسئولیت اجتماعی‌اش کند و به خلق ادبیاتی بپردازد که به اقدام سیاسی مؤثری بینجامد.^۱

در این آثار، نویسنده بر پایه ایدئولوژی خویش به واقعیتها می‌نگرد. مشاهده او براساس تخیل و کشف جنبه‌های تازه از واقعیت نیست. بسیج ادبیات برای افشاگری و تبلیغ مرامها، آثار ادبی را تا حد بیانیه‌های اثباتی - تعلیمی فرو می‌کشد و نویسندگان توان تأثیرگذاری بر نگاه و حساسیت خوانندگان را ندارند. زیرا آنان بدون ایجاد تحول در دیدگاه خود در فکر متحول کردن خواننده‌ای هستند که به فکر از نو معنا کردن بسیاری از مسائل و باورها است.

آثار ادبی چاپ شده در سالهای ۵۷ تا ۵۹ یا گزارشی از روزهای انقلاب و خاطرات زندانیان سیاسی زمان شاه و مبارزات چریکی - کارگری است و یا درونمایه‌ای ناتورالیستی از زندگی مردم مناطق محروم را به تصویر می‌کشد.^۲

به طور کلی می‌توان گفت در این دوران داستانها غالباً زمینه‌ای سیاسی - اجتماعی دارند. یکسونگری و مطلق‌اندیشی، حضور مزاحم نویسنده، احساساتی شدن، شعار دادن و اهمیت دادن به حادثه‌پردازی به جای ترسیم دنیای درونی شخصیتها سبب می‌شود که اغلب داستانهای پدید آمده در دوره انقلاب، از حد خاطره و خبر فراتر نرود.^۳

با شروع جنگ تحمیلی، ادبیات جنگ نیز آغاز می‌شود، چشم‌انداز جدیدی پیش روی داستان‌نویسان می‌گشاید و دستمایه‌ای نو برای رمانها و داستانهای کوتاه می‌گردد. نویسنده برای انجام رسالت عقیدتی خود، بی‌توجه به مبانی زیباشناختی کار، داستانهایی می‌نویسد که قهرمانان آنها تحت تأثیر فرهنگ عاشورا راه مبارزه را پیش می‌گیرند. نویسندگان غیرحرفه‌ای این مقوله که نگران فراموش شدن ارزشهای جنگ بودند با شتاب‌زدگی تجربیات خود را به دیگران انتقال دادند. این داستانها از حالت گزارش و خاطره پا فراتر نمی‌گذارند و آنان نمی‌توانند دیدگاه خود را به شکل خلاق متبلور سازند و آن را در پیوند درونی با ساخت داستان عرضه کنند. تعداد کمی از این نویسندگان موفق به تصویر هنرمندانه واقعیات شده‌اند.^۴

از میان نویسندگان جنگ گروهی نگرش مثبت و عده‌ای نیز نگرش منفی و نگاهی بینابین به جنگ و مسائل آن دارند. گذشته از موضوع جنگ، باورهای معنوی یکی از موضوعات مهم است که اغلب در کنار ادبیات ویژه جنگ جلوه‌ای خاص یافته است. اما آنچه باعث شده تا این آثار، قابل عرضه و رقابت در سطوح جهانی نباشد، بیان و نگرش شعارگونه آنهاست.

از خصوصیات دیگر ادبیات داستانی پس از انقلاب هویت مشخصی است که در اثر واقعیت‌گرایی معدودی از نویسندگان نسل پیشین و جمعی از نویسندگان نسل انقلاب پا به عرصه حیات گذاشته است. قبل از انقلاب آثار چشمگیر و برجسته به دلیل پیروی از الگوهای غربی و تلاش برای به وجود آوردن نسخه‌ای مطابق اصل، هویت مشخصی نداشت و نمی‌توانست موجد جنبشی ادبی گردد. اما پس از آن تا مدتی این ویژگی مشاهده نمی‌شود. از بارزترین مشخصات ادبیات داستانی پیش از انقلاب خصلت ضد دینی یا حداقل غیردینی آن

است که در آن به هر طریق دستورهای اسلامی چه در قالب هجو آداب و رسوم و چه در طرح مسائل جنسی در بی‌پرده‌ترین شکل آن مورد هجوم قرار می‌گیرد. اما بعد از انقلاب ما شاهد نوعی غنا و تعالی در مضامین داستانها هستیم و فرمالیسم که پوششی برای فقر مضمون و محتواست، مدتی از ادبیات داستانی رخت برمی‌بندد.

همچنین به وجود آمدن تیپهای جدید و زنگار زدایی از تیپهای مطرح قبلی، و نیز احیای منزلت و شخصیت واقعی زن که در گذشته تنها به عنوان عنصری درجه دوم و پایین‌تر برای رنگ و لعاب و مزه داستان به کار می‌رفت از خصوصیات دیگر ادبیات داستانی این دوران است.

ادبیات داستانی ایران برخلاف غرب که از رمان آغاز گردیده، با داستان کوتاه به وجود آمده و بعدها رمان و داستان بلند رونق و رواج گرفته است. به طوری که تعداد رمانها و رمان‌نویسان قبل از انقلاب به مراتب کمتر از داستانهای کوتاه و نویسندگان آن است. اما پس از انقلاب این نسبت به هم می‌خورد. از مجموع ۲۷۰ کتاب داستانی که تا سال ۱۳۷۰ برای اولین بار چاپ می‌شود، بیشتر از نیمی به رمان و داستان بلند و کمتر از نصف آن را مجموعه داستان کوتاه تشکیل می‌دهد. همچنین علاوه بر افزایش کمیت و کیفیت رمانها، استقبال مردم نیز از داستان به‌ویژه رمان افزایش یافته و تیراژ آنها بالا می‌رود.^۵

«به طور کلی، منتقدان از فرا رسیدن عصر رمان خبر می‌دهند. رونق رمان‌نویسی، نشان از دگرگونیهای عمیق اجتماعی دارد. نویسندگان قرار گرفته در موقعیتی بحرانی و درگیر با انبوه تجربه‌ها، افق عاطفی و فکری گسترده‌تری می‌یابند و میل راهیابی به درون آدمهایی از طبقات گوناگون وجودشان را فرا می‌گیرد.»^۶ از طرفی می‌توان گفت که در این دوران، داستان کوتاه نیز از دو جهت رشد کرده است: یکی از جهت افزایش نویسندگان جوان و دیگری از نظر افزایش خوانندگان آن. یکی از دلایل گرایش نویسندگان به داستان کوتاه موقعیتها و لحظه‌های حساس و ناپایدار و رویدادهای تند و زودگذر این ایام است که در قالب داستان کوتاه بهتر تصویر می‌گردد.^۷ همچنین افزایش تیراژ کتابهای نظری و آموزشی در زمینه داستان‌نویسی نشان از ظهور تعداد زیادی از نیروهای تازه نفس و جوان در عرصه داستان‌نویسی دارد. و به همین دلیل در آثار این دوران نشانه‌هایی از کم اطلاعی و فقر تجربه که باعث دلزدگی خوانندگان می‌گردد، مشاهده می‌شود. از دیگر معایب این آثار فضای تیره و تلخ حاکم بر آنها بدون اشاره به زیباییها و لطافت‌های زندگی است. همچنین سادگی مفرط پیرنگها، گرایش افراطی به شیوه‌های بیان تک‌گویی نمایشی و درونی که برخی از آثار را در حد قطعه‌ای انشاگونه تنزل می‌دهد و ضعف و فقر نثر که از ابزارهای مهم نویسنده است و صلاحیت او را از این عامل می‌توان دریافت.

در مجموع می‌توان این دوره را از لحاظ داستان‌نویسی دوران تجربه اندوزی و آگاهیهایی اجتماعی نامید تا دوران باروری انبوه.

با توجه به مطالب فوق نقدهای این دهه را می‌توان به دو بخش تقسیم نمود: بخش اول، نقدهای سالهای آغازین انقلاب، یعنی سالهای ۵۷ تا ۶۰ و بخش دوم نقدهای سالهای جنگ، یعنی سالهای ۶۰ تا ۶۷.

سیر نقد در سالهای ۵۷ تا ۶۰

در سالهای آغازین انقلاب به دلیل نقصان کتاب‌شناسیها و فهرست مقالات، آمار دقیقی از تمام نقدهای موجود در دست نیست. نقدهای این سالها عمدتاً دربارهٔ آثاری است که در سال ۵۷ و قبل از آن نگاشته شده است. تعداد کمی از منتقدان به آثار نویسندگان جوان توجه نموده‌اند و از مجموع ۵۵ نقد، ۲۶ مورد به این سالها اختصاص دارد. نویسندگان آثار داستانی این دوران که اثرشان مورد نقد قرار گرفته، عبارت هستند از: فریدون تنکابنی، محمد محمدعلی، بزرگ علوی، جلیل محمد قلی‌زاده، امین فقیری، احسان طبری، هوشنگ گلشیری، جلال آل احمد، صادق هدایت، فرامرز طالبی و ناصر پورقمی که همگی از نویسندگان قبل از انقلاب هستند و نیز نویسندگان جوان‌تری همچون اکبر سردوزامی، بهرام حیدری، شکوه میرزادگی، کبری سعیدی و بهار محمد. از میان نویسندگان خارجی نیز به آثار ولف گانگ هوگ، جان اشتاین بک و گابریل گارسیا مارکز توجه شده است. منتقدان این سالها عبارت هستند از: عبدالعلی دستغیب، م. دهرودی، محمود احیایی، محمود کیانوش، یعقوب آذری و دو نفر با اسمهای «محمود» و «م» و چند منتقد بی‌نام. از میان ۲۶ نقد موجود، هفت نقد به دهرودی، شش نقد به بزرگ علوی، پنج نقد به محمود احیایی، یک نقد به محمود کیانوش، یک نقد به یعقوب آذری، چهار نقد بدون نام، یک نقد با نام «م» و یک نقد با نام «محمود» اختصاص دارد.

از میان این نقدها، نقد عبدالعلی دستغیب بر مجموعه داستان چمدان علوی جامعیت بیشتری دارد. دستغیب در تمام نقدهای این مجموعه ضمن بیان خلاصهٔ داستانها و تشریح درونمایهٔ آنها غالباً به نقد زبان، طرح، سبک، قالب و زاویهٔ دید می‌پردازد. در نقد م. دهرودی بر داستان بلند رحمان در راه فرامرز طالبی نیز به عناصر بیشتری از داستان توجه شده است. بقیهٔ نقدها عموماً به تشریح و توضیح موضوع و درونمایهٔ داستانها می‌پردازد. البته عناصر داستان نیز در حاشیهٔ آن قرار دارد که این موضوع به وضعیت خود اثر نیز وابسته است. گاهی اثر داستانی ویژگی خاصی دارد که منتقد را وادار می‌کند تا آن عنصر خاص را برای درک بیشتر تشریح نماید. لذا می‌بینیم که در بعضی از نقدها تنها بر یک عنصر خاص تأکید شده است. به عنوان مثال نقد م. دهرودی بر مجموعهٔ داستان آغازم دوم از شکوه میرزادگی این ویژگی را دارد و منتقد بر عنصر سبک اثر تأکید کرده است.

به عنصر زبان و نثر و سپس سبک و پیام اثر، بیشتر از سایر عناصر در این سالها توجه شده است. در مجموع می‌توان گفت نقدهای این سالها با آثار داستانی تولید شده متناسب و همراه نیست، بلکه نقدهای موجود متعلق به آثاری است که در زمان گذشته و با موضوعات اجتماعی و سیاسی و به دست نویسندگان با سابقه نوشته شده است. نقد در این سالها رونقی ندارد. این موضوع را می‌توان با دلایل زیر توجیه نمود. روی کار آمدن نویسندگان جوان و بی‌تجربه همراه با احساس وظیفه‌ای که نسبت به جامعه و انقلاب دارند موجب آثاری با محتوای سیاسی - اجتماعی و البته تکنیکی ضعیف می‌شود. چراکه تجربهٔ اندک از زندگی و همچنین آگاهی ناکافی از اصول و فنون داستان‌نویسی مجال به وجود آوردن آثار پختهٔ ادبی را فراهم نمی‌آورد. لذا

می‌بینیم که منتقدان چندان به آثار جدید توجهی نمی‌کنند.

سیر نقد در سالهای ۶۰ تا ۶۷

در این دوران شاهد فعالیت مجدد وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در زمینه چاپ فهرست مقالات فارسی در مطبوعات و کتابنامه‌ها هستیم، بنابراین اطلاع نسبتاً دقیق‌تری از آمار مقاله‌های موجود در دست است. در این سالها که مصادف با ایام جنگ است داستانها و رمانهای بیشماری درباره جنگ و مسائل آن نوشته می‌شود. با این حال نقدهای موجود در این دوره به نقد آثار غیرجنگی اختصاص دارد که در روزنامه‌های دولتی و مجلات ادبی و غیرادبی به چاپ می‌رسد که عبارتند از: خراسان، ابرار، رسالت، اطلاعات، جمهوری اسلامی، کیهان، کیهان فرهنگی، کادح، ندای یزد، زن روز، سروش و نشر دانش. جنگ و بحران سیاسی سایه خود را بر فعالیتهای فرهنگی می‌اندازد. «در سالهای ۶۰ تا ۶۴ انتشار اغلب مطبوعات مستقل متوقف می‌شود. بی‌اعتنایی مردم به مطبوعات و مشکلاتی از قبیل کمبود و گرانی کاغذ بر رشد ادبی نیز تأثیر منفی می‌نهد.»^۸

در سال ۶۱ تنها شاهد یک مقاله با عنوان «نقد و معرفی» در مجله چيستاستيم که در آن محمدحسین روحانی به بیان موضوع داستان مادرم بی‌بی‌جان اصغرالهی می‌پردازد که در سال ۱۳۵۲ نوشته شده و درباره قیام مردم مشهد در سالهای ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ است. البته در این سال نقد زندگی نامه و سفرنامه نیز دیده می‌شود که از مقوله داستان خارج است.

در سال ۶۲ نیز تنها مقاله‌ای درباره نقد رمان خارجی برادرکشی از کارانتزاکیس ترجمه محمد ابراهیم محبوب در مجله چيستاستيم وجود دارد که در آن کاووس صداقت تنها به تشریح درونمایه رمان و اعتقادات نویسنده آن و همچنین بیان نظر خود می‌پردازد.

البته در زمینه نقد نظری داستان نیز مقالاتی دیده می‌شود. از جمله مقاله «داستان و عنصر تعهد و هدف» که در مجله پیام انقلاب چاپ شده است و نیز «داستان‌نویسی امروزی و عناصر داستان» در فصلنامه هنر.

در سال ۶۳ غیر از نقد ناصر ایرانی بر رمان ثریا در اغما اثر اسماعیل فصیح که موضوع آن درباره مسائل جنگ است نقد جدی دیگر دیده نمی‌شود و تنها دو مقاله دیگر وجود دارد که یکی درباره معرفی داستان نخلهای بی‌سر قاسمعلی فراست است که در مجله کیهان فرهنگی به چاپ رسیده و دیگری درباره ویژگی موضوعات قصه‌های عموزاده خلیلی است که در روزنامه جمهوری اسلامی منتشر شده است.

در سال ۶۴ نیز از نظر چاپ مقالات نقد در روزنامه‌ها و مجلات رونقی دیده نمی‌شود. براساس اطلاعات موجود تنها شاهد نقد ح. خادم بر زن زیادی جلال آل‌احمد و حوض سلطون محسن مخملباف در روزنامه کیهان و نقد حمید گروگان بر برهنگیهای خنجر برهنه ح. خادم در صحیفه جمهوری اسلامی هستیم. اما در زمینه نقد نظری داستان تعدادی نقد در روزنامه‌های اطلاعات، کیهان، کادح و مجلات زن روز، آدینه به چشم می‌خورد که فهرست آن به انتهای مقاله

ضمیمه شده است. همچنین کاوه گوهرین معرفی‌ای از رمان دکتر بکناش نوشته علی محمد افغانی در مجله چستا نوشته است.

در سال ۶۵ نیز تنها شاهد سه نقد بر رمان باغ بلور و حوض سلطون محسن مخملباف نقدی بر رمان کلیدر و معرفی چند کتاب هستیم؛ اما در زمینه نقد نظری مقالات زیادی دیده می‌شود. از جمله مقالاتی که جهان‌شاه آل محمود در شماره‌های مختلف مجله زن روز با عنوان «گذری بر نظریه‌های منتقدین داستان» به چاپ رسانده است.

در سال ۶۶ نیز در زمینه نقد عملی آثار زیادی وجود ندارد. در این سال شاهد نقد محمدعلی بی‌تقصیر بر رمان کلیدر در چهار شماره روزنامه خراسان، و نقد مجموعه داستان قسمت دیگران و داستانهای دیگر جعفر مدرس صادقی در مجله آدینه و نقد محمود فاضلی بیرجندی بر تدفین مادر بزرگ اثر گابریل گارسیا مارکز در کیهان فرهنگی هستیم. در زمینه نقد نظری نیز در این سال مقالاتی وجود دارد. تعداد نقدهای موجود در سال ۶۷ نسبت به سالهای قبل این دوره رشد چشمگیری دارد. در این سال شاهد نقد بر آثار نویسندگانی چون سیدعباس معروفی، علی خورشید دوست، رضا براهنی، محمد محمدعلی، اسماعیل فصیح، محمدعلی اسلامی ندوشن، جمال میرصادقی و جواد مجابی هستیم. همچنین پنج نقد بر آثار خارجی مشاهده می‌شود که نویسندگان آن عبارت هستند از: ناتالیا گینزبورگ، سلمان رشدی، امبرتو اکو، فرانسیس کافکا و گونتر گراس. تعداد مقالاتی که در زمینه نقد نظری در این سال به چاپ رسیده، نسبت به سالهای قبل و نقدهای عملی در این سال بسیار کم است.

بر اساس اطلاعات موجود و بررسیهای به عمل آمده تعداد مقالاتی که در زمینه داستان‌نویسی در این دوران در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ رسیده به این شرح است: سال ۶۲ دو مقاله، سال ۶۴ دوازده مقاله، سال ۶۵ بیست و نه مقاله، سال ۶۶ بیست مقاله و سال ۶۷ هفت مقاله. این آمار نشان می‌دهد سالهای ۶۵ و ۶۶ از نظر کار ادبی در زمینه‌های نظری که خود زمینه‌ساز نقدهای عملی در سالهای بعد از آن است، نسبت به سالهای دیگر بیشتر بوده است.

از میان نقدهای موجود در این سالها، نقدهای رمان رازهای سرزمین من از اکبر رادی و ملک ابراهیم امیری جامعیت بیشتری دارد. در این دو نقد عناصر زبان، تکنیک، سبک، طرح، گفت و گو، لحن، شخصیت‌پردازی، صحنه‌پردازی، فضا‌سازی، پیام، تکنیک، ضرباهنگ، نقطه اوج و سمبل بررسی می‌شود. همچنین نقد ناصر ایرانی بر رمان ثریا در اغما اثر اسماعیل فصیح و نقد رضا رحیمی بر آتش از آتش جمال میرصادقی از نظر جامعیت در درجه دوم قرار می‌گیرد. بقیه نقدها ضمن پرداختن به موضوع و بعضاً خلاصه‌ای از داستان به نقد بعضی از عناصر آن پرداخته‌اند. این مطلب جدای از اینکه توانایی منتقد و دیدگاه او را نشان می‌دهد از کیفیت آثار نیز خبر می‌دهد. چراکه بعضی از داستانها ظرفیتهای لازم را برای نقدهای مفصل و همه‌جانبه ندارد. لذا می‌بینیم که کیفیت نقدها تا حدودی به ویژگی آثار مرتبط است. از میان عناصر داستان، عنصر زبان، شخصیت، زاویه دید، سبک، طرح و قالب، از عناصری هستند که به ترتیب بیش از سایر عناصر، منتقدان این سالها به آنها توجه کرده‌اند و البته نسبت عنصر زبان دو یا سه برابر بقیه

موارد مذکور است.

منتقدان این سالها به ترتیب عبارت هستند از: علی اکبر کسمایی، ناصر ایرانی، حمید گروگان، عظیم طاهری، کمال گنجه‌ای، محمود فاضلی بیرجندی، محمدعلی بی‌تقصیر، محمد رضا قربانی، تیمور حسینی، ملک ابراهیم امیری، اکبر رادی، محمود معتقدی، امیرعلی مسعودی، تقی سلیمانی، حسین مسرت، بهرام مقدادی، رضا رحیمی، مریم خوزان، محمدحسین روحانی، کاوه گوهرین، کاووس صداقت، م. ک و دو منتقد دیگر که نامی از آنها نیست. نویسندگانی که اثرشان در این سالها نقد شده است نیز عبارت هستند از: ابوالقاسم پاینده، اسماعیل فصیح، ح. خادم، محسن مخملباف، جعفر مدرس صادقی، محمود دولت آبادی، علی خورشید دوست، رضا براهنی، محمد محمدعلی، سیدعباس معروفی، محمدعلی اسلامی ندوشن و جمال میرصادقی. نویسندگان خارجی نیز عبارت هستند از: گابریل گارسیا مارکز، ناتالیا گیترز بورگ، گونترگراس، امبرتواکو، سلمان رشدی و فوانسیس کافکا.

در سالهای ۶۰ تا ۶۷ با وجود جنگ و به وجود آمدن داستانهای جنگی متعدد، به آثاری توجه شده است که چندان با مسائل جنگ مرتبط نیست. موضوعات داستانها به جز داستانهای خارجی و یکی دو مورد که به جنگ و مسائل اطراف آن مربوط است از جمله سگته ناقص، ثریا در اغما، خنجر برهنه و داستان موج اول، بقیه به مسائل اجتماعی غیر از جنگ و یا وضعیت جامعه در قبل از انقلاب در رمان رازهای سرزمین من و آتش از آتش می‌پردازد. با توجه به جوان بودن نویسندگان و احساس وظیفه آنان نسبت به جنگ و انعکاس واقعیات آن در این سالها آثار جنگی تولید شده با وجود ارزشمند بودن، خصلت خاطره‌وار و گزارش‌گونه دارد و اصول داستان‌نویسی چندان در آن رعایت نشده که شاید این مسئله عاملی در عدم استقبال منتقدان به این‌گونه آثار بوده است.

نتیجه‌گیری

دوران مورد بررسی، سالهای تجربه‌اندوزی و کسب آگاهیهای اجتماعی است و از نظر فنی و ادبی آثار چندان برجسته‌ای در آن وجود ندارد. وجود نقدهای نظری در زمینه داستان‌نویسی به خصوص در سالهای ۶۵ و ۶۶ مؤید نیاز نویسندگان جوان به آگاهی بیشتر از فنون و اصول داستان‌نویسی است. به طوری که پس از پایان جنگ شاهد افزایش کمی نقدهای عملی و رشد کیفی آنها هستیم. بیشتر نقدها در این دوره متعلق به سالهای ۵۸ و ۶۷ است و در سالهای دیگر رکود قابل ملاحظه‌ای دیده می‌شود.

منتقدان این دهه آثار خود را در روزنامه‌ها و مجلات غیرادبی مانند: اطلاعات، ابرار، جمهوری اسلامی، زن روز، سروش و... به چاپ می‌رسانند. نقدها پراکنده است و منتقدان - به جز تعداد اندکی - چندان شناخته شده نیستند. رویکرد غالب آنان به محتوا اجتماعی است که نسبت به قبل از انقلاب ۳۵ درصد افزایش داشته است.

منتقدان در کنار نقد محتوا به چند عنصر داستانی نیز می‌پردازند که عنصر زبان، سبک، پیام،

زاویه دید و شخصیت پردازی سهم بیشتری را به خود اختصاص داده است. در عوض رویکردهای دیگر نقد - به جز رویکرد سیاسی که ۱۶ درصد است - سهم کمتری دارند. منتقدان به قالب داستان کوتاه نسبت به انواع دیگر بیشتر توجه کرده اند. نقدهای سالهای آغازین انقلاب با آثار تولید شده تناسب چندانی ندارد و بیشتر به نویسندگان و آثار قبل از آن مربوط می شود. در سالهای جنگ نیز که ادبیات جنگ رونق می یابد به دلیل خصلت گزارش گونه و خاطره وار آن، به جز تعداد کمی از داستانها از جمله، ژیا در اغما، سگته ناقص، خنجر برهنه و موج اول، داستان دیگری نقد نشده است. در کل می توان این سالها را سالهای رکود نقد داستان و دوره تجربه اندوزی دانست.

پیوست: کتابشناسی کتاب‌ها و مقالات

الف. کتاب‌ها

- آژند، یعقوب، کتابشناسی ادبیات داستانی، چاپ اول، آرمین، تهران، ۱۳۷۳.
- انوشه، حسن، فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی)، چاپ و انتشارات، تهران، ۱۳۷۶.
- براهنی، رضا، قصه‌نویسی، چاپ چهارم، البرز، تهران، ۱۳۶۸.
- بهشتی، الهه، عوامل داستان، چاپ دوم، برگ، تهران، ۱۳۷۶.
- پارسونز، آنتونی، غرور و سقوط، ترجمه حسن پاشا شریفی، راه‌نو، تهران، ۱۳۶۳.
- پرین، لورسن، تأملی دیگر در باب داستان، ترجمه محسن سلیمانی، چاپ چهارم، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۸.
- تقی‌زاده، صفدر، شکوفایی داستان کوتاه در دهه نخستین انقلاب، چاپ اول، علمی، تهران، ۱۳۷۲.
- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۷۱.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار بزرگ علوی، چاپ اول، فرزانه، تهران، ۱۳۵۸.
- دهقان، حمید، پژوهشی نو پیرامون انقلاب اسلامی، چاپ اول، مدین، تهران، ۱۳۷۶.
- راد، یوسف، کتابشناسی هنر و ادبیات انقلاب و جنگ، چاپ اول، آموزگار، تهران، ۱۳۶۱.
- رزمجو، حسین، طلوعی در غروب، چاپ اول، آوای نور، تهران، ۱۳۷۷.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
- ژوزف گریس، ویلیام، ادبیات و بازتاب آن، ترجمه بهروز عرب دفتری، آگاه، تهران، ۱۳۶۳.
- ذوالفقاری، محسن، تحلیل سیر نقد داستان در ایران، چاپ اول، آتیه، تهران، ۱۳۷۹.
- شمیسا، سیروس، نقد ادبی، فردوس، تهران، ۱۳۷۸.
- عابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷.
- علوی مقدم، مهیار، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، سمت، تهران، ۱۳۷۷.
- عمید زنجان، عباسعلی، گزیده انقلاب اسلامی و ریشه‌های آن، چاپ اول، کتاب سیاسی، (وابسته به کتاب توس)، تهران، ۱۳۷۲.
- فرای، نورتروپ، تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۷.
- کسمایی، علی‌اکبر، نویسندگان پیشگام، چاپ اول، شرکت مؤلفان و مترجمان، تهران، ۱۳۶۳.
- گورین، ویلفرد، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن‌خواه، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۰.
- _____، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۶.
- معین، محمد، فرهنگ فارسی، چاپ هشتم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.

- میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی، چاپ اول، شفا، تهران، ۱۳۶۶.
 _____، عناصر داستان، چاپ سوم، سخن، تهران، ۱۳۷۶.
 همایی، جلال‌الدین، فنون بلاغت و صناعات ادبی، هما، تهران، ۱۳۷۱.
 یونسی، ابراهیم، هنر داستان‌نویسی، نگاه، تهران، ۱۳۶۹.

ب. مقالات

- آذری، یعقوب، «شعله‌های آتش در میان قیرخانه»، بیداران، ش ۳، شهریور ۱۳۶۰، صص ۸-۷.
- احیایی، محمود، «بازتاب ستم در چشمهایش»، بامداد، ش ۱۲۹، ۲۱ مهر ۱۳۵۸، ص ۶.
 _____، «خوشه‌های خشم: دهقانان آمریکایی زیر ستم سرمایه‌داری کشاورزی»، کیهان، ۱ خرداد ۱۳۵۹، ص ۶.
 _____، «حاجی آقا هدایت»، بامداد، ش ۲۶۲، ۳۰ فروردین ۱۳۵۹، ص ۶.
 _____، «داستانی با شناخت علمی تاریخ»، بامداد، ش ۱۲۹، ۲۱ مهر ۱۳۵۸، ص ۶.
- _____، «مکزیک در دام امپریالیسم آمریکا»، کیهان، ۲۱ فرودین ۱۳۵۹، ص ۱۳.
 امیری، ملک ابراهیم، «رازهای سرزمین من، سوررئالیسم غنی شده در ادبیات معاصر ایران»، اطلاعات، ۹ تیر ۱۳۶۷، ص ۷.
- ایرانی، ناصر، «ثریا در اغما»، نشر دانش، سال چهارم، ش ۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۳، صص ۵۶-۶۳.
- «باغ بلور، تلاش بی ثمر در به کارگیری شیوه دانای کل»، زن روز، ۸ شهریور ۱۳۶۵، ص ۳۲.
 «بودن‌ها و فرسودن‌ها»، بامداد، ش ۲۱۸، ۱۳ بهمن ۱۳۵۸، ص ۶.
 بی‌تقصیر، محمدعلی، «تجسم عینی هنر و ادبیات ماکیاولیستی»، خراسان، ش ۱۱۰۳۶، ۹ شهریور ۱۳۶۶، ص ۳.
- بی‌تقصیر، محمدرضا، «نسل برتر»، زن روز، ش ۱۱۸۹، ۳۰ مهر ۱۳۶۷، صص ۴۰-۴۱.
- ح. ا. «یادداشتی بر رمان ده جلدی کلیدر»، آدینه، ش ۶، اردیبهشت ۱۳۶۵.
- ح. خدام. «زن زیادی و حوض سلطون»، کیهان، ۱۶ خرداد ۱۳۶۴، ص ۶.
- حسینی، تیمور، «موج نو در موج اول»، سروش، سال دهم، ش ۴۶۱، ۱۳۶۷.
- خوزان، مریم، «موش»، کیهان فرهنگی، سال پنجم، ش ۱۲، اسفند ۱۳۶۷، ص ۳۷.
- روحانی، محمدحسین، «نقد و معرفی چیستا»، ش ۵، دی ۱۳۶۱، صص ۶۲۵-۶۲۸.
- رحیمی، رضا، «صیحه‌ای در گورستان»، چیستا، ش ۵ و ۶، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، صص ۳۲۲-۳۲۶.
- «در فضایی ایرانی»، بامداد، ش ۲۸ و ۲۹، دی ۱۳۵۸، ص ۶.

- سلیمانی، نقی، «نگاهی به رمان شرم»، سروش، سال دهم، ش ۴۴۸، ۲۳ مهر ۱۳۶۷، صص ۱۹-۲۱.
- «شهربندان داستان غربت آدمی»، آدینه، ش ۲۸، مهر ۱۳۶۷، ص ۲۴.
- صداقت، کاووس، «نقد و معرفی کتاب»، چیستا، سال دوم، ش ۹، اردیبهشت ۶۲، صص ۱۰۵۵-۱۰۵۹.
- «صد سال تنهایی تنها زمان مارکز نیست»، بامداد، ش ۶، ۳ خرداد ۱۳۵۸، ص ۷.
- صدیقی، علی، «در کویر داستان نویسی»، نقش قلم، ویژه فرهنگ، هنر و ادبیات، ش ۴، ۱۳۶۶، ص ۱۸-۱۹.
- طاهری، عظیم، «زن در آثار مخملباف»، رسالت، ۱ آبان ۱۳۶۵، ص ۹.
- فاضلی بیرجندی، محمود، «نقدی بر تدفین مادر بزرگ»، کیهان فرهنگی، سال چهارم، ش ۳، خرداد ۶۶، صص ۱۶-۱۹.
- قربانی، محمدرضا «آخرین نسل برتر»، زن روز، ش ۱۱۸۹، ۳۰ مهر ۱۳۶۷، صص ۴۰-۴۱.
- _____، «دیروزهای ما، داستان یا روایت»، زن روز، ش ۱۱۶۷، ۳۱ اردیبهشت ۶۷، صص ۳۶-۳۷.
- کیانوش، محمود، «داستانهای کوتاه آل احمد»، بامداد، ش ۱۰۶، ۲۲ شهریور ۱۳۵۸، صص ۷-۸.
- گروگان، حمید، «برهنگیهای خنجر برهنه»، جمهوری اسلامی، صحیفه، ش ۳۰، ۱ مهر ۱۳۶۴، صص ۴۶-۴۹.
- «گزارشگر زندگی روزگار خود»، آدینه، ش ۱۱، اردیبهشت ۱۳۶۶، ص ۳۰.
- گنجهای، کمال، «باغ بلور»، ابرار، ۱۵ آذر ۱۳۶۵، صص ۱ و ۵.
- گوهرین، کاوه، «نقد و معرفی کتاب»، چیستا، سال سوم، ش ۶، اسفند ۱۳۶۴، ص ۴۷۷.
- محمود، «در پیوند با هنر مقاومت»، بامداد، ش ۲۵۶، ۲۳ فروردین ۱۳۵۹، ص ۶.
- مجموعه مقالات و کنگره بررسی تأثیر امام خمینی و انقلاب بر ادبیات معاصر، چاپ اول، ج اول، تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی، ۱۳۷۷.
- مجموعه مقاله‌های سمینار بررسی ادبیات انقلاب اسلامی، چاپ اول، سمت، تهران، ۱۳۷۳.
- مرادی، اکبر، «تا حکم زمانه چه باشد»، آدینه، ش ۲۵، تیر ۱۳۶۷، صص ۲۸-۳۱.
- مسرت، حسین، «پنجره‌های بسته»، ندای یزد، سال چهارم، ۱۹ دی، ۱۳۶۷.
- مسعودی، امیرعلی، «شبح گل سرخ»، کیهان، ۱۴ مهر ۱۳۶۷، ص ۱۶.
- مقدادی، بهرام، «قصر تلاش انسان در رد پوچی»، کیهان فرهنگی، سال پنجم، ش ۱۱، بهمن ۱۳۶۷، صص ۱۹-۱۷.
- معتقدی، محمود، «از نگاهی دیگر»، کادح (ویژه هنر و ادبیات)، ش ۳، شهریور ۱۳۶۷.
- م. ک، «سکته ناقص هنرمند بی‌درد»، رسالت، ۲۶ و ۲۷ مهر ۱۳۶۷.
- م. دهرودی، «از دیدگاه جن زدگی»، بامداد، ش ۷۲، ۹ مرداد ۱۳۵۸، ص ۷.

- _____، «پرونده فقر»، بامداد، ش ۱۲۹، ۲۱ مهر ۱۳۵۸، ص ۶.
- _____، «تصویرهای شاعرانه»، بامداد، ش ۱۹۸، ۱۵ دی ۱۳۵۸، ص ۶.
- _____، «دریایی در کوزه‌پی»، بامداد، ش ۲۶، ۲۳ فروردین ۱۳۵۹، ص ۶.
- _____، «طنز تلخ فقر»، بامداد، ش ۲۶۹، ۸ اردیبهشت ۱۳۵۹، ص ۶.
- _____، «قصه‌هایی با خاستگاه روستا»، بامداد، ش ۱۱۸، ۷ مهر ۱۳۵۸، ص ۶.
- _____، «کنکاشی در رمز و راز»، بامداد، ش ۱۰۰، ۴ شهریور ۱۳۵۸، ص ۷.
- _____، «نویسنده‌ای واقع‌گرایز و کهنکشان»، بامداد، ش ۱۱۳، ۱ مهر ۱۳۵۸، ص ۶.
- _____، «نامی از دوران محبس»، بامداد، ش ۶۹، ۶ مرداد ۱۳۵۸، ص ۷.

پی‌نوشت‌ها

۱. عابدینی، حسن، *صدسال داستان‌نویسی*، ج ۱، ص ۷۹۹.
۲. همان، صص ۸۰۰-۸۰۲.
۳. همان، ص ۹۳۱.
۴. همان، صص ۸۹۰-۸۹۱.
۵. رهگذر، رضا، «مروری بر وضعیت ادبیات داستانی ما پس از انقلاب اسلامی»، *ادبیات داستانی*، ش ۲۸ و ۲۹، صص ۱۰-۲۱.
۶. عابدینی، حسن، پیشین، ص ۷۷۸.
۷. تقی‌زاده، صفدر، *شکوفایی داستان کوتاه در دهه نخستین انقلاب*، ص ۴.
۸. عابدینی، حسن، پیشین، ص ۷۶۶.

منابع

- عابدینی، حسن، *صد سال داستان‌نویسی*، چاپ اول، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۷.
- رهگذر، رضا، «مروری به وضعیت ادبیات داستان، پس از انقلاب اسلامی»، *ادبیات داستانی*، ش ۲۸ و ۲۹.
- تقی‌زاده، صدر، *شکوفایی داستان کوتاه در دهه نخستین انقلاب*، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۲.

هنجارگریزی و نوآوری در اشعار اخوان ثالث و مقایسه آن با اشعار شاملو

آرزو نجفیان*

زهره مظفری دهشیری**

مقدمه

شعر نیمایی در سالهای آغازین قرن حاضر، انقلابی در شعر معاصر ایران به وجود آورد که شاید با توجه به وضعیت فرهنگی و اجتماعی آن روز جامعه ایران، کمی زود هنگام به نظر می‌رسید؛ چراکه ذهن خوانندگان ایرانی، سلطه سالهای دراز صورتهای کلاسیک را تجربه کرده بود. رشد شعر معاصر از آغاز دهه بیست دچار رکود شده و تقریباً تا سال انتشار کتاب زمستان (۱۳۳۵) اخوان ثالث از نظر صورت و محتوا دچار کلیشه شده بود. در این میان، شعر اخوان به‌ویژه در قطعات درخشان مجموعه زمستان، حضوری سازنده و سرنوشت‌ساز داشت؛ به عبارتی شعر اخوان توانست ظرفیتهای تازه‌تری از مکتب نیمایی را فراروی شاعران جوان‌تر قرار دهد. البته در این میانه شاعرانی چون شاملو حضور داشتند که در مسیری متمایز و موازی با اخوان شعری دوران‌ساز داشتند. در این مقاله به بررسی مقوله هنجارگریزی به‌عنوان یکی از ویژگیهای ساختار شعر در نمونه‌هایی از اشعار مجموعه زمستان از شعر اخوان در چارچوب نظری ساخت‌گرا خواهیم پرداخت. این بررسی در محدوده تحلیلهای واژه‌ای دستوری نشان خواهد داد که چه ویژگیهای زبانی در اعتبار، زیبایی و ارزش این اشعار سهم داشته است. همچنین با انتخاب نمونه‌هایی از شعر احمد شاملو به مقایسه این ویژگیها در اشعار این دو شاعر نامدار معاصر خواهیم پرداخت.

*. دانشجوی دکترای زبان‌شناسی همگانی دانشگاه تربیت مدرس.

** . کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی.

زبان و هنر کلامی در زبان‌شناسی نقش‌گرا

زبان در بررسی معنایی متون ادبی مهم‌ترین نقش را دارد. زیرا هر متن یک شیء زبان‌شناختی، و متن ادبی نیز چنین است. در بررسی متون ادبی و هنر کلامی توجه به زبان بیش از این حد است. در واقع چنین نیست که هنر پدیده‌ای جدا باشد که به وسیله زبان بیان شده، بلکه آنچه باعث به وجود آمدن هنر می‌شود چگونگی عملکرد زبان در متن است. پس زبان جامه‌ای بر پیکر نیست، بلکه خود پیکر است.^۱

برجسته‌سازی و هنجارگرایی

مفهوم برجسته‌سازی، (Foregrounding) را اولین بار زبان‌شناسان مکتب پراگ و به خصوص موکاروفسکی مطالعه و بررسی کردند. برجسته‌سازی نوعی تقابل با هنجارهای موجود در متن است.^۲ صورت‌گرایان، برجسته‌سازی را عامل به وجود آمدن زبان ادبیات می‌دانند.^۳ به اعتقاد لیچ برجسته‌سازی با به کارگیری دو شیوه هنجارگرایی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت. در نیمه اول دهه ۱۹۶۰ هنجارگرایی (Deviation) و غیردستوری بودن مهم‌ترین خصوصیات متون ادبی به‌شمار می‌آمد.^۴ مکاتب صورت‌گرا بیش از مکاتب دیگر بر این مفاهیم تأکید داشتند. ادبیات از دیدگاه صورت‌گرایان، نهادی مستقل و قائم به ذات بود نه در پیچه‌ای برای درک نهادهای دیگر.^۵

به اعتقاد لیچ، هنجارگرایی، گزینش عنصری نامتعارف از میان امکانات بالقوه زبانی است.^۶ هرچند هنجارگرایی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، نمی‌توان هرگونه انحرافی را هنجارگرایی نامید، زیرا گروهی از این انحرافها به ایجاد ساختی غیردستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به‌شمار نمی‌آید.^۷ لیچ برای تشخیص هنجارگرایی از انحراف نادرست از هنجارهای زبانی سه ویژگی را مطرح می‌کند که عبارت است از:

۱. هنجارگرایی باید مفهومی را بیان کند.
 ۲. هنجارگرایی باید منظور نویسنده را بیان کند.
 ۳. هنجارگرایی باید به قضاوت خواننده نیز بیانگر مفهومی باشد.
- لیچ ویژگی اول را بسیار کلی می‌داند و معتقد است هرگونه انحرافی از زبان هنجار دارای مفهوم است.

به عقیده حسن، هنجارگرایی امروز، هنجار فرداست. او هنجارگرایی را گسترش منابع زبانی برای ارائه معنا می‌داند. به نظر او درست نیست که هنر کلامی را نوعی هنجارگرایی توصیف کنیم. حسن هنجارگرایی را گریز از هنجارهای موجود در متن دانسته و معتقد است که هنجارگرایی محدودیتهای یک الگوی زبانی را بیان می‌کند.

صفوی برجسته‌سازی را جهت‌گیری پیام به سوی خود تعریف می‌کند. او معتقد است که این روند با گذر از زبان به ادبیات انجام می‌گیرد و عکس این روند، یعنی کاربرد ادبیات در زبان را خودکارشدگی می‌نامد.^۸ شفیع کدکنی، شعر را رستاخیز کلمات و حادثه‌ای می‌داند که در زبان

رخ می‌دهد و به وسیله آن، گوینده شعر، عملی را انجام می‌دهد که باعث تمایز زبان شعری او از زبان عادی و روزمره است. به عقیده او اگر تمایز و تشخیص بخشیدن به واژه‌های زبان را معیار تمایز شعر از غیر شعر بدانیم، آنگاه باید بپذیریم که چون تشخیص یافتن کلمات می‌تواند علت‌های زیادی داشته باشد، پس شعر هم می‌تواند از چشم‌اندازهای مختلف تعاریف متفاوتی داشته باشد. او شعر را مفهومی نسبی می‌داند و معتقد است از آنجا که محققان و زبان‌شناسان هیچ‌گاه نخواهند توانست علل پیچیده و پنهان شاهکارهای ادبی را تحلیل کنند، تعریفی جامع و مانع از شعر وجود ندارد و تعاریف ارائه‌شده براساس آگاهیهای زبانی افراد بوده که بر اثر تغییر میزان این آگاهیها این تعاریف نیز ممکن است تغییر کند. به اعتقاد او هرگاه ثرم زبان عادی به شکل نظام‌مند شکسته شود، رستاخیز واژه‌ها صورت می‌پذیرد و وارد قلمرو شعر می‌شویم. رستاخیز واژه‌ها به راههای مختلف صورت می‌گیرد و این راهها به دو گروه کلی تقسیم می‌شود:

۱. گروه موسیقایی شامل وزن، قافیه و ردیف.
۲. گروه زبان‌شناختی شامل استعاره، کنایه، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی و... که می‌تواند براساس تمایز کلمات در نظام جمله‌ها موجب رستاخیز واژه‌ها شود.^۹

انواع هنجارگریزی و نمونه‌های آن در اشعار اخوان ثالث و شاملو

به دلیل ارائه نمونه‌هایی از هنجارگریزیهای اشعار اخوان پنج شعر «زمستان»، «سترون»، «باغ من»، «آواز گرگ» و «گرگ‌هار» از مجموعه زمستان انتخاب شده است که مثالهای مربوط به هر بخش در جایگاه آن مطرح خواهد شد. از مجموعه اشعار شاملو نیز شعرهای «سرود ابراهیم در آتش»، «که زندان مرا بارو مباد»، «در بسته»، «در آستانه (باید استاد و فرود آمد...)» و «بارون» برای بررسی انتخاب شده است.

۱. هنجارگریزی واژگانی (Lexical Deviation)

ابداع واژه‌های جدید یکی از بدیهی‌ترین روش‌هایی است که شاعر با بهره‌گیری از آن از امکانات معمول زبان فوטר می‌رود. لیچ این جریان را نوپردازی (Neologism) می‌نامد و معتقد است نوپردازی گریز از قواعد واژه‌سازی زبان نیست، بلکه به کارگرفتن قاعده‌ای موجود با تعمیم بیشتر است.^{۱۰} صفوی هنجارگریزی واژگانی را یکی از شیوه‌هایی می‌داند که از طریق آن شاعر زبان خود را برجسته می‌سازد.^{۱۱} واژه‌آفرینی یکی از راههای فعلیت بخشیدن به امکانات بالقوه زبانی است. اخوان و شاملو هر دو از امکانات واژه‌سازی و ترکیب در زبان فارسی استفاده کرده و به ساختن انواع اجزای کلام پرداخته‌اند. در این بخش نمونه‌هایی از هنجارگریزیهای واژگانی موجود در اشعار این دو شاعر برجسته آورده می‌شود.

۱-۱. هنجارگریزی واژگانی در اشعار اخوان ثالث

۱-۱-۱. هنجارگریزیهای مربوط به ساخت صفت

در اشعار انتخابی از اخوان، صفاتی به کار رفته است که از ساختهای متداول صفت در زبان فارسی پیروی می‌کند، اما صفاتی نو و هنجارگریخته به شمار می‌آید. در ذیل نمونه‌هایی از آنها فهرست می‌شود:

۱. صفاتی که از اسم + بن ماضی ساخته شده است.
مرگ (اسم) + اندود (بن ماضی) ← مرگ‌اندود.
... به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ‌اندود، پنهان است. (زمستان)
۲. صفاتی که برای ساختن آنها از ترکیب اسم + صفت استفاده شده است:
زمستان (اسم) + زده (صفت مفعولی) ← زمستان‌زده
شب در این دشت زمستان‌زده بی همه چیز... (گرگ هار)
۳. صفاتی که برای ساختن آنها از ترکیب صفت + بن مضارع استفاده شده است:
هرزه (صفت) + پوی (بن مضارع) ← هرزه‌پوی
دله (صفت) + دو (بن مضارع) ← دله دو
گرگ هاری شده‌ام هرزه‌پوی و دله‌دو. (گرگ هار)
۴. صفاتی که دارای ساختمان اسم + حرف اضافه + اسم + بن مضارع است:
سر (اسم) + (حرف اضافه) + گردون (اسم) + سای (بن مضارع) ← سر به گردون سای.
... داستان از میوه‌های سر به گردون سای اینک خفته در تابوت پست خاک می‌گوید. (باغ من)
۵. صفاتی که دارای ساختمان اسم + بن مضارع است.
یال (اسم) + فشان (بن مضارع) ← یال‌افشان
جاودان بر اسب یال‌افشان زردش می‌چمد در آن...
۶. صفاتی که کاربرد آنها در زبان سابقه نداشته است:
... به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ‌اندود، پنهان است.

(زمستان)

۱-۱-۲. هنجارگریزیهای مربوط به ساخت قید

بار است... هی! ... باران!
پس از هرگز... خدا را شکر... چندان بد نشد آخر...

(سترون)

۱-۱-۳. هنجارگریزیهای مربوط به ساخت فعل

۱. افعال مرکبی است که در زبان فارسی معیار به کار نمی‌رود:

(زمستان)

نگه جز پیش پا را دید نتواند

(زمستان)

کسی سر برنیارد کرد

(زمستان)

پس دیگر چه داری چشم / ز چشم دوستان دور یا نزدیک

اصطلاح «چشم‌داشتن» در فارسی معیار به صورتهای رایج «چشم به دست کسی داشتن» و یا

هنجارگریزی و نوآوری در اشعار اخوان ثالث و... □ ۴۵۵

«انتظار چشم داشت» به کار برده شده و ترکیب «چشم ز چشم کسی داشتن» ساخته خود شاعر است.

فضا را تیره می‌دارد، ولی هرگز نمی‌بارد. (سترون)
همکرد مناسب برای این فعل مرکب فعل «کردن» است:
گرت دستی دهد با خویش در دنجی فراهم باش. (آواز گرگ)

۴-۱-۱. هنجارگریزیهای مربوط به ساخت اسم

۱. اسمهایی که از ترکیب صفت + پسوند ساخته شده است:
گرم (صفت) + گاه (پسوند) ← گرمگاه
نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک. (زمستان)
۲. اسمهایی که دارای ساختمان اسم + اسم است:
کاه + دود ← کاهدود
سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها... (سترون)
۳. نامهایی که با افزودن پسوند جمع (ان) به صفت ساخته می‌شود:
گران (صفت) + ان (پسوند جمع) ← گرانان
زدن پیمانه‌ای - دور از گرانان - هر شبی کنج شبستانی. (آواز گرگ)

۲-۱-۲. هنجارگریزی واژگانی در اشعار شاملو

۱-۲-۱. هنجارگریزیهای مربوط به ساخت صفت

۱. صفاتی که از مجموع چند اسم ساخته شده است:
شیر (اسم) + آهن (اسم) + کوه (اسم) ← شیر آهن کوه (صفت)
و شیر آهن کوه مردی از این‌گونه عاشق... (سرود ابراهیم در آتش)
۲. صفاتی که برای ساختن آنها از پسوند «وار» استفاده شده است:
کوه (اسم) + وار (پسوند) ← کوهوار (صفت در مفهوم قید)
... و کوهوار پیش از آنکه به خاک افتی (سرود ابراهیم در آتش)
۳. صفاتی که از ترکیب (صفت + بن مضارع) ساخته شده است:
تازه (صفت) + روی (اسم) ← تازه‌روی (صفت)
... بر شاخسار تازه‌روی خانه ما... (در بسته)
۵. صفاتی که از ترکیب دو صفت ساخته شده است:
پیازینه (صفت) + پوست‌وار (صفت) ← پیازینه پوست‌وار (صفت)
پیازینه پوست‌وار حصاری... (که زندان مرا بارو مباد)
۶. صفاتی که از تکرار یک تکواژ ساخته شده است:
به نظر می‌رسد شاعر به اقتضای وزن و حال و هوای شعر چنین صفاتی ساخته است:
پاره (تکواژ) + پاره (تکواژ) ← پاره پاره (صفت)

- تو ابر پاره پاره زهره چی کار داره؟
 ۸. صفاتی که از ترکیب (اسم + ینه) ساخته شده است:
 پیاز (اسم) + ینه (پسوند) ← پیازینه (صفت)
 پیازینه پوست وار حصاری...
 ۹. صفاتی که از (اسم + ناک) ساخته شده است:
 شکوه (اسم) + ناک (پسوند) ← شکوه ناک (صفت)
 توان گردن به غرور برافراشتن در ارتفاع شکوه ناک فروتنی
 ۱۰. صفاتی که کاربرد آنها در زبان سابقه نداشته است:
 ... نه ملغمه بی قانون مطلقهای متنافی...
 (بارون)
 (که زندان مرا بارو مباد)
 (در آستانه)
 (در آستانه)

۲-۲-۱. هنجارگریزهای مربوط به ساخت قید

۱. قیدهایی که از ترکیب (حرف اضافه + صفت) ساخته شده است:
 به (حرف اضافه) + خالی (صفت) ← به خالی (قید)
 که با خلوت خویش چون به خالی نشینم...
 ۲. نام آوایی که در نقش قید به کار برده شده و در ساختمان آنها یک تکرار شده است.
 (بارون)
 بارون میاد جر جر
 ۳. قیدهایی که کاربرد آنها در زبان معیار بی سابقه بوده است:
 نه فراگرد تنهایی جانم
 (که زندان مرا بارو مباد)

۳-۲-۱. هنجارگریزهای مربوط به ساخت فعل

۱. افعال مرکبی که در زبان معیار به کار نمی رود:
 تا در، ترانه آرامش انگیزش را / در سرودی جاویدان / مکرر کنند.
 فعل مرکب «مکرر کردن» به قیاس با فعل «تکرار کردن» و به همان معنی ساخته شده است.
 (دربسته)

۴-۲-۱. هنجارگریزهای مربوط به ساخت اسم

۱. اسمهایی که از ترکیب (اسم + ک) ساخته شده است:
 بندگان (اسم) + ک (پسوند) ← بندگان (اسم مصغر)
 من بیتو بندگان سر به راه نبودم
 (سرود ابراهیم در آتش)
 در زبان فارسی اسم مصغر از ترکیب (اسم + ک) ساخته می شود. این ساختار ترکیبی از قاعده ساخت اسم مصغر در زبان فارسی پیروی می کند و نمونه های دیگری مانند «حسنک» و «مردک» از این دست در زبان فارسی وجود دارد. اما به کارگیری کهن واژه «بندگان» که از واژه های زبان پهلوی است و امروزه در زبان فارسی کاربرد ندارد.^{۱۲} در این ترکیب بی سابقه بوده و این

ترکیب ساخته خود شاعر است.

۲. اسمهایی که دارای ساختمان (بن مضارع + ه) است:

آفرین (بن مضارع) + ه (پسند) ← آفرینه (اسم)

مرا دیگرگونه خدای می‌بایست شایسته آفرینه...

اسمهایی که کاربرد آنها در زبان معیار بی سابقه بوده است.

که آنجا... جمنده‌ای درکار نیست...

با مقایسه هنجارگریزیهای واژگانی مربوط به این دو شاعر می‌توان ملاحظه کرد که بسامد

وقوع هنجارگریزی واژگانی در اشعار اخوان نسبتاً بیشتر از اشعار شاملو است و علاوه بر این نوع ساخت واژگان نیز متفاوت است.

۱-۲. هنجارگری نحوی (Syntactic Deviation)

بریز از قواعد نحوی بر نحو زبان را هنجارگریزی نحوی گویند که یکی از امکانات برجسته‌سازی زبان به‌شمار می‌رود. لیچ، گریز از آرایش واژگانی بی‌نشان زبان را هنجارگریزی نحوی می‌داند.^{۱۳} این موارد در زبان ادبی و به‌ویژه زبان شعر به ضرورت وزنی دیده می‌شود. هنجارگریزی نحوی بی‌نشان ناشی از ضروریات وزنی را نمی‌توان جزء خصوصیات سبکی به‌شمار آورد؛ چون حرکت آزاد سازه‌ها در زبان معیار نیز بسیار دیده می‌شود، اما برخی هنجارگریزیهای نحوی که در زبان معیار دیده نمی‌شود نشان‌دار تلقی می‌شود و جزئی از خصوصیات سبکی به‌شمار می‌آید.

۱-۲. هنجارگریزی نحوی در اشعار اخوان ثالث

در نمونه‌های شعری بررسی شده از آثار اخوان، ساختهای نحوی ناآشنا و تازه‌ای دیده می‌شود که انواع مختلف دارد:

۱. هنجارگریزی در تقدیم و تأخیر اجزای جمله و عدم رعایت ترتیب این اجزا که علت آن ممکن است ضرورت وزنی یا جلب توجه خواننده باشد. بسامد این نوع هنجارگریزی در اشعار بررسی شده بسیار زیاد است که در زیر تنها یک نمونه از آن عنوان شده است:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش / ابر با آن پوستین سرد غمناکش (باغ من)

۲. گاهی ضمیر متصل مفعولی به جای پیوستن به فعل به ضمیر و یا عناصر دیگر پیوند خورده است:

مگرم سوی تو راهی باشد...

گرت دست دهد با خویش در دنجی فراهم باش.

۳. حذف رأی بی‌واسطه

گاهی «را» نشانه مفعول بی‌واسطه (مستقیم) در اشعار اخوان حذف شده است:

بیا بگشای در...

۴. حذف فعل:

(زمستان)

- حذف فعل به قرینه لفظی:

نییم... وای!... این شاخک چه بی جانست و پژمرده... (سترون)
گرگ هاری شده ام هرزه پوی و دله دو. (گرگ هار)

- حذف فعل به قرینه معنوی:

چشمه هایم چو دو کانون شرار صف تاریکی شب را شکند
همه بی رحمی و فرمان فرار. (گرگ هار)

۵. حذف نشانه استمراری فعل:

چشمه هایم چو دو کانون شرار صف تاریکی شب را شکند
۶. اضافه مغلوب:

و آن پیر دروگر با لبخند زهرآمیز... (سترون)
۷. جابه جایی صفت و موصوف:

من این آواز پاکت را در این غمگین خراب آباد... (آواز گرگ)

۲-۲. هنجارگزینی نحوی در اشعار شاملو

عبدالعلی دستغیب با اینکه وجود اشکالهای دستوری را یکی از ایرادهای شعر شاملو می داند، معتقد است که کوشش برای ایجاد نوآوری در شعر شاملو به نوآوری در نظام عروضی محدود نمی شود. او برای بیان مفاهیم تازه به دنبال یافتن زبانی تازه بود و این کار را با نوآوری و ایجاد ساختهای تازه صرفی و نحوی انجام داده است.^{۱۴} در نمونه های شعری بررسی شده از آثار شاملو نیز همانند اخوان، ساختهای نحوی ناآشنا و تازه ای دیده می شود که انواع مختلف دارد:

۱. هنجارگزینی در تقدیم و تأخیر اجزای جمله و عدم رعایت ترتیب این اجزا که علت آن ممکن است ضرورت وزنی یا جلب توجه خواننده باشد:

آینه های نیک پرداخته توانی بود آنجا
۲. عدم رعایت ترتیب صفت و موصوف

عامی مردی... (ابراهیم در آتش)

۳. گاهی ضمیر متصل مفعولی به جای پیوستن به فعل به ضمیر و یا عناصر دیگر پیوند خورده است:

آفتابو روشن اش کن فانوس راه من اش کن
۴. گاهی ضمیر متصل فاعلی به جای آمدن با اسم یا ضمیر آمده است:

که این اش به نظر هدیتی نه چندان کم بها بود... (سرود ابراهیم در آتش)
۵. عدم پیوستن عنصر منفی ساز به فعل

عنصر منفی ساز در زبان فارسی معیار، معمولاً به فعل می پیوندد، اما در مثال زیر عنصر منفی ساز به صورت مستقل در جمله آمده است که به نظر می رسد این نوع کاربرد نوعی کهن گرایی بوده است:

هنجارگریزی و نوآوری در اشعار اخوان ثالث و... □ ۴۵۹

هدیتی نه چندان کم بها بود. (سرود ابراهیم در آتش)
۶. به کاربردن مضاف‌الیه قبل از مضاف و حذف کسرۀ اضافه:
نه عفريتان آتشين گاوسر به مشت... (در آستانه)
بسامد هنجارگریزی نحوی در اشعار بررسی شده اخوان ثالث در مقایسه با اشعار شاملو بسیار زیادت‌تر، و بیانگر آن است که اخوان هیچ‌گاه وزن را رها نکرده و هنجارگریزی نحوی را در خدمت موزون‌سازی شعر به کار گرفته است.

هنجارگریزیهای معنایی (Semantic Deviation)

تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار را هنجارگریزی معنایی گویند. به بیانی دیگر هنجارگریزی معنایی، تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده با هم‌آیی واژگان زبان است. صفوی معتقد است چون حوزه معنا انعطاف‌پذیرترین سطح زبان است بیشتر از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن، که به صورت سنتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شود، بیشتر در چارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی است.^{۱۵} به نظر لیچ، شعری که در ظاهر بی‌معناست، خواننده را وادار می‌کند که برای دستیابی به تفسیری معقول از چارچوب تعریف قاموسی کلمات فراتر رود.^{۱۶}

۳-۱. هنجارگریزی معنایی در شعر اخوان ثالث

در اشعار اخوان، ترکیبات معنایی تازه‌ای وجود دارد که به دلیل تخطی از قوانین با هم‌آیی مؤلفه‌های معنایی به عنوان گونه‌ای از هنجارگریزی در نظر گرفته می‌شود. این هنجارگریزیهای معنایی انواع مختلف دارد که در زیر به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱. عدم همخوانی مؤلفه‌های معنایی صفت و موصوف:
- برخی از صفات به اسمهایی نسبت داده شده که دارای مشخصه [-ملموس] است درحالی که موصوف این صفات باید مشخصه [+ملموس] داشته باشد.
به تابوت ستر ظلمت نه توی مرگ‌اندود پنهان است. (زمستان)
- مشخصه [+جاندار] گاهی به اسامی بی‌جان نسبت داده شده است:
هوا بس ناجوانمردانه سرد است (زمستان)
- گاهی صفات احساس‌برانگیز به اسمهایی نسبت داده شده که فاقد مشخصه [+احساس برانگیز] است:

- زمین دلمرده (زمستان)
۲. عدم همخوانی مؤلفه‌های معنایی مضاف و مضاف‌الیه:
منم دشنام پست آفرینش (زمستان)
گرگ هاری شده‌ام خون مرا ظلمت زهر... (گرگ هار)

۳. عدم همخوانی مؤلفه‌های معنایی فعل با فاعل:
 - گاه فعلی که نیازمند فاعل [+ انسان] است، با فاعل [- انسان] همراه می‌شود:
 سیاهی گفت: اینک من... (سترون)

۳-۲. هنجارگریزی معنایی در اشعار شاملو

در اشعار شاملو نیز همانند اشعار اخوان ترکیبات معنایی تازه‌ای وجود دارد که به دلیل تخطی از قوانین با هم‌آیی مؤلفه‌های معنایی به‌عنوان گونه‌ای از هنجارگریزی در نظر گرفته می‌شود که در زیر به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱. عدم همخوانی مؤلفه‌های معنایی صفت و موصوف:
 - گاهی صفات احساس برانگیز به اسم‌هایی نسبت داده شده که فاقد مشخصه
 [+ احساس برانگیز] است:

توان غم‌ناک تحمل تنهایی
 (در آستانه)

۲. عدم همخوانی مؤلفه‌های معنایی فاعل با فعل:
 برخی از افعال که نیازمند فاعل [+ جاندار] است با فاعل [- جاندار] همراه شده است:
 در سرزمین پیگانه‌ای که در آن/ هر نگاه و هر لبخند / زندانی بود.
 (در بسته)

باغچه از بهاری دیگر آبستن است.
 (در بسته)

در این جمله فعل «آبستن بودن» که لازم است دارای فاعلی با مشخصه‌های [+ جاندار] و [+ پستاندار] باشد به باغچه نسبت داده شده که فاقد مؤلفه‌های معنایی مورد نظر است.

هنجارگریزی معنایی در آثار اخوان نسبت به اشعار شاملو بسامد بسیار زیادتری دارد. در واقع اخوان با به‌کارگیری این نوع هنجارگریزی در شعر خود، لایه‌های گوناگونی از معنا را به زیبایی ارائه کرده است. به‌عنوان نمونه در شعر باغ من، کمتر خطی از شعر را می‌توان یافت که به گونه‌ای هنجارگریزی معنایی در آن به کار نرفته باشد.

۴. هنجارگریزی سبکی (Deviation of Register)

مفهوم سبک در اینجا تمایز در گونه‌های کاربردی است. در هر زبان گونه‌های کاربردی متفاوتی وجود دارد که در موقعیتهای متفاوت اجتماعی در گفتار یا نوشتار به کار می‌رود.^{۱۷} هنگامی که شاعر با به‌کاربردن تنوعات سبکی در شعر از لایه اصلی یعنی گونه نوشتاری زبان معیارگریز بزند، هنجارگریزی سبکی به‌وجود می‌آید.^{۱۸} هنجارگریزی سبکی استفاده از واژگان یا ساختهای نحوی گفتاری در گونه نوشتاری است. چون تنوعات سبکی از ویژگیهای بارز نثر ادبی است، این نوع هنجارگریزی در شعر منشور، بسامد وقوع بیشتری دارد.^{۱۹}

۴-۱. هنجارگریزی سبکی در اشعار اخوان ثالث

گاه در اشعار بررسی شده اخوان از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه و روزمره استفاده شده و

هنجارگریزی و نوآوری در اشعار اخوان ثالث و... □ ۴۶۱

صورت‌های گفتاری واژه‌ها با صورتهای نوشتاری درهم آمیخته است. این نوع هنجارگریزی در اشعار بررسی شده بسامد کمی دارد. در اینجا نمونه‌هایی از این هنجارگریزها بیان می‌شود:

دمت گرم و سرت خوش باد!
(زمستان)
پویکم! آهوکم!
(گرگ هار)
گرگ جان راست گفتی، خوب خواندی، ناز آوازت!
(آوازگرگ)

۴-۲. هنجارگریزی سبکی در اشعار شاملو

در مجموعه آثار شاملو با اشعاری مانند «بارون»، «پریا» و «شبانه (یه شب مهتا)» روبه‌رو می‌شویم که اساساً همه شعر دارای ساختاری با هنجارگریزی سبکی است. این امر می‌تواند از مضمون شعر ناشی شده باشد که به لحاظ همه چارچوب از داستانها و شعرهای عامیانه تقلید می‌کند. شاملو در اشعار خود از واژه‌ها و اصطلاحات عامیانه و روزمره بسیاری استفاده کرده و صورتهای گفتاری واژه‌ها را با صورتهای نوشتاری آنها درهم آمیخته است. در اینجا نمونه‌هایی از این هنجارگریزها بیان می‌شود:

ساحل شب چه دوره، آب‌اش سیاه و شوره
(بارون)
توان شنفتن، توان دیدن و گفتن...
(در آستانه)
بسامد وقوع هنجارگریزی سبکی در شعر شاملو از شعر اخوان بیشتر است و همین امر در بسیاری موارد، شعر شاملو را به شعر منشور نزدیک ساخته، آن را از شعر اخوان متمایز می‌سازد.

۵. هنجارگریزی تاریخی (Historical Deviation)

یکی از امکانات برجسته‌سازی زبان، گریز از گونه زمانی زبان است. در هنجارگریزی تاریخی شاعر صورتهای آوایی، واژگانی و یا نحوی را به کار می‌گیرد که در گذشته رواج داشته است ولی درحال حاضر در زبان به کار نمی‌رود. لیچ معتقد است شاعر به کاربرد زبان دوره خود مقید نیست. زبان به صورت یک کلیت تاریخی به کار می‌رود، نه به صورت زبان دوره شاعر و معاصرانش.^{۲۰} سجودی نیز معتقد است اگر یک صورت منسوخ شده در زبان شعر به کار گرفته شود، به غریب‌نمایی آن زبان کمک کرده است.^{۲۱} این ابزار شعرآفرینی همان است که باونر آن را باستان‌گرایی نامیده است.^{۲۲}

به اعتقاد پورنامداریان، یکی از دلایل تمایز زبان شعری، استفاده از کهن واژه‌ها و لغات قدیمی موجود در متون فارسی و زنده کردن دوباره آنهاست. به کارگرفتن کهن واژه بیشتر در آثاری دیده می‌شود که فاقد صناعات و ساختار شعری است و بیان آنها در مرحله نشر باقی مانده است. شاعر با به کارگرفتن کهن واژه‌ها در این آثار می‌کوشد تا زبانی متمایز برای اشعار خود فراهم کند.^{۲۳}

۵-۱. هنجارگریزی تاریخی در اشعار اخوان ثالث

در نمونه‌های بررسی شده از اشعار اخوان کمتر با این نوع هنجارگریزی روبه‌رو می‌شویم که به

ذکر برخی از آنها می‌پردازیم:

- به کاربردن حرف نشانه «را» به معنای «برای» در متون کهن فارسی کاربرد داشته و شاعر با به کاربردن این اصطلاح دوباره آن را زنده کرده است:

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را. (زمستان)

- استفاده از حرف ندا «الف» پایانی برای منادا کردن یک اسم:

حریف! میزبان! میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می‌لرزد. (زمستان)

- استفاده از شکل مهجور افعال و مصادر مرخم همراه با افعال معین:

من امشب آمدستم وام بگزارم... (زمستان)

۵-۲. هنجارگریزی تاریخی در اشعار شاملو

شاملو نیز همانند اخوان در برخی از اشعار خود از واژه‌های کهن استفاده کرده است:

من بی‌نوا بندگانگی سر به راه نبودم. (سرود ابراهیم در آتش)

و راه بهشت مینوی من / یز رو طوع و خاک‌ساری / نبود. (سرود ابراهیم در آتش)

ترکیب کهن «بزر» با اینکه به عقیده پورنامداریان دارای هنجارگریزی واژگانی و زمانی است،^{۲۴} با مراجعه به لغت‌نامه دهخدا و مدخل مربوط به آن می‌توان دریافت که این ترکیب در متون قدیمی و کهن وجود داشته است و ساخته شاعر نیست. به کارگیری این ترکیب تنها نوعی احیا و زنده کردن دوباره این واژه محسوب می‌شود. بنابراین، بهتر است این واژه در دسته ترکیبات هنجارگریز تاریخی قرار گیرد.

بسامد وقیع این نوع هنجارگریزی در اشعار شاملو در مقایسه با نمونه‌های بررسی شده در اشعار اخوان بیشتر است. این امر توجه شاعر را به کهن‌واژه‌ها آشکار می‌سازد.

نتیجه‌گیری

باتوجه به نمودار، در اشعار اخوان، هنجارگریزی معنایی بیشترین بسامد وقوع را دارد و این امر نشان‌دهنده این است که شعر اخوان بر درونۀ زبان استوار است. زیرا هنجارگریزی معنایی بر لایۀ معناشناسی عمل می‌کند. اما در شعر شاملو بیشترین بسامد وقوع را هنجارگریزی سبکی به خود اختصاص داده است. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، بهره‌گیری از این نوع هنجارگریزی تا حدود زیادی می‌تواند به مضمون شعر نیز وابسته باشد.

هنجارگریزی نحوی در اشعار اخوان بیشتر در خدمت قاعده‌افزایی است و در جایگاه دوم قرار دارد که نشان‌دهنده مهارت شاعر در استفاده از قواعد زبانی و ایجاد برجسته‌سازی نشان‌دار در شعر است. ولی شاملو در مقایسه به این نوع از هنجارگریزی چندان توجهی نداشته است. این امر به موسیقایی بودن و موزونی شعر اخوان کمک نموده و این ویژگی شعر وی را از شعر شاملو که به نثر ادبی نزدیک‌تر است (به سبب استفاده از هنجارگریزی سبکی) متمایز می‌سازد. در شعر اخوان بسامد وقوع هنجارگریزی واژگانی در جایگاه سوم قرار دارد و به ابداع واژه‌های

نوین مربوط است که این جریان در اشعار اخوان زیاد نیست، هرچند در مقایسه با شعر شاملو میزان بیشتری را نشان می‌دهد. البته برخی واژه‌ها و ترکیباتی که اخوان ساخته است بسیار جالب توجه و درخور ستایش است. وجود هنجارگریزی تاریخی در اشعار اخوان در جایگاه چهارم بیانگر این امر است که شاعر در این اشعار به کهن‌واژه‌ها و صورتهای منسوخ زبانی توجه چندانی نداشته است. در اشعار شاملو این مورد نیز نسبت به اشعار اخوان میانگین بسامد کمتری دارد. شایان ذکر است که در شعر زیبای «زمستان» بسامد وقوع این نوع هنجارگریزی نسبت به سایر اشعار بررسی شده بسیار زیاد است. هنجارگریزی سبکی در اشعار اخوان برخلاف اشعار شاملو کمترین ظهور را دارد، بدین معنا که شاعر از آمیخته کردن گونه‌های نوشتاری با گونه عامیانه و گفتاری در شعر خود پرهیز کرده است. هنجارگریزیهای آوایی، گویشی و نوشتاری در شعر اخوان و شاملو بسامد نزدیک به صفر دارد. هنجارگریزی نوشتاری هم در شعر فارسی جز در آثار حمید مصدق بی سابقه بوده است و اخوان و شاملو نیز در صدد برهم زدن این سنت نبوده‌اند. اشعار اخوان از نظر ارتباط ساختار با درونمایه معنایی به شیوه زیبایی پیکره‌بندی شده است. تأثیرگذار بودن این اشعار تا حد زیادی مدیون درهم تنیده شدن هنرمندانه لفظ و معناست.

بررسی نمودارهای بسامد وقوع انواع هنجارگریزی در اشعار انتخاب شده از اخوان - به تفکیک - نشان می‌دهد که در هر اثر یکی از انواع هنجارگریزی بیشترین بسامد وقوع را با اختلاف سطح زیاد با انواع دیگر هنجارگریزی داراست. وجود این هنجارگریزیها بی ارتباط به مضمون شعر نیست و این امر نشان‌دهنده انسجام موضوعی و عدم پراکندگی در اشعار شاعر است. به دلیل موجز نمودن مطلب از ارائه تک تک این نمودارها خودداری شده است.

بسامد وقوع انواع هنجارگریزی در آثار مختلف هریک از این دو شاعر متفاوت است و نتایج بیان شده در مقایسه آثار اخوان و شاملو قابل تعمیم به همه آثار این دو شاعر نیست و تنها در مورد اشعاری که نگارندگان بررسی کرده‌اند، صادق است.

پی‌نوشت‌ها

1. Hasan, R., *Linguistics, Language and Verbal Art*, oxford, Oxford University, press 1989.
2. Ibid.
3. Halliday, M.A.K, *Explorations the Functions of Language*, London, Edward Arnold, 1973.
4. Hasan, R., Loc. Cit, *Structuralism and Semiotics*. London, Mc thuen, 1977, P. 61.
5. Leech, G.N, *Linguistics Guide to English Poetry*, New York, Longman, 1969, P. 61.
۶. صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، چشمه، ص ۴۷.
7. Ibid, P. 60.
۸. صفوی، کورش، پیشین، ص ۴۹.
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، صص ۱۳-۲۴.
10. Ibid, P. 42.
۱۱. صفوی، کورش، پیشین، ص ۴۹.
۱۲. دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا، زیر نظر محمد معین، و سید جعفر شهیدی، ص ۲۶.
13. Ibid, P. 45.
۱۴. دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار احمد شاملو، ص ۷۰.
۱۵. صفوی، کورش، پیشین، صص ۵۱-۵۲.
16. Ibid, P. 48.
۱۷. مدرسی، یحیی، درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان، ص ۱۱۵.
18. Ibid, P. 50.
۱۹. صفوی، کورش، پیشین، ص ۱۴۹.
20. Ibid, P. 52.
۲۱. سجودی، فرزانه، سبک‌شناسی شعر سهراب، ص ۱۱۹.
22. Bauer, L., *English Word Formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, P. 43.
۲۳. پورنامداریان، تقی، سفر در مه، ص ۲۷۹، ۲۸۲.
۲۴. همان، ص ۵۹.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی، زمستان، چاپ هفدهم، مروارید، تهران ۱۳۸۰.
- پورنامداریان، تقی، سفر در مه، زمستان، تهران، ۱۳۷۴.
- دستغیب، عبدالعلی، نقد آثار احمد شاملو، آروین، تهران، ۱۳۷۳.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
- سجودی، فرزانه، بررسی سبک‌شناسی شعر سپهری در چارچوب زبان‌شناسی ساخت‌گرا، پایان‌نامه دکتري، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۷۶.
- شاملو، احمد، مجموعه آثار، چاپ دوم، زمانه، تهران، ۱۳۸۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
- صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، چشمه، تهران، ۱۳۷۳.
- کاخی، مرتضی، باغ بی‌برگی (یادنامه مهدی اخوان ثالث)، زمستان، تهران، ۱۳۷۹.
- مدرسی، یحیی، درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۸.
- معین، محمد، فرهنگ فارسی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۶.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد، به سوی زبان‌شناسی شعر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۶.
- نجفی، ابوالحسن، فرهنگ فارسی عامیانه، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۸.
- هاجری، ضیاءالدین، فرهنگ‌وندهای زبان فارسی، آوای نور، تهران، ۱۳۷۷.
- همایون، همادخت، واژه‌نامه زبان‌شناسی و علوم وابسته، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۲.
- Bauer, L., *English Word Formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Halliday, M.A.K, *Explorations in the Functions of Language*, London, Edward Arnold, 1973.
- Hasan, R., *Linguistics and Verbal Art*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, London, Mc thuen, 1977.
- Lecch, G.N, *Linguistic Guide to English Poerty*, New York, Longman, 1969.

بخش چهارم

زبان و ادبیات فارسی

در کشورهای فارسی‌زبان و دیگر کشورها

ابیات فارسی بر سکه‌های مغولان هند

فرهنگ خادمی ندوشن[✽]

فروزنده جعفرزاده پور^{✽✽}

مقدمه

یکی از خصوصیات نوشته‌های نقر شده بر روی سکه این است که ضاربان و داد و ستد کنندگان آن با خط و نوشتارش آشنا هستند و می‌توانند آن را شناسایی کنند و بخوانند. در نتیجه نوشتار موجود بر سکه بیانگر آشنایی استفاده کنندگان آن سکه‌ها است.

وجود نوشته‌های فارسی بر روی سکه‌های مغولان هند به دلیل این بود که تعداد زیادی از ساکنان هندوستان با زبان فارسی آشنا بودند که نه تنها زبان مردم، بلکه زبان علم و ادب هم شمرده می‌شده و اشعار فارسی بر روی سکه‌های مغولان هند بیانگر آشنا بودن مردم بوده و مورد علاقه و پذیرش ادیبان هم قرار گرفته است.

منشأ مناسب برای نقر اشعار بر روی سکه از زمان بیزانس روم است. ابیات فارسی نقر شده بر روی سکه‌های مغولان هند با ضرب سکه از ضربخانه ای و یا چندین ضربخانه سالیانه^۱ یا ماهیانه تغییر می‌یافت. ولی می‌توان اولین نمونه فارسی آن را در شبه قاره هند بر روی سکه‌های سنگین سلطان گجرات غیاث الدین محمد شاه^۲ نقش بسته،^۳ ملاحظه نمود.

سکه سلطان غیاث‌الدین محمد شاه باد تابه دارالضرب گردون قرص مهر و ماه باد
در ایران می‌توان ابیات فارسی را بر روی سکه‌های شاه اسماعیل صفوی مشاهده کرد که به‌صورت یک سجع بر پشت آن نوشته شده است.^۴

✽. عضو هیأت علمی گروه باستان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

✽✽. محقق علوم انسانی.

ز مشرق تا به مغرب گر امام است
علی و آل او ما را تمام است

از طرفی روابط گرم خانوادگی مغولان هند و صفویان که از زمان شاه اسماعیل و بابر بار دیگر به شکل جدیدی جان گرفت، در دوران بعدی این حکومت به عالی‌ترین درجه خود ارتقاء یافت. مهاجرت ایرانیان به دلیل آشنایی مغولان با فرهنگ ایرانی و وجود صاحب‌منصبان فارسی زبان در دستگاه اداری مغولان باعث گردید که فرهنگ ایرانی به شبه قاره هند قدم نهد و در آنجا رشد و نمو کند.^۵

پیشینه تاریخی

آریایی‌هایی که از شاخه اروپایی خود منشعب، و در ایران به دو بخش هند و ایرانی تقسیم گردیده‌اند، زبان مشترکی داشته‌اند که این اشتراک در تداوم این دو خانواده قابل ملاحظه است. همچنین، می‌توان این اشتراک را در کلمات استعمال شده در این دو فرهنگ مشاهده کرد.^۶

حکومت هخامنشیان که بخش انتهایی آن، مرزهای شرقی ستراپه‌ایشان را سند دربرمی‌گرفت، بیان‌کننده تأثیر فرهنگ ایرانی بر هند است. چنان که اسپونر در حفاریهای پاتلی پوترا، کاخ چنداراگوپتا موریا را شبیه به کاخهای هخامنشی برمی‌شمرد.^۷ بر روی سکه‌های اشکانیان هند که بر بخش اعظم پاکستان کنونی و شمال غربی هند حکومت می‌کردند، الفبای آرامی دیده می‌شده است. در زمان ساسانیان داستانهای زیادی درباره روابط فرهنگی ایران و هند ثبت گردیده و نوشته‌های پهلوی به جای مانده در کلیساهای مسیحی بیانگر روابط قبل از اسلام با هند است.^۸

شباهت سکه‌های شاهان محلی گجرات هند از قرن پنجم تا سیزدهم میلادی با سکه‌های ساسانی بیانگر این است که ساکنان این منطقه نه تنها با فرهنگ ساسانی آشنا بودند؛ بلکه به زبان پهلوی هم آمیخته شده‌اند.^۹

ورود اسلام به شبه قاره و تأثیر آن بر اشاعه فرهنگ و ادب فارسی در آنجا

اسلام از طریق ایران به هند و ماوراءالنهر و آسیای مرکزی وارد گردید.^{۱۰} سلطان محمود غزنوی در قرن سوم هجری به هند حمله‌ور شد و این حملات تا قرن چهارم هجری ادامه یافت. پس از آنان شهاب‌الدین غوری بعد از شکست آخرین شاه چوهان، پرتوی راج، و تسخیر دهلی در بازگشت به غزنین حکومت آنجا را به سردارانش سپرد که بعدها حکومت مملوکان هند را بنا نهادند.

مغولان هند

بعد از شکست آخرین پادشاه دهلی، شیر شاه سوری در سال ۱۵۲۶ میلادی پس از پیروزی نهایی بابر بر او در دشتهای شمال هند، پادشاهی که قلمرو خود را در افغانستان از دست داده بود به دهلی وارد شد.^{۱۱} وی اولین شاه مغول هند شد که بعد از چهار سال حکومت، فرزندش،

همایون جانشین او گردید.^{۱۲}

نقر ابیات فارسی بر روی سکه‌های مغولان هند دلیلی بر ارتباط تنگاتنگ آنها با ادبیات فارسی است، به گونه‌ای که نه تنها آشنایی با هنرهای نظیر خطاطی یک ارزش شمرده می‌شده است؛ بلکه حتی سلاطین در چنین رشته‌هایی تا حد حرفه‌ای فعالیت داشته‌اند. میرزا حیدر، یکی از مورخان عصر بابری می‌نویسد که شیرشاه علاوه بر آنکه در خطاطی از سرامدان روزگار بود، هم طراز شاعران و نویسندگان هم عصر خود نیز بود و در خطاطی، خط بابری را ابداع نمود و نسخ خطی مانند شاهنامه و ظفرنامه را در کتابخانه خصوصی خود نگهداری می‌کرد.

همایون هم اشعار زیبایی را به فارسی سروده و دیوانی را به رشته تحریر در آورده است. وی پس از فرار از هندوستان به دربار شاه تهماسب رفت و در آنجا با میر سید علی خطاط در دربار صفویه آشنا گردید.^{۱۳} او در بازگشت به هند پس از مدتی در دهلی دار فانی را وداع کرد. بعد از مرگ همایون، اکبر بر تخت سلطنت نشست. او که شخص بی سواد بود، دوران کودکی خود را در دستگاه صفویان گذراند و با فرهنگ ایرانی آشنا شد. در عصر او کتابهای فارسی که به نثر و نظم نوشته شده بود با تصویر آمیخته گردید که از آن جمله می‌توان از حمزه‌نامه در ۱۲ جلد نام برد.

جهانگیر، وارث حکومت پایدار پدرش، اکبر در زمان اوج ورود ایرانیان به درگاه مغولان هند بوده است. او علاوه بر آنکه با فرهنگ ایرانی آشنا بود، همسر ایرانی او، نورجهان و خانواده اش نیز در رشد و اشاعه ادبیات فارسی در هند زحمات زیادی کشیدند که از آن جمله می‌توان به نمونه‌های زیبای خطاطی خوشنویسان بزرگی چون سلطان علی، و میر اشاره نمود. دیگر کار با ارزش او نگارگری کلیات سعدی، گلستان و بوستان و انوار سهیلی است.

پس از آنکه شاه جهان (۱۰۶۷-۱۰۳۷ ه.ق) جانشین پدر شد، رفته رفته به سمت معماری و بنانهادن ساختمانها و عمارتها متوجه گردید، و فرزند وی، داراشکوه با ترجمه و تألیف کتابهای هندو به زبان فارسی زحمات زیادی را در اشاعه زبان و ادبیات فارسی نه تنها در میان مسلمانان بلکه بین هندو متحمل شد.

ابیات فارسی بر روی سکه‌ها

شاید اکبر ایده نقر اشعار بر روی سکه‌ها را مانند دیگر تصورات در این عصر، از صفویان آموخته و اقامت او به همراه پدرش در ایران هم برای آغاز آشنایی با ادب فارسی بوده است. بادونی می‌نویسد که در ۸۹۱ هجری بعد از آنکه ضرابخانه الله‌آباد به ضرب سکه اقدام کرد، ابیاتی بر روی سکه‌های اکبر دیده می‌شود. شریف سرمدی که این ابیات را بر روی سکه‌های اکبر نقر نمود، ایرانی و خانواده او اهل نیشابور بوده است. مادر او، خواهر امیر شهمیر، برای مدت طولانی امیرالمعیرین شاه تهماسب بود و در سال ۱۰۰۲ هجری وفات یافت. بر روی سکه‌های اکبر این ابیات دیده می‌شود.^{۱۴}

همیشه چون زر خورشید و ماه رایج باد به شرق و غرب جهان سکه الله‌آباد

بر دیگر سکه او دو رباعی حک گردیده است:

خورشید که هفت بحر از او گوهر یافت
سنگ سیه از پرتو آن جوهر یافت
کان از نظر تربیت او زر یافت
و آن زر شرف از سکه شاه اکبر یافت
و بر یکی دیگر از سکه‌های او نوشته شده:
این سکه که پیرایه امید بود
سیمای سعادتش همین بس که به دهر
بر روی سکه دیگر او نوشته شده است:

این نقد روان گنج شاهنشاهی
خورشید بی پرورش آن رو که به دهر
و یا بر سکه دیگر او نوشته است: ۱۵

سکه زد در جهان ز فضل اله
و یا بر روی سکه‌های دیگر او:

این سکه که دست بخت را زیور باد
پیرایه نه سپهر و هفت اختر باد
زین نقد است کز او چون زیاد
در دهر زمان با نام اکبر باد
و یا بر روی سکه طلای دیگر او نوشته شده است: ۱۶

مهر شاه اکبر آبروی این زر است
تا زمین و آسمان را مهر انور زیور است
جهانگیر بر روی سکه‌های خود اشعاری را حک کرد که آصف خان سروده بود.

به خط نور بر زر کلک تقدیر
رقم زد شاه نورالدین ۱۷
جهانگیر خور زین سکه نورانی جهان
آفتاب مملکت تاریخ آن
حتی بر روی سکه‌های خود علاوه بر ابیات، تصویر خود را نیز زینت بخشید. ۱۸

قصه بر سکه زر کرد تصویر
شبه حضرت شاه جهانگیر
بر روی سکه‌های نورانی این اشعار را ضرب نمود:

روی زر را ساخت نورانی به رنگ مهر و ماه
شاه نورالدین جهانگیر ابن اکبر پادشاه ۱۹
و بر روی سکه دیگر او:

به زر این سکه زد شاه جهانگیر ظفر پرتو
پس از فتح دکن آمد چو در گجرات از مندو
بر روی و پشت سکه‌های ضربخانه برهان پور سروده شده است:

سکه زد در شهر برهان پور شاه دین پناه
شاه نورالدین جهانگیر ابن اکبر پادشاه ۲۰
و بر روی سکه‌هایی که برای نور جهان نقر نمود، اشعاری بدین مضمون به چشم می‌خورد: ۲۱

به حکم شاه جهانگیر یافت صد زیور
به نام نور جهان پادشاه بیگم زر
و یا این ابیات را ضرب کرد که بیانگر اهمیت ضربخانه در زمان او بود. ۲۲

این سکه بزد در اجمیر شاه دین پناه
شاه نورالدین جهانگیر ابن اکبر پادشاه
و یا:

الهی تا جهان باشد روان باد
به شرق و غرب مهر احمد آباد

و یا:

سکه زد در شهر آگره خسرو گیتی پناه شاه نورالدین جهانگیر ابن اکبر شاه

و یا: ۲۳

به فروردین زر آگره فروزان گشت چون اختر ز نور سکه شاه جهانگیر ابن اکبر پادشاه شاه جهان همچون اجداد خود به نقر ابیات فارسی بر روی سکه‌های خود پرداخت. تنها یکی از سکه‌های او چنین ابیاتی دارد که نشان می‌دهد او کمتر به ادبیات و هنر می‌پرداخته و با آنکه همسر او، ممتاز بیگم ایرانی بوده و معماری ایرانی تاج محل از شاهکارهای هنری عصر مغول است، ۲۴ ولی وی التفات زیادی به این ادب مبذول نداشته است.

سکه شاه جهان باد رایج در جهان جاودان بادا به نام ثانی صاحب قران

آخرین شاه مغولان اعظم بر روی سکه‌های خود فقط این بیت را نقر کرد که به صورت پیاپی در سالهای متمادی حکومتش در ضرابخانه‌ها دیده می‌شود. در زمان او ابیات فارسی بیشتر بیان‌کننده قدرت سیاسی او گردید تا هنر و ادب. بر روی سکه‌های اورنگ زیب نوشته شده است: ۲۵

سکه زد در جهان چو بدر منیر شاه اورنگ زیب عالمگیر

بعد از مرگ اورنگ زیب و اختلافاتی که بین آنها ظهور کرد، شاهان مغول بیشتر روی به ضعف نهادند و در یک زمان درون قلمرو آنها چندین شاه حکومت نمودند و از این زمان است که هنرمندان و ادیبان به دربار دیگر شاهان محلی پناه بردند که امنیت بیشتری داشتند.

اعظم شاه، یکی دیگر از شاهان مغول (۱۱۱۸-۱۱۱۹ هـ) سکه‌هایی را در دکن (قلمرو جنوبی مغولان هند) ضرب کرده که نوشتارهای سکه‌های او بدین شرح است: ۲۶

سکه زد در جهان به دولت و جاه پادشاه ممالک اعظم شاه

کام بخش، دیگر شاه مغول هند (۱۱۱۸-۱۱۱۹ هـ) بر سکه‌هایی که در دکن ضرب کرد، این ابیات را نقر نمود.

سکه زد در دکن برخوردارشید و ماه پادشاه کام بخش دین پناه

و یا:

در دکن زد سکه بر خورشید و ماه پادشاه دین بخش دین پناه

به نظر می‌رسد بعد از آنکه بهادر شاه عالم (۱۱۲۴-۱۱۱۹ هـ) بر تخت سلطنت نشست، سعی کرد اشعار اثری که شاه عباس دوم توسط سفیر اورنگ زیب برای او فرستاد و در میان مردم پخش گردید، بر روی سکه‌ها نقر کند. مضمون شعر بدین شکل است:

سکه زد به قرص پسیر اورنگ زیب برادر کش پدر گیر

جهاندار شاه، فرزند او تصمیم پدر خود را منسوخ، و بر روی سکه‌های خود این اشعار را نقر کرد: ۲۷

در آفاق زد سکه چون مهر و ماه ابوالفتح غازی جهاندار شاه

و یا:

بزد سکه در ملک چون مهر و ماه
 شهنشاه غازی جهاندار شاه
 فرخ سیار بر روی سکه‌های خود نوشت: ۲۸
 سکه زد از فضل حق بر سیم و زر
 پادشاه بحر و بر فرخ سیر
 ابیاتی که بر روی سکه‌های شاه عالم دوم نوشته شده بدین صورت است:
 سکه زد بر هفت کشور سایه فضل اله
 حامی دین محمد شاه عالم پادشاه
 و یا:

سکه زد در جهان ز فضل اله
 حامی دین محمد اکبر شاه
 و شاه عالم دوم چنین مضمونی را بر روی سکه‌های خود نوشت:
 به زر زد سکه صاحب قرانی
 عزیزالدین عالمگیر ثانی
 و یا بر روی سکه‌های ضرابخانه شاه جهان آباد نوشته شده است:
 سکه زد بر هفت کشور همچو تابان مهر و ماه
 شاه عزیز الدین عالمگیر غازی پادشاه
 محمد شاه (۱۱۶۱-۱۱۳۱ هـ)، یکی از شاهان مغول، بر روی سکه‌های خود حک نمود: ۲۹
 سکه زد در جهان ز فضل اله
 پادشاه زمان محمد شاه
 و یا احمد شاه بهادر (۱۱۶۷-۱۱۳۱ هـ): ۳۰
 سکه برزد به زر به فضل اله
 شاه عالم پناه احمد شاه

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتیجه‌ای که از ابیات فارسی نقش بسته بر روی سکه‌های مغولان هند می‌توان گرفت، این است که اشعار سروده شده بر روی سکه‌های مغولان هند ساختار مذهبی نداشته و بیان‌کننده نظریات مذهبی مغولان نبوده است؛ و بر عکس، ابیات نقر شده بر روی سکه‌های شاهان صفویه ترویج مذهب تشیع را در پوشش ادب فارسی نشان می‌دهد. این وضعیت، موقعیت مناسبی را برای مغولان هند فراهم می‌کرد که آنان بتوانند ادیبان و شاعرانی را جذب و پذیرا باشند که ادب فارسی را در لا به لای ادب می‌جستند. از طرفی اولاً ساختار جامعه هند و حاکمیت چندین مذهبی در بین ساکنان هند این امکان را برای مغولان ایجاد کرد که آنها مذهب خاصی را از طریق ادب و شعر فارسی به جامعه هند تزریق نمایند. ثانیاً توانایی ادب فارسی در بیان احساسات موجود در ذهن بشر در مقابل دیگر خط و زینتهای حاکم بر شبه قاره، این برتری را برای این زبان ایجاد می‌کرد که روحیه حساس مغولان بتواند در قالب فارسی ظهور و رشد کند.

می‌توان آغاز هزاره دوم هجری را زمان رنسانس ادبیات درباری فارسی در آسیا و همچنین زبان علم و دانش دانست. با آنکه تأثیر فرهنگ و ادب ایران بر تمدن هند در زمان مغولان هند شدت گرفت، از زمان اکبر است که می‌توان بر خلاف سکه‌های بابر و همایون، ابیات فراوانی را بر روی سکه‌های مغولان هند دید. اوج تأثیر ادب فارسی را می‌توان بر روی سکه‌های جهانگیر دید، ابیات فراوانی به صورت پیاپی و زیبا بر روی سکه‌های او نقش بسته و از زمان شاه جهان به بعد این ویژگی کاهش یافته است تا زمانی که تعداد کمتری از آن را بر روی سکه‌های مغولان

۴۷۵ □ ایبات فارسی بر سکه‌های مغولان هند

می‌توان دید. پس از ورود انگلیسیها به شبه قاره و برقراری روابط تجاری با مغولان هند و حتی بعد از آنکه آنها به ضرب سکه اقدام نمودند و دولت استعماری خود را بر شبه قاره گسترش دادند، هنوز می‌توان بر روی سکه‌های مستعمره‌کنندگان ایبات فارسی را دید که به یادگار از زمان امپراتوری مغولان هند باقی مانده و نفوذ خود را بین مردم حفظ کرده بود. ولی در اواخر حکومت مغولان، ایبات فارسی نفوذ خود را از دست داد و با آمدن انگلیسیها و جایگزین شدن زبان انگلیسی به آرامی از این نفوذ در هند کاسته شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Brown, C. J. **The Coins of India**, Delhi (reprint), 1973, . 80.
2. Indian Museum Catalogue, II, P.9.
3. Poole, R.S., **The Coins of the Shahs of Persia**, Tehran, 1976, PL xxvi.
4. Ibid, P.27.
5. Dadvar, A., **Iranian in Mughul Politics and Society**, Delhi, 1976, PL xxvi.
6. Majumdar, R.C., General Editor, **The History and Culture of the India**, The Vedic Age, Bombay, 1984, P. 225 ff.
۷. نقل قول از: سن آرتور، کریستین، *ایران در زمان ساسانیان*.
۸. حکمت، علی‌اصغر، *سرزمین هند*، ص ۱۸.
۹. کاوسیجی داور، فیروز، *ایران و هند*، ترجمه مهدی غروی، *یادنامه کوروش*، ص ۹.
۱۰. ارشاد، فرهنگ، *مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند*، ص ۹.
11. Majumdar, R.C., Op. Cit., P. 803.
12. Brown, C.J., Loc. Cit.
13. Rogers, J.M., **Mughul Miniature Painting**, Delhi, (reprint) 1996, P. 28.
14. Whitehead, R.B., **Catalogue of Coins in the Lahore Museum**, Lahore, 1977, P. 38.
15. Rogers, M.J., **Journal of Asiatic Society of Bangal**, 1888, P. 32.
16. Whitehead, R.B., Op. Cit, P.22.
۱۷. گورکانی، جهانگیر و توزک جهانگیری، ص ۲۳۴.
18. Ibid, P. 119.
۱۹. همان، ص ۲۳۱.
20. Rodgers, M.J., Op. Cit, P. 24.
21. Whitehead, R.B., Op. Cit., P. 128.
22. Ibid, P. 120.
23. Ibid, P. 122.
24. Ibid, P. 196.
25. Poole, R. S., Op. Cit., P. L. xxxiv; Whitehead, R.B., Op. Cit., P. 215.
26. Whitehead, R. B., Op. Cit., P. 277, ff.
27. Ibid, P. L. xxxviii, P. 267.
28. Ibid, P. L. xxxviii.
29. Whitehead, R. B., Op. Cit., P. 329.
30. Ibid, P. 351.

منابع

- ارشاد، فرهنگ، مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند، تهران، ۱۳۵۷.
- حکمت، علی‌اصغر، سرزمین هند، چاپ اول، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۷.
- کاوسیجی داور، فیروز، ایران و هند، ترجمه محمدی غروی، یادنامه کوروش، بمبئی، ۱۳۵۰.
- گورکانی، جهانگیر و توزک جهانگیری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۹.
- Brown, C. J., **The Coins of India**, Delhi (reprint), 1073.
- Dadvar, A., **Iranian in Mughul Politics and Society**, Delhi, 1999.
- Majumdar, R. C., General Editor, **The History and Culture of the India**, The Vedic Age, Bombay, 1984.
- Rogers, J. M., **Mughul Miniature Painting**, Delhi, (reprint) 1996.
- Whitehead, R. B., **Catalogue of Coins in the Lahore Museum**, Lahore, 1977.

دکتر ژوبل و تاریخ ادبیات افغانستان

محمدکاظم کهدویی^{۱*}

مقدمه

مرحوم دکتر محمد حیدر ژوبل در سال ۱۳۰۴ خورشیدی در باغبان کوچه کابل دیده به جهان گشود و پس از پایان تحصیلات دبیرستانی از دبیرستان نجات (امانی) وارد دانشکده ادبیات دانشگاه کابل، و پس از پایان تحصیلات با به دست آوردن بورسیه روانه امریکا شد و در سال ۱۳۳۱ خورشیدی تخصص خود را در رشته «ادبیات و فلسفه» از دانشگاه پرستن امریکا گرفت و به وطن بازگشت و تا سال ۱۳۳۸ خورشیدی مسئولیتهایی چون مدیر مسئول مجله‌های «آریانا»، «عرفان»، «پوهنه» و اخبار عرفانی وزارت معارف و همچنین مدیر عمومی روابط فرهنگی ریاست مستقل مطبوعات را به عهده داشت و علاوه بر آن به عنوان استاد دانشکده ادبیات دانشگاه کابل تدریس می کرد.

ژوبل در پاییز سال ۱۳۳۸ خورشیدی هنگامی که پس از شرکت در یک کنفرانس فرهنگی در کشور مصر، عازم افغانستان بود. در سانحه سقوط هواپیمای شرکت آریانا بر فراز شهر بیروت کشته، و پرونده زندگی اش در ۳۴ سالگی بسته شد.

آنچه درباره این استاد جوان می گویند، تلاش و کوشش و پشتکار او بوده است. از زمانی که هنوز ۱۳ سال بیشتر نداشت، مضامین و اشعار پشتو و فارسی را تهیه، و با مجله کابل و... همکاری می کرد. سبکی خاص خود داشت و خواننده به مجرد خواندن نوشته اش پی به اثر او می برد. او در همین عمر کوتاه ۲۸ مقاله تحقیقی چاپ کرد.

در مقاله‌هایی که در دوره «عرفان» به چاپ رسانده است، سه ویژگی دیده می شود.

۱. دکترای زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد.

۱. مقاله‌هایی که در آنها تاثیر تعليمات رسمي وی در امريکا ديده می‌شود.
۲. مقاله‌هایی که در آن اثری از افکار مترقی جهان بينی علمی را می‌توان دید.
۳. رساله‌هایی که شخصيت مستقل ادبی او در آنها مشخص، و بیشتر در مسائل نقد ادبی، بزرگان ادب و... نوشته شده است.

دکتر ژوبل در کنفرانسهایی در خارج از افغانستان نیز شرکت، و مقاله خود را ایراد کرده است که از آن جمله می‌توان از مقاله «روابط ادبی افغانستان و تاجیکستان» در دارالفنون دولتی تاجیکستان و آکادمی علوم شوروی در مسکو و انستیتو شرق شناسی آکادمی علوم شوروی نام برد.

بعضی آثار ژوبل عبارت است از:

۱. تاريخ ادبيات افغانستان، ۱۳۳۶ خورشیدی؛
۲. نگاهی به ادبيات معاصر افغانستان، ۱۳۳۷؛
۳. زبان فارسی و روش تدریس نوین و موثر آن، ۱۳۳۶ خورشیدی؛
۴. نردبان آسمان، ۱۳۳۶ خورشیدی؛
۵. ادبيات در خلال روانشناسی و تاريخ نقد ادبی؛
۶. یاد بیدل، ۱۳۳۵ خورشیدی؛
۷. اعجاز قرآن (چاپ نشده است)؛
۸. مضامين و مقاله‌های تحقیقی و ادبی که گردآوری است.

تاريخ ادبيات افغانستان

این کتاب برای نخستین بار در سال ۱۳۳۶ خورشیدی به چاپ رسید؛ زمانی که هنوز مؤلف آن در قید حیات بود و در سالهای ۷۹ و ۸۲ خورشیدی تجدید چاپ شد که صفحه‌آرایی و نشر آن را بنگاه انتشارات میوند، کتابخانه سبا (در کابل) به عهده داشت و در پیشاور پاکستان به چاپ رسید.

: کتاب حاضر در هشت فصل در ۳۰۳ صفحه چاپ شده که هشت صفحه آن مقدمه خود مؤلف بوده است. بنا به نوشته محمد صدیق ژوبل، نوه دکتر ژوبل، «حین سانسور کتاب بنا به سیاستهای استبدادی حکومت وقت پس از نشر آن ضایع گردیده است»؛ بنابراین آغاز فصل اول از صفحه ۹ شروع شده است. هشت فصل کتاب که در آن دوره‌های مختلف شعر و ادب فارسی، و بزرگ‌ترین شاعران آن ذکر شده چنین است:

فصل اول: ادبيات افغانستان از قدیمی‌ترین دوره‌های ظهور اسلام، جنبشهای ادبی و عصر حماسی؛

الف. آغاز و انتشار زبان، آریانا و یجه، بلخ؛

ب. خط و خطوط در افغانستان و تأثیرات ادبیات یونانی - و کوشانی بودایی؛

ج. زبانها و ادبيات در افغانستان؛

- د. زبان دری و مهد آن (افغانستان).
- فصل دوم: اسلام و تکامل ادبیات ملی از ۲۱ هجری به بعد
- الف. ادبیات ما در دوره استیلای عرب (۲۵-۲۱ هجری)؛
- ب. آغاز استقلال خراسان و احیای زبان دری؛
- ج. تشکیل سلطنت مجدد آریانا.
- فصل سوم: شالودهٔ مثنوی سرایی و قصیده و تکامل شاهنامه‌نگاری
- الف. دوره سامانیان بلخی و ترقیات ادب دری (۳۸۹-۲۶۱ هـ)؛
- ب. نخستین دوره ارتقای زبان و ادب دری؛
- ج. حماسه سرایی یا شعر رزمی و تکامل آن.
- فصل چهارم: جنبش قصیده سرایی و تکامل آن
- الف. دوره غزنویان و اوج قصیده سرایی (۵۸۳-۳۸۹ هـ)؛
- ب. دوره سلجوقیان، خوارزمشاهیان و غوریان هرات و بامیان؛
- ج. داستان سرایان عشقی و رباعی سرایی
- فصل پنجم: جنبش تصوف و تکامل مثنویهای عرفانی
- الف. جنبش تصوف و ظهور آن در ادبیات دری؛
- ب. تکامل مثنویهای عرفانی از سنایی تا مولوی؛
- فصل ششم: رنسانس افغانستان یا دورهٔ جامی و بهزاد
- الف. رنسانس شرق دوره تیموریان هرات (۸۰۷-۷۷۰ هـ)؛
- ب. جامی و دامنه داستان‌سرایان عشقی؛
- ج. جنبش تاریخ نویسی و میر خواند؛
- د. تفسیر حسینی مولانا کاشفی و نثر این دوره.
- فصل هفتم: جنبش غزل سرایی و عصر بیدل
- الف. ترقی غزل و سبک هند؛
- ب. بیدل و تأثیر سبک وی در ادبیات ما؛
- ج. ادبیات در عصر درانیها (۱۲۹۸-۱۱۱۹ هـ).
- فصل هشتم: دورهٔ تجدد ادبی ادبیات معاصر افغانستان
۱. پیش از استقلال (۱۲۹۸-۱۲۵۴)
- الف. دورهٔ محمد زاییها، روح عمومی عصر؛
- ب. ادبیات رزمی و روح تاریخ‌نویسی؛
- ج. بازگشت به سبکهای قدیم؛
- د. دورهٔ نثرنویسی.
۲. پس از استقلال ۱۲۹۸ شمسی تا امروز
- الف. استقلال مملکت با نقض معاهدهٔ گندمک؛

ب. شاعران و نویسندگان این دوره؛

ج. مؤسسات مطبوعاتی و نشراتی.

در فصل اول ذیل عنوان «لسان هند و اروپایی» آورده است:

«زبان باستانی افغانستان از ریشه هند و اروپایی است که نقشهای گوناگون داشته و مشهورترین آنها، باختری باستان، اوستایی و پهلوی خراسانی است...»^۱ و ذیل عنوان «آریایی و هند و ایرانی» آمده است:

«در میان سایر دسته زبانهای هند و اروپایی، دسته‌ای است که به نام واقعی «آریایی» یا به اسم وضعی «هند و ایرانی» شهرت دارد. خیلی معروف و دارای متون ادبی است که در آغاز دوره تاریخی قرار داشت. اینها مردمانی بودند که در سرزمینهای بین حوزه علیای سر دریا در «آریانا و یجه» زندگی داشتند و زندگی مشترکشان در شمال آریانا یا افغانستان در علاقه باختر هم ادامه یافت... زبان آریایی به خانواده‌های هندی و ایرانی تقسیم شده است. هندی مشترک و ایرانی مشترک هر دو در افغانستان ظهور و نشو و نما یافته و مراحل نخستین ادبی خود را در دو طرف هندوکش گذرانیده و بعداً به هند و ایران رسیده که نه تنها تا امروز لهجه‌های فرعی هر دو خانواده در کوههای افغانستان موجود است، بلکه از قرار بعضی نظریه‌ها، زبان پشتو طوری ممیزات مشترک و باستانی با هر دو را دارد که آن را برخی از زبان‌شناسان زبان مستقل بین دو خانواده هندی و ایرانی قرار داده‌اند.»^۲

ذیل «زند یا زبان اوستایی» مبدأ خانواده زبانهای ایرانی را به نام فرضی «ایرانی مشترک» می‌داند که قدیمی‌ترین قسمت اوستا (گاتها) نماینده این است و آن را به دو دسته «پارسیک و غیر پارسیک» تقسیم می‌کند.^۳ و از بیست لهجه آریایی موجود در افغانستان، غلجه پامیر، ارمری، و پراچی را از اجزای دسته شرقی خانواده ایرانی، و زبانهای نورستانی یا پشه‌ای، کافی، وایگلی، اخشون و خورا و پارسون را به لهجه‌های هندی متعلق می‌داند.^۴

در بخش «زبانها و ادبیات در افغانستان قدیم» به این موارد پرداخته است: ادبیات پرثوی یا پهلوی خراسانی، پهلوی ساسانی، پهلوی و افغانستان و در بخش «زبان دری» و مهد آن (افغانستان) بیان می‌دارد: «زبان دری که لهجه خاص تخارستان (قطغن و بدخشان و باختر) کابل، نیمروز و زابلستان (سیستان)، غزنه و هری است، تاریخی دست کم دو هزار ساله دارد که در دوره‌های قبل از اسلام وجود داشته و در افغانستان امروز به وجود آمده، از اینجا ظهور کرد. چنانکه نمونه‌هایی از طرز تلفظ دری (فارسی افغانی) در نواحی مرکزی افغانستان، تخارستان، و سیستان هنوز متداول است و ساکنان شهرهای غزنه، بلخ، زابل، کابل، بدخشان، هری، سیستان و مرو بدان متکلم بوده‌اند، و بدین طریق نخست زبان مردم خراسان، بلخ و نیمروز بود و انتشار آن به نواحی غرب از شرق نیمروز (سیستان افغانی) صورت گرفته است و باختر، نیمروز، زابلستان و کابلستان مبدأ و پرورشگاه اولی آن به‌شمار می‌آید.»^۵

در ادامه همین بخش آمده است: «بنابر مبدأ جغرافیایی و پرورشگاه نخستین زبان دری در آغاز هجرت و وجود لغات دری در زبان سغدی که در پهلوی نیست منشأ زبان دری پرثوی و

پهلوی پارسی خراسانی و سغدی است و پهلوی ساسانی و فرس هخامنشی نیست، و زبانهای پرتوی سغدی و تخاری در دو طرفهٔ آمو باختر تخارستان و ماورالنهر در طی چند قرن پیش از اسلام در ساختار زبان دری مؤثر بودند.^۶

زبان «پهلوی و دری»، دو زبانی است که موازی هم، اولی در فارس و دومی در افغانستان به میان آمده، نشو و نما کرده، به زمانه‌های معین از خاکهای مبدأ در قلمرو دو مملکت پراکنده شده‌اند و عامل اساسی شباهت و ارتباط لغات این دو زبان به علاوه پیوند خانوادگی، معاصر بودن و انتشار آنها به خاکهای یکدیگر است.^۷

آقای ژوبل در جای دیگر می‌گوید: «در اواخر عصر سامانی و اوایل غزنوی به سبب فتوحات سلاطین خراسان در ری و گرگان و اصفهان، راه نفوذ زبان دری افغانستان در خاکهای همسایهٔ غربی ما باز شد و بعد از قرن چهار و پنج هجری به حیث زبان علمی و ادبی جای زبان پهلوی ساسانی را گرفت و به حیث زبان مردم هنوز در کردستان، لرستان، خوزستان، آذربایجان و طبرستان تقریباً بیگانه است.»^۸ شاهد مثالی نیز ذکر می‌کند و آن حکایت دیدار ناصر خسرو با قطران تبریزی به سال ۴۳۷ هـ است. وی قدیمی‌ترین اشعار دری پس از اسلام را نیز به خراسان و سیستان مربوط می‌داند که حنظله بادغیسی و محمد بن وصیف سگزی و غیره آنها را گفته‌اند. وی صفاریان سیستان و طاهریان هرات را مشعلداران این زبان (دری) می‌داند.

در مورد نثرهای دورهٔ اول و دوم، نثر دورهٔ سامانیان بلخی و دورهٔ غزنویان و غوریان را نام می‌برد که آثاری چون تاریخ طبری، حدودالعالم، تاریخ بیهقی، کلیله و دمنه و چهار مقالهٔ عروضی از آن دوران مانده است.

در نظم نیز از آثار نخستین شاعران بلخی و سیستانی پس از اسلام نام می‌برد و می‌گوید شاهنامه دقیقی بلخی، حدیقهٔ سنایی غزنوی و مثنوی مولوی بلخی نیز به همین زبان است. وی تأکید می‌کند که این زبان در افغانستان به وجود آمد و از اینجا به اطراف و اکناف نشر شده و مهد زبان دری، افغانستان است.^۹

البته تاریخ طبری و بلخ و غزنین و غیره جای بسی تأمل دارد و ای کاش دست اندرکاران امروز افغانستان نیز این گفتهٔ جناب مرحوم ژوبل را باور داشته باشند و نگذارند این گهوارهٔ زبان دری، فرزند خود را به فراموشی بسپارد.

در وجه تسمیه دری آن را منسوب به دره، و دربار و درگاه ذکر کرده و در آخر گفته است که دری را مخفف «تخار» نیز می‌دانند که تخاری نخست «تهری» بوده، بعد «ته» آواز «د» را افاده کرده «دری» شده است.^{۱۰} مؤلف در پایان بخش با استناد به کتاب حدودالعالم و نوشتهٔ آن در باب خراسان و حدود آن و ذکر نام بعضی شهرها می‌افزاید: «پس مملکتی که حدود شهرهایش را حدودالعالم چنین ذکر کند، جز افغانستان هیچ جا نیست و افغانستان امروزی همان خراسان قدیم است که یکی دو شهر آن امروز در تصرف دیگران است. البته کلمهٔ افغانستان آن وقت وجود نداشت و به کشور اطلاق نمی‌شد و مانند آن است که «گون» قدیم را امروز فرانسه گویند و «پروس» آلمان است. این است که آریانای کهن یا خراسان دورهٔ اسلامی کشوری است که امروز

آن را افغانستان خوانند و تاریخ گذشته و فرهنگ و ادبیات آن دو متعلق به این است.^{۱۱} اگر مؤلف محترم مطالعه بیشتری می فرمودند، بی شک به نتایج دیگری نیز جز این دست می یافتند که به شناخت حقایق بیشتر کمک می کرد. اگر چه باید ملتها با همدلی و همراهی دست در دست هم دهند و به آبادانی سرزمینهایی بپردازند که روزگاری یکجا، یکپارچه و همنام بودند و حدود جغرافیایی ایجاد شده، آنان را از یکدیگر جدا کرده است.

مرحوم ژوبل در بخش دوم کتاب به بیان تاریخ ادبیات افغانستان بعد از اسلام می پردازد و ذیل عناوینی چون اسلام و تکامل ادبیات ملی از ۲۱ هجری به بعد، قیام ابو مسلم خراسانی و مقاومت معنوی: آمیزش زبان، عالمان خراسان و علوم عربی، ثقافت و فرهنگ افغانستان، آغاز استقلال خراسان و احیای زبان دری، تحول زبان، قدیمی ترین شاعران زبان دری، تشکیل سلطنت مجدد آریانا، آغاز ادبیات نوین، طاهریان، بنای سبک خراسانی، مختصات سبک خراسانی و غیره کوشیده است تا با بیان نهضت شعوبیگری اشخاصی از افغانستان، مبارزه با زبان عربی و... حقانیت افغانستان را در پیشتازی زبان و ادبیات فارسی (دری) اثبات کند.

ذیل مختصات سبک خراسانی، هم از سبک خراسانی نام برده به سبب اینکه بزرگ ترین گویندگان آن از خراسان قدیم، غزنه، بلخ و هری بودند و هم سبک ترکستانی، به دلیل اینکه شاعران بخارا و سمرقند و خوارزم نیز از همان روش پیروی می کردند و چون تکامل آن در غزنه و بلخ بوده آن را سبک غزنه و بلخ نیز گفته است. از بزرگان این سبک از کسانی چون رودکی، دقیقی بلخی، عنصری، فرخی سیستانی، فردوسی، منوچهری، مسعود سعد، ناصر خسرو، علوی بلخی، انوری و ظهیر فاریابی نام برده است.^{۱۲}

مؤلف کتاب ذیل «حماسه سرایی یا شعر رزمی و تکامل آن از دقیقی تا فردوسی»، عنوان کوچک تری تحت «اوستا تا شاهنامه غزنوی» را ذکر می کند و می نویسد: «قدیمی ترین شاهنامه هایی که به ما رسیده، از دوره ساسانیان است که به نام خداینامه (خوتای نامک) معروف بود. دگر کارنامه اردشیر بابکان (یا به عبارت پهلوی کانامک از تخت شیر پایگان) است. گذشته از این یاد کارزیر است که گشتاسپنامه هم گفته می شود.»^{۱۳}

ذیل عنوان «شاهنامه فردوسی آینه فرهنگ افغانستان» شروع شاهنامه را به سال ۳۶۵ هجری دانسته که چهل سال مشغول شاهنامه سرایی بوده و حدود شصت هزار بیت سروده است.^{۱۴} اما آنچه از زبان فردوسی نقل می شود این است:

بسی رنج بردم در این سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی

در عنوان بعدی «مأخذ فردوسی» شاهنامه را کانون حماسه سرایی افغانستان دانسته است و در عنوانی دیگر «اهمیت و ارزش شاهنامه برای افغانستان» ضمن اشاره به اهمیت شاهنامه برای افغانستان آن را دارای ارزشهای ادبی و نکات اخلاقی کم نظیر می داند که شامل مطالبی در زبان، ادبیات، تاریخ و جغرافیای افغانستان و تاریخ آزادی و تحریک وطن خواهی و روح حماسی مردم افغانستان است که بزرگ ترین اثر تاریخی، ادبی و ملی و سند تاریخ و ملیت افغانستان یا کشور دو طرف هندوکش است.^{۱۵}

شکی نیست که وقتی فرهنگ و زبان یکی باشد، اثر ادبی فردوسی طوسی، سند ملیت افغانستان یا دو طرف هندوکش می شود و به قول مؤلف: «بهترین سند تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی ادوار باستانی و قدمت این سرزمین (افغانستان) می باشد.»^{۱۶} در ادامه مطلب آمده است: «... با مطالعه شاهنامه ظاهر می شود که فردوسی به زبان افغانستان سخن گفته به زبان غزنه، بلخ، کابل، هرات و بدخشان شعر سروده، کلمات و اصطلاحات معین، طرز جمله بندی و گفتار، انشا و سبک شاهنامه، همه معرف زبان و طرز استعمالات افغانستان است که هنوز در شهرها و دهکده های افغانستان معمول بوده، غریب به نظر نمی آید... چون شاهنامه در افغانستان و دربار سلطان محمود غزنوی کبیر و به امر و تشویق او سروده شد و مآخذهای آن نیز غالباً در همین سرزمین افغانستان و آریانا پدید آمده بود، بهترین معرف و شناساننده گذشته فرهنگ مدنیت کشور ما بود... سلطان محمود غزنوی را به حیث بزرگترین جنگاور راه آزادی، قهرمان میدانهای جنگ، فاتح کشورهای متعدد و مؤسس سلطنت آزادی، مدح می کند...»^{۱۷}

به نظر می رسد در ذکر تاریخها مسامحه ای شده؛ زیرا اگر طبق گفته آقای ژوبل، شاهنامه به سال ۳۶۵ هـ شروع شده باشد با توجه به اینکه آغاز سلطنت سلطان محمد غزنوی حدود ۳۷۵ هـ است، پس نمی شود گفت که سلطان محمود مشوق فردوسی بوده و به امر وی شاهنامه سروده شده باشد.

در پایان این بخش، مرحوم ژوبل ضمن بیان ارزشهای معنوی شاهنامه (درس شجاعت، عفت، فداکاری، وطن دوستی، علاقه و حسن وظیفه نسبت به وطن و کشور و غیره) در نمونه ای از جان فشانیهای رستم برای نگهداشت وطن چنین می آورد:

چو کشور نباشد تن من مباد بدین بوم و بر زنده یک تن مباد...^{۱۸}

اما تا آنجا که دیده شده در همه نسخه ها به جای کشور «ایران» آمده، و استاد از نسخه ای که در دسترس ایشان قرار داشته است و بدان صورت نوشته بود یادی نکرده است.

در فصل چهارم درباره جنبش قصیده سرایی و تکامل آن به دوره غزنویان اشاره می کند (۵۸۳-۳۸۹ هـ) و از سلطان محمود به عنوان فاتح بزرگ و مشوق سترگ علم و ادب نام می برد که در ۳۳۷ هـ در بلخ به تخت نشسته است.^{۱۹} و در ادامه می افزاید: «سبکتکین در سال ۳۴۸ هـ از طرف نوح بن منصور سامانی امیر خراسان گشت و امارت نیمه مستقل را بنا نهاد که پسرش محمود خود را مستقل کرد.»^{۲۰}

در اینجا نیز به نظر می رسد مؤلف دچار خطا شده باشد؛ زیرا با توجه به اینکه پدر سلطان محمود، سال ۳۴۸ هـ به امارت خراسان رسیده و سلطان محمود هم به سال ۴۲۲ هـ از دنیا رفته، تاریخ مذکور نمی تواند درست باشد و ۸۵ سال سلطنت را کسی نگفته است. ضمن اینکه خود ایشان در عنوان بخش، دوره غزنویان را از ۳۸۹ هـ گفته است.

مؤلف در همین بخش، ذیل نام شاعران دربار غزنوی از این شاعران نام می برد: عنصری (ملک الشعرا) عسجدی هروی. فرخی سیستانی (فوت ۴۲۹ هـ)، منوچهری دامغانی (فوت حدود ۴۳۲ هـ) از شاعران نیز از بیهقی، گردیزی، عنصرالمعالی کیکاووس (مؤلف

قابوسنامه)، ابوعلی سینا، نصرالله منشی (اهل غزنه) و بیرونی نام می‌برد.^{۲۱} ذیل دوره سلجوقیان، خوارزمشاهیان و غوریان هرات و بامیان (۴۲۸-۴۲۲) این شاعران را ذکر می‌کند: ازرقی، ناصر خسرو بلخی، انوری ابیوردی، امیر معزی و ظهیر فاریابی و در تکامل نثر، این آثار را بر می‌شمارد: (آثار خواجه عبدالله انصاری هروی)، سیاستنامه (خواجه نظام‌الملک طوسی)، چهار مقاله (عروضی) حدایق السحر (وطواط) و از عربی نویسان هم از امام محمد غزالی، شهاب الدین سهروردی و امام فخر رازی نام می‌برد. از مثنوی سرایان نیز امیر خسرو را بر می‌شمارد. خیام، ابوسعید ابی‌الخیر و ابوعلی سینا را هم جزو رباعی‌سرایان ذکر می‌کند.^{۲۲} در بیان اینکه «منطق‌الطیر، مبنای سمبولیسم است» به زندگی عطار نگاهی دارد و تولد او را در نیشاپور می‌داند: آن‌گاه می‌گوید: «... وی مسافرتها‌ی زیادی در شهرهای خراسان (افغانستان)، حج، شام، ایران و هند کرد... عطار زندگانی درازی کرد، حتی عمرش را صد سال گویند و بالاخره در ۶۲۷ در دوره مغول کشته شد.»^{۲۳}

برای دقت بیشتر به نوشته «ادوارد براون» اشاره می‌کنیم که می‌گوید: «تا آنجا که می‌دانیم، هیچ دلیل متقنی بر گفته جامی (نفحات‌الانس، ص ۶۹۹) در دست نیست که عطار در ۶۲۷ ق به دست مغول کشته شد و بر گفته دولتشاهی (ص ۱۹۱ چاپ اینجانب) درباره کیفیت مرگ او اعتماد کمتری هست با اینکه سعی می‌کند با تعیین تاریخ صریحی مثل ۱۰ جمادی‌الثانی ۶۲۷ ق به داستان غیر ممکنش جنبه واقعی ببخشد.»^{۲۴}

«براون» در جای دیگر می‌گوید: «... در نیشاپور متولد شده، سیزده سال از کودکی خود را در جوار مرقد امام رضا گذرانده، سفر بسیار کرده و ری، کوفه، مصر، دمشق، مکه، هند و ترکستان را دیده و سرانجام یک بار دیگر در موطن خویش مقام گزیده است.»^{۲۵}

معلوم نیست که جناب ژوبل با استناد به کدام مأخذ، مسافرتها‌ی عطار را به شهرهای خراسان (افغانستان) آورده است.

مولف، کتاب «اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی سعید» (محمد بن منور) را از آثار مربوط به سرزمین افغانستان دانسته که به زبان دری شیرین تالیف شده است.^{۲۶} در جای دیگر با عنوان «گلستان اوج نثر فنی» بیان می‌دارد که «سبک نثر نویسی فنی را که ابوالمعالی نصرالله غزنوی در کلیله و دمنه و خواجه عبدالله انصاری هروی در آثار خود آغاز کرده بودند، سعدی با گلستان به اوج آن رسانید و ادبیات دری را به بهشت برد. گلستان که در سال ۶۵۶ هجری یا نیمه قرن هفتم نوشته شده، نقطه عروج نثر فنی است.»^{۲۷}

نکته قابل توجه اینکه اگر ما بخواهیم نثر کلیله و دمنه و آثار خواجه عبدالله انصاری و گلستان سعدی را از نثرهای مصنوع یا گلستان را «عروج نثر فنی» بدانیم، معلوم نیست که ظفرنامه و جهانگشای جوینی و تاریخ و صاف و غیره را چه باید نام نهاد. البته هنوز هم در بخش فارسی دانشگاه کابل، مقدمه گلستان سعدی ذیل عنوان «نثر مصنوع» تدریس می‌شود، اما شکی نیست که نثر گلستان نثر مرسل و مسجع است و اگر گاهی دشواری در متن پیدا شود، دیرینگی زبان است نه تکلف و صنعت.

مرحوم ژوبل در تأکیدهایی که می‌کند و پسوندهایی که برای شخصیت‌های ادبی و علمی می‌آورد، گاهی از مسیر حقایق تاریخ نویسی کناره می‌گیرد و موجب می‌شود که خواننده مبتدی و خالی‌الذهن نتواند تاریخ را آن‌طور که هست، بشناسد. به عنوان مثال در بیان شرح احوالات «جامی» این‌گونه مقید می‌سازد: «نورالدین عبدالرحمان جامی هروی از بزرگان، شاعران و نویسندگان و عالمان قرن نهم افغانستان و خاتم‌الشعرا است که در سال ۸۱۷ در جام خراسان از قلمرو هرات متولد شد و در ۸۹۸ در هرات وفات یافت و آنجا دفن گردید... جامی در هرات بزرگ شد و تربیت یافت... به سمرقند و حج سفر کرد و باز به هرات آمد.»^{۲۸}

از کسانی چون سعدی و حافظ نیز نام برده، و به آثار آنان پرداخته و آنان را ستایش کرده است، زیرا سعدی پیرو سبک عراقی و متأثر از سنایی و حافظ نیز متأثر از مولوی بوده‌اند. در ذکر نام عظاملک جوینی، وی را هروی می‌داند و گوید: «جوین علاقه‌ای است بین فراه و هرات و او را از مشهورترین خانواده‌های خراسانی می‌داند.»^{۲۹} اما آنچه مشهود است، لاش و جوین شهرکی است نزدیک به دریاچه هامون پوزک و در حوالی مرز زابل نه بین هرات و فراه و یک جوین هم که برای خود شهری است، بین سبزوار و اسفراین قرار دارد.

مولانا حسین کاشفی را هروی و از بزرگان، دانشمندان و نویسندگان قرن نهم افغانستان نوشته که موطن وی سبزوار (شین دند) بوده است.^{۳۰} البته بین هرات و فراه، جایی به نام «شین دند» وجود دارد که به آن «سبزوار» هم می‌گویند و در فرهنگ فارسی نام دیگر آن «اسفرار» آمده است و شمس قیس رازی (صاحب‌المعجم فی معاییرالشعار العجم) نیز چون «نامهای بسیاری از شاعران بزرگ افغانستان مخصوصاً معاصران آن مولف»^{۳۱} را ذکر کرده است.

آقای ژوبل در «منشأ و انگیزه‌های سبک هندی» می‌گوید: سبک نو و ادبیات جدیدی که در هند به تکامل پرداخت، پایه‌های نخستین آن در افغانستان به دربار تیموریان هرات در محضر سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیرنوازی ریخته شد... و باز به وسیلهٔ مرکزیت افغانستان به ماورالنهر و ایران برده شد.»^{۳۲}

ایشان همچنین از کلیم همدانی (فوت ۱۰۶۱ هـ) نام برده که در همدان و کاشان و شیراز زندگی کرده و در عهد جهانگیر از راه افغانستان به هند رفته است.^{۳۳} و از صائب تبریزی هم به عنوان کسی که «از بزرگان شاعران دورهٔ جهانگیر و شاه جهان و مخصوصاً جلال‌الدین اکبر بوده... و مدتی در کابل اقامت کرده»^{۳۴} نام می‌برد که در کابل بوده و قصیده معروفی هم در وصف کابل و گردیز گفته است و مطلعش این است:

خوشا عشرت‌سرای کابل و دامن کهسارش
که ناخن بر دل گل می‌زند مژگان هر خارش
از دیگر شاعران بزرگی که با اقتضای او یاد شده بیدل است که در سال ۱۰۵۴ هـ (۱۶۴۴م) در عظیم آباد پتته (هندوستان) در آسمان ادب و عرفان طلوع کرده و جهانی را با آثار فنا ناپذیر خود روشن نموده است.^{۳۵}

در جایی دیگر گوید: «بیدل به عمر ۷۲ سالگی در دهلی وفات نمود و در خانه خود در شاه جهان آباد (دهلی) مدفون شد و گویند که بعد به کابل انتقال داده شد.»^{۳۶}

مؤلف در جای دیگر می‌گوید: «بیدل را پس از وفات و دفن در دهلی، پسانها به کابل نقل داده در حوالی خواجه رواش کابل به خاک سپرده‌اند.^{۳۷}

آنچه باعث شده بیدل را شاعر افغانستان بدانند به نظر می‌رسد که یکی ملاقات وی با شاه کابل در سالهای ۱۰۷۶ و ۱۰۷۸ هـ بوده و دیگر اینکه به نوشته ایشان، یکی از پدران وی از بدخشان به کابل آمده، بعد به هند رفته است. در جای دیگر در خصوص اهمیت و ارزش بیدل و سهم شعری او می‌گوید: «بیدل، یگانه شاعر بزرگ و دارای مکتب مستقلی است در این عصر که از حیث عرفان و تصوف، در حلقه‌های ذوق و حال افغانستان مقام و منزلت بلندی را کسب کرد و پس از مولانا جلال‌الدین بلخی، بزرگ‌ترین شاعر عارف پنداشته شده، مورد احترام و ارادتمندی قرار دارد.»^{۳۸}

در جای دیگر نیز بیان می‌دارد: «این شاعر بزرگ و ملی افغانستان همواره بر شاعران مابعد مؤثر بوده، سبک و شیوه وی را پیروی کرده‌اند و هنوز شاعران بزرگی آن را پیروی و اقتفا می‌کنند.»^{۳۹}

دکتر ژوبیل در فصل هشتم کتاب خود به دور تجدد ادبی و ادبیات معاصر افغانستان پرداخته که به توصیف دور محمد زاینها می‌پردازد که به سبب جنگها مدارس محدود شد و محصلان با ذوق به ماورالنهر، ایران، هندوستان، مصر و غیره مسافرت کردند. اطفال در مساجد، قرآن کریم، غزلیات حافظ، گلستان و بوستان و انوار سهیلی می‌خواندند و در شهرها مردم با سواد، داستانهای شاهنامه فردوسی، یوسف و زلیخا، اسکندرنامه نظامی، امیر حمزه، شهزاده ممتاز و چهار درویش را بیشتر مطالعه می‌کردند و برای شاهنامه خوانی، محافل مخصوص با تشریفات منعقد می‌شد و مردم بی سواد، داستانهای ابومسلم خراسانی و غیره را از زبان قصه خوانهای سر بازار می‌شنیدند.

در روستاها افسانه‌های چهار پری و ورقه و گلشاه خوانده می‌شد. صوفیان و اهل معرفت، مثنوی، حافظ، قصص الانبیاء، تذکره الاولیای عطار و معارج النبوه، و ادیبان، کلیات بیدل، یوسف و زلیخا، تاریخ فرشته و روضة الصغای میرخواند را مطالعه می‌کردند.^{۴۰}

اما از ۱۲۹۶-۱۲۷۹ هـ را دور اصلاحات مدنی و فرهنگی امیر شیر علیخان می‌داند. برای نخستین بار چاپ سنگی از هند وارد می‌شود و اوراق دولتی به چاپ می‌رسد. مطبعه‌ها در کابل راه اندازی می‌شود. مکتب نظامی تأسیس می‌گردد تا برای قشون دولتی منصبداران تربیت دیده تهیه کند. (درست همانند دارالفنون در تهران) نشانه‌های انقلاب صنعتی اروپا در افغانستان به چشم می‌خورد، فابریکه [کارخانه]های حربی برای ساختمان آلات حربی از قبیل توپ، تفنگ، باروت و امثال آن در کابل ساخته می‌شود. روزنامه شمس‌النه‌ار نیز که نخستین روزنامه افغانستان است از سال ۱۲۹۰ ماهی یک بار و سپس دو بار منتشر می‌شود.^{۴۱}

نکته جالبی نیز مطرح می‌شود که شخصی به نام عبدالقادر پشاوروی که به زبانهای دری [فارسی]، اردو، پشتو و انگلیسی ماهر بوده و ذوق شعر هم داشته در دربار امیر شیر علی خان مصاحب پادشاه، منشی عسکری [نظامی]، سرکرده فابریکه [کارخانه]های حربی و نویسنده

بیشتر مقالات و وعظنامه‌های عسکری و مدیر روزنامه شمس‌النهار بوده، کلمات انگلیسی را به تقلید هندوستان داخل زبانهای دری و پشتوی افغانستان می‌سازد و «در عصر امیر عبدالرحمان خان به صورت حیرت‌انگیزی از کابل فرار می‌کند.»^{۴۲}

در آخر نیز به معرفی و نمونه اثر شاعرانی چون طرزی افغان، میر محمد علی آزاد کابلی، مشرقی، ولی طواف، ادیب پشاور (فوت ۳۰۹ شمسی در تهران)، قتیل (فوت ۱۳۵۲ ق) ندیم (فوت ۱۳۲۴ ق)، محمود طرزی (فوت ۱۲۱۳ ش در استانبول) و نیز مستغنی، قاری، بیتاب، بسمل، شایق، جمال، داوری، هاشم شایق و خلیل‌الله خلیلی پرداخته است.

در هر حال کتاب «تاریخ افغانستان» جدا از بعضی اظهار نظرهای شخصی و پسوندهای عمدی نامها و غلطهای چاپی یا عمدی یا سهوی و نداشتن پاورقی و ارجاع به منابع و مآخذ، کتابی خوب و مناسب است و با تحلیلهای نسبتاً خوب در بعضی مواقع همراه است و در بخش پایانی کتاب هم اطلاعات خوبی درباره شاعران معاصر افغانستان ارائه داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ژوبل، محمدحیدر، *تاریخ ادبیات افغانستان*، ص ۹.
۲. همان، ص ۱۹.
۳. همان.
۴. همان، ص ۱۱.
۵. همان، ص ۲۲.
۶. همان، ص ۲۳.
۷. همان، ص ۲۳.
۸. همان، ص ۲۴.
۹. همان، ص ۲۵.
۱۰. همان، ص ۲۷.
۱۱. همان.
۱۲. همان، ص ۴۹.
۱۳. همان، ص ۶۸، در عبارت داخل پرانتز معلوم نیست استاد توجه نداشته‌اند یا اشتباه چاپی است از عبارت «کارنامک ارتخشیر پاپکان».
۱۴. همان، ص ۶۹.
۱۵. همان، ص ۷۰.
۱۶. همان، ص ۷۱.
۱۷. همان، ص ۷۲.
۱۸. همان، ص ۷۸.
۱۹. همان، ص ۷۹.
۲۰. همان.
۲۱. همان، ص ۷۹-۱۰۰.
۲۲. همان، ص ۱۰۰-۱۳۶.
۲۳. همان، ص ۱۴۹.
۲۴. براون، ادوارد، *تاریخ ادبیات ایران*، از فردوسی تا سعدی، نیمه دوم، ترجمه غلام‌حسین صدری افشار، ص ۱۹۶.
۲۵. همان، ص ۱۹۴.
۲۶. همان، ص ۱۷۲.
۲۷. همان، ص ۱۷۸.
۲۸. همان، ص ۱۹۳.
۲۹. همان، ص ۲۰۸.
۳۰. همان، ص ۲۱۵.
۳۱. همان، ص ۲۱۸.
۳۲. همان، ص ۲۲۳.

- ۳۳. همان، ص ۲۳۹.
- ۳۴. همان، ص ۲۴۱.
- ۳۵. همان، ص ۲۳۰.
- ۳۶. همان، ص ۲۳۲.
- ۳۷. همان، ص ۲۴۸.
- ۳۸. همان.
- ۳۹. همان، ص ۲۴۹.
- ۴۰. همان، صص ۲۵۳-۲۵۴.
- ۴۱. همان، ص ۲۵۳-۲۵۸.
- ۴۲. همان، ص ۲۵۸.

منابع

- بروان، ادوارد، *تاریخ ادبیات ایران، از فردوسی تا سعدی، نیمه دوم، ترجمه غلام حسین صدیقی*
افشار، چاپ پنجم، مروارید، تهران، ۱۳۸۱.
- ژوبل، محمد حیدر، *تاریخ ادبیات افغانستان، چاپ سوم، [بی نا]*.

زبان و ادبیات فارسی در داغستان

نوری ممدزاده*

۱. روابط فرهنگی ایران و داغستان و زبان و ادبیات فارسی در داغستان قبل از ظهور اسلام

روابط داغستان با ایران زمین را می توان از زمان دولت ماد مشاهده کرد، زیرا در آن زمان داغستان جزء آلبانیای قفقاز به شمار می آمد و به قول تاریخ شناس معروف روسی، دیاکونوف، ما باید روابط آلبانیای قفقاز را با دولت ماد، روابط بسیار نزدیکی تصور کنیم.^۱ از این زمان ما می توانیم در باره روابط فرهنگی و معاملات ادبی و زبانی بین مردمان داغستان و ایران صحبت کنیم که یکی از دلایل آن این است که بین مادها و اقوام سواحل شمالی دریای خزر در هزاره اول قبل از میلاد، روابط تجاری برقرار بوده^۲ و ما می دانیم که روابط تجاری معمولاً با روابط فرهنگی همراه است.

با این همه، تاریخ زبان و ادبیات فارسی در داغستان از دوران دولت ساسانی شروع می شود. پیوستن آلبانیای قفقاز به ایران در زمان حکومت شاپور اول (۲۴۱-۲۷۲) صورت گرفت.^۳ ولی اولین اطلاعاتی که بر روابط اقوام داغستان در لشکرکشی های شاهان سلسله ساسانی بویژه شاپور دوم است.^۴ برای نفوذ بیشتر در منطقه داغستان ایرانیان شروع به تبلیغ و گسترش دین زرتشتی خود کردند.^۵ این مسئله به نظر اینجانب، آغاز پیدایش نوشته و هر نوع دیگری از آثار ادبی مذهب ساسانیها و گسترش زبان پهلوی است که این دو امر لازمه تبلیغ دین است. ایرانیان در داغستان استحکاماتی ساختند^۶ که یکی از آنها شهر دربند است. ساخت این شهر را می توان به دوران حکومت شاپور مرتبط ساخت ولی حتی اگر ساختن دیوار معروف دربند را

*. دانشجوی روسی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

شاپور آغاز نکرده باشد، دست کم ساخت آن نتیجه کوششهای وی است.^۷ بیشترین نفوذ ایرانیها در این شهر بود که خود، نام آن گواه بر این امر است. بعد از ساخت این دیوار، مهاجرت مردم ایران به این شهر شروع شد.^۸ طبق اطلاعات اثر معروف دربندنامه، از مناطق داخل ایران به دربند سه هزار خانوار منتقل شده بودند^۹ و براساس اثر مکتوب آختی نامه، انوشیروان، شصت خانوار از مردم فارس و سیصد سرباز به این شهر منتقل ساخت.^{۱۰}

تمامی این موارد گواه بر پیدایش و گسترش زبان و ادبیات ایران در داغستان است که نمونه بارز آن کتیبه‌هایی به زبان پهلوی است که در شهر دربند به جای مانده است. قبلاً ۲۵ کتیبه کوچک به خط پهلوی متصل در باروی شهر دربند معروف بوده است،^{۱۱} ولی براساس کشف و بررسیهای اخیر که در این شهر صورت گرفته، باستان‌شناسان شش کتیبه جدید به فارسی میانه را در آنجا کشف کردند.^{۱۲} تمام این ۳۱ کتیبه شامل نامهای خاص سنگ تراشان یا کسانی است که در کشیدن دیوار سهمی داشته و یا اینکه نام و عنوان آمارگر را دربردارند.

زبان و ادبیات فارسی در داغستان پس از ظهور اسلام

بعد از سقوط دولت ساسانی و حمله اعراب و بخصوص بعد از آمدن آنان به داغستان (اولین گردانهای سپاه اعراب در سال ۲۲ ه. ق. به دربند آمده بودند)^{۱۳} روابط ایران و داغستان کاهش یافت.

پس از گسترش دین مبین اسلام در داغستان، زبان عربی جایگاه اول را احراز کرد و زبان اصلی تمام مناسبات تجاری، سیاسی، فرهنگی و ادبی شد ولی در اواخر قرن ۱۱ و اوایل قرن ۱۲ میلادی و بخصوص بعد از قرن ۱۶ میلادی، زبان فارسی دری در زندگی روزمره و فرهنگ، ادبیات و حتی مکاتبات سیاسی و تجاری جایگاه خاصی را به خود اختصاص داد. کتابهای فارسی، استقبال زیادی در داغستان داشت و دلیل آن، شرح و یادآوریهایی درباره کتابهای فارسی، استقبال زیادی در داغستان داشت و دلیل آن، شرح و یادآوریهایی درباره کتابخانه‌های شخصی،^{۱۴} مجموعه‌های کتابهای مساجد^{۱۵} و نسخه‌های خطی انستیتوی تاریخ، باستان‌شناسی و نژادشناسی مرکز علوم داغستان وابسته به فرهنگستان علوم فدراسیون روسیه^{۱۶} است. کمتر کتابخانه‌ای پیدا می‌شد که در مجموعه کتابهای آن، دیوانهای شعر زیبای حافظ، سعدی، نظامی، فردوسی، جامی، فضولی، مولوی و غیره نباشد. درباره عشق و علاقه زیاد مردم داغستان به شعر فارسی، داستان معروف نظامی گنجوی و فرمانروای دربند دلیل واضحی بر این مورد است. فرمانروای دربند بعد از خواندن مخزن الاسرار نظامی با وجودی که شعر به او اتحاف نشده بود معذک با اهدای کنیزی قیچاقی به نام «آفاق» به وی از کارش تحسین کرد و نظامی چنان مفتون زیبایی «آفاق» گردید که در سال ۵۶۹ ه. ق. وی را به عقد نکاح خویش درآورد.^{۱۷} او منظومه خسرو و شیرین را در دوران عشق همین زن سرود.^{۱۸}

همان‌طور که اشاره شد، زبان فارسی، زبان مکاتبات و آموزش شد، بیانگر این مطلب، مکاتبات شخصی و اداری یکی از حکام بزرگ داغستان، «امّه خان آواری» (۱۷۴۴-۱۸۰۱ م)

است. ۱۶۰ نامه از این خان که به زبان فارسی نگارش شده، به ما رسیده است.^{۱۹} زبان فارسی را در مدارس سنتی و دینی داغستان هم تدریس می‌کردند.^{۲۰}

زبان فارسی چندان گسترش وسیعی پیدا کرد که مردم داغستان نیاز به فرهنگهایی از فارسی به زبانهای خود احساس می‌کردند. اولین فرهنگی که در آن لغات فارسی با ترجمه به یکی از زبانهای داغستان ارائه شد، فرهنگ عربی - فارسی - ترکی آواری^{۲۱} است. مؤلف این فرهنگ عالم، فرهنگ‌نویس، ادیب و مترجم نامدار داغستان «محمد شفیع آواری» (۱۷۴۲-۱۸۱۷م) و نام آن فصل فی جمع التصاریف للفظ الواحد است. تبیان اللسان لتعلیم الصبیان و جامع اللغتين لتعلیم الاخوان که فرهنگهای فارسی - ترکی - عربی است و همچنین مجموع اللغات فرهنگ فارسی - ترکی از آثار دیگر وی به شمار می‌آید.^{۲۲} «محمد شفیع آواری» نیز کیکله و دمنه را از عربی و اشعار فارسی به آواری ترجمه می‌کرد^{۲۳} و گزیده اشعار گلستان سعدی را با معانی و شرح به عربی و فارسی برای دانش آموزان تألیف نمود.^{۲۴}

تمامی این موارد بیانگر استقبال مردم داغستان از زبان و ادبیات فارسی است. به تدریج تأثیر فرهنگ، ادبیات و زبان فارسی چندان افزایش یافت که خود داغستانیها شروع به تألیف و نوشتن آثاری به زبان شیرین فارسی کردند.

به نظر این جانب شعرا، نویسندگان و علمایی را که برای بیان تفکر و عقیده خود، زبان فارسی را انتخاب کرده بودند، می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد:

۱. فرهیختگان داغستان که متأسفانه آثار آنها به دلایل مختلف تاریخی از بین رفت و فقط در کتابها و تذکرها به آنها اشاره‌ای شده است؛ از جمله آنها، «میرزا علی‌الآختی» (۱۷۷۱-۱۸۵۸م) است که شعر فارسی می‌سرود.^{۲۵} «سید میر تقی کاشانی» که شاعر ایرانی و مؤلف دیوان عندلیب،^{۲۶} «میرزا بیک الشعاعی» که با زبان فارسی آشنایی کامل داشت و آثار اشعار زیاد خود را به این زبان نوشته بود.^{۲۷}

۲. مؤلفانی که هیچ اطلاعی از زندگی آنها در دست نیست ولی در نسخه‌های مجموعه‌های منتخب اشعار فارسی، عربی و ترکی و نیز در تذکرها و مختلف که در مراکز پژوهشی و غیره نگهداری می‌گردند، ابیات و اشعاری از آنان به فارسی موجود است. به عنوان نمونه شعر شاعر گمنام داغستانی «دربندلی درلر» است که توسط این جانب در انستیتوی نسخ خطی آکادمی علوم جمهوری آذربایجان یافته شد.^{۲۸}

۳. مهاجران ایرانی که به دلیل اوضاع سخت اجتماعی، سیاسی و اقتصادی ایران آن زمان به این منطقه دارای مردمان آزادی خواه پناه بردند. از سال ۱۸۹۱م. تا سال ۱۹۰۵م. در قفقاز بین ۱۵ تا ۶۲ هزار اسامی از مهاجران ایرانی ثبت شده است.^{۲۹} از جمله این بزرگان «عبدالرحمان طالبوف» بوده که در اواخر دهه شصت قرن ۱۹ میلادی با داغستان مهاجرت نمود.^{۳۰}

۴. شعرا، نویسندگان، علما و روشنفکران داغستان که شرح حال و همچنین آثاری از آنها به زبان فارسی به جای مانده است. از جمله آنان می‌توان به «قمری دربندی» و «القدری» اشاره کرد که ذکر مختصری از احوال و آثار آنها در اینجا ضروری به نظر می‌رسد.

میرزا محمد تقی قمری گلزار دربندی (۱۲۳۵-۱۳۰۹ ه.ق)

شاعر و مرثیه‌سرای داغستانی

قمری در شهر دربند متولد شد. علوم دینی و همچنین زبانهای فارسی و عربی را در زادگاهش فرا گرفت و در آنها تسلط کامل یافت و وی آشنایی کمی با زبان روسی داشت.^{۳۱} او ابتدا شبیه‌گردان بود، بعد به روضه‌خوانی و مقتل‌نویسی پرداخت و کتاب کزالمصائب را به نظم در آورد که این کتاب بارها و بارها در تبریز چاپ شد.^{۳۲} اثر دیگر وی دیوان کامل قمری است که دربردارنده اشعار ترکی و فارسی او هست و با تصحیح «آقا بن عابد» در باکو به سال ۱۳۷۲ ه. ش. به چاپ رسیده است.^{۳۳} اثر سوم و ناشناخته قمری دربندی دیوان کزالمعارف است که بعد از وفات شاعر به دست فرزند او تحریر شده است و نسخه خطی آن در انستیتوی نسخ خطی باکو نگهداری می‌شود.^{۳۴} این اثر قمری شامل حدود ۱۸۰ صفحه شعر فارسی است. شعر قمری بیشتر دربردارنده مدح و مرثیه اهل بیت (ع) و بخصوص امام حسین (ع) و یارانش است. ولی شعرهای عارفانه و ساقی‌نامه‌ها در شعرش به چشم می‌خورد. در شعر مرثیه خود در عزای امام حسین (ع) و یاران و اهل بیتش از روضه‌الشهدای کاشفی به‌عنوان سند تاریخی و از حدیقه‌السعدای فضولی (چنان‌که خودش از مکتب فضولی پیروی می‌کرد) بهره جسته است.^{۳۵} در اشعار فارسی خویش نیز از شعر «خواجوی کرمانی» بهره جست.^{۳۶}

میرزا حسن فرزند عبدالله القداری (۱۸۳۴-۱۹۱۰م)

تاریخ‌نگار و شاعر داغستانی

در روستای القدار به دنیا آمد. او از نوادگان شیخ شامیل بود. وی زبانهای ترکی، فارسی، عربی و روسی را در سطح عالی می‌دانست. با بیشتر روشنفکران داغستانی، آذربایجانی و ایرانی مقیم داغستان دوست بود و با آنها مکاتبه داشت. در ۱۸۷۷ م. به سبب شرکت در شورش علیه نظام تزاری روسیه دستگیر، زندانی و سپس تبعید شد. او آثار زیادی داشت از جمله دیوان الممنون و آثار داغستان. بعضی شعرهای فارسی از وی به‌جای مانده است که کنایات و استعاره‌های زیبایی دارد.^{۳۷}

تأثیر زبانهای ایرانی بر زبانهای داغستانی

بی‌مناسبت نیست در پایان، نگاهی کلی به کلمات دخیل ایرانی و جایگاه آنها در زبانهای داغستانی انداخته گردد.

تمامی این موارد، دلیلی بر داخل شدن کلمات فارسی میانه و دری در زبانهای داغستانی است. مثلاً کلمات ایرانی که وارد زبان لژگی شدند بدون احتساب اسامی خاص، ۵۵۴ واژه است.^{۳۸} کلماتی ایرانی که وارد زبان لاکی شده‌اند شامل حدود ۳۵۰ واژگان هستند.^{۳۹}

بیشتر از همه کلمات ایرانی وارد زبان اودینی شد که حدود ۱۲۰۰ واحد زبانی را تشکیل می‌دهد.^{۴۰} کمتر از همه زبانهای داغستان، زبانهای ایرانی بر زبان آواری تأثیر گذاشت. در زبان

آواری حدود ۱۶۰ واژه ایرانی وجود دارد.^{۴۱}

با توجه به موارد مطرح شده، مشخص می‌شود که ادبیات و زبان ایران‌زمین تأثیر بزرگ و شگفت‌انگیزی بر ادبیات و زبانهای داغستانی داشت. ادبیات فارسی در این سرزمین رواج زیادی پیدا کرده، و جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده بود که زبان فارسی را به زبان ادبی، دینی، آموزشی، کلامی، سیاسی، اقتصادی، علمی و اجتماعی آن دیار تبدیل کرد و برای اهالی داغستان، دانستن زبان فارسی افتخار بزرگی به شمار می‌آمد.

پی‌نوشت‌ها

- ^۱ Дьяконов И.М. История Мидии. М.-Л. 1956. с. 92.
- ^۲ Бартольд В.В. Арабские известия о руссах. // Бартольд В.В. Сочинения. Т. 2. ч. 1. с. 813.
- ^۳ Луконин В.Г. Культура Сасанидского Ирана. М. 1969. с. 62.
- ^۴ Харенский М. История Армении. 1858. с. 196.
- ^۵ Эфендиев И.И. Иранизмы в лезгинском языке. Махачкала. 2000. с.13.
- ^۶ Магомедов Г. Дагестан и иранский мир. Ереван. 1999. с. 13.
۷. تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان، گردآورنده احسان یارشاطر، ترجمه حسن انوشه، ج ۳، قسمت اول، ص ۲۳۸.
۸. مینورسکی، تاریخ شروان و دربند، ترجمه خادم، بنیاد دائرةالمعارف اسلامی، ص ۲۱.
- ^۹ Бакиханов Х.К. Гюлистан-и Ирам. Баку. 1991. с. 45.
- ^{۱۰} Саидов А.Р. Оразаев Г.М.-Р. Ахты-наме. // Дагестанские исторические сочинения. М. 1993. с. 71.
۱۱. تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایرن پیش از اسلام، ص ۹۹.
- کیس م.С. Новые находки и топография среднеперсидских надписей дербента. // Вестник древней истории. №2. М. 2000. с. 116-129.
۱۳. مینورسکی و تاریخ شروان و دربند، ترجمه خادم، ص ۲۷.
- ^{۱۴} Итберов Т.М. Обзор некоторых рукописных собраний Дагестана. // Рукописная и печатная книга в Дагестане. Махачкала. С. 144-161.
- ^{۱۵} Озлова А.Н. Мечетские библиотеки – духовные центры ислама. // Фундаментальные и прикладные вопросы естественных наук. Т. 2. Махачкала. 1994. с. 143.
- ^{۱۶} Либеква П.М. Каталог персидских рукописей института истории, археологии и этнографии ДНЦ РАН. Махачкала. 2001.
۱۷. تاریخ ایران کیمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان، گردآورنده نویل جی ۱، ترجمه حسن انوشه، ج ۵، ص ۵۴۸.
۱۸. نظامی گنجوی، کلیات خمسة نظامی، مطابق نسخه وحید دستگردی، علمی، ج ۱، ص ۵.
۱۹. نسخه دست‌نویس مقاله کازلوا آن. برای همایشی که در سال ۱۹۸۰م. در شهر دوشنبه برگزار شد، با عنوان زبان فارسی در داغستان.
۲۰. گواه بر این امر اطلاعاتی راجع به علمای داغستان است که با زبان فارسی آشنایی کامل داشتند و به آن تألیفات خود را می‌نوشتند مراجعه کنید.
۱. القدری، حسن، آثار داغستان، ماخاچ قلعه، یوپیتتر، ۱۹۹۴.
۲. الدرکلی، نذیر، نزهة الازهان فی تراجم علماء داغستان، ۱۰۸/۲/۳۰.

- Алибекова П.М. Каталог персидских рукописей института истории, археологии и этнографии ²¹
ДНЦ РАН. Махачкала. 2001. с. 91-92.
²² همانجا. ص. ۹۴-۹۷، ۲۰-۲۴.
- Гамзатов Г.Г. Национальная художественная культура в калейдоскопе памяти. М. 1966. с. ²³
498.-Магомедов Б.М. Очерки дореволюционной аварской литературы. Махачкала. 1961.
- Алибекова П.М. Каталог персидских рукописей института истории, археологии и этнографии ²⁴
ДНЦ РАН. Махачкала. 2001. с. 91-92.
- Садыки Ф.М. Традиции арабской классической литературы и творчество Мирзы Али ал-Ахты ²⁵
(1771-1858 гг.). Автореферат кандидатской диссертации. М. 1984.
- Литературное и научное наследие Абу-Суфьяна Акаева. Махачкала. 1992. с. 124-133. ²⁶
۲۷. الدركمى، نذیر، پیشین، ص ۱۱.
۲۸. منتخبات منظوم من كلام، شعرای تصوف و غیره و غیره، محل نگهداری: انستیتوی نسخ
خطی فرهنگستان علوم جمهوری آذربایجان، ص ۱۲.
- 29.
۳۰. نسخه دست نویس مقاله علی بیگاواپ. م، عبدالرحمن طالبوف، نویسنده ایرانی، روشنفکر
و چهره اجتماعی داغستان، ص ۲.
۳۱. بای کوچرلی، فیریدون، ادبیات آذربایجان، جلد ۲، ص ۳۱۱-۳۱۲ (به زبان آذری).
۳۲. دولت آبادی، عزیز، سرایندگان شعر پارسی در قفقاز، ص ۳۲۶.
۳۳. قمری دربندی، دیوان کامل قمری.
۳۴. قمری دربندی، کنزالمعارف، 10260 200/9154-۵، ص ۳.
۳۵. شعر دوست، علی اصغر، آموزش زبان فارسی در جمهوری آذربایجان، ص ۳۷.
۳۶. قمری دربندی، دیوان کامل قمری، پیشین، صص ۴-۵، خواجوی کرمانی، گزینه خواجوی
کرمانی، گردآورندگان و مصححین مهدی برهاین و علی بته کن، ص ۱۰۵.
۳۷. انوشه، حسن، دانشنامه ادب فارسی، ج ۵، ص ۷۹-۸۰.
- Эфендиев И.И. Иранизмы в лезгинском языке. Махачкала. 2000. с.34. ³⁸
- Эфендиев И. Классификация иранизмов в лакском языке.//Кавказский вестник. №5. Тбилиси. ³⁹
2002. с.79.
- Эфендиев И. Объем, тематический состав и место иранских заимствований в лексике аварского
языка.//Кавказский вестник. №3. Тбилиси. 2001. с. 227. ⁴⁰

منابع

- انوشه، حسن، *دانشنامه ادب فارسی*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۸۲.
- بای کوچولی، فریدون، *ادبیات آذربایجان*، علم، باکو، ۱۹۷۸ م.
- تاریخ ایران کیمبرج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان*، گردآورنده نویل جی. آ، ترجمه حسن انوشه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۱.
- تفضلی، احمد، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران، ۱۳۷۶.
- خواجوی کرمانی، گزیده *خواجوی کرمانی*، گردآورندگان مهدی برهانی و علی تبه‌کن، زوار، تهران، ۱۳۷۰.
- دولت‌آبادی، عزیز، *سرآیندگان شعر پارسی در قفقاز*، مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی قمری دربندی، دیوان کامل قمری، انتشارات پیری، تهران، ۱۳۷۲.
- _____، *کنزالمعارف*، انستیتوی نسخ خطی فرهنگستان علوم جمهوری آذربایجان، 10260 C-200/9154.
- شعردوست، علی‌اصغر، *آموزش زبان فارسی در جمهوری آذربایجان*، شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، تهران، ۱۳۷۴.
- موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، تهران، ۱۳۷۰.
- مینورسکی، *تاریخ شروان و دربند*، ترجمه خادم، بنیاد دائرةالمعارف اسلامی، تهران، ۱۳۷۵.
- نظامی گنجوی، کلیات خمسه نظامی*، مطابق نسخه وحید دستگردی، علمی، تهران، ۱۳۷۸.
- یارشاطر، احسان، *تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*، ترجمه حسن انوشه، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۰.

سرچشمه‌های شعر در ایران و اروپا

پریسا جمشیدی*

دیرزمانی است که بحث و مجادلات علمی بر روی پیدایش صنایع و قالبهای شعری صورت می‌گیرد و دانشمندان بسیاری فرضیه‌های جالبی را در این مورد مطرح کرده‌اند. همان‌طور که نیک می‌دانید ارسطو پیدایش شعر را در فن شعر، ناشی از دو عنصر «آموزش و تقلید» می‌داند. البته پیش می‌آید که «زیباشناسانی چون نویمان و اخیراً روانکاوان مکتب فروید، با واقعیتها سرستیز [داشته باشند]؛ زیرا آنان تمامی فرهنگ و به‌ویژه شعر را حاصل غریزه‌های جنسی می‌دانند.»^۱ کارل بوش در کتاب خود به نام کار و آهنگ نشان [می‌دهد] که آهنگ (ریتم) طبیعی کار به‌ویژه کار جمعی، خود به خود به خواندن سرودهایی آهنگین به کار منجر می‌شود و از نظر روانی کار را آسان می‌سازد.^۲ آری سرودن شعر غرایز و علل متفاوتی را دربر دارد و از گذر از این موارد می‌توان به این نتیجه مهم دست یافت که انسانها از هر قوم و قبیله‌ای به سرودن شعر و موزون کلام موزون آوردن تمایل نشان داده‌اند و ایران نیز به‌عنوان کشوری پهناور ادبیات خاص خود را داشته و شعری خاص. شعر در ایران سه هزار سال^۳ و به‌قول بعضی هشت هزار سال پیشینه تاریخی دارد.^۴ ولی متأسفانه پس از اسلام با تحول زبان و تغییر وزن‌هایی که یکی از صنایع بارز نظم در ایران پس از اسلام بود، شعر سرودن با وزن عروضی، که در آن شعر غالباً سینه به سینه حفظ می‌گردید و همراه با موسیقی خوانده می‌شد از بین رفت.^۵ در این میان به‌خصوص می‌توان بر قافیه متذکر شد؛ زیرا این صنعت شعری به‌خصوص پس از ظهور اسلام ترویج و تکامل یافته است و این مورد از آن روست که دیده ما عادت داشته است تا قافیه را بر سه قالب شعری مثنوی و قصیده و رباعی ببیند. ولی برحسب اتفاق، ما با مطالعه بر روی گاتها که

*. کارشناس ارشد آموزش زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس.

کهن‌ترین بخش اوستا است با موردی خلاف این موضوع برخورد کردیم. ما بدین منظور به یک مطالعه تطبیقی دست زدیم.

۱. قافیه به شیوه کهن یکی از موارد بسیار مهم و مشخص‌کننده یک متن به عنوان شعر است. وزن و قافیه را ارمغان اعراب دانسته‌اند؛ ولی آیا این نکته صحت علمی دارد و یا این صنعت شعری در ایران باستان به خصوص اوستا و کتیبه‌های موجود و در دسترس وجود داشته است؟ تشابه این قافیه با اشعار اروپایی تا چه حد نزدیک است؟

۲. پرسش دومی که در این راستا برای طرح مسئله جالب می‌نمود، این بود که آیا این قالبهای شعری رایج در ایران باستان به رشد و روند خود ادامه داده یا اینکه با پیدایش اسلام و شاید پیش از آن از بین رفته‌اند؟

۳. اگر سبک و انواع قافیه شعری باستان از بین رفته باشند، پس قالبهای شعری کنونی همانند مثنوی و رباعی که آنها را خاص ایران زمین دانسته‌اند از کجا آمده‌اند؟ بدین سان مقاله ما براساس احتمالات و فرائض متفاوتی بنا شده که در سه بخش قابل ارائه است:

الف. مأخذ و منشأ شعر در ایران و اروپا

قدیمی‌ترین مکتوبات منظوم فرانسه به قرن دوازدهم میلادی می‌رسد. آنها تأثیرات ردپای اعراب را بر اشعار خود حس می‌کنند و بر این باورند که ابتدا این تروبادورها (Troubadours) بودند که شعر را در اروپا پدید آوردند. ولی آیا این حس و گمان صحیح است؟! در اشعار فرانسه و انگلستان سه نوع قافیه وجود دارد: ۱. قافیه متقاطع؛ ۲. قافیه مثنوی یا هموار؛ ۳. قافیه دربند.

قافیه متقاطع به آن گویند که ابیات اول و سوم با هم و ابیات دوم و چهارم با یکدیگر قافیه‌ای مشترک دارند که در اشعار فرانسوی زبان به قرار زیر است:

1. une douleur très simple et non mystérieuse.
2. Et, Comme votre joie, éclatante pour tous.
3. Cessez donc de chercher, Ô belle curieuse!
4. Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous!

همان‌طور که مشاهده می‌شود ابیات اول و سوم هم قافیه و ابیات دوم و چهارم نیز با هم یک قافیه هستند. و اما قافیه مثنوی یا هموار که در آن ابیات اول با دوم و سوم با چهارم برابری می‌کنند و مثال آن در فرانسه به قرار زیر است که البته در اشعار انگلیسی نیز دیده می‌شود.

1. Ô penchant plus flatteur, plus douce que la folie!
2. Bonheur des malheureux, tendre mélancolie!
3. Trouverais-je pour toi classez douce couleurs.
4. Que ton sourire me plaît, et que j'aime tes pleurs.

سرچشمه‌های شعر در ایران و اروپا □ ۵۰۳

قافیه این ابیات در مقایسه، با ابیات گاتایی که به صورت زیر به ترتیب خواهد آمد، شباهتی وافر دارد.

۱. اَت تَامِئِنِیو پَوُتوریه
۲. یَا یَمَا خَفِنَا اِسترواِیم
۳. مَنَهیچَا وَ چَهیچَا
۴. شُکیوُتَنوئی هی وَهیوُ اَکَمچَا
۵. آتوسچَا هودانگهؤ
۶. اِرس ویشیا تانویت دوزدانگهؤ.

(اهنودگات، یسنا ۳۰، شماره ۳)

همان‌طور که مشاهده می‌شود قافیه ابیات سوم با چهارم و قافیه ابیات پنجم با ششم برابرند و ابیات اول و دوم بی‌قافیه می‌نمایند. البته قابل ذکر است که این نوع قافیه از لحاظ کثرت نسبت به قافیه متقاطع در رده دوم قرار دارد. بعد از این دو نوع قافیه، به نوع سوم برمی‌خوریم که نسبت به دو نوع دیگر بسیار کمتر در گاتها دیده می‌شود و آن همانا قافیه در بند است که در آن قافیه ابیات اول و چهارم و قافیه ابیات دوم با سوم برابرند:

1. Les fruits, à la saveur de sable.
2. Les oiseaux qui n'ont pas de nom.
3. Les chevaux peints comme un penon.
4. Et l'amour nu jamais incassable.

و نمونه گاتایی آن:

۱. مَزْدائو دَذات اهورو
۲. هئوروتو امرتاتسچَا
۳. بوروئیش آ اشخیناچَا
۴. خوا - پتیتات خُشترهیا سَرُو
۵. وُنگه اوش وُزْدور منگهؤ
۶. یِه هوئی مَنینِیو شِیئو تَنائِش چَا اوروئو

(اهنودگات، یسنا ۳۱، شماره ۲۱)

همان‌طور که مشاهده می‌شود ابیات اول و چهارم با هم، هم قافیه هستند و ابیات دوم و سوم با هم. علاوه بر شباهتهای اشعار گاتایی با اروپایی از نظر قافیه ساختمان و فرم نوشتاری، ابیات این اشعار مانند هم در یک ستون و به ترتیب نوشته می‌شود. ما در این مقاله بر روی وزن کار نکرده‌ایم؛ ولیکن نقل قول داشمندان را آورده‌ایم که بر روی وزن در گاتها کار کرده‌اند. اما همچنان که مستحضری از لحاظ وزن، گاتها را همانند اشعار اروپایی بر وزن هجایی دانسته‌اند. در شعر پهلوی و شعر قدیم ایرانی [اوستایی] اصل وزن که تکیه باشد مبنای اصلی بوده و تساوای شماره هجاها در یک بند یا یک قطعه شعر به ترتیب رعایت می‌شده و بعضی اختلافات جزئی در آن مجاز بوده.^۶

پروفسور هنینگ نیز چنین استدلالی داشته‌اند، وی بر آن بود که وزن این اشعار ضربی یا تکیه‌ای است.^۷ ولی در این میان نظریه پروفسور دراپر درخور توجه است؛ زیرا ما را به نتایج مهمی در باب دلیل این شباهت فوق‌العاده اشعار اوستایی با اروپایی از لحاظ نوع قافیه و وزن و فرم نوشتاری اشعار می‌رساند. او در مقاله‌ای راجع به «سرود زرتشتی و ترتیل صدر مسیحیت» درباره قوافی شعر اوستایی نظریاتی دارد که از جهات مختلف قابل ملاحظه است. وی می‌نویسد: «در گاتها تمایلی به استعمال ملودی مشابهی برای شعرهایی که به یک نوع بند stanza نوشته شده است، یافته می‌شود. انواع بندها شامل سه چهار یا پنج شعر می‌باشد که عموماً طول آنها تقریباً یکی است و نزدیک میان هر مصرع وقفه‌ای caesura وجود دارد. یشتها به صورت شعرهای آزاد هشت سیلابی است. «در اشعار فرانسوی در میان هر مصراع این وقفه ذکر شده [caesura] و یا به تلفظ فرانسوی cassure نیز دیده می‌شود و اوزان آن هجایی است. ولی وزن شعر اوستایی نه مانند شعر انگلیسی مبتنی بر فشار stress و نه مانند شعر لاتینی مبتنی بر کمیت هجاها می‌باشد و مانند ایتالیایی معمولاً مصوتهای متوالی می‌بایست در آن حذف شود. قافیه‌ها تا اندازه‌ای بی‌نظم است و غالباً هم در میان و در آخر مصراع‌ها ظاهر می‌شود و نویسندگان معتقد است که مسیحیت (اروپای لاتین زبان) قافیه را در شعرهای خود از اینجا گرفته است (...). قافیه‌پردازی قدیم مسیحی را به منشأهای اوستایی رسانده است.»^۸ البته این نظریه‌ای است درخور توجه که می‌توان آن را احتمال شباهت فوق‌العاده سبکهای شعری اروپایی و اوستایی دانست. اول: آنکه انسان از دیرباز دوستدار سرودن کلامی موزون بوده؛ در نتیجه این شباهتها اتفاقی است و دوم: می‌توان با نظریه پروفسور دراپر متفق القول بود بر اینکه این اشعار مأخذ و منشأیی یکسان دارند. آقای دراپر بر بی‌نظمی قافیه‌ها اشاره‌ای داشته‌اند. باید یادآوری کرد که مانند این بی‌نظمی در قافیه‌ها را در گاتها و اوستا مشاهده کرده‌ایم؛ ولی نه به آن صورت که دراپر تأکید داشته‌اند. شاید بتوان این بی‌نظمی در قافیه را این‌طور تعبیر کرد که در اوستا بر قافیه و زیبایی ظاهری توجهی نشده، بلکه آنچه در نظر گرفته شده، همانا رسایی و پختگی کلام بوده است. وانگهی ما به اندازه پروفسور دراپر به بی‌نظمی قافیه‌ها اعتقاد نداریم؛ بلکه طبق تحقیقاتمان بعدها گفته خواهد شد که در این بی‌نظمی، نظمی وجود دارد که موجب پیدایش اشعار به‌جا مانده در ایران باستان، میانه و نوین (بعد از ظهور اسلام) شده است.

سؤالی در این زمینه جالب می‌نماید و آن این است که آیا این قالبهای شعری و سایر قالبها و یا به عبارتی انواع دیگری از قافیه که در این بخش معرفی خواهد شد تا پیدایش اسلام و حتی بعد از آن دوام آورده‌اند و یا اینکه در طول مدت زمان از بین رفته‌اند؟!

ب. ابونواس و بشار بن برد

در مورد سه نوع قافیه صحبت به میان آمد، قافیه در بند، قافیه هموار یا مثنوی که به تفصیل در مورد آن صحبت خواهد شد و در آخر قافیه متقاطع؛ سؤالی که در این بخش بررسی می‌شود آن است که آیا این قافیه به رشد و روند خود ادامه داده یا در طول مدت روزگار از صحنه گیتی محو

شده است؟! و همچنین در خرده اوستا شاهد وجود قافیه در بند و قافیه متقاطع هستیم. اما احتمال می‌رود که این قافیه متقاطع تا دوران پهلوی ادامه داشته، چون در تورفان نمونه‌هایی از این نوع قافیه‌سرایی یافت شده است. «رعایت قافیه در قطعات تورفان [نیز] دارای پنج مصرع می‌باشد که در آن میان مصراعهای اول و سوم به یک قافیه و مصرعهای دوم و چهارم به یک قافیه و مصرع پنجم به قافیه دیگر است.»^۹ البته جای یادآوری دارد که ما این سبک را در گاتها نیز مشاهده می‌کنیم؛ چه تعداد مصرعها چهار باشد و چه پنج و شش که اگر تعداد مصرعها شش عدد باشد، دو مصرع دیگر یا بر قافیه‌ای دیگر، و یا عاری از قافیه است. در کتیبه شاپور حاجی آباد شعری داریم در شانزده مصرع که مصرعهای اول تا پنجم آن در قافیه «ان» است و قافیه شش الی ثه آن قافیه متقاطع را می‌سازد. به این صورت که مصرع شش با قافیه (padpat) با قافیه مصرع هشت (apakand) به نظر هم قافیه می‌آیند؛ مگر با اختلاف جزئی بر سر r و t و d قافیه مصرع هفت و ثه با هم بر یک قافیه (Citak)، و مابقی بی قافیه هستند.^{۱۰} تا به این بخش سعی ما بر این بود تا بقا و دوام این نوع قافیه (قافیه متقاطع) را تا پس از اسلام، حداقل تا دوره ساسانیان به شما نشان دهیم. ولی آیا این سبک شعری در پس از اسلام از بین رفته است؟ می‌دانیم شعری شعوبی که تمدن و فرهنگ ایران را می‌ستودند، پس از حمله اعراب همچنان به تحسین و ستایش ایران پرداختند. از دلیریهای پادشاهان و تاریخ پرشکوه پیشینیان خود شعرها سرودند و درمقابل جهالت، آداب و فرهنگ اعراب را زیر سؤال برده‌اند.

از جمله شعری شعوبی می‌توان ابونواس را نام برد. اشعار ابونواس را براساس وزن بر هفت یا هشت هجا دانسته‌اند.^{۱۱}

ابونواس این‌گونه می‌سراید:

۱. فلو رآها انوشروان صَوْرَهَا
 ۲. فیما یحوُکُ من الدیباچ والسَّرِقِ
 ۳. وَ قَالَ لَدَبْنِمِهٍ ضِنَّا عِنْدَ بَبْعُکُمَا
 ۴. بها قَلِیدُ لَنَزِدَادِ اَمِنَ اَلْوَرِقِ
- باری دیگر در اینجا قافیه‌ها را متقاطع می‌پنداریم. آیا می‌توان احتمال داد که ابونواس این‌گونه قافیه‌سرایی را از پیشینیان خود آموخته است؟! قابل ذکر است که ابان لاحقی نیز این‌گونه قافیه‌هایی در اشعار خود دارد. ولی می‌توان حدس زد که این شباهتها اتفاقی است. بنابراین، شعری از بشار بن برد می‌آوریم: تا آنجا که می‌دانیم بشار بن برد نخستین شاعر عباسی بود که کنیزی را در نقش معشوقه به تصویر کشید.

۱. یَا عَبْدَ لَدَتَّقُلْنِی اِنِّی رَجُلٌ
۲. لَمْ تَقْتُلْنِی جَهَارًا غَیْرَ اِسْرَارِ
۳. قَالَتْ وَلَدُ ذَنْبٍ لِّی اِنْ کُنْتُ جَارِیَةً
۴. اِذَا بَدِیْتُ رَأِیْتَ النَّاسَ کُلَّهُمْ
۵. فَقُلْتُ مَنْ کَانَ قُدَّامِی بِحَسْرَةٍ
۱. اِنْ تَطَلَّبِی بِدِیمِی لَدَ تَبْسَقِی ثَارِی
۲. لَمْ تَقْتُلْنِی جَهَارًا غَیْرَ اِسْرَارِ
۳. قَدْ خَصَّنِی بِالْجَمَالِ الْخَالِقِ الْبَارِی
۴. یَوْمَؤُنْ نَحْوِی بِاَسْمَاعِ وَ اَبْصَارِ
۵. وَ جُنَّ مَنْ کَانَ خَلْفِی عِنْدَ اِدْبَارِی^{۱۲}

آیا با وجود طرح این‌گونه قافیه‌ها می‌توان این احتمال را داد و این فرضیه را مطرح کرد که قافیه متقاطع که در گاتها و خرده اوستا شاهد آن بودیم از بین نرفته، بلکه تکامل یافته تا به دست

شاعران شعوبیه عربی زبان ایرانی بعد از اسلام رسیده است؟! این خود نیز فرضیه‌ای قابل تعمق است؛ اما سایر قافیه‌ها و صنایع شعری دیگری که مطرح گشته آیا نابود شده و یا آنها نیز تکامل یافته‌اند و اشعار حماسی و دوبیتی و شاید قصاید بعد از اسلام را ساخته باشند؟!

پ. از گاتنها تا به رودکی و فردوسی

الف. مثنوی

آن‌چنان که گفته شد نوع دیگری از قافیه در گاتنها مشهود بود و آن همانا قافیه هموار یا مثنوی است که در آن مصرعهای اول و دوم با هم و مصرعهای سوم و چهارم با هم هم‌قافیه هستند. ما این شباهت از لحاظ قافیه‌بندی را در شاهنامه فردوسی و دقیقی طوسی می‌بینیم؛ ولی آیا این شباهت اتفاقی است و یا اینکه این سبک شعری پس از تکامل به شاهنامه تبدیل شده است؟! همان‌طور که مستحضرید زامیادیش در حالی که داستان انتقال خورنه یا فر و شکوه پادشاهی را از اهورا تا به سوشیان نقل می‌کند، سلسله خاندان پادشاهی را که در فردوسی هم دقیقاً وجود دارد به ما ارائه می‌دهد.^{۱۳} البته بعضی گویند حماسه‌های مندرج در شاهنامه همان حماسه‌های ملی است که در نامه زریران به زبان پهلوی آمده و خوتای نامک و با تلفظ جدیدتر خدای‌نامه یعنی نامه خدایان با اسم شاهنامه متشابه است.^{۱۴} چنان‌که فردوسی، خود در مقدمه می‌گوید: «یکی پهلوان بود دهگان نژاد» به این مطلب اشاره دارد که این داستانها را از موبدان گرفته است.^{۱۵} ولی نمی‌توان این تصور را کرد که شاهنامه و یا گشتاسب‌نامه آن‌چنان که سروده شده‌اند با همان وزن و قافیه، و داستانها از طریق موبدان و یا دهگانان به فردوسی و دقیقی طوسی انتقال یافته‌اند پس چگونه است که فردوسی و دقیقی طوسی قافیه مثنوی را برای سرودن اشعار خود برگزیده‌اند؟

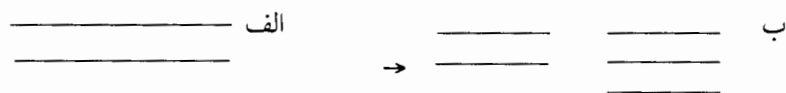
در مورد قافیه مثنوی یا هموار می‌توان گفت که این نوع قافیه در گاتنها وجود دارد، چنان‌که به نمونه‌هایی از آن پرداختیم. در بند هشت نیز نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود.

نیبرگ، ایران‌شناس سوئدی، قطعه زیر را از بند هشت منظوم دانسته است:

1. Zmān ōzōmandtar az har
2. duan dāmān, dām i ōhrmazd
3. āniz i dannāg mēnōg, zaman
4. huryābag ō kar ud dadistān
5. zamān pursišnīgtar, zamān [az]
6. ayābagān ayābagtar, zamān az...

همان‌طور که مشاهده می‌شود قافیه مصرعها دو به دو با هم برابر است و قافیه مصرع اول یا مصرع دوم، قافیه ناقصی را در حرف [ش] تشکیل می‌دهد. و کلمات zaman و dadistān از مصرعهای سه و چهار در حرف [an] هم‌قافیه، و مصرعهای پنج و شش در [gtar] از کلمات pursišnīgtar و ayābagtar هم‌قافیه هستند و در ضمن ما شاهد ردیف zamān az نیز هستیم. ولی

از آنجا که ردیف را در اوستا به جز چند مورد رؤیت نکردیم، صحبتی هم از آن نیاوردیم و آن را برحس اتفاق دانستیم. اگر مصرعهای فرد را در یک ستون و مصرعهای زوج را در ستونی دیگر مقابل ستون اول بر فرم و شکل زیر قرار دهیم. همان‌طور که توضیح داده خواهد شد فرم نوشتاری اشعار (بعد و قبل از اسلام) از لحاظ قافیه علی‌رغم وزن تغییری نکرده؛ ولی به جرئت می‌توان گفت که فرم نوشتاری الف به ب تغییر یافته است.



در کتیبه بیستون، ستون اول بند دوم^{۱۶} نیز ما می‌توانیم قافیه‌های مثنوی یا هموار را مشاهده کنیم. اما این تنها کتیبه بیستون نیست که چنین قافیه‌ای را داراست کتیبه شاپور در نقش رجب نیز چنین قافیه‌ای را دارد.^{۱۷} ولی تفاوتی وجود دارد و آن این است که این بار مصرعهای اول و دوم با هم و سوم و پنجم با هم یک قافیه را می‌سازند. قابل ذکر است که مصرع پنجم تنها از یک کلمه [šah] تشکیل شده است که از این لحاظ با مصرع سوم که قافیه šah دارد، برابری می‌کنند.^{۱۸} می‌توان این اختلاف را ناشی از آن دانست که می‌خواسته‌اند به این وسیله بر کلمه šah تأکیدی داشته باشند و به انگار، این نوع قافیه‌سرایی تا بعد از ظهور اسلام نیز ادامه یافته، همان‌طور که در شهر سلیمانیه اشعاری به زبان کردی کشف شده است، در چهار بیت و با قافیه‌هایی مثنوی^{۱۹} و حتی گرون باوم نشان داده که مزدوج (مثنوی) نخستین بار در آغاز سدهٔ دوم قمری / هشتم میلادی در شعر عربی پدید آمده است و این شکل را ابان لاحقی و پیروان او در ساختن شعر داستانی با یادگارهای ایرانی به شکلی گسترده به کار بردند.^{۲۰} چنان‌که گفته شد این سبک شعری در فرمهای بسیار ابتدایی از گاتها و اوستا برخاسته و ادامه یافته است که توالی آن را در چندین کتیبه نشان داده‌ایم. پس این نوع قافیه و سبک شعری صرفاً ایرانی است و این‌گونه به دقتی طوسی و سپس فردوسی رسیده است تا آن را برای بیان آثار خود به کار برند. این گمان بیشتر به ذهن می‌رسد که اینان قافیهٔ مثنوی را برای اینکه سرودن آن نسبت به دیگر سبکهای رایج در ایران باستان (نیاکان آنها) آسان‌تر می‌نموده و نیز برای انتقال بهتر فرهنگ و تمدن و جاودانه ساختن زبان ایرانی برگزیدند. خاصه آنکه موفقیت مثنوی و رباعی در ایران را از این‌رو دانسته‌اند که این دو قالب از خصایص شعر کهن فارسی است و چون نزد اعراب موفقیتی کسب نکرده، عربی نیست.^{۲۱} رباعی را نیز از جمله آثار کهن ایران می‌دانند؛ ولی اینکه مأخذ آن کجاست و از چه روست که در ایران بدان آن‌قدر ارزش داده‌اند نمی‌دانیم؟ در این بخش سعی خود را کرده‌ایم تا به این پرسش پاسخ دهیم.

ب. رباعی و دوبیتیها

رباعی از آن جمله اشعاری است که در ایران شدیداً بدان توجه می‌شود، آن‌چنان‌که قبلاً هم به آن اشارتی شد نزد عرب به این‌گونه نبوده است و در این باره از قدما اشاراتی داریم. چنان‌که از نام

قدیمی دوبیتیها (فهلویات) هم این موضوع به خوبی روشن می شود گویا اورمنها هم از این نوع و شکل بوده اند. چراکه خواجه نصیرالدین طوسی در توضیحی که می دهد رباعی و اورمن را در یک خصوصیت از نظر قافیه مشابه می داند، او می گوید: «باشد که (قافیه) در بعضی مصرعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنان که در رباعیات و اورمنها.»^{۲۲} و اما اعراب فهلویات را فهلویات تلفظ می کرده اند، شاید از آن روست که تا به حال گمان را بر این برده اند که رباعیات دوبیتیها به دوره ساسانیان برمی گشته است. ولی آیا این حدس درست است و یا ریشه و مرجع دوبیتیها به ازمنه ای بس دیرین تر می رسد؟!

رودکی دوبیتی دارد به این مضمون:

زمانه پسندی آزادوار داد مرا زمانه را چو نکو بنگری همه بندست
به روز نیک کسان گفت تا تو غم مخوری بسا کساکه به روز تو آرزومند است
آیا رودکی خود بانی و مبدع این نوع دوبیتی بوده و یا اینکه از زمانی دوردست این نوع دوبیتی به او انتقال یافت؟!

برای حل این معما به گاتها رجوع کردیم و به ابیاتی به این مضمون برخوردیم:

۱. فُرَشْتُو شُرَّائِی اوزو و ازیشتام اَشْهَیَا دَاوُ
۲. سَرِم تَت تُّوا مَرْدَا یاسا اهورا
۳. مَیْیَیَا چا یام و نْگَها تُو هُمی اَحْشَرُوئی
۴. یوئی ویسپائی فُرُشْتا و نْگَها و اَوُنْگَها ما.

(سپنمد گات، سرود چهاردهم، یسنا ۴۹، شماره ۸)

همان طور که ملاحظه می شود مصرعهای دو و چهار با هم، هم قافیه هستند و اگر مصرعهای فرد را که بی قافیه هستند از مصرعهای زوج قافیه دار جدا سازیم، دقیقاً دیده می شود که از لحاظ سبک و نوع قافیه سرایی، اشعار رودکی سروده شده است. و اما رباعی: در بندش متنی منظوم وجود دارد به صورت زیر:

1. Pursišnīgān pursišnīgtar, ku wizīr
2. Pad zamān šāyēd kardan, zamān
3. > i < mān abganihēd brīn pad zamān
4. pistag frāz škihēd kas az awē
5. nē buxtēd az ōšōmandān
6. mardumān nē ka ō ul wazēd
7. nē [ka] ō nigōnih cāhē kanēd
8. andar nišīnēd nē ka azēr xān
9. i ābān sard frōd wardēd.

چنانچه مصرعهای هشت تا پانزده را در نظر بگیرید و مصرعهای زوج را در سمت راست و مصرعهای فرد را در سمت چپ قرار دهید، آنچه مشاهده می شود دوربایی است، البته تأکید

می‌کنیم از لحاظ قافیه.

نیبرگ جمله‌های بندش [بند فوق] را با حذف و اضافه و اصلاح قرائت خاص خود به صورت [خاصی] درآورده و گفته (...) که متن به بحر هزج است و به دوبیتیهای باباطاهر عریان می‌ماند.^{۲۳} شیوه ما با شیوه نیبرگ فرق دارد؛ ولی جالب است که از لحاظ وزن، گفته نیبرگ با ما در مورد سبک قافیه‌های هشت مصراع آخر منطبق است. در مطالعاتی که بر روی گاتها داشتیم، به قطعه منظوم در ذیل برخورد کردیم:

أَت هُوَ مَزْدَا اسْرَاجَا آزوئیتیش چَا
یَه دِئَنام و هو سَارَشْتَا مَنَنْگَهَا
آرْمَتُوئیس کُچیت اَشَا هوزُتُوش
تَائیش چَا وینسپائیس تُوهمی خُشْشُرُوئی آهورَا

در این چهار مصراع نیز از لحاظ قافیه می‌توان یک رباعی را به وضوح دید و ما این مورد را در گاتها اتفاقی نمی‌دانیم، چون بارها با این نمونه برخورد کرده‌ایم:

آهوی وحشی در دشت چگونه دودا
او ندارد یار بی‌یار چگونه بودا
شمس قیس رازی نمونه شعر بالا را مثال آورده و گفته است: «و چون این مقدمات معلوم شد بدان که چون ابیات مکرر شود دو از پانزده و شانزده درگذشت آن را قصیده خوانند (...)»^{۲۴}
آیا به این گونه می‌توان این احتمال را داد که اگر بر تعداد ابیات رباعیات و دوبیتیهای به دست آمده بیفزاییم آنچه حاصل خواهد همانا قصیده است. در گاتها به نمونه زیر برخورد کردیم:

۱۳. تَت تُوَا پَرَسَا اِرِش موئی وَتُوچَا آهورَا
کُشَادُرُو جَم نِش اَهْمَت آ (نِش) نَاشَامَا
تِنِگْ آوَا یُوئی اَسْرُو شُقِش پَرِنَاوَنگَهُو
نوئیت اَشَهْیا آدیو یَه - تَنْتِی هَجْمَنَا
نوئیت فَرَسْیا وَ بَکْهَه اَوْش چَاخَر مَنَنْگَهُو
۱۴. تَت تُوَا پَرَسَا اِرِش موئی وَتُوچَا آهورَا

کَنَا اَشَا دُرُو جَم دِیَام رَسْتِیو
نی هِیم مِرْانَزْدِیائی تُوهِیا مَانْشَرِائیش - سِنِگ هَهْیا
اِمُوئیتِم سَنِیام دَاوْئی دُرِگُوسو
آایش دُو فِشَنِگ مَدَا اَنَاشَه اَیْسَتَانْشِچَا.

(سرود نهم، اشئودگات، یسنا ۴۴، شماره ۱۳ و ۱۴)

چنان‌که ملاحظه می‌شود اگر مصرعهای زوج را از مصرعهای فرد جدا سازیم و در دو ستون قرار دهیم، آنچه حاصل می‌شود همان قصیده است. مصرعهای یک و دو با چهار و شش و هشت و ده هم قافیه هستند و مصرعهای سه و پنج و هفت و نه با هم. این سبک نیز در کتیبه نقش رستم وجود دارد^{۲۵} که اشعاری با قافیه (م) را در برمی‌گیرد. آیا می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که اشعار بعد از اسلام در ایران از اشعار ابتدایی پیشینیان خود الهام گرفته و تنها از لحاظ ساختار

و فرم صوری اشعار و وزن تغییر یافته‌اند. چنان‌که مشاهده گردید، بعد از اسلام مصرع‌ها را در دو ستون با قافیه و بی‌قافیه به نگارش درآورده‌اند؛ ولی این تغییر و تحول از کجا ناشی می‌شود بر ما معلوم نیامد. شاید که ایرانیان سعی کردند به این گونه نظم را از بی‌نظمی و ابیات و مصرع‌های قافیه دار را از بی‌قافیه تمیز دهند و شاید هم که تحت تأثیر اعراب بود.

باری بر ما مشخص نشد. جز آنکه دانشمندان بسیاری عقیده بر آن دارند که اعراب شعر ندانسته‌اند و آنچه از زبان جاهلیت خود تعریف می‌کنند در زمان امویان و عباسیان گرد آمده است^{۲۶} و دیگر آنکه همانند ایرانیان کتیبه و یا فرم و اشکال ابتدایی شعر و قصاید دیده نمی‌شود و این موارد ما را به تردید در ادبیات پیش از اسلام عرب فرو می‌برد.

باری قافیه که تاکنون غنای آن را مدیون اعراب می‌دانستند، صنعت شعری ایرانی است و ایرانیان همواره بر زنده نگاهداشتن نه تنها زبان و فرهنگ ایران زمین کوشیده؛ بلکه ادبیات ایران را هر روز غنی کرده و امانت دار آن تا به امروز بوده‌اند. دوبیتی و رباعی و مثنوی و احتمالاً قصیده که در عربی به معنی شعر است از لحاظ سبک قوافی ایرانی هستند.

۱. بروکلمن، کارل، شعر عربی در عهد جاهلی، ترجمه چنگیز پهلوان، ص ۸۹.
۲. همان، ص ۸۴.
۳. فاروقی، فؤاد، کارنامه ادبی ایران، ص ۳۳.
۴. همایون فرخ، رکن‌الدین، تاریخ هشت هزار سال شعر ایرانی، ص ۷۵۴-۷۵۵.
۵. تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، ص ۱۱۳.
۶. خاتلری، پرویز، وزن شعر فارسی، ص ۴۹.
۷. تفضلی، احمد، پیشین، ص ۳۵.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، صص ۱۰۶-۱۰۷.
۹. خاتلری، پرویز، پیشین، ص ۴۷.
۱۰. اکبرزاده، داریوش، کتیبه‌های پهلوی، ص ۲۵.
۱۱. همایون فرخ، رکن‌الدین، همان، ص ۷۵۴-۷۵۵.
۱۲. زاهدی، نظام‌الدین، دوره عربی زبانی در ادبیات فارسی، ترجمه پروین منزوی، ص ۱۱۴.
۱۳. دارمستتر، جیمز، زند - اوستا، ترجمه نگارنده، سالنامه موزیه گیمه، بدون صفحه.
۱۴. نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، صص ۲۵-۲۶.
۱۵. همان، ص ۲۹.
۱۶. ابوالقاسمی، محسن، شعر در ایران پیش از اسلام، ص ۶۸.
۱۷. پیرنیا، حسن، ایران باستان، جلد دوم، ص ۱۵۵۰.
۱۸. اکبرزاده داریوش، پیشین، ص ۲۳.
۱۹. همان.
۲۰. همایون فرخ، رکن‌الدین، پیشین، صص ۷۵۴-۷۵۵.
۲۱. زاهدی، نظام‌الدین، پیشین، ص ۱۸۱.
۲۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۲۱۷.
۲۳. ابوالقاسمی، محسن، پیشین، ص ۷۱-۷۰.
۲۴. شمیسا، سیروس، در معرفت شعر، (گزیده المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی)، ص ۱۳۷.
۲۵. پیرنیا، حسن، پیشین، ص ۱۵۵۵.
۲۶. بروکلمن، کارل، پیشین، صص ۷۳-۷۴.

منابع

- ابوالقاسمی، محسن، شعر در ایران پس از اسلام، بنیاد اندیشه اسلامی، تهران، ۱۳۷۴.
- ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، نشر کتاب، تهران، ۱۳۷۷.
- اکبرزاده، داریوش، کتیه‌های پهلوی، پازینه، تهران، ۱۳۸۱.
- بروکلمن، کارل، شعر عربی در عهد جاهلی، ترجمه چنگیز پهلوان، گیو، تهران، ۱۳۷۹.
- پیرنیا، حسن، ایران باستان، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۲.
- تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، سخن، تهران، ۱۳۷۶.
- خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، توس، تهران، ۱۳۶۷.
- دارمستتر، جیمز، زند - اوستا، سالنامه موزه گیمه، ۱۸۹۲.
- زاهدی، نظام‌الدین، دوره عربی زبانی در ادبیات فارسی، ترجمه پروین منزوی، دشتستان، تهران، ۱۳۸۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، آگاه، تهران، ۱۳۶۷.
- شمیسا، سیروس، در معرفت شعر، (گزیده المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی)، سخن، تهران، ۱۳۷۴.
- فاروقی، فؤاد، کارنامه ادبی ایران، عطایی، تهران، ۱۳۶۲.
- نولدکه، تئودور، حماسه ملی ایران، ترجمه بزرگ علوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
- همایون فرخ، رکن‌الدین، تاریخ هفت‌هزار ساله شعر ایرانی، علمی، تهران، ۱۳۷۰.

سعدی در اروپا

بهمن نامور مطلق*

حکیم سخن در زبان آفرین
کریم خطابخش پوزش‌پذیر^۱

به نام خداوند جان‌آفرین
خداوند بخشنده دستگیر

مقدمه

به جرئت می‌توان سعدی را بزرگ‌ترین شاعر و نویسنده تاریخ ایران دانست. گرچه در این میان برخی شاعران چون فردوسی، انوری، مولانا، عطار و حافظ... پیامبرانند، سعدی نماد شاعران بزرگ ایران زمین محسوب می‌شود. این اشتها سعدی به حدی است که در ادوار گذشته هرگاه می‌خواستند شاعری را بستانند، برای مثال او را سعدی هندوستان^۲ یا سعدی زمان می‌گفتند. ذکر جمیل چنین شاعر بزرگی بسیار زود مرزهای زمانی و مکانی اولیه خود را درنوردید و آثار و اندیشه‌هایش در سایر کشورهای جهان گسترده گردید.

البته، سعدی همانند سایر نویسندگان فارسی زبان پیش و بیش از هر جایی در ایران شناخته شده است. مردم و شاعران زبان فارسی همواره از سعدی متأثر بودند و در هیچ دوره‌ای از تاریخ ایران به سعدی بی‌توجهی نشده است. البته منظور ما ایران بزرگ و تمام مناطقی است که به زبان فارسی سخن می‌گفتند و برخی از آنها هنوز هم بدین زبان سخن می‌گویند. به همین دلیل، حضور سعدی در بخش بزرگی از افغانستان و تمام تاجیکستان که زبان فارسی، زبان مادری مردمان آن است همانند حضورش در ایران است.

همچنین، زبان فارسی، زبان رسمی و درباری برخی دیگر از مناطق از جمله آسیای صغیر و شبه جزیره هندوستان در بعضی ادوار بوده است. اشعار سعدی از دیر باز در شبه قاره استفاده می‌شد چنان‌که آخرین شاعر بزرگ این خطه (اقبال لاهوری) می‌گوید:

##. دکترای ادبیات تطبیقی فرانسه، معاون علمی - پژوهشی فرهنگستان هنر.

«بنی آدم اعضای یکدیگرند همان نخل را شاخ و برگ و برند»^۳

آسیای صغیر همواره به عنوان مکان پیوند میان فرهنگ ایرانی با فرهنگ اروپایی عمل کرده است. حضور برخی از شاعران بزرگ ایرانی از جمله مولانا در این منطقه و نیز حضور زبان فارسی به عنوان زبان دربار در برخی از دوره‌های تاریخی موجب شد تا فرهنگ ایرانی در آسیای صغیر ریشه بدواند و فرهنگ مردم این منطقه را غنی تر کند.

ترجمه‌ها و تفسیرهای دانشمندان ترک نیز سبب گردید که شعر و ادب فارسی از طریق ترکان که ارتباط نزدیکتری با اروپاییان داشتند به اروپا منتقل شود. پروفیسور جری بچکا درباره چگونگی ارتباط چکها با آثار سعدی آنجا که در مورد کتابخانه براتیلووا سخن می‌گوید می‌نویسد: «یکی از گنجینه‌های این مجموعه، تفسیری است که توسط شاعر ترک سمسی (SEMCI) در مورد گلستان نوشته شده است.»^۴ بنابراین، آثار سعدی در دو منطقه شبه قاره و آسیای صغیر پخش می‌شود و از طریق هندوستان به انگلستان و از راه آسیای صغیر بیشتر به اروپای شرقی و آلمان انتقال پیدا می‌کند.

آثار سعدی در شرق به این دو منطقه محدود نمی‌شود، بلکه کشورهای عربی و حتی آسیای دور و چین نیز از سعدی و آثارش الهام بسیار پذیرفته‌اند. جان خوین در مقاله ای با نام «مشرف الدین مصلح بن عبدالله سعدی شیرازی در چین» می‌گوید: «بنابر مأخذهای مربوطه، آثار سعدی شیرازی، ۷۰۰ سال قبل وارد چین گردیده، از قرن ۱۴ به بعد، گلستانش جزو کتب درسی مسلمانان چین واقع شده است. به غیر از گلستان، مردم چین در قدیم، با غزلیات سعدی آشنا بودند. و شاهد این امر ابن بطوطه جهانگرد معروف مراکشی می‌باشد.»^۵ جان خوین سپس به بازگویی نوشته ابن بطوطه می‌پردازد که گفته شده هنگام قایق سواری بر روی رودخانه شهر سین تزه (هان جوی امروزی) یک آوازه‌خوان چینی غزلی از سعدی به زبان فارسی می‌خواند.

سعدی در اروپا

سعدی نخستین شاعر ایرانی است که اروپاییان او را شناخته‌اند. آندره دوریه که خود نخستین مترجم قرآن نیز بود کتاب او را در سال ۱۶۳۶، پیش از ترجمه قرآن و ترجمه هزار و یک شب توسط آنتوان گالان ترجمه نمود. این تقدم ترجمه گلستان نسبت به سایر کتابها نشان دهنده اهمیت است که در آن زمان برای آثار سعدی قائل بوده‌اند. چنانکه از سعدی شاعری یگانه ساخته بود. گارمن دوتاسی در مورد سعدی می‌گوید: «وی تنها نویسنده ایرانی است که در اروپا شهرت عام یافت.»^۶ در اینجا به سعدی در سه کشور بزرگ اروپایی یعنی آلمان، انگلستان و فرانسه پرداخته می‌شود. نمی‌توان به تمام ابعاد حضور سعدی در این کشورها پرداخت اما به برخی نمونه‌ها به ویژه در ادبیات فرانسه اشاراتی خواهد شد و در پایان این بخش به سایر کشورهای اروپایی نیز نگاهی گذرا خواهد شد.

سعدی در آلمان

آلمانیها از جمله مردمانی بودند که ارزش فرهنگ و ادب و هنر ایرانی را زودتر از بسیاری از ملت‌های اروپایی شناختند و از آن استفاده کردند. نمونه بارز این شناخت و پیوند فرهنگی شاعر بزرگ تاریخ ادبی آلمان، گوته است. اینکه بزرگانی همچون گوته و روکرت به حافظ و مولانا ارادت ورزیده‌اند، دلیلی بر نشناختن سعدی نیست. زیرا می‌دانیم به‌طور مثال گوته، سعدی را می‌شناخت و به او علاقه داشت.

البته آلمانیها پس از فرانسویها به ترجمه آثار سعدی پرداختند. اخسن باخ و الثاریوس نخستین مترجمان آثار سعدی محسوب می‌شوند. در اینجا به اختصار به آدام الثاریوس می‌پردازیم که پیش از هر شاعری به سعدی علاقه‌مند بود و از او تاثیر پذیرفت.

آدام الثاریوس

الثاریوس در زمان شاه عباس کبیر با هیأتی به ایران سفر کرد. او در این سفر طولانی از روسیه وارد ایران شد و به آموختن زبان فارسی پرداخت. الثاریوس علاوه بر نگارش سفرنامه خود به ترجمه گلستان سعدی نیز دست زد. در این ترجمه یک ایرانی به نام حق وردی او را کمک کرد. در واقع، گوته از طریق همین ترجمه با گلستان سعدی آشنا شد. اهمیت متن الثاریوس بر خلاف ترجمه دیگری که وجود داشت، در این بود که متن الثاریوس مستقیماً از زبان فارسی ترجمه شده بود. همچنین می‌توان الثاریوس را نخستین مترجم آلمانی دانست که به ایران سفر کرد و زبان فارسی را در این کشور آموخت.

سعدی در انگلستان

انگلستان از کشورهایی است که نسبت به تعامل فرهنگی و پذیرش فرهنگی محافظه‌کار است و به همین دلیل تاثیر کمتر و دیرتری از ادبیات سایر کشورها پذیرفته است. با این حال، تاثیر ادبیات ایرانی و شاعران بزرگ آن را بر ادبیات این کشور نمی‌توان نادیده گرفت. همان‌طوری که همه می‌دانند رباعیات خیام توسط فیتزجرالد در غرب به اشتهار رسید. سعدی نیز از نادر نویسندگان خارجی بود که از دیر باز مورد توجه انگلیسیان قرار گرفت. «در میان نویسندگان انگلیسی آدیسون اول کسی است که یکی از تمثیلهای بوستان را طی یکی از مقالات خود تحت عنوان «تمثیل فارسی قطره آبی که به مروارید مبدل گردید» آورده است.»^۷

کتاب گلستان سعدی از کتابهایی بود که در کالجهای هندوستان برای آموزش زبان فارسی استفاده می‌شد و انگلیسیهایی که می‌خواستند زبان فارسی را - که در هندوستان بسیار رایج بود - بیاموزند از طریق گلستان می‌آموختند. این موضوع نیز یکی از علتهای آشنایی بیشتر انگلیسیها با آثار و شخصیت سعدی محسوب می‌شد. گلاوین نخستین مترجم گلستان به زبان انگلیسی است که پیش از آن پندنامه سعدی را ترجمه کرده بود. انگلیسیها پس از ترجمه آثار سعدی به نوشتن کتابهایی در مورد زندگی و اندیشه او پرداختند که نشانه درخواست و پذیرش عمومی

مخاطبان انگلیسی زبان بود. جیمز راس ضمن ترجمه گلستان به انگلیسی مقاله‌ای نیز درباره زندگی و شخصیت سعدی ضمیمه آن می‌کند. در سال ۱۸۵۱ نیز سرگور او سلی زندگینامه سعدی را با عنوان «یادداشت‌هایی درباره زندگی شاعران ایرانی همراه با ملاحظات توضیحی و انتقادی» نوشت.

امرسون

یکی دیگر از چهره‌های ادبی و فرهنگی که در ارتباط با ادبیات ایران به ویژه سعدی نقش مهمی را ایفا کرد، امرسون بود. امرسون در ادبیات انگلیسی و به ویژه در کشور امریکا همان نقشی را دارد که گوته در آلمان و هوگو در فرانسه داشت. به همین دلیل مختصری در مورد جایگاه سعدی و آثار او نزد امرسون سخن می‌گوییم.

امرسون در جمله‌ای معروف درباره سعدی می‌گوید: «تو در جایی که سعدی مستقر است، آرام بگیر، که او عقل خدایان است.»^۸ در واقع، امرسون در سال ۱۸۴۱ برای نخستین بار نامهای سعدی و حافظ را در کتابهایش می‌آورد. طبق نظر آلیوروندل هلمز او ۲۵ بار نام حافظ و ۳۰ بار نام سعدی را آورده است.^۹ در سال ۱۸۴۹ دوستی یک مجلد گلستان به او هدیه می‌دهد. وی در سال ۱۸۶۵ مقدمه‌ای بر نسخه امریکایی گلستان می‌نویسد. او همچنین در مورد سعدی می‌گوید: «بشریت به سعدی علاقه دارد... سعدی شاعر دوستی، عشق، قهرمانی، ایثار، بخشش، آرامش و تقدیر الهی است.»^{۱۰}

سعدی در فرانسه

آثار سعدی برای نخستین بار در اروپا در سال ۱۶۳۴ به فرانسه ترجمه شد و بدین ترتیب، افتخار ترجمه گلستان نیز برای فرانسویها به ثبت رسید^{۱۱} و تا اوایل قرن هجدهم بارها تجدید چاپ شد. تا سال ۱۷۸۹ دو ترجمه از گلستان صورت گرفت و در این سال بود که آبه گودن سومین ترجمه را به چاپ رساند. در سال ۱۸۰۷ نیز تانکوانی ترجمه دیگری ارائه نمود. او زبان فارسی را در سفری که به همراهی ژنرال گاردن به ایران آمده بود به خوبی آموخت. توسط سمله، استاد مدرسه زبانهای شرقی نیز ترجمه دیگری را با دقت بیشتری انجام داد. در ادامه دوفرمری در سال ۱۸۵۸ کامل‌ترین ترجمه گلستان و بخشی از بوستان را به پایان رساند.^{۱۲} نمایشنامه‌ای نیز در آغاز قرن نوزدهم درباره سعدی با نام گلستان یا محلل سمرقند به سبک حکایات گلستان نوشته شد و چندین بار بر روی صحنه رفت. «روز جمعه مقدس، بازیگران ایرانی در «تماشاخانه ملل» نمایشنامه گلستان، اثر معروف سعدی را به نمایش خواهند گذاشت. صحنه نمایش، شهر زیبای شیراز است و زیباترین دختران ایرانی با نامهای رؤیایی و جامه‌های خیال‌انگیز در این تماشاخانه بازی خواهند کرد.»^{۱۳}

فرانسویان علاوه بر ترجمه آثار سعدی به تحقیق در احوال و اندیشه سعدی نیز پرداختند که هانری ماسه یکی از برجسته‌ترین آنها است. او تحقیق ارزنده‌ای در مورد زندگی، آثار

واندیشه‌های سعدی انجام داد که در سال ۱۹۱۹ به چاپ رسید. این کتاب ماسه مهم‌ترین و جامع‌ترین تحقیقی است که در مورد سعدی به زبان فرانسه انجام شده است. ماسه در این اثر می‌کوشد تا زندگی و اندیشه سعدی را در آثارش به ویژه گلستان و بوستان جست و جو کند. بررسی و مطالعه همه‌جانبه حضور سعدی در ادبیات فرانسه خود به یک کتاب مفصل و مستقل نیاز دارد. به همین جهت در اینجا تنها به بزرگ‌ترین نویسندگان فرانسوی چون لافونتن، ولتر، هوگو، بارس، ژید و آراگون که از سعدی متأثر بودند، می‌پردازیم.

لافونتن

در سالن مادام دولا سابلیه بود که لافونتن از طریق فرانسوا برنیه، پزشک و سیاح که مدت‌ها در دربار پادشاهان هند زندگی کرده بود، با سعدی آشنا شد. برنیه در این دربارها که زبان رسمی آنها فارسی بود، زبان فارسی را آموخت و ادبیات ایرانی را از طریق آثار نویسندگان بزرگ ایرانی همچون سعدی فراگرفت.^{۱۴}

لافونتن در مجموعه دوم قصه‌های خود از داستانهای سعدی بهره‌های فراوانی برده است. این داستانها توسط برنیه و احتمالاً برخی دیگر به لافونتن انتقال یافته بود. جواد حدیدی برخی از موارد این تأثیرگذاری سعدی بر لافونتن را برمی‌شمارد که از آن میان می‌توان به «رؤیای یکی از مغولان» نزد لافونتن اشاره کرد که به‌طور مستقیم از حکایت «پارسا و پادشاه» در باب دوم گلستان تأثیر پذیرفته است.

سعدی: «یکی از جمله صالحان به خواب دید پادشاهی را در بهشت و پارسایی را در دوزخ...»

لافونتن: «یکی از مغولان به خواب دید که وزیری در بهشت از لذتی بی‌پایان برخوردار است. همو در گوشه‌ای دیگر پارسایی را سخت گرفتار آتش دید، چندان که بدبخت‌ترین مردم به حالش رقت می‌آورد.»^{۱۵}

متأسفانه لافونتن در مورد منبع حکایاتش چندان توضیحی نمی‌دهد و بیشتر آن را به حکایت‌های هندی تعبیر می‌کند و از حضور زبان و ادبیات فارسی و حکایت‌های سعدی در کنار حکایت‌های هندی در شبه قاره بی‌اطلاع بوده است.

ولتر

ولتر یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های قرن هجدهم و عصر روشنائی است. ولتر نویسنده‌ای تأثیرگذار و اندیشمندی عمیق بود. او افکار و اندیشه‌هایی را مطرح کرد که برای جامعه فرانسه و جهانی آن روز تازگی داشت. این متفکر آزادیخواه برای یافتن راه‌های نوین برای حل مشکلات اروپای آن روز به شناخت اندیشه‌های غیراروپایی پرداخت. ولتر همچنین ادیبی توانمند بود و در این زمینه نیز آثاری غنی دارد.

ولتر کتابی با عنوان زادبگ در سال ۱۷۴۷ می‌نویسد که مطالب این کتاب از داستانهای هزارو

یک شب و داستانهای گلستان و بوستان سعدی متأثر است. زادبوم در واقع، نخستین رمان فلسفی مهم در ادبیات فرانسه محسوب می‌شود که ولتر با تأثیر از سعدی و ادبیات ایران آن را نگاشت.^{۱۶}

هوگو

هوگو مهمترین و مشهورترین نویسنده تاریخ ادبیات غنی فرانسه محسوب می‌گردد. شهرت هوگو تنها به آثار جهانی او محدود نمی‌شود، بلکه هوگو پدر رومان‌تیسیم فرانسه است. همچنین هوگو فردی با استعدادها و قابلیت‌های فراوان انسانی، هنری و سیاسی بود. یکی از ویژگی‌های شخصیتی و ادبی هوگو توجه خاص او به شرق و ادبیات شرق بود و همین ویژگی موجب غنای آثارش گردید. هوگو از شاعران بزرگ ایرانی از جمله فردوسی، عطار و سعدی تأثیراتی فراوانی پذیرفته است.

هوگو حتی در نامگذاری برخی از اشعار خود از سعدی تأثیر گرفته است. او عنوان آخرین شعر شرقی‌ها^{۱۷} را از گلستان سعدی اقتباس کرده است (گلستان سعدی در سال ۱۸۲۸ توسط سوموله^{۱۸} منتشر شد) و حتی می‌توان گفت که عنوان دیوان بعدی وی نیز یعنی برگ‌های پاییزی^{۱۹} از اثر سعدی گرفته شده است. کمی پس از پایان این کتاب هوگو در مورد عنوان کلی دیوان چنین می‌نویسد: «چه کنم؟ می‌توانم کتابی بنویسم با عنوان گلستان، که باد پاییزی نتواند بر اوراق آن دست یازد و گذر زمان هیچ‌گاه بهار لطیف و زیبای آن را به زمستانی بی‌حاصل تبدیل نسازد.»

الفرد دو موسه

الفرد دو موسه یکی از چهره‌های بزرگ و تأثیرگذار مکتب رومان‌تیسیم و ادبیات فرانسه است. به دنبال رومان‌تیسیم و شرق‌شناسی و نویسندگانی همچون هوگو، موسه نیز به طرف ادبیات ایرانی و آثار سعدی جذب شد. موسه در داستانی با نام سرگذشت سار سفید ضمن استفاده از مضامین آثار سعدی به او اشاره‌ای دارد و می‌گوید:

«من عاشق گل هستم. سعدی شیراز داستان مرا بازگفته است. من همه شب به سودای گل نغمه سرمی‌دهم. ولی او به خوابی خوش فرو می‌رود. گویی هرگز نوای مرا نمی‌شنود... بامدادان، آن‌گاه که من از پا درآمده‌ام، او شاد و خندان، شکوفا می‌شود و گلبرگ‌های خود را فراز می‌کند تا زنبورها شیره جان‌ش را بمکند!»^{۲۰}

بارس

موریس بارس از نویسندگان و سیاستمداران بزرگ و تأثیرگذار اواخر قرن نوزدهم و نیمه نخست قرن بیستم محسوب می‌شود. او نسبت به شاعران ایرانی علاقه بسیاری داشت و از مولانا، حافظ و سعدی تأثیرات فراوانی گرفته است.^{۲۱} بارس با الهام از سعدی نام برخی از کتابهای خود را به باغ و گلستان اختصاص داده است. چنان‌که کتابی با عنوان باغ اورنت را بارها با نام گلستان یاد

می‌کند. او رمان دیگری را در سال ۱۸۹۱ با عنوان باغ برینس منتشر می‌کند. بارس همواره آرزوی دیدن ایران و شیراز را داشت، ولی در مأموریتی که به او محول شده بود، نتوانست بیشتر از ترکیه پیش بیاید و در قونیه از مقبره دیگر شاعر ایرانی یعنی مولانا بازدید کرد و مدتها در کنار آن ماند و از شاگردان مولانا در آنجا بسیار آموخت. بارس در مورد شیراز و گل‌های سرخش می‌نویسد: «هنوز هم گل سرخ را بسیار دوست دارم، زیرا از شیراز آمده است.»^{۲۲}

ژید

ژید نیز در زمره شاعرانی است که سعدی را می‌شناخته و از او یاد کرده است. گرچه ژید در میان شاعران ایرانی به خیام و حافظ بیشتر علاقه داشت سعدی را نیز فراموش نکرد و در کتابهای خویش از او بهره برده است. در واقع ژید به دلیل اندیشه‌ها و اخلاقیات خویش تمایل به شاعرانی داشت که لذت از زندگی را ترویج و تجویز می‌کردند. به همین دلیل با توجه به قرائتی که از خیام و حافظ داشت، آنها را شاعران دنیا و لحظه‌ها می‌پنداشت. ژید از اینکه گلستان سعدی ترجمه یا ترجمه‌های خوبی دارد، اظهار خرسندی می‌کند و در مقابل نبود ترجمه یا ترجمه‌های مناسب آثار حافظ یا خیام در مورد گلستان در نامه‌ای سفارش می‌کند: «شما می‌توانید گلستان سعدی را به زبان فرانسه بخوانید.»^{۲۳} گرچه پندها و آموزه‌های سعدی با تفکرات او چندان نزدیکی نداشت، سعدی را نمی‌توانست نادیده بگیرد و به همین دلیل ژید نه تنها در برخی از مضامین بلکه در سبک نوشتاری نیز از سعدی تأثیر گرفت. مائده‌های زمینی ژید هم از نظر نقل قول‌ها و هم از نظر سبک نگارشی از گلستان سعدی متأثر است.

ژید در پایان کتاب مائده‌های زمینی شعری را با نام سعدی می‌آورد که گرچه در اصل به نزاری قهستانی تعلق دارد، توجه و بی‌توجهی ژید را به‌طور همزمان نسبت به سعدی می‌رساند. همچنین می‌بایستی اضافه کرد که مائده‌های زمینی نیز همانند گلستان سعدی هشت بخش دارد. این موضوع هنگامی اهمیت بیشتری دارد که دانسته شود ژید تا چه حد نسبت به اعداد و جنبه‌های نمادین آنها حساس بود و آگاهی داشت. کتاب با آیه‌ای از قرآن، و باب نخست هم با شعری از حافظ آغاز می‌گردد و در باب پایانی (باب هشتم) شعری را با نام سعدی همراه می‌سازد. ژید در این کتاب بیشتر از ساخت‌شکنی شاعران ایرانی متأثر است. گرچه با محتوای آنها خیلی کاری ندارد و در جست‌وجوی معانی واقعی آنها نیست. او به زیبایی صور شعری و ساخت‌شکنی اندیشه این شاعران عارف توجه می‌کرد و از آنها برای برهم‌زدن ساختهای اجتماعی و اخلاقی حاکم بر اروپای نیمه نخست قرن بیستم سود می‌جست. شعر حافظ در آغاز این کتاب روشنگر آمده است: بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر.^{۲۴}

نویسندگانی که از سعدی و آثار او به ویژه گلستان تأثیر گرفته‌اند، به افراد یادشده، محدود نمی‌شوند، بلکه برخی دیگر همچون آندره شینه، لویی آراگون و... نیز از نویسندگان بزرگ فرانسوی هستند که از آثار سعدی بهره‌ها برده‌اند.

سایر کشورهای اروپایی

گرچه ما در بالا به چند کشور مهم بسنده کردیم، ناگفته نماند که استقبال از سعدی به این کشورها و زبانهایشان محدود نمی‌شود، بلکه شاعران زیادی از کشورهای بسیار دیگری نیز در اروپا و غرب از آثار سعدی استفاده‌ها برده‌اند و تأثیر پذیرفته‌اند. «جانیتوس در آمستردام متن فارسی را با ترجمه‌ای لاتینی منتشر کرد و همزمان با آن ترجمه هلندی.ف. دویسبرگ نشر یافت.»^{۲۵}

ژان کبس از بلژیک نیز به سعدی و آثارش توجه ویژه‌ای داشت. او با مطالعه گلستان مجموعه شعری را با نام گل‌های شب^{۲۶} سرود و داستانهای شبانه گلستان را در آن بازگو کرد. ژان کبس نیز پس از نغمه‌سرایی درباره بهار و بلبل سرمست، هنگام پیری در مورد خزان زندگی و خزان طبیعی به سرودن اشعار زیبایی می‌پردازد.

در کشورهای اروپای شرقی نیز حضور سعدی محسوس است. برخی از این کشورها از ترجمه‌های آلمانی و فرانسه یا انگلیسی استفاده می‌کردند و برخی نیز خود به ترجمه آنها می‌پرداختند. وجود ترجمه ادام دلوریوس از گلستان سعدی در سرزمین چکسلواکی یکی از نمونه‌های آن است. اما نخستین مترجم چک، شلیچتاوسهرد است که گلستان را به زبان آلمانی ترجمه کرده است. بنا به گفته پروفیسور جری بچکا نخستین ترجمه از آثار سعدی در سال ۱۸۴۰ در یک مجله صورت گرفت که در سال ۱۸۴۶ با عنوان خرد سعدی چاپ شد. این آثار از زبانهای اروپایی ترجمه شده است. ولی کم‌کم اروپای شرقی نیز با زبان فارسی آشنا شد و ترجمه‌های مستقیم آغاز گشت. چک‌زبانان امروزه علاوه بر ترجمه آثار سعدی می‌توانند با خواندن مقاله‌های گوناگونی که به‌خصوص پس از جنگ جهانی دوم نوشته شده است، با زندگی این شاعر بزرگ نیز آشنایی یابند. همچنین برخی از رساله‌های دانشگاهی از جمله رساله ژوزف مرکوس به سعدی و آثارش اختصاص دارد.

ویژگیهای شعر سعدی و استقبال جهانی

بی‌شک علت، موفقیت کم نظیر سعدی و حضور جهانی او را باید پیش از هر چیزی در شعر و نوشته‌هایش جست و جو کرد. البته ویژگیهای متنی و نوشتاری سعدی خود از شخصیت و ذهنیتی فعال و خلاق ناشی می‌شود. سعدی شخصیتی نبود که در قالب یک جغرافیای محدود باقی بماند و خود شخصیتی دنیا دیده و جهانی محسوب می‌شد.

قرآن همواره یکی از مهم‌ترین منابع اصلی و مهم ادبیات فارسی و شاعران بزرگ بوده است. سعدی نیز از این منبع بی‌انتها بهره‌های فراوانی برده است، به‌طوری که در بسیاری از اشعارش شاهد حضور قرآن، داستانهای قرآنی و پندهای آن هستیم. اینک تنها به دو نمونه از این حضور اشاره می‌کنیم. نخست گلستان شدن آتش بر ابراهیم خلیل است که می‌گوید:

گلستان کند آتشی بر خلیل گروهی به آتش برد زآب نیل

و همچنین اندیشه قرآنی «لیس للانسان الا ما سعی» که می‌تواند الهام‌بخش شعر زیر نزد سعدی باشد:

نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد
علاوه بر قرآن، سعدی به شاعران پیش از خود نیز شناخت داشت و به آنها احترام می‌گذاشت. نمونه بارز این شناخت تجلیل حماسه‌سرای بزرگ ادب فارسی (فردوسی) است.
چه خوش گفت فردوسی پاک‌زاد که رحمت بر آن تربت پاک باد
میازار موری که دانه‌کش است که جان دارد و جان شیرین خوش است
تأثیر سعدی از شاعران پیشین به فردوسی محدود نمی‌شود، بلکه سعدی خواننده آثار نظامی نیز بوده و از او تأثیر گرفته است. در اینجا همراه با برات زنجانی به یک نمونه از این تأثیرات بسنده می‌شود.

نظامی در لیلی و مجنون می‌گوید:

بیرون ز حساب نام لیلی با هیچ سخن نداشت میلی
هرکس که جز این سخن گشادی نشنیدی و پاسخش ندادی^{۲۷}
سعدی نیز در گلستان چنین می‌گوید:

حکایت بر مزاج مستمع گوی اگر خواهی که دارد با تو میلی
هر آن عاقل که با مجنون نشنید نباید کردنش جز ذکر لیلی

سعدی علاوه بر منابع یاد شده به عرفان نیز علاقه فراوان داشت و عرفا را ارج می‌نهاد و از بسیاری عارفان بزرگ یاد می‌کند. وی همچنین احترام زیادی برای همشهری خود، عارف بزرگ شیراز، شیخ اکبر روزبهان قائل بود. برای حفظ شیراز بلایای گوناگون قسمهایی می‌خورد که در آن میان به روزبهان و پنج نوبت نماز می‌توان اشاره کرد:

به ذکر و فکر و عبادت به روح شیخ اکبر به حق روزبهان و به حق پنج نماز^{۲۸}

خلاصه اینکه سعدی خوشه چین داده‌های در زمانی و همزمانی بود و از هر فرصتی برای به‌دست آوردن مواد شعری و ادبی خوب استفاده می‌کرد و خود او چنین می‌گوید

در اقصای عالم بگشتم بسی به سر بردم ایام با هرکسی
تستمع ز هر گوشه‌ای یافتم ز هر خرمنی خوشه‌ای یافتم

اما امتیازات آثار سعدی به ارتباط او با میراث فرهنگی و خوشه‌چینی در زمانی و همزمانی او محدود نمی‌شود. مهم‌ترین ویژگی آثار سعدی خلاقیت‌های شعری و فردی خود اوست. تخیل خلاق و فعال سعدی موجب شد تا میراث گذشته به بهترین شکل شعری بازنمایی شود. سعدی همانند هنرمندی بود که از مواد خام اطلاعات، تصاویر زیبایی خلق می‌کرد. در اینجا به دو ویژگی اصلی آثار سعدی و نوآوریهای او اشاره می‌شود:

ویژگیهای سبکی

می‌توان آثار سعدی را نمونه بارز، سهل و ممتنع دانست، زیرا این آثار به‌دلیل روانی چنان قابل دسترس و فهم هستند که گاهی آنرا ساده و سهل می‌پندارند و برخی امکان خلق نمونه دیگری همچون این آثار را ادعا کرده‌اند. اما خلق همانند آن چنان سخت است که عده‌ای نوشتن نمونه‌هایی همانند این نمونه‌ها را محال و ممتنع تصور کرده‌اند. این سبک تلفیقی برای فرهنگ

ایرانی که فرهنگی شفاهی و شعری دارد، بسیار مناسب بود تا جایی که موجب شد گلستان همواره حتی در محافل خانوادگی و دوستانه و همچنین وعظ و خطابه استفاده شود. سعدی به این ترتیب از قابلیت‌های دو نظام زبانی یعنی نثر و نظم به طور همزمان و به بهترین شکل استفاده می‌کرد. همچنین باید اضافه کرد که یکی دیگر از ویژگی‌های سبکی سعدی که موجب استقبال جهانی شد نوع حکایتی گلستان است؛ یعنی نظم و نثر که نزد سعدی تاحد امکان به هم نزدیک شده‌اند در خدمت حکایت‌های دلنشین و آموزنده‌ای قرار می‌گیرند که لافوتنها از آن بهره‌ها می‌برند.

ویژگی‌های موضوعی و مضمونی

از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار سعدی خدادوستی و انسان‌دوستی اوست. در اوضاعی بسیار حساس و مشکل که جنگ‌های مختلف بین مسیحیان و مسلمانان و حتی میان خود مسلمانان درگرفته بود و قساوت دل‌های مردمان را نسبت به هم سبب گردیده بود، سعدی از جامعه جهانی انسان سخن به میان می‌آورد. چنان‌که سخنان او پس از چندین قرن، شعار انسان معاصر و سازمان‌های بین‌المللی شده است.

بنی آدم اعضای یکدیگرند	که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی به درد آورد روزگار	دگر عضوها را نماند قرار
تو کز محنت دیگران بی‌غمی	نشاید که نامت نهند آدمی

در واقع بیشتر این ویژگی مضمونی، انسانی و الهی است که موجب شد سعدی به وسیله ترجمه‌هایش از مرزهای زبانی و جغرافیایی و حتی فرهنگی مبدأ گذر کند و به عنوان یک میراث انسانی و جهانی برای تمام انسانها و تمام نسلها مورد استقبال قرار گیرد. در پایان سخن را با شعری از خودش به پایان می‌رسانیم که می‌گوید:

بماند سالها این نظم و ترتیب	ز ما هر ذره خاک افتاده جایی
غرض نقشی است کز ما بازماند	که هستی را نمی‌بینم بقایی

نتیجه

سعدی از تأثیرگذارترین شاعران فارسی‌زبان و مهم‌ترین نمایندگان ادب فارسی و ادبیات شرقی در اروپا محسوب می‌شود. تأثیر سعدی بر ادب اروپا جنبه‌های گوناگون مضمونی، موضوعی، سبکی و... دارد که در این مقاله بدانها اشاره شد. اما هنوز گستره حضور شعر و نثر سعدی در ادبیات جهانی به خوبی شناخته نشده است. در آستانه جهانی شدن در عرصه‌های گوناگون همچون فرهنگ اهمیت حضور شاعران ایرانی و نقش آنها در معماری فرهنگ جهانی بیش از پیش جلوه‌گر می‌شود. بنابراین، بر نسل امروز است که نه تنها به شناسایی ابعاد گوناگون این تأثیرات پردازد، بلکه علل این استقبال و چگونگی احیای هویت ادبی را نیز بررسی و شناسایی کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. سعدی، کلیات، به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی، ص ۱۸۵.
۲. در قرن ششم و پس از آنکه مردم هندوستان چنان به زبان فارسی علاقه‌مند و خوگرفته بودند که شاعران پارسی‌گوی بسیاری از آنجا برخاستند. در این میان، امیر خسرو دهلوی را سعدی هندوستان می‌گفتند.
۳. اختر، نسرین، «سعدی و اقبال لاهوری»، ذکر جمیل سعدی، کمیسیون ملی یونسکو (گردآورنده)، ج ۱، ص ۱۱۷.
۴. بچکا، جری، «سعدی در چکسلواکی»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ص ۲۱۰.
۵. خویین، جان، «مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله شیرازی در چین»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ص ۳۳۸.
۶. صفاری، کوکب، افسانه‌ها و داستانهای ایرانی در ادبیات انگلیسی، ص ۱۹۳.
۷. همان، ص ۱۹۴.
۸. همان، ص ۱۹۲.
۹. نجومیان، امیر علی، رالف والدو امرسون و شعر ایران، در حال چاپ، ص ۵.
۱۰. همان، ص ۸.
۱۱. صفاری، کوکب، پیشین، ص ۱۹۳.
۱۲. حدیدی، جواد، از سعدی تا آراگون، صص ۹۲۱-۹۲۲.
۱۳. همان، ص ۲۹۷.
14. Voir. L'accueil fait en France à la littérature persane. Djavad Hadidi. Luqman 2^{ème} année. N. 1. 1985-86.
۱۵. حدیدی، جواد، پیشین، ص ۷۵.
16. Les Origines Persanes de Zadig, roman philosophique de Voltaire, Djavad Hadidi. Luqman, IV. 1, 1987-88.
17. Les Orientales.
18. Somelet.
19. Feuilles d'automne.
20. Histoire d'un merbe blanc, 1953. ص ۳۰۱ به نقل از «از سعدی تا آراگون»
21. Voir Un siècle de présence iranienne dans le récit français, 1872-1963. Jacques Hure. P. 42, Luqman VIII. 1, 1991-92.
22. Maurice Barrès, Une enquête aux pays du Levant, 1923, P. 11.
۲۳. حدیدی، جواد، پیشین، ص ۱۴۹.

۲۴. هنرمندی، حسن، *آندره ژید و ادبیات فارسی*، ص ۶۲.

۲۵. صفاری، کوکب، همان.

26. Les roses de la nuit, Paris, 1949.

۲۷. زنجانی، برات، «تأثیر سخن نظامی گنجوی بر اشعار سعدی»، ص ۱۶۷.

۲۸. غفرانی جهرمی، محمد، «مأخذ اندیشه‌های سعدی: روزبهان بقلی شیرازی»، *ذکر جمیل سعدی*، پیشین، ج ۳، ص ۹۳.

منابع

حدیدی، جواد، *از سعدی تا آراگون*، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۳.

سعدی، کلیات، به کوشش بهاء‌الدین خرمشاهی، چاپ دوم، دوستان، تهران، ۱۳۷۹.

صفاری، کوکب، *افسانه‌ها و داستانهای ایرانی در ادبیات انگلیسی*، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۷.

ذکر جمیل سعدی، (۳ جلد)، کمیسیون ملی یونسکو، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۷.

زنجانی، برات، «تأثیر سخن نظامی گنجوی بر اشعار سعدی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۲.

نجومیان، امیرعلی، *رالف والدو امرسون و شعر ایران*، در حال چاپ.

هنرمندی، حسن، *آندره ژید و ادبیات فارسی*، زوار، تهران، ۱۳۴۹.

موستار، شیراز بوسنی و بلبلستان فوزی موستاری

محمد دانشگر*

سداد دیزدارویچ**

اوضاع سیاسی

در آغاز قرن ۱۸ میلادی، پادشاه اتریش، «لئوپلد دوم» به مردم بوسنی و هرزگوین حق انتخاب میان دو گزینه را داد: پذیرش مسیحیت و ماندن در بوسنی و هرزگوین یا مهاجرت از اروپا.

در آن زمان، والی و حاکم بوسنی و هرزگوین، «حکیم اغلو علی پاشا» بود. سلطنت اتریش خوب می دانست که دولت عثمانی بر اثر جنگهای بزرگ و پیوسته ای که با روسیه و اتریش در اروپا و آسیا داشته بسیار ناتوان شده است و به همین علت، همواره طرح تصرف بوسنی و تمام بالکان را در سر پرورش می داد ضمن اینکه سربازان بوسنی به جبهه روسیه رفته بودند، قحطی و خشکسالی و بیماریهای سخت و پی در پی، جامعه این کشور را ضعیف و دردمند ساخته بود. همین علل باعث شد اتریش همراه مجارستان، کروواسی و صربستان، به خاک بوسنی حمله کند. البته مردم بوسنی تحت فرمان، حکیم اغلو علی پاشا بسیج شدند و پس از مبارزات و جنگهای سخت در جنگی موسوم به «جنگ بانیالوکا» موفق شدند که اتریش را همراه با سایر کشورهای متخاصم شکست بدهند.

این جنگ و این واقعه در تاریخ و فرهنگ بوسنی و هرزگوین بی نظیر بود و این مبارزه به عنوان مبارزه دفاعی الهام بخش و درخشان، فراروی ملت این دیار گردید. در این قرن، قدرت و

*. استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه امام حسین (ع).

** . دانشجوی بوسنیایی دوره دکتری دانشگاه تربیت مدرس.

سلطه عثمانیها بسیار ضعیف شده بود و به دنبال آن قدرتهای بزرگ اروپایی مانند اتریش و روسیه سعی می‌کردند که عثمانیها را از صفحه تاریخ اروپا محو کنند. بوسنی و هرزگوین یکی از بزرگ‌ترین موانع پیشروی و جهان‌گشایی اتریش بود که به طور مداوم جنگهای کوچک و بزرگ نیز با اتریش داشته است. علت مقاومت و پایداری مردم بوسنی و هرزگوین این بود که آنها خوب می‌دانستند که اتریش در اروپا درصدد از بین بردن اسلام و مسلمانان است و توجیه این ترس منطقه مقدنیه ولیکا بود که تمام مسلمانان آن سرزمینها را، اتریشیان اخراج کرده، و اغلب به بوسنی یا ترکیه مهاجرت کرده بودند.^۱

اوضاع فرهنگی

در اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶ میلادی فتح بوسنی و هرزگوین به دست عثمانیها تغییرات و تحولات فرهنگی، اجتماعی و صنعتی را در این منطقه به همراه داشت. عثمانیها ضمن حکومت، اسلام و تمدن و فرهنگ اسلامی را نیز به این کشور آوردند. تقریباً بیشتر مردم بوسنی و هرزگوین بلافاصله اسلام را پذیرفتند، به‌ویژه فرقه «بگومیلها» که نقاط مشترک زیادی با اسلام داشتند.^۲ مردم بوسنی و هرزگوین همواره اسلام را همراه با زبان و فرهنگ و سنت خود حفظ می‌کردند.

مسلمانان بوسنی مانند تمام ملتها، که جزء تمدن اسلامی شده بودند، تمام امکانات فکری و فرهنگی و جسمی خود را در خدمت این تمدن پاک و بزرگ قرار دادند. به همین دلیل آنها ادبیات و علم و دانش را تنها در قالب تمدن اسلامی و بر مبنای زبانهای آن، یعنی عربی به عنوان زبان علم، ترکی به عنوان زبان اداری و فارسی که زبان ادبی استوار بود، گسترش می‌دادند. این کار برای مردم بوسنی خیلی سخت بود، چون زبان و افکار و روح شرقی برای آنها بیگانه و غریب بود. به‌رغم تمام این مشکلات، مردم بوسنی و هرزگوین نقش بسزایی در تاریخ عثمانیها و تمدن اسلامی ایفا کردند و نه تنها همانند وزیران و جنگجویان و حقوقدانان، بلکه در زمینه های فرهنگ و علم و ادب اسلامی نقش والا داشتند.

موستار شیراز بوسنی

در طول حکومت عثمانیها در بوسنی و هرزگوین، موستار شهری استثنایی بود که در بالکان و شاید فراتر از بالکان همتا و نظیر نداشت. این شهر پرجمعیت بود و نسبت به شهرهای دیگر جایگاه و نقش برجسته‌تری در حکومت داشت. همچنین سطح سواد عمومی، تعداد عالمان بزرگ و آثار مشهور آنها، تعداد شاعران و کیفیت کار آنها، این شهر، را شهری برتر و غیر قابل تصور ساخته بود.

در موستار شاگردان، زندگی‌نامه های شیوخ و استادان خود را می‌نوشتند، با دقت سلسله

راویات علم و دانش را ثبت، مرثیه‌ها و تفاسیر آثار استادان خود را به‌خوبی درج می‌کردند و در مجموع، موستار در آن عصر، شهری کاملاً فرهنگی و ادبی بود. به همین علت بسیاری از تاریخ دانان و شرق شناسان، موستار را «شیراز بوسنی» می‌نامند. برای اثبات درستی این نام‌گذاری، از برخی بزرگان آن زمان، که متولد موستار هستند، یاد می‌شود:

۱. احمد رشدی موستاری، اشعار زیبایی به زبان ترکی و فارسی سروده است.
 ۲. شیخ فوزی موستاری، به زبان ترکی و فارسی شعر می‌سرود. مشهورترین اثرش بلبستان است که به تقلید از گلستان سعدی نوشته شده است.
 ۳. بیاز موستاری، به زبان ترکی عثمانی شعر می‌سرود.
 ۴. حلیمی موستاری، به بوسنیایی و ترکی شعر می‌سرود.
 ۵. قدسی موستاری، اشعار زیبایی به زبان ترکی سروده است.
 ۶. رحمی موستاری، یک دیوان شعر به زبان ترکی دارد.
 ۷. طائبی موستاری، در اشعاری که به زبان ترکی سروده، کاملاً مبتکر و مبدع است.
 ۸. عبدی افندی موستاری، شعر او بسیار لطیف و ظریف است و به زبان ترکی و بوسنیایی شعر گفته است.
 ۹. طفلی موستاری، یکی از شعرای معروف آن دوره است که به زبان ترکی شعر می‌سرود.
 ۱۰. بللی موستاری، به زبان ترکی و بوسنیایی شعر می‌سرود.
 ۱۱. حسینی موستاری، به زبان ترکی و فارسی و بوسنیایی اشعار زیبایی می‌سرود.^۳
- این تنها بخشی از نام شاعرانی است که در موستار به زبانهای شرقی شعر می‌سرودند.

زندگی‌نامه فوزی، آثار، ممدوح، بلبستان

زندگی نامه فوزی

اطلاعات دقیق دربارهٔ زندگی، تولد و وفات فوزی بسیار اندک، ولی بسیار قابل بحث است. به هرحال آنچه از زندگی وی بر ما معلوم است، این است که فوزی در میان سالهای ۱۶۷۰ و ۱۶۷۷ میلادی در شهر کوچکی به نام «بلاگای» در جوار شهر موستار به دنیا آمد. فوزی تحصیلات و فراگیری علم و دانش را در شهر موستار، که در آن زمان بزرگ‌ترین شهر هرزگوین بود، آغاز می‌کند. در مرحلهٔ بعد برای ادامهٔ تحصیلات به استانبول می‌رود، ولی معلوم نیست در آنجا چند سال اقامت کرده است. در استانبول در خانقاهی مشهور به «گالاتا» که وابسته به فرقه مولویه بود به اوراد و اذکار می‌پردازد و در آنجا ادبیات و زبان فارسی را فرا می‌گیرد.

او پس از بازگشت به وطن در شهر موستار در مؤسسه‌ای به نام «دارالمثنوی» به تدریس زبان فارسی می‌پردازد و کتاب مثنوی مولوی را برای علاقه‌مندان تفسیر می‌کند.

براساس اسناد تاریخی فوزی در جنگ بانیالوکا که در سال ۱۷۳۷ میلادی واقع شد، شرکت داشته و در بارهٔ این واقعه چند قطعه شعر نیز سروده است.^۴

فوزی مردی عارف و عابد بود که تعلق خاطر زیادی به فرقه مولویه داشت. وی همچنین

دارای جهان بینی عرفانی خاصی بود که با زهد ساده لوحانه و تقلید محض فاصله بسیار داشت. او نه تنها در دیار خود شیخ، ادیب و عالم مشهوری بود و بر زبانهای ترکی و عربی و فارسی تسلط کاملی داشت، بلکه مردی مبارز و اهل میدان رزم نیز بود.

آثار فوزی

در باره آثار فوزی نیز اطلاعات بسیار اندکی در دست داریم؛ زیرا از آثار او تعداد اندکی به دست ما رسیده است که بلبستان به زبان فارسی، و بیست شعر به زبان ترکی از جمله آنها است. اشعاری که به زبان ترکی سروده، عبارت است از: سه سروده تاریخی در مورد «جنگ بانیاالوکا»، چهار غزل، یک رباعی، یک مرثیه، یک مناجات، نه شعر مذهبی در مدح و ثنای خداوند متعال و یک شعر از نوع «شرقی». مهم ترین و بزرگ ترین اثر فوزی که تاکنون به دست ما رسیده بلبستان است که به تقلید از گلستان سعدی نوشته شده است.

خود فوزی در بلبستان می گوید که این کتاب را در سال ۱۱۱۵ هـ ق مقارن با ۱۶۷۹ میلادی به پایان برده است.

ممدوح فوزی در بلبستان

فوزی، بلبستان خود را به حکیم اغلو علی پاشا، قهرمان جنگ بانیاالوکا و والی بوسنی و هرزگوین تقدیم کرده است. علی پاشا ممدوح فوزی در سال ۱۱۱۲ هـ ق / ۱۶۸۸-۸۹ م متولد شد و در سال ۱۱۷۱ هـ ق / ۱۷۵۷-۵۸ م میلادی وفات یافت. او چند بار وزیر اعظم در استانبول و چند بار والی بوسنی و هرزگوین شد. حکیم اغلو علی پاشا مردی کریم، عادل، شجاع و عالم بود. در منابع تاریخی آمده که او بسیار بخشنده بوده و به همین علت تمام مردم بوسنی او را دوست می داشته اند.^۵

۴. بلبستان

بلبستان اثر مشهور فوزی و مزین است که نتیجه و چکیده افکار و حکایات اوست. بخش مشهور این کتاب شامل داستانها و حکایاتی از زندگی بزرگان تصوف و عرفان اسلامی و همچنین شخصیت های دیگری است. ابیات آن پندآموز است و پیام در قالبی عرفانی بیان می گردد.

همان طور که خود فوزی در بلبستان می گوید الگوی او پنج شاعر دیگر و آثارشان بوده است که عبارت است از: گلستان و بوستان سعدی، بهارستان جامی، سنبستان شیخ شجاع و نگارستان پاشا زاده منتها چون خود بلبستان و تمام این کتابها به جز بوستان به سبک و شیوه گلستان سعدی است، معلوم است که تمام این آثار به تقلید از گلستان سعدی نوشته شده است.

فوزی تنها مقلد سعدی — حتی می توانیم بگوییم که موفق تر از بقیه هم — نبوده است، ولی تنها شاعری بوده که خارج از قلمرو ادب فارسی — که شامل هند و سلطنت عثمانی بود — یک اثر معتبر و قابل ارزش به زبان فارسی به وجود آورده است.

او تأکید می کند که قصد تعلیم و پیام آوری به توده مردم دارد و شکل و قالب و محتوای

بلبلستان، تفاوت زیادی با الگوهایش ندارد. بزرگ‌ترین تفاوت، فاصله زمانی و موقعیت جغرافیایی است که تأثیر زیادی در افکار و رنگ و بوی اثر گذاشته است. در این کتاب شاعر میان دو جهان یا دو دیدگاه قرار دارد: یکی دیدگاه و دنیای آرمانی و عرفانی است که عشق و محبت و صداقت و عدل و بخشندگی و امثال آنها جایگاهی والا دارد، و دیگری دنیای اطراف شاعر که پر از کینه، حسادت، طمع و تنفر و امثال آنها است. فوزی عابد و زاهد محض نیست که تمام جنبه‌ها و اصول دین را تنها در انجام دادن فرایض دینی ببیند، بلکه او می‌داند که اصل و اساس دین، اخلاق و عواطف انسانی است که در دل و روح انسان جا دارد.

بلبلستان شامل شش فصل یا باب است که هر باب یا فصل «خلد» نامیده می‌شود. هر خلدی یک دیباچه و مقدمه دارد که با زبان ادبی و همراه با تکلف و تصنع نوشته شده است و بعد از دیباچه موضوع اصلی خلد بیان می‌گردد. ترتیب خلد‌ها و موضوع آنها بدین شرح است:

خلد اول، درباره شیوخ معروف است: شاعر در خلد اول درباره عرفا و اولیای بزرگ و مشهور سخن می‌گوید و بدین ترتیب می‌خواهد به خواننده اعمال خارق‌العاده و کرامات آنها و سیرسلوک و راه رسیدن به کمال را بنمایاند.

خلد دوم، درباره توبه و حکمت است. در خلد دوم فوزی درباره سرنوشت انسان، زندگی و مرگ، طبیعت انسان، اخلاق، عشق، علم، معرفت و امثال آن سخن می‌گوید.

خلد سوم، درباره عدل و صداقت است. شاعر در این خلد حکایات اخلاقی و پندآموزی را، که بایامهای منظوم آمیخته است به میان می‌آورد. در این بخش موضوعاتی چون صداقت، وفای به عهد و پاکدامنی است که به آنها بیشتر از موضوعات نفاق و بی وفایی و شرارت پرداخته است. شاعر معتقد است که صداقت واقعی از قلب سرچشمه می‌گیرد و به همین علت کارهای صادقانه، مکتوم و پنهان می‌ماند.

خلد چهارم، درباره شعرای فارسی و ترکی و بوسنیایی در امپراتوری عثمانی است. این فصل اهمیت ویژه‌ای دارد. چون در واقع به نوعی تذکره است و شاعر نکات نقد ادبی درباره شعر را مطرح می‌کند. فوزی در اینجا نامها و شواهد شعری‌ای از بعضی شاعران معروف مشرق زمین و بوسنی می‌آورد و به همین سبب فوزی در میان شرق شناسان، مؤسس تذکره‌نویسی و نقد ادبیات کلاسیک شرقی در بالکان و اروپا به شمار می‌رود.

خلد پنجم، لطیفه‌ها و حکایات است. این خلد پر از حکایات و لطیفه‌ها است که به شیوه و سبک مشرق زمین نگاشته شده است.

خلد ششم، حکایت درباره بخشندگی است. در اینجا فوزی یک حکایت طولانی راجع به بخشندگی و سخاوت نوشته و پس از آن با زبانی زیبا و ادبی و در عین حال متکلفانه کتاب را به پایان رسانده است.

جهان بینی فوزی

فوزی یک شیخ و درویشی است که از دیدگاه عرفان و تصوف می‌خواهد همه مسائل زندگی را حل کند. او اگر چه بسیار متعلق و وابسته به تصوف و فرقه خویش است و هر فکر و اندیشه‌ای

که دارد از همین جا سرچشمه می‌گیرد، از مسائل و مشکلات جامعه فرار نمی‌کند و خط بطلان بر آنها نمی‌کشد.

او دنیا را پست و خوار می‌داند و روی و ظواهر آن را خوب و مثبت نمی‌بیند، اما آن را جایگاهی مناسب برای عبادت و کمک‌رسانی به مردم می‌داند.

فکر و اندیشه فوزی با دین و زهد و تصوف بسیار محدود شده است. بدین طریق که فرصت صحبت درباره عشق و زیبایی و مسائلی از این قبیل به وی می‌دهد، اما او از راههای گوناگونی نظر خویش را در این زمینه نیز مطرح می‌کند و در همه جای کتاب، صریح یا غیرصریح مسائل اجتماعی دیده می‌شود.

محور جهان بینی و فکر و اندیشه فوزی دین و تصوف و مسائل مربوط به آنها است. فوزی دین را بدون اخلاق و ویژگیهای نیک و پسندیده اخلاقی درست و صحیح نمی‌داند و در میان این ویژگیهای مهم، خلوص و پاکی دل و نیت عالی‌ترین مکان را برای خود اختصاص می‌دهد و اخلاص و خلوص دل را محکی می‌داند که مقدار پاکی و درستی طلای عمل و عبادات را تعیین می‌کند و باعث قبولی بندگی انسان در درگاه خداوند می‌شود.

عرفان و تصوف فوزی جنبه‌های متعددی از زهد را در بر می‌گیرد. فوزی رستگاری و موفقیت انسان را در این دنیا و آخرت در ترک مادیات و زیباییهای دنیوی می‌داند و دنیا و مسائل وابسته به آن را تا این حد قبول دارد که مستلزم زندگی و زنده ماندن است و گرنه، مطلوب فوزی شیخ و انسان کامل است.

شیخ و مرد خدا در فلسفه زندگی و دین فوزی نقش محوری دارد. او کسی است که خلافت واقعی خدا را در زمین اجرا می‌کند و نه تنها خلیفه خدا، بلکه مظهر قدرت خدا در زمین است. انسانهای کامل نیروی خارق‌العاده دارند ولی آن را تنها برای کمک به مردم به کار می‌برند و با آن گمراهان و خطاکاران رابه سوی راه راست و مستقیم سوق می‌دهند.

از یک سو، فوزی مشابه و مردان خدا و انسانهای کامل را با نیروی ماورای طبیعی و وظیفه راهنمایی و یاری عموم مردم توصیف می‌کند، اما از سوی دیگر، درویشان و شاگردان آنها، که همواره در تماس و ارتباط با مردم هستند با مشکلات گوناگونی روبه رو می‌شوند. فوزی معتقد است که دوا و درمان تمام دردها و رنجهای دنیا و انسان، دین و تصوف است و به عقیده وی لذت چشیدن این تجربیات و معنویات به مراتب خوشگوارتر و زیباتر از زندگی معمولی و عادی است.

فوزی مردم و به‌ویژه اهل سیرو سلوک و عرفان را به سوی معنویت و نور الهی دعوت و به ترک مادیات و دنیا توصیه می‌کند.

دایره کنجکاو و شناخت فوزی خیلی وسیع و گسترده نیست و مطالب و مسائل زیادی وجود دارد که فوزی درباره آنها هیچ حرف و نظری بیان نکرده است. فوزی بیشتر مسائل مربوط به دین و تصوف را مطرح کرده و تا حدی نیز موضوعات مربوط به شعر و شعرا، علم و دانش حکمت و حکومت و حاکمان، لطیفه و شوخی و امثال آنها. منتها در لابه لای کتاب مطالب بیشتر و موضوعات متنوع‌تری وجود دارد که فوزی با اشاره یا کنایه به آنها پرداخته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Omer, Novljanin i Ahmed, **Hadzinesimovic**, Odbrana Bosne 1736-1739, Prijevod Fehim Nametak i Lamija Hadziosmanovic, Isl, Pedagoška akademija, Zenica 1994.
2. Hamid, Algar, **Perzijska knjizevnost u Bosni i Hercegovini**, Beharestan br. 3-4, Sarajevo 2001, str. 191-197.
3. Nusret, Omerika, **Mostarska pjesnicka skola**, Most, Casopis za obrazovanje, nauku i kulturu, Mostar 1999, br. 119.
4. Fevzi, Mostarac, Bulbulistan, **Prijevod Dzemat Cehajic**, Kulturni centar I. R. Iran u Bosni i Hercegovini, Sarajevo 2003.
5. Salih Sidki, Hadzhuseinovic, **Povijest Bosne**, Prevodioci Abdullah Polimac, Lamija Hadzismanovic, Fehim Nametak i Salih Trako, El Kalem, Sarajevo 1999, II tom.

منابع

- Hadzhuseinovic, Salih Sidki Muvekkit, **Povijest Bosne**, Prevodioci Abdullah Polimac, Lamija Hadziosmanovic, **Fehim Nametak i Salih Trako**, El Kalem, Sarajevo 1999, II tom.
- Imamovic, Mustafa, **Historija Bosniaka**, Preporod, Sarajevo 1997.
- Mostarac, Fevzi, **Bulbulistan**, Prijevod Dzemat Cehajic, Kulturni centar I.R. Iran u Bosni i Hercegovini, Sarajevo 2003.
- Novljanin, Omer i Hadzinesimovic, Ahmed, Odbrana Bosne 1736-1739, Prijevod Fehim Nametak i Lamija Hadzhuseinovic, Isl. Pedagoska akademija, Zenica 1994.
- Algar, Hamid **Perzijska knjizevnost u Bosni i Hercegovini**, Beharetan, 2001.
- Omerika, Nustret, **Mostarska pjesnicka skola**, Most, Casopis za obrazovanje, nauku i kulturu, Mostar 1999.
- Gacanin, Sabaheta, **Tragom djela Bosnjaka na perzijskom jeziku**, Beharestan, br. 3-4, Sarajevo 2001.

بخش پنجم
ادبیات تطبیقی

موسی و داراب

هاشم محمدی^{*}

مقدمه

از مضامین مورد بحث در حوزه ادبیات تطبیقی (Comparative Literature) یا ادبیات مقایسه‌ای (Contrastive Literature) ارتباط اساطیر و داستانهای رایج ملتهاست که این قصص به ملی و مذهبی تقسیم می‌شود و نظر به ویژگیهای قومی و مذهبی و درجه اولویت هر کدام، مورد مقایسه قرار می‌گیرد.

تا آنجا که اسطوره‌شناسان ملتها و اقوام در حیطه آسیا و بین‌النهرین شناسایی کرده‌اند، دو تیره عمده از این قبیل عبارت است از: اساطیر تیره آریایی که بیشتر رنگ ملی و میهنی دارد، و محور آن بر فره ایزدی و نشانه عینی آن پادشاه وقت است و اساطیر تیره سامی، که بیشتر رنگ دینی و مذهبی داشته، اساس آن بر وحی در رسالت از جانب خدا و تبلور آن پیامبران مرسل هستند.^۱

با وجود تفاوت بنیادین این دو تیره در عمل، تداخلهایی با یکدیگر دارند که احتمالاً ناشی از اختلاط این دو تیره در یک دوره معین است. شاید غلبه ضحاک تازی بر ایران و امتزاج فرهنگ سامی با آریایی همان‌گونه که همانندیهای میان سلیمان و جمشید از یک سو و پاره‌ای آداب و مراسم پهلوانی در فرهنگ دیگر، دلیلی است بر این مدعا.^۲

یکی از داستانهای شاهنامه فردوسی که با داستان حضرت موسی (ع) شباهتهای زیادی دارد، داستان داراب، فرزند همای و بهمن است.

حضرت موسی پیشوای قوم اسرائیل است. مدت زندگانی وی را به سه قسمت که هر یک

##. عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد گجساران.

چهل سال است، می توان تقسیم کرد. اولاً آن حضرت وقتی که فرعون به قتل اطفال اسرائیل امر کرده بود، تولد یافت و کوچک ترین اولاد پدر خود بود؛ یعنی از مریم و هارون کوچک تر بود. پس از تولد، والدینش او را به مدت سه ماه مخفی نگاه داشتند. چون بیش از آن وی را پنهان نتوانستند کرد، مادرش وی را در زنبیلی قیر اندوده گذارده، در میان نیزار کنار رود نیل گذارد و خواهرش از دور ایستاده، منتظر بود که چه اتفاقی خواهد افتاد.^۳ در این حال دختر فرعون، که برای شست و شوی به کنار نهر آمده بود، پسر را در میان زنبیل دید. دلش بر وی بسوخت و چون (زنی بی اولاد بود) گفت از اولاد عبرانیان است. پس از آن مریم گفت: آیا می خواهی که زنی شیرده از عبرانیان بخوانم تا پسر را شیر دهد؟ دختر فرعون گفت: برو. پس مریم رفته، مادر بچه را خواند. اجرت از برای وی قرار داده، دایه آن پسر گردید و دختر فرعون، وی را نزد معلمان و دانشمندانی گذارد که بر جمیع فنون و قواعد مصریان مهارت داشتند و به این ترتیب، موسی در علوم الهی و طبیعی مهارت تمام پیدا کرد و تفضیل زندگانی وی در این مدت معلوم نیست؛ چنانکه از زندگانی مسیح قبل از بعثت او خبری نداریم.^۴

در ۳۴ سوره و ۱۴۳ آیه از قرآن از حضرت موسی یاد شده و قصه مفصل آن حضرت و قوم بنی اسرائیل و تطورات اجتماعی آنان نقل شده است. پدرش «عمران» و مادر «یوکبد» و لقبش کلیم (سخنگو) بود و از بزرگ ترین پیامبران بنی اسرائیل، که بین قرنهای ۱۳ تا ۱۵ قبل از میلاد ظهور کرده است. شرح سوانح عمر و رسالت او بیش از هر پیامبر دیگر در قرآن مجید یاد شده و نام او ۱۳۶ بار در قرآن کریم آمده است.^۵

به روایت استاد ابوالقاسم فردوسی، داراب فرزند همای چهارزاد و بهمن بود که پس از تولد، مادر او را در صندوقی نهاد و به آب افکند و گازی وی را از آب برآورد و از این روی داراب نامید. روایات مورخان دیگر تقریباً از این قبیل است؛ جز اینکه در این علت نامگذاری، طریق تحلیل بیشتری پیش گرفته و گفته اند: «چون نجات دهنده او را هنگامی از آب برآورد که به درختی بازخورده و همان جا مانده بود، از این جهت او را دار (درخت) و آب (آب) نامیده و یا به قول بعضی چون هنگام یافتن او بر آب گفته بود «دار» یعنی بگیر و نگاهدار. از این جهت بدین نام خوانده شد.»^۶

اما در مأخذ پهلوی، این نام، دارا یا دارای ذکر شده است؛ چنانکه در ترکیب دارای و داریان ملاحظه می شود.^۷

فردوسی از آن هنگام که داراب به تخت شاهی نشست تا آخر، او را دارا خوانده است.
چو دارا به تخت مهمی برنشست کمر بر میان بست و بگشاد دست

(ج ۶، ص ۳۷۳، بیت ۸)

از جنگ دارا با فیلقوس و صلح با وی و گرفتن دخترش را به زنی، علاوه بر شاهنامه در بعضی از مأخذ دیگر نیز سخن رفته است.^۸ «پادشاهی دارا بنا بر نقل فردوسی، دوازده سال بود و این قول با روایت بندهش و بسیاری از مأخذ فارسی و عربی موافق است. به روایت فردوسی از داراب دو پسر ماند: یکی دارا، که پس از وی شاه ایران شد و دیگر اسکندر از دختر فیلقوس که

پس از جد مادری خود به سلطنت یونان رسید و این روایت را درباره اسکندر، بعضی از مورخان دیگر نقل کرده‌اند.^۹

در فرهنگ شاهنامه آمده است: «بهمن اردشیر در بیماری بمرد و همای، تاج شهریاری بر سر نهاد و به داد و رأی از پدر درگذشت. چون هنگام زادن فراز آمد، برای اینکه تاج و تخت را از دست ندهد، راز خویش پوشیده داشت و پسری که زاد در نهان به دایه سپرد و چنین باز نمود که کودک مرده است. پس از هشت ماه دستور فرمود صندوقی را از دیا و حریر بپوشند و عقیق و زبرجد و زر و گوهر در آن بپوشانند و گوهری شاهوار به بازوی کودک بسته، وی را در صندوق نهاد و سر آن را به قیر و موم استوار ساخت. آن‌گاه فرمود صندوق را به آب فرات در انداختند و به نهان دیده‌بانی برگماشت که سرانجام کودک شیرخواره را به مادر بازگوید.»^{۱۰}

«آب، صندوق را همچنان ببرد تا بامدادان به جویباری درفکند که گزاری آنجا را کارگاه خویش ساخته بود. گازر، صندوق را از آب برآورد و بگشود و از دیدن کودک سخت بشگفت اندر شد و با شادی تمام صندوق را برگرفت و برقت. دیده‌بان بازگشت و داستان را به همای بازگفت. پادشاه، تأکید فرمود که آنچه دیده است با کس نگوید. گازر را کودکی خُرد مرده بود. چون به خانه آمد زن را از درد کودک، گریان و خروشان یافت. گازر، داستان صندوق و کودک درون آن را به زن خود بازگفت، زن گازر، کودک را در آغوش گرفت و به کودک شیر داد و چون وی را در آب یافته بودند، داراب، نام نهادند.»^{۱۱}

اینک همانندیهایی دو داستان

علت نامگذاری هردو

موسی نامی غیرعربی و به زبان عبری مو (آب) است و سی (درخت). در قاموس مقدس آمده: «موسی کلمه‌ای قبطی است. مو به معنی آب و سی برابر با (شه) به معنای نجات یافته و در مجموع از آب کشیده شده یا گرفته شده و چون از آب بیرون کشیدند، موسی نام نهادند.»^{۱۲}

داراب هم، دار به معنی درخت و آب (آب) است. مورخان درباره علت نامگذاری داراب، تحلیل بیشتری آورده و گفته‌اند: «چون نجات‌دهنده او را هنگامی از آب برآورد که به درختی بازخورده و همان‌جا مانده، از این جهت او را دار (درخت) و آب (آب) نامیده و به قول بعضی چون هنگام یافتن او بر آب گفته بود: دار (بگیر و نگاهدار) از این جهت بدین نام خوانده شد.»^{۱۳}

در فارسی نام ناصری داراب به معنی «پرورنده» آب معنی شده است. فردوسی خود در شاهنامه آورده است:

کز آب روان یافتندش کنام

سیم روز داراب کردند نام

(ج ۶، ص ۳۵۸، بیت ۶۳)

درنهان زاده شدن هر دو

فرعون چون از فراوانی بنی اسرائیل یا به قولی دیگر، طبق پیش‌بینی کاهنی از پدیدآمدن کسی که سلطنت او را براندازد، هراسان بود، دستور داد که فرزندان ذکور را هنگام تولد بکشند. از این

روی، مادر در مخفی کردن او سعی داشت. در شاهنامه نیز مخفی کردن داراب چنین آمده است:

چو هنگامه زادن آمد فراز ز شهر و ز لشکر همی داشت راز
نهانی پسر زاد و با کس نگفت همی داشت آن نیکوی در نهفت

(ج ۶، ص ۳۵۵، بیت ۱۳)

مدت پنهان بودن

موسی سه ماه و داراب، هشت ماه پنهان داشته شد و پس از آن به آب انداخته می شوند؛ گویی هر دو سرنوشتی مشابه دارند:

پس‌رگشت ماننده رفته شاه بدین‌سان همی بود تا هشت ماه

(ج ۶، ص ۳۵۵، بیت ۲)

سفارش به نجار برای ساختن صندوق

یوکبد، مادر موسی به فکر افتاد که صندوق بسازد و پسر را در صندوق بگذارد، خربیل (بر وزن خربیل) مرد نجاری بود. به او گفت: صندوقی برای من بساز. خربیل به فراست دریافت که او را فرزندی پسر باشد و می‌خواهد او را در پنهانی از خود دور کند. خربیل از فرعونیان بود، خواست این سخن به دربار فرعون برساند. لال شد و دیگر نتوانست سخن بگوید. فهمید که همان پیامبری است که خبر داده‌اند، فوری به او ایمان آورد و صندوق را با اخلاص تمام ساخت و نزد مادر موسی برد. ۱۴

«همای»، مادر داراب هم دستوری می‌دهد تا درودگر (نجاری) پاک مغز، صندوقی را بسازد:

بفرمود تا دَرگِری پاک مغز یکی تخته جست از درکار مغز
یکی خرد صندوق از چوب خشک بکردند و برزد برو قیر و مشک

(ج ۶، ص ۳۵۵، بیت ۲۴)

هر دو صندوق با قیر، اندوده، و سر آن محکم بسته می‌شود. در صندوق داراب، بنا به روایت «فردوسی»، عقیق، زیرجد، زر و گوهر می‌افشانند و گوهری شاهوار به بازوی کودک بسته، سر صندوق را با قیر استوار می‌کنند.

دیده‌بانان نظاره‌گر

مریم، خواهر موسی به دستور مادرش «یوکبد»، دیده‌بانی می‌کرد تا عاقبت کار برادر (نوزاد) را بفهمد و به مادر گزارش دهد و صندوق داراب را هم دو نفر مرد نظاره‌گر بودند:

پس اندر همی رفت پویان دو مرد که تا آب با شیرخواره چه کرد
چه کشتی همی رفت چوب اندر آب نگهبان او را گرفته شتاب

(ج ۶، ص ۳۵۶، بیت ۳۴)

نجات‌دهنده

انیسا، دختر آسیه، زن فرعون (به روایتی خود آسیه) که برای تماشا و شستن سر و تن درکنار رود نیل رفته بود، صندوق را دید و به پرستاران گفت: این صندوق را بگیرید و بیاورید. گماشتگان

دیدند، صندوق را گرفته، نزد اتیسا بردند. سر آن صندوق را گشودند. طفلی سه ماهه دیدند که گریان است و داراب هم توسط گازری از آب گرفته می‌شود.^{۱۵} (شباهت گازر و آب و شستن در کنار رود نیل قابل توجه است).

یکی گازر آن خرد صندوق دید	بسپوید وز کارگه برکشید
چو بگشاد گسترده را برگرفت	بماند اندر آن کار گازر شگفت
به جامه بپوشید و آمد دمان	پر امید دل شاد و روشن روان

(ج ۶، ص ۳۵۶، بیت ۳۹)

محل یافتن آن دو

موسی در نیزار کنار رودخانه نیل یافت می‌شود و داراب در جوی آب منشعب از رودخانه فرات. نقش دیده‌بانان هر دو طرف قابل توجه است که خبر را به مادر می‌رسانند. از آن طرف، مریم، خواهر موسی گزارش را به مادر می‌رساند و از این طرف:

سبک دیده‌بان پیش مامش دوید ز صندوق و گازر بگفت آنچه دید

(همان، بیت ۴۰)

نکته جالب توجه این است که گازر و زنش هم مانند آسیه، فرزند پسر نداشتند. آسیه کودک را دید و بسیار خوشبخت شد و مهر و محبت او در دلش جا گرفت و به او بسیار دلبند شد. داراب را:

زن گازر او را چو پیوند خویش بپرورد چون پاک فرزند خویش

(ج ۶، ص ۳۵۸، بیت ۶۲)

هر دو کودک منشأ خیر و برکت هستند

«قابوس بن مصعب» که به منزله وزیر جنگ و مشاور فرعون بود، بر قتل این پسر اصرار داشت. «آسیه» شفاعت کرد و گفت: «من فرزند پسر ندارم و از منجمین هم پرسیده‌ام، خطر گذشت. من درخواست دارم از خون او بگذری، زیرا آثار برکت از چهره‌اش هویدا است؛ شاید برای ما سود داشته باشد.»^{۱۶}

داراب را هم هنگام به صندوق سپردن، مادرش بالین او را با دُر خوشاب و عقیق و زبرجد و یاقوت سرخ و دینارهای سرخ آراسته بود. همین گنجها باعث خیر و برکت و ثروت زیاد گازر می‌شود تا آنجا که بی‌نیاز می‌شود و گرد پیشه گازری نمی‌گردد و به شهر دیگر مهاجرت می‌کند تا کسی آنها را نشناسد:

زن گازر از چیز شد رهنمای	چنین گفت یک روز با کدخدای
که ما بی‌نیازیم از این کارکرد	توانگر شدی گرد پیشه مگرد
چنین داد پاسخ بدو کدخدای	که‌ای جفت پاکیزه و رهنمای
تو داراب را خوب و نیکو بدار	ببین تا چه زایدت از روزگار
همی داشتندش چنان ارجمند	که از تنبادهای نسبند گزند

(ج ۶، ص ۳۵۸، ابیات ۷۴-۷۸)

تقدیر چنین بود که موسی تا چهل سال در دستگاه فرعون زیست و در دامن تربیت و علاقه

آسیه، زن فرعون در رفاه و آسایش باشد تا اینکه هنگام بعثت و مهاجرت او فرارسید و با یقین به حق و ایمان کامل به پروردگار از مخالفان قوی و نیرومند نهرا سید و تزلزلی به خاطر راه نداد و دست از عمل و وظیفه خود برنداشت تا سخن حق و حقیقت را بیان کرد و به واسطه صبر بر بلایا و شکر بر عافیت و شکیبایی در تحولات زندگی به هدف مقدس خود موفق شد و ثابت کرد که:

راه عشق ارچه کمینگاه کمانداران است هرکه دانسته رود صرفه زاعلا ببرد

(دیوان حافظ، ص ۱۷۴، غزل ۱۳۸)

داراب نیز در دامان خانواده گازر بزرگ می شود، فنون جنگی می آموزد و با فرّ و برز می شود تا اینکه سپاهی از روم حمله می کند و مرزبان آنجا که داراب را گرامی داشته، کشته می شود. از آن سو همای، مادر داراب از حمله رومیها با خبر می شود و فرمانده سپاه به نام «رشنواد» را به جمع آوری سپاه و جنگ با رومیان دستور می دهد و داراب هم که موضوع را می فهمد در لشکر می رود و نام نویسی می کند و به واسطه دلیری، فرمانده لشکر می شود تا اینکه طی حادثه ای شناخته می شود و پس از جنگ با لشکر روم، «همای» پسر را می شناسد.

نکته جالب توجه این است که عاطفه مادری چگونه فرزند را تشخیص می دهد. هنگام سان دیدن «همای»، دختر بهمن که فرزند او «داراب» هم حضور داشت، همین که در آن مراسم کاملاً رسمی، دیدگانش به قد و بالای پسر افتاد، ناگهان از پستانهایش شیر تراوید:

چو داراب را دید با فرّ و برز به گردن برآورده پولاد و گرز
تو گفתי همه دشت پهنای اوست زمین زیر پوشیده بالای اوست
چو دید آن برو چهره دلپذیر ز پستان مادر بپالود شیر

(ج ۶، ص ۳۶۲، بیت ۱۴۰)

و این با زمانی قابل مقایسه است که رستم در میدان جنگ بود و آن گاه که سهراب لابه می کرد، مطلقاً فرزند را شناخت. سهراب گفت:

دل من همی بر تو مهر آورد همی آب شرمم به چهر آورد

(ج ۲، ص ۸۳۵، بیت ۲۳۳)

ولی مهر رستم نجنید و عاطفه او به وی کمک نکرد.

مادر داراب پس از شناسایی، او را نزد خود می برد و بر تخت می نشاند که شرح دلاوریهای او در دوره پادشاهیاش آمده است.

در متن پهلوی «بندش»، هم «قباد» از جمله کسانی است که همانند داراب و موسی از آب گرفته شده است. «قباد نابرنای در صندوقی بود (او را) به رود بهشتند. به محفظه بیفسرد. ز آب به دید بستند. بیرورد و فرزند یافته نام نهاد. از قباد کی اپیوه زاده شد. (ازکی اپیوه) کی آرش و کی بیارش و کی پشین و کی کاووس زاده شدند.»^{۱۷}

آغاز سرگذشت فریدون (پادشاه پیشدادی در شاهنامه فردوسی) قصه حضرت موسی (ع) را به یاد می آورد. ضحاک نیز چون فرعون، بر اثر خوابی که در اواخر عمر خود می بیند و

خواب‌گزارانش تعبیر می‌کنند از ظهور فریدون آگاه می‌گردد. او نیز به منظور تغییر سرنوشت در پی آن می‌شود که فریدون را بیابد و نابود کند. فرعون فرمان می‌دهد که همهٔ کودکانی را که روز تولد حضرت موسی (ع) به دنیا می‌آیند، بکشند، ولی طعن تقدیر چنین می‌خواهد که موسی از خطر برهد و در خانهٔ خود وی پرورده شود و به ثمر برسد. ضحاک نیز در جست و جوی کودکی است که نام و نشانیهای فریدون را داشته باشد، اما تقدیر، او را از دست وی در امان نگاه می‌دارد و گاو شگفت‌آوری را به نام پرمایه (که چون طاووس هر مویش به رنگی است) به دایگی او می‌گمارد.^{۱۸}

وجوه افتراق هر دو داستان

الف. مادر موسی فرزند را سه ماه پنهان داشت و چون نتوانست دیگر پنهان بدارد، تابوتی از نی برایش گرفت و آن را به قیر اندود و طفل را در نهاد و در نیزار به کنار نهر گذاشت و مادر داراب مدت هشت ماه طفل را پنهان داشت. آنگاه او را در صندوقی از دیبا و حریر گذاشت و عقیق و زبرجد و گوهر در صندوق افشاند و گوهری شاهوار به بازوی کودک بسته، سر صندوق را با قیر و موم استوار کرد.

ب. موسی به نیزارهای کنار رود نیل انداخته می‌شود و در داستان داراب، نکتهٔ جالب این است که محل به آب افکندن او رود فرات است نه مثلاً رودی در شرق ایران که داستانهای شاهنامه در آن جریان دارد.

ج. در داستان موسی، دیده‌بان، خالهٔ موسی و به روایتی دیگر، خواهرش بوده که از دور مراقب بوده است تا بر سر کودک چه می‌آید و در داستان داراب، دو مرد نظاره‌گر سرنوشت وی بودند و از دور مراقبت می‌کردند تا اینکه صندوق به گازی می‌رسد و دیده‌بان، جریان را به مادرش، همای، گزارش می‌دهد و موسی نیز توسط دختر و یا همسر فرعون دیده شده، سپس توسط خواهرش به مادر اصلی خود به منظور شیردادن و پرورش و دایگی وی سپرده می‌شود.

د. زن فرعون، فرزند نداشت و در روایت دیگری هم آمده که فرزند پسر نداشت و به همین دلیل با عشق و علاقه موسی را پرورد و از آن طرف کودک زن‌گازر مرده بود و گازر هم برای دلجویی از همسر خود کودک را به خانه می‌آورد و بزرگ می‌کند و به عشق وی روزگار را به خوبی می‌گذرانند تا اینکه حقیقت ماجرا آشکار می‌شود.

با تطبیق و بررسی این‌گونه داستانها درمی‌یابیم که همانندیهای متعدد و انکارناپذیر میان ادبیات ملل و اقوام به گونه‌ای است که در ژرفای آن، عنصر و بلکه عناصر مشترکی یافت می‌شود که همان زبان مشترک اولیه با اندک تغییر و تکامل است و این باید همان چیزی باشد که تحت عنوان «ادبیات جهانی» یا به قول «گوته» شاعر آلمانی «Literature-Welth» معرفی گردیده و مشخص کردن خطوط و زوایای آن غایت آمال مقایسهٔ گران ادبیات است.

پی‌نوشت‌ها

۱. خان‌محمدی، علی‌اکبر، «برخی مشابهت‌های داستان یوسف و زلیخا و سیاوش»، ص ۲۶.
۲. همان.
۳. هاکس، مستر، قاموس کتاب مقدس، ص ۸۴۹.
۴. همان.
۵. اصفهانی، عمادالدین حسین، قصص الانبیاء، از آدم تا خاتم، ص ۴۸۵.
۶. صفاء، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، ص ۵۴۴.
۷. دادگی، فرنیغ، بندهش، گزارنده مهر داد بهار، ص ۱۵۶.
۸. نیشابوری، ابو منصور عبدالملک، غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم (شاهنامه ثعالبی)، ترجمه محمود هدایت، ص ۳۹۹.
۹. صفاء، ذبیح‌الله، پیشین، ص ۵۴۵.
۱۰. شهیدی مازندرانی، حسین، فرهنگ شاهنامه (نام کسان و جایها)، ص ۳۰۸.
۱۱. همان، ص ۳۰۹.
۱۲. هاکس، مستر، قاموس کتاب مقدس، پیشین، ص ۸۴۹.
۱۳. صفاء، ذبیح‌الله، پیشین، ص ۵۴۴.
۱۴. اصفهانی، عمادالدین حسین، پیشین، ص ۴۹۵.
۱۵. همان، ص ۴۹۷.
۱۶. همان.
۱۷. دادگی، فرنیغ، پیشین، ص ۱۵۰.
۱۸. اسلامی ندوشن، محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، ص ۱۴۰.

منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی، *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*، چاپ چهارم، یزدان، تهران، ۱۳۶۳.
- اصفهانی، عمادالدین حسین، *قصص الانبیا، از آدم تا خاتم*، کتاب فروشی اسلام، بازار شیرازی، تهران، فروردین ۱۳۷۴، چاپ افست.
- خان محمدی، علی اکبر، «برخی مشابیهت‌های داستان یوسف و زلیخا و سیاوش و سودابه»، *ماهنامه کیهان فرهنگی*، سال هشتم، شماره ۴.
- دادگی، فرنخ، بندهش، گزارنده مهرداد بهار، چاپ دوم، توس، تهران، ۱۳۸۰.
- شهیدی مازندرانی، حسین، *فرهنگ شاهنامه*، (نام کسان و جایها)، چاپ نخست، بنیاد نیشابور، ۱۳۷۷.
- صفا، ذبیح‌الله، *حماسه سرایی در ایران*، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- حافظ، دیوان غزلیات، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ پنجم، صفی‌علیشاه، تهران، ۱۳۶۸.
- فردوسی، *شاهنامه فردوسی*، (براساس چاپ مسکو)، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ اول، قطره، تهران، ۱۳۷۳.
- نیشابوری، ابومنصور عبدالملک، *غرر الاخبار ملوک‌الفرس و سیرهم (شاهنامه ثعالی)*، ترجمه محمود هدایت، چاپخانه مجلس، ۱۳۲۹-۱۳۲۸.
- هاکس، مستر، *قاموس کتاب مقدس*، چاپ اول، بیروت ۱۹۲۸ م/ ۱۳۰۶ هـ، چاپ اول، اساطیر، تهران، ۱۳۷۷.

بنیادهای مشترک در شعر و اندیشه حافظ، گوته و پوشکین در باب اصالت انسانی

مهدی محبتی*

مقدمه

بی تردید پاسداشت سرشت آدمی و توجه به کرامت ذات او و خواسته‌ها و انگیزه‌های اصلی و اصلیش، نقطه پیوند هر هنر برجسته و ماندگاری در طول تاریخ بشر است. خواسته‌ها و انگیزه‌هایی که شاید با کمی دقت و توسع نگاه بتوان همه آنها را در چهار موضوع اصلی تقویم زندگی، انسان، عشق و مردم (و سعادت و آزادی و رفاه آنان) خلاصه کرد و هرچه بیشتر در ژرفای افکار و امیالشان فرو رفت آنها را در این منظر و منظور بیشتر به هم نزدیک دید. حافظ، گوته و پوشکین نیز چنین‌اند. آن سه برخلاف تنوع زبان و تفاوت زمان و مکان، اندیشه و شعرشان یک جهت اصلی و اصل بیش ندارند.

پاسداری از ارزشها و کرامت آدمی

حافظ در فرهنگ ایران شاید بزرگ‌ترین منادی بازگشت به کرامت انسانی و توجه به حدود حیات بشری و لوازم و اسباب «انسان برزخی»^۱ است که در مرز فرشته و دیو ایستاده است و گوته نیز یکی از سترگ‌ترین شاعران و نویسندگان آلمانی است که در کل آثارش - به‌ویژه اثر تکرارناپذیرش فاوست که به گفته بیشتر منتقدان، جهان پس از شکسپیر و دانته چنان اثری به خود ندیده است.^۲ - همواره این سرشت کرامتمند را باز می‌نماید و راه تعالی و تکامل او را درست می‌نماید. پوشکین نیز علی‌رغم عمر کوتاه و پررنج خویش، کلیت نوشته‌هایش چیزی نیست جز

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.

تصویری بسیار موزون و دلپسند از همین سرشت بشری و ارزشها و انگیزه‌ها و رویکردهای پیدا و پنهان او به‌ویژه یوگنی اونگین که حاوی بهترین توصیف زندگی است.^۳ فکر و ذکر هر سه، بیان دردها و آرزوهای مشترک و آمال و آلام بشری و توصیف واقعیت وجود او و توجه به حقیقت ذات آدمی است.

پوشکین در این میان حد واسط همه چیز بین حافظ و گوته است.^۴ در جغرافیا و فرهنگ، نژاد و زبان و خون و زمان. او در روسیه آسیا و اروپایی زاده شد و فرهنگی دوسویه را در جنوب و شمال روسیه تجربه کرد و نژادی مختلط از شرق و غرب داشت؛ شرقی از جانب پدران و غربی از مادر. نگاه و زبان و افکارش، نقطه میانی اندیشه‌های شرقی و غربی بود؛ چندان که گاه «بایرون روسیه» نام می‌گرفت و گاه «قبساتی از قرآن» می‌نوشت^۵ و در چهره و رفتار، نشان می‌داد که نسب از دو سو دارد.

در این نگاه رنجهای درتر جوان و گوتس فون برلشینگن و فاوست گوته همان قدر سر بر مقام کرامت^۶ آدمی، فرو آورده که غزلیات آسمانی حافظ، زندانی قفقاز، تزار سالتان، و یوگنی اونگین پوشکین. گوته همان مایه از حیات و انسان و عشق سخن می‌گوید که حافظ و پوشکین. چه، حافظ و گوته: «هر دو بر پاسداری زندگی و بهره‌وری از زیبایی آن تأکید دارند.»^۷ و پوشکین نیز به تعبیر ژرمونسکی «هیچ شعری را بدون تأثیرپذیری از گوته نسروده است.»^۸ و گوته نیز بهترین عاشقانه‌هایش را - از دیگر سو - زیر نفوذ حافظ سروده است و خود به زبان و جان اعتراف می‌کند: «مثل شاعر شیراز تا روزگار کهنسالی و جوانی، زیبایی و نور خورشید را ستوده است و در عطر گل و نغمه بلبل و عشق، جمال خدا را نگریسته است.»^۹

باتوجه به این مقدمه به مبانی مشترک آنها در این چهار موضوع عمده نظری می‌افکنیم و از روشنی نگاهشان بهره‌ای نصیب جانمان می‌سازیم.

اصالت خانوادگی

کمتر هنرمند پرتوانی را می‌توان دید که عشق به اصالت حیات و بهره‌وری از مظاهر زندگی را در آثارش به جد توصیه نکرده باشد. حافظ و گوته و پوشکین نیز چنین‌اند. حافظ دُر اصرار بر درک لذت حیات و غنیمت شمردن وقت و دم، شهره آفاق است و پیوسته بی هیچ‌گونه تردیدی سروده است:

فرصت شمار صحبت کز این دو راهه منزل چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن

(دیوان حافظ، ص ۲۶۲)

شب صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما بسی گردش کند گردون، بسی لیل و نهار آرد

(همان، ص ۷۷)

بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی فرصتی دان که زلب‌تابه دهان این‌همه نیست

(همان، ص ۵۶)

توجه به زندگی و فرصت شمردن آن، ضریاهنگ جان‌فزایی است که پیوسته در تمام دیوان

حافظ تکرار می‌شود و اصولاً حافظ، حرکت آدمی را سلوک از «سرحد عدم» و تشرف به «اقلیم وجود» می‌داند تا در این سیر روحانی و جسمانی، آدمی از بودن و سرودن خویش بهترین بهره‌ها را بردارد. دقت در بن‌مایه‌های اندیشه‌های حافظ و دریافت هندسه خاص هستی‌شناسی او به‌وضوح می‌نمایاند که نخستین اصل اصالت آدمی، مسبوق به حضور او در هستی و خاک و خاک هستی است، که اگر خاک نباشد، آدمی نیست، و اگر هستی نباشد، خاک نیست. این نوع نگاه ناب به هستی و جهان، روح دیوان حافظ است.^{۱۰}

گونه نیز سرشار از همین حس عمیق حضور در متن هستی است. او اصلاً آمده بود تا «در آنچه شناختنی است پژوهش کند و آنچه را ناشناختنی است خموشانه محترم بدارد و از شناخته‌ها لذت ببرد».^{۱۱}

او در لذت تماشای هستی غرق بود و هستی را مساوی با زیبایی و زیبایی را مساوی با هستی می‌دید. برای او «زیبا، تظاهر قوانین طبیعت است که بی‌تجلی آن برای ابد از دیدگان ما نهان خواهد ماند».^{۱۲}

گونه در مسیر زندگی خویش هرچه پیش‌تر آمده بود؛ این احساس اصیل در وجودش قوت گرفته بود. خود او در نامه‌ای که به کنتس - شتلیبرگ نوشته است، این تحول حس را به خوبی شرح می‌دهد: «گونه‌ای را در نظر خود مجسم کنید که قبای پر زرق و برق پوشیده و از سر تا پا مبادی آداب است و شمعش جلال از چلچراغها و لاله‌های دیواری تالارهای با عظمت او را فراگرفته... لیکن اکنون گونه دیگری در نظر آورید که لباسی خاکستری و ساده با آستر پوست بر تن دارد و در سرمای فوری به استقبال بهار می‌رود و پیش دیده‌اش جهانی دوست‌داشتنی و پهناور گسترده است. زندگی می‌کند و کوشش، کار می‌کند و گاهی نیز احساسات معصوم جوانی را در قطعه شعری کوتاه می‌آورد».^{۱۳}

در نامه‌ای دیگر به یاکوبی می‌نویسد: «بین عزیزم، آثار قلمی من از ابتدا تا انتها واقعاً عبارت از این است که به جهان پیرامون خودم به وسیله جهان درون، شکل و هیأت دهم».^{۱۴} این گفته گونه بسیار شبیه ابیات معروف مولاناست در دفتر اول مثنوی:

باده از ما مست گشت نی ما ازو	قالب از ما هست گشت نی ما ازو
باده در جوشش اسیر جوش ماست	چرخ در گردش اسیر هوش ماست

(مثنوی، دفتر اول)

در پوشکین نیز میل به زندگی می‌جوشد. میل به برخورداری از مظاهر زندگی و حیات. او در موضوع لذت از تمام زیباییهای زندگی، فراوان نوشته و سروده است - که خود تحقیقی جداگانه می‌طلبد - که برای نمونه به یکی دو مورد آن اشاره می‌شود. پوشکین در شعر معروف «روسلان و اومیلان»، ضمن تصویری حیرت‌انگیز از زیباییهای زندگی و اسباب دلبردگیهای آن، بر طبع وقاد خود چنین تأسف می‌خورد:

«افسوس! من هومر نیستم

فقط اوست که می‌تواند در اشعار نجیبانه خود

برخورد جامهای کف‌آلود
و بدنهای عریان سپیده‌دم
و بوسه‌های لذت‌بخش عاشقانه را بسراید»^{۱۵}
و در جای دیگر به زبانی گزنده و شیرین می‌سراید:
«همه کسانی که از مرگ حرف می‌زنند
در قلب خود
شهوتهایی بیان‌نشدنی را بیدار می‌کنند.»^{۱۶}
پوشکین راز اصالت حیات را می‌دانست و می‌گفت. چنان‌که حافظ پیش‌تر گفته و توصیه کرده بود:

ده روز مهرگردون افسانه است و افسون نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا
(دیوان حافظ، ص ۷)
و چنان‌که گوته در آخرین صحنه از زبان فاوست، خواهان درنگ جهان و پاییدن ابدی آن شده بود تا لذات بی‌شمار زندگی همواره پایدار بماند.

اصالت انسان

به دنبال زندگی، انسان است که محور هستی است. اوست که به جهان معنا و جان می‌بخشد. تمام ارزش آثار ادبی و ارزش تمام آثار ادبی در رویکردی است که به سمت و سوی همین موجود کوچک ظاهر بزرگ باطن دارند. نبود آدمی در متن اثر ادبی آن را از رنگ و نوا می‌اندازد. چنان‌که حذف انسان از هستی آن را بی‌رنگ و خاموش می‌نماید.
از این نگاه عصاره شاهکارهای ادبی چیزی جز تبیین مقام و موقعیت آدم در زمان و مکان و تفسیر روشن‌تر آمال و آلام او نیست که اندیشه و کلام حافظ و گوته و پوشکین نیز سرشار از این تبیین و تفسیر است.

حافظ در ایران – و بخش عمده‌ای از جهان – گویا زودتر از همه کمر همت به برکشیدن مقام عالی آدمی بست و با زبانی رمزی و لایه‌دار، شأنی فراتر از فرشته به انسان بخشید و او را برترین گوهر دریای وجود شناساند و به صراحت سرود:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای کرد رخت دید ملک عشق نداشت عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد
(همان، ص ۱۰۲)

حافظ، اصالت آدمی را در این ابیات بسیار ظریف و هوشیارانه معنا می‌کند و شأن تجلی حیات را می‌گشاید، چون که در سینه گوهر عاشقی را به ودیعه دارد. گوهری که فرشته‌ها با همه پاکی و قداست از آن بی‌بهره‌اند و لذتی از خود و حیات نمی‌برند. جای دیگر صریح‌تر می‌سراید:
فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی بخواه جام و گلایی به خاک آدم ریز

(همان، ص ۱۷۸)

تمام اندیشه و شعر حافظ، کوشش است برای بیان بهتر کرامت آدمی. او حتی رمز و راز

خداوندی را هم از سینه آدمی می جوید و سراغ خانه خدا را از دل می گیرد. حافظ بر خلاف اومانیسم متعارف و مصطلح که اصالت را به انسان می بخشد و خدا را از او دور می سازد، این دو را در عرض و معارض هم نمی بیند، بلکه گونه ای یگانگی ژرف و معنادار بین خدا و انسان برقرار می نماید و هر دو را نگه می دارد، چنان که خدا از خدایی کم نگردد و از دیگر سو آدمی هم ناشناخته و خوار نماند. طرح مسئله اصالت انسان در دیوان خواجه شیراز یکی از دلفریب ترین اندیشه های اوست. او در آخرین مرحله فنای خویش، خود را دوباره می یابد و می گوید:

حضور گر همی خواهی از او غایب مشو حافظ متی ما تلق من تهوی دغ الدنیا و اهملها
(همان، ص ۳)

اگر بار دیگر در مصرع اول این بیت دقت شود عمق اندیشه او در این باب بهتر روشن می شود: اگر خواهان حضور خودی، او را فراموش مکن و اگر او را می خواهی، خویش را در خویش پیدا کن.

شاید راز دل بستگی عجیب گوته به حافظ نیز همین باشد. گوته در سراسر عمر، دغدغه این نکته را داشت و به نوعی می خواست «امر ابدی را در امر گذرا عیان ببیند».^{۱۷} و از هیچ کدام چشم نپوشد. او در شعر زنده ای سروده است:

سالها پیش با سروری فراوان
روح مشتاقانه بر آن شد
که کشف کند، تجربه کند
کارکرد این طبیعت جاندار را
که اوست یکتای ابدی
فاش کننده خود متکثر
آنجا که کوچک، بزرگ است و بزرگ، کوچک
و هریک به قالب محدود خود گنجید.
دور است و نزدیک، نزدیک است و دور...

(کاسیرر، ص ۱۲۵)

اما مطلوب خود را در وضع موجود ندید و بعد از سرخوردگیها و دلمردگیهای فراوان از نتایج اومانیسم جاری روزگار خویش، به حافظ برخورد و به گفته خود: «ناگهان با عطر آسمانی شرق و نسیم روح پرور ابدیت که از دشتها و بیابانهای ایران می وزید، آشنا شد و مرد خارق العاده ای را شناخت و در کلام او دواهای دردهای روح خود را یافت و مدتی مدید آرام گرفت».^{۱۸} چنان که حافظ پیش تر سروده بود:

گر پیر مغان مرشد من شد چه تفاوت در هیچ سری نیست که سری ز خدا نیست
(دیوان حافظ، ص ۴۹)

گوته نیز می گفت: «هرکسی می تواند حقیقتی داشته باشد و با این حال باز حقیقت یکی بیش نیست».^{۱۹}

سلوک فکری حافظ — در باب اصالت انسان — گذر از ظاهر به باطن و از جهان به انسان و جان بوده، درعین اینکه ظاهر و جهان را از یاد نبوده است. گوته نیز سراسر آثارش بیانگر همین نکته است، به ویژه فاوست از همین جا مایه می گیرد. او نه ابلیس را کاملاً می راند و نه خود را *فرشته می خواند، بلکه آدمی را نیروی بین خیر و شر می داند که اگر لطف ازلی دستگیرش نشود، راهزنان طعمه اش خواهند ساخت. چنان که حافظ پیش از او همین نکته را به وضوح فرموده بود:

دام سخت است مگر یار شود لطف خدا ورنه آدم نبرد صدقه ز شیطان رجیم

(دیوان حافظ، ص ۲۴۷)

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد ما را چگونه زبید دعوی بیگناهی

(همان، ص ۳۲۹)

شخصیت «فاوست و مفیستو» در بسیاری از جهات شبیه نگاه حافظ به انسان و ابلیس و کارکردهای خیر و شر آن دو است. گرچه در نهایت گوته معتقد است: «در نبرد انسان و اهریمن، نور طینت آدم، بر تیرگی نهاد ابلیس چیره می گردد و انسان به نیروی محبت بر قلّه شامخ و منور حیات پا می نهد».^{۲۰}

چکامه فخم «حدود بشریت» گوته نیز در همین راستاست.^{۲۱}

بی جهت نیست که برخی گوته را فدایی بشریت لقب داده اند و تمام داستان فاوست را کسب «خردمندی و سعادت بنی آدم»^{۲۲} خوانده و نوشته اند: «راز عظمت این کتاب درک وسیع از بشریت، ضعف اخلاقی انسان و صحنه گذاردن بر تلاش در جهت والاترین ارزشها نهفته است».^{۲۳} و از این هم فراتر رفته اند و در نگاه گوته، محتوای شاعرانه را نیز استمرار معنویت آدمی دانسته اند، چه او خود به اکرامان نوشته است: «در شعرم هرگز به خود دروغ نگفتم. آنچه را نزیسته باشم و آنچه را که اضطراراً تبیین و آفرینش نمی طلبد، هرگز نسروده ام و نگفته ام».^{۲۴}

پوشکین هم چندان نماند تا پختگیهای حیات عقلانی اش را در باب انسان و اصالت او ابراز کند و گفته هایش را تجربه نماید، اما از آنچه آفرید می توان به عالم بی کرانه او در عشق به آدمی و کرامت او راه برد. او هرچه نوشت و سرود، یادآوری دوباره ارزش وجود آدمی بود: «تنها موضوعات تاریخی نمی نوشت بلکه تاریخ را به گونه تصویر هنری نگاه می کرد و به آن اهمیتی به موازات اهمیت انسان می داد».^{۲۵}

نوشته های سیاسی و اجتماعی که بخش عمده ای از آثار پوشکین را دربر می گیرد، مرهون و معلول همین نگاه به آدم و زندگی است. او رنج دیگران را رنج خود می دانست و هم زمان به ستمکشان و ستمگران نفرین می فرستاد که حرمت انسان را پاس نداشته اند. در قطعه شعری بلند چنین آغاز می کند:

«ستمگران! این قانون است نه طبیعت

(پوشکین، ص ۱۵۷)

که به شما سروری داده»

و در جای دیگر دل به حال توده ها می سوزاند که:

«دخترکان شکوفا می شوند

بی آنکه بتوانند برای خود رؤیایی داشته باشند
 آنان تنها برای شادکردن چند تن غول سنگین آفریده شده‌اند» (همان، ص ۱۵۹)
 عشقهای سرکش و بی‌مه‌ار او هم معلول همین حس عمیق انسان‌دوستی پوشکین بود که
 متأسفانه درست و روشن، درک و فهم نگشت و در وجود او فسرده. خود پوشکین در شعری
 خطاب به ناتالی - همسر و مهم‌ترین زن زندگی‌اش - می‌سراید:

«من محزون سبک روحم

دردم، دردی خالص است

رنج من از تو مایه می‌گیرد» (همان، ص ۴۵۰)

نطفه اصلی گفته‌ها و یافته‌های بزرگان هنر و ازجمله این سه، همین مسئله است: آدمی،
 اصالت و کرامت او.

عشق

آن‌گاه که جهان آفریده شد و خاک در آن جا گرفت و انسان از خاک جان گرفت، هیچ انگیزه‌ای
 عزیزتر و لذیذتر از ارتباط عاشقانه با هستی در آدمی نرُست. عشق در هر دو مظهر کلی و جزئی،
 حقیقی و مجازی ادامه اشتیاق و احتیاج انسان به حیات و خویش بود. پس کدام‌گوینده
 گوهر دست می‌تواند بود که نداند آدمی در نخستین بلوغ روح و جسم از جهان و جان چه
 می‌خواهد، و یا بتواند آن را نبیند و در ذهن و زبان خود نچیند؟

توجه به عشق در وجود آدمی، ادامه تسلیم به اصالت او در هستی است چون «جهان بی‌خاک
 عشق آبی» و «جان بی‌جمال جانان میل جهان ندارد». آمدن آدمی به جهان، خود، عشق متعالی و
 بلندی است که او را از حسیض عدم تا اوج وجود برکشانده است.

دیوان حافظ اصولاً همه بیت‌الغزل معرفت عشق است. زیرا در نگاه او:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری ارادت‌ی بنما تا سعادتی ببری

(دیوان حافظ، ص ۳۰۲)

هرآن‌کسی که در این حلقه نیست زنده به عشق بر او نمرده به فتوای من نماز کنید

(همان، ص ۱۶۴)

گفته و پوشکین هم از پی ذات آدمی، برترین اصالت او را عشق می‌شناسانند. با همین عشق
 است که انسان هستی و دلها را به بند می‌کشد و خود آزادانه زنجیر بندگی دوست را برگردن
 می‌بندد.

گفته همیشه عاشق بود و عاشق از دنیا رفت. عشقی که در اروپای آن ایام قابل توجیه نبود.
 عشقی که تنها در ادب شرق مهر تأیید می‌خورد. همین عشق بود که او در حافظ دید.^{۲۶}

تمام آثار گوته، جاندار و جانسوز از همین حیات عشق است، در وجود خود او می‌جوشد و
 در واژگانش می‌خروشد و در جریان زندگی، روندی رو به رشد و تکامل دارد. از نخستین آثار او
 مانند دردهای ورتروان که عشق سوزان و حسی آغاز می‌گردد تا آخرین بخش فاوست که عشق

کاملاً رنگ الهی و انسانی به خود می‌گیرد، رد پای عشق هر لحظه واضح‌تر می‌گردد. روشن‌ترین نمود این نماد رو به تحول، وجود دو شخصیت مارگریت و هلن در فاوست است. مارگریت ماندگار می‌گردد چون پاک و جاودانی است و هلن نرم نرمک محو می‌گردد، چون در سلوک عاشقی، مراتب کامل کمال را نپیموده است.

والا ترین عشق انسانی گشته، عشق به مردم و رفاه و سعادت آنان است که موجب نجات ابدی و رهایی از چنگ ابلیس نیز می‌شود. گوته در آخرین تصویری که از فاوست آفرید، ابلیس را شکست خورده و خوار می‌نماید، چراکه فاوست لذتها و عشقهای گذرا و آنی را بدل به لذت سعادت و عشق به نجات مردم ساخته است و بدین طریق خود او هم رهیده است.^{۲۷} عشق در نگاه گوته آدمی را چندان برمی‌کشد که از مقام فرشتگی هم برمی‌گذراند و به درگاه رب جلیل می‌رساند. همان‌که حافظ در بیانی دیگر آورده بود:

بر در میخانه عشق ای ملک، تسبیح‌گوی
کندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند
(دیوان حافظ، ص ۱۳۴)

پوشکین نیز می‌گوید:

«عشق کلید دریافت آثار اوست.»^{۲۸}

و به تعبیر بیلنسکی: «موضوع عشق، بیشترین موضوعی است که در آثار این شاعر خلیجان دارد و همین موضوع منبع شادمانی و اندوه او در تمام زندگی بوده است.»^{۲۹} زندگی پوشکین در کردار و گفتار، خود سلوکی عاشقانه است. از طلوع رفتارهای کودکانه تا «دوئل مرگ» همه و همه پیرنگی از حضور روشن عشق در وجود او دارد. پوشکین دمی بی‌عشق نتوانست نفس بکشد. در انزوای سیبری و در جمع مسکو و در خلوت قفقاز، همه‌جا وجودش غلغل عشق بود. تفاوت در نوع ظهور و مظاهر عشق بود و به تعبیر مولانا:

شد مبدل آب این جو چندبار
عکس ماه و عکس اختر برقرار
گاه به انسانیت و گاه مردم و گاه رهایی از هرچه رنگ تعلق دارد و گاه به معشوق و گاه هم به خود مهر می‌ورزید و باکی نداشت از چگونگی پندار و رفتار دیگران. به صراحت به ناتالی می‌نوشت:

«با دوست داشتن شما من شرف را دوست می‌دارم.»^{۳۰}

بیشتر آثار پوشکین، تبیین رفتارهای عاشقانه در موقعیتهای مختلف و تفسیر نگاه عشق‌اندیش به هستی و مظاهر آن است. به‌ویژه منظومه «خوان باغچه‌سرای» که تأثر عمیق او را از فجایع عشقهای یکسویه و نابرابر باز می‌نماید.^{۳۱}

پوشکین درباره‌ی رانیوسکی – در منظومه‌ی شیطان – و انکار عشق از سوی او چه زیبا سروده و حال همگان را وصف نموده است:

«با انکار عشق و آزادی

و لبخند تمسخر در برابر حیات

او از اینکه بزرگ‌ترین نعمتهای موجود در طبیعت را تحسین کند، دریغ می‌ورزید»

(پوشکین، ص ۱۹۶)

۰ ردم

اگرچه مفهوم «مردم» و «جامعه» تاحدودی در ذهن این سه گوینده متفاوت بوده است و اصولاً بعد از رنسانس کبیر اروپا توده‌های مردم از عمق غفلت تاریخ به صحنه روشن روزگار پا می‌گذارند و تاریخ، دیگر فقط تاریخ انبیا و ملوک نیست و رعیت هم جزء آدمیزاد به شمار می‌آید، اما این تفاوت در فهم و تمایز در مفهوم، مانع از آن نیست که ما جهت شعر و فکر این سه را رو به آگاهی و آزادی و سعادت مردمان عصر خویش ندانیم.

بر همین مبنا، در دیوان حافظ نمی‌توان کلماتی امروزی همچون آزادی – به معنای جدید آن – و ستم‌ستیزی و نظایر آن را دید، اما باید از ظاهر لفظ گذر کرد و حقیقت آن را دید و دریافت که بنیان اندیشه حافظ، جهتی اجتماعی و انسانی دارد که با امکانات زبانی و فرهنگی و وضعیت اجتماعی و تاریخی عصر او فوق‌العاده مترقی و مردمی است. از همین دیدگاه است که گاه می‌گوید:

گویند رمز عشق مگویند و مشنود
مشکل حکایتی است که تقریر می‌کنند
(دیوان حافظ، ص ۱۳۴)

و گاه صریح‌تر می‌سراید:

ساقی به جام عدل بده باده تا گدا
غیرت نیاورد که جهان پر بلا کند
(همان، ص ۱۲۴)

و گاه جهت شعر را روشن‌تر می‌سازد:

در میخانه ببستند خدایا می‌پسند
که در خانه تزویر و ریا بکشایند
(همان، ص ۱۳۶)

و گاه مردمی و مروت را از همه می‌خواهد:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است
با دوستان مروت با دشمنان مدارا
(همان، ص ۶)

در دیوان حافظ نظیر این جهت‌گیریهای مردمی و انسانی فراوان است تا آنجا که ویژگی ممتاز دیوان او به شمار می‌رود و یکی از شاعران روزگار ما را بر آن می‌دارد که در این باره بگوید: «ماندگاری حافظ در تعهد عمیق انسانی – اجتماعی اوست و شاعرانگی جان و فخامت زبانش.»^{۳۲}

همین تعهد، حافظ را حافظه ملی ایران می‌سازد، چنان که پوشکین را شاعر ملی روس^{۳۳} می‌کند و به‌گفته عنوان تجسم شعر و فرهنگ آلمان لقب می‌بخشد.^{۳۴}

گفته خود از اعیان عصر به‌شمار می‌آمد، اما حدود و ثغور شعر و فکرش، هرگز در قلمرو پسندها و حرفهای آنان نماند و به آنها هم محدود نشد. او ضمن توصیف مفصلی از یک مجلس اشرافی در «ورتر» عمق انزجار و بیگانگی خود را از نوع فکر و شیوه آداب و مراسم آنان باز می‌نماید و مردمان سطحی‌نگر و ظاهربینی را که در این طبقات جا گرفته‌اند، توصیف می‌کند و هیچ رنجی را شکننده‌تر از مصاحبت آنها نمی‌یابد.^{۳۵}

تمام افکار و آثار ادبی گوته - درعین بیان شخصی - برای آزادی و سعادت مردم است. مثلاً در شاهکار ادبی گوته - فاوست - آخرین آرزوی فاوست، بستن سدی است که مردم آن نواحی را به سعادت و خوشی و آبادی برساند و مفیستو هم از همین ترفند باز برای شکار او سود می‌برد که درنهایت این خواسته و آرزوی بلند فاوست او را از بند تعینات حقیر و تعلقات جسمی و مسائل شخصی می‌رهاند و چنگ ابلیس را از او می‌برد و بعد:

«روح فاوست را ملائک از شیاطین می‌گیرند و به آسمان می‌برند چه، خرسندی وی از وصول مردم به سعادت بود.»^{۳۶} و قهرمانش گوتس درحالی که کلمه آزادی بر لب داشت جان می‌سپرد.^{۳۷} پوشکین در این میان از همه متمایزتر است. روح سرکش و زبان آتشین او گویا در خدمت به مردم و بیان رنجهای آنان کمال خود را می‌یافت. او در همان حال که از پژمردن زنان در کنج حرمسراها افسرده می‌شد^{۳۸} برای یتیمان و فقیران توصیه‌ها می‌کرد و خود در ستایش انسان جداگانه شعر می‌سرود.^{۳۹} «اعتراض علیه بی‌عدالتی و آزادی‌خواهی در اشعارش موج می‌زد.»^{۴۰} و در متن اینها به کاری بسیار مهم نیز دست زد و «اصطلاحات عامیانه را وارد شعر کرد و ادبیات را به استخدام ملت خود آورد و در نهایت خانه‌اش «خانه مردم» شد تا آنجا که در برابر تابوتش از اشراف کسی حاضر نشد.»^{۴۱}

همین نفوذ در قلب مردم و تعهد جوشنده او بود که به پوشکین دل می‌داد تا بی‌باکانه در شعر «بنای یادبود بعد از مرگ» بدین زیبایی بسراید:

«من مدتی مدید محبوب خواهم ماند
زیرا با صدای خود عواطف شریف انسانی را بیدار کرده‌ام
در قرن وحشی خودم، نغمه آزادی سر داده‌ام
و برای آنان که استحقاق داشته‌اند، طلب بخشایش کرده‌ام.
پس ای قریحه هنر! به اراده خداوند تسلیم باش
بدون ترس از حمله به تخت و تاج یا تثبیت به آن
قدرت داشته باش که در برابر مدح یا ناسزا بی‌اعتنا باشی

و در مبارزه با ابلهان مقام خود را فرو نیاوری.» (پوشکین، ص ۱۳۶)

«خورشید بماناد و شب بمیراد» (همان، ص ۸)

شعری که در فرهنگ مردم روس ضرب‌المثل شد و گویند زیاتر از آن هنوز کسی نسروده است. هرچند این هر سه بزرگ تاوان نبوغ خود را در تنهایی تلخ زندگی بازپس دادند و مردم گوهر شب چراغ قلب آنان را چندان نشناختند. چنان‌که حافظ به درد می‌سرود:

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی دل ز تنهایی به جان آمد خدا را همدمی

(دیوان حافظ، ص ۸)

محرم راز دل شیدای خود کس نمی‌بینم ز خاص و عام را

(همان، ص ۳۱۵)

و گوته هم محزون و ناامید می‌نوشت: «کسی با من همدردی نمی‌کند، کسی زبانم را

نمی فهمد.»^{۴۲} و پوشکین هم با تلخی و تلخکامی درباره خویش می گفت: «تنهایم، تنها و تنها زندگی می کنم.»^{۴۳}

اما تمام این تنهاییها و رنجها مانع عشق عمیق آنان به حیات و انسان و عشق و مردم نشد و آنان را بر آن نداشت تا چراغهای روشن واژه های خویش را از مردمان روزگار خود و نسلها و عصرهای بعدی دریغ دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک: پورنامداریان، تقی، *گمشده لب دریا*.
۲. تراویک، باکتر، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه عربعلی رضایی، ج ۲، ص ۶۴۳.
۳. همان، ص ۷۳۶.
۴. گوته از ۱۷۴۹ تا ۱۸۳۳ زیست و پوشکین از ۱۷۹۹ تا ۱۸۳۷ و حافظ هم در حدود قرن چهاردهم میلادی.
۵. مکارم‌الغمری، *تأثیر فرهنگ اسلامی بر ادبیات روسیه*، ترجمه موسی بیدج، ص ۹.
۶. و لقد کرمنا بنی آدم و حملناهم فی البر والبحر. قرآن کریم، سوره اسراء، آیه ۷۰.
۷. دستغیب، عبدالعلی، *از حافظ به گوته*، ص ۳۶.
۸. ژرمونسکی، ف.، *گوته در ادبیات روسیه*، ص ۱۵.
۹. گوته، یوهان ولفگانگ، *دیوان شرقی - غربی*، ص ۲۴.
۱۰. برای تفصیل بیشتر ر.ک: *هستی‌شناسی حافظ از داریوش آشوری*، بخش اول و مکتب حافظ از منوچهری مرتضوی، فصل سوم.
۱۱. کاسیرر، ارنست، *روسو، گوته، کانت*، ترجمه حسن شمس‌آوری و کاظم فیروزمند، ص ۲۵.
۱۲. همان، ص ۱۱۸.
۱۳. گوته، *اگمنت*، ترجمه محمدباقر هوشیار، صص ۱۲-۱۳.
۱۴. همان، ص ۱۱.
۱۵. *تروآیا، هانری*، پوشکین، ترجمه حسینعلی هروی، ص ۱۸۱.
۱۶. همان، ص ۵۱۳.
۱۷. کاسیرر، ارنست، *پیشین*، ص ۱۰۷.
۱۸. گوته، *دیوان غربی - شرقی*، ترجمه کوروش صفوی، ص ۲۲.
۱۹. کاسیرر، ارنست، *پیشین*، ص ۱۰۷.
۲۰. همان.
۲۱. همان، صص ۱۱۳-۱۱۴.
۲۲. همان، ص ۷۱.
۲۳. تراویک، باکتر، *پیشین*، ص ۶۴۳.
۲۴. کاسیرر، ارنست، *پیشین*، ص ۱۲۶.
۲۵. مکارم‌الغمری، *پیشین*، ص ۶۰.
۲۶. گوته، *دیوان غربی - شرقی*، *پیشین*، ص ۲۹.
۲۷. گوته، *فاوست*، ترجمه اسدالله مبشری، ص ۱۶.
۲۸. مکارم‌الغمری، *پیشین*، ص ۶۰.

۲۹. همان، ص ۶۱.
۳۰. ترویا، هانری، پیشین، ص ۵۱۲.
۳۱. نفیسی، سعید، تاریخ ادبیات روسیه، ص ۷۴.
۳۲. شاملو، احمد، دربارهٔ هنر و ادبیات، (گفت و شنودی با شاملو)، ص ۱۴۹.
۳۳. نفیسی، سعید، پیشین، ص ۹۴.
۳۴. گوته، فاوست، پیشین، ص ۶۵.
۳۵. گوته، سرگذشت ورتر جوان، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، صص ۹۰-۹۷.
۳۶. گوته، فاوست، پیشین، ص ۱۷.
۳۷. تراویک، باکتر، پیشین، ص ۶۳۹.
۳۸. مکارم‌الغمری، پیشین، ص ۱۱۵.
۳۹. همان، صص ۷۲-۷۷.
۴۰. نفیسی، سعید، پیشین، ص ۵۸.
۴۱. همان، صص ۹۴ و ۶۴-۶۱.
۴۲. کاسیرر، ارنست، پیشین، ص ۱۲۲.
۴۳. نفیسی، سعید، پیشین، ص ۹۴.

منابع

- پورنامداریان، تقی، گمشده لب دریا، چاپ اول، سخن، تهران، ۱۳۸۲.
- تراویک، باکتر، تاریخ ادبیات جهان، ترجمه عربعلی رضایی، چاپ اول، فرزانه، تهران، ۱۳۷۳.
- مکارم‌الغمری، تأثیر فرهنگ اسلامی بر ادبیات روسیه، ترجمه موسی بیدج، چاپ اول، پژوهشگاه فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۷۸.
- دستغیب، عبدالعلی، از حافظ به گوته، چاپ اول، بدیع، تهران، ۱۳۷۳.
- ژرمونسکی، ف، گوته در ادبیات روسیه، چاپ اول، نینگراد، ۱۹۸۲ م.
- گوته، یوهان ولفگانگ، دیوان شرقی - غربی، ترجمه شفا، چاپ دوم، ابن‌سینا، تهران، ۱۳۴۳.
- _____، اگمنت، ترجمه محمدباقر هوشیار، چاپ اول، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۷.
- _____، دیوان غربی - شرقی، ترجمه کوروش صفوی، چاپ اول، هرمس، تهران، ۱۳۸۰.
- _____، سرگذشت ورتر جوان، ترجمه نصرالله فلسفی، [بی‌نا]، [بی‌تا].
- _____، فاوست، ترجمه اسدالله مبشری، چاپ اول، تابان، تهران، [بی‌تا].
- کاسپرر، ارنست، روسو، گوته، کانت، ترجمه حسن شمس‌آوری و کاظم فیروزمند، چاپ اول، مرکز، تهران، ۱۳۷۸.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان اشعار، به تصحیح قزوینی - غنی، چاپ چهارم، بامداد، تهران، ۱۳۶۶.
- تروآیا، هانری، پوشکین، ترجمه حسینعلی هروی، چاپ اول، البرز، تهران، ۱۳۷۴.
- نفیسی، سعید، تاریخ ادبیات روسیه، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۶۶.
- شاملو، احمد، درباره هنر و ادبیات (گفت و شنودی با شاملو)، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۲.

چشم‌اندازِ شعریِ متیو آرنولد در سهراب و رستم

داود خزایی*

دورهٔ ویکتوریا (۱۹۰۱-۱۸۳۰م) که نام ملکه ویکتوریا را بر پیشانی خود دارد، از مهم‌ترین دوره‌ها در تاریخ و ادبیات بریتانیا به شمار می‌آید. ملکه ویکتوریا از ۱۸۳۷ تا سالِ مرگش ۱۹۰۱ بر بریتانیا و مستعمراتش فرمان راند و به خویش می‌بالید که خورشید در قلمروش غروب نمی‌کند. این دوره با صنعتی‌شدن بریتانیا مقارن بود. رشد لندن نیز بسیاری را به دیدن آن شهر می‌کشانید و تکانی عظیم جامعه را به سوی زندگی مبتنی بر اقتصاد نو مدنی به جنبش درآورد و این جنبش در همه سوی جامعه خود را نشان داد. ثروت از چهار گوشهٔ جهان به انگلیس سرازیر می‌شد و در پایان قرن، انگلیس امپراتور کرهٔ خاک شمرده می‌شد.

اما همین صنعتی‌شدن تندپا و غیرمنظم، مشکلات اجتماعی و اقتصادی ویژهٔ خود را نیز به همراه آورد. دورهٔ ویکتوریا را معمولاً به سه دوره تقسیم می‌کنند: دورهٔ نخست (۱۸۴۸-۱۸۳۰) را روزگار سختیها می‌نامند؛ که در آن دوران طبقهٔ فرومتوسط و متوسط قد برافراشتند و جامعهٔ طبقاتی آن را آسان برنمی‌تافت. رکود اقتصادی و بیکاری، زندگی در مکانهای پست دور از بهداشت، کار سخت روزانه برای همهٔ اعضای خانواده هم در نتیجهٔ صنعتی‌شدن پیش آمد. حتی کودکان پنج‌ساله نیز در معادن زغال سنگ به مدت ۱۶ ساعت در روز کار کردند. دورهٔ دوم (۱۸۷۰-۱۸۴۸) دورهٔ رونق اقتصادی و مجادلات مذهبی است. شکوفایی علوم مختلف، دانشمندان را وامی‌داشت که اقوال انجیل و تورات را به نقد بکشند. کسانی نیز با آنان در کشمکش بودند. دورهٔ سوم (۱۹۰۱-۱۸۷۰) زمان فروپاشی ارزشهای

##. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه خلیج فارس.

ویکتوریایی است. رکود اقتصادی سالهای ۱۸۷۳ و ۱۸۷۴ میزان مهاجرت را افزایش داد. ظهور بیسمارک در آلمان و کمر راست کردن امریکا از زیر فشار جنگهای داخلی برای انگلیس تهدیدی به شمار می آمد. طبقه کارگر هم امتیازات خود را خواستار بود. هنرسنجانی نظیر والتر پیترو پروانش در چنین روزهایی اندیشه ای خیامی را می پذیرفتند که راه حلی یافت نمی شود و می گفتند کار ما این است که که آنات تندگذر زیبایی را در "این روز کوتاه سرد و آفتابی" به خوشی بگذرانیم.^۱

متیو آرنولد (۱۸۲۲-۱۸۸۸)، شاعر، منتقد ادبی و اجتماعی دوره ویکتوریا در چنین روزگاری می زیست. در نظر آرنولد، اگر شعر بر آن است زندگی را تحمل پذیر کند، باید شادی آور باشد.^۲ اما، خود آرنولد هم از تشوهای عصر ویکتوریا برحذر نبود. آیا در جامعه ای صنعتی که داعیه پیشرفت داشت و کودکان در خانه های کار و معادن زیر فشار کار کمر خم کرده بودند، شادمانی جایی داشت؟ با توجه به اوضاعی که برشمرده شد، آرنولد از آسیا بی خبر نبود و از میان کتابهای شرقی به بگاواگیتا، کتاب مقدس هندوها دلبستگی ویژه داشت. بگاواگیتا مالکیت بر روان را می طلبید اما آیا این جهان از عمل بی نیاز شده بود؟ او به دوگانگی مابین اندیشه و عمل و لزوم پیوستگی آن دو بسیار می اندیشید و در جستار فرهنگ و هرج و مرج به آن پرداخته است.

آرنولد در دیباچه مجموعه اشعارش که در سال ۱۸۵۳ منتشر شد، به عصر خویش چون «دوره ای فاقد شکوه اخلاقی» می نگریست و به همین دلیل شعر نمایشی امپداکلیز بر فراز ایتنا را از این مجموعه زدود؛ زیرا این شعر را «گفتگوی ذهن با خود» می نامید که در آن رنج، خود را به شکل عمل بیرون نمی ریزد، و وضعیت درازدامنی از درد ذهنی در آن تداوم می یابد که هیچ پیشامدی یا امیدی یا مقاومتی آن را از بین نمی برد، نیز بدان سبب که در آن هر چیزی را می باید تاب آورد، اما هیچ نکرد. آرنولد چنین موقعیتهایی را دردناک می شمرد نه تراژیک و نمود آنها را در شعر هم دردناک می داند.^۳ او که دانشمند ادبیات کلاسیک به شمار می آمد، در پی تغییری در روند شعری خود بود؛ شعری به سبک آثار کلاسیک که سادگی فاخر خود را با تأثرانگیزی به هم درآمیزد. افزون بر این تأکید بسیار آرنولد را بر اعمال انسانی نباید از یاد برد. او در دیباچه مجموعه سال ۱۸۵۳ که بیانیه شعری او هم به حساب می آید، می نویسد:

پس شاعر، در مرتبه نخستین باید عملی ارجمند را برگزیند؛ اما کدامین اعمال ارجمندند؟ مسلماً، آنها که به قدرتمندی تمام خوشایند احساسات عظیم و ابتدایی انسان باشند: خوشایند آن احساسات بنیادینی که جاودانه در نژاد می زنند، و مستقل از زمان اند... پس، تاریخ عمل، اهمیتی ندارد، خود عمل، گزینش آن و ساخت آن است که اهمیت تام دارد.^۴

از همین روست که آرنولد گزینش خود را چندان به زمان یا مکان ویژه ای محدود نمی کند، هرچند باستانیان و شکسپیر را بس ارج می نهد. او بزرگی را این بار در روزگار نخست می جوید و داستانی از ایران را دستمایه شعر خود می کند تا نظریه شعری خود را بنمایاند. در نامه ای که هنگام سرودن سهراب و رستم به دوستش آرتور هیو کلاف می نویسد چنین می آورد: «به تازگی

چیزی را به پایان رسانده‌ام که بیش از هر اثری که تا به حال نوشته‌ام مرا خوش می‌آید... در این مورد، مصالح شعر سرتاسر نیکو بود، و عجب چیزی است! و جوانان چه کم دریابند که چیست! که چطور همه چیز است.^۵ بعدها در نامه‌ای به کلاف که شعر پژوهشگر کولی را بر سهراب و رستم ترجیح می‌داد نوشت:

خوشحالم که پژوهشگر کولی را دوست داری، اما این شعر برایت چه می‌کند؟ هومر جان می‌بخشد، شکسپیر جان می‌بخشد، و گمان می‌کنم سهراب و رستم هم به شیوه کم‌توان خود جان می‌بخشد، کولی دانشمند در بهترین حالت، اندوه‌خوایندی را بیدار می‌سازد. اما این چیزی نیست که ما می‌خواهیم.

سرنوشت میلیون‌ها انسان شکوه‌گر

در مشقت و درد تیره می‌شود...

آنچه می‌خواهند چیزی است که جانی به آنها ببخشد و شرافتمندشان کند، نه اینکه اشتیاقی بر اندوهشان یا مرحمتی بر رؤیاهایشان، بریزد.^۶

تقابل بین اندیشه و عمل، و در نهایت سازش بین این دو، چیزی است که آرنولد ضروری می‌داند و در شعر بلند سهراب و رستم یعنی مهم‌ترین شعر شرقی او، تجلی یافته است. پس از رباعیات خیام فیتس جرالده، سهراب و رستم را مهم‌ترین اثر در آشنایی خوانندگان انگلیسی زبان با شعر فارسی می‌دانند.^۷ سهراب و رستم در ۸۹۲ سطر در قالب شعر سپید، تلاش او را در آفریدن شعری نشان می‌دهد که ملزومات شعری‌اش آن را می‌طلبید. نخستین بار آرنولد در کتاب تاریخ ایران اثر سر جان ملکم با این داستان آشنا شد؛ اما به شرح کامل تر آن دست نیافت تا اینکه در مقاله‌ای که سنت بوو - منتقد فرانسوی - در نقد ترجمه ژول مول از شاهنامه نوشته بود، به تفصیل از رخدادهای داستان آگاه شد و با توجه به آن شعر را سرود.^۸ هرچند به نظر می‌رسد از ترجمه معروف اتکینسون - به صورت مثنوی - بی اطلاع نبوده است.

آرنولد عنوان شعر را چنین می‌آورد، «سهراب و رستم: واقعه‌ای ضمنی» و مشخص می‌کند که از داستان فردوسی تنها پاره‌ای را برمی‌گزیند، یعنی تنها رزم سهراب و رستم را. داستان با وصف سپیده دم و رود جیحون آغاز می‌شود که میغ از آن برمی‌خیزد، «و نخستین سپیده سحری بر خاور گسترده شد/ و میغ از رود جیحون برخاست.» (س ۱-۲) و با آغاز شب به پایان می‌رسد. سپیده دم را می‌توان نماد سهراب دانست که زاده می‌شود و در دل شب نهان می‌گردد. میغ هم پرده‌ای در برابر چشم می‌کشد که تشخیص را از چشم می‌رباید. پس از برخاستن از خواب، سهراب به دیدار پیران و یسه می‌رود و قصدش را چنین آشکار می‌کند، «در جستجوی یک مرد بوده‌ام، یک مرد، تنها یک مرد» (س ۴۹ با تصرف). مهربانی پیران بر سهراب بیشتر ما را به یاد مهربانی‌های پیران بر سیاوش و کیخسرو در شاهنامه می‌اندازد. پیران، سهراب را اندرز می‌دهد که رستم را از راه آتش بجوید نه جنگ. هومان ایرانیان را می‌خواند که هم‌اوردی برای سهراب برگزینند. کسی یافت نمی‌شود و گودرز رستم را می‌جوید که سرافرده خود را - از سر ترشویی - جدا از دیگران برپا کرده است. رستم پس از بحث و جدلی که به مجادله آشیل با

پیام‌آورانِ آگاممنون بی‌شبهت نیست، راضی به نبرد با سهراب می‌گردد و با سلاحی ساده و سپری که نشانی بر آن نیست، آهنگ رزم می‌کند. سهراب نیز چون جوانی «نازپرورده و نازک‌اندام و دُردانه» تصویر می‌شود، که بیشتر خاطرهٔ رومیو را در ذهن زنده می‌کند تا جوانی جویای نام از ایران باستان را. سهراب که پیکر بی‌مانند رستم را بر ریگها و موهای سپید را بر سر او می‌بیند، می‌شتابد و زانوان او را در آغوش می‌گیرد و سوگندش می‌دهد که آیا رستم نیستی؟ لابه‌های سهراب کارگر نمی‌شود و نبرد درمی‌گیرد. گرز رستم بر سهراب چابک فرو نمی‌آید و سهراب، همچون هملت، هرچند مجال آن دارد شمشیر از نیام برکشد، چنین نمی‌کند و چندبار می‌گوید که دلش بر رستم می‌جنبد؛ اما پس از آنکه رستم او را «دختر گریز پای سست دست» (س ۴۵۷) و «دلبرک تابیده موی و پایکوب چرب‌زبان» (س ۴۵۸) می‌خواند، او نیز رزم را می‌آغازد. ابری بر آسمان پدید می‌آید و روی خورشید را تیره می‌گرداند و تندبادی از زیر پایشان بر می‌خیزد و هر دوان را در گردبادی از شن درمی‌پیچد» (س ۴۸۵) نیزهٔ رستم زرهٔ سهراب را می‌شکافد اما پوست را نه، و شمشیر سهراب افسر تارک رستم را از بن می‌درد، اما تارکش را نه. نبرد پی گرفته می‌شود. ضربهٔ دوم سهراب بر تارک رستم، شمشیر خودش را هزارپاره می‌کند. اما رستم نه به آن حیلت در شاهنامه، که با نام خود، سهراب را می‌فریبد:

سپس رستم سر بلند کرد، چشمان سهمناکش
خیره شد و نیزهٔ هراس‌انگیز خود را بالا برد و به جنبش درآورد
و فریاد کرد «رستم!». سهراب این بشنید،
حیران شد و گامی به پس رفت
و مؤگان زنان در پیکری که پیش می‌آمد خیره شد.
آن‌گاه سرگشته برجای ایستاد،

و سپری را که پناهش بدان بود از دست رها کرد و نیزه پهلویش را درید. (سس ۵۲۰-۵۱۴)
سهراب کین‌خواهی رستم را فریاد رستم می‌آورد و رستم که گمان می‌کند فرزندش دختر است، سخن سهراب را نمی‌پذیرد، چرا که ته‌مینه از بیم آنکه مبادا رستم سهراب را رزم آزماید، پیام داده بود که فرزندش دختر است. رستم مُهر خود را، و نه مهرهٔ خود را که به شکل سیم‌رغ است و با شنگرف بر بازوی سهراب نقش بسته می‌بیند و او را باور می‌دارد. سهراب هم مرگ خود را به تقدیر نسبت می‌دهد و شاد است که پدر را، هرچند در دم مرگ، یافته است. سخن گفتن سهراب با رخس البته از نکته‌های بدیع داستان است که گمان می‌رود، آرنولد آن را از مویهٔ ته‌مینه بر اسب سهراب — آن هم از ترجمهٔ اتکینسون — گرفته باشد. شعر با توصیف بسیار زیبا و معروف رود جیحون به پایان می‌رسد.

آرنولد سهراب و رستم را به پیروی از هومر سروده و از قراردادهای شعر حماسی یونانی و حتی از قوانین حاکم بر نمایشنامه‌های کلاسیک یونان بهره می‌گیرد. طبق تقسیم‌بندی ثرال حماسه به دو گونهٔ کلی بخشش‌پذیر است: حماسهٔ شفاهی و حماسهٔ هنری. حماسهٔ شفاهی آن است که نویسندهٔ مشخصی ندارد،^۹ اما سراینده‌ای داستانهای حماسی پیشین را که در زبان مردم

رایج بوده به گونه‌ای وحدت یافته درمی‌آورد و حماسه هنری آن است که نویسنده‌ای مشخص دارد و پیش از آن درجایی وجود نداشته است.

البته این سخن بدان معنا نیست که حماسه‌های شفاهی از هنر بی‌بهره‌اند. براین اساس، سهراب و رستم شعر حماسی هنری به شمار می‌آید. این موضوع هم که خود شاهنامه فردوسی در کدام گروه قرار می‌گیرد، محل مناقشه تواند بود، چرا که فردوسی داستانها را از خود ابداع نکرده، بلکه براساس منابع خود آن را وحدتی ارگانیک بخشیده و شاهکاری آفریده است، اما منابع او نوشتاری بوده‌اند، نه شفاهی. از خصوصیات حماسه، آن‌سان که ثرال بیان می‌کند، می‌توان اینها را برشمرد: ۱. قهرمانی یا شأنی حماسی، ۲. زمان و مکان گسترده که حتی می‌تواند کل هستی را دربرگیرد، ۳. عملی والا که مستلزم کردارهای فوق طبیعی و دلاورانه باشد، ۴. حضور نیروهای فوق طبیعی، ۵. سبکی فاخر، ۶. گزارش حوادث با دید عینی. جز این ویژگیهای عمومی قراردادهایی هم در شعر حماسی معمول است، نظیر ذکر موضوع در آغاز، فراخوانی الهه شعر، آغاز حماسه از میانه عمل و داستان، برشمردن گروههای جنگجویان، کشتیها و سپاهیان، رجزخوانی و سخنان درازدامن شخصیت‌های اصلی، و کاربرد رایج تشبیه حماسی.^{۱۰}

در این میان چون آرنولد پاره‌ای از داستان را پرورده است؛ پس نمی‌توان انتظار داشت که همه این ویژگیها که در ایلید و انه‌اید است در سهراب و رستم یافت شود. برای مثال، نیروهای فوق طبیعی نظیر دیو و سیمرغ مستقیماً حضور ندارند و نامی از الهه شعر هم نمی‌شنویم و زمان و مکان هم گسترده نیست. دکتر امیری در پژوهش ارزشمند خود می‌نویسد که، «آرنولد در منظومه خود زمان نبرد را که در شاهنامه دو روز است مختصر و منحصر به یک روز کرده و در ضمن از این طریق توانسته است که اصل وحدت عمل و وحدت زمان و وحدت مکان را که در ادبیات اروپایی از اصول و ارکان عمده شعر حماسی به کار می‌رود، رعایت کند» (بیست و پنج، بیست و شش). فشردگی زمان نبرد و رعایت اصل وحدتها در سهراب و رستم صحیح است؛ اما نکته در اینجا است که گویا آرنولد با توجه به نمایشنامه‌های کلاسیک، آن هم طبق نظر منتقدان رنسانس نه یونان، وحدتهای سه‌گانه را رعایت می‌کند، چون تنها وحدت عمل است که در حماسه اهمیت بسیار دارد و آرنولد برای تأثیرگذاری بیشتر وحدتهای دیگر را افزوده است.

از ویژگیهایی که در سهراب و رستم نمود مهمی دارد باید از کاربرد تشبیهات حماسی و برشمردن گروههای سپاهیان سهراب، یاد کرد. آبرامز در فرهنگ واژگان ادبی می‌گوید که منظور از تشبیه حماسی آن است که مانسته - یا مشبه به - بسی بیشتر از ارتباط آن با ماننده - مشبه - بسط یابد.^{۱۱} برای نمونه، هنگامی که رستم رو به رزمگاه می‌رود، ایرانیان غریو شادی سر می‌دهند. آرنولد این گرمای داشتن را چنین می‌نماید:

مانند شناگری سراپا تر که در چشم زنش گرمی نماید

زنی هراسان که روز همه روز در دریا کنار

در کرانه بحرین، در خلیج فارس، چشم به راه شوی ایستاده و

گریسته است و شناگر در خیزابهای نیلگون فرو رفته و شبانگاه،

پس از گفتن داستان مرواریدهای گرانبها که از خود ساخته و پرداخته،
با زن به کلبه خود که در کنار دریاست بازگشته است.

رستم نیز بدین سان در چشم ایرانیان گرامی نمود. (سس ۲۸۴-۲۹۰)

گاه به نظر می‌رسد که این تشبیهات حماسی که شمار آنها به سیزده می‌رسد،^{۱۲} بسیار و دارای جنبه تزیینی باشد، اما دکتر ابجدیان بر آن است این تشبیهات در ساختار کلی شعر جای خود را یافته‌اند، جنبه تنش‌زدایی دارند، در ۱۰۱ سطر نخستین به کار نمی‌روند و پس از نبرد هم شمار آنها فرومی‌کاهد.^{۱۳} گروه‌های مختلف موجود در سپاه سهراب که آرنولد آنها را تاتاران می‌خواند و نه تورانیان از بخارا و خیوه و ترک و کرانه خزر و قبیچاق‌اند. ترکمانان جنوب، توکاها و نیزه‌وران سالور، قلمقها، قزاقها و قرقیزها هم در آن سپاه‌اند، نیز «انبوهی از سواران آواره و بیابانگرد که از جایی بسیار دور آمده بودند و کار و خدمتشان درخور بدگمانی بود.» (سس ۱۲۶-۱۲۷) نام‌بردن این گروه‌ها همانند شمردن سپاهیان یونانی در ایلپاد و برشمردن فرشتگان سقوط کرده در فردوس از دست‌رفته‌ی میلتون است. گوناگونی سپاهیان نماد تششت هم تواند بود. آرنولد که در پی به تصویرکشیدن جامعه خود بود، دنیای شاعری و ویژه‌ای در شعرهایش ساخت که از آن به چشم‌انداز شعری او یاد می‌کنند.^{۱۴} این چشم‌انداز شعری — که نمودگر عصر او و بر ساخته ذهن رمانتیک‌گرای اوست — در سهراب و رستم یافت می‌شود. چشم‌انداز شعری او را — که در عمده شعرهایش راه یافته است — می‌توان بدین صورت به تصویر کشید: نخستین عنصر رودخانه‌ای است که شاعر از آن با نام رود زندگی یا رود زمان، یاد می‌کند. سرچشمه این رود در درختستانی است سر نهاده به کوه، پس از جاری شدن از کوه و گذار از تنگدزه، به دشتی غبارآلوده و تفتان می‌رسد و پس از اینکه بسیاری از آن در شنهای آن کویل فرو می‌رود، واپسین مانده آبش را در دریای سوسوزن فرو می‌ریزد.^{۱۵} گفتنی است که این وصف منحصر به فرد نیست و با تنوع سرشاری در شعرهای مختلف آرنولد مانند ساحل دور، زندگی مدفون، پژوهشگر کولی و سهراب و رستم نمود می‌یابد. اما آنچه در نگاهی گسترده به چشم می‌آید، سه ناحیه مختلف است که با نوعی تنگدزه از هم جدا می‌شوند. این سه ناحیه را شاید بتوان به تعبیر کالر «درختستان جنگل، دشت سوزان یا تاریک، و دریای پهناور سوسوزن نامید» که با گذشته و حال و آینده همخوانی دارد. در برخورد با زندگی فردی می‌توان کودکی، بلوغ و دیرسالی یا مرگ را به جای این سه پاره نهاد.^{۱۶} در دوره نخست، معصومیت کودکانه ما را همگام با طبیعت می‌کند که وردزورث — شاعر رومانیک — در شعر صومعه تینترن چون لذت حیوانی — البته با تعبیر مثبت — به آن می‌نگرد، در دوره دوم رنج برخورد با جهانی متخاصم است که به سراغمان می‌آید و در دوره سوم آرامشی که به شادی خدمت در دنیا می‌انجامد. تولد، مرگ، و تولد دوباره نگاهی دیگر به این چشم‌انداز است و بهشت و هبوط و بهشت درون تعبیری دیگر. ناحیه نخست بی‌شابهت به توصیف رامشگر دیوزاد از مازندران نیست «که در بوستانش همیشه گل است / به کوی اندرون لاله و سنبل است / هوا خوشگوار و زمین پرنگار / نه گرم و نه سرد و همیشه بهار»،^{۱۷} جز آنکه محصور است و از جاهای دیگر جدا افتاده و بیشتر، کودکان و جوانان ساکن آند. کودکی سهراب در چنین جایی می‌گذرد که البته در شعر سهراب و رستم تنها اشاره‌ای خفیف به آن می‌شود.

جایی که رستم روزهای خوش با تهمینه بودن را «در دژ و میان بیشه‌های پرشبنم به نخجیر/ با یوز و باز سپری کرده و بامدادهایی که بر فراز تپه‌های خرم» (سس ۶۲۹-۶۳۰) گذرانده بود و سهراب پیوستگی با مادر را چشیده بود. این چشم‌انداز نماد ثبات و تعادل و آرامش است.

سهراب از آن مکان رو به هامون می‌آورد، دشتی برکنار رود. رودی که برای رسیدن به این هامون تفتان و پوشیده از ریگ و شن، خروشان و برآمده از «سیلابهای تابستانی/ هنگامی که آفتاب برفهای نجد بلند پامیر را می‌گدازد» (سس ۱۴-۱۵) فرو می‌آید. آن‌سان که نماد ترس و آشوب از آن برمی‌خیزد. در این دشت دیگر نشانی از مادر نیست، بلکه آنجا است که ناآگاهی فرزند را بر پدر می‌شوراند. «از همین روست که در تاریکی، میغ، یا گردباد شن فروپيچیده است»^{۱۸} که هر سه، دیده‌بنا را از دیدن باز می‌دارند.

سهراب چون زائری رو به این برهوت می‌نهد تا روح اصیل خود را که نماد فضای برهوتی دوره ویکتوریاست، با آن رستم پیوند زند و به آن وحدت پیشین برسد، اما خود قربانی می‌شود تا شاید این برهوت را از غرور و روح خشنش، بپالاید. واژگان شن و برهوت از واژگان مکرر شعرند که نمودگر دشت تفتان‌اند. برهوت شش بار و شن ۲۷ بار به کار رفته‌اند که اهمیت آنها را می‌رساند.^{۱۹}

هر چه آن درختستان پیشین پر از سبزه است، این هامون از گیاه تهی است. سترون است. بایر است. دیگر از باروری خبری نیست و مرگ است که فرمانروا خواهد بود. سهراب هم به گاه جان‌دادن چون کوهی برف پوشیده تصویر شده که خون از او روان است. نشان سیمرخ بر بازوی او هم نشان از خانه داشتن سیمرخ بر ستیغ اوست. تصاویر مربوط به پیکر سهراب با تصاویر مربوط به کوه پامیر همخوانی دارد و خونش، رودی است که بر شن‌ها فرو می‌ریزد:

اما خون

از شکاف پهلویش جوشید و روانش

با سیلِ خون برآمد و خون از بر سپید و سردش

فرو ریخت و آن سیلابِ سرخ رنگ، تیره و آلوده شد (سس ۸۴۳-۸۴۰)

رودی هم اگر هست، خود را بر دشت می‌پریشد. بیابان، بر خلاف درختستان، در حصار نیست، بل باز است و درگزند همه گونه نیرویی. چنین بیابانی، معادل ویکتوریایی برهوت یا سرزمین هرز است. برهوتی که در آن انسان از خدا و خود و دیگران و طبیعت جدا افتاده و وحدتی نمی‌یابد. از خود هم بیگانه است، آن‌سان که رود پریشیده، بهترین نماد آن می‌گردد:

اما از اینجا، ریگزار رفته رفته،

دامنِ رود را فرامی‌چیند و راه بر آن می‌بندد

و جیحون را پراکنده می‌کند

و از هم می‌شکافد، چندان که فرسنگها

رشته‌های از هم گسیخته آب به دشواری

از میان شنزار و جزیره‌های پرنیزار می‌گذرد

و جیحون، شتاب و چابکی نخستین را در کوه‌های بلند پامیر از یاد می‌برد و

و سرگردانی درهم‌شکسته و پیچان می‌گردد. (سس ۸۸۱-۸۸۸، با تصرف)
 ضمیری که در انگلیسی برای رود به کار رفته مذکر است که نظرِ پیشین را مبنی بر یکی
 پنداشتن جیحون و خون و روان سهراب تأیید می‌کند. پس هر چند رود در شتزار فرو می‌رود، اما
 چنان نیست که خشک شود؛ بلکه زندگی زیرین و مدفون خود را، گویی که به سرزمین مردگان
 راه یافته، پی می‌گیرد تا سرانجام به سطح آید و به دریای سوسوزن یگانگی، یگانگی با خود و دنیا
 و خدا برسد و بریزد. پس مرحله سوم مرحله پیوستگی است. پیش از این به دوگانگی مابین
 اندیشه و عمل و لزوم پیوستگی آن دو در نظر آرنولد اشاره شد. او نیروی پیش برنده فرهنگ را
 «پیوند اندیشه درست و کردار قوی می‌دانست».^{۲۰} نامهای دیگری که آرنولد برای این دو عنصر
 برمی‌گزیند، هلنیسم و هبرئیسیم است. او هلنیسم را با فرهنگ و هنر یونان مرتبط می‌کند و از آن
 به شیرینی و نور یعنی خوی منطقی و بینش فکری تعبیر می‌کند. اما می‌گوید که اینها کافی
 نیست و توان و انرژی را هم باید به آنها افزود و تثلیثی مرکب از قدرت و شیرینی و نور پدید
 آورد. او هلنیسم را خودانگیزگی آگاهی و هبرئیسیم را سخت‌گیری وجدان معنا می‌کند.^{۲۱} به
 دیگر سخن، آمیغ سنتهای غربی یعنی هبرئیسیم، و شرقی یعنی هلنیسم را خواهان است. بیتسون
 در این مورد به سنت شعری رمانتیک‌ها اشاره می‌کند و می‌نویسد:

تا آنجا که شعر در مرکز سنت رمانتیسیسم واقع باشد، انسان شکست خورده را می‌باید
 قهرمان آن و جامعه را قربانی بپنداریم. اما تا آنجا که شعر بخواهد شعر باشد، مسئله باید به
 تعادل برسد. قهرمان (آرامانی) نباید به آسانی پیروز شود؛ باید شانس هم به قربانی (واقعیت
 اجتماعی) داده شود. پس با استفاده از تضادنا باید گفت که شاعر خوب رمانتیک بودن،
 مستلزم ضد رمانتیک بودن است.^{۲۲}

حال همین مطلب را معیار سهراب و رستم می‌گیریم. سهراب را نماد هلنیسم (اندیشگی) و
 رستم را نماد هبرئیسیم (عمل) دانسته‌اند.^{۲۳} باتوجه به این مطلب و باتوجه به گفت آورد بالا،
 طبیعی است که سهراب را نماد شاعر (آرنولد) و رستم را نماد تمایلات ضد شاعرانه
 و یکتورایی بدانیم. گروههای مختلف سپاهیان سهراب هم نماد آشفتگی شعری عصر و یکتوریا
 تواند بود. پیش از این گفتیم که رستم، سهراب را «دلبرک تابیده موی و پایکوب چرب زبان» (س
 ۴۵۸) می‌خواند، که از چرب زبان می‌توان شاعر را مقصود دانست.^{۲۴} رستم هم هر چند با فریب
 پیروز می‌گردد، ارجمندی اندیشه را درمی‌یابد. سهراب هم خود را بختیار می‌داند و می‌گوید،
 «من پدرم را یافته ام، / بهل قدر این یافتن را بدانم» (سس ۷۱۶-۷۱۷).

فرجام سخن اینکه متیو آرنولد با بهره‌گیری هوشمندانه از داستان رستم و سهراب هم شعری
 فی‌نفسه زیبا می‌سراید و هم نظریه شعری و فرهنگی خود را بر صحنه می‌آورد.
 جیحون در نهایت،

به دریا، خانه درخشان و پهناور خویش فرو می‌ریزد،

خانه‌ای روشن و آرام

که از ژرفنای آن اختران سرو تن شسته

بالا می‌آیند و بر دریای آلال می‌تابند. (سس ۸۸۸-۸۹۲)

1. Abrams, M.H., **The Norton Anthology of English Literature**, New York, W.W. Norton and Company, 1993, Vol. 2, PP. 893-899.
2. Ibid, P. 1347.
3. Allott, K., **Mathew Arnold**, London, Penguin Book & Ltd., 1954, PP. 252-253.
4. Ibid, PP. 254-255.
5. Yohannan, J. D., **Persian Poetry in England and America**, New York, Caravan Books, 1977, P. 83.
6. Edwards, P., Ed.: Latham, J. E.M. "Hebraism, Hellenism and The Scholar-Gipsy", **Critics on Mathew Arnold**, New Delhi, Universal Book Stall, 1995, P. 62.
7. Yohannan, J.D., Op. Cit., P. 78.
۸. آرنولد، متیو، سهراب و رستم، با مقدمه و حواشی، مقایسه با داستان رستم و سهراب شاهنامه، ترجمه منوچهر امیری، صص ۱۸-۱۹.
9. Thrall, W.F., & Hibbard, A. **A Handbook to Literature**, USA, Odessey Press, 10960, P. 175.
10. Ibid.
11. Abrams, M. H., **A Glossary of Literay Terms**, New York, Harcart Brace College Publisher, 1993, P. 56.
۱۲. همان، ص ۳۵.
13. Abjadian, A., **A Survey of English Literature**, Tehran, SAMT, 202, P. 366.
14. Ibid, p. 355.
15. Culler, A.D., Ed.: latham, J.E.M., "The World of the Poems", **Critics on Mathew Arnold**, New Dehli, Universal Book Stall, 1995, P. 27.
16. Ibid, P. 27.
۱۷. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، از روی نسخه مصحح آکادمی مسکو، ص ۱۳۰.
18. Culler, A.D., Op. Cit., P. 32.
19. Abjadian, A., Op. Cit., P. 364.
20. Edwards, P., Op. Cit., P. 66.
21. Abrams, M.H., **The Norton Anthology of English Literature**, Op. Cit., PP. 1404-1409.
22. Edwards, P., Opc. Cit., P. 68.
23. Abjadian, A., Op. Cit., P. 365.
24. Ibid.

منابع

- آرنولد، متیو، *سهراب و رستم*، با مقدمه و حواشی، مقایسه با داستان رستم و سهراب شاهنامه، پژوهش و ترجمه از منوچهر امیری، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۵.
- فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، قطره، تهران، ۱۳۶۷.
- Ajadian, A., **A survey of English Literature**, Tehran, SAMT, 2002.
- Abrams, M. H., **A Glossary of Literary Terms**, New York, Harcourt Brace College Publishers, 1993.
- Abrams, M. H., **The Norton Anthology of English Literature**, New York, W.W. Norton and Company, 1993.
- Allott, K., **Mathew Arnold**, London' Penguin Books Ltd, 1954.
- Culler, A.D., Ed.,: Latham, J. E.M., " The World of the Poems." **Critics on Mathew Arnold**, New Delhi, Universal Book Stall, 1995.
- Edwards, P., Ed., Latham, J.E.M., "Hebraism, Hellenism and The scholar-Gipsy", **Critics on Mathew Arnold**, New Delhi, Universal Book Stall, 1995.
- Thrall, W.F. & Hibbard, A., **A Hndbook to Literature**, USA, Odessey Press, 1960.
- Yohannan, J.D., **Persian Poetry in England and America**, New York, Caravan Books, 1977.

رستاخیز در بیان قرآن کریم و اساطیر ایرانی

مریم مدرس زاده*

مقدمه

آنچه در این مقاله گردآمده، تطبیق نظریه‌های اساطیر ایرانی و متون دینی زردشتی با رویکرد قرآن کریم نسبت به موضوع رستاخیز و حوادث زمینه‌ساز آن و اوضاع جهان، پیش از وقوع این واقعه عظیم است.

این در حالی است که به نظر می‌آید تحقیقات علمی متون اساطیری و دینی ایرانیان و زردشتیان با متون اسلامی به‌طور تطبیقی در این زمینه بسیار اندک است و در حد اطلاع نگارنده به بخشهایی از کتاب نجات‌بخشی در ادیان، تألیف استاد گرامی، دکتر محمد تقی راشد محصل محدود است؛ به این معنا که شیوه مطالعات در این زمینه آن‌گونه که شاید و باید به صورت مراجعه یکسان به منابع طرفین نبوده است؛ ضمن آنکه پژوهشهای اسلامی آن نیز نوعاً از کمبود یا نبودن استناد مؤثر به مضامین قرآن کریم رنج می‌برد. به همین دلیل مطالعات تطبیقی در این زمینه به‌طور کامل انجام پذیرفته است. از این رو مبنای کار نگارنده در بخش مطالعات قرآنی مقاله، قرآن کریم بوده تا دیگر منابع اسلامی، و برای این منظور، به روشی کاربردی، روشن و تاحدی کامل نیازمند بوده و برای همین مقاله استاد ارجمند، دکتر محمد لسانی تحت عنوان «شیوه‌های مطالعه و تحقیق در قرآن کریم» را سرلوحه تحقیق در این بخش مقاله قرار داده است. البته در این میان از تفاسیر ارزشمند قرآنی معاصر مثل المیزان و تفسیر نمونه برای استفاده، توضیح و تکمیل یافته‌ها غافل نمانده است. منابع اطلاعاتی در این نوع پژوهشها از نظر توالی زمانی یکسان نیستند و به‌ویژه در مورد متون زردشتی به اندیشه‌های پیامبر ایرانی که در

سروده‌های او «گاهان» منعکس گردیده است و همین‌طور تفاسیر مربوط به آن منحصر نیست. بلکه ردیابی مفهوم اندیشه‌ای زردشتی مستلزم جست و جو در نخستین آثار به‌جا مانده از اقوام ایرانی و حتی اقوام پیش از آنان در فلات ایران است تا نوشته‌های زردشتی حدود قرن سوم هجری.

با این همه، از آنجا که متون متأخر زردشتی خود آمیزه‌ای از اندیشه‌های اساطیری و دینی است، نگارنده توجه خود را در این بخش به تعدادی از این آثار معطوف داشته است. نگارنده معتقد است آثار وحی الهی در تار و پود تاریخ و پیشینهٔ همهٔ اقوام بشری از آغاز تاکنون، و از هر اندیشه و آیین و خاستگاهی ریشه دوانیده و تنها با مطالعات تطبیقی این آثار به‌جای مانده با یگانه اثر دست‌نخوردهٔ وحی قرآن کریم است که می‌توان پرده از راز و رمزهای اساطیری برداشت.

تشابهات بیان بعضی از مفاهیم قرآنی و روایی با اندیشه‌های اساطیری ایرانی گاه آن‌چنان شگفت‌انگیز خودنمایی می‌کند که علاقه‌مندان را به فکر می‌اندازد که آن را به‌عنوان حوزه‌ای مستقل برای مطالعاتی پیگیر و مدبرانه مورد نظر قرار دهند. از این‌رو، مطالعات تطبیقی اسطوره و دین، ضمن آنکه پرده از روی اندیشه‌های عمیق اساطیری برمی‌دارد، قادر خواهد بود به‌تدریج مرزی برای باز شناسی تمثیل از نماد، و نماد از واقعیت پدید آورد. آنچه پیش روست، گامی است کوچک در این راستا که به تطبیق مفهوم رستاخیز و ملائکه در بیان قرآن و روایات اسلامی با ایزدان در نزد روایات اساطیری و اندیشهٔ ایرانی پیش از اسلام پرداخته است.

نقش ملائکه در رستاخیز

از آیات قرآن کریم چنین برمی‌آید که پیش از قیامت، همهٔ شهرها و آبادیها به عذاب شدیدی گرفتار می‌شود که این خود پیش درآمدی برای وقوع رستاخیز است (اسراء، ۵۸). آغاز رستاخیز با عروج ملائکه در طی روزی که با گاهشماری انسانی، برابر با پنجاه هزار سال است، صورت می‌پذیرد و سپس تحولات عظیم سماوی که به درهم‌ریختگی کل نظام آسمانها و زمین خواهد انجامید. (نک: معراج، ۱۰-۱). این دگرگونیها که در قرآن بلافاصله پس از موضوع عروج ملائکه به آسمانها مطرح می‌شود، به قرار زیر است:

آسمان شکافته (انشقاق، ۱) و درهم پیچیده می‌شود (انبیاء ۱۰۴) و چون فلز گداخته (قارعه، ۴) یا روغن گلگون (رحمان، ۳۷) مذاب می‌گردد. زمین نیز از این تحولات سماوی مستثنی نیست، آن‌چنان‌که به شدت به لرزش درمی‌آید (زلزال، ۱) کوهها نیز چون پشم حلاجی شده از جا برکنده می‌شوند و مواد مذاب آن بر روی زمین جاری می‌گردد (صاد، ۱۴؛ تکویر، ۲) دریاها به انفجار در می‌آیند (تکویر ۶؛ انفطار، ۳) و اقیانوسها به یکپارچه آتش بدل می‌شوند. قبرها نیز زیر و رو می‌گردد (انفطار، ۴) آن‌گاه با وحی الهی، زمین آنچه در خود دارد، بیرون می‌ریزد و همهٔ اخبار را باز می‌نماید (زلزال، ۲، ۴، ۶) و سرانجام زمین چون دشتی بی آب و گیاه، صاف و

هموار می‌شود (طاهّا، ۱۰۶، ۱۰۸). در این میان، دوزخ شعله ور می‌شود و بهشت نزدیک (تکویر ۳ و ۱۳). با زیر و رو شدن قبور و دمیده شدن نفخ صور، همه موجودات عالم قیام می‌کنند، سپس نامه‌های اعمال گشوده می‌شود و به صاحبان آنان یعنی جن و انس سپرده می‌شود. آن‌گاه ملائکه در جوانب و کناره‌چنین آسمان نویی قرار می‌گیرند (حاقه، ۱۸) و در حالی که هشت ملّک عرش خدا را بر فراز دیگر ملائکه حمل می‌کنند، به زمین فرود می‌آیند (فجر، ۲۷). آیه طور روشن، حمل عرش را به ملائکه نسبت نداده است ولی مفسران از تعبیرات مجموع آیه حدس می‌زنند که منظور از حاملان عرش، یا ملائکه‌اند و یا افرادی بالاتر و برتر از ایشان که بر طبق بعضی از احادیث، هشت تن از انبیا و اولیای الهی‌اند.^۱

آیاتی از سوره مبارکه فجر تحولات رستاخیز را این‌گونه بیان می‌کند:

و جاء ربّک والملک صفّاً صفّاً. مفسران تعبیر «جاء ربّک» (پروردگار تو می‌آید) را یا کنایه از فرا رسیدن فرمان خدا برای رسیدگی به اعمال خلّاق می‌دانند و یا آن را ظهور آیات عظمت و نشانه‌های خداوندی تفسیر می‌کنند. بعضی دیگر «جاء ربّک» را ظهور معرفت تعبیر می‌کنند. یعنی مردمان آن‌چنان به معرفت حق می‌رسند که گویی با چشم، ذات بی مثال او را مشاهده می‌کنند؛ به هر حال، از آنجا که حق تعالی از هر گونه جسمیت و خواص آن بّری است، تعبیر این فراز قرآنی به معنی انتقال جسم از مکانی به مکان دیگر نادرست است.^۲

اما پیش از مجازات نهایی، همه انسانها چه کافر و چه صالح، باید از آتش عبور کنند؛ در حالی که، این آتش صالحان را از خود پس می‌زند و ستمکاران را در خود فرو می‌گیرد (مریم، ۶۸-۷۲) که شاید مصداق دیگر این لطف الهی را در دنیا، سرد و سلامت شدن آتش بر حضرت ابراهیم (ع) بتوانیم بیان کنیم (نک: انبیا، ۶۹).

در اینکه آیا منظور از این آتش همان جهنم است جای تردید است؛ زیرا از بعضی آیات قرآن چنین برمی‌آید که چشمه‌ای سوزان و «حمیم» نام در کنار جهنم قرار دارد (مؤمن ۷۱ و ۷۲) که نخست دوزخیان از آن می‌گذرند و سپس از آنجا به جهنم فرو افکنده می‌شوند. بنابراین، محتمل است که چشمه سوزان مجموعه‌ای از مواد مذاب ناشی از انفجارات آسمانی، به تعبیر قرآن مهل فلز گداخته یا ورده کالدهان (روغن گلکو و داغ) و مواد مذاب ناشی از انفجارات کوهها و همین‌طور آبهای آتشین اقیانوسها باشد که بر زمین جاری می‌شوند و سراسر دشت صاف را دربر می‌گیرند. پس سراسر دشت زمین، می‌تواند چشمه حمیم باشد که جن و انس خواه‌ناخواه در آن فرو افکنده می‌شوند، اما لطف الهی کار خویش را می‌کند و کافران را از آنجا به گودال جهنم فرو می‌اندازد و مؤمنان را نجات می‌بخشد؛ بنابراین، منطقی به نظر می‌رسد که حمیم سوزان و جهنم، دو پدیده جداگانه در نظر گرفته شود.

نزدیک شدن به بهشت در قیامت

آیات قرآن و احادیث، بهشت و رستاخیز را در آسمانها می‌دانند: «آنها که آیات ما را تکذیب کردند و در برابر آن تکبر ورزیدند، درهای آسمان بر رویشان گشوده نمی‌شود و (هیچ‌گاه) داخل بهشت

نمی‌شوند» (اعراف، ۴۰). در حدیثی نیز از امام باقر(ع) نقل شده است: «أَمَّا مُؤْمِنَانِ، أَعْمَالُ وَارِوَاحَتَانِ بِسُورِ أَسْمَانِهِنَّ بَرَدَ مِی‌شُود وَ دَرِهَائِ أَسْمَانِهِنَّ بِه رُوی أَنِهِنَّ گَشُودَه خَواهد شد، أَمَّا کَافِرٌ، رُوحٌ وَ عَمَلُهُ رَا بِه بَالَا مِی‌بَرَنَد تَا بِه أَسْمَانِ بَرَسَد دَر اَین هَنگَام کَسِی صَدَا مِی‌زَنَد اَن رَا بِه سُورِ سَجِّین (دُوزخ) پَایین بَریَد.»^۳

فرشتگان نگهبان دوزخ

با وقوع قیامت و رستاخیز، دادگاه الهی در حضور ملائکه و جلوه ذات خداوندی برپا می‌شود؛ درحالی که، جهنم و بهشت، هر دو حاضر گشته‌اند. در حدیثی از حضرت رسول اکرم(ص) در پاسخ به این سؤال حضرت علی(ع) که چگونه جهنم را می‌آورند، آمده است: «هفتاد هزار فرشته آن را با هفتاد هزار مهار می‌کشند و می‌آورند و آن درحال سرکشی است که اگر او را رها کنند همه را آتش می‌زند، سپس من در برابر جهنم قرار می‌گیرم و او می‌گوید: ای محمد! مرا با تو کاری نیست، خداوند گوشت تو را بر من حرام کرد. در آن روز هر کس در فکر خویش است؛ ولی محمد(ص) می‌گوید: رَبِّ اَمْتِی! اَمْتِی! پُروردگارا! اَمْتَم! اَمْتَم!»^۴

جهنم را ملائکه فرود می‌آورند؛ در حالی که چون گودالی است که همه معبودان با عابدان گمراهشان به همراه جنود ابلیس در آن افکنده می‌شوند «فَکَبُّوا فِیْهَا هُمُ وَ الْغَاوُونَ وَ جُنُودُ اِبْلِیسَ اِجْمَعُونَ» (شعراء، ۹۴ و ۹۵). کَبُّوا از ماده «کَب» به معنی افکندن چیزی به صورت، در گودال است و تکرار آن به صورت کَبِکَب، مکرر بودن سقوط را می‌رساند؛ به این معنی که سقوط جهنمیان در جهنم، همانند سقوط سنگ از بالای بلندی به درّه است که نخست به نقطه‌ای افتاده و از آنجا به نقطه دیگر، تا سرانجام در قعر آن قرار گیرد!^۵

فرشتگان دربان بهشت

در قرآن کریم می‌خوانیم: اهل تقوا پس از رستاخیز گروه گروه به سوی بهشت سوق داده می‌شوند؛ در این هنگام درهای بهشت برای آنان گشوده می‌شود و مشایعت‌کنندگان آنان چنین خوشامد می‌گویند: «سَلامٌ بِرَ شما! گوارا باد این نعمتها برایتان! داخل بهشت شوید و جاودانه بمانید.» (زمر، ۷۳)

رستاخیز و سرانجام دیوان و ایزدان در ادبیات پیش از اسلام

آغاز اولین هزاره از سه هزار سال چهارم^۶ همزمان است با ظهور زردشت و ظهور آیین بهی (زردشتی) که به نابودی و ناکاری اهریمن می‌انجامد. پس از درگذشت زرتشت، در ۷۲ سالگی، تسلط و ستمکاری دیوان بر مردمان شدت می‌گیرد. با ظهور سه فرزند زردشت، منجیان دین زردشتی، در پایان هر هزاره، گروهی از دیوان از میان می‌روند تا آنکه سرانجام شرّ به کلی از میان رفته حکومت دلخواه «شهریور»^۷ سراسر زمین را تحت فرمان خویش می‌گیرد.

جریان نبرد پایانی دیوها و ایزدان و چگونگی «فَروَشکرد» (بازسازی نهایی جهان) در روایتهای

مختلف، با اختلافاتی آمده است که به ذکر مواردی از آن می‌پردازیم:

در هزارهٔ اوشیدر، باران «ملکوسان»^۸ چهارصد سال بر مردم فرو خواهد آمد و گروه بسیاری از مردم بدون ایمان یا گزوش به دین و همین‌طور بسیاری از چارپایان از بین خواهند رفت. در پایان هزارهٔ اوشیدر ماه ظهور می‌کند. این ظهور همزمان است با یورش دوباره ضحاک، بزرگترین دیو آفریده اهریمن، و پادشاهی او بر دیوان و مردمان. به فرمان اورمزد و امشاسپندان^۹ گرشاسب قهرمان، ضحاک را از میان می‌برد.

در پایان هزاره اوشیدر ماه و آخرین هزاره از هزار سال دوران نبرد اهریمن و اورمزد، سوشیانس، آخرین فرزند زردشت، ظهور می‌کند. او سپاهی از مردم آراسته و به نبرد با «دروج»^{۱۰} شرک و بدعت می‌شتابد.

با هر یزش (ستایش) مردم و سوشیانس، این دروج ناکارتر می‌گردد تا آنکه سرانجام به دوزخ فرو افکنده می‌شود و روی آن را شهریور امشاسپند با فلز گداخته می‌پوشاند. سپس دوباره سوشیانس، یشت (ستایش) به جای می‌آورد و طی پنج مرحله، همهٔ دروجان را از میان می‌برد. سرانجام تنها دیو آز،^{۱۱} خشم^{۱۲} و اهریمن باقی می‌مانند.

نخست آز، خشم را می‌جود و سپس سروش پرهیزگار^{۱۳} آز را نابود می‌سازد و اهریمن نیز به گودالی که از آغاز از آنجا به زمین تاخته بود، افکنده می‌شود و از آسمان بیرون می‌رود. سپس سوشیانس، طی پنج مرحله یشت و ستایش، مردگان را زنده می‌کند. آن‌گاه شهریور امشاسپند، فلز همهٔ کوههای جهان را برای پساخت (آزمایش دینی) می‌گذازد.

دروندان و گناهکاران از فلز گداخته به سختی و شدت بسیار می‌گذرند و از گناه پاک می‌شوند. اما عبور پرهیزگاران از فلز گداخته چون دوشیدن شیر گرم برایشان آسان و دلپسند خواهد بود. سپس انجمن «ایستواستران»^{۱۴} تشکیل می‌شود و همهٔ درست‌کرداران پاداش خود را دریافت می‌کنند. آن‌گاه طی چهار یشت، زمین به ستارهٔ پایه^{۱۵} کشیده می‌شود و گرزمان^{۱۶} به ستارهٔ پایه فرود می‌آید و با زمین یکی می‌شود. امشاسپندان، ایزدان و همهٔ مردم در یک جا جمع می‌آیند، ستاره، ماه، خورشید و آتش بهرام^{۱۷} (به شکل مردی دلاور) داخل شده، مرد - تن می‌شوند و به زمین فرود می‌آیند. اورمزد دارای آفرینش کمال یافته خواهد شد و دیگر کاری نخواهد کرد.

مردم نیز از نظر تن و سن چهل ساله خواهند بود، بدون هرگونه مرگ، پیری و تباهی. کار آنها تنها این است که اورمزد را ببینند و او را نماز برند و هر کار آرامش بخش دیگری که می‌توانند انجام دهند. چارپایان نیز می‌آیند و با تن گاو یکتا آفریده^{۱۸} می‌آمیزند. سپس تن گاو را به صورت مینویی و نامحسوس درمی‌آورند و در تن مردمان دیگر می‌آمیزند و مزه تن او را در درون مردم می‌گذارند تا دیگر آنان به گوشت خواری روی نیاورند. سپس گاو از تن مردم بیرون می‌آید و دوباره دارای تن می‌شود.

بنا به روایت دیگر، هنگام هزارهٔ اوشیدر ماه، مردم از خوردن گوشت، شیر، نان و آب یک‌به‌یک دست برمی‌دارند و برای مدت ده سال، پیش از ظهور سوشیانس به کلی از خوردن باز

می ایستند بی آنکه بمیرند. آن زمان، نیروی دیوِ آژ به تحلیل خواهد رفت. با نابودی دیوان و ناکارشدن سر دیوان،^{۱۹} به دست هریک از هماوردانِ امشاسپندی، اهریمن و دیو آژ نیز با دعای گاهانی،^{۲۰} شکسته افزار و از کار افتاده می شود و به دوزخ فرو می افتد. آن گاه با رستاخیز سوشیانس، به فرمان اورمزد، همه مردم زنده می شوند و با خوردن هوم سپید^{۲۱} جاوید و بی مرگ می شوند. سپس ایزد فلز کوهها، به دست ایزد آتش و آریامن گداخته شده، فلزهای گداخته چون رودی زمین را فرا خواهند گرفت. با عبور مردم از گذر فلز گداخته گناهکاران تطهیر می شوند حال آنکه عبور پرهیزگاران با آسانی و خوشی همراه خواهد بود. سپس انجمن ایستواستران تشکیل می شود و هرکسی نیک کرداری و بدکرداری خود را می بیند. پرهیزکاران در برابر دروندان به مانند گوسفند سپیدی در برابر سیاه آن آشکار می شوند و از آنان جدا خواهند شد. دروندان را به دوزخ و گودالی که از فراختای زمین آورده شده است، فرو می افکندند، سه شبانه روز دوزخیان با جان و تن در دوزخ، پادافراه (مجازات) می شوند، پرهیزگاران نیز در بهشت با تن و جان، سه شبانه روز شادی می بینند.

در فرشکرد (بازسازی نهایی جهان) جهان، جاودانه و به کام و در کمال باشد و در این میان، زمین به هامونی بی فراز و نشیب و خالی از چکاد و کوه و پستی و بلندی بدل خواهد شد.^{۲۲} در این روایت، همان طور که آمده، علاوه بر گذر از آتش، که به عنوان مجازات و عامل تطهیر کننده برای گناهکاران مطرح شده است، عذاب دوزخ نیز به مدت سه شبانه روز دروندان را در خود خواهد گرفت؛ ضمن آنکه پرهیزکاران نیز در بهشت سه شبانه روز شادی خواهند دید و از پاداشی جاودانه، بهره مند خواهند شد.

اما همستگان که میان زمین و ستاره پایه قرار دارد، جایی است برای روان مردگانی که پس از مرگ، ثواب و گناه آنان برابر است. ظاهراً در داوری نهایی جایی برای همستگان نیست چون زمین به ستاره پایه و از آنجا به گرودمان متصل می شود.

در روایتی دیگر، قبل از ظهور سوشیانس، نزدیک فرشکرد، ایمان آورندگان به فرمان اردیبهشت امشاسپند از گوسفندگشی و گوشتخواری رویگردان می گردند. بنابراین، یک چهارم از نیروی دیو آژ کاسته می شود و بوی بد و ناپاکِ تن ها نیز از بین می رود و ... تاریکی و تیرگی به تدریج کاسته می شود و مینوی^{۲۳} روشنی، چهره ها را فرامی گیرد و دانشها به روشنی یافته می شود و با تعلیمی که ایزدان^{۲۴} به مردم می دهند آنان از شیرخواری نیز صرف نظر می کنند؛ بنابراین نیمی از نیروی آژ کاسته می شود.

مردم به سبب نخوردن، خوش بوی، کم تار (دارای تاریکی کمتر) و نازا می شوند. سپس دیو آژ به دلیل نداشتن نیرو و نیافتن آن از آفریدگان اورمزد، با اهریمن به مجادله می پردازد که «مرا سیر و پُر گردان!» آن گاه اهریمن به او فرمان خوردن دیوهای کوچک را می دهد.

۵۷ سال به فرشکرد مانده، سوشیانس زاده می شود. در طی این ۵۷ سال هر یک از امشاسپندان جداگانه دشمن خود را نابود می کنند و همین طور به نشان رستاخیز، تحولات بسیار در اجرام سماوی ایجاد می شود: سپهر می جنبد، مسیر خورشید، و زمین دگرگون می شود. در

بسیاری از جاهای زمین چشمه‌های آتش مانند چشمه‌های آب بیرون می‌ریزد. سپس آبها در روی زمین رو به کاستی می‌گذارد؛ بارانها از باریدن باز می‌ایستند؛ رنگ چهره‌های روی زمین به سبب آتش، مانند ماه روشن می‌شود و جنبندگان زمین نزار و ناتوان می‌شوند.

سه ماه به رستاخیز مانده، بادی شگفت و آتش افروز همراه با تابش و گرمای آتش می‌وزد که با آن جهانیان نسبت به رستاخیز سخت بی اعتقاد می‌گردند. در این زمان، با مراسم یشت و ستایش، سوشیانس طی چند مرحله بر مردگان می‌خواند: «اکنون برخیزید که دارای تن هستید؛ پس رستاخیز صورت می‌پذیرد. پرهیزگاران در میان گناهکاران چون اسبی سپید در میان اسب سیاه شناخته می‌شوند. آن‌گاه ایزدی، پرهیزگاران را از گناهکاران جدا می‌کند؛ سپس اهریمن و دیوان بزرگ به صورت گیج و سست بر مردم هویدا می‌شوند؛ مردم با دیدن آنها از گِروش (ایمان) به اهریمن به سوی گِروش بر اورمزد می‌روند. شب هنگام، امشاسپندان با نمادهای مادی خویش آمیخته می‌شوند؛ اورمزد به درون سوشیانس و دیگر انسانها آمیخته می‌شود تا آنان درست‌اندیش، پاک و دارای سرشتی تغییر ناپذیر شوند؛ بهمن به گوسفندان، اردیبهشت به آتشها، شهریور به فلزات، سپندارمذ به زمینها، خرداد به آبها و امرداد به گیاهان؛^{۲۵} به این ترتیب، اورمزد و شش امشاسپند در زمین متجلی می‌شوند. سپس آتشی بزرگ، از روشنی بیرون می‌آید و به سراسر زمین پرتو می‌افکند. آتش، شاخه‌ای درخت مانند در دست دارد، آشی^{۲۶} در سر درخت و دیو خشم در انتهای آن ایستاده است. آشی به پرهیزگاران شاخه‌ای می‌بخشد و دیو خشم ریشه‌ای از آن درخت را به گناهکاران می‌دهد. آن شاخه‌ها مانند نردبانی با سه پایه زوین اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک است که پرهیزگاران با بالا رفتن از آن به بهشت داخل می‌شوند؛ ولی گناهکاران با جنبش و حرکت آن به دوزخ فرو می‌افتند. شادی پرهیزگاران در بهشت به سبب اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک خویش است و رنج بدکاران به دلیل اندیشه، گفتار و کردار بد. بامداد، اورمزد به شفاعت سپندارمذ (امشاسپند نگهبان زمین) همه گناهکاران را می‌بخشد، آن‌گاه گناهکاران و پرهیزگاران به زمین بازمی‌گردند؛ درحالی که همه، بلندایی متناسب دارند و در چهره و قامت چون چهل سالگان می‌مانند.^{۲۷}

حال می‌توان با تطبیق روایات زردشتی که ذکر شد با آنچه در مورد ملائکه و قیامت از نظر قرآن و حدیث به آن اشاره شد به نتایج زیر دست یافت:

قرآن از وقوع عذابی شدید بر همه شهرها و آبادیها پیش از وقوع قیامت خبر می‌دهد که با توجه به فلسفه عذاب می‌توان دریافت که وقوع پدیده‌های مخرب پیش از قیامت، به منزله از میان رفتن کلیه عوامل فسادکننده در زمین است. در متون زردشتی نیز سخن از سرما و باران شدید پیش از رستاخیز در دوره اوشیدر، نخستین منجی از سه منجی آیین زردشتی، در آخر هزاره اول از سه هزاره پایان جهان است. بر اثر این سرما و باران شدید، بسیاری از مردم و از جمله چارپایان از میان می‌روند. از متون بر می‌آید که مردم هلاک شونده نه از اهل ایمان‌اند که بدون گِروش و ایمان از دنیا می‌روند. پس از آن، آغاز پرهیزگاری انسانهاست. با هر ستایش و یشتی که اوشیدرماه و سوشیانس و مردم خواهند کرد، دروج (دیوی) از میان خواهد رفت؛

دروج شرک و بدعت به دست سوشیانس نابود می‌شود. سرانجام انسانها آن‌قدر پرهیزگار می‌شوند که کاملاً دیو از را در درون خود از میان می‌برند تا آنجا که دیگر به خوردن غذاهای مادی نیازی پیدا نمی‌کنند و تنها از مینوی غذاها تغذیه می‌کنند.^{۲۸}

در ادبیات پهلوی، پرهیزگاری مردم عامل مهم در از میان رفتن دیوهاست. در واقع دیوها، به‌عنوان موجودات عینی ظهور نمی‌کنند تا نبرد ایزدان با آنان از نوع خونین باشد، بلکه دیوها همان تمایلات، خواسته‌ها و هوسهای اهریمنی در درون انسانها هستند که با پرهیزگارشدن انسانها یک به یک از بین می‌روند تا آنکه سرانجام همه دین‌دار و دین‌بردار شده، نسبت به یکدیگر دوست و مهربان گردند. بنابراین پادافره (مجازات) دیوان به معنای ناکار شدن همین خواسته و هوسهای پلید در انسانهاست.

همان‌طور که گفته شد، با عذابی که قرآن از آن خبر می‌دهد، کلیه خلایق مفسد و طغیانگر در زمین، پیش از قیامت از میان می‌روند و شیطان نیز با ظهور امام عصر (عج) کاملاً ناکار می‌گردد. این بدان معناست که زمین پیش از قیامت از آن پرهیزگاران خواهد شد (انبیا، ۱۰۵).

پس از آن در قرآن سخن از عروج ملائکه طی پنجاه هزار سال است که با عروج آنها اتفاقات، تحولات و انفجارات عظیم سماوی رخ خواهد داد: آسمان شکافته شده، درهم پیچیده می‌شود و چون فلز گداخته می‌گردد. ستارگان و کواکب پراکنده شده، فرو می‌ریزند، زمین به شدت به لرزش درمی‌آید، کوهها چون پشم حلاجی شده از زمین کنده می‌شوند و آنچه را در درون دارند بر زمین جاری می‌سازند، دریاها منفجر و اقیانوسها هم به یکپارچه آتش بدل می‌شوند. با لرزش زمین قبرها نیز زیر و رو می‌گردند، آنگاه با وحی خدا، زمین آنچه در خود دارد بیرون می‌ریزد و خبرها را بازگو می‌کند.

در متون پهلوی نیز به تحولات آسمانی اشاراتی کوتاه می‌شود که از آن به‌عنوان نشانی برای رستاخیز یاد می‌شود. به این صورت که، ۵۷ سال مانده به فرشگرد (بازسازی نهایی جهان) سپهر می‌جنبد و سیر حرکت خورشید و ماه تغییر می‌کند، چهره دریاها و همه ساکنان زمین تغییر می‌کند. از بسیاری از جاهای زمین آتش مانند چشمه‌های آب بیرون می‌آید و در پایان، آتش و بادی شگفت و آتش افروز زمین را فرا خواهد گرفت. در جایی دیگر، سخن از گداخته‌شدن فلز همه کوهها توسط شهریور امشاسپند برای پساخت و آزمایش دینی مردم است. مقایسه عدد ۵۷ سال در این متون با پنجاه هزار سال در قرآن جالب است به‌خصوص آنکه در هر مورد تحولات آسمانی طی این سالها انجام می‌پذیرد. همین‌طور مقایسه ۵۰۰۰ سال با مراحل پنج‌گانه‌ای که طی آن دروجان از میان می‌روند و یا اینکه سوشیانس مردگان را زنده می‌کند.

پس از زیر و رو شدن آسمان و زمین، زمان قرار فرا خواهد رسید. زمین چون دشتی بی‌آب و گیاه، صاف و هموار مانند زمان آغازین خود خواهد گردید. در متون پهلوی نیز به نقل از اوستا، زمین بی فراز و نشیب و هامون خواهد شد و دیگر از کوه و گودی و پستی و بلندی زمین اثری نخواهد بود.

بنابر بیان قرآن، ملائکه در جوانب و کناره‌های آسمان نو قرار می‌گیرند و در حالی که عرش

خدا را هشت تن بر فراز ملائکه حمل می‌کنند آن را به زمین فرومی‌آورند. بر طبق بعضی احادیث حاملان عرش الهی افرادی بالاتر و برتر از ملائکه، یعنی ارواح هشت تن از انبیا و اولیای الهی هستند. بنابراین، ذات الهی به همراه روح (که احتمالاً منظور همان ارواح انبیا و اولیاست) و ملائکه‌ای که صف در صف هستند به زمین می‌آیند. پس از آن بهشت از آسمان به زمین نزدیک می‌شود و آتش جهنم را نیز که در حال سرکشی و طغیان است، هفتاد هزار تن از ملائکه با هفتاد هزار مهار کشیده، به زمین می‌آورند.

از این سو، با یشت و ستایش که مردم و سوشیانس خواهند کرد طی چند مرحله، زمین به ستاره پایه یا سومین طبقه آسمان خواهد رسید و گرزمان یا بهشت به ستاره پایه فروخواهند آمد. به این ترتیب، اورمزد، امشاسپندان و ایزدان با همه مردمان یکجا جمع خواهند گردید.^{۲۹} به روایتی امشاسپندان با استوار شدن در تن هر یک از پدیده‌های مادی متعلق به خود یعنی گوسفند، آتش، فلز، زمین، آب و گیاه تشخص می‌یابند و اورمزد نیز به تن سوشیانس و همه مردم نیک‌اندیش استوار خواهد گشت تا سرشت آنها را تغییرناپذیر کند.^{۳۰} در تفسیر «جاء ربک» عده‌ای از مفسران معتقدند با برداشته شدن پرده غیب از چشمان انسانها آنها قادر خواهند بود ذات بی‌مثال الهی را مشاهده کنند. به نظر می‌رسد منظور از وارد شدن اورمزد به تن انسانها، همان شناخت کامل انسانها از خدا باشد که در رستاخیز به آن نائل می‌شوند. به هر حال، همان‌طور که دیده می‌شود با بالا رفتن زمین و پایین آمدن بهشت، اورمزد و امشاسپندان و ایزدان و انسانها به هم ملحق می‌شوند، درحالی که در قرآن تنها سخن از نزدیک شدن بهشت است (تکویر، ۱۳). علاوه بر این، ماه، خورشید و آتش بهرام نیز به تن مردی دلاور در می‌آیند و به زمین فرو می‌آیند. قرآن تنها به این اشاره دارد که ستارگان پراکنده می‌شوند و به زمین فرو می‌ریزند (انفطار، ۲).

در بعضی از روایات اساطیر ایرانی، اورمزد ضمن آنکه امکان رستاخیز را فراهم می‌سازد، سوشیانس، آخرین منجی، به مانند دمیدن در صور با هر یشتی انسانها را زنده می‌گرداند. در قرآن تنها به نفخ صور اشاره می‌شود و در روایات اسلامی این وظیفه بر عهده ملکی است که وی با آن، انسانها را زنده می‌گرداند. از طرفی انسانها درحالی مبعوث می‌شوند که حمد و ستایش خدا را به جای آورند (اسراء، ۵۲). نظیر سوشیانس که با هر یشتی گروهی را زنده می‌کند.

همان‌طور که اشاره شد دمیدن در صور می‌تواند تمثیلی برای دمیدن نفخه حیات در کالبدان انسانها باشد؛ آن‌طور که زنده کردن مردگان توسط سوشیانس به دمیدن در صور قابل تشبیه است. جن و انس درحالی قیام می‌کنند که گناهکاران با سیمایشان شناخته می‌شوند و پیش از آنکه از آنان سوالی پرسیده شود، به عذاب آتش عقوبت می‌شوند (رحمان، ۴۱ و ۴۳). اما پیش از پاداش و عقوبت نهایی، همه خلایق، چه صالح و چه کافر، باید به جهنم داخل شوند. همان‌طور که قبلاً بیان شد، این جهنم می‌تواند همان چشمه سوزان یا حمیم باشد که همه باید قبل از ورود به جهنم از آن گذر کنند و این آتش با جهنمی که ملائکه می‌آورند می‌تواند متفاوت باشد. احتمالاً چشمه سوزان، حاصل مواد مذاب ناشی از انفجارات کوههاست که سراسر زمین را

فرامی‌گیرد و طبیعی است رستاخیز انسانها بر روی چنین زمینی صورت می‌پذیرد، زمینی که هیچ نقطه‌ای از آن خالی از مواد و گدازه‌های آتش نیست. بنابراین، چه نیک و چه بد در چنین آتشی داخل خواهند شد؛ اما خداوند رحمان، اهل تقوا را از این آتش نجات خواهد داد و ظالمین را در آن نگاه خواهد داشت (اعراف، ۴۱). چرا که روی آن با پوشش‌هایی پوشانده خواهد شد و احتمالاً از آنجاست که آنان به درون دوزخ و یا همان جهنم، که جایگاه ابدی آنهاست فرو خواهند افتاد. احتمالاً شیوه عمل این آتش با چشمه سوزان برای مردمان پرهیزگار همان است که بر ابراهیم (ع) تحقق یافت؛ یعنی آتش برای افراد پرهیزگار سرد و خاموش خواهد گردید.

در گاهان زردشت نیز به یاری ایزد آذر، داوری نهایی صورت خواهد پذیرفت. در متون پهلوی، شهریور، امشاسپند، نگهبان فلزات، در پایان فلزات کوهها را ذوب نموده، بر زمین جاری خواهد کرد. آن‌گاه مردم به‌عنوان پساخت و آزمایش دینی باید از این فلز مذاب عبور کنند؛ گذشتن از این فلز مذاب دروندان و گناهکاران را از پارسایان متمایز خواهد کرد؛ ضمن آنکه گذر از این فلز برای پرهیزگاران چون گذشتن از شیری گرم است که تازه از گاو دوشیده باشند و برای گناهکاران به منزله همان فلز گداخته است که بر روی آن قرار می‌گیرند.^{۳۱}

در روایتی دیگر از متون پهلوی، سخن از سرزدن آتشی بزرگ از روشنی بی پایان و ازلی اورمزدی است. این آتش، شاخه‌ای درخت مانند در دست دارد که بر ریشه آن درخت، دیو خشم و بر شاخه‌های آن «آشی» قرار دارد، به هر گناهکاری ریشه‌ای و به هر پرهیزگاری شاخه‌ای از این درخت داده می‌شود و به این ترتیب، گناهکاران از پرهیزگاران متمایز خواهند شد. این شاخه‌ها برای پرهیزگاران به مانند سه پله زَرین است که با بالارفتن از آن می‌توان به بهشت داخل شد. از طرفی گناهکاران با جنبش آن شاخه، از طریق سه در، به دوزخ خواهند افتاد. پرهیزگاران در بهشت از اندیشه، گفتار و کردار خویش شاد می‌شوند و گناهکاران در دوزخ از اندیشه، گفتار و کردار بد خود در رنج خواهند بود.

بنابراین، در این روایت از طریق آتش روشن ازلی، که درختی آن را در دست دارد، انسانهای نیک و بد از هم جدا می‌شوند و به دوزخ یا بهشت راه می‌یابند، بی آنکه سخن از تطهیر گناهکاران باشد.

در روایات دیگر، انسانها پس از گذر از فلز گداخته، با مراسم داوری که به سرپرستی اورمزد انجام می‌پذیرد، نیک کنشی و بد کنشی خویش را می‌بینند و براساس آن عقوبت و پاداش دریافت خواهند کرد. در این زمان، دروندان و گناهکاران در برابر پرهیزگاران چون گوسفندی سپید در برابر گوسفند سیاه مشخص خواهند گردید. پس از آن پرهیزگاران را از دروندان جدا کرده، هریک را به بهشت و دوزخ خواهند برد، سه شب دیگر دروندان در دوزخ پادافره خواهند کشید؛ با شفاعت سپندارمذ (ایزد زمین) گناهکاران دوباره به زمینی که به گرزمان پیوسته است خواهند آمد.

نتیجه

در هر دو آیین پیش از رستاخیز همه نیروهای شرّ و شیطانی از میان می‌روند و حکومت الهی

شهریوری سراسر زمین را تحت فرمان خود قرار می‌دهد. در آیات قرآن صحبت از عذابی است که بر شهرها و آبادیها نازل می‌شود و در آیین زردشت، بارش باران ملکوسان و همین‌طور نبردی که، سوشیانس، آخرین فرزند زردشت، با دروج شرک و بدعت انجام می‌دهد. سپس رستاخیز در آیین اسلام، طیّ روزی که پنجاه هزار سال است انجام می‌پذیرد که سرانجام به درهم ریختگی کل نظام آسمانها و زمین منتهی می‌شود. در آیین زردشت، سوشیانس طیّ پنج مرحله یش و ستایش همه دروجان را از میان می‌برد و شهریور امشاسپند فلز همه کوههای جهان را برای ساخت و آزمایش دینی می‌گذارد. در هر دو آیین همه انسانها می‌باید از آتش عبور کنند. به بیان قرآن پرهیزگاران از این آتش بی‌آنکه بگذرند نجات داده می‌شوند و گناهکاران از آنجا به دوزخ فروافکنده می‌شوند؛ اما در اعتقادات اساطیری همه انسانها باید از این آتش گذر کنند، لیکن پرهیزگاران از آن به‌آسانی و راحتی و دروندان با سختی و شدّت. سرانجام پس از رستاخیز، زمین به دشتی صاف و خالی از چکاد و کوه تبدیل می‌شود و پس از داوری الهی همه انسانها در محضر خدا قرار می‌گیرند.

پی‌نوشت‌ها

۱. مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه، ۲۷ جلدی، ج ۲۴، صص ۴۵۱-۴۵۲.
۲. در مورد این قسمت نک: همان، ج ۲۶، ص ۴۷۰.
۳. همان، ج ۵، ص ۱۷۰.
۴. همان، ج ۲۶، ص ۴۷۱.
۵. همان، ج ۲۵، ص ۲۷۰ و نیز نک: تحریم، ۶؛ مدثر ۳۱.
۶. آفرینش از دیدگاه اساطیر ایران به چهار دوره سه هزار ساله تقسیم می‌شود. آخرین سه هزار سال، زمان واپسین نبرد اورمزد با اهریمن است. آن‌گونه که در هر هزاره یکی از فرزندان زردشت که منجیان عالم‌اند، ظهور می‌کنند و با پدیده‌اهریمنی نبرد می‌کنند. زردشت در آغاز هزاره اول از این سه هزار سال ظهور کرده است. نتیجه این نبرد، فرمانروایی مطلق اورمزد و ناکاری جاودان اهریمن در پایان جهان خواهد بود (نک: بهار، مهرداد، ترجمه فارسی بندهشن، آگاه، تهران، ۱۳۷۵، صص ۳۴-۳۵).
۷. چهارمین امشاسپند (ایزدان مقرب اورمزد و دستیاران او در امر آفرینش) از هفت امشاسپند است. او نگهبان فلزات بر زمین است. همچنین نماد فرمانروایی بهشتی که نظام حاکم بر آن براساس اراده اورمزد است و همین‌طور نماد سلطنت پر قدرت و توانا در زمین (نک: آموزگار، ژاله، تاریخ اساطیری ایران، سمت، تهران، ۱۳۷۴، ص ۴).
۸. در زبان پهلوی، malkus، دیو سرما و زمستان سخت است که در پایان هزاره اوشیدر، اولین نجات‌بخش، سرما و زمستان به زمین می‌آورد. (نک: بهار، مهرداد، ترجمه فارسی روایت پهلوی نقل از کتاب پژوهشی در اساطیر ایران، صص ۲۷۸-۲۷۹).
۹. از نخستین آفریدگان اورمزد هستند که همواره در کنسار او قرار دارند و وی را در امر آفرینش یاری می‌رسانند. آنان پایه پای اورمزد ستایش می‌شوند و همان‌اندازه از ایشان باید فرمانبرداری کرد که از اورمزد (نک: بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، صص ۳۷ و ۵۰).
۱۰. دروج، عنوان دیگری برای دیو، دروجان به معنای کافران به دین.
۱۱. اساطیر ایرانی هر پدیده و امر زشت و مخرب را به دلیل انتساب آفرینش دیوها به اصل شر یا اهریمن، مظه‌ری از دیو به حساب می‌آورد. دیوها دارای هفت سردیو هستند که هر یک در برابر هفت امشاسپند قرار می‌گیرند و در پایان جهان، هر یک از آنان توسط هماورد امشاسپند خود ناکار می‌شوند. دیو آز و دیو خشم با آنکه از امشاسپندان نیستند از مهم‌ترین دیوان به حساب می‌آیند. آنها به همراه اهریمن به پایان زمان می‌رسند (نک: پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۴۲) و نیز تاریخ اساطیری ایران، ص ۳۴ و ترجمه فارسی بندهشن، ص ۱۶۸.
۱۲. هر چه بدی بر آفریدگان اورمزد می‌رسد مسبب آن دیو خشم است. نک: پی‌نوشت ۱۱ و نیز ترجمه فارسی بندهشن، ص ۱۶۷.
۱۳. Soru\$ به معنای فرمانبرداری است. او از ایزدان بزرگ زردشتی است که بر نظم جهان مراقبت دارد. (نک: پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۷۸).

۱۴. در پهلوی isatwāstar پسر زردشت است که در پایان زمان، انجمن داوری نهایی را تشکیل می‌دهد. (راشد محصل، محمدتقی، گزیده‌های زادسپرم، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰، صص ۶۶ و ۱۲۷).

۱۵. از دیدگاه اساطیر ایرانی، طبقات آسمان عبارت هستند از: ستاره پایه، ماه پایه، خورشید پایه، آبر پایه و پس از آبر پایه، آسمان شش طبقه یا پایه دارد که برترین آنها جایگاه امشاسپندان و بر بالای آن روشنی بی‌کران و بارگاه اورمزد است (نک: پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۵۳).

۱۶. در زبان پهلوی garodmān، بهشت برین و جایگاه اورمزد و امشاسپندان است (پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۱۳۱، ی ۴۴).

۱۷. از سه نوع آتش آیینی دین زردشتی است که قداست و ویژه‌ای دارد و با تشریفات بسیار آماده می‌شود. (تاریخ اساطیری ایران، ص ۲۵، ی ۱).

۱۸. اورمزد در طی شش دوره، شش پیش‌نمونه مادی را می‌آفریند. گاو یکتا آفریده، پیش نمونه چارپایان و حیوانات است.

۱۹. نک: پی نوشت ۱۱.

۲۰. قدیمی‌ترین بخش اوستا، گاهان است که کهن‌ترین اثر ادبی ایرانی است که برجای مانده است. سراینده این سرودها خود زردشت است (تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، صص ۳۶-۳۷).

۲۱. Höm از ایزدان متعلق به خدایان ممدوح دوران هند و ایرانی است. نماد دنیایی او در ادبیات پهلوی گیاه است. او سرور گیاهان است، از هوم سپید اکسیر بی‌مرگی انسانها را در پایان جهان می‌سازند (نک: پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۸۱).

۲۲. ترجمه فارسی بندهش، نقل از پژوهشی در اساطیر ایران، صص ۲۸۷-۲۸۸؛ ۲۹۶-۲۹۷.

۲۳. مینو به معنای روح، عالم نامحسوس و موجودات عالم نامحسوس چه خوب و چه بد است که کاربرد مثبت آن در متون پهلوی رایج تر است. امشاسپندان و ایزدان همه مینو هستند. علاوه بر این دو، هر آفریده نیک دنیایی می‌تواند مینو باشد و نمادی در جهان معنوی داشته باشد که به شخصیتی ایزدی تبدیل می‌شود. نظیر مینوی راستی (نک: پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۱۶۵ و ۴۸، ی ۸ و نیز: تاریخ اساطیری ایران، ص ۳۳).

۲۴. در زبان پهلوی Yazdān در متون و ادبیات پهلوی ایزد مترادفی برای هر صورت مثالی پدیده‌های نیک در جهان روشنی است اعم از امشاسپند یا مینو. علاوه بر آن، عنوانی برای خدایان باستانی ایران نیز هست، نظیر ایزدمهر، آتش و هوم. (نک: ترجمه فارسی بندهش، نقل از پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۹۵).

۲۵. شش امشاسپند به ترتیب عبارت‌اند از: بهمن، اردیبهشت، شهریور، اسپندارمذ، خرداد و مرداد و نیز نک: پی نوشت ۱۹.

۲۶. از ایزد بانوانی است که خرد و ثروت و برکت می‌بخشد. او مینوی پرهیزگاران است که برای پاکی زمین آفریده شده است. تجسم او در اوستا زنی درخشان، بسیار نیرومند و خوش قامت است. این ایزد بانو بر زنان نفوذ دارد. یاران اشی از سفیدبختان‌اند (نک: تاریخ اساطیری ایران، ص

۲۸؛ پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۱۵۲).

۲۷. راشد محصل، محمدتقی، پیشین، صص ۶۰-۷۰.

۲۸. بهار، مهرداد، پیشین، ص ۲۸۴.

۲۹. یسنا ۴۳، بند ۴، پورداد، ابراهیم.

۳۰. نک: همین مقاله، ص ۱۲.

۳۱. نک: همین مقاله، ص ۱۴.

منابع

- آموزگار، ژاله، تاریخ اساطیری ایران، سمت، تهران، ۱۳۷۴.
- _____، پژوهشی در اساطیر ایران، توس، تهران، ۱۳۷۵.
- بویس، مری، تاریخ کیش زردشت، توس، تهران، ۱۳۷۵.
- بهار، مهرداد، بندهش، توس، تهران.
- پورداد، ابراهیم، یشتها، انجمن زردشتیان، تهران، ۱۳۵۶.
- پورداد، ابراهیم، گاتاها، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۴.
- تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، اقبال، تهران، ۱۳۷۶.
- راشد محصل، محمدتقی، نجات بخشی در ادیان، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۹.
- _____، گزیده‌های زادسپرم، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰.
- طباطبایی، محمدحسین، تفسیرالمیزان ترجمه فارسی، بنیاد فکری علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۶۳.
- عبدالباقی، محمد فؤاد، المعجم المفهرس الفاظ القرآن الکریم، دارالحديث، قاهره، ۱۹۸۸م. قرآن کریم، با ترجمه محیی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای، سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۲.
- لسانی فشارکی، محمدعلی، «شیوه‌های مطالعه و تحقیق در قرآن کریم»، کنگره بزرگداشت علامه طباطبائی، تبریز، ۱۳۷۲.
- مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه، ۲۷ ج، دارالکتب الاسلامیه، تهران، ۱۳۵۳-۱۳۶۶.
- میرفخرایی، مهشید، روایت پهلوی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۶.
- Bach, Hum, H., The Qathas of Zarath ashtra abthe Other Old Auestan Tents. Heidelberg, 1991.

کاربرد هرمنوتیک در معناشناسی فهم متنهای کلاسیک

مهیار علوی مقدم*

مقدمه

هر دانشجو و معلم جدی ادبیات، به خوبی با نابسامانیهای ادبیاتِ مدرسی و آموزش رسمی و دانشگاهی ادبیات در دانشگاههای ایران آشنا است. به راستی این ضعفها و نابسامانیها از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ می‌توان به چندین عامل اشاره کرد: کاستیهای مربوط به مواد درسی رشته ادبیات، حاکمیت بافت سنتی بر مواد درسی رشته ادبیات، روند گذران زندگی و امرار معاش و... اگر در پی آنیم به شکلی جامع و فراگیر به آسیب‌شناسی ادبیات و آفت‌زدایی از آن بپردازیم بی‌گمان باید نگاهی علمی، انتقادی و به دور از کژرویها و زیاده‌رویها داشته باشیم. با این هدف که در رشد و بالندگی هر چه بیشتر ادبیات غنی و ژرفِ سرزمینمان بکوشیم.

در میان این کندوکاوها، شاید بتوان اساسی‌ترین پاسخ را در محروم ماندن ادبیات از اندیشه‌های علمی و نظری معاصر و بی‌اعتنایی اهل ادب و فرهیختگان خردورز به مباحث نقدی و نظری و تئوری ادبیات جستجو کرد. با کمال تأسف، سطح علمی مباحث نظری ادبیات در ایران، بسیار پایین‌تر از آن حدی است که از محیط‌های دانشگاهی انتظار می‌رود. و متأسفانه ضرورتِ تجدد ادبی و بالابردن سطح علمی - آموزشی ادبیات به صورت جدی مطرح نیست و حتی این ضعف و نابسامانی، امروز به امری نهادینه تبدیل شده است. و بسیاری دانشجویان و فرهیختگان ادبی که شناخت و دریافت درستی از نقد ادبی و مباحث نظری ادبیات ندارند. مباحث نظری ادبیات و نقد ادبی در مرز ناشناختگی و پراکندگی برجای مانده است و به معماری زیبا و شکوهمند اثر ادبی و به عناصر درونی متن در نقد و تحلیل آثار ادبی توجهی نمی‌شود.

*: دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت معلم سبزوار.

رویکردهایی مانند پس‌اساختارگرایی، شالوده‌شکنی و هرمنوتیک، از جمله کوششهای انسان اندیشمند دوران معاصر در پهنهٔ بیکران هستی‌شناسی و بازگشایی راز و رمز جهان هستی است. این‌گونه رویکردها، بخشهایی از یافته‌های بشری را به درنگ و بازنگری واداشته و موجب دگرگونی چشمگیری در نظریه‌پردازی ادبی شده است. در این میان، هرمنوتیک^۱ و تأویل متن با نگاهی فلسفی، هر چه بیشتر در پی آشکارشدن راز و رمز جهان هستی است.

از آن‌جا که هرمنوتیک در چارچوب هستی‌شناسی جای می‌گیرد و نقطهٔ آغاز آن، سخن فلسفی است، بسیار گسترده و پیچیده می‌نماید. از سوی دیگر، هرمنوتیک، سخن مشترک عرصهٔ دانایی انسان، و سخنی است جهان شمول که گسترهٔ آن به پهناوری جهان هستی است. چرا که مترجمی که می‌کوشد متنی را از زبان مبدأ به زبان مقصد ترجمه کند، کسی که می‌کوشد لغزش فکری و یا زبانی را کشف کند، کسی که نکته‌ای را در چارچوب زبانی نمادین و رمزآمیز بیان می‌کند، دانشجویی که می‌کوشد مسئلهٔ ریاضی را حل کند، پزشک در تأویل نشانه‌های بیماری بیمار خود، قاضی در تأویل ماده‌های قانون جزا، هیأت منصفه در تشخیص حقیقت از راه تأویل سخنان دادستان و... همگی در قلمرو گستردهٔ هرمنوتیک جای دارند. از این‌رو، کاربرد هرمنوتیک بسیار گسترده است که نمود عینی این گسترهٔ پهناور در فهم، دریافت و تأویل متن ادبی بازتاب می‌یابد.

این نکته نیز گفتنی است که برای عرصهٔ فهم و دریافت تأویل‌آمیز متن، پایانی وجود ندارد، چرا که گسترهٔ فهم متناهی که در پی اندیشه‌ورزی و بازشناسی راز و رمز جهان هستی هستند، گسترهٔ ناپیداگران جهان هستی است. آیا می‌توان برای گسترهٔ شعر و اندیشهٔ حافظ و مولانا، کرانه‌ای یافت؟ برای این ناپیداگران، پایانی در نظر گرفتن، به مثابهٔ محدود کردن رازگشایی از جهان هستی است. رازگشایی‌ای که در حوزهٔ فرهنگی ما در دو نمود عینی حافظ و مولانا بازتاب می‌یابد.

چیستی متن

برخی از نظریه‌پردازان ادبی از جمله دیلتای و پل ریکور دربارهٔ قملرو و چیستی متن بحث کرده‌اند. از نظر دیلتای، انسان و پدیده‌های انسانی نظیر تاریخ، نیز یک متن به شمار می‌آیند. زندگی انسان را که نیازمند تفسیر است، باید یک متن انگاشت. پل ریکور نیز مفهوم متن را گستراند و نمادها، اسطوره‌های دینی و رؤیاها را متن انگاشت. از نظر ریکور، دانش روانکاوی که می‌کوشد معانی نهفتهٔ رؤیاها را آشکار کند، به گونه‌ای به تأویل می‌پردازد و در چارچوب هرمنوتیک جای می‌گیرد. او حتی تاریخ را متن می‌دانست، زیرا می‌توان برای رویدادهای گذشته معانی آفرید و تفسیر و تأویل کرد.^۲

ژاک دریدا، نظریه‌پرداز بزرگ پس‌اساختارگرایی و شالوده‌شکنی، شالوده‌شکنی متن را مطرح کرد. وی متن را مجموعه‌ای از آثار و نشانه‌های برجای مانده می‌دانست که قرائتهای مختلفی را می‌پذیرد. شالوده‌شکنی، در حقیقت رویکرد فلسفی شک‌گرایانه‌ای به امکان وجود معنای ثابت

در زبان متن ادبی است. دریدا، این نظر سوسور را که زبان، نظامی است از رابطه تمایزها، می‌پذیرد. اما اینکه این نشانه‌های حاضر به چیزی در ورای خود دلالت دارد، مورد قبول او نیست. او این عقیده را که نشانه‌ها بر معنا دلالت می‌کنند، انکار می‌کند و آن را ناشی از متافیزیک سنتی غرب می‌داند که بر پایه دوقطبی‌انگاری استوار است: خدا/ طبیعت، روح/ جسم، معنا/ زبان، مدلول/ دال، ذهن/ عین و گفتار/ نوشتار.

از نظر دریدا، این که ما جهان متن را به حضوری دال بر وجود غایب می‌دانیم و به جنبه دوگانه دال حاضر و مدلول غایب عقیده داشته باشیم از متافیزیک سنتی غرب که از روزگار افلاطون رایج بوده سرچشمه می‌گیرد و اگر از این دریچه به زبان نگاه نکنیم، جهان متن را باید مانند متن جهان بپنداریم.

شالوده‌شکنی متن یعنی بازآفرینی متن از راه روبه‌رو شدن با عناصر دلالتی متن. این نظریه با دیدگاه «مرگ مؤلف» رولان بارت سخت در پیوند است. از نظر بارت، متن، خطی از واژه‌ها نیست که تنها پیام نویسنده را به عنوان خدا و خالق اثر به مخاطب خود بیان کند، بلکه واقعیتی چند ساحتی است. او نتیجه می‌گیرد که معنایی ثابت در متن وجود ندارد و ما، در متن با چندگانگی معنایی روبه‌رویم. از نظر بارت، چندگانگی معنایی در خواننده متمرکز می‌شود و از این‌رو، خواندن متن، نوعی آفرینش ادبی است و در خواننده، تولید اندیشه می‌کند؛ در نتیجه، متن، آفریننده نویسنده است و نه نویسنده، آفریننده متن. از نظر ژاک دریدا نیز، شناخت نویسنده چندان اهمیتی ندارد و متن ماهیت و معنای ثابت و متعین ندارد.

ثابت و متعین نبودن معنای متن از نظر دریدا به این معنا است که چون نویسنده غایب است، در نتیجه خواننده باید جایگزین او شود. یکی از تفاوت‌های دیدگاه فردیناندو سوسور و ژاک دریدا در همین «عدم تعین معنا» است. چرا که سوسور معتقد بود نشانه‌ها، ماهیت قراردادی و متمایز از یکدیگر دارند و بنابراین هر کدام دارای معنای معین هستند. سوسور از نظریه «تعین معنا» دفاع می‌کند و نیز این نکته که درواقع نشانه‌های زبانی، آوا و بیانگر معانی هستند. اما دریدا از بازی آزاد نشانه‌ها سخن می‌گوید و اینکه تقابل و بازی نشانه‌ها تا بی‌نهایت ادامه دارد و معنا، همواره به تأخیر می‌افتد. دریدا، زنجیره بی‌نهایت دالها را «پراکندگی» می‌نامد و بر این باور است که پراکندگی، نشانه‌های عدم تحقق بی‌پایان معنا، و این، غیر از چندمعنایی است. زیرا در چند معنایی، مدلول، معانی متعدد دارد ولی در «پراکندگی» چنین نیست. در نظر دریدا، نمی‌توان متن را مجموعه‌ای از گزاره‌ها پنداشت که با خواندن آن بتوان به معنای نهایی آن پی برد، بلکه در روند خواندن، هر بار معنایی از سوی خواننده آفریده می‌شود و نمی‌توان در روند خواندن متن به معنای نهایی آن دست یافت.

متن باز و متن بسته

نظریه پردازان جدید ادبی، متن را به دو گونه «متن باز» و «متن بسته» تقسیم می‌کنند. متن بسته معنای محدود و ثابتی دارد و در آن پدید آورنده، هدف خاصی را دنبال می‌کند و می‌کوشد این

معنا را به‌طور مستقیم در اختیار خواننده خود قرار دهد. رمانهای رئالیستی از این نوعند. اما متن باز دارای معانی گسترده، و دست خواننده هم در معنادهی به متن، باز است. ولفگانگ آیزر در توصیف متنهای باز به این نکته اشاره می‌کند که در متنهای ادبی، نقطه‌های خالی و سفیدی وجود دارد که خواننده باید آنها را پر کند. در این متنها، چون ابهام وجود دارد، در نتیجه خواننده، خواندن خود را بر متن تحمیل می‌کند. خواننده براساس آگاهی‌های خود به خواندن متن می‌پردازد و با برقراری پیوند با متن، دیدگاههای خود را تعدیل و یا حتی تغییر می‌دهد.

امبرتو اکو نیز برخی از متن‌های ادبی را متن باز می‌داند و در این متنها، برای خواننده در معناآفرینی نقشی مهم قائل است. وی داستانهای پلیسی را در شمار متنهای بسته می‌داند که خواننده در تولید معنای آن نقش چندانی ندارد و گویا، نویسنده، معنا را به وسیله ساختار متن، از پیش در اختیار خواننده می‌گذارد. نزد بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی، شعر را به‌عنوان متنی باز نمی‌توان خواند، بلکه می‌توان فقط بازخوانی کرد و این، سبب تکثر معنا می‌شود. از این‌رو، متن باز را قابل خواندن و متن بسته را قابل نوشتن دانسته‌اند.

ویژگی متن باز

در وهله نخست، متن باز به ماهیت زبان و ساختار متن مربوط است. ویژگی زبان و ساختار متن است که موجب می‌شود در فهم و تأویل متن، چند معنایی پدید آید. ماهیت زبان و شیوه بهره‌گیری از نشانه‌های زبانی در یک متن، در باز و بسته بودن متن مؤثر است و موجب چندگانگی معنایی در متن ادبی می‌شود. کارکرد زبانی متن نیز در باز و بسته بودن متن، نقش بسزایی دارد. رومن یاکوبسن، شش کارکرد عاطفی، کنشی (ترغیبی)، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی را از یکدیگر متمایز می‌کند.^۳ اینکه متن، کارکرد ارجاعی، عاطفی و یا ادبی داشته باشد در فهم و درک آن مؤثر است. در متنهای علمی، کارکرد ارجاعی، اهمیت بیشتری دارد، کارکردی که در متنهای ادبی چندان جایگاهی ندارد. حتی در کارکرد ادبی متنهای ادبی، تمایزهایی وجود دارد، به گونه‌ای که در مثنوی مولانا، کارکرد ادبی جنبه تعلیمی و تربیتی دارد و در شعر حافظ، گزارش احوالات درونی و یافته‌های باطنی.

برای متنهای باز، ویژگی روان‌شناختی خاصی می‌توان قائل شد. این‌گونه متنها، از ذهن ناخودآگاه شاعر و آفریننده اثر ادبی سرچشمه می‌گیرد. گاه شاعر و نویسنده، معنایی را در ذهن حاضر می‌سازد و می‌کوشد آن معنا را به گونه‌ای به خواننده انتقال دهد و گاه نیز آنچه بر زبان او جاری می‌شود از اندیشه آگاهانه او سرچشمه نمی‌گیرد.

از طریق همکاری آگاهی و ناآگاهی یا عقل و جنون، پدیده یا حقیقتی دیگر تولید می‌شود که هر کوشش ذهنی برای راه یافتن به منظور و مقصود پدیدآورنده‌اش، به شکستن معنا یا منظور و مقصودی در ذهن بیننده یا مطالعه‌کننده آن حقیقت منجر می‌شود؛ زیرا آن حقیقت یا پدیده تصویر محسوس معنا یا منظوری از پیش معلوم در ذهن پدیدآورنده آن نبوده است. به عبارت دیگر، حقیقت موجود و محسوس، بیان‌تِ ذهنی نامحسوس اما از پیش معلوم نیست تا متأول

با گذر از مسیر تأویل به آن نیت معقول و پایدار و ثابت و معلوم برسد.^۴ در روند آفرینش شعر، گویا معانی از ناخودآگاه شاعر به عرصه آگاهی او می‌تراود. این‌گونه شعرها با پیوند یافتن آگاهی و ناآگاهی^۵ پدید می‌آید و شیوه بیانی خاص، غیر متعین و مبهمی پیدا می‌کند که حتی خود شاعر نیز مخاطب این روند تولیدی قرار می‌گیرد و در این صورت، تأویل‌گر و خواننده از راه تأویل می‌تواند معنایی متناسب با ذهنیت خود برای شعر کشف کند. درجه ابهام در شعر و دور شدن هر چه بیشتر آن از داشتن معنایی یگانه و قطعی و ثابت، با میزان دخالت ناآگاهی در پدید آمدن آن نسبت مستقیم دارد؛ به همین سبب است که بعضی از غزل‌های عرفانی که محصول عوامل شور و جذبه است، همان قدر با افق تجربه‌های ما بیگانه می‌نماید که یک رؤیای غریب.^۶

در متنهای باز، زبان بر اندیشه و معنا تقدم می‌یابد و ابزار انتقال معنا نیست و وظیفه اصلی خود را که به انتقال معنای معین و قابل فهم محدود است به کناری می‌گذارد. نخستین تحول جدی در شعر کلاسیک در برخورد با زبان شکل می‌گیرد. برخورد تازه با زبان، تک معنایی را در غزل‌های عارفانه، به ویژه در غزل‌های مولانا دگرگون می‌کند. چرا که در بسیاری از غزل‌های مولانا، زبان، ابزار انتقال معنا نیست، اما در بیشتر شعرهای کلاسیک فارسی، اندیشه و معنا بر زبان تقدم می‌یابد، در حالی که در متنهای باز، از جمله در غزل‌های مولانا، زبان است که بر اندیشه و معنا مقدم می‌شود. این تقدم زبان بر اندیشه و معنا در شعر مولانا «ناشی از هیجانات شدید روحی است که سکون و آرامش لازم برای تعقل و اندیشه منطقی و بعد بیان آگاهانه آن را از میان می‌برد».^۷ تقدم زبان بر اندیشه و معنا در شعر مولانا در حوزه معرفتی او جای می‌گیرد و از عقل و اندیشه منطقی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه مقدم بر شعر در ذهن شاعر حضور داشته و حاصل نوعی شهود و مکاشفه است که از ناخودآگاه او بر می‌خیزد. تقدم زبان بر اندیشه و معنا به مانند رؤیا است که ابتدا صورتش وجود می‌یابد و سپس درباره آن می‌توان سخن گفت.

وقتی نه معنا، زبان را بلکه زبان، معنا را تولید می‌کند، گذشته از شکستن ساختار منطقی و آشنای شیوه بیان، رابطه دال و مدلولی زبان نیز دگرگون می‌شود.^۸

اگر شاعر عارف مسلکی، ناخودآگاه شعری بسراید، در روند سرودن، بسیاری از معانی از ناخودآگاه او می‌تراود و بر اثر همنشینی واژه‌ها با یکدیگر، متنی چند معنایی به دست داده می‌شود. در این‌گونه متن‌ها، چون از پیش معنا وجود ندارد، بنابراین خواننده به سادگی نمی‌تواند مقصود آفریننده آن را دریابد.

تأویل متنهای باز

این نکته گفتنی است که تأویل، ابزار کشف معنای اثر نیست، بلکه ابزاری است که خواننده و تأویل‌کننده از راه اثر، معانی نهفته در ذهن خود را تحت اوضاع روحی و زمانی تأویل و به مقتضای ساختار ذهن خود کشف می‌کند. از این‌رو، تأویل متنهای باز بر عهده خواننده است. درواقع در این‌گونه متن‌ها باید خواننده محور بود و خواننده با توجه به افق ذهنی خود باید به

تأویل متن ادبی بپردازد. پیوند تأویل‌کننده با متن، دوسویه است. از یک سو متن بر خواننده تأثیر می‌گذارد و از سوی دیگر، خواننده بر متن؛ و خواننده با خواندنِ متن به آفرینش معنا می‌پردازد.

در تأویل، تنها متأول نیست که معانی پنهان شعر را کشف می‌کند، بلکه شعر هم معانی بالقوه و استعدادی ذهن متأول را شکفته می‌سازد و فعلیت می‌بخشد. در روند تأویل، این جریان دو طرفه، حاصل یگانه‌ای دارد که همان نتیجهٔ فعالیت در کنش تأویل است که به طور تساوی می‌توان آن را هم به شعر نسبت داد و هم به متأول شعر. محدود بودن اندوخته‌های ذهن متأول، حوزهٔ فعلیت و ظهور معانی بالقوه و مکتوم شعر را نیز محدود می‌کند. در نتیجهٔ همین تأثیر متن بر ذهن متأول است که از میان تأویلهای ممکن یک شعر، پذیرفتنی‌ترین تأویل، تأویلی است که تمامی پاره‌های شعر آن را برتابد و در مسیر گذر آن، مانع به وجود نیابد.^۹

این نکته نیز گفتنی است که هر خواننده، در بافت زمانی و مکانی خاص خود زندگی می‌کند و بر پایهٔ ذهنیت خود به متن ادبی نگاه می‌کند. بنابراین حتی با در اختیار داشتن تمام شواهد کافی دربارهٔ شخصیت شاعر و نویسنده و نظریه‌ای روانکاوانه دربارهٔ آفرینندهٔ اثر ادبی، نمی‌توان انتظار داشت تأویل فرضی آفرینندهٔ اثر ادبی از اثر خود به طور دقیق، به دشواری ممکن است. نیز تأویلی که تأویل‌کننده بر پایهٔ بررسی و مطالعهٔ شواهد، اسناد و مدارک تاریخی، زندگی‌نامه‌ای و اندیشهٔ شاعر به دست می‌دهد، چه بسا نزدیک‌ترین تأویل به تأویل احتمالی آفرینندهٔ اثر نباشد. از این رو «جستجو برای وصول به نیت مؤلف، اگر فرض کنیم امکان داشته باشد، جستجویی است که اهمیت و اعتبار آن را از طریق انطباق حاصل تأویل با مقتضیات ساختاری و معناپذیری متن، در می‌یابیم. بنابراین هر تأویلی که بتواند برای شعر معنایی را کشف کند که قابل انطباق با زمینهٔ کلی اثر و مقتضیات ساختاری و معناپذیری متن باشد نیز همان قدر اهمیت دارد که تأویلی که گمان می‌رود نیت فرضی شاعر را کشف و آشکار کرده باشد».^{۱۰}

آیزر (Iser) نیز «تأکید می‌کند که با تأویل نمی‌توان معنا را کشف کرد، فقط می‌توان شرایط شکل‌گیری معنا را دانست و براساس این شرایط، معنا یا به بیان بهتر سلسلهٔ معنا را آفرید».^{۱۱} آیزر بین سوییتهٔ هنری متن ادبی (که آفرینش آن بر عهدهٔ آفرینندهٔ متن است) و سوییتهٔ زیبایی‌شناسیک متنی ادبی (که آفرینش آن بر عهدهٔ خوانندهٔ متن است) تفاوت گذاشت.^{۱۲} سوییتهٔ دوم یعنی بُعد نظری و زیبایی‌شناسیک متن با تأویل و کشف شکل‌گیری معنایی اثر در پیوند است. در واقع، خواننده، آفرینندهٔ دوبارهٔ متن برای خویش است و نه برای کسی دیگر.

نویسنده شاید خواننده‌ای آرمانی در ذهن بیافریند که قرار است تمامی حرفهای او را، یعنی مجموعهٔ رمزگان و نشانه‌هایی را که نویسنده به کار برده است درک کند. اما چنین خوانندهٔ دلخواه نویسنده، در دنیای واقعی، وجود ندارد و هر نویسنده، خوانندهٔ آرمانی را «خود دوم» فرض می‌کند. تصویری از خود که همچون هر انگارهٔ دیگری حضور ندارد.^{۱۳}

هر خوانندهٔ متنی ادبی به کمک عناصر ساختاری متن، افق معنایی خاصی را در اثر شکل

می‌دهد. در این روند، اثر ادبی با خواندن توسط خواننده آغاز می‌شود. در واقع، آفریدن معنای اثر بر عهده خواننده است و مجموعه تأویل خوانندگان یک متن، سازنده افق معنایی اثر است. با بررسی دیدگاه نظریه پردازان جدید ادبی این نکته قابل تأمل است که «تأویل، امری یک جانبه نیست که از طرف خواننده بر متن شعر تحمیل شود، بلکه امری است که از سوی متن نیز متقابلاً بر خواننده تحمیل می‌گردد. آنچه متن بر خواننده تحمیل می‌کند، جهت بخشی و هدایت ذهن خواننده به آن گونه تأویلی است که خواننده یارای وصول به آن، و متن امکان قبول آن را داشته باشد.^{۱۴} دکتر پورنامداریان راه دست یافتن به چنین تأویلی که ساختار دلالت آمیز ظاهر متن آن را برتابد در دست یافتن به افق ذهنی و تاریخی شاعر و آفریننده اثر ادبی و نیز پذیرش «انطباق پذیری تأویل و ساختار شعر» می‌داند.

باید دریابیم که معنای یگانه و قطعی وجود ندارد و هر تأویلی می‌تواند یکی از معانی بالقوه متن باشد و پاره‌ای از افق معنایی آن را آشکار کند. درعین حال که به هنگام تأویل متن، از بررسیهای تاریخی و مطالعات مربوط به جهان‌نگری آفریننده اثر ادبی و زندگی‌نامه وی، بی‌نیاز نیستیم. در این صورت است که می‌توان تأویلی همسو با عناصر ساختاری متن به دست داد، ضمن آنکه نمی‌توان انتظار داشت هر تأویلی، در هر زمانی و نزد هر خواننده‌ای با دیگر تأویلهای همسو باشد.

می‌توانیم نتیجه بگیریم که ملاک «باز» بودن متن، معنای نهایی نداشتن متن است. به سبب آنکه آفریننده اثر از روی ناخودآگاه، معنا را پنهان می‌کند، در نتیجه به سبب غلبه زبان بر اندیشه و ناخودآگاه بودن اندیشه، معنای خاصی را در ذهن ندارد تا آن را به دیگران منتقل سازد. «آشکار بودن معنا از پیش بر آن دلالت دارد که مخفی کردن معنا در شعر به اختیار شاعر و از طریق انواع راههایی که سنت یک دوره بر شاعر تحمیل کرده صورت گرفته است؛ حال آنکه ابهام، بدون اختیار شاعر و نتیجه نوعی از نگرش به زندگی و واقعیت و طبیعت است که شاعر خود نه حاکم بر آن که محکوم و اسیر آن است.»^{۱۵}

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ ریشهٔ تاریخی واژه‌های «هرمنوتیک» به این منابع نگاه کنید:
- نیوتن، ک.ام.، «هرمنوتیک»، ترجمهٔ یوسف اباذری، مجلهٔ ارغنون، ص ۱۸۳.
- علوی مقدم، مهیار، «نظریهٔ دریافت، هرمنوتیک و تأویل متن»، مجموعهٔ مقالات کیمیای سخن، صص ۲۹۶-۲۹۷.
۲. ر.ک: ریکور، پل، زندگی در دنیای متن، ترجمهٔ بابک احمدی، ص ۴۳.
۳. ر.ک: علوی مقدم، مهیار، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، صص ۲۳۱-۲۳۹.
۴. پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، صص ۲۰۸-۲۰۹.
۵. خودآگاهی، سازوکاری است که آگاهانه در انسان وجود دارد، آگاهی از خویشتن و جهان پیرامون انسان. اما ناخودآگاه، سازوکاری است که ناخودآگاه در انسان وجود دارد. خودآگاهی، سوی روشن در نهاد انسان و ناخودآگاهی، سوی تاریک در نهاد انسان است. ناخودآگاهی، مفاک تاریک و رازناک درون انسان و گنجینهٔ یادهای انسان است. خودآگاهی، ناپایدار و پاره‌پاره است و ناخودآگاهی، پایدار و یکپارچه. نمود عینی خودآگاهی تاریخ و ناخودآگاهی، اسطوره است. تاریخ، گزارشی است خودآگاه از نموده‌ها و اسطوره، گزارشی است ناخودآگاه از پدیده‌هایی که در جهان و نهاد انسانها در طول تاریخ به انجام می‌رسد.
۶. همان، ص ۲۱۱.
۷. پورنامداریان، تقی، در سایه آفتاب، ص ۱۵۵.
۸. همان، ص ۱۵۳.
۹. همان، خانه‌ام ابری است، پیشین، صص ۲۱۳-۲۱۴.
۱۰. همان، ص ۲۱۳.
۱۱. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ص ۶۸۶.
۱۲. همان، ص ۶۸۶.
۱۳. همان جا.
۱۴. پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، پیشین، ص ۲۱۴.
۱۵. همان، ص ۲۱۷.

منابع

- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.
- پورنامداریان، تقی، خانه‌ام ابری است، سروش، تهران، ۱۳۷۷.
- _____، در سایه آفتاب، سخن، تهران، ۱۳۸۰.
- ریکور، پل، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳.
- علوی مقدم، مهیار، «نظریه دریافت، هرمنوتیک و تأویل متن»، مجموعه مقالات کیمیای سخن، دانشگاه تربیت معلم سبزوار، سبزوار، ۱۳۸۱.
- _____، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، چاپ دوم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران، تابستان ۱۳۸۱.
- نیوتن، ک.ام.، «هرمنوتیک»، ترجمه یوسف اباذری، مجله ارغنون، سال اول، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۳.

نقد و تحلیل آموزه‌های انسان معاصر از نگاه مولوی و کانت الهام حدادی*

مقدمه

پرچم کلام را برافراشته و در بلندای رفیع آسمان علم و ادب، سخن از بزرگمرد تاریخ بشریت را بر فراز قله سرافراز انسانیت گسترانده‌ایم و در مکتب عظیم مولانا انسانیت و معنای هستی خود را از ورای همه فلسفه‌ها، علم‌گراییها و تمدنهای معاصر جست و جو می‌کنیم. انسان معاصر را از میان تمام مکتبها و ایسمهای قرن معاصر در دریای اندیشه مولانا غرق کرده تا جلال‌الدین رومی پاسخ ابهامات آنها را در عمق شعرهایش بیان نماید.

حال که بحث در مورد انسان معاصر است در این مقاله سعی براین است که شمه‌ای از نظریات و اندیشه‌های یکی از بزرگ‌ترین فیلسوفانی که تاریخ فلسفه جدید غرب به خود دیده است، با نظریات مولانا در باب انسان معاصر مقایسه نموده و پاسخی را که مولانا ذکر می‌کند بیان داریم.

کانت یکی از نمایندگان عصر روشنگری و خردگرایی در سده هجده است.^۱ حتی می‌توان گفت که این فیلسوف در عرصه هجدهم پا را فراتر نهاد تا روند بی‌نهایتی را کشف کند که انسان با آن و انقلاب درونی خویش به خود آید. مقام و منزلت کانت در تاریخ فلسفه جدید همان مقام افلاطون و ارسطو در یونان است. اهمیت فلسفه کانت در نظریه شناخت وی است؛ نظریه‌ای که در کتاب حجیم او نقادی عقل محض عرضه شده است. او در این کتاب به اثبات اعتبار شناخت و عدم امکان مابعدالطبیعه می‌پردازد.

در این مقاله وجوه تشابه و افتراق این دو فیلسوف در برخی از رویکردهای عقلی انسان

* دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک.

معاصر تشریح شده است که به اهم آن می پردازیم:

۱. کانت با مذهب اصالت تجربه که هیوم آن را به اوج خود می رساند و دریافت تأثیرات حسی است، مخالف بود. کانت معتقد بود که با این فرضیه، شناخت بی اعتبار می گردد و دیگر شناسایی وجود نخواهد داشت. او شناسایی را صرفاً دریات تأثیرات حسی نمی دانست. او برای فهم احکام دو نوع حکم قائل بود: ۱. تحلیلی مقدم بر تجربه؛ ۲. تألیفی مؤخر از تجربه. او اعتقاد دارد که احکام تحلیلی هیچ شناختی از واقعیت به ما عرضه نمی کند و صرفاً تعبیری برای تحلیل مفهوم موضوع است، ولیکن وی با احکام تألیفی مقدم بر تجربه است که قائل می شود، شناسایی منحصرأ نمی تواند دریافت تأثیرات حسی باشد، زیرا هر حکمی که گزارشی از تأثیرات حسی دریافتی ما باشد فقط می تواند تألیفی مؤخر از تجربه باشد. غرض کانت از تجربه، شناسایی حسی یعنی شناسایی یک شیء از طریق ادراک حسی و تجربه تألیف تأثیرات حسی است. این تألیف تعبیری از وحدت ضروری آگاهی و نیز تعبیری از ادراک حسی استعلایی است که بدون این ادراک حسی استعلایی، نه آگاهی و نه شناختی از شیء وجود ندارد.^۲

حال آنکه مولانا صریحاً شناخت حواس را تنها در درک اجزای ظاهری جهان قادر می داند و آن را از درک کنه و حقیقت جهان عاجز می داند.

گوه‌ر دیده کجا فرسوده‌ای پن‌ج حس را در کجا پالوده‌ای
گوش و چشم و هوش و گوه‌رهای عرش خرج کردی چه خریدی تو ز فرش

(زمانی، دفتر چهارم، ابیات، ۱۵۱۷-۱۵۱۶)

عجز از ادراک ماهیت عمو حالت عامه بود مطلب بگو
زان که ماهیات و سر س‌ر آن پیش چشم کاملان باشد عیان

(همان، دفتر سوم ۳۶۵-۳۶۵)

لذا می توان گفت محدودیت حس و شناخت از وجوه اشتراک نظریات این دو فیلسوف است.

۲. مطلب مهم دیگری که از اندیشه کانت برداشت می شود، این است که عقل نظری یا عقل حسی در شناخت خود از واقعیات محدود است، زیرا اصول متعارفه که عقل نظری برای مطالعه پدیده‌ها و ظواهر جهان پیرامون خود دارد، برای فهم ظاهری جهان و وضع علم تجربی کافی است، اما وقتی این اصول متعارفه را برای تجاوز از این دنیای ظواهر برای وضع یک علم مطلق و یا در مورد خدا تعقل می کند و به کار می برد، به یک منطق تمسخرآمیز واصل می شود.

نخستین قیاسهای تجربه، تصور رابطه‌ای بین جوهر و عرض را برای فهم معلوم می سازد و در واقع در دنیای ظواهر هر عرضی مانند محمول، یک موضوع جلوه می کند. عقل این حقیقت را می پذیرد و درباره آن تعقل می کند و از روی یک فرضیه از روح یعنی من، جوهری مطلق می سازد و در اینجا است که به پرتگاه اشتباه سقوط می کند و در برابر وخیم ترین نتایج قرار می گیرد.

مولانا از زوایای زیر در مورد همین مضامین بحث می‌کند:

الف. عقل جزئی به دلیل محدود بودن وسایل و تحت تأثیر قرارگرفتن به خطا می‌رود:

آن نمی‌دانست عقل پای سست که سبب دائم ز جو ناید درست
عقل تو از بس که باشد خیره سر هست عذرت از گناه تو بتر

(همان، دفتر چهارم، ابیات ۵۶-۵۷)

عقل جزئی همچو برق است و درخش در درخشی کی توان شد سوی رخس
(همان، بیت ۳۳۱۹)

ب. عقل در قفس صورتها مدهوش اشکال هستی است. می‌گوید:

نون ابر و صاد چشم و جیم گوش بر نوشته فتنه صد عقل و هوش

(جعفری، دفتر پنجم، ص ۲۸۴، بیت ۱۰)

پشت سوی لعبت گلرنگ کن عقل در درنگ آورنده رنگ کن
(همان، ص ۳۴۸، بیت ۴)

ج. عقل جزئی با قوانین و طبیعت سر و کار دارد و بس:

این سببها راست محرم عقل ما آن سببها راست محرم انبیاء

(زمانی، دفتر اول، بیت ۸۴۶)

بحث عقل و حس اثر دان یا سبب بحث جانی بوالعجب یا بوالعجب
(همان، بیت ۱۵۰۶)

عقل جزئی عقل استخراج نیست جز پذیرای من و محتاج نیست
(همان، دفتر چهارم، بیت ۱۲۹۵)

اشتراک نظر این دو اندیشمند در بحث محدودیت عقل جزئی کاملاً مشهود است، هرچند رویکردهای فرعی و شیوه تحلیلشان در این خصوص اندکی تفاوت دارد.

۳. به اعتقاد کانت، انسان واقعاً در خودش قوه‌ای می‌یابد که با آن خودش را از سایر موجودات حتی از خودش از حیث آنکه توسط اشیای دیگر متأثر می‌شود تمیز می‌دهد. این قوه همان عقل، و در اعمال دائمی عقل است، که خودانگیختگی را در انسان مشاهده می‌کنیم.

انسان به عنوان فردی عاقل که شعور و تفکر دارد، در نظام طبیعت بی‌همتاست.

در واقع کانت معتقد است که آدمی از حیث آنکه به اعمال عقل مبادرت می‌کند، اصلاً عالم پدیدارها نمی‌تواند بر وی محیط شوند.^۳ کانت چنین می‌گوید: «خرد ناب سپهری آن چنان پیوسته و منظم است که نمی‌توان به بخشی از آن پرداخت، مگر آنکه به دیگر بخشهای آن نیز پرداخته شود».^۴ کانت قصد داشت که یک سیستم کامل از خرد پدید آورد، طوری که این سیستم از حل تمام معماها برآید. به این دلیل که میدان خرد بسیار گسترده، و از سویی این میدان به گفته کانت به طور پیشانه در ماست و در خصلت انسان وجود دارد؛ پس باید گفت: فلسفه برای کانت، انقلابی در روان اندیشیدن انسان بود.

در مثنوی معنوی نیز قریب به همین مضامین آمده است که با نظریات کانت اشتراکاتی دارد.

تا چه عالمه‌است در سودای عقل تا چه با پهناست دریای عقل
(زمانی، دفتر اول، بیت ۱۱۰۹)

ای برادر تو همه اندیشه‌ای مابقی خود استخوان و ریشه‌ای
(همان، دفتر دوم، بیت ۲۷۷)

البته مطلب مهم این است که نزد مولانا عقل ایمانی و عرشی که در تجلیات عقل ممدوح و عقل کل است، مورد نظر است و مولانا عقلی را که به عقل کل پیوند بخورد قبول دارد. حال آنکه این نگرش دقیق در خصوص عقل، قطعاً مدنظر کانت نبوده است.

۴. بارزترین تفاوت میان تفکر مولانا و تفکر کانت این است که مولانا عقل را جزئی از یک کل می‌داند که این عقل جزئی به عقل کلی پیوند می‌خورد و مراتب شناخت انسان را گسترش می‌دهد و انسان را به فهم در عالم آفاق و فهم در عالم انفس می‌رساند.

عذر خواه عقل کل و جان تویی جان جان تابش مرجان تویی
(استعلامی، دفتر اول، بیت ۱۸۱۸)

عقل کل و عقل اول جان کل یا کلیت حیات نخستین بازتابهای قدرت تو هستند.
این سخنهایی که از عقل کل است بسوی آن گلزار و سرو سنبل است
(همان، بیت ۱۹۰۹)

این سخنها جلوه‌ای از اندیشه‌ها و جریانهای ذهن، و در حقیقت از عقل کل است و آن نخستین جلوه ذات حق او است.

کانت نظریات خود درباره علت احکام تألیفی و مقدم بر تجربه (مانند قضایای ریاضی و برخی از قضایای علوم طبیعی) این چنین بیان می‌کند: علت آنکه قضایای ریاضی قضایایی مقدم بر تجربه‌اند این است که مکان و زمان صورت مقدم بر تجربه شهودند و در مورد اصول طبیعی، مقولات فاهمه پیش فرضهای ضروری فاهمه‌اند و نهایتاً اینکه در مابعدالطبیعه هیچ حکم تألیفی مقدم بر تجربه وجود ندارد و این توهم استعلایی است. دلیلی که کانت بیان کرده، نارسا است؛ زیرا هنوز هم بر فرض وجود احکام تألیفی و مقدم بر تجربه مبتنی است. علت آنکه این مقدمه صریحاً بعد از اثبات وجود عقل کلی توسط مولانا بیان شد. این است که کانت در اندیشه و تفکر خود با فراست و عمق بیشتری از سایرین دریافته بود که تجربه مستلزم کاربرد مفاهیم است و برخی مفاهیم هستند که وجودشان نتیجه تجربه نیست، بلکه خلاف تجربه است. کانت در این مرحله یک گام فراتر از عقل جزئی می‌نهد و اندیشیدن کانت از اندیشمند طبیعی (با عقل جزئی) فراتر می‌رود و می‌گوید: من آن شناسایی را فرارونده می‌نامم که بیش از آنکه به موضوعها پردازد به چگونگی شناسایی ما از موضوعها می‌پردازد تا آنجا که این‌گونه شناسایی به‌طور آزاد با تجربه ممکن است سروکار داشته باشد. کانت از اندیشیدن در مرحله برون‌گرا بالاتر می‌رود، اما این فراروی چنان است که گویی واپس رفتن برای دستیابی به شرط بنیادی هر نوع برون‌گرایی است. دشواری بنیادی اندیشه کانت این است که او می‌خواهد بدون آنکه از قلمرو اندیشیدن محدود بیرون رود به روشن کردن بنیاد هرگونه برون‌گرایی پردازد. او می‌خواهد از درون جهان، جهان را بشناسد و مولانا در این زمینه می‌فرماید: عقل و حواس و سایر وسائل

نقد و تحلیل آموزه‌های انسان معاصر از نگاه مولوی و کانت □ ۵۹۷

درک ما، اجزائی از جهان هستند. چطور می‌توانیم جهان را با اجزای ساخته‌شده خود جهان درک کنیم.

کاشکی هستی زبانی داشتی تا ز هستان پرده‌ها برداشتی

(جعفری، دفتر سوم، ج ۹، ص ۲۳۹)

و در آنجا که کانت بر این بود با آنکه مفهومی ناب تجربه نمی‌شود، ولی از راه تجربه به آنها آگاه می‌گردیم و شناسایی تنها با تجربه حاصل می‌شود؛ مولانا این سخن را گرفتار آسیب و هم و خیال عقل جزئی می‌بیند؛ در آن هنگام که عقل جزئی، مافوق قلمرو مخصوص به خود حرکت می‌کند.

عقل جزئی آفتش وهم است و ظن زان که در ظلمات شد او را وطن

(زمانی، دفتر سوم، بیت ۱۵۵۸)

عقل و گمان، انسان را میان دو تضاد قرار می‌دهند. انسان با تمام اطمینان، مقدمات عقلانی را تنظیم می‌کند، کلیات را بر جزئیات تطبیق می‌دهد، قیاس می‌سازد و برهان می‌پردازد و با تکیه بر احکام عقل، یقین پیدا می‌کند که وارد متن واقعیت شده است. وقتی عوامل دیگری کشف می‌شود و حوادث محاسبه نشده به وجود می‌آیند، خطا در تطبیق عقلانی اش آشکار می‌شود و اختلال کلیت آن قانون که تجرید نموده است آشکار می‌گردد و انسان متوجه می‌شود که نه تنها به واقعیت نرسیده است، بلکه راه ضد واقعیت را درپیش گرفته است.^۵

۵. تلقی ضد متافیزیکی کانت که لازمه تصور وی از تجربه است، او را درباره حقیقت جهان بیشتر مبهوت می‌سازد. مابعدالطبیعه و متافیزیک نزد کانت عبارت است از شناختی که به کمک عقل از آن روی که به خودی خود توانایی ادراک حقایق اشیاء را دارد و از مفاهیم مجرد و خارج از قلمرو تجربه و زمان و مکان تشکیل می‌شود.^۶

علت آنکه کانت، متافیزیک را رد می‌کند این است که قضاوت‌های متافیزیکی را بی‌بنیاد می‌داند زیرا معتقد است که در این گونه قضاوت‌ها نمی‌توان مفهوم ناب را به نگرشها پیوست. به عبارتی در این گونه قضاوت‌ها کوشش می‌شود تا به وسیله منطق یعنی رهایی از تناقض در مفهوم‌ها، فقط نتیجه‌هایی درباره چیزهایی که به تجربه در نمی‌آیند گرفته شود و منطق به جای اینکه وسیله‌ای برای نظم دادن به اندیشه‌ها باشد، ابزاری برای دستیابی به دانش واقعی می‌شود و خطای دیالکتیکی به وجود می‌آید.

محتوای یکی از شناخت‌ها تنها آنگاه متمایز می‌گردد که نسبت به چیزهایی که از دسترس فهم بیرون‌اند، سنجیده شود. این شناخت چیزها فقط می‌تواند چون مفاهیم سامان یافته به اندیشه آید نه چون موضوع کانت با مشخص کردن مرزهای شناسایی ممکن آنچه را بیرون این مرزها می‌ماند ذات به خودی خود می‌نامد. فهم ما نمی‌تواند بودن چنین و یا حتی امکان آن را بفهمد، ما نمی‌توانیم به حسب واقعیات از سپهر بودن تجربی و به حسب اندیشه از سپهر دانستگی فراتر رویم.^۷ بدین ترتیب متافیزیک در نگاه کانت کم‌رنگ می‌گردد.

مولانا در خصوص ماوراءالطبیعه نظریاتی دارد که به نوعی پاسخ کانت را دربردارد. وی می‌گوید عقل جزئی در قلمرو عشق و ماوراءالطبیعه و پیشگاه حق مبهوت است.

نیست از عاشق کسی دیوانه‌تر
عقل از سودای او کور است و کر
(زمانی، دفتر ششم، بیت ۱۹۷۹)

عاشق از حق چون غذا یابد رحیق
عقل آنجا گم شود گم ای رفیق
عقل جزئی عشق را منکر بود
گرچه بنماید که صاحب سر بود
(همان، دفتر اول، ابیات ۱۹۸۱-۱۹۸۲)

عقل سایه حق بود حق آفتاب
سایه را بی آفتاب او چه تاب
(همان، دفتر چهارم، بیت ۲۱۱۱)

و در بسیاری از ابیات دیگر، عنایت به جایگاه عقل کامل و طرح مسئله عشق، انسان را به ماورای این جهان می‌برد.

۶. در مکتب عظیم مولانا، انسان به عنوان عالم اصغر و جزئی که به کل می‌پیوندد، نمی‌تواند در حصار تنگ طبیعت، وجود عقل، خود را محدود کند و طبق گفته مولانا:

نی که اول دست یزدان مجید
از دو عالم پیشتر عقل آفرید
(همان، دفتر ششم، بیت ۱۹۳۶)

امور مادی و ظواهر و طبیعیات جهان آفاق صرف کند؛ بلکه انسان برای شناخت وجود فطری خویش به شناخت جهان بیرونی می‌پردازد و حتی جلال‌الدین نه تنها با این شناخت مخالف نیست، بلکه آن را لازم می‌داند.

گوشت پاره آدمی با عقل و جان
می‌شکافد کوه را با بحر و کان
(همان، دفتر اول، بیت ۱۴۸۸)

نتیجه

درحقیقت مولانا سیر عقل جزئی را تا مرحله‌ای می‌داند که کل در جزء از بین نرود. بلکه به آن برسد و اندیشه انسانی، حقیقت خود را در ورای ظواهر جهان کشف نماید؛ زیرا اصل اساسی، خود انسان و فطرت اوست و رابطه و پیوندی که با جهان دیگر دارد.

پس علت آنکه فلسفه‌های جدیدی که به نفی ماوراءالطبیعه می‌پردازند، عمدتاً هیچ کدام نتوانسته‌اند راه‌گشای حقیقت اصلی انسان و جهان باشند و هیچ کمکی به انسان معاصر کنند و انسان معاصر را بیشتر در دامان شک و تردید و پوچ‌گرایی انداخته‌اند، همین مطلب است و انسان که ارزشمندترین و والاترین پدیده در طبیعت است خود را موجودی پوچ و بی‌ارزش می‌داند و بی‌هدفی را پیش راه خود می‌کند و دچار بیماری قرن پوچی و افسردگی می‌گردد. به این دلیل که هدف را از او ستانده و وسایل راحتی او را فراهم کرده‌اند و به او می‌گویند در این جهان انسان به عنوان وسیله‌ای است که رو به سوی هدفی ندارد و تنها باید راحت زندگی کند، درحالی که هدف از نظر مولانا همان رسیدن به ماوراءالطبیعه است.

هرچند این فلاسفه انسان را به خود انسان تا حدودی شناسانده‌اند؛ اما با محدود کردن او در جزئیات و گرفتن هدف، او را دچار حیرت و سرگردانی کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. فوگل، اشپیگل، تمدن مغرب زمین، ترجمه محمدحسین آریا، ص ۷۶۹.
۲. هارتانک، یوستوس، نظریه شناخت کانت، ترجمه علی حقی، ص ۹۵.
۳. همان، ص ۲۴۷.
۴. یاسپرس، کارل، کانت، ترجمه دکتر میرعبدالحسین نقیب‌زاده، صص ۲۱۷ و ۳۴۰.
۵. جعفری، محمدتقی، عقل و عاقل و معقول، ص ۵۴.
۶. صلیبا، جمیل، واژه‌نامه فلسفه و علوم اجتماعی، ترجمه کاظم بزرگ‌نسبی و صادق سجاوندی، ص ۴۱۷.
۷. یاسپرس، کارل، پیشین، صص ۱۲۸ و ۱۴۰.

منابع

- استعلامی، محمد، تصحیح و تحلیل و توضیح مثنوی معنوی، زوار، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰.
- جعفری، محمدتقی، تصحیح و تحلیل و توضیح مثنوی معنوی، اسلامی، تهران، ۱۳۶۳.
- _____، عقل و عاقل و عقول، نهضت زنان مسلمان، چاپ اول، تهران، ۱۳۵۹.
- _____، مولوی و جهان‌بینیها در شرق و غرب، چاپ دوم، بعثت، تهران، ۱۳۵۹.
- زمانی، کریم، تصحیح و توضیح مثنوی معنوی، چاپ اول، اطلاعات، تهران، ۱۳۷۶.
- _____، میناگر عشق، چاپ اول، نشر نی، تهران، ۱۳۸۲.
- صلیبا، جمیل، واژه‌نامه فلسفه و علوم اجتماعی، ترجمه کاظم بزرگ‌نسبی و صادق سجادی، چاپ اول، سهامی انتشار، تهران، ۱۳۷۰.
- فوگل، اشپیگل، تمدن مغرب زمین، ترجمه محمدحسین آریا، چاپ اول، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۰.
- کرسون، آندره، فلاسفه بزرگ، ترجمه کاظم عمادی، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۶۳.
- مجتهدی، کریم، فلسفه نقادی کانت، چاپ اول، هما، تهران، ۱۳۶۳.
- هارتانک، یوستوس، نظریه شناخت کانت، ترجمه علی حقی، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۳.
- یاسپرس، کارل، کانت، ترجمه دکتر میرعبدالحسین نقیب‌زاده، چاپ اول، طهوری، تهران، ۱۳۷۲.

بخش ششم

زبان‌شناسی ایرانی

انگیزختگی صورتهای فعلی در زبان فارسی نوین

کیوان زاهدی*

مقدمه

سوسور بنیانگذار زبان‌شناسی نوین و بنیانگذار اروپایی علم نشانه‌شناسی به هنگام بحث درباره ویژگی دلخواهی بودن (Arbitrariness)، نشانه‌های زبانی آن را به دو نوع تقسیم‌بندی می‌کند: دل‌خواهی بودن مطلق و نسبی.

بدین ترتیب وی نشانه‌های متعلق به گروه مطلق را ناانگیزخته (Unmotivated) و نشانه‌های متعلق به گروه نسبی را انگیزخته (Motivated) می‌خواند و اذعان می‌دارد که نمی‌توان هیچ زبانی را یافت که در آن انگیزختگی وجود نداشته باشد.^۱

این درحالی است که بنیانگذار امریکایی علم نشانه‌شناسی، چارلز سندرز پیرس بحث انگیزختگی را به‌طور خاص در حوزه ویژگی شمایل‌گونه‌گی (Iconicity) نشانه‌ها مطرح می‌نماید. پیرس^۲ (۱۹۳۲) پس از تقسیم‌بندی کلی نشانه‌ها به سه گروه نماد (Symbol)، نمایه (Index) و شمایل (Icon)، خود شمایلها را به دو نوع تقسیم‌بندی می‌کند: تصویر (Image) و نمودار (Diagram).

تصویر نشانه‌ای شمایلی است که در آن میان نشانه و مصداق آن رابطه‌ای تصویری وجود دارد، درحالی که نمودار، آرایشی نظام‌مند از نشانه‌هاست که بازتاب رابطه میان مصادیق آنها است. بدین ترتیب در نمودارها ساختار و روابط میان نشانه‌ها در ترکیب، نشانگر ساخت مفهومی / معنایی یا ساخت تجربه است.

بدین صورت، به گفته نیومایر^۳ می‌توان این‌گونه شمایل‌گونه‌گی را شمایل‌گونه‌گی ساخت -

* استادیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی.

مفهوم (Structure-Concept Iconicity) دانست و این همان نوع شمایل‌گونه‌گی است که کرافت^۴ آن را انگیزختگی شمایلی ساخت زبان (Iconic Motivation of Linguistic Structure) می‌نامد. هایمن^۵ آن نوع شمایل‌گونه‌گی را که پیرس نموداری می‌خوانده است به دو گونه تقسیم‌بندی می‌کند: تناظر (Isomorphism) و انگیزختگی (Motivation). نوع اول به قول بالینجر^۶ حفظ کردن یک صورت زبانی برای یک و فقط یک معنا / مفهوم است و بدین شکل در چالش با هم معنایی مطلق و هم نامی غیرتصادفی قرار می‌گیرد. درمقابل، انگیزختگی که گونه دیگر شمایل‌گونه‌گی نموداری است بیانگر رابطه دل‌بخواهی میان ساختار نشانه‌ها به هنگام ترکیب با ساخت معنایی / تجربه است. از این نقطه نظر است که گاملکریتز^۷ این نوع رابطه «رابطه افقی» درمقابل «رابطه عمودی» به معنای دل‌بخواهی میان دال و مدلول دانسته است.

پس مشخص می‌گردد که واژه انگیزختگی دوگونه کاربرد داشته است: در کاربرد عام به معنای هرگونه انگیزختگی شمایل‌گونه صورت و یا ساخت زبان، و در کاربرد خاص به معنای انگیزختگی نموداری ساخت زبان نسبت به ساخت معنایی / تجربه است.

در این مفهوم اخیر انواعی برای انگیزختگی مطرح گردیده که معروف‌ترین آنها عبارت است از: شمایل‌گونه‌گی فاصله (Iconicity of Distance)، شمایل‌گونه‌گی استقلال (Iconicity of Independence)، شمایل‌گونه‌گی ترتیب (Iconicity of Order)، شمایل‌گونه‌گی پیچیدگی (Iconicity of Complexity) و شمایل‌گونه‌گی مقوله‌بندی (Iconicity of Categorization).

هدف از این مقاله نشان‌دادن وجود انگیزختگی در ساختارها و صورتهای فعلی در زبان فارسی نوین و در صورت امکان مشخص نمودن چگونگی و انواع آن است. باید خاطر نشان کرد که در این مقاله امکان تحلیل و بررسی کامل انگیزختگی وجود ندارد و چنین هدفی صرفاً در قالب یک و یا حتی چندین رساله دکتری ممکن خواهد بود.

این مقاله از سه بخش تشکیل می‌گردد: ۱. مقدمه حاضر، ۲. معرفی صورتهای انگیزخته مورد نظر (۸-۳) بررسی جداگانه هرکدام از صورتهای انگیزخته و فاصله ۹. نتیجه‌گیری.

صورتهای انگیزخته فعلی در فارسی نوین

صورتهای نشانگر انگیزختگی دستوری مورد مطالعه و بررسی در این مقاله عبارت است از: توزیع شناسه‌های فعلی، صورتهای گذشته فعلی و ارجاع زمانی آنها، برخی صورتهای فعلی بندهای پیرو، ادغام برخی بندهای پایه و پیرو، ساختهای مجهول و اسنادی و سرانجام ساختار فعلهای مرکب در فارسی نوین.

می‌باید متذکر گردید که بررسی موارد دستوری یادشده به هیچ عنوان به این معنی نیست که موارد انگیزختگی ساختاری زبان فارسی به این تعداد و انواع محدود است. امید است بتوان در آینده‌ای نزدیک بررسی جامع‌تر و عمیق‌تری از این ویژگی را در دستور زبان فارسی نوین ارائه نمود.

توزیع شناسه در نظام فعلی زبان فارسی نوین

در فارسی نوین، افعال در جمله هنگامی که به تنهایی به کار می‌روند، یعنی هنگامی که همراه با هیچ فعل کمکی دیگری نیستند همراه با علامتی‌اند که نشانهٔ مطابقت فعل با فاعل نحوی جمله در ویژگیهای تصریفی شخص و شمار به صورت تلفیقی است. این عنصر تصریفی را شناسهٔ فعل می‌نامند. اساساً وجود این عنصر تصریفی، امکان فاعل - تهی‌بودن (Pro-drop or Nul-subject) را برای فارسی نوین امکان‌پذیر ساخته است.

۱. رها فردا به شیراز می‌رو-د.

فاعل نحوی - سوم شخص مفرد؛ شناسهٔ فعلی - سوم شخص مفرد
جالب این است که در دو مورد شناسهٔ فعل نمود ساخت واژی نمی‌یابد و به‌عنوان تکواژ صفر (Zero Morph) مطرح می‌گردد:

الف. وقتی فعل در زمان گذشته ساده است و فاعل سوم شخص مفرد

۲. رها غذایش را خور-د-Ø

فاعل نحوی: سوم شخص مفرد؛ عنصر د ماضی ساز؛ شناسه Ø تظاهر ندارد
تکواژ صفر

ب. وقتی فعل در وجه امری است و مورد خطاب دوم شخص مفرد است:

۳. غذایت را بخور Ø

عدم تظاهر آوایی شناسه را در این دو مورد می‌توان به بی‌نشان بودن ساختار فعلی در هر مورد به لحاظ مفهومی گذشته (غایب): سوم شخص مفرد، مخاطب: دوم شخص مفرد، نسبت به کارکردشان متناسب نمود که خود نمونه‌ای از انگیزگی است.

حال در ادامه به بررسی توزیع شناسه هنگامی که فعل با فعل کمکی ظاهر می‌گردد می‌پردازیم. به لحاظ ریاضی، با چهار امکان روبه‌رو خواهیم گشت که هر چهار مورد در فارسی نوین رخ می‌دهند. شایان ذکر است این موارد شامل صورتهایی نیست که در آن فعل اصلی به صورت اسم / صفت مفعولی تظاهر می‌یابد.

۲. فعل کمکی: با شناسه، فعل اصلی: بی‌شناسه

این شکل از تظاهر صورتهای فعلی در صورت تحلیلی زمان آینده در فارسی نوین مشهود است. به عبارت دیگر برای بیان انجام کار در زمان آینده، یکی از امکانات به‌کاربردن فعل کمکی «خواستن» همراه با فعل اصلی باشد.

۴. رها فردا به شیراز خواهد رفت.

فاعل نحوی: سوم شخص مفرد؛ شناسه: «د» سوم شخص مفرد؛ مصدر رفت مرخم

۵. ما فردا به شیراز خواهیم رفت.

فاعل نحوی: اول شخص مفرد؛ شناسه: «یم» اول شخص جمع؛ مصدر رفت مرخم همان‌گونه که از مثالها برمی‌آید در این حالت فعل کمکی خواستن همراه با شناسه در زمان حال بدون هیچ پیشوندی صرف می‌گردد، درحالی که فعل اصلی به صورت مصدر مرخم تظاهر می‌یابد.

یکی از روشهایی که نشان می‌دهد فعل اصلی در حالت مصدری ظاهر شده، رجوع به فارسی دری کلاسیک است که در آن فعل اصلی به صورت مصدر کامل نیز امکان ظهور داشته است. می‌توان مثالهای مورد نظر را در کتابهای دستور فارسی و یا حتی فرهنگ معین یافت. این امکان به صورت گونه‌ای سبکی هم‌اکنون می‌تواند مطرح باشد:

۶. به دیار دوست خواهیم رفتن.

مصدر کامل.

حال این سؤال مطرح است که این ساخت چگونه انگیزه است؟ برای پاسخ به چنین سؤالی می‌باید نخست به دو نکته توجه کرد:

الف: دستوری‌شدگی (Grammaticalization) فعل «خواستن».

فعل خواستن در فارسی نوین دوگونه کاربرد می‌رود: یکی به صورت فعل کامل و در معنای اصلی خود و دیگری به عنوان فعل کمکی برای شکل‌دادن زمان آینده به صورت تحلیلی (Periphrastic, Analytic).

۷. می‌خواهم به شیراز بروم.

فعل اصلی

۸. به شیراز خواهم رفت.

فعل کمکی

مقایسه مثالهای ۷ و ۸ به روشنی تفاوت «خواستن» به عنوان فعل اصلی و فعل کمکی را نشان می‌دهد.

ب: اسمی بودن مصدر چه مرخم چه کامل: صورت مصدری فعل در زبان فارسی نوین از مقوله اسم است.

با در نظر گرفتن موارد الف و ب و مثالهای ۷ و ۸ می‌توان انگیزه ساخت تحلیلی زمان آینده را به راحتی نشان داد:

۱. درجمله ۷ فعل «خواستن» اصلی است، این فعل در بند پایه رخ می‌دهد و فعل دیگر در بند پیرو وجه التزامی.

۲. در جمله ۸ فعل «خواستن» به عنوان فعل کمکی، بدون پیشوندهای وجه فعلی و در یک بند همراه با فعل اصلی در حالت مصدری می‌آید.

۳. در مثال ۷، انجام فعل در بند پیرو که از نوع «رفتن» است قطعی نیست، بلکه تمایل و برنامه‌ریزی‌گوینده را نشان می‌دهد. درحالی که در مثال ۸، انجام فعل «رفتن» قطعی است. عدم فاصله میان دو فعل «خواستن» و «رفتن» در جمله ۸ و صورت اسمی فعل اصلی «رفتن» نمود و

تظاهر قطعیت معنایی در تحقق فعل است.

شایان ذکر است، مثال ۷ به صورت دقیق‌تر در بخش ۴ تحلیل خواهد شد.

فعل کمکی: با شناسه، فعل اصلی: با شناسه

در نظام تصریفی فعل در فارسی نوین، این امکان نیز دیده می‌شود. در دستور، این‌گونه نمود فعلی را مستمر یا ملموس می‌نامند و منظور از آن انجام عملی به صورت پیوسته در یک نقطه از زمان است.

در این ساخت از فعل کمکی «داشتن» استفاده می‌شود.

۹. داشتم می‌نوشتم که ناگهان صدایی شنیدم.

۱۰. می‌شه صدای تلویزیون را کم کنی! دارم درس می‌خوانم.

همان‌گونه که از بخش ۲-۱ نیز برمی‌آید، فعل با داشتن شناسه است که اساساً حالت مصدری خود را از دست می‌دهد. در واقع، فعل همراه با شناسه حالت پویا می‌یابد و در غیر این صورت در حالت مصدری پویایی ندارد و به صورت ایستا درمی‌آید و از این بابت نوعی «اسم» می‌گردد. در حالت مستمر یا ملموس، انجام عمل فعل به بیشترین سطح پویایی خود به لحاظ معنایی می‌رسد. به همین دلیل در نظام فعلی نیز فعل در پویاترین شکل خود صرف می‌گردد؛ نمونه‌ای دیگر از انگیختگی صورت فعلی در فارسی نوین.

در این مورد نیز کاربرد و دستوری‌شدگی فعل «داشتن» شایان توجه است. «داشتن» در فارسی نوین هم به عنوان فعل اصلی و هم فعل کمکی به کار رفته است. به عنوان فعل کمکی هرچند معنای اصلی خود را از دست داده، نمود فعلی (Aktionsart) خود را که همان لحظه‌ای بودن است حفظ کرده است. در نتیجه نمی‌توان فعل «داشتن» را به عنوان فعل اصلی در حال ملموس به کار برد: * داشتم می‌داشتم.

۲-۳. فعل کمکی: بی‌شناسه، فعل اصلی: با شناسه

در این حالت، افعال کمکی از آن دسته‌اند که در دستور سنتی آنها را افعال ناقص خوانند، همچون بایستن و شایستن.

باید توجه داشت که بی‌شناسه بودن فعل کمکی در این حالت با تسامح مطرح است؛ زیرا ظهور این افعال در حالت‌های ناقص مورد نظر به صورت سوم شخص مفرد است. لیکن این سوم شخص مفرد ارجاع خود را از دست داده و در واقع حالت بی‌نشان فعل است چه در زمان حال مانند «باید» چه در زمان گذشته همچون «می‌بایست». بدین ترتیب فعل کمکی تعبیر «غیرشخصی» یافته است.

به عبارت دیگر بر اثر دستوری‌شدگی، این افعال تصریف کامل خود را نسبت به اشخاص از دست داده و در صورت بی‌نشان خود غیرشخصی شده و صرفاً عناصری وجهی گردیده‌اند که امکاناتی نظیر ممکن بودن، اجبار و محتمل بودن را نشان می‌دهند.

۱۲. باید می‌رفتم

۱۳. باید رفته باشد

۲-۴. فعل کمکی، بی‌شناسه، فعل اصلی: باشناسه

این حالت یکی از آشکال غیرشخصی در فارسی نوین است. مفهوم غیرشخصی در این ساختها تبلور ساختاری غیرشخصی نیز یافته‌اند.

۱۴. باید/ بایست گفت که...

۱۵. در خواری نشاید/ نشایست زیستن

گزاره منطقی جمله نه به زمان خاصی محدود است، نه به فرد خاصی. به همین دلیل دستگاه دستوری نیز نه تصریف معنادار زمانی دارد و نه ارجاع به فردی خاص. بدین دلیل است که فاعل نحوی این جملات را در چارچوب نظریه‌های اخیر صورت‌گرایانه چامسکی می‌باید PRO در نظر گرفت.

۲-۵. جمع‌بندی

می‌توان آنچه را در بخش ۲ ذکر گردید، در نمودار زیر خلاصه کرد:

اصلی - کمکی	اصلی - کمکی	اصلی - کمکی	اصلی - کمکی
باشناسه - باشناسه	باشناسه - بی‌شناسه	بی‌شناسه - باشناسه	بی‌شناسه - بی‌شناسه
+	درجه پویایی	-	-
+	میزان لحظه‌ای بودن عمل	-	-
+	تحدید زمانی	-	-

بدین ترتیب پویایی عمل فعل که در قالب شناسه‌دار یا بی‌شناسه بودن صورتهای فعلی دیده می‌شود، بازتاب ساخت معنایی / تجربه است.

صورت گذشته فعلی

در زبان فارسی نوین صورت مصدر مرخم با صورت سوم شخص مفرد گذشته فعلی یکسان است. ممکن است این یکسان بودن صورتهای تصادفی قلمداد گردد، ولی هدف اصلی از این بخش آن است که نشان داده شود چنین یکسانی‌ای اتفاقی نیست.

هرچند نگارنده به‌طور کلی همچون لاینز^۸ مقوله زمان دستوری را در اصل، ویژگی جمله می‌داند، در این بخش بحث زمان دستوری به نمود تصریفی ساخت‌واژی فعل محدود می‌گردد. فارسی نوین همچون اغلب زبانهای هند و اروپایی دیگر در مقوله زمان دستوری در محدوده ساخت‌واژه فعل تمایزی دوگانه میان حال و گذشته نشان می‌دهد. در فارسی نوین زمان آینده به‌صورت ساخت‌واژه یک تکه وجود ندارد، بلکه یا از سیستم تحلیلی فعل کمکی «خواستن» در تصریف حال، و یا از صورتهای دیگر فعلی استفاده می‌گردد که یا در ساخت تصریفی / ساخت‌واژی حال‌اند یا گذشته.

بلی، برخلاف تعریف کامری^۹ که مقوله گذشته دستوری را برای نشان دادن موقعیت یا وقوع عملی قبل از زمان صحبت گویشور در نظر می‌گیرد، صورت گذشته دستوری در زبان فارسی نوین گستره بیشتری از کاربردهای زبانی دارد. فارسی‌زبانان از صورت گذشته دستوری فعل برای نشان دادن مفاهیم زیر بهره می‌جویند:

الف. بیان عملی به صورت قطعی در گذشته؛

ب. بیان عملی که هم‌زمان با صحبت گوینده است؛

ج. بیان انجام عملی به صورت قطعی در آینده (نزدیک).

مثالهای زیر به ترتیب نشان‌دهنده این کاربردها است:

۱۶. دیروز به دیدار رها رفتم.

۱۷. نگاه کن! اتوبوس بالاخره آمد.

۱۸. کیوان: چرا نمی‌آیی؟

رها: آمدم

بدین ترتیب می‌توان گفت صورت فعلی گذشته بیانگر رخدادی قطعی عمل فعل است چه در زمان فیزیکی گذشته، چه حال یا آینده. حال سؤال این است که آیا می‌توان این صورت را انگیخته خواند؟ پاسخ به این سؤال مثبت خواهد بود. صورتهای گذشته دستوری برگرفته از مصدر مرخم‌اند. به عبارت دیگر مصدر مرخم در تصریف فعل در گذشته دستوری محور قرار می‌گیرد. این محوریّت آن قدر زیاد است که حتی برای سوم شخص مفرد که حالت بی‌نشان تلقی می‌گردد، شناسه مجزایی لازم نیست. این درحالی است که مصدر مرخم ویژگی اسمی دارد و این ویژگی هنگام کاربرد فعلی به مفهوم قطعیت تبدیل می‌شود. بدین شکل نمونه‌ای دیگر از انگیختگی ساخت فعل در فارسی نوین دیده می‌شود.

۴. صورتهای فعل بند پیرو

هرچند بحث رابطه میان صورتهای فعلی بندهای پایه و پیرو ارتباط آنها مطمئناً بسیار گسترده‌تر از آن است که در این بخش مطرح گردد، مثالهای محدود زیر نشانگر وجود انگیختگی در این ساختهاست.

مثالهای مورد نظر در این بخش درباره نحوه کاربرد فعل «خواستن» در معنای اصلی این است، وقتی که فعل دیگری را در بندی پیرو می‌طلبند:

۱۹. می‌خواهم (که) بروم.

۲۰. می‌خواستم (که) بروم.

۲۱. می‌خواستم، می‌رفتم.

۲۲. بخوام، می‌روم.

با در نظر گرفتن جمله‌های ۱۹ الی ۲۱ می‌توان گفت:

الف. صورتهای فعلی در بندهای پیرو التزامی‌اند، وقتی سوگیری فعل «خواستن» نسبت به

آینده است. در این حالت بندهای پیرو از نوع لانه‌گیری شده (Imbedded) و به‌طور خاص از نوعی مکمل (complement) هستند که به لحاظ نوع اسمی‌اند و از وابستگان فعل به شمار می‌آیند.

ب. صورتهای فعلی در بندهای پیرو، غیرالتزامی می‌توانند باشند به شرط اینکه یا سوگیری زمانی فعل «خواستن» به‌طرف آینده نباشد یا اگر باشد خود همراه شرط است. بدین ترتیب بند پیرو در واقع بندی قیدی است:

۲۱. اگر می‌خواستم، می‌رفتم (ولی نخواستم و نرفتم)

۲۲. اگر بخواهم می‌روم (خواستن، خود مشروط است)

بدین ترتیب در این ساختارها می‌توان انگیزختگی را به‌صورت نوعی شمایل‌گونه‌گی ترتیبی (Iconicity of order) یافت.

۵. ادغام بندهای پایه و پیرو

هدف این بخش همچون بخش گذشته بررسی جامع امکانات ادغام بندهای پایه و پیرو نیست، بلکه هدف، نشان دادن امکان وجود انگیزختگی در این سازه‌هاست. هرکدام از این بخشها به‌تنهایی می‌تواند موضوع پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد و حتی رساله‌های دکتری باشد.

همچون بخش قبل بحث را با برخی جمله‌ها آغاز می‌کنیم.

۲۵- الف. علی باعث شد حسن بمیرد.

ب. علی حسن را کشت.

۲۶- الف. علی باعث شد حسن مسموم شود.

ب. علی به حسن سم خوراند.

ج. علی حسن را مسموم کرد.

باتوجه به مثالهای بالا می‌توان گفت:

الف. فاعل نحوی بندهای پیرو در جمله‌های ۲۵- الف و ۲۶- الف به لحاظ نقش معنایی صرفاً سبب (Cause) است و نه الزام‌کنش‌گر.

ب. فاعل نحوی در جمله‌های ۲۵ ب و ۲۶ ب و ج هم سبب است هم کنش‌گر.

بدین ترتیب می‌توان چنین نتیجه گرفت که هرگاه نقشهای سبب و کنش‌گر در یک فرد جمع گردد، یک بند یا یک فعل مطرح است. درحالی که هنگامی که سبب و کنش‌گر الزاماً یک نفر نباشند، لزوم دو بندی شدن ساختار دستوری دیده می‌شود. این انگیزختگی از نوع شمایل‌گونه‌گی فاصله است که گیوان^{۱۰} به آن پرداخته است. خواننده علاقه‌مند برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد ساخت سببی در فارسی می‌تواند به دبیر مقدم^{۱۱} رجوع نماید.

مثال دیگری از این نوع انگیزختگی را می‌توان در جمله‌های زیر مشاهده کرد:

۲۷. می‌خواهم به شیراز بروم.

۲۸. به شیراز خواهم رفت.

انگیزشی صورتهای فعلی در زبان فارسی نوین □ ۶۱۱

دوبندی بودن جمله ۲۷ و فاصله دو فعل از هم نشانگر خواست برنامه‌ریزی ولی در عین حال عدم قطعیت و احتمال رفتن گوینده به شیراز است. لیکن در جمله ۲۸ جمله تک‌بندی بوده و فعل خواستن همراه با فعل اصلی در یک بند آمده و بدین ترتیب این نزدیکی نه تنها به احتمال انجام عمل قطعیت بیشتری بخشیده، بلکه زمان وقوع آن را نسبت به زمان وقوع فعل در جمله ۲۷ نزدیک‌تر به زمان گفتار گوینده نموده است.

۶. ساختمانهای مجهول و اسنادی

در بسیاری از زبانها، از جمله زبان فارسی نوین، ساخت مجهول به صورت تحلیلی با کمک افعال کمکی همچون بودن، و شدن، ساخته می‌شود. پالمر^{۱۲} از قول کینان^{۱۳} نشان می‌دهد که این افعال کمکی از ۴ مقوله زیر خارج نیستند: (i) افعال بودن و شدن (ii) افعال ادراکی (Reception) (iii) افعال حرکتی (Motion) و (iv) افعال تجربه کردن (Experiencing).

اگرچه افعال کمکی فارسی در ساخت مجهول از نوع مقوله اول‌اند، در ساختهای غیرمفعولی ترکیبی که در واقع فعل هم‌کردی با صورتی غیرفعلی مانند اسم و صفت ترکیب می‌شود، سایر مقوله‌های فعلی ذکر شده نیز به چشم می‌خورند مانند خوردن، در شکست خوردن، در مقابل شکست دادن.

۲۷. عراقیها علی را در جنگ کشتند.

۲۸. علی در جنگ کشته شد.

سؤالی که می‌تواند مطرح باشد این است که چرا این مقوله‌های فعلی به کار می‌روند؟ به نظر نگارنده نه تنها ساخت مجهول بلکه ساختهای مرکب غیرمفعولی و ساختهای اسنادی، همگی در واقع زیر مجموعه‌ای از ساختهای تحلیل غیرمفعولی (Unaccusative) هستند که در آنها فاعل نحوی وابسته غیرکنش‌گر متأثر (Affected) است. عنصر حقیقی گزاره‌ای (Predicative) در این جمله‌ها نیز صورت تصریفی فعلی ندارد، بلکه یا اسم / صفت مفعولی فعل است و یا اسم یا صفت که با فعل کمکی یا هم‌کردی به فاعل نسبت داده شده و مرتبط گردیده است. بدین ترتیب ساختار دستوری چنین سازه‌هایی را محوری بودن عنصر متأثر و نسبت دادن اثر فعل به آن تعیین می‌کند. بدین صورت بار دیگر نمونه‌ای از رفتار نحوی دیده می‌شود که بازتاب ساختار معنایی روابط میان عناصر آن است.

۷. فعل مرکب

درباره فعل مرکب و فعل مرکب‌سازی در فارسی نوین بررسیهای بسیار صورت گرفته که نشانگر تنوع و تکثر صورتهای و کارکردهای افعال مرکب در زبان فارسی است. این ویژگی مختص افعال مرکب فارسی نیست، بلکه تعدد و تنوع بررسیها درباره این ساختار دستوری در زبانهای دیگر نیز مشهود است.

هدف از این بخش ارائه این بررسیها و نتایج آنها نمی‌تواند باشد و در نتیجه خواننده

علاقه‌مند، به مطالعهٔ بررسیهای انجام شده به ویژه دبیر مقدم^{۱۴} (۱۹۹۷)، واحدی لنگرودی^{۱۵} (۱۹۹۶)، کریمی دوستان^{۱۶} (۱۹۹۷)، کریمی^{۱۷} و زاهدی^{۱۸} (۲۰۰۲) ارجاع می‌گردد. لیکن هدف این بخش آن است که آیا می‌توان میان نحوهٔ ترکیب ساختار افعال مرکب و ساختار معنایی آنها ارتباطی پیدا کرد.

دبیرمقدم^{۱۹} (۱۹۹۷) افعال مرکب فارسی را به دو گروه تقسیم‌بندی می‌کند: انضمامی و ترکیبی. گروه اول شامل عناصر نحوی همچون مفعول و گروه حرف اضافه است که به فعل منضم می‌گردند، مانند غذاخوردن و در مقابل گروه دوم را اساساً ساختهای فعل سبک می‌سازند، مانند اتوزدن و فریادکشیدن و گریه کردن.

کریمی دوستان^{۲۰} (۱۹۹۷) و کریمی^{۲۱} (۱۹۹۷) اساساً افعال مرکب فارسی را صرفاً ساختهای فعل سبک می‌شمارند. آنچه در هر سه بررسی مشترک است، وجود هماهنگی و سازگاری افعال سبک با عناصر غیرفعلی سازندهٔ افعال مرکب به لحاظ معنایی به‌ویژه ساختار رویدادی (Event Structure) و نمود فعلی (Aktionsart) است که در اصل به اثر ماندگار وندلر^{۲۲} (۱۹۵۷) در تقسیم‌بندی افعال باز می‌گردد.

زاهدی^{۲۳} (۲۰۰۲) با در نظر گرفتن یافته‌های بررسیهای گذشته شکل‌گیری افعال مرکب در فارسی نوین را جریانی طیفی می‌داند: در یک سوی طیف، فعل مرکب از عنصری غیرفعلی تشکیل می‌گردد که در اصل وابستهٔ نحوی فعل، و فعل در این ساخت فعل سنگین و غیر همکردی است. در سوی دیگر طیف، فعل مرکب از عنصر غیرفعلی، همراه فعل همکردی / سبک تشکیل می‌گردد که به هم وابستگی واژگانی دارند تا نحوی و یا به لحاظ نمود فعلی با هم منطبق‌اند یا در تعارض با یکدیگر نیستند. نقطهٔ ثقل و تعادل این طیف، افعال مرکبی است که در آنها یک صفت با فعل شدن / کردن ترکیبی می‌سازد که عناصرش نه کاملاً به لحاظ نحوی و نه کاملاً به لحاظ واژگانی به هم وابسته‌اند.

وابستگی نحوی

وابستگی واژگانی

اسم / گروه حرف اضافه + فعل اصلی	صفت + فعل	اسم + فعل همکردی
غذاخوردن	سردکردن / شدن	گریه کردن

بدین ترتیب ساختار درونی افعال مرکب و میزان وابستگی / عدم وابستگی نحوی یا واژگانی عناصر سازندهٔ آن نیز تا حدود زیادی نشانگر ساخت تجربه و وابستگیهای معنایی در ساختار معنایی است. به همین سبب بسیاری از دستوریان و برخی زبان‌شناسان صرفاً افعالی را مرکب می‌دانند که شفافیت کمتری به لحاظ نحوی میان عناصر سازندهٔ آنها، و وابستگی واژگانی زیاد و در بسیاری از موارد غیرقابل پیش‌بینی در آنها مشاهده می‌شود که آنها را در اصل به حوزهٔ واژگان بیشتر نزدیک می‌سازد تا به حوزهٔ عملکرد و وابستگیهای نحوی.

۸. نتیجه‌گیری

برخلاف اعتقاد صورت‌گرایان افراطی که نظام دستوری زبان را کاملاً دل‌خواهی، خودکفا و مستقل می‌دانند، در این مقاله موارد متعددی از انگیختگی شمایل‌گونه در سازماندهی نظام دستوری زبان فارسی نشان داده شد.

چنین روابطی میان ساخت زبانی و ساخت معنایی نیازمند بررسی بیشتر در زبانها است و نظریه‌های زبان‌شناختی باید در نظریه‌پردازیهای خود به نحوی به این نوع هماهنگیها بپردازند.

پی‌نوشت‌ها

1. Saussure, Ferdinandde, **Course in General Linguistics**, Translated by Roy Harris, 1916 [1983], Duckworth 9 London, 1916 [1983], p. 183.
2. Perice, Charles sanders, **The Icon, Index and Symbol, Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, Ed: Charles Hartshorne and Paul Weiss, Vol. 2: Elements of Logic, pp. 156-173. MA: Harard University Press, Cambridge, 1932.
3. Newmayer, Fredrick, **Iconicity and Generative Grammar** Language, 1992, Vol. 68, No. 409 p. 760.
4. Croft, William, **Typology and Universals**, Cambridge, Cambrige University Press, 1990. Modern Sntactic Typology, Approaches to Language Typology, Ed.: Masayoshi Shibatani and Theodora Bynon. Xoford, Oxford University Press, 1995.
5. Haiman, John, **The Iconicity of Grammar: Isomorphism and Motixation**, Language 54, 1980, pp. 565, 89.
- , **Iconic and Economic Motixation**, Language 59, 1983, p. 781-819.
- , **Natural Syntax**, Cambridge, Cambridge University Presse, 985.
6. Boliger, Dwight, **The Form of Language**, London, Lomyman, 1977.
7. Gamkrelidze, Jhomas, **The Problem of Parbitaire du siyne**. Language 50, 1974, pp. 102-111.
8. Lyons, John, **Semantics**, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. KJJ. p. 678.
9. Comrie, Bernard, **Jense**, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 41.
10. Givon, Talmy, **Discurse and Syntax, Syntax and Semantics**, 12, New York, Academic Press, 1979.
11. Dabir - Moyhaddam, Mohammad, **Syntax and Semantics of Causative Constructions in Persian**, Unpublished PhD Dissertation, Urbana, University of 111i onis, 1982.
12. Palmer, Frank Robert, **Grammatical Roles and Relations**, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 118.
13. Keenan, Edward, **Passive in the World's Languages Typology and Syntatic Description**, Ed: Timothy Shopen, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 257-261.
14. Dabir - Moghaddam, Mohammad, **Compound Verbs in Persian**, Iranian Journal of

Linguistics, 1997, Vol. 12, No. 182, pp. 2-46.

15. Vahedi - Langrudi, Mohammad Mehdi, **The Syntax, Semantics, and Argument Structure of Complex Predicates** in Modern Farsi. Unpublished PhD Dissertation, Canada University of Ottawa, 1996.

16. Karimi - Doostan, Gholamhossein, **Light Verb Construction in Persian**, Unpublished PhD Dissertation, University of Essex, 1997.

17. Karimi, Simin, Persian Complex Verbs: Idiomatic or Compositional, *Lexicology* 3/109, 1997, pp. 273-318.

18. Zahedi, Keivan, **Complex Predication in Modern Persian: A Minimalist Approach**, Unpublished PhD Dissertation, Tehran, Tarbiat Modarres University, 2002.

19. Dabir - Moghaddam, Mohammad, **Compound Verbs in Persian**, *Iranian Journal of Linguistics*, Op. Cit.,

20. Karimi - Doostan, Gholamhossein, Op. Cit.,

21. Karimi Simin, Op. Cit.,

22. Vendler, Zeno, **Linguistics in Philosophy**, Ithaca, Cornell University Press, 1975, [1976].

23. Zahedi, Keivan, Op. Cit.,

- Bolinger, Dwight, **The form of Language**, London, Longman, 1977.
- Comrie, Bernard, **Tense**, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Croft, William, **Typology and universals**, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , **Modern Syntactic Typology, Approaches to Language Typology**. Ed.: Masayoshi Shibatani and Theodora Bynon, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Dabir - Moghaddam, Mohammad, **Syntax and Semantics of Causative Constructions in Persian**, Unpublished PhD Dissertation, Urbana, University of Illinois, 1982.
- , **Compound Verbs in Persian**, Iranian Journal of Linguistics, 1997. Vol. 12, No. 1 & 2.
- Gamkrelidze, Thomas, **The Problem of l'arbitraire du signe**. *Language* 50, 1974.
- Givon, Talmy, **Discourse and Syntax**. *Syntax and Semantics*, 12, New York, Academic Press, 1979.
- , **On Understanding Grammar**, New York, Academic Press.
- , **The Binding Hierarchy and the Typology of Complements**, *Studies in Language*, 4, 1980.
- Haiman, John, **The Iconicity of Grammar: Isomorphism and Motivation**, *Language* 54, 1980.
- , **Iconic and Economic Motivation**, *Language* 59, 1983.
- , **Natural Syntax**, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Karimi, Simin, **Persian Complex Verbs: Idiomatic or Compositional?**, *Lexicology* 3/1, 1997.
- Karimi-Doostan, Gholamhossein, **Light Verb Constructions in Persian**, Unpublished Ph.D Dissertation, University of Essex, 1997.
- Keenan, Edward, **Passive in the World's Languages**, *Language Typology and Syntactic Description*, Ed.: Timothy Shopen, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Lyons, John, **Semantics**, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Newmayer, Frederick, **Concise and Generative Grammar**, *Language*, 1992, Vol. 68, No. 4.
- Palmer, Frank Robert, **Grammatical Roles and Relations**, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Peirce, Charles Sanders, **The Icon, Index and Symbol, Collected Papers of Charles Sanders Peirce**, Ed.: Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge, MA: Harvard University Press, Vol. 2: Elements of Logic: 1932.
- Saussure, Ferdinand de, **Course in General Linguistics**, Translated by Roy Vahedi-Langrudi, Mohammad Mehdi, **The Syntax, Semantics and Argument Structure of Complex Predicates in Modern Farsi**, Unpublished PhD Dissertation, Canada, University of Ottawa.
- Vendler, Zeno, **Linguistics in Philosophy**, Ithaca-Cornell University Press, 1957 [1967].
- Zahedi, Keivan, **Complex Predication in Modern Persian: A Minimalist Approach**, Unpublished PhD Dissertation, Tehran, Tarbiat Modarres University, 2002.

بهاریه و کله بادیه در شعر لکی

علی نوری خاتونبانی*

مقدمه

«لکی» یکی از گویشهای غرب ایران است که در بخش اعظم استانهای لرستان و کرمانشاه و بخشهایی از استانهای ایلام، خوزستان و همدان به آن تکلم می‌کنند. این گویش که از نظر واژگان غنی منحصر به خود و نیز از حیث دستوری و ادبیات شفاهی و شعرهای مکتوب، از حد یک گویش فراتر می‌رود و به مرز زبان نزدیک می‌شود، یکی از شاخه‌های فارسی میانه است و با «کردی» و «لری» خویشاوندی دارد. همجواری جغرافیایی با مردم مناطق کردنشین و لرنشین نیز سبب شده که بسیاری از واژه‌های این دو به «لکی» راه یابد و طبعاً عکس این قضیه هم صادق است.

آثار مکتوب لکی، به شعر منحصر است و با اینکه اشعاری از قرن پنجم هجری به این زبان باقی است، اثر مثنوی از آن در دست نیست. در شعرهای لکی واژگان اورامانی نیز چشمگیر است.

بسیاری از اشعار لکی، به‌ویژه شعرهای قدیمی‌تر، در زمینهٔ تصوف، و بیشترین شعرهای صوفیانه نیز، پس از معاصران «برکه»، «فتحه» «شاه خویشن» و «باباطاهر همدانی»، مربوط به «اهل حق» و گروه «پارسان» است.^۱ در زمینهٔ اهل حق و آداب و عقاید آنان تاکنون آثاری پرداخته شده^۲ ولی کمتر به اشعار و آثار آنان توجه شده است.

در اشعار لکی، به‌خصوص اشعار مربوط به اهل حق، هم ردگنوسیسم ایرانی (پیش از اسلام) و هم مایه‌های تصوف اسلامی فراوان است. اشعار حماسی فراوانی نیز به «لکی» سروده شده

*. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

است؛ از جمله حماسه «دازه جنگه» سروده نوشادطرهانی و نیز باز سرایی برخی از داستانهای شاهنامه تحت عناوینی چون «بهمن فرامرز» و «روسم نومه». شعرهای غنایی لکی نیز کم نیست و از «ساقی نامه» ملاپریشان تا غزلها و قصایدی را دربر می گیرد که تغزل و تشبیب آنها خود مایه های فراوان غنایی دارد و تقریباً نزد همه شاعران لکی گو نظایری دارد.

تأثر شاعران لک از شاعران بزرگ ایران، از جمله فردوسی و مولوی و حافظ نیز موضوعی قابل بررسی است و نگارنده این سطور، مقاله ای با عنوان «تأثیر اندیشه و سبک مولوی بر ملاپریشان لک» نوشته است.

شعرهای زیادی نیز در توصیف طبیعت و بهار و خزان و زمستان و نیز وصف کشت و کار و کوچ و سکون و بیلاق و قشلاق به این زبان سروده شده است. موضوع این مقاله شعرهایی است در زمینه «کله باد» و بیشتر، از آن شاعران سده های اخیر لک سر است.

در شعر لکی علاوه بر مضامین و انواع ادبی مطرح در شعر فارسی همچون ادبیات حماسی (EPIC) اعم از منظومه های حماسی^۳ و قصاید حماسی؛^۴ ادبیات غنایی (Lyric)، شامل انواع غزل، حبسیه، شکواییه، شهر آشوب و...؛ ادبیات تعلیمی و عرفانی (didactic) اعم از تحمیدیه، منقبت پیامبر و امامان، اشعار مذهبی و عرفانی محض؛^۵ ادبیات روستایی و چوپانی و جز آن، بهاریه ها و «کله بادیه ها» یی نیز سروده شده است.

برخی از این بهاریه ها به صورت اشعار مستقلی سروده شده است؛ مانند بعضی از سروده های شاعران معاصر لرستانی؛ تعدادی هم در مقدمه غزلها و قطعات و تشبیب و تغزل قصاید آمده است؛ مانند تشبیب قصیده مشهور ملامنوچهر کولیوند با مطلع:

«شمس زرین بال زرین باو فروغ و فتح فوق فرق و شرق گزین صبحدم هات اودیار»
(خورشید زرین زرین بال، با آن فروغ و تابش و گشایش خجسته، صبحگاهان بر فراز قله گزین و از جانب مشرق آن پدیدار شد.) یا مقدمه مثنوی ایلخان حکاس با مطلع:

«نه نوبهاریم نه نوبهاریم عجو سیاحت فصل بهاریم» (در نوبهار بود که دیدم، در نوبهار؛ عجب منظره زیبا و شگفت انگیزی بود که دیدم!).

در تشبیب قصیده «شمس زرین»، شاعر - طی بیست بیت - با احاطه ای وصف ناپذیر بر نام گلها و گیاهان و با زبانی تغزلی و در عین حال مطمئن آن چنان که شایسته قصیده ای بهاریه است - از فصل بهار و شکفتن گلها متعدد در آن سخن گفته و با عبارات رمزآمیز و مجازی، بر و بحر را مسخر سلیمان دیده است.^۶ از «صبا» نیز به زیبایی و با تکریم یاد کرده و گاه دامنه سخنان اساطیری و رمزآمیز خود را به اساطیر ملی و حماسه های پهلوانی کشانده است.^۷

اما رایج ترین و در عین حال، بهترین نوع بهاریه، نوع خاصی است که به سبب اشتغال آن بر توصیف بادی بهاری به نام «کله باد» و تحریض آن به ایجاد انقلاب در طبیعت؛ و نیز به دلیل تشخیص آوایی، واژگانی، نحوی، محتوایی و ادبی خاص تشخیص سبکی دارد و در قیاس با «بهاریه»، «حبسیه»، «شکواییه»، «قلندریه» و اصطلاحاتی نظیر آن، در این مقاله، عنوان «کله بادیه» برای آن برگزیده شده است.

«کله باد» از آنجا که هم با نوعی تشخیص (personification)، ولیعهد و وکیل باران و مبلغ و پیک بهار به سوی باغها و بستانها خوانده می شود و هم با نوعی آنیمیزم و جاندارانگاری (Animism)، گرمابخش و زندگی زا خطاب می شود، با چنین تخیلی شگفت آمیز، اثری قوی در فرح بخشی فضا و صحنه مطرح در شعر بهاریه دارد.

«کله بادیه» در واقع نوعی حماسه است که رگه هایی از اساطیر در تار و پود آن تنیده شده و با اندک مقایسه‌ای، ریشه‌های اساطیری و به دنبال آن، القائات رمزآمیز و تعبیر نمادین آن نمایان می شود.

در نگاهی اسطوره نگر، می توان «کله باد» را معادل اسطوره «وات» و «ویو» دانست که در اصل از «وا» به معنی وزیدن مشتق شده است. از این اسطوره، هم در زبان و ادب سانسکریت و هم در زبان و ادب پهلوی - از جمله در اوستا - نام برده شده است. در اوستا، «وات» نام ایزد «باد»، و نخستین ایزدی است که ندور را می پذیرد.^۸ در گویش لکی، واژه «وا» (باد) هنوز هم به کار می رود.

در «رام یش» از ایزد «ویو» (Vayv) یا «وات» (Vat) که ایزد موکل بر هوا و باد است سخن گفته شده است.^۹ در بهرام یش نیز آمده است: «وَرْتَرُغْنَه» در ده صورت به این جهان باز گشته... نخستین بار به صورت «واته» یا باد اهورا، آفریده زیبا، پدیدار شده و فرّ (= خورنه Xvarena) را با خود همراه آورده است.^{۱۰} تمام بندهای ششم تا سی و هفتم «رام یش» حاوی دعاها و ستایش و درخواستهایی است که پهلوانان قدیم به پیشگاه «ویو» (ایزد باد) کرده اند. در بندهای سه به بعد از کرده اول... «ویو» چابک و نیرومند که ضد منش بد است ستوده شده است.^{۱۱} در خرده اوستا نیز، این «اسطوره» به نام «ایزد باد» مورد ستایش قرار گرفته است.^{۱۲}

در زمان جمشید - چنان که در هوم یش، یسنای نه تا یازده آمده است - نه سرما بود و نه گرما؛ نه بیماری بود و نه مرگ؛ و همه مردم مانند جوانانی پانزده ساله بودند و همه اینها نتیجه دعاها و جمشید به درگاه «ایزد باد» مبنی بر پیدایش فراخی، سرسبزی، پرآبی و بی مرگی در زمین و تأیید ایزد «ویو» (باد) بود.^{۱۳}

اما در وندیداد، «ویو» در هیأت خدای مرگ نیز ظاهر می شود.^{۱۴}

«در روایات، دو ویو هست: یکی، نگهبان هوای پاک و سودبخش و دیگری ویو مظهر هوای ناپاک و زیان آور».^{۱۵}

روز بیست و دوم هر ماه نیز به نام «باد» موسوم است و مهم تر از همه، «بادروز» از بهمن ماه که در قدیم آن را جشن می گرفته اند.^{۱۶}

در آیات قرآن کریم و روایات و احادیث و سنن اسلامی - که از نظر بن مایه های اسطوره ای دینی، قدر مشترک هایی با اساطیر زردشتی دارد - نیز، از یک سو درباره بادهای خوش و زندگی بخش، داد سخن داده شده است؛ نظیر این آیات:

«وَارْسَلْنَا الرِّیَاحَ فَاَنْزَلْنَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً...»^{۱۷} و «وَاَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَآخَرَجَ بِهِ مِنَ الشَّجَرَاتِ رِزْقًا لَّكُمْ»^{۱۸} و روایاتی چون «تَوَقَّوْا الْبَرْدَ فِي اَوَّلِهِ وَ تَلَقَّوْهُ فِي آخِرِهِ فَإِنَّهُ يَفْعَلُ فِي الْاَبْدَانِ كَنْعَلِهِ فِي

الْأَشْجَارِ أَوَّلُهُ يُحْرِقُ وَ آخِرُهُ يُورَقُ»^{۱۹} و «إِنَّ لِرَبِّكُمْ فِي أَيَّامِ دَهْرِكُمْ نَفَحَاتٍ أَلَا فَتَعَرَّضُوا لَهَا».^{۲۰} از سوی دیگر درخصوص بادهای مهلک و تباه کننده سخن گفته شده است؛ مانند آیات: «وَأَصْحَابُ الشَّامِ مَا أَصْحَابُ الشَّامِ فِي سَمُومٍ وَ حَمِيمٍ»^{۲۱} و «وَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَ الْجَرَادَ وَ الْقُمَّلَ وَ الضَّفَادِعَ»^{۲۲} و حدیث «تَوَقَّوْا الْبَرْدَ فِي أَوَّلِهِ...»^{۲۳} و جز آن.

نزد شاعران فارسی گوی ایرانی نیز بادهای «صبا» و «شمال» جایگاه ویژه ای دارد؛ چنان که بسامد نام آنها در شعر برخی شاعران مانند حافظ و سعدی، نوعی تشخیص سبکی شمرده می شود. در شعر حافظ، گاه، «صبا» به مقام «فرشتگی» می رسد و چونان جبرئیل، سخن دوست را برای او به ارمغان می آورد.^{۲۴} و این امر گویی بازتابی است ناخود آگاه از اسطوره «وات» یا «ویو» و به نظر می رسد که نیز در مباحثی از فلسفه گنوسی و عرفان نظری ریشه ای دارد که درضمن آنها، سخن از عقل اول (معادل جبرئیل) و عقول و نفوس دیگر دارد.^{۲۵}

باری، شاعران لک در این نوع شعر، با زبانی اساطیری و نمادین، با عوامل فسرده گی زمین و نازایی درختان و طبیعت در می افتند و سرانجام این «کله باد»، باد اساطیری محبوب شاعر است که باد اهریمنی و سردی زای «کله سی Kalasi»^{۲۶} را پس از نبردی طولانی و کشاکشی چهل تا شصت - و گاه تا هشتاد - روزه (چله بزرگ و چله کوچک) واپس می راند و پس از تهی کردن خانه، طبیعت و صحن و سرای باغ و بستان از دیو سرما و عناصر اهریمنی همدست و همپشت او چون جمود، تیرگی، قساوت، دلسردی و نازایی، خود، همه جا را به نفس روح بخش و دم مبارک مسیحایی اش برکت و فرخی می بخشد و به مدد این نفس، «سلیمان گل» بر تخت سلطنت می نشیند و تاج عزت بر سر می نهد.

مژده ای دل که دگر باد صبا باز آمد	هدهد خوش خبر از طرف سبا باز آمد
برکش ای مرغ سحر نغمه داوودی باز	که سلیمان گل از باد هوا باز آمد

(حافظ، دیوان، ص ۱۱۰)

و به قول ملا منوچهر:

«بی و تسخیر سلیمان کوه و کش برّ و بیابان از زمین تا قاف خندان بی دماغ روزگار»

(دیوان، ص ۶۹)

(کوه و دشت و برّ و بیابان مسخّر سلیمان شد و مشام روزگار، از سطح زمین تا اوج قله قاف، خندان و شادمان گردید.)

در این نوع ادبی، شاعر گویی تمام همت خود را - چونان پیری سالک - متوجه پیروزی و یا امید به پیروزی «کله باد» می کند و با نهایت اراده اش در این مسیر متمرکز می شود. تا جایی که در منابع موجود قید شده است، سه تن از شاعران لکی گوی لرستان توانسته اند به بهترین وجهی «کله بادیه» بسرایند. ترکیه میر، شاعر توانا و خوش قریحه لک، از جمله شاعرانی است که «کله بادیه» سروده است.

شعر کله باد او، در قالب مثنوی و در وزن فع لن فعولن فع لن فعولن (فعولان) بحر متقارب مثنی اثلم^{۲۷} و به عبارتی، وزن ده هجایی است که وزن غالب شعرهای لکی به خصوص

شعرهای سنتی لکی است.

تعداد ابیات این شعر - آن گونه که در گلزار ادب لرستان آمده - ۷۴ بیت است. بیشتر واژه‌های آن، یک یا دو هجایی، و در آن، از واژه‌های سه هجایی و بیشتر، کم استفاده شده است. از نظر واج آرایی نیز در این شعر، از هجاهای cv، cv - و cvc بیش از اشکال هجایی دیگر استفاده شده؛ و مجموع این نکات، هم شعری ریتمیک و شادی‌آور - که اقتضای یک بهاریه است - پدید آورده و هم لحنی حماسی به شعر بخشیده که با خاستگاه و قدرت اساطیری آن نیز سازگار است.

بسامد نسبی واژه‌هایی مانند «واران: باران»، «کاوان: صخره‌ها و تپه‌ها» «ثلج: برف»، «گللالان: برگها؛ برگ درختان وحشی»، «نخل و رطب»؛ و آوردن واژه‌هایی از یک حوزه معنایی^{۲۸} نظیر «نارنج»، «ناربن»، «رمان»، «رطب»، «گیز: گز؛ درختچه‌ای وحشی و کوهستانی»، «ارجن: درختی کوهستانی»، «گویج: زالزالک»، «توی / lwi / توت» و جز آن نیز با موضوع و درونمایه (Theme) اصلی شعر بهاریه متناسب است.

برخی سجعها و جناسها نیز به استحکام ساختار و تناسب موسیقایی آن کمک بیشتری می‌کنند.^{۲۹} ترکیباتی نظیر «شکوفه سر چل: شکوفه سرشاخ»، «شکرچه داران: شهد درختان»، «ولیعهد وشت: ولیعهد بارندگی شدید و مدام»، «وکیل واران: وکیل باران»، «گلپاش»، «گلریز»، «قدیم قراول: نگهبان دیرینه»، «یخپاچ: یخ‌ساز و یخ‌ذوب‌کن»، «یخ‌بن: یخ‌بند»، «بلاخ باغان: پیک باغها»، «کوره گلالان: درختچه‌های وحشی و برگ آنها»، «اسرینه نسرين: شبنم روی نسرين»، «بال برضا»، «مرخ زرین بال: مرغ زرین بال»؛ و دهها ترکیب زیبای دیگر از این دست، در خلق فضایی عطرآگین، آرام‌بخش، فرح‌افزا و جذاب، نقش موثری ایفا می‌کنند.

ترکه میر در این شعر، از واژه‌ها و ترکیبات عربی استفاده نسبتاً زیادی کرده است؛ به گونه‌ای که در مواردی، فضل و عربی‌دانی او بر انتخاب لطیف و عاطفی الفاظ در محور همنشینی^{۳۰} می‌چربد. او ترکیبات ابتکاری و بدیعی نیز دارد؛ مانند: «شاهان نجات در: نجات‌دهنده شاهان»^{۳۱} «تخته‌ئی یخبَن/تخته سنگی که یخ در آنجا تشکیل می‌شود»، «الماسه‌ئی آودار: شمشیر آبدار»، «برقه‌ئی کافوری: برقع سفید رنگ (مانند کافور)» و جز آن.

برخی ترکیبات و واژه‌ها نظیر «برج قوس» و «برج ماهی» معادل ماههای بهمن و اسفند، ضمن دلالت بر اطلاعات نجومی شاعر، مؤیدی بر نقش و کنش ویژه «کله باد» در فرهنگ و اساطیر مردم لک‌زبان را تأکید می‌کند. توسل به پیغمبر (ص) و اهل بیت (علیهم‌السلام) و واسطه قرار دادن آنان برای تحریض «کله باد» به وزیدن، نوعی آمیختگی درونی و ناخودآگاه اساطیر طبیعی با اساطیر مذهبی است که البته، در خاستگاه، فاصله فراوانی بین آنها نیست؛^{۳۲} گذشته از این شاعرگاه خود او را نیز چونان فرشته و یا ایزدی پنداشته است.^{۳۳}

از نظر ادبی و صور خیال، زبان شعر «کله باد» ترکه میر، در عین سادگی و روانی، بسیار مشخص و برجسته (Foregrounded) است. برای نمونه، ترکیبات و عبارات «وکیل واران»، «بلاخ باغان»، «قبله مشتاقان»، «مجاور ملک‌دامان (امامان)» «خفته‌ی خاک پاک جای ایمامان»،

هم نوعی کنایه از موصوف هستند و هم به تعبیری، متضمن صفت بیانی تشخیص (Personification). در بعضی ابیات، این تشخیص (استعاره مکنیه) بسیار قوی، پررنگ و موثر است؛ مانند «کله باد ایمسال فریادت نین» / (استعاره تبعیه) / «کله باد امسال فریادت به گوش نمی‌رسد؛ امسال به فریادمان نمی‌رسی، «کاوان کُل حسرت توشان‌ها نه دل» (استعاره مکنیه تخلیه و نیز استعاره تبعیه) / همه کوهها و صخره‌ها حسرت دیدار تو را در سر می‌پرورند، «نوروز کل هیمان غلطان و خاکن / ژای جهت جامه ی جرگش چاک چاکن» (استعاره مکنیه تخلیه و استعاره تبعیه) / ای نوروز، منطقه «هیمان» به خاک غلطیده است؛ به همین دلیل جامه جگرش چاک چاک است) «شمال! بخش او شاه شاهان نجات در» (استعاره مکنیه و تبعیه) (ای باد شمال! ما را به آن شاه نجات دهنده پادشاهان ببخش و بیا)، و ...

ترکه میر در یک مورد، استعاره شگفت‌انگیزی به کار برده و طی آن، «امانت» را استعاره از «آب» گرفته است که از منظر تأویل‌گرایانه، می‌توان معناهایی سمبلیک نیز برای آن قائل شد؛ بدین معنی که از این دیدگاه می‌توان هم عشق را که موجب اصلی آبادانی و بقای هستی است^{۳۴} از آن دریافت، هم علم را - چنان‌که برخی مفسران - بدین‌گونه تعبیر کرده‌اند؛^{۳۵} هم آب را که همه چیز از آن زنده است؛^{۳۶} و هم آفرینش را که امانت، آب و عشق جلوه‌های آن‌اند.

شاعر دیگری که به سرودن «کله بادیه» همت گماشته، ملامنوچهر کولیوند است.^{۳۷} شعر «کله باد» او ۳۱ بیت دارد و در همان وزن و بحر «کله باد» ترکه میر (بحر متقارب مثنی‌الثلثم) است. «کله باد» ملامنوچهر، گذشته از مشترکات متعددی که با «کله بادیه» ترکه میر دارد و این شباهت، هم در حوزه وزن و هم در حوزه معنا و مضمون آشکار و چشمگیر است، ویژگیهای مشخص و برجسته‌ای هم، از نظر صور خیال و برخی مایه‌ها و عناصر عاطفی و حتی فرهنگی دارد.

در شعر ملامنوچهر، واژگان آهنگین‌تر، روان‌تر و تراش خورده‌تر است. هرچند ترکه میر راه بهره‌گیری از واژگان را در این نوع ادبی، هموار کرده بود، ملامنوچهر با فراغ بال و دانش و تسلط بیشتری از آنها استفاده کرده است.

سجع و جناس و هم‌حروفی (Alliteration) و هم‌صدایی (Assonance) در شعر کله باد ملامنوچهر به مراتب بیشتر از کله باد ترکه میر است؛ مانند «برف فرق فوق کوان فناگر» (فناکننده برف روی فرق کوهها) که حاوی جناس وسط بین فرق و فوق است و هم هم‌حروفی صامت «ف»؛ «جاهد و جولان جدی جداکر» (کوشنده و جولان‌کننده و جداکننده جدی) که گذشته از جناس بین جدی و جدا، هم‌حروفی صامت «ج» را نیز دربر دارد؛ «بنور اراشکان. چم چنی، پاچل» (به رود اشکان و منطقه چم چنی و پاچل نگاه کن که چگونه خشک و تشنه و منتظر توست) که هم‌حروفی «چ» دارد؛ یا «نشاطن چنی دیارگه‌ئی یاران یانه‌ی دلارام هرجا دیاران» (چقدر دیار یاران نشاط‌آور است؛ همه آبادیها / هرجا آبادی‌ای هست / خانه دلارام است) که حاوی هم‌صدایی مصوت بلند «آ» است و ...

همه این موارد و نظایر متعدد دیگری که در «کله بادیه» ملامنوچهر است از نظر موسیقایی، آهنگ غنایی شگفتی به آن داده و از همین نظر، تخیل و در نتیجه تأثیر و لذت‌بخشی آن را نیز

بیشتر کرده است.

از نظر عاطفی و محتوایی نیز، شعر ملامنوچهر، رنگ بومی تر و آشناتری و به اصطلاح فضا و جغرافیای روشن تری دارد. گر چه از لحاظ نظریه ادبی،^{۳۸} بنا به اعتباری ممکن است این آشکاری جغرافیا به ضرر عنصر ابهام (Ambiguity) و تخیل (Imagination) ناشی از آن، در شعر باشد، از نظر صمیمیت شعر و القای عاطفه و تخیل از این طریق،^{۳۹} دست کم برای مردم لرستان و ایلام و کرمانشاه و برخی مناطق دیگر بسیار مؤثر، زیبا و قوی است.

در جای جای این شعر، نام رودخانه‌ها و کوه‌ها و منطقه‌ها و عناصر بومی به بهترین وجه و بدون هیچ‌گونه تصنعی آمده است:

«راگه‌ی رومشکان تا ملک حجیر و سر کلاسان بگذر وینه‌ی تیر»

(راه رومشکان تا سرزمین حجیر را طی کن و چونان تیر از منطقه سرکلاسان بگذر)

و «مِلَه شوانان، دوزه، نایکش پا پیل کشکان، راگه‌ی گل بنفش»

(گردنه شبانان، دوره و نایکش پای پل کشکان و راه موسوم به گل بنفش)

و «... مچین ار مقام خضر پیغمبر» (به جایگاه خضر پیغمبر می‌روی/ می‌رسی) و نظایر این بیتها و مصرعها.

شاعر دیگری که از او «کله بادیه» به جای مانده، ملاحقعلی سیاهپوش است.

«کله بادیه» ملاحقعلی تنها چهارده بیت دارد و در وزن و قافیه مانند «کله بادیه»های ترکه میر و ملامنوچهر، و از نظر درونمایه و انتخاب واژگان و ترکیبها نیز از آن دو تأثیر پذیرفته است.

نکته‌ای که - به رغم اشتراکات و رگه‌های تقلید زبانی و معنایی در این شعر، نسبت به دو شعر دیگر - باید درخصوص آن دقت کرد، هم زبان روان و ساده و بی تکلف و درعین حال آهنگین آن و هم صور خیال قوی موجود در آن است؛ به‌ویژه تشبیهات بدیع و قوی آن؛ مانند:

«تشریفش چی بوی مسیحای ثانی» (تشبیه عقلی به حسی؛ بوی قدومش «تشریف‌فرمایی و نزول اجلالش» مانند بوی مسیحا جانبخش است: کله باد، مسیحای دیگری است).

یا: «سوسن همجوار جوخه‌ی نسرین» طرح نقاشی پرکنه‌ی چین «تشبیه مرکب؛ سوسن همجوار دسته گل و نسرین است؛ گویی طرح نقاش‌کنده کاری چینان است).

در شعر ملاحقعلی - برخلاف دو شعر قبلی که با «هانای کله باد باد بهاران» و «کله بادها نای باد بهاران» شروع می‌شوند - احساس صمیمیت بیشتری با عبارت «کله باد خیزاکله باد خیزا» به مخاطب القا می‌شود و مخاطب از همان آغاز، توأمان، خود را در کنار شاعر و کله باد حس می‌کند و بدین ترتیب، احساس این همانی (The Sameness) و استعاری (Metaphorical/Pradigmatic) بیشتری می‌کند.

در شعر اخیر، بیشتر از ترکیب cv و - cv در ساخت هجایی استفاده می‌شود و همین امر - درعین وحدت وزنی - این شعر را از دو شعر دیگر، ریتمیک‌تر و شادتر نشان می‌دهد. کوتاه سخن اینکه، ملاحقعلی توانسته است در ابیات معدود و محدودی، بیشترین عاطفه و تخیل (تخیل) را به مخاطب القا کند و این همان چیزی است که از نظر طرفداران مکتب نقد تأثیری

(Impressional Criticism) و نقد زیباشناختی (Aesthetic Criticism) شورانگیزی ناشی از شعریت ناب را نشان می‌دهد.^{۴۰}

نتیجه

می‌توان جلوه‌های گونه‌گون و رنگ‌رنگ و قشنگ ادبیات فارسی و زبان دری را در گویشهای شیرین و غنی سراسر ایران یافت و نشان داد. از این میان، گویش لکی، یکی از پخته‌ترین و قدیمی‌ترین گویشهای ایرانی است که در بخش قابل توجهی از کشور، بدان تکلم می‌کنند و شعر می‌گویند.

در شعر لکی، تقریباً همه انواع، قالبها و گونه‌های شعر فارسی را می‌توان سراغ گرفت. ازجمله، شعرهای شیرین بهاریه و وصف جلوه‌های زیبای طبیعت و فصول سال. یکی از این گونه شعرها، شعرهایی است که محتوی بحث از پایان زمستان و دعوت از باد بهاری (کَلَه باد) است. برای شکوفا کردن درختان و رویانیدن گیاهان و گلها؛ که نگارنده این نوع را در مقایسه با انواع دیگر شعر، کَلَه بادیه نامیده است.

سه تن از شاعران لک‌سرا، کله بادیه سروده‌اند که این کله بادیه‌ها، هم از نظر آوایی و واژگانی و موسیقایی و هم از نظر محتوا - نه درون‌مایه - و نیز تعداد ابیات متفاوت‌اند و البته هریک به گونه‌ای، بسیار تأثیرگذار، زیبا و شیرین.

پی‌نوشت‌ها

۱. زرین‌کوب، عبدالحسین، جست‌وجو در تصوف ایران، صص ۱۸۳-۲۰۵.
۲. از جمله کتاب *برهان‌الحق نورعلی الهی و اسطوره اهل حق* ایرج بهرامی و نیز بخشهایی از *سرچشمه‌های تصوف و جست‌وجو در تصوف ایران* نوشته دکتر زرین‌کوب.
۳. مانند حماسه «دار جنگه» اثر سید نوشاد ابوالوفایی که حماسه‌ای است ثانویه و برگردانی است از مضامین حماسی شاهنامه و گرشاسب‌نامه ولی با تغییری در ساختار و پرسوناژها به‌ویژه تغییر در راوی - که به شکلی سمبلیک و نمادین - از زبان یک درخت (درختی اساطیری و در عین حال حماسه سرا) بیان شده است یا حماسه «بهمن و فرامرز» و یا شعر حماسه‌وار «میرزام پژرام»، «ترکه میر» یا «نبرد حسن بخه» از خان میرزا اولادقباد.
۴. اعم از قصاید مدحی و رثایی و وصفی.
۵. اشعار ملاپیشان از این نوع است.
۶. در اینجا به داستان سلیمان اشاره دارد و منظور شاعر این است که باد موجب باروری و شکوفایی همه گلها و گیاهان و درختان شده است. سلیمان، استعاره از گل نیز می‌تواند باشد و از این نظر یعنی سلطان گل همه جا را فرا گرفته است؛ چنان‌که حافظ می‌فرماید:
برکش ای مرغ سحر نغمه داوودی باز که سلیمان گل از طرف هوا باز آمد
۷. ر.ک: غضنفری امرایی، اسفندیار، گلزار ادب لرستان، با مقدمه غلامحسین رضایی، صص ۸۹-۹۰ و نورمحمدی، منوچهر، دیوان ملامنوچهر خان کولیوند، افلاک، صص ۶۹-۷۸.
۸. ر.ک: یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، ص ۱۱۸.
۹. ر.ک: اوستا، ترجمه و ویرایش هاشم رضی، ص ۳۲۰.
۱۰. همان، ص ۴۱۱.
۱۱. همان، صص ۴۲۰-۴۲۱.
۱۲. همان، ص ۵۱۷.
۱۳. همان، ص ۴۲۱.
۱۴. اوستا، وندیداد، فرگرد ۵/۹؛ نیز ر.ک: یشتها، کرده ۲، بند ۱۳۷.
۱۵. یاحقی، محمدجعفر، پیشین.
۱۶. همان.
۱۷. قرآن کریم، ترجمه محمد مهدی فولادوند، به تحقیق هیأت علمی دارالقرآن الکریم دفتر مطالعات تاریخ اسلامی، سوره حجر، آیه ۲۲: «و بادها را باردارکننده فرستادیم و از آسمان، آبی نازل کردیم...».
۱۸. قرآن کریم، بقره: ۲۲: «... و از آسمان آبی فرود آورد؛ و بدان، از میوه‌رزقی برای شما بیرون آورد...».

۱۹. فروزانفر، بدیع الزمان، احادیث مثنوی، صص ۲۱-۲۲ و نهج البلاغه، ترجمه سیدجعفر شهیدی، ص ۳۸۳؛ نیز ر.ک: مولوی، جلال الدین محمد بلخی، مثنوی معنوی، دفتر اول، ایات ۵۷-۴۶. «از اول سرما پرهیزید ولی آخر آن را دریابید که با بدن شما چنان می‌کند که با درختان؛ سرمای اول می‌سوزاند و سرمای آخر شکوفا می‌کند».
۲۰. فروزانفر، بدیع الزمان، پیشین، ص ۲۰.
۲۱. قرآن کریم، واقعه: ۴۱ و ۴۲ «و یاران چپ، کدامند یاران چپ؟ در (میان) باد گرم و آب داغ».
۲۲. قرآن کریم، اعراف، ۱۳۳: «پس بر آنان، طوفان و ملخ و کنه ریز غولها و... را فرستادیم...».
۲۳. فروزانفر، بدیع الزمان، پیشین، صص ۲۱-۲۲.
۲۴. ر.ک: حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد، دیوان اشعار، به تصحیح انجوی شیرازی، صص ۱، ۲، ۵، ۷، ۸، ۱۲ و... نیز ر.ک: پورنامداریان، تقی، صص ۲۲-۸.
۲۵. ر.ک: پورنامداریان، تقی، «بادصبا»، صص ۸-۲۲.
۲۶. می‌توان آن را برابر معنای دوم باد (ایزد مرگ) و سمبل نابودی و فساد دانست. ر.ک: یاحقی، محمدجعفر، پیشین، ص ۱۱۸.
۲۷. می‌توان این وزن را به این صورت نیز تقطیع کرد: مستفعلن فع مستفعلن فع (فاع) (بحر مجتث مثنی مجحوف «مسیغ»).
۲۸. ر.ک: صفوی، کورش، از زبانشناسی به ادبیات، مقدمه و صص ۸-۴۰.
۲۹. سجع متوازی بین «دشتان» و «وشتان» و نیز «داران» و «واران»، سجع متوازن بین «سوز» و «صحن» و سجع مطرف بین «مار» و «زوردار»؛ جناس اشتقاق بین «چم دار»، «بی‌چم»، «چمه را» و...
۳۰. محور عمودی، محور گزینش واژگان paradigmatic axis در مقابل محور افقی و همنشینی axis syntagmatic. ر.ک: شمیسا، سیروس، کلیات سبک‌شناسی، فردوسی، واژه‌نامه.
۳۱. نجات دهنده شاهان (صفت فاعلی مرکب).
۳۲. ر.ک: یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمه دکتر محمود سلطانی، صص ۱۵۶-۲۲۵ و ۳۵۲-۳۵۴.
۳۳. اسناد صفاتی مانند «قبله مشتاقان» و «مایه برکت»، ردپا و نشانه‌ای ناخودآگاه از منشأ اساطیری «باد» است.
۳۴. «انا عرضنا الامانة على السموات والارض والجبال فأبين أن يحملنَّها وأشفقنَّ منها وحملها الانسان انه كان ظلوماً جهولاً»: ما امانت را بر آسمانها و زمین و کوهها عرضه کردیم، از بر داشتن آن سر باز زدند و هراسناک شدند از آن. انسان بار امانت را به دوش کشید به راستی او ستمگر و نادان بود (قرآن کریم، احزاب: ۷۲). حافظ نیز می‌گوید: آسمان بار امانت نتوانست کشید / قرعه کار به نام من دیوانه زدند.
۳۵. برخی مفسران مانند زمخشری و ابن عربی در تفسیر آیه «و نُزِّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَ

رحمة للمومنین و لا یزید الظالمین الا خساراً» (اسراء: ۸۲) و نیز در تفسیر آیه پیش گفته، آب را به علم و دانش تأویل کرده‌اند که موجب سامان یافتن و گردش درست نظام هستی است. ر.ک: ابن عربی، محی الدین، تفسیر القرآن الکریم، تحقیق دکتر مصطفی غالب؛ و زمخشری، الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل، چاپ اول، ادب الحوزه، قم، ۱۳۶۳، ذیل آیه.

۳۶. «و جعلنا من الماء کل شیء حی: و هر چیزی به آب زنده است» (قرآن کریم: انبیا: ۳۰).

۳۷. برای اطلاع بیشتر از زندگی و شعر او ر.ک: غضنفری امرایی، اسفندیار، پیشین، صص ۸۸-۱۱۴ و نورمحمدی، منوچهر، پیشین، صص ۸-۳۹.

۳۸. ر.ک: ایگلتن، تری، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸، صص ۱-۶۴؛ و ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ۴ جلد، چاپ اول، نیلوفر، ۱۳۷۷-۱۳۷۳، مقدمه.

۳۹. طبق نظریه ارسطو در محاکات (Immitation) هنری، تخیل (Imagination) از چند طریق حاصل می‌شود: از طریق وزن و موسیقی، از طریق عاطفه و از طریق استفاده از صور خیال و صنایع ادبی (به‌ویژه صنایع بیانی). ر.ک: فن شعر ارسطو، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، نیز ر.ک: طوسی، خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۲۶، صص ۵۸۵-۵۸۸.

۴۰. ر.ک: مقدادی، فرهنگ اصلاحات نقد ادبی، صص ۷۹-۹۲ و داد، سیما، فرهنگ اصلاحات ادبی، ص ۵۹.

منابع

- ابن عربی، محی الدین، *تفسیر القرآن الکریم*، تحقیق دکتر مصطفی غالب چاپ اول، ناصر خسرو، تهران، ۱۳۶۸.
- اوستا، ترجمه و ویرایش هاشم رضی، چاپ سوم، بهجت، تهران، ۱۳۸۱.
- پورنامداریان، تقی، «یاد صبا» فصلنامه هنر، ش ۵۴، زمستان ۸۱، صص ۸-۲۲.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد، دیوان، تصحیح انجوی شیرازی، چاپ ششم، جاویدان، تهران، ۱۳۷۶.
- صفوی، کورش، از زبانشناسی به ادبیات، چاپ اول، چشمه، تهران، ۱۳۷۳.
- شمیسا، سیروس، کلیات سبک شناسی، چاپ پنجم، فردوسی، تهران، ۱۳۷۸.
- زرین کوب، عبدالحسین، جست و جو در تصوف ایران، چاپ اول، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷.
- زمخشری، محمد بن عمر، *الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل*، چاپ اول، ادب الحوزه، قم، ۱۳۶۳.
- غضنفری امرایی، اسفندیار، *گلزار ادب لرستان*، چاپ اول، دانش، تهران، ۱۳۶۴.
- فروزانفر، بدیع الزمان، *احادیث مثنوی*، چاپ سوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۱.
- قرآن کریم، ترجمه استاد محمد مهدی فولادوند، به تحقیق هیأت علمی دارالقرآن الکریم دفتر مطالعات تاریخ اسلامی، چاپ سوم، ۱۳۷۶.
- مولوی، جلال الدین محمد، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد البین نیکلسون، چاپ اول، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- نور محمدی، منوچهر، دیوان ملا منوچهر خان کولیوند، چاپ اول، افلاک، خرم آباد، ۱۳۸۱.
- نهج البلاغه، ترجمه دکتر سید جعفر شهیدی، چاپ سوم، انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۱.
- یاحقی، محمدجعفر، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی، چاپ دوم، پژوهشگاه علوم انسانی و سروش، تهران، ۱۳۷۵.
- یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمه دکتر محمود سلطانی، چاپ اول، جامی، تهران، ۱۳۷۷.

درس اول از کتاب اول

بحثی درباره منشأ اختلاف نظر در اعراب‌گذاری کلمات فارسی

سلیم نیساری^{*}

درس اول در بعضی از کتابهای اول دبستان که شصت - هفتاد سال پیش متداول بود چنین است: ----- آ او ای. نوآموزان تلفظ این سه نشانه و سه حرف را به راهنمایی آموزگار یاد می‌گرفتند و می‌خواندند: a, o, u و i و نوشته آن را از روی کتاب مشق می‌کردند. در درس دوم و سوم ترکیب حروفی از الفبای فارسی مانند ب م ... همراه این سه نشانه و سه حرف تعلیم می‌شد: بَ بِ بُ با بو بی ... مَ مِ مُ ما مو می ... و بعد از چند درس، خواندن و نوشتن کلماتی مرکب از سه صوت را با استفاده از حروف دیگر الفبا یاد می‌گرفتند. این ترکیبات، تمرینی برای شناسایی حروف الفبا و تلفظ آنها در حالت ترکیب با سه نشانه (-----) و سه حرف (ا و ی) در نظر گرفته می‌شد. هرگونه توضیح اضافی درباره ماهیت و نقش این سه نشانه و سه حرف (ا و ی) با توجه به محدودیت درک و فهم نوآموزان کلاس اول ابتدائی ضرورت نداشت.

در حال حاضر در کلاس اول ابتدایی از این روش استفاده نمی‌شود. در کلاسهای بالاتر نیز به هاله‌ای که در حاشیه درس اول کتاب اول قرار دارد احتمالاً کمتر توجه می‌کنند. بیشتر کتابهای دستور زبان فارسی که باید به‌طور دقیق و صریح صوتهای زبان فارسی را معرفی کنند و پیوستگی اجزای خط را به صوتهای زبان ارائه دهند از کنار این بحث بی‌اعتنا گذشته‌اند.^۱ از آنجا که الفبای فارسی مأخوذ از الفبای عربی است، بسیاری از مؤلفان دستور زبان فارسی

^{*} دکترای علوم تربیتی و عضو فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

بر این گمان‌اند که برای تلفظ مصوت‌های زبان فارسی و ارتباط گونه نوشتاری خط با گونه گفتاری زبان نیز پیروی از الگوی عربی بسنده است. توضیح فرق همزه و الف، تعریف حروف عله (حروف مد و حروف لین) از جمله موارد تحمیل خصوصیات زبان و خط عربی به زبان و خط فارسی است، بدون در نظر گرفتن این واقعیت که آن خصوصیات با ویژگی‌های زبان و خط فارسی قابل تطبیق نیست.

اکنون یک بار دیگر به درس اول در کتاب اول دبستان نگاهی می‌اندازیم. همین سه نشانه ----- و سه حرف (ا و ی) در کنار آن، دانش سودمندی را در اختیار ما قرار می‌دهد و آن آگاهی از این امر است که زبان فارسی دارای شش واکه (مصوت) است و این شش مصوت در خط فارسی در حالتی که بعد از صامتی قرار گیرد به شکل (----- ا و ی) نوشته می‌شود. برای اینکه هر کدام از این شش مصوت را بتوان آسان‌تر معرفی کرد تلفظ آنها به ترتیب از ۱ تا ۶ شماره گذاری می‌شود: ۱ = a / ۲ = e / ۳ = o / ۴ = ā / ۵ = u / ۶ = i /.

مصوت‌های زبان عربی به سه مصوت (a, i, u) محدود است که در خط به وسیله سه حرکته ----- نمایانده می‌شود. این سه حرکت را به ترتیب فتحه، کسره، ضمه می‌نامند. با وجود مشترک بودن استفاده از این سه حرکت در خط باید توجه داشت که تنها تلفظ فتحه یا زیر در فارسی و عربی مشابه است. کسره عربی تقریباً شبیه مصوت شماره ۶ فارسی (ی = i /) ولی کوتاه‌تر تلفظ می‌شود. این نشانه کسره در خط فارسی در هیچ موردی معرف مصوت i / فارسی نیست بلکه همیشه و بدون استثنا دلالت می‌کند به مصوت شماره ۲ = e /.

نشانه ضمه در خط عربی معرف مصوت u / عربی است که تلفظش به مصوت شماره ۵ = u / فارسی نزدیک ولی کوتاه‌تر از آن است. نشانه ضمه در خط فارسی مصوت شماره ۳ = o / را نمایش می‌دهد و در هیچ موردی به تلفظ مصوت شماره ۵ = u / دلالت نمی‌کند. املاي «بلوار» در خط فارسی bolvar تلفظ می‌شود. برای تلفظ متداول bulvar باید آن را «بولوار» بنویسیم.

الفبای عربی بر اساس نمایش صامتها تنظیم شده است. هر یک از ۲۸ حرف الفبای عربی معرف یکی از صامتهای ۲۸ گانه زبان عربی است. حرف «ا» (الف) معرف صامت همزه است. حرف «و» معرف صامت w / و حرف «ی» معرف صامت y / در مورد این سه حرف در کتابهای صرف عربی توجیهی قید شده است که هیچ ربطی به زبان و خط فارسی ندارد و آن توجیه این است که از میان ۲۸ حرف الفبای عربی ۲۵ حرف به نام حروف صخه و سه حرف (ا و ی) به نام حروف عله نامیده می‌شود. حرف عله را هنگامی که ساکن و حرکت ماقبل آن متجانس با حرف عله باشد (حرف الف ماقبل مفتوح، حرف واو ماقبل مضموم، و حرف یا ماقبل مکسور) در آن حالت آن را حرف مد می‌نامند. الف همیشه حرف مد است زیرا پیش از آن جز فتحه حرکت دیگر واقع نمی‌شود. مانند عَصَا، قَالَ. مثال برای واو ساکن ماقبل مضموم که حرف مد شمرده می‌شود: جُودٌ ثَوْرٌ. مثال برای یای ساکن ماقبل مکسور: فَيْلٌ، عَيْدٌ. ولی اگر ماقبل حرف واو و حرف یا مفتوح باشد در آن حالت آن را حرف لین می‌گویند: قَوْلٌ، نَوْمٌ، طَيْرٌ وَ عَيْنٌ.

اصطلاح مدّ این مفهوم را می‌رساند که سه حرف (ا و ی) در حالت مدّ در خط عربی تلفظ اصلی خود را به‌عنوان یک صامت ارائه نمی‌دهند (و البته معرف صوت ویژه‌ای هم نیستند) بلکه موجب کشش تلفظ همان مصوت ما قبل خود می‌گردند. شرکت سه حرف مدّ (اوی) در قالب بعضی از کلمات عربی موجب می‌شود که تلفظ ساده‌سه مصوت عربی / a / ، / u / ، / i / حالتی را ارائه دهد که در خط فونتیک به صورت / ā / ، / ū / ، / ī / نمایش داده می‌شود یعنی همان سه مصوت اصلی زبان عربی منتها با مد و کشش بیشتر.

این بحث حروف عله و تفکیک حروف عله به حروف مدّ و حروف لین قاعده‌ای است اختصاصاً مرتبط به املا ی عربی و روش اعراب‌گذاری که اساس آن راهنمایی است برای تلفظ کلمات در متون عربی. هرگونه تقلید از این ویژگی املا ی عربی و کوشش در انطباق آن با خط فارسی عملی است که با منطق استقلال خط فارسی و پیوستگی خط فارسی با زبان فارسی مباینت دارد. علاوه بر آن راهنمایی دقیق تلفظ واقعی کلمات فارسی را آشفته و مختل می‌سازد. پس از گذشت متجاوز از دوازده قرن از تاریخ اقتباس الفبای عربی ملاحظه‌شود که در بعضی از کتابهای دستور و لغت، روش اعراب‌گذاری و معرفی طرز تلفظ کلمات فارسی، به‌جای اینکه به تطابق شکل مکتوب با ویژگی گونه ملفوظ زبان فارسی متکی باشد، هنوز از همان الگوی حروف عله عربی پیروی می‌شود.^۲

هر حرفی را که با یکی از سه حرکت فتحه، کسره یا ضمه همراه می‌شود در اصطلاح عربی به ترتیب مفتوح، مکسور، و مضموم می‌نامند. چون زبان فارسی دارای شش مصوت است، بنابر این هر حرفی می‌تواند به‌وسیله یکی از این شش مصوت به اصطلاح متحرک گردد. شش مثال ساده از شرکت هر یک از شش مصوت به دنبال حرف «م» برای مثال چنین است: مَن می مُد ماد مور میز. در سه مثال اول به ترتیب حرف میم مفتوح، میم مکسور، میم مضموم دیده می‌شود. در سه مثال دیگر هم حرف میم به اعتبار اینکه بعد از آن مصوتی در تلفظ آمده است به اصطلاح متحرک شمرده‌شود و سه حرف (ا و ی) در این موقعیت مانند سه حرکت عمل می‌کند. ولی اطلاق اصطلاح مفتوح، مکسور، مضموم به حروفی قبل از این سه حرف صحیح نیست و قیدیکی از نشانه‌های زیر، زبر یا پیش همراه آنها زاید است. در کتاب دستور خط فارسی^۳ پیشنهاد شده است که در کلمه «ماد» به‌طور مثال می‌توانیم بگوییم حرف میم متحرک است به صوت / â / در کلمه «مور» حرف میم متحرک است به صوت / u / و در کلمه «میز» متحرک است به صوت / i /.

هر حرفی در خط فارسی که به‌وسیله یکی از سه حرف (ا و ی) متحرک می‌شود، عامل حرکت منحصرأ و اختصاصاً وابسته است به همان حروف (ا و ی) و ساکن دانستن این سه حرف در ترکیب کلمه و افزودن حرکت فتحه پیش از الف، ضمه پیش از واو و کسره پیش از یا تقلیدی است از قواعد املا ی عربی که بی‌نظمی و اختلال در روش اعراب‌گذاری کلمات فارسی ایجاد می‌کند و به‌جای اینکه راهنمای تلفظ صحیح باشد در تلفظ معیار زبان فارسی خدشه وارد می‌کند.

همه کسانی که با تلفظ معیار زبان فارسی آشنایی دارند می‌دانند که در کلمات می، دی، ری، کی، میل، سیل، پیدا، میدان، پیکان و ... مصوتی که بعد از حرف اول تلفظ می‌شود مصوت / e / است که طبق قاعده کلی در خط فارسی با نشانه کسره معرفی می‌شود. حرف بعد از این حرکت یعنی حرف «ی» چون در جایگاه یک صامت قرار دارد طبعاً / y / تلفظ می‌شود و نه / i /. سوء تفاهم از آنجا ناشی می‌شود که در متن عربی نشانه کسره شبیه مصوت / i / تلفظ می‌گردد و حرف «ی» بعد از آن یک حرف مدّ است که تلفظ صوت / i / متعلق به کسره در متن عربی را ممتد می‌سازد. این قاعده عربی ربطی به ویژگی ارتباط نشانه‌های خط فارسی با تلفظ فارسی ندارد.

مقلدان املائی عربی برای اینکه مثالهای یاد شده (ری، دی، کی و ...) را به تلفظ واقعی زبان فارسی نزدیک کنند با جانشین ساختن یک حرکت غیر متجانس --- بجای --- تلفظ صحیح این قبیل کلمات در زبان فارسی را فدای یک اقدام ناصواب و نامرتبط در روش اعراب گذاری می‌سازند و این قبیل کلمات را به صورت می، دی، ری و کی می‌نویسند. بعضی از پژوهشگران ما نیز که چنین رسم اعراب گذاری را در بعضی از نسخه‌های خطی کهن می‌بینند به این مسئله که چه بسا چنین املائی متأثر از دخالت دادن قواعد املائی عربی در متن فارسی در زمانهای گذشته نیز هست وقعی نمی‌گذارند. البته در عین حال می‌دانند که تلفظ ملاک و معیار این کلمات می، دی، کی و ... است. ماحصل کلام این است که نشانه گذاری در یک متن فارسی باید از اصول و قواعد مرتبط به تلفظ فارسی پیروی کند و نه از قواعد خاص املائی عربی که با ویژگیهای تلفظ فارسی مطابقت ندارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در کتاب مشهور و مهم دستور پنج استاد در صفحه ۴ همین‌قدر نوشته شده است: حروف هجا که آن را به فارسی «الف با» گویند سی و سه حرف است ... و تا آخر کتاب هیچ‌جا از شمار مصوت‌های زبان فارسی و تقسیم صوت‌های زبان به دو گروه مصوت و صامت بحث نشده است. بدون اینکه نشانه‌های معمول در خط فارسی معرفی شود. در صفحه ۳۱ می‌خوانیم: «علامت اضافه کسره‌ای است که به آخر مضاف و پیش از مضاف الیه آورده می‌شود.» اصطلاح «مکسور و مفتوح» در این کتاب در صفحه ۱۰۶ و ۱۰۷ دیده می‌شود. آنجا که نوشته شده است «باء زینت مکسور است... نون نفی در اصل مکسور بوده و امروز مفتوح تلفظ می‌شود.»

در کتاب دستور زبان فارسی نوشته دکتر پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۲ توضیحی در باره حروف الفبا و صوت‌های زبان فارسی درج نشده است. ذیل عنوان حروف در صفحه ۷۶ (حرف ربط - حرف نشانه - اصوات) مورد بحث قرار گرفته و از جمله نوشته شده است که اصوات کلماتی هستند که برای بیان حالات روحی گوینده مانند درد و شادی و تحسین و تعجب و تحذیر به کار می‌روند.

در شرح حروف نشانه پس از ذکر «را» و «ای» نوشته شده است: «... و کسره‌ای که نشانه ارتباط اسم با متمم اسم (مضاف و مضاف الیه) است. هرگاه کلمه به یکی از مصوت‌های «زیر آ او ای» ختم شده باشد «ی» تلفظ می‌شود: کوچه - ی - باغ، خدا - ی - جهان، زانو - ی - شتر، ساقی - ی - کوثر.»

۲. به‌طور مثال در کتاب دستور زبان فارسی تألیف استاد عبدالعظیم قریب، چاپ بیست و دوم، نشر علمی، تهران، ۱۳۲۵ صفحه ۷ نوشته شده است: «برای تلفظ کردن حروف سه حرکت و سه حرف به کار می‌رود: سه حرکت عبارت است از: زیر، پیش، زیر... سه حرف عبارت است از (ا و ی) که الف ما قبل مفتوح، واو ما قبل مضموم، یا ما قبل مکسور باشد: باغ بود بید.»

۳. نیساری، سلیم، دستور خط فارسی، «پژوهشی در باره پیوستگی خط فارسی با زبان فارسی»، ص ۶۸.

منابع

- قریب، عبدالعظیم، دستور زبان فارسی، چاپ بیست و دوم، نشر علمی، تهران، ۱۳۲۵.
ناتل خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، چاپ دوم، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۲.
نیساری، سلیم، دستور خط فارسی، «پژوهشی درباره پیوستگی خط فارسی با زبان فارسی»، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۴.

زبان‌شناسی شناختی و استعاره

ارسلان گل‌فام^{##}

فاطمه یوسفی‌راد^{##}

مقدمه

زبان‌شناسی شناختی (Cognitive Linguistics) رویکردی است که زبان را وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال اطلاعات می‌داند. به لحاظ روش شناختی، تجزیه و تحلیل مبنای تصویری (Conceptual) و تجربی (Experiential) مقوله‌های زبانی در زبان‌شناسی شناختی اهمیت اساسی دارد. در زبان‌شناسی شناختی، زبان اساساً نظامی از مقوله‌ها است و ساختار صوری زبان نه به‌عنوان پدیده‌ای مستقل، بلکه در مقام نمودی از نظام مفهومی کلی (General Conceptual Organization)، اصول مقوله‌بندی، مکانیسمهای پردازش و تأثیرات تجربی و محیطی مطالعه می‌گردد. در این رویکرد، زبان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان است.

از آنجا که در زبان‌شناسی شناختی، زبان به‌عنوان بخشی از قابلیت‌های شناختی انسان در نظر گرفته می‌شود موارد زیر در زبان‌شناسی شناختی اهمیت پیدا می‌کند

۱. ویژگی‌های ساختاری مقوله‌بندی در زبانهای طبیعی نظیر مدل‌های شناختی، تصاویر ذهنی

و استعاره؛

۲. فصل مشترک بین معنا‌شناسی و نحو؛

۳. ارتباط میان زبان و تفکر، شامل مسئله نسبیت و یا جهانیه‌های تصویری و غیره.

##. دکترای زبان‌شناسی و عضو هیأت علمی گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

##. دانشجوی دکترای زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس.

پرسشی که ممکن است در آغاز مطرح شود این است که معنای دقیق واژه شناختی در عبارت «زبان‌شناسی شناختی» (Cognitive Linguistics) چیست و زبان‌شناسی شناختی چه تفاوتی با دیگر رویکردهای زبان‌شناسی دارد؟ Guy Tiberghien در کتاب Advances in Cognitive Science شناخت^۱ (Cognition) را چنین تعریف می‌کند:

شناخت، پدیده‌ای است که از کد بندی اطلاعات (Encoding) و به کارگیری آن توسط سیستم عصبی مرکزی به دست می‌آید. وی همچنین علوم شناختی را چنین تعریف می‌کند:^۲

علوم شناختی به معنای مطالعه نظری و تجربی مکانسیمهای کد بندی، ذخیره و به کارگیری اطلاعات در سیستمهای طبیعی و مصنوعی است که باید به شیوه‌ای منسجم کارکردهای ادراکی، استدلالی و تولیدی را به عهده گیرند.

بنابراین، زبان‌شناسی شناختی به مطالعه زبان در نقش شناختی آن می‌پردازد که این نقش مهم همانا ارتباط ساختارهای اطلاعاتی انسان با جهان خارج است. در زبان‌شناسی شناختی تعامل با جهان به واسطه ساختارهای اطلاعاتی درون ذهن صورت می‌گیرد و در این میان بر روی زبان طبیعی به عنوان وسیله‌ای برای سازماندهی، پردازش و انتقال اطلاعات تأکید می‌شود. بنابراین در رویکرد زبان‌شناسی شناختی به زبان به عنوان مخزنی از دانش بشر نسبت به جهان خارج و مجموعه‌ای نظام‌مند از مقوله‌های معنادار که ما را در رویارویی با تجربیات نوین و ذخیره اطلاعات در مورد تجربیات پیشین یاری می‌رساند، نگریسته می‌شود.

از این تعریف کلی می‌توان سه ویژگی بنیادین را برای زبان‌شناسی شناختی برشمرد:

۱. اولویت دادن به معناشناسی در تجزیه و تحلیل زبانی؛

۲. دایرةالمعارفی بودن معنای زبانی؛

۳. بازآفرینی جهان در قالب مقولات زبانی.

در اولویت قرار داشتن معناشناسی در تجزیه و تحلیل زبانی مستقیماً از رویکرد شناختی به زبان نتیجه می‌شود. اگر نقش اساسی زبان مقوله بندی است - که این خود یکی از ادعاهای مهم زبان‌شناسی شناختی است - پس معنا باید نخستین پدیده زبانی باشد که مورد توجه قرار می‌گیرد.

دایرةالمعارفی بودن معنای زبانی به نقش مقوله ای (Categorial) زبان برمی‌گردد. اگر زبان نظامی برای مقوله بندی جهان است، نیازی نیست که یک سطح معنای ساختاری را در نظر بگیریم که متفاوت از سطحی باشد که در آن دانش ما از جهان خارجی در تداعی (Association) با صورتهای زبانی قرار دارد.

نقش بازآفرینی معنای زبانی بدان معنا است که جهان به صورت عینی (Objective) در زبان منعکس نمی‌شود. نقش مقوله بندی زبان، واقعیت محض را آینه وار منعکس نمی‌کند؛ بلکه ساختاری را از جانب خود به جهان تحمیل می‌کند. در واقع زبان، روشی برای سازماندهی به دانشی است که نیازها، علایق و تجربیات افراد و فرهنگها را منعکس می‌کند.

حوزه‌های تحقیق در زبان‌شناسی شناختی

استراتژی کلی تحقیق در زبان‌شناسی شناختی دو ویژگی عمده دارد:

نخست آنکه مطالعه روندهای مقوله سازی در درون واژگان به لحاظ روش شناختی، نقطه آغاز مطالعه روندهای مقوله سازی در کل دستور زبان است. اگر مقوله سازی زبانی هدف عمده مطالعات در زبان‌شناسی شناختی است، در این صورت یک روش ممکن برای شروع این کار، مطالعه واژگان است؛ چراکه در سنت زبان‌شناسی، نقش مقوله سازی واژگان در مقایسه با نقش مقوله سازی سازه‌های دستوری توجه بیشتری را به خود جلب کرده است.

دوم آنکه نقش مقوله سازی واحدهای زبانی به طور نظام‌مند از سه جنبه مورد مطالعه قرار می‌گیرد: یکی ساختار درونی مقوله‌ها به طور منفک، دیگری ساختارهای مفهومی بزرگ‌تر که چند مقوله را با هم ترکیب، و مدل‌های ذهنی منسجم ایجاد می‌کند و بالاخره سوم رابطه میان صورت و معنا.

ساختار درونی مقوله‌ها اصولاً در نظریه گونه نخست (Prototype) مطالعه می‌گردد. ساختارهای تصویری بزرگ‌تر که مقولات خاصی را با هم ترکیب می‌کنند از زوایای مختلف بررسی شده‌اند؛ مثلاً تحقیق بر روی استعاره که در معنا‌شناسی شناختی اهمیت بسیار دارد. هنگامی که این ساختارهای تصویری بزرگ‌تر به لحاظ ارتباطشان با محیط فرهنگی خاص خود مورد مطالعه قرار می‌گیرند، دامنه تحقیق به حوزه مدل‌های فرهنگی کشیده می‌شود. رابطه میان صورت زبانی و معنای زبانی نیز تحت عنوان کلی انگیزش (Motivation) و به طور خاص در تصویرگونگی (Iconicity) نمایان است.

زبان‌شناسی شناختی، معنا‌شناسی شناختی و ارتباط آن با زبان‌شناسی زایشی

زبان‌شناسی شناختی به عنوان مکتبی جدید به لحاظ اصول و مفروضات اولیه با زبان‌شناسی زایشی تفاوت‌هایی دارد. زبان‌شناسی زایشی میان توانش و کنش تمایز قایل است و توجه خود را عمدتاً بر توانش متمرکز می‌کند؛ یعنی بر روی بازنمایی درونی (Internal Representation). زبان‌شناسی زایشی قواعدی است که جملات دستوری را برای گوینده و شنونده ایده‌آل تولید می‌کند. زبان‌شناسان زایشی به استعاره به عنوان ساختی انحرافی و نابهنجار (Parasitic) در مقایسه با زبان معمولی می‌نگرند و معتقدند که نمی‌توان استعاره را به صورت عقلانی و نظام‌مند مطالعه کرد. در مقابل، زبان‌شناسی شناختی به استعاره توجه خاصی دارد.

معنا‌شناسی شناختی بخشی از زبان‌شناسی شناختی است که بر مدل‌ها و مکانیسم‌های شناختی که ورای فعالیت‌های زبانی ما قرار دارند - و آنها را ممکن می‌سازند - تأکید می‌کند. در معنا‌شناسی شناختی فرض بر آن است که عملکردهای عالی‌شناختی ما که معنا و استدلال (Reasoning) را ممکن می‌سازند، در واقع امتداد فعالیت‌های حواس ما و غیر قابل تفکیک از آنها باشند.

گسترش مطالعات انجام شده طی ۲۵ سال گذشته در حوزه معنا‌شناسی شناختی

دستاوردهای بسیاری را به همراه داشته است. در این رویکرد، نقش زبان ایجاد انطباق (Cconstrual) و همپوشانی (Mapping) میان حوزه‌های مختلف ذهن است. در این مورد تحقیقاتی نیز انجام شده که بر نقش مهم همپوشانی استعاری (Metaphoric mapping) در معناشناسی تأکید می‌کنند.

استعاره در زبان‌شناسی شناختی

زبان‌شناسان شناختی معتقدند استعاره اساساً پدیده‌ای شناختی است - و نه صرفاً زبانی - و آنچه در زبان ظاهر می‌شود تنها نمود آن پدیده شناختی محسوب می‌شود. اما این عقیده با آنچه پیش از این از استعاره استنباط می‌شده است در تعارض قرار دارد. در این بخش تلاش می‌شود رویکردهای مختلف به استعاره مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

الف. استعاره، نظریه‌های کلاسیک

۱. نظریه مقایسه‌ای (Comparison Theory)
 ۲. نظریه تعاملی (Interaction Theory)
 ۳. نظریه کنش‌گفتار (Speech Act Theory)
- در ادامه به ارائه شرح کوتاهی از هر یک از این سه نظریه خواهیم پرداخت.

نظریه مقایسه‌ای

تقریباً هر مطالعه جدی در مورد استعاره با آثار ارسطو آغاز می‌شود. ارسطو رابطه کلی استعاره با زبان و هدف آن را در امر ارتباط مورد بررسی قرار داد. نظری وی در مورد استعاره که عمدتاً در کتب بوطیقا (Poetics) و ریطوریکا (Rhetoric) آمده است، امروزه تحت عنوان نظریه مقایسه‌ای بررسی می‌شود.

ارسطو معتقد بود که استعاره نوعی مقایسه تلویحی (Implicit Comparison)، و بر اصل قیاس (Analogy) استوار است. به نظر ارسطو کاربرد استعاره اساساً امری تزینی و صرفاً زیبا است و به عبارت دیگر استعاره لازم و ضروری نیست.

جالب‌ترین صورت نظریه مقایسه‌ای، نظریه تشبیه است. بر طبق گفته ارسطو، استعاره یک تشبیه خلاصه شده است؛ به عنوان مثال جمله «من شمع خلوت سحرم» صورت خلاصه شده «من مانند شمع سحرم» است. نظریه تشبیه را گاه نظریه اختصار (Abbreviation) و یا نظریه جایگزینی (Substitution) نیز می‌نامند.

۲. نظریه تعاملی

برطبق این نظریه، استعاره متضمن برقراری تعامل میان یک عنصر لفظی (Literal) و یک عامل استعاری در جمله است. بنابراین استعاره معمولاً دو بخش دارد. ماکس بلاک^۳ عنصر لفظی را

«چارچوب» (Frame) و عنصر استعاری را «کانون» (Focus) می‌نامد. وی معتقد است در بیان استعاری، مجموعه‌ای از تلویحات مرتبط با هم (Associated Implications) که از عنصر استعاری قابل پیش بینی است به عنصر لفظی بازتابانده می‌شود.

۳. نظریه کنش گفتار

نظریه کنش گفتار، رویکردی به استعاره است که ایراداتی را که به دو نظریه قبل وارد آمده بود، لحاظ کرده و به این دلیل پخته‌تر از آن دو است. دو نظریه مقایسه‌ای و تعاملی، استعاره را بدون آنکه آن را در چارچوب یک نظریه کلان در مورد زبان و ارتباطات قرار دهند، مطالعه می‌کنند؛ ولی نظریه کنش گفتار چنین نیست.

گرایس^۴ میان معنای موقعیتی / زمانمند پاره گفتار (Utterance Occasion Meaning) به معنای مفهومی که پاره گفتار در یک موقعیت کار بردی خاص ایفا می‌کند - و معنای زمان - مستقل پاره گفتار (Timeless Meaning) - معنایی که پاره گفتار بر اساس کاربرد معمول خود و فارغ از زمان و کاربرد خاص دارد - تمایز قائل می‌شود. معنای دوم را می‌توان معنای لفظی و رایج پاره گفتار دانست. در استعاره گوینده و یا نویسنده در پی آن است که مخاطب معنای موقعیتی پاره گفتار را از طریق فهم معنای زمان مستقل آن دریابد. این امر چگونه روی می‌دهد؟ گرایس اشاره می‌کند که مکالمه معمولی از طریق اصل همکوشی (Cooperative Principle) هدایت می‌شود. این اصل می‌گوید: «سهم خود را در مکالمه، درست و دقیق ادا کنید». Make your contribution to a conversation appropriate!

این اصل در خرده اصلهای محاوره‌ای (Conversational Maxims) جاری است؛ به‌عنوان مثال آنچه شخص بیان می‌کند باید حقیقت داشته و مستند باشد و حاوی همان‌قدر بار اطلاعی باشد که مخاطب نیاز دارد، نه کمتر و نه بیشتر و نیز اینکه اطلاعات ارائه شده باید با موضوع بحث مرتبط باشند.

خرده اصلهای بالا در ارتباط با محتوای پیام هستند. از سوی دیگر خرده اصلهایی وجود دارند که بر چگونگی ارائه پیام دلالت می‌کنند: پیام باید واضح، مختصر و با رعایت نظم در کلام ارائه شود. البته موارد مذکور همواره رعایت نمی‌شوند؛ مثلاً گاه شخص عامدانه دروغ می‌گوید و یا بدون غرض اشتباه می‌کند. از سوی دیگر گاه خرده اصلها عامدانه و برای نیل به یک هدف خاص نقض می‌شوند؛ به‌عنوان مثال یک راه برای بیان ناراحتی و یا ناامیدی از دیگران این است که بگوییم: «عجب دوست خوبی هستی!» در چنین مواردی از طعنه و کنایه، گوینده عامدانه از اصل صداقت تخطی کرده و به این وسیله در بافت مکالمه، کاملاً عکس آنچه را قصد دارد، بیان کرده است.

تبیین استعاره و دیگر آرایه‌های کلام نیز بر همین چارچوب استوار است. اگر کسی جمله «من شمع خلوت سحر» را در بافت و وضعیت کاملاً عادی و معمولی ادا کند، طبیعی است که مخاطب حکم کند وی از اصل صداقت تخطی کرده است. در این صورت مخاطب از خود

می‌پرسد: «پس گوینده چه منظوری می‌تواند داشته باشد؟»

استراتژی مخاطب در مورد استعاره مانند هر مورد دیگر در فهم زبانی، دستیابی به معادله شناختی از طریق پذیرش قضایایی است که موقعیت حاضر را به بهترین وجه تعبیر می‌کنند. به‌عنوان نمونه در مثال بالا عاقلانه است که مخاطب گمان کند گوینده می‌خواهد نظر وی را به برخی ویژگیهای شمع نظیر فنا شدن و سوختن جلب کند و سپس این ویژگیها را به خود نسبت دهد. بنابراین در نظریه کنش‌گفتار، درک و تفسیر استعاره در بافت کلی متن انجام می‌شود.

ب. نظریه معاصر استعاره (Contemporary Theory of Metaphor)

از نظر معناشناسان شناختی، استعاره به هر گونه فهم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس‌تر گفته می‌شود. این رویکرد به استعاره پاسخی است به این پرسش که «ما چگونه حوزه‌های انتزاعی مانند عشق، عدالت، زمان و یا ایده‌ها را بازنمایی کرده و یا در مورد آنها فکر می‌کنیم؟»

لیکاف و جانسون^۵ ادعا می‌کنند که نظام تصویری ذهن انسان بر پایه مجموعه کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است، مفاهیمی که مستقیماً از تجربه ما ناشی و به خودی خود - و نه در ارتباط با حوزه‌های تصویری دیگر - تعریف می‌شوند.

مفاهیم تجربی مورد نظر شامل مجموعه‌ای از روابط مکانی پایه‌ای (نظیر بالا/پایین، جلو/عقب)، مفاهیم هستی‌شناختی فیزیکی (مانند موجود، ظرف و غیره) و تجربیات و یا فعالیت‌های اساسی (مانند خوردن، حرکت کردن و غیره) است. بر طبق این رویکرد، دیگر تجربیات ما که مستقیماً از تجربیات فیزیکی ناشی نمی‌شوند، باید طبیعتاً استعاری باشند. لیکاف همچنین پیشنهاد می‌کند که این تصورات استعاری و یا انتزاعی از طریق الگو برداری استعاری (Metaphoric Mapping) از یک مجموعه کوچک از مفاهیم تجربی و اساسی ذهن ما ساختاردهی و درک می‌شوند.

به‌عنوان شاهی بر این مدعا، لیکاف و همکارانش به این نکته اشاره کرده‌اند که معمولاً برای صحبت کردن در مورد حوزه‌های انتزاعی از استعاره استفاده می‌شود و در بیشتر این استعاره‌ها، زبان و عبارات حوزه ملموس‌تر برای صحبت در مورد حوزه انتزاعی‌تر به کار می‌رود و این استعاره‌ها غالباً نوعی الگو برداری مبداء - مقصد را ارائه می‌دهند. به این ترتیب به نظر می‌رسد نوعی رابطه استعاری نظام‌مند میان دو حوزه انتزاعی و ملموس وجود داشته باشد.

ادعای اصلی این رویکرد آن است که استعاره - بر خلاف نظر ارسطو - امری صرفاً زبانی و در حد واژگان نیست، بلکه روندهای تفکر انسان اساساً استعاری هستند، یعنی نظام تصویری ذهن انسان اساساً بر مبنای استعاره شکل گرفته و تعریف شده است و استعاره به‌عنوان یک بیان زبانی دقیقاً به این دلیل میسر می‌شود که در اصل در نظام تصویری ذهن انسان ریشه دارد. از آنجا که بیانات استعاری در زبان به نحو نظام‌مندی به تصورات استعاری موجود در ذهن بستگی دارند، بنابراین می‌توان از بیانات استعاری زبانی برای درک چستی مفاهیم استعاری و نیز فهم طبیعت

استعاره‌ی فعالیت‌های انسان استفاده کرد.

برای آنکه بدانیم منظور از اینکه یک تصور، استعاره‌ی است و یا اینکه این تصور استعاره‌ی فعالیت‌های روزمره‌ی ما را شکل می‌دهد، چیست به مفهوم مباحثه (Argument) و استعاره‌ی تصویری «مباحثه جنگ است» نگاهی می‌اندازیم. این استعاره در عبارات و اصطلاحات زیادی در زبان روزمره‌ی ما منعکس شده است.

- ادعاهای او غیر قابل دفاع است.

- شکستش دادم!

- زدی به هدف!

در واقع ما طرف مباحثه را مانند یک دشمن می‌بینیم، به مواضع او حمله، و از مواضع خود دفاع می‌کنیم و در نهایت مباحثه را می‌بریم یا می‌بازیم.

ملاحظه می‌شود که از واژگان و عبارات حوزه‌ی ملموس‌تر «جنگ» برای صحبت در مورد مفهوم انتزاعی «مباحثه» استفاده می‌شود. از سوی دیگر استعاره صرفاً در کلماتی که استفاده می‌کنیم نیست، بلکه در مفهوم‌ها نهفته است.

به این ترتیب لیکاف و جانسون در نظریه‌ی خود که آن را نظریه‌ی معاصر استعاره نامیده‌اند نشان می‌دهند که استعاره امری اساساً تزیینی و یا مخصوص زبان ادبی نیست - و حتی مخصوص زبان نیست - بلکه در اندیشه و عمل هر روز ما ساری و جاری است. به نظر لیکاف و جانسون نظام تصویری ذهن بشر - که اندیشه و عمل ما بر پایه‌ی آن قرار دارد - در ذات خود استعاره‌ی است. از منظر این دو نظریه‌پرداز استعاره ابزاری است برای مفهوم‌سازی یک تجربه‌ی انتزاعی براساس تجربه‌ای ملموس‌تر. بنابراین هر استعاره‌ای دو وجه دارد: یک مبدأ و یک مقصد. برای مثال در جمله «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 حوزه‌ی مقصد، تجربه‌ی انتزاعی صمیمیت است.

به اعتقاد لیکاف و جانسون نه تنها با استفاده از استعاره می‌توان در مورد پدیده‌ها سخن گفت، بلکه با کمک آن می‌توان در مورد آنها اندیشید. در واقع استعاره باز نمود ادعایی است که به عنوان یکی از اصول اساسی در زبان‌شناسی شناختی مطرح است و براساس آن زبان و تفکر با یکدیگر درهم تنیده شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Thiberghien, Guy, **Advances in Cognitive Science: Theory 2 Application**, Thichester (Ed) UK, Horwood & Wiley, 1989, Vol. 2, P. 14.
2. Ibid, P. 15.
3. Blax, M., **More about Metaphor**, InA. Or tony (Ed.), **Metahpor & Thought**, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
4. Grice, H.P., **Studies in the Way of Words**, Cambridge MA, Harvard University Press, 1979.
5. Lakoff, George, & Johnson, Mark, **Metaphors we Live**, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

منابع

- Lakoff, George & Johnson, Mark, **Metaphors We Live** by University of Chicago Press, 1980.
- Yu, Ning, **The Contemporary Theory of Metaphor, The Perspective from Chinese**, Amsterdam, John Benjamins Publishing Co, 1998.
- Ortony, Andrew, **Metaphor & Thought** Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Asher, R.E, **The Encyclopedia of Language and Linguistics**, Pergamon Press, Ltd, 1994.
- Lappin, Shalom, **Contemporary Semantic Theory**, Blackwell Publishers Inc., 1996.
- Lee, David, **Cognitive Linguistics, An Introduction** Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Taylor, John, **Linguistic Categorization, Prototypes in Linguistic Theory**, 2th Ed., 1995.
- Grice, H.P., **Studies in the Way of Words**, Cambridge. MA., Harward University Press, 1979.
- Thiberghien, Guy, **Advances in Cognitive Science: Theory & Application**, Thichester (Ed.) UK., Horwood 2 Wiley, 1989.

جایگاه فاعل تهی در جمله‌واره‌های درونه‌ای زبان فارسی - یک تحلیل زبان‌شناختی برپایه نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی علی‌زاده*

مقدمه

براساس نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی (Government and Binding Theory) عقیده بر این است که جمله‌واره‌های درونه‌ای که بدون زمان هستند، یک ضمیر فاعلی انتزاعی به صورت مستتر (PRO) در جایگاه مشخص‌گر گروه تصریفی (Inflection Phrase) خود دارند. افعالی که می‌توانند به همراه جمله‌واره‌های وابسته به کار روند در انتخاب نوع جمله‌واره پس از خود محدودیتهایی نشان می‌دهند. برای مثال، در جمله (۱ الف) فعل «گفتن» جمله‌واره‌ای را با وجه اخباری برگزیده است که زمان دارد و در آن فعل از نظر شخص و شمار در تطابق کامل با فاعل قرار دارد. درحالی که در جمله (۱ ب) فعل «سعی کردن» جمله‌واره‌ای را با ساخت التزامی برگزیده است که زمان آن را صرفاً می‌توان بر اساس زمان فعل جمله اصلی مشخص کرد.

(۱) الف. رضا گفت [که به مدرسه می‌رود]

ب. رضا سعی کرد [که به مدرسه برود]

تفاوت این دو جمله و برخورداری جمله‌واره وابسته در جمله (۱ الف) از زمان مستقل را می‌توان با به‌کارگیری قیده‌های زمان متفاوت در جمله اصلی و جمله درونه‌ای آن نشان داد. همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در جمله (۲ ب) به‌کارگیری دو قید زمان متفاوت به غیر دستوری شدن آن منجر می‌گردد. این واقعیت نشان می‌دهد که فعل جمله‌واره وابسته در این جمله دارای زمان مستقل و متفاوت از زمان فعل جمله اصلی نیست.

(۲) الف. رضا دیروز گفت [که فردا به مدرسه می‌رود]

ب. رضا دیروز سعی کرد [که فردا به مدرسه برود]^۱

در چارچوب دستور گشتاری سنتی قبل از نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی عمدتاً نظر بر این است که برابر افعالی از این نوع در زبان انگلیسی تحت تأثیر قاعده حذف به قرینه Equi-NP Deletion قرار می‌گیرد. لیکاف،^۲ اکمیجان و هنی،^۳ گیون^۴ و نون^۵ نیز اصطلاح حذف به قرینه را به کار برده‌اند. اما به نظر می‌رسد که در زبان فارسی، تلقی گشتار حذف به قرینه جایگاه فاعل جمله‌واره درونه‌ای در جمله‌های فوق با کل نظام این زبان منطبق نیست. استاول و دیگران^۶ گشتار حذف به قرینه را به عنوان فرایندی که فاعل پیرو را بر اساس یک گروه اسمی هم مرجع در جمله پایه حذف می‌کند، تعریف کرده‌اند. نون^۷ در یک مطالعه رده‌شناختی اعلام داشته که زبانها ممکن است در نوع اسمی که مرجع حذف واقع می‌گردند، تفاوت داشته باشند، برای مثال در زبان انگلیسی هم فاعل و هم مفعول مستقیم جمله پایه می‌توانند مرجع حذف باشند؛ اما در زبان لانگو که یکی از زبانهای افریقایی است، تنها فاعل جمله پایه می‌تواند چنین نقشی داشته باشد.^۸ به نظر می‌رسد که در زبان فارسی نیز فاعل، مفعول مستقیم و غیر مستقیم می‌توانند با فاعل تهی در جمله‌های درونه‌ای هم‌مرجع گردند.

(۳) الف. احمد سعی کرد [که به مدرسه برود]

ب. احمد رضا را مجبور کرد [که به مدرسه برود]

ج. احمد به رضا دستور داد [که به مدرسه برود]

از طرف دیگر، گشتار حذف به قرینه به غیر جمله‌شدن جمله متمم می‌انجامد، درحالی که به گونه‌ای که در جمله‌های فوق نشان داده شده است، این مشخصه گشتار حذف به قرینه در مورد زبان فارسی صدق نمی‌کند؛ زیرا جمله متمم در زبان فارسی همیشه حالت جمله دارد و دارای شناسه فارسی است. سهیلی اصفهانی^۹ نیز این قاعده را در زبان فارسی تحت عنوان قاعده حذف (Deletion Under Identity) به لحاظ برابری مورد بررسی قرار داده و معتقد است که پس از اعمال آن، فاعل جمله متمم در صورتی که با فاعل جمله اصلی برابر باشد، اجباراً حذف می‌شود. وی همچنین ادعا کرده که این قاعده در زبان فارسی غیر مقید است و بنابراین نمی‌توان آن را با قاعده حذف به قرینه در زبان انگلیسی برابر دانست. مثالهای زیر از نظر سهیلی^{۱۰} نشان‌دهنده غیر مقید بودن این قاعده در زبان فارسی است.

(۴) الف. مریم گفت [که مریض است] [۳a]

ب. آنها خبر دادند [که آماده هستند] [۳b]

ج. ژاله تصمیم دارد [که به اروپا برود] [۳c]

براساس نظر سهیلی اصفهانی قاعده حذف به لحاظ برابری برای فاعل جمله‌واره متممی در جمله‌های بالا بدون در نظر گرفتن نوع ساخت جمله درونه‌ای به کار رفته در آنها و نوع جمله اصلی، قابل اعمال است. دبیر مقدم^{۱۲} اگرچه جمله‌های فوق را با ساخت کلی نظام زبان فارسی منطبق می‌داند، معتقد است که هر یک از جمله‌های (۴ الف و ب) رو ساخت دیگری نیز دارد.

جایگاه فاعل تهی در جمله‌واره‌های درونه‌ای ... □ ۶۴۵

بدین صورت که فاعل حذف شده جمله پیرو که با فاعل جمله پایه هم مرجع است، می‌تواند به صورت ضمیر مستقل فاعلی در رو ساخت نیز ظاهر گردد، درحالی که در جمله سوم این امر غیر ممکن است. وی جمله‌های زیر را برای این منظور ارائه داده است.

(۵) الف. مریم گفت که [او آمریض است] [۶۵ الف]

ب. آنها ناخبر دادند که [آنها ناآماده هستند]. [۶۵ ب]

ج. ژاله تصمیم دارد که [او به اروپا برود]. [۶۵ ج]

به‌همین دلیل، وی پیشنهاد می‌کند که با توجه به دستوری بودن جمله‌های (۵ الف و ب) و نیز غیردستوری بودن جمله (۵ ج) سهیلی اصفهانی می‌بایست قاعده حذف به لحاظ برابری را تعدیل می‌کرد تا در پاره‌ای از موارد اختیاری عمل کند و در پاره‌ای از موارد اجباری و این تحلیل مغایر با عقیده سهیلی مبنی بر غیرمقید بودن این گشتار است. در تأیید این پیشنهاد و با دقت در ساخت جمله‌های زیر می‌توان دریافت که در صورتی که فعل جمله‌واره درونه‌ای دارای ساخت غیرالتزامی (دارای زمان مستقل از جمله اصلی) باشد، امکان به‌کارگیری ضمیر در جایگاه فاعل حذف شده آن مقدور است (در این صورت ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO در جایگاه فاعل جمله درونه‌ای است). این در حالی است که اگر فعل جمله‌واره درونه‌ای دارای ساخت التزامی (فاقد زمان مستقل از جمله اصلی) باشد، به‌کارگیری ضمیر در این جایگاه مقدور نیست چه مرجع فاعل حذف شده فاعل و چه مفعول جمله اصلی باشد (در این صورت ضمیر انتزاعی PRO در جایگاه فاعل جمله درونه‌ای است).

(۶) الف. رضا سعی کرد [که برود]

ب. رضا سعی کرد [که او برود]

(۷) الف. رضا به احمد گفت که [می‌آید]

ب. رضا [به احمد گفت] [که او می‌آید]

(۸) الف. رضا یادش رفت [که برود]

ب. *رضا یادش رفت [که او برود]

(۹) الف. رضا ادعا می‌کند [که در کنکور قبول شده است]

ب. رضا ادعا می‌کند که [او در کنکور قبول شده است]

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، درمورد افعالی که جمله‌واره درونه‌ای پس از خود را به‌صورت ساخت التزامی با زمان وابسته به فعل جمله اصلی گزینش می‌کنند، به‌کار بردن ضمیر در جایگاه فاعل تهی جمله‌واره متممی به‌کار رفته با آنها مقدور نیست. از طرف دیگر، در بین افعالی که با جمله‌واره درونه‌ای دارای زمان وابسته به فعل جمله اصلی به‌کار می‌روند، تعدادی فعل نیز وجود دارد که امکان به‌کارگیری فاعل در جمله‌واره پس از آنها امکان‌پذیر نیست.

(۱۰) الف. احمد می‌خواهد [که رضا برود]

ب. احمد یادش رفت [که رضا برود]

در چارچوب بخش نظارت (Control Theory) نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی از افعالی که

به همراه ساخت مصدری غیرزماندار و بدون فاعل آشکار به کار می‌روند به عنوان فعل نظارتی (Control Verbs) نام برده شده است. وارم براند^{۱۳} و لاندو^{۱۴} معتقدند که علی‌رغم اختلافات محدود بین زبانها در مورد به کارگیری این‌گونه افعال به نظر می‌رسد که در بسیاری از زبانها افعال نظارتی ویژگیهای مشترک قابل ملاحظه‌ای از خود نشان می‌دهند. در فهرست ارائه شده از سوی آنان می‌توان افعال کمکی همچون، باید، توانستن، افعال سببی مانند مجبور کردن، وادار کردن و نیز افعالی همانند قول دادن، فراموش کردن، سعی کردن و خواستن را مشاهده نمود. بخش نظارت نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی فاعل تهی جمله‌واره‌های درونه‌ای غیرزماندار را یک ضمیر انتزاعی PRO در نظر می‌گیرد. حضور این ضمیر انتزاعی به‌خوبی جوابگوی عدم حضور فاعل آشکار در جایگاه فاعل این‌گونه جمله‌هاست.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، فعل جمله‌واره متممی هنگامی که در جایگاه فاعل آن ضمیر انتزاعی PRO به کار رفته باشد به صورت التزامی ظاهر می‌شود. این فاعل تهی با یک گروه اسمی در جایگاه فاعل، مفعول و یا مفعول حرف اضافه‌ای جمله اصلی نیز هم مرجع است و بدین ترتیب بین آن دو رابطه نظارت برقرار می‌شود. افعال زیادی در زبان فارسی وجود دارد که با قرار گرفتن آنها در جمله اصلی فاعل تهی جمله‌واره درونه‌ای آنها توسط مرجع خود تحت نظارت قرار می‌گیرد. یکی از این تقسیم‌بندی‌هایی که از این‌گونه افعال می‌توان انجام داد براساس نوع و جایگاه اسمی است که در جمله اصلی، مرجع فاعل تهی قرار گرفته است. این تقسیم به شرح زیر است:

الف. افعالی که در آنها فاعل جمله‌واره وابسته به صورت PRO با فاعل در جایگاه مشخص‌گروه تصریف پایه هم مرجع است، مانند قول دادن، سعی کردن، توانستن، خواستن.

(۱۱) علی قول داد [که PRO برای پسرش دوچرخه بخرد]

ب. افعالی که در آنها فاعل جمله‌واره وابسته به صورت PRO با گروه اسمی به‌عنوان مفعول صریح جمله اصلی هم مرجع است، مانند مجبور کردن، وادار کردن، قانع کردن.

(۱۲) احمد رضا را قانع کرد [که PRO برای تحصیل به اروپا برود]

ج. افعالی که در آنها فاعل جمله‌واره وابسته به صورت PRO با گروه اسمی بعد از حرف اضافه به‌عنوان مفعول حرف اضافه در جمله اصلی هم مرجع است، مانند دستور دادن، اجازه دادن، اصرار کردن، پیشنهاد کردن، سفارش کردن، تقاضا کردن.

(۱۳) احمد از مدیر شرکت تقاضا کرد [که PRO وامش را زودتر پرداخت کند]

با معرفی فاعل PRO تحلیل یکپارچه از اصل اختصاص نقش‌های تتا (Thata roles) نیز مقدور می‌گردد. بدین معنی که فعل جمله‌واره درونه‌ای نیز همچون فعل جمله اصلی نقش تتای لازم را به فاعل مربوط به خود واگذار می‌کند. البته، فعل جمله‌واره وابسته، نقش تتا را به ضمیر انتزاعی PRO به عنوان فاعل تهی و فعل جمله اصلی نیز نقش تتا را به مرجع این عنصر در جایگاه فاعل و یا مفعول جمله اصلی اختصاص می‌دهد. بدین ترتیب، معیار تتا^{۱۵} نیز نقض نمی‌گردد.

در زبان فارسی جمله‌واره‌های وابسته پس از افعال نظارتی به صورت ساخت مصدر ظاهر

نمی‌شود؛ بلکه ساخت التزامی دارد، و در تطابق دستوری با فاعل خود هستند. حضور تطابق از یک طرف، و نیز این واقعیت که زبان فارسی یک زبان ضمیرانداز (Pro drop) است، تلویحاً به این معنی است که این جمله‌واره‌ها نیز نباید ساختاری متفاوت از هر جمله معمول دیگر در این زبان داشته باشند که در آنها فاعل به دلیل بازیابی آن از طریق شناسه همراه با فعل در پایان جمله حذف گردیده است. در فارسی و تعدادی دیگر از زبانها همچون اسپانیایی و ایتالیایی^{۱۶} و صرب و کروات^{۱۷} قاعده‌ای وجود دارد که ضمیر غیر مؤکد فاعلی را حذف می‌کند. این رویه در فارسی هم کاملاً شناخته شده و در تعدادی از دستورهای سنتی نیز همچون فیلات^{۱۸} و لمبتون^{۱۹} شرح داده شده است. برای مثال، لمبتون^{۲۰} این قاعده را به شرح زیر تعریف کرده است:

(۱۴) حذف ضمیر فاعلی

اگر فاعل دستوری جمله‌ای به صورت ضمیر باشد در فعل مستتر است و معمولاً جداگانه بیان نمی‌شود مگر این‌که تأکید خاصی بر آن ضمیر مورد نظر باشد.

دبیر مقدم^{۲۱} نیز از این رویه به عنوان حذف ضمیر غیر مؤکد فاعلی نام برده و جمله زیر را به عنوان شاهی برای اعمال این رویه در فارسی ارائه داده است.

(۱۵) [علی ساعت ۵ از مدرسه آمد] و [همان موقع مشقهایش را نوشت] [۷۰ الف]

علاوه بر این، جمله‌واره‌های درونه‌ای زبان فارسی که ضمیر انتزاعی PRO را در جایگاه مشخص گر گروه تصریفی (Spec IP) خود گزینش می‌کنند، برخلاف زبان انگلیسی ساخت مصدری ندارند، بلکه فعل آنها صرفاً به صورت ساخت التزامی کاربرد دارد. به جمله‌های زیر که در واقع دارای معنی یکسان هستند دقت کنید:

(۱۶) الف. مریم ترجیح می‌دهد [که کتاب بخواند]

ب. مریم کتاب خواندن را ترجیح می‌دهد.

در جمله اول فعل جمله اصلی به عنوان یک فعل نظارتی بند، وابسته متممی را به جای مفعول خود برگزیده، درحالی که در جمله دوم مصدر در جایگاه مفعول قرار گرفته است. با دقت در ساخت جمله‌های (۱۶ الف و ب) تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای بین مصدر و جمله‌واره متممی در جایگاه مفعول آنها آشکار می‌گردد.

الف. مصدر به عنوان مفعول در جایگاه قبل از فعل به کار می‌رود، در حالی که جمله‌واره متممی درونه‌ای شده جایگاه پس از فعل را به خود اختصاص می‌دهد. به عبارت دیگر، جمله‌واره متممی به عنوان گروه متمم‌ساز (CP) (Domplimentizer Phrase) بعد از فعل و مصدر به عنوان یک گروه اسمی (NP) در جایگاه قبل از فعل تحت حاکمیت آن هستند.

ب. مصدر همراه با نشانه مفعولی (را) است، در حالی که حضور (را) با جمله‌واره متممی به غیر دستوری شدن جمله (۱۶ الف) منجر خواهد گردید.

ج. حضور ضمیر اشاره (این) در آغاز جمله‌واره درونه‌ای به گونه‌ای که در جمله (۱۷ الف) به کار رفته است و عدم حضور آن قبل از مصدر در جمله (۱۷ ب) نشان می‌دهد که مصدر ویژگی مربوط به گروه‌های اسمی را دارد. قرارگرفتن آن در جایگاه پس از حرف اضافه تأییدکننده این

ادعاست. با وجود این، جمله‌واره درونه‌ای ویژگیهای مربوط به گروههای اسمی را ندارد، زیرا امکان حضور در جایگاه پس از حرف اضافه از آن سلب شده و حتی در صورت قرارگرفتن آن در این جایگاه ضمیر اشاره (این) لازم است که آن را به گروه اسمی تبدیل کند.

(۱۷) الف. قبل از اینکه احمد برود ما را خبر کن.

ب. قبل از رفتن احمد ما را خبر کن.

د. علاوه بر اختلاف در توزیع این دو عنصر، شواهد ساخت واژی نیز نشان می‌دهد که مصدر در زبان فارسی دارای ویژگی مربوط به اسامی است. کهنمویی پور^{۲۲} اشاره می‌کند که می‌توان مصدر را همچون دیگر اسامی در زبان فارسی به همراه پسوند صفت ساز(-ی) به کار برد که از اسامی، صفت نسبی می‌سازد. از طرف دیگر، به کارگیری آن همچون سایر اسامی به صورت جمع نیز مقدور است. البته کهنمویی پور مصدر را به نقل از خودزکو^{۲۳} فعل مشتق از اسم مطرح می‌کند. لازم به توضیح است که لازار^{۲۴} نیز از آن به عنوان اسم مشتق از فعل یاد کرده و هاشمی پور^{۲۵} نیز اصطلاح اسم مصدر را برای آن به کار برده است. بنابراین، همان‌طور که ملاحظه می‌شود در زبان فارسی برابر ساختهای مصدری به کار رفته در ساختهای نظارتی زبان انگلیسی، جمله‌واره‌های متممی هستند که فعل آنها به صورت التزامی ظاهر شود. با وجود این، فعل از نظر شخص و شمار در مطابقت دستوری با ضمیر انتزاعی PRO در جایگاه مشخص گر گروه تصریفی است. از طرف دیگر، حضور فاعل به صورت آشکار در ساختهای مصدری بسیار نادر است و تنها در ساختهای حالت گذاری استثنایی (ECM) (Exceptional Case Marking) ساختهای سببی و یا پس از حضور حرف اضافه (For) به کارگیری یک مقوله واژگانی در جایگاه فاعل ساخت مصدری مقدور است.^{۲۶} درحالی‌که جمله‌واره‌های درونه‌ای با ساخت التزامی در زبان فارسی غالباً با فاعل آشکار نیز کاربرد دارند.

(۱۸) الف. من سعی می‌کنم که احمد بیاید.

ب. من می‌دانم که احمد می‌آید.

در جمله (۱۸) ب) فعل، یک جمله‌واره متممی با وجه اخباری برگزیده و در جمله (۱۸) الف) فعل جمله اصلی دارای جمله‌واره متممی با ساخت التزامی است. اما در هر دو جمله، جمله‌واره درونه‌ای یک مقوله آشکار واژگانی را در جایگاه فاعل خود جای داده است و فاعل آنها از طریق قرارگرفتن در جایگاه مشخص گر گروه تصریفی این جمله‌واره دارای حالت دستوری فاعلی می‌گردد. با وجود این، در بسیاری از موارد می‌توان فاعل جمله درونه‌ای را در جایگاه مشخص گر گروه تصریف درونه‌ای شده حذف کرد (به خاطر داشته باشید که زبان فارسی یک زبان ضمیرانداز است، بدین معنی که ضمیر فاعلی غیر مؤکد غالباً حذف می‌گردد و از طریق شناسه افزوده شده به فعل قابل بازیابی است). با توجه به این واقعیت، شاید بتوان تصور کرد که جمله‌واره‌های وابسته درونه‌ای با ساخت التزامی نیز ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO را در جایگاه فاعل خود برگزیده‌اند. با این تحلیل، دو جمله زیر وضعیت یکسانی خواهند داشت.

(۱۹) الف. رضا گفت [که PRO_i می‌آید]

ب. رضا یادش رفت [که PRO_i بیاید]

اما واقعیت این است که دو جمله (۱۹ الف و ب) دارای ویژگیهای نحوی متفاوتی هستند و نمی‌توان عناصر مشترکی را در جایگاه فاعل جمله‌واره‌های درونه‌ای آنها متصور شد. برخی از این اختلافات به شرح زیر خلاصه شده است:

الف. اگر جمله‌واره وابسته‌ای که فعل آن با ساخت التزامی به کار رفته است، یک ضمیر ناملفوظ فاعلی به صورت PRO در جایگاه فاعل خود بپذیرد، همیشه باید این امکان نیز وجود داشته باشد که شناسه همراه با فعل درونه‌ای از شناسه فعل اصلی متفاوت باشد. در حالی که در بسیاری از موارد، تطابق این دو فعل از نظر شخص و شمار با فاعل جمله اصلی الزامی است. غیر دستوری بودن جمله‌های زیر نشان‌دهنده اجباری بودن مطابقت بین این سازه‌هاست.

(۲۰) الف. *من می‌توانم بیاد.

ب. *من یادم رفت که بیاد.

ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO می‌تواند آزادانه با هر گروه اسمی چه در داخل بند اصلی و چه در خارج آن هم مرجع باشد.

(۲۱) الف. احمد گفت [PRO_i/i می‌آید]

ب. احمد گفت [PRO_j می‌آیند]

ج. احمد گفت [PRO_i می‌آیم]

این درحالی است که فاعل جمله‌واره وابسته درونه‌ای در جمله (۲۲ الف) تنها فاعل جمله اصلی را به عنوان مرجع خود برمی‌گزیند و گزینش هر عنصر دیگری به خصوص در خارج از بند اصلی موجب غیردستوری شدن این جمله خواهد گردید.

(۲۲) الف. رضا یادش رفت [که بیاید]

ب. *رضا یادش رفت [که بیایند]

البته، هنگامی که فاعل در جمله‌واره متممی با مفعول جمله اصلی هم‌مرجع باشد، نیز این امکان که عنصر بتواند آزادانه با عنصر دیگری (مثلاً فاعل) و یا عنصری خارج از بند اصلی هم‌مرجع شود، از آن سلب می‌گردد.

(۲۳) الف. احمد، رضا را مجبور کرد [که PRO_i بیاید]

ب. *احمد، رضا را مجبور کرد [که PRO_i بیاید]

بنابراین می‌توان گفت که جمله (۲۳ الف) ساختی نظارتی است که در آن فاعل باید الزاماً با مفعول جمله اصلی هم‌مرجع باشد و نمی‌توان ساختهای التزامی که در آنها فاعل در جایگاه مشخص گروه تصریفی جمله‌واره متممی با فاعل یا مفعول جمله اصلی هم‌مرجع نباشد از نوع ساخت نظارتی به حساب آورد. دو طرح متفاوت جمله‌واره‌های متممی با ساخت التزامی (فاقد زمان مستقل از جمله اصلی) و ساخت غیرالتزامی (دارای زمان مستقل از جمله اصلی) در زبان فارسی را می‌توان به صورت الگوهای (۲۴a) و (۲۴b) نشان داد.

(۲۴) الف. فاعل + فعل + [PRO + فعل التزامی]

ب. فاعل + فعل + [PRO فعل غیرالتزامی]

الگوی (۲۴) الف نشان‌دهنده ساخت نظارتی در فارسی است، درحالی که الگوی (۲۴) ب) این ویژگی را ندارد و در آن ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO در جایگاه فاعل جمله‌واره درونه‌ای قرار می‌گیرد. در تأیید الگوهای (۲۴) الف) و (۲۴) ب) برای ساختهای نظارتی و غیر نظارتی، ویژگیهای زیر را می‌توان برای ضمیر انتزاعی PRO در جایگاه فاعل جمله‌واره‌ای درونه‌ای در زبان فارسی بر شمرد:

- فاعل تهی PRO بند متممی الزاماً مرجعی را در جمله پایه بر می‌گزیند.
- مرجع ضمیر انتزاعی PRO فاعل، مفعول مستقیم و یا مفعول غیر مستقیم در جمله پایه است.

- این فاعل تهی نمی‌تواند با مرجعی در خارج از جمله اصلی هم نمایه باشد.

- مرجع فاعل تهی PRO مرجعی واحد است.

- فاعل تهی بند متممی و مرجع آن (چه در جایگاه فاعل و چه در جایگاه مفعول جمله اصلی) در یک حوزه موضعی Local Domain واحد قرار می‌گیرند.

(۲۵) الف. علی احمد را وادار کرد [که PRO_i برای معالجه به اروپا برود]

ب. احمد مصمم است [که PRO_i برای معالجه به اروپا برود]

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، ساخت نظارتی در فارسی نیز همچون زبان انگلیسی مستلزم قرار داشتن ضمیر انتزاعی PRO و سازه هم‌مرجع با آن در درون حوزه موضعی واحد است. به عبارت دیگر، مرجع ضمیر فاعلی PRO باید الزاماً در جمله اصلی (گروه تصریف پایه) قبل از آن باشد، یعنی همان بندی که به صورت مستقیم بند وابسته را تحت سیطره خود دارد. لاندو^{۲۷} و هورشتاین^{۲۸} از این واقعیت به عنوان عدم امکان نظارت طولانی (Long Distance Control) نام برده‌اند. براین اساس، پیش‌بینی می‌شود که هنگام استفاده از فعل نظارتی و قرارگرفتن ضمیر انتزاعی PRO در جایگاه فاعل جمله‌واره درونه‌ای نظارت طولانی مقدور نیست، اما هنگامی که در جمله فعل غیر نظارتی به کار رفته باشد، فاعل ناملفوظ PRO می‌تواند با عنصری که در خارج از بند اصلی نیز قرار گرفته است هم‌نمایه گردد و آن را به عنوان مرجع خود برگزیند. جمله‌های زیر تأییدکننده این ادعاست.

(۲۶) الف. علی گفت [که PRO_j/i می‌آید]

ب. علی گفت [که PRO_i می‌آیم]

ج. IP_۱ علی گفت [CP که P_۲ رضا می‌داند CP که IP_۳ PRO_i می‌آید]

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در جمله‌های (۲۶) الف، ب و ج) ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO در جایگاه فاعل جمله‌واره متممی آنها می‌تواند آزادانه با فاعل جمله اصلی و یا عنصری غیر از آن هم‌نمایه شود و آن را به عنوان مرجع خود برگزیند. در جمله (۲۶) ج) فاعل ناملفوظ PRO با عنصری در خارج از حوزه موضعی خود (IP_۱) هم‌نمایه گردیده است. باوجوداین، جمله دستوری است، در حالی که برقراری رابطه ارجاعی بین ضمیر انتزاعی PRO در جایگاه مشابه

(IP۳) و مرجع آن در جایگاهی خارج از این حوزه موضعی (IP۱) مقدور نیست.

(۲۷) * [IP۱ من سعی کردم CP که IP۲ لازم باشد CP که I۳ / PRO پیام]

نتیجه‌گیری

می‌توان جمله‌واره‌های درونه‌ای را که فاقد یک مقولهٔ واژگانی در جایگاه فاعل خود هستند، براساس دو الگوی متفاوت توضیح داد. در جایگاه فاعل جمله‌وارهٔ درونه‌ای در الگوی ساختاری (۲۴ الف) ضمیر انتزاعی PRO به‌کار رفته است. در این حالت فاعل PRO الزاماً با مفعول و یا فاعل جملهٔ اصلی هم‌نمایه است و آن را به‌عنوان مرجع خود بر می‌گزیند. علاوه بر این، مرجع فاعل تهی در جملهٔ اصلی بر آن سازه فرمانی دارد و هر دو در حوزهٔ موضعی یکسان نیز قرار می‌گیرند. درست به همین دلیل است که امکان نظارت طولانی و قرارگرفتن مرجع فاعل PRO در جایگاهی خارج از این حوزهٔ موضعی مقدور نیست. این در حالی است که در الگوی (۲۴ ب) ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO در جایگاه فاعل جمله‌وارهٔ درونه‌ای است و می‌تواند عنصری را در خارج از جملهٔ اصلی نیز به‌عنوان مرجع خود برگزیند. به‌همین دلیل، امکان هم‌نمایه شدن آن با عنصری در خارج از حوزهٔ موضعی آن نیز مقدور است. حال با شناسایی فاعل PRO و تفکیک آن از ضمیر ناملفوظ فاعلی PRO در ساخت جمله‌واره‌های درونه‌ای زبان فارسی می‌توان بعضی از واقعیت‌ها و مشکلات مطرح شده برای این تحلیل را در نظریهٔ حاکمیت و مرجع‌گزینی مورد بررسی قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

۱. علامت ستاره نشان‌دهندهٔ غیردستوری بودن جمله است.
2. Lakoff, G., "Global Rules", **Language** 46, 1970, P. 630.
3. Akmajian, A. and F.W. Heny, **Introduction to the Principles Transformational Syntax**, Cambridge, Mass. MJT Press, 1975, P. 325.
4. Givon, T., 1975, P. 74.
5. Noonen, D. J., **Language Typology and Syntatic Description**, Complementation in T. Shopen (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1985, Vol. II, P. 66.
6. Stowell, T., **Origions of Phrase Structures**, MJT, 1981, P. 587.
7. Noonen, D.J., Op. Cit., PP. 65-68.
۸. دبیر مقدم، محمد، «ساختهای سببی در زبان فارسی»، **مجلهٔ زبان‌شناسی**، صص ۳۱-۶۷.
9. Soheili-Isfahani, A., **Noun Phrase Complementation in Presian**, Ph.D. diss., Urbana, University of Illinois, 1976, PP. 139-156.
10. Ibid, P. 140.
۱۱. شمارهٔ روبه روی جمله‌ها نشان‌دهندهٔ شمارهٔ آنها در متن اصلی است.
۱۲. دبیر مقدم، محمد، پیشین، ص ۳۴.
13. Warmbrand, S., **Infinitives**, Ph.D. diss. MIT, 1998, PP. 351-352.
14. Landua, J., **Elements f Control**, Ph.D. diss MJT 1999, P. 15.
15. Chomsky, N., **Lectures on Government and Binding**, Dordrecht: Foris, 1981, P. 36.
16. Aissen, J., **The Syntax of Causative Constructions**, Ph.D. diss., Havard University, 1974, P. 193.
17. Perlmutter, D.M., **Deep and Surface Structure Constrains in Syntax**, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971, P. 13.
18. Phillott, D.C., **Higher Persian Grammer**, Calcutta, 1919, P. 68.
19. Lambton, A.K.S., **Persian Grammer**, Cambridge, Cambridge University, 1984, P. 5.
20. Ibid.
۲۱. دبیر مقدم، محمد، پیشین، ص ۳۶.
22. Kahnomaipour, A., "A Unified Account of Persian Stress", **Paper Presented at the Modern Trends in Linguistics**, Tehran, University of Allame-Tabatabai, 2001.
23. Ghodzko, A., **Grammaire Presone ou Principes de L'iranien moderne**, Accompanees de facsimiles Pour servir de mede. le d'ecviture Et de Style Pour La Correspondence diplomatique et familiete, Paris: Maisonneure and Cie.
24. Lazard, G., **A Grammar of Contemporary Persian**, English Translation, Costa Meca, Calif: Mazda, 1992, PP. 164-165.
25. Hashemipour, P., **Pronominalization and Control in Persian**, Ph. D. diss,e California, university of California, Son Diego, 1990, P. 305.
26. Warm brand, S., Op. Cit., PP. 164-165.
27. Landua, I., Op. Cit., P. 75.
28. Hornstein, N., "Movement and Control", **Linguistic Inquiry** 30, 1999, P. 82.

منابع

- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، دستور زبان فارسی، فاطمی، تهران، ۱۳۷۳.
- خانلری، پرویز، دستور زبان فارسی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۶۵.
- دبیر مقدم، محمد، «ساختهای سببی در زبان فارسی»، *مجله زبان‌شناسی*، شماره اول، سال پنجم، ۱۳۶۷، صص ۳۱-۶۷.
- دبیر مقدم، محمد، *زبان‌شناسی نظری، پیدایش و تکوین دستور زایشی*، سخن، تهران، ۱۳۷۸.
- روبینز، آر.چ. *تاریخ مختصر زبان‌شناسی* (ترجمه)، مرکز، تهران، ۱۳۷۰.
- روبینز، آر.چ.، کریمی، سیمین، «از ژرف ساخت تا ساخت منطقی»، *مجله زبان‌شناسی*، شماره اول و دوم، سال دوازدهم، ۱۳۷۴، صص ۴۷-۹۵.
- مشکوه‌الدینی، مهدی، دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ۱۳۶۶.
- میرعمادی، علی، *نحو زبان فارسی بر پایه نظریه حاکمیت و مرجع‌گزینی*، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی، تهران، ۱۳۷۶.
- Aissen, J., **The Syntax of Causative Contructions**, Ph.D. diss., Harvard University, 1974.
- Akmajian, A. and F.W. Henry, **Introduction to the Principles Transformational Syntax**, Cambridge, Mass. MIT Pres, press, 1975.
- Chomsky, N., **Lectures on Government and Binding**, Dordrecht. Foris, 1981.
- Chomsky, N., **Lectures on Government and Binding**, Dordrecht: Foris, 1981, P. 36.
- Hashemipour, P., **Pronominalization and Control in Presian**, Ph.D. diss., California, University of California, San Diego, 1990.
- Hornstein, N., "Movement and Control", **Linguistic Inquiry** 30, 1999.
- Kahnomaipour, A., "A Unified Account of Persian Stress", **Paper Presented at the Modern Trends in Linguistics**, Tehran, University of Allameh-Tabatabai, 2001.
- Lokoff, G., **Global Rules**, *Language* 46, 1970.
- Lambton, A.K.S., **Persian Grammer**, Cambridge, Cambridge University, 1984.
- Landua, I., **Elements of Control**, Ph.D. diss MIT, 1999.
- Lazard, G., **A Grammer of Contemporary Persian**, English Translation, Costa Meca, Calif: Mazda, 1992.
- Noonen, D.J., **Language Typology and Syntatic Description**, Complementation in T. Shopen (ed.), Cambridge, Combridge University Press, 1985.
- Pelmutter, D.M., **Deep and Surface Structure Constrains in Syntax**, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1971.
- Phillott, D.C., **Higher Persian Grammer** Calcutta, 1919.
- Soheili-Isfahani, A., **Noun Phrase Complementation in Persian**, Ph.D. diss., Urbana, university of Illionis, 1976.
- Stowell, T., **Origions of Phrase Structures**, MI. T, 1981.
- Warmbrand, S., **Infinitives**, Ph.D. diss. MIT, 1998.

«ضمایر و جایگاه نحوی ضمیرهای متصل و شناسه‌ها

«در زبان کُردی سورانی و تطبیق آنها با زبان فارسی معیار»

علی رُخزادی*

مقدمه

حوزه جغرافیایی مادها سرزمینهای غربی ایران امروز، از جنوب رودخانه ارس تا نزدیکیهای اصفهان بوده است، «همچنانکه در تاریخ دولت ماد دو دوره متفاوت وجود دارد - یکی قبل از تشکیل پادشاهی بزرگ ماد و دیگری بعد از آن - تاریخ فرهنگ ماد را نیز می‌توان به دو دوره تقسیم کرد، ... یکی مربوط به دوران متقدم ماد و قبل از استقرار سلطه کیش مغان و دوره دوم مربوط به زمان مغان. مرز میان این دو دوره پایان قرن هفتم قبل از میلاد است. ... مسلماً در هزاره اول قبل از میلاد خط و کتابت در سرزمین ماد وجود داشته است، فرمانی راجع به هبه اموال و دادن تسهیلات که در قرن نهم و یا هشتم قبل از میلاد از طرف شاهک آبدادانا به زبان اکدی، به نام مردی آشوری صادر شده در دست و معروف است. ولی به‌طور غیرمستقیم از بعضی مدارک موجود چنین برمی‌آید که مانناییان از خود خط و کتابتی داشتند که به‌ظن اقوی از خط اورارتویی مأخوذ بوده است. گمان می‌رود که خط مزبور نوعی از خط میخی بوده است. درعین حال در نواحی اطراف دریاچه اورمیه هیروگلیفهایی نیز مشابه با هیروگلیفهای اورارتویی متداول بوده است؛ برای مثال به روی دیسی نقره که در زیویه [سقز کردستان - قرن هشتم ق.م] پیدا شده هیروگلیفهای مزبور منقور است.

«در مورد ساکنان ماد مرکزی و شرقی موضوع پیچیده‌تر است. تاکنون هیچ مدرک مستقیمی دال براینکه اینان با خط و کتابت آشنا بوده‌اند، به دست نیامده است. ولی به نظر ما مسلماً به هر

*. عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی سندج.

تقدیر ایشان در قرن هفتم ق.م. دارای خط و کتابت بوده‌اند و این خط همان است که امروز «خط باستانی پارسی» یا «خط هخامنشی ردیف اول» می‌خوانیم، ولی از لحاظ اصل و منشأ مادی است.^۱

تردیدی نیست که زبان مادی به دلایل گوناگون ناشناخته مانده است. درحالی که مادها اولین و قدرتمندترین قوم آریایی بودند که بر بخشی عظیم از سرزمینهای غربی و مرکزی ایران زمین با اقتداری انکارناپذیر فرمانروایی، و یاغیان و اقوام مهاجم و از همه مهم‌تر امپراتوری بزرگ آشور را سرکوب کرده‌اند، اصلاح و آبادانی و مدنیت را رواج داده‌اند، و دوران فرمانروایی آنان بس طولانی‌تر از پارسیان بوده است، بنابراین پذیرفتنی نخواهد بود که از آنان با آن همه سابقه فرمانروایی و مدنیت درخشان، خط و زبانی جز در شکل واژگانی محدود باقی نمانده باشد! بی‌گمان این غبنی فاحش در مورد معرفی ماده‌اتلقى می‌شود. و بنا به قول مترجم تاریخ ماد: «مادها تنها قبیله‌های آریایی زبان بودند که پیش از دوران هخامنشیان در بخش بزرگی از ایران زمین کنونی دولت گونه و پادشاهی‌ای داشتند. عهد ایشان از لحاظ طول زمان حتی بیش از دو برابر روزگار فرمانروایی شاهان هخامنشی بوده است.

مادها امپراتوری بزرگ آشور را تار و مار کردند و خود و قومها و قبیله‌های بسیار را از قید بندگی آن دولت ستمگر و جبار آزاد ساختند، ولی تاریخ ماد و دولت و پادشاهی ایشان فصل مستقلی در تاریخ ایران نداشته و مورخان غالباً سرگذشت آنان را همچون مقدمه‌ای به تاریخ هخامنشیان نقل کرده و می‌کنند.^۲

دیاکونوف در کتاب تاریخ ماد در مورد جایگاه و اعتبار زبان مادی در زنجیره زبانهای ایرانی باستان می‌گوید: «به طور کلی تجزیه و تحلیل تطبیقی زبانهای ایرانی به استنتاج زیر منتهی می‌شود، زبانهای ایرانی به سه گروه فرعی تقسیم می‌شوند، بدین قرار:

۱. گروه فرعی «اسکیتی سکایی - آسیای میانه‌ای» یا به اصطلاح «گروه ایران شرقی».

۲. گروه فرعی «مادی - پارتی» یا به اصطلاح «شمال غربی».

۳. گروه فرعی «جنوب غربی» که عجبالتأ تنها نماینده باستانی معلوم و مکشوف آن همان زبان

پارسی باستانی است.

عادتاً دو گروه فرعی اخیرالذکر را متحد ساخته به نام «گروه ایران غربی» می‌خوانند. مبنای این تسمیه قرابت بسیاری است که از لحاظ معنوی و دستوری میان این زبانها، و بیشتر میان زبانهای متأخرتر گروههای فرعی «شمال غربی» و «جنوب غربی» (پارتی و پارسی) وجود دارد و مشابهتی است که در دورانه‌های بعد در برخی تغییرات صوتی این زبانها به چشم می‌خورد. ولی محتملاً این قرابت اهمیت ثانوی دارد و شاید نتیجه تأثیر متقابل زبانهای مادی و پارتی و پارسی در یکدیگر بوده است که دوران اتحاد اداری و نظامی این سرزمینها - در پایان زمان بنده‌داری و آغاز قرون وسطی - موجب آن تأثیرات گشته و دانسته شده است که اکنون در سراسر ایران یک زبان ادبی مشترک یعنی زبان فارسی یا پارسی نو حکمفرما است (گرچه بقایای زبانهای پیشین همچنان - مستقلاً یا به صورت لهجه‌هایی که وارد فارسی شده در نقاط معینی تکلم می‌شوند -

وجود دارند)، ولی این زبان پارسی نو منحصرأً بازماندهٔ زبان پارسی باستانی نیست و در قرنهای نهم و دهم میلادی در نواحی شرقی و بیشتر بر مبنای لهجه‌های موجود پدید آمده و گذشته از آن در طی ادوار مختلف ماقبل تاریخ خویش عناصر فراوانی از لغات مادی و بعدها - به خصوص پارتی را جذب کرده (به حساب و.ای. آبایف - تا دو ثلث) و به‌ویژه تأثیر عظیم فرهنگی زبان مادی؛ یعنی زبان قومی که در آن زمان از لحاظ رشد و تکامل بالاتر بوده، در پارسی باستانی از مطالبی که در حاشیهٔ جدول شماره ۳ و دیگر جاها آمده، مشهود است.^۳

به گمان پژوهشگران تعدادی لغات و اصطلاحات اداری و دولتی و زراعی و آیینی و نامهای اماکن و افراد از زبان مادی در مکتوبات یونانی و لاتینی و کتیبه‌های شاهان هخامنشی بر جای مانده است که می‌توان با مطالعه، بررسی و تطبیق آنها با معادل‌هایشان در زبانهای پارسی باستان و اوستایی و زبانهای امروز چون گُردی و فارسی، به چگونگی آوایی و واژگانی و معنایی نسبی زبان مادی واقف شد. اگرچه هنوز هم میدان گسترده‌ای با مصالح بکر در زبان گُردی امروز برای پژوهش در زمینهٔ شناخت بیشتر زبان مادی وجود دارد، ولی تاکنون در این زمینه اقدامی از نظر زبان‌شناسی صورت نگرفته است.

زبان گُردی

به دلایلی چند، زبان گُردی امروز، صورت تطور یافته و بازماندهٔ زبان مادی باستان است.

۱. انطباق حوزهٔ جغرافیایی مادها با سرزمینهایی که امروز کردستان نامیده می‌شود.
۲. وجود تعداد بی‌شماری واژگان کهن در شاخه‌های زبان گُردی امروز، بدون مشابهت آوایی و معنایی و صوری با هیچ‌کدام از سایر شاخه‌های زبانهای ایرانی امروز که پژوهشگر را نسبت به هویت و شناسنامهٔ این واژگان کنجکاو می‌سازد و ارتباط آنها را با سرچشمه‌ای دور تأیید می‌کند و آن آبخور به دلیل انطباق حوزهٔ جغرافیایی سرزمین مادها با کردستان، جز زبان مادی کهن نمی‌تواند باشد.

۳. مقایسهٔ تعدادی معدود واژگان بازمانده از زبان مادی با معادل آنها در زبان گُردی امروز، و قربت چشمگیر لفظی و معنایی این واژه‌ها در دو زبان مادی و گُردی.

۴. نظر پژوهشگران در تأیید این باور که زبان گُردی بازماندهٔ زبان مادی باستان است:
- بعضی از دانشمندان را عقیده چنان است که گائۀ زرتشت به زبان «مادی» است و نیز برخی برآنند که زبان گُردی که یکی از شاخه‌های زبان ایرانی است، از باقیمانده‌های زبان ماد است.^۴
- «مینورسکی» بر این عقیده است که تمام لهجه‌های بازمانده در زبان گُردی، از زبان پایهٔ قدیم و نیرومندی نشأت گرفته‌اند و آن زبان «مادی» است.^۵

- «دارمستتر» مستشرق فرانسوی، زبان گُردی را مشتق از زبان «مادی» می‌داند.^۶
- «سیسیل جی، ادموندز» می‌گوید: «به گمان من، بنا بر جهات و موجبات جغرافیایی و زبان‌شناسی، می‌توان گفت گُردهای امروزی نمایندگان «مادها» و سومین سلطنت بزرگ شرق

- واسیلی نیکیتی می‌گوید: «... دو محقق نامدار، مینورسکی و ماژ، با اینکه از دو راه مختلف رفته‌اند، به نتایج تقریباً مشابهی رسیده‌اند. حداقل از دید هر دو محقق، سهم مدیها (مادها) در تکوین نژادی کُردها، مسلم به نظر می‌رسد. از طرفی هم، ماژ در کتیبه‌های هخامنشی روابط بسیار نزدیکی بین زبان کردی و زبان مدی (مادی) مشاهده می‌کند و در بعضی قسمت‌ها، زبان اولی (زبان کُردي) همچون وارث مستقیم زبان دومی (زبان مادی) در نظرش جلوه‌گر می‌شود.»^۸

- همه می‌دانند که تقریباً هیچ یک از اقوام خاور نزدیک و دیگر نواحی، اکنون به زبانی که اسلاف بلافصلشان چندین هزار سال پیش بدان تکلم می‌کردند، سخن نمی‌گویند. در مصر، زبان باستانی مصری جای خود را به قبطی و سپس به یونانی و سرانجام به عربی داد، حال آنکه ساکنان آن سامان نه نابودگشتند و نه از میهن خویش رانده شدند و بلا تغییر باقی ماندند. همچنین در عراق نیز زبانهای سومری و هومریانی به ترتیب جای خود را به آشوری - بابلی (اکدی) و آرامی و عربی سپردند. در آسیای میانه زبانهای ایرانی، خوارزمی، و سغدی و باکتریایی و پارتی به السنه ترکی ازبکان و قره قلیاقیان و ترکمانان تبدیل شد. تعویض متشابهی در زبانهای سرزمین ماد نیز صورت گرفت، ولی تعویض زبان به هیچ وجه به معنی طرد ساکنان اصلی این سرزمینها نبوده است و بدین سبب اقوام کنونی - با اینکه زمانی به زبانهای دیگری سخن می‌گفتند - به طور کلی اخلاف مستقیم ساکنان باستانی این کشورها هستند، ساکنانی که میراث فرهنگی و تاریخی و قومی را که به اقوام کنونی رسیده، ایجاد کرده‌اند.^۹

- دیاکونوف با معرفی سرزمین ماد و ذکر دوازده ناحیه جغرافیایی اصلی استقرار مادها، دو بخش مرکزی سرزمین ماد را سراسر اراضی ای که از دریاچه ارومیه تا بخشهای علیای رود دیاله ممتد بود، یعنی ناحیه شهرهای کنونی میاندوآب و بانه و سلیمانیه و سرپل زهاب و سنندج و بخش علیای رود دیاله و آنچه در مثلث شهرهای کنونی سلیمانیه، سرپل زهاب، سنندج قرار دارد، معرفی می‌کند.^{۱۰}

پیوند زبان کُردی امروز با زبان مادی

بسیاری از واژه‌های باقیمانده از زبان مادی، با تغییراتی مختصر در آوا یا حذف و قلبی در واجها، در زبان کُردی امروز به شرح زیر موجود است:

واژه مادی	معادل در زبان کُردی امروز	معنی به زبان فارسی
باگا	به‌گ	بزرگ، خدا
بره‌یزمه‌ن	به‌ریز	محترم، پیروز، مقدس
زوره	زور	فراوان، زیاد، فشار
سپکه	سپلوت	سگ
فرن	فره	زیاد
خشایه‌ته	شا	شاه
پرسوو	په‌راسوو	دنده (مجازاً: پهلوان، کنار)

شواهد و مراتب فوق این نظریه را قوت می‌بخشد که زبان کردی امروز باید بازماندهٔ زبان مادی باشد. وجوه مشترک زبان کردی با زبانهای باستانی از سویی و با زبان فارسی امروز از سوی دیگر، این حقیقت زبان شناسی را روشن می‌سازد که دو جویبار زبان‌گردی و فارسی امروز از یک آبشخور انشعاب یافته و از یک خانواده‌اند و اگرچه وجوه افتراقی نیز بین این دو زبان دیده می‌شود، این امر ناقض مشترکات دوزبان نیست و افتراق در شاخه‌های متعدد یک خانوادهٔ زبانی، امری طبیعی و تحت وضعیت زمان و مکان پذیرفتنی است.

شاخه‌های زبان‌گردی امروز

زبان کردی امروز به چهار شاخهٔ اصلی تقسیم می‌شود و هر شاخهٔ اصلی نیز براساس حوزه‌های وسیع جغرافیایی، گونه‌هایی دارد. شاخه‌های اصلی زبان کردی و حوزهٔ جغرافیایی هرکدام عبارت است از:

۱. کردی کرمانجی شمالی: زبان مردمان کرد ترکیه، سوریه، شمال و شمال شرقی عراق، شهرهای ارومیه، سلماس، ماکو، نقده، گردهای خراسان، گردهای ارمنستان، آذربایجان، گرجستان، ترکمنستان؛

۲. کردی کرمانجی جنوبی (یا کردی سورانی): زبان مردمان کُرد شهرهای مهاباد، بوکان، سردشت، پیرانشهر، نقده، اشنویه، سقز، بانه، مریوان، تکاب، سنندج، دیواندره، کامیاران، دهگلان، جوانرود، روانسر، سرپل‌زهاب، ثلاث و باباجانی، شهرزور، کرکوک، کلار، کفری، سلیمانیه، اربیل، موصل، رواندوز، چم چمال، شقلاوه، کویه، قلعه دیزه؛

۳. کردی کرمانشانی - لُری: زبان مردمان کُرد کرمانشاه، دالاهو، صحنه، کنگاور، قصرشیرین، هرسین، سنقر، کلیایی، اسلام‌آباد، قروه، بیجار، ایلام، ایوان، آبدانان، مهران، ده‌لران، خانقین، مندلی، نواحی بدره، لرستان، پشتکوه، پیشکوه؛

۴. کردی گورانی (اورامی) - زازایی: زبان مردمان کرد اورامان تخت (جنوب مریوان، ژاورود)، اورامان لَهون (پاوه، نوسود، نودشه)، حلبچه، بیاره، تویله، منطقه زنگنه و کاکه‌یی کرکوک (در عراق)، بخشهایی از بین‌گول، دیرسیم، خارپوت، معدن، ارزنجان، دیاربکر، اورفا، بتلیس (در ترکیه).

لازم به ذکر است، مطابقت مورد بحث در این پژوهش، بین شاخهٔ دوم زبان‌گردی یعنی «کردی کرمانجی جنوبی (یا کردی سورانی)» که زبان معیار بخش وسیعی از سرزمینهای کُردنشین - به شرح‌مندرج در بند (۲) است - و زبان فارسی معیار صورت گرفته و منظور ما از اصطلاح «زبان کُردی» در مطابقت آتی، این شاخهٔ دوم به طور خاص است.

ضمیر

ضمیرها در دو زبان کردی و فارسی مشابهتها و مغایرتهایی دارند که ابتدا از نظر انواع به مطابقت آنها در جدول‌های زیر می‌پردازیم و سپس مغایرتهای را برمی‌شماریم.

۱. جدول ضمیرهای دو زبان گُردی و فارسی:

انواع ضمیرها در زبان گُردی	انواع ضمیرها در زبان فارسی
ضمیر شخصی:	ضمیر شخصی:
متصل (پیوسته)، منفصل (جدا)	متصل (پیوسته)، منفصل (گسسته)
ضمیر مشترک: خو	ضمیر مشترک: خود، خویش، خویشان
ضمیر اشاره: ئه‌م، ئه‌مه، ئه‌و، ئه‌وه	ضمیر اشاره: این، آن
ضمیر پرسشی: کی؟، کام؟، که‌ی؟...	ضمیر پرسشی: که؟، چه؟، کدام؟، کدامین؟...
ضمیر تعجبی: چ!، چه‌ن!	ضمیر تعجبی: چه!
ضمیر مبهم: هه‌رک‌ه‌س، هیچ‌کام...	ضمیر مبهم: همه، هیچ، دیگر، دیگری، یکی...
ضمیر شمارشی: هه‌و‌ه‌ل، بیست، ده‌هه‌م...	ضمیر شمارشی: یک، بیست، بیستین...
ضمیر ملکی: هی، هین، مال	ضمیر ملکی: از آن، آن
ضمیر متقابل (یا: مشارکت): یه‌ک‌تر، یه‌ک‌تری	

۲. جدول ضمیرهای شخصی در دو زبان گُردی و فارسی:

در زبان گُردی	در زبان فارسی
۱. شخصی متصل	۱. شخصی متصل
م، -ت، ی، -مان، -تان، -یان	م، -ت، -ش، -مان، -تان، -شان
۲. شناسه‌ها	۲. شناسه‌ها
م، ی، ، (ات) ی (یت)، ین، -ن، -ن	شناسه‌ها
۳. شخصی منفصل	۳. شخصی منفصل
من، تو، ئه‌و، ئیمه، ئیوه، ئه‌وان	من، تو، او، ما، شما، ایشان

شرح

۱. از نظر انواع، ضمیرهای دو زبان گُردی و فارسی برابرند؛ جز اینکه ضمیر متقابل (یا مشارکت) در زبان گُردی جزو انواع ضمایر این زبان است، در زبان فارسی این نوع ضمیر وجود ندارد، اگرچه معادل لفظی آن در زبان فارسی، «یکدیگر» است. مانند آنها یکدیگر را یاری می‌کنند.

۲. ضمیر مشترک در زبان گُردی یک لفظ بیشتر ندارد و آن «خو xo» است و در زبان فارسی سه لفظ «خود، خویش، خویشان» دارد.

۳. الفاظ سایر ضمیرها (غیر از ضمیرهای شخصی) در دو زبان از نظر معنی و کاربرد برابرند.

۴. ضمیرهای شخصی متصل: اول شخص مفرد (-م)، دوم شخص مفرد (-ت)، اول شخص جمع (-یمان)، دوم شخص جمع (-تان)، در دو زبان گُردی و فارسی مشترک‌اند و تفاوت این

چهار ضمیر در دو زبان در مصوت کوتاه پیش از دو ضمیر مفرد است.

گُردی etân , emân , et , em

فارسی etân , emân , at , am

دو ضمیر سوم شخص مفرد و سوم شخص جمع در دو زبان مغایرت دارند.

گُردی: i = ی

یân = یان

فارسی: aš = ش ešân = شان

ویژگیهای نحوی ضمیرهای متصل در زبان گُردی و مقایسه آنها با زبان فارسی

۱. این ضمایر به اسم می پیوندند و وابسته (یا مضاف‌الیه) اسم هستند و از این لحاظ با زبان

فارسی برابرند:

مثال در گُردی:

ده‌ستم	ده‌ست	ده‌ستی	ده‌ستمان	ده‌ستتان	ده‌ستیان
dast - em	dast - et	dast - i	dast - man	dast - tan	dast - yan

مثال در فارسی:

دستم	دست	دستش	دستم‌ان	دست‌تان	دست‌شان
dast-am	dast-at	dast-as	dast-emân	dast-etân	dast-ešân

۲. این ضمایر به فعل ماضی متعدی می پیوندند و نقش نهادی دارند، در حالی که در زبان

نوشتاری فارسی چنین ترکیبی وجود ندارد و اگر در زبان گفتاری فارسی به فعل متعدی پیوندند، نقش مفعولی پیدامی‌کنند.

مثال در گُردی با نقش نهادی ضمایر:

ضمیر متصل گُردی = شناسه فارسی

ناردم	=	nard-em (فرستادم)	=	م = م
ناردت	=	nard-et (فرستادی)	=	ت = ت
ناردی	=	nard-I (فرستاد)	=	ی = ی
ناردمان	=	nard-man (فرستادیم)	=	مان = یم
ناردتان	=	nard-tan (فرستادید)	=	تان = ید
ناردیان	=	nard-yan (فرستادند)	=	یان = نند

همان‌گونه که دیده می‌شود در ترجمه افعال گُردی فوق به زبان فارسی، شناسه‌های فارسی

معادل ضمایر متصل زبان گُردی قرار گرفته‌اند.

مثال در فارسی گفتاری با نقش مفعولی ضمایر: (این ضمایر در زبان فارسی برخلاف زبان

گُردی، نقش نهادی نمی‌پذیرند.)

زدم (= زد مرا)، زدت (= زد تو را)، زدش (= زد او را)، زدمان (= زد ما را)، زدتان (= زد شما

را)، زدشان (= زد آنها را).

۳. این ضمایر در زبان گُردی و فارسی به فعل لازم ساده (ماضی یا مضارع) نمی پیوندند.

۴. این ضمایر در هر دو زبان به فعل مضارع متعدی نمی‌پیوندند.

۵. این ضمایر در زبان گُردی و در ساخت فعل ماضی استمراری متعدی به پیشوند استمراری « $a = \text{ده}$ » می‌پیوندند؛ در حالی که در زبان فارسی اولاً ضمایر یا شناسه‌ها هیچ‌گاه به پیشوند استمراری نمی‌پیوندند؛ ثانیاً جانشین این ضمایر در زبان فارسی، شناسه‌ها هستند.

مثال در زبان گُردی و مقایسه آن با زبان فارسی:

م	م	م	م
ت	ت	ت	ت
ی	ی	ی	ی
مان	مان	مان	مان
تان	تان	تان	تان
یان	یان	یان	یان

۶. این ضمایر در زبان گُردی و در ساخت فعل ماضی مطلق متعدی منفی به پیشوند نفی « $na = \text{نه}$ » می‌پیوندند. اما در زبان فارسی چنین ساختی وجود ندارد و به جای ضمایر متصل، شناسه‌ها در پایان فعل قرار می‌گیرند.

مثال در زبان گُردی و مقایسه آن با زبان فارسی:

م	م	م	م
ت	ت	ت	ت
ی	ی	ی	ی
مان	مان	مان	مان
تان	تان	تان	تان
یان	یان	یان	یان

۷. این ضمایر در زبان گُردی و در ساخت فعل ماضی استمراری متعدی منفی به پیشوند نفی « $na = \text{نه}$ » می‌پیوندند و پیشوند استمراری « $da = \text{یا نه}$ » پس از آنها و بر سر فعل می‌آید. اما ساخت این فعل در زبان فارسی چنین است: ن نفی + می استمراری + فعل ماضی متعدی + شناسه

مثال:

م	م	م	م
ت	ت	ت	ت
ی	ی	ی	ی
مان	مان	مان	مان
تان	تان	تان	تان
یان	یان	یان	یان

۸. در ساخت فعل ماضی نقلی (اخباری کامل)، پس از این ضمایر در زبان گُردی، مصوت کوتاه $a = o$ / قرار می‌گیرد و در پایان فعل می‌آید. معادل آنها در زبان فارسی، «ام، ای، است، ایم،

اید، اند» است و در آخر فعل قرار می‌گیرد.

م	ناردوومه	nardu-m-a	فرستاده‌ام	ام
ت	ناردووته	nardu-t-a	فرستاده‌ای	ای
ی	ناردوویه	nardu-y-a	فرستاده‌است	است
مان	ناردوومانه	nardu-man-a	فرستاده‌ایم	ایم
تان	ناردووتانه	nardu-tan-a	فرستاده‌اید	اید
یان	ناردوویانه	nardu-yan-a	فرستاده‌اند	اند

۹. این ضمایر در ساخت انشایی ماضی استمراری فعل متعدی زبان‌گردی به پیشوند «ب» = می‌پیوندند، ولی در زبان فارسی چنین ساختی وجود ندارد.

م	بم ناردبایه	b-em-nardebaya	معادل: کاش می‌فرستادم
ت	بت ناردبایه	b-et-nardebaya	معادل: کاش می‌فرستادی
ی	بی ناردبایه	b-i-nardebaya	معادل: کاش می‌فرستاد
مان	بمان ناردبایه	b-eman-nardebaya	معادل: کاش می‌فرستادیم
تان	بتان ناردبایه	b-etan-nardebaya	معادل: کاش می‌فرستادید
یان	بیان ناردبایه	b-yan-nardebaya	معادل: کاش می‌فرستادند

۱۰. این ضمایر در فعلهای مرکب زبان‌گردی به آخر جزء اول، یعنی جزء غیرفعلی می‌پیوندند. اما در زبان فارسی این ضمایر در ساخت فعلهای مرکب وجود ندارند، بلکه شناسه‌های زبان فارسی به آخر جزء فعلی می‌پیوندند.

م	ده‌ستم خست	dast-em xest	به دست‌آوردم	م
ت	ده‌ستت خست	dast-et xest	به دست‌آوردی	ی
ی	ده‌ستی خست	dast-i xest	به دست‌آورد	۰
مان	ده‌ستمان خست	dast-man xest	به دست‌آوردیم	یم
تان	ده‌ستتان خست	dast-tan xest	به دست‌آوردید	ید
یان	ده‌ستیان خست	dast-yan xest	به دست‌آوردند	ند

۱۱. اگر این ضمایر در فعلهای پیشوندی زبان‌گردی «هل سان»، «دانیشتن»، «هل به‌زین»، «داتلین» و امثال آنها اگر در ساخت لازم به کار بروند، ظاهر نمی‌شوند و به جای آنها شناسه‌های زبان‌گردی پس از جزء دوم می‌آید.

هل‌سام، هل‌سای، هل‌سا، هل‌ساین، هل‌سان، هل‌سان

با شناسه‌های م ی ۰ ین ن ن

۱۲. و اگر فعلهای پیشوندی مذکور، به ساخت متعدی تبدیل شوند، ضمایر متصل پس از پیشوند ظاهر می‌شوند. مشابه این تغییر در زبان فارسی دیده نمی‌شود.

م	هل‌لم ساند	hal- em sand	معادل: بلندش کردم
ت	هل‌لت ساند	hal- et sand	معادل: بلندش کردی
ی	هل‌لی ساند	hal- i sand	معادل: بلندش کرد

مان	هه لمان ساند	hal- man sand	معادل: بلندش کردیم
تان	هه لتان ساند	hal- tan sand	معادل: بلندش کردید
یان	هه لیان ساند	hal- yan sand	معادل: بلندش کردند

ویژگیهای نحوی شناسه‌ها در زبان کردی و مقایسه آنها با شناسه‌های زبان فارسی

۱. شناسه‌های زبان کردی مانند شناسه‌های زبان فارسی فقط با فعل می‌آیند و هسته جمله هستند.

۲. شناسه‌های زبان کردی به فعل ماضی متعدی نمی‌پیوندند و به جای آنها ضمایر متصل می‌آیند.

این قاعده بر خلاف زبان فارسی است.

خویندم	xwend-em خواندم	ضمیر متصل -م در کردی	معادل شناسه -م فارسی
خویندت	xwend-et خواندی	ضمیر متصل -ت در کردی	معادل شناسه ی فارسی
خویندی	xwend-i خواند	ضمیر متصل ی در کردی	معادل شناسه ۰ فارسی
خویندمان	xwend-man خواندیم	ضمیر متصل مان در کردی	معادل شناسه یم فارسی
خویندتان	xwend-tan خواندید	ضمیر متصل تان در کردی	معادل شناسه ید فارسی
خویندیان	xwend-yan خواندند	ضمیر متصل یان در کردی	معادل شناسه ند فارسی

۳. شناسه سوم شخص مفرد در زبان کردی برحسب نوع، زمان، واج پایانی فعل به شرح زیر متغیر است:

۳-۱. هرگاه نوع فعل، لازم و زمان آن، ماضی و ستاک فعل به صامت ختم شده باشد، شناسه سوم شخص مفرد، گونه صفر «۰» است.

هاتم (آمدم)	هاتی (آمدی)	هات (آمد)
hat-em	hat-i	hat-

۳-۲. هرگاه نوع فعل، لازم یا متعدی و زمان فعل، مضارع و ستاک فعل به مصوت «و = 0» ختم شده باشد، شناسه سوم شخص مفرد، «ا (ات) = a (at)» است؛ و در این حالت، مصوت پایانی «و = ۰» نیز به نیمه مصوت «w = w» تبدیل می‌شود.

مثال برای لازم مضارع:

دهروم	da-ro-m	می‌روم
دهروی	da-ro-i	می‌روی
دهروا (دهروات)	da- r wā (da-r wāt)	می‌رود

مثال برای متعدی مضارع:

دهخوم	da-xo-m	می‌خورم
دهخوی	da-xo-i	می‌خوری
دهخوا (دهخوات)	da-xwa (da-xat)	می‌خورد

۳-۳. هرگاه نوع فعل، متعدی و زمان آن، مضارع و ستاک فعل به صامت ختم شده باشد،

شناسه سوم شخص مفرد، «ی (یت) = (ē-et)» است.

ده نووسم	da-nus-em	می نویسم
ده نووسی	da-nus-i	می نویسی
ده نووسی	da-nus- ē(da-nus- ēt)	می نویسید

(ده نووسیت)

۳-۴. هرگاه ستاک فعل به مصوت «ی = e-» ختم شده باشد، شناسه سوم شخص مفرد «t = -t» یا صفر «.» است.

دیم	de-m	می آیم
دی	de-i	می آیی
دیت (دهی)	de-t(d ē-.)	می آید

۳-۵. در فعل لازم گذشته اخباری کامل (ماضی نقلی)، شناسه سوم شخص مفرد به صورت مصوت «ه = a-» ظاهر می شود.

رویش تووم	royst-u-w-m	رفته ام
رویش تووی	royst-u-w-i	رفته ای
رویش توووه	royst-u-w-a	رفته است

همان طور که مشاهده می شود، شناسه سوم شخص مفرد در زبان کردی با شناسه سوم شخص مفرد در زبان فارسی مغایر است؛ زیرا در زبان فارسی شناسه سوم شخص مفرد، پس از بن ماضی و در فعلهای ماضی ظاهر نمی شود. مانند رفت / خوانده بود / می خواند و... اما در فعلهای مضارع، پس از بن مضارع، «د» شناسه ظاهر می شود، مانند می رود / می خواند / و...

در حالی که در زبان کردی به صورت متغیرهای فوق الذکر در فعلهای ماضی و مضارع مشاهده شد.

۴. شناسه دوم شخص جمع و سوم شخص جمع در زبان کردی یک نشانه دارد و آن «ن = -e n-» است و از طریق قرینه لفظی در جمله، عدد شخص تشخیص داده می شود.

ئیوه هاتن	ewa hát-en	دوم شخص جمع	[باقرینه «ئیوه = شما»]	شما آمدید
ئهوان هاتن	awân hát-en	سوم شخص جمع	[باقرینه «ئهوان = آنها»]	آنها آمدند

ضمیرهای شخصی منفصل در زبان کردی

این ضمایر از لحاظ آوا و ساختار لفظی با زبان فارسی مغایرت دارند، اما از نظر کاربرد نحوی با زبان فارسی برابرند.

کردی: من	men	تو	to	ئه و	aw
ئیمه	ema	ئیوه	ewa	ئه وان	awan
فارسی: من		تو	او	ما	شما
					ایشان

پی‌نوشت‌ها

۱. دیاکونوف، ا.م.، تاریخ ماد، ترجمه کریم کشاورز، صص ۳۳۶ و ۳۳۹.
۲. همان، مقدمه مترجم، (به چاپ نخست)، ص ۹.
۳. همان، صص ۶۶-۶۷.
۴. بهار، محمدتقی (ملک الشعرا)، سبک‌شناسی، ج ۱، ص ۵.
۵. مینورسکی، به نقل از: ادموندز، سیسیل جی، کردها، ترکها، عربها، ترجمه ابراهیم یونسی، ص ۱۲.
۶. سنندجی، میرزا شکرالله، تحفه ناصری، به تصحیح حشمت‌الله طبیبی، ص ۲۰.
۷. ادموندز، سیسیل جی، پیشین، ص ۱۳.
۸. نیکیتین، واسیلی، کرد و کردستان، ترجمه محمد قاضی، صص ۵۸-۵۹.
۹. دیاکونوف، ا.م.، پیشین، ص ۶۹.
۱۰. همان، ص ۸۷.

منابع

الف. فارسی

- ادموندز، سیسیل جی، کردها، ترکها، عربها، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ اول روزبهان، تهران، ۱۳۶۷.
- بهار، محمدتقی (ملک الشعرا)، سبک‌شناسی، چاپ سوم، کتابهای پرستو، تهران، ۱۳۴۹.
- دیاکونوف، ا.م.، تاریخ ماد، ترجمه کریم کشاورز، چاپ چهارم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷.
- رُخزادی، علی، آواشناسی و دستور زبان کردی، چاپ اول، ترفند، تهران، ۱۳۷۹.
- سنندجی، میرزا شکرالله، تحفه ناصری، به تصحیح حشمت‌الله طبیبی، امیرکبیر. تهران، ۱۳۶۶.
- نیکیتین، واسیلی، کرد و کردستان، ترجمه محمد قاضی، چاپ اول، نیلوفر، تهران، ۱۳۶۶.

ب. کردی

- ئه‌وره‌حمانی حاجی مارف، ریزمانی کوردی - جیناو، وه‌زاره‌تی روشنبیری، به‌غدا، ۱۹۷۸.
- جه‌مال‌نه‌به‌ز، زمانی یه‌گرتوی کوردی، بامبیرگ. ئەلمانیا، ۱۹۷۶.

عوامل و مظاهر تأثیر زبان عربی در نامها و نامگذاری ایرانیان

مهرعلی یزدان پناه*

مقدمه

بحث در مورد نامها در هر سرزمینی فواید متعددی به دنبال دارد. به خصوص فایده لغوی، زیرا با بررسی نامها و سیر تحول آنها با انتقال از یک زبان به زبان دیگر، مراحل تغییر و تحول کلمه که خود حلقه‌ای از حلقه‌های تاریخ کلمات است به دست می‌آید. در برخی از مراجع قدیمی عربی، ریشه‌های لغوی برخی نامها پرداخته شده است.^۱

عوامل و مظاهر تأثیر زبان عربی در نامهای ایرانیان بسیار متنوع و مختلف است و کار بسیار وسیع و همه جانبه‌ای را می‌طلبد.

تحول زبانها اغلب آنچنان به صورت تدریجی به وقوع می‌پیوندد که خود سخنگویان نیز تا پس از گذشت یک قرن یا بیشتر متوجه آن نمی‌شوند. تحول ممکن است در جنبه‌های مختلف زبان رخ دهد؛ در تلفظ، دستور و واژگان. از میان این سه حوزه، تحولات واژگانی بیش از همه مشهود است و تقریباً همه روزه می‌توان شاهد آن بود.

به همین سبب زبان شناسی یا علم نوین ادبیات تطبیقی با تاریخ ارتباط بسیار نزدیکی پیدا می‌کند.^۲ در دو سه قرن اول هجری نفوذ زبان عربی به دلایل مختلف، از قبیل ناهماهنگی ساختاری زبان عربی با زبان فارسی و دشواری آموزش آن و از سوی دیگر، رفتار ناهنجار فرمانروایان و سران عرب زبان با مسلمان غیر عرب، بسیار اندک بوده است.^۳

در زمینه نامهای ایرانیان باید گفت که نامها در واقع بخشی از زبان فارسی است که مفاهیم و خواسته‌ها و آمال مختلف ایرانیان در آن نهفته است. تأثیرپذیری نامها از زبان عربی از سایر

*. استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قائم شهر.

کلمات فارسی جدا نیست. اینک ما در این مبحث درصددیم عوامل تأثیر را به‌طور مفصل و به تفکیک با مثالها و نمونه‌های متعدد بیان نماییم

۱. همسایگی

یکی از عوامل مهم تأثیر و تأثر عربها و ایرانیان در یکدیگر مسئله همجواری است. این مسئله چه قبل از اسلام و چه بعد از آن نقش بسیار اساسی را در زبان فارسی و عربی داشته است. اعراب قبل از اسلام به‌دلیل دشمنی و جنگ میان ایران و روم، از قرن ششم قبل از میلاد تا قرن ششم بعد از میلاد، مورد توجه آن دو ابر قدرت بوده‌اند.^۴

علاوه بر ارتباط سیاسی که به‌دلیل مجاورت این دو ملت وجود داشت؛ ارتباط دینی نیز در برخی منابع ذکر شده است. آقای دکتر آذرتاش آذرنوش در کتاب راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهل، می‌نویسد: «یکی از عمده‌ترین راههای نفوذ فرهنگ فارسی در جهان عرب جاهلی راه دین بوده است و مرادمان از دین، نخست، دین مسیحیت و سپس دینهای ایرانی است».^۵

بسیاری از شاعران عرب جاهلی تعداد قابل توجهی کلمات فارسی را در شعرهای خود به‌کار بردند. در دیوان خنساء پانزده کلمه، در دیوان زهیر ده کلمه، و بیش از همه حسان ۳۳ کلمه و برخی دیگر بسیار گسترده تر کلمات فارسی را در شعرهای خود استفاده کردند. مانند الصنوبری و الأعشى و غیره.^۶

قرآن کریم که به لهجه قریش نازل شده، به‌دلیل ارتباط تجاری میان قریش و ایرانیان و نفوذ برخی کلمات فارسی به آن لهجه، دارای تعداد زیادی کلمات فارسی است. مانند «فردوس»^۷ که معرب پردیس فارسی، و یا «سراق»^۸ که معرب سراپرده فارسی است.

در زمینه تأثیر زبان عربی در نامهای ایرانیان در قبل از اسلام سخن گفتن کار مشکلی است؛ زیرا منابعی که دال بر آن باشد، چندان فراوان نیست. اما آنچه مسلم است ارتباط بسیار فراوان ایران و عرب است که با توضیحات و نمونه‌های مختلف گذشته برای ما ثابت و متقن شده است. بنابراین همیشه ارتباط، تأثیر دو جانبه دارد، اگرچه قوم برتر و متمدن ایرانی در این جولانگاه، گوی سبقت را ربوده است، بی‌شک آنها نیز بی‌تأثیر نبوده‌اند. برای اثبات مدعایمان نمونه‌ای را ذکر می‌کنیم. آمده است که بهرام گور، پادشاه معروف ساسانی که در تاریخ به بهرام پنجم مشهور است از سال ۴۲۰ تا ۴۳۸ میلادی سلطنت کرده است. او به حیره رفت و زبان عربی را فراگرفت. شعر فارسی به چند روایت از بهرام گور نقل شده است. او کنیه خود را «بوجبله» یا «ابوجبله» برمی‌گزیند که واژه‌ای عربی است و این نشان‌دهنده تأثیر زبان عربی در نامهای ایرانی قبل از اسلام است:

منم آن شیرگله منم آن پیل یله
نام من بهرام گور کنیتم بوجبله

۲. دین

درباره تأثیر دین در زبان و ادب فارسی در قرنهای اول و دوم هجری و حتی اواخر قرن سوم، آگاهی سنجیده و قابل اعتمادی نداریم که بر پایه سندهای معتبر کتبی به دست آمده باشد.^۹ درخصوص عامل تأثیرگذار دین باید گفت که قبل از اسلام و پیش از هجوم اعراب به ایرانیان دینهای ایرانی و مسیحی از درون ایران بر زبان و نامهای عرب تأثیر می گذاشت؛^{۱۰} اما بعد از اسلام این عامل، تأثیر معکوس یافته است.

نباید توقع داشت عاملی چون دین تأثیر زود و سریع در یک ملت داشته باشد به ویژه در جنبه های عاطفی و احساسی که مظهر آن ادبیات و شعر و حتی نامها باشد. دین قوی ترین عامل تأثیرگذاری در نامهای ایرانیان بوده است و مظاهر این عامل را می شود به دسته های کوچک تر تقسیم کرد و از این مجرا با روند نفوذ نامها و کیفیت استعمال و نوع تغییر و تحول کلمه همراه با نمونه های متعدد آشنا شد.

نامها و صفات خداوند

بسیاری از نامهای خداوند به صورت مفرد و مرکب و نیز صفات او در زبان فارسی راه یافته است و کاربرد دارد و عامل این نفوذ چنان که گذشت جز دین مقدس اسلام نیست. نام خداوند، بیشتر به صورت مرکب اضافی کاربرد دارد. مانند سیف الله، خیرالله، اسدالله، فتح الله، شکرالله، حبیب الله، حشمت الله، قدرت الله، یدالله، حمدالله و غیره.

سه نام اخیر، قدرت الله، یدالله، حمدالله در عربی کاربرد ندارند^{۱۱} و شنیده نشده و در واقع از ابتکارات ذوق ایرانی است.

گاهی کلمه الله با اسم به صورت مرکب اضافی ترکیب نمی شود، مانند الله کرم، الله مراد، الله قلی، الله یار و غیره کلمه قلی ترکی است و کلمه یار فارسی، و این نوع ساختار مخصوص زبان فارسی است و در عربی یافت نمی شود. بنابراین کلمه مذکور، عربی، اما با ساختار فارسی است و گاهی هم کلمه الله مرکب اسنادی برای نام در ایران کاربرد دارد، مانند ماشاء الله (آنچه خداوند بخواهد) و بسمل که نحت (مرکب کردن) «بسم الله الرحمن الرحیم» است.^{۱۲}

اما صفات خداوند هم به صورت مفرد و هم به صورت مرکب در زبان فارسی کاربرد دارند. فرد، مانند رحمان، رحیم، عظیم، غفور، جبار، حمید، وهاب، ستار، قهار، حکیم، رزاق، رشید، بصیر و غیره.

صفات خداوند به صورت مرکب، که غالباً با عبد ترکیب می شود و بین همه مسلمانان به ویژه نزد اهل سنت کاربرد دارد. مانند عبدالعظیم، عبدالغفور، عبدالباسط، عبدالحلیم، عبدالحلیم، عبدالظاهر، عبدالحق، عبدالوکیل، عبداللطیف، عبدالقدیر، عبدالقادر، عبدالنور، عبدالقدوس و غیره. نزد شیعه صفات مفرد خداوند به نسبت اهل سنت کاربرد بیشتر دارد. دلیل کاربرد «عبد» با نام یا صفات خداوند توسط اهل سنت به حدیثی برمی گردد که مسلم و دیگر راویان از عمر روایت می کنند و آن این است که: عبدالله و عبدالرحمن، چون در بردارنده صفت

عبودیت هستند از محبوبترین نامها نزد خداوند هستند.^{۱۳} و نیز قابل ذکر است که عالمان اهل سنت به اتفاق آراء تأکید دارند که کلمه عبد هرگز همراه اسم غیر خداوند استفاده نشود و این عمل را حرام می دانند. بنابراین کاربرد نامهایی مانند عبدالرسول، عبدالنبی، عبدالکعبه، عبدالحسین و... را جایز نمی دانند.^{۱۴}

نام پیامبران

نام پیامبران که مورد استفاده عربها نیز قرارگرفت از تأثیر عامل دین در جامعه ایرانی نشان دارد. مانند: عیسی، موسی، اسماعیل، یعقوب، اسحاق، یوسف، محمد و غیره. نام یاران پیامبر اسلام و صحابه و القاب و کنیه حضرت محمد(ص) نیز مورد عنایت ایرانیان است. مانند بشیر، رسول، نبی، ابوالقاسم، بلال، عمار، یاسر، ابوذر، سلمان و غیره. برخی از ترکیبهای محمد بیشتر در میان اهل سنت کاربرد دارد تا شیعه، مانند امیر محمد، محمد مبین، محمد نعیم، محمد ثنا، محمد عرفان، آدینه محمد، ایل محمد، حکیم محمد، سعید محمد، رجب محمد، محمد نظر، ولی محمد، محمد کریم، محمد رحیم، محمد اسحاق، صفا محمد و غیره. در مقابل، چنانکه دیدیم در شیعه ترکیب محمد با نام یکی از ائمه بسیار کاربرد دارد، مانند محمدعلی، محمدحسن و غیره. ترکیب فوق که غالباً ماده آن عربی است ترکیب اضافی نیست و در زبان عربی نیز تقریباً کاربرد ندارد و عنصر ایرانی در این ترکیب کاملاً آشکار است.

نام پسران و دختران پیامبر و القاب و کنیه های آنها

نام پسران مانند قاسم، عبدالله، طاهر، ابراهیم و دختران مانند زینب، رقیه، ام کلثوم و غیره.

عموها و عمه ها و اجداد پیامبر

ابوطالب، حمزه، عباس، حارث، زبیر، صفیه، عاتکه، آمنه، هاشم، عبدالمطلب و غیره. عباس در میان اهل سنت به اعتبار اینکه نام عموی پیامبر است، کاربرد دارد؛ اما در میان شیعه، عباس به اعتبار اینکه پسر امام علی(ع) بوده مورد عنایت و توجه است.

قرآن

تأثیر قرآن در نامگذاری ایرانیان بسیار زیاد است و از این مجرا بسیاری کلمات عربی به صورت نام وارد زبان فارسی شده اند و خیلی کلمات به دلیل استعمال در قرآن مورد توجه ایرانیان بوده و جالب اینکه حتی افعال و حروف قرآن نیز به پهنه نامگذاری ایرانیان راه یافته است. از حروف قرآنی که به صورت نام در فارسی کاربرد دارد، مانند یاسین، طها که از حروف مقطعه قرآن است. البته این گروه میان عربها نیز شایع است. مثلاً همه طه حسین نویسنده معروف مصری را می شناسیم.

از فعلهای قرآن که در فارسی به صورت نام کاربرد دارد مانند «آتنا» که فعل امر است و «نا» مفعول آن و اصل فعل از ماده «أَتَى یَأْتِی» است که وارد باب افعال شده است.

نام سوره‌های قرآنی نیز برای نامگذاری مورد توجه ایرانیان قرار گرفت، مانند طارق، کوثر، فرقان، فجر، فتح، توحید، طه، یس و غیره.

صفت‌های قرآنی نیز برای نامگذاری استفاده می‌شود، مانند مجید، کریم و غیره.

برخی از کلمات قرآنی آن قدر مورد استقبال ایرانیان قرار می‌گیرد که آنها کلمه مذکر قرآنی را به ذوق خود به مؤنث تبدیل می‌کنند. در این راستا به کلماتی برمی‌خوریم که روش مونث کردن آنها در عربی مختلف است. مانند مبین که برای نام مونث به صورت مبینا در می‌آید. این تعامل در کلمات غیر قرآنی که عربی هستند نیز یافت می‌شود مانند شکیلا. و بالاخره کلمه‌های قرآنی که ایرانیان مانند عربها، آنها را مؤنث می‌سازند به حوزه غیر قرآنی نیز کشانده شده مانند مبشر - مبشره، لطیف - لطیفه و از کلمات غیر قرآنی که به همین صورت مؤنث می‌شوند، مانند حلیم - حلیمه و غیره.

این نوع تأثیرگذاری در واقع تأثیر یک قاعده عربی در فارسی است که در حوزه غیر اسمی نیز راه یافته و بسیار نادرست است، مانند مرحومه مغفوره، خانمهای محترمه، آقایان محترم، زنان مؤمنه و غیره.

ماه‌های هجری قمری

بسیاری از نام ماه‌های هجری قمری که جنبه دینی دارند به صورت مفرد و مرکب در فارسی کاربرد دارند. نام‌های مفرد که در بین عربها نیز رایج است، مانند رجب، شعبان، محرم، رمضان، صفر. محرم گاهی در فارسی تاء تأنیث عربی می‌گیرد و برای نام مؤنث کاربرد دارد. برای فهم معانی این کلمات به بخش آخر این پژوهش مراجعه شود.

نام‌های مرکب با یکی از ماه‌های هجری قمری مانند رمضان علی، شعبان علی، صفر علی، محرم علی، رجب علی و غیره. چنان که واضح است ماه‌های هجری قمری غالباً با کلمه علی مرکب می‌شود و نزد شیعه بیشتر کاربرد دارد و این ترکیب اضافی نیست؛ بلکه ترکیبی مرتجل است و گاهی هم دو کلمه به صورت ترکیب مزجی نوشته می‌شود، مانند رجبعلی، رمضانعلی و غیره.

۳. مذهب

عشق مردم ایران زمین به علی(ع) و دیگر ائمه(ع) موجب گرایش بی‌نظیری به نام عربی شده است. بی شک این عامل مذهبی بسیار گسترده و عمیق است و شاید میزان تأثیر آن از سایر عوامل کمتر نباشد. تأثیرپذیری برادران اهل سنت از زبان عربی بیشتر جنبه دینی دارد؛ اما تأثیر شیعه، هم سمت و سوی دینی و هم سمت و سوی مذهبی دارد. اینک مظاهر تأثیر مذهبی نام‌های ایرانیان را به تفصیل بررسی می‌کنیم.

نام ائمه به صورت مفرد

مانند علی، حسن، حسین و غیره.

نام ائمه به صورت مرکب

در این میان بیشترین کاربرد نام علی (ع) است که اگر همه را اینجا ذکر کنیم به چند صفحه خواهد رسید. برخی از این نامهای مرکب، هردو جزء آن عربی است، مانند علی احمد، علی جعفر، حسینعلی، حسنعلی، محمدعلی، علینقی، رضا علی، میرعلی (میر مخفف امیر است) و غیره. و تعدادی دیگر یک جزء آن عربی و جزء دیگر ترکی است، مانند علیقلی (قلی: ترکی است به معنی غلام، بنده)، علی بیگ (بیگ: ترکی است به معنی بزرگ، امیر)، خانعلی (خان: ترکی است)، علیخان.

در برخی کلمات علی با یکی از ماههای هجری قمری مرکب می شود. مانند رمضانعلی، محرمعلی، شعبانعلی، صفر علی، رجبعلی.

ترکیب محمد با نامهای ائمه بسیار فراوان و چشمگیر است، مانند محمدحسن، محمدحسین، محمدجعفر، محمدباقر، محمدجواد، محمدعلی، محمدنقی، محمدهادی.

ترکیب نام شهرهای مذهبی با نام امامان نیز از علاقه ایران به ائمه اطهار (ع) نشان دارد مانند نجفعلی، کربلایی صادق (اصولاً افرادی که توفیق زیارت کربلا را دارند به این کلمه ملقب می شود)، نجفقلی (قلی: ترکی است به معنی بنده).

ترکیب نام دیگر ائمه و بستگان آنها با کلمات فارسی بسیار فراوان است، مانند حسین جان، حسن جان، شاه حسین و غیره.

ترکیب کلمه آب و نام یکی از ائمه یا بستگان آنها که در عربی به آنها کنیه گویند در فارسی بسیار متداول است، مانند ابوالحسن، ابوالعلی، ابوالحسین، ابوالعباس، ابوجعفر، ابوالفضل، ابوتراب، ابوعلی، ابوصالح، و نزد برادران اهل سنت ترکیب آب با نام خلفاء نیز کاربرد دارد، مانند ابوعثمان، ابو عمر. ترکیب ام با نام ائمه و بستگان آنها که در عربی به آن کنیه می گویند وارد زبان فارسی شده است، مانند: ام حسن، ام حسین، ام کلثوم، ام البنین، ام لیلی، ام ابیها، ام المؤمنین، ام عقیل، ام فروه.

گاهی ترکیب علی به صورت مرکب اسنادی است هرچند تمام اجزای آن عربی باشد، مانند نادعلی (ناد: فعل امر از تُنادی، فاعل آن ضمیر مستتر أنت، علی در حقیقت مفعول آن است که علامت نصب آن در فارسی حذف شده است) و چه مرکب اسنادی فارسی و عربی مانند بِمُونَعْلِی (بمون: در فارسی فعل امر است و علی: در حالت منادایی قرار دارد درحقیقت یعنی ای علی بمان).

لقاب حضرت علی و دیگر ائمه بسیار مورد توجه ایرانیان در نامگذاری بوده است، مانند حیدر، صفدر (صف: عربی و در: فارسی است به معنی درنده)، غضنفر، مرتضی، مرتضی قلی (مرکب عربی و ترکی).

نام یاران حضرت علی و ائمه نیز در نامگذاری ایران استفاده شده است

مقداد، میثم، اباصلت و غیره.

استفاده از نام فرزندان ائمه و زنان آنها نیز نزد تشیع در ایران بسیار شایع است.^{۱۵} مانند زینب، رقیه، ام سلمه، ام کلثوم، قاسم، علی اصغر، علی اکبر، فاطمه، حکیمه، امامه، شهر بانو (دختر آخرین پادشاه ساسانی، مادر امام سجاد(ع))، ام فروه، حمیده، سبیکه، سمانه، نرجس و غیره. خود کلمه امام نیز بسیار مورد عنایت ایرانیان است. همچنان که کلمه دین و اسلام نیز مورد توجه آنها است. امامه، امام، امامقلی (عربی، ترکی، قلی ترکی است به معنی غلام و بنده) عبدالائمه. در صورتی که ترکیب عبد با نام یا صفت خداوند، نزد اهل سنت، کاربرد بسیار بارزتر دارد. مانند عبدالحفیظ، عبدالحق، عبدالحکیم، عبدالحی، عبدخالق، عبدالرافع، عبدالرحمان، عبد الوهاب و غیره. این دسته از نامهای مرکب در کشورهای عربی نیز کاربرد گسترده‌ای دارد. ما در میان عربها هرگز کسی را با نام اصغر و اکبر نداریم. ایرانیان به اعتبار علی اصغر و علی اکبر، اصغر و اکبر را که صفت آنها است، به صورت نام به کار می‌برند.

دلالتهای عقیدتی و فرهنگی نامها غیر قابل انکار است. کسی که جامعه مذهبی ایران را بخواهد بشناسد؛ کافی است نامهای مذهبی را مطالعه کرده باشد؛ نوع نگرش ایرانیان و چگونگی تفکر آنها به شیعه و ائمه(ع) تنها از نامها قابل فهم است. امیرعلی، میرعلی، علی شاه، بیانگر این مطلب است که شیعه خلافت را حق علی(ع) می‌داند. معصوم علی، معصومه، نشان‌دهنده تفکر شیعه مبنی بر معصوم بودن ائمه است. نجاتعلی، سعادتعلی، نشان‌دهنده بینش شیعه به اینکه حب اهل بیت مایه نجات است.

فرمان‌علی، غلام‌علی، حیدرقلی، عبدالعلی، غلامحسین، غلامحسن، ترابعلی، عبدالحسین، بیانگر اهمیت اطاعت از ائمه و واجب بودن آن، صحنعلی، خدمعلی، مبین اهمیت دادن تشیع به قبور متبرکه ائمه و اهمیت خدمتگذاری در آستان آنها.

تفکر «شیعه غلاه» که هم از طرف خارج و هم از طرف داخل تحت فشار قراردارند، در نامگذاری ایرانیان تأثیر گذاشت و این تأثیر کاملاً بارز است، مانند قاسم‌علی، قادرعلی، فردعلی و می‌دانیم که فرد و قاسم و قادر همه از ویژگیهای خداوند است.

نسبت به شهرهای مذهبی نزد ایرانیان تشیع چه برای نام و چه برای لقب بسیار شایع است مانند کربلایی صادق (منسوب به شهر کربلا در عراق که شهر مذهبی است). نجفی (منسوب به شهر نجف)، مشهدی (منسوب به شهر مشهد).

۴. عرفان

یکی دیگر از عوامل تأثیر زبان عربی در نامگذاری ایرانیان، عرفان اسلامی است. عرفان در اصطلاح، راه و روشی است که طالبان حق برای نیل به مطلوب و شناسایی حق برمی‌گزینند.^{۱۶} عرفان اسلامی از یک‌سو، از اقوام سامی و از جمله اعراب که ذهنی تجزیه‌گرا داشتند و جهان را دو قطبی می‌دیدند، یک قطب، جهان مادی و جسمانی و دیگر معنوی و روحی، و از سوی

دیگر، از اقوام ایرانی و هندی و اروپایی که ذهنی ترکیب گرا داشتند و جهان را یک قطبی می‌دیدند و سراسر هستی را شایان ستایش و تقدیس می‌دانستند؛ تأثیر پذیرفت.^{۱۷} و یا به تعبیر دیگر، عرفان اسلامی، اگرچه آموزه‌های عبادی و خداشناسی خود را از منابع اصیل اسلامی قرآن و کلام نبوی گرفته، از لحاظ جهان بینی، سخت تحت تأثیر اندیشه‌های سامی و ایرانی و فیلسوفان به‌ویژه افلاطون و نوافلاطونیان بوده است.^{۱۸}

عرفان اسلامی با این ویژگی مورد عنایت و توجه ایرانیان قرار گرفت و از این رهگذر بسیاری از کلمات و اصطلاحات عربی، وارد زبان فارسی به‌ویژه وارد پهنه نامها شده است، که هنوز هم مورد استقبال واقع می‌شود.

نام‌هایی مانند عرفان، عارفه، عارف، حیران، حیرت، تجلی، توکل، راهبه، سالک، عابد، عابده، سلوک، شاهد، مرید، مراد، شاهده، صوفی، صوفیعلی، غنی، محب، هاتف^{۱۹} و غیره که به‌صورت مفرد یا مرکب به کار برده می‌شوند، از تأثیر عرفان اسلامی در نامگذاری ایرانیان نشان دارد.

همچنین نام بسیاری از عارفان اسلامی در میان ایرانیان کاربرد دارد. بایزید، حلاج، منصور، جنید و غیره. این‌گونه تمایل به این نامها بیانگر علاقه ایرانیان به دیدگاههای عرفانی است.

۵. ادب

شکی نیست که ادبیات یکی از عوامل مهم تأثیر یک زبان در زبان دیگر است. تأثیر ادب عرب در ادب ایران و بالعکس، مورد اهتمام پژوهشگران قرار گرفته است. دکتر ذبیح‌الله صفا می‌نویسد: «از قرن ششم به بعد بر اثر توجه نویسندگان و مترسلان ایران به نثر مصنوع استعمال مفردات و ترکیبات عربی در نثر فارسی به‌شدت رواج یافت و همین کار نزد شاعران نیز کم و بیش معمول شد. بر اثر این توجه بسیاری از کلمات و عبارات غیر لازم عربی به زبان ادبی داخل شد و از آن به لهجه‌های محلی ایرانی راه یافت».^{۲۰}

امروزه بررسی تأثیر یک ادب بر ادب دیگر یکی از شاخه‌های دانشگاهی شده است. و هیچ زبان و ادبیاتی نیست که مدعی عدم استفاده از دستاوردهای ادبی ملتهای دیگر باشد. علم نوین ادبی که به این مهم می‌پردازد و موجب اتحاد و جهانی شدن ادبیات، با حفظ صبغه‌های محلی را فراهم می‌آورد «ادبیات تطبیقی» نام دارد.^{۲۱}

نامهایی چون شاعر، شاعرانه، شاعره و غیره همگی گواه تأثیر ادب عربی در نامگذاری ایرانیان است. شاعرانه علم مرکب عربی و فارسی، و پسوند «انه» فارسی است.

نام برخی شاعران عرب که در پهنه شعر و ادب جلودار سایرین در عصر خود بودند و برخی از آنها خودشان از ادبیات فارسی متأثر شدند و یا تأثیر گذاشتند، مورد عنایت ایرانیان واقع شده است به‌عنوان نمونه نام حاتم و ابوالعلاء معری از شاعران بزرگ عرب، را می‌توان ذکر کرد، که از این طریق وارد گستره نامهای ایرانی شده است و استفاده می‌شود، مانند: ابوالعلاء گنجوی شاعر قرن ششم. آیا علت نفوذ این‌گونه نامها به فارسی جز عامل ادبیات است؟

استقبال شگفت انگیز شاعران و نویسندگان از زبان عربی و کاربرد گسترده کلمات و اصطلاحات و احادیث و غیره در شعر و نثرشان موجب ورود بسیاری از کلمات به فارسی شده است. برخی از این کلمات به صورت نام افراد استفاده شدند. و شگفت‌انگیزتر اینکه بسیاری از شاعران ایرانی از گرفتن القاب عربی و کنیه‌ها که خاص عربها است، خشنود بودند و در شعرهایشان بسیاری از این القاب و کنیه‌ها را به کار بردند. به عنوان نمونه، کنیه شاعر معروف قرن ششم ایران، خاقانی شروانی را ذکر می‌کنیم: ابوبدیل، که عربی است. این‌گونه موارد را در گستره نام و لقب کنیه شاعران ایرانی به وفور می‌یابیم: ابویزید بسطامی، ابوالبرکات بیهقی، ابوسعید ابوالخیر، ابوالفتح بستی، ابواللیث طبری، ابوالمجد سنایی، ابوالنجم منوچهری دامغانی، ابوشکور بلخی و... .

ادبیات فارسی از بسیاری از موضوعات داستانی ادبیات عربی بهره‌مند گشته و غالباً زمینه تحول و ترقی آنها را فراهم آورده و شکل ترقی‌یافته آنها را نیز دوباره، وارد جریان ادبی عرب کرده است. به عنوان نمونه، می‌توان موضوع داستانی لیلی و مجنون را ذکر کرد. این موضوع در ادبیات عرب نشأت یافته و شامل عشق و عشق‌بازی دنیایی دو معشوقه و مشکلات و گرفتاریهای آنها در این مسیر بوده است.^{۲۲} این موضوع وارد ادبیات فارسی شده است و از میدان عشق دنیایی پاک به سوی مفهومی صوفیانه و سمبولیک کشانده شد و سپس در یک لباس جدید، که همان نمایشنامه شعری باشد، دوباره وارد زبان عربی شده است. آثار احمد شوقی و صلاح عبدالصبور گواه این تحول و ترقی است.^{۲۳} با مقدمه فوق می‌توان نتیجه گرفت که پاره‌ای نامهای داستانی عرب وارد زبان فارسی شده است و به صورت نام استفاده می‌شود، مانند لیلی و مجنون و غیره.

در فرهنگ معین (اعلام) آمده است که: «داستان وامق و عذرا سالها پیش از نفوذ اسلام در ایران و به قول دولت شاه در عهد انوشیروان رواج داشته است. عنصری این داستان را به نظم درآورده است... این منظومه مثنوی است در بحر متقارب. عذرا نام معشوقه وامق است که کنیزکی بود در زمان اسکندر ذوالقرنین. بسیاری از نامهای اشخاص و امکنه این داستان، یونانی است. بنابراین بعید نیست که اصل داستان از یونانی به پهلوی ترجمه شده و پس از اسلام آن را به پارسی برگردانده باشند...»^{۲۴}

۶. علوم و فنون

در قرن چهارم و پنجم ظهور و بروز بسیاری از دانشمندان معروف در علوم مختلف و فنون گوناگون در جهان اسلام را شاهد هستیم. از قرن دوم و سوم، نهضت ترجمه آثار هندی و یونانی آغاز شد و در قرن چهارم و پنجم تولید اندیشه نمو بیشتری یافت^{۲۵} و خدمات بزرگی به جهان علم و دانش شد. نقش ایرانیان با نگاهی گذرا به سردمداران دانش و فن کاملاً نمایان است؛ بزرگانی مانند زکریای رازی، ابوعلی سینا، ابوریحان بیرونی، ابوالحسن احمد بن محمد طبری، ابن خرداذبه، مسعودی و غیره. علوم مختلفی مانند جغرافیا، تاریخ، فلسفه، طب، ریاضیات و

سایر فنون، بعد از اسلام همه به زبان عربی نوشته شده و حتی آثار مختصری هم که از فرهنگ قبل از اسلام باقی مانده بوده است، متون آنها در دوره‌های صدر اسلام نخست به زبان عربی ترجمه، و پس از آن در قرنهای بعد به زبان فارسی نقل گردید (از قبیل کلیله و دمنه ابن المقفع و سیرالملوک و کتاب التاج و نظایر آنها). بنابراین منابع و مآخذ اولی ایرانی تقریباً همگی به زبان عربی نوشته شده است و نتیجه اینکه از این راه بسیاری از کلمات عربی وارد زبان فارسی شده‌اند که برخی از آنها به صورت نام برای ایرانیان کاربرد داشته و دارند. ما برای اثبات این مطلب به چند نمونه بسنده می‌کنیم و تحقیق بیشتر را به عهده دیگر علاقه‌مندان می‌گذاریم. مثلاً، در علم هیأت و نجوم که به زبان عربی نگاشته می‌شد، سیلی از کلمات عربی وارد زبان فارسی شده است و دسته‌ای از آنها به عنوان نام کاربرد دارند، مانند جوزا که در عربی آخر آن همزه‌ای است (جوزاء). قمر، طارق، نجم، نجمه، هلال، شهاب، شمس، شمسی، شها، سهیل، کوکب، سهیلا و غیره.

۷. زیبایی دوستی

عنصر زیبایی دوستی، موهبتی است الهی، که در فطرت بشر به ودیعت نهاده شده است. ایرانیان در بروز و تکامل این موهبت از پیشگامان تاریخ بشریت هستند. برای اثبات این مدعا کافی است که به شعار و اندیشه دیرین ایرانیان نیم نگاهی بیاندازیم: «پندار نیک، رفتار نیک، کردار نیک» آیا زیبایی مفهوم این عبارت در اوج و کمال نیست؟ آیا ذوق و دل و قلب از این عبارت سیراب نمی‌گردد؟ آیا زیبایی در ظاهر و ساختار، از زیبایی پرستی و زیبایی خواهی ایرانیان نشان ندارد؟ آری نشان الهی این عبارت قلب را شیفته و مجذوب خویش می‌نماید؛ زیرا «الله جمیل و یحب الجمال». به نظر می‌رسد که بسیاری از ساختارهای زبان عربی مانند اسم فاعل، اسم مفعول، صفت مشبیه و غیره که حقیقتاً زیبا هستند و در عربی کاربرد بسیار دارند و از نظر قدرت زایش و خلق کلمات بسیار توانمند هستند، بسیار مورد عنایت و توجه ایرانیان قرار گرفته‌اند. به ویژه ساختارهای اشاره شده در بالا که از نظر مفهوم نیز زیبا و دلنشین باشند.

ساختار اسم فاعل درصد زیادی از نامهای عربی ایرانیان را به خود اختصاص داده است. و گاه به صورت مفرد استفاده می‌شود. مانند قادر، قاسم، کاظم، هادی، راشد، قانع، حامد، خالد، غالب، عامر، عالم، غانم، کامل، کافی و غیره که بسیار فراوان کاربرد دارند.

اسم فاعل غیر ثلاثی مجرد در مقایسه با اسم فاعل ثلاثی مجرد کاربرد کمتری دارد. مانند محدث، محقق، مجیر، مجیب، مصلح، مهاجر، مقیم، منعم، مدبر، موحد، مسلم، محیط، مدرّس، مشیر، مختار، مطیع، مشفق و غیره. همان‌طور که اسم فاعل باب افعال و تفعیل در مقایسه با سایر اسم فاعلهای غیر ثلاثی مجرد کاربرد وسیع‌تری دارد.

اسم مفعول عربی در فارسی غالباً به صورت مفرد و گاه به صورت مرکب کاربرد دارد. مفرد ثلاثی مجرد مانند محمود، منصور، مرزوق، مسعود، محمود، مولود و غیره و اسم مفعول غیر ثلاثی مجرد مانند مهدّب، محترم، مراد، موقّر، منور، ممتاز، مبارک، منزّه، مزین و غیره.

توجه به مسئله زیبایی نامها به اشکال مختلف، عامل تأثیر زبان عربی در زبان فارسی بوده است. به عنوان نمونه، بسیار مشاهده می شود که خانواده ها برای هماهنگی لفظی و یا موسیقایی نامهای فرزندان خانواده ناچار به کاربرد نامهای عربی می شوند تا وزن و هماهنگی لفظی نامها حفظ شود. امروزه این عامل همچنان به قوت خود باقی است. برای نمونه، شاهد های متعددی یافت می گردد. مثلاً، خانواده ای نام دختران خود را به این ترتیب می گذارد تا هماهنگی لفظی بین آنها حفظ شود، باهره، بدیعه، بهاره (فارسی) و یا خانواده ای دیگر نام فرزندان دختر خود را فهّامه، فهیمه می گذارد. و یا فاخر، فخر، فرید که نامهای پسران یک خانواده اند. این گونه مثالها بسیار فراوان یافت می شود. بسیار اتفاق می افتد که پدر و مادر تلاش می کنند نام فرزندان آنها با نامهای آنان تناسب لفظی داشته باشد و برای رسیدن به این تناسب، در صورت کمبود کلمه به زبان عربی توسل می یابند و بعضاً دیده شده است که برخی بسیار تحت تأثیر عربی قرار می گیرند و به سبک عربها برای فرزندان خویش نام می نهند. چنانکه معروف است عربها نام پدر را بعد از نام فرزند به صورت مرکب اضافی به کار می برد. مثلاً، نام محمد رسول، محمد نام فرزند یک خانواده و رسول نام پدر محمد است. البته این نوع تأثیر پذیری در اینجا اندک است.

۸. جهل

اگر نامهای دینی و مذهبی را از نامهای خانواده های فرهنگی و تحصیل کرده جدا نماییم با این واقعیت روبه رو می شویم که بسیاری از خانواده ها از عربی بودن نامها آگاهی ندارند. در هر صورت این مسئله واقعیت دارد که بسیاری چون کلمه عربی را نمی شناسند، آن را برای نام فرزندان خویش به کار می برند و شاید اگر این اطلاعات را داشتند ترجیح می دادند از نامهای ایرانی استفاده کنند. ما برای اثبات جهل خانواده ها به عربی بودن نامها پرسشهای زیادی از افراد و حتی برخی کلاسهای دانشگاهی به عمل آوردیم و نتیجه، وجود جهل و بی اطلاعی را دقیقاً ثابت کرد.

۹. جنگها و لشگر کشیها

بی شک یکی از عوامل نفوذ زبانها در یکدیگر، جنگها و لشگر کشیها است. این مطلب کاملاً در طول تاریخ اثبات شده است. اگر هجوم مغولها به کشورهای عربی و حتی کشور عزیزمان ایران را بررسی کنیم، جنبه های تأثیر زبانی مغولها در زبان عربی و فارسی کاملاً هویداست و یا چنانچه به تأثیر لشگر کشیها و فتوحات عثمانیها در کشورهای عربی اندکی توجه کنیم، تأثیر زبان ترکی در زبان عربی و میزان نفوذ کلمات ترکی در عربی کاملاً مشخص و گویای این مطلب است.^{۲۶}

دکتر ذبیح الله صفا در کتاب تاریخ ادبیات در ایران می نویسد: «از علل تأثیر زبان عربی در لهجات ایرانی، لشگر کشیهای تازیان در ایران و توقف سربازان عرب در نواحی مختلف این کشور و آمیختن آنان با ایرانیان است و دیگر مهاجرتها یی که بعضی از قبایل عرب به ایران کرده و

در برخی از نواحی این کشور علی الخصوص، نواحی مرکزی و شرقی اختیار نموده و با ایرانیان آمیزش یافته‌اند.^{۲۷}

۱۰. تجارت و روابط بازرگانی

قبل از اسلام، ایرانیان با بازارهای تجاری قریش ارتباط داشتند و این مسئله موجب نفوذ برخی کلمات فارسی در لهجه قریش شده، به نحوی که قرآن کریم که به لهجه قریش نازل شده حاوی دهها کلمه فارسی است^{۲۸} و یا شعرهای عربی قبل از اسلام بسیاری از کلمات فارسی را در خود جای داده است.^{۲۹}

بسیاری از تولیدات ملتها در هنگام صادرات، نامهای اصلی خود را نیز، با خود حمل می‌کند و دیری نمی‌پاید که این نامها میان ملتهای دیگر منتشر می‌شود و با متن زبان آن ملتها در می‌آمیزد. چنان‌که در دوره‌های گذشته میان ایرانیان و عربها چنین شد. به‌عنوان نمونه کلمه «نارنج» را می‌شود گفت که معرب «نارنگ» مرکب از «نار و رنگ» است. ابن المعتز گفته است:

كَاتَمَا النَّارَنْجَ لَمَّا بَدَتْ
صَفْرَتُهُ فِي حُمْرِهِ كَاللَّهْيَبِ^{۳۰}

۱۱. مهاجرت

بی‌شک این عامل نقش عمده‌ای در تأثیر زبانی دارد. جاحظ علت نفوذ بسیاری از کلمات فارسی مانند خربزه و روده و غیره را اقامت یا مهاجرت گروهی از ایرانیان در دوران گذشته در مدینه می‌داند. «الأتري أهل المدينة لما نزل فهم ناس من الفرس في قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم؟ و لذلك يسمون البطيخ الخربز، و يسمون السميط الرّوذق و...»^{۳۱}

۱۲. نامهای معرب ایرانیان

یکی از مظاهر تأثیر زبان عربی در فارسی وام دهی الفاظ معرب است. بسیاری از نامهایی که ایرانیان از دیرباز تا امروز استفاده می‌کنند، نامهای معرب است که در اصل، فارسی یا یونانی یا ترکی یا هندی یا عبری و غیره است. معربات از فارسی ضمن نشان دادن تأثیر زبان فارسی در زبان عربی، بیانگر تأثیر زبان عربی در زبان فارسی نیز است. علاقه‌مندی ایرانیان به زبان عربی و آمیختگی دینی و فرهنگی و غیره اهل دو زبان به این منجر شد که با وجود معادل فارسی کلمات، گرایش به کلمات معرب نیز چشمگیر گردد.

برخی از نامهای معرب از فارسی در قرآن نیز آمده است. مانند: فردوس، مائده، سراج، کافور، مرجان و غیره.

از نامهای معرب که اصلشان فارسی نیست و پس از ورود به زبان عربی معرب گشتند و از طریق عربی وارد زبان فارسی شده‌اند، مانند موسی،^{۳۲} مسیح، عمران، ابراهیم و غیره. برخی از نامهای ایرانی الاصل معرب هم قبل از تعریب و هم بعد از آن برای نامگذاری کاربرد دارند. مانند کسری معرب خسرو، بزرگمهر معرب بزرگمهر، نرجس، معرب نرگس، یاسمین معرب یاسمن، مهرجان معرب مهرگان و غیره.

بی‌نوشت‌ها

۱. ابن درید، ابوبکر محمد بن الحسن، الاشتقاق.
۲. برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: غنیمتی هلال، محمد، ادبیات تطبیقی، ترجمه سید مرتضی آیت الله شیرازی، صص ۱۱۹ و ۳۱.
۳. حسینی، سید محمد، مجله زبان و ادب دانشکده ادبیات و زبانهای دانشگاه علامه، صص ۲۳-۳.
۴. فروغ عمر، تاریخ الادب العربی، ص ۶۷.
۵. آذرنوش، آذر تاش، راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی، ص ۱۶۸.
۶. التونجی، محمد، معجم المعربات الفارسیه، ص b.
۷. قرآن کریم، سوره ۱۸، آیه ۱۰۷.
۸. قرآن کریم، سوره کهف، آیه ۲۹.
۹. حسینی، سید محمد، پیشین، ص ۱۹.
۱۰. آذرنوش، آذر تاش، پیشین، ص ۱۶۸.
۱۱. السامرای، ابراهیم، الأعلام العربیة، ص ۱۱۸.
۱۲. مطلوب، احمد، اللغة فی اللغة العربیة، ص ۵۱ و نیز المنجد فی اللغة، ماده نحت.
۱۳. بنت عبدالمطلب حمد، فاطمه، الاسماء الجمیله للبنین والبنات، ص ۶.
۱۴. همان، ص ۹-۱۰.
۱۵. نوربخش، حسین، فرهنگ نام، غزالی، ص ۴۲۱-۲۵۰.
۱۶. سجادی، سید جعفر، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ماده ۶.
۱۷. مظفری، علیرضا، «تأثیر جهان بینی ایرانی و سامی در عرفان اسلامی»، مجله دانشگاه ادبیات مشهد، شماره ۱۴، ۱۳۸۲، صص ۸۱-۸۴.
۱۸. زرین کوب، عبدالحسین، دنباله جستجو در تصوف ایران، ص ۲۶۷.
۱۹. برای آگاهی از مفاهیم عرفانی این کلمات به کتاب سجادی، سید جعفر، پیشین مراجعه شود.
۲۰. صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، ص ۱۵۴.
۲۱. غنیمی هلال، محمد، ادبیات تطبیقی، ترجمه سید مرتضی آیت الله شیرازی، صص ۱۲۳-۱۳۴.
۲۲. غنیمی هلال، محمد، پیشین، ص ۳۹.
۲۳. مجیب المصری، حسین، صلات بین العرب و الفرس و الترك، مکتبه الأنجلو المصریه، القاہرہ، [بی تا]، ص ۴۵.
۲۴. معین، محمد، فرهنگ فارسی، جلد ششم، ماده واو.
۲۵. صفا، ذبیح الله، پیشین، ص ۲۸۳.
۲۶. الفاخوری، حنا، تاریخ الادب العربی، الادب القدیم، ص ۱۰۲۶.

٢٧. صفا، ذبیح الله، پیشین، ص ١٥٤.
٢٨. التونجی، محمد، پیشین، ١٩٨٨، ص ط.
٢٩. آذرنوش، آذرتاش، پیشین، ص ١٧٤ و بعد از آن.
٣٠. التونجی، محمد، پیشین، ص ١٧٥.
٣١. الجاحظ، أبی عثمان عمرو بن بحر بن محمود، تحقیق حسن السندوسی، ج ١، ص ٣٤.
٣٢. الجوالیقی، (موهوب، ابو منصور)، المعرّب من الکلام الأعجمی علی حروف المعجم، حرف میم و نیز ابن منظور، محمد، لسان العرب، [بی تا]، بیروت، حروف سین.

مراجع

- آذرنوش، آذرتاش، *راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی*، چ دوم، توس، تهران، ۱۳۷۴.
- ابن درید، ابوبکر محمد بن الحسن، *الاشتقاق*، دارالجليل، بیروت، ۱۹۹۱.
- ابن منظور، محمد، *لسان العرب*، دارالصادر، بیروت، [بی تا].
- التونجی، محمد، *معجم المعربات الفارسیه*، طبعه ثانیه، مکتب، لبنان، ۱۹۹۸.
- الجاحظ، أبی عثمان عمرو بن بحر بن محمود، *تحقیق حسن السندوسی*، المطبعة التجارية الكبرى، قاهره ۱۹۲۶.
- الجوالیقی (موهوب، ابو منصور)، *المعرب من الکلام الأعجمی علی حروف المعجم*، نشر احمد شاکر، شاهره، ۱۹۶۱.
- السامرای، ابراهیم، *الأعلام العربیة*، دارالحادثه، بیروت، ۱۹۹۰.
- الفاخوری، حنا، *تاریخ الادب العربی*، الادب القدیم، دارالجليل، بیروت، لبنان، ۱۹۸۶.
- بنت عبدالمطلب حمد، فاطمه، *الاسماء الجمیله للبنین والبنات*، الطبعه الثانيه، دارالطریق للنشر والتوزیع، ریاض، ۲۰۰۲.
- حسینی، سید محمد، *مجله زبان و ادب دانشکده ادبیات و زبانهای دانشگاه علامه*، سال دوم، شماره ۷ و ۸، بهار و تابستان، ۱۳۷۸.
- زرین کوب، عبدالحسین، *دنباله جستجو در تصوف ایران*، امیرکبیر، تهران ۱۳۶۲.
- سجادی، سید جعفر، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، طهوری، تهران، ۱۳۷۵.
- صفا، ذبیح الله، *تاریخ ادبیات در ایران*، چاپ دوازدهم، فردوسی، تهران، ۱۳۷۱.
- غنیمتی هلال، محمد، *ادبیات تطبیقی*، ترجمه سید مرتضی آیت الله شیرازی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۳.
- فروغ، عمر، *تاریخ الادب العربی*، دارالعلم للملایین، ۱۹۸۴.
- مجیب المصری، حسین، *صلات بین العرب والفرس والترک*، مکتبه الأنجلو المصریه، القاهره، [بی تا].
- مطلوب، احمد، *اللغت فی اللغة العربیة*، الطبعه الاولى، مکتبه لبنان ناشرون، لبنان، ۲۰۰۲.
- مظفری، علیرضا، «تأثیر جهان بینی ایرانی و سامی در عرفان اسلامی»، *مجله دانشکده ادبیات مشهد*، شماره ۱۴، ۱۳۸۲.
- معین، محمد، *فرهنگ فارسی*، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱.
- نوربخش، حسینی، *فرهنگ نام*، چ هفتم، غزالی، تهران، ۱۳۷۳.

گوش کُمَشِچِه‌ای

محمد مهدی اسماعیلی*

مقدمه

کُمَشِچِه (Komšece)^۱ که اهالی محل، آن را کومشه (Kumše)^۲ می‌نامند، شهر کوچکی است با جمعیتی حدود ۵۰۰۰ نفر که در ۲۵ کیلومتری شمال شرقی اصفهان و ۹۰ کیلومتری جنوب غربی اردستان، بر سر راه اصفهان به اردستان واقع شده است.

این شهر که تا پیش از اسفند ۱۳۸۱ روستا محسوب می‌شد، طبق تقسیمات کشوری جزو شهرستان، بُرخوار و میمه (یکی از شهرستانهای بیست‌گانه استان اصفهان) بوده، در ۳۲/۵۴' عرض شمالی، ۵۱/۴۸' طول شرقی جغرافیایی و در ارتفاع ۱۵۵۳ متری از سطح دریا قرار دارد.^۳ آب و هوای آن به مانند دیگر نقاط دشت برخوار نیمه بیابانی، و به علت کمی بارندگی در چند سال اخیر، بیشتر قنات‌ها و چاه‌های آن خشک شده است. محصول کشاورزی در گذشته، بیشتر به گندم و جو، چغندر، صیفی و خربزه منحصر بود. ولی در حال حاضر بیشتر اهالی به کار پخت نان خانگی می‌پردازند.

گوش کُمَشِچِه‌ای با نام محلی «ولاتی (ولایتی)»، جزو گویش‌های مرکزی ایران محسوب می‌شود و با دیگر گویش‌های استان به‌ویژه گویش‌های سده‌ای (ورنوسفادرانی)، گزی، خورزوقی و گوش یهودیان اصفهان شباهت بسیار زیادی دارد.^۴ ولی برخی خصوصیات زبانی نیز این گوش را به دیگر گویش‌های استان، نزدیک می‌کند.^۵

درباره این گوش تاکنون تحقیق جامع و کاملی انجام نگرفته، هرچند در دو مورد به آن اشاراتی شده است. هارولد بیللی نخستین کسی است که در مقاله‌ای^۶ راجع به گویش‌های ایرانی غربی از این گوش نام می‌برد. در این مقاله که مواد گویشی آن در تابستان ۱۹۳۲ و در اصفهان

*. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد تهران مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی.

جمع‌آوری شده، بیلی در بحث گویشهای منطقه اصفهان، فقط به چهار واژه کمشچه‌ای اشاره کرده است که امروزه تقریباً به شکل دیگری تلفظ می‌شود.^۷ همچنین حسین بحرالعلومی در دو مقاله بسیار مختصر، فهرستی از ۲۶ واژه این گویش را که برخی از آنها با تلفظ فعلی شان اختلاف دارد، همراه با توضیحاتی ارائه کرده است.^۸ این مقاله که به بررسی دستگاه واجی این گویش می‌پردازد، بخشی از تحقیق جامع‌تری است که نگارنده در زمستان ۱۳۸۱ درباره این گویش انجام داده است.

دستگاه واجی

۱. همخوان‌ها

این گویش ۲۲ همخوان واجی دارد (z فاقد ارزش واجی است) که تقریباً همگی به مانند همخوانهای فارسی است. درباره همخوانها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱- الف. واج انسدادی چاکنایی / ? / بسامد کمی دارد و در بعضی واژه‌ها یا حذف می‌شود مثل nâl «نعل» juma «جمعه» (همراه با کشش واکه بعدی) massûme «معصومه» (همراه با کشش همخوان بعدی) و یا به جفت سایشی خود یعنی h بدل می‌شود مثل sahat «ساعت»، temah «طمع»، zahf «ضعف»، tahne «طعنه»، tahassob «تعصب».

۱- ب. همخوان z در این گویش ارزش واجی ندارد و واجگونه‌ی محسوب می‌شود. واژه‌های z در فارسی معیار در این گویش با تلفظ می‌شود مثل japon «ژاپن»، jândâr(m) «ژاندارم»، jâkat «ژاکت»، gârâj «گاراژ». این آوا فقط در پنج واژه izdâr «اژدها»، izde «هجده»، kumâzdun «کُماجدان»، tâznâmun (> tâj-n-â-mun) «تازانیدن» gâznâmun (> gâj-n-â-mun) «گادن»^۹ دیده می‌شود که در این مثالها (غیر از واژه آخر) زدر جایگاه میانی واژه و پیش از یک همخوان دندانی یا لثوی و اکدار (n,d) به z بدل شده است. از آن‌جا که ز همخوانی مرکب (dz) است، برای جلوگیری از تشکیل خوشه سه همخوانی (dzn/dzd) عضو انسدادی آغازی یعنی d حذف شده است.

۱- ج. همخوانهای مرکب c و z در این گویش لثوی-کامی هستند و شباهتی به تلفظ این دو واج در لهجه اصفهانی ندارند.^{۱۰}

۱- د. همخوانهای k و g به مانند فارسی محاوره‌ای فقط پیش از واکه‌های پسین به صورت نرم‌کامی تلفظ می‌شوند و در بقیه موارد سخت‌کامی هستند.

۲. واکه‌ها

در این گویش ۸ واکه وجود دارد که عبارت هستند از [ö], ü, â, o, e, u, i و دو واکه ü (پیشین، بسته، گرد) و ö (پیشین، نیم بسته، گرد) اضافه بر ۶ واکه اصلی که مانند معادل‌های خود در فارسی اند در این گویش به کار می‌روند.

برای تقابل ü با واکه‌های هم‌رده خود (واکه‌های بسته u و i) می‌توان به جفت‌های کمینه زیر اشاره کرد:

ku «کوه، کود»	~ kü «بیرون»	~ ki «کی (چه کسی)»
sur «سور (جشن)»	~ sür «سرخ»	~ sir «سیر (گیاه خوراکی)»
du «دوغ»	~ dü «دود»	~ di «دید (ماده ماضی)»
—	~ pür «پسر»	~ pir «پیر»
«می شود»	~ büwe «بیوه» ^{۱۱}	—

هرچند بسامد ناکم نیست، تعداد جفت کمینه‌های تقابل دهنده این واج به مثال‌های مذکور محدود است و تقابل آن با دیگر واکه‌های بسته (به‌ویژه i) بازده بالایی ندارد.^{۱۲} این واکه همواره معادل دو واکه u و i در فارسی محاوره‌ای است مانند: qebül «قبول»، ma:lüm «معلوم»، müs «موش»، zü «زود»، pül «پول»، hülü «هلو»، güwe «گیوه»، müwe «میوه»، üsbüs «شپش». واکه ö نیز فقط در چهار جفت کمینه زیر با واکه o تقابل ضعیفی را نشان می‌دهد.

töw «تب»	~	tow «تاب»
löw «لب»	~	low «لو» (خراب، ضایع)
köws «کفش»	~	kows «کوش = کجاست‌اش»
sös «شش»	~	sos «شش»

ولی ö با دیگر واکه هم‌رده خود یعنی واکه گسترده و غیرگرد e تقابل ندارد و در مواردی نیز به مانند واجگونه e عمل می‌کند. به عنوان نمونه می‌توان به ماده مضارع «وَز» vöz-/vez- (از مصدر وزیدن) اشاره کرد که تکواژ اول (vez-) با پیشوند اشتقاقی da- و تکواژ دوم (vöz-) با پیشوند تصریفی be- به کار می‌رود. براین اساس ظاهراً ö ارزش واجی ندارد و واجگونه‌ای از e محسوب می‌شود.

این واکه بیشتر نتیجه تغییر واکه a پیش از همخوانهای b و f است مانند öwr «ابر»، söw «شب»، köws «کفش»، kowk «کبک»، döřöws «درفش». در این مثالها غلتِ w صورت تضعیف‌شده f/b از نظر آوایی صورت غیر هجایی واکه u است، مختصات بسته و گرد بودن خود را به واکه باز و گسترده a منتقل کرده، باعث این همگونی و تبدیل a به ö و در نتیجه تشکیل واکه مرکب آوایی öw شده است.

این واکه در چند مورد نیز حاصل تبدیل واکه e ی گویشی (از a ایرانی میانه) در مجاورت همخوان v (از w ایرانی میانه) است مانند vöz- «وَز» (ماده مضارع وزیدن در معنی دویدن، از waz- ایرانی میانه) و vön- «بین» (ماده مضارع دیدن، از wën- ایرانی میانه)، (be-wast >)böwassâ «دوید».^{۱۳}

در مثالهای بالا و همچنین مثالهای مورد قبلی وجود یک همخوان لبی و غیرخیشومی (w/v/f/b) در مجاورت با یک واکه پیشین غیربسته سبب این تبدیل شده است.

۳. کشش همخوانی

در این گویش چند جفت کمینه وجود دارد که کشش همخوانی در آنها تمایزدهنده است. از آن

جمله می‌توان به تقابل میان صورت منفی ۶ صیغه مضارع اخباری «دانستن (با ماده مضارع (zun-)) و صورت منفی ۶ صیغه مضارع التزامی «نهادن (باماده مضارع -n)» اشاره کرد:

nanân «ننهم/نگذارم»	~	na-zun-ân > nannân «نمی‌دانم»
nani «ننهی/نگذاری»	~	na-zun-i > nanni «نمی‌دانی»
nanu «ننهد/نگذارد»	~	na-zun-u > nannu «نمی‌داند»

در مثال بالا ماده مضارع -zun با حذف واکه u به zn و سپس بر اثر همگونی به nn بدل شده است. ۱۴

در جفت کمینه‌های زیر نیز تقابل معنایی همخوان مشدد و غیرمشدد دیده می‌شود:

pele «پله»	~	pele «پله»
alâj «علاج»	~	allâj «حلاج»

در تعدادی از واژه‌های این گویش، برخلاف معادل فارسی آنها که معمولاً با تشدید تلفظ می‌شود، کشش همخوانی وجود ندارد مانند vece «بچه»، vere «برّه»، ere «اره»، âme «عمّه».

۴. کشش واکه‌ای

در این گویش، کشش واکه وجود دارد و در مقایسه با دیگر گویشهای همجوار خود، تقریباً محسوس‌تر و پُرسامدتر است. واکه کشیده در دو مورد دیده می‌شود:

۴- الف. واکه کشیده گاهی نتیجه ادغام دو واکه متلاقی است، که بیشتر بر اثر حذف یک همخوان (حذف تاریخی و همزمانی) در مجاورت هم قرار گرفته و سپس همگون شده‌اند. این ادغام یا در درون یک تکواژ رخ می‌دهد مانند sivid > sū:d «شوید»، sāye > sa: «سایه»، mâde > ma: «ماده» و یا در مرز دو تکواژ مانند kâ-â > kâ: «بازیه»، var-vet-mun > vō:dmun «کنند».

برای تمایز معنایی کشش واکه‌ای حاصل از ادغام می‌توان به جفت کمینه‌های زیر اشاره کرد:

bid «باشید»	~	be-y-id > biyid > bi:d «بیایید»
kuwe «می‌افتد»	~	ku-u-e > ku:we «می‌کوبد»
iyâ «اینها»	~	iyē-â > iyâ: «جوها»
sud «شوهرت» ۱۵	~	qâ-â-m > qâ:m «حرفهایم»

توضیح اینکه واکه کشیده /a:/ در دیگر گویشهای منطقه اصفهان نیز وجود دارد، بیشتر در صفت مفعولی افعال دیده می‌شود و حاصل ادغام پسوند سازنده ماده ماضی ثانوی -â (از -âd- ایرانی میانه شمال غربی) و پسوند صفت مفعولی -e (از -ag- ایرانی میانه) است. این واکه را برخی (از جمله ژوکوفسکی، بیلی، آلبرز) به صورت aa واج‌نویسی کرده‌اند. درواقع کشش نسبتاً زیاد این واکه سبب شده که آن را به صورت دو واکه باز و پیشین a که ظاهراً با همزه میانجی بسیار خفیفی نیز همراه است، تصور کنند و نمایش دهند. در گویش خورزوقی همخوان میانجی h دو واکه a را مشخص و مجزا می‌کند (مانند rasaha «رسیده»)، ولی در دیگر گویشها به علت

حذف h یا به عبارت دیگر تبدیل h به ? این مورد کم‌رنگ‌تر شده و بنابراین بهتر است این واکه را یک a کشیده محسوب کرد.^{۱۶} در نسخه خطی دیوان درویش عباس گزی برای نگارش این واکه هر دو شیوه (دو فتحه با همزه و یا ه میانی) به کار رفته است مثل «قَهه/قَهه» (qa?a/qaha) به معنای «حرف و صحبت».

۴- ب. کشش واکه‌ای گاهی نتیجه کشش جبرانی واکه‌ای است که همخوان پس از آن حذف شده است. در بیشتر موارد، کشش جبرانی، حاصل حذف r است مانند â:t «آرد»، va:f «برف»، ti:yâk «تریاک»، me:d «مرد»، ü:d «خرد»، ö:ze «عُرضه».

در جفت کمینه‌های زیر کشش جبرانی نقش تمایزدهندگی دارد:

a:zun «ارزان»	~	azun «اذان»
â:mâ «خرما»	~	âmâ «ما»
be: «برای (حرف اضافه)»	~	be «به (حرف اضافه)»
â:ci «آسیاب دستی»	~	â:ci «نوزاد»
tâ:nâmun «غلانیدن»	~	tânâmun «مایه کردن شیر»

۵. ساختار هجا

در این گوش ساختار هجا cvcc است. لازم به ذکر است که در بیشتر موارد جزء دوم خوشه‌های دو همخوانی پایان هجا، پیش از همخوان و یا مکث، حذف می‌شود و ساختار هجای cvc پدید می‌آید. از جمله می‌توان به حذف از خوشه‌هایی که جزء دوم آنها t است اشاره کرد مانند bemsos(t) «شستم». ولی در خوشه‌هایی که یکی از اعضای آن از همخوانهای رسای خیشومی یا روان است این حذف کمتر رخ می‌دهد مانند: valg «برگ»، qalt «غلت»، bemkent «گندم»، bond «بودند»، salx «استخر». این حذف در ساختار مصدر (برای جلوگیری از تشکیل خوشه سه همخوانی) کاملاً مشخص است مانند xunt-mun>xunmun «خواندن»، oft-mun>ofmun «خُفتن»، paxt-mun>paxmun «پختن».^{۱۷}

۶. خوشه‌های همخوانی

همه خوشه‌های همخوانی این گوش به مانند فارسی است، به استثنای چهار خوشه زیر که در فارسی معیار وجود ندارد:

/hb/	در	sâhb «صبح»
/hf/	در	zahf «ضعف»
/lg/	در	valg «برگ»، paralg «برگ هلو»
/nt/	در	xunt- «خواند (ماده ماضی)»

لازم به ذکر است که سه خوشه همخوانی اول فقط در واژه‌های بالا وجود دارد و مثالهای دیگری برای آنها یافت نشد.^{۱۸}

۷. توزیع واجها

توزیع همخوانها و واکه‌ها در این گویش به مانند فارسی است. با این حال در مقایسه با فارسی تفاوت‌هایی وجود دارد. از جمله اینکه همخوان v در پایان هیچ واژه‌ای دیده نمی‌شود، به این صورت که یا حذف شده مثل gâ «گاو» و یا به b بدل می‌گردد مثل dib «دیو». وقوع انسدادی چاکنایی /ʔ/ نیز در موضع میانی و پایانی واژه بسیار اندک است. واکه a ی پایانی برخلاف گونه کشیده خود یعنی /a:/ که بسامد زیادی در پایان واژه دارد، فقط در سه واژه «نه» na، «ته» ta و fâtha «فاته» دیده می‌شود.

۸. تکیه

ویژگی زبر زنجیری تکیه در این گویش از نظر نوع و جایگاه، با فارسی تفاوتی ندارد و در مواردی باعث تمایز معنایی نیز می‌شود مانند مثالهای زیر:

yâne «هاون»	~	yâne «می‌آیم»
nanú «ننو»	~	nānu «نگذار»
kiyé «خانه»	~	kíye «می‌آفتی»
kuwé «سگ»	~	kúwe «می‌آفتد»

۹. دگرگونیهای واجی

در این قسمت به برخی از مهم‌ترین تحولات واجی این گویش (که در دیگر گویشهای مرکزی نیز وجود دارد) و در مقایسه با زبانهای باستانی اشاره می‌شود. از جمله می‌توان به حذف انسدادیهای ساده و مرکب و اکدار (b/d/g/j) ایرانی میانه (متقدم) در جایگاه پس‌واکه‌ای و نیز حذف همخوانهای ملازی و چاکنایی (x/h) و حفظ غلتهای (y/w) ایرانی میانه شمال غربی در جایگاه آغازی واژه اشاره کرد.

مورد اول یعنی حذف انسدادیهای واکدار پس‌واکه‌ای در واقع مرحله آخر روند «تضعیف یا نرم‌شدگی» همخوانهای انسدادی بی‌واک (p/t/k) ایرانی باستان است که در دوره میانه و در جایگاه پس‌واکه‌ای، واکدار و شاید حتی سایشی شده و سپس در دوره جدید به یک غلت تبدیل شده و در دوره متأخر کاملاً از بین رفته‌اند.

۹-۱. تبدیل b (و گاه f) ی پس‌واکه‌ای به غلت w (و b ی میان‌واکه‌ای به v). در این موارد، واکه قبل از w نیز که بیشتر یک واکه باز است، یک درجه بسته‌تر و گرد شده، بدین صورت که واکه پیشین a به ö و واکه پسین â (از ä ایرانی میانه) به o تغییر کرده است.

tow «تاب»	tōw «تب»
xow «خواب»	lōw «لب»
oftow «آفتاب»	šōw «شب»
jerow «جوراب»	ōwrešum «آبریشم»

- sow «سیب» cōws «چسب (ماده مضارع)»
 sowz «سبز» kōws «کفش»
- ۲-۹. حذف d ی پس واکه‌ای مانند berâ «برادر»، vâ «باد»، dū «دود»، zū «زود»، esbe «سفید»، leke «لگد»، noxo «نخود»، mâ «مادر»، kâ «بازی»، gömbö «گنبد»،^{۱۹} konjō «کنجد»، sânjō «سنجد»، numze «نامزد»، zemâ «داماد»، xo «خود»، kiye «خانه»، kuwe «سگ»، covar «چادر»، kumi «کدام»، di- «دید»، so- «شد»، bo- «بود»، umo «آمد»، vâ «آباد» (پسوند اسم مکان مانند deltevâ «دولت آباد»، ü:bâ «حبیب آباد»)،^{۲۰} viyâ «جدا (از wiyudäg ایرانی میانه غربی)».
- ۳-۹. حذف q ی پس واکه‌ای (از x/y/g ی ایرانی میانه غربی) مانند ti «تیغ»، dâ «داغ»، du «دوغ»، duru «دروغ»، cerâ «چراغ»، qelâ «کلاغ»، vâre «وارغ»، yo «یوغ»، cundar «چغندر». در سه واژه cu «چوب»، ju «جوی آب»، kulu «کلوخ»، ظاهراً q گویشی حذف شده است.
- ۴-۹. وجود واج z (از z/z ی ایرانی میانه شمال غربی) در برابر z ی جنوب غربی. مانند واژه‌های jan «زن»، jandegi «زندگی»، jen- «زن (ماده مضارع)»، jent- «زد (ماده ماضی)»، a:j- «ارز (ماده مضارع آرزیدن)»، rej- «ریز (ماده مضارع)»، vej- «بیز (ماده مضارع)»، ruje «روزه»، vâj «صدا»، vâjâr «بازار»، tâje «تازه»، jer «زیر (قس. azêr فارسی میانه)».
- ۵-۹. حذف x ی آغازی (x/h ی ایرانی میانه غربی) مانند osk «خشک»، usâ-mun «خورشیدن» = خشک شدن، es(s) «خشت»، es «خیش»، ü:de «خُرد»، ebize «خربزه»، ows- «خُشب (ماده مضارع)»، oft- «خُفت (ماده ماضی)»، use «خوشه»، â:mâ «خُرما»، âle «خاله»، emir «خمیر».
- ۶-۹. حذف x ی میانی (x ی ایرانی میانه غربی) vât «واخت (ماده ماضی واختن = گفتن)»، vet «بیخت»، sot «سوخت»، sât «ساخت»، dot «دوخت (ماده ماضی دوختن = دوشیدن)»، ret «ریخت»، ferât «فروخت»، dot «دختر»، tum «تخم»، câr «چرخ (ریسندگی)»، tâl «تلخ»، sūr «سرخ». ent «هخت» از ماده هختن آبیاری کردن زمین.^{۲۱}
- ۷-۹. حذف h (h ی ایرانی میانه غربی) مانند al- «هل (ماده مضارع)»، ast- «هشت (ماده ماضی)»، nâ- «نهاد (ماده ماضی)»، kâyi «کاهو»، au «هَوو»، amsa: «همسایه»، amris «همریش»، ovak «آهک»، ebde «هفده»، izde «هجده». و همچنین واژه‌های عربی âsem «هاشم (اسم خاص)»، jandam «جهنم»، sebâ «صبح = فردا».
- ۸-۹. حذف r ی پیش همخوانی (در میان یک تکواژ یا در مرز دو تکواژ) که بیشتر با کشش جبرانی واکه قبل همراه است.^{۲۲} برای حذف در میان یک تکواژ می‌توان به واژه‌های زیر اشاره کرد مانند ba:t «بُرد»، ma:t «مُرد»، kâ:t «کُرد»، xâ:t «خُرد»، espa:t «سپُرد»، esmâ:t «شمُرد»، ta:s «تُرس»، pa:s «پُرس»، dâ:t «داشت»، me:d «مُرد»، sa:mâ «سُرمَا»، ga:tâmun «گشتن»، la:zâmun «لُرزیدن»، ka:ges «کُرس (کوههای شمال کمشیجه)».
- برای حذف r ی پیش همخوانی و در مرز دو تکواژ می‌توان به مثالهای زیر اشاره کرد:
- | | | |
|-------------------------|---|------------------------------|
| پیش از همخوان | → | پیش از واکه |
| ba:ve-ke «در را باز کن» | → | bar-os ve-ke «در را باز کرد» |

je: miz «زیر میز»	→	jer- os «زیرش»
be: Hösö:n «برای حسین»	→	berä- m «برایم»
kiye dā: -bo «در خانه بود»	→	kiye dār- u «در خانه است»
pü: -berä «پسر برادر»	→	pü- u «پسر است»
pa: nuwe «می پراند»	→	paruwe «می پزد»

حذف r هنگامی که واکه قبل از آن o است، با باز شدن o و تبدیل به ā همراه است، مانند kâ: si «کرسی»، qâ: s «قرص»، â: mâ «خرما»، mâ: q «مغ»، gâ: g «گرگ»، tâ: nâmun «ترانیدن» = غلتانیدن، xâ: nâmun «خارانیدن»، xâ: dmun «خوردن»، sâ: xak «شرخک»، sâ: t «شورت»، mâ: tazâ «مرتضی»، xâ: sū «خُسر = مادرزن / مادرشوهر»، â: cin «اُرجین (پله)».

ولی این تبدیل در دیگر واژه‌ها انجام نمی‌گیرد، مانند mō: ce «مورچه»، mō: dune «موریانه»، ô: ze «غرضه»، bō: z «بُرج» و غیره.

۹-۹. وجد z میانۀ شمال غربی (از z ی ایرانی باستان) در برابر d ی فارسی مانند zemâ «داماد»، zun- «دان (ماده مضارع)»، zunt- «دانست (ماده ماضی)»، eze «دیروز»، dezâr «دیوار».

۱۰-۹. حفظ غلت y ی آغازی ایرانی میانۀ شمال غربی در برابر z ی فارسی مانند iye «جو»، yō: -z «جوی (ماده مضارع)» و yoss- «جُست (ماده ماضی)»، yus- «جوش (ماده مضارع)»، yâne «هاون (از yawa-gana ایرانی باستان)»، yâ «جاری = زن برادر شوهر (از yâtar ایرانی باستان)».

۱۱-۹. تبدیل غلت w ی آغازی ایرانی میانۀ شمال غربی به v در برابر b/g ی فارسی مانند vâ «باد»، vâjâr «بازار»، vece «بچه»، vârun «باران»، va: f «برف»، vere «برّه»، ve: tar «بهتر»، vattar «بدتر»، vistar «بیشتر»، vis(s) «بیست»، vas «بس»، vë: se «گشنه»، vir «بیر (یاد، حافظه)»، valg «برگ»، vön «بین (ماده مضارع دیدن)»، viyest «گذشت (ماده ماضی)»، venjil «بیدانجیر».

۱۲-۹. وجود واج b (از خوشۀ dw ایرانی باستان) در برابر d فارسی مانند bar «در»، ebi «دیگر».

۱۳-۹. وجود واج r (از خوشۀ r ایرانی باستان) در برابر s فارسی مانند âr «آسیاب»، dâr «داس»، pûr «پسر»، ovir «آبستن».

۱۴-۹. تبدیل f ی ایرانی میانه به x مانند xesa: te «سرد»، xesarâmun «فسردن = سرد شدن».

۱۵-۹. فرآیند قلبِ همخوان‌ها مانند cârbaq «چارقد، چارقب»، salx «استخر»، sunqure «سیخول، سُگر (sugur ایرانی میانۀ غربی از sukurna ایرانی باستان)»، nâqusi «حنجره، سیب آدم (در لهجۀ اصفهانی nâqlusi و در دیگر لهجه‌ها و گویش‌های استان اصفهان nâqulusi)»، xâ: sū «خُسر = مادرزن / مادرشوهر (از xwasur ایرانی میانه، در لهجۀ اصفهانی xârsu)». ولی در واژه bowsûre (bâ-xosor) «پدرزن / پدرشوهر» قلب دیده نمی‌شود.

۱۶-۹. حذف کشش e ی ایرانی میانه (یا مجهول) و تبدیل به e مانند meš «میش»، reg «ریگ»، ser «سیر (متضاد گرسنه)»، sene «سینه»، deve(s) «دویست»، vess- «ایست (ماده مضارع)»، mez- «میز (ماده مضارع میزدن)»، res- «ریس (ماده مضارع)»، les- «لیس (ماده مضارع)».

مضارع)»، nevers- «نویس (ماده مضارع)»، peran «پیراهن»، mere «شوهر». و گاهی با گرد شدن e و تبدیل به ö در مجاورت با همخوان v مانند von- «بین (ماده مضارع دیدن)». در برخی واژه‌ها، تحول e به i (به مانند فارسی) و سپس به ü (گرد شدن واکه) دیده می‌شود مانند düm «دیم / صورت»، müwe «میوه»، büwe «بیوه»، güwe «گیوه»، hüš/hüc «هیچ». ۹-۱۷. تبدیل r ایرانی باستان پس از همخوانهای دولبی (m, b, p) به ar و سپس به a: به عبارت دیگر مصوت a پس از همخوانهای دولبی فوق گرد تشده است. مانند pa:s- «پُرس (ماده مضارع پرسیدن)»، ba:t- «بُرد (ماده ماضی)»، ma:t- «مُرد (ماده ماضی)»، paxt- «پخت (ماده ماضی)». در ایرانی میانه غربی r ایرانی باستان در محیط آوایی بالا یعنی پس از دولبی‌ها به ur (با یک واکه گرد) تبدیل شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. این اسم در بعضی منابع، به صورت‌های دیگری نیز آمده است که همگی غلط‌اند: komešca(-e) (فرهنگ معین، جلد ۶) گُمَشِچِه (لغت‌نامهٔ دهخدا)، komecce (فرهنگ جغرافیایی ایران، ص ۱۵۹)، کمشچه (پاپلی یزدی، ۱۳۶۷)، گُمَشِچِه و komeshcheh (پورریاحی، ۱۳۶۷)، گُمَشِچِه (جغرافیای استان اصفهان، ۳۱)، کمرچه (اصلاح عربانی، ۱۳۴۵، ص ۴۱۸). لازم به توضیح است که کمشچهٔ دیگری نیز وجود دارد که روستایی است در شمال کمشچهٔ مذکور در این مقاله که جزو شهرستان اردستان محسوب می‌شود. مختصات جغرافیایی آن (پاپلی یزدی، ۱۳۶۷، ص ۴۶۱) عبارت است از: عرض شمالی ۳۳/۱۴'، طول شرقی ۵۲/۰۳'، ارتفاع از سطح دریا ۲۰۳۵ متر.

۲. -ce و یا صورت‌های دیگر آن -še/-je/-cu/-ci که ظاهراً پسوندی اسم مکان است، در نام چندین شهر و روستای استان اصفهان دیده می‌شود مانند: قُمشه (شهرضا)، وازیچه، شورچه، دُرچه، چاچه، باچه، تودشک چو، کیچی. ولی این پسوند از نام محلی و غیررسمی برخی از این مکان‌ها حذف می‌شود، که علاوه بر مورد فوق‌الذکر (کمشچه < کومشه) می‌توان به این موارد اشاره کرد: لودریچه < luderi، امامزاده ترمیچه < unami، کتابونچه < kidbini، عَلَوِیچه < aloyi. در مقالهٔ بیلی (۱۹۳۳، ص ۵۸) کمشچه به صورت Komeše آمده و احتمالاً همین مسأله باعث شده برخی این محل را با قُمشه (qomše) شهرضای کنونی (در ۸۰ کیلومتری جنوب اصفهان)، اشتباه بگیرند. از جمله پاکتچی (۱۳۷۹، ص ۱۸۲) در بحث راجع به گویشهای اطراف اصفهان از گویش کمشچه‌ای با عنوان «قمشه‌ای» و از کمشچه با نام «روستای قمشه در شمال اصفهان» نام می‌برد! همچنین دکتر سپنتا (۱۳۷۵، ص ۸۴) از گویش «قمشه‌ای (شهرضا)» نام می‌برد، در صورتی که در قمشه، لهجه‌ای از فارسی رایج است.

۳. پاپلی یزدی، ۱۳۶۷، ص ۴۶۱.

۴. لوکوک (۱۹۸۹) و ویندفور (۱۹۹۲) که گویشهای مرکزی ایران را گروه‌بندی کرده‌اند، به گویشهای منطقهٔ اصفهان به ترتیب عنوان جنوب غربی و جنوبی داده‌اند. با این حال تفاوت‌هایی در گروه‌بندی آنها وجود دارد. در گروه بندی ویندفور (ص ۲۴۴) گویش‌های بیشتری دیده می‌شود (از جمله اردستانی و زفره‌ای)، در صورتی که لوکوک (ص ۳۱۳) این دو گویش را در گروه جنوب شرقی (شامل نائینی و انارکی) جای می‌دهد. همچنین لوکوک اشاره‌ای به گویش‌های منطقهٔ جرقویه (در جنوب شرقی اصفهان) نکرده است و گروه‌بندی او محدودتر است.

۵. به عنوان مثال می‌توان به نبود حرف اضافهٔ پسین «را» و وجود ضمیر پی بستی سوم شخص مفرد و جمع (un)-\$ اشاره کرد، در صورتی که در گویش‌های گزی، خورزوقی، سدهی و یهودیان اصفهان حرف اضافهٔ پسین «را» وجود دارد (احتمالاً تحت تأثیر فارسی) و ضمیر پی‌بستی (un)-\$ به (un)-z و یا (un)-y تبدیل شده است (به استثنای گویش یهودیان اصفهان).

۶. بیلی، ۱۹۳۳، ص ۵۸.

۷. این چهار واژه عبارت‌اند از kartezéye (ص ۵۸)، käh و pöil (ص ۶۲) و carez (ص ۶۳) که امروزه به ترتیب ka:rez, kax, pö:li, ka:tešeye تلفظ می‌شود. در مقالهٔ دیگری، بیلی (۱۹۳۶، ص ۱۰۵۶) یک واژهٔ دیگر از این گویش را آورده است (iníngē = می‌نشینم). این واژه که بهتر است آن

را ininge واج‌نویسی کرد به معنی «بنشین» است.

۸. بحرالعلومى، ۱۳۲۷.

۹. واژه چهارم ترکیبی است از ماده مضارع **tâj* «تاز» (که در این گویش به صورت مستقل به کار نمی‌رود) و پسوند سببی *-n* (un- در فارسی محاوره‌ای). در مورد واژه پنجم (ماده مضارع *gâz-n-â* و ماده ماضی *gâz-n-â*) دو نکته قابل ذکر است. اول این‌که این فعل نیز دارای ساخت سببی است و با پسوند سببی *-n* ساخته شده است، در صورتی که در فارسی چنین ساختی برای این فعل وجود ندارد. در گویش‌های منطقه اصفهان، برخی افعال متعدی صرفاً دارای ساخت سببی‌اند و صورت غیرسببی آنها به کار نمی‌رود، درحالی که معادل آنها در دیگر گویش‌های منطقه و یا در فارسی چنین ساختی ندارند. به عنوان مثال فعل مورد اشاره که علاوه بر گویش کُمشِچه‌ای در گویش گزی و خورزوقی نیز دارای ساخت سببی است، در گویش سدهی به صورت ماده ماضی اصلی *gât* «گاد» (از **gâ-ta* ایرانی باستان) به کار می‌رود. در فارسی نیز، در مواردی ساخت سببی برخی افعال بدون تفاوت معنی، در کنار ساخت غیرسببی به کار می‌رود، مانند: پاشانیدن / پاشیدن، شکانیدن / شکستن.

نکته دوم آن‌که این فعل ظاهراً به قیاس با فعل قبلی (تازانیدن) ساخته شده است، چون‌که در ماده مضارع غیرسببی *gây* (از **ga-ya* ایرانی باستان) واج *z* وجود ندارد تا در مجاورت با وند سببی *-n* به *z* بدل شده باشد. احتمال دیگر تبدیل مستقیم *y* به *z* است (یعنی *gây-n->gâz-n*). لازم به توضیح است که در گویش‌های منطقه اصفهان، تبدیل همخوان پاشیده *š* به *z* و سپس به غلت *y* وجود دارد، ولی عکس آن دیده نمی‌شود که از آن جمله می‌توان به تبدیل ضمیر پی‌بستی سوم شخص مفرد و جمع *š(un)* به *z(un)* در گزی، خورزوقی و خوانساری و سپس به *y(un)* در سدهی (و همچنین قهرودی و ابوزیدآبادی) اشاره کرد. در گویش گزی ضمیر پی‌بستی سوم شخص مفرد به دو صورت *z* (پیش از واکه) و *y* (پیش از همخوان) تلفظ می‌شود، ولی صورت جمع همواره *zun* است. در صورتی که در دیوان درویش عباس گزی (۱۲۶۴-۱۳۲۳ ه. ق.) که مربوط به بیش از صد سال پیش می‌باشد، این ضمیر به صورت *š* ثبت شده است. در گویش سدهی این تبدیل کامل شده و ضمیر مورد اشاره تماماً به *y(un)* تغییر یافته است.

همچنین دو ماده فعلی فوق‌الذکر (*tâzn* و *gâzn*) در دو گویش گزی و خورزوقی به صورت *tâyan* (ولی در دیوان درویش عباس گزی به صورت *tâzn*) و *gâyan* (به کار می‌رود. بنابراین ظاهراً در همه این گویش‌ها واج *š* ابتدا به *z* و سپس به *y* بدل شده است.

۱۰. دکتر سپنتا (۱۳۷۶، ص ۷۵) در بحث پیرامون واج‌های گویش‌های مرکزی، همخوان‌های مرکب این گویش‌ها را مشابه با لهجه اصفهانی (یعنی به صورت لثوی) معرفی کرده است، که این مطلب کلیت ندارد. در بسیاری از این گویش‌ها از جمله سدهی، گزی، خورزوقی، جرقویه‌ای و یهودیان اصفهان، همخوان‌های مرکب مانند فارسی لثوی -کامی‌اند.

۱۱. این دو واژه از نظر تکیه تفاوت دارند و بنابراین جفت کمیته کاملی نیستند.

۱۲. این واکه در بسیاری از گویش‌ها و لهجه‌های اطراف اصفهان به صورت واج یا واجگونه به کار می‌رود. با این حال در مواردی هم که دارای ارزش واجی است، ظاهراً بازده نقش ضعیفی دارد.

۱۳. واکه *e* ایرانی میانه (یای مجهول) در گویش‌های اطراف اصفهان اغلب با حذف کشش به *e*

بدل شده است (نگاه کنید به ۲-۹-۱۷ در همین مقاله). همچنین در موارد زیادی واژه a ی ایرانی میانه یا نو به e تغییر پیدا کرده است (خصوصیتی که در لهجه اصفهانی نیز دیده می شود). به همین جهت e در اکثر این گویش ها (از جمله سدهی و گزی) دنباله e ی ایرانی میانه بوده و در نتیجه سه واژه مذکور به ترتیب *wez- ven- (s-a) vvas* تلفظ می شوند.

۱۴. مثال مذکور یعنی حذف واژه هجای دوم در صیغه منفی فعل، شبیه موردی است که در برخی از لهجه های اطراف اصفهان دیده می شود. به عنوان مثال در دو لهجه شهرضایی و نجف آبادی در صورت منفی مضارع و ماضی استمراری، واژه i در وند استمرار *mi-* به خاطر قرارگرفتن در هجای دوم حذف می شود مانند *nemred* (نجف آبادی) و *nemred* (شهرضایی) به معنی «نمی رود» (اصفهانی: *nimired*). این حذف ظاهراً بخشی از قاعده کلی تری است که در فارسی محاوره ای هم وجود دارد و طبق آن در صیغه مثبت افعال چهار هجایی و یا بیشتر، هنگامی که دو هجای اول، متشکل از یک همخوان و یک واکه باشند (یعنی ... *cv-cv-cvc*) واژه هجای دوم حذف می شود مانند *mifruše > miforušad* «می فروشد» و گاهی کلی هجای دوم حذف می شود مانند *bezožarad > bežare* «بگذارد».

۱۵. واژه *šü* «شوهر» فقط به صورت جزء اسمی در فعل مرکب «شوهرکردن» *šü-ka:dmun* کاربرد دارد. به همین جهت واژه فوق فقط در صیغه های فعلی ای چون *šü-d ke* «شوهر کردی» ظاهر می شود و بنابراین ضمیر پی بستی *-d* معنی فاعلی دارد و نه مالکیت.

۱۶. دکتر سینتا (۱۳۷۵: ۹۷) این واکه را (البته با ویژگی هایی که در گویش گزی دارد) یک واژه کشیده همراه با نواخت خیزان، توصیف کرده است.

۱۷. در دیگر گویش های منطقه، بعد از ماده ماضی یک واکه اضافه می شود و در نتیجه حذف مورد اشاره در گویش کمشچه ای رخ نمی دهد. به عنوان مثال *paxt-ā-mun* (گزی) و *paxd-e-mon* (جرقویه ای) به معنی «یختن».

۱۸. دلیل محدودبودن دو خوشه ی اول کاملاً مشخص است. خوشه *hb* نتیجه قلب همخوانهای خوشه *bh* در فارسی است. خوشه *bh* در فارسی نیز دارای بسامد کمی است و صرفاً در چند واژه عربی مثل «قیح»، «ریح»، «ذبح» دیده می شود که از این میان فقط واژه «صبح» متداول است. همین موضوع در مورد خوشه *hf* که صورت تبدیل شده *f*? در فارسی است، صادق می باشد.

۱۹. واژه *gömbö* به معنی سرپناه های گلی کوچک و گنبدمانند میان مزارع است که در موقع آبیاری شبانه از آن استفاده می شود. ولی واژه *gombaz* در معنی «گنبد (مسجد و امامزاده ها)» به کار می رود.

۲۰. شهری است در ۱۶ کیلومتری شمال شرقی اصفهان و ۹ کیلومتری جنوب غربی کمشچه.

۲۱. در این واژه پس از حذف *α* واج *n* احتمالاً به قیاس ماده مضارع این فعل (*enj-* «هنج») اضافه شده است. ولی در دیگر گویش ها واج *n* وجود ندارد مانند *et-emon* در جرقویه ای.

۲۲. حذف *r* در گویش سدهی نیز دیده می شود با این تفاوت که صرفاً در درون یک تکواژ رخ داده و در ضمن کشش جبرانی از بین رفته است، مانند *bat* «بُرد»، *mat* «مُرد» و *kat* «کرد». بیلی (۱۹۳۵، ص ۷۶۹) نیز به وجود چنین خصوصیتی (حذف *r* در پایان واژه و پیش از یک همخوان) در گویش اردستانی اشاره کرده است.

منابع

- اصلاح عربانی، ابراهیم، *رامنمای شهرستانهای ایران، انتشارات سازمان فار، تهران، ۱۳۴۵*.
- پاپلی یزدی، محمدحسین، *فرهنگ آبادی و مکانهای مذهبی کشور، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۷*.
- پاکتچی، احمد، زبان و گویش [اصفهان] *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج ۹، ۱۳۷۹، ۱۸۱-۱۸۳.
- پورریاحی، مسعود، شناسایی گویشهای ایران (۲)، *شهرستان اصفهان از استان اصفهان، مجموعه مقالات مردم شناسی، تهران، ۱۳۶۷*.
- جغرافیایی استان اصفهان، وزارت آموزش و پرورش، سازمان چاپ و نشر کتابهای درسی، ۱۳۷۷.
- سپنتا، ساسان، بررسی آزمایشگاهی چند گویش مرکزی و لهجه اصفهان، *نامه فرهنگستان، سال ۲، شماره ۲، مسلسل ۶، ۸۲-۱۰۴، ۱۳۷۵*.
- _____، بررسی گوشههایی از نظام آوایی چند گویش مرکزی ایران، *نامه فرهنگستان، سال ۳، شماره ۲، مسلسل ۱۰، ۶۹-۸۳، ۱۳۷۶*.
- فرهنگ جغرافیایی ایران، جلد ۱۰، استان دهم اصفهان، سازمان جغرافیایی کشور، ۲۵۳۵.
- Bailey, H.W. Western Iranian Dialects, *TPS (Transactions of The Philological Society)*, 46-64, 1993.
- , Iranian Studies IV, *BSOS VII*, 769-776, 1953.
- , Persia II, Language and Dialects, *Encyclopaedia of Islaam III*, 1050-1058, 1936.
- Lecoq, P. Les Dialectes du Centre de l'Iran, *Compendium Linguarum Iranicarum*, Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, 313-326, 1989.
- McKenzie, D.N. *A Concise Pahlavi Dictionary*. London: Oxford University Press, 1971.
- Windfuhr, G.L. Central Dialects, *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 5, 242-252, 1992.

نگاهی به پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی از منظر پایان‌نامه‌های تحصیلی

محمد امین ناصح[✱]

مقدمه

تاریخچه مطالعات ادبی - زبان‌شناختی در غرب همچون بسیاری دیگر از علوم به قرن چهارم و پنجم پیش از میلاد در یونان باستان باز می‌گردد. شاید بتوان گفت که نخستین آرای صریح دربارهٔ این دسته از مسائل به سقراط، افلاطون و ارسطو منسوب است. در بعضی از رساله‌های افلاطون به ویژه رسالهٔ دفاع سقراط، می‌توان به بعضی از دیدگاههای ادبی سقراط دست یافت و در نهایت مشخص کرد که سقراط صناعات ادبی و شعر را از نظرگاه اخلاقی می‌نگریسته و از این طریق دربارهٔ ارزش شعر، حکم می‌کرده است. در نظر سقراط، غایت و هدف فنونی مانند شعر، ایجاد لذت و خوشایندی بود. از بحثهای متعددی که افلاطون نیز درباره شعر و شاعری دارد پیداست که او از استاد خویش، به مطالعات ادبی بیشتر توجه داشته است. از نظر او شعر، علم نیست؛ زیرا نه می‌توان آن را به تعلم کسب کرد و نه می‌توان به تعلیم به یکدیگر آموخت. سقراط و افلاطون شعر و ادب را نتیجه قوه الهام می‌دانستند و از آنجا که ابتکار شاعر را در ایجاد آثار ادبی، قابل ملاحظه نمی‌دیدند، هرگز در صدد بر نیامدند تا قواعدی برای شعر و ادب بیابند.^۱ از طرفی ارسطو سعی داشت تا قواعدی برای آفرینشهای ادبی کشف کند. به همین دلیل در بررسی‌های تاریخی ادبیات، ارسطو نخستین پژوهنده در مسائل ادبی شناخته شده است. وی ارزش اخلاقی شعر را از ارزش زیبایی آن جدا می‌داند و وجود شعر را به غریزه تقلید و علاقه طبیعی انسان به وزن و ایقاع وابسته می‌پندارد. او برای نخستین بار، میان شعر و نظم تمایز قایل می‌شود و اصل

✱. دکترای زبان‌شناسی، عضو هیأت علمی دانشگاه بیرجند.

شعر را در معنی و مضمون آن می‌جوید و وزن را به نظم وابسته می‌داند.^۲ مطالعات ادبی - زبان‌شناختی در قرون وسطی، تحت تأثیر کلیسا، به فتون بلاغت، تفسیر و تأویل متون دینی محدود بود. همچنین مهم‌ترین رویداد عصر رنسانس درباره تاریخ مطالعات ادبی - زبانی، کشف نسخه فن شعر ارسطو بود و به همین دلیل شرح و تفسیر و دیدگاه نظری ارسطویی، در آن زمان جان تازه‌ای یافت.

از آغاز قرن حاضر در کنار آن دسته از ادیبانی که ادبیات را از طریق متون ادبی مورد بررسی قرار داده‌اند، گروهی دیگر سعی داشته‌اند تا ادبیات را به منزله حادثه‌ای در نظر گیرند که در زبان رخ می‌دهد. این گروه دوم برای بررسی چگونگی آفرینشهای ادبی، از ابزارهای زبان‌شناسی مدد گرفته و روشهایی را در بررسی و تحلیل ادبیات به دست داده‌اند که دیگر نمی‌تواند نادیده انگاشته شود.

شفیعی کدکنی هم شعر را حادثه‌ای می‌داند که در زبان روی می‌دهد.^۳ شاید بتوان همین تعریف از شعر و تعمیم آن به کل ادبیات را سبب اصلی توجه زبان‌شناسی به ادبیات دانست؛ زیرا اگر بپذیریم که چنین حادثه‌ای در زبان روی می‌دهد، بدون تردید بررسی چگونگی وقوع آن برای زبان‌شناسی حائز اهمیت خواهد بود.

پیشرفت سریع دانش زبان‌شناسی و به‌ویژه زبان‌شناسی ساخت‌گرا در قرن حاضر، به فراهم آمدن امکاناتی جدید برای مطالعه زبان و ادبیات انجامیده است. زبان در گام نخست، ابزار ایجاد ارتباط است. در هر جریان ارتباط، پیامی از گوینده به مخاطب ارسال می‌شود. این پیام به کمک مجموعه‌ای از واژه‌های یک زبان که بر روی محور همنشینی (Syntagmatic Axis) قرار گرفته‌اند، انتقال می‌یابد. همنشینی واژه‌ها بر روی این محور پیرو قواعدی است و حاصل این همنشینی، باری اطلاعاتی است که به وسیله پیام انتقال می‌یابد و از طریق گزاره‌های انباشته در ذهن مخاطب محک زده می‌شود. حال اگر به هر طریق، پیام به شکلی انتقال یابد که ارزشش بیش از بار اطلاعاتی‌اش باشد، توجه به سمت خود پیام معطوف خواهد شد. در چنین وضعیتی به قلمرو «نقش ادبی زبان» گام نهاده‌ایم.

اعتقاد به نقش ادبی زبان در دیدگاه‌های اشکولفسکی (V. Shkolovsky) روس و صورت‌گرایان چک به‌ویژه ماکاروفسکی (J. Mukarovsky) و هاورانک (B. Havranek) ریشه دارد. از دیدگاه ساخت‌گرایان، هنرآفرینی در قلمرو ادبیات از طریق روش برجسته‌سازی، (F.O. regrounding) یعنی انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان توجیه می‌گردد؛ هر چند که شاید شگردهای آفرینندگی ادبی در زبان برای آفرینش نظم، شعر و نثر بر حسب مورد متفاوت باشد. لیچ (G.N. Leech) با بدیهی‌انگاشتن روش برجسته‌سازی، دو گونه از این روش یعنی هنجارگریزی (Deviation) و قاعده‌افزایی (Extravegularity) را از یکدیگر متمایز ساخت و قاعده‌افزایی را اسباب ایجاد «نظم» و هنجارگریزی را اسباب ایجاد «شعر» دانست. یاکوبسن (R. Jakobson) به نقش ادبی زبان توجه دقیق‌تری نشان داد و بر این نکته تأکید ورزید که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و برجسته‌سازی نیز زمانی تحقق

می‌یابد که به هنگام ایجاد ارتباط، پیام فی نفسه کانون توجه قرار گیرد و شیوه بیان جلب نظر کند. یاکوبسن، برای تشخیص ویژگی لاینفک و ذاتی ادب، از شیوه کاربرد واژگان بر روی دو محور همنشینی و جانشینی سود می‌جوید. به اعتقاد وی شیوه انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی همنشینی آنها بر روی محور همنشینی، می‌تواند جملات یک زبان را از نقش ارتباطی به سمت نقش ادبی سوق دهد. به اعتقاد یاکوبسن پژوهش درباره این نقش زبان بدون در نظر گرفتن مسائل کلی زبان به ثمر نخواهد رسید و از سوی دیگر بررسی زبان نیز مستلزم بررسی همه‌جانبه «نقش شعری یا ادبی» آن است. همان نقشی که مارتینه آن را «نقش زیبایی آفرینی» می‌نامد.^۴ البته باید بر این نکته تأکید داشت که مرز مشخص و روشنی میان این نقش زبان و دیگر نقشها وجود ندارد. یاکوبسن حتی در چارچوب نقش ادبی زبان نیز بر این واقعیت اذعان دارد. به اعتقاد وی در شعر حماسی که بر سوم شخص متمرکز است زبان، کاربردی قویاً ارجاعی دارد و شعر غنایی که به سوی اول شخص گرایش دارد با کارکرد عاطفی (حدیث نفس) زبان پیوند تنگاتنگی دارد.^۵

شفیعی کدکنی معتقد است که می‌توان انواع برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد. وی گروه موسیقایی را مجموعه عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار و توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگیهای آوایی را به دست می‌دهد.^۶ به اعتقاد او گروه زبانی، مجموعه عواملی است که به اعتبار تمایز نفس واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را بر می‌شمارد. دیدگاه شفیعی کدکنی همان است که لیچ با اندک تفاوتی به دست می‌دهد. لیچ آنچه را شفیعی کدکنی در چارچوب گروه موسیقایی مطرح می‌سازد در مقوله‌ای کلی و تحت عنوان توازن (Paralelism) به دست داده است و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزها قابل تبیین می‌داند. لیچ هنگام بحث درباره هنجارگریزی و قاعده‌افزایی، محدودیتی برای این دو قائل می‌شود. از نظر او هنجارگریزی می‌تواند تا به آن حد پیش رود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد. شفیعی کدکنی نیز بر این نکته تأکید دارد و معتقد است که هنجارگریزی می‌باید اصل رسانگی را مراعات کند.

اگر چه قرن‌هاست که در ادبیات و بررسیهای ادبی تمایز میان سه گونه ادبی یعنی نثر، نظم و شعر، دست کم به هنگام کاربرد اصطلاح مشخص بوده است، کوشش در ارائه توجیهی علمی برای مشخص ساختن محدوده هر یک از این سه گونه به سالهای بعد از دهه پنج قرن حاضر میلادی باز می‌گردد.^۷

شاید بتوان گفت نخستین بررسی زبان‌شناختی برای تعیین گونه‌های زبان ادب و ارائه تمایزی میان آنها در حوزه ادبیات فارسی، از سوی حق شناس به دست داده شده است. شفیعی کدکنی نیز به تمایز میان شعر و نظم قائل است. هر چند وی نظم را در دو مفهوم جدا از یکدیگر به دست می‌دهد و در کنار نظم که از وزن، قافیه و جز آن به دست می‌آید، از نظم زیباشناختی سخن به میان می‌آورد که به وزن و قافیه ارتباطی ندارد. وی این نظم دوم را «نظام» می‌نامد و

جزئی لاینفک از شعر می‌نامد. مفهومی که وی از نظم در معنی به کارگیری وزن و قافیه ارائه می‌دهد و آن را معنی عامیانه نظم برمی‌شمارد،^۸ دقیقاً همانی است که حق شناس گونه‌ای از زبان ادبی می‌داند و معتقد است که بر «برونه زبان» استوار، و همان گونه‌ای است که لیچ معتقد است از طریق قاعده افزایی به دست می‌آید و کرومبی (W. Crombie) پیدایش آن را نتیجه توازن می‌داند. به اعتقاد حق شناس، شعر بر خلاف نظم بر «درونه زبان» استوار است. وی جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند و آن را به محتوای زبان (content) وابسته می‌پندارد؛ در حالی که از نظر او، جوهر نظم به صورت زبان (Expression) وابسته است. شفيعی کدکنی نیز شعر را بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار می‌داند و این همان دیدگاهی است که پیش از این، لیچ بر آن تأکید داشته است. حق شناس از اختلاط میان گونه‌های زبان در پدید آوردن نثر ادبی یاد می‌کند و از این طریق میان نثر، شعر و نظم به عنوان سه گونه ادب تمایز قائل می‌شود. بدین ترتیب نثر ادبی با درهم آمیختن گونه‌های زبان به وجود می‌آید، نظم از طریق قاعده افزایی بر نثر پدید می‌آید و شعر با گریز از قواعد دستوری زبان هنجار آفریده شود. البته همان‌طور که گفته شد نمی‌توان میان نثر، نظم و شعر، مرز قاطعی در نظر گرفت. برای مثال، تاریخ بیهقی و گلستان، هر دو در قالب نثرند؛ ولی گلستان، به نظم گرایش بیشتری دارد. شاهنامه و دیوان خواجه شیراز، نیز هر دو به نظم‌اند؛ ولی سروده حافظ در قالب شعر است و نظم در آن اهمیت ثانوی دارد؛ در حالی که در شاهنامه، عکس این مطلب صادق است. حق شناس با توجه به این نکته، امکانات در هم آمیزی این سه گونه ادبی را مطرح می‌سازد و معتقد است که با آمیزه سه گونه مذکور، امکان دستیابی به گونه‌های آمیخته‌ای به وجود می‌آید که می‌تواند هر اثر ادبی را نسبت به نظم، نثر و شعر محک بزند. آنچه حق شناس به دست می‌دهد می‌تواند در کل به ارائه سه پیش نمونه نظری یعنی شعر مطلق، نظم مطلق و نثر مطلق بیانجامد. از آمیزه این سه پیش نمونه، سه گونه ادبی آمیخته یعنی شعر منشور، نثر منظوم و شعر منظوم به دست خواهد آمد.

در کنار مطالعات ادبی - زبان‌شناختی صورت‌گرایان غربی که توجه خود را به طرح نظری چگونگی تمایز میان زبان ادب و زبان ارتباط بیشتر معطوف داشته بودند، گروهی دیگر از زبان شناسان به دنبال آن بودند تا از طریق تحلیل گفتمان (Dicourse Analysis) به توصیف سبک ادبی بپردازند. به اعتقاد آنها هر گونه انحراف در گفتمان، به تغییر در سبک منجر خواهد شد و تغییر در سبک نیز باید در ارتباط مستقیم با گفتمانی مورد بررسی قرار گیرد که چارچوب آن سبک را می‌سازد. شاید بتوان گفت که نخستین آرای منسجم درباره «تحلیل گفتمانی ادبیات» متعلق به پرات (M.L. Pratt) است. وی با توجه به دیدگاه اوستین (J. Austin) درباره کنشهای گفتاری به مخالفت با آرای صورت‌گرایان روس و چک برخاست و مدعی شد که نمی‌توان ادبیات را به‌طور مطلق محصولی از نقش ادبی زبان دانست و نقش ادبی را در تقابل با دیگر نقشهای زبان قرار داد. به اعتقاد پرات، ادبیات را باید به‌عنوان فعالیتی زبانی و وابسته با بافت موقعیتی اش تحلیل کرد. یکی دیگر از چهره‌های مهم این گروه، فالر (R. Fowler) است؛ وی که از منتقدان دیدگاه یاکوبسن به شمار می‌رود، معتقد است که تحلیل متون ادبی به منزله ساختاری صوری خطا است. او

باتوجه به نظریه کاربردی زبان هلیدی (M.A.K. Halliday) سه کارکرد انگار ساختی، (Ideational)، میان فردی (Interpersonal) و متنی (Textual) زبان را مطرح می‌سازد. به گفته وی از طریق کارکرد متنی می‌توان دریافت که آنچه بیان شده در وضعیت بافت موقعیتی خاص خود، به چه معنی است. متأسفانه شیوه‌ای که فالر و دیگر معتقدان به «تحلیل گفتمانی ادبیات» برگزیدند، تحلیل و بررسی جهانی‌های ادبی را محدود می‌سازد؛ زیرا هر ساختار صرفاً از طریق بافت پیرامون خود قابل تحلیل خواهد بود. منتقدان این روش بر این باورند که تفسیر و تعبیرهای مقید به بافت، بیش از آنکه بتواند جهان‌شمول باشد، شخصی و به معرفت و جهانی بینی مفسر وابسته است.

در کل می‌توان گفت بررسی ادبیات از سوی زبان‌شناسان تاکنون در دو مسیر متفاوت ولی وابسته به یکدیگر تحول یافته است. دیدگاه نخست با توجه به مبانی ساخت‌گرایی (Structuralism) و به ویژه صورت‌گرایی (Formalism) به بررسی اسباب آفرینش ادبی می‌پردازد و دیدگاه دوم با توجه به کاربردشناسی زبان (Pragmatics) به تفسیر آنچه به منزله ادبیات رخ داده است توجه دارد. بدین ترتیب شاید بتوان گفت که بررسی زبان‌شناختی ادبیات به دلیل تفاوت در عامل دیدگاه و عامل هدف شامل دو شاخه «زبان‌شناسی ادبیات» و «سبک‌شناسی زبان‌شناختی» است. در زبان‌شناسی ادبیات به توصیف ابزارهای آفرینش ادبی پرداخته می‌شود و در سبک‌شناسی زبان‌شناختی، توصیف چگونگی کاربرد این ابزارها در متن ادبی، مورد نظر است. این دو شیوه بررسی از بسیاری جنبه‌ها با یکدیگر تفاوت آشکار دارند ولی هر دو بجا و قابل قبول‌اند.

اگر چه استفاده از امکانات ساخت‌گرایی در زمینه ادبیات و بررسی ویژگیهای آن گامهای نخستین راه را می‌پیماید، بازده آن تاکنون چشمگیر بوده است. البته این شیوه از مطالعات، در ایران هنوز بسیار نوپاست و به چند مقاله و کتاب محدود می‌شود. تا پیش از دهه هفتاد شمسی بیشتر تحقیقات انجام شده در این چهارچوب به عروض فارسی تعلق داشت که با پژوهشهای خائلی و فرزاد آغاز، و با تحقیقات نجفی، شمیسا و وحیدیان کامیار دنبال شد. دو مقاله از باطنی و حق‌شناس هم به مسائل نظری بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته‌اند. تقریباً در همان دوره، شفیعی کدکنی و حق‌شناس نیز هر یک تحقیقات زبان‌شناختی قابل توجهی در باب قافیه به دست داده و پژوهشی از ثمره هم، نشان‌دهنده شیوه به‌کارگیری ابزارهای زبان‌شناسی از طریق تحلیل آوایی در سبک‌شناسی ادبی بوده است.^۹

از اوایل دهه هفتاد شمسی توجه به پژوهشهای این حوزه رونق بیشتری یافته و تاکنون چند اثر شایان در قالب کتاب یا مقاله در کشور به چاپ رسیده است. در میان این آثار، به‌ویژه می‌توان به دو جلد کتاب از زبان‌شناسی به ادبیات تألیف دکتر کورش صفوی اشاره نمود؛ چرا که شاید تنها کتبی باشند که مستقلاً به معرفی کامل تاریخچه و زوایای این حوزه پرداخته‌اند. با وجود این بیشترین سهم مطالعات صورت گرفته در این حوزه را باید به پژوهشهایی متعلق دانست که در قالب پایان‌نامه‌های تحصیلی به انجام رسیده و به دلیل نبودن وجود نظام اطلاعات عملی جامع

و متمرکزی در کشور، غالباً ناشناخته مانده‌اند. بدیهی است نداشتن آگاهی استادان و دانشجویان نسبت به پیشینه مطالعات مؤثر انجام شده در قالب پایان نامه‌های دانشگاهی، موجب اتلاف وقت و نیروی پژوهشگران و نیز احتمال انجام دادن پژوهشهای موازی یا مشابه می‌گردد که طبعاً می‌توانند پیشبرد تحقیقات تخصصی در این عرصه را با رکود مواجه کند.

کوشش حاضر، گام نخستی است به منظور رفع این نقص و در واقع بخشی از نتایج یک پروژه تحقیقاتی میدانی است که با هدف معرفی پایان نامه‌های زبان شناختی دانشگاهی از سال ۱۳۷۷ در تهران آغاز شد و ادامه آن در قالب یک طرح پژوهشی در دانشگاه بیرجند پیگیری و به اتمام رسید.^{۱۰} این مجموعه موضوعی، دربرگیرنده اطلاعات کتاب‌شناختی ۱۶۵ عنوان رساله دانشگاهی است که در حوزه «پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی» از ۲۴ مرکز آموزش عالی دولتی و آزاد کشور^{۱۱} در گروههای آموزشی رشته‌های ذی‌ربط^{۱۲} ارائه شده‌اند. لازم به توضیح است در طرح پژوهشی مذکور، اطلاعات هر رساله - که عمدتاً از طریق مراجعه مستقیم به مراکز دانشگاهی به دست آمده‌اند - منضم به چکیده‌ای از محتویات اثر بوده که در اینجا امکان ارائه نداشته‌اند. (تنظیم رساله‌های زیر بر مبنای محوریت موضوعی آنها صورت گرفته است).

معرفی پایان‌نامه‌های زبان‌شناختی ادبیات فارسی کلیات: (مطالعات نظری و...)

۱. آدینه پورگل خطمی، طاهره، تحلیل مقایسه‌ای قصه‌های بومی و ادبیات معاصر ایران، به راهنمایی دکتر لطف‌الله یار محمدی، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹، ۱۰۰ ص

۲. اخلاقی، اکبر، تحلیل ساختاری منطق الطیر، به راهنمایی دکتر محمد غلامرضایی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، ۱۳۷۵، ۱۹۲ ص

۳. اکبرزاده، داریوش، مقایسه داستانی - زبانی شاهنامه با منابع بازمانده از زبان پهلوی، به راهنمایی دکتر کتایون مزدپور، دکترای فرهنگ و زبانهای باستانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، ۱۳۷۸، ۳۶۵ ص

۴. امیری، مهتاب، بررسی هماهنگی آواها بر پایه بافت موضوعی در شاهنامه فردوسی، به راهنمایی دکتر سعید عریان، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۹، ۲۵۷ ص

۵. پارساپور، زهرا، مقایسه زبان حماسی و غنایی به تکیه بر اسکندرنامه و خسرو و شیرین، به راهنمایی دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۸۱

۶. راد شهیدی، محمدتقی، درآمدی بر زبان و زیبایی شناسی غزل سعدی، به راهنمایی دکتر عباس ماهیارنوبی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۷۲، ۱۹۵ ص

نگاهی به پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی □ ۷۰۳

۷. تولایی، مهشید، بررسی صنعت هم حروفی در شعر فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۰-۱۳۷۹

۸. جوان بخت اول، جعفر، بررسی مراتب زبانی در آثار سید محمدعلی جمالزاده، به راهنمایی دکتر حسن انوری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم، ۱۳۷۷، ۳۳۸ ص

۹. حمیدپور، خدیجه (ماندانا)، نشانه شناسی القایی در اثر ادبی: بررسی ساختار متن درام مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، ۱۴۲ ص

۱۰. حیدری، نسرين، بررسی تأثیر ضرورت‌های شعری بر ساختمان آوایی کلمات در دفتر اول مثنوی مولوی (ابیات ۱ تا ۱۵۰۰)، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۶، ۱۳۰ ص

۱۱. خرمی شاهرودی، معصومه، واقعیت‌گزینی در ادب فارسی: رویکردی زبان‌شناختی (با تأکید بر شاهنامه فردوسی)، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی ۱۳۷۹، ۱۲۶ ص

۱۲. دالوند، لیلا، بررسی ویژگی‌های زبانی و ادبی دیوان فرخی یزدی، به راهنمایی دکتر محمد حسین محمدی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، ۱۳۷۹

۱۳. رجبی، شیرین، زبان شاعری حافظ، به راهنمایی دکتر احمد ذاکری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ۱۳۷۸

۱۴. روحانی، سید علی، کاربردهای خاص زبانی در مثنوی، به راهنمایی دکتر محمد حسن حسن زاده نیری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۹، ۲۰۰ ص

۱۵. رویگریان، شیوا، سخن همدلانه و رقابت جویانه در ادبیات زنان پس از انقلاب، به راهنمایی دکتر علی افخمی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸، ۸۴ ص

۱۶. شبابی بناب، پوران، بررسی زبان‌شناختی واژگان قافیۀ زبان فارسی در اشعار حماسی شاهنامه فردوسی، به راهنمایی دکتر سیدعلی میرعمادی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۷، ۱۶۵ ص

۱۷. صفوی، کورش، اسباب ایجاد نظم در ادب فارسی، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، دکترای زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۲، ۲۶۵ ص

۱۸. علوی مقدم، مهیار، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساخت‌گرایی) باگذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار،

- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۵، ۳۶۸ ص
۱۹. علی اکبری، نسرین، زبان و فرم در شعر معاصر فارسی، به راهنمایی دکتر سیروس شمیس، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۱، ص ۳۱۰.
۲۰. فقیری، غلام محمد، معنی شناسی شعر، به راهنمایی دکتر مهدی مشکوة الدینی، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۸، ۱۶۵ ص
۲۱. مهدی زاده سراج، ملیحه، بررسی «مجاز» در زبان فارسی به عنوان فرآیندی در زبان ادب یا زبان خودکار، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۹، ۱۲۵ ص
۲۲. میر مرعشی، فاطمه، حوزه زبانی گل و گیاه در آثار چهار شاعر معاصر (نیم، فروغ، سهراب سپهری، فریدون مشیری)، به راهنمایی دکتر احمد تمیم دادی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۰، ۲۲۸ ص
۲۳. یار محمدی، محسن، تحلیل زبان شناختی تمثیلات پروین اعتصامی، به راهنمایی دکتر مرتضی یمینی، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹
24. Sorahi, Mohammad Amin, *Linguistic Analysis of Nima's Poerty*, Supervised by Dr. L. Yarmohammadi, M.A. in Linguistics, Shiraz University, 1999, 140 P.

۲-۲ تحلیل سبکی

۲۴. آریا پور، کبری، تحلیل سبکی ۵۰ غزل از دیوان حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹، ۲۵۹ ص
۲۵. احسانی، زهرا، بررسی صنعت تشخیص در اشعار صائب تبریزی از دیدگاه زبان شناختی (همراه با تحلیل سبکی)، به راهنمایی دکتر سید اسماعیل قافله باشی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۷، ۱۱۰ ص
۲۶. اسدی، محمد باقر، بررسی سبک شناسی و آماری چگونگی کاربرد صفت و ساختارهای صفتی در غزلیات سعدی، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، ۱۳۷۹
۲۷. افراسیابی، فرامرز، تجزیه و تحلیل زبان شناسانه اشعار فروغ فرخزاد (همراه با تحلیل سبکی)، به راهنمایی دکتر لطف الله یار محمدی، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۸۰، ۷۷ ص
۲۸. امیرعلایی، ندا، سبک شناسی شعر شاملو در چهارچوب زبان شناسی ساخت گرا، به راهنمایی دکتر علی افخمی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸، ۲۲۵ ص
۲۹. اهروانی سلماسی، رحیم، بررسی زبان شناختی ویژگیهای سبکی اشعار احمد شاملو با توجه به گونه های هنجارگریزی، به راهنمایی دکتر محمد حسن حائری، کارشناسی ارشد زبان

نگاهی به پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی □ ۷۰۵

- شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۰، ۱۸۰ ص
۳۰. بختیار، علی، بررسی زبان‌شناختی شیوه سبکی نثر صادق هدایت، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۰
۳۱. بوذری، نرگس، ویژگیهای برجسته سازی کلام در آثار داستانی غلامحسین ساعدی، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۱
۳۲. بیابانگرد جوان، عادل، برجسته سازی در ترازوی شعر نیما، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸، ۱۱۰ ص
۳۳. تقی پور، ام‌البنین، درباره تحلیل سبکی گلستان، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۷، ۱۴۰ ص
۳۴. جوادی، مرتضی، تحلیل سبکی حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۳۰۹ ص
۳۵. حاجی میرزا، مژگان، بررسی زبان‌شناختی ویژگیهای سبکی در آثار جلال آل احمد با توجه به بسامد آماری گونه‌های هنجارگریزی و توجیه آنها، به راهنمایی دکتر سعید عربان، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۱
۳۶. خلعتبری تنکابنی، فرهاد، تجزیه و تحلیل سبکی حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۳۳۶ ص
۳۷. دانشگر، نوشین، بررسی زبان‌شناختی رمز به‌عنوان یکی از گونه‌های هنجارگریزی معنایی در اشعار نیمایوشیج، به راهنمایی دکتر علی افخمی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، ۲۰۳ ص
۳۸. دخانی، محمد، تحلیل سبکی حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۲۹۵ ص
۳۹. دلخواه، عبدالمحمد، آشنایی زدایی (زبانی) در شعر نیما و تأثیر آن در اشعار شاملو، اخوان ثالث، سهراب سپهری و فروغ، به راهنمایی دکتر محمود رضا دستغیب بهشتی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۰، ۱۰۴ ص
۴۰. راد فورنیا، رضا، زبان شعر حافظ از دیدگاه زبان شناسی (با هدف تحلیل سبکی)، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۸، ۱۵۲ ص
۴۱. راکعی، فاطمه، تحلیل سبکی ۵۰ غزل از حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۳۰۱ ص
۴۲. رستمی ابوسعیدی، علی اصغر، تجزیه و تحلیل سبکی حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۱۶۴ ص
۴۳. رضایی، آرزو، بررسی زبان‌شناختی ویژگیهای سبکی اشعار نیمایوشیج با توجه به بسامد

آماري گونه‌هاي هنجارگريزي، به راهنمايي دكتور كورش صفوي، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه آزاد اسلامي واحد تهران مركزي، ۱۳۷۶، ۴۰۰ ص

۴۴. روستايان، پريسا، تحليل سبك‌شناختي سروده‌هاي مندرج در كتابهاي فارسي دبستان، به راهنمايي دكتور كورش صفوي، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه آزاد اسلامي واحد تهران مركزي، ۱۳۷۹، ۱۸۵ ص

۴۵. سجودي، فرزانه، سبك شناسي شعر سهراب سپهري، به راهنمايي دكتور كورش صفوي، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه علامه طباطبائي، ۱۳۷۶، ۳۶۰ ص

۴۶. شعبانيان، امير، بررسي زبان‌شناختي موارد نوآوري و هنجارگريزي در اشعار نو مهدي اخوان ثالث، به راهنمايي دكتور علي محمد حق شناس، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، ۱۲۶ ص

۴۷. صالح‌ني، مریم، «مرواريد بزرگ» بررسي شعر سپهري از ديدگاه زبان شناسي و زباني شناسي، به راهنمايي دكتور تقی وحيديان کاميار، كارشناسي ارشد زبان و ادبيات فارسي، دانشگاه فردوسي مشهد، ۱۳۸۰، ۳۴۱ ص

۴۸. صفوي زاده سهی، زهره، ويژگيهاي برجسته سازي كلام در آثار داستاني محمود دولت آبادي «كليدر»، به راهنمايي دكتور سعيد عريان، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه آزاد اسلامي واحد تهران مركزي، ۱۳۸۲-۱۳۸۱

۴۹. ظهيري، انوشيروان، بررسي ويژگيهاي سبكي اشعار محمد رضا شفيعي كدكني (م.سرشك) با توجه به بسامد آماري گونه‌هاي هنجارگريزي از ديدگاه زبان‌شناختي، به راهنمايي دكتور سعيد عريان، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه آزاد اسلامي واحد تهران مركزي، ۱۳۸۱-۱۳۸۰

۵۰. عباسي داراب، جعفر، تحليل سبكي ترانه‌هاي خيام، به راهنمايي دكتور علي افخمي، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه تهران، ۱۳۷۶، ۱۵۷ ص

۵۱. علي نسب، داوود، هنجارگريزي در شعر معاصر و اهميت آن در آموزش شعر، به راهنمايي دكتور سيد محمدضياء حسيني، كارشناسي ارشد آموزش زبان فارسي، دانشگاه علامه طباطبائي، ۱۳۷۸، ۱۲۷ ص

۵۲. فياض بخش، فرهنگ، بررسي زبان شناسي ويژگيهاي سبكي اشعار فريدون مشيري با توجه به بسامد آماري گونه‌هاي هنجارگريزي، به راهنمايي دكتور محمد حسن حائري، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه آزاد اسلامي واحد تهران مركزي، ۱۳۸۰، ۲۵۳ ص

۵۳. محمدي، زهرا، بررسي سبك‌شناختي اشعار فروغ فرخزاد در چهار چوب بسامد آماري هنجارگريزي، به راهنمايي دكتور كورش صفوي، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه آزاد اسلامي واحد تهران مركزي، ۱۳۷۶، ۲۰۰ ص

۵۴. مختاري، فرشته، تحليل سبكي اشعار فروغ فرخزاد: بررسي آماري نظم آفريني از ديدگاه زبان شناسي، به راهنمايي دكتور كورش صفوي، كارشناسي ارشد زبان شناسي همگاني، دانشگاه

- آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۶، ۳۱۰ ص
۵۵. مرادی، نعمت‌الله، هنجارگریزی دستوری در مثنوی معنوی، به راهنمایی دکتر علی رخزادی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سمنان، ۱۳۷۹
۵۶. مؤید محسنی، فرشته، تحلیل سبکی ۵۰ غزل از حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۳۵۱ ص
۵۷. مهاجر قمی، پرویز، سبک شعر از دیدگاه زبان شناسی، به راهنمایی دکتر محمد مقدم، دکترای زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۰، ۱۵۳ ص
۵۸. مهدی زاده سراج، ستاره، بررسی زبان‌شناختی ویژگیهای سبکی اشعار مهدی اخوان ثالث با توجه به بسامد گونه‌های هنجارگریزی، به راهنمایی دکتر کورش صفوی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۵، ۲۱۸ ص
۵۹. میزبان، جواد، نقد و بررسی زبان‌شناختی شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید) به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۸، ۲۰۲ ص
۶۰. نوروزیان، بهناز، تحلیل سبکی ۵۰ غزل از حافظ، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹، ۲۳۷ ص

۱-۳. تحلیل نحوی - دستوری

۶۱. آذریپوند، حسین، تاریخ بیهقی و دستور زبان فارسی، به راهنمایی دکتر اسماعیل حاکمی، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، ۱۳۷۷، ۲۵۲ ص
۶۲. آصفی، تاجماه، نکات دستوری در دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، به راهنمایی دکتر حسین کریمیان، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی (ملی ایران)، ۱۳۵۶، ۶۵ ص
۶۳. آقا جانی، اسد الله، شبه جمله در لیلی و مجنون و خسرو و شیرین نظامی گنجوی، به راهنمایی دکتر جعفر شعار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۵، ۱۵۹ ص
۶۴. اطمینان، خدیجه، بررسی تطبیقی تاریخ بیهقی بر اساس ساختار نحوی، صرفی و لغوی، به راهنمایی دکتر غلامحسین مرزآبادی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۹، ۳۰۸ ص
۶۵. افتخاری، محمد مهدی، توصیف دستوری تاریخ بیهقی، به راهنمایی دکتر عباسقلی محمدی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۹
۶۶. افخمی عقدا، عالمه، بررسی ساختار جمله در دیوان حافظ، به راهنمایی دکتر اسدالله کنافی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۹، ۱۹۲ ص

۶۷. امیری، سید ناصر، بررسی نکات دستوری دیوان ناصر خسرو، به راهنمایی دکتر دارابی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان، ۱۳۷۴
۶۸. ایمانی، منیژه، پژوهشی بر روی غزل‌های حافظ (از نظر آوا شناسی، معنا شناسی و دستور)، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران ۱۳۵۶، ۱۰۸ ص
۶۹. ترابی، سید ضیاء الدین، کاربرد نشانه «را» در زبان فارسی براساس شاهنامه فردوسی، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۶، ۱۸۷ ص
۷۰. تسلیمی، کبری، مطالعه و تحقیق دیوان کبیر از نظر قواعد دستوری، به راهنمایی بدیع الزمان فروزانفر، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۴۵، ۲۰۴ ص
۷۱. حقوقی، عسکر، سبک و خصوصیات دستوری و لغوی تفسیر ابوالفتح رازی، به راهنمایی بدیع الزمان فروزانفر، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۳۵
۷۲. داوری، محمد یوسف، توصیف دستوری قابوس نامه، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۵، ۴۸ ص
۷۳. دفتریان، ایراندخت، جمله‌های مرکب و نقش جمله‌های پیرو در گلستان سعدی، به راهنمایی دکتر جمشید مظاهری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد، ۱۳۷۵، ۱۹۰ ص
۷۴. رادفر، ابوالقاسم، بررسی مطالب دستوری انجمن آرای ناصری، به راهنمایی دکتر خسرو فرشیدورد، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۷، ۸۷ ص
۷۵. روح بخشان، علی محمد، انواع کلمه «را» در دیوان حافظ، به راهنمایی دکتر ضیاءالدین سجادی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۲، ۲۰۲ ص
۷۶. سیروس نجف آبادی، مرتضی، ساختار دستوری قصاید ناصر خسرو قبادیانی، به راهنمایی دکتر سید مرتضی هاشمی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۷۷، ۲۷۵ ص
۷۷. شاعری، رحمت، تنازع و انواع اضافه در کلیات سعدی (به استثنای گلستان)، به راهنمایی دکتر برات زنجانی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۵، ۲۳۲ ص
۷۸. صدرالحفاظی، سید مهدی، فعل در گلستان و گردش ضمیر در بوستان و گلستان، به راهنمایی دکتر حسن احمدی گیوی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۳، ۱۷۹ ص
۷۹. صدیقیان، مهیندخت، بررسی ویژگیهای نحوی نثر قرن پنجم و ششم هجری، به راهنمایی دکتر پرویز ناتل خانلری، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴

نگاهی به پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی □ ۷۰۹

۸۰. ضیایی، شهره، بررسی ساختار نحوی کلیله و دمنه، به راهنمایی دکتر سید محمد تقی طبیب، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد، ۱۳۷۶، ۳۷۸ ص
۸۱. عاملی، مهدی، توصیف دستور زبان اسرار التوحید، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد ۱۳۷۶، ۲۷۵ ص
۸۲. عبداللهی، محبوبه، بررسی ساختمان فعل و جمله در بوستان سعدی، به راهنمایی دکتر امین پاشا اجلالی، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ۱۳۶۷، ۲۴۵ ص
۸۳. علی سیفی، رضا، صفات فاعلی و صفات فاعلی مرکب مرخم و معنی آنها در خسمه نظامی، به راهنمایی دکتر برات زنجانی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۵، ۲۵۰ ص
۸۴. عمادی پور، محمد، نقد و تحلیل معنایی و دستوری مثنوی تحفه العراقین، به راهنمایی دکتر حسین علی یوسفی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار، ۱۳۷۸
۸۵. عموزاده قادیکلایی، حسین، توصیف دستور زبان سفرنامه ناصر خسرو، به راهنمایی دکتر عباسقلی محمدی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۷، ۱۹۸ ص
۸۶. غفاری، سید محمد خالد، بلاغت و دستور در دیوان بیهقی، به راهنمایی دکتر محمد سرور مولایی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، ۱۳۷۴
۸۷. قاسمی، هوشنگ، دستور زبان فارسی در تاریخ بیهقی، به راهنمایی دکتر مجتبی منشی‌زاده، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۶، ۱۴۵ ص
۸۸. قنبری چهارکنی، عبد الرضا، ویژگیهای دستوری مرزبان نامه با نگاهی به سبک آن، به راهنمایی دکتر جعفر شعار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۷، ۱۷۷ ص
۸۹. لطفی، اکبر، کلیله و دمنه و دستور زبان فارسی، به راهنمایی دکتر حسن احمدی گیوی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۶، ۱۰۸ ص
۹۰. محمدزاده، هادی، تحلیل دستوری سیاستنامه، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۷، ۲۵۷ ص
۹۱. محمودزاده، یونس، ساختمان فعل در تاریخ بیهقی، به راهنمایی دکتر امین پاشا اجلالی، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، ۱۳۷۹
۹۲. مددی الموسوی، سید کاظم، تحلیل نحوی گلستان، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۴، ۱۵۵ ص

۹۳. مسافر، بهشته، اضافه در دیوان خاقانی، به راهنمایی دکتر ناصرالدین شاه آبادی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۵، ۱۶۶ص

۹۴. ملکی ارفعی، فرزانه، بررسی صورتهای زبانی در ادبیات داستانی از دیدگاه زبان‌شناسی (با رویکردی به نحو)، به راهنمایی دکتر سیروس شمیسا، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۹، ۱۹۵ص

۹۵. نغزگوی کهن، مهرداد، بررسی زبان‌شناختی متون منثور قرنهای ششم و هفتم هجری (از نظر آوایی، صرفی و نحوی)، به راهنمایی دکتر علی اشرف صادقی، دکترای زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸، ۳۱۹ص

۱-۴. تحلیل صرفی - واژگانی

۹۶. ابراهیمی، قربانعلی، سیرتاریخ وندهای زبان فارسی و کارکرد آن در شاهنامه فردوسی، به راهنمایی دکتر محمود رضا دستغیب بهشتی، کارشناسی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۳، ۲۰۰ص

۹۷. اسکندری، مجید، فرهنگ لغات مهجور و متروک شاهنامه فردوسی جلدهای ۷، ۸ و ۹، به راهنمایی دکتر اصغر دادبه، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۴، ۱۹۲ص

۹۸. اشتیری، مهشید، بررسی صوری و معنایی روندهای ترکیب و اشتقاق در شاهنامه فردوسی، به راهنمایی دکتر هرمز میلانین، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۹۷ص

۹۹. اکبرزاده، حسین، فرهنگ نوادر لغات و ترکیبات خسرو و شیرین نظامی، به راهنمایی دکتر سید مرتضی هاشمی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نوشهر و چالوس، ۱۳۷۹

۱۰۰. برزگر آق قلعه، عبدالحسن، جنسیت و تفاوت واژگان افراد در فارسی معیار به کارگرفته در ادبیات داستانی، به راهنمایی دکتر علی افخمی، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸، ۷۷ص

۱۰۱. بهرامی، منصوره، فرهنگ واژه نما و بسامدی دیوان رودکی و بررسی واژگانی آن (ریشه لغات و ساختار دستوری)، به راهنمایی دکتر جعفر شعار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۸، ۳۷۲ص

۱۰۲. بهروزی، کمال، بررسی صوری - معنایی روندهای ترکیب و اشتقاق در شاهنامه فردوسی و امکانه‌های بالقوه آن، به راهنمایی دکتر هرمز میلانین، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۳، ۱۴۰ص

۱۰۳. پرهام، عبدالرحمان، فرهنگ واژگان دیوان عطار نیشابوری، به راهنمایی دکتر محمود

- طاووسی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، ۱۳۷۵
۱۰۴. پزشکی، سیده نسترن، هماهنگی واژه‌گزینی عربی و فارسی در شعر مولانا با تکیه بر جنبه‌های موسیقایی مثنوی و غزلیات شمس، به راهنمایی دکتر محمد حسن حسن زاده نیری، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۱
۱۰۵. تجربه کار، گیتی، لغات و ترکیبات نادر در شاهنامه با ذکر شواهد آن، به راهنمایی دکتر عبدالحسین زرین کوب، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵، ۲۹۱ ص
۱۰۶. جعفری قریه علی، حمید، لغات ترکی و مغولی جامع التواریخ و تاریخ و صاف، به راهنمایی دکتر منصور رستگار فسایی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۱، ۴۶۰ ص
۱۰۷. حاج سید تقی، ابوالقاسم، ساختمان کلمه مرکب (صفت، قید و اسم) در خمسه نظامی، به راهنمایی دکتر خسرو فرشیدورد، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۹
۱۰۸. حضرتی، یوسف، تجزیه و تحلیل زبان‌شناسی غزلیات شهریار از نظر آوایی و واژگانی، به راهنمایی دکتر جلال رحیمیان، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹، ۱۶۴ ص
۱۰۹. خادمی، حسن، بیان نمونه‌هایی از انواع وابسته‌های پیشین و پسین اسم در گلستان و بوستان، به راهنمایی دکتر اسدالله کفافی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۸، ۲۳۸ ص
۱۱۰. خلخالی، حسین، بررسی ساختمان تصریفی و اشتقاقی کلمات و جملات مرکب و هنجارگریزی در شعر سپهری و غرب زدگی جلال آل احمد، به راهنمایی دکتر محمد تقی راشد محصل، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۸، ۲۰۵ ص
۱۱۱. دبیرمقدم، محمد، بررسی صوری - معنایی روندهای ترکیب و اشتقاق در شاهنامه فردوسی و امکانات بالقوه آن، به راهنمایی دکتر هرمز میلانیان، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۶، ۱۰۵ ص
۱۱۲. راشدی، یاسین، بررسی ریشه‌شناسانه و معانی واژه‌های مرکب در شاهنامه، به راهنمایی دکتر محمود طاووسی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، ۱۳۷۵
۱۱۳. رجبی، محمد، بررسی واژه‌های عربی و معرب در شاهنامه، به راهنمایی دکتر محسن ابوالقاسمی، کارشناسی ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۱، ۲۴۲ ص
۱۱۴. زارع پیشه، ولی، فرهنگ واژگان نثر داستانی معاصر (۱۳۳۲-۱۲۷۴)، به راهنمایی دکتر محمود مدبری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۷۸، ۴۹۷ ص
۱۱۵. سبجانی، عباس، بررسی زبان‌شناختی واژگان ادبیات داستانی با استفاده از نمونه‌هایی از

ادبیات معاصر ایران، به راهنمایی دکتر مصطفی عاصی، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۷۵، ۱۲۷ص

۱۱۶. شفیع‌ی راد، رضا، ترکیب‌سازی در دیوان بیدل دهلوی، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۳، ۴۳۵ص
 ۱۱۷. شیرین بیان، محمد سعید، شیوه‌های زبانی شعر مهدی اخوان ثالث، به راهنمایی دکتر حسینعلی قبادی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۷، ۱۳۱ص

۱۱۸. صادق پور، عبدالرسول، واژگان مرکب شاهنامه، به راهنمایی دکتر محمود طاووسی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، ۱۳۷۵
 ۱۱۹. صمدی، حبیب، ویژگی‌های نثر کسروی، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۹، ۵۴ص

۱۲۰. عابدینی، رحیم، کاربرد و ساختار افعال در بوستان سعدی، به راهنمایی دکتر احمد ذاکری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ۱۳۷۶
 ۱۲۱. عربی، فریبا، سنجش واژه‌های دخیل عربی در آثار منظوم و منثور، به راهنمایی دکتر علی محمد حق‌شناس، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۸، ۲۷۸ص
 ۱۲۲. عشقی خراسانی، وحیده، بررسی ساخت واژه در شاهنامه فردوسی (کلمات مرکب)، به راهنمایی دکتر رضا زمردیان، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۹، ۱۵۶ص

۱۲۳. علی پور، مصطفی، جستاری در واژگان و ساختار زبان شعر امروز، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۴، ۳۴۰ص

۱۲۴. غلامی، زهرا، بررسی ساخت واژه کلمات مرکب مجموعه آثار سعدی، به راهنمایی دکتر منصور فهیم، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۰، ۱۳۰ص

۱۲۵. فخرایی، فرامرز، ساختمان فعل در غزلیات صائب تبریزی، به راهنمایی دکتر محمد سرور مولایی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، ۱۳۷۴

۱۲۶. فردوسی، هما، خصوصیات زبانی قابوس‌نامه (از نظر آوایی، صرفی و ساختمان جمله)، به راهنمایی دکتر علی اشرف صادقی، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۸، ۱۰۹ص

۱۲۷. فرقانی، قاسم، نوادر واژگان و ترکیبات و معادل پهلوی پاره‌ای از واژگان پارسی در کشف الاسرار میبدی، به راهنمایی دکتر سید محمد مهدی جعفری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۱، ۳۰۳ص

نگاهی به پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی □ ۷۱۳

۱۲۸. فروغ، مریم، بررسی صوری - معنایی روندهای ترکیب و اشتقاق در شاهنامه فردوسی و امکان‌های بالقوه آن، به راهنمایی دکتر هرمز میلانیان، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۷، ۱۰۵ ص
۱۲۹. قدیمی، احمد، ساختمان فعل در تاریخ بیهقی (از ابتدا تا داستان گرفتن غازی صفحه ۲۳۱)، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۰، ۱۴۳ ص
۱۳۰. کشاورزی، فرهاد، لغات چشمگیر و اختصاصات دستوری ذخیره‌خوارزمشاهی، به راهنمایی دکتر جواد سلماسی زاده، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۶، ۱۳۵ ص
۱۳۱. کیانی، حبیب، زبان و ترکیبات حافظ، به راهنمایی دکتر عباسقلی محمدی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۲، ۲۱۱ ص
۱۳۲. گلشنی، اکرم، فهرستی از کنایات فعلی در مثنوی مولوی، به راهنمایی دکتر محمود عابدی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، ۱۳۷۴، ۲۵۸ ص
۱۳۳. محتشمی، مجتبی، بررسی واژه‌های ترکی در متون فارسی از عهد مغول تا دوره صفویه، به راهنمایی دکتر سعید واعظ، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۸، ۳۳۰ ص
۱۳۴. محمدی، ایرج، فرهنگ واژگان نثر داستانی معاصر (۵۷ - ۱۳۳۲)، به راهنمایی دکتر محمود مدبری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۷۸، ۳۸۲ ص
۱۳۵. مدرسی تهرانی، یحیی، واژه‌نامه بسامدی رساله نفس: تألیف شیخ الرئیس ابوعلی سینا، به راهنمایی دکتر فریدون بدره‌ای، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۵۱، ۳۲۸ ص
۱۳۶. مرتضوی، مه‌ری، بررسی زبان‌شناختی ضرورت‌های شعری در اشعار شاهنامه (رستم و سهراب: ابیات ۱ تا ۱۰۵۳)، به راهنمایی دکتر یدالله ثمره، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۰، ۸۴ ص
۱۳۷. مریدی، محمد جعفر، کلمات مرکب در قصاید خاقانی شروانی بر مبنای زبان‌شناسی جدید، دکتر خسرو فرشیدورد، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۰، ۵۶۸ ص
۱۳۸. مصطفوی، سید محمد رضا، ترکیب سازی در غزل‌های حافظ، به راهنمایی دکتر ضیاء الدین سجادی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۰، ۱۳۷ ص
۱۳۹. مظفری، نسرین، واژگان متروک در آثار منظوم تا پایان قرن پنجم (به استثناء شاهنامه)، به راهنمایی دکتر محمود مدبری، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید

باهنر کرمان، ۱۳۷۶، ۴۴۹ ص

۱۴۰. منشاری، مرتضی، لغات، ترکیبات و اصطلاحات ترکی جهانگشای جوینی با معانی فارسی، به راهنمایی دکتر حسن احمدی گیوی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۶، ۱۰۴ ص

۱۴۱. مونس، غلامرضا، بررسی واژگان تازی در شاهنامه فردوسی، به راهنمایی دکتر سید احمد حسینی کازرونی، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول، ۱۳۷۴

۱۴۲. میر هاشمی، علی، بررسی روندهای ترکیب و اشتقاق در بوستان سعدی، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی دانشگاه تهران، ۱۳۷۵، ۹۰ ص

۱۴۳. واعظ، محمد جواد، ترکیب سازی در روضة الانوار خواجوی کرمانی، به راهنمایی دکتر تقی وحیدیان کامیار، کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، ۱۳۷۶

۱-۵. تحلیل متنی - کاربردی

۱۴۴. بتولی آرانی، عباس، نقشهای معنایی - منظوری جملات پرسشی در اشعار مهدی اخوان ثالث و فروغ فرخزاد بر اساس نظریه کنش های گفتاری و نظرگاههای بلاغی در شعر فارسی، به راهنمایی دکتر جلال رحیمیان، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۸۰، ۱۳۲ ص

۱۴۵. توسلی، مریم، بررسی اشعار سهراب سپهری از دیدگاه زبان شناسی (با رویکردی نقش گرا)، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۶، ۹۰ ص

۱۴۶. خان زاده امیری، ناهید، تحلیل زبان شناختی منطق الطیر بر مبنای دو رویکرد صورت گرایی و نقش گرایی، به راهنمایی دکتر لطف الله یار محمدی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۹، ۱۶۵ ص

۱۴۷. راکعی، فاطمه، لفظ و معنی در شعر نیما (رویکردی هرمنوتیکی)، به راهنمایی دکتر علی افخمی، دکترای زبان شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۷۷، ۳۱۵ ص

۱۴۸. ره گوی، رخشنده، تحلیل بوف کور بر اساس زبان شناسی متن بنیاد، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۶، ۱۰۵ ص

۱۴۹. سعید دهقی، مریم، به کارگیری روابط واژگانی در مثنوی و مقایسه آن با شاهنامه، به راهنمایی دکتر میرجلال الدین کزازی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۹، ۱۳۰ ص

۱۵۰. شکری کاظم آبادی، احمد علی، نقش های معنایی - منظوری جملات پرسشی در غزلیات حافظ، به راهنمایی دکتر جلال رحیمیان، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۸، ۹۸ ص

نگاهی به پژوهشهای زبان‌شناختی ادبیات فارسی □ ۷۱۵

۱۵۱. شهبازی، ایرج، تجزیه و تحلیل گفتمانی و متنی غزلیات عاشقانه سعدی شیراز، به راهنمایی دکتر عبدالمهدی ریاضی، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۷۸، ۱۵۴ ص
۱۵۲. شیبانی، خاطره، نقد زبان (جای خالی سلوچ) بر مبنای زبان شناسی متن بنیاد، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، ۱۲۹ ص
۱۵۳. عزتی، فرشید، بررسی نقش و ارتباط معنایی قافیه‌ها در تأویل سی غزل از حافظ (رهیافتی نقش‌گرا)، به راهنمایی دکتر سید علی میرعمادی، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۸، ۴۷۵ ص
۱۵۴. علوی، فاطمه، بررسی دیدگاه روایی در سه داستان کوتاه صادق چوبک: با رویکردی به تحلیل کلام انتقادی، به راهنمایی دکتر علی افخمی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران ۱۳۸۱، ۱۴۲ ص
۱۵۵. علی خویی، مهناز، مطالعه و بررسی انسجام دستوری در زبان فارسی با نگاهی در آثار صادق هدایت، به راهنمایی دکتر علی درزی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۸۰، ۹۰ ص
۱۵۶. غیاثی، غلامرضا، انسجام واژگانی در شعر معاصر فارسی، به راهنمایی دکتر کاظم لطفی پورساعدی، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴، ۱۲۱ ص
۱۵۷. کارآمد هوتک، آناهیتا، زبان در شعر فروغ فرخزاد: یک رویکرد متن بنیاد بر اساس دستور نقش‌گرا، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۸، ۱۳۵ ص
۱۵۸. مظفری دهشیری، زهرا، بررسی ویژگی متنی شعر شاملو، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۱
۱۵۹. مؤذن، مریم، نقد شعر معاصر از دیدگاه زبان شناسی، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، دکترای زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷، ۲۷۴ ص
۱۶۰. مومنی، آرزو، تجزیه و تحلیل گفتمانی داستان مدیر مدرسه جلال آل احمد در دو سطح خرد و کلان، به راهنمایی دکتر جلال رحیمیان، کارشناسی ارشد آموزش زبان فارسی، دانشگاه شیراز، ۱۳۸۰، ۸۱ ص
۱۶۱. مهاجر، مهران، زبان شناسی متن بنیاد و بررسی متن ادبی، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۳، ۸۷ ص
۱۶۲. نبوی، محمد، از زبان تا شعر: یک رویکرد زبان‌شناختی، به راهنمایی دکتر علی محمد حق شناس، کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳، ۱۵۳ ص
۱۶۳. نیک بخت، کورش، بررسی تحلیلی گزیده‌هایی از کتاب فیه مافیه از دیدگاه زبان‌شناسی،

به راهنمایی دکتر سید علی میرعمادی، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، ۱۳۷۴، ۱۲۰ ص

164. Farhadi, Farideh, *Cohesive Chain Interactions in the Poems of Mehdi Akhavan Sales and Sohrab Sepehri: A Contrastive and Stylistic Approach*, Supervised by Dr. L. Yarmohammadi, M.A. in Linguistics, Shiraz University, 1999, 94 P.

جمع‌بندی

از ایران پیش از اسلام، آثار ادبی چندانی باقی نمانده است تا از طریق آن بتوان شیوه مطالعات ادبی آن دوره را استنباط کرد، آنچه امروز در اختیار ماست گزارشهایی است که محققان دوره اسلامی از ویژگیهای بلاغی پیش از اسلام به دست دادند. بر اساس این مستندات، شاید بتوان گفت که دست کم در دوره ساسانی، فن نویسندگی و بیان، دارای قواعدی بوده و نویسندگان، این قواعد را می‌آموختند. زرین کوب نیز بر این اعتقاد است که ایرانیان حداقل از زمان ساسانیان، با فن شعر و خطابه ارسطو آشنا بوده‌اند.^{۱۳} در دوران پس از اسلام مطالعات ادبی در میان مسلمانان در دو مسیر آغاز شده است: یک بخش از این مطالعات به بررسی وزن و قافیه یعنی ویژگیهایی محدود می‌شد که شعر را از غیر شعر متمایز می‌ساخت و بخشی به شیوه ارائه مطالب در شعر محدود می‌گشت تا نشان دهد چه صنعتی می‌تواند در القای معانی مختلف به کار رود. بدین ترتیب پیشینه مطالعات ادبی در میان مسلمانان را باید به دو بخش متمایز تقسیم کرد: ۱. تاریخچه فنون بلاغت ۲. تاریخچه عروض و قافیه.

با بررسی تطبیقی مطالعات ادبی - زبان‌شناختی اسلامی و غربی، در مجموع می‌توان گفت که مطالب کتابهای بلاغت اروپایی طبقه‌بندی منظم‌تری دارد ولی آنچه در میان مسلمانان به عنوان فنون بلاغت مطرح بود با موشکافی بیشتری مورد تبیین قرار گرفته است. عدم تفکیک علمی موضوعات در هر دو روش کاملاً مشهود است؛ هر چند این نارسایی در بررسیهای سنتی مسلمانان و به ویژه کتابهای بلاغت فارسی بیشتر به چشم می‌خورد. این شیوه بررسی که در میان کتب بلاغت فارسی دیده می‌شود تا تألیف کتابهایی چون معیارالشعار و المعجم فی المعاییر اشعار العجم شکلی پویا داشته، سپس شکلی ایستا یافته و الگویی برای تقلید واقع شده است.

با نگرشی کلی به آنچه در بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی، اخیراً در ایران صورت پذیرفته است، می‌توان چنین گفت که با وجود محدودیت و پراکندگی پژوهشهای این عرصه تا پیش از دهه هفتاد شمسی، شواهد، گویای این است که این روند مطالعاتی در خلال دهه گذشته از نظر کمی و کیفی به طور چشمگیری رو به بهبود داشته است. اطلاعات کامل ارائه شده در مجموعه حاضر نیز مؤید این ادعا است. در فاصله زمانی ۱۳۷۰-۱۳۳۵ مجموعاً ۲۷ پایان نامه در این زمینه در گروههای آموزشی ذی‌ربط ارائه شده، حال آنکه بر اساس آمار موجود، این رقم در سالهای ۱۳۸۱-۱۳۷۰ به ۱۳۸ رسیده است.

نتایج تحلیل آماری - موضوعی اطلاعات مندرج نشان می‌دهد که تمایل به بررسی

زبان‌شناختی آثار منظوم دو برابر آثار ادبی منثور بوده و در حوزه آثار منظوم نیز، گرایش به مطالعه زبان‌شناختی شعر قدیم از شعر نو بیشتر بوده است. همچنین مطالعات صرفی - واژگانی آثار ادبی و بعضاً تحلیل ساخت‌واژی آنها در صدر پژوهشهای معرفی شده قرار دارد و پس از آن به ترتیب، تحلیلهای سبکی، کلیات (شامل مطالعات نظری و...)، تحقیقات نحوی - دستوری و پژوهشهای متنی - کاربردی، هر یک در درجه‌های بعدی هستند. از میان آثار ادبی که پژوهندگان انتخاب و تحلیل کرده‌اند، بیشترین میزان به شاهنامه فردوسی متعلق بوده و پس از آن به ترتیب می‌توان به دیوان حافظ، آثار سعدی، آثار مولوی و آثار نظامی اشاره نمود. این مطالعات به ترتیب بسامد وقوع در رشته زبان‌شناسی همگانی، زبان و ادبیات فارسی، آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانها و نیز فرهنگ و زبانهای باستانی به انجام رسیده است. از ۲۴ دانشگاه دولتی و آزاد مذکور، دانشگاه تهران بیشترین تعداد رساله را در این حوزه به خود اختصاص داده سپس دانشگاههای آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، فردوسی مشهد، شیراز و علامه طباطبائی به ترتیب در درجه‌های بعدی قرار می‌گیرند. همچنین از میان اساتید زبان شناس در دانشگاههای مورد نظر، به ترتیب آقایان دکتر علی محمد حق شناس، دکتر یدالله ثمره، دکتر کورش صفوی، دکتر تقی وحیدیان کامیار و دکتر علی افخمی، راهنمایی تعداد بیشتر رساله را در این حوزه بر عهده داشته‌اند و در بین استادان زبان و ادبیات فارسی نیز به صورت یکسان آقایان دکتر سیروس شمیسا، دکتر حسن احمدی گیوی، دکتر عباسقلی محمدی، شادروان دکتر ضیاء الدین سجادی و مرحوم دکتر جعفر شعار را می‌توان نام برد.

نکته قابل توجه اینجا است که بر اساس آمار موجود، تعداد پایان نامه‌های ارائه شده با رویکرد زبان‌شناختی در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاههای مورد نظر نسبت به کل پایان‌نامه‌های این رشته را باید کمتر از ۱۰ درصد برآورد کرد که این آمار خود، ضرورت گنجاندن واحدهای بیشتری با موضوعات زبان‌شناختی را در برنامه درسی این رشته مورد تأیید قرار می‌دهد. آنچه مسلم است اینکه ملاکهای سبک شناسی ادب فارسی و طبقه بندی گونه‌های آن، می‌باید بازنگری شود و به سطح علمی ارتقاء یابد. همچنین کشف ابزارهای شعر آفرینی، نظم آفرینی و عملکرد آنها بر روی نثر که در نهایت گونه‌های زبان ادب را پدید می‌آورند، تنها زمانی امکان پذیر است که متون ادب بازکاویده شوند و همه شاخصهای آنها استخراج گردند. در چنین وضعیتی است که می‌توان با استدلالی آماری مشخص کرد که یک اثر ادبی تا چه اندازه از شگردهای خلاقیت ادبی سود جسته و جایگاهش در میان این پیوستار سه قطبی کجا است.

کاربرد وسیع ویژگیهای زبانی در تفسیر ادبی که حاکی از پیوند طبیعی و حقیقی میان زبان‌شناسی و ادبیات است، این گفته ماندگار از یاکوبسن را یاد آور می‌شود: «زبان‌شناسی که به نقش ادبی زبان عنایتی ندارند و ادیبانی که به مسائل زبان‌شناختی توجهی نشان نمی‌دهند و روشهای این علم را نمی‌شناسند، هر دو بر خلاف اصول زمانه خویش حرکت می‌کنند». امید که مجموعه حاضر توانسته باشد ضمن بازنمایی تلاشهای صورت گرفته، موجبات بسط و غنای تحقیقات تخصصی در این عرصه را بیش از پیش فراهم نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، ص ۲۸۸.
۲. ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، ص ۱۴.
۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ص ۳.
۴. صفوی، کورش، گفتارهایی در زبان‌شناسی، ص ۵۶.
۵. فالو، راجر و دیگران، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم فوزان و حسین پاینده، ص ۸۲.
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۹.
۷. صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، نظم، ص ۵۶.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۲۳۹.
۹. صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، پیشین، ص ۱۳۳.
۱۰. طرح پژوهشی، گردآوری و چکیده‌نویسی پایان‌نامه‌های زبان‌شناختی دانشگاه‌های دولتی و آزاد کشور، معاونت پژوهشی دانشگاه بیرجند.
۱۱. مراکز آموزش عالی مورد نظر عبارت است از دانشگاه اصفهان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تبریز، تربیت مدرس، تربیت معلم، تهران، شهید باهنر کرمان، شهید بهشتی، شیراز، علامه طباطبائی، فردوسی مشهد، یزد، آزاد اسلامی واحد اراک، تهران مرکزی، دزفول، زنجان، سبزوار، سمنان، علوم و تحقیقات، فسا، کرج، مشهد، نجف‌آباد، نوشهر و چالوس.
۱۲. رشته‌های زبان و ادبیات فارسی، زبان‌شناسی همگانی، آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، فرهنگ و زبان‌های باستانی.
۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین، پیشین، ص ۱۸۳.

منابع

- پژوهشنامه دانشگاه آزاد اسلامی، سالنامه معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی، ش ۴-۱.
- چکیده پایان‌نامه‌های ایران، فصلنامه مرکز اطلاعات و مدارک علمی ایران، ش ۴۰-۱.
- حق شناس، علی محمد، «شعر، نظم و نثر: سه گونه ادبی»، سیدعلی، میرعمادی، (گردآورنده)، مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۷۱.
- حق شناس، علی محمد، مقالات ادبی - زبان‌شناختی، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰.
- ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۵.
- زرین کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
- صفوی، کورش، از زبان شناسی به ادبیات، ج اول: نظم، چشمه، تهران، ۱۳۷۳.
- صفوی، کورش، زبان شناسی و ادبیات: تاریخچه چند اصطلاح، هرمس، تهران ۱۳۷۷.
- صفوی، کورش، گفتارهایی در زبان شناسی، هرمس، تهران، ۱۳۸۰.
- ضیاء حسینی، سید محمد، «کاربرد زبان شناسی در تفسیر ادبی»، محمد، دبیرمقدم، (گردآورنده)، مجموعه مقالات نخستین کنفرانس زبان شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ۱۳۶۹.
- فالر، راجر و دیگران، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، نشر نی، تهران، ۱۳۶۹.
- قویمی، مهوش، «زبان شناسی و کاربرد آن در ادبیات: پیدایش نقد ساختاری»، مجله زبان شناسی، سال پنجم، ش ۱، تهران، ۱۳۶۵.
- _____، «زبان ادبی و زبان گفتاری»، مجله زبان‌شناسی، سال دوم، ش ۴، تهران، ۱۳۶۴.

واژگان متروک پارسی در آثار منظوم تا پایان قرن پنجم نسرین مظفری^{##}

مقدمه

واژگان به فراخور زمان خود، پدید می‌آیند، رشد می‌کنند و در دوران رشد خود دچار تغییر و تحولاتی می‌شوند، گاهی از زبانی به زبان دیگر منتقل می‌شوند و ملیت همان زبان را می‌پذیرند و صورتی جدید یا معنای جدیدتر می‌یابند. حال ممکن است جاودان بمانند یا از درجه اعتبار ساقط شوند و یا آنکه فقط ردپایی از آنها باقی بماند، به هر صورت این واژگان آیینۀ تمام‌نمای یک ملت خواهد بود یعنی «مجموعه لغاتی که طی تاریخ در زبان ملتی وجود داشته و به کار رفته در حکم فهرست حوادث و شیوۀ زندگانی و تمدن و اندیشه‌ها و آرزوی ملت است».^۱ در واقع «زبان بهترین نمودار چگونگی فرهنگی، اقتصادی، دینی و دیگر مظاهر اجتماعی یک ملت است، زیرا هرگاه پدیده‌ای در جامعه ظاهر شود، واژه آن هم در زبان به پیدایی می‌آید و چون پدیده‌ای از کاربرد یک جامعه بیرون رود واژه آن هم از واژگان آن جامعه بیرون می‌رود».^۲ باتوجه به آنچه بیان گردید، واژه‌ها متناسب زمان با پدیده‌ای پا به عرصه وجود می‌گذارند که بقا یا عدم آن به کاربرد آن پدیده در جامعه بستگی دارد. لذا شناخت مسائل زبانی و واژگان باعث درک بهتر پدیده‌ها در اعصار مختلف می‌شود.

«زبان فارسی امروز با زبان فارسی دوران گذشته فرقی که دارد بیشتر در واژگان آن است و آن خود مسئله‌ای جبری و گریز ناپذیر است».^۳ زیرا تغییری که واژگان هنگام تحول زبان پیدا می‌کنند، کاملاً مشهود است.

بعضی از استادان زبان‌شناسی دگرگونیهای واژگان را به سه دسته کلی تقسیم‌بندی می‌کنند که عبارت است از:

##. مدرس مرکز تربیت معلم و دانشگاههای استان بوشهر.

۱. واژگان فراموش شده؛ ۲. واژگان نیمه فراموش شده؛ ۳. واژگان نو

و در تعریف واژگان فراموش شده چنین بیان داشته اند:

«واژگان فراموش شده: واژه‌ای در زبان می‌رود و از کاربرد جامعه بیرون می‌رود و نقش ارتباطی خود را از دست می‌دهد. این واژه‌های فراموش شده، چون در آثار گذشته زبان فارسی وجود داشته و امروز فعال نیستند، به این دلیل در طبقه خاصی قرار می‌گیرند که می‌توان آنها را واژه‌های فراموش نامید.»^۴

اهمیت و کاربرد واژگان متروک

۱. واژگان متروک در نوع خود واژگان تاریخی‌اند که فهرستی از اندیشه‌ها، آرزوها و زندگی انسان دیروز را در خود نهان دارند و با مراجعه به آنها می‌توان تاریخ نظم، نثر یا حتی سبک آن را روشن کرد، چراکه واژه‌هایی چون گل و بلبل و می و عشق و... از هزاران سال پیش رواج داشته و اکنون نیز در زبان رایجند و هیچ‌گاه نمی‌توانند نماینده اثری در دوره‌ای خاص باشند؛ اما واژگانی چون پیخسته، پیلو و... به‌خوبی می‌تواند چون کلماتی «رمزگذار» نماینده نظم، نثر و سبک آثار ادبی در دوره‌ای خاص باشد، واژگان متروک دستاویز محکمی برای مطالعات سبک‌شناسی یا (Stylistic) خواهد بود.

۲. از آنجا که واژه‌ها حاملان فرهنگ و تاریخ ملت‌ها بوده‌اند، پژوهش در حوزه واژگان درواقع نمایانند حوادث، شیوه زندگی، تمدن، اندیشه‌ها و آرزوهای مردمی است که در اعصار دور سنگچین فرهنگ و تمدن امروزمین را بنا نهادند و این امر در خصوص واژگان متروک اهمیت ویژه‌ای دارد.

۳. دوره‌های آغازین سرایش شعر فارسی را به لهجه دری، قرن سوم هجری دانسته‌اند که تا پایان قرن پنجم این زبان در حال رشد و تکوین بوده و در قرون بعد نیز ادامه یافته است. چون در این دوره هنوز زبان معیار و ثابتی وجود نداشت، نویسندگان و شاعران هر کلمه را به‌صورتی مطابق با تلفظ عادی و گویشهای محلی خود در آثارشان ثبت و ضبط می‌کردند و کلمات واحد در آثار نویسندگان و شاعران مناطق مختلف، از نظر تلفظ و معنی صورتهای گوناگون به خود می‌گرفت. از آنجا که آثار بسیار ارزنده‌ای از نثر و نظم ادب فارسی متعلق بدان دوره است، این خود بر اهمیت شناخت زبان واژگان فارسی در این دوره می‌افزاید؛ چرا که عدم شناسایی دقیق واژگان در این عصر باعث دشواری معنی و عدم ضبط مفهوم دقیق کلمات می‌گردد. به‌خصوص با ظهور سلجوقیان در اواخر این دوره، پیکر نظم و نثر فارسی از محیطی محدود به محیطی وسیع، از رود سند تا دریای مدیترانه، سایه افکند که همین خود دُر دردانه دری راگاه دُر دانه و گاهی پراز دُر د می‌کرد. از یک‌سو لغات و ترکیبات تازه وارد زبان فارسی می‌شد و از سوی دیگر پاره‌ای از واژگان فارسی در این گیرودار جان می‌باختند، به‌خصوص «در نتیجه انتقال لهجه دری از مشرق ایران به سایر نواحی، پاره‌ای از واژگان مشرق که در نواحی جدید معمول نبود، کم‌کم رو به فراموشی نهاد و پیداست که این امر برای ادب فارسی کم‌زیانی در بر نداشت».^۵

«پس از حمله مغول و ویرانی ماوراء النهر و خراسان و بریده شدن مردم ایران از آثار شاعران قرن چهارم و پنجم و خالی شدن نواحی شرقی از مراکز فعال ادبی، این خسران به شدت آشکار شد.»^۶ و این خود دلیل متقنی است بر اهمیت این تحقیق تا شاید با شناختن واژگان متروک، گره های کور فرهنگ و اصالت خویش را در آن دوره واگشاییم تا به تحلیل جامع تری از زبان و ادبیات خویش در دوره های پسین دست یابیم.

۴. نکته حائز اهمیت اینکه رفته رفته در این دوره زبان عامه کمتر مورد توجه قرار می گیرد، چرا که «عامه همیشه واضعین لغت اند، مفاهیمی را درک می کنند و الفاظی دراز از آن مفاهیم ادا می کنند، هر یک که با ذوق صاحبان آن زبان راست آید بر جای می ماند. اینک بیش از هزار سال است که این الفاظ متراکم شده و ارباب قلم از استعمال آن پرهیز می کنند، لکن بی شک آن الفاظ باید در تداول خواص در آید و در لغت نامه ها درج گردد.»^۷ در این تحقیق علاوه بر آثار مشاهیر، آثار شاعران دست دوم و گمنام نیز مورد توجه قرار گرفته است؛ زیرا «نویسندگان به متن انسان و روح تاریخ نزدیک ترند و آیینۀ تمام نمای محیط خویش به شمار می آیند. زیرا هنرمندانی که دارای عظمت و نبوغی هستند، اغلب تحت تأثیر گذشته اند یا از عصر خود پیشتر افتاده اند، اینان بیشتر به «انسانیت مجرد از محیط» نزدیک شده اند، در صورتی که متن مردم کانونی است که تحولات اجتماعی روزگار مستقیماً در آن صورت می گیرد و توده، رنگ محیط خویش را بیشتر می پذیرد و این رنگ در آثار نویسندگان دست دوم بیشتر به چشم می خورد.»^۸ بخش عمده ای از کلمات متروک از آثار این شاعران و نویسندگان برخاسته است؛ یعنی قشری که کمتر مورد توجه پژوهندگان بوده اند که خود بازتاب عینی تری از دوران آن جامعه خواهد بود. پس همانا شناختن کلمات متروک در واقع راهیابی درک و ذوق انسان امروزی به احساسات و اندیشه های انسان دیروزین است تا پیوسته از اصل خویش نگسلد.

۵. «یکی دیگر از کاربردهای مهم واژگان متروک بهره وری از آن در مطالعات زبان شناسی (Linguistic) است.»^۹

۶. از واژگان متروک می توان در پالایش زبان فارسی از واژه های بیگانه در حد ضرورت سود جست و همچنین در ترجمۀ متون علمی و ادبی به معادل سازیهایی ارزنده دست یافت.

۷. تدوین فرهنگ نامه واژگان متروک راهگشای دانش پژوهان در متون قدیم خواهد بود و از آن گذشته درک و ویرایش متون فارسی را آسان تر می کند.

۸. «تدوین فرهنگ واژگان متروک در بررسی و پژوهش آواشناسی زبان فارسی و در تهیه واژه نامه تاریخی زبان فارسی می تواند مفید باشد.»^{۱۰}

اگر چه ما در این مبحث اهمیت واژگان متروک را مطرح کردیم، بدان معنا نیست تا بر آن باشیم که این واژگان را زنده کنیم، زیرا این سیر طبیعی زبان، انسان و تاریخ است تا یکی پیر، باز نشیند دیگری جوان تر باز نخواهد خاست، تا یکی پژمرده، تن در خویش فرو نهد، دیگری سبز تر نخواهد رست. بلکه این قدر و اعتبار به این معنا است که هر چه را در جای خویش نیک دریابیم تا در مقام تحلیل پیوسته، بن بسته عصای هر کور و بینایی نباشیم، زیرا مرگ هر ملتی

هنگامی فرا خواهد رسید که در مقام تحلیل به سبب انقطاع فرهنگی از دروآبستگی در آیند. در یک کلام اینکه واژگان فراموش شده پلهای ارتباطی فرهنگ یک ملتند.

طبق بررسیهایی که نگارنده این سطور در اشعار شاعران سبک خراسانی انجام داده، ابتدا فهرست کل شاعران سبک خراسانی را استخراج کرده است که حدود ۲۳۲ شاعر بوده، سپس ۱۳۴۷۳۳ بیت مورد بررسی قرار گرفت و حدود ۱۷۸۸ کلمه متروک به دست آمد. همچنین در مورد شاعرانی که دیوان نداشتند و آثارشان در کتب تاریخ ادبیات پراکنده بود از کتاب جامع شاعران بی دیوان دکتر محمود مدبری استفاده گردید. در این تحقیق از شعر اغلب شاعران چه با دیوان و چه بی دیوان استفاده شده است به استثنای شاهنامه که واژگان آن استخراج نشد. یکی به دلیل حجم زیاد شاهنامه که خود کار بسیار مفصلی می طلبد و دیگر اینکه نسخه کاملی از تصحیح شاهنامه در دسترس نبود و از آنجا که چندگونگی نسخه ها، مغالطه کاریهایی در پی خواهد داشت به همین دلیل از آوردن واژگان متروک شاهنامه خودداری گردید. چون ذکر همه واژگان متروک در این تحقیق مقدور نیست، لذا گلچینی از آنها ارائه داده می شود. قبل از آن جدول نشانه های اختصاری به عنوان راهنمای مطالعه فرهنگ واژگان متروک ذکر می گردد.

نشانه های اختصاری

نشانه اختصاری	مفهوم	علائم
۱. ا.	اسم	[=] اصل و ریشه
۱. فا	اسم فاعل	کلمه و ترکیب آن از چه زمانی است
۱. هنر	اسم مرکب	
۱. مص	اسم مصدر	[] مطلبی که از نگارنده به متن افزوده شده است
۱. مصغ	اسم مصغر	
حافظ	حاصل مصدر	- ترکیبات
شا. بی	شاعران بی دیوان	
	صفت	
ص.	صفت فاعلی	
ص. فا	صفت مرکب	
ص. مر.	مصدر	
مص		

[=] اصل و ریشه کلمه و ترکیب آن از زمانی است [] مطلبی که از نگارنده به متن افزوده شده است - ترکیبات

آ

آبجین: äb-Gin (افا. امر.) جامه‌ای که تن مرده را بعد از غسل دادن بدان خشک کنند. (معین)
 پیوشم برآیین به جامه عجم
 کفن و آبجین ده به کافور و نم
 (گرشاسب نامه / ۴۶۵)

آبشتنگاه: āba(e)štan-gāh (امر.) خلوتخانه و متوضا باشد. (برهان)
 نه همی باز شناسد عبیر از سرگین
 نه گلستان بشناسد زآبشتنگاه
 (قریع الدهر / شاعران بی دیوان / ۳۳۳)

آجاریدن: ājāridan (مص.) درگذشتن و تخطی و تجاوز باشد. (لغتنامه)
 نشانهٔ بندگی شکر است هرگز مردم دانا
 نسیپاسی ز حد بندگی اندر نیاجارد
 (دیوان ناصر خسرو / ص ۱۳۸)

آدرنگ: ādrang (ا.) رنج و محنت و آفت را گویند. (انجمن آرا)
 نباشد کوه را وقت درنگ توررنگ
 جهان هرگز نخواهد تا تو باشی آدرنگ تو
 (دیوان فرخی / ۴۲۲)

آریغ: ariy (ا.) نفرتی باشد که از قول و فعل کسی در دل کسی پدید آمده باشد. (تحفه)
 آه از غم آن نگار بد مهر
 که آریغ ز من به دل گرفته
 (خسروانی / شاعران بی دیوان / ص ۱۲۰)

الف

ابرنجک: abranj-ak (امصغ.) برق. صاعقه. (معین)
 صحرای بی نبات پر از خشکی
 گویی که سوخته است به ابرنجک
 (دیوان دقیقی / ص ۱۰۳)

ارمنده: (e-) armanda (ص.) آرامیده و آرام گرفته. (برهان)
 گه ارمنده‌ای و گه ارغنده‌ای
 گه آشفته‌ای و گه آهسته‌ای
 (دیوان رودکی / ص ۵۲۹)

ازیغ: aziy (ا.) نفرت و کینه و دلسردی. (غیاث)
 از دروغ توست جانم در ازیغ
 وز جفای توست ریشم پر ستیم
 (دیوان ناصر خسرو / ص ۲۸۵)

اژغ: āzy [= آژغ = ازغ = ازگ] (ا.) شوخ و چرک. (معین)
 از این اژغها پاک کن مرمر
 همه آفرین ز آفرینش تو را
 (بوشکور / شاعران بی دیوان / ۱۰۷)

استیم: estim [= اشتیم] (ا.) دهان ظروف و اوانی. (برهان)
 خیز و پیش آر آن می خوشبو
 زود بگشای خیک را ز استیم
 (خسروی / شاعران بی دیوان / ۱۸۰)

ب

بادریسه: (bād-risa(e) (ا.)) چوب یا چرمی باشد که در گلوی دوک نصب کنند. (برهان)
و آن بادریسه هفته دیگر غضاره شد و اکنون غضاره همچو یکی غنچ پیسه شد
(لبیبی / شاعران بی دیوان / ص ۴۷۸)

بادزم: bād-zam (امر.) کاری عبث و بی نفع را گویند. (آندراج)
چون به ایشان باز خورد آسیب شاه کامیاب جنگ ایشان عجز گشت و سحر ایشان بادزم
(دیوان عنصری / ص ۳۴۰)

باسک: bāsok [= پاسک = پاشک] (ا.)) خمیازه و دهان دره باشد و سبب آن خواب یا خمار
است. (برهان)

ای برادر بیار کاسه می چند باسک زخم ز خواب و خمار
(طیبیان / شاعران بی دیوان / ص ۳۱۴)

بالا بال: bālā-bāl (امر.) سخنی که فهمیده نشود. (لغتنامه)
مباش کم ز کسی کو سخن نداند گفت زلفظ معنی باید همی نه بالا بال
(دیوان عنصری / ص ۱۸۸)

باهو: bāhu (ا.)) چوب دسته بزرگ شبانان که به دست گیرند. (برهان)
آن رخت کتان خویش من رفتم و پردختم چون گرد بماندستم تنها من و این باهو
(دیوان رودکی / ص ۵۲۷)

پ

پاچنگ: pā-cang [= پاچنگ = پاژنگ] (امر.) دریچه کوچک. (معین)
مال فراز آری و نگاه نداری تا ببرند از در و دریچه و پاچنگ
(ابرعاصم / شاعران بی دیوان / ص ۲۶۳)

پاده: pāda(-e) (ا.)) گله خر و گاو. (برهان)
ماده گاو پاده اش هر یک شاه پرور بود چو پرمایون
(فرالای / شاعران بی دیوان / ص ۴۱)

پازخ: pázax (ا.)) مالش و آزار باشد. (برهان)
پاسار می کند، من و خوبان را تنگ آمدم ز پازخ و پاسارش
(دیوان ناصرخسرو / ص ۲۰۸)

پتواز: patvāz (ا.)) جواب و پاسخ. (معین)
پتواز کردن: جواب کردن، رد کردن: به امید رفتم به درگاه او
امید مرا جمله پتواز کرد
(سرخی / شاعران بی دیوان / ص ۴۰۵)

پرگاله: pargāla(-e) [= پرکاله = برغاله] (ا.)) وصله در جامه، پینه و وصله که بر جامه دوزند.
(برهان)

واژگان متروک پارسی در آثار منظوم تا... □ ۷۲۷

ماه تمام است روی دلبرک من وز دو گل سرخ اندرو پیرگاله
(دیوان رودکی / ص ۵۲۹)

ت

ترفنج: tarfanj (ت.) باریک و دشوار باشد. (برهان)
راهی آسان و راست بگزین ای دوست دور شو از راه بی کرانه و ترفنج
(دیوان رودکی / ص ۵۲۱)

تزه: taza(e) (ت.) دندانه کلید باشد. (برهان)
دهقان بی ده است و شتربان بی شتر پالان بی خراست و کلید آن بی تزه
(لبیبی / شاعران بی دیوان / ص ۴۸۹)

تفنه: tafna(-e) (ت.) پرده عنکبوت. (صحاح)
عشق او عنکبوت را ماند بستنیده است تفنه گرد دلم
(شهید / شاعران بی دیوان / ص ۳۳)

تلاج: talāj [= تلانج] (ت.) بانگ و مشغله. (لغت فارس)
آمد این شب‌دیز با مرد خراج در بجنباید با بانگ و تلاج
(دیوان رودکی / ص ۵۳۴)

توک: tuk (ت.) چشم. (جهانگیری)
زتوک مست تو عالم خراب است به قید زلف تو خلقی گرفتار
(فرالوی / شاعران بی دیوان / ص ۴۰)

ج

جرد: jard (ت.) تخت و اورنگ پادشاهی. (برهان)
ز زر پخته یکی جرد ساختند او را چوکوه آتش و گوهر برو به جای شرر
(دیوان فرخی / ص ۷۰)

جشه: jaša(-e) (ت.) آستین پیراهن و قبا و امثال آن. (برهان)
چو جشه فشانی ای پسر، در کویم خاک قدمت چو مشک در دیده زخم
(دیوان رودکی / ص ۵۱۶)

جغبوت: jaybūt [= جغبت] (ت.) پشم آکنده (برهان) حشو بالش است. (سرمد)
موی سر جغبوت و جامه ریمناک از برون سو باد سرد و بیمناک
(دیوان رودکی / ص ۵۳۷)

جدکاره: jod-kār -a (امر.) روشهای مختلف. (لغتنامه)
جهانیان را دیدم بسی ز هر مذهب بسی بدیدم از گونه‌گون جدکاره شهید
(شاعران بی دیوان / ص ۳۶)

جغاله: jayāla (ت.) گروهی از مرغان. (صحاح)
- جغاله جغاله: گروه گروه

ز مرغ و آهو رانم به جویبار و به دشت از این جغاله جغاله وز آن قطار قطار
(دیوان عنصری / ص ۳۳)

چ

چاچله: (cācala(-e) (ا.) کفش، پافزار. (معین)
گرفتم که جایی رسیدی ز حال که زرین کنی سندل و چاچله
(دیوان عنصری / ص ۳۴۶)

چشماغیل: cašm-āyil (امر.) به قهر و غضب به گوشه چشم نگاه کردن باشد. (برهان)
نرمک او را یکی سلام زدم کرد زی من نگه به چشماغیل
(حکاک / شاعران بی دیوان / ص ۲۸۷)

چغاز: cayāz (ص.) زنی را گویند که دشنام ده و سلیطه و بی حیا باشد. (برهان)
چون چغز گشت بناگوش سیسنبر تو چند تازی پس این پیر زن زشت چغاز
(دیوان ناصر خسرو / ص ۲۰۲)

چلمله: calmaṭa(-e) (ص.) مفت و رایگان باشد. (برهان)
علم حق آن است ز آن سوکش عنان عامه را ده جمله علم چلمله
(دیوان ناصر خسرو / ص ۳۸۵)

چنبه: ca(o)nba(-e) (ا.) چوبدستی که شتربانان و امثال آن به دست گیرند. (برهان)
دنداناش به گاز و دیده به انگشت پهلوی به دبوس و سر به چنبه
(لبیبی / شاعران بی دیوان / ص ۴۸۹)

خ

خاتوله: Xātula(-e) (ا.) دونی و دغابی و حيله باشد. (صحاح)
گر نه خاتوله خواهی آوردن آن چه حيله است و تنبل و دستان
(دیوان دقیقی / ص ۱۰۳)

خریواز: xar-bivāz [= خریواز = خربواز] (امر.) شب پره بود. (سرمه)
به روز هیچ نبینم تو را به شغل و به ساز به شب کنی همه کاری به سان خریواز
(خیباز قاینی / شاعران بی دیوان / ص ۲۹۰)

خرگواز: xar-ga(o)vāz (امر.) چوبی که خر و گاو را بدان رانند. (برهان)
هست با خط تو خط چینیان چو خط بر آب
هست با شمشیر تو اقلام شیران خرگواز
(دیوان منوچهری / ص ۴۴)

خری: Xari (ص.) شوم و نامبارک. (ناظم الاطباء)
باز همایون چو چغد گشت خری جغدک شوم و خری همایون شد
(دیوان ناصر خسرو / ص ۱۰۱)

خلالوش: xalālūs [= خراروش = هلالوش] (ا.) فتنه و آشوب. (برهان)

گرد گل سرخ اندر خطی بکشیدی تا خلق جهان را بفکندی به خللوش
(دیوان رودکی / ص ۵۰۳)

د

دباله: dabāla(-e) [= دبال] (ا.!) ترنج. (معین)
آمدن لاله و گذشتن او کرد لاله رخسار من چو زر و دباله
(دیوان ناصر خسرو / ص ۳۸۹)

دخش: daxš (ا.!) آغاز و ابتدا (جهانگیری)
من عاملم و تو معاملی وین کار مرا با تو بود دخش
(فرالابی / شاعران بی‌دیوان / ص ۴۰)

درپه: darpa(-e) (ا.!) پارچه و پنبه که بر جامه دوزند. (برهان)
گر بدرد ز برق آن ژنده درپه از مهر و مه، برو دوزم
(اورمزدی / شاعران بی‌دیوان / ص ۲۷۶)

درغال: dar-yāl (ص.) امن و آسوده. (برهان)
ای شاه نبی سیرت، ایمان تو محکم ای میر علی حکمت، عالم به تو درغال
(دیوان رودکی / ص ۵۲۵)

دژ براز: doz-barāz (ص.م.) خشم آلود و سهمگین. (برهان)
پلنگ دژبرازی دید بر کوه که شیر چرخ گشت از کینش استوه
(ابوشکور / شاعران بی‌دیوان / ص ۹۰)

ر

راود: rāvad (ا.!) زمین پست و بلند و پشته پشته پر آب و علف. (برهان)
الا تا زمی از کوه پدید است و ره از سد به کوه اندر رخ است و بر رخ راود
(دیوان عسجدی / ص ۳۰)

ربوت: rabut (ا.!) هدهد بود. (لغت فرس)
سرای و قصر بزرگان طلب تو، همچو ربوت چو مار چند گزینی تو جای ویرانی
(منجیک / شاعران بی‌دیوان / ص ۲۵۰)

رت: ra(o)t (ص.) برهنه و عریان را گویند. (برهان)
فرمان کن و آهک کن و زرنیخ براندازی بر روی برون آر همه رویت را رت
(لبیبی / شاعران بی‌دیوان / ص ۴۷۷)

رون: ravan (ا.!) آزمایش بود. (لغت فرس)
کرد باید مر مرا و او را رون شیر تا تیمار دارد خوشتن
(دیوان رودکی / ص ۵۳۷)

ریکاشه: rikāša(-e) [= ریکاسه] (ا.!) خار پشت. (صحاح)
کسی نتوان کرد ز زهر انگبین نسازد ز ریکاشه کس پوستین
(دیوان عنصری / ص ۳۶)

زاغور: zäyvar لک لک. (لغتنامه)

گر ندانی ز زاغور، بلبل

بنگرش گاه نغمه و غلغل

(دیوان منوچهری / ص ۲۳۰)

زاولانه: zävolāna(-e) [= زولانه] (ا.) بند آهنی است که بر پای ستوران و گریز پایان نهند و آن را به ترکی «بخاو» گویند. (برهان)

به شهر تو گرچه گران است آهن

نشایی تو بی‌بند و بی‌زاولانه

(دیوان ناصر خسرو / ص ۳۸۱)

زبرفوف: zabar fuf (ا.) دشنام و نفرین. (برهان)

یکی زبرفوف از دهانت نزد من

از دعای عالمی خوشتر بود

(اورمزدی / شاعران بی‌دیوان / ص ۲۷۵)

زغند: zayand (ا.) از جای برجستن باشد بر مثال آهو. (برهان)

کرد روبه، یوزواری یک زغند

خویشتن را زان میان بیرون فگند

(دیوان رودکی / ص ۵۳۵)

زغنگ: zayang (ا.) برجستن گلو باشد که به عربی «فواق» [سکسکه] گویند. (برهان)

مرا رفیقی پرسید کین عریو ز چیست

جواب دادم کز غرونیست هست زغنگ

(شاگرد بخارابی / شاعران بی‌دیوان / ص ۴۷)

ژ

ژاغر: zāyar (ا.) حوصله [= چینه‌دان] مرغان بود. (سرمه)

فلک با همتش هامون و دریا با کفش فرغر

ز یک جودش ملاگردد عقاب چرخ را ژاغر

(دیوان قطران / ص ۱۷۳)

ژفک: zafk (ا.) چرک کنجهای چشم است، خواه تر باشد خواه خشک و در عربی «رمص» چرک خشک است و «غمص» چرک تر را گویند. (برهان)

چشم و مژگان ز ژفک گندیده

عنکبوتی به گوه غلطیده

(طیان / شاعران بی‌دیوان / ص ۳۱۸)

ژکور: zakūr [= زکور = ژگور] (ص.) ممسک، فرومایه، پست. (برهان)

زمانه مدح تو را جاودان همی دارد

از آنکه سخت عزیز است و سخت ژکور

(دیوان لامعی / ص ۴۷)

ژول: zül (ص.) پریشان و در هم. (جهانگیری)

- زلف ژول: موی پریشان و آشفته:

روی بین و زلف ژول وخال خار وخط به بوی

کف گشای و دل فروز و جان‌ربای و سرفراز

(دیوان منوچهری / ص ۴۴)

ژی: zi (ا.) جایی که آب در آن جمع شده باشد. (برهان)

ای آنکه من از عشق تو اندر جگر عشق

آتشکده دارم صد و بر هر مژهای ژی

(دیوان رودکی / ص ۵۳۰)

س

سپرخی: separxi (حامص.) خرمی. (صحاح)

با ماه سمرقند کن آیین سپرخی رامشگر خوب آور با نغمه چون قند

(عمارۀ / شاعران بی دیوان / ص ۳۵۴)

سپرلوس: separlus (ل.) خانۀ سلاطین و پادشاهان. (برهان)

یقین کز خلق یابد محنت کوس کسی کو گرددی گرد سپرلوس

(خسروانی / شاعران بی دیوان / ص ۱۱۶)

سپزگی: sepazgi (حامص.) رنج و سختی و مشقت. (جهانگیری)

کی سپزگی کشیدمی ز رقیب گر بدی یار، مهربان با من

(حنظله بادغیسی / شاعران بی دیوان / ص ۴)

ستی: sati (ل.) فولاد و آهن. (جهانگیری)

زمین چون ستی بینی و آب رود بگسیرد فراز و نیارد فرود

(ابوشکور / شاعران بی دیوان / ص ۱۰۰)

سرباک: Sar-bak (امر.) سردار، ضابط و صاحب سیاست. (برهان)

دین حق را نه چون تو یک سرور ملک شه را نه چون تو یک سرباک

(دیوان ابوالفرج رونی / ص ۸۵)

ش

شبست: šebest (ص.) چیزی را گویند که بر طبع گران و ناخوش آید. (برهان)

پنجاه سال رفتی از گاهواره تاگور بر ناخوشی بریدی راهی بدین شبستی

(دیوان ناصر خسرو / ص ۴۷۱)

شبیازۀ: šab-yāz-a(-e) (امر.) شب پره [خفاش]، مرغ عیسی. (برهان)

تو شب آیی نهان بوی همه روز همچنانی یقین که شبیازۀ

(فرالای / شاعران بی دیوان / ص ۴۲)

شته: šata(-e) (ل.) انگور است. (برهان)

گرچه شته دلت بیفشارند قطره‌ای خون از آن برون ناید

(دیوان عنصری / ص ۳۳۰)

شخکاسه: šaxkāsa(-e) (ل.) یخچه و تگرگ و شبنم بود. (سرمه)

بر موالات بپاشد همه در و گوهر بر اعدایت ببارد همه شخکاسه و خار

(دیوان رودکی / ص ۵۰۱)

شفک: šafak (ص.) مرد نادانی و جلف بود. (سرمه)

پنداشت همی حاسد کو باز نیاید باز آمد تا هر شفکی ژاژ نخاید

(دیوان رودکی / ص ۵۰۰)

غ

غالوک: yälük (ا.) مهره گلین باشد که در کمان گروهه نهند و اندازند. (تحفه)

کمان گروهه زرین شده محاقی ماه ستاره یکسره غالوکهای سیم‌اندود
(دیوان خسروانی / شاعران بی‌دیوان / ص ۱۱۵)

غدنگ: yadang (ص.) ابله و بی‌اندام. (سر مه)

همه چون غول بیابان همه چون مار صلیب همه بد زهره به خوی و همه چون کاک غدنگ
(قریع‌الادهر / شاعران بی‌دیوان / ص ۳۳۱)

غرمج: yarmaj (ا.) ارزن با گوشت پخته را گویند. (سر مه)

- غرمج آب: سوپ غرمج مرا غرمج آبی بیختی به پی
به پی گر بیختی تویی روسپی
(خجسته / شاعران بی‌دیوان / ص ۱۶۲)

غفج: yofc (ا.) گودال و جای عمیق. (برهان)

به هر تلی بر از خسته گروهی به هر غفجی بر از فرخسته پنجاه
(دیوان عنصری / ص ۳۴۶)

غفه: yof(f)a(-e) (ا.) پوستین بره بسیار نرم. (برهان)

روی هر یک چون دو هفته گرد ماه جامشان غفه، سموریشان کلاه
(دیوان رودکی / ص ۵۳۸)

ف

فاژ: Fāz [فاژه] (ا.) دهان دره [خمیازه]. (تحفه)

می‌کند چون ز بی دماغی فاژ در دهانش نهاد باید ژاژ
(طیان / شاعران بی‌دیوان / ص ۳۱۵)

فخن: faxan (ا.) میان و درون باغ. (برهان)

فخن باغ بین ز ابر و ز نم گشته چون عارض بتان خرم
(دیوان دقیقی / ص ۱۰۳)

فرارون: arā rün (ص.) سعد. (معین) مقابل فیرون.

حسودت در دید بهرام فیرون نظر زی تو برجیس فرارون
(دیوان دقیقی / ص ۱۰۴)

فرخال: farxāl (ص.) مویی باشد بی حرکت و شکن و فروهشته. (برهان)

سرو سیمین تو را در مشک تر زلف فرخالت ز سر تا پا گرفت
(فیروز مشرقی / شاعران بی‌دیوان / ص ۸)

فزاک: fazāk (ص.) پلید و مردار و پلشت و پلیدی. (برهان)

زد کلوخی بر هباک آن فزاک شد هباک او به کردار مفاک
(طیان / شاعران بی‌دیوان / ص ۱۳۶)

ک

کاغک: kāyak (ا.) خوشی و خوشحالی. (برهان)

در یکی زاویه به حال و به جست
تسا سحرگاه نعره از کاغک
(حقیقی صوفی / شاعران بی دیوان / ص ۴۴۲)

کروز: karüz (ا.) عیش و نشاط و شادمانی و طرب. (برهان)

باکروز و خرمی آهو به دشت
می خرامد چون کسی کو مست گشت
(دیوان رودکی / ص ۵۳۴)

کروه: karva(-e) (ا.) دندان میان تهی و کاواک [توخالی] را گویند. (برهان)

باز چون برگرفت پرده ز روی
کروه دندان و پشت چوگان است
(دیوان رودکی / ص ۴۹۵)

کژرف: kazraf (ا.) گیاهی باشد به غایب بد بوی، چون بر دست گیرند بوی آن مدتها از
دست نرود. (معین)

من پس توسنبل تر چون چَرَم
گر تو همی کژرف گنده چری
(دیوان ناصر خسرو / ص ۴۱۲)

گ

گرزه: garza(-e) (ا.) موش. (تحفه)

آهو از دام اندرون آواز داد
پاسخ گرزه به دانش باز داد
(دیوان رودکی / ص ۵۳۵)

گرنج: gora(e)nj (ا.) برنج خوردنی بود. (برهان)

اگر آن گرنج و آن شکر برداشت پاک
واندر دستار آن زن بست خاک
(دیوان رودکی / ص ۵۳۲)

گروس: gorus [= کرس] (ا.) موی پیچه و موی باف زنان. (برهان)

چو آورد چرخ از ستاره سپاه
شب قیرگون شد گروس سیاه
(گرشاسپ نامه / ص ۲۹۶)

گولانج: gülānj [= گولانج = گلاج] (ا.) حلوایی است که آن را لابرلا گویند. (برهان) نام
حلوایی است. (سرمه)

گولانج و گوشت و گرده و گوزاب و گادنی
گرمابه و گل و گل و گنجینه و گلیم
(لبیبی / شاعران بی دیوان / ص ۴۸۷)

گیرخ: kirax (ا.) رحل باشد و آن چیزی است که از چوب سازند و مصحف و کتاب بر بالای
آن گذارند و بخوانند. (برهان)

آنکه نداند سرود ز یاسین
گیرخ و گلدانش خسروانی بینی
(دیوان کسایی / ص ۱۱۴)

ل

لاتو: lātu (ا.) نردبان. (برهان)

- دست و زبان بدو نرسد کس آری به ماه بر نرسد لاتو
(دیوان فرخی / ص ۴۵۴)
- لامانی: lam-ān-i (حامص.) لاف و گزاف و دروغ. (برهان)
نامه مانی با نامه تو ژاژ است شعر خوارزمی به شعر تو لامانی
(دیوان فرخی / ص ۴۵۵)
- لنجه: lanj-a(-e) (مص.) خرامیدن به تنعم باشد. (صحاح)
این یکی را به خنجه و خفتن و آن دگر را به لنجه و رفتار
(لبیبی / شاعران بی‌دیوان / ص ۴۸۲)
- لوره: lūra(-e) (ل.) زمینی که سیل او را کنده باشد. (سرمه)
به از کناره او لوره‌ای و زیر گلی که تا به پالان پیل اندرو شدی ستوار
(دیوان فرخی / ص ۶۲)
- لوش: lūš (ص.) کژ دهان، کسی را نیز گویند که دهن کج باشد. (برهان)
زن چو این بشنید پس خاموش بود کفشگر کانا و مردی لوش بود
(دیوان رودکی / ص ۵۳۶)

م

- ماژ: māj (ل.) عیش و عشرت و فراغت باشد. (برهان)
درین محنت سرای شادی و غم که گاهی ماژ باشد گاه ماتم
(لبیبی / شاعران بی‌دیوان / ص ۴۸۷)
- مرخشه: maraxša(-e) (ص.) شوم و نامبارک. (برهان)
آمد نوروز و نو دمید بنفشه بر ما فرخنده باد و بر تو مرخشه
(منجیک / شاعران بی‌دیوان / ص ۲۴۹)
- مرغزن: maryazan (ل.) گورستان بود. (سرمه)
هر که را راهبر زغن باشد گذر او و به مرغزن باشد
(دیوان رودکی / ص ۴۵۴)
- منده: manda(-e) (ل.) کوزه و سیوی بی دسته و گردن شکسته را می‌گویند. (برهان)
روا نبود که با این فضل و دانش بود شریم همی دائم ز منده
(فرالادی / شاعران بی‌دیوان / ص ۵۴۲)
- میلاویه: milāvīa(-e) (امر.) شاگردانه بود. (لغت فارس)
میلاو منی، ای فغ و استاد توام من پیش آی و سه بوسه ده و میلاویه بستان
(دیوان رودکی / ص ۵۲۶)

ن

- نال: nāl (ل.) رودخانه کوچک و جوی بزرگ را نیز گویند. (برهان)
اگر به بزم تو دریا بود خزینۀ تو به یک عطای تو بی‌شک سراب گردد و نال
(دیوان عنصری / ص ۱۸۶)

واژگان متروک پارسی در آثار منظوم تا... □ ۷۳۵

نخج: naxj [= نخج] (ا.) گیاهی باشد به دشت که خاک زمین بدان رو بند مثل جاروب.
(تحفه)

دست و کف و پای پیران پر کلخج ریش پیران زرد از پس دود نخج
(دیوان رودکی / ص ۵۳۴)

نغام: nayām (ص.) زشت و ناخوش. (برهان).
چون صورت و کار دیو را دیدی بگذار طریقت نغامش را
(دیوان ناصر خسرو / ص ۲۳)

نغل: naye (ا.) جایی که در صحرا و دامن کوه مانند زیر زمین به جهت خوابیدن گوسفندان
کنند. (برهان)

گوسپندیم و جهان هست به کردار نغل چون گه خواب بود سوی نغل باید شد
(دیوان رودکی / ص ۵۲۲)

نول: nūl (ا.) گرداگرد دهان. (برهان)
من پیرم و فالج شده‌ام اینک بنگر تا نولم کژ بینی و گفته شده دندان
(دیوان عسجدی / ص ۵۰)

و

واتگر: vāt-gar (ص.) پوستین دوز بوده. (برهان)
چو پوست روبه بینی به خان واتگران بدان که تهمت او دنبه به سرکار است
(دیوان رودکی / ص ۴۹۶)

وخشور: vaxš-ūr (ا.) پیغمبر و رسول را گویند. (برهان)
با ندا نمودند و خشور را بدید آن سراپا همه نور را
(دیوان رودکی / ص ۵۴۱)

ورس: vars (ا.) مهار و آن ریسمانی و چوبی است که بر بینی شتر کنند. (برهان)
ایا کرده در بینیت حرص و ورس ز ایزد نیایدت یک ذره ترس
(لبیبی / شاعران بی دیوان / ص ۴۸۵)

ورفان: varrafān (ص.) شفیع، شفاعت کننده. (برهان)
دادم بده و گرنه کنم جان خویشتن مدح امیر و نزد تو آرم به ورفان
(مسعودی رازی / شاعران بی دیوان / ص ۵۲۳۹)

وننگ: vanang (ا.) سرتاک بریده که از طرف آن شاخچه‌ها رسته باشد. (برهان)
شاد باش و دو چشم دشمن تو سال و مه از گریستن چو وننگ
(دیوان فرخی / ص ۲۱۱)

ه

هباک: habāk [= هپاک] (ا.) تارک سر. (لغت فارس)
زد کلوخی بر هباک آن فزاک شد هباک او به کردار مفاک
(دیوان رودکی / ص ۵۳۷)

هزاک: ha(o)zāk (ص.) ابله و نادان. (برهان)

همانا به چشمت هزاک آیدم
و یا چون تو ابله فغاک آیدم
(گرشاسب‌نامه / ص ۴۴۰)

هملخت: ham-laxt (ل.) نوعی از پای افزار [کفش] چرمی. (برهان)

و گر خلاف کنی طمع را و هم بروی
بسازد ار به مثل آهنین بود هملخت
(دیوان کسایی / ص ۷۷)

هولک: holak (ل.) مویز [انگور خشک] را گویند. (برهان)

چو روشن شد انگور همچو چراغ
بکردند انگور هولک به باغ
(صیدلانی / شاعران بی‌دیوان / ص ۵۴۵)

هیدخ: hay dax (ل.) اسب جنگی بود. (سرمه)

تو هیدخی و همی نهی مخ
بر کره توسن بخاره
(منجیک / شاعران بی‌دیوان / ص ۲۴۸)

ی

یاوند: yāvand (ا.) پادشاه، پادشاهان. (برهان)

چو یاوندان به مجلس می‌گرفتند
ز مجلس مست چون گشتند رفتند
(دیوان رودکی / ص ۵۴۷)

یب: yab (ل.) تیر پیکان دار. (برهان)

ای رخ تو آفتاب و غمزه تو یب
کرد فراق مرا چو زرین ابیب
(منجیک / شاعران بی‌دیوان / ص ۲۲۰)

یزدادی: yazdadi (امر.) نوعی قلیه و یا قیمه که پس از پخته‌شدن بر بالای آن تخم مرغ
گذارند. (برهان)

خورد مخالفان تو خون دل و جگر
قوت موافقان تو یزدادی و غسل
(طیان / شاعران بی‌دیوان / ص ۳۱۶)

یغتنج: yaytanj (ل.) نوعی از مار خوش خط و خال زرد رنگ که در باغها و سبزه زارها به هم
می‌رسد و می‌گویند زهر ندارد، یغتنج نیز گویند. (برهان)

دو گیسو چو یغتنج و زلفی چو کژدم
چو دو کربسه بر جبینش دو ابرو
(علی قرط اندکانی / شاعران بی‌دیوان / ص ۳۲۴)

یون: yūn (ل.) نمد و نمد زین (برهان)

مر هزیمت را هم آنگه ایلک و رای از نهیب
این نهد یون بر هیون، آن پیل را پالان کند
(دیوان لامعی / ص ۳۸)

پی‌نوشت‌ها

۱. خانلری، پرویز، زبان‌شناسی و زبان فارسی، ص ۹۷.
۲. برومند، سعید، دگرگونی‌های واژگان در زبان فارسی، ص ۶.
۳. همان، ص ۷.
۴. همان، ص ۱۰.
۵. صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات ایران، ص ۳۲۷.
۶. همان.
۷. دهخدا، علی‌اکبر، لغتنامه.
۸. شریعتی، علی، هنر، ص ۱۲۸.
۹. حق‌شناس، علی‌محمد، مقالات ادبی، زبان‌شناختی، صص ۲۲۲-۲۲۳.
۱۰. برومند، سعید، پیشین، ص ۱۶.

منابع

- اسدی توسی، ابونصر، *گرشاسب نامه*، چاپ دوم، به اهتمام حبیب یغمایی، طهوری، تهران، ۱۳۵۴.
- _____، *لغت فارس*، چاپ اول، به تصحیح فتح الله مجتبیایی و علی اشرف صادقی، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۹.
- انجوی شیرازی، حسین، *فرهنگ جهانگیری*، ۲ جلد، چاپ اول، دانشگاه مشهد، ۱۳۵۹.
- اوبهی هروی، حافظ سلطان علی هروی، به تصحیح نصرت الزمان ریاضی هروی، آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۵.
- اوحدی بلیانی، تقی الدین، *سرمه سلیمانی*، به تصحیح محمود مدبری، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۴.
- برگنسیکی، ی. دیوان رودکی سمرقندی، چاپ اول، نگاه، تهران، ۱۳۷۳.
- برومند، سعید، *دگرگونیهای واژگان در زبان فارسی*، توس، تهران، ۱۳۶۳.
- پادشاه محمد، *آندراج*، *فرهنگ جامع پارسی*، چاپ دوم، خیام، [بی جا]، ۱۳۶۳.
- تبریزی، قطران، *دیوان قطران*، چاپ اول، به اهتمام محمد نجوانی، ققنوس، تهران، ۱۳۲۶.
- تبریزی، محمدحسین بن خلف، *برهان قاطع*، ۶ جلد، چاپ سوم، به اهتمام دکتر معین، امیرکبیر، تهران، ۱۳۲۶.
- حق شناس، علی محمد، *مقالات ادبی، زبان شناختی*، چاپ اول، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰.
- خانلری، پرویز، *زبان شناسی و زبان فارسی*، چاپ ششم، توس، تهران، ۱۳۷۳.
- دقیقی، ابومنصور، *دیوان دقیقی*، چاپ اول، به اهتمام جواد شریعت، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۸.
- دهخدا، علی اکبر، *لغتنامه*.
- رامپوری، محمد، *غیاث اللغات*، چاپ اول، به کوشش منصور ثروت، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- رونی، ابوالفرج، *دیوان ابوالفرج رونی*، چاپ اول، به کوشش مهدی دامغانی، توس، تهران، ۱۳۶۷.
- ریاحی، محمدامین، *کسائی مروزی و زندگی و شعر و اندیشه او*، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۶۷.
- شریعتی، علی، هنر، چاپ پنجم، چاپخش، تهران، ۱۳۷۰.
- صفا، ذبیح الله، *تاریخ ادبیات*، چاپ دهم، فردوس، تهران، ۱۳۶۹.
- عسجدی، ابونظر عبدالعزیز، *دیوان عسجدی*، چاپ دوم، به کوشش شهاب طاهری، سینا، [بی جا]، ۱۳۴۳.
- عیوقی، ورقه و گلشاه، به اهتمام ذبیح الله صفا، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۳.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ، *دیوان فرخی*، چاپ سوم، زوار، تهران، ۱۳۶۳.
- گرگانی، فخرالدین اسعد، ویس و رامین، به اهتمام محمدجعفر محجوب، اندیشه، [بی جا]، ۱۳۳۷.
- لامعی گرگانی، ابوالحسن، *دیوان لامعی*، چاپ دوم، به کوشش دبیرسیاقی، اشرافی، تهران، ۱۳۳۶.
- مدبری، محمود، *شاعران بی دیوان*، چاپ اول، پانوس، تهران، ۱۳۷۰.
- منوچهری، ابوالنجم احمد بن قوص احمد، *دیوان منوچهری*، چاپ پنجم، به کوشش دبیرسیاقی، زوار، تهران، ۱۳۶۳.
- میرزا علی اکبر خان، *ناظم الاطباء*، به کوشش سعید نفیسی، ۵ جلد، چاپ دوم، خیام، تهران، ۱۳۵۵.
- ناصر خسرو، *دیوان ناصر خسرو*، چاپ سوم، به تصحیح مجتبی مینوی و دیگران، *دنیای کتاب*، تهران، ۱۳۷۲.
- نجوانی، محمد، *صاحح الفرس*، به اهتمام عبدالعلی طاعتی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، [بی تا].
- نفیسی، سعید، *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، چاپ دوم، ابن سینا، تهران، ۱۳۲۶.

بخش هفتم

نقد ادبی، سبک‌شناسی، فنون بلاغت

بررسی اسباب و صور اغراق آفرینی در متون منظوم کلاسیک فارسی

گلناز گلستانه*

مقدمه

اغراق در ادب فارسی، عموماً به عنوان یک صنعت بدیعی بررسی می‌شود. صنعتی که برای آرایش کلام ادبی به کار می‌رود و انتخاب آن اختیاری است. اما با نگاهی دیگر اغراق، شالوده شعر خصوصاً شعر کلاسیک فارسی است. نظامی عروضی به تأسی از علمای یونان به این خصوصیت ذاتی شعر اشاره می‌کند:

«شاعری صنعتی است که معنی خرد را بزرگ و معنی بزرگ را خرد می‌گرداند.»

با این نگاه اغراق تنها یک صنعت بدیعی نیست، بلکه در تار و پود شعر نفوذ می‌کند و اساسی‌ترین و وسیع‌ترین صنعت شعر کلاسیک است.

عناصر مختلفی در یک متن ادبی موجد این خصوصیت ذاتی شعرند. ما در این مقاله این عناصر را در سه لایه از برخی متون کلاسیک فارسی بررسی می‌کنیم. در لایه ژرفی متن حضور پرتوتایپها (پیش‌نمونه؛ prototype) و آرکی تایپها (کهن الگو؛ archetype) و در لایه سطحی متن، انواع شگردهای ادبی ابزار به وجود آورنده اغراق‌اند. فرم و ساختار شعر کلاسیک نیز در ایجاد اغراق مؤثر، و در لایه بیرونی متن قابل بررسی است.

اغراق و محاکات

ادبیات برخورد مخیل با جهان است؛ یعنی بازآفرینی واقعیت‌های موجود و آفرینش طرح تازه‌ای

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

از آنچه می‌خواهیم باشد. حکیمان یونان، افلاطون و ارسطو، شعر را مثل سایر هنرها، تقلید طبیعت دانسته‌اند. اما تعریف افلاطون از این تقلید با تعریف ارسطو تفاوت عمده‌ای دارد؛ او معتقد است اگر شعر، تقلید بی‌کم و زیاد از طبیعت خارجی باشد، در خارج نمونه‌های بسیار زیباتری است و به برداشت و رونوشت از آنها نیازی نیست. اما اگر چیزی با جهان واقعیت متفاوت باشد، از مقوله دروغ است و دروغ، ضد اخلاق و مضر به حال انسان. افلاطون مقوله‌های مختلف از جمله هنر را در حوزه ارزشها و اخلاقیات نقد می‌کرد. اما ارسطو نظریه محاکاتش را با توجه به حوزه هنر بیان کرده است. این نظریه پس از گذشت قرن‌ها هنوز جولانگاه تأویلهای مختلف ادیبان، فیلسوفان و روان‌شناسان است. «کسانی را که شاعران وصف می‌کنند یا از حیث سیرت، آنها را بدتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند و یا فراتر از آنچه هستند و همین تفاوت است که تراژدی را از کمدی جدا می‌کند. به‌طور کلی به حکم ضرورت باید در تقلید یکی از این سه طریق را پیش گیرد: یعنی اشیا را باید یا چنان‌که بوده‌اند و هستند تقلید کند یا آنها را باید چنان‌که مردم می‌گویند و یا به‌نظر وی چنان می‌آید تصویر کند و یا آنکه آنها را طوری تقلید کند که باید آن‌طور باشند.»^۱

برخلاف نظر افلاطون، شعر، تقلید صرف از عالم طبیعت نیست، بلکه شاعر همواره از خود نیز چیزی به آن اضافه می‌کند و آن را باز می‌نماید. شاعر از واقعیت می‌گریزد و این واقعیت گریزی با تصرف شاعر در بزرگ یا کوچک نمودن واقعیت انجام می‌شود. چنان‌که صاحب چهار مقاله می‌نویسد: «شاعری صنعتی است که معنی خرد را بزرگ و معنی بزرگی را خرد نماید.»^۲ شاعر در دنیای زبان ادبی به مخاطب دروغ می‌گوید و تجلی هنر او وقتی است که ذهن مخاطب را قانع می‌کند که کذب او را بپذیرد. شاید بتوان گفت که نود درصد اقناع‌ات ذهنی مخاطبان شعر به‌خصوص شعر کلاسیک فارسی با بزرگ‌نمایی و اغراق در معانی صورت می‌پذیرد. بدین ترتیب اغراق شالوده شعر و خصوصیت جوهری آن است. ابزار به‌وجود آورنده اغراق در سه سطح از متن ادبی کلاسیک فارسی قابل بررسی است.

۱. اغراق در ژرفای متن

منظور از اغراق در ژرفای متن ابزار و عناصر اغراق‌آفرینی است که بسیار پنهان و ظریف در متن عمل می‌کند. در هنر و ادبیات ملل مختلف بعضی به مدت طولانی و بعضی کوتاه‌تر - آرکی تایپها یا نوعها و کلیها نقش اساسی ایفا می‌کنند و به صور گوناگون در آن جلوه‌گر می‌شوند، «هر کلی یا هر نوع مجموعه‌ای است از مفهوم و صفتها که برخلاف شیء و فرد واقعی نه ویژگیهای فیزیکی معین دارد، نه زمان و مکان تاریخی مشخصی.»^۳

«یونگ»، روان‌شناس معروف، آرکی تایپ را محتویات ناخودآگاه جمعی معروف می‌کند. «ناخودآگاه جمعی مخزن بقایای نیاکان است. آرکی تایپها صورت اولیه و باقیمانده انواع تجربه‌های روانی و تکراری اجداد قدیمی ماست که در اسطوره‌ها، مذهب و رؤیاها نمود پیدا می‌کند.»^۴ مثلاً در غزل کلاسیک فارسی معشوقان، سیاه‌گیسو، کمان ابرو، سرو قد، نقطه دهان و

اغلب نامهربان هستند و ظاهر و باطنی یکسان دارند. همچنین قهرمانان داستانها یا مظهر خوبی‌اند و یا مظهر بدی. آرکی تایپها یا صور مثالی، زیر ساخت اسطوره‌ها را تشکیل می‌دهد و اسطوره‌ها یکی از ابزارهایی است که در ادبیات کلاسیک، چه خودآگاه و چه ناخودآگاه بسیار به کار گرفته شده است. بدین ترتیب شباهت فراوان اسطوره‌ها در ادبیات ملل مختلف اتفاقی نیست.

زیرساخت بسیاری از قهرمانان، مکانها و حتی زمانها پس از ریشه‌یابی صور مثالی و اساطیرند.

قهرمانان اشعار و داستانهای متون کلاسیک واقعی نیستند، دور از دسترس‌اند، شکل‌های دگرگون شده همان نوع‌های کلی و خدایانند که به صورت شخصیت کمتر ظاهر می‌شوند. زمان و مکان در اشعار و داستانهای کلاسیک، نامشخص و مبهم است. وصف بهار در بیشتر اشعار شاعران کلاسیک از هر منطقه‌ای شباهت بسیار به هم دارد و یا مکان دیدار عاشق و معشوق در داستانهای کلاسیک ما باغی است که توصیف آن در هر داستان تکرار شده است. اغراق شاعرانه قداما موضوع وصف را به امری کلی و عام و مجرد تبدیل می‌کند.

صور مثالی، به تبع اسطوره‌ها در ادبیات هر قوم نشانه آرمانها و آرزوهای یک ملت است. نمونه‌های اعلی و الگوهای کاملی که هر ملتی در ناخودآگاه خود طی سالیان متمادی پرورانده است؛ آرمان و اغراق دو عنصر توأمان‌اند.

به نمونه‌هایی از این نوع اغراق توجه کنید:

فریدون در اساطیر هند و ایرانی اژدهایی سه سر است. «در همان ازمه قدیم هنگامی که حماسه ملی ایران از حماسه اقوام ایرانی جدا شد، فریدون به صورت پادشاهی درآمد که به جای سه سر، سه پسر دارد. همین اژدها بر اژدهای دیگری به نام ضحاک (اژی دهاک) پیروز است».^۵ پس به هیأت اژدها درآمدن فریدون در قسمتی از شاهنامه و تشبیه مکرر ضحاک به اژدها بی سبب نیست.

فردوسی در توصیف بینایی رخس (اسب رستم) اغراق زیبایی به کار می‌برد:

پی مورچه در پلاس سیاه شب تیره دیدی دو فرسنگ راه

(شاهنامه / ج ۱ / ص ۹۰)

در دین یشت در ستایش چیستا (یزد دانش و آموزش و پرورش) آمده است:

«... نیروی بینایی، آن نیروی بینایی که اسب را داراست که در شب تیره اگرچه باران بیارد و ژاله ریزد و تگرگ فرود آید، یک موی اسب را که در زمین افتاده باشد تواند شناخت».^۶

آیا این توصیفات خداوند مهر، رستم را در شاهنامه تداعی نمی‌کند؟!

«در میان چالاکان چالاک‌ترین، در میان وفاشناسان وفاشناس‌ترین، در میان دلیران دلیرترین، در میان زبان‌آوران زبان‌آورترین،... مهر پیکار برانگیزد و در جنگ پایداری بخشد و رده سپاه دشمن از هم بپاشد و رزم‌آوران را پراکنده و پریشان کند و دل لشکر خونخوار بلرزاند... پس آن‌گاه مهر آنان را به خاک اندر افکند، پنجاهها، صدها، صدها هزارها...».^۷

حضور خدایان اسطوره‌ای در زیر ساخت تصاویر مدحی نیز قابل توجه است. شاعر برای شاه وقت چون خدایان عمری جاودان آرزو می‌کند:

همچنین خدمت کند از جان همی کاکنون کند شاد بادی تا جهان صدسال دیگر در بر است
(انوری/ ص ۶۲)

دست شاهان، باران می‌باراند. آفتاب از سیمای آنان طلوع می‌کند. فلک از شکوهش و دریا از سخاوتش خجل است:

زبان کلک تو ناطق به پاسخ تقدیر سحاب دست تو حامل به لؤلؤ لالا
سحاب لطف تو گر قطره بر زمین بارد حدید و سنگ شود مستعد نشو و نما
(همان/ ص ۱۷)

آفتاب فتح را هر دم طلوعی می‌دهد از کلاه خسروی رخسار مه سیمای تو
(حافظ/ ص ۲۹۴)

فرّخی در مرثیه بلندش برای سلطان محمود غزنوی می‌سراید:

مرغ و ماهی چو زنان بر تو همی نوحه کنند همه با ما شده اندر غم و اندوه تو یار
(گزینۀ سخن پارسی/ ص ۱۲)

در فرهنگ آبرامز به نوعی مرثیه با نام «مرثیه شبانی» اشاره شده است. یکی از خصوصیات این نوع مرثیه آن است که تمام طبیعت در مرگ شبان سوگواری می‌کنند. آبرامز بیان می‌کند که منتقدان جدید، این نوع سوگواری را شکل زنده سوگواریهای اسطوره‌ای می‌دانند که در مرگ خدایان نباتی در فصل زمستان انجام می‌گرفته است.^۸

این نوع اغراق در داستانهای بزمی، نیز قابل توجه است. اغراق در اوصاف شخصیتها، کاراکترهای ایستا، زمان و مکان نامشخص و در عین حال مشترک با دیگر داستانها، روابط علی و معلولی مغشوش از جمله نموده‌های ایفای نقش نوعها و صور مثالی در داستانهای کلاسیک فارسی است. مثلاً قهرمانان داستان ویژگیهای ظاهری و باطنی از جمله زیبایی، نیرومندی و خردمندی را در حد آرمانی و فوق‌العاده دارا هستند، چنان که در وصف مجنون می‌خوانیم:

کز هفت به ده رسید سالش افسانه خلق شد جمالش

(لیلی و مجنون/ ص ۶)

حتی تفاوت‌های محیطی و مکانی هم برای خلق این زیبایی مطلق از یاد برده می‌شود؛ مثلاً وصف لیلی، دختر بادیه نشین عرب با شیرین ارمنی سپید پیکر تفاوتی ندارد.

خرق عادت تنها به معشوق اختصاص ندارد، بلکه عاشق هم معجزاتی دارد و می‌توان صورت مثالی ایزدان را در این قهرمانان نیز جست و جو کرد.

در منظومه خسرو و شیرین، فرهاد با گردن اسب، شیرین را از جای برمی‌دارد و مانع پرت شدن او می‌گردد و یا مجنون با طبیعت سخن می‌گوید و ددان با او سر آشتی دارند:

هر وحش که بود در بیابان در خدمت او شده شتابان
شاهیش به غایتی رسیده کز خوی ددان ددی بریده

(لیلی و مجنون/ ص ۱۶۷)

تا بدان جا که به استخوانهای او نیز پس از مردن وقعی نمی زنند.

عاشق اساطیری در بیتی از حافظ نیز نمود دارد:

دستخوش جفا مکن آب رخم که فیض ابر بی مدد سرشک من در عدن نمی کند
(حافظ / ص ۱۳۷)

در متون ادبی کلاسیک ما، وصف زمان و مکان گاهی مثالی و نوعی است. هرگاه افراد حقیقی نه مثالی و نوعی در متون نقش بازی کنند، زمان و مکان نیز حقیقی می شود. «ایده ها هنگامی کلی می شدند که آنها را از اوضاع زمان و مکان جدا کنیم؛ به عکس شخصیت داستان هم هنگامی فردیت می یابد که در زمان و مکان مشخص قرار گیرد»^۹

به طور مثال این توصیف اغراق آمیز کوه در شاهنامه کاملاً اسطوره ای است:

یکی کوه بینی سر اندر سحاب که بر وی نپرید پَران عقاب
در اساطیر ایرانی کوههای سرچشمه هیرمند، مقدس و پاییزی سئنه خوانده می شود که به معنی «برتر از پرش عقاب» است.^{۱۰}

زمان و مکان اغراق آمیز قصیده فتح سومنات فرخی نیز از این حیث قابل بررسی است. فضای سفر سلطان محمود به بتکده سومنات چنان افسانه ای و سحرانگیز تصور شده که فرخی برای توصیف آن ناگزیر به استفاده از تشبیهات حسی عقلی و عناصر وهمی شده است:

رهی که دیو در آن گم شدی به وقت زوال	چو مرد کم بین در تنگ بیشه وقت سحر
دراز تر ز غم مستمند سوخته دل	کشیده تر ز شب دردمند خسته جگر...
چو چیکودر، که چه صندوقهای گوهریافت	به کوهپایه آن، شهریار شیر شکر
چو کوه البرز ز آن کوه کاندرو سیمرغ	گرفته مسکن و با زال شد سخن گستر
چگونه کوهی چونان که از بلندی آن	ستارگان را گویی فروود اوست مقرر

(گزیده سخن پارسی/صص ۲۴-۲۲)

«نام شاعرانه کوه دیگری در اوستا به نام ستر و ساره (Staro-sara ستاره سر) یادگرفته شده است و آن کوهی است سر بر کشیده در رشته البرز»^{۱۱}

نظامی برای تماشا و گردش لیلی گلزاری را در عمق جزیره العرب گرم و سوزان توصیف می کند که به وصف باغ و بوستان در منظومه خسرو و شیرین شباهت بسیاری دارد. همچنین وصف بهار در بیشتر اشعار شاعران کلاسیک از هر منطقه ای شباهت بسیار به هم دارد و از این اوصاف کلی نمی توان خصوصیات دقیق زمان و مکان وصف شده را دریافت. دکتر زرین کوب معتقد است: «اغراق شاعرانه گویی بهار بهشت و خزان قیامت را به تصویر کشیده است»^{۱۲}

۲. اغراق در سطح متن

اغراقی که در سطح متن حرکت می کند تنها زائیده صنعت اغراقی نیست که در علم بدیع مطرح می شود. بلکه انواع فنون و شگردهای ادبی (در سه علم بدیع، بیان و معانی) در این بیان مبالغه آمیز سهیم اند. این صنایع گاه در ژرف ساخت خود اغراقی اند چون تشبیه و استعاره و... و

یا چون صنعت تضاد، تسنیق الصفات و... به بیان اغراق‌آمیز شاعر یاری می‌بخشند.

این فنون را به تفکیک در سه علم بدیع، بیان و معانی ذیلاً معرفی می‌کنیم:

۲-۱-۲ بدیع

۲-۱-۱ هم‌آوایی

نوعی هم‌آوایی مورد نظر است که معنی را القا کند و تنها نقش موسیقایی نداشته باشد. مثلاً در بیت زیر هم‌آوایی «الف» و «ر» معنایی را القا نمی‌کند.

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

(کلیات شمس / ص ۶۴)

اما در این بیت فردوسی:

سستون کرد چپ را و خم کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخواست

(شاهنامه / ج ۴ / ص ۱۵۱۶)

هم‌آوایی «خ» و «چ» صدای کشیده شدن زه کمان را تداعی می‌کند و اغراق‌آمیز شدن زمینه حماسه را شدت می‌بخشد.

۲-۱-۲ تضاد

تضاد فاصله معنایی دو لفظ را آشکار می‌کند. نقش اغراقی این صنعت وقتی پررنگ‌تر می‌شود که هنرمندانه به کار گرفته شود؛ یعنی یا الفاظ متضاد از دو مقوله جدای زبان باشند؛ مثلاً یکی فعل و دیگری اسم باشد:

نالد دل چو نای من اندر حصار نای پستی گرفت همت من زین بلندجای

(مسعود سعد / ص ۵۰۳)

و یا به صورت ایهامی به کار رفته باشد:

بسنازم آن مژه شوخ عافیت کش را که موج می‌زندش آب نوش در سر نیش

(حافظ / ص ۲۰۸)

۲-۱-۴ تلمیح

تلمیح بازریساختی تشبیهی نقش اغراقی ایفا می‌کند. شاعر گاه در مقام مقایسه با تشبیه مضمّر و تفضیل، مطلب مورد نظر خود را برتر هم نشان می‌دهد. تلمیح، ایجاز در کلام را نیز سبب می‌شود و ایجاز گاه ابزار اغراق است.

ایا به مردی و پیروزی از ملوک پدید چنانک بود به هنگام مصطفی حیدر

(گزیده سخن پارسی / ص ۱۱۵)

پیر از سر مهر گفت کای ماه آن یوسف بی‌تو مانده در چاه

(لیلی و مجنون / ص ۲۱)

۲-۱-۳ استثنای منقطع

قائل شدن پیوند بین الفاظی که تنها یک دلالت ادبی می‌تواند با وجود ناهمگونی آنها را مستثنی کند، شگفتی فراوان به همراه دارد. بعد دیگر اغراقی بودن این صنعت جنبه حصر و قصر داشتن

آن است. در مثال زیر فقط آسمان می‌تواند از رای رستم سر بیچد:

چو خواهنده رستم بود بی گمان نیچد ز رایش مگر آسمان

(شاهنامه / ج ۴/ ص ۸۳۶)

۵-۱-۲. حسن تعلیل

هنگامی که شاعر برای پدیده‌ای دلیلی ادبی می‌آورد، باید مخاطب را اقناع کند که علتی دیگر هم می‌تواند برای آن پدیده علاوه بر علت علمی وجود داشته باشد. گفته شد که جنبه اقناعی شعر نود درصد بر اثر بزرگ‌نمایی صورت می‌پذیرد.

ای ماه نوام ستاره تو من شیفته نظاره تو
به گر به توام نمی‌نوازند کاشفته و ماه نو سازند

(لیلی و مجنون/ ص ۷۷)

۶-۱-۲. تنسیق الصفات

نسبت دادن صفات مختلف و متعدّد به یک اسم نشانه اغراق در بزرگی و یا کوچکی آن است.
سپاهی همه پهلوان و سوار کمند افکن و گرد و خنجر گذار

(شاهنامه / ج ۴/ ص ۵۴۳)

ب. ۱-۷. متناقض‌نما

جمع واژه‌هایی در کنار هم که حضور و عدم حضورشان در یک زمان باید محقق شود، ساختی اغراقی پدید می‌آورد.

بامدادان همه شیون به سر بام برید زآتشین آب مژه موج شرر بگشایید

(خاقانی/ ص ۱۴۶)

۸-۱-۲. حس آمیزی

باز هم پیوند ادبی دو معنا مورد نظر است که دلالت‌های خاص خود را دارند و در حالت عادی با هم جمع نمی‌شوند.

خواب بد دیدم و زبوی خطرناکی خواب نیک بدرنگ شدم بند خطر بگشایید

(همان/ ص ۴۶۰)

۲-۲. بیان

۱-۲-۲. تشبیه

تشبیه بیان حال مشبه است. «شعر، ربط‌دادن امور بسیار دور به هم و ایجاد ارتباط بین غایات و نهایات است و بدین ترتیب اغراق به اوج می‌رسد.»^{۱۳}

انواع تشبیه را بر اساس میزان اغراق موجود در آن می‌توان بررسی کرد. اگر اجزای تشبیه همه بر روی محور همنشینی حضور داشته باشند از میزان اغراق کاسته خواهد شد، چرا که به قول زبان‌شناسان مدلول به مصداق نزدیک می‌شود پس:

اغراق تشبیه، اغراق تشبیه مجمل، اغراق تشبیه مفصل.

۱-۲-۲-۲. بلیغ

تشبیه بلیغ گاه به صورت اضافه ظاهر می‌شود و اضافه تشبیهی می‌سازد و گاه فاصله مشبه و

مشبه به در محور همنشینی از یکدیگر زیاد می شود و شباهت پنهان ابراز می گردد. تشبیه مضممر را مخاطب با درنگی درمی یابد. این تشبیه اگر با تفضیل همراه شود (مثل تشبیهات عکس و مقلوب و یا مشروط) از عالی ترین و اغراقی ترین اقسام صور خیال خواهد بود.
در وصف چشم آهو:

چشمش نه به چشم یار ماند رویش نه به نوبهار ماند
(لیلی و مجنون/ص ۱۲۳)

۲-۱-۲. استعاره

در استعاره مجرده قرینه ای از صفات مشبه، مدلول و مصداق را به هم اندکی نزدیک می کند و از میزان اغراق آن به نسبت استعاره مرشحه می کاهد:

اغراق استعاره مجرده، اغراق استعاره مطلقه، اغراق استعاره مرشحه.
استعاره در فعل و صفت نادرتر و شگفتی آورتر و طبیعتاً اغراق آمیزتر از استعاره در اسم است.
اغراق استعاره در اسم، اغراق استعاره در فعل و صفت:
مار دیدی در گیای پیچان کنون در غار غم مار بین پیچیده در ساق گیا آسای من
(خاقانی/ص ۷۵)

۲-۱-۳. کنایه

عبدالقاهر جرجانی معتقد است که هدف از آوردن کنایه در کلام، ثبات سخن است و مفهوم رساتر و مؤکدتر و شدیدتر بیان می شود.^{۱۴}
مگر بیخشان از بنه برکنیم به بوم و به بر آتش اندر زنیم

(دلایل الاعجاز/ج ۴/۱۷۵)

۲-۱-۴. مجاز

مجاز به خصوص در حماسه کارکردی اغراقی دارد.

بیارای پیلان به زنگ و درای جهان کرکن از ناله کرنای
(همان/ص ۱۴۱۸)

و یا در بیت زیر سنگ، مجاز از کوه است و در پیچان شدن افراد به وسیله بیان جنس کوه اغراق شده است:

بمان تا بر آن سنگ پیچان شوند چو بیچاره گردند و بی جان شوند
(همان/۸۹۰)

شاعرگاهی عناصر شاعرانه را به نحوی هرچه متراکم تر در محدوده بیت و مصراع می گنجاند. این نوع ایجاز که گاه به تراجم تصویر می انجامد، در شعر خاقانی و نظامی نمونه هایی بسیار دارد و زمینه اغراق متن را شدت می بخشد.

ای در کنف دگر خزیده جفتی به مراد خود گزیده
نگشاده فقاعی از سلام بر تخته یخ نوشته نام
یک نعل بر ابریشم نداری صد نعل بر آتشم نهادی
(لیلی و مجنون/ص ۱۹۴)

۲-۳. معانی

ابزار فراوانی که حوزه بررسی آنها در علم معانی است، در متن نقش اغراقی ایفا می‌کنند. ابزارهای معانی در ایجاد زمینه غلیظ اغراق آمیز در حماسه و داستانهای عاشقانه بسیار مؤثرند. به بعضی از آنها اشاره می‌کنیم:

۲-۳-۱. تنکیر مسند و مسندالیه

گاهی همراهی «ی» نکره با مسند و مسندالیه برای بزرگ‌نمایی کاری است. وانکه تشریف خداوند خراسان آیتی است کز بزرگی نسخ آیت‌های گوناگون کند (انوری / ص ۲۶۱)

۲-۳-۲. گسترش مسند و مسندالیه

گسترش مسند یا مسندالیه به وسیله «و» عطف، اغراق در کلام را سبب می‌شود:
به ایران گذاریم از ایدر سپاه نمایم تخت و نه تاج و نه شاه
(شاهنامه/ ج ۴/ ۱۱۳۲)

۲-۳-۳. همراهی مسند و مسندالیه با صفات فاعلی:

همراهی مسند و مسندالیه با صفات فاعلی ساخته شده با «ان» معنای اغراق آمیز را تداعی می‌کند. گویی در بطن خود نوعی استمرار به همراه دارد:

هر دم ز دیار خویش پویان بر نجد شدی سرود گویان
چون کوه به کوه و دشت بر دشت گریان و جزع کنان همی گشت
(لیلی و مجنون / ص ۱۷)

۲-۳-۴. جانشینی صفت به جای موصوف:

آن صفتی که شدت وحدت موصوف را نشان می‌دهد، اگر به تنهایی آورده شود بر تأکید و مبالغه در معنی می‌افزاید:

به پاسخ ندید ایچ جای درنگ همان آبداری که بودش به چنگ
بزد بر سر و ترگ آن نامدار تو گفتی تنش سر نیارود بار
(شاهنامه/ ج ۴/ صص ۱۹۵-۱۹۶)

به عشق روی تو گفتم که جان برافشانم دگر به شرم در افتادم از محقر خویش
(کلیات سعدی/ ص ۵۳۶)

۲-۳-۵. حذف فعل

حذف فعل به تراکم اجزای جمله می‌انجامد و اغراق در آن:

همه دل پر از درد از بیم شاه همه دیده پر خون و دل پرگناه
(شاهنامه/ ج ۴/ ص ۲۴)

دویست پیل و کمابیش ده هزار سوار نود هزار پیاده، مبارز و صفدر
(گزیده سخن پارسی/ ص ۲۷)

همراهی مسند و مسندالیه با صفات مبهم، قیود کثرت، صفت شمارشی و صوت، قصر و

حصر و... از دیگر ابزار ایجاد اغراق در متون ادبی است.

۳. اغراق در لایه بیرونی

منظور از اغراق در لایه بیرونی بررسی ارتباط تعاملی اغراق و شکل (فرم) متون ادبی است. قالب و صورت شعر در دوره کلاسیک اهمیتی فراوان داشت و محدود و از پیش معین حضور خود را بر شعر حاکم کرده بود. تا آنجا که یکی از تقسیمات انواع ادبی شعر فارسی بر اساس شکل و ظاهر شعر کلاسیک انجام گرفته است. پس دور نیست که قالب ظاهری شعر نیز در ایجاد اغراق مؤثر باشد یا بر عکس، عنصر اغراق بر شکل و ظاهر متن ادبی تأثیر گذارد.

۳-۱. تکرار بیت

یکی از قالبهای شعر کلاسیک ترجیع بند است که در آن یک بیت پس از هر بند تکرار می شود. معمولاً بیت مکرر، عصاره مضمون کلی ترجیع بند، و تکرار باعث برجسته شدن و مبالغه در معنی بیت است.

۳-۲. تکرار عبارت

ردیف یکی از عناصر سازنده ساختار در شعر کلاسیک فارسی است. وقتی عبارتی در جایگاه ردیف در طول یک شعر تکرار می شود، شدت معنی آن عبارت برجسته می شود. مثلاً در غزل معروف مولانا ردیف طولانی «بی تو به سر نمی شود» شدت سوز هجران را به نمایش می گذارد.

۳-۳. تعداد ابیات

گاهی شاعر با تمرکز بر مسئله ای خاص آن را نسبت به محیط برجسته، و در بیان احوالات آن مبالغه می کند. این نوع اطناب ادبی که بیشتر در منظومه های داستانی نظامی است، با ابیات متعدد جلوه گر می شود؛ مثلاً در منظومه هفت پیکر، نظامی باتمركز بر وصف گورخر که از موضوعات فرعی داستان است آن را در پانزده بیت توصیف می کند.^{۱۵} و یا وصف آتش در همان منظومه در ۲۱ بیت.^{۱۶} این تعدد ابیات گاهی باعث دشواری در تعقیب رویدادهای داستان می شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. زرین کوب، عبدالحسین، *ارسطو و فن شعر*، صص ۱۱۵ و ۱۶۲.
۲. نظامی عروضی، احمد بن عمر، *چهار مقاله عروضی*، به اهتمام محمد قزوینی، ص ۲۶.
۳. موحد، ضیا، *شعر و شناخت*، ص ۲۷.
۴. شایگان، داریوش، *بتهای ذهنی و خاطره‌ازلی*، ص ۲۰۷.
۵. شمیسا، سیروس، *انواع ادبی*، ص ۲۷.
۶. معین، محمد، *مزدسینا در ادب پارسی*، ص ۱۴۱.
۷. پورداود، ابراهیم، *آناهیتا، به کوشش مرتضی کاخی*، صص ۱۰۳-۱۰۴.
8. M.H, Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 3th Ed., Rinnart English Pamphlet; 1970, Elegy, P. 45.
۹. موحد، ضیا، *پیشین*، ص ۶۶.
۱۰. پورداود، ابراهیم، *پیشین*، ص ۴۹.
۱۱. همان، ص ۲۳۸.
۱۲. ر.ک: زرین کوب، عبدالحسین، *شعر بی دروغ - شعر بی نقاب*، ص ۱۵۶.
۱۳. شمیسا، سیروس، *بیان*، ص ۱۳۳.
۱۴. ر.ک: جرجانی، عبدالقاهر، *دلایل الاعجاز*، ص ۵۸.
۱۵. نظامی گنجوی، هفت پیکر، *به کوشش سعید حمیدیان*، صص ۷۲-۷۳.
۱۶. همان، صص ۱۳۹-۱۳۷.

منابع

- انوری، اوحدالدین علی، دیوان اشعار، چاپ سوم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴.
- پورداوود، ابراهیم، آناهیتا، به کوشش مرتضی گرجی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۳.
- حافظ، شمس الدین محمد، دیوان اشعار، به کوشش قاسم غنی، محمد قزوینی، شرکت افست، تهران، ۱۳۶۷.
- خاقانی، افضل الدین بدیل، دیوان اشعار، به اهتمام ضیاء الدین سجادی، چاپ سوم، زوار، تهران، ۱۳۶۸.
- زرین کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۷.
- _____، شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، چاپ دوم، جاویدان، تهران، ۱۳۵۵.
- سعدی، شیخ مصلح الدین، کلیات سعدی، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ پنجم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۵.
- شایگان، داریوش، بتهای ذهنی و خاطره ازل، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، چاپ هشتم، فردوسی، تهران، ۱۳۸۰.
- _____، بیان، چاپ هشتم، فردوسی، تهران، ۱۳۷۹.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی، گزینه سخن پارسی، به اهتمام خلیل خطیب رهبر، چاپ شانزدهم، صفی علیشاه، تهران، ۱۳۷۵.
- فردوسی، شاهنامه، زیر نظر ع. نوشین، ج ۴، [بی نا]، مسکو، ۱۹۶۸.
- معین، محمد، مزدیسنا در ادب پارسی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۳.
- موحد، ضیا، شعر و شناخت، مروارید، تهران، ۱۳۷۷.
- مولوی، جلال الدین محمد، کلیات دیوان شمس تبریزی، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۱.
- نظامی عروضی، احمد بن عمر، چهار مقاله عروضی، به اهتمام محمد قزوینی، چاپ سوم، مصور، تهران، ۱۳۴۴.
- نظامی گنجوی، اسکندرنامه، به کوشش سعید حمیدیان، قطره، تهران، ۱۳۷۶.
- _____، لیلی و مجنون، به کوشش سعید حمیدیان، قطره، تهران، ۱۳۷۶.
- _____، هفت پیکر، به کوشش سعید حمیدیان، قطره، تهران، ۱۳۷۶.

بررسی انواع استعاره، تشخیص و اسندهای مجازی در شعر فروغ فرخزاد

مریم عاملی رضایی*

مقدمه

اگر شعر را گره خوردگی عاطفه و تخیل بدانیم که در زبانی آهنگین شکل گرفته است،^۱ عاطفه و خیال را دو عنصر معنوی و اصلی سازنده شعر باید به حساب آورد. از آنجا که فروغ فرخزاد یکی از مطرح‌ترین و موفق‌ترین پیروان نیماست که توانسته عواطف خود را به شکلی گویا، مؤثر و خیال‌انگیز در شعرش مطرح سازد، بررسی تصاویر شعری او می‌تواند ما را به درونمایه عواطف و احساساتش رهنمون شود. خصوصاً آنکه فروغ به خوبی از عهده تصویرسازی در شعر برآمده و از معانی و عواطف شعرای زن پیش از خود کمتر استفاده کرده و سعی داشته است همه چیز را با دریافت شخصی خود به تصویر بکشد. بنابراین، با استفاده از معانی تازه دست به خلق تصاویر نو زده است.

تصاویر فروغ را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: تصاویری که زمینه شخصی و احساسی دارند و بیشتر در اشعار اولیه او نمود می‌یابند و دیگر تصاویری که زمینه اجتماعی و عمومی دارند. این تصاویر از مجموعه عصیان شروع، و در مجموعه‌های بعد بر حجم آنها افزوده می‌شود. از میان انواع صور خیال، تشبیه در دیوان فروغ بیشترین حجم تصویرسازی را به خود اختصاص داده و پس از آن تشخیص قرار دارد. رمز و استعاره‌های مصرحه در دو دفتر آخر شعری وی و خصوصاً در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد حجم وسیعی از تصاویر را به خود اختصاص داده

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.

است. این مقاله به بررسی استعاره و تشخیص و انواع اسندهای مجازی در اشعار فروغ فرخزاد می‌پردازد.

استعاره مصرّحه

بسیاری از کاربردهای زبانی را که از معنای حقیقی خود عدول می‌کنند مجاز می‌نامیم و در میان مجازها آنچه تصویرساز است استعاره و تشخیص است استعاره مصرّحه را می‌توان قابل بحث‌ترین انواع استعاره دانست. در این نوع استعاره، مشبه به در کلام ذکر می‌شود و از لوازم و قراینی که در کلام وجود دارد خواننده به مشبه پی می‌برد.

آنچه در استعاره مهم و اساس شناخت قدرت تخیل شاعر و انگیزه شگفتی و احساس لذت از زیبایی هنری است، همان کشف وجوه شباهت تازه و دقیق میان اشیاء و شیوه بیان شاعر در ارائه استعاره است. بنابراین، بحث از استعاره تا حد زیادی با بحث درباره تشبیه هماهنگ می‌شود. البته طبیعی است که ابهام در استعاره بسیار بیشتر از تشبیه است زیرا در اینجا باید از آنچه ظاهر است در نتیجه کوشش ذهنی به آنچه غایب است پی ببریم. وسایطی که امکان این گذر از حقیقت به مجاز را فراهم می‌کند یکی علاقه یا وجه شبه است و دیگری قرینه یا نشانه‌های راهنمایی که ذهن را به معنی حقیقی و منظور نظر شاعر هدایت می‌کند. استعاره به سبب همین غیبت معنی منظور نظر، فضای شعر را ابهام‌آمیز می‌کند و همین ابهام، خود سبب می‌شود که خواننده نیز مثل شاعر فعالیت ذهنی بیشتری برای کشف معنی مجازی و منظور شاعر به کار ببرد و اگر این فعالیت ذهنی به موفقیت انجامد، لذتی بیشتر در نتیجه کشف مجهول احساس کند. استعاره در مبهم‌ترین صورت خود به رمز یا مثال در معنی گسترده آن تبدیل می‌گردد که چیزی است که به چیز دیگری غیر از خود دلالت می‌کند و ذهن برای پی بردن به مدلول آن، که همان مشبه است، ناچار می‌شود دست به کوشش عمیق‌تر و همه جانبه‌ای بزند که مقدمه آن در نظر آوردن و کشف تمامی صفات غالب رمز و مثال و بعد جست‌وجوی رمز یا مجهول یا شیء و اشیائی است که در داشتن آن صفات غالب در حوزه حسی دیگر یا مفاهیم ذهنی و عاطفی با مشبه اشتراک و هماهنگی دارند.^۲

در شعر فروغ برخی استعاره‌ها دارای قرینه‌های واضح یا وجه شبه آشکار هستند و به راحتی می‌توان معنی حقیقی یا مشبه را در آنها یافت، اما در برخی موارد یافتن این قرینه‌ها مشکل و با حدس و گمان امکان‌پذیر است. این نوع استعاره‌ها که حالت رمز می‌یابند به خصوص در منظومه‌های ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و تولدی دیگر بسیارند و کلاً زبان این دو منظومه در بسیاری موارد زبانی مجازی و رمزی است. خصوصاً در مجموعه ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد این زبان رمزی پیچیده‌تر شده، به طوری که این مجموعه سرشار از رمز و استعاره‌های بدون قرینه است.

برای یافتن مفهوم حقیقی این استعاره‌های بدون قرینه توجه به روح و فضای حاکم بر شعر، تداعیها و سابقه ذهنی‌ای که شاعر از برخی لغات دارد (جاهای دیگر نیز به همان تعبیر از آنها

بررسی انواع استعاره، تشخیص و... □ ۷۵۵

استفاده کرده است) می‌تواند در تشخیص درست مشبه حذف شده از جمله، به ما یاری رساند؛ به‌عنوان مثال «خورشید» در بیت زیر با توجه به کل شعر و ابیات پیش و پس آن می‌تواند استعاره از معشوق یا عشق باشد:

چرا؟ او شبنم پاکیزه‌ای بود

که در دام گل خورشید افتاد

سحرگاهی چو خورشیدش برآمد

به کام تشنه اش لغزید و جان داد

(اسیر، ص ۸۵)

اما در بیت زیر در تقابل قرار دادن خورشید با «ظلمت تردید» می‌تواند استعاره از یقین و آرامش باشد.

ای در بگشوده بر خورشیدها

در هجوم ظلمت تردیدها

(تولد دی دیگر، ص ۳۳۱)

در مثالی دیگر در این باره می‌توان مشبه‌ها مختلف «ستاره - ستاره‌ها» را ذکر کرد که در شعر فروغ بسیار به کار رفته است.

۱. استعاره از آرزوها و خیالات معصومانه که از میان می‌روند:

در خیابان وحشت‌زده تاریک

یک ستاره ترکید

گوش دادم

(تولد دی دیگر، ص ۳۲۴)

و همچنان که پیش می‌آید

ستاره‌های اکلیلی از آسمان به خاک می‌افتند

و قلبهای کوچک بازیگوش

از حس گریه می‌ترکند

(همان، ص ۳۳۶)

و آن ستاره‌های مقوایی

به گرد لایتناهی می‌چرخیدند

(ایمان بیاوریم، ص ۴۳۴)

ستاره‌های عزیز

ستاره‌های مقوایی عزیز

(ایمان بیاوریم، ص ۴۲۷)

وقتی در آسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد

۲. استعاره از اشک:

ای ستاره‌ها اگر به من مدد کنید

(اسیر، ص ۱۴۸)

دامن از غمش پر از ستاره می‌کنم

۳. استعاره از بوسه:

هر لبی که بر لبم رسید

(تولد ی دیگر، ص ۳۰۴)

یک ستاره نطفه بست

۴. استعاره از شکوفه دادن درختان:

باران ستاره ریخت بر مویم

از شاخهٔ تکدرخت خاموشی

(دیوار، ص ۲۳۹)

ستاره‌های کوچک بی تجربه

(ایمان، ص ۴۵۰)

از ارتفاع درختان به خاک می‌افتند

۵. استعاره از معشوق:

آه ای با جان من آمیخته

ای مرا از گور من انگیخته

چون ستاره با دو بال زرنشان

(تولد ی دیگر، ص ۳۳۲)

آمده از دور دست آسمان

یا واژهٔ «سیب» که می‌تواند در شعر فروغ استعاره از «عشق و خاطرات عاشقانه» باشد:

و از آن شاخهٔ بازیگر دور از دست

سیب را چیدیم

(همان، ص ۳۸۳)

و سیب را که سرانجام چیده است و بوییده است

در زیر پا له خواهد کرد

(ایمان بیارویم، ص ۴۲۶)

چه فراموشی سنگینی

(تولد ی دیگر، ص ۳۵۱)

سببی از شاخه فرو می‌افتد

فروغ گاهی در اشعارش از ناشناس یا کسی نام می‌برد که در درون سینهٔ او و در تقابل با خود

او حرفهایی می‌زند یا کارهایی می‌کند. این ناشناس رمز بُعد درونی و ناخودآگاه شاعر است:

آه بر دیوار سخت سینه‌ام گویی

ناشناسی مشّت می‌کوبد:

«باز کن در... اوست»

(دیوار، ص ۲۲۷)

ناشناسی درون سینهٔ من

پنجه بر چنگ ورود می‌ساید

(اسیر، ص ۱۹۷)

تمام شب آنجا

میان سینهٔ من

کسی ز نومییدی
نفس نفس می زد
کسی به پا می خاست
کسی تو را می خواست
دو دست سرد او را

(نولدی دیگر، ۳۱۹)

دوباره پس می زد

در برخی اشعار می توان در محور عمودی شعر به بیان گسترده رمزی اشاره کرد. مثلاً در شعر «تشنه» از مجموعه دیوار، شاعر به گلی تشبیه شده که در عین زیبایی و برخورداری از لذات زندگی به رؤیای زندگی و دنیای دلنشین دیگری دل می بندد که «آفتابش رنگ شاد دیگری دارد». این گل سرانجام از جایگاه خود رخت برمی چیند و به قصد دستیابی به آن سرزمین رؤیایی حرکت می کند. در مسیر خود گل‌های پژمرده زیادی می یابد (کسانی که در راه رسیدن به آرزوی خود از میان رفته اند) ولی از دیدن آنها عبرت نمی گیرد و به راه خود ادامه می دهد. سرانجام به شهر رؤیاهای خود می رسد. از زمینی سخت با نیروی هیجان و خواهش خود، می روید و خون شعر در گلبرگهایش می جوشد، و منتظر آفتاب گرم و نوازش خورشید (رسیدن به رؤیای خود) می شود، اما این نور و گرما را نمی یابد. بوته‌های خشک اطرافش (کسانی که همانند او فریب آرزوها را خورده و تباه شده‌اند) او را از این مطلب مطمئن می سازند که: «چهره خورشید شهر ما ای دریغا سخت تاریک است». سرانجام شور و اشتیاق شاعر کاهش می یابد و صدایش خاموش می شود و همانند گلی پژمرده در انتظار یک قطره آب یا یک بوسه خورشید می ماند.

چنان‌که ملاحظه می شود تصویرسازی در این شعر، رمزی و بیان، مجازی است. هیچ‌یک از موارد ذکر شده مثل بوته، آفتاب، گل و... معنی حقیقی ندارند، بلکه مثال و رمزی از معنای حقیقی و مقصود واقعی شاعر هستند.

گاه در یک شعر دو دسته کلمه وجود دارند که یک دسته رمز مفاهیمی مانند امید، نیک بختی، عشق و شادمانی، و دسته دیگر رمز مفاهیمی مانند پریشانی، نگرانی، اضطراب و دل تنگی هستند. این دو دسته کلمه - که در واقع رمز هستند - در شعر در تقابل با یکدیگر قرار می گیرند و اساس تصویرسازی در شعر بر محور تقابل و تضاد آنها با یکدیگر شکل می گیرد. شعر «عاشقانه» از منظومه تولدی دیگر چنین ویژگی‌ای دارد.

به برخی از این کلمات در آن شعر اشاره می شود:

کلماتی که رمز ناامیدی و اندوهند	کلماتی که رمز عشق و نیک بختی‌اند
شب	رنگین شدن ^۳
آلودگی و خاک	باران و پاکی ^۴
ظلمت	خورشید ^۵
دل تنگ	بار نور ^۶
قعر گور	هایهوی زندگی ^۷

خشک	سیلاب، آب ^۸
سکوت و تیرگی	چلچراغ ^۹
فضای خالی	پرواز ^{۱۰}
شب خاموش	آواز ^{۱۱}
کودکان بی قرار	لالایی سحر بار ^{۱۲}

چنان‌که ملاحظه می‌شود در تمام محور عمودی شعر، این کلمات جریان دارند و جز در تقابل با کلمات ضد خود مفهوم واقعی شان آشکار نمی‌شود. لذا برای درک رمزهای شعری یک شاعر باید به موارد متعددی دقت کرد تا بتوان مفهوم دقیقی را برداشت کرد.

چند نمونه دیگر از انواع استعاره و رمز در شعر فروغ:

آفتاب: رمز عشق، خوشبختی و بالندگی

کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهد کرد

(ایمان، ص ۴۶۸)

و تکه تکه شدن راز آن وجود متحدی بود

که از حقیرترین ذره‌ها یش آفتاب به دنیا آمد.

(همان، ص ۴۲۹)

پس آفتاب سرانجام

در یک زمان واحد

(همان، ص ۴۳۶)

بر هر دو قطب ناامید نتابید

سردخانه: ذهن ارتجاعی

(همان، ص ۴۶۴)

افکار سردخانه را جنازه‌های بادکرده رقم می‌زنند

شب: وضعیت سخت اجتماعی / اندوه و غم و ظلمت درونی شاعر

من از کجا می‌آیم؟

که این چنین به بوی شب آغشته‌ام

(همان، ص ۴۳۳)

ای شب از رؤیای تو رنگین شده

سینه از عطر توام سنگین شده

(تولد دی دیگر، ص ۳۳۰)

این دل تنگ من و این دود عود؟

این شب خاموش و این آوازاها

(همان، ص ۳۳۴)

دهان سرد مکنده: مرگ

کدام قله، کدام اوج؟

مگر تمامی این راههای پیچاپیچ

در آن دهان سرد مکنده

(تولدی دیگر، ص ۳۸۰)

به نقطه تلاقی و پایان نمی‌رسند؟

دریچه، دریچه مسدود: قلب شاعر

انگار مادرم گریسته بود آن شب

چه روشنایی بیهوده‌ای در این دریچه مسدود سرکشید

چرا نگاه نکردم؟

(ایمان، ص ۴۳۰)

رگبار نوبهاری و خواب دریچه را

(تولدی دیگر، ص ۳۱۰)

از ضربه‌های وسوسه مغشوش می‌کنی

تشخیص

تشخیص یا شخصیت بخشی به اشیای بی جان از انواع مجاز به شمار می‌رود، و از مباحثی است که در گذشته ادبیات فارسی نیز می‌توان نمونه‌های بسیاری را از آن یافت، اما در شعر و ادب معاصر جلوه و جایگاهی ویژه دارد.

در شعر نو، گویی تمام اشیاء با ما سخن می‌گویند، سخنان ما را می‌شنوند و همراه ما غمگین یا شادمان می‌شوند. فضای شعر تماماً زنده و سرشار از زندگی است و عواطف و احساسات بشری به عناصر طبیعت یا اشیای زندگی نسبت داده می‌شود. در چنین فضایی همه چیز زنده و در حرکت است. «اما در هر کسی این استعداد مرز واحدی دارد. بسیاری از شاعران هستند که طبیعت را وصف می‌کنند، اما کمتر کسانی از آنها می‌توانند این وصف را با حرکت و حیات همراه کنند و به گفته کروچه طبیعت در برابر هنر ابله است و اگر انسان آن را به سخن در نیارود گنگ است. مسئله تشخیص چیزی است که در کتب نقد شعر و بلاغت فرنگی به عنوان فصلی جداگانه همیشه مورد تحقیق قرار می‌گیرد، اما در کتب ادب ما نشانی از آن وجود ندارد و حتی نامی هم برای آن دقیقاً نیست و انتخاب عنوان تشخیص که معادلی است برای تعبیر فرنگی Personification، کاری است که بعضی از ناقدان معاصر عرب در کتابهای خود کرده اند. ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند: 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 غیرانسان یا چیزهای زنده دیگر. البته اگر در کتب بلاغت و نقد شعر دوره اسلامی جست‌وجو کنیم، خواهیم دید که مسئله تشخیص به طور مبهم و نامعین گاه‌گاه مورد نظر علمای بلاغت بوده و هر کدام به‌عنوانی از آن سخن گفته‌اند و همواره مثالهای استعاره مکنیه، مثالهایی است در حوزه تشخیص»^{۱۳}

تشخیص و شخصیت بخشیدن به اشیای بی جان در شعر فروغ جایگاه ویژه‌ای دارد و در واقع پس از تشبیه، بارزترین هنر فروغ در عرصه تخیل است. در واقع تشخیص، نوعی استعاره مکنیه است که مشبه به آن انسان یا به طور کلی جاندار است که از جمله حذف شده، اما لوازم و قرائن موجود در جمله ما را متوجه می‌سازد که مشبه، به انسان یا حیوان تشبیه شده است و بر

این مبنا تشخیص می‌تواند دو ساخت داشته باشد:

۱. نسبت دادن افعال موجودات جاندار به اشیای بی‌جان مثل نجواکردن شاخه‌ها با یکدیگر؛
۲. اضافه شدن اعضا یا لوازم یا حالات موجودات جاندار به اشیای بی‌جان مثل پوست شب یا نگاه ماه؛

در حالت اول معمولاً فاعل یا مسندالیه (مشبه) در ابتدای جمله قرار می‌گیرد و فعل پس از آن می‌آید و در حالت دوم اعضا یا لوازم یا حالات موجودات جاندار به مشبه اضافه می‌شود. هر دو نمونه در اشعار فروغ وجود دارد. اما امور و عناصری که در شعر فروغ تشخیص یافته و جان گرفته‌اند به شرح زیر است:

۱. بیشترین حجم تشخیص در شعر فروغ به عناصر طبیعت اختصاص دارد. عناصر طبیعت با داشتن ویژگیها و افعال انسانی در شعر او زنده و در جنب و جوش‌اند، گاه سخن می‌گویند، گاه می‌ترسند و برخورد می‌پיچند، گاه می‌نگرند و خاموش‌اند و گاه با او همدردی کرده و بر او دل می‌سوزانند، گاهی افسرده و غمگین و گاه شادمان‌اند. او گاه در چهره عناصر طبیعت خود را می‌بیند و با به تصویر کشاندن احساسات و عواطف آنها در واقع از احساسات خود سخن می‌گوید. آنها نیز همانند انسانها بیمار می‌شوند (شب سیاهی کرد و بیماری گرفت) پیر می‌شوند (مو سپید آخر شدی ای برف)، و با یکدیگر بازی می‌کنند (باد توی بادگیرا نفس نفس می‌زد، زلفای بیدو می‌کشید).

نمونه‌هایی از تشخیص بخشی به عناصر طبیعت:

آب

- لب آب: روی دو ساقم لبان مرتعش آب

بوسه زن و بی قرار و تشنه و تبار (تولد دی دیگر، ۱۹۵)

باد

- باد میعاد دارد: در شب کوچک من افسوس

باد با برگ درختان میعاد دارد (همان، ص ۳۰۷)

- نفس باد: عطر دلاویز و تند پونه وحشی

از نفس باد در مشام من آویخت (دیوار، ص ۱۹۵)

خورشید

- خورشید چنگ می‌زند: چنگ زد خورشید بر گیسوی من

(همان، ص ۲۰۴)

- خورشید می‌خندد: خورشید خنده کرد واز امواج خنده اش

بر چهر روز روشنی دلکشی دید (اسیر، ص ۱۳۷)

شاخه

- شاخه‌ها می‌لرزند: شاخه‌ها از شوق می‌لرزند

در رگ خاموششان آهسته می‌جوشد

خون یادی دور (دیوار، ص ۲۲۶)

- شاخه‌ها نجوا می‌کنند: شاخه‌ها نجواکنان در گوش یکدیگر
«ای دریغا در کنارش نیست دلدارش»

(همان، ص ۲۱۳)

شب

- شب سر می‌کشد: شب با هزار چشم درخشان و پر ز خون

(اسیر، ص ۱۵۳)

سر می‌کشد به بستر عشاق بی‌گناه

(تولد دی دیگر، ص ۳۰۸)

- شب می‌لرزد: پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد

- پوست شب: به ایوان می‌روم و انگشتانم را

(ایمان بیاوریم، ص ۴۶۷)

بر پوست کشیده شب می‌کشم

- دامن شب: ای ستاره‌ها که همچو قطره‌های اشک

(اسیر، ص ۱۵۰)

سر به دامن سیاه شب نهاده اید

- شب با دو دست خود دربر می‌گیرد: گویا شب با دو دست سرد خویش

(دیوار، ص ۱۸۴)

روح بی تاب مرا در بر گرفت

ماه

- ماه دیده است: آن ماه دیده است که من نرم کرده ام

(اسیر، ص ۷۸)

با جادوی محبت خود قلب سنگ او

- ماه می‌رقصد: شبانگاهان که مه می‌رقصد آرام

(همان، ص ۹۵)

میان آسمان گنگ خاموش

- نگاه ماه: نگاه آبی ماه

(تولد دی دیگر، ص ۳۱۸)

به شیشه‌ها می‌خورد

نسیم

- نسیم بوسه گرفت: نسیم از من هزاران بوسه بگرفت

(اسیر، ص ۹۶)

- دست نسیم: از زمین دست نسیمی سرد

(دیوار، ص ۲۲۷)

برگهای خشک را با خشم می‌روید

(همان، ص ۲۲۴)

- موج گیسوی نسیم: می‌خزم در موج گیسوی نسیم شب

- لبان سرد نسیم: من با لبان سرد نسیم صبح

(همان، ص ۲۱۸)

سر می‌کنم ترانه برای تو

۲. پس از عناصر طبیعت، صفات و عواطف انسانی یا مفاهیم و اموری که مربوط به انسان

است در حجم بیشتری نسبت به بقیه عناصر جان گرفته اند. خیال، امید، رویا، زندگی، تنهایی،

عشق، مرگ و... همه دارای اعضاء یا افعال انسانی هستند. نمونه‌هایی از این تشخص بخشی ذکر

می‌شود:

آرزو

- آرزو می‌رقصد: آن آرزوی گم شده می‌رقصد

(اسیر، ص ۸۰)

در پرده‌های مبهم پندارم

- شقیقه آرزو: و از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من
فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید

(ایمان بیاوریم، ص ۴۴۶)

تنهایی

- لب تنهایی: در سکوت‌م نغمه خوان لبهای تنهایی

(دیوار، ص ۲۳۵)

رؤیا

- رویا با ساق نقره نشان نشسته بود: با ساقهای نقره‌نشانش نشسته بود

در زیر پلک‌های تو رؤیای روشنی

(عصیان، ص ۲۵۹)

بال رؤیا آه بگذار زین دریچه باز

خفته بر بال گرم رؤیاها

(اسیر، ص ۷۰)

- چشم رؤیا: می‌نشستم خسته در بستر

خیره در چشمان رویاها

(اسیر، ص ۱۵۷)

زندگی

- چشم زندگی:

تمام روز نگاه من

به چشم‌های زندگی‌ام خیره گشته بود

به آن دو چشم مضطرب ترسان

که از نگاه ثابت من می‌گریختند

(تولدی دیگر، ص ۳۷۹)

دامن زندگی: رفتم که گم شوم چو یکی قطره اشک گرم

در لابه لای دامن شبرنگ زندگی

(اسیر، ص ۸۸)

عشق

- عشق می‌نگرد:

عشق؟

تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه

به بیابانهای بی‌مجنون می‌نگرد

(تولدی دیگر، ص ۳۵۲)

چشم عشق: وقتی که چشم‌های کودکان عشق مرا

با دستمال تیره قانون می‌بستند

(ایمان بیاوریم، ص ۴۴۶)

دست عشق: به خدا غنچه شادی بودم

دست عشق آمد و از شاخم چید (اسیر، ص ۸۲)

کام عشق: آن شب به کام عشق من افشاندی

(عصیان، ص ۲۶۶)

زان بوسه قطره ابدیت را

گور عشق: وه چه شیرین است

بر سرگور تو ای عشق نیاز آلود

(دیوار، ص ۲۱۶)

پای کوبیدن

مرگ

مرگ... نشسته بود: و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود

(ایمان بیاوریم، ص ۴۴۲)

۳. اشیا و لوازم زندگی، از دیگر مواردی هستند که تشخیص گرفته‌اند. پرده‌ها بغض می‌کنند (پرده‌ها از بغضی پنهانی سرشارند)، اسپند ناله سر می‌دهد (در عطر عود و ناله اسپند و ابر دود)، دل آینه از درد می‌شکند (بشکست و فغان کرد که از شرح غم خویش، ای زن چه بگویم که شکستی دل ما را)، پیراهنها بر روی بند رخت به تن یکدیگر دست می‌کشند، تبر روح دارد (ارواح بیدها ارواح مهربان تبرها را می‌بویند) و چنگ جان و دل دارد (زخمه بر جان و دل چنگ زنم) و قلب محراب درسینه می‌تپد (در سینه قلب روشن محراب می‌تپد) و... .

۴. به حیوانات نیز گاهی افعال انسانی نسبت داده شده است. مثلاً سیرکها ساز می‌زنند و آواز می‌خوانند. پرنده صحبت می‌کند و ماهیها سرفه می‌کنند.

۵. اعضای بدن انسان و ملازمات آنها مثل نگاه و سایه نیز تشخیص گرفته‌اند. به عنوان نمونه قلب، خاطره‌ای را می‌دزدد. (کوچه‌ای هست که قلب من آن را از محله‌های کودکی ام دزدیده است).

۶. مطلب آخر اینکه در دو مورد به زمان و مکان نیز تشخیص بخشیده است: اسناد فعل دانستن به لحظات. «تمام لحظه‌های سعادت می‌دانستند» و اسناد فکر به سردخانه. «افکار سردخانه را جنازه‌های باد کرده رقم می‌زنند».

خطاب

منظور از خطاب نوعی شخصیت بخشی است که در آن شیء بی جان متاداً قرار می‌گیرد. در این حالت گاهی افعال و ویژگیهای موجود زنده به شیء نسبت داده می‌شود و گاه نیز تنها مورد ندا و خطاب قرار می‌گیرد. این گونه تشخیصها در شعر فروغ بیشتر حالت گسترده و تفصیلی دارد. برخی از اموری که مورد خطاب واقع شده عبارت است از: آفتاب، بهار، زندگی، پاییز، ستاره، شعر و شمع.

ناله کردم آفتاب‌ای آفتاب

بر گل خشکیده‌ای دیگر متاب

(دیوار، ص ۲۰۲)

سبزه‌ها لحظه‌ای خموش، خموش

آنکه یار من است می‌داند

(عصیان، ص ۲۷۸)

آه ای زندگی منم که هنوز

با همه پوچی از تو لبریزم

(همان، ص ۲۸۴)

اسناد مجازی

این اصطلاح برای بیان تصویرهایی به کار برده می‌شود که در آنها صفتی به موصوفی اضافه می‌شود که در واقع متعلق به آن نیست و مجازاً به آن نسبت داده شده است. این نسبتها دو گونه‌اند:

۱. ترکیب‌های وصفی با اسناد صفات موجودات جاندار به بی جان

در این اسنادها، صفاتی که ویژه انسان یا به طور کلی موجودات جاندار است به اشیای بی جان (طبیعت و عناصر طبیعی، اعضای بدن انسان و...) نسبت داده شده‌اند. این اسنادها در واقع نوع خاصی از تشخیص و جان بخشی هستند که از حیث ساخت با تشخیص اندکی متفاوت‌اند. فرمول تشخیص را می‌توان به این شکل نوشت: یکی از ملازمات (لوازم) مشبه به + مشبه. همچنین اگر افعال انسانی (یا افعال موجودات جاندار) به مشبه نسبت داده شود، ترکیب ما در حوزه تشخیص است.

اما منظور از به کار بردن «اسناد مجازی» در اسناد صفات موجودات جاندار به بی جان، ترکیبی وصفی است که فرمول ساخت آن چنین است: موصوف (مشبه) + صفت (مشبه به) موصوف و صفت تقریباً بدون فاصله از یکدیگر به کار می‌روند و نوعی غرابت و تازگی آشکار دارند. مثلاً استعمال صفت «وحشت زده» برای «خیابان» نوعی آشنایی زدایی و کاربرد مجازی است و در عین حال که تشخیص است ساختار آن کمی با تعریف تشخیص متفاوت است و چون ساختن این ترکیبات از ویژگیهای سبکی فروغ است که در آنها فاصله‌ها را در می‌نوردد و تصویر را در زیبایی ناشی از بهت و اعجاب برانگیزی این آشنایی زدایی فرو می‌برد، می‌توان آنها را از تشخیص متمایز ساخت. در این تقسیم بندی می‌توان به صفات مورد علاقه فروغ نیز دست یافت که با بسامد بیشتری به کار رفته‌اند. صفاتی مانند خاموش، گیج، معصوم، ملول، مشوش (و هم خانواده‌های آن: مضطرب، وحشت زده، پریشان) و زندانی، صفاتی هستند که دوبار یا بیش از دو بار به کار رفته‌اند. نمونه‌هایی از این اسناد ذکر می‌شود:

پریشان

- سکوت پریشان: در سکوت پریشان نیمه شب

(اسیر، ص ۷۸)

- مردمک‌های پریشان:

بر مردمک‌های پریشانم

می‌چرخد و می‌گسترد خود را

(تولدی دیگر، ص ۳۱۵)

خاموش

- تک درخت خاموش:

باران ستاره ریخت بر مویم

بررسی انواع استعاره، تشخیص و... □ ۷۶۵

- از شاخه تک درخت خاموشی
- دیدگان خاموش:
دیدگان تو در قاب اندوه
سرد و خاموش
خفته بودند
- رگ خاموش:
شاخه‌ها از شوق می‌لرزند
در رگ خاموش شان آهسته می‌جوشد
- نگاه خاموش:
باز هم در نگاه خاموشم
قصه‌های نگفته‌ای دارم
گیج
- آینه گیج:
جستم از جا و در آینه گیج
بر خود افکندم با شوق نگاه
- بخار گیج:
تا آن بخار گیج که دنباله حریق عطش بود
بر چمن خواب می‌نشست
- عبور گیج:
یا عبور گیج رهگذری باشد
- کوچه گیج:
و گم شدند آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها
- نسیم گیج:
شب‌ها که می‌چرخد نسیمی گیج
مسلول
- زمان مسلول:
و این زمان خسته مسلول
- مدرسه مسلول:
در پشت میزهای مدرسه مسلول
معصوم
- بهت، معصوم:
که همه اندامم
باز می‌شد در بهتی معصوم
- (دیوار، ص ۲۳۹)
(عصیان، ص ۲۵۱)
(دیوار، ص ۲۲۶)
(اسیر، ص ۱۰۵)
(همان، ص ۱۶۷)
(ایمان بیاوریم، ص ۴۶۱)
(تولد دی دیگر، ص ۴۱۶)
(همان، ص ۲۹۴)
(همان، ص ۳۱۳)
(همان، ص ۴۲۴)
(همان، ص ۴۴۵)
(تولد دی دیگر، ص ۳۲۶)

- شب معصوم:

(ایمان بیاوریم، ص ۴۲۹)

سلام‌ای شب معصوم

ملول

- آسمان ملول:

(تولدی دیگر، ص ۳۱۷)

در آسمان ملول ستاره‌ای می‌سوخت

- شاخه‌های ملول:

(ایمان بیاوریم، ص ۴۴۱)

به شاخه‌های ملولش دخیل می‌بستند

۲. ترکیب‌های وصفی با مناسبات غریب

منظور، استعمال موصوف و صفتهایی است که معمولاً صفت نسبت به موصوف نوعی غرابت دارد. این غرابت ممکن است ناشی از عدم مناسبت میان آن دو باشد یا اینکه این مناسبات با تجربیات ما ناهماهنگ باشد. این گونه ترکیبات وصفی را می‌توان به علت تازگی و آشنایی‌زدایی نوعی تصویر شاعرانه به حساب آورد. زیرا مستلزم مقایسهٔ اشیا در ذهن و حذف روابط عادی میان اشیا است.

ما نیز در گفت‌وگوهای روزمره از برخی از این اساندهای مجازی استفاده می‌کنیم، اما بر اثر کثرت استعمال، زیبایی و آشنایی‌زدایی آنها از میان رفته است. مثل ترکیبات وصفی نگاه گرم یا غروب سنگین

نمونه‌هایی از این اساندها ذکر می‌شود:

۱. اعتماد آجری:

به سوی اعتماد آجری خوابگاهها

(تولدی دیگر، ص ۳۳۵)

پیش می‌آید

۲. خواهش شفاف:

صدای خواهش شفاف آب

(ایمان بیاوریم، ص ۴۶۵)

به جاری شدن

۳. شب کوچک:

در شب کوچک من افسوس

(تولدی دیگر، ص ۳۰۷)

باد با برگ درختان میعاد دارد

راز منور:

(ایمان بیاوریم، ص ۴۳۱)

و در شهادت یک شمع راز منوری است

استعارهٔ مکنیه

در استعارهٔ مکنیه مشبه در کلام ذکر می‌شود و از لوازم مشبه به نیز چیزی در کلام ذکر می‌شود که خواننده از این قرینه به وجود تشبیه پی می‌برد. این نوع استعاره در دیوان فروغ کم است و از نظر زیبایی آفرینی نیز درجهٔ اهمیت کمتری در صور خیال دارد. زیرا یافتن تصویر در آن آسان است و

تصاویر، پیچیدگی و عمق خاصی ندارد. برخی نمونه‌های آن عبارت است از:

مشبه: من (در کلام ذکر شده است)

مشبه به: درخت (در کلام ذکر نشده است) لوازم: پوست - جوانه

پوستم می‌شکافد از هیجان

پیکرم از جوانه می‌سوزد

(عصیان، ص ۲۷۸)

مشبه: امید

مشبه به: گیاه (در کلام ذکر نشده است) لوازم: خزان دیده

افسوس‌ای امید خزان دیده

کو تاج پرشکوفه نام من؟

(دیوار، ص ۱۹۰)

مشبه: حباب

مشبه به: چشم لوازم: نگاه

بر فرازش در نگاه هر حباب

انعکاس بی دریغ آفتاب

(تولدی دیگر، ص ۳۶۰)

مشبه: چلچراغ

مشبه به: گل لوازم: چیدن از ساقه

و چلچراغ‌ها را

از ساقه سیمی می‌چیدی

(ایمان بیاوریم، ص ۴۳۴)

نتیجه‌گیری

از آنجا که فروغ در شعر خود بیشتر در بند بیان احساسات و عواطف و درک ویژه خود از زندگی بوده، توانسته است با عواطف قوی، تصاویری زیبا و بدیع بیافریند. شعر او لطیف و سرشار از حرکت است، گویی همه اجزای طبیعت و زندگی با او رابطه ویژه‌ای برقرار کرده‌اند و دائماً با او در حال گفت‌وگو، گاه به عتاب و گاه به لطف و نوازش‌اند. همه چیز در اطراف او زنده، و این زندگی و تحرک و گفت‌وگوی دائمی با اشیاء و طبیعت بی‌جان از ویژگیهای یک روح شاعر - به معنی حقیقی کلمه - است. روحی که با عادات معمول خو نگرفته، جور دیگری می‌بیند و می‌شنود و با هر عضو طبیعت یا هر شیء ارتباطی و رای عادات برقرار می‌کند و همین امر باعث پویایی، تحرک و لطف شعر اوست. چنان‌که این نگاه خاص گاه از حیطه‌های شناخته شده بیانی نیز پافراز می‌نهد و در تصویرسازیهای او همان‌طور که مشاهده شد، انواعی از بیان مجازی را می‌یابیم که در عین حال که بیان مجازی است، نمی‌توان آن را به راحتی در حیطه عناصر شناخته شده صور خیال قرار دارد و این راز موفقیت شعر اوست که همواره تازه و زنده است. گویی نبض تپنده طبیعت و اشیاء در آن جریان دارد و سیالیت ذهن او که در اجزای طبیعت جاری و ساری بود از وادی آوای حزن آلود شعرش همواره به گوش می‌رسد. تصاویر فروغ در دو مجموعه آخرش یعنی تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد تصاویری است پیچیده و عمیق و در

بسیاری موارد بیان مجازی است و گاه تصاویر، ترکیبی است از استعاره، تشخیص و کنایه که پیشرفت او را در حوزه تصویرسازی نشان می‌دهد. کلاً فضای شعری فروغ فضایی مبهم، رازآلود و گنگ است که وی با ظرافت خاصی توانسته احساسات ناشناخته خود را در این فضای مبهم به خوبی بیان کند و تصاویری بدیع و منحصر به فرد بیافریند که ناشی از تجربیات شخصی او در زندگی است و به سبکی بارز و مشخص دست یافته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، ص ۹۴.
۲. پورنامداریان، تقی، *سفر در مه*، ص ۲۰۷-۲۰۹.
۳. ابیات مورد استفاده شعر «عاشقانه»
ای شب از رؤیای تو رنگین شده
۴. همچو بارانی که شوید جسم خاک
هستیم زآلودگیها کرده پاک
۵. ای که در بگشوده بر خورشیدها
در هجوم ظلمت تردیدها
۶. این دل تنگ من و این بار نور؟
۷. هایهوی زندگی در قعر گور؟
۸. جوی خشک سینه ام را آب تو
بستر رگهام را سیلاب تو
۹. عشق دیگر نیست این این خیرگی ست
چلچراغی در سکوت و تیرگی است
۱۰. این فضای خالی و پروازها؟
۱۱. این شب خاموش و این آوازا
۱۲. ای نگاهت لای لایی سحر بار
گاهوار کودکان بی قرار
۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *صور خیال در شعر فارسی*، صص ۱۴۹-۱۵۳.

منابع

- پورنامداریان، تقی، *سفر در مه*، چاپ اول، زمستان، تهران، ۱۳۷۴
- _____، *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، چاپ چهارم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ چهارم، آگاه، تهران، ۱۳۷۰.
- _____، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۵۹
- فرخزاد، فروغ، *دیوان اشعار*، چاپ اول، مروارید، تهران، ۱۳۷۱ (شماره صفحات تمام اشعار مورد استناد در مقاله متعلق به این چاپ است).

بررسی روابط انسجام پیوندی در غزلیات شمس

حیات عامری*

مقدمه

در این مقاله غزلیات شمس مولانا جلال الدین محمد رومی در چار چوب تحلیل کلام بررسی شده و روابط انسجام پیوندی در آن مطالعه شده است.

زبان وسیله ارتباط بین انسانهاست و واضح است که در ایفای این نقش ارتباطی صورتهای زبانی، تنها یکی از عوامل مؤثر به شمار می‌رود و عوامل متعدد دیگری در تفهیم و تفاهیم زبانی و تبادل معانی نقش دارد. درحالی‌که توصیف ویژگیهای صوری زبان مبنای پیدایش مکاتب و نظریه‌های مختلف زبان‌شناسی است، تحلیل کلام شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که از رویکردی کاربرد شناختی در مطالعه زبان استفاده می‌کند. تحلیل کلام لزوماً به معنی تحلیل زبان در کاربرد آن است.^۱

تحلیل کلام ارتباط بین زبان و بافتی را بررسی می‌کند که زبان در آن به کار می‌رود. تحلیل کلام امروزه تبدیل به رشته‌ای گسترده، متنوع و پیچیده شده است. تحقیقات این رشته طیف وسیعی از موضوعات زبانی را دربر می‌گیرد مسائلی از قبیل اینکه چگونه گویشوران یک زبان برای صحبت در موقعیتهای بسیار متنوع از الگوهای متفاوت استفاده می‌کنند، چگونه ویژگیهای آوایی مانند آهنگ در یک مکالمه عمل می‌کند، چگونه هنجارهای کلامی موجود در زبان و روابط آنها در فرهنگهای متفاوت تغییر می‌کند و سرانجام اینکه چگونه یک متن فرای سطح جمله ساخته می‌شود. وجه تمایز عمده تحلیل کلام با بسیاری از نظریه‌های متداول دیگر، واحد توصیف آن است. رهایی از چار چوب جمله و پرداختن به روابط زبانی ورای سطح جمله از

*. دانشجوی دکترای زبان‌شناسی همگانی دانشگاه تربیت مدرس.

ویژگیهای بارز تحلیل کلام است. واحد مطالعه در تحلیل کلام، متن است. متن را به روشهای مختلف تعریف کرده‌اند. هلیدی و حسن آن را این‌گونه تعریف می‌کنند: «متن قطعه زبانی اعم از گفتار یا نوشتار، نظم یا نثر، مکالمه یا تک‌گویی است که می‌تواند از یک ضرب المثل تا کل یک نمایشنامه، از یک فریاد کمک تا بحثی چند ساعته در یک انجمن را شامل شود. متن مانند جمله یا بند، یک واحد ساختاری نیست که آن را بر حسب طول و اندازه‌اش تعریف کنند. متن چیزی از جنس جمله و فقط قدری بزرگ‌تر نیست، بلکه از نوع دیگری است.»^۲

این دو زبان‌شناس معتقدند که متن، یک واحد معنایی است و نه یک واحد صوری. متن مشتمل بر جملات نیست بلکه در قالب جملات متجلی می‌شود. از دید هلیدی و حسن، آنچه متن را از غیر متن متمایز می‌سازد، مفهوم متنیت است و متن، متنیت خود را از آنجا به دست می‌آورد که همچون کل واحدی در رابطه با محیط پیرامونش عمل می‌کند. در مورد عواملی که سبب متنیت متن می‌شوند نظریات مختلفی ارائه شده است. متخصصین تحلیل کلام، متن را رویدادی ارتباطی تعریف، و هفت معیار برای متنیت ارائه می‌کنند که در صورت عدم تحقق هر یک از این معیارها، متن کیفیت ارتباطی خود را از دست خواهد داد.^۳ این هفت معیار عبارت است از:

۱. انسجام؛
۲. پیوستگی مفهومی؛
۳. هدف‌داری؛
۴. مقبولیت یا پذیرفتگی؛
۵. پیام‌داری؛
۶. مناسبت کلام؛
۷. وابستگی بینامتنی.

در میان عوامل و معیارهایی که سبب ایجاد متنیت می‌شوند انسجام، نقش مهم‌تر و برجسته‌تری به عهده دارد. انسجام یک مقوله معنایی است و به روابط معنایی اشاره دارد که در یک متن وجود دارد و آن را به عنوان یک متن مشخص می‌سازد. انسجام، زمانی در یک متن به وجود می‌آید که تفسیر عنصری در کلام به تفسیر عنصر دیگری وابسته باشد. هلیدی و حسن ابزار آفریننده انسجام متن در زبان انگلیسی را به سه دسته کلی دستوری، واژگانی و پیوندی تقسیم می‌کنند و تقسیمات فرعی متعددی برای هر یک قائل می‌شوند.

در تعریف متن از آن به عنوان یک جریان نیز یاد می‌کنند. در این مفهوم، متن رویدادی تعاملی و مبادله معانی اجتماعی شمرده می‌شود. در هر متن اعم از نوشتاری و گفتاری، واژه‌ها، عبارات و جملات نشانه تلاش تولیدکننده کلام (گوینده یا نویسنده) برای رساندن پیام خود به گیرنده (شنونده یا خواننده) و از سوی دیگر نشانه تلاش گیرنده برای درک پیام است. در یک متن نوشتاری، خواندن متن همچون گفت و گو یا تعامل با نویسنده، و پردازش دو قطعه از متن، به مبادله‌های گفتاری در یک متن گفتاری شبیه است. الگوهای خاصی در متن وجود دارد که بارها و

بارها تکرار می‌شود. این الگوها، در روابط نقشی میان قطعه‌های مختلف متن که به‌طور منظم تکرار می‌شود، تجلی یافته است. اندازه قطعه‌ها اهمیت ندارد. هر قطعه می‌تواند شامل یک گروه، یک بند، یک جمله و یا گروه‌هایی از جملات باشد. تفسیر روابط میان این قطعه‌ها یک کنش شناختی از سوی خواننده شمرده می‌شود.

از آنجا که انسجام رابطه‌ای معنایی است، فرض بر این است که این عناصر کمابیش در زبان فارسی نیز به همین شکل طبقه‌بندی می‌شوند.

۱. تعریف تحلیل کلام

اصطلاح «تحلیل کلام» را اولین بار زلیگ هریس^۴ در مقاله‌ای تحت همین عنوان معرفی کرد. او صورت‌گرا بود و در این مقاله از دیدی صورت‌گرایانه به بررسی متن پرداخت. او در این مقاله سعی کرد همان روشها و روالهایی را که در ساختگرای آمریکایی در سطح واجها و تکواژها موجود بود، در سطح جمله و متن و کلام نیز بسط دهد. تعبیر و تفسیری که هریس از تحلیل کلام داشت عملاً پس از وی پیگیری نشد.

کریستال^۵ تحلیل کلام را مطالعه قطعات زبانی بزرگ‌تر از جمله معرفی می‌کند و معتقد است هدف تحلیل کلام بررسی ساختار رویدادهای کلامی چون مکالمه، داستان، سخنرانی و... است و همچنین تعیین مشخصه‌های زبان‌شناختی که ساخت کلام را تشکیل می‌دهد. اما بعضی زبان‌شناسان آن را به گفتار محدود می‌سازند و زبان نوشتار را تحت مقوله متن یا زبان‌شناسی متن بررسی می‌کنند.

از دید براون و یول تحلیل کلام به معنی تحلیل کاربرد زبان است. بنابراین نمی‌تواند به توصیف صورتهای زبانی، مستقل از اهداف یا کارکرد آنها محدود شود. در حالی که گروهی از زبان‌شناسان در پی تعیین ویژگیهای صوری زبان هستند، تحلیل گر کلام مایل است بداند زبان به چه منظور به کار می‌رود. متن (داده) در نظر تحلیل گر کلام تظاهر جریان پویایی است که در آن زبان به عنوان ابزار ارتباط در یک بافت معین توسط گوینده یا نویسنده برای بیان مقصود یا دستیابی به منظوری استفاده شده است. زبان‌شناس صوری معمولاً جمله یا جملاتی را که می‌خواهد به عنوان نمونه استفاده کند، خود می‌سازد. در مقابل، تجزیه و تحلیل کلام عمدتاً بر اساس داده‌های زبان شناختی شخص دیگری جز تحلیل گر کلام انجام می‌گیرد. معمولاً داده در تحلیل کلام از متون نوشتاری یا مطالب ضبط شده، تهیه می‌شود که کمتر به شکل یک جمله منفرد است. این نوع مواد زبان‌شناختی ممکن است شامل ویژگیهایی نظیر مکث، لغزشهای زبانی یا صورتهای غیر معیار باشد.

۲. انسجام پیوندی و انواع آن

گفتیم از میان سه نوع انسجام دستوری، واژگانی و پیوندی، انسجام پیوندی در به‌وجود آوردن متن اهمیت خاصی دارد. انسجام پیوندی را به روشهای مختلف می‌توان طبقه‌بندی کرد. هیچ فهرست منحصر به فرد و واحدی از انواع انسجام پیوندی وجود ندارد. طبقه‌بندیهای گوناگونی

امکان پذیرند که هر یک بر جنبه‌ای از واقعیت این پدیده تأکید می‌ورزد. در این مقاله انسجام پیوندی با توجه به دیدگاه هیلیدی و حسن به چهار مقوله اصلی زیر تقسیم می‌شود: افزایشی، تقابلی، سببی و زمانی. در زیر هر یک از این چهار رابطه را به اختصار معرفی می‌کنیم.

۲-۱. رابطه افزایشی

یکی از روابط پیوندی است که نشان می‌دهد آنچه در پی می‌آید به آنچه قبلاً آمده، افزوده شده است. در این نوع رابطه، بر محتوای جمله قبلی در متن مطلبی اضافه می‌شود. در واقع ممکن است در واقعیت رویدادی بر رویداد دیگری افزوده شود و یا متکلم در موقعیت ارتباطی خود استنباط تازه‌ای بر موارد قبلی بیفزاید. حروف ربطی که شناسه‌های صوری این رابطه هستند گاهی می‌توانند ساده باشند مثل «و»، «یا» و گاه نیز مرکب‌اند مانند «به علاوه» «علاوه براین» «از این گذشته»، «وانگهی»، «به طور مثال» و... .

۲-۲. رابطه تقابلی

مفهوم اساسی در رابطه تقابلی خلاف انتظار است. یعنی رابطه تقابلی به این معناست که آنچه بعد می‌آید در تقابل با آنچه قبلاً آمده قرار دارد. به عبارتی، خلاف آنچه انتظار می‌رفت روی داده است. این مسئله می‌تواند ناشی از محتوای مطالب باشد و یا از جریان ارتباط و موقعیت متکلم و مخاطب نشئت بگیرد. نقش نماهای صوری این رابطه نیز گاه ساده‌اند مانند «ولی» و «اما»، گاه مرکب‌اند مانند «با وجود این»، «بر عکس»، «حال آن‌که» و... .

۲-۳. رابطه سببی

یکی دیگر از روابط پیوندی است که بر رابطه علت و معلولی بین دو تکه از متن دلالت دارد. این رابطه بیانگر آن است که بین محتوای پاره گفتارهای کلام در موقعیت ارتباطی، نوعی رابطه علی و معلولی وجود دارد. رابطه سببی ممکن است شامل دلیل و سبب وقوع یک پدیده یا شامل منظور و مقصود آن و یا شامل نتیجه و پیامد ناشی از آن باشد. گاه توالی تقدم علت بر معلول به هم می‌خورد و عکس می‌شود. یعنی ابتدا معلولی ذکر می‌شود و سپس علت. در این حالت آن را رابطه سببی معکوس می‌نامند. گاه رابطه سببی در قالب شرط بیان می‌شود. نقش نماهای صوری رابطه سببی نیز می‌توانند ساده باشند مانند «پس»، «بنابراین»، «لذا» یا مرکب مانند «در نتیجه»، «به این دلیل»، «به سبب اینکه»، «به این دلیل که»، «آن وقت»، «در این صورت» «با این وضع» و... .

۲-۴. رابطه زمانی

نوع دیگر روابط پیوندی است که بر مفهوم توالی زمانی دلالت دارد. در اینجا آنچه دو تکه از متن را به هم ارتباط می‌دهد، عنصر زمان است. نقش نماهای صوری زمانی عبارت است از «سپس»، «بعد»، «بالاخره»، «آن‌گاه»، «پس آن‌گاه» و... .

هیلیدی تمام روابط پیوندی را به دو گروه عمده درونی یا درون زبانی و برونی یا برون زبانی تقسیم می‌کند. وقتی می‌گوییم رابطه‌ای برون زبانی است یعنی در اینجا گوینده فقط ناظر است و آنچه را رخ داده بیان می‌کند. پس در اینجا نقش تجربی زبان به کار رفته است. اما وقتی می‌گوییم رابطه‌ای درون زبانی است منظور این است که چگونگی رخداد وقایع از نظر خود گوینده مطرح شده است.

در یک رابطه زمانی تمایز میان درونی و برونی بیشتر از رابطه‌های دیگر پیوندی مشخص است. در رابطه زمانی درونی، توالی در جریان ارتباط وجود دارد و نه در رویدادهای مورد بحث؛ یعنی حروف ربطی چون «سپس»، «سرانجام» و یا «قبل از هر چیز» نشان‌دهنده مفاهیمی چون «آغاز»، «انجام» و «بعد» از نقطه نظر نگرش و قضاوت گوینده است و نه صرفاً از لحاظ توالی زمانی رویدادها. در اینجا از نقش میان‌فردی زبان استفاده شده است.

چنان‌که ذکر شد انسجام به سه نوع دستوری، واژگانی و پیوندی تقسیم می‌شود که هر یک دارای تقسیمات فرعی متعددی است. بررسی همه این عوامل متعدد ضمن آنکه از حد یک مقاله فراتر است و به پژوهشی گسترده‌تر نیاز دارد، از تمرکز و دقت کافی و بررسی همه جانبه ویژگیهای تک تک موارد می‌کاهد. لذا نگارنده بر آن شد تا تنها به بررسی یک نوع انسجام یعنی انسجام پیوندی بپردازد. از آنجا که عوامل سبکی یا نوع متن می‌تواند در گزینش عوامل و ابزار مختلف انسجام نقش داشته باشد، سعی کردیم تا بررسی دقیق خود را فقط بر روی سبک مولانا در غزلیات شمس متمرکز نماییم. این پژوهش در چهار چوب تحلیل کلام صورت می‌گیرد و تحت تأثیر نظرات نقش‌گرایانه هلیدی و حسن در این زمینه قرار دارد. نگارنده محتمل می‌داند که متن غزلیات شمس با توجه به ویژگیهای معنایی و توانایی بالای انتقال پیامهای ناب معنوی سراینده آن، مولانا جلال الدین محمد رومی که جایگاه رفیع ایشان در عرفان جهان بر کسی پوشیده نیست، از انواع ابزارها برای ایجاد انسجام بهره جسته است.

در این مقاله ۲۰ غزل از غزلیات شمس را به صورت تصادفی برگزیدیم و انواع روابط انسجام پیوندی یعنی رابطه افزایشی، رابطه سببی، رابطه تقابلی و رابطه زمانی را در آنها بررسی کردیم. در این قسمت تعدادی از این غزلها را همراه با تحلیل مربوط به هر یک آورده‌ایم و از آوردن بقیه غزلهای بررسی شده به دلیل محدودیت حجم مقاله صرف‌نظر، و تنها به ذکر تعداد روابط انسجامی به کار رفته در آنها و نوع این روابط اکتفا می‌کنیم.

۳. داده‌ها

غزل شماره ۱۸۵

۱. از بس که ریخت جرعه بر خاک ما ز بالا
هر ذره خاک ما را آورد در علا لا
بین مصرع اول و دوم بیت رابطه سببی برقرار است که نقش نمای صوری «از بس» آن را نشان می‌دهد.

۲. سینه شکاف گشته دل عشق باف گشته
افزایشی

چون شیشه صاف گشته از جام حق تعالی

رابطه بین قطعه اول و دوم مصرع اول افزایشی و رابطه بین دو مصرع نیز افزایشی است

۳. اشکوفه‌ها شکفته وز چشم بد نهفته
افزایشی

افزایشی

غیرت مرا بگفته می خور دهان میالا

تقابلی

همان گونه که معنای بیت نشان می دهد بین دو قطعه مصرع اول رابطه افزایشی و بین دو قطعه مصرع دوم رابطه تقابلی برقرار است. بین مصرع اول و دوم نیز رابطه افزایشی است.

۴. ای جان چو رو نمودی جان و دلم ربودی

افزایشی

سببی زمانی

چون مشتری تو بودی قیمت گرفت بالا

سببی

۵. ابرت نبات بارد جورت حیات آرد

افزایشی

افزایشی

درد تو خوش گوارد تو درد را میالا

تقابلی

۶. ای عشق با تو هستم وز باده تو مستم

افزایشی

افزایشی

وز تو بلند و پستم وقت دنا تدلی

۷. ماهت چگونه خوانم مه رنج دق دارد

تقابلی

سببی

سروت اگر بخوانم آن راست است الا

سببی

بین دو قطعه مصرع اول نوعی رابطه علی معلولی برقرار است: «چون مه رنج دق دارد نمی توانم تو را ماه بخوانم» بین دو قطعه مصرع دوم نیز نوعی رابطه سببی شرطی برقرار است و بین دو مصرع رابطه، تقابلی است، چون مضمون دو مصرع با هم نوعی تقابل دارد.

۸. سرو احتراق دارد مه هم محاق دارد

افزایشی

افزایشی

جز اصل اصل جانها اصلی ندارد اصلا

۹. خورشید را کسوفی مه را بود خسوفی

تقابلی

افزایشی

گر تو خلیل وقتی این هر دو را بگو لا

سببی

۱۰. گویند جمله یاران باطل شدند و مردند

تقابلی

افزایشی

باطل نگردد آن کو بر حق کند تولا

۱۱. این خنده‌های خلقان برقی است دم بریده
جز خنده‌ای که باشد در جان ز رب اعلا
۱۲. آب حیات حق است وانکو گریخت در حق
هم روح شد غلامش هم روح قدس لا لا
- تقابلی
سببی

نقش نمای	انسجام پیوندی					
	زمانی	تقابلی	سببی	افزایش	شماره بیت	شماره غزل
ازبس که	۰	۰	۱	۰	۱	۱۸۵
۰	۰	۰	۰	۲	۲	
۰-۰-۰	۰	۱	۰	۲	۳	
۰-چو-چون	۱	۰	۲	۱	۴	
۰	۰	۰	۱	۲	۵	
۰-و-و	۰	۰	۰	۲	۶	
۰-اگر-الا	۰	۱	۲	۰	۷	
۰	۰	۰	۰	۲	۸	
۰-اگر	۰	۰	۱	۲	۹	
۰-و-۰	۰	۱	۰	۳	۱۰	
هم-هم-و	۰	۱	۰	۰	۱۱	
هم-هم-و	۰	۰	۱	۱	۱۲	
جمع	۱	۴	۸	۱۷		

تعداد کل روابط انسجامی ۳۰ عدد است، اما فقط ۱۴ نقش نمای صوری به کار رفته و بقیه روابط به لحاظ معنایی برقرارند.

غزل شماره ۷۸۰

۱. بر سر آتش تو سوختم و دود نکرد
تقابلی
- آب بر آتش تو ریختم و سود نکرد
تقابلی

بین دو قسمت مصرع اول و نیز دوم نوعی تقابل و تضاد وجود دارد: «بر سر آتش تو سوختم اما دود نکرد و آب بر آتش تو ریختم اما سود نکرد» مضمون دو مصرع هم به هم اضافه شده لذا رابطه، افزایشی است.

۲. آزمودم دل خود را به هزاران شیوه
افزایشی
هیچ چیزش به جز از وصل تو خشنود نکرد
۳. آنج از عشق کشید این دل من که نکشید
افزایشی
و آنج در آتش کرد این دل من عود نکرد
۴. گفتم این بنده نه درعشق گرو کرد دلی
افزایشی
گفت دلبر که بلی کرد ولی زود نکرد
۵. آه دیدی که چه کرده ست مرا آن تقصیر
افزایشی
آنچ پشه به دماغ و سر نمرود نکرد
۶. گر چه آن لعل لبث عیسی رنجوران است
تقابلی
دل رنجور مرا چاره بهبود نکرد
۷. جانم از غمزه تیرافکن تو خسته نشد
سببی
زانک جز زلف خوششت را زره و خود نکرد
۸. نمک و حسن جمال تو که رشک چمن است
افزایشی
در جهان جز جگر بنده نمک سود نکرد
۹. هین خمش باش که گنجی است غم یار و لیک
تقابلی
سببی
وصف آن گنج جزین روی زراندود نکرد

نقش نمای	انسجام پیوندی					
	زمانی	تقابلی	سببی	افزایش	شماره بیت	شماره غزل
و-و-و	۰	۲	۰	۱	۱	۷۸۰
۰	۰	۰	۰	۱	۲	
و	۰	۰	۰	۱	۳	
۰-ولی	۰	۱	۰	۱	۴	
۰	۰	۰	۰	۱	۵	
گرچه	۰	۱	۰	۰	۶	
زانک	۰	۰	۱	۰	۷	
۰	۰	۰	۰	۱	۸	
ولیک	۰	۱	۰	۰	۹	
۷	۰	۵	۲	۶		جمع

تعداد کل روابط انسجامی در این غزل ۱۲ عدد است، اما فقط ۷ نقش نمای صوری برای نشان دادن آنها به کار رفته است.

غزل شماره ۱۳۹۳

افزایشی

۱. مرده بدم زنده شدم

تقابلی

سببی

گریه بدم خنده شدم

تقابلی

دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

سببی

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود بین بند اول و بند دوم مصرع اول رابطه تقابلی برقرار است. همچنین بین بند سوم و چهارم آن نیز همین رابطه را می‌بینیم. در مصرع دوم نیز بین دو بند «دولت عشق آمد» و «من دولت پاینده شدم» به ظاهر رابطه افزایشی برقرار است اما در واقع چون بند دوم یعنی «دولت پاینده شدم» نتیجه بند اول یعنی «دولت عشق آمد» است، لذا رابطه بین این دو سببی است. بین مصرع اول و دوم نیز به‌طور کلی رابطه سببی برقرار است یعنی علت آنچه در مصرع اول بیان می‌شود اتفاقی است که در مصرع دوم رخ می‌دهد (آمدن دولت عشق و...)».

افزایشی

۲. دیده سیر است مرا جان دلیر است مرا

افزایشی

زهره شیر است مرا زهره تابنده شدم

افزایشی

سببی

۳. گفت که دیوانه نه‌ای لایق این خانه نه‌ای

سببی

رفتم و دیوانه شدم سلسله بندنده شدم

افزایشی سببی

بین مصرع اول و مصرع دوم می‌توان نوعی رابطه سببی در نظر گرفت، بدین مضمون که «چون به من گفت که دیوانه نیستی و... من هم رفتم و دیوانه شدم...».

سببی

۴. گفت که سرمست نی‌ای رو که از این دست نه‌ای

افزایشی

رفتم و سرمست شدم و از طرب آکنده شدم

افزایشی سببی

سببی

۵. گفت که تو کشته نه‌ای در طرب آغشته نه‌ای

افزایشی

پیش رخ زنده کنش کشته و افکنده شدم

سببی

۶. گفت که تو زیرک‌کی مست خیالی و شکی

سببی

گول شدم هول شدم وزهمه برکنده شدم

افزایشی افزایشی

بین قطعه «گفت که تو زیرککی» و قطعه بعد از آن رابطه سببی برقرار است: «گفت که تو زیرککی لذا / به همین دلیل مست خیالی و شکی».

۷. گفت که تو شمع شدی قبله این جمع شدی
افزایشی

جمع نیم شمع نیم دود پراکنده شدم

افزایشی تقابلی

رابطه تقابلی بین «جمع نیم شمع نیم» و «دود پراکنده شدم» بدون هیچ گونه نقش نمای صوری بر قرار است و در واقع می توان نقش نمایی چون «بلکه» را بین آنها در نظر گرفت.

۸. گفت که شیخی و سری پیش رو و راهبری
افزایشی

شیخ نیم پیش نیم امر تو را بنده شدم

افزایشی تقابلی

بین دو قطعه مصرع دوم یعنی «شیخ نیم پیش نیم» و قطعه آخر یعنی «امر تو را بنده شدم» نوعی رابطه تقابلی برقرار است. در بیت هفتم نیز این وضعیت به چشم می خورد.

۹. گفت که با بال پری من پرو بالت ندهم
سببی

در هوس بال و پرش بی پرو پرکنده شدم

از بیت های سوم تا نهم که با «گفت که...» شروع می شوند، بین مصرع اول و دوم رابطه سببی برقرار است؛ یعنی حضرت مولانا مطلبی را در مصرع دوم بیان می کند که به دلیل آنچه در مصرع اول به او گفته شده است انجام می پذیرد.

۱۰. گفت مرا دولت نو راه مرو رنجه مشو
افزایشی

زانک من از لطف و کرم سوی تو آینده شدم

۱۱. گفت مرا عشق کهن از بر ما نقل مکن
گفتم آری نکنم ساکن و باشنده شدم

تقابلی

۱۲. چشمه خورشید تویی سایه گه بید منم
تقابلی

چونک زدی بر سر من پست و گذرانده شدم

سببی

۱۳. تابش جان یافت دلم وا شد و بشکافت دلم
افزایشی

افزایشی افزایشی

اطلس نو بافت دلم دشمن این ژنده شدم

سببی

بین بند اول و دوم مصرع اول رابطه افزایشی برقرار است، بین بند دوم و سوم نیز همین رابطه برقرار است. در مصرع دوم رابطه بین دو بند سببی است: «چون دلم اطلس نو بافت، دشمن این ژنده شدم.»

سببی

۱۴. صورت جان وقت کرلات همی زد ز بطر

بنده و خر بنده شدم شاه و خداونده شدم

افزایشی

سببی

۱۵. شکر کند کاغذ تو از شکر بی حد تو

کا مداد او در بر من با وی مانده شدم

افزایشی

سببی

۱۶. شکر کند خاک دژم از فلک و چرخ به خم

کز نظر و گردش او نور پذیرنده شدم

سببی

۱۷. شکر کند چرخ فلک از ملک و *ملک و ملک

کز کرم و بخشش او روشن بخشنده شدم

افزایشی

۱۸. شکر کند عارف حق کز همه بردیم سبق

سببی

بر زیر هفت طبق اختر رخشنده شدم

افزایشی

۱۹. زهره بدم ماه شدم چرخ دو صد تاه شدم

تقابلی افزایشی

یوسف بودم زکنون یوسف زاینده شدم

بین قطعه اول و دوم مصرع اول رابطه تقابلی برقرار است: «زهره بودم اما اکنون ماه شدم.»

سببی

۲۰. از توأم ای شهر قمر در من و در خود بنگر

سببی

کز اثر خنده تو گلشن خندنده شدم

بین دو قطعه مصرع اول رابطه سببی برقرار است: «از توأم ای شهر قمر پس در من و در خود

بنگر.»

سببی

۲۱. باش چو شطرنج روان خامش و خود جمله زبان

کز رخ آن شاه جهان فرخ و فروخته شدم

غزل شماره ۱۸۱۷

سببی

۱. قصد جفاها نکنی ور بکنی با دل من

تقابلی

نقش نمای	انسجام پیوندی					
	صوری	زمانی	تقابلی	سببی	افزایش	شماره بیت شماره غزل
۰-و-	۰	۰	۲	۲	۱	۱۳۹۳
۰	۰	۰	۰	۰	۳	۲
۰-و	۰	۰	۰	۳	۱	۳
۰-و-و	۰	۰	۰	۲	۲	۴
۰	۰	۰	۰	۱	۱	۵
۰-و-۰	۰	۰	۰	۲	۲	۶
۰	۰	۱	۱	۱	۲	۷
۰	۰	۱	۱	۱	۲	۸
۰	۰	۰	۲	۰	۰	۹
۰-زانک	۰	۰	۰	۱	۱	۱۰
۰	۰	۰	۰	۱	۱	۱۱
۰-۰ چونک	۰	۱	۲	۰	۰	۱۲
۰	۰	۰	۱	۲	۰	۱۳
۰	۰	۰	۱	۱	۱	۱۴
۰-ک	۰	۰	۱	۱	۱	۱۵
ک	۰	۰	۱	۰	۰	۱۶
ک	۰	۰	۱	۰	۰	۱۷
۰-ک	۰	۰	۱	۱	۱	۱۸
۰-۰ زکنون	۰	۱	۰	۳	۰	۱۹
ک	۰	۰	۲	۰	۰	۲۰
ک	۰	۰	۱	۰	۰	۲۱
۱۴	۱	۶	۲۷	۲۴		جمع

در این غزل ۵۸ رابطه انسجامی به کار رفته است که بالاترین عدد به رابطه سببی (۲۷) اختصاص دارد. پس از آن به ترتیب رابطه افزایشی (۲۴)، رابطه تقابلی (۶) و رابطه زمانی (۱) قرار دارد. در مقابل این ۵۸ رابطه فقط ۱۴ نقش نمای صوری داریم؛ یعنی در ۴۴ مورد رابطه بین دو بند فقط از روی معنا برقرار می‌شود و ابزار صوری خاصی برای بیان آن به کار نرفته است. این امر دلالت می‌کند بر درجه بالای گویایی و شفافیت معنای این غزل، غزل شماره ۱۸۱۷:

قصدها نکنی، ور به کنی با دل من وادل من وادل من وادل من وادل من
مصراع اول بیت بدین معناست که: «توای معشوق قصد جفا نمی‌کنی ولی اگر هم این قصد را

بکنی با دل من جفا می‌کنی پس بین دو قطعه این مصرع نوعی رابطه تقابلی وجود دارد. آن‌گاه بین این مصرع و مصرع دوم رابطه سببی برقرار است، بدین مضمون: «چون اگر قصد جفا بکنی، با دل من می‌کنی پس‌ای وای بر دل من.»

۲. قصد کنی بر تن من شاد شود دشمن من
سببی

وانگه از این خسته شود یا دل تو یا دل من

۳. واله و شیدا دل من بی سرو بی پا دل من
افزایشی - سببی

وقت سحرها دل من رفته به هر جا دل من

بین مصرع اول و دوم رابطه افزایشی برقرار است، اما می‌توان با توجه به معنا نوعی رابطه علی و معلولی را نیز بین آنها تصور کرد.

۴. بی خود و مجنون دل من خانه پر خون من
افزایشی

ساکن و گردان دل من فوق ثریا دل من

افزایشی

۵. سوخته و لاغر تو در طلب گوهر تو

افزایشی

آمده و خیمه زده بر لب دریا دل من

افزایشی

۶. گه چو کیاب این دل من پر شده بویش به جهان
افزایشی

گه چو رباب این دل من کرده علا لا دل من

۷. زار و معاف است کنون غرق مصاف است کنون
افزایشی

بر که قاف است کنون در پی عتقا دل من

۸. طفل دلم من نخورد شیر از این دایه شب
سببی

سینه سیه یافت مگر دایه شب را دل من

مضمون بیت این است که چون طفل دلم احتمالاً دایه شب را سینه سیاه یافت از آن شیر نمی‌خورد، پس رابطه بین دو مصرع سببی است

۹. صخره موسی گرازو چشمه روان گشت چو جو
افزایشی

جوی روان حکمت حق صخره و خارا دل من

تقابلی

۱۰. عیسی مریم به فلک رفت و فروماند خرش
افزایشی

تقابلی

من به زمین ماندم و شد جانب بالا دل من

تقابلی

همان‌گونه که ملاحظ می‌کنید در اینجا نقش نمای «و» که معمولاً برای بیان رابطه افزایشی به کار می‌رود، بیانگر نوعی تقابل و تضاد بین دو قطعه هر یک از دو مصرع بیت است.

۱۱. بس کن کاین گفت زبان هست حجاب دل و جان

سببی

سببی

کاش نبودی ز زبان واقف و دانا دل من

نقش نمای	انسجام پیوندی					
	صوری	زمانی	تقابلی	سببی	افزایش	شماره بیت
۰-و-ور	۰	۰	۱	۱	۰	۱
۰-وانگه	۰	۱	۰	۲	۰	۲
۰	۰	۰	۰	۱	۲	۳
۰	۰	۰	۰	۰	۳	۴
۰-و-۰	۰	۰	۰	۱	۲	۵
۰	۰	۰	۰	۰	۱	۶
۰	۰	۰	۰	۰	۲	۷
مگر	۰	۰	۰	۰	۰	۸
۰	۰	۱	۱	۱	۱	۹
۰-و-و	۰	۰	۲	۲	۱	۱۰
۰-ک	۰	۰	۰	۰	۰	۱۱
جمع	۷	۱	۴	۸	۱۲	

همان‌گونه که جدول نشان می‌دهد روابط انسجام پیوندی که در این غزل به کار رفته ۲۵ رابطه است، در حالی که فقط ۷ نقش نمای صوری به کار رفته و بقیه روابط بدون هیچ گونه ابزار صوری و فقط به لحاظ معنایی برقرار است.

همان‌گونه که گفتیم ما علاوه بر غزلهای ذکر شده، تعداد دیگری از غزلیات شمس را نیز بررسی کردیم که به دلیل محدودیت حجم مقاله در این قسمت به طور مختصر شماره غزلهای بررسی شده، نوع و تعداد روابط انسجامی و نیز تعداد نقش‌نماهای صوری هریک را ذکر می‌کنیم:

- غزل شماره ۶:

تعداد روابط افزایشی ۷، تعداد روابط سببی ۸، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۴.

- تعداد کل روابط انسجامی ۱۹، تعداد نقش‌نماهای صوری ۹.
- غزل شماره ۶۲:
- تعداد روابط افزایشی ۹، تعداد روابط سببی ۵، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۵.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۹، تعداد نقش‌نماهای صوری ۱۰.
- غزل شماره ۸۵:
- تعداد روابط افزایشی ۴، تعداد روابط سببی ۴، تعداد روابط تقابلی ۱، تعداد روابط زمانی ۱.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۰، تعداد نقش‌نماهای صوری ۲.
- غزل شماره ۱۴۶:
- تعداد روابط افزایشی ۱، تعداد روابط سببی ۷، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۸، تعداد نقش‌نماهای صوری ۵.
- غزل شماره ۲۰۷:
- تعداد روابط افزایشی ۴، تعداد روابط سببی ۴، تعداد روابط تقابلی ۱، تعداد روابط زمانی ۱.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۰، تعداد نقش‌نماهای صوری ۲.
- غزل شماره ۲۹۲:
- تعداد روابط افزایشی ۴، تعداد روابط سببی ۹، تعداد روابط تقابلی ۱، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۴، تعداد نقش‌نماهای صوری ۳.
- غزل شماره ۴۳۷:
- تعداد روابط افزایشی ۷، تعداد روابط سببی ۵، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۲، تعداد نقش‌نماهای صوری ۵.
- غزل شماره ۵۴۶:
- تعداد روابط افزایشی ۱۱، تعداد روابط سببی ۴، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۰.
- تعداد کل روابط انسجامی ۱۵، تعداد نقش‌نماهای صوری ۴.
- غزل شماره ۱۱۵۶:
- تعداد روابط افزایشی ۲، تعداد روابط سببی ۹، تعداد روابط تقابلی ۴، تعداد روابط زمانی ۲.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۷، تعداد نقش‌نماهای صوری ۹.
- غزل شماره ۱۴۰۷:
- تعداد روابط افزایشی ۱۲، تعداد روابط سببی ۱۶، تعداد روابط تقابلی ۳، تعداد روابط زمانی ۰.
- تعداد کل روابط انسجامی ۳۴، تعداد نقش‌نماهای صوری ۱۱.
- غزل شماره ۲۰۲۰:
- تعداد روابط افزایشی ۲، تعداد روابط سببی ۸، تعداد روابط تقابلی ۳، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۳، تعداد نقش‌نماهای صوری ۳.

- غزل شماره ۲۸۲۵:

تعداد روابط افزایشی ۱۱، تعداد روابط سببی ۴، تعداد روابط تقابلی ۲، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۷، تعداد نقش‌نماهای صوری ۳.

- غزل شماره ۲۹۵۴:

تعداد روابط افزایشی ۹، تعداد روابط سببی ۸، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۷، تعداد نقش‌نماهای صوری ۱۰.

- غزل شماره ۲۹۶۱:

تعداد روابط افزایشی ۲، تعداد روابط سببی ۴، تعداد روابط تقابلی ۲، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۸، تعداد نقش‌نماهای صوری ۵.

- غزل شماره ۳۰۷۰:

تعداد روابط افزایشی ۴، تعداد روابط سببی ۸، تعداد روابط تقابلی ۰، تعداد روابط زمانی ۰.
تعداد کل روابط انسجامی ۱۲، تعداد نقش‌نماهای صوری ۱۱.

۴. تحلیل داده‌ها و نتیجه‌گیری

بررسی بیست غزل از غزلیات شمس مولانا جلال الدین محمد رومی در چارچوب تحلیل کلام و از نظر روابط چهارگانه انسجام پیوندی یعنی رابطه افزایشی، رابطه سببی، رابطه تقابلی و رابطه زمانی نشان داد که هر چهار نوع رابطه در این متن به میزان زیادی به کار رفته‌اند و لذا با توجه به اینکه مهم‌ترین عامل به وجودآورنده متنیت، روابط انسجام پیوندی است، می‌توان نتیجه گرفت که غزلیات شمس متنیت بسیار فراوانی دارد.

نتیجه دیگری که از این مطالعه حاصل شد این است که در بیشتر موارد، رابطه پیوندی بین دو قطعه بدون هیچ گونه نقش نمای صوری برقرار است و استفاده مولانا از این ابزارهای صوری نسبت به میزان زیاد روابط پیوندی بسیار کم است. یعنی در بیشتر موارد رابطه پیوندی به واسطه غنای معنایی و شفافیت مضمون برقرار می‌شود. این پدیده همان‌گونه که ستون مربوط به تعداد نقش‌نماهای صوری در غزل‌های مورد بررسی نشان می‌دهد به کرات رخ داده است. مثلاً در غزل شماره ۱۸۵ تعداد کل روابط پیوندی چهارگانه سی عدد است، درحالی‌که تعداد نقش‌نماهای صوری به کار رفته فقط چهارده عدد است و لذا شانزده رابطه انسجام پیوندی داریم که بدون هیچ‌گونه نقش نمای صوری و فقط به واسطه معنا بیان شده‌اند. همچنین در غزل شماره ۱۳۹۳، ۵۸ رابطه پیوندی به چشم می‌خورد اما فقط چهارده نقش نمای صوری در این غزل وجود دارد و در ۴۴ مورد دیگر، رابطه بین دو بند فقط به لحاظ معنایی برقرار است این امر استحکام معنایی و گویایی زیاد متن غزلیات را آشکارتر می‌سازد.

علاوه بر این‌که در بیشتر موارد، نقش نمای صوری خاصی برای بیان رابطه به چشم نمی‌خورد، گاه نیز می‌بینیم که یک نقش نمای صوری خاص برای رابطه‌ای به کار می‌رود که معلوم نیست با آن نقش نما مشخص گردد. مثلاً در بیت زیر:

بر سر آتش تو سوختم و درد نکرد
آب بر آتش تو ریختم و سود نکرد

(غزلیات شمس، غزل ۷۸۰)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود در هر دو مصراع این بیت «و» برای ایجاد رابطه بین دو بندی به کار رفته است که به لحاظ معنایی با هم در تقابل اند و لذا بین آنها رابطه تقابلی برقرار است، حال آنکه حرف «و» معمولاً برای بیان رابطه افزایشی به کار می‌رود. این امر که نسبت وقوع آن در غزلیات شمس اندک نیست، باز هم تأکیدکننده میزان زیاد گویایی این متن است، با اینکه «و» اغلب رابطه افزایشی را نشان می‌دهد، اما مخاطب مولانا بی توجه به این مسئله، همان معنایی تقابلی را از رابطه بین دو بند هر مصراع دریافت می‌کند. این ملاحظات نشان می‌دهد که کلام مولانا در غزلیات همچون دریای موجی از معانی است که گهرهای ارزشمند و تابناکش به هر سوی آشکار است.

مسئله دیگری که از این مطالعه روشن می‌شود این است که برخلاف بیشتر متون نظم و نثر دیگر، درجه بندی در غزلیات شمس گاه بین دو قطعه یا بند به طور همزمان دو رابطه انسجام پیوندی برقرار است و نه یک رابطه مثلاً در بیت:

معنی به سجده آید چون صورت تو بیند
هر حرف رقص آرد چون بشنود کلامت

(غزلیات شمس، غزل ۴۳۷)

بین دو بند هر مصراع هم نوعی توالی زمانی به چشم می‌خورد و هم رابطه علی و معلومی. بنابراین می‌توان گفت که رابطه بین دو بند هر مصراع هم زمانی است و هم سببی و رابطه بین دو مصراع، هم زمانی است و هم سببی. در مورد رابطه بین دو مصراع در بیت زیر نیز همین امر صادق است:

قصد کنی بر تن من شاد شود دشمن من
وانگه از این خسته شود یا دل تو یا دل من

(غزلیات شمس، غزل ۱۸۷۱)

از مقایسه جدولهای این بیست غزل معلوم می‌شود که نسبت وقوع رابطه‌های پیوندی سببی و افزایشی نسبت به روابط تقابلی و زمانی بسیار بیشتر است و در واقع بین نسبت کاربرد رابطه‌های سببی و افزایشی از یک سو و رابطه‌های تقابلی و زمانی از سوی دیگر شکاف عمیقی وجود دارد. توجیه این امر قطعاً ضرورت مطالعه عمیق تر سبک مولانا در غزلیات شمس را آشکار می‌سازد. از بین دو رابطه افزایشی و سببی نیز در این بیست غزل ۱۰۴ رابطه سببی و ۱۰۱ رابطه افزایشی داشتیم. یعنی تقریباً این دو نوع رابطه به یک اندازه به کار رفته است. کمترین نوع رابطه‌ای که به کار رفته، رابطه زمانی است. ویژگی دیگری از غزلیات شمس که با این مطالعه آشکار شد، در هم تنیدگی و انسجام بسیار بالا و گاه شگفت انگیزی است که بین مضامین دو یا چند بند از این متن مشاهده می‌شود. به عنوان مثال به بیت زیر توجه فرمایید:

سببی

زان نور همه عالم هر شیوه همی نالم

تا بشنود احوالم

ای دوست مخسب امشب

سببی

(غزلیات شمس، غزل ۲۹۲)

در اینجا دو رابطه سببی داریم که در دل یکدیگر آمده و به اصطلاح زبان‌شناسان در هم «لانه‌گیری» شده‌اند. یعنی بند «زان نور همه عالم هر شیوه همی نالم» علت است برای بند «تا بشنود احوالم» و آن‌گاه کل قطعه «زان نور همه عالم هر شیوه همی نالم تا بشنود احوالم» علت است برای بند «ای دوست مخسب امشب». این پدیده در بسیاری از غزلیات شمس به چشم می‌خورد و گاه بین بند اول یک غزل و بقیه بندهای آن تا انتها رابطه معنایی خاصی برقرار است. یعنی ضمن آنکه بین بندهای هر بیت رابطه یا روابطی برقرار است، نوعی ارتباط معنایی محکم بین بند اول و تمام بندها تا آخر غزل مشاهده می‌شود و این حقیقتاً از شگفتیهای کلام مولاناست. مثلاً در غزل زیر علتی که در مصرع اول بیت اول بیان شده یعنی «دم زدن جان عاشق» باعث و بانی است برای تمامی آنچه در بقیه بندهای غزل می‌آید، و در واقع مولانا با برشمردن همه این معلولها برای تنها یک علت، پیام مورد نظر خود را به زبانی هر چه روشن‌تر بیان کرده و بر آن تاکید ورزیده است:

وین عالم بی اصل را چون ذره‌ها بر هم زند
آدم نماند و آدمی، گر خویش با آدم زند
زان دود ناگه آتشی برگنبد اعظم زند
شوری درافتد در جهان، وین سور بر ماتم زند
گه موج دریای عدم بر اشتهب و ادهم زند
کم پرس از نامحرمان آنجا که محرم کم زند
مه را نماند مهتری شادی او برغم زند
زهره نماند زهره را تا پرده خرم زند
نی عیش ماند نی فرح، نی زخم بر هم زند
نی باغ خوش باشی کند، نی ابر نیسان غم زند
نی نای ماند نی نوا، نی چنگ زیر و بم زند
جان ربی الاعلی گود دل ربی الاعلم زند
تا نقشهای بی بدل بر کسوه معلم زند
آتش بسوزد قلب را بر قلب آن عالم زند
بر پوره ادهم جهد بر عیسی مریم زند

(غزلیات شمس، غزل ۵۲۷)

گر جان عاشق دم زند آتش درین عالم زند
عالم همه دریا شود، دریا ز هیبت لا شود
دودی بر آید از فلک، نی کون ماند نی مکان
بشکافد آن دم آسمان، نی کون ماند نی ملک
گه آب را آتش برد گه آب آتش را خورد
خورشید افتد در کمی، از نور جان آدمی
مریخ بگذارد نری، دفتر بسوزد مشتری
افتد عطارد در وحل، آتش در افتد در زحل
نی قوس ماند نی قزح نی باده ماند نی قدح
نی آب نقاشی کند، نی باد فراشی کند
نی درد ماند نی دوا، نی خصم ماندنی گوا
اسباب درباقی شود ساقی به خود ساقی شود
برجه که نقاش ازل بار دوم شد در عمل
حق آتشی افروخته تا هر چه ناحق سوخته
خورشید حق، دل شرق او شرقی که هر دم برق او

در این غزل دوازده رابطه انسجامی وجود دارد که برای نشان دادن یازده عدد از آنها نقش نمای صدری وجود دارد، از میان غزلهای بررسی شده این تنها غزلی است که تعداد نقش نماها و تعداد رابطه‌ها بسیار به هم نزدیک است.

پی‌نوشت‌ها

1. Harris, Z. "Discourse Analysis", *Language*, 28, pp. 1-30.
2. Brown & Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
3. Halliday, MAK & Hassan, R. *cohesion in English* elongman, 1976.
4. Crystal, D., *An Encyclopedic Dictionary of Lanyangyes*, X Languages, oxford, Blackwall Publishers, 1992.

منابع

- احمدی نیا، زهرا، *روابط منطقی در زبان فارسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
- شوق‌الشعراء، لیلی، *روابط انسجام پیوندی در زبان فارسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۷۹.
- همایون، همدخت، *واژه‌نامه زبان‌شناسی و علوم وابسته*، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، تهران، ۱۳۷۲.
- محمد بلخی، مولانا جلال‌الدین، *کلیات شمس تبریزی مولانا*، براساس تصحیح و طبع شادروان بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات دوستان، تهران، ۱۳۸۰.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی، *واژگان ادبیات و گفت‌مان ادبی*، آگاه، تهران، ۱۳۸۱.
- _____، *از زبان تاشعز: درآمدی بر زبان‌شناسی سازگانی - نقش‌گرا و کاربرد آن در خوانش شعر*، مجموعه مقاله‌های سومین کنفرانس زبان‌شناسی، تهران، ۱۳۷۴.
- آقاگل‌زاده، فردوس، *ویژگی‌های متون ادبی از دیدگاه زبان‌شناسی*، مجموعه مقاله‌های پنجمین کنفرانس زبان‌شناسی، تهران، ۱۳۷۹.
- فالر، راجر و دیگران، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه مریم فوزان و حسین پاینده، نشر نی، تهران، ۱۳۶۹.
- Brown, G. & yule, *Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell Publishers, 1983.
- Crystal, D., *An Encyclopedic Dictionary of Lannguage & Languages*, Oxford Blackwal Publishers, 1992.
- Haliday, MAK & Hassan, R. *Cohesion in English*, Longman, 1976.
- Harris, Z. "Discourse Analysis", *Language*, 28.

سلوک شعر

حمید طامری*

در نقد ادبی نظری در خصوص ماهیت و جوهر شعر، بسیار سخن گفته شده است. عده‌ای آن را لطیفه‌ای ربانی و موهبتی آسمانی و محصول بی‌خویشی و الهام می‌دانند و برخی به عکس الهام و جذبیه را منکر می‌شوند. افلاطون در رساله یون (Ion) می‌گوید: «شاعر بی‌ارزش اگر از الهام فیض برد تواند که شعری والا بپردازد حال آنکه شاعری توانا اگر از الهام محروم مانده باشد که در ساختن چیزی با ارزش عاجز آید.» همر در شعر خود بارها از موزیه (muse) الهه شعر مدد خواسته است. پرسى.بى.شلى شاعر انگلیسی، در دفاعیه از شعرش می‌گوید: «شاعری همچون تعقل نیست تا قدرتی باشد معمول به دخالت اراده. شخص نمی‌تواند بگوید که من شعر خواهم ساخت. حتی بزرگ‌ترین شاعر چنین نمی‌تواند بگوید؛ زیرا ذهن در سیر خلاقیت همچون افروخته زغالی است در افسردن که نیرویی نامرئی همچون وزشی نامستمر به فروزشی ناپایدار برمی‌انگیزدش. این نیرو از درون برمی‌خیزد... و بخش‌های آگاه طبیعت ما از آمدن و رفتنش بی‌خبر می‌ماند.»^۱ نظامی شعر را الهام می‌داند. در مخزن الاسرار می‌گوید:

بس که سرم بر سر زانو نشست تا سر این رشته بیامد به دست

ایسن سفر از راه یقین رفته‌ام راه چنین رو که چنین رفته‌ام

و بعد می‌گوید:

و آن همه خوبی که در آن صدر بود نور خیالات شب قدر بود

(مخزن الاسرار/ ص ۶۱)

مولانا در ماهیت شعر خطاب به حسام‌الدین چلبی چنین می‌سراید:

*. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی.

می‌کشی آن سوی که دانسته‌ای	گردن این مثنوی را بسته‌ای
ناپدید از جاهلی کش نیست دید	مثنوی پویان کشنده ناپدید
گر فزون گردد تواش افزوده‌ای	مثنوی را چون تو مبدا بوده‌ای

(مثنوی معنوی / دفتر چهارم / ص ۵۵۷)

اما در عرصه نقد عملی ویژگیها و آثار و اوصاف شعر خوب را در قالب اصطلاحات متعدد برمی‌شمارند و ملاک ادراک و دریافت زیباییها و محاسن کلام این ناقدان و شاعران عمدتاً ذوق، و نقد آنان نقد ذوقی است.

شاعران و منتقدان قدیم توصیه می‌کنند که شعر را باید صبح زود، وقت سحر و پایان شب هنگام سرمستی، بیماری، زندان و مسافرت، خشم، عشق، غرور و... سرود؛ زیرا نزد هنرمندترین شاعران الهام جز در بعضی موقعیت‌ها و به دنبال بعضی تأثیرات حاصل نمی‌گردد.^۲

در فن نقد، آثار ادبی به بوته ارزیابی نهاده می‌شود و نقد با ابزار و ملاکهایی به بررسی و تحلیل آن می‌پردازد که این ابزار و ملاکها عمدتاً به یک بعد و رها کردن ابعاد دیگر در یک اثر نظر دارد. برخی از مکاتب نقد متأخر یا معاصر نیز اصالت را به متن اثر ادبی می‌دهند و سعی می‌کنند دامنه نقد و بررسی خود را وسعت بخشند. نقد صورت یا فرم، نقد محتوا، نقد اخلاقی، نقد روان شناختی، نقد اجتماعی، نقد تاریخی، نقد زیبایی‌شناسی، نقد فرمالیستی، نقد هرمنوتیک و نقدهایی از این قبیل سعی کرده‌اند به یک بعد از ابعاد اثر ادبی بپردازند و برخی از نقدها که داعیه اصالت متن دارند به دیگر ابعاد یادشده توجه چندانی ندارند و آنها را فرع یا فروع اصل نقد ادبی می‌خوانند و به آنها ارزش کمتری می‌دهند. تقریباً همه این مکتها در عرصه عمل از ارائه ملاکها و اصول نقد به صورت شفاف پرهیز کرده و عمدتاً به ارائه نظریات و دیدگاههای شاخصان یک مکتب پرداخته‌اند. به طور مثال به کسی که قصد نقد عملی و فتوایی دارد، نمی‌گویند که در این نوع نقد چه باید کرد، چه اصل و ملاکهایی برای شعر خوب وجود دارد که باید به آن پرداخت. لذا ضروری است که کتب و آثار تحقیقی و ارزنده امروز، آرا و عقاید مکتهای نقد را بیشتر طرح کنند و اصول و ملاک و ویژگیها و اوصاف شعر خوب از منظر آن مکتب خاص را معرفی نمایند. اما در متون ادبی علی‌الخصوص متون کلاسیک در کنار تئوری پردازی در ماهیت شعر، معیارها، و ملاکها و ویژگیهای شعر خوب نیز بیان می‌شود که عمده این معیارها و تئوریه‌ها بر مبنای ذوق و همچنین فرم، زبان و محتوای اثر ارائه شده‌اند.

در این مقاله به شرح و تبیین برخی اصطلاحات نقد قدمایی پرداخته شده و ویژگیهای شعر خوب و سره از دیدگاه شاعران نکته‌پرداز و دقیقه‌سرایي چون خاقانی و حافظ ارائه گردیده است. تحقیق در سخنان این شاعران و تأمل در اصطلاحات نقد کلاسیک و قدمایی آنان، محقق را به این سمت سوق می‌دهد که گذشتگان منتقد در نقد و ارزش‌سنجی سخن عمدتاً به لفظ و تا حدودی به معنا توجه داشتند و وضع و کاربرد اصطلاحات در عرصه نقد قدمایی صرفاً توصیف و تبیین لفظ یا زبان اثر ادبی بوده است.

شاعران کلاسیک، در تخلصهای شعری یا مفاخرات شاعرانه خویش، آن‌گاه که به سروده‌های

خود می‌بالند و دلائل بالش و تفاخر را بیان می‌کنند در واقع علل برتری و نقاط قوت سروده خود را ارائه می‌کند. و شعر مدعیان و دشمنان را که بدون آن خصلت و ارزش‌ها است معیوب می‌شمارند.

برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان گذشته، نقادی را فقط کار شاعری دانند «و بسیار شاعر باشد که شعر نیکو گوید و نقد شعر چنان که باید نتواند و بسیار ناقد شعر باشد کی شعر نیک نتواند گفت و بیشتر شعرا برآن باشند کی نقد شعر گوید شاعران مجید توانند کرد و جز ایشان را نرسد کی در رد و عیب آن سخن گوید... مثل شاعر در نظم سخن همچون استاد نَساج است کی جامه‌های متقوم بافد و نقوش مختلف و شاخ و برگهای لطیف و گزارشهای دقیق و دوالهای شیرین در آن پدید آرد؛ اما قیمت آن جز سمساران و بزازان کی جامه‌های بیشتر بها از هر نوع و متاع هر ولایت بر دست ایشان گذشته باشد، نتوانند کرد و جز ایشان نتوانند کسی لایق خزانه پادشاه و شایسته کسوت دو نوع از طبقات بزرگان کدام باشد و هیچ کس جوله را نگوید که بهای این جامه بکن و جوله اگر بهای جامه خویش کند، از حساب ریسمان و ابریشم و زر رشته و روز کار عمل خویش در نتواند گذشت و لطف جامه و شیرینی و زیبایی آن نتواند دانست الا کی بزازی کرده باشد و جامه شناس شده پس قول او اگر بشنوند به جهت بزازی و سمساری شنوند نه از روی جولا‌هگی و جامه بافی».^۳

از آنجا که این پژوهش در قالب یک مقاله با محدوده خاص خود تدوین گردیده، آرا و نظریه‌ها و تحلیل‌هایی که بیان گردیده، عمدتاً بر مبنای مباحث مندرج در مفاخرات خاقانی و حافظ است و حوزه پژوهش و دامنه تحلیل و تحقیق گسترده نیست. لذا نگارنده بر این باور نیست که تمامی ملاکهای شعر خوب را ارائه، و همه ابعاد متنوع و متعدد آثار خوب ادبی را تحلیل کرده است؛ زیرا هر یک از شاعران ممکن است به جنبه یا جنبه‌های محدود از شعر خود، و نیز عنصری از عناصر تشکیل‌دهنده شعر نظر داشته و تئوریهای خود را بر آن اساس معرفی کرده باشند. اما طرح این بحث و پژوهش بسیار مهم و ضروری است. دیدگاههای هر شاعری توان و گستردگی و قابلیت یک پژوهش مستقل را دارد. دست آورد این پژوهش برای نگارنده بسیار است؛ اما آنچه مهم‌تر به نظر می‌رسد، این است که قدمای شاعر در ارزش‌گذاریهای خود یک بعدی عمل نکرده و در بیان ویژگیهای شعر خوب، هم به لفظ و فرم و صورت با تمام گستردگی توجه کرده و هم به معنا با تمام بار و برگ و حیطه‌اش عنایت داشته‌اند. اگر فصاحت کلام در تئوریهای نقد قدیم به عنوان یک ملاک و اصل زبانی و روستاختی معرفی می‌شود، بلاغت و دقت در معنا نیز به عنوان یک اصل مهم محتوایی برای شعر خوب مورد توجه است. اگر موسیقی و موزیک شعر تحت عنوان ابزار بیان محتوا شناخته شده، تناسب موسیقی با نوع ادبی و معنای موجود در شعر نیز قابل توجه است.

اگر خاقانی خود را نَساج جان و خرد می‌خواند، به قطع هم صورت و هم معنا را در نظر دارد و اصالت را به یکی از این دو نمی‌دهد. هم نشینی عناصر صوری و روستاختی شعر و کلام ادبی

بی تردید به اقتضای طرح و معنا و اندیشه نهفته در صورت است. و این چیزی است که بسیاری از مکاتب بزرگ نقد بدان اذعان و توجه دارند.

اما ملاکها و ویژگیهایی که شاعران و امیران کلام برای یک اثر ادبی به خصوص شعر سره در مفاخرات و مباهاتهای شاعرانه بر شمرده‌اند، با بررسی و تحلیل بسیار مختصر ارائه می‌شود. در مفاخرات و مباهاتهای شاعرانه قدیم، شعر خوب و سره، ویژگیها و معیارهای متعدد دارد که برخی از آنها فراخور حال به تفصیل بیان خواهد شد.

بدهت شعر یکی از محاسن کلام است:

این شعر بر بدیهه ز من یادگار دار کز نو عروس با زر و زیور نکوتر است

(دیوان خاقانی / ص ۷۸)

بدیهه همی بارم از خاطر این در کزو سمعها بحر عمان نماید

(همان / ص ۱۳۲)

۱. سبک و طریق

نیز از دیگر محاسن کلام سبک و طریق نو و طرز و آیین غریب در شاعری است. به خصوص نوآوری در بیان اندیشه و احساس که هنر همین است و بس:

هست طریق غریب نظم من از نظم و سان هست شعار بدیع شعر من از پود و تار

(همان / ص ۱۸۱)

منصفان استاد خوانندم که در معنی و لفظ شیوه تازه نه رسم باستان آورده‌ام

(همان / ص ۲۵۸)

از دیگر محاسن کلام، آراستگی آن به صورتهای خیال است. زیرا شعر، تقلید ابداعی - تخیلی از طبیعت است. تصویر، جوهر و حقیقت شعر است، علی‌الخصوص تصویری که بتواند عواطف ناب و والای انسانی را به خواننده و مخاطب منتقل کند و گرده جان مخاطب را به کمند کشد. اگر برای شعر بتوان چند عنصر اصلی ذکر کرد، یکی از عناصر بسیار مهم آن تصویر و عناصر خیال است. محتوای شعر که خود از دیگر عناصر شعر است، خود را در لباس تصویر و خیال می‌نمایاند. محتویات شعر، هریک شکل‌های خاصی می‌طلبند که در نزدیک شدن به هم تبدیل به تصویر می‌شوند؛ تصاویری چون تشبیه، استعاره، نماد، مجاز و...^۴

ابن قتیبه در اسباب نیکویی شعر می‌گوید: «شعر را همیشه به سبب نیکی لفظ و معنا برنگزینند بلکه گاه باشد که آن را به علتی دیگر چون اصابت شاعر در تشبیه برگزینند و حفظ کنند».^۵

در قول ابن قتیبه به چند معیار شعر خوب اشاره شده است: نیکی لفظ، بلاغت معنی و تصویری و خیالی بودن شعر.

در این حسن سخن، خاقانی چنین می‌سراید:

صور نگار حدیثم ولی هر آن صورت که جان درو نتوانم نمود ننگارم

(همان / ص ۲۲۸)

بر چهره عروس معانی مشاطه‌وار زلف سخن بتاب و ز حسرت بتابشان
(همان / ص ۳۳۰)

در این معنی سید حسن غزنوی می‌گوید:
تو بس بلند قدری و من بس بلند شعر در چون تویی هر آینه چونین ثنا رسد
بر نو عروس مدح تو بستم عزیر دار پیرایه‌ای که از صدف مرتضی رسد
(دیوان سید حسن غزنوی / ص ۱۷-۱۶)

نقاد شعر باید شایستگی نقد کردن را داشته باشد و بر اوست که از کینه و غرض به دور باشد. شاعران قدیم نقاد را حسود می‌خوانند و آن‌گونه که از متون ادبی برمی‌آید، بیشتر ناقدان در نقد سخن، به فصاحت، بلاغت و ظرافت شعر توجه خاص داشته‌اند و اشعاری را که از اوصاف مذکور عاری باشد معیوب می‌دانند... به قول حافظ:

کسی گیرد خطا بر نظم حافظ که هیچش لطف در گوهر نباشد
(دیوان حافظ / ص ۱۱۰)

حتی برخی از متأخران نیز نقد را حربۀ عاجزان خوانده‌اند و بعضی نیز منتقدان را مردم درمانده‌ای می‌پندارند که خود از آفریدن کلام و سخن بدیع عاجزند و درمانده. ^۶ حافظ می‌گوید:
حافظ ببر تو گوی فصاحت که مدعی هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت
(دیوان حافظ / ص ۵۵)

۲. فصاحت و بلاغت

تقریباً همه سخن‌سنان و کتب و رسالاتی که متضمن تئوریهای نقد ادبی هستند، دو خصیصۀ فصاحت و بلاغت را خصوصیت اساسی آثار خوب و سرۀ ادبی معرفی می‌کنند. ارسطو در باب اوصاف شعر و گفتار شاعرانه می‌گوید: «کمال گفتار شاعرانه در این است که به روشنی موصوف باشد، بی آنکه مبتذل و رکیک باشد و گفتار وقتی کاملاً به روشنی موصوف تواند شد که از الفاظ معمولی تألیف یافته باشد. اما در این صورت گفتار شاعر به پستی و ابتذال هم دچار می‌شود و گفتار وقتی بلند و عاری از ابتذال می‌شود که الفاظ آن از استعمال عامه دور باشد و مراد از الفاظ دور از استعمالات عوام، کلمات بیگانه و انواع مجاز و آن‌گونه اسمایی است که آنها را ممدود کرده باشند.»^۷

فصاحت پدیده‌ای عمدتاً زبانی است و هنگامی که از فصاحت کلام سخن می‌گوییم و نشانه کلام فصیح را می‌کاویم در واقع زبان آن را بررسی می‌کنیم؛ زیرا پیراستگی متن از مخالفت قیاس، ضعف تألیف، غرابت استعمال، تنافر حروف و کلمات، تعقیدات لفظی و معنایی، پدیده‌های زبانی هستند. اما بلاغت عنصری معنایی است و شاید در حوزه زبان نگنجد، هرچند زبان نقش بسزایی در آفرینش بلاغت دارد زیرا هنجارگریزیها که قسم عمده شان زبانی هستند در رسایی سخن و تأثیر کلام نقش به‌سزا دارند. بحث از بلاغت و تأثیر کلام و ادای سخن به اقتضای حال مخاطب، بحث از میزان و ارج ادبی یک اثر است.

کلام بلیغ، کلامی است که کرده احساس خواننده را به چنبرۀ اسارت خویش می‌کشد و

عواطف مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و با محاکات و تصویرهای زیبا انگیزشهای درونی متنوع و گاه متفاوت در او ایجاد می‌کند.

انسان بلیغ که آفریننده سخن بلیغ است به‌خوبی می‌داند که برای نفوذ در عالم درون چه باید کرد؟ کجا کلام را به تأکید و سوگند و چه‌وقت به ایجاز یا اطناب آراست. شاعر فصیح باید بی‌آنکه قواعد و قوانین زبان را فرو ریزد و هنجارها را درنوردد، سخن فصیح و بلیغ بیافریند. شاعران بزرگ ادب فارسی همچون خاقانی، نظامی، حافظ، سعدی، فردوسی و مولوی هنجارهای زبان را فرو ریخته‌اند، از هنجار عمومی و مرسوم و معمول زبان عدول کرده‌اند و درعین حال زبانی بهنجار و قاعده‌مند مخصوص به خود آفریده‌اند. حافظ به‌راحتی می‌تواند با سیل اشک ره خواب را بزند و بلاغتی در اوج بلوغ و رسایی بیافریند و تصویری چنین خیالی بسازد.

بی‌شک فصاحت و بلاغت دو خصیصه سخن خوب و پسندیده و از اصولی‌ترین ملاکها و معیارهای نقد لفظ و معنی. خاقانی کلام خود را در احتوای بدین دقیقه می‌ستاید و در مقام مباحثات چنین می‌سراید:

دانم از اهل سخن هر که این فصاحت بشنود هم بسوزد مغز و هم سودا پزد بی منتها
(دیوان خاقانی / ص ۲۳)

دانم از اهل سخن هر که این فصاحت بشنود در میان منکر افتد خاطرش یعنی خطا
(همان / ص ۱۹)

حافظ این خصایص را تصویری‌تر از خاقانی بیان می‌کند:

آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد طوطی خوش لهجه یعنی کلک شکر خای تو
(دیوان حافظ / ص ۲۸۳)

آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد زاغ کلک من بنامیزد چه عالی مشرب است
(همان / ص ۲۳)

حافظ ببر توگوی فصاحت که مدعی هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت
(همان / ص ۵۵)

خاقانی از شعر فصیح به شعر آفتابی تعبیر می‌کند:

خاقانی که هست سخن پروری چنانک روشن ز نظم اوست گهر پرور آفتاب
این شعر آفتابی بکشرش نگر که داد از مهر سینه شیرش چون مادر آفتاب
(دیوان خاقانی / ص ۵۹)

۳. تری و آبداری

از دیگر ویژگیهای شعر خوب و از محاسن سخن در نقد قدامایی تری و آبداری است. شعر تر، شعری است که خشک نیست؛ شعری آبدار است. بلاغیون و ناقدان قدیم شعر تر را شعری سلیس و بی‌تعقید می‌دانستند. شعر تر شعری است که منافی فصاحت و بلاغت نیست.^۸ در چهار مقاله نظامی عروضی نیز آمده است: «فرخی شعر خوش گفتمی و چنگ تر زدی» و در

باری دیگر می‌گوید: «فرخی را شعری دید تر و عذب».^۹
 صفت تری در حوزه لفظ قرار می‌گیرد و از مباحث نقد لفظ است. شعر تر، شعری است که
 گره لفظی و معنایی ندارد؛ واژه‌هایش درخور فهم عوام یا بیشتر مخاطبان است و معنایش نیز
 و رای درک عموم نیست. تری تعبیر دیگری از فصاحت است.
 حافظ تری را از محاسن سخن می‌داند. مولوی، سعدی، ابن‌یمین، خاقانی و... نیز از این
 ویژگی بارها یاد کرده‌اند.
 مولانا می‌گوید:

چون رسول روم این الفاظ تر	در سماع آورد شد مشتاق تر
گیرم که حال غرقه ندانند دوستان	آخر در این سفینه ببینند شعر تر
کج نشین راست گو بده انصاف	با جزلت نگر چگونه تر است
جگرم خشک شد از بس سخن تر زادن	سخن تر چه کنم زر ترم بایستی

مولوی
 سعدی
 ابن‌یمین
 خاقانی

حافظ بین تری و شادی خاطر ارتباطی تنگاتنگ قائل است. عبدالملک بن مروان، ارطاه بن
 سَهیه را گفت: «آیا کنون شعری می‌گویی؟ گفت: نه باده می‌نوشم، نه اندر طریم و نه اندر خشم، و
 شعر به یکی از این اسباب فراهم آید.» آن‌گاه که شنفری اسیر افتاده بود، گفتندش: «شعری بپرداز.
 گفت: شعر را در حال مسرت باید پرداخت.»^{۱۰} خاطر و ضمیری که سرشار از حزن و اندوه است
 چگونه می‌تواند شعری روان، فصیح و بلیغ بیافریند؟ و این اصل روانی است و می‌تواند در
 حوزه روان‌شناختی بررسی و تحلیل گردد.

تری شعر راه هر گونه نقد و انتقاد را بر حسود نقاد یا نقاد حسود می‌بندد و آن‌طور که از سخن
 حافظ برمی‌آید ناقدان قدیم عمدتاً در نقد به لفظ و معنا می‌پرداختند تا نقدهای دیگر. اشعار
 حافظ در این خصوص جالب توجه است.

آب حیوانش ز مستقار بلاغت می‌چکد	طوطی خوش لهجه یعنی کلک شکر خای تو
حافظ چو آب لطف ز نظم تو می‌چکد	حاسد چگونه نکته تواند بر آن گرفت
کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد	یک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد

(دیوان حافظ/ص ۲۸۳)
 (همان/ص ۶۱)
 (همان/ص ۱۰۹)

خاقانی نیز از شعر تر تعابیر زیبا و پر مغزی دارد. او نیز تری شعرش را محصول آب حیوان و
 اکسیری می‌داند که از لفظ و لسانش می‌تراود:

این منم یارب که در بزم چنین اسکندری
 چشمه حیوانم از لفظ و لسان افشانداند

ترجمان یوسف غیبی است آن مصری قلم کاب نیل از تارک آن ترجمان افشاندہ‌اند
(دیوان خاقانی / ص ۱۱۰)
آنچه از کلک و بنان و طبع خاقانی می‌ترواد، چارجوی هشت خلد است با خواص مختلف
آن چارجوی:

چار جوی هشت خلد است اینکه در مدحش مرا از ره کلک و بنان طبع و جنان افشاندہ‌اند
(همان / ص ۱۱۰)

هست طومار شکل جوی و چکد چار جوی بهشت از آن طومار
(همان / ص ۱۹)

و گاه آبداری و تری شعرش رشک عنصری و ندامت او را - اگر زنده می‌بود - برمی‌انگیخت:
کو عنصری که بشنود این شعر آبدار تا خاک بر دهان مجارا برافکند
(همان / ص ۱۴۰)

خاقانی در بیت زیر تری را در برابر خشکی قرار می‌دهد و شعر مدعیان دشمن را شعر خشک
می‌شمارد:

خشک عبارت چو سموم تموز سرد معانی چو دم مهرگان
(دیوان خاقانی / ص ۳۴۳)
از طبع خشکشان نتوان خواست شعر تر نیلوفر آرزو که کند از سرباشان
(همان / ص ۳۲۹)
کاسه رباب از شعرتر بر نوش قول کاسه گر در کاسه سرها نگر زان کاسه حلوا ریخته
(همان / ص ۳۷۸)

دلکشی

از صفات دیگر اثر خوب و مقبول دلکشی است، شعر دلکش شعری است مقبول و مطلوب
عموم. شعری است که ذوق عامه را می‌نوازد و در کام تمامی مخاطبان گوارا است.
شعر دلکش مصداق «سخن کز دل برآید لاجرم بر دل نشیند» است. این صفت از موضوعات
نقد روان‌شناختی نیز هست. شعر دلکش نمود حقیقی نفسانی شاعر، و بر همین اساس محرک
نفسانی مخاطب هم است. این صفت چهره بی‌مثل و مثال صاحب شعر را بی‌پرده ظاهر
می‌نماید و حالی را که خود زائیده آن است در مخاطب ایجاد می‌کند و به زیبایی و ظرافت، تمام
دل‌ها را همراه خویش می‌سازد.

کشش و دلکشی با توجه به زمان و مخاطب کند یا تند می‌شود. ذوق زمانه ممکن است دیر
یا بسیار زود کشش و دلکشی یک اثر هنری را دریابد. برخی شعرها خیلی زود نظر و درون
شنونده را به کمند خود می‌افکنند و برخی به مرور زمان شاعر زبده و سخن سنج‌طوری
می‌گویند که اثر گذار باشد و چیزی می‌گویند که میزان مطلوبیت آن بیشتر باشد. سخن او به
چاشنی‌ای آمیخته است که موجب هم‌کوشش است و هم‌کشش. او چیزی می‌سراید که هیچ
وقت کهنه نمی‌گردد و همیشه مقبول همگان است و گذر زمان و تغییر مکان و سلوک مرزهای

جغرافیایی گرد خمول و خموشی بر آن نمی‌فشاند.

در میان ناقدان قدیم و شاعران ناقد کمتر کسی را می‌شناسیم که از دلکشی نگوید و به آن معتقد نباشد. سوزنی در بیت زیر از چند صفتی که برای شعر مقبول برمی‌شمارد دلکشی را نیز از محاسن کلام می‌خواند.

نزد بزرگان به از قصیده دلبر
اما حافظ دلکش تر از همه از دلکشی می‌سراید:

ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه
که لطف طبع و سخن گفتن دری داند

(دیوان حافظ / ص ۱۲۰)

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد
تذرو طرفه من گیرم که چالاک است شاهینم

(همان / ص ۲۴۵)

دیدیم شعر دلکش حافظ به مدح شاه
یک بیت از این قصیده به از صد رساله بود

(همان، / ص ۱۴۵)

نکته دلکش بگویم خال آن مه رو ببین
عقل و جان را بسته زنجیر آن گیسو ببین

(همان / ص ۲۷۷)

در بیت فوق نیز وصف محبوب از معانی و مضامینی است که قبول عام دارد.

عشق و غنا نیز شعر یکی از مضامین و درون مایه‌هایی است که سبب دلکشی می‌گردد و ضمایر را به دنبال خود دارد. شاعران قدیم این مضمون را مقبول می‌دانند و عاشقانگی را در ردیف مغالزه می‌نهند. شعر دلکش را می‌توان به یک تعبیر، شعر عاشقانه و تغزلی دانست. آنچه مایه باروری شعر است، عشق است و هجران، عشق و حزن حکایت دل است و گمشده و مطلوب هر سوخته و بر خاکستر فراق نشسته، در این مقاله سر توصیف عشق ندارم حکایت عشق طالب بسیار دارد و سایرین و سالکان سراب سوزان عشق بسیارند. حافظ عشق را چاشنی کلام می‌داند و چه زیبا می‌سراید:

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد
حدیثم نکته هر محفلی بود

(همان / ص ۱۴۷)

به راستی یکی از تازیه‌های سلوک شعر حافظ عشق است:

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق
نسوای بانگ غزل‌های حافظ شیراز

(همان / ص ۲۶۳)

از بیان و کلام حافظ خون عشق می‌تراود:

تیر عاشق کش ندانم بر دل حافظ که زد
این قدر دانم که از شعر ترش خون می‌چکد

(همان / ص ۱۶۲)

از آنجا که عشق مطلوب هر انسانی است و ریشه در ذات آدمی دارد، به هر زبانی که حکایت شود، می‌توانش دریافت. این حدیث ترجمان، تفسیر و هرمس نمی‌خواهد.

یکی است ترکی و تازی در این معامله حافظ
حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی

(همان / ص ۳۳۸)

مضامین تغزلی دلکش‌اند بخصوص تغزل‌های فراقی. غزل فراقی راه آه انگیز دارد. زخمه‌ای است آه آفرین و رطل گران طلب:

وصال دوستان روزی ما نیست بخوان حافظ غزل‌های فراقی

(همان / ص ۳۲۳)

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد شعری بخوان که با آن رطل گران توان زد

(همان / ص ۱۰۵)

غزل‌های فراقی غزل‌های صوفیانه عهد حافظ‌اند که همه پر سوز و گدازند و بیانگر درد و حزن فراق روح از موطن خویش. از این گذشته زمانه حافظ و سیطره مغول بر ایران آفاق را در افق خون نشانده است. عالم واقع عالمی نیست که شاعر بتواند در آن غور و غوص کند و چیزی جز رنج و درد عایدش گردد، به ناچار رو به سوی انفس و عالم درون می‌کند و این بیماری قرن سبب عدول از آفاق به انفس می‌گردد و غزل نیز به چاشنی فراق و حزن و درد آغشته می‌شود. لذا بر شاعر است که از چیزی بگوید که گمشده بشر و بازگویی دردها و تمنیات درون اوست و باید معرفت‌زا و معرفت‌زاده باشد:

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

(همان / ص ۱۹۰)

۵. سحر و فسونگری

ساحرانگی یکی از مباحث نقد ذوقی است. سحر و فسون و شعبده و تردستی ابزارمند است و بی آن ابزار سحری پدید نمی‌آید؛ اما چون عوام با آن ابزار و اسباب آشنا نیستند، فسون و سحرش می‌خوانند و وقتی ابزار شناخته شد و علم حاصل شد، دیگر سحری در کار نخواهد بود. اگر شعر سحر است و شاعر ساحر، یکی از ابزار و اسباب سحر او محاکات‌های شعری اوست. فصاحت و بلاغت از دیگر وجوه و اسباب سحرند. چون علم به این دقایق نبود به شاعر نسبت ساحری می‌دادند و شعرش را سحر می‌پنداشتند و برای هر شاعر هنرمندی جنی قائل بودند که تلقین شعرش می‌کرد.

اما امروزه که اغلب با ماهیت شعر آشنایند و حقیقت آن را به تحقیق می‌دانند شاعر را ساحر نمی‌خوانند و هنگام نقد شعر به سراغ آن چیزهایی می‌روند که می‌شود به کمکش سحر کرد. در العمده آمده است: «قال النبی: انّ من البیان لسحرا و انّ من الشعر لحکما... لانّ السحر یخیل للانسان مالم یکن للطافته و حيلة صاحبه و کذلک البیان یتصوّر فیه الحق بصورة الباطل و الباطل بصورة الحق لدقة معناه و لطف موقعه»^{۱۱}

ناصر خسرو می‌گوید:

نام سخنهای من از نظم و نثر چیست سوی دانا سحر حلال

سحر شگفت کاری است و آدم مسحور، شگفت زده است. زیبایی و ظرافت بیان شگفتی آفرین است. لطف اندیشه، دقت نگاه، عاطفه رقیق و گاه ناآشنا، مضمون بکر و درک روابط صوری و حتی خیالین پدیده‌ها که در قالب و ساخت یک شعر می‌گنجد، سحر می‌کند. هر ترفند

سلوک شعر □ ۸۰۱

شاعرانه‌ای افسونگر مخاطب می‌تواند بود. سحر را مفهوم و معنایی گسترده و پهن اطراف است، از موسیقی شعر گرفته تا عناصر خیال و معانی ظریف و... شاید که اعجاب انگیز باشد. حافظ کلام خود را فسانه و فسون می‌خواند و یکی از دلایل اقبال عموم را ساحرانگی شعر می‌داند:

- برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کزین فسانه و افسون مرا بسی یاد است
(دیوان حافظ / ص ۲۴)
- حافظ حدیث سحر فریب خوشتر رسید تا حد مصر و چین و به اطراف روم و ری
(همان / ص ۲۹۸)
- و به حق کدام غزل را از حافظ سراغ داریم و کدام عناصر شعری او را می‌شناسیم که سحر نباشد. خاقانی نیز سحر را ویژگی بارز شعر خود می‌داند و آن را از صفات شعر خوب می‌شناسد:
این شعر و داعی از زبانم سحر است و کس این بیان ندارد
(دیوان خاقانی / ص ۷۲)
- بر نطق سوارم و عطارد زین مرکب زیرران ندیدست
(همان / ص ۷۲)
- بر شعرا نطق شد حرام به دورت سحر حلال آن که با دم تو مضاف است
(همان / ص ۸۷)
- سحر حلال من چو خرافات خود نهند آری یکی است بوله‌ب و بوترباشان
(همان / ص ۳۲۹)
- شاعر ساحر منم اندر جهان از سخن معجزه صاحب قران
(همان / ص ۳۴۲)
- گر سحر من بر آتش زردشت بگذرد چون آب خواند آتش زردشت زند او
(همان / ص ۳۶۸)
- سحرا که بر قواره سیمین مه کنیم چون برکشم سر ز گریبان صبحگاه
(همان / ص ۳۴۷)
- امروز صاحب خاطران نامم نهند از ساحران هست آبروی شاعران زین شعر غزا ریخته
(همان / ص ۳۸۲)
- در نهایت آنچه سحر به نظر می‌رسد و یک شعر را سحر و شاعر را ساحر کند، تناسب و هارمونی معنا و ابزار بیان است.

۶. قبول دولتیان

قبول دولتیان از دیگر نشانه‌های شعر خوب است. شعر خود ذوق زمان و عموم را به خود جلب می‌کند. این خصیصه عام است، اما اگر با اقبال دولتیان همراه شده از آن باب است که در قدیم خریداران شعر، خواص بودند و درآمد و اسباب امرار معاش از این ممر بود. قبول دولتیان و به تعبیر بهتر اقبال به شعری یا اثری دلایل متعددی دارد و شاید کل بحث نقد ادبی همین باشد که

چرا اثری ادبی اقبال عام دارد. دلایل قبول پدیده‌ای ادبی چیست؟ در واقع تمام مکاتب نقد خواسته‌اند به همین سؤال پاسخ بدهند و نقد نیز جز این نیست. هرچه را که یک شعر خوب دارد، می‌تواند دلیل اقبال باشد چون لفظ خوب، معنای خوب، مضمون و شیوهٔ بکر، بلاغت و رسایی، دلکشی، شیرینی، تری و آبداری و....

ابن رشیق در العمده می‌گوید: «ارزشهای ادبی گاه بر حسب زمان و مکان تغییر می‌یابد. گاه شعری به روزگاری زیبا می‌آید و به روزگاری دیگر نازیبا. گاه مردمان شهری، شعری می‌پسندند که مردمان دیگر بلاد نپسندند. شاعران گرانمایه به سبب آنکه همگان کمال در آثارشان می‌بینند و نیز برحسب استفاده‌ای که هر کس از آنها می‌جوید بر همهٔ زمانها مسیطر می‌گردند؛ زیرا ایشان هرگز از تعادل مطلق و همسازی عالی و هنر ارجمند پای فراتر نمی‌نهند»^{۱۲}

شعری می‌تواند اقبال عام را برانگیزد و به ذائقهٔ مردم خوش آید که معنا و مضمونی مورد پسند و مطلوب همگان داشته باشد و همهٔ ابزارهای زبانی و پرورشی و تصویری شعر برای بیان یک معنا و حقیقت محض دست در دست داده باشند. این مضامین همگانی و پوشیده و پنهان در ضمائر ناخودآگاه قومی و جمعی نوع بشر هستند. نقب در لایه‌های نهانی فرهنگ بشری و ناخودآگاه تباری و جمعی است که اسطوره و نمادهای اسطوره‌ای را می‌آفریند و اگر آدمی حقیقت آن نمادها را دریابد، کام جانش شیرین می‌شود. در این تلاش و کنکاش است که شاعر هنرمند چیزی می‌یابد که دیگر جنبهٔ شخصی و فردی ندارد؛ گم‌شده‌ای می‌طلبد که به عموم تعلق دارد، دارویی می‌جوید که تمامی دردهای نوع بشر را در همهٔ اعصار تاریخ شفا می‌دهد.

یکی از مضامین عامه پسند بشری عشق است انسان به عشق ارج می‌نهد و در پی تسکین آلام خویش است و ذاتاً دوست دارد قصور و کوتاهی خود را به دیگران نسبت دهد. هر انسانی محبوبی دارد. دوستدار وصل و دشمن فراق است و همیشه نگران از دست دادن داشتهٔ خویش. اگر شعری این مسائل موجود در ضمیر ناخودآگاه نوع بشر را عریان بنماید، به طبع و به قطع مقبول خواهد بود. اینجاست که با شعرش فال می‌گیرند و از کلامش شفا می‌جویند و با طنطنهٔ سخنش شادی می‌کنند. اینها مبانی و معیارهای جاودانگی است و جاودانگی شعر حافظ و سریان کلام او در بستر پرپیچ و خم تاریخ دراین راز نهفته است.

چو زر عزیز وجود است نظم من آری قبول دولتیان کیمیای این مس شد

(دیوان حافظ/ص ۱۱۴)

رندانگی، رندانه سرودن

رندانگی شعر از اوصاف پر ارج و ارزشی است که حافظ برای شعر مقبول و ذوق پسند ذکر می‌کند. شعر رندانه، شعری است که متوهم معانی متعدّد است. شعر رندانه چندین معنا و وجه دارد. شعر رندانه مستعد چند معنا، توجیه و تعبیر است که می‌توان آن را به چند وجه معنی، تفسیر، تعریف و تشریح کرد. چندسویگی شعر - علی‌الخصوص شعر حافظ - از نظر و نگاه گسترده شاعر حکایت دارد و محصول رند زیستی و رند اندیشی اوست. حافظ این را چه زیبا می‌سراید:

سلوک شعر □ ۸۰۳

حافظم در مجلسی دردی کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(همان / ص ۳۵۲)

یا آنجا که مستقیم به رند زیستی خود اشاره دارد:
روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم در لباس فقر کار اهل دولت می‌کنم
(همان / ص ۳۵۲)

شعر رندانه، شعری چند بعدی و چند وجهی است. این دسته از شعر حافظ است که همیشه مورد نزاع و ولوله افکن، مابین حافظ دوستان و حافظ شناسان است. شعر رندانه از حوزه معنایی اصلی خود می‌گذرد و به معنای مجازی وارد می‌شود. بیشتر اشعار حافظ در این رده جای دارند. این اشعار همان اشعار ایهامی حافظ‌اند که چکیده زاغ کلک ایهام‌آفرین اویند. ایهامهایی که ناشی از سبک و شیوه شاعری اوست که در نهایت ساختی متناقض نما از آن به وجود می‌آورد. شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحلها
(همان / ص ۱)

که در هاله‌ای از فضای عجیب پوشیده است؛ فضایی که بی دخالت هیچ یک از صورتهای خیال بلکه در سایه مراعات‌النظیر وجود یافته است و بس، حکایت از چند معنا دارد: سیاسی، ادبی، اجتماعی و ...

حافظ این خصوصیت را از آن شعر خود می‌داند که:
گر دیگری به شیوه حافظ زدی قلم مقبول شاه هنر پرور آمدی
(همان / ص ۳۰۶)

و گاه از این شیوه به «لطف به انواع عتاب آلود» یاد می‌کند.
گفت حافظ لغز و نکته به یاران مفروش آه از این لطف به انواع عتاب آلوده
(همان / ص ۲۹۳)

شعر رندانه با لغز و نکته و معما نیز شباهت و همسویی دارد. شعر رندانه و رندانه سرایی بهترین ظهور و نمود را در غزل تلفیقی حافظ دارد. اگر عشق او چند پهلوی و چند معناست از این باب است. اگر شرایش ریشه در تاک دارد و شاخه در افلاک، هم از این روست. حافظ بسیار زیبا گفته است:

همچو حافظ به رغم مدعیان شعر رندانه گفتنم هوس است
(همان / ص ۳۱)

این شیوه بیان سبب شده که هر دسته و صاحب مشربی حافظ را به خویش نسبت دهد و این طرز ادراک سازه‌های بنیادین یک غزل وی را پریشان می‌سازد. حافظ، غزل به ظاهر پریشان بسیار دارد. غزلهایی که بین تک تک ابیاتش نسبتی متصور نیست. بسیار مواقع پیش می‌آید که غزلی از حافظ از آغاز تا یک یا دوبیت مانده به پایان، شعری زمینی است و حالتی خزنده و مجازی، و پایانی برینی و پرنده دارد و گاه عکس این حالت است. اینجاست که خواننده متحیر می‌ماند که حافظ کیست و چگونه می‌اندیشد چنان که خود می‌گوید:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می‌سرود طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود
(همان / ص ۱۴۴)

۸. بکر بودن

صفت دیگر سخن خوب بکر بودن است. بکری مضمون، اندیشه و شیوه بیان. شعری که نه در مضمون و معنا تقلید دارد و نه در سبک و بیان، سره و ناب است. طایر اندیشه شاعر نباید بر طعمه دیگران فرود آید. شعر بکر از طبع بکر حکایت دارد. شاعرانی که مدعی طرز و شیوه نو هستند، بر نو بودن کلام خود می‌بالند و می‌نازد. کلام بکر را در عربی مخترع و بدیع خوانند و آن را چنین تعریف می‌کنند: «المخترع من الشعر مالم يسبق اليه صاحبه ولا عمل احد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه»^{۱۳} خاقانی از میان شاعران قدیم تعابیری بکر از این خصیصه دارد و پربسامدترین مثبه‌ها و استعاره‌هایش مریم بکر است. در زبان حافظ این ویژگی بسامد قابل توجهی ندارد؛ زیرا حافظ نیز چون حافظ شناسان علم بر این دارد که تمام هنرش در طرز بیان او نهفته است. تصاویر شعری خاقانی در سراسر دیوانش بکر است و سخن بکر در نظر خاقانی دم مسیحایی دارد و شفای روح است:

مریم طبعش نکاح یوسف وصف تو بست مریمی با حسن یوسف نی چو یوسف کم بها
(دیوان خاقانی / ص ۲۳)

نتیجه دختر طبعم چو عیسی است سخن بر بکر طبع من گواه است
که بر پاکی مادر هست گویا چو بر اعجاز مریم نخل خرما
(همان / ص ۲۹)

خاقانی شاعران حیض حسد یافته را عقیم می‌خواند و ابتر، و نقد آنان را نیز انگیزش طبع و سرشت حسود آنان می‌داند:

شاعران حیض حسد یافته چون خرگوش‌اند تا ز من شیردلان نکته عذرا شنوند
(همان / ص ۱۰۴)

زین نکته‌های بکرنده آستان حسرت مشتی عقیم خاطر جوقی سقیم ابتر
(همان / ص ۱۹۴)

باز هم تصاویر شعری بی بدیل با مریم طبع خاقانی:
ز امتحان طبع مریم زاد بر چرخ دوم تیر عیسی نطق را در خرکمان آورده‌ام
(همان / ص ۲۵۸)

خاطر خاقانی و مریم یکی است وین جهلا جمله یهودی گمان
(همان / ص ۳۴۳)

من به سخن مبدع و منکر مرا جوقی از این سرسبک جان گران
(همان / ص ۳۴۲)

و گاه با مدد از پیشه پدر چنین از بکری طبع می‌سراید:
نجار گوهرم که نجیبان طبع من جز زیر تیشه پدر خویشان نیند
(همان / ص ۱۷۵)

حافظ نیز با تصویری زیبا از این ویژگی و هنر شاعرانه می‌سراید:
نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد تذرو طرفه من گیرم که چالاک است شاهینم
(همان / ص ۲۴۵)

۹. موشکافی و دقیقه آفرینی

بسیاری از مکاتب نقد چون روان شناختی، اجتماعی، لفظ و معنا بیشتر توجه خود را عطف به معنا داشته‌اند و مورد بحث آنها چگونگی تکوین و تأثیر معنای اثری ادبی است. هوگو سراسر قلمرو انتقاد را این می‌داند که «آیا معنی شعر خوب است؟»^{۱۴}

مقصود از نقد معنا این است که آیا شاعر یا نویسنده مطلبی را که در خاطر داشته، به اقتضای احوال درست و روشن بیان کرده است یا نه؟ و آیا در بیان آن معنا، سخن درست گفته یا آنکه گرفتار گزافه و پریشان‌گویی گردیده و به اغراق و محال پرداخته است و بالاخره اینکه شاعر یا نویسنده، توانسته آن اندیشه و فکر و سخنی که در دل داشته است در ظرف مناسب لفظ به مخاطب انتقال دهد یا خیر؟

ابراهیم شببانی می‌گوید: چون نویسنده بلیغ، معانی دقیق آرد و آنها را به لباس نظمی زیبا بیاراید و چنان کند که ادای آنها سهل و روان باشد و آن را دلربایی بسیار بخشد، این چنین معنی شیرین‌تر به دل نشیند و در جان مکانی بزرگ گیرد... و باید آن معنی را با خواهران و همگنانش در یک صف نشاند و میان او و اشباه و نظایرش را جمع آورد.^{۱۵}

معنا، مضمون و محتوا از دیگر عناصر مهم شعر هستند. مضمون در قالب محتوا خود را نمودار می‌سازد و بین مضمون و محتوا فرق است. شعر حافظ حدود سی مضمون دارد که آنها خود را در قالب محتوای هر غزل و حتی محتوای هر بیت می‌نمایند.

معنای شیرین و دل‌فریب، طالب شعر را فراوان می‌کند. از معانی پرطرفدار شعر کلاسیک معنا و مضمون غزل است به خصوص غزل‌های فراقی. این معنا با طبع پرورنده شاعر پخته و عجین می‌شود و دیگر صرف عشق و... نیست؛ بلکه لب ادب و ادبیات است. شعر مضامین و معانی را درونی، و به ادبیات ناب تبدیل می‌کند.

نقد معنا یکی از مباحث عمده نقد قدمایی است. معنا فکر و فرهنگی است که لزوماً شاعرانه نیست، اما کسوت شعر بر تن می‌کند و ممکن است ما به ازای واقعی داشته، راه به حیات و زندگی ببرد. حال شعری که حامل چنین باری باشد، می‌توان آن را شعر خوب خواند و سره‌اش نامید. در تاریخ ادب فارسی بسیاری از شاعران بوده‌اند که بیشتر هم و توجه خود را به لفظ معطوف داشته‌اند و بسیاری به عکس به معنا و تعدادی محدود به لفظ و معنا. در شعر دسته اخیر که در رأسشان حافظ قرار دارد، زفافی زیبا بین لفظ و معنا صورت می‌گیرد.

انواع ادبی نیز از مصادیق معنا هستند همچون غنای، تعلیم، داستان، تمثیل، حماسه و... که در این صورت نیل به معنا و مقصود را با توجه به لفظ، تصویر، عاطفه و خیال باید بررسی کرد. حال مخاطب با توجه به معانی مذکور متفاوت است و گوینده برای هر یک از انواع به شیوه خاص باید عمل کند و در انتخاب وزن و آفرینش تصویرهای شاعرانه به تأمل و دقت نیاز دارد.

بر شاعر است که در معنا موشکاف و دقیق باشد و در تناسب لفظ، موسیقی و عاطفه با نوع ادبی و معنا و مضمون دقت کند. وزنی اختیار نکند که با مثلاً نوع غنایی مناسب نباشد. به قول صائب:

ز طبع موشکافم شانه پشت دست می‌خاید به گردم کی رسد همچون صبا بر باد پیمایی
حسن شعر تنها در گرو صورت آن نیست و شعر خوب شعری نیست که وزنی زیبا، الفاظی
مرمرین و تصاویری نو و بدیع داشته باشد، بلکه شعر خوب، شعری است که مظروفی دقیق،
متین، پربار، و همچنین در انتقال مظروف توفیق کامل داشته باشد.

خاقانی با اینکه به رویه و لفظ عنایت بیشتری دارد تا معنا و محتوا، مدعی است که معنا باید
باریک و دقیق باشد و صفت شعر خوب خالی نبودن از دقایق معنا و معنای دقیق است.

موی معنی می‌شکافم دوستان را آگهی است دشمنان را نیز هر مویی براین معنی گواست
(دیوان خاقانی / ص ۸۷)

مویی شدم که موی شکافم به تیر نطق کاسیب طالع‌م هدف اضطرار کرد
(همان / ص ۱۵۱)

در روش مدح تو خاطر خاقانی است موی معنای شکاف روی معنای نگار
(همان / ص ۱۸۱)

به خوان معنی آرای بی‌براهیمی پدید آمد ز پشت آزر صنعت علی نجار شروانی
(همان / ص ۴۱۴)

ز خاقانی این منطق الطیر بشنو که چون او معانی سرایی نبینی
(همان / ص ۴۱۹)

من همی در هند معنی راست همچون آدمم وین خران در چین صورت گوژ چون مردم گیا
(همان / ص ۱۸)

احتوا بر نکت، دقایق و غرایب نیز تعبیری دیگر از معنای دقیق است و این صفت نیز قبول
خاطر رعایا و دولتیان را در پی دارد و محک و معیار شعر خوب است. شعر می‌تواند با دقایق و
غرایب در معنا و یا صورت و فرم نظر مخاطب را به خود جلب کند. شعری که متضمن دقایق و
غرایب است سبب تأمل و تدبر و تفکر خواننده می‌شود و همچنین سبب نو آفرینی در صورت
و زبان شعر می‌گردد. دقیقه آفرینی می‌تواند از معنا بگذرد و به صورت و لفظ و زبان برسد، زیرا
دقیقه و غریبه منحصر به معنا نیست. شیوه ابزار بیان نیز می‌تواند غریب باشد. خاقانی راست:

دقایقی که مرا در سخن به نظم آید به فهم آن نرسد فهم بو علی دقاق
(همان / ص ۲۶۳)

بدین قصیده که یکسر غرایب و غرر است سزد که خوانی صد چون لبید و بشارم
(همان / ص ۲۸۸)

حافظ در این خصیصه و لطیفه چنین می‌گوید:

حافظ لغز و نکته به یاران مفروش آه از این لطف به انواع عتاب آلوده
(همان / ص ۲۹۳)

سلوک شعر □ ۸۰۷

مدعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش کلک ما نیز زبانی و بیانی دارد
(همان / ص ۸۶)

عبدالواسع جبلی می‌گوید:
چون گیرم از برای معانی قلم به دست

گردد همه دعاوی آن طایفه هبا
(دیوان عبدالواسع / ص ۱۵)

گاهی شعرا خاطر را به کان و معدن و معنای عزیز و بلند نهفته در آن را به گوهر تشبیه می‌کنند.

سید حسن غزنوی شعر را گوهر و جان می‌خواند:
بهر تو کانی اگرچه نیست خاطر می‌کند پیش تو جانی اگرچه نیست در خور می‌کشد
(دیوان سید حسن غزنوی / ص ۱۵)

در جای دیگر گوید:
جان و دلی کشیدم در عقد گوهری کارزد به جان و دل چو به وقت بها رسد
(همان، ص ۴۸)

۱۰. آهنگ و موسیقی

یکی دیگر از اوصاف شعر سره این است که از وزن و موسیقی خالی نباشد و بین الفاظ و کلمات شعر هارمونی و تناسب باشد. موسیقی با روح آدمی عجین است و شعر و موسیقی با هم متعالی می‌شوند و از یک آبشخورند. قصدم تفسیر و تعریف انواع موسیقی و تحلیل جایگاه آن نیست؛ بلکه اثبات لزوم آن برای شعر خوب است و منظوم هم موسیقی بیرونی است و هم موسیقی درونی و اندام‌وار شعر. موسیقی در شعر ایجاد تخیل می‌کند و موسیقی محاکات شاعر با وزن و لحن است. ارسطو در فن شعر، شعر را محاکات و تقلید می‌خواند و برای شعر سه نوع محاکات نقل می‌کند: محاکات با لفظ، وزن و لحن.

محاکات با لفظ، آفرینش صورتهای زیبای خیال و تصاویر شاعرانه است که در نقد زیبایی شناختی نگاه ناقد را به خود جلب می‌کند. خیال که خود حامل عواطف ناب انسانی است و با تخیل شعری پدید می‌آید، وقتی می‌تواند در ذهن و قلب مخاطب ظاهر شود که زمینه ظهورش فراهم آمده باشد. به تعبیری دیگر آن بی‌خویشی شاعرانه که شاعر را به تصرف در واقعیت و داشته و تصویر شعری ساخته است، باید در ذهن و دل مخاطب نیز ایجاد شود و آن بی‌خویشی او را به دریافت تصویر توفیق دهد. ایجاد زمینه ظهور تصویر در مخاطب همان تخیل است و ایجاد تخیل به عهده وزن و لحن و هارمونی مناسبی است که شاعر شعر خود را در قالب آن بیان می‌کند.

شکل صوری شعر خودش را به صورت انواع اصوات و موسیقی عینیت می‌بخشد و بدآهنگی و خوش آهنگی شعر به آهنگی است که این اصوات القا می‌کنند. شعر وقتی می‌تواند مؤثر شود و بر مخاطب تأثیر بگذارد که با مدد از زبان، موسیقی و شکل درونی، خود را بنماید.

قدما به سبب وجود موسیقی و تناسب و نظم اجزا، شعر را به پروین تشبیه می‌کنند چنان‌که خاقانی گوید:

آسمان صدرا شنیدی لفظ پروین بار من قایدان عهد را گو هکذا و الافلا
(دیوان خاقانی / ص ۲۲)

نعش و پَرَن بافته در نظم و نشر ساخته دیباجه کون و مکان
(همان / ص ۳۴۲)

دقت در نظم هجاها و درست نشان دادن کلمات در محور همنشینی لازمه شعر خوب است. باید اجزای شعر همچون نسوج یک بافته در هم تنیده و منسجم باشند، چنان‌که خاقانی خود را نساج نسبت می‌خواند که با تار و پود خرد، شعار شعر می‌یافت:

نساج نسبتم که صناعات فکر من آلا ز تار و پود خرد جامه تن نیند
(همان / ص ۱۷۵)

نه مرد لافم خاقانی سخن بافم که روح قدس تند تار و پود اشعارم
(همان / ص ۲۸۷)

بافتن ریسمان نه معجزه باشد معجزه داوود بین که آهن بافتست
(همان / ص ۸۷)

وجود هارمونی و موسیقی در تمام اندام شعر و بین پاره‌ها و اجزای تشکیل‌دهنده آن از ضروریات است و این همان چیزی است که در نقد معاصر آن را اکوستیک می‌خوانند و در نقد قدیم از آن تحت عنوان نظم یاد کردند. یکی از گونه‌های تکلف در شعر، ناشی از عدم هماهنگی و وجود موسیقی درونی بین اجزای شعر است که در آن بیت، قرین جفت خویش نمی‌گردد و پاره‌ای باشد که به دیگر پاره‌های خود نپیوندد. به این سبب است که عمر بن لجا شاعری را گفت: من از تو شاعرترم گفت به چه چیز؟ گفت: زیرا من بیت را با برادرش می‌گویم و تو آن را با پسرعمش می‌سازی.^{۱۶}

شاید برای خواننده این مقاله این سؤال پیش آید؛ مگر در شعر کلاسیک شعر بی‌وزن و موسیقی نیز وجود دارد؟ پاسخ به قطع منفی است. حتی از شاعران معاصر نظیر نیما که ساختار وزن و قافیه و موسیقی بیرونی و کناری شعر کلاسیک را برهم ریخت تا شاملو که آخرین حلقه ارتباط موسیقایی شعر معاصر و کلاسیک را قطع کرد، به موسیقی معتقد هستند و شعرشان نیز موسیقایی است؛ اما موسیقی و موزیک مفهومی وسیع‌تر از وزن و قافیه دارد و در نظریات ادبی نیما و شاملو و اخوان نیز موسیقی رکن شعر قلمداد شده است. کیست که بین موسیقی شعر حافظ و شاعر دیگر تفاوتی حس نکند و طنطنه شعر او را در نیابد و در هر جای شعر او که موسیقی عامل اصلی تفاوت و برتری است، آن برتری را با ذوق جان در نیابد. موسیقی، تناسب، هارمونی و هماهنگی تمامی اجزای تشکیل‌دهنده یک شعر است. شعر آزاد و سمبولیسم فرانسه که با ورن و رمبو و مالارمه پایه‌گذاری شد و شعر آزاد نیما نیز تا حدودی متأثر از آن بود، خاصیت جادویی برای کلام و موزیک واجها و واژه‌ها قائل است و از همین روست که شعر را در میان تمام هنرها به موسیقی شبیه می‌دانند، چون شعر نیز خاصیتی القایی دارد.

ابراهیم شیبانی کاتب گوید: «چه بسا واژه‌های در حال انفراد، وحشی و نازیباست. چون به جای خویشتن نشیند و با هماندهای خود جمع آید زیبا گردد... همچنین واژه دلنشین و لطیف که اگر جای خود ننشیند زشت گردد و نفرت‌انگیز.»^{۱۷} از این ویژگی قدما تحت اصطلاح عدم وجود تنافر بین واژه‌ها یاد می‌کنند و آن را از نشانه‌ها و عناصر کلام فصیح می‌دانند. شعر زیر از خاقانی که در وصف شعر رشید و طواط است به گونه‌ای کنایی به موزیک و موسیقی شعر توجه دارد:

غریو شُبْحَه رضوان و زیور حورا	خروش شهر جبریل و صور اسرافیل
طراوت نغمات زبور گاه ادا	لطاقت حرکات فلک به گاه سماع
صَهیل ابرش تازی میانه هیجا	صریر خامه مصری میانه توقیع
طریق کاسه گر و راه ارغنون و سه تا	نواای بارید و ساز بریط و مزمار
نفیر فاخته و نغمه هزار آوا	صفیر صاصل و لحن چکاوک و ساری
گزارش دم قمری به پرده عنقا	نوازش لب جانان به شعر خاقانی
که از دیار عزیزی رسد سلام وفا	مرا از این همه اصوات آن خوشی نرسد

(دیوان خاقانی / ص ۲۹)

ترانگی و طنطنه نیز که از اوصاف شعر خوب است، در حوزه موزیک و موسیقی قرار می‌گیرد. بودن شعر از ضروریات آن است. حافظ بدین ویژگی شعر خود بسیار نازیده و بالیده است. از نظر او رقصانی وزن و شادابی لفظ و شادمانگی معنا از ویژگیهای شعر خوب و سره است. شعری که به آواز خواندنش آدمی را به هیجان و سماع وامی‌دارد و غمها را می‌زداید و یأس و ناامیدی را به امید بدل می‌کند:

در آسمان نه عجب گر به گفته حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

(دیوان حافظ / ص ۴)

سرود مجلس است اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانه تست

(همان / ص ۲۵)

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(همان / ص ۳۰۷)

غزل‌سرایی و غزل‌گویی

یکی از نشانه‌های توانمندی شاعر در نقد قدمایی، غزل‌سرایی و غزل‌گویی اوست. در غزل‌گویی دو معنا نهفته است: یکی معنای اصطلاحی آن، که شماره ابیاتش مشخص است و مضمون و معنا و قافیه معینی دارد؛ اما معنای دیگر که در اینجا مدنظر ماست، بیشتر مضمون و معنای غزل است. در این صورت غزل سمر دختران و حدیث ایشان و مغازلت و عشق‌بازی با زنان، و آن شعری است مقصود بر فنون عشقیات از وصف زلف و خال در حکایت وصل و هجر و تشویق به ذکر ریاحین و ازهار و ریاح و امطار و وصف دمن و اطلال.^{۱۸}

در غزل، زیبایی و حسن معشوق را می‌نمایند، ناز و ادا و جور و جفای او را حکایت

می‌کنند. آب و هوا، سبزه و چمن، لاله و گل، آب روان دماغها و طبایع را همیشه نشاط انگیز و ولوله خیز کرده و به علاوه از نظر حسن و جمال هم این کشور «ایران» محل نشو و نمو پری‌رویان بوده است.^{۱۹} بنابراین قدمای ایران غیر از مفهوم اصطلاحی غزل به درون‌مایه آن نیز توجه داشته‌اند و لذا مثنوی و قصیده هم می‌تواند غزل باشد. در نظر آنان جز صورت و فرم، مضمون، مفهوم، اندیشه، احساس و عاطفه موجود در غزل هم قابل اعتناست. حافظ به غزل گویی خود بارها اشاره کرده، هرچند تنها قالب محبوب او نیز غزل است و این نازش عمدتاً به مضمون است تا صورت.

مضامین غزل نیز مقبول همه انسانهاست؛ زیرا عشق و محبت از غرایز انسانی است. هرکجا انسان هست عشق نیز هست و به تبع آن غزل نیز هست، پس غزل به این دلیل که دربردارنده مضمون عاشقانه و رمانتیک است، مورد عنایت است. حافظ می‌گوید:

غزل‌گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را
(همان / ص ۴)

غزلیات عراقی است سرود حافظ که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد؟
(همان / ص ۹۸)

مطرب از گفته حافظ غزلی نغز بخوان تا بگویم که ز عهد طربم یاد آمد
(همان / ص ۱۱۸)

غزل‌های صوفیانه و غزل‌های قرن هفتم به بعد، غزل‌های غمبار و درون‌گرا و حزین‌اند و انعکاس بیزاری شاعر از آفاق آکنده از ظلم و فساد و تباهی است. غزل‌های این دوره سرشار از درد و الم، سوز و گداز، فغان و زاری است و شاید حافظ آنجا که از غزل‌های فراقی خود سخن می‌گوید، مقصودش همین باشد:

وصال دوستان روزی ما نیست بخوان حافظ غزل‌های فراقی
(همان / ص ۳۲۳)

ابیات زیر نیز نشان از عنایت حافظ به غزل دارند:
هر مرغ به دستانی در گلشن شاه آمد بلبل به نواسازی حافظ به غزل گویی
(همان / ص ۳۵۴)

غزل سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد در آن مقام که حافظ برآورد آواز
(همان / ص ۲۶۳)

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق نوای بانگ غزل‌های حافظ شیراز
(همان / ص ۲۶۳)

شیرینی

از دیگر ملاکها و ویژگیهای شعر خوب، شیرینی است. شیرینی از اوصاف کلام فصیح است و از مباحث و موضوعات نقد لفظ و همچنین در حوزه نقد ذوقی قدیم. شیرینی صفت هر چیزی است که در ذائقه خوش، گوارا و لذیذ باشد و کنایه از هر چیز عزیز و مرغوب و خوشایند است

که الفاظ ملیح دارد. بیان مطبوع را شیرین گویند.^{۲۰}

شمس قیس رازی نیز شیرینی را از محاسن شعر می‌داند و آنجا که «تفویف» را تعریف می‌کند می‌گوید: تفویف آن است که بنای شعر را بر وزنی خوش و لفظی شیرین و عبارتی متین و قوافی درست و ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند.^{۲۱}

حافظ در بسیاری از غزل‌های خود به شیرینی بیان و زبان خود اشاره دارد و برای قلم خود صفات شکرخا، شیر روان، شاخ نبات، شهد و شکر، شیرینی، قند پاری و... که تمامی تعبیری گوناگون از شیرینی هستند، بیان کرده است.

خاقانی نیز آنجا که از دل چون خان زنبورش ناله سر می‌دهد، بسیار لطیف و پرمغز بر شهد کلام خویش نظر دارد و غوغایی که در دل دارد؛ زیرا در خان زنبور غیر از غوغا، شور شهد و شیرینی نیز هست و چنین گوید:

برآرم زان دل چون خان زنبور چو زنبوران خون آلوده غوغا

(دیوان خاقانی / ص ۲۹)

حاسد چو بیند این سخنان چو شیر و می چون سرکه‌گرد آن سخن لور کند او

(همان / ص ۳۶۸)

همین مضمون را با تعبیر زیر نیز بیان می‌کند:

ترش و شیرین است قدح و مدح من با اهل عصر

از عنب می‌پخته سازند و ز حصرم توتیا

(همان / ص ۱۸)

شیرینی تعبیری دیگر از فصاحت است. حافظ از شیرینی و فصاحت کلام و ترجیع آن برسختن ناشیرین، تصاویر زیبا و تعبیری دلنشین دارد.

کلک حافظ شکرین میوه نباتی است به چین که در این باغ نبینی ثمری بهتر از این

(همان / ص ۳۷۹)

حافظ چه طرفه شاخ نباتی است کلک تو

کش میوه دلپذیرتر از شهد و شکر است

(همان / ص ۲۹)

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبری است کز آن شاخ نباتم دادند

(همان / ص ۱۲۴)

در این بیت با استعاره سخن خود را قند پاری می‌خواند.

شکر شکن شوند همه طوطیان هند زین قند پاری که به بنگاله می‌رود

(همان / ص ۱۵۲)

و در این بیت «تری» و «شیرینی» را به عنوان دو ملاک قبول با هم جمع می‌کند.

بدین شعر تر شیرین ز شاهنشاه عجب دارم که سرتا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد

(همان / ص ۱۰۲)

وگاه خود را از آن جهت که شعر شیرین می‌سراید، شیرین سخن می‌خواند و گفته خود را شفا می‌داند. سرود مجلس است اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانه تست

(همان / ص ۲۵)

شفا ز گفته شکر فشان حافظ جوی که حاجت به علاج گلاب و قند مباد

(همان / ص ۷۳)

علاجی که حافظ با گلاب و قند کلام خود تجویز می‌کند با کنایه‌ای زیبا به دوری از شعرهای سرد و ترش زمانه خویش نیز توجه دارد.

۱۲. سلوک شعر

درنوردیدن مرزهای جغرافیایی درون و برون یک سرزمین، از بارزترین و مهم‌ترین ویژگیهای شعر ناب و پسندیده است و چه بسا این سلوک، خارج از مرزهای جغرافیایی ایران، آثار بسیاری را پدید آورد. این خصوصیت یکی از پرمایه‌ترین موضوعات نقد ذوقی است شعری که در زمان حیات شاعر یا پس از آن شعاعی گسترده از جهان را زیر بال می‌گیرد، نشان از جریان و سریان خود دارد.

سلوک شعر مفهوم و معنا و پوشش وسیعی دارد و تقریباً تمام جلوه‌های حُسن آثار ادبی را همچون فصاحت، بلاغت، اخلاق‌مداری، چند معنایی، زیبایی و... دربر می‌گیرد و چنان که می‌دانیم هر یک از مکاتب و شیوه‌های نقد به منظر و جلوه‌ای از این حیات و دوام عنایت کرده و تئوریه‌ها، کتابها و پژوهشهایی در این خصوص ارائه داشته‌اند. تمامی شاعران و سخن‌سنان این خصیصه را نشان حُسن و خوبی آفریده هنری و ادبی قلمداد می‌کنند. حافظ سلوکی گسترده برای شعر خویش قائل است و تاریخ را بر این سلوک گواه می‌گیرد.

شعر حافظ در زمان حیات وی به بنگاله می‌رود و هند را زیر پا می‌نهد. کاروان سخن او از راه نیشابور و هرات و از راه دریا تا اقصی نقاط هند پیش می‌تازد. میر سید علی همدانی (ف. ۷۸۶ هـ) - ملقب به امیر کبیر - که به همتش اسلام و زبان فارسی در کشمیر و هند رواج پیدا می‌کند به قصد زیارت حافظ عزم شیراز، و با او دیدار می‌کند و رساله‌ای در شرح برخی غزلهای حافظ و اصطلاحات مندرج در شعر او می‌نویسد که ظاهراً قدیمی‌ترین شرح شعر حافظ است. در آن روزها کشتیهای بازرگانی به کرات و استمرار از خلیج فارس و بندر هرمز، به دکن و جنوب هند و بنگال در آمد و شد بودند و غزلهای حافظ از طریق این کشتیها به دیار هند و دربار و مراکز علمی آن کشور راه یافتند.

در عصر حافظ پادشاه دکن محمود شاه بهمنی (۷۸۰-۷۹۹ هـ) پسر علاءالدین کانگو بود. وزیرش، فیض‌الله انجو شیرازی آشنا ساز شاعران ایران به محمود بهمنی بود. حافظ به دعوت او تا هرمز می‌آید که از قضا در آغاز حرکت کشتی باد مخالف می‌وزد و حافظ را از سفر منصرف می‌سازد. چون کشتی را ترک می‌کند غزلی سراید و به همراه یکی از آشنایان نزد فیض‌الله انجوی می‌فرستد که:

دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی‌آرزد به می‌فروش دلق ما کزین بهتر نمی‌آرزد

و ۲۵۰۰ مَثقال طلا از این غزل نصیبش می‌شود.

آزاد بلگرامی در خزانه عامره و شبلی نعمانی در شعرالعجم آورده‌اند که غیاث‌الدین اعظم شاه،

سلوک شعر □ ۸۱۳

سلطان بنگاله مردی ادب دوست و هنر پرور بوده و چون صیت فضایل حافظ را شنیده بود، نامه و هدایایی تقدیم حافظ نمود، حافظ نیز برای شکرگزاری غزل با مطلع زیر ساخت و روانه کرد:

ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود وین بحث با ثلاثه غساله می‌رود

از دیگر اسباب رواج شعر حافظ صرف نظر از سلوک معنوی کلام او در هند، شاهان تیموری بودند. سلطان حسین بایقرا نوه تیمور (۹۱۲ هـ) پادشاه هرات و وزیر دانش دوست او امیر علی شیرنوازی و شاعر و عالم آن عصر، عبدالرحمان جامی بود.^{۲۲}

عنایت شاعران رمانتیک اروپا همچون گوته به حافظ، شکسپیر و ویکتور هوگو به سعدی نیز روایتگر سلوک شعرند. طی مکان و زمان، سلوک شعر و جریان و سریان آن در کلام شاعران علی الخصوص حافظ و سعدی و خاقانی با تعبیر متعدد و متنوع درج است.

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق نوای بانگ غزلهای حافظ شیراز

(دیوان حافظ/ص ۲۶۳)

شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد دفتر نسرين و گل را زينت اوراق بود

(همان/ص ۱۴۰)

طی مکان ببین و زمان در سلوک شعر کاین طفل یک شبه ره صدساله می‌رود

(همان/ص ۱۵۲)

شکر شکن شوند همه طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود

(همان/ص ۱۵۲)

اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(همان/ص ۱)

مرا تا عشق تعلیم سخن کرد حدیثم نکته هر محفلی بود

(همان/ص ۱۴۷)

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(همان/ص ۳۰۷)

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

(همان/ص ۳۰)

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید که گفته سخت می‌برند دست به دست

(همان/ص ۱۱)

حافظ حدیث سحر فریب خوشتر رسید تا حد مصر و چین و به اطراف روم و ری

(همان/ص ۲۹۸)

خاقانی راست:

من در سخن عزیز جهانم به شرق و غرب کز شرق و غرب نام سخنور نکوتر است

(دیوان خاقانی/ص ۷۷)

مشرق و مغرب مراست زیر درخت سخن رسته به سروان نهال رفته به عالم ثمار

(همان/ص ۸۱)

پی‌نوشت‌ها

۱. کیانوش، محمود، *قدما و نقد ادبی*، صص ۵۵-۵۶.
۲. ابن رشيق القيرواني، الامام ابی علی الحسن، *المعده*، ج ۱، ص ۳۶۷.
۳. شمس قیس رازی، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح علامه قزوینی، صص ۴۶۲-۴۶۳.
۴. براهنی، رضا، *بحران رهبری نقد ادبی و رساله حافظ*، صص ۸۴-۸۷.
۵. دینوری، ابن قتیبه، *مقدمه الشعر والشعراء*، ترجمه آ. آذرنوش، ص ۱۱۵.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین، *نقد ادبی*، صص ۱۶-۱۷.
۷. ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، ص ۱۵۴.
۸. فاروقی التهانوی، محمدعلی، *کشاف اصطلاحات فنون*، طبع به تصحیح المولوی محمدوجیه والمولوی عبدالحق و...، کلکته، ص ۱۵۵۴.
۹. عروضی سمرقندی، چهارمقاله، از روی تصحیح علامه محمد قزوینی، شرح قره بگلو و رضا انزابی نژاد، ص ۵۳.
۱۰. دینوری، ابن قتیبه، پیشین، ص ۱۱۱.
۱۱. ابن رشيق القيرواني، الامام ابی علی الحسن، پیشین، ص ۵۸.
۱۲. همان، ص ۲۴۴.
۱۳. همان، ص ۴۴۸.
۱۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، *نقد ادبی*، چاپ اول، فردوس، تهران، ۱۳۷۳، ص ۸۴.
۱۵. ابن عبد ربه الاندلسی، شهاب‌الدین احمد، *عقد الفرید*، ج ۳، ص ۱۷۳.
۱۶. ابن قتیبه، دینوری، پیشین، ص ۱۲۳.
۱۷. ابن عبدربه الاندلسی، شهاب‌الدین احمد، پیشین، ص ۱۷۲.
۱۸. نعمانی، شبلی، *شعرالعجم*، ترجمه محمدتقی فخر داعی گیلانی، ج ۵، ص ۳۸.
۱۹. همان.
۲۰. لغت‌نامه دهخدا، ذیل شیرین، مؤسسه لغت‌نامه دهخدا، دوره ۵۰ جلدی.
۲۱. متین رازی، شمس، پیشین، ص ۳۵۵.
۲۲. فریدونی، مشایخ، «نقد پارسی در بنگاله»، *حافظ‌شناسی*، به کوشش سعید نیاز کرمانی، ج ۱۱، صص ۲۱-۴۲.

منابع

- براهنی، رضا، *بحران رهبری و نقد ادبی*، چاپ اول، ویستار، تهران، ۱۳۷۱.
- عروضی سمرقندی، *چهارمقاله*، از روی تصحیح علامه محمد قزوینی، شرح قره بگلو و رضا انزابی نژاد، چاپ اول، حامی، تهران، ۱۳۷۶.
- حافظ، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، زوار، تهران، [بی تا].
- خاقانی شروانی، دیوان، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ دوم، زوار، تهران، ۱۳۷۳.
- غزنوی، سیدحسن، دیوان، به تصحیح مدرّس رضوی، چاپ دوم، اساطیر، تهران، ۱۳۶۲.
- جلی، عبدالواسع، دیوان، به تصحیح ذبیح الله صفا، چاپ چهارم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۸.
- ناصرخسرو، دیوان، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، چاپ اول، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۰.
- نعمانی، شبلی، *شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران*، ترجمه محمدتقی فخر داعی گیلانی، چاپ سوم، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۳.
- ابن قتیبه، دینوری، ابی محمد عبدالله بن مسلم، *الشعر والشعرا*، الطبعة الثانیة، دارالکتب العلمیه، لبنان - بیروت، ۱۴۰۵ هـ.
- ابن عبدربه الاندلسی، شهاب الدین احمد، *عقدالفرد*، مطبعة مصطفى محمد، ۱۳۵۳ هـ.
- ابن رشیق القيروانی، الامام ابی علی الحسن، *المعده فی محاسن الشعر و آدابه*، چاپ اول، دارالمعرفه، بیروت، لبنان، ۱۴۰۸ هـ.
- ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
- کیانوش، محمود، *قدما و نقد ادبی*، چاپ اول، انتشارات زر، تهران، ۱۳۵۴.
- فاروقی التهانوی، محمدعلی، *کشاف اصطلاحات فنون*، طبع تصحیح المدلوی ممدوجیه والمولوی عبدالحق و...، کلکته، سنه ۱۸۶۴.
- دهخدا، لغت نامه دهخدا، مؤسسه لغت نامه دهخدا، دوره ۵۰ جلدی.
- شمس، قیس رازی، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح علامه قزوینی، چاپ اول، کتابفروشی تهران، جزیره [بی تا].
- نظامی، *مخزن الاسرار*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پنجم، قطره، تهران، ۱۳۸۰.
- دینوری، ابن قتیبه، *مقدمه الشعر والشعرا*، ترجمه آ. آذرنوش، چاپ اول، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- زرین کوب، عبدالحسین، *نقد ادبی*، چاپ اول، فردوس، تهران، ۱۳۸۷.
- _____، *نقد ادبی*، چاپ پنجم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۳.
- داده، اصغر، «مکتب حافظ، مکتب رندی»، *حافظ پژوهشی*، به کوشش کورش کمالی سروستانی، چاپ اول، بنیاد فارس شناسی، شیراز، ۱۳۷۸، صص ۱۲۱-۱۴۴.
- فریدونی، مشایخ، «قند پارسی در بنگاله»، *حافظ شناسی*، به کوشش سعید نیاز کرمانی، چاپ اول، جلد ۱۱، پاژنگ، تهران، ۱۳۶۸، صص ۲۱-۴۲.
- طاهری، حمید، «مروری بر اقتضای حال» *ماهنامه ادبیات و فلسفه*، شماره ۶۴ و ۶۵، اسفند ۸۱ و فروردین ۸۲، صص ۸۴-۸۸.

شهادت مؤلف

علیرضا فولادی*

مقدمه

تعبیر «مرگ مؤلف» در عنوان مقاله معروف رولان بارت،^۱ معادله‌ای دومجهولی است، آیا منظور از این تعبیر، اعلام خبر است یا صدور حکم؟ از فحوای مطالب او تحت این عنوان، چنین برمی‌آید که وی، طی یک دادگاه مفروض غیابی، می‌کوشد تا حکم «برکناری مؤلف» را قطعی کند و تعبیر «مرگ مؤلف»، استعاره‌ای است از این برکناری. می‌گوییم «غیابی»، زیرا هویت مؤلف به غیاب جسمانی او بستگی دارد و نمی‌گوییم «صادر کند»، زیرا مؤلف با این غیاب، خود، پیشاپیش، منتقدان را به توهّم درباره‌ی نیستی خویش واداشته است؛ توهّمی که در عصر جدید، با دو رویکرد متباین، به اصالت متن و اصالت خواننده، جنبه‌ی واقعی می‌یابد و مسائل هرمنوتیکی مدرن و پُست‌مدرن، زاده‌ی این وضعیت است؛ وضعیتی که به ترتیب، از ساختگرایی و پس‌ساختگرایی سر درآورده است.

بارت در این دادگاه افزون بر نقش قاضی، نقش وکیل مدافع خواننده را نیز برعهده دارد و بدین دلیل، «مرگ مؤلف»، از مهم‌ترین نوشته‌های مطرح در عرصه‌ی پس‌ساختگرایی است. البته سیر او در این مسیر، به‌ویژه با مقاله «از اثر به متن»،^۲ مجدداً به اصالت متن می‌انجامد که ناشی از تعلق خاطر پیشین وی باید باشد به ساختگرایی. ناگفته نماند که میشل فوکو هم، قبلاً مرگ عاجل مؤلف را اعلام کرده بود،^۳ اما بعداً در مقاله «مؤلف چیست؟»^۴ با نگاهی متفاوت، به این موضوع نگریست.

در نوشتار حاضر، به نقد مقاله و بهتر است بگوییم، نظریه «مرگ مؤلف» می‌پردازیم. برای

*. استادیار و عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان.

این‌که این نوشتار نظم مطلوبی داشته باشد، آن را طی شش بخش، پیش می‌بریم.

۱. شواهد حکم

شواهد بارت، چنان‌که خود می‌گوید از «پیگیری پیشینهٔ مدرنیته»^۵ به‌دست آمده‌اند، چون اگر جز این بود، شاهی به‌دست نمی‌آورد؛ چون سراسر تاریخ کلاسیک، به‌ویژه در عرصهٔ نقادی، تحت سلطهٔ مؤلف گذشته است.^۶ به‌هرحال، این شواهد از قرار زیر است:

۱-۱. استفان مالارمه

به نوشتهٔ بارت، مالارمه در فرانسه نخستین کسی بود که ضرورت نشان دادن زبان را به جای مؤلف پیش‌بینی کرد. از دیدگاه او «این زبان است که سخن می‌گوید، نه مؤلف». درعین حال، بارت این دیدگاه وی را برخلاف مفهوم صریح آن، که اهمیت عنصر زبان در اثر ادبی باشد، به‌معنای «اعادهٔ جایگاه خواننده» می‌داند^۷ و بدین‌گونه از شواهد اصالت متن، به نفع اصالت خواننده بهره می‌جوید.

۱-۲. پل والری

به نوشتهٔ بارت، گرایش والری به کلاسیسم، او را متوجه آموزه‌های فن بیان کرده بود و از این‌رو، همواره به تمسخر مؤلف می‌پرداخت؛ تا جایی که «در سراسر آثار منشور خود، جانب وضعیت اساساً زبانی ادبیات» را گرفت.^۸ چنان‌که می‌بینیم، این شاهد نیز، مانند شاهد پیشین، بیشتر برای اجماع دربارهٔ اصالت متن به‌کار می‌آید و به اصالت خواننده ربط چندانی ندارد.

۱-۳. مارسِل پروست

به نوشتهٔ بارت، پروست «به‌رغم خصلت‌های ظاهراً روان‌شناسانهٔ تحلیل‌های او»، علناً «دغدغهٔ مغشوش کردن محتوم رابطهٔ میان نویسنده و شخصیت‌های اثرش» را «از راه یک ظرافت‌بخشی افراطی» در سر می‌پرورد.^۹ این شاهد هم، چیزی جز تفاوت مؤلف یک داستان با آدم‌های آن را بازمی‌تابد. در اینجا از باور پروست به این مطلب بدیهی که مصنوع با صانع، یکی نیست، نتیجه گرفته می‌شود که مطالعهٔ مصنوع، به در نظر گرفتن صانع برای آن نیازی ندارد؛ حال آنکه در ژرفای این باور، اعتقاد به وجود نوعی — گرچه بسیار ظریف — از رابطهٔ میان مؤلف و متن موج می‌زند و این نکته از همان «خصلت‌های ظاهراً روان‌شناسانهٔ تحلیل‌های او» برمی‌آید.

۱-۴. سوررئالیسم

به نوشتهٔ بارت، سوررئالیسم با تکیه بر روش‌هایی مانند نوشتار خودجوش و نگارش گروهی «به حرمت‌زدایی از انگارهٔ مؤلف یاری رساند».^{۱۰} این شاهد، برخلاف برداشت بارت، از اهمیت نقش مؤلف در تعیین نوع رفتار خواننده با متن پرده برمی‌دارد.

۱-۵. زبان‌شناسان

«مؤلف، هرگز چیزی بیش از آنکه می‌نویسد، نیست». این جمله، ماحصل برداشتی است که بارت از دیدگاه زبان‌شناسان دربارهٔ مؤلف به دست می‌دهد. این برداشت به تمایز زبان ادبی از زبان عادی اشاره دارد که نظریه‌های ادبی — زبان‌شناختی مانند نظریهٔ شکل‌گرایی بر آن رفته‌اند^{۱۱} و

به همان اندازه، بر اصالت متن متکی است.

۱-۶. برتولت برشت

بارت، سخن گفتن برشت از «فاصله‌گذاری تمام‌عیار» میان نویسنده و اثر ادبی را (داخل پرانتز)، به برکناری مؤلف ربط می‌دهد و این، چیزی است که به تعبیر او، با افول نویسنده در «منت‌های صحنه ادبی» اتفاق می‌افتد.^{۱۲} در این شاهد، باز برخلاف برداشت بارت، با کوشش مؤلف مواجهیم برای کم‌رنگ جلوه‌دادن حضور خود در متن.

۲. دلایل حکم

دلایل بارت، در عدد کمتر، اما در حجم، هم‌اندازه شواهد اوست. این دلایل، از قرار زیر است:

۲-۱. برکناری مؤلف، متن مدرن را به کلی دگرگون می‌کند. این دگرگونی به یک دگرگونی بنیادین دیگر بازمی‌گردد؛ دگرگونی روابط مبتنی بر زمان که مؤلف را پیش و متن را پس می‌پندارد. نگارنده مدرن، در تباینی تمام، هم‌زمان با متن تولد می‌یابد. پس، «هر متنی تا ابد، در اینجا و اکنون نوشته می‌شود» و نوشتار، چنان‌که زبان‌شناسان پیرو «فلسفه آکسفورد» گفته‌اند، چیزی خواهد بود از زمره «یک اجرا».^{۱۳}

۲-۲. با برکناری مؤلف، متن، دیگر، یک رشته از کلمات عرضه‌کننده معنایی واحد نخواهد بود، بلکه حکم یک فضای چندبعدی طیف متنوعی از متون همسطح به خود می‌گیرد.^{۱۴} در اینجا اشاره بارت، به فحوای «منطق مکالمه» میخاییل باختین است. او در جای دیگری نیز به این اشاره باز می‌گردد: یک متن ساخته نوشته‌های فراوان برگرفته از فرهنگ‌های بسیار است که به عرصه روابط متقابل مکالمه، هجو و مجادله پا می‌گذارد.^{۱۵} با این حال، از دیدگاه وی، تنها یک نقطه می‌تواند گرانیگاه این چندگانگی باشد و آن هم، خواننده است.^{۱۶}

۲-۳. با برکناری مؤلف، مدعای رمزگشایی یک متن صورتی یکسر عبث می‌یابد و آن متن، از اعمال محدودیت به واسطه درنظرگرفتن مدلولی نهایی برای آن رها می‌شود. در چندگانگی نوشتار، هیچ چیز را نباید رمزگشایی کرد، بلکه همه چیز را باید واسازی نمود. «امتناع از تثبیت معنی، در نهایت، امتناع از خدا و همذات‌هایش - خرد، علم، قانون - است».^{۱۷}

۳. اصل حکم

بارت «مرگ مؤلف» را با این جملات از سارازین اونوره دو بالزاک می‌آغازد، آنجا که مرد اخته‌ای جامعه زنانه پوشیده‌است: «این خود زن بود؛ با هراس‌های ناگهانی، با هوس‌های نامعقول، با نگرانی‌های غریزی، با بی‌پروایی شتابزده، با وسواس‌ها و با حساسیت دل‌نشینش» و سپس می‌پرسد: «چه کسی دارد سخن می‌گوید؟».^{۱۸} او در پایان، یک بار دیگر به آن جملات بازمی‌گردد و پرسش آغازین را چنین پاسخ می‌گوید: «هیچ‌کس، هیچ شخصی، گوینده آن نیست؛ خاستگاه آن، آوایش، جایگاه راستین نوشتار نیست، بلکه خوانش است».^{۱۹}

بارت در ادامه، به پژوهش‌های ژان - پیر و رنان اشاره دارد که از تضاعف معنای کلمات در

تراژدی یونان پرده برداشته‌اند و بر آن می‌رود که سرانجام، این دوجندانی معنی در خواننده به وحدت می‌رسد و خلاصه: «یگانگی یک متن، نه در مبدأ، بلکه در مقصد آن است». وی ماحصل حکم خویش را در آخرین جمله از مقاله، چنین قاطعانه به‌دست می‌دهد: «تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف باشد».^{۲۰}

۴. نقد شواهد حکم

شواهد بارت، همه، از راه مصادره به مطلوب فراهم آمده‌اند. دیدگاه‌های مالارمه و والری از یک سو و دیدگاه زبان‌شناسان از سوی دیگر، با تأکید بر نقش زبان، حاکی از نشان دادن متن در جایگاه مؤلف‌اند، نه چنان‌که او می‌گوید، ضرورتاً حاکی از نشان دادن خواننده در این جایگاه. البته هرگاه پای محدودیت قرائت به متن میان باشد، خودبه‌خود، نقش خواننده در این میان، پررنگ می‌شود، اما باز نباید اصالت متن را با اصالت خواننده یکی دانست. وی با این دیدگاه، در واقع از ساختگرایی به نفع پس‌ساختگرایی دلیل آورده، زیرا اصالت متن، باور بنیادین ساختگرایی است. حال آنکه اصالت خواننده باور بنیادین پس‌ساختگرایی و تفاوت‌های این دو، بیش از آن است که بتوان اجماع درباره یکی را شاهد اثبات دیگری قرار داد.

به‌علاوه هم کوشش پروست در مغشوش کردن رابطه نویسنده با شخصیت‌های اثرش و هم کوشش سوررئالیسم در ملحوظ‌نمودن نوشتار خودجوش و نگارش گروهی و هم کوشش برشت در فاصله‌گذاری، میان نویسنده و اثر ادبی، به‌جای نفی اهمیت مؤلف، این اهمیت را اثبات می‌کنند، زیرا در هر سه مورد، تأکید بر اهمیت نقش مؤلف را در تعیین نوع رفتار خواننده با متن می‌یابیم. بی‌گمان بازگذاشتن درهای متن برای ورود آزاد خواننده به آن، کاری است که در وهله اول، به خواست و توان نویسنده بستگی دارد. به عبارتی، متن باز یا متن بسته مساوی است با نویسنده باز یا نویسنده بسته. نویسنده باز، نویسنده‌ای است که از میزان حضور خود در متن می‌کاهد و برعکس، میزان دخالت خواننده را در آن افزایش می‌دهد. بهترین نمونه این مورد، میان شاعران گذشته ما، حافظ است. فراوانی کاربرد رموزها و ایهامها در بازبودن درهای شعر او به روی تأویلات مختلف و گاه متضاد، مروری است که خود وی بدان دامن می‌زند و این از ویژگی‌ای در اندیشه و زبان او یا به‌طور کلی «روش» وی برمی‌خیزد که آن را «رندی» نامیده است.

۲-۴. بارت در نگاه تاریخی به قضیه، دچار پراکنده‌گویی می‌شود، زیرا در یک جا می‌نویسد: «مؤلف چهره‌ای مدرن است: فراورده جامعه ما؛ جامعه‌ای که به همراه تجربه‌باوری انگلیسی، عقل‌گرایی فرانسوی و ایمان شخصی دوران دین‌پیرایی، از دل سده‌های میانه سربرآورده، حیثیت فرد و به تعبیر فاخرانه‌تر، شخص انسان را کشف کرد» و اینجاست که می‌بینیم، انگاره مؤلف را در کل، برخاسته از «ایدئولوژی سرمایه‌دارانه» می‌شمارد؛ انگاره‌ای که به زعم او، هنوز «در تواریخ ادبی، زندگینامه‌های نویسندگان، مصاحبه‌ها و مجلات»، حرف اول را می‌زند،^{۲۱} اما در جای دیگر، بر آن می‌رود که نقادی کلاسیک، به خواننده هیچ توجهی ندارد و می‌افزاید: «ما می‌دانیم که آینده نوشتار، در گروی انهدام این اسطوره است».^{۲۲} خلاصه، در این اظهار نظرهای تاریخی

پاسخی قطعی به این پرسش اساسی نمی‌یابیم که آیا انگاره مؤلف، انگاره مدرن است یا کلاسیک یا اسطوره‌ای و این درحالی است که به باور فوکو حتی در موقعیت پست مدرن، برخی انگاره‌ها جانشین موضع ممتاز مؤلف شده‌اند» و «از تحقق معنای واقعی ناپدید می‌گردد و جلوه‌گیری می‌کنند».^{۲۳}

۵. نقد دلایل حکم

دلایل بارت نیز، بیشتر به تبیین اهمیت خواننده در قبال مؤلف می‌پردازند، نه به تعیین نسبت واقعی میان سه بُعد اصلی قضیه، یعنی مؤلف - متن - خواننده. ما عمده‌اً این ترتیب را به خرج دادیم، زیرا ترتیبی منطقی است. مؤلف، متن را در قالب یک اثر می‌نویسد و خواننده نیز آن را در این قالب می‌خواند.^{۲۴} به هر حال، لازم است چنین دلایلی تک به تک مورد نقد قرارگیرد تا این نکات روشن شود:

۵-۱. انکار رابطه خطی - زمانی مؤلف - متن، در واقع ضربه‌ای است بر پیکر رابطه خطی - زمانی اثر - خواننده. در اینجا با نفی تاریخت نوشتار مواجهیم. به نوشته بارت «جز زمان بیان، زمان دیگری در کار نیست».^{۲۵} این انکار دقیقاً برخلاف پرداخت بارت به آرای باختین می‌نماید، چون در این آرا، تاریخت متن در پرتو مناسبات بینامتنی به اثبات می‌رسد.^{۲۶} افزون بر این، ما درباره یک متن واحد، دو نوع مؤلف داریم: مؤلف و خواننده تاریخی و مؤلف و خواننده فراتاریخی.

خواننده فراتاریخی در وهله اول کسی جز مؤلف فراتاریخی نیست؛ یعنی مؤلف، به قول صادق هدایت، برای سایه‌اش می‌نویسد یا «فرام» بنابر تعبیر روان‌شناسانه، برای «من». در این وهله، مؤلف و خواننده یکی است. «سعدیا مرد نگونام نمیرد هرگز» یعنی همین؛ فرامین سعدی، من او را مخاطب قرار داده است. اساساً تخلص به عنوان نوعی اسم مستعار در شعر فارسی بر پایه این شیوه پدید می‌آید. وقتی فرامین مؤلف می‌نویسد و من او را مخاطب قرار می‌دهد، این من، در آن لحظه، دیگر منی نیست که در تاریخ جاری باشد، زیرا ناچار باید به دنبال فرامین از مرز زمان بگذرد تا بتواند همزمان، مخاطب قرار گیرد. براین پایه، یک نوع همزمانی تولد مؤلف و متن و خواننده، در اثر پدید می‌آید که همواره، همراه آن خواهد بود. با این حال، به دلایل عینی، مؤلف و خواننده تاریخی هم وجود دارند. وجود تاریخی شاعران و ممدوحان آنها، مثلاً در حول و حوش قصاید مدحی گواه درستی این مدعاست؛ قصایدی که فرقتشان با کتابهای تاریخ، ظاهراً به کلی بافی و زبان خاص و حتی گاهی به یک وجه از این دو وجه محدود می‌شود.

اینکه چگونه شخصی، دو شخصیت پیدا می‌کند یا برعکس، دو شخص، یک شخصیت پیدا می‌نمایند، به کارکرد شگرد تجرید بستگی دارد؛ همان شگردی که عنصر روایت در ادبیات بر پایه آن استوار است. این عنصر، بسیار عام است و هم در داستان و هم در شعر به کار می‌رود. «دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند»، یعنی من که راوی‌ام، دیدم، نه من که حافظم. در نتیجه، چنانکه فوکو می‌گوید، نام مؤلف به خود بیرونی او گذر نمی‌کند و با این حال همواره حاضر است و

حدود متن را تعیین می‌نماید.^{۲۷}

با این وصف، ما بارت را در نخستین دلیل خویش، میان این موجودات چهارگانه سرگردان می‌یابیم، این سرگردانی زاده خلط سهمگینی باید باشد میان حضور محتوم مؤلف فراتاریخی و غیاب محتوم مؤلف تاریخی؛ یعنی حضور در عین غیاب و غیاب در عین حضور و یعنی حضور روحانی و غیاب جسمانی. به نظر می‌رسد این امر، بارزترین نمونه همان متافیزیک حضوری است که ژاک دریدا می‌گوید.^{۲۸}

۵-۲. درست است که متن متکثر در خواننده به وحدت می‌رسد، اما اصلی‌ترین وحدت هنگامی اتفاق می‌افتد که خواننده با مؤلف، نمی‌تواند در خواننده به این مهم دست یابد. عین‌القضات همدانی در پایان زبدة الحقایق با وجود تصریح به اینکه مخاطب، مطالب او را به‌طور کامل، در نخواهد یافت، از روشی سخن می‌گوید که می‌تواند به این دریافت منتهی شود و آن، خواندن است و باز خواندن؛^{۲۹} یعنی تداوم، ناخودآگاه، نفس خواننده را به نفس مؤلف نزدیک می‌کند و تنها در این صورت، وحدت خواننده با مؤلف و فهم صحیح متن روی می‌دهد. پس متن، مرکز اصلی همه چیزهایی باید باشد که ذهن خواننده را درگیر می‌سازد و این مرکزیت، بر پایه همان حضور و غیاب نویسنده استوار است.

در اینجا باید روند خواندن را بهتر تبیین کنیم تا به درستی این نکته پی ببریم. حضور خواننده در این روند، به معنای خلق نیست، بلکه به معنای کشف است. یک نفس، یعنی نفس خواننده، می‌خواهد در ساحت متن، به یک نفس دیگر، یعنی نفس مؤلف اتصال یابد و زوایا و خبایای آن را بر خود مکشوف سازد. اینکه این اتصال تا چه اندازه پیش برود، امر علی‌حده‌ای است و ضمناً نوع متن، یعنی مثلاً ادبی یا علمی بودن آن‌هم، به‌عنوان حلقه اصلی اتصال، در این باره بی‌تأثیر نیست.

البته خواننده با همه وجود خود، یعنی با همه خصلتها و اطلاعات و مهارتها و مشخصاتش، به این مسیر پامی‌گذارد، اما مؤلف راهنمای اوست تا گمراه نشود، زیرا از رهگذر مؤلف، بسیاری دلالتها بر وی معلوم می‌گردد. به قول فوکو: «مؤلف اصل صرفه‌جویی در تکرار معنی است».^{۳۰} بی‌گمان این راهنمایی بدون نشانه‌هایی که در متن وجود دارد، میسر نخواهد بود؛ چنان‌که امام محمد غزالی، با رد نوع تأویلات اسماعیلی، تأویل بی‌دلیل یا بیان باطن بی‌دلت ظاهر را به تسلسل، یعنی تأویل تأویل تا بی‌نهایت منجر و در نتیجه باطل می‌داند.^{۳۱} در اینجا بد نیست از کتاب قانون‌التأویل هم یاد شود. ابن‌العربی اشبیلی،^{۳۲} در این کتاب کوشیده است تا از تأویل، یک علم دارای قواعد معین بسازد و برای این منظور، به بررسی گسترده راههایی پرداخته است که می‌تواند ما را از ظاهر متن به باطن آن برساند. او در یک‌جا می‌نویسد: «معنای ظاهر، چیزی است که از الفاظ به اذهان متبادر می‌شود و معنای باطن، چیزی که نیاز به نظر دارد و وقتی در الفاظ که راه دستیابی به معنی است، تأمل کنیم، متعلقات فراوانی در شعب گوناگون پیش می‌آید».^{۳۳} واژه «نظر» در این سخن بسیار فنی به کار رفته است و احتمالاً معادل همان خواندن و باز خواندن باید باشد که عین‌القضات می‌گوید. وی یکی از این شعب را تفسیر باطنی می‌داند

که استدلال «از مدلول لفظ به نظیر معنی» یا از معنای لفظ به معنای دیگر مرتبط با آن است و کتاب اللطائف والاشارات قشیری را بهترین نمونه این نوع تفسیر می‌شمارد.^{۳۴}

۵-۳. چنان که گذشت، خواندن نوعی کشف است؛ ولی، اینکه این نوع کشف، بهتر است با چه روشی پیش برود، جای بحث دارد. مسئله «روش» را باید از مسائل متغیر وابسته به موقعیت دانست، نه از مسائل ثابت وابسته به حقایق. رمزگشایی و واسازی یا به تعبیر دیگر، ساختگرایی و ساخت‌شکنی دو روش تحلیل متون است که هر دو، در جای خود به کار می‌آیند و اینکه بارت کوشیده است تا یکی از این دو را پیش پای دیگری قربانی کند، کاری است تنها بر پایه موقعیت و چنان‌که گذشت، اساساً مؤلف تصمیم نهایی را در تن دادن خواننده به یکی از این دو روش می‌گیرد.

از سوی دیگر نسبیت معنی، قابل انکار نیست اما این نسبیت، نه یک نسبیت موضوعی و مربوط به متن، که نسبیتی موضعی و مربوط به خواننده است. به عبارتی، معنای نهایی در متن وجود دارد، ولی خواننده، چه اندازه از آن را دریابد یا در نیابد، بحث دیگری است. به نوشته شاه نعمت‌الله ولی: «کتابت، فعل واحده است و مکتوب، آثار متعدده».^{۳۵} شمس تبریزی از این واقعیت، چنین پرده برمی‌دارد: «اگر صدبار بگویم، هر باری معنی دیگر فهم شود و آن معنی اصل، همچنان بکر باشد».^{۳۶} اینجاست که باز، شاه‌نعمت‌الله می‌نویسد: «قرآن مجید مجدداً انزال است بر قلوب تالین».^{۳۷} چنین واقعیتی درباره خوانندگان مختلف نیز صادق است و عین‌القضات هم بر آن تأکید می‌ورزد.^{۳۸} عزالدین محمود کاشانی در این باره می‌نویسد: «همچنان که اسماء را نهایت نیست، معانی و بطون هر اسمی را غایت نیست. نهایت ادراک هر مدرکی از آن، معنی‌ای معین و غایت حظ هر طالبی از آن، بطنی مخصوص».^{۳۹}

۶. نقد اصل حکم

به دلیل گستردگی دامنه بحث، بهتر است نقد ما از اصل حکم بارت، در قالب چند سؤال پیش برود. آنگاه درمی‌یابیم که برکناری مؤلف، به آسانی امکان‌پذیر نیست و تبعات این برکناری بیش از آن است که پنداشته‌اند.

گفتنی است که فوکو نیز در همان مقاله «مؤلف چیست؟» برخی از این تبعات را بررسی می‌کند و این امر، نشان می‌دهد که حتی پُست‌مدرنیسم، آمادگی روانی لازم را برای رویارویی با مرگ واقعی مؤلف ندارد. به هر حال، سؤالات ما از این قرار است و امیدواریم طرح آنها مقدمه‌ای باشد برای بحثهای مفصل‌تر در این باره:

- آیا بدون در نظر گرفتن مؤلف، می‌توان متن را به یک نظام معنی ربط داد؟ (آیا با برکناری مؤلف، می‌توان میان انا الحق گفتن حلاج و انا ربکم الاعلی گفتن فرعون فرق گذاشت؟)

- چرا خوانندگان، برخی آثار را، به صرف اهمیت نویسندگان آنها می‌خوانند؟

- آیا با تغییر نام نویسنده اثر، هیچ تغییری در فهم خواننده از آن پدید نمی‌آید؟ (آیا فرقی نمی‌کند که بگویم سفرنامه ناصر خسرو از آن او نیست یا اشعار پروین اعتصامی مال وی نبوده‌است؟)

- چرا اصالت و انتساب متن اهمیت دارد؟
- آیا بدون در نظر گرفتن مؤلف، وجود تاریخت و اساساً وجود تاریخ زیر سؤال نمی‌رود؟ (آیا باید تاریخ ادبیات را به فراموشی سپرد؟)
- چرا از بعضی مؤلفان، شرح حالی بازمانده است؟
- آیا ردیف‌کردن آثار نویسنده ذیل نام او، به مفهوم نوعی طبقه‌بندی معنایی نیست؟
- چرا شاعران ما برای خویش تخلص برمی‌گزیده‌اند؟
- آیا خوبی یا بدی اثر با هر تعریفی که از خوبی و بدی داشته باشیم، به نویسنده باز نمی‌گردد؟
- چرا گمنامی مؤلف قابل تحمل نخواهد بود؟
- آیا اثبات مؤلف، به معنای نفی خواننده است؟
- چرا بعضی شاعران، خود را در کار ارائه متن، واسطه‌ای بیش ندانسته‌اند؟ (چرا حافظ می‌گوید: «در اندرون من خسته دل ندانم کیست / که من خموشم و او در فغان و در غوغاست»؟)
- آیا سرنخهایی که نویسنده، داخل یا خارج از گود اثر، به دست می‌دهد، برای فهم آن کارایی ندارد؟
- چرا نقد روان‌شناختی، نقد جامعه‌شناختی و سایر نقدهای معطوف به مؤلف که بیشتر فضای نقادی را پر کرده‌اند، در فهم ما از متون مؤثرند؟
- آیا وجود مؤلف، خدشه‌ای به آزادی خواننده وارد می‌آورد؟ (آیا در اینجا مسئله سلطه مهم است که چه از سوی مؤلف و چه از سوی خواننده نابجا خواهد بود، یا مسئله آزادی؟)
- چرا در ادوار و جوامعی که استبداد، حکمفرما بوده است، بعضی مؤلفان، کمابیش صدمه خورده‌اند؟
- آیا قوانین مدنی مربوط به حقوق مؤلفان بی‌اهمیت‌اند؟
- چرا مؤلف در جامعه احترام دارد؟
- آیا میان مؤلف و جامعه هیچ تأثیر و تأثری وجود ندارد؟
- چرا بی‌تفاوتی نسبت به مؤلف، اخلاقاً صحیح نیست؟

نتیجه

دامنه بحث در باب برکناری یا برکاری مؤلف، چندان گسترده است که نمی‌توان از رهگذر پس و پیش کردن مباحث نوشتار حاضر، به نتیجه‌ای قطعی در این باب رسید. در نتیجه بهتر است تا سر و ته قضیه را با ارائه دیدگاهی دیگر، هم‌آوریم که به‌طور غیرمستقیم از این مباحث استنباط می‌شود:

غیاب جسمانی مؤلف، به مثابه مرگ یا برکناری او نیست، بلکه به منزله شهادت یا برکاری دیگرگونه وی است با همه مفاهیمی که این واژه در فرهنگ ما دارد. چنین واژه‌ای در این فرهنگ، از یک سو به مفهوم حضور است؛ حضور نزد حق، و از سوی دیگر به مفهوم گواهی است؛ گواهی به حقیقت و باز، از سوی دیگر به معنای جان‌باختن است، جان‌باختن برای حق و حقیقت. این مفاهیم است که به مؤلف در قبال غیاب جسمانی، حضور روحانی مؤثرتری می‌بخشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بارت، رولان، «مرگ مؤلف»، به سوی پسامدرن، ترجمه پیام یزدانجو، صص ۸۷-۱۰۹.
۲. این مقاله، دو ترجمه به فارسی یافته است: «از اثر تا متن»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، سال یکم، ش ۴، صص ۵۷-۶۶؛ «از اثر به متن»، پیشین، صص ۹۷-۱۰۹.
۳. احمدی، بابک، «حقیقت و زیبایی»، درسهای فلسفه هنر، ص ۳۱۸.
۴. فوکو، میشل، «مؤلف چیست؟»، به سوی پسامدرن، پیشین، صص ۱۱۵-۱۴۱.
۵. بارت، رولان، پیشین، ص ۹۰.
۶. همان، ص ۹۵.
۷. همان، ص ۸۹.
۸. همان.
۹. همان، صص ۸۹-۹۰.
۱۰. همان، ص ۹۰.
۱۱. همان، صص ۹۰-۹۱.
۱۲. همان، ص ۹۱.
۱۳. همان، صص ۹۱-۹۲.
۱۴. همان، صص ۹۲-۹۳.
۱۵. برای آگاهی از دیدگاه باختین ر.ک: کریستوا، ژولیا، «کلام، مکالمه و رمان»، به سوی پسامدرن، صص ۴۱-۶۲.
۱۶. بارت، رولان، پیشین، ص ۹۵.
۱۷. همان، صص ۹۳-۹۴.
۱۸. همان، ص ۸۷.
۱۹. همان، ص ۹۴.
۲۰. همان، صص ۹۴-۹۵.
۲۱. همان، ص ۸۸.
۲۲. همان، ص ۹۵.
۲۳. فوکو، میشل، پیشین، ص ۱۱۸.
۲۴. برای آگاهی از تفاوت‌های متن و اثر ر.ک: «از اثر به متن»، پیشین، صص ۹۷-۱۰۹.
۲۵. بارت، رولان، پیشین، ص ۹۱.
۲۶. کریستوا، ژولیا، پیشین، ص ۴۸.
۲۷. فوکو، میشل، پیشین، ص ۱۲۴.
۲۸. دریدا، ژاک، «ساختار نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، به سوی پسامدرن، پیشین، ص

- ۱۱ و بعد.
۲۹. همدانی، عین القضاة، زبدة الحقائق، تصحيح عفيف عسيران، ترجمة مهدي تدین، صص ۱۰۱-۱۰۲.
۳۰. فوکو، میشل، پیشین، ص ۱۳۹.
۳۱. غزالی، ابو حامد، فضائح الباطنية، تحقيق عبدالرحمن بدوی، بی ط، الدار القومية للطباعة والنشر، قاهره، صص ۵۸-۶۰.
۳۲. این «ابن العربی» با «ابن عربی»، صاحب فتوحات مکیه، فرق دارد.
۳۳. ابی بکر محمد بن عبدالله بن العربی المعافری الاشبیلی، الامام القانی، قانون التأویل، تحقیق محمد السلیمانی، ط ۲، دار العرب الاسلامی، بیروت، ۱۹۹۰م، ص ۱۹۱.
۳۴. همان، ص ۲۰۷.
۳۵. شاه نعمت الله والی، نورالدین، «مراتب زندان» رساله های حضرت سید نورالدین شاه نعمت الله ولی قدس سره، به کوشش دکتر جواد نوربخش، ج ۱، ص ۲۳۲.
۳۶. تبریزی، شمس، مقالات شمس، تصحيح محمد علی موحد، ص ۱۶۸.
۳۷. «مراتب رندان»، پیشین، ص ۲۳۹.
۳۸. همدانی، عین القضاة، نامه های عین القضاة همدانی، به کوشش علینقی منزوی و عفيف عسيران، ج ۱، صص ۴۵۷-۴۵۸.
۳۹. کاشانی، عزالدین محمود، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحيح جلال الدین همایی، ص ۲۵.

منابع

- ابی بکر محمد بن عبدالله بن العربی المعافری الاشبیلی، الامام القاضی، قانون التاویل، تحقیق محمد السلیمانی، ط ۲، دارالعرب الاسلامی، بیروت، ۱۹۹۰ م.
- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، درس های فلسفه هنر، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵.
- باروت، رولان، به سوی پسامدرن، پسا ساختگرایی در مطالعات ادبی، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۱.
- تبریزی، شمس، مقالات شمس، تصحیح محمد علی موحد، چاپ دوم، خوارزمی، تهران، ۱۳۷۷.
- شاه نعمت الله ولی، نورالدین، رساله های حضرت سید نورالدین شاه نعمت الله ولی قدس سره، به کوشش دکتر جواد نوربخش، چاپ دوم، خاتقاه نعمت اللهی، تهران، ۱۳۵۳.
- غزالی، ابو حامد، فضائح الباطنیة، تحقیق عبدالرحمان بدوی، بی ط، الدار القومیة للطباعة والنشر، قاهره، ۱۲۸۳ هـ. ش / ۱۹۶۴ م.
- ارغنون، فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی - سال یکم، ش ۴۰، زمستان ۱۳۷۳.
- کاشانی، عزالدین محمود، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح جلال الدین همایی، چاپ چهارم، هما، تهران، ۱۳۷۲.
- همدانی، عین القضاة، نامه های عین القضاة همدانی، به کوشش علینقی منزوی و عقیف عسیران، چاپ دوم، منوچهری و زوار، تهران، ۱۳۶۲.
- _____، زیادة الحقائق، تصحیح عقیف عسیران، ترجمه مهدی تدین، چاپ اول، نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۹.

صُور بیانی مضاعف در شعر فارسی

جعفر عشقی گوگانی*

مقدمه

صاحب نظران، شعر را از دیدگاه‌های گوناگون، تعاریف مختلف و متنوعی کرده‌اند. در تعریفی، «شعر رویدادی است در عالم زبان یا آفرینشی است زبانی».^۱ و در تعریفی دیگر، «شعر یعنی شیوه بیانی که با گفتار عادی بسیار متفاوت است، نظم‌ی شگفت‌انگیز دارد، پاسخگوی نیازی نیست؛ مگر آنکه این نیاز از خود او نشئت گرفته باشد و هرگز جز از آنچه مستور و خفی بوده و در خلوت و کنه وجود احساس شده باشد، سخن نمی‌گوید و پیوند ایجاد نمی‌کند».^۲

طبق تعریف اول، «شعر، هنری است که با زبان سر و کار دارد». به عبارتی می‌توان گفت که شعر شکستن هنجار عادی و منطقی زبان است [اما] چگونه می‌توان از منطق عادی زبان خارج شد و چه ابزارهایی وجود دارد؟ قدیمی‌ترین روش، روشهایی است که از آنها، در دانش بیان بحث می‌شود.^۳ این روشها در علم بیان سنتی عبارت هستند از: تشبیه، استعاره کنایه و مجاز که صاحب نظران آنها را «صور خیال» یا «صور بیانی» می‌نامند. صور خیال یا ایماژها (Images)، آثاری هستند ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود؛ یا آن‌چنان‌که سی.دی. لوئیس (C. Day Lewis) (۱۹۷۲-۱۹۰۴م) شاعر انگلیسی گفته است: «ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیله کلمات می‌سازد».^۴ این «خیال» یا «ایماژ» که اهل ادب آن را جوهره اصلی شعر قلمداد می‌کنند، چیزی است که از نیروی «تخیل» (Imagination) حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریف دقیق نیست. دی. لوئیس می‌گوید: «قوه‌ای که خیال (ایماژ) شاعرانه را خلق می‌کند

تخیل است و من تصور می‌کنم که هیچ کدام از قوای ذهنی تعریفش دشوارتر از تخیل نباشد.^۵ برای تخیل در فلسفه، روان‌شناسی و ادبیات، تعریفهای متفاوت و گوناگونی قائل شده‌اند. برای نمونه ملا صدرا شیرازی، تخیل را حرکت نفس در محسوسات دانسته است، همچنان‌که حرکت نفس در معقولات را تفکر نامیده است.^۶ به‌طور کلی می‌توان گفت که تخیل، نیرو یا رویه به‌کاربردن همه استعدادهای ذهن است که خیال یعنی عنصر اصلی شعر و هنرهای دیگر از آن به وجود می‌آید. تخیل، نیروی شکل‌دهنده تنظیم‌کننده‌ای است که مایه آفرینش هنری است؛ اما آفرینشی که به وسیله تخیل (Imagination) شکل می‌گیرد، شکل جدیدی از واقعیت است.^۷

با توجه به علم بیان سنتی، صور خیال در تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز خلاصه می‌شود؛ ولی در دوران اخیر، صاحب نظران و پژوهندگان حوزه زیباشناسی، صور خیال یا ایماژهای شعری را از این محدودیت خارج کرده و گستره آن را بسیار وسیع‌تر از اینها در نظر گرفته‌اند. دکتر شفیعی کدکنی مرز صور خیال را بسیار گسترده‌تر از صور چهارگانه در علم بیان سنتی می‌داند و آرایه‌هایی چون اغراق، ایهام، حسن تخلص، استطراد، التفات و تجاهل العارف را نیز جزو شاخه‌هایی از صور خیال در نظر می‌گیرند.^۸ دکتر شمیسا نیز سمبل، تمثیل، اسطوره و آرکی تایپ (صورت‌های مثالی) را داخل بحث صور بیانی و به‌خصوص استعاره می‌داند و از آنها با عنوان «استعاره گونه‌ها» یاد کرده‌اند.^۹

در این مقاله، کوشش ما برای مشخص کردن «تصاویر مضاعف» در حوزه بیان سنتی (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) است و در مواردی، ترکیب این چهار صورت بیانی را با بعضی از آرایه‌هایی که دکتر شفیعی کدکنی داخل حوزه علم بیان و بحث صور خیال می‌دانند، بررسی کرده‌ایم.

تعاریف و پیشینه موضوع

«صور بیانی مضاعف» گونه‌ای از صور خیال است که در آن، یک صورت بیانی با یک صورت بیانی دیگر و یا با یک آرایه بدیعی ترکیب می‌شود و یک صورت بیانی مضاعف را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، اگر «تزام تصویرها» نه در یک بیت بلکه در یک واژه یا ترکیب صورت گیرد، یک صورت بیانی مضاعف را به وجود می‌آورد. دکتر شفیعی کدکنی «تزام تصویرها» را نتیجه کوشش شاعران برای جمع‌آوری و در کنار هم چیدن هرچه بیشتر تصویرها و آزمندی بر تزیین شعر می‌داند و می‌نویسد: «شاید یکی از عوامل خلاصه شدن شکل تصویرها همین امر باشد که برای گنجاندن تصویرهای بیشتر، شاعران به جای آوردن تصویرهای تفصیلی با تمام اجزا تصویر - می‌کوشند از استعاره و صورت‌های مشابه آن که خلاصه‌تر و کوتاه‌تر است استفاده کنند».^{۱۰} «تزام در تصویر شعری، انباشته کردن بیشترین صور خیال در کمترین ابیات است. به عبارت دیگر، انباشته کردن بیت از صور خیال. شاعر برای به کار بردن هرچه بیشتر صور خیال در شعر، به خلاصه کردن آنها روی می‌آورد و از «کثرت» ایماژها (مانند تشبیه‌های مفصل که تمام اجزا تصویر در آن به کار برده می‌شود) رو به «وحدت» می‌گذارد و در این راه چنانچه

خواهیم دید - بیشتر از «استعاره» مدد می‌جوید. براین اساس، «صور بیانی مضاعف»، اوج انباشتگی و تزام شعر از صور خیال خواهد بود. ولی تزامی که آشکارا نیست و برخلاف «تزام در تصویر» که به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی، حاصل تقلید صرفِ شاعران از پیشینیان بوده و از ناتوانی شاعر از داشتن تجربه‌های شعری مستقل و خلق تصویرهای «مادر» حکایت دارد و بر این اساس، تصاویری مبتذل به شمار می‌آید؛ «صور بیانی مضاعف» حاصل ذهن خلاق شاعر است که در تخیل خود بین همهٔ امور و پدیده‌ها ارتباط برقرار می‌کند. بدین ترتیب، باید انباشتگی تصویرها در ترکیبهای مضاعف را «تزام هنری تصویرها» به شمار آورد. از سویی دیگر، در مقام مقایسه، «تزام تصویرها» در کمتر از یک بیت یا مصراع قابل بررسی نیست؛ ولی «تضاعف صورتهای بیانی»، بیشتر در یک ترکیب دوکلمه‌ای به وقوع می‌پیوندد. از این قرار، شاعر از یک واژه یا ترکیب، نهایت استفاده را می‌کند و چند ایماژ و آرایهٔ بدیعی را در آن می‌گنجاند. به عبارتی دیگر، قرارگرفتن ترکیب‌های متعددی که به صور خیال آراسته‌اند، «تزام تصویرها» را، در یک «بیت» ایجاد می‌کند؛ ولی «صور بیانی مضاعف» را در یک «ترکیب»، قرارگرفتن دو یا سه صورت خیالی ایجاد می‌نماید. علاوه بر این، در «تزام تصویرها»، هریک از ترکیبها فقط یک تصویر در خود نهفته دارد و با گشودن آن تصویر، به معنی نهفته در آن می‌توان دست یافت؛ ولی «صور بیانی مضاعف»، صوری است که به دو واسطه و گاه به سه واسطه به معنای نهفته در آن می‌توان رسید و به همین دلیل «طول ادراک» را افزایش می‌دهد. به عنوان مثال، در «کنایه در استعاره»، باید معنی استعاری ترکیب، مشخص گردیده و پس از آن، معنای کنایی آن معنی استعاری نیز گشوده شود تا بتوان به معنای نهفتهٔ ترکیب دست یافت.

برای بررسی عمیق‌تر موضوع و تبیین هر چه بهتر پیشینهٔ آن، به دو اصطلاح که دکتر رستگار فسایی موجد آن بوده‌اند، اشاره می‌کنیم. ایشان در بررسی تصاویر شعری شاهنامه به دو اصطلاح «تعدد تصاویر» و «تضاعف تصاویر» اشاره دارند و طبق تعاریفی که به دست داده‌اند منظورشان از «تعدد تصاویر» تقریباً همان است که دکتر شفیعی کدکنی از آن به «تزام تصویرها» یاد کرده‌اند. با این تفاوت که دکتر شفیعی کدکنی، تزام تصویرها را نوعی ناهماهنگی میان زمینهٔ معنوی شعر، با تصویرهایی که در آن ارائه می‌شود می‌داند.^{۱۱} و دکتر رستگار فسایی، «تعدد تصاویر» را «بی‌اعتدالی» در خلق یا استفاده از تصاویر در شعر به حساب می‌آورند.^{۱۲} که هر دو تقریباً به یک مفهوم اشاره دارند. او می‌نویسد: «منظور از تعدد تصاویر، آوردن چند تشبیه یا استعاره است که مربوط به شخص یا شیء واحد نباشد ولی بیت یا مصراع را انباشته از تصویر کند».^{۱۳} به عنوان مثال، «تعدد تصاویر» در این ابیات از شاهنامه مشهود است:

بر آن سفت سیمینش مشکین کمند سرش گشته چون حلقهٔ پای بند
رخانش چو گلنار و لب ناردان ز سیمین برش رُسته دو ناروان

(ج ۲ / صص ۱۵۷ و ۳۱۵-۳۱۶)

و اما دربارهٔ «تضاعف تصاویر» می‌نویسند: «مراد از تضاعف تصاویر نیز آن است که شاعر در یک بیت یا مصراع به خلق و استعمال چند تشبیه و استعاره حتی اسطوره و سمبول برای یک

امر یا شخص معین پردازد.^{۱۴} براین اساس، در این بیت خاقانی، تضاعف تصاویر روی داده است:

ای آب خضر و آتش موسی و بادِ عیسی داری زخاکِ دربند، اجلال و عزّت و فر

(دیوان / ص ۲۶۹)

«آب خضر»، «آتش موسی» و «باد عیسی» که هر سه استعاره‌هایی از «خورشید» هستند؛ «تضاعف تصویر» را در بیت به وجود آورده‌اند. با توجه به این نظریه، «تشبیه جمع» نیز از مقوله «تضاعف تصاویر» خواهد بود و این بیت خواجه بزرگ شیراز که به «تشبیه جمع» آراسته است، در مقوله «تضاعف تصاویر» نیز جای خواهد گرفت:

دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد

(همان / ص ۱۵۷)

به نظر چنین می‌رسد که نظریه «تضاعف تصاویر» دکتر رستگار فسایی، بسط و گسترش یافته همین «تشبیه جمع» بوده باشد. بدین‌گونه که ایشان «تشبیه جمع» را که در آن، «مشبه به» بیش از یک بار تکرار می‌شود بسط داده و آن را در حوزه استعاره، اسطوره و رمز نیز به دقت بررسی کرده‌اند. بر همین اساس، استعاره‌هایی که در نظر ایشان تضاعف تصاویر دارند؛ گویی همان «تشبیه جمع» بوده که «مشبه» از آن سترده شده و دو یا چند «مشبه به» برای «مشبه» واحدی که از جمله حذف گردیده، باقی مانده است.

چنانکه در بالا گفتیم، «تضاعف تصاویر» به عقیده دکتر رستگار فسایی، آوردن دو یا چند تصویر شعری (استعاره، تشبیه و...) برای امر یا شخصی واحد می‌باشد؛ بدین‌گونه که این تصاویر شعری که برای امر یا شخصی واحد به کار می‌رود، هریک در ترکیب‌های جداگانه‌ای در شعر می‌آیند؛ بنابراین «تضاعف تصاویر» طبق نظر دکتر رستگار فسایی، در چند ترکیب که تصویر شعری در آنها نهفته است قابل بررسی می‌تواند بود؛ درحالی که «صور بیانی مضاعف» در بیش از یک ترکیب، مفهومی ندارد و عبارت از ازدحام تصاویر شعری در یک واژه یا ترکیب خاص می‌باشد.

دکتر یحیی طالبیان به پیروی از نظریه «تزامم تصویر» دکتر شفیع کدکنی و نظریه «تعدد و تضاعف تصاویر» دکتر رستگار فسایی، به «آرایه مضاعف» قایل شده‌اند. یعنی نظریه دکتر شفیع کدکنی و دکتر رستگار فسایی را که در حوزه علم بیان است به حوزه علم بدیع داخل کرده‌اند و منظور ایشان از «آرایه مضاعف» همان صنعت «ابداع» در آرای ادیبان قدیم است؛ البته ابداعی که تزامم در تصویر ایجاد نکند.^{۱۵} ایشان ذیل عنوان «آرایه مضاعف» می‌نویسند: «کاربرد چند صنعت بدیعی را در بدیع، ابداع گویند. ابداع در شعر ابوالفرج رونی بدون آنکه تزاممی در تصاویر ایجاد کند به لطف تخیل شاعرانه افزوده است. در بیت زیر

مگر مدام درین فصل خاک مست بود ز بس که بر وی ریزند جرعه‌های مدام

سپس اضافه می‌کنند: اسناد مست بودن به خاک، اسناد مجازی است و مدام در مصراع اول به معنی همواره و همیشه است که با مدام در مصراع دوم جناس تام ساخته است. تکرار مدام در

صدر و ضرب بیت، خود آرایه‌ای است و از سوی دیگر هر دو کلمه معنی شراب را به قرینۀ مستی و جرعه و ریختن افاده می‌کنند که ایهامی لطیف دارد و تجاهلی که در بیت مشاهده می‌شود بر مبالغه در مستی خاک افزوده است. بیشتر کلمات در این بیت با یکدیگر تناسب دارند و جرعه ریختن بر خاک نیز تلمیح به داستانی کهن دارد «و للارض فی کأس الکرام نصیب».^{۱۶} به نظر نگارنده این سطور، استفاده از عنوان «مضاعف» برای این چنین کاربردی از صنعت ابداع، صحیح نیست؛ چون «مضاعف» به معنی «دو برابر» و «دو چندان» بوده و دکتر رستگار فسایی نیز این اصطلاح را در مواردی به کار می‌برد که دو یا سه تصویر شعری در ارتباط با یک امر یا شخص معین در بیتی به کار رفته باشد؛ و آشکار است که در چنین مواردی، منظور از «تضاعف»، «دو چندان شدن» تصویر برای یک امر یا شخص معین است؛ در حالی که در این بیت از ابوالفرج رونی، کاربرد نهفته چندین آرایه که به امور مختلف تعلق دارند و مؤلف محترم از آن به «ابداع بدون تراحم در تصویر» نام می‌برد، نمی‌تواند در مورد یک امر خاص ایجاد «تضاعف» بکند. به نظر نگارنده این مقاله، بهترین عنوانی که برای این گونه کاربرد از آرایه‌ها می‌توان گفت، «تراحم هنری آرایه‌ها»^{۱۷} یا «تعدد هنری آرایه‌ها» است. اصطلاح «آرایۀ مضاعف» در مفهومی که جناب آقای دکتر طالبیان برداشت کرده‌اند، با آنچه ما به عنوان «صور بیانی مضاعف» آورده‌ایم تفاوت اساسی دارد. «آرایۀ مضاعف» در این دید، همانند تضاعف تصاویر، در کمتر از یک بیت یا مصراع، قابل بررسی نیست؛ ولی صور بیانی مضاعف آنچنان که بارها بدان تأکید داشته‌ایم فقط در یک «ترکیب» صورت می‌گیرد.

اقسام صور بیانی مضاعف

«صور بیانی مضاعف» با توجه به چگونگی ترکیب شدن صور خیال با یکدیگر و همچنین با آرایه‌های بدیعی، به دو دسته کلی تقسیم می‌گردد:

۱. ترکیب دو صورت بیانی با یکدیگر

ترکیب دو صورت بیانی با یکدیگر، خود بر دو گونه است:

۱-۱. ترکیب یک صورت بیانی با همان صورت بیانی

براین اساس، یک ایماژ با ایماژی دیگر از جنس خود ترکیب می‌شود و یک صورت بیانی مضاعف را تشکیل می‌دهد. بدین ترتیب، این نوع از صور بیانی مضاعف، چهار نوع خواهد بود: استعاره در استعاره، تشبیه در تشبیه، کنایه در کنایه و مجاز در مجاز.

۱-۱-۱. استعاره در استعاره

«استعاره در استعاره» بنا به ترکیب نوع استعاره‌ها در آن، خود به سه دسته کلی تقسیم می‌گردد: ۱-۱-۱-۱. «استعاره در استعاره» در استعارۀ مصرّحه (ترکیب دو استعارۀ مصرّحه با یکدیگر) این گونه از «استعاره در استعاره» به دو شکل می‌آید. شکل نخست بدین گونه است که دو استعارۀ مصرّحه به صورت اضافی با یکدیگر ترکیب می‌شوند؛ مانند این بیت از خاقانی:

از کوی رهنزانِ طبیعت بئرِ قدم وز خویِ رهروانِ طریقت، طلبِ وفا

(دیوان / ص ۱۳)

در این بیت، «کوی رهنزان طبیعت»، یک صورت بیانی مضاعف را به وجود آورده است. «کوی رهنزان» استعاره از «تن» و «رهنزان طبیعت» استعاره از «خواهشهای تن» است که به صورت دو استعاره درهم ادغام شده، در شعر به کار رفته است. این گونه از استعاره در استعاره را می توان «استعاره در استعاره اضافی» نام نهاد.

شکل دیگر «استعاره در استعاره» در استعاره مصرّحه، بدین گونه است که: نخست لفظ مستعار، «مستعارمنه» واقع می شود برای یک «مستعار له»؛ دیگر بار این «مستعار له»، خود «مستعارمنه» واقع می شود برای «مستعار له» دیگر. به عبارت دیگر، لفظ مستعار که یک واژه یا یک ترکیب است، دو بار استعاره مصرّحه واقع می شود. به عنوان مثال، در بیت زیر از خاقانی، «طبّاخ مسیح»، نخست استعاره مصرّحه است از «خورشید»؛ و «خورشید» نیز دیگر بار استعاره مصرّحه از «خاقانی» است:

تا توانید جو پخته ز طبّاخ مسیح بستانید و جو خام به خر باز دهید

(دیوان / ص ۲۳۲)

یا در این بیت دیگر، هم از خاقانی «کیخسرو» استعاره از «خورشید» است و «خورشید» استعاره از «دانش»:

گر آن کیخسرو ایوان نور است چرا بیژن شد این در چاه یلدا ؟

(همان / ص ۴۱)

۱-۱-۱-۲. «استعاره در استعاره» در استعاره مکنیه (ترکیب دو استعاره مکنیه با یکدیگر) «استعاره در استعاره» در استعاره مکنیه، استعاره ای است که در آن، «مستعار له» با یکی از ملائمات «مستعارمنه» می آید و این ملائم مستعارمنه، دیگر بار خود به موجودی زنده ماننده گردیده و از ملائمات آن (مستعارمنه دوم) نیز در عبارت ذکر می گردد. آن گونه که «استعاره مکنیه» هم به صورت «نهاد و گزاره» می آید و هم به صورت «اضافه استعاری»؛ «استعاره در استعاره» در استعاره مکنیه نیز هم به صورت «نهاد و گزاره» می آید و هم به صورت «اضافه استعاری». شکل اول از این گونه استعاره در استعاره، در این بیت از مخزن الاسرار، به کار رفته است:

پای سخن را که دراز ست دست سنگ سراپرده او سر شکست

(مخزن الاسرار / ص ۱۶۲/ بیت ۴۷)

در این بیت، «سخن» در وهله نخست انسانی انگاشته شده و از ملائمات انسان، «پا» آمده و ترکیب «اضافه استعاری» ساخته است. دیگر بار «پا» (ی سخن) نیز به انسان ماننده گردیده و از ملائماتش «سر» و احتمالاً «دست» آمده است. این دو ترکیب، یکجا، ترکیب «استعاره در استعاره» را به وجود آورده اند.

شکل دوم از این استعاره در استعاره، به صورت دو اضافه استعاری در هم ادغام شده، می آید. این نوع استعاره در استعاره، در این بیت صائب، به بهترین وجه به کار رفته است:

استخوانم سرمه شد از کوچه گردیهای حرص خانه‌دار گوشه چشمِ قناعت کن مرا
(به نقل از: قهرمان/برگزیده اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی / ص ۲۶)

در مصراع دوم این بیت، ترکیب «خانه‌دار گوشه چشم قناعت»، یک ترکیب اضافی «استعاره در استعاره» است. بدین‌گونه که ابتدا «قناعت»، انسانی انگاشته شده و از ملائمتِ «انسان» (مستعار منه)، «چشم» و «گوشه چشم» آمده است. بدین ترتیب، «گوشه چشم قناعت» به تنهایی اضافه استعاری خواهد بود. «گوشه چشم» نیز دیگر بار به انسانی مانده گردیده که صائب، آرزوی «خانه داری» (اداره‌کننده خانه) آن را از خداوند خواستار است.

برای درک عمیق‌تر، فرض می‌کنیم که واژه «قناعت» در بیت آورده نشده و عبارت ما «خانه دار گوشه چشم» است. در این صورت نیز، یک اضافه استعاری پیش چشم خواهیم داشت. «گوشه چشم» به شیوه «جان بخشی» (Personification) به انسانی مانده گردیده که خانه‌ای دارد و فردی در خانه او خانه‌داری می‌کند. «خانه دار گوشه چشم قناعت»، یکجا، «استعاره در استعاره» خواهد بود.

۱-۱-۱-۳. «استعاره در استعاره» به صورت ترکیب استعاره مصرّحه با استعاره مکنّیه
در این نوع از استعاره در استعاره، یک ترکیب با آنکه استعاره مصرّحه واقع شده، ولی استعاره مکنّیه را نیز در درون خویش جای داده است. در این ابیات از خاقانی، این نوع «استعاره در استعاره» مشهود است:

به ابن صبح که سرپنجه‌ها کند چو نجوم به ابن عرس که دم لابه‌ها کند چو کلاب
(دیوان / ص ۸۳)

«ابن صبح» استعاره مصرّحه از «خورشید» است. استعاره مکنّیه نیز در این ترکیب وجود دارد: صبح چون فردی انسان انگاشته شده که خورشید فرزند اوست؛ بنابراین، ترکیب «ابن صبح» یک ترکیب «استعاره در استعاره» است. این بیت نیز هم از اوست:

از زرکش و ممزج و اطلس، وثاق من چون خیمه خزان و شرع بهار کرد
(همان / ص ۱۲۶)

که «خیمه خزان» و «شرع بهار» با آنکه هر دو استعاره از «باغ و بوستان» – یکی به هنگام خزان و دیگری به هنگام بهار است – استعاره کنایی را نیز در خود نهفته دارند: از این دید که بهار و خزان، دارای خیمه و خرگاه انگاشته آمده‌اند؛ و یا این ابیات دیگر:

ای غنچه دهانت از چشم سوزنی کم سوزن شکاف غمزه ت؛ سوسن نمائی عبهر
(همان / ص ۲۷۳)

«چشم سوزن» استعاره مصرّحه از «روزن سوزن» است. نیز از این دید که سوزن، دارای «چشم» انگاشته شده، استعاره مکنّیه در این ترکیب وجود دارد و روی هم رفته، ترکیب «استعاره در استعاره» در این بیت به کار رفته است.

ز آن سوی عید، دختر زر شوی مرده بود ز رین جهاز او زده بر خاک مادرش
(همان / ص ۲۹۹)

در ترکیب «دخترِ رَز» که استعارهٔ مصرّحه از «باده» است، استعارهٔ مکنیه نیز وجود دارد: تاک به مادری مانده شده که دختر او باده است. مثالی دیگر:

صبح چون زلف شب براندازد مرغ صبح از طرب سر اندازد

(دیوان / ص ۱۳۲)

«زلف شب» استعارهٔ مصرّحه از «تاریکی شب» است. استعارهٔ مکنیه نیز در این ترکیب وجود دارد: شب چونان آدمی دارای زلف انگاشته شده است.

۱-۱-۲. تشبیه در تشبیه

در این نوع از صور بیانی مضاعف، «مشبه به» تشبیه اول، برای «مشبه بهی» دیگر، «مشبه» واقع می‌شود. برای مثال در مصراع فرضی «روی او خورشید چون گل در بهار»، ابتدا «روی» به «خورشید» تشبیه شده و دیگر بار، «خورشید» که «مشبه به» بوده، برای «مشبه به» دوم (گل در بهار)، «مشبه» واقع شده است. به این شیوه از صور بیانی مضاعف، «تشبیه در تشبیه» می‌گویند. مثال از خاقانی:

قاصد بخت از زبان صبحدم این دم شنید صد زبان آمد، چو خورشید از پی این ماجرا

(همان / ص ۳۸)

«بخت» ابتدا به «قاصد» مانده گردیده و تشبیهی بلیغ به وجود آورده؛ «قاصد» نیز به «خورشید» تشبیه گردیده است. مثالی دیگر هم از خاقانی:

عجوز جهان، مادرِ یحیی آسا از او، حاملِ تازه زهدان نماید

(همان / ص ۲۲۱)

«جهان» به «عجوز»ی مانده آمده و این «عجوز» به «مادرِ یحیی». بر روی هم ترکیب «تشبیه در تشبیه» در این ترکیب نهفته است.

۱-۱-۳. کنایه در کنایه

کنایه در کنایه، کنایه‌ای است مضاعف که در آن، مکنیّ عنه (معنای باطنی کنایه) برای مکنیّ عنه دیگری، مکنیّ به واقع می‌شود. بدین ترتیب، لفظ کنایه (مکنیّ به) گویی دو بار کنایه واقع شده است. مثال از خاقانی:

لباس راهبان پوشیده روزم چو راهب، زان برآرم هر شب آوا

(همان / ص ۴۱)

مکنیّ به که «لباس راهبان پوشیدنِ روز» است، کنایه از «جامهٔ سیاه پوشیدن» است. دیگر بار، «جامهٔ سیاه پوشیدن» که مکنیّ عنه است، کنایه از «تیره روزی» است. مثالی دیگر هم از خاقانی:

جان شد؛ اینجا، چه خاک بیزد تن؟ کآبخوردش ز خاکدان برخاست

(همان / ص ۹۲)

«جان شدن»، کنایه از «مردن» است و «مردن»، دیگر بار کنایه از «رنج و درد بسیار». گونهٔ دیگری از «کنایه در کنایه»، کنایه‌ای است که در درونِ مکنیّ به (لفظ کنایه)، مکنیّ به

صُورِ بیانی مضاعف در شعر فارسی □ ۸۳۷

دیگری قرار گرفته باشد؛ به گونه‌ای که این مکنی به دوم، جزئی از مکنی به اول باشد. مثال از خاقانی است:

لاجرم از سهم آن بریط ناهید را بندِ رهاوی برفت، رفت بریشم ز تاب

(همان/ص ۶۶)

که «رفتن بریشم ز تاب» کنایه از «گسستن بریشم» است و خود «بریشم» نیز که جزئی از مکنی به است، کنایه‌ای است ایما از «سیم‌ساز». مبنای کنایه دوم در این است که سیم‌ساز را از ابریشم تافته می‌ساخته‌اند.

۱-۱-۴. مجاز در مجاز

«مجاز در مجاز» نیز، گونه‌ای از صور بیانی مضاعف است که در آن، معنی مجازی واژه‌ای که مجاز واقع شده، دیگر بار مجاز واقع می‌شود و معنی مجازی دیگری از آن استنباط می‌گردد. مثال:

این مدحت تازه، بر درِ تو مُشکی است که پرنیان ندیدست

(همان / ص ۱۱۷)

در این بیت، واژه «مُشک»، مجازاً (به علاقه جزء و کل) به معنی «مرگب» است. بدین دلیل که «مُشک»، بخشی از مرگب بوده و شاعر، «مُشک» را گفته و «مرگب» را از آن اراده کرده است. دیگر بار، واژه «مرگب»، مجازاً (به علاقه سبب و مسبب) به معنی «نوشته و سروده» به کار رفته؛^{۱۸} و این هر دو باهم، صورت بیانی مضاعف از نوع «مجاز در مجاز» را تشکیل داده است. گفتنی است، به دلیل اینکه استعاره نیز نوعی مجاز و چونان مهم‌ترین نوع مجاز، در علم بیان مطرح است؛ «استعاره در استعاره» نیز نوعی «مجاز در مجاز» خواهد بود و ما به دلیل اهمیت و گستردگی موضوع، آن را جداگانه بررسی کردیم. آن‌چنان‌که در کُتب بلاغی نیز «استعاره» را جدا از «مجاز» آورند.

۱-۲. ترکیب یک صورت بیانی با صورت بیانی دیگر

در این‌گونه از صور بیانی مضاعف، یک صورت بیانی با یک صورت بیانی از نوع دیگر ترکیب می‌شود و یک صورت بیانی مضاعف را تشکیل می‌دهد. نگارنده با بررسی پنجاه درصد از قصاید خاقانی،^{۱۹} هفت نوع از این نوع صور بیانی مضاعف را پیدا نموده؛ ولی مطمئناً با پژوهشهای بیشتر، موارد دیگری غیر از این هفت نوع نیز می‌توان پیدا کرد. اما این هفت نوع عبارت هستند از: استعاره در تشبیه، استعاره در کنایه، تشبیه بعد از استعاره، کنایه در استعاره، کنایه در تشبیه، مجاز در استعاره، مجاز در کنایه. در ادامه، هر یک از این هفت نوع را با مثالهایی توضیح خواهیم داد.

۱-۲-۱. استعاره در تشبیه

«استعاره در تشبیه» آمدن استعاره در یک ترکیب تشبیهی است. این نوع از صور بیانی مضاعف را «استعاره بعد از تشبیه» نیز می‌توان نامید؛ چراکه نمود استعاره، بعد از ترکیب تشبیهی است. مثال

از خاقانی:

گر آن کیخسرو ایوان نور است چرا بیژن شد این در چاه یلدا؟

(دیوان / ص ۴۱)

«چاه یلدا» در این بیت، یک اضافه تشبیهی است: چاهی که همانند شب یلدا، تاریک است. «چاه یلدا مانند»، خود، استعاره از زندان تنگ و تاریکی است که خاقانی روزهای حبس را در آن می‌گذراند؛ بنابراین، آمدن استعاره در یک ترکیب تشبیهی، «استعاره در تشبیه» را به وجود آورده است. مثالی دیگر هم از خاقانی:

چون شرارش را عَلم بر ابر سنبل‌گون رسید تخم گل، گویی، ز شاخ ارغوان افشانده‌اند

(همان / ص ۱۵۸)

در این بیت نیز، «ابر سنبل‌گون» اضافه تشبیهی است و ابر به سنبل مانده آمده است. از طرف دیگر، ترکیب «ابر سنبل‌گون»، استعاره از «دود» خواهد بود. در این دو بیت دیگر خاقانی هم، «استعاره در تشبیه» به کار رفته است:

ماه نو چون حلقه ابریشم و شب موی چنگ موی و ابریشم به هم چون عود و شکر ساختند

(همان / ص ۱۷۸)

از هر دریچه شکل صلیبی، چو رومیان بر زنگ رنگ روی بحیرا برافکند

(همان / ص ۱۹۱)

در بیت اول، ترکیب «شب موی چنگ»، تشبیه بلیغ غیر اضافی است: شب، به موی چنگ مانند گردیده. از سوی دیگر، واژه «موی» در این ترکیب تشبیهی، خود استعاره از «سیمها یا آویزه‌ها و شُرابه‌های چنگ» است. در بیت دوم نیز «زنگ رنگ روی بحیرا» یک ترکیب تشبیهی است: روی بحیرا به زنگ مانند شده و از دیگر سوی، «زنگ رنگ روی بحیرا» استعاره از «تیرگی خرگاه» است.

۲-۱. استعاره در کنایه

این نوع صورت بیانی مضاعف، دو گونه است: در شکل اول، لفظ استعاره مستقیماً در لفظ کنایه (مکنی به) وجود دارد و در شکل دوم، استعاره، بعد از رسیدن به معنی کنایی (مکنی عنه) نمود پیدا می‌کند.

مثال برای شکل اول:

گیرم چون گل نه‌ای، ساخته خونین لباس کم ز بنفشه مباح، دوخته نیلی وِطا

(دیوان خاقانی / ص ۵۲)

«نیلی وِطا دوختن» در این بیت، کنایه از «سوگواری و اندوهناکی»، و در سویی دیگر، «نیلی وِطا» استعاره از گلبرگهای تیره رنگ بنفشه نیز است.

دست قرا شُقر فلک سپر افکند خنجر اَفشُقر از نیام برآمد

(همان / ص ۱۴۰)

«سپر افکندن» کنایه از «شکست آوردن و تسلیم شدن»، و «سپر» خود به تنهایی، چونان

بخشی از کنایه، استعاره از «ماه» است.

مثال برای شکل دوم:

نَفْسِ عیسی جُست خواهی، رای کن سوی فلک نقش عیسی در نگارستانِ راهب کن رها

(همان / ص ۹)

«نگارستان راهب» در این بیت، کنایه از «پرستشگاه مسیحیان»، و در پی آن، «پرستشگاه مسیحیان» استعاره‌ای است از «گیتی».

درِ بَر بُلْبُلِه فَوَاقِ افتاد کز دهان، آبِ احمر اندازد

(همان / ص ۱۳۲)

«آب احمر» کنایه از «خون» است و «خون»، استعاره از «باده».

۱-۲-۳. تشبیه بعد از استعاره

تشبیه بعد از استعاره، «مشبه» قرار گرفتن ترکیب استعاری است در یک عبارت. مثال از خاقانی:

چو کشت عافیتم خوشه در گلو آورد چو خوشه باز بُریدم گلوی کام و هوا

(همان / ص ۱۶)

«گلوی کام و هوا» در این بیت، استعاره‌هایی مکنیه هستند که دیگر بار به «خوشه» مانده آمده‌اند.

میانه کف، بحر کَفَش چو موج زدی حباب وار بُدی هفت گنبد خضرا

(همان / ص ۲۷)

«هفت گنبد خضرا» استعاره از آسمان، و در تشبیهی دوباره، به «حباب» مانده آمده است.

وزِ پَرِ خضرو پَرِ روح القدس، چون خطِ دوست در سُمیرا، سِدره بر جایِ مِغیلان دیده‌اند

(همان / ص ۱۷۱)

«پَر روح القدس» استعاره از «سبزه» است که دیگر بار با تشبیه ساده و مجمل به «خطِ دوست» تشبیه گردیده است.

۱-۲-۴. کنایه در استعاره

اگر جزئی از یک ترکیب استعاری، معنی کنایی داشته باشد، صورت بیانی مضاعف از نوع «کنایه در استعاره» خواهد بود. به عنوان مثال، در بیت:

بر قَدِ لاله، قمر دوخت قباهایِ رَش خِشتک نَفْطی نهاد، بر سرِ چینی قبا

(همان / ص ۵۶)

«خِشتک نَفْطی» استعاره از «سیاهی درون لاله»، و لفظ «نَفْطی» که جزئی از ترکیب استعاری

است، کنایه از «تیرگی» می تواند بود. یا در بیت زیرهم از خاقانی:

حبشی زلفِ یمانی رُخِ زنگی خال است که چو ترکانش، تَنَقُّ رومی خضرا بیند

(همان / ص ۲۰۵)

«زنگی خال» استعاره از «سنگ سیاه کعبه یا حجرُ الأسود»، و از «زنگی» که خود جزئی از

ترکیب استعاری است، معنی کنایی آن یعنی «سیاه» خواسته شده است؛ بنابراین، ترکیب «زنگی

خال» یک ترکیب «کنایه در استعاره» خواهد بود.

۵-۲-۱. کنایه در تشبیه

در این گونه از صور بیانی مضاعف، یک ترکیب تشبیهی، معنی کنایی نیز دارد. به عنوان مثال در بیت:

زان آبِ آذر آسا، زان سانِ همی هراسم کز آب، سگِ گزیده؛ شیرِ سیه ز آذر
(همان / ص ۲۷۴)

«آبِ آذر آسا» یک ترکیب تشبیهی، و کنایه از «باده» است. در این بیت از ناصر خسرو نیز، «مشبه به» به صورت «کنایه» به کار برده شده است:

صحبت دنیا به سویی عاقل و هشیار صحبت دیوارِ پر ز نقش و نگار است
(دیوان ناصر خسرو / ص ۹۸)

مصرع دوم در این بیت که «مشبه به» واقع شده، معنی کنایی «فریبندگی» را نیز در خود نهفته دارد.

۶-۲-۱. مجاز در استعاره

آن‌گاه که یک واژه در یک ترکیب استعاری، معنی مجازی داشته باشد یک صورت بیانی مضاعف از نوع «مجاز در استعاره» را تشکیل خواهد داد. به عنوان مثال در این بیت از خاقانی، «باد عیسی» استعاره از «خورشید» بوده و لفظ «باد» به تنهایی و به علاقه عام و خاص، مجازاً به معنی «دم و نفس» به کار رفته است:

ای آبِ خضر و آتشِ موسی و بادِ عیسی داری ز خاکِ دربند، اجلال و عزت و فر
(دیوان / ص ۲۶۹)

در این بیت دیگر نیز، «یمانی رخ» استعاره از آیه‌ها و نقش‌هایی است که باطلا بر جامه کعبه می‌نگاشته‌اند و از «یمانی» به تنهایی و به علاقه عام و خاص، مجازاً «تیغ یمانی» یا «سهیل یمانی» - که صفت هر دو «درخشانی» است - اراده شده است:

حبشی زلفِ یمانی رخِ زنگی خال است که ز ترکانش، تَتَقُ رومیِ خضرا بینند
(همان / ص ۲۰۵)

۷-۲-۱. مجاز در کنایه

«مجاز در کنایه» این است که از مکنی عنه (معنی باطنی کنایه)، معنی مجازی مورد نظر باشد. به عبارت دیگر، یک واژه یا ترکیب، ابتدا کنایه واقع می‌شود و سپس، معنی کنایی آن واژه یا ترکیب (مکنی عنه)، خود معنی مجازی دارد. مثال:

آن با و تاشکن که به تعریف او گرفت
هم قاف و لام رونق و هم کاف و نون بها

(همان / ص ۱۳)

از «قاف و لام» به کنایه، «قُل» خواسته شده و از «قُل» به مجاز جزء و کل یا سبب و مسبب، «قرآن» اراده گردیده است («قُل»، هم پاره‌ای است از قرآن و هم سبب ساز پیدایی قرآن بوده است).

«کاف و نون» نیز کنایه از «کُن» بوده و از «کُن» به مجازِ سبب و مسبَّب، «آفرینش» خواسته شده است.

۲. ترکیب یک صورت بیانی با یک آرایهٔ بدیعی^{۲۰}

در این گونه از صورتهای بیانی مضاعف، یک صورت بیانی با یک آرایهٔ بدیعی ترکیب می‌شود و یک صورت بیانی مضاعف را تشکیل می‌دهد. ترکیب صور خیال با آرایه‌های بدیعی، زیبایی شعر را دوچندان می‌نمایند. دکتر طالبیان در این باره می‌نویسند: «بسیاری از تشبیهات، اگر به زیوری بلاغی یا به‌طور اخصّ به صنعتی بدیعی، متصل شوند، زیبایی آنها افزون‌تر می‌گردد. این طبیعی است که از ازدواج و تقارن دو زیبایی، مزایای جدیدی حاصل می‌شود که به‌صورت انفرادی وجود نداشته است؛ اما مهم آن است که این همنشینی بر کلام تحمیل نشود؛ در غیر این صورت در کلام سنگینی ایجاد می‌کند و آن را ساختگی نشان می‌دهد.»^{۲۱} در ادامه به چند ترکیب از این نوع اشاره می‌کنیم:

۲-۱. استعاره در ایهام

«استعاره در ایهام»، استعاره‌ای است که در یک عبارت ایهامی به کار رفته است. به عبارتی دیگر، در ترکیب یا عبارت «ایهام دار»، یکی از معانی ایهام، استعاری خواهد بود. مثال:

ز آن لب چون آتشِ تر، هدیه کن یک‌بوسِ خشک گرچه بر آتش تو را مَهری ز عنبر ساختند
(همان / ص ۱۷۸)

در ترکیب «آتش تر»، ایهامی نهفته است: از یک سو، معنای قاموسی آن مورد نظر است: «لب یار» به آتش مانند گردیده و از «تری» نیز، آبداری و شادابی لب خواسته شده است. از سویی دیگر، «آتش تر» را می‌توان استعاره از «باده» دانست. با در نظر گرفتن معنی استعاری «آتش تر»، صورت بیانی مضاعف از نوع «استعاره در تشبیه» نیز در این بیت خواهیم داشت: «لب چون آتش تر» ترکیبی تشبیهی است و «آتش تر» چونان بخشی از یک تشبیه، «استعاره» واقع شده است. در عبارت «آتش تر»، در مفهوم استعاری آن، صورت بیانی مضاعف از نوع «پارادوکس در استعاره» نیز خواهیم داشت: «آتش تر»، چونان ترکیبی پارادوکسی «استعاره» واقع شده است.

۲-۲. استخدام در استعاره

«استخدام در استعاره»، جمع شدن صنعت بدیعی «استخدام» در ترکیبی استعاری است. بدین ترتیب، ترکیب استعاری (لفظ مستعار) در ارتباط با مفاهیم مختلف در بیت، معانی استعاری مختلفی خواهد داشت. مثال از خاقانی:

ساقی آن عنبرین کمند، امروز در کمرگاه ساغر افشاندست

(همان / ص ۱۱۴)

«عنبرین کمند» در ارتباط با «ساقی»، استعاره از «گیسو»ی ساقی است و در ارتباط با «کمرگاه ساغر»، استعاره از «خط ازرق» جام است: «خط ازرق»، چونان خط چهارم از هفت خط جام،

کمرگاه ساغر انگاشته شده است. مثالی دیگر:

بی‌صرفه در تنور کن آن زَر صرف را کو شعله‌ها به صرفه و عوّا برافکند
ماند به عنکبوت سطرلاب، کآفتاب زو، ذره‌های لایتجّرّا برافکند

(همان / ص ۱۹۱)

«ذره‌های لایتجّرّا»^{۲۲} در ارتباط با «آفتاب»، استعاره از «درخشش و بازتاب» آفتاب خواهد بود و در ارتباط با «آتش»، استعاره از «جهشها و اخگرها»ی آن. با اندکی مسامحه، در این بیت از عنصری نیز می‌توان ترکیب مضاعف «استخدام» را مشاهده نمود:

نیست مانی ابر، پس چون باغ ازو ارتنگ شد نیست آزر باد، پس چون باغ ازو شد پر نگار
(صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی / ص ۳۰۶)

«استخدام»، در دو واژه «ارتنگ» و «نگار» وجود دارد. «ارتنگ» در ارتباط با «مانی»، در معنی قاموسی خود که کتاب مانی است، به کار رفته و در ارتباط با «باغ»، استعاره از «گلها» است. «نگار» نیز در پیوند با «آزر»، در معنی «بت» به کار می‌رود و در پیوند با «باغ»، استعاره از «درختان تازه شکفته باغ» خواهد بود. این هر دو (ارتنگ و نگار)، بدین دلیل که فقط در یکی از معانی، استعاره واقع شده‌اند، مسامحتاً در اینجا به عنوان ترکیب مضاعف «استخدام» در استعاره در نظر گرفته شدند و شاید عنوان «استعاره در استخدام» برای اینها صحیح‌تر باشد.

۲-۳. ایهام در تشبیه

عبارت است از «ایهام» واقع شدن واژه یا عبارتی، در یک ترکیب تشبیهی. مثال از خاقانی:

این دو صادق: خِرَد و رای که میزبانِ دلند بر پیِ عقربِ عصیان شدنم نگذارند

(دیوان / ص ۱۸۶)

«عقربِ عصیان»، یک ترکیب تشبیهی است از گونه بلیغ: عصیان، از آنجا که مایه رنج و آزار آدمی است، به عقرب مانند شده است. از دیگر سوی، ایهام‌واره‌ای نیز در عقرب هست: «عقرب» را علاوه بر معنای قاموسی آن، در باورشناسی کهن اخترانه، برج نگهبان «شهر ری» نیز دانسته‌اند.^{۲۳}

۲-۴. کنایه در ایهام

اگر یکی از معانی واژه یا عبارتی که ایهام واقع شده، کنایی باشد؛ صورت بیانی مضاعف از نوع «کنایه در ایهام» خواهد بود. مثال از خاقانی:

به سوزِ مجمر دین، از بلالِ سوخته عود به عودِ سوخته، دندانِ سپیدیِ اصحاب

(همان / ص ۷۷)

در عبارت «دندانِ سپیدی» ایهامی نهفته است: از یک سو، مفهوم قاموسی آن در نظر گرفته شده است؛ چون در گذشته با عود سوخته، دندان را سپید و پاکیزه می‌کرده‌اند. از دیگر سوی، «دندانِ سپیدی» کنایه از «خنده» و به تبع آن، «شادمانی» خواهد بود. مثال از حافظ:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان چرا که شیوه آن تُرک دل سیه دانست
(دیوان غزلیات / ص ۶۷)
«دل سیه» از یک سو در پیوند با «چشم» که بخش میانین آن سیاه رنگ است؛ در معنی قاموسی به کار رفته و در معنی دوم، کنایه از «سخت دل و نامهربان» است.^{۲۴}

۲-۵. تلمیح در تشبیه

در این نوع از صور بیانی مضاعف، مبنای تشبیه، تلمیح است. دکتر شمیسا در کتاب بیان و معانی، از نوعی اضافه با عنوان «اضافه تلمیحی» یاد کرده و می‌نویسند: «اضافه تلمیحی نوعی اضافه تشبیهی است که فهم وجه شبه آن موقوف به آشنایی با داستانی باشد».^{۲۵} این نوع تشبیه، در دید ما، یک صورت بیانی مضاعف است که در آن، تلمیح با ترکیبی تشبیهی در آمیخته است. به عنوان مثال، در این بیت از عطار، در «مصرِ عزّت»، تضاعفی روی داده است: «عزّت» با توجه به داستان یوسف که در مصر به عزّت رسید و عزیز مصر شد، به «مصر» تشبیه شده است:
همچو یوسف بگذر از زندان و چاه تا شوی در «مصرِ عزّت» پادشاه
و یا در این بیت دیگر نیز، هم از عطار، «نفس» به لحاظ اسیر ساختن - با توجه به داستان یونس که در شکم ماهی اسیر بود - به «ماهی» تشبیه شده است:
ای شده سرگشته ماهی نفس چند خواهی دید بدخواهی نفس
(شمیسا/ بیان و معانی / ص ۴۶)

نتیجه

بر اساس آنچه گفته شد می‌توان نکته‌های زیر را به عنوان جزئی از نتیجه مقاله حاضر مطرح کرد:

۱. «صور بیانی مضاعف» دوچندان شدن یک صورت خیالی است به واسطه یک صورت خیالی دیگر و یا یک آرایه بدیعی، در یک واژه یا ترکیب خاص.
۲. «صور بیانی مضاعف» با آنچه صاحب نظران، «تزام تصویرها»، «تعدد و تضاعف تصاویر» و «آرایه مضاعف» گفته‌اند تفاوت اساسی دارد: صورتهای بیانی مضاعف، در یک «ترکیب یا عبارت» صورت می‌گیرد؛ در حالی که تزام تصویرها و... در سطح یک بیت یا بیشتر، نمود پیدا می‌کند.
۳. بهترین نمونه‌های صورتهای بیانی مضاعف، در شعر خاقانی است؛ به دلیل داشتن تجربه‌های مستقیم و شگرف شعری.

پی‌نوشت‌ها

۱. آشوری، داریوش، شعر و اندیشه، ص ۶۸.
۲. طالبیان، یحیی، صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی، ص ۳۱.
۳. همان.
۴. به نقل از: میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، صص ۷۴-۷۵.
۵. به نقل از: شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۸.
۶. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت، پیشین، ص ۵۴.
۷. همان، ص ۵۵.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۱۲۴.
۹. شمیسا، سیروس، بیان و معانی، صص ۷۵-۹۲.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۱۹۱.
۱۱. همان، صص ۱۸۹-۱۹۰.
۱۲. رستگار فسایی، منصور، تصویرآفرینی در شاهنامه فردوسی، ص ۴۵.
۱۳. همان.
۱۴. همان، ص ۴۶.
۱۵. طالبیان، یحیی، پیشین، صص ۴۲۵-۴۲۶.
۱۶. همان.
۱۷. آرایه مضاعف نیز در دید ما «تزامم هنری آرایه‌ها» است؛ ولی در اصطلاحی که دکتر طالبیان آن را به کار گرفته، چون ازدحام دو یا چند آرایه، در یک «واژه یا ترکیب» نیست؛ به همین دلیل نمی‌توان نام «مضاعف» را بدان نهاد.
۱۸. اگر بر آن باشیم که «مرکب ۸ دررنگ به مُشک» مانند شده است، باید «مُشک» را استعاره از «مرکب» به حساب آوریم (ر.ک: کزازی، ۱۳۸۰: ص ۱۵۶) و در این صورت، «مجاز در استعاره» خواهیم داشت؛ ولی به نظر نگارنده، گونه اول، صحیح‌تر است.
۱۹. خاقانی به دلیل داشتن ترکیبات بکر و تازه و تشبیه‌ها و استعاره‌های پیچیده و ناب، از اندک شاعرانی است که به این اندازه، از صور خیال بهره گرفته است. به همین دلیل، دیوان وی، برای یافتن گونه‌های مختلف «صور بیانی مضاعف»، بهترین گزینه خواهد بود.
۲۰. ترکیب صور بیانی با بعضی از آرایه‌های بدیعی را، در یک یا دو بیت، از آنجا که در یک واژه یا ترکیب قابل بررسی نیست، نمی‌توان «صور بیانی مضاعف» نام نهاد. ترکیهایی از این‌گونه، آن‌چنان‌که در «تعاریف و پیشینه موضوع» بدان اشاره کردیم - از دید ما «تزامم هنری آرایه‌ها» است. برای مشاهده مثالهایی در این باره رجوع کنید به کتاب «صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی» نوشته دکتر یحیی طالبیان («ترکیب تشبیه و حُسن تعلیل/ ص ۴۴۳»؛ «ترکیب تشبیه و

صُورِ بیانی مضاعف در شعر فارسی □ ۸۴۵

اغراق / صص ۱۲۵، ۱۵۴، ۲۹۹، ۳۶۷ و ۳۹۷؛ «ترکیب تشبیه و تلمیح / صص ۲۲۱، ۳۰۰، ۳۰۶ و ۳۶۸؛ «ترکیب استعاره و حُسن تعلیل / ص ۴۲۶؛ «ترکیب استعاره و اغراق / صص ۱۵۵ و ۴۲۴؛ «ترکیب استعاره و پارادوکس / ص ۴۲۵».

۲۱. همان، ص ۱۲۵.

۲۲. «ذره‌های لایتجزّا»، ریزه‌های بنیادین و جداناشدنی و بخش‌ناپذیر ماده است. ماده به باور اندیشمندان کهن، در پایان بخش‌پذیری، سرانجام به ذرهٔ لایتجزّا می‌رسد. ذرهٔ لایتجزّا را «جوهر فرد» نیز می‌نامیده‌اند؛ حافظ راست، در گزافه‌ای نغز در تنگیِ دهان یار:

بعد از اینم نبُود شایبه در «جوهر فرد» که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است

۲۳. کزّازی، میرجلال‌الدین، گزارش دشواریهای دیوان خاقانی، صص ۱۶۰ و ۲۳۱.

۲۴. برای مشاهدهٔ مثالهایی بیشتری در این باره، رجوع کنید به: (راستگو، ۱۳۷۹: صص ۴۱ به بعد و ۳۲۷ به بعد).

۲۵. شمیسا، سیروس، پیشین، ص ۴۶.

منابع

- آشوری، داریوش، شعر و اندیشه، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
- حافظ شیرازی، دیوان غزلیان، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ بیست و سوم، صفی‌علیشاه، تهران.
- خاقانی شروانی، دیوان، ویراسته دکتر میرجلال‌الدین کزازی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین، حافظ نامه، چاپ هشتم، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۸.
- راستگو، سیدمحمد، ایهام در شعر فارسی، چاپ اول، سروش، تهران، ۱۳۷۹.
- رستگار فسایی، منصور، تصویرآفرینی در شاهنامه فردوسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۶۹.
- زنجانی، برات، احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، صورخیال در شعر فارسی، چاپ هشتم، آگاه، تهران، ۱۳۸۰.
- شمیسا، سیروس، بیان و معانی، چاپ دوم، فردوس، تهران، ۱۳۷۵.
- طالبیان، یحیی، صورخیال در شعر شاعران سبک خراسانی، چاپ اول، عماد کرمانی، کرمان، ۱۳۷۸.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، به کوشش و زیر نظر دکتر سعید حمیدیان، چاپ چهارم، قطره، تهران، ۱۳۷۶.
- قهرمان، محمد، برگزیده اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی، چاپ اول، سمت، تهران، ۱۳۷۶.
- کزازی، میرجلال‌الدین، رخسار صبح، چاپ چهارم، کتاب ماد، تهران، ۱۳۷۶.
- _____، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۰.
- میرصادقی (ذوالقدر) میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، چاپ دوم، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۶.
- ناصرخسرو، دیوان ناصرخسرو، تصحیح و شرح دکتر جعفر شعار و دکتر کامل احمدنژاد، چاپ اول، قطره، ۱۳۷۸.

علل متناقض‌نمایی در زبان و ادبیات جهان

امیر چناری*

مقدمه

پرسش اصلی این پژوهش، این است که «علل و دلایل پیدایش متناقض‌نمایی (Paradox) در زبان و ادبیات جهان چیست؟» نگارنده، بر آن است تا پاسخی برای این پرسش فراروی خوانندگان گرامی قرار دهد.

منظور از متناقض‌نمایی، بیانی است ظاهراً متناقض با خود یا بی‌معنی که دو امر متضاد را جمع کند؛ اما دارای حقیقتی باشد که از راه تفسیر یا تأویل بتوان به آن دست یافت.^۱ متناقض‌نمایی در مباحث ادبی، یکی از صور خیال و نیز یکی از صنایع معنوی بدیع شمرده می‌شود.

نگارنده، پیش از این در مقاله «متناقض‌نمایی در غزل‌های عطار نیشابوری» (۱۳۷۴) درباره برخی از تجربه‌های عرفانی که منشأ متناقض‌نمایی در شعر عطار بوده، به بحث پرداخته است. بعد، در کتاب متناقض‌نمایی در شعر فارسی، از علل وجود متناقض‌نمایی در غزل‌های مولوی و نیز مبانی نظری متناقض‌نمایی در آثار او به تفصیل سخن گفت.^۲ گذشته از اینها، در منابع فارسی بحثی گسترده در این زمینه کمتر دیده شده است. در منابع انگلیسی و یا ترجمه شده به زبان فارسی نیز - تا جایی که نگارنده اطلاع دارد - غالباً اشاراتی کوتاه به موضوع شده و بحث مفصل از دیدگاه مورد نظر این مقاله کمتر آمده است. عمده این بحث‌ها نیز در خصوص متناقض‌نمایی در متون دینی و عرفانی است؛ و مفصل‌ترین آنها، در کتاب عرفان و فلسفه اثر و.ت. استیس آمده است.

*. عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی.

علل متناقض‌نمایی در زبان و ادبیات

اینک به ذکر علل متناقض‌نمایی در زبان و ادبیات می‌پردازیم:

۱. صفات خداوند کریم، در ظاهر، مجمع اضداد و تناقضهاست؛ این نکته، سبب پدید آمدن متناقض‌نماهای فراوان در زبان عرفان و آثار ادبی عرفانی شده است. خداوند کریم در متون دینی و به ویژه متون عرفانی، صفات کاملاً متضاد دارد؛ صفاتی که اجتماع همه آنها در غیر خداوند محال است. اول و آخر است؛ ظاهر و باطن است؛ پنهان و آشکار است از رگ گردن هم به ما نزدیک‌تر است. اما ما از او دوریم.

یار نزدیک‌تر از من به من است
وین عجب بین که من از وی دورم
خداوند، یکی است، اما نه به مفهوم عددی‌اش که در برابر کثرت قرار گیرد. از دیدگاه عرفا، در جهان هیچ چیز جز او نیست. موجودات جهان، همگی شعاع خورشید وجود او، قطره‌ای از دریای وجود او و مظهر صفات اویند. اما در عین حال، خداوند، خالق موجودات نیز هست. همین اوصاف اندکی که برشمردیم، به خوبی تناقض‌آمیز بودن صفات حق تعالی را نشان می‌دهد. اما همه تناقضهای ظاهری در وجود او به وحدت می‌رسند؛ و این نکته‌ای است که در بسیاری از آثار ادبی به ویژه آثار عرفانی منعکس شده است. در قرآن کریم، اوصاف فراوانی برای خداوند ذکر شده که در ظاهر نقیض یکدیگر می‌نماید، اما در واقع چنین نیست و با تفسیر و تأویل درمی‌یابیم که تناقض در کار نیست.

ای عین بقا! در چه بقایی که نه‌ای
در جای نه و کدام جایی که نه‌ای
ای جان تو از جان و جهان مستغنی
آخر تو کجایی؟ و کجایی که نه‌ای

(عطار/مختارنامه/ص ۷۹)

ای غیر تو در همه جهان مویی نه
جز روی تو در همه جهان رویی نه
از هر سویی که بنگرم در دو جهان
آن سوی تویی ولیکن آن سویی نه

(همان/ص ۷۷)

در متن زیر نیز این نکته که یکی از منشأهای مهم متناقض‌نمایی صفات حق تعالی است، به خوبی آشکار است. عین‌القضات می‌گوید: «در ظهور او هیچ چیز را ظهور نیست و در ظهور چیزها او ظاهر است؛ و از ظهور چیزها او باطن است و از بطون اوست که چیزها ظاهر است؛ و از ظهور اوست که چیزها باطن است. ظهور او پرده بطون او؛ و بطون او از غایت ظهور و ظهور او از غایت بطون [...] و اولیت او در آخریت او و آخریت او در اولیت او.»^۳ «اوست که قهرش همه لطف است و غضبش همه راحت است.»^۴

۲. اضداد مکمل یکدیگرند. نباید چیزهای متضاد و یا نقیض یکدیگر را صرفاً نقض‌کننده یکدیگر دانست؛ بلکه باید توجه داشت که اضداد مکمل یکدیگرند. توجه به این نکته، چشم‌اندازهای تازه‌ای به بحث متناقض‌نمایی می‌گشاید. با توجه به این نکته است که مولانا هم کفر را سودمند می‌شمارد و هم جهل و غفلت را. وی به اصل «تعرف الاشياء باضدادها» توسل می‌جوید و می‌گوید اگر کفر نباشد اصلاً اسلام معنا ندارد! پس کفر هم مظهر دین و سبب رونق آن

است: «آن کس که مثبت حق است، اظهار می‌کند حق را همیشه و آن کس که نافی است، هم مظهر است؛ زیرا اثبات چیزی بی‌نفی تصور ندارد و بی‌لذت و مزه باشد. مثلاً مناظری در محفل مسئله گفت: اگر آنجا معارضی نباشد که لانسلم گوید، او اثبات چه کند و نکته او را چه ذوق باشد؟»^۵ از سوی دیگر، وی معتقد است که این جهان به غفلت و کفر قائم است و اگر غفلت نباشد، این جهان نبود می‌شود؛ زیرا «شوق و یاد آخرت و سکر وحدت، معمار آن عالم است. اگر همه آن رو نماید، به کلی به آن عالم رویم و اینجا نمانیم؛ و حق تعالی می‌خواهد که اینجا باشیم، تا دو عالم باشد. پس دو کدخدانصب کرد، یکی غفلت و یکی بیداری تا هر دو خانه معمور ماند.»^۶ و نیز جهل را مکمل و یار علم؛ و لازم برای بقای وجود می‌شمرد: «علم اگر به کلی در آدمی بودی و جهل نبودی، آدمی بسوختی و نماندی. پس جهل مطلوب آمد؛ از این رو که بقای وجود به وی است؛ و علم مطلوب است از آن رو که وسیلت است به معرفت باری؛ پس هر دو یار یکدیگرند و همه اضداد چنین‌اند. شب، اگر چه ضد روز است، اما یاریگر دولت و یک کار می‌کنند. اگر همیشه شب بودی، هیچ کار حاصل نشدی و برنیامدی و اگر همیشه روز بودی، چشم و سر و دماغ خیره ماندی و دیوانه شدندی و معطل.»

هگل، فیلسوف نام‌آور آلمانی، از اندیشه‌های مولانا در این زمینه، برای ارائه نظریه دیالکتیک خود بهره برده و نام وی را نیز ذکر کرده است.

۳. سرشته بودن آدمی از خاک و افلاک. بسیاری از متناقض‌نماها در این سرشت دوگانه انسان ریشه دارد. این مضمون که آدمی ترکیبی است از ویژگیهای فرشتگی و حیوانی، مکرر در آثار ادیبان و عارفان (نظیر آثار مولانا، حافظ، نجم‌الدین رازی، امام محمدغزالی و غیره) می‌بینیم. همین نکته، سبب بروز تناقضهایی در وجود آدمی می‌شود. فرشتگان به دریای پاک وحدت (توحید، حضرت حق) متصل‌اند و حیوانات، به ساحل تیره امیال و غرایز. اما انسان، مانند گل در میان ساحل و دریا در کشاکش است. گاهی امواج دریا او را به سوی پاکی و پیوستگی با وحدت می‌کشاند؛ و گاه میل به خشکی و تیرگی می‌یابد. این کشاکش دائم در درون آدمی هست. گروهی از آدمیان، مانند انبیا و اولیای خدا جذب دریای الهی شده‌اند؛ و جنایتکاران بزرگ و ستمگران تاریخ، کوشیده‌اند تا اندک آب دریا را که به جانشان آمیخته، نیز از جان خود دور کنند. عموم مردم، گاهی کشان سوی خوشان، گاهی کشان با ناخوشان هستند تا اینکه سرانجام یا بگذرد یا بکند کشتی در این گردابها.

آب گل می‌خواهد که در دریا رود	گل گرفته پای آب و می‌کشد
گر رهاند پای خود از دست گل	گل بماند خشک و او شد مستقل
آن کشیدن چیست از گل آب را	جذب تو نقل و شراب ناب را

(مثنوی، سوم، ابیات ۲۲۵۴-۲۲۵۶)

مولانا در ادامه می‌گوید که همه شهوتها انسان را از دریای الهی به ساحل تیرگیها و غمها می‌کشاند. بنابراین، تنها به اندازه ضرورت باید از آنها بهره برد، نه بیشتر. از این سرشت دوگانه انسان، تعبیرهای گوناگونی به دست داده‌اند؛ مانند جان و تن، دل و گل،

فرشتگی و حیوانی و جز اینها.

این عبارت متناقض‌نمای قرآن کریم که می‌گوید: «هرگز کسانی را که در راه خدا کشته شده‌اند، مرده مپندار؛ بلکه زنده‌اند که نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند.» (آل عمران، ۱۶۹) به این امر باز می‌گردد. شهیدان، به تن مرده و به جان زنده‌اند؛ و چون جان برتر است، طبعاً وجه برتر را در نظر گرفته است.

۴. عشق. عشق یکی از عواطف برجسته و بسیار مبهم انسان است که می‌تواند همه عواطف را تحت الشعاع قرار دهد. در این زمینه توضیح بسیار لازم نیست. کافی است به آثار ادبی که آینه عواطف آدمی‌اند، نگاهی بیفکنید. خواهید دید که حجم عظیم آن به مضامین عاشقانه اختصاص یافته است. اما عشق، از هر نوع که باشد، سرشتی واحد دارد. از نظر مولانا، عشق آن است که عاشق، اختیار خود را به معشوق بسپارد: گویند عشق چیست؟ بگو ترک اختیار؛ و انتهای رشته عشق، چه انسانی و چه الهی، به عشق الهی متصل است.

عشق، کانون مرکزی بسیاری از تناقضها و سبب پیدایش بسیاری از سخنان متناقض‌نماست. علت این امر، آن است که تناقضها در عشق به وحدت می‌رسند. اگر در راه دوست به سود بیندیشی، سود تو عین زیان است. زیان در راه او، چون سبب زندگی به اوست، عین سود است. دشنام از لب یار زیباست. عاشق راستین، کشته شدن در راه معشوق را عین زندگانی می‌شمارد و زیستن بی او را، عین مرگ. غم عشق موجب شادمانی است، چون از سویی سبب فراموشی هزاران غم دیگر است و از سوی دیگر با امید وصال آمیخته است. انسان هنگامی دل (جان پرشور و نشاط) پیدا می‌کند که آن را از دست می‌دهد و به معشوق می‌سپارد.

ای حیات عاشقان در مردگی دل نیایی جز که در دل بردگی

اگرچه مستی عشقم خراب کرد، ولی اساس هستی من زان خراب آباد است
عین القضاات می‌گوید: «ای دوست عالم عشق طرفه عالمی است. با دشمنان دوست بودن جز در عالم عشق هرگز نبود.»^۷

در ونوس و آدونیس شکسپیر، ونوس پس از آنکه با جسد بی‌جان آدونیس رو به رو می‌شود، می‌گوید: «اکنون که هزار افسوس، تو مرده‌ای، من پیشگویی می‌کنم که عشق، همواره با اندوه همراه خواهد بود. همواره با حسادت آلوده خواهد شد...» و بعد، اوصافی متناقض برای عشق برمی‌شمارد. مثلاً می‌گوید:

[عشق] «مهربان خواهد بود، و نیز سختگیر و حيله‌گرتین، هنگامی که دادگرتین به نظر می‌آید و گمراه خواهد بود در جایی که کامیاب به نظر می‌رسد.» یا می‌گوید: «جوان را پیر می‌کند؛ و پیر را کودک.»^۸ عطار در بیان وادی عشق در وصف عاشق می‌گوید:

عاقبت اندیش نبود یک زمان درکشد خوش خوش در آتش صد جهان
لحظه‌ای نه کافری داند نه دین ذره‌ای نه شک شناسد نه یقین
نیک و بد در راه او یکسان بود خود چو عشق آمد، نه این، نه آن بود

(عطار / منطق‌الطیر / ص ۱۸۶)

علل متناقض‌نمایی در زبان و ادبیات جهان □ ۸۵۱

در عشق وجود و عدم یکسان است شادی و غم و بیش و کم یکسان است
(عطار/مختارنامه/ص ۱۱۱)

ابونواس اهوازی، شاعر نام آور عرب نیز گفته است:
مرا ناامید از خود نمی‌بینی؛ هرچند ناامید باشم
ای بسا که محبوب نیکی کند؛ هر چند بدی کرده است.

(دیوان/ص ۳۲۱)

۵. تقابل میان خرد و عاطفه. عقل، عاطفه و اراده، سه نیروی معنوی مهم انسان‌اند که با یکدیگر تعادل می‌یابند و همدیگر را کنترل می‌کنند. اگر میان دو نیروی معنوی انسان تضادی پدید آید، موجب تلاطمی در درون او می‌شود. مثلاً هنگامی که کسی را سخت دوست می‌دارید، اما عقلتان، شما را از رفتارهای عاشقانه باز می‌دارد. در اینجا، تضاد و تناقضی در درون پدید می‌آید که ممکن است موجب بیان متناقض‌نما شود. می‌توان به جای این عنوان، «کشاکش میان عشق و عقل» را نهاد؛ زیرا تنها عاطفه‌ای بس نیرومند می‌تواند در برابر عقل بایستد؛ و چنان‌که اشاره کردیم، عشق، اگر نیرومندترین عاطفه نباشد، دست کم یکی از نیرومندترین عواطف است.

گفتنی است که تقابل یا تضاد میان عشق و خرد، به معنی نفی یکی و اثبات دیگری نیست؛ و اگر در ادبیات عاشقانه و عارفانه ما همواره عشق بر عقل چیره می‌شود، دلیل بر توصیه به ترک خردورزی نیست؛ بلکه سخن در این است که در مقام عشق و عاشقی، نباید عقل مصلحت‌اندیش و سودجو (که در جای خود بسیار ضروری است) بر عشق چیره شود. عقل، از نظر عارف عاشقی چون مولانا، حتی اگر در تقابل و تضاد با عشق قرار گیرد، مکمل آن شمرده می‌شود. عطار در این زمینه می‌گوید:

عشق اینجا آتش است و عقل دود	عشق کامد، در گریزد عقل زود
عقل در سودای عشق استاد نیست	عشق، کار عقل مادر زاد نیست

(عطار/منطق‌الطیر/ص ۱۸۷)

۶. تضادهای میان فرد و اجتماع، یا تضادهای موجود در زندگی انسان؛ یکی دیگر از علت‌های بیان متناقض‌نماست. تضادهای موجود در زندگی و تضادهای میان فرد و اجتماع، تنوع بسیار زیادی دارد؛ همان‌گونه که زندگی بسیار متنوع، پیچیده و کثیرالاضلاع است. ذکر نمونه‌هایی در این زمینه، مقصود مرا آشکارتر خواهد کرد.

عطار، در منطق‌الطیر، در بیان وادی معرفت، به بی‌همتای انسانها در کسب دانش و کافر نعمتی بیشتر مردم در رویارویی با گوه‌رگرا‌ن‌های دانش اشاره می‌کند. بعد با تلمیح به داستان اسکندر که در میان ظلمات رفت و در آنجا، سنگهای کنار چشمه آب حیات، گوه‌ر‌هایی درخشان بودند، می‌گوید:

جمله تاریک است این محنت سرای	علم در وی چون جواهر ره نمای
رهبر جانت در این تاریک جای	جوهر علم است و علم جان‌فزای

تو در این تاریکی بی پا و سر چون سکندر مانده‌ای بی راهبر
 گر تو برگیری از این جوهر بسی خویش را یابی پشیمان تر کسی
 گر بود، و نبود این جوهر تو را هر زمان یابم پشیمان تر تو را

(همان/ ص ۱۹۶)

اگر انسان کسب دانش کند، پشیمان‌ترین کس خواهد بود و اگر در پی دانش نرود نیز
 پشیمان‌ترین کس خواهد بود. پس شخصی که چنین دغدغه‌ای دارد چه باید بکند؟
 □ ای گل نوشکفته، اگرچند
 زود گشتی زبون و فسرده
 از وفور جوانی چینی
 هرچه کان زنده‌تر، زود مرده

(نیمایوشیچ/ مجموعه آثار/ دفتر اول/ ص ۶۰)

هر موجودی که سرزندگی و ظرافت بیشتری داشته باشد، زودتر می‌میرد، درست مانند
 عقاب آسمانها که سی سال بیشتر نمی‌زید، اما زاغ پلید خوار فرومایه سیصد سال و اندی زندگی
 می‌کند.

گر چهی کند رفیقی به ره ما، چه زیان زانکه ما آب روانیم و ره ما چه ماست

(ملک‌الشعرا/ دیوان اشعار/ ج ۲/ ص ۳۸۴)

منظور بهار در این بیت آن است که انسانهای شکیبیا و توانا، از میان سختیها و مصیبتها، راه
 خود را خواهند گشود و ناامید نخواهند شد. بهار این شعر را هنگامی سرود که تازه به زندان افتاده
 بود.

۷. جبر و اختیار، جبر و اختیار، یکی از مسائل فلسفی و کلامی است که در طول چندین سده
 افکار اندیشمندان و فیلسوفان و عارفان بسیاری را به خود مشغول کرده است. البته ما
 نمی‌خواهیم وارد این مقولهٔ پرمناقشه شویم؛ زیرا که این رشته هنوز هم سر دراز دارد. اما نکتهٔ
 مهم از منظر این بحث، آن است که در طی هزار سال اخیر، چندین کتاب و مقاله به این موضوع
 اختصاص یافته است و هزاران دانشمند عمر خود را صرف اندیشه در این زمینه کرده‌اند؛ اما نه
 تنها اتفاق نظر نسبی در این باره وجود ندارد، ظاهراً اختلاف نظرها به علت گسترش بحث بیشتر
 هم شده است. این امر به خودی خود نشان می‌دهد که ذهن بشر همواره بین این دو جنبه در
 حرکت بوده است و هر چند تحقیقات پیشرفت کرده، دغدغه این مسئله همچنان باقی مانده
 است. در این زمینه گفتار عین‌القضات بسیار گویاست:

«آدمی در حرکات و سکنات مضطر است و اگرچه او را ببینند، در مختاری مضطر است.»^۹
 «آدمی مسخر یک کار معین نیست از روی ظاهر، بل مسخر مختاری است؛ و چنان‌که احراق در
 آتش بستند، اختیار در آدمی بستند. پس چون او را محل اختیار کردند، او را جز مختار بودن روی
 کار دیگری نبود؛ چنان‌که آتش را جز محرق بودن هیچ روی نبود. پس چون محل اختیار آمد، به
 واسطهٔ اختیار از او کارهای مختلف در وجود آید؛ خواهد حرکت از جانب چپ کند. خواهد از

راست؛ خواهد ساکن بود، خواهد متحرک. برین سبب او را به عالم ابتلا و احکام فرستادند. لیلوکم ایکم أحسن عملاً (هود، ۷). اما اگر خواهد مختار بود و اگر نخواهد، جز این نتواند بود.^{۱۰}

شیخ محمود شبستری، در این زمینه می‌گوید:

نبوده هیچ چیزش هرگز از خود پس آنگه پرسدش از نیک و از بد
ندارد اختیار و گشته مأمور زهی مسکین که شد مختار مجبور

(گلشن راز/ ص ۹۰)

۸. رازآمیز بودن برخی از حقایق جهان که دارای ابعاد متضادند. برخی از حقیقت‌های جهان هستی، دارای ابعاد متضادند. خرد انسان همواره می‌کوشد که این جنبه‌های مبهم و رازآمیز را روشن کند؛ زیرا مسلم است که هیچ حقیقتی خود را نقض نمی‌کند. اما گره‌های هستی با سرانگشت خرد گشودنی نیست و بسیاری از حقیقت‌ها هم چنان رازآمیز و دارای ابعاد ظاهراً متناقض باقی می‌مانند. از سوی دیگر، رویارویی انسان با حقایق، همیشه خردمندانه نیست. خرد نیز ابزارهای متعددی برای ادراک دارد؛ از جمله حواس ظاهری و حواس باطنی (خیال، وهم و غیره) و گاهی دریافتهای عقل از یک حقیقت، متناقض و معماگونه به نظر می‌رسد. حافظ می‌گوید:

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست
«ساده» در این بیت به معنی «بی‌نقش» است. ابن‌سینا نیز می‌گوید:

هرگز دل من ز علم محروم نشد کم ماند ز اسرار که مفهوم نشد
هفتاد و دو سال فکر کردم شب و روز معلوم شد که هیچ معلوم نشد!

انسان هرچه داناتر می‌شود، بیشتر به نادانی خود پی می‌برد و هرچه نادان‌تر باشد، خود را داناتر گمان می‌برد. پس دانایی دارای این جنبه ظاهراً متناقض است. مصراع آخر از نظر منطقی در ظاهر، خود را نقض می‌کند؛ زیرا دست کم همین‌که «بر من هیچ معلوم نشد» معلوم شده است. از سوی دیگر مفهوم این مصراع با بیت قبل در ظاهر متناقض است. زیبایی شعر نیز در متناقض‌نما بودن آن است.

یکی از جنبه‌های متناقض‌نمای بسیاری از پدیده‌ها، تقابل میان ظاهر و باطن آنهاست. بسیاری از رویدادها و حقایق، در ظاهر به گونه‌ای هستند و در باطن به گونه‌ای متفاوت و متناقض با آن. این امر، ریشه و منشاء بسیاری از سخنان متناقض‌نما است.

پس خزان او بهار است و حیات یک نماید سنگ و یاقوت و زکات

(مثنوی، اول، بیت ۲۹۲۴)

زین ضرورت گیج و دیوانه شدم لیک در باطن همانم که بدم
عقل من گنج است و من ویرانه‌ام گنج اگر پیدا کنم دیوانه‌ام
اوست دیوانه که دیوانه نشد این عس را دید و در خانه نشد

(مثنوی، دوم، ابیات ۶-۲۴۲۴)

این ابیات از زبان عارفی دیوانه‌نماست، در پاسخ به محتسبی. منظور از «عس» در بیت

آخر، عقل است که پاسبان درونی انسان است.

یک مثل عربی می‌گوید: «اشری الشرِّ صغاره» یعنی بزرگ‌ترین شر، شر کوچک است. گاهی بدی کوچک، پدیدآورندهٔ آفات و مصیبت‌های بزرگ است. در داستان مربوط به این مثل، چکیدن یک قطرهٔ عسل از کوزه‌ای، سبب کشته شدن افراد بسیاری می‌شود. پس نباید تنها به ظاهر امور و پدیده‌ها نگرست؛ زیرا گاهی باطن آنها تضادی عظیم نسبت به ظاهرشان دارد.

□ موارد ۹ تا ۱۵ که در زیر می‌آید، در شعر فارسی بیشتر به تجارب و احوال عرفانی مربوط است. هرچند که مواردی مانند «نارسایی زبان» و «حیرت» ای بسا در غیر احوال عارفانه نیز سبب پدید آمدن بیان متناقض‌نما شود.

۹. ناتوانی خرد و حواس در ادراک حقایق عرفانی. عارفان سراسر جهان در آثار خویش مکرر به این نکته اشاره کرده‌اند که احوال و معرفت شهودی‌شان، احوال و معرفتی نیست که عقل و حواس بتوانند آنها را دریابند. یکی از دلایل متناقض‌نما شدن بسیاری از سخنان عارفان نیز همین است. زیرا دیگران که چنین احوال و شهودی نداشته‌اند، نمی‌توانند حقیقت این احوال را به درستی دریابند و در نظر آنها بسیاری از این مشاهدات و تجربه‌های باطنی متناقض به نظر می‌رسد.

عارفان در موارد بی‌شمار به خارج بودن مشاهدات و معرفت خود از حیطهٔ ادراک عقلانی اشاره کرده‌اند که نقل مواردی اندک برای منظور ما بسنده است.

عطار در غزلی که بیشتر ابیات آن متناقض‌نماست، می‌گوید:

همه اوضاعش اندر یک مکان جمع	همه الوانش اندر یک مکان یار...
دو ضدش در زمانی و مکانی	به هم بودند و از هم دور هموار
تو بنیوش این که از طامات حرفی است	و گر این می‌نیوشی عقل بگذار

(عطار/ دیوان/ ص ۳۹۷)

همچنین وی پس از اشاره به تجربهٔ عرفانی محو و فنا، آن را خارج از ادراک عقلی می‌داند:

گر پلیدی گم شود در بحر کل	در صفات خود فرو ماند به ذل
لیک گر پاکی به این دریا بود	او چو نبود در میان زیبا بود
نبود او و او بود، چون باشد این؟	از خیال عقل بیرون باشد این

و مولانا در این زمینه می‌گوید:

ای ز غیرت بر سبو سنجی زده	و آن شکست خود درستی آمده
خم شکسته، آب از او نارایت	صد درستی زین شکست انگیخته
جزو جزو خم به رقص است و به حال	عقل جزوی را نموده این محال

(مثنوی، اول، ابیات ۸-۲۸۶۶)

خم و سبو در ابیات پیشین، استعاره از وجود عارف است.

۱۰. نارسایی زبان در بیان مشاهدات و حقایق روحانی. تقریباً عارفان سراسر جهان در طول تاریخ بر این نکته اتفاق نظر دارند که بسیاری از تجربه‌ها، احوال و مشاهدات روحانی به وصف

در نمی‌آید و نمی‌توان آنها را بیان کرد.

زبان دستگاهی از نشانه‌های اختیاری و قراردادی است که برای ارتباط انسانی به کار می‌رود. این نشانه‌های اختیاری و قراردادی، برای بیان تجربه‌هایی وضع شده که بیشتر مردم آنها را درک کرده‌اند، یا می‌توانند درک کنند. اصطلاحات علمی یا تخصصی به طور قراردادی میان صاحبان آن دانش و تخصص رایج می‌شود. اما مشاهدات و احوال عرفانی از مقوله دانش و آگاهیهای اثبات‌پذیر نیست؛ بلکه گونه‌ای از معرفت است که از راه شهود باطنی به دست می‌آید، نه مطالعه و بررسی‌های علمی. از اینجا است که عارف برای بیان احوال و مشاهدات خود، «زبان» را نارسا می‌یابد؛ زیرا ناگزیر است زبانی را به کار گیرد که نشانه‌ها و واژه‌های لازم برای بیان تجربه‌هایش در آن نیست. از این رو می‌کوشد نزدیک‌ترین نشانه‌ها به شهود باطنی خویش را برای به تصویر کشیدن مشاهدات و احوال خویش به کار گیرد. با این حال فراموش نمی‌کند که این الفاظ که او به کار گرفته، برای تجربه‌های دیگری وضع شده است و از این رو در میان سخن، اشاره می‌کند که احوال او به بیان در نمی‌آید و تنها تمثیلی از آن احوال است.

نه خموش است و نه گویا، نادری است حال او را در عبارت نام نیست

(مثنوی، ششم، بیت ۴۶۳۱)

هر قطره‌ای در این ره صد بحر آتشین است دردا که این معما شرح و بیان ندارد
(حافظ)

از نظر وی، زبان نمی‌تواند حقیقت یا «مثل» آن را ارائه کند، لیکن با استفاده از زبان و از طریق تصویر و تمثیل، می‌توان سخنی در حد فهم غیرعارفان، یا سالکان مبتدی ارائه کرد. نقش و کارکرد زبان در اینجا، برانگیزندگی است:

هر ستاره خانه دارد برعلا	هیچ خانه در نگنجد نجم ما
جای سوز اندر مکان کی در رود؟	نور نامحدود را حد کی بود؟
لیک تصویری و تمثیلی کنند	تا که دریابد ضعیفی عشقمند
مثل نبود، لیک باشد آن مثل	تا کند عقل مجمّد را گسیل

(مثنوی، ششم، ابیات ۱۵۵-۱۱۸)

۱۱. سکر (مستی). در بسیاری از آثار عرفانی به ویژه در شعر عرفانی فارسی در کنار سخنان متناقض‌نما، از «مستی» و «باده» سخن به میان آمده است. از این رو به نظر می‌رسد که «سکر» در معنای عرفانی‌اش، یکی از علل متناقض‌نمایی در زبان عارفان است.

چون نگارنده پیشتر در این زمینه مطالبی نوشته است^{۱۱} در اینجا به نقل توضیح عزالدین محمود کاشانی درباره سکر و ذکر چند مثال در اثبات این رابطه بسنده می‌کند. عزالدین محمود کاشانی می‌نویسد: لفظ سکر در عرف صوفیان، عبارت است از «رفع تمییز میان احکام ظاهر و باطن. به سبب اختطاف نور عقل در اشعه نور ذات» و بیان این سخن آن است که اهل وجد، دو طایفه‌اند: «محبان ذات» و منشأ وجد ایشان ذات بود و «محبان صفات» و منشأ وجد ایشان عالم صفات [...] پس واجد ذات در بدایت به جهت قوّت و غلبه وارد، مغلوب سلطنت حال گردد و

عقلش که رابطه تمییز و بصر قلبی است، در تواتر اشعه انوار ذات و غلبه آن، مختفی و متطایر شود (...) و به انشای اسرار ربوبیت که مکنون خزانه غیرت‌اند، مبالات ننماید و به مثل «سبحانی» و «اناالحق» زبان انبساط دراز کند؛ و صوفیان این وجود را به اعتبار تواتر و قوت غلبه «حال» خوانند و به اعتبار رفع تمییز «سکر». (۱۳۶/۲۴)

عطار در بیان وادی طلب می‌گوید:

جرعه‌ای زان باده چون نوشش شود	هر دو عالم کل فراموشش شود
غرقه دریا بماند خشک لب	سرجانان می‌کند از جان طلب
... کفر و لعنت گر به هم پیش آیدش	در پذیرد تا دری بگشایدش
چون دری بگشاد، چه کفر و چه دین	زانکه نبود زان سوی در، آن و این

(منطق‌الطیر/ ص ۱۸۱)

بیا که قبله ما گوشه خرابات است	بیار باده که عاشق نه مرد طامات است
بنوش درد و فنا شو اگر خواهی	که زاد راه فنا، دردی خرابات است
مخند از پی مستی که بر زمین افتد	که آن سجود وی از جمله مناجات است

(دیوان/ ص ۴۶)

۱۲. محو و فنا، محو و فنا از احوال عرفانی‌اند که سبب پیدایش متناقض‌نمایی در زبان عارفان می‌شود. بخش عظیمی از دیوان عطار، شرح واقعه‌های عرفانی مربوط به محو و فناست و اغلب در چنین مواضعی سخنان متناقض نما می‌آورد. درباره محو و فنا پیشتر سخن گفته‌ایم^{۱۲} عارفان برای بیان این احوال، تعابیر مختلفی آورده‌اند، مانند نیستی، مردن، گم شدن، نداشتن هیچ صفتی و فعلی و اثری و نداشتن هیچ نشانی از دو عالم، بی‌نشانی، محو شدن قطره (سالک) در دریا (حضرت حق) و پیوستن ذره (سالک) به خورشید (حضرت حق)؛ گم شدن سایه در آفتاب و جز اینها.

دقت در این چند نمونه از شعر عرفانی فارسی، هم معنی محو و فنا را روشن تر خواهد کرد و هم ارتباط آنها را با متناقض‌نمایی:

چون نیستی تو محض اقرار بود	هستیت ز سرمایه انکار بود
هرکس که ز نیستی ندارد بویی	کافر میرد، اگر چه دیندار بود

(عطار / مختارنامه / ص ۱۲۴)

صاحب‌دلان که پیشتر از مرگ مرده‌اند	آب حیات از قدح مرگ خورده‌اند
------------------------------------	------------------------------

(جامی/ دیوان / ص ۷۶۰)

در رکاب محو کن «مایی» ز هیچ	رخش ناچیزی بر آن جایی که هیچ
بر میانی در کمی زیر و زبر	بی‌میان بریند از «لاشی» کمر
طمس کن جسم و ز هم بگشای زود	بعد از آن در چشم کش کحل «نبود»
گم شو و زین گم شدن هم گم باش	پس از این قسم دوم هم گم باش
همچنین می‌رو بدین آسودگی	تا روی در عالم گم بودگی

گر بود زین عالمت مویی اثر نیست زان عالم تو را مویی خبر
(عطار/ منطق‌الطیر/ ص ۲۲۲)

عزالدین محمود کاشانی در بیان مقام فقر که با محو و فنا مرتبط است، می‌گوید: «خود نبینند. ایشان را نه ذات بود، نه صفت، نه حال، نه مقام، نه فعل، نه اثر. در هر دو عالم هیچ ندارند و این وصف که هیچ ندارند هم ندارند. محو فی محو و محق فی محق. [...] و در این مقام است آنچه گفته‌اند: الفقیر لایحتاج الی الله. چه احتیاج، صفت محتاج بود و قائم به ذات او؛ و اینجا نه ذات است، نه صفت؛ و همانا الفقر فخری اشارات بدین معنی بود.»^{۱۳}

۱۳. وحدت/ توحید. وحدت نیز یکی از تجربه‌ها یا معرفت‌های شهودی است که برای عارفان پیش می‌آید. عشق و سرور، در نهایت به فنا و محو سالک می‌انجامد و پس از آن، سالک به معرفت «وحدت» دست می‌یابد. منظور از وحدت، یکی شدن با محبوب (خداوند) است؛ ولیکن شرح این معرفت شهودی، تنها برای عارفان میسر است. پیشتر در این زمینه سخن گفته‌ایم.^{۱۴} اینک به ذکر توضیحات عطار و شیخ محمود شبستری بسنده می‌کنیم.

عطار در «بیان وادی توحید» می‌گوید: در بیان وحدت، همه یکی می‌شوند. البته نه «یک» عددی؛ بلکه «یکی» که ازل و ابد در آن گم است:

رویه‌ها چون زین بیابان در کنند	جمله سر از یک گریبان در کنند
گر بسی بینی عدد، گر اندکی	آن یکی باشد در این ره در، یکی...
نیست آن یک کان احد آید تو را	زان یکی کان در عدد آید تو را
چون برون است از احد وین از عدد	از ازل قطع نظر کن وز ابد

بعد، حکایت عارفی به نام «ابوعلی» را نقل می‌کند. پیرزنی نزد ابوعلی رفت و مقداری طلا به او هدیه داد. ابوعلی به او گفت: عهد بسته‌ام که دیگر از غیر خداوند چیزی نستانم. پیرزن به او گفت: چرا احوال (دوبین) شده‌ای؟ مگر غیر از خدا وجود دارد؟

تو در این ره، مرد عقد و حل نه‌ای	چند بینی غیر اگر احوال نه‌ای؟
مرد را در دیده آن جا غیر نیست	زانکه آن جاکعبه نی و دیر نیست

عطار راه رسیدن به سر وحدت را پاک شدن از صفات بد و نیز رهایی از خودی خود می‌داند و «وادی توحید» را این‌گونه توضیح می‌دهد:

مرد سالک چون رسد این جایگاه	جایگاه مرد برخیزد ز راه
گم شود زیرا که پیدا آید او	گنگ گردد ز آنکه گویا آید او
جزو گردد، کل شود، نه کل نه جزو	صورتی باشد صفت، نه جان نه عضو
هر چهار آید برون از هر چهار	صد هزار آید فزون از صد هزار

شیخ محمود شبستری در پاسخ به این پرسش:

که شد بر سر وحدت واقف آخر؟ شناسان چه آمد عارف آخر؟

می‌گوید:

کسی بر سر وحدت گشت واقف که او واقف نشد اندر مواقف

دل عارف شناسای وجود است وجود مطلق او را در شهود است
 به جز هست حقیقی هست نشناخت و یا هستی که هستی پاک در باخت
 وجود تو همه خار است و خاشاک برون انداز اکنون جمله را پاک
 برو تو خانه دل را فرو روب مهیا کن مقام و جای محبوب
 چو تو بیرون شدی، او اندر آید به تو، بی تو جمال خود نماید
 بیت اخیر، اشاره دارد به محو و فنا، سالک پس از آن به «وحدت» دست می‌یابد. وی «وحدت» را این گونه توضیح می‌دهد:

نماند در میانه هیچ تمییز شود معروف و عارف جمله یک چیز
 او در توجیه این نکته که بالاخره مردم و کثرتهای عالم وجود دارند، می‌گوید: تفاوت در «نمود» است، نه «بود»:

وجود خلق و کثرت در نمود است نه هرچ آن می‌نماید، عین بود است
 (گلشن راز/ ص ۸۳)
 ۱۴. حیرت. حیرت یکی از حالات عرفانی است که سبب ایجاد متناقض‌نمایی در زبان می‌شود. حیرت، یکی از مراحل و وادیهای دشوار سالک است که با محو و فنا ارتباط دارد. عطار نیشابوری که مراحل مختلف سلوک را در آثار خود به خوبی و شیوایی منعکس کرده، در این زمینه هم شعرهای فراوان دارد که با نقل بخشی اندک از آنها، منظور ما روشن‌تر خواهد شد. ارتباط متناقض‌نمایی با حیرت، بدین‌گونه است که شخص متحیر در وضعیتی دوگانه و دشوار قرار دارد که رفتن به هر یک از دو سوی مخالف و ترک سوی دیگر دشوار یا ناممکن می‌شود و در عین حال، رفتن به هر دو سوی لازم است.

اما «حیرت» در مفهوم عرفانی‌اش، بسیار پیچیده‌تر از اینهاست. در منطق‌الطیر، «وادی حیرت» یکی از هفت وادی سلوک است که پس از «وادی توحید» در راه سلوک پیش می‌آید. وی در بیان وادی حیرت می‌گوید:

بعد از این، وادی حیرت آیدت	کار دایم درد و حسرت آیدت
هر نفس این جا چو تیغی باشدت	هر دمی این جا دریغی باشدت
آه باشد، درد باشد سوز هم	روز و شب باشد، نه شب نه روز هم
از بن هر موی این کس، نه به تیغ	می‌چکد خون، می‌نگارد «ای دریغ»
آتشی باشد فسرده مرد این	یا سخن بس سوخته از درد این
هرچه زد «توحید» بر جانش رقم	جمله گم گردد از او، گم نیز هم
گر بدو گویند: مستی یا نه‌ای؟	نیستی گویی که هستی یا نه‌ای؟
در میانی یا برونی از میان؟	برکناری یا نهانی یا عیان؟
فانی‌ای یا باقی‌ای، یا هر دوی؟	یا نه‌ای هر دو، تویی یا نه تویی؟
گوید: اصلاً می‌ندانم چیز من	وان «ندانم» هم ندانم نیز هم
عاشقم، اما ندانم بر کی‌ام؟	نه مسلمانم، نه کافر، پس چی‌ام؟

لیکن از عشقم ندارم آگهی هم دلی پر عشق دارم، هم تهی
باب نهم مختارنامه عطار، «در بیان حیرت و سرگشتگی» است. وی در یکی از رباعیات این
باب می‌گوید:

چندان که نگاه می‌کنم حیرانی است سرگشتگی و بی‌سر و بی‌سامان است
در بادیه‌ای که دانشش نادانی است گردون را بین که جمله سرگردانی است
۱۵. بقا پس از فنا. بقای پس از فنا، یکی از اصطلاحات عارفان است که در کتب عرفانی
مختلف آن را شرح داده‌اند. شرح و توضیح این حال یا معرفت شهودی نیز غالباً با عبارات
متناقض‌نما همراه است و از این رو، می‌توانیم این تجربه عرفانی را یکی از علل متناقض‌نمایی
بشمریم. در اینجا نیز به ذکر چند مثال بسنده می‌کنیم.
عطار، در آخرین بخش از داستان منطق‌الطیر می‌گوید: سی مرغ پس از طی بیابانهای دراز و
فنا در حضرت سیمرغ (و رسیدن به وحدت)، دوباره بقا یافتند.

چون برآمد صد هزاران سال پیش قرنهای بی‌زمان، نه پس نه پیش
بعد از آن، مرغان فانی را به ناز بی‌فنا کی، به خود دادند باز
چون همه بی‌خویش با خویش آمدند در بقا بعد از فنا پیش آمدند...
همچنان‌کو دور دور است از نظر شرح این دور است از شرح و خبر
(منطق‌الطیر/ ص ۲۷۳)

در ادامه، «بقای پس از فنا» را این‌گونه توضیح می‌دهد:

تا نیایی در فنا کم کاستی در بقا هرگز نبینی راستی
اول اندازد به خواری در رخت باز برگردد به عزت ناگهت
نیست شو تا هستی‌ات از پی رسد تا تو هستی، هست در تو کی رسد؟
تا نگردی محو خواری فنا کی رسد اثبات از عز بقا؟
شیخ محمود شبستری نیز این معرفت شهودی را با بیانی متناقض‌نما چنین توضیح می‌دهد:
کسی مرد تمام است کز تمامی کند با خواجگی کار غلامی
شریعت را شعار خویش سازد طریقت را دثار خویش سازد
حقیقت خود مقام ذات او دان شده جامع میان کفر و ایمان
به اخلاق حمیده گشته موصوف به علم و زهد و تقوی بوده معروف
همه با او، ولی او از همه دور به زیر قبه‌های ستر، مستور

(گلشن راز/ ص ۸۱)

۱۶. نشان دادن تناقض در گفتار یا رفتار دیگران: مورد اخیر، در فرهنگ عامه و مثلثهای رایج
در میان آن بیشتر کاربرد دارد:

□ کج دار و مریزا! عروس ما عیبی ندارد، کور است و کچل است و سرگیجه دارد! یک لا
نمی‌رسد، دولا دراز است! (یا: یک لا بود نرسید، دولایش کردیم، برسد)، کوسه و ریش پهن،
گدایی کن تا محتاج خلق نشوی!، یک بام و دو هوا!، آن‌قدر درخت بود که جنگل را ندیدم! (مثل

انگلیسی).

همه این عبارات متناقض‌نما برای رد تناقض در گفتار یا رفتار دیگران گفته می‌شود. نوع دیگر این گروه، متناقض‌نماهایی است که بیانگر تناقض پدید آمده از افراط‌اند. نظیر:

□ آب را آب کشیدن.

«به نهایت رعایت قواعد صحی کردن. مثال: فلانی با اینکه آب را آب می‌کشید، باز همیشه رنجور است. ۱۵ اصل مثل متناقض‌نماست. مثال دهخدا نیز بیانگر نوعی تناقض پدید آمده از افراط‌کاری است: افراط در بهداشت، بیماری‌زا است.

□ عزای عمومی، عروسی است.

نتیجه

متناقض‌نمایی، چه در زبان و چه در ادبیات، در واقعیتها و حقیقتهای جهان هستی و تجربه‌ها و باورهای انسان ریشه دارد و صرفاً یک صورت خیال (Image) یا صنعت‌بدیهی نیست. آنچه در این مقاله آمده است، همه ریشه‌ها و دلایل پیدایش و رواج متناقض‌نمایی نیست بلکه کوشیده‌ایم مهم‌ترین آنها را بیان کنیم.

در یک جمع‌بندی کلی، می‌توان گفت متناقض‌نمایی در زبان و ادبیات جهان، در عواملی از این قبیل ریشه دارد: ۱. جمع‌پذیری تناقضها در ذات خداوند؛ ۲. تضادها و تناقضها در سرشت و سرنوشت انسان؛ ۳. تناقضهای موجود در زندگی و رابطه میان فرد و اجتماع؛ ۴. بُعد رازآمیز و متناقض‌نمای هستی؛ ۵. تقابل میان ابعاد مختلف یک حقیقت؛ ۶. مکاشفات و معرفت‌شهودی عارفان؛ ۷. میل انسان به رد تناقض در گفتار یا رفتار دیگران.

پی‌نوشت‌ها

۱. چناری، امیر، متناقض‌نمایی در شعر فارسی، ص ۱۹.
۲. همان، صص ۱۳۶-۲۰۵.
۳. همدانی، عین‌القضات، نامه‌ها، به اهتمام علینقی منزوی و عقیف عسیران، ص ۲۲۳.
۴. همان، ص ۲۲۴.
۵. مولوی، جلال‌الدین محمد، فیه مافیه، تصحیح فروزانفر، ص ۱۷۷.
۶. همان، ص ۱۰۹.
۷. همدانی، عین‌القضات، پیشین، ص ۳۱.
8. Shakespear, William, **The Complete Words**, General Editors: Stanley Wells & Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1990, P. 235.
۹. همدانی، عین‌القضات، پیشین، ص ۳۳۶.
۱۰. همان، ص ۳۳۷.
۱۱. چناری، امیر، پیشین، صص ۱۸۴-۱۹۱.
۱۲. همان، صص ۱۷۱-۱۷۹.
۱۳. کاشانی، عزالدین محمود، مصباح‌الهدایه، به تصحیح جلال‌الدین همایی، ص ۳۷۸.
۱۴. چناری، امیر، پیشین، صص ۱۷۹-۱۸۴.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر، امثال و حکم، ص ۹.

منابع

- قرآن کریم، ترجمه محمد مهدی فولادوند، درالقرآن الکریم، تهران، ۱۳۷۶.
- ابونواس، دیوان، شرحه و ضبطه علی العسیلی، مؤسسه الاعلمی، بیروت، ۱۹۹۷ م.
- استیس، و. ت.، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاء الدین خرمشاهی، چاپ سوم، سروش، تهران، ۱۳۶۷.
- اقبال لاهوری، محمد، دیوان، به اهتمام احمد سروش، کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۴۳.
- ایرج میرزا، دیوان (تحقیق در احوال و آثار و افکار ایرج میرزا)، به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب، اندیشه، تهران، ۱۳۵۳.
- بهار، ملک الشعرای، دیوان اشعار، امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۴.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن، دیوان، ویراسته هاشم رضی، پیروز، تهران، بی تا.
- _____، هفت اورنگ، به تصحیح آقا مرتضی مدرس گیلانی، سعدی، تهران، ۱۳۶۶.
- چناری، امیر، «متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی» کیان، شماره ۲۷، سال ۱۳۷۴.
- _____، «متناقض‌نمایی در غزل‌های عطار نیشابوری»، مندرج در سایه در خورشید (مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت عطار نیشابوری)، آیات، تهران، ۱۳۷۴.
- _____، متناقض‌نمایی در شعر فارسی، فرزانه روز، تهران، ۱۳۷۷.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، دیوان، به کوشش قزوینی و قاسم غنی، زوار، تهران، ۱۳۵۶.
- دهخدا، علی اکبر، امثال و حکم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۴.
- سپهری، سهراب، هشت کتاب، طهوری، تهران، ۱۳۶۳.
- سنایی، مجدودبن آدم، دیوان، به کوشش مدرس رضوی، کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۶۲.
- شبستری، شیخ محمود، گلشن راز، به تصحیح و توضیحات صمد موحد، طهوری، تهران، ۱۳۶۸.
- شمس‌الدین تبریزی، مقالات شمس، تصحیح محمدعلی موحد، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۹.
- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی، دیوان، به کوشش محمد قهرمان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۰.
- صینی، محمود اسماعیل، معجم الامثال العربیه، مکتبه لبنان، بیروت، ۱۹۹۶ م.
- عطار، فریدالدین محمد، دیوان، به اهتمام تقی تفضلی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۱.
- _____، مختار نامه (مجموعه رباعیات عطار)، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران، ۱۳۷۵.
- _____، منطق الطیر، به اهتمام سیدصادق گوهرین، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷.
- همدانی، عین‌القضات، نامه‌ها، به اهتمام علینقی منزوی و عقیف عسیران، کتابخانه منوچهری، تهران، ۱۳۶۲.
- کاشانی، عزالدین محمود، مصباح‌الهدایه، به تصحیح جلال‌الدین همایی، هما، تهران، ۱۳۶۸.
- کسرابی، سیاوش، از خون سیاوش، سخن، تهران، ۱۳۷۸.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، فیه مافیه، تصحیح فروزانفر، چاپخانه مجلس، تهران، ۱۳۳۰.
- _____، کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- _____، مثنوی، تصحیح رینولد الین نیکلسون، لیدن، ۳۳-۱۹۲۳.
- نجم‌الدین رازی، مرصادالعباد، به اهتمام محمد امین ریاحی، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵.
- نیما یوشیج، مجموعه آثار، دفتر اول: شعر، به کوشش سیروس طاهباز، ناشر، تهران، ۱۳۶۹.
- Shakespear, William, The Complete Words, General Editors: Stanley Wells & Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1990.

مستِ مستور

محمد رضا حسنی جلیلیان*

«أَفَلَا يَتَذَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ غَيْرِ عِنْدَ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ إِخْتِلَافًا كَثِيرًا»^۱

از جمله مفاهیمی که از این آیه شریف می‌توان استنباط کرد، این نکته مهم است که در هر سخنی جز کلام سخن‌آفرین، اختلاف و تناقض وجود خواهد داشت. چراکه وجود انسان مجموعه تضادها و احساسهای متفاوت است و تنها:

خدای است آن‌که ذات بی‌نظیرش نگردد هرگز از حالی به حالی

(کلیات سعدی/ ص ۸۳۸)

از این رو به نظر می‌رسد سخن‌گفتن از دلایل تناقض‌گویی انسانها کاری بیهوده باشد. ما بر این باوریم که پیامبران، حکما و مصلحان هرچند انسانند و محل سهو و نسیان و صاحب احوال متفاوت؛ ولی بر باورهای ثابتی پای می‌فشارند. آنان اصول اساسی‌ای را همواره مد نظر دارند که دگرگونی احساسات بشری کمتر آنها را تحت شعاع قرار می‌دهد. ما نیز سعدی را مصلحی می‌دانیم که هدفش اصلاح جامعه روزگار خود است.

هر چند گروهی از پژوهشگران هدف اصلی شیخ را نشان دادن قدرت قلم خود دانسته و حتی گلستان را همپایه مقامات خوانده‌اند^۲ و مضامین آن را باطل^۳ و مباین با مصالح اجتماعی و حتی منحرف از روش و سنت خود سعدی دانسته‌اند^۴ و کسی هم با بی‌انصافی شیخ را به بی‌دردی و دادن «پند بی‌خردانه»^۵ متهم کرده است.

برخی این سبک سخنوری را خاص گلستان دانسته و جهان مطلوب سعدی را در بوستان

*. عضو هیأت علمی دانشگاه لرستان.

جست‌وجو کرده‌اند^۶ اما ما معتقدیم همان مطالب به ظاهر مباین با اخلاق که در آثار سعدی دیده می‌شود نیز صرفاً به قصد هزالی نیامده است و به گونه‌ای در مسیر اصول محوری اندیشه شیخ قرار دارد. شیخ داروی تلخ پند را به شهد ظرافت درمی‌آمیزد تا طبع ملول مردمان از کلام او نرمد. او دریافته بود: «خواننده را در پیچ و تاب زهد خشک و اندرزهای متعسفانه اصول اخلاقی»^۷ قرار دادن، گاه نتیجه عکس می‌دهد. او عادت ندارد که تنها مسائل ارجمند زندگی را توصیف کند، بلکه زندگی را همان گونه که هست - با همه زشتیها و زیباییهایش - می‌بیند و به تصویر می‌کشد. و هم از این روست که می‌توان جامعه شیراز را در قرن هفتم با همه ریزه کاریهایش در آثار او مشاهده کرد.^۸

پس می‌توان حکم کرد در آثار شیخ در پس پرده زیبای لفظ، پردگیان معانی دلبری می‌کنند و آثار او دردهای بزرگ بشر را دربردارد و درست به همین دلیل است که بزرگانی همچون هوگو، آلفرد دوموسه، فرون، لافونت و امثال آنان در برابر کاخ اندیشه سعدی سر تعظیم فرو آورده‌اند.^۹ اگر هنر سعدی تنها در حد لفظ متوقف می‌شد، باید تأثیر گلستان به آثاری همچون نگارستان و انجمن آرای احمد وقار و پریشان و بهارستان و... ختم می‌گردید. جهانگیری آوازه سعدی به واسطه معانی بلند آثار اوست وگرنه می‌دانیم که زیبایی لفظ در ترجمه منتقل نمی‌شود. به همین دلیل او را شاعر انسانیت نامیده‌اند.^{۱۰}

مشکل از آنجا آغاز می‌شود که برخی مدعی‌اند با فرض تصور باعث تربیتی در آثار شیخ، او درباره موضوع واحد، احکام متضاد ارائه کرده و یا با رفتار او اصول پیشنهادی خود را نقض کرده است و به عبارتی هم مست بوده است و هم مستور.

تو پارسایی و رندی به هم کنی سعدی
می‌سرت نشود مست باش یا مستور

از آنجا که اصول تربیتی بدون تغییرند، باید دید دلایل مخالفان وجود انسجام فکری در آثار سعدی که وی را به تناقض‌گویی متهم کرده‌اند تا چه حد قابل قبول است و اگر تضاد و تناقضی در آثار او هست از کجا ناشی می‌شود چرا که به قول مولانای بزرگ:

قول و فعل بی تناقض بایدت
تا قبول اندر زمان پیش آیدت

با بررسی آثار سعدی روشن می‌شود:

۱. بسیاری از مواردی که به عنوان تناقض مطرح‌اند بیشتر مواردی متناقض نما هستند.
۲. برخی از تناقضها مولود توجه بیش از حد منتقدان به یکی از جنبه‌های شخصیت سعدی است.
۳. دسته‌ای از تناقضها از اختلاف دیدگاه عرفانی و غیر عرفانی شیخ ناشی می‌شود.
۴. قسمتی از این دوگانه‌گوییها در تضاد اندیشه‌های کلامی سعدی ریشه دارد.
۵. تاثیر اوضاع سیاسی - اجتماعی روزگار سعدی در آثار او باعث بخش دیگری از تناقض‌گوییهای او است.

برخی از واژه‌های کلیدی این پژوهش همچون «تناقض»، «تضاد»، «نقیض»، «نقیضه» و «تناقض‌نمایی» در علوم منطق و بلاغت کاربرد دارند، در هیچ موردی معانی مصطلح در آن علوم در این نوشته مد نظر نیست.

۱. متناقض‌نمایی

بسیاری از مواردی که به‌عنوان تناقض در آثار و افکار شیخ مطرح شده است، بیشتر مواردی متناقض‌نما هستند. گزینش اجزایی از یک حکایت یا شعر بلند، بی‌توجهی به علل آفرینش هر حکایت؛ در نظر نگرفتن مواضع خطاب و مخاطب سعدی، نادیده گرفتن عادت شیخ در بیان اغراق آمیز و بزرگ‌نمایی حسن و قبح مضامین به دلیل تأثیر تربیتی عمیق‌تر و همچنین سخن گفتن شاعر از زبان شخصیت‌های متفاوت با اندیشه‌های متضاد از جمله عواملی هستند که برخی از سخنان سعدی را متناقض می‌نمایانند. روشن است که شیخ شیراز را در این مورد تقصیری نیست.

اگر در آیه «یا ایها الناس لاتقرب الصلاة و انتم سکری» بخش پایانی را در نقل و داوری حذف کنیم^{۱۱} و یا با بی‌توجهی به مسئله ناسخ و منسوخ، آیاتی را که حکمشان برداشته شده در مقابل آیات ناسخ قرار دهیم^{۱۲} و یا آیه «اذا کنا ترا با انا لفی خلق جدید» (رعد / ۵۰) را پرسش معاندان ندانیم و یا با تفسیر به رأی، آیات قرآن را طبق اندیشه خود تفسیر و تحلیل کنیم؛ آیا مفاهیم قرآنی را متضاد نخواهیم یافت؟ حال که چنین است درباره آثار شاعری که معصوم هم نیست چه می‌توان گفت؟ در زیر به برخی از موارد که باعث تصور تضاد در سخن شیخ شده‌اند اشاره می‌شود:

الف. گزینش اجزائی از حکایت

در آثار سعدی اشخاص متفاوت با اندیشه‌های مختلف و گاه متضاد با یکدیگر سخن می‌گویند یا بهتر بگوییم شیخ برای اخذ نتیجه دلخواه، آنان را در برابر هم قرار می‌دهد. یکی از دلایل پویایی کلام و شادابی آثار او همین نکته است، اما اگر کسی اجزایی از یک حکایت را جدا کند و به صورت مجزا مقابل دیگر سخنان شیخ قرار دهد، البته گوینده را به تناقض‌گویی محکوم خواهد کرد. حکایت‌های معروف «مشت زن بی‌روزی» (گلستان/ ص ۱۲۰) «جدال سعدی و مدعی» (گلستان/ صص ۱۶۲-۱۶۸) و حکایت «معروف کرخی» (بوستان/ صص ۱۲۴-۱۲۵) از نمونه‌های عالی این سبک سخنوری سعدی است که در آن از زبان اشخاص عقاید متفاوت بیان می‌شود.

به‌عنوان نمونه در بوستان صوفیان این گونه توصیف می‌شوند:

که زنه‌ار از این مکر و دستان و ریو	به‌جای سلیمان نشستن چو دیو
دمادم بشویند چون گربه روی	طمع کرده در صید موشان کوی
ریاضت‌کش از بهر نام و غرور	که طبل تهی را رود بانگ دور

(بوستان/ ص ۱۳۲)

ممکن است شیخ، تصوف رایج روزگار خود را نپسندد، اما این ابیات عقیده او درباره صوفیان نیست بلکه سخن یکی از مخالفان این شیوه است. حال اگر کسی این ابیات را از حکایت جدا کرده در برابر دیگر سخنان سعدی در مورد تصوف قرار دهد به نظر خواهد رسید که شیخ به دوگانه‌گویی افتاده است.

ب. بی توجهی به سیر عمودی اثر

هر شعر بلند یا حکایت، یک کل به هم پیوسته است و باید مجموعاً بررسی شود و بی توجهی به این مهم باعث ایجاد تصور تضاد می‌شود. ذکر مثالی روشنگر این نکته است. سعدی در جایی گفته است:

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار	که بز و بحر فراخ است و آدمی بسیار
زمام عقل به دست هوای نفس مده	که گرد عشق نگرند مردم هشیار
مخالط همه کس باش تا بخندی خوش	نه پای‌بند یکی کز غمش بگریی زار
چه لازم است یکی شادمان و من غمگین	یکی به خواب و من اندر خیال او بیدار

(کلیات سعدی/ ص ۷۲۱)

به نظر می‌رسد شیخ در این ابیات مردم را از دلدادگی و عشق و اختلاط با مردم برحذر می‌دارد. حتی برخی گفته‌اند: «سعدی پای از طلب نکشیده و به هیچ مقام و مراد نگرییده و به سالک توصیه کرده است؛ به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار...»^{۱۳} بی‌خبر از آنکه این ابیات تنها مقدمه‌ای است برای اخذ نتیجه‌ای متفاوت. شیخ در ادامه گفته است:

شبی دراز در این فکر تا سحر همه شب	نشسته بودم و با نفس خویش در پیکار
بسی نماند که روی از حبیب برپیچم	هزار نوبت ازین رای باطل استغفار
کدام دوست بتابد رخ از محبت دوست؟	کدام یار بپیچد سر از ارادت یار؟

(همان)

ج. مواضع خطاب و مخاطب

می‌دانیم که شیخ «حکایت بر مزاج مستمع» گفته است و البته «این نه عیبی که در مذهب ما تحسینی است.» وی جایگاه اجتماعی و سیاسی مخاطبان خود را در نظر گرفته و فراخور حال و مقام با آنان سخن گفته است. در آثار او به پادشاه عملی توصیه شده که درویش از آن نهی شده است. روشهای پیشنهادی او در موارد یکسان برای افراد مختلف، متفاوت است. بی‌توجهی به این مطلب باعث تصور دو گانه‌گویی می‌شود. می‌گویند: «سعدی در جایی گفته است:

هرکه را دشمن پیش است گر نکشد دشمن خویش است

و در جایی دیگر پرهیز از کشتن دشمن را ترویج می‌کند و می‌گوید:

نیک سهل است زنده بی‌جان کرد مرده را زنده باز نتوان کرد

و نتیجه می‌گیرند این دو حکم درباره دشمن، متناقض هستند.^{۱۴} اگر به مواضع خطاب توجه کنیم، درمی‌یابیم که در مورد اول دشمنی مد نظر است که آزاد و رها در مقابل شخص قرار گرفته و در صورت غفلت از او ممکن است قدرتمند شود. ولی در مورد دوم دشمنی که در دست تو اسیر و فرصت کشتن او همواره هست، مورد نظر است. پس این دو سخن برای موقعیتهای متفاوت توصیه شده‌اند و هیچ تضادی با هم ندارند.

د. قدرت بیان سعدی در بزرگ‌نمایی

قدرت سعدی در زبان‌آوری و تقریر مفهوم در ذهن و متقاعدکردن شنونده به حدی است که هیچ

کس را یارای مقاومت و مخالفت در برابر کلام او نیست. او هرگاه اراده کند شنونده را به پذیرش هر مضمونی مجبور می‌کند. لیکن در مواردی مقدمات بیان یک مطلب، اصل سخن شیخ تصور شده است. مثال آوریم:

کسی گفت عزت به مال اندر است	که دنیا و دین را درم یاور است
چه مردی کند زور بازوی جاه	که بی‌مال سلطان بی‌لشکر است
تهیدست با هیبت و بانگ و نام	زن زشت‌روی نک‌وچادر است
دگر کس نگر تا جوابش چه داد	به جاه است اگر آدمی سرور است
مذلت برد مرد مجهول نام	وگر خود به مال آستانش زر است
خداوند را جاه باید نه مال	وگر مال خواهی به جاه اندر است

انصافاً با خواندن سه بیت اول می‌پذیریم که مال از جاه برتر است و با دیدن ابیات بعد جاه را برمال ترجیح می‌دهیم و اعجاب زمانی به نهایت می‌رسد که سعدی در بیت پایانی می‌گوید:

اگر راست خواهی ز سعدی شنو قناعت از این هر دو نیکوتر است

کلیات سعدی / ص ۸۱۴

ه. بزرگ‌نمایی مفاهیم برای تحریض یا تحذیر

گاه شیخ برای تقریر مطلبی در ذهن خواننده و یا تشویق به امری، در بیان حسن و یا قبح مضامین اغراق می‌کند. مثلاً او می‌گوید: «سه کس را غیبت رواست» و از این سه «یکی پادشاهی ملامت پسند» است (بوستان / ص ۱۶۱) که به مردم گزند برساند اما در جایی از زبان پیر طریقت به شخصی که از حجاج غیبت کرده است، می‌تازد:

نه بیداد از او بهره‌مند آمدم نه نیز از تو غیبت‌پسند آمدم

(همان)

و البته این همان سعدی است که خود بارها از حجاج بد گفته است. بی‌شک او برای اینکه مردم را به پرهیز از غیبت وادارد، حتی غیبت ظالمی چون حجاج را هم روا نمی‌دانسته است.

۲. توجه به جنبه‌های متفاوت شخصیت سعدی و تصور دوگانه‌گویی

عیب بزرگ پژوهشهای ما یکجانبه‌نگری و عادت به صدور حکمهای کلی در باره افراد است. این شاعر مداح است آن یک عارف، این یک معلم اخلاق است آن یک هزال و هجاگو، شراب این یک باده انگوری است و آن دیگر می‌معرفت. گویی گذر عمر، تغییر احوال و احساسات و دگرگونی اوضاع سیاسی و اجتماعی نباید در آثار شاعر مؤثر باشد! ما دوست داریم هنرمندان آن‌گونه باشند که ما دریافته‌ایم. سعدی را معلم اخلاق، شاعر هزال، عارف وارسته صاحب کرامت، مداح درباری، شیخ و واعظ و جهانگرد و سیاح... لقب داده‌اند. اما هر کس فقط به یکی از جنبه‌های شخصیت او تکیه کرده و بقیه را نادیده گرفته است.

یکی سعدی را حکیمی فرزانه می‌داند که «سخن نگوید الا به حکمت» و او را صاحب یک دوره حکمت عملی می‌داند^{۱۵} دیگری او را عاشقی واله داند که تنها «مفتی ملت اصحاب نظر

است» و بس. برخی او را مصلحی روشنفکر می‌دانند که «در آرزوی خوبی و زیبایی» است. گروهی او را مداحی چاپلوس می‌دانند که در عذاب الیم حمله مغول «و قتش خوش بوده است» و روز روشن را برای رضای پادشاه شب گفته است. یکی او را معلم اخلاق و مربی قرون ۱۶ می‌داند و معتقد است که «اغلب در این شیوه دارد مقال». دیگری او را عارفی وارسته می‌شناسد که پادشاه وقت نیز مرید او بوده است! ۱۷ برخی هم او را تنها شاعر می‌دانند. اشکال از آنجا برمی‌خیزد که هر کس شیخ را چنان که خود می‌پسندد تصویر کرده و جنبه‌های مختلف شخصیت او را در نظر نمی‌گیرد. نمی‌خواهیم بگوییم سعدی انسانی هزار چهره است، هم حکیم است و هم مداح و هم عارف و هم سیاح و... او همه اینها هست و بیش از هر چیز شاعر است، اما شاعری اندیشه و با اهداف اصلاح‌گرایانه و در عین حال واقع بین. جامعه روزگار خود را می‌شناسد و فرا خور دردهای آن داروی پند تجویز می‌کند و البته منابع اندیشه و اندرز او فرهنگ و اندیشه اسلامی - ایرانی است.

سعدی مضامین اشعار و حکایتهای خود را از قرآن و حدیث و سیره پیامبر گرفته ۱۸ و از مضامین اشعار عرب هم به خوبی سود برده است. ۱۹ او آثار متقدمان را همچون سیاست نامه، اخلاق ناصری، تظہیرالاعراق و تهذیب اخلاق ابن مسکویه رازی، جام جم اوحدی مراغه‌ای و کیمیای سعادت و احیاء علوم الدین محمد غزالی و بسیاری آثار دیگر مطالعه، و از آنها مضمون برداری کرده است. ۲۰

به علاوه در مسافرت‌های سی ساله خود با گروه‌های مختلف معاشرت کرده و تجربه آموخته و دریافته است پند و اندرز به شیوه قدمایی یعنی عرضه باید و نبایدهای خشک، چندان مؤثر نیست. از سویی او می‌داند برای درمان درد درباریان باید همراه آنها بود نه تحریمشان کرد. او شیوه درمان غیر مستقیم را برگزیده است. از این‌رو در شعر او مدیحه هست و هزل هم هست و سخن حکیمانه هم هست. مخاطب او تمام مردم با همه مراتب درک و اندیشه هستند. او برای صوفیان توصیه‌هایی دارد همان گونه که مردم عادی جامعه را نصیحت می‌کند و همان گونه که در پی اصلاح رفتار حاکم است.

شیخ با مخاطب‌های مختلف و با زبان آنان سخن می‌گوید و این باعث شده است که هر پژوهشگری یکی از جنبه‌های شخصیت او را بزرگ‌نمایی کرده در مقابل دیگر جنبه‌ها قرار دهد و البته احساس کند شیخ به دوگانه‌گویی در افتاده است. درحالی که سعدی می‌خواهد هرکس در هر مقامی که هست انسان باشد.

۳. تضادهایی که از تفاوت نگرش عرفانی و غیر عرفانی سعدی شکل می‌گیرند

می‌پرسند کسی که با وسعت نظر کم نظیر «بنی آدم را اعضای یک پیکر» و از یک گوهر می‌داند و همه هستی را در برابر هستی حق، نیست می‌انگارد، چگونه است که آب چاه نصرانی را ناپاک می‌شمارد و جهود مرده را از آن ناپاک‌تر؟ (گلستان/ ص ۱۱۶) اساساً چرا او برای گیر و ترسا شأن قائل شده و آنها را دشمن خدا معرفی کرده است؟ ۲۱ می‌پرسند کسی که معتقد است صاحب‌دلان

نباید دل به پوست بدهند (غزلیات سعدی / ص ۳۱۳) چرا خود روزگاری «گذر در کویی و نظر بر روی داشته» (گلستان / ص ۱۱۴) و فریاد برآورده است:

مرا شکیب نمی‌باشد ای مسلمانان ز روی خوب لکم دینکم و لی دینی

(غزلیات سعدی / ص ۳۱۳)

می‌پرسند کسی که «آواز پای ستور را» سماع راستین می‌داند و خود «بر آواز دولاب مستی» می‌کند چرا به واسطه صدای ناخوش قوالی ترک سماع کرده است و به قاری بد لحن گفته است: «از بهر خدا بخوان؟»

اگر به این نکته مهم بی‌توجه باشیم که شیخ گاهی با تکیه بر اندیشه عارفانه و برای گروهی خاص سخن می‌گوید و گاه در مقام مصلحی روشنفکر در صدد رفع عیوب جامعه است و گاه غزل می‌سراید و حال دل خود بیان می‌کند و در جمله اگر تأثیر پذیری شیخ را از حالات مختلف و اعتقادات متفاوت نپذیریم، ناچار به اشتباه حکم می‌کنیم که شیخ در ورطه تناقض‌گویی افتاده است.

سعدی مداح وظیفه و زبانی دارد که با زبان و اندیشه سعدی عارف متفاوت است؛ مثلاً سعدی متشّرع در قرآن خوانده است: «عدو الله و عدوكم». از این رو در حکایتی برای مستدل کردن یک مفهوم تربیتی گفته است:

ای کریمی که از خزانه غیب گیر و ترسا و وظیفه خور داری
دوستان را کجاکنی محروم تو که با دشمن این نظر داری

(گلستان / ص ۴۹)

و البته این سخن او با نگرش سعدی عارف که فارغ از مرزبندیهای شریعت، هست مطلق را فقط حق می‌داند، (بوستان / ص ۱۰۹) متفاوت خواهد بود. یک سعدی «همه جهان را پرتوی از روی دوست» می‌داند و خود را «مفتی ملت اصحاب نظر» می‌خواند و یک سعدی در نهایت ساده دلی به قیود ظاهری شریعت مقید است و می‌گوید:

حلال نیست که صورت کنند بر دیوار که رد شرع بود زو خلل بیفزاید

(کلیات سعدی / ص ۸۲۶)

آن گاه که با عرفا سخن می‌گوید، تمام اصوات را طرب انگیز می‌داند و «به بانگ مرغی» می‌نالد، زمانی که با مردم عامی روبه روست، از خواندن قرآن با صوت ناپسند برآشفته می‌گردد. چرا که می‌داند این عمل، رونق مسلمانی می‌برد و باعث انزجار مردم خواهد شد.

برخی از پژوهشگران سعدی را فقط عارف دانسته و در مشرب عرفانی او جای هیچ گونه شبهه ندیده‌اند.^{۲۲} اما عده‌ای معتقدند که «سعدی نه حکیم است نه عارف، فقط شاعر است.»^{۲۳} و حتی گروهی او را نماینده خصلت «نیمه دیندار و نیمه دنیا دار ایرانی»^{۲۴} دانسته‌اند. حقیقت آن است که ریشه این آشفتگیها در سخنان خود شیخ است. به عنوان مثال سخنان سعدی شیرازی درباره عشق که رایج‌ترین مضمون در آثار او است در وادی نظر متناقض به نظر می‌رسد.

در آثار او حکیم، فیلسوف، صاحب‌دل، پارسا، دانشمند، پادشاه زاده، مردم عادی و حتی

قاضی همدان و... همه و همه عاشقند. اما مراحل و مراتب عشق باید در نقد سخن شیخ مد نظر باشد. سعدی برای عشق مراتبی قائل است. او رسم ناپسند دوران خود را شناخته و توصیه کرده است که:

پسر چون زده بر گذشتش سنین ز نامحرمان گو فراتر نشین

(بوستان / ص ۱۶۴)

با این حال خود معترف است که در ایام جوانی «گذر بر کوی و نظر در رویی» و «با شاهد پسری سر و سُرّی» داشته است. (گلستان / ص ۱۳۸) او در پاسخ کسی گفته است «نظر بر رخ خوبان کفر است» می‌گوید: «من از این بازیایم که مرا دین است» (غزلیات سعدی / ص ۳۴۱) و «نظر بر نیکوان» را «رسمی معهود» (همان / ص ۳۹۱۱) و «فایده دیده» را دیدن دلبر می‌داند (کلیات سعدی / ص ۳۸۸) و در جایی می‌گوید:

ندادند صاحب‌دلان دل به پوست وگر ابلهی داد بی مغز کوست

باید دانست که بین این دو نگرش تفاوت است نه تضاد. او مدعی است که «بر ورق صورت خوبان قلم صنع خدا» را نظاره می‌کند (غزلیات سعدی / ص ۴۰) چراکه، «شهوة از خیال دماغش» به دررفته (همان / ص ۱۷۱) لذا چون پاک چشم است «پاک چشمان را ز روی خوب دیدن منع نیست» (کلیات سعدی / ص ۴۱۶) البته او می‌داند گروهی از این نکته سوء استفاده خواهند کرد «که ما پاک بازیم و صاحب نظر» (بوستان / ص ۱۶۶) ما ماه را در آینه آب می‌بینیم. از این رو از زبان حکیمی به آنها می‌گوید: اگر دمل برگردن ندارید سر بر دارید و ماه را در آسمان ببینید. چراکه:

محقق همان بیند اندر ابل که در خوبرویان چین و چگل

(بوستان / ص ۱۶۷)

و نتیجه می‌گیرد که:

بر کفی جام شریعت بر کفی سندان عشق هر هوسناکی نداند جام و سندان باختن
(غزلیات سعدی / ص ۴۷۱)

۴. دوگانگی‌هایی که مولود اعتقادات شیخ هستند

به این ابیات توجه کنیم:

نه زنگ عاریتی بود بر دل فرعون که صیقل ید بیضا سیاهی‌اش نزدود
بسخواند و راه ندادش کجا رود بدبخت بستم دیده مسکین و دیدنش فرمود
قلم به طالع میمون و بخت بد رفته است اگر تو خشمگنی ای پسر وگر خشنود
گنه نبود و عبادت نبود و بر سر خلق نبشته بوده که این ناجی است و آن مأخوذ

(کلیات سعدی / ص ۷۹۲)

شک نیست که سراینده این ابیات را باید پیرو مکتب جبر دانست. همانان که معتقدند «سعدا و اشقیا در ازل مشخص شده‌اند» (کلیات سعدی / ص ۷۳۶) و روزی و اجل و سعادت و شقاوت

از قبل مشخص شده است. البته از کسی که در نظامیه به تلقین و تکرار شبانه روزی مشغول بوده است و کتاب درسیش «الشامل فی الاصول الدین»^{۲۵} بوده؛ جز این انتظاری نیست که به «طغرای نیک بختی و نیل بد اختر» معتقد باشد و به بانگ بلند فریاد بر آورد که:

به پارسایی و رندی و فسق و مهجوری چو اختیار به دست تو نیست معذوری

(کلیات سعدی / ص ۸۶۰)

مشکل آنجا ست که همین شیخی که در مواردی حتی ابلیس را بستۀ رسن شقاوت ازلی می داند و او را تبرئه می کند (کلیات سعدی / ص ۸۲۱) به یکباره تغییر عقیده داده، می گوید: هر آن که تخم بدی کشت و چشم نیکی داشت دماغ بیهوده پخت و خیال باطل بست (گلستان / ص ۶)

یا می گوید:

نه ابلیس بد کرد و نیکی ندید بر پاک ناید ز تخم پلید...

و توصیه می کند: «گنج خواهی در طلب رنجی بیر» (کلیات سعدی / ص ۷۳۴) و اعتقاد پیدا می کند که «به عمل کار برآید.» ریشه این دوگانه گوییها در تضاد بین آموخته های دبستانی شیخ و اندیشه های نو و تجربه شخصی او است. وی انسانی صاحب اندیشه است که بارها در سفرها دریافته که روزی بی تلاش به دست نمی آید و اگر کسی خود را در تهکله بیندازد بی گمان اجلش زودتر فرا خواهد رسید، از سویی آموخته های خانه و دبستانی او «کالتقش فی الحجر» در ذهنش جای گرفته است لذا گاه می گوید: «ای طالب روزی بنشین که بخوری و ای مطلوب اجل مرو که جان نبوی» و گاه در این اندیشه ها که نشئت گرفته از آموزه های دبستانی است تعدیل روا می دارد و می گوید:

روزی ارچه بی گمان برسد شرط عقل است جستن از درها

ورچه کس بی اجل نخواهد مرد تو مرو در دهان اژدرها

اگر بپذیریم مسئله جبر و اختیار هنوز هم از بغرنج ترین مباحث کلام اسلامی است و نیز آموزه های دوران کودکی و نظامیه سعدی را در نظر بگیریم، به او حق خواهیم داد که مثل بیشتر مردم در این وادی سرگردان باشد. اما کار مهمی که سعدی در این باب انجام داده، گرایش به سوی جبر محمود است. آمیختگی اعتقادات کلامی شیخ با نظریه های عرفانی، جبر او را پذیرفتنی تر کرده است «هر چند اشاعره هم برخلاف هیوم و فلاسفه حسی، منکر اصل علیت نیستند، بلکه علیت را منحصر در علت تامه خداوند نسبت به ماسوی الله می دانند و رابطه علیت میان غیر خدا را نفی می کنند».^{۲۶} اما سعدی با آمیختن این نظریه با فلسفه عرفانی خود، آن را دلپذیرتر کرده است.

اگر تو دیده وری نیک و بد ز حق بینی دو بینی از قبل چشم احوال افتاده است

(کلیات سعدی / ص ۱۸۲)

۵. تاثیر اوضاع سیاسی - اجتماعی روزگار شیخ

قضاوت درباره گفته های سعدی بدون توجه به اوضاع سیاسی - اجتماعی - فرهنگی روزگار او

دور از انصاف است. می‌گوید: سعدی که «نکویی با بدان و بی‌ادبان را تخم در شوره بوم کاشتن» می‌داند چرا در دیگر جا می‌گوید:

سگ درنده چون دندان کند تیز
تو درحال استخوانی پیش او ریز
(کلیات سعدی/ ص ۸۳۸)

چرا توصیه می‌کند:

با آن که خصومت نتوان کرد بساز
دستی که به دندان نتوان برد ببوس
(همان/ صص ۸۴۴)

آیا این سخن سعدی که گفته است:

چو دستی نشاید گزیدن ببوس
که با غالبان چاره زرق است و لوس
(بوستان/ ص ۷۳)

ترویج چاپلوسی و تزویر نیست؟

ما مجاز نیستیم هنرمند را خارج از فضای سیاسی - اجتماعی روزگارش نقد کنیم. باید پذیرفت که سخنانی از این دست تحت تأثیر شرایط سیاسی - اجتماعی روزگار شکل گرفته‌اند. در روزگاری که اتابک ابوبکر سعد زنگی به درستی به نصیحت شیخ عمل کرده و با غالبان مغول جز رزق و لوس چاره‌ای ندیده است، شیخ چه می‌توانسته است بگوید؟ روشن است سعدی نمی‌تواند به این حاکم بگوید:

«از غرب سوی شرق زن بد خواه را برفرق زن / برفرق او چون برق زن مگذار از او نام و نشان»
چون روزگار او دوران حماسه و حماسه‌سرایی نیست. روزگار شکست و اسارت و جان به در بردن است. از این رو است که سعدی ناچار می‌شود در مدح این اتابک بگوید: «تو را سد یا جوج کفر از زر است.»

برخلاف گروهی که معتقدند که طبع سعدی با حماسه ناسازگار بوده است^{۲۷} باید گفت: اساساً سعدی قدرت حماسه‌سرایی ندارد چرا که روزگار او این نوع را بر نمی‌تابد. همان‌گونه که شیخ در بوستان قصد این کار را کرده و البته ناتوان مانده است. پس او مجبور است بگوید:

ناسزایی را چو بینی بخت یار
عاقلان تسلیم کردند اختیار
علی‌رغم نظر برخی از بزرگان^{۲۸} حتی وجود واژه‌های حماسی همچون، (بوستان/ ص ۲۱)
رستم، رخش، کمند و شمشیر در آثار شیخ نیز نمی‌تواند دلیل برگرایش او به حماسه باشد. چرا که کاربرد دیگرگونه این واژه به‌خوبی خبر از اوضاع اجتماعی سیاسی روزگار سعدی می‌دهد. بخوانیم:

رستم به نیزه‌ای نکند هرگز آن مصاف
با دشمنان خویش که زالی به مغزلی
(کلیات سعدی/ ص ۷۵۶)

راستی چرا از تمام اندرزه‌های زال به رستم تنها این یکی در خاطر سعدی مانده است؟

دانی که چه گفت زال به رستم گرد
دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد
یکی طفل بردارد از رخش بند
نیاید به صد رستم اندر کمند

(بوستان/ ص ۱۵۴)

آیا اشارهٔ شیخ به رخس مغول نیست که خوارزمشاه با کودکی بند از او برگرفت! پس سعدی ناچار است که بگوید «چارهٔ مغلوب چیست جز سپر انداختن؟» از سویی شیخ، حاکمان و عاملان روزگار خود را می‌شناسد و می‌داند این مظلومان در برابر خصم در جای خود بر عامهٔ مردم ظلم روا می‌دارند. از این رو به مردم می‌آموزد که چگونه خود را از شر آنان حفظ کنند. در کلیات به مناسبتی از زبان مظلومی خطاب به یکی از عاملان می‌خوانیم:

دشنام تو سر به سر شنیدم	امکان مقاومت ندیدم
با مثل تو کرده به مدارا	تا وقت رسد جواب ما را
آن روز که از عمل بیفتی	با گوش تو آید آنچه گفتمی

(کلیات سعدی / ص ۸۴۹)

در همین سه بیت، سعدی به سه گروه پند می‌دهد: حاکم بداند: در سرزمین او عاملان ظلم می‌کنند. (اطلاع رسانی) ظالم بداند: روزی از کار برکنار خواهد شد، با رعایت حال مردم به آیندهٔ خود رحم کند. (اندرزگویی)

مظلوم بداند: اوضاع مناسب نیست صبر باید کرد. (راهنمایی) شیخ با دقت تمام اوضاع اجتماعی عصر خود را زیر نظر دارد و برای هر درد درمانی درخور، پیشنهاد می‌کند. در مواردی وی میان بد و بدتر، بد را انتخاب و ترویج می‌کند و البته ممکن است بی توجهی به این مهم باعث تصور تضاد در گفتار شود.

مدایح سعدی:

یکی از بحث بر انگیزترین قسمتهای آثار سعدی مدایح اوست. برخی این گونه سخن گفتن را با شیوهٔ سعدی ناسازگار و متضاد می‌یابند و می‌گویند کسی که معتقد است:

حاجت خلق از در خدای برآید مرد خدای را چه کار بر در والی

(کلیات سعدی / ص ۸۳۸)

و در جواب بیهوده گویی، که سرزنشش کرده و او را برای کامرانی به مداحی فرا خوانده گفته است: من «سیمرغ قاف قناعت» هستم (کلیات سعدی / ۸۲۵) و ادعا کرده است:

حبذا همت سعدی و سخن گفتن او که ز معشوق به ممدوح نمی‌پردازد

(کلیات سعدی / ص ۶۳۶)

چگونه است در جایی از آثارش می‌گوید:

من گر سگکی زان تو باشم چه شود	خاری ز گلستان تو باشم چه شود
شیران جهان روبه درگاه تواند	گر من سگ دربان تو باشم چه شود

(کلیات سعدی / ص ۶۷۳)

و یا به شیوهٔ شاعران طماع ممدوح را می‌ترساند که «اگر خلاف کنی بر خلاف خواهم گفت»؟ (کلیات سعدی / ص ۸۱۶) چگونه است کسی که در زوال ملک مستعصم خون‌گریسته (کلیات سعدی / ص ۷۶۴) در مدح قاتل او می‌گوید:

این منتی بر اهل زمین بود از آسمان این رحمت خدای جهان بود بر جهان
 همه این خرده گیریها از بی توجهی به اوضاع روزگار سعدی ناشی می شود. بی شک شیخ
 شیراز از شجاع ترین شاعران متقدم است. باور کنیم که بین ما و سعدی قرن‌ها فاصله است. روزگار
 شیخ روزگاری است که برای نجات جان هم که شده، اگر سلطان روز روشن را شب گفت، باید
 بگویی «آنک ماه و پروین». توجه به چند نکته مهم در باب مدایح سعدی ضروری است:
 سعدی را در فضای سیاسی - اجتماعی خود او نقد کنیم، باور کنیم که او به برخی از حاکمان
 روزگار خویش علاقه مند بوده است. انصاف دهیم که نمونه های مدایح سخیف او در مقایسه با
 مدایحی که در آنها پادشاه را چون پدری مهربان و البته با قدرت اندرز می دهد اندک است و «بر
 نادر حکم نتوان کرد».

خلاصه:

گذشته از موارد متناقض نما؛ بی توجهی منتقدان به عامل محیط؛ کلی نگری و تکیه بر یکی از
 جنبه های شخصیت سعدی و اغراق در بزرگ نمایی آن؛ تعارض عقاید مذهبی - کلامی و عرفانی
 شیخ با هم؛ بی توجهی برخی منتقدان به مسئله نسبی بودن حسن و قبح اعمال در روزگاران و
 اوضاع متفاوت، از مهم ترین ریشه های دوگانه گویی و احساس تناقض گویی در آثار سعدی
 شیرازی است. به این موارد این نکته را هم بیفزاییم که سعدی معصوم نیست و شاعر هست.

پی‌نوشت‌ها

۱. نساء / ۸۲.
۲. بهار، محمدتقی، سبک‌شناسی، ص ۱۱۲.
۳. شریعتی، علی، انسان، ص ۵.
۴. دشتی، غلامحسین، «جهان مطلوب سعدی در بوستان»، مقالاتی درباره زندگی و شعر سعدی، گردآوری منصور رستگار، ص ۴۰۷.
۵. کسروی، احمد، صوفی‌گری، چاپ اول، گوتنبرگ، تهران، ۱۳۳۷، ص ۴۰۷.
۶. یوسفی، غلامحسین، جهان مطلوب سعدی در بوستان، مقالاتی درباره زندگی و شعر سعدی، بهکوشش منصور رستگار فسایی، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۷، ص ۴۰۷.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین، سخن خوش سعدی، ص ۱۱۳.
۸. بهار، محمدتقی، پیشین، ص ۱۲۵.
۹. ماسه، هانری، تحقیق درباره سعدی.
۱۰. موسی النداوی در کتابی به نام سعدی الشیرازی شاعر الانسانیة (قاهره؛ ۱۹۵۱) این لقب را به شیخ داده است.
۱۱. جعفری، محمدتقی، تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، ج اول، دفتر اول، ص ۴۲۹.
۱۲. رادمنش، سید محمد، آشنایی با علوم قرآن.
۱۳. صدیقی، زبیده، «شهادت ادبی سعدی»، ذکر جمیل سعدی، گردآوری محمد رستگار فسایی، به کوشش کمیسیون ملی یونسکو، ۳ جلد، چاپ دوم، اداره ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۶۶، ج ۳، صص ۶ و ۲۵.
۱۴. دشتی، علی، پیشین، ص ۲۹۳.
۱۵. دبیرنژاد، بدیع‌الله، «چند نظریه تربیتی اخلاقی سعدی»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۲، ص ۴۰۳، جعفری، محمدتقی، «تلاقی حکمت و ادب در آثار سعدی»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۱، ص ۲۸.
۱۶. امامی، محمدعلی، «آموزگار بزرگ قرن»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۲، ص ۱۲۸ و هانری ماسه، پیشین، صص ۱۹۰-۲۸۰.
۱۷. محلاتی، صدرالدین، مکتب عرفان سعدی، ص ۵۶.
۱۸. دکتر یاحقی برخی از موارد را جمع آورده است. ر.ک: یاحقی، جعفر، «قصص اسلامی در شعر سعدی»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۳، ص ۳ به بعد.
۱۹. هادی‌زاده، رضا، سعدی و زبان عربی در آیین گلستان، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۳، ص ۲۷۸، محقق، مهدی، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۳، صص ۱۷۶-۱۸۴.
۲۰. ر.ک: لسانی، حسین، «پژوهش در روایات و مضامین سعدی»، ذکر جمیل سعدی، پیشین،

- ج ۳، صص ۱۴۳-۱۷۳.
۲۱. دشتی، علی، پیشین، ص ۴۱۱.
۲۲. سعدی، مصلح بن عبدالله، کلیات سعدی، با مقدمه عبدالعظیم قریب، به تصحیح محمدعلی فروغی، حواشی م درویش، و محلاتی، صدرالدین، مکتب عرفان سعدی، ص ۲۴ و هخامنش، کیخسرو، حکمت سعدی، ص ۴۸.
۲۳. زرین کوب، عبدالحسین، با کاروان حله، چاپ سوم، ص ۲۴۸.
۲۴. براون، ادوارد، تاریخ ادبی ایران، ترجمه غلامحسین صدری افشاری، ص ۲۰۹.
۲۵. محقق، مهدی، «سعدی و قضا و قدر»، مقالاتی درباره زندگی و شعر، گردآوری منصور رستگار فسایی، ص ۳۶۱.
۲۶. احمدی، احمد، «سعدی و حسن و قبح افعال»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۱، ص ۸۷.
۲۷. محلاتی، صدرالدین، پیشین، ص ۷.
۲۸. رستگار فسایی، محمد، «سعدی و فردوسی»، ذکر جمیل سعدی، پیشین، ج ۲، صص ۹۲-۱۰۲.

منابع

- الهنداوی، موسیٰ، *سعدی شیرازی شاعر الانسانیة*، قاهره، ۱۹۵۱.
- براون، ادوارد، *تاریخ ادبی ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشاری، چاپ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۵۵.
- بهار، محمدتقی، *سبک‌شناسی*، چاپ چهارم، امیرکبیر، کتابهای پرستو، تهران، ۱۳۵۷.
- جعفری، محمدتقی، *تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی*، شرکت سهامی انتشار، تهران، ۱۳۴۹.
- خطیبی، حسین، *فن نثر در ادب پارسی*، چاپ دوم، زوار، تهران، ۱۳۷۵.
- دشتی، علی، *قلمرو سعدی*، کیهان، تهران، ۱۳۳۸.
- رادمنش، سید محمد، *آشنایی با علوم قرآن*، چاپ اول، جامی، تهران، ۱۳۷۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، *سخن خوش سعدی*، چاپ اول، سخن، تهران، ۱۳۷۹.
- _____، *با کاروان حله*، چاپ سوم، جاویدان، تهران، ۱۳۵۷.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله، *غزلیات سعدی*، تصحیح حبیب یغمایی، چاپ اول، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۱۶.
- _____، *بوستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، خوارزمی، تهران، مرداد ۱۳۶۸.
- _____، *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ اول، چاپ اقبال، تهران، ۱۳۳۶.
- _____، *کلیات سعدی*، با مقدمه عبدالعظیم قریب، به تصحیح محمدعلی فروغی، حواشی م. درویش، جاویدان، تهران، ۱۳۴۲.
- _____، *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ اول، خوارزمی، تهران، شهریور ۱۳۶۳.
- شریعتی، علی، *انسان*، چاپ اول، الهام، تهران، ۱۳۶۱.
- کسروی، احمد، *صوفی‌گری*، چاپ اول، گوتنبرگ، تهران، ۱۳۳۷.
- ماسه، هانری، *تحقیق درباره سعدی*، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدحسین مهدوی، چاپ اول، توس، تهران، ۱۳۶۴.
- محقق، مهدی، «سعدی و قضا و قدر»، مقالاتی درباره زندگی و شعر، گردآوری منصور رستگار فسایی، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۷.
- محلاتی، صدرالدین، *مکتب عرفان سعدی*، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۴۶.
- هخامنشی، کیخسرو، *حکمت سعدی*، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۳.
- یوسفی، غلامحسین، «جهان مطلوب سعدی در بوستان»، مقالاتی درباره زندگی و شعر سعدی، گردآوری منصور رستگار، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۵۷.

نگاهی انتقادی به علم بیان، تصویر و مجاز

جواد مرتضایی*

بسندگی و قناعت در علوم و توقف و ایستایی در آنچه گذشتگان گفته‌اند، رعایت حرمت دانشمندان سلف نیست، بلکه نادیده‌انگاشتن اهداف ایشان (پیشرفت علوم) است و موجب رکود علم. این مطلب هم در باب علوم تجربی و هم درباره علوم انسانی صادق است. برای پیشرفت و ترقی هر علمی باید ضمن پاسداشت مقام گذشتگان و احترام به آرای ایشان و دقت و تأمل در نظریات و سخنانشان، دریافتهای علمی شخصی و دیدگاههای انتقادی خویش را نیز مدنظر داشت و با طرح آنها و داوری دیگران دم به دم خون و حیات تازه در رگ و پی علوم دمید و آنها را زنده و پویا نگاه داشت.

این مقدمه کوتاه بهانه‌ای است برای طرح این مطلب که در حوزه زبان و ادبیات فارسی و علوم مربوط به آن از قبیل دستور زبان، معانی، بیان، بدیع، عروض، قافیه، سبک شناسی، نقد ادبی، انواع ادبی، تصحیح متون و حتی شرح و تفسیر متون نظم و نثر و... نیز باید ضمن مطالعه و دقت در آرا و آثار بزرگان گذشته و احترام به مقام شامخ ایشان یکسره تسلیم همه نظریات و سخنان ایشان نشد و با نگاهی علمی و انتقادی و نو ضمن طرح دریافتها و استنباطهای خویش در مباحثی که اگر نگوییم مخالف با آنچه قدمای ما گفته‌اند، بلکه متفاوت با آنها، زمینه را برای پویایی و پیشرفت آن علم و علاقه‌مندی و تحرک و تفکر مشتاقان زبان و ادب فارسی فراهم کنیم.

یکی از این علوم ادبی که به بازنگری علمی و دقیق براساس استقصا در متون ادبی نیاز دارد، علم بیان است. در این مقاله برآنیم ضمن نقد و بررسی تعریف تکراری‌ای که عالمان بلاغت از

*. دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه رازی.

این علم ارائه کرده‌اند، بیان! کنیم که باتوجه به این تعریف کلی و نه چندان دقیق، چهارچوب و دامنه شمول این علم تا کجا کشیده می‌شود. آنگاه اشاره‌ای داشته باشیم به اصطلاح تصویر (Image) که بیشتر تحت تأثیر بلاغت غرب، متأخران آن را به جای و مترادف با «بیان» به کار می‌برند، سپس به بحث مجاز و انواع آن می‌پردازیم که همه اهل بلاغت آن را از شاخه‌های اصلی علم بیان دانسته‌اند و اینکه آیا به واقع همه مجازها ارزش بلاغی و بیانی و زیبایی‌شناسی دارند؟ تقریباً همه اهل بلاغت، بیان را «ایراد معنی واحد به طرق مختلف» گفته‌اند به شرط تفاوت در وضوح و خفا.^۱ البته برخی از ایشان چون دکتر شمیسا و دکتر کزازی در تعریفی که ارائه داده‌اند، از خود ابداع نشان داده و به نکته‌ای مهم اشاره کرده‌اند - که به نظر حقیر در تعریف بیان اصلی‌ترین و مهم‌ترین شرط است - ولی متأسفانه به شرح و تبیین آن نپرداخته‌اند. دکتر شمیسا علم بیان را چنین تعریف نموده: «بیان، ایراد معنای واحد به طرق مختلف است، مشروط بر اینکه اختلاف آن طرق (شیوه‌های مختلف گفتار) بر تخیل مبتنی باشد، یعنی لغات و عبارات به لحاظ خیال انگیزی نسبت به هم متفاوت باشند (وضوح و خفا داشته باشند).»^۲ در این تعریف شرط «خیال انگیزی» مبین این است که کدام کلام در محدوده علم بیان می‌گنجد و کدام نه؟ اما اینکه «خیال انگیزی» چیست و اصلاً کدام کلام را می‌توانیم خیال انگیز بدانیم و محدوده آن تا کجاست؟ توضیح داده نشده است. دکتر کزازی در تعریفی که از علم بیان عرضه داشته و توضیحی که پس از آن آورده‌اند، کمی بهتر به این نکته (خیال انگیزی) اشاره نموده‌اند، اما به توضیح و تشریح آن نپرداخته و در ادامه تقریباً به روال سنتیان پیش رفته‌اند: «بیان دانشی است که در آن از چگونگی بازگفت و بازنمود اندیشه‌ای به شیوه‌های گوناگون سخن می‌رود. در این دانش به شگردها و ترفندهایی شاعرانه را برمی‌رسیم که سخنور، با آرمان زیباشناختی، برای بازنمود اندیشه‌های خویش، به گونه‌ای زیبا و هنری به کار می‌گیرد. اندیشه‌ای یگانه را می‌توان به شیوه‌هایی گونه‌گون بازگفت و بازنمود. پاره‌ای از این شیوه‌ها دارای ارزش زیباشناختی‌اند و از سرشت هنری برخوردار؛ زیرا در این شیوه‌ها، بازنمود اندیشه با آرمان هنر که انگیزندگی است درآمیخته است. اگر سخنور شیوه‌هایی ویژه را، در بیان اندیشه‌های خویش به کار می‌گیرد که آنها را در دانش بیان می‌کاویم، برای آن است که اندیشه را با انگیزه درآمیزد.»^۳ نکته مهمی که در این تعریف بدان اشاره شده و نگارنده نیز پس از طرح مسئله تصویر بیشتر به آن خواهد پرداخت تا بتواند تعریفی از بیان و تصویر ارائه دهد، «برانگیزندگی» است که مهم‌ترین اصل خیال انگیز بودن کلام است.

در دوران اخیر و بیشتر تحت تأثیر بلاغت غرب اصطلاح تصویر (Image) و تصویرگری (Imagery) مترادف با بیان دانسته شده است و هنگام سخن گفتن از علم بیان، بیشتر از این اصطلاح استفاده می‌کنند.

تعاریفی که از تصویر ارائه شده متفاوت و جالب توجه است که به برخی از آنها در ذیل اشاره می‌کنیم:

«ایماژ، تصویری است که از کلمات حاصل می‌شود.»^۴ «تصویر، هرگونه توصیفی است که

بر یکی از حواس آدمی تأثیر گذارد.»^۵ «فرق بین تصویر و محاکات این است که در تصویر هرچند علاوه بر اشیای مادی حالات یا جذبات هم ممکن است صورت کشیده شود.»^۶ «خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و «تصویر» را با مفهومی اندک وسیع‌تر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد می‌آوریم... «خیال» یا «تصویر» حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر از پیوستگی «ایماژ» و عاطفه به تفصیل سخن گفته‌اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد.»^۷ «تصویر، حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیله کلمات در یک نقطه معین. این دو چیز یا چندین چیز ممکن است ظرفیتهای عاطفی و یا فکری داشته باشند و نیز معمولاً به زمانها و مکانهای مختلف تعلق دارند که به وسیله تصویر به یک جا جمع می‌شوند.»^۸

«تصویر خیال» (Image; Imagery) اصطلاح جدیدی است که در ادبیات و نقد ادبی به جای کلمه ایماژ در ادبیات غرب به کار می‌رود... تا چند دهه قبل ایماژ یا تصویر خیال را تصاویری می‌دانستند که تنها از طریق حس بینایی قابل دریافت هستند، اما امروزه معتقدند که تصویر خیال به همان اندازه که با حس بینایی سروکار دارد، با حواس دیگر از قبیل حس شنوایی و لامسه نیز مربوط است و به طور کلی تأکید می‌کنند که کلمات دلالت‌کننده بر تجربه‌های حسی مختلف می‌توانند بیانهای ایماژی یا به اصطلاح تصویر خیال بسازند.»^۹

از بین این تعاریف، تعریف استاد دکتر شفیعی کدکنی دربردارنده دو نکته اصلی و اساسی در حوزه تصویر است: «بیان برجسته و مشخص» و طبق نظر ناقدان معاصر «همراهی هر ایماژ با عاطفه و شور». این همان «برانگیزندگی» است که دکتر کزازی در تعریف خود از «بیان» ارائه داشته‌اند. نکته‌ای که بر «بیان برجسته و مشخص» به عنوان مفهوم تصویر، می‌توان گرفت، این است که به این ترتیب تقریباً قریب به اتفاق همه صنایع بدیعی معنوی در حوزه تصویرگری قرار می‌گیرند، ضمن اینکه گاه کلامی برجسته و مشخص داریم که هیچ یک از صور خیال (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) و صنایع معنوی بدیعی در آن وجود ندارد، اما در شاعرانه بودن و برجستگی آن هیچ جای تردیدی نیست... در ادامه به این موضوع خواهیم پرداخت... و باز کلامی داریم که در بردارنده صورت و یا صورخیالی است اما هیچ برجستگی و برانگیزندگی و عاطفه و شوری ندارد و نمی‌توان آن را کلامی مخیل و سخنی شاعرانه دانست.

مطابق آنچه از کتاب واژه‌نامه هنر شاعری و شعرالعجم درباره تصویر نقل شد و صحیح هم هست، دامنه تصویر تنها به عالم طبیعت محدود نیست، بلکه به قول علامه شبلی نعمانی «حالات و جذبات» و به قول منتقدان معاصر از قلم خانم میرصادقی «کلمات دلالت‌کننده بر تجربه‌های حسی مختلف می‌تواند بیانهای ایماژی بسازند». سپس با توجه به مطالب ذکر شده و با کمی دخل و تصرف می‌توان چنین تعریفی از تصویر، صورت خیالی و علم بیان ارائه کرد: هرگونه دخل و تصرف در محاکات از عالم طبیعت و در حوزه زبان هنجار با وجود عنصر عاطفه و شور انسانی در آن و به شرط اینکه موجب تهییج و برانگیختگی^{۱۰} و اقناع حس زیبایی‌شناسی

آدمی شود، صورت خیالی است. بدین ترتیب همه آنچه تحت عنوان تصویر در حوزه‌ها و زیرمجموعه‌های علم بیان (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) برشمرده می‌شود باید با عنصر عاطفه و دارای شرط اساسی تهییج و اقناع حس زیبایی‌شناسی همراه باشد، تا آن را به واقع صورت خیالی دانست، و می‌دانیم که این‌طور نیست. به عبارت دیگر نه تنها همه انواع مجاز، که انواع کنایه و تشبیه و استعاره ارزش تصویری، حداقل به‌طور یکسان، ندارند و به بررسی و نقد و تحلیل صور خیال در شعر فارسی نیاز است. مثلاً درحوزه کنایه هیچ‌گاه ارزش تصویری «دامن به کمر زدن» به اندازه «گره به باد زدن» نیست و هر انسان دارای ذوق سالم، ارزش ادبی و بیانی «گره زدن به باد» را بیشتر از «دامن به کمر زدن» می‌داند و احساس می‌کند، چون در «گره به باد زدن» آن عاطفه و شور و تهییج و اقناع حس زیبایی‌شناسی که گفتیم به‌واقع موجود است اما در «دامن به کمر زدن» یا وجود ندارد و یا اگر هم هست، بسیار ضعیف است یا مثلاً در حوزه تشبیه، تشبیه مفصل مرسلی چون «خورشید در زیبایی و شکفتگی چون گل است» هیچ‌گاه ارزش تصویر و بیانی تشبیه بلغی را چون «گل خورشید را بوییدم» ندارد. گاهی نیز هیچ‌صورت خیالی سنتی و کلاسیک از کنایه و تشبیه و استعاره و مجاز و حتی برخی صنایع بدیعی معنوی^{۱۱} که بعضی آنها را زیرمجموعه علم بیان می‌دانند در کلام موجود نیست، به عبارت دیگر، دخل و تصرفی در محاکات از عالم طبیعت و در زبان هنجار نیست، اما عنصر عاطفه و شور و شرط تهییج و اقناع حس زیبایی‌شناسی دارد و تصویر ارائه شده در بخشی از کلام و یا واژه‌ای خاص نیست، بلکه کلیت کلام مانند بعضی اشعار غربی، خود تصویری تمام عیار و ارائه‌کننده صورت خیالی و بیانی است. به این بخش از یکی از اشعار سهراب سپهری توجه کنید:

«آب را گل نکنیم

در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب

یا که در پیشه دور، سیره‌ای پر می‌شوید

یا در آبادی، کوزه‌ای پر می‌گردد...»^{۱۲}

در این قطعه هیچ تصویرگری کلاسیک از قبیل مجاز و کنایه و تشبیه و استعاره و یا صنایع بدیعی معنوی که ارزش تصویرگری دارند از قبیل حس‌آمیزی، مبالغه، پارادوکس و... وجود ندارد، اما در شعریت آن هیچ شک نیست، زیرا هم مهیج است و هم سرشار از لذت زیبایی‌شناسی و کل آن خود، یک تصویر تمام عیار است. این تصویر حاصل استحاله شاعر در طبیعت است و همین امر ارزش این کلام را تا حد یک شعر بالا می‌برد.

گاه حتی کمترین انحراف از زبان هنجار بدون کاربرد هیچ‌یک از صور خیال مثل تشبیه، استعاره و... می‌تواند کلامی را خیال‌انگیز و شاعرانه نماید. به این مثال ساده دقت شود:

الف. آسمان در هنگام شفق زیبا بود.

ب. آسمان آبی هنگام شفق سرخ زیبا بود.

ج. آبی آسمان گاه سرخی شفق زیبا می‌نمود.

جمله «الف» هیچ جنبه خیال‌پردازی ندارد و به عبارت دیگر در تهییج و اقناع حس

زیبایی‌شناسی مخاطب مؤثر نیست. در جمله «ب» با آوردن صفت‌های آبی و سرخ و حتی حذف حرف اضافه «در» کمی صبغه تصویری به کلام داده‌ایم. در جمله «ج» با کلامی کاملاً شاعرانه و تصویری خیالی مواجه هستیم که موجب تهییج و اقناع حس زیبایی‌شناسی ما می‌شود. این ویژگی توسط این هنجارگریزها از زبان تُرم و معیار به دست آمده: تقدیم صفت بر موصوف، استفاده از قید کم استعمال «گاه» و فعل «می‌نمود»، البته در زبان معیار و معمول، به جای «در هنگام» و «بود».

از طرف دیگر همان‌طور که قبلاً گفتیم تمامی انواع صورتهای سنتی خیال (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) ارزش تصویرگری یکسان ندارند و ما در ادامه مقاله به بررسی انواع مجاز از این زاویه و دیدگاه می‌پردازیم. قبل از ورود به بحث، لازم به توضیح است که طبق نظر بیشتر اهل ادب و زبان، فرض ما بر این است که در زبان کارکردهای مجازی داریم. چه همه می‌دانیم که در باب کارکردهای زبان اختلاف نظر است. برخی تمام استعمالات زبان را مجازی می‌دانند و بعضی عقیده عکس دارند. علاوه بر این تعیین مرز میان حقیقت و مجاز و معانی لغوی و خیالی بس دشوار است و پرداختن به این مطلب در حوصله این مقال و مربوط به موضوع آن نیست.^{۱۳} «در ادبیات مرسوم است که واژه‌ها و جملات را در معنای اصلی به کار نبرند، امّا اولاً باید قرینه‌ای به دست دهند تا مقصود آنان فهمیده شود و ثانیاً باید بین معنای اولی (حقیقی) و ثانوی (مجازی) لغت رابطه‌ای وجود داشته باشد، در علم بیان به این رابطه علاقه گویند.»^{۱۴}

در مورد تعداد علاقه‌های مجاز نیز بیشتر کسان بر آنند که علاقه‌های مجاز محدود نیست،^{۱۵} و حق هم همین است زیرا به قوه و میزان تخیل آدمی بستگی دارد. حتی امروزه در کلام محاوره و آثار نمایشی به‌ویژه از نوع کمدی آن، کلمات و تعابیری مجازی به کار می‌رود که برای یافتن علاقه‌های آنها تفکر و تأمل بسیار لازم است. البته این نکته نیز قابل ذکر است که بعضی از علاقه‌ها در عنوان متفاوت، امّا در اصل یکی هستند؛ مثلاً علاقه جزء و کل و حال و محل و عموم و خصوص و مضاف و مضاف الیه در بسیاری موارد یکی است و یا علاقه‌های لازم و ملزوم و سبب و مسبب و آلیه نیز در اغلب موارد یکی هستند.

از طرف دیگر کسانی هستند که به محدودیت علاقه‌های مجاز قایلند و اعتقاد دارند که باید مجاز و کاربردهای مجازی را به همان اندک علاقه‌هایی که گذشتگان بر شمرده‌اند، محدود نمود.^{۱۶} این دیدگاه از یک طرف پویایی و جریان زبان را می‌کاهد و از طرف دیگر خیال پردازی و قوه تخیل آدمی را متوقف می‌سازد.

در بحث از انواع علاقه‌ها در مجاز مرسل مفرد، بیشتر بلاغیون و اهل بیان ضمن بر شمردن آنها، به این مطلب هیچ اشاره‌ای نکرده‌اند که آیا همه آنها ارزش تصویری یکسانی دارند و یا اینکه باید بعضی از آنها را در حوزه زبان به مفهوم عام آن و نه در محدوده علم بیان که کارکرد زبان در مفهومی خاص و ادبی است، مطرح نمود.

به نظر می‌رسد اولین کسی که به این مهم توجه داشته و با ذهن و قِاد خود بدان پی برده امّا فقط به اشاره‌ای بسنده نموده و به تفصیل آن نپرداخته است، علامه فقیه جلال‌الدین همایی

است: «قسمتی از مبادی علم بیان عقلی است مثل اقسام دلالت، انواع مجاز، اقسام علاقه مجاز، مراتب کنایه و امثال آن و قسمتی ذوقی است مثل وجوه تشبیه و اقسام استعاره و اینکه کدام تشبیه یا استعاره خوب و پسندیده است و کدام مخالف طبع است.»^{۱۷}

پس از ایشان استاد دکتر شفیعی کدکنی گذرا به این مطلب اشاره کرده‌اند و به اقتضای حال و مقام، وارد جزئیات و شرح و توضیح مطلب نشده‌اند: «در ادوار تاریخی به نیکی دریافته می‌شود که بسیاری از «نامیدن»های هنری و ذوقی که براساس خیال و آفرینش هنری به وجود آمده با تکرار در طول تاریخ زبان، آن خاصیت اولیه را از دست داده و راهی دراز را از مرحله مجازی بودن به سوی حقیقی شدن طی کرده است.»^{۱۸}

دکتر شمیسا نیز این نکته را مدنظر داشته‌اند. اما ایشان فقط مجاز به علاقه مشابهت را دارای ارزش تصویری و مخیّل می‌دانند^{۱۹} و به زعم نگارنده که در ادامه مطلب به آن خواهیم پرداخت، چندان دقیق نیست و بعضی دیگر از انواع مجاز هم در محدوده صور خیال می‌گنجند.

دکتر کورش صفوی هم به این موضوع اشاره کرده^{۲۰} اما ذکر این نکته ضروری است که ادعای ایشان مبنی بر اینکه «تنها شمیسا به این نکته پی برده» چندان دقیق و قاطع نیست و همان‌طور که قبلاً گفته شد، استادان همایی و شفیعی کدکنی، هرچند به اجمال، متذکر این مطلب شده‌اند. اما به‌واقع با توجه به دو اصل «تهییج» و «اقناع حس زیبایی‌شناسی» در تعریف تصویر و صور خیال، و نه فقط به‌واسطه بسامد وقوع بالا در زبان خودکار و تکرار در طول تاریخ، مجازهایی به علائق جزء، کل، حال، محل، لازم، ملزوم، سبب، مسبب، عام، خاص، جنس، صفت، موصوف، مضاف، مضاف الیه، قوم و خویشی و... ارزش تصویرگری ندارند. زیرا خواننده و مخاطب هنگام خواندن و یا شنیدن این نوع از مجازها نه به اصطلاح برانگیخته می‌شود و نه احساس جمال‌شناسی‌اش تحریک می‌گردد. به عبارت دیگر شنیدن و خواندن این نوع مجازها برای مخاطب یا خواننده، چون شنیدن و خواندن متنی علمی یا تاریخی و یا متن غیر ادبی است؛ به عنوان مثال جمله‌هایی مانند سرم درد می‌کرد، تمام استکان را نوشید، مصطفی (ص) فرموده است، به این زر و سیم دل خوش مکن و... که به ترتیب مجازهایی به علاقه کل، محل، صفت و جنس هستند، مخیّل نیستند و ارزش تصویری ندارند و به عبارت عام عبارت‌های ادبی نیستند.

به نظر حقیر علاوه بر مجاز به علاقه مشابهت (استعاره مصرحه) که به عقیده تمامی اهل بلاغت ارزش تصویرگری دارد و بنابه نظر برخی چون دکتر شمیسا و دکتر صفوی - همان‌طور که گذشت - فقط این نوع مجاز مخیّل است و شایسته نام تصویر، مجاز به علاقه تضاد و بعضی مجازهای به علاقه ماکان و مایکون هم خیال‌انگیزند و از مقوله صور خیال. زیرا هم باعث برانگیختگی می‌شود و هم ارزش زیبایی‌شناسی دارد و مخاطب بین آن و بین جمله‌های معمولی تفاوت قائل می‌شود و این همه - همان‌طور که در یادداشت شماره ۲ ذکر شده - به‌واسطه درنگ و تأملی است که این نوع کارکردهای زبان ایجاد می‌کند و همین‌جا است که حادثه در زبان رخ می‌دهد و کلام، مخیّل و زیبا و ادبی می‌شود.

مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:

ناصرم گفت به جز غم چه هنر دارد عشق گفتم ای خواجه عاقل هنری بهتر از این
درصد زیادی از زیبایی مصراع دوم درگرو تهکم و تضادی است که درکلمه عاقل (مجاز به
علاقه تهکمیّه) نهفته است. چه اگر خواجه شیراز به جای این کلمه از واژه «جاهل» یا «نادر»
استفاده می‌کرد، مصراع آن قسمت از ارزش زیبایی‌شناسی‌اش را که به طنز و تهکم موجود در آن
مربوط است از دست می‌داد و اصلاً بیت هم حافظ‌وار! نمی‌بود. و یا وقتی مجازاً به علاقه ماکان
به جای به کار بردن لفظ «کاغذ»، «پوست نازک درختان» به کار می‌بریم و می‌گوییم: «در خانه
می‌نشینم و بر پوست نازک درختان می‌نگارم»، کلامی مخیّل و مهیج آفریده ایم و به اصطلاح
تصویرگری کرده‌ایم. همین‌گونه و بدین کیفیت است وقتی از باب مجاز به علاقه مایکون به جای
«گندم»، «نان برشته» به کار می‌بریم: «در دشت دسته دسته نان برشته می‌درویدم.»

در خاتمه نگارنده بدون هیچ ادعایی این گفتار را در حکم سرآغازی برای بازنگری و تحقیق
انتقادی پیرامون علم بیان و تصویرگری و محدوده‌های آن می‌داند و اگر توانسته باشد حداقل
توجه صاحبان نظر را بدین موضوع جلب نماید، او را بسنده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. به‌عنوان نمونه از چند کتاب معانی و بیان، تعریف این علم را نقل می‌کنیم: «علمی است که به‌واسطه آن شناخته می‌شود که یک معنی را چگونه به‌طریق مختلف می‌توان ادا کرد که به‌حسب وضوح و خفا با یکدیگر فرق داشته باشند.» (جلال‌الدین همایی، معانی و بیان، صفحه ۱۳۵). «بیان در لغت به معنی کشف و توضیح است و در اصطلاح ادبا عبارت است از مجموع قواعد و قوانینی که به‌وسیله آنها آوردن یک معنی به‌راههای مختلف شناخته شود. راههای مختلفی که شاعر یا نویسنده برای بیان مقصود انتخاب می‌کند برخی روشن و واضح و برخی خفی و پوشیده است.» (ذبیح الله صفا، آیین سخن، صفحه ۴۸) «علم بیان علمی است که به‌وسیله آن می‌توان یک معنی واحد را به‌طریق مختلف ایراد کرد بر وجهی که بعضی از آن طرق در دلالت بر معنی از بعضی دیگر واضح‌تر باشد.» (غلامحسین آهنی، معانی و بیان، صفحه ۱۱۸). نیز نک: جلیل تجلیل، معانی و بیان، صفحه ۴۵؛ محمدخلیل رجایی، معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، صفحه ۳۳۹؛ سیروس شمیسا، بیان و معانی، صفحه ۱۳ علی الجارم مصطفی امین، البلاغه الواضحه، ترجمه، نقد، تحلیل و تطبیق با امثله فارسی ابراهیم اقبالی، صفحه ۸۱؛ میرجلال‌الدین کزازی، زیبا شناسی سخن پارسی؛ بیان، صفحه ۳۰.

۲. شمیسا، سیروس، بیان و معانی، ص ۱۳.

۳. کزازی، میرجلال‌الدین، زیباشناسی سخن پارسی؛ بیان، ص ۳۰.

4. Abrams, M.H, A Glossary of Literary Terms, P. 67.

5. Barton, Hudson, A Contemporary Guid to Literary Terms, P. 88.

۶. شبلی، نعمانی، شعرالعجم، ترجمه سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، ص ۹.

۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، صص ۱۶-۱۷.

۸. براهنی، رضا، طلا در مس، صص ۱۱۳-۱۱۴.

۹. میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، صص ۷۴-۷۵.

۱۰. لازم به توضیح است که این «تهییج» محصول تأمل و درنگ و بهت زدگی مخاطب است در برابر کلامی که با زبان هنجار و نرم و سابقه و عادت ذهنی او، سازگار نیست.

۱۱. در بعضی از کتب بلاغی و بیانی جز صور خیالی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه که به‌طور سنتی در همه آثار بیانی آمده است، برخی صنایع معنوی بدیعی هم که ارزش تصویری دارند، جزء علم بیان دانسته شده و تقریباً درست هم هست. آغازگر این بحث استاد دکتر شفیعی کدکنی است که اغراق، مبالغه، حس‌آمیزی، تمثیل و تشخیص (با پیشنهاد مبنی بر جدا بودنش از استعاره) را از مقوله تصویر دانسته است. (صورخیال در شعر فارسی، صفحات ۱۳۰-۱۳۸، ۱۵۳، ۲۷۱) و در جای دیگری از کتاب نوشته اند: «از عنصر اغراق که بگذریم چند صنعت از صنایع بدیع را که اهل بدیع در قلمرو صنایع معنوی گنجانده اند، نیز می‌توان داخل در صورتهای

خیال دانست البته با توسعه بیشتر در دایره مفهومی خیال و نزدیک شدن آن با تخیل. از این گونه صنایع می توان ایهام و حسن تخلص و استطراد و التفات و تجاهل العارف را نام برد...» (همان، صفحه ۱۲۵). دکتر ثروتیان تنها به ایهام و تمثیل به عنوان صورتهای خیالی اشاره نموده است. (بیان در شعر فارسی، صفحات ۱۹-۲۲) و خانم میرصادقی نگاشته است: «اسناد مجازی و تمثیل و همچنین مباحث تازه نماد، حسامیزی، پارادوکس، تشخیص و تجرید را نیز از مقوله بیان محسوب می دارند.» (واژه نامه هنر شاعری، صفحه ۴۵). دکتر کورش صفوی به طور کلی بیان داشته است: «در اصل باید میان فنون «بیان» و آنچه «بدیع معنوی» نامیده می شود به دنبال شگردهایی گشت که بر درون زبان عمل می کنند... بر این اساس به چهار صنعت «مجاز»، «تشبیه»، «استعاره» و «کنایه» در فن بیان و شگردهایی در بدیع معنوی می رسیم که دست کم در نگاه نخست ابزارهایی وابسته به معنی جلوه می کنند. (از زبان شناسی به ادبیات، جلد دوم: شعر، صفحه ۱۱۴).

حقیقت نیز این است که با توجه به تعریف صورخیال و با دقت و تأمل در صنایع معنوی بدیع می توان مواردی یافت که کارکردی تصویرسازانه دارند و می توان آنها را در مقوله علم بیان بررسی کرد و این کار اگر نه در حد یک کتاب که حداقل چندین مقاله مفصلی همراه با استدلال را می طلبد و در حوصله این مقال نیست.

۱۲. سپهری، سهراب، هشت کتاب، صص ۳۴۵-۳۴۶.

۱۳. برای دیدن تفصیل مطلب، نک: شفیعی کدکنی، محمدرضا، صورخیال در شعر فارسی، صفحات ۸۸-۸۹؛ نیز مآخذی که نویسنده محترم ضمن بحث بدانها ارجاع داده اند.

۱۴. شمیسا، سیروس، پیشین، ص ۲۱.

۱۵. محدود کردن این موضوع [علائق مجاز مرسل] یکی از عوامل ضعف در خلق و ابداع است. بر روی هم هر گونه کوشش که در این راه انجام شود به زیان ادب و شعر است و بهتر آن است که حوزه علایق مجاز را آزاد و گسترده رها کنیم.» (شفیعی کدکنی، صورخیال در شعر فارسی، صفحه ۱۰۶).

۱۶. پیوندها در مجاز، کمابیش کران مند است. سخنور نمی تواند پیوندی تازه را در مجاز بیابد؛ و بدین سان گونه ای نو را از این هنر به کار گیرد. پیوندهای مجازی همان است که از پیش یافته شده اند؛ و در ادب کاربرد یافته اند. به سخنی دیگر، این پیوندها چنانند که گویی از سرشت و ساختار زبان جوشیده اند و برآمده اند؛ و باز بسته به پندار سخنور و توان آفرینندگی او نمی تواند بود.» (کزازی، میرجلال الدین، زیباشناسی سخن پارسی بیان، صفحه ۱۴۰).

۱۷. همایی، جلال الدین، معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، ص ۱۳۵.

۱۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، پیشین، ص ۸۸.

۱۹. «بحث مجاز را در بیان فقط از جهت تبیین استعاره که مهم ترین نوع مجاز است مطرح می کنند. توضیح اینکه در بیان فقط ابزار تصویرساز و مخیل مطمح نظر است و از میان انواع مختلف مجاز، فقط استعاره است که به اصطلاح «Imagery» یعنی تصویرساز و مصور و مخیل

است. بحث در انواع دیگر مجاز در حقیقت مربوط به علم معنی‌شناسی است (که علم بررسی معانی لغات است) زیرا مجاز خاص ادبیات نیست و در همه انواع زبانها و سبکها چه علمی و چه تاریخی و چه مذهبی و ... حقیقت و مجاز داریم.» (شمیسا سیروس، بیان و معانی، صفحه ۲۱).

۲۰. آنچه مجاز نامیده می‌شود، در زبان خودکار نیز از بسامد وقوع بالایی برخوردار است و این بسامد وقوع در حدی است که دیگر نمی‌توان مجاز را شگردی ادبی تلقی کرد... شاید بتوان با قاطعیت مدعی شد که تنها شمیسا به این نکته پی برده و به هنگام بحث درباره مجاز، نوعی خاص از آن را که مبتنی بر تشابه است از سایر انواع مجاز جدا می‌سازد و به این اصل عمده اشاره می‌کند که دیگر انواع مجاز در حقیقت مربوط به دانش معنی‌شناسی است... زیرا مسلماً وقتی عملکردی در زبان خودکار از بسامد وقوع بالایی برخوردار باشد، دیگر نمی‌تواند نوعی فرایند برجسته‌سازی به حساب آید و بخشی از بدیع شعر را به خود اختصاص دهد. (صفوی کورش، از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد دوم: شعر، صفحات ۱۲۴-۱۲۵).

منابع

- آهني، غلامحسين، معانی بیان، چاپ دوم، بنياد، نشر قرآن، تهران، زمستان ۱۳۶۰.
- الجارم علی، امين مصطفى، البلاغة الواضحة، ترجمه، نقد، تحليل و تطبيق با امثلة فارسی دکتر ابراهيم اقبالی، چاپ اول، شيخ صفی الدین، اردبیل، ۱۳۸۰.
- براهني، رضا، طلا در مس، چاپ اول، ناشر: نویسنده، تهران، ۱۳۷۱.
- تجليل، جلِيل، معانی و بیان، چاپ چهارم، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۹.
- رجایی، محمدخلیل، معالم البلاغة در علم معانی و بیان و بدیع، چاپ سوم، دانشگاه شیراز، شیراز، ۱۳۷۲.
- سپهری، سهراب، هشت کتاب، چاپ هشتم، کتابخانه طهوری، تهران، ۱۳۶۸.
- شبلې، نعمانی، شعرالعجم، ترجمه سید محمدتقی فخرداعی گیلانی، چاپ دوم، دنیای کتاب، تهران، ۱۳۶۳.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، چاپ سوم، آگاه، تهران، پاییز ۱۳۶۶.
- شمیسا، سیروس، بیان و معانی، چاپ چهارم، فردوسی، تهران، ۱۳۷۸.
- صفا، ذبیح الله، آیین سخن، چاپ سیزدهم، ققنوس، تابستان ۱۳۶۶.
- صفوی، کورش، از زبانشناسی به ادبیات، چاپ اول، ج ۲ شعر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰.
- کزازی، میرجلال الدین، زیباشناسی سخن پارسی (۱) بیان، چاپ دوم، شعر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰.
- میرصادقی، میمنت، واژه نامه هنر شاعری، چاپ دوم، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۴.
- همایی، جلال الدین، معانی و بیان، به کوشش ماهدخت بانوهمایی، چاپ سوم، هما، تهران، ۱۳۷۴.

Abrams' M.H, A Glossary of literary Terms,

افست توسط انتشارات بهارستان، چاپ اول، تابستان ۱۳۶۹.

Barton / Hudson, A contemporary Guide to literary Terms, Boston, New York, Houghton Mifflin company, 1997.

نگرشی بر معناسازی شاهنامه فردوسی (مرگ بهرام)

رؤیا سیدالشهدایی*

مقدمه

یکی از رویکردهای اندیشه‌ورزان غرب به مقوله معنا و زبان، روش پساساخت‌گرایانه‌ای است که از درون سنت ساختارگرایی سر برآورده و آن را به غایت ممکن خود رسانده است. اگرچه دیدگاه‌های ژاک لاکان (Lacan, Jacques) و میشل فوکو (Foucault, Michel) و همین‌طور موضع‌گیری رولان بارت متأخر (Barthes, Roland) نه ساختارگرا در مقاله مرگ نویسنده در پیدایش این روش اهمیت بسزایی داشت، تأثیر نظریات شالوده‌شکنانه ژاک دریدا (Derrida, Jacques) فیلسوف فرانسوی بر این جریان فکری پیشتر و بیشتر از همه است. دریدا نیز مانند سوسور (De Saussure, Ferdinand) معتقد است معنا حاصل روابط اختلاف‌انگیز نشانه‌ها است، اما بُعد «در زمانی» آن نباید نادیده انگاشته شود. به عقیده او معنا هرگز به‌طور کامل حضور نمی‌یابد، زیرا همواره وجود و حضور آن به تعویق می‌افتد. تلاش پساساخت‌گرایان در اثبات وحدت ذاتی متن یا اتحاد ساختاری نیست؛ بلکه آنان سعی دارند نشان دهند چگونه متن تصورات نهفته در خود را بی‌ریشه، و در خود اختلاف و دودستگی ایجاد می‌کند.^۱ باتوجه به این نگرش، سخن گفتن از معنا به‌عنوان یک نهاد قطعی، ایستا و همگانی که در ید قدرت مؤلف است و کشف آن نیازمند تخصص و توانایی مخاطب، محلی از اعراب ندارد. انسان با هدف ایجاد ارتباط در دل نظام نشانه‌ای که زبان عمده‌ترین آن است و برای دیگر

نظامهای نشانه‌ای حکم الگو را دارد، به خلق متن می‌پردازد.

هر متنی دو منش ساختاری دارد؛ منش نخست بافت‌سازی است؛ یعنی خود متن، واژگان و ساختار کلامی‌اش پیش‌فرضهای بافتی موجود را حمایت می‌کند و مخاطب را به‌سوی آنچه در این کنش ارتباطی مورد نظر بوده، سوق می‌دهد. منش دیگر متن که با منش نخست رابطه‌ای پیوستاری دارد، بافت‌زدایی است. به‌ویژه متون ادبی فی‌نفسه بافت‌زدا هستند؛ یعنی ساختار درونی‌شان از لحاظ کلامی به‌گونه‌ای است که پیوسته ما را از رسیدن به بافت قطعی و تعبیر و تفسیری مشخص منع می‌کند. ارتباط میان ما و ادبیات از اینجا برقرار می‌شود که مخاطبان، بافت‌ساز و در نتیجه معنا‌سازند.^۲

انسان وقتی در معرض یک کنش کلامی قرار می‌گیرد، می‌کوشد بافتی برای آن کنش کلامی بسازد و در نتیجه معنایی حاصل نماید.

متن ادبی سرشار از ابهام است و به تظاهر به تکرر معنا تمایل دارد؛ یعنی به‌شدت بافت‌زدا است و با غیرتاریخی و غیرمکانی جلوه‌دادن به خود جاودانگی می‌بخشد. البته این زمانی میسر است که متن در برابر مخاطب قرار گیرد و خوانده شود. در این صورت عمل خواندن متن یعنی بافت‌سازی برای آنچه پیوسته می‌کوشد از بافت قطعی بگریزد و بافت‌سازی یعنی تفسیرکردن، خوانش و معنا‌ساختن. امکان بافت‌سازی برای یک متن ادبی، بیانگر جوهره هنری و خلاقانه آن است.

در میان شاهکارهای ادب پارسی، حماسه فردوسی سرشار از خلاقیت و زیبایی است. عمده‌ترین دلیل عظمت این اثر، تعدد پژوهش‌هایی است که در زمینه‌های مختلف آن صورت گرفته است.

بخش بیشتر این پژوهش‌ها شامل دو دسته‌اند؛ دسته‌ای که سعی داشته‌اند از طریق تطبیق شخصیتها، مکانها و حوادث داستانهای شاهنامه با تاریخ، بنیان تاریخی و واقعی آن را فرامایند. دسته دیگری به شناخت اسطوره‌های این اثر همت گماشته‌اند. اسطوره‌های نهفته در حماسه فردوسی به دلیل آمیزش فرهنگهای باستانی، دامنه وسیعی را دربر می‌گیرد، عبور از هزارتوی زمان و بازشناسی این اساطیر کاری دشوار ولی بی‌نهایت لذت‌بخش است. اما حماسه فقط تاریخ و اسطوره نیست، این هردو است و هیچ‌یک نیست و ویژگیهایی دارد که فقط از آن خود اوست.

در ردیابی تاریخ و اسطوره متن را بافت‌سازی کرده‌ایم، در حالی که می‌توان شاهنامه فردوسی را از چشم اندازه‌های بسیار متفاوت نگریست و از هر چشم‌انداز بافتی نو برای آن ساخت.

اسطوره از آغازها سخن می‌گوید و تاریخ از جریان حیات بشری. در این هر دو با قاطعیت و مرکزیت مفاهیم روبرو هستیم، اما در حماسه روح پنهانی نهفته است که گویی می‌خواهد هر چیز را روانکاوی و تفسیر کند.

حماسه از دغدغه‌های انسان در مواجهه با هستی و در مواجهه با خود سخن‌گوید و یکی از

عمده‌ترین این دغدغه‌ها مقوله‌ی ازلی - ابدی مرگ است که از بدو پیدایش انسان در سراسر تاریخ همراه آدمی و مشغله‌ی ذهن او بوده و ارکان و رشته‌های ناپیدای حیات وابسته بدان است. مرگ پر رمز و رازترین و درعین حال بدیهی‌ترین، صریح‌ترین و محتوم‌ترین مقوله‌ی هستی است.

دستگاههای مختلف فکری با مرگ بشر برخوردهای متفاوتی داشته‌اند. مرگ معمای ناگشودنی تمام مکاتب فلسفی است. انسان در طول تاریخ اندیشه‌ی خود، پیوسته تلاش فراوانی در جهت معنا بخشی و تفسیر مرگ نموده تا به موازات آن معنای جاودانگی را دریابد. اگر میل به جاودانگی در هنرمندان افزون‌تر از سایر انسانها نباشد، بدون شک کمتر نیست. میل به جاودانگی در آثار هنری به اشکال متفاوت خود را می‌نمایاند.

اساساً آفرینش هنری نوعی تلاش برای دست‌یابی به جاودانگی است. به تعبیری هنرمند در آفرینش هنری در جست‌وجوی جاودانگی است؛ چرا که سعی می‌کند زندگی را که جریان پیوسته‌ی تجربه‌های کاملاً متفاوت روزانه است به واقعه‌ای ماندگار بدل کند.

هنرمند با آفرینش هنری می‌خواهد به زندگی خود معنا یا بهتر بگوییم ارزش دهد، خود و ارزشها را باز آفرینی کند تا از مرگ آنها جلوگیری نموده به جاودانگی دست یابد. بدون شک او برای دست‌یابی به این هدف از تمهیدات فراوانی به‌منظور آفرینش خلاق یک اثر هنری و در نهایت بازآفرینی خویش سود می‌برد. تمهیداتی از قبیل زبان، تخیل، فرهنگ، سنتها، نشانه‌ها، مفاهیم، سازگار نمودن متناقضات و هنجارگریزها و... که به‌صورت خودآگاهانه یا ناخودآگاه هستی او را هویت بخشیده است.

آنچه در این مقال بدان پرداخته می‌شود، کاربرد مفهوم مرگ به‌عنوان یکی از تجلیات هنر در تحقق جاودانگی است؛ یعنی تلاشی به‌منظور تصویرکردن اهمیت زیباشناختی و هنری مرگ در حماسه‌ی فردوسی.

اگر بگوییم ابرپندار شاهنامه مرگ است، سخنی به‌گزارف نگفته‌ایم. در شاهنامه مرگ گاه تلخ و گاه شیرین است... همان‌گونه که فرجام پرواز تیر آرش، فرود آمدن و فرو رفتن است، پایان روند کردارهای قهرمانان شاهنامه پژمردن و مردن است.^۳

نگرش حکیم فرزانه‌ی توس در برخورد با مرگ غالباً به مفاهیمی از قبیل پوچی کار جهان، بی‌وفایی آن، مقدر بودن و ناگزیری مرگ، رازواری جهان و ناپایداری کار آن منتج می‌گردد، می‌توان مجموع مفاهیم مورد نظر فردوسی را چنین تعبیر کرد: «سلطه‌ی تقدیر بر زندگی انسان و جهان».

بکوشیم و از کوشش ما چه سود کز آغاز بود آنچه بایست بود

(شاهنامه فردوسی / ص ۳۱۴)

بهرام

بهرام پهلوان ایرانی پسر گودرز و از خانواده گودرز کشواد است. گودرزی که در نبردهای ایران و توران و کشانیان هفتاد پسر را از دست داده است. بنا به روایت فردوسی در عهد شاهان کیانی، پس از خاندان سام نریمان، خاندان گودرز کشوادگان اهمیت بسیار دارند و علم کاویان در دست

آنان است. بهرام مشهورترین پهلوان خاندان خود نیست، اما مرگی بس تأثیرگذار و پراز و رمز دارد. نام بهرام را در داستان سیاوش می‌شنویم. او همراه و دوست سیاوش در نبرد با تورانیان است. اما حضور او در داستان فرود سیاوش جلوه‌ای خاص می‌یابد.

داستان فرود سیاوش و گم شدن تازیانه بهرام

کیخسرو، فرزند سیاوش چون بر تخت نشست بر آن شد که کین پدر از افراسیاب بازستاند. پس سپاهی گران بیاراست و توس را به سپهسالاری آن گماشت. دو توصیه مهم کیخسرو به سردار سپاه این بود:

در راه رسیدن به توران، کسی را میازار و به هیچ روی از کلات که فرود (برادر کیخسرو و پسر سیاوش) در آنجا خانه دارد مگذر. توس بی توجه به توصیه شاه به همان راه می‌رود. فرود بادیدن سپاه ایرانی نگران می‌شود، اما مادرش، جریره به او می‌گوید: «جای نگرانی نیست، اکنون برادر تو شاه ایران است و گزندی از جانب او به ما نمی‌رسد.»

در سپاه ایران، بهرام (یار نزدیک سیاوش، پدر فرود) قرار است که پیام‌آور و حلقه ارتباطی فرود و سپاه ایران باشد. اما عملکرد آغازین او نشانی از فرزاندگی و خرد ندارد. او فرود را از هر کس دیگری برحذر می‌دارد. بهرام پیام دوستی و صلح فرود را برای توس، سپهسالار بی مغز و تندخوی ایران می‌آورد، اما در اقناع توس موفق نمی‌شود. رایزنی کوتاه بینانه و ابلهانه تخوار سردار تورانی و مشاور فرود - که شاید در کنیه خاندان او نسبت به فرود ریشه داشته باشد - خیره سری توس و سکوت بهرام، آغازگر فاجعه درحال تکوین است. دوطرف با هم درگیر می‌شوند. پسر و داماد توس (زراسب و ریونیز) کشته می‌شود و توس دیوانه‌وار به فرود و همراهانش حمله می‌برد، فرود تن خسته را به قلعه می‌کشاند و در آغوش مادر می‌میرد. جریره تمام قلعه و اهل آن را به آتش می‌کشد، سینه خود را با خنجر می‌دزد و بهرام به تماشای فاجعه می‌نشیند. سپاه ایران به راه خود ادامه می‌دهد. جنگ هم‌اکنون میان ایرانیان و تورانیان درمی‌گیرد، سپاه ایران دچار شکست می‌شود و بسیاری از پهلوانان از پای درمی‌آیند.

یکی از شاهزادگان ایرانی به نام «ریونیز» در میدان نبرد به خون درمی‌غلتد. بهرام در حرکتی دلاورانه با نیزه اش تاج را از فرق ریونیز برمی‌دارد تا به دست تورانیان نیفتد. سپاهیان دو طرف خسته‌اند. شب هنگام بهرام در می‌یابد که تازیانه‌ای که نامش بر آن نوشته شده، در میدان نبرد به زمین افتاده. گودرز پیر و گیو، برادر بهرام، او را منع می‌کنند اما بهرام عزم جزم کرده است. در میدان نبرد با شنیدن ناله یکی از زخمیان ایرانی پیراهن می‌دزد و زخم مرد را می‌بندد. سپس تازیانه را در میان کشتگان می‌یابد. اسب بهرام با شنیدن شیوه ماددانی او را رها می‌کند، بهرام اسب را در میان سپاهیان دشمن پیدا می‌کند، بر اسب سوار می‌شود اما اسب از رفتن سر باز می‌زند. بهرام خشمگین و خسته اسب را با شمشیر می‌کشد. تورانیان متوجه حضور بهرام می‌شوند، او را محاصره می‌کنند، اما بهرام شجاعانه می‌جنگد. خبر حضور او در میان تورانیان به پیران ویسه می‌رسد. پیران به نزد او می‌آید و او را به وعده‌های شیرین به تسلیم می‌خواند. بهرام

از او اسب می‌خواهد. پیران خواست او را پاسخ نمی‌دهد و او را در محاصره تورانیان رها می‌کند. باران تیر، بهرام را از پای در می‌آورد و یکی از پهلوانان توران به نام «تژاو» از پشت، دست بهرام را با شمشیر قطع می‌کند و می‌گریزد. بهرام در میدان جنگ در خاک و خون می‌غلتد. گیو نگران از تأخیر برادر به جست‌وجوی او می‌آید، وقتی بهرام را در آن حال می‌بیند، نام و نشان دشمن را می‌پرسد و همان شبانه تژاو را اسیر کرده و پیش بهرام می‌آورد. تژاو تضرع‌کنان زندگی خود را از بهرام می‌طلبد. بهرام از گیو می‌خواهد تژاو را نکشد اما گیو که برادر را در حال مرگ می‌بیند، دیوانه وار تژاو را می‌کشد. بهرام در واپسین لحظات عمرش، نظاره‌گر خشم برادر است. لشکر ایران شکست خورده و سرافکنده به پایتخت باز می‌گردد.

مرگ بهرام

کشته‌شدن بهرام، تاوان گناهی است که ایرانیان در برخورد با فرود، پسر سیاوش بایست می‌پرداختند. مرگ فرود که عامل آن سست عنصری و کجروی نیکان یعنی گودرزیان و نوذریان است، گناهی مصیبت‌آمیز محسوب می‌شود که پادافره آن نیز برای خاندان گودرز و توس به غایت سنگین است.

یک بار دیگر نداشتن درک لحظه درست تصمیم و عمل، فاجعه می‌آفریند. حکیم توس پس از داستان سیاوش در لابه لای داستان فرود، کردار بهرام را در موقعیتهایی پیچیده و دشوار می‌کاود تا مردی که در آینده می‌باید تاوان سنگین جهل و تباهی خاندان خویش و ایرانیان را با جانفش فدا کند به تناسب پیشرفت داستان و اوج‌گیری فاجعه، در مرکز واقعه قرار گیرد. مرگ فرود کم‌دی تلخی است: ایرانیان به خونخواهی سیاوش می‌روند اما در همان آغاز راه فرزند او و مادرش، جریره را به طرزی فجیع می‌کشند. شگفت اینکه بهرام می‌تواند در این ماجرا نقشی تعیین‌کننده داشته باشد اما همچون نظاره‌گری خاموش به تماشا می‌نشیند و در سیلاب فاجعه دیگر نامی از او نیست.

می‌توان سکوت بهرام را به اشکال گوناگون تعبیر کرد:

۱. سکوتی ناشی از بهت و ناباوری جان خردمند و فرزانه بهرام در برابر جهل و جنون نزدیک‌ترین کسان و خویشاوندانش؛

۲. سکوت او می‌تواند نشانه‌ای از مقهورشدن بهرام در برابر خشم و جهل خاندانش باشد که در این صورت بدترین دلیل برای سکوت او است؛

۳. سکوت او نشانه مرگ است. نویسندگان مدرن زندگی را هم‌تراز با سخن و مرگ را هم‌تراز با سکوت می‌دانند. البته این هم‌ترازی در پس زمینه باقی می‌ماند، اما داستان‌نویسان پسامدرنیست این تقدیر را به پیش زمینه می‌آورند و همبستگی بین مرگ و سکوت را برجسته می‌سازند.

شخصیتهای برخی از داستانهای پست مدرنیستی به طرز دردناکی برجایگاه خود به‌عنوان گفتار آگاهند. مادام که چیزی بگویند هستی شان ادامه خواهد داشت. «مرگ» آنان سکوت است

و قطعاً با قطع هر جمله‌ای خواهند مرد.

سکوت بهرام در جریان فاجعهٔ فرود، مرگ اوست؛ گویی از این پس بهرام تن به مرگ می‌دهد. تن به آن عمل یگانه‌ای که هرکس به تنهایی باید بدان تحقق بخشد. او از این پس تا پایان عمرش مرگ را تمرین می‌کند و در ناخودآگاهش چیزی جز هنر مرگ نمی‌شناسد. شکستهای سخت سپاه ایران در جنگ همامون هشدار دیگری است برای جان آگاه بهرام. او می‌داند این شکستها مجازات گناه حماقت بار سپاه ایران در جنگ بیهودهٔ کلات فرود است. گناه چشم بستن بر حقیقت عریان: فرود پسر سیاوش بود.

بهرام همان است که وقتی سیاوش ناامید و دلتنگ قصد گریزش به توران را با او در میان نهاد، شاهزاده را از این عمل منع کرد. از گریز سیاوش، شاهزادهٔ پهلوان به توران و کشته شدن او تا فاجعهٔ فرود و جنگ خونین همامون که به نابودی خاندان بهرام منجر شد واقعه‌ای درونی در حال تکوین است.

بهرام پهلوان است و زادهٔ آیین پهلوانی که اخلاق و آداب خاص خود را دارد؛ اما اعتبار نظام پهلوانی با وقوع هر حادثه، در درون بهرام زیر سؤال می‌رود.

روند شکل‌گیری حوادث در داستان بهرام بسیار زیبا است و فرزانهٔ توس داستانی بس ژرف و نمادین پرداخته است. حوادث آرام آرام در قهرمان داستان رسوب می‌کند و او را دگرگون می‌سازد.

هیچ چیز در او ناگهانی و غیر منطقی نیست. گم‌شدن تازیانهٔ بهرام، بهانه‌ای است برای پیام فردوسی. به تعبیر شاعر تازیانه نام است.^۴ بهرام در پی نام از دست‌رفتهٔ خود و خاندانش، جز بازگشت به میدان نبرد راهی ندارد.

می‌دانیم که دست یابی به نام در فرهنگ پهلوانی و اسطوره‌ای برابر با دست یابی به قدرت پهلوان است. تازیانهٔ بهرام نام او را برخورد دارد پس نباید به دست دشمن بیفتد و این کاملاً با منطق پهلوانی سازگار است. هرچند تصمیم او گودرز و گیو را نگران کرده است اما نه در آن حد که مانعش شوند چرا که محافظت از نام - که تازیانه نماد آن است - برای هر پهلوان وظیفه‌ای اصلی به حساب می‌آید.

ریونیز - شاهزادهٔ ایرانی - کشته می‌شود و بهرام تاج او را که نماد قدرت و نام ایرانیان است به سپاه ایران برمی‌گرداند؛ اما به گفتهٔ خود او به هنگام برداشتن تاج تازیانه‌اش بر زمین می‌افتد. آیا زمان نابودی خاندان گودرز فرا رسیده است؟ نشانه‌های داستان چنین می‌گوید. نگارندهٔ کتاب حماسه در رمز و راز ملی تازیانه را نمادی دو گانه می‌داند: نام و مرگ.^۵ جست‌وجوی تازیانه انتخاب و گزینش مرگ است. بهرام در میان کشتگان تازیانه را می‌یابد؛ یعنی در می‌یابد که برای پاک‌کردن نام خاندان گودرز از ننگ فاجعهٔ کلات تنها راه مرگ است و بس. از سویی تازیانه می‌تواند رهایی باشد؛ رهایی بهرام و خاندان گودرز از آنچه بر سر خود آورده‌اند. گم‌شدن تازیانه فرصتی است برای ارزیابی آنچه بهرام و خاندانش انجام داده‌اند.

بافت داستان به گونه‌ای است که هر نشانه از مدلولی به مدلول دیگر می‌گریزد. ما به عنوان

مخاطب و خواننده متن می‌توانیم بنا به تجربیات و تداعیهای فردی و همین‌طور با تکیه بر دانشمان از مشترکات میان خود و مؤلف پیوسته بافتی نو برای داستان بیافرینیم. حتی نبودن اشتراکهای ما و نویسنده به معناسازی برای متن منجر می‌گردد. این ویژگی بافت‌زدایی حماسه فردوسی است که آن را بی‌مرگ نموده است.

بهرام در جست‌وجوی تازیانه گم‌شده تنها به میدان جنگ باز می‌گردد. «تازیانه خودآگاه بهرام است»، باورهایی است که با آنها خو گرفته است، ارزشهای برساخته نظام پهلوانی است؛ ارزشهایی چون: نام، ننگ، انتقام و... سیلی از امواج حوادث بر روحش فرود می‌آید؛ رفتن سیاوش شاهزاده پاک‌سرشت ایرانی به سرزمین دشمن و تسلیم او در برابر مرگ خلاف آیین پهلوانی است. قتل فرود نیز ناجوانمردانه است... در درون بهرام هیاهویی برپا است. مرگ ارزشها در ناخودآگاهش آغاز می‌شود. نیمه انسانی او در برابر نیمه پهلوانی‌اش آهسته آهسته سر برمی‌آورد. پهلوان در نیمه خدایی خود سرشار از شادی و شور زندگی است. اگر بر دیگران ترحم کند از سر بزرگی است نه شفقت و دلسوزی. مرگ را خوار می‌شمرد و از زندگی‌اش لذت می‌برد، اما در نیمه انسانی همانند همه آدمیان است با ترسها و خستگیهای همچون دیگران.

جست‌وجوی تازیانه، جست‌وجوی خود آگاهانه بهرام است در خویش و در پیرامونش. او می‌رود تا ارزشهایی را که در ناخودآگاهش در حال رنگ‌باختن است، زنده کند. اما در این سفر درونی و بیرونی، به کشف و بصیرت تازه‌ای دست می‌یابد.

واقعیت این است که در ناخودآگاه او ارزشها مرده‌اند و تلاش او در جست‌وجوی تازیانه کشمکش خودآگاه و ناخودآگاه او است، کشمکشی که تا آخرین لحظه داستان حضور دارد. چرا بهرام تنها به میدان جنگ باز می‌گردد؟ به‌راستی او در جست‌وجوی تازیانه است یا خود؟

در بازگشتش گویی میدان جنگ را برای نخستین بار است که می‌بیند، بر کشته‌ها می‌گرید و جراحت یک زخمی را می‌بندد و به او قول می‌دهد پس از یافتن تازیانه‌اش او را نجات خواهد داد. هنوز سلطه ارزشهای پهلوانی در بهرام برتر از هر چیز دیگری است.

او تازیانه‌اش را در میان مردگان می‌یابد و این نشانه‌ای است از مرگ ارزشها در ناخودآگاهش. اکنون که تازیانه را یافته دیگر آن را باور ندارد، چرا که در میدان می‌ماند. فراخوانی درونی، او را به ماندن و رویارویی با مرگ دعوت می‌کند. اسبش از او می‌رمد و او را به دنبال خود و به سوی مرگ می‌کشاند. وقتی بهرام او را در میان سپاهیان توران می‌یابد و بر آن سوار می‌شود، اسب از جای خود نمی‌جنبد. او نیز ماندن را برگزیده است اما ماندن برای زندگی و به‌سوی عشق. گویی بوی مرگ را از وجود بهرام شنیده است، مرگ در راه است.

اسب یکی دیگر از نشانه‌های ارزشی آیین پهلوانی است، گم‌شدن آن برای پهلوان ننگ محسوب می‌شود. در این داستان، اسب نماد زندگی است که از بهرام می‌گریزد و درعین حال یکی از اعتبارات نظام پهلوانی و نبرد.

بهرام خسته و دل‌تنگ از همه چیز اسب را می‌کشد، گویی با این عمل خود را نیز کشته است. وقتی باورهای آدمی فرو می‌ریزد، درون او آکنده از خلأیی بی‌پایان می‌گردد. گاه در مواجهه با

این خلأ که توأم با پوچی و بیزاری از همه چیز است در انسان میل به تخریب بیدار می‌شود. سیاوش در رویارویی با مرگ اسبانش را پی می‌کند و بهرام مرکبش را که تنها وسیله بازگشت او است می‌کشد. (کنشی دیگر به سوی مرگ)

در فرهنگ کهن، اسب سمبل مقام و پایگاه اجتماعی نیز هست. اکنون بهرام از اسب افتاده‌ای^۶ است که آخرین تلاشش برای بازگشت به اردوی سپاه ایران، سرنوشتی از پیش معلوم دارد. او به طرز غیرمنتظره‌ای از پیران ویسه - سردار تورانی - اسبی برای بازگشت می‌طلبد؛ آن هم بعد از دعوت پیران مبنی بر پذیرش تسلیم. پر واضح است که پیران در خواست این سردار ایرانی را که کشنده بسیاری از تورانیان است، اجابت نمی‌کند. شاید خواستن اسب از پیران، واکنشی نمادین باشد در بیان این حقیقت که بهرام تسلیم دشمن نمی‌شود.

تورانیان بهرام را محاصره می‌کنند و او در هنگامه آشوب و جنگ درون ازهم پاشیده خود را می‌بیند، او سالیان رنج و درد را در یک لحظه تجربه می‌کند. همه چیز به پایان رسیده است. بیهودگی این جنگها و خونریزها در بهرام فرزانه توانی برای ادامه دادن زندگی باقی نگذاشته است. جنگهایی که بهای آن مرگ بهترین انسانها است. اکنون در می‌یابد که چرا تنها به میدان بازگشته بود: زیبا مردن تنها انگیزه او است. حال که باورهایش مرده است، بگذار این مرگ زیبا باشد. نه چنان مرگ سیاوش. او شجاعانه می‌جنگد اما در معرض تیر باران سپاهیان توران چه می‌تواند بکند، تیر بارانی از درون و بیرون. ضربه آخر، ضربه شمشیر تژاو و قطع دست بهرام است آن هم از پشت.

دست، ابزار اعمال قدرت است. قطع شدن دست بهرام دو پیام را با خود به همراه دارد: نخست اینکه می‌دانیم خانواده گودرز در انطباق با تاریخ، همان شاهزادگان اشکانی هستند. قطع دست بهرام به گونه‌ای بیانگر خلع قدرت این خاندان و زوال آنها است. باید توجه داشت که حضور سلسله اشکانی در شاهنامه فردوسی به صورت خاندانی فرعی در کنار کیانیان نمود می‌یابد نه به عنوان سلسله‌ای مستقل.

پیام دوم: فلسفه مدرنیته با همه تلاشش در تسلط خردگرایی و دست یابی به آگاهی نتوانست از نهیلیسم جلوگیری کند، برعکس بسیاری معتقدند نهیلیسم نتیجه محتوم تفکرات مدرن است. چرا که غالباً فهمیدن مانع عمل کردن است. یأس فلسفی که به دلیل آگاهی از بی‌ارزش بودن عمل پدید می‌آید، یکی از ویژگی‌های جهان امروز است. آنچه عمل آفرین است، ایمان است نه فهم. بهرام به بصیرت و آگاهی رسیده، او ایمانش را به خود و خاندانش و به آنچه گذشته و در گذر است از دست داده است. دانایی تلخ او عمل و کنش را در ناخودآگاهش از بین برده است. بریده شدن دست نشانه‌ای است از اینکه بهرام دیگر به عمل کردن اعتقاد ندارد.

در عین حال دست، نماد عملکردهای نابجای او و خاندانش است؛ عملکردهای غیر قابل جبران. پس خوشا رهاشدن از سنگینی آن. بهرام در جست‌وجوی خویش به سوی مرگ گام می‌سپرد. در طنین گامهای او در جست‌وجوی تازیانه و در واقع به سوی مرگ نه انگیزه‌ای عارفانه نهفته است، نه دلزدگی از زیستن. او زندگی را مانند تمام پهلوانان شاهنامه دوست می‌دارد و

همین عشق به زندگی است که گامهای او را در حرکت به سمت مرگ، اندوه بارت‌تر می‌نماید. میدان حقیقی جنگ او کشمکش است درونی میان منطق سرزنده، اما کور پهلوانی و بصیرت اندوه بارانسانی‌اش. در این کشمکش با وجود اینکه تازیانه را که همان ارزشهای آیین پهلوانی است می‌یابد اما فرزاندگی انسانی‌اش بر او چیره می‌شود. ایمان به این ارزشها در او رنگ می‌بازد و همین سبب می‌گردد تا چون سیاوش درد جانکاه دوست نداشتن خود را تجربه کند. پس در میدان می‌ماند تا فروریختنی را که در او آغاز شده بود به پایان برد. او حتی از انتقام بیزار است. از گیو می‌خواهد که تژاو را نکشد، اما در واپسین لحظات زندگی‌اش نظاره‌گر یکی دیگر از ارزشهای نظام پهلوانی است؛ یعنی انتقام.

مرگ او را از تمام نابخردیها، جهل و خشم بیمارگونه خاندانش رها می‌کند. مرگ بهرام جلوه‌ای بسیار هنرمندانه به داستان فرود سیاوش داده است. او قهرمانی است که درد جانکاه بصیرت و فرزاندگی جانش را ذره ذره می‌کاهد.

بهرام برای رهاشدن از سنگینی مسئولیت کردار نابخردانه خاندانش در واقعه مرگ فرود راهی جز مرگ نمی‌بیند. در جست‌وجوی درونی و بیرونی، تنها یک پاسخ برای پرسشهای جانکاه درونش می‌یابد و آن گذشتن از جان خویش است.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، مرگ جلوه‌ای هنری به ادبیات می‌بخشد. بهرام شخصیتی است که حضورش در مرگ برجسته‌تر از زندگی است، مرگ او دست‌یابی به رهایی است، در یاد ماندن است. او با گزینش مرگ زندگیش را با مهر و امضای خود به هستی هدیه می‌کند و از حادثه حیاتش واقعه‌ای به یاد ماندنی می‌سازد. مرگ او یکی از فلسفی‌ترین مرگهای قهرمانان شاهنامه است. فرزاندگی اندوه‌بارش و رنجی که این فرزاندگی برایش به ارمغان آورده، حدیث نفس حکیم فرزانه توس است.

بی‌شک فردوسی در روند تکوین هر داستان به بصیرتی ناب و تازه دست‌یافته است. گویی کشمکش درونی بهرام، کشمکش درونی فردوسی است. فردوسی نیز شاهنامه را به انگیزه‌ای حیای هویت ملی ایران می‌سراید، اما چه کسی می‌داند که در نیمه راه بارها از خود نپرسیده باشد دشمن کجاست؟ بیرون خانه یا درون آن؟ بصیرتی که بهرام را از پافکند. بهرام نیز چون سیاوش دیگر خود را دوست ندارد گنهای بس بزرگ در عرصه حماسه، اما او زیبا مردن را برمی‌گزیند. به همین سبب با همه کوتاهی حضورش در داستان فرود سیاوش در ذهن خواننده ماندگار می‌شود، او از مرگ خود واقعه می‌سازد نه فاجعه اگر چه زندگی را فاجعه‌بار می‌بیند. گویی می‌خواهد نمونه تمام عیار چیزی بس دشوار و خطرناک برای تحقق‌بخشیدن در جهان باشد؛ یعنی تحقق هنر مرگ.

کلام آخر

داستان گم‌شدن تازیانه بهرام به عنوان نمونه‌ای برجسته از هنر آفرینی فردوسی، متنی است با چشم‌اندازهای متنوع. کشش خلاق متن، چندانگی معنایی و ابهامی را پدید آورده که خواننده در

مواجهه با آن در تنش حاصل از ابهام و کثرت معنا قرار می‌گیرد. تلاش خواننده برای معناسازی برای متن، نوعی آفرینش دوباره آن است و همین تلاش است که موجبات لذت را فراهم می‌آورد.

رولان بارت اثبات می‌کند: «این زبان است که سخن می‌گوید نه نویسنده.»^۷ و واقعیت این است که تنها نویسندگان بزرگ و خلاق می‌توانند آن‌گونه بنویسند که نشانه‌های فردیت و قطعیت خود را در اثر از بین ببرند. بدین ترتیب هر اثر ادبی با خواننده شدن و در معرض مخاطب قرارگرفتن، یکبار دیگر متولد می‌شود. نویسنده به مرگ خود درمی‌آید، نوشتن آغاز می‌گردد و بدین‌سان جهان شمولی و ماندگاری یک اثر ادبی تداوم می‌یابد. قهرمانان حماسه فردوسی هرکدام به نحوی می‌میرند، تشابهات مرگ آنان قابل بحث و تعمق است. فردوسی با مرگ هر قهرمان دری را می‌بندد تا در دیگری بگشاید و قصه‌ای دیگر شروع کند.

مرگ هر قهرمان پایان تلخ داستان و آغاز زیباییهای هنری شاهنامه است چراکه در حماسه فردوسی مرگ شخصیتها کارکردی زیباشناختی دارد و به اثر جلوه هنری خاصی می‌بخشد. مرگ قهرمانان فردوسی اگرچه پایان داستان آنها است، آغاز روایتی بزرگ است، روایتی که انسان امروز در ارتباط خویش با این اثر می‌آفریند.

از میان شخصیتهای شاهنامه فردوسی که هرکدام رمز و راز و زیباییهای خاص خود را دارند مرگ بهرام بررسی شده است. دلیل این گزینش مقوله «انتخاب» است. این قهرمان، مرگ را برمی‌گزیند، در حالی که به آسانی می‌تواند از آن بپرهیزد یا با آن مقابله کند. به همین سبب مرگ او معنای دیگری به زندگی‌اش داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، ص ۱۲۱.
۲. سجودی، فرزانه، «معنا، نامعنا، کثرت معنا»، ص ۳۴.
۳. سرامی، قدمعلی، از رنگ گل تا رنج خار، ص ۶۰۴.
۴. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، ص ۳۴۳.
۵. مختاری، محمد، حماسه در رمز و راز ملی، ص ۲۵۵.
۶. این عبارت برگرفته از ضرب‌المثل فارسی «از اسب افتاده نه از اصل» است.
۷. مقدادی، بهرام، پیشین، ص ۴۵۲.

منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، آثار، تهران، ۱۳۴۷.
- ثاقب‌فر، مرتضی، شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، قطره، تهران، ۱۳۷۷.
- جوانشیر، ف. م، حماسه داد، جامی، تهران، ۱۳۸۰.
- حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲.
- رحیمی، مصطفی، سیاوش بر آتش، شرکت سهامی انتشار، تهران، ۱۳۷۱.
- سجودی، فرزانه، «معنا، نامعنا، کثرت معنا»، ماهنامه ادبیات و فلسفه، شماره ۱۲، ۱۳۸۱.
- سرامی، قدمعلی، از رنگ گل تا رنج خار، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۸.
- صفاء، ذبیح‌الله، حماسه سرایی در ایران، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه فردوسی، قطره، تهران، ۱۳۷۶.
- مختاری، محمد، اسطوره زال، آگاه، تهران، ۱۳۶۹.
- _____، حماسه در رمز و راز ملی، توس، تهران، ۱۳۷۹.
- مسکوب، شاهرخ، سوگ سیاوش، خوارزمی، تهران، ۱۳۵۰.
- مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، فکر روز، تهران، ۱۳۷۸.
- نوریس، کریستوفر، شالوده‌شکنی، ترجمه پیام یزدانجو، شیرازه، تهران، ۱۳۸۶.
- واحددوست، مهوش، نهادهای اساطیری در شاهنامه فردوسی، سروش، تهران، ۱۳۷۹.
- یزدانجو، پیام، ادبیات پسامدرن، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۹.

